

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

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE İNSAN FİĞÜRÜ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

200116001 Mehmet GÖKTEPE

Danışman:

Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – 2018

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

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE İNSAN FİGÜRÜ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

200116001 Mehmet GÖKTEPE

Danışman:

Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – 2018

Mehmet GÖKTEPE tarafından hazırlanan **Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 05 / 2018

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

İmzası :

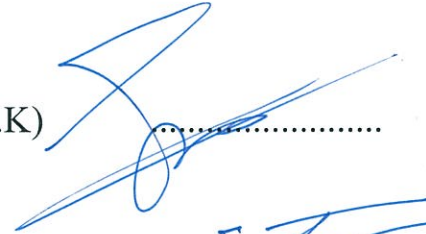
Jüri Üyesi : Prof. Aydın AYAN (Danışman – T.İ.K)



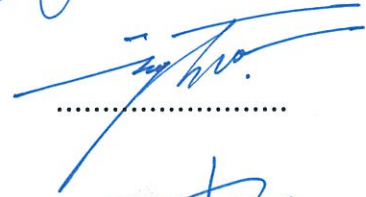
Jüri Üyesi : Prof. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU (T.İ.K)



Jüri Üyesi : Prof. Rıza KURUÜZÜMCÜ (MSGGSÜ.Temel Eğitim T.İ.K)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Avni ÖZTOPÇU (M.Ü.)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Burcu AYAN ERGEN (Yeditepe Ün.)



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİM LİSTESİ	VI

1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	8
1.2 Çalışmanın Kapsamı	8
1.3 Çalışmanın Yöntemi	9
2. İNSAN KAVRAMI	10
2.1 Tanım	10
3. FİGÜR KAVRAMI	11
3.1 Tanım	11
3.2 Figüratif Resim	11
3.3.İnsan Figürü	11
3.4 Tarih öncesi Çağlarda İnsan Figürü	12
4. BATI RESMİNDE İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIM	15
4.1 Modern Sanat Bağlamında İnsan Figürüne Yaklaşım	56
5. İSLÂM SANATLARINDA İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIM	60
6. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIM	64
6.1 Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi ve İnsan Figürü	64
6.2 Batı Anlayışına Dönük Türk Resminde İnsan Figürüne Yaklaşım.....	71
6.3 1914/Çallı Kuşağı Ressamlarında İnsan Figürü.....	79
6.4 Müstakil Ressamlarda Figüratif Anlayış.....	90
6.5 d Grubu Ressamlarında İnsan Figürüne Yaklaşım	100
6.6 Yeniler Grubu'nda İnsan Figürü	112
6.7 10'lar Grubu ve İnsan Figürüne Yaklaşımları	117
6.8 'Yeni Dal' Grubu ve İnsan Figürüne Yaklaşımları.....	126

6.9 Türk Resim Sanatında İnsan Figürüne Gruplar Dışı Bireysel Yaklaşımlar ..	129
6.10 1960'lı Yıllardan Günümüze İnsan Figürüne Yaklaşımlar	142
7. RESİMLERİMDE İNSAN FİGÜRÜ ETMENİ	188
7.1 Resimlerimde Sosyolojik Açıdan Mekân	189
7.2 Resimlerimdeki İnsan Figürlerine Psikolojik Açıdan Yaklaşım.....	192
7.3 Resimlerimde Ele Aldığım İnsan Konusunun Toplumsal Gerçekçilerle İlişkilendirilmesi.....	194
8. SONUÇ.....	203
9. KAYNAKÇA	210
10. ÖZGEÇMİŞ.....	213

ÖNSÖZ

Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü başlıklı bu eser metninde, resim sanatında insan figürü etmeninin gelişimi araştırılmış, Türk Resim Sanatındaki yeri grup ve bireyler bağlamında ele alınarak irdelenmiştir.

Günümüze kadar sayısız sanatçının ilgi gösterdiği insan figürünün anlatımıyla ilgili eğilimler eser metni koşutunda düzenleyeceğim sergimdeki resimlerimi oluşturmamda belirleyici olmuştur.

Genel olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü konusunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın planlanması, düzenlilik içinde kaleme alınmasında yol gösterip katkı sunan danışmanım; değerli ressam Prof. Aydın AYAN'a; çalışmanın kurgusunu yaparken önerileriyle yardımlarını ve dostluğunu esirgemeyen Bölüm Başkanı değerli ressam Prof. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU'na; ve ayrıca önerileriyle katkı sunan değerli ressam Prof. Rıza KURUÜZÜMCÜ' ye teşekkür ederim.

Mayıs 2018

Mehmet GÖKTEPE

ÖZET

İnsan figürü tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar sanatın nesnesi olmuştur. Resim sanatı tarihinde insan figürü farklı anlayışlar bağlamında çok farklı üsluplar içinde ortaya konmuştur. Bu farklı yaklaşımlar ve üsluplar dönemlerinin özelliklerini yansıtmıştır. Türk resim sanatında, insan figürünü konu alan örneklerin 18.yüzyılın ikinci yarısına kadar minyatür dalında verildiğinden söz edilmektedir.1794 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun'da 1835'te Mekteb-Harbiye'de resim derslerinin verilmeye başlamasıyla, Osmanlı Türkiye'sinde batılı anlamda resim sanatı başlamış oldu. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1882'de kurulup 1883'te eğitime başlamasıyla resim sanatı daha akademik bir yaklaşımla ele alınmaya başladı.

Türk resim sanatında insan figürasyonu, cumhuriyet döneminde de batı resminden etkilenmekle beraber Türk sanatçıların, İslâmi gelenekler bağlamında süregelen insan ve hayvanların tasvirine yönelik tavırlar ile de bir tür mücadeleleri söz konusu olmuştur. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren fotoğrafın bir araç olarak kullanılması, batı resminde olduğu gibi, Türk resminde de insan tasvirlerinin 'realist' bir şekilde ortaya konulmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. İslam'da söz konusu olan surete karşı tavrı, haliyle İslam sanatlarında da etkisini göstermiştir. İslam sanat anlayışında, canlı ve cansız varlıkların tasvirinde katı naturalist bir anlayış benimsenmemekle birlikte bunlar çoğunlukla stilize edilerek yorumlanmıştır. Ancak genel olarak, İslam'da geçmişten, minyatür geleneğinden gelen soyut güzellik ve kavramsal yorum anlayışının öne çıktığı söylenebilir. Dolayısıyla Türk sanatçıları arasında da naturalist denebilecek insan tasvirine karşı bir tedirginlik ve çekingenlikten de söz edilebilir. İnsan figürünü konu alan Türk sanatçıları insan tasvirine karşı bir takım katı dinsel tutumları fotoğraf vasıtasıyla daha kolay aşmıştır. Fotoğraf ressamların dolaylı gözlem araçlarından biri olmuştur. Türk

sanatçıların batıdaki eğitim deneyimlerinden elde ettikleri kazanımlardan biri de, resimsel tasarımın alt yapısını oluşturan, doğrudan gözleme dayalı desen çalışmalarıyla organik figür pratiğini elde etmiş olmalarıdır.

Burada “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü” başlığı altında ele aldığımız sanatta yeterlik eser metninde, Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü’nün tarihsel süreçteki gelişimi, dönemler, akımlar, gruplar ve bireysel eğilimlerin baskın hale gelmeye başladığı 1960 sonrasında ise tek tek sanatçılar açısından ele alınıp, sanatçıların çalışmalarından örneklerle irdelenmiş ve kendi resimlerimle ilişkileri değerlendirilmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Türk, Resim, Sanat, İnsan, Figür

SUMMARY

The figure of human being has become object of the art from the beginning of history to present. During the history drawing art has been presented in many different styles in terms of different perceptions. Those different styles and perceptions have reflected the characteristics of their eras. Turkish drawing art has presented its examples of human figure in miniature branch until second half of 18th century. With start of art classes at mühendishane-i berri humayun in 1794 and mekteb-i harbiye in 1835, art as in western style has begun in otoman turkey. When Sanay-i Nefise Mektebi was found in 1882 and started education in 1883 the art of drawing was started to be perceived in a more academic perception. While human figure in turkish art of drawing has been affected from western art, in Republican era There has been a kind of struggle against the negative attitude of the fore coming islamic conventional behaviour of turkish artist. It can be claimed that the use of photography as a tool since the last quarter of 19th century, has made the use of realistical human figure easier in turkish art as in western art. The negative attitude against the subject image has naturally shown some effects on Islamic art. Although there isn't a very solid naturalistic conception in drawing of alive or lifeless objects in islamic art, those has generally been interpreted in styles. However generally it can be said that in Islam conceptual interpretation and abstract beauty which comes from past and tradition of miniature have become more important so we can also talk about a shgness or disturbance against human figure which can be called as naturalist among turkish artists, turkish artists have been able to overcome a number of rigid attitudes against human figure with the help of photography. photography has become an indirect observatory tool for artists. One of education experience is that they have

had the practice of organic figure and design works based on direct observation which creates the basics of pictorial design.

In 1960, when the development of the human figure in the Republican period Turkish painting started to become dominant in the historical process, periods movements, groups and individual tendencies became dominant in the text of the competence in art that we have studied under the title of human figure in the Republican Period Turkish Painting, the works of the artists were examined with examples and related to my own pictures.

KEYWORDS : Turkish, Painting, Art, Human, Figure.

RESİM LİSTESİ

Resim 3. 1: Altamira Mağara Resmi (M.Ö 15.000)	13
Resim 3. 2: Lascaux Mağara Resmi (M.Ö.15.000)	13
Resim 3. 3: Avcıları Gösteren Kaya Resmi, (M.Ö.40.000) Tassili N'Ajjer,Cezayir.....	13
Resim 3. 4: II. Asurbanipal Aslanları Öldürürken Irak (M.Ö.9.yüzyıl).....	14
Resim 3. 5: Hakikat Tüyü'ne Karşı Kalbin Tartılması, M.Ö.1250 British Müzesi	14
Resim 4. 1: Anavysos Kurosu (genç erkek heykeli) Attika(M.Ö.530) 194cm	17
Resim 4. 2: Aphaia Tapınağı'nın doğu alınlık kısmında bulunan asker Yunanistan (M.Ö.500-480) 17	
Resim 4. 3: Phanon ve Lesbos'un kızlarını betimleyen kırmızı figürlü hydria (M.Ö.410) Meidias Ressamı	18
Resim 4. 4: Villa dei Misteri, (M.Ö.60-50), duvar freski, Pompei/İtalya	18
Resim 4. 5: Evli Çiftin portresi, (M.S.1.yüzyıl), fresk Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli/İtalya	19
Resim 4. 6: İmparator Jüstinyen ve Maiyeti (M.S.547) Mozaik, İtalya	19
Resim 4. 7: Giotto di Bondone "Ölü İsa'ya Ağıt", Fresk , 185x200 cm, Padova/İtalya.....	21
Resim 4. 8: Masaccio, "Kutsal Üçlü", (1425-28) Fresk, Floransa/İtalya	22
Resim 4. 9: Pierro de la Francesca, Panel üzerine yağlıboya,59x82cm 1455.....	23
Resim 4. 10: Fra Pilippo Lippi, "Madona ve Çocuk", Florence	23
Resim 4. 11: Sandro Botticelli, "İlkbahar", Floransa/İtalya	23
Resim 4. 12: Paolo Uccello, "San Romano Savaşı", 1435-55, Floransa/İtalya	24
Resim 4. 13: Giovanni Bellini, "Leonardo Loredan'nın portresi", 1500.....	24
Resim 4. 14: Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet portresi", National Gallery/Londra	25
Resim 4. 15: Giorgione, "Firtına", 1505, Venedik	25
Resim 4. 16: Tiziano, "Assumption of the Virgin", 1516-18, Venedik.....	26
Resim 4. 17: Leonardo da Vinci, "Mona Lisa",1503-5	28
Resim 4. 18: Michelangelo Buonarotti , "Sistina Şapeli", Fresko, Vatikan	29
Resim 4. 19: Rafaello, "Atina Okulu" Fresk, Vatikan.....	29
Resim 4. 20: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi", Ulusal Gallery, Londra.....	30
Resim 4. 21: Tintoretto, Mark Rescuing Saracen from Shipwreck, Venedik.....	30
Resim 4. 22: Hieronymus Bosch, "Dünya Zevkler Bahçesi", Madrid.....	30
Resim 4. 23: Matthias Grünevalld, " The Crucifixion"Ahşap üzerine yağlıboya, 269x307cm.....	31
Resim 4. 24: Yaşlı Pieter Bruegel, "İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara", Brüksel	31
Resim 4. 25: El Greco, "Jesus'un adı" Canvas üzerine yağlıboya, 140x110cm.....	32
Resim 4. 26: Arcimboldo "İlkbahar" Canvas üzerine yağlıboya, 66x50cm Madrid	33

Resim 4.27:	Michelangelo da Caravaggio, Canvas üzerine yağlıboya,230x175cm	34
Resim 4.28:	Rembrandt van Rijn, “Müsrif Oğlun Dönüşü ”Tuval üzerine yağlıboya, 262x206 cm, Hermitaj Müzesi,St.Petersburg	34
Resim 4. 29:	Diego Velazquez, “Las Meninas”, Madrid.....	35
Resim 4. 30:	Johannes Vermeer,” Süt Döken Kadın”, Amsterdam.....	35
Resim 4. 31:	Canaletto, “Büyük Kanal ve Kilise”.....	36
Resim 4. 32:	Gainsborough Thomas, Bay ve Bayan Andrews Ulusal Gallery, Londra	36
Resim 4. 33:	Jean-Honore Fragonard, “Salıncak” Londra.....	36
Resim 4. 34:	Jean-Antoine Watteau, “Kitera Adası’na Yolculuk”, Louvre, Paris	36
Resim 4. 35:	Jacques-Louis David, “Horasların Yemini”, Louvre.....	37
Resim 4. 36:	Jean-Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Louvre	37
Resim 4. 37:	Henry Fuseli, “Karabasan” ,.....	38
Resim 4. 38:	Caspar David Friedrich, “Moonrise by the Sea ”	39
Resim 4. 39:	Théodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, Louvre.....	39
Resim 4:40:	Eugéne Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Louvre	40
Resim 4. 41:	Francisco de Goya, “3 Mayıs 1808”, Madrid.....	40
Resim 4.42:	Jhon Constable, “The Lock ” Madrid	41
Resim 4. 43:	Gustave Courbet “Günaydın Bay Courbet”.....	42
Resim 4. 44:	Jean-Françoise Millet “Başak Toplayan Kadınlar”, Paris	43
Resim 4 45:	Honore Daumier, “The Uprising”	43
Resim 4. 46:	Camille Corot, “Otoportre ”	44
Resim 4. 47:	İlya Repin, “Volgada Yedekçiler ”	44
Resim 4. 48:	John Everett Millais “Sonbahar Yaprakları”	46
Resim 4. 49:	Dante Gabriel Rossetti “ La Ghirlandata”	46
Resim 4. 50	Jean Leon Gerome “Haremde Havuz” St.Petersburg	47
Resim 4. 51:	Henri Fantin-Latour “A Studio in Batignolles Quarter	47
Resim 4. 52:	William Etty, “Venüs’ün Doğuşu”, Private Koleksiyon	48
Resim 4. 53:	Arnold Böcklin, “ Ölüler Adası” Tuval üzerine yağlıboya,111x155cm.....	49
Resim 4. 54:	Odilon Redon “Buda” Tuval üzerine yağlıboya, 90x73cm	49
Resim 4. 55:	James Endor, “The Dejected Lady” Tuval üzerine yağlıboya, 90x73cm	50
Resim 4. 56:	Edouard Manet, “Kırda Kahvaltı” Tuval üzerine yağlıboya, 208x265cm	52
Resim 4. 57:	Pierre-Auguste Renoir, Tuval üzerine yağlıboya	52
Resim 4 .58:	.Claude Monet, “Adam ve Köpeği” Tuval üzerine yağlıboya	53
Resim 4. 59:	Edgar Degas, “ Dans Sınıfı” Tuval üzerine yağlıboya	53
Resim 4. 60:	Georges Seurat “ Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra	54
Resim 4. 61:	Paul Cezanne, “Palyaço ve Soyтары”	54
Resim 4. 62:	Van Gogh, “Patates Yiyenler”.....	55
Resim 4. 63:	Giovani Segantini, “Alpler”	55

Resim 4. 64:	Paul Gauguin “ Vision After Sermon”	55
Resim 4. 65:	Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, Madrid	57
Resim 6. 1:	4.yüzyıl, “Bağışçı Kadınlar”:	66
Resim 6. 2:	Uygur Duvar Resmi.....	66
Resim 6. 3:	Uygur Duvar Resmi	66
Resim 6. 4:	Varka ve Gülşah “Savaş”,1250 dolayları	66
Resim 6. 5:	Muhammed Siyah Kalem “Dans”	67
Resim 6.6:	Levni, Surname’den “Haliç’te Gösteriler”	69
Resim 6. 7:	Gentile Bellini, “ Fatih Sultan Mehmet Portresi”	69
Resim 6. 8:	Sinan Bey, “Fatih Sultan Mehmet”	70
Resim 6. 9:	Abdullah Buhari, “Hamamda Yıkanan Kadın”	70
Resim 6. 10:	Şeker Ahmet Paşa “ Otoportre”	72
Resim 6. 11:	Süleyman Seyyid, Kayıklar	73
Resim 6. 12:	Osman Hamdi Bey, “Türbedar”	74
Resim 6. 13:	Hoca Ali Rıza, “Boğazdan Görünü”	77
Resim 6. 14:	Halil Paşa, “Yatan Kadın”	77
Resim :6. 15	Şehzade Abdülmecit, Haremde Beethoven	78
Resim 6. 16:	Mihri Müşfik, “İhtiyar Kadın”,	78
Resim 6 17:	İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”	81
Resim 6. 18:	Feyhaman Duran, “Dr.Akil Muhtar”	82
Resim 6. 19:	Nazmi Ziya Güran “Taksim Meydanı”,	82
Resim 6. 20:	Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”	85
Resim 6. 21	Namık İsmail, “Harman”:.....	85
Resim 6. 22:	Avni Lifij, “Otoportre”	86
Resim 6. 23:	Mehmet Ruhi Arel, “Askerler”	87
Resim 6. 24:	Şevket Dağ, “Cami İçi”	88
Resim 6. 25:	Sami Yetik, “Topçular”	89
Resim 6. 26:	Refik Epikman , “Bar”	92
Resim 6. 27:	Cevat Dereli, “Harman”	92
Resim 6. 28:	Şeref Akdik, “Ayna Önünde Köpekli Kadın”	93
Resim 6. 29:	Ali Avni Çelebi, “ Maskeli Balo”, 1928.....	95
Resim 6. 30:	Zeki Kocamemi, “Çıplak”	96
Resim 6. 31:	Mahmut Cüda, “Torslu Natürmort”	97
Resim 6. 32:	Hale Asaf, “İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi”	98
Resim 6. 33:	Turgut Zaim, “Orta Oyunu”	99
Resim 6. 34:	Cemal Tollu, “Atlar”	104
Resim 6. 35:	Zeki Faik İzer, “İnkılâp Yolunda”	105

Resim 6. 36: Elif Naci, “Saklanan Çocuk”	105
Resim 6. 37: Abidin Dino, Desen	106
Resim 6. 38: Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”,	107
Resim 6. 39: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz.....	109
Resim 6. 40: Halil Dikmen, “ Mermi Taşıyan Kadınlar”,	110
Resim 6. 41: Sabri Berkel, Kahve	110
Resim 6. 42: Malik Aksel, “İki Genç Kız”	112
Resim 6. 43: Nuri İyem , İşçiler	114
Resim 6. 44: Nuri İyem, Köylü Aşıklar.....	115
Resim 6. 45: Mümtaz Yener, Eminönü	115
Resim 6. 46: Turgut Atalay, Yörükler	116
Resim 6. 47: Mustafa Esirkuş, “Foklor”,.....	120
Resim 6. 48: Nedim Günsür, Cezayir Savaşı	120
Resim 6. 49: Nedim Günsür, “Gecekondü Kahvesi”	121
Resim 6. 50: Nedim Günsür, Kahve	121
Resim 6. 51: Nedim Günsür, Madenciler	122
Resim 6. 52: Nedim Günsür, Kızamık	122
Resim 6. 53: Leyla Gamsız Sarptürk, “Nü”	123
Resim 6. 54: Mehmet Pesen, “Gelin”	123
Resim 6. 55: Turan Erol, Güz Sonu.....	124
Resim 6. 56: Fikret Otyam, Hatıra	125
Resim 6. 55: Orhan Peker, Sevgi	126
Resim 6. 57: İbrahim Balaban, Mavili Göç	128
Resim 6. 58: Fikret Muallâ, “Barda İki Figür”	130
Resim 6. 59: Cihat Burak, “Eylemlerimiz ”,	130
Resim 6. 60: Kayhan Keskinok, Gecekonduda Düğün	131
Resim 6. 61: Neşet Günal .Duvar Dibi IV	134
Resim 6. 62: Neşet Günal Kapıönü IV	135
Resim 6. 63: Neşet Günal Sorun Sorum III	135
Resim 6. 64: Neşet Günal Korkuluk VIII	136
Resim 6. 65: Neşet Günal Üç Kızkardeş	136
Resim 6. 66: Neşet Günal Ana	137
Resim 6. 67: Nuri Abaç, Lokomotif	139
Resim 6. 68: Ömer Kaleşi, Başlar	140
Resim 6. 69: Yüksel Arslan, Aristophane	140
Resim 6. 70: Ramiz Aydın,	141
Resim 6. 71: Özer Kabaş, “İstinye Dokları ”	141

Resim 6. 72: Mustafa Ayaz, Siyahi Kadın	142
Resim 6. 73: Mehmet Gülerüz, “ Bu Yöne”	145
Resim 6. 74: Burhan Uygur, Hayal Köşkünün Sakinleri	145
Resim 6. 75: Neş’e Erdok,Saltanat	146
Resim 6. 76: Coşkun Gürkan(Komet), “Bindik Bir Alamete ”	147
Resim 6. 77: Alaettin Aksoy,	149
Resim 6. 78: Cihat Aral, “Çöp İnsanları”	149
Resim 6. 79: Ergin İnan, “Psiko Portre”	150
Resim 6. 80: Mehmet Özer, Yaşamı Oynamak	151
Resim 6. 81: İbrahim Örs, Çantalı	151
Resim 6. 82: Mustafa Ata,	152
Resim 6. 83: Fevzi Karakoç, Nargileciler	153
Resim 6. 84: Cuma Ocaklı, Siren Kayalıklarında,	153
Resim 6. 85: Balkan Naci İslimyeli,	154
Resim 6. 86: Kemal İskender, “Talih Sofrası”	154
Resim 6. 87: Hüsnü Koldaş, “Adem ve Havva”	156
Resim 6. 88: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim	157
Resim 6. 89: Resul Aytemur, “Otobüs Durağı”, 2000.....	157
Resim 6. 90: Nedret Sekban,Yol İşçileri	160
Resim...6.91: NedretSekbanKurtuluşSavaşı Destanı’ndan	160
Resim 6. 92: Nedret Sekban, Mola	161
Resim 6. 93: Nedret Sekban, “Çiçekçi Tayfa”	161
Resim 6. 94: Aydın Ayan, “Dün-Bugün-Yarın”, 1980.....	163
Resim 6. 95: Aydın Ayan, “Kuşyemi Satıcısı”	168
Resim 6. 96: Aydın Ayan “Patron”,	169
Resim 6. 97: Aydın Ayan “Elektrik İşkencesi”,	169
Resim 6. 98: Aydın Ayan, Kepenekli Ulak	170
Resim 6. 99: Can Ayan, “Ayakkabı Tamircisi”	171
Resim 6. 100: Ali Düzgün, “Anadolu Kadınları”	172
Resim 6. 101: Mevlüt Akyıldız, “Papatya Zamanı”	172
Resim 6. 102: Doğan Paksoy, “ ”	173
Resim 6. 103: Mehmet Başbuğ “Pazaryeri”	174
Resim 6. 104: Alp Tamer Ulukılıç “Teddit III ”	175
Resim 6. 105: Bedri Baykam, “ ”	175
Resim 6. 106: İrfan Önürmen “Pazarlık”	176
Resim 6. 107: Mahir Güven “ ”	176
Resim 6. 108: Temur Kuran,İsimsiz	178

Resim 6. 109: Yalçın Karayağız, “Yangından Sonra”	179
Resim 6. 110: Ahmet Umur Deniz “Neden Geldim İstanbul’a”	181
Resim 6. 111: Ahmet Umur Deniz “Gece Kağıt Toplayıcıları”	181
Resim 6. 112: İrfan Okan “Beş Softa ve Bir Sufi Arasında”	182
Resim 6. 113: Onay Akbaş, “ ”	183
Resim 6. 114: Mustafa Horasan, “ ”	184
Resim 6. 115: Saim Erken, “Balkon Sohbetleri”	184
Resim 6. 116: Mustafa Orkun Müftüoğlu, “Düşünen Adam ve Serçeler”	186
Resim 6. 117: Veysel Kurucu, “Kırık Yansıma”	186
Resim 6. 118: Gülveli Kaya “ Sevmek Zamanı”	187
Resim 7. 1: Mehmet Göktepe, Kahvehaneler Serisi/Deliliğe Övgü, 2015	196
Resim 7. 2: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, 2015	196
Resim 7. 3: Mehmet Göktepe, “Kahvehaneler Serisi”, 2016.....	197
Resim 7. 4: Mehmet Göktepe, Kahvehaneler Serisi 5/Sessizlik, 2015	197
Resim 7. 5: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, Geçmiş Gelecek, 2013	198
Resim 7. 6: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, Diyalog, 2015.....	198
Resim 7. 7: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, Suskunlar, 2016	199
Resim 7. 8: Mehmet Göktepe, Kahvehaneler Serisi, ”İnsanlar Üzerine”, 2016	199
Resim 7. 9: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, 2016	200
Resim 7. 10: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi, Çocukluğum, 2016.....	200
Resim 7. 11: Mehmet Göktepe, Kahvehane Serisi	201
Resim 7. 12: Mehmet Göktepe Kahvehane Serisi	201
Resim 7. 13: Mehmet Göktepe, Aydın Ayan	202
Resim 7. 14: Mehmet Göktepe, Mustafa Orkun Müftüoğlu	202
Resim 7. 15: Mehmet Göktepe, Ahmet Meray	202

1. GİRİŞ

Antik Yunan'dan günümüze değin insan, filozof ve felsefeciler tarafından bilinçli bir varlık olarak ele alınıp tanımlanmıştır. Bir bilince sahip olan insan, kendini yaşadığı evreni ve evrendeki varlıkları bilme tanıma ve tanımlamaya adanmıştır. Burada sözünü ettiğimiz insan, kendini bilimin konusu olarak ele aldığı gibi, sanatın da konusu yaparak tanımlamaya çalışmıştır. Tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar sanatın konusu olan insan figürünün resmedildiği ilk örnekleri, İspanya'nın Altamira, Fransa'nın Lascaux mağaralarında, Avustralya'nın kuzey bölgesi Kakadu Ulusal Parkı'nda bulunan Ubirr'de, Arnhm'da, Kimberley'de ve güneydoğuda Victoria kaya resimlerinde; Prehistorik Afrika sanatında ise dağlık bölgelerde, Cezayir'de Tassilli N'Ajjer platosundaki kaya resimlerinde görmekteyiz. Mezopotamya sanatı kompozisyonlarında hiyerarşik biçimde resmedilen insan figürü, Mısır resminde de hiyerarşik bir konumda resmedilmiş, ancak Mısır resminde aynı zamanda sembolik olarak da betimlenmiştir. Yunan sanatında insan figürleri güzellik,armoni,oran-orantı,sportif ve mitolojik sahneler içinde resmedilmiştir. Helenistik dönemin resimlerinde yer alan insan figürlerinde fiziksel ve psikolojik ifadeden söz edebiliriz. Roma resim sanatındaki insan figürleri, Etrüsk ve Yunan'dan etkilenmelerine rağmen kendilerine ait özellikler de taşırlar. Pompei'deki panel ve duvar yüzeylerine yapılmış figüratif resimler kendi içinde farklı üslûplara sahiptir. Bizans mozaik ve resim sanatında da hiyerarşiden söz edebiliriz; İsa tasvirleri resmin merkezinde diğer figürler de konumlarına göre onun etrafında yer alırlar. Romanesk üslûbun figür ve doğa görünümünde süsleme göze çarpar. Gotik duvar resimlerinde Giotto di Bondone insan bedenini hacimlendirip, üç boyutlu bir ifade kazandırmıştır. Bu dönemdeki figüratif resimler gözleme rağmen, mekân ve üç boyut yanılsaması açısından göreceli bir gerçeklik sergiler. Hümanizmin egemen olmaya başladığı bu dönemde insan figürleri hem dini hem de din dışı konularda yer almaya başlamıştır. Erken Dönem Rönesans'la beraber 1400'lü yılların başlarında Floransa'da mimari alanda Brunelleschi, heykelde Donatello ve resim alanında Massaccio büyük katkılar yapmıştır.Pierro dela

Francesca'nın resimlerindeki insan figürleri matematiksel kusursuzluğun simgesi olurken, Fra Filippo Lippi figürlü resimlerinde geometriyi kullanmak suretiyle, perspektifi en iyi şekilde uygulamıştır. Sandro Botticelli özgün bir çizgisellik gösterirken, Paolo Uccello resimde rakursi ve tek kaçışlı perspektifi keşfetmiştir. Giovanni Bellini, Giorgione ve Tiziano da bu dönemin sanatçıları arasındadır. Yüksek Rönesans'ta insan figürü resmin odak noktası haline getirilerek, hümanist bir anlayış benimsenmiştir. Leonardo da Vinci'nin çember ve kare içine yerleştirdiği “ Vitruvius Adamı/İnsan Vücudunun Oranları” betimlemesiyle birlikte, Antikite'den gelen *insan her şeyin ölçüsüdür* anlayışı bütün plastik sanatlarda söz konusu olmuştur.

Rafaello bu dönemde klasik üslûptaki verileri hayal gücüyle birleştirerek, büyük ölçekli ve çok figürlü resimler yapan ilk sanatçılardandır. Andrea del Sarto ise Rafaello, Michelangelo ve Leonardo'dan esinlenerek figüratif resimlerinde bir senteze ulaşır. Leonardo çok yönlü sanatçı kişiliği ve resim sanatına getirmiş olduğu sfumato tekniği ile resim sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Rönesans'ın en önde gelen ressam ve heykeltıraşlarından biri de Michelangelo'dur. Yüksek Rönesans'a bir tepki olarak ortaya çıkan, Maniyerizm'in ilk belirtileri Michelangelo ile başlar ve El Greco'nun insan figürleri ve mekân yorumuyla doruğa ulaşır. Dindar bir ressam olan Jerome Bosch insana ve Hristiyan inancına kompozisyonlarında getirmiş olduğu yorum ile Arcimboldo ise yaptığı portrelerle gerçeküstücülere ilham kaynağı olmuşlardır. 17. ve 18. yüzyıllardaki Barok dönemde, insan figürünü konu alan resimlerde değişimler söz konusu olmuş, sağlam klasik beden duruşu yerini daha hareketli figürlere bırakırken, durgun ifade biçimleri de hisli, ıstıraplı ve neşeli tavırlara dönüşmüştür. İnsan figürlerinin biçimlendirilmesinde tek yönden gelen ışık temel alınmıştır. Anniballe Caracci, Caravaggio, Anthony Van Dyck, Rubens, Franz Hals, Rembrandt, Velazquez, Zurbaran, Vermeer ve Klasisist Poussin bu dönemin ressamlarıdır. 18. yüzyıl boyunca etkili olan Rokoko döneminde, Watteau, Canaletto, Hogarth, Gainsborough, Boucher, Tiepolo ve Fragonard'ın resimlerindeki insan figürleri, erotik, tutkulu, pahalı giysiler içinde ve yeni sınıf olan Burjuvazinin yapaylıkları içinde betimlenmişlerdir. Neo Klasik dönemde David tarihe mal olmuş figürleri resmetmiştir. Dönemin diğer iki önemli ressamı Mengs ve Ingres'dir.

Romantizm’de İnsan figürleri korku, yalnızlık, zafer coşkusu ve aşk hallerinde resmedilmişlerdir. Henri Fuselli, Gericault, Delacroix, Friedrich, Turner ve Constable’nin insanı konu aldıkları resimlerde, bireysel ifade, hayalgücü ve yaratıcılık ön plandadır. 19. yüzyılda Gerçeklik akımıyla birlikte ressamlar akademik sanatın sınırlamalarına karşı çıkarak, resmettikleri insan figürlerini güzelleştirme ve idealize etmeye başvurmadan, onları en yalın halleriyle gördükleri gibi ifade etmişlerdir. Dönemin ressamları; Gustave Courbet, Jean- Françoise, Millet, Daumier, Corot, Theodore Rousseau, Wilhelm Leibl, İlya Repin’dir. Pre-Rafaelist ressamlar resimlerinde doğal detayları titizlikle ele almışlardır. John Everett Millais, William Holman, Hunt, Dante Gabriel Rossetti Pre-Raphaelist sanatçılardır. Viktorian döneminin ressamları insan figürünü ele aldıkları resimlerinde, dönemin öykü ve romanlarından esinlenerek ve kalabalık kompozisyonlar halinde resmetmişlerdir. Dönemin ressamları olarak, David Wilkie ve Frederic Leighton’u sayabiliriz. Fransız Akademik Sanatı’nın ressamları Thomas Coutur, Ernst Meissonier , William Bouguereau, Jean Leon Gerome ve Henri Fantin Latour figüratif resimlerinde tarih, mitoloji ve alegorik konuları resmetmişlerdir. Sembolistler resimlerinde kolaylıkla tanınabilen simgeler yerine, zengin çağrışımları olan imgeleri kullanmışlardır. Sembolistlerde resmedilen insan figürü, erotizm ve ölüm gibi konularla iç içe resmedilir. Böcklin, Redon, James Ensor akımın önemli temsilcileridir. İzlenimciler, resimlerinde ışığın etkilerini resmetmeyi amaçlamışlardır. Naturalizm’den Empresyonizm’e ilk yönelen sanatçı Edouard Manet, insan figürlerini anıtsal bir biçimde tasvir etmiştir. Renoir genç insan bedenlerini resmederken, Degas yıkananları ve balerinleri resmeder. Post - Empresyonist’lerin insan figürünü ele alış biçimleri birbirinden farklıdır. Gauguin primitif sanatlara yönelirken, Seurat figürlerini doğrusal perspektifi kullanmadan ele almakta, Van Gogh’un figürlerinde boya kullanımıyla bağlantılı sürekli bir hareket söz konusu iken, Lautrec insan figürlerini biçim bozma yöntemiyle iğneleyici bir biçimde resmeder. 19. yüzyılın sonlarında insan figürlerini resmeden sanatçılardan biri de Segantini’dir. Nabiler figüratif resimlerini, basit formlar, canlı renkler, düz alanları ise kalın dış hatlarla boyamak suretiyle oluşturmuşlardır. Paul Gauguen, Emile Bernard, Bonnard ve Vuillard bu dönemin ressamlarıdır. Yirminci yüzyılın başında Fransa’da ortaya çıkan Fovizm’de ressamlar, hem renklerin hem de biçimlerin resimsel kullanımında

oldukça öznel ve tırmalayıcı bir yöntem kullanmışlar bu nedenle de Vahşiler olarak adlandırılmışlardır. Fovistler parlak, saf renkler, düzleştirilmiş bir perspektif ve sadeleşen detayları ile insan figürünü resmin odağına almıştır. Andre Derain, Henri Matisse ve Duffy önemli fovlardır. Almanya’da gelişen Ekspresyonizm akımında, insan figürü yoğun tutkulu ve kişiseldir. Edward Munch, Egon Schile, Oskar Kokoschka, Emile Nolde, Kathe Kollwitz ve Franz Marc bu akımın sanatçılarıdır. 20.yüzyılın en önemli sanat akımlarından olan Kübizm, yansıtmacılığın Rönesans’tan günümüze gelen kurallarını sarsarak, farklı bir düşünsel ve biçimsel kurguyla ortaya çıkmıştır. Kübist sanatçılar, dış dünyayı tanımlayan işaret ve biçimler kullanmışlardır ancak mekân ve zaman olgusunu çok farklı yorumlamışlardır. Kübizm, analitik ve sentetik olarak ikiye ayrılır. Analitik kübizimde, figürlerin – nesnelerin bütünsel görünümü parçalanıp resmin yüzeyinde yeniden yapılandırılırken, sentetik kübizimde ise çeşitli birimler (kağıt, muşamba gibi kullanıma hazır nesnelere ve resimsel yüzeyler) çeşitli bağıntısal ilişkiler içerisinde bir araya getirilmiştir. Akımın önde gelen ressamı Picasso, Braque, Gleizes, Leger ve Gris’tir. Fütürüstler Neo Ekspresyonizme ait boyama tekniğini, Kübizmin parçalanmış formlarıyla birleştirdiler. Eserlerinin izleyici üzerindeki etkisini arttırmak için doğal olmayan renkleri kullandılar. Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carra, ve Giacomo Balla önemli fütürüstlerdir. Dadaistler sanattaki geleneksel değerleri dışlayarak, gündelik objeleri sanat eseri olarak aldılar. Freud’un kavramsal ve deneysel çalışmalarından etkilenen Sürrealistler’in sanattaki amaçları rüyamsı imgeler aracılığıyla bilinçaltını ortaya çıkarmaktı. Miro, Dali, Magritte ve Max Ernst önemli sürrealistlerdir. Metafizik resimde abartılı boş kentsel mekânlar içinde insan figürleri kukla biçiminde betimlenmişlerdir. 1920 ve 30’lu yıllarda, Avrupa ve Amerika’da figüratif çalışan ressamlar birbirinden farklı stillerde resimler üretmişlerdir. Bu resimler sanayileşen çevreyi ve modern dünyanın psikolojik gerilimini yansıtmaktadır. Bu ressamların başında Grand Wood, Pirandello, Hopper, Balthus gelmektedir. 1930’larda Amerikan sanatında Ben Shann, Thomas Hard Benton tarafından politik konular resmedildi. Yine bu dönemin önemli figüratif ressamlarından biri Meksikalı Rivera’dır. Arshile Gorki, 1940’larda New York figüratif resmine trajik bir görünüm katmıştır. Mark Rothko, Jean Dubuffet, Francis Bacon, Lucian Freud, David Hockney insan figürünü konu alan ressamlardır.

1960'larda Pop Art'ın önem kazandığı dönemde, figüre geri dönüş olmuştur. Allen Jones, Jaspers Jons, Tom Wesselman, Rauschenberg figür resmini savunmuşlardır. Yeni Realizm ile birlikte figür resmi günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

İslâm sanat geleneğinde ise, başta insan olmak üzere canlı varlıkların resmedilmesi meselesine, özellikle bazı hadislerin yorumları bağlamında çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Bazı yorumlarda insan ve hayvan resimlerinin yapılması mutlak anlamda yasak olarak ele alınırken başka bazı yorumlarda ise özellikle stilize edilerek ele alınanlara ve kutsallığı çağrıştırmayacak bir tarzda olanlara ise müsamahakar yaklaşmıştır. İnsan figürünün dünya resim tarihindeki çok genel serüvenini aktardıktan sonra asıl konumuz olan Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde İnsan Figürü'nü açıklamaya çalışalım: Çok geniş anlamda 'Türk Resmi'nde insan figürünün minyatürle başladığı ifade edilmektedir. İlk minyatürlü eserlere VIII. yüzyılda Uygur'larda rastlanmıştır. IX. yüzyılda Çin resminden farklı bir Orta Asya Türk üslûbu söz konusudur. Uygur üslûbu Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu'da etkin olmuştur. Selçuklu yaşantısını realist bir biçimde gösteren çok sayıda minyatür günümüze gelmiştir. Dönemin önemli figüratif minyatürleri: Kitab-ı Tiryak, Otomatlar ve Kitab-ül Agani'dir. XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklular'ın figürlü resimleri Varka ve Gülşah adlı yazma eserde yer almaktadır. Bu dönemdeki minyatür sanatçıları için esin kaynağı İran ve Bizans'tır. XV. yüzyılda Hüsamzade Sunullah II.Murat ve II.Mehmet'in portrelerini yapmıştır. Fatih Sultan Mehmet, batı resmine ilgi duymuş, Gentile Bellini ve Constanza da Ferrera'yı davet ederek portresini yaptırmıştır. Sinan Bey'de Fatih'i elinde gül koklarken resmetmiştir. Osmanlı klasik dönemini Süleymanname adlı minyatürlü eserde görmekteyiz. Burada insan figürleri hiyerarşik ve donuk bir biçimde gösterilmişlerdir. XVI. yüzyılda Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman ve Nigari, Osmanlı klasik minyatürünün temsilcileridir. XVII. yüzyılın sonlarında minyatüre çıplak kadın figürleri girmeye başlamıştır. Bu dönemin önemli nakkaşı Nakşi'dir. 18. yüzyılda minyatürde batı resim perspektifi etkisinden söz edilebilir. Bu yüzyılın iki önemli sanatçısı Levni ve Buhari'dir. Buhari insan figürlerini oylumlu ve serbest hareketler içinde betimlemiştir. Levni Osmanlı Sultanlarını resmederken, aynı zamanda Osmanlı resim sanatına yeni bir anlayış katmıştır. 18. yüzyılda batı ile gelişen ilişkiler sonucunda

Türk resim sanatının biçim dili değişmeye başlamıştır. III. Sultan Selim döneminde (1789-1807) askeri okullarda resim derslerinin verilmeye başlanması ile birlikte, Osmanlı Türkiyesinde batılı anlamda resim sanatı başlamış oldu. 1835 yılından itibaren, yetenekli subaylar sanat eğitimi için Avrupa'ya gönderildi. Ferik İbrahim Paşa Viyana ve Londra'ya, Tevfik Paşa Paris'e 1848'de Hüsnü Yusuf Bey, 1864'te Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Ahmet Emin Fransa'ya gönderilmiştir. 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile birlikte sanat eğitiminde sivilleşme başlamıştır. Şeker Ahmet Paşa kendini resmettiği oto portresi ile birlikte Türk resmine batının biçimselliği yanında içeriğinin de girmiş olması önem arz etmektedir. Şeker Ahmet Paşa, klasik-romantik ağırlıklı bir eğitim almasına rağmen resimleri Barbizon Okulu ve Courbet realizminin etkilerini taşır. Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey ile birlikte "kurucu ressamlarımız"dan sayılan, Osman Hamdi, Türk resminde anıtsal kompozisyonların ve portreciliğin öncülüğünü yapmıştır. Batılı oryantalistlerin aksine, O doğunun gerçek insanını ve yaşamını resmetmiştir. Süleyman Seyyid Bey, Türk resminin erken dönem izlenimcisi olmasından dolayı, kendisinden sonra gelen izlenimcileri etkilemiştir. Halil Paşa ise Türk resim sanatında, Kurucu Ressamlar Kuşağı ile Çallı Kuşağı arasında ve resminin biçimsel özelliklerinden ötürü, "geçiş ressamı" olarak görülebilir.

"Asker Ressamlar" kuşağının son temsilcisi olan Hoca Ali Rıza İstanbul'un ışıklı atmosferini manzara resimlerinde ustalıkla kullanmıştır. Şehzade Abdülmecit Efendi'nin, yaptığı portre ve kalabalık figürlü kompozisyonlar figür mekân ilişkisi açısından önem arz etmektedir. Mihri Müşfik Hanım yaptığı portrelerdeki insanların karakterlerini ustalıkla yansıtmıştır.

Kendilerine göre bir izlenimcilik meydana getiren Çallı kuşağı ressamları çıplak figürün Türk resminde yer almasını sağlamış, insan figürüne karşı çekimserliğin ortadan kaldırılması ve resim kültürünün yayılmasında önemli bir çaba göstermek suretiyle Çağdaş Türk Resmi'nin oluşmasında büyük katkılar sunmuşlardır. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, Mehmet Ruhi Arel, Mehmet Ali Laga ve Ahmet Ziya Akbulut Çallı kuşağının ressamlarıdır. Müstakiller, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamehi, Refik Epikman,

Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, heykeltıraş Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğlu ile dekoratör Fahrettin Bey'in kurduğu ikinci dernektir. Çallı Kuşaağının yetiştirdiği Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçıları olan Müstakiller, Avrupa'daki çeşitli kültürleri tanıyıp resimlerine aktarmışlardır. Mizaç ve teknik bakımından birbirine benzemeyen Müstakillerin ortak kaygıları, empresyonizmin renkçiliğinden çok, resimde desen ve çizgiye önem vermiş olmalarıdır.

d Grubu; her ne kadar batılı anlamda Türk resminde dördüncü sanat topluluğu olsa da, Cumhuriyet Türkiyesinde, Türk modern plastik sanatlar tarihinde ilk yaygın etkinliği ortaya koyan bir gruptur. Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu tarafından kurulan d Grubu, Andre Lhote'un kübist ve yapısalcı, Fernand Leger'nin sentetik kübist biçim anlayışlarını resimlerinde uygulayarak, 1914 kuşaağına karşı çıkmışlardır. Gruba sonradan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid, Zeki Kocamemi katılmışlardır. Leopold Levy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler'de birer kez sergilerine katılmışlardır. d Grubu Kübizm'in biçim dilini ve batılı sanat akımların izinde bir yaklaşımı, Cumhuriyet'in devrimler ideolojisine uyarlamayı denemişler, 1933-1936 yılları arasında yaptıkları figüratif resimlerde, konudan çok biçim ve teknik düşünceyi öne çıkarmışlar. Yurt dışında sergiler açmak suretiyle Türk resminin tanıtımını yapmışlardır. d Grubu sanatçıları 1940'lardan itibaren Doğu-Batı sentezinden özgün bir yoruma ulaşmayı hedeflemiş, 1951 yılına gelindiğinde, grup üyeleri geçmişe güne ve geleceğe dair bir özeleştiri getirmiş, kübizmi gündemlerinden çıkarıp Doğu- Batı sentezi ile özgün bir yaratıma ulaştıklarını düşünmüşlerdir. İslâm geleneğine ve halk sanatlarına yeni bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

Yeniler Grubu, Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener Abidin Dino, Agop Arad, Faruk Morel (heykeltıraş), Yusuf Karaçay (afişçi), Fethi Karakuş, Haşmet Akal ve Ferruh Başaağa'tarafından d Grubuna bir tepki olarak kurulur. Yeniler Grubu, Türk resminde toplumsal gerçeklik anlayışı ile yerel ve yöresel konuları ele alarak bir sanat oluşturmaya çalışmışlar. "Liman" konusunu

resmettiklerinden dolayı “Liman Ressamları” olarak da bilinirler.1950’den sonra grup üyelerinin büyük çoğunluğu soyut sanata yönelir.1952 yılında dağılan grup üyeleri “ Türkiye Ressamlar Cemiyeti”ne katılır.

On’lar Grubu, 1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencileri olan Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve İvy Stangali tarafından kurulur. Sonradan üye sayıları 21’e çıkar. On’lar Grubu daha çok, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun leke, çizgi, renk ve benek olarak tarif ettiği bir yaklaşımın doğrultusunda hareket eder. Yöresel konulara eğilim göstermişler. 1950’lerde ‘Tavanarası Ressamlar’ ya da ‘Mavi Grup’ adlarıyla bir araya gelmelerine rağmen etkili olamadılar.

Yeni Dal Grubu, 1959’nda İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Memedoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu’nun bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Yeni Dal Grubu’nu toplumsal gerçekçilik özelliklerinden dolayı ‘Yeniler’ bir devamı olarak kabul edebilir. 1960’ların başından itibaren Türk resim sanatında “gruplar”ın işlevi tamamlanmış ve bireysel yönelimler öne çıkmaya başlamıştır. Bu eser metninde 1960 sonrasında insan figürünü ele alan resamlara ayrıca değinileceğinden “giriş” bölümünü burada daha fazla ayrıntıya boğmadan sonlandırmak ve ”içindekiler” bölümündeki sıralamaya bağlı kalacak biçimde esas metnin incelenmesine geçmek doğru olacaktır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Cumhuriyet Dönemi Türk ressamların insan figürünü hem plastik hem de içerik bağlamında nasıl ele aldıkları, toplumsal dönüşümlerin insan figürünün kullanımındaki etkisi ile sanatçıların bireysel yaklaşımları irdelenecek, biçimsel ve biçimsel yönelimler ile kavramsal yaklaşımları araştırılacaktır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

İlkin insan figürünün, resmin tarihsel sürecindeki yeri ve Türk Resmi'ndeki gelişimi genel bir biçimde açıklanmaya çalışılmıştır. Daha sonra 2. Bölümde insan kavramı, 3. Bölümde figür kavramı, figüratif resim ve tarih öncesi çağlarda insan figüründen söz edilmiştir. 4. Bölümde batı resminde insan figürü, dönem ve akımlar açısından ele alınmış, aynı zamanda modern sanat bağlamında da irdelenmiştir. 5. Bölümde İslam sanatlarında insan figürüne yaklaşım açıklanmaya çalışılmış, 6. Bölümde ise asıl söz konusu olan “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü” konusu, Cumhuriyet Öncesi Türk Resminde İnsan Figürü, Batı Anlayışına Dönük Türk Resminde İnsan Figürüne Yaklaşım, Çallı Kuşağı Ressamlarında İnsan Figürü, Müstakil Ressamlarda Figüratif Anlayış, d Grubu'nda İnsan Figürü, 10'lar Grubu ve İnsan Figürüne Yaklaşımları, Yeni Dal Grubu ve İnsan Figürüne Yaklaşımları, Türk Resim Sanatında İnsan Figürüne Gruplar Dışı Bireysel Yaklaşımlar ve 1960'lı Yıllardan Günümüze İnsan Figürüne Yaklaşımlar başlıkları altında ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.7.Bölümde Mehmet Göktepe'nin resimleri “ Kahvehaneler” adı altında anlatılmaya çalışılmıştır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Kütüphanelerden, müzelerden, internet ortamından, kitap ve kataloglardan konuyla bağlantılı ve sanatsal çalışmalardan elde edilen sonuçlar kendi çalışmalarımıyla irdelenip ilişkilendirilmiştir.

