

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**1839-1960
BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM
SANATINDA SANATIN NESNESİ VE ÖZNESİ
OLARAK DÖNEM SANATÇILARININ İNSAN
FİGÜRÜNE YAKLAŞIMI**

**MUSTAFA BAYTAR
11724204**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. AHMET ATAN**

**İSTANBUL
2014**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**1839-1960
BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM
SANATINDA SANATIN NESNESİ VE ÖZNESİ
OLARAK DÖNEM SANATÇILARININ İNSAN
FİĞÜRÜNE YAKLAŞIMI**

**MUSTAFA BAYTAR
11724204**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 05.03.2014
Tezin Savunulduğu Tarih: 18.04.2014**

Tez Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

İmza

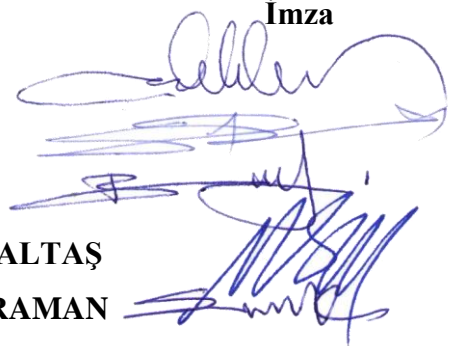
Tez Danışmanı : Prof. Ahmet ATAN

Jüri Üyeleri : Prof. Sadettin SARI

Doç. Dr. Birsen ÇEKEN

Yrd. Doç. Mehmet Şah MALTAŞ

Yrd. Doç. M. Emin KAHRAMAN



**İSTANBUL
Nisan / 2014**

ÖZ

1839-1960

BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA SANATIN NESNESİ VE ÖZNESİ OLARAK DÖNEM SANATÇILARININ İNSAN FİGÜRÜNE YAKLAŞIMI

Mustafa BAYTAR

April, 2014

Resim sanatımızda, batılılaşma yönündeki gelişmelere bağlı olarak, insan figürüne yönelik yaklaşımlar, Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki temel başlık altında toplanabilir. Figür olgusu açısından cumhuriyet öncesi ile sonrasında farklı biçimsel ve biçimsel yaklaşımların bir sonucu olarak birtakım ayrımlar söz konusu olsa da, resim sanatımızda insan figürüne yönelik gelişmelerin ele alındığı bu iki dönemi birbirine bağlı ve birbirini izleyen yanlarıyla sorgulamak, sebep sonuç ilişkilerinin bütünlüğü açısından daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemde, sanatın doğaya, figür gerçekliğine ve duygu dünyasına yönelik geçirdiği biçimsel ve içeriksel evre, Batı kaynaklı olup, toplumsal yaşamdaki gelişmeler doğrultusunda biçimlenmiştir. Cumhuriyet döneminde ise figüre yönelik bu bakış açıları daha da gelişerek, sanatçılardaki bireysel yaklaşımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda Türk resminde insan figürüne yönelik modernist etkilerin, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine uzanan bir gelişim süreci olarak görülmesi gerekir. "Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı Tarihinde", resim sanatımızın insan figürüne yönelik oluşum çizgisini incelemek adına, neredeyse gelenekselleşen bakış açısı ve yöntemlere bağlı kalınmıştır. Bu nedenle, Türk resmindeki figüratif olgular da bu genel geçer ilkelere göre ele alınmış, ortak paydalar etrafında toplanan sanatçılar, bu paydalar açısından değerlendirilmiştir. Özellikle insan figürüne yönelik yaklaşımlarında, sanatçıların yapılarındaki ayırıcı özelliklerin varlığı çoğu zaman farkına bile varılmadan, ya da bu tür özellikler ikinci plana alınarak, sanat akımlarının ya da geçerli eğilimlerin baskın yönleri öne çıkarılmıştır. Bilimsel yöntemlerle sanat tarihini genelleme açısından böyle bir yaklaşımı haklı gösterecek ölçütler geçerli olsa bile, konu sanat ve sanatçı eliyle yorumlanan insan figürü olduğunda, sanatçıları birbirinden ayıran ince duyguların varlığı göz ardı edilemez. Bu bizi ister istemez sanat yapıtları üzerinde odaklanan "ifade" sorununa götürecek ve insan figürü ele alınırken çeşitli yaklaşımların içinde gizli olan anlamların çözümüne zorlayacaktır. Bu bağlamda, ortaya konan bu çalışma; içeriksel anlamda, çağdaş ve kökensel değerler üzerinde biçimlenen, "Türk Resim Sanatı Tarihi"ndeki dönem sanatçıları ve eserlerinin analizinde, mutlak çözümün, sanat yapıtlarındaki ayırıştırıcı bireysel özelliklerin bize belki her şeyden daha fazla dikkate alınması gerektiğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, insan figürü, sanat, sanatçı, resim sanatı, minyatür

ABSTRACT

1839-1960

THE APPROACH OF ARTISTS OF THE PERIOD TO THE HUMAN FIGURE AS AN OBJECT AND SUBJECT OF THE ART IN THE TURKISH PAINTING ART ORIENTED TO THE WESTERN UNDERSTANDING

Mustafa BAYTAR

April, 2014

In our painting art, depending on the developments in line with westernization, the approaches for the human figure can be grouped under two main headings as pre- and post-Republic. Even if there are some distinctions as a result of different formal and stylistic approaches before and after republic in terms of figure fact, it can be a true approach to question this two periods at which developments for human figure in our painting art with aspects connected to each other and successive aspects, in terms of the integrity of cause and effect relationships. The formal and contextual stage experienced from art to nature, figure reality and emotional world at the period from the Reforms to Republic is Western sourced, it is formed in line with developments in social life. In the Republic period, this point of view for the figure was more developed, and it was effective in appearance of the individual approaches at the artists. In this context, the modernist effects for the human figure in the Turkish painting requires to be seen as development process laying from the Ottoman to the Republic Period. In the “History of the Turkish Painting Art for the Western Understanding”, almost traditionalized point of view and methods were observed for examination of the occurrence line for the human figure of our painting art. For this reason, the figurative cases in the Turkish painting were emphasized according to these valid principles, the artists who gather in joint interests were assessed in terms of these interests. Especially in the approaches for the human figure, the presence of distinctive features in the structure of the artist were not noticed, or this kind of feature was played minor role, and the dominant aspects of the art movements or current trends were highlighted. Even if there are valid criteria that justify such an approach in terms of generalizing the art history with the scientific methods, when the subject is the human figure that is reviewed with the art and hand of artists, the presence of subtle emotions of the artist are not ignored. This inevitably leads us to the “expression” problem that is focusing on work of arts, and while human figure is considered, this forces us for the solution of meanings hiding in various approaches. In this context, this work emphasizes the necessity to more consider the disintegrating features in works of art, absolute solution, in the analysis of works and period artists in the “Turkish Painting Art History”, formed on modern and original values in sense of context.

Keywords: Turkish painting, human figure, art, artist, painting, miniature

ÖNSÖZ

Tarih öncesi çağlarda olduğu kadar, tarihin başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte plastik sanatlarda en temel konu insan biçimi (figür) çevresinde yoğunlaşmıştır. Resim sanatı tarihi boyunca tüm dönemlerde ele alınan insan figürü, Türk resim sanatının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet sonrası 1960'lı yıllara kadar Çağdaş Türk Resim Sanatının gelişim ve oluşum serüvenine de ışık tutmaktadır.

Çalışmanın hazırlık aşamasında, çağdaş Türk resim sanatına yön veren bu iki kırılma noktası öncesinde, Batı sanatının Ortaçağ'dan itibaren, modern sanat akımlarına kadar geçen süreci ve bu süreçte insan figürünün gelişim ve ifade aşamaları göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, 19. yüzyıl öncesi minyatür sanatında insan figürünün kullanımı ve minyatür resim geleneğinden batı anlayışına dönük resim sanatına geçiş süreci de ele alınarak, çağdaş resim sanatımızın figürdeki tarihsel gelişim çizgisi kesintisiz bir şekilde sunulmuştur. 19. yüzyıl ortalarındaki kurucu kuşak asker ressamların üstlendiği resim hareketlerini, hatta 1914'ten sonra çoğu geleneğe bağlı figüratif eğilimler gösteren sanatçıların insan figürüne yönelik yaklaşımları üzerine genel saptamalar yapılabilir. Ancak, figürde bireysel ifade anlayışlarının yoğunlaştığı, gruplaşma eğilimlerinin ortaya çıktığı, değişik görüş, duyuş ve tekniklerle yoğrulan Cumhuriyet ve sonrası dönem sanatçıları için aynı genellemelerde bulunmak mümkün değildir. Söz konusu dönem ve sanatçıların insan figürüne yönelik yaklaşımlarının diyalektik bir mantıkla çözümlenmesi açısından figür olgusunun biçimsel ve biçimsel ayrıntıları üzerinde durulmuştur.

“Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı” tarihinde, insan figürü üzerinde yoğunlaşan eğilimleri, etkin sanat akımlarının ve toplumsal dinamiklerin etkileri doğrultusunda, kurucu kuşak asker ressamlardan başlayarak, figüre yönelik yaklaşımlar, sanatçı grupları ve bireysel anlatımlarıyla figüratif resim sanatına yön veren sanatçılar ele alınmıştır. Bu bağlamda, çağdaş Türk resim sanatının figür eksenli gelişim sürecini aydınlatmak ve yine dönem sanatçılarının insan figürüne karşı bireysel yaklaşımlarından yola çıkarak ayrıştırıcı niteliklerinin ortaya çıkarılması bu çalışmanın temel amacıdır.

Değerli hocam Prof. Ahmet ATAN'a, sevgili ailem, eşim ve çocuklarıma sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

İstanbul, Nisan 2014

Mustafa BAYTAR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xiv
1. GİRİŞ	1
2. RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ	3
3. BATI RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ	8
3.1. Ortaçağ Avrupa'sında İnsan Figürü	8
3.2. İnsan Figürü Merkezli Rönesans Resim Çağı	11
3.3. İnsan Figüründe Maniyerist İfade ve Flaman Natüralizmi	23
3.4. İnsan Figüründeki Duyguları Açığa Çıkaran Öznel Figür İfadeciliği ve Figürdeki Duygusal Biçim Dilinin Doğaya Yansıması	27
3.5. Neo Klasisizm, İnsan Figüründe Antik Çağa Yeniden Yöneliş ve Figürde Toplumsal, Doğal ve Duygusal Gerçekçilik	34
3.6. 1880'lerden 1970'lere Modern Sanat Akımlarında İnsan Figürü	40
4. 19. YÜZYIL ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNÜN KULLANIMI	65
4.1. Minyatür Resim Geleneğinden Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatına Geçiş	78
5. 1839 - 1923 BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ	84
5.1. 19. Yüzyıl Türk Resim Sanatı Kurucu Kuşak Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı	84
5.1.1. Ahmet Ali Paşa (1841-1907)	91
5.1.2. Süleyman Seyyid Bey (1842-1913)	98

5.1.3. Osman Hamdi Bey (1842-1910)	102
5.1.4. Halil Paşa (1857-1939)	110
5.1.5. Hoca Ali Rıza (1858-1930)	115
5.1.6. Halife Abdülmecid (1868-1944)	118
5.2. 1914 Kuşağı Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı	125
5.2.1. Sami Yetik (1878-1945)	132
5.2.2. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)	136
5.2.3. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)	141
5.2.4. İbrahim Çallı (1882-1960)	143
5.2.5. Hikmet Onat (1882-1977)	152
5.2.6. Feyhaman Duran (1886-1970)	157
5.2.7. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)	163
5.2.8. Namık İsmail (1890-1935)	169
6. 1923 – 1960 CUMHURİYET DÖNEMİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ	174
6.1. Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı	174
6.1.1. Şeref Kamil Akdik (1899-1971)	182
6.1.2. Cemal Tollu (1899-1968)	187
6.1.3. Cevat Dereli (1900-1989)	190
6.1.4. Zeki Kocamemi (1900-1959)	194
6.1.5. Muhittin Sebati (1901-1932)	198
6.1.6. Malik Aksel (1901-1987)	202
6.1.7. Refik Fazıl Epikman (1902-1974)	206
6.1.8. Fikret Mualla Saygı (1903-1967)	210
6.1.9. Ali Avni Çelebi (1904- 1993)	216
6.1.10. Mahmut Celalettin Cüda (1904-1987)	221
6.1.11. Hale Asaf (1905-1938)	224
6.1.12. Zeki Faik İzer (1905-1988)	228
6.1.13. Nurullah Berk (1906-1982)	231
6.1.14. Halil Dikmen (1906-1964)	235
6.1.15. Turgut Zaim (1906-1974)	238
6.1.16. Sabri Fettah Berkel (1907-1993)	241
6.1.17. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)	245
6.1.18. Avni Arbaş (1913-2003)	250
6.1.19. Abidin Celal Dino (1913-1993)	254
6.1.20. Neşet Günal (1923-2002)	257
7. SONUÇ	264
KAYNAKÇA	266
ÖZGEÇMİŞ	274

TABLolar LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1: Adnan Çoker'in Yurtdışında Sanat Öğrenimi Görmüş Türk Ressamlarını Eğitim Aldıkları Hocaları İle İlişkilendirdiği Tablosu	90
Tablo 2: Adnan Çoker'in Yurtdışında Sanat Öğrenimi Görmüş Türk Ressamlarını Eğitim Aldıkları Hocaları İle İlişkilendirdiği Tablosu	131
Tablo 3: Türk İzlenimcileri, (1914 Çallı Kuşağı) Sonrasında, Cumhuriyet Döneminde Kurulan Ressam Topluluklarını Gösteren Tablosu	177
Tablo 4: Türk Resim Sanatında 1960 Sonrası Ortaya Çıkan Sanat Anlayışlarını, Sanatsal Gelişmeleri ve Bazı Kişisel Eğilimleri Gösteren Tablo	181

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, Fresk, 1305	9
Şekil 2: Masaccio, Kutsal Teslis, Fresk, 1427	11
Şekil 3: Paolo Uccello, San Marino Savaşı, Ahşap Üstüne Tempera, 1450-60	13
Şekil 4: Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Fresk, 1430-45, Floransa	14
Şekil 5: Andrea Mantegna, İsa İçin Ağlayanlar, Tuval Üstüne Tempera, 1480	16
Şekil 6: Leonardo da Vinci, Üç Kutsal Kralın Bağlılık Sunuşu Kralların Secdesi, Uffizi, Floransa	18
Şekil 7: Leonardo da Vinci, Kutsal Bakire ve Çocuk, 150	19
Şekil 8: Michelangelo, Son Yargı Günü, Fresk, 1534-41, Sistina Şapeli	21
Şekil 9: Raffaello, Atina Okulu, Fresk, 770 cm, 1508-10, Roma	22
Şekil 10: Jacopo Pontormo, Meryem'e Havale, 202x156 cm, 1530	23
Şekil 11: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evliliği, 59x81 cm, 1434	25
Şekil 12: Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 162x114 cm, Ahşap Yağlıboya, 1568	26
Şekil 13: Rubens, Çarmıhın Kaldırılması, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1610	27
Şekil 14: Rembrandt van Rijn, Gece Nöbeti, 363x437 cm, TÜYB. 1642	29
Şekil 15: Rembrandt Harmensz van Rijn, Kendi Portresi, 1668	30
Şekil 16: Antoine Watteau, Kythera Adası'na Doğru Yola Çıkış, 130x192 cm, TÜYB, 1718	32
Şekil 17: Jean Honore Fragonard, Salıncak, 64x81 cm, TÜYB	33
Şekil 18: Jacques Louis David, Horaslıların Yemini, TÜYB, 1784	35
Şekil 19: Goya, Asillerin 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilişi, 266x345 cm 1814	36
Şekil 20: Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, TÜYB, 1830	38
Şekil 21: Jean François Millet, Hasatçılar, TÜYB, 83x110 cm, 1857	39
Şekil 22: Gustave Courbet, Taş Kıran Adamlar, 159x259, TÜYB, 1851 ...	40
Şekil 23: Manet, Kırdada Yemek, TÜYB, 214x270, 1863	41
Şekil 24: Claude Monet, Bahçedeki Kadınlar, 1866	42
Şekil 25: Edgar Degas, Dans Dersi, TÜYB, 1875	43
Şekil 26: Auguste Renoir, Moulin de la Galette'de Dans, TÜYB, 1876 ...	44
Şekil 27: Paul Cezanne, Yıkılan Kadınlar, TÜYB, 1906	45
Şekil 28: Cezanne, Yıkılan, 50x38.5 cm, 1885, New York	46
Şekil 29: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 82x114 cm, TÜYB, 1885	47
Şekil 30: Paul Guagin, Selam Sana Meryem Ana, 114x89 cm, 1891	48

Şekil 31:	Henri Matisse, The Dance, TÜYB, 260x391 cm, 1910	50
Şekil 32:	Max Beckmann, Gece, TÜYB, 133x154 cm, 1918	51
Şekil 33:	Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, TÜYB, 1907	53
Şekil 34:	Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, 146x89 cm, TÜYB, 1912	55
Şekil 35:	Giacomo Balla, Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi, 90x110 cm, 1912	56
Şekil 36:	Salvador Dali, Yanan Zürafa, 35x27 cm, TÜYB, 1940	58
Şekil 37:	Robert Rauschenberg, Kanyon, 216x176x58 cm, 1959	60
Şekil 38:	Roy Lichtenstein, M-Maybe, 152.4x152.4 cm, 1965	62
Şekil 39:	Andy Warhol, Marilynler, 1962	63
Şekil 40:	Richard Estes, Beşinci Cadde	64
Şekil 41:	Kamal ud-Din Behzad Herawi, "Havarnak Kalesinin Mimari" 1494-1495, Timur Dönemi, Herat	67
Şekil 42:	İskender Targar'da, Ahmedi, İskendername, 1460 civ. (Fatih Sultan Mehmed'i yeni İskender olarak tanımlayan Ahmedi'nin İskendernamesi adlı eserden)	69
Şekil 43:	Nakkaş Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed'i gül koklarken tasviri, 1480	70
Şekil 44:	Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi	71
Şekil 45:	Nakkaş Osman, III. Murad Surnamesi, Peştemalcılar Locasının geçışı, 305x200 mm, Yaklaşık olarak 1585, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi	72
Şekil 46:	Konaklayan yolcular, Albüm, Topkapı sarayı kitaplığı, H.2148, s.8a,17.yüzyılın ikinci yarısı	75
Şekil 47:	Levni, Acem Çengisi Maverdi, Albüm. TSM, H2155.76	
Şekil 48:	Kadın Portresi, TSM Kitaplığı, 1747 (Rafail tarafından yapıldığı sanılıyor.)	77
Şekil 49:	Ahmet Ali Paşa Atölyesinde	91
Şekil 50:	Şeker Ahmet Ali Paşa, Talim Yapan Erler, 61,5x47 cm, TÜYB ..	92
Şekil 51:	Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, TÜYB, 140 x 180 cm, İRHM	94
Şekil 52:	Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, (Ayrıntı)	95
Şekil 53:	Ahmet Ali Paşa, Kendi Portresi, 116x85cm, TÜYB	97
Şekil 54:	Süleyman Seyyid Bey	98
Şekil 55:	Süleyman Seyyid Bey, Genç Kız Portresi, Kağıt üzerine sepya ...	99
Şekil 56:	Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam, 35x32 cm, TÜYB	101
Şekil 57:	Osman Hamdi Bey	102
Şekil 58:	Osman Hamdi Bey, Silah Taciri, 180x134 cm, TÜYB	104
Şekil 59:	Osman Hamdi Bey, Mimosalı Kadın, 135,5x98 cm, TÜYB	105
Şekil 60:	Osman Hamdi Bey, karısı Naile Hanım'ın da pek çok resmini fotoğraftan yararlanarak yapmıştır. Sağ altta kızı Nazlı	106
Şekil 61:	Osman Hamdi Bey, Naile Hanım Portresi, 74x52 cm, TÜYB ...	107
Şekil 62:	Osman Hamdi Bey, İftar'dan Sonra, TÜYB, 1886	108
Şekil 63:	Halil Paşa110	
Şekil 64:	Halil Paşa, Madam X, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889	111
Şekil 65:	Halil Paşa, Çıplak, Karakalem, Özel Koleksiyon112	
Şekil 66:	Halil Paşa, Yatan Kadın, 1894, 41x60 cm, TÜYB. İRHM	114
Şekil 67:	Hoca Ali Rıza115	
Şekil 68:	Hoca Ali Rıza, Fenerli Sokak, 42x32 cm, TÜYB, İRHM	116

Şekil 69:	Hoca Ali Rıza, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 1909	117
Şekil 70:	Halife Abdülmecid	118
Şekil 71:	Halife Abdülmecid, Haremde Beethoven, 155.5x211 cm, TÜYB, İRHM	120
Şekil 72:	Halife Abdülmecid, Haremde Goethe, 154x211 cm, TÜYB, İRHM	121
Şekil 73:	Halife Abdülmecid, Şehzade Ömer Faruk, TÜYB	122
Şekil 74:	Şekil 74: Şehzade Ömer Faruk Efendi çocukluk fotoğrafı, Halife Abdülmecid'in Tablosu ve Ömer Faruk Efendi'nin 1959'da çekilmiş bir fotoğrafı	123
Şekil 75:	Halife Abdülmecid Efendi, Oğlu Ömer Faruk'un Portresi, TÜYB	124
Şekil 76:	20 Ocak 1911 tarihli, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın ilk sayısı	126
Şekil 77:	I. Dünya Savaşı'nda Türk cephelerindeki askerleri resimlerle anlatmak için Şişli'de kurulan atölyede Şehzade Abdülmecid, Hüzeyin Avni Lifiç, Namık İsmail, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Hikmet Onat bir arada.127	
Şekil 78:	Sami Yetik Atölyesinde	132
Şekil 79:	Sami Yetik, Topçular, 70x99 cm, TÜYB, 1928, ADR ve HM. Koleksiyonu	133
Şekil 80:	Sami Yetik, Atatürk Anafartalar'da, 165x250 cm, TÜYB	134
Şekil 81:	Sami Yetik, Ankara Saman Pazarı, 70x101.5 cm, MÜYB, 1936	135
Şekil 82:	Mehmet Ruhi Arel	136
Şekil 83:	Mehmet Ruhi Arel, Model, 100x73 cm, TÜYB, 1909	137
Şekil 84:	Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, 170x230 cm, TÜYB, İRHM	138
Şekil 85:	Mehmet Ruhi Arel, Yaşmaklı Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya	139
Şekil 86:	Mehmet Ruhi Arel, Dokumacı, 140x160 cm, 1926, T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu	140
Şekil 87:	Nazmi Ziya Güran	141
Şekil 88:	İbrahim Çallı	143
Şekil 89:	İbrahim Çallı, Türk Topçuları, 180 x 270 cm, TÜYB, 1917	145
Şekil 90:	İbrahim Çallı, Mustafa Kemal ve Yunan Ordusu Başkomutanı Trikopolis'in Kılıç Teslimi, 207x305 cm, TÜYB, İstanbul Askeri Müzesi	146
Şekil 91:	İbrahim Çallı, Gül Koklayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya ..	147
Şekil 92:	İbrahim Çallı, "Mevlevi" dizisinden, Tuval Üzerine Yağlıboya ..	148
Şekil 93:	İbrahim Çallı, Bir Balo Gecesi, 75x80 cm, TÜYB	149
Şekil 94:	İbrahim Çallı, Çınaraltı, 61x85 cm, KÜYB (Tarihsiz)	150
Şekil 95:	İbrahim Çallı, Emirgan - Çınaraltı, TÜYB, (Tarihsiz)	151
Şekil 96:	Hikmet Onat	152
Şekil 97:	Hikmet Onat, Köy Delikanlısı, Tuval Üzerine Yağlıboya154	
Şekil 98:	Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Asker, 145x120 cm, TÜYB,1917	155
Şekil 99:	Hikmet Onat, Balıkçı Motorları, 54x73 cm, TÜYB, 1952.156	
Şekil 100:	Feyhaman Duran	157
Şekil 101:	Feyhaman Duran, Güzin Duran'ın Portresi, 46x37 cm, TÜYB ..	159

Şekil 102:	Feyhaman Duran, Ressamlar Grubu, 133x162 cm, TÜYB, 1921, İRHM	160
Şekil 103:	Feyhaman Duran, Köpekli Kız, 95.5x160 cm, TÜYB, 1925	161
Şekil 104:	Feyhaman Duran, Mavi Şalvarlı Kız, TÜYB	162
Şekil 105:	Hüseyin Avni Lifij	163
Şekil 106:	Hüseyin Avni Lifij, Otoportre, 41x30.5 cm, TÜYB	164
Şekil 107:	Hüseyin Avni Lifij, Alegori, 160x200 cm, TÜYB, İRHM	166
Şekil 108:	Hüseyin Avni Lifij, Karagün, 93x118 cm, TÜYB, ADRHM	167
Şekil 109:	Namık İsmail	169
Şekil 110:	Namık İsmail, Sedire Uzanan Kadın, 131x185 cm, TÜYB, 1917	170
Şekil 111:	Namık İsmail, Harman, 165x201 cm, TÜYB, 1923, İRHM	171
Şekil 112:	Namık İsmail, Mediha Hanım'ın Portresi, 63x58 cm, TÜYB, 1920	172
Şekil 113:	Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1931 deki 4. Sergisi. Mahmut Cüda, Hadi Bara, Nurettin Ergüven, Refik Epikman, Cevat Dereli, Fahri Arkunlar. Önde: Havva Heykeli, Arkada: Bedia Baş	178
Şekil 114:	Şeref Kamil Akdik	182
Şekil 115:	Şeref Akdik, Halk Mektepleri, 180x150 cm, TÜYB	182
Şekil 116:	Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, TÜYB	185
Şekil 117:	Cemal Tollu	187
Şekil 118:	Cemal Tollu, Ana Toprak, 95x130 cm, TÜYB	188
Şekil 119:	Cemal Tollu, İstihsal, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1954	189
Şekil 120:	Cevat Dereli	190
Şekil 121:	Cevat Dereli, Balıkçı, 116x89 cm, TÜYB	191
Şekil 122:	Cevat Dereli, Balıkçı Dükkânı, Tuval Üzerine Yağlıboya	192
Şekil 123:	Zeki Kocamemi	194
Şekil 124:	Zeki Kocamemi, Nü Model, 55.5x46 cm, TÜYB, 1905	195
Şekil 125:	Zeki Kocamemi, Atatürk'ün Cenaze Töreni, 149.5x230 cm, TÜYB	196
Şekil 126:	Muhittin Sebati	198
Şekil 127:	Muhittin Sebati, Atik Ali Paşa Camii, 72x60 cm, TÜYB, 1922	200
Şekil 128:	Muhittin Sebati, Erkek Portresi, 25x23 cm, TÜYB	201
Şekil 129:	Malik Aksel	202
Şekil 130:	Malik Aksel, Halı Dokuyanlar, 95x86 cm, TÜYB	203
Şekil 131:	Malik Aksel, Kız Çocuğu, Tuval Üzerine Yağlıboya	204
Şekil 132:	Refik Fazıl Epikman	206
Şekil 133:	Refik Fazıl Epikman, Bar, 46x55 cm, TÜYB	207
Şekil 134:	Refik Fazıl Epikman, Arzuhalci, 44.5x35.5 cm, TÜYB	208
Şekil 135:	Fikret Mualla Saygı	210
Şekil 136:	Fikret Mualla, Nü, 40.5x31 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 1938	211
Şekil 137:	Fikret Mualla, Sarı Elbise, 56x63 cm, Kâğıt Üzerine Guvaş	213
Şekil 138:	Fikret Mualla Saygı, Teşebbüs, 54x37 cm, TÜYB	215
Şekil 139:	Ali Avni Çelebi	216
Şekil 140:	Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 140x187 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	217
Şekil 141:	Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 150x100 cm. TÜYB	219

Şekil 142:	Ali Avni Çelebi, Nü Desen, Kâğıt Üzerine Füzen. 1942	220
Şekil 143:	Mahmut Celalettin Cüda	221
Şekil 144:	Mahmut Celalettin Cüda, Heykelli Natürmort, 65x50 cm, TÜYB	222
Şekil 145:	Hale Asaf	224
Şekil 146:	Hale Asaf, İsmail Hakkı Oygur Portresi, 91x72 cm, TÜYB	225
Şekil 147:	Hale Asaf, Kendi Portresi, TÜYB, 1938	226
Şekil 148:	Zeki Faik İzer	228
Şekil 149:	Zeki Faik İzer, Matisse ve Picasso'nun Romen Bluzlu Kadın Tablosundan Esinlenme, 97x63 cm, Kâğıt Üzerine Kolaj, 1976	229
Şekil 150:	Nurullah Berk	231
Şekil 151:	Nurullah Berk, Sultan, 28.4x40 cm, TÜYB	232
Şekil 152:	Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 60x92 cm, TÜYB	233
Şekil 153:	Halil Dikmen	235
Şekil 154:	Halil Dikmen, Balıkçılar, 151x226 cm, TÜYB	236
Şekil 155:	Halil Dikmen, Köylü Kadınlar, 130x97 cm, TÜYB	237
Şekil 156:	Turgut Zaim	238
Şekil 157:	Turgut Zaim, Yörükler, Tuval Üzerine Yağlıboya	239
Şekil 158:	Turgut Zaim, Halı Dokuyan Kadınlar, 87.5x74.5 cm, TÜYB	240
Şekil 159:	Sabri Fettah Berkel	241
Şekil 160:	Sabri Berkel, Yoğurtçu, 162.5x130 cm, TÜYB	243
Şekil 161:	Sabri Berkel, Simitçi, 163 x 92 cm, TÜYB, 1955. İRHM	244
Şekil 162:	Bedri Rahmi Eyüboğlu	245
Şekil 163:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ayşe Gelin, 16x47 cm. Kâğıt üzerine guvaş	247
Şekil 164:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz, 183x122 cm. Tuval üzerine karışık teknik	248
Şekil 165:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın, (Tren Yataklı Vagon), 146x183 cm. Ahşap üzerine yağlıboya	249
Şekil 166:	Avni Arbaş	250
Şekil 167:	Avni Arbaş, Atlılar, 50x68 cm. Ahşap üzerine yağlıboya	251
Şekil 168:	Avni Arbaş, Kadın Portresi, 81x65 cm, TÜYB	252
Şekil 169:	Abidin Celal Dino	254
Şekil 170:	Abidin Dino, Köylü, Tuval Üzerine Yağlıboya	255
Şekil 171:	Neşet Günal	257
Şekil 172:	Neşet Günal, Üç Güzel, 149x150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1951	258
Şekil 173:	Fernand Leger, Three Sisters, 127x95.2 cm. Tuval üzerine yağlıboya	258
Şekil 174:	Neşet Günal, Yaşantı, 200x225 cm. TÜYB	259
Şekil 175:	Neşet Günal, Çocuklar, 27x27 cm. TÜYB, 1963	260
Şekil 176:	Neşet Günal, Ana ve Çocuk, 200x67.5 cm, TÜYB	261
Şekil 177:	Neşet Günal, Kurbanlık, 99.5x182 cm. Tüyb. 1962, İRHM	263

KISALTMALAR

ADRHM	: Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi
İRHM	: İstanbul Resim Heykel Müzesi
MRHB	: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
TSM	: Topkapı Saray Müzesi
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlıboya
YEM	: Yapı Endüstri Merkezi

1. GİRİŞ

Figür kavramı, resim sanatı tarihi boyunca sürekli değişim ve gelişim içinde olmuştur. İnsan figürü, insanlığın varoluşuyla beraber süregelen derin tarihinin yanında esas konumuz olan resim sanatı tarihindeki yeri ile insanların ve toplumların sosyal, siyasal ve kültürel yapılarını kavramaya yardımcı olan bir anahtar işlevi taşımaktadır. Biçimsel ve biçimsel oluşum ve varoluşuyla toplumsal dönüşümlere, toplumsal yapıdaki kırılma noktalarına ve düşünsel üretimlere bağlı olarak çeşitlenmiş, dolaylı ve dolaysız olarak resim sanatı tarihine ana ifade kavramlarından biri olarak yön vermiştir. Resim sanatındaki ve hatta diğer sanat dallarındaki düşünsel değişimlere bağlı olarak çeşitlenen figüratif ifadeler, kendi döneminin, dünyaya, insana bakış ve yaklaşımın plastik dile dökülmüş birer görsel belge niteliği taşımaktadırlar.

Tarihin başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte sanat tarihine ve resim sanatına yön veren insan figürü, neredeyse bütün toplumlarda dini, politik gücü, gelenek ve görenekleri, toplumun özünü aktaran değerleri ifade etmiş ve bu konular her zaman onun çevresinde yoğunlaşmıştır.¹ İnsan figürü bütün kültürlerde kutsal bir değer kazanmış, özellikle resim sanatında kullanımındaki etkinliğiyle, kültürel değerler ile toplumun duyu ve düşünce yaklaşımı hakkında sanatta en fazla bilgi verici öge konumundadır. Tarihinin neredeyse bütün dönemlerinde, figür üzerine gelişim gösteren Batı resim sanatı için de, bütün plastik değerleri içinde barındırabilen insan figürü, biçimlere düzen ilkelerini verme açısından büyük bir kaynak olmuştur.

Türk Resim Sanatında, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde geleneksel sanatların birçoğunda insan figürünün görkemli örneklerine daha çok stilize bir anlayış hâkim olmakla beraber çeşitli anlam ve tekniklerde tarih boyunca betimlenmiştir. Türk İslam tarihi boyunca insan figürünün en belirgin bir şekilde ifade edildiği sanat dalı ise kuşkusuz minyatür resim sanatıdır. Türk resim sanatında, minyatür resim

¹ J. N. Erzen, "Figüratif", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), 591.

geleneğinden sonra, 18. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı devletinin batılılaşma girişimlerine bağlı olarak sanatta yenileşme girişimleri doğrultusunda yapılan çalışmalar, insan figürünün daha yoğun ve ifadeci bir üslup doğrultusunda gerçekçi bir şekilde betimlenmesine olanak sağlamıştır. İnsan figürü betimlemelerine yönelik bu gerçekçi ve ifadeci üslup, başlangıcından günümüze kadar Türk Resim Sanatında farklı anlayışlar ve bireysel farklılıklar içinde varlığını sürdürmüştür, ancak asıl konumuz olan, “Çağdaş Türk Resim Sanatında” daha baskın bir ifade ortaya koymuştur.

Sanatta olduğu gibi, yaşamın her alanında varlığının ağırlığını bütün değerlerin bir araya gelmiş bir özeti olarak kendisini ifade eden insan, bütün canlılardan farklı gelişmiş zihin fonksiyonları, konuşma becerisi ve diğer bütün yetenekleri ile yaratılanların en mükemmeli ve en yüksek aşama olarak gösterilir. Marx’a göre ise insan, hayatta üstlendiği önemli roller ve bunların hayata yansıyan anlamı açısından, bütün insanlığın gelişiminin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.² Ayrıca sanatta, geçmişe ışık tutan yönüyle de, tarih boyunca elde edilen bilgiyi temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, sanattaki biçim ve içeriğin birbiri için vazgeçilmez bir bütün olduğu göz önünde bulundurularak, insan figürünün sanat yapıtlarındaki bilinçli bir şekilde ortaya konan ifade gücü, onun her alanda olduğu gibi, sanatta da varlığının bütün değerlerini temsil ettiğini ispatlayan en büyük kanıttır.

Sanat hakkında eski çağlardan başlayarak günümüze kadar pek çok tartışmanın konusu olan sanatçının betimlediği insan figürü, tasvir edildiği bütün ifade ve anlayışların özü, figürün yaratıcısı ile bağlantılı olduğu olsa gerek. Çünkü sanatçıların değerlerini ifade etme yolunda çeşitli yaklaşımlarla başvurdukları temel kaynak her seferinde insan figürü olmuştur. Bu anlayış, hem Batı sanatı için, hem de Türk resim sanatı için tarih boyunca tüm dönemlerde sergilenen figüratif örneklerden açıkça anlaşılmaktadır. İnsan figürü doğada canlı ve cansız varlıkların tümünü kapsayan ve onlarla birlikte var olan, resim sanatının da onunla birlikte var olduğu sanatın özünü temsil etmektedir.

² M. Rosenthal, P. Yudin, **Felsefe Sözlüğü**, çev. Aziz Çalışlar. (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1997), 235.

2. RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ

Resim sanatının temel ögesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir denebilir. İnsan figürü çağlar boyu, doğal durumundan başka, tanrısal ve bitkisel, fantastikten olağanüstüne kadar birçok farklı anlatımlar içinde betimlenmiştir. Ayrıca ileri kültürlerde insanın resmedilmesinin gerektirdiği çeşitli değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Bu tür kültürlerde ve özellikle de Batı sanatında dinin etkisinde kalan ilk dönemleri saymazsak, insan figürünün betimlenmesi nesnel gerçeğe öykünmeden çok, çeşitli üslupsal eğilimlerin ifadelerine göre biçimlenmiştir.³ En ilkel toplumlardan, günümüz en uygar toplumlarına kadar insanoğlu, im'ler ve figüratif simgelerle diyalog kurmaya, kendilerini ifade etmeye, bilgi alışverişinde bulunmaya ve anılarını saptama ve saklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda resim sanatındaki "figür" olgusu bireysel ve toplumsal gereksinimleri de karşılamaktadır. Sanat tarihçilerinin çeşitli biçimlerde yorumladıkları insan ve hayvan figürlerinin betimlendiği av sahnelerini içeren Altamira ve Lascaux mağara resimlerinden beri böyle süregelmiştir. İnsan doğada iyi ve kötü ilişkiler içerisinde bulunmak zorunda olduğu birçok güçlerle birlikte yaşamış ve bu yönüyle kendini ifade yoluna gitmiştir. Bu güçlerle diyalog kurarken izleyiciyi etkileyebilecek sembolik figürlerden de yararlanmıştır.⁴ İnsan figürünün genel tarih süreci içinde, dışavurum ve soyutlama ile kurduğu ilişkiler de son derece önemlidir. 19. yüzyıl sonrasında dünyadaki çağdaş ve yoğun figür gelişmeleri insan figürünün resim sanatı açısından son dönemdeki gelişmelerine çok iyi örnekler sunmaktadır. Bu anlamda insan figürünü bireysel üsluplarıyla betimleyip ifade farklılıkları içine giren sanatçıların biçimsel ya da biçim bozma olanaklarına yönelik açılımlar yaptığını ve bunlardan yararlandıkları söylenebilir.

Figüratif resim, bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak

³ Kemal İskender, "Figür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997): 589.

⁴ Ahmet Atan, *Sanatta Özgürlük ve Özgünlük*, Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:43, (İstanbul: 2000), 16.

ortaya konulmuş olsa bile, eğer izleyici, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figüratif bağlantıları ortaya çıkarabiliyorsa, bu bir figüratif resimdir der, Neşe Erdok.⁵

İnsan figürü ve figür, sanat anlayışlarına ve sanatçılara göre değişkenlik gösteren bir kavramdır aslında. İnsanlık tarihi boyunca sosyal yaşamda sürekli sorgulanan insan, resim sanatı içinde de çeşitli figüratif yaklaşımlarla, plastik yön ve yöntemlerle farklı biçimlerde sorgulanmıştır. Bu dinamik kavramı çözümlenmesi insanı algılamaya ve anlamaya direkt bağlı olsa gerek. Sanatçının figürü algılayıp çözümlenmesi çok yönlü bir kavram birlikteliğinin yanında, en yalın hali ile kendi yaşantısı, psikolojik durumu ve bulunduğu ortamın şartlarına bağlı olarak belirginlik kazanır. Her sanatçı kendi ifade anlayışına en uygun şekilde figürü plastik açıdan sorgular, bu belki bir yüceltme belki de yerecek kadar resme feda etme anlayışıyla sunulabilir. Fakat unutulmamalıdır ki her iki ifade tarzı da figür kavramının değerinden bir şey kaybettirmez belki daha da yüceltir.

Ard-izlenimci Fransız ressamı Paul Gauguin'in bir resminin konusu “Nereden Geliyoruz?, Neyiz?, Nereye Gidiyoruz?” dur. Sanatçıların eserleri ve bu eserlerinin ifadeleri ve kimlikleri ile ilgili bu ve benzeri can alıcı sorulara sadece konumuz olan resimde ve genelde sanat alanında değil, tüm alanlarda verilebilecek/bulunabilecek doğru yanıtlar geçmişi ve bu günü doğru değerlendirip, geleceğe yönelik sağlıklı, uzgörürü adımı atılmasını sağlar ve belirgin hedeflere ulaşabilmeyi kolaylaştırır.⁶

Resim sanatında insan figürünün kullanımına ilişkin örnekler, dünya üzerindeki birçok uygarlıkta dönem dönem kendine has özellikler göstererek var olagelmiştir. Batı resim sanatı tarihi ile ilgili geriye dönüp baktığımızda ise geçmişinde genel itibari ile din kavramı ön planda olmuştur. Dolayısıyla belli dönemlerde resimlerdeki figürler de dinin etkisi altında kalmışlar bir yönüyle dini tasvir etmişlerdir. Özellikle Ortaçağ'da üretilen insan figürünü konu alan resimlerin birçoğunda kutsal kitap İncil'den sahneler betimlenmiştir. Konular çok anlaşılır biçimde resimlere aktarılmıştır. Resimlerin çoğu adeta incilin metinlerini açıklayan birer anlatım aracı rolünü üstlenmiş gibidirler. Bu bağlamda resim tarihinin geçmişine dönük figüratif ifadeleri sorgulayabilmemiz için belli dönemlerde dinlerin etkisinde kalan figürleri

⁵ Erdok, Neşe. **Figüratif Resimde Buluş Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, (Ankara, 1977), 8.

⁶ Aydın Ayan, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan, **Bir Seçki İki Sergi: 70+70** (İstanbul, 2008), 12.

ve din ile olan bağlarını da göz önünde bulundurmamız gerekir. Batı tarihteki bu tür dini figüratif resimlerin kendi içindeki özel ifadelerinin yanında kendinden sonraki dönemlerin de temellerini oluşturduğunu ve etki altında bıraktığını unutmamalıyız. Avrupa resmindeki bu dini figürlerin kendi dönemlerinde resim sanatına yaptığı çeşitli etkilerinin yanında zamanla resimde insan figürünün anlam boyutuyla ilgili çeşitliliğini de arttırmıştır. Sanatçılardaki bireysel ifade anlayışları ile beraber, ressamın insan figürü ile çizimlerinde farklılıklar oluşmaya başlamış ve figüratif ifade çeşitliliği daha çok artmıştır.

Figür resminde ifadeye yaklaşımları açısından sanatçılar, resim sanatındaki ilk dönemler için, şartlar ve teknik yetersizlikleri de göz önünde bulundurursak figürü sınırlı bir şekilde anlamlandırma ve doğrudan ifade ediş tarzı benimsediklerini görebiliriz. Resim sanatı tarihinde, genel olarak dönemlere bakacak olursak, sosyal alandaki gelişmelere de bağlı olarak figüratif ifadeci resimde daha sağlam bir yapı kullanılmış, biçimin plastiği ve bu plastiğin ifadeye kattığı anlam bütünlüğü daha belirgin bir şekilde ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Figüratif ifadeci resimde kimi sanatçılar klasik sanatın tüm kurallarını reddederek, rengin ve biçimin istenildiği gibi kullanıldığı, ressamın sübjektif görüşünü yansıtabildiği, iç ve dış dünya arasındaki gerilimin ifadesi üzerine yeni estetik anlayışlar ortaya koymaya çalışmıştır. Bu anlayış ile beraber insan figüründe biçim ve form gerçekliğine önem verilmeden ele alınmış, tamamen içgüdüsellik, canlı çarpıcı renkler, deformasyon, perspektifin önemsizliği, hızlı fırça vuruşlarıyla ortaya konmak istenen heyecan ve salt ifadecilik her zaman ön planda olmuştur.

Ernest Fischer, 'Sanatın Gerekliliği' adlı kitabında eleştirel bir bakış açısıyla, sanatın başlangıcı, öz ve biçim gerçekliğinin yitirilmesi ve resim sanatında figüratif ifade, gibi konulara yaklaşırken, resimde ifadeye yönelik olarak, sanatın var olma sebebi hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmamıştır diyor. Ona göre, parçalanmış, iç çatışmalar yaşayan bir toplumda sanatın işlevi ilk baştaki görevinden oldukça farklılaşmıştır. Bu toplumsal şartlar içinde yaşayan sanatçı, kullandığı anlatım araçlarını değiştirerek, daha eleştirel bir ifade anlayışı takınmış ve çeşitli sanat anlayışlarıyla değişik toplum yapıları arasındaki ilişkileri gözden geçirerek eleştirel bir tavırla figür resminde ifadeyi güçlü ve farklı kılma anlayışına yönelmiştir.

İnsan figürünün ön planda olduğu resim sanatında sanatçı kendine özgü resimsel ifade anlayışı ile toplumda egemen olan kültürün dışına çıkmaya çalışarak, bu

kültürün kullandığı argümanları ve anlatım tarzlarına karşı çıkmış, eleştirel bir yaklaşım sergilemeye başlamıştır. Bu süreçte gelişen ifade farklılıkları, toplumun içinde bulunduğu uyumsuzlukları vurgulayan ve resimsel ifadeye yönelik uygun yeni teknikler bulmaya çalışan birçok sanat üslubunun gelişmesine sebep olmuştur. Günümüzde de yaşanan toplumsal değişimlerin etkilerini duygularının dışavurumunu figüratif ifade ile anlatma yolları arayan sanatçılara, resimsel ifadeye eleştirel yaklaşan birçok eski ustanın ve sanat üslubunun çok önemli etkileri olmuştur. Resim sanatında ve insan figüründe ifade yoğunluğuna bağlı artan bireysel üsluplar, 20. yüzyıl sanat akımlarının birçoğunda önemli ölçüde etkili olmuştur. Figüratif ifadecilikle birlikte resimsel gerçeklik daha kişisel ifadeler ile oluşturulmaya başlanmış, bu da büyük değişimlere sahne olan 20.yüzyılda yaşamış sanatçılara, alışlagelmiş ifade yöntemlerinden farklı anlatım olanakları sağlamıştır.

Bütün bunlara bağlı olarak, başlangıcından bugüne resim sanatı tarihinin bütün dönemlerinde, ağırlıklı olarak insan figürüne bağlı resim sanatında ifadenin anlamı; ifadeci bir sanatçının öykünmeci değil, betimlediği figürlerin ve resimsel değerlerin doğasına bağlı kalarak, kendine özgü bir biçimde, gerçekliği kendi bakış açısının gücü ile yeniden yorumluyor ve anlamlandırıyor olmasıdır.

20. yüzyıl modern sanat akımlarında resimde ifade anlayışları artık belirgin bir şekilde değişmeye başlamış, sanatçı artık, somut görebildiği nesnelere betimlemeyi bırakıp, duyduğu, anladığı, anlamlandırdığı, tasarladığı, resimde ifadeyi güçlü kılan kavramlarla ilgilenmeye başlamıştır. Sanatçı doğadan kopmamakla birlikte, doğanın argümanlarını serbest bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Sanatçı figürde deformasyonlara, başvuruyor ve bunları o kadar ileriye götürüyor ki, artık figürler biçim itibari ile gerçekle bağlarını koparmış bir hale geliyor. Figür resminde ifade olanakları arttıkça natüralist tavrın, şekle ve renge verilebilecek olan anlamlara yönelik değeri gittikçe azalıyor. Hatta bazen bu daha da ileri götürülerek resimde natüralist tasvir kaybolabiliyor. Çünkü renk ve şekil bütünüyle serbest bir şekilde kullanılınca sonuç doğal olarak bunu doğuruyor. Resimde görsel düzenleme öğeleri, artık değişik değerler içinde paylaştıkları ifade etme güçlerini tamamıyla ele alıyorlar. Böylece renk ve şekil araçları artık, resimdeki duyguyu ve izlenimi, doğrudan ifade edebiliyorlar.⁷

⁷ Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972), 82.

Figür resminde ifade ve ifadeciliğin diğeri bir yönü de sanayi toplumunun değıştirdiğı dünyayı yüzeysel ve yapay bulan sanatçıların, alışılmışın dışına çıkıp, insanın dış kabuğunu kırıp, kendilerini resimdeki figürü dışa vurmaya sağlayacak güçte görmeleridir. Resmin ve resimdeki insan figürünün ve onlara bağı plastik değerlerin ifade yönü ile ilgilenen sanatçılar alışlagelmiş geleneksel dünyayı tanımlamak ya da taklit etmek yerine, figürü ve resimdeki diğeri nesnelere kendi oluşlarından soyutlayıp yeniden yapılandırmayı amaçlamışlardır. Onları konu değıl, sanatçının figür üzerindeki yaratıcı gücü daha çok etkilemiştir. Çevrenin ve birtakım kuralların bağlayıcı etkisinden kurtulup, sanatsal anlatımlarının daha güçlü olduğunu kabul ettikleri bu alanda kendilerini en doğal halleri ile olduğu gibi ifade etmek istemişlerdir.

Figür resminde ifade için asıl önemli olan aldatıcı görünüş değıl, çevremizde olup biten olaylar ve bizi saran eşyaların arkasında bulunan sırlardır. Figür resimlerinin çoğunda özellikle de insan figürünü konu alan resimlerde ifade, özgün yorum ve duygu yoğunluğunun sonsuz bir dışavurumudur. Varlığın en mükemmel hali olarak telakki edilen insan figürünün sonsuz ifade derinliğı, sanatta sadeliğı, arınmışlığı ayrıca verilmek istenen mananın özünü temsil etmektedir. Bu arınmışlık ise resimde insan figürünün ve nesnenin yok edilmesine kadar gidebilerek, tamamen soyut bir simgeciliğe, sadece figürün ruhunu temsile kadar yol almaktadır.

3. BATI RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ

3.1. Ortaçağ Avrupa'sında İnsan Figürü

İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, insanın tarihöncesinde yeryüzünde ürettiği ilk eserlerden günümüze kadar geçen sürecin hemen hemen her döneminde betimlenmiştir. Figüratif ifade, Afrika'daki İlkel sanat örneklerinden, Mısır gibi eski uygarlıklara, Yunan ve Roma'ya kadar birçok kültürün sanat tarihi geçmişinde önemli ölçüde yer bulmuştur.

Ortaçağ Avrupa'sında ise Giotto ile birlikte görülen doğanın izleri, daha inandırıcı resimsel dil ile gerçek dünyaya ait olan insan figürü'nün etrafında dönmeye başlamıştır. Batı resim sanatı tarihi için, Rönesans döneminde ilk gelişmelerin İtalya'da izlendiği yıllarda, resimsel betimleme Giotto'nun anlatımcı ve gerçekçi tekniği ile birleşerek, ifade ağırlıklı insan figürü resim sanatının serüveni başlamıştır. Bu arada Doğuda İstanbul başkentli Bizans resim sanatı ve bu sanatın figüre verdiği önem de göz ardı edilmemelidir. Araştırmalar sonucunda toplumda statü kavramına uygunluk gösteren, genelde mozaik, fresk veya kitap resimleri biçiminde figüratif bir resim anlayışını benimsendiğini görmekteyiz.

Avrupa sanatına tekrar dönecek olursak, ortaçağ'da din kavramı belirgin bir şekilde ön planda olduğu için resimlerdeki figürler de dinin etkisi altında kalmış ve büyük bir bölümü dine hizmet etmişlerdir. Fakat buna rağmen, kent ve yörelere göre çeşitli üsluplar gelişirken ressamlar da bireysel tavırlarını ortaya koymaktan geri kalmamışlardır. Bu dönemin ilk büyük ustaları olan Giotto ve Masaccio fresk tekniği ile figüratif resim anlayışına önemli ölçüde gerçekçilik kazandırmışlardır.⁸

İtalyan resim sanatının bütün Ortaçağ Avrupa'sını etkileyen Bizans sanat geleneğine bağlı olduğu bir dönemde Batı resim sanatı Giotto'nun doğalcı figüratif gerçekliği ile buluşur ve yoğun bir figür duygusuyla anlam kazanır. Bu anlayış Batı sanatının insan

⁸ J.N. Erzen. "Resim Sanatı, Tarihsel Gelişim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997): 1551

figürüne yaklaşımında bir dönüm noktasıdır. Giotto'ya gelinceye kadar Batı'da resim sanatı Bizans mozağının devamı sayılabilecek örnekler vermiştir. Mozaik ise sanatçının insan figüründe duygu ve ifade olanaklarını sınırlayan bir anlatım tekniğidir. Giotto ile beraber Batı resminde ve insan figüründeki ifade anlayışının değiştiğini görüyoruz. Çünkü resim sanatının mozağı bırakıp freske geçmesi ile figürler teknik ve ifade itibari ile büyük bir derinlik ve serbestlik kazanmışlardır.



Şekil 1: Giotto di Bondone, **Ölü İsa'ya Ağıt**, Fresk, 1305

Yapı Kredi Yayınları, **Rönesasın Serüveni**, (İstanbul, 2004), 96/97.

Giotto'nun "Ölü İsa'ya Ağıt" resminde, yaşayan gerçek figürler vardır. Zemine bütün ağırlıkları ile basan insanların yüzlerinde İsa'nın ölümüne üzülen acı ifadesi belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Gerçekçi figürlerin etrafında doğaya ait realist bir betimlenme ve ayrıca gökteki melek figürlerinin insanileşmiş, matem ifadesi yüzlerinden açıkça okunmaktadır.⁹

⁹ Anna - Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu . (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 7.

Giotto, sanatını doğada yaptığı titiz ve detaylı gözlemlerine borçludur. Resimlerindeki figürlerinde hayatın ve yoğun ifadenin ağırlığı vardır. Bu bakımdan Giotto'ya realist diyebiliriz. Ancak onun figürdeki gerçekçiliği bir tavır, hareket ve ifade gerçekçiliğidir. İnsan figürlerinde ifade ve anlamı verme adına ruhun derinliklerine kadar inmiş, sonra o derinlikleri dışarıya yansıtabilmiştir. Sanatçı, sanatın süsleyici ve hikâyeci yönünü bırakarak resim sanatında o güne kadar ilk defa canlı, hareketli, duygulu insan figürlerini ortaya koymuştur.

Batı resim sanatında geçmişten gelen din ağırlıklı anlatımların yerine, Giotto'nun resimlerinde, dini konulardan tam kopmakla birlikte, yerini figürlerdeki estetik ifadelerle bırakmıştır. Kompozisyona büyük bir önem veren ressam, her figürün hareket, duygu ve ifade edilme tarzıyla yakından ilgilenmiştir. Onun tarafından dönemin figürlerinin hayatlarına ait çizilen sahneler o kadar yalın, hareketler o kadar ölçülü betimlenmiştir ki, figürlerin ifade gerçeklikleri, renk ve ahenkleri insanı kendilerine hayran bırakır. Resme soktuğu gerçekçi figüratif üslup insanı, mekanı ve tabiatın tümünü kapsar. İnsan figürünü merkeze koyan Rönesans sanatçıları, Giotto sonrasında beliren doğa gözlemciliği ile yeni bakış açıları oluşturmuştur. Artık figürler sanatçıların bireysel ifade anlayışlarına bağlı olarak betimlenecektir.

“Avrupa’da bilimsel ve teknolojik gelişmeler içinde değişmeye başlayan yeni insan, doğayı ve insanı tanımaya çalıştığı aydınlanma dönemine Rönesans’la girdi. Giotto’dan Picasso’ya kadar sanatçı, insan figürünün önce anatomik yapısını ve dış görüntüsünü, sonra ruhsal durumunu ve bilinçaltını incelemeye koyuldu. Doğayı görme biçiminde, doğa, sahne olmaktan başlayıp insanın ruhsal dünyasını yansıtan bir simge olmaya kadar uzanan geniş bir yelpaze oluşturdu. Avrupa’da insanın birey olarak önem kazanması, plastik sanatlarda figürün yeni üslup ve yöntemlerle ele alınmasını gerektirdi. Bu durum, toplumsal yapının ve inanç sistemlerinin geçirdiği evrelere sıkı sıkıya bağlıydı.”¹⁰

Giotto “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” freskini yaptığında ressamlar birer zanaatkârdı. Ressamların görevi daha önce de belirttiğimiz gibi kilisenin sipariş ettiği İncil’den öyküleri halkın anlayabileceği şekilde betimlemektir. Sürekli bir gelişim içinde olan sanatçılar, 14. Yüzyılın başlarında Ortaçağ’ın kalıplaşmış insan formlarını geride bırakarak görme alışkanlıklarını günümüze kadar belirleyecek olan perspektif kurallarını geliştirmiş, aynı zamanda zanaatkâr statüsünden kurtulmaya ve özgür sanatçılar olarak fikirlerini ifade etmeye başlamışlardır.¹¹

¹⁰ İpek Düben, **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 30.

¹¹ Krausse, **age**, 6-7

3.2. İnsan Figürü Merkezli Rönesans Resim Çağı

Batı resim sanatı tarihi için Ortaçağ'ın bitiminde yeni bir dünya görüşü ile büyük dönüşümler yatmaktadır. Rönesans'ın dünyayı akıl ile kavrama ideali yeni estetik buluşlar ile insan figürüne gerçekçi ve ifadeci yaklaşımı belirginleştirmiştir. Ressamlar artık perspektif kurallarının düzenleyicisi olarak gerçekçi figürleri ve derinlik duygusunu daha çok ön plana çıkarmaya başlamışlardır. Batı Resim sanatının ilk dönemlerinde bu değerleri en belirgin bir şekilde ortaya koyan ressam ise Masaccio'dur.



Şekil 2: Masaccio, **Kutsal Teslis**, Fresk, 1427

Stephen Farthing, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007), 70.

“Masaccio 1427 yılında Floransa’daki Santa Maria Novella Kilisesi’nde, ziyaretçileri şoka uğratan bir teslis freski yarattı. Gözü inanılmaz ölçüde yanıltan bu kurgusal mekan, insanların o güne kadar alıştıkları tüm görme biçimlerine aykırıydı. Kilise ziyaretçileri önce yan taraftaki başka bir şapelin içine baktıklarını zannettiler. Kutsal Teslis’in yol açtığı şaşırtıcı derinlik duygusu, yalnız sütunları ve bölmeli tavanıyla Antik Çağ’a öykünen mimarinin mükemmel bir perspektifle betimlenmesinden kaynaklanmıyordu. Resmi gerçeğe yaklaştıran asıl özelliği, bedenlerin mekanın içine çok gerçekçi oranlarla yerleştirilmiş olmasıydı. İnsan ve mimari aynı ölçüğe tabidir ve birbirleriyle tam bir uyum içindedirler. Eski aziz resimlerinde figürler bedensel hacimlerini ortaya çıkaran bir niş veya taht ile “giydirilmiş”ken, Masaccio’nun figürleri böyle üç boyutluluk çağrışımcı bir mimariye ihtiyaç duymazlar. Kesintisiz tasarlanmış bir mekanın içinde serbest ve bağımsız dururlar. Resimde gerçek derinlik yaratması yaratan da budur. Keza, bir yenilik olan, yumuşak bir “ışık ayarı”yla doğal bir üç boyutluluğa ulaşan figürler, o zamana kadar hiç görülmemiş bir varlık, bağımsızlık ve bireysellik kazanmışlardı.

Masaccio, freskinde yalnız resmin içindeki insanı merkez almakla kalmaz, izleyiciyi de kompozisyonuyla resmin içine çeker.”¹²

Batı resim sanatı tarihinde, insan merkezli Rönesans’ın temelleri atılırken, Masaccio resminde son dönem gotik resmin abartılı süslemeciliğinden ve yumuşaklığından koparak, insan figürüne hatırı sayılır bir gerçeklik ve görkem kazandırmıştır. Giotto ve Masaccio’dan sonra uyanan doğa gözlemciliği insana ve figüre yeni bakış açıları kazandırmıştır. Rönesans’ın başlangıcında ressamların antik çağ figürlerine öykümleri batı resim sanatı açısından vurgulanması gereken ayrıca önemli bir noktadır.

Batı resim sanatı, Bizans mozaiklerinden kalmış olan figür alışkanlıklarını, resimlerinden de örnekler verdiğimiz birkaç dahi sanatçının eliyle, tamamen yeni bir figür anlayışına yönelir. Fakat değişen resim tekniğinden çok hala bir yönü ile din konulu olan figürlerin ele alınış biçimleridir. Resimdeki insan figürleri artık yalnız hayal edilenlerin betimlenmesi olarak dinsel bir saygının aynası olmaktan çıkmış, gerçek dünyanın figür anlayışını yansıtan anlayışa yönelmişlerdir. Daha öncesinde figürler bir kabartmadaki gibi canlandırılırken artık gerçekçi bir ifadeye bürünerek derinlik kazanmışlardır.¹³

Resimlerinde insan figürlerine, yine teknik gerçeklik ve anlamsal ifade yönü ile birçok yenilik getiren bir diğer ressam Paolo Uccello’dur. Dönemin özelliklerini taşımakla beraber, betimlediği “San Marino Savaşı” resminde insan figürüne yaklaşımı açısından bize yine gerçekçiliğin ilk örneklerinden birini sergilemektedir. Eserleri Rönesans’ın başlangıcında figüratif yenilikler açısından kendisinden

¹² Krausse, *age*, 9-10.

¹³ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi**, (Görsel Yayınları, 1983), 322.

sonrakilere basamak olacak bir tavır sergilemiştir. Uccello, perspektif sanatını kullanarak figürlerin sağlam ve gerçekçi bir görünüm kazandığı örnek resimleri ile ön plana çıkmıştır.



Şekil 3: Paolo Uccello, **San Marino Savaşı**, Ahşap Üstüne Tempera, 1450-60

Yapı Kredi Yayınları, **Rönesasın Serüveni**, (İstanbul, 2004), 96/97.

Bu dönemde öne çıkan figüratif ifade açısından Masaccio ve Uccello perspektif kuralları ve gerçekçi betimlemeleri ile öne çıkarken, aynı dönemde insan figürüne duygu yoğunluğu temasıyla yaklaşan ve insanın duygularını daha belirgin bir şekilde ifade eden Fra Angelico gibi ressam, insan figürüne daha farklı açılardan da yaklaşabilmişlerdir. Masaccio ve döneminin diğer ressamlarının bütün teknik ustalığını bildiği halde her türlü yenilik ve gösteriştan bilerek uzak duran, figüre yaklaşırken ifadedeki bütün ustalığını figürdeki ruhani ifade yoğunluğuna veren bir ressamdır. Figürlerindeki bu ifadeyi Meryem'e Müjde eserinde açık ve olabildiğince sade bir dil ile anlatmaya çalışmıştır. Ortaçağdaki donuk figür tasvirleriyle hemen hemen hiçbir bağı kalmayan bu figürlerin ifadeleri, kendisinden sonra gelecek olan bireysel anlam ve duygu yönü ile ön plana çıkan figür betimlemelerine de zemin hazırlamış ve ilham kaynağı olmuştur.



Şekil 4: Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Fresk, 1430-45, Floransa

Krausse, Anna - Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 11.

Rönesans'ın hümanist zihniyeti insana yönelmesi ve onu resmin merkezine yerleştirmesi, resimde dinsel konuları kısmen geri plana iterek, insan figürüne yaklaşım ve ifadesi ile ilgili yeni anlayışlar çıkmasına neden oldu.¹⁴ Çünkü ressamlar ifadeye yönelik konularını çoğaltmış, resimdeki bireysel ifade yönü ile insan ilk defa bu dönemde saygı görmeye başlamıştır. Bu yeni görüşleri yansıtan figürler insanın kendi yorum ve düşüncelerine doğmalardan daha fazla önem verdiğini yansıtmaktadır. Bu düşüncenin ışığında insan figürlü dini resimlerin yeniden ele alınması, Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişte önemli etken olmuş ve bir önceki çağın görünüşüne zıt bir anlayış ortaya çıkmıştır. Resimde insan figürüne yaklaşımda bu yeni görüşün ifade ve anlayışı, Ortaçağ'ın Gotik katedrali karşısında, Rönesans'ın insan merkezli yapısıyla kendini biçimlendirmiş olacaktır.¹⁵

Rönesans insan figürü merkezli resim çağında, figürün gerçek görüntüsünü yakalama, dönemin sanatçılarının birçoğunda görülmektedir. Yeniçağ resim sanatı

¹⁴ Krausse, **age**, 10-11.

¹⁵ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım, 2005), 343.

gerçek figür tasvirleriyle, ifade ve anlayış farklılıklarını da beraberinde getirmişti. Genel anlamıyla resim sanatında dini inancın şekillendirdiği figür anlayışının yerine, insan ve tabiat gözlemine dayalı, resimde insan figürünü hacimli olarak ifade eden gerçekçi bir anlayış ele alınmaktadır. Bu gelişim Giotto'dan Leonardo'nun resimlerindeki büyümlü bir şekilde ele aldığı figürlerine kadar uzayacaktır.

“Batı Rönesans'tan itibaren oylumlu mekâna yönelmiştir. Doğu ise genellikle iki boyutlulukta kalmıştır. Ancak Asya'da bunun dışına çıkan birkaç ülke yok değildir.

Bu doğasallığa yönelik, doğanın gözlemine gidiş, kutsal oluşa tam zıt bir resim anlayışı ortaya çıkarmıştır. Böylece Hristiyan görüşü, bilimsel bir deyimle “*theisme*”, yerini “*panteism*”e bırakmaktadır. Filozoflar bu değişmeyi daha sonra bilinçli olarak anlamışlardır. Örneğin Spinoza'dan (1632-1677) itibaren bu görüş daha iyi anlaşılır. Çünkü Domenico Veneziano, optik olarak bu dünyanın resmini yapmasına rağmen, kilise ile ilgili resim yaptığını sanıyordu. Demek ki gözlemlenilen değişim, artık bu dünyayı objektifi altına almıştı ve kilisenin kavramlara bağlı tasvir şeklini terk etmişti.

Kavramların mantıklı tasarımlarının tasviri yerine, doğanın optik değerlerine önem veriş, insan ve manzaranın resmedilmesini sağlamıştı.”¹⁶

Ressamlar tabiatın tasvirine paralel olarak, 15.yüzyılın başından itibaren insan figürünün bireysel kişi özelliklerinin de ele alındığı görülüyor. İnsan 15. Yüzyılın ortalarından itibaren figüre Antik Çağ mantığıyla gerçekçi ve farklı bakış açılarıyla yaklaşmaya başlamıştır. Artık dini konuların yanında Yunan mitolojisindeki kahramanlar ve tanrıları da resmedilmeye başlandı. Zamanla resimlerdeki figürlerde dinsel göndermeler kayboluyor, insan bakışını öbür dünyadan bu dünyaya çeviriyordu. Figürlerde oluşan bir diğer özellik, İnsan fizyonomisinin belirmesidir. Ressamların figürlerindeki kişisel görüşlerin ortaya çıkması, sanatçılardaki egemen bir kişiliğin belirmesi anlamına da gelmektedir.

Rönesans'ın beraberinde getirdiği yeni resim anlayışı ile beraber sanat eseri kendi kişiliğini kazanmaya başlıyordu. Bu dönemde sanatın insan figüründeki ifadeye ağırlık vererek din dışı konulara çıkması, aynı zamanda insanın estetik ve fizik yapısı gibi değerlerin de ön plana çıkması demek oluyordu.

“Rönesans'ın amacı doğayı, insanı tanımak ve fethetmek, doğanın kurallarını öğrenerek onu taklit etmektir. Rönesans'ta sanatçı, diğer bütün nesnelere gibi insana bilimsel gözle bakar. Kuşkusuz Masaccio, Leonardo, Raphael, gibi dev sanatçılar doğayı taklit etmekle yetinmeyerek, onu yorum ve soyutlama kaynağı olarak kullanmışlar, sanata manevi anlam katmışlardır. Klasik, Maniyerist, Barok dönemlerde sanatı, doğayı taklit etmekle sınırlayan estetik anlayış Descartes'ta özlü ifadesini bulmuştur. Descartes için aklın önceliği bilinç, maddenin özelliği boşluk içinde var olmaktır. Aklın görevi doğayı en iyi şekilde anlamak ve ondan yararlanmaktır.”¹⁷

¹⁶ Turani, *age*, 347.

¹⁷ Düben, *age*, 20

Sanatçılar artık resimlerdeki insan figürlerinde, renk, mekan, kompozisyon, üç boyutluluk, ışık, hareket gibi değerleri kullanarak ve bütün bunlara ifadeyi de ekleyerek çarpıcı betimlemeler sergilemişlerdir. Uzun yıllar sürecektir olan bu yeni gelişmelerin başlangıcında, Andrea Mantegna'nın "İsa İçin Ağlayanlar" eseri, insan figürünün ele alınış biçimindeki anlayışı temsil eden en önemli örneklerdendir.



Şekil 5: Andrea Mantegna, **İsa İçin Ağlayanlar**, TÛT, 1480

Yapı Kredi Yayınları, **Rönesasın Serüveni**, (İstanbul, 2004), 96/97.

Sanatçı, resme bakanları olağanüstü etkileyen ve insanı içine çeken perspektif anlayışını çok önemsiyordu. Figürlerini betimlerken perspektif onun için izleyicinin gözüne ve duygularına hâkim olmanın aracıydı. Hz. İsa'nın naşını dramatik ölçülerde kısaltarak betimleyen Mantegna'nın, "İsa İçin Ağlayanlar" resmindeki en etkileyici özellik, insan bedenindeki bu olağanüstü kısaltma değildir. İzleyici, figürdeki böyle çarpıcı bir betimleme ile kendini resmin içinde, adeta naşın ayaklarının dibinde durmakta, onun gerçek mekâna taşın vücutuna resmin içinden bakmaktadır.¹⁸

¹⁸ Krausse, *age*, 12.

Rönesans'la başlayan Avrupa resim gerçeği insanı özellikle insan figürünü gerçekçi ideal bir zemine oturtma arayışındadır. 16. yüzyılın ilk yarısında yüksek Rönesans ressamaları, resim sanatının bu olgunluk döneminde insan figürünü ideale yükseltme yolundadırlar. Ressamların bir insanı nasıl resme geçireceğine dair her türlü tekniği bildiğine inanmaktadır. Bu dönemin en önemli sanatçıları, Leonardo da Vinci, Michelangelo, ve Raffaello'dur. Resim sanatının bu üç ustası da insan figürünü, sanatın sınır tanımaz imkânlarıyla, birbirine çok da uzak olamayan farklı anlayışlarla, figürü dâhiyane gerçekliklerde ve insani ifadelerde betimlemiştir.

Yüksek Rönesans döneminin büyük ustaları, yaptıkları işin hesabını verme zorunluluğu duymuş, onların sanat öğretileri de bu gereksinimden doğmuştur. Ayrıca sanatçıların ifadeleri üzerine yazılan ayrıntılı monografilere de ilk kez bu dönemde rastlıyoruz.¹⁹

Masaccio'dan sonra insan figürünü kompozite etme sorunları üzerinde yeterince durulmamış, figürler arasındaki birlik ve resimde bütünlük elde edebilmek için, derlemecilik yoluna gidilmişti. Leonardo ile İtalyan sanatında insan figürüne yeni bir ifade ve kompozisyon anlayışı girmiştir. Leonardo daha sanatının çıraklık yıllarında Verocchio'nun atölyesinde çalıştığı sırada betimlediği "Kralların Secdesi" resminde kendisinden önceki alışlagelen kompozisyonlardan çok daha farklı bir figür düzenlemesine gitmişti. Konunun önemli figürleri Meryem, İsa ve Krallar, o zamana kadar resmin bir yanında veya dağınık olarak betimlenirdi. Oysa bu resimde bir geometri mühendisliği içinde, resmin ana figürleri olarak ortaya alınmışlardır. Diğer figürler ve manzara da vurgulanmak istenen bölümün etrafında ve resmin ifadesi doğrultusunda toplanmıştır.²⁰

¹⁹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi**, 3. Bs. (İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009), 67.

²⁰ **age**, 72.



Şekil 6: Leonardo da Vinci, **Üç Kutsal Kralın Bağlılık Sunuşu-Kralların Secdesi**, Uffizi, Floransa. Leonardo'nun Verocchio'nun atölyesinde çalıştığı yıllarda sipariş üzerine yaptığı ilk büyük yapıtı. Leonardo'nun bu resmi yarım kalmıştır.²¹

İpşiroğlu, Nazan - Mazhar, **Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi**, 3. Bs. (İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009), 72.

Leonardo'nun resimlerindeki insan figürleri, olgun bir kompozisyon ve ifadeye yönelik belli bir düzen içerisinde toplanmıştır. Özellikle figürlerdeki yüz ifadeleri, vücut hareketleri resmin konusuna bağlı olarak ifadeyi o kadar belirgin bir şekilde vurguluyor ki, resmin ortaya koyduğu duygu bütünlüğüyle birlikte olağanüstü bir hâkimiyet ve gerçeklik ortaya koyuyor.

Sanatla gerçeklik arasındaki bağların varlığını kabul eden idealist görüşlerde bile, resimsel ifadeyi güçlü kılma adına figürün yaşamdan fiilen ayrılmış bulunması anlamlıdır. Nitekim yeni Kantçı Ernst Cassirer, İnsan Üzerine Bir Deneme adlı yapıtında, figüre yaklaşımda sanatın başlıca görevinin gerçekliğin yapısını derinliğine kavramak olduğunu ilen eder. Bu tezin gerçek anlamı, ancak Cassirer'in

²¹ age, 72.

gerçeklikten ne anladığını açıkladığında belirtir: Ona göre sanat, kültürün simgesel bir biçimidir ve böyle olduğu için de gerçekliği yeniden üretmez, tersine yaratır onu. Bu yüzden figürlerdeki gerçeklik, büyük sanatçı kendisini kavradığı ölçüde değil; tam tersine, sanatçı ona yol açtığı, onu meydana getirdiği için ortaya çıkar. Resimde betimlenen figürlerdeki gerçeklik bu yönüyle idealist ve öznel bir yorum kazanmaktadır.²²



Şekil 7: Leonardo da Vinci, Kutsal Bakire ve Çocuk, TÜYB, 1501

Sadun Altuna, **Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (Hayat Kitapları, 1970), 154.

Görüyoruz ki Batı sanatında dönemler değiştikçe figüre bakış açısındaki ve bununla beraber ifadedeki değer yargıları da değişiyor. Bundan dolayıdır ki figüratif resim sanatında en genel geçer değerlerin bile başka dönemlerin anlayışları karşısında ifade

²² Avner Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi - Estetik**, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2011), 24

ettikleri vasıflarını ancak kendi dönemleri içinde korudukları anlaşılıyor. Fakat Yüksek Rönesans'a damgasını vuran Leonardo'nun Klasik figür resminde, bu anlayışın uzun dönemler saygınlığını sürdürdüğünü görüyoruz.

“Kutsal Bakire ve Çocuk” eseri, onun insan figürüne, Batı resminde o güne kadar görülmeyen bir hacim ve ağırlık kazandırdığını gösteriyor. Figürlerine büyük bir ustalıklarla karakter vermedeki becerisi, onun ifade yönü ile üzerinde durulması gereken ustalığını da ayrıca göstermektedir.

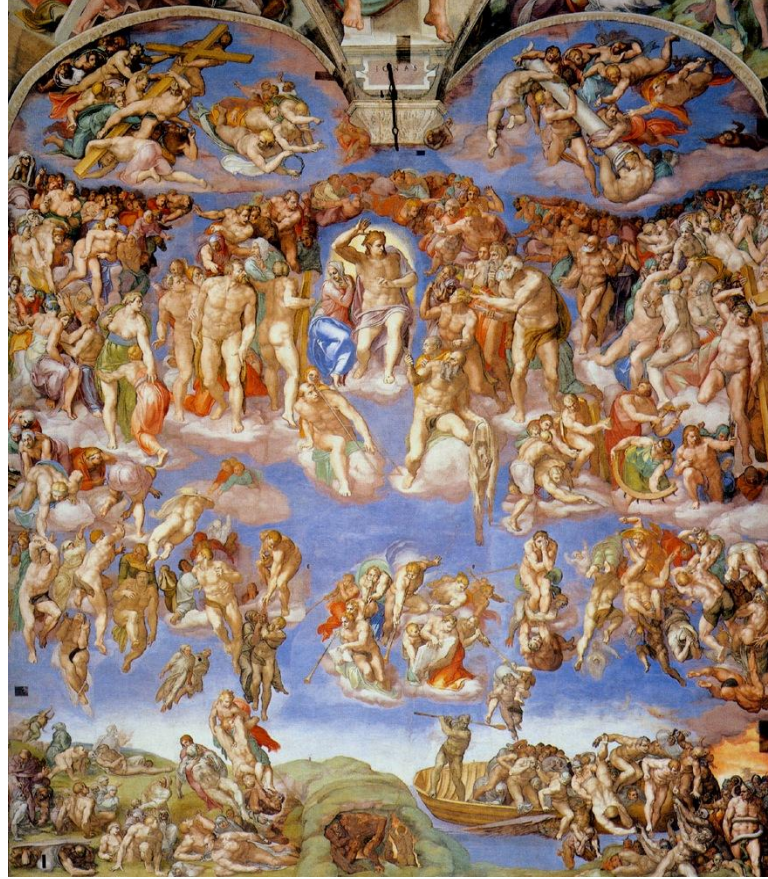
Leonardo'nun figürlerindeki duygu ve ifadeyle klasik üslubun oluşumunu ve tarzını açıkça görüyoruz. Leonardo'nun “Kutsal Bakire ve Çocuk” eseri ile insan figürünün betimlenmesinde farklı boyutlar ortaya çıkmıştır. Figürlerdeki hareketler rahat ve yumuşak bir şekilde çözümlenmiş, birbirine karşıt hareketlerle resimde denge sürekliliği oluşturulmuştur. Bir hareketle karşı hareketi dengelediği gibi, aynı şekilde ışığı kullanırken de, ışık gölge zıtlıklarını bir araya getirip resimdeki ifadeyi ve anlamı daha belirgin kılmıştır.

15. yüzyıl sanatçıları figürlerin hareketlerini belirlemek isterken aşırılığa düşüyorlardı. Bu dönemin eserlerinde bir telaş ve tedirginlik havası görülür. Figürlerin yürüyüşleri çoğu zaman koşuşmaya dönüşür. Leonardo ise bu eserinde hareketi piramidin ekseni etrafında toplayıp aynı zamanda harekete duru bir kimlik kazandırabiliyor. Bununla beraber hareketteki en küçük bir titreşim bile hemen göze çarpıyor ve anlam kazanıyor. 16. yüzyıl sanatçıları bu doğrultuda daha ileri giderek, figürde durgunluk içinde hareketi vermeye, sadelik içinde zengin görünmeye çalışıyorlar. 15. yüzyılda insan figürleri resim çerçevesi içinde küçük kalırken, “Kutsal Bakire ve Çocuk” eserinde figürlerin boyutları büyüyor ve neredeyse resim yüzeyini dolduracak duruma geliyor. Ayrıca bu eserde, Leonardo'dan sonra İtalyan Rönesans'ına girecek olan kapalı kompozisyon formu da uygulanıyor.²³

Olgun Rönesans döneminin diğer iki ustası, Michelangelo ve Raffaello ise insan figürü resmine getirdikleri yeniliklerle onu batı sanatının en önemli dallarından biri konumuna yükseltmişlerdir. Michelangelo, figürde hareketlilik, dinamizm ve olabildiğince karmaşık kompozisyonlarla figür resmini ileri bir düzeye ulaştırmıştır. Raffaello ise, şiirsel, romantik ve duygusal atmosferleri insan figürü ile birleştirip bunlara bir de arka plan manzaralarını ekleyerek figür ağırlıklı başyapıtlar

²³ İpşiroğlu, age, 75.

oluşturmuştur.²⁴ Michelangelo kumaşa sarılı ayakta duran figür ve hareket halindeki çıplak üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının figür resmine dair en iyi yapıtlarından biri de Roma'daki Sistina Şapeli tavan freskleridir. Bu örnekte sanatçı mimari öğelerle figürleri usta bir şekilde ilişkilendirmiş ve mükemmel bir bütünlük ortaya koymuştur.²⁵



Şekil 8: Michelangelo, Son Yargı Günü, Fresk, 1534-41, Sistina Şapeli

Stephen Little, **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006) 25.

Sistina Şapeli fresklerinde insan vücudu akla gelmeyecek kadar farklı hareketlerde betimlenmiştir. Bu hareketler figürlere olağanüstü bir dinamizm vererek resimsel ifadeyi de güçlü kılmaktadır. Batı resim sanatı tarihi boyunca hiçbir dönemde insan

²⁴ Erzen, **age**, 1551.

²⁵ Z. Rona. "Michelangelo", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997): 1231

figürleri bu kadar derin bir plastik etkiye ve aynı zamanda gerilim dolu üsluba ulaşmamıştır.

Raffaello ise betimlediği figüratif fresklerin, ton zenginliği, özgün kompozisyonları, ışık etkileri, konuların ve figürlerin ele alınış ve ifade yönleri ile batı resim sanatına olağanüstü yapıtlar kazandırmıştır.²⁶ Sanatçı Rönesans düşüncesinin, figürlerdeki ideal güzellik anlayışını özellikle Madonna betimlemelerinde en yetkin biçimde ortaya koymuş ve doğalcı figüratif bir anlayışın en tipik örneklerini vermiştir.



Şekil 9: Raffaello, **Atina Okulu**, Fresk, 770 cm, 1508-10, Roma

Stephen Little, **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006), 19.

Raffaello'nun sanat hayatına damgasını vuran başyapıt şüphesiz Atina Okulu'dur. İnsanlığın daha üstün bir uygarlık uğruna çabasını anlatan, adeta insan figürleriyle bezenmiş olan bu yapıt, dengeli figür dağılımı, anıtsal arka planı ve figür hareketlerindeki anlam ve ifadenin resim diline dönüşmüş olması itibari ile batı Resim sanatının insan figürüne yaklaşımındaki en etkin örnekleri arasında yer almaktadır. Hareketlerin bir düzen içerisinde ve figürlerin ifadelerine yönelik bir yapı

²⁶ Alpay Kabacalı, Tahir Özçelik, Bülent Berkman, "Raffaello", **Milliyet Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Milliyet Tesisleri, 1991): 230.

içerisinde kurulmuş olması bu eseri Rönesans'ın da en yetkin yapıtlarından biri yapmıştır. Ayrıca sanatçının eserlerinde Leonardo'dan etkilendiğini ve bu etkilerin çok kalıcı olduğunu söyleyebiliriz. Bu etkileri sanatçının hem portrelerinde hem de kalabalık figürlü düzenlemelerinde görebiliriz.²⁷

3.3. İnsan Figüründe Maniyerist İfade ve Flaman Natüralizmi

16. yüzyılın başlarında resimde artık insan figürünü farklı bir şekilde ifade etmenin yolları aranacaktır. İtalyan Rönesans resim sanatının dengeli ve idealize edilmiş figürleri ve her şeyin ölçüsü kabul edilen doğalcı figüratif dengenin uyumu 16. yüzyılın başlarında bozulmaya başladı. Kuzey Avrupa ülkelerinde başlayan reform hareketi ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak resimde idealizme bağlı olan inanç yitirmeye başladıkça, sanatçılar değişen dünyayı ve dünya görüşlerini artık akılcı ve dengeye dayanan sanat kanunlarıyla ifade etmenin olanaksızlıklarını anladılar.



Şekil 10: Jacopo Pontormo, **Meryem'e Havale**, 202x156 cm, 1530

Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, **Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (İstanbul: 2004), 368.

²⁷ U.Tükel, "Raffaello", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997): 1533-1534

Bütün bu gelişmelerden dolayı dönemin yeni sanatsal üslubu olan Maniyerizm aynı zamanda insan figüründe yapısal ifadenin bir dönüm noktası ve resimde yeni ifadelerin arayışına geçilen zorunlu bir aşamadır. Maniyerist ifade figürde, geleneksel sanata tamamen aykırı bir yol izlemiştir. Bu yüzden Jacopo Pontormo'nun Meryem Ana'yla Elizabet'in karşılaşmasını betimleyen, Meryem'e Havale resmindeki figürlerin bütün gerçekliklerine rağmen bu dünyadan değillermiş gibi izlenimi veren yeni bir resim anlayışı oluştu. Bu anlayışta betimlenen figürler örnek eserde görüldüğü üzere bedenler deforme bir şekilde giysilerin içinde kaybolmuş ve sanki bu dünyaya ait değillerdir. Maniyerist ressamlar bu ifade biçiminde resimdeki figürlerin sembolik anlamını ve resim sanatının dışavurumculuğunu keşfettiler. İnsan figürüne yaklaşımda uyum yasalarının değişmez kurallarını reddederek figürü durağanlaştıran geleneksel yapıdan vazgeçtiler.²⁸ Aslında Maniyerizm figür betimlemelerinde bir yönü ile de klasik üsluba yakındır, fakat kurallı klasik öğelerin özgün anlamlarını, oran ve ölçüleri bilinçli olarak bozmuş ya da değiştirmiş olmasıyla klasik anlayıştan uzaktır.²⁹

“Görülüyor ki Maniyerizm, karşıtlıkların kaynaştığı ve pervasızca ortaya döküldüğü bir dönemdir.

Rönesans'a özlem duyan Klasisizm dönemlerinin sonradan yerecekleri Maniyerizm akımı her türlü eğilimin kaynaştığı, gerilim ve tedirginliğin son kertesine vardığı yaratıcı bir dönemdir.”³⁰

İtalyan sanatında görülen bütün bu gelişmelerin yanında, Kuzey ülkelerinde ise sanatçıların insan figürüne yaklaşımları başka yönleri ile gelişme göstermektedir. Ortaçağ sonlarında hareketlik gösteren doğalcı figüratif eğilimler, Kuzey ülkelerinde farklı bir anlayışla resmedilmiştir. Burada yeniçağ sanatı figüratif resim anlayışı İtalya'dakinden farklı yönleri ile dikkat çekmektedir.

Flaman ülkelerinde ve Almanya'da figüratif resim ve insan figürüne yaklaşım, natüralizm doğrultusunda devam eden bir sanat anlayışı içinde gelişir. Kuzey ülkeleri doğadaki figürlerin aynısını betimleme yoluna gitmişlerdir. Onlar İtalyan sanatında görülen insan figürlerinin idealleştirilmiş formlarını benimsememişlerdir. Daha önce figüre yaklaşım konusunda, resimlerine ve sanat anlayışlarındaki figüratif ifadelerine değindiğimiz İtalyan sanatının, Giotto, Masaccio, Leonardo ve Raffaello gibi ustalarının figür ve gruplandırmalarındaki gösterdikleri ustalığa da Flaman'da

²⁸ Krausse, **age**, 22-23.

²⁹ S.Germaner, “Maniyerizm”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997): 1167

³⁰ İpşiroğlu, **age**, 118-119

rastlanmaz. Kuzey ülkeleri doğa gerçeğini ve figürleri kendine özgü normları olan bir sanat gerçeği olarak değil, olduğu gibi vermek isterler. Figürlerin ve nesnelerin görünümündeki açıklık ve anlaşılabilirlik her şeyin üstünde tutulmuştur. Yani uzakta görülen nesnelere bile Flamanlı ustalar yakından bakarak en ince ayrıntısına kadar işlemeye çalışır. Çevremizde yer alan nesnelere ve figürlere büyüteçle bakıyormuşçasına yakından betimlemişlerdir. Kuzey sanatçıların figür ve nesne betimlemesindeki gördüğünü resmetme geleneği de diyebileceğimiz bu karakteristik yanına 15. Yüzyılda Schongauer'de ve Jan van Eyck'de, 16. Yüzyılda Grünewald'da, Holbein'da ve Albert Dürer'in bazı yapıtlarında, 17. Yüzyıla Hollanda sanatında, 19. Yüzyılda Alman Romantiklerinde ve 20.yüzyıl sanatında Paul Klee ve Wols gibi sanatçılarda rastlıyoruz.³¹



Şekil 11: Jan van Eyck, **Arnolfini'nin Evliliği**, 59x81 cm, 1434

Stephen Little, **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006), 36.

³¹ age, 88-89

16. yüzyıl Flaman sanatında, figür resminde realizm akımının diğer bir öncüsü de kuşkusuz Pieter Bruegel'dir. O toplumsal konuları ele alırken, hayatı olduğu gibi göstererek, insan figürünü kendi dünya anlayışıyla betimlemiştir. Figürlerinde gerçekçiliği simgeci bir anlamla yorumlayarak daha çok güncel olaylarla ilgilenmiştir. Sanatçı figür resmine en doğal ve insani bakış açısıyla yaşamdan aldığı sıradan konuları kendi ifade anlayışı ile ele alır. Ayrıca sanatçının resimleri figür diyaloglarına bağlı ders verici mesajlar ile doludur.

Bruegel için hayat bir belge, soyut bir kavram değildi, duyulan ve yaşanan bir gerçektir. Kendini hayat akışı içinde duyan ve onu parçalanmaz bütünlüğü ve sürekliliği içinde sanata yansıtan ilk sanatçı Brueghel'dir.

Bu bütünlüğü verebilmek için, önceleri resim yüzüne alabildiğine çok motif yayarak toplamacılığa ("Çocuk Oyunları") hatta yığmacılığa ("Ölümün Zaferi") gidiyor. Fakat sonradan bu yollara gitmeksizin, İtalyan Maniyeristlerinden aldığı bir kompozisyon düzeni içinde parçada bütünü verme olanağını buluyor. "Köy Düğünü" ve "Kermes" buna güzel birer örnek veriyor.³²

Sanatçı günlük Flaman yaşantısını işleyen çok sayıda figürün yer aldığı en önemli yapıtlarında kalabalık düzenlemeler gerçekleştirmiş, bu aynı zamanda sanatçının figürde kullandığı zengin ve parlak renk kullanımını da olanaklı kılmıştır. Betimlenişleri de yüzlerindeki ifade gibi kaba olan insan toplulukları, farklı yönlerde doğru hareketleriyle bu eserlere çok dinamik bir yapı kazandırmışlardır.³³



Şekil 12: Pieter Bruegel, **Köy Düğünü**, 162x114 cm, Ahşap Yağlıboya, 1568

Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, **Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (İstanbul: 2004), 71.

³² age, 121.

³³ U.Tükel, "Pieter Bruegel", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 1. (İstanbul: YEM, 1997): 290.

3.4. İnsan Figüründeki Duyguları Açığa Çıkaran Öznel Figür İfadeciliği ve Figürdeki Duygusal Biçim Dilinin Doğaya Yansıması

Maniyeristlerin 16. Yüzyılda figürlerde gerçekleştirdikleri sembolik ifadeler 1600'lü yıllardan itibaren Barok sanatta daha ileriye taşınmıştır. Leonardo da Vinci, Raffaello ve Michelangelo İtalyan Rönesans'ının en önemli bu üç ustası, resimlerinde figüre verdikleri önemle, Rönesans resmini insanı merkeze koyan bir sanat anlayışına dönüştürmüşlerdi. Ancak Barok sanatta bu değişmiş, doğa ve içindeki figürler ile beraber kendi başına bir resim oluşturmuştur.



Şekil 13: Rubens, Çarmıhın Kaldırılması, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1610

Sadun Altuna, **Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (Hayat Kitapları, 1970), 192.

Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üslupta insan figürleri yeni anlayışlar içinde betimleneceklerdir. Klasik üslubun figürlerindeki durgun yüz ifadesi, Rubens'in "Çarmihın Kaldırılması" eserinde olduğu gibi, yerini insanlardaki hisli, ıstıraplı ve duygu dolu ifadelere bırakır. Yine aynı eserde görüldüğü üzere hareketli figür topluluğu, oldukça abartılı bir kompozisyon içinde betimlenmiştir.

Sanat tarihinde, Rönesans'tan sonra gelen bu dönem, figürlerindeki abartılı hareket duygusu ve ayrıntılı bir şekilde çalışılan detayları ile insan üzerinde yoğun bir etki bırakan bu anlatım biçimi bir önceki döneme kıyasla, sanatçıların daha öznel bir ifade anlayışı içinde oldukları ve bireysel etkilerinin daha çok ön plana çıktığı görülmektedir.

1600'lü yıllardan sonra Flaman Barok'unun en önemli temsilcilerinden olan Rubens, insan figürünü biçimlendirmesiyle klasik üslubun tam tersi bir anlayış içinde olduğunu söylemiştik. Onun figürleri dinginlik, denge ve uyumdan uzaktır. İtalyan Barok figürlerinde görülen hareket ve dinamizm ile beraber çok parçalı bir kompozisyon onun için de ön planda olmuştur.

Barok sanatın insan figürüne yaklaşımı Rönesans'inkinden çok daha farklıdır, Rönesans'ta olduğu gibi figürlerin katı kalıplar içinde betimlenmelerinden ziyade, burada öznel gözlem, Rönesans'ın değişmez resim kurallarından daha ağır basmıştır. Barok, belirlilikten ve açıklıktan bilinçli bir şekilde uzak durarak, figürü daha çok gizemli tutma arayışı içindedir. Ayrıca figürler her zaman barok'a özgü ışık vurgulamalarıyla yoruma açık bir ifade içinde betimlenmişlerdir.

Batı resim sanatı tarihinde öznel ifade anlayışı Rönesans resmi ile başlar, fakat barok ressamı insan figüründeki öznel ifadenin farklı yönleriyle ilgilenmiş, duyguları açığa çıkaran figür ifadeciliğinde önemli ilerlemeler göstermişlerdir. Barok resminin en büyük ustalarından biri olan Rembrandt figürlerindeki ifade yoğunluğunu, adeta ruhsal durumlarını gösterecek kadar ileri taşımıştır. "Resme ışık gölge kullanımıyla büyüleyici bir atmosfer sağlayan da odur.

"Kendi yaşama sevincini, kederlerini, yalnızlığını ifade ettiği bir dizi kendi portresi, kıyaslanacak örneklerin kolaylıkla bulunamayacağı bir değerdedir.

Rembrandt çeşitli eserlerinde ışık-gölge sorununu figürlerin hem maddi hem de ruhsal ifadelerinin hizmetinde kullanabilmiştir. Işığın değişken bir dereceleme ile dağılıp eridiği resim düzenleri zaman zaman yorumlanması güç bir fizikötesi içerik bile kazanmışlardır.”³⁴



Şekil 14: Rembrandt van Rijn, **Gece Nöbeti**, 363x437 cm, TÜYB, 1642.

Stephen Farthing, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007), 247.

Rembrandt’da Rönesans sanatçıları gibi figürlerinde klasik ağırbaşlılığı kullandığını göstermiş fakat barok üslubunun en belirgin özelliklerini de bütün ihtişamıyla kullanmıştır. Sanatçı portre ve grup portrelerinde kişileri ideal görünüşleri içinde betimlemek yolundaki geleneğin dışına çıktığının en belirgin kanıtı, eserleri arasında bir başyapıt olan “Gece Devriyesi” resmidir. Bu resimdeki figürlerde, sanatçı biçimsel benzerlikten ziyade figürlerin ifadeye yönelik anlatımlarına daha çok önem vermiştir.

Rembrandt’ın birçok eserinde, figürlerinin duygularına yönelik ifadelerde insanın doğasını keşfetme çabası izlenir. Aynı dönemde yaşadığı Peter Paul Rubens’e nazaran yapay dramatik öğeleri daha az kullanan sanatçının figürlerinde Kalvenci

³⁴ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Altıncı Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 218.

Felemenk'in baskı altına alınmış duyguları ve dinsel ruhu da güçlü bir ifade ile yansıtmaktadır.³⁵



Şekil 15: Rembrandt Harmensz van Rijn, **Kendi Portresi**, 1668

Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım, 2005), 475.

Figürlerinin Rönesans figürlerinden ayrılan en belirgin özelliği yüzlerdeki kişiye özgü ifade ve karakteri yakalamasıdır. İnsan figürü Rembrandt'ın sanatının ana teması olarak, kendi portresi dâhil, birçok konu altında, ifadeyi vurgulamaya yönelik araç olarak betimlenmiştir. Sanatçı özellikle portrelerinde, gelişi güzel sürülmüş gibi görünen fırça izlerinden, insan figürünün ruh haline ilişkin birçok detayı mükemmel bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu ölçüde ifadeye yönelik anlatım tarzı dönemin figür ve portre betimlemelerinin çok önündedir. Figüre yaklaşımdaki ve figüratif ifadedeki bütün bu gelişmelerden dolayı, “Barok resminde Rönesans

³⁵ **Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (Hong Kong: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2004), 382.

Resminin alt üst olduğu ve plastik anlamda temelden değişime götürdüğüne tanık oluyoruz.³⁶ “Bu anlamda ressam artık nesnel bilginin peşinde değildir. Ressam artık gerçeğin ‘te’ yüzünü arayan öznedir ve bu yanıyla 15. Yüzyılda Van Eyck’ın kurduğu yapının yavaş yavaş çatlamasına yönelen bir gelişme kendisini göstermektedir.”³⁷

18. yüzyıla gelindiğinde, daha önce Barok sanatla başlayan figürlerdeki bireysel ifadeyi ön plana çıkaran sanat anlayışı Rokoko ile yeni bir boyut kazanacaktır.

Aydınlanma ağı olarak görülen 18. Yüzyılda ortaya çıkan rokoko sanat dönemi Avrupa’daki birçok karşıt görüşün çarpıştığı bir dönemdir. Resim sanatı adına 1720-1760 yılları arasını kapsayan hayal dünyasındaki bu ss anlayışı, Avrupa’nın en zengin ve savurgan olduğu bir dönemi kapsar. Yaşanan toplumsal gelişmelere ve siyasi değişimlere bağlı olarak, zevk, eğlence ve sefahate dayalı bir yaşam biçimi ortaya çıkmış ve bu alanlardaki özgürlük anlayışı resim sanatına da yansımıştır. Rokoko dönemi sanatçıları ise, ifadeci Barok sanatı figür anlayışından uzaklaşıp, tozpembe hayal dünyası içinde bu dünyanın zevklerine eğilmişlerdir. Resimlerdeki figürler de insanların burjuvazi yaşam tarzlarını sergileyen örneklerle, aynı süslü anlayış içinde betimlenmişlerdir. Bu tarz figür resminin ilk örneklerine rastlanan ressam ise Antoine Watteau’dur. Ayrıca 18. Yüzyılda, Jean Honore Fragonard, François Boucher ve Jean Baptise Simeon Chardin gibi sanatçılar insan figürüne ait yaklaşımlarını dönemin burjuvazi yaşam tarzına yönelik anlayış içinde sergileyen sanatçılardır.³⁸

Fransa’da daha çok soylu sınıfın savunduğu ve sahip çıktığı bir akım olmakla birlikte, dönemin ifade ve anlayışındaki hazcılığı sembolize etmiştir. Dönemin aristokrat dünyasının zevkini yansıtan Rokoko, Barok sanatın gösterişinden uzak, daha çok zarif ve süslü figürleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu akımın sanat anlayışında, insan figürlerindeki ifadedeki derinlik ve his dünyasından çok, güzellik ön plandadır. Rokoko, Barok sanatın hem zirvesi hem de çöküşü olarak görülebilir.

Rokoko sanatçısı Watteau’nun figürlerinde bir davranış bağımsızlığı mevcuttur, bu da onun dönemi için yeni bir aşamadır. Onun yapıtlarında izleyici figürlerin davranışlarına bakarak konuyu çözmek zorunda değildir. Bu yüzden sadece

³⁶ zkan Eroğlu, **Resim Sanatı Sözlüğü**, (İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006), 64.

³⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve teleri**, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 61.

³⁸ Krausse, **age**, 46.

resimdeki figürlerden ziyade resmin tümünün ilgiyi çekmesi sağlanmıştır. Bunla bağlantılı olarak, Watteau resmini oluştururken önceden doğadan çizdiği figürleri kesin bir konuya bağlı kalmadan birleştirir. Sanatçının amacı, geçmişin ustalarından farklı olarak ortaya koymak istediği bir denge sorunu değildir. Resimlerinde ve figürlerinde amaçladığı daha bağımsız ve daha yumuşak bir anlatımdır. Watteau belli bir hareketi betimlemeye, belli bir konuyu dondurmaya karşı bir anlatım sergileyerek figürlerinde kesinliği ifade eden vurgulardan kaçınır.³⁹



Şekil 16: Antoine Watteau, **Kythera Adası'na Doğru Yola Çıkış**, 130x192 cm, TÜYB, 1718

Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, **Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (İstanbul: 2004), 487

Farklı bir anlatıma sahip olan Jean Honore Fragonard ise figürlerinde zevki olan rahat ve taze ince bir boya kullanan dönemin ünlü bir ressamıdır. Fragonard olgun kadın gövdelerine Antoine Watteau gibi daha küçük kızların yüzlerini yakıştırarak figürlerindeki anlatıma daha zarif bir ifade katmıştır. Fragonard'ın figürlerindeki

³⁹ Semra Germaner, **18. Yüzyıl Avrupa Resmi-Anlatımı Biçimlendiren Etmenler**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996), 49.

masum ve şehvetli vücut biçimlendirmelerini daha sonraki dönemlerde Fransız empresyonist sanatçılarından Renoir miras olarak alacaktır.⁴⁰



Şekil 17: Jean Honore Fragonard, **Salıncak**, 64x81 cm, TÜYB

Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, **Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (İstanbul: 2004), 162.

İnsan figürlerindeki ifadeye yönelik bütün bu yeni anlatım ve üsluplar, Rönesans'tan bu yana resim sanatında olan değişiklikler, Batı resim sanatındaki figürün nasıl kimliklere bürünerek kendini nasıl ifade ettiğini, ayrıca ressamlar tarafından hangi konular altında nasıl ifade edildiğini açık bir şekilde göstermektedir. Bu aynı zamanda Batı tarzı figür betimleme sanatının plastik değerlerinin kendini sürekli yenileyen gelişim grafiğidir.

⁴⁰ Turani, **age**, 487.

3.5. Neo Klasisizm, İnsan Figüründe Antik Çağa Yeniden Yöneliş ve Figürde Toplumsal, Doğal ve Duygusal Gerçekçilik

18.yüzyılda sanayi devrimiyle beraber batı resim sanatının insan figürüne yönelik yaklaşımlarına bir yenisini daha eklenecektir. Figür betimlemelerinde geçmişle bağları son derece kuvvetli olan “Neo Klasisizm” akımıdır bu.

Sanatçılar aydınlanma çağı olan 18. Yüzyılda dünyanın ve insanın akıl yolu ile kavranmasına çalışmalarlarıyla öncülük etmişlerdir. Yine bu dönemde akılcı bir tavır sergileyerek insan figürü betimleme anlayışında geçmişe yönelik bir tercih yapıp, yeniden Antik Çağ’a yönelmişlerdir.

Fransız devriminden hemen sonraki bu yeni dönemim yeni figür anlayışıyla Neo Klasisizm, Barok ve Rokoko sanatlarının, figür betimlemelerinde düştüğü hatalara ve ifadedeki abartıya karşı klasik antik çağın insan figüründeki sadeliğini ön plana çıkarmak ister. Ayrıca sanatın halka açılıp, sanatçının toplumdaki yerinin değişmesiyle ressamın olaylara bireysel pencerelerinden bakmaya başlarlar. Dönemin en önemli sanatçılarından David’in Horaslıların Yemini adlı yapıtında, “devrim öncesinde Fransa’nın karmaşık ortamı içinde yol gösteren bir sanat yapıtı olarak betimlenmiştir.”⁴¹ Eserde sanatçının ideolojik anlayışı ve bu ifadeye bağlı betimlenen figürler açıkça görülmektedir. David’in öğrencisi Jean Auguste Dominique Ingres’de dönemin sanat ideolojisine bağlı, fakat son derece gerçekçi ve sade anlatımlar içinde olan figürler ortaya koymuştur.⁴²

⁴¹ U.Tükel, “Jacques Louis David”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 1.(İstanbul: YEM, 1997): 428

⁴² Krausse, **age**, 51-52.



Şekil 18: Jacques Louis David, **Horaslıların Yemini**, TÜYB, 1784

Stephen Little, **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006), 66.

18.yüzyılın sonlarında batı sanatının geride bıraktığımız dönemlerine yansıyan bütünlük anlayışları, artık yerini tamamen öznel ifadelerle bırakacaktır. Batı sanatında Barok'la başlayan bireysel ifadecilik yolundaki anlatımlar ve Rokoko ile figür anlayışının zarifleşmesi yeni bir aşamaydı. Ressamların öznelcilik yolunda betimlediği zarif insan figürleri resimler ifade yönü ile daha çok dışa dönük anlatımlar içindeydi. Genel itibari ile hayal dünyasına sığınan insanların öznelciliği bu. Daha sonra ortaya çıkacak olan Romantizm akımı ise öznel anlayışta ve figür ifadeciliğinde çok daha derin anlatımlar sergileyecektir.

Batı resim sanatının insan figürüne yaklaşımındaki bu öznel ifadelerin dönüm noktasında, figür ifadeciliği anlamında herhangi bir akıma ve üsluba dâhil edilemeyen, kendi yoluna gitmeyi tercih eden İspanyol ressam Francisco de Goya ortaya çıkar. Geleneksel değerlerin sorgulandığı ve savaş suçlarının işlendiği bir dönemde, toplumsal gerçeklikleri figürlerinde son derece sivri bir dil ile ifade eder.

Bütün bu olumsuz gelişmelerin ortaya çıkardığı ruhsal bunalımlar Goya'nın, Asillerin 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilişi eserinin figürlerinde karşılığını bulur.⁴³



Şekil 19: Goya, **Asillerin 3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilişi**, 266x345 cm, 1814.

Krausse, Anna - Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 55.

18. yüzyılın figürdeki usçuluğuna ve Neo Klasisizm sanat akımına tepki olarak gelişen Romantizm, tam da ressamın öznel ifadelerde yoğunlaştığı bir dönemde, dinsel, felsefi ve toplumsal olaylara bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir arka plan görevi görmekten öteye gitmeyen Manzara resmi ilk defa bu dönemde bir fon olmaktan çıkmış, resimdeki insan figürleriyle beraber ifade ve anlatımlarda eşit rol paylaşımına sahip olmuştur. Manzara resimde betimlenen figürlerin ve izleyicinin kendi ruh durumunu incelemeye ve onların kendi duyguları üzerindeki etkisini çözümlenmeye yönelen bir anlatıma dönüşmüştür.⁴⁴

Romantizm insan figürlerindeki öznel ifade yolunda da yeni bir anlayıştır. Romantik resimde figürler içe dönük bir anlatım içindedirler. Romantik sanat anlayışının

⁴³ Krausse, **age**, 54.

⁴⁴ Z. İnankur, "Romantizm", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997): 1575.

figürlerinde, Rokoko da değinilmeyen, geçmişe bağlılık, özlem, vatanseverlik gibi duygular daha ağır basmaktadır. Daha duygusal diyebileceğimiz dönemin ressamaları da bu duyguları bütün içtenliğiyle yaşar ve figürlerinde de yansıtırlar. Bu akım batı sanat anlayışının öznelciliğine duygusal bir içtenlik katmış ve etkilerini günümüze kadar hissettirmiştir.⁴⁵ İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere bütün Avrupa'yı etkileyen, "Aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığı ile ifade etmeye çalışan bu akım Romantizm'dir."⁴⁶

Romantizm Fransız devriminden sonra, konu seçimine bağlı olarak kendisini figür ağırlıklı olarak göstermeye başladı. İngiltere ve Almanya'da daha çok Manzara ağırlıklı romantik eserler görülürken Fransa'da toplumsal olayların getirdiği çalkantılara bağlı olarak insan figürlerinin duygularını ön plana çıkaran, dönemin sanat anlayışını ifade eden eserler betimlenmiştir.

Fransız Romantik resminin öncüleri, Theodore Gericault ve Eugene Delacroix'tir, bu iki usta eserliyle dönemin toplumsal ve siyasi olaylarına figürlerindeki his ve heyecan ağırlıklı ifadeleriyle ayna tutmuşlardır. Özellikle Gericault'un "Medusa'nın Salı" ve Delacroix'in "Halka Önderlik Eden Özgürlük" eserleri bu döneme damgasını vurmuştur.⁴⁷

⁴⁵ İpşiroğlu, **age**, 147.

⁴⁶ Krausse, **age**, 53.

⁴⁷ **age**, 60.



Şekil 20: Eugene Delacroix, **Halka Önderlik Eden Özgürlük**, TÜYB, 1830

Türkiye’de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 3, (İstanbul: Şahinler Matbaası, 1992), 24.

“Ayaklanmanın tek, gerçek bir önderi yoktu. Bunun içindir ki Delacroix halkın önderinin “Özgürlük” olduğunu söyler. Ancak özgürlük ideası örneğin David’in resimlerindeki gibi soyut bir kavram olarak resmedilmemiştir. Bayrağı elinde tutan kadının cisimlendirdiği “alegorik” bir figürdür, gayet somuttur ve hatta erotik çağrışımlarla yüklüdür.

Delacroix’nın kendisi de devrim esnasında ayaklanmacıların safındaydı. Erkek kardeşine yazdığı mektupta, “Devrim için savaşmıyorsam hiç olmazsa devrim için resim yapmalıyım der.” Resimde kendisini en ön safta savaşan siyah silindir şapkalı adam kılığında betimlemiştir.

Resimlerinde hareketi ve heyecanın dozunu artırmak için açık-koyu kontrastların yanı sıra bilinçli olarak zıt, ancak birbirini tamamlayan renk kontrastları da kullanmıştı. Renk Delacroix’nın gözünde sadece bir resim ögesi değildir, duyguları kamçıladığı için başlıbaşına bir “motif” olarak kullanır rengi. Renklerle insanların o anki duygularını, heyecanlarını vurgulamaya çalışır.⁴⁸

Batı Sanatı Tarihinde, “Doğalcılıkla” “Gerçekçilik” kavramlarını birbirinden ayırmak çok da kolay değildir. Rönesans’tan sonraki bütün dönemlerde, hemen hemen bütün resim anlayışları bu kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. 19. Yüzyılda ise Doğalcılık ve Gerçekçilik akımlarının, gerçeğin ve insan figüründeki gerçek ifadenin nasıl anlatılması gerektiğinin yeni arayışları içinde olduklarını görürüz.

19.yüzyılın toplumsal ve ekonomik sorunları beraberinde büyük bir değişimin gerçekleşeceğini göstermeye başlamıştır. Bu değişimin ilk izlerini Fransa resim

⁴⁸ age, 61

sanatında görmek mümkün olacaktır. Yüzyılın ortasında Jean François Millet ve Gustave Courbet'in Realizm adını verdiği akımla, insan figüründeki ifadeye yeni bir anlayış getirerek, figüratif resim sanatının bu yönüyle gelişmesine de öncülük etmişlerdir.⁴⁹



Şekil 21: Jean François Millet, **Hasatçılar**, TÜYB, 83x110 cm, 1857

Kaya Zengin, **Sanat Tarihi 1**, (İstanbul: Ders Kitapları Anonim Şirketi Yayınları, 1998), 128.

Realizm akımında gördüğümüz gerçekçi insan figürleri, gerçekçi oldukları kadar en doğal halleri ile dönemin toplumsal koşullarını ifade etmişlerdir. Figürlerini toplumun ve gündelik hayatın içinden bulan realistler, Romantik'lerden figür seçimi ve ifade şekli bakımından ayrılırlar. Gerçekçilik akımının sanatçıları, doğanın bir parçası olarak gördükleri figürleri, içinde buldukları doğal ortamın ve resimlerinin sade kompozisyonlarında onları olduklarından çok daha ağır bir duygu yoğunluğu içinde ifade etmişlerdir.

19. yüzyılda Fransız bir ressam grubu tarafından kurulan, manzara ağırlıklı resim çalışılan Barbizon okulunun etkisinde kalan Fransız Realistleri, Millet, Courbet, Rousseau ve Corot figürlerindeki doğalcı gerçekçi betimlemelere ve bu anlamdaki

⁴⁹ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Altıncı Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 229.

ifadeye de yeni bir anlayış kazandırmışlardır. Bu akım insan figürünü doğalcı bir anlayışla, insanlara gerçeği aydınlatıcı bir biçimde sunma çabası içinde olmuştur.



Şekil 22: Gustave Courbet, **Taş Kıran Adamlar**, 159x259, TÜYB, 1851

Krausse, Anna - Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptcıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 66.

3.6. 1880'lerden 1970'lere Modern Sanat Akımlarında İnsan Figürü

Gerçekçilik akımına bağlı sanatçıların, figür ve nesnelerin doğal ortamlarında, onları doğanın bir parçası olarak en doğal halleri ile ifade etmelerindeki eğilim, kendilerine doğa izlenimlerini rehber alan Manet ve Monet gibi sanatçıları, doğanın bir parçası olan figürleri algılama konusunda araştırmalara yöneltti. Doğadaki figürler ve nesnelere nasıl görülüyor ve nasıl resme aktarılıyorlardı? Courbet atölye dışında, doğanın içinde insan figürlerini betimlemeyi seviyor fakat bunda pek başarılı olamıyordu. 1860'ta iki genç ressam olan Manet ve Monet açık havada figür topluluklarını resimlemede daha başarılı çözüm yolları buldular. Manet'in *Kırda Kahvaltı* ve *Olympia* adlı resimleri insan figürünün açık havada betimlenmesine yönelik çok özgün eserlerdi. Manet figürleri düz yapıyor, ışığı da cepheden kullanarak ışık gölge zıtlıkları içinde bütün biçimler yüzeyci bir düzlüğe ve yassılığa erişiyordu.⁵⁰

⁵⁰ age, 230.



Şekil 23: Manet, **Kırda Yemek**, TÜYB, 214x270, 1863

Sadun Altuna, **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (İstanbul: Hayat Kitapları, 1970), 161.

Manet, çevresinde gördüklerini figüratif bir dil ile betimleyerek temelde gerçekçi denebilecek bir tavır geliştirmiş ve bu yaklaşımıyla izlenimcilere yakınlık duymuştur.⁵¹ Figürlerini, kendi hayatları yokmuşçasına, kompozisyonlarında birer yüzeysel şekil olarak veya bir natürmortun objeleri gibi kullanmıştır. Manet, izlenimci akımla yakın ilişkide bulunmasına rağmen gerçek bir izlenimci olarak nitelendirilemez. O, boyalarını geleneksel tekniğe uygun olarak paletinde karıştırır, onlar gibi ayrı ayrı kullanmazdı. Ayrıca siyahı ana renklerinden biri olarak çok kullanmış ve manzaradan çok insan figürleri betimlemiştir. Alansal boyama tarzını kullanarak konturları belirgin bir şekilde çizmesi, resimlerinde figürler arasındaki bağlantıyı kopararak, aralarında hiçbir iletişim yokmuş izlenimi vermektedir.⁵²

Batı resim sanatının Natürizm doğrultusundaki yüzyıllar süren gelişiminde son aşama empresyonizm'dir. "İzlenimcilik, kalıplaşmış beylik sanatın soluğunu yitirmiş gösterişçiliğine karşı bir başkaldırı, üstün sanatçıların bir saldırısıydı."⁵³ Claude

⁵¹ Z. İnankur, "Edouard Manet", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997): 1165.

⁵² Krausse, **age**, 71.

⁵³ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Panel Yayınevi, 8. Basım, 1995), 70.

Monet ise bu akımın en önde gelen sanatçısıydı. Empresyonizm'i ortaya çıkaran da oydu zaten. Manet'den çok farklı bir sanat anlayışına sahipti. Geleneksel bütün resim kurallarını reddeder, kendi görsel duygu ve düşüncelerini her şeyin üstünde tutardı. O, doğrudan doğadan hareket etme ilkesini benimsemiştir. Monet ışığın resimdeki ifadesine çok önem vermiş ve figürün harekete bağlı ifadesinde bütünlüğü sağlayan en önemli değer olduğuna inanıyordu. Doğadaki ışık gözlemlerini betimlemek üzere Bahçedeki Kadınlar resmini güneşin yalnız ağaç yaprakları arasından süzüldüğü anlarda yapmaya çalıştı. Bu eser aynı zamanda ışıkla resmin somut bağlantısını yansıtan ilk resim oldu.⁵⁴



Şekil 24: Claude Monet, **Bahçedeki Kadınlar**, 1866

Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**, Altıncı Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 231.

⁵⁴ Tansuğ, **age**, 231.

Monet'in resim anlayışı için, daha sonra gerçekleştirdiği eserlerini de göz önünde bulundurarak, resimdeki karşıtlık yasalarına uyduğunu ve onlardan yararlanarak çalışmalarında ışık ve renkle figürdeki ifadeyi ön plana çıkarmak istediğini söyleyebiliriz.⁵⁵

Empresyonizm akımı adını, manzara ağırlıklı olarak çalışan Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley gibi sanatçılara borçlu olduğu kadar, Edgar Degas, Auguste Renoir ve Paul Cezanne gibi figür ağırlıklı ve gerçekçi çalışan resamlara'da borçludur.



Şekil 25: Edgar Degas, Dans Dersi, TüYB, 1875

Sadun Altuna, **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (İstanbul: Hayat Kitapları, 1970), 180.

Edgar Degas, izlenimci akımın anlayışına sahip ressamların içinde, figürlerin hareket ve ifade anlatımına yönelik konularla ilgilenmiştir. İlk çalışmaları gelenekçi bir

⁵⁵ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim / Modern Resimden Avangard Resme**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 8. Basım, 2011),71.

üsluba sahip olan sanatçının, özellikle insan figürlerindeki hareket gözlemleri figürlerin ifadeye yönelik anlatımlarına etkileyici ve dinamik bir yapı kazandırmıştır. Hızla yakaladığı figürdeki hareketli anları, resimdeki ifadeyi daha gizemli kılan pastel renklerle betimlemiştir. Figürdeki hareketi, ifadeyi ve dinamizmi yakalamak adına müzik ve dans koreografilerinden yararlanarak döneminde insan figürüne yaklaşım adına özgün bir tarz ortaya koymuştur.

Degas'ın sanat anlayışına dair sanat tarihçisi Carol Armstrong, "Sergilerini gezen eleştirmenlere göre o bir anti izlenimciydi" demiştir. Degas ise bu konuda "Hiçbir sanat benimkinden daha anlık olamaz." diyerek sanat anlayışını açığa vurmuştur. Bütün bunlara rağmen başka sanat hareketleri ile karşılaştırıldığında, figürlerindeki özgün gerçekçiliğe ve resimlerindeki hareket ifadeciliğine rağmen, sanatçı en çok İzlenimci olarak tanımlanabilmiştir.⁵⁶



Şekil 26: Auguste Renoir, **Moulin de la Galette' de Dans**, TÜYB, 1876

Sadun Altuna, **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (İstanbul: Hayat Kitapları, 1970), 196.

Empresyonizm'in figür ağırlıklı, gerçekçi çalışan diğer bir ressamı Renoir'da yapıtlarında insan figürüne verdiği önemi, kalabalık toplulukların mutlu anlarını

⁵⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas

betimleyerek göstermiştir. Onun resimlerinde bu insan topluluklarının neşeli anları, doğal ışığın parıltılarıyla beraber figürü ön plana çıkaran güçlü bir ifade sergiler. Figürler bu ışık ahenginin içinde rengin anlatım gücüyle beraber inanılmaz bir gerçeklik sergileyerek adeta gözümüzün önünde hareket ediyorlar hissi uyandırır. Renoir da çağdaşı Monet gibi gözün sentetik algılamasından yararlanmıştı. Çünkü izleyici figürlerin eriyerek kaybolup giden yönlerini gözüyle tamamladığı takdirde resmin daha etkileyici hale geleceğini biliyordu.

Empresyonist ressamlar doğada bilimsel ve usçu yöntemlerle, ışığın etkisiyle figür ve cisimler üzerindeki değişen renk değerlerinin ortaya çıkardığı anlık etkileri, adeta mühendislik hesaplamalarıyla yakalamaya çalışmış ve bu anlayışla doğayı ışığın gözüyle betimlemişlerdir. Güneşin, doğadaki biçimler ve formlar üzerinde nasıl bir yapısal etki bırakıyorsa, insan figürü için de oluşan aynı etkiyi bu doğrultuda ele almışlardır.

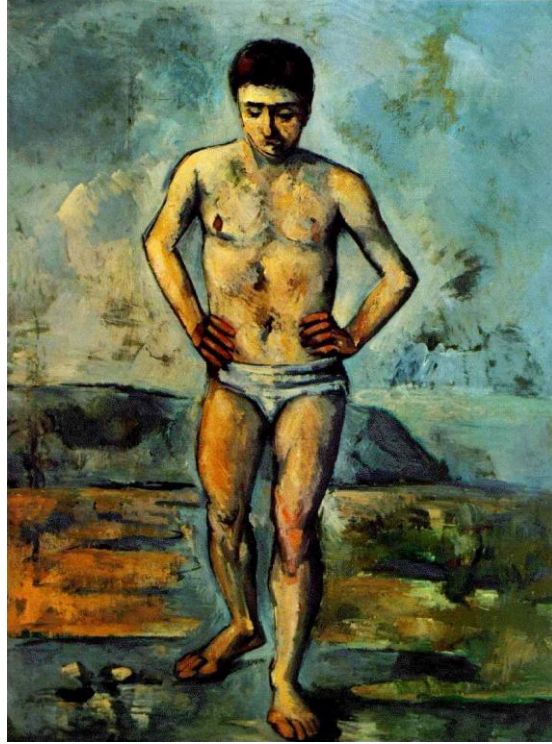
Modern sanatın öncüsü olarak da bilinen, ışık ve doğa incelemeleri yolunda kendinden sonra gelecek sanat akımlarına yön veren, Rönesans ustalarından sonra yetişmiş ressamların en büyüğü Cezanne ise, insan figürüne yönelik resim sanatındaki biçim devriminin kurucusu olmuştur.



Şekil 27: Paul Cezanne, Yıkanan Kadınlar, TÜYB, 1906

Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım, 2005), 548.

Cezanne, Batı resim sanatının kırılma noktalarından birine tek başına yön vermiştir. Biçimler onun resimlerinde sürekli hareket halinde ve hesaplı bir geometri içinde yeniden üçüncü boyutlarını kazanırlar. O nesne ve figürlerin ardındaki gizli mimariyi belirlemeye yönelik hesaplarıyla, doğadaki biçimlerin ardında saklı olan geometrik gizemi çözmeye çalışmış ve Kübizm'in de temelini atmıştır. "O halde Cezanne'ın da, genel eğilime uyarak doğayı dikkatle gözlemlediğini söyleyebiliriz."⁵⁷



Şekil 28: Cezanne, **Yıkana**, 50x38.5 cm, 1885, New York

Türkiye'de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı I**, Sayı: 3, (İstanbul: Mart, Nisan, 1996), 46.

İnsan eliyle şekillenmiş nesnelerin arasında yaşıyoruz, evlerin, sokakların, şehirlerin ve çoğu zaman onları, onları kullanan insan eylemlerinin aracılığıyla fark ediyoruz. Bunların tümünün sarsılmaz bir biçimde ve gereklilikle var olduğunu düşünmeye alışıyoruz. Cezanne'ın resmi bu düşünce alışkanlıklarını erteler ve insanın üzerine

⁵⁷ Andre Lhote, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, çev. Kaya Özsezgin, (Ankara: İmge Kitabevi, 2000), 53.

kendisini yerleştirdiği insan dışı doğanın zeminini sergiler. Bu yüzden Cezanne'in insanları başka türden bir yaratığın gözleri ile görülmüş gibi gariptirler.⁵⁸

Cezanne'in resimlerinde doğayı gözlemlene yolunda ulaştığı nokta, doğadaki her zerrenin birbirinden ayrılmaz plastik bir dengeye bağlı olduğudur. Ayrıca resindeki figüre anlam katan, ifadeyi yücelten ışığın, rengin, tonun, çizginin ve düzenin birbirinden ayrılmaz bir bütün oldukları ve oluşturdukları anlam bütünlüğünün figür resminin gerçek ifadesi olduğunu ortaya koymuştur.

Empresyonizmi özümseyip figürlerindeki ifadeci tarzıyla ve özgün yorumuyla içselleştiren, Ekspresyonizm'in de yolunu açan, fakat ikisinin de arasında bir yerde kendi seçtiği yolda ilerleyen Vincent Van Gogh da figür resmine özgün ve ifadeci bir tarzla yaklaşan ressamlardan. Farklı teknik ve anlayışı doğrultusunda resimlerini yaparken, figür gerçekliğini doğanın bire bir görünümü olarak değil, kendi iç dünyasının çalkantılarını dışa vurma yolunda bir araç olarak kullanmaya çalışmıştır. Coşkunu, içinde kopan fırtınaları, hüznelerini, aşırı hislerini portrelerine ve figürlerine oldukça etkili bir dille yansıtabilmiştir.



Şekil 29: Vincent Van Gogh, **Patates Yiyenler**, 82x114 cm, TÜYB, 1885

Krausse, Anna - Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 78.

⁵⁸ Türkiye'de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı I**, Sayı: 3, (İstanbul: Mart, Nisan, 1996), 48.

“Patates Yiyenler” resminde olduğu gibi, Gogh’un figürleri de gerçekçi taklitten uzak, hayatın çile ve acılarını bütün çıplaklığıyla açıkça dışa vuran bir ifade içindedirler. Sanatçı, daha sonraki resimlerinde de konunun ifade yoğunluğunu güçlü bir anlayışla dışa vurmaya devam etmiş ve bu özgün tavrıyla, modern resmin figürdeki ifadeye yönelik verilmesi gereken önemi vurgulamıştır.

1880’lerde Paul Guagin, Post Empresyonist akıma bağlı olarak, doğacılığa karşı bir tepki içinde olmuştur. Bu anlayışa bağlı Guagin ve Georges Seurat gibi sanatçılar, insan figürlerinde duyguların gücüne önem vermiş, renk ve biçimin sembolik özelliklerini irdeleyen bir bakış açısıyla gördüklerini betimlemişlerdir. Zihinsel gerçekliği ön planda tutan Post Empresyonist ressamın figür ve kompozisyonlarında vurgulamak istedikleri ana düşünce, resmin içindeki ritme bağlı olarak görüntü bütünlüğü olmalı ve doğru bir izlenim ortaya koymalıdır, fikrini savunmuşlardır.



Şekil 30: Paul Guagin, **Selam Sana Meryem Ana**, 114x89 cm, 1891

Sadun Altuna, **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (İstanbul: Hayat Kitapları, 1970), 218.

Figürlerini bu anlayışla gerçekleştiren Guagin, aslında figürlerinde renge yüklediği ifadeye bağlı olarak bir yönüyle dışavurumculuğun ilk örneklerini sergilemiştir.

Aynı yıllarda dönemin özgün resim üsluplarından birine sahip olan Fransız Ressam Henri Rousseau, naif bir resim dili kullanarak, kendi fantastik dünyasında, hayal gücüne bağlı doğa ve figür betimlemeleri ortaya koymuştur. Sanatçı akademik kuralların ortaya koyduğu değerlere başvurmadan, figürlerinde yalın bir dil kullanmış, sadece duygunun ifade gücünü kullanarak anlatımı güçlü figüratif eserler sergilemiştir. Guagin gibi Henri Rousseau'da duyguların gücüne önem vererek derin anlamlar yükledikleri figürleriyle idealist simgeci anlayışın yolundan gitmişlerdir.

20. yüzyıl modern resim çağında, Empresyonizm'i Ekspresyonizm, İzlenimciliği İfadecilik akımı izliyor. Batı resim sanatındaki bu ifadecilik "izm", anlayışı farklı akımlar adı altında birbirini izleyip günümüze kadar sürmüştür. İnsan figürüne yaklaşım açısından sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmeyen bu üslup çeşitliliğinin ve ifadeciliğin, Batı resim sanatında zaten eski bir geleneği de vardı.

"Daha Rönesans'ta, Kuzey sanatında, Güney biçimciliğiyle kolayca bağdaşamayacak olan bir ifadecilikten söz etmiştik. Bunun en güzel örneklerini Dürer'in ve Grünewald'ın yapıtlarında gördük. Kuzeyliler, insan varlığının dış görünümünü, içinin bir aynası olarak görüyor ve her türlü güzellik ölçülerini bir yana iterek, biçim kaygılarından arınmış bir gerçeklik içinde insanı bize tanıtmaya çalışıyorlardı. XVII. yüzyıldan sonra sanatta özne eğilimler giderek ağır basmaya başlayınca, doğa gerçeği sanatçının duygu ve yaşantılarından süzülerek sanata yansıtılıyordu. Fakat Barok'tan sonra öznelcilik doğrultusunda ilerleyen Batı sanatında - bu sanatın diyalektik gelişimi gereği - konunun ağır bastığı zamanlar oluyor ve sanatçılar kendi duygularını besleyecek olan yeni konular armaya ve konu yoluyla seyirciyi etkilemeye çalışıyorlar. Buna en iyi örneği Romantiklerde gördük. Delacroix, Goya, Daumier gibi XIX. yüzyılın güçlü sanatçılarından yapıtlarında bile konu ağır basar. "Konu-saltanatı" Empresyonistlerle yıkılmıştı. Empresyonistler açık hava ve ışık ressamıydılar. Resimlerinde vermeye çalıştıkları ışık altında, o zamana kadar görmeye alıştığımız geleneksel konular önemini yitiriyordu. Bu bakımdan Empresyonistlerin konuları sınırlıdır. Değişik konu aramayı gerektirmezler...

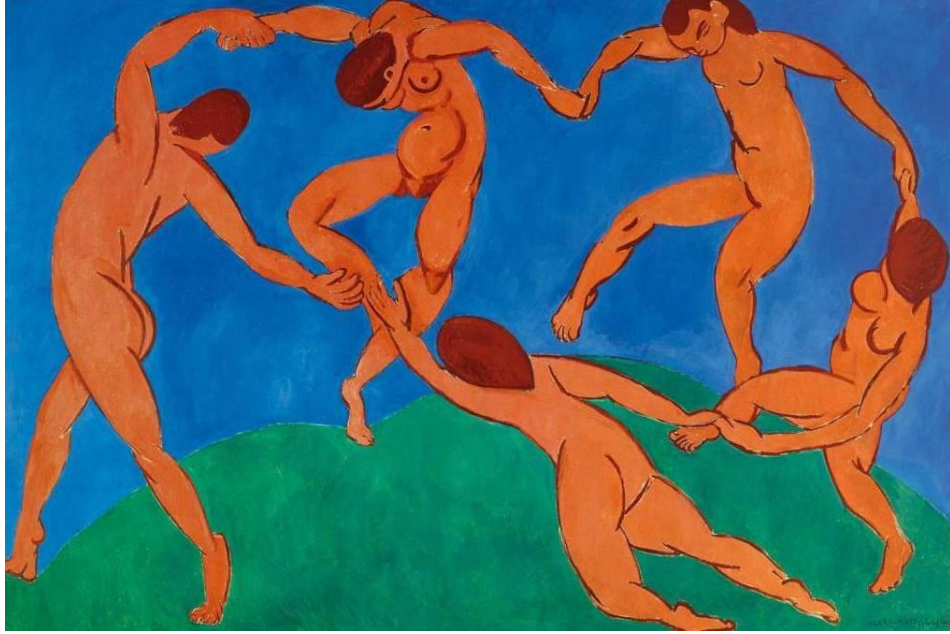
Ekspresyonizm ortaya çıkınca, konu yeniden önem kazanıyor ve sanatçılar yeni coşkular peşinde yeni yeni konular arıyorlardı."⁵⁹

Böylece modern resim sanat akımları arasında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm akımı Rönesans'tan bu yana Kuzey Avrupa'da geçerli olan, insan figüründeki abartılı biçim çarpıtmalarıyla aşırı heyecanları amaçlayan eğilimleri yeniden ortaya çıkarmış ve benimsemiş oluyordu.⁶⁰

⁵⁹ İpşiroğlu, *age*, 158-163

⁶⁰ Tansuğ, *age*, 242.

20. yüzyıl sanatını ciddi şekilde etkilemiş olan Van Gogh, fovistlerin de ilham kaynaklarından biridir. İnsan figürlerindeki dışavurumcu renklilikleri ve ifadedeki hırçın ve abartılı resim üsluplarından dolayı, vahşi anlamına gelen “Fauves” ismiyle anılmışlardır. Fovistler resimlerindeki anlamı, figürlerdeki renk ve biçim yoluyla, biçim üzerinden ifadeyi ön plana çıkarmayı benimsemişlerdir. “Fovizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olan Matisse’in 20.yy sanatının oluşmasında önemli bir yeri vardır.⁶¹



Şekil 31: Henri Matisse, **The Dance**, TÜYB, 260x391 cm, 1910

Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi Yeni Bir Ahımlama Boyutu**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994), 33.

20. yüzyıl, batı sanatında modern ve özgün sanat akımlarının ön plana çıktığı bir dönemdir. Batı resim sanatında yüzyılın başlarından itibaren gelişen modern sanat akımları, çağın hızla değişen gereksinimlerini karşılayıp, insanın resim sanatı yoluyla kendini anlama, anlatma ve ifade etme yolundaki sürece bağlı olarak, hızlı bir değişim içerisinde birbirlerini izlemişlerdir.

Modern resim sanatında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm, doğanın ve figürlerin olduğu gibi betimlenmesi yerine, duyguların ve iç dünya çalkantılarının tarifini

⁶¹ U.Tükel, “Henri Matisse”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2.(İstanbul: YEM, 1997): 1182.

yapmış, bununla beraber figürlerdeki abartılı biçim deformasyonlarıyla ifadeyi ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Söz konusu akım, 1890’larda Edvar Munch ve Gustav Klimt gibi sanatçıların, figürlerinde yaptıkları biçim çarpıtmalarıyla ve aşırı heyecan uyandıran resimleriylr başlamıştır.⁶² Bu anlamda insanın ruh dünyasının giderek farklılaştığı modern çağın problemlerini irdeleyen Edvard Munch, “Çılgılık” resmiyle, insanın yaşadığı çalkantılı his ve duygu dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır.



Şekil 32: Max Beckmann, *Gece*, TÜYB, 133x154 cm, 1918

Krausse, Anna - Carola. **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 89.

1900’lerde ise Die Brücke (Köprü) grubu sanatçıları Ekspresyonizm akımının ilk örneklerini veren Munh, Van Gogh ve Fovist akımdan etkilenererek bu anlayışı daha ileri aşamalara götürmüşlerdir. Bunların arasında Erich Heckel, Kircher, Kokoschka ve Max Beckmann en önde gelenleriydi. Brücke ressamlarının en belirgin özellikleri,

⁶² Tansuğ, **age**, 242.

estetik kaygıların ön planda olmadığı, figürlerin şematik biçimleri üzerinde deformeler yaparak ifadenin ön planda tutulduğu anlatımlardır.⁶³

Batı resim sanatı tarihinde insan figüründeki gerçekliği ve duyguyu en yalın haliyle ifade eden Realizm kadar önemli bir başka akım da ekspresyonizm'dir. Ekspresyonizm, doğadaki objektif olayları ve bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil, sanatçının duygularını figürleriyle anlatmaya çalıştığı bir sanattır.⁶⁴

Sonuç olarak, ekspresyonist resim, figürlerinde bozulmuş çizgiler, şekiller ve abartılı renklerle sanatçının duygusal dünyasını aktarmayı hedeflemiştir.

20. yüzyıl modern resim çağında, Ekspresyonizm akımının, sanatçının sadece duygu ve coşkulu his dünyasını ifade eden figürdeki abartılı betimlemeleri, döneme damgasını vuracak bir sanat anlayışının ortaya çıkarılması için yeterli değildi. Buna karşılık Batı resim sanatı tarihinin geçmişinde köklü bir geleneği olan ve akılcılığa dayanan Kübizm, Batı resminin hayati önem taşıyan dönüm noktalarından birini gerçekleştirerek, insan figürüne farklı yönleriyle yaklaşması noktasında kendisinden sonraki sanat anlayışlarına da önemli ölçüde etki etmiştir.

Kübizm akımı, sanatçı Pablo Picasso ve George Brague'ın eserlerinde ilk örneklerini ortaya koymuştur. Ekspresyonizmin doğada, ışığa ve ışık etkilerinin ortaya çıkardığı atmosfere karşı, kübizm ise nesne ve figürlerin özünü akılcı bir anlayışla vurgulamayı hedeflemiştir. Bu anlayışla Picasso ve Brague resimlerinde yapısal değeri olan, resimsel ifade yönüyle de düz yüzeylerin imkânlarına dayanan bir üslup geliştirmişlerdir.

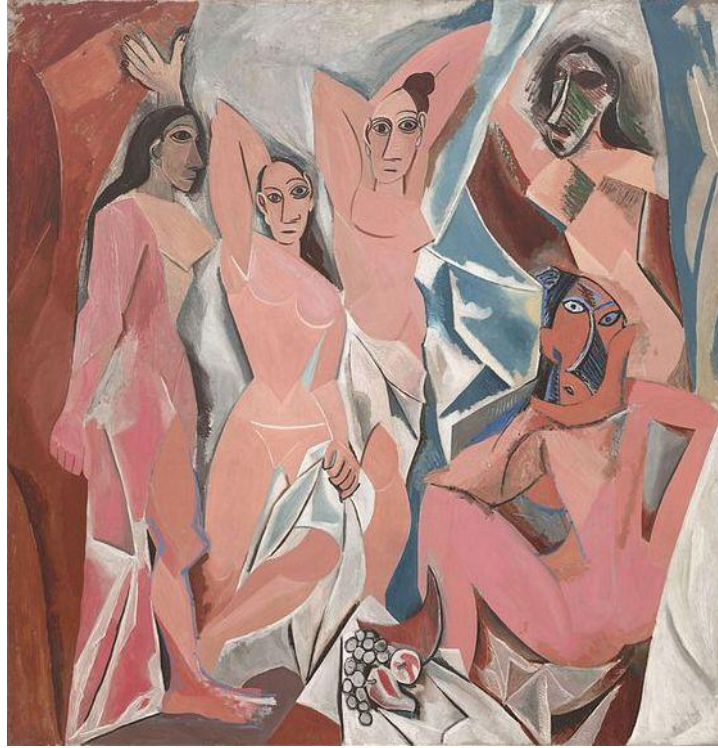
Kübizme yön veren en önemli ilke, figürlerdeki üçüncü boyutun tuvalin yüzeyine, perspektifin gözü yanıltan etkisine başvurmadan, sadece resimsel öğelerle getirebilmesidir. Bu anlayışa göre perspektif bir mekân yanıltması ortaya çıkardığından dolayı, resimde ele alınmamalıdır. Bu nedenle figürler parçalanır, dışa katlanıp açılır, çeşitli yanlardan gösterilir. Biçim ise tümüyle ressamın kontrolündedir. Figürler artık yalnız görüldüğü ya da algılandığı gibi değil, düşünüldüğü gibi betimlenirler. Nesne ve figür yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulama temeline dayanan kübizm, dördüncü boyutu ilham kaynağı olarak almıştır. Kübizmin amacı,

⁶³ age, 242.

⁶⁴ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, çev. Güner İnal, Nuşin Asgari (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1974), 157

figürleri izleyicinin bulunduğu yerden görebileceği biçimde değil, değişik şartlarda ve başka açılardan görülebilecek özellikleriyle de betimleyebilmektir. Bir anlamda resme dördüncü boyut olarak zamanı da katmanın düşüncesi yatmaktadır. Bu bakımdan figürü parçalara bölen kübist resim anlayışındaki bu işlem, sadece plastik bir çözümlenme değil, figürlerin parçalarını yeniden inşa eden bir “boyut” sanatıdır.

Picasso da modern resim çağında yaşayan birçok sanatçı gibi, figür resminde ifadeyi güçlendirecek yeni yollar ve farklı anlatımlar peşindedir. Bu dönemde Afrika'nın sanat anlayışından etkilenerek ortaya koyduğu Avignon'lu Kızlar adlı eseri, dönemin insan figüründeki üslup değişikliğini ve figüre yaklaşımındaki kübik ifadeyi ortaya koyan en önemli örneklerdendir. Diğer bir yönüyle de “Avignon'lu Kızlar'ı yapmakla Picasso Kübizm'i kıskırtmıştır. Kendiliğindenlik taşıyan ve her zaman olduğu gibi ilkel bir başkaldırmadan doğan, insan figürünü konu alan bu resimden, uygun tarihsel nedenlerle Kübizm devrimi doğmuş ve gelişmiştir.”⁶⁵



Şekil 33: Pablo Picasso, **Avignon'lu Kızlar**, TÜYB, 1907

Sadettin Çağlarca, **Resim Heykel ve Plastik Öğeler**, (İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları, 1999), 29.

⁶⁵ John Berger, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 4. Basım, 2003), 82-83.

Picasso bu resminde insan figürünü ezber bozacak bir şekilde geometrik parçalara dönüştürerek, kübist anlayışın figürde vurgulamak istediği, alansal parçaların ritmiyle oluşan ve bunlara farklı bakış açılarından bakılarak oluşturulmak istenen boyut, ilk kez bu resimde ortaya çıkmıştır.

Kübizm akımına göre yaşam çok boyutludur. İnsan yaşam denilen olay içinde birçok şeyi hep birden görmektedir. Bunlardan dolayı, insanı bütün düşüncelerinden soyutlayarak anlatamayız, düşüncesi hâkimdir. İyi bir sanatçı, insanın hem dış görünüşünü hem de düşündüklerini eserine yansıtabilmelidir. Kübizmin sanatçıları, insanı dış görünüşü ve duyumlarıyla birlikte anlatırken düşüncelerini geometrik şekillerle dile getirir. Kübizimde insan ve doğa bambaşka bir figüratif açıdan yorumlanır.

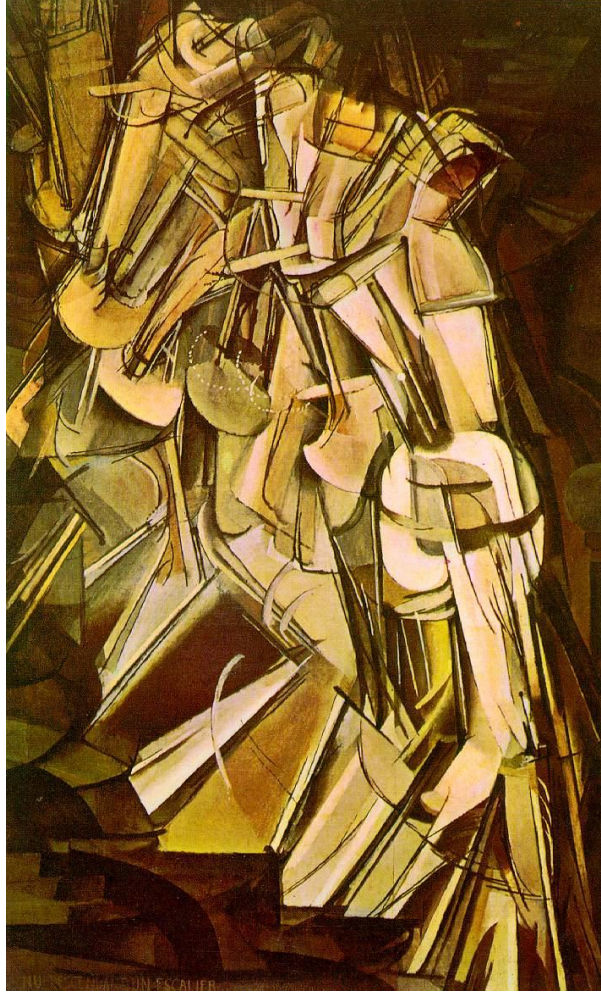
“Kübistler temelde, Cezanne’ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsediler; ama bunu, geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullandılar. Bu yüzden biçimler, çizgisel bir görünüm içinde ve bıçakla parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazandılar. Parçalama amaç olunca, nesne biçimine saygı, elbette söz konusu olamıyordu. Juan Gris’in, “Cezanne, silindirden bir şişe yapıyordu, ben ise şişeden bir silindir çıkarıyorum” demesi, Kübistlerin nesneden geometriye yöneldiklerini açıklıyordu.

Görülüyor ki, daha yüzyılımızın başında, nesne ve figürün optik görüntülü biçimi, bilinçli olarak sanatçının gözünde değerini yitirmiştir.”⁶⁶

Kübizm, gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi anlayışından çok daha usçu ve sistematik bir çözüm yolu tercih etmiştir. İnsan figürü betimlemelerinde geleneksel kurallar içerisinde var olan her türlü yansıtmacı gerçekliğe karşı çıkarak, resimsel düzenleme öğelerinin ve yapıtın bağımsızlığını savunmuş, bunun figür resmindeki ifadeyi daha güçlü kılacağını kendi teknik kanunlarıyla ortaya koymuştur.

Kübizmle aynı sıralarda ortaya çıkan ve onunla benzer yönleri olan Fütürizm akımı ise çağın hızlı hareketini ve figürlerin hareket halindeki durumlarını üst üste bindirerek ortaya çıkan izlenimleri resme aktarmak istemiştir. Hareket ifadesine yönelmiş olan gelecekçi sanat anlayışının arkasında, resim sanatını zamanın hızına ulaştırma ve betimlenen figürleri harekete geçirme arzusu yatmaktadır.

⁶⁶ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1999), 79-80



Şekil 34: Marcel Duchamp, **Merdivenden İnen Nü**, 146x89 cm, TÜYB, 1912

Stephen Farthing, **Ölmeden Önce Görmeyiz Gerekten, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007), 599.

Fütürizm akımının temsilcilerinden olan Marcel Duchamp'ın, "Merdivenden İnen Nü" adlı eseri onun yirminci yüzyılın en tanınan ressamlarından biri olmasını sağlamıştır. Fakat sanatçı daha çok ilginç hazır yapıtları ile tanınmaktadır. Dönemin figüratif resim algılarına uymayan bu Fütürist figür'ün toplum tarafından kabul edilmesi uzun bir zaman olsa da Duchamp'ın ünlenmesini sağlamıştır. 1912 yılındaki Paris salon sergisi için yapılan bu figür resmini, komite fazla bağımsız bulmuş ve reddetmiştir. Güçlü renkler ve dik açılar figüre katılan saldırgan bir tavrın ifadesi

olarak bu dönemde gerçekçi sanata alışkın birçok eleştirmen tarafından rahatsız edici bulunmuştur.⁶⁷

Fütürizm akımının diğer bir temsilcisi Giacomo Balla'nın resimleri ise daha çok figürdeki bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanmıştır. Balla bir figürün veya olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronotofograf" tekniğine bağlı çözümler üzerine resimler yapmış ve hareketi kesin bir resim diliyle incelemiştir.⁶⁸



Şekil 35: Giacomo Balla, **Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi**, 90x110 cm, 1912

Stephen Farthing, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007), 600.

Fütüristler sanatı bir kudret, bir güçlülük saymakla, hayatla sanat arasındaki bağı kuvvetlendirmişlerdir. Sanat meselesini hem bir felsefe, hem de bilim araştırması konusu yapmaya çalışmışlardır. En başarılı yönleri arasında aynı anda var olmak (simultaneite) ve mesafeye bakış yanları gösterilebilir.⁶⁹

⁶⁷ Stephen Farthing, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007), 599.

⁶⁸ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çin: Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım, 2009), 92.

⁶⁹ Zahir Güvemli, **Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi**, İkinci Baskı, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1968), 161.

“1921’deyse Maleviç şöyle diyordu: “Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardı ve 1917’nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercileriydi.” İşte, Kübist örneğin devrime gebe olan Rus ortamıyla birleşmesi, bu dönemin Rus sanatını da tek ve benzersiz kılmıştır.”⁷⁰

20. yüzyıl çağdaş sanat anlayışlarına bağlı, bu akımlardan etkiler taşıyan fakat “Soyut Resim” adı altında eserler üreten Mondrian, Kandinsky, Klee, Maleviç gibi sanatçılar daha çok figürsüz (non-figüretif), biçim dışı bir ifadeye ağırlık vermişlerdir. Bu sanat düşüncesi, hayata bağlı güçlerin arkasındaki anlamları, figüre ve nesnelere ihtiyaç duymadan resimsel heyecanların, renk ve çizgilerle soyut bir dile aktarılabilceği düşüncesindedir. Soyut resim sanatına bağlı sanatçılar daha sonra Kübizm’in de etkisiyle, figürsüz geometrik biçimlerden oluşan, onların kendi içindeki renk ve kompozisyon değerlerini amaçlayan bir anlayış doğrultusunda resimler yapmışlardır.

1920’lerde modern sanat akımlarında insan figürlerinde yapılan çeşitli soyutlamalara ve figürlerdeki biçim sadeliğine karşı bir duruş gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Figürlerdeki aşırı gerçekçi betimlemeleriyle ön plana çıkan bu yeni nesnel anlayışlar aynı zamanda resimlerinde toplumsal konulara da eleştirel bir bakış açısıyla yer vermiştir.

20. yüzyıl modern sanat anlayışlarının ortaya çıkardığı bütün bu akımlar, batı resminin insan figürüne yaklaşımıyla ilgili ifadelerin çeşitliliğini göstermektedir.

1924 yılında ortaya çıkan gerçeküstücü (Sürrealist) sanat akımı ise birçok modern çağ sanatçısının resimlerindeki biçimsel gerçekliğe verdiği önemin tersine resmin konusuna ve anlattıklarına önem vermiştir. Sürrealizm’in doğmasındaki en önemli etkenlerden biri psikanalist Freud’un, insanın bilinçaltı incelemeleri ve düşleri irdeleyen araştırmalarıdır. Bu anlayışa bağlı olarak, insanın düşüncesi, duyguları, sezgileri ve hareketlerinin büyük bir kısmı bilinçaltındaki güç tarafından yönlendiriliyor. Sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlendirmeden doğrudan bilinçaltından çıkan betimlemeyi amaçlamıştır. Bilinçaltı sürrealistlerin temel ilgi alanıydı, onlara göre bilinçaltı şimdiye kadar baskı altına alınmış olağanüstü bir sanatsal yaratıcılıkla dolu sınırsız bir kaynaktı. Onlar en kabul görmüş gerçekçi insan figürü betimlemelerini yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddetmişlerdir. Gerçeküstüçüler, doğalcılığı ve gerçekçiliği, gerçekleri

⁷⁰ John Berger, **Sanat ve Devrim**, çev. Bige Berker, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007), 22.

betimledikleri figürlerle karıştırıp, sanatı ve yaşamı eski bir yöntemle ele almakla suçlayarak her iki anlayışı da reddetmişlerdir.⁷¹

Düş âlemiyle ilgilenen sürrealist sanatçılar, bilinçaltındaki birbirleriyle ilgisiz gibi görünen figür ve nesnelere bir araya getirilerek resim yüzeyinde şaşırtıcı kompozisyonlar oluşturmaya çalışmışlardır. Akımın en önemli temsilcisi Salvador Dali, resimlerdeki hayal ürünü figürleriyle nesnel dünyayı yabancılaştırarak düş ve gerçekliği bir arada tutup, izleyiciye gerçeğin ardındaki görünmeyen gerçeğin yolunu açmaya çalışmıştır. Dali bununla izleyicinin kafasında, resmindeki dünyayı farklı bir bakış açısıyla göreceği bir düşünce sürecini başlatmak istemiştir.



Şekil 36: Salvador Dali, **Yanan Zürafa**, 35x27 cm, TÜYB, 1940

Cathrin Klingsöhr - Leroy, **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, çev. Mehmet Tahsin Yalım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 43.

⁷¹ Stephen Little, **İzmler – Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006), 118.

“Dali çalışmalarına yaklaşmanın yollarından biri de onların, ressamın ruh durumunun birer ürünü olduğunu kavramaktan geçer.”⁷²

20. yüzyıl, sosyal yaşamın ve buna bağlı olarak sanatın bütün dallarının çok hızlı bir şekilde değiştiği bir dönemdir. Bu tarihe kadar resim sanatı kendini yenileyerek epey yol almıştı. Batı resminde farklı sanat anlayışlarına bağlı akımların ve sanatçıların insan figürüne yaklaşımı hızla değişiyor, modern çağla birlikte figürün ve görsel ifadenin anlamı çok yönlü farklı bir gelişim içinde olmakla beraber, Fovizm’den Kübizm’e ve Sürrealizme kadar gittikçe farklı anlayışlar ortaya koymaya devam ediyordu.

“Diderot’nun söylediği gibi, modern sanatı, “küçük teknik uzmanlığı”nı (son “*petit technique*”), sunumlanamayan varolduğu olgusuna adayan bir girişim olarak adlandıracağım. Algılanabilen, ancak ne görülebilen ne de görünür kılınabilen bir şeyin olduğunu gösterme girişimi. Bu modern resimde olan bir şeydir.”⁷³

1950’ler den sonra Batı resim sanatı yeni anlayışlara doğru arayışlarını arttırmıştır. İnsan figürlerindeki resimsel ifadelerde de bu çeşitlilik kendini hızlı bir şekilde göstermektedir. Sanatçı sanki figürdeki ifadeyi olabildiğince yüceltmek adına, denenmedik bir şey bırakmama çabası içine girmiştir. Bir yandan da soyut resim sanatı, geleneksel resmi tam anlamıyla reddeden Jackson Pollock gibi sanatçılar tarafından döneme damgasını vuran en baskın dışavurumcu eğilim haline gelmiştir. Bu yıllarda Geometrik Soyutlama akımına bağlı olarak nerdeyse resim figüratif hiçbir çağrışımı uyandırmayacak duruma gelmiş ve öyle de olmuştur. Bu sanat anlayışındaki tek anlam, izleyici ve eser arasındaki karşılaşma anıdır. İzleyici bundan böyle resimle baş başa bırakılmıştır. Soyut sanatta tek nesnesi renk olan resimler figüratif olmamasına rağmen kendilerine göre gerçek bir ifadelerinin olduğudur. Renklerle biçimlerin insan üzerindeki etkilerini ifade eden başka bir anlayış da optik sanattır.

1960’larda Neo Dada hareketine bağlı sanatçıların gerçek figür ve nesnelere resimleriyle bütünleştirmeye başlayan üç boyutlu çalışmaları ve doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinlik olan, eylemin kendisinin sanat eseri olduğu öne süren Happening ile beraber tuval yüzeyinin dışında yeni sanat alanlarının oluştuğunu görüyoruz. Sanatçılar kolaj ve asanblajlarla estetik kaygılar taşımayan,

⁷² Cathrin Klingsöhr-Leroy, **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, çev. Mehmet Tahsin Yalım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 36.

⁷³ J. F. Lyotard, **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, (Ankara: Vadi Yayınları, 3.Basım, 2000) 154.

ifade yönüyle kendini ortaya koyan çalışmalar oluşturmuşlardır. Bu ve benzeri çalışmalarla toplumsal düzene ve sanat alanındaki katılığa bir tepki anlayışı içindedirler.



Şekil 37: Robert Rauschenberg, **Kanyon**, 216x176x58 cm, 1959

Michel Ragon, **Modern Sanat**, çev. Vivet Kanetti, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1987), 171.

Robert Rauschenberg anlayışındaki sanatçılar elle tutulur gerçek figür ve nesnelere kullanarak hayatın kendisini ifade etmek istemişlerdir. Var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada'nın ana karakteridir aslında. Bu ifadeye bağlı olarak yer yer insan da yapılan sanatsal olayın bir parçası haline dönüşmüştür.

Neo Dada hareketine bağlı sanatçılar yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıp, yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermişlerdir. Diğer sanat akımlarının aksine, belli karakteristik ifadelerle bağlı olmayan bu hareket, izleyicinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterir.

Böylece insanların duyguları o anda nasıl hissettiklerine bağlı olarak gelişir anlayışını ortaya çıkarmıştır.

David Harvey'in Postmodernliğin durumu adlı kitabında, modern sanat anlayışlarına bağlı olarak, sanatçının eserindeki ifadeyi geçerli kılma adına şunları söylemiştir.

“Başarılı modern sanatçı, “günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden” evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, “hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rayihasını imbibikten geçirerek damıtabilen” sanatçıydı. Modernist sanat bunu becerdiği ölçüde bizim sanatımız oluyordu, çünkü tam da “kargaşamızın oluşturduğu senaryoya cevap veren tek sanat odur.”⁷⁴

Yine 1960'larda İngiltere ve Amerika devletlerinde, teknoloji ve kitle iletişim araçlarının desteğiyle gelişmekte olan Pop Art toplumsal yaşamın, günlük nesnelere sanat eseri olarak nitelendirme çabasıydı.⁷⁵ Popüler kültürün materyallerinden de yararlanarak sanatı günlük hayatın içine daha fazla çekmeyi hedeflemiş olan bu anlayış, bütün toplumun rahatlıkla anlayabileceği imaj ağırlıklı bir ifadeye yönelmiştir. Daha doğrusu modern toplumun kullandığı günlük nesnelere yola çıkarak sanatta kitlesel bir ifade tarzı benimsemişlerdir.

Pop sanat anlayışına bağlı, figürlerini çizgi roman karakterleri olarak sunan Roy Lichtenstein, kendine özgü modern ve geleneksel teknikleri bir arada kullanarak modern çağ resim sanatının figürlerini kendi özgün anlayışıyla betimliyordu.

“Bu sanatçının canlı ve basit pop sanatı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyut ekspresyonizm'in hâkim olduğu sanat dünyasında radikal bir değişimi işaret etmiştir. Lichtenstein, her zaman çocuksu bir ruha sahip olmuş, ama bu çocuksuluğunu akıllıca kullanarak sanat ortamına çok dikkat çekici, etkili eserler bırakmıştır. Çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti alarak büyüyen sanatçı, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde sunmuştur. Bir antik çağ tapınağı, Picasso'nun bir resmini kendine özgü tekniği kullanarak çizgi roman dili içinde yeniden oluşturur, yani popülerize eder. Lichtenstein, coşkulu bir dille, çizgi roman görüntülerini büyütürken bu çizgilerdeki belirgin ve sert grafiksel özellikleri, daha abartılı bir biçimde vurgulanmıştır.”⁷⁶

⁷⁴ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, (İstanbul: Metis Yayınları, 3.Basım, 2003), 34.

⁷⁵ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çin: Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım, 2009), 252.

⁷⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein



Şekil 38: Roy Lichtenstein, **M-Maybe**, 152.4x152.4 cm, 1965

Michel Ragon, **Modern Sanat**, çev. Vivet Kanetti, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1987), 176.

Toplumsal bir hareket olan Pop Sanatı, doğrudan yaşamın kendisiyle değil, tüketim üzerine kurulu olan bir düzenin gerçeklerini yansıtan bir anlayışın eleştirisi içindedir. Pop Sanatının eserlerinde bu tüketim dünyası ve onun suni, geçici gerçekliği eleştirisiz ve olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası doğrudan, olduğu gibi gözler önüne serilir fakat bu yaşamın geçersizliğini ya da başıboş bozukluğunu anlatmayı kimse kabullenmez.⁷⁷

Pop art akımının en önemli temsilcilerinden kabul edilen Andy Warhol ise tanıdık imajları sanat eseri olarak sunan anlayışıyla modern resim sanatının insan figürüne yaklaşımına çok farklı bir ifade getirmiştir. Afiş tekniği ile çoğalttığı resimlerindeki bu figürlerin radikalliği aslında tepkisel bir ifadedir ve çağın toplumsal olaylarıyla bir bütünlük içindedir. Ayrıca Andy Warhol'un "Marilyn" figürü pop sanatındaki ifade yönüyle üstlendiği role bağlı olarak, onu bu anlayışın bir ikonu haline gelmiştir.

⁷⁷ Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat / Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar** (İstanbul: Kocabalı Yayınları, 1997) 48.



Şekil 39: Andy Warhol, Marilynler, 1962

Stephen Little, **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006), 131.

19. yüzyılın ortalarından bu yana birçok ressam doğrudan fotoğraftan çalışmıştır fakat bu anlayışa bağlı en gerçekçi figüratif örnekler Richard Estes'tan gelmiştir.

1960'lı yılların sonuna doğru ve 1970'li yıllarda Richard Estes, Philip Pearlstein gibi fotogerçekçi sanatçılar, betimledikleri yüzeysel görüntüyü, bir fotoğraf makinesinin gerçekliğiyle eşdeğer sayılabilecek bir detay anlayışıyla birebir yansıtarak, tasvir ettikleri figür ve nesnelere tüm detaylarıyla sorgulamak ve eleştirmek istediler. Bu açıdan bakıldığında, kitle kültürünü bir bakıma yüceltmekten de geri durmayan Fotogerçekçi sanatçılar, Pop sanatçıları tersine, betimledikleri figüratif gerçeklikleri eleştirmiş ve onlara mesafeli yaklaşmışlardır.⁷⁸

⁷⁸ Krausse, *age*, 115.



Şekil 40: Richard Estes, Beşinci Cadde

Krause, Anna - Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005), 117.

Bu tür eserlerin ifadesini güçlü ve anlamlı kılan figürler betimlenirken sanatçıya özgü yargıların zenginliğidir. Bu nedenle fotoğraf gerçeğini yorumlayan sanatçının, betimlediği görüntüye ve figürlere kendi ifade anlayışından bir şeyler katmaması mümkün değildir. Fotogerçekçi resimler figüre yaklaşım ve ifade bakımından izleyiciye duyurduğu hazzın yanında, görsel bir şölen yaşattığı gibi, gerçekliğin figüratif ifadesi üzerinde düşünülmesi gereken pek çok nokta da sunarlar. Sanatçının ışığa ve boyaya dayalı oluşturduğu figür ve nesnelerin düzeylerinin çeşitliliğini fotoğraf makinesine borçlu olmasına karşın, ressamın kendine özgü ifadesiyle oluşturduğu büyülü atmosferi hiçbir fotoğraf makinesi veremez.

4. 19. YÜZYIL ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNÜN KULLANIMI

Yaşadıkları Orta Asya coğrafyasında ürettikleri ile "Batı'ya Göç"ün değişik evrelerinde, geçtikleri, konakladıkları coğrafyalarda bir arada yaşadıkları ya da komşu oldukları kültürlerle yüzyıllardır karşılıklı alışveriş ve etkileşim içinde olan Türkler'in sanatı yaşadıkları koşulların çeşitliliğine bağlı olarak farklılaşmalar gösterir. Doğu ile Batı düşüncelerinin birbirine karşıt algılanmalarına dayalı, bu dünya ile öteki dünya düşüncelerinin biçimlendirdiği farklılıklar içinde çıkılan bir yolculuktur bu.⁷⁹

Yazılı metin, Türk İslam sanatı denildiğinde ilk akla gelen ve görsel betimlemenin omurgasını oluşturan minyatür sanatının başlangıcını Uygurlara kadar götürebilmektedir. Bu bölümde ise, daha çok bize dönem olarak daha yakın olan Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatlarındaki insan figürü ile ilgili betimlemeler üzerinde duracağız.

Ressam Nurullah Berk, "Türkiye'de Resim" adlı kitabında figüratif Türk Minyatürcülüğü ile ilgili şu açıklamada bulunmuştur:

"Türk minyatürcülüğü milli bir sanat ifadesi olarak Selçuk hükümdarları devrinde kendini göstermeye başlamış ve has hususiyetler gösteren orijinal bir hayata sahip olmuştur. Türkiye'de Türk hâkimiyeti altında bulunan memleketlerde "Nakkaşhane" veya "Nigarhane" denilen resim mektepleri tesis edilmişti. Tanınmış üstadlar burada talebe yetiştirir, minyatür sanatını öğretirlerdi. Selçuki İmparatorluğu ile İran sanatkar mübadele eder ve ressamlık tekniğinde birbirinin tesiri altında kalırlardı."⁸⁰

Bu açıklamadan anlaşıldığı üzere geçmişte farklı devletlerin birbirleriyle sosyal kültürel ve sanatsal alandaki etkileşimlerini de göz önünde bulunduracak olursak minyatür sanatında betimlenen insan figürleri çeşitli kültürlerin birbirlerinden etkilenmesi sonucu figüratif anlamda benzer özellikler taşıyabilmektedirler.

⁷⁹ MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan, **Bir Seçki İki Sergi: 70+70** (İstanbul, 2008), 13.

⁸⁰ Nurullah Berk, **Türkiye'de Resim**, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1943), 9.

Kısa tanımlarında Minyatür, çok ince işlenmiş ve küçük boyutlu resimlere ve bu tür resim sanatına verilen ad olarak bilinmektedir. Osmanlıca da nakış, tasvir ifadeleriyle de anılan minyatür, geniş anlamıyla el yazma kitaplara metni aydınlatmak üzere yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Hat sanatıyla birlikte gelişen bu sanat dalı, 13. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar egemen resim türü haline gelmiştir.⁸¹

Bir resim sanatı olarak minyatür aslında figürlü bir anlatım biçimidir, fakat sanatçı olayları resimlerken optik değerlere dayanan batı resim geleneğinin tersine insan figürlerini doğadan adeta soyutlayarak gerçek görünümlelerinden farklı bir biçimde, belli oranları göz önünde bulundurmadan iki boyutlu olarak ifade etmektedir.

Türk İslam minyatür sanatının tarihinde, bilinen en eski örneklerin Uygur döneminden gelen minyatürler olduğunu belirtmiştik. Bu örnekler bize, IX. ve X. yüzyıl Türk resim sanatı ve kullanılan insan figürlerine ilişkin bilgiler de vermektedirler. Bu betimlemelerde dikkati çeken insan figürlerindeki çok tipik ifadeler ve orta figür kompozisyon anlayışıdır. Bu tarzda betimlenen insan figürleri daha sonra Selçuklu dönemi minyatür sanatında da kendini göstermektedir. Fakat XI. ve XIII. yüzyıllar arasında Selçuklu dönemi minyatürleri insan figürü betimlemeleri açısından büyük bir çeşitlilik sunarak ayrıca dikkat çekmektedir. Dönemin eserlerindeki orta figür üslubu Selçukluların Türk minyatür sanatına getirdiği, kökü orta Asya figür geleneklerine dayanan bir üsluptur. XIV. Yüzyıl minyatürlerinde ise değişik bir biçim diliyle karşılaşılmaktadır. Dönemin yapıtlarına yer alan konular, tarihten ilginç olay ve idealize edilmiş insan figürlerin betimlenmesine yöneliktir.⁸²

Türk minyatür sanatına yönelik figür incelemeleri, daha çok İran minyatür sanatıyla bağ kurabileceğimizi ortaya koymaktadır. İran minyatür sanatı bizi yakından ilgilendirmektedir. Çünkü bu sanat, Türk ressamlarını ne derece etki altında bırakmış ise bir o kadar da Türk tesirleri altında kalmış ve Türk kültüründen pek çok alıntılar yapmıştır. Aslında araştırmacıların şimdiye kadar teslim etmek istemedikleri gerçeklerden biri de figür ressamlığının İran'a Orta Asya'dan gelmiş olmasıdır. İran'da yapılan minyatürlerin ilk karakteri Orta Asya resim karakteri ve yüz

⁸¹ G.Renda, "Minyatür", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997): 1262

⁸² G.İnal, "Türk-İslam Minyatürü", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997): 1263.

tipleridir. Bu figürlerin betimlenmesinde Uzakdoğu üslubunu hatırlatan figür ifadelerinin izleri dikkat çekmektedir.⁸³



Şekil 41: Kamal ud-Din Behzad Herawi, "**Havarnak Kalesinin Mimari**" 1494-1495, Timur Dönemi, Herat.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Kamal-ud-din_Bihzad_001.jpg

Türk İslam minyatür sanatının en önemli örnekleri diyebileceğimiz eserlerin çoğu da Timur devleti minyatürcülerine aittir. Devlet adamlarının sanatçıları korumasının buna katkısı büyüktür tabi. Herat'ın önemli bir sanat merkezi haline geldiği dönemde

⁸³ Nurullah Berk, **Türkiye'de Resim**, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1943), 6.

nakkaş Behzad minyatürlerinde insan vücudunun çeşitli faaliyet anlarında ortaya koyduğu hareketleri gerçekçi bir resim diliyle betimlemiştir.⁸⁴

XV. yüzyıl Türk İslam minyatür sanatındaki üslup ise genel olarak manzara ve insan figürü betimlemeleri ile izleyicinin görsel beğenisine yönelik bir anlatım içindedir. XVI. yüzyıl Safevi dönemi minyatürlerinde yer alan insan figürlerindeki günlük hayattan gelen gerçekçi ifadeler, adeta bir figür ressamlığını inceliğinde betimlenerek dönemin insan figürü için gerçekçiliğe verdiği önemi de aktarmaktadır.

Türk İslam minyatür sanatında musavvir, nakkaş veya ressam isimli sanatçılar insan figüründe gerçekçiliğe verdikleri optik değer yanında, doğadan bağımsız bir gerçeği de özellikle aramışlardır. Bundan dolayıdır ki figür ve biçimler doğadan adeta soyutlanmış, birer kalıpmış gibi simgesel motiflere dönüşmüştür. İnsan figürü de özellikle öteki öğeler gibi bilinçli bir kurgu içinde doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir.

Kökünü İslam geleneğine dayandırabileceğimiz Türk resim sanatının kendine özgü bir gelişim çizgisi vardır. İslâm resim tarihindeki en sürekli ve en özgün resim okulunu oluşturan Osmanlılar minyatüre yeni bir resimsel anlatım, yeni bir konu dünyası getirmişlerdir.⁸⁵

İslam dünyasının batısında 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra güçlenen Osmanlı devletinde resimli elyazmalarının hazırlanması ve dolayısıyla padişahlar tarafından resim sanatının himaye edilmesi İstanbul'un fethedildiği yıllar ve sonrasına rastlar. Osmanlı tasvir sanatı tartışılmaz bir İmparatorluk sanatıdır. İçinde bulunduğu coğrafyanın tüm sanat dürtülerine açıktır, bu özellik yaklaşık 500 yıl boyunca sürmüş ve sanatı devlet işinin bir parçası olarak görmüştür.⁸⁶

⁸⁴ G.İnal, "Türk-İslam Minyatürü", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997): 1263.

⁸⁵ Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını** (Ankara, 1985), 459.

⁸⁶ Serpil Bağcı ve diğ., **Osmanlı Resim Sanatı**, 1. bs. (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 17.



Şekil 42: İskender Targar'da, Ahmedî, İskendername, 1460 civ. (Fatih Sultan Mehmed'i yeni İskender olarak tanımlayan Ahmedî'nin İskendernamesi adlı eserden)

Serpil Bağcı ve diğ., **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, 28.

Osmanlılarda XVI. yüzyıl öncesi figüratif minyatür örneklerinden bahsetmek pek fazla mümkün değildir. Selçuklu ve Anadolu beylikleri dönemlerinde ise insan figürü tasviri anlamında az sayıda örnek hakkında bilgi sahibiyiz. Ancak, Fatih Sultan Mehmed'in sanata ve sanatçıya verdiği değer, Osmanlı'da başkent İstanbul'u kısa sürede dünyanın önemli bir sanat merkezi haline getirmiş ve batıya kapılarını açmıştır. Esas olarak insan figürü betimlemelerinde, İslam dünyasının görsel geleneğine bağlı bir sanat anlayışının hâkim olduğu Osmanlı kültüründe insan figürü, zamana ve imparatorluğun dönemlerine paralel bir gelişim çizgisi izlemiştir.

Özellikle İstanbul'un fethinden sonra Fatih dönemi sanat, kültür ve bilim açısından büyük önem taşır. Bu döneme Osmanlı tasvir sanatlarının yeni bir anlayışa yöneldiği evrenin başlangıcı da denebilir. Fatih dönemi öncesinde minyatür sanatında insan figürüne ait örnekler, “Doğu” tasvir geleneğini izlemesine karşın, Fatih Sultan Mehmet Han, “Batı” tasvir geleneğine de kapılarını açmıştır.⁸⁷ Türk minyatür ressamı bu dönemde insan figürüne yönelik betimlemelere yeni bir anlayış getirmişlerdir. İran ve Batı sanatlarının karışımından ortaya çıkan bu sanat anlayışı, İran sanatına nazaran insan figüründe daha sade bir çizgi benimsenmiş, iki boyutlu düzlemde doğaya bağlı kalarak, figürde ifade derinliğini ön plana çıkarmaya çalışmıştır.



Şekil 43: Nakkaş Sinan Bey, **Fatih Sultan Mehmed'i gül koklarken tasviri**, 1480

Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 36

Fatih Sultan Mehmet, İtalyalı ressam Gentile Bellini'yi yine bu sıralarda İstanbul'a getirmiş, kendi portresini ve farklı birçok figüratif resimler yaptırarak, Türk

⁸⁷ Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 36

sanatkârlarını İran tesirinden bir derece daha uzaklaştırmaya sebep olmuştur.⁸⁸ Bu gelişmeler, Osmanlı sarayında kozmopolit bir sanat ortamının oluşmasına yol açarak, İslâm minyatürleri arasında, Batı etkilerini de yansıtan ayrı bir figüratif resim üslûbunun doğmasına yol açmıştır. Yine Fatih zamanında, İtalyan resim sanatının ustalarından Maestro Paolo'nun öğrencisi olan saray nakkaşısı Sinan Bey'in Fatih portresi ise insan figürü temalı minyatür geleneği ile Batı anlayışına dönük figür betimlemesini kaynaştıran önemli bir eserdir. Sinan Bey'in İtalya'dan döndükten sonra çizdiği bu eser, Türk resminde Batı etkisinin görüldüğü ilk örneklerindedir. Avrupa sanatına ve sanatçılara gösterilen ilgi bundan sonra da devam etmiş, ancak Fatih'in zamanındaki Batı anlayışına dönük tablo niteliğine yakın resim tarzı yerine, II. Bayezid döneminden itibaren figürde yine Doğu minyatür resim türüne ağırlık verilmiştir.⁸⁹



Şekil 44: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi

Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, 6. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 148.

⁸⁸ S.Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri**, (Ankara: Jandarma Basımevi, 1948), 9

⁸⁹ Rüşhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, 1.Baskı (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 24, 1976), 3

Fatih döneminden sonra Osmanlı Sarayı'nın hem Doğuya, hem Batıya yönelen sanatçılar topluluğunun gerçekleştirdiği birleştirici bir sanat ortamı da gelişmektedir. Figüratif anlamdaki bu yakınlık Fatih zamanındaki kadar Avrupa'ya yaklaşmasa da, Batı sanatının etkilerini çağrıştıran, Doğu minyatürlerinden ayrılan Osmanlı resim sanatı gelişimini bu dönemde de sürdürmüştür. İnsan figürüne yaklaşımda kendine has bir üslup ortaya koyan Osmanlı Minyatür sanatı insan figürünü içine alan toplumsal birçok alanda önemli figüratif eserler ortaya koymuştur.

Batı anlayışına dönük etkilerin görüldüğü dönemin insan figürü ağırlıklı minyatürleri sergiledikleri gerçekçi betimlemelerle, İran minyatürlerinin etkisinden önemli ölçüde sıyrılmışlardır. Özellikle insan figürlü manzara görünülerinde mekân derinliği elde edilmeye çalışılmış ve figürler üzerinde perspektif denemelerine girişilmiştir. Bu eserlerde Doğu minyatür geleneğinin dekoratif kalıpları ve Batı resim gerçekliğinin temelini oluşturan perspektif kavramı bir arada işlenmeye çalışılmıştır.



Şekil 45: Nakkaş Osman, III. Murad Surnamesi, **Peştemalcılar Locasının geçişi**, 305x200 mm, Yaklaşık olarak 1585, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

Mazhar Şevket İpşiroğlu, **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 172-173.

İnsanoğlunun dünya üzerinde var olduğu ilk çağlardan itibaren, “Doğu” ve “Batı” medeniyetlerin kaynaştığı Anadolu'nun bütün bu kültürel birikimi, Osmanlı İmparatorluğu döneminde kendi kimliğini koruyarak sanata değer veren ve tutucu olmayan bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişmesi XVI. yüzyılda bu yeni sentezlerle zirveye ulaşır. Bu dönem Türk sanatının da altın çağı olmuştur. Dönemin önemli figüratif eserleri olarak Surname Minyatürleri gösterilebilir. Nakkaş Osman'ın resimlediği Surname-i Hümayun diye anılan III. Murad Surnamesi daha çok geçit törenlerini ve çeşitli eğlence etkinliklerini anlatmaktadır. Figürlerin en ince ayrıntılarına kadar betimlendiği bu minyatürlerde dönemin insan figürüne yaklaşımını bütün canlılığıyla ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu resimlerdeki figürler bir devrin sosyal hayatını yansıtan tarihi kimliklerinin yanında, başarılı birer sanat eseri olma niteliklerini de korumaktadırlar.

Kendisinden sonra gelen sanatçılara birtakım kompozisyon ve figür örnekleri veren nakkaş Osman, kendi kalıplarını kendisi gerçekleştirmiştir. Hayalî sahne ve figürler yerine gerçek konular çalışmış, mekânı da bütün gerçekliliği içinde betimlemiştir. Nakkaş Osman, figürlerinde yüzlere ifade vermemiş, hayret, sevinç, üzüntü, saygı gibi duyguları vücut diliyle ve buna bağlı hareketlerle ifade etmiştir. Bu anlayışa bağlı olarak Surnâme'nin figür ve kompozisyonlarında kendini gösteren paralel çizgiler, sonraları daha ağır basacaktır.⁹⁰

“Nakkaş Osman, özellikle savaş sahnelerinde, ordunun gücünü ve disiplinini göstermek için figürlü kompozisyonlarında birbirine paralel düz ve eğri çizgileri kullanmıştır. Merkezî düzen daha çok kabul törenlerini gösteren sahnelerde görülür. Ressamın paletinde kırmızı, mavi, yeşil, jad ve portakal renkleri baskındır. Bunlar tam bir ahenk içinde kaynaşırlar. SİYAH renk hemen hemen yoktur. Yıldız ise pek âz kullanılmıştır.

Kompozisyonlarda yer alan insan figürlerinin, hayvanların ve özellikle hareketlerin güçlü bir gözleme dayandığı bellidir. Atların renkleri, rüyada gördüklerimiz kadar çekicidir. Bir yanda gözlem bir yanda fantazi... Birbirleriyle uyumsuz sanılan bu iki unsur, Osman'ın minyatürlerinde çoğu zaman çok çekici tek bir varlık oluyor. Nakkaş Osman, kompozisyonlarında toplu ve ritmik düzene önem veren bir sanatçıdır. Topkapı Sarayı Müzesi'yle Türk-İslâm Eserleri Müzesinde bulunan, XVI. yüzyılda yapılmış daha birçok minyatürlü yazma vardır. Bunlar arasında kompozisyon, figür ve renk üstünlüğü ile dikkati çeken, 1583'de resimlediği Zübdet-üt-Tevarih'dir. Bu eser, bugün Türk İslam Eserleri Müzesindedir.”⁹¹

Osmanlı'da sanatta batılılaşma hareketleri ilk kez XVII. Yüzyılda Lale Devri'yle beraber, geleneksel sanatlara ait özellikler arasında görülmeye başlayan yeni bir üslubun somutlaşmasıyla güncellik kazanır. Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen

⁹⁰ Suut Kemal Yetkin, **İslam Ülkelerinde Sanat**, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), 207

⁹¹ **age**, 208.

üslupların Osmanlı sanatına girmesiyle başlayan yansımalar ve görülen değişiklikler etkisini zamanla arttırmıştır.⁹²

XVII. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatında Batı anlayışına dönük resimsel gerçekliklerin figürde önemli ölçüde hissedildiği bir dönemdir. Bu dönemin eserlerinde perspektife ilginin geliştiği, figürde ayrıntılara daha çok önem verildiği ve renk anlayışının da değiştiği görülmektedir.

Bu yıllarda Osmanlı tasvir sanatının, henüz geleneksel kimliğinden kopmadan, klasik üslubun kabuğundan çıkarak yeni bir sanat anlayışını özümlediği söylenebilir.⁹³ Minyatür sanatında bütün bu dönemlerde yaşanan gelişmeler, insan figürü ve manzara resminin batılı yönler kazanması, ünlü ressam Levni ve sonrakilerin, yani Lale Devri ve batılılaşma dönemi ressamlarının birdenbire Batı resmine yaklaşan ani çıkış bir yapımadıklarını ortaya koymaktadır. Matrakçı Nasuh'tan, hatta daha öncesinden başlayıp klasik dönem boyunca yayılan figür ve manzara resminin gelişimi, 17. Yüzyıldaki önemli minyatür ustalarıyla, figüratif anlamdaki kendi doğal ilerleyişini de sürdürerek, Lale devrindeki Avrupa tarzı figür özellikleri taşıyan aşamaya ulaştığı ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı minyatür sanatında 17. Yüzyıl'dan sonra belirgin değişiklikler göze çarpar, özellikle insan figürüne yönelik gerçekçi ifadenin gelişimi 18. yüzyılda da artarak devam eder. Bu gelişim özellikle günlük hayattan alınan sahnelerde etkisini göstermiştir. Artık minyatürlerde yeni konulara yer verilmektedir. Bu dönemde minyatürlerin güncel konuları arasında, portreler, figürlü kır sahneleri ve elbise betimlemeleri bulunmaktadır. Figürlerde yeni biçim ve teknikler de denenir. 17. yüzyılda gelişmeye başlayan figürlerin üç boyutlu bir etkiye sahip olmasına sebep olan denemeler 18. yüzyılda önemli bir gelişim göstermiştir. Bu anlamdaki en önemli yenilik ise iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürlerde üçüncü boyutun bilinçli bir şekilde verilmeye çalışılmasıdır.⁹⁴

⁹² Filiz Yenişehirlioğlu, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 57.

⁹³ Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, (İstanbul: Kalcı Yayınevi, 2004), 77.

⁹⁴ Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 32.



Şekil 46: Konaklayan yolcular, Albüm, Topkapı sarayı kitaplığı, H.2148, s.8a, 17.yüzyılın ikinci yarısı

Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 33.

“Örneğin, Topkapı Sarayındaki bir albüm resminde yer alan kır görüntüsü bu yönden ilginçtir. Önde, ırmak kenarında konaklamış bir yolcu, kendisiyle konuşan dervişini dinlerken, adamları da yemek hazırlığı içerisindeyler. Bir yandan hamur yoğrulmakta, tencerede yemek pişmekte, öte yandan ise atlar tımar edilmektedir. Figürler geniş bir mekâna rahatça yerleştirilmiştir. Arkadaki mekân düzenlemesi daha da başarılıdır. Arka arkaya sıralanmış rengârenk tepelerin arasına yerleştirilmiş ağaçlar ve derenin kıvrımlar oluşturan kıyıları derinlik etkisi yaratmaktadır. Kağnısını çeken köylünün üzerinden geçtiği köprü arabanın boyutlarına göre küçük kalır. Fakat sanatçı değişik düzlemleri bir arada göstermeyi başarmıştır. Demek ki, bir yandan turuncu, pembe tepeler ve yaldıza boyanmış gökyüzü gibi geleneksel öğeleri taşıyan bu minyatürde yeni bir duyarlık göze çarpar: Mekân duyarlığı.”⁹⁵

Osmanlı minyatür sanatında 17. yüzyıldan sonra insan figüründeki geleneksel yaklaşımın giderek kaybolmaya başlamasıyla, 18. yüzyılda bu gelişimin iyiden iyiye hissedilir seviyelere geldiği görülmektedir.

18. yüzyılda Lale devrinin en önemli sanatçılarından Levni döneminde figür ve nesnelere bakış ve değerlendirilme açısından yeni bir üslup gelişmektedir. Buna paralel olarak Avrupa ile kültürel ilişkiler, zevk ve tarz değişikliklerine yol açmış, bu da insan figürüne yaklaşımda yeni bir stilin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Levni'nin

⁹⁵ age, 33.

1720’de Surname-i Vehbi’ye yaptığı minyatürler hem bu dönemin, hem de Levni’nin yeni figüratif stil özelliklerini içinde barındırması bakımından önemli bir eserdir. Büyük yer kaplayan kocaman insan figürleri, arka planın sadeliği ve derinlik etkisi bu üslubun başlıca özelliklerindedir.⁹⁶



Şekil 47: Levni, **Acem Çengisi Maverdi**, Albüm. TSM, H2155.

Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 96.

“Derinlik etkisi şu yollarla ortaya çıkmaktadır. Zaman zaman görülen ufuk çizgisi üstündeki ağaçlar, resmin içine uzanan kavisler veya halkalar halinde düzenlenmiş figür gurupları, figürlerin akıllıca gölgelemeyle çok kere üç boyutlu gösterilmesi, elbise kıvrımlarının işleniş

⁹⁶ Arık, **age**, 19.

biçimi. Bu son iki özellik batı etkisi yansıtmaktadır. Levnî üslûbunda bu etkiler, geleneksel Osmanlı stiliyle başarıyla kaynaştırılmıştır.⁹⁷

Yine bu dönemde Nakşî ve diğer sanatçılar da çalışmalarında perspektif denemelerine yer vermiş, hatta Avrupalı figürler bile betimlemişlerdir.⁹⁸ Levni ve Buhari gibi dönemin önde gelen usta sanatçıları portrelere de çeşitlilik kazandırmışlardır. Özellikle figürler daha hacimli bir yapı kazanmış ve vücut hareketleri daha serbest bir görünüme kavuşmuştur.



Şekil 48: Kadın Portresi, TSM Kitaplığı, 1747 (Rafail tarafından yapıldığı sanılıyor.)

Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 32.

⁹⁷ **age**, 19.

⁹⁸ Günsel Renda, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, (İstanbul: Promete Kültür Dizisi Yayınları, 2001), 34.

Aslında, 18. yüzyıl boyunca figür işleyişindeki aşamalar daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve kimi geç dönem padişah portrelerinde kozmopolit bir ressam grubu tarafından gerçekleştirilmiştir. Refail ve Kostantin gibi dönemin ustalarının da büyük katkısının olduğu bu albüm resimlerinde, üslup ve teknik açısından birer Avrupa resmi sayılabilecek örnekler vardır. Mükemmel oranlarıyla dikkati çeken figürler, ışık gölge uygulamaları ve renk uyumu açısından Batı resmi örnekleri sayılabilirler.⁹⁹

“Topkapı Sarayı Kitaplığındaki bir albümde yer alan 1747 tarihli portre bu yönden ilgi çekicidir. Elinde yay ve sırtında ok torbası taşıyan bu genç kadın portresi, 18. yüzyılda gerek Avrupalı gerekse yerli ressamlar arasında yaygınlaşan egzotik kıyafet resimlerine bir örnektir. Sol elini beline dayayarak kaftanının önünü hafifçe açmış, kıyafetini tüm ayrıntılarıyla sergilercesine kımlıtsız duran bu kadın figürü Avrupa portrelerini andırır.”¹⁰⁰

18. yüzyıl minyatürlerindeki figüratif üslup denemeleri her ne kadar Batı anlayışına dönük bir gelişim içinde yükselen bir grafik sergilese de, Levni ve Buhari gibi Türk nakkaşlarının insan figürüne yaklaşımlarında minyatür sanatının plastik anlamdaki estetiğinden tamamen ayrılmadıklarını eserlerinde sergilemişlerdir. Bu bağlamda, dönemin insan figüründeki gözlenen Batı tarzı gelişimin daha çok yabancı ressam tarafından gerçekleştirildiğini ortaya çıkarmaktadır. Türk ressamlarının figürlü eserlerinde gözlenen ölçü, oran ve perspektife bağlı yeni üslup gelişmeleri doğal ve bilinçli bir arayıştır. Osmanlı minyatüründe sanatçıların oluşturduğu figür düzenlemeleri ve kullanım alanlarının çıkış noktası daha çok metni açıklayan özellikleriyle ve devlet büyüklerini konu alan sahneleriyle ön plana çıkmıştır. Bu nedenle minyatür sanatındaki figür örnekleri ve kullanım alanları, kendi doğal kalıplarını korumuş olmaları açısından sanat tarihinde önemli bir yere sahiptirler.

4.1. Minyatür Resim Geleneğinden Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatına Geçiş

Osmanlı devletinin yüzyıllar boyunca koruyabildiği siyasal otorite, imparatorlukta kendi kendine yetebilen bir toplum yapısı inşa etmiştir. Bu yönü ile Osmanlı resim sanatı da XVII. yüzyıla kadar yoğun bir etkinlik göstermiştir. Ayrıca dış etkilerden önemli ölçüde uzak kalarak kendi oluşturduğu biçimleri yetkinleştirmeyi amaçlamıştır. Oysa XVII. ve XVIII. yüzyılların siyasal olayları, Osmanlı devletini

⁹⁹ Renda, Erol, *age*, 43.

¹⁰⁰ *age*, 43

dışa açılmaya, daha doğrusu, batıya yönelmeye zorlayınca, toplumsal alanda olduğu gibi sanatta da değişiklikler belirmiştir.¹⁰¹

Bilindiği gibi Rönesans, Reform ve Sanayi Devrimi gibi önemli gelişmeleri yaşamış olan, somut doğa gözlemi ile insan merkezli bakış açısının gerçeklerine dayalı Batı düşüncesinin bilimsel, düşünsel ve sanatsal planda öne çıkması, insanlığın yönünün Batı'ya çevrilmesine neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun da Batı resim sanatına yönelmesinde her ne kadar sosyal ve kültürel değerlerin hazırlayıcı etkileri olmuşsa da, asıl büyük kırılma noktası 16. yüzyılın sonlarında toprak düzeninin değişmesiyle devletin toplum yapısında başlayan çözümlerdir.

Sanatta Batılılaşma süreci içinde Osmanlı resim sanatındaki değişim, benzerine az rastlanabilen bir konudur. Batı'ya özgü, Batı'nın teknik ve plastiğine dayanan resim anlayışının benimsenmesi son dönem Osmanlı toplumunun tarihine paralel bir gelişim içindedir. Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının başlangıcı 18. yüzyılda minyatür sanatının etkisini giderek kaybetmesiyle başlamaktadır. Bu yüzyılda Osmanlı ile Avrupa ülkeleri arasındaki kültürel ve sanatsal ilişkiler en parlak dönemini yaşamıştır. Bu yüzyılda oluşan yeni kültür ilişkileri nedeniyle Osmanlı resim sanatında yeni değişimler yaşanmış ve Batı tarzı bir eğilimin resim sanatı üzerindeki etkisi de kaçınılmaz olmuştur. Osmanlı Avrupa sanatını ve ressamlarını tanımakla kalmamış, onları İstanbul'a davet ederek, tuval resmini daha yakından tanıma adına önemli girişimlerde bulunmuştur.

Osmanlı'nın minyatür resim geleneğinden Batı anlayışına dönük resim sanatına geçişi, yaklaşık olarak 19. yüzyılın başlarına rastlar. 19. yüzyılda yaşamın hemen hemen her alanında etkisini hissettiren yenileşme girişimleri, sanat alanında da önemli geçişlere zemin hazırlamıştır. Sanat alanındaki bu geçiş ani bir değişim olmamakla birlikte, Lale Devri ile başlayan yenilik hareketleri ekseninde yavaş yavaş gerçekleşmiştir.

18. yüzyılda minyatür sanatının önde gelen ustaları, minyatürde geleneksel figür anlayışlarının dışına çıkıp, resimlerinde ışık, gölge ve derinlik etkilerini aramaya başlamışlardır. 18. yüzyılın sonlarında özellikle insan figüründe giderek artmaya başlayan bu teknik ve plastik arayışlar, 19. yüzyılda etkisini önemli ölçüde hissettirecektir.

¹⁰¹ Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 15

“18. yüzyıldan itibaren İstanbul’a gelmeğe başlamış olan ve yabancı gözüyle Dersaadet’ten görüntüler ve Osmanlı giysileri resmeden Avrupalı ressamın yapıtları Levni ve Buhari gibi yerli ressamın sanatını etkilemiş olabilir mi?”¹⁰²

Osmanlı’da Levni ve Buhari gibi dönemin önde gelen sanatçıları Batılı ressamlardan belki bir ölçüde etkilenmiş olabilirler, fakat bu etki köklü değildir. Örneğin, ayakta ya da uzanmış insan figürlerinin kitap dışında resmedilmesi Levni ve Buhari’nin eliyle Osmanlı sanatına girmesi rastlantı değildir. Bu değişimde İran etkisinden çok Avrupalı ressamın etkisi vardır. Ne var ki Levni ve Buhari yine de gelenek içinde önemli sanatçılardır. Bir Levni, örneğin bir Vanmour’dan kuşkusuz çok üstün bir sanatçıdır ve tek başına bir çağı simgeleyecek güçtedir. Onun resimlerinde, gelenekle batılılaşma arasında kalan imparatorluğun, geleneksel yapısının geçiş süreci yaşadığı bir toplumun havasını buluyoruz. Levni’nin figürleri Hünernâme’nin kişilerine göre, daha dinamik, daha yumuşak ve daha inceyse, kırılıp dökülüyorlarsa, giysiler kadınların bedenlerini yumuşaklıkla sarıyorsa, bunun nedeni imparatorlukta birçok şeyin değişmekte olmasıdır.¹⁰³

Levni gibi minyatür sanatının son denem önde gelen ustalarının eserlerindeki insan figürleri, minyatür sanatının eski geleneklerini sürdürmekle beraber, Batı resim sanatına ait izlerin görülmesindeki en büyük etken kendi dönemlerinde Avrupa ile yaşanan çeşitli sosyokültürel diyaloglardır. Çünkü Levni’nin çalışma yılları ve Vanmour gibi Avrupa’nın birçok ülkesinden İstanbul’a gelen onlarca ressamın etkinlik gösterdiği yıllar aynı zamana rastlar. 18. yüzyılın ortalarından itibaren birçok yabancı ressamın İstanbul’da çalışmasından dolayı bu dönemde üretilen resimlerin karşılıklı olarak birbirini etkilememiş olması söz konusu değildir. Bütün bu nedenleri göz önünde bulundurarak dönemin sanat anlayışındaki hissedilen figüratif değişimin önemli bir kısmının ressamın birbirinden etkilenmesi sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir.

Tarihçilerimiz Batı anlayışına dönük resim sanatına ait değişim belirtilerinin ve gerçek anlamda batılılaşma hareketlerinin Lale devrinde başladığı düşüncesinde birleşirler. Lale devri yöneticilerinin yabancı resamlara portrelerini yaptırdıkları da bilinmektedir. Böylelikle 18. Yüzyıl boyunca İstanbul’a gelen batılı sanatçıların,

¹⁰² Renda, Erol, *age*, 82.

¹⁰³ *age*, 82.

faaliyet gösterdiği sanatsal çalışmalar ülkede gelişecek yeni sanat beğenisine önemli katkı sağlamıştır.¹⁰⁴

Osmanlı imparatorluğunun Batı'ya açıldığı bu dönemde Avrupa ülkeleri ile kurulan siyasal, ekonomik ve kültürel ilişkiler dönemin sanat ortamını önemli ölçüde etkilemiş fakat ilk yıllar saray çevresinde görülen sanatsal değişimin belirtileri, halk arasında daha sonraları ilgi görmeye başlamıştır.

Bu dönemdeki bütün bu gelişmelerin belki en önemlilerinden ve dönüm noktalarından birisi de, Avrupa resmini sistemli olarak öğreten, minyatür resim sanatından yağlıboya resme geçişte önemli rol üstlenen çeşitli eğitim kurumlarının açılması olmuştur.

Yabancı ressam ve sanatçıların etkinliğinin sürdüğü bu sıralarda, ülkede modernleşme çabaları içinde yeni okulların açılması, sanattaki bu değişim sürecini hızlandırmıştır. III. Selim zamanında, 1796'da açılan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da askeri amaçlı da olsa teknik resim dersi veriliyordu. Çünkü modern perspektif kuralları uygulanarak doğa ve nesnenin doğru çizilmesinin mühendislik bilgilerine yardımcı olacağı düşünülüyordu. Böylelikle de perspektif ve ışık-gölge gibi batılı plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu.¹⁰⁵

“Böylece matbaanın ülkeye girişinden hemen hemen yarım yüzyıl sonra 1773 yılında “Mühendishane-i Bahri-i Hümayun” ve 1796 yılında da “Mühendishane-i Berri-i Hümayun” açılarak Batı tarzında ilk okullar açılmış oldu. Bu okulları daha sonra “Mekteb-i Tıbbiye” (1827) ve “Mekteb-i Harbiye” (1834) takip etti.”¹⁰⁶

Eğitim programında perspektif, ışık gölge gibi resim derslerinin yer aldığı ilk Türk eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'la başlayan ve 1883'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin eğitime açılmasıyla gelişimini tamamlayan kısa dönem, Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının hazırlık aşamasının temelini oluşturmuş.¹⁰⁷

Batılı devletlerle kurulan sanatsal ilişkiler, Türkiye'ye gelen sanatçılar ve farklı kaynaklarla gelen çