

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDA ANNE VE ÇOCUK TEMASI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan

20136076 Aslı ALTINIŞIK DORUK

Danışman

Doç. S. Özlem ÜNER

İSTANBUL 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDA ANNE VE ÇOCUK TEMASI
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan

20136076 Aslı ALTINIŞIK DORUK

Danışman

Doç. S. Özlem ÜNER

İSTANBUL

Ash ALTINIŞIK DORUK tarafından hazırlanan TÜRK RESİM SANATINDA ANNE VE ÇOCUK TEMASI adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 24/09/2019

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Özlem ÜNER (Dânişman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Benal DİKMEN (Yeni Yüzyıl Üni.)

benal

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ	1
Çalışmanın Amacı	1
Çalışmanın Kapsamı.....	1
Çalışmanın Yöntemi	2
1. BATI RESİM SANATINDA KADIN FİGÜRÜ VE ANNE ÇOCUK.....	3
TEMASININ KÖKENLERİ.....	3
1.1. Tarih Öncesi Dönem	3
1.2. Antik Çağlardan Rönesans'a	12
1.3. Rönesans, Barok, Rokoko	16
1.4. 19. Yüzyıl ve Sonrasında Batı Sanatında Anne Çocuk Temasından Örnekler	30
2. TÜRK RESMİNDE ANNE VE ÇOCUK TEMASI	56
2.1. TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF SANATIN GELİŞİMİ VE KADIN FİGÜRÜNÜN KULLANIMI	56
2.1.1 Osman Hamdi Bey	57
2.1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Figür.....	62
2.1.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	65
2.1.4 1914 Çallı Kuşağı	69
3. TÜRK RESİM SANATINDA CUMHURİYET DÖNEMİ	79
3.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	79
3.2. D Grubu	89
3.3. Yeniler Grubu	95
3.4. Türk Resminde 68 Kuşağı (1950 'den günümüze).....	99
3.5. Neşet Günal Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması.....	100
3.6. Neş'e Erdok Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması	106

3.7. Turgut Zaim Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması	113
3.8. İbrahim Balaban Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması	117
4. ASLI ALTINIŞIK'IN RESİMLERİNDE ANNE VE ÇOCUK TEMASININ ELE ALINIŞI	122
5. SONUÇ.....	131
6. KAYNAKLAR	135
7. ÖZGEÇMİŞ.....	139

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşum sürecinde desteğini esirgemeyen değerli hocam, tez danışmanım Doç. Özlem ÜNER'e, yakın arkadaşım Dr. Öğr. üyesi Makbule Gizem Enuysal'a, Eşim İlker Doruk'a, Ressam Resul Aytemür'e, Hülya Aksoy'a ve arkadaşım Duygu Kılıç'a katkılarından ve desteğinden ötürü en içten teşekkürlerimle...

ÖZET

İnsanlık tarihinin erken dönemlerine bakıldığında kadın kutsaldır. Üreten, doğuran, can veren, can verdiği canlıyı kendi sütüyle besleyebilen mucizevi bir varlıktır. Tarihsel süreçte annenin değişen konumlarına baktığımızda anne ataerkil düzende ev içinde etkin, dışarıda, sosyal ortamda edilgen yapıya sahiptir. Kadın kimi zaman da bir babanın buyruğundaki kızı, bazen bir eş ya da anne olarak varlığını sürdürmüştür. Tarih boyunca farklı dönemlerden geçen kadının sosyal durumu gelişen süreçle birlikte bütünüyle olmasa da kısmen bir değişim göstermiştir. Örneğin Antik Yunan döneminde kadının bir sosyal yaşantısı vardır. Kadın İş alanında aktif, okuyan, yazan, mevki sahibi, aynı zamanda hem anne hem çalışıp para kazanabilen bir konuma sahiptir. Anne ve çocuk temasının sanata yansımaları en ilkel dönemlerden beri görmek mümkündür. Figüratif anlamda resim yapan birçok sanatçı resimlerinde çocuk temasını bazen yardımcı eleman, bazen esas unsur olarak kullanmıştır. Hem Batı hem Türk resminde anne çocuk imgesi; halı dokuma, yemek yapma, tarlada çalışma veya çocuk emzirme sahnelerinde görülür. Batı resminde İsa ve Meryem bağlamında anne ve çocuk teması dini bir kökene dayanır. Anne çocuk teması Türk resminde ise belli bir figüratif olgunluğa ulaşmakla birlikte ele alınmıştır ve başlangıcından itibaren Batı resmindeki örneklerinin tersine sivil bir anlayışta gelişmiştir.

Eser metninin birinci bölümünde tarih öncesi dönemden başlayarak Batı resim sanatının 14. ve 20.yy. arası dönemini kapsayarak çeşitli malzemelerle oluşturulmuş kadın, çocuk ve anne tasvirlerinin kronolojik olarak incelenmesine yer verilmiştir. İkinci bölümü Türk resim sanatının tarihsel gelişimi, bu gelişim sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu gibi belli başlı köşe taşlarına ve Çallı Kuşağı gibi önemli gruplara yer verilmiş ve bu süreçte eser metninin kapsamına giren örneklerle değinilmiştir. Üçüncü bölümünde Cumhuriyet Dönemi'nden başlayarak günümüze kadar gelen süreçte Türk resminde anne ve çocuk temasını ele alan belli başlı resamlara ve resimlerine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise sanatçının kendi resimlerine ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: resim, figür, kadın, anne, çocuk.

ABSTRACT

Looking at the early years of human history, woman is sacred. She is a miraculous entity which produces, gives birth, gives life to a creature, and feeds that living creature on her own milk. When we look at the changing statue of the mother in the historical process, the mother has an active presence inside the house; but passive on the social life outside the house in patriarchal order. The woman has maintained her existence, sometimes as a daughter under the command of a father, sometimes as a wife or mother. The woman's social status, which has passed through contradictory periods throughout history, has changed, although not completely, with the developing process. Now she has a social life. The woman who is active in the field of work, studying, writing, having a position, both the mother and the one who works and makes money can now have a say. A lot of artists painting figuratively used child theme sometimes as a helper, sometimes as a main element in their paintings. It is often possible to see that child-themed pictures are depicted as a reflection of the present time as mother and child, sometimes while producing in the field, weaving carpets, cooking as mother and child, and sometimes children who are breastfed in the arms of their mother. The theme of mother and child has been approached earlier in Western painting than in Turkish painting. One reason for this is that the theme of mother and child theme in the context of Jesus and Mary in Western painting is based on a religious origin. The theme of mother-child in Turkish painting has been discussed with a certain figurative maturity and from the beginning it has progressed in a civilian understanding, contrary to its examples in Western art.

In the first part of the work, the introduction is given, and the second part is allocated to the chronological study of the depictions of woman, child and mother formed by various materials, covering the period between the 14th and 20th centuries of Western painting, starting from the prehistoric period. In the third part of the work, the historical development of Turkish painting, the major cornerstones such as the

founding of the Sanayi-i Nefise School and the important groups such as the Çallı Generation were included in the process of development, and the examples covered by the text of the work were mentioned in this process. In the fourth part of the work, starting from the Republican period to the present, the main painters who approached the theme of mother and child in Turkish painting and their paintings were included.

Keywords: painting, figure, woman, mother, child



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Willendorf Venüsü, M.Ö 25.000, “Kireç Taşı”, Viyana Doğal Tarih Müzesi	4
Resim 2: “Tanrıça ya da Kadın Figürü”, Çatalhöyük. M.Ö 7000, Boyama Kil	4
Resim 3: “Oturana Tanrıça ya da Kadın Figürü”, Çatalhöyük, M.Ö.5,500, Pişirilmiş Kil	6
Resim 4: Kadın Figürin, M.Ö 3000, Afyon Müzesi	6
Resim 5: Kültepe Tipi İdol, Kayseri Müzesi	7
Resim 6: “Kartepe Avlunun Taş Levhalarının Birinde Palmiye Önünde Çocuğunu emziren anne	8
Resim 7: “Toprak Kaleden Gümüş Pektoral Madalyon”	9
Resim 8: “Ana Tanrıça Kibele Kültü”, Manisa	10
Resim 9: “Ankara/ Bahçelievler Phrygia ana tanrıça kabartması”. Anadolu Medeniyetler Müzesi.....	10
Resim 10: Boğazköy’de Bulunmuş Olan “Kibele Heykeli”, Anadolu Medeniyetleri.....	11
Resim 11: Saray Freski, Girit.....	12
Resim 12: Girit Altın Yüzük- MÖ.1500	13
Resim 13: Giotto Di Bondone, “Meryem ve İsa”, Floransa, 14. Yy.....	15
Resim 14: Leonardo Da Vinci, “Yarnwinder Meryemi”, 1507	17
Resim 15: Jan Van Eyck, “Şansölye Rolin Meryem’i”, 1435, 66 x 62 cm.....	19
Resim 16: Gerard David, “Süt Çorbalı Madonna”, 1510, 66 x 62 cm, A.Ü.Y.B.	20
Resim 17: Pieter Bruegel, “Köylülerin Dansı”, 1567, 124x 164 cm, A.Ü.Y.B.	21
Resim 18: Pieter Aertsen, 1557, “Yumurta Dansı”, 84 X 172 cm. T.Ü.Y.B.	22
Resim 19: George De La Tour, “Yeni Doğmuş Çocuk”, 1645-48, 76 x 91 cm,.....	23
Resim 20: Le Nain Kardeşler, “Köylü Aile”, 1640	24
Resim 21: Velazquez, “Las Hilen Deras” (dokumacı kadınlar), 1657, 220 x 289 cm,.....	25
Resim 22: Velazquez, “Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın”, 1618, 100,5 x 119,5 cm, T.Ü.Y.B. .	26
Resim 23: Pieter De Hooch, “A Motherdelousing Her Child (bit temizleyen anne)”,1660, .	27
Resim 24: Johannes Vermeer, “Delft’te bir Sokak”, 1657, T.Ü.Y.B.	28
Resim 25: Jacob Ochtervelt, “Sokak Çalgıcıları”	29
Resim 26: Vigee Le Brun, “Kızı ile Otoportresi” 1789, 130 X 94 cm, T.Ü.Y.B. Louvre Müzesi.....	30
Resim 27: John Hopner “Bayan John Garden ve Çocukları “1796-97, T.Ü.Y.B.	32
Resim 28: Gustave Leonard De Jounge “Anne Aşkı”,1829, T.Ü.Y.B.	33
Resim 29: Honore Daumier “Yük” 1853, kağıt üzerine yağlıboya	34
Resim 30: Honore Daumier “Yıkayıcı” 1986, panel üzerine yağlıboya	34
Resim 31: Mary Cassat, “Çocuk Banyosu”1893, 39 x 26, T.Ü.Y.B. Chicago Sanat	35
Resim 32: Mary Cassatt, “Bot Partisi” 1893-94, T.Ü.Y.B.	36
Resim 33: Renoir “Annelik”,1886, T.Ü.Y.B.	37
Resim 34: Renoir “Anne ve Çocuk” 1884, T.Ü.Y.B.	37
Resim 35: Berthe Morisot “Beşik” 1872, T.Ü.Y.B. Paris Orsay Müzesi	38

Resim 36: Edvar Munch “Madonna” 1895-1902, Litografi	39
Resim 37: Egon Schiele “Ölü Anne” I, 1910.....	40
Resim 38: Egon Schiele, “Anne ve Çocuk” II,1908	41
Resim 39: Egon Schiele,” Dahinin Doğuşu” III, 1911	42
Resim 40: Egon Schiele, “Anne ve Çocuk” IV, 1912.....	42
Resim 41: Gustave Klimt, “Üç Yaş Kadın” 1905, 180 x 180 cm, T.Ü.Y.B. Roma.....	43
Resim 42: Kokoschka, “Ailenin Elleri ve Çocuk” 1909, T.Ü.Y.B.	44
Resim 43: Otto Dix, “Göbek Kordonlu Bebek” 1927, T.Ü.Y.B.....	45
Resim 44: Otto Dix “Ellerin Üstünde Yeni Doğan” 1927, T.Ü.Y.B.	46
Resim 45: Otto Dix,” Çocuklu Anne” 1923, T.Ü.Y.B.....	47
Resim 46: Otto Dix “Anne ve Çocuk” 1926, T.Ü.Y.B.	47
Resim 47: Kathe Kollwitz “Anne ve Ölü Çocuk” 1903, Desen.....	48
Resim 48: Kathe Kollwitz “Ekmek” 1924, Litografi / Kğıt, British Museum.....	49
Resim 49: Pablo Picasso, “Guernica“, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi	50
Resim 50: Pablo Picasso, “Anne ve Çocuğu”	51
Resim 51: Pablo Picasso “Anne ve Çocuk” 1921 Pembe Dönem	52
Resim 52: Fernand Leger “Anne ve Çocuk” 1949, 64 x49 cm, K.Ü.G.B./Özel kol.....	53
Resim 53: Marc Chagall “Bella ve İda Pencere Önünde” 1946, 56 x 45 cm, Karton Ü.Y.B.	54
Resim 54: Richard Hamilton,”Anne ve Çocuk” Greenham drypoin, Mavi akrilik,	55
Resim 55: Richard Hamilton “Anne ve Çocuk” Common, 1984, 176 x176 cm	55
Resim 56: Richard Hamilton “Anne ve Çocuk” 1984, Kâğıda collotype ve screenprint	55
Resim 57: Richard Hamilton “Anne ve Çocuk” 1984. 150 X 150cm, T.Ü.Y.B.....	55
Resim 58: Osman Hamdi Bey, “Mihrap”, 1901, T.Ü.Y.B.....	58
Resim 59: Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”, 1887, T.Ü.Y.B.....	59
Resim 60: Süleyman Seyyid, “Yaşmaklı Kadın”, 1842-1913, T.Ü.Y.B.	60
Resim 61: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, 1841-, “138 x 177 cm T.Ü.Y.B.	61
Resim 62: Sami Yetik, “Cephane Taşıyan Köylüler”, 1917, T.Ü.Y.B.	64
Resim 63: Mihri Müşfik, “Leyla Turgut Portresi” (Çocuk Portresi), 1911-12	67
Resim 64: Mihri Müşfik Hanım,1920 “Otoportre”, 1: 98,5 x 61 cm, T.Ü.Y.B. / R.H.M.....	68
Resim 65: İbrahim Çallı, “Çıplak”, T.Ü.Y.B. İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	71
Resim 66: Namık İsmail, 1922 “Üryan”, T.Ü.Y.B.	72
Resim 67: İbrahim Çallı, “Portre” İstanbul Resim Heykel Müzesi	73
Resim 68: İbrahim Çallı, “Hatay’ın Anavatana Hasreti”, 1936, T.Ü.Y.B.	74
Resim 69: İbrahim Çallı, “Şapkalı Kadın” T.Ü.Y.B.....	74
Resim 70: Feyhaman Duran, “Köpekli Kız” 60 x 87 cm, T.Ü.Y.B./ i.R.H.M.....	75
Resim 71: Hüseyin Avni Lifij, “Kara Gün”, 1923, 93 x 118 cm, T.U.Y.B.	77
Resim 72: Namık İsmail, “Sedirde Uzanan Kadın”, 1917, T.Ü.Y.B.	78
Resim 73: Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, 139x187cm/T.Ü.Y.B./ İ.R.H.M.....	82
Resim 74: Ali Avni Çelebi, “Anadolu’da Görünüm” T.Ü.Y.B.	83
Resim 75: Hale Asaf, “Paletli Otoportre”, 1925, T.Ü.Y.B.	84
Resim 76: Hale Asaf, “Otoportre”, 1905-38, 90 X 72 cm, T.Ü.Y.B.	85
Resim 77: Şeref Akdik, “Millet Mektebi”, 1930, T.Ü.Y.B.	86

Resim 78: Şeref Akdik, “Çini Yapan Kadınlar”, 1955, 60 x 71 cm, T.Ü.Y.B.	87
Resim 79: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956, 95x 130 cm, T.Ü.Y.B.	90
Resim 80: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Anne ve Çocuk”, 1956, 32 x23 cm, K.Ü.G.B.	91
Resim 81: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Vagon Restoran”, 1954, 183x146 cm,	93
Resim 82: Nuri İyem, “Türkmen Durumu”, T.Ü.Y.B.	95
Resim 83: Nuri İyem, “Enteriyör”	96
Resim 84: Fikret Otyam, “Doğu’dan Manzaralar”	97
Resim 85: Mustafa Esirkuş, “Köylüler” T.Ü.Y.B.	98
Resim 86: Neşet Günel, “Yaşantı 2”, 150 x 170 cm, (Besi Cecen Koleksiyonu).....	101
Resim 87: Neşet Günel, “Başakçı Kadın I”, 1978, 165x97 cm, T.Ü.Y.B.	102
Resim 88: Neşet Günel, “Desen”, 1958, 29 x 21 cm, K.Ü.K.K.	103
Resim 89: Neşet Günel, “Sorun-Sorum III”, 1991, 182 x143 cm T.Ü.Y.B.	104
Resim 90: Neşet Günel, “Sorun-Sorum 4”, 1993, 172 x 108 cm, T.Ü.Y.B.	105
Resim 91: Neş’e Erdok, “Radyoda Karmaturko”. 2008, 160 x 132 cm, T.Ü.Y.B.	108
Resim 92: Neş’e Erdok, “Aile”, 1983, 230 x 135 cm, T.Ü.Y.B.	109
Resim 93: Neş’e Erdok, “Anne”, 2007, 160 x 150 cm, T.Ü.Y.B.	110
Resim 94: Neş’e Erdok, “Hayırsız Evladın Dönüşü”, 1995, 150 x 180 cm, T.Ü.Y.B.	111
Resim 95: Turgut Zaim, “Yörükler”, Linol baskı	114
Resim 96: Turgut Zaim, “Anadolu’da Yaşam”, T.Ü.Y.B.	114
Resim 97: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, 1976, 117,5 x 99,5 cm., T.Ü.Y.B./, A.D.R.	115
Resim 98: Turgut Zaim, “Yaylada Yörükler”, 175x135 cm, T.Ü.Y.B.	116
Resim 99: İbrahim Balaban “Fenerli Ana ve Çocuğu” 1921, T.Ü.Y.B.	118
Resim 100: İbrahim Balaban “Anne ve Çocuğu” 1998, T.Ü.Y.B.	118
Resim 101: İbrahim Balaban “Anaların Yürüyüşü” 1984	119
Resim 102: İbrahim Balaban “Çocukları Sirtında Yürüyen Analar” 1995	119
Resim 103: İbrahim Balaban “Yaşamın Kendisi” 2015	120
Resim 104: İbrahim Balaban “Emziren Ana” 2015, 50 x 60 cm, T.Ü.Y.B.	121
Resim 105: Aslı Altınışik, “Bulmaca”, 2013, 190 x 140 T.Ü.Y.B.	123
Resim 106: Aslı Altınışik, “Bekleyiş”, 2013, 150 x 130 cm, T.Ü.Y.B.	124
Resim 107: Aslı Altınışik ”Pero”, 2012, 190 x 150 cm, T.Ü.Y.B.	125
Resim 108: Aslı Altınışik, “Dağınık Yatak”, 2013, 190 x 150 cm T.Ü.Y.B.	126
Resim 109: Aslı Altınışik, “İsimsiz”, 2019, 55 x 30 cm, K.Ü.K.T.	127
Resim 110: Aslı Altınışik, “Sarı Şemsiyeli Çocuk”, 2013, 135 x 93 cm, T.Ü.Y.B.	128
Resim 111: Aslı Altınışik, ” isimsiz”, 2019, 55 x 30 cm, K.Ü.K.T.	129
Resim 112: Aslı Altınışik, “Vicdan”, 2013, 150 x 180 cm, T.Ü.Y.B.	130

GİRİŞ

Çalışmanın Amacı

Türk resminde anne çocuk temasını ele alan ressamaların eserlerinin ifade biçimleri açısından değerlendirilmesi ve üslupsal özelliklerinin araştırılarak incelenmesidir.

Çalışmanın Kapsamı

Eser metni dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, tarih öncesi dönemde kadının aile, toplum ve sosyal ortamlardaki konumuna ve kadının ayrıcalıklı ve doğurgan yapısının kadın betimlerine yansıma biçimlerine yer verilmiştir. Bu dönemde görülen kadın betimlemelerinin onun doğurganlığının ve anne oluşunun vurgulanışı ön planda yer almıştır. Doğurganlığın ve üremenin önemli olduğu dönemde, kadının yeni bir canı dünyaya getirmesi ve bedeninden onu beslemesi kadının' tanrı ya da tanrıça' olarak betimlenmesini sağlamıştır. Din kavramı kadın figürü üzerinden ifade edilmiştir. 14. yy'da Bizans döneminde Hıristiyanlığın yayılması ile 'ana tanrıça' betimi yerini Meryem Ana (İsa'nın annesi) tasvirine bırakmış ve birçok resimde konu olarak ele alınmıştır. Rönesans'la birlikte Meryem ana betimi çocuk İsa ile birlikte kilise duvarlarında (dini konularda) yer alırken, ilerleyen süreçte bu dini çerçeveye yerini daha dünyevi konulara ele bırakmaya başlamıştır. İkinci bölümde Türk resim sanatının Batılı anlamdaki gelişim sürecinde kadın figürünün ele alınışına yer verilmiştir. 1793' te askeri amaçlarla öğretilen resim eğitimi ile başlayan ve Avrupa'ya resim tahsili için gönderilen öncü ressamlar kuşağının katkıları ile devam eden Batılı tarzdaki Türk resim sanatının seyrine ve bu

seyir içinde önemli yere sahip ressamalara; Sanayi-i Nefise Mektebi, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi gibi sanat okullarında değinilmiştir. Bu bağlamda Osman Hamdi Bey'in ve Mihri Müşfik'in hem ressam hem de eğitimci olarak Türk resmine katkıları gözler önüne serilmiştir. Ardından Çallı Grubu'nun da ortaya çıkışıyla Türk resminde figür ve nü konuları iyiden iyiye yaygınlaşmıştır. Çallı Grubu'nun ressamlarından İbrahim Çallı ve Nurullah Berk bu anlamda önemli bir girişimde bulunmuş ve Avrupa'dan aldıkları sanat eğitimlerini Türk resmine yansıtmaya çalışmışlardır. Üçüncü bölümde de Cumhuriyet dönemine ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler grubu, 68 kuşağı gibi Türk resminin öncü sanatçı birliklerine ayrılmıştır. Bu süreç, Türk resminin kuşaklar arasındaki değişim evrelerini ve anne çocuk temasının 1968 Kuşağı sanatçılarının değişik bakış açılarıyla ele alınışını kapsamaktadır. Dördüncü bölümde ise, Aslı Altınışik'in Kadın, Çocuk "Anne ve Çocuk" temasını ele aldığı resimlere ve bu resimlerin açıklamalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Türk resminde anne ve çocuk temasını konu alan ressamların eserlerinin incelenmesi, dönemsel özelliklerin irdelenmesi, yazılı, görsel, internet ve kütüphane yayınlarının incelenmesi ve değerlendirilmesi. Konu ile ilgili kaynakları araştırmak, görselleri ortaya çıkarmak, anne çocuk teması ile ilgili resimleri incelemek ve bu resimlerigörseller üzerinden değerlendirmek.

1. BATI RESİM SANATINDA KADIN FİGÜRÜ VE ANNE ÇOCUK TEMASININ KÖKENLERİ

1.1. Tarih Öncesi Dönem

İlk insan, doğuran, can veren, yaratan olarak gördüğü kadını, kutsadı. Ana olan kadının, yaşayabilmek ve doyabilmek için mücadele verdiği Paleolitik dönemde memelerinden gelen süt ile doğurduğu canlıyı beslemesi, onun mucizevî bir varlık olduğunu göstermektedir. Kadının bu mucizevî durumu onu üstün kılmaktadır. Kadını tanrılaştıran onun tanrıça olarak görülmesine sebep olan da bu üretkenliği ve üstünlüğüdür.

Paleolitik çağın ardından gelen Neolitik Çağ'ın arkeolojik kalıntılarında kadın betimlemeleri sıklıkla görülmektedir. "*Antropologlara göre tarımsal faaliyetleri başlatan kadınlardır.*"¹ Bir başka deyişle; "*kadın bedeni de tıpkı toprak gibidir; doğurur ve kendi soyunu yaratır, sürekli yeni bitkiler, sebzeler ve meyvelerle kendini yeniler. Bu yüzden bereketi sağlayan besleyen ve doğuran kadının toplumdaki şükran duygusundan kaynaklanan saygın ve önemli yeri olmalıdır.*"² Bu çağda bereket kültlerinin ortaya çıkmasına kadının tarımsal faaliyetleri başlatmasının sebep olduğu düşünülebilir. (Resim 1)

¹A. Mühibe DARGA, (2013), *Anadolu'da kadın (on bin yıldır eş, anne, tüccar, kraliçe)*, YKY s.44

²A.g.k.,s.44



Resim 1: Willendorf Venüsü, M.Ö 25.000, “Kireç Taşı”, Viyana Doğal Tarih Müzesi

Tarih öncesi dönemlerdeki toplumlarda kadın bedeni hem insan soyunun hem tabiatın kaynağı olarak görülmüştür. Bu sebeple kadın doğum, üreme, ölüm gibi yaşam döngülerinin hâkimi sayılmış, bu durum ona, ana tanrıça, tanrıça imajını yüklemiştir. Bu dönemde kadın betimlemelerinin kabartma ve oyma tekniği ile yapıldığı veya mağara duvarlarında resim olarak çizildiği görülür, bu kadın betimlemelerinin yalın, çıplak bir ifadesi vardır.



Resim 2: “Tanrıça ya da Kadın Figürü”, Çatalhöyük. M.Ö 7000, Boyama Kil

"Kadınlık simgesinin ilk betimi 30 bin yıl öncesine kadar uzanır. Fransa, Dordone'da mağara duvarlarına yapılmış oldukça büyük boyutlu yuvarlak ve üçgenimsi alt tarafı noktalı bezemeler, ilk kez Leroi-Gourhan tarafından kadınlik simgeleri olarak yorumlanır. (Leroi-Gourhan 1967), M. Gimbutas ise aynı bezemeler için 'kozmetik güçle dolu rahimler ve yaşam suyunun kaynağı'³ yorumunu yapar. (Resim 2)

Tarih öncesinden günümüze insanlığın oluşum sürecinde kadının imajına bakıldığında, neredeyse bütün uygarlıklarda kadının doğurganlığının, yaratıcılığının, tanrısallığının, besleyiciliğinin öne çıktığı görülür. Kadın her çağda yaratıcı, üretici, yönetici, koruyucu tarafının yanı sıra bir anne olarak görülmüştür. Kimi dönemlerde sanatçı, iş kadını, yazar, şair yönüyle öne çıkmış olsa da aileyi yönetme görevini sürdürmüştür.

İnsanlık ilk Neolitik Çağ ile birlikte yerleşik düzene geçmiş, yerleşik düzen ile birlikte aile kavramı ortaya çıkmış ve kadının inanç dünyasındaki yeri belirginleşmiştir. Yerleşik hayata geçişin sonucu olarak yaşamın çeşitli alanlarıyla beraber inançla ilgili betimlemelerde bir çeşitliliğin, bolluğun meydana geldiği görülmektedir. Resim 3'te görüldüğü gibi insan elinden çıkmış küçük boyuttaki tanrı ya da tanrıça figürü anlamına gelen idoller bu çağın ürünlerinden biridir.

³Leroi GOURHAN (1967), Gimbutas 1989-99-113(Gimbutas m.) the language of the Goddess



Resim 3: “Öturan Tanrıça ya da Kadın Figürü”, Çatalhöyük, M.Ö.5,500, Pişirilmiş Kil

Kadın betimlemeleri çıplak olarak ilk defa tunç çağında karşımıza çıkmaktadır. Figürin ve idollerin cinsel bölgelerinin betimlenmesine önem verilerek cinsiyetleri vurgulanmıştır. Örneğin göğüs, göbek ve cinsel organlar kazıma, oyma ve kabartma gibi teknikler kullanılarak gerçekçi ve ayrıntılı bir anlayışla ifade edilmişlerdir. Sözü edilen bu betimleme anlayışının amacı sadece kadını erkekten ayırmak değil insan doğasındaki cinsel yaşam ve üreme döngüsünü de hatırlatmaktır. Bu çağda değişik malzemelerden üretilmiş plastik görünümlü figürin ya da idol olarak bilinen soyut anlayışta iki kadın betimi ile karşılaşmaktadır. (Resim 4)



Resim 4: Kadın Figürin, M.Ö 3000, Afyon Müzesi

Figürinler Neolitik çağın şişman kadın tanrıça heykellerine oranla ince ve yassıdır. İdoller ise Neolitik çağın şişman ana tanrıçalarının oturan, bağdaş kuran, hâkimiyet sahibi olan heykellerin soyut betimlenmiş hali olabileceği düşünülür. Aynı zamanda bu idollerin yalın biçimde ifade edilmeleri hem modern bakış açısının hem de doğa resminden üç boyutlu forma geçişin ilk örnekleri olarak görülürler. (Resim 5)



Resim 5: Kültepe Tipi İdol, Kayseri Müzesi

Tunç çağının akabinde gelen Hitit döneminde (M.Ö. 1190-620) Aslantepe (Malatya) rölyeflerinde kadın figürlerinin önceki örneklere göre daha süslenmiş olduğu göze çarpar ve bu bağlamda kadın figürleri giysilerinde püsküller ve saçaklar, küpe bilezik gibi takılarla tasvir edilir. Bu dönemde anne ve çocuk figürlerinin yan yana yer aldığı ilk örnekleri görülmeye başlanır. Örneğin Resim 6'da görülen ve bugün Adana Arkeoloji Müzesi'nde yer alan kabartma, palmiye bitkisinin önünde ayakta çocuğunu emziren anne figürünü konu alan ilk örneklerden biridir. Kabartmada sağ göğsünü tutarak çocuğunun emzirmesine yardımcı olan bir anne figürü görülmektedir. Anne ile çocuğun duruşunda ve birbirlerine göre oranlarında doğadakine yakın bir anlayış gözetilirken palmiye ile insan figürü arasındaki oranlar söz konusu olduğunda aynı bakış açısının sürdürülmediği anlaşılmaktadır.



Resim 6: “Kartepe Avlunun Taş Levhalarının Birinde Palmiye Önünde Çocuğunu Emziren Anne”
(Tanrıça ya da Kraliçe) Adana Arkeoloji Müzesi.

