

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM
SANATINDA TOPLUMSAL STATÜ YANSIMALARI**

Sabriye YASİNCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL

ANTALYA - 2019

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM
SANATINDA TOPLUMSAL STATÜ YANSIMALARI**

Sabriye Yasinci

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL**

ANTALYA - 2019



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Sabriye YASİNCİ

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Sabriye YASİNCİ 'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

Üye : Doç. Nevin Yavuz Azeri

Üye : Prof. Dr. Zühal Arda

Tez Konusu: “Cumhuriyet’ten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları”

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Hayatımızın her noktasında önemli bir belirleyici olan statü, tarihsel süreç içinde değişkenlik gösterse de statü edinme isteği hiçbir zaman değişmemektedir. Yaşam akışında bu derece önemli bir yeri olan statünün, sanata yansması da kaçınılmaz olmaktadır. Türk resim sanatındaki statü yansmaları, dönemlere göre değişkenlik gösterebileceği düşüncesiyle genel olarak gözden geçirilmesi kanaatinde karar kılınmıştır. “Cumhuriyet’ten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansmaları” başlığı, hem tez konusunu hem de kendi çalışmalarımın çıkış noktasını belirlemiştir.

Tez çalışmamın başlangıç aşamasında, Doç. Dr. Nevin Yavuz Azeri hocamın göstermiş olduğu destek ve ilgi için teşekkür ederim. Tezin devamından bitimine kadar olan süreçte yanımda olan danışman hocam Doç. Dr. Semih Büyükkol’a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Sabriye YASİNCİ

ANTALYA - 2019



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Sabriye Yasinci
	Numarası	20145302005
	Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
	Danışmanı	Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL
Tezin Adı		Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları

ÖZET

Türk Dil Kurumu'na göre statü; bireyin bir kurum veya bir toplum içindeki durumu anlamına gelmektedir. Sosyologlar, statüyü belirleyen unsurlar arasında öncelikli olarak; soy, servet, işlevsellik, eğitim, din ve biyolojik yapıyı işaret etmektedir (Turner, 1998: 13).

Toplum eleştirel bir bakışla yorumlayan sanatçı, tarih boyunca toplum üyelerinin hangi yöntemlerle o statüye sahip olduklarını ve statünün toplum üyeleri arasında nasıl pay edildiğini sorgulayan eserler yapmışlardır. Sanatçının statü sistemine yönelttiği eleştirel tavrı, ironik, öfkeli, lirik, melankolik bir karşı duruş ve meydan okumalar şeklinde olmuştur.

Avrupa resim sanatı ilk olarak, kilisenin güdümünde ilerlediği görülmektedir. Daha sonra Rönesans'ta burjuvazinin sanata sahip olma arzusuna ve itibar edinme hevesine araç olduğu görülmektedir. Bu dönemler boyunca, yüksek statü sahipleri tarafından şekillenen, bir sanat ortamı dikkat çekmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişen batılılaşma hareketiyle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, çağdaş sanatların Osmanlı'daki ilk hareketleri olarak görülmektedir. Cumhuriyet devrimleri ise, Türk resim sanat tarihi için bir milat

olarak kabul edilmektedir. Atatürk, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin geliştirdiği kültür-sanat politikasıyla birlikte sanata hem destek hem de önem vermiştir. Böylece, Cumhuriyet, hem Türk toplumuna hem de sanatçısına önemli bir itibar ve statü kazandırmıştır.

1950 yıllardan sonra, devletin sanata olan desteğinin azaldığı görülmektedir. Buna karşılık, sanat alanında bireysel üsluplara yönelişlerin başladığı görülmektedir. Sanayileşme ve kentleşme sorunlarına ilgi artmaktadır. Dışardan sanat ve düşünce akımlarının etkisi bir yandan görülürken bir yandan da Evrensellik ve Ulusallık tartışmaları önem kazanmaktadır. Böylece, bireysel üslup çabalarıyla birlikte toplumsal statüler arasındaki farklılıkların yansımaları eserlerde görülmeye başlamıştır. Cumhuriyet'ten günümüze, toplumsal statü yansımalarının, sanatçılar tarafından nasıl ele alındığı ve yansıtıldığı incelenmiştir.

Birçok sanatçının eserlerinde, bu yansımalar görülmektedir. Ancak, bazı sanatçıların eserlerinde daha belirgin olarak öne çıkmaktadır. Bu açıdan, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşe Erdok, Hakan Gürsoytrak ve Ali Elmacı'nın resimlerine daha yakından bakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Statü, Cumhuriyet, Türk Resim Sanatı, Sanatçı, Resim



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Sabriye Yasinci
	Number	20145302005
	Department	Art
	Advisor	Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL
Thesis Name		Signs Of Social Status In Turkish Painting From Republic To Nowadays

SUMMARY

According to the Turkish Language Association; status means individuals within an organization or a society. Sociologists, primarily among the factors determining the status; lineage refers to wealth, functionality, education, religion and biological structure.

Interpreting society with a critical perspective, the artist has made articulate questions about the methods by which members of society have had that status and how the status is shared among the members of society. The critical attitude of the artist towards the status system was ironic, angry, lyrical, melancholy, and challenging.

European art of painting is first seen in the direction of the church. Later, in the Renaissance, it is seen that the bourgeoisie has a desire to have art and a desire to acquire a reputation. During these periods, an art environment, shaped by high status holders, attracts attention.

The establishment of the Sanayi-i Nefise Mektebi with the westernization movement in the Ottoman Empire is seen as the first movements of the contemporary

arts in the Ottoman Empire. Republican revolutions are considered as a milestone for Turkish art history. In the first years of the Republic, Atatürk, along with the culture and art policies developed by the state, gave both support and importance to art. Thus, the Republic has provided a significant reputation and status for both Turkish society and its artists.

After 1950's, the state's support for art seems to be decreasing. On the other hand, it is seen that the tendencies towards individual styles started in the field of art. Interest in industrialization and urbanization problems is increasing. While the influence of art and thought flows from the outside is seen on the one hand, Universality and Nationality discussions are getting importance. Thus, the reflection of the differences between individual style and social status began to be seen in the works. It has been examined how the reflections of social status have been handled and reflected by the artists.

These reflections are seen in the works of many artists. However, it is more clear-cut in the works of some artists. From this point, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşe Erdok, Hakan Gürsoytrak and Ali Elmacı's paintings were examined more closely.

Keywords: Status, Republic, Turkish Painting of Art, Artist, Painting

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	iii
Tez Kabul Formu	iv
Önsöz	v
Özet	vi
Summary	viii
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası	xii
Resim ve Fotoğraf Dizini	xiii
Çalışma Dizini	xvii
Giriş	1
1. Konu	2
2. Amaç ve Önem	3
3. Kapsam ve Sınırlılık	3
4. Yöntem	3
BİRİNCİ BÖLÜM- STATÜNÜN TANIMI VE SANATA YANSIMASI	4
1.1. Statünün Tanımı ve Üzerine Düşünceler	4
1.2. Statünün Sanata Yansıması	7
1.2.1. Avrupa Resim Sanatında Statüyü Yansıtan Örnekler	10
İKİNCİ BÖLÜM- CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK TOPLUMUNDA TOPLUMSAL STATÜ VE RESİM SANATINA YANSIMASI	29
2.1. Cumhuriyet Öncesi Toplumsal Statü	29

2.1.1.Cumhuriyet Öncesi Türk Resmine Kısa Bakış ve Toplumsal Statüyü Öne Çıkaran Örnekler	34
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL STATÜ VE RESİM SANATINA YANSIMASI

3.1. Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Statü	44
3.2. Cumhuriyet'ten Günümüze Statünün Türk Resmine Yansımasına Genel Bakış	51
3.2.1.Nuri İyem Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri	71
3.2.2.Cihat Burak Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri	74
3.2.3.Neşe Erdok Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri	77
3.2.4.Hakan Gürsoytrak Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri	80
3.2.5.Ali Elmacı Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri	83

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ

SONUÇ	99
Kaynakça	103
Özgeçmiş	112

KISALTMALAR SİMGELER SAYFASI**Vb:** Ve buna benzer**Vd:** Ve diğerleri**Tüyb:** Tuval üzerine yağlı boya**Vs:** Vesaire**Cm:** Santimetre

Resim Dizini:

Resim-1 Giotto di Bondone, Melekler ile Madonna, 325x204 cm, 1310	10
Resim-2 Mozaik, Bölgesel Yönetici Leondis, Saint Demetrius ve John Archbishop, Selanik, 650	11
Resim-3 İstanbul Ayasofya, Güney Galeri Mozaiklerinden İmparator John Komnenos ve Prenses Irene	12
Resim-4 Piero Della Francesca, Federico Monefeltro ve eşi Battista Sforza, 47x66 cm, 1465-1466	13
Resim-5 Büyük Jan Brueghel, Çiçek Vazosu, 101x76 cm, 1609-1616	14
Resim-6 Willem Claesz Heda, İstiridye, Limon ve Gümüş Vazo ile Ölüdoğa Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 49.8 x 80.6 cm, 1635	14
Resim-7 Küçük David Teniers, Arşidük-Leopald-William Kendi Resim Galerisinde, Viyana, Kunsthistorisches Museum, 123x161cm, 1610-1690	15
Resim-8 Küçük David Teniers, Köylüler, Beş Duyu(Bir Meyhanede Müzik Yapan Köylüler), 26.9x35.1 cm, 1610-1690	16
Resim-9 William Beechey, Sir Ford'un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocuklarının Portresi, 1753-1839	17
Resim-10 El Greco, Kont Orgaz'ın Gömülme Töreni, Toledo, Santo Tome, 1586...	18
Resim-11 Jan Miense Molenaer, Bir Müzik Partisi, 99.1x140.9 cm, 1633	19
Resim-12 Rembrandt Van Rijn, Gece Bekçileri, 363x437 cm, 1642	20
Resim-13 Francisco De Goya, 3 Mayıs 1808, 266x345 cm, 1814	21
Resim-14 Honore Daumier, Üçüncü Sınıf Vagon, 65.4x90.2 cm, 1862-1864 ...	22

Resim-15 Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 159x259cm, 1851	23
Resim-16 Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 82x114 cm, 1885	24
Resim-17 George Grosz, Sabah Saat Beşte, 48x35.4 cm, 1921	25
Resim-18 George Grosz, Berlin Street, 81.3x60 cm, 1931	26
Resim-19 Otto Dix, Metropolis, Üçlü pano, 181x404 cm, 1927-28	27
Resim-20 Nakkaş Levni, Cirit Oyunu ve Sünnet Çocuklarının Alayla Geçişi, Surname (TSM)	35
Resim-21 Rupen Manas, Sultan Abdülmecid, 255x152 cm, 1850 civarı	36
Resim-22 Osman Hamdi Bey, Haremde, 56x116 cm 1880	39
Resim-23 Osman Hamdi Bey, Okuyan Kız, 108x206 cm, 1890'lar	39
Resim-24 Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 84x132 cm, 1887	39
Resim-25 Müfide Kadri, Kırdaki Kadınlar, 37x55 cm, 1910	40
Resim-26 Mihri Müşfik, Portre, 116x89 cm	41
Resim-27 Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 81x118 cm, 1919	41
Resim-28 İbrahim Çallı, Adada Sohbet, 57x65.5 cm	42
Resim-29 Feyhaman Duran, Sanatçı Dostlar (Solda itibaren Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat)	43
Resim-30 İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 143x121 cm ,1937	53
Resim-31 İbrahim Çallı, İsmet İnönü Portresi	53
Resim-32 Zeki Faik İzer, İnkılâp Yolunda, 176x236 cm, 1933	54
Resim-33 Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 1933	55

Resim-34 Namık İsmail, Gazi M. Kemal Çiftçiler Arasında, 450x500cm, 1929	55
Resim-35 Turgut Zaim, Doğulu ve Batılı Halkın Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı, 181.5x737 cm, 1933	56
Resim-36 Şeref Akdik, Millet Mektebi, 150x180 cm, 1930.....	56
Resim-37 İbrahim Çallı, Park Otel'de Yılbaşı Balosu, 75x80 cm, 1930	57
Resim-38 Refik Epikman, Bar, 46x55 cm, 1928	58
Resim-39 Hamit Görele, Konser, 130x162 cm	58
Resim-40 Namık İsmail, Pazaryerinde Kadın ve Bebek, 19x27.3 cm, 1929	59
Resim-41 Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 60x91.5 cm, 1950	61
Resim-42 Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi, 28x19 cm, 1956	63
Resim-43 Neşet Günal, Yaşantı I, 185x140 cm, 1958	63
Resim-44 Seyyit Bozdoğan, Büyük Burjuva Banyoda, 1977	65
Resim-45 Tülin Göksayar, Oyun, 1977	66
Resim-46 Aydın Ayan, Simitçi / Vitrin, 166x89cm, 1978	67
Resim-47 Mehmet Güteryüz, Trolleybüs Biletçisi, 130x96 cm, 1970	68
Resim-48 Mümtaz Yener, Tuzu Kurular, 46x59 cm, 1984	69
Resim-49 İrfan Önürmen, Genelev Üçlemesi, 1987	70
Resim-50 Mevlüt Akyıldız, Dost Başa Aysel Cüzdana Bakar, 65x81 cm, 2003	70
Resim-51 Mevlüt Akyıldız, Nargileciler, 1980	71
Resim-52 Nuri İyem, Kayınvalide Ve Eltiler, 100x200 cm, 1977	71

Resim-53 Nuri İyem, İyi Geceler Baba, 40x50cm, 1977	72
Resim-54 Nuri İyem, Köylü Kadınlar, 100x181 cm, 1979	73
Resim-55 Cihat Burak, Eğlenenler, 140x140.5 cm, 1971	74
Resim-56 Cihat Burak, Saz Heyeti, 1956	75
Resim-57 Cihat Burak, Kesik El, 1984	76
Resim-58 Neşe Erdok, Konfeksiyon İşçisi, 200x300 cm, 1982	77
Resim-59 Neşe Erdok, Mendilci, 105x97 cm, 1999	78
Resim-60 Neşe Erdok, Vapur Masalları, 162x130 cm, 2006	79
Resim-61 Hakan Gürsoytrak, Card giller, 130x100 cm, 2007	80
Resim-62 Hakan Gürsoytrak, Sığınak, 63,5x83,5 cm, 2003	81
Resim-63 Hakan Gürsoytrak, İşimize Bakalım, 84x97cm, 2007	82
Resim-64 Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer IV, 190x140 cm, 2011	83
Resim-65 Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer III, 190x140, 2011	84
Resim-66 Ali Elmacı, Yemek Yemek V, 160x210 cm, 2012	85
Fotoğraf-1 August Sander, İşsiz, 1928	28

Çalışma Dizini:

Çalışma-1 Sabriye Yasinci, Protokol İnsanları, 138x210 cm, 2017	87
Çalışma-2 Sabriye Yasinci, Sünnet, 210x138 cm, 2017	88
Çalışma-3 Sabriye Yasinci, Müdür, 118x109 cm, 2018	89
Çalışma-4 Sabriye Yasinci, Bağış Severler, 137x130 cm, 2019	91
Çalışma-5 Sabriye Yasinci, Jüri, 117x177 cm, 2019	92
Çalışma-6 Sabriye Yasinci, Yılın Annesi, 107x81 cm, 2019	94
Çalışma-7 Sabriye Yasinci, Kankitoşlar Selfie'de, 107x81 cm, 2019	95
Çalışma-8 Sabriye Yasinci, Açılış, 119.5x119.5 cm, 2019	96
Çalışma-9 Sabriye Yasinci, Kırmızı Halı, 69.5x85 cm, 2019	97
Çalışma-10 Sabriye Yasinci, Seçilmiş, 75x80 cm, 2019	98

GİRİŞ

Doğuştan gelen kalıtsal özelliklerin dışında her toplumun ve bireyin kendine özgü normlarıyla şekillendirdiği bir sosyo-kültürel yapısı bulunmaktadır. Bu yapı farklı biçimlerde görülse de tüm toplumlarda var olduğu kabul edilen sosyal tabakalaşmayı içinde barındırmakta olup nüfusun hiyerarşik olarak farklılaşmasına neden olmaktadır. Sosyal tabakaların belirlenmesinde de önemli bir kıstas olan “Statü” karşımıza çıkmaktadır. Hayatımızın her noktasında, önemli bir belirleyici olan statü, dönemlere göre değişebilen ancak; statü edinme isteği hiçbir zaman değişmeyen bir olgu olmuştur. Statü; servet, güç, yaşam biçimleri gibi ölçütlere dayanarak toplumsal farklılıkları kategorize etmek üzere araçsal bir kavram olarak kullanılmaktadır. Üst, orta, alt tabakalardan oluşan piramidal bir yapı görünümü sergilemektedir ve toplumun gelişmişlik durumuna göre farklılık göstermektedir. Günlük yaşam dilinde; bireyin toplumdaki yerini işaret etmektedir.

Günümüzde toplumsal tabakalaşmaya dair en temel teorik tartışma, bu olgunun toplumsal düzlem üzerindeki birleştirici ya da ayrıştırıcı etkisi olup olmadığı üzerinden devam etmektedir. Olgunun toplumsal alan üzerindeki etkisini kuramsal düzeyde tartışmaya çalışmak Marx ve Weber’in sınıfa ilişkin yaklaşımlarını hatırlamayı gerektirmektedir. Marx toplumdaki farklılaşmanın temelini ekonomik eşitsizliklere oturtmaktadır. Weber ise, temelinde ekonomik nedenlerin varlığını kabul etmektedir ancak güç, iktidar ve kültürel farklılıkların da önemine dikkat çekmektedir (Turner, 2000: 12).

Avrupa erken dönem resim sanatında, yüksek statüye sahip olan kilise, sanat aracıyla gücünü göstermektedir. Hıristiyan öğretinin benimsenmesinde sanatın gücünü kullanmıştır. Daha sonra güç dengelerinin değişimiyle sanat başka iktidarlara hizmet etmiştir. Aydınlanmayla birlikte burjuvazinin, sanatı himayesine aldığı görülmektedir. Sanat tarihçiler, burjuva sanatı, ardından devrimci sanat ve son basamakta işlevsel sanat olarak bir zaman sıralaması yapmaktadır. Sanatçı bireyselliğin önem kazanmasıyla toplumda özel bir statüye sahip olmuştur. Sanatçı bu statüyle birlikte yaratıcı insan olarak adlandırılmaya başladığı görülmektedir.

Günümüz toplumlarında da statü önemini korumaktadır. Özellikle, kişinin kendi gayretleriyle elde ettiği statü, çevresindekiler tarafından daha makbul görülmektedir. Statüyü belirleyen en önemli kriterler arasında, para, mal, mülk, eğitim, din, güzellik, otorite sahipliği gibi değer ve kavramlar gelmektedir.

Birey-toplum ilişkilerinden beslenen sanat için statü, elbette ki ilgi odağı olmuştur. Sanatın, toplumsal yapının ve sınıfların değişimine bağlı olarak değişen kurumsal bir özellik gösterdiği doğrulanmaktadır. Merkezine insanı alan sanatçının, toplumsal statü işaretlerini göz ardı etmediği görülmektedir.

Cumhuriyet öncesi toplumsal ve ekonomik yapının bazı öğeleri, Cumhuriyet sonrasında da varlıklarını sürdürmüştür. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu'nun izleri toplumsal yapıda görülmeye devam etmiştir. Yaşanan tüm gelişmeler bir zincirin halkası gibi birbirine bağlı olduğu için bu süreci ele alırken, araştırmanın bütünlüğü açısından, Cumhuriyet'ten günümüze kadarki dönemi, genel bir bakış çerçevesinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Türk toplumunun çağdaş bir uygarlık olma yolunda kat ettiği aşamalar, toplumsal konumlarının değişimine etki etmiştir ve bu etkiler Türk resim sanatına da yansımıştır. Türkiye'deki sanat üretiminde, toplumsal statülerin işaretlerine bakıldığında döneminin; ekonomik, sosyal, kültürel ve politik oluşumlarını görmek mümkün olmaktadır. Cumhuriyet ilk yıllarında Türkiye'de Avrupa'daki gibi sanatı yönlendirecek burjuva ya da entelektüel alt yapı oluşmamıştır. Bu nedenle, sanata devletten başka destek olacak bir kurum da bulunmamaktadır. Cumhuriyet dönemi Resim Sanatında, toplumsal statü vurgusu, Atatürk inkılap ve ilkeleri doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. İlerleyen yıllarda, toplumun bilinç düzeyine paralel olarak eserlerde statü yansımaları görülebilmektedir. Aynı zamanda da üretildiği dönemin koşulları hakkında çıkarımlar da yapılabilmektedir.

1. Konu

Cumhuriyet'ten günümüze Türk resim sanatında toplumsal statünün yansıtıldığı eserlere genel bir bakış içinde değerlendirilmesi konu olmuştur. Türk Dil Kurumu statüyü "bireyin, bir kurum ya da bir toplum içindeki durumu" olarak

tanımlamaktadır. Sanatçı, insana özgü anlamlar üretirken, resimsel ifadede de yorum yapma ve görünenin altındaki anlamı çözmeye pratikler getirmektedir.

2. Amaç ve Önem

Sanat eserlerinin, belge niteliği taşıdığı genel kabul görmektedir. Bu bağlamda; genel olarak Cumhuriyet'ten günümüze Türk resim sanatında sanatçıların ortaya koyduğu eserlerde toplumsal statü işaretlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu değerlendirmeler defalarca ele alınmıştır ancak yapılacak olunan bu araştırma aynı zamanda kendi çalışmalarında düşünsel bir alt yapı oluşturması açısından önemli bulunmuştur. Toplumsal bilincin gelişiminde önemli bir etken olan sanat bugün geldiğimiz noktada kendi yerimizi belirlemede yardımcı olacaktır.

3. Kapsam ve Sınırlılık

Çalışmamızın Cumhuriyet'in kuruluş tarihinden itibaren ele alınması, Cumhuriyet devrimlerinin her alanda olduğu gibi Türk sanat tarihi için de bir milat olması fikrinden doğmuştur. Bu çalışmada, Cumhuriyet'imizin ilanı ile başlayan değişimin günümüze kadarki oluşum süreci genel bir bakışla değerlendirilip sanatla olan bağına sanatçıların eserleri üzerinden ortaya konulacaktır. Özellikle, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşe Erdok, Hakan Gürsoytrak ve Ali Elmacı'nın eserlerine daha yakından bakılacaktır.

4. Yöntem

Araştırma nitel araştırma yöntemlerine göre yapılmıştır. Çalışmanın hazırlanmasında araştırmayla ilgili kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın literatür aşamasında Akdeniz Üniversitesi kütüphanesi, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi, elektronik veri tabanları, konuyla ilgili yerli ve yabancı yazarların yazılı ve elektronik ortamdaki kitapları, çeşitli dergiler, makaleler, kataloglar, internet siteleri ve araştırılan döneme ait konuyla ilgili gazete haberleri incelenmiştir. Elde edilen bilgiler, kronolojik sıraya göre aktarılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM- STATÜNÜN TANIMI VE SANATA YANSIMASI

1.1. Statünün Tanımı ve Üzerine Düşünceler

Türk dil kurumuna göre statü; bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki durumu anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr). Statü, kişinin toplumdaki konumunu ifade etmektedir ve sözcüğün kökeni Latince “ayakta duruş” anlamına gelen “statüm” fiilinden gelmektedir (Botton, 2010: 7). Sözcüğün daha tekniksel ve hukuksal açıdan anlamı ise toplumdaki konumla ilgili haklar ve yükümlülükler olarak açıklanmaktadır. Statünün pozitif ve negatif imtiyazlar açısından sosyal itibara olan katkısı önemli bulunmaktadır. Statünün, ayrıcalıklar üzerinde etkili bir kazanç iddiası anlamına da geldiği söylenmektedir. Tüm bu tanımlar doğrultusunda da yaşam tarzı, eğitim, evlilik, kazanç sahipliği, mesleki saygınlık ve kalıtımsal özellikler statüyü belirlemektedir (Turner, 2000: 13).

Toplumsal bilinç statüyü desteklemektedir, çünkü; bu bilinç statülerden oluşan bir birliktelik olarak görülmektedir. Hepsi birbiriyle bağlantılı ve hiyerarşik bir düzenlenme içinde varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla statü edinme süreci olarak ele alınan ve daha kaliteli bir yaşamın peşinde koşmak olarak dile getirilen sosyal hareketlilik modern toplumun merkezi bir konusu haline gelmektedir (Turner, 2000: 13). Özellikle bugünün dünyasında toplumsal varlıklar olarak, statümüzü bilinçli ya da bilinçdışı olarak etkisi altına alan yazılı imgelerin ve görsel medyadaki reklam imgelerinin rolünün büyük olduğu görülmektedir. Bu imgelere sahip olmak insanların statüsünün bir göstergesi olmuştur. Yaşam tarzları, beğeniler, sahip olunan arabalar, moda uyma, lüks evler, yenilen yemekler gibi birçok şey ve en önemlisi bunu göstermek önemli bir konu haline gelmiştir.

