

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

**TÜRK RESİM SANATINDA FOTOĞRAF - RESİM ETKİLEŞİMİ  
VE  
ATATÜRK PORTRERLERİ**

**(Resim Programı Eser Metni)**

**Hazırlayan:  
20036094 Gülveli KAYA**

**Danışman:  
Prof. Aydın AYAN**

**İSTANBUL - 2006**

# İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	III
SUMMARY .....	IV
RESİMLER LİSTESİ .....	V
1. GİRİŞ .....	VI
2. FOTOĞRAFIN TARİHÇESİ VE BATI SANATINDA FOTOĞRAF-RESİM ETKİLEŞİMİ.....	1
2.1.Fotoğrafın Keşfi ve Gelişimi.....	1
2.2. Fotoğrafı Kullanan Batılı Sanatçılar Ve Fotoğrafın Sanat Akımları İle İlişkisi.....	6
3.TÜRKİYE'DE RESİM VE FOTOĞRAFIN ETKİLEŞİMİ.....	16
3.1. Fotoğrafın Türkiye'ye Gelişi.....	19
3.2. Türk Resminde Batı Etkisi ve Dönemin Fotoğrafla Olan İlişkisi.....	22
3.2.1. Fotoğraftan İlk Faydalanan Türk Ressamlar: Foto-Yorumcular.....	27
3.2.2.Fotoğrafın Resim Sanatındaki Geleneksel Yorumu.....	32
3.3Türk Resmi Sanatında Fotogerçekçi Eğilimler.....	40
3.3.1.Son Dönem Türk Resminde Fotoğraf Tekniğinin Resme Uygulanması.....	49
3.3.2.Çağdaş Türk Sanatında Farklı Malzemelerin Yan Yana Kullanılması.....	62
4.TÜRK RESİM SANATINDA ATATÜRK PORTRERLERİ.....	70
4.1.Türk Resim Sanatında Atatürk Portreleri ve Fotoğraf İlişkisi.....	72
4.2.Atatürk Fotoğrafları ve Aynı Kaynaktan Yapılmış Atatürk Portreleri....	96
5.GÜLVELİ KAYA'NIN SANAT ANLAYIŞI VE RESİMLERİNİN FOTOĞRAFLA OLAN İLİŞKİSİ.....	110
6.SONUÇ .....	121
7.KAYNAKLAR .....	123
8.ÖZGEÇMİŞ .....	127

## ÖZET

Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte başlayan fotoğraf-resim ilişkisi, günümüze kadar çeşitli etkileşimlerle süregelmiştir. Bu etkileşimi süreç içerisinde bir bütün olarak ele aldığımızda ilginç bir şema ile karşılaşılacaktır. Bu şema içerisinde resim sanatının fotoğraf ile tanışmasından sonra geçirdiği evrelerde, fotoğrafı nasıl kendisine dönüştürdüğü, zamandizinsel (kronolojik) bir süreç izleyerek, fotoğrafın icat edildiği Batı Dünyasındaki ve Batı Sanatındaki gelişmelerden de hareketle, Türk topraklarına fotoğraf makinesinin girişi ve beraberinde Türk Ressamı'nın bu buluşa karşı verdiği tepki örneklerle incelenmektedir.

Türk Resim Sanatında Fotoğraf ve Resim ilişkisi, foto-yorumcuları, kimi kaynaklarda Türk Resim Sanatının Öncüleri anlamına da gelen Primitiflerin eserlerini akla getirmektedir. Bu bağlamda çalışmada, başlangıç noktası olarak Türk Primitiflerinin eserleri ele alınıp, günümüze kadar Türk Resim Sanatında fotoğraf-resim etkileşimi günümüze kadar irdelenmektedir.

Türk Resim Sanatı Tarihinde Resim ve Fotoğraf etkileşimi ilerleyen bölümlerde daha özel bir alan olan Atatürk Portreleri ve Fotoğrafla olan etkileşimleri çerçevesinde ele alınarak konuya özel bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır. Türk Resim Sanatı Tarihi içerisinde ayrı bir öneme sahip olan Atatürk portre ve konulanmaları ise yapılan resimlerin yapılış yöntemleri ve biçimleri bakımından çalışmanın kapsamı dahilinde örnek resimlerle incelenmektedir. Bu bölüm içerisinde yine zamandizinsel (kronolojik) bir süreç izlenmektedir. Bu süreç içerisinde aynı fotografik kaynaklardan yapılmış olmasına karşın, Türk Resim Sanatı Tarihindeki gelişmelerin Atatürk portre ve konulanmalarına nasıl yansıdığı incelenmektedir.

Ressamların sanat anlayışlarından ve biçimlerinden (üsluplarından) referanslarla incelenen eserler, çalışmalara kaynaklık yapan fotoğraflarla yan yana getirilerek, o dönemin sanat anlayışı içerisinde sınırlı kalınarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Resim, Türk Resim Sanatı, Atatürk Portreleri, Sanatçı.

## SUMMARY

The relationship between photograph and art of painting (starting with the invention of camera) has continued with various interaction up to now. When we look at this interaction as a whole in the process, an interesting schema emerges. In this schema, how art of painting, in the stages after the process in which it became acquainted with photograph, internalized “photograph” and how the Turkish artist responded to this invention, (following a chronological process moving from the developments in the Western World, where the camera was invented and Western Art, with the arrival of camera in to the Turkish land have been studied with examples).

The relationship between photograph and painting in Turkish Painting Art reminds us of photo-interpreters, in some sorces “Works of primitives” considered to be the pioners of Turkish Painting Art.

In this context, in the study, the interaction between Turkish Art of Painting and photograph is studied from the Works of primitives regarded as a starting point of today’s art.

In the following chapters, the interaction between painting in the history of Turkish Painting Art and photograph has been studied within the framework of the inteaction between Portraits of Atatürk, a more specifie field, and photograph in an effort to give the subject of different aspect.

Atatürk’s portraits and their position in history of Turkish Painting, having a very different importance, are studied in terms of being performed and styles with the sample paintings.

In this chapter, too, the process follows a choronological order. In this process, although they orginated from the same photographic sources, it is pointed out that how the developments in Turkish Painting Art influenced Atatürk’s portraits and their position.

By putting the Works that have been studied with the references of artist' art approach and styles, and the photographs which are the source of studies together.

The study has been conducted from the point of approach of art in its own period.

Key words: Photograph, painting, Turkish Painting Art, Portraits of Atatürk, Artist.

## Resimler Listesi

- 1-Resim 2. 1. 1- 1781 Yapımı Bir Camera Obscura İllustrasyonu.....1
- 2-Resim 2. 1. 2. - “Dauguerreotype”ın Uygulanışı ve Kullanılan Aletler.....4
- 3-Resim 2. 2. 1. – (Solda) Delacroix’ nın albümünden *Çıplak Kadın Fotoğrafı* ve (Sağda) o fotoğraftan yararlanarak yaptığı çalışma, *Odelisque*, 31.2x36.4 cm.....7
- 4-Resim 2. 2. 2. - (Solda)Coubert, *Atölyede*, 1855 (Detay), (Sağda) Julin Vallou de Villeneuve tarafından çekilmiş *Çıplak Kadın Fotoğrafı*, Paris, 1854.....8
- 5-Resim 2. 2. 3. -(Üstte) Degas, *Profilden Görünümlü Jokey*, 1889, kağıt üzerine tebeşir, Boijmans Van Beuningen, Rotterdam-(Altta) Edward Muybridge, *Hayvan Hareketleri* fotoğraflarından,1887.....9
- 6-Resim 2. 2. 4. -Chuck Close, *Kendi Portresi*, 1968, Tuval Üzeri Akrilik, 274x213 cm / Linda, 1975 - 76, Tuval Üzerine Akrilik, 273,5x212,5 cm.....13
- 7-Resim 3. 2. 1.– İbrahim, *Ihlamur Kasrı*, 62x92 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya.....24
- 8-Resim -3. 2. .2. -Osman Hamdi, ‘*Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*’, 140x150,5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....27
- 9-Resim 3. 2. 2. 1. – Abdullah Biraderler, Fotoğraf Albümü Örnekleri, Adnan Çoker Arşivi.....33
- 10-Resim 3. 2. 2. 2. -Ahmet Ragıp, Yıldız Sarayı Bahçesi’nden, (Abdullah Biraderler’ in bir fotoğrafı model olarak alınmış bir çalışma - bkz. Resim 3.2.2.1), 72,5x91,5cm Tuval Üzerine Yağlıboya.....34
- 11-Resim 3. 2. 2. 3. – Abdullah Biraderler Fotoğraf Albümü Örnekleri, Adnan Çoker Arşivi.....35
- 12-Resim 3. 2. 2. 4. – Kasımpaşalı Hilmi, Yıldız Sarayı’ ndan Köşkler, 89x116cm., Tuval Üzerine Yağlıboya. (Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş bir fotoğraftan - Bkz. Resim 3. 2. 2. 3. ).....36
- 13-Resim 3.3.1. -Ralph Goings, *Plumbing-Heating*,1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114.5x...cm, Özel Koleksiyon.....41
- 14-Resim 3. 3. 2. - Richard Estes, *Downtown*, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x152 cm,Viyana, Museum moderne Kunst.....42
- 15-Resim 3. 3. 3. -Özdemir Altan, *Öforion*, 1974, Tuval Üzerine Akrilik, 130x195 cm.....43

16-Resim 3. 3. 4. –Özdemir Altan, <i>Gerçek</i> , 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm.....	44
17-Resim 3. 3. 5- Nur Koçak, <i>Yeni İnci</i> ,1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm.....	46
18-Resim 3. 3. 6. – Nur Koçak, <i>Farouche (Yabanıl) ya da Fetiş Nesne II</i> , 1975, Tuval üzerine akrilik, 162x130.....	47
19-Resim 3. 3. 1.1. – M.Zahit Büyükişliyen, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110 cm.....	50
20-Resim 3.1.1.2.- M.Zahit Büyükişliyen, <i>Ankara’ da Sonbahar</i> , 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm.....	51
21-Resim 3. 1. 1. 3. - M.Zahit Büyükişliyen, , <i>Kent Çıkmazı</i> , 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya 143x130 cm.....	52
22-Resim 3.1.1.4. - Ergin İnan, <i>Ben 8- Ben 9</i> , 1999, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 10x10 cm.....	53
23-Resim 3.1.1. 5. -Aydın Ayan, Ego’nun Yansıması/Sanatçının Kendi Portresi, 1988, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65x50 cm.....	54
24-Resim 3.1.1. 6.- Aydın Ayan’ın ‘Ego’nun Yansıması’ İsimli Çalışmasına Kaynaklık Eden Fotoğrafı.....	55
25-Resim 3.1.1.7. - ( Solda)Aydın Ayan’ın Fotoğraftan Yararlanarak Yaptığı Bir Başka Çalışması ve ( Sağda) Resme Kaynaklık Eden Fotoğraf.....	56
26-Resim3.1.1.8.-Alp Tamer Ulukılıç, Oğlu Deniz İle Birlikte.....	58
27-Resim 3.1.1. 9. - Alp Tamer Ulukılıç ile Oğlu Deniz Birlikte Çekilen Fotoğraflarının (Bkz.Resim 3.1.1.8.) Kaynaklık Yaptığı Resimde, <i>Oynamaca</i> , 1993, Tuval Üzerine Akrilik, 100x120 cm.....	59
28-Resim 3. 1. 1. 10. ( Üstte) - Yalçın Karayağız, Tarkovski’ye Saygı, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x95cm.....	61
29-Resim 3. 1. 1. 11. (Altta) – Andrey Tarkovski’ nin “Kurban” adlı kitabından bir sahne.....	61
30-Resim 3. 3. 2. 1.- Balkan Naci İslimyeli, “ <i>Sanatçının Üç Yıllık Uykusunun Resmidir</i> ”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 155x90 cm., 1997-1998.....	66
31-Resim 3. 3. 2. 2. – Bedri Baykam, <i>Striptiz</i> , Tuval Üzerine Muşamba, Kumaş, Fotoğraf, 2000,154x198 cm. ....	67

32-Resim 4.1. -İbrahim Çallı, “Atatürk” 1935,Tuval Üzerine Yağlıboya, 141x118cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.....	70
33-Resim 4.1.1.-Jeanne Weinberg, Fotoğraf Üzerine Yağlıboya, Detay.....	73
34-Resim 4.1.2.- Ayetullah Sümer, 1956, kağıt üzerine renkli kalem, 40x50cm.....	74
35-Resim 4.1.3-İbrahim Çallı,1923,Tuv.Yğb., 96x71 cm. Özel Kol.....	75
36-Resim 4.1.4. -Turgut Zaim, “Türk Halkının Atatürk’e Arz-ı Şükranı”,Merkez Pano, 1933,190x136 cm.....	78
37-Resim 4.1.5.-Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, 1933, 176x237 cm.....	80
38-Resim 4.1.6.-Dinçer Erimez, “Batu Ata’nın Elini Öpseydi”,1969, 150x100 cm.....	84
39-Resim 4.1.7.- Özdemir Altan, Yurtta Barış, Cihanda Barış,1981, Tuval Üzerine Akrilik, 200x300 cm.....	86
40-Resim 4.1.8. – Aydın Ayan,1981, Tuval Üzerine Yağlıboya,200x300 cm (T.C. Senatosu Vakfı “ Atatürk/ Büyük Nutkun Yorumu” Resim Yarışması 1. lik Ödülü), T.B.M.M. Koleksiyonu.....	87
41-Resim 4.1.9.-Aydın Ayan, ‘Paşalar O’nun Arkasındaydılar’, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya,160x200 cm, Şuhut Atatürk Evi\ Afyonkarahisar.....	88
42-Resim 4.1.10. –Mustafa Kemal,İlgın Manevraları’nda Batı Cephesi Komutanı İsmet Paşa’yla, (1 Nisan 1922).....	89
43-Resim 4.1.11. – Mustafa Kemal 26 Ağustos Günü Cephede.....	90
44-Resim 4. 1. 12. - Aydın Ayan, (Detay) “Atatürk Kocatepe’de”, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200x70 cm, Şuhut Atatürk Evi, Afyonkarahisar.....	91
45-Resim 4.1.13. – Aydın Ayan,“26 Ağustos/Bu Memleket Bizim”, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya,160x200 cm, Şuhut Atatürk Evi, Afyonkarahisar.....	91
46-Resim 4.1.1.4.- Zahit Büyükişliyen, “Atatürk ve Devrimler”, 1981, Tyb., 160x200 cm, Emlak Bank Sanat Koleksiyonu.....	92
47-Resim 4.1.1.5. Zekai Ormancı, “Gençliğe Saygı”, 1981, 130x120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,Yaşar Holding Resim Koleksiyonu.....	93
48-Resim 4. 1. 1. 6. – Mehmet Mahir, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x138 cm, Özel Koleksiyon.....	94
49-Resim 4. 2. 1. - Etem Tem, Mustafa Kemal’in Kocatepede çekilmiş fotoğrafı, 26 Ağustos 1922.....	95
50-Resim 4. 2. 2. - 11 Kasım 1923 yılında Ankara’da Çocuk Esirgeme Kurumu Yararına Düzenlenen At Yarışlarını İzlerken.....	102



51-Resim 4. 2. 3. - Nazmi Ziya Güran, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1925, 147x98 cm., M.S.G.S.Ü.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	103
52-Resim 4.2.4. – Feyhaman Duran, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1960, 86,5x57 cm., Topkapı Sarayı.....	104
53-Resim 4. 2. 5. - Aydın Ayan, “Harita Başında/Sarışın Bir Kurda Benziyordu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2004, 100x120 cm, Şuhut Atatürk Evi, Afyonkarahisar. ....	105
54-Resim 4. 2. 6. - Mustafa Kemal Atatürk.....	107
55-Resim 4. 2. 7. - İbrahim Örs, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1994, 160x130 cm., Özel Koleksiyon.....	108
56-Resim 4. 2. 8. – Mehmet Mahir, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998, 70x54 cm, Özel Koleksiyon, (Milliyet Gazetesi 2. Ödülü) .....	109
57-Resim 6. 1. – Gülveli Kaya, Tuval Üzerine Akrilik, 2001, 150x120 cm., Özel Koleksiyon.....	110
58-Resim 6. 2. - Nadar, <i>Sarah Bernhardt</i> , 1860, Musee d’Orsay, Paris (Gülveli Kaya’nın Resmine Kaynaklık Yapan Bir Fotoğraf, Bkz. Resim 6.1.).....	111
59-Resim 6. 3. - Gülveli Kaya, ‘Yetimhane’, Ahşap Üzerine Duvar Kağıdı ve Akrilik, 2005, 150x200 cm.....	115
60-Resim 6. 4. - Gülveli Kaya’ nın Yetimhane isimli çalışmasına kaynaklık eden fotoğraf ( Bu görsel malzeme sanatçı tarafından kaynağı belli olmayan yabancı bir haber dergisinden alınmıştır).....	116
61-Resim6.5.- Gülveli KAYA, 2001, 130x170 cm., Tuval Üzerine Akrilik, Yeditepe Üniversitesi.....	117
62-Resim 6.6 .-Gülveli KAYA, “ATAÜRK”, 2001, 81x65 cm., Tuval Üzerine Akrilik, Özel Koleksiyon.....	118
63-Resim 6.7.- Gülveli KAYA, “Ata’nın Hatırası”, 2003, 100x80 cm., Tuval Üzerine Akrilik,Özel Koleksiyon.....	119

## GİRİŞ

Sanatçı insanın yaratma içgüdüü onu sürekli yeni bir şeyler keşfetmeye iteklemiştir. Tuvallerinde daha gerçekçi ve anatomik olarak daha doğru figürlere yer vermek ilk başlarda ressamın çok zamanını alıyordu. Bu durum hem ressam için hem de modeli için oldukça zahmetli bir işti. Ancak 1500' lü yılların ortasında ressamlar karanlık bir odada modellerinin görüntüsünü düz bir yüzeye yansıtmayı başarmışlardır.. Bu karanlık oda zamanla küçülüp taşınır hale geldi ve “*sihirli kutu*” anlamına gelen “*camera obscura*” nın bulunmasına , camera obscurada bugünün fotoğraf makinasının bulunmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada da camera obscuranın bulunması ve ardından başlayan gelişmelerin ışığında fotoğraf ve resimle olan etkileşimi ele alınmıştır. Fotoğrafın bulunması ile birlikte, fotoğrafın Batı Sanatını nasıl etkilediği, ardından da daha geniş bir tabanda Türk Resim Sanatını nasıl etkilediği incelenmiştir.

Fotoğraf makinasının Türk topraklarına girmesi ile birlikte, Türk ressamlarını fotoğrafa nasıl tepki verdiği ve beraberinde getirdikleri irdelenmiştir. Fotoğraftan yapıldıkları ispat edilmiş olan Türk Resminin öncileri olarak ta bilinen pirimitiflerin, Türk Resim Sanatındaki yerkeri konunun ışığında ele alınarak örneklerle işlenmiştir.

Türk Resim Sanatı içerisinde periyodik bir düzen izleyerek konu ele alınmış, örnek resimler kendilerine kaynaklık yapmış fotoğraflarla belgelenmeye çalışılmıştır.Konu bu şekilde geniş bir tabana yayılmışken, hemen hepsinin fotoğraflardan yapıldığı bilinen Atatürk Portreleri çalışmaya eklenerek, konuya, fotoğraf-resim etkileşimi içinde başka bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır. Burada, aynı Atatürk fotoğraflarından yararlanmış bir çok Türk Ressamının birbirinden farklı çalışmalar üretmiş olmaları fotoğraf-resim ilişkisi içerisinde vurgulanarak plastik açıdan önemi belirtilmiştir.



## ÖNSÖZ

Bu çalışma 2003 yılında tamamladığım Yüksek Lisans Eser Metninin ardından o çalışmaya eklenerek oluşmaya başlamış bir çalışmadır. Sadece Atatürk Portreleri'nin ele alındığı Yüksek Lisans Eser Metni Çalışmasında bazı konuların yarım kaldığı, dolayısı ile Sanatta Yeterlilik Eser Metni Konusunu saptarken de yarım kalan bu konunun böylece tamamlanabileceği kanısına vardım.

Yüksek Lisans çalışmasında konu tek bir bakış açısından ele alınmıştı. Bu çalışmada ise konu fotoğrafla ilişkilendirilerek plastik bir çözümleme yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda konu önce fotoğrafın, hatta görüntünün ilk defa bir yüzeye yansıtılmasından başlayarak, günümüze kadar geçirdiği evreler ve resimle nasıl bir etkileşim yaşadığı ele alınmıştır. Bu süreçlerin incelenmesinde çok sayıda kaynakça incelenmiş, benzer konularda araştırma yapmış kişilerle fikir alışverişlerinde bulunulmuştur.

Konu iki başlık altında toplandığından dolayı, bu iki farklı başlığı ortak bir noktada birleştirmek gerekiyordu. Ortak noktası da fotoğraf olarak belirlendi. Konunun ve yöntemin belirlenmesi sonucu, tüm verilerin bir bütünlük ve belirli bir sıra içerisinde ele alınması gerekiyordu. Bunun için ilk bölümde Camera Obscura'nın bulunması ile birlikte Batı Sanatında fotoğraf ve resim ilişkisi genel başlık ve tipik örneklerle ele alınmıştır. Ardından, fotoğrafın Türk topraklarına gelişyle birlikte başlayan etkileşim incelenmiştir. Bu incelenmeler Türk Resminin geçirdiği dönemler içerisinde ele alınmaya çalışılmıştır. Konu Atatürk Portrelerine geldiğinde ise benzer tutum devam ettirilmiştir. Böylece çalışmanın bütünlüğü bozulmamıştır.

Çalışmanın sonunda ise fotoğrafı model alarak yaptığım kendi çalışmalarına yer verilmektedir. Burada da hem fotoğraf, hem de o fotoğrafın modellik yaptığı resimler karşılaştırılarak yorumlanmaktadır.

Çalışmada mümkün olduğu kadar resimlere modellik etmiş fotoğraflarla resimler yan yana getirilmeye çalışılmıştır. Direkt olarak fotoğrafın kendisinin veya fotografik görsellerin kullanıldığı resimlerde böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Bu tür resimler çalışma içerisinde farklı başlıklar altında belirtilmiştir. Çalışmanın içerisinde kullanılan görsellerin sayısı ve özellikleri, okuyucunun dikkatini dağıtmayacak ve konuyu en iyi şekilde anlatacak özelliklerde seçilmesine dikkat edilmiştir.

Bu eser metninin oluşumunda görüş ve önerileriyle katkıda bulunan danışmanım Profösör Sayın Aydın AYAN' a teşekkür ederim.

## ÖZET

Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte başlayan fotoğraf-resim ilişkisi, günümüze kadar çeşitli etkileşimlerle süregelmiştir. Bu etkileşimi süreç içerisinde bir bütün olarak ele aldığımızda ilginç bir şema ile karşılaşılmaktadır. Bu şema içerisinde resim sanatının fotoğraf ile tanışmasından sonra geçirdiği evrelerde, fotoğrafı nasıl kendisine dönüştürdüğü, zamandizinsel (kronolojik) bir süreç izleyerek, fotoğrafın icat edildiği Batı Dünyasındaki ve Batı Sanatındaki gelişmelerden de hareketle, fotoğraf makinesinin Türk topraklarına girişi ve beraberinde Türk Ressamı'nın bu buluşa karşı verdiği tepki örneklerle incelenmektedir.

Türk Resim Sanatında Fotoğraf ve Resim ilişkisi, foto-yorumcuları, kimi kaynaklarda Türk Resim Sanatının Öncüleri anlamına da gelen Primitiflerin eserlerini akla getirmektedir. Bu bağlamda çalışmada, başlangıç noktası olarak Türk Primitiflerinin eserleri ele alınıp, Türk Resim Sanatında fotoğraf-resim etkileşimi günümüze kadar irdelenmektedir.

Türk Resim Sanatı Tarihinde Resim ve Fotoğraf etkileşimi ilerleyen bölümlerde daha özel bir alan olan Atatürk Portreleri ve Fotoğrafla olan etkileşimleri çerçevesinde ele alınarak konuya özel bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır. Türk Resim Sanatı Tarihi içerisinde ayrı bir öneme sahip olan Atatürk portre ve çok figürlü kompozisyonları ise yapılan resimlerin yapılış yöntemleri ve biçimleri bakımından çalışmanın kapsamı dahilinde örnek resimlerle incelenmektedir. Bu bölüm içerisinde yine zamandizinsel (kronolojik) bir süreç izlenmektedir. Bu süreç içerisinde aynı fotografik kaynaklardan yapılmış olmasına karşın, Türk Resim Sanatı Tarihindeki gelişmelerin Atatürk portre ve konulu resimlerine nasıl yansıdığı incelenmektedir.

Ressamların sanat anlayışlarından ve biçimlerinden (üsluplarından) referanslarla incelenen eserler, çalışmalara kaynaklık yapan fotoğraflarla yan yana getirilerek, o dönemin sanat anlayışı içerisinde sınırlı kalınarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Resim, Türk Resim Sanatı, Atatürk Portreleri, Sanatçı.

## SUMMARY

The relationship between photograph and art of painting (starting with the invention of camera) has continued with various interaction up to now. When we look at this interaction as a whole in the process, an interesting schema emerges. In this schema, how art of painting, in the stages after the process in which it became acquainted with photograph, internalized “photograph” and how the Turkish artist responded to this invention, (following a chronological process moving from the developments in the Western World, where the camera was invented and Western Art, with the arrival of camera in to the Turkish land have been studied with examples).

The relationship between photograph and painting in Turkish Painting Art reminds us of photo-interpreters, in some sorces “Works of primitives” considered to be the pioners of Turkish Painting Art.

In this context, in the study, the interaction between Turkish Art of Painting and photograph is studied from the Works of primitives regarded as a starting point of today’s art.

In the following chapters, the interaction between painting in the history of Turkish Painting Art and photograph has been studied within the framework of the inteaction between Portraits of Atatürk, a more specifie field, and photograph in an effort to give the subject of different aspect.

Atatürk’s portraits and their position in history of Turkish Painting, having a very different importance, are studied in terms of being performed and styles with the sample paintings.

In this chapter, too, the process follows a choronological order. In this process, although they orginated from the same photographic sources, it is pointed out that how the developments in Turkish Painting Art influenced Atatürk’s portraits and their position.

By putting the Works that have been studied with the references of artist’ art approach and styles, and the photographs which are the source of studies together.

The study has been conducted from the point of approach of art in its own period.

Key words: Photograph, painting, Turkish Painting Art, Portraits of Atatürk, Artist.

## GİRİŞ

Sanatçı insanın yaratma içgüdüü onu sürekli yeni bir şeyler keşfetmeye iteklemiştir. Tuvallerinde daha gerçekçi ve anatomik olarak daha doğru figürlere yer vermek ilk başlarda ressamın çok zamanını alıyordu. Bu durum hem ressam için hem de modeli için oldukça zahmetli bir işti. Ancak 1500' lü yılların ortasında ressamlar karanlık bir odada modellerinin görüntüsünü düz bir yüzeye yansıtmayı başarmışlardır. Bu karanlık oda zamanla küçülüp taşınır hale geldi ve “sihirli kutu” anlamına gelen “*camera obscura*” nın bulunmasına , camera obscurada bugünün fotoğraf makinesinin bulunmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada da camera obscuranın bulunması ve ardından başlayan gelişmelerin ışığında fotoğraf ve resimle olan etkileşimi ele alınmıştır. Fotoğrafın bulunması ile birlikte, fotoğrafın Batı Sanatını nasıl etkilediği, ardından da daha geniş bir tabanda Türk Resim Sanatını nasıl etkilediği incelenmiştir.

Fotoğraf makinesinin Türk topraklarına girmesi ile birlikte, Türk ressamlarının fotoğrafa nasıl tepki verdiği ve beraberinde getirdikleri irdelenmiştir. Fotoğraftan yapıldıkları ispat edilmiş olan Türk Resminin öncüleri olarak da bilinen pirimitiflerin, Türk Resim Sanatındaki yerleri konunun ışığında ele alınarak örneklerle işlenmiştir.

Türk Resim Sanatı içerisinde zamandizinsel bir düzen izleyerek konu ele alınmış, örnek resimler kendilerine kaynaklık yapmış fotoğraflarla belgelenmeye çalışılmıştır.Konu bu şekilde geniş bir tabana yayılmışken, hemen hepsinin fotoğraflardan yapıldığı bilinen Atatürk Portreleri çalışmaya eklenerek, konuya, fotoğraf-resim etkileşimi içinde başka bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır. Burada, aynı Atatürk fotoğraflarından yararlanmış bir çok Türk Ressamının birbirinden farklı çalışmalar üretmiş olmaları fotoğraf-resim ilişkisi içerisinde vurgulanarak plastik açıdan önemi belirtilmiştir.

## 2. FOTOĞRAFIN TARİHÇESİ VE BATI SANATINDA FOTOĞRAF-RESİM ETKİLEŞİMİ

Bilim ve sanat tarihleri boyunca herhalde hiç bu kadar uzun ve etkili bir birliktelik göstermemişlerdir. Sanat ve fotoğrafın bu ortak birliktelikleri, süreç içerisinde kendilerine has bir organizmaya dönüşmüş, birçok ressam fotoğraftan etkilenmiş, birçok fotoğrafçı da resimden etkilenmiştir. Bu bağlamda fotoğrafın keşfi ve gelişimine, fotoğrafın bir sanat haline gelmesi sürecinde sanatçının nasıl bir rol üstlendiğine ve fotoğrafı kullanan batılı sanatçılara ve fotoğrafın sanat akımları ile olan ilişkisine göz atmakta fayda olacaktır.

### 2.1. Fotoğrafın Keşfi ve Gelişimi

Bilinen ilk görüntü, M.Ö. IV. yüzyılda karanlık bir odanın duvarının yüzeyi üzerine düşürülmüştür. Tam karşısında bulunan duvarın ortasına giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtmıştır. Bu olay, yaklaşmakta olan bir buluşun habercisi olmaktadır aynı zamanda.