Çocuklu sahneler Tunç Çağı'nın ardından Demir Çağı'nda da artarak görülmeye devam etmiştir. Demir Çağı'nda ortaya çıkan bir diğer ifade aracı da Stel'lerdir. Stel eni boyundan kısa kabartmalı dikilitaş anlamına gelir, bu uygulama biçiminde kadının kucağında çocukla betimlenmesi kadını daha dünyevi bir konuma taşımaktadır. Hatta kadını elinde ayna gibi süs eşyaları, ip, iğne vb. gibi dikiş eşyalarının bulunması da kadının dünyevileştirildiğinin bir başka göstergesidir. *"Annenin kirma gibi yün eğirme aletleri ile gösterilmesi ve kimi zaman yün eğirmesi, eş ve annelik kavramı etrafında kadının sosyal statüsünün belirlediği çerçeveyi gözler önüne serer."*⁴ Sözü edilen günlük yaşam sahnelerinin yanında Urartularda kadın betimlemeleri, kadınların yer aldığı dini veya aristokratik geleneklerle ilgili sahnelerde görülmektedir.

⁴Bkz. (44), DARGA, s. 246



Resim 7: “Toprak Kaleden Gümüş Pektoral Madalyon”

Resim7’de görülen betimlemede biri tahtta oturan diğeri ayakta iki kadın görülmektedir. Her iki kadında desenli giysiler giymişler ve başlarını bellerine kadar uzanan bir örtüyle örtmüşlerdir. Tahtta oturan kadın figürünün diğlerinden yüksek ve büyük gösterilmesi olasılıkla onun tanrıça ya da aristokrasiden biri olduğunun işaretidir. Her ikisi de birbirlerine dönük ve iletişim halindedirler, tahtta oturan figür elinde dala benzer bir cisim tutmaktadır. Kadının betimlendiği bu tasvirler işleniş ve kadınların konumlandırılması bakımından sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.



Resim 8: “Ana Tanrıça Kibele Kültü”, Manisa

Frig Döneminde ise kadın figürü örneklerinin en belirgin örneğini kaya anıtlarındaki Kibele Kültü adı verilen tanrıça yontularında görülmektedir. (Resim 8)

“İnsan biçimli olarak tasvir edilen tek tanrı- tanrıça adı Frigce anne anlamına gelen ' Matar ' yine ' dağ ' anlamına gelen Kibele ismidir.”⁵ Kibele kabartmalarında ve oymalarında heykellerin başlığının uzunluğu ve katlardan oluşması göze çarpar. Pholos adı verilen bu başlık birkaç kattan oluşur. Başlıktan çıkan örtü çok uzun olup arka kısımda ayak topuklarına kadar gösterilmiştir.

Ana tanrıça betimlemeleri genellikle birbirlerinin aynı olarak ele alınır. Kadınlar ayakta, dik bir şekilde ön profilden çoğunlukla çapraz bağladığı eliyle bir şeyi tutarken gösterilir. Kıyafetleri uzun kumaştan bedenini kapatır şekilde bol, geniş, etek üzerinde kemeriyle ve kafasının üzerinde uzun başlıkla betimlenir. (Resim 9)



Resim 9: “Ankara/ Bahçelievler Phrygia ana tanrıça kabartması”. Anadolu Medeniyetler Müzesi

Kibele'nin bir başka örneğini ise Boğazköy'deki heykel örneğidir. Bu heykel de çıplak memesini eliyle tutmaktadır. Diğer elinde bir meyve olduğu düşünülen heykelin iki yanında iki erkek çocuk müzik aletleri çalarken görülmektedir. (Resim 10)

⁵ Işık 2006-2007 / "Phryg Dini; tanrıça mat kubeleya" kerulN. (Ed.), Arkeo atlas, sayı5. S.47,2006," Karanlık dön. Aydınlığı ve Frig Anadoluluğu üzerine" Sivash.sivas t.(ed.) Friglerin gizemli uygarlığı/ YKY.İst. S.141-147,



Resim 10: Boğazköy’de Bulunmuş Olan “Kibele Heykeli”, Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Kibele figürü diğer ana tanrıça figürlerine göre daha anıtsal bir yapıya sahiptir. Önceki uygarlıklarda pişmiş toprak ve taş kabartma şeklinde ifade edilen ana tanrıça figürleri Frig döneminde nişler içerisinde görkemli kaya anıtları olarak genellikle giyinik ve ayakta betimlenmiş biçimde karşımıza çıkar. Bu heykellerin bir boyut kazandığının da göstergesidir.

Kibele (ana tanrıça) kültü Anadolu ile sınırlı kalmayıp daha sonra farklı isimlerle Yunan ve Roma uygarlıklarında da değişik adlandırılmaları ile varlığını korumaya devam etmiştir. Yunanlı ozan Hesiodos’un MÖ. 8.Yy.’a ait Theogonia’sında geçen *“Her şeyin başı Khaos’tu, geniş göğüslü anne Gaia vardı, bunlar ölümsüzlerin kökeniydi.”*⁶ Sözüyle Antik Yunan’da insanlığın ilk tanrısının toprak ana olduğu düşüncesi verilmiştir. Antik Yunan’da insanı doğuran, büyüten, doyuran olarak Ge ve Rhça olarak da adlandırılan ana tanrıçalardır.

⁶George THOMSON (1995), **Tarih öncesi Ege**, çev. C. Üster, 198.

1.2. Antik Çağlardan Rönesans'a



Resim 11: Saray Freski, Girit

Kadının betimlendiği en önemli eserler Antik Yunan'da Girit'teki saray fresklerinde görülmektedir, bu fresklerde dini ve toplumsal ritüeller işlenmektedir. Çoğunlukla da kadın betimlemelerinin yer aldığı fresklerde kadınların ritüel esnasında işlenmesi onların aslında ne kadar hür olduklarını da göstermektedir. Saraydaki bu ritüellerin betimlenmesinde hayata dair huzur veren süslü ve zevkli betimlemeler yer almaktadır. Resim 11 bu dönemde kadın betimlemeleri altın mühürler üzerinde de görülmeye devam etmektedir. Bu mühürlerde kadının yanı sıra onu destekler biçimde rahibe, çocuk, ağaç gibi betimlemelere de yer verilmiştir. (Resim 12)



Resim 12: Girit Altın Yüzük- MÖ.1500

Antik Yunan'da *“Kadının toplumdaki yerine bakıldığında bir yurttaş olarak kimi temel özellikler tanındığı, aileye ve tek kadınla evlilik ilkelerine değer verdiği anlaşılır.”*⁷ Kadının bu sosyal statüsü vazo sanatında da sıklıkla görülmektedir. Bu dönemde kadın en çok ebelik, ilkel eczacılıkla uğraşır; erkek işi diye bilinen sanat eserlerinde de kadınların etkin işlevi olduğu düşünülür. Roma Medeniyeti'nde ise bunun aksine kadınların memuriyet durumu yoktur, kadının siyasi ve hukuki hakları da yoktur fakat vatandaşlık hakları vardır.

M.Ö.4.yy'da Antik Yunan'da ortaya çıkan temel ilkeleri ve amacı erdem olan, buna bağlı olarak da doğanın ve insanın özgür bağımsızlığını savunan Kinikler aynı zamanda Kinizm olarak adlandırılan zenginlikten arınmış sade yaşam tarzını, insanın kendisine yetebilme duygusunu benimsemiş, mutlu olmaya dayalı bir felsefeye sahiptirler. Onlara göre bu yaşam tarzı bilgi ile edinilmiştir. Kinikler, kadınların geleneksel toplumsal yapıdan kurtulup daha özgür ve bağımsız olabilmeleri için uğraşmışlardır. Bu dönemdeki entelektüeller özgür, bağımsız ve tabuları ortadan kaldıran düşünceleri her türlü şartta dile getirmişlerdir. Bunun aksine Roma Cumhuriyeti'ndeki kadınların özgürlükleri kısıtlanmıştır ve aile içerisinde yönetici güç olan baba hâkimiyetindedirler. Kadın ve kız çocuklarının iradeleri de baba kontrolündedir, kız çocukları evlendikten sonra eş- koca otoritesi altına girmektedirler. Bu dönemde kadınlar süslü giyinir, takılara ve kozmetiğe ayrıca önem verirlerdi,

⁷Prof. Dr. Günsel RENDA (1993), *Anadolu'da kadının 9000 yılı, Çağlar boyu Anadolu'da kadın*,12.

dönemin kadınlarında açık ve boyalı saçlar dikkat çekmektedir. Öte yandan Antik Yunan uygarlığında Hetero olarak bilinen iyi eğitilmiş, sanat ve edebiyattan anlayan, üst düzey erkeklere arkadaşlık etmek için yetiştirilmiş fahişeler de vardır.

Anadolu’da Hıristiyanlığın kabul edildiği Bizans Dönemi’nde kadın betimlemeleri “*Meryem Ana (İsa’nın annesi) olarak inanç dünyasında en önemli yeri almıştı.*”⁸ Anadolu’da Bizans Dönemi’nde Hıristiyanlığın yayılması ile birlikte ana tanrıçanın doğurgan, kutsal, yaratıcı annelik modeli Meryem Ana (İsa’nın annesi) tasvirine dönüşmüştür. Tanrının annesine sadakat, bağlılık çoğu kez kilise resim ve heykellerde sembolik olarak betimlenmiştir. Meryem Ana imgesi ilk dört yüz yıl boyunca tek başına ele alınırken sonraki yıllarda tanrının annesi, kutsal ruhu doğuran kişi olarak çocuk İsa ile birlikte resim ve heykellerde yer almıştır. İlk çocuk betimlemesi küçük bir yetişkin gibi orantısız ve bir cüce gibi ele alınırken 14. yy. ve 15.yy. Rönesans sanatında çocuk imgesi aslına yakın oranlarda betimlenmeye başlamıştır. Din artık inançları nedeniyle kadınların zulüm görmeyecekleri bir ortam sağlamıştır. Kadın artık erkeği baştan çıkaran Havva olarak değil saflık ve güzellik örneği Meryem olarak görülmüştür.

Gotik sanat 13.yy’ın başlarında Fransa’da görülmeye başlayan resim ve mimariyi etkisi altına alan bir sanat akımıdır. Gotik resim sanatının en önemli özelliklerinden birisi resimlerde dini konuların gösterilmesidir. Bu dönemde dini hiyerarşiye bağlı figürlerin oranları ve figürlerin kıyafetlerinin renk düzenlemeleri göz önüne alınmaya başlanmıştır. Gotik resim sanatında dini konuların yanında dünyevi konulara da yer verilmiştir.

Giotto di Bondone Gotik ve Erken Rönesans döneminde Floransa’da eserler vermiş bir ressam ve mimardır. Hocası Floransalı ressam Cimabue’dır. Giotto’nun resim sanatına yaptığı eşsiz katkı şöyle ifade edilebilir. Giotto “*Uzun asırlardan beri sadece süsü ve ikonografiyi hedef tutan sanattan sonra resim dünyasına yaşayan realitenin duygusunu sokmayı başarmıştır. Önümüze koyduğu figürlere herşeyden önce gerçek varlıkların özelliklerini, hacimlerini ve ağırlıklarının duygusunu verir.*

⁸ Bkz (12) RENDA, 125.

Bunun için onun figürleri Bizans resminin düz silüetlerinin mahrum olduğu realite kıymetini belirtirler. Onların varlıklarına inanırız ve onların anlattıkları duygular bizi heyecana getirebilir.”⁹ Giotto’nun resimlerinde Meryem Ana sembolik anlamından uzaklaşıp daha gerçekçi ve gözleme yönelik bir şekilde işlenirken onun kutsal ağırlığını ve kraliçe vasfını hissettirdiği görülebilir. (Resim 13)



Resim 13: Giotto Di Bondone, “Meryem ve İsa”, Floransa, 14. Yy

Giotto Di Bondone’ye ait “Meryem ve İsa” resminde İsa Meryem’in kucağında otururken resmedilmiştir. İkili resmin ortasına yerleştirilmiş taht benzeri bir yapıda yer almaktadır ve bu yapının etrafında azizler ve melekler görülmektedir. Meryem figürü dini hiyerarşi gereği resimdeki en büyük figürdür. Taht benzeri yapının ön tarafında yer alan iki meleğin ellerinde tuttukları zambak ve gül çiçekleri Meryem’i simgelemektedir. Giotto’nun bu resimde Meryem ve İsa figürlerinin üç boyutlu betimlenmesine önem verdiği anlaşılmaktadır. Elbise altından görülmelerine rağmen

⁹<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/italyada-gotik-heykel-resim-sanati.html>

hem Meryem'in hem İsa'nın göğüs, gövde, diz ve bacak yapıları çok gerçekçi biçimde hacimlendirilmiştir. Meryem ve İsa arasında sıcak bir anne çocuk ilişkisinden çok resmi ve uzak bir duruş vardır. İsa bir çocuk imgesinden çok küçültülmüş, ağırbaşlı bir insan görünümündedir ve sağ elini havaya kaldırarak insanlığı kutsamaktadır. Resim Ognissanti Madonnası olarak da anılmaktadır. Ahşap panel üzerine tempera tekniğiyle yapılan resmin arka planında altın yıldız kullanılmıştır.

1.3. Rönesans, Barok, Rokoko

Rönesans 14.yy'da İtalya'nın Floransa kentinde doğmuş ve oradan bütün Avrupa'ya yayılmış olan bir mimari, sanat, bilim ve felsefe akımıdır. Rönesans'ın etkileri 16.yy'a kadar sürmüştür. Kelime olarak yeniden doğuş anlamına gelir ve özünde “*Antik Yunan filozof ve bilim insanlarının çalışmalarının çeviri yoluyla alındığı, deneysel düşüncenin canlandığı, insan yaşamı (hümanizm) üzerine yoğunlaşıldığı, matbaanın bulunmasıyla bilginin geniş kitlelerle paylaşımının arttığı ve radikal değişimlerin yaşandığı dönemdir.*”¹⁰ Rönesans'ta kağıt ve matbaanın ortaya çıkışı İncil'in farklı dillerde ve çok sayıda basılmasına olanak sağlamış ve bu durum din adamlarının saygınlığını yitirmesine neden olmuştur, böylelikle Aydınlanma Çağı'nın zemini oluşturulmuştur. Rönesansın resim sanatının gelişmesindeki en önemli katkısı anatomidir. Anatomi ve perspektif insan vücudunun doğal boyutlarda ele alınmasını ve kompozisyon içindeki figürün duygusal yapısında destekler nitelikte perspektif kullanarak geometrik hesaplamalarla yerleştirilmesini sağlamıştır. Perspektifin gelişmesi mekân algısının daha gerçekçi, derinlemesine ve simetrik işlenebilmesine olanak vermiştir. Rönesans resim sanatında dini konuların yanında sivil dünyevi konular, portre türleri, mitolojik konular ağırlık kazanmış ve konular zenginleşmiştir. Resimlerde güzellik ön plana çıkmış, Gotik resimlerinde kullanılan koyu renkler yumuşatılmış sıcak ve canlı renkler kullanılmaya başlanmış ve mekân da

¹⁰<https://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUiVDMYVCNn5lc2Fucw>

önemli hale gelmiştir. Bu dönemde sanatçı resimlerinde kendi düşüncelerini kurgularını özgürce resme aktarabilmiştir. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Donatello, Raffaello, Dürer Rönesans'ın en önemli sanatçılarıdır.



Resim 14: Leonardo Da Vinci, “Yarnwinder Meryemi”, 1507

Leonardo da Vinci'nin 1507 tarihli “Yarnwinder Meryemi” resmi hem Rönesans sanatının özelliklerini taşıyan hem de anne ve çocuk temasına vurgu yapan resimlerden biridir. Resimde mavi kıyafetler içerisindeki Meryem'in kucağında elinde haç tutan çıplak çocuk İsa figürü görülmektedir. Figürler geriye doğru derinleşen bir manzara önünde bulunmaktadır. Meryem bir eliyle İsa'yı tutarken diğer eliyle onu koruyan kollayan bir jest içerisinde. Gotik dönemde konuyu ele alan resimlerin aksine bu resimde Meryem ile İsa arasında sıcak bir ilişki olduğu görülmektedir. İsa'nın elinde tuttuğu hac'a olan anlamlı bakışı dikkat çekicidir. Çocuk İsa figürünün gözündeki hüznü ve Meryem'in ona gösterdiği şefkat İsa'nın başına gelecek olan olayları izleyiciye çağrıştırmaktadır.

15.yy. Rönesans döneminde hümanizm kavramı ile bilimsel gelişmelere doğaya ve insana yönelik başlar, yalnızca kiliselerde dini temsilen icra edilen sanat bu dönemde yeniden yapılır. Rönesans öncesi katı ve donuk olarak betimlenen figürler Rönesans ile birlikte ete kemiğe büründürülür. İsa ve Meryem figürlerinin ise Rönesans dönemiyle birlikte anne ile çocuk arasındaki doğal yakınlığı yansıtmaya başladıkları görülür. Anne çocuğunu kucaklayan sarmalayan bir tavırla betimlenmeye başlanmıştır. Gotik dönemdeki küçük bir yetişkine benzeyen çocuk İsa betimi ise bu dönemde anatomik anlamda gerçeğe yakın oranlarda işlenmiştir. Bu durum izleyicilerin resimlerde betimlenen Meryem figürü ile kendilerini özdeşleştirmelerine olanak verir.

Meryem ve çocuk İsa temasının ele alındığı Kuzey Rönesans resim örneklerinden biri Jan Van Eyck'ın "Şansölye Rolin Meryemi" adlı resmidir. Kuzey'deki Rönesans anlayışı Güney'deki Rönesans anlayışı ile paralellik gösterir ancak Kuzey Rönesans anlayışında hümanizmin aksine geleneklere ve dine bağlılık vardır. Kuzey Rönesans resim örneklerinde genellikle dar ve kapalı mekânlarda, yüksekte bulunan tek pencereden ışık alan ve figürlerin kendilerine has fiziksel özelliklerini yansıtır şekilde resimler vardır.



Resim 15: Jan Van Eyck, “Şansölye Rolin Meryem’i”, 1435, 66 x 62 cm, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, Museedu Louvre, Paris

Resim 15, Meryem ve Çocuk İsa’nın dünyevi bir çerçevede ele alındığı resim örneklerinden biridir. Jan Van Eyck’ın ayrıntıcı doğa gözlemi ve detaylarına verdiği önem “Şansölye Rolin Meryemi” isimli bu resimde kendini gösterir. Ressam figürleri çevresiyle orantılı ve dengeli bir biçimde ele alır. Artık Meryem ve İsa’nın yer aldığı resimlerde çevreyle de bağlantı kurulur; pencereden görünen peyzaj ve arka planda sırtı dönük olarak görülen figürler, çevreyle kurulan söz konusu bağlantının örnekleridir. Sanatçı resim siparişlerini veren kent soylusu, ŞansölyeRolin’in portresini Madonna’nın taçlandırılması olayı ile bütünleştirir.

Rönesans sanatının ardından gelen Barok sanat 17. ve 18.yy ‘ları etkisi altına alan bir akımdır. Kelime olarak Barok Portekizce’de bozuk inci anlamına gelir. Barok resim sanatının en ayırt edici özelliklerinden birisi ışığın kullanımına yapılan vurgudur. Resimlerdeki ışık duygunun hissedilmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Barok resim anlayışı Rönesans’ın sakin ve dingin yapısına kıyasla daha gösterişli,

görmekli ve heyecanlıdır. Bu gösteriş, görkem ve heyecan resimlerdeki figürlerin vücut hareketleri, mimikleri ile izleyiciye gösterilir. Rönesans'taki simetrik, dengeli kompozisyonları yerini Barok'ta düzensiz, dağınık bir kompozisyon anlayışına bırakır. Caravaggio, Rembrandt, Rubens, Velasquez Barok dönemin önemli sanatçıları arasında yer alır. Barok resim sanatında dini konuların yanında sıklıkla mitolojik konular, grup portreleri ve gündelik yaşam sahneleri ele alınır. Ayrıca bu dönemde natüremort ve manzara türünde resimlere de önem verilir. 17.yy. Barok resminde kadın imgesi artık "Meryem ve çocuk İsa" olarak değil yalnızca Meryem olarak ele alınmaya başlamış, ilahi olanın ve insanın doğasının İsa figüründe bir araya gelmesi önemini yitirir. Bu dönemde sosyal yaşamdaki dinin etkisi azalarak sivil hayatın öne çıkmasıyla birlikte tasvirlerdeki anne çocuk imgesi de sivilleşmiş, temanın ele alınışı da değişmiştir.



Resim 16: Gerard David, "Süt Çorbalı Madonna", 1510, 66 x 62 cm, A.Ü.Y.B., MuseDuLouvre Paris

Batı resim sanatında 17.yy. da İsa ve Meryem tasvirlerinde, İlahi olandan daha dünyevi olana doğru değişimin devam ettiğini farkedilmektedir. Gerard David'in "Süt Çorbalı Madonna" adlı yapıtında, Meryem'in resmin ön kısmında olup bedeninin bir kısmının seyirciye dönük olması, arka planda kalan açık pencereden görülen peyzajın

iç mekanla bağlantı kurmamızı sağladığını görmek mümkündür. Resimde arkada bir masa üstünde duran dua kitabı da dikkat çekmektedir. Meryem'in kucağındaki çocuğu bir anne hassasiyeti ile tuttuğunu ve tahta bir kaşıkla onu beslediğini görülmektedir. (Resim 16) *“Bakire tarafından beslenen çocuk, annesi Kilise ve Mesih'in kendisi tarafından beslenen, inananların bir metaforudur. Sahnenin önündeki ekmek ve dolaptaki sürahi vücudunun ve kadının ayinsel sembolleridir. İsa'nın yeniden dünyaya gelişi ile insanlığın kurtarılması burada işlenmiş. Özel bağlılık için tasarlanan resim, geç Orta Çağ'a özgü bir şekilde tasarlanmıştır. Ressam konuyu çağdaş bir sahne olarak ele alarak, inancı doğrudan ve bireysel olarak yaşamaya inanan kişiyi manevi ve maddi dünyalar arasındaki sınırı ortadan kaldırır.”*¹¹



Resim 17: Pieter Bruegel, “Köylülerin Dansı”, 1567, 124x 164 cm, A.Ü.Y.B. Virjinya Sanat Tarihi Müzesi

¹¹Emil KREAN- Daniel MAX (1996), Web Gallery of Art created by
https://www.wga.hu/html_m/d/david/2/milksoup.html/

Bruegel'in Resim 17'deki "Köylülerin Dansı" isimli eserinde ve "Karda Avcılar" isimli eserinde Anne ve çocuk teması ile karşılaşmaktadır. Bu temaların dışında kadın figürüne yün eğiren, çamaşır yıkayan kadınları gösteren günlük yaşam sahnelerinde de rastlanmaktadır. Bruegel'in diğer resimlerinde de olduğu gibi, köylü yaşantısı sevgi, mutluluk, oburluk, şehvet, nefret duyguları resmin bütününde hissedilmektedir. Oturmuş vaziyette müzik aleti çalan bir adamın yanında ve arkasında yiyip içen insanlar, diğer yanında oynayan çocuklar dikkat çeker, resimde öpüşenler el ele dans edenler görülmektedir. Asılı bir bayrakta Meryem ve çocuk İsa figürüne aldırmaışları *"Köylülerin manevi konulardan çok dünyevi olanlarla meşgul olduklarını ortaya koyuyor."*¹² Buradaki eğlenceye sebep azizler günüdür fakat resimde dans edenler kiliseye dönük değildir.



Resim 18: Pieter Aertsen, 1557, "Yumurta Dansı", 84 X 172 cm. T.Ü.Y

Flaman ressam Pieter Aertsen'in Resim 18'deki "Yumurta Dansı" adlı eserinde, dans eden ve eğlenen köylülerin bulunduğu mekâna sağ arkada yer alan kapıdan içeriye giren Yusuf, Meryem ve İsa figürlerinin gösterilmesiyle kutsal aile ve köylülerin sıradan günlük hayatları oldukça değişik bir anlatımla birleştirilmiştir. Bu yapıt kutsal yaşamdan günlük hayata bir geçiş örneği olmuştur. Yusuf, Meryem ve İsa figürlerinin geleneksel hiyerarşiden farklı olarak arka planda ve kutsal

¹²Screech Matthew (2005), **Dokuzuncu Sanatın ustaları; Bantları, tatlıları ve Franco-Belçika kimliği** Liverpool Üniv. Basını, 85.

şahsiyetlerinden sıyrılmış olarak gösterilmeleri günlük yaşam sahnesinin hâkim olduğu bu resmin kutsal bağlamını hafifletmektedir.



Resim 19: George De La Tour, “Yeni Doğmuş Çocuk”, 1645-48, 76 x 91 cm, T.Ü.Y.B..Musee DesBeaux-Arts

Barok ressamı George De La Tour’un Resim 19’da ki resmi Meryem ve İsa’ya hitaben yapılmıştır. Resimlerinde genellikle kandil ve mum ışığı kullanmayı tercih eden ressamın bu resmi için, muazzam bir ışık ve teknik kullanmıştır denilebilir. Eserlerinde duygu durumunu fazlasıyla belli eden ressam, kompozisyonlarından tek noktadan aldığı ışık kaynağı ile de bu duyguyu seyirciye hissettirmektedir. George De La Tour’un “Yeni Doğmuş Çocuk” adlı resimde, sağda görülen figürün bir elinde tuttuğu mum ışığına diğer elini tutarak, ışığın bebek İsa’nın yüzüne yansımaları sağladığını görülmektedir. Yeni doğan bebeğin baş kısmında beliren ışık onun kutsal olduğunun anlaşılmasına yetmektedir. Sanatçının önemli eserlerinden olan resim, ince fırça sürüşleriyle yapılmış ve teknik olarak oldukça detaycı bir resimdir. Diğer bir örnek de Le Nain Kardeşlerin “Köylü Aile” ve “Saman Arabası” adlı resimleri de geçiş dönemi resimlerindedir.



Resim 20: Le Nain Kardeşler, “Köylü Aile”, 1640

17.yy. Hollanda’sında Le Nain Kardeşlerin sıkça işlediği ‘tür’ resimlerinden biridir. Resim 20’de alt sınıf ve yoksul bir ailenin, birkaç neslinin bir arada olduğunu görülmektedir. Resmedilen ailenin mutlu ve erdemli bir aile olduğunu, resimde bulunan kedi, köpek betimlemelerinden ve ortada enstrüman çalan bir çocuğun olmasından da tahmin edilebilir. Kullanılan renklerin yumuşak geçişlerinden, sadeliğinden ve basitliğinden bir refah ortamı olduğu anlaşılmaktadır. Masada bulunan tuz, ekme ve şarap da resimdeki sade yaşantıyı anlamamıza yardımcı olmaktadır. Resimde hemen hemen renk kullanılmamış olup, monokroma yakın toprak tonlara ağırlık verilmiş olduğu görülmektedir. Fakat figürlerin ışık alan yerlerinde ressamın rengi kullandığı fark edilmektedir. Kompozisyonun kuruluş biçimi ve ışığın kullanımı Caravaggio’nun resim anlayışını çağrıştırmaktadır.



Resim 21: Velazquez, “Las Hilanderas” (dokumacı kadınlar), 1657, 220 x 289 cm, T.Ü.Y.B.

Barok dönemin önemli ressamlarından biri de Velazquezdir. “Onun, ‘Las Hilanderas’ adlı yapıtındaki yün eğirici kadınlar teması, mitolojik kökenli boyutundan gündelik yaşama taşınması dolayısıyla, kutsal ve ilahî konuların gündelik yaşam öğeleriyle bütünleştirilmesi ve doğal bir nitelik kazanması bakımından önemli bir dönüşüme işaret etmektedir.”¹³

Uzaktan bakıldığında geniş perspektifli görünen resmin ön planında yün dokuyan işçi kadınlar daha ışıklı ve daha az renkle resmedilirken arka tarafta duvar halısı önünde ihtişamlı zengin görünümlü kadınlar öndeki işçi kadınlara oranla daha renkli ve ışıklı gösterilmişlerdir. Resim 21 dönemin toplumsal yapısını da yansıtan sınıf ayrımını görmemizi sağlamıştır.

¹³NİL ÇİMEN (1994), 17. yy Hollanda resminde Anne ve Çocuk Teması, BEKSAÇ, E.: Velazquez’in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar



Resim 22: Velazquez, “Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın”, 1618, 100,5 x 119,5 cm, T.Ü.Y.B.

Anne ve çocuk temasının özellikle vurgulandığı Resim 22’deki Velazquez’e ait “Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın” resminde birbirleriyle göz teması kurmayan anne ve çocuğu, değişik mutfak eşyalarının bir arada olduğu bir mekânda dikkat çekmektedir. Kadın figürü bir eliyle yumurta tutarken diğer eliyle pişen yumurtayı karıştırmaktadır. Erkek çocuk figürünün ise bir elinde bal kabağına benzeyen bir nesne diğer elindeyse bir şişe olduğu görülmektedir. *“Buradaki mesajın niteliği anne ve çocuk temaları için oldukça önem taşımaktadır. Burada verilen mesajda yuvaların mutluluğu olan çocukların onlara can veren anneleri tarafından sevgi ve bilgi ile eğitilmesi ve ruhsal dönüşümlerin sağlanarak evkaristik olguyla bütünleşmesi ve yeniden doğuşa hazırlanması olup, yapıtın temel fikrinin anne ve oğul arasındaki ilişki ve besleyiciliğe paralel olarak gelişen eğitimidir.”*¹⁴

¹⁴Bkz. ÇİMEN, BEKSAÇ E.

Kuzey ressamı Pieter De Hooch'un resimlerinde de anne ve çocuk temaları işlenmiştir. Resimler genellikle ev olduğu düşünülen sessiz sakin ve huzurlu iç mekânlarda ele alınmıştır. Anne genelde çocuğu ile iletişim ve temas halindeyken gösterilmiştir.



Resim 23: Pieter De Hooch, "A Mother delousing Her Child (bit temizleyen anne)", 1660, T.Ü.Y.B

Pieter De Hooch'a ait "Bit Temizleyen Anne" resminde anne, kızının saçındaki bitleri temizlerken resmedilmiştir. Daha önce de söz edildiği gibi sakin bir ev ortamı ve arka plandaki açık pencereden içeriye giren gün ışığına bakan bir köpek, resimde huzurlu bir atmosferin yansıtılmasına katkıda bulunmaktadır. Pieter De Hooch resimlerinde genellikle yer döşemelerinde kullandığı karoları perspektif yardımı ile yapmıştır. Bu durum mekân içerisindeki derinlik algısını arttırmıştır. Resmin neredeyse bütününde hâkim olan sıcak tonlar, monokrom denilebilecek düzeydedir.



Resim 24: Johannes Vermeer, “Delft’te bir Sokak”, 1657, T.Ü.Y.B.