Sosyologlar, atfedilen ve edinilen statü şeklinde iki tür ayırım yapmaktadır. Atfedilen statü, doğuştan sahip olunan, ırk, cinsiyet, aile yani kişinin kendi çabalarıyla daha az etkili olarak elde ettiği konumdur. Edinilen statü ise, kişisel gayretler ve eğitim sonucu elde edebildiği mevki olup daha önemli etkiye sahip olarak görülmektedir. Atfedilen statüden edinilen statüye geçiş, sosyal hareketlilik, coğrafi hareketlilik, sosyal ağlar, aile yapısı ve eğitime bağlı kazanımlar sonucu

sağlanabilmektedir. İlkel ve feodal toplumlarda statülerin çoğu, verilen statüler olarak görülmektedir. Oysa demokratik toplumlarda kazanılan statülere daha çok önem verilmektedir. Kazanılan statüler her zaman çekişmeye açık olarak görülmektedir (Özbolet, 2017: 7).

İnsanbilim anlamına gelen antropoloji, insanlar arasındaki benzerlik ve değişik özellikleri dikkate alarak, karşılaştırmalı olarak incelerken toplumdaki insanların ortak özelliği olarak tabakalaşmayı da ortaya koymaktadır (Tezcan, 2008: 1). Toplumsal tabakalaşma, çoğunlukla, özgün sosyal anlamlar taşıyan sosyal farklılıklara göre derecelendirilmektedir. Önemli kriterleri arasında; gelir durumu, zenginlik, güç, prestij, statü gibi kriterler yer almaktadır. Ekonomik, kültürel, politik temelli eşitsizlikten meydana gelen yapılar, hiyerarşik toplumsal bölünmeleri yaratırken bazı bireylere diğerlerine göre daha avantaj ve ayrıcalık vermektedir. Böylece bu ayrıcalıkların yarattığı çıkarlar bazılarını diğerleri üzerinde üstünlük kurma, değişim ve dönüşüm kaynağı olmuştur. İşte tüm bunlar hem kendimizi toplum içinde nasıl bir yerde gördüğümüzü (ya da hak ettiğimiz yerde) hem de başkaları tarafından nasıl görüldüğümüzü sorgulatırken statüye gönderme yapmaktadır (Bilton vd. , 2008: 67-91).

Statü edinmeye ilişkin kuramsal yaklaşımlar çoğunlukla, Davis ve Moore'un işlevsel tabakalaşma kuramı ve Pierre Bourdieu'nun tabakalaşma yaklaşımları üzerinden değerlendirilmektedir. Genel olarak Türkiye için de toplumsal yapı üzerinden statüyü analiz etmek için Şeref Mardin'in merkez-çevre modeli kapsamında ele alınabilir. Davis ve Moore işlevsel tabakalaşma kuramı çerçevesinde "yetenek hak ettiği ödülü alır" şeklinde özetlenmektedir. Bourdieu'nün sınıf analizine göre ise; ekonomik, kültürel ve sosyal sermayenin dağılımı ve bu sermayeler arasındaki karşılıklı etkileşimin oluşmasıdır (Özbolet, 2017: 53-54).

Türkiye'de ise statünün analizinde Şeref Mardin'nin merkez-çevre modeline göre "toplum zümre" olgusu görülmektedir. Merkez kavramı toplumsal çoğunluğun hâkim gücüne gönderme yapmaktadır. Cumhuriyet Türkiye'sinde babadan oğla geçen bir üst sınıfın varlığını kabul edilen bir anlayış görülmektedir. Bu anlayış da

Türkiye'nin tabakalaşma, sosyal hareketlilik ve daha özelde statü edinme süreçleri hakkında fikir vermektedir (Mardin, 1990: 78-79).

Statü çözümlenmeleri, daha çok Karl Marx'ın politik ekonomisi ile Max Weber'in sosyolojisi üzerine düşünceleri arasındaki karşıtlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Marx'a göre, toplumdaki farklılaşmaların ve eşitsizliklerin konusu ve sebebi ekonomi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ekonomik sebep, üretim gücünü elinde bulunduran kesim ile onun gücü altında ezilen sınıf arasındaki toplumsal tabakalaşmayı oluşturmaktadır. Marx'ın yaklaşımında anahtar etken mülkiyet sahipliği olarak görünmektedir. Weber'in çalışmalarında ise, temelinde ekonomik nedenlerin yanında güç, iktidar ve kültürel farklılıkların da olduğu görülmektedir. Yani; sınıf, statü, güç olarak, eşitsizliğin üç ayrı boyutuna göre incelenip, sosyo-kültürel kategorilerle belirlenmektedir (Turner, 2000: 12). Weber, gücü kendi başına bir değer olarak görür ve gücün toplumun farklı boyutlarında meydana geldiğini düşünmektedir. Bütün tabakalaşma sisteminin ekonomik, sosyal ve politik dinamiklerinin güçle olan bağıını ifade etmektedir. Bir başka deyişle sınıflar ekonomik boyuttan, statü grupları sosyal boyuttan ve partiler politik boyuttan oluşan güç dağılımıyla alakalı kavramlardır. Örneğin ekonomik boyutta güce sahip olmak sosyal ve politik boyutta güce sahip olmak için yeterli değildir. Ya da tam tersi olarak sosyal boyutta güç, siyasal ve ekonomik boyutta gücün nedenini meydana getirebilmektedir (Aktaran: Eyce, 1999: 274). Weber ise sınıfları ekonomik alana, statü gruplarını toplumsal alana karşılık gelecek şekilde idealize etmektedir. Ona göre, ekonomik alanla toplumsal alan arasındaki ilişki, hukuk düzeninin nasıl olması gerektiğini belirlemektedir (Alpman, 2009: 22-33). Ancak, statünün belirleyicisi olarak ekonomi, tek başına yeterli değildir. Statünün birçok belirleyicisi vardır ve bunlar birlikte ele alınmalıdır. Bunların en önemlileri soy, servet, işlevsellik, eğitim, din, biyolojik durum vs.dir. Kişinin ailesinin soyu veya şöhreti, onun toplumsal konumunun belirlenmesinde rol oynamaktadır hatta doğumun meşruluğu ve gayri meşruluğu da önemli görülmektedir. Statünün adeta evrensel bir ölçütü de servet sahipliği olmuştur. Burada servetin kaynağı da önemlidir; kazanılan ve yasa dışı yoldan elde edilen servetin prestiji ile soydan elde edilen ve toplumsal olarak onaylanan bir yoldan elde edilen servetin prestiji arasında fark vardır. Eğitim düzeyi

yükseldikçe toplumsal statü de yükselmektedir. Yüksek prestije sahip bir üniversiteden yüksek derece ile mezun olmak da toplumsal statüyü yükselten önemli bir faktör olmuştur. Bireyin dini de toplumsal statüsünün belirleyicilerindedir. Bireyin toplumdaki yaygın inanç sistemi içindeki pozisyonu ve dinsel bütünlükle ilişkisi toplumsal statüsü açısından oldukça önemli olmuştur. Biyolojik durum da toplumun bireyi aşağı veya yukarı statüye yerleştirmesinde etkilidir. Cinsiyet evrensel bir ölçüt olarak toplumların çoğunda kullanılmaktadır. Erkekler kadınlardan daha yüksek bir yer verilmektedir. Yaş da bir toplumsal statü ölçütüdür, en azından yetişkinlik çocukluktan çok daha değerlidir. Bu ölçüt toplumdan topluma değişebilir; bazılarında yaşlılar değerli görülürken bazılarında ise gençlere değer verilmektedir. Cinsiyet ve yaşın yanı sıra fiziksel görünüm, yani güzellik standartları da değerlendirmede yer almaktadır. Statü sınıflaması yapmak, yukarıda ifade edilen benzer özellikleri aynı grup içinde ele almak kaydıyla olmuştur (Ceylan, 2011: 95-96).

1.2. Statünün Sanata Yansıması

Sanat ve toplum ilişkisi pek çok etken tarafından tetiklenmektedir. Bu etkenler bazen tepki olarak bazen de onların yanında bulunarak varlığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, duygularını, kullandığı plastik değerler üzerinden dünyaya aktaran, ortaya koyan ve böylece içinde bulunduğu yapıya eleştiri getiren, çözümler sunabilen ve toplumsal yapıyı şekillendiren birisi olmuştur (Kozlu, 2009: 3). Buna bağlı olarak da sanat toplumun bir parçası olmuş, merkezine de insanı almıştır. İnsanların toplumdaki konumları; konumlar arasındaki ilişkileri ve çekişmeleri sanatın konusunu oluşturmuştur.

Toplum eleştirel bir bakışla yorumlayan sanatçı tarih boyunca toplum üyelerinin hangi yöntemlerle o statüye sahip olduklarını ve statünün toplum üyeleri arasında nasıl pay edildiğini sorgulayan eserler yapmışlardır. Sanatçının statü sistemine yönelttiği eleştirel tavrı, ironik, öfkeli, lirik, melankolik bir karşı duruş ve meydan okumalar şeklinde olmuştur (Botton, 2010: 152). Toplumdaki çelişkileri, eşitsizlikleri, haksızlıkları ve bu tür insani kaygıları kendine dert edinen sanatçı ile bütün bu kaygıların çıkış kaynağı olan güçler arasında her zaman bir ilişki olmuştur.

Sanatın gücünü fark eden otorite bu gücü kendi statülerinin ve iktidarlarının altını çizmek için sanatçılara sipariş vererek, kendi himayelerine aldıkları bilinmektedir. Sanatçının eserlerinde, iktidarın gücünü onaylayan, kimi zaman sorgulayan tavrıyla aynı zamanda kendi statüsünü de ortaya koyduğu bilinmektedir.

İktidarın ideolojisinin kitlelere öğretilmesini ve benimsetilmesini amaçlayan propagandaların sanat eseri yoluyla yapılması ilk olarak Antik Yunan’la başlamasına karşın, sanatın ideolojiye ilişkin bir inanç oluşturma işlevi hemen her toplumda karşımıza çıkmaktadır. Algısal bilgidен düşünsel bilgiye geçiş başka bir deyişle topluluktan topluma geçiş, insan hayatında köklü değişiklikler meydana getirirken, ilk kez bedensel emeğin, beyin emeğinden ayrılması, toplumsal sınıfların oluşmasına sebep olmuştur. Toplumsal sistemin sınıflara bölünmesi eskiye oranla daha belirgin bir şekilde güçlü-zayıf, çalışan-tüketen, yöneten-yönetilen, zengin-yoksul gibi eşitsizliklerin her toplumda farklı yorumlarla ama ortak bir eylem olarak sanata yansıdığı bilinmektedir (Şimşek, 2007: 48). Bu yansımalar, sanat tarihinin belli dönemlerinde otorite sahiplerinin, statülerinin öne çıktığı yapıtlarla belli dönemlerde de sanatçının statüsünün öne çıktığı yapıtlarla çeşitlilik göstermiştir.

Tarihsel sürece bakıldığında yüksek statüyü işaret eden siyasi otoritenin sahibi din veya devlet adamı tek adam niteliğinde birleşmekte ve bu durum Mısır, Hindistan, Çin, Mezopotamya ve Avrupa’da da aynı olmuştur. Mısır’ın Tanrı-Kral’ı, Avrupa’daki dini ve yönetici özelliklerini taşımaktadır. 1. ve 2. yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun mimari yapıları, kazanılan zaferi, savaş ganimetlerini ve esirlerini göstermek için yaptırılmıştır. Böylece iktidar güçleri hem hâkimiyetlerini ve zaferlerini pekiştirirken hem de gözdağı vermek gayesiyle sanattan güç almışlardır (Clark, 2011: 12). Sanatın gücüne gösterilen talep ve ilgi yoğunlaşarak ilerleyen zamanlarda statü ifadesi olarak sanat ve iktidar sürekli ilişki içinde olmuştur. Klasik medeniyetler döneminde, 14. yüzyılda İtalya’da sanatla ilgilenen hümanistlik entelektüeller, 17. yüzyılın diğer yarısında uzman sanat eleştirmenlerine, daha sonra sanat felsefecilerine dönüşmüştür (Ulusoy, 2005: 72). Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar, insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır (Burke, 2003: 65).

Sanat eserlerinin anlamının üretildiği döneme ait sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi koşulların bilinmeden incelenemesinin imkânsız olduğu herkesçe bilinmektedir. Bilgiye sahip olunduktan sonra titiz ve ön yargısız bir şekilde incelendiği zaman ekonomik ve siyasi gücün, koşullarının, yapıtların oluşumundaki baskısı ve etkisi görülebilmektedir. Örneğin 16. yüzyıl'da Hollanda ressamlarının sayısı 41 iken 17. yüzyıl Hollanda'sında "Altın Çağ" olarak adlandırılan dönemde loncalara kayıtlı ressam sayısı neredeyse on kat artarak 376'ya ulaşması ve Avrupa'daki çağdaşlarıyla boy ölçüşecek düzeyde ustaların ortaya çıkması ülkenin ekonomik ve siyasi koşullarına daha yakından bakılmasını gerektirmektedir. Sanatın ekonomik gücü meşrulaştıran ve hiyerarşik yapının alt sınıflar tarafından benimsenmesine yarayan işlevi, üst sınıflar için cazip bir yatırım alanı yaratır (Kum, 2013: 47).

Sanatın başlangıcı insanın ilkel yönelimlerinden oluşmuştur. İkinci dönem, bireyselliğin önünü açan, ilkelden yeniye sanat anlayışı Rönesans ile oluşmuştur. Üçüncü dönem ise Rönesans'tan Aydınlanma Çağı'na geçişin göstergesi olarak bilinmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı sanatının ortaya koyduğu en kıymetli eserler kilise, monarşi, aristokrasi ve devlet benzeri hamilerin hâkimiyetinden kurtulunca verilmiştir (Şimşek, 2007: 61) Sosyal sistemin değişimi, sanatın dini otoriteden sıyrılıp yavaş yavaş özerkleşme yoluna girmesini sağlamıştır. Fakat aynı zamanda da, sosyal sistemin farklılaşan yapılaşması çerçevesinde ortaya çıkan siyasal otoriteyi temsil eden devletin gücünü övme, ailesel ve kişisel zenginliği gösterme devreye girmiştir. Son basamakta ise, toplumundaki güç dengelerinin değişimi, sanatçının sosyal bölünmeyi sorgulayan tavrının öne çıkmasına sebep olmuştur (Ulusoy, 2005: 73). Bu bağlamda sanat; birçok geçişi ve dönem hareketini barındırmıştır. Bu hareketleri üç genel grupta toplanmak mümkün olmuştur; Akademik Burjuva Sanatı, Devrimci Sanat ve İşlevsel Sanat (Read, 2018: 148).

1.2.1. Avrupa Resim Sanatında Statüyü Yansıtan Örnekler

Ortaçağ Avrupa'da, feodal sistemde; Aristokratlar, din adamları ve çalışıp üreten köylüler olmak üzere üç temel sınıf bulunmaktadır. Sosyal hayatta dini yapı

belirleyici olarak bilinmektedir. Feodal sistemde soylular, yönetim ve askerlik işlerini ellerinde bulundururlar; din adamları, kilise tarafından görevlendirilmektedirler; köylüler, köle ve hür olmak üzere ikiye ayrılmakta ve Avrupa'nın asıl iş gücünü oluşturmaktadırlar (Gültekin ve Orcan, 2015: 85).

Ortaçağ süresince, sanatın (en üst statüdeki) din ve devlet adamlarının tekelinde devam ettiği görülmektedir. Dini ve siyasi otoritenin statüsü halkı belli bir düşünce biçiminde bir arada tutarken sanatçılar hizmetkâr statüsündedir. (Clark, 2011: 14). Ekonomik güce sahip kilise, resim sanatı aracılığıyla Hristiyanlık propagandası yaparken aynı zamanda kutsal kitabın içeriğini okuma yazma bilmeyen halka anlatmaktadır. Resimlerdeki figürlere ifade verilmez, sembolik, katı ve iki boyutludur. Büyüklüklerinin statü hiyerarşilerinin önemine göre yapıldığı gözlenmektedir (Ulusoy, 2005: 23) .

Resim 1: Giotto di Bondone, Melekler ile Madonna, 325x204 cm, 1310.



Kaynak: <http://www.travelingintuscany.com>, 2019.

Kiliseyi maddi bakımdan destekleyen bağışçılar için 7. yüzyıldan itibaren hâleler yapılmaya başlanmıştır. Bağışçının önemi vurgulanmaya çalışılırken, bir yandan da onları önemli dini şahsiyetlerle eşit göstermemek amaçlanmıştır. Bu

yüzden bağışçıların hâleleri kare veya dikdörtgen biçiminde olup önemli dini şahsiyetlerin hâlelerine benzememektedir. Bağış yapan kimseler şayet imparator veya eşi konumunda iseler o zaman daire biçiminde hâleler tercih edilmiştir. Kare veya dikdörtgen biçimdeki hâleli şahsiyetlerin henüz azizlik mertebesini kazanmadığı veya tasvir yapıldığı esnada hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Soyluların ya da kralların da başları etrafında hâleler kullanılmış, dinsel ayrıcalığın yanında sosyal statü farklılığını da gösteren bir imge haline gelmiştir (Sunay, 2012: 200).

Resim 2: Mozaik, Bölgesel Yönetici Leondis, Saint Demetrius ve John Archbishop, Selanik, 650.



Kaynak: Sunay, 2012: 211.

Resim 3: İstanbul Ayasofya, Güney Galeri Mozaiklerinden İmparator John Komnenos ve Prenses Irene.



Kaynak: Sunay, 2012: 212.

14. yüzyıl başları, Ortaçağ'ın baskıcı gücüne ve dayatmalarına karşı uyanış, ressamı zanaatkâr statüsünden özgür sanatçı statüsüne taşıyan yolun başlangıcı olarak bilinmektedir. Bilhassa İtalya'nın kuzeyindeki ticari gelişmeler, kentlerde refah, zenginlik ve ekonomik büyümenin etkisiyle kendine güvenen bir kentsoylu sınıfının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Uzak kentlerle kurulan alışveriş, zanaatkârlar ve tüccarlar aracılığıyla yeni malların ve haberlerin dolaşmasını sağlarken, yeni buluşlar ve gelişmeler meydana getirmiştir. İnsanların artık dine ve ruhban sınıfının güdümündeki ilimlere gözü kapalı inanmaktansa, sorgulayan bir birey olarak yeniyeni ve kendine yönelmesini sağlamıştır (Krausse, 2005: 6).

Batı Avrupa Rönesans'ı bireysel farkındalığın arttığı bir dönemdir. Böylece portrelerde “eşsiz bireysel kimlik düşüncesi” ifade edilebilmeye başlanmıştır (Uysal, 2009: 107-108). Portre resimler daha çok bir fotoğraf işlevi olarak görülmüştür, soylu ve varlıklı ailelere ait bireylerin yüzlerini ölümsüzleştirmek için resamlara yaptırılmıştır.

Sanatçılar, soyluların ve mevki sahibi kişilerin portrelerinde, dünyevi mal varlıkları ile konumlarını simgeleştirmişlerdir. Piero Della Francesca'ya ait, “Urbino dükü Federigo Monefeltro ve eşi Battista Sforza” isimli eserde ikili portrenin arkasında görünen arazi büyük bir olasılıkla çiftin sahip oldukları topraklarının

genişliğini, mal varlıklarını ve statülerini işaret etmektedir. İtalya'da saygın bir konuma sahip olan Montefeltro, ülkenin yönetimini ailesiyle birlikte yürütmektedir. Gösterişten uzak, sade ve kişiye odaklı resim, modelin saygınlığını arttırmaktadır (Erkal, 2013: 12-13).

Resim 4: Piero Della Francesca, Federico Monefeltro ve eşi Battista Sforza, 47x66 cm, 1465-1466.



Kaynak: <https://arthistorykvallarino.wordpress.com>, 2019.

Hümanist düşüncenin etkisi ve insanın itibar edinme hevesi, onun farkındalık yaratmak için sanata sahip olma arzusunu ortaya çıkarmıştır. Bundan dolayıdır ki ekonomik ve siyasi olarak güçlenen burjuva, kendi estetik beğenilerinin doğrultusunda sanatı ve sanatçıyı destekleyerek sanata yön vermiştir (Varlık Şentürk, 2012: 3). Rönesans dönemi, burjuvanın resimler aracılığıyla hem tarihe belge bırakmak hem de yüksek statülerinin altını çizmek için, zenginliklerini ifade eden sembollerle öne çıkan resimler dönemi olarak bilinmektedir. O dönemdeki resimlerde yüzlerce çiçeklerin, meyvelerin, yiyeceklerin, devasal büyüklükte evlerin, bahçelerin, avlanılmış av hayvanlarının, gösterişli giysi ve takılar içindeki insanların görüntülerinin yansıtıldığı görülmektedir (Leppert, 2009: 33).

Resim 5: Büyük Jan Brueghel, Çiçek Vazosu, 101x76 cm, 1609-1616.



Kaynak: Leppert, 2009: 178.

Resim 6: Willem Claesz Heda, İstiridyeler, Limon ve Gümüş Vazo ile Ölümüne Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 49.8 x 80.6 cm, 1635.



Kaynak: <https://artsandculture.google.com>, 2019.

Rönesans döneminde, duvarları resimlerle kaplı bir galeriye sahip olmak, çok prestijli ve ayrıcalıklı bir statü sağlamıştır. Ortaçağ katedrallerini anımsatan gösterişli galeriler sahibinin statüsünü pekiştirmektedir. Ayrıca galeri sahibinin statüsü tabloları izlemeye gelenlerin statüsünden daha da yüksek olarak kabul görmektedir. Resim koleksiyonu yapma soyluluk statüsü kazandırırken aynı zamanda da servet ve estetik bilinç gerektiren bir durum olmaktadır. Bu resimlerde mutlaka galerinin sahibi ve aynı zamanda izlemeye gelen kişilerin görüntüsünün de resmedildiği görülmektedir. Koleksiyoncunun hem tablo sahipliğini hem de başkaları tarafından hayranlıkla izlendiğini göstermek statülerinin önemini iki kez vurgulama gayesinde olduğunu göstermektedir (Leppert, 2009: 32-33).

Resim 7: Küçük David Teniers, Arşidük-Leopald-William Kendi Resim Galerisinde, Viyana, Kunsthistorisches Museum, 123x161cm, 1610-1690.



Kaynak: www.istanbulsanatevi.com, 2019.

Küçük David Teniers resimlerinde özellikle toplumun alt sınıflarından insanların (Filaman köylülerin) resimlerini basit hazzardan ve basit çevrelerinden hoşnut olduklarını gösteren bir tarzda çizmiştir. Teniers'in sınıfsal ilişkilere getirdiği yorum; insan bedeninin toplumsal ve kültürel pratik ve kurumlarla olan özgür ilişkisi içinde insan kimliğinin görselleşmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Ressamların, köylüleri çizmekte daha az çaba harcamalarının sebebi son derece açıktır. Bu durum,

üst toplumsal statü ile alt toplumsal statü arasındaki değerin ifadesinde söylemsel bir rol oynamıştır (Leppert,2009).

Resim 8: Küçük David Teniers, Köylüler, Beş Duyu(Bir Meyhanede Müzik Yapan Köylüler),
26.9x35.1 cm, 1610-1690.



Kaynak: Leppert, 2009: 157.

Batı resminin gelenekleri, insani değeri işaretlemenin başlıca aracı olarak uzun zaman toplumsal sınıf farklılığından ve ırksal farklılıktan beslenmiştir. 18. yüzyıl İngilizcesinin deyişleriyle, üst tabakadaki soylu ve zenginler “kaliteyi” temsil ederken diğer alt tabaka insanlar kalitesizliği temsil etmiştir. Resim pratiği bu ayrımı, karakteristik bir şekilde, temsil edilenlerin fiziksel bedenlerine kodlanan karşılaştırmalar yoluyla görselleştirmiştir. William Beechey’in bir dilenci çocuğa sadaka veren üst sınıftan iki çocuğu betimleyen resminde toplumsal statü farklılığı göze çarpmaktadır (Resim 9).

Resim 9: Willliam Beechey, Sir Ford'un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocuklarının Portresi, 1753-1839.



Kaynak: www.tate.org.uk, 2019.

Maniyerizmin, çeşitli menfaat gruplarının reformasyona karşı tekrar Hıristiyanlığı yücelttiği, yeniden dine aşırı bağlanma ve öteki dünya odaklı bir dünya görüşünün sergilendiği bir üslup olarak görülmektedir. Katolik kilisenin tekrar bu dünyadan öteki dünyaya yönelme düşüncesi, statüsünün gücüyle bu düşüncüyü onaylayan ve anlatan resimler olarak görülmektedir. El Greco'nun "Kont Orgaz'ın Gömülme Töreni" isimli resmi (Resim 10) iki bölümden oluşur. Üst kısım öteki dünyayı alt kısım bu dünyayı temsil ederken, şehrin önde gelen insanların portreleri görülür. Kont'un bu dünyadaki önemli konumu gereği, önemli insanlar tarafından uğurlanması ve öteki dünyada onu bekleyen önemli dini başroller olarak İsa ve Meryem görülür (Turani, 2000: 396).

Resim 10: El Greco, Kont Orgaz'ın Gömülme Töreni, Toledo, Santo Tome, 1586.



Kaynak: www.nybooks.com, 2019.