2. İNSAN KAVRAMI

2.1 Tanım

“İnsan: (Fr.Homme, Alm. Mensch, İng. Man) biyolojik doğası gereği yeryüzünün en gelişmiş hayvanları olan, insansılardan (antropoialer) türeyen, ama toplumsal doğasıyla bunlardan nitelikçe ayrılan, madenin en yüksek gelişim ürünü... Bu nitelik farkı, aletler-çalışma araçları-yapma ve doğadaki eşyaları bu aletlerin yardımıyla planlı ve bilinçli olarak belirli amaçlar doğrultusunda değiştirme-üretim-yeteneğinde ve-bilinç’in (düşünme, duygular, irade, bilimsel bilgiler ve dil vb) gibi çalışma faaliyetinin sonucu olarak ortaya çıkmış bulunan yeteneklerinde kendini gösterir. Çalışma bilinç ve dil, insanın tüm diğer sosyal, sanatsal, ahlaksal vb özgül becerilerinin dayanağı olup, insanın, toplumun en önemli-üretim gücü olmasının da temel nedenidirler. İnsan, her zaman toplumsal bir varlık olagelmıştır ve yalnızca diğer insanlarla oluşan topluluklar içinde yaşayıp gelişebilir. Sınıflı toplumda belirli bir sınıfın üyesidir ve-yaşam tarzı, düşünce tarzı, ruhsal durumu, duyguları, davranışları vb, içinde bulunduğu sınıfın çıkarlarını, ideolojisini ve sosyo-psikolojisini taşırlar: “Ama insanın özü, tek tek bireylerin içinde bulunan bir soyutluk değildir; o, kendi gerçeği içinde, toplumsal ilişkilerin toplamıdır.”¹

Yukarıda yapılan bilimsel tanımın yanında ünlü filozoflar “ insan” üzerine şöyle söylemişlerdir: Platon’a göre “insan, öğrenen hayvandır.” Aristo için “ insan düşünen hayvandır.” Sokrates için “insan sorgulayan hayvandır. Konfüçyüs’e göre “insan, öğrenen hayvandır.” Thales’e göre “insan araştıran hayvandır.”Kant’a göre “insan, eleştiren hayvandır.”Gazali için “insan, tutarsız hayvandır.”

¹ Manfred BUHR - Alfred KOSİNG, **Bilimsel Felsefe Sözlüğü**, 212.

3. FİGÜR KAVRAMI

3.1 Tanım

Figür (İng. Figure) resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı. Türkçedeki “ beti ” sözcüğüyle eş anlamlı gibi düşünülse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabilidiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür kavramı daha çok sanat ile ilgili gerçekliklere gönderme yapar.²

Figürü bir başka ifade ile şöyle tanımlayabiliriz; genel anlamda ve tek başına söylendiği zaman, sanata konu olan her hangi bir nesne ya da sujedir. Ağaç, kuş, sandalye, hayvan vb... Ancak, plastik sanatlarda figür terimi temelde insanı nitelendirir.

3.2 Figüratif Resim

Figüratif resim bir varlığı, bir nesneyi ya da doğaya referans veren her şeyi temsil eden resim türüdür. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim soyut, soyutlama ya da figüratif olabilir. Resimsel imge ile dış dünya arasında güçlü bir bağlantı kurulmasıyla beraber ortaya çıkan yanılsamaya figüratif resim denir.

3.3 İnsan Figürü

İnsan figürü plastik sanatlarda, özellikle heykel ve resimde konu olarak ele alınmıştır. İnsan figürü, Antik Yunan’dan günümüze değin bir bilinç varlığı olarak tanımlanmış ve bu tanım, Platon, Socrates, Hegel ve Karl Marks’ta da söz konusudur. “ Bir bilinç ve eylem varlığı olarak tanımlanan insan figürü yaşadığı

² M.SÖZEN, U.TANYELİ, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 84

evreni bilmek ve tanımak zorundadır. Bu bilme ve tanıma yoluyla insan figürü, duyu organlarını kullanarak eylemlerde bulunur. Burada insana dair yaratma kavramını ele aldığımızda, bu kavramın şimdiye kadar bilimsel, düşünsel, psikolojik ve psikopatolojik açıdan tam da açıklandığı söylenemez. İnsan, bilinç ve yaratma gücünü bir araya getirip, biyolojik organizmasıyla birleştirdiğinde evrende var olur. İnsan dediğimiz biyolojik varlığı diğer canlı varlıklardan ayıran en önemli özellik, onun hem bilme hem de yaratma kabiliyetine sahip olmasıdır.”³

3.4 Tarih Öncesi Çağlarda İnsan Figürü

“Tarih öncesi sanatın ilk örnekleri üst paleolitik dönemden kalmaz. Bu dönemin sanatçıları, mağara duvarlarına ve kaya üstlerine çeşitli oyma ve resimler yapmışlardır. Buradaki resimlerde insan figüründen çok hayvan figürleri söz konusudur. Resimlerin din ve büyü amaçlı yapıldıkları düşünülmektedir. Bu dönemin ressamı buldukları yerlerdeki hayvanları, az da olsa insanları resmetmişlerdir. Ressamlar resimlerinde kullandıkları renk pigmentlerini genellikle mineral özlerinden çıkarıp, hayvan yağı ya da kanıyla karıştırarak boya haline getirmişlerdir. İspanya'nın Altamira Mağarasındaki bu çok renkli resim ve desenlerde değişik semboller, el işaretleri, atlar ve bizonlar yer almaktadır. Sanatçılar bu resimlerine boyut kazandırmak amacıyla duvarların yüzeylerindeki şekillerden faydalanmışlardır. Fransa'nın Lascaux Bölgesindeki mağara resimlerinde de dönemin sanatçıları at, bizon, geyik hatta gergedan gibi hayvanları betimlemiştir.

“Avustralya'nın Kuzey Bölgesi Kakadu Ulusal Parkı'nda bulunan Ubirr 'deki resimlerde soyu tükenmiş hayvanlar ve insanlara avlanmayı öğreten, törensel kıyafetler içindeki figürler yer almaktadır”⁴

Ayrıca “Kuzey Bölgesi kıyıları yakınındaki Arnhem'de, Kimberley'de Güneydoğu'da ve Victoria'da kaya üstü resimleri gruplar halinde yer alır. Resmedilen insan figürleri Antropomorfik bir biçimde tasvir edilmiş hayvan figürleri

³ Süleyman VELİOĞLU, *İnsanın Resmi*, 79,80

⁴ Stephen FARTHING, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 16

de “ x-ışını resimler” diye tanımlanan bu çizimlerde, insan ve hayvanların iskelet yapılarını ile iç organlarını ile göstermektedir. Prehistorik Afrika Sanatında ise insan ve hayvan figürlerini gösteren örnekleri dağlık bölgelerde yer alır. Cezayir’de Tassili N’Ajjer Platosundaki kaya resimleri soyu tükenmiş hayvanların peşindeki avcılarını göstermektedir. Drakensberg Bölgesindeki San Buşmanları tarafından yapılan resimlerde Güney Afrika geyikleriyle ayın yapan Şambular ve yarı insan yarı hayvan figürleri tasvir edilmiştir.”⁵



Resim 3.1: Altamira Mağara Resmi (M.Ö 15.000)



Resim 3.2: Lascaux Mağara Resmi (M.Ö.15.000)



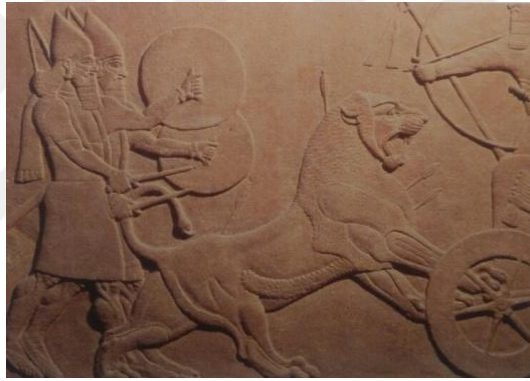
Resim 3.3: Avcıları Gösteren Kaya Resmi, (M.Ö.40.000) Tassili N’Ajjer,Cezayir

“Mezopotamya sanatında insan figürünü konu alan kompozisyonlarda, figürler daima yatay katmanlara yerleştirilmiştir. Sümerlerde figürler hiyerarşik bir

⁵ A.SABUNCUOĞLU,B.KOVULMAZ,E.GÜR,A.SAVCI,F.SAVC, **SanatAtlası**, 39

biçimde resmedilmiş, figürlerin boyutları onların önem derecelerini ve güçlerini göstermiş. Örneğin kral yüceliğin göstergesi olup, diğer insanların üzerinde gösterilmiştir. İnsan figürlerinin başı yumurta biçiminde olup, kaşlar palmiye sapı, sakal ve saçlar paralel taramalar şeklinde betimlenmiştir.”⁶ “Mısır resim sanatını incelediğimiz, ebedi, sürekli ve kutsal olan her şey resim ile ifade edilmiştir. Bu ifade ediliş daha çok semboliktir.Sembolik sanatta bir yorumlama söz konusudur.”⁷

“ Mısır resmini önemli kılan onun üslûp özellikleridir. Bu resimlerde yer alan insan figürleri veya figürasyonu ve olaylar profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden, gözler ise cepheden gösterilmiştir. Figürlerin boyutları onları o dinsel ve toplumsal değere göre değişiklik göstermiştir.”⁸



Resim 3.4: II. Asurbanipal Aslanları Öldürürken Irak (M.Ö.9.yüzyıl)



Resim 3.5: Hakikat Tüyü'ne Karşı Kalbin Tartılması, M.Ö.1250 British Müzesi

⁶ Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, 76.

⁷ France FRAGO, **Sanat**, Çeviri:Özcan Doğan, , 149.

⁸ Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, , 50.

4. BATI RESMİNDE İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIM

“Yunan Sanatı, batı uygarlığının dayandığı kültürel ve sanatsal temel olarak kabul edilir. Mısır sanatından ve Girit’teki Minos sanatından etkilenen Yunanlı sanatçılar kendi sanatlarında güzellik, armoni ve orantının kusursuzluğuna ulaşma başarısı gösterdiler. Antik Yunan Sanatı, Arkaik, Klasik ve Helenistik dönem olmak üzere üçe ayrılır.”⁹

“Arkaik ve Klasik dönem Yunan heykelleri arasındaki üslup farkları, Ageina Adası’ndaki Aphaia Tapınağı’nda bulunan iki asker figürü karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Arkaik Savaşçı, arkaik gülüş ifadesi ve boncuk halinde örülmüş bir saç şekline sahip ve duruşu itibarıyla iki boyutludur. Buna rağmen klasik dönem savaşçısı ise gövdesinin kıvrımları ve kaslarıyla daha bir gerçekliğe sahiptir.

Yunan Resim Sanatında insan figürleri daha çok çömlek ve vazolar üzerinde yer almıştır. Siyah figürlü vazo resimleri arasında gömü ritüelleri, atletik etkinlikler, savaş kahramanlıkları ve mitolojik sahneler yer alır. Kırmızı figürlü vazo resimlerinde figür ve şekiller perdahlanmış siyah arka plan üzerine sırlanmamış kırmızı kil biçiminde resmedilmiştir. Helenistik dönemde insan figürünün klasik dönemdeki duygusuz yüz ifadesi kaybolmuş, bunun yerine ifadeler fiziksel ve psikolojik olarak yansımıştır.

Roma resminde insan figürlerinin yer aldığı en çarpıcı örnekler Pompei ve Herkülanyum’daki duvar resimleridir. Roma resminde Etrüsk ve Yunan etkisi görülmekle beraber, Roma’ya özgü özellikler taşır. Pompei panel ve duvar resimlerinde dört farklı üslup görülür. Birincisinde renkli mermere benzeyen boyalı stuko rölyefler kullanılmış ikinci üslûpta sütun ve çıkıntılar öne çıkarılarak üç boyutluluk etkisi gölgelerle sağlanmıştır. Gerçek ölçülerdeki insan figürlerinin yer

⁹ Bkz(5)SABUNCUOĞLU-KOVULMAZ-GÜR-SAVCI-SAVCI, 52.

aldığı dinsel ve mitolojik sahneler çokça tasvir edilmiştir. Üçüncü üslûp daha çok dekoratiftir. Burada insan figürleri küçük iki boyutlu ve fantastik figürler biçimindedir. Dördüncü üslûp ikinci ve üçüncü üslûbun birleşmesinden meydana gelmiştir.

Bizans'ta insan figürünü konu alan resimlerde güçlü bir hiyerarşi söz konusudur. İsa tasvirleri daima resmin odak noktasıdır. Diğer figürler önem sıralamalarına göre onun iki yanında ya da altında yer alırlar. Bu hiyerarşi şekli Mısır Sanatında Kutsal Azize Katerina Manastırı'ndaki bir 12. yüzyıl ikonası olan Göksel Merdiven'de daha net görülmektedir.

Bizans resminin son dönemlerinde Giovanni Cimabue (1240-1302) var olan geleneğin dışına çıkarak, öğrencisi Giotto'nun resimlerinde ifade bulan natüralizme eğilim göstermiştir.

Hayvan ve bitkilerin, doğa görünülerinin süslemelerdeki kullanımı Romanesk sanat üslûbunun özelliğidir; ancak insan figürlerinin giysilerindeki kumaş detayları, Romanesk Sanattan farklıdır ve Gotik üslûba işaret eder.”¹⁰

¹⁰ Bkz(4) FARTHING, 49, 51, 63, 75, 109.



Resim 4.1: Anavysos Kurosu(genç erkek heykeli)
Attika(M.Ö.530) 194cm



Resim 4.2 : Aphaia Tapınağı'nın doğu alınlık kısmında bulunan asker
Yunanistan (M.Ö.500-480)



Resim 4.3: Phanon ve Lesbos'un kızlarını betimleyen kırmızı figürlü hydria (M.Ö.410)
Meidias Ressamı 47 cm yüksekliğinde



Resim 4.4: Villa dei Misteri, (M.Ö.60-50), duvar freski, 162 cm yüksekliği, Pompei/İtalya



Resim 4.5: “Evli Çiftin portresi”, (M.S.1.yüzyıl), fresk , 58x52cm ,
Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli/İtalya



Resim 4.6: “İmparator Jüstinyen ve Maiyeti”, (M.S.547), Mozaik,
San Vitale, Ravenna/İtalya

12. yüzyıl ortalarında başlayan Gotik Dönem Romanesk üslûptan etkilenerak ortaya çıkmış ve 16. yüzyıl ortalarına kadar etkinliğini sürdürmüştür. Bu dönemde Giotto di Bondone (1267-1337) insan figürünün bedenini hacimlendirerek, yüzeysellikten üç boyutlu ifadeye yönelmiştir. Burada insan figürünün gözleri ve hareketleri, optik gözleme rağmen, kişiye özgül değil, göreceli bir şekilde biçimlendirilmiştir. Gotik dönemde insan figürlerinin yer aldığı resimlerde, doğalcı ayrıntılar, zarif süslemeler, mekânsal gerçeklik, zengin dekoratif renkler, saray zarafeti ve bütün bunları birleştiren güçlü bir öyküleme söz konusudur. Fransız, İtalyan, Avusturyalı ve İngiliz ressam akımın son dönemlerinde resimlerindeki Gotik unsurları güçlendirmişlerdir. Bu durum Erken Rönesans'a geçişi sağlamıştır. Hümanist düşünce sisteminin egemen olduğu Gotik dönemde insan figürünün yer aldığı resimler hem dinsel hem de din dışı konuludur. 15. yüzyılda doğalcılığın Flaman resmi* ile çıkış yapması, Gotik resmin belirleyici özelliklerini oluşturmuştur.

Erken Rönesans 1400'lü yılların başında Floransa'da yaşanan sanatsal gelişmede Brunelleschi'nin mimariye, Donatello'nun heykele ve Masaccio'nun resme büyük katkıları olmuştur. "Masaccio, Brunelleschi'nin düz zeminde derinliğin nasıl vurgulanacağı ile ilgili teorilerini Santa Maria Novella Kilisesi'nde uygulamaya koymuştur. Piero della Francesca'nın insan figürünün yer aldığı resimleri dinginliğin, azametinin ve matematiksel kusursuzluğun simgesi olmuştur. Fra Filippo Lippi, Azize Anna'nın yaşamından sahnelerle Meryem ve Çocuk adlı eserde geometriyi uygulamış ve böylece Rönesans Çağı perspektif ustalığının bir örneğini sergilemiştir. Lippi'nin öğrencisi olan Sandro Botticelli, kontur kullanarak coşkulu bir ritim ve akıcılık geliştirerek, özgün bir çizgisellik anlayışı sergilemiştir. Paolo Uccello'nun San Romano Savaşında Bernardo della Ciarda'yı Attan Düşürmesi adlı tablosunda resmin kaçış noktasını göstermek için yere düşen mızrakları kullanarak resimde rakursi ve tek kaçışlı çizgisel perspektifi keşfetmiştir.¹¹ Ayrıca Giovanni ve

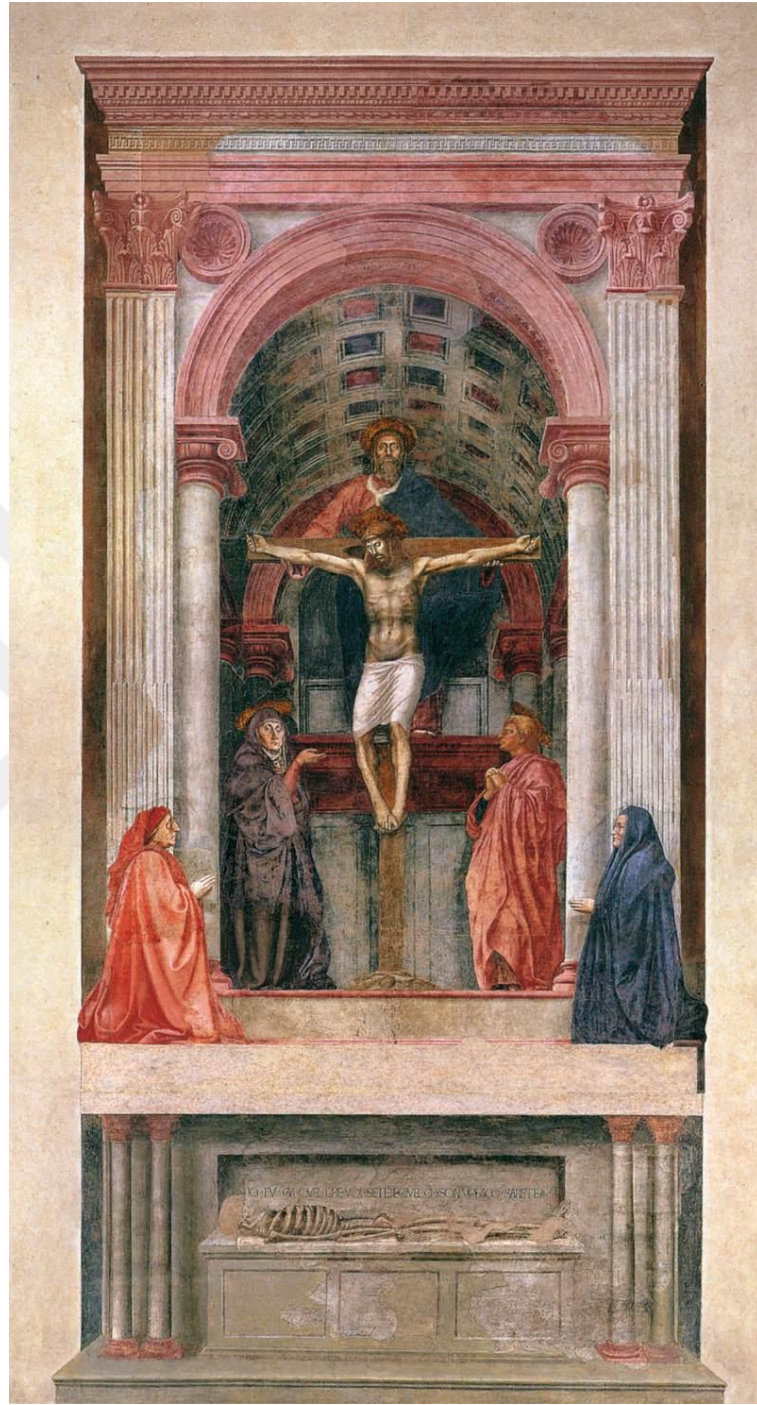
* Günümüzdeki Belçika sınırları içinde kalan topraklar üzerinde gelişen ve yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren sanat

¹¹ Bkz(4) FARTHING, 128,129, 152, 153

Gentile Bellini'yi Rönesans, Giorgione ve Tiziano'yu da Yüksek Rönesans dönemi içinde sayabiliriz.



Resim 4.7: Giotto di Bondone "Ölü İsa'ya Ağıt", Fresk , 185x200 cm, Padova/İtalya



Resim 4.8: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, (1425-28) Fresk, 680x320 cm, Floransa/İtalya



Resim 4.9: Piero de la Francesca, Panel üz.yb., 59x82 cm, 1455.



Resim 4.10: Fra Pilippo Lippi, "Madona ve Çocuk",
Panel üz.yb., diameter 135cm /Florence



Resim 4.11: Sandro Botticelli, "İlkbahar", Ahşap panel üz.tempera203x314 cm, Floransa/İalya



Resim 4.12: Paolo Uccello, “San Romano Savaşı”, Panel üz. tempera
182x323cm,1435-55,Floransa/İtalya



Resim 4.13: Giovanni Bellini, “Leonardo Loredan’ın portresi”, Panel üz.yb.62x45cm 1500



Resim 4.14: Gentile Bellini, "II.Sultan Mehmet portresi",Bronz,
Galleria Franchetti,Ca'd'Oro, Venedik



Resim 4.15: Giorgione, "Firtuna", Tuval üz.yb., 82x73 cm, 1505, Venedik



Resim 4.16: Tiziano, “Assumption of the Virgin”, Ahşap üzerine yağlıboya, 690x360 cm,1516-18, Venedik

Yüksek Rönesansta sanatçılar yaptıkları eserlerin merkezine insan figürünü yerleştirerek hümanist bir anlayış benimsemişlerdir. Bu dünya görüşü Leonardo da Vinci'nin çizim ve anatomik çalışmalarıyla ortaya konulmuştur. Vitruvius Adamı olarak bilinen insan figürünün oranları çiziminde bu anlayış sezilmektedir. “Vitruvius Adamı ” kolları ve bacakları açık halde üst üste binmiş iki duruşu olan ve eş zamanlı olarak hem çember hem de kare içine yerleştirilmiş bir erkek figürünü betimler.”¹² Böylece insan figürünün herşeyin ölçüsü olduğu, düşüncesi tüm plastik sanatlara yayılmıştır. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa adlı eseri dünyada en çok

¹² Bkz(4) FARTHING., 173.

bilinen resimlerin başında gelir. “... Model bir koltuğun koluna dayanarak dik ve yarı dönük bir biçimde oturmuştur. Ancak torso ve başı hafif bir sarmal yapacak şekilde dönmüştür. Piramit biçimindeki tasarım, oturan Meryem tasvirlerinden uyarlanmıştır, ancak Leonardo, model ile izleyiciyi birbirinden ayıran bir mesafe hissi yaratmak için koltuğun kol dayanağını özellikle vurgulamıştır. Resmin arka planının işleniş tarzı, Leonardo’nun atmosferik anlayışını yansıtır. Işığın tüm dalga boyları, yağmur, ve toz gibi etkileri nedeniyle sanki onların içinden geçiyormuş gibi dağıtılır. Kısa dalga boyu ışık (mesela mavi), uzun dalga boylu ışıklardan (mesela kırmızı) daha çok saçılır. Bu saçılım, gökyüzü gibi uzak nesnelerin mavimsi bir renk almasına ve giderek uzaklaşıyormuş gibi görünmesine neden olur. Mona Lisa tablosunda, geri çekilme hissini yaratacak ve kayalık manzaradaki nesnelerin görelî boyutlarını anlamamızı sağlayacak netlikle, tanımlanmış bir kaçış noktası yoktur. Buna rağmen Leonardo’nun uzak nesnelere yayılan mavi ışığı kullanma biçimi, arka plana müthiş bir derinlik kazandırmıştır.¹³

Michelangelo Buonarotti, Sistina Şapeli’nin tavanına yaptığı Yaratılış ve Adem’in Cennetten Kovuluşu resminde, “...Yaratılış sahnelerinin betimlendiği dokuz panel meydana getirmiş, tavanın ritmik bir biçimde geniş resim alanlarına bölünmesi ve ignudi (çıplak genç figürler) ile çerçevelenmiş komşu sahneler, kronolojik sıralanış dört büyük sahnenin önemini vurgular: Işığın Karanlıktan Ayrılması, Adem’in Yaratılışı, İlk Günah ve Cennetten Kovulma ile Tufan. Resim alanlarının kenarında bulunan üçgen şeklindeki lunette bölmeler ise Eski Ahitte’ki Peygamberler ve Kadın Kâhinlerin tasvirlerini barındırmaktadır. Üç yüzden fazla figür içeren bu devasa proje dört yılda tamamlanmıştır...”¹⁴

Rafaello klasik üslûptaki kalıntıları hayal gücüyle birleştirip, çok figürlü ve büyük ölçekli resimler yapan sanatçıların ilkidir. “Atina Okulu” adlı resminde;antik dönem filozofları, matematikçiler, gökbilimciler, ve bilim insanları, Bramante’nin yeni San Pietro Tapınağı’nın (Maxentius Bazilikası’nın kalıntılarında etkilenecek

¹³A.g.k, 175,177

¹⁴ A.g. k.,178

inşa edilmiştir) ilk tasarımlarından esinlenerek çizilmiş görkemli bir bazilika altında tartışmaktadırlar. Resmin merkezinde, kitaplarının adlarından tanınan Platon ve Aristoteles bulunur:Platon elinin parmağını gökyüzüne doğru kaldırarak idealar dünyasına işaret ederken Aristoteles elini yer ile gök arasında tutar. Platon figürü için uzun sakallarıyla Leonardo da Vinci; ön plandaki basamaklardan birinde kolunu mermer bir bloğa dayayarak oturmuş matematikçi Herakleitos için ise Michelangelo modellik yapmıştır. Rafaello'nun kendisi ise basamakların altında en sağda, resmin dışına bakmaktadır.

Romadaki sanatsal gelişmelerden etkilenen Floransalı sanatçı Andrea del Sarto'nun eserlerinde, Rafaello'nun kompozisyon ahengini, Michelangelo'nun ihtişamını ve Leonardo'nun sfumato* yöntemiyle sağladığı zarafetini birleştirerek bir senteze ulaşır.



Resim 4.17: Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”,1503-5 panel üz.yb.,77x53cm

* Sfumato: (aydınlık ve karanlık bölgeler arasındaki karşıtlığın kasıtlı olarak ortadan kaldırılması)



Resim 4.18: Michelangelo Buonarotti , “Sistina Şapeli”, Fresko, Vatikan



Resim 4.19: Rafaello, “Atina Okulu” Fresk, 500x770 cm, Vatikan.



Resim 4.20: Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi" Ahşap üzerine yağlıboya, 82x60 cm, Ulusal Gallery, Londra



Resim 4. 21: Tintoretto, Mark Rescuung Saracen from Shipwreck, Canvas üzerine yağlıboya, 398x337cm, Venedik



Resim 4. 22: Hieronymus Bosch, "Dünya Zevkleri Bahçesi", Panel üzerine yağlıboya, 220x195cm(orta panel)220x97cm(yan paneller), Madrid



Resim 4. 23: Matthias Grünewald, "The Crucifixion", Ahşap üzerine yağlıboya,269x307cm



Resim 4. 24: Yaşlı Pieter Bruegel, "İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara", Tuval üzerine yağlıboya,73.5x112cm,Brüksel

Manyerizm Yüksek Rönesans'ın natüralist yaklaşımına bir tepki olarak ortaya çıkan sanat akımıdır. Manyerist eserler genellikle tuhaf, abartılı ve yapay olarak nitelendirilmişlerdir. Eserlerine insan figürünü konu alan El Greco, insan figürlerinin vücut oranlarında uzatmalar yapmak suretiyle bir çeşit deformasyona gitmiştir. Resimlerindeki insan figürleri göğe uzanıyormuş izlenimi vermektedir. Gerçeküstüçülere ilham kaynağı olan Arcimboldo sebze ve meyvelerden hareketle, bunlardan dikkate değer insan portreleri meydana getirmiştir. Arcimboldo kullandığı bu imgelerle manyerizmi bir üst seviyeye çıkarmıştır. Dönemin önemli figüratif ressamı Giorgio Vassari, El Greco ve Arcimboldo'dur.



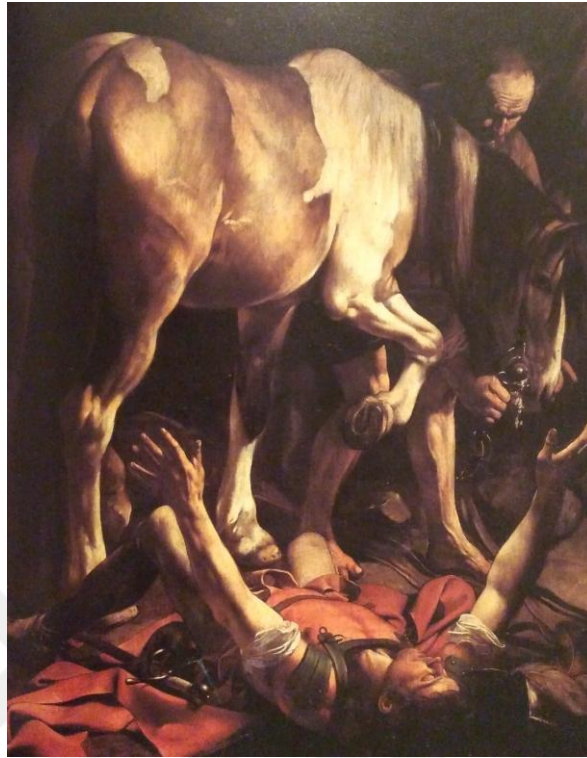
Resim 4.25: El Greco, "Jesus'un adı" Canvas üzerine yağlıboya, 140x110cm,



Resim 4.26: Arcimboldo, “İlkbahar” Tuval üzerine yağlıboya,66x50cm,Madrid

16.yüzyılın sonlarına doğru manierist üslubun etkilerinin azalmasıyla beraber, barok dönem başlar. Barok dönemi ifade eden şey, formların çokluğu, içsel, dışsal ve tinsel uzamdaki genişlemedir. İnsan vücudu en ince ayrıntılarına kadar resmedilmiş, Klasik üslubun durgun yüz ifadelerinin yerini hisli, neşeli ifade ve tavırlar almıştır. İnsan bedeninin biçimlendirilmesinde tek kaynaktan gelen ışığın kullanımı söz konusudur. Caravaggio ‘nun “resimlerinde aşırı duygun bir görünüm var. Sadece gerçekçi değiller, hiper-gerçekçiler. Gözünüzle gördüğünüz dünya bu değildir; ama spot ışıklarla ve merceklerle yorumlanmış görkemli bir görünüşdür.”¹⁵ Barok resmin önemli temsilcileri olarak Annibale Carracci, Michelangelo da Caravaggio, Montane, Anthony Van Dyck, Peter Paul Rubens, Frans Hals, Rembrant van Rijn, Diego Velazquez, Zurbaran ve Jan Vermeer van Delft’ i sayabiliriz. Ayrıca Barok dönemle zamandaş olan, Klasisist tavrı ile farklılaşan Poussin’i de insan figürünü ağaçlıklı manzaralar içine, mitolojik konular bağlamında yerleştirmesi ile özellikle belirtmeliyiz.

¹⁵ David HOCKNEY-Martin GAYFORD,Resmin Tarihi,179



Resim 4.27: Michelangelo da Caravaggio , Tuval üzerine yağlıboya,230x175cm



Resim 4.28: Rembrandt van Rijn, "Müsrif Oğlun Dönüşü " Tuval üzerine yağlıboya,262x206cm,
Hermitaj Müzesi,St.Petersburg



Resim 4.29: Diego Velazquez, "Las Meninas", Tuval üzerine yağlıboya, 320x276 cm, Madrid



Resim 4. 30: Johannes Vermeer," Süt Döken Kadın",
Tuval üzerine yağlıboya,45.5x41cm,Amsterdam

Barok sanat üslubuna karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Rokoko sanat üslubu, 18. yüzyıl boyunca bütün Avrupa sanatını etkilemiştir. Ressamlar, figürlerini erotik, tutkulu aşk, pahalı giysiler, mutlu gezinti ve eğlence sahnelerinde resmetmişlerdir. Barok resminin konularına bağlı kalmakla beraber, ayrıntıları ve insanların sınıfsal özelliklerini abartılı ve daha eğlenceli bir biçimde ele aldılar. Dönemin önemli sanatçıları; Antoine Watteau, Canaletto, Gainsborough, Boucher, Hogart, Reynolds, Fragonard'dır



Resim 4. 31 : Canaletto, “Büyük Kanal ve Kilise”, Kanvas üzerine yağlıboya



Resim 4. 32: Gainsborough Thomas, Bay ve Bayan Andrews Kanvas üzerine yağlıboya,70x119cm Ulusal Gallery,Londra



Resim 4. 33: Jean-Honore Fragonard, “Salıncak” Tuval üzerine yağlıboya,81x64cm,Londra



Resim 4.34: Jean-Antoine Watteau, “Kitera Adası’na Yolculuk”, Tuval üzerine yağlıboya, 129x194,Louvre,Paris

“Neoklasizm, 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren bütün Avrupa’da etkili olan bir sanat akımıdır. Akımın en belirgin özelliği, antik Yunan ve Roma’ya ait üslupların yeniden canlandırılmaya çalışılmasıdır. Dönemin önemli ressamı Jacques-Louis David ve Jean-Auguste-Dominique Ingres’tir. David’in resmi insan yaşamı toplum ve doğa ile bağlantılıdır. “Horasların Yemini”, “Marat’ın Ölümü” ve “Sabinlerin Kaçırılışı” en çok bilinen eserleridir. Ingres ise oryantalist temalara duyduğu yakınlık sebebi ile yeni Romantik akımla ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.



Resim 4. 35: Jacques-Louis David, “Horasların Yemini”, Tuval üzere yağlıboya, 330x425cm, Louvre



Resim 4.36: Jean-Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı” Ahşap kanvas üzerine yağlıboya, Diameter 108 cm, Louvre

Romantizm akımıyla beraber bireysel ifade, hayal gücü ve yaratıcılık ön plana çıkmaya başlamıştır. Dönemin sanatçıları kompozisyonlarında insan-doğa ilişkine özel bir önem vermişlerdir. Romantizm 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. “Romantik üslûp, romantik yaklaşıma uygun şekilde sanatçının “iç” dünyasına odaklanan İmmanuel Kant, Karl Schlegel, ve Georg Hegel gibi Alman felsefecileri tarafından şekillendirilmiştir. Henri Fusellini’nin Karabasan adlı figüratif resmi romantik eserlerin üretilmesine yol açmıştır.”¹⁶ Romantiklerin figüratif resimlerinde genellikle korku, yalnızlık, zafer ve gerçek aşk gibi duygular hakimdir. Akımın önemli ressamı: Henri Fuselli, Theodore Gericault, Francisco de Goya Y Lucientes, Eugene Delacroix, Caspar David Friedrich, J.M.W Turner, Philip Otto Runge ve Jhon Constable’dir.



Resim 4.37: Henry Fuseli, “Karabasan”, Tuval üzerine yağlıboya,101.5x127 cm, ABD.

¹⁶ Bkz (4) FARTHING,266



Resim 4.38: Caspar David Friedrich, “ Moonrise by the Sea ” ,Tuval üzerine yağlıboya
55x71cm,Berlin



Resim 4.39: Théodore Géricault, “Medusa'nın Salı”,
Tuval üzerine yağlıboya, 491x716 cm, Louvre.



Resim 4.40: Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”,
Tuval üzerine yağlıboya, 260x325 cm, Louvre



Resim 4.41: Francisco de Goya, “3 Mayıs 1808” Tuval üzerine yağlıboya,
268x347cm, Madrid



Resim 4.42: Jhon Constable, “ The Lock”, Tuval üzerine yağlıboya,142x120cm

Gerçekçilik Akımı Fransa’da 19.yüzyıl ortalarında akademik sanatın sınırlamalarına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Gustave Courbet ve Jean-François Millet’in önderlik ettiği akım geçmişin sanatsal geleneklerinden bir kopuş niteliği taşıyordu. Courbet ve Millet’in yapmış oldukları anıtsal figürler, büyük tarihi olaylar veya dini konular için uygun görülen büyüktüydü. “... Courbet’nin “ realizm’i, sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu Courbet. Onun kişiliği ve anlayışı, bir bakıma Caravaggio’nunkine ...benziyordu. Courbet, güzelliği değil, gerçeği arıyordu... kendisini, sırtında resim malzemeleriyle kırdaki yürürken resmetmiştir. Bir dostu ve koruyucusu onu selamlıyorlar. Courbet tabloya, “ Günaydın Bay Courbet” adını vermiştir. Akademik sanatın ünlü tablolarına alışık birisine, bu tablo, çocukça görünmüş olmalıdır. Burada ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler vardır. Tablonun doğal düzenlenmesiyle karşılaştırıldığında, Millet’in “Başak Toplayan Kadınlar”ının kompozisyonu bile, üzerinde çok düşünülmüş izlenimini vermektedir. Bir ressamın, kendini adeta bir serseri gibi ceketsiz betimlemesi, “saygıdeğer” resamlara ve

onların hayranlarına bir hakaret gibi gelmiş olmalıdır. Aslında Courbet'nin uyandırmak istediği izlenim de buydu. Tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, kendini beğenmiş “kentsoyluları şaşkına çevirmesini”, geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu. Courbet'nin tabloları kuşkusuz içtenliktir. 1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: “ilkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisini hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum”. Courbet'nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir.¹⁷ Honore Daumier'in işçileri konu aldığı resimlerinde, figürleri pörsümüş karikatür görünümündedir. Gerçekçi ressamlar figürlerini güzelleştirme ve idealize etmekten kaçınmış, bütün yalınlıkları ve sınıfsal özellikleriyle resmetmişlerdir. Akımın önemli temsilcileri, Gustave Courbet, Jean-Françoise Millet, Honore Daumier, Jean-Babtiste Camille Corot, Theodore Rousseau, Waldmüller, Wilhelm Leibl, İlya Repin'dir.



Resim 4.43: Gustave Courbet “Günaydın Bay Courbet”, Tuval üzerine yağlıboya 129x149cm



Resim 4.44: Jean-François Millet "Başak Toplayan Kadınlar"
Tuval üzerine yağlıboya, 83.5x110cm, Paris



Resim 4.45: Honoré Daumier, "Ayaklanma" Tuval üzerine yağlıboya. 88x113cm



Resim 4.46:Jean-Baptiste Camille Corot, “Otopotre ” Tuval üzerine yağlıboya,32x24cm



Resim 4.47 : İlya Repin, “ Volgada Yedekçiler ” , Tuval üzerine yağlıboya,171,5x281cm

¹⁷ E.H GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, 390, 391

Pre-Raphaelistler 19. yüzyılın başında İngiliz sanatında Rafaello'dan önceki erken dönem İtalyan ressamlarının samimi yalınlığını yakalamayı hedeflediler. Bu yüzden de Pre-rafaelitler adını aldılar. Pre-Raphaelistler aşırı bir titizlikle doğal detayları resmetmişlerdir. Önemli Pre-Raphaelist sanatçılar John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti'dir.

Kraliçe Victoria'nın uzun süren yönetimi boyunca, İngiltere parlak bir siyasi ve ekonomik dönem geçirdi. Ressamlar büyük maddi kazançlar elde etti. Sanatçılar figüratif resimlerini dönemin öykü ve romanlarından esinlenerek ve kalabalık kompozisyonlar halinde resmettiler.

Dönemin ressamı olarak, William Etty, David Wilkie, Frederic Leighton'nu sayabiliriz. 19. yüzyılda "Fransız akademik sanatı romantiklerin, realistlerin deneylerine kıyasla yerleşik kurumların nispeten renksiz sanatı olarak görüldü."¹⁸ Dönemin ressamı ele aldıkları insan figürlerini resmederken Neoklasisizm ve Romantizm sanat üsluplarını birleştirerek uygulamışlardır. "Akademi eğitimi alan sanatçılar da dini, klasik konuları seçip bunların idealize edilmiş yorumları kılı kırk yaran ayrıntılarla tuvallerine aktarmışlardır. Cabanel'in "Phedra adlı eseri, bir Yunan mitini, Phedra'nın, kocasının önceki evliliğinden olma oğlu Hippolit'e duyduğu aşkı itiraf ettiği anı betimler. Gerome'de Pygmalion ve Galatea adlı eserinde bir Yunan mitini, heykeltıraş Pygmalion'un heykeline bakarak, Venüs'ün Galatea'ya can verdiği anın resmini yapmıştır. Resmin kompozisyonu dramatik ve duygu yüklüdür ancak merkezdeki figür, antik dönem heykel formuna saygı niteliğinde olup, Neoklasik üslupta yapılmıştır."¹⁹

Akademik sanatın figüratif resimleri, çoğunlukla tarih, mitoloji ve alegorik konuları içeriyordu. Önemli temsilcileri Thomas Coutur, Ernst Meissonier, William Bouguereau, Jean Leon Gerome, Henri Fantin-Latour'dur.



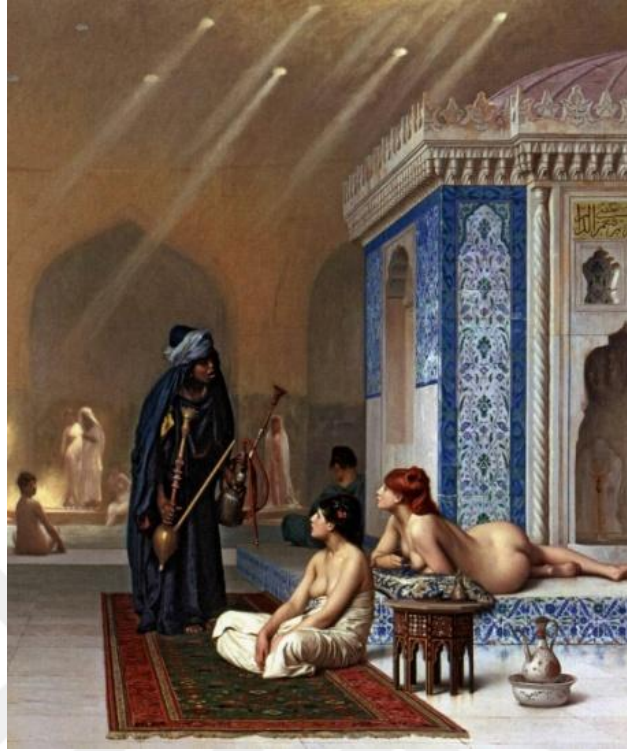
Resim 4.48: Jhon Everett Millais “Sonbahar Yaprakları”Tuval üzerine yağlı boya



Resim 4.49: Dante Gabriel Rossetti, “La Ghirlandata” Tuval üzerine yağlı boya,London

¹⁸ Bkz(5) SABUNCUOĞLU-KOVULMAZ,336

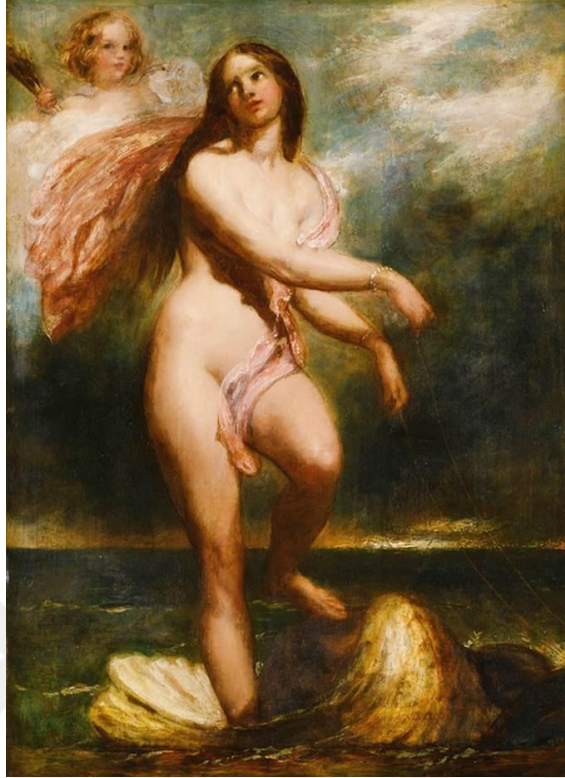
¹⁹ Bkz (4) FARTHING,277



Resim 4.50: Jean Leon Gerome "Haremde Havuz" Tuval üzerine yağlıboya, 74x62cm



Resim 4.51 : Henri Fantin-Latour "A Studio in the Batignolles Quarter, Tuval üzerine



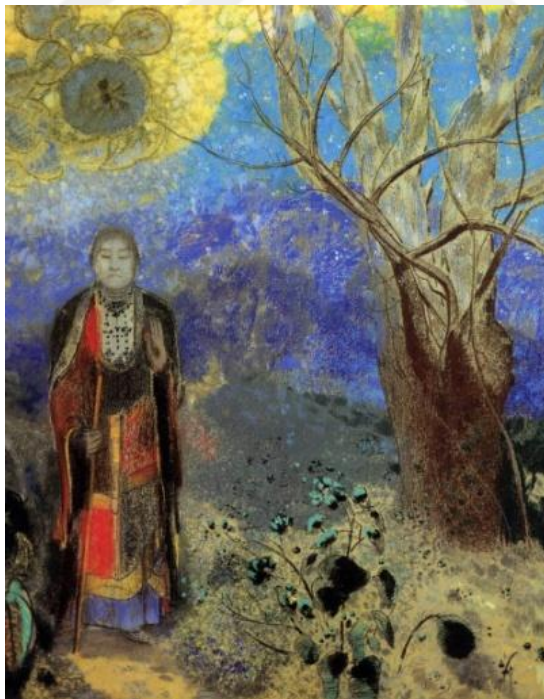
Resim 4. 52: William Etty, “Venüs’ün Doğuşu”, 74x53cm, panel üzerine yağlıboya, Private Koleksiyon

Sembolizm (Simgencilik) ve Art Nouveau 19’uncu yüzyılın sonlarında gelişen sanat akımıydı. Sembolist ressamlar müzik ya da şiir gibi çizgi, renk biçim aracılığıyla iletişim kurmayı amaçlıyorlardı. Kolaylıkla tanımlanabilen simgeler yerine zengin çağrışımları olan imgeleri kullandılar. Art Nouveau dekorasyonunu temel aldı. Stilize, akıcı çizgileri ve organik görünümlü bitkilerden esinlenerek figürlerini oluşturdular. Sembolist olarak resmedilen figür daha çok erotizm, ölüm, gibi konular içerisinde yer aldı. Akımın önemli temsilcileri Moreau, Böcklin, Pavis De Chavannes Watts, Redon, Ferdinand Hodler, James Ensor, Edward Burne Jones’tir.²⁰

²⁰ Bkz(5) SABUNCUOĞLU-KOVULMAZ, 382



Resim 4. 53: Arnold Böcklin, "Ölüer Adası" Tuval üzerine yağlıboya,111x155cm,Basel



Resim 4. 54: Odilon Redon, "Buda" Tuval üzerine yağlıboya ,90x73cm,Paris



Resim 4.55:James Ensor “The Dejected Lady”Tuval üzerine yağlıboya,100x81cm

Işığın doğa üzerinde bıraktığı anlık etkilerini resmetmeyi amaçlayan Empresyonistler (izlenimciler), bunun için serbest fırça darbeleri ve saf renklerle günlük yaşamı tuvallerine aktarıyorlardı. Empresyonistler, doğayı biçim olarak değil, doğadan edinilen izlenimin betimlemesi olarak aldılar. Bundan dolayı izlenim atmosferik yapının gözde bıraktığı etkidir. Edouard Manet gerçekçi natüralizmden empresyonizme yönelen ilk sanatçıdır. (1832-1883) Manet, İzlenimciler arasında geleneğe en bağlı ressamdır. O izlenimlerini serbest fırça kullanımı ile anıtsal bir anlatıma ulaştırmıştır. Manet aynı zamanda usta bir portre sanatçısıdır. Manet’in resmettiği insan figürleri eski ustaları hatırlatır. Ancak doğayı yorumlayışında kendine özgü bir tat vardır. “Manet ve takipçileri, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdiklerine eşdeğerde bir devrimi, renklerin betimlenmesinde gerçekleştirdiler. Onlar, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler.”²¹ “Empresyonist resmin insanı ele alan bir diğer önemli figür ressamı Auguste Renoir (1841-1919)’dir.