Fotoğrafın keşfi ise, sanatçıların kullanması için yine sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Donatello' nun rölyeflerinde, Mantegna'nın eserlerinde, manierist resimde ve Japon ağaç baskılarında, fotografik forma dair ilk bulguları görebiliriz. 17. ve 18. yüzyıllarda yayımlanmış değişik kitaplarda çizim teknikleri ile ilgili diğer makinelerle birlikte camera obscurayı gösteren illüstrasyonlar ve açıklamalar bulunmaktadır (Resim 2.1.1). 1568'de Camera Obscura'yı sanatçılara yardımcı bir eleman olarak öneren kişi, Venedikli yazar ve mimar Daniel Barbaro olmuştur.

Türkçe'de karanlık kutu anlamına gelen ve ' Camera Obscura' olarak adlandırılan bu alet ile doğal görüntüler, bir retinanın yerini tutan buzlu bir cam aracılığı ile tonal veya çizgisel olarak kopyalanabiliyordu. Ayrıca Camera Obscura



mimari tasarımlar için, iç mekan ve dış mekan çizimlerindeki perspektif sorunlarının çözümünde de tercih edilen bir aletti.

Bununla birlikte, Camera Obscura' nın pratik bir araç durumuna getirilmesi için uzunca bir süre gerekmiştir. XV. Yüzyılda ilk defa Gentile de Fabriano, karanlık odasının yansıyan ışığından yararlanarak, Camera Obscura'yı renkli çizimlerinde bir araç olarak kullanır. 1550' de ise Milano' lu Giralomo Cardano, Camara Obscura'nın önüne eklenecek bir dış bükey mercekle, daha parlak ve bir görüntü elde edebileceğini açıklamıştır.<sup>1</sup>

Zamanla Camera Obscura' lar küçültülerek taşınabilir hale getirilmiştir. Artık çizimler bu araçların üzerinden bakılarak yapılabilmektedir. 1685 yılında Alman Johann Zahn, ilk refleks Camera Obscura'ları hazırlamıştır. Merceklerin Karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma getirilmiştir ve görüntü baş aşağı değil, düzdür.<sup>2</sup>

Artık XVIII. Yüzyıl ressamaları, çizimlerini yaparken bu yeni aletleri kullanmaya başlarlar. Çünkü, Camera Obscura'nın yansıttığı görüntülere dayanarak yapılan tablolarla fırça darbeleri, el izleri, boyalar ve renkler vardır. Bunların seçiminde insan kararları resimlere bireysel nitelikler vermekte; resmi yapanın gören, düşünen, algılayan, fikir yürüten ve bu yaratıcı süreç içerisinde yarattığı şeyle karşılıklı bir alışverişte bulunan bir gelişmiş organizma, bir kişilik olduğunu kanıtlamaktadır.

Camera Obscura'nın icadı, ressamaların işini çok kolaylaştırmıştır. Ressamlar artık, konu aldıkları görüntüleri bu alet yardımıyla yansıtılabilmekte ve çizimle elde edebilmektedir. Tek sorun görüntünün yüzey üzerinde kalıcı duruma gelememesidir. Batı'nın bu isteğinin gerçekleşmesine yaklaşık bir asır daha vardır.

<sup>1</sup> Engin Çizgen, Türkiye' de Fotoğraf, 9-10.

<sup>2</sup> A.g.k., s.10-11.

Camera Obscura'nın teknik ve estetik özellikleri ışığında tarihsel olarak ortaya koyduğu şey, yüzey üzerine düşürülen görüntü boyutunun değiştirilebilmesi idi. Artık ressam, kullandıkları Camera Obscura'nın boyutuna göre yüzeye görüntü düşürebiliyorlardı. Ayrıca, ressamlar bir resim için hayal güçlerini kullanırlardı. Ama, Camera Obscura sayesinde buna da gerek yoktu. Çünkü, görüntü zaten orada, önlerindeki yüzeyde hazır duruyordu. Ressamın yapması gereken tek şey ise, bakış açısını seçmekti.<sup>3</sup>

XIX. yüzyılda endüstrileşmede yaşanan gelişmelerle birlikte, Batı'da oluşan bilimsel ve teknik birikimin birbirlerine olan zincirleme etkileri, yeni teknolojilerin doğmasına neden olmuştur. Gelişen endüstri çağı, kendi hizmetindeki buluşları da beraberinde getirmiştir. Yaşamdaki bu değişiklik ve gelişmeler pek çok sanat dalını da etkilemiştir. Fotoğraf, XIX. Yüzyılın bir buluşu olarak uzun ve zorlu bir yolculuktan geçtikten sonra, Camera Obscura'nın ortaya çıkardığı bilgiler ışığında, ilk kez kalıcı görüntü elde ettiğinde, teknik keşfini tamamlamış oldu.

Fransa'da Joseph Nicéphore Niépce, ilk kalıcı görüntüyü 1826 yılında, evinin penceresinden Camera Obscura aracılığıyla 8 saat poz verdirerek, bir plaka üzerine saptamayı başarmıştır. Bu görüntü ile birlikte fotoğrafın o güne kadar ki gelişmelerini oluşturan zincirin tüm halkaları birbirine bağlanmıştır.<sup>4</sup>

1829 yılında Niépce, Jacques Monce Dauguerre ile ortak olmuş, böylece bilgilerini birbirleri ile paylaşma ve tartışma şansı bulmuşlardır. Üç yıl sonra Niépce'nin ölmesi üzerine en son bilgiler Dauguerre'nin elinde kalmıştır. Elindeki bilgileri iyi değerlendiren Dauguerre, bir süre sonra doğayı ışık aracılığı ile bir yüzeyin üzerine aktarmayı başarmıştır (Resim 2.1.2) ve 1839 yılında Fransız bilim adamı François Arago, Dauguerre'nin yeni buluşu olan "Dauguerreotype" i Fransız Bilim Akademisi'ndeki toplantıda açıklamıştır.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Serhat SERTER, Fotografik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü .

<sup>4</sup> B.Hande BOYNUDELİK, İmgenin Fotoğraftan Pentüre Yansımaya Bir Bakış, 81.

<sup>5</sup> a.g.k.,81.

İlk fotoğrafçılar sanki fotoğraf makinesi bir kopya makinesiymiş gibi konuşmuşlardır. Onlara göre insan makineyi sadece kullanan konumunda idi, asıl görme işini yapan ise fotoğraf makinesi idi. Fox Talbot, *Doğanın Kalem* 1844-46 adlı kitabında fotoğraf düşüncesinin aklına 1833 yılında Como gölünün manzara eskizlerini yaparken geldiğini anlatmaktadır. Görüntüyü kağıda vurduran ancak sabitlemeyen bir araç olan camera obscura ile resim çizen Talbot, “ camera'nın merceğinin kağıt üzerine vurduğu doğa tablolarının eşsiz güzelliği” üzerine düşünmüş, “ bu doğal görüntülerin kendi kendine ve kalıcı olarak basılıp basılamayacaklarını merak etmiştir. Fox Talbot fotoğraf makinesini kesinlikle kişisel olmaması nedeni ile çekici olan yeni bir dil olarak düşünmüştü, çünkü o “doğal” bir görüntüyü, yani “yalnızca ışığın aracılığı ile, ressamın kaleminin herhangi bir yardımı olmadan yaratılan bir görüntüyü saptıyordu.”<sup>6</sup>

Fox Talbot'un pozitif negatif prosesinin 1840' ların ortasında daguerretype'in yerini almaya başlamasından on yıl sonra bir Alman sanatçı negatif üzerine rötuş yapmayı keşfetmiş, böylece fotoğraf makinesinin yalan söyleyebileceği haberi fotoğraf çekmeyi çok daha fazla yaygınlaştırmıştır.<sup>7</sup>

Fotoğrafın ilk bulunduğu yıllarda fotoğraf çeken insanlar, o günlerde ressamlar ne yapıyorlarsa aynısını gerçekleştirmeye çalıştılar. Yani doğanın aynası olma çabasına giriştiler. Bir ressamın yaptığı tablo gibi, cisimleri ve imgeleri aynen kopya ettiler. Onlara göre fotoğraf makinesi, sanki bir kayıt cihazı gibiydi ve makineyi , makineyi işletenler insanlarken, asıl kayıt işini yani görme olayını gerçekleştiren fotoğraf makineleri idi.<sup>8</sup>

Fotoğrafın yaygınlaşma sürecine paralel olarak, onun tıpkı resim gibi estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu görüşü de egemenlik kazandı. Bu da, zamanla fotoğrafın içinde iki ayrı yapılaşmaya sebep olmuştu. Bu yapılaşmalardan ilkinin; ortamın asıl amacının dış gerçekliği oluşturan

<sup>6</sup> Susan SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, 108.

<sup>7</sup> a.g.k., 106.

<sup>8</sup> Bkz.(4), BOYNUDELİK, 84.

görüntüleri kaydetmek olduğunu savunanlar oluşturmaktaydı. Daha sonra bu görüş gelişerek Belge Fotoğrafçılığı-Haber Fotoğrafçılığı gibi günümüze kadar gelen uzantıların kaynağını oluşturmuştur. Diğeri ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık içinde elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. Bu doğrultuda söz konusu sürece konunun seçimi, düzenlemesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlık oda teknikleri ile müdahale edilmeye başlanmıştır. Ortamın kendi kapasitesi değişik yönlerde zorlanarak, resim sanatına yaklaşılmaya neden olmuştur. O zamana kadar yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabaları başlamıştır.<sup>9</sup>

Zamanla fotoğrafın da, ressamın fırçasının yarattığı görüntüler gibi, bireysel müdahaleye uygun bir ortam olduğu görüşü yaygınlık kazandı. Mekanik işlemlere dayalı olmasına rağmen, bu alanın da anlatımcı ve yaratıcı bir sanat ortamı olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Kısacası, fotoğrafın da sanatsal bağlamda olgunluğa kavuşması, onun kendi materyalleri, sorunları, potansiyeli, politikası ve özgün olarak yapabileceklerini irdelemesi ve bunları tanıyabilme çabası içine girmesiyle gerçekleşmiştir.

## **2.2. Fotoğrafı Kullanan Batılı Sanatçılar Ve Fotoğrafın Sanat Akımları İle Etkileşimi**

Camera Obscura, karanlık kutu anlamına gelen basit ama bulunduğu dönemde bir devrim yaratacak kadar önemli bir aletti. Üzerinde sadece küçük bir delik olan ve her tarafı kapalı basit bir karanlık kutu. Leonardo Da Vinci bu tekniği, tek gözünü kapatıp, kıpırdamadan etrafına bakınca, gördüklerinin kağıda aktarımının sabitleştirilmesinin yöntemini ararken geliştirilmiştir. Leonardo Da Vinci' nin Camera Obscura'sı, ilk fotoğrafı çeken Niepce'nin Camera Obscura' sının öncüsüydü. Karanlık kutu, bir üç boyutlu uzay yansıması vermesini

---

<sup>9</sup> A.g.k., 84.

sağlıyordu. Cisimler bu uzayda, tıpkı bizim dolaysız algılamamızda olduğu gibi yerleştirilebiliyorlardı. Böylece günümüze kadar gelen fotoğrafik görüntünün temelleri atılmıştı.

Fotoğrafın ortaya çıkması 19. yüzyılın başına rastlar. Fakat bir sanat olarak ele alınması 20. yüzyılda gerçekleşti. 20. yüzyılın başlarında, resmin biçimsel estetik kurallarını bilen, ancak o konuda başarı sağlayamamış kişiler fotoğrafa yöneldiler. 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde fotoğraf araç ve gereçleri sınırlı olanaklarla da olsa, sanatçı duyarlılığı olan insanlar tarafından kullanılmaya, öz ve biçim bakımından sanat nitelikli fotoğraflar üretmeye başladılar. 1860' da fotoğraf, Fransız fotoğraf sanatçısı Nadar'ın bir buluşuyla yapay ışıkla da çekilmeye başladı. Nadar, Paris kanalizasyonları ve katakomblarının fotoğraflarını çekerek yeni bir gerçekliği başlatmış oldu. Bu sıralarda portre ressamı, çalışmalarında büyük ölçüde fotoğraftan yararlanıyorlardı. Hatta tuval üzerine fotoğraf basılması işlemi oldukça yaygındı. Ingres, Manet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet ve birçok oryantalist ressam bu dönemlerde fotoğraf kullanmışlardır (Resim 2. 2.1.).

Ingres'in 1841' den sonraki yapıtlarında fotoğrafı kullanması nedeni ile daha önceki resimlerine göre önemli bir üslup farkı görülmektedir. Aynı zamanda Ingres, resimlerini fotoğraf ile belgeleyen ilk ressamdır. Manet, düzenlemeleri kendisine ait olan kompozisyonlarında gerçekçi bir anlatım betimleme kaygısıyla fotoğrafı belge olarak kullanmıştır. Corot, fotoğraf sanatçısı Adalbert Cuvelier'den etkilenmiş ve 1848'den sonra yaptığı doğa resimlerinin sisli bir görüntüde olmasında bunun payı olduğu düşünülmektedir.<sup>10</sup>

Millet' nin fotoğraf sanatçıları ile yakın ilgisi olduğu, ancak fotoğrafı bir not, bir eskiz gibi kullandığı bilinmektedir. Delacroix'in desenlerindeki rahatlık ve doğallık sanatçının fotoğraftan ne denli yararlandığının bir göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Courbet, Villeneuve'nin fotoğraflarını kullanmıştır (Resim 2.

<sup>10</sup> Füsün ÇAĞLAYAN, Fotoğrafın Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Getirdiği Etkiler,5.

2. 2.). Özellikle çıplaklarında bu belirgindir. Ayrıca Fotoğrafın gerçekliğini antik geleneğin öğeleri ile birleştirerek ilginç bir üslup oluşturmuştur.

Bütün bu sanatçıların fotoğraftan faydalanmaları eleştirilmiş, yaratıcılıktan uzaklaşmakla suçlanmışlardır. İzlenimcilik 1860'larda tam da bu tartışmaların ardından ortaya çıkmış ve fotoğrafın sahiplendiği "gerçekçiliğe" alternatif bir akım olarak boy göstermiştir. İzlenimcilerin ışık ve gölgeye sadık kalmaları, fotoğrafın özellikleri ile ortaklık taşımaktadır.<sup>11</sup>

Degas'ın at resimlerinde, Muybridge'nin fotoğraflarının etkileri açıktır. Muybridge'nin Hayvanın Yürüme Devinimi(1887) adlı fotoğrafları, gerçeğin gözle görünemeyen açılarını kaydederek, görünen gerçeğin göreceliliğini saptamış oldu ve böylece bilinen gerçeklik kavramını da yok etmiş oldu (Resim 2. 2. 3.). Seurat ilginç tekniği ile "Pointilism"(noktacılık) akımının öncüsü olmuş ve fotoğrafın özelliklerini resimlerine taşıdığını görürüz.<sup>12</sup>

19.yüzyılın sonunda fotoğraf-sanat ilişkisi gözlemlenerek; sanatçının fotoğrafın kullanımını benimsediğini, öte yandan 'fotoğraftan kopye çekmek ve yararlanmak' eleştirildiğinden dolayı bir çeşit tedirginliğin de yaşandığını görmekteyiz.

Gelişen tekniklerle fotoğraf resme, resimde fotoğrafa benzemekte, sançtı-fotoğrafçı ayırımı ortadan kalkmaktadır. Fotoğrafta kendi başına bir sanatsal ifade aracı olarak artık kabul görmektedir.

Endüstri devriminden sonra sanatçılarda makineleşmenin etkilerini yaşamışlardır. Kentleşmenin hızlanması ile sanatçılar için açık hava resmi ile birlikte tren istasyonları, sokaklar ve görkemli yeni yapılar da resimlerinin konusu olmuştur.

---

<sup>11</sup> A.g.k., 7.

<sup>12</sup> A.g.k.,7.

Fotoğraf makinelerinin küçülmesi ile birlikte fotoğrafçılık, amatörler arasında da yaygınlaşmıştı. 1900'lere gelindiğinde artık ressamın çoğu aynı zamanda birer amatör fotoğrafçı idiler. Fotoğraf ile kazanılan daha esnek ve serbest bir bakış açısı Lautrec ve Degas'nın resimlerinde net bir şekilde görülmektedir. Tek bir noktadan oturarak göz seviyesinde hazırlanan akademik bir kompozisyona alternatif bir tavır gelişmiştir böylece.<sup>13</sup>

20. yüzyılın başında gelişen akımlara baktığımızda da, fotoğrafla olan ilişkilerini görebiliriz. Klasik perspektifi parçalayan ve objeye analitik bir anlayışla yaklaşan kübistler, geniş açılı objektiflerle yapılan perspektif bozukluklarından etkilenmişlerdir.

Kübistlerin (1915 öncesi) resimleri ile Kronofotograflar benzerlik taşırlar. Biçimlerin üst üste binmesi, hacim ilişkilerinde iki anlamlılık fotoğraftaki üst üste veya seri çekim özelliklerine yakındır. Moholy Nayy' nin Bauhaus öğretileri kapsamında yayınladığı The New Vision (Yeni Bakış Açısı)'da kübizmin fotoğrafla yakın ilişki içerisinde olduğunu belirtmiştir.<sup>14</sup>

Cezanne, Picasso, Braque tıpkı Gauguin ve Toulouse Lautrec gibi açıkça fotoğraftan yararlanmışlar, fotoğrafın biçim bozmalarını resimlerine yansıtmışlardır. Tek bakışlı görsel algının yetersizliğinden hareket eden Kübistler, objeyi analiz etmek ve değişik açıdan bakışlarla parçalamak istediler. Bu analitik yaklaşım, Cezann'la başlar. Ardından George Braque ve Pablo Picasso objelerin yapıları, bunların bozulması ve değişim süreçleri ile ilgilendiler. Fizikteki yeni kuramlar,atomun keşfi ve diğer yenilikler bu sanatçıların yapıtlarında etkilerini göstermiştir.

Marcel Duchamp'ın, Marey'in etkisinde kalarak yaptığı “Trendeki Hüzünlü Genç Adam” (1911) adlı eseri, ‘hareketi’ konu alan ilk resmidir. Duchamp, benzer bir yöntemi “ Merdivenden İnen Çıplak” resminde de kullanır. Bu resimde Marey'in

<sup>13</sup> A.g.k.,7.

<sup>14</sup> A.g.k., 8.

siyah giyisiler üzerine yansıtıcı beyaz bantlar yapıştırarak çektiği grafik hareket fotoğraflarından etkilendiği söylenebilir.<sup>15</sup>

Fütüristler, nesnenin hareket anındaki görüntülerini ve devinimlerini betimleyerek, hızın resmini yapmak istediler. Muybridge ve Marey'in devinim sürekliliği ve kesitlerinin kronofotografaları ile fütüristlerin yapıtları arasında çok belirgin ortaklıklar vardır. Burada öncü konumda olan fotoğrafçıdır. Balla'nın "Balkondaki kız (1912)", 1913'deki "Devinim Yolları" ve "Dinamik Seanslar" adlı resimleri bu etkilenmeyi açıklamaya yetmektedir.<sup>16</sup>

Fotoğrafın nesne olarak sanat yapıtının içine girmesi ilk olarak kübistlerin kolajlarında görülmektedir. Kolajda fotoğraf, başka malzemelerle birlikte kendi anlamının ve içeriğinin dışına çıkmaktaydı.

"Dada" akımı ile fotomontaj ve fotokolaj tekniğinde çok ilginç örnekler verilmiştir. Hamsmann, Grosz ve Hcartfield gibi sanatçılar fotomantajı II. Dünya Savaşı öncesi Alman Toplumunu için uyarıcı bir araç olarak kullandılar.<sup>17</sup>

Böylece, yüzyılın başında devrimci sanat akımlarının oluşumunda fotoğrafın etkisi görülmektedir. Fotoğraf hem başlı başına bir sanat dalıdır, hem de başka disiplinler içerisinde varolan bir araçtır.

Man Ray'ın 1925-30 arasındaki fotoğraf çalışmaları da bu kapsamda görebiliriz. Raushenberg 1951-61 yılları arasında bir seri karışık gereçli yapıt üretmiş, kolaj tekniğine yeni bir yorum getirmiş, fotoğraf-sanat ilişkisini, Dada'dan bu yana geçirdiği evreden bir aşama öteye götürmüştür.

A.B.D.' de 1960'ların başlarında başlayıp 1970'lerde gündeme gelen bir akım, "Hyperrealisme" ise, imgeci gerçekçilik gibi adlarla anıldı. Genel olarak bu

---

<sup>15</sup> A.g.k., 8.

<sup>16</sup> A.g.k., 9.

<sup>17</sup> A.g.k., 9.



grubu oluşturan sanatçılar “Photo Realist” olarak adlandırıldılar. Fotoğraftan yararlanan bu isimlerin başlıcaları, Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings, Richard Ne Lean, Don Eddy, Robert Gottingham, Malcolm Marley, gibi isimlerdir.<sup>18</sup>

Foto-Gerçekçiler olabildiğince yorumdan kaçınarak fotoğraftan resim yaparak, her türlü kişisel yorum ve üsluptan uzak, gündelik yaşamdan fotoğraflanmış görüntüleri, tüm detaylarıyla tuvale geçirmişlerdir. Fakat burada sanatçının pasif bir konumda olduğunu söyleyemeyiz. Chuck Close’ un “Bir fotoğraftan da o kadar yapılabilir” sözleri, sanatçının tümüyle edilgenleştirilemeyeceğini belirtir (Resim 2. 2. 4.).

Foto-Gerçekçilerin resimlerinde seçtikleri konular genellikle reklam panoları, ışıklı tabelalar, vitrin camları, kent görüntüleri, taşıtlar ve benzer konulardır. Pop sanatta da görüldüğü gibi, Amerikan Resmi, Amerikan yaşantısı ile de örtüşmektedir. Tüval boyutlarının büyüdüğü, resimsel yüzeyin geniş düz bir alan olarak ele alınması, iki boyutluluğun sürekli vurgulanması, resme yalnızca resim olarak, yani bağımsız, fiziksel bir varlık olarak yaklaşma; tüval dokunuşunun bütünselliğini koruyuş, anlatımcı fırça izlerinden kaçınma, bütün bunlar Foto-gerçekçiliği çağdaş soyut resme yaklaştıran özelliklerdir.<sup>19</sup>

Pop sanatı, dekoratif resmi geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edinen sinema afişi, moda fotoğrafları, çizgi romanlardan ‘alıntı’ imgeler kullanarak, fotogerçekçilere önderlik etmişlerdir. Ama pop sanatı, gündelik hayatı, ironik bir biçimde aktarırken, foto gerçekçi resimde herhangi bir düşünce olmadığı izlenimi bırakan oldukça yansız bir taraf vardır. Bu yansızlık, bu akımın kişiliksizliğinden çok, görünen gerçeğe olanca çıplaklığıyla ve verili anlamları kullanmadan bakmamızı öneren bir boyut olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>18</sup> A.g.k., 9.

<sup>19</sup> A.g.k., 10.

Fotoğrafi özellik sürecinden geçirilmeden, aslına çok yakın bir biçimde tuvale aktarma çabası, Foto-Gerçekçi sanatçıyı aynı resim üstünde çok sıkı bir çalışmaya zorlar. Böylece sanatçının bir bildirisi olmadan resim yaptığını öne sürmesine karşın çalışma tarzı ve süresi kendiliğinden bir bildiri oluşturur.

Fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay elde ettiğini, çok yavaş ve zahmetlice yeniden üretmek ve resmin fotoğraf olmadığını; ayrı bir gerçeklik alanı oluşturduğunu(ondan yararlılsa, hatta tıpkısını bile yapsa), insan emeği ve insan elinin yeteneği bu tarz resimde vurgulanmaktadır.

İlk Foto-Gerçekçilerden, Malcom Marley 1965’den başlayarak kartpostallar, takvim görüntüleri beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla karelere bölüp, elle büyütür ve tuvale aktarır. Resimleri çok büyütülmüş röprodüksiyonlara benzer. Marley, fotoğrafı ters çevirip kareleyerek çalışır. Resimlerinin beyazla çerçevesizliği, kenar süsleri, alt yazılarını aynen kopya etmesi, resmin bir yansıma alanı olduğunu hatırlatmak içindir.<sup>20</sup>

İmgeye tarafsız yaklaşan bir başka foto-gerçekçi, Ralph Goings, parlak yüzeyli eşyaları, metalik yüzeyleri, vitrin görüntüleri, ışıklı reklam panolarını konu olarak seçerken, görsel güzelliği ön plana çıkar. Bu resimler zamanın Amerikan kültürünü ve coğrafyasını da sergileyici ve estetize eden bir yapıdadır. “Richard Estes ise, en sıradan, en kişisiz yerlerin ve nesnelerin coşkuyla ele alındıklarında anlamca büyüdüklerini kanıtlayan bir sanatçıdır”<sup>21</sup>. Estes’in çalışmalarında kentsel bozulmanın aldığı değişik şekiller görülür. Sanatçı, kentin çirkinliklerini tuval yüzeyinde görsel bir şölene dönüştürür. Estes’in vitrinleri Jan Van Eyck’in aynaları gibi seyircinin çıplak gözle fark edemeyeceği detayları gösterir. Resimlerinde, camlara yansıyan imgeleri, vitrinlerde sergilenenler kadar net gözlemlenebilmektedir. Chuck Close ise Foto-Gerçekçiler arasında fotoğrafa çok sadık kalan, bu nedenle de Estes’in tam karşısına yerleştirilmesi gereken bir sanatçıdır. Hatta Close’u Marley ile beraber en uç noktaya koyabiliriz. Close, çok

<sup>20</sup> A.g.k., 11.

<sup>21</sup> Nur KOÇAK, Foto Gerçekçilik, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 27.

renkli, yalnız fotoğraf makinesinin dondurduğu bir anlık poz veren, poz veren kişiler arasında psikolojik, sosyal ve benzeri bilgiler iletmeyen devasa portreler yapmıştır. Close da Marley gibi somut resim yaptığını öne sürer. Resimlerinin anıtsal boyutları, seyircinin onları yavaş keşfetmesine neden olur. Marley gibi Close' un da yararlandığı fotoğraf ile yaptığı resim yan yana konduğu zaman ikisini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Richard Mc Lean ise at, at bakıcılığı ve at yarışlarını Hollywood'a özgü çığ renklerle ve yapay pozlarla çekilmiş siyah-beyaz fotoğraflardan renklendirerek, gülünç ve yapay bir canlılık kazandırarak resimler yapmıştır. Resimlerinde fotoğraf kullanmakla birlikte, onu diğerlerine nispeten daha fazla dönüştürerek yorumlayan Robert Cottingham ise, renkli dükkan tabelaları, ışıklı reklam panolarını konu alan ve soyuta yakın sade, arı düzenlemeler yapmıştır.<sup>22</sup>

Close, Goings, Mc Lean gibi Foto Gerçekçiler konularına tam cepheden yaklaşırlarken, Cottingham biraz yana çekilerek aşağıdan yukarıya doğru bakar. Reklam panoları ve tabelalar 1950' lerin üslubunu yansıtmakla beraber Cottingham yararlandığı fotoğrafı kendine göre kesip biçerek bir detayıyla tuvale aktarır.

### **3.TÜRKİYE'DE RESİM VE FOTOĞRAFIN ETKİLEŞİMİ**

Sanatçılarımız, fotoğrafın icadından hemen sonra Türkiye'ye gelmesi ile birlikte, fotoğraf tekniğine büyük ilgi göstermiştir. Oysa o dönem dini kurallar gereğince fotoğraf, halk içinde yaygınlık kazanmamış, bu teknolojik yenilikten uzak durulmuştur. Bu nedenle fotoğrafın daha çok saray çevresinde kabul görmesi söz

---

<sup>22</sup> Bkz.(8), ÇAĞLAYAN, 11.

konusu olmuştur. Aynı dönemde resim sanatı da saray çevresinde uygulanmaktadır. Ressamlar padişahın etrafındadır ve dikkatleri Yıldız Köşkleri ve Bahçelerine çevrilmiştir. Dolayısı ile ilk ressamlarımızın konularını, Yıldız Sarayı, bahçe düzenlemeleri ve açık hava görünümüleri oluşturmuştur. Bu görünümünün tuvale aktarılmasında çoğunlukla dönemin ilk fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderler' in çektiği fotoğraflar kullanılmıştır.<sup>23</sup>

Tuval resmine yeni geçen Osmanlı ressamı, benimsediği yeni teknikle birlikte Geleneksel Türk Resminin biçim dilini de değiştirme çabası içerisine girmiştir. Geleneksel Türk Resminin minyatür sanatıyla somutlaşan biçim dili, yüzey resim anlayışına ve bir anlamda soyutlamacı bir yaklaşıma uzanan özellikler içermektedir. Süslemeci, anlatımcı ancak sivilize edilmiş bir üslup benimseyen Osmanlı Minyatürü, Türk Minyatür Sanatının Köküne inildiğinde fotoğraf objektifinin yakaladığı gerçeklik anlayışına daha da yaklaşmaktadır. Uygur Minyatürleri, henüz 8. yüzyılda Türklerin objektif gerçekçiliğini ortaya koyan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Uygur Minyatürlerinin gerçekçi anlayışla ortaya koyduğu insan figürlerinde özellikle yüz betimlemelerinin, portreciliğin ilk örnekleri olduğunu savunan anlayış oldukça yaygındır. Yani, Türkler henüz 8. yüzyılda fotoğraf objektifinin ortaya koyduğu gerçekliğe yaklaşmış bir üslup sergilemiştir. Uygur sanatının Türk resim sanatı tarihi açısından en önemli yanlarından biri, portreciliğin bu dönemde başlamış olmasıdır.

Türk Resmi, Orta Asya'dan yola çıkıp Anadolu'ya gelinceye dek türlü farklı kültürlerin altında kalmıştır. İran, Timur, Sasani ve Bizans Resmi, Türk Resim Sanatını yakından etkilemiştir. Bu etkileşim beraberinde Osmanlı resim üslubunu ortaya çıkarmıştır. Osmanlı Resim Üslubu, Uygur Minyatürlerinin gerçekçi anlayışında, Bizans resminin anlatımcılığı ve Arap kültürünün sembolize etme özelliklerinin birleşmesiyle yeni bir dil oluşturarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı minyatürünün son döneminde artık minyatür sanatından ziyade, Batılı anlamda resimler olarak değerlendirilebilecek eserler yapılmıştır. Fakat bu sonuç, Osmanlı

<sup>23</sup> Selim HELVACIOĞLU, Türkiye'de Fotoğraf Sanatı'nın Resimde Uygulanması, 1.

Minyatürünün parlak döneminden itibaren gelişerek ulaştığı bir aşamadır. Nitekim, Nakkaş Osman'ın bir eseri olan ve padişahın savaş sahnelerinin yanı sıra günlük yaşam sahnelerinin yer aldığı Hünername minyatürlerindeki figür ve doğa düzenlemelerinin yoğun bir gözleme dayandığı, gerçekçi bir ayrıntıcılığın hakim olduğu görülmektedir. 18. yüzyılda Levni ile birlikte Osmanlı minyatür sanatının gerçeklik algısı sürmektedir. Yepyeni bir döneme giren minyatür sanatı, Levni' nin minyatürleriyle 16.yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki üslup farklılığının yanı sıra değişen sosyal durumu da işaret etmektedir. Levni'nin minyatürlerinde en çarpıcı detay olarak kadınların artık daha serbest sahnelerde yer alması söz konusudur. Levni, çizgi kadar renge de önem vermiş çoğunlukla tek kadın ve erkekli minyatürler yapmıştır. Bu minyatürlerde dönemin kadın erkek giysileri, gerçekçi ve detaycı bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır.<sup>24</sup>

18. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunun Batı'ya açılma eğiliminin bir uzantısı olarak resim anlayışında Batılılaşmaya gidilmiştir. Batı'dan gelen her türlü yenilik ilgiyle karşılanmış ve uygulamaya konulmuştur. Batı etkisinin bir göstergesi olarak duvar resminden tuvale geçen sanatçılar aslında, tuval resminin provasını duvar resimlerinde yapmışlardır. Saray ve köşklerin iç mekanlarında yer alan bu resimlerde, Batı'nın tasvir anlayışına yaklaşan bir gelişme görülmektedir. Çoğunlukla azınlık sanatçıların imzası olan bu resimlerde doğa tasvirleri alabildiğine gerçeklik içermekte ve figür betimlemelerine de rastlanmaktadır. Tuval resminde duvar resmiyle giriş yapılan özellikleri geliştiren sanatçılar, geleneksel anlayışın geride bırakılmış olduğunu özellikle figür düzenlemelerinde ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla Primitif sanatçılarla başlatılan modern resmimiz, fotoğrafın icadıyla, uzun zaman önce yakalamaya çalıştığı gerçeklik olgusunu teknolojinin yardımı ile ulaşma imkanı bulmuştur. Bu temelde biçimlenen sanatçılar fotoğraf tekniğinin sağladığı bakışı benimsemişler ve resimlerinde fotoğraf tekniğinden faydalanmışlardır. Primitiflerle başlayan resim-fotoğraf ilişkisi ve fotoğrafın resim

---

<sup>24</sup> A.g.k., 2.

sanatına uygulanması eğilimi çeşitli dönemlerde tekrarlanmış ve günümüzde bambaşka görünümle alarak gelişmiştir. Nihayet resim-fotoğraf ilişkisi, fotoğrafın sanatsal özelliğinin dışına çıkılarak bir resim malzemesi olarak kullanılmasına kadar uzanılmıştır.<sup>25</sup>

19. yüzyıl Primitiflerinden sonra resim ile fotoğraf arasındaki ilişki bir bakıma kopukluğa uğramıştır diyebiliriz. Bu süreç içerisinde, özellikle 1900'lü yılların başlarında yurda dönen ressamın etkisi ile esmeye başlayan empresyonist rüzgar, sanatçıların fotoğrafla olan yaklaşımını etkilemiştir. 1914 kuşağı olarak bilinen dönemden, savaş konulu resimler yapılması için kurulan Şişli Atölyesi ressamlarının eserlerine, bu anlayış yoğun olarak hissedilmektedir. Öyle ki Şişli atölyesinde eserlerin birebir modeller kullanılarak üretilmesi bu empresyonist anlayışın bir sonucu olarak görülebilir. Cumhuriyetle birlikte resim alanında yapılan yeni atılımlar içerisinde de fotoğraf-resim ilişkisi çok belirgin olarak karşımıza çıkmamaktadır. Fotoğraf bu dönem bazı sanatçıları için bir hareket noktası olmaktan öteye gitmemiştir. Ancak bu süreçte yapılan Atatürk Resimleri, resim-fotoğraf ilişkisi açısından önemli örnekler sunmaktadır. Bu konulara ilerleyen bölümlerde geniş olarak değinilecektir.

1970'li yıllarda ise batının etkisiyle foto gerçekçilik akımının ülkemizde yaygınlık kazandığı görülmüştür. Bu akıma eğilim gösteren sanatçılar, Primitiflerle aynı temelden yola çıkmışlar fakat kimi noktalarda onlardan ayrılmışlardır. Primitifler gibi aynı fotoğraf objektifinin yakaladığı gerçekliği arayan fotogerçekçi sanatçılar, sanatçının yorumundan tümüyle uzak durmayı yeğlemişlerdir. Oysa, primitif sanatçılar, bir fotoğrafın resmini yaparken aynı zamanda onu yorumlamışlardır. Fotogerçekçi sanatçılar ise sanatçının fotoğraf gerçekliğine müdahaleyi benimsememişlerdir.

1980'li yıllardan sonra Batı'daki akımlarla neredeyse eş zamanlı olarak yaşayan Türk sanatı, kavramsal sanat ile tanışmış, bu akımı sanatında uygulamaya koymuştur. Değişik sanat dillerini ve araç gereçlerini bir arada kullanarak bir biçim

---

<sup>25</sup> A.g.k., 3.

dili öneren kavramsal sanat, fotoğraf ve resim ilişkisini yeniden gündeme getirmiştir. Kolaj tekniği bu ilişkinin görüldüğü alanlardan birisidir. Bir diğer uygulama, fotoğrafa boya ile müdahalenin esas olduğu foto pentür çalışmaları ile karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın bir malzeme gibi kullanıldığı bu tür uygulamaların yanı sıra fotoğraf tekniğini resim sanatına doğrudan uyarlayan sanatçılar da vardır. Bu sanatçılar, foto gerçekçilerden farklı olarak tuvallerinde fotoğraf karesinin durgunluğunu, donukluğunu değil, aksine yenilenen karelerle devingenliğini sağlamıştır.

Kavramsal sanatın uzantısı olarak fotoğraf kullanımı, enstelesyon çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Pek çok sanatçı aktarmak istediği kavramı görselleştirmek üzere fotoğrafı kullanmaktadır. Bu çalışmalarda fotoğrafın gösterdiğinden çok, ne için kullanıldığı, sanat objesinin dizgesinin nasıl değiştirildiği önemli olmuştur.

### **3.1. Fotoğrafın Türkiye'ye Gelişi**

Başından bu yana düşünüldüğünde<sup>26</sup>, Asker Ressamlar, Darüşşafakalılar, hatta daha sonraki dönemin birçok pentür sanatçısının oldukça çok kullandığı fotoğraf makinesinin, Türk sanatındaki sürecinin, pentürle hemen hemen paralel bir süreç izlediği görülür. Özellikle oryantalizm rüzgarlarının estiği yıllarda fotoğrafın teknik ve artistik imkanlarını keşfeden 19.yüzyıl ressamlarının fotoğraftan yaptıkları

---

<sup>26</sup> Seyfi BAŞKAN, "Türk Resim ve Fotoğrafında Karşılıklı ilişkiler", Türkiye'de Sanat, sayı:37, 20.

resimlerle önemli sayıda bir repertuar oluşmuştur. Üstelik bu sanatçıların Osman Hamdi Bey örneğinde olduğu gibi Türk öğrencilerin yaptıkları resimlerde de Türk pentürü içinde bu çerçevede ayrı bir önem kazanırlar.<sup>27</sup>

Türk pentürü için bu denli önemli olan fotoğraf makinesi ve fotoğrafla Türk insanının tanışması, Batılılaşma rüzgarlarıyla gelen diğer Batı kökenli sanatlar gibi 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiştir. “Daguerreotype” in 1839 Ağustosunda Paris’te ilk fotoğraf makinesi olarak tanıtılmasından üç yıl sonra, fotoğraf makinesi Osmanlı başkentine gelmiştir. Fotoğraf makinesinin bulunuşu Avrupa’da büyük yankılar yaratmış, 19 Ağustos 1939’da ünlü Fransız şair Louis Aragon (3 Ekim 1897, Paris-24 Aralık 1982, Paris. Siyasal eylemci ve kominizm yanlısı şair, romancı ve deneme yazarı.) “Güzel Sanatlar ve Bilimler Akademisi”nde yaptığı konuşma ile arkeolojiden sanata, siyasetten astronomiye kadar pek çok alanda insanın önünde yeni ufuklar açıldığından söz etmiştir.<sup>28</sup>

Osmanlı Ülkesine gelince, 17 Temmuz 1842 tarihli “Ceride-i Havadis” gazetesini memlekete gelen fotoğraf makinesini “...Beyoğlu’nda Mösyö Dager’in şakirdanından Mösyö Kampa icrayı sanat eylemektedir. Ressamlar bir adamı resmedecekleri vakit onu birkaç günler kemal-i sabr-ü sükunla karşılıklarına oturtup defa be defa nazar ederek haylüh zahmetli resmederler. Lakin bu aletle resmonulacak olduğu vakitte güneşte altı saniyede ve güneşsiz havada yarım dakikada ol alat vasıtasıyla resmedüp bitirirler...” şeklinde duyurulur. Haberde adı geçen Dager, ilk fotoğraf makinesinin mucidi olan Daguerre’dir. Mösyö Kampa da büyük bir ihtimalle Daguerre’nin buluşunu tanıtmak, pazarlamak ve patent almak için bazı ülkelere gönderdiği temsilcilerinden biri olmalıdır.

Yukarıdaki gazete haberinde adı geçen Mösyö Kampa’nın açtığı yoldan geçerek daha sonra Batılı Oryantalist veya İstanbullu Levanten, gayrimüslim Osmanlı fotoğrafçıları da bu alanda çalışmışlardır. Başlangıcı temsil eden bu yıllar,

<sup>27</sup> Bkz.(4), BOYNUDELİK, 167.

<sup>28</sup> Mehmet BAYHAN, “Fotoğrafın Başlangıcı ve Gelişimi”(Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını), s.353.,354.



tecimsel stüdyolar ile egzotik ve fantastik Doğu imajının rüzgarına kapılarak gelen yabancı fotoğrafçılar dönemidir. Aslında profesyonel fotoğrafçı olmayıp, daha çok seyyah, ressam, maceracı ve diplomat olarak gezdikleri doğu memleketlerinin fotoğraflarını çeken bu insanlar içinde Oryantalist betimlemeli ressamlar ayrı bir yer alırlar.

“Mösyö Naşa adlı bir Fransız, Beyoğlu’nda açtığı bir fotoğrafhanede güneşe dahi muhtaç olmayarak karşısındaki adamın suretini, birkaç saniyede çıkarmakta ve fotoğrafın cesametine göre 60 kuruştan 100 kuruşa kadar para almaktadır.”(1845 yılına ait bir İstanbul gazetesi). Henüz “carte de visite”(kartpostal)’lerin ortalıkta olmadığı o dönemde sözü edilen paralar hemen hemen aynı yıllarda yapılan minyatürcü ve gravürcülerin yaptıkları portre resimlerinden ucuz değildir. Ancak 19. yüzyılın sonuna doğru cam levhaların ve yeni kimyasallar gibi teknik imkanların, özellikle röprodüksiyon imkanlarının gelişmesiyle, fotoğraf ucuzlayarak, daha geniş halk kitlelerinin kullanımına açılmıştır.

“Bugün resim ölmüştür” diyen Paul Delaroche gibi pek çok kişinin kehanetlerinin aksine resim, fotoğraf makinesinin keşfinden olumsuz olarak etkilenmemiş hatta aksine kimi sanatçılara yeni yaratma imkanları da tanımıştır”.<sup>29</sup>

19. yüzyılda Türkiye’deki bilinen en uzun ömürlü fotoğraf stüdyosu Kırım Savaşı için Osmanlı ülkesine gelen bir Alman kimyager olan Rabaach’ın 1856 yılında açtığı stüdyodur. Bu stüdyo daha sonra “Abdullah Biraderler” olarak ünlenen ve saray fotoğrafçılığına kadar yükselen fotoğrafçılar tarafından devralınmıştır. Kayserili dört gayrimüslim Osmanlı vatandaşı olan bu sanatçıların, Zonaro gibi bazı ressamın tablolarına, hatta II. Abdülhamit’in hazırlattığı özel albümler için çektikleri fotoğraflarla dönemlerine ışık tutmuşlardır. 1900’lü yıllarda bu sanatçıların yetiştirdikleri yeni kuşak fotoğrafçılar da peşi sıra açtıkları stüdyolarla, gelişen portre fotoğrafçılığının imkanlarını son derece iyi kullanarak saraya, Osmanlı bürokrasisi ve aristokrasisi için çalışan minyatür sanatçıların

<sup>29</sup> Kaya ÖZSEZGİN, “Sanat Üzerine Yazılar”, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, 1, s.57.

işlerini önemli ölçüde ellerinden almıştır. Ancak pentürle köprüleri tamamen atmayarak bu alanda da sanatçılara önemli katkılar sağlamışlardır. Darüşşafakalı ressamların saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğraflardan çalışarak oluşturdukları kendi adlarıyla anılan resim repertuarı, pentür ile bu iki yönlü ilişkinin ürünüdür.<sup>30</sup>

### 3.2. Türk Resminde Batı Etkisi ve Dönemin Fotoğrafla Olan İlişkisi

Türk resim sanatının batılı anlamda ifade buluşu ile fotoğrafın Türkiye'ye girişi birbiriyle çakışan bir zamansallık içerisinde yer almaktadır. 19. yüzyıla kadar Türk resim sanatı, geleneksel çevrenin içerisinde varlık göstermiştir. Bu geleneksel üretim kendini minyatür sanatı içinde var etmiştir. Gelişmiş Osmanlı minyatür sanatının geçmişi ise ilk Türk uygarlıklarına dayanmaktadır. Bu nedenle Türk resmini anlayabilmek en erken örneklerin çözümlenmesine bağlıdır. Buna göre, Türk resmi en erken örneklerini 7. yüzyılda Uygurlar döneminde vermiştir. Uygur minyatürleri salt Türk resim sanatı açısından değil tüm dünya sanat tarihinde yer tutacak bir üretime ev sahipliği yapmıştır. Gerçekçi realist anlayışın hakim olduğu Uygur sanatı, portreciliğe de öncülük etmiştir. Türklerin İslamiyet'i kabul edene dek Uygur üslubu Türk resminin genel karakterini oluşturmuştur. İslamiyet'le birlikte minyatüre Arap etkisi girmiş; geleneksel Türk resmini özellikleri baki kalmakla beraber, Arabi unsurlarla birleşmiş bir Osmanlı minyatür üslubu ortaya çıkmıştır.<sup>31</sup>

18. yüzyıl Batılılaşma hareketlerine paralel olarak Osmanlı resim sanatı programı da değişmiş, minyatür eski önemini yitirmeye başlamıştır. Batılı anlamda tuval resmine geçiş öncesinde, mimari program içinde birtakım denemeler yapılmıştır. Aynı zamanda Batılı ressamların etkisiyle, tema değişmiş, figür kompozisyonları ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde minyatür ve kitap resmine olan ilginin azalmasıyla birlikte "Halk Sanatı" olarak adlandırılmış, İstanbul ve taşra kentleri olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuş bir sanatsal üretim ortaya çıkmıştır. Duvar resimlerinde ilkin kendini göstermiş olan bu naif halk sanatı

<sup>30</sup> Seyfi BAŞKAN, "Dersaadet'te Yeni Bir Sanat; Fotoğraf" Kültür Ve Sanat, S.13., s.46.

<sup>31</sup> Orhan ASLANAPA., 1984, Türk Sanatı I-II, Kervan Yayınları, İstanbul.

üslubu, resimsel değerlerinden çok süslemeci bir anlayışla kendini göstermiştir. Ancak süsleyici anlayışta bile her zaman tasvir etme duyarlılığı söz konusu olmuştur. Halk resimleri dinsel ve din dışı olmak üzere iki grupta ele alınabilir. Dinsel içerikli halk resmi programı içinde, dükkan ve tekkelerde belirli bir kompozisyon içerisinde dini öneme sahip şahsiyetlerin levha resimleri ve yazı resimleri yer alırken, din dışı halk sanatını örneklerini halk tarafından en sevilmiş aşk hikayeleri oluşturmaktadır.<sup>32</sup>

Bu dönemde Avrupa Sanatı yeni bir buluşa ev sahipliği yapmıştır:Fotoğrafçılık. Fotoğrafın bulunuşu sırasında Paris’ te öğrenim gören serasker Hüsrev Mehmet Paşa’ nın kölelerinin fotoğrafını çektirip Paşa’ya gönderdikleri bilinmektedir. Hüsrev Mehmet Paşa bu fotoğraflardan birini II. Mahmut’a sunmuştur; ve bu fotoğrafların Türkiye’ye ilk giren fotoğraflar olduğu sanılmaktadır. Fotoğrafın bulunuşu, dönemin resim programı üzerinde ciddi etkilere yol açmıştır. Bir grup sanatçı, birbirinin kopyası sanılacak denli bir üslup birliği içinde üretimde bulunmuştur. Sanatçının ilk bakışta fotoğraftan kopya edilmiş izlenimi veren çalışmaları, ayrıntıya inildiğinde aslında fotoğrafın sanatçı tarafından yorumlandığı fikrini güçlendirmektedir. “Primitifler” olarak anılan bu ressamlar arasında Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Ahmed Bedri, Şefik Mustafa, Osman Nuri, İbrahim gibi isimler yer almaktadır(Resim 3. 2. 1.).<sup>33</sup>

Primitiflerdeki konu birliği, yapı ve bahçe düzenlemelerinde ifade bulmaktadır. Foto yorumcu bir üslupla ele alınan resimlerde, kompoze etmekten uzak, görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı hakimdir. Fırça ve boya kullanımında bütünlüğün hakim olduğu resimlerde, boya dokusu olabildiğince incelmıştır. Böylece resimlerde pürüzsüz bir yüzey elde edilmiştir. Renk kullanımında ise aynı obejektivizm görülmektedir. Nesnenin doğal renkleri özenle korunmuştur.

<sup>32</sup> Sezer TANSUĞ, 1996, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

<sup>33</sup> A.g.k. 1996, İstanbul.

Primitifler resimlerinde figürlü anlatımdan kaçınmışlardır. Ancak yer yer figür denemelerine rastlanmaktadır. Fakat bu figürler oran duygusundan kopuk, yapı etrafında neredeyse fark edilmeyecek denli küçültülmüş boyutlardadır.

19. yüzyıl primitifleri dünya resim tarihi açısından özgün bir yere sahiptir. Eserlerinde uygulanan tekniğin ustalığı ve fotoğraf algılarındaki farklılık onları özgün kılmaktadır. Türk foto yorumcuları, batılı foto gerçekçilerden farklı olarak fotoğrafın gösterdiklerini yeterli bulmamışlardır, farklı bir gerçeklik yorumu katarak fotoğrafı yeniden yorumlamışlardır.

Bu yıllar içinde Şeker Ahmet Paşa, İstanbul Sultan Ahmet' teki sanat okulunda 1873'te ilk, ardından 1875'te Darülfünun'da ikinci resim sergisini açmıştır. Çoğu Ermeni olan azınlık sanatçıları özellikle, nakkaş-musavvir geleneğinin bir devamı olarak süren portre tasvirlerini, pentür diline aktararak portre ressamlığını sürdürmektedir. Sarayın da desteğine sahip olan Guillemet gibi yabancı Oryantalist sanatçılar ile resim atölye okullarını faaliyete geçirmişlerdir. Leonardo Mango (1843-1930), Fausto Zonaro(1854-1929), Ayvazovski(1817-1900), ve Philippe Bello (1831- 1911) gibi pek çok oryantalist de İstanbul' a gelip giderek 19. yüzyıl sanat ortamının gelişmesini sağlamışlardır. Fotoğrafın son derece etkin olarak kullanıldığı bu dönem içinde Darüşşafakalılarının özel bir yeri olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Yaptıkları resimlerle Türk Pentüründe bir çığır açmışlardır, ancak Türk Resmi antolojisi içinde “başlangıcı” temsil eden örnekler olarak, bu geleneğin önemli bir parçası oldukları da muhakkaktır. Henüz tam olarak aydınlatılmış olmamakla beraber saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğrafları 20. yüzyılın fotogerçekçi ressamlarının ele alış biçiminden pek de farklı olmayan teknik ve artistik yeterlilikleriyle tuvallerine aktaran bu sanatçılar Türk resmine hiç küçümsenmeyecek bir olguyu yerleştirmişlerdir.<sup>34</sup>

Sözlüğün, farklı zaman ve mekanlarda yaşayan, kişi ve olayları aynı zamanda ve mekanda bir araya getirmek olarak tanımladığı anakronizmi, fotoğrafik

<sup>34</sup> Ahmet Kamil Gören, “19.yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler, Darüşşafakalı Ressamlar Üzerine” Sanat Çevresi, S.193., s.52,53.

imkanlardan yararlanarak en iyi gerçekleştiren isimlerden birisi, belki de ilk akla gelen isim, daha öncede belirttiğimiz gibi Osman Hamdi Bey'dir. Hemen hemen bütün eserlerinde fotoğraflarla tespit ettiği figürleri yine fotoğraflarını çektiği mekanlarda arzu ettiği kurgu ile bir araya getirerek anakronik tablolar ortaya koymuştur. “Şehzade Türbesinde Derviş”, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” ( Resim3.2.2) ve “Silah Taciri” anakronik tablolarına örnek teşkil etmektedir. Mesela “Cami Önünde Konuşan Hocalar” adlı tabloda sanatçı kendi fotoğrafından da yararlandığı üç figürü, Karaman Hatuniye Medresesi'nin kışlık dershanesinin önünde bir araya getirerek görselleştirmiştir.<sup>35</sup> Arka plandaki taş plastikli girişin ahşap kapısı da Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan , Konya Alaaddin Camii'ne ait kapı kanadıdır. Sanatçı muhtemelen bir fotoğrafla tespit ettiği minber kapı kanadını burada değerlendirmiştir. Yine figürlerin üzerinden sarkan kandil de Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi' nden Türk İslam Eserleri Müzesi' ne nakledilen kandildir.

Osman Hamdi' nin fotoğrafın katkılarıyla yaptığı anakronik resimlerinde en önemli unsurlardan birisi olan figürü kullanmakla birlikte onun gibi en azından bazı resimlerde fotoğraftan faydalanan Üsküdarlı Cevat (Göktengiz)'in “Cami Girişi” adlı tablosu da fotoğraftan yapılmış olmalıdır.

Bazı kaynaklarda, İstanbul'un rutubetli ve soğuk havalarında tarihi anıtları resmederken tutulduğu hastalık yüzünden öldüğü yazsa da, Şevket Dağ' ın figürsüz enteriyörleri veya mimari resimlerinde fotoğraf kullanmış olduğu açıktır. 20. yüzyılın başında pratik olarak cami içinde resim yapmanın zor olduğu düşünülürse, Rüstem Paşa Camii haremini konu alan “Enteryör” adlı resmin veya “Cami Kapısı” adıyla bilinmekle birlikte II. Selim Türbesi kapısını gösteren resmin fotoğraftan yapılmış olduğu daha akla yatkın gelmektedir. Fotoğraf, Osmanlı ressamı için iki bakımdan önemliydi. Birincisi, Batılı Oryantalistlerle paylaşılan tutum; yani sahneyi durağan hale getirmede kullanılan bir teknik. Diğeri ise, Osmanlı toplum yapısına

<sup>35</sup> Belgin DEMİRSAR, Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler, Kültür Bak. Yay. s.161.

daha uygun düşen bir gerçek; her türden (peyzaj, mimari v.s.) dış mekanı stüdyo içinde kotasabilme fırsatı.<sup>36</sup>

II. Meşrutiyet' in ilanından sonra, Balkan ve I. Dünya Savaşları sırasında fotoğraf artık devletin resmi memurlarının olayların tespit edilmeleri için kullandıkları önemli bir araç olmuştur. Bu arada sinema çabalarının da yine belgesel amaçlarla birkaç öncü ismin çerçevesinde geliştiği görülür.

### **3.2.1. Fotoğraftan İlk Faydalanan Türk Ressamlar: Foto-Yorumcular**

19. yüzyılın ilk yarısından itibaren resim sanatımız Batılı bazı oluşumlar yaşamıştır. Bu dönemin ressamı çok çeşitli bir görünüm sergilemekle birlikte bazı ortak özelliklerde içermektedir. Sanatçıları arasında askeri ve sivil okul çıkışlı olanlar, yurt içinde ve yurt dışında eğitim almış olanlar bulunmaktadır ve sanatçıların çoğu azınlıklardan oluşmaktadır. Askeri okul çıkışlı ve yurt dışında eğitim almış olan sanatçılarımız arasında Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa; askeri okul çıkışlı ve yurtiçinde eğitim görmüş sanatçılarımız arasında ise Hüseyin Zekai Paşa öne çıkmış isimler olarak görülmektedir. Bu sanatçıların üslupları dönemin diğer sanatçıları ile benzerlik taşımaktadır. Söz konusu ressamın ilk dönem yapıtlarında dönemin diğer sanatçılarındaki görüldüğü gibi çekingen, saygılı, ölçülü ve dünyaya aynı saf yürek bakış ve ayrıntılı bir işçilik vardır. Desen tüm sanatçıların yapıtlarında ağırlığını korumaktadır. Daha sonra Avrupa Akademilerinde olduğu

---

<sup>36</sup> Bkz.(4),BOYNUDELİK, 173.

gibi bu sanatçılarda yağlıboya geçmişlerdir. Ancak sanatçılarımız bu üretim aşamasında desen ve yağlıboya sorunları üzerinde durmamışlardır.<sup>37</sup>

Türk resim sanatının yeni bir hamle aşamasına ulaştığı 19.yüzyılda, “Primitifler” olarak adlandırılmış özgün bir üslup bütünü ortaya çıkmıştır. 1980 yılında bulgulanmış olan Primitif ressamın tümüyle fotoğraf modellerinden çalıştıkları ve daha sonra Foto-Yorumcular olarak adlandırıldıkları bilinmektedir. Primitif ressamın tüm yapıtlarında fotoğraf modeline bağlı kalmış oldukları, Washington’ da bir sahafta bulunan bir albüm sayesinde anlaşılmıştır. Abdullah Biraderler’ in orijinal fotoğraf çekimlerinden oluşan bu albümün büyük bir kısmı İstanbul görünümüne ayrılmış, bir kısmı da Sofya, Atina ve Korfu’ dan görünümünden oluşturulmuştur. İlk birkaç model örneği bu albümde tespit edilmiştir. Yıldız Sarayı Kitaplığı’ndaki albümlere bakıldığında ise Primitif ressamın fotoğraf modellerinin neredeyse tümü tespit edilmiştir.<sup>38</sup>

Primitif ressamlar 19.yüzyılda üretim yapmış olmalarına rağmen bu ressamlarımızın keşfedilişi oldukça geç bir zamana karşılık gelmektedir. 1979 yılında İstanbul Maçka Sanat Galerisi’nde Türk Primitifleri Sergisi’ nin açılmasıyla, 19. yüzyılda etkinlik gösteren bu ressamlar gündeme gelmişlerdir. Primitiflerin üslup özellikleri, bu ressamın kimler olduğu, eğilimleri ve eğitimleri hakkında düşünce ve tartışmalar bu serginin ardından atılmıştır. Bu resamlara ait resimler İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin yanı sıra eski konak ve köşklere de bulunmaktadır. Çeşitli isimler 1979’dan itibaren Primitiflere ilişkin fikirlerini dile getirmeye başlamıştır. Bu isimlerden biri olan Turan Erol;

*“ Ermiş tavırlarıyla tuvallerini boyayan bütün bu ustalar sözleşmişçesine hep aynı manzara da buluşurlar. Hasköy’ lü Ahmet İhsan, Hilmi Kasımpaşalı, Ahmet Bedri, Ahmet Ziya ve adlarını henüz bilmediklerimiz de onlara katılırlar. Çoğu Yıldız Sarayları’nın*

<sup>37</sup> Gören, A.K., 1997, “Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar”, Türkiyemiz, 81.

<sup>38</sup> Erol, T., 1980, “19. Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler”, Yeni Boyut, 11, 8-9.

*köşklerini, yapma göller, havuzlar, dizi dizi fenerler, mermer saksılar, serin gölgeli ağaçlarla donatılmış, yemyeşil ıslak çimli bahçelerini bazısı biraz daha tutuk, donuk, bazısı daha kıpırtılı, ürpertili bir fırçayla değiştirilir. Bu resimlerde ufka yaklaştıkça ağarmaya yüz tutan ak bulutlarla gökyüzü hep mavi, sular bu maviliği yaratan bir aynadır. Hep gökyüzüne uzanan ve aynı yönde uzanan ağaçlar, fenerler tekdüze bir ritim oluştururlar, hiçbir şey kımıldamaz, her şey sonsuza dek aynı ışık kaynağından aynı derecede ışık alır. Bu resimler öylesine bir yeryüzünün aynasıdır ki burada ne akşam vardır ne sabah, ne uzaklıklar sislere bürünür, ne güneş parıldar, ne mevsimler değişir. Bu dünyada ne sonbahar olur ne kış. Her şey orada dolaylı bir ilkbahar ışığı içerisinde sonsuza giden bir uykuya dalmış görünür” sözleri ile primitif sanatçıların eserlerini tanımlamaktadır.<sup>39</sup>*

Nurullah Berk ise primitif sanatçılarla ilgili fikirlerini şu sözler ile dile getirmektedir:

*“Saf, temiz bir çeşit mistizizmaya varan tabiat hayranlığı, bağlılığı ile tabiatı inceden inceye izleyen, tuvale aktarmak isteyen naif bir çalışma tarzı...Neden Batı tekniğine uygun çalışan bu ilk pentür ressamı İstanbul’un bunca güzelliği, bunca anıtı, tarihi köşklere dururken, saray ve köşk bahçelerinden, parkalarından çıkamamışlar...Bu tutumlarının en ilginç yanı uyguladıkları kesin objektivizmin fotografik bir etki uyandırması, aksine İtalyan primitiflerinin saflığına yakın bir güzellik duygusu vermesidir.Tuhaftır bir desen realist ola ola bir çeşit sürrealizme yöneliyor. Gerçeği çizgi ve boya ile bu kadar yakından izlemenin seyirciyi gerçeküstüne götüren bir hassası vardır.”<sup>40</sup>*

<sup>39</sup> Erol, T.,1980, “19. Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler”, Yeni Boyut, 11, 8-9.

<sup>40</sup> Tansuğ, S.,1988, “Darüşşafakalı Ressamlar Sergisi”, Milliyet Sanat, 191, 30-32.



Bir başka isim Adnan Çoker, Primitiflerle ilgili görüşlerini belirtirken onların fotoğraf-resim ilintisine dikkat çekmektedir: “ *Resim sanatı tarihinde atölye çalışması yani tümüyle atölyede başlanıp bitirilen resimle, doğa karşısında çalışmanın arasındaki fark ve her iki çalışmadan elde edilen sonuçların farklılığı sorunu bu yapılarda açık seçik yansıyor. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan Primitif denen resimlerin boyutlarının aynı oluşu bir başka kanıttır. Örneğin Hilmi Kasımpaşalı, Salih Molla Aşki ve Hüseyin Giritli diye adlandırılan kişilerin resimleri kompozisyon yönünden kesilmiş izlenimi veriyor. Tablolarındaki renk armonilerinde büyük yakınlık görülüyor*”.<sup>41</sup>

Bu dönemin sanatçıları sınıflandırırken oldukça ilginç durumlarla karşılaşmıştır. Bir sınıflandırma modeli, sanatçıların doğum tarihlerine göre gruplama yapılması şeklinde kendini göstermektedir. Ancak bu sınıflama sisteminde bazı tutarsızlıklar söz konusudur. Örneğin Primitif olarak değerlendirilen Ahmet Bedri, Avrupa’ da eğitim görmüş Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa’dan daha sonra doğmuştur. Yine Primitif Sanatçılar Salih Molla Aşki, Vidinli Osman, Fatihli Mustafa, Avrupa’da eğitim görmüş olan Halil Paşa’dan 20 yıl sonra doğmuşlardır. Halil Paşa daha önce doğmuş olmasına rağmen yeni bir üslup arayışına giderken Salih Molla Aşki, Vidinli Osman ve Fatihli Mustafa ortak bir üsluba bağlı kalmışlardır. Buna göre dönemin sanatçıları yurtiçinde ve yurt dışında eğitim gören sanatçılar biçiminde sınıflandırma daha doğru bir sınıflandırma modelidir. Nitekim yaşları ne olursa olsun yurt dışında eğitim gören sanatçılar çeşitli üslup arayışları içindedir ve yurtiçinde eğitim gören sanatçılarda manzara idealini sürdüren ortak bir üslup anlayışı görülmektedir. Buna göre tespit edilmiş olan bir Primitif ressam şu isimlerden oluşmaktadır: Vidinli Osman, Kasımpaşalı Hilmi, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşki, Necip, Fatihli Mustafa, Darüşşafakalı Şefik ve Lofçalı Ahmet.<sup>42</sup>

Primitif ifadesi ilk olarak Fransız yazar düşünür Rene Huygue tarafından kullanılmıştır. Huygue, İstanbul Resim ve Heykel Müzesini gezerken ilk salonda yer alan sanatçıların eseleri için bu ifadeyi kullanmıştır. Bir başka fikre göre primitif

<sup>41</sup> A.g.y. 30-32.

<sup>42</sup> Gören, A.K.,1997, “ Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar”, Türkiyemiz, 81.

sözü ilk kez 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi' nde Burhan Toprak'ın çabalarıyla düzenlenen Elli Yıllık Türk Sanatı adlı sergide Türk İptidaileri (ilkelleri) şeklinde kullanmıştır. Bu sergiyi düzenleyenlerin Avrupa sanatındaki primitiflerden etkilendikleri düşünülmektedir. Nitekim Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai gibi ressamı Türk Klasikleri olarak adlandıran anlayış, onların öncüleri olan imzasız, tarihsiz bu tabloları Türk Primitifleri olarak görmüşlerdir.<sup>43</sup>

Türk Primitif Sanatçılarının ortaya çıkarılmasında ve bu ressamın kimlerden oluştuğunun tespit edilmesinde 1970' lerin sonlarında Sezer Tansuğ ile Adnan Çoker'in çok yoğun çalışmaları olmuştur. Primitif sanatçılarının Darüşşafaka Lisesi öğrencileri olduğunu tespit eden Çoker, bu araştırma sonucunda on bir ressamın adını netleştirmiştir. Buna göre sanatçıların Darüşşafaka Lisesi' ne girişleri en erken 1879, en geç 1885 yılları olarak tespit edilmiştir. Okula kaydolan öğrenciler 1889, 1890,1891 ve 1892 yıllarında okulda altı ile on iki yıl süreyle kalmışlardır. Öğrencilerden Vidinli Osman 1871 doğumludur ve 1884 tarihinde liseye girip 1891'de mezun olmuştur. Kasımpaşalı Hilmi 1867 doğumludur ve 1881-1889 yılları arasında lisede bulunmuştur. 1871 doğumlu olan Ahmet Ragıp 1882'de liseye kayıtlı olmuş ve 1890'da mezun olmuştur. 1869 İstinye doğumlu olan Salih Molla Aşki 1892'de liseden mezun olmuştur. Yine 1867 İstinye doğumlu olan Necip 1882-1890 tarihleri arasında lisede bulunmuştur. 1872 Sofya doğumlu olan Fatihli Mustafa 1882-1890 yılları arasında, 1868 İstinye doğumlu olan Darüşşafakalı Şefik 1879-1891 yılları arasında, 1873 Girit doğumlu olan Giritli Hüseyin 1883-1891 yılları arasında, 1873 Kangara doğumlu Darüşşafakalı Hüseyin 1885-1891 yılları arasında, 1869 İzmit doğumlu Darüşşafakalı Şevki 1879-1891 yılları arasında, 1870 Lofça doğumlu Lofça'lı Ahmet ise 1881-1891 yılları arasında Darüşşafaka lisesinde öğretim görmüştür.<sup>44</sup>

Adı geçen on bir ressamın yanı sıra dönemin diğer bazı sanatçıları da primitif olarak değerlendirilmektedir. Bunların arasında ismi geçen Ahmet Bedri 1871

<sup>43</sup> Bkz.(18), HELVACIOĞLU,27.

<sup>44</sup> Gören,A.K., 1994, "19. Yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler", Sanat Çevresi, 193., 52-53.

İstanbul doğumludur. 1892’de Mekteb-i Harbiye-i Şahane’yi bitiren sanatçıların kolağası iken genç yaşta öldüğü söylenmektedir. Harbiye’den mezun Hoca Ali Rıza Bey’in öğrencisi olan Ahmet Bedri’nin çok az eseri günümüze ulaşmıştır. Bahriye Kolağası Fahri Efendi, Arif Hüsnü, Hilmi, Hayri ve Mehmet Ali, ismi geçen diğer sanatçılardır. Primitif ressamların doğum tarihleri bilinmekte ancak ölüm tarihlerine ilişkin bilgiye rastlanmamıştır. Primitif sanatçılar eserlerine imza atmamaktadırlar. Ya sadece kulları ifadesini kullanmışlar yada kulları ifadesini isimlerinin arkasına eklemiştirlerdir.<sup>45</sup>

### **3.2.2.Fotoğrafın Resim Sanatındaki Geleneksel Yorumu**

19.yüzyılın ikinci yarısında üretim faaliyeti göstermiş Primitif ressamların, fotoğrafa bakarak çalışan ilk Türk ressamı olduğu artık bugün tartışmasız bir gerçek olarak kabul edilmiştir. Böylece fotoğrafın Türkiye’ye girer girmez Türk Resim sanatı üzerinde etkili olduğu da tespit edilmiştir.

Primitif sanatçılar fotoğraftan çalışmaları bir etken olmak üzere ortak bir üslup özelliği sergilemiştir. Primitif resim tarzı olarak adlandırılan bu tür, bir yanıyla halk tarzı popüler duvar ressamlığına, bir yanı ile de değerlendirilmesi yapılacak olursa, genelde oda ve salon duvarlarına yapılan manzaraların değişen ve çoğalan ihtiyaçlara uygun bir hale gelmek için tuval resimlerine dönüşme zorunluluğu ile karşı karşıya kaldığı söylene bilir. 19. yüzyılın ikinci yarısında

---

<sup>45</sup> Bkz.(18),HELVACIOĞLU,27.

duvarların resimlerle süslenebileceği bir aristokrat geleneği yerini, hareketli ve değişken bir burjuvazi geleneğine terk edilmiştir. Bu burjuva zevkini karşılamak üzere yer değiştirebilir, taşınabilir tuval geleneği benimsenmiştir.<sup>46</sup>

Abdullah Biraderler'in fotoğraflarından yararlandıkları tespit edilen Primitiflerin resimlerinde II.Abdülhamit Devri' nin Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, Kağıthane, İhlamur Köşkleri, havuzlu bahçeler, fiskiyeler, fenerli yollar, ziyafet sofraları ve iç salonlardır (Resim 3. 2. 2. 1. - Resim 3. 2. 2. 2.). Sanatçıların ortak üsluplarda ortaya çıkardıkları eserlerinde Osmanlı Resim Sanatının eski şemacı geleneğini hazır fotoğraf düzeni ile sürdürdükleri görülmektedir. Sanatçılar fotoğrafik etkiyi fırça kullanımında yaratmaya çalışmışlar, yüzeysel boya kullanımı ile dokuyu yok ederek herhangi bir rölyef etkisi uyandırmayan düz alanlar oluşturmuştur. Su, ağaç gibi doğasal unsurlar çeşme, fiskiye gibi nesnelere bütünsellik içinde kaynaştırılmıştır. Böylece sanatçılar fotoğraf görüntüsünün sınırlarını aşmaya çalışmışlar, objektif görüntünün dayattığı ilkeleri özellikle doğa ve mimari bütünleşmesinde yorumlarını katarak ortadan kaldırmışlardır. Primitiflerin aynı yorum anlayışlarını insan figürlerinin algılanışında da görmekteyiz. Geleneksel sanatın kurallarına riayet eden sanatçı fotoğrafın sunduğu insan görünümünü, objektifin yansıttığı görüntüden yalıtarak naif bir vurgulama ile tuvale aktarmıştır. Bu nedenle manzara ressamlığı figüre karşı geleneksel bakışın bir sonucu olarak ağırlık kazanmıştır. Nitekim bu dönem bol figürlü bir fotoğraf ıssız bir manzaraya dönüşebilmektedir.<sup>47</sup>

Primitif ressamların eserlerinde ortak bir özellik figür kullanımlarında karşımıza çıkmaktadır. Yapı ve bahçe düzenlemeleri tüm ayrıntıları ile tuvale aktaran sanatçı, figüre yaklaşırken çekingen davranmış, fotoğrafın gösterdiğinden ziyade geleneksel yoruma öncelik vermiştir. Örneğin Giritli Hüseyin'in Yıldız Sarayı Bahçesi adlı tablosunun Abdullah Biraderler tarafından çekilen fotoğrafında yüzlerce figür görülmektedir. Giritli Hüseyin'in tablosunda Yıldız Sarayı ve Bahçesinin uzaktan görünümü resmedilmiştir. Fotoğrafta yer alan yüzlerce figür

<sup>46</sup> Berk, N.,1979, "Çağdaş Primitifler", Sanat Dünyamız, 6, 44-48.

<sup>47</sup> Tansuğ,S.,1996, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

gösterilmemiş, resim ıssız bir doğa görünümü almıştır. Primitif sanatçıların figüre yaklaşımları onları yok saymanın yanı sıra alabildiğine küçültülmüş ve niteliğini kaybetmiş formlar şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı mimari formlar ve ayrıntılarda fotoğrafın gösterdiği gerçekliği en ince detayına kadar tuvaline aktarma gayreti içerisinde iken, figür kullanımında yoruma gitmiştir. Mimari formlara gösterilen gerçeğe uygunluk titizliği, figürlerde form bozma, oran orantı duygusundan uzak durma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bir çeşmenin yanında yer alan insan figürü oldukça küçültülmüş neredeyse fark edilmeyecek boyutlara ulaşmıştır. Bu resimlerde figürün ifadesine ise neredeyse hiç yer verilmemiştir.

Böylece Türk Primitiflerinin, örnek fotoğraf modeller aracılığıyla geleneksel şema sivilizasyonunu anımsatan bir resimsel yorum düzleminde çalıştıkları ve fotoğrafik kompozisyonu bazı detaylar ve figürlerden arındırarak sakin bir atmosfer oluşturdukları söylenebilir. Fotoğrafa bu yaklaşım kuşkusuz Osmanlı geleneksel yapısından kaynaklanmaktadır. Benzer yaklaşımlar, Avrupa dışındaki coğrafyalarda fotoğrafın resme uygulandığı alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı sanatçısının fotoğrafa yaklaşımını Hindistan sanatçıları da görmekteyiz. Hintli sanatçı fotoğraftan çalıştığı eserlerine Osmanlı sanatçısından farklı olarak geleneksel bir takım eklemeler yapıyor. Hatta zemin üzerinde bile Hint Sanatının geleneksel süslemeci tavrı görülebiliyor. Oysa Osmanlı sanatçısı fotoğrafa müdahalesinde eklemekten ziyade kompozisyonu sadeleştirme eğilimi içerisindeydi. Bu olgu da geleneksel Türk Resim anlayışında temel bulmaktadır. Nitekim geleneksel Türk resmi yalın ve ayrıntısız, doğrudan anlatımcı özellikleri ile öne çıkmaktadır. Süslemeci üslup Arap unsurlarının Türk resmine girişinden sonra karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Primitif ressamlar fotoğraf tekniğini resme uygularken resim sanatının geleneksel kurallarını yadsımamıştır.<sup>48</sup>

Primitif ressamların Türk Resim Sanatına katkıları tespit edilirken bazı araştırmacılarca bu sanatçıların gerçek birer pentür sanatçısı olmadıkları, fotoğraf modelini kullandıkları ve fotoğrafa müdahale ederek, onu yorumlayarak yeniden

<sup>48</sup> Tansuğ, S., 1996, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

büyük boyutlu olarak yaptıkları ifade edilmektedir.Sezer Tansuğ bu konuda şu fikirleri savunmaktadır:

*“Dariüşşafakalı ressamın sorunu, bu anonim ekol davranışı içinde sanatçı kimliğinin ikincil derecede kaldığı bir sorundur. Burada önemli olan Dariüşşafakalı ressamın tümüyle fotoğraf modellerini kullanmış oldukları ilk örnek belgelerle kanıtlanması ve bu sanatçıların gerçek anlamda birer ressam olmayıp fotoğrafa müdahale edilmiş ya da bir anlamda yorumlanmış olarak büyük boyutlarda renklendirerek yeniden meydana getiren bazı usta kişilerin belirlenmesidir. Fotoğrafa müdahale zorunluluğunu gerçekleştirmiş olan bu ustaların gerçek bir pentür olgusuna girmemiş sadece fotoğrafik ustalığa bağlı kalmış olmaları hiçbir suretle rastlantı değildir. Çünkü bu sanatçılar çağdaş anlamda ressam değil, birer fotoğrafik müdahale uygulayıcısıdır...Şu halde Dariüşşafaka çevresine mensup 19. yüzyıl sonu primitif ekol ustalarının eserlerini bundan böyle resmi aşan ya da resimden öte bir olgu, müdahale edilmiş fotoğrafik vizyon sorunu açısından görmek zorundayız. Bu sorun aynı zamanda bize fotoğrafik görüntünün objektif gerçekliği karşısında direnen bir öznel görüş sisteminin egemenliği bu kesin nesnellik karşısında bile sürdürmek amacıyla olduğunu göstermekte, fotoğrafik ya da kesin objektif gerçekliğin yerel algılanış kıskakları konusunda derin ve anlamlı ip uçları vermektedir.”<sup>49</sup>*

19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğraftan çalışan Primitif resamlar, ülkemizde 1960’lı yıllarda yoğunluk gösteren foto-gerçekçi resamlardan kalın çizgilerle ayrılmaktadır. 19. yüzyıl resamları fotoğraftan çalışmış olmalarına rağmen model aldıkları fotoğraftan farklı bir gerçekliğe ulaşmayı hedeflemişlerdir. Onlar, objektifin yakaladığı gerçekliğin ötesine geçmeyi başarmışlardır.19. yüzyıl resamları fotoğrafa bazı unsurları yok sayarak ve geleneksel renk üslubuna uygun

<sup>49</sup> Tansuğ, S.,1988, “Dariüşşafakalı Ressamlar Sergisi”, Milliyet Sanat, 191, 30-32.

düzenlemeler ile müdahale etmişlerdir. Oysa 1960'lı yılların foto-gerçekçiliğinde objektifin yakaladığı gerçekliği aynen tuvale aktarmak esastır. Sanatçının başarısı bunu uygulayabildiği oranda ölçülmüştür. Dolayısıyla foto-gerçekçilikte sanatçının yorumuna yer bırakılmamıştır. Bu anlamda 19. yüzyıl foto-yorumcuları fotoğrafik nesnel görünüme kazandırdıkları soyut atmosferle dünya resim tarihine büyük bir katkı yapmışlardır. Böylece sanatçı doğa karşısında çalışmanın bir adım önüne geçmiştir ve daha sonraki dönemde hakim olacak “doğa görüntüsünün yetersiz kalması ve sanatçının ona bir yorum getirmesi gerektiği” anlayışının ilk nüvelerinin Türk Resim sanatında daha 19.yüzyılda barındığını ispat etmiştir.

1980' li yıllarda bulgularan pirimitif ressamaların tümüyle fotoğraf modellerinden çalıştıkları ve daha sonrada bu özelliklerinden dolayı foto-yorumcular olarak adlandırılmışlardır (Resim 3. 2. 2. 3.- Resim 3. 2. 2. 4.) Batıdaki anlamına giderek daha çok yaklaşan bir resim patlaması, 1914 yılına rastlamaktadır. 1914'te Batıdan eğitimden dönen sanatçılara, üslup eğilimi ve resim anlayışı yönünden “izlenimciler” adlandırılması yakıştırılmıştır.Bu dönem resimlerinin ise fotoğrafla olan ilişkisi neredeyse yok denecek kadardır. Öyleki, foto-yorumculardaki durağanlığın aksine İbrahim Çallı, Namık İsmail, Sami Yetik ve özellikle Avni Lifij gibi sanatçılarda resmi statik klan her unsurdan ayıklayan bir iç dinamizm, resim biçimlerinin resim biçimlerinin ritmik ilişkilerine yansımıştır. Ancak bu dönem sanatçılarının gerçekleştirdiği Atatürk, İnönü ve Fevzi Çakmak portrelerinin ise neredeyse tamamı fotoğraf çıkışıdır. Resim tarihimizin ilgi çeken olaylarından birisi de I. Dünya Savaşı (1914-1918) arasında İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırılmak üzere bir atölyenin kurulmasıdır. Şişli atölyesinde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelerde götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yakalanmıştır. Fakat faaliyetleri atölye içerisinde gerçekleştiğinden, model olarak kullanılan top, v.s. gibi savaş araçlarıyla , askerler de getirilerek bu sanatçılara poz vermeleri sağlanmıştır. Şişli atölyesinde üretilen çalışmaları yöntem olarak fotoğraf ile ilişkilendirmek mümkün olmaya bilir. Ancak, çalışmaların belgesel nitelikli eserler olduğunu düşünürsek, işlev olarak fotoğrafla ilişkilendirmek pekte haksız bir yaklaşım sayılmayabilir.Cumhuriyet ile birlikte ise

Türk resimde tüm alanlarda olduğu gibi yeni bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde yapılan Atatürk portreleri ise gerek yöntem olarak gerekse konulanma olarak ayrı bir öneme sahiptir. Konu ile ilgili geniş bilgi ve inceleme ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

### **3.3Türk Resim Sanatında Fotogerçekçi Eğilimler**

Foto-gerçekçilik 1960' ların sonunda Amerika'da ortaya çıkmış bir plastik sanatlar akımıdır. Doğrudan doğruya fotoğraftan çalışan ya da fotoğraf gibi bir gerçeklik kabulü ile yapılmış ürünleri kapsamaktadır. Yani, foto-gerçekçilik fotoğraftan hareketle ya da fotoğraf gibi resim yapmak anlamına gelmektedir.

Fotoğrafın taklit edilmesi ya da kopya edilmesi anlamını taşıyan foto-gerçekçi eserler sanatçının eğilim ve yorumlarını asgariye indirmeyi hedeflemektedir. Dolayısıyla foto-gerçekçi ürünler fotoğrafın resim sanatına uygulanmasının doruk aşamalarından birini ifade etmektedir. Gerçi bu akımla her iki sanat anlayışı birleşmiş olmakta, resim resimsel dilini yitirip fotoğrafa dönüşmektedir. Foto-gerçekçilikte resimsel bir algılayıştan ziyade nesnelere fotoğrafı olmasa gerektiği gibi görselleştirilmesi esastır.Foto-gerçekçilikte sanatçılar işledikleri konuyu bir şiirselliğe yada yoruma yer bırakmadan, belgesel



fotoğrafçılık diliyle tuvale aktarmaktadır. Kavramsal yorumdan arınmış konu tarafsız bir bakış açısıyla, nesnel olarak ortaya konulmaktadır. Foto-gerçekçi sanatçıların benimsediği ilkelerden biri de renk ve biçim arasındaki ilişkiden bilinçli olarak kaçınmalarıdır. Buna göre Foto-gerçekçi eserlerde canlı varlıklar gri tonlar kullanılarak, cansız varlıklar ise parlak ve canlı renkler kullanılarak betimlenmektedir. Amerika’da Foto-gerçekçi akımın ustaları arasında John Salt, Malcom Marley, Ralp Goings, Richards Estes, Lowell Nesbitt ve Chuck Close gibi isimler sayılabilir(Resim 3. 3. 1.).<sup>50</sup>

Foto-gerçekçilik, fotoğrafa bakarak resim yapmak ve bu işlem sırasında sanatçının yorumdan kaçınması biçiminde özetlenmektedir. Böylece sanatçı teknolojinin kendisine sunduğu imkandan yararlanmaktadır. Ancak fotoğrafın geçekliğini tuvale aktaran sanatçının söylediği kadar yorumsuz ya da edilgen kaldığı bir tartışma olmuştur. Çünkü sanatçı öncelikle seçtiği fotoğrafla bir tercih ortaya koymaktadır. Chuck Close konuya ilişkin olarak şu fikirleri savunmaktadır: *“Bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğini sananlar var. Oysa doğaya bakarak ne kadar farklı resimler yapılabiliyorsa, fotoğraftan da o kadar çok yapılabilir”*. Foto-gerçekçi ressamların tekniklerinin yanı sıra seçtikleri konularda benzerlik göstermektedir. Yaşadıkları kent ortamını tuvaline aktaran foto-gerçekçiler, gündelik yaşamdan alınan konuları işlemektedirler (Resim 3.3.2.).<sup>51</sup>

Foto-gerçekçilik akımı 1960 sonları ve 1970’lerle birlikte Türkiye de yankı yapmaya başlamıştır. Özdemir Atan, Zekai Ormanlı, Nur Koçak gibi sanatçılar bu akımın Türkiye’deki temsilcileri olmuşlardır. Özdemir Atan 1960’lı yılların sonuna doğru foto-gerçekçi eğilimde eserler üretirken, sanatçının farklı zamanlarda yeni teknikler ve üslup arayışlarına gittiğini belirtmek gerekir.<sup>52</sup> Özdemir Altan’ın foto-gerçekçiliğe yönelmesinde sanatçının genel olarak teknoloji ile kurduğu ilişki ve sanat ile teknolojinin bir bütün olduğunu savunan görüşlerinin etkisi bulunmaktadır (Resim 3.3.3.). Altan, konuyla ilişkili olarak Eylül 1989 tarihinde Derimod Kültür

<sup>50</sup> İskender,K.,1995, “Fotogerçekçilik Nedir”, Genç Sanat, 7.

<sup>51</sup> Koçak, Nur.,1983, “Fotogerçekçilik”, Yeni Boyut, 9.

<sup>52</sup> Bkz.(18),HELVACIOĞLU,32.

Merkezinde açılan Retrospektif sergisi için gerçekleştirilen kitabında şöyle demektedir; "...Sanat yaşamımda önemli bir bölümü kapsayan perfeksiyonist bir tekniğin ürünü kolaj kökenli bir dizi bu şema üzerine oturmaktadır. Alt bölümde yatay duran öğeler bu soyut mekanın derinliğine yerleştirilmiştir. Konuyu meydana getiren somut parçalar birleşerek yarı rasyonel bir biçimi veya bir bünyeyi oluştururlar. Bu resimlerin nedenleri arasında olan Türkiye'nin düzensizliğine karşı tepki, Türk düşünce sistemindeki yalın kat'a olan antipati ile sürecekle olan uzun süreli bir hareket meydana gelecektir.

1973 Taksim Sanat Galerisi'ndeki Serginin broşüründe yapıtı meydana getiren maddeler arasındaki yabancılıktan ilk kez söz edilmektedir. Organların farklı işlevi çok yönlü bir yaşamsallığı, bunların oluşumundaki sözcük zenginliği ifadedeki sınırların genişliği, derinliğin katkısı ise bütün boyut ve olanaklarıyla sınırsızlığı sağlayabilmektedir. 1972 yılında yine ilk örneğinin adı Gerçek olan yapıt (Resim 3.3.4.) ilk kez bir kolaj eskizden hareket etmektedir. Bazen çok hızlı, bazen günlerce süren bu yabancıları bir araya getirme işlemi tamamlandığında artık bir kez de boya ile tuvale geçirilmektedir. Ancak bir iki tane istisna dışında her seferinde resmin başından ortasına kadar elimin altında duran eskiz yeni doğmakta olan resmin bağımsız yaşama isteğine boyun eğerek şövalenin yanından uzaklaşmaktaydı. Her resmin bitişinde de önce beğenerek resmi yapmaya değer gördüğüm eskiz gözümde düşmüş ve büyük boyuttaki benzerinin yanında epeyce sönük kalmıştır. Resimlerin bitiminde o beğendiğim ve resim yapma isteği duyduğum eskizin arkasındaki gerçek resmi fark ettiğimi sanıyorum.

Bütün bu dizi, dergiler, fotoğraflar ve benim resimlerimin röprodüksiyonlarından gerçekleşen kolajlardan yapıldılar. Maddeler arasındaki köken farklılıkları sert ilişkiler için hareket noktası oldu. Biçimlerin farklı yerlerden gelişi, bu öğeler arasındaki yabancılığı olumlarken, beraberinde uyumsuz ve şiddetli renkler, olmaması gereken oranlar ve yine doğal olarak özgün düşünceler getirmektedirler. Ben artık resmin kendi kendisini kurmasını izlemekteyim.

Nur Koçak, foto-gerçekçiliğin ülkemizdeki önemli temsilcilerinden birisidir. Sanatçının 1971 yılında katıldığı Paris Bienali’nde Amerikalı ve Avrupalı “Hiperrealist” sanatçılardan etkilendiği bilinmektedir. Bienalin ardından Koçak, 1974 yılında fotoğrafın büyütülerek tuvale aktarıldığı “Fetiş Nesnelere” adlı foto-gerçekçi serisine başlamıştır (Resim 3.3.5.-3.3.6.). Sanatçı “Fetiş Nesnelere” ile somutlaşan sanatı için şu yorumu yapmaktadır:

*“Bir sanatçı dost, bir gün şaka yollu Teknik Gösteri Sanatı yaptığımı söylemişti. Öyle bir şey amaçlamadığım kesin. Bence hiçbir ressam önce hangi teknikle resimler yapacağını belirleyerek yola çıkmaz. Tersine, önce ne tür resimler yapacağına karar verir, tekniği yaptığı resimler doğrultusunda kendiliğinden gelişir. Bende fotoğrafı önce olduğu gibi tuvale aktarmaya karar verdim, arkası kendiliğinden geldi. Ayrıca benim tekniğimin gelişmesinde somut koşullarda rol oynadı. Paris’te tek bir oda içerisinde hem yaşıyor hem de çalışıyorum. Küçük boyutlu kolajların ardından yeniden tuval boyamaya heveslenince odada kokudan durulamaz oldu. Bünyemin yağlıboyaya alerjisi de vardı. Bu durumda hiç kokusu olmayan ve hiç zehir içermeyen akrilik boya kullanmaktan başka çarem yoktu. Bu yeni malzemede iyiydi, hoştu ama pek çabuk kuruyordu. Fırça darbelerini yok edecek, tonlar arasında yumuşak geçişler sağlayacak zamanı bırakmıyordu insana. Ona da bir çare buldum: Boyayı püskürtmek. Bence resmin saydığımız şeylerle arasında ancak yüzeysel bir ilişki kurulabilir. Örneğin reklam fotoğraflarından yararlandığım ve pistole kullandığım için grafikerler çalışmalarımı kendilerine yakın buluyorlar. Oysa özde tasalarımız bütünüyle farklı”.*<sup>53</sup>

1960’ da Akademi’ye başlayan Nur Koçak, Cemal Tollu ve Adnan Çoker atölyelerinde çalışmıştır. 1967’de ara verdiği akademi eğitimine yeniden başlayan

<sup>53</sup> Anonim,1982,“ Nur Koçak ile Söyleşi”, Yeni Boyut,1-4.

sanatçı bu kez Neşet Günel atölyesinde eğitim görmüştür. Sanatçının sağlam desen altyapısının akademide gördüğü eğitime dayandığı ifade edilmektedir. Sanatçı Amerika’da eğitimine devam etmiş ve ardından yurda dönmüştür. 1971 yılında tekrar yurt dışına Paris’e giden sanatçı, Paris dönüşü yurtda foto-gerçekçi akıma yakınlık duymuştur. Nur Koçak, gerçeğin peşinde koşan bir sanatçı olarak teknik ve gerçek arasındaki ilişkiyi kendi sanatı açısından şu sözlerle açıklamaktadır:

*“ Teknik benim için gerçekliğe yaklaşmanın tek yolu. Tekniğimin kendi başına bir anlam taşıdığını bir kez daha yenileyim. Benim için yalnızca yaptığım resmin bir gereği o. Gerçekten daha gerçek, dolayısıyla yapay bir dünya yaratmak konusu ise fotoğrafı kaynak olarak kullandığımız anda kendiliğinden gündeme geliyor. Ben ayrıca stüdyoda çekilmiş, rötuşlanmış, gazete yada dergilerde yayınlanmış fotoğrafları yeğliyorum çoğu kez. Böylece gerçek benim resimlerimden yansıyana dek üç dört işlemden geçmiş oluyor. Mutluluk resimleri dizisini ele alalım. Desenlerde kaynak olarak bir dizi fotoğraf kullanılmış, yani gerçek önce fotoğraf makinesi merceklerinin işlevi doğrultusunda çarpıtılmış. Gerçeğe birinci müdahale. Fotoğrafın tümü stüdyoda çekilmiş ve fotoğrafçı tarafından rötuşlanmış. Gerçeğe ikinci müdahale. Sonra fotoğraflar bir gazetede yayınlanmış yani bu kez baskı makinesi devreye girmiş. Gerçeğe üçüncü müdahale. O kötü baskılardan yola çıkarak ben gerçeği okumaya çalıştım. Kesmiş, biçmiş, artırmış, eksiltmişim. Gerçeğe dördüncü müdahale. Ardından bütün desenlerin röprodüksiyonlarından oluşan bir kitap hazırlamış, yani baskı makineleri yine işbaşı yapmış. Gerçeğe beşinci müdahale. Ve bütün bu işlemler hep gerçeğe çok sadık kalındığı savıyla yapılıyor”.*<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Büyükcünel, F., 1993, “Ressam Nur Koçak ile Söyleşi”, Sanat Çevresi, 174, 33-37.

### 3.3.1.Son Dönem Türk Resminde Fotoğraf Tekniğinin Resme Uygulanması

Fotoğrafın Türkiye'ye girişinden itibaren, resim sanatı ile fotoğraf birbiri ile ilişki içinde olmuş ve fotoğraf sanatı aracılığıyla teknoloji, resim sanatını etkilemiştir. Fotoğraf tekniğini ilk kez kullanan sanatçılar olan Primitifler, bu teknolojik yeniliği resim sanatını geliştirmek adına kullanmıştır. Ancak primitif sanatçıların fotoğraf tekniğini kullanarak ulaşmak istedikleri “gerçeklik” algısı olmuştur. Primitifler böylece “gerçeklik” sorununu fotoğraf objektifinin yakaladığı gerçeklikte aramışlardır. Hatta bununda ötesine geçen sanatçılar objektifin yakaladıklarına kendi yorumlarını da katarak fotoğraf gerçekliğinin ötesine geçmeyi başarmışlardır. Primitiflerden sonra resim sanatımızda 1970’li yıllarda yeniden fotoğrafın etkisi görülmüştür. Bu kez batıda ortaya çıkan akımların Türkiye’de uygulanmasının bir uzantısı olarak sanatçılarda foto-gerçekçi eğilimler yaygınlaşmıştır. Bu yıllarda da sanatçıların gerçeklik meselesine fotoğraf objektifinin yakaladıkları aracılığı ile ulaşmak istediği görülmektedir. Ancak bu kez primitif sanatçılardan farklılık söz konusudur. Foto-gerçekçiler primitiflerden farklı olarak objektifin yansıttığı görüntüyü aynen kullanmayı tercih etmişlerdir. Primitiflerde olduğu gibi sanatçının yorumu fotogerçekçi eserlerde söz konusu olmamıştır.

1980’li yıllarla birlikte Kavramsal Sanatın ülkemizde etkinlik kazanmasıyla fotoğrafın hem teknik hem de sadece resim malzemesi olarak yine resim sanatında etkili olduğu görülmektedir. Teknik anlamda süren etki daha önceki primitif sanatçılar ve foto-gerçekçilerden farklılık göstermektedir. Primitiflerde ve foto-gerçekçilerde fotoğraf tekniği yardımıyla sanatçıların gerçeklik sorununa çözüm getirmeye çalıştıkları görülmektedir. Oysa 1980’li yıllardan sonra fotoğraf sanatından yararlanan sanatçılar gerçeklik sorunundan çok fotoğraf tekniğini yeni bir biçim dili oluşturmak üzere kullanmıştır.

Bu ressamardan birisi olan M. Zahit Büyükişliyen, sanatsal süreci içerisinde fotoğrafik öğelerden yararlanmıştır. 1946, Adana doğumlu olan Büyükişliyen' in yağlıboya resminin 1965 yılında Devlet Resim Heykel Sergisine kabul edilmesi, sanatçının resme olan tutkusunu perçinlemiştir.1967'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra Anadolu'nun çeşitli yörelerinde öğretmenlik yapmıştır. 1971 yılında M.E.B.nın açtığı yurtdışı sınavını kazanarak Plastik Sanatlarda Uzmanlık eğitimi görmek üzere 1416 sayılı yasa çerçevesinde Batı Almanya'ya gitmiştir. 1976 yılında yurda döndükten sonra, önce Gazi Eğitim Enstitüsü daha sonra Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi' nde öğretim üyeliği yapmış ve halen Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi' nde öğretim üyeliği yapmaktadır.

Büyükişliyen'in fotoğrafik öğeler kullanarak oluşturduğu kompozisyonları 1988 ve 1989 yıllarında yoğunlaşmıştır. Yazar İnci Aral sanatçının bu dönem resimlerine ilişkin şu değerlendirmede bulunmuştur; “1988 ve 89 yıllarında Zahit' in, fotoğrafın, serigrafinin ve kolajın olanaklarından yararlanarak oluşturduğu resimler tema olarak süreklilik gösterse de teknik açıdan sanatçı için yeni bir dönemi başlatıyordu.Bu karışık teknik çalışmalarda dondurulmuş karelerin ve dikdörtgenlerin tekrarıyla sağladığı devinim hem grafiksel olarak hem de genel algılama sürecinde çok çarpıcı bir etki yaratıyordu (Resim-3.1.1.1.)”<sup>55</sup>

1989' da Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergi dolayısıyla yazdığı bir yazıda Kaya Özsezgin, Büyükişliyen' in bu dönem resimlerine ilişkin şu değerlendirmeyi yapar (Resim-3.1.1.2.):

*“Sanayide kullanılan boyasal malzeme yağlıboya ile bir arada, saydam ve mat etkileri öne çıkaracak kombine bir tekniğin yaratabileceği görsel bağdaşlık noktasında ele alınırken buna benzer bir başka teknik bağdaşım da tuval üzerine zaman zaman uygulanan fotoserigraf baskı ile şablon üzerine uygulanan püskürtme yönteminde*

<sup>55</sup> Aral, İnci.,2000, “Zahit Büyükişliyen”,s.120.,Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

*kendini gösteriyor. Gerek serigraf baskı, gerekse şablon ve püskürtme yöntemi sonuç olarak grafiksel tasarım alanlarını düşündürecek sanatçı seçeneğine ilişkin yaklaşımlardır.*

*Zahit Büyükişliyen bu tür bir yaklaşımın kendisine sağlamış olduğu beceri olanaklarını sonuna kadar kullanmaya eğilimli görünmekte ama bu arada pentür kavramına ilişkin renkli tutumundan da ödün vermeye yanaşmamaktadır. Sanatçının daha eski resimlerinde de izleye geldiğimiz kavramsallık, yeni dönemde varlığını, daha esnek ve spontan bir çizgide sürdürüyor.”<sup>56</sup>*

Son dönem resimlerinde fotografik görsellerden faydalandığını gördüğümüz başka bir ressam da Ergin İnan’dır. Özellikle kendi fotoğraflarına yer verdiği kompozisyonları bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Sanatçının aynı boyutlarda ve benzer duruşlarda çekilmiş portre fotoğraflarının üzerine çalıştığı küçük boyutlardaki bu seri resimler (Resim 3.1.1.4), İnan’ın resim dilini taşımaktadır. Kavram boyutu ön planda olan bu çalışmaları İnan, “ben serisi” ismi altında toplamaktadır.

Resimlerinde kaynak olarak zaman zaman fotoğraftan yararlanmış bir başka sanatçı da Aydın Ayan’dır. Ayan’ın Ahmet Oktay tarafından yazılmış ve Bilim Sanat Galerisi tarafından yayınlanmış adını taşıyan kitabında değinilen Aydın Ayan’ın, kendi fotoğrafının kaynaklık yaptığı ‘Ego’nun Yansıması’ adlı resminin de içinde yer aldığı “Yansı/t/malar” ve “Ayna Resimler” adlı sergileri Mehmet Ergüven için şunları söylemektedir:

*“...Ayan’ın kendi resimsel tarihi içinde kopma değilse de kırılma noktası oluşturduğunu düşündüğüm “Yansı/t/malar” adlı sergisi 1989, onu izleyen ve sürecin devam ettiğini gösteren “Ayna Resimler” adlı sergisi ise 1989 tarihini taşımaktadır. Bazı eski tarihli resimleri de kapsayan, dolayısıyla çelişkin biçem ve içerik arayışlarını*

<sup>56</sup> Aral, İnci.,2000, “Zahit Büyükişliyen”,s.122.,Bilim Sanat Yayınları, İstanbul.

*yansıtılmaktan geri kalmayan bu iki serginin ana izleğinin iç/dış, benzer/karşıt, gerçek/görüntü ve özne/ayna (yansıma) kavram çiftleri bağlamında oluşturulduğu söylenebilir. Bu yapıtların çoğunda görülenin ya da başka bir söyleyişle ressam tarafından gösterilenin gösterildiğine ilişkin bir vurgu bulunmaktadır. Karşımızdaki tuvalin uzam zamanında konumlandırılan ve betimlenen olay yada durumun bir başka tuvale ait olduğu ima edilmektedir. Çerçeveye alınmış yada şövaleye yerleştirilmiş bu ikinci tuval bence seyirciye herhangi bir gerçeklikle değil, resmedilen bir gerçeklikle karşı karşıya olduğunu anımsatmak istemektedir. Yanılsamanın vurgulanışıdır söz konusu olan... Aynı durum Ayan'ı gösteren "Ego'nun Yansıması" resmi için de geçerlidir" (Resim-3.1.1.5).<sup>57</sup>*

Aydın Ayan'ın "Ego'nun Yansıması" adlı resmi ile bu resme kaynaklık yapan fotoğrafa baktığımızda (Resim-3.1.1.6.), Mehmet Ergüven'in, sanatçının bu resmini de aynı seriden oluşan diğer resimlerine eklememesine hak vermekteyiz. Çünkü sanatçı, resimde de görüldüğü gibi, fotoğrafa foto-gerçekçi bir ressam tavrı ile yaklaşmamış, hatta resme kaynaklık eden fotoğrafı görmesek, fotoğraf ile bir ilişki kurmak nerede ise mümkün olamayacaktır. Ayan'ın bu resminde fotoğraf bir modelden başka bir şey değildir. Fotoğraf, sanatçının estetik ve resimsel kaygılarının oluşum sürecinde bir aracı ve bir çıkış noktasıdır.

Ancak, "Ego'nun Yansıması" adlı resmini Mehmet Ergüven'in aksine diğer resimlerden ayırıp, kendi başına değerlendirecek olursak karşımıza farklı bir durum çıkmaktadır. O da, bu resmin kendisine modellik yapan fotoğrafın, Ayan'ın estetik anlayışı doğrultusunda yorumlanmış olması. Bir taraftan resim kendisine kaynaklık yapan fotoğrafı reddedip, sanatçının aynı dönem çalışmalarına eklenerek kendi varlığını ortaya koyarken, diğer taraftan da bu resimlerden, fotoğraf-resim-yorum kapsamında koparak farklı bir konum almaktadır. Bu durum aslında sanatçının bu resmi ayna önünde mi yaptı yoksa fotoğraftan mı yaptı gibi zamanında yapılmış

<sup>57</sup> Ahmet Oktay, "AYDIN Ayan", Bilim Sanat Yayınları, s.136., İstanbul.



olan tartışmalara da cevap vermektedir. Tekrar etmekte fayda olacaktır ki burada sanatçının resimsel serüveni esnasında nasıl bir yöntem uyguladığından çok, nasıl bir sonuç aldığıdır.

Ressam Utku Varlık'ta ise fotoğrafik görseller başka bir dilde karşımıza çıkmaktadır. Farklı bir teknikle tuval yüzeyine transfer edilen bu görseller aslında fotoğrafın kendisidirler. Bunun için Varlık'taki bu görselleri diğer sanatçılardaki fotoğraflardan ayırmak doğru olacaktır. Örneğin Aydın Ayan'ın "Ego'nun Yansıması" isimli resmine kaynaklık yapan fotoğraf aynı zamanda "anı" boyutu olan ve kendi objektifine ait bir fotoğraf iken (Bkz.Resim 3.1.1.5.), Varlık'ın resimlerindeki fotoğrafik öğeler dergi veya benzer kaynaklardan alınmış birer medyadırlar ve Varlık'ın resimlerindeki anlam ve yorum bütünlüğü içerisinde bir süreklilik ve benzerlik oluşturmaktadır.

Çalışmalarını nesne parçalarının dekopajına ve aykırı konumlardaki kompozisyon estetiğine dayandırarak oluşturan Zekai Ormancı 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Yüksek Resim Bölümünde Özdemir Altan atölyesinde öğrenim görmüştür. Resim öğrenimini tamamlayan sanatçı Almanya ve Avusturya'da çalışmalarında bulunmuştur. Ormancı, hocası Özdemir Altan'ın üslubundan esinlendiği eserlerinde foto-gerçekçiliğe yaklaşan resim üretimi sergilemiştir. Gerçekle yanılısma, nesnel biçimlendirme ile soyutluk arasındaki karşıt ilişkiler, Ormancı'nın resimlerinin esasını oluşturmaktadır.<sup>58</sup>

Resimlerinin oluşumunda fotoğraftan faydalanan bir başka sanatçıda Alp Tamer Ulukılıç' tır. 1957 doğumlu sanatçı, 1975 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Devrim Erbil Atölyesi'nde çalışmalarını sürdürmüş ve 1982 yılında çalışmalarını tamamlamıştır. Sanatçının çalışmalarına ilişkin Mehmet Ergüven şu değerlendirmeyi yapmakta : "...Ulukılıç' ın 1995 yılında açtığı bir sergi nedeniyle hazırlanan katalogta sadece eski fotoğrafları kullanması, hiç kuşkusuz bu kaygının ürünü olup, geçmişin güvenliğine kaçma özlemini dile getirmektedir. Sahafalarda rastladığımız tesadüfen toplanmış sahipsiz fotoğraflar, şimdiye ihaneti

<sup>58</sup> Özsezgin.K.,1994, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

belgeleyen bir imge-çöplüğüdür. Ulukılıç için unutulmaya terk edilen bu imgeleri hayata geçirmenin tek yolu, onları yeniden kurgulamaktır. Bir imgeyi kurgulamak, onu kendimize mal etmektir. Karanlık odadaki siyah-beyaz kimyası, dünya acısı'na tanıklık eden bu fotoğrafların semantik düzlemde çözümlenmesi adına çağrıda bulunmaktadır bize. Ulukılıç, söz konusu katalogda vurguladığı üzere, bir kareye hapsedilmiş anlık görüntüleri sorgulayabilmek için, fotoğraflarda kalan parmak izlerinin peşine düşmüştür; ancak, böyle bir kovalamacadan salt bilinç niteliği ile sonuç almanın mümkün olmadığını önce o bilmektedir. Sezgi giderek tinsel yaratım sürecine dönüşen kurgunun onsuza olmaz koşuludur çünkü.”<sup>59</sup>

Ulukılıç'ın Bilim Sanat Galerisi tarafından yayınlanan kitabında fotoğraf ve Ulukılıç'ın resimleri arasındaki ilişkiye Mehmet Ergüven şöyle değiniyor; “Raflarda tozlanmaya terk edilen herhangi bir görüntünün (fotoğraf) Ulukılıç' ı harekete geçiren uyarıcı olması, kimi zaman beklenmedik rastlantılara yol açar; geçmişte kalıp, varlığından haberdar olmadığı fotoğraf, tamamıyla imgelem ürünü olan bir resmiyle ansızın buluşmuştur. Ne var ki, burada söz konusu olan buluşma, rastlantıyı aşan bir başka gerçeği ifade eder: Temel yaşantı içeriklerinin temsili, ne ölçüde insani olandan payına düşeni sahiden almışsa, o ölçüde sonsuz kesişme noktaları üzerine inşa edilmiştir...Ulukılıç'ta farklı zaman ve yerleri bir araya getiren gerekçe, yaşantı içeriğinin seyir defterini anımsatır; bir araya gelen şey , özünde o konu çevresinde gelişen izlenimlerin odaklandığı “insanlık hali”nden bir kesittir.”<sup>60</sup>

Resimlerinde fotografik görsellerden faydalanan başka bir ressam Yalçın Karayağız' ın Bilim Sanat Yayınlarından çıkan ve Aydın Ayan'ın yazdığı kitapta Ayan, Karayağız'ın çalışmaları ile ilgili şu değerlendirmede bulunmaktadır:

*“Resimlerin kurgulanışındaki karmaşık yapı ve kişisel yeğlemesi nedeniyle teknolojinin sunmuş olduğu olanaklardan yararlanmakta sakınca görmez Yalçın Karayağız. Resimlerin kafasında oluşma*

<sup>59</sup> Mehmet Ergüven, “Alp Tamer Ulukılıç”, s.90., Bilim Sanat Yayınları,1996, İstanbul.

<sup>60</sup> A.g.k., s.91., İstanbul.

*sürecinde ve gerçekleştirme aşamasında yaşadığı odadan, gezdiği, gördüğü sokaklara; okuduğu şiirden gerek duyduğunda karıştırdığı ressamın kitaplarına; çekmiş olduğu yada gazete veya dergi sayfasında yer alan fotoğraftan, sinema perdesinde seyretmiş olduğu, kendisi etkileyen, bir film sahnesine dek ilgi alanlarını genişletir, duyarlarını sürekli açık tutar.*

*Özellikle yeni resimler üretmesinde, yola çıkış noktasında ona heyecan veren fotoğraf sevgisine, zaman içinde, sinema sevgisinin de eklenmiş olduğunu belirtmek lazım. Geçmişte doğadan veya fotoğraftan yola çıkarak oluşturulan resim mekanı bugün artık anlamı çok açık olmayan, üstü kapalı göndermelerle dolu, neredeyse Tarkovski'nin 'kurban' filmindeki bir sahneye, ustaca kurulmuş bir mizansene dönüşmüştür.”<sup>61</sup>*

Aydın Ayan , sanatçının ‘Tarkovski’ye Saygı’ adlı resmi(Resim-3.1.1.10.) için ise şu değerlendirmede bulunmuştur:

*“ ‘Tarkovski’ye Saygı’ resmi, hem plastik kuruluş açısından hemde anlam yönünden çok daha karmaşıktır. Belki de Yalçın Karayağz’ın bugüne dek yapmış olduğu en karmaşık resim diyebiliriz. Jan Van Eyck’ın “Arnolfinile’nin Evliliği resminde Valesquez’in ‘Las Meninas’ına dek göndermeler içeren bu resim gerçekte alçak gönüllü bir düşünceden, bir natürmort yapma düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Objeler tümüyle Yalçın Atölyesinden seçilmiş dokunulabileceği yakınlıktaki tanıdık objeler. Komidin kendi komididir. Üzerindeki aynada öyle. (Yoksa iç mekandan iç mekana açılan pencere mi demeliyim?) Komidinin üzerindeki diğer objeler, güneş kursu Caravaggio ve Tarkovski’nin kitapları (Kurban’ı çok net görürüz), sigara paketi, çakmak ve içinde sigara izmaritleri bulunan metal kül tablası, sıradan bir şişe içindeki muhteşem çiçek, Liliüm, hepsi ona tanıdıktır. Ancak, bu tanıdık olma olgusu, aynada yansıyan tül perdeli pencere önünde, iç mekanda*

<sup>61</sup> Aydın Ayan, “Yalçın Karayağz”, Bilim Sanat yayınları, s.115., İstanbul.

*bulunan aynaya, daha doğrusu resimdeki aynadan biz izleyicilere bakan iki erkek ve bir genç güzel kadın figürüyle ayrı ayrı her elemanın bambaşka simgesel anlamlar yüklemelerini beraberinde getiriyor.”<sup>62</sup>*

### **3.3.2.Çağdaş Türk Sanatında Farklı Malzemelerin Yan Yana Kullanılması**

Türkiye’de fotoğrafın resim malzemesi olarak kullanılması, Kavramsal Sanatın ülke sanatında uygulanmaya başlamasından sonra görülmektedir. Batı’da 1960’lı yıllarda yaygınlaşan bu eğilim, 1977’de ilki düzenlenen “İstanbul Sanat Bayramı” kapsamında açılan “Yeni Eğilimler” sergileri ile Türk Sanatı’na girmiştir.Türkiye’de uygulanan kavramsal sanatı anlamak için Batı’dan alınan bu akımın öncelikle doğduğu topraklarda ortaya çıkışını ve gelişim sürecini irdelemek doğru olacaktır. Batı sanatı, Rönesans aydınlanması ve Endüstri Devrimi’nden sonra üretim şeklinin değişmesiyle yeni bir görüntü kazanmıştır. Endüstriyle ve makineyle tanışan insan yeni bir dünya düzeni ve gerçeklik kurmaya girişmiştir. Oldukça bunalımlı sancılı ve karmaşık bu süreçte Modern Sanat doğmuştur. Birinci Büyük Bölüm Savaşı süreci ve sonrasında akımlarından Dadaizm’de, “her şey anlamsızlaşır”, Sürrealizmde “anlamsızlık gerçek olur” ve böylece modern toplumun gerçekliğinin inşası doğrultusunda büyük bir adım atılmış olur.Bu dönemin sanatçıları sanatı sorgulamaya başlamışlardır. Bunun sonucu olarakda farklı hedeflere ulaşma girişimlerinde bulunmuşlardır. Resim ve heykele alternatif teknik ve malzemeler arayan dönemin sanatçısı sanatçı, sanat eseri ve izleyenin statüsünü yeniden biçimlendirmiştir. Böylece sanatın tanımı da genişlemiştir.

Bu yenilenmenin sonucunda Batı Sanatında pek çok yeni akım ortaya çıkmıştır. Bunların bazıları Ready-Made, Soyut Dışavurumculuk, Popart,

---

<sup>62</sup> Bkz.(60) AYAN, s.20-22.

Minimalizm, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat, Land Art, Gösteri Sanatı'dır. **Kavramsal Sanat** için, İngiliz Sanatçılar tarafından Kavramsal Sanatın ilkelerinin saptandığı 1966 yılı başlangıç alınmıştır. Kavramsal Sanat en öz tanımıyla görsel yada dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan sanat anlayışıdır. Bu anlayışla üretilmiş yapıtlarda geleneksel malzeme ve teknikleri kullanmak yerine, sanatsal etkiyi formüller, video bantları, konuşmalar vs. ile elde etmek amaçlanmıştır. İngiltere ve Amerika'da yaygınlık kazanan Kavramsal Sanatın ilk önemli sergisi 1970 yılında New York'ta açılmıştır.<sup>63</sup>

Kavramsal Sanatçı, bir nesneyi onun eklenebileceği, satın alınabileceği, sergilenebileceği ve yeniden üretilebilir bir nesne durumuna geçemeyeceği düzlemler yaratmaya çalışmaktadır. Sanatçının bu işi yaparken ne tür malzeme kullandığının önemi yoktur. Kavramsal sanat, sanatın özel bir tür ve özel bir yerle sınırlanamayacağı fikrini getirmektedir. Buna göre söz konusu sınırlayıcı türler geleneksel sanat alanları olan resim, heykel; sınırlayıcı mekanlar ise müzeler ve galerilerdir. 1966' da Londra'da düzenlenen "Sanatta Yıkım" konulu sempozyumdan sonra Kavramsal Sanat hızla gelişip yayılmıştır. Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak uygulanan Kavramsal Sanatın doğuşu ise İngiltere'de gerçekleşmiştir.<sup>64</sup>

Türkiye'de Kavramsal Sanat Uygulamaları, ilk 1977 yılında düzenlenen İstanbul Sanat Bayramı kapsamında görülmüştür. Bu tarih aslında Kavramsal Sanat'ın Avrupa ve Amerika'da etkinliğini kaybetmeye başladığı tarihtir. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi " Yeni Eğilimler" sergileri düzenlemiştir. Bu sergilerde Kavramsal Sanat kapsamında değerlendirilebilecek eserler sergilenmeye başlanmış ve 1977 tarihinden itibaren ülkemizde bu tür çalışmalar yoğunlaşmaya başlamıştır. Yeni Eğilimler sergilerinde

---

<sup>63</sup> Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ,1992, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

<sup>64</sup> Bkz.(18), HELVACIOĞLU,40.

sergilenen eserler değişik malzemeleri bir araya getirmesiyle kavramsal sanatın geleneksel sanat dillerinin dışına çıkma düsturunu yerine getirmiştir. Buna göre Yeni Eğilimler sergilerinde üretilen eserlerde heykel, resim, fotoğraf gibi sanat disiplinlerinin biçim dilleri bir arada uygulanmıştır. Aynı zamanda enstelasyon/yerleştirme sanatı ile geleneksel resim ve heykel tekniklerinin ötesine geçilmiştir. Bu yanları ile Kavramsal Sanat'ın ilkelerine uyan Yeni Eğilimler sergileri, aslında, Türkiye'de kavramsal Sanatın, Avrupa'da çıkışı itibariyle sergilediği görüntünün dışında bir anlam bulmuştur. Nitekim hem bu durum hem de Türk Sanatı'nın başlangıcından itibaren tartışılan "Batı Taklitçiliği" meselesi yeniden gündeme gelmiştir.

İlki 1977 yılında gerçekleştirilen Yeni Eğilimler sergisi iki yılda bir olmak üzere süreklilik kazanmıştır. İlk yeni eğilimler Sergisi'nde ödül alan eserler arasında Kavramsal Sanat Eserleri yoğunlukları ile dikkat çekmektedir. Yeni Eğilimler sergileriyle birlikte fotoğraf, fotoğraf sanatı özelliğinden bağımsız olarak bir sanat malzemesi ve resim gereci olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın resim malzemesi olarak kullanımı Kavramsal Sanat bağlamında ilkin tuval resminde görmekteyiz. Fotoğraf bu çalışmalarda resmin bir parçası, bir unsuru olarak yer almıştır. Fotoğrafın malzeme olarak kullanıldığı bir diğer alan ise enstelasyon/yerleştirme olmuştur. Bu alanda ise fotoğraf, iletilmek istenilen mesajın, oluşturulmak istenen kavramın görselleştirilmesi amacıyla kullanılmıştır.

Türk Resim Sanatında 1970' lerin sonundan itibaren özellikle 1990'larda yoğunlaşan bir ivmeyle fotoğraf kullanımı görülmektedir. Türk resim sanatının başlangıcından itibaren resim sanatı ve fotoğraf sanatı ilişki ve karşılıklı etkileşim içinde bulunmuştur. Ancak söz konusu tarihlerden itibaren fotoğraf-resim sanatı ilişkisi nitelik değiştirmektedir. Başlangıç aşamasında fotoğraf sanatı tekniği ile resim sanatında etkili olmuştur. Bu etkileşim esnasında fotoğraf sanatı sanat olma özelliğini korumaktadır. Son dönem resim-fotoğraf ilişkisinde ise fotoğraf sanatı sanat olma ve teknik özelliklerinden bağımsız olarak salt malzemesi niteliği ile var olmuştur. Ülkemizde 1980'lerden sonra fotoğraf sanatı çağdaş sanat akımlarının

resim sanatına uygulanması esnasında sanatçılar tarafından değişik malzemelerin bir arada kullanılması eğilimin bir parçası olarak resim sanatında görülmektedir. Kavramsal sanatın uzantısı olarak sanat üretiminde yer alan fotoğraf, bu alanda enstalasyon sanatında fotoğrafın bir sanat dalı olma niteliğinden tamamen koparak yer almıştır. Burada fotoğraf, kavramların görselleştirilmesi çabasının bir ürünü olarak varlık göstermektedir.

Bu aşamadan önce yani tuval ve heykel gibi geleneksel sanat dillerinden henüz uzaklaşmamış olan sanatçı, tuval yüzeyinde bu tür uygulamalarla girişmektedir. Bu uygulamalarda fotoğraf kullanılarak yakalanmak istenen gerçeklik, fotoğrafa yapılan müdahale ile nesnel gerçekliğin ötesine geçmektedir. Sanatçı fotoğraf müdahalelerinde dışsal hiçbir etki uygulamadan salt sanat objesi dizgesini değiştirerek, fotoğrafı resim malzemesine dönüştürmektedir. Ya da fotoğrafa ne dışsal ne de dizgesini değiştiren bir müdahale yapmadan, aynen kullanıp başka anlamlar yüklemektedir. Bu tür uygulamalar 1977 Yeni Eğilimler sergileri ile ilk kez kapsamlı bir üretim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde geleneksel değerlere olan bağlılık örneklerine ve nostaljiye karşın, kavramsal uygulamalar, enstalasyon ve multimedia gibi fotoğraf tabanına dayandırılabilen çalışmalar ağırlığını hissettirmektedir. Çağdaş sanat kavramı içerisinde, nesneyi metalaştıran kapitalizmin ve gelişen teknolojinin sanatsal yaratı sürecini doğrudan etkilemesiyle, fotoğrafın da değişen rolünü kavramak ve içselleştirmek durumundayız. Ressamlarca bakılarak üzerinde doğru perspektif çizimler yapılması, doğru ışık kullanımı amacıyla da kullanılmasından bu yana fotoğrafın değişmesi, bununla birlikte kendinden kaynaklanan birçok çağdaş sanat akımını da yaratabilmesi oldukça doğaldır. Günümüz sanatı, hem fotoğrafın kendine özgü sanatsal dilinden hem de bir sanatsal imge olarak sanat yapıtı içindeki kullanımından yararlandığı örneklerle doludur.

Yetmişli yılların sonuna gelindiğinde , foto-gerçekçiliğin, fotoğrafa bakıp güncel ve içinde yaşanan çevreye ilişkin resimler yapan uygulayıcıları, pop-art

sanatçılarıyla da bir yakınlık gösterdiği görülür. Buna karşılık, belkide tek farklılıkları, foto-gerçekçilerin nesneyi, fotoğrafik gerçekliğe ve onun kusursuz biçim yapısına sadakat duymalarından kaynaklanan yansız, bildirimsiz, tepkisiz biçimde tuvale aktarılışlarında yatmaktadır. Bu da “resim gibi fotoğraf” kavramının karşısına “fotoğraf gibi resim” kavramını ortaya çıkarır. Bu boyutlar, çağdaş sanatçının teknolojiye olan gereksinimine yanıt verirken; belklide fotoğrafı salt iletişim teknolojisi içinde bir yörünge izlemekten de kurtarmıştır. Fotoğrafın bu yeni durumu; Nazif Topçuoğlu’ nun “en vurucu, en güçlü, geçerli, modern, post-modern, post-post modern imge yaratma makinesi olasılığı fotoğrafçılıktır” sözleriyle fotoğrafa getirdiği yeni tanımlamada biraz daha açığa kavuşmaktadır. Almanya’da yaşayan Mehmet Gün: “Fotoğraf çekmek kopyalamaktır, düşünmekse kopyalanamı bozmak, yıkmaktır. Tek dialektik olabilen şey bence budur yapıtlarımda, fotoğrafa bakışımda...Sınırları da sınırsızlık yardımıyla yıkmak, çözmek istiyorum”.<sup>65</sup> Bezer tavır içerisindeki Balkan Naci İslimyeli de, çalışmalarının çoğunda, fotoğrafa aktarılan portrelerini kullanmaktadır(Bkz. Resim 3.3.2.1.). Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” adlı dizisinde fotoğrafı montaj teknikleri ile boyayla bütünleştirerek geçmişe göndermeler yapmaktadır. Seyfi Ali Ak’ a göre bu bir “bilinç akışı” durumudur.<sup>66</sup> Aynı bilinç akışı, imgeyi zamansızlıktan kurtarma durumu gazete küpürlerini ve fotoğrafları kullanan Bedri Baykam’da da söz konusudur. Baykam, işlerinde kullandığı fotoğrafların çalışmalarının sosyal-gerçekçi söylemini güçlendirdiği inancını taşır( Resim 3.3.2.2.). Nur Koçak ise 1970’lerin sonunda büyük boyutlu fotoğraflar kullanarak yada peş peşe fotoğraf veya kartpostal gibi görsel malzemeleri sıralayarak etki oluşturmaya çalışmıştır. Sanatçı teknoloji ile ilişki kurarak oluşturduğu biçim diliyle ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır;

*“Resimlerimde gerçek tanımının nasıl çarpıtıldığını anlatmaya çalıştım. Kadınların kullanım nesnelere ele aldığım resimlerde durum biraz daha değişik. Orada resimlerin boyutlarını da göz ardı etmemek gerekiyor. Minicik nesnelere anıtsal boyutlarda izleyiciye*

<sup>65</sup> Mehmet GÜN, Uç Gerçeklerin Üzerinde, s.122. Gün Editions, Nisan 1992.

<sup>66</sup> Seyfi Ali AK, Şahin Kaygun’un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı, Milliyet Sanat, Aralık 1992.



*sunduğumuz anda hem gerçeği bir o kadar çarpıtıyor hem de o nesnelere gerçekte olduğundan farklı anlamlar yüklüyoruz. Ben, yüceltmekle yermek, karşı çıkmakla kendini kaptırmak arasındaki hayli tehlikeli ikilem üstünde oynamak istedim o resimlerde. Yani o nesnelere gerçekte fetişlere dönüşmelerini de arzuladım bir yerde. Ben kendimi kitle iletişim araçlarının çocuğu sayıyorum. Başından beri esin kaynaklarım değişmedi. Önce Batı'nın renkli kadın dergilerine bakıyordum, şimdi bizim boyalı basınımızdan esinleniyorum. Bu arada bir de aile albümümüzü karıştırır oldum. Fetiş Nesnelere/Nesne kadınlar dizisinin resimlerinde esin kaynağım Batının çeşitli kadın dergilerinin reklam fotoğraflarıydı. Çok basite indirgeyerek söylemek gerekirse bu resimlerde kadının kullanım nesnelere/ kadının nesne olarak kullanımı üzerinde duruyorum. Mutluluk Resimlerinin dizisinin desen/kartpostallarını Kelebek gazetesinin aynı adı taşıyan köşesinde yayınlanmış fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirdim. Bence bu fotoğraflar erkek ulus kavramına şaşırtıcı göndermeler yapıyor. Gene çok basite indirgeyerek söylemek gerekirse burada söz konusu olan kadının toplumsal yaşamdan dışlanma eğilimi. Aile albümünden dizisinin resimlerini ise ablamın okula başlaması, benim doğum günüm gibi çoğu özel günlerde çekilmiş fotoğraflar kaynaklık ediyor. Bir dönem atmosferini yeniden kurmak, yitirilen çocukluğun güzel günlerini geri getirmek çabası olarak bakılabilir bu resme.”<sup>67</sup>*

Nur Koçak daha sonraki sanat döneminde de fotoğraf kaynaklı çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının 2001 senesi seri çalışmalarından biriside “Yurttan Sesler” adını taşımaktadır. Burada sanatçı farklı zamanlarda farklı amaçlarla çekilmiş fotoğrafları sanat malzemesine dönüştürmüştür, onlara yeni anlamlar yüklemiştir. Böylece fotoğraflar hazır nesne görevi görmektedir ve tamamen sanatçının amaçları doğrultusunda işlem görerek yeni bir nitelik kazanmaktadır. Fotoğrafların görünen yüzeyinde neyi anlattığı ya da nasıl anlattığı önemini kaybetmiştir. Çünkü bu

<sup>67</sup> Anonim,1982, “Nur Koçak ile Söyleşi”, Yeni Boyut, 1-4.

fotoğraflar sanatçının elinde değişime uğramıştır. Sanatçının “Yurttan Sesler” sergisindeki çalışmaları bir Anadolu gezisi sırasında çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Sergilenmek üzere çekilmeyen bu fotoğraflar başka bir zamanda birer sanat objesi durumuna getirilmiştir. Fotoğrafların teması Anadolu coğrafyası ve Anadolu çocuklarıdır. Ancak görünen yüzü ile fotoğraflar anlamını yitirmekte topluca ve farklı sıralamalar sayesinde yeni anlamlar kazanmaktadır.

Kavramsal Sanatın Türkiye’de uygulanmaya başlamasıyla birlikte ise Kavramsal Sanatın ana fikirlerinden biri olan geleneksel sanat biçimlerinden kurtulma anlayışı sanatımıza giriş yapmıştır. Buna göre sanatçılar geleneksel biçimler olan tuval ve heykelin dışına çıkan işler yapmaya başlamıştır. Bunların en yaygın olanı enstalasyon sanatıdır. Enstalasyon sanatında yeni bir mekan tasarlama, mekanda yeni bir oluş kurgulama amaçtır. Yerleştirme sanatı olarak da anılan enstalasyon sanatı ülkemizde 1980’li yıllardan sonra uygulamaya konmuştur. Farklı malzemelerin kullanıldığı bu düzenlemelerde kağıt, tel gibi malzemelerin yanı sıra günlük yaşam objeleri de sanat objesi haline dönüşmektedir. Hazır nesnelerin kullanıldığı bu uygulamalarda yoğunluk olarak fotoğraf kullanımına da rastlamaktayız. Fotoğraf, söz konusu kavramın görselleştirilebilmesi için sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Ancak bu uygulamalarda fotoğraf kendi varlığında gizli sanatsal etkiden uzaklaşmış, bütünsel anlamı güçlendirmek için sanat malzemesi olarak kullanılmıştır.

#### 4.TÜRK RESİM SANATINDA ATATÜRK PORTRELERİ

Figüratif resmin en yaygın olduğu tür portreler ya da çoğu kez her biri bir portre özeniyle yapılmış önemli kişilikleri ve olayları konulu bir şematizasyon düzeni içinde anlatan çok figürlü tablolarla birlikte baş portreler oluşturmaktadır. Sanatçısına veya sanatçının üslubuna bağlı olmakla birlikte genellikle konunun veya varsa mesajın plastik anlatımın önüne geçtiği bu tür resimler, bazen bir tür figür fetişizmi de yaratırlar. Özellikle, ideolojik ve siyasal koşullandırmaların biçimlendirdiği veya yurtseverlik ve ulusalcılık rüzgarlarının sert estiği dönemlerde adeta ortama egemen olan havanın ‘egemen figürlerle’ kendi ikonografisini oluşturması da çok rastlanılan bir durumdur. Aslında dünyanın her yerinde hemen her dönemde, resim diliyle bir şeyler anlatmak isteyenler, ulusal, ideolojik veya ne tür bir birlik anlayışı olursa olsun o topluluk için önemli olan önder, kahraman ya da kurtarıcı gibi imge ve simgeleri tek başlarına veya bir konu içinde çok sık kullanmışlardır. Özellikle de toplumların hayatında son derece önemli rolleri olan, köklü değişimlerin devrimcisi veya kurtarıcı olmuş önder insanlar en çok resimleri ve heykelleri yapılan insanlar olmuşlardır. Elbette bu anlamda Türkiye’nin resmi en çok yapılan insanı da, Cumhuriyet’in kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk’tür. Aynı zamanda tarih için bir belge de olan bu Atatürk resimlerini iki gruba ayırabiliriz. Bu tür resimlerin oluşturduğu ilk grup portrelerdir. İkincisi ise birden fazla figürün konunun anlatımını paylaştığı çok figürlü kompozisyonlardır.

Erken Cumhuriyet dönemi sanatçılarının, o yıllarda henüz çok yeni olan ‘Cumhuriyet’, ‘Devrimler’ ve ‘muassırlaşma’ gibi söylem ve ülküler çerçevesinde yaptıkları Atatürk veya içinde Atatürk’ün de bulunduğu çok figürlü kompozisyonlar,

bir bakıma Türk Resmi için özel bir konu repertuarının da oluşmasına yol açmıştır. Nurullah Berk'in 'Resim Sanatımızda Atatürk' incelemesinde belirttiği gibi, doğrudan Atatürk'ün resmedildiği ya da konusunun Atatürk'e ilişkin olduğu resimler, özellikle 'tarihsel kronoloji bakımından 'doküman' olarak da önem taşırlar. Çoğu kez mesaj yanı ağır basan bu resimlerin bazen yüklendikleri kuru sıkı anlatımcılıkları nedeniyle sahip oldukları resimsel heyecan ve estetik yaratma düzeyleri sanat ortamının veya eseri yapan sanatçının genel sanat düzeyinin altında da olabilmektedir. Ancak bu tür eserlerin niteliği konusunda çok da önyargılı olmayıp daha toleranslı bir yaklaşım belirleyerek bu tür resimlerin sanatsallıklarını tartışmaya açarak tüm repertuarı reddetmeye yönelecek şekilde de çok katı olunmamalıdır. Çünkü tersine bir anlayış, örneğin Batı sanatındaki Bonapartist Neo-Klasistlerin ürettikleri toplum önderi veya temsilci kişiliklerin 'İkonografya' sından oluşan Neo-Klasik repertuar ile yüzlerce yıllık modern çağların sanatsal birikimini bir çırpıda yok saymak olacaktır.

Bu bakımdan, bu tür resimlere, taşıdıkları mesajlardan dolayı yalnızca ideolojik fetiş nesne olarak değil, yaratıcı zekanın, duygusallıkla buluştuğu noktada ortaya çıkmış diğer sanatsal yaratmalar, diğer resimler gibi bakmak daha doğrudur, zaten sanat tarihi bilim gerçekliği de bunu gerektirmektedir.

#### **4.1.Türk Resim Sanatında Atatürk Portreleri ve Fotoğraf İlişkisi**

Türk Resim Sanatında Atatürk resimlerinin ayrı bir önemi vardır. Bu önem Atatürk resimlemelerinde bulunmuş sanatçıların sadece Ata'ya olan manevi bağımlılıklarından kaynaklanmamaktadır. Süreç içerisinde baktığımızda karşımıza daha ilginç bir şema çıkmaktadır. Ressamlar içerisinde buldukları dönemin özelliklerini, Atatürk konulu resimlerine de yansıtarak bu bağlamda özgün resimler ortaya koymuşlardır. Bu özelliği de resimleri sadece Atatürk konulu resimler olmaktan çok, yapıldıkları dönemin özelliklerini yansıtmaları bakımından ve plastik

açından da önemli eserler olduklarını ortaya koymaktadır. Özellikle Cumhuriyet dönemi sanatçıların fotoğraf-resim ilişkisi içerisinde değerlendirirken Atatürk resimleri daha da önem taşımaktadır.

Konulanma içerisinde ise ressamlar tarafından üretilmiş Atatürk Resimleri, yapıldıkları dönemin özellikleri doğrultusunda o resimlere kaynaklık etmiş fotoğraflarla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır.

Atatürk konulu ve Atatürk portreleri çabalarının öncesine bakacak olursak bu çabaların bir bakıma asker ressamlar dışında bir tarihsellik içinde izlenilmesi gerekmektedir. Daha çok 1920'li yıllardan sonra başlanabilecek bu sıralamada, resimleme bir kaç sanat dışında modelsiz çalışma biçiminde olmuştur. (Burada modelden kasıt, Atatürk'ün bire bir poz verip vermediğidir.)

1922 yılından sonra, Cumhuriyet ile birlikte, bu yoldaki çalışmalar önemli bir konu durumuna gelmiştir. Yakın bir tarih olmasına karşılık, kaynaklar ve elde edilmeye çalışılan bilgilerin dağınık oluşu, konulanmanın başlangıcının ister istemez 1922' lerde yoğunlaşmasına neden olmaktadır.

Bu tarihleme içerisinde, pek çok sayıda Atatürk portresi yapmış olan Ayetullah Sümer (1905-1979) ile tarihlenme başlatılabilir.<sup>68</sup>

Ayetullah Sümer'e ait (Resim 4.1.2.) 40x50cm boyutlarındaki Atatürk portresi sadece baş olarak işlenmiş ve diğerlerinden farklılık göstermektedir. Kağıt üzerine renkli boya ile yapılmış portrede Atatürk cepheden resmedilirken yüzü hafif, bakışları da tamamen sola dönüktür. Çalışmaya Jean Weinberg' in bir Atatürk fotoğrafı kaynaklık etmiştir. Sümer'in çalışmasında portre mask gibi düşünülmüş, çene ve boynun küçük bir kısmından itibaren keskin bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Portrede valöre dayalı bir hacim anlayışı uygulanmış olsa bile ton geçişleri oldukça serttir. Çalışmada ışık soldan gelmekte ve ışık alan yüzeyler rengini çalışmada

<sup>68</sup> Gültekin ELİBAL, Atatürk ve Resim Heykel, 93.

kullanılan boyadan değilde, çalışmanın yapıldığı yüzeyden almaktadır. Gölgede kalan alanlar yani portrenin sağ yüzü ışığın gelişine göre koyu olarak işlenmiş ve hacimlenmeyi gclendirmektedir. Portrenin burun ve çene gibi ışığı en çok alan yüzeylerde bir parça beyaz kullanılarak ta ışığın hem şiddeti arttırılmak istenmiş hem de yüzeyden alınan ışıklı alanlara da sanki boyayla yapılmış gibi bir etki kazandırılmıştır. Çalışmada hakim olan yüzeyin toprak sarısı ve boyanın kendi rengi dışında gözlerde yeşil ve siyahın kullanıldığı dikkat çekmektedir. Kuşkusuz bu da Atatürk'ün fiziki karakterinden en ne çıkan özelliği olan gözlerine dikkati çekmek istediğinden olsa gerek.

19 Temmuz 1921'de 'Gazi' ve 'Mareşal' unvan, rütbelerini alan Atatürk için 1922'nin dergi ve gazeteleri ancak samimi çizimlerde bulunmuşlardır. Bunlarda çoğunlukla fotoğraflardan yararlanılmıştır. Bazıları karikatür ve illüstrasyon havasını yansıtarak yaygınlık kazanmıştır. Bu alışmaları da bu gün kaynak olarak ele almak mümkündür.<sup>69</sup>

Doğrudan Atatürk'ten çalışmak daha sonraki yıllarda pek çok ressamın ulaşamadığı bir üstünlüktür. Çünkü Atatürk, poz vermeyi, bir yerde durarak bir süreyi böylece kendi açısından dondurarak geçirmek istememiştir. Atatürk, İbrahim allı'ya poz verdiği gibi, poz vermeden de resminin yapılabileceği konusunda uyarıda bulunmuştur. Ayrıca allı, Atatürk ile en çok bir arada bulunan resamlardan biridir. Kısa poz vermeler bile olsa, allı' nın bundan yeterince faydalandığını söylemek mümkündür. İbrahim allı, çalışmalarını aşırı bir duyarlık içinde bu dönemden konulanmalarla sürdürmeye başlamıştır.<sup>70</sup>

İbrahim allı'ya ait 1923 tarihli Atatürk portresi (Resim 4.1.3.) bugün özel bir koleksiyondadır. 96 x 71 cm. boyutlarındaki çalışmada Atatürk, kalpaklı, omzunda pelerini ve göğsünde madalyonu ile resmi olarak (askeri) yarıya kadar resmedilmiştir. Çalışmadaki tavır Ayetullah Sümer'in (Bkz. Resim 4.1.2.) Atatürk baş portre çalışmasıyla benzerlik taşımaktadır. Her iki resimde de zemindeki hakim

<sup>69</sup> A.g.k., 94.

<sup>70</sup> A.g.k., 98.

renk çalışmanın bir çok kısmında müdahale edilmeden portrenin içerisine dahil edilmiştir. Ancak Çallı'nın çalışmasındaki benzerlik sadece bu yönü ile sınırlı kalmaktadır. Eserde baş kısmı titizlikle çalışılmış, ışık gölge geçişleri ve hacim, valörle elde edilmiştir. Portredeki bu titizlik bütün dikkati burada toplarken, baştan, aşağıya doğru inildikçe detaylar silikleşerek figür fon ile kaynaştırılmıştır. Resimde mekana ait herhangi bir ipucu verilmemektedir. Tamamen kahverenginin hakim olduğu çalışmada tek kontrastlığı diagonal hareketteki yeşil ve kırmızı şeritli kemer oluşturmaktadır. En koyu yüzey alan çalışmanın izlenimci bir paletten çıktığını ve renk seçiminden çok fırça vuruşlarındaki titreşimden ve konuyu ele alıştırma yöntemiyle anlaşılmaktadır. Kalpak ise yine bütün dikkati portrede toplamaktadır.

Çalışmayı diğerlerinden ayıran bir başka özelliği ise eserin psikolojik boyutudur. M. Kemal'in bakışları bu çalışmada izleyicinin gözlerinin içindedir. Göz kapakları yorgunluktan kapanacakmış gibi iken aynı ifade yüzde de betimlenmiştir. Her ne kadar resimde fiziksel anlamda bir mekan çözümlenmesinden bahsedilmesede, resmin psikolojik boyutundan Mustafa Kemal'in cephede veya cepheden galip dönen bir kumandan ifadesi anlaşılmaktadır.

Çallı'nın bir başka Atatürk portresi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde bulunmaktadır (1935). Atatürk bu resimde sivil giysili, fraklı olarak resmedilmiştir(Resim 4.1.). Bu portrenin el çalışmalarından birisinin bir başka ressam tarafından yapıldığı yolunda söylentiler olmuştur. Ancak Çallı imzası altında bir yapıtta böyle bir olasılık olsa bile, bunun ne Çallı için ne de diğer sanatçı için kötü bir eleştiri olabileceği düşünülmemektedir.<sup>71</sup>

Çallı'nın bu resmine hangi fotoğrafın kaynaklık yaptığı bilinmemektedir ancak bu değerli portre çalışması günümüzde pek çok yayında kullanılmıştır, kopyaları yapılmıştır. Bu özelliği ile fotoğrafın yerini almıştır diyebiliriz.

<sup>71</sup> Elib, Gültekin.,Atatürk ve Resim-Heykel, s.99., İşbankası kültür Yayınları, İstanbul, 1973.

Resimde M. Kemal koltukta otururken dizlerine kadar resmedilmiştir. Koltuk oymalarla süslü, ahşap kenarlıklara sahiptir. Portre koltuğun yaslanılan bölümünün tam ortasındadır. Sağ kolunun dirseğini kolçağa dayamış eli ile her an hareket edecek gibidir. İşaret parmağının tamamının görünmesi ve diğer parmaklarının hafif içeri doğru kıvrık olması bu etkiyi güçlendirmektedir. Diğer kol tamamen kolçağa dayalı ve el öne doğru rahatça bırakılmıştır. Resimdeki tek hareket belki de burasıdır. Oturuş klasiktir. Ressama poz veriyor havasındadır. Portrede ise çenenin genişliği-burun-göz ve dudaklar arasındaki mesafe ve büyüklükler birbiri ile uyum içindedir. Atatürk'ün yüz çizgileri, genellikle Çallı'nın desen ve çizgi yapısına önem vermediği şekilde eleştirileri yalanlayacak ölçüde başarılı ve titiz bir çalışmanın ürünüdür. Sanatçı aynı titizliği eller üzerinde de gösterirerek belki de bugüne kadar yapılan en başarılı Atatürk portrelerinden birisini gerçekleştirmiştir. Resminde sanatçı, koltuğun arkasında kalan yüzeyi, bir tekstür çalışması şeklinde yaparak, renkle oynayarak tabloya derinlik kazandırmıştır. Mekana dair her hangi bir ipucunun olmayışı, onun yerine geri planda seçilen rengi daha da ön plana çıkarmaktadır. Aynı renk siyah kıyafeti üzerindeki ışıklı alanlarda, gömlek ve yeleğindeki gölgeli alanlarda da kullanılarak resmin bütününe dağılmıştır.

Türk resim ve Atatürk olayının bir ressamı olarak Turgut Zaim (1906-1974), öğrenimini Kadıköy Sain-Joseph Lisesi'nde geçirdikten sonra İbrahim Çallı'dan öğrenim görerek (1930) Akademiyi bitirmiştir. Paris'te çalışmalarını tamamlayıp yurda dönünce önce müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliğinde, sonra da D Grubu'nda çalışmalarını sürdürmüştür.<sup>72</sup>

Uzun yıllar Ankara devlet konservatuvarı Operası dekoratörlüğü yapan Zaim, CHP'nin 1939'da düzenlenen yurt gezisinde Kayseri'ye giderek katılmış, kazı resim tekniğinde de başarılı çalışmalar üretmiştir. Mümkün olduğu kadar yabancı etkiden uzak, zevkli bir işçilik olan resimlerinde T. Zaim, Türk resminin ve sanatının

---

<sup>72</sup> A.g.k.,148.



araştırılmasına taraftardır ve bunların açıklığına ulaşması ile orjinal Türk Ekolü'nün oluşacağına inanmıştır.<sup>73</sup>

Özetlemek gerekirse, kendine özgü, ulusallık ve yöresellikten söz edildiğinde akla ilk gelen isimlerden birisi olan T.Zaim, folklor içinden, Türk minyatüründen, halk resminden yararlanmış ve kendine özgü bir tavır sergilemektedir. Bu tavır, Atatürk'ün öykülenmesinde de kendini göstermektedir(Resim 4.1.4).

Turgut Zaim aynı yıl yaptığı 190 x 136 cm. boyutlarındaki ve M.S.G.Ü. Resim Heykel Müzesi'nde bulunan 'Doğu Ve Batı Halkından Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükran' adını taşıyan tablosu, sanatçının genel üslubunu göstermekle birlikte dönemin soyutlama rüzgarlarının izlerini hissettirir. Aslında bu tablo sanat terminolojisinde triptik terimiyle anılan üçlü bir düzenlemenin orta bölümüdür. Sağ ve sol bölümlerde Doğu ve Batı Anadolu'dan orta bölüme doğru gelen atlı-yaya kadın, erkek ve çocuk kabilelerini ve beraberlerindeki hayvanları gösterir. Orta bölümde ise göğsünde istiklal madalyası olan fraklı Atatürk, kendisine yerel armağanlar sunan, otantik olmasına çalışılmış kadınlı, çocuklu, erkekli figürler tarafından çevrilmiştir. Arkada ise bayraklarla donanmış Ankara Kalesi görülmektedir. Tablonun genel üslubu sanatçının bildik üslubu ile bir yorum çabasını yansıtır. Atatürk portresi ise fotoğrafik bir donukluk izlenimi verse de sanatçının üslubu içerisinde yorumlanmıştır. Bu şema 1923-1933'teki gelişmeleri tümüyle ustalıkla sergilemektedir. Ortadaki Atatürk'ün resmedildiği dikey kompozisyon 190 x 136 cm boyutlarında iken iki yandaki eş eserler 130 x 300 cm boyutlarındadır. Atatürk portresine ise hangi fotoğrafın kaynaklık yaptığı bilinmese de Jeanne Weinberg' in fotoğraf üzerine yaptığı yağlıboya renklendirmedeki resimle ortaklık göstermektedir.

Zeki Faik İzer'in konulanma içerisindeki 176 x 237 cm boyutlarında 'İnkılap Yolunda' adlı yapıtı İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde bulunmaktadır. (Resim4.1.5.). İzer'in 'İnkılap Yolunda' adlı çalışması ile E. Delacroix'nin 'İnkılab

---

<sup>73</sup> A.g.k.,149.

Rehberlik Eden Hürriyet' adlı yapıtı ile dönemin yayın ve sanat yazılarında karşılaştırmalar yapılmıştır. Esinlenme, hareket noktası olarak ele alma, etkilenme gibi eleştirilerin geçerliliğini kabul etmek bir bakıma bir kazanç olarak değerlendirilebilmektedir.

Zeki Faik İzer ile yapılan bir söyleşide bu eser ile ilgili olarak şunları söylemektedir. "...Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü münasebetiyle Ankara'da Eski Türk Ocağı Halk evi binasında o zamanki Maarif Vekili Dr. Galip himayesinde bir resim sergisi açılmıştır. Bu sergide Burhan Toprak'ın da payı vardır. İnkılap ve istiklal harbine ait eserler teşhir edilmişti...Halil'in 'Cephane Taşıyanları, 'İnkılap Tablosu o zamanlardadır. 'Delacroix'dan mülhem olmuştum. Aslında bana bu fikri heykeltıraş Ali Hadi (Bara)vermişti. "Çaldı" dediler. Açıkta oysaki durumumuz bizim teknik gücümüzü inkılabın bir sahnesini ifade edecektir". Yani Fransa'nın İngres ve Delacroix'daki resim gücünden hem mahrum hem de uzağız. Asıl inkılap devlet sergisine iştirak edenlerin kalitesindedir.. Sanat uzun vade ister, nesillerin kuvvet ve şansı da önemlidir; Öz'ler kalıyor.." <sup>74</sup>

Zeki Faik İzer' in bu çalışması da tıpkı Turgut Zaim'in resmi gibi konulu bir grup resmidir. Ancak İzer'in resmindeki Atatürk portresinde, portreye kaynaklık yapan fotoğrafa sadık kalındığı görülmektedir. Resimde yer alan diğer figürlerin aksine, Atatürk portresindeki bu fotoğrafik yaklaşım, Ata'yı dahada ön plana çıkartmaktadır.

Atatürk portrelenmesi içerisinde görünen bir başka ressam da Arif Bedii Kaptan'dır (1906-1979). Nazmi Ziya ile çalışmış olan kaptan, önceleri Cezanne ve Utrillo'nun etkilerinde görülür. A. Lhote atölyesinde çalışmış ve yurda dönmüştür. 1958 yılında tekrar Paris'e dönmüş ve uzun bir süre çalışmalarını orada sürdürmüş tekrar yurda döndüğünde kaptan izlenimcilikten soyuta geçen bir süreç izlemiştir. <sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> A.g.k., 142.

<sup>75</sup> A.g.k.,158.

Resim sanatını tüm uluslar için evrensel bir dil diye niteleyen kaptan çeşitli ödüller almış ve ilk sergisine 1935 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açmıştır. "Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii" adlı yapıtı, 1934 yapım tarihini taşımaktadır ve İstanbul Resim Heykel Müzesindedir. 220 x 158 cm. boyutundaki çalışmada Atatürk resminin tam merkezinde bulunmaktadır. Tıpkı Zeki Faik İzer'in resminde olduğu gibi bu resimde de Atatürk resmi, tavır olarak diğer figürlerden kopmaktadır. Figürlerin deformasyonu ile soyutlama eğilimini yansıtan bir sanatçı olan Arif Bedii Kaptan'ın tablosunda, fraklı bir Atatürk önünde bir kadın ve bir erkek ellerinde bir çocuk tutmaktadırlar. Kadının arkasında ne yaptığını seçmenin zor olduğu yine bir kadın ve bir erkek ile meşale tutan yine bir erkek figürü vardır. Yerde ise ayaklar altında çıplak ve sarıklı iki insan yatmaktadır. Öncelikle Atatürk ve hemen yanındaki gayri nizami bayrak dışında sanatçı, konuyu sembolizmin arkasına saklamıştır.

Paris'teki çalışmalarının ardından 1928'de Ankara'ya gelen Şeref Akdik(1902-1972) doğrudan Atatürk konulanmasına giren bir başka sanatçıdır.<sup>76</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yayımladığı 'Yeni Adam' dergisindeki 'Bir İnkılap Ressamı' başlıklı mektubunda onu şöyle tanımlar. "„Şeref'in resimlerinin ilk karakteri sosyal ve inkılapçı olmasıdır. Temel olan ikinci mühim karakteri de şu(dur): Onda gerçek saygısı diyebileceğimiz 'respect de formes' vardır. Bu temayül dokümanter ve tarihi resim yapanlar için mühim bir şart da olabilir.."<sup>77</sup>

Bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinde bulunan "Atatürk Telgraf Başında" adlı yağlı boya tablosu 180 x 140 cm. boyutları ile 1934 tarihinde yapılmıştır(Resim 4.1.16). Resimde bir masada telgraf manyetosu başında çalışan telgrafçıyı masaya oturarak izleyen Atatürk ve onlara eşlik eden askeri kıyafetli iki kişi daha vardır. Yukarıdan asılı gaz lambasının sarı ışığı altında sivil giysileriyle Atatürk kanunun hakim ögesidir. Gültekin Elibal'a göre sanatçı, Atatürk'ün portresi ve lamba için eskizler yapmıştır ancak yine de sanatçının Atatürk çalışmasında başarılı olduğu söylenemez. Resim ışık-gölge

<sup>76</sup> A.g.k.,119.

<sup>77</sup> İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, "Bir İnkılap Ressamı", 10,11,17.

düzeni bakımından da problemlidir. Fakat Kurtuluş Savaşı'nın en sıkıntılı anlarından birisi olması gereken bir enstantaneyi, etrafa egemen olan gerginliği ve sıkıntılı havayı yansıtması bakımından tablo yine deskriptif bir nitelik taşır.

1955'den sonra Türk resim sanatçıları, bazen gerçeküstücü denilebilecek nitelikte toplumsal içerikli bir figür etkinliğini denemişler ve 1960'dan sonra toplumsal içerikli resimler yapma yönünde, ancak yeni üslup yenilenmeleri oranında başarılı olabildikleri bazı çabalar göstermişlerdir. Bu çabalarını sanatçıların, özellikle çok figürlü Atatürk kompozisyonlarında da devam ettiği dikkat çekici bir özelliktir. Bu bağlamda ressam ve öğretim üyesi Dinçer Erimez'in çalışmalarından söz edilebilir. (1932-) Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Cemal Tollu atölyesinde öğrenimini tamamlamış, 1959-60'da İtalya araştırmalarını tamamlayarak yurda dönmüştür. Devlet resim ve heykel sergisi resim ikinciliği ve aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyeliğine atandıktan sonra (1963), Paris 1965-66 Henri Goetz atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.<sup>78</sup> Başlangıcından geleceğe doğru uzanan süreçte Erimez'in iki yapıtı konulanma açısından öne çıkmaktadır.

1969 yılında oluşturulan 'Batu Ata'nın Elini Öpseydi' (Resim 4.1.6.) yapıtı 150 x 100 cm. boyutlarındadır. Bu çalışmada fotografik bir yaklaşım söz konusu değildir. Atatürk'ün ise hangi fotoğraftan yapıldığı bilinmemektedir. Atatürk'e bir figür olarak baktığımızda da fotoğraftan yapıldığına dair herhangi bir ipucu vermemektedir. Ancak resmin bütünü içerisinde Atatürk fotografik bir durgunluk içerisinde işlenmiştir. Bu fotografik durgunluk genel olarak bu tarihlere kadar ki Atatürk konulanmasına girmiş tüm sanatçıların resimlerinde hissedilmektedir.

İkinci Büyük Bölüşüm Savaşının sonrasında Batı ile, özellikle ABD ile kurulan ilişkiler yeni açılımların ortaya çıkmasını sağladı. 1950'li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiği görülmektedir. Türkiye'de resim sanatı bu dönemde hızla soyut yönelimlerin

---

<sup>78</sup> Bkz.(73),ELİBAL, 178.

yörüngesine girmeye başlamıştır. Her ne kadar Batı'daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha önceden uyulmuşsa da, sanatçıların grup mantığından bağımsız, bireysel çıkışlara ve kişisel eğilimlerine göre farklı yönelimlere yönlendikleri dönem 1950 sonrasında. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Türk sanatçıların, siyasal ortamında katkısıyla, soyut sanat akımlarına bu denli ilgi duymaları, kuşkusuz yeni bir çığırın açılması demektir. Fakat başlıca sorunlardan biri, bu yeni sanatı halka benimsetebilmektir. 1953 yılının başında, Ankara Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde, Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın birlikte açtıkları ve 'sergi öncesi' diye adlandırdıkları sergi ile soyut sanat sergilerinden birisini oluşturmakta ve soyut sanatı benimsetme açısından önem taşımaktadır. Aynı yıl Ankara Helikon Sanat Galerisinde Cemal Bingöl tümüyle non-figüratif yapıtlardan oluşan bir sergi açmıştır.

1960'lara kadar Türkiye'de özellikle kübist yansımanın çözülmesi karşısında soyut ekspresyonist, non-figüratif, informel, taşist (lekeci) resim eğilimlerinin belirli bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Bir aksiyon dinamizminden çok statik bir tekstür (doku) esprisine yönelik olan dağınık üslup araştırmaları arasında, gerek kendileğindenci biçim coşkunuğu gösterilerine, gerekse daha geometrik plandaki inşacı çabalara rastlanabilmektedir. Bunun daha ilerideki figüratif yenilenme aşamaları için, biçimsel ve teknik yönlerden birer egzersiz işlevi olduğundan bile söz edilebilir.

1960'lardan bu yana, Türkiye'de artan toplumsal gelişmeler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni ifadeci keskinlikler aramalarına yol açmıştır. Özellikle insan figürü çevresinde dönüp dolaşan resim ilgileri, sanatçının kendini kanıtlama yolundaki davranışlarına olanak vermiştir. Bundan da önemlisi, figür çalışmalarının seyirci gözüyle ilintisi, uzun bir geçmişe sahiptir. Bununla birlikte, bu alanda yapılmış ve başarısı kanıtlanmış örneklerle rekabet eğilimleri söz konusudur. Bu nedenlerin de ışığında figüratif düzenler oluşturmak için yoğun çaba harcanmıştır. Bunun sonucunda çok sayıda

sanatçı bu yola girmiş ve çağdaş Türk sanatındaki bireyselleşme eğilimleri artmıştır. Sanatçılardaki üsluplaşma ve bireyselleşme eğilimleri kuşkusuz yaptıkları Atatürk portrelenmelerine de yansımıştır. Ancak bireyselleşme ve üsluplaşma eğilimleri beraberinde özgün olan eseri getirmekteydi. Kuşkusuz sanatçının peşinde olduğu yeni olanı üretme, ortaya çıkarma, oluşturma dürtüsü ve tek olma arzusu sanatçının eserlerinde olduğu kadar, Atatürk resimlerinde de görülmektedir. Ne var ki kaynakların aynı oluşu kimi zaman sıkıntılar yaratmamıştır da denilemez. 1975 yılından bu yana 20.yüzyılın son çeyreğindeki ana eğilimleri yansıtan çabalar resim sanatında ürün veren sanatçılarla temsil edilmektedir.

Çağımızda sanatçının her türlü angajmandan uzakta yaratış sınırlarını özgürce zorlaması temel bir öngörüdür. Ancak sahici olma adına yeniliğin yapay olmamasına özen göstermek gerekmektedir. Çünkü yapay bir yenilik eski olmanın da gerisinde kalmaktadır. Yenilik daima bir gelişmenin gerçekliğine sahip bulunmalı ve bu özelliğinden ötürü yadırgatıcı ya da irkiltici bile olsa, sanatsal evrime yaptığı katkı dikkate alınarak hak ettiği desteğe kavuşmalıdır.

Bu yüzyılda sanatsal uğraşlar yönünden her türlü malzeme ve teknik olanakların kullanılmaktan geri kalınmadığı, geniş ve engin bir deney alanı açılmıştır. Sanat kavramı sürekli gelişen bir kavram olduğuna göre, biçimsel uğraşlar yolunda yeni yeni tasarım amaçlarının gerçekleşebilmesi de kuşkusuz bu deneylere bağlıdır.

1981 yılına gelindiğinde ise özel bir durum ile karşılaşmaktayız. Mustafa Kemal Atatürk' ün doğumunu 100. yılı olan 1981 yılında sanatçılar, bu yılın anısına gerçekleştirilen çeşitli etkinlikler kapsamında Atatürk konulu yapıtlar üretme fırsatı bulmuşlardır.

Espas olgusu üzerine düşünce üretmiş , konferanslar verip, yazılar yazmış ve hocalığını da söz konusu kavram üzerinde geliştirmeye çalışmış olan Özdemir Altan, bu tarihte konu ile ilgili eser üretmiş bir sanatçıdır.

Altan'ın Atatürk çıkışlı ve 1981 tarihli 200 x 300 cm. boyutlarındaki 'Yurtta Barış, Cihanda Barış' adlı çalışması 1972-1981 tarihlerini kapsayan kurgusal gerçekçi döneminin içerisinde yer almaktadır. (Resim 4.1.7.)

Altan'ın sanat anlayışındaki detaylar, bu çalışmasında da geçerliliğini korumaktadır. Çalışmada konudan (içerikten) çok Altan'ın tavrının ön plana çıkması da bunun kanıtıdır denilebilmektedir.

Kompozisyon ana hatlarıyla yatay düzlemde, birbirinden farklı Atatürk figürlerinin kendi içerisinde birden fazla sayıda kullanarak oluşturulmuştur. Altan'ın 'vokabüler zenginlik' diye nitelendirdiği elemanları, çalışmasında farklı büyüklükteki

Atatürk figürleri ve bu figürleri birbirine bağlayan veya sözlüğü eklenen kırmızı beyaz damalı şeritler, Türk bayrağı ve Atatürk'e ait sözler oluşturmaktadır. Bu çalışmada Atatürk Portreleri serigraf baskı yöntemi ile üretilmiş, bunun sonucunda fotografik etki Altan'ın resminde farklı bir eleman olarak resme katkıda bulunmuştur.

Batılı anlayışta resmin tuval resmi ile bağlantısı uzun bir sürece yayılır ve birbirinden koparılmaları kolay değildir. Üslup yetenekleri açısından bazı düzey ayrımları bulunmasına karşın, tuval resminde yeni gelişmeler sağlayan sanatçılar, etkin bir sanat potansiyeli oluşturdukları açıkça görülmektedir. Figüratif resim alanında etkilendikleri biçim kaynaklarını zorlayan ve bunu yeni içerik değerlerine kavuşturmaya çalışan sanatçılar arasında Aydın Ayan ve Zekai Ormancı'nın önde geldiği görülmektedir.

Aydın Ayan, toplum ve doğa arasındaki ilişkileri simgesel içeriklere dönüştüren bir üslup başarısı ve bu arada T.B.M.M. tarafından, Atatürk'ün 100. doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlenen resim yarışmasında yeni bir Atatürk portresi niteliğinde olan ve büyük önderin toplum katlarında bulunduğu

saygın yeri belirleyen 200 x 300 cm. ebatlarındaki tablosuyla birincilik ödülünü kazanmıştır.

Aydın Ayan, değişik dönemlerde farklı Atatürk portreleri de üretmiştir.1985 yılında yaptığı Kalpaklı Atatürk portresi 70x50, ve 1986 yılında yaptığı Ayakta Atatürk adlı çalışması ise 130x63cm boyutlarındadır. Her iki çalışmada da Aydın Ayan'ın renk ve boya kullanımının izlerini görmekteyiz. Ayan, ilerleyen yıllarda da Atatürk konulu çalışmalarda bulunmuştur. Bunlardan en önemlileri Afyon Şuhut Atatürk Evi için yapmış olduğu çalışmalardır. Gerek sipariş üzerine olsun gerekse sanatçıların kendiliğinden Atatürk konulanmalarında bulanmalarının Türk Resim Sanatında ayrı bir sayfa açtığını belirtmiştik. Ayan'ın 2004 yılında Şuhut Atatürk Evi için yaptığı 14 adet kompozisyonu da bu bağlamda değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır. “Paşalar O'nun Arkasındaydılar” adlı çalışmada 160x200 cm ebatlarında çok figür

“Atatürk Kocatapa”de adlı çalışması 160x200x70cm boyutlarında, “26 Ağustos/ Bu Memleket Bizim” isimli çalışma 160x200 cm ve “Harita Başında/Sarışın Bir Kurda Benziyordu” isimli çalışması ise 100x120 cm ebatlarındadır. Ayan'ın bu çalışmaların sadece içerikleri değil kompozisyonların oluşum şeklide bir ortaklık teşkil etmektedir. Çalışmalardaki ana kompozisyonu oluşturan detay parçalar farklı kaynaklardan alınmıştır. Bu durum Osman Hamdi'nin kompozisyonlarındaki anakronik yapıyı hatırlatmaktadır. Farklı zaman dilimlerinde ve farklı mekanlarda çekilmiş fotoğrafların aynı zaman diliminde ve aynı mekanda bir bütün içinde kompoze etme anlayışı, fotoğrafı bir model olarak kullanan ressamın resimlerinde sıkça başvurulan bir yöntemdir. Örneğin Ayan'ın “Paşalar O'nun Arkasındaydılar” isimli çalışmasında Mustafa Kemal ve İsmet İnönü figürleri, 1 Nisan 1922 günü Iğın Manevraları esnasında çekilmiş bir fotoğraftan alınmış ya da yeniden üretimle kurgulanmıştır (Resim-4.1.10.).

“26 Ağustos/Bu Memleket Bizim” isimli çalışmasında farklı bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Resmin sol üst köşesinde ve derinlik içinde ortalarda yer



alan Atatürk figürü, yine 26 Ağustos günü cephede çekilmiş bir fotoğraftan alınmıştır (Bkz.Resim 4.1.11.). Aynı günü tasvir eden bu çalışmada ise bu detay sanatçı tarafından kompoze edilmiş kurgusal bir bütünün içine yerleştirilmiştir. Yani zaman dilimi aynı günü işaret ederken mekan ve etrafındaki figürler Ayan'ın yorumlamasıdır. Bir cephe sahnesinin işlendiği çalışma devinimi ve de anlatım biçimi ile de sinematografik bir ifade içerisindedir. Hareketlilik her an devam edecek gibidir. Benzer yaklaşımlar Ayan'ın “Atatürk Kocatepede” isimli çalışma için geçerlidir(Resim 4. 1. 12.). Bu çalışmaya kaynaklık yapan fotoğraf ise 26 Ağustos 1922 yılında Etem Tem tarafından çekilmiştir(Resim 4. 2. 1. ).

1981 yılında yapılan etkinlikler kapsamında konulanmada bulunan Zahit Büyükişliyen'in çalışması diğer resimlerden farklılık göstermektedir. Sanatçı, resminde Atatürk portresi resmin soyut kompozisyonu içerisinde gerçekçi bir ifade ile yer almaktadır.. Benzer etkideki kontrast form kullanımı, Büyükişliyen' in diğer resimlerinde de görülmekte.

Zekai Ormacı'nın Eylül 1992'de İstanbul Galeri Baldem'de açmış olduğu sergisinin katalogunda, Ormacı'nın sanat anlayışını bir başka sanatçı Güngör Taner şöyle kaleme almıştır.

*“Geleneksel öğretinin tüm verilerini şaşırtıcı bir transformasyonla çağdaş biçimlendirmelere yöneltirken, akla gelmedik kurgu komplekslerinin yıpratıcı zorluklarından maharetle sıyrılıp kaygan ve akıcı formların tam yerini bulan sert valör kontrastları ile durdurup, tekrar hareketlendirebilen, bir sihirbaz edasıyla kullandığı aksanlarıyla, tuval boşluğunun istediği noktasına uzanabilen zarif ve kararlı bir ustalığa sahiptir Ormacı.*

*Ana kurgu öğeleri valör ve desene dayalı bir plastik yapılanmada renk ister istemez valörün hakimiyeti altına girer. Böyle bir durumda, kendi kromatik değeri ne olursa olsun, renk bulunduğu*

*yerdeki valör parseli ile çakışmak ve müşterek işleri yerine getirmek zorunda kalır. İşte bu çok önemli noktada Ormancı, renk-form-valör ilişkisinin sınırlarını sonuna kadar zorlayarak kromatik değerleri alabildiğine yüksek tutar. Bu da heyecan vericidir. Riskli bölgelerde pervasızca dolaşabilen Ormancı, böylelikle çağdaş sanatsal savunumun anlamlı bir örneğini oluşturur.”<sup>79</sup>*

Z. Ormancı'nın 1981 yılında yapmış olduğu 130 x 120 cm. boyutlarındaki yağlıboya tablo 'Gençliğe Saygı' adını taşıyan Atatürk konulu çalışmasında , GÜNGÖR TANER'in, Ormancı'nın resimleri üzerine söylediklerini görebilmekteyiz. Çalışma, mavi ve valörleriyle monokrom bir renk anlayışı içerisinde düzenlenmiştir. Tek sıcak renk olan sarı ve kırmızı, sınırlı ve küçük bir alanda kullanılarak kontrastı güçlendirmektedir. Atatürk figürü resmin sağ üst köşesinde sırtı izleyiciye dönük bir duruşta, cephede dürbünü ile bir yerleri izlediği bir görüntüden alınarak resme dahil edilmiştir. Resim Atatürk'ün cephede çekilmiş bir fotoğrafından alıntıdır. Konu, Ormancı'nın sanat anlayışı ve estetik kaygıları ile bir bütünlük içerisinde işlenmiştir.

Ressam Mehmet Mahir ise yaptığı çok sayıda Atatürk portreleri ile konulanmada bulunmuş bir başka isimdir. Sanatçının değişik dönemlerde ürettiği Atatürk portreleri bulunmaktadır.

1981 yılında yaptığı Atatürk portresi diğerlerinden farklılık göstermektedir (Resim 4. 1. 14.). Resim temel olarak iki ana parçadan oluşmaktadır. Bunlardan birisini Mustafa Kemal'in farklı, sivil kıyafet içerisinde, kurgulanmış bir mekanda yer alan resim sehпасındaki tuval üzerinde betimlendiği bölüm, diğerini ise Atatürk resminin hemen önündeki masanın üzerinde bulunan atlas oluşturmaktadır. Konulanmada bu iki parçanın ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Mustafa Kamel, tuvalden öne doğru çıkıyor ve önünde bulunan coğrafi betimlemelere yer veren atlasın sayfasını çevirmektedir. Bir elinde de imza atmaya hazır bir durumda kalem tutmaktadır. Atlas siyasi atlası ve bir sayfasında dünya haritası varken, diğer

<sup>79</sup> GÜNGÖR TANER, “Zekai ORMANCI Resim Sergisi”, 5.

tarafında da Türkiye haritası yer almaktadır. Dünya coğrafyasını değiştiren bir insan olarak betimlenen Atatürk'ün bir resimden canlanarak çıkması ise günümüze göndermelerde bulunmaktadır. Portre ise bilinen bir Atatürk fotoğrafından alınmıştır. Aynı portre bugün kullanımda olan 5,10 ve 20 Yeni Türk Liralarının bir yüzünde bulunmaktadır.

#### 4.2. Aynı Kaynaktan Yapılmış Atatürk Portreleri

Mustafa Kemal' in 19 Mayıs 1919' da Samsun'a çıkması ile başlayan Kurtuluş Savaşı, 24 Temmuz 1923' te Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanması ile son bulmuştur. Cumhuriyet dönemi fotoğrafçılığını ise Mustafa Kemal' in tarihi bir görsel bellek oluşturmak amacı ile cephelerde görevlendirdiği fotoğrafçıların çektiği fotoğraflarla başlatmak doğru olacaktır. Öyle ki Mustafa Kemal'in *“Bu ölüm kalım mücadelemizde bir harp fotoğrafçısını yanımızda götürelim. Bana öyle birini bulun.”* sözleri konulanmanın başlangıcı olarak ta görülebilir. Mustafa Kemal' in bu sözleri üzerine Esat Nedim Tengizman Başkomutanlık Fotoğraf Subaylığı'na; Etem Tem Batı Cephesi Fotoğrafçılığı'na atanmıştır. Tengizman, 1., 2. İnönü, Sakarya Meydan ve Dumlupınar Savaşlarını görüntülemiş, Etem Tem ise birçok cephe ve Mustafa Kemal' in fotoğraflarını çekmiş olmasına karşılık, “Kocatepe” fotoğraflarıyla adeta sembolleşmiştir.<sup>80</sup> Söz konusu fotoğraf planlanan bir hareketin istenildiği biçimde ve zamanda sonuçlanmamasının sıkıntısını yaşayan M.Kemal'i, sigara içer ve düşünceli bir durumda Kocatepe' ye tırmanırken gösteren anın fotoğrafıdır. Etem Tem o anı Fikret Otyam ile yaptığı röportajında şöyle anlatıyor ( Resim 4.2.1):

*“O sabah Kocatepe'de bulunuyorduk.Taarruz, şafak vakti saat beşte başlamıştı.Mustafa Kemal Paşa, günler ve geceler süren*

<sup>80</sup> Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı,Remzi Kitabevi,18.

yorgunluğuna rağmen, ayakta, vaziyeti adım adım takip ediyor, direktifler veriyordu. Bir ara kumandanlardan ayrıldı. Tek başına, kayalıklar arasında dalgın ve düşünceli dolaşmaya başladı. Zaman zaman sahra dürbünleriyle düşman cephesine bakıyordu...Bir aralık o kayalık tepenin ucuna geldi. Hafifçe eğilmişti. Baş parmağı dudaklarının arındaydı...Hemen objektifi çevirdim, adete nefes almayacak kadar bir sessizlik içinde deklanşöre bastım, resmi çektim. Saat 11'di...O gün 7x11 boyunda, sekiz on rulo film çektim. Birkaç tane 10x15 cam...Mustafa Kemal Paşa bütün gün ağzına bir lokma koymamıştı...Gece ric'ate başladılar.2 Eylül'de Uşak'a girdik. Vakit yoktu.Ahur bozması bir yerde birkaç film yıkadım. Fotoğraflar birbirinden güzeldi. Hemen dört tane yaptım, ertesi sabah götürdüm. İçeri aldılar. Berberi tıraş ediyordu. Odada bir portatif masa, bir portatif karyola, iki iskemle vardı. Bir aralık odayı işaret etti: ' A be...Bu bir başkumandan odasına yakışmaz,' dedi. Salih(Bozok) odayı halılarla süsleyeceğini söyledi.Zira o gün Trikopis getirilecekti. Gazi fotoğtafları aldı, baktı.Parmaklarını fotoğraflarının üzerinde gezdirdi ve çekti: 'Çok güzel' dedi...

...9 Eylül'dü...Kadifekale'ye çıkmıştık.Zaman güneş batımına yakındı. Deniz pırl pırlıdı...Şehir ayaklar altındaydı...Körfezde bazı vapurlar vardı...Dumanlıydı vapurlar...Bir rapor geldi.Süvarilerimiz İzmir'e girmişti. 'Ordular, ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri...' emri yerine getirilmişti.İzmir bizimdi yine...

...Sonra mı?...Ha, evet...Sonra otomabillerle şehre girdik.İlk işim bir fotoğrafçı bulmak oldu. Kocatepe'de çektiğim yedi sekiz rulo filmi bir Rum fotoğrafçıya verdim. Zaman geçirmek için etrafta biraz döndük, dolaştık...Sonra yeniden geldik. Fotoğrafçı, geldiğimizi, içeri girdiğimizi görünce 'fotoğraflarınız birer harika' diye bağırdı.Baktım fotoğraflar daha yaş yaştı...Doya doya baktım...Hakikatten birer harikaydı...Taa

*Uşak'tan İzmir'e kadar bu anı bekliyordum.Fotoğrafların kuruyup hazır olması için bir gün daha lazımdı. Etsi günü gelip almak üzere karargaha, Bornova'ya döndük.Ertesi gün otomobille indik İzmir'e...Millet yollara dökülmüştü...Bayram vardı... 'Biraz sonra Mustafa Kemal gelecek' dedik...Görmeliydiniz o anı...İzmir yanıyordu...Ne dost ne düşman belliydi...Cayır cayır yanıyordu İzmir...Fotoğrafçı dükkanının olduğu yere güçlükle varabildik.Fakat ne görelim?...Dükkan yanmıştı...Uşak'ta o ahır bozması yerde yıkayabildiğim birkaç film kalmıştı elimde...Ötekilerin hepsi, fotoğrafçı dükkanı ile birlikte yanıp kül oldu.”<sup>81</sup>*

Ferit İbrahim ise (1882-16 Ocak 1953) 1925 yılında Ankara'ya gidip, Mustafa Kemal'in portre fotoğraflarını çekmiş, daha sonrada bu fotoğraflardan yağlıboya portre çalışmaları yapmıştır. “Atatürk Orman Çiftliği' nin kuruluşu ile ilgili olarak sinema filmleri çekmiş, Mustafa Kemal'in emir ve taltifleri ile uzun süreler Mustafa Kemal'in yurt gezilerine katılmış, film ve fotoğrafları bu anıları tespit etmiştir. Mustafa Kemal en beğendiği 6-7 fotoğrafını kendi el yazısıyla 'Fotoğraf sanatı üstadı Ferit İbrahim Bey' iltifatlarında bulunarak imzalamış ve kendisine armağan etmiştir.”<sup>82</sup>

Sanatta tasvir yasağının egemen olması, fotoğrafın Müslümanlar arasındaki gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Fotoğraf ise özde canlı figür demektir. Seyit Ali Ak'ın Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi kitabında da belirttiği gibi fotoğraf “Aklın egemenliğinde gelişen teknik ve sağlam bir altyapı ister. Çoğulcudur. Belgedir. İnkâr edilemez. Elden ele kolaylıkla geçer. Artistik tatlar taşır. Fotoğraf bir güçtür. Ve Mustafa Kemal bunun bilincindedir.” Erken Cumhuriyet dönemi stüdyo fotoğrafçılığının önde gelen isimlerinden Süleyman Süreyya Bükey (15 Temmuz 1895-21 Temmuz 1974), 1936-1938 yılları arasında M.K.Atatürk'ün fotoğrafçılığını yapmıştır.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Fikret Otyam, “Etem Tem” röportajı, Ulus Gazetesi,4 Aralık 1960, Ankara.

<sup>82</sup>Bkz.(96) AK, 39.

<sup>83</sup>Bkz.(96) AK,

Cumhuriyet' in ilk yıllarında kısıtlı olanaklarla çektiği Atatürk ya da sosyal yaşam fotoğraflarıyla dönemin çilesini, gururunu, dar kalıpları kırma tutkusunu, sağlıklı bir toplum yapısına kavuşma savaşımını çarpıcı bir biçimde yansıtmayı başaran Selahattin Giz (Selanik, 1914- İstanbul, 20 Şubat 1994), Atatürk'ü bir uğurlama sırasında ay yıldızlı tren penceresi camı arkasında nasıl çektiğini şöyle anlatmaktadır:

*“Ankara’ya 1930’larda saat 20’de tren kalkardı, uğurlamaya gelirlerdi.Atatürk cama geçti. Camda duruyor, Kruvaze bir elbise vardı.Soğuk değil ama paltosunu çıkarmamış.Koyduk makinelerimizi.Flaş dediğimiz şeye ‘tabanca’ tabir ederdik. Şöyle bir teneke, birde sapı vardı. O tenekelerin bir deliği vardı.O sapında bir yay vardı, çakmaktardaki yay gibi. Çakmağı harekete geçirdiğimiz zaman taştan kıvılcımlar sığıyordu.Ve istenilen ışık parlaklığına göre magnezyum miktarını göz kararı ile ayarlayarak, fazla veya az koyarak. Gene öyle oldu. Ben magnezyumla bir tane bastım. Bastım fakat o esnada, dediğim gibi mevsim kış, vagonun altında kalorifer borusu, aynı otomobillerdeki egzoz borusu gibi, birden puf yaftı, duman çıktı.Neyse ikincisini hemen koydum, ikincisini çektim, sonra üçüncüsünü çektim. O epay iyi çıktı. Fakat bir tanesi bozuk çıktı.”<sup>84</sup>*

Etem Tem, Esat Nedim Tengizman, Selahattin Giz gibi erken dönem Cumhuriyet fotoğrafçılarının çektiği Atatürk Fotoğrafları, daha sonra ressamlar için eşi bulunmaz birer kaynak olmuştur. Burada Gazi'nin ileri görüşlülüğünün altını çizmekte tekrar fayda olacaktır. Fotoğrafçılara verdiği önem, verilen Milli Mücadele'nin belgelenmesi ve gelecek nesillere aktarılmasından başka bir şey değildi. Türk ressamları da Mustafa Kemal ve onun eserlerine olan gönül bağlılığını yaptıkları eserlerle ortaya koymasını bilmiştir. Mustafa Kemal'in emirleri doğrultusunda görevlendirilen fotoğrafçıların çektiği fotoğraflardan yararlanarak

---

<sup>84</sup> A.g.k., 160.

yaptıkları eserler, sadece Mustafa Kemal'in değil, Cumhuriyet ve İlkelerinin de birer timsali olmuşlardır. Böylece özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan Atatürk Portreleri, belgesel birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Her ne kadar Mustafa Kemal'in çok sayıda çekilmiş fotoğrafı olsa da, ressamlarımız gerek Gazi'yi, gerekse oluşturacakları resmin kompozisyonun plastik değerlerini düşünerek olsa gerek, Atatürk'ün hemen her fotoğrafını resmetmemiş, seçici davranmışlardır. Bu seçicilik, bir sanat eserinin oluşturulmasında atılan ilk adımdır. Seçilen ilk fotoğraf hem Gazi'yi, hem de resmi yapacak olan sanatçının bireysel tavrını ortaya koymaya elverişli olmalıydı. İşte bunun içindir ki Mustafa Kemal' in bazı fotoğraflarının Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze bir çok ressam tarafından kaynak olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Bu çalışmalardan ilkinde, özellikle Cumhuriyet dönemi sanatçılarınca kullanılmış bir Atatürk fotoğrafı kaynak oluşturmaktadır. Fotoğrafta Atatürk beline kadar görülmektedir. Sol eli cebinde, sağ eli göbek hizasındadır. Smokinli fotoğrafında, portre sola dönük ve bakışları dışarıdadır. (Jean Weinberg'in fotoğraf üzerine yağlı boya çalışması kaynak olabilmektedir (Resim 4.1.1)) Ayetullah Sümer (Resim 4.1.2.), Turgut Zaim (Resim 4.1.4), Zeki Faik İzer'in 'İnkılap Yolunda adlı resmindeki Atatürk portresi (Resim 4.1.5), bu fotoğrafın değişik yorumlarını teşkil etmektedir.

En yaygın olarak kullanılan Atatürk fotoğraflarından biriside, 1921 yılında Ankara'da yapılan at yarışları esnasında çekilmiş olanıdır ( Resim 4.2.2.). Fotoğraf, Mustafa Kemal'in hemen her fotoğrafında olduğu gibi bir doğallık içerisinde çekilmiştir. Yani hiç kimse fotoğraf çekildiği için özel bir duruş almamış poz vermemiştir. Mustafa Kemal de zaten kalabalığın arasından görünmektedir. Yanında ise Refet Paşa vardır. Mustafa Kemal kalpaklı ve askeri kıyafetlidir. Omzunda kürklü bir paltosu vardır. Fotoğrafının çekildiği anda gövdesi yandan görünürken, başını hafif çevirip, objektife onca kalabalığın arasından kaçamak bir bakış atmaktadır. Bu fotoğrafta bakışlar çok önemlidir. Yüzdeki ve bakışlardaki ifade,

sanki objektifin içinden O'nu izleyen bir Ulus'a bakıyor gibidir ve verilen Kurtuluş Savaşı Mücadelesinin tüm yorgunluğunu ve kararlılığını burada toplanmış gibidir.

Mustafa Kemal'in bu fotoğrafı ressamlarımızca değişik yorumlarda kullanılmıştır. Bugün M.S.G.Ü. Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan Nazmi Ziya Güran (1881-1937) imzalı, 1925 yapımı 147x98 cm. boyutlarındaki Atatürk'ün mareşal üniformasıyla, kalpaklı ve elinde dürbün tutan büyük boy portresidir(Resim 4.2.3.). Resim bu fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Nazmi Ziya Güran'ın yorumunda Atatürk mavi-gri bir fon önünde etrafındaki detaylardan ayıklanmıştır. Elinde ise sigara yerine dürbün resmedilmiştir. Böylece Mustafa Kemal'e sanki cepheymiş gibi bir atmosfer verilmiştir. İzlenimci kuşağın en önemli temsilcilerinden biri olarak daha çok manzara resimleriyle tanınan ve figürü seyrek tercih eden Nazmi Ziya Güran'ın bu Atatürk portresi gerçekçi ve detaylı fizyonomi çalışması ile izlenimci estetiğin ilkelerini ortaya koymaktadır.

Atatürk'ün aynı duruşu, Feyhaman Duran (1886-1970) tarafından da çalışılmıştır. Ancak Feyhaman Duran'ın resminde Atatürk'ün yüzü Nazmi Ziya'nın resminde görülen fizyonomik özelliklerden daha farklı olarak biraz daha ileri bir yaşını yansıtır( Resim 4.2.4.). Mustafa Kemal Sakarya Meydan Muharebesini kazandıktan sonra 19 Eylül 1921 yılında kırk yaşında Mareşal rütbesini aldığına göre Feyhaman Duran'ın bu tasvirinin daha gerçekçi olduğu düşünülebilir.

Aydın Ayan ise Şuhut Atatürk Evi için yaptığı Atatürk resimlerinde aynı kaynaktan yararlanmış bir başka ressamımızdır. Ayan'ın diğer Atatürk konulu resimlerindeki anakronik yapı, bu resimde de görülmektedir. Ayan'ın "Harita Başında / Sarışın Bir Kurda Benziyordu" isimli, 2004 yapımı, 100x120 cm ebatlarında ve tuval üzerine yağlıboya uygulayarak oluşturduğu çalışmasındaki kompozisyon, diğerlerinden farklı olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 4.2.5.). Resim klasik portre çalışmasından uzak, bir figür resmi olarak kompoze edilmiştir. Nazmi Ziya Güran'da Mustafa Kemal'in elindeki dürbün ile verilmeye çalışılan cephe etkisi, Ayan'da tamamen cephenin kendi atmosferi içerisinde resmedilerek



verilmiştir. Çalışmanın kompozisyon şeması bütünde üç yatay parçaya bölünerek oluşturulmuştur. Resim yatay düzlemde ortasının biraz üzerinden ikiye bölünmektedir. Yaklaşık olarak üçte ikilik bir bölümü oluşturan gökyüzü alanının altında kalan boşluk da kendi içerisinde ikiye bölünmektedir. Yukarda kalan bölümde peyzajı oluşturan arka plan yer alırken, altta kalan bölümde ise resmin en ön planını oluşturan bir masa üzerinde yer aldığı anlaşılan harita, belgeler ile sırtı izleyiciye dönük olan ve bu hareketi tamamlayan sandalyenin üst kısmı oluşturmaktadır. Sandalye ve masa yüzeyinin bir kesitinin alınarak resmin ön planda devamını, geri planda da bir peyzaja yer verilmesi akıllara Barok Resmindeki açık kompozisyon anlayışını getirmektedir. Resimdeki şema yataylar üzerine kurulu iken, tüm bu hareketlerin aksine, Mustafa Kemal dikey bir konumda ön plana çıkmaktadır. Aslında resmin ana teması Mustafa Kemal üzerine kurulu iken, onun önünde ve resminde en ön planını oluşturan harita ve sandalye, resimdeki ön-arka plan yani derinlik duygusunu güçlendirmek için sanatçının bilinçli olarak tercih ettiği bir şemalanma olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın analitik yapısı bu şekilde iken, renk armonisi ise belirli renklerin ağırlıklı olarak kullanılması ile sınırlandırılmıştır. Ağırlıklı olarak toprak kökenli renklerin kullanıldığı çalışmada yer yer mavilikler ve kırmızılar karşıt renkler olarak kullanılmıştır. Bu mavilikler gök yüzünde bulutların arkasına gizlenip resmin en tepelerinde karşımıza çıkarken, sanatçı masa üzerindeki haritaya serpiştirdiği maviliklerle de en arka plan ile en ön plan arasında sadece yapısal açıdan değil renk tercihleri yönünden de gel-gitler oluşturur. Resimde baskın renk armonisi içinde sınırlı olarak kullanılan mavilikler bir başka işleve daha sahiptir. O da Mustafa Kemal'in gözlerinin mavi oluşudur. Bu ilişkilendirme içerisinde konulanma mekan itibari ile cephede geçse de bütün anlam gözlerde ifade bulmaktadır. Tercih edilen renk armonisi de bunu kanıtlamakta ve güçlendirmektedir.

Atatürk'ün bir tren yolculuğu esnasında, 1930'lu yıllarda vagon penceresinden çekilen meşhur fotoğrafı yine sanatçılara kaynak olmuştur (Resim 4.3.6). İbrahim Örs (Resim 4.3.7) ve Mehmet Mahir (Resim 4.3.8.) bu fotoğraftan hareketle kendi üslupları içerisinde özgün yapıtlar vermişlerdir.

Aynı kaynaktan yapılan Atatürk portreleri, bu çalışmaların bir liderin portresinin temsili olmaktan çok, her sanatçının kendi sanat anlayışı içerisinde özgün bir eser olma niteliğine kavuştuğunu daha açık olarak karşımıza çıkarmaktadır. Kaynak aynı olsa da, sonuçlar tamamen birbirinden farklıdır. Tıpkı aynı peyzajı çalışmış izlenimci ressamın farklı resimler üretmesi gibi.

## **6. GÜLVELİ KAYA' NIN SANAT ANLAYIŞI VE RESİMLERİNİN FOTOĞRAFLA OLAN İLİŞKİSİ**

*“Gerçekçilik.. Bu kavram insanın düşünmeye, felsefe ve sanat üretmeye başladığı dönemlerden itibaren zihnini en çok uğraştıran temel problemlerden biri olmuştur.*

*İnsanların henüz fotoğraf düşüncesini akıllarından bile geçirmedikleri zamanlarda ressamın model ile kurduğu ilişkide aslına benzetme ya da gerçeğe yaklaşma kuşkusuz resmin en önemli ölçütlerinden biriydi.*

*19. yüzyıldan itibaren resim, artık sanatçı için başka anlamlar taşımaya başlamıştı. Sanatçının bu yeni anlayışı, resimle girilen ilişkide üçüncü özne durumunda olan izleyicinin de değer yargılarının değişmesini sağladı. 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya konulan değerler ise sanatın tanımına yeni terminolojilerin eklenmesini getirecekti. 20.yüzyılın ilk yarısı ise insanlık tarihinde bir dönüm noktasını gösteriyordu. Bugüne kadar gelen süreçte yaşanan toplumsal değişimlerden sanatın da payını almaması elbetteki düşünülemezdi. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Paris ve New York merkezli olarak ortaya çıkan “soyut sanat”, on beş yıl boyunca, sanat sahnesinde karşı*

*konulmaz bir egemenlik yaşadı. Tarihler 1960'lara geldiğinde ise yaratıcıların içindeki figür çizme dürtüsü yeni adlarla yeniden gündeme gelecekti: Yeni gerçekçilik, Pop Art ve Foto Realizm. Başlangıçta, Pop Art'ın peşine takılan Foto Realistler çalışmalarında, yorumsuzluğu ortaya çıkararak salt görünen dünyanın gerçeklerini tuvale yansıttılar..."<sup>85</sup>*

Gülveli Kaya'nın çalışmalarını foto-realizmin etrafında değerlendirebilmek olası. Yalnız öncelikle onun çalışmaları ile bu akıma dahil olan sanatçıların düşünceleri arasındaki farkları belirlemek gerekiyor. Sanatçının yapıtları, teknik anlamda, daha gerçekçi bir oluşumu içerisinde barındırmakla birlikte, sanatçı ve izleyici açısından geniş yorumlamaları da beraberinde taşımaktadır.

Plastik dilde kompozisyonun başat unsurlarından biri olan mekan Kaya'nın resimlerinde her ne kadar bildik mekanlardan izler taşısada da, (örneğin resimin bütün yüzeyini kaplayan duvar kağıtları gibi) resimlerinde tanıdık herhangi bir mekanın önceliği yoktur. Figürdeki transparan etki zemindeki motifleri yer yer kapatırken, motif kimi yerde de ön plana çıkmakta ve belirginleşmektedir. Bu durumda zemindeki motiflerin mi ön planda olduğu yoksa figürün mü motiflerin arkasında görüldüğü sorunu optik bir yanılsama oluşturmaktadır. Gerçekçi portreleri çevreleyen, onları gizleyen, öne çıkaran duvar kağıdı tasarımları, yaşanmışlıkları anımsatan, yaşanmışlıklarla birleşen yeni görüntülere dönüşmektedir. İstif olarak çalışmalarda en ön planda olan, ancak betimlemelere verilen özel önemle öne çıkan parçalar vardır ki bunlar resimdeki espası sağlayan en önemli elemanlardır. Bu parçalar resmin tamamını kaplayan duvar kağıdı motiflerinin arasına veya üzerine yapıştırılmış başka duvar kağıtları gibidirler. Çalışmalarda figüratif öğeler ön planda olsa da, kompozisyonun oluşumu ve istifi kurgusal bir nitelik taşımaktadır. Yüzeyin parçalanışı, parçaların istifi ve seçilen renklerle olan ilişkisi kompozisyonu oluşturan ana elemanlardır. Yüzeyde yırtılmış etkisi yaratan bu parçaların bütün ile olan ilişkileri, portre ve hakim olan duvar kağıdı motiflerinin birbirleri ile olan ilişkileri

<sup>85</sup> Nilgün Yüksel, Gülveli Kaya'nın Çağla Cabaoğlu Sanat Galerisi'nde açtığı Resim Sergisi Katalog Yazısından, Haziran 2002, İstanbul.

ile aynıdır. Öyleki bu parçalar hem bütün içerisinde yerlerini almakta, hem de portre ve duvarkağıdı ile ayrı ayrı planlar ve boşluklar oluşturmaktadırlar.

Gülveli Kaya'nın çalışmaları ile ilgili olarak Ressam Zahit Büyükişliyen, Sanatçının 2004 yılında Çağla Cabaoğlu Sanat Galerisi'nde açtığı sergisinin katalog yazısında şunları söylemektedir:

*“Yaşam içinde belli “an”lar vardır. Bu “an”ları, “an”lık enstantane ile saptar fotoğraf makinası. .. İşte bu anlık izlenimlerin bir mekanda var olması, salt fotoğraf makinası ile saptanması sürecinde bir sürü başka “an”ların varlığı ile bütünleşmesi bir söylem biçimine dönüşebilir. İş yerimizin, evimizin, sokağımızın, meydanlarımızın duvarları yaşam mekanlarımızdır. Bu mekanları bizler biçimlendiririz. Bu mekanlarda daha önce olup bitenler belleğimize kayıtlı olarak uzun zaman hafızalarımızda kalabilir, yada zaman bazı değerlendirmelerle bu saptananları önemine göre silebilir, yada daha uzun bir süreçte kayıtlı tutar.*

*Gülveli Kaya'nın söylem biçiminde duvarlarda var olan “nostaljik” diyebileceğimiz görüntüler var. Kopuk kopuk parçalarla var olanlar, bizi anımsamaya motive eder. Tanıdığımız yüzler yada tanımadığımız...Sürekli karşılaştığımız bir televizyon ekranında bir sinema yada fotoğraf karesinde anlık görüp geçtiğimiz tanınmış yada tanınmamış yüzler.*

*Fotorealist bir yaklaşım söz konusu. Bir diğer söylemle, biçimle transfer yada herhangi optik bir araç kullanmaksızın bizzat el ile müdahale sonucu bir oda duvarını simgeleyen duvar kağıdı imajının üstünde beliren yüz yada figür, transparan bir oluşum içeriyor...”*

Gülveli Kaya'nın 'Yetimhane' isimli çalışmasını bu bağlamda değerlendirmek olasıdır( Resim 6.3.). Çalışmada yüzeye hakim olan duvar kağıdı dokusunun üzerine bindirilmiş çok figürlü kompozisyon bir fotoğraftan hareket ederek oluşturulmuştur. Fotoğrafta daha kalabalık bir topluluk varken, Kaya bu topluluk içerisinde bir grubu seçerek yorumlamadaki ilk adımı atmaktadır. Resmin oluşumu ile birlikte çalışma ilerledikçe, kendi kendisini de inşa etmeye başlamış, kimi yerlerde desenci bir yaklaşımla, kimi yerlerde lekeci ve kimi yerlerde de dışavurumcu bir yaklaşımla ifade güçlendirilmiştir. Fotoğrafta öykülenmenin nasıl bir mekanda geçtiği açık iken, Kaya'nın resminde mekana dair herhangi bir ipucu yoktur. Fransız fotoğraf sanatçısı Nadar'ın 1860 tarihli Sarah Bernhardt portresinden hareketle yapmış olduğu çalışmadaki tavırda da benzer bir yaklaşım söz konusudur( Resim 6.1.). Döneme hakim olan "resim gibi fotoğraf" anlayışı Nadar'ın fotoğrafında da görülmektedir( Bkz. Resim 6.2.). Kaya'yı bu fotoğrafa yönlendiren dürtü de bekli burada yatıyordu.

Gülveli Kaya'nın yapmış olduğu Atatürk portrelerine baktığımızda da yukarıda bahsedilen anlayışların devam ettiği görülür. Ancak bazı çalışmalarında Atatürk yorumsuz bir ifadeye fotografik bir gerçeklikle ele alınmıştır (Resim 5.1). Çalışma Nazmi Ziya Güran ile (Bkz.Resim 4.3.6) , Feyhaman Duran'ın ve Aydın Ayan'ın "Harita Başında/Sarışın Bir Kurda Benziyordu" adlı çalışması ile aynı kaynaktan yapılmış olmaları bakımından ortaklık taşımaktadır. Kaya'nın Yeditepe Üniversitesi Rektörlüğündeki 130 x 170 cm. boyutlarındaki çalışmasında fotografik gerçekliğe sadık kalındığı içindir ki çalışma kahverengi ve valörleri ile tek renkte çalışılmıştır. Atatürk'ün izleyici ile göz göze olması ister istemez bütün ilgiyi bu noktada toplamaktadır. Gülveli Kaya'nın bu çalışmasında diğer resimlerinde kullandığı duvar kağıdı imajı yer almamaktadır. Ancak, orjinal fotoğrafta yer alan, Atatürk'ün etrafındaki figürler ve Atatürk'ün sigara tutan eli kompozisyona dahil edilmeyerek sınırlı bir yorumda bulunulmuştur. Kompozisyondaki tercihler bakımından, Feyhaman Duran ve Nazmi Ziya Güran ile ortaklık oluşturmaktadır.

Resimdeki esas yorumu, resmin genelindeki ifade oluşturmaktadır. Portre, etrafında geniş boşluklar bırakılarak, yer yer de zemin ile kaynaştırılarak nostaljik bir atmosferde ifade bulmaktadır.

Gülveli Kaya'ya ait bir başka Atatürk portresinde yine aynı kaynaktan yararlanılmıştır. 81 x 65 cm. boyutlarındaki bu çalışmada Atatürk sadece göğüs hizasına kadar resmedilmiştir. Gülveki Kaya' ya ait diğer Atatürk resimlerinin de monokrom bir renk anlayışı içerisinde yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Orijinal Atatürk fotoğraflarının hepsinin siyah beyaz olması, fotoğrafik gerçekçiliğe plastik anlamda da bağlı kalan Gülveli Kaya için renk tercihinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Siyah beyaz fotoğrafların “geçmiş”e gönderme yapan nostaljik etkisini Atatürk portrelerinde de ön plana çıkartan Kaya'nın bu çalışmasında Atatürk duvar kağıdı motifleri üzerine resmedilmiştir. Motifler portre ile iç içe geçerek ileri geri devinimi sağlarken Gülveli Kaya'nın bireysel bir tercihi olarak, hem diğer çalışmaları ile üslupsal bir bütünlük sağlamakta hemde çalışmalardaki nostalji kavramını, yıpranmış, üstüste binen yırtıklarla zaman içerisinde geçen süreci vurgulayarak desteklemektedir. Kaya' nın çalışmasında zemindeki motifler bütün yüzeye dağılırken, portrede (yüzde) motifler yer almamaktadır. Böylece yüz özellikle vurgulanmakta, daha da öne çıkarılmaktadır.

Gülveli Kaya'nın bir başka çalışmasında Atatürk'ün 24 Mayıs 1918 tarihinde Ruşen Eşref Ünaydın'a imzaladığı askeri kıyafetli fotoğrafı kaynak oluşturmaktadır. (Resim 5.3) Çalışma, 100 x 80 cm. boyutlarında tuval üzerine akrilik boya ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmayı bir önceki çalışmadan farklı kılan, çalışmadaki duvar kağıdı motiflerinin yüzde de görünüyör olmasıdır. Resimdeki tek renkli alanı oluşturan kısım duvar kağıdına ait motiflerdir. Portre ile iç içe bir uygulama ile kompoze edilen motifler bir bütünlük içindedirler. Ayrıca duvar kağıtlarının birebir ve renkli olarak işlenmeleri portre ile arasında bir zaman köprüsü kurmaktadır. Bu köprü bu günden o güne kimi zamanda o günden bu güne uzanarak bir bağ kurmaktadır. Çalışmada orjinal fotoğraftan bir kadraj alınmıştır. Resmin altında yer alan arap harflerinden oluşan yazı Atatürk'ün orjinal el yazısına aittir. Resim içerisinde ise bu yazı kaligrafik bir öge olarak kullanılmıştır.

## SONUÇ

Ressamın dış dünya karşısındaki ilgisi, merakı ve mükemmeliyetçiliği, o'nu sürekli yeni bir şeyler bulmaya iteklemiştir. İlk görüntünün bir yüzeyde sabitlenmesi, yine böyle bir merakın sonucundan başka bir şey değildi. İlk başlarda bir karanlık odada başlayan macera, Camera Obscura ile dahada küçülmüş ve işlevselleşmiş, sonrasında ise yüzeyde sabitlenen görüntü yepyeni açılımlara neden olmuştur. Tüm bu gelişmelerde insanoğlunun amacı, gerçeğe dahada yaklaşmaktır. Ancak fotoğrafın bulunması ile başlayan “resim sanatı öldü”, “fotoğraf makinesi, ressamların günlerce hatta aylarca uğraşıp yaptıklarını daha kısa sürede ve daha az emekle yapıyor” görüşlerine karşılık, sanatçı tepkisiz kalmayıp, var olanı yansıtmak

yerine, onu yorumlama yoluna giderek, sanat tarihinde yeni dönemler açmayı başarmıştır. Endüstri Devrimi ile birlikte modern dünyaya geçişte sanatçı da en büyük yeniliği, sanata olan yaklaşımında yapmış, yöntemin yerini sonuç almıştır. İşte bu bakış açısından hareketle sanatçı, ilk başlarda fotoğrafın hakimiyetine girecekmiş gibi görünen sanat ortamı içinde, sanatçı insanın yaratıcı gücünün devreye girmesiyle, bulunduğu günden günümüze kadar fotoğrafı kendisine malederek kullanmasını bilmiştir.

Fotoğrafın bulunuşundan itibaren ele alacak olursak, Türk Ressamların Batıdaki sanat olaylarını bire bir takip etme imkanını bulamadıkları görülür. Ancak fotoğrafın Türk topraklarına girmesi ile birlikte, Türk ressamlar da onun olanaklarından yararlanmaya karşı kayıtsız kalmamışlardır. Özellikle primitiflerle başladığını kabul ettiğimiz foto-yorumcu yaklaşım, fotoğrafın değişik dönemlerde, değişik üslup ve yorumlarla sanatçılara yardımcı bir malzeme olarak kullanılması ile yerini yeni gelişmelere bırakmıştır.

Bu çalışmanın bütünü içerisinde de bu tarihlenme , ilgili dönemin özellikleri ile birlikte ele alınarak incelenmiştir. Özellikle Türk Resim sanatı'nda ayrı bir öneme sahip olan Atatürk Portreleri ise, konuyu belirli bir başlık altında toplayıp, yine belirli bir sürece yayararak ele alınmıştır. Bu konuda ise karşımıza ilginç bir şema çıkmaktadır. Konu ne kadar belirgin olarak ortaya çıksa da, bütün çalışmalar yan yana getirildiğinde, aslında resmin sanatçısının daha ön planda olduğu görülmektedir. Özellikle aynı kaynaktan yapılan Atatürk Portre'lerinin ayrı bir bölümde toplanmasındaki amaç da bu durumun altını daha da belirgin bir şekilde çizmektedir. Öyleki, bu çalışmalara baktığımızda aynı kaynaktan yapıldıkları açıkken, hangi resmin kim tarafından yapıldığı noktasında, bireysel biçimler (üsluplar) açısından birbirlerinden oldukça farklılaşmaktadır. Buradan da şu sonuç çıkarılabilmektedir: İster fotoğraftan, isterse başka kaynaklardan olsun, hatta aynı fotografik kaynaktan bile olsa, asıl olan sanatçının o çalışmada ortaya koyduğu bireysel yaklaşımı, biçemi, yorumu ve izleyicisine sunduğu yeniliktir. Bu durum aynı peyzajı çalışan iki izlenimcinin farklı eserler ortaya koymasından, bir atölye



içerisindeki natürmort düzenlemesinden yola çıkan sanat öğrencilerinin farklı farklı eserler üretmesine kadar genişleyen, zenginleşen bir üretim ve yorum skalası ortaya koyar. Bir başka söyleyişle; Ne kadar sançtı varsa o kadar farklı yorum vardır. İnsandan bağımsız olarak düşünilemeyen sanatsal üretimin güzel yanı da bu değımlidir ?

## 7. KAYNAKLAR

AK, Seyit Ali ( 2001 ), **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

AKŞİT, İlhan ( 2000), **Atatürk**, Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, İstanbul.

ARAL, İnci ( 2000 ), **Zahit Büyükişliyen**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ASLANAPA, Orhan ( 1984 ), **Türk Sanatı I-II**, Kervan Yayınları, İstanbul.

AYAN, Aydın (2002 ), **“Yalçın Karayağız”**, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul.

BAYHAN, Mehmet ( 1985 ), **“Fotoğrafın Başlangıcı ve Gelişimi”**(Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını) , Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları: 1, s.353.,354., , Ankara.

ÇİZGEN, Engin ( 1992 ), **Türkiye’de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul.

DEMİRSAR, Belgin, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ELİBAL, Gültekin ( 1973 ), **Atatürk ve Resim Heykel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

EROĞLU, Özkan (2000), **Özdemir Altan**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet ( 1996 ), **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul.

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

FRIZOT, Michel (1998), **A New History of Photography**, Könemann, Milan, Italy.

GİRAY, Kıymet (2001), **Ergin İnan**, İş Bankası Sanat Dizisi: 75, İstanbul.

GÜN, Mehmet ( 1992 ), **Uç Gerçeklerin Üzerinde**, Gün Editions, İstanbul.

İNAL, Gülseli (2001), **Varlık**, Galeri Artist Yayınları, İstanbul.

LEWIS, Bernard (1995), **The Emergence of Modern Turkey**, The Creative Book Company Ltd, London.

OKTAY, Ahmet (1997 ), **Aydın Ayan**, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul.

ÖZEL, Mehmet ( 1991 ), **Atatürk**, Ajans-Türk Yayınevi, Ankara.

ÖZSEZGİN, Kaya ( 1994 ), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1981), **Sanat Üzerine Yazılar**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

SCHARF, Aeron (1979), **Art and Photography**, Penguin Books, Great Britain.

SONTAG, Suzan ( 1999 ), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, 2.Baskı, Altıkırkbeş Yayınevi, İstanbul.

SÖZEN, M.-TANYELİ, U., ( 1992 ), **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer ( 1996 ), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TARKOVSKİ, Andrey ( 1987 ), **“Kurban”**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.

### **DERGİLER**

AK, Seyfi Ali ( 1992 ), “Şahin Kaygun’un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı”, **Milliyet Sanat**, sayı:Aralık.

ANONİM ( 1982 ), “Nur Koçak İle Söyleşi”, **Yeni Boyut**, 1,4.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1937), “Bir İnkılap Ressamı”,**Yeni Adam Dergisi** ,sayı:161., sayfa:10.,11.,17.

BAŞKAN,Seyfi (1999), “Türk Resim ve Fotoğrafında Karşılıklı ilişkiler”, Türkiye’de Sanat, sayı:37, 20-27.

BERK, Nurullah ( 1979 ), “Çağdaş Primitifler”, **Sanat Dünyamız**, 6., 44-48.

BÜYÜKÜNAL, F. ( 1993 ), “Ressam Nur Koçak İle Söyleşi”, **Sanat Çevresi**, 174., 33-37

EROL, Turan ( 1980 ), “19.Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler”, **Yeni Boyut**, 11., 8-9.

GÖREN, Ahmet Kamil ( 1994 ), “19.Yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler, Darüşşafaka’lı Ressamlar Üzerine”, **Sanat Çevresi**, sayı: 193, sayfa:52,55.

İSKENDER, Kemal ( 1995 ), “Fotogerçekçilik Nedir?” **Genç Sanat**, 7.

KOÇAK, Nur ( 1983 ), “Fotogerçekçilik”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl:2, Sayı:9, Ocak 1983, Sayfa: 27-32.

TANSUĞ, Sezer ( 1988 ), “Darüşşafaka’lı Ressamlar Sergisi”, **Milliyet Sanat**, 191., 30-32

### **GAZETELER**

OTYAM, Fikret ( 4 Aralık 1960 ), “Ethem Tem Röpörtajı”, **Ulus Gazetesi**.

### TEZLER, YAYINLANMAMIŞ ÇALIŞMALAR

BAŞKAN, Seyfi (2001), **Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figüratizm**, Yayınlanmamış İnceleme Yazısı, Ankara

BOYNUDELİK, B.Hande (2003), **İmgenin Fotoğraftan Pentüre Yansımalarına Bir Bakış**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇAĞLAYAN, Füsun (1998), **Fotoğrafın Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Getirdiği Etkiler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, M.S.G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

HELVACIOĞLU, Selim (2005), **Türkiye’de Fotoğraf Sanatının Resimde Uygulanması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SERTER, Serhat (1999), **Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

### KATALOGLAR

AYAN, Aydın (2005) **Afyonkarahisar Şuhut Atatürk Evi Kurtuluş Savaşı Panoraması** (Katalog), İstanbul.

BÜYÜKİŞLİYEN, Zahit ( 2004 ), **Gülveli Kaya Resim Sergisi**, (Sergi Kataloğu Yazısı), İstanbul.

Cumhuriyet Senatosu Vakfı, (1981), **Atatürk Resim Yarışması**, (Sergi Kataloğu), Ankara.

KINAYTÜRK, Hamit, (1999), **Ressamların Fırçasından Atatürk (Portreler)**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi, (2001), **“Osman Hamdi Bey”**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

TANER, Güngör ( 1992 ), **Zekai Ormancı Resim Sergisi** (Sergi Kataloğu), Galeri Baldem, İstanbul.

YÜKSEL, Nilgün ( 2002 ), **Gülveli Kaya Resim Sergisi**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Kutlama Koordinasyon Kurulu başkanlığı (1981), **Atatürk'ün Doğumunun 100. Yıldönümü**, (Kutlama Programı), Ankara

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı (1981), **Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri Konulu Resim Yarışması**, (Sergi Kataloğu), Ankara

Yaşar Holding, (1981), **100. Yıl Resim Yarışması**, (Sergi Kataloğu), Ankara

## 8. ÖZGEÇMİŞ

1977 Yozgat'ta doğdu. 1991 yılında Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinden mezun oldu. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu. 2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans programına başladı. Aynı yıl Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümünde Araştırma Görevliliğine başladı. Bugüne kadar dört kişisel sergi ve pek çok karma sergiye katılmıştır. 1995 yılında Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu Ankara temsilciliğinin düzenlediği 'Kadınlara Eşitlik: Nüfus Sorunları Çözümünde En Önemli Adım' konulu poster yarışmasında ikincilik, 1996 yılında Anıtkabir

Derneğince dzenlenen ‘Türk Bağımsızlık Savaşı ve Cumhuriyetimiz’ konulu resim yarışmasında mansiyon, 1997 DSİ – TRT GAP TV işbirliği ile dzenlenen ‘GAP’ta Su Ve Toprak’ konulu resim yarışması ikincilik ödülü, 2000 yılında TÜYAP Genç Sanatçı Resim Yarışması ‘Yılın Genç Sanatçısı’ ödülü, 2001 yılında Tekel Resim Yarışması İkincilik ve 2003 yılında Talens Ulusal resim Yarışması III. Ödüllerini almıştır. Kaya son olarak 15 Türk ve 15 Moldovalı sanatçının katılımı ile 2004 Ağustos ayında Moldova’ da, 2005 yılında da 7 Türk ve 7 ABD’li ressamın katılımı ile ABD-New York’ta work-shop çalışmalarına katılmıştır.