Johannes Vermeer’in anne ve çocuğu sosyal yaşantı içerisinde gösterdiği günlük yaşam rutinini de yansıtan bir resimdir. Kadınlar resim 24’te görüldüğü gibi daha çok günlük işlerle uğraşırken betimlenmişlerdir. Ressam resim yüzeyini dikey olarak ortaradan ikiye böler; öte yandan sağ koyu alan içerisinde anne ve çocuğu açık lokal tonla ele alırken sol açık zeminde figürü koyu bir silüet olarak gösterir. Bu koyu silüetin bir benzeri de sağ ön plandaki ahşap yapıyla tekrarlanır. Resmin sağ ve sol tarafında açık ve koyuya dayalı bir zıtlık vardır. Vermeer’in bu resmine baktığımızda zemin ve gökyüzünün en dar alanlara sahip olduğu izlenir.



Resim 25: Jacob Ochtervelt, “Sokak Çalgıcıları”

Resim 25’de Johannes Vermeer’in resimlerinde olduğu gibi anne ve çocuğun temas halinde bulunduğu mutlu bir ev içi yaşantısı yansıtılmaktadır. Johannes Vermeer, Jacob Ochtervelt gibi sanatçıların resimlerinde görülen gündelik ev işleri ve huzurlu aile ortamı olarak 19.yy’da Joseph Israel’in mutlu aile isimli yapıtı görülmektedir.

Rokoko 1714- 1774 yılları arasında ortaya çıkmış çok süslü ve gösterişli üslubuyla öne çıkan bir sanat akımıdır. Barok akımın üzerine bindirilmiş ince ve zarif bir üsluptur. Bu akımın üslupsal özellikleri resimde olduğu kadar, mobilya, müzik, seramik, heykel ve mimaride de sıklıkla kullanılmış ve Rokoko dönemi Avrupa’nın en savurgan dönemi olarak tarihte yerini almıştır. İnce detaylar ve abartılı süslemelerle yapılan yapılar özellikle o dönemin soylu ailelerinin dikkatini çekmiş ve büyük ilgi görmüştür. Akım Avusturya, Almanya, İtalya, Fransa, İspanya, Rusya gibi ülkelerde gözde olmuştur. Akım çerçevesinde göz alıcı ince detaylarla işlenmiş kıyafetler içerisinde veya nü olarak etrafi çok hareketli işlemlerle bezenmiş figürlerin gönül ilişkileri veya oynaşma sahnelerini içeren resimleri sıklıkla görmek mümkündür. Bu dönemde anne ve çocuk temalı resimlere pek rastlanılmamıştır. Dönemin ünlü ressamı François Boucher, Fragonard, Carle Van Loo, Charles Natoire, Jean Restout, François Le’dir.

1.4. 19. Yüzyıl ve Sonrasında Batı Sanatında Anne Çocuk Temasından Örnekler

Neoklasizm klasik dönem sanat anlayışını benimsemiş olsa da konu olarak kendi dönemini yansıtmaktadır. Klasik dönem resimlerinde görülen anne ve çocuk betimleri genellikle dini konular bağlamında ele alınmıştır, Neoklasizm’de ise anne ve çocuk betimleri hayata dair ve güncel konularda karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemde resimlerinde anne ve çocuk temasına en çok yer veren ressamlardan biri Vigee Le Brun’dır. Ressam kızı Julie ile birlikte kendi otoportresini resmetmiştir. Le Brun’un resimlerinde Rokoko sonrası Neoklasik üslup hakimdir ancak renklerinde Rokoko etkileri görülür.



Resim 26: Vigee Le Brun, “Kızı ile Otoportresi” 1789, 130 X 94 cm, T.Ü.Y.B. Louvre Müzesi

Resim 26'da koyu arka plan önünde ressamın açık renk elbiseli otoportresi öne çıkmaktadır. Kızı Julie'nin elbisesi ise mavi rengin koyu tonları ile ele alınmıştır. Anne figürünün saçında kullanılan kırmızı bant belindeki kırmızı kuşakla devam etmektedir ve bu kuşak dizi örten yeşil kumaşla zıtlık oluşturmaktadır. Anne ve kız figürleri üçgen bir kompozisyonla yerleştirilmiştir. Anne figürünün kıyafetinden ve vücut oranlarından Antik Yunan üslubu sezilmektedir. Resmin en önemli özelliklerinden birisi anne ile kızı arasındaki kucaklama sahnesiyle ifade edilen sıcaklık ve samimiyettir. Anne kız arasındaki bu duygu figürlerin yüz ifadelerinden ve gözlerinden de okunmaktadır.

18.yy. sonlarına denk gelen Romantik akım ise Neoklasik akımın belli kalıp ve kurallarından sıkılan Avrupa sanatının yeni bir çözüm yolu aramasıyla ortaya çıkmıştır. Önce İngiltere, Fransa ve Almanya'da başlamıştır. Romantik ressamların çoğu, Neoklasik akımın takipçileri olan sanatçılardır. Bu sanatçıların resimlerinde duygu ve hayal dünyası ön plandadır. Romantizm akımı Fransız İhtilali sonrasında meydana gelen özgürlüçü ortamın bir ürünüdür. Bu dönemde akıl ve sağduyunun yerini duygular almıştır, sanatçılar resimlerinde biçimden çok ifadeye önem vermişlerdir. Romantik sanatçılar yaşadıkları dönemi değil ya geçmişi ya da olmayan bir dünyanın hayalini resmetmişlerdir. Bu dönem resimlerinde doğa sevgisi, yurt severlik, kahramanlık, geçmişe özlem ve ütopya sık rastlanan temalar arasındadır.



Resim 27: John Hopner “Bayan John Garden ve Çocukları “1796-97, T.Ü.Y.B.

Resimde 27’de sıcak ve soğuk renklerin birlikte kullanılması ile oluşturulmuş koyu geri plan görülmektedir. Koyu kırmızı tonlarla elde edilmiş perde benzeri bir kumaş önünde ağırlıklı olarak beyazın tonları ile ele alınmış üçlü figürler bir pramit şeklinde konumlandırılmıştır. Figür grubu sol üstten gelen ışıkla aydınlatılmıştır. Grubunun anne ve iki çocuğundan oluştuğunu görüyoruz; çocuklardan biri annenin dizinde otururken diğeri annenin yanında ayakta durmaktadır. Le Brun’ un resim 29’daki eserinde ele aldığı kadar olmasa da Hoppner resminde anneyle çocuklar arasındaki sıcak ve samimi ilişkiyi görüyoruz.

Romantik akımın ardından gelen 19.yy’da ortaya çıkan Realist akımda ise nesnellik ön plandadır. Realist sanatçı Tuvale gördüklerini aktarır, onun için hayal dünyası ve duygusallık ikinci plandadır. Köy yaşantısı, işçilerin yaşamı Realist resmin en çok ele alınan konuları arındadır. Dönemin ressamlarından Gustave Leonard De Jonghe ve Honore Daumier anne ve çocuk temalı resimlere ağırlıklı yer vermişlerdir.



Resim 28: Gustave Leonard De Joughe “Anne Aşk”,1829, T.Ü.Y.B.

Resim 28’de karanlık renklerle elde edilmiş arka plan önünde açık tonlarda oluşturulmuş bir kompozisyon görülmektedir. Açık tonlar biri büyük biri küçük iki ayrı biçim olarak yerleştirilmişlerdir. Resimde açık tonlar pembe ve beyaz rengin çeşitliliği ile oluşturulmuştur, koyu tonlar için ise yeşil kırmızı ve kahve kullanılmıştır. Resim 26 ve 27’den farklı olarak burada üçgen ve tek bir ana yapıdan oluşan kompozisyon anlayışı tercih edilmemiştir. Bunun bir nedeni de resmin konusudur. Resimde sağda kızını kucaklayan bir anne, solda ise annesiyle kardeşini kıskanarak bakan bir kız çocuğu görülmektedir. Çocukların kıyafetlerinin aynı olması kardeş olduklarını izleyiciye düşündürmektedir. Resimde ayakta duran kız çocuğunun kıskançlık duygusu vurgulanmıştır bu vurgu kucaklaşan anne ile çocuğun ve ayakta duran kız çocuğunun portrelerinin arkasındaki koyu bloklarla kuvvetlendirilmiştir. Burada realizmi anne ve çocukları arasındaki duyguda ve bu figürlerin içinde buldukları mekânı ayrıntılı biçimde tasvir edilmişinde görüyoruz.

Karikatürist, heykeltıraş aynı zamanda taş baskı ve resim sanatçısı olan Honore Doumier 19.yy. Fransa’ında sosyal ve politik konulu Eserler üretmiştir. Bu eserler içerisinde anne ve çocuk konulu resimlere sıklıkla yer vermiştir.



Resim 29: Honore Daumier “Yük” 1853, kâğıt üzerine yağlıboya
Resim 30: Honore Daumier “Yıkayıcı” 1886, panel üzerine yağlıboya

Resim 29 ve 30’da çamaşır taşıyan, zor şartlarda çalışan kadınların yorgunluğunun karşısında mutsuzluktan ziyade kararlılık vardır. Anne figürünün yanındaki çocuk betimi bu kararlı duruşa destektir. Bu duruş dönemin yoksul yozlaşmış hükümetinin ve sivil çatışmanın sembolü olarak gösterilmiştir. Fırçayı mum boyası gibi kullanan Daumier resimlerinde tarihsel ve dini temaları, kıvrak çizgilerle yaptığı figürlerin vücut hacimlerini ve kasvetli şehir manzaralarını konu edinir. Resim 30’da görüldüğü gibi ters ışık kullanarak figürleri karanlık tutmada usta olan sanatçı resmin arka yüzeyini aydınlık tutarak figürlerin silüetlerinin öne çıkmasını sağlamıştır. Resim 29’da ise ışığı sol tarafından kullanıp çocuk figürünü karanlıkta tutmuş, kadının kucağındaki yüke ve içinde bulunduğu eyleme vurgu yapmıştır.

19.yy'da Fransa'da ortaya çıkan Empresyonist akım doğanın sanatçı üzerinde bıraktığı izlenimi ve duyuşsal izleri tuvale aktarmayı hedefler. Resimde izlenimcilik ışığın açık havada renkler üzerinde oluşturduğu etkiyi yakalamaya yöneliktir. Bunun için ressam anlık tespitlerine dönük fırça kullanımıyla kısa sürede resmi bitirmeyi hedefler. Bu dönem sanatçılarında Renoir, Berthe Morissot, Mary Cassatt anne ve çocuk konularına resimlerinde ağırlıklı olarak yer vermiştir.

Fransız İzlenimci akımının önemli ressamlarından Mary Cassatt resimlerinin büyük bir kısmını anne ve çocuk temasına ayırmıştır. Ressam bu konuyu ele alabilmek için ailesindeki çocukları gözlemlemiştir. Cassatt'ın resimlerinde Japon gravür baskı sanatından etkilendiğini görmek de mümkündür.



Resim 31: Mary Cassatt, “Çocuk Banyosu”1893, 39 x 26, T.Ü.Y.B. Chicago Sanat Enstitüsü

Resim 31’de Mary Cassatt’ın 1893 tarihli, “Çocuk Banyosu” isimli Resminde anne figürünün oturma şekli bir diyagonal etki oluşturmaktadır. Bu diyagonalle

birlikte üç ayrı alan elde edilmiştir; Yeşil renkle belirtilmiş arka plan, anne ve çocuğun bulunduğu açık renkli orta alan ve ön plandaki halıdan oluşan sıcaktonlu alan. Annenin üzerindeki çizgili kıyafet çocuğun çıplaklığını vurgulamaktadır. Mary Cassatt'ın bu resmi anne ve çocuğun genellikle kucaklaşma sahnesi içerisinde gösterildiği önceki resim örneklerine kıyasla ev içi özel yaşantıyı gözler önüne seren bir özelliğe sahiptir.



Resim 32: Mary Cassatt, "Bot Partisi" 1893-94, T.Ü.Y.B.

Resim 32 Mary Cassatt'ın anne ve çocuk temasını ele aldığı en farklı resimlerden biridir. Cassatt bu konuyu genellikle ev içi ve bahçe tipi mekanlarda ele almıştır fakat bu resimde anne ve çocuğu bir kayığın burun kısmında otururken görmekteyiz. Resimde ilk dikkati çeken biçim sırttan gördüğümüz silüet oluşturan kayıkçı figürünün tonudur. Resme kayığın sol kenarı ve küreğin bir kısmı dışında orta ton hakimdir.

Renoir'da kendi oğlunun doğumundan sonra anne ve çocuk temasına ilgi duymuş ve bu bağlamda resimler yapmıştır.



Resim 33: Renoir "Annelik",1886, T.Ü.Y.B
Resim 34: Renoir "Anne ve Çocuk" 1884, T.Ü.Y.B.

Tematik bağlamda Mary Cassat'da görüldüğü gibi Renoir'da sıklıkla anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi emzirme sahneleri üzerinden ele almıştır. Resim Empresyonist ressamların kullandığı tekniklerle paralellik gösterir. Renklerin iç içe geçmesi, hızlı fırça darbelerinin belirgin olması, kontürlerin kaybolması, Empresyonist tekniğin en önemli özellikleridir. Resim 33'de merkezde yer alan anne ve çocuk figürleri sıcak ve soğuk renk alanlarıyla resmin en düz alanlarını oluşturmaktadır. Çocuğun bacaklarının karmaşık biçimi ve annenin memesini tutarken kolunun oluşturduğu şekil uyum içerisindedir. Resim 34'de ise iç mekân olduğu düşünülen kapalı bir alanda çocuğunu emziren anne görülmektedir. Resim 36'de olanın aksine burada düz alanlar, belirgin fırça darbeleri, renklerin netliği ve düzenli dağılımı dikkat çekmektedir. Fonda planda perde olduğu fikrini uyandıran alanda yeşilin tonları kullanılmıştır. Resmin ön kısmında ise bir önceki kompozisyona oranla daha kapalı bir kompozisyon anlayışı mevcuttur. Burada çocuğunu emziren anne öne doğru eğilmiş ve emzirme sürecini izlerken görülmektedir.



Resim 35: Berthe Morisot “Beşik” 1872, T.Ü.Y.B. Paris Orsay Müzesi

Empresyonist ressamın arasında resimlerinde anne ve çocuk temasına yer veren kadın ressamlardan biri de Berthe Morisot'tur. Resim 35'de görülen “Beşik” isimli resmi ressamın en ünlü eserlerinden biridir. Morisot bu resminde kız kardeşi Edma'yı kızı Bianche'yı uykusunda izlerken temsil etmektedir. Resimde genelde açık koyuya dayalı bir anlayış hakimken detaylı bakıldığında beşiği ve arka plandaki perdeyi oluşturan beyaz alanlarda soğuk ve sıcak renk geçişleri görülmektedir. Annenin dirsek hareketi ve hemen üzerindeki perdenin diyagonal gelişi, birlikte annenin çocuğuna olan düşünceli bakışını vurgulamaktadır. Önceki resim örneklerinde gördüğümüz kucaklaşma, banyo yaptırma, emzirme sahnelerinden farklı olarak Morisot anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi bekek üzerinden ve bebek uyku evresindeyken ele almıştır.

1900'lerin başında Almanya'da politik ve ekonomik bunalım ortamında doğan, Ekspresyonist veya Dışavurumculuk olarak da adlandırılan akımın sanatçıları ise sanatta nesnel gerçekliği değil öznel duygu ve tepkileri yansıtmayı amaçlamışlardır. Ekspresyonizm akımı Klasizm ve Romantizm gibi her dönem varlığını korumuştur. (Sanat tarihi terminolojik olarak akımlarla sınıflandırılmaya çalışılsa da dışavurumculuğun sınırlarını belirli bir zaman dilimi içerisinde belirlemek veya

kısıtlamak pek mümkün değildir.) Akımın en önemli sanatçıları arasında Edvard Munch, Otto Dix, Egon Schiele, Gustave Klimt, Oskar Kokoschka, Kathe Kollwitz gibi ressamlar yer almaktadır.

Dönemim ressamlarından Edvard Munch resimlerinde dairesel çizgiler ve renk paletleri ile kendi üslubunu yansıtan resimler yapmıştır.



Resim 36: Edvard Munch "Madonna" 1895-1902, Litografi

Madonna isimli Resim 36'da gözleri kapalı bir kadın imgesi görülmektedir. Kasıklarına kadar gösterilen figürün kollarıyla birlikte bedenini geriye doğru atması tutkulu bir görünüm oluşmasını sağlamıştır. Resimdeki kadın figürü Afrodit betimini akla getirmektedir. Sol alt köşede etrafı siyah renkle çevrilmiş bir bebek dikkat çekmekte. Resmi çerçeveleyen kırmızı rengin içerisinde temsili sperm görüntüsü din ve erotizmin bir arada kullanıldığını anlatmaktadır. Arka planda çizgisel olarak kullanılan siyah ve mavi rengin tonlarıyla oluşturulan karanlık alan, figürün açık renkle ele alınmasını etkili bir hale getirmiştir.

Dışavurumcu diğer ünlü ressam ise Egon Schiele'dir. Schiele'nin ablasının anneden bulaşan frengi hastalığının sonucunda ölmesi o'nun yaşamı boyunca ölüm korkusunu ele alan resimler yapmasına neden olmuştur. Ressamın anne ve çocuk ilişkisini çok uç boyutlarda, ölüm yaşam kavramları ile ele alması kendisinin yaşam öyküsünden kaynaklanmaktadır. Egon Schiele'nin kendine has figür ve ten yorumu uzun ince kemik yapısı sanatçının ölüm teması etrafında yoğunlaşan duygularını ifade etmektedir. Sanatçının anne ve çocuk temasını en iyi vurgulayan konularından birisi de "Ölü Anne" serisidir.



Resim 37: Egon Schiele "Ölü Anne" I, 1910

Resim 37'de görülen "Ölü Anne I" isimli resim ressamın dört resminden oluşan "Ölü Anne" dizisinin ilk resmidir. Açık koyu düzenin hâkim olduğu resimde çocuk figürü rahim içerisinde sıkışmış gibi gözükmektedir. Anne figürünün soğuk renklerle ve açık tonlarda ele alınmış portresi bebeğin sıcak renklerle boyanmış bedeniyle tezat oluşturmakta, canlı ve ölü kavramını vurgulamaktadır.



Resim 38: Egon Schiele, “Anne ve Çocuk” II,1908

Resim 38’de görülen anne ve çocuk imgelerinin gözlerinde korkunç bir ifade görülmektedir. İki eli ile çocuğun başını tutan anne figürünün belli belirsiz silüet şeklinde görüyoruz. Çocuk figürünün bakışları aydınlık tonlarla belirginleştirilmiştir. Burada kullanılan ışık ve netlik resmin genelindeki silüet algısını hafifletmektedir. Resim sıcak tonlarla yapılmış monokrom bir resimdir.



Resim 39: Egon Schiele, "Dahinin Doğuşu" III, 1911

Resim 39’da resmin merkezinde bir bebek figürü açık tonlarda ifade edilmiştir. Bebek korkmuş bir ifade ile izleyiciye doğru bakmaktadır. Serinin ilk resmindeki gibi ölü anne figürü bebeği kucaklamaktadır. Kalın boya ve belirgin fırça darbeleri ile oluşturulmuş koyu zemin annenin yatay duran portresini, merkezdeki bebeği ve annenin bebeği tutan elini öne çıkarmaktadır.



Resim 40: Egon Schiele, "Anne ve Çocuk" IV, 1912

Serinin diğer resimlerinden farklı olarak Resim 40’da anne ve çocuk imgesi birbirine sarılmış olarak görülmektedir. Anne figürünün ten rengi ve çocuğuna sarılış şekli onun ölü olmadığını akla getirmektedir. Çocuk figürü bu resimde de diğerlerinde olduğu gibi karşımıza korku dolu gözlerle çıkmaktadır. Resimdeki figürlerde açık tonlar ve sıcak renkler bir arada kullanılmış etrafı koyu renkle çevrelenmiştir.

Dışavurumcu akımın önemli isimlerinden bir diğeri de Avusturyalı Sembolist ressam Gustave Klimt’dir. Klimt’in impasto tekniğini kullandığı resimlerinde sıklıkla gümüş ve altın varak kullanıldığı da görülmektedir. Oldukça süslü dekoratif öğeler barındıran ve karışık bir algı uyandıran resimlerinin genellikle dikey pozisyonda ve kadına yönelik olduğu dikkat çekmektedir.



Resim 41: Gustave Klimt, “Üç Yaş Kadın” 1905, 180 x 180 cm, T.Ü.Y.B. Roma

Gustave Klimt 1905 yılında yaptığı resim 41’deki eserinde dikey kompozisyonda ele aldığı figürlerle bir yaşam döngüsünü işlemiştir. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı dekoratif unsurlar “Üç Yaş Kadın” isimli bu eserde de yer almaktadır. Resme bütün olarak bakıldığında üç bloktan oluştuğu görülmektedir. Ortada bulunan blok içindeki figürler sıcak ve soğuk renklerle

ayrılmıştır. Kucağında çocuğu ile gösterilen genç kadın betimlemesi mavi renginin tonlarılarıyla örtü benzeri bir kumaşa sarılırken arkasında bulunan yaşlı kadına ve çevresine kızıl renklere yer verilmiştir. Arka üst planda yatay koyu bir kütle olarak boyanan alan figürlerin ortaya çıkmasına yardımcı olurken resmin alt kısmında toprak tonları kullanılmıştır. Resimdeki genç kadın oldukça diri, güzel ve çiçekler arasında, hala doğurganlığını ve üretkenliğini belli edecek şekilde ele alınmıştır. Arkada bulunan yaşlı kadın betimi ise bükülmüş beli, sarkmış göğüsleri, belirgin damarları ve toprak renlerinde kullanılan tonlarla gösterilmiştir. Burada bulunan figürlerin gözleri görünmüyor çocuk ve genç kadın gözlerini kapatırken yaşlı kadının yüzü saçlarıyla örtülü görünüyor.

Resimlerinde genellikle renklerin coşkulu etkisiyle hayata ve insana karşı olan tutku ve sevgisini ön plana çıkarmış, figürlerin ifadelerinde ruh hallerini yansıtmış olan sanatçı Dışavurumcu akımın bir diğer ismi olan Oscar Kokoschka'dır. Kokoschka resimlerini rahat, hızlı, kalın boya ve renk kontrastlarına yer vererek yapmıştır. Sanatçı eserlerinde çocuk temasına sıklıkla yer vermiştir.



Resim 42: Kokoschka, "Ailenin Elleri ve Çocuk" 1909, T.Ü.Y.B.

Resim 42’de Çocuğu tutan iki farklı el görölmektedir. Bu eller muhtemelen anne ve babaya ait ellerdir. Resmin geneline bakıldığında kullanılan renk ve tonları dramatik ve kasvetli bir atmosfer oluşturmaktadır. Tuvalin merkezinde bulunan kız çocuğunun yüzü aydınlık tutularak gözlerindeki gergin ruh hali hissettirilmektedir. Çocuğu saran anne ve babanın elleri ortamdaki duygusal atmosferi vurgulamak amaçlı siyah renkte ele alınmıştır. Çocuğun sol kolu resmin fonuyla aynı tonda tutularak ikinci plana itilmiştir.

Alman Dışavurumcu ressam Otto Dix’in çalışmalarında ise toplumsal, çarpıklığı eleştiren bir tavır; yok oluş, sapkınlık, kaygı, acı, yoksulluk gibi konuları görmek mümkün. Sanatçı resimlerini bir eleştiri diliyle anlatırken bir taraftan da alaycı bir tavır takınır. Otto Dix’in resimlerinde ele aldığı konular bulunduğu dönemin varoluşçu gerçekçiliğini yansıtmaktadır. Sanatçının Yeni Doğan Bebek resimlerinde ölüm ve yaşam arasındaki sonsuzluğu görmek mümkün.



Resim 43: Otto Dix, “Göbek Kordonlu Bebek” 1927, T.Ü.Y.B.

Sanatçının “Göbek Kordonlu Bebek” resmi bir canlının dünyaya geldiğinde hissettiği ilk acı duygusunu vurgulamaktadır. Resme baktığımızda bebek ve annesinin

fiziki bağının sonlandığı ancak bebeğin göbek bağının kopmamış olduğu görülüyor. Bebeğin yalnız ve ağlıyor olarak ele alınmasının sebebi ise insanoğlunun yalnızlığının ve acı çekmesinin doğuştan başladığını anlatmaktır. Resim koyu, açık ve tekrar koyu olarak üç ana parçadan oluşmaktadır. Siyah bir zemin üzerindeki beyaz çarşafta vurgulanan bebek betimi sıcak tonlarda ve yeni doğan bir bebeğin ağlayan yüz ifadesi ile izleyiciye aktarılmıştır.



Resim 44: Otto Dix "Ellerin Üstünde Yeni Doğan" 1927, T.Ü.Y.B.

Resim 43'de plastik anlamda Resim 44'den farklı değildir, renklerin dağılımı ve kullanımı neredeyse aynı denilebilecek düzeydedir. Resim bebeğin göbek bağının koptuktan sonraki durumunu göstermektedir. Yaşlı iki elin tuttuğu bebek koyu arka fon önünde beyaz çarşaf içerisinde betimlenmiştir. Resimde Yeni doğmuş bir bebeğin canlılığını hissettirecek sıcak renkler kullanılmıştır. Bu örnekte bebeğin ebeveyni ile olan ilişkisi Kokoschka'nın Resim 43'de görülen resmi ile benzerlik göstermektedir; Bebeği tutan figürün sadece elleri gözükmemektedir, kimliği belirsizdir. Resimde bebeğin kırılabilirliği vurgulanmaktadır.



Resim 45: Otto Dix, "Çocuklu Anne" 1923, T.Ü.Y.B.
Resim 46: Otto Dix "Anne ve Çocuk" 1926, T.Ü.Y.B.

Resim 45 ve 46'da görülen anne figürlerinin yüz ifadesi kasvetli mutsuz ve gergindir. Bu durum savaşın etkisi altındaki bireylerin ruh hallerini yansımasıdır. Resimlerdeki biçimler sert ve güçlü görülmektedir. Anne ve çocuk isimli resimde anne figürünün bakışları bir noktaya odaklanmıştır, yüzünde ve ellerinin duruşunda bir bitkinlik ve mutsuzluk sezilenmekte, kullanılan renkler de bu duyguyu vurgulamaktadır. Bakıldığında dikeylerden oluşan resmin ortasındaki anne ve çocuk betiminin ışıkla vurgulanması ve anne figürünün kolunun üçgen duruşu bu algıyı yok etmektedir. Soğuk renklerin ağırlıklı olduğu resimde çocuğun ayakkabısı ve annenin yanaklarında kullanılan kırmızı renk dikkat çekmektedir.

Çocuklu anne resminde ise yine bir duvar önünde resmin neredeyse bütünlüğünü kapsayan kırmızı rengin tonları görülmektedir. Açık ve koyu rengin kullanımı figürün öne çıkmasını sağlamıştır. Portrede de kırmızının tonlarıyla verilen Gölgelere karşılık zıt renklerle aydınlık alanlar elde edilmiştir. Kadının yüzündeki

ifade sert ve çarpıcıdır. Annenin kucağındaki çocuk figürü ise resmin geneline aykırı mavi ve beyazın tonlarıyla ele alınmış ve soğuk yüz ifadesi vurgulanmıştır.

Kathe Kollwitz anne çocuk temasını dönemin tarihi ve sosyal yapısı ile ele almış Dışavurumcu bir kadın sanatçıdır. Resimlerinde çocuklara olan hassasiyetini ve toplumsal sınıf ilişkilerini görmek mümkündür. Baskı tekniğinde çok eser veren sanatçının deseni kuvvetlidir.



Resim 47: Kathe Kollwitz “Anne ve Ölü Çocuk” 1903, Desen

“Anne ve Ölü Çocuk” resminde bağdaş kurmuş ve çocuğunun çıplak ölü bedenini kucağında sarmalamakta olan anne figürü yer almaktadır. Yüzünü çocuğunun göğsüne kapayan anne figürünün başı karanlık, çocuğun başı geriye doğru düşmüş ve yüzü aydınlık olarak görülmektedir. Açık koyu vurgusu, desen anlayışı ve kaslı vücut yapısı resimdeki dramatik etkiyi artırmaktadır. Bacağın yere oturma hissini sağlam şekilde hissettirilmesi zeminle bacak arasında çizilen net ve koyu çizgiden kaynaklanmaktadır. Resimde savaşın etkisi hissedilmektedir. Anne ve çocuk arasındaki ilişki savaş ortamının acı ve çaresizliğini yansıtmaktadır.



Resim 48: Kathe Kollwitz “Ekmek” 1924, Litografi / Kğıt, British Museum

Resim 48’de Annesinden ekmek isteyen iki aç çocuk görölmektedir. Çocuklardan birisi açlıktan annesinin kolunu ısırmakta, diğeri çocuk ise yalvarır gözlerle annesine bakmaktadır. Kara kalem çalışması hissi veren resim litografi tekniğı ile yapılmıştır. Öne eğilmiş kadın figürünün ve yanındaki çocukların üst kısımları tamamlanmış, bacakları ise eksik bırakılmıştır yine de resim bütünlük hissi vermektedir.

20. yy’ın başlarında ortaya çıkan kübizm ekspresyonistlerin aksine duygunun değil aklın gücünü ortaya koymayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Kübizm nesnenin tek bir bakış açısından elde edilen görüntüsünü değil eş zamanlı olarak birkaç açıdan görünüşünü birleştiren bir anlayıştır. Pablo Picasso ve Fernand Leger resimlerinde anne ve çocuk konusuna önemli derecede yer veren akımın en ünlü temsilcileri arasında yer almaktadır.

Döneminin en önemli ve üretken sanatçılarından Picasso’nun sanat hayatı kübist, mavi ve pembe dönem olarak üç ana başlık altında incelenebilir. Ressamın

Mavi dönem resimlerinde hüznün hakimdir, tema olarak yaşlılığı, yoksulluğu ve çaresizliği ele alınmıştır. Pembe dönemde ise mavi döneme oranla daha hacimsel bir yaklaşım çizgi ve desenin belirgin olduğu bir yapı görülürken tema olarak sirk yaşamı ele alınmıştır. Kübist dönemde ise ressam biçimleri geometrik temel öğelerle anlatmıştır.