Renoir insan vücudunu izlenimci paletle yeni bir şekilde ifade etmiştir. Figürleri daha çok genç kız bedenleridir. Onları yumuşak eğrilerle göstermiştir.”²²

Empresyonist akım içinde figürlerini hareketli biçimlerde resmeden Edgar Degas’tır. Figürleri balerinler, yıkananlar, saç tarayan kadınlar ve atlardır. Degas insan vücudunun hareketli tasvirinde ustalığa erişmiştir.²³

Post empresyonizm döneminin sanatçıları Van Gogh, Georges Seurat, Paul Gauguin ve Cezanne’dır. Bunlar birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırlar. Örneğin Cezanne kübizmin, Gauguin’in figürlerindeki heyecansızlık, çehrelerindeki katılık ve ciddiyet ile arkaik, primitif sanatlara yönelirken, Seurat figürlerini modle etmemekle birlikte çizgi perspektifini de kullanmamıştır. “Van Gogh’un figürlerinde biçimler kıvrımlar ve bükümler yer alacak şekilde çarpıtılmış her parça sürekli hareket halindeymiş izlenimini vermektedir. Van Gogh çizgi ve rengin olanakları üzerinde yaptığı deneylerle empresyonist ressamlardan öteye giderek fovizm ve ekspresyonizm’in yolunu açarak çağdaş sanata büyük katkılar yapmıştır.”²⁴

Lautrec’in insan figürlerini resmettiği yapıtlarında çizgisellik ön plandadır. Lautrec figürlerini iğneleyici bir alayla akla gelmedik biçimlerde resmetmiştir. Önemli empresyonist sanatçılar Manet, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Mary Cassatt, Degas, Post Empresyonistler Seurat, Signac, Lautrec , Cezanne, Van Gogh ve Gauguin’dır. 19’uncu yüzyılın sonlarında figüratif resimleriyle öne çıkan ressamlardan biri de Giovanni Battista Segantini’ dir. Segantini’ resimlerine, Alp manzaralarında günlük işleri ile ilgilenen köylüler konu almaktadır.

²¹ Bkz (17) GOMBRICH,394

²² Bkz (6) TURANI,515,516

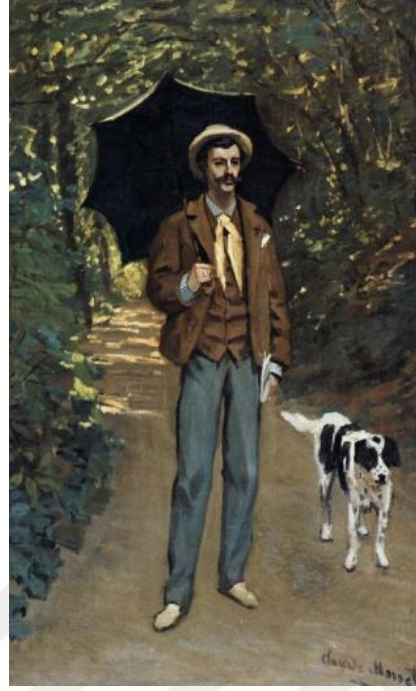
²³ Bkz(8) TANSUĞ,232



Resim 4.56: Edouard Manet, “Kırda Kahvaltı” Tuval üzerine yağlıboya,208x265cm,Paris



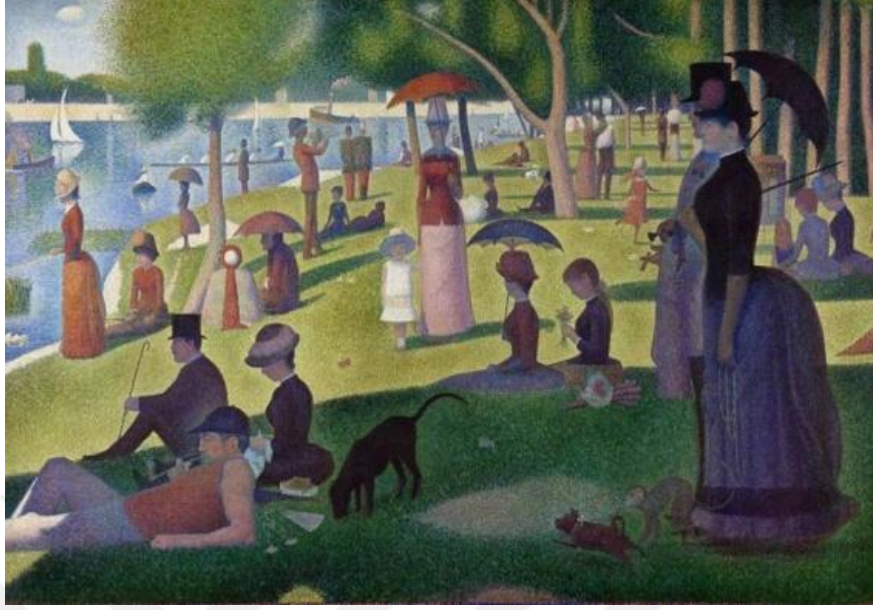
Resim 4.57 : Pierre-Auguste Renoir “Pazar Yeri” Tuval üzerine yağlıboya



Resim 4.58 : Claude Monet “Adam ile Köpeği”Tuval üzerine yağlıboya,105x61cm,Zurich



Resim 4.59: Edgar Degas, “Dans Sınıfı”, Tuval üzerine yağlıboya,88x75cm,Paris



Resim 4.60:Georges Seurat “GrandeJatte Adası’nda Bir Pazar Günü öğleden sonra”, Tuval üzerine yağlıboya,208x308cm



Resim 4.61:Paul Cezanne “Palyaço ve Soyтары” Tuval üzerine yağlıboya, 102x81cm

²⁴ Maurice SERRULAZ, *Empreyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 107, 113



Resim 4. 62: Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, Tuval üzerine yağlıboya, 73x95cm



Resim 4. 63: Giovanni Segantini, “Alpler”
T.yb, 78x72 cm



Resim 4. 64: Paul Gauguin “Vision after Sermon”, T.yb, 73x92cm

Paul Gauguin ve Emila Bernard gerçek hayattan ziyade hayal gücünü temel alan bir nesnenin dış görünüşünden çok özünü yakalamayı amaçlayan alternatif bir sanat oluşturdular. Basit formlar ve canlı renklerin uygulandığı, kalın dış hatlarla çevrelenmiş düz alanlar bu tarzın tipik özelliği idi. Nabilerin çoğu resimlerinde

mistik bir Hıristiyanlık tutkusunu paylaşırken Bonnard ve Vuillard çağdaş hayattan gündelik sahneleri yeni bir üslupla ele aldılar.

“20’nci yüzyılın ilk yirmi-yirmi beş yılları içinde Almanya’da Ekspresyonizm sanat akımı ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu olan bu akımda, sanatçı kendini içgüdülerine terk ederek ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya döner. Figürünü dramatik bir eser olarak ortaya koyar.”²⁵ Dışavurumcu ressamın resmettiği insan figürü yoğun, tutkulu ve kişiseldir. Dışavurumcu resim de şiddetli yapay renkler ve dramatik fırça sürüşleri söz konusudur. Ekspresyonizm akımının önde gelen sanatçıları: Edward Munch, Egon Schiele, Oskar Kokoshka, Ernst Ludwig Kircher, Emil Nolde, Kathe Kollwitz, Franz Marc’tır.

4.1 Modern Sanat Bağlamında İnsan Figürüne Yaklaşım

Fovizm 1905 yılında Paris’te ortaya çıktı. Parlak saf renkleri, düzleştirilmiş perspektifi ve sadeleştirilmiş detaylarıyla yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Böylece bir grup Fransız sanatçı dünyanın ilk modern sanat akımını başlatmış oldu. Fovizm çizginin formları şekillendirmesi ve yumuşatılmış renklerin kullanımı ile büyük değişimler gösterdi. İnsan formu resimlerin odak noktası olarak tabiattaki yerini aldı. Andre Derain, ve R.Henri Matisse, Duffi önemli sanatçılardır.

“Yirminci yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan Kübizm, yansıtmacılığın Rönesans’tan itibaren süregelen kurallarını kökten sarsmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu meydana getirmiştir.” “...1911’den sonra, doğada, bir modelden çalışmayı artık tamamen bırakan Kübistler, dış dünyayı tanımlayan işaretler ve biçimler kullanmışlardır. Cezanne’nin stili çakıştırmalı görüntüleri yerine, her figürü en iyi tanımlayan görüntüleri işaret haline getirip kullandılar. Her figürün en karakteristik formunu, rengini, dokusunu, silüetini birleştirdiler. Birbirinin içine geçen düzenlemeler ve birden çok perspektiften görülen imaj parçalarının yarattığı sonuç, git gide resmin dış düzeyine doğru sıkışmış izlenimi veren figürlerdir.”²⁶ Bu akımın ilk örnekleri Analitik Kübizm olarak tarif

edilmiş, 1909 –1912 yılları arasında yapılan resimler en karmaşık ve parçalanmış olanlardır. Formlar parçalanıp resmin yüzeyinde yeniden yapılandırılmıştır. Şablonla uygulanan harfler bazen resmin anlamına dair ipuçları vermiştir. Sentetik Kübizm ise 1912’den itibaren gelişmeye başladı ve sade, düz renkli yüzeylere yer verdi. 1914’te Picasso’nun tabloları daha coşkulu bir hale gelmeye başladı. Akımın önemli temsilcileri: Picasso, Braque, Gleizes ve Gris’dir.



Resim 4.65: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, tüyb, 349x776 cm, Madrid.

Fütüristler, kendilerini yeni ve dönüşmüş bir duyarlılığın primitifleri olarak tanımlıyorlardı., Neo-empresyonizme ait boyama tekniği gibi bazı öğeleri, Kübizmin parçalanmış formlarıyla birleştirdiler. Kübistlerin sabit konularının yerine kent hayatını, gece hayatını ve hareketi kullandılar. Onlar eserin izleyici üzerindeki etkisini arttırmak için doğal olmayan renkleri ve izleyiciyi resme çekmeye yönelik kendilerine özgü resimsel biçimler kullandılar. 1931 yılında Giacomo Balla da figüratif bir yaklaşıma yönelmiştir. Önemli Fütürist sanatçılar: Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carra ve Delaunay’dır.

²⁵ Bkz(6) TURANI,572

²⁶ Mehmet GÖKTEPE,1960 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler,13

Dadaistler sanattaki geleneksel değerleri yok sayıp gündelik objeleri sanat eseri olarak aldılar. Grubun 1921’ de dağılmasıyla sanatçıların çoğu Sürrealist akım içinde yer aldı.

Sürrealizm edebi ve siyasi bir akım olarak başlamasına rağmen, resim, fotoğraf ve sinema da oldukça etkili oldu. Freud’un çalışmalarından etkilenen sürrealist akım, gerçeklik algısına meydan okuyarak rüyamsı imgeler aracılığıyla bilinçaltını açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Sürrealist ressamların insanı konu alan eserlerinde sözünü ettiğimiz bu rüyamsı imgeleri görebilmekteyiz. nemli Sürrealistler : Miro, Dali, Magritte ve Max Ernst’tir.

“1917 yılında bir araya gelen C.Cara ve G.Chirico adlı İtalyan ressamlarca başlatılmış olan metafizik resim savaşın getirmiş olduğu yalnızlık ve huzursuzluk ortamı etkisini resimlerde gösterir. Resimlerde abartılmış bir perspektifle betimlenmiş boş kentsel mekânlar ve bunlar içinde yer alan figürler, kuklaya benzemektedir. Bu figürler hareketsiz resmedilmişlerdir.”²⁷ 1920 ve 30’lu yıllarda bir grup sanatçı soyut eğilime karşı çıkarak, günlük yaşamı daha geleneksel bir çizgide resmetmeyi tercih etmiştir. Avrupa ve Amerika’daki figüratif ressamlar birbirinden farklı, çeşitli stillerde eserler ürettiler. Bu figüratif sanatçıların büyük kısmı önce kübizm ve diğer avangard stiller çevresinde denemeler yaptı, bazıları da reklam ressamı ve fotoğrafçı olarak çalıştı. Kentsel alanlar ve i mekânları gerçekçi bir tarzda resmettiler. Bu resimler sanayileşen çevreyi ve modern dünyanın psikolojik gerilimini aktarıyordu. Wood, Pirandello, Hopper, Balthus gibi sanatçılar bu dönemde eserler ürettiler. 1930’da Amerikan sanatında politik konular ressamlarca işlendi. Ben Shahn’ın Sacco ve Vanzetti’nin ilesi adlı figürlü resmi, Thomas Hard Benton’un Batının sanatları resmi, bu bağlamdadır. Rivera’da bu dönemde sosyal realizm içerikli eserler üretmiştir. Rivera’nın kamusal boyuttaki figüratif kompozisyonlarının modern sanat içinde bir benzeri yoktur. Arshile Gorki 1940’lardaki New York figüratif resmine trajik bir görüntü kazandırmıştır. Mark Rothko, Jean Dubuffet, Francis Bacon, Lucian Freud, David Hockney gibi sanatçılar figüratif resim çalışmışlardır. 1961’de Pop Art’ın ne çıktığı bir dönemde

figüre geri dönüş gözlemlenir. Kuşağın önemli temsilcilerinden “...Allen Jones, erotik figürler resmetmiş. Jaspers Johns yapılan her resmin betimlenen konu ile ilişkisini sorgulayarak 1950’li yıllarda soyut dışavurumculuğun krizini atlatarak resme figürü yeniden kazandırır. 1955-60 yıllarda Rauschenberg ile birlikte soyut dışavurumculuk akımına karşı çıkarlar. Tom Wesellmann, 1960’lardan başlayarak çıplak kadın figürünü canlı renklerle iç mekânlarda nesnel bir şekilde ele almıştır. Rosenquist endüstri boylarından faydalanarak büyük boyutlu resimler yapmıştır. Pop Art sanatçılarının çalışmaları daha sonraki sanat akımlarını (figürün yeniden yorumlanması, kitle iletişim araçlarının dilinin benimsenmesi) etkilemiştir.” Pop Art’ı Nouveau Realism (Yeni Gerçeklik), Happening, Op Art, Kinetik Art, Resim Sonrası Soyutlama, Minimal Sanat, Land Art, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Book Art/Kitap Sanatı, Posta Sanatı, Body- Art, Fluxus (müzik, sesle ilgili) Performans (eserin seyirciyle tamamlanması) ve Video Sanatı takip ederek günümüzde varlığını sürdürür.

5. İSLÂM SANATLARINDA İNSAN FİGÜRÜNE BAKIŞ

İslâm sanatını araştırmaya başlamadan önce, islâm toplumlarının sanata nasıl yaklaştıklarını ve sanat anlayışlarının ne olduğunu bilmemiz gerekir. İslâm toplumlarında güzel sanatlar, İslâm tarihiyle beraber varlığını sürdürmüştür. Bütün İslâm coğrafyalarında Kur'an'ın okunmasıyla özel bir musikin varlığı söz konusudur. Maddî bir biçimde kavrayamadığımız musikiyi bir tarafa bırakıp, Kur'an'ın canlı varlıklara ve insan figürüne nasıl baktığı hususunda; Fransız İslâm araştırmacısı Louis Massignon “İslâm San'atlarının Felsefesi” adlı makalesinde şöyle yazmaktadır:

“...Kur'anın kesin olarak şekillerin temsilini yasak ettiği ileri sürülmektedir. Araştırmalarımda vardığım sonuç ise Kur'an'da böyle bir yasak olmadığını gösteriyor. Yalnız birkaç Hadis Müslümanlara şekil sanatlarını yasak etmektedir. Bunları sayıyorum: Bu Hadis'lerden birincisi, kabirlere, nebi ve veli resimlerine tapanları lanetlemektedir. Ama bu bizi ilgilendirmez. Çünkü bu ilgi, bir nevi puta tapmaktır. Ve nihayet bunda şekil, Allah'a ayrılması gereken tapınmayı maddileştirmek için bir deneme yoludur. Oysaki camide kible boş bir mekândır. İslâm geleneğinde yasak edilen ikinci şey oldukça garibdir. <<Artistler, figür yapanlar kıyâmet gününde Allah tarafından olmayacak bir cezaya, yaptıklarını yeniden diriltmek cezasına çarptılacaklar.>> Onlar cansız figürler yapıyorlar. Ahirette, Allah yaptıkları figürlere hayat vermelerini emredecek, bu ise imkansızdır. Bunun için insanoğlu Yaradan'ı taklit etmek gibi çılgıncasına kibirli davranışı yüzünden cezalandırılacaktır....Çünkü herkes bilir ki Kur'an'da sözü geçen

çamurdan tek figür, düzme bir İncil’de, İsa’nın çamurdan kuşlara nefes ettiğini gösteren sahnededir. Ama bu hüküm sanatçıya sanatçı olduğu için verilmiş değildir. Bu ceza, ona, zekâsına güvenmesi, yalnız Allah insanları ve yaşayan varlıkları yaratmışken, onun, danışıklı bir hile olan sanat yolu ile elinin mahsullerine süreklilik vermeğe ve ortaya hayat benzeri veya karikatürü çıkarmaya davranması yüzünden verilmiştir. Hadis’lerde bulduğumuz üçüncü yasak, resimli yastık ve kumaş kullanmağa ait olanıdır. Fakat bu hadis ötekilerden daha şüphelidir. Çünkü Eshab’ın Muhammed’in çadırında, odasında bile resimli kumaşlar ve yastıklar bulunduğu birçok eski söylentilerle bellidir. Dördüncü Hadis; Haçın tahribini emredendir. Fakat Haç sadece bir tasvir meselesi değildir. İslâmiyet Hristiyanlığın Haça karşı olan büyük saygısı dolayısıyla bu parçalama emrini vermiştir...XIII. yüzyılda yaşayan, anlattığım dört Hadis’e dayanarak, evde gölge veren her şekli kesin olarak yasak eden Nebevi’-dir. Elbette burada, çok ham ve basit olan o eski düşünceyi, yani canlı varlığın alâmetini, hareketli figürler aksettiren bir “ecran” olmasında bulan kanaati görüyorsunuz. Bu hususta, canlı yaratıkların gölgeleri hakkındaki efsaneleri ve meselâ Omiros’da Tanrıların gölgesi olmadığını v.s... bilirsiniz. Nebevi bu yasakta küçük çocuklara mahsus bebekleri veya bayramlarda yapılan canlı yaratık şeklindeki kurabiyeleri bile yasak edecek kadar ileri gitmiştir...İbni Dakiküld <<Bu yasak İslâmiyetin başlangıcında inanmışları putperestlikten uzaklaştırmak içindi. Fakat artık İslâmiyet yeter derecede yayılarak, insanları kendi ellerinden çıkan şekillerle, Allah düşüncesini karıştırmamaya alıştırdığından bu yasağa lüzum kalmamıştır. >> diyor. Bu yasağa ikinci bir sebep olarak da taşı ve çamuru giydirmenin uygun olmayacağı söyleniyordu. Oldukça bön bir sebep. Bundan başka çok dikkate değer bir düşünce vardı: Meleklerin eve girmelerine engel olmamak için evde tasvir bulundurmamak lâzımdır, deniyordu. Çünkü melekler bu tasvirlerde Allah’ın eserlerinin taklidin görerek eve girmekten çekinirlermiş. Kısacası, bir takım şekillerin resmedilmesini yasak eden hüküm yönündeki edebiyattan kalan şey, bu yasağın inkâr değil, sınır çizme amacınının sanat değil, puta tapmak olduğudur. Bir Müslüman’ın sanat eseri karşısındaki durumunda en göze çarpan özellik şudur: Onu bir kiliseye veya müzeye götürürsek, bakar ilkönce güvenemez, bu işi bir oyuncu hilesi, Allah’ı taklide yeltenmek için bir yol sanır. Sonra imanının yardımı ile bütün bunları tehlikesiz ve güçsüz olduklarını anlar...Müslüman, sanatın tuzağına düşmek

istememez. Onun için sanat eserlerinden son derece güzel olan âlem bile, Allah'ın iplerini çekerek işlettiği bir makinedir... İslâm sanatlarının nasıl kurulduğunu incelerken anlaşılacaktır ki, bu sanat yabancı tesirlerle doğmamış ve İslâm metafiziğinin en esaslı kaziyelerine dayanarak büyümüş, kıvamını bulmuştur. Kur'an İslâm metafiziğinin birinci misalidir. Baştan aşağı metafizik tariflerle doludur. Zaten metafizik iddialı bir kelimedir. Düşünmeye başlayan her insan metafizikle uğraşmış olur. Müslüman sanatı bir kâinat görüşünden çıkmıştır. Bu, Yunan tesiri altında kalmıyan bütün ehli sünnet velcemaat filozoflarının savundukları, İslâm ilahiyatının dogmatique nazariyesidir ki: << Kâinatta sırf şekil ve kendiliğinden suret yoktur, yalnız Allah dâim ve bâkidir.>> cümlesiyle özetlenebilir. Yunan görüşünde sürüp giden tabiî şeyler vardır. Çünkü Allah onların sürmelerini, doğup büyümelerini, denge ve billûrlaşma tiplerine göre meydana gelmelerini güzel bulmuştur. Buna karşılık İslâm'da her yerde kendini belli eden üstün Allah fikri bu görüşü red eder. Bütün yaratıklar, hattâ şu gördüğümüz masa bile İslâm ilahiyatçılarına (meselâ Mu'tezile ve Haricî'lere) göre devamından yoksundur. İslâm ilâhiyatında beka-devamlılık yoktur. Var olan, sadece << ân >> lardır. Ve << an >> ların zarurî bir sıralanma düzeni bile yoktur. İslâm ilâhiyatçıları pek erkenden istidare-i zaman teorisine varmışlardır..Onlar için var olan << an >> anların birbirini kovalamasıdır ve bu kovalama da kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür. ...Yunan görüşü hendeseci, tam adetleri ve tam adetlerin karakterlerini seven bir hesabçı görüşü idi. Bundan dolayı İslâm zekâsının gelişmesi çok berrak ve orjinaldir. Hesap onların elinde doğrudan doğruya cebire ve hendese de trigonometriye yönelmiştir.

...Yunanlılar metafizik ile uğraşmaya başladıkları vakit, Allah'ın varlığını ispat için bulunan türlü delillerin arasında estetik delil adını alan, eşyanın âhengi yahut cosmos üzerinde çok durmuşlardır. Oldukça kavrayışlı olan bu kelime daha çok açıklamaya lüzum bırakmaz sanırım.

Müslüman ilâhiyatında bu cins delil yoktur. Tek bir delil vardır. Bâki olan yalnız Allah'tır. Her şey geçip gider, her şey geçicidir. Kendi deyimleriyle yalnız O'nun didârı bâkidir. Vâcibülvücudun isbatına gelince; O'dan başkasının değişmesi

iledir. Kur'an'da Hazreti İbrahim'in güneşin akşam gelince, batmasını, ayın tutularak örtülmesini ve yıldızların güneşle silinmesini anlattığı uzun bir parça vardır. İbrahim bütün bunları gördükten sonra karar verir : << Demek ki başka yerde süren bir Tanrı vardır.>> Bunun için Müslümanlara göre Allah'ın isbatı << değişme >> iledir. Dolayısıyla sanat onlar için yaratılmışların kendiliklerinden var olmadıklarını göstermeğe bir vesile olacak ve belki bundan başka bir şey olmayacaktır. Şu halde İslâm sanatı bize << değişme >>yi bildirecek bir sanattır. Figürlere bağlanmamak, suretlere tapmamak gibi yasaklar yüzünden İslâm sanatı berrak, ruhâni ve yalnız accord'un güzelliğine inanmayan, susmada karar kılmak üzere, bazı notalardan geçen cebirci bir müzisyenin sanatı gibisaf ve temiz olarak doğdu. << İbni Abbas>> ın anlattığı düşündürücü eski bir Hadis vardır: << Peki ama, artık hayvan resimleri yapmayacak mıyım, sanatımı bırakacak mıyım?>> diyen bir İranlı ressama << Evet yapacaksın, ama hayvanların kafalarını kesmelisin, canlı görünmesinler, çalış ki çiçeklere benzesinler!>> diye cevap verilir....Gözlerimizin önünde geçip gittiklerini, yok olduklarını işaret etmek için geçici şekillerin böylece cansızlaştırılması, bize, varlığı ve hayatın sürmesini ancak Allah'ın iradesinden ve soluğundan alan şekillere, suretlere hayat üflemeği aklımızdan geçirmemek gerektiğini gösterecektir.... Sanatçı şekillerin karşısında sarhoşa dönmiyecek, kendi eserlerinin Pygmalion'u olmayacaktır. Krokiyi aldıktan ve estetik heyecan geçtikten pek çok, sonra hatırlıyarak eserini, modelini yapmaya mahkûmdur. Gördüğü forma tapmaması lâzımdır. Çünkü bu formdan başka bir şey meydana getirmeğe mecburdur. << Rüyalara inanmamak, çünkü bu âlemin geçici formları yalnız rüyalardır ve silinip gideceklerdir.>> İşte İslâmi düşüncenin kaynağı.. Burada görülüyor ki o, eski putperest görüşünü, Yunan görüşünü itiyor, ama düşüncenin bütün üç boyutlu şekil almalarını (modalisation) red ve inkar etmiyor.²⁹

²⁹ Louis MASSIGNON, *İslâm San'atlarının Felsefesi*, 3,4,5,6

6. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIM

6.1 Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi ve İnsan Figürü

“Türk Resim Sanatı iki büyük kültür değişiminin çerçevesi içinde gelişip dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. Birincisi Anadolu topraklarında bulunduğu, antik Yunan, Bizans ve diğeri eski yerel kültürlerin mirası, ikinci büyük kültür değişimi ise, batı etkilerinin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan süreç olmuştur. Türk Sanatının başlangıcı Orta Asya ve Uzakdoğu tarihinin derinliklerinden gelir.”³⁰ İnsan figürünü konu alan Türk resim sanatı minyatürle başlar. Minyatürlü eserlere VIII. yüzyılda Uygurlar’da rastlanmıştır. ...“Uygur sanatçıları, aslında kökeni İ.Ö.birinci yüzyıla tarihlenen Harezmi’deki Koy-Kırılğan Kale ve 3. Yüzyıla ait Toprak-Kale tasvirlerine kadar geri giden Orta Asya’nın grafik şematizasyon tekniğini kullanmışlardır.”³¹ “Uygur resminde aslında batılı anlamda bir perspektif olmasa da, resmedilen kişilere verilen öneme göre önde büyük veya arkada küçük çizilerek ve parlak renklerle boyanarak, grafik şemanın ortasında yer alan figürün öne çıkmasıyla resimde bir derinlik hissi yaratılmıştır. İslâmdan önce Türk resminde portre resminin de yine Uygurlar döneminde 750 yılından sonra başladığı bilinmektedir. Uygur ressamı bu portrelerini modellere bakarak yapmışlardır. Özellikle 6.ve13. yüzyıllar arasında, Turfan’ın kuzeyinde Alev dağı eteklerinde kurulmuş olan Bezeklik kentinde resmedilen Uygur tasvirlerindeki gerçekçi tavır çok dikkat çekicidir.”³² “...Turfandaki araştırmalarda, Bezeklik ve Sorçuk’taki figürlü duvar resimleri ile birlikte bu minyatürler IX. yüzyıldaki Çin resminden ayrılan karakteristik bir Orta Asya Türk Resim üslubu olarak ortaya çıkmıştır.) ...Türkler Orta Asya’dan Uygur resim üslubunu getirerek Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu’da etkin bir şekilde uygulamışlardır....Büyük Selçuklu üslubundan çok sayıda figürlü resim kalmıştır. Bunlar Selçuklu yaşantısını realist bir şekilde göstermiştir. Bu eserler XII. yüzyılın sonundan itibaren günümüze gelmişlerdir. Bu dönemin önemli figürlü minyatürleri; Kitab-ı Tiryak, Otomatlar ve Kitab-ül Agani’de yer almışlardır.”³³

...“13. yüzyılın Anadolu Selçukluları döneminde figürlü resimler Varka ile Gülşah adlı yazmanın minyatürlerinde yer almışlardır. Anadolu Selçukluları'nın resim sanatına esin kaynağı İran ve Bizans olmuştur.”³⁴ 14. yüzyıl Türk figüratif resmine dair eserlerin olmadığı bir dönem olduğu söylenebilir. Anadolu Selçuklularından sonra Anadolu Beyliklerinden herhangi bir resim örneği ortaya çıkarılamamıştır. 15. yüzyılın başlarında ressam Hüsanzade Sunullah, II. Murat ve II. Mehmet dönemlerinde gerçekçi üslupta figürlü resimler yapmıştır. Osmanlı minyatür sanatında konu gereği, minyatüre giren her ayrıntı ve resmedilen biçimler gerçek görüntüsünden uzaklaşmıştır. Minyatüre konu olan, atlar pembe, kayalar mor ve gökyüzü altın yaldıza boyanırken, insan figürasyonu ve öteki nesnelere doğadan soyutlanarak iki boyutlu olarak gösterilmiştir. Fatih Sultan Mehmet döneminde Osmanlı sarayı önemli resim faaliyetlerine sahne olmuştur. Çağdaş batı resmine ilgi duyan Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini ve Constanza da Ferrera gibi ünlü İtalyan ressamı davet ederek portresini yaptırmıştır. Türk ressamı da gelen bu ressamlardan etkilenerek resimler yapmışlardır. Sinan Bey, Fatih'i elinde gül koklarken tasvir eden portresini resmetmiştir. Mehmet Siyah Kalem'e ait “Fatih Albümü”nde yer alan ve büyük çoğunluğu insan figürünü tasvir eden bu resimler gerçekçi ve grotesk (insan ve hayvan figürlerinin gülünç bir biçimde birleşmeleri sonucunda ortaya çıkan abartılı resim veya heykel) eğilimleri ile Osmanlı minyatür sanatını etkilemiştir.

³⁰ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 16

³¹ Seyfi BAŞKAN, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, 27

³² A.g.k, 33

³³ Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı*, 364, 365

³⁴ Bkz (8) TANSUĞ, 146, 147



Resim 6.1:4.yüzyıl, “Bağışçı Kadınlar”
Turfan’da Duvar resmi



Resim 6.2:Uygur Duvar resmi



Resim 6.3: Uygur Duvar resmi



Resim 6.4: Varka ve Gülşah, “Savaş”,1250 dolayları,Kağıt üz.opak pigmentli boya.7.5x17.8cm



Resim 6.5:Muhammed Siyah Kalem, “Dans”18.5x24.8cm

“Osmanlı klasik dönemine baktığımızda, “Süleymanname” adlı eserin minyatürlerinde şiddetli renk kullanımı ve figür sıralarında görülen hiyerarşik donuk ve sert düzenleniş, Osmanlı resminin ayırıcı özelliklerindedir.Yavuz döneminde Osmanlı resmi İran kaynaklarıyla zenginleşti. Kanuni döneminin önemli ressamı, Matrakçı Nasuh’tur. 16. yüzyılın birinci ve ikinci yarısında figürsüz manzara resimlerini ilk kez kendisi yapmıştır. Osmanlı klasik minyatürünün bir diğer önemli ressamı da Nakkaş Osman’dır. 17. yüzyılın ünlü minyatür ressamı Nigari’dır. II. Osman, II. Selim ve Barbaros’un portrelerini yapmıştır.”³⁵ “17.yüzyılda Osmanlı minyatürüne insan figürüne baktığımızda bu yüzyılın sonlarına doğru hazırlanmış, içinde sabit yıldız ve burçları simgeleyen figürlerin bulunduğu bir el yazmasında, geleneksel kalıplardan tümüyle ayrılan çizimler bulunmuştur. Aralarında çıplak kadın figürlerinin de yer aldığı resimlerde kumaş kıvrımlarında ve vücut çizgilerinde göze çarpan ışık- gölge uygulamaları minyatür sanatına yabancı denemelerdir.”³⁶ Bu dönemin önemli ressamı Nakşi’dır. Yine bu yüzyılda minyatürlü eserlerde perspektifin etkisinden söz edilebilir.

“...18’inci yüzyılın iki ünlü nakkaş Levni ve Buhari’dır. Buhari’nin elinde portreler çeşitlilik kazanmış figürler oylumlu ve hareketleri daha serbest

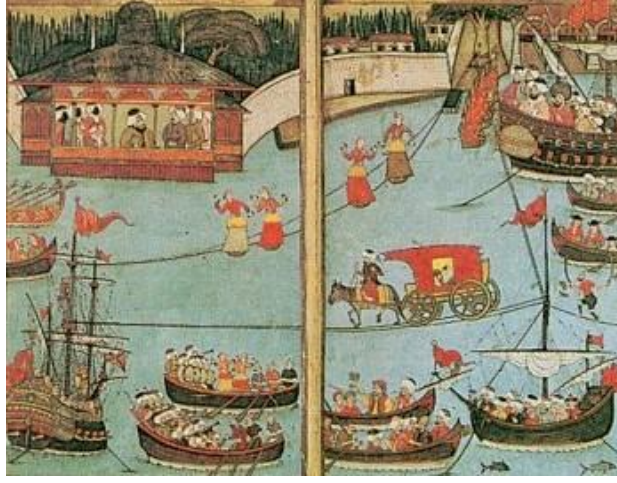
görünümlüdür. Ancak yine de minyatür estetiğinden kopmamışlardır. 18. yüzyıl boyunca figür işleyişindeki aşamalar daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve kimi geç dönem padişah portreleri kozmopolit bir ressam grubu tarafından gerçekleştirilmiştir. Refail ve Konstantin gibi azınlık ustalarının da büyük katkısı olan bu albüm resimlerinde üslup ve teknik açısından birer Avrupa resmi sayılabilecek örneklerdir. Yer yer kalın fırça vuruşlarının oluşturduğu kabarik boya yüzeyleri bu resimlere tuval resmi görünümü vermiştir. İnsan figürleri oranlarıyla dikkat çekmektedir. ...Levni kalabalık figürlü kompozisyonlarının yanında Osmanlı sultanlarının resimlerini ve III. Ahmet'in portresini yapmıştır. Levni'nin resimleri Osmanlı resim sanatında gözlem ve realite değeri taşıyan yeni bir anlayış getirmiştir.”³⁷

19.yüzyılın sonlarında insan ve hayvan figürlerini tasvir eden resimlerin sayıca artması dikkat çekmiştir. İstanbul, Anadolu ve Rumeli'de duvarlara figürlü resimler yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca Anadolu'da halk resmi diye bilinen, evlerin ve kahvehanelerin duvarlarına asılan figürlü resimlere büyük ilgi gösterilmiştir. Bu figürlü resimler genellikle Şahmeran, Köroğlu, Deniz Kızı' nı betimlemektedir.

³⁵ A.g.k.,150,155

³⁶ Günsel RENDA,Çağdaş Türk Resim sanatı Tarihi,41,42

³⁷ Bkz (8) TANSUĞ,154,155,,157,158



Resim 6.6: Levni Surname'den Haliç'te Gösteriler



Resim 6.7: Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet portresi", tuval üz.yb.
70x52 cm National Gallery/Londra



Resim 6.8: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet, 1480, Topkapı Sarayı



Resim 6.9 : Abdullah Buhari, “Hamamda Yıkanan Kadın”

6.2 Batı Anlayışına Dönük Türk Resminde İnsan Figürüne Yaklaşım

18. yüzyılda batı ile kültür alışverişimizin artması, sanatımızın biçim dilini değiştirdi. III. Sultan Selim (1789-1807) döneminde, “1794 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun’da (Topçu Okulu) ve 1835 yılında da Mekteb-i Harbiye’de (Harp Okulu), resim derslerinin müfredat programına alınmasıyla ülkemizde batılı anlamda resim sanatı başladı. Askeri liselerin ardından, mühendishane ve harbiye sınıflarında daha ileri seviyede resim dersleri verilmiştir. 1877 yılında harbiye bünyesinde Menşei Muallimin bölümünde modelden desen ve anatomi dersleri verilmiştir. İlk ressamlarımız bu okullardan yetişmişlerdir. 1835 yılından itibaren yetenekli subaylar Avrupa’ya resim öğrenimine gönderilmişlerdir. Avrupa’ya gönderilen on iki kişilik ilk grupta, mühendishanenin ilk mezunu Ferik İbrahim Paşa Viyana ve Londra’ya, ilk harbiye mezunu Tevfik Paşa Paris’e gönderilir. 1848’de Hüsnü Yusuf Bey, 1864’te Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Ahmet Emin gönderilmiştir. Fransa’ya gönderilen Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa ders aldıkları Courbe’nin etkisinde kalmışlardır.”³⁸ 19. yüzyıl Türk Resminin öncü ressamları Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Osman Nuri, İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tevfik Paşa, Servili Kaymakam Ahmet Emin, Cihangirli Mustafa, Emin Baba, Fahri Kaptan, Hasköylü Ahmet İhsan, Ahmet Bedri, Hilmi Kasımpaşalı, Ahmet Ziya, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa ve Osman Hamdi’dir. 1882’li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile birlikte sanat eğitimimiz sivilleşme dönemine girdi, asker ressamlar kuşağının etkinliğinin yanında sivillerin etkinliği de resim sanatımızın daha geniş bir çevreye yayılmasını sağlamıştır. 1914’te Avrupa’dan Sanayi-i Nefise kurumuna dönen ressamlarımızın yeniden yapılanmasıyla resim sanatımız daha bilinçli bir şekilde gelişerek günümüze gelmiştir.

Şeker Ahmet Ali Paşa, (1841-1907) “1864 yılında Fransa’ya gönderilen Şeker Ahmet Paşa, Boulangier ve Gerome gibi klasik-akademik ressamlarla çalıştı. Bu eğitimin sonucunda kendisine özgü bir senteze ulaştı. Şeker Ahmet Ali Paşa, kendini resmettiği oto portresinde elinde fırçası ve paleti ile ifadeyi de hesaba

katarak koyu bir atmosfer içinde betimlemiştir. Bu portre ile Türk resmine batının biçimselliğinin yanında içeriğinin de girmiş olması önemlidir. Peyzaj resimlerinden sonra bir tür olarak oto portrenin karşımıza çıkması, konunun da resme dahil olmaya başladığını gösterir. Bununla birlikte açık form ve açık kompozisyon (gölgesel tavır) 'un Türk Resminde görülmeye başladığı bir çalışmadır. Şeker Ahmet Paşa, klasik-romantik bir eğitim almasına rağmen resimlerinin büyük çoğunluğu barbizon okulu ve Courbet Realizmi'nin etkisindedir. “Talim Yapan Erler”, “Hisar ve Evler” ile “Orman” gibi resimleri örnek olarak gösterilebilir.”³⁹



Resim 6.10: Şeker Ahmet Paşa ,“Otoportre”,Tuval üzerine yağlı boya,

³⁸ Engin ÖZDENİZ,Türk Deniz Subayı Ressamları,15,16,17

³⁹ Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU,Batı anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi,76

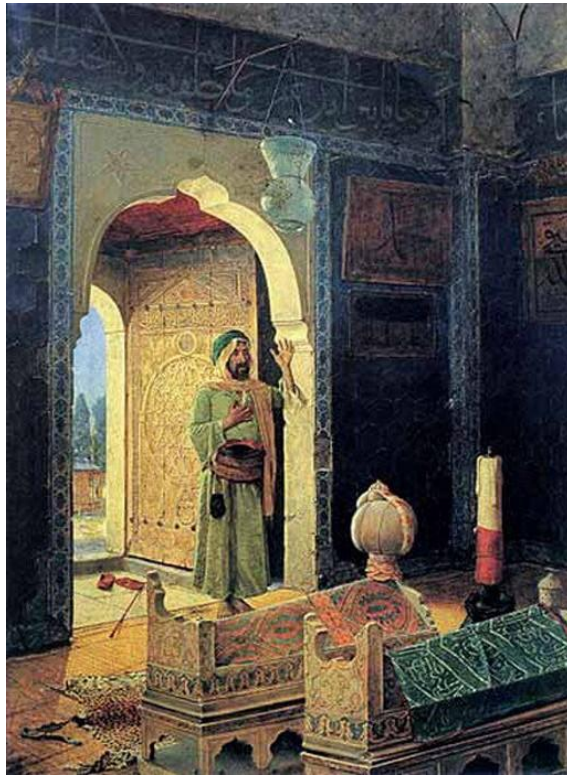
Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) “Kurucu Kuşak” ressamlarımızdan olan Süleyman Seyyid Mekteb-i Harbiye’deki eğitiminden sonra Paris’e gönderilen üç askerin ilkidir. Orada Mekteb-i Osmanî’de klasik bir eğitimden geçmiş ve aynı zamanda 19 yüzyıl ressamlarından Alexandra Cabanel’den dersler almıştır. “Flaman ressamlarını anımsatan bir ayrıntı tutkusu ve ustalıklı, ince bir boya tabakası altında, taptaze, ışıklı ve saydam bir etki bırakan resimleri nedeniyle Türk Resmi’nde erken dönem izlenimcisi tavrıyla kendisinden sonrakileri etkilemiş ve klasik-akademik resim geleneğinin katı kurallarını aşmıştır. Bu yaklaşımında doğa tutkunu ve çok iyi bir gözlemci olmasının payı büyüktür.”⁴⁰ Süleyman Seyyid dikkatli gözlemciliği ve perspektif kurallarına önem vermesi itibarıyla, “metrologiste” lakabıyla anılmış, yaptığı açık hava resimlerinden ötürü “Türk İzlenimcileri’ne öncülük etmiştir.



Resim 6.11 Süleyman Seyyid, “Kayıklar,” Tuval üzerine yağlıboya, 27x46 cm.

Osman Hamdi Bey (1842-1910), Türk Resminde, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid’le birlikte “Kurucu Kuşak”⁴¹ ressamlarımızdandır. Türk resminde büyük figürlü kompozisyonların ve portreciliğin öncülüğünü yapan Osman Hamdi Bey, Paris’te Klasist, Oryantalist Jean Leon Gerome ve G.Boulangier’in öğrencisi olmuştur. Batılı oryantalistler doğu dünyasına ait insan figürlerini ve yaşamını hayali resmederken, Osman Hamdi Bey onların tam aksine gerçek olan insan figürlerini ve

bildiği gördüğü mekânları resmetmiştir. Osman Hamdi Bey insan figürlerinin yer aldığı resimlerini fotoğraftan yararlanarak resmetmiştir. Fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerdeki bazı detaylar fotoğraftan ayırt edilemeyecek düzeydedir. Osman Hamdi Bey'in özellikle fotoğraftan yararlanarak resim yapmasının sebeplerinden biri de giriş metninde de değindiğimiz gibi, insan tasvirlerine karşı olan katı dinsel tutumlar olabilir. Osman Hamdi Bey kendisini ve diğer insan figürlerini, gösterişli Osmanlı giysileri içinde resmetmiştir. Osman Hamdi'nin 'Türbedar' adlı resminde ön planda bir sanduka yer almaktadır. Sandukanın hemen arkasında ortada dua eden bir insan figürü (türbedar) bu insan figürünün hemen ardında, Osmanlı ahşap oymacılığının bir örneği olan kabartmalı ağır ahşap kapı, kapının dışında doğadan bir görünümü ve taşlığa bırakılmış bir çift mest detaylı bir biçimde resmedilmişlerdir. Osman Hamdi resimlerinde yer alan nesnelere arasında ayrımda bulunmaz hepsine aynı duyarlılık ve titizlikle yaklaşır. Yapıtlarındaki insan figürleri arasında organik bir bütünlük ilişkisi araştırıldığı söylenemez. Osman Hamdi'nin resimlerinde insan figürleri nesnelleşir. Canlı renklerle boyadığı resimlerinde boyayı resmin her yerinde aynı kalınlık ve yoğunlukta uygulamıştır.⁴²



Resim 6.12: Osman Hamdi Bey, "Türbedar", Tuval üzerine yağlıboya, 122x94 cm.

Hoca Ali Rıza (1858-1935) Harbiye’den mezun olan Hoca Ali Rıza, asker kuşağının önemli temsilcilerindendir. İyi bir desen ustası olarak kabul edilen Hoca Ali Rıza, yaptığı görünüş resimlerinde zaman zaman insan figürlerini de yerleştirmiştir. Söz konusu olan bu insan figürleri, doğa içinde neredeyse yok olacak kadar az bir yer kaplamaktadırlar. “Hem desen portrelerde hem de eğitim amaçlı taş baskı (albümü) çalışmalarında desene önem vermiş olduğu açıkça görülür. Bununla birlikte öğrencilerinin kopya etmesi için örnek olarak yapmış olduğu imgeleme dayalı taş baskı çalışmaları gözleme dayalı desen portrelerinin yetkinliğine erişemez. Hoca Ali Rıza kendine özgü renkli ve renkçi bir palet ve lirik-romantik bir yaklaşımla, açık havada guvaj ve yağlı boya tekniklerinde çok sayıda görünüş resmi yapmıştır. İstanbul’un değişik yerlerinden yapmış olduğu sokaklar eski ahşap evler, kıyıları, kayalar, mağaralar, mehtaplı geceler ve çok sayıda benzer konulu yerel tatlar ve romantik nitelikler taşıyan görünüş resimleri, ayrıca öğreticiliğiyle Türk Resmi’nin sonraki kuşaklarında devamcılarını yaratabilme başarısını gösterebilmiştir.”⁴³

Halil Paşa (1857 -1939)Asker ressam kuşağı’nın son önemli temsilcisi olan Halil Paşa görünüş ve portre türlerinde önemli eserler üretmiştir. “Türk Resim Sanatı içinde, Kurucu Ressamlar Kuşağı ile Türk İzlenimcileri olarak adlandırılan 1914 Kuşağı arasında çalışmalarındaki biçimsel ve biçimsel özellikler açısından gerçek anlamda “geçiş ressamı” diyebileceğimiz sanatçı Halil Paşa’dır.”⁴⁴ 1880-1888 yılları arasında Paris’te Gerome ve Gourtois’in atölyelerinde resim eğitimi almıştır. Halil Paşa’nın insan figürlerini konu alan çıplak desenleri, yağlıboya ile yapmış olduğu portreleri onun bu konudaki duyarlılığını, kavrama yeteneğini, sağlam sanatsal işçiliğini yansıtır. “ Halil Paşa’nın 1894 yılında yaptığı “Kanapeye Uzanmış Kadın”adlı figüratif resmi hem kompozisyon ve renk hem de modelin el ve portresindeki hasas işçilik onun Manet düzeyinde bir ressam olduğunu gösterir.”⁴⁵ Halil Paşa, klasik-akademik bir eğitim almasına rağmen, resimlerinde Barbizon okulunun ışık ve renk etkileri görülür. Boğazın şiirsel ışığını ilk keşfeden

⁴³Bkz (40) AYAN,64

⁴⁴ A.g.k.,67

⁴⁵ Bkz (35) RENDA-EROL,153,154

ressam olmuştur. Türk resminde portre türünün en önemli ve sayısal olarak en çok ilk örneklerini vermiştir. Aynı zamanda Halil Paşa'nın desenlerinde Türk resminde ilk kez üç boyutluluk hissi ve gölgesel üslûp görülür.

Şehzade Abdülmecit Efendi (1868-1944) Sultan Abdulaziz'in oğludur. Pierre Lotti aracılığıyla Paris'te bir sergiye yapıtı kabul edilir. Şehzade Abdülmecit insan figürünü konu alan portre ve figürlü resimleri ile çağdaşları arasında özel bir yere sahiptir. Özellikle yaptığı portrelerde başarı göstermiştir buna kendi portresi örnek gösterilebilir. "Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" isimli figüratif resimleri figür-mekân ilişkisi açısından önemli eserlerdir.⁴⁶

Mihri Müşfik Hanım (1887-..) Osmanlı saray ressamı olan Zonaro'dan resim dersleri aldıktan sonra Paris ve Roma'ya giderek resim alanında eğitim almıştır. İnas(Kız) Sanayi-i Nefise Mektebinde idarecilik ve hocalık yapan, Mihri Müşfik Hanım pastelle gerçekçi bir bakış açısıyla portre ve figürlü çalışmalar yapmıştır. Kâğıt üzerine çalıştığı portrelerdeki insanların karakterlerini yansıtmıştır. Yaşlı kadın portresi Degas ve Lautrec'in biçim dilini ve Rembrandt'ın portrelerindeki yaşamın ifadesini anımsatır.

⁴⁶ A.g.k.,164



Resim 6.13: Hoca Ali Rıza, “Boğazdan Görünü” ,Suluboya, 13x20.5 cm.



Resim 6.14: Halil Paşa, “Yatan Kadın”, Tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm.



Resim 6.15: Şehzade Abdülmecit, Haremde Beethoven, Tuval üzerine yağlıboya, 154x211cm



Resim 6.16: Mihri Müşfik, "İhtiyar Kadın", Tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm.

6.3 1914/Çallı Kuşağı Ressamlarında İnsan Figürü

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle Fransa'dan yenilikçi akımların etkisiyle dönen 1914 Kuşağı ya da 'Çallı Kuşağı' olarak bilinen ressamlar Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail'dir. Bunlara Şevket Dağ, Ruhi Arel, Mehmet Ali Laga ve Ziya Akbulut dahil edilebilir.

“Çallı Kuşağı'nın ortak üslupsal özelliği, doğanın belli bir ışık ve atmosfer etkisi altındaki çeşitli görünümleri karşısında duyuların, algıya dönüşen kesinliğini saf renkler ve dinamik bir fırça işçiliği aracılığıyla tuvale aktarmaya dayanan bir tür izlenimciliktir...Çallı Kuşağı ressamlarının en belirgin özelliklerinden biri de insan figürüne (ve özellikle çıplağa da) yönelmiş olmalarıdır...Portre kompozisyon ve çıplak alanlarında da etkili ve yetkin örnekler vermişlerdir. Bunlar içinde Çallı ve N.İsmail özellikle çıplağı cesur bir şekilde ele alan uygulamalarıyla diğerlerinden ayrılırlar. Çallı'nın “ Top Arabası”, Lifij'in “Kalkınma” sı ve “Savaş Alegorisi”, Ruhi'nin “Taşçılar”ı, İsmail'in “Harman Yeri”, Hikmet Onat'ın “Siperde Mektup Okuyan Erler” i ve Sami Yetik'in çeşitli savaş sahneleri gibi Türk sanatındaki kompozisyon türünün ilk tutarlı örneklerinde insanın tensel ve tinsel boyutlarıyla gerçek anlamda temsil edildiği görülür...Çallı kuşağı sanatçılarının insan bakış açısının en belli başlı özelliği, insanı güncel uğraşları ve eylemi başında göstermesidir. Bu sanatçıların resimlerindeki figür, (savaşta) çarpışmak, top arabasını engebeli bir araziden geçirmek, taş kırmak, tarlada çalışmak, ekin ekmek, tarla sürmek vb. gibi güncel yaşam uğraşlarının hareketli dünyası içinde ele alınmıştır. Bu bağlamda vurgulanan ana unsur, insanın doğa ve yaşam koşulları ile karşılıklı bir etkileşim içindeki alışveriş ilişkileridir.”⁴⁷

İbrahim Çallı (1882-1960) “1906 yılında girmiş olduğu Akademi'yi üç yıl sonra bitirerek, devlet bursuyla Paris'e gönderilmiştir. Orada Cormon'un atölyesinde arkadaşlarıyla birlikte resim eğitimi almıştır. 1914'te yurda dönen Çallı, Halil Paşa aracılığıyla aynı yıl Sanayi-i Nefise'de hocalığa başlayıp, bu görevini 1947 yılında emekli oluncaya dek sürdürmüştür... Çallı yurda döndükten sonra, Galatasaraylılar

Yurdu ve Lisesinde sergilediği figür ve portreler, desene pek önem vermeyen fakat renk uyumunu ön plana alan yapıtlardır. Ada çamları arasında gezinen maşlahlı hanımları, kadın portreleri ve Türk resminde görülen ilk çıplakları İbrahim Çallı'nın yaptığı söylenir. O fırçasını lirik ve coşkun bir şekilde kullanmıştır...Çallı, 1924 tarihine kadar, Empresyonist teknikle eserler vermişken, alışılmamış bir üslupla yeni bir dizi resim daha yapmaya başlamıştır. Bir diziyi geçmeyen Mevleviler serisi ile Çallı bir çeşit ekspresyonizm kullanmıştır. Çallı, son yıllarında, büyük çaplı düzenlemelerden, portre ve figürlerden uzaklaşarak, çiçek resimleri, çiçeklerden de manolyayı resmetmiştir.”⁴⁸

Feyhaman Duran (1886-1970) Paris'te ünlü Julian Akademisinde Cormon ve Jean –Paul Laurens'in öğrencisi olmuştur. Feyhaman Duran, tüm dikkat ve titizliğini insan yüzünde göstererek portre türünün Türkiye'de öncüsü olmuştur. Feyhaman'ın çoğu portrelerinde görülen titizlik kuşkusuz hat sanatına, güzel yazıya verdiği önemden gelir. Galatasaray Yurdu sergisindeki “ Akil Muhtar ” portresini başarılı bir şekilde yapmıştır. Bu portre onun daha sonraları uygulayacağı tekniğin başlangıcı sayılır. Sağlam deseni, şeffaf ve koyuluktan kaçınan renk, modelin karakterine yakınlık, koyu açık açısından uygunluk göstermektedir. Feyhaman Duran son dönemlerinde portre ve figürü bırakıp Çallı gibi çiçeklere tabiat görünümüne dönmüştür.

“Türk resmi içinde insan yüzünün yalnız dış çizgileri üstüne değil, ruhsal niteliği üstüne de eğilen tek ressamın gücünü gözler önüne serebilirdi. Görüş ve teknik bakımından Feyhaman'ın portreleri Çallı'ninkilere yakın olmakla beraber daha derin bir içtenlik, modele daha yakınlık yönünden ayrılırlar.”⁴⁹

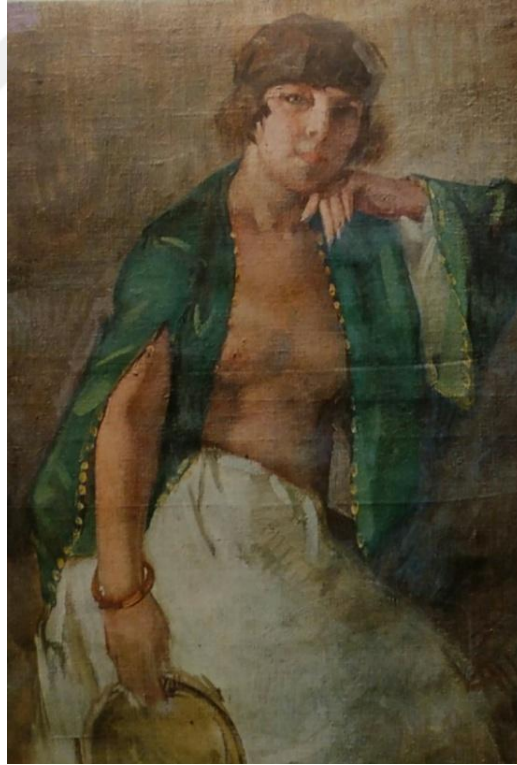
⁴⁷ Kemal İSKENDER, *Türk Resminde İnsana Bakış*,10

⁴⁸ N.BERK-A.TURANİ, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*,25,2,29

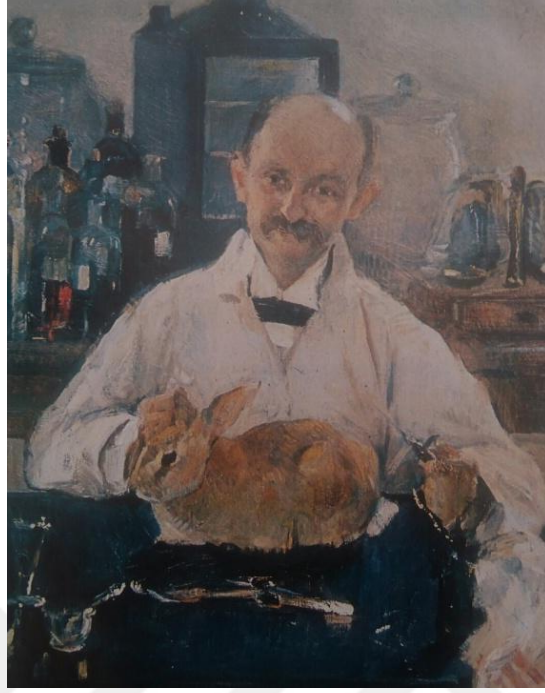
⁴⁹ A.g.k.,32,33

Nazmi Ziya Güran (1881 - 1937) Hoca Ali Rıza'dan resim dersleri alan Güran, sonradan resimlerinde sürekli konu ettiği doğayı ve doğaya olan tutkusunun Hoca Ali Rıza'dan kaynaklandığını belirtmiştir. (Resim 99) 1902'de Sanayi-i Nefise mektebine giren Güran, 1908'de Paris'e gitti. Önceleri Marcel Bachet ve Royer gibi hocalardan özel dersler aldıktan sonra Cormon'un öğrencisi olmuştur. Güran, Paris'te çıplak figürleri hocalarının istediği biçimde uygular. Hikmet Onat, Avni Lifij, ve Nazmi Ziya'dan oluşan "İstanbul Ressamları" grubu içinde resimlerindeki tatlardan ötürü empresyonistlere en yakın kendisi olmuştur.

Güran İstanbul'a gelen Fransız Neo Empresyonist ressamı Paul Signac'tan etkilenmiştir. Fakat onu asıl etkileyen peyzajdır. Türk İzlenimcileri dendiğinde ilk akla gelen Güran'dır.



Resim 6.17: İbrahim Çallı, "Tefli Kadın", Tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm



Resim 6.18: Feyhaman Duran, “Dr.Akil Muhtar”, Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm



Resim 6.19: Nazmi Ziya Güran “Taksim Meydanı”, Tuval üzerine yağlıboya, 73x92cm, Özel Koleksiyon

Hikmet Onat (1882 – 1977) Deniz subayı olarak başlamış olduğu uzun yaşamını, denize tutkun bir ressam olarak bitirmiştir. Devlet tarafından Paris’e gönderilen, Hikmet Onat, Ruhi Arel ve İbrahim Çallı’dan oluşan ve daha önce batıya gönderilen Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran’la birlikte, 1914 Kuşağı’nı kurmuşlardır. Onat’ın ilk dönem resimlerinde insan figürleri önemli bir yer teşkil eder. Şişli Atölyesi’nde yapmış olduğu “Savaş Resimleri” serisinde yer alan insan figürleri akademik bir tarzda ve etkili kompozisyonlardan içinde resmedilmişlerdir.

“Denizciyim ama denizi uzaktan severim.” diyordu Onat. Hikmet Onat’ın yapıtlarının çoğunda deniz vardır. Ya bir kıyıda, ya bir tepeden, ya da evler, ağaçlar arasından beliren çalkantısız bir deniz. “Mavnalar, yelkenler, balıkçı kayıkları, sandallar onunla beraber resmimize girmiştir. Mavnaların siyah ağırlığı, kuytuluğu, yelkenlilerin gökyüzünde yelpazelenişi, balıkçı kayıklarının renkli cıvıltısı, kıyıya çekilişi, sandallar, ipler, zincirler, çıpalar, kürek ve direkler vs. onun resminin vazgeçilmez elemanlarıdır.”⁵⁰

Onat’ın dikiş diken kadın, gergef işleyen, mektup okuyan askerler gibi figürlü resimleri onun resim alanındaki ustalığını göstermektedir. Zamanla Hikmet Onat, insan figürünü tamamıyla bırakıp, manzara – peyzaja dönmüştür.

Namık İsmail (1890–1935). Çallı kuşağının diğer ressamı gibi Em resyonizm akımından etkilenmesine rağmen saf bir izlenimci olduğu söylenemez. “Resimlerinde İzlenimci ilkelerden yola çıkarak Dışavurumculuk’a yaklaşan bir tutum izlediği görülür. Manzara ve figür en çok işlediği konulardır.”⁵¹ “Kadın figürü portrelerini resmeden sanatçı, “Harman” adlı resminde empresyonist sanatçıları hatırlatan bir parlaklık, bir renk zenginliği söz konusu iken “Mahir Tomruk Portresi” adlı resminde ise güçlü bir desen bilgisi kendini gösterir.”⁵²

⁵⁰ Bkz (47) BERK-TURANI,52

⁵¹ A.g.k.,57

⁵² Bkz (40) AYAN,87

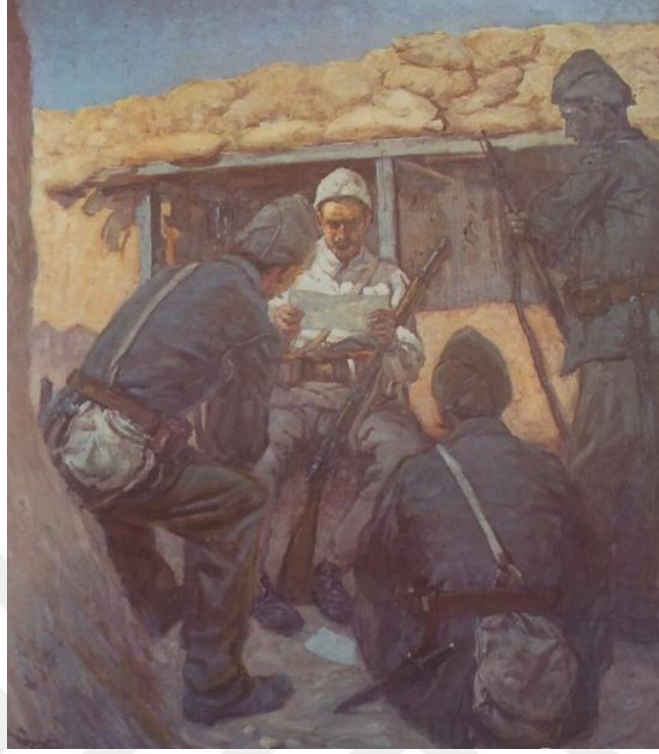
Hüseyin Avni Lifij, (1886 – 1927) Çallı kuşağının en önemli temsilcilerinden birisi olan Hüseyin Avni Lifij, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kısa süren bir eğitimden sonra, Paris'te Cormon atölyesinde eğitimine devam etmiş buradaki kuralcı yaklaşımı benimsemeyen Lifij burada Fransız ressam Puvis de Chavanes'i kendisine örnek almıştır. 1914-1918 yıllarında Şişli Atölyesi'nde, diğer çağdaşlarıyla birlikte Kurtuluş Savaşını anlatan resimler yapmıştır. “Savaş Alegorisi” konulu resimleri simgesel anlamlar içermektedir. Onun bu resimleri Türk resim sanatı içinde önemli bir yer teşkil eder.

Avni Lifij'i 1914 Kuşağı'nda yer ve alan dönemdaşlarından ayıran en önemli özelliği, kendine özgü tavrı, romantik ve simgesel yaklaşımıdır. Lifij düşünselliğe ağırlık veren yapıtlarından ötürü Sembolistlerle ilişkilendirilebilir.

Lifij'in insan figürlerini konu aldığı portre ve çok figürlü kompozisyonlarında ışık ve rengi özgürce kullandığını görmekteyiz. Burada sanatçının duygusal yoğunluğu, iç dünyası resimlerine yansımıştır. Oysaki izlenimcilerde ışık ve renk kullanımı daha kuralcı ve bilimseldir. Avni Lifij kendini resmettiği otoportrelerine romantik ve simgeci bir biçimde yaklaşan Lifij, aynı zamanda bu portrelere lirik bir yorum katmıştır.

“Büyük Fransız ressamı Jean Dominique Ingres'in “müzik çizgidedir” sözüne uygun yapıtları, Avni Lifij'in desenlerinde görülür.”⁵³

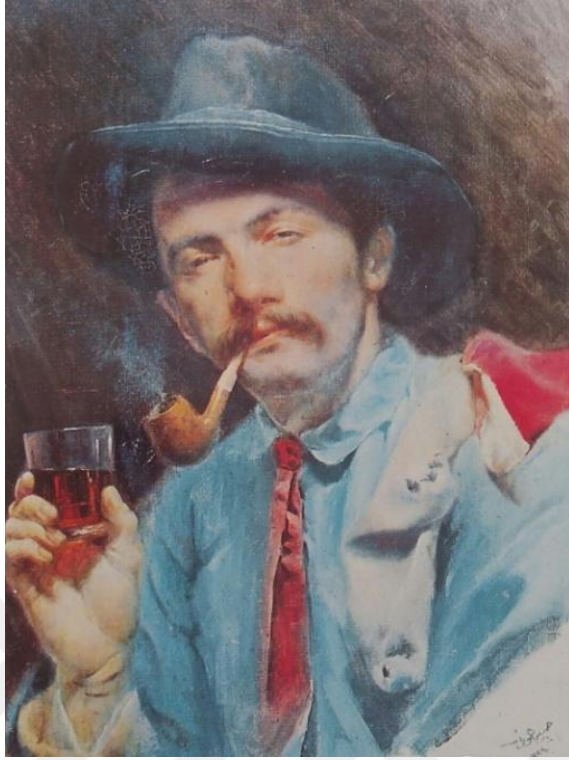
⁵³ Bkz (48) BERK-TURANI,45



Resim 6.20: Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”,
Tuval üzerine yağlıboya, 150x124 cm



Resim 6.21: Namık İsmail, “Harman”, Tuval üzerine yağlıboya, 165x200 cm.



Resim 6.22: Avni Lifij, “Otoportre”, Tuval üzerine yağlıboya, 65x44 cm.

Mehmet Ruhi Arel (1880 – 1931) Fransa’da Cormon atölyesinde sanat eğitimi alan Arel, figüratif resimlerinde tümüyle akademik bir anlayış sergilemiştir. Arel, Çallı kuşağı içinde, gerçekçi temaları resmeden ve en çok insan figürünü ele alan ressamdandır.. Çallı’nın, Onat’ın ve Namık İsmail’in özgürce ele aldıkları izlenimci tutumdan kaçınmıştır. Arel,“Taşçılar”,“Yaşmaklı Kadın”, “Gergef”, “Kur’an”, “Deprem Kurbanları” gibi kompozisyonlarında oldukça koyu, renkleri, yan yana getirerek gergef işler gibi boyamıştır. Bu yöntemle, tuval yüzeyinde kabartılar, tepecikler oluşturarak resimlerine “doku” görünümü kazandırmıştır. Arel ele almış olduğu yerel konulardan dolayı Türk resminin yakın tarihi içinde, yöresel yaşama eğilimli bir sanatçı olarak kabul edilebilir. Sanatçı resmettiği portrelerde başarı göstermiştir.

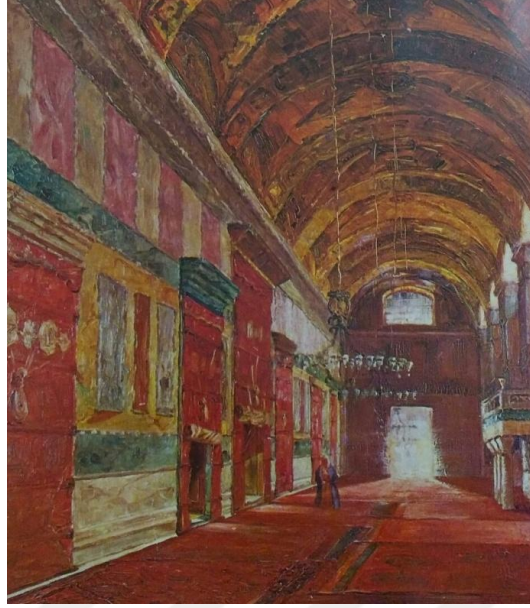
Şevket Dağ (1876-1944) Çallı kuşağı sanatçıları arasında, hem sanat görüşü, hem de yetiştirme ve gelişme aşamaları bakımından onlara en az uyan sanatçıdır.

Şevket Dağ, “sivil ressamlar kuşağının ilk üyelerinden biridir. Türk resim sanatında iç mekân (enteryör) ressamı olarak, özellikle Ayasofya’dan çalıştığı resimleriyle tanınır. Şevket Dağ, Ayasofya’ya tarihsel bir yapı olmaktan çok, mimari bir bütünlük açısından yaklaşmış,yapıyı değişik yönleriyle resimlerine aktarmıştır. Işığın yapı içindeki yansımaları, loş ya da gölgeli bölümlerle yarattığı karşıtlık, Şevket Dağ’ın bu tür resimlerinde, bir mekân duygusunun somut verileri olarak görülür...resmin klasik tür sınıflandırması dışında, özel bir tema ressamı olarak öncülük yapmıştır.”⁵⁴



Resim 6.23: Mehmet Ruhi Arel, “Askerler”, Tuval üzerine yağlıboya,119,5x79,5cm

⁵⁴ Kaya ÖZSEZGİN, *Türk Plastik Sanatçıları, Ansiklopedik Sözlük*,157



Resim 6.24: Şevket Dağ, “Cami İçi”, Tuval üzerine yağlıboya, 67x60 cm

Sami Yetik, (1878- 1945) “Asker ressamlar kuşağının önemli üyeleri arasında sayılmaktadır. Doğayı kendisine rehber olarak kabul eden Yetik, görsellik ve belgesellik değerlerini ortak çözümler içinde yansıtmaya özen göstermiştir. Yaşamının son dönemlerinde yeni başkent olan Ankara’yı ve Ankara’nın o dönemdeki yaşamını resimlerine konu almıştır. Yine burada asker ressamların örgütlenmelerinde çaba sarf eden sanatçı, kurallara, klasik disiplinlere bağlı görünmesine rağmen, resimlerini daha serbest tuşlarla biçimlendirmiştir.”

Sami Yetik’in Kurtuluş Savaşını konu alan “Topçular” adlı resmine baktığımızda resimde,asker ve sivil halkın düşmana karşı giriştikleri mücadeleyi görürüz. “ Resimde atlı ve yaya iki sivil askerle, sivil halktan dört insan figürünün, hayvanların bağlı olduğu bir top arabasını, halatların yardımıyla dar bir geçitten yokuş yukarı çektiklerini görmekteyiz. Resimde toprağın çamurlu ve ıslak oluşu, top arabasının taşınmasını güçleştirmekte arabanın taşınmasına omuz veren asker ve sivil insanların büyük bir güç sarf ettikleri hareketlerinden anlaşılmaktadır. Arabayı çekenlerin sol tarafında yükselen alçak eğimli tepeler ve yere vuran güneş ışıkları olayın, sabahın erken saatlerinde geçtiğine tanıklık etmektedir. Resmin sağ ve solundaki kırsal bitkiler, bodur ağaçlar, Anadolu doğası karşısında bulunduğumuz izlenimini vermektedir. Tablonun sağ üst köşesine doğru, geçitten ovaya doğru

yayılan ışık ve karşı tarafta mavimsi tepeler görünmektedir. Atlı asker, büyük bir dikkatle olayı denetlemekte, sarı, turuncu ve mordan oluşan geniş tuşlarla resim yüzeyine yayılan lekeler, serbest ve izlenimci ressamla özgü bir teknikle çalışıldığını göstermektedir. Resimdeki insan ve hayvan kütlesi, kompozisyonun sol alt köşesinden sağ üst köşesine doğru konumlandırılmış, resimdeki hareket çizgisinin diagonal bir düzene göre tasarlandığı görülmektedir. Bu resimde tanık olduğumuz gibi Sami Yitik'in savaş kompozisyonları Anadolu gerçekliğine uyarlanmış biçimleriyle, cephede ve cephe gerisinde, sınırlı insan ve savaş malzemesiyle, bir özveri ve kahramanlık destanının sahneleri olduğu görülecektir.”⁵⁵



Resim 6.25: Sami Yetik, “Topçular”, Tuval üzerine yağlıboya, 70x99 cm

⁵⁵ Kaya ÖZSEZGİN, Cumhuriyetin 75'inci Yılında Türk Resmi, 106

6.4 Müstakil Ressamlarda Figüratif Anlayış

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenimine başlayan ve Avrupa'da sanat eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönen ressamlarca 1929'da kurulmuştur. Birliğin kurucuları Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, heykeltıraş Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğlu ile dekoratör Fahrettin Bey'dir. "Müstakiller Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk Ressamlarının kurduğu ikinci dernektir. Müstakiller 1914 Kuşağı Ressamlarının yetiştirdiği ilk kuşak sanatçılardır. Müstakil Ressamlar Avrupa'daki farklı kültürleri tanıyıp bunu eserlerine yansıtmışlardır. Homojen bir birlik olmayan Müstakillerin ortak hedefleri kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışına karşı koymak ve yenilikçi olmaktır".⁵⁶

"Anlayış farklılıklarına rağmen grup üyeleri, Türkiye'de resim sanatının benimsenmesi için çaba harcadılar; sanatçının ekonomik özgürlüğünü gündeme getirdiler; resim karşısında tutucu ve yasadışı anlayışlarla mücadele ettiler. 1938 yılında başlatılan Yurt Gezileri programına katılmaları uygun görülen Müstakillerin üyeleri bu program çerçevesinde çok sayıda resim yapmışlar ve 1944' de düzenlenen Yurt Gezileri Sergisi'ne en büyük sayısal katkıyı sağlamışlardır."⁵⁷

Bu yeni kuşağın belli başlı temsilcileri gerek mizaç, gerekse teknik olarak birbirinden ayrılıyorlardı. Ortak kaygıları, empresyonist renkçilikten çok, tablonun desen ve çizgisine önem vermektir. Bu kaygı tam olarak belli değildir. Bu sanatçılar, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmışlardır. Bu genç kuşağın amacı: Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırıp, daha canlı bir varlıkla önceden atılmış olan temeli bir kat yükseltip, çağdaş akımları hazırlamaktır.

⁵⁶ Bkz (40)AYAN,96

⁵⁷ N.BERK-Hüseyin GEZER,**50 Yilin Türk Resim ve Heykeli**,344

Refik Fazıl Epikman (1902 – 1974) Sanayii Nefise Mektebi'nde Çallının öğrencisi olan Epikman Paris'te Jullian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'ten sanat eğitimi almıştır. 1923'de yurda döndükten bir yıl sonra arkadaşlarıyla birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kurdu. Fransa dönüşü izlenimci paletini bırakarak daha cesur bir anlayışa yöneldi. Bar adlı resmini incelediğimizde resimde “nesnelere ve figürler, hakim değerleri, devinimleri ve sağlam desen kuruluşlarıyla üç boyut yanılması etkin duruma getiren bir mekanda betimlenmişlerdir. Işık ve renk dağılımı, mekân, hacim ve kompozisyon kurgusundaki devingen ve yaşamsal kullanımlarıyla çoğulcu bir sanat anlayışının ipuçlarını sunarlar.”⁵⁸

Epikman müstakil ressamlar içinde sanatın teknik sorunlarına eğilmiş, insan figüründe, çizginin ahengi ve müzikalitesi üstünde durmuştur.

Cevat Dereli (1900 – 1989) Sanayi-i Nefise'de İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olan Dereli, Pariste Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmış, yurda döndükten sonra Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. “Yerel eğilimli” diye adlandırılan bir türün dikkate değer bir temsilcisi olmuştur. Yerel duyarlılığına, Anadolu Görünümleri içinde kümelenmiş köylü, kadın ve erkek figürlerinin, tarla işlerini gösteren büyük boyutlu kompozisyonlar düzenlemiştir. ‘Harman’ bunlardan biridir. Dereli'nin orta büyüklükteki yapıtlarında minyatürü hatırlatan bir üslup özelliği görülür. Cevat Dereli karikatürize şeklinde üslûplaştırdığı portreler yapmıştır.⁵⁹

⁵⁸ Bkz (40) AYAN,106

⁵⁹ Bkz (47) BERK-TURANİ

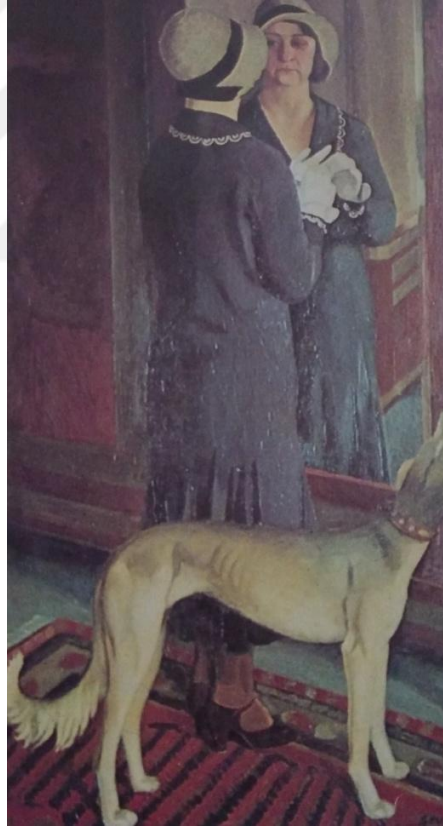


Resim 6.26: Refik Epikman , “Bar”, Tuval üzerin yağlıboya, 46x55 cm



Resim 6.27: Cevat Dereli, “Harman”, Tuval üzerine yağlıboya, 85x131cm

Şeref Kamil Akdik (1899 – 1972) 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce heykel bölümünde okur, daha sonra heykel bölümünden ayrılıp, resim bölümünde eğitimine devam eder. Sanayi-i Nefise de İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Şeref Akdik, 1924 yılında yurtdışı sınavını kazanıp Fransa'ya gönderilir. Paris'te Julian Akademi'sinde Paul Albert Laurens atölyesinde sanat eğitimi alır. Daha sonra yurda yurda dönerek Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşunda yer almıştır. Çok farklı konularda ve sayısız resim üreten ve “ilk defa yöresel konulara eğilen ressamlarımızdan olan Akdik, yapmacıksız, yalın bir anlatımla kırsal kesimin gündelik yaşamını betimledi. Bu resimler Yapıldığı dönemin bir belgesi niteliğindedir.”⁶⁰ Şeref Kamil Akdik özellikle insan figürünü konu aldığı tek figür ve portre çalışmalarında, dönemdaşları arasında önemli bir yere sahip olmuştur.



Resim 6.28: Şeref Akdik, “Ayna Önünde Köpekli Kadın”,
Tuval üzerine yağlı boya, 130x74.5 cm

⁶⁰ Bkz (57) BERK-GEZER,349

Ali Avni Çelebi, (1904 – 1993) Sanayi-i Nefise’de Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın eğitim alan Ali Avni Çelebi Almanya’da önce Heinemann daha sonra kendi anlayışına yakın olan Hoffman’ın öğrencisi olmuştur.1927 yılında yurda dönen Ali Avni Çelebi Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucuları arasında yer alır. Yapıtlarıyla katılmış olduğu sergilerde Türk Resmi’nde yenilikçi olarak öne çıkan Çelebi, hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler almıştır. Ali Avni Çelebi Avrupa’da almış olduğu sanat eğitiminden etkilenmekle beraber, kendine özgü biçim anlayışını erken yaşlarda bulmuştur. “Çelebi’nin Türk resim sanatına yeni boyutlar katan resim anlayışı dışavurumculuğun ve kübizmin uzantısı olan resimsel uygulamalar ile akıl düş gücü, dünya görüşü ve yeteneğiyle bağdaşan biçimsel değerleri kaynaştırmasından gelmektedir. Çelebi’nin resimlerinde üç boyutlu mekân etkisi ve hacimsel değerlerin belirginliği, resmin geometrik alt yapısı ve planlarıyla ilişkisi nedeniyle konstrüksiyona dayalıdır.”⁶¹

Ali Avni Çelebi, Türk Resim Sanatı’nda Modernizmin başlatıcılarından olmuştur. Resimlerinde çoğunlukla insan figürünü temel alan Çelebi, “1928 yılında yaptığı “Maskeli Balo” adlı figürlü düzenlemesi, çizgi sağlamlığı, istifi, figürlerinin dinamizmi, kâh ölgün kâh sert renklerinin uyumu bakımından Türk resminde açılan yeni bir çığırın habercisi olmuştur. Bu resmi ‘Vitrin’, ‘Berber’, ‘Yaralı Asker’ ‘Balon’, ‘Uçurtma Uçuran Kız’ ve ‘Sebzeci’ gibi çalışmalar izledi.”⁶²

Zeki Kocamemi (1900 – 1959) 1916 tarihinde Sanayi- i Nefise’ye girdi. Hikmet Onat ve Çallı’nın öğrencisi oldu. Daha sonra Münih’te Hans Hofmann’ın öğrencisi olan Kocamemi 1927’de yurda döndükten sora Müstakiller Grubu’nun kuruluşunda yer aldı.

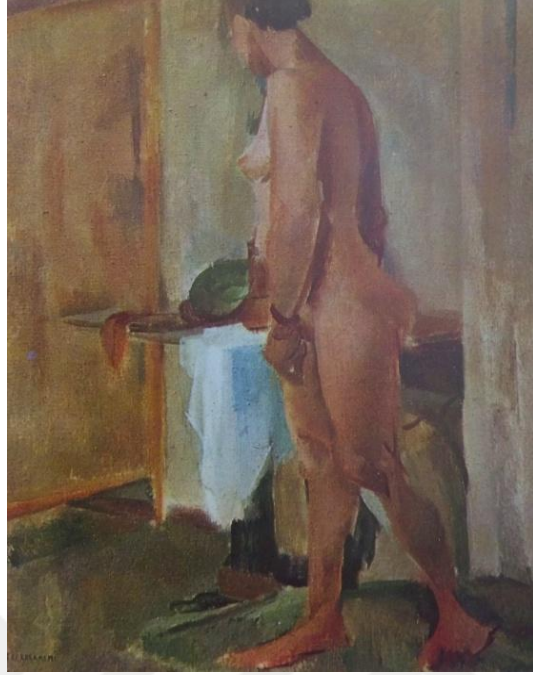
Kocamemi, “Mekkâre Kolu” , isimli “İsmail Oygur Portresi”, “Genç Kadın Portresi” gibi düzenleme ve tek figürlü çalışmalarla kendisini göstermiştir. Ali Çelebi’ye göre daha durgun ve ağırca bir palette sahip olan Kocamemi, son derece sağlam yapılı bir desen gücünün temsilcisidir. Kocamemi’nin ‘Çıplak’ adlı resmini değerlendirdiğimizde “bu resimde kadın bedeninin, hacimsel, kütleli plastik değerleri vurgulayıcı bir konsept düzeyinde algılandığı görülür. Mekânla figür

arasında hacim ve boşluk ilişkilerini geliştirici bir anlayışla yansıtılmış bir masanın yanı başında duran çıplak, mekânı belirleyen iki duvarın kesiştiği dikine inen çizgiyle koşutluk oluşturmakta masa örtüsünün açık lekesiyle bedenın sıcak tonları arasında kurulan renksel uyum figürle masa arasındaki derinliği vurgulamaktadır.”⁶³

Kocamemi’de boya geometrik biçimleri daha da belirginleştirir. Rengin renkle açılıp ışık gölge etkisi ve nesnelerin ağırlığının boşluk içindeki hacmi yakınlık ve uzaklık farklarını daha da ortaya çıkarır. Kocamemi özellikle dış görünüm resimlerinde ön plandan arka planlara doğru uzaklaşan toprakların ağaç ve ev kümelerinin yapısal değişimlerini belirleyip yakın-uzak mesafelerini emprestyonistlerde olduğu gibi renk sertlikleriyle değil çizgisel değişimlerle ele almıştır.



Resim 6.29: Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, Tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm, 1928



Resim 6.30: Zeki Kocamemi, “Çıplak”, Tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm.

Mahmut Cûda (1904–1987) Cumhuriyet döneminin yurtdışına resim eğitimini sürdürmek üzere 1924 yılında gönderilenler arasında yer alır. Eğitim için önce Almanya'ya gider, oradan da Fransa'ya geçer. Önce Müstakil Ressamlar Birliği'nin seçkin temsilcilerinden biri olarak tanınmıştır. Mahmut Cûda, sanatta Kübist – konstrüktif biçimleri savunan Müstakiller Grubu içinde, inşacı sanatı, kendi özgün kimliğiyle yorumlayan bir sanatçıdır. Ölü doğa resimleriyle seçkinleşen bir yorum biçimi, plan hacimsellik, kütle ve mekân kavramlarına, klasik sanat geleneğinin de katkıda bulunduğu bir etüt titizliği içinde yaklaşmıştır. Ölü doğa resimlerinin yanında yetkin portreleri de vardır⁶⁴.

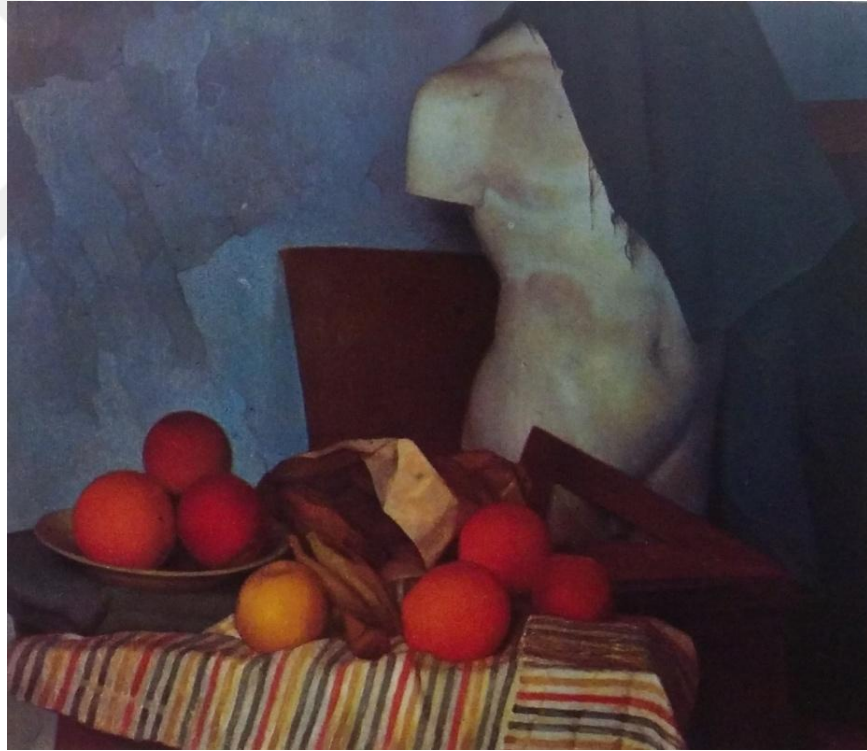
⁶¹ A.g.k.,347

⁶² Bkz (47) BERK-TURANİ

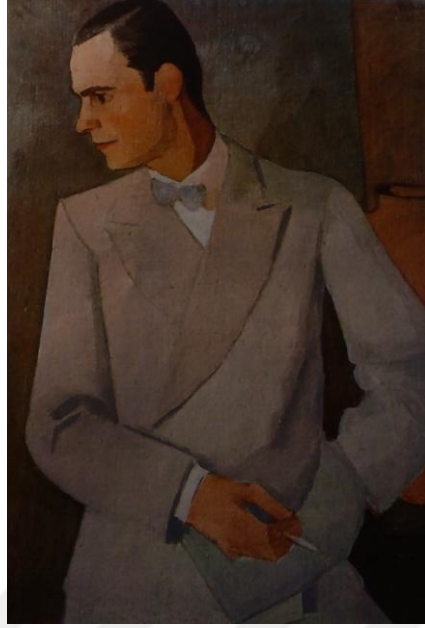
⁶³ Bkz (55) ÖZSEZGİN,108

⁶⁴ A.G.K.,135

Hale Asaf (1908 – 1937) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Ömer Adil Bey ve Feyhaman Duran'ın öğrencisi olmuş, Paris'te Matisse ve Dufy gibi dönemin ünlü ressamlarıyla çalışmıştır. Sanat anlayışı Müstakillere yakın olan Hale Asaf resimlerinde geometrik bir anlayışla resimlerini hacimlendirmiş ve daha sonraki dönemlerde yaygınlaşacak olan kadın sanatçılarımızın kişilikli öncüsü olmuştur. Daha öğrencilik yıllarında yaptığı portreleri ile haklı bir ilgi toplamıştır. Bunlardan; “Burhan Ümit Portresi” onun Müstakiller Grubu'na yakın sanat anlayışını açığa vurmuştur. Biçimlerini geometrik – hacimsel bir anlayışa göre düzenleyen Asaf, bu resimleri Türkiye'de 1930'lara doğru izlenimcilik karşıtı gelişen yeni eğilimin örnekleri arasında yer almıştır.⁶⁵



Resim 6.31: Mahmut Cüda, “Torslu Natürmort”, Tuval üzerine yağlıboya, 55x65 cm

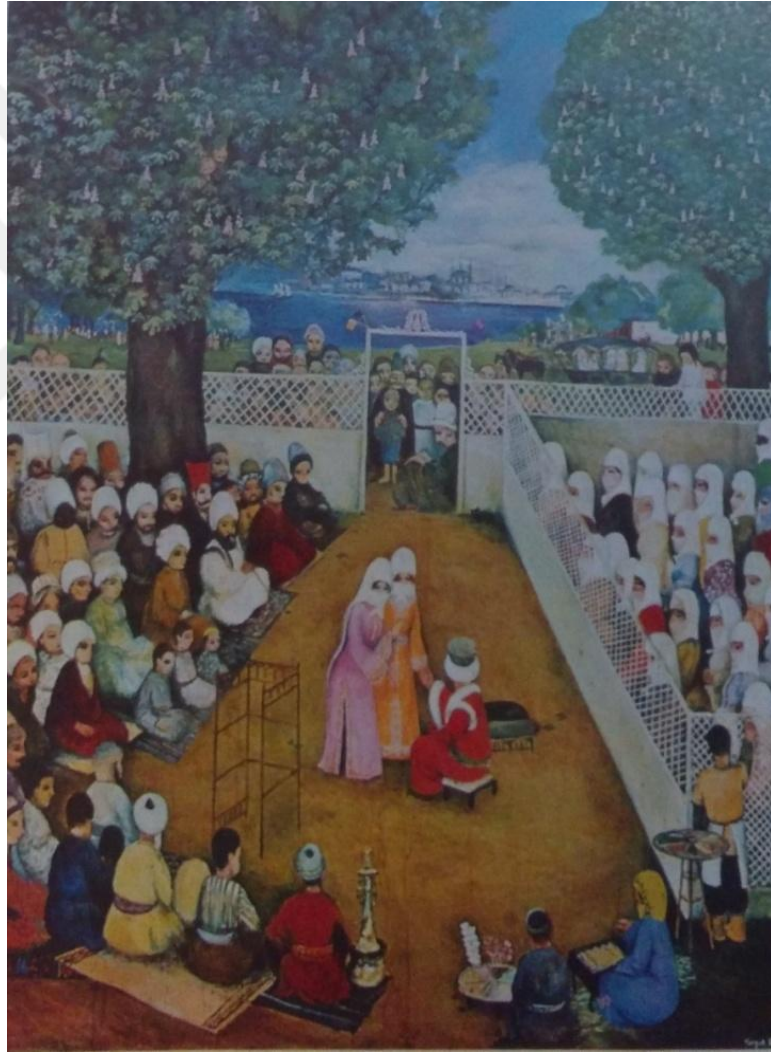


Resim 6.32: Hale Asaf, “İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi”,
Tuval üzerine yağlıboya, 91x72cm

Turgut Zaim (1904 – 1976) kişiliği, yapıtlarının resmimiz içindeki net ayrılığıyla yeni bir eğilimin kurucusu olarak ‘karşılanan Turgut Zaim’i, ne ‘‘Müstakil Ressamların’’ ne de ‘‘D Grubu’nun’’ estetik çevresi içinde sayamayız. Milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi son yıllar içinde her fırsatta kullanılan ve belli bir sanat eğilimini nitelendiren terimlerin kaynağını, Zaim’in yapıtlarında bulmak olağandır. 1933’lerden önce, Anadolu’yu konu alan düzenlemeleriyle batıdan uzaklaşmış oluyordu. ‘‘Halı Dokuyan’’, ‘‘Ortaoyunu’’ gibi figürlü kompozisyonları, onun yaşamı boyunca yürüteceği çizgiyi belirlemiştir.

Turgut Zaim’in bütün figürlerinde tek tip hakimdir. Yuvarlak yüz, birbirinden ayrık, siyah çekik gözler, hurma burun, hokka ağız vb. Zaim’in üslûbu, batı estetiğinden uzaktı. Konuların işlenişinde biraz minyatürü, biraz halk resmini hatırlatan, ‘‘naif’’lik – saf yüreklilikle yaklaşımı olmayan, gerçekçi sayılabilecek bir üslûptu. ‘‘Anadolu gerçeği, onun resminde sevimli ve iyimser bir popülarite kazanır. Folklorik öğeler ön plana çıkar, yöresel kaygılar şiirsel bir ifade çerçevesi içinde sunulur.’’⁶⁵

⁶⁵A.g.k.,72



Resim 6.33: Turgut Zaim, “Orta Oyunu”, Tuval üzerine yağlıboya, 170x135 cm

⁶⁶ Bkz (54) ÖZSEZGİN,502

6.5 D Grubu Ressamlarında İnsan Figürüne Yaklaşım

1933 yılında beş ressam ve bir heykeltıraşın bir araya gelerek oluşturdukları bir sanatçı topluluğudur. Bu sanatçılar; Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Mürtoğlu'dur. D Grubu modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra ülkemizdeki dördüncü sanat topluluğudur. Gruba sonradan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa (Fahr el nissa) Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi katılmışlardır. Leopold Levy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de grubun sergilerine birer kez eser vermişlerdir. 1933 ile 1951 yılları arasında varlığını sürdüren D grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğiyle beraber cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil ederek önemli bir rol oynamıştır. Grupta yer alan sanatçıların büyük bir çoğunluğu Paris'te sanat atölyelerinde bulunmuş, özellikle Andre Lhote'un "kübist" ve "yapısalcı", Fernand Leger'nin "sentetik kübist" biçim anlayışını resimlerinde uygulayarak 1914 izlenimcilerine karşı çıkmışlardı. Grup, devletin 1930'da güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına ulusal yön verildiği süreçte etkili olmuştur. 1937 yılından itibaren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders veren grup üyeleri aynı zamanda devletin sanat politikasına yön verme konumuna da gelmişlerdi. D Grubu 1940'lı yıllardan itibaren, yurt dışına sergiler düzenleyerek Türk Plastik Sanatının tanıtılmasını sağlamıştır. 1950'lilerde başlayan soyut sanat tartışmaları içinde bulunmuşlar ve bu tarihten sonra çalışmalarını kişisel olarak devam ettirmişlerdir. D grubu üyeleri ilk sergilerini 1933 yılında, ikinci, üçüncü ve dördüncüyü 1934'te beşinci ve altıncı sergilerini 1935'te yedinciyi, 1939'da, sekizincisini 1940'ta, dokuzuncusunu 1941'de, onuncusunu 1943'te, onbirincisini 1944'te, oniki ve ondördüncü sergilerini 1945'te onbeşinci sergisini 1947'de onaltıncıyı sergisini 1951'de ve son sergilerini 1960'ta gerçekleştirmişlerdir. D Grubu'nun resim sanatına getirmek istediği klasik temellere dayalı yeni biçim anlayışdır. Klasik olan şey Cezanne'nin ulaştığı oylum, biçim ve renk anlayışdır. D Grubu üyeleri, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Sanat ve Demokrasi adlı kitabında öne

sürdüğü görüşleri kabul etmiş, kendi dönemlerinde sanatı bir teknik yenilenme ve Cumhuriyet devrimleriyle paralel olarak ele almışlardır. D Grubu Kübizm'in biçim dilini ve Fütürstçi yaklaşımları kabul etmişler, fütürüst felsefeyi Cumhuriyet'in devrimler ideolojisine uyarlamışlardır. D Grubu sanatçıları 1933 – 1936 yılları arasında yaptıkları figüratif resimlerinde konudan çok biçim ve teknik düşüncüyü öne çıkarmışlardır. 1936 yılında Akademi'de resim ve heykel bölümlerinin yönetimlerine getirilen Leopold Levy ve Rudolf Belling, D Grubu'nun savunduğu “yaşayan sanat” anlayışına uygun bir sanat programı hazırlamışlardır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu'nun Akademi'de Belling'e çevirmen olarak alınmaları D Grubu'nun akademiye yakınlaşmasını kolaylaştırmıştır. 1939'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne D Grubu'na yakınlığı ile tanınan Suut Kemal Yetkin'in atanması ile Akademi ve devletin güzel sanatlar politikasında tam bir görüş içinde olmalarını sağlamıştır. “D Grubu onuncu sergisini modern- klasik anlayışın bir arayışı olarak değerlendirmiş bu dönemde ulusal sanat yapmanın olası olmadığını belirtmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, bir yapıt ancak gücü ve özgünlüğüyle ortaya çıkar, sanatçı kendi kişiliğiyle yapıtına anlam katabilir aynı dönemde, Yeniler sanatçının fildişi kulesinden çıkarak halka devlet kadar yakınlaşması gerektiğini savunuyordu. Sanatçı halkı kendine çekmeliydi. Stalin Dönemi Sosyalist toplumsal Gerçekçiliği ile ikinci Dünya Savaşı ortamında Avrupa'da modern sanatların sorgulaması sonucu 1940'lar Türkiye'si, sanatta toplumsal ve insani konuların işlenmesini, bir yandan da sanatçılara teknik bağımsızlık tanımayı öngörüyordu. Giderek yaygınlaşan sosyal sanat anlayışı insanı ve insanın içinde bulunduğu yaşamı yansıtmanın bir görevi yerine getirmek olduğunu söylüyordu. Bu bakış açısına göre D Grubu “sanat sanat içindir” Yeniler ise “sanat toplum içindir” düşüncesini destekliyordu.”⁶⁷

⁶⁷ Zeynep YASA YAMAN, **d Grubu**,28

1951 yılına gelindiğinde D Grubu üyeleri, geçmişe, güne ve geleceğe dair bir özeleştiri getirmiş ve kübizmi gündeminden çıkarıp, Doğu- Batı senteziyle özgün bir yaratıma ulaşıldığını düşünmüşlerdir. D Grubu, İslâm geleneğine halk sanatlarına yeni bir bakış açısıyla yaklaşarak özellikle Nurullah Cemal Berk'in münyatür esinlemeli stilizasyonlara ulaşmasında Doğu – Batı sentezini isteyenlerle beraber Andre Lhote'de etkili olmuştur.

D Grubu ile Müstakilleri karşılaştırdığımızda, aralarındaki farkı şöyle açıklayabiliriz: hem müstakiller hem de D Grubu Çağdaş sanatımızın gelişmesine katkı yapmışlardır. İki grupta da yazarlar vardır, Fakat D Grubunun yazarları daha etkili olmuşlardır. Müstakiller de Hale Asaf kendi içinde farklılıklar yaşamış, Ayetullah Sümer, Mahmut Cûda ve Fahri Arkunlar'ın resimleri daha sentetiktir. Meşrutiyet kuşaklarının hepsi Mustafa Kemal'in resmini yaparlarken, D Grubunda resmini yapan yok, Müstakillerde de Şeref Akdik dışında yapan hemen hemen yok gibi. Zeki Faik İzer 1933 yılında Delacroix'dan etkilenerek “Halkı Yöneten Hürriyet” adlı figürlü resmi yorumlar. Kompozisyon Zeki Faik'e ait iken, resimde yer alan Atatürk portresi Hadi Bara'ya aittir. Eşref Üren'de Andre Lhote'den eğitim almasına rağmen, resimlerinde Lhote'nin etkileri yok gibidir. Eşref Üren için geç kalmış empresyonist diyebiliriz. D Grubunun Cumhuriyetin onuncu yılında kurulmuş olması ona ayrıcalık kazandırmıştır.Üyelerinin büyük çoğunluğunun ressam olmalarının yanında yazar ve iyi birer konuşmacı ve basınla ilişkilerinin iyi seviyede olması da başka bir ayrıcalıktır. D Grubu üyelerinin kendi aralarında üslup farkları söz konusudur. Zeki Faik'in üslubu başka, Tollu'nun başka Elif Naci'de etkilenmeyeyim diye yurtdışına çıkmamış hepsi idealist D Grubu ressamlarında iyi bir Atatürk portresi ortaya çıkmazken, izlenimcilerden çok sayıda Atatürk portresi çıkabilmektedir. D Grubu ressamları daha çok resimsel değerleri ön plana çıkarmışlardır. D Grubu kurucularının Müstakiller'den en belirgin farkı; belki de belli bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunmalarında daha dinamik olmalarıydı. Bu birliktelik ve dayanışma, onlara “ D Grubu” nun erken dağılmasını önlemiş, grubun varlığını sergi, yayın ve konferanslarla uzun yıllar sürdürmesini sağlamıştır.⁶⁸

D Grubu sanatçıları, Türk resim sanatına düşünsel bir anlatım getirme etkinliği göstermişlerdir. d Grubu sanatçıları çağdaş sanat problemlerinin anlaşılmasını sağlayarak ve kendilerinden önceki Empresyonistlerin kullandığı turuncu, mor ve yeşiller içindeki Boğaziçi manzaraları yerini griler ve kahverengilerden alan sağlam inşacı bir anlayışa bırakmıştır.

d Grubu sanatçıları, grubun dağılmasından sonra, yaptıkları çalışmalarla Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı hedeflemişler. Böylece bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamışlardır. Bu ortamın oluşmasında grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen resamlara da yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır.

Cemal Tollu (1899 – 1968) Akademide Çallı'nın öğrencisi olmuş, daha sonraları yanlarında öğrenim gördüğü Lhote ve Leger gibi kübist ressamların etkisinde kalmıştır. İlk figürlü kompozisyonlarında, plastik bir deformasyonla-konstrüktivist bir düzenleme anlayışını yansıtmıştır. Daha sonraki figür düzenlemelerinde bu espriden sıyrılarak kübik – inşacı bir anlatımla yerel öğeleri resimlemiştir.

Zeki Faik, İzer (1909 – 1988)1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti,1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonra, Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan D Grubu (1933)'nin kurucularındandır. Zeki Faik İzer'in, 1930'lu yıllarda yaptığı çıplak konulu resimlerle figür deformasyonuna dayalı biçim analizleri düzeyinde başlattığı sanat çalışmaları, 1950'lerde ve özellikle onu izleyen yıllarda nesneden bağımsız ve non – figüratif bir yönde, çizginin ve rengin ortaklaşa oluşumları kapsayan aktif dinamizmi çerçevesinde, soyut verilere bağlı olarak gelişmiştir.

68 Bkz (47) BERK-TURANI,94,95

Elif Naci (1898 – 1987) 1930 kuşağı, ressamı arasında, yalnız yenilikçi değil, aynı zamanda Türkiye’de sanat sorunlarını açan, tartışan geniş kitlelere yaymak için çaba sarf eden bir sanatçı – yazardır. Naci, önce figüratif – bir ara soyut denemeleri olmuşsa da tekrar figüre yönelmiştir. Son dönemlerinde yaptığı resimlerde renk öğeleri ön plandadır. Naci’nin resimleri figüre bağlı modernizmin erken örneklere olarak tanımlamıştır.

Abidin Dino (1913 – 1993) “nce D Grubu kurucuları, daha sonra da 1940’larla beraber Yeniler hareketi içinde yer almıştır. Çok yönlü bir kültür adamıdır. Sinemadan felsefeye, heykelden edebiyata pek çok sanat olayı üzerinde düşünmüş, yazmış, bizzat uğraşmıştır.”⁶⁹ Abidin Dino için sanat, geçmişten geleceğe uzanan, sanatçının ilgi, duyarlılık alanını kapsayan her tür nesne, oluşum, deneyim ve bilginin tümüdür. O nedenle, sürekli bir arayış ve yenilenme, Dino’nun her dönemi için geçerli olmuştur. Abidin Dino’nun resimleri, düşünsel ve görsel temeller üzerinde oturur. Dönemsel alışmaları birbirine bağlayan şey de, bu dşnselliğin ve görselliğin sürekliliği ve kendi içindeki organik ilişkisidir.⁷⁰



Resim 6.34: Cemal Tollu, “Atlar”, Tuval zerine yağlıboya, 134x195 cm



Resim 6.35: Zeki Faik İzer, “İnkılâp Yolunda”,176x236 cm



Resim 6.36: Elif Naci, “Saklanan Çocuk”, Tuval üzerine yağlıboya, 73x54 cm



Resim 6.37:Abidin Dino, Kağıt üzerine desen

Nurullah Berk (1904 – 1982) Sanayi- i Nefise’de H. Onat ve İ. Çallı atölyelerinde sanat öğrenimi gördü. 1924 – 1928’de Paris G.S. O.’unda Ernest Laurens’le çalıştı. Yurda dönüşünde Müstakiller Grubu’nda yer almıştır. İkinci kez 1932’de Paris’te Andre Lhote, daha sonra da Fernand Leger’in özel atölyelerinde çalıştı. 1933’te beş arkadaşıyla D Grubu’nu kurmuştur. Kübist - inşacı figürleri bu dönemde gelişmiştir. Nurullah Berk’in figürlerinde 1933’lerde kübizmin, 1946’da ise konstrüktivizmin etkileri görülmüştür. Nurullah Berk, aynı zamanda sanat yazarlığı ve eleştirmenliği yapmıştır.

D Grubu’nun ilk yıllarında yapmış olduğu soyut geometrik kompozisyonlarında fazla ısrarcı olmamış, bir süre sonra resimlerinde yarı gerçekçi bir yaklaşım görülmüştür. Resimlerinin konusunu çoğunlukla kadın figürleri oluşturmuştur.

⁶⁹...Seyfi BAŞKAN, *Türk Sanatı Üzerine Denemeler*,68

⁷⁰ Bkz (54) ÖZSEZGİN,179

Sonraki yıllarda da yöresel ve geleneksel konuları olarak ele alıp, bunları iki boyuta indirgeyerek çizgiselliğe dayanan bir biçimsellikle ifade etmiştir. Nurullah Berk, figür olarak ele aldığı, kadınları, erkekleri, çocukları baloncuları ve bunların portrelerini sonsuz bir dinginlik ve yaşam gerçekliğine bağlı bir ilişki içinde resimlemiştir. Hamit Kınaytürk, Nurullah Berk hakkında hazırladığı bir kitap yazısında şöyle yazmaktadır: “ Ressam olarak N.Berk’in Türk Resmine belki en büyük katkısı, 1914 empresyonizmine tepki olarak kurulan D grubu adlı topluluğun kuramcı ve faal bir elemanı olarak 1933-1947 yılları arasında durmadan çalışması olmuştur. Üslup ve eğiliminde beliren değişimleri, son yıllar içindeki veriminin kendine özgü özelliğini teslim etmekle beraber denilebilir ki Berk, çizgi Arabesk’i düz, gölgesiz renk araştırmaları, tablonun geometrik ve müzikal bir düzeye vardırmaq kaygısı bakımından, kübist ve konstrüktif görüşe her zaman bağlı kalmıştır.”⁷¹



Resim 6.38: Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 59x91 cm,

⁷¹ Nurullah BERK-Hamit KINAYTÜRK,7

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975) “ressamlığı, dekoratörlüğü, yazarlığı ve şairliğiyle Türk sanatında yeniliklere açık bir sanatçıydı.”⁷² Avrupa’da resim eğitimi veren kuruluşların, akademizmin karşısında alternatif olarak geliştirdikleri kübizmden kaynaklanan yeni tür akademizmler doğal olarak onu da etkilemiştir. Bedri Rahmi, 1960’lar sonrasında egemenliğini duyuran sanatsal heyecanlara iltifat etmemiştir. Geometrik soyuta, Op-Art’a ilgi duymamış, Anadolu ve insanına eğilmiştir. Anadolu ve insanından almış olduğu motiflerle yaptığı düzenlemeleri kendine has bir üslûpla, yağlıboya, gravüre, mozaiğe ve seramiğe aktarmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Sarı Saz isimli figüratif tablosunda turuncumsu ve kahverengi tonlar baskındır. Çoğunlukla stilize edilmiş figürlerden iki tanesi resim yüzeyinin neredeyse yarısını kaplamaktadır. Kompozisyon; bu iki figür,sol alt köşede ki hasır sandalye ile bu resimsel espasta, arka planda yer alan figürlerden oluşmaktadır.Resimde elinde bağlamasıyla oturur vaziyette,tasvir edilen figür muhtemelen bir Anadolu ozanını temsil etmektedir. Bu ozan figürünün solunda yer alan, oturmuş sol eline başını yaslamış ve adeta ozanın nağmelerinden ve sazından ötelere dalmış bir halde resmedilmiştir. Bu resimde Rönesanstan beri süregelen katı naturalist anlayışın etkileri (doğrusal perspektif ve açık-koyu zıtlıkları ile üçüncü boyut yanılması) pekte görülmemektedir. Hatta daha çok yüzeye (iki boyuta) indirgenmeye çalışılmış bir figürasyon söz konusudur.⁷³

Eren Eyüboğlu, (1913 – 1988) Andre Lhote öğrencisi olan sanatçının ilk dönem resimlerinde belli bir istif ve belli bir geometri görülmektedir. Bu dönem resimlerinde Cezanne’nin etkileri bariz bir şekilde görülmektedir. Oysa sanatçıda Mattise sevgisi ağır basmaktadır.1960’lı yıllarda yaptığı resimlerde non-figüratif bir anlayış görülmektedir. Sanatçı kendi sanatında sürekli yeni arayışlar içinde olmuştur. Bedri Rahmi ile Anadolu’yu dolaşan sanatçı, Anadolu insanını doğasını ve Anadolu halkının yaşamını resimlerine aktarmıştır.⁷⁴

⁷² Bkz (47) Berk-TURANI,106

⁷³ Bkz (55) ÖZSEZGİN,118

⁷⁴ Ferit EDGÜ,Eren Eyüboğlu,19,20,21

Halil Dikmen, (1906 – 1964) D Grubu'na rastlantı sonucu katılan Dikmen, Rönesans ilkelerine bağlıydı. Büyük boyutlu kompozisyonları, figürlerinin istifi ile resminin açık-koyuluğu bakımından İtalyan Rönesans'ının büyük ustalarından eğitim almış ve onların estetiğini devam ettiriyor gibiydi. Dikmen'in figürleri anıtsal boyutlardadır.

Sabri Fettah Berkel (1907 – 1993) İlk dönem çalışmaları akademik düzeyi yüksek olan figüratif resimlerdir. Türkiye'de soyut resmi, bir sanatçı eylemi olarak ilk başlatanlardandır. Berkel resimlerini soyut kompozisyon düzeyinde ele almıştır.

Eşref Üren (1897 – 1984) Kendi çabasıyla biçimlendirdiği sanat yaşamında, ustalarını kendi seçmiş, içtenliğin kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Ankara parklarını, bahçelerini, sokaklarını, insanlarını, bu yörenin doğasına kattığı bir şiirsellik içinde herhangi bir donmuşluğa sapmadan, fırçasının ucuna geldiği gibi yansıtmıştır. Türk resminin intimist grubu içinde yer almıştır. (İntimizm: günlük yaşamı, ev yaşamını konu alan resmi niteler.

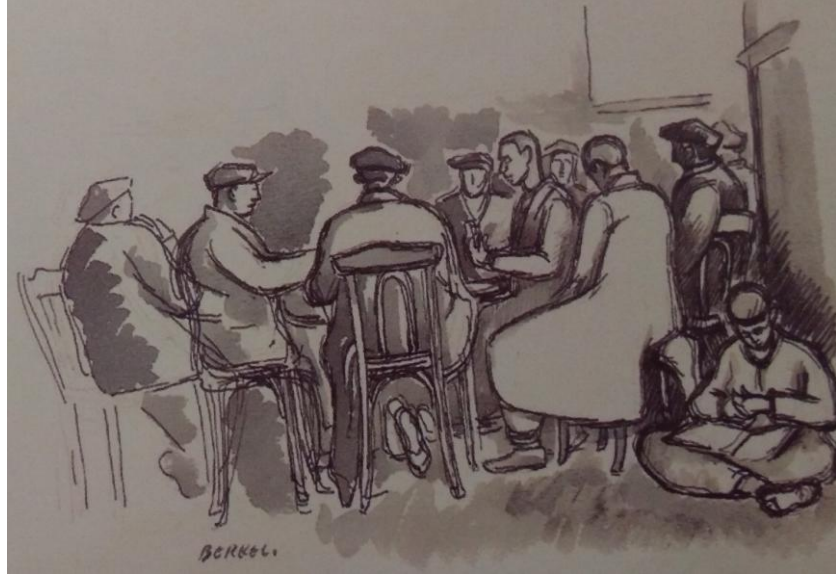
Arif Kaptan, (1906–1979) D Grubu'nun genel havasından farklı olmakla birlikte yine de grup içinde özel bir yere sahiptir. Resimleri, iki dönem altında incelenebilir. Nazmi Ziya'nın etkisini taşıyan ilk dönem resimlerinde izlenimci etkiler görülür. İkinci döneminde ise figürden uzaklaşıp soyut biçimlere yönelmiştir.



Resim 6.39: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Saz” Tuval üzerine karışık teknik, 122x183cm



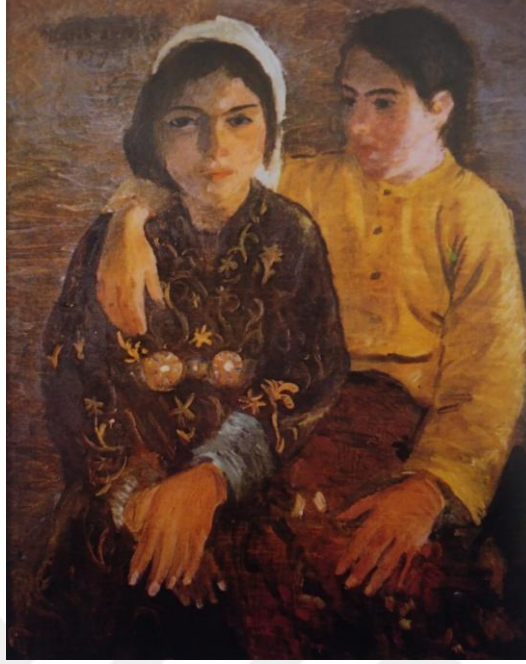
Resim 6.40: Halil Dikmen, “ Mermi Taşıyan Kadınlar”, Tuval üzerine yağlıboya143x245cm



Resim 6.41 : Sabri Berkel, “ Kahve” Kağıt üzerine desen

Hakkı Anlı (1906–1990) Akademide Namık İsmal'in öğrencisi olan Anlı,1933'te 'D' Grubu'nda yer aldı.1954 yılında Paris'e giderek ömrünün sonuna kadar orada yaşadı. Paris Okulu'nun 1950 sonrasındaki kübist,şiirsel soyutlama ve yeni figüratif eğilimlerinden faydalanarak kendi resimsel dilini oluşturmuştur. Anlı'nın 1977 tarihli 'Yüzüstü' adlı resmine baktığımızda, genç bir kadın figürü sarı zemin üzerinde, yüzükoyun ve bir torstu andıracak biçimde resmedilmiştir.sanatçının son dönem çalışmaları arasında buna benzer iki yada üç figürlü resimleri mevcuttur.Anlı figür sorununa, salt biçimleme anlayışından ziyade,soyutlama disiplinleri gereği yaklaşmıştır. Resim, anatomik yapısallığın biçimbozum (deformasyon) tekniğine uygun şekilde çözümlenmiş.Figürün beden kaslarının hacimselliği ve üçüncü boyutu yansıtan bir leke biçiminde ele alınmasına rağmen,figür sanki mekandan yalıtılmış izlenimini vermektedir. Zemindeki sarı renkle, figürün koyu rengi arasında güçlü bir dışavurum etkisi ortaya çıkmaktadır.Figürün bütün resim yüzeyini baştan aşağı kaplaması,figüre resimsel açıdan bir anıtsal etki kazandırmaktadır.⁷⁵

Malik Aksel, (1903 – 1987) İzlenimci Alman ressamlarından yansımalar taşıyan ama zamanla kendi gerçekliğine dönüşen resimlerinde, çağdaş Türk yaşamından sahneleri, geleneksel kültür izlerinin kaybolmadığı ortamlar içinde göstermiştir.



Resim 6.42: Malik Aksel, “İki Genç Kız” Tuval üzerine yağlıboya,63,5x50cm

6.6 Yeniler Grubu’nda İnsan Figürü

Yeniler Grubu, batı üslûplarının arkasından giden D Grubu’na tepki olarak 1940’ta kurulmuştur. Onlara göre D Grubu, Türk resmine bir şey katmamıştı. Resmimizde toplumsal gerçeklik anlayışlarıyla, yerel ve yöresel bir sanat akımı oluşturmaya çalışmışlardır. M. Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken gibi bilim adamı, düşünür ve yazar Ahmet Hamdi Tanpınar, geleneksel biçimi vurgulayan Yeniler Grubu’na yazılarıyla destek olmuşlardır. İlk sergilerinde “liman” konusunu işlediklerinden “Liman Ressamları” olarak da bilinen bu ressamlar o güne kadar işlenmeyen toplumsal içerikli konuları ele almışlardır.

⁷⁵ Bkz (55) ÖZSEZGİN,112

Hilmi Ziya Ülken, “Yeniler” hakkındaki görüşlerini şöyle açıklıyor:

“Ülkenin bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat “milli” olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki resim de “milli” olmaktan aynı derece uzaktır. Bu ülkenin balıkçısını, liman amelesini, resme konu yapmakla, “Yeniler”, onların sorunlarına sahip çıktıklarını göstermektedir.”⁷⁶ Yine bu açıklamaya ek olarak Ülken şunları söylemektedir: “Yeniler” in her biri, kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından batılı resmin getirdiği çözümlerin büsbütün dışında değillerdi.”⁷⁷

Yeniler Grubu, Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener Abidin Dino, Agop Arad, Faruk Morel (heykeltıraş) Yusuf Karaçay (afişçi), Fethi Karakuş, Haşmet Akal ve Ferruh Başağa’dan oluşmuştur. 1941’deki ikinci sergide, Abidin Dino’yu gruptan çıkarırlar. Yeniler Grubu, ilk dört yıl içinde geniş bir etkinlik gösterir. Topluluğa yeni katılan ve topluluktan ayrılanlarla beraber etkinlikleri 1952’ye dek sürmüştür. 1952 yılında dağılan grup üyeleri “Türkiye Ressamlar Cemiyeti’ne katılmışlardır.

1950’den sonra grup üyelerinin bir bölümü soyut resme yönelerek yavaş, yavaş toplumcu resimden uzaklaşmışlardır. Nuri İyem, eski resimlerini tamamıyla bırakıp, salt soyut bir renk düzenine yönelmiş, 1960’lardan sonra ise bir dönüş daha yaparak “figürü”ve portreyi ele almıştır.1946’da Paris’e giden Avni Arbaş, Yurda döndüğünde, son yıllara kadar sürekli yalın ve duyarlı çizgisini elden bırakmamıştır. Ferruh Başağa, resmin yanı sıra vitray mozaik ve fresk türlerinde yeni anlatım yolları aramış. Selim Turan, 1947’de gittiği Paris’te çalışmalarını güncel ve yeni sanat anlayışları doğrultusunda kalıcı kılmaya çalışmıştır. ‘ ilk sergide portreleriyle dikkati çeken Turgut Atalay ise İstanbul Şehir Tiyatrolarında dekoratörlüğe başlamıştır.”

⁷⁶ Kaya ÖZSEZGİN, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*,50

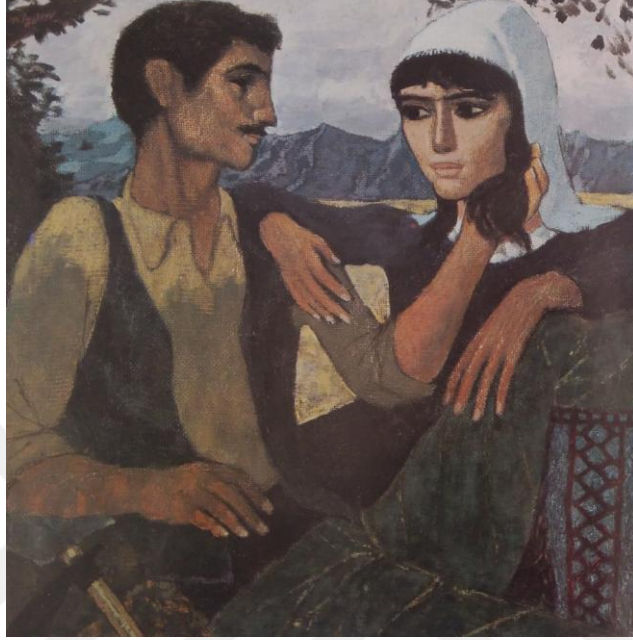
⁷⁷ A.g.k.,51

Nuri İyem, (1915-2005) Avni Arbaş, Turgut Atalay, Selim Turan, Ferruh Başağa ve Fethi Karakuş'la birlikte 1914'te Yeniler Grubu'nu kurmuştur. Sadece resimle uğraşarak yaşamını sürdüren sanatçılardan biridir. Toplumcu gerçekçi konularla yoğunlaşan çalışmalarını 1960'lı yıllardan günümüze aynı konu etrafında çeşitlendirerek yansıtmaya çalışmıştır. "Anadolu'dan İnsan Yüzleri" olarak adlandırılan bu çalışmalarında, yüzlerin kimlere ait olduğu belli olmamakla birlikte, genel olarak Anadolu halkının yaşamış olduğu gerçekler bu yüzlerdeki ifadelerle anlatılmıştır. Her birinde farklı anlamlar, farklı çizgilerle belirirken, kimliklerini ve gizlerini de ele vermemişler. Çoğu kara, iri, çekik gözlü köylü kadın yüzleri, klasik bir anlatımla tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak biçimde yerleştirilmiştir.

Mümtaz Yener, (1918-2007)Yeniler grubundandır. Toplumsal içerikli resimlerinde eleştirel bir tavır sergilemiştir. Toplumun değişik sınıfları arasındaki çelişkileri ve sorunları vurgulamıştır. Çağdaş ve tutucu kesimleri ustalıkla bir çizgi, tasarım, istif gücü ve teknik üstünlükle, gerçekçi bir üslup içinde ele almıştır. 1965 – 1976 yılları arasında alegorik anlatımlı fantastik yorumlarla "Karıncalar", insan teknolojisi ilişkilerini işleyen "Makineler" dizisini resimlemiştir. 1980'den sonra insan - doğa ve antik uygarlıklar ilişkisini ele alan "Bodrum Resimleri" yapmıştır.



Resim 6.43: Nuri İyem , "İşçiler" Duralit üzerine yağlıboya,31x43,5cm



Resim 6.44: Nuri İyem , “Köylü Aşıklar” Duralit üzerine yağlıboya,31x43,5cm



Resim 6.45: Mümtaz Yener “Eminönü” Tuval üzerine yağlıboya

Avni Arbaş (1919-2004) Arbaş, doğayı bir araç olarak algılayıp resmine aktarmıştır. Onun resminde doğa ve nesnelar dünyası deniziyle, balıkçı tekneleriyle ve insanlarıyla karşımızdadır. Arbaş burada doğayı ve insanı gördüğü gibi değil, görmek istediğı gibi resmetmiştir. Arbaş ele aldığı insan figürlerini ve portrelerini kendi sanat anlayışıyla resmetmiştir. Bu resmediş daha çok lekeci tarzıdır. Arbaş eşinin çok sayıda portresini yapmasına rağmen bu portrelerin hiçbirini diğere benzememektedir. Bu durumda şunu söyleyebiliriz: ressam burada eşinin iç dünyasını değil kendi iç dünyasını resimlemiştir. Arbaş bir seri Atatürk portresi de gerçekleştirmiştir. Bu portreleri gerçekleştirirken karşısında bir model yoktur. Kendinde var olan Atatürk imgesinden yola çıkarak bu portreleri gerçekleştirmiştir.⁷⁸

Turgut Atalay, (1918-2004) Resimlerinde klasisizmin etkileri görülen Atalay, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Leopold Levy'den sanat eğitimi aldı.1940'larda Yeniler (Liman Ressamları) Grubu'nda yer aldı. Genellikle insan figürünü konu alan resimler yapmıştır.



Resim 6.46: Turgut Atalay, “Yörükler”Tuval üzerine yağlıboya,60x50

6.7 “10’ lar Grubu” ve İnsan Figürüne Yaklaşımları

Resmimize Batı sanatının temel öğelerine ek olarak, halk sanatlarımızın süslemeci öğelerini de katarak, yeni bir yol bulmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, akademideki öğrencilerini de bu yolun gerekleri doğrultusunda yetiştirmiş olmasından daha doğal bir şey olamazdı.

1947 yılında, henüz akademide Bedri Rahmi atölyesinde öğrencilik yıllarını sürdüren on genç bir araya gelip “10’ lar Grubu’nu oluşturmuşlardır. Grubun kurucu üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve İvy Stangali vardı. İlk sergilerini akademi yemekhanesinde açtılar. Lokanta kapısındaki afişte; “Anadolu’nun göbeğinden devşirilmiş saf bir kilim nakışı” ve İspanyol ressam El Greco’nun ünlü tablosundan alınma bir insan figürü. “ Bazen iki taraflı bir anahtar, bazen bir akrep kıskacını, bazen garip bir kuş, bir ejderha başını andıran” bu nakışla 16. yüzyılı 17.yüzyıla bağlayan kişilikli bir İspanyol ressamının yan yana getirilmesi oldukça anlamlıydı. El Greco’nun yanına bir Avşar kilim motifini oturtmak, kendi kültür sentezimizi kurmaya yönelik bir çabanın işareti miydi? Biri Doğu sanatının öteki Batı sanatının simgesiydi. Bedri Rahmi, grubun sergileme çabalarını sonuna kadar desteklemiştir. İkinci sergilerini bir apartman dairesinde, sonrakileri Beyoğlu’nda Sanat sevenler Kulübü ve Amerikan Haberler Merkezi’nde düzenlemişler. Üye sayıları ikinci sergiden sonra 21’e ulaşmıştır. Üyeleri arasında Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, ve Adnan Varınca da bulunmaktaydı.⁷⁹

Mustafa Esirkuş (1921 – 1989) “10’ lar Grubu’na kuruculardan biri olarak katıldı. Resmin yanında heykel sanatıyla da ilgilenmiştir. Yapıtlarında tema olarak denizden ağ çeken balıkçı figürleri önemli bir yer tutmuştur. Resimlerinde koyu mavi ve mavinin tonları ile griler egemendir. Figürlerinde deformasyona başvuran sanatçı,

yaptığı resimlerinde yöresel konulara yer vermiştir. Onun bu tavrı, yöresel konulara yönelik çabaların gelişmesinde etkili olmuştur.

Nedim Günsür (1924–1994) “10’lar Grubu”nda yer almıştır. Akademi yıllarında izlenimcidir.1950’lere doğru Paris eğitiminin etkisiyle yarı soyut, giderek tam soyut dönüşüm içine girmiştir. Daha sonra naif öğelerin de duyulduğu dışavurumcu anlatıma ulaşmıştır. Sanat yaşamında birçok dönem ve konulaşma görülmüştür. Zonguldak’ta tuvali madencilere açıktır. Madenci ve balıkçı figürleri o döneme aittir. Sonraki resimlerinde İstanbul kent dinamiği, toplumsal paradokslar ve gecekondu olayları söz konusudur. Sanatçı Bu olayları fantezilerle değil realist bir şekilde resimlemiştir.

“Nedim Günsür’ün resimleri söz konusu olduğunda bu durum daha acık bir nitelik kazanır. Öğrencilik döneminde yaptıklarından son resimlerine dek ürettikleri, onun öz geçmişini ve ilgi alanlarının plastik dile dökülmüş göstergeleri gibidir.

Neyi düşünmüş neyi duyumsamışsa, onu içselleştirmiş, resim dili ile (çizgi, açık-koyu, renk, ritim, istif...)yaşadığını görselleştirmiştir.

Günsür çocukluk anıları, düşleri umutları da girmiştir resimlerine; yokluk, yoksunluk, yoksulluk, ayrılık, kıyım, kıtlık, kıyım ve savaşın acıları, birebir görüp yaşadıkları,tanık oldukları da ...O ürettikleri ile yaşadığı toplumun ve çağının bir tanığı olmayı amaçlamıştı çünkü... Madenciler Dizisi, hem içerik ve biçim açısından, hem de Nedim Günsür’ün sanatsal çizgisindeki biçimsel oluşum açısından çok önemli bir aşamadır. Bunun dışında, bir tek konu ekseninde oluşturulmuş, bu dizi resimler, Türk Resim Sanatı içindeki toplumsalcı yönelime de öz ve biçim açısından çok özel bir katkı niteliği taşırlar. Günsür, bu dönem resimlerinde izleyicilere, içselleştirilmiş bir yaşam deneyiminin resimsel dile dökülmüş ve

⁷⁸ Ferit EDGÜ,Avni Arbaş,8,9,10

⁷⁹..Bkz (76) ÖZSEZGİN,59,62,63

sanatçısının üsluplaşma çabalarını başarıyla göreselleştirmiş örneklerini sunar....Toplum ilgisi yoğun olan sanatçılar kendi bireysel çevre algıları ve dünya görüşleri çerçevesinde ve kullandıkları plastik dilin olanakları bağlamında bu soru ve sorunlara yaklaşma yollarını arayacaklardır. Nedim Günsür de bu sanatçılardan bir tanesidir. Söylemek bile fazla, ressam olduğunu, çevresine ve ele aldığı olaylara bakışında resimsel dilin olmazsa olmaz bir nitelik taşıması gerektiğini hiçbir zaman unutmadan, “umut”un ön planda olduğu, kendine özgü insani bi dünya arayışını kesintisiz bir yaklaşımla sürdürecektir. Bunun sonucunda da başkaları tarafından resimsel olmadığı düşünülen en basit konulardan bile içselleştirilmiş başyapıtlar üretmesini başaracaktır.... Sanatçının sorununun bir duyuş, düşünüş ve bunlara bağlı bir yaratış sorunu olduğunun farkına varmak için özel bir çaba göstermesi gerekmemiştir. Günsür’ün. O, naif özellikler taşıyan, alçak gönüllü, yalın ve içten olan kişilik yapısının doğal avantajlarıyla, gündelik yaşamda olduğu gibi, meslek olarak seçtiği ve tutkuyla sürdürdüğü resim sanatında da yalan söylemesini beceremez. Özü sözü birdir... Bu yaklaşımının bir devamı olarak el attığı her konuda içselleştirilmiş sahici resim dizileri ortaya çıkarır. Nedim Günsür üslupçu bir ressamdır; bildiğiyle yetinmez ama bulduğunu da yitirmez... Geçmişte ele aldığı izlek (tema) ve konuları sonraki yıllarda bir daha ele alabilir, önceden deneyip uzaklaştığı konulara, zamanla başka yolları denedikten sonra geçmişte sınıadıklarıyla yakınlaşan yeni çalışmalarla yeni bakışlar getirebilir, getirmiştir. Bu çalışmalar, bazen temada, bazen resimsel elemanların kullanımında, bazen de resim kurgusunda benzerlikler gösterebilir.... Günsür İstanbul’a, büyük kente dönüşü sonrasında bir yandan “Madenciler”, diğer yandan “Savaş” dizisi resimlerini sürdürürken, bir yandan da “Bayramyerleri” yavaş yavaş biçimlenmeye başlar. Karşıtlıkları yaşamda olduğu gibi yan yana, birlikte verme eğilimi Günsür’ü, trajik ve dramatik etkileri yüksek resim dizileri yanında, umut ve coşkunun ağır bastığı resimler yapmaya yöneltir.... Günsür’ün “Bayramyeri”,konulu resimleri en geniş anlamıyla umutla dolu, bozulmamış, güzel bir dünya özlemine, çocukların oynadığı bir mekânda, büyük ve geniş bir yaşam panoraması içinde yanıt arar gibidir.... Stilize edilmiş elemanlar ve insan figürleri ile kurgulanan göç/göçer resimleri dizisi, temelde kapalı form ve kapalı kompozisyon anlayışına dayandırılmış bir yaklaşımla yapılmış olmalarına karşın, uzayan, hiç bitmeyecekmiş izlenimini veren yolculuklara,

kompozisyona gönderme yapan ince-uzun tuvallerle düşünce boyutunda simgesel bir yanıt arar gibidirler. Kapalı form anlayışına ve stilizasyona dayalı biçemleriyle ve uzadıkça uzayan ince uzun tuval boyutlarıyla bu resimler, sinemaskop bir ekran görüntüsünden de öte, Bayeux dokumasını anırtırlar.... Pieter Bruegel'in insanı can evinden kavrayan acı gerçekçiliğiyle akrabalıklar kuran “kızamık”, bir yandan Bruegel'in “Karda Avcılar” konulu resmindeki yalınlık, kusursuzluk ve dinginlik duygusu ile yakınlaşırken, öte yandan izleyiciye, “Masumların Katli” resmindeki unutulmaz insan dramını duyumsatır.⁸⁰



Resim 6.47: Mustafa Esirkuş, “Foklor” Tuval üzerine yağlıboya, 89x115 cm



Resim 6.48: Nedim Günsür “Cezayir Savaşı” Tuval üzerine yağlıboya, 68x99 cm



Resim 6.49: Nedim Günsür, "Gecekondu Kahvesi" Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm



Resim 6.50: Nedim Günsür, "Kahve"İs mürekkebi, 40x61cm



Resim 6.51: Nedim Günsür, “Madenciler”67.5x96cm

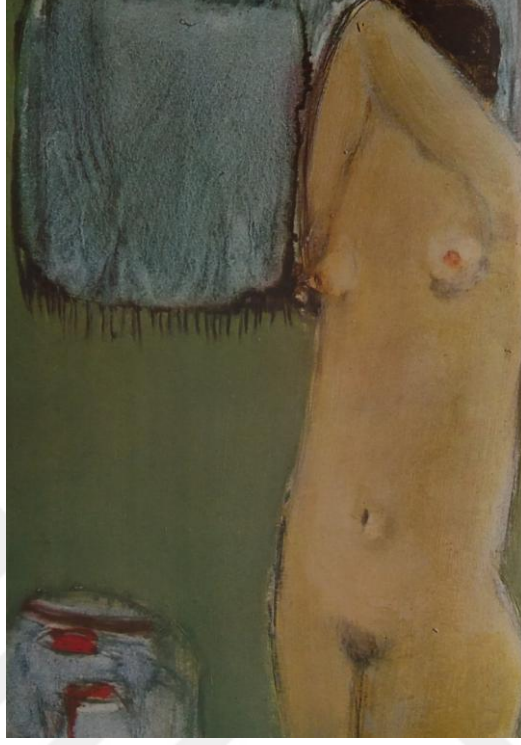


Resim 6.52: Nedim Günsür, “Kızamık” Tuval üzerine yağlıboya, 50x130 cm

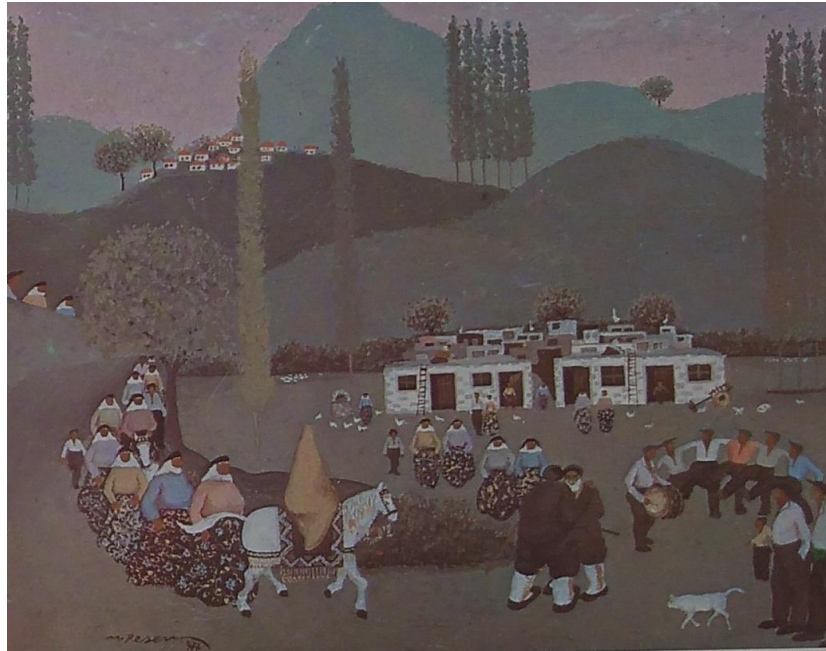
Leyla Gamsız (Sarptürk) 1921-2010)Figürde biçimi belirli ölçülerde bozup değiştirerek, renge ağırlık vererek, içtenlikli ve kararlı bir üslup geliştirmiştir. Görsel olgunluk ve doğayı bilinç düzeyinde kavrama yeteneği, sanatını belirleyen ölçütlerdir. 1950 kuşağının önde gelen sanatçıları arasında yer almıştır.

Mehmet Pesen (1923-2012) figüratif olarak çalışan bir sanatçıdır. Gelin alayları ve Kağnılar gibi dizi resimlerinde Anadolu, doğasını, yaşamını, geleneksel sanatlardan aldığı esinlerle yansıtmış. Yöreselliği teknik ve estetik bağlamında, ortak bir düşüncenin ürünü olarak değerlendirmiştir. Konu olarak, Anadolu'nun geleneksel halk oyunlarını, gelin törenlerini, Karadeniz balıkçıları ile çay

toplayanlarını, Bodrum, Kaş, Kapadokya yörelerini son yıllarda da tarih, doğa ve insanıyla bitmez tükenmez zenginliklerini içeren İstanbul'a yönelmiştir.



Resim 6.53: Leyla Gamsız Sarptürk, “Nü” Tuval üzerine yağlıboya,35x23cm



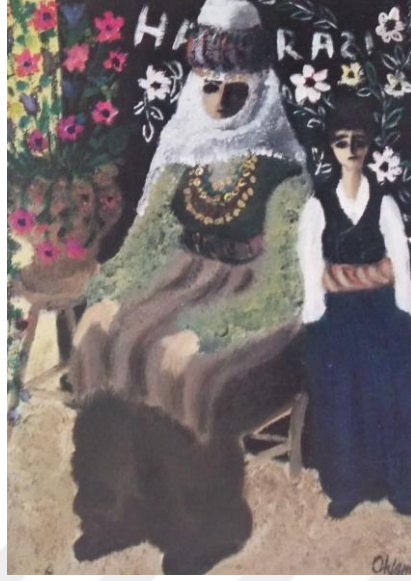
Resim 6.54: Mehmet Pesen, “Gelin”, Duralit üzerine yağlıboya,41x52cm

Turan Erol (1927) Daha çok peyzaj dalında yoğunlaşmış ve zaman zaman figürlerini de bu peyzajlar içine serpiştirmiştir. Peyzajları 1940'lı yılların başında yaşanmış olan yurt resimleri döneminin bir uzantısıdır. Bu resimler, çevrenin yapısal özelliklerini yansıtmakla kalmayıp, doğanın görselleşme aşamasındaki inceliklerini, kişisel bir beğeni yönünde biçimlendirirler.

Fikret Otyam (1926-2015) 10'lar Grubu sergilerine katılmıştır. 1960'lı yıllarda röportaj yazılarına ve fotoğrafçılığa yönelmiş, 1980'li yıllarda, yakın arkadaşlarının özendirmesiyle, yeniden resme dönmüştür. Figüratif olarak Doğu ve Güneydoğu göçer aşiretlerinin yaşamını ve buradaki insan tiplerini konu aldığı resimleriyle, yöresel bir anlatımı benimsemiştir.



Resim 6.55: Turan Erol, "Güz Sonu", Tuval üzerine yağlıboya, 120x138cm



Resim 6.56: Fikret Otyam, “Hatıra”,Tuval üzerine yağlıboya,40x30cm

Orhan Peker, (1926-1978) Çağdaş Resim Sanatımızda ve orta kuşak sanatçılarımız arasında kimlik ve kişilik arayışının, yaşamla bağdaşan ve özgün bir resim üslubunu oluşturmanın ancak büyük bir çabayla mümkün olabileceğini görmüş ve bu yolda yapıtlar üretmiş bir sanatçıdır. Görüp algıladığı nesnelere dünyası ve insan yaşamı, resminin değişmez konuları olarak geçerliliğini hep korumuştur. Gözlemlerine ve deneyimlerine hep bağlı kalmış, resminde bunların belirleyici işlevini hep ön planda tutmuştur. Sanat onun için, “Kalple kafa arasında” kurulan bir dengenin ürünüydü, sanatın özü, “samimiyet, sevebilmektir. Resimlerinde bu inanç bütünlüğünün derin izlerini taşımıştır.

Orhan Peker’in kargaları, başlarını yem torbasına sokmuş dingin atları, horozları, güvercinleri, kesin bir yöre tanımına girmeseler bile; hep Ankaralı, bozkırlı bir yaşam biçimini düşündürürler. Canlı, devingen, bir kent yaşamından, çok içe dönük bir Anadolu temasının simgeleridir bu hayvan figürleri, Eşref Üren, onu “peintre animalier” saymakta haklıdır. İnsan figürlerinde, ilk dönemlerini simgeleyen itfaiyeciler ve daha sonraki çocuk konulu resimlerinde de hep doğulu gizemci bir tavır sergilemiştir. Ele aldığı konunun dış çizgilerini gerçeğe uydurmuştur. Fakat bu sınırlar içinde soyutçu bir ressam gibi davranmıştır. Tanıdıklarından yapmış olduğu portrelerinde insana bakışı büyük bir ustalıkla görselleştirmiştir. Yapıtlarının

içtenlikli bir dışavurum olduğu, kendi kimliğini ve kişiliğini yansıttığı konusunda hiçbir kuşku taşımamıştır.

Sonuç olarak 10'lar Grubu için şunları söyleyebiliriz:

10'lar Grubu ressamları etkinliklerini duyurdukları dönemde, genellikle “tazelik gerektiren tek toplu hareket” olarak yorumlanmış ve ilgiyle karşılanmış olmalarına rağmen etkinlikleri uzun sürmemiştir.⁸¹

Grubun üyeleri sonraki yıllarda kendi kişiliklerini güçlendirme savaşına girişmiş olmaları,10'lar grubunun adını uzun süre gölgede bırakmıştır. 10'lar Grubu üyeleri önemli bir resim manifestosu ortaya koyamamışlardır. Ancak, tek, tek genç yeteneklerin oluşturmuş olduğu dayanışma grubu olarak kalmıştır. Eskilere baş kaldırma yönünden örneğin “d Grubu ya da “Yeniler” kadar etkin bir işlevleri olmamıştır.



Resim 6. 57: Orhan Peker, “Sevgi”,Tuval üzerine yağlıboya,54x63cm

6.8 “Yeni Dal” Grubu ve İnsan Figürüne Yaklaşımları

İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Memedoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'nun 1959 yılında bir araya gelmesiyle oluşan “Yeni Dalcıların”, 1961 Nisan'ında İstanbul Şehir Galerisi'nde açtıkları ikinci grup sergisi,

“sosyal realizm cereyanı”nın ilkelerine uygun bulunduğu ve resimlerde suç öğeleri görüldüğü için kovuşturmaya uğramış ve sanatçılar tutuklanmış, resimlerin yargılanması aynı yıl tamamlanarak sanatçıların salıverilmesine, zamanın sıkıyönetim mahkemesince karar verilmiştir. Grup üyelerinden Avni Memedoğlu, savunmasında, bu ülkenin çocukları olarak, bu ülkenin gerçekleri üzerine eğildiklerini ve bu yurdun sevinçlerini, dertlerini “sanatkârane” bir şekilde paylaştıklarını belirtmiştir.

“Yeni Dal” bir bakıma “Yeniler”in toplumsal ya da toplumcu gerçekçi anlayışının bir devamıdır. Grup 1963’ten sonra dağılmıştır.

İbrahim Balaban, (1921) Anadolu kaynaklı figürleri ve yaşam biçimlerini, kendine özgü bir resim dili içinde, “naif” kaygılara da yer vererek anlattığı irili ufaklı tablolarıyla, kendi kaynaklarını araştıran, yaşamını resim yaparak sürdüren bir sanatçıdır.

Balaban’a göre sanat, yaşantının izdüşümüdür. Yaşamdan kopuk ve bağımsız bir sanat olamaz. Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu, yani sanatsal biçimini oluşturur. Boyaları, açık - koyu gibi leke endişesiyle değil, “figürlerin özünde çakmaklaşan ışığı yakmak için” kullanılır. “Ata göre insan değil, insana göre at” resmi çizer. Saban ardındaki köylü figürüne ağırlık verdiği, köy yaşamını kendine özgü bir resimsel düzen anlayışı içinde yorumladığı çalışmaları, saf yürek bir özle doludur.

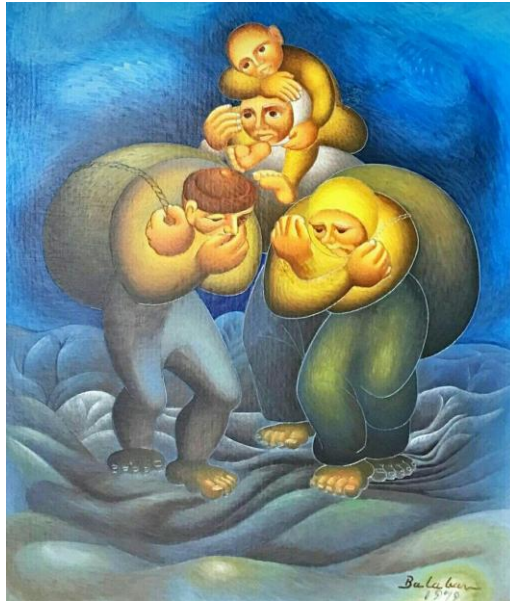
⁸⁰ Aydın AYAN, **Resim sanatında insani bir duyarlılık**, Nedim Günsür, 33, 34

⁸¹ Bkz (76) ÖZSEZGİN, 67

Avni Memedoğlu (1924-1998) Figüratif resmin toplumsal gerçekçi anlayışı içinde yer almıştır. Yapıtlarında eleştirel gerçekçi bir tavır belirgin bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır 1959 yılında kurulmuş olan “Yeni Dal” içinde yer alan Memedoğlu, grubun manifestosunu hazırlayarak toplumsal gerçekçiliğin ilkelerini ortaya koymuştur.

Avni Memedoğlu’na göre sanat, “sosyal bir olay”dır. O nedenle de sosyal bir amaca bağlıdır. Bu amaç, sanatçıyı, içinde yaşamakta olduğu topluma ve çevresine karşı sorumlu tutar. Sanatçı aynı zamanda, sosyal ve eleştirel bir tutumla, topluma ayna olmalıdır. Memedoğlu resimlerinde, bu amacına uygun eserler üretmiştir. Resimlerine yansıyan konular, çevresinde tanık olduğu ve bizzat gözlemlediği yaşam sahneleridir.

Resim sanatımızda Ruhi Arel, Turgut Zaim gibi sanatçılarla başlayıp, Neşet Günal, Balaban, Mümtaz Yener ve Nuri İyem gibi sanatçılarla süren, toplumsal - gerçekçi anlayışının orta kuşak ressamaları arasında yer almıştır. Toplumcu ve insancıl (hümanist) bir sanat anlayışı benimsemiştir.



Resim 6. 58:İbrahim Balaban, “Mavi Göç”,Tuval üzerine yağlıboya,85x90cm

6.9 Türk Resim Sanatında İnsan Figürüne Gruplar Dışı Bireysel Yaklaşımlar

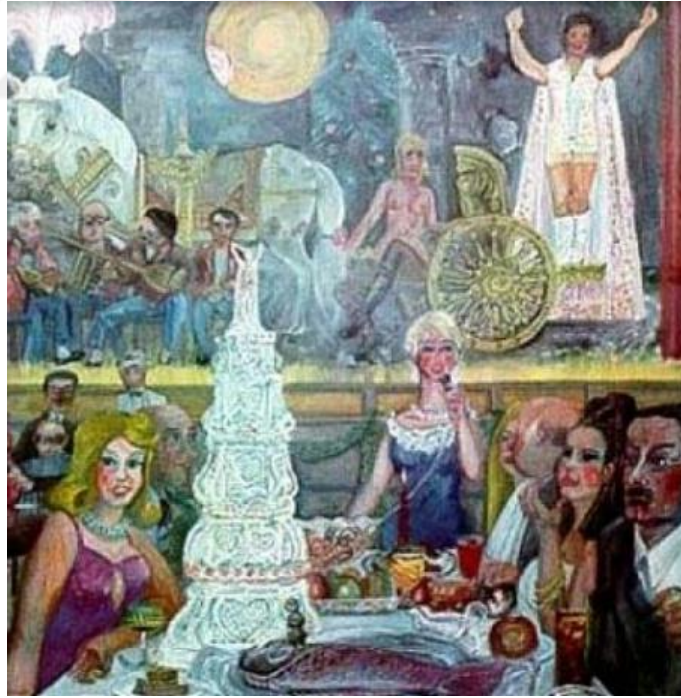
Çallı Kuşağı'ndan uzun bir süre sonra, insan figürünün yeniden gündeme gelmesi 1955'lere rastlar. Figüratif alandaki bu gelişme toplu bir hareketten ziyade, Nuri İyem, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Fikret Mualla, Yüksel Arslan vb. sanatçıların bireysel çabalarıyla sağlanmıştır.

Fikret Muallâ Saygı (1903 –1967) Resimlerine insan figürünü konu eden Fikret Muallâ, Türk resminde trajik yaşamı ve resminin özgünlüğü ile çağdaş resim sanatımızı batı da tanıtmayı başarmış bir ressamımızdır. Resimlerinde konu ve üslûba hâkim bir tutum sergilemiştir. Muallâ renkli fon kâğıtları üzerine guaj boya ile çizdiği resimlerinde Paris'in eğlence yerlerini, barları, müzikholleri, sokakta gezinen insanları ve kafeleri resmetmiştir. Fikret Muallâ aşağıda görülen resminde bir barda karşılıklı oturup sohbet edip yiyip içen iki insan figürü önlerindeki meyve tabağı ve içki şişeleriyle birlikte resmetmiştir. İki figürden kadın olanı iyi giyimli erkek figürüne içki sunmaktadır. Kadın figürünün içki sunduğu eli resmin alt kısmında yer alan meyve tabağı ve içki şişeleriyle bir üçgen oluşturmaktadır. Resmin büyük çoğunluğuna mavi renk hâkimdir. Üçgen kısım içinde ve erkek figürünün yüzündeki sıcak renkler, resme canlılık hissi vermektedir. Ressamın dinamik fırça vuruşları, hızlı çalışma yöntemi sonucunda resmin kısa sürede tamamladığı anlaşılmaktadır. Resim, arkadaşlık, dostluk, sevgi, mutluluk gibi kavramlarına gönderme yapmakta ve yaşamda her şeyin kendi doğal akışında yol aldığını hatırlatmaktadır.⁸²

Cihat Burak (1915-1994)' Onun resimleri, kent kültüründeki talana, çarpıklığa ve yıkıma karşı açılmış bir mücadele ya da başka bir deyişle, bu yozlaşma ve çürümenin onarımıdır. Hiçbir restorasyon mimarı onun bu gösterdiği başarıya ulaşamamıştır. Burak, büyük bir hiciv ustasıdır. Aynı zamanda, başbakanları ve eşlerini, kızdığı kişileri, azgın ziyafet sofraları ve ayarı bozuk ilişkileri alaya alan figürlü resimleri yapmıştır. Hiçbir ideolojiye angaje değildir. Fakat siyasetin özünü temsil etmiştir. Yahya Kemal ve Nazım Hikmet resimlerini yapmıştır. Nazım'ın ölümüne dair ilginç bir kompozisyon tasarımı gerçekleştirmiştir.



Resim 6. 59: Fikret Muallâ, “Barda İki Figür,” Fon kağıdı üzerine guaj 53.5x64.5 cm



Resim 6.60: Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, Tuval üzerine yağlıboya, 140x140cm

Kayhan Keskinok (1923-2015) Resimlerini iki döneme ayırabiliriz. Birinci dönem resimlerinde yöresel konular, Karadeniz gelin alayları, lunaparklar ve çok figürlü kompozisyonlar egemendir. İkinci dönem, çıplak konulu resimler, incelik ve güç simgesi olarak ele alınan genç kadın ve boğa ikilemini işlemiştir. Keskinok, resimlerini oluşturan genç kadın ve erkek figürlerine tartışmasız bir nesnellik boyutu katmıştır. Bu ondaki çıplak figür temalarının, belli oranlarda modernist yaklaşımlardan pay almış olmasına karşın, temelde, klasik ve oturmuş oran sistemlerine dayalı bir beğeni konseptini yüceltme amacına yönelik olduğu görülmüştür.

Hüseyin Bilişik (1923-2004) Yöre peyzajının özelliklerinden hareket etmekle birlikte, bu peyzajı, resim yüzeyi üzerinde, parçalara ayırarak, çoğul görüntü imajını güçlendirici bir yönde değerlendirmiştir.



Resim 6. 61: Kayhan Keskinok“Gecekonuda Düğü ”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x100cm

Neşet Günal (1923-2002) İlk döneminde biçim estetiği yönünden kübistlere ve Leger’e yakın olan Günal’ın bütün resimlerinde doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler egemendir. Bu yönüyle yöre resminin toplumsal gerçekçi tabanı üzerinde, sosyal içerikli bir sanat anlayışını geliştirir. Resim

sanatımızda Ruhi Arel’le başlamış olan ve Yeniler ile grup etkinliğine bağlanan, 1960’lı yıllarda Yeni Dal ressamı ile canlanan bu anlayış, Neşet Günel’da toprak adamlarının tipolojisi üzerine kurulu anıtsal kompozisyon türüne yönelmiştir. Günel’in sanat anlayışında insan figürü ve onun gerçeği vardır. Onun sanatı ve sanat öğretisi arasındaki bağlantı insandır. Günel’in sanat anlayışında insan, insan figürü ve insan gerçeği önemlidir. Onun sanatı ve sanat öğretisi arasındaki bağlantı insan sorunu üzerinedir. Günel insan figürünü bir ölü doğa elemanı ya da herhangi bir biçim değil tensel, ruhsal ve toplumsal özellikleri ve anlamı ile birlikte bir bütün olarak algılayıp, toplumsal, kültürel ve tarihsel boyut içinde yeniden dönüştürür.

Türk resminde 1970’lerle birlikte yeni bir figüratif eğilim olarak belirmeye başlayan eleştirel ve ifadeci gerçekçilik temsilcilerinin, büyük oranda Neşet Günel Atölyesi çıkışlı olmaları basit ya da sıradan bir rastlantı değildir.

Eleştirel ve ifadeci figür yaklaşımlarının özellikle bu dönemde gelişmesinde 1960’lar ve 1970’ler Türkiye’inde yoğunlaşmaya başlayan toplumsal uyanış ve bilinçlenme etkili olmuştur. Neşet Günel, Türk resmi içinde, sanatsal çizgisi zaman içinde sapma göstermeden, kendi içinde tutarlı bir gelişme gösteren nadir sanatçılardan biridir. 1958 yılında yaptığı “Yaşantı” adlı resmi Anadolu insanının gerçeğini duyarlı bir anlatımla betimlediği ilk örnektir. Günel Paris’teki sanat eğitiminde Lhote’un atölyesinden ayrılarak, Leger’yi tercih eder. Çünkü Leger’yi kendi sanat anlayışına daha yakın bulur. Günel yurda döndükten sonra (1954-58) Türk sanatçılarının belirgin eğilimleri olarak kübist/konstrüktivist üsluplaştırma ile soyut ya da yarı soyutçu yaklaşımlarla karşılaşır. Günel bunlara yabancıdır. Çünkü bunlar gerçeklikten kopuk kısır döngü örneklerinden başka bir şey değildir. Günel “Yaşantı”, “Duvar Dibi”, “Kapı Önü” gibi dizilerle bir hayli yol alır. 1956 yılında “Vilayet Tabloları” olayıyla hükümet yetkilileri kendisine karşı cephe alır. “Vilayet tabloları’na “Bağ Bozumu” adlı resmi üretim ilişkileri içindeki köylüleri ve onların mutlu dünyasını ele almasına rağmen, hükümet yetkililerinin tepkisini çekmiştir.

⁸² Bkz (55) ÖZSEZGİN,128

Günel'in üslubunun anlaşılabilmesi için sorunların tartışıldığı, yeni arayışların başladığı 1970'lere kadar beklemek gerekiyordu. Günel'in üslubu ve resim dünyası gerçekçidir, ama bilinen anlamda gerçekçi değildir. Günel'deki gerçeklik, dış görünüşü ya da bu görünüşün nesnelliğini olduğu gibi yansıtmak değil, yaşamın, doğadan çok insan ilişkilerinin, Anadolu insanının ruhsal ve bedensel durumunu toplumsal eleştiri bağlamında yansıtmakla ilişkilidir.

Günel belleğinde kalan figür tiplerini desen vasıtasıyla somutlaştırarak ortaya koymaktadır. Günel'in resminde biçimi belirleyen en etkili araçlar çizgi, renk, açık-koyu, ışık-gölge modle ve doku gibi resimler öğelerdir.

Günel'in resminin herhangi bir yerinde bir his veya coşkunun yeri yoktur. Bunun nedeni sanatçı bireysel yaşamıyla resimde anlatmak istediklerinin arasına bir mesafe koymuştur. Günel biçimle içeriği ve vermek istediği mesajı en iyi şekilde aktarmak için gerektiğinde gerçeküstücülüğün sınırlarını da zorlamıştır.

Sanatçı "Korkuluklar" serisinin bazı resimlerinde hayvan kafataslarını, çalıcırpı örgüsünü gerçek dünyadan çok düş dünyasını anımsatan düzeni ile "Duvar Dibi" adlı resminde olduğu gibi figürlerin izleyiciye sırtlarının dönük olması ve benzer hareketlerin tekrarı gibi anlam ve vurguyu etkili kılmak için bilinen gerçekçiliğin dışına çıkmıştır.

Resim sanatımız içinde Neşet Günel toplumcu gerçekçi akımı en önemli ressamlarından. Gerçekte Günel toplumdur. O toplumu ve olayları yakından ve bilinçli izleyerek hareket etmiştir. Onun son dönem resimlerinin büyük çoğunluğunu "Korkuluklar" oluşturmuştur. Bu resimlerin Türkiye'de 1980'lerde demokrasinin kesintiye uğratıldığı bir dönemde yapılmış olmaları tesadüfi değildir. Resimlerdeki korkuluk öğesi, hem Anadolu insanı üzerindeki baskıyı, hem de aynı insanı bu baskıdan koruyan bir kalkan olarak, iki boyutlu bir anlamı içermektedir.

Günel'in resmi toplumcu gerçeklik akımının varlık koşulları arasında görülen bazı yaklaşımlara da kapalıdır. Günel'in resmi anlatımcıdır. Fakat slogancı değildir. Konuyu en yalın biçimiyle alır ve izleyiciyi ele aldığı konunun içine çeker. Günel konuyu dramatize etmez, yaşanmakta olan dramı figürler bağlamında belli biçimleri

abartmak suretiyle anlatır. Günal bütün bunları izleyiciyi düşündürmek ve yorum yapmasını sağlamak amacıyla yapar. Günal'ın resimlerinde yer alan elemanlar (çalı, çırpı, başak, deve dikenleri vb.) Birer basit doğa ögesi değil, toprak adamlarını yoktan var ettikleri üretimin, emeğin simgeleridir. Başka bir ifadeyle Günal'ın duyarlı olduğu toplumun dinamiklerinin etkili biçimleridir.⁸³

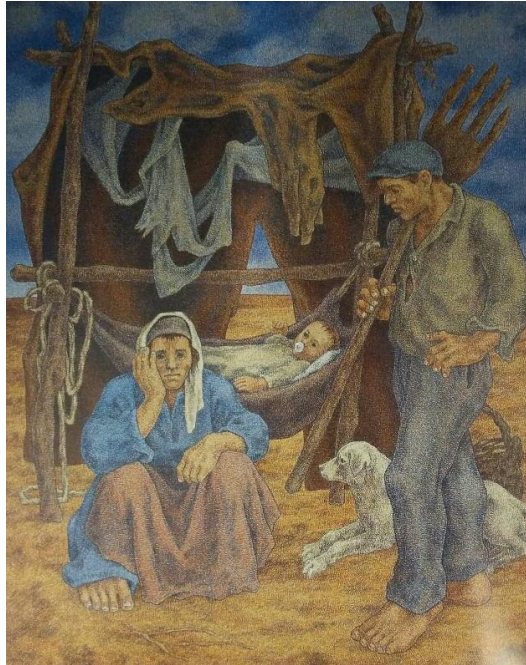


Resim 6.62 :Neşet Günal, “Duvar dibi IV” Tuval üzerine yağlıboya,139x210cm

⁸³ Kemal İSKENDER, Neşet Günal, 12, 13, 14, 15, 16



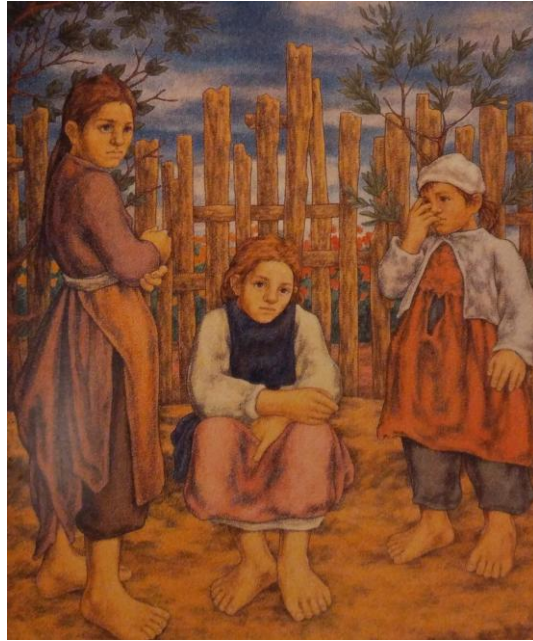
Resim 6.63: Neşet Günel “Kapıönü IV” Tuval üzerine yağlıboya,150x170cm



Resim 6.64 :Neşet Günel, “Sorun Sorum III” tuval üzerine yağlıboya,182x183



Resim 6.65 :Neşet Günal, “Korkuluk VIII” Tuval üzerine yağlıboya,184x112cm



Resim 6.66 :Neşet Günal, “Üç Kızkardeş” Tuval üzerine yağlıboya,150x124cm



Resim 6.67 :Neşet Günal, “Ana” Tuval üzerine yağlıboya,172x100cm

Nuri Abaç (1926) Figüratif bir ressam olan Abaç’ın resimlerini 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki gruba ayırabiliriz.Birinci dönem resimleri Anadolu mitolojisinden esinlenen iri yapılı figürler, ,gerçeküstü varlıklar görülür. “Fantastik dönem olarak da adlandırılabilen bu resimlerin arkasından ,geleneksel Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışının güncel yaşama uygulandığı daha yöresel bir beğeni, ağır basmaya başlar. Abaç’ın iki dönemini birleştiren ortak özellik fantastik yorumudur.”⁸⁴

Ömer Kaleşi (1932) “Ömer Kaleşi, insan tasvirini yasaklayan islâm geleneğinin aksine, bu büyük tarihi bilincinde olarak, kendine portreyi seçti ve Osmanlı döneminden günümüze bir dizi insane yüzü resmetti. Kaleşi’nin “insan başları’ndan içsel bir boyut, varoluşun anatomisi ve mantığı, aynı zamanda bireysel ve ortak ruhanilik yayılır.Değerli yazar ve edebiyat eleştirmeni Alain Bosquet bunda bir ihtilâç gerçekçiliği görür. “Varlar bu başlar”der, “düşünüyorlar,düşlüyorlar;

dövünüyor, içlerindeki en gizli yerde kendi kendilerini dehşete düşürüyorlar.” Bu, Kaleşi kendi derinliklerine, geçmişin derinliklerine, ebediyen kaybolmuş bu similar gçitinin arayışına dalıyor demeye gelir. Geçmiş zaman mozağının parçacıklarını bulup çıkarmak. Tek,sanatın âhengi muktedirdir nonları yeniden bir araya getirmeğe.”⁸⁵

Yüksel Arslan (1933-2017) Resimlerinde insan figürünü başka bir hayvan figürüyle birleştirerek, organları birbirine dolanmış acayip bir yaratık biçiminde resmeden Arslan için, Orhan Duru şöyle yazmaktadır : “ Yüksel Arslan’ın yaratısını, yapıtlarını, sanatını incelersek görebiliriz köklerini Türkiye’den, uzak Asya’dan, sonra giderek yeryüzünden, oralandaki ekinsel toplumsal, tarihsel birikiminden aldığı, işte karagöz, işte Fatih albümündeki Orta Asyalı şamanlar, işte bozkırları andıran yıpranmış sarılar, kahverengiler örtüsü...İşte ekmeğini taştan çıkarır gibi boyasını topraktan çıkaran ressam!..”⁸⁶ Ferit Edgü ise Arslan’ın resmi için şöyle yazmaktadır: “ O bir insan ya da hayvan çizerken bunları resmin amacı olarak değil, aracı olarak “ kullandı” Dün de, bu gün de birtakım düşünceleri resimledi.”⁸⁷

Ramiz Aydın (1937), Genelde resimlerinde insan figürünü resminin temel konusu olarak alan Aydın’ın resmettiği bu insan figürlerini incelediğimizde, onun bu konudaki becerisinin resimlerine yansıdığına tanık oluruz. Aydın son dönem yaptığı resimlerinde özgün bir anlatım ortaya koymuştur. Onun, figüratif resimlerindeki biçim ve kullanmış olduğu renkler birbiriyle uyum halindedir.

Özer Kabaş (1938-1998)Resim üzerine etraflıca düşünen nadir sanatçılardan birisi olan, Kabaş uzun bir süre balıkçı figürleri ve deniz peyzajları resimlemiştir. Deniz insanların, balıkçıların, denizle bütünleşen yaşamlarını deniz peyzajının hareketli görüntüsü içinde ele aldığı kompozisyonları, ayrıntı ile bütünü dengeleyen ve mavi rengin nüanslarını, zengin bir armoni beğenisiyle sunmuştur.

Mustafa Ayaz (1938) Desene dayalı ve renkçi bir anlayışla insan figürlerini kendine has bir biçimde yorumlamaktadır. Ayaz içinde yaşadığı çevre ile sürekli bir etkileşim halindedir. O resminin temel elemanı olarak aldığı bu insan figürlerini

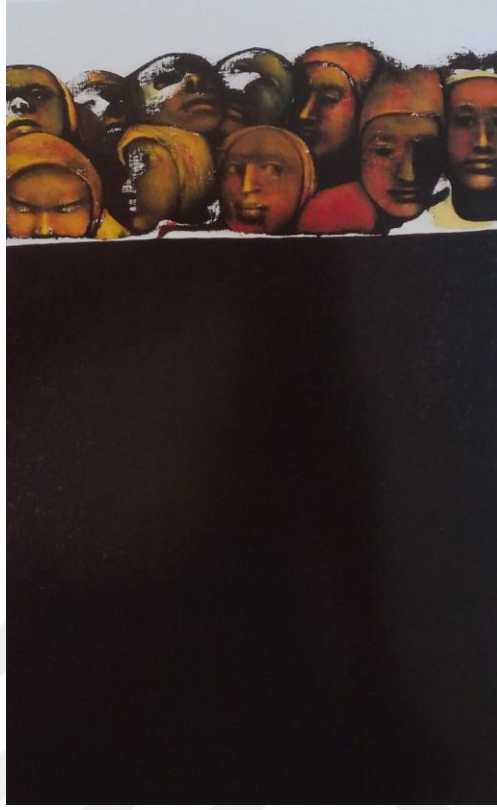
etkileşim halinde olduğu çevreden alır, Ayaz'ın, figüratif resimleri, onun yaratıcı duyarlığını ve yaşamı algılayışının biçimleri olarak bize yansır.



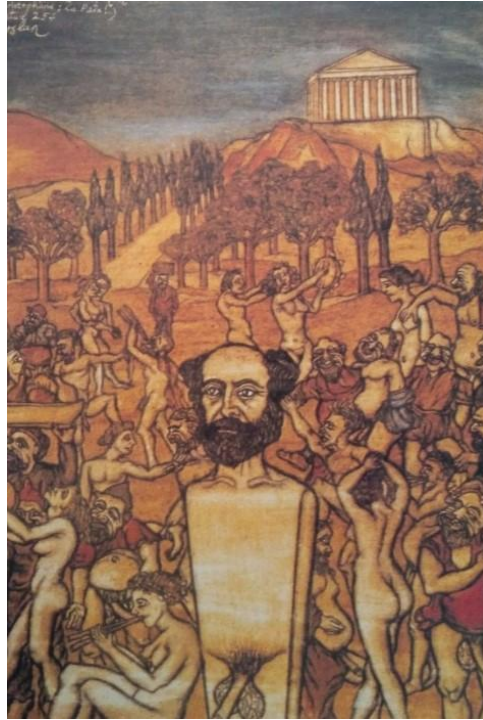
Resim 6. 68: Nuri Abaç“lokomotif”, Tuval üzerine yağlıboya,50x60cm

⁸⁵ Luan STATAROVA,sergi kataloğu, 18 Tem sanat galerisi

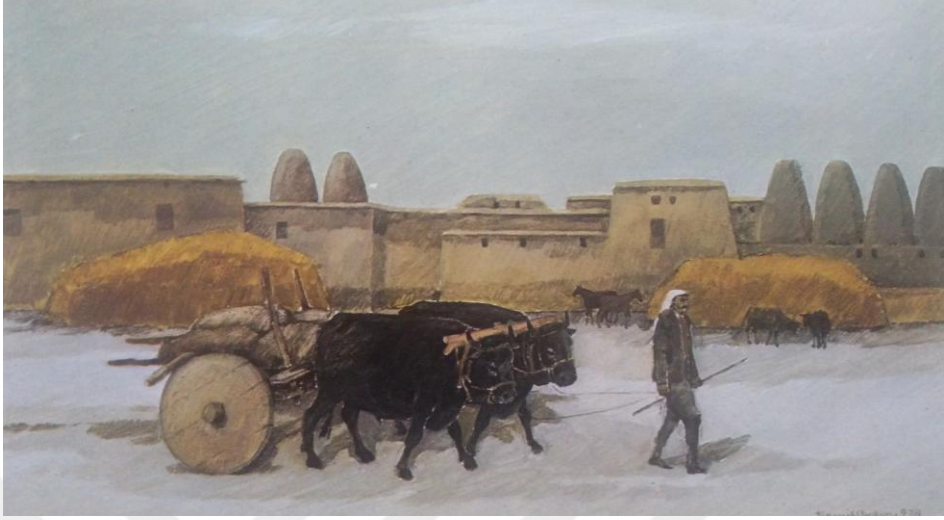
⁸⁶ Orhan DURU,Yüksel Arslan,39,40



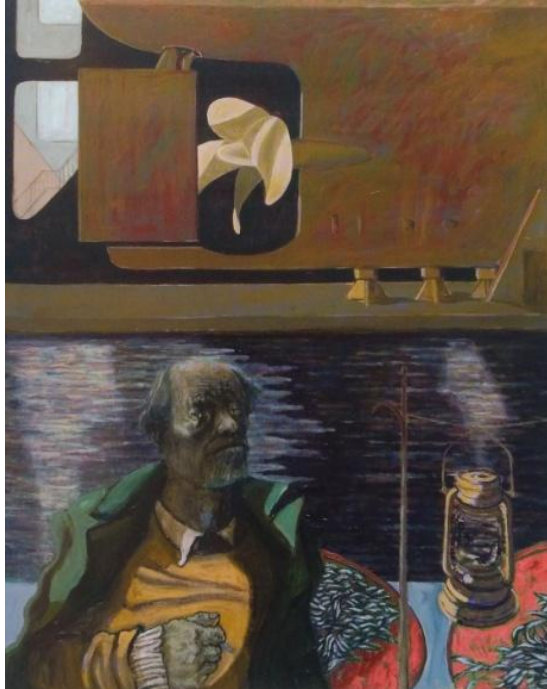
Resim 6. 69: Ömer Kaleşi“Başlar”, Tuval üzerine yağlıboya,146x97cm



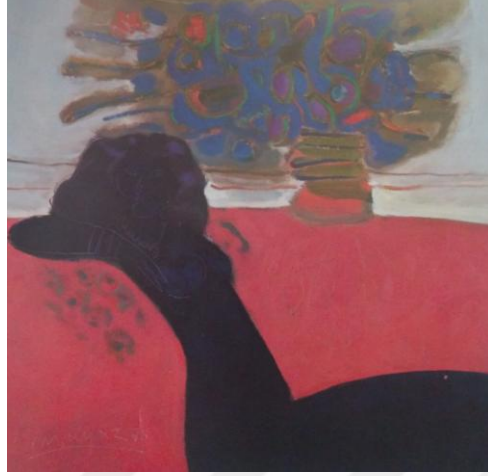
Resim 6.70: Yüksel Arslan,“Aristophane/Barış”



Resim 6. 71:Ramiz Aydın, “”Tuval üzerine yağlıboya,



Resim 6. 72: Özer Kabaş, “İstinye Dokları ”, Tuval üzerine yağlıboya,116x89cm



Resim 6. 73: Mustafa Ayaz “Siyahi Kadın”Tuval üzerine yağlıboya,49x50cm

6.10 1960’lı Yıllardan Günümüze İnsan Figürüne Yaklaşımlar

1950’lerde çok partili dönemle birlikte kültür politikamızda da değişimler olmuştur. Bu dönemde yerel ve ulusal bir sanat yapmak amaçlandı. 1960’lı yıllarda başlayan kentleşme, politik ortam ve toplumsal bilincin gelişmesi sonucunda ülkemizdeki resim sanatı da bu durumdan etkilendi. Sanatçılarımızın birçoğu topluma dair olay ve olguları resmetmiştir. Neşet Günel, bu dönemde toplumsal gerçekliği resimlerine aktaran en tipik temsilcilerinden biridir. Neşet Günel ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinden yetişen Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Utku Varlık, Komet, Alaettin Aksoy, Ömer Kaleşi ve Neşe Erdok gibi sanatçılar ürettikleri özgün çalışmalarıyla 68 kuşağı olarak adlandırıldılar. 60’lı yıllardan itibaren sanat öğrenimi yapan kurumların sayısının artmasıyla yetişen sanatçıların sayısında da bir artış oldu. Özel galeri olgusu da bu dönemde başladı. Bu galerileri ayakta tutacak ilişkiler 1970’ler de Ankara ve İstanbul’da sanat ortamını geliştirdi. Sanat dernek ve cemileri bu dönemde kuşak ayrımlarını ikinci plana atarak, toplu sergilemelere olanak tanıdı. Araştırma ve yenilenme düşüncesi bu dönemde farklı anlatım yollarını deneyen sanatçılara yönelmiştir. Bu geleneğ katılan, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kasım Koçak Mevlüt Akyıldız ve diğerleri de 78 kuşağı diye nitelendirilebilir.

80'lerden itibaren batıyla sanatsal anlamda ilişkilerin artması sonucu batıda etkisini sürdüren pop sanat, kavramsal sanat, enstalasyon, yeni dışavurumculuk gibi arayışlar da resmimizde yer bulmuştur.

Mehmet Güleryüz (1938) çizgiye dayalı biçimi ve eleştirisel içeriğiyle Türk resminde üzerinde tartışılan ve dış dünyada kendini kabul ettiren Güleryüz, resme akademide soyut ve hareketli resimlerle başlamış, akademinin son yıllarında figür çalışmaya başlamıştır.

1980'li yılların ortalarına kadar gelen dönemde, biçimsel yönden abartılmış hayvan figürlerini konu alan ifadeci bir üslubu benimsemiştir. Bu dönemi izleyen resimlerinde, anlatımcı, çizgiyi bir ölçüde muhafaza etmekle beraber, daha renkli bir üsluba yönelmiştir. Fırça tuşlarının birbirini izlediği kaotik bir form anlayışına ve psikolojik boyutlu bir içerikle dolu olmasına özen göstermiştir. Çizginin yapısal etkisini, renk bağlamında, çözümlenmeye çalışmakta, yaşamla organik bir anlam ilişkisinin görsel planda karşılığını yansıtmıştır.

Burhan Uygur (1940-1992) Burhan Uygur, 1970 kuşağının önde gelen sanatçılarından biridir. Resminin içeriksel kurgusuyla bütünleşen ve lekeci bir anlayış üzerinde gelişen biçim düzeni, çağdaş sanatımızda özgün altyapı arayışları açısından, özellikle genç kuşağı etkileyen bir model olmuştur. Başından beri bilinçaltının karmaşık dünyasını derlediği imgelerle adını duyuran sanatçı; giderek çevremizi kuşatan, yaşantımıza işleyen gerçeklerin tedirginliğini, çelişkisini, kendine özgü kompozisyonlarıyla duyarlı bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçının ilk ve son dönem çalışmalarını birleştiren ortak mesaj ise bir hüznün dalgasını sergilemiş olmasıdır. Yapıtlarındaki deformasyonlu figürler, mazlum ve yoksul bir insan imgesini ifade etmiştir. Yalnızlık ve terk edilmiş kaosunu resimleriyle aşmaya çalışan sanatçı, aynı zamanda sevimli bir inanış tutkusu içinde sürekli olarak kendini benliğine, kendi çevresel ilişkilerine yönelmiştir. Varlık bilincinin anlamını bu ilişkiler yardımıyla çözümlenmiştir.

Figürlü çalışmalarında tamircilere, balıkçılara, dilencilere ve çalgıcılara yer vermiştir. Bunlar kılık ve kıyafetleriyle değil de, figürlerindeki anlatımların büründüğü rengin arkasından görünüyormuş gibidirler. Uygur, biçim bozmalı çizgiler taşıyan ince kollu ve bacaklı boynu bükük çocuklar, Göreme yer altı evlerini gizemli, koyu gölgeleriyle yumuşak uçucu saydamlaştırılmış aklar, griler, toprak renklerinin yarı aydınlık ve belirsiz oluşu, Yılgın insanların kırık – dökük yaşamları, Haliç, Bodrum gibi yerlerin yaşam kesitlerinin yanı sıra, deniz kıyı Eftalya, kukla satıcıları, hayat kadınları gibi insanların acılı iç yaşantılarını kendine özgü resim diliyle yansıtmakla büyük başarı göstermiştir. Genelde yağlıboya, akrilik, pastel tutkal ve hızar tuzu karışımından oluşan maddeleri kullanmıştır.

Neş'e Erdok (1940) Resimlerinin neredeyse tamamında insan figürünü konu edinen Erdok, resmindeki modelin kopyasını aynen üretmenin bir ütopya olduğunun farkındadır. Sanatçı ele aldığı insan figürünü kendine özgü bir soyutlama ve deformasyonla yeniden biçimlendirir. Erdok, insan figürü üzerine yoğunlaşmakla beraber, aynı zamanda figür etrafında bulunan eşya ve çevresini de düzenler. Sanatçının “Saltanat” adlı resmini ele aldığımızda resimde yer alan insan figürünü aslına benzetme konusunda hiçbir çaba göstermediğini fark ederiz. Sanatçı için önemli olan şey anın varlığını bütünüyle belli biçim ve biçimler aracılığıyla yeniden resmetmektir. “Saltanat’taki tekerlekli iskemleye yakından bakalım: aynı zamanda gidon yerine geçen pedalı, kötürüm satıcının kullanması mümkün değildir: çünkü sağındaki bagajla (?) çevrilmesi engellenen pedal, erişemeyeceği uzaklıktadı; yine sağ tarafta bulunan tekerleğin diğerine oranla farklı bir biçim dış dönük konumda bulunması gidon ile ön tekerleğin birbirinden ayrı yön hatları vb. bütün bu ayrıntılar, Erdok’un suret ile model arasındaki ilişkiyi bambaşka bir düzlemde ele aldığını belgeleyen çarpıcı örneklerdir.”⁸⁸ Neşe Erdok bilinç ve sezgiyi burada ayrıntılar aracılığıyla bütün resme (insan figürüne) yaymaktadır.



, Resim 6. 74: Mehmet Gülyüz, “ Bu Yöne”, Tuval üzerine yağlıboya,73x60 cm



Resim :6. 75: Burhan Uygur “Hayal Köşkünün Sakinleri”,Karton üzerine akrilik,59x34cm



Resim 6. 76 Neş'e Erdok, "Saltanat" Tuval üzerine yağlıboya,167x151cm

Orhan Taylan (1941) "Barış ve dostluk gibi evrensel konular üzerine kurulu resimlerinde temel sorunsallık figürdür. Kapalı bir mekânda, değişik konumlarda poz veren model ve sanatçının ona bakışı ya da modellerle bir arada tasarlanmış ölü doğa elemanları, resimlerini oluşturan başlıca konulardır. Taylan'da figür yaşamı, direnmeyi, geleceğe güveni simgelemiştir. Devinim halindeki insan bedenleri, biçim bozma tekniğinin ışığı altında ele almıştır. Desen, resmini biçimlendiren temel elemandır."⁸⁹

Coşkun Gürkan (Komet) (1941) "Komet'in gerçekdışı ve/ya da düşsel bir mekânda yer alan figürleri, geçmiş bir dünyanın günümüze yansımış bireyleri ve insan olgusunun sembelleri izlenimini yaratır. Boyayı, kendine özgü bir yöntemle, eksiklik ve arkaiklik imajını vurgulayıcı bir doğrultuda kullanır. Fantezi ile gerçek, düş ile yaşanmışlık, onun resimlerinde birbiri içinde erir."⁹⁰



Resim 6. 77: Coşkun Gürkan(Komet), “Bindik Bir Alamete ”, Tuval üzerine yağlıboya,42x50cm

Utku Varlık (1942) Işık - gölge etkileri içinde dağılan, simgesel ve romantik çağrışımlar yaratan figür nesne ve mekân bağlantılarından hareket ettiği resimlerinde, gerçeklik ve düş, imge ve yansıma gibi birbirini tamamlayıcı plastik öğeleri, kurgusal bir dünya içinde yorumlamış, fantastik - gerçekçi bir anlayışı benimsemiştir.

Alaettin Aksoy (1942) Sanatçı İnsan figürüne ve mekân kavramına, bir yaşam yorumu açısından yaklaşmaktadır. Aksoy insanı ele aldığı resimlerinde, figürlerine ince bir ironi katarak, kurgusal bir mekân anlayışı içinde ve zamandan soyutlayarak ele almaktadır. Ayrıca Aksoy’un figürlerinde alaycı ve iğneleyici bir şiirsellikten söz edilebilir. Aksoy kendi kuşağı içinde giderek kabul görmeye başlamıştır.

Cihat Aral (1943) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi’sinde Neşet Günel öğrencisi olan Aral’ın resimleri, İnsan ve toplumu konu almaktadır. 1980 sonrası Türk resminde etkili olmaya başlayan toplumsal ve siyasal eleştiriye açık figüratif resimde öne çıkan sanatçılardan biridir. Aral’ın figüratif resmi, insan gerçeği, dramı ve yaşamına dair psiko-patolojik bir durumdan hareketle ortaya çıkmaktadır. Aral’ın resimlerindeki insan figürleri işkence görmüş, trajik bir sahneleme içinde, kimi

zaman çöp toplayanlar kimi zaman da göç edenler olarak yansır.Aral'ın resimsel dili simgeseldir.Aral'ın konu ve içerik bakımından güncel olan resimleri aynı zamanda eleştirel ve muhaliftir.

Ergin İnan (1943) Figüratif resimlerinde, yaşam ve gerçeklik karşısındaki insan varlığının düşünsel bağlamda tavrı ve yorumu önemi öne çıkmaktadır.Sanatçı bu yönde görsel bir felsefe geliştirmek suretiyle, kaligrafik kolâjları böcek çizimleri ve anatomik figür etütleriyle bir arada kullanarak yer yer gerçeküstücülüğe yaklaşan fantastik bir biçem bağlamında bu felsefesini temellendirmiştir.

Ergin İnan'ın Psiko Portre resmini incelediğimizde, bu resim üzerine Kıymet Giray şöyle yazmaktadır: “1981 tarihli Psiko Portre, Leonardo'nun Mona Lisa resminin klasik portre anlayışına getirdiği tüm değerlerin resim sanatının tarihi içinde geçirdiği evrimin ipuçlarını taşıyarak çağdaşlaştıran yaklaşımıyla ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır. Arka planda akan fantastik doğa kesiti üzerine dağdan şeffaf böcek dizelerinin önünde, resmin merkezinde oturan figür üçte iki boyutlarda,yarım profilden aktarılırken,eller ve yüz /suret,anlatımın odağında yer almakta ve İnan'ın fantastik gerçekçi yorumunu sunmaktadır.Leonardo'yu gündeme getiren tasarım,yer yer belir/til/en bir kumaş kıvrımı ile vurgulanmaktadır.Önemlisi diğer el yerine yokluğunun yarattığı boşluğu kavrayan ince uzun parmaklı elin ayrıntılarındaki çağrışımıyla, İtalyan Rönesansı'nın ünlü ustasına çağdaş bir çizgiden ince ve düşündürücü göndermeler yapmaktadır.”⁹¹

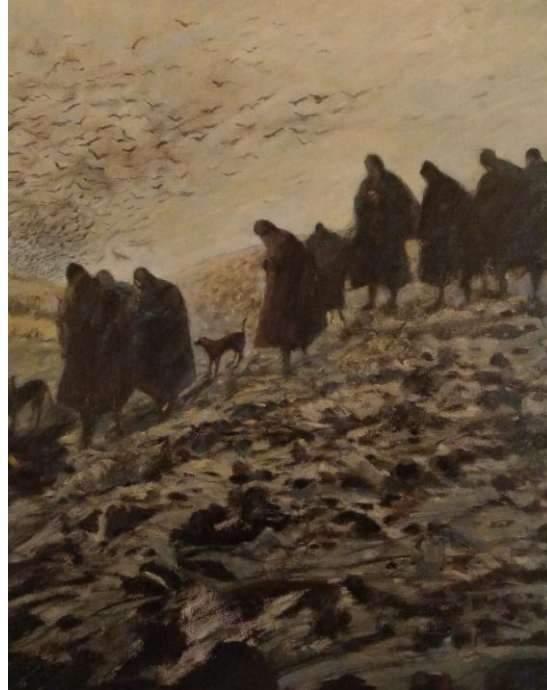
⁸⁸ Mehmet ERGÜVEN,**Neş'e Erdok**,30

⁸⁹ Bkz(54) ÖZSEZGİN,442

⁹⁰ Sezer TANSUĞ,**Komet**



Resim 6. 78:Alaettin Aksoy, “Çöp İnsanları”, Tuval üzerine yağlıboya, 110x140cm



Resim 6.79:Cihat Aral, “Çöp İnsanları” Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm

⁹¹ Kıymet GİRAY, Ergin İnan, 60



Resim 6. 80: Ergin İnan, “Psiko Portre”, Ahşap üzerine yağlıboya, 50x40cm

Mehmet Özer, (1945) Sanatçı resimlerindeki insan figürlerini biçimlendirirken, insan bedeninin yapısal özelliklerinden faydalanır. Özer’in resimlerindeki insan figürleri bütün anatomik özellikleriyle bize yansır. Aynı zamanda bu insan figürleri devingen bir çizgisellik barındırır.

Mustafa Ata (1945) Ele aldığı insan figürlerini geniş fırça tuşlarıyla boyar. Ata’nın resimlerindeki insan figürleri aktif bir devingenlik içinde hareket etmekte izlenimini uyandırmaktadırlar. Ata’nın figürleri renkçi bir biçimde yansır.

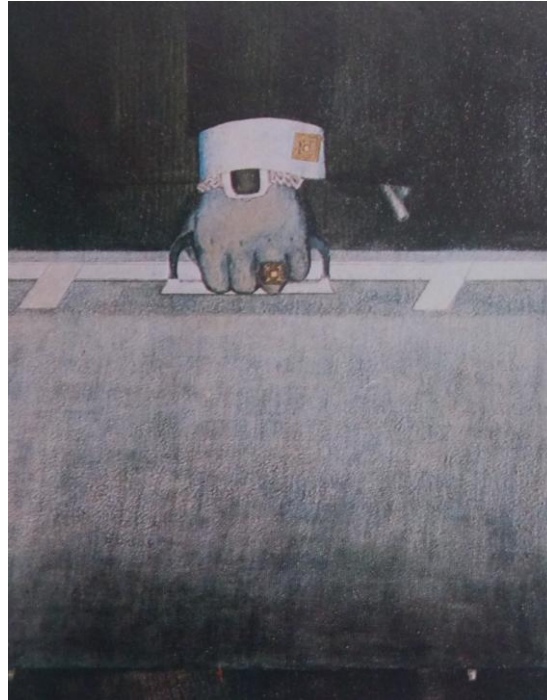
İbrahim Örs (1946) Örs’ün sanatındaki gelişmeler, iki evre içinde düşünülebilir: 1980’li yıllara gelinceye kadar yaptığı resimlerde, toplumsal içerikli bir eleştiri ağır basmıştır. Elleri bond çanta taşıyan şık giyimli, kravatı iğneli bürokrat tipler, konken oynayan zengin, takıp takıştırmış, makyajlı kadınlar, ilk dönem resimlerinde yarı eleştirel yarı mizah konular olarak ağır basmaktaydı.

90’lı yıllara doğru, bu tavrından, bir ölçüde sıyrılarak mizahi öğeleri, yeni bir biçimde ele almıştır. Sanatçı figürlerini ve nesnelere, kendine özgü renk ve ışıkla

resimsel mekân içinde resmetmiştir. Örs, resimlerinde Barok dönemine özgü bir ışığı kullanmıştır.



Resim 6.81:Mehmet Özer, “Yaşamı Oynamak” Tuval üzerine yağlıboya, 140x180 cm



Resim 6.82:İbrahim Örs, “Çantalı” Tuval üzerine yağlıboya, 102x122 cm



Resim 6. 83: Mustafa Ata, Tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm

Fevzi Karakoç, (1947) boyanın pentür değerlerini ön plana çıkaran sanatçı, lekesele etkinliğin payına büyük yer ayırarak bir anlatım biçimi benimsemiştir. Karakoç resimlerinde yer alan figürlerin belirginlik düzeyini zamanla en aza indirmişdir. Sanatçı orta kuşağın, araştırmayı amaç edinen ve sürekli bir yenileşmeyi öngören paylaşan sanatçılar arasında yer almaktadır.

Cuma Ocaklı (1947-2011) Sanatçı, yaşamı yönlendiren ve kurgulayan bir güç olarak gördüğü insanı resimlerinin konusu yapmaktadır. Ocaklı'nın ele almış olduğu bu insan figürleri, resimlerinde bir devinim ve hareket simgesi olarak yansır.

Balkan Naci İslimyeli (1947) İlk dönem resimlerini, romantik – simgeci bir üslup çevresinde “insan – geçmiş ve gelecek” gibi düşünsel içerikli konular bağlamında, akrilik boya tekniğiyle oluşturmuştur. İslimyeli daha sonraki dönemlerinde üç boyutlu kavramsal çalışmalar ve enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu dönemsal çalışmaları onun sanatta sürekli biçim dilini geliştirip dönüştürdüğünü göstermektedir.

Kemal İskender (1949) sanatçı sağlam desen üzerine figür ağırlıklı çalışmalarıyla öncelikle ‘insan’ı resimlerinin biçimsel nesnesi olarak ele alıyor. Anıtsal ve fantastik kurgular içinde tek figürü ‘totem figür’ olarak espas içinde biçimlendiriyor. Korkuları düşleri bilinçaltının dışavurumuyla gerilim yansıtan bu kompozisyonlardan sonra, çok figürlü resimlerinde insanların psikolojik ve toplumsal durumlarını gergin, dinamik bir biçimde resmediyor.



Resim 6. 84: Fevzi Karakoç, “Nargileciler”Litografi,35x50cm



Resim 6.85:Cuma Ocaklı, “Siren Kayalıklarında” Tuval üzerine yağlıboya, 130x196 cm



Resim 6. 86: Balkan Naci İslimyeli, “”, Tuval üzerine karışık teknik, 110x105 cm



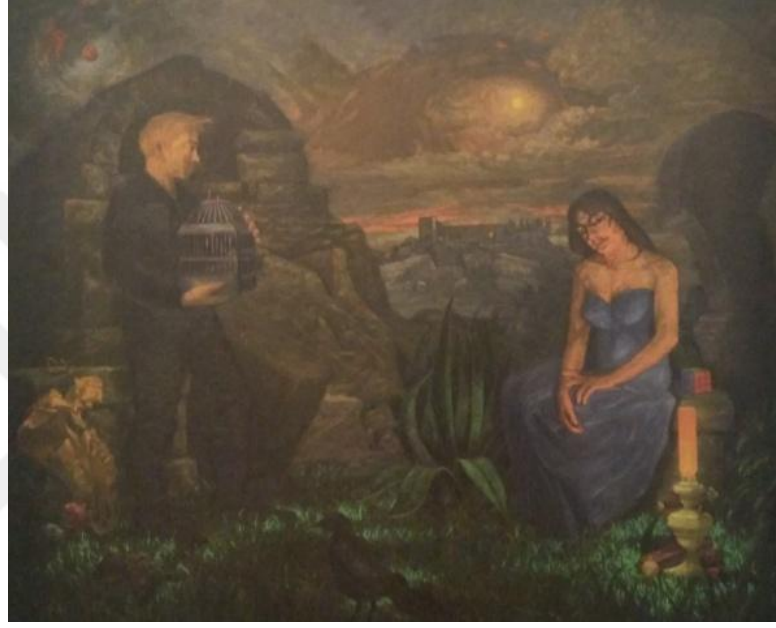
Resim 6. 87: Kemal İskender, “Talih Sofrası”, Tuval üzerine yağlıboya, 80x105 cm

Hüsnü Koldaş (1949) Figüratif çalışan ressamlarımızdandır. Koldaş resimlerinde İstanbul'un günlük yaşamındaki insanları, ve uğraş alanları ile birlikte yansıtır. Konu aldığı bu insanları bütün gerçeklikleriyle resmeder. Koldaş, insan-çevre-yaşam üçgenine sadık olarak gözlemlerini yapar.

Kasım Koçak (1951) Resimlerinin ana konusu olarak aldığı insan figürlerini klasik bir figüratif anlayışla yansıtmaktadır. Koçak, insan figürasyonlarını söz konusu yaptığı bu resimlerinde kendi doğa gözlemleriyle birlikte yaşamdaki sosyal gerçekliği de katarak kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Sanatçının resimlerinde okuduğu şiirin bir mısrası, romanın bir cümlesi, tarihten ve toplumsal olaylardan kalan izler yansır. Sözü etmiş olduğumuz bu olgu ve olaylar sanatçının resimlerindeki insan figürlerine dramatik bir gerçeklik biçiminde yansımaktadır. Sanatçının 'Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim' adlı figüratif resminde, konusunu Anadolu halk ozanlarımızdan birinin şiirinden almıştır. Resimde ustalıklı bir desen altyapısıyla çizilmiş olan insan figürü deli gömleği giydirilmiş biçimde bir kayalığın üstünde durmaktadır. Figürün arkasında oluşan gölgenin sayılarının çoğalıyor olması, gün geçtikçe yaşamdaki deli sayısının artmasına ironik bir biçimde gönderme yapmaktadır. Zorlaşan yaşam koşulları, sevgisiz ve seviyesiz insan ilişkileri, makineleşen bireyler, savaşlar, yokluklar, itilip kakılmalar, korkular, yalnızlıklarla her gün yeniden kendisiyle hesaplaşma içine giren günümüz insanının aklını korumasının giderek güçleşmesi gibi. Sarı, kahverengi renk değerlerinin, çoğalan gölgelerin koyu lekeleri de resmin anlam bütünlüğünü desteklemektedir.

Resul Aytemur, (1952) dışavurumcu ve anlatımcı bir üslupla eserlerini meydana getiren Aytemur, toplumsal yaşamın sosyal içerikli konularını figür bağlamında ele alır. Sanatçı insan figürünün içinde yer aldığı sokakları, parkları ve miting alanlarını resmeder. 'Parkta Gezinti' adlı resminde geniş fırça tuşlarıyla kırmızı, yeşil, sarı ve siyah renklerin katı tonlamalarıyla resme lirik bir yorum katmıştır. Sıradan insanlar ve çevrenin iyi gözlemlenmiş olması onun resimlerinde biçimsel bir dile dönüşmektedir. Aytemur'un renkleri sürüşünde ağacın ve bazı figürlerin etrafına kalın siyah konturlar çekmesi resme fovist bir tat katmaktadır.

Sanatçının resimlerinde yüzeysellik etkisi ön plana çıkarken, insan figürleri de deformasyona uğramıştır.



Resim 6.88: Hüsnü Koldaş, “Adem ve Havva”, Tuval üzerine yağlıboya, 165x200cm



Resim 6. 89: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, Tuval üzerine yağlıboya ,210x210cm,1996



Resim 6. 90: Resul Aytemur, "Otobüs Durağı", Tuval üzerine yağlıboya, 200x270cm, 2000

Nedret Sekban, (1953) 1970'lerden sonra gelişen soyut eğilimler karşısında, figür resminin önemini savunan sanatçı kuşağı içinde yer alan Sekban, resimlerinde, Karadeniz yöresinin insanlarını ve yaşamını, anıtsal bir biçimde resmetmiştir. Sekban'ın resimlerinin ana teması insan figürüdür. Sanatçı bu figürlerini nesnel bir gözlem ve anlatımla resmederek yeniden dönüştürür. Onun resimlerine konu olan bu insan figürleri, daha çok emekçi dediğimiz, balıkçı, demiryolu işçisi ve çiçek satanlar olarak bildiğimiz kişilerdir.