17. yüzyıl Hollanda'sında ve aynı zamanda dünyada feodal sistemden kapitalizm sisteme geçişte gösterişli tüketim harcaması sınıf farklılığının önemli bir göstergesi olarak bilinmektedir. Katolik inancın yerine Protestan inancın gelişi sanatçıyı özgürleştirirken resim sanatının konusuna da yenilik getirmiştir. Burjuvanın beğenisine hizmet eden sanat, statü ifadesinin somut göstergesi olarak Barok dönemde de itibar görmüştür. Kıymetli ve az bulunan fildişi, gümüş gibi malzemelerle yapılan müzik aletleri yüksek statüyü göstermektedir. Hollandalı ressam Jan Miense Molenaer tarafından evlilik yıl dönümü için yapılan resim (Resim 11) sınıf farklılıkları üzerinden statü hiyerarşisini vurgulamaktadır. Resminde köylüler şiddet ve anarşik hareketler içinde betimlenirken zengin insanlar ayrıcalıklı konumlarında betimlenmiştir. Statü farklılığına işaret edilmektedir. Kentli üst sınıfa mensup insanların gösterişli, şık giysiler ve asil duruşlarının yanında köylüler alt sınıfı temsil ederken tam tersi fiziki özelliklerde resmedilmiştir (Leppert, 2009: 241-243).

Resim 11: Jan Miense Molenaer, Bir Müzik Partisi, 99.1x140.9 cm, 1633.



Kaynak: www.pubhist.com, 2019.

Grup portre siparişlerinin parasını ödeyen loncanın üyeleri genelde kompozisyonda eşit olarak aynı büyüklükte yer almıştır. Fakat Rembrandt çağdaşlarından farklı olarak bu kompozisyonda derinlik hissini kuvvetlendirmek uğruna, resimde portreleri bulunan kimi kişileri arka plana yerleştirmiştir. Arka planda kalan kişilerin yüzleri detaylı olarak betimlenmemiş olması, hatta kimi kişilerin yüzlerinin de tanınmayacak halde ön plandan uzakta ve detaysız görünmesi Rembrandt'ın yaptığı bu grup portresinden kimi lonca üyelerinin memnun kalmaması durumunu doğurmuştur. Bu portreden memnun kalmayan kişiler, portrenin ücretini ödememişlerdir. Fakat tüm bunlara rağmen bu durum, sanatçının siparişi verenler karşısında tavrını koruduğunu, resmin ve sanatçının, bu durum karşısında galip geldiğini göstermektedir. Bu resimde (Resim12) Rembrandt'ın resmin gereği için yaptığı düzen sadece ön arka ilişkisinden ibaret değildir. Işığın sahnede dengeli dağılması için askerlerin arasına yerleştirdiği ışık saçmakta olan beyaz elbiseli bir kız görülmektedir. Portresi yapılacak kişilerle hiçbir alakası olmayan bu kız, onun resminin gereğine cevap verdiği için oraya yerleştirilmiştir. Resimdeki ışık dengesini sağlayan ve sanatçının iradesinin gözlemlenebildiği bir ikon olarak resimdeki yerini korumaktadır (Krausse, 2005: 43).

Resim 12: Rembrandt Van Rijn, Gece Bekçileri, 363x437 cm, 1642.



Kaynak: <https://mindonart.com>, 2019.

Her geçen gün sayıları ve ekonomik gücü artan yeni burjuvazi, hazine açığı artan krallar ve derebeyler ile ticari ilişkilere girme seviyesine ulaşmıştır. Burjuvazi ekonomik zenginliği sayesinde çocuklarına yükseköğretim aldirmaya başlamış ve edebiyat, tıp ve diğer alanlarda da kendilerini göstermişlerdir. Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, D'Alenbert, Diderot gibi kentsoyluların ve aydınların, özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramların tanınip yayılmasını sağladıkları düşünülmektedir. Gelir ayırımı, çıkar çatışmaları ve haksız vergiler yeni bir siyasal ortamın oluşumunun temelini oluşturur. Ayrıca sanayileşmenin meydana getirdiği iş gücünün ucuzluğu, hem kentlerde hem de köylerde yoksulluğu ve memnuniyetsizliği arttırarak, burjuva ve halkın birleşerek Fransız İhtilalı'nın gerçekleşmesinin nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İhtilal tüm dünyada siyasal alanda ve düşünce alanında özgürlüğe giden yolu açmıştır. Siyasal ve sosyal değişimle sanatçıları da içine alarak sanata özgürlük getirmiştir (Şimşek, 2007: 95).

18. yüzyılın başlarında toplumdaki sosyo-ekonomik ve siyasi dengelerin değişimiyle, soyluların beğenisini ifade eden Klasisizme karşı başkaldırı olarak Romantizm ile birlikte aydınlanma düşüncesinin gerçekleştiği görülmektedir. Sanat yapıtının merkezine tanrılar, yarı tanrılar ve mistik düşler yerine sanatçının kendi

özgür düşüncesini duygularıyla ortaya koyuşu görülmektedir. Romantizm, Ortaçağ'ın katı ifadesizliğinden, bireyselleşme süreci sonunda özgür yaratıcılığının ifadesine kavuşması olarak tanımlanabilmektedir. Sanatçılar, zanaatkâr statüsünden özgün sanatçı kimliğine bürünmektedir. Örnek olarak; 18. yüzyıl sonunun en tartışmalı ve öncü sanatçılarından Goya hem İspanyol Kraliyet Sarayı'nın ressamı hem de saraya karşı duran tavrıyla önemli bir ressam olmuştur. Toplumdaki çarpıklıkları ve yanlışları eleştirel bir dille resimlerine yansıttığı görülmektedir. “3 Mayıs 1808’de Kurşuna Diziliş” adlı eserinde Napolyon orduları karşısında halkın direnişinin en yalın biçimde yorumu görülmektedir. Goya, statüsünü kralın statüsünün karşısına koyabilen bir sanatçı olarak sanat tarihine geçmiştir (Şimşek, 2007).

Resim 13: Francisco De Goya, 3 Mayıs 1808, 266x345 cm, 1814.



Kaynak: www.sanatabasla.com, 2019.

Çağının, halkın yoksulluğunun, yönetici sınıfların adeletsizliğinin, zulmünün ve budalalığının tanığı olan Daumier, resimlerinde (Resim 14) alt toplumsal statüye sahip sıradan insanları betimleyerek tavrını ortaya koymuştur.

Resim 14: Honore Daumier, Üçüncü Sınıf Vagon, 65.4x90.2 cm, 1862-1864.



Kaynak: www.metmuseum.org, 2019.

1848 ayaklanması ve devrimi, 19. yüzyıl ortalarında sanayileşmenin meydana getirdiği olumsuz koşullara verilen tepkinin sonucu olarak görülmektedir. İşçi sınıfının ilk kez siyasal taleplerde bulunması ve Karl Marx'ın Komünist Manifestoyu yayımlaması aynı yıllara rastlamaktadır. Sanat da bu hararetli zamanlara çok farklı tepkiler vermiş ve doğayı idealize etmeden olduğu gibi gerçekçi bir üslup ile ortaya koyarken toplumsal koşulları da işin içine katmıştır. Realizm terimi, Gustave Courbet tarafından bulunmuştur. 1855'te Dünya Fuarı'na resimlerinin kabul edilmemesi üzerine kendisi fuarın hemen yanına yaptırdığı kulübede sergi açmış ve kapısına da "Le Realisme – G.Courbet" yazmıştır. Courbet Realizmi idealin reddi olarak görmektedir. "Taş Kıranlar" tablosunda (Resim 15), kırılan taşları taşıyan gencin ve taşları kıran ihtiyarın yüzleri görünmez fakat alt toplumsal sınıftan olduklarını ve oradaki sefaleti anlamaya yeterli olmuştur. Gündelik hayatın içinde sıradan insanların gerçek görünümünü eğlendirmek için değil düşündürmek için yapmıştır. Artık sanat, duvarları süsleyen lüks bir meta değil, toplumsal bir iletişim aracı olmuştur. Sadece, akademide verilen rafine resim yöntemini sanat olarak kabul eden burjuva kamuoyu, sıradan insanları konu alan resimleri sanatsal olarak görmemiştir (Krausse, 2005: 67). Toplumdaki sosyal katmanları, eşitsizliği en derin şekilde özüne inerek somut tiplere dayanarak anlatmaya çalışmıştır. Hep yüksek statü

sahiplerinin öne çıkarıldığı dönem resimleri karşısında düşük statüye sahip insanları konu alan Courbet resim sanatının devrimlerinden birini gerçekleştirmiştir.

Resim 15: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 159x259cm, 1851.



Kaynak: www.arthipo.com, 2019.

Van Gogh, resimlerinde sıradan hayatları ve insanları resmederken gerçeği şiirsel biçimde anlatmaktadır. “Patates yiyenler” adlı resimdeki (Resim 16) insanların mutsuz ve yorgun bedenlerinde toplumsal eleştirinin ifadesi bulurken, sosyal statülerinin en açık görünümü yansıtılmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’daki yeni üretim ilişkileri iki sınıfa yani burjuvazi ve işçi sınıfını daha belirgin hale getirmiştir. Bir tarafta lider sınıf olan burjuvazinin ahlak algısından hukuk otoritesine kadar teşkilatlanmış gücü yaygınlaşırken, diğer tarafta da farklı iş kollarında ve tarıma bağlı üretimde çalışanların meydana getirdiği ortak yaşam sahaları, hayata bakışları farklılaştırmaya başlamıştır (Şimşek, 2007).

Resim 16: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 82x114 cm, 1885.



Kaynak: www.vangoghgallery.com, 2019.

Modern beğeni üzerindeki en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi uyandırmıştır. İmgenin, başta fotoğraf olmak üzere litografi, gravür gibi baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılması, imgenin topluca izlendiği ayinlerde, kiliselerde edindiği aurayı kaybetmiştir. Adolphe Goupil 1829'da bir baskı atölyesi açarak seçtiği resim ve heykelleri baskı çeşitleriyle çoğaltıp pazarlamıştır. Bu röprodüksiyonlar binlerce orta-sınıf evini süslemiştir (Artun, 2004: 71-72).

19. yüzyılın başına değin, büyük esnaf loncaları, kendilerinin ve üyelerinin önemli olduğunu topluma göstermek için sanat aracılığıyla ellerinden geleni yaptıkları görülmektedir. Ama, sanayi devriminin bunalımı arttıkça toplumsal düzenin tutarlılığı sarsılmıştır. Yeni adamlar (fabrikacılar, demiryolu işçileri, makinistler, mühendisler) sahneye çıkmıştır. Önceki yüzyılda zanaatkar ve ticaret aynı hiyerarşiyi paylaşmışken, sanayileşmeyle birlikte bu karşılıklı anlayış ve çıkar bütünüyle yıkılmıştır (Baynes, 2004: 196-197). 19. yüzyılda makineleşmiş endüstrinin gelişimi Sanayi Devrimi'ni yaratmıştır. Yeni ulusal devletlerin hammadde ve üretim kaynaklarına pazar bulmak için mücadeleleri, sömürgecilik ve emperyalizmi ortaya çıkarmaktadır. 20. yüzyıl toplumsal ve iktisadi dönüşümünün merkezini 19. yüzyılın mirası oluşturmuştur ve sanat, sanayinin bu denli hızla ilerlemesine karşılık, yalnızlaşan insan tepkisini, Romantizmle ortaya koymuştur (Bilgili, 2002: 46). Daha sonra, 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı, insanlık tarihi

açısından ağır, yıkıcı sonuçlar doğurmuştur. 20. yüzyıl sanat akımlarının ortaya çıkma süreçlerinin tümü, bir noktada savaş kavramını merkeze almaktadır. Dada ise, savaş ve onunla ilgili kurulan bütün değerlere karşı hareket, eleştiri ve sorgulama merkezli anlatımlarında bilhassa mizahtan ve hicivden yararlanmıştır. Dada Hareketi (1916), Batı dünyasının anlamsızlığına, devlete, kiliseye, hiyerarşiye karşı bir başkaldırı hareketi olmuştur. Yerleşik ahlak anlayışına karşı, bireysel özgürlükleri savunmuştur (Yılmaz, 2013: 144-158).

Dada hareketi içine giren Grosz, çizdikleriyle kendisini özdeşleştirerek 20. yüzyılın başlarında modernleşme üzerinden şekillenen sınıfsal ayrımlara dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, Grosz'un karikatürize tiplerinde zengin işadami, politikacı ya da kendi deyimiyle "vurguncu" önemli bir yer tutmaktadır. Grosz'un anlatımlarındaki görece alegorileri üzerinden olmaktadır. Savaşın ve hükümetin politik oyunları altında ezilen bir toplumun umutsuz yansımasını resmederken, siyasi liderlerin ikiyüzlülüğüne, din adamlarına, burjuvaziye ve yozlaşan tüm otoriteye göndermeler yapmıştır (Uçan, 2018: 30).

Resim 17: George Grosz, Sabah Saat Beşte, 48x35.4 cm, 1921.



Kaynak: www.moma.org, 2019.

Resim 18: George Grosz, Berlin Street, 81.3x60 cm, 1931.



Kaynak: <http://hlehua.blogspot.com>, 2019.

Bu bağlamda sanatçılar, sanat eserlerinin metalaşarak yalnızca burjuvanın estetik anlayışının boyunduruğuna girmesinin yanı sıra burjuvanın egemenliğindeki bütün toplumsal yapıya da karşı çıkmaktadır. Bu süreç boyunca Avrupa sanat ortamı birçok yönden gelişme göstermiştir. Birçok akım kendinden önceki akımları reddederek sanatta yeni bir yaklaşım ortaya atmıştır. Ancak, yaklaşmakta olan I. Dünya Savaşı ile bu üretken dönem kesintiye uğramış ve savaşın başlamasıyla birlikte birçok sanatçı ve aydın askere çağırılarak, savaşta taraf olma durumunda bırakılmışlardır. Otto Dix'in önemli eserlerinden biri olan "Metropolis" adlı üçlü resim (Resim 19) çalışması I. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra hayatlarını devam ettirmeye çalışan ölümlüleri konu edinmektedir. (Aslan, Karaaslan, 2016: 53) Yapıtta o dönemdeki Alman toplumunun alt ve üst tabakalardan bir kesit görülmektedir.

Resim 19: Otto Dix, Metropolis, Üçlü pano, 181x404 cm, 1927-28.

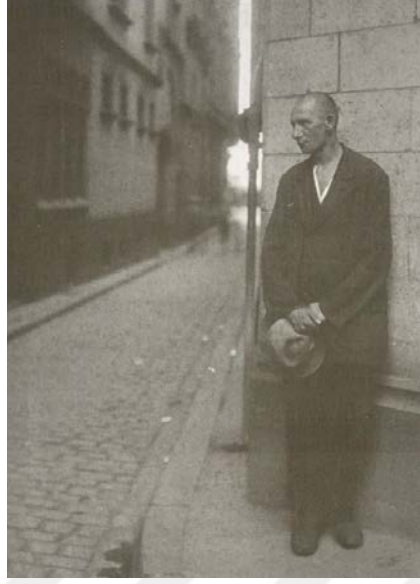


Kaynak: <https://guzelsanat.wordpress.com>, 2019.

Modernimiz, bir yandan sanatın özerkliği, bir yandan da temsil düşüncesinin reddi adına yaşam ve sanata bir sınır çekmiştir. 1980 hatta 1990'lara kadar Dada, gerçeküstücülük, pop sanat, kavramsal sanat; modern sanatın dışına taşıdığından uzunca bir süre sonra Modern denen sanat Postmodern hale gelmiştir. Beuys, Abromoviç ve Nitsch gibi bazı sanatçılar, modernizm öncesi temsil anlayışa dönmeksizin, yaşam ve sanat arasındaki sınırı aşmaya özen göstermişlerdir (Yılmaz, 2013: 203-217).

Yılmaz'a göre; bazı resimler fırçayla, bazı resimler makineyle yapılır ki hangi imgenin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, ne kadar zamanda meydana getirildiğinin tümel değil tikel meseleler olması gerekmektedir. Sander 1.Dünya Savaşı ertesinde Alman toplumunu fotoğraflarla belgelemiştir. İşçi ve köylülerden Çingene'lere, noter ve generallerden aristokratlara, ev hanımlarından uşak ve tezgâhtarlara kadar, tüm sınıf ve meslekleri en iyi yansıtacak binlerce fotoğraf çekmiştir. 1929'da 60 portreden oluşan "Çağımızın Yüzü"nü yayınlamıştır. Fotoğraf 1'de toplumsal statünün vurgusu yansıtılmıştır (Yılmaz, 2013: 383-385).

Fotoğraf 1: August Sander, İşsiz, 1928.



Kaynak: Yılmaz, 2013: 384.

İKİNCİ BÖLÜM- CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK TOPLUMUNDA

TOPLUMSAL STATÜ VE RESİM SANATINA YANSIMASI

2.1.Cumhuriyet Öncesi Toplumsal Statü

“İslamiyet’ten önceki Türklerin varlığı ile ilgili bilgiler M.Ö. 4000’li yıllara kadar gitmektedir. Bu bilgiler arasında İslamiyet’ten önceki Türklerde, kadının temel niteliklerinin analık ve kahramanlık olduğuna rastlanılmaktadır. Kadınların değerlendirilmeleri, ata binme, silah kullanma, savaşabilme gücüne bakılarak yapılmaktadır. Osmanlı Devleti’nden ve günümüzden farklı olarak, İslamiyet’ten önceki Türk Toplumlarında kadın sadece çocuk doğurmak, soyun devamlılığını sağlamak ve aile içindeki görevlerini yerine getirmek gibi işlerle sınırlı kalmamış, erkeklerle birlikte ve neredeyse eşit olarak sosyal yaşantıda da aktif olarak yer almıştır. Kadının sosyal yaşantıda bu kadar aktif rol alması ve kadına kahramanlık gibi bir vasfın yüklenmesi elbette ki yönetim kademesinde de kadınların önemini ve değerini arttırmıştır” (Peker, 2017: 158-159). “Eski Türklerde mülkiyet kavramı yanında önemli bir husus da sınıf ve sınıflaşma olayıdır. Tarafsız kaynaklara göre, eski Türklerde: 1) Halk tabakası 2) Beyler ve kağanlardan ibaret olmak üzere iki sosyal tabakalaşmanın varlığından söz açılmaktadır” (Türkdoğan, 1978: 143). Ayrıca Türkdoğan, Türklerin daima eşitci, demokrat ve cumhuriyetçi olduklarına dikkat çekmektedir (Türkdoğan, 1978: 150).

Türkiye Cumhuriyeti, birkaç bin yılda ortaya çıkmış Osmanlı İmparatorluğu’nun bir ürünü olarak düşünülmektedir. Cumhuriyet, yaklaşık bir yüzyıl sonra bile, İmparatorluğun kimi niteliklerini taşımaktadır. Bugünkü toplumumuzu anlamak için Osmanlı İmparatorluğu’nun özelliklerini bilmek gerekmektedir. Özellikle toplumsal ve ekonomik yapının bazı öğelerinin, Cumhuriyet döneminde de varlıklarını sürdürdüğü ve İmparatorluğun bu yolla da etkisinin devam ettiği görülmektedir (Kongar, 2016: 49).

Osmanlı, “ideal bir düzen” zihniyeti anlayışıyla statü tabakalaşmasına daylı organizmik bir toplum modeli geliştirmiştir. Batı’da Henry S.Maine gibi bilginler, toplumların “statü”den sözleşmeye geçtiklerini varsaymaktadır. Oysa herkesin

haddinin belirlendiği Osmanlı'da sultanla tebaa arasında adalet ve refahın sürdürülmesi konusunda üstü kapılı, açık olmayan bir sözleşmenin varlığı Şeref Mardin tarafından tespit edilmiştir. Osmanlı otoriteleri tarafından, ideal düzeni bozabilecek, ekonomi ve politikaya yön verebilecek mülkiyet, sermaye ve kâra dayalı pazar dinamikleri bastırılmıştır. Çünkü; toplumsal düzende eko-sosyo-politik güç dengesinin kendisine karşıt olması engellenmek istenmiştir (Gencer,2004:93-94; Kongar, 2016).

Osmanlı'nın Batı'ya yönelmesiyle birlikte, yaşam tarzındaki değişiklikler, toplumsal statülerin değişimine neden olmuştur. Bir kısım araştırmacılar tarafından Osmanlı toplum yapısı, ayanlardan dolayı feodalizme benzetilirken; bir kısım araştırmacılar tarafından da, Atüt (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramı üzerinden değerlendirilmektedir. Bir başka kısım araştırmacılar tarafından da siyasal gelişmelerden hareketle değerlendirilmektedir. Şeref Mardin de Osmanlı toplum yapısı içerisinde hemen her tabakalaşma modelinin görülebileceğini aktarmaktadır. Devletin toplum üzerinde etkisini kabul eder hatta toplumsal alanı belirlediğini belirtmiştir. Üstelik gündelik sosyal yaşamda bireylerin yaptığı harcamalara bile müdahale edecek kadar etkin bir role sahip olduğu belirtilmektedir. Osmanlı toplumunda “herkesin kendi yerini bilmesi” şeklinde ifade edilen yaygın kanata işaret edilmektedir. Toplumsal statülere göre davranmak ve bunu ifade eden sembollerini taşımak toplumca da genel kabul gören bir kural olarak görülmüş ve bundan ötürü “yerini bilmeyenler” cezalandırılmıştır. Özetle, yalnızca padişahın kararı, kişinin toplumdaki konumunu (statüsünü) belirlemiştir (Alpman, 2009: 48).

N. Berkes'e göre, “padişahlık rejimi” denebilecek Osmanlı siyasî rejiminin en can alıcı noktası; en üstün siyasî gücün, toplumdan soyutlanmış, hatta yabancılaştırılmış, ne köle ne de serf statüsünde olan (devşirme) bir “kul” kitlesinin oluşumuna temellendirilmektedir. Yani, halifelik ile sultanlığın birleştiği bu rejime, teokrazi veya feodalizmden farklı olarak ‘Doğu despotizmi’ söylemi olarak adlandırılmaktadır (Gencer, 2004: 72).

Padişah, mutlak yönetici ve kuramsal olarak yetkisi Allah'tan gelmektedir. Uygulamada ise “Kul” larından meydana gelen bürokrasiye dayanmaktadır.

Toplumun ekonomik ve siyasi yapısı genel olarak; yönetici seçkinler sınıfı ve tam tersi konumda olan halk kitlesi tarafından oluşmaktadır ve kendi içinde dört ayrı gruba ayrılmaktadır. Bunlardan ilki “Askeri” diye adlandırılan grup, ikincisi ise “İlmiye” yani Padişah’ın temsilci olarak belirlenmiştir. Bu grupların yöneticileri, din adamlarından ve silahlı kuvvetlerden oluşmaktadır. Üretim etkinliklerine katılamamakta, vergi ödememekte ve silah taşıma hakkına sahip olabilmektedirler. Üçüncü grup, tüccarlar ve zanaatkârlar grubu tarafından oluşmaktadır. Dördüncü ve son grup ise “reaya” yani köylüler tarafından oluşmaktadır. Köylüler üretim etkinliğine katılıp vergi ödemektedirler. Sultanın kullarının statüsü, halk kitlesine karşı üstün olarak görülse de Sultanın isteği üzerine yerleri değiştirilip, azledilip idam edilmektedir. Bunun en üst statüdeki sadrazam için de geçerli olduğu bilinmektedir (Kongar, 2016: 56; Zürcher, 2017: 29).

Batı’ya ilgi, 1718’de Lale Devri’den itibaren artıp, bu dönemin eğlence ve sanat atmosferi bütün İstanbul’u sarmaktadır. Osmanlı padişahlarının büyük çoğunluğunun şair ve müzisyen olduğu bilinmektedir. İşte bu dönem, şiir ve müzik itibar görmektedir. Hatta Şair Nedim: “Gülelim, oynayalım, kam alalım dünyadan” diyerek dönemin havasını dile getirmektedir. Evliya Çelebi’nin seyahatnamesinde de, Viyana’da muntazam bir ordudan, imar edilmiş verimli bir araziden, rahat, mutlu ve neşeli bir halk kitlesinden ve halkın emrindeki teknikten söz etmektedir (Turani, 2000: 652-653).

Fransız Devrimi’nin patlak verişinden 1830’ların sonuna kadar olan dönemde, toprak, nüfus, ideoloji, yönetim, ekonomi ve uluslararası ilişkilerin hızlı bir değişime uğradığı görülmektedir. Bu değişimin Batı ile olan ilişkilerle öyle ya da böyle bir ilgisi olduğu düşünülmektedir. Bu değişikliklere eşlik eden ilk hükümdar, 1789’da tahta çıkan III.Selim olarak bilinmektedir. Tahta çıkışından önce de sarayın dışındaki dünyaya ve Avrupa’ya ilgi gösterdiği görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu için Batı’nın genel bir “model” olarak kullanılmasına dayanan Tanzimat teklifleri de buradan kaynaklanmaktadır (Zürcher, 2017: 43).

Matbaanın yaygınlaşması ve Türk basınının gelişmesi ile aydın sınıfın da etkinliğinin arttığı görülmektedir. II. Mahmut zamanında 1 Kasım 1831’de ilk resmi

Türkçe gazete Takvim-i Vekai yayımlanmıştır. Bu gazetenin amacının, devletin kanunları ve uygulamaları ile ilgili halkın bilgilendirilmesi olduğu düşünülmektedir. Dönemin kadın dergilerinde; kadının hakları, kadın eşitliği, görevleri, toplumsal statüsü, çalışma hayatı, evliliği, giyimi, sosyalleşmesi gibi konular hakkında bilgiler verilir ve toplum tarafından kadınların eğitilmesi kabul görür. Fakat, bunun temel amacında kadının yerinin evi olduğu, iyi bir kadının iyi bir anne olması gerektiği, bu annelerin gülbüz evlatlar büyütmeleri, bu evlatların vatan millet sevgisiyle yetiştirilmeleri vurgulanmaktadır (Okkalı, 2019: 48-49).

Osmanlı Reformu'nun başlangıcı (1839) Tanzimat, öncelikle reayanın payitahta olan bağlılığını güçlendirmeyi hedeflemiştir. Böylelikle batılı devletlerin içişlerine karışmasının da önüne geçilmiş olacağı düşünülmektedir. Benzer biçimde 1856 yılında Islahat Fermanı'nın ilan edilmiştir. Çöküş başlamıştır. Toplumun her zerresi bu durumdan bir biçimde etkilendiği görülmektedir. Yeni Osmanlıların (Jön Türkler) ortaya çıkması da bu döneme rastlamaktadır. Daha sonra sırasıyla ilan edilen I.Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908) ile birlikte, artık pay-i tahtın yıkılıp yerine Cumhuriyet'in ilan edileceğinin yolu döşenmeye başlamaktadır (Alpman, 2009: 52).

Tanzimat reformlarının, 19. yüzyıl edebiyatının gelişim çizgisini etkileyecek yazar ve okurların yetişmesine olanak sağladığı düşünülmektedir. Örnek olarak, Recaizade Ekrem'in (1896) "Araba Sevdası" adlı romanı 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilânından sonra Türkiye'de bazı yeni sınıfların takındığı yüzeysel Batılılaşma tavrını eleştirmektedir. Tanzimat döneminde, Batılı gibi yaşamaya çalışan ve onların tüketim normlarını benimseyen yeni bir üst sınıf oluşmuştur. Bu değişme süreci; konak hayatı, dans ve balo gibi eğlence çeşitleriyle üst tabakada yayılmaya başlamıştır. (Türkdoğan, 1996: 102-103).

Genel olarak Osmanlı toplumunda hâkim olarak; geleneksel, ataerkil, geniş aile yapısı görülmektedir. Şeriatı dayalı Mecelle tarafından düzenlenen Osmanlı aile hukukunda erkeğin çok eşliliğine izin verilmektedir ve erkek tartışmasız olarak ailenin başı kabul edilmektedir. Kısacası Osmanlı ailesinin kesinlikle ataerkil bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Kadın; siyasi, ekonomik ve toplumsal alandan

dışlanmış ve kadını düşük statüde olduğu görülmektedir. Toplum hayatına hâkim olan dinin ve tarikatın temsilcisi hocalarla şeyhlerin toplumda ayrıcalıklı bir statüye ve itibara sahip oldukları görülmektedir. İmam, mahallede en çok sözü geçen ve danışılan kişi olmuştur. Muhtar ile ihtiyar heyeti ondan sonra gelmektedir (Bilge Zafer, 2014: 123).

Reformlar kapsamında önemli eğitim kurumlarından biri olan Mühendishane-i Berr-i Hümayun 1792-1795 yılları arasında genişletilmiştir. Kadrosunun çoğunluğu Türk olmakla birlikte Mühendishane’de Fransız, İngiliz ve İsveçli öğretmenlerin de eğitim verdiği bilinmektedir. Arapçanın yanına ikinci yabancı dil olarak Fransızcanın eklenmesi de bu dönemde olmuştur. III. Selim’in bu okula büyük ilgi gösterdiği, okul kitaplığına birçok yabancı yapıt getirttiği bilinmektedir. Bu gelişmelerle birlikte 19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde basın-yayın, edebiyat, tiyatro, sosyal hayat, eğitim-öğretim, kent, insan, eğitim, askeri yapı, üretim, ulaşım ve ticari alanlarda birçok yenilik yapıldığı görülmektedir. Ancak, ekonomik ve siyasi açıdan bakıldığında, 1870’lerden 1908 Meşrutiyet Devrimi’ne kadar olan dönemin çok daha yavaş ekonomik büyüme ile birlikte ilk ciddi doğrudan yabancı yatırımlara sahne olduğu görülmektedir. Bir yandan idari ve teknik reformların yapılması, öte yandan milliyetçi ve liberal ideolojilerin bastırılması ve İmparatorluğun İslami mirasına yeniden yönelişi görülmektedir. Böylece saray yeniden esas iktidar olarak bürokrasinin yerini almıştır. Giderek uluslararası ekonomi ile bütünleşme ve iç siyasal muhalefet hız kazanmıştır (Zürcher, 2017: 16).

2.1.1.Cumhuriyet Öncesi Türk Resmine Kısa Bakış ve Toplumsal Statüyü

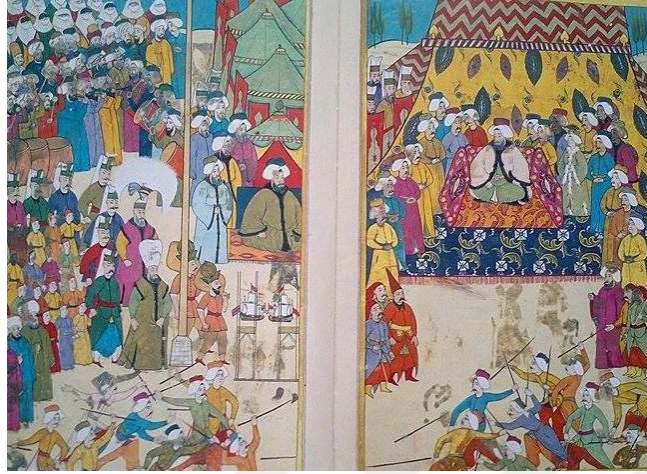
Öne Çıkarıcı Örnekler

Türk resmi kavramının oluşumundan önce, geleneksel sanat olarak kabul edilen ve kendi içerisinde kuralları olan minyatür sanatı, yüzyıllar boyu din baskısı altında birebir tasvir yasağının uygulandığı süreçte alternatif görsel anlatım metodu olmuştur (Keskin, 2014: 89). Saray otoritesi ve çevresinde gelişen ve 19. yüzyıla kadar devam eden minyatür sanatının büyük oranda kökü saraya bağlı kimselerin resim zevkini ifade ettiği görülmektedir (Aksel, 2010: 25). Dönemin en yüksek statü

sahiplerinin kendi güdümlerinde sanatı yönlendirdiği görülmektedir. Osmanlı devlet yapısındaki seçkin yaşam görüntülerine dayanan bu sanat, diğerleri için tortu algısıyla betimlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır (Güleryüz, 2014: 115). Görüldüğü üzere toplumsal yapıda üst ve alt sınıfların sanat anlayışı arasında derin ayrımlar karşımıza çıkmaktadır. Sanatın toplumsal gerçekliğin bir ürünü olduğu görüşüyle keskin sınıfsal ayrımların yaşandığı feodal dönemde sanatçılar, bilerek ya da bilmeyerek kendi içlerinden geldikleri sınıfların değer sistemlerini yansıttıkları görülmektedir. Toprağa dayalı aristokrasi arasında “saray sanatı” işlenirken, köylüler arasında saray sanatına hiç benzemeyen “halk sanatı” geliştiği gözlenmektedir. Örneğin; Osmanlı toplumunda saray sanatını yansıtan divan edebiyatı, cami ve çeşme süslemeleri yaşamaktayken; halk arasında türkü, destan ve masal vb. sanat anlayışının geliştiği görülmektedir (Topses, 2013: 12).

Sünnet çocuklarının alayla geçişinde (Resim 20) bir hayli kalabalık halk topluluğu varlığı ve padişahın en yüksek mertebede tam merkezde bağdaş kurmuş vaziyette minderinde oturduğu görülmektedir. En yüksek statüye sahip olanın, gösterişli ve ihtişamlı çadırının içinde oturduğu, sağ tarafında ayakta bekleyen şehzadesi ve etrafında ağaları görülmektedir. Arkada ise halk ve mehteran takımı sıralı bir şekilde beklemekte ve alay geçişini izlemektedir. En arkalarda ise görece daha düşük statüde kadınlar görülmektedir. Nakkaş Levni geleneksel hiyerarşik sıralamayı bozmamıştır ve halk tiplerini arasında saray tiplerini mutlaka öne çıkarmayı başarmıştır. Lale devrinde halkla olan yakınlaşma minyatür resimlerine yansıtılmıştır. Genel olarak minyatürlerde padişah ve saray tipleri daha ayrıcalıklı ve belirgin olarak betimlenmiştir (Koçak, 2015: 80). Kısacası figürler toplumsal statülerinin önemine göre konumlandırılmıştır.

Resim 20: Nakkaş Levni, Cirit Oyunu ve Sünnet Çocuklarının Alayla Geçişi, Surname (TSM).



Kaynak: Koçak, 2015: 81.

Osmanlı padişahları içinde ilk kez Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini'yi sarayına davet ederek portresini yaptırmıştır. Avrupa 16. yüzyılda Rönesans'ı, 18. yüzyılda da Aydınlanma Çağı'nı yaşarken Osmanlı bu değişim sürecinin dışında kalmıştır. 1798'de tahta çıkan III. Selim'in Batı'nın bilgi ve teknolojisini tanıma isteği ve bu sebeple Batı'yla kurulan yakın ilişkiler daha sonraki gelişmelerin temelleri oluşturmaktadır. Askeri, siyasi, teknik, eğitim ve idari alanlarda yapılan reformların Osmanlı kültür ve sanat hayatını etkilediği gözlemlenmektedir. Mimarlık, resim, müzik, süslemeye kadar sanatın tüm dallarında yeniliklerin geldiği görülmektedir. Abdülaziz Avrupa'da gördüğü resimlerden etkilenmiş ve Türk tarihinin de büyük zaferlerini ve önemli olaylarını belgelemek ve sonsuzluğa taşımak istemiştir. O devirde büyük anıtsal eserler meydana getirecek ressamların bulunmaması sebebiyle Fransa'dan, İtalya'dan, Polonya'dan tanınmış ressamları davet ettiği bilinmektedir. Minyatür görüş ve tekniğinden sıyrılan ve batı tekniğiyle çalışan ilk Türk ressamlar Abdülmecit ve Abdülaziz dönemlerinde yetişmiştir (Çöteliolu, 2012).

Ermeni Manas ailesinin bir üyesi olan Rupen Manas 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı sarayı için çalışmış ve çok sayıda padişah portresi yapmıştır. Resimde (Resim 21) padişah sarayın iç mekânında ayakta ve gücünün simgesi olan kılıcını elinde tutarken betimlenmiştir. Diğer eliyle masanın üzerinde

sahip olduğu toprakları gösteren haritayı işaret etmektedir. Avrupa'daki kral portreleri gibi g¼c¼nden ve stat¼s¼nden emin duruşundan t¼pk¼ arkadaki kolon gibi yere sağlam basmakta olduğu gözlemlenmektedir. Avrupa resmindeki ikonografiye uygun bir şekilde sarayın içinden, ihtişamlı perdenin arkasından, şehrin silüetinin betimlendiği gör¼lmektedir (Çõteliolu, 2012: 60).

Resim 21: Rupen Manas, Sultan Abd¼lmecid, 255x152 cm, 1850 civarı.



Kaynak: <http://artistwonders.com>, 2019.

18. y¼zyılın sonlarına doğru s¼nen geleneksel ressamlığımız yerini 19. y¼zyıl ortalarında bat¼ tekniğinde resim anlayışına bıraktığı gör¼lmektedir. Yabancı k¼kenlilerle azınlık sanatçılarının resim çalışmaları bir yandan devam ederken, ilki M¼hendishane-i Berri H¼mayun adlı askeri okulda (1793-94) daha ziyade askeri amaçlarla Bat¼ resim teknikleri oğretilmeye başlanılmıştır. Daha sonra M¼hendis-i Berri H¼mayun'u (Kara Harp Okulu) (1831) ve Bahriye (Deniz Harp Okulu) gibi yenileri açılmış ve Bat¼ usul¼nde resim yapan ilk sanatçılarımız bu okullarda yetişmiştir. Ferik İbrahim Paşa (1819-1866) M¼hendishane'den, Ferik Tevfik Paşa ise (1819-1866) Harbiye'den yetişen en eski mezunlardandır. Askeri okullardaki resim eğitimi için 1872 yılının bir kırılma noktası olduğu gör¼lmektedir. Dar¼řsafakalı Ressamlar ya da Asker Ressamlar diye anılan bu ressamlar fig¼r resmine sıkı sıkıya kapalı doğa manzaralarını resmetmişlerdir. Resimler, fotoğrafın

güvenli, kımıltısız, içe dönük, dışa kapalı dünyasına sığınmaktadır. Artık eski dar kalıba sığmayan, sınırları zorlayan, dönüşen ve farklılaşan bir kültür ortaya çıkmaktadır. Bu okullardan öğrencilerin, 1835'ten sonra devlet desteğiyle Batı'ya resim eğitimine gönderildiği bilinmektedir. Kısmen ithal kısmen icat edilen görselliğin iç dinamikleri, ait olduğu sosyal düşünceyle birlikte Türk görselliğini farklı bir düzeye taşımaktadır (İstanbul Modern Sanat Müzesi, Katalog,24-37).

1850-1900 yılları arası İstanbul'un önemli semtlerinden Beyoğlu'nda Türk resim sanatının ilk örnekleri görülmektedir. Semt etkinlik merkezi olarak kabul edilmektedir. Sanayi-i Nefise kurulana kadar, Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği sergiler, azınlık ressamlarının sergileri, askeri ve sivil okul öğrencilerinin düzenledikleri vb. sınırlı sayıda organizasyonlar görülmektedir. Açılan sergiler basında ve kamuoyunda ciddi bir etki yaratmadığı için çok fazla kaynaktan detaylandırılmamıştır. Bu dönemde adından en fazla söz ettiren sergileri Elifba (Abc) Grubu'nun açtığı sergiler olmuştur. 1880-1881 yıllarında düzenlenen bu sergilerin ilkinde Osman Hamdi, ikinciye Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi, Mahmud Münir ve Hoca Ali Rıza gibi Türk sanatçıların katıldığı bilinmektedir. Osman Hamdi ismi Türk resim sanatı için klâsik resim anlayışının ilk örneklerinin olduğu dönemi işaret etmektedir (Başbuğ, 2009: 24).

İstanbul'da, güzel sanatlar kurulmasına dair niyetin ilk işaretleri 1873'te görülebilmekteyse de ilk defa şekil alması, 1865'ten beri İstanbul'da bulunan Pierre-Desire Guillemet'in 1874 yılında bu konuda özel bir resim ve desen dershanesi açmasıyla olmaktadır. Daha sonra 1877'de Osman Hamdi'nin babası sadrazam Edhem Paşa'nın kabinesi aracılığıyla resmen bir Sanayi-i Nefise kurulmasına karar verilmiş ve başına da Guillemet getirilmiştir. Ancak Osmanlı Rus harbinin patlak vermesiyle askıya alınmıştır. Tekrar gündeme gelmesi 1881 yılında Ticaret nazırı Mehmet Raif Efendi'nin gayretleriyle olmuştur. Resmen kuruluşu 2 Ocak 1882'de gerçekleşmiştir ve Osman Hamdi Bey müdürlüğüne getirilmiştir. Teknik bazı işlerden sonra, 2 Mart 1883'te de okul faaliyete başlayabilmiştir. Kısa zamanda zor şartlar altında oluşturulan Sanayi-i Nefise Mektebi; bu açıdan takdire layık olmakla birlikte, ülkedeki güzel sanatların gelişimine olan katkısı gerçek potansiyelinin biraz

altında seyretmiş olsa da Türk resim sanatının miladı sayılmaktadır (Eldem, 2010: 454-456).

Osman Hamdi Batı'nın oryantalist tutumunun ters yönünde eserler vermiş ve figürleri birer reklam objesi olmuştur. Osmanlı'yı en iyi biçimde tanıtmayı amaçlamıştır (Tansuğ, 2008) (Resim 22-23). Osman Hamdi Bey kadınları kamusal alanda erkekler ile aynı düzlemde resmetmiştir ancak kamusal alanda gösterdiği Osmanlı kadınları; dini kuralların ve devletin çizdiği meşru sınırlar dâhilinde ve islami kurallara göre giyinmiş olarak temsil edilmişlerdir. Osman Hamdi'nin "Gezinti'de Kadınlar" (Resim 24), "Cami Kapısında Kadınlar" ve "Cami Önünde Arzuhalci" isimli tablolarındaki kompozisyonlarda yer alan kadın ve erkekler arasında göz teması olmadığı görülmektedir. Kadınların bir arada gezintiye çıkmalarını konu alan resimler, Tanzimat ile başlayan ve II. Meşrutiyet ile de artarak devam eden kadının kamusal alandaki yeri ile ilişkilendirilmektedir. Öte yandan bu değişimin tepkilere yol açtığı bilinmektedir. Kadınların ve erkeklerin birlikte sosyalleşmesi önemli bir tartışma konusu olmuş hatta bir takım kısıtlamalar getirildiği ve cezalar verildiği bilgisine kaynaklarda rastlanmaktadır. II. Abdülhamit döneminde padişah iradelerinde kadınlar üstü açık arabalarda gezmeleri, gece vaktine kadar sokaklarda kalmamaları konusunda ikaz edilmiştir. Gazetelerde kadınların bu ve benzeri uygunsuz hal ve hareketlerini düzeltmeleri için tembihler yayınlanması gerektiği belirtilmiştir. Özellikle kadınların birlikte ya da karşı cinsle beraber gezintiye çıkmalarını konu alan resimler, toplumunun ayrışmasının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Erişti, 2015: 63-64).

Resim 22: Osman Hamdi Bey, Haremde, 56x116 cm 1880.



Kaynak: <http://osman-hamdi.blogspot.com>, 2019.

Resim 23: Osman Hamdi Bey, Okuyan Kız, 108x206 cm, 1890'lar.



Kaynak: Kul, 2014: 77.

Resim 24: Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 84x132 cm, 1887.



Kaynak: Kul, 2014: 109.

Anadolu geleneklerinde kadının toplumsal güç ve yerinin etkin olduğu bir geçmişi bulunmaktadır. Bu gelenekler sadece bazı yöreler ve giderek çağdaş uygarlaşmaya adım atılan üst toplum tabakalarında süregelip, canlandırılmaktadır. Müslüman Türk ailelerinden gelen kızların resim etkinlik çabaları ancak 20. yüzyıl başlarından itibaren görülebilmektedir. Oysa 19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da azınlık Levanten ve ecnebi kızlarının ve kadınların yapıtları sergilenmiş ve övgü almışlardır. Genç yaşta ölen Türk kızı Müfide Kadri Hanım'ın ölümünden sonra babası tarafından sergilenen yapıtları olağanüstü bir yetenek olduğunu göstermektedir (Tansuğ, 2008: 136).

Resim 25: Müfide Kadri, Kırdı Kadınlar, 37x55 cm, 1910.



Kaynak: Tansuğ, 2008: 136.

Mihri Müşfik Hanım, kızların henüz Sanayi-i Nefise Mektebi Alisine kabul edilmedikleri bir dönemde farklı kişiliği, zekası bulunan biri olarak ilgili makamlara başvurarak ve yoğun çabalar sonucunda İnas Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasını sağlamıştır. 1914'te Beyazıt'taki Zeynep Hanım konağının birkaç odası tahsis edilerek eğitime başlanıldığı ve 1917'den sonra çıplak modelden çalışılması sağlanıldığı bilinmektedir. Daha sonra kapatılarak kız öğrenciler Sanayi-i Nefise mektebine kabul edilmiştir ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra birleştirilmiştir. (Tansuğ, 2008: 137-138). Kadının toplumsal statüsünün öneminin artışına dair önemli bir sanatçı kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 26: Mihri Müşfik, Portre, 116x89 cm.



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş ve Gelecek: 72-73.

İnas Nefise Mektebi'nin müdürlerinden Ömer Adil'in kızların resim atölyesi konulu resmi (Resim 27), resimsel başarısının ötesinde önemli bir belge niteliğini taşımaktadır. Resimde, Türk kadınlarının artık toplum içindeki konumu, çarşaf ya da peçeden arındırılmış birer konu olarak ele alınmaktadır. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamı arasında yer almaktadır (Tansuğ, 2008: 139).

Resim 27: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 81x118 cm, 1919.



Kaynak: <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com>, 2019.

1914 Kuşuğu'nun, Sanayi-i Nefise'de gördükleri eğitiminden sonra Paris'e Laurens ve Cormon atölyelerine eğitime gittikleri ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda dönmek zorunda kaldıkları bilinmektedir. Bu yüzden "1914 Kuşuğu" adıyla anılmaktadırlar. Avrupa'da müzelerde gördükleri en yenilikçi akım görünen izlenimciliği benimsedikleri görülmektedir. Kendi kuşaklarından Avrupalı sanatçıların avangart yaklaşımlarına ise ilgi duymadıkları görülmektedir. 1914 kuşuğu sanatçılarının, her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nde sergiler düzenlemeye başladıkları bilinmektedir. Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Mihri Müşfik, Ömer Adil, İsmail Hakkı ve Tahsin gibi isimler bu sergilerde yer almaktadırlar. Genel olarak bu sergilerde peyzaj ilgisinin yoğunluğunun yansırı Çallı, M. Ruhi, İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi isimlerin figür kompozisyonları ve portreye ağırlık verdikleri görülmektedir (Tansuğ, 2008: 122).

1914 Kuşuğu ressamlarının eserlerine konu olan yeni yaşam modeli, onlar için çok da farklı bir durum olarak görülmemektedir. Bunun sebebi ise Paris'te yaşadıkları süreçten kaynaklanmaktadır. Ressamların eserlerine yansıttıkları kadın modelleri, özellikle aydınlanmanın temsilcileri gibi görünmektedir. Kadının toplum içindeki konumunun geçirdiği evreler düşünöldüğünde, ressamların konularını neden modern giyimli kadınlardan seçtikleri gerçeğini de düşündürmektedir (Başbuğ, 2009: 115).

Resim 28: İbrahim Çallı, Adada Sohbet, 57x65.5 cm.



Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>, 2019.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin, 1912 yılında, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne bağlı olarak, Tıbbiye öğrencilerinin kurduğu Türk Ocaklarıyla da bağlantısı olduğu bilinmektedir. Türk Ocakları, aydın gençler arasında milliyetçi-ülkücü-devrimci görüşü yaymak ve örgütlenmek amacıyla kurulmuştur. Dernek, 1919 yılında "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" olan ismini "Türk Ressamlar Cemiyeti" olarak değiştirip, devlet eliyle değil bağımsız sanatçılarından tarafından oluşturulmuştur. Sanayi-i Nefise'den sonraki ikinci sanat kurumu olmuştur. Derneğin düzenlediği tek sergi 1916 yılında gerçekleşen Galatasaray sergisi olduğu görülmektedir. Galatasaray sergileri, bu tarihten itibaren düzenli olarak her yıl Galatasaraylılar Yurdu'nda gerçekleştiği bilinmektedir. Girişin ücretli olduğu sergi, uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden biri olduğu görülmektedir. Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden yıllarda, sergi Ankara'ya taşınmış, Ankara Sergievinde düzenlenmeye başlanmıştır. Galatasaray Sergileri, Türk sanat hayatının ilk sürekli sanat etkinliği olma niteliğini de taşımaktadır.

Resim 29: Feyhaman Duran, Sanatçı Dostlar (Solda itibaren Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat).



Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>, 2019.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL STATÜ VE RESİM SANATINA YANSIMASI

3.1.Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Statü

Türkiye'nin sosyo-kültürel yaşantısının temelini; İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük akımları oluşturmuştur (Tezcan, 2008: 29). Kökleri 1839'a dayanan bu akımlar, toplumumuzdaki statülerin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Ülkemiz, birbirlerinden farklı kültürleri ve yöreleri bünyesinde barındırmakta ve birbiri içinde bütünleştirmektedir. Trakya'da Avrupa kültürünün, Ege'de Akdeniz Kültürünün, Güney illerinde Arap kültürünün, Doğu'da Fars kültürünün Kuzeydoğu'da ise Kafkas kültürünün etkileri görülmektedir. Orta Anadolu'da ise tarihin değişik dönemlerinden kalma kültürel değerler bugünün değerleriyle kaynaşmaktadır. Atatürk, tüm bu farklı kültürel yapılardan “ortak ulusal bir cumhuriyet kültürü” oluşturma çabasına girmiştir (Atabay, 2009: 456).

Türk Devleti'nin toplumsal ekonomik yapısı, Atatürk'ün, ayan ve eşraf ile yönetici sınıf arasındaki birliğe dayalı yaklaşımıyla belirlenmiştir (Kongar, 2016: 103). Kanunlar önünde mutlak eşitlik amaç edinilip halkçı bir yaklaşım içine girilmiştir. Kemalist düşünce, “modern devlet” kurmayı amaçlamakta, bu amaca ancak ekonomik, kültürel ve hukuki dönüşümlerin gerçekleştirilmesiyle ulaşılabileceği ve gelişmenin son evresi de “demokrasiye geçiş” olarak düşünülmüştür (Çimen, 2018: 116).

“Cumhuriyet, 29 Ekim 1923'te ilan edildikten sonra padişahlık kurumu, diğer adıyla Saltanat (1 Kasım 1922), bir süre sonra da Halifelik (3 Mart 1924) kaldırılmıştır. Sonrasında, Cumhuriyet'in öngördüğü, Cumhurbaşkanı, Başbakan, Bakanlar Kurulu ve Meclis'ten oluşan bir idare tarzına geçilmiştir. Dini ve dünyevi yetkilerle donatılmış hanedanın yerini, halkın egemenliğini temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hâkim olduğu, laik, demokratik hukuk devleti almıştır” (Kongar, 2016).

Atatürk Devrimi'nin temelinde bireyin kulluktan çıkarak vatandaş olması, toplumun ise ümmet olmaktan kurtularak ulus bilincine erişmesi yatmaktadır. Bu bilincin oluşması için de insanın aklını kullanması ve bilimi esas almasıyla mümkün olacağı düşünülmüştür. Ayrıca sadece birey için değil tüm millet için toplumsal bilincin oluşturulması hedeflenmiştir. Cumhuriyet aydınları, dil, tarih ve kültür sorununun giderilmesini dinin etkisinden kurtulmuş bir milliyetçiliği, ulusal kültüre ve evrensel anlayışa götüren yol olarak görmüştür. Yapılan devrimlerde din vurgusu kaldırılmış milliyetçilik ve lâiklik kavramları öne çıkarılmıştır (Atabay, 2009: 458).

Cumhuriyet'in ilk yılları yoklukla geçen yıllar olmuştur. Nüfusun büyük bir kısmı köylerde yaşamaktadır ve sosyal tabakalar açısından büyük arazi sahipleri üst tabakada yer alırken topraksızlar alt tabakada yer almaktadır. Orta tabaka ise, daha çok eski orta sınıf olan küçük sanayici tarafından oluşmuştur. Daha sonra devletin teşvikiyle sanayi hamlelerinin yapılması, sanayileşme hamleleri ve özel sektörün desteklenmesi toplumda bir üst tabaka (burjuva) oluşma sürecinde etkili olmuştur. Milli gelirin çoğunluğu üst tabakaya gitmiş alt tabaka ise çok düşük bir oranda pay alabilmiştir. Toplumsal tabaka; alt ve üst tabaka ve alt tabaya yakın bir orta tabaka olarak görülmektedir. Alt tabakadaki nüfusun yaşam seviyelerini, orta düzeye yükseltebilmeleri için sadece ekonomik olanakların iyileştirilmesinin yeterli olmadığı, bilgi ve imkânla donatılmaları gerektiği ve bunu yapacak kişilerin de aydınlar olduğu düşünülmüştür (Özbolat, 2017: 35).

Atatürk'ün kadınlara erkeklerle eşit statü tanımak gerekliliğini şu şekilde dile getirmiştir: “Yalnız erkeklerin yükselmesiyle bir millet yükselmez. Çünkü kadın aynı ölçüde ilerleme halinde değilse, erkeğin yükselmesi mümkün değildir”. Atatürk Devrim'lerinin en önemli kapsamlarından biri de kadının toplumdaki konumu olmuştur (Bilge Zafer, 2014: 125). Böylece, sonraki yıllarda kadınların toplumdaki önemi artmış ve her alanda söz sahibi olmaları için de eğitim almaları sağlanmıştır. Kadınların sosyal yaşamda mesleklerini icra etmeye başlamaları ile birlikte statüleri başka bir boyut kazanmıştır. Türk Medeni Kanunu'nun 1926 yılında kabul edilmesiyle, çok eşliliğe son verilmiş, kadın ve erkeğe eşit boşanma hakkı ve kadınlara çocukların velayet hakkı tanınmıştır. Bu gelişmeleri 1930 yılında

seçimlerde oy kullanma hakkı takip etmektedir. Nihayetinde kadının toplumdaki konumu önem kazanmaya başlamıştır (Gelge Bakacak, 2009: 631-633).

Okuryazar oranının çok düşük olduğu ülkede her yurttaş yeni Türk alfabesiyle okuma yazma öğrenmeye teşvik edilmiştir. Köylü gençlerin eğitim ve öğretiminin, kentlerde değil yerel ortamlarında gerçekleştirilmesi; öğrendiklerini ve Türkiye'nin içinden geçmekte olan devrimin mesajını köye aktarabilmeleri gerekmektedir. 1940'ta da Köy Enstitüleri kırsal bölgede değişimi gerçekleştirmek için bir araç olarak kurulmuştur (Ahmad, 2016: 103).

Cumhuriyet Halk Partisi tarafından 1932'de Türk Ocakları yerine kurulan Halk Evleri (kırsal kesimde Köy Odaları, kentlerde Halk Evleri) partili-partisiz tüm kesimleri bir araya toplayarak, aynı amaca yöneltecek eğitim yuvaları olarak tasarlanmıştır. Bunun yanında milleti, birbirlerini anlayan, seven, aynı ideallere bağlanmış bir kitle haline getirmek, kültür birliğini ve gelişimini sağlamak ve köylü ile diğer sınıfları kaynaştırmak amaçlanmıştır. Kütüphaneler, konferanslar, müzikli aile toplantıları, tiyatrolar, spor aktiviteleri gibi çalışmalar ağdaşlaşmaya yönelik çabaların göstergesi olmuştur. Ancak, dönemin farklı görüşlerinden ve koşullardan dolayı, 1946 yılından itibaren sıcak bakılmamaya başlanmıştır. Öncelikle mevcut olanların durumlarının düzeltilmesi istenmiş ve yerel btceler tarafından giderleri karşılanamayacak yeni binaların oluşturulmasına karşı çıkılmıştır. 1 Mart 1950 tarihine kadar kısmen veya tamamen Halk Evi olarak kullanılmış olan binaların mülkiyeti devlete geirilmişdir (Dokuyan, 2013: 256-266; imen, 2018).

Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940 tarihinde Hasan Ali Yücel ve İlkretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç tarafından kurulmuştur. O zamana kadar mevcut ğretmen yetiştirme düzeninde görülen aksaklıklar böyle bir eğitim kurumunun açılmasını gerektirmiştir. Köy kökenli yalnızca köye yararlı olabilecek kalem ve kitaptan çok kazma, kürek, çapa vb. aletleri bulunan öğretmenler yetiştirilmesi felsefesinden hareketle hayata geirilmişdir. Köy Enstitüleri faaliyet yaptığı süreç içinde büyük Şehir hayali kuran pek çok yetenekli ğrenci için umut kapısı olmuştur (Başbuğ, 2009: 170).

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1939 yılında dünya klasiklerinin Türkçeye çevrilmesine karar verilmiştir. Çevrilen dünya klasikleri sayısı 1945 yılı sonuna kadar 467'ye ulaşmıştır. Bilginin yaygınlaştırılması için 1941 yılında “İnönü Ansiklopedisi” çıkarılmaya başlanmıştır. Okuyucuya ulaştırılması için Bakanlığın kitap yerleri, okuma salonları artırılıp yaygınlaştırılmıştır (Atabay, 2009: 458-460).

Türkiye’de 1945’ten sonra Milli Şef yönetiminden, çok partili sisteme geçilmiştir. Tek Parti Dönem’inde seçkin sınıf olan “asker-sivil bürokrasinin” yerini 1950'lere gelindiğinde seçkin sınıf olarak toprak sahibi yerel politikacılar almıştır. 1950-1960 yılları arası, Demokrat Parti iktidarlığında devam etmiş ve devletçi ekonomik politikalar, liberal ekonomik politikalara geçiş uygulanmıştır. Amerikan etkisinin sebebi olan Marshall planı yardımları sayesinde ekonomik bir rahatlama gerçekleşmiş, ancak sonuç olarak; ekonomik ve siyasal açıdan da dışa bağımlı hale gelmesi ile sonuçlanan bir dış borçlanma yaşanmıştır. 1950 sonrasında tabakaların ve sınıf oluşumunun işaretleri görülmeye başlanmış, tabaka ve sınıf oluşumuyla birlikte üretim ve mülkiyet artmıştır. Tarımdaki makineleşme köylü sınıfı kentlere taşımıştır. Tarımsal alanda ürün ve zenginlik artışına rağmen köylüler, bu zenginlikten yararlanamamış ve dönemin en mağdur sınıfı olmuştur. Böylece köylüler daha iyi koşullar elde etme umuduyla kentlere göç etmişlerdir. Bu durum kentlerin demografik yapısını değiştirmiş artık kentin bünyesinde toplumsal tabakaların sayısı artmıştır. Göçler sonucu kentlerde görülen gecekondu “Doğu-Batı arasındaki kültür, eğitim, sağlık, gelir farklarının” göstergeleri olmuştur. Toplumsal olarak, ekonomik ve sosyo-kültürel bir dönüşüm yaşanmıştır. 1950’den sonra, kentlerin alt tabakasını işçiler ve orta tabakayı mensup memurların oluşturduğuna işaret edilmektedir (Demir, 2017: 24).

Özetle; İkinci Dünya Savaşı sonrasında, tarım toplumu veya feodal yapı çözülmeye başlamıştır. Ancak Batı’daki gibi sanayi toplumu, kentsel yapı ve demokrasi gibi gelişmemiştir. Kentleşme; gecekondulaşmaya, sanayileşme; montaja, demokrasi; çok partili baskı rejimine dönüşmeye başlamıştır (Kongar, 2016: 233).

1954 yılında yapılan bir anket, dönemin elverişli statülerini ortaya çıkarmıştır. Anket, Ankara Siyasal Bilgiler ve Hukuk Fakültelerinde devlet hizmetine girmeye çalışan bir grup ile Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsüne devam eden memur bir grup arasında yapılmıştır. “Belirtilen mesleklerden beşini Türkiye’de halk nazarında sahip oldukları itibar derecesine göre sıralayınız” şeklindeki soruya verilen cevaplar: Birinci sırada vali, ikinci sırada milletvekili, üçüncü sırada mühendis, dördüncü sırada general ve beşinci sırada doktorluk mesleği olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü tarafından Siyasal Bilgiler Fakültesi 1946–1955 dönemi mezunları arasında yapılan bir başka araştırmada da aynı mesleklerin prestijli olduğuna dair bulgulara ulaşılmıştır (Göküş, 2010: 205).

“Genel olarak 1960’lara kadar, nasıl yaşanılacağını belirleyen toplumsal referans kaynaklarını; aile, akraba, cemaat ve yerel unsurlar oluşturmuştur. Bu tarihlerden sonra, hızlanan iletişim, nüfusun tarımdan kopmaya başlaması ve toplumsal hareketliliğin yoğunlaşması (içe ve dışa göç) nedenleriyle geleneksel yapı çözülmüştür. 1960’lardan sonra, hareketlenen sanat, kültür ve düşün alanındaki açılımlara koşut olarak yeni bir bilinçlenme süreci yaşanmıştır” (Zorlu, 2003). 1950-1960 yılları arasında göçe bağlı olarak inşaat sektöründe patlama yaşanmıştır. Yine göçe bağlı olarak şehirlerde sanayi atılımları, ucuz işgücü sayesinde hızla artmış ve hizmet sektörü gelişmiştir. Tüm bu gelişmeler istihdam oluşmasını sağlamış ve büyük kentler “taşı toprağı altın” olarak görülmüştür (Alpman 2009: 62). 1960 darbesinden sonra, 1961 Anayasası, aydınların, işçi sınıfının ve emekçilerin bir araya geldiği oluşumlara izin veren, pek çok siyasi özgürlük getirmiştir. Siyasileşen öğrenci kitleleri, 60’lı yıllarda örgütlenmeye başlamış ve 1968 yılının öğrenci hareketlerinin koşullarını oluşturmuştur. 70’li yılların sosyo-ekonomik bunalımı, toplumsal gerginliği arttırmış, kimi kışkırtıcı, illegal sol örgütler ve devlet içindeki bazı mihraklar tarafından desteklenen İslamcı ve ülkücü gençlerin çatışmaları, toplumu 80’li yıllara doğru “askeri darbe” talebi doğurtacak kaotik bir ortama sürüklemiştir (Bugay, 2006: 111).

1980’li yıllarda Türkiye’de bilinçli olarak orta tabaka üzerinden politikalar geliştirilmiştir. 1980’lerde görüldüğü üzere, orta tabakayı memurlar ve ekonomik

getirisi yüksek olan işlerde çalışan nitelikli işçiler oluşturmuştur. İşçiler arasında ekonomik rahatlama eğitime harcama yapma olanağı sağlamıştır. Alt tabakadaki köylüler de ekonomik olarak ve statü olarak bir üst sınıfa atlayabilmek için köyden kente göç etmek istemişlerdir (Özbolet, 2017: 38). Böylece, Türkiye'deki kentleşme gecekondulaşmaya dönüşmüştür. Bu dönüşme, yeni bir gecekondulu nüfusunun, kendi kültürünü ve değer yargılarını üreterek, “arabesk” bir yaşam biçimi içinde gelişimine yol açmıştır. Arabesk kültür, feodal yapıdan kopmuş ama kentleşmemiş, yağmacı ve “benmerkezci” bir kültür olmuştur. Türk ulusu geleneksel niteliklerini yitirmektedir. Yapısal öğelerle ve yeni değerler arasındaki etkileşimin çelişkilerinin; 21. yüzyılda ülke sorunlarının odak noktasını oluşturacağı görülmektedir (Kongar, 2016: 28-29).

Türkiye’de en etkili dönüşüm sürecinin 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbeden sonra kurulan Özal Hükümet’i ile başladığı düşünülmektedir. 12 Eylül süreci gerek sol gerek sağ için tam anlamıyla bir tırpanlanma süreci olmuştur. Cezaevleri, işkenceler, en temel insan hakları ihlalleri, tutuklamalar, gözaltına almalar, idamlarla devam eden süreçten birçok kişi etkilenmiştir (Alpman, 2009: 66-68).

Özal’ın liberal ithalat politikası bir patlama etkisi yaratmıştır. Fiyatların yüksekliği önemsizmeden her türlü mal alıcısı için vitrinlere çıkmıştır. Özellikle televizyon reklamcılığı, çeşitli ince yöntemlerle gücünü kullanmıştır. Örneğin; futbol maçları sırasındaki reklamlar erkekleri hedef almıştır; araba, motor yağı, bira almayı teşvik etmektedir. Araba talebinde, sadece yerli araba değil yabancı arabalar rağbet görmüştür. Mercedes, BMW ve Jaguar gibi statü sembolü olan Türkiye için astronomik rakamlarla satılan arabalara çok fazla talep olmuştur. Antikalar, İslami el yazmaları ve nadide kitapların yanı sıra tabloların da parasal değer kazanması üzerine her yerde sanat galerileri açılmaya başlanmıştır. Gençler özel sektöre yönelip, liberalizm ile serbest girişim düşüncesini benimsemeye başlamışlardır (Ahmad, 2016: 246).

“Statüden sınıfa geçişin hızlanması bakımından 1980’ler milat olma özelliğine sahip olmuştur. Bu yıllar boyunca, görece devlete rağmen, yerel/milli dinamiklerden beslenen ve bu anlamda bağımsız/özzerk bir sermaye sınıfının doğuşuna tanıklık

edilmiştir; bu süreç hâlihazırda devam etmektedir. Bağımsızlığı, rasyonel girişimcilik özellikleri nedeniyle dindar ve muhafazakâr da olsa bu yeni sermaye grubunun kendisini önceleyen devlet eliyle yaratılmış sermayeye kıyasla tam anlamıyla kapitalizmin gereklerini yerine getiren batı tipi bir girişimci burjuvazi olduğunu gözlemek mümkündür” (Özdemir, 2012: 160).

“1990'lara gelindiğinde, siyasal ortamdaki sağ/sol çekişmesinin yerini Türk/Kürt, laik/dindar, sünni/alevî gibi etnik ve inanç temelli çekişmeler almıştır. Bu, Türkiye sanat ortamında o güne dek pek görülmeyen bir ayrışmayı da beraberinde getirmiştir. Muhafazakâr dindar ve milliyetçi çevreler çağdaş sanat konularına mesafeli durduğundan, asıl tartışma Türk ve Kürt ulusalcıları arasında yaşanmıştır. Bedri Baykam ve Halil Altındere kuşağının ayrışması, bunun simgeleri sayılmaktadır” (Yılmaz, 2014: 305).

“2000 sonrası yaşanan kriz ve istikrar sarmalının etkisiyle, kentli emekçi kitleleri belirgin bir şekilde artmıştır. Bu artışın ardındaki en önemli dinamikler tarımdaki çözülme olarak görülmektedir. 2002 ve sonrasında tarımsal köy hanelerinde ciddi bir azalma meydana gelmiştir. Özellikle küçük mülk (toprak) sahibi köylülerin mülklerini yitirerek yoksullaşmalarına neden olmuştur. Çünkü köy hayatı bitirilmiş; nüfus kentlerde toplanmıştır ve buna bağlı olarak kent yoksullarının oranı giderek artmıştır. Yeni modelde, Türkiye'nin çevresi merkeze gelmiş, kırsal nüfus kentlileşmiş, kır kente gelmiş, kent de taşra ve kıra dönüp orayı şehirleştirmektedir. Türkiye'nin dört bir yanı üniversitelerle, yollarla, alışveriş merkezleriyle donatılmakta ve modernliğin “nimetleri” tüm Türkiye'de hâkim kılınmaktadır. Bu ekonomik büyümenin içinin doldurulabildiği anlamına gelmeyip ağdalı bir yoksullaşma ve nitelik kaybı eşliğinde vuku bulmaktadır” (Özdemir, 2012: 169-171). 2000'lerde sermaye iletişimin küreselleşmesiyle yalnızca iş alanlarında değil kısa zamanda spor, eğlence, giyim kuşam, beslenme ve sanata kadar her alana yayılmış kültürel benzerlikler ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2014: 307). Yaşanan tüm bu gelişmeler bireylerin toplumsal statülerinin değişimini ve rekabetini arttırmaktadır.

Günümüz toplumunda, otoriteyi icra eden kişi ya da kişiler geleneksel kurallar tarafından belirlenmektedir. Esasında genel bir ortak eğitimden kaynaklanan şahsi

bağlılık duygusu olarak gelişmektedir. Gücü elinde bulunduran kişi, bir “üst- amir” değil, kişisel anlamda bir “efendi” konumunda olup, idari görevlileri ise “memurlar” değil, şahsi hizmetçileri olarak görülmektedir. Yönetilenler de topluluğun “üyeleri” değil, güç sahibinin ya geleneksel olarak “arkadaşları” ya da “tebaası” olmuştur. İdari memurlar ile yöneticiler arasındaki ilişkileri belirleyen şey, memurun gayrişahsî yükümlülükleri değil, yöneticiye şahsi bağlılıklarında olmuştur. Uyulan şey de kurallar değil, gelenekle belirlenmiş güç konumunda bulunan ya da o konum için geleneksel sebeplerle güç sahibince seçilmiş olan kişiler olmuştur (Aktaran; Sencer, 1967: 55)

3.2.Cumhuriyet’ten Günümüze Statünün Türk Resmine Yansımasına

Genel Bakış

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından itibaren sanat, sadece estetik bir kaygı olmamış, çağdaşlaşmayı yaşatacak devrimlerin halka benimsetilmesi görevini üstlenmiştir. Bu kapsamda sanata yönelik, okuma-yazma oranının düşük olduğu yurttan, göz ve kulağa hitap eden sanatın, bireyi daha kolay etkileyeceği gerçekliğinden kaynaklanmaktadır. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklenmiş, devrimlerin benimsetilmesinde bir propaganda aracı olmuştur. (Öndin, 2003: 203).

Cumhuriyet'in benimsediği halkçı ilkeler çerçevesinde ilerlemeyi ve kurumsallaşmayı sağlayacak bütün imkânlar seferber edilmiştir. Dönem itibarıyla devletin himayesinde “milli sanat” arayışı aydınlar ve sanatçılar tarafından yürütülmüştür. Böylece gerçekleştirilen inkılapları toplumun geneline yaymak için sanata yapılan yatırımlardan kaçınılmadığı görülmektedir. 1937 yılında Atatürk'ün emri ile İstanbul'da ilk Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. Bundan sonra devlet plastik sanatlara desteğini arttırmıştır. Cumhuriyet döneminin başlangıcında yapılan bu sanatsal girişimler sonucu ortaya çıkan eserlerin çoğu yeni değerleri halka benimsetmek, sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmak amacıyla üretilmiş ve belgesel niteliği göstermektedir. Atatürk tarafından özellikle Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlık hikâyelerini konu etmeleri için teşvik edilmiştir. Cumhuriyet,

sanatçılara önemli bir itibar kazandırmış, çağdaş anlamda sanatçı statüsü sağlamıştır (Akengin ve Koç, 2018: 146-147).

Türkiye’de Avrupa’daki gibi sanatı yönlendirecek burjuva ya da entelektüel alt yapı oluşmamıştır. Bu nedenle, sanata devletten başka destek olacak bir kurum da bulunmamaktadır. Bu bağlamda; Atatürk, birçok konuşmasında halka seslenirken, sanatı ve sanatçıyı yücelten bir dil kullanarak, Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaşmasına, Türk sanatının ve sanatçısının önemine dikkat çekmiştir. Bu konuda, Cumhuriyet’in ilk yıllarında maddi imkânsızlıklara rağmen, devletin geliştirdiği kültür-sanat politikası olarak, düzenli sergilerin açılması sağlanmış ve sanatçılardan eserler alınarak onlara destek olmaya çalışılmıştır (Çalışkan, 2016: 53; Bugay, 2006: 23).

Ressamlar tarafından Atatürk portrelerinin yapımına 10 Eylül 1922’den sonra başlanıldığı görülmektedir. En çok ve yaygınlığa ulaşan Atatürk portresi yapan sanatçılar arasında Ayetullah Sumer, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran’ın olduğu bilinmektedir. 1939’da İsmet İnönü’nün portresini yapan Feyhaman Duran’ın ve Çallı’nın çalışmaları sırasında İnönü’nün “Resmi çalışmalarda behemehâl Türk sanatçısının işleri olmalıdır” önerisiyle sanatçıların yöneticiler tarafından korundukları görülmektedir (Elibal, 1973: 93-94).

Cumhuriyet’in ilanından sonra Atatürk, 1924 yılının başlarında İzmir’de bulunur ve İzmir’e giden heyetin içinde Çallı da bulunmaktadır. Karşılaştıklarında Çallı kendisine: “Türk Milletinin gönlündeki Mustafa Kemal’in portresini yapmama izin verir misiniz Paşam?” der ve Atatürk de: “Mademki gönüllerdeki Mustafa Kemal’i çizmek istiyorsun o zaman benim modelliğime ihtiyaç yok” diye cevaplandırılmıştır (Elibal, 1973: 95).

Resim 30: İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 143x121 cm ,1937.



Kaynak: <https://isteaturk.com>, 2019.

Resim 31: İbrahim Çallı, İsmet İnönü Portresi.



Kaynak: <http://www.sanatteorisi.com>, 2019.

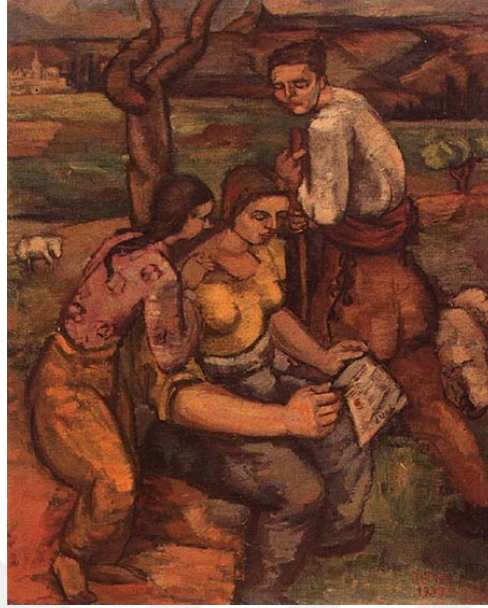
Türkiye’de Cumhuriyet’in 10.yılında her sanat dalında etkinlikler gerçekleştirildiğinden dolayı ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır. Bu etkinliklerin başında gelen, 1933 yılında Ankara’da yapılan “İnkılâp Sergileri” ilk on yılın muhasebesi olarak görülmüştür. Serginin temasını Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimleri oluşturmuştur (Tansuğ, 2008: 179). Sergilerdeki önemli eserlerden bazıları şöyledir: Ali Çelebi; “Silah Arkadaşları”, “Hücum”, Zeki Kocamemi; “Nakliye Kolu”, Şeref Akdik; “Okuma Seferberliği”, Cemal Tollu; “Okuyan Köylü Kızları”, Malik Aksel; “Cumhuriyet Bayramı”, Bedri Rahmi Eyüboğlu: “İlk Tren”, “Köylü Ailesi”, Halil Dikmen; “Cepheye Cephane Taşıyan Kadınlar”, Turgut Zaim; “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arzı Şükran”.

Resim 32: Zeki Faik İzer, İnkılâp Yolunda, 176x236 cm, 1933.



Kaynak: <https://sanatkaravani.com>, 2019.

Resim 33: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 1933.



Kaynak: www.tarihnotlari.com, 2019.

Atatürk'ün, Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk arasında köylülerle sohbet ederken resimlenişi (Resim 34), yeni devlet biçimini ve idealini, bilimin ve bilginin ışığında herkese eşit oranda ulaştırmak gayesinde olduğunu göstermektedir (Başbuğ, 2009: 123).

Resim 34: Namık İsmail, Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında, 450x500cm, 1929.



Kaynak: <http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr>, 2019.

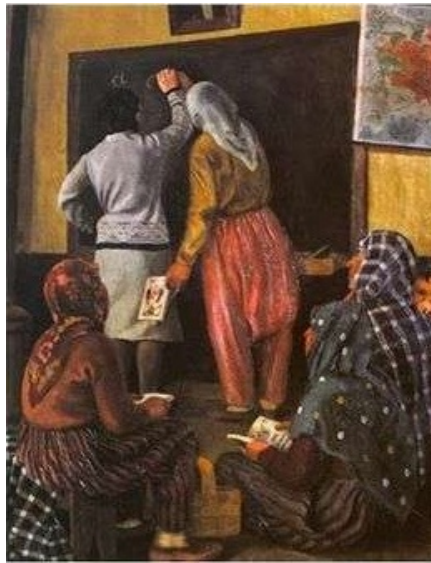
Turgut Zaim'in yapıtında ulusal bütünlüğe vurgu yapıldığı görülmektedir (Resim 35). Zeki Faik İzer'in çalışmasındaki gibi (Resim 32), Cumhuriyet ideolojisinin kapsadığı imgeler bulunmaktadır. Milliyetçi söylem bakımından bütün Anadolu halkını yücelten ve Türklüğe vurgu yapılan çalışmada, Atatürk ve bayrak devleti temsil etmektedir (Çalışkan, 2016: 59).

Resim 35: Turgut Zaim, Doğulu ve Batılı Halkın Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı, 181.5x737 cm, 1933.



Kaynak: Çalışkan, 2016: 59.

Resim 36: Şeref Akdik, Millet Mektebi, 150x180 cm, 1930.



Kaynak: <https://ipfs.io>, 2019.

Cumhuriyet ile değişen toplumda kadınların toplumsal statüleri değişmiş ve erkeklerle birlikte toplumsal yaşama katılmaları ressamlar tarafından tuvalle aktarılmıştır. Modern yeni yaşamın göstergesi balolar ve eğlence mekânları İbrahim Çallı'nın "Park Otel'de Yılbaşı Balosu" adlı eserinde (Resim 37) görülmektedir. Osmanlı'da da bu tür eğlenceler görülmekle birlikte, halkın balolara gitmesi söz konusu olmamıştır. Sadece saraya yakın küçük bir grubun bu tarz balolara katıldığı bilinmektedir. Ayrıca, Tanzimat ve Meşrutiyet sanatçıları, kitap okuyan, balolarda dans eden, müzik dinleyen, plajda güneşlenen kadın çalışmalarını resmetmiş olsa da kadınların gerçek yaşantılarının çerçevesinin dışında olduğu oldukça sınırlı kamusallaşma imkânı bulunduğu bilinmektedir. Bu açıdan özellikle Refik Epikman'ın resmettiği 'Bar' adlı eseri (Resim 38) dikkat çekici görünmektedir. Yüksek ekonomik kesimden insanların dans ettikleri bir balo salonu yerine orta sınıf kesimden oluşan modern kıyafetli dans eden kentlileri betimlemektedir. Kadınların kamusal alana katılımını da ortaya koymaktadır. Kadının giyim tarzı dönemin resmî düşüncesini teşhir etmektedir (Ergönül ve Koca, 2017: 771).

Resim 37: İbrahim Çallı, Park Otel'de Yılbaşı Balosu, 75x80 cm, 1930.



Kaynak: <http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr>, 2019.

Resim 38: Refik Epikman, Bar, 46x55 cm, 1928.



Kaynak: <http://turkishpaintings.com>, 2019.

Hamit Görele'nin "Konser" adlı çalışması (Resim 39) Türk modernleşmesinin aile merkezli olduğuna dikkat çekmektedir. Resimdeki piyanonun üzerindeki Atatürk büstü dönemin ideal aile anlayışını ortaya koymaktadır (Ergönül ve Koca, 2017: 775).

Resim 39: Hamit Görele, Konser, 130x162 cm.



Kaynak: Ergönül ve Koca, 2017: 775.

1937-1944 yılları arası 8 yıl süresince Cumhuriyet Halk Partisi'nin, Halkevleri vasıtasıyla, kültür etkinlikleri kapsamında "Yurt Gezileri Projesi" uygulanmıştır. Türkiye'nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir. Bu gezilerde ülke gerçeklerini yansıtan eserlerin

meydana getirildiği görülmektedir. Anadolu'nun zengin folklorik değerleri, sanatçıların daha sonraki dönemlerde eserlerinde etkilerini göstermektedir (Tansuğ, 2008: 216).

Resim 40: Namık İsmail, Pazaryerinde Kadın ve Bebek, 19x27.3 cm, 1929.



Kaynak: <http://www.antikalar.com>, 2019.

“1940’ta Yeniler grubu, Türk resim sanatına yeni açılımlar getirmek amacıyla kurulmuştur. Belirledikleri ortak bir konu çerçevesinde resim yapmak ve bunları halka tanıtmak amacı gütmüşlerdir. Yeniler, sanatın gerçek yaşamını, halkın güncel yaşamını, sorunlarını, sevinç ve kederlerini yansıtmaktadır. Bu amaçları, daha önce oluşmuş resim gruplarının biçimciliğine ve akademizmine tepkiyi de içermektedir. Grubun düşüncelerinin oluşumunda hocaları Leopold Levy’nin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Bu grubun kurucuları, Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş olarak bilinmektedir. D Grubundan ayrılan Abidin Dino ve fotoğrafçı İlhan Arakon’da daha sonra Yeniler’e katılmışlardır. Grup üyelerinin ortakça belirledikleri ilk konu olan “İstanbul Limanları’ndaki Yaşam” 1941’de ilk sergilerini oluşturmuştur” (Terzi, 2008: 58).

“1959 yılında kurulan Yeni Dal grubu, Yeniler'den sonra, bir toplumsal sanat etkinliği olarak görülmüştür. 1963'te dağıtılan ve üyeleri arasında İbrahim Balaban,

İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunduğu gruptan Balaban; 70'li yıllarda köyden kente göç edenleri halk sanatından esinlendiği tekniğiyle işlenmiştir. Onun çalışmalarının toplumsal gerçekçiliğin naif kolunu oluşturduğu düşünülmektedir. Yeni Dal Grubunun kurulmasından bir yıl sonra 1960 darbesi olmuştur. Darbe sonrası ülkede özgürlükçü bir hava oluşmuştur. Ama grubun İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde 1961 yılı Nisan ayında açtıkları sergiden sonra tutuklandıkları ve resimlerinin toplatıldığı bilinmektedir” (Berksoy, 1998: 51).

Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmamakla birlikte; savaşın getirdiği yoksulluktan etkilenmiştir. 1946 yılında çok partili döneme geçilmesiyle siyasi, sosyal ve ekonomik alanda bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. İkinci dünya savaşı sonlarına doğru, Cumhuriyet döneminde resim sanatı dönemin önemini yansıtan işleriyle bağlantılı olmasının yanında 1950'li yıllar da Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında yenilenen üslup programlarıyla bireyselleşmenin öne çıktığı yıllar olarak görülmektedir. Aynı zamanda diğer sanat ve edebiyat alanlarında görülen tavır ve yaklaşım farklarıyla da paralellik gösterdiği görülmektedir (Tansuğ, 2008: 172-173).

Sezer Tansuğ 1950 sonrası döneminin Türk sanat hayatının değişimlerini şu şekilde özetlemiştir: Sosyo-ekonomik gelişime bağlı bireysel üsluplara yönelme görülmektedir. Sanayileşme ve kentleşme sorunlarına ilgi artmaktadır. Dışarıdan sanat ve düşünce akımları girmektedir. Yeni teknikler ve malzeme kullanımı görülmektedir. Evrensellik ve Ulusallık tartışmaları önem kazanmaktadır. Türk resmindeki başlıca yönelişler şu şekilde sıralanmaktadır: a) Genellikle izlenimci bir anlayış doğrultusunda çalışmalarını kararlı bir çizgi üzerinde sürdürenler. b) Eski deneyimleri yeni anlayış içinde geliştirenler, biçimci ve inşacı eğilimde yapıt verenler. c) Yöresel görünüşleri ve bizim insanımızı çağdaş anlayışla yorumlayanlar, geleneksel kültürümüzden ve sanatımızdan yararlanma çabası gösterenler. d) “Naif” ressamlar ya da resimlerinde belirli ölçülerde “naif” öğelere yer verenler. e) Eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçiler. f) Fantastik gerçekçiler, Türk resmine özgün bir kişilik katmak isteyenler. g) Non-figüratifler ya da soyutçular. (Tansuğ, 1995; 11-12)

1950 yılının son günlerinde İstanbul'da, Adalet Cimcoz tarafından Maya Sanat Galerisi'ni açılmıştır. Bu ilk özel sanat galerisinde, sanat çevresinin pek çok siması bir araya gelmiştir. Sanatçılarda bireysellik çıkışlarının altındaki etkilerden birisi üst tabakaların az da olsa resim almaya başlaması olarak düşünülmektedir. Bankaların da sanatçıları destekledikleri ve koleksiyon oluşturmaya başladıkları görülmektedir. İş Bankası, Ziraat Bankası gibi devlet bankaları, 1939 yılında gerçekleşen ilk Devlet Resim Heykel Sergisi'nde eser almaya başlamış ve bunu günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Böylece o dönemde banka koleksiyonlarının ilk temeli atılmıştır.

Kırsaldan kente geçen kadının resimdeki yansımada köklü değişiklik görülmemektedir. Emek gücünün öznesi olan kadının, varlık nedeni olan üretim ve hizmet aracı olma durumu değişmemektedir.

Resim 41: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 60x91.5 cm, 1950.



Kaynak: <https://theartstack.com>, 2019.

Toplumsal konular önce edebiyata girmiştir ve 20. yüzyılın başında, daha çok Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yapıtlarında kendini belli etmiştir. Bu durum Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'yle devam etmiştir. Türkiye'de toplumsal gerçekçi sanat eğilimi yayılmaya başlamıştır. Kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu vakası, toprak sorunları, uluslaşma en çok üzerinde çalışılan konuların başında gelmiştir. Siyasal ve sosyal bakış açılarından yararlanarak, toplumsal gerçekçi eserler veren yazar ve şairler arasında Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Ahmet Arif, Aziz Nesin, Atilla İlhan gibi isimler yer almıştır. Dolayısıyla ressamlar, dönemin edebiyat ve

tiyatro eserlerinden de etkiler almışlardır. Toplumsal gerçekçi düşünceyle resme yeni bir tavır getiren Yeniler Grubu'nu etkileyen şeylerden bir diğeri de, dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatı olmuştur (Yılmaz, 2008: 79-80).

1940' larda "Yeniler" le ortaya çıkan ve 1950 sonrasında "Yeni Dal" grubu ile devam eden toplumsal ya da toplumcu gerçekçilik, Türk figür resminin gelişim serüveni içinde, köy ve kent gerçekleri özgün temalarla, çarpıcı biçimlerle ifade olanağı bulmuştur (Özsezgin, 1987). Konuları; uluslaşma, Batılılaşma, işçi-işveren ilişkileri, gecekondu olgusu, köylülük, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de "Toplumsal Gerçekçilik" ile "Yerel ve Ulusal Eğilimliler" arasındaki fark, "Toplumsal Gerçekçiler" yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek için kullanmaktadır. "Yerel ve Ulusal Eğilimliler" bu temaları betimleyici, belgeci ya da estetik amaçlarla kullanmaktadırlar. Yerel ve ulusal eğilimli sanatçılar toplumla barışık bir görünüm sergilerken, toplumsal gerçekçi sanatçılar çoğunlukla eleştirel anlatımın olanaklarından yararlanarak dikkat çekmek istedikleri toplumsal bir olgunun varlığını sergilemektedir. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla verilen eserler gerçek anlamda 70'li yıllarda verilmeye başlanmıştır (Berksoy, 1998: 112). Toplumsal gerçekçilik o dönemden günümüze kadar olan toplumsal olaylardan etkilenmiş ve beslenmiştir. Çok partili döneme geçiş, 60 darbesi, 68 gençlik hareketleri, 70-80'li yıllardaki işçi-emekçi ve öğrenci gençliğin antifaşist, antiemperyalist ve sosyalist düşüncelerle buluşmasının yansımaları toplumsal gerçekçi resimlerde görülmektedir. 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi Türk resminde öne çıkan dört isim vardır: Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsur ve Cihat Burak. 70'li yılların toplumsal gerçekçi anlayışının temelinde, toplumsal olayların, ideolojik tutumların yanı sıra, akademi içinde hocalığı ve resimleri ile gençler üzerinde etkili olan bir ismin, Neşet Günal'ın bulunmasının da payı vardır. Öte yandan, "yerel sanat" söylemini savunan Bedri Rahmi atölyesi öğrencileri de benzer bir tavır ve duyarlılıkla üretimlerini sürdürmektedir. Öne çıkan isimlerden Neşet Günal, Türk resminde tarımda kadının sosyolojik çözümlenmesinin temelinde, onun küçük toprak sahibi ve küçük meta üreticisi hanelerde ücretsiz aile emekçisi olmasına dikkat çekmektedir. Toprağın sahibi olan erkek, hane reisi

statüsünde görülmektedir. Kadın ise üretim, geçimlik üretim ve yeniden üretim süreçlerinde ücretsiz konumu ile yer almaktadır (Karkıner ve Ecevit, 2012:211).

Resim 42: Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi, 28x19 cm, 1956.



Kaynak: <http://www.artnet.de>, 2019.

Resim 43: Neşet Günal, Yaşantı I, 185x140 cm, 1958.



Kaynak: Sabancı Koleksiyonu (Karkıner ve Ecevit, 2012: 215).

1950-60 arası en yaygın ve geçerli dönemini yaşamış soyut ekspresyonizmi, Paris yoluyla Türk sanat çevrelerine uzanmıştır. Bunun ipuçları 40'lı yılların sonunda belirmeye başladığı bilinmektedir. 1947 yılında Paris'e giden Selim Turan ve heykeltıraş İlhan Koman, onlardan önce burada bulunan Nejat Melih Devrim, yeni gelişmeleri incelemiş ve yurtdışına kısa süreli ziyaretlerine devam ederek bunu sürdürebilmişlerdir. O yıllarda Paris'e giden sanatçılardan biri de Nurullah Berk'tir; Adnan Turani, Berk'in hocası André Lhote ile görüşüğünü ve soyut sanat üzerine tartışmalar yaptıklarını, Berk'in Lhote'nin bu akım üzerine kesin fikirlerini sorduğunu aktarmaktadır (Turani, 2000: 140). 1950'li yıllarda, Türk sanat çevresinde birbirine karşıt görüşlerin bile ortak bir hareketle soyut sanat anlatımına yönelmesinin farklı sebepleri bulunabilir. Öncelikle soyut sanat "evrensel bir dil" olarak kabul görmüştür. Bu durumun "yerel sanat" söylemlerini zayıflattığı ve böylece toplumsal gerçekçi resmin taraftarlarının azalttığı düşünülmektedir. Diğer bir yandan sanatçıların yalnızlığı, içe kapanmalarına neden olmuştur.

Savaş sonrası dönemde devlet-sanat çözümlerinin yaşandığı bir ortamda 1947 yılında kurulan Onlar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünissa Sönmez, İvy Stangali ve onlara sonradan katılan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca'dan oluşmaktadır. Onlar Grubu, Yeniler'i takip eden benzer bir söylemden oluşmaktadır. Halkla iletişim kurabilmek, sanatı topluma sevdirmek, yani "izleyici yaratmak" grubun benimsediği kavramlardır. İlk sergilerini akademinin yemekhanesinde açtıkları bilinmektedir. Ortak noktaları yerel sanatlara bağlılıktır.

Emre Kongar 1960'lı yıllardaki şiddet eylemlerinin sebebinin pek çok yanılığın birleşmesi sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu yanılıklar toplumsal-ekonomik ve siyasal nitelik göstermektedir. Hükümete karşı öğrencilerin, işçilerin, profesörlerin gösteride bulunması bazı gruplar tarafından yanlış değerlendirilip başka amaçlara alet edildiği görülmektedir. Ayrıca bu dönem halkın umut ve beklentilerinin artması ve bunun karşılanamaması da ortamda düzene karşı güvensizlik yaramaktadır. Toplum içinde gelir ve servet dağılımının eşitsizliğinin ve

sınıflar arasında gittikçe büyümekte olan adaletsizliklerin de siyasi olarak kullanıldığını ya da yanlış değerlendirildiğini açıklamaktadır. Tüm bu olumsuzluklar türlü felaketlerle sonuçlanmıştır (Kongar, 2016: 170-173). Dönem dönem görülen aşırı siyasallaşma, siyasi çatışmalar ve fikir mücadelelerinin içindeki sanatçının bu dinamiklerden etkilenmemesi imkânsız görülmektedir. Bireyselleşmenin getirdiği toplumsal bakış açısıyla merkezine insanı alan sanatçı, toplumsal statüler arasındaki çelişkileri ve çatışmaları tuvallerine yansıtmıştır. Buna örnek olarak Seyyit Bozdoğan'ın Büyük Burjuva Banyoda adlı eseri (Resim 44), dönemin toplumsal statü farklılıklarını net bir şekilde yansıtmaktadır.

Resim 44: Seyyit Bozdoğan, Büyük Burjuva Banyoda, 1977.



Kaynak: Bugay, 2006: 123.

1970'li yılların sonlarına doğru sempozyum, sergi, konser, tiyatro, film gibi tüm sanat dallarını bir araya getiren "İstanbul Sanat Bayramı" etkinliği düzenlemiştir. 1970'li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutta gerçekleştiği görülmektedir. Toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan, ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik olmak üzere iki eğilim görülmektedir. Ülkede 70'li yıllarda yaşanan toplumsal olayların da etkisiyle, aralarında Mehmet Aksoy, Nevhiz Tanyeli, Zehra Aral, Ramis Aydın, Seyyit Bozdoğan, Cihat Aral, Hüsnü Koldaş, Kasım Koçak, Resul Aytemur, Nedret Sekban,

Aydın Ayan, Müfit İşler, Sabahattin Tuncer, Mevlüt Akyıldız gibi isimler bu bağlamda eserler yapmışlardır. 70'lerin toplumsal yaşamlılığı içinde, farklı ideolojilerin, siyasi duruşların, duyarlılıkların ve mücadelelerin bir aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Resimlere, çalışan işçiler, göstericiler, işkence vs. gibi görüntülerin yansıdığı izlenmekte ve çeşitli idealize edilmiş görüntülerde, şişkin pazular, büyük el ve ayaklar gibi abartılı anlatımlara rastlanmaktadır (Bek, 2014; 176). Toplumdaki statü farklılıklarının yaratmış olduğu eşitsizlikler, bölünmeler sanatçının gerçekleri yorumlama yetisiyle tuvale aktarılmaktadır. Resimlerde görüldüğü üzere; eserler toplumun iki uç tabakasının yansımalarına iyi birer örnek teşkil etmektedir (Resim 45-46).

Resim 45: Tülin Göksayar, Oyun, 1977.



Kaynak: www.turkishpaintings.com, 2019.

Resim 46: Aydın Ayan, Simitçi / Vitrin, 166x89cm, 1978.



Kaynak: Arda, 2007: 72.

Özetle; 1970 sonrası hem toplumsal alanda hem de sanat alanında da büyük değişikliklerin meydana geldiği görülmektedir. Her türlü eğilimin görüldüğü, “çoğulculuğun” ortaya çıktığı dönem olmuştur. Birçok büyük kentlerde sayısız galeri açılmıştır. Resme gösterilen ilgi ve resim satışlarındaki büyümeyle, galeri ve sanat pazarında İzlenimcilik ve Kübizm’in uzantısı akımlarla bazı yerelci yaklaşım örnekleri, resim koleksiyoncularının “moda ve para eden” gözdeleri olarak işlem görmüştür. Yarışmalı ve ödüllü sergiler de sanat ortamının canlılık kazanmasında etkili olmuştur. Plastik sanatlar dergileriyle günlük basının sanat ayırdığı sayfalar görece olarak çoğalmıştır. Türk resminde Cumhuriyet’ten bu yana toplumsallık-bireycilik, evrensellik-ulusallık, sentezcilik-tekilcilik, soyut-figüratif karşıtlığı kapsamında gelişen savlar ve çekişmeler, 1970 sonrası tartışma ortamının sorunları arasında yer almıştır. Türk resminin bu dönemde gelişen kutuplaşmaların sonucunda görülen eğilimleri beş grupta belirlemiştir: a) Soyut eğilimler b) Yenilikçi eğilimler c) Figür-soyut birleşiminde lirik arayışlar d) Toplumsal ve yerelci eğilimler e) İfadeci (anlatımcı) - simgesel figürde bireysel arayışlar olmaktadır (Baydemir, 2016: 166)

12 Eylül 1980 darbesinden sonra büyük bir çoğunluğun sanat alanında tepkisiz kaldığı görülmektedir. Ancak, küçük bir sanatçı grubunun politik duyarlılığı öteden beri resimlerinde yansıttıkları görülmektedir. Özellikle, tuvallerine kimi zaman ironik bir eleştiri ile anti-militarist imgeleri, de-politizasyonu ve sosyal karmaşayı resmeden birkaç sanatçı görülmektedir (Başkan, 1997). Mehmet Güteryüz bu sanatçılar içinde öne çıkan isimlerden biridir. Yeni Dışavurumcu akımı içerisinde yer alan Mehmet Güteryüz sanat yaşamının her döneminde politik oluşumlara ve toplumsal gelişmelere kayıtsız kalmamıştır. Güteryüz içinde bulunduğu toplumun aksaklıklarını ve dengesizliklerini boya ile çirkinleştirerek aynı zamanda eleştirel bir dille anlatmayı tercih ettiği görülmektedir (Arda, 2007: 49). Alt ve üst statüler arasındaki çelişkileri ve eşitsizlikleri kendi diliyle tuvallerine aktarmıştır.

Resim 47: Mehmet Güteryüz, Trolleybüs Biletçisi, 130x96 cm, 1970.



Kaynak: www.artfulliving.com.tr, 2019.

1990'lı yıllarda, sanat düzlemindeki değişen olgulara farklı açıdan bakan bir grup sanatçı, plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, neo-ekspresyonist ve hiper realist yorum denemelerine yöneldikleri görülmektedir. Tuval üzerinde enstalasyonlar yaparak kendilerine kavramsal zemin bulmaya çalıştıkları görülmektedir. Son çeyrek yüzyılda düzenlenen İstanbul Bienali, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanart, Sanat Fuarı vb. geniş programlı etkinliklerin, çağdaş

sanat kavramlarının çeşitli şekillerde geniş taban bulmasında önemli katkı sağladıkları bilinmektedir (Başkan, 1997).

1980'lerin “kabuk değiştiren” Türkiye’inde değer yargılarından, sosyal dengelere; ideolojik karşıtlıklardan, ekonomi politikalarına; eğlence biçimlerinden, entelektüel yaşama kadar her şeyin değişmekte olduğu görülmektedir. Bu sırada, devlet erki ile halkın demokratikleşme talebi arasındaki çelişkilerden, sermaye de kendine pay çıkartabilmek için uğraşmaktadır (Uzunoglu, 2008: 182).

Mümtaz Yener’in resimlerinde, farklı insan sınıflarını, bunlar arasındaki çelişkileri, çok kalabalık insan grupları halinde betimlediği görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan, günümüze kadar geçen zamanda, yaşanan tüm gelişmeleri, onun eserlerinde bulmak mümkündür. Şehirleşme, işçiler, burjuvazi, entelektüel kesim, sanatçının resimlerinde yer almaktadır (Çalışkan, 2016: 48). Mümtaz Yener’in ‘Tuzu Kurular’ adlı eserinde (Resim 48) sınıflar arasındaki çelişkiler dikkat çekmektedir. İki farklı uç toplumsal statüyü aynı karede bir araya getirerek görselleştirmiştir.

Resim 48: Mümtaz Yener, Tuzu Kurular, 46x59 cm, 1984.



Kaynak: Yener, 2013; 150.

İrfan Önürmen’nin 1987 yılında yapmış olduğu “Genelev Üçlemesi” adlı resimde (Resim 49) toplumsal statülerin yansıtıldığı örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Resim 49: İrfan Önürmen, Genelev Üçlemesi, 1987.



Kaynak: Uzunoğlu, 2008: 197.

Belirli ürünlere ve markalara sahip olan bireylerin kendilerini daha iyi hissettiği bir gerçektir. Bireyler bu tür markalara sahip olmak kaydıyla kendilerini daha başarılı ve daha güçlü hissederler. Bunu da çevresindekilere hissettirmektedirler. Bu tür tüketim davranışları bireylerin ait oldukları sosyal sınıf hakkında çevredekilere gönderdikleri sinyaller aracıyla iletişim kurmalarını sağlamaktadır (Erdoğan, 2016; 63). Toplumsal statünün işaretleri sahip olunan tüketim davranışlarında görülmektedir. Mevlüt Akyıldız resimlerinde (Resim 50-51) mizahi bir şekilde bu duruma gönderme yapmaktadır.

Resim 50: Mevlüt Akyıldız, Dost Başa Aysel Cüzdana Bakar, 65x81 cm, 2003.



Kaynak: <http://www.akyildiz.com>, 2019.

Resim 51: Mevlüt Akyıldız, Nargileciler, 1980.



Kaynak: Karayel Gökkaya, 2012: 180.

3.2.1.Nuri İyem Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri

Resim:52 Nuri İyem, Kayınvalide Ve Eltiler, 100x200 cm, 1977.



Kaynak: <http://www.nuriyem.com>, 2019.

“Kayınvalide ve Eltiler” adlı eser Nuri İyem tarafından 1977 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin ebatları 100x200 cm’dir. Resimde iki yaşlı kadın ve iki genç kadın olmak üzere dört kadından oluşan grup portresi görülmektedir. Bakışlar ilk önce izleyiciye bakan kadında toplanmakta daha sonra

figürler üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır. Kadınlar geleneksel köy kıyafetleriyle betimlenmiştir. Işık kaynağı sol taraftan gelmektedir ve her figüre belli ölçülerde düşmektedir. Kompozisyon olarak yataylık öne çıkmıştır. Renk armonisine gri hâkimdir. Özellikle gözler büyük ve yoğun hissettirilmiştir. Anadolu’da daha belirgin hatta köylerde daha da öne çıkan bu birliktelik aile için çok önem taşımaktadır. Üç kuşak bir arada aynı kaderi paylaşan kadınlar sırasıyla aynı konumu da paylaşacaktır. Toplumsal statüleri açısından hepsi kadın olmanın yanında bir de kendilerine verilen anne, eş, gelin, kayınvalide rollerini üstlenmektedirler. Toplumsal gerçekçi eğilim içinde olan Nuri İyem’in, Anadolu insanlarına, özellikle de köylü kadınlarına değer verdiği bilinmektedir. Bu yönüyle eser anlatımcı kurama girmektedir.

Resim:53 Nuri İyem, İyi Geceler Baba, 40x50cm, 1977.



Kaynak: <http://www.nuriyem.com>, 2019.

“İyi Geceler Baba” adlı eser Nuri İyem tarafından 1977 yılında yapılmıştır. Duralit üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır ve boyutları 40x50cm’dir. Ön planda üç kişiden oluşan bir aile görülmektedir. Genç anne ayakta ve kucağında erkek bebeğini tutmaktadır. Ön planda üzerinde ekmek ve bir tabak yemekten oluşan masada oturan

baba çocuğa doğru yönelmektedir. Arka planda duvarda manzara görseli asılı durmaktadır. Duvardaki görsel gecekondulaşmayı hatırlatmaktadır. Eserin ön planı koyu tonlarda ve arka mekân daha ışıklıdır. Annenin ve çocuğun yüzündeki ışığı babanın elindeki ışık takip etmekte ve diyagonal bir düzlem oluşturmaktadır. Renk armonisi koyu yeşil, mavi ve grinin tonlarıyla oluşturulmuştur. Evdeki eşyalar bu evin ekonomik olarak düşük statüde olduğunu göstermektedir. Gerek giyimleri gerekse masadaki yemekler buna işaret etmektedir. Nuri İyem kendine özgün üslubuyla, evdeki huzurun yanında fakirliği de ustaca yansıtmaktadır.

Resim 54: Nuri İyem, Köylü Kadınlar, 100x181 cm, 1979.



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş ve Gelecek: 113.

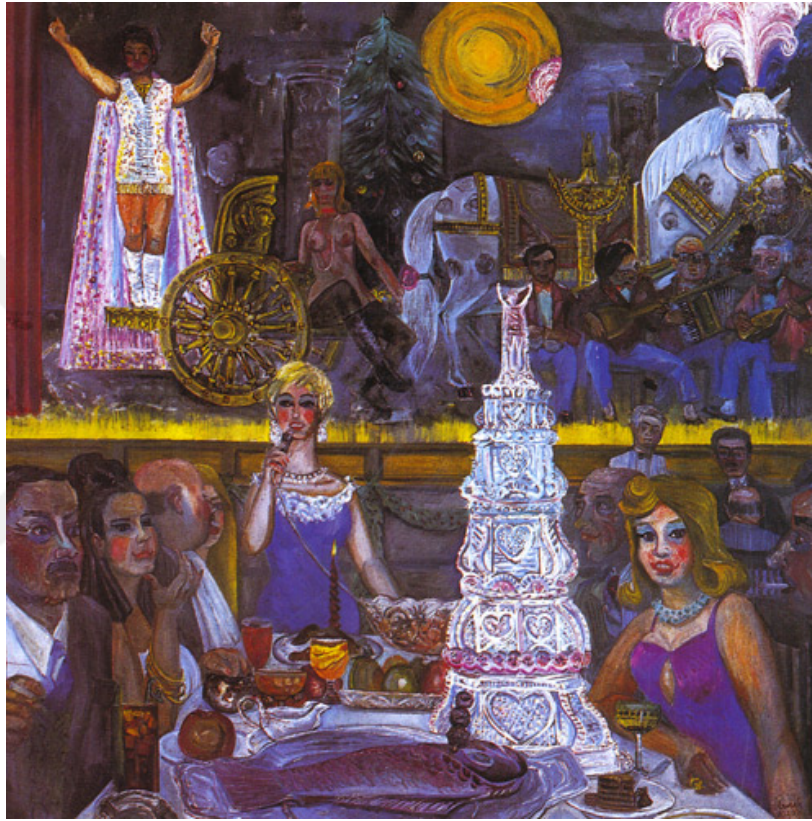
“Köylü Kadınlar” adlı eser, Nuri İyem tarafından 1979 yılında yapılmıştır. Duralit üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 100x181cm’dir. Resimde üç köy kadını betimlenmiştir. Biri tam karşıdan, biri çapraz diğeri de yarım profilden betimlenmektedir. Arkalarında köyleri görülmektedir ve köyden uzaklaşan erkek figürler dikkat çekmektedir.

1970’li yıllarda, tarımsal alanda ürün ve zenginlik artışına rağmen köyden kente göç artmıştır. Dönem itibariyle yurt içine ve yurt dışına işçi olarak gidişlerin görüldüğü yıllar olmuştur (Alpman, 2009: 62). Sosyal hareketlilik yoluyla statü elde

etme ve daha iyi bir yaşama duyulan istek görülmektedir. Gurbet, göç ve kadın olgusu ön plana çıkmaktadır. Bu yönüyle eser anlatımcı kuram çerçevesinde incelenmektedir.

3.2.2.Cihat Burak Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri

Resim:55 Cihat Burak, Eğlenenler, 140x140.5 cm, 1971.



Kaynak: <http://www.antikalar.com>, 2019.

“Eğlenenler” adlı resim, Cihat Burak tarafından 1971 yılında yapılmıştır. Ebatları 140x140 cm ve tuval üzerine yağlı boya olarak bilinmektedir. Yapıldığı dönemde, Türkiye’nin üst tabakasının eğlence anının yansıması olarak dikkat çekmektedir. Ön planda yemek masası üzerinde çeşitli yiyecekler ve büyük bir pasta betimlenmektedir. Yedi kişiden oluşan masanın başında bir şarkıcı görülmektedir. Resim yatay ışıklı bir düzlem ile ikiye bölünmüştür. Sahnede bir at arabası, orkestra ve iki figür daha görülmektedir. En arkada yılbaşı ağacı ve bir çift antik görünümlü sütun betimlenmiştir. Resimde mekân ve derinlik hissedilmektedir. Renk armonisini

mavi, gri, pembe, beyaz oluşturmaktadır. Resme devinim ve canlılık getirmesi açısından; pasta, sahnedeki figürün kostümü ve atın rengi dikkat çekmektedir.

Eserde figürlerin temsil ettiği statüleri öne çıkılmaktadır. Üst tabakaya ait oldukları düşünülen insanlar eğlence merkezinde betimlenmiştir. Toplumsal gerçekçiler arasında yer alan Cihat Burak'ın toplumsal eleştiriyi, hâkim sınıf üzerinden yürüttüğü ve eserlerinde hicivsel unsurlar kullandığı bilinmektedir. Buradan hareketle, dönemin toplumsal yapılarının sanatçıyı etkilediği gözlenmektedir. Resimde üst statü temsilcisi olarak eğlenenler, alt statü grubundan da garson örnek oluşturmaktadır.

Resim 56: Cihat Burak, Saz Heyeti, 1956.



Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org>, 2019.

“Saz Heyeti” adlı resim Cihat Burak tarafından 1956 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya ve ebatları 140x140 cm olarak bilinmektedir. Cihat Burak'ın bir başka resmi olan saz heyetinde yine toplumsal statü yansımasına rastlanmaktadır. Saz heyetinin solistleri olarak üç kadın betimlenmektedir. Arkada ayakta orkestra erkek

figürlerden oluşturulmuştur. Arka planın sahne olduğuna dair birtakım objeler bulunmaktadır. Renk armonisi siyah ve gri ağırlıklıdır. Bir toplumsal statü belirleyicisi olarak farkındalık yaratan müzik yetisinin oluşturduğu saz heyeti üzerinden mizahi bir betimleme dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, dönemin toplumsal yapılarını anlatması açısından eser anlatımcı kurama girmiştir.

Resim 57: Cihat Burak, Kesik El, 1984.



Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org>, 2019.

“Kesik El” adlı resim Cihat Burak tarafından 1984 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Üst sınıf insanların, eleştirel ve ironik bir dille anlatımı yapılmaktadır. Toplumsal gerçekçiler arasında yer alan Cihat Burak’ın toplumsal eleştiriyi, hâkim sınıf üzerinden yürüttüğü ve eserlerinde hicivsel unsurlar görülmektedir. Eserde metafor izlerine rastlanmaktadır. Toplumsal statülerinin üst sınıfı işaret ettiği resmi eleştirel bir gerçeklikle yansıtmaktadır. Bu yönüyle eser anlatımcı kurama girmiştir.

3.2.3. Neşe Erdok Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri

Resim:58 Neşe Erdok, Konfeksiyon İşçisi, 200x300 cm, 1982.



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş ve Gelecek: 73.

“Konfeksiyon İşçisi” adlı resim Neşe Erdok tarafından 1982 yılında İstanbul’da yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 200x300 cm’dir. Resme ilk bakıldığında tüm yüzeyde kırmızı rengin hâkimiyeti görülmektedir. Renk armonisi kırmızı beyazın hem uyumunu hem de zıtlığını taşımaktadır. Mekân hissini arkadaki yer çizgisi sağlamaktadır. Figür tek başına ait olduğu sınıfın temsili olarak görülmektedir. Sanatçı bireylerin toplumsal statülerini kendine konu olarak almış ve bunu sanatı aracıyla anlatmak istemiştir. Bunu ifade ederken en sıcak renklerden biri olan kırmızı ile vurgulamayı tercih etmiştir.

İnsanların kent hayatı içinde var olma çabaları ve toplumsal statü yansımaları görülmektedir.

Resim 59: Neşe Erdok, Mendilci, 105x97 cm, 1999.



Kaynak: <http://www.beyazart.com>, 2019.

“Mendilci” adlı resim Neşe Erdok tarafından 1999 yılında İstanbul’da yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 105x97 cm’dir Neşe Erdok’un “Mendilci” isimli eserinde toplumsal statü işaretleri hem figürle hem de kompozisyondaki objelerle desteklenmektedir. Biçim öne çıkmaktadır. Renk ise sadece biçimi destekleyen bir unsur olarak görülmektedir. Neşe Erdok’un toplumsal sınıflardan etkilediği gözlenmektedir. Keskin bir biçimde yansıtılan toplumsal statü ifadesi görülmektedir. “Mendilci” adlı resminde, toplumsal yapıdaki ekonomik eşitsizliği anlatmış ve bu yönüyle eser anlatımcı kurama girmiştir.

Resim 60: Neşe Erdok, Vapur Masalları, 162x130 cm, 2006.



Kaynak: <http://neseerdok.com.tr>, 2019.

Neşe Erdok'un "Vapur Masalları" adlı eseri 2006 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 162x130 cm'dir. Resim toplumumuzdaki iki farklı yaşam şeklini bir kompozisyonun içinde betimleyerek sorgulama yapmaktadır. Resimde vapurda bir yolculuk anının kesiti betimlenmektedir.

3.2.4.Hakan Gürsoytrak Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri

Resim 61: Hakan Gürsoytrak, Card giller, 130x100 cm, 2007.



Kaynak: Sergi Kataloğu; İşimize Bakalım, 2008: 5.

“Card giller” adlı resim Hakan Gürsoytrak tarafından 2007 yılında İstanbul’da yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 130x100 cm’dir. Kitsch ve popüler kültürün yarattığı tüketim çılgınlığının toplum üzerinde bırakmış olduğu etkileri yansıtan bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Resme bakıldığında tüm yüzey bir renk cümbüşü olarak görülmekte, daha sonra göz, ayrıntılar üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır. En ön planda tıka basa bir market arabası görülmektedir. Bir kadın ayakta durmakta, hemen yanında erkek figür ve iki yanlarında da çocuk bulunmaktadır. Resmin ön planında bir bonus kredi kartı ve “harcadıkça kazan hep kazan” yazıları kullanılmıştır. En arka planda “PARA Harcayan Türk ailesi”

yazmaktadır. Yazının yanında resmin adı da olan “Card giller” yazmaktadır. Resim, daha çok bir afişi andırmaktadır. Resimde, tüm görüş alanını dolduran lekesele biçimler göze çarpmaktadır. Lekeler formları çözümlenmeye yöneliktir. Resimde renk armonisi kırmızı, beyaz, sarı ve gri olarak ifade edilmiştir. Eserde, dört kişilik bir ailenin, alışveriş sonrası hallerinin çılgınlık içinde rengârenk bir yansımasını görülmektedir. Günümüz toplumunda tüketime bağlı statü edinme bilinci oluşmakta ve oluşturulmaktadır. Gerçekleştirilen tüketim bireylerin statülerini göstermek için fırsat olarak görülmektedir. Sanatçı günlük hayattan sıradan bir eylemi toplumsal hicivle yansıtmaktadır.

Resim 62: Hakan Gürsoytrak, Sığınak, 63,5x83,5 cm, 2003.



Kaynak: <http://www.beyazart.com>, 2019.

Hakan Gürsoytrak “Sığınak” adlı eserini 2003 yılında yapmıştır. Resimde beş kişilik bir ailenin yaşam koşulları yansıtılırken, toplumsal statü vurgusunu çok keskin ve net bir biçimde betimlenmiştir. Ekonomik olarak son derece düşük statüyü temsil eden bir sınıfın evinin ancak bir sığınak görevi yaptığının altını çizmektedir.

Resim 63: Hakan Gürsoytrak, İşimize Bakalım, 84x97cm, 2007.



Kaynak: <http://www.gursoytrak.com>, 2019.

Hakan Gürsoytrak "İşimize Bakalım Beyler" sergisinin bir parçası olan bu resminde; piyasa, iş, işveren üzerinden eleştirel bir gerçeklikle gönderme yapmaktadır. "İşimize Bakalım Beyler" sergi kataloğunda kapak resmi özetle şu şekilde dile getirilmiştir: Birey, toplum ve devlet arasındaki çekişmenin ötesinde rahatsız edici bir dünyanın işaretlerini işlemektedir. Bu resimdeki kamyon akademik ya da süslemeci bir eylemden ziyade kapitalist dünyası içinde toplumsal fayda veya bireysel çıkarı işaret ederek kara mizahla güçlendirilmiş bir ifade görülmektedir.

3.2.5. Ali Elmacı Resimlerinde Toplumsal Statü İşaretleri

Resim 64: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer IV, 190x140 cm, 2011.



Kaynak: <https://www.artxist.com>, 2019.

“Miras Babadan Oğula Geçer IV” adlı eser Ali Elmacı tarafından 2011 yılında İstanbul’da yapılmıştır. Tüval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 190x140 cm’dir. Ali Elmacı, toplumsal statüleri portreler üzerinden sorgulamaktadır. Resimde iki erkek figür ayakta durmaktadır. Biri babayı işaret ederken diğeri de oğlu ifade etmektedir. Arkalarında ofis masaları ve koltuk görülmektedir. Arka planda dış mekânı görmemizi sağlayan büyük bir pencere yer almaktadır ve fabrikanın dumanlı bacalarıyla bahçenin yeşillikleri göze çarpmaktadır. Yerler ahşap kaplama olarak betimlenmiştir. Önlerindeki masada çiçekler, bir şişe içki ve dolu iki kadeh görülmektedir. Arka plandaki pencere yardımı ile mekân genişletilmiş ve sınırlı iç

mekân, dış mekâna taşınmıştır. Resimde perspektif kurallarına uyulmuş, figürler ve konu izleyiciye daha da yaklaştırılmıştır.

“Miras Babadan Oğula Geçer” isimli sergisinde yer alan bu resim, servet yoluyla gelen statünün yansıması olarak dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, kişinin kendi çabasının olmadığı, doğuştan verilen statüye işaret etmektedir. Buradan hareketle statünün adeta evrensel bir ölçütü olan servet sahipliği resmin konusunu oluşturmaktadır.

Resim 65: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer III, 190x140, 2011.



Kaynak: <https://www.artxist.com>, 2019.

Ali Elmacı'nın “Miras Baban Oğula Geçer” sergisine ait bu resim statü sorgulamasına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Resimde ironik bir anlatım görülmektedir. Yine servet, mal, mülk ve varlık üzerinden statü gösterimine dönüşen bir anlatım görülmektedir.

Resim 66: Ali Elmacı, Yemek Yemek V, 160x210 cm, 2012.



Kaynak: <https://www.artxist.com>, 2019

Ali Elmacı “Yemek Yemek” adlı resmi 2012 yılında yapılmıştır. Ön planda iki kadın figür el ele mutlu bir şekilde yemek masasında otururken betimlenmiştir. Arka planda görülen arazi üzerindeki çiftlik zenginliğin göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Ön planda ise çiçekler ve yiyecekler serpilmiş bir masa, masanın önünde siyah bir köpek görülmektedir. Masa üzerindeki objeler belirli anlamlar üretebilecek işaretler taşımaktadır. Örnek olarak; yanan mum zenginliğin gelip geçiciliğine bir gönderme olarak dikkat çekmektedir. Üst tabakaya ait iki kadının toplumsal statülerinin altını çizen bir yansıma görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI

VE ANALİZLERİ

Afşar Timuçin'e göre; "Sanatsal anlamda yaratma, doğanın gereçlerinden yararlanarak özgün bir biçim oluşturmaktır, bu anlamlı biçim bizi insan olmakla ilgili sorunlara götürecektir. Yaratıcılığa giden yol bir bilinç olgunluğundan, onun sağladığı bir keskin görüşten, yetkin düzeyde bileşimler ve çok ince ayrıştırmalar yapabilme yatkınlığından geçer. Demek ki sanatçı yoktan var eden kişi değildir, tersine vardan vareden kişidir" (Timuçin, 2008: 197). Afşar Timuçin'in "Estetik" adlı kitabından olan bu alıntı, benim "sanat nedir" sorusuna aldığım cevap olmaktadır. Yaşadığım toplumda beni kaygılandıranı, irite edeni, yanlışlığın ve saçmalığın resmini tuvalime aktarmaya çalışmaktayım. Çalışmalarımın konusunu seçerken, güncel, şahsi veya toplumsal derdimin ne olduğunun anlaşılmasını amaç edinmekteyim.

Yaşamdaki çabaların ve uğraşların altında yatan nedenlerden biri de insanın toplum içinde kendine iyi bir yer edinme arzusu olmaktadır. Öyle ki bu arzu, savaflara, kavgalara, çekişmelere ve tüm insani etkinliklere zemin hazırlayabilmektedir. Bazen şans bazen emek kimi zaman da haksızca sahip olunan bu konumların elde edilmesinde insanın kişiliğinin ve yaşadığı koşulların bağı olduğu görülmektedir. Daha iyi bir yaşam istemek, son derece insani bir davranıştır. Ancak buna ulaşmadaki eylemlerin, herkes için adaletli olmaması bir problem yaratmaktadır. Kimi zaman yüksek statü sahipleri diğer insanlar üzerinde üstünlük kurarak birtakım haksız ayrıcalıklar yaratmaktadır. Benim statü ile olan derdim de burada başlamaktadır. Çalışmalarımda, yüksek statü sahipleri yansıtılarak dikkat çekilmeye ve sorgulatmaya çalışılmaktadır.

Çalışma 1: Sabriye Yasinci, Protokol İnsanları, 138x210 cm, 2017.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Protokol İnsanları” adlı çalışma 2017 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin ölçüleri 138x210 cm’dir. Toplumda insanlar arasındaki statü farklılıklarından doğan protokol uygulamasından bir kesitin sanal ekrandaki yansıması betimlenmektedir. Dört Kişiden oluşan protokolda, sol başta eşarplı bir kadın görülmektedir. Ortada siyah takım elbiseli iki erkek figür ve en sağ planda da sarı saçlı bir kadın figür betimlenmiştir. Hemen önlerinde iki grup çiçek bulunmaktadır. Sol ve sağ planda birer adet meyve suyu üzerinde beyaz peçete ile betimlenmiştir. En ön planda protokol şeridi betimlenmiştir. En arka planda protokollerde görülmeye alışık olunan konsept tasarım objeleri dikkat çekmektedir. Arka plan tamamen siyah olarak renklendirilmiştir. Kompozisyon yatay planda gerçekleştirilmiştir. Renk armonisi siyah ve canlı renklerle hareketlenmektedir. Koyu içinde açık olarak ifade edilmiştir.

Bu çalışmada, toplumsal statü farklılıklarının toplum içindeki yansıması görülmektedir. Kırmızı şerit bunun bir sembolü olarak iki farklı statü grubunu

ayırmaktadır. Sadece bir şerit ile ayrıcalıklı olanlar bir tarafta diğerleri bir tarafta olabilmektedir.

Çalışma 2: Sabriye Yasinci, Sünnet, 210x138 cm, 2017.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Sünnet” adlı çalışma 2017 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 210x118cm’dir. Çalışma tek figürden meydana gelmiştir.

Resim içinde resim görülmektedir. Sünnet kıyafetli çocuk sol elinde hançer tutmaktadır. Başında tuğrası, göğsünde maşallahı, sırtında kaftanı ile tam bir şehzadeyi anımsatmaktadır. Çocuk figürün arkası yıldız ile renklendirilmiştir. Arka plan bir duvarı işaret ederken türbe yeşili ile renklendirilmiştir. Zemin ahşap parke şeklinde betimlenmiştir. İçteki resim ahşap çerçeveye geçirilmiş ve başka bir ahşap haç şeklinde panele çivilenmiş hissi verilmiştir.

Toplumsal statü belirleyicilerinden biri de cinsiyet faktörüdür. Doğuştan elde edinilen bu faktör toplumun verdiği birtakım değerlerle birlikte statü farklılıklarına işaret etmektedir. Ayrıca din de bir statü belirleyicisi olmaktadır. Burada sünnet aracılığıyla her ikisinin de toplumdaki önemi üzerinden toplumsal statüye gönderme yapılmaktadır.

Çalışma 3: Sabriye Yasinci, Müdür, 118x109 cm, 2018.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Müdür” adlı çalışma 2018 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 118x109cm’dir. Çalışmada “idari işler müdürü” odasının betimlemesi görülmektedir. Bir atama kutlaması selfie ile taçlandırılmaktadır. Merkezde erkek figür mavi ekose ceketle betimlenmiştir. Arka planda bir grup erkek figür kareye girmek için sıkışmaktadır. En arkada resmi kurumların olmazsa olmazlarından kırmızı pano görülmektedir. Sağ tarafta yer alan bayrak da buranın resmiyetinin altını çizmektedir. Müdürün hemen arkasında yarım resmedilmiş bir kadın görülmektedir. Eşarplı olarak betimlenmiştir. Tebrik çiçekleri gönderenlerden izler taşımaktadır. Işık sol taraftan gelmektedir ve bir pencereden geldiği izlenimini vermektedir. Koyu içinde açık olarak resmedilmiştir. Renk armonisi mavi ve pembe ağırlıktadır. Dışardan bir anda giren biriyle göz göze gelme anı canlandırılmak istenmiştir.

Toplumsal statülerden biri olan makama bir gönderme yapılmaktadır. “Her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardır” deyişinin ifadesi bu çalışmada yerini bulmuştur.

Çalışma 4: Sabriye Yasinci, Bağış Severler, 137x130 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Bağış severler” adlı çalışma 2019 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 137x130cm’dir. Çalışmanın konusunu, bir bağış için yapılan yemekli eğlencelinin betimlenmesi oluşturmaktadır. En önde iki kadın ve üç erkek birlikte fotoğraf çekirme çerçevesiyle mutlu bir şekilde poz vermektedir. Kadın ve erkek figürler gecenin anlam ve önemine göre giyinmiş olarak betimlenmektedir. Sol planda bir erkek son derece keyifli, içkisiyle, dansöze para takmak gayesinde betimlenmiştir. Masanın üzerinde bir dansöz bakışları yukarıya

taşımaktadır. Arka plan kalabalık olduğu izlerini taşımaktadır. Sağ ve sol planda iki masa pembe mavi tonlarda yemek ve içeceklerle donatılmıştır. Arka planda geniş bir açık mekân hissi yaratılmıştır. Sağ planda büyük bir ağaç bir fon oluşturmaktadır. Işık çokluk göstermektedir. Renk armonisi siyah pembe ağılıktadır. Açık kompozisyon olarak görülmekte ve devamı olduğu izlenimi taşımaktadır. Toplumsal statüleri seviye olarak yüksek olan bir grup insanın yardıma muhtaç birilerine yardım etmek için önce kendilerinin eğlenip ve doyması gerekliliği son derece ironik bir durum olarak dikkat çekmektedir. Bazılarının çaresizliğinin, birilerine eğlence kaynağı olabildiğinin altı çizilmek istenmiştir. Böylece, toplumdaki sınıf ve statü farklılıklarının yansıtılması amaçlanmıştır.