Resim 49: Pablo Picasso, “Guernica“, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi

Guernica Picasso'nun en önemli eserlerindedir. İspanya'daki Guernica şehrinin bombalanmasını anlatan resimde savaşın trajedisini ve canlılar üzerindeki acımasız etkilerini görmekteyiz. Resimde savaşın karmaşasında acı içerisindeki hayvanlar, insanlar, çocuklar ve kadınlar ve yıkılmış binalar betimlenmiştir. Resim tuval üzerine siyah ve beyazın tonlarıyla ve geometrik düzenle yapılmıştır. Resmin sol tarafında kucağında ölü çocuğu ile betimlenen anne figürü üçgen bir yapı oluşturmaktadır. Üçgen tepe yapısını oluşturan anne figürünün baş kısmı geriye doğru atılmış ve yüzündeki acı ifade ile haykırmaktadır. Anne figürünün kucağında tuttuğu çocuk figürü yatay konumda üçgen yapının tabanını oluşturmaktadır. Anne ve çocuğun elleri ve ayakları birbirine dolaşmıştır. Resmin arka planında kullanılan siyahın tonları konuyu oluşturan geometrik yapının beyaz ve gri tonlarıyla zıtlık oluşturmaktadır. Kate Kollwitz'in resim 47'de gördüğümüz “Anne ve Ölü Çocuk” resmi ile Picasso'nun Guernica'sındaki anne ve ölü çocuğu renk ve konu bakımından

benzerlik göstermekle birlikte yapısal anlamda Guernica'da kübist bir yaklaşım sergilenmektedir.



Resim 50: Pablo Picasso, “Anne ve Çocuğu”

Sanatçının mavi dönem resimlerinden biri olan “Anne ve Çocuk” isimli resimde kadın figürünün kıyafeti dini bir çağrışım uyandırmakta, Meryem ve çocuk İsa betimlerini akla getirmektedir. Sanatçının mavi dönem resimlerinde melankolik bir atmosfer hakimdir. Resimde anne figürünün çocuğun başını şefkatle öptüğü görülmektedir. Ön planda ana motifi oluşturan kadın ve çocuk imgesi resme dikey olarak yerleştirilmişken arka planın yatay olarak üçe bölünmesi dikkat çekmektedir. Arka planı oluşturan yüzeylerdeki mavinin tonları ön plandaki anne ve çocuk figürlerinde de kullanılmıştır. Tuvall yüzeyinde kalın boya sürüşleri ve resmin altındaki boya dokusu hissedilmektedir.



Resim 51: Pablo Picasso “Anne ve Çocuk” 1921 Pembe Dönem

Picassonun 1921 tarihli “Anne ve Çocuk” isimli eserinde savaş sonrası neoklasik bir anlayış görülmektedir; bu anlayışın en önemli özelliği anne ve çocuk figürlerinin anıtsal yapısıdır. Bu dönem resimlerinde kontür çizgileri mavi döneme göre incelmış, hassas fırça kullanımı ve ince boya sürüşleri belirginleşmiştir. Resme sanatçının pembe dönemini de yansıtan sıcak tonlar hakimdir. Annenin kıyafetinde ve arka planda soğuk tonlar kullanılmıştır. Figürlerin teninde kullanılan sıcak renkler ayak bağlantısıyla zeminde de devam etmiştir. Resme bakıldığında Anne figürünün kollarının ve arka plandaki yüzeylerin paralellik oluşturduğu görülmektedir. Anne ve çocuk arasında göz teması ile kurulan sıcak ve samimi bir bağ vardır. Bu bağdaki sakin ve durgun yapı izleyiciye uslu aracılığı ile de aktarılmaktadır.

Kübist akıma uyumlu bir diğer sanatçıda Fransız ressam Fernand Leger’dir. Leger Kübist yaklaşımın parçalara ayıran tekniğinin yanısıra birleştirilmiş formlarla nesneyi belirgin hale getirmiştir. Sanatçının akıma kattığı bu yenilik soyut sanat akımında da yenilikçi isimlerinden biri olmasını sağlamıştır.



Resim 52: Fernand Leger “Anne ve Çocuk” 1949, 64 x49 cm, K.Ü.G.B./Özel kol.

Resim 52’de gördüğümüz anne ve çocuk teması Madonna ve çocuğunu temsili bir kompozisyondur. Bu kompozisyonda Picasso’nun Kübist resimlerinin parçalara ayrılmış halinin aksine figürün bütünlüğü korunmuştur. “Anne ve Çocuk” isimli resimde sanatçı figürlerin dış hatlarını siyah kotürle belirginleştirmiş ve portrelerde ifade ikinci planda tutulmuştur. Resimde Dört ana renk kullanılmıştır, bu renkler geometrik biçimlerde düz ve canlı tonlarda sürülmüştür.

Dönemin önemli isimlerinden biride Mark Chagal’dır. Chagall’ın resimlerini kategorize etmek zor olsada sürrealist sanatçıları etkileyen dışavurumcu, kübist akım sanatçısı diyebiliriz. Renk, doku, çizgi ve biçim gibi plastik elemanları harmanlayan Chagall resimlerinde mutluluk ve iyimserliği betimlerken canlı renkler kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinde eşini, kızı Bella’yı ve kendisini sıklıkla konu edinmiştir.



Resim 53: Marc Chagall "Bella ve İda Pencere Önünde" 1946, 56 x 45 cm, Karton Ü.Y.B.

Resim 53'da Bella kucağında İda ile betimlenmiştir. Tuvalin solunda sırtı pencereye dönük oturan anne figürü bebeğine odaklanmış olarak görülüyor. Bu figürün arkasında görülen peyzajda resmin en aydınlık ve açık rengi kullanılmıştır. Pencerenin ve önünde buluna çiçeğin süliet bir şekilde gösterilmesi ters ışıktan bakıldığı algısını oluşturuyor. Resmin genelinde soğuk renkler hakimdir. Figürlerin renkleri mekanla ayırıştırmak zor olsada kullanılan koyu renk kontur çizgileri buna yardımcı olmuştur.

1950'li yıllarda İngiliz ve Amerikalı bazı genç sanatçıların soyut dışavurumculuğa tepkisi sonucunda ortaya çıkan Pop Art 1960'lı yıllarda akım haline gelmiştir. İngiltere ve Amerikada birbirinden bağımsız olarak devam etmiştir. Bu sanatçılar çalışmalarında kitle haberleşme araçlarından esinlenmeye çalışmışlar ve birçok sergi ile değişik kitlelere ulaşabilmişlerdir.

Dönemin önemli isimlerinden İngiliz sanatçı Richard Hamilton'un anne ve çocuk teması ile ilgili birkaç versiyonunu kullandığı çalışmalarına rastlanılmıştır.



Resim 54: Richard Hamilton, "Anne ve Çocuk" Greenham drypoin, Mavi akrilik, Baskı7/40

Resim 55: Richard Hamilton "Anne ve Çocuk" Common, 1984, 176 x176 cm kâğıt üzeri akrilik ve drypoint

Sanatçı aynı kompozisyonu baskı, akrilik ve yağlı boya gibi farklı teknikleri kullanarak yapmıştır. Hangi teknikte olursa olsun resim biçim olarak aynı mantıkla yerleştirilmiştir. Işık ve gölge, açık ve koyu tekniklerin açısından da bir değişiklik olmamıştır, değişen tek şey renklerdir.



Resim 56: Richard Hamilton "Anne ve Çocuk" 1984, Kâğıda collotype ve screenprint

Resim 57: Richard Hamilton "Anne ve Çocuk" 1984. 150 X 150cm, T.Ü.Y.B.

2. TÜRK RESMİNDE ANNE VE ÇOCUK TEMASI

2.1. Türk Resminde Figüratif Sanatın Gelişimi ve Kadın Figürünün Kullanımı

Türk resminde figür sanatının gelişimi 1793' de askeri okulların açılması ve resim derslerinin verilmesi ile Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma sürecinde ortaya çıkmıştır. Batılılaşma süreci askeri okullarda verilen resim eğitimleriyle başlamıştır. Batılılaşma eğilimi saraydan başlayarak topluma yayılmak suretiyle yaşanırken Batılı anlamda figür anlayışının Türk tuval resmine girişi de bu gelişmelere paralel olarak adım adım gerçekleşmiştir. Teknik ve askeri anlamda Batılı ülkelerin seviyesini yakalamak amacıyla askeri okullarda ve Darüşşafaka gibi eğitim kurumlarında verilen perspektif ve resim eğitimi fotoğrafa dayalı peyzaj resmi yapan Ferit İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Üsküdarlı Cevat gibi ilk tuval ressamlarını sahneye getirmiştir.

“18.yy. ortalarından sonra konak, köşk, saray gibi görkemli mimari yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara temasından oluşan resimler arasında, bazı alegoriler ve az sayıda natürmortlarla figüre rastlanmıştır.”¹⁵ Batılı tarzda yaşam şeklini benimsemenin resimsel anlamda görsel algıyı etkilediği görülmektedir. Örneğin sokaklarda insan figürü resimlerine rastlamak pek mümkün olmasa da hayvan imgelerine sıcak bakan toplumsal bir algı olduğu açıktır.

¹⁵Günsel RENDA (1977), **Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı**

2.1.1 Osman Hamdi Bey

Hukuk eğitimini almak için Paris'e giden Osman Hamdi Bey resme olan hayranlık ve tutkusunun ağır gelmesi nedeniyle güzel sanatlara yönelmiştir. Osman Hamdi Bey Paris'te hocası olan dönemin önemli ressamlarından Gerome'un sanat anlayışından çokça etkilenmiştir. Osman Hamdi Bey bir atölye ressamıdır, resimlerini atölye ortamında modelden çalışarak ve fotoğraftan yararlanarak yapmıştır ve yaptığı resimlerde ağırlığı figüre vermiştir. Ressamın resimlerindeki en önemli öge figürdür, bu figürler genellikle bir kompozisyon içinde dönemin motiflerini ve tarihi mekanlarını da gösterir. Ressam resimlerinde ağırlıklı olarak kadın figür kullanmıştır fakat kadın ya da erkek figürler iyi giyimli, soylu görünen kişilerdir. Osman Hamdi Bey Batılı anlayışta oryantalist bir ressamdır fakat Batılı oryantalist ressamların figür anlayışından oldukça farklı bir tutum sergilemiştir. Onu oryantalist yapan sebep geçmişe olan saygısından kaynaklanan bir simgedir.

Semra Germaner Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi ile ilgili olarak şunları belirtmektedir; *“Osman Hamdi Bey taşıdığı kültürel miras, kültürel miras bilinci ve geçmişe saygısı ile Batılı oryantalistlerin önyargılı tutumlarının tersine Osmanlı yaşamını yücelten resimler yapmıştır.”*¹⁶ Osman Hamdi Bey resimlerinde Osmanlı toplumunu dönemine göre daha çağdaş, medeni, düşünen, bilinçli, kültürlü ve aydınlanmanın bir öncü simgesi gibi ele almıştır.

Osman Hamdi Bey'in en bilinen ve çok tartışılan 1901'de yaptığı “Mihrap” isimli resmi de bunu doğrular niteliktedir. (Resim 29) Bu resimdeki kadın figürünün dini bir mekânda (Cami), Arapça (kuran) yazıların yazıldığı mihraba sırtı dönük ve başı açık bir biçimde, olması gerekenden büyük bir rahle üzerinde sanki bir koltukta

¹⁶ Semra GERMANER (1393), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*

oturuyormuş gibi oturmaktadır. Kadın figürü kendinden emin ve dik bir duruş içinde görülmektedir. Kadın figürünün etrafında, yerdeki bir kumaş üzerinde Kuran kitaplarının dağınık bir biçimde durması dikkat çekicidir. Resimdeki buhurdan çıkan dumanın kitapların üzerine doğru dağıldığı görülmektedir. Mihrabın hemen yanında üzerinde Arapça harfler bulunan büyükçe bir mum görülmektedir ve mihrabın arka kısmı da dönemi yansıtan mavi motifli çiniyle kaplanmıştır. Bu resim, kitapların yerlere dağılmış olmasından ötürü de eleştiri ve tartışmalara konu olmuştur. Bazı yorumlara göre; “*Tablo kadının statüsünün önemini vurgular; yere atılan dini içerikli kitaplar kadının özgürlüğünü engelleyen dinsel baskıları simgelemektedir.*”¹⁷



Resim 58: Osman Hamdi Bey, “Mihrap”, 1901, T.Ü.Y.B.

Osman Hamdi Bey’in “Gezintide Kadınlar” adlı resmi Osmanlı toplumundaki kadın imajını yansıtan diğer bir örnektir. Resim 59’da dokuz kadın ve bir de küçük kız çocuğunun olduğu görülmektedir. Bir çarşıda veya gezintide oldukları düşünülen kadınların kıyafetleri dönemin giyim anlayışını yansıtmaktadır. Kadınların dönemin

¹⁷<http://www.hthayat.com/yaşam/roportajla/haber/1021379-Osman-Hamdinin-kadını-yücelttiği-mihrap-nerede>

şartlarına göre iyi halli soylu aileler oldukları kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Bu kadınlar bir fotoğraf makinesinin objektifine bakar gibi ama farklı duruşlarda poz vermişlerdir. Arkadaki peyzaj ve mimari de dönemin motiflerini yansıtır biçimdedir.

Edhem Eldem'in Milliyet sanattaki bir yazısında Osman Hamdi Bey'den söyle bahsedilmektedir. *“Osman Hamdi Bey sadece ressam olarak değil, başta Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla sanatın muhtelif dallarının kurumsallaşması konusundaki çalışmalarıyla Osmanlı modernleşme ve Batılılaşma sürecinin merkezinde yer almış bir şahsiyettir. Tabloları ise Batı'ya dönük konumunu çok net bir şekilde ortaya koymakta. Oryantalist tarzda yapılmış olan ve esasen ülke dışındaki bir seyirci kitlesini hedefleyen bu eserler, ressamın ne derecede Batı merkezli bir modernlik ve estetik anlayışa sahip olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Dolayısıyla bu tabloların bugün gördüğü büyük ilgi, ilginç birer sanat eseri olmanın ötesinde belirli bir tarihi sürecin parçası olması açısından da değerlendirilmelidir.”*¹⁸



Resim 59: Osman Hamdi Bey, “Gezintide Kadınlar”, 1887, T.Ü.Y.B.

19.yy'da Paris'e gönderilen Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey Batılı anlamda Türk resminin gelişimine katkıda bulunan öncülerdir.

¹⁸ Fisun YALÇINKAYA *Osman Hamdi Bey'in sırrı* / Edhem Eldem (Tarihçi, akademisyen, küratör)
<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/osman-hamdi-bey-in-sirri/4001>

Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid aynı dönemin ressamlarıdır, fakat resim anlayışları ve resme karşı tutumları birbirlerinden oldukça farklıdır. Osman Hamdi Bey tutkulu bir şekilde resimlerinde figüre yer verirken Süleyman Seyyid figürü daha çekimsiz bir şekilde ele almıştır. O daha çok natüremort ustasıdır ayrıca peyzaj konusuna ağırlık vermekle birlikte figürlerini bu tür resimlerin içerisine daha küçük ve ürkekçe yerleştirmiştir. (Resim 60)



Resim 60: Süleyman Seyyid, “Yaşmaklı Kadın”, 1842-1913, T.Ü.Y.B.

Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa tema olarak natüremort ve peyzaj konuları üzerinde durmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın “Ormanda Oduncu” isimli resim ise dönemin önemli peyzaj resimlerinden biridir. John Berger bir yazısında resimden şöyle bahsetmektedir; “Resimdeki renkler, boya dokusu, ton değişiklikleri bir Rousseau ‘yu, bir Courbet ‘yi, bir Diaz ‘ı anımsatıyor büyük ölçüde. Şöyle bir bakınca, izlenimcilik öncesi bir Avrupa manzara resmi, bir orman görüntüsü görüyorsunuz. Ancak resmin öyle ağırbaşlı bir niteliği var ki, bu yargıya varmakta acele etmemeniz için sizi uyarıyor. Bu ağırbaşlılık daha sonra bir özelliğe dönüşüyor. Resmin

perspektifinde, oduncu ve katırıyla resmin sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi, arasında var olan ilişkide kendini hissettiren oldukça belirgin ve ince bir özellik bu. Sınır çizgisinin hem ortanın en uzak köşesi olduğunu, hem de uzaktaki ağacın, (bir kayın ağacı belki) resimde bize en yakın görünen nesne olduğunu görüyorsunuz. Aynı zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan bir ağaç bu.”¹⁹

Resim 61’deki “Ormanda Oduncu” isimli resimle ilgili düşüncesinde John Berger resimde dikkat çeken büyüklükteki ağacın figürlerle kıyaslandığında olması gerekenden büyük olduğundan matematiksel anlamda bunun olamayacağından dolayısı ile akademik anlamda da yanlış olduğundan bahsetmektedir.

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid resimlerinde figüre küçük ve basitçe yer verseler de figüratif anlamda tatmin edici resimler Osman Hamdi Bey tarafından yapılmıştır.



Resim 61: Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, 1841-, “138 x 177 cm T.Ü.Y.B.

Batılı anlamda figür ise Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa vasıtasıyla ele alınmaya başlanmıştır denilebilir. Şeker Ahmet Paşa’nın otoportre resmi, Süleyman Seyyid’in peyzaj resimlerindeki ufak tefek ve önemsiz rollerdeki figürleri düşünüldüğünde, figürün resimde esas rol oynamaya başlamasının Osman Hamdi ile gerçekleşmiş olduğu söylenebilir

¹⁹John BERGER şeker Ahmet Paşa’nın bir resmi üzerine

2.1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Figür

Resim derslerinin sanat odaklı eğitim çerçevesinde verilmesi amacı ile 1883 tarihinde Osman Hamdi Bey Sanayi Nefise Mektebini kurmuştur. Ressamın bu tarihte figür resmine olan tutkusu ve figüre verdiği önem Sanayi-i Nefise Mektebinde' ki en önemli amaç olmuştur. Resimde insan figürü ilk defa bu tarihte resim sanatında problemleriyle ele alınmıştır.

Osman Hamdi Bey Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosuna asker ressam yerine Batılı ressamı almayı tercih etmiş, söz konusu seçimi onaylanmamış ve ressam ciddi eleştirilere maruz kalmıştır, fakat O'nun bu eleştirilere maruz kalmasının asıl nedeni resim ve heykel sanatında kendisinin de ilke edindiği figür sorunundan vazgeçememesidir.

*“Sanayi-i Nefise Mektebi'nin o günkü yönetim kadrosu şöyle şekillenmiştir; okul müdürü Osman Hamdi Bey, Heykel bölümü için Oskan Yervant Efendi, Mimarlık bölümü için Alexander Vallaury, Resim bölümü için Salvatore Vallery ve Warnia Zarzecki gibi yabancı eğitmenler gelmiştir.”*²⁰ Ali Sami Boyar 1906 yılına dek Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki çalışmaları şu şekilde aktarmaktadır;

*“Bu tarihte yağlı boya çalışma sistemi merhum Mehmet Ruhi Arel, merhum Nazmi Ziya ve benim de aralarında bulunduğum bir protesto heyetinin müdahalesi ile değişmeye mecbur olmuşlardı, artık çıplak modellerden akademi yapacaktık, işin en zor kısmı model bulmaktı bunun çaresini de merhum Nazmi buldu. Kendisi yağla güreşen bir pehlivan olduğu için Türk pehlivanları arasında çok dostu vardı, işte böylece ilk çıplak vücut resmine Türk Pehlivanların resimleri ile başlamıştık.”*²¹

²⁰Bkz (12) ÇOKER, 13.

²¹Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 106.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk ressamı Muallim Şevket, İsmail Hakkı Altınbezer, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Ahmet Ziya Akbulut, Hüseyin Rıfat, Hüseyin Zekâ, Hikmet Onat, Ali Cemal, Tekkezade Sayid, Mehmet Ruhi, Sami Yetik'dir. Bu ressamlar Osman Hamdi'nin resimlerinde olduğu gibi figüre ve figür gruplarına mimari kompozisyonlar içinde yer vermişlerdir. Bu ressamların çalışmalarında, *“Oranların, anatomik bilgilerin, ışık gölge ve volüm etütlerinin yeterli bir düzey göstermesi, ayrıntılara önem verilmesi doğa renklerinin ve portre ya da figürdeki karakterlerin doğru olarak kavranması gibi araştırmalarda akademik bir gerçekçilik görülür.”*²²

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden eğitim alan bu öğrenciler daha sonra figürlü kompozisyonlarıyla belli başarıya ulaşmış tanınan ressamlar olmuşlardır. Hikmet Onat'ın “Sıladan Mektup” isimli figürlü çalışması buna bir örnektir. Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olan Hikmet Onat'ın bu resminde I. Dünya Savaşı'na katılan askerlerin sıladan gelen mektubu okumak için bir araya toplandıkları bir resimdir.

Bir diğer resim örneği de Ali Cemal'in yaralı düşman askerine yardım eden Türk askerini konu alan resmidir. Ali Cemal 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabul edilmiştir. 1901 yılında teğmen rütbesiyle diğer ressamlarla birlikte Fevziye Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olmuştur. Ressam Ali Cemal, Enver Paşa'nın 1917'deki emriyle Şişli'de kurulmuş olan atölyede dönemin ressamı Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Bey gibi isimlerle birlikte savaş konulu resimler yapmışlardır. Şişli Atölyesinde üretilen eserler daha sonra Viyana'da ve Berlin'de sergilenmiştir.

Sami Yetik'in Resim 62'de “Cephane Taşıyan Köylüler” isimli resminde askerlere yardım eden, cepheye mermi taşıyan kadın ve erkeklerden oluşan bir topluluk olduğu görülmektedir. Kadınlar savaş dönemlerinde askerlere yardım

²²Bkz (12) ÇOKER, 14.

etmeleriyle, sağlam, erkek gibi güçlü ve savaşta destek kuvvet olarak yer almışlardır. Kağnı çekerken gördüğümüz kadınlı erkekli köylülerin bir güç oluşturduğu fark edilmektedir. Yolların kötü, bozuk ve toprak ya da çamurdan oluşu dağların eteklerinde boş arazilerde imkânsızlıklar içinde, öküzlerle birlikte çektikleri kağnılarla cepheye yetişme çabalarını, Türk insanının ve Anadolu'nun azmini, hırsını; bir milletin bağımsızlık mücadelesini göstermektedir.



Resim 62: Sami Yetik, “Cephane Taşıyan Köylüler”, 1917, T.Ü.Y.B.

“Bu ressamalar ve resimlerinde Osman Hamdi Bey dönemi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin son öğrenci kuşağının yaklaşık sekiz on yıl sonra figürlü kompozisyonlarındaki başarılarını izleriz.”²³ Sanayi-i Nefise dönemindeki atölye çalışmalarında giyinik ya da nü erkek modelden yapılan resim çalışmaları modellerin fotoğrafları çekilip karelere bölünerek yapılmaktadır. Atölye çalışmalarının öğrenciler tarafından sıkıcı ve kasvetli bulunması sonucu daha ışıklı ve doğa görünümlü bir ortam isteği dile getirilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1910 yılında mezun olan ve resim eğitimlerine katkıda bulunacağı düşüncesiyle Fransa'ya gönderilen ressamların Paris dönüşü okulda eğitim kadrosunda yer almaları Sanayi-i Nefise'nin

²³Bkz (12) ÇOKER,15-18

Türkiye’deki resim eğitiminin gelişimi için yönlendirici olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılışından otuz bir yıl sonra yetenekli kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Bu mektepte Sanayi-i Nefise’nin aksine Türk ressamlardan eğitim kadrosu oluşturulmuştur.

2.1.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde yalnızca erkeklerin eğitim gördüğü, kız öğrencilerin bu mektebe kabul edilmediği eğitim döneminin ardından, Feyhaman Duran’ın ilgili makamlara başvurması neticesinde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi yalnızca kız öğrencilere eğitim vermek için 1914’te, Feyhaman Duran’ın ve Mihri Müşfik Hanım öncülüğünde açılmıştır. Dönemin tutucu zihniyeti göz önünde bulundurulduğunda kurumun başına bir kadın eğitmen getirilmesi uygun görülmüş ve resim sanatına olan tutkusu, ileri görüşü ve sağlam deseniyle dikkat çeken Mihri Müşfik Hanım mektebin başına müdür olarak atanmıştır ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebine katkıları büyük olmuştur.

“1913 yılında Osmanlı Devleti Maliye Nazırı Cavit Bey’le tanışır. O da zamanın “maarif nazırına” bir telgraf göndererek Inas Sanayi Nefise Okulu’nun kurulmasında kendisinden faydalanılmasını önerince, Mihri Müşfik Hanım da İstanbul Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmenliğine atanır. O dönemde pek çok kadın ressam ve öğretmen yetiştirir Mihri Hanım. Bunlardan bazıları Nazlı Ecevit, Aliye Berger ve Fahrel Nisa Zeyd’dir.”²⁴

²⁴Sema BÜYÜKSIVACI (2011), *Sıradışı Bir Kadın: Mihri Müşfik Hanım* / Mart’ı dergisi
<https://www.martidergisi.com/siradisi-bir-kadin-ressam-mihri-musfik/>

Mihri Müşfik Hanım'ın kız öğrencilere güven veren yapısı İnas Sanayi-i Mektebi'ne olan ilgi ve alakayı arttırmıştır. 1886 yılında İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı Batı kültürüyle yetişmiş ve Batılı tarzda eğitimler almıştır. 17 yaşında ressam Fausto Zonaro'nun atölyesinde çalışmış ve sanatçının öğrencisi olmuştur. Dönemin zor şartlarında (1903) İtalya'ya, Paris'e gitmiş, bu şehirlerde zamanın sanat akımlarını takip ederek resimler yapmıştır.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimcileri olan 1914 kuşağı ressamları Türk resminde ilk defa figüre ve nü çalışmalarına ağırlıkla yer vermişlerdir. Mihri Müşfik Hanım ve Müfide Kadri bu dönemde girişimci modern eğitimlikleri ve modern sanat anlayışlarıyla öne çıkan kadın ressamlardır. *“İnas Sanayi-i Mektebi'ne Hoca olarak atanan Mihri Hanım ve Ömer Adil'in yanı sıra Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran da okulun kadrosunda yer alan önemli ressamlar arasındadır. Müzdan Sait, Müfide Esat, Belkıs Mustafa, (okulda ilk diploma alan kişilerdir) Nazire Hanım, Nazlı Emin (Ecevit) Güzin Hanım (Duran) okulun ilk talebeleridirler.”*²⁵

Hoca Ali Rıza ve Mihri Müşfik yaz tatili döneminde öğrencilerinin çalışmalarına destek verme amacıyla onların dış mekanlarda çalışmalarına olanak sağlamışlardır. Öğrencilerin kadın model bulmakta zorluk çektikleri dönemde sokaklarda, hamam ve benzeri yerlerde altın para vb. şeyler vererek kadınları model olmaları için ikna ettiklerine dair bazı bilgiler de vardır. Dönemin kadın sanatçıları azimli ve yeteneklidir. Bu kadın sanatçıların isimleri şöyledir; Nazlı Ecevit, Sabiha Rüştü Bocalı, Melek Celal Sofu, Güzin Duran. İsmi geçen sanatçılar 1922'de Anadolu'ya geçmişlerdir.

²⁵Taha TOROS (1988), *İlk Kadın ressamlarımız*, 12-13.



Resim 63: Mihri Müşfik, “Leyla Turgut Portresi” (Çocuk Portresi), 1911-12

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin; kadın öğrencilerin kendilerini daha özgür ifade edebilmeleri, kadın olmanın getirdiği problemlerle bir nebze baş edebilmeleri ve yaşam şekillerinin hızla değişmesi açısından kadınları ilk defa bir çatı altında toplayan bir kurum olması sebebiyle Türk resim sanatına büyük etkileri olmuştur. İnas Sanayi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Osmanlı döneminde farklılaşmanın ve yenilenmenin simgesi diyebileceğimiz önemli kurumlardır. Kadın ve erkek okulu olarak ayrılan Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektepleri Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından tek çatı altında birleştirilmiştir.

Profesyonel olarak resim yapan ilk Türk kadın ressam sanatçı Mihri Müşfik'tir. Mihri Hanım resimlerinde kadın konusuna ağırlık vermiş, yakın çevresindeki kişilerin yağlıboya portrelerini yapmış ve az sayıda da olsa çocuk temasına yer vermiştir. (Resim 63) İyi bir portre sanatçısı olduğu bilinen Mihri Hanım'ın resimlerindeki kadınlar dönemin kıyafetlerini yansıtır biçimde, peçeli, çarşafly vb. olarak ele alınmıştır.



Resim 64: Mihri Müşfik Hanım, 1920 "Otoportre", 1: 98,5 x 61 cm, T.Ü.Y.B. / R.H.M.

Resim 64'de Mihri Hanım'ın yaptığı iki otoportre resmi görülmektedir. Soldaki resim tuval üzerine yağlıboya olarak ele alınırken sağdaki resim de ise kâğıt üzerine suluboya olarak çalışılmıştır. Yağlıboya resminde Mihri Hanımın portresi açık ten rengiyle siyah renk kıyafetler ve koyu fon üzerinde vurgulanmıştır. Suluboya resimde ise Mihri Hanımın açık fon önünde yine siyah kıyafet tercih ettiği görülmektedir. Her iki otoportre de dönemin modern kıyafetleri içerisinde, başlarında şapkalarıyla görülmektedir. Bu resimlerde Mihri Hanım kendinden emin bir duruş sergilemektedir.

Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise mekteplerinde yapılan çalışmalar sonucunda resimde insan figürü betimlenmesinde belli bir yol kat edilmiştir. Bu süreç içerisinde kadın figürüne günlük yaşam sahnelerinde ve portre türündeki resimlerde yer verildiği görülmektedir. Çocuk resimleri İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yetişmiş ressamlar tarafından ele alınmış olup, kadın ve çocuk figürünün birlikte çalışılması Cumhuriyet döneminden sonra gerçekleşmiştir.

2.1.4 1914 Çallı Kuşığı

*“1914 allı Kuşığı (Türk izlenimcileri)1908’de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin Asker kökenli ressamlardan sivil kuşığına geçişi 1914 allı Grubu olarak bilinen empresyonist ressamlar kuşığıyla gerçekleşmiştir.”*²⁶ Resimde figür konusuna Osman Hamdi Bey ardından allı Grubu ressamları ile ağırlık verilmiştir. Türk ressamlarının figür resmiyle tanışması oldukça geç olmuştur. İstanbul’da açılan ilk resim sergisindeki en önemli koşulun sergilenen eserler içinde çıplak figürün olmaması şartı olduğu düşünüldüğünde allı Grubu ressamlarının sanat adına çok önemli bir girişimde bulunmuş oldukları anlaşılmaktadır. Dönemin sanat alanında merkez sayılan Paris’e yetenekli ressamlar devletin de desteğiyle gönderilmişlerdir. Bu ressamlardan Hüseyin Avni Lifij 1909 yılında Abdülmecit Efendi’nin isteği ve yardımı ile Paris’e gitmiştir. İbrahim allı, Sami Yetik, Ali Sami ve Mehmet Ruhi de devlet burslarıyla 1910’da Paris’e gönderilmişlerdir. Bir yıl sonra 1911’de bu gruba Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya ve Namık İsmail de dahil olmuştur. Bu sanatçılar 1914 yılında I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla eğitimlerini yarım bırakıp yurda dönmek durumunda kalmışlardır. Bu nedenle grup 1914 Kuşığı veya grubun en öne çıkan üyesi olan İbrahim allı’nın soyadı olan allı Kuşığı olarak anılmıştır.

1914 Kuşığı Paris’e gitmeden önceki aldıkları akademik eğitimi yurda döndüklerinde uygulamamış, Paris’te gördükleri sanat akımlarının etkisiyle Empresyonist resimler yapma eğilimlerinde olmuşlardır. Fakat bu empresyonist eğilim Avrupa’daki empresyonist tanımını tam anlamıyla karşılamamıştır. Çünkü allı Kuşığı sanatçıları resimlerinde empresyonist resim anlayışı ile akademik resim anlayışını aynı anda kullanmışlardır. 1914 Kuşığı, Paris’teki eğitimlerini yarım bırakıp yurda döndükten sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bünyesinde bir araya gelmişlerdir ve Galatasaray Sergileri adıyla Galatasaray Lisesi ve yurdunda yıllık

²⁶1914 allı Kuşığı (Türk İzlenimcileri)

2016 <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/1914-calli-kusagi-turk-izlenimcileri/19228>

sergiler düzenlemişlerdir. Bu sergiler grubun resim anlayışlarını ve izlenimci yaklaşımlarının izlenebileceği sergiler olmuştur. Bu kuşağın ressamlarının boya teknikleri ve pentür anlayışları, Türk resminde gelenekçi resim anlayışından, modern resim anlayışına geçişin de bir dönüm noktası olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de gelişim sürecinde olan ressamların ve yetenekli genç sanatçıların tanınmasına böylelikle katkıda bulunmuştur. Ahmet Kâmil Gören'in Galatasaray Sergileri ve Çallı Kuşağı ile ilgili görüşleri şöyledir; *“İlk örnekleri 1916'dan itibaren düzenli olarak tekrarlanan Galatasaray sergilerinde görülen figür ilgisinin tensel ve tinsel boyutuyla insanın gerçek anlamda temsil edilmesine dönüştürüldüğü görülür. Ancak bu başlangıç 1933'te Cumhuriyet'in 10. Yıl dönümü nedeniyle düzenlenen İnkılap Sergisinin ressamlar arasında geniş bir ilgi yaratarak figür resmi üretimin de bir artış sağlanmasına karşın kesintiye uğramıştır. Ayrıca Mustafa Kemal'in sosyal, siyasal, kültürel alanlar yanında sanatsal alanlarda da gerçekleştirdiği köklü değişimlerin ilk aşamalarında görev almış olan 1914 kuşağı sanatçıları, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde bütün sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal vb. olayları yaşamış olmaları dolayısıyla farklı bir konumda yerleşmişlerdir.”*²⁷

Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Mihri Müşfik, Ömer Adil ve İsmail Hakkı Galatasaray yurdundaki sergilerde yer alan ressamlardır. *“Bu sergi etkinliklerinde peyzaj ilgisinin yoğunluğundan bahsedilse de İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılar figür kompozisyonları portre gibi temalarda ısrar etmişlerdir. Türk resmi yenilenip çağdaş bir görünüm kazanma yoluna girdikçe sanatçılar da çıplak sorununa yeni çözümler arama zorunluluğu ile karşı karşıya kalmışlardır.”*²⁸ Türk toplumunun nü resme tepki göstermemesi adına bu sergilerde yer alan ressamlar Türk resmindeki yenilenme ve kültürel gelişim için önemli kişilerdir.

²⁷Kâmil GÖREN (Kasım/Aralık 2002), *Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resim sanatı* 32-39.

²⁸Neslihan KIYAR (2007), *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif resmin kültürel değişimiyle ilintisi*, yüksek lisans tezi, 56.

Osmanlı dönemi kadınlarının resim sanatına duydukları ilginin sebebi toplum olarak sanata karşı farkındalığın oluşması ile ilgilidir. Kadının toplumsal konumu ve resme karşı gösterilen tavır batılılaşmanın ve gerici zihniyetin arasındaki art arda meydana gelen değişimlerden etkilenmiştir. Bir yanyla özgürleşirken diğey yanı hala erkeğin hükmü altında olan kadının bu dengesiz konumu resim sanatında da kendini göstermektedir. Kadının asırlardır süren kapalı peçeli kıyafetlerin içinde, erkeğin hükmünde ve özgürlüklerinin olmadığı koşullarından çıkmaya ve özgürlük arayışı ile beraber modernleşmeye çalışmasında görüldüğü gibi Türk resim sanatında da Batı anlamında resim tekniklerini ve pentür arayışlarını kavramak için çaba gösteren ressamlar görülmektedir. İbrahim Çallı ve Namık İsmail resimlerindeki empresyonist yaklaşımla dönemin kadınlarının özgürleşme çabaları ve modernleşme arayışlarını figüratif anlamda resimlerine yansıtmaya çalışmışlardır.



Resim 65: İbrahim Çallı, “Çıplak”, T.Ü.Y.B. İstanbul Resim Heykel Müzesi

“Kadının yaşamsal çekiciliğini sanatsal verilerle bezeyen İbrahim Çallı ve Namık İsmail, figürün yeterince yaygın olmadığı bir dönemde nüleri ele alarak hareketi, ışığı, kadın bedeninin uyumlu çizgilerini, kadının oransal değerlerini, yoğun boya hamurunu, geniş renk lekelerini ve serbest fırça vuruşlarını soyutlayıcı bir

tavırla yansıtmışlardır. Nüer daha çok uzanıp yatmış bir şekilde gösterilirken, soyunurken ya da giyinirken, sandalyede ya da kanepede otururken de gösterilmiştir. “²⁹Tanzimat ve ardından gelen Meşrutiyet döneminin sunduğu değişimle birlikte resim ve sanat alanındaki batılılaşmanın kadın temalı nü ve portre resimlerinin değişik hava ve yenilikçi cesur bir yaklaşımla ele alınması 1914’te İbrahim Çallı’nın resimleriyle ve katkılarıyla olmuştur.

Namık İsmail’in ve İbrahim Çallı’nın Türk resmine olan katkılarıyla resim sanatının bir adım daha ilerlemesi mümkün olmuştur. Çallı kuşağı kadın ve nü konularını işleniş bakımından öncü olmuşlar ve Türk resim sanatının yükselişe geçirmişlerdir. İlk yapılan nü çalışmaları bir gelişim ve yükselme örneği olsa bile Batılı anlayıştaki gibi radikal bir sürece ve değişime girmemiştir. Resim 66’da görüldüğü gibi Çallı Kuşağında yer alan ressamardan Ruhi Arel eşini resimlerinde model olarak kullanmaya başlamış, ayrıca resimlerinde nü modellere de yer vermiştir.



Resim 66: Namık İsmail, 1922 “Üryan”, T.Ü.Y.B.

²⁹Ufuk HEKİMOĞLU (2006) İbrahim Çallı ve Namık İsmail’de kadın teması
<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenme/calliveismail.htm>

Kaya Özsezgin 1914- 1924 tarihleri için İbrahim Çallı'yı anlatan yazısında, “Çallı'nın sonradan ısrarla geliştireceği portre türündeki etütlere daha o yıllarda ağırlıklı bir yer verildiğini; aynı zamanda Şişli'deki atölyenin yaratmış olduğu bir etki alanı içinde, savaş ve tarihle (yakın tarih) ilgili konuların, ada ve boğaz manzaralı resimlerin, dekore edilmiş olanlar içinde kadın portrelerinin ve bir ölçüde çıplakların.”³⁰ Başladığını anlatmaktadır.



Resim 67: İbrahim Çallı, “Portre” İstanbul Resim Heykel Müzesi

Resim 67 Kaya Özsezgin' in de işaret ettiği gibi İbrahim Çallı'nın erken dönemlerine ait bir resim olabilir. Modern şık giyimiyle kucağında süslü bir köpekle oturan kadın resmi Cumhuriyet'in ilk yıllarının atmosferini yansıtmaktadır. Burada Cumhuriyet öncesi kadınların peçeli ya da çarşafli, kapalı görünülerinin tersine, Mustafa Kemal Atatürk'ün de fazlasıyla önem verdiği çağdaş görünümlü kadın imgesini vurgulamaktadır.

³⁰Kaya ÖZSEZGİN, İbrahim Çallı, 24.



Resim 68: İbrahim Çallı, "Hatay'ın Anavatana Hasreti", 1936, T.Ü.Y.B.

İbrahim Çallı ve Namık İsmail resimlerinde sıklıkla toplumsal ve sosyal konulara yer vermişlerdir. Resim 68'de "Hatay'ın Anavatana Hasreti" isimli resimdeki köylü bir genç kadını betimleyen İbrahim Çallı bu resimdeki genç kadını resmin ortasına, toprak bir zemin üzerine yerleştirmiş; şehirli kadınların sosyal, modern başı açık veya şapkalı şemsiyeli kıyafetlerin aksine yöresel, başı kapalı kıyafetlerle göstermiştir. Kadının karşı dağlara bakan yüzündeki özlem ifadesinde Hatay'ın Anavatana olan özlemini yansıtmaktadır.



Resim 69: İbrahim Çallı, "Şapkalı Kadın" T.Ü.Y.B

İbrahim Çallı ve Namık İsmail resimlerini teknik ve tematik anlamda Batılılaşmanın da izinde yenilikçi bir anlayışla yapmışlardır. Geleneksel tutum içerisinde olan Türk resim sanatının modern bakış açısına geçmesinin ardından, Türk kadınlarının bu modern yaşam biçimini benimsemeleri pek kolay olmamıştır. (Resim 69)

Dönemin önemli ressamlarından olan ve iyi bir portre ressamı olarak da bilinen Feyhaman Duran da diğer ressam arkadaşları gibi, Paris’te eğitim görmüştür, fakat güçlü desen anlayışı ve portre resmine olan ilgisi izlenimci yaklaşımı benimsemesine izin vermemiştir. Feyhaman Duran ilk resimlerinde gerçekçi renklerle geleneğe yakın resimler yaparken son resimleri anlatımcı, portresi yapılan kişinin ruhuna göre renkleri kullanmayı tercih ettiği resimler olmuştur. Portreye olan ilgisi hocası olan Jean Paul Laurens’ den kaynaklanmaktadır. Ressam zamanın güncel, yaşayan ressamlarını inceleyip, galeri ve müzelerdeki eserleri gözlemleyerek akademik ve geleneksel olandan sıyrılmaya çalışmıştır.



Resim 70: Feyhaman Duran, “Köpekli Kız” 60 x 87 cm, T.Ü.Y.B./ i.R.H.M.

Feyhaman Duran Resim 70'de "Köpekli Kız" adlı bu resminde o dönemde görmeye alışık olmadığımız, henüz resim sanatında yeni yer almaya başlayan süs köpeği ile birlikte modern kıyafetler içerisinde bir kız çocuğunu betimlemiştir. Süs köpeği ve kadın imgesinin birlikte yer aldığı bir diğer resim de İbrahim Çallı'nın "Oturan Kadın Portresi" isimli resmidir. Resimlerde genellikle kadın imgesi ile kadının hassas duyarlı tarafını yansıtıldığı görülmektedir. Bunun Çallı Grubu'nun resme getirdiği modernleşmenin ve çağdaş anlayışın sonucu olduğu da söylenebilir.

*"Aslında Türk resminde figürün ilk kez ve topluca izlenimciler tarafından izlenmiş olması ilginçtir. Çünkü izlenimcilerin genel ve geleneksel olarak yöneldikleri resim türü figür değil aslında peyzajdır. Bu bakımdan genel eğilime bir istisna oluşturmamakla birlikte ayrıca figürü de denemiş olmaları (ve üstelik bunu büyük boyutlu kompozisyonlarda denemek cesaretini göstermeleri) yalnızca ilginç değil aynı zamanda bu kuşağın bir alıntısı olarak karşımıza çıkar. Gerçi bu yönelişte ressamların askeri kahramanlık konularını işlemelerini sağlamak amacıyla Şişli'de bir atölye kurulmasının ve resimler sipariş edilmesinin yadsınamayacak payı vardır."*³¹

Kuşağın ressamaları arasında izlenimci yaklaşıma en yakın olanı Nazmi Ziya'dır. Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olan Nazmi Ziya peyzaj resmine olan ilgisi ile bilinir. Renge ve ışığa olan tutkusu onun açık hava ortamında resim yapmasına sebeptir. Hüseyin Avni Lifij ise resme olan inancı ve duyarlılığı ile bilinen bir başka sanatçıdır. Sanatçı yeteneğini hiçbir eğitim almadan kendi uğraş ve çabalarıyla geliştirmiştir. Pipolu-Kadehli Otoportre resmini hiçbir yardım almadan yapmıştır. Hüseyin Avni Lifij'in yaptığı resim, sanatçının yeteneğini ortaya koymuş ve Osman Hamdi Bey'in de aracılığı ile 1909 yılında Paris'e gönderilmiştir.

³¹Bkz (56) KIYAR, 60.



Resim 71: Hüseyin Avni Lifij, “Kara Gün”, 1923, 93 x 118 cm, T.U.Y.B.

Hüseyin Avni Lifij’in “Kara Gün” resminin ismini nasıl aldığını prof. Dr. Kemal Arı şöyle anlatmaktadır. *“Kara bir gün” Süleyman Nazif’in İstanbul’a Fransız General D’esperey’ in 8 Şubat 1919 günü Romalı general gibi bir atın üzerinde İstanbul’a girişinin hemen sonrasında 9 Şubat 1919 günü Hadisat Gazetesinde yazdığı ünlü bir yazının adıdır. O gün yaşananları ünlü şair ve gazeteci “Kara bir Gün” olarak nitelendirmiştir. Niçin? Çünkü o gün bu şumarık Fransız General, Türkiye’nin gururunu kıracak hareket ve davranışlarda bulunmuştur.*”³² (Resim 71)

Dönemin ressamlarından Sami Yetik ise 1910-1912 yılları arasında Paris’teki çalıştığı atölyeden dönerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurucu resamları arasında yerini almıştır. 1912 yılında Balkan Savaşı’nda asker olarak savaşmış, askere ve askerliğe de ilgisi olan ressam savaş ve kahramanlıkla ilgili çokça resim yapmıştır. Ressam bu tutumunu 1938 yılında, yurtiçi resamlar sergisine dahil olana kadar devam ettirmiştir.

³²Prof.Dr.ARI Kemal /<http://www.eglencelitarih.com/?Syf=26&Syz=361339>

Namık İsmail arkadaşlarının aksine çok küçük yaşta eğitim almaya başlamıştır. 1911 yılında ailesinin aracılığı ile Paris'e gitmiştir. 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüş ve Şişli'de Enver Paşa'nın da emriyle kurulan Şişli Atölyesi'nde çalışmaya başlamıştır. Burada yaptığı resimlerin Berlin'de sergilenmesi sırasında kendisi de orada sergiyi düzenlemek için bulunmuştur, o sırada Berlin'de kalarak Lovis Corinth ve Max Liberman'ın atölyelerinde çalışmış ve Alman Empresyonizmini inceleme imkânı bulmuş ve gördüklerini resimlerine de yansıtmıştır. Namık İsmail Çallı Kuşağı'nın kadın ve nü konularına da ağırlık veren önemli ressamlardan biridir.



Resim 72: Namık İsmail, “Sedirde Uzanan Kadın”, 1917, T.Ü.Y.B.

Sanatçının en bilinen resimlerinden “Sedirde Uzanan Kadın”, dönemin yeni modernleşmeye başlayan kadın olgusunu göstermeye çalışan resim örneklerinden bir tanesidir. Resim 72'deki kadının iç mekânda koltuğun üzerinde uzanmış omuzları açık sayılabilecek bir elbiseyle gösterilmektedir. Kompozisyonun kuruluş şekli Goya'nın “Giyinik Maya” isimli resmini akla getirmektedir. Resimdeki figürün giyimi ve etrafındaki objeler incelendiğinde Osmanlı döneminin son zamanlarının burjuva yapısını anlatan üst düzey aileye mensup bir kadın portresi olduğunu

düşündürmektedir. Plastik anlamda bakıldığında, kahverengi tonların ağırlık gösterdiği resimde kadının yüzüne ve aynı oranda eline düşen ışık resmin en aydınlık noktalarıdır. Işığın bu noktalarda vurgulanması figürün duruşundaki zarafetinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Giyinik Maya” resminde mekân koyu figür açık renklerde ele alınırken resim 72’de bunun tersinde bir durum görülmektedir.

3. TÜRK RESİM SANATINDA CUMHURİYET DÖNEMİ

3.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olup Çallı Grubu’na katılan genç ressamlar 1923’te Çallı Grubu’ndan ayrılarak “Yeni Resim Cemiyetini” kurmuşlardır. 1924’te 115 resimle açılan grubun ilk sergisi çok ses getirmiş ve zamanın basını bu sergiyle yakından ilgilenmiştir, fakat bu birliktelik çok uzun sürmemiştir. Bakanlığın açtığı bir yarışma sonucu Yeni Resim Cemiyeti’nin ressamlarının bir kısmı burslu olarak bir kısmı da kendi olanaklarıyla 1924’te Almanya ve Fransa’ya eğitime gitmişlerdir, böylelikle Yeni Resim Cemiyeti birlikteliği uzun süre devam edememiştir. 1928 ’de Yurda dönen bu genç sanatçılar, 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında, Cumhuriyetin ilk ressamlar birliği olarak tekrar bir araya gelmişlerdir. Grubun kurucuları Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Refik Fazıl Epikman, Fahrettin Arkunlar, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Ali Çelebi ve grubun tek kadın sanatçısı olan Hale Asaf’ tır. Müstakiller Grubunun üyeleri böyle bir birlik altında toplanmaya Fransa’da eğitim aldıkları sırada haberdar oldukları Societedes Artistes Independants grubundan ilham alarak karar vermişlerdir. Societedes Artistes Independants Fransa’daki salon sergilerine karşı çıkmak amacıyla 1884’te kurulmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi hariç eğitim almak için bir süreliğine Paris'teki Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul Albert Laurens gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmışlardır. 1922'de kendi imkânlarıyla Ali Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi Almanya'nın Münih şehrindeki Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışmışlar ve Paris'e giden arkadaşlarından farklı bir eğitim görmüşlerdir. Her birinin farklı resim anlayışı ve tekniği olan bu sanatçıların ortak noktası 1914 Çallı Kuşağının izlenimci yaklaşımına karşı bir tutum benimsemiş olmalarıdır.

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini bir araya getiren neden onların üslupsal birliklerinden çok farklı eğilimler gösteren ve çoğu zaman birbirlerine ters düşen anlayışlarıdır. Ürettikleri yapıtlar portre, peyzaj, natürmortlar olarak çeşitlenirken uyguladıkları teknikler ve üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedir. Batı'da öğrendikleri hemen her tür üslupları realizmden empresyonizme, kübizmden konstrüktivizme dek uygulamaktadır. Hatta açtıkları ilk sergilerde kendi ülkemizin görüntüleri ve konular yerine Paris, Münih peyzajları ve konuları resimlerde daha çok yer almıştır. Batı'dan dönen sanatçılar kendi ülkelerinin yaşantıları ile ilgilenmeden Avrupa'da yaptıkları peyzajları sergilemişlerdir.”³³

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları kendi sanat anlayışlarında özgür bırakarak, ortak hak ve çıkarlarını birlikte korumayı amaçlamıştır. Bireysel sanat anlayışına özgürlüğü yerleştirmeyi amaçlamışlardır.”³⁴ Birlik üyesi ressamların 1914 Kuşağı'nın da benimsediği ve hala Avrupa'da devam eden empresyonist resim anlayışını reddedip, yine Avrupa'da devam eden geometrik dışavurumcu ve kübik resim anlayışının olması gerektiği düşüncesini savunmuşlardır.

³³ Ersoy; a.g.e.,25.

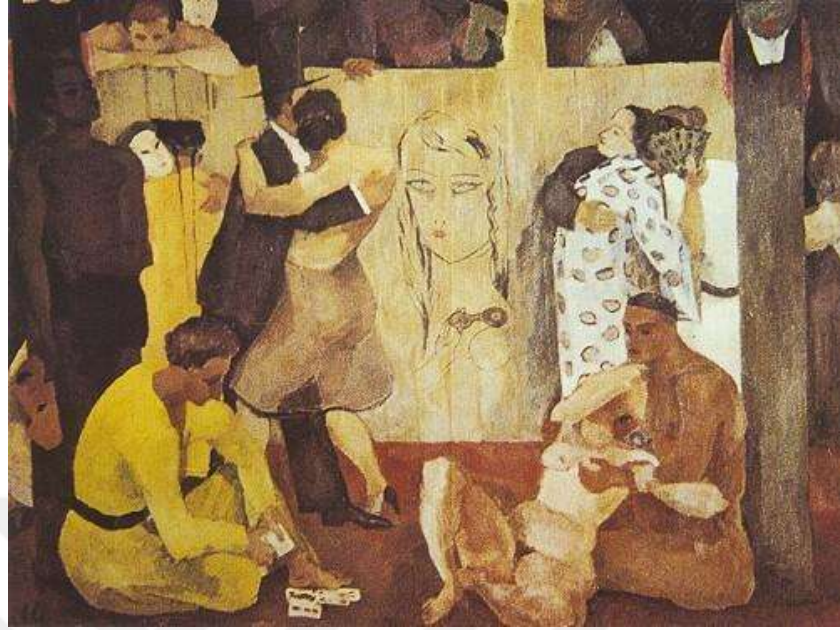
³⁴ D grubu, 1933-1951, (2002), 14.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Galatasaray sergilerinde ilk olarak desen işlerini sergilemişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Galatasaray sergilerinin önemli bir sergi etkinliği olduğu düşünülebilir. Celal Esad bu sergiyle ilgili şunları söylemiştir; *“Modern resmin İstanbul’a ilk girişi Münih’de Hofmann’ın akademisinde resim tahsil eden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin İstanbul’a avdet ederek Galatasaray lisesi salonlarında eserlerini teşhir etmeleriyle başlar. Bunların hacim anlayışı itibari ile empresyonizm’den ayrılan ve kübik şekiller hâkim olan bu resimler hayli alaka çekmişti. Fakat bunlardaki kübizm tam manasıyla Paris’de 1918-1922 arasındaki abstrakte yani mücerred ve hendesi bir kübizm değildi. Bizde ilk kübizm ve inşacı sayılan bu ressamlar bilahıra daha mutedil olmuşlardır. Modern çerçevesi içinde toplanan bu yeni tarzların İstanbul’da yayılması ancak 1928’den sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismi altında toplanan bir ressam zümresinin teşekkülü ile başlar.”*³⁵

Müstakil Ressamlardan Ali Avni Çelebi, Çallı Kuşağı döneminde İbrahim Çallı’nın öğrencisi olmuştur, fakat Münih’de Hans Hofmann etkisinde geliştirdiği yeni sanat anlayışı ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin öncü isimlerinden olmuştur. *“Müstakiller hareketinin uygulamaya çalıştığı biçim özelliklerinin birleşmesinde Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi’nin öne çıkma nedenlerine bakıldığında, bu iki sanatçının, hocaları kübist ve dışavurumcu biçimiyle bilinen Hofmann’ın da etkisiyle resim 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 ana özellik olarak dikkat çeker.”*³⁶

³⁵Celal Esad ARSEVEN, *Türk Sanatı tarihi*, 240.

³⁶Ahmet Kâmil GÖREN, *Antik dekor dergisi* sayı 78. 104-106



Resim 73: Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, 139x187cm/T.Ü.Y.B./ İ.R.H.M.

Ali Avni Çelebi'nin Resim 73'deki “Maskeli Balo” isimli resmi geometrik bir düzen ve kübik formlarla yapılmıştır. Bulduğu dönemi anlatan resim sanatçının önemli eserlerinden biridir. Bu resimde kadın ve erkek figürlerin nü olarak kalabalık içerisinde kullanılmasında Türk resminin özgürleşmiş olduğunu görmek mümkündür. Kıymet Giray bir yazısında Ali Avni Çelebi'nin şöyle düşündüğünü yazmaktadır.

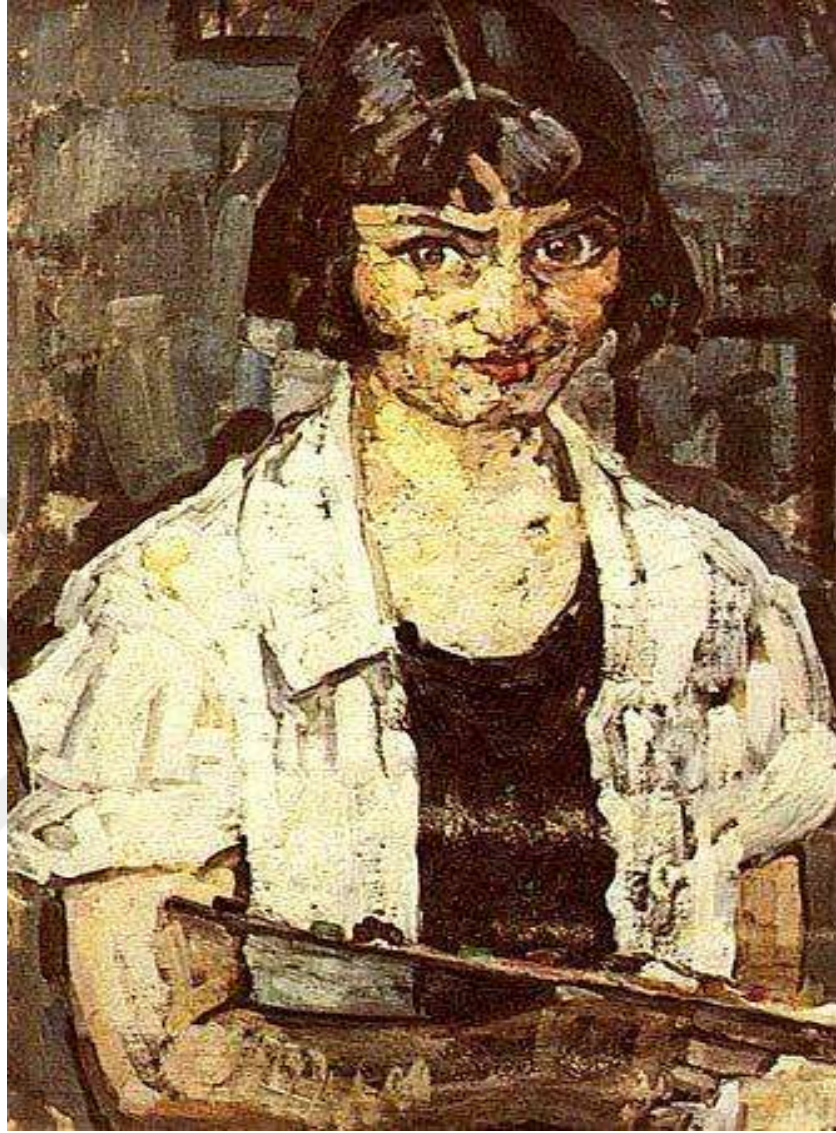
“İnsan vücudu tabiatın en olgun göstergesi, yansımasıdır. Tabiata ait bütün özellikleri kendisinde toplamaktadır. İnsan vücudu utanılası bir mana taşımaktan uzaktır. Asıl utanılası duygular yüzde yer alır. Bütün ihtiraslar, kinler, nefretler, arzular ve sevgiler yüzde okunur. Yüz kapanınca vücut saf ve temiz bir tabiat parçasıdır.”³⁷

³⁷Kıymet GİRAY, (1993) “Müstakiller-Türk resim sanatının renkli atılımı, Gür sesi” Türkiye de sanat, 51.



Resim 74: Ali Avni Çelebi, “Anadolu’da Görünüm” T.Ü.Y.B.

Hale Asaf 33 yıllık kısa yaşamı boyunca resme gönül vermiş araştırmacı ve irdeleyici yönüyle bilinen, ilk kadın ressamlardan Mihri Müşfik’in yeğenidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin tek kadın eğitmen ve kurucularındandır Hale Asaf. Öncesinde konstrüktif bir resim anlayışını benimseyen ressam araştırmaları sonrasında eserlerinde kübist resim anlayışı ile devam etmiştir. Avrupa’ya gidip oradaki resim anlayışını benimseyen fakat bağımsız ama kendine özgü resim anlayışı ve özgün bakış açısıyla resimler yapabilmeyi başarmış bir kadın sanatçı olarak sürekli bir şekilde kendini geliştirmeyi hedefleyen ve Giacometti, F. Leger gibi sanatçılarla sohbetlere dâhil olmuştur. Hale Asaf, Osmanlı döneminin halen etkisinin devam ettiği ama Cumhuriyet’in de yeni, yeni kendini göstermeye başladığı, kadının sosyal anlamda da henüz değişim gösterdiği dönemde yaşamış bir kadın sanatçıdır. Bazı ressamlar Hale Asaf’ın kentli resimlerindeki yaklaşımın Matisse’den etkilenecek yaptığını söylemektedir.



Resim 75: Hale Asaf, “Paletli Otoportre”, 1925, T.Ü.Y.B.

Hale Asaf'ın Resim 75'deki 'paletli otoportre' isimli resmi sanat tarihi için önemli denilebilecek düzeydeki yapıtlardan bir tanesidir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin ve Cumhuriyet döneminin ilk kadın ressamlarından olan sanatçı eserinde kadın ressam olmanın verdiği gururu kendinden emin bir şekilde elinde paleti modern giyimi ve öz güveni ile yansıtmıştır. Hale Asaf Otoportresinde zamanın çağdaş kadınına da yansıtan Cumhuriyetin sunduğu modern giyimle kendini resmeder. İyi bir portre sanatçısı olan ressam, modern ve kendine özgü kübist bir yaklaşımla ayrıntısız bir biçimde resmi ele almıştır. Sanayi-i Nefise dönemi portreleri ile kıyaslandığında, mekânı soyutlamış ve yalın halde kullanmıştır



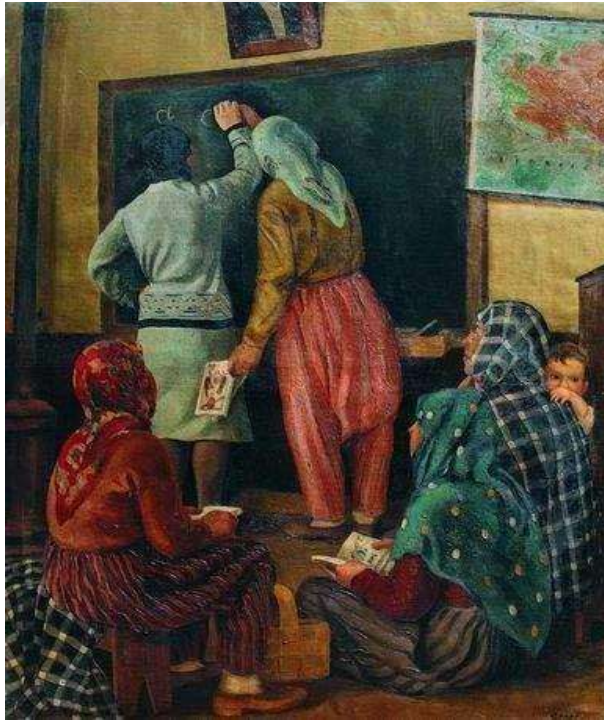
Resim 76: Hale Asaf, “Otoportre”, 1905-38, 90 X 72 cm, T.Ü.Y.B.

“Sanatçının bu dönem resimlerine bakacak olursak bunlarda Art Deco Üslubunun ağır bastığını görüyoruz. Bilindiği gibi Art Deco, Kübizm’den türemiş bir üsluptur ve sanatçının gelmiş olduğu noktada onun çağdaş olanı takip ettiğini göstermektedir.”³⁸

Şeref Akdik 1924’de Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olduktan sonra, devlet bursu ile Paris’e gönderilir, 1928’de tekrar yurda döner. Ressamın resimlerinde dönemin sosyal, kültürel, siyasal yanlarını görmek mümkündür. Gerek Kurtuluş Savaşı dönemine gerekse yeni kurulan Cumhuriyet dönemi içerisindeki verilen mücadele ve devrimlere resimlerinde mümkün olduğunca yer vermeye çalışmış ressamlardır. Sanatçının Resim 76’deki “Millet Mektebi” isimli resmi Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki devrimleri anlatır niteliktedir. Cumhuriyet öncesi

³⁸ w.8-www.lebriz.com

okuma yazma bilmeyen kadınların Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde kurulan Cumhuriyetin getirdiği yeniliklerle okuma, yazma, öğrenmeye başladıkları görülmüştür. Şeref Akdik bir yazısında; *“Harf İnkılabından sonraydı ve karımla birlikte Gazi Terbiye Enstitüsünde kalıyorduk, enstitü hizmetlilerine karım Prof. Sara Akdik okuma yazma dersi veriyormuş bu çalışmalardan birisini kapı aralığından görmüştüm, bu resim böyle yapıldı.”*³⁹ demiştir. Resim kadın bir öğretmenin, diğer köylü kadınlara okuma yazma öğretmesini anlatan bir resimdir. Cumhuriyet öncesinde kadınların eğitilmesinin ve gelişmesinin pek de mümkün olmadığı bir dönemi anlatan bir resimdir. Resimdeki kadınlar henüz modernleşmeye başlayan Cumhuriyetin kadınlarıdır. Şalvarlı, peçeli, kucağında çocuğu ile oturan kadınlar, giyim kuşamıyla kadın öğretmenlerden ayrılmaktadırlar. Öğretmen kadınlardan birine tahtada yazı yazmayı öğretmektedir.



Resim 77: Şeref Akdik, “Millet Mektebi”, 1930, T.Ü.Y.B.

³⁹www.leblebitozu.com/seref-akdik-

“Şeref Akdik yapıtlarında izlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik anlayışın kural ve deneyimlerini birleştirmiş, bu nedenle yağlıboya figür ve portrelerinde klasik anlatıma bağlı kalırken sulu boya, karakalem, manzara ve desenlerinde klasik anlayışından ödün vermeyen izlenimci anlayışta çalışmalar yapmıştır. Desen ve portrelerinde yöre insanının iç yaşantısını yansıtmaya çalışmış ve bu ayrıcalıklarıyla da Müstakiller’den farklı bir tutum izlemiştir. Memleket ve özellikle de Cumhuriyet dönemi gelişmeleri ile birlikte Mustafa Kemal’in inkılaplarını içeren konuları tuvaline yansıtan Akdik “Harf İnkılabı / Millet Mektebi “adlı eserlerinde yetişkinlerin eğitimi amacıyla kurulan Millet Mektebi’ne ve kara tahta önünde Türk harflerini yazmaya çalışan köylü kadın figürlerine yer vermiştir. Kasım 1928’de gerçekleştirilen harf devriminden sonra yeni harflerle okuma yazma öğrenme amacıyla Millet Mektepleri kurulmuş ilk ve en büyük okuma yazma seferberliği böylece Akdik’in eserlerinde de konu olmuştur. Bu nedenle Akdik’in eserlerinde göze ilk çarpan sosyal ve inkılapçı oluşu ve tarihi oluşum sürecinde yaşananları anlatmasıdır.”⁴⁰ (Resim 77)



Resim 78: Şeref Akdik, “Çini Yapan Kadınlar”, 1955, 60 x 71 cm, T.Ü.Y.B.

⁴⁰B. Serdar (2009), 77. Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resim sanatında insan figürünün sanatsal açıdan ele Alınış farklılıkları, Trakya üniv. sosyal bilimler enstitüsü, Edirne /Yüksek lisans tezi

Akdik'in "Çini Yapanlar" resminde Anadolu kadını bilindik günlük kıyafetleriyle ele alınmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan uzunca zaman sonra yapılmış olan bu resimlerde lokal tona dayalı renkler kullanılmıştır. Savaşın üzerinden artık yıllar geçmiş, yaralar bir nebze kapanmış, yurda sosyal ve kültürel anlamda büyük ölçüde özgürlük gelmiştir. *"Cumhuriyet dönemi kadınları devrim düşüncesi doğrultusunda sosyo-kültürel yaşam içindeki kadının yaşadığı değişimi de eserlerine aktarmaya çalışır."*⁴¹

Bu değişimler resimlerde de fark edildiği gibi kılık kıyafet, okuma yazma, sosyal kültürel boyuttaki ve kadın ile erkek arasındaki farkların azalması gibi değişimlerdir. Müstakiller birliğine daha sonraki yıllarda da katılan ressamalar olmuş fakat grubun temel amacı olan yeni resim anlayışına bağlı kalmamış ayak uyduramamışlardır. *"Mahmut Cuda'nın deyimiyle 'bireysel ve toplumsal kişiliği korumak' başta gelen amaç olmuştur. Sanatçıları bu gruba bağlayan nedenler bu amacı fazla aşamamışlardır."*⁴²

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği büyük çabalara rağmen, devlet ve bazı özel birimlerin birliğe yeterli ilgi göstermemiş olmaları sonucu ve birlik içerisindeki önemli ressamalardan Hale Asaf ve Muhittin Sebati'nin erken ölümlerinin de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kısa zaman sonra dağılmasına sebep olmuştur, bu dağılma birliğin sanatçılarının yok oluşu değil ilerleyen yıllarda resim anlamında gerçek kimliklerini ortaya koydukları yıllardır.

⁴¹Abdülmecit ADAM, **Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserlerine Yansımaları**, Gaziünv. eğitim bilimleri enstitüsü/ resim iş öğr. Ana bilim dalı/ yüksek lisans tezi

⁴²BERK N- ÖZSEZGIN K. **Cumhuriyet dönemi Türk resmi**, Ankara, Türkiye, İş bankası, Kültür yayınları, 45.

3.2. D Grubu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin birtakım sebepler sonucu dağılmasının ardından 1933 yılında daha önce Çallı Kuşağı öğrencileri olan ve Cumhuriyetin kurulması dönemindeki zor aşamaları da görmüş sanatçılar, D Grubunu kurmuşlardır. Bu sanatçılar; Nurullah Berk, Abidin Dino, Z. Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu dur. Bu grup figürü kendi resim anlayışları doğrultusunda geometrik ve yapısal araştırmalara tabi tutmuştur. Müstakil Ressamların aksine ortak bir resim anlayışında toplanan 'D grubu 'kübizm, konstrüktivizm gibi sanat akımlarını resimlerde uygulayarak Avrupada gördükleri ve inandıkları sanat anlayışını, Türk resim sanatınada taşımıştır. 1939'da Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı, Arif Kaptan, 1941'de Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zaid, Nusret Suman, 1946'da Zeki Kocamemi D Grubuna katılarak, grubun sanatçıları arasında yer almışlardır.

“D Grubu'nun önerisi ve amacı; kübist ve konstrüktif temele dayanan sağlam bir desen kurgusuyla resmin kompozisyonunu oluşturmaktı. Grup, izlenimciliğin resimde deseni kaybeden ve rengi ön plana çıkararak anlayışını reddediyordu. Bu sanatçılar Türkiyedeki plastik sanatlarla ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmişlerdir. Memleketteki resim ve heykel anlayışı en azından elli yıllık bir gecikme göstermiştir. Gecikme 19. yüzyılın ortası yağlı boya ressamı ile başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebinin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyitt'le sürmüştür. Son olarak İbrahim Çallı ve arkadaşlarının akademik empresyonizm anlayışı ile sonuçlanmıştır.”⁴³

⁴³Feray ŞERBETÇİ (2008), *D Grubu Sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları*, Edirne Trakya üniv. Sosyal bilimler enstitüsü, yüksek lisans tezi

Grubun ressamlarından Cemal Tollu birçok yurtdışı eğitimi görmüş ve farklı ustaların atölyelerinde çalışma fırsatı bulmuştur. 1928’de Paris’te Andre Unope atölyesinde portre ve nü çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1931’de Paris’te Flippo Colarossi’nin (İtalyan heykeltıraş) atölyesinde, aynı yıl Hans Hoffmann’ın atölyesinde çizgisel desen çalışmaları yapmış ve hocasından etkilenecek desenlerini belirgin şekilde geometrik anlayışa dönüştürmeye başlamıştır. 1932’de yurda dönüş yapan Cemal Tollu, 1933’de D Grubu’nun bünyesine katılmıştır.



Resim 79: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, 1956, 95x 130 cm, T.Ü.Y.B.

Cemal Tollu “Toprak Ana” isimli resminde kucağında çocuğunu emziren bir anneyi betimlemiştir. Yurt dışında aynı atölyelerde eğitim gördükleri için Cemal Tollu ile Nurullah Berk’in resimleri birbirlerine benzetilmektedir. Annenin çocuğunu emzirirken görülmesi tarihteki birçok ana tanrıça imgesini hatırlatmaktadır. Bu anlatım biçimi anneliği ve Anadolu kadınına yüceltmektedir. Resim 79’de Cemal Tollu’nun üslupsal tutumunu anlamak fazlasıyla mümkündür. Resim kübist bir

yaklaşımına geometrik parçalara ayrılmış dış hatlarında siyah kontür kullanılmıştır. Bunun sonucunda resimdeki figürlerde deformasyona gidilmiştir. Ressam arka gri fon üzerine toprak renkleri kullandıysa da resmin geneline soğuk bir atmosfer hakimdir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu Paris'teki yıllarında Matisse, Gauguin ve Dufy resimlerinden etkilenmiştir. 1932 yılında Paris'e gittiğinde Lhote'nin atölyesinde çalışma fırsatı bulmuştur. Fakat Anadolu ve Anadolu motiflerinden asla vazgeçmeyen sanatçı Batı'dan aldığı bilgi ve teknikleri, kendisini de konu edindiği resimlerinde Anadolu'nun da oryantalist etkisini kaybetmeden yeni bir yorumla kavuşturmuştur.



Resim 80: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Anne ve Çocuk”, 1956, 32 x23 cm, K.Ü.G.B.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resim 80'de görülen “Anne ve Çocuk” temalı resminin tekniği kâğıt üzerine guaj boyadır. Resimde Anadolu kadınının sırtında bir bağ ile çocuğunu taşıdığı görülmektedir. Eyüboğlu söz konusu resminde kısmen Cemal Tollu'da da gördüğümüz bir teknik kullanılmıştır, kadın figürünü siyah kontür ile çizgisel bir anlayışla betimlemiştir. Düz renk alanlarından oluşan toprak renkli fon üzerinde yeşil alan bir ağaç biçimine, beyaz alan ise bir ev biçimindedir. Resmin

bütüne bakıldığında dikey çizgilerin vurgulu olduğu, kadın figürünün de duruşunun bu dik kompozisyonla uyum içerisinde görülmektedir. Kadın figürü giyimi ve duruşuyla çalışan Anadolu kadınına yansıtılmaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resim 80'deki resmi Cemal Tollu'nun Resim 79'deki "Toprak Ana" resmi ile karşılaştırıldığında Tollu'nun kadın figürü içerisindeki renk alanlarının tonal değerleriyle oynayarak kübik bir hacimlendirme amacıyla olduğu görülmektedir. Siyah kontüre dayalı çizgisel anlayış her iki resimde de bulunmakla birlikte Tollu fonda düz renk kullanılmaktadır.

*"1950'lerde akademide atölyesinde, dört küheylan çeker arabamızı tanımıyla öğrencilere leke, çizgi, benek ve rengin resimdeki önemini anlatır. Aynı yıllarda geleneksel el sanatının izindedir ressam. Bu arayış nakışlar, yazmalar, motifler olarak döner sanatçının resimlerine. Yine 1950'li yıllarda Bizans mozaiklerini tanıma şansı yakalar. Kariye'nin müzeye dönüşüm projesi içinde yer alan sanatçı Kariye Camii /Chora Manastırı'nın mozaiklerini yakından inceleme fırsatı bulur. Bu dönemde yapmaya başladığı resimler benekler ve renklerle buluştuğu, anlaştığı ve onları renk renk tuvale taşıdığı dönemin başlamasıdır."*⁴⁴

⁴⁴www.leblebitozu.com/bedri/rahmi-eyuboglunun-resimleri-şiiirleri-ve-hayati



Resim 81: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Vagon Restoran”, 1954, 183x146 cm, D.Ü.Y.B./ İ.R.H.M.

Ressam “Vagon Restoran” resminde Anadolu motiflerini bize koyu bir arka plan üzerinde geometrik anlayışla ve noktalama tekniği ile betimlenmiştir. Soğuk yeşil zemin üzerinde açık tonlar ve kırmızılar kullanarak öne çıkardığı geometrik biçim ile eşek üzerinde oturan köylü bir kadın figürü öne çıkmaktadır. Resmin alt kısmındaki şehir manzarası ise bütün içinde dar bir alan kaplamaktadır.

Eyüboğlu yaptığı resimlerde, “Yurt Gezileri” kapsamında gittiği şehirlerden esinlendiği manzaralar, otoportreler, nüeler ve 1961 yılında burslu olarak gittiği ABD’de soyut biçimli ve renkli resimler ile kendine özgü resim tekniği oluşturmuştur. Ressam 1970’lerdeki siyasi atmosfer nedeniyle tekrar sosyal içerikli resimlere yönelmiştir. “*Bedri Rahmi Eyüboğlu’ nun resimleri tahlil edilince iki temele ulaşmak*

mümkün; biri şair duyarlılığının kendine özgü yaradılışıyla kişisel kalan yönü. Öbürü sanat felsefesi ve hayat görüşüne eklenerek teknik olgunluğuyla yerli kökenlere inebilen ve o yüzden bütün dünyaya hitap eden taraftır."⁴⁵ Sanatçı renklerin arayışında Anadolu'nun izinde iyi bir ressam, aynı zamanda yazar ve şairdir, resimleri bir şiir hassasiyetindedir. Halkı ve Anadolu hayranlığı ile de bilinen ressam, resimlerine olan hassasiyeti şiirlerine de göstermektedir.

*"Ressam yurdumun taşından toprağından sürüp gelir nakışlarım. Taşıma toprağıma toz konduranın alnını karışlarım,"*⁴⁶ der bir yazısında ve atölye kapısında şöyle bir yemin yazısı bulunur.

*"Bugüne kadar resim sanatı alanında, yapıla gelmiş olanları inceleyeceğime, kendini bütün dünyaya kabul ettirmişler arasında beni en çok soranları ayırarak, onlara kendi aramalarımı ve denemelerimi katacağıma, alışagelmiş, basmakalıp, hazırlanmış, klişeleşmiş, çiğnene çiğnene tadı tuzu kalmamış hiçbirşeyi tekrarlamayacağıma, elimden çıkan her çizgiye, her lekeye, her renge, her beneğe, kendi aklımı, kendi tecrübelerimi, kendi tasamı, kendi ömrümü, yüreğimi basacağıma, aldığım nefes, içtiğim su, bastığım toprak, gözüm, kulağım, burnum, elim, belim, dilim, derim üstüne yemin ederim, yeminimi bozduğum gün buradangiderim."*⁴⁷

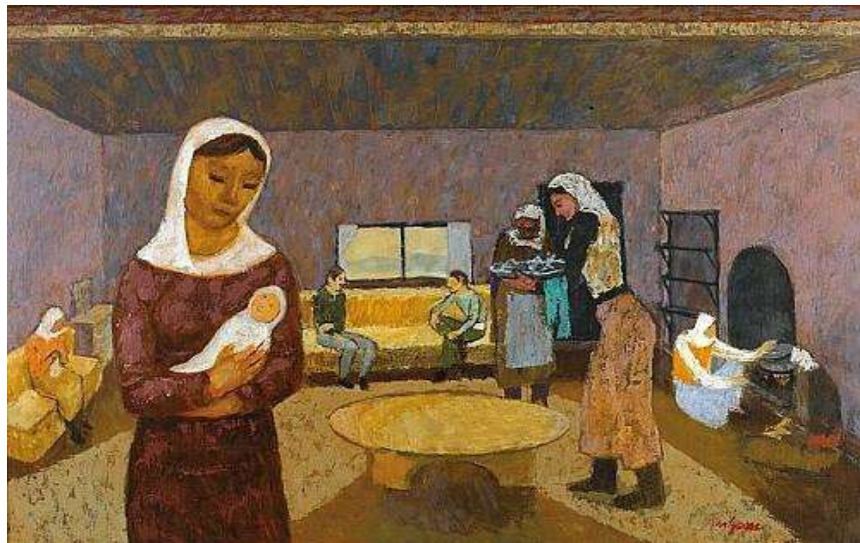
⁴⁵www.leblebitozu.com/bedri/rahmi-eyuboglunun-resimleri-şiiirleri-ve-hayati

⁴⁶www.leblebitozu.com/bedri/rahmi-eyuboglunun-resimleri-şiiirleri-ve-hayati

⁴⁷Bedri Rahmi, EYÜBOĞLU (2012), **Resme başlarken**,

3.3. Yeniler Grubu

1937 yılında Leopold Levy Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür olarak alındı. Kendisine akademide, D Grubu ressamlarından Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu Nurullah Berk, Sabri Berkel gibi isimler asistanlık yapmıştır. Bu isimler akademiden aldıkları güçle sanatla ilgili düşüncelerini ve muhalif görüşlerini dile getirebilme şansı yakalamışlardır. D Grubunun sanat anlayışının halka hitap etmediği düşüncesiyle, gruptan ayrılan isimler “Yeniler Grubunu” kurma kararı aldılar; Abidin Dino, Nuri İyem, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler Yeniler Grubunu kuran sanatçılardır. Sonrasında Fethi Karabaş, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa Yeniler Grubunun ressamları olarak katılmışlardır. Grubun amacı; Batılı sanat düşüncesinden sıyrılıp toplumsal ve yerel konulara ağırlık vermişlerdir. Grubun ilk sergisi “Liman” konulu bir sergiydi ve ilgi gören bu serginin ardından “Kadın” temalı bir sergi daha yapılmıştır, grubun birliği 1944 yılına kadar sürdü 1946 yılında grup içinde anlaşmazlıklar ve kopmalar olmuştur. 1951 yılında grup tamamen dağılmıştır.



Resim 82: Nuri İyem, “Türkmen Durumu”, T.Ü.Y.B.

1937-1950 yılları arası Toplumcu temalı resimler yapan ressamlardan Nuri İyem resimlerinde kadın portrelerini önemsemiş ve ağırlık vermiştir. Türk resminde Anadolu kadınının portresine, iri gözün derinlikli anlatımına ayrıcalıklı yer veren bir ressamdır Nuri İyem. Anadolu kadını tarlada üretip çalışırken, ev içinde hamur açarken veya kucağında çocuk ile bir ocaklık önünde ki halleriyle resmetmiş, kimi zaman da iri yapılı kadınların yalnızca iri gözlü portrelerinin resmini yapmıştır.



Resim 83: Nuri İyem, "Enteriör"

1947 yılında Yeniler Grubunun uzantısı olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri On'lar Grubunu kurmuşlardır. 1946 yılında grup ilk sergilerini açmış, ilgi görmüş ve belli kesimler tarafından desteklenmişlerdir. Yeniler Grubunun düşüncesi gibi On'lar da taklitçi resim mantığını reddetmişlerdir. ' *Bu dönemde On'lar günün sanatına tazelik getiren tek toplu hareket olarak adlandırılmış ve ilgiyle karşılanmıştır, ancak bu hareketliliğin uzun sürmeyişi ve üyelerin kendi varlıklarını sürdürmek*

istemeleri grubun adını gölgede bırakmıştır."⁴⁸ Grubun ressamaları; Nedim Günsür, Fikret Otyam, Fahrinüsa Sönmez, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Hulusi Sarptürk, LuyStengali, Osman Oral ve İhsan İncesu 1955 yılına değin grubun üyeleri olmuşlardır.



Resim 84: Fikret Otyam, "Doğu'dan Manzaralar"

⁴⁸Kaya ÖZSEZGİN (1982), *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*

Bu dönemde anne ve çocuk teması ile ilgilenen ressamlardan biri Fikret Otyam'dır. Otyam, Resim 84'deki "Doğu'dan Manzaralar" adlı resminde yöresel başlığı ile dikkat çeken köylü kadını sırtında çocuğu ile, kurak iklimde, iri gözlerindeki derin hüznle resmetmiştir. Resmin geneline baktığımızda açık bir zemin üzerinde koyu bir leke göze çarpmaktadır. Koyu bir leke olarak merkezde duran anne ve çocuğu toprak tonlarıyla ele alınmıştır. Arka sağ üst zeminde dokularla oluşturulmuş bir yerleşim yeri belli belirsiz hissedilmektedir. Benzer kalın boya dokulu anlayış anne çocuk silüetindeki kıyafetlerde görülmektedir. Portrelerde ise daha düz bir anlayışla boya sürülmüştür.



Resim 85: Mustafa Esirkuş, "Köylüler" T.Ü.Y.B.

Aynı dönem ressamlarından Mustafa Esirkuş'da "Köylüler" isimli resimle Anadolu'da anne ve çocuk temasını işlemiştir. On' lar grubunun ardından, "*Kübizm sonrası estetiğin egemen olduğu ikinci Dünya savaşının ardından soyut dışavurumculuk Art informel (serbest biçimli sanat) ve taşizm gibi akımların güdümünde bir gelişme yaşamıştır.*"⁴⁹1950'li yıllarda figür ağırlıklı resimlere karşı bir başkaldırı ve bir duruş olarak "Soyut Resim" anlayış ortaya çıkmış ve figürlü

⁴⁹Kemal İSKENDER, Gergedan dergisi, 23.

resimlerden tamamen uzaklaşmış, ressamalar daha geometrik ve soyut resim yapmaya başlamışlardır. İlk Soyut Resim sergisini 10-16 Şubat 1953 yılında Adnan Çoker ve Lütfü Günay açmıştır. Figür resmiyle pek de ilgisi olmayan bu sanatçıların isimleri şöyledir; Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Zekayi Ormancı, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Adnan Turani, İsmail Altınok, Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Mehmet Mahir, Devabil Kara, Âdem Genç. Adı geçen ressamalar, değişik konuları değişik tarzda fakat soyut mantıkla ele almışlardır, resimlerinde figür kullansalar bile onu figür gibi ele alıp yansıtmamışlardır.

3.4. Türk Resminde 68 Kuşağı (1950 ‘den günümüze)

1950 yıllarının sonlarına kadar devam eden soyut resim anlayışı, dönemin ortalarında Türk resmi için önemli denilebilecek bir yere sahiptir. Fakat 1960’lı yılların siyasi ortamı sanatta da etki ederek tekrar figür resmine doğru bir eğilime neden olmuştur. 1960 İhtilalinden sonra sanatın; ‘*Toplumsal yaşam içindeki yeri kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi sorunlar yoğun biçimde tartışılmıştır.*’⁵⁰

Kemal İskender’in “Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği” adlı yazısında “1963-64 arasında Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana gibi Avrupa sanat merkezinde açılan plastik sanatlarımızın özellikle son akımlarını göstermek amacıyla olan Çağdaş Türk Sanatı sergisinin bu merkezde yarattığı izlenim ve etkinin Türkiye’ye yansıyan biçimi, Türk sanatçıların figüratif eğilimlerde ısrar edilişe yeni bir değer kazandırmıştır. Tek seçiciliğini J. Lassaigne’nin yaptığı ve T. Zaim, E Üren, N. Günsür, O. Paker ve benzeri figüratif eğilimleri Paylaşan bazı ressamaların

⁵⁰Kemal İSKENDER 24, Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği; Gergedan 8-28

yapıtlarının alınmadığı bu sergide, Paris Okulu etkisindeki resimler eleştiri ve olay konusu olurken, ülke gerçeklerine kişisel bir üslupla yaklaşabilen sanatçıların resimleri beğeni kazanmıştır. Sergi sonrası değerlendirmeler, Paris okulu biçimciliğini körü körüne izleme yanlısı sanatçılar üzerinde tam bir şok etkisi yaratmış, sergi komiseri N. Berk bu izlenimlerin etkisiyle yazdığı çeşitli yazılarda sürekli olarak 'bizim olan' bir sanat anlayışının geliştirilmesinin gereği üzerinde durmuştur.⁵¹ 1968- 70 yıllarında son kez, Paris'e gönderilen ressamlar; Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun, Utku Varlık ve Neş'e Erdok'dur. Bu ressamlar figürü resimlerinde kendileriyle özdeşleştirip öznel bakış açısıyla kişiselleştirip toplumcu bakıştan kurtarıp farklı bir boyuta taşımışlardır. " Kendilerini bir grup olarak tanımlamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, buldukları çevre-Paris ve İstanbul'da izlenen ifadeye yönelik tavır insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları, bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmaktadır."⁵² Nedim Günsür, Neşet Günal, Cihat Burak, Nuri İyem, Mümtaz Yener bu isimler figür resminin tekrar canlanmasını sağlayan sanatçılardır. Diğer önemli 68 kuşağı sanatçıları ise, Ömer Uluç, Abidin Dino, Dinçer, Erimez, İbrahim Örs, Timur Atagök, Mustafa Ata'dır.

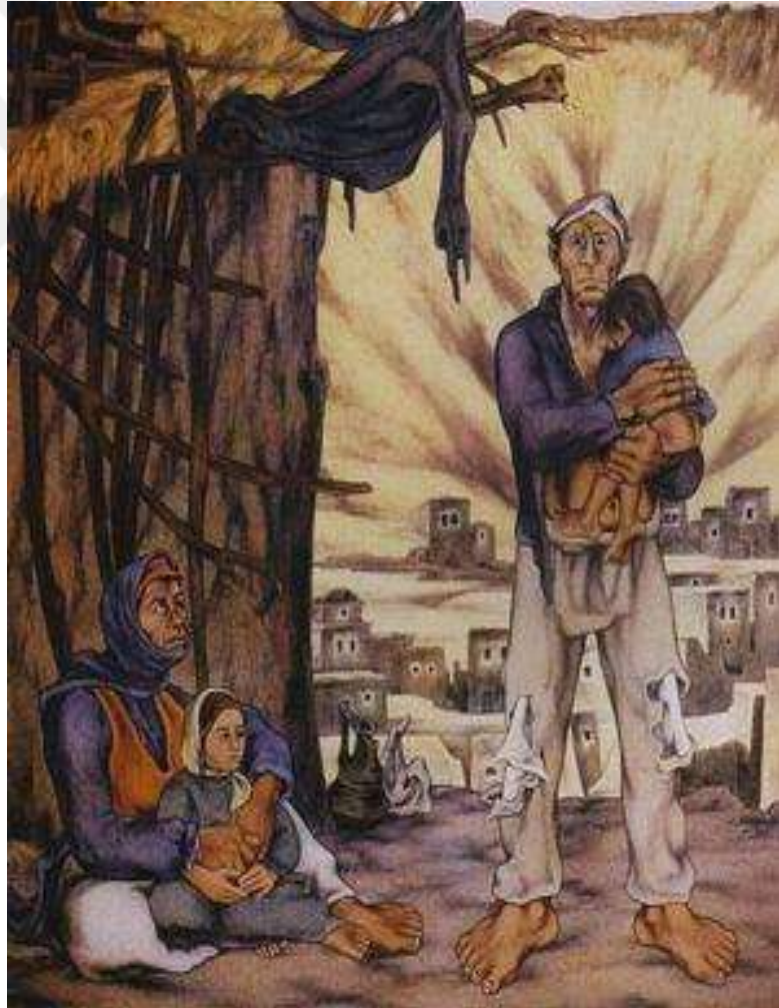
3.5. Neşet Günal Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması

20.yüzyılın ikinci yarısında figür resminin ustalarından ve anne çocuk resmini işleyen önemli ressamlardan biridir Neşet Günal. 1923 yılında Nevşehir'de dünyaya gelen sanatçının çok küçük yaşlarda resim yeteneği farkedilmiştir. Neşet Günal, Kemal Zede'nin desteğiyle ve belediye bursuyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. O yıllarda Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'in atölyelerinde çalışma fırsatı bulmuştur. Aynı atölyeleri paylaştığı Avni Arbaş, Nuri İyem ve Turgut

⁵¹Bkz (8-28) İSKENDER, 24

⁵²Semra GERMANER Cumhuriyet'in 75. yılında kültür ve sanat sempozyumun bildirimleri, <http://www.sanalmuze.org/panaller/>

Zaim ile yakın arkadaşlıklar kurmuş ve ressamlar resimsel anlamda belli konularda birbirlerinden etkilenmişlerdir. Güçlü desen yeteneği olan sanatçının resimlerinde kullandığı figürlerin ayak ve ellerini olduğundan büyük ve iri yapması resimlerinde dikkat çeken önemli bir ayrıntıdır. Günal'ın resimlerindeki bu üslupsal ayrıntıda, atölyesinde çalışma fırsatı bulduğu Fernand Leger'in etkisini görülmektedir. Neşet Günal bir açıklamasında; “Leger *estetiği daha çok transformasyona dayanır, benim gerçekleştirdiğim figürlerde ise deformasyon ön plandadır.*”⁵³ demiştir. Günal, eserlerinde Anadolu insanının dili olmuş ve söylenmek isteneni “Toplumsal Gerçekçi” bir bakışla anlatmaya çalışmıştır.



Resim 86: Neşet Günal, ” Yaşantı 2”, 150 x 170 cm, (Besi Cecen Koleksiyonu)

⁵³Erdoğan TANALTAY, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, *Sanat Çevresi Kültür ve Sanat*, 144.
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=30§ion=120&periodID=&sortBy=retro&sortDir=DESC&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0>

Neşet Günel genellikle Nevşehir'deki Anadolu yaşantısını konu edindiği resimlerinde figürleri olduğundan büyük el ve ayaklarla deforme ederek seyirciye sunmuştur. Eserlerindeki bu tutumu, emeğin simgesi olarak da algılanmaktadır. Günel'in resimlerinin temelinde emekçi kadın sıklıkla rastlanılan temalardandır. Resim 86



Resim 87: Neşet Günel, "Başakçı Kadın I", 1978, 165x97 cm, T.Ü.Y.B. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Anne temasının tarihte olduğu gibi günümüzde de halen önemli bir yeri vardır. Ressamın resimlerinde, kendi yaşadığı dönemin ve sosyal çevrenin realitesini görmek mümkündür. Kadın çağlar boyu doğurganlığıyla, besleyici yanı ve koruyuculuğu ile hatta insan soyunu devam ettiren varlık olduğu düşüncesiyle bereketi simgelemiştir. *"Kadın, daima yaşamı sağlayan bir kapı olarak nitelendirilmiştir. Ölüme ve*

*dolayısıyla da yeniden doğuşa, kadın aracılığıyla geçileceğine inanılmıştır. Kadın aynı zamanda, günlük yaşamda da önemli bir yere sahip olmuştur. Erkeklerin çıktıkları avların, kadınların dualarıyla bereketli sonuçlanacağına inanılmıştır.*⁵⁴ Neşet Günal'ın resimlerinde toprağa, berekete, kadına ve emeğe olan inancı görmek mümkündür. Ressam yoksul köylü ailelerin sorunlarını ve bu ailelerdeki kadınların, erkeklerin, çocukların doğa ile olan bütünleşmelerini resimlerinde yansıtmıştır. Anne ve çocuğu sıklıkla işlediği resimlerinde Günal'ın, köylü halkın sosyal yaşantısını ele alırken tarlada sırtında çocuğu ve yanında eşiyile kadın, kapı önünde yanında çocuğu ve eşiyile yoksulluğu vurgulayan köy atmosferi eşliğinde kadın, Resim 87'de beşiğinde çocuğunu sallayan anne, kimi zaman da çocukların topluca bulunduğu resimler ya da sadece kucağında çocuğunu tutan bir anne resmi, Resim 88 yaptığı görülmüştür. Günal kendisi de belirttiği gibi hocası olan Leger'in devasa boyuttaki figürlerinden etkilenmiş ve onun figür anlayışını örnek almıştır. Ressam resimlerinde toplumsal gerçekçi mesajlar vermiş, siyasi bir anlatımdan uzak durmaya dikkat etmiştir.

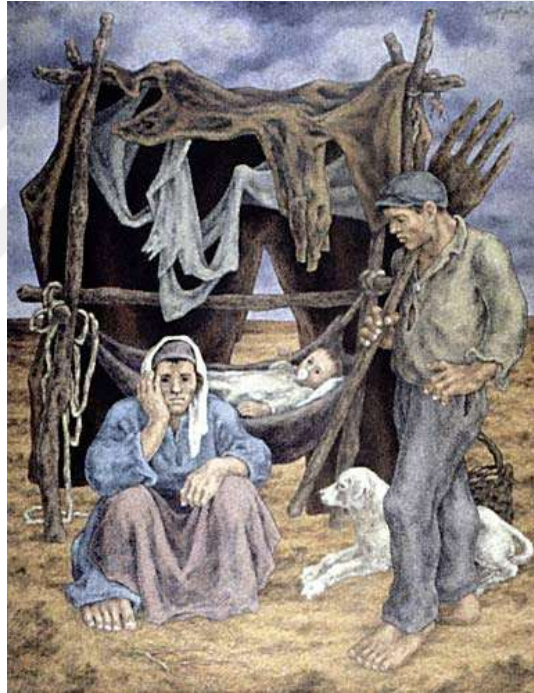


Resim 88: Neşet Günal, “Desen”, 1958, 29 x 21 cm, K.Ü.K.K

⁵⁴ Julide Sevim, (2001) “Tanrının Sesi Kadın”, 23-24.

Neşet Günal resimlerinde genellikle monokrom denilebilecek düzeyde az renk ve toprak tonları kullanmıştır. Ressamın resminin temelini desen oluşturur, Desen onun için çok önemlidir, yağlıboya resimlerinin alt yapısı bile kuvvetli desene dayalıdır.

*“Desen resime ulaşmanın ana yolu olarak kullanan Neşet Günal için desen tuval öncesi yapılan hazırlık çalışmalarının ötesindedir. Neşet Günal resimlerinde dışavurumcu, fantastik, hatta gerçeküstü öğeleri hep kullanmıştır. Ancak bunların hepsi resmin genel konusunu destekler ve gerçekliğini zenginleştirir.”*⁵⁵



Resim 89: Neşet Günal, “Sorun-Sorum III”, 1991, 182 x143 cm T.Ü.Y.B.

Eski dönemlerde köy yaşantılarında tarlaya giden, anne bebeğini, varsa evdeki büyük anneye bırakır, Neşet Günal’ın bazı resimlerinde bu durumu görüyoruz. Resim 90’da ise anne ve baba figürünün kundaktaki bebeği ve köpeğiyle tarlada çalışmaya geldiğini ve çadır benzeri bir yapı önünde dinlendiği görülmektedir. Kadının yüzündeki bitkin ifadeden hem yorulduğunu hem de istediği hasadı elde edemediğini düşünmek mümkündür. Anadolu’da tarlada dinlenme esnasında güneşten korunmak

⁵⁵ www.imgetan.blogspot.com/2012/10/bir-figür-usta-neset-gunal-dan-desenler.html
Galeri Selvin, 2012, Bir Figür Ustası: “Neşet Günal’dan Desenler” sergisi

için çadır yapılır ve yağmurdan, güneşten korunmak için o çadırın altı kullanılırdı, bu resimde çadırın altında güneşten korunması için bebeğe yapılan beşiği yanında ona refakat eden köpeği görülmektedir.



Resim 90: Neşet Günal, “Sorun-Sorum 4”,1993, 172 x 108 cm, T.Ü.Y.B.

Resim 90’da Günal’ın çoğunlukla ayakkabısız görmeye alıştığımız figürlerinin aksine resimdeki çift ayakkabıları ile gösterilmiş, çiftin bir bekleyiş içinde olduklarını veya bir yolculuğa hazırlandıkları düşünülebilir. Burada genç annenin kucağındaki çocuğuna sarılmış çaresizlik ve üzüntü içerisinde olduğun, erkeğin tereddütlü ve düşünceli ruh hali çiftin yüz ifadelerine bakıldığında anlaşılabilir. Damdaki kedi bile çiftin içinde bulunduğu ruh halinin farkında ve durumu seyredir biçimde ele alınmıştır. Dönemin önemli kadın sanatçılarından olan Neş’e Erdok hocası olan Neşet Günal’ın izinde ilerlemiş günümüzün önemli ressamlarından.

3.6. Neş'e Erdok Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması

Neş'e Erdok resimlerinde anne, çocuk gibi temalara ayrıcalıklı yer vermiştir. Öte yandan ressam ağırlıklı olarak otoportresine yer vermiş, belirli dönemlerde annesiyle kendisini birlikte ele alan resimler yapmıştır. Önemli bir figür ressamı olan sanatçı resimlerinde ağırlıklı olarak halktan insanların konularına yer vermiştir. Örneğin vapurda yolculuk eden insanlar, plajda çocuklarıyla aileler, sokakta çalışanlar, tren yolculukları gibi konuları tercih etmiştir. Neş'e Erdok günlük hayatta gördüğü figürleri resimlerinde ele almasıyla ilgili olarak şunları söylemiştir; *“Bu insanlar tabii ki benim en fazla izleneme olanağı bulduğum toplumunkesitinden seçilirler. (...) eğer bir simitçi veya vapurda oturan biri ise, bu seçilen simitçi fikri değil, gerçekten görülmüş, gözlemlenmiş, yaşamış bir simitçidir. Ama aynı zamanda ondan önce gözlemlenmiş simitçilerden de izler taşır. Özetle: Simitçi resmi yapmışsam, bu mutlaka görmüş olduğum bir simitçidir; ama resmin yapılış süreci içinde kafamdaki arşivde biriktirdiğim tüm simitçi imgeleri de resmin oluşum sürecine katkıda bulunur.”*⁵⁶

Neş'e Erdok resimlerinde aileyi, çocuğu, kadını, anneyi, sokak satıcılarını, yolculuk yapanlar gibi konuları ele alırken Neşet Günal'ın aile, çocuk, kadın resimlerinden farklıdır. Neşet Günal kendi kurguladığı Toplumcu gerçekleri ele alırken, Neş'e Erdok kendi hayatından, yaşamışlıklarından, hislerinden, duygularından, belki kendi hayat hikayelerinden yola çıkarak daha biyografik resimler yapmıştır dinilebilir. Erdok resimlerinde Neşet Günal'da olduğu gibi deforme edilmiş büyük el ve ayaklar dikkat çekmektedir. Fakat sanatçı resimlerinde uyguladığı deformasyonu söylendiği gibi bir deformasyon olarak kabul etmez, resimlerinde olan aslında ona göre çirkin olan, dümdüz olmayan daha estetik ve çekici görülendir. Aslında resmi izleyen kişinin de deforme edilmiş resim düşüncesinin aksine, bu

⁵⁶ Emre BAYKAL (1992), Neş'eErdok'la söyleşi, 23.

durumu estetik bulduğu için yaptığını söylemiştir. Bir konuşmasında resimlerini güzel ve çirkin olarak ele almadığını, bunun aksine figürlerin yüzlerindeki ifadeyi daha çok önemseydiğini, herkesin güzel bulduğunu, kendisinin sıradan olarak baktığını dile getirmiştir. Sanatçı figürlerin yüzlerindeki psikolojik durumu yansıtır biçimde resimleri tuvale aktarmıştır.

1940 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Neş’e Erdok 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar üniversitesi) Neşet Günal atölyesinden mezun olmuştur. 1972 yılında Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts’ da Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey den eğitim almış ve ilk kişisel sergisini 1972’de Paris’te açmıştır. Sonrasında yurda dönüş yapan sanatçı araştırma görevlisi olarak akademide öğretmenlik hayatına başlamıştır. Sağlam desen anlayışı olan sanatçı, Dünya ile olan bağlantısını desenle temsili olarak ilişkilendirmiştir. Desene olan tutkusunu henüz akademiye başlamadan önceki çalışmalarının gücünde görmek mümkündür.

“Erdok için görmek (delercesine bakmak?), imgeler yığına katılmak üzere topyekûn harekete geçen duyu verilerini ait oldukları yer (resim) adına eksiltme işlemidir; öngürülen dilin sınırları içinde eklenenebilir olan sonuçta aslına dönerek, görme duygusu dışında kalan ne varsa hepsinden soyutlanmıştır. Bu bağlamda el ve ayak gibi tensel hazzın önde gelen uzuvları bunca şık işlenmesine karşın, dokunmaya ilişkin değerler ile bu organlar arasında hiçbir bağlantı yoktur. Nitekim atölye çalışmaları kapsamındaki el ve ayak desenlerine biraz dikkatli baktığımızda, bunu açıkça görmek mümkündür.”⁵⁷ Neş’e Erdok resimlerinde hayal gücünü kullanan bir sanatçıdır. Hayal kurmak o’na göre imgeleri deforme etmektir. Bir söyleşisinde, eğer bir sanatçı bu deformeyi gerçekleştiremiyorsa, o zaman düşünülen hayal gücünü gerçekleştirmemiş demektir demiştir. 2008 yılında Evin Sanat Galerisi’nde açtığı Yaşlılar, Gençler, Çocuklar isimli sergisinde yer alan “Radyoda Karmaturka” isimli

⁵⁷Mehmet ERGÜVEN, (1997-2000), Neş’eErdok, Bilim Sanat Galerisi, 22.

resim, o dönem de Alzheimer hastası olduğu bilinen annesi ile birlikte bir hastane odasında buldukları anın resmidir. Bu resimde bir kız evladin annesine olan hassasiyeti görülmektedir.



Resim 91: Neş'e Erdok, "Radyoda Karmaturko". 2008, 160 x 132 cm, T.Ü.Y.B.

Neş'e Erdok bir sergide gazete için verdiği röportajda resimle ilgili duygu ve düşüncelerini şöyle dile getirmiştir. "Sergide sadece yaşlılık resimleri yok. Gençler ve çocuklar da var. Onları neden kattınız? Erdok için her tablonun bir hikâyesi var. Karmaturka (solda) tablosunda annesi ve kendisi radyo dinlerken... Tontoş ve Rüzgâr Gülü (en sol köşede) ile Keder (altta) tabloları... Çelişkiyi koymak istedim, ama çok çocuk resmi yok, sadece üç tane var. Bunlardan ikisi, oturduğum sitede görüp, sevdiğim bir çocuk. Çocukların, gençlerin resimlerinden bile bir hüznün, yorgunluk okunuyor, özellikle de gözlerinden. Sadece gözlerini görsem, onların da yaşlı olduğunu düşünürdüm. Aslında o, çok neşeli, yemek yemeyi seven bir çocuğu, ancak ben de sonradan resimlerde bir çeşit hüznün olduğunu gördüm. Bu, benden kaynaklandı... Annemin elini tutuyordum, ama tanıyıp tanımadığını bile anlayamıyordum... Sergide sizin için özel olan bir resim var mı? Benim en çok sevdiğim annemle ve diğer hastalarla ilgili olan, daha grili resimler. Mesela

bakımevinde annemin odasında olduğu için her gün gördüğüm Rizeli, yaşlı bir kadın vardı. Hiç konuşmıyor, kimseyi tanımıyordu. Ziyaretçisi de olmuyordu, sadece bir bayramda oğlu ile torunu geldi. Torunu olayı tam anlayamadığı için çok üzüldü ve ağladı. Sergideki kırmızı elbiseli kız, o torun. Yatan yalnız hasta da o yaşlı kadın... Bu hastalar müzikle çok ilgileniyorlar, belki de son ilgi duydukları şey, müzik. Ben de anneme bir radyo götürdüm, Karmaturka diye alaturka çalan bir kanal var, hep onu çalışıyordum, beraber dinliyorduk. “Karmaturka” adlı tablo da buradan çıktı.”⁵⁸



Resim 92: Neş'e Erdok, “Aile”,1983, 230 x 135 cm, T.Ü.Y.B.

Sanatçının Resim 92’deki “Aile” isimli resminde ise anne ve babanın dört çocuğu ile bir sandalye üzerindeki sıkışık konumlarından zor bir hayat yaşadıkları anlaşılabilir. Birbirleriyle dayanışma içerisinde olan bu aile aslında dışarıda var olan acımasız hayata karşı varlıklarını sürdürmek için direnç göstermektedir. Annenin

⁵⁸Cumhuriyet gazetesi için Güven Yazılım teknolojileri ticaret ltd tarafından gerçekleştirilmiştir. Boğaziçi üniversitesi teknopark / <https://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4202/sayfa/2008/10/12/2.xhtml>

çocuklarını kollarıyla sarmalamış olması dizlerinin dibindeki küçük kız çocuğunun duruşunda anneye olan muhtaçlığı ve annenin gözlerinde ki ifadeye güçlü duruşu görülmektedir. Resimde kullanılan renkler kahve tonları ağırlıklı olup, kompozisyonun sağ üst tarafından çocukların üzerine ve anne figürünün yüzündeki ifadeyi hissettirecek şekilde ışıklandırılmıştır. Çocukların bitkin hallerini açık, koyu kontrastla vurgulamış ve resmin en ışıklı yeri olarak da annenin yanındaki erkek çocuk figürünün iki eliyle kafasını tuttuğu nokta ve bacakları olmuştur. Resimde tek beyaz renk ise ortadaki çocuğun tişörtünde kullanılmıştır, resmin vurgu noktası konuyuda anlamamızı sağlayacak şekilde çocukların üzerindedir.

“Erdok’un böyle bir durum’u özgürce sahneleyip, mizansenle dilediği gibi oynama imkânı ise, hiç kuşkusuz, bu soyut beraberlikten alır itici gücünü; el, ayak ve bakış hatlarının farkındalığından hareketle kurgulanan bir sahne-öyleki, yan yana olmak, herkesin kendi dünyasına sahip çıkması için bir güvencedir.”⁵⁹



Resim 93: Neşe Erdok, “Anne”, 2007,160 x 150 cm, T.Ü.Y.B.

⁵⁹Bkz. (22), ERGÜVEN, 192.

2007 tarihinde yaptığı Resim 93’de sanatçı, zayıf bedeninin çelimsizliğinden kol ve bacakların durumundan hasta olduğu anlaşılan annesini sırtında taşırken görülmektedir. Gri tonlarda, soyut bir mekân içerisinde ele alınan resim oldukça duygusal ve hassas bir anı yansıtmaktadır izleyene, ressamın giydiği önlüğün en zor zamanlarda bile hala üzerinde olduğunu, durumun zorluğu ne olursa olsun ressamın resme koşulsuz devam ettiğini, öteleyip kimliğini bir tarafa bırakmadığını göstermektedir. Erdok’un sırtında annesini taşırken ele aldığı resimde bir evladın anneye olan manevi görevini, hassasiyetini görmekteyiz, resim hassas yönleriyle izleyicisini etkilemektedir.

“Acının, üzüntünün belki çaresizliğin eşlik ettiği bu zor görev, Erdok’un resminde sade bir anlatımla güçlü bir resimsel ifadeye dönüşürken, ressamınotoportresini samimi içeriğiyle gerçekçi manevi içeriğiyle mecazi okumaya elverişli hale getirmektedir. Erdokbu resminde hem güçlü hem samimi hem vakur hem evlat hem de ressamdır. Ressamın aynı yıl yaptığı Radyoda Karmaturko, Nazmiye Hanım, Elveda ve Affet Beni resimleri ressamın birçok süzgeçten geçirerek yaptığı yaşamının aynı dönemini yansıtan resimleridir.”⁶⁰



Resim 94: Neş’e Erdok, “Hayırsız Evladın Dönüşü”, 1995, 150 x 180 cm, T.Ü.Y.B.

⁶⁰ENUYSAL Makbule Gizem, 2017, **Rönesans’tan günümüze figürlü kompozisyonlarda kendi portresini Kullanan sanatçılar ve eserleri**, Sanatta Yeterlik Eser Metni Mimar Sinan G.S.F. Sosyal bilimler anasanat dalı / Resim Anasanat dalı / s.101

Erdok'un "Hayırsız Evladın Dönüşü" isimli bu resminde annesi ve sanatçının kendisi yer almaktadır. Sanatçı, Luka İncil'inde de geçen ve daha öncesinde Rembrandt, Dürer, Murillo gibi birçok ressamın resminde konu edildiği, İncil'de ki adıyla "Kayıp Evlat /Lost son" resmini kendi hayatıyla özdeşleştirme yaparak ele aldığı görülmektedir. Resimlerin de sıklıkla kendisini annesiyle birlikte konu edinen sanatçının eksik kalan manevi duygularının yansıması olarak ta düşünülebilir. Belki resmindeki hayırsız evlat olarak da kendisini ele almasının sebebi, annesine eksik kaldığı manevi tarafını göstermek istediği duygusu düşünülebilir.

"Öykü, İncil'de, günahkarları kucaklayışını eleştirenlere karşı davranışını haklı çıkarmak ve ders vermek amacıyla da olsa tarafından anlatılır ve öyküde kişinin kaybettiği şeye tekrar kavuşmasında yaşadığı sevinç vurgulanır. Öykü, çok zengin olan bir adam ve iki oğlu arasında geçer. Küçük oğlan, babası hayattayken mirastan payına düşeni alarak evden ayrılır. Babasından aldığı bütün varlığı başka bir şehirde günahkâr bir hayat tarzı içinde tüketir, sonunda domuz bakıcılığı yapmak zorunda kalacak kadar muhtaç duruma düştüğünde babasının kendisini reddetmesini gözealarak eve dönmeye karar verir. Hiç olmazsa babasının hizmetçilerinden biri olacaktır, bu, yabancı birinin domuzlarını beslemekten daha iyidir. Eve döndüğünde babası küçük oğlunu sevinçle kucaklar, ona şık giysiler, sandaletler ve pahalı bir yüzük verir. Oğlunun eve dönmesinin şerefine çiftliğindeki en iri danayı kurban eden baba o gece bir ziyafet düzenler. Akşam eve gelen evin büyük oğlu, hizmetçilerden evde ne olup bittiğini öğrenir. Sinirlenerek eve girmeyi reddeder. Büyük oğlan, babasının eve gelmesi ve kardeşini kucaklaması için yaptığı ricalara karşılık, yıllar boyunca kendisinin yanında her dediğine uyarak çalışmasına rağmen hiç ödüllendirilmediğinden şikâyet eder. Bunun üzerine baba büyük oğluna şunları söyler; 'sen hep benimlesin ve sahip olduğum herşey senin. Ama şimdi kardeşinin dönüşünü kutlamalıyız ve memnun olmalıyız çünkü kardeşin ölüydü tekrar hayata döndü, kayıptı bulundu.'"⁶¹

⁶¹Bkz. (101), ENUYSA, 152.

3.7. Turgut Zaim Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması

Turgut Zaim resimlerinde anne ve çocuk temasını sıklıkla kullanan ressamdandır. *“Turgut Zaim’ in figürlerinin portreleri ince kaşlı, kömür karası ceylan gözlü, yuvarlak yüzlüdürler. Bu portrelerin hepsinin birbirine benzemesine figür şemacılığı olarak ifade edilmektedir. Kadınları genç ve güzel olarak resmeder, bu kadınlar çoğu zaman anne olduğu söylenebilir. Bebeklerin gözleri kömür karası, minik burunlu minnacık ağızlı ve sevimlidirler. Kimi zaman sımsıcak yünlü bir Ankara keçisi, kimi zaman sevimli bir sığa, bir çocuğun kucığında oyun arkadaşı horoz ya da cana yakın insanlarla bir arada olan bir kedi çalışmalarında hemen dikkat çeker. Turgut Zaim’ in figürlerinin yumuşak pastel tonlardaki kıyafetleri, yumuşak tüylü hayvanların şirinliği bizi mistik hava barındıran masal diyarlarına çeker gibidir.”*⁶²

Sanatçı 1906 yılında İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelmiştir. Resme olan ilgisi İtalya’da sanat eğitimi alan dayısı Mehmet Fuat’tan gelmektedir. Yurt dışında burslu gittiği yerlerde bir şey öğrenemeyeceğini düşünen ressam diğer ressam arkadaşları tarafından Batı’yla ilişki kuramamış olması sebebiyle eleştirilmiştir. İbrahim Çallı atölyesinde uzun süre çalışan sanatçı okul sistemini kendisine uygun görememiş ve bunalıma girmiştir. Anadolu’nun ve Doğu’nun yaşam tarzını merak edip incelemek isteyen sanatçı, 1930’lu yıllarda Anadolu’nun çeşitli yerlerinde öğretmenlik yapmış Yörüklerin, Avşarların, köylülerin yaşantısını yakından inceleme fırsatı bulmuş ve bu yıllar onun üslubunun oluşmaya başladığı yıllar olmuştur. Folklor ressamı olarak da bilinen sanatçı Batı resim sanatının taklitçi anlayışına karşılık olarak Anadolu kültüründe resimler yapma amacı gütmüştür. Minyatür resminden etkilenerek yola çıkan Turgut Zaim kalabalık figürlü kompozisyonlarıyla evrensel olmayı hedeflemiştir. 1933’de D grubu sanatçıları arasında yer alan Zaim bu sırada da Anadolu gezintilerine devam etmiş ve “Erciyes” isimli resmiyle değişik yerlerde birincilik ve ikincilik ödülleriyle layık görülmüştür.

⁶²Pınar YAZKAÇ (2018), *Turgut Zaim’in resimlerinde, Anadolu folkloru ve yörük yaşamı üzerine bir Değerlendirme*, İdil, cilt/volume 7, sayı/ issue 48 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>



Resim 95: Turgut Zaim, "Yörükler", Linol baskı

Ressam nü resim üzerine çok eğilmemiş, peyzaj resmi için ise figürsüz manzara resmini sıradan ve yalın bulduğunu, figürün resim için ne kadar önemli olduğunu vurgular şekilde dile getirmiştir. Özgün baskı tekniğinde çinko ve linol baskı yapan ressam konularını pentür resminden farklı ele almamıştır. Özgün baskı resmi konusunda Türkiye de ilk olan ressamlar arasındadır.



Resim 96: Turgut Zaim, "Anadolu'da Yaşam", T.Ü.Y.B.

Anadolu'nun değişik yerlerini, köylerini, Yörüklerini dolaşan sanatçı, Bozkırın kendisini bu anlamda eğittiğini ve resimlerini bu bağlamda yapmak istediğini dile getirmiş eserlerinde Anadolu'da Yörük yaşantılarında çocuk ve kadın temaları üzerinde ağırlık göstermiştir. Resim 96'da görülen "Anadolu'da Yaşam" isimli resimde Yörük kadınlarının geleneksel kıyafetleri, başlarını örtüş biçimleri, bellerine bağladıkları kuşaklar ya da motifli kumaşlarla sarılmış tahta beşik içerisinde çocuk resimleri görülmektedir. Resmin arka planda görülen peyzaj Ön Rönesans resimlerini akla getirmektedir. Figürlerde kullanılan renklerin kontrastı yüksektir. Ama resimde ön ve arka plan etkisini veren espas yoktur.

Toplumsal gerçekçi resimler yapan sanatçıların Anadolu yaşantısını işleyiş biçimlerinin aksine, (örneğin Neşet Günel'in Anadolu yaşantısındaki köylü figürlerinin sefil hallerini, genellikle ayakkabısız, yırtık kıyafetler içerisinde tarlada çalışırken veya mutsuz yüz ifadelerinin toprak rengi tonlarıyla bütünleşmesi şeklinde ele alışı)Turgut Zaim Anadolu'nun al yanaklı kadınları yöresel kıyafetlerinin içinde çocuklarıyla güler yüzlü ve pozitif görünümlü renklerle, sofralarında bolluk ve bereket içerisinde işlemiştir.



Resim 97: Turgut Zaim, "Yörükler Köyü", 1976, 117,5 x 99,5 cm., T.Ü.Y.B./, A.D.R.H.M.

Sanatçı resimlerde sıklıkla konu edindiği keçi, koyun gibi hayvanlarda bolluğu bereketi temsil etmektedir. Böylelikle aslında köy yaşantısındaki pozitif algıyı arttırmaktadır. Resim 97’de de olduğu gibi Resimlerinde günlük yaşamda kullanılan eşyalar yer sofralarında ki annenin çocuklarıyla birlikte yemek yeme sahneleri ayrıntılı işlenmiştir. Sıcak renklerin baskın olduğu resimde kırmızı renginin önden arka planda bulunan evin çatısına doğru yayıldığı görülmektedir.

“Turgut Zaim, folklorik konulara yönelerek, göçerler ve köylülerin mutlu yaşam kesitlerini öznel bir yorumla tuvallere aktarmıştır. Ayrıntılardan arındırılmış biçimsel aktarımları ile belirlenen mutlu yüzü, yuvarlatılmış hacimli ve anıtsal köylü kızları, toraman köylü çocukları, bebeleri, beşikler, koyunlar ve bunlara sahip olmanın mutluluğunu yansıtan köy erkekleri Turgut Zaim’ in resimlerinde, hemen ön planda yalın bir anlatım ve geniş yüzeylere dağılan renksel bir tarzla aktarılırlar. Arka planda, ak lekeler oluşturan minik evler, yumuşak toprak dokusunun izlerini yansıtan tepeler yer alır. Ortaoyunları, Göreme önünde keçi sürüleri, Avşarlar, Yörükler, Turgut Zaim’ in yorumundan geçerek tuvalerde yeniden yaşamsallık kazanırlar.”⁶³



Resim 98: Turgut Zaim, “Yaylada Yörükler”, 175x135 cm, T.Ü.Y.B

⁶³Kıymet GİRAY, (2000), “Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu”,

*“Minyatür mantığıyla, perspektif kurallarını gözetmeksizin yan yana istiflenmiş Ankara keçileri boynu dik asil görüntüsüyle eserde yerini almıştır. Mavi feraceli küçük kız kara kediyle sevgi dolu bir şekilde resmedilmiştir.”*⁶⁴ Kadın ve çocuk figürlerine ağırlık verdiği kadar hayvan figürlerine de ağırlık veren sanatçının resimlerinde düzgün Yörük giyimli kadınların etrafında mutlu çocuklar ve genellikle koyun yada keçi betimlemeleri görülmektedir. Figürlerin mutlu ifadeleri, kompozisyondaki çocukların dizilimi, renklerin dağılımı ve atmosfer Zaim’in resimlerine masalsi bir anlatım katmaktadır. Resim espastan uzak ve yüzey resmidir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı resimde ışığın geldiği belli bir nokta yoktur.

3.8. İbrahim Balaban Resimlerinde Anne ve Çocuk Teması

1921 yılında Bursa’da dünyaya gelen İbrahim Balaban kan davası nedeniyle girdiği Ceza evinde Nazım Hikmet’le tanışıp kendisinden resim yapmayı öğrenmiştir. Snatçı resimlerinde kentteki yaşamı, kente göçü, yaşadığı toprağın insanlarını, demokrasi mücadelesini ve köy hayatının yoksulluğunu konu edinirken Anadolu kadınlarını sorunlarıyla, üretkenliğiyle, doğuran, emziren, sırtında çocuğunu taşıyan anneleriyle ele almıştır. Balaban şematik olanın ötesinde dinamizmin tipik özelliklerini de kullanmıştır.

⁶⁴Bkz. (v.7, issue 48) YAZKAÇ-48<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>



Resim 99: İbrahim Balaban “Fenerli Ana ve Çocuğu” 1921, T.Ü.Y.B.

Resim 100: İbrahim Balaban “Anne ve Çocuğu” 1998, T.Ü.Y.B

İbrahim Balaban Anadolu topraklarını, bu toprakların insanının kültürünü ve yaşam biçimlerini, kendine özgü bir üslup ve anlayışla yaptığı büyük kompozisyonlu resimlerinde göstermiştir. Anadolu halkının geleneklerinden içerik ve biçimsel açıdan esinlenip toplumsal gerçekçi resimler üretmiştir. 1950’li yıllarda başlayan köyden kente göç sorunlarını naif bir anlayışla ve figürlerin masalsı görünümüleriyle eserlerinde konu edinmiştir. Sanatçının 1970 dönemli resimlerinde düzenli ışık anlayışı görülürken, 1980’li yıllarda Anadolu kadınının günlük yaşamını konu edindiği resimlerde daha dağınık ışık anlayışı mevcuttur. Resim 99 ve Resim 100’de taş bir zeminde oturan anne ve çocuğu görülmektedir. Işık ve gölgenin belirgin biçimde vurgulandığı Resim 99’da Anne ve çocuk birbirleri ile bağlantı ve temas halinde, geniş bir mekânda gösterilmektedir. Resim 101’de ise dar bir mekân içerisinde figürler karşıdan gelen ışıkla aydınlatılmıştır. Burada anne ve çocuk betimi bir önceki resme göre sıcak göz teması kurmak yerine odaklanmış gözlerle direkt karşıya bakmaktadırlar. Anne figürünün başındaki eşarbi çocuğu ve kendisini çevreleyen bir çember şeklinde gösterilmiştir.



Resim 101: İbrahim Balaban "Anaların Yürüyüşü" 1984

Balaban resimlerinde köyden kente göç konusunu işlerken bu köylülerin göç sorunlarını ve o topraklarda yaşayan Anadolu'nun köylü anne ve çocuklarını, kendine özgü biçimde yorumlamıştır. Resim 101'de gördüğümüz kalabalık kompozisyon sırtlarında çocuklarını taşıyan annelerden oluşmaktadır. Neredeyse hepsi aynı pozisyonda tek yöne bakan ve geriye doğru daralan bir perspektif ve simetri ile işlenmiştir. Kahve renginin tonlarının kullanıldığı resimde figürler geriye doğru gittiçe renkler flulaşmış açık ve koyunun oluşturduğu kontrast etki kaybolmuştur.



Resim 102: İbrahim Balaban "Çocukları Sırtında Yürüyen Analar" 1995

“Çocukları Sirtında Yürüyen Analar” tablosu Resim 101’ ile aynı konuda fakat farklı kompozisyonlar ve renklerle ele alınmıştır. Resim 102’deki figürlerin ayak pozisyonları tek yöne ve aynı hareketle çıplak olarak gösterilmiştir. Canlı renklerin kullanıldığı resimin ön planında sıcak ve koyu tonlar kullanılırken arka planda dağların soğuk ve flu renklerle verilmesi derinlik etkisini arttırmaktadır.



Resim 103: İbrahim Balaban “Yaşamın Kendisi” 2015

“Yaşamın Kendisi” isimli resim sanatçının son dönemlerinde yaptığı bereket ana temalı resimlerinden biridir. Ekin tarlasında betimlenen figürlerden biri çocuğunu kucaklayıp emzirirken diğer figür ise bereketi simgeleyen ekinleri kucaklarken gösterilmiştir. Sanatçı resimlerinde sıklıkla kullandığı anadolu kadınının örtüsünü figürü çevreleyen çember olarak ele almıştır. Ekinlerin bir nakış gibi işlendiği resimde ışığın geldiği belli bir nokta yoktur.



Resim 104: İbrahim Balaban "Emziren Ana" 2015, 50 x 60 cm, T.Ü.Y.B.

4. ASLI ALTINIŞIK'IN RESİMLERİNDE ANNE VE ÇOCUK TEMASININ ELE ALINIŞI

Aslı Altınışik'in Anne ve çocuk temasını ele alışında, ressamın kendisinin de erken yaşta anne oluşunun getirdiği hassasiyet yatmaktadır. Resimlerinde anne ve çocuk konusuna vurgu yapan sanatçı, bazen de tuvalinde kadın ve çocuğa ayrı ayrı yer vermiştir. Ressam temayı ele alırken ışık gölge ve yumuşak renk geçişlerini kullanarak dramatik sahneler oluşturmuştur. Örneğin kırmızı rengi kullanırken çarpıcılığının azaltılmasıyla bu dramatizmi en aza indirmiş, aynı zamanda bunu da ajite etmeden ele almış, figürün duygu durumunu anlatmayı başarabilmiştir.

Sanatçı resimlerinin çarpıcı etkisini ve seyircide uyandırdığı sessiz kalamama durumunu, tepki verme halini ve büyük bir çelişkiyi ortaya koymuştur. Bu çelişki, resmedilen sahnelerin öznesi olan kişilerin, neredeyse hiç reaksiyon göstermeyen, durgun doğal ve sessiz hallerinden kaynaklanmaktadır; Aslı Altınışik'in resimlerindeki konular bazen merak, bazen empati bazen de şaşkınlıkla ama mutlaka içten gelen bir dürtüyle incelenir. Toplum olarak yarattığımız bu figürler aslında gerçek olan hayattan yüzlerdir. Bu yönüyle düşünüldüğünde sanatçının Toplumsal gerçekçi' bir resim anlayışının olduğu söylenebilir. Bu tanım çerçevesinde düşünecek olursak Altınışik'in kadın imgelerini içinde bulunduğu topluma dair kadının ilk çağlarından günümüze varoluşunun getirdiği acılarını, sessizliğini, direnişini ve gücünü, ayakta duruşunu içsellikle ve toplumsal bir bakışla yansıtan figürler olarak algılamak yerinde bir davranış olacaktır.

Bir gazetenin trajedi sayfalarında görüp duyduğumuz birkaç dakikalık acıların tarafsız bakışıdır Aslı Altınışik'in resimleri.



Resim 105: Aslı Altınışık, “Bulmaca”, 2013, 190 x 140 T.Ü.Y.B.

Aslı Altınışık 2014 tarihli Resim 105’deki “Bulmaca” isimli resmi, salon penceresinin önünde eşini bekleyen kadını konu almaktadır. Geri planda olumsuz bir şeylerin olduğunu, duygusal bir problem yaşandığını izleyiciye hissettiren ortamdaki gerginliğin farkında olan bir çocuk imgesi resmin sağ tarafında yer almaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanıldığı resim dikey bir kompozisyonundan oluşmaktadır bu dikeyliği yerde bulunan halının konumlandırılması ve kadın figürünün bacaklarının bükeyliği bozmaktadır. Kadın burada psikolojik ve toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmıştır, çünkü kadın evde kocasını beklemektedir ve sıkıntılı bir atmosfer içindedir.



Resim 106: Aslı Altınışık, “Bekleyiş”, 2013, 150 x 130 cm, T.Ü.Y.B.

Sanatçının Resim 106’daki “Bekleyiş” isimli resmi ölüm temasını ele almaktadır. Hasta olan anne figürü aynanın karşısında ölümü beklerken kendini izlemektedir. Anne kendi durumundan çocuklarının haberi olmadığını düşünmektedir. Sandalyede asılı duran karga ölümü simgelemek amacıyla resimde gösterilmiştir. Sanatçının resimlerin de sıklıkla desenli halı kullanması konuların ev ortamında geçtiğini anlatmaktadır. Ressam bu resimde kendi hayatındaki bir olaydan yola çıkarak resmini kurgulamıştır. Sıcak renklerin hâkim olduğu resimde halının konumlandırılması diyagonal bir hareket oluşturmaktadır. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı ışığın geliş biçimi sahne ışığını anımsatmaktadır ve resmin dramatik boyutunu güçlendirmektedir.



Resim 107: Aslı Altınışık "Pero", 2012, 190 x 150 cm, T.Ü.Y.B.

2013 tarihli 'Pero ve Cimon' resmindeki hikâye şöyledir; Zengin bir kumaş tüccarı olan Cimon ortağı tarafından iftiraya uğramış ve bunun üzerine açlıkla ölüme terk edilmek üzere zindana atılmıştır, bu sırada kucağında çocuğu ile babası Cimon'u ziyarete gelen Pero çocuğun acıkması ve ağlamasıyla bir memesini çıkarıp çocuğunu emzirdiği esnada aklına bir fikir gelir, bu fikir diğer memesiyle babasını beslemektir. Bu durum Pero'nun babasını sıkça ziyarete gelmesine neden olur. Günler geçer Cimon ölmez ve durum Kral tarafından şaşkınlıkla karşılanır, bunun üzerine Kral'ın emriyle gardiyanların Pero ve Cimon'un görüşmelerinin izlenmesini ister. Gardiyanlar Pero'nun bir memesiyle çocuğunu emzirir gibi babası Cimon'u da emzirdiğini görürler ve durumu Kral'a anlatan gardiyanların söyledikleri Kral tarafından şaşkınlıkla karşılanır ve bu fedakarlığın ardından Cimon serbest bırakılır.

Sanatçı Resim 107'de diğer işlerinde olduğu gibi kompozisyonun bir bölümünü kaplayan geniş alan olan duvarı kullanmıştır. Bir ön bir de arka yüzü olan

Duvar önünde kucağında ve yanındaki çocuklarıyla bekleyen anne figürünü görüyoruz. Duvarın arka bölümünde bir hücre olduğunu düşündüğümüz mekân içerisinde yer de yatan yaşlı bitkin baba figürü bir eliyle yüzünü kapatmış olarak görüyoruz. Resimdeki ışığın etkisiyle arkadaki gölge etkisi resmi üç parçaya bölmüştür.



Resim 108: Aslı Altınışık, “Dağınık Yatak”, 2013, 190 x 150 cm T.Ü.Y.B.

Sanatçının Resim 108’deki “Dağınık Yatak” isimli eserinde hayat kadını olan anne kızın birlikte çalıştığı ve bir kapı önündeki müşteriyi bekleyişleri anlatılmaktadır. Resim ortadan, ön plan ve arka plan olmak üzere ikiye ayrılmış olup, resmin geride kalan kısmı ışiksiz ve bir hücreyi yansıtır biçimde ele alınmıştır. Sanatçının mekân içerisinde kullandığı renklerin soğuk tonları ve geri planda gördüğümüz karanlık odadaki yatağın dağınık hali ve mekânda bulunan objeler izleyiciye konuyu anlatan detaylardır. Anne ve kızı ön planda bir duvar önün de vurguyu artırıcı şekilde ele alınmıştır.



Resim 109: Aslı Altınışık, "İsimsiz", 2019, 55 x 30 cm, K.Ü.K.T.



Resim 110: Aslı Altınışık, "Sarı Şemsiyeli Çocuk", 2013, 135 x 93 cm, T.Ü.Y.B.



Resim 111: Aslı Altınışık, "isimsiz", 2019, 55 x 30 cm, K.Ü.K.T.



Resim 112: Aslı Altınışık, “Vicdan”, 2013, 150 x 180 cm, T.Ü.Y.B.

5. SONUÇ

Tarih öncesi dönemlerde kadın temasının ele alınışı ilk olarak ‘Bereket kültleri’ ile başlamıştır. Bereket kültlerinin ortaya çıkmasına kadının kendi bedeninde bebeğini büyütmesi, doğurması, beslemesi onu toplum içinde tanrı benzeri bir varlık haline getirmiş ve öte yandan tarımsal faaliyetleri başlatmasıyla da kadının üstün olduğu düşüncesi pekişmiş ve böylelikle kadın bereket kültü olarak betimlenmiştir.

İlk çağlarda din kavramı kadın bedeni üzerinden ifade edilmiş, insan soyunun ve tabiatın kaynağı olarak görülmüştür. Bu sebeple kadın yaşam döngülerinin hâkimi sayılmış ve bu durum ona tanrıça imajını yüklemiştir. Bu dönemlerde kadın betimlemeleri kabartma, oyma ya da mağara duvarlarına çizilen resimler olarak görülür. Çıplak kadın betimlemeleri ilk olarak Tunç Çağı’nda ortaya çıkmış ve cinsel bölgelerde kazıma, oyma, gibi tekniklerin uygulanmasına önem verilmiştir. Buradaki amaç kadını erkekten ayırmak değil, yaşama üreme döngüsünü hatırlatmaktır. Bu vurgulama tekniklerinin kullanıldığı heykeller, idol, figürün, tanrıça, ya da ana tanrıça olarak isimlendirilirler. Ardından gelen Demir Çağı’nda steller ortaya çıkmıştır, steller ile birlikte çocuklu sahneler artmış ve madalyonlar üzerinde de görülmeye devam etmiştir. Kibele kültleri genellikle birbirlerinin aynısı olarak, kabartma ve oyma tekniği ile uzun Pholos biçimli başlıklarla ele alınmıştır. Kibele kültü Anadolu’yla sınırlı kalmayıp daha sonra da Yunan ve Roma’da farklı isimlerle varlığını sürdürmüştür. Kadın betiminin en önemli örnekleri Antik Yunan’daki Girit saray fresklerinde yer almıştır. Antik Yunan ve Roma döneminde kadına hiçbir ilahi özellik atfedilmeyip, sadece sosyal yaşamda değişken roller veriliyorken Gotik döneme geldiğimizde dinin etkisiyle kadın saflık ve güzellik simgesi (Meryem Ana) olarak görülmektedir. Meryem Ana ilk 400 yıl boyunca tek başına ele alınmış, sonraki

yıllarda kutsal ruhu doğuran kişi olarak çocuk İsa ile birlikte gösterilmiştir. Çocuk İsa ilk betimlenmelerinde orantısız küçük bir cüce gibi ele alınırken, 14. ve 15.yy. Klasik Yunan sanatında çocuk imgesi aslına yakın oranlarda betimlenmeye başlanmıştır. 15.yy. Rönesans döneminde Hümanizmin gelişmesiyle, bilimsel düşünceye önem verilmiş, doğaya ve insana yönelik başlamış ve böylelikle artık dini amaçlarla kilise duvarları için yapılan resim sanatı dini konulardan uzaklaşıp dünyevi olanı da konu edinmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda katı ve donuk insan figürleri ete kemiğe bürünerek dünyevi formlarla güzelleştirilmiş ve çocuğunu emziren kucaklayan Meryem sanat eserlerinde sıklıkla yer almıştır. Rönesans'ın ardından gelen Barok akımında Rönesans'ın ölçülü resim anlayışı yerini, kıvrak ve yuvarlak çizgilerle, net keskin ışıklara bırakmıştır. Bu dönemde de kadın ve çocuk dini temaların yanında dünyevi bağlamda da ele alınmış, resimlerde yoğun ışık etkisi kullanılmıştır. 17.yy'da dini inancın ve kilisenin toplum içerisindeki etkisi azaldıkça Meryem ve çocuk İsa betimlemeleri önemini yitirmiştir. Sivil hayatın öne çıkmasıyla tasvirlerdeki anne çocuk imajında sivilleşmiş, temanın ele alınışı da değişmiştir. Bu dönemde ilahi olandan dünyevi olana doğru değişim başlamıştır. Rokoko dönemine gelindiğinde ise kadının flörtöz sahnelerine sıklıkla yer verilmiş, sevişme, şehvet, aşk gibi konular işlenmiş anne ve çocuk konulu resimlere pek rastlanılmamıştır. 18.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde Neoklasik akımın İtalyada başlayıp diğer Avrupa ülkelerinde hızla yayıldığı görülmektedir. Akımın amacı Antik Yunan, Roma ve Rönesans sanat anlayışlarının yeniden canlandırılmasıdır. 18.yy. sonlarına gelindiğinde ise Neoklasizmin belli kural ve kalıplarından sıkılıp Batı sanatının yeni çözüm yolları aramasıyla Romantik akım ortaya çıkmıştır. Bu akımın en önemli özelliği duygu ve hayal dünyasının resimlere yansmasıdır. Romanik akımın ardından gelen Realist akımda ise duygu ve hayal dünyası yerini nesnelliğe bırakıp gördüklerini tuvale olduğu gibi aktarmaktadır. Köylülerin ve işçi annelerin yaşantısı akımın en çok işlenen konuları arasında yer almaktadır. 19.yy'da Fransada ortaya çıkan empesyonist akıma gelindiğinde sanatçı duygusal izlerle resim yapmayı amaçlamıştır. Sanatçı ışığın açık havada renkler üzerinde oluşturduğu etkiyi yakalamaya yönelik çalıştığı resimlerde anlık tespitlerle kısa sürede resmi bitirmeyi hedeflemektedir. Bu akımda anne ve çocuk temasını işleyen birçok ressam vardır. 1900'lerin başında Almanya'da natüralizme ve empresyonizme karşı bir duruşla ortaya çıkan ekspresyonist akım nesnel gerçekliği

değil öznel olan duygu ve tepkileri yansıtmak amacındadır. neoklasik ve romantik akım gibi her daim varlığını korumuş bir akımdır ekspresyonizm. Bu akımın amacı sanatçının duygularını düzlem, renk, çizgi, kütle gibi araçları resimlerinde kullanarak dışa vurmasıdır. Ekspresyonist akımın aksine duygunun değil aklın gücünü ortaya koyan kübizm akımı 20.yy'ın başlarında ortaya çıkmıştır. Kübizm nesnenin birkaç açıdan eş zamanlı olarak görüntüsünü birleştiren bir anlayışın akımıdır. Bu akımın ünlü isimlerinden Picasso birçok resimlerinde anne ve çocuk konusuna yer ayırmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak bağzı genç sanatçıların ortaya çıkardığı Pop Art 1960'lı yıllarda akım haline gelmiştir. Amerikada ve İngiltere'de ortaya çıkan akım birbirlerinden bağımsız olarak devam etmiştir.

Batılı anlamda Türk resminin gelişimi Osmanlı İmparatorluğu'nda 1793 tarihinde askeri okulların açılması ile başlamıştır. Batılı anlamda ilk resim örneklerinde peyzaj ve natüromort türlerine ağırlık verilirken Osman Hamdi Bey öncülüğünde ilk figür ve kadın imgeleri resimlerde görülmüştür. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla beraber figür ilk defa resimsel sorunlarıyla ele alınmış ve ilk çıplak modelden çalışma da burada yapılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi yalnızca erkeklerin sanat eğitimi gördükleri bir kurumdur, kadınların da sanat eğitimi görmesi için 1914'de Feyhaman Duran ve Mihri Müşfik aracılığı ile İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Burada eğitim veren hocalar (Mihri Müşfik ve Müfide Kadri) ilk kez kadın öğrencilere yönelik figür çalışmalarını başlatmışlardır. Türk ressamların figür resmiyle tanışması oldukça geç olmuştur, 1914 Çallı Kuşağı figürün çıplak olarak ele alınmasında öncü ve önemli bir gruptur. Grup İzlenimci ve akademik resim anlayışını aynı anda sürdürmüştür. 1900'lerin ortalarına gelindiğinde kadının konumu Batı tarzı düşünce yapısının toplum içinde yayılması ile değişim göstermiş, kadını geri planda tutmak isteyen gerici zihniyetle mücadele başlamıştır. Kadının asırlardır süregelen erkeğin hükmünden ve özgürlüklerin olmadığı koşullardan sıyrılıp özgürlük ve modernleşme arayışına girişi gibi Türk resminde de Batılı anlamda resim tekniklerini kavramak için çaba gösteren ressamlar olmuştur.

Sonuç olarak Batı resminde anne ve çocuk imgesi başlangıcından itibaren dini bir çerçevede ele alınmıştır. Batı resminin Gotik dönemden günümüze kadar olan süreci içerisinde Meryem ve çocuk İsa'yı ele alan resimlerde anne ve çocuk ilişkisinin kutsal ve resmi olmaktan dünyevi ve samimi olmaya doğru bir değişim göstermiştir. Diğer bir deyişle söz konusu resimler dini olmaktan günlük yaşama doğru evrilmiştir.

Türk resminde ise Batı resminden farklı olarak anne çocuk teması başlangıcından itibaren dünyevi bir çerçevede gelişmiştir. Türk resminde figür konusu yetkin bir biçimde ele alınmaya çalışılırken kadın, anne ve çocuk imgeleri günlük yaşam ve portre türlerinde görülmüştür. Cumhuriyet'in kazanımlarını yaygınlaştırmak amacıyla resim sanatının bir araç olarak kullanıldığı Cumhuriyet döneminde modern kıyafetli kadın, çocuğunu okula yazdıran anne gibi temalar altında yine kadın, anne ve çocuk imgesi karşımıza çıkmaktadır. Türk resminin gelişim sürecinde Batı resminin gerisinden ve onu farklı bir anlayışla takip eden akımların üslupsal özellikleri doğrultusunda kadın, anne ve çocuk imgeleri D Grubu'nda olduğu gibi çeşitli deformasyonlara ve biçimsel arayışlara konu olmuştur. Türk resminde Yeniler Grubu'nun öne çıktığı 1940'lı yıllarda anne ve çocuk imgesine yerel ve kırsal bir çerçevede yer verilmiş ve söz konusu imgeler toplumsal konular içerisinde kullanılmıştır. Türk resminde figür konusunda önemli bir yere sahip 1968 Kuşluğu sanatçılarında gelindiğinde ise kadın, anne ve çocuk imgelerinin toplumsal ve otobiyografik konular içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

6. KAYNAKLAR

ADAM Abdülmecit, **Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserlerine yansımaları**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Gazi Üniv.Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ARSEVEN, Celal Esad (1956), **Türk Sanatı Tarihi**, Meb Yayınları, İstanbul

BERGER, John (2017), “Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üzerine”, **Sanatatak**, 3 Ocak <http://www.sanatatak.com/view/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune-john-berger>

BERK, Nurullah- ÖZSEZGİN, Kaya (1983), **Cumhuriyet dönemi Türk resmi**, Türkiye, İş Bankası, Kültür Yayınları, Ankara.

BAYKA, Emre(1992), **Neş'eErdok'la söyleşi**, Anons, İstanbul, No21, s, 23

BÜYÜKSIVACI, Sema (2011), “Sıradışı Bir Kadın : Mihri Müşfik Hanım”, **Martı Dergisi** <https://www.martidergisi.com/siradisi-bir-kadin-ressam-mihri-musfik/>

B. Serdar (2009), **77.Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resim sanatında insan figürünün sanatsal açıdan ele alınış farklılıkları**, yayınlanmış yüksek lisans tezi Trakya üniv. sosyal bilimler enstitüsü, Edirne.

ÇİMEN, Nil (1996), 17.YY. **Hollanda Resminde Anne ve Çocuk Teması**, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.Ü. Sos. Bil. Ens. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne

ÇOKER, Adnan (1983), **Mimar Sinan Üniv.1983 yayını,'toplu sergiler 8''Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi** (katalog) s, 12

DARGA, A. Mühibe (2013), **Anadolu'da kadın (on bin yıldır eş, anne, tüccar, kraliçe)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

D grubu, 1933-1951,(2002),Yapı Kredi yayınları İst. S.14

ENUYSAL, Makbule Gizem (2010), **Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşundan günümüze Türk resminde hayvan imgesinin ifade biçimleri açısından değerlendirilmesi**, yayınlanmış yüksek lisans eser metni, M.S.G.S.Ü.

ENUYSAL, Makbule Gizem (2017), **Rönesans'tan Günümüze Figürlü Kompozisyonlarda Kendi Portresini Kullanan Sanatçılar Ve Eserleri**, yayınlanmış yüksek lisans eser metni, M.S.G.S.Ü.

ERGÜVEN, Mehmet (1997-2000), **Neş'eErdok**, Bilim Sanat Galerisi

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (2002), **Resme başlarken**, Türkiye İş Bankası, Kültür yayınları / Nisan

GERMANER, Semra **Cumhuriyet'in 75. yılında kültür ve sanat sempozyumun bildirimleri**, <http://www.sanalmuze.org/panaller/>

GİRAY, Kıymet (1993), "**Müstakiller-Türk resim sanatının renkli atılımı**" Gür sesi, Türkiye de sanat, Mayıs, Ağustos

GİRAY, Kıymet (2000), "**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**", Kültür Yayınları, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (2000), **Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

GOURHAN, Leroi (1967), Gimbutas 1989-99-113 (Gimbutas m.)**TheLanguage Of TheGoddess**

GÖREN, Ahmet Kamil (2004), **Antik dekor dergisi** sayı; 78, İstanbul

GÖREN, Kamil (Kasım/Aralık 2002).**Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resim sanatı**;1,rh+plastik sanatlar dergisi,sayı 2, s:32-39.

GÜLTEKİN, Gönül (1992), **Batı anlayışında Türk resim sanatı**, TC. Ziraat bankası yayınları, Ankara.

HEKİMOĞLU, Ufuk (2006), **İbrahim Çallı ve Namık İsmail'de kadın teması**<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenme/calliveismail.htm>,

Işık (2006-2007) ''Phryg Dini; tanrıça mat kubeleya'' kerulN.(ed.),Arkeo atlas,sayı5. S.47,2006 , ''**Karanlık dön. aydınlığı ve Frig Anadoluluğu üzerine**''Sivash.sivas t.(ed.) **Friglerin gizemli uygarlığı**/ YKY.İst. S.141-147, 2007

İSKENDER, Kemal, Gergedan dergisi s.23

İSKENDER Kemal, 24,Türk resminin dünü, bugünü, ve geleceği; **Gergedan** 8-28

JULİDE, Sevim (2001), "**Tanrının Sesi Kadın**", Remzi kitabevi, İstanbul.

KREAN Emiland- MAX Daniel (1996), Web Gallery of Art crestedby

KIYAR, Neslihan (2007), **Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif resmin kültürel değişimiyle ilintisi**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Selçuk ün. Sosyal Bilimler Ens. G.S.E., Konya.

LİMON, Birsen (2008), **Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi**, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Konya

NACİ, Elif (1946), ‘**D Grubu yeni insan dergisi**’, sayı :7

ÖZSEZGİN, Kaya (1993), **İbrahim Çallı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZDİN, Nilüfer (2003), **Cumhuriyet’ in Kültür Politikası ve Sanat, Sanat Dünyamız**, Sayı 89

ÖZSEZGİN, Kaya (1982), **Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi**, cilt 3, İstanbul; Tıglat yayınları

RENDA, Günsel (1993), Anadolu’da **Kadının 9000 Yılı, Çağlar Boyu Anadolu’da Kadın**, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Yayınevi, İstanbul.

RENDA, Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı**, Hacettepe yayınları, Ankara

ŞERBETÇİ, Feray (2008), **D Grubu Sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları**, yayınlanmış yüksek lisans tezi, Trakya üniv., Edirne

TANSUĞ, Sezer (1996), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi kitap evi, İstanbul

TANALTAY Erdoğan (1989) “**Sanat Ustalarıyla Bir Gün**”, **Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yay. S.144**

THOMSON, George (1995), **Tarih Öncesi Ege 1**, Çev. Celal Üster, Payel Yayın, İstanbul.

TOROS, Taha (1988), **İlk Kadın Ressamlarımız**, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi, İstanbul

YALÇINKAYA, Fisun (2014), “Osman Hamdi Bey’in sırrı” **Artist**, 24 Mayıs <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/osman-hamdi-bey-in-sirri/4001>

YAZKAÇ Pınar (2018) **Turgut Zaim’in Resimlerinde, Anadolu Folkloru V Ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme**, İdil, cilt/volume 7, sayı/ issue 48 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>

1914 Çallı Kuşağı (Türk İzlenimcileri)

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim/sanati/1914-calli-kuşagi-türk-izlenimcileri/19228>

Prof.Dr. ARI Kemal /www.eglencelitarikh.com/?syf=26 syz=361339

w.8-www.lebriz.com

www.leblebitozu.com /seref-akdik-

www.leblebitozu.com/bedri/rahmi-eyuboglunun-resimleri-şiiirleri-ve-hayatı

<http://www.hthayat.com/yaşam/roportajla/haber/1021379-Osman-Hamdinin-kadını-yücelttiği-mihrap-nerede>

Erdoğan<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=30§ion=120&periodID=&sortBy=retro&sortDir=DESC&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0>

[www.imgetan .blogspot.com/2012/10/bir-figür-usta-neset-gunal-dan-desenler-html](http://www.imgetan.blogspot.com/2012/10/bir-figür-usta-neset-gunal-dan-desenler-html)

Bir Figür Ustası: “Neşet Günal’dan Desenler” sergisi Galeri Selvin

Cumhuriyet gazetesi için Güven Yazılım teknolojileri ticaret ltd tarafından gerçekleştirilmiştir. Boğaziçi üniversitesi teknopark /

<https://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4202/sayfa/2008/10/12/2.xhtml>

7. ÖZGEÇMİŞ

Eğitim Bilgileri

2004- 2010 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Kemal İskender Atölyesi
Resim Bölümü / Gravür Uygulama Atölyesi

Sertifika Bilgileri

Resim Okuma ve Üslup Tarihi Eğitimi / Mimar Üniversitesi (2013)
2017 Gürcistan Internationalprint Festival (Lifestyle)
2014 Yunanistan Fingerpring Resim Sergisi
2014 İmgeler Ve İnsanlar Karma Resim Sergisi / Elab
2013 32.İstanbul Uluslar ArasıTüyaş Sanat Fuarı
2013 Abluka / Akademililer Sanat Merkezi
2013 Portakal Çiçeđi Sanat Kolonisi / Sapanca
2013 İnsanlık Halleri Karma Resim Sergisi / Akademililer Sanat Merkezi
2013 Vehbi Koç Vakfı Genç İzlenim Karma Resim Sergisi / Vehbi Koç Vakfı
2012 31.İstanbul Uluslararası Tüyaş Sanat Fuarı
2012 Görünüşün Anlamı Karma Resim Sergisi / Akademililer Sanat Merkezi
2012 Portakal Çiçeđi Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi / Sapanca
2012 Buluşma Noktası Karma Resim Sergisi / Akademililer Sanat Galerisi
2012 Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergileme/ Sksm
2012 “ İç Deniz”40 Kadın 40 Yaşam 40 Öykü /Küçükçekmece Belediyesi_Sksm
2012 Döngüsel Yansımalar Karma Resim Sergisi / Akademililer Sanat Galerisi
2011 100 Genç Yüz Karma Resim Sergisi / İnternational Art Camp
2011 Axipolis Sanat Kampı Cernavoda /Romanya
2011 Art Suit Sanat Kampı / Bodrum
2011 Figür Aktif Resim Sergisi / Akademililer Sanat Galerisi
2011 1.İstanbul Yaz Sergisi Antrepo/

- 2011 UPSD Özgürlük Ve Sil Baştan Resim Sergisi / MKM
2011 Genç ve Usta Sanatçılar Karma Resim Sergisi / Asma Sanat
2011 Genç Figür Karma Resim Sergisi /Akademililer Sanat Galerisi
2010 Summart Resim Kampüsü / Moldova
2010 Hayır, Ben Öldürdüm Resim Sergisi / Yetenek Sanat Galerisi
2009 9.Şefik Bursalı Resim Yarışması / Ankara
2006 Ödemiş Birgi Köyü Sanat Kampüsü /İzmir