Sekban'ın ilk resimlerinde insan figürleri hapis, işkence, yalnızlık ve grev sahneleri içinde gösterilmiştir. Sanatçı Meksika resminden etkilendiğini söylemektedir. Bu etkilenmenin sonuçlarını resmindeki idealizm ve renklerinin etkisinin azaltılması şeklinde görmekteyiz. Resim sanatında 1980'lerden başlayarak günümüze doğru gerçeklikle ilgili önemli uygulamalar söz konusudur. Bu uygulamalarda Lucian, Freud, Eric Fischele ve Odd Nerdrum gibi sanatçılar ön sıralarda yer almıştır. Odd Nerdrum resimlerinde Rembrant'a yakın bir teknikle günümüz insan figürlerini resmetmiştir.

Batı resminde Velazquez ile başlayıp Goya, Courbet ve Manet ile devam eden bir gelenek, bizim resim kültürümüze Sekban'ın eserleri ile girdiğini görmekteyiz. Sekban'ın resminin biçimsel zenginliği bu ustalardan öğrendikleri ile temellenmiştir. Sekban'ın çiçek satanları konu aldığı resimlerindeki mekân hissi ve atmosferlerinde Valezquez'in etkisi görülmektedir. Sekban'ın portrelerindeki fırça tuşları onun iç dünyasının dışa yansımasıdır.

Sekban'ın erken dönem işlerinden olan Kurtuluş Savaşı Destanı'nı betimlediği resimleri, fotoğraf, öykü ve resimlerle mitleşen Kurtuluş Savaşı tarihini, Türk resim tarihine göndermeler yaparak, Hikmet Onat, Avni Lifij ve İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı imgelerini hatırlatarak, onların bıraktığı yerden Sekban ile daha yakından ve daha duygu yüklü olarak izlemekteyiz.

Sekban'ın demiryolu işçilerini resmettiği tablolarında, insanlar yaptıkları iş ve tavırlarıyla tanıtılmaktadır. Bu resimlerde Sekban insan figürünü ön plana çıkararak ve onun çevresinde kendi dramını oynayan doğaya karşı gücünü göstermek için resminde ışığı ortadan yani merkezden vermektedir. Böylece resimlerinin büyük çoğunluğunda merkezi kompozisyon söz konusudur.

Sekban'ın Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan, Cephane Taşıyanlar adlı resminde, Dört Asker gülle taşımakta, en arkadaki ışığa karşı olduğu için onu ancak kara bir silüet halinde görmekteyiz. Onun önündeki asker figürlerinin kafaları ise içinde nüans ve ışık gölge oyunları ile eklemlenmişler. Zemin yanık sarı renkte ışığın asker figürlerinin arkasından geliyor olması figürleri romantik veya barok resmin dinamik mekânı içindeymiş gibi yansıtmaktadır. Bu resim bize Daumier'in Göç adlı resmini hatırlatmaktadır. Göç resminde, kalabalık grup içinde ancak hareketin ışıklı gölgeli akışkanlığını seçebilmekteyiz. Daumier 19'uncü yüzyıl sonunun önemli gerçekçi ressamlarından biriydi. Yine bu yüzyılda gerçekçiliğin dram ile ilişkisini Goya'da görmekteyiz. Sekban'ın resimleri de bize bu dramı anımsatmaktadır.

Gerçekçiliğin en önemli göstergelerinden biri de hiç kuşkusuz portrelerdir. Sekban'ın resimlerinin büyük çoğunluğunda portre ön plana çıkmaktadır. Bir elinde değnek ile yüksekçe bir taşa dayanmış insan figürünün yüz şekli, taşın, değneğin arkasındaki ışık resimdeki anlamı iletmede önemli rol üstlenmiştir. Sekban'ın portrelerinde insanlar arasındaki ortaklık ve akrabalık ilişkisi çok net görülmektedir. Onun figürlerindeki yüz ifadeleri ve doğada tek başına oluşları, mücadeleleri bize yeryüzündeki insanın yalnızlığını ve yabancılığını hatırlatmaktadır. Sekban'ın Yol İşçileri Yemek Molasında, adlı resminde beyaz bir örtünün yansıttığı ışıkta, bir tencere etrafında yemek için toplanmış altı figür yer almaktadır. Resimde yer alan insan figürleri, biçimsel olarak merkezi bir kompozisyonda yer almalarına rağmen bakışları ve düşleriyle sanki bu merkezi kompozisyonun dışına taşmış izlenimini vermektedirler. Resim aynı zamanda Van Gogh'un Patates Yiyenler resmini çağrıştırmaktadır. Nedret Sekban'ın resimlerindeki gerçekçiliğin en önemli özelliği bu gerçekliğin yalnızca insan figürünün ve nesnelerin mekândaki varlığı değil, aynı

zamanda resme konu olan bu insan figürü ve nesnelerin seyirci ile kurmuş olduğu psikolojik ilişkide yatmaktadır.⁹²



Resim 6.91 Nedret Sekban “Yol İşçileri Yemek Molasında”
Tuval üzerine yağlıboya, 180x150cm



Resim 6.92 : Nedret Sekban, “Kurtuluş Savaşı Destanı’ndan”, Tuval üzerine yağlı 150x200cm



Resim 6.93: Nedret Sekban, “Mola”, Tuval üzerine yağlı184x146cm



Resim 6.94: Nedret Sekban, “Çiçekçi Tayfa”, Tuval üzerine yağlı

⁹² Nejdete Jale ERZEN, Nedret Sekban, 33, 65, 106

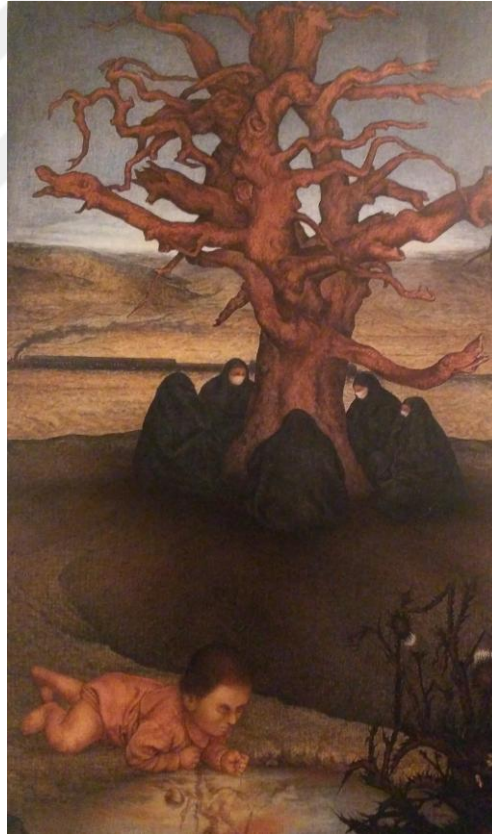
Aydın Ayan (1953) Ayan'ın resimlerinde temel konu insandır. İnsanın yaşadığı ortamdaki nesnelere “ düşünce taşıyıcı bir işlev” yüklemeye çalışmıştır. Yansıtmayı, çoğul anlamları açığa vuran bir etkinlik düzeyinde değerlendirmiştir. İnsan ve onun aynaya vuran görüntüsünü, yanılısamalı bir teknik ışığında ele almıştır. İnsanın yalnızlığını, iç ve dış mekânın gizemli boyutları içinde yansıtmıştır.

Aydın Ayan çağdaş resim sanatımızda figürücü, nesnel gerçekçi, toplumsal gerçekçi, soyutlamacı ya da soyutçu gibi birbirine yakın ya da karşıt anlayışlar, yönelişler, arayışlar arasında kişisel bir anlatım diline erkenden ulaşan bir ressam. Her zaman gerçekçi ama toplumsal, insani bildiri içeren resimler yaptı. Ama her şey sevgi hep sevgi ve merhametle yaklaştı. Aydın Ayan yeniye yüzeyden bakanlarla karşılaştırılınca güç bir yolda ilerliyor, ‘resim’ de diyor. O iyi olanın, yüksek düzeyde bir yaratıcılığın her yerde kendini koruyacağından emin işine bakıyor ve giderek, doğaya, insana daha yoğun ve yalın bir duyarlılıkla, dokunaklı bir gerçeklikle bakıyor; bir ressam böyle bir yolda yeni olabilir demek istiyor. Onun resimlerinde duygu, akıl hesap, titiz bir işçilikle yan yana geliyor. En uçta gözü kenlerde kendi kulesinden bakıyor.

Ayan'ın resmi diğer dar kapsamlı toplumsal gerçekçiliklerden her şeyden önce kullandığı zengin ve anlamlı simgelerle farklılaşır. Gerçekte onun sanatı baştan sona simgeseldir. Bu bir ‘Simgesel Gerçekçilik’dir. Onun simgeleri, çoğunlukla daha ilk bakışta göze çarpan ve gizemli türdendir. Örneğin, ‘Dün, Bugün, Yarın’ adlı resimde bazen açık bazen gizlenmiş simgesellik bizi birbirini izleyen esinler serüvenine çeker. Yaşlı ağacın ve onun dayanıklı gövdesinin etrafında çember oluşturmuş köylü kadınların geride kalmış eski bir feodal yaşam biçimini gösterdiğini anlamak, kurak vadinin ortasından geçmekte olan modern treni anlamak kadar kolaydır. Simgeleri tanımadaki bu kolaylık ön planda emekleyen erkek çocuğa gelince biter; bu umut çocuğu geriye bağlı eskiyle ezici yeniye sırtını dönmüş, çepeçevre devedikeni ile kuşatılmış bir su birikintisine içine çekilircesine endişeyle bakmaktadır. Bu genç Narsis boşu boşuna yeniden güven verecek bir inanç arar gibidir. Devedikeni ise, gelecek olan şeylerin tek belirtisi olarak görülmektedir; gelecek her ne kadar elde

olsa da dikensiz olmayacağı biricik kesinliktir. Ayan ütöpik bir idealist değil, bir eleştirel gerçekçidir.

Ayan, insan figürünü gerek doğrudan gerekse nesne ve hayvanlar aracılığıyla aldığında onu insancıl değerlendirmesi, üslubunu kişisel kılan özelliklerin başında gelir. Bu özellikler kullandığı simgesel dilin bir yandan dış dünyayla organik ilişkiler kurmaya elverişli içeriğinden, öte yandan da geleneksel etkilere açık olmasından kaynaklanmaktadır. Ayan insan figürünü birtakım espas ve doku oyunlarının rastlantısal biçimciliği ve boyasallığın içinde kaybolmayarak, kullandığı her biçime açık bir tanımlama başarısını gösteriyor.



Resim 6.95: Aydın Ayan, “Dün-Bugün-Yarın”,
Tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm, 1980

Aydın ayan'ın "Kuşyemi Satıcısı", adlı resmi hakkında Kıymet Giray şöyle yazmaktadır: "İlki 1976 yılına tarihlenen Kuşyemi satıcısı resimleri, öncül desen çalışmalarının bileşiminden oluşan bir seri olarak dikkati çeker. Desen, Gravür ve Yağlıboya... Anlatım biçimiyle örtüşen konu seçimi bağlamında ortaya çıkan bu seri, kendi içinde çeşitlenen örneklerden oluşur. Ayrımlı yaş ve ayrımlı cinsiyet grubundan seçilen örneklerden oluşan bu serinin ilk yapıtıdır genç kuşyemi satıcısı. Görmeyen gözleriyle iç dünyanın derinliklerine dalan figür ön planda anıtsal bir anlatımla sunulmaktadır. Biçemin gereği olan deformasyon, temanın özünü vurgulamaya yöneliktir. Deformasyon iki farklı yaklaşımı sergiler. Oranların ve uzuvların deformasyonu. Oranlar üzerinde geliştirilen deformasyon, gövdenin anılaşmasını gerçekleştiren biçim bozularla sağlanır. İfadenin duygusal çarpıcılığıysa özellikle ellerde ve öncelikle de yüzde gerçekleştirilen deformasyonlarla çözümlenir. Bu yaklaşım hemen ön planda, figürün ellerinin yanında durmakta olan kuş figürünü de kapsamına alacaktır. Ayan'ın resim sanatı tarihi içinde gerçekçilik, anlamı pekiştiren deformasyonlar ve ifadeyi güçlendirici biçimsel gerilimlerin anlamını araştırdığını gözlemleriz bu yapıtında: Yapıt, desen ve gerilere doğru derinlemesine bir mekan etkisi ile gerçekçilik tasasından kaynaklı, figürçülüğünde, belirgin bir çeşit soğuk ciddiyetle bana, rönesansı ve onun Cranach'ını anımsattı. Ancıl bir yönelmeyle de, bu genç adam figürünün kör gözüyle çağımızın Picasso'sunun bir dönemine, dışa vurumla uzanan bir bileşimler arayışını. (O.Zeki Çakaloz.,1981) Arka planı tümüyle kaplayan silindirik gövdeli konik kubbelerle örtülü yapı grubu, Yaşantımız I resminin arka planını kaplayan mimari öğelerin tekrarı olarak karşımıza çıkar. Tuval üzerine egemen olan genç kuşyemi satıcısının anıtsal anlatımını renk ve leke dağılımı olarak da vurgulayan bu yapılar, Ayan'ın ilk yapıtları arasında sıkça kullanılan resimsel seçimler olarak belirginleşir . Ayan'ın bu resmi, simgesel yorumlarla pekiştirilen toplumsal gerçekçi anlatıma yaklaşımını açıklamaktadır. Gençlik ve sorunları ... Gelecek hakkında derin kuşkular taşıyan gençlik 1970'li yılların sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu tema, karanlıklar içinde yaşayan ve yaşantısını ancak zorlukla sürdürülebilecek bir işle sağlamaya çalışan bir gençle simgeleştirilmesini vurgulayıcıdır. Bu gerilimli anlatım, arka planı kaplayan yapı grubu ile figür arasında süregiden alanda akan günlük yaşama da egemendir. Yüzleri tamamen izleyiciye dönük olarak betimlen diğer figürler de;

sıkıntılı, gerilimli ve zor bir yaşamın içinde sıkışmışlardır. Ak çarşafli kadının elinden tutan çocuk geleceği çağrıştırırken güvercinler umuda göndermeler yapar. Bu resimde de Ayan'ın ayrımlı parçaların bileşkesinden oluşan anlatımı başattır. Birbirleriyle ilintisi olmayan çocuklu kadın, oturan yaşlı adam, ayakkabı boyacısı ve ayakkabısını boyatan adam resmin içinde birbirleriyle ilişkilendirilmeyen parçalar / episodlar halindedir.”⁹³

Kıymet Giray, Ayan'ın Patron adlı resmi üzerine şunları söylenmektedir: “1970’li yılların tarihsel gerçekliğinin en çarpıcı resimlerinden birisidir. Ayan'ın aynı yıl içinde ve aynı boyutlarda ürettiği, Patron ve Elektrik İşkencesi adlı yapıtları. Görselleştirilmek istenilen olayın, zaman ve mekân kavramın sürekliliği içinde anlatımı diptych (iki parçadan oluşan resim) olarak tasarlanacaktır. Bu yaklaşım, konunun çarpıcı niteliğini ve niceliğini çok açık olarak vurgulamaktadır. Aynı zaman diliminin farklı işlevleri ile önem kazanan, toplum içinde karşıt değerlerle tanımlanan ayrımlı kahramanların bir diptych de bütünleşmesidir bu iki resim: Tek bir yapıt oluşturan bu iki resim: yönetenlerle yönetilenlerin, buyuranlarla başkaldıranların o amansız savaşını imler. Dünü, bugünü ve yarını bağlamında (Ahmet Oktay. ,1991 s.39) Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, dünya insanının korku imgesiyle bütünleştirdiği Hitchcock, korkusuzluk imgesiyle özleştirdiği genç erkek figürü, karşıt güçler olarak anlatımdaki işlevlerini kusursuz yerine getirmektedir. Zaafları görev sorumluluklarının önünde giden kimi yöneticilerin, karmaşık ilişkiler ağı içinde önce kendi parasal kaynaklarını düşünen kimi patronun / sermaye adalarının konumunu, bu ilişkilerin karşısında geleceğe güvenle bakmak istenci içinde, yaşam idealleri geliştiren kimi gençlerin öyküsüdür resimlenen. Tüm baskı ve cezalandırma gücüne karşın, dürüstlük, doğruluk ve bilginin başkaldırısının erdemini resimlemektedir Ayan. Yapıldığı yılların tarihsel akışına önemli göndermeler yapan bu resimler,

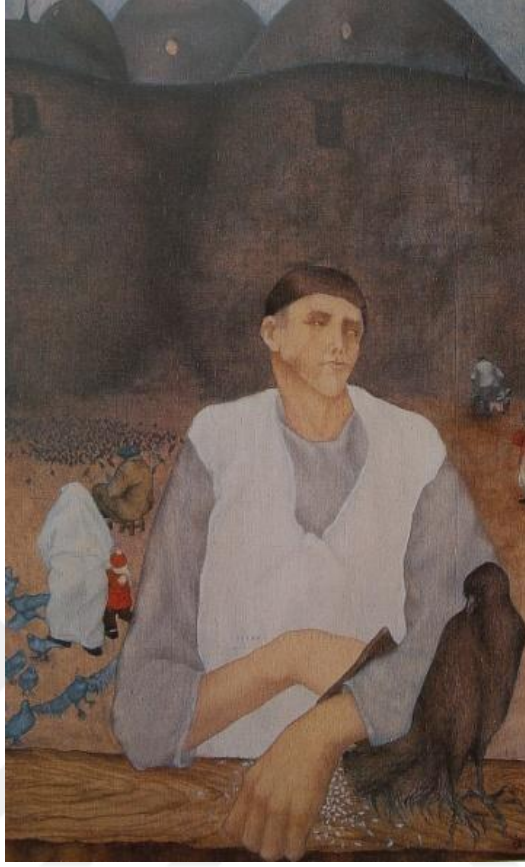
⁹³ Kıymet GİRAY, *Aydın Ayan*,50

1968 kuşağının özgürlükçü düşünceleri içinde yetişen genç sanatçının çevresinde gelişen olaylar zincirine nesnel ve sanatsal bir yorum getirdiğini kanıtlamaktadır. 1971 yılının 12 Mart'ının üzerinden geçen yedi yılın ardından belleklerde kalanların yaşamla kesiştiği çizgide resimlenir Patron ve Elektrik İşkencesi. Bu resimlerin 40. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde Resim Başarı Ödülüne değerli görülmesinin anlamı, sanatsal değerlerinin ve anlatım gücünün dönemine ışık tutması olmalıdır. Kuşkusuz bu resimlerin Ayan'ın sanatsal gücünün topluma tanıtılması ve tanınması basamağında büyük bir payı olmuştur. Patron/ Yönet/ m/ en ve işkence gören, izleyen ve izlenen ironik bir ilişki içindedir. İşkence sahnesinin, herhangi bir filmi seyreder gibi, izleyen konumda, cepheden resimlenen patrona karşın izlenen, işkence gören gencin sırtı dönük ve gözleri bağlıdır. Ara Güler'in Alfred Hitchcock resminin bir yorumu olarak betimlenen Patron, kulaklıkları büyük berjer koltuğuna gömülmüş umarsız, mimiksiz, ayakkabılarını izleyen yüzüne doğru uzatmış bir şekilde oturmakta, sorgulayan ve sırlarla dolu dünyasının kapılarını kapattığı küçümseyen bakışlarıyla resmin odağında anlatımın gücünü pekiştirmektedir. Asırlarca hiç kalkmadan dünyasına girenleri yönelttiğini açıklayan oturuşunu vurgulayan urinuar kucağını kaplamaktadır. Duruşu, bakışı, büyük elleri ve ön plana kadar uzanarak büyüyen ayaklarıyla çevresinde oluşturduğu koşulsuz egemenliği anlatıma başat kılmaktadır. İçinde oturduğu gücü belirleyen döngüsel platform, ikinci resimde, işkence gören gencin çevresinde de dolaşmakta ancak bu bölümde gücün/ yönet/ m/ enin sarmaladığı tutsaklığın sınırlarına dönüşen bir anlam yüklenmektedir.”⁹⁴

Elektrik İşkencesi Ayan'ın bu resminde “Döngüsel bir tahta platformun merkezinde, kolları arkadan kablolarla bağlanarak bir büro iskemlesi üzerine oturtulmuş genç bir erkek... Sırtı yönet/ m/ ene ya da izleyiciye dönük.. Gözleri bağlı...Kırmızı bir bez parçasıyla ..Gözleri, renkleri anlamlarının irdelendiği dönemde ciddi sıkıntılar yaratan kırmızıyla kapatılmış..Yerde kara bir leke olarak duran telefonda çıkararak ellerine ulaşan kablolar...Elektrik akımının geçtiği genç vücudun tüm kaslarını şiddetli karşı koyuşu, direnişi ile kasılmasının yarattığı işkenceye karşı koyan gücünün direnç noktaları olan ayalarının parçaladığı platform.. Sıkça gündeme gelen, öykülere, romanlara ve hatta güncel haberlere konu edilen

işkencenin bir ressamın fırçasında kazandığı anlatım gücünü sergilemekte Ayan'ın resmi. İşkence söyleminin en çok dile getirildiği 1979 yılında 40. Resim ve Heykel Sergisi Resim Ödülünü kazanacaktır. Yönetim/enin yeraltından yönlendirdiği güçleri ve aynı zamanda elektrik işkencesini insanlığa yakışmaya kirli işlerle uğraşan elleri simgeleyen kırmızı lastik eldiven; görülmeden, yavaşça platformun yüzeyine doğru uzanmakta ve bu noktada komut iletişiminin kurulduğu telefonla buluşmaktadır. İşkencenin zamanını, süresini ve dozunu belki de sonlandırılmasını belirleyecek olan telefon, korku ve umut simgesi olarak resimsel anlatımdaki vazgeçilmez yerini almaktadır. Kan lekelerini çağrıştıran lekelerle kaplı yere bırakılmış havlu, figürün yüzünün dönük olduğu arkasına birilerinin saklandığı sanısı uyandıran perdenin kıpırtılarla hareket eden kumaş yüzeyleriyle bütünleşmektedir. Hemen burada, perdenin önünde yer alan askı ve üzerine asılmış, benzer lekeleri olan havlu, işkencenin boyutlarının ulaşabileceği alanları düşündürmektedir. Konusal aktarımın yansıttığı politik/ etik, ironik/ humour değerler kadar resmin estetik/ biçimsel nicelikleri, 1970 sonlarının genç sanatçısı Ayan'ın sanat anlayışını pekiştiren yeteneğini ve tekniğini göstermektedir.¹⁵

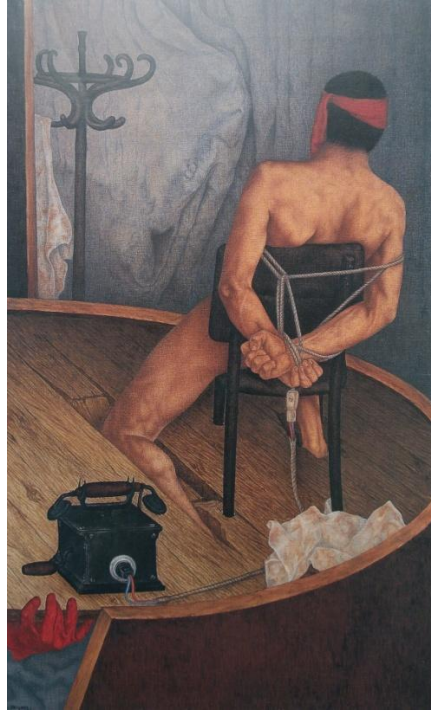
⁹⁴ A.g.k.,90



Resim 6.96: Aydın Ayan, “Kuşyemi Satıcısı” Tuval üzerine yağlıboya, 82x53cm, Özel Koleksiyon



Resim 6.97: Aydın Ayan "Patron" Tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm, Özel Koleksiyon



Resim 6.98: Aydın Ayan "Elektrik İşkencesi" Tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm, Özel Koleksiyon



Resim 6.99: Aydın Ayan “Kepenekli Ulak” Tuval üzerine yağlıboya, 160x140 cm, 2016

Can Ayan, (1954-2016) Bedri Rahmi Eyyüboğlu ve Neşet Günal atölyelerinde öğrenim gören Can Ayan’ın resimleri üzerine, Turgay Gönenç sergi kataloğunda şöyle yazmaktadır: “Yaşam içindeki insanın, topluma ve çevreye yabancılaşmış görüntülerini, psikolojik boyutlarıyla sergilediği resimleri, sanatın geleneksel üslup kazanımlarından, belirli ölçülerle yararlanmayı amaçlar. Desen ve kuruluş (konstrüksiyon), bu resimde önde gelen değerlerdir. Toplumsal ve psikolojik mesaj ise, içeriği oluşturan başlıca öğelerdir. Figüratif işlev, Ayan’ın resmini, içinden geldiği sanatsal eğitimin ve atölye özelliğinin genel işlevleri doğrultusuna yöneltir.”⁹⁶

Mevlüt Akyıldız (1956) günümüz dünyasındaki kaotik ve çelişkilerle dolu yaşama geniş bir zaman perspektifi ile yaklaşarak, toplumsal yaşam içindeki çarpıklıkları, iki yüzlülükleri alegorik ve eğlenceli bir dil ile ifade eden sanatçı,

resim, heykel ve camaltı resim çalışmalarında ana malzeme olarak insanı kullanmaktadır. Günümüz koşulları içindeki hüznün ve karamsarlığa rağmen yaşamdaki komik görünümlerden yola çıkarak, "güleriz ağlanacak halimize" misali, özgün bir bakış sergilemektedir.

Ali Düzgün (1953) Figüratif resimleri konularını Doğu Anadolu insanın yaşam biçiminden alır. Sanatçı sağlam bir desen anlayışına sahip olmasına rağmen, resimlerinde deformasyo- konstrüktivist bir yaklaşım söz konusudur. Resimlerinde renk kontrastlıklarına yer veren Düzgün, renkçi bir anlayışı benimsemiştir.

Doğan Paksoy , (1955) resim yüzeyi üzerinde dağılan, bulutsu bir renk dekoru içinde figürün işlevsel katkısını temel almakta, grup figürlerinde toplum, yaşamının, insan ilişkilerine getirdiği boyutları görsel bir kompozisyonla bütünleştirmektedir. Cinsellik ve kadın konusu Paksoy'un resimlerinde, güncel ve olağan konular düzeyinde, gözlemsel bir saptama noktasında önem taşımakta, içeriksel bir yaklaşım modeli oluşturmuştur.



Resim 6.100: Can Ayan, "Ayakkabı Tamircisi", Tuval üzerine yağlıboya,

⁹⁶ Bkz (54) ÖZSEZGİN,82



Resim 6.101: Ali Düzgün, “Anadolu Kadınları,” Tuval üzerine yağlıboya,110x82 cm



Resim 6.102: Mevlüt Akyıldız, “Papatya Zamanı”, Tuval üzerine yağlıboya,81x100cm



Resim 6.103: Doğan Paksoy, “Mehmet Başbuğ”, Tuval üzerine yağlıboya, cm

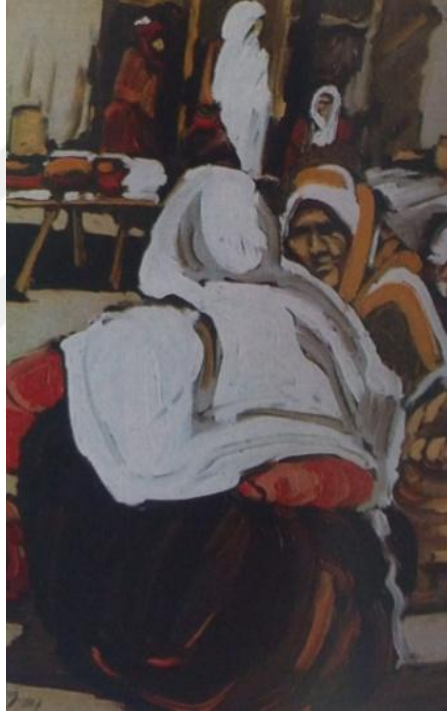
Mehmet Başbuğ (1956-2017) Resimlerde detaylar özel bir konum kazanmıştır. Konuyu genellikle insan grupları belirlemiştir. Manzara resimlerinde bile birkaç figüre mutlaka rastlanır. Eserleri leke ağırlıklıdır. Açık - koyu ilişkisinin yarattığı leke düzeni üzerine kuruludur. Kırmızı, mavi, kirli sarı, kahverengi gri ve siyah ile bunların valörleri, vazgeçemediği renklerdir. Yeşil ve tonları çok az miktarda ve ancak birkaç örnekte denemiştir. Beyazı ise sıkça ve oldukça cesurca kullanmıştır. Her eser, plastik açıdan doymuştur. Boyayı kalın kullanarak resimde tazelik ve canlılık sağlanılmıştır.

Alp Tamer Ulukılıç (1957) Türk resminde özgün biçim arayışlarına yönelen kuşağın önde gelen temsilcileri arasında yer alır. Toplum yaşamımızın ayırıcı özelliklerini, geleneksel kültürle çağdaş kültürün çatışmasından kaynaklanan sorunları, insan varlığımızın boyutlarını, anlatımcı bir resim tekniğinin gerekleri doğrultusunda ele aldığı çalışmaları, renkçi – figüratif bir anlayışla yansıtmıştır.

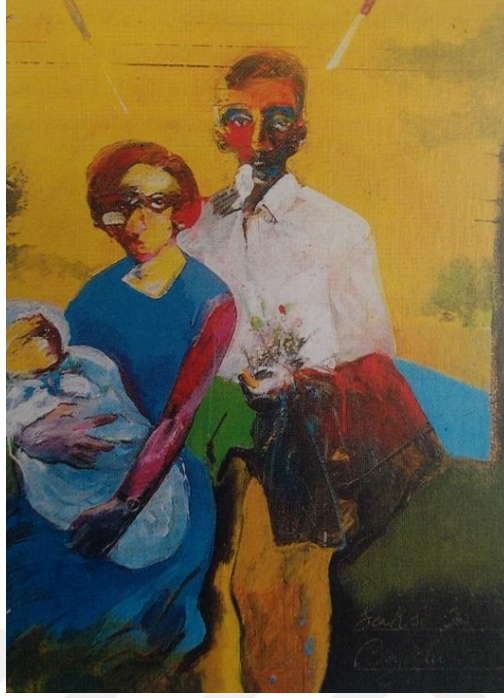
Bedri Baykam, (1957) daha çok bir protesto özelliği taşıyan ya da karşı-sanat olarak adlandırıp yorumlanabilecek resimlerinde, çağdaş Amerikan dışavurumcu resmine ve özgür anlatımcılığa yakın bir üslup niteliği saptanmaktadır. Bedri Baykam dünyaca ünlü sanat eleştirmeni Edward Lucie Smith’in hem “Art Today” hem de “Art Tomorrow” kitaplarında yer almış tek çağdaş Türk sanatçısıdır.

İrfan Önürmen, (1958) Figüratif bir anlayışı benimsediği çalışmalarında, sıradan insanların, sıradan davranışlarına yönelmiştir. Rastlantılar içindeki insansal özü yakalamaya çalışır.

Mahir Güven (1958) Resimlerinde kolajdan yararlanarak figürlerini oluşturan Güven Rönesans resminden esinlenmektedir, Türkiye’de geleneksel kültürden, batı kültürüne geçiş döneminin sorgulanmasına yönelelen sanatçı aynı zamanda, eleştirel bir yöntem geliştirmekte ve toplumsal mesajlar vermektedir.



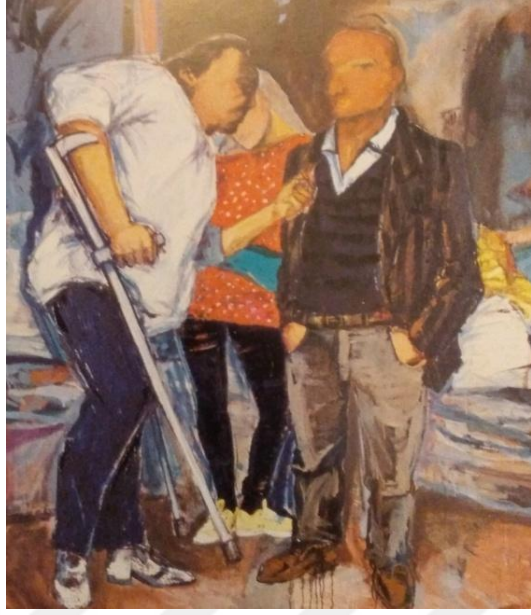
Resim 6.104: Mehmet Başbuğ “Pazaryeri” Tuval üzerine yağlıboya,120x80cm



Resim 6.105: Alp Tamer Ulukılıç “Tehdit III”,Sunta/duvar kağıdı,akrilik ,200x100 cm



Resim 6.106: Bedri Baykam, “Tuval üzerine karışık teknik”, 110x85 cm



Resim 6.107: İrfan Önürmen “Pazarlık” Tuval üzerine yağlıboya, 140x160 cm



Resim 6.108: Mahir Güven “ ” Tuval üzerine yağlıboya, 140x140 cm

Temur Köran (1960) Sanatçı insanın temsili söz konusu olduğunda çoğu kez fotoğraflık görüntüden yararlanmasına rağmen, yeri geldiğinde sadece izlenim ve görsel belleğine yaslanmaktan da geri kalmaz. Köran'ın resminde kullandığı boynuzun simgesel içeriği konusunda hemen herkesin hemfikir olduğu bir uzlaşma söz konusudur. “ Boynuzun talihsiz yorumları arasında en yaygın olan, eski bir sembol olan öküz (ığdış, kurban, devamlı yorulma) ile birlikte ele alınmasıdır. Burada boynuzun sembolik anlamı güç ve iktidarı temsil eder. Asya'daki mabetlerde dekoratif bir öge olarak kullanılan boynuz ise kutsallığın sembolüdür. ” Bazı zamanlarda minyatür ile yakınlık kuran sanatçı boynuz sayesinde son derece dolaylı yoldan da olsa doğuya özgü mistisizm ve yabancı atmosferine gönderme yapma olanağı bulmuştur. Yine sportif müsabakanın heyecanı burada gizemli dinginliğe (sükûnet) yerini bırakmıştır. Bu bağlamda fotoğraflık imge (insan) ile dipdüzey arasındaki ilişki hem farklı yöntemlerin izlenmesi, hem de ortaya çıkan sonuçların şaşırtıcı olması bakımından başlı başına bir araştırma söz konusudur sanatçıda. Peştemalli Delikanlıyı 1998 ele alalım. Figür aynen pehlivan örneğinde olduğu gibi, arka planının fotoğraflanmış görüntüye müdahalesiyle çok farklı bir mizansene yol açmıştır. Burada; plajda mayosunu değiştiren genç erkek, Köran'da orasını burasını kurcalayan erişkine geçmiştir. Usulca öte yandan hamama dair hiçbir şey bulunmamasına rağmen, birden bu izlenimin ağır bastığını fark ederiz: hamam ile hamamcı bir bütündür artık. Ama genç adamın profili ile duruşundaki acemiliğe dikkatli bakınca sanatçının ustaca tasarlanmış bir başka ipucu daha verdiğini görürüz. Resim, fotoğraftaki ilk örneği (figür) kendine mal etmekte zorlanmasına rağmen, anlam boyutunda buna gerek duymamıştır: o mekânın müdavimi olmayan erkek, olsa, olsa tesadüfen yolu düşmüş bir yabancıdır. Burada kışkırtıcı olan şey, fotoğraftan ödünç alınmış figürün resim diliyle dolu uyumsuzluğu değil Köran, tam da bu sorunu özgün çözümüyle sivrilmiş bir sanatçidir. İtici gücünü fotoğraflık imgeye borçlu olan resmin bu gerçeği dile getirdiği ölçüde fotoğrafı aradan çekip, hazır imgeyi büsbütün soğurmasıdır. Köran'da izleyiciyi etkileyen uyum, özünde figür ile dipdüzey arasındaki bu planlanmış çatışkının (gerilimin) ürünüdür. Köran'da bir figürün tekrarı yeniden sunum (re-presentatio) olarak kendini sorgulayan temsildir. Temsil, benzerlik ile yakın ilişkisine rağmen, bu ilişkiye temkinliği yaklaştığımız sürece deşifre edilmesine izin verir; benzerlik, temsil konusunda yardımcı olduğu

kadar yanılmaya da hazırdır. Çünkü portresine benzeyen bir insanın, portresini temsil ettiğini söylemek değildir.⁹⁷

Yalçın Karayağz (1960) Figüratif resmi kendine özgü bir üslupla ele almaktadır. Ressam abartılı ve ironik bir kurgu içinde dış dünyanın nesnel görüntülerini mimesis yöntemiyle tuvale aktarırken, bu alışılmış resimsel dili resmin içeriği için araç olarak kullanmaktadır.

Karayağz'ın 'Yangından Sonra' adlı resminde ilk bakışta tesadüfi hiçbir şey yokmuş gibi görünüyor. Doğa, ağaçlar, genç çift, bisiklet doğal görünüm nesnelere olmakla birlikte öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenmiş. Kahverenginin rengin hakim olduğu resim de figür ve diğer elemanların etraflarına siyah kalın konturlar çekilerek ifade güçlendirilmiştir. Genç çiftin dumanı seyredişindeki eğlenceli tavır, izleyende yangının çıkışıyla ilgili bir soru işareti yaratıyor. Kendileriyle ilgili olmayan bir felaket karşısında ne denli bencil ve duyarsız olduğunu mu vurgulamaktadır.



Resim 6.109: Temür Köran, “İsimsiz”, Tuval üzerine akrilik, 120x130cm



Resim 6.110: Yalçın Karayağız, “Yangından Sonra” Tuval üzerine yağlıboya.

Ahmet Umur Deniz (1960) Sanatçının figüratif resmi hakkında Asude Çatalbaş şöyle yazmaktadır: “...Toplumsal gerçekliği kendi üslubunda yorumlayarak, özgün bir anlatıma ulaştıran Deniz; bir süredir gündemdeki yerini koruyan “yeniden yapılandırma” söylemine yüklenen çelişkili anlamlarla ilişkilendiriyor. Bu kavramın gerçek anlamı irdelendiğinde; yeniye, umudu, eşit paylaşımcılığı içerdiği biliniyor. Ancak diğer yönden bakıldığında, “yeniden yapılandırma” adına oluşturulan düzenlemeler, onun gerçek içeriğiymiş gibi uygulanıyor. Yapılan değişiklikler, tüm insani yaklaşımların olabildiğince uzağına düşse de, “yeni” kavramı nedeniyle iyiye yönelik ve umut vadeden bir düşünceymiş gibi gösteriliyor. Düşüncenin hayata geçirilmesi ile birlikte; “yeniden yapılandırma”nın beklenen eşitlik, huzur ve mutluluğu getirmediği görülüyor. Kültür mirası, doğal kaynaklar ve insani değerler “yeniden yapılandırma” adına yok ediliyor. Tüm bu olup bitenler, “yeni” ile maskelendirilip insanlığa sunuluyor.

Diğer taraftan; son dönemlerde bilimsel verilerle ortaya konan, ekolojik dengenin bozulması sonucu önümüzdeki yıllarda meydana gelmesi olası felaket senaryolarını dinliyoruz. Söylemler; doğanın sorumsuzca kullanılması ve kirletilmesi üzerine temelleniyor. Bu noktada, konu, birer doğa korumacısı gibi kağıdı yeniden kazandırıp dönüşümünü sağlayan “kağıt toplayıcılarına” na odaklanıyor. Doğanın her geçen gün katledilmesine karşın, adeta birer karınca gibi çalışarak, onurlu ve insani bir davranış sergiliyorlar. Hem kendi ekonomik ihtiyaçlarını karşılayıp

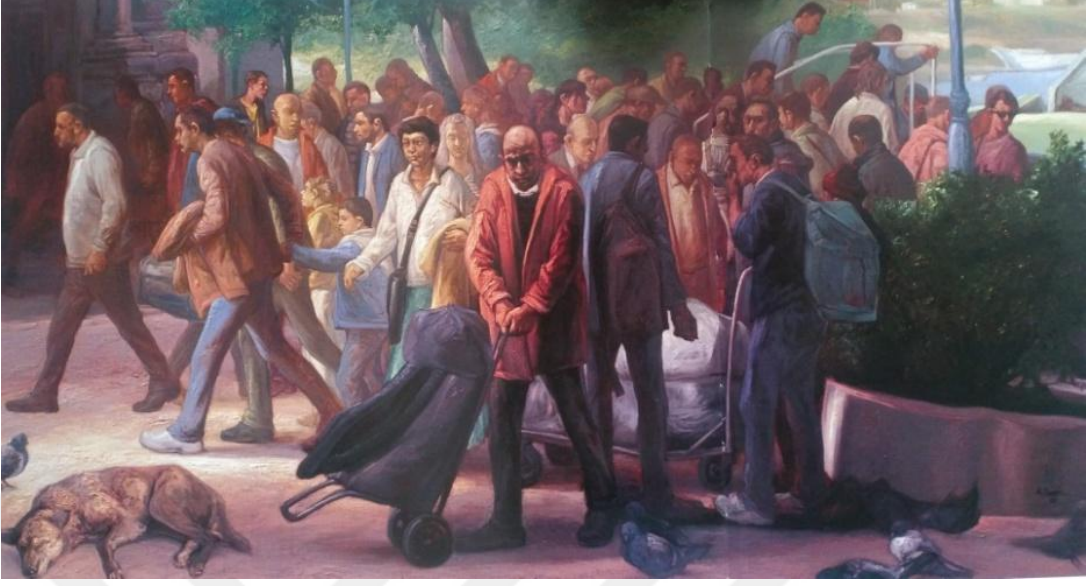
yaşamlarını sürdürüyorlar; hem de dünyayı biraz daha yaşanır kılmaya çalışıyorlar. “yeniden yapılandırma” kavramının gerçek anlamını; hümanist paylaşımcı ve umut dolu bu yaşamlarda duyumsuyoruz.

...Resimsel problemleri irdelerken usta öğretilerini yeniden keşfetmek, Deniz’in gelişimine çok şey katıyor. “Eski ustalara rağmen hala figür resmi yapmak ressamlar açısından büyük bir cesarettir.” derken, ustalara duyduğu sevgiyi ve geleneği önemsettiğini dile getiriyor. Figüratif resim, izleyicilerin aynı resmi kendi dünyalarına dair farklı okumalarına, bir anlamda resme kişisel olarak dahil olmalarına olanak sağlıyor. Resmin barındırdığı sınırsızlık; elde etmek istediği etki ile ilintili. Bu noktada sanatçı; doğanın gerçeği ile resmin gerçeğinin farklılığını vurgulayarak kendi üslubunu oluşturuyor. Gerçekçiliği, aktarmacılıktan uzak, daha çok toplumsal içeriğe yönelik eleştirel bir bakış açısı ile ifadelendiriyor.

Ahmet Umur Deniz’in resimle kurduğu bağ, zengin anlatımlı çözümlerle senfonik bir dağılım sağlıyor. Bazen o resme hakim oluyor; bazen de resim, onu yönlendiriyor. Bu dinamik oluşumda sanatçı; daha çok boyasal ve tonal etkiyi kullanıyor. Resmi; ışığın dramatik formu ayrıntılandırıyor. Işık; dramatik sahnelerde başlı başına bir kişilik haline geliyor. Grup kompozisyonları, açık –koyu ve ışık gölge kontrastları ile yapılandırılıyor. Figürlü kompozisyonlarını oluştururken atmosfer içersinde anıtsal etki vurgulanıyor. Uzaklara dalmış bakışlarda, koyulular içindeki yüzlerde, duruşlarda; yenilgiyi kabul etmişlik ya da kadercilik duygusu asla barınmıyor. Figürler umutların simgesi oluyor. Sanatçı; kendisinin de umutsuz olmadığını bebek resimleri ile sembolleştiriyor. Çünkü dünyaya gelen her insan, yeni beklentilerin, yeni başlangıçların, yeni sorumlulukların birleştiği bir varlık olarak geleceğe ait umutları beraberinde getiriyor. Deniz; fırçasının ustalığı, insani duyarlılığı ve başarıyla taşıdığı ressam kimliğiyle çağdaşları arasında özel bir yere sahip. “yeniden yapılandırma” başlığı altında topladığı bu sergisinin de, bir önceki sergisi gibi yeni uyanışlara sebep olacağını düşünüyorum. Günümüz Türk resminde, gözlemlerini içsellikle yoğurarak figürde ifadelendiren sanatçının, büyük ustaları gururlandırmaya devam edeceğine inanıyorum.”⁹⁸

⁹⁷ Mehmet ERGÜVEN, **Temur Köran**,68,76,92

⁹⁸ Asude ÇATALBAŞ,**Ahmet Umur Deniz**



Resim 6.111: Ahmet Umur Deniz “Neden Geldim İstanbul’a”,
Tuval üzerine yağlıboya,130x240cm



Resim 6.112: Ahmet Umur Deniz “Gece Kağıt Toplayıcıları”,
Tuval üzerine yağlıboya,130x162cm

İrfan Okan (1960) Sanatçı eserlerinde peyzajın derinlik etkisini, psikolojik algıya olanak verecek bir düzenleme anlayışına göre yorumlamaktadır. Simgesel, görsel bir dil kullanan sanatçı soyutlaştırılmış doğa ve mekânlar içinde, kalın bir boya dokusu oluşturacak şekilde serbest fırça kullanımlarıyla yapıtlarını gerçekleştirmektedir. İşaretler, semboller ve imgelerle hem geçmişi hem de için de yaşanan anı yan yana, iç içe geçirerek bir oyuna dönüştürmektedir.

Mahmut Bozkurt, (1962) Resimlerinde bireyin kendine ve topluma karşı oluşturduğu yabancılaşmayı, figüratif bir anlayış ve yaklaşımla ele alır. Bozkurt'un resimlerine konu olan insan figürleri gerçek insan yansımalarıdır. Resimlerinin büyük çoğunluğunda insanlığın dramatik yazgısına vurgu yapan sanatçı aynı zamanda mitolojiden de yararlanmaktadır.⁹⁹

Hakan Gürsoytrak (1963) Resimlerini oluştururken fotoğraftan yararlanan, sanatçı haber fotoğraflarını tuvaline konu ederken haber fotoğrafının mantığını sorgulamaktan çok haberin kendisini sorgulayan bir düşünce ortaya koymaktadır. Resimlerinde sembolist etkiler görülen. Gürsoytrak "Hafriyat" Grubu ve "Hafriyat-Karaköy"ün kurucularındandır.



Resim 6.113: İrfan Okan "Beş Softa ve Bir Sufi Arasında", Tuval üzerine yağlıboya,155x180cm

Ahmet Onay Akbaş (1963) figüratif resimlerine renkçi bir anlayışla yaklaşan, Akbaş'ın birbiri içine geçmiş insan figürasyonlarında, yaşamın dinamizmini, iyimserliğini ve sevincini felsefik bir bakışla açısıyla ele almaktadır. Resimlerinde yer yer humoristik bir yaklaşımla beraber yaşamın saf yönleri de yansır.

Mustafa Horasan (1965) figüratif resimlerinde zamandaş olmayan (anakronik) oluşumlar, birbiri içinde karşıt söylemlere olanak verecek biçimde düzenlenmiş, geçmiş ve geleceğin birbiriyle kucaklaştığı, görsel bir dönüşüm ortaya çıkmaktadır. Horasan'ın resimleri genç kuşağın sorgulayıcı estetik bilincini ön plana çıkaran gelişmeye yeni bir katkı sunabilmektedir.

Saim Erken (1965) İnsanı resimlerinin ana konusu olarak alıp resmeden Erken, Günümüz Türk figüratif resminin genç kuşak temsilcilerindedir. Erken genelde, deniz sahillerini, parkları ve açık mekânları ve buralardaki insan gruplarını resimlerine alıp yansır.



Resim 6.114: Onay Akbaş, “ ”, Tuval üzerine yağlıboya, cm



Resim 6.115: Mustafa Horasan, “ ”, Tuval üzerine karışık teknik, 100x120cm



Resim 6.116: Saim Erken, “Balkon Sohbetleri”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm

Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973) İnsanın sonu gelmeyen çelişkileriyle onu var eden duygu ve akıl çatışmasının bir tür ifadesi olan sanat yine insanın, toplumun ve yaşamın varlığıyla doğrudan ilintilidir. Bu olguları, kendi öznesi ekseninde dışı vurarak sanatçı nesnelleştirir. Sanatçı yaşamdaki gerçeklikleri yani duyguları, korkuları travmaları doğrudan amaçlamasa bile eserlerine konu eder ya da dolaylı bir şekilde yansıtır. Sanatçı aynı zamanda yaşadığı dönemin bir tanığı olarak da döneminin insanının reflekslerinin de yansımasıdır. Mustafa Orkun, eserlerinde yaşadığımız tüm bu gerçeklikleri daha çok sembolik, bazen romantik ve zaman zaman da fantastik yaklaşımlarla eserlerinde görselleştirir. Hırs, arzu, korku, umut ve zaaf gibi insana ait olgular onun çalışmalarının varlık sebebi olarak ortaya çıkar. Mustafa Orkun resim dilini ve biçimini oluştururken akıl ekseninde hareket etmekle

birlikte oluşturduğu kurgularına duygu ve sezgisini de katarak sanatında kendi öznesini hissettirerek bir senteze ulaşır.

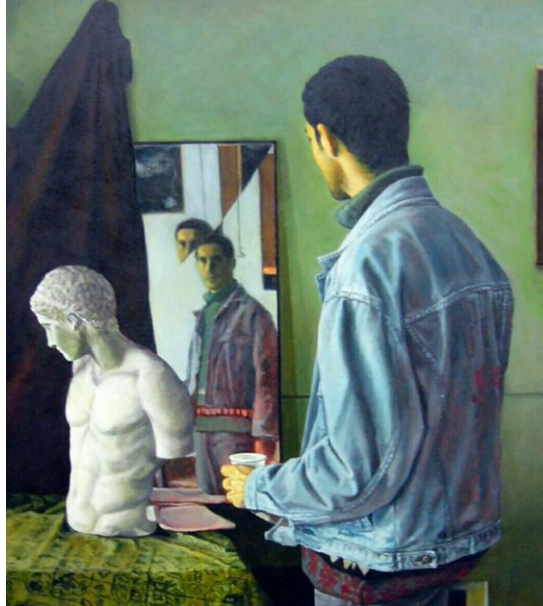
Mustafa Orkun'un 'Düşünen Adam Ve Serçeler' adlı resminde(Resim) yer alan, insan elinin değdiği, izlerinin olduğu, kurgulanmış fantastik bir doğada merkeze ve çukura yerleştirilmiş olan Auguste Rodin'in ' Düşünen Adam' adlı heykelinin imgesi aklın, kuşlar ise duygu ve yaşamın sembolik ifadesidir. Çukurun etrafındaki set ve ön sahada yer alan oturma elemanı insanın doğayla iletişimini ve mücadelesini ima eder gibidir. Doğanın merkezindeki büyük çukur bir an sonra 'Düşünen Adam'ı yutacakmış ve insanoğlu yok olacakmış gibi bir görsel etki sunar. Kısaca bu resim, insanın doğaya dolayısıyla doğanın bir parçası olan kendisine karşı yapmakta olduğu haksızlığın bir betimlemesi gibidir."¹⁰⁰

Veysel Kurucu (1974) Pop eğilim içindeki Yeni Gerçekçilik akımına paralel bir anlayışla resimlerini oluşturmaktadır. Sanatçı çoğunlukla resimlerinde insan figürlerini konu almaktadır. Kurucu'nun ele almış olduğu bu insan figürleri ayna meteforu üzerinden bize yansır. Kurucu " Kırık Yansıma" adlı resmi üzerine şunları söylemektedir : Resimimde sırtını gördüğümüz bir figür (kendi portrem) kırık bir aynadaki yansımasına bakmaktadır. Aynanın kırık oluşu gördüğümüz görüntünün yansıma olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Ayna ile figür arasında, bakışı resmin dışındaki bir alana doğru yönelmiş durumda bir torsu bulunmaktadır. Kibirlik ve kendine hayranlığın en belirgin aracı olan ayna bu resimde kırık olarak gösterilip, daha çok kişinin kendisiyle her zamanki yansımasından farklı olarak hesaplaşması gereken bir alan haline dönüşmüştür.

Gülveli Kaya (1977) Resimlerinde insanın eşya ile olan ilişkisini sorgular. İnsanın nesneye sahip olma, ona hükmetme gibi duygularla kendini var etme çabası ve bu çaba sonucundaki yalnızlığını, çaresizliğini dile getirir. Kaya resimlerinin konusu yaptığı insan ve nesnenin, birbirleriyle olan ilişkilerini resimlerindeki katmanlar arasında göstermektedir. Kaya'nın ilk dönem resimlerinde kullanmış olduğu duvar kağıdı imajları üzerinde yer alan saydam figürler söz konusu iken, son dönem çalışmalarında insan figürleri, katı, statik ve ritmik bir şekilde devam eden ornamentler yerine, daha soyut ve akışkan yüzeyler üzerinde yer almaktadır. Her iki anlayışta da birinci katmanda yer alan ornamentler veya tekstürler eşyanın katılığına, zamanın ritim ve akıcılığına göndermede bulunur. Resimlerdeki saydam figürler insanın zaman karşısında yok olduğunu ifade eder. Kaya resimlerinde insanın ve güzel olanın geçiciliğini vurgulamak için ideal yüzleri tercih eder.



Resim 6.117: Mustafa Orkun Müftüoğlu, “Düşünen Adam ve Serçeler”,
Tuval üzerine yağlıboya, 150x210cm



Resim 6.118: Veysel Kurucu, “Kırık Yansıma” Tuval üzerine yağlıboya, 100x92cm



Resim 6.119 : Gülveli Kaya, “The first supper” Tuval üzerine yağlıboya-akrilik,175x200cm

⁹⁹ Ahmet KÖKSAL, **Mahmut Bozkurt**

¹⁰⁰ Mehmet GÖKTEPE, **Mustafa Orkun Müftüoğlu’nun Sanatı ve Echo Sergisi**

7. RESİMLERİMDE İNSAN FİGÜRÜ ETMENİ

Resim sanatı genelde sözcüklerin kullanılmadığı görsel bir iletişim dilidir. Sanat yapıtları üzerine yazılı veya sözlü iletişime dayanan çıkarımlar yapmak, tartışmak, söz konusu olan imgeleri anlayıp ondan haz duymak, aynı zamanda sanatçının eseri oluşturduğu süreç hakkında bilgilenmemizi sağlayabilir. İnsan, evrende tüm varlıklar içinde, akıllı olma özelliği ile (akıl yürütme) eşsiz bir konuma sahiptir. Başka varlıkları sanatın konusu yapabilmekle birlikte kendini de yani 'insan'ı da sanatın konusu olarak ele alabilmektedir. Resim sanatında insan konusu, insan figürasyonu bağlamında ele alınabilir. Dolayısıyla resimlerde söz konusu olan insan figürlerini (figüre etme bağlamında) çözümlenmek 'insan'a dair daha doğrusu insanın neliğine (özüne) dair bizlere bir şeyler sunabilir. Başka bir ifade ile insan figürasyonu ve bu figürlerin çözümlenmesi bir tür içe bakışı sağlayabilir. Resimlerimde söz konusu olan insan figürleri, yukarıda yaptığım açıklamalar doğrultusunda 'sanatım'da temel ifade aracı olarak ele alınabilir.

Resimlerime konu edindiğim insan figürlerini kompoze etmeden önce, bunların temel referansı olan gerçek bireyleri gözlemleyerek, onlarla sohbet ederek, onların yaşam karşısındaki mücadelelerini, duygu ve hissiyatlarını anlamaya çalışarak , bununla beraber bu insanların fiziksel yapı ve karakterlerini, buldukları mekânı çözümlenmeye dönük anlık izlenimlerimi ifade eden eskizler çizerek, notlar alarak bir ön hazırlık yaparım. Bütün bu gözlem sürecimde edindiğim verileri bir araya getirerek, var olan o yalın gerçeklikleri, kendi sanatım bağlamında kendi bakışım ile resimsel bir dille yeniden ifade etme çabasımdayım.

7.1 Resimlerimde Sosyolojik Açıdan Mekân

İnsan figürünü ele aldığım resimlerimde insanın mekânla ilişkisi bağlamında kahvehaneleri seçiyorum. Sosyolojik bağlamda resimlerimde mekân olgusu üzerine şunları söyleyebilirim: Mekân, tarih boyunca insanın sosyalleşmesinde ve sosyal bir varlık olarak kendisini gerçekleştirmesinde önemli bir faktör olmuştur. Zira insanoğlu bireysel alanda olduğu kadar toplumsal alanda da bir kimlik edinme uğraşı verirken öncelikle içinde yaşadığı çevrenin hem etkisinde kalmış hem de sözkonusu çevreyi etkilemiştir. Bu açıdan çevresel bir düzlem alanı olarak mekân , insanın yaşamında derin izler bırakır. Genel kanı, bir yerleşim alanı olmanın ötesinde insanın yaşaması için uygun koşulları sağlayan mekânın baskın bir etken olarak her zaman insanın potansiyelini ve eylemlerini etkilediği yönündedir.

Sosyolojik formasyon bize, mekânın insan ilişkilerini, eylemlerini, tutumlarını, davranışlarını kısaca insanı var eden kişisel özelliklerini belirlemede mutlak etkide bulunduğunu göstermektedir. Nitekim İbni Haldun'unun "coğrafya kaderdir" sözü, bu gerçeği ortaya sermek üzere söylenmiştir. Gerçekten de coğrafya, yerleşim alanı olarak, genellikle kendi koşullarını insana dayatmıştır. Bu dayatmanın bir neticesi olarak kimi zaman insanı kendisine benzetmeye çalışmış, kimi zaman da insan bu dayatmayı kabul etmediği ve yaşama imkanı bulmadığı için kendi coğrafyasını terk etmiştir.

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçtiği neolitik çağdan bugüne doğayla sürekli bir mücadele içinde olmuştur. Genel kanının aksine doğa ile insan arasındaki ilişki ve etkileşim genellikle bir egemenlik mücadelesi olarak gerçekleşmiştir. Doğa, bir yandan kendi kanunlarını uygulamaya çalışırken, diğer yandan insanoğlu, bu kanunları kendi iradesine boyun eğdirecek biçimde değiştirmeye çalışmıştır. Neticede her ne kadar insan, sahip olduğu bilim ve teknoloji sayesinde doğanın yasalarına meydan okuyarak kendi kanunlarını uygulatmaya çalışmış olsa da, doğayla mücadelesinde mutlak başarı sağladığı söylenemez.

İnsan, mekânı düzenlemekle yetinmemiş, aynı zamanda mekânı yaşanılabilir hale getirmeye çalışmıştır. Nitekim kentleşme olgusu, insanın bu konudaki çabasının en somut örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak özellikle modernite ile beraber mekânı evcilleştirilmiş ve yaşam alanına dönüştürülerek insanın hizmetine sunulmuş olmasının, insan açısından ağır bedelleri de olmuştur. Bir defa modern kent yaşamı, insanı kamusal alanda yabancılaştırdığı gibi kendi kimliğini bulmada ve onu yaşatma da ağır bedeller ödemesine neden olmuştur. Bu durum karşısında afallayan insan, yaşadığı yabancılaşmayı aşmak için kamusal mekânları yaratmıştır.

Kahvehaneler, söz konusu kamusal mekânın geleneksel dönemde olduğu kadar modern kent yaşamında da sosyalleşmenin en önemli araçlarından biridir. Resimlerimdeki insan figürlerinde de görüldüğü üzere modern kentlerin çıkmazında bocalayan ve yabancılaşan insan, bu durumu aşmak için benzer duygu ve düşüncelere sahip insanlarla, kahvehanelerde buluşarak yaşanan travmayla başa çıkmaya çalışmaktadırlar. Resimlerimdeki insan figürleri, bize günümüz insanının hem yalnızlığını gidermede, hem de sosyalleşmede kamusal bir mekân alanı olarak kahvehaneleri neden tercih ettiği ve buralarda ötekilerle nasıl bir iletişim ve etkileşim içinde bulunduğunu göstermektedir. Anadolu'nun herhangi bir şehrinde karşılaşılabileceğimiz ortamlar olarak kahvehaneler sosyal mekânlar olarak gerek sıradan gündelik meselelerin gerekse hayata dair derinlikli konuların da paylaşım ve tartışma alanı olarak insanların kendini ifade etmesinin zemini olurlar. İnsanın neşeli, hüzünlü ve sair halleri görsel ve bedensel dilleri ile yansır. İnsana dair değinilen bu farklı ruh halleri evrenseldir. Yani dünyanın herhangi bir yerinde bulunan herhangi bir insan için de söz konusudur. İşte ben bu bağlamda kendi renk ve figürasyon anlayışım ile insana dair bu halleri resim dili ile ortaya koymaya çalışmaktayım. Kahvehaneleri konu aldığım sergi kataloğu yazısında Emre Zeytinoğlu resimlerim hakkında şöyle yazmaktadır: “Kahvehaneler çoğunlukla yabancı insanlarla doludur fakat bazen tanıdıklar ile karşılaşılır. Sanatçı, resimlerinde o tanıdıklara özel yerler ayırmaz, payeler vermez; onları da yabancılar arasına yerleştirir ve böylece tüm insanlara karşı bir ‘resim mesafesi’ni korur. İnsanlar, o mekânda benzer pozlar içindedirler: Bir kahvehane havasının figürleridir. Kahvehanelere de birer iç mekân olarak aynı “resim mesafesi” uygulanmıştır; Bunlardan hangisi bize tanıdık

gelecektir, hangisi daha yabancı olduğumuz bir yerin mimarisi ya da atmosferi ile karşımızda durmaktadır? Buna karar veremeyiz. Kahvehane, kahvehanedir işte...Üstelik buraları, birbirleriyle hayli benzerlikler de taşırlar. Örneğin tümünün ışığı aynıdır; içerideki insanlar o benzer ışıktan paylarını alırlar, yarı-gölge yarı-ışık yüzleriyle bir şeyler konuşmaktadırlar. Fakat bu konuşmalar sırasında öylesine sakindirler ki (hatta donukluk derecesine varmışlardır), biz onların konuşarak değil, imalarla anlaştığımızı düşünürüz. Şunu bilmekteyiz: Bugün kahvehaneler, Mehmet Göktepe'nin resimlerindeki ışık ile dolu değil, genellikle gece-gündüz floresan ışığı ile aydınlatılıyorlar; en ekonomik ampüller onlar oldukları için... Dolayısıyla o mekânlar nerede olurlarsa olsunlar, kendilerine ait bir atmosfere sahip olamıyorlar. Ne var ki bu resimlerdeki kahvehanelerde floresan ışığı yok, buna karşı her bir kahvehanenin karakteristik, gerçek ışığı da yok... Ama sanatçının yarattığı bir ışık var hepsinde... Yüksek tabanlı mekânlarda ideal bir ışık-gölge tasarımıyla, orada bulunanların yüzlerine dramatik bir ifade vermeye yarayan bir ışık bu... Resme, 19. yüzyıldaki kahvehane aydınlatmaları hakim Yani o insanlar bugün “olduğu gibi” değil, geniş zamanda “olması gerektiği gibi” Mekânlardaki ve figürlerdeki “resim mesafesi” buradan kaynaklanıyor: Kahvehanelerin ideal görüntüsü içinde, figürlerin karakterini oluşturan ideal görüntüsü... Bu yüzden kahvehanelerin ve içindeki figürlerin, sanatçının o resmi yaparken tam da hangi yerden yaptığı sorusunun yanıtını bulamıyoruz. Fakat şunu tahmin ediyoruz: Sanatçı gittiği her yerin değişik koşullarından ve o koşullara bağlı insan karakterlerinden ideal bir figür ve ideal bir ifade yaratmıştır. Bu durum, oradaki koşulların ve figürlerin doğrudan temsilinden çok, sanatsal bir idealleştirmeyi sağlıyor. Romantiklerin hayal ettiği dünyaya dair bir ışık, o dünyanın idealleştirilmesini kolaylaştırmıştır; bu sergideki resimlerde de yine o ışığın yayıldığını ve içine aldığı şeyleri pratikten uzaklaştırdığını, ressamın dünyasına doğru taşıdığını seziyoruz.”¹⁰¹

¹⁰¹ Emre ZEYTİNOĞLU, Mehmet Göktepe

7.2 Resimlerimdeki İnsan Figürlerine Psikolojik Açıdan Yaklaşım

Sanat diğer bilim dallarıyla birlikte özellikle psikiyatri ile çok yakından ilişkilidir ve birbirlerini etkilemişlerdir. Sanatçının sağlıklı insan varlığını her yönüyle anlaması için, insana dair şizofrenik süreçleri bilmesi gerekir. İnsanın şizofrenik sürecini öğrenmeden, anlamadan onun varlığının anlaşılması söz konusu değildir. Şizofreni insanın gerçeklerle ilişkisinin kopup, duygu düşünce ve davranışlarında bozulmaların ortaya çıkması sonucunda kendi içinde bütünleşememe durumudur. Kendi sanatımda yaşama ve insana bakarken, resmettiğim insan figürleri arasına zaman, zaman günümüzün terk edilmiş desteksiz bırakılmış, yalnız insanını ve onun trajedisini konu almaktayım. Burada insana dair kalıtsal yapısal, işlevsel bozukluklar, doyumsuzluk ve uyumsuzluklarla beraber, insan yaşamının biyolojik bir süreçle sınırlı olması durumu onu kendi içinde bütünleşememeye zorlamaktadır. Bu durum insanı ölüm ve yokluğa sürüklemektedir. Tüm bu olup bitenlere rağmen, canlılar arasında sadece insan bu yazgıya karşı direnmektedir. İnsan ancak üretip, tasarlayarak ölüme ve yokluğa meydan okuyabilir. İnsan figürünü konu edindiğim resimlerimdeki görsel (plastik) dilin dayandığı temel algıladığım evren ve onun içindeki insandır. Psikiyatri bilgili, sağlıklı bir insanın, yardım amacıyla hasta bir bireyi anlamaya çalışması ve tanınmasıdır. Psikiyatri ve psikoloji bilimleri insanın bir benliğe (öz varlık, kendilik, kişilik, gurur, kibir) sahip olduğunu ve onun bu psikik yani ruhsal durumunun tanınabileceğini ortaya koyar. Aynı zamanda psikiyatri ve psikoloji iç algıyla saptanabilecek şeylerin bildirilmesini ve bu bildirim eyleminin de anlaşılır olduğunu da en başta kabullenmiştir.

“...Nesneler obje haline getirilerek bilinebilir. Kişi ise obje haline getirilemez. O ancak, “ birlikte gerçekleştirme” ile “varlığa- katılma” ya elverişli olan bir varlıktır. “varlığa –katılma”, nesnelerin obje haline gelmesinin yerini tutar, zaten bilginin kendisi de bir çeşit varlığa katılmadır. Bilgi, bir varlık bağlantısıdır, hem de varlık biçimlerini bütün ve parça halinde şart koşan bir varlık bağlantısıdır. Bu bir var olanın başka bir var olana, bu var olanın özelliğinde hiçbir değişiklik yapmadan, katılma bağlantısıdır. “ Bilinen” “ bilenin” hiçbir değişikliğe uğramadan parçası olur. Bilen var olanın, bu gibi katılmaları sağlayan akt’larını zihin ya da geist verir.

Bu akt'larla herhangi bir var olanın varoluşuna, özelliğine yönelinir. Var olanın özelliği kendisine yönelinen varlık olur, varoluşu da zorunlu olarak bilgi bağlantısının dışında kalır. Anlamak isteyen kimse de “ varlığa katılma” eğilimi olması gerekir. “Bilen” var olanda, kendisinin dışına çıkarak bir başka var olana katılma eğilimi olmadan bir “ bilgi ” mümkün olamaz...Anlama, geist' la ilgili bir varlığın bir başka geist varlığının özelliğine katılmasının her türlü algıdan ayrı olan, hiçbir vakit algıya dayanmayan bir ana çeşididir. Gerçi biz, başkasının yaşantısını bir takım dışlaşma fenomenleri içinde algılarız, örneğin kızarmada utanmayı, gülmede sevinci; ama bununla, başkasının dışlaşmadaki hareketlerini algılamakla, başkasını anlamış olamayız. Başkasının bizimkinden büsbütün ayrı olan bir “ bireysel ben” i vardır ve biz her psişik yaşantıda gizli olan bu bireysel ben'i hiçbir vakit tam olarak kavrayamayız. Başkasının da bizim gibi mutlak özsel yanı vardır, bu bize hiçbir vakit verilemez ve bütün birlikte yaşantılarda mutlak olarak kapalı kalır. Başkası, ancak isterse kendini bizim tarafımızdan anlaşılır bir hale getirir. Çünkü kendini anlaşılır kılmak, kendini anlaşılır hale getirmek, ya da getirmemek kişinin özgür oyuna bağlıdır. Demek ki, kişiyi geist yönü ile anlamak bakımından deneysel psikolojiye en dar sınır çizilmiştir... Şu halde, bir kişinin bir başka kişiyi anlaması çok dar bir sınır içinde kalır. Ayrıca, bir kişinin bir başka kişiyi anlamasında bildirişim aracı olan sözlü-dil, özelliklerinden ötürü bazı kısıtlamalar getirir. Sözlü dil, ses işaretleri sistemlerinden ibarettir... Bütün insan dilleri, eylemde bulunan iki kişi arasındaki anlaşmaya yararlar. Sözlü-dil, insanın toplumsal işbirliği olanağını sağlar ve bu toplumsal işbirliği olmadan insan var olamaz. Sözlü-dil insanda bütün insani-olanın, tarih de kültürel olanın taşıyıcısıdır. İnsanın onlar üstünde konuşması, onları anlatması ve onlara ad takmasıyla mümkündür. Dış dünya karşısında insan bilincinin temel işi olan ad takma, bunun için gereklidir. Ancak, geist ' a sahip olan bilincin objeleri olabilir. Oysa geist 'a sahip bir varlıktan yoksun bir bilinç, yalnız suje ile ilgili bir bilinçtir ve bilinç olarak da gelişmemiştir. İnsanın sözlü-dili salt bir bildiri ve anlaşma aracı değildir. O, düşünceleri de biçimlendirir. Zaman ve mēkanı insana açan sözlü-dil'dir. Sözlü-dil dış dünyaya çevrilmiştir ve başlıca da “ görülen ” dünyaya yönelmiştir. Bundan ötürü, insanın subjektif durumlara uygun sözcükleri yoktur. Bunları dış dünyadan alınmış kavramlarla tasvir etmek zorundadır. Örneğin, bir korku duygusu anlatılamaz; ancak, bu korkunun içinde doğduğu sityasyon tasvir

edilebilir. İnsanda oluşan her şey sözlü-dil ile anlatılamaz...Görsel-dil ise, insan doğasına bağlı en ilkel ve en içten ifade biçimlerinden biridir. Görsel-dil, filogenetik bakımından sözlü ve sembolik yazı dilinden öncelik gösterir. Görsel-dil'in kapasitesi büyük bir olasılıkla bir sözlü-dil'i kazanmadan önce yaşam gerçekleri yaşam gerçekleri dir ve ondan fazla yoğunlukta bir anlaşma ve bildirişim gücüne sahiptir...

O halde, bir kişinin başka bir kişiyle bildirişiminde, sözlü-dil'e göre üstün nitelikleri olan görsel-dil, grafik dil olumlu bir araç olarak kullanılabilir. Çünkü kişinin daha çok toplumsal yönünü dile getirmede rol oynayan sözlü-dil'e oranla, kişinin bireysel ve özsel yönünü açıklamada daha etkin bir nitelik taşıyan görsel-dil'i özel durumlarda kullanmak “anlama”yı kolaylaştırır¹⁰²

Yukarıda değinilen açıklamalar ışığında resimlerime konu olan şizofren insan figürlerini tarif edebilmek için bu figürlerin şizofrenik durumuna bakmamız gerekir. Bir ego rahatsızlığı olarak kabul edilen şizofreni hastalığı, başlangıçta ego enerjisinin bozulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Böylece egosu bazı yönlerden hasara uğrayan figür, toplum içinde yabancılık duygusunu yaşamaya başlar. “Yabancılık” duygusu, ego hasarının ilk belirtisi olarak kabul edilmektedir. Şizofren figürün egosunun bazı bölümlerinin enerjisi boşaldığından dolayı, nesnelere ona bazen büyük bazen küçük ve birbirleriyle ilişkisiz, kopuk göz. Şizofren figürde mekân sınırsızlaşarak derinlik duygusu kaybolabilmekte, bununla beraber onda boyutların sürekli değişkenlik göstermesi, nesnelere parçalanması anksiyeteye (kaygı) sebep olmaktadır. Şizofren figür artık muhakeme yetisini kaybetmiştir. Şizofren figürde gerçeği belirleyen çizgiler, ego ile non-ego arasında bir kaosa yol açmaktadır.

7.3 Resimlerimde Ele Aldığım İnsan Konusunun Toplumsal Gerçekçilerle İlişkilendirilmesi

İnsan doğal ve toplumsal olmak üzere iki gerçeklikle kuşatılmıştır. İnsanın yaşamda varlığını sürdürebilmesi için bu iki gerçekliği bilmesi gerekir. Dışarıda gördüğümüz evler, ağaçlar, güneş, ay, yıldızlar gibi varlıklar bizden ayrı şeylerdir.

Varlıklarını farklı biçimde duyururlar. Bütün bu varlıklar doğal gerçekliği meydana getirirler. Toplumsal gerçeklik ise takım elbiseyle tarlada çalışılmadığı gibi kahvede arkadaşımızla konuştuğumuz gibi iş yerinde konuşamayız. Kurallara uymadığımızda yetkili organın gücüyle karşılaşırız. Doğal gerçeklikten farklı olan bu gerçekliğe toplumsal gerçeklik denilmektedir. Toplumsal gerçekçilikte insanlar bir arada ve birbirleriyle ilişki halindedirler.

Ülkemizde 1960'lı yıllarda yaygınlaşan toplumsal çelişkiler, kentleşme ve göçün yarattığı gerilim, politik hareketlilik, toplumsal bilincin gelişmesi, 1970'lerde politik olayların olması ile eş zamanlı, Türk sanatçılarının büyük çoğunluğu figüre yönelmiştir. İnsan figürü bu dönemde değişik uygulama ve gelişmelere konu olmuştur. Toplumsalcı gerçekçilik, toplumcu gerçekçilikten sonra gelmiş ve öncekilerden insanın ruhsal doğasını, bireysel sorunlarını ifade eden bir boyut içermiştir. d Grubu'nun kalıplaşmış eğitimlerine karşılık, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel atölyelerinde yetişen Mehmet Gülyüz, Neş'e Erdok, Komet , Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Burhan Uygur, Ömer Kaleşi, Cihat Aral gibi ressamlar figüratif anlayışı temsil ediyordu. 1980'ler de Türk sanatında yeni anlayışlar söz konusu olmuştur. Günümüz figürü, 1960 ve 1970'lerde yüklenen bazı özellikleri taşımakla birlikte daha farklı biçimsel ve içeriksel boyutlara yönelmiştir.

Ruhi Arel, Turgut Zaim, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Neşet Günel, Nedim Günsür, İbrahim Balaban, Avni Memedoğlu, Cihat Burak, Cihat Aral, Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş, Resul Aytemur, Nedret Sekban, Ahmet Umur Deniz gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi sanatçılardır.

Ruhi Arel ile başlayıp, Neşet Günel, Nedim Günsür, Aydın Ayan, Nedret Sekban ve Ahmet Umur Deniz'le devam eden toplumsal gerçekçi sanatçılarla ele almış bulunduğum insan figürü konusu bağlamında ilişkilendirilebilir. Kahvehaneler konusu, toplumsal bir konudur. İnsanlar kahvehanelerde bir araya gelerek sosyalleşir ve bir birleriyle ilişki halinde olurlar.

¹⁰² Süleyman VELİOĞLU, *İnsanın Resmi*, 47, 45, 46,



Resim 7.1: Mehmet Göktepe, “Kahvehaneler Serisi/Deliliğe Övgü”,
Tuval üzerine yağlıboya ,130x180cm,2015



Resim 7. 2: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi”,
Tuval üzerine yağlıboya,110x150 cm,2015



Resim 7.3: Mehmet Göktepe, "Kahvehaneler Serisi",
Tuval üzerine yağlıboya 110x140cm, 2016



Resim 7.4: Mehmet Göktepe, "Kahvehaneler Serisi 5/Sessizlik",
Tuval üzerine yağlıboya 110x140 cm, 2015



Resim 7.5: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi, Geçmiş Gelecek”,
Tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm, 2013.



Resim 7.6 : Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi, Diyalog,”
Tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm, 2015.



Resim 7.7: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi, Suskunlar”,
Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 140 cm, 2016.



Resim 7.8: Mehmet Göktepe, “Kahvehaneler Serisi, İnsanlar Üzerine”,
Tuval üzerine yağlıboya, 110x140cm, 2016.



Resim 7. 9: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi”, Tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm, 2016.



Resim 7. 10: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi, Çocukluğum,”
Tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm, 2016.



Resim 7.11: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi,”
Tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm , 2016.



Resim 7. 12: Mehmet Göktepe, “Kahvehane Serisi,”
Tuval üzerine akrilik, 110x140 cm, 2018



Resim 7. 13: Mehmet Göktepe, “Aydın Ayan”

Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm , 2016



Resim 7. 14: Mehmet Göktepe, “Mustafa Orkun Müftüoğlu”

Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm , 2016



Resim 7. 15: Mehmet Göktepe, “Ahmet Meray”

Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm , 2016

8. SONUÇ

Bu eser metin kapsamında, incelenmeğe çalışılan “ Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü” konusu bağlamında varılan genel sonuçlar hakkında şunlar söylenebilir :

Kaynaklarda Türk resminde insan figürünün minyatürle başladığı söylenmektedir. Ancak, minyatürlerdeki insan figürleri, genelleştirilmiş bir insan tipi veya şemadan ibarettir. Böyle bir figür belli bir insanın portresi değil, insanı kavramsal olarak temsil eden bir biçimdir. Minyatür saray ve çevresi için üretilen bir sanat olduğundan halka ulaşmamıştır.

Kurucu Kuşak Ressamları

Türk resminde insan figürünü ilk kez sanatının ana ifade aracı olarak ele alıp resmeden Osman Hamdi Bey'dir.

Türk resminde erken dönem izlenimcisi olarak kabul edilen Süleyman Seyyid, klasik-akademik geleneğin kurallarını aşmış ve bu yönüyle kendinden sonraki ressamı etkilemiştir. Süleyman Seyyid manzara, natürmort ve insan figürü konulu resimler yapmıştır. Ancak manzara ve natürmorttaki ustalığını insan figürünü resmetmede gösterememiştir.

Şeker Ahmet Paşa'nın kendini resmettiği portresi ile Türk resmine batının biçimselliği yanında içeriğinin de girmiş olması açısından önemlidir. Şeker Ahmet Paşa'nın “Orman” ve “ Talim Yapan Erler” manzara resmi açısından birer özgün eser olmalarına rağmen, insan figürü kullanımı bakımından zayıftır. Her iki resimde de insan figürleri, doğa içinde adeta kaybolmuştur. Bu durum Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde de söz konusudur. Hoca Ali Rıza figürlerini doğa içine yerleştirmiştir.

Halil Paşa Kurucu Ressamlar ile Çallı Kuşağı arasında resimlerindeki biçimsel ve biçimsel özelliklerden dolayı geçiş ressamı olarak kabul edilebilir.

Resimlerinde Barbizon Okulu'nun renk ve ışık etkileri görülmektedir. Türk resminde portre türünün en önemli ve sayıca en fazla olan ilk örneklerini vermiştir. Aynı zamanda insan figürünü resmettiği desenlerinde üç boyutluluk ve gölgesel üslup söz konusudur. Bu durum Türk resmi için bir ilktir. Şehzade Abdülmecit Efendi'nin resimleri figür-mekan kurgusu bakımından önemlidir.

Çallı Kuşağı'nda İnsan Figürü

Kurucu Kuşağın bağlı kaldıkları manzara ve natürmort türlerine tek figürü, benzetilmiş portreyi kattılar. Çallı kuşağı ressamlarının en belirgin özelliklerinden biri de insan figürüne yönelmiş olmalarıdır. Ayrıca çıplak figürün Türk resminde yer almasını, figür resmine çekimser bakışın kırılmasını ve resim kültürünün yayılmasını sağlamışlardır.

Çallı kuşağı ressamları insan figürünü resmetmede deformasyonu kullanmamışlardır. Çallı ve Namık İsmail çıplak figürü ele almaları açısından diğer izlenimcilerden ayrılırlar.

Boyayı sürüş tarzlarıyla ustalık kazanan Çallı kuşağı ressamlarının başlıca özelliği, insan figürünü gündelik uğraşları ve eylemleri halinde resmetmeleridir.

Çallı kuşağı ressamlarının yaygın üretim türü peyzaj olmasına rağmen insan figürünü denemiş olmaları ve bunu da büyük boyutlu kompozisyonlar halinde göstermeleri kuşağın en önemli özelliklerindedir.

Türk resminde Celal Esat Arseven'den sonra çıplak figürü ele alan ikinci ressam İbrahim Çallı'dır.

Feyhman Duran resmettiği insan figürlerinin ruhsal yönlerine eğilerek onları içtenlikle ele almıştır. Duran, Türk resim sanatında portre türünün öncüsü sayılmaktadır. Türk izlenimcileri denildiğinde akla ilk gelen Güran'dır. Güran, atmosferik yapının beslediği ışığı ustalıkla kullanmıştır.

Hikmet Onat'ın ilk dönem çalışmalarında insan figürü kompozisyonlarının temel elamanı olmuştur. Onat bütün yaşamı boyunca izlenimci tavrını sürdürmüştür.

Avni Lifij resimlerinde kendine özgü tavrı romantik ve simgesel tavrı ile öne çıkmaktadır. Eserlerindeki düşünsel yaklaşımıyla sembolistlerle ilişkilendirilebilir.

Mehmet Ruhi Arel Çallı kuşağı içinde gerçekçi konuları ve en çokta insan figürünü akademik bir anlayışla resmetmiştir. Arel Türk resminin tarihi içinde yöresel yaşama eğilimli bir sanatçı olarak kabul edilebilir.

Şevket Dağ Türk resim sanatında iç mekan (enteriyör) ressamı olarak kabul edilebilir. Sami Yetik doğayı rehber edinerek, belgesel değeri olan yapıtlar üretmiştir.

Müstakiller'de İnsan Figürü

Çallı Kuşağı'nı izleyen Müstakiller'in katkılarıyla figür geleneği yeni bir yöne gitmiştir.

Müstakiller'in ortak kaygıları, izlenimci renkçilikten çok resmin desen ve çizgisine önem vermişlerdir.

Müstakillerin başta gelen ressamı Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin üslupları, hocaları Hans Hofmann'ın kübizm ve ekspresyonizm ortaklığında bütünleşen biçim anlayışından kaynaklı ve hacimlendirmeye dayalı bir figürü kapsamaktadır.

Türk resminde önemli bir yere sahip olan Kocamemi ile Çelebi arasında belirgin farklar söz konusudur. Çelebi'den bir hayli ince eleyip sık dokuyan Kocamemi figürlerinde daha hacimsel, daha ayrıntıcıdır. Buna karşılık Çelebi'nin figürleri çevreleriyle daha organik bir bütünlük içindedirler.

Müstakiller'in bir diğ er ressamı Şeref Akdik ise, izlenimcilikten çok realizme yaklaş an bir tutumla figürlerini ele almış ve bu figürlere zaman zaman psikolojik ifade vermeye çalışmış tır.

Müstakiller 1938 yılında başlatılan Yurt Gezileri kapsamında çok sayıda resim üretmişlerdir.

Müstakillerin ortak amacı Türk resmine yeni temsilciler kazandırmaktı. Müstakiller kendi aralarındaki anlayış farklılıklarına rağmen resim sanatının benimsenmesi için çaba göstermiş ve sanatçının ekonomik özgürlüğünü dile getirmişlerdir.

d Grubu'nda İnsan Figürü

d Grubu ressamları insan figürünü ele aldıkları resimlerinde deformasyon söz konusudur.

Çallı Kuşağı ile başlayan figür geleneği d Grubu'nun 1933'te ortaya çıkmasıyla kesintiye uğramıştır.

d Grubu ressamlarının ele aldıkları insan figürü sadece bir şekilden ibarettir.

Biçimsel olarak kübizm ve konstrüktivizm anlayışını benimseyen d Grubu ressamları resimlerdeki insan figürünü nesne düzeyine indirgemişlerdir.

d Grubu sanat yaklaşımları hacimden yüzeye, biçimden dekorasyona ve organikten geometriye doğru olmuştur.

d Grubu sanatçılarını "sanat sanat içindir" düşüncesini desteklemişlerdir.

d Grubu Batı sanatının izinden gitmekle eleştirildiğinden dolayı Cemal Tollu ve Nurullah Berk gibi ressamlar 1950'lerden itibaren minyatür , halk sanatı ve Hitit sanatı gibi yerel kaynaklarda biçim türetme çabalarına yönelmişlerdir.

Yeniler Grubu'nda İnsan Figürü

1940'larda d Grubu'na karşı çıkan Yeniler, resimde insan figürünü toplumsallaştırmak amacıyla hareket etmişlerdir. Buna bağlı olarak da nesne düzeyine indirgenmiş bir figür anlayışını red etmişlerdir.

Belli bir toplumun insanı olan bir figür hedeflemişler ancak, bu hedeflerine ulaşamamışlardır. Yeniler "sanat toplum içindir" düşüncesiyle hareket etmişlerdir.

10'lar Grubu'nda İnsan Figürü

Türk resmine batı sanatının temel öğelerinin yanında, halk sanatlarımızın süslemeci öğelerini katmışlardır.

Yeni Dal Grubu'nda İnsan Figürü

Yeniler'in toplumsal ya da toplumcu gerçekçi anlayışının devamıdır. Onlar için sanat sosyal bir olaydır. Sosyal-eleştirel bir tutumla topluma ayna tutmaktır.

Türk resim sanatında insan figürü tarihsel süreç içerisinde, çok farklı şekilde incelenmiş, irdelenmiş ve ifadelendirilmiş bulunmaktadır. Türk Resim Sanatında insan figürü sanatçılar/ressamlar tarafından; anıtsal bir etkide doğa /manzara ile insane bütünselliğinde simge ve sembolleştirilerek, toplumdaki yeri bağlamında, eleştirel bir bakış açısıyla,deformasyon ve bozularla,kültürel ve yerel etkilerle, hicivsel,surreal ve fantastic yaklaşımlarla, mekânda kurgusal bir eleman ve ifade aracı olarak çok farklı şekillerde irdelenmiştir.

Farklı bağlamlarda insan figürünü ele alıp irdeleyen Türk ressamı aşağıda belirtilmiştir :

İnsan figürünü anıtsal bir şekilde irdeyenler

Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Nuri İyem, Neşet Günal, Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kemal İskender, Kasım Koçak, Ahmet Umur Deniz

İnsan figürünü doğa/manzara içinde doğanın bir parçası olarak irdeleyenler

Şeker Ahmet Ali Paşa, Hoca Ali Rıza, Mehmet Pesen, Turan Erol, İrfan Okan

İnsan figürünü simgesel /sembolist olarak irdeleyenler

Hüseyin Avni Lifij, Aydın Ayan, Burhan Uygur, Balkan Naci İslimyeli, Temur Köran, Yalçın Karayağız, İrfan Okan, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Orkun Müftüoğlu

İnsan figürünü toplumsal gerçekçi bağlamda ifadelendirenler

Şeker Ahmet, Ruhi Arel, Turgut Zaim, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Neşet Günal, Nedim Günsür, İbrahim Balaban, Avni Memedoğlu, Cihat Burak, Cihat Aral, Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş, Resul Aytemur, Nedret Sekban, Ahmet Umur Deniz, Yalçın Karayağız, Mehmet Göktepe

İnsan figürünü eleştirel yaklaşım ekseninde kullananlar

Neşet Günal, Cihat Burak, Mehmet Güteryüz, İbrahim Örs, Aydın Ayan, İrfan Önürmen

İnsan figürünü deformasyona ya da bozarak ifadelendirenler

Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Mustafa Ayaz

İnsan figürünü kültür ve yerel etkilerle irdeleyenler

Mehmet Ruhi Arel, Cevat Dereli, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Otyam, Hüseyin Bilişik

İnsan figürünü hicivsel yorumlayanlar

Cihat Burak, Alaettin Aksoy, Kasım Koçak, Mevlüt Akyıldız, Mehmet Göktepe

İnsan figürünü baskın renk ekseninde irdeleyenler Mustafa Ayaz, Mustafa Ata, Alp Tamer Ulukılıç, Ahmet Onay Akbaş

İnsan Figürünü sürreal ya da fantastik olarak ifadelendirenler

Utku Varlık, Fikret Muallâ Komet Yüksel Arslan, Ergin İnan, Alaettin Aksoy Kemal İskender, Mustafa Orkun Müftüoğlu

İnsan figürünü kurgusal mekan ile yansıtanlar

Yüksel Arslan Alaettin Aksoy, Neş'e Erdok,

İnsan figürünü dışavurum etkisinde vurgulayanlar

Fikret Muallâ, Resul Aytemur

İnsan figürünü yeni gerçekçilik akımına uygun ifadelendirenler

Veysel Kurucu

9. KAYNAKÇA

AYAN, Aydın (2014) **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Görünü**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul

AYAN, Aydın (2006) Nedim Günsür, Retrospektif Sergisi , İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul

ALSAÇ, Birsen – ALSAÇ, Üstün (1993), **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul

ASLANAPA, Oktay, (1997) **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997

BAŞKAN, Seyfi (1990) **Türk Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul

BAŞKAN, Seyfi (2014) **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını 384, Ankara

BERK, Nurullah-TURANİ Adnan, (1981) **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 2.Cilt Tıglat Basımevi, İstanbul

BERK, Nurullah- ÖZSEZGİN, Kaya, 1983 **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

BERK, Nurullah, KINAYTÜRK,Hamit,(1996)İstanbul

BERK, Nurullah - GEZER, Hüseyin, (1973) **50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

BUHR, Manfred – KOSİNG, Alfred,(1999) **Bilimsel Felsefe Sözlüğü**,Toplumsal Dönüşüm Yayınları,İstanbul

DURU, Orhan, Ferit, EDGÜ, 2016 **Yüksel Arslan** Yapı Kredi Yayınları - 4609 Sanat-,İstanbul

EDGÜ, Ferit (1994) **Eren Eyüboğlu**,Ada Yayınlar,İstanbul

EDGÜ, Ferit (1992) **Avni Arbaş**, Ada Yayınlar,İstanbul

ERDOK, Neşe, (1977) **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış – Espas İlişkisi**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, No: 70, İstanbul

ERSOY, Ayla, (1998) **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

ERZEN, Nejdet Jale(2001) **Nedret Sekban**, Evin Sanat Galerisi,İstanbul

- FARTHING, Stephan, (2012) , **Sanatın Tüm Öyküsü**, Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi,Çin
- FRAGO, France (2011), **Sanat**, Özcan Doğan, 3.Baskı, Doğu-Batı Yayınları
- GERMANER, Semra, (1997) **1960 Sonrası Sanat**, Kalaycı Yayınevi, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (1998) **Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişimi**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (1997) **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- GOMBRICH, E.H (2006), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- GÖKTEPE, Mehmet(2001) **1960 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi,YYÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü,Van
- GÖKTEPE, Mehmet,(2015) **Mustafa Orkun Müftüoğlu'nun Sanatı ve Echo Sergisi**, Kolajart, Kasım Sayısı
- GÖREN, Ahmet Kamil, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul 1998
- İSKENDER, Kemal,(1995) **Neşet Günel**, ,Ada Yayınları,İstanbul
- İSKENDER, Kemal, (1996), **Türk Resminde İnsana Bakış**, (Sergi Kataloğu) İstanbul
- RENDA,Günsel -TURAN, Erol (1989),**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**,1.Cilt Tıglat Basımevi, İstanbul
- HOCKNEY, David - GAYFORD, Martin, (1970) **Resmin Tarihi**, Çeviri: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları,7. Baskı, İstanbul
- MASSIGNON, Louis (1963), **İslam San'atlarının Felsefesi**, Çev. Burhan Toprak, Berksoy Matbaası, İstanbul
- MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun (2005) **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi**, yayımlanmamış sanatta yeterlik eser metni, MSGSÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ÖZDENİZ, Engin (1994) **Türk Deniz Subayı Ressamları**, Aksoy Basım A.Ş, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya (1999), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya (1982) **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tilgat Yayınları,

RENDA, Günsel **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 41, 42

SABUNCUOĞLU, A-KOVULMAZ, B-GÜR, E - SAVCI, A - SAVCI, F (2010) **Sanat Atlası** Boyut Yayınları,

SERULLAZ, Maurice, (1997), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur ,(2016), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

STATAROVA Luan, **Ömer Kaleşi** (sergi kataloğu), Tem sanat galerisi, İstanbul

TANSUĞ, Sezer (1999), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

TANSUĞ, Sezer ,(1993), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul

TURANİ, Adnan ,(1992), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

VELİOĞLU, Süleyman (1999) **İnsanın Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

DURU Orhan, Ferit EDGÜ, (2016) **Yüksel Arslan** Yapı Kredi Yayınları - 4609 Sanat, İstanbul

YASA YAMAN, Zeynep (2002) **d Grubu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ZEYTİNOĞLU, Emre, (2016), **Kahvehaneler - Mehmet Göktepe** (Sergi Kataloğu), İstanbul

10. ÖZGEÇMİŞ



Mehmet GÖKTEPE

Van'da doğdu. İlk-orta ve lise öğrenimini Van'da tamamladı.Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nü bitirdi. 2001 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda Yrd. Doç. Dr. Ali Düzgün danışmanlığında “1960 sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler” konulu teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2001 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. 2010-2016 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Prof. Aydın AYAN ve Prof.Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU ile birlikte aynı atölyede Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. Halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Prof. Aydın Ayan danışmanlığında “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü” konulu teziyle sanatta yeterlik yapmaktadır.

KİŞİSEL SERGİLER

2016 “Kahvehaneler” MSGSÜ Tophane-i Amire KSM Sarnıç Galeriler, İstanbul

2013 Kursart Sanat Galerisi, Ankara

KARMA SERGİLER

- 2017** Neolitik Karma Sergisi, Ankara
- 2017** II/ 10 Karma Resim Sergisi, Fulya Kültür Sanat Merkezi,
- 2014** 1. Uluslararası Sanat Günleri Çalıştay ve Sergisi, Şanlıurfa
- 2014** İstanbul-Kore Art Show CKSM İstanbul
- 2013** ODTÜ Öğretim Elemanı Yetiştirme Programı Karma Resim Sergisi, Ankara
- 2013** Üçleme Sakarya Üniversitesi KKM, Sakarya
- 2013** 1 Nolu Resim Atölyesi Sergisi, İstanbul
- 2013** Turkish Visual Arts Exhibition, Çin
- 2012** IAS 21 International Art Society, Güney Kore
- 2012** TÜYAP Sanat Fuarı MSGSÜ, İstanbul
- 2012** Ardiye Art Show Uluslararası Resim Sergisi Selanik, Yunanistan
- 2012** Uluslararası Güney Kore Sergisi, Güney Kore
- 2011** Son Dönem Türk Ressamların Çağdaş Yorumları Sergisi Köstence, Romanya
- 2011** TÜYAP Sanat Fuarı MSGSÜ (1 Nolu Atölye), İstanbul
- 2011** Yüz Genç Yüz Karma Resim Sergisi International Art Galeri, İstanbul
- 2011** Genç Ustalar Usta Gençler Karma Resim Sergisi (S. Yaşar Resim Müzesi ve Sanat Galerisi, İzmir
- 2010** Van'dan Bir Kesit Karma Resim Sergisi Galeri Bindallı, İstanbul
- 2010** Büyük Buluşma (Türkiye GSF Buluşması) Galeri Işık, İstanbul
- 2009** Büyük Buluşma Sergisi, Muğla
- 2009** Buluşma Atatürk Kültür Merkezi D.G.S.G, Sivas
- 2007** Marmara Üniversitesi GSF 50. Yıl Etkinlikleri Sergisi, İstanbul
- 2007** GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Erzurum
- 2006** 8. ODTÜ Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi, Ankara
- 2005** Bağcılar Belediyesi Karma Resim Sergisi, İstanbul

YARIŞMALI SERGİLER

- 2014** 4. Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması, İstanbul
- 2012** 12. Geleneksel Deniz ve İnsan Konulu Resim Yarışması, İstanbul
- 2012** 12. Şefik Bursalı Resim Yarışması, Ankara
- 2005** Türk Eczacılar Birliği Resim Yarışması, Ankara
- 1997** DSİ Genel Müdürlüğü GAP konulu Yarışmalı Resim Sergisi, Diyarbakır
- 1998** Vakıflar Birliği Resim Yarışması Sergisi, Van

YAYIN, PROJE, SEMPOZYUM BİENAL VE ETKİNLİKLER

- 2018** 1. Uluslararası Karakalem Masterclass Çalıştayı, İstanbul
- 2018** 2. Uluslararası Ressamlar Buluşması ve Çalıştayı, Tarsus
- 2017** Orontes 2. Uluslararası Çağdaş Sanat Festivali ve Çalıştayı, Hatay
- 2015** “Mustafa Orkun Müftüoğlu’nun Sanatı ve Echo Sergisi Üzerine Kolaj Art Bağımsız Aylık Sanat Dergisi Kasım 2015”
- 2015** 1 st Moscow Art Fair International Painting Symposium Moscow
- 2010** Bir Doğa Ressamı (Naile Akıncı) YYÜ. Haber Dergisi
- 2010** Anadolu’da Sanat Buluşması Uluslararası Sanat Sempozyumu, Eskişehir
- 2009** Van’da Sanat ve Sanatçılar Projesi, Van
- 2007** Marmara University Faculty of Fine Art International Summer Academy (Ernst Hesse Atölyesi) Karma Sergisi Valide-I Atik Külliyesi, İstanbul
- 2007** T.C Kültür Bakanlığı Garlar Resimleniyor Projesi, Ankara
- 2006** Uluslararası Emrah ile Selvi Sanat Sempozyumu, Van
- 2005** Türkiye 1. Uluslararası Mikro kredi Plastik Sanatlar Sempozyumu, Ankara
- 2002** Anafilya Kültür Sanat Dergisi Sayı: 14

ÖDÜLLER

2017 Ümraniye Belediyesi Geleneksel 13. Resim Yarışması, Mansiyon

1998 Vakıflar Birliği Resim Yarışması 1.lık Ödülü

JÜRİ ÜYELİKLERİ

2018 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2017 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2016 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2015 Çevre Bakanlığı Resim Yarışması Jüri Üyeliği, İstanbul

2015 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2014 İstanbul Mimarlar Odası Resim Yarışması, Jüri Üyeliği

2014 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2013 Bazaar Art Resim Yarışması, Jüri Üyeliği

2013 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği

2012 Uluslararası Hayalimdeki Araba Resim Yarışması, Türkiye Ulusal Jüri Üyeliği