Çalışma 5: Sabriye Yasinci, Jüri, 117x177 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Jüri” adlı çalışma 2019 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 117x177cm’dir. Çalışmada güzellik yarışması jürisinden bir kesit betimlenmektedir. Sol baştan ilki eski güzel, yanında medya patronu, onun yanında da şampuan güzelini temsil eden üç figür bulunmaktadır. Önlerinde pembe bir masa

bulunmaktadır ve figürler oturmuş olarak betimlenmiştir. Arka mekân fon görevi görmektedir. Mekân hissi verilmemiştir. Bu fonda “Miss Turkey” yazmaktadır ve çalışmanın konusunu desteklemektedir. Renk armonisi yeşil, pembe ve ışık beyazı olarak belirlenmiştir. Toplumsal statü belirleyicilerinden biri olan güzelliğin toplumdaki yansımalarının altı çizilmek istenmektedir. İnsanların fiziki özellikleri üzerinden statü edinme bilinci gündemini koruyan bir konu olmaktadır. Çalışmada kimin güzel olduğuna karar veren insanların yansımalarını görülmektedir. Ancak jüride daha önceki yıldan teselli ödülü alan şampuan güzeli ve eski güzelin betimlenmesi dikkat çekmektedir. Merkezdeki figür konumunun verdiği pişkinlikle seyirciye bakmaktadır. İnsanların fiziki güzellikleriyle ödüllendirilmesine dikkat çekilmiştir.

Çalışma 6: Sabriye Yasinci, Yılın Annesi, 107x81 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Yılın Annesi” adlı çalışma 2019 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 107x81cm’dir. Çalışma aylık dergi kapağı olmuş anne ve çocuğunu betimlenmektedir. Çalışma standart bir dergi oranlarında yapılmıştır. Anneyi ifade eden figür selfie çekmektedir. Renk armonisi pastel renklere oluşturulmuştur. Işık tam karşıdan gelmektedir.

Günümüz toplumunda hızlı bir tüketim sarmalına katkıda bulunmak için çıkan dergiler dikkat çekmektedir. Nasıl yaşanılmasını ve tüketilmesini ön gören dergilere

bir gönderme içermektedir. İdeal kişilerin fotoğraflarını kapak yapmaktadır. Dergi tarafından “Yılın Annesi” seçilmektedir. Bireylerin toplumdaki konumlarının altının çizilmesi ve diğerlerine örnek olarak gösterilmelerine dikkat çekmektedir.

Çalışma 7: Sabriye Yasinci, Kankitoşlar Selfie’de, 107x81 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Kankitoşlar Selfie’de” adlı çalışma 2019 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boyadır. Boyutları 107x81cm’dir. İki kadın figür selfie çekmektedirler. Renk armonisi pastel renklerle uygulanmıştır. Selfie kişilerin sosyal statülerine dikkat çekmek adına önemli bir rol oynamaktadır. Bireyler kimliklerinin görünürlüğüne

beğeni ve onay görmesini arzulamaktadır. Portreler günümüze değin ölümsüzlüğü yakalama çabası başta olmak üzere, kimlik oluşturma, propaganda gibi farklı amaçlara hizmet etmiştir. Günümüz teknolojisinde herkesin kendi portresini istediği görünümde yapabildiği bir sanal dünya yaratılmıştır.

Çalışma 8: Sabriye Yasinci, Açılış, 119.5x119.5 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Açılış” adlı çalışma tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Ebatları ise 119.5x119.5 cm’dir. Ön planda iki kadın açılış kurdelesiyile betimlenmektedir. Arkalarında deniz manzarası görülmektedir. Kadınların hemen arkasındaki balkon korkuluğu buranın teras olduğu izlenimini vermektedir. Kadınların kıyafetlerinin

gösterişli olarak ifade edilmesi üst tabakaya ait oldukları izlenimini vermektedir. Sosyal yaşamda görünür olmak statü edinmede bir etken olabilmektedir ki günümüz toplumlarında da bireylerin toplumsal statülerinin belirlenmesinde; yaşam tarzı, tüketim alışkanlıkları, zevkler vs. önemli yer tutmaktadır.

Çalışma 9: Sabriye Yasinci, Kırmızı Halı, 69.5x85 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

Resimde, kırmızı halıda yürümeye layık bulunmuş bir kadın figür görülmektedir. Kırmızı bir elbise ile betimlenmiştir. Arka fon yeşil renkte olup üzerinde çeşitli markaların logoları betimlenmiştir.

Günümüzde statüyü, bilinçli ya da bilinçdışı olarak etkisi altına alan, görsel medyadaki reklam imgelerinin büyük rolü olduğu görülmektedir. Kimi zaman bu imgeler insanlara dönüşmektedir ve toplumda ayrı bir konuma sahip olmaktadır. İşte bu konumlardan biri de kırmızı halıda yürümektir.

Çalışma 10: Sabriye Yasinci, Seçilmiş, 75x80 cm, 2019.



Kaynak: Yasinci, 2019.

“Seçilmiş” adlı çalışma 2019 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin ebatları 75x80cm’dir. Yeşil fon üzerinde bir erkek figür görülmektedir. Erkek figür siyah takım elbise ve kırmızı kravat ile betimlenmiştir. Bir seçim afişinde belediye başkan adayının tanıtımı konu edilmiştir.

Kişinin kendi gayretleriyle elde ettiği statü, toplum içinde daha saygın bir yer edinmesini sağlamaktadır. Toplumda seçilerek belirli makamlara gelen insanların statüleri, o kişilere birçok ayrıcalık tanımaktadır. Bu ayrıcalıklar öylesine cazip olmaktadır ki kıran kırana bir yarış içinde seçim propagandası izlenmektedir. Turner’ın dediği gibi; statü, ayrıcalıklar üzerinde etkili bir kazanç iddiası yaratmaktadır.

SONUÇ

Öncelikle Türk toplumundaki toplumsal statünün değişimi ve önemine bakılacak olursa, İslamiyet öncesi ve sonrası toplumsal statülerin değer bakımından değişikliğe uğradığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı öncesi Türk toplumundaki kadının statüsünün değeri, önem kazanmakta iken, daha sonraları tam tersi konuma getirilmiştir Çağdaş Türk resim sanatı bağlamında ele alındığında ise, Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleriyle geleneksel sanattan koptuğu görülmektedir. Geleneksel sanatta, toplumsal statü açısından en yüksek statü sahibi olan padişah ve çevresinin hiyerarşik bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Batılılaşma hareketleriyle yüksek statü sahibi olarak padişahların Avrupa resim sanatına göre daha sınırlı olsa da güç ve otoritelerinin gösterimi için sanattan yararlandıkları görülmektedir.

Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilanından sonraki yeniliklerin temelinde güçlü bir statü sahibi olan Cumhuriyet'in kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk bulunmaktadır. Bilinçli olarak uyguladığı kültür ve sanat politikalarını incelediğimizde onun güçlü bir lider statüsüne sahip olduğunu anlaşılmaktadır. Cumhuriyet dönemi resim sanatı tam olarak bu statünün etkisiyle şekillenmiştir. Dönemin resimleri incelendiğinde bu çok net görülmektedir. Ancak bu etki karşılıklı olarak aynı duygu ve sevgi içinde yapılmıştır. Sanatçılar hem kendilerini kanıtlamış hem de yürekten inandıkları bir amaca hizmet etmişlerdir. Aynı zamanda bu amaç onlara itibar ve statü kazandırmıştır. Görünen o ki yapısı kuvvetli bir toplum yaratma yolunda sanatın gücünden yararlanılmıştır.

Uygulanan programlardan biri olan yurt gezileri, sanatçılara Anadolu insanını ve kültürünü tanıma fırsatı vermiştir. Anadolu insanının ve özellikle kadınının toplumdaki konumu sanatçıların resimlerinde özel bir yer bulmuştur. İnsanı sanatının merkezine alan sanatçılar için bu muazzam bir deneyim olmuştur. Tüm bu deneyimler sanatçıların bireysel çıkışlarında onlara bir alt zemin hazırlamıştır.

1940'lı yıllardan itibaren Türk resim sanatında sıradan insanların toplumsal statülerinin ele alınmaları Yeniler grubu ile başlamıştır. 1950'li yıllarda, Türkiye için

bir başka yeni dönem olan çok partili döneme geçiş yaşanmıştır. Değişen koşullara bağlı olarak, sanat-devlet bağının da farklılaştığı görülmektedir. Ancak, sanatçılar tarafından toplumsal statülere olan ilgi öyle ya da böyle devam etmiştir. Çünkü; sanatçı içinde bulunduğu toplumun ekonomik, sosyal ve politik olaylarından etkilenmektedir ve bunun yansımaları eserlerde görülmektedir.

1960'lerden sonra, iletişimin hızlanması ve nüfusun tarımdan kopmaya başlaması geleneksel yapının çözülmesini tetiklemiştir. Aynı zamanda Toplumsal hareketlilikle elde edilen statülerin değişimi söz konusu olmuştur. Bir taraftan da 1960'lerden sonra, hareketlenen sanat, kültür ve düşün alanındaki açılımlara koşut olarak yeni bir bilinçlenme süreci yaşanmıştır. Özellikle toplumsal gerçekçi sanatçılar insanın statüsüne daha çok önem vermiştir. Eserlerde kimi zaman köylünün yoksulluğunu kimi zaman da kentteki var olma çabasının yansımalarını betimlenmiştir.

Geleneksel yapının çözülmesi, Türk toplumunun aile yapısındaki statü dengelerinde de değişikliğe yol açmıştır. Köyden kente göç olgusu bu değişimin ilkleri arasında gelmektedir. Artık köy ailesi ve kent ailesinin yanında bir de gecekondulu ailesinin oluşumuna tanık olunmuştur. Özellikle gecekondulaşmayla birlikte arabesk kültürünün meydana gelişi sanatçılar tarafından birçok şekilde ele alınmıştır. Sınıf değiştirme çabalarının en çok görüldüğü bu dönemlerde toplumsal statü ekonomi ile temellendirilmektedir. Sonuçta; sosyo-ekonomik statü hiç değişmeyen bir kaygı olarak yaşamın içinde var olmaktadır. Sanatçılar bu kaygının kaynaklarındaki adaletsizlikleri sorgulayan dışavurum eğilimiyle eserler ortaya koymuştur.

1980 başlarında politik söylemler ve toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak, sosyalist gerçekçilik eğilimi görülmüştür. Bu dönem toplumsal statülerin belirleyicilerinden güç, iktidar ve otoritenin yaptırımlarının toplumu ve sanatçıyı etkilemesi yoğun bir şekilde görülmüştür. Bir taraftan tüketim kültürü coşmuş diğer taraftan bireylerin toplum ve yaşam gerçeklerinden uzaklaşarak sanal bir yaşama sürüklenmeleri söz konusu olmuştur. Tüketim yoluyla statü edinme ve bu yolla çevrede görünür olma çabalarının arttığı görülmektedir. Giderek statü

belirleyicilerinden biri olan fizyolojik görünüm kaygıları da artmaktadır. Sanatçılar tarafından bireylerin toplumsal statü kaygıları ve yaşam biçimleri yansıtılarak, yaşanan olumsuz değişimler gerçekçi ya da eleştirel bir anlatımla izleyiciye aktarılmıştır.

Sonuç olarak, Avrupa resim sanatının, üst statü himayesinde oluşmaya ve gelişmeye başladığı görülmektedir. Egemen güçler ve sanatçı arasında sessiz bir anlaşma söz konusu olmuştur. Sanatın ayrıcalıklı sihrini kullanan burjuvazi, bu sayede, hem kendini hem de sanatçıyı ölümsüzleştirmektedir. Endüstri devrimi, Fransız ihtilali ve aydınlanma düşüncesiyle birlikte sanatçının özgürleşmesi ve statü edinme süreçlerini sorgulaması da eserlere yansımıştır. Cumhuriyet öncesi Türk resim sanatında, saray zevkinin hiyerarşik bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı öncesi Türk toplumundaki kadının statüsünün değeri önem kazanmakta iken, daha sonraları tam tersi konuma getirilmiştir. Cumhuriyet dönemi ise, üst statü sahibi olarak devlet ve sanatçı aynı gönül birliği içinde sanatı şekillendirmiştir. Bu dönem, Avrupa'daki gibi bir üst tabakanın olmaması ve sipariş verilen alınan bir sanat etkinliğinin gelişmediği görülmektedir. Yani tam anlamıyla, Batı'daki gibi sanatı, statüsünün gösteriminde kullanan bir üst tabakanın izleri görülmemektedir. 1950'li yıllardan sonra sanatçıların, kendi bireysel çıkışlarıyla, statü edinme süreçlerinde oluşan eşitsizlikleri sorguladıkları görülmektedir. Bu sorgulamaları, bazı sanatçılar, alt statü gruplarının hayat çabalarını yansıtarak vermektedir. Bazı sanatçılar da üst statü gruplarının hayatlarındaki haksız yolla elde edilen statüleri eleştirel bir dille ortaya koydukları görülmektedir.

Ülkemizde genel kanı olarak; “Toplumsal Statü’yü” belirleyen en önemli etken ekonomik koşullar ve bunun sağladığı otorite olarak görülmektedir. Bu bağlamda; statü farklılıklarının yaratmış olduğu eşitsizlikler ve çekişmeler sanatçının bu konuya yönelmesini sağlamaktadır. Sanatçı bu konuyu ele alış nedeni ve biçimini kendi duruşuyla eserinde var etmektedir. Eser ise sanatçının toplumdaki konumunu anlamak açısından izleyicisine fikir verirken aynı zamanda bir belge olmaktadır.

Toplumsal statülerin Türk toplumundaki değişimlerini incelemek bugünü değerlendirebilmek ve bu konuda resim üretebilmek adına yararlı olacaktır.

Sanatçıların, statü edinme sürecinde oluşan eşitsizlikleri ve kaygıları hangi biçimlerde ortaya çıkardıklarını incelemek, bu konuyu ele almadan evvel elzem görülmüştür. Aynı derdi paylaşan ressam adayları için yararlı olacağı düşünülmektedir. Çalışmalarımın ana temasını toplumdaki statü edinme süreci içinde yaşanan tezatlıklar ve bunların yarattığı görünümleri gerçekçi bir dille görselleştirmek olmaktadır.



KAYNAKÇA

AHMAD, Farah. (2016). Modern Türkiye'nin Oluşumu. (Çeviren: Yavuz Alogan). İstanbul: İnkılap Yayınevi.

AKENGİN, Gültekin. KOÇ, Ahmet. (2018). Cumhuriyet Dönemi İdeolojisinin Türk Resim Sanatına Etkileri. Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi, 4 (6), 146-154.

AKSEL, Malik. (2010). Türklerde Dini Resimler. İstanbul: Kapı Yayınları.

ALPMAN, Polat. Sait. (2009). Toplumsal Sınıflar Ve Eğitim, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ARDA, Zühal. (2007). Sanat Eğitimi Ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ARTUN, Ali. (2004). Modern Hayatın Ressamı. İstanbul: İletişim Yayınları.

ASLAN, Engin. KARAARSLAN, Suat. (2016). Sanatta Gerçekçilik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak. İdil Dergisi, 6 (28), 45-63.

ATABAY, Mithat. (2009). Cumhuriyet Kültürü. Atatürk Yolu Dergisi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 43, 455-465.

BAŞBUĞ, Fatih. (2009). 1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatı Ve Eğitimine Etkisi. Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

BAŞKAN, Seyfi. (1997). Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye'de Resim. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı.

BAYDEMİR, Güliz. (2016). Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

BAYNES, Ken. (2004). Toplumda Sanat. (Çeviren: Yusuf Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

BEK, Güler. (2014). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel Ve Sanatsal Ortam. Doktora Tezi. İstanbul: Salt Galata.

BERKSOY, Funda. (1998). 20. Yüzyıl Batı Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

BİLGE ZAFER, Ayşenur. (2014). Cumhuriyet İle Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı Ve Kadının Durumu. Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 24, 121-134.

BİLGİLİ, Müjgan. (2002). Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası Yabancılaşması Ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

BİLTON, Tony. BONNETT, Kevin. JONES, Pip. LAWSON, Tony. SKINNER, David. STANWORTH, Michelle. WEBSTER, Andrew. (2009). Sosyoloji. Ankara: Siyasal Basın Yayın Dağıtım.

BOTTON, Alain. (2010). Statü Endişesi. İstanbul: Sel Yayıncılık.

BUGAY, Başak. (2006). 1923’ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BURKE, Peter. (2003). Tarihin Görgü Tanıkları. (Çeviren: Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.

OKKALI, İlkey Canan. (2019). II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne Ve Özne Olarak Kadın. Art-Sanat Dergisi, (11), 47-70.

CEYLAN, Tezcan. (2011). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15 (1), 89-104.

CLARK, Toby. (2011). Sanat ve Propaganda. (Çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÇALIŞKAN, Serkan. (2016). Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ÇİMEN, Hasan. (2018). Türk Siyasetinde Statü Konum Değişim Ve dönüşüm Dönemleri. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

ÇÖTELİOĞLU, Aysel. (2012). Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu Ve Padişah Portreleri. İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.

DEMİR, İsa. (2017). Türkiye'de Sınıflar. Sosyolojik Düşün Dergisi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2 (1), 12-30.

DOKUYAN, Sabit. (2013). 1945-1950 Yılları Arasında Türkiye. Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

ELİBAL, Gültekin. (1973). Atatürk Ve Resim-Heykel. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

EELDEM, Edhem. (2010). Osman Hamdi Bey Sözlüğü. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

Erdoğan, Meltem. (2016). Davranışsal İktisat Açısından Lüks Tüketim, Materyalizm, Sosyo-Ekonomik Statü Ve Dini Değerler. Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım.

ERGÖNÜL, Eser. KOCA, Bayram. (2017). Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, 10 (20), 771-786.

ERİŞTİ, Ceren Özgür. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili. Moment Dergisi, 2 (2), 59-79.

ERKAL, Mustafa. E. (2013). Resim Sanatında Portre, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

EYCE, Berrin. (1999). Sosyal Tabakalaşma Tipolojisinde Weberiyen Model. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 0 (13), 271-287.

GELGEÇ, BAKACAK, Ayça. (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme. Atatürk Yolu Dergisi, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 44, 627-638.

GENCER, Bedri. (2004). Osmanlıda Meşruiyet Tabakalaşmasının Oluşumu. İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 30, 65-100.

GÖKÜŞ, Mehmet. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Modern Türkiye'ye Yöneten-Yönetilen İlişkilerinin Gelişimi. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 15 (3), 227-249.

GÜLERYÜZ, Mehmet. (2014). Resmigeçit. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GÜLTEKİN, Ali. Orcan, Onay. (2015). Elif Şafak'ın "Ustam Ve Ben" Ve Jose Saramago'nun "Filin Yolculuğu" Adlı Eserinin Toplumsal Sınıf Ekseninde Analitik Olarak İncelenmesi. Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi Folklor Edebiyat Dergisi, 21 (84), 83-92.

GÜRSOYTRAK, Hakan. (2008). İşimize Bakalım. Sergi Kataloğu. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.

İstanbul Modern Sanat Müzesi. Geçmiş Ve Gelecek. Katalog, İstanbul.

KARAYEL GÖKKAYA, Evren. (2012). İstanbul'da Günlük Yaşam Sahnelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KARKINER, Nadide. ECEVİT, Mehmet. (2012). Neşat Günel'in İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi. Folklor Edebiyat Dergisi Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi, 18 (69), 207-243.

KESKİN, Candan. (2014). I. Dünya Savaşı Ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı Ve Türk Resmi. Akademik Bakış Dergisi, 7 (14), 263-279.

KOÇAK, Burcu. (2015). Osmanlı Minyatür Sanatın Nakkaş Levni’nin Saray Ve Halk Tiplerini. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

KONGAR, Emre. (2016). 21. Yüzyılda Türkiye. İstanbul: Remzi Kitabevi.

KOZLU, Düriye. (2009). Teknolojik Gelişmelerin Toplum Ve Sanata Yansımaları. Art-e Sanat Dergisi, 2 (3), 1-14.

KRAUSSE, Anna. Carola. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Çeviren: Dilek Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.

KUL, Rabia. (2014). Osman Hamdi Bey’in Resim Sanatında Portre Tarzı. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

KUM, Burhan. (2013). Evrensel Kültür Dergisi, 257, 47-51.

LEPPERT, Richard. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MARDİN, Şeref. (1990). Türkiye’de Toplum Ve Siyaset. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

ÖNDİN, Nilifer. (2003). Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

ÖZBOLAT, Abdullah. (2017). Statü Ve Din. Adana: Karahan Kitabevi.

ÖZDEMİR, Şennur. (2012). Türkiye’nin Sosyo-Ekonomik Dönüşümü. Emek Ve Toplum Dergisi, Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1 (1), 151-180.

ÖZERAKIN, Esra. Zeynep. (2014). Cihat Burak’ın Resimlerinde Hayal Ve Mizah. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya. (1987). Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunları. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.

PEKER, Raziye. (2017). Türk Devler Geleneğinde Kadının Konumu. Bilge Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1 (2), 157-164.

READ, Herbert. (2018). Sanat Ve Toplum. (Çeviren: Elif Kök). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

SENCER, Muzaffer. (1967). Sosyal Sınıf Kriterleri Üzerine Eleştirmeli Bir Deneme. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Kürsüsü, 123-155.

SUNAY, Serkan. (2012). Erken Hristiyan Ve Bizans Sanatında Hâle, Ekev Akademi Dergisi, 16 (50), 197-213.

ŞİMŞEK, Aydın. (2007). Sanat Ve İktidar. Ankara: Kanguru Yayınları.

TANSUĞ, Sezer. (1995). Türk Resminde Yeni Dönem. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer. (2008). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TERZİ, Sezin (2008). 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. 9 Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

TEZCAN, Mahmut. (2008). Kültürel Antropoloji. Ankara: Maya Akademi.

TİMUÇİN, Afşar. (2008). Estetik. İstanbul: Bulut Yayınları.

TOPSES, Mehmet. Devrim. (2013). Toplumsal Yapı Araştırmalarında Behice Boran'ın Yöntem Anlayışı. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi. Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi, 5 (2), 1-14.

TURANİ, Adnan. (2000). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURNER, Bryan. S. (2000). Statü. (Çeviren: Kemal İnal). Ankara: Doruk Yayıncılık.

TÜRDOĞAN, Orhan. (1978). Türk Toplumunda Sosyal Tabakalaşma Ve Sosyal Hareketlilik. Atatürk Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi, 3 (1-2), 141-159.

TÜRKDOĞAN, Orhan. (1996). Sosyal Şiddet Ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Timaz Yayınları.

UÇAN, Bahadır. (2018). George Grosz Eserleri Üzerinden Dada Mizah Bağıntısı. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 5 (1), 18-32.

ULUSOY, M. Demet. (2005). Sanatın Sosyal Sınırları. Ankara: Ütopya Yayınevi.

UYSAL, Arzu. (2009). Yüzün Ötesi-Portre Kurmak Üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi.

UZUNOĞLU, Meryem. (2008). Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

VARLIK ŞENTÜRK, Leyla. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

YENER, N. Göksun. (2013). Mümtaz Yener; Yaşamı Ve Sanatı. Doktora Tezi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

YILMAZ, Başak. (2008). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YILMAZ, Ayşe Nahide. (2014). Sanat Ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü. Hakemli Dergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 14, 285-315.

YILMAZ, Mehmet. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

ZORLU, Abdülkadir. (2003). Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi.

ZÜCHER, Eric Jan. (2017). Moderleşen Türkiye'nin Tarihi. (Çeviren: Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.

<http://www.travelingintuscany.com>, Mart 2019

<https://arthistorykvallarino.wordpress.com>, Mart 2019

<https://artsandculture.google.com>, Ocak 2019

www.istanbulsanatevi.com, Mart 2019

www.tate.org.uk, Mart 2019

www.nybooks.com, Mart 2019

www.pubhist.com, Ocak 2019

<https://mindonart.com>, Şubat 2019

www.sanatabasla.com, Ocak 2019

www.metmuseum.org, Mart 2019

www.arthipo.com, Mart 2019

www.vangoghgallery.com, Ocak 2019

www.moma.org, Mart 2019

<http://hlehua.blogspot.com>, Şubat 2019

<https://guzelsanat.wordpress.com>, Mart 2019

<http://disturbis.esteticauab.org>, Şubat 2019

<http://artistwonders.com>, Şubat 2019

<http://osman-hamdi.blogspot.com>, Mart 2019

<http://thearthistoryjournal.blogspot.com>, Mart 2019

<http://www.turkishpaintings.com>, Ocak 2019

<https://isteaturk.com>, Ocak 2019

<http://www.sanatteorisi.com>, Şubat 2019

<https://sanatkaravani.com>, Mart 2019

<www.tarihnotlari.com>, Şubat 2019

<http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr>, Mart 2019

<https://ipfs.io>, Şubat 2019

<http://kelebekgaleri.hurriyet.com.tr>, Ocak 2019

<http://turkishpaintings.com>, Mart 2019

<http://www.antikalar.com>, Mart 2019

<https://theartstack.com>, Şubat 2019

<http://www.artnet.de>, Ocak 2019

<www.artfulliving.com.tr>, Mart 2019

<http://www.akyildiz.com>, Şubat 2019

<http://www.nuriyem.com>, Ocak 2019

<http://www.beyazart.com>, Şubat 2019

<http://neseerdok.com.tr>, Mart 2019

<https://www.artxist.com>, Şubat 2019

<http://www.tdk.gov.tr>, Ocak 2019





T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Sabriye Yasinci
Doğum Yeri	Antalya
Doğum Tarihi	25.12.1970
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	553-129-69-29
e-posta	sabriye.yasinci@hotmail.com
Adres:	Fener mah. 1963 sok. Falez apt. No:4/12 Muratpaşa/ANTALYA
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Antalya Koleji
Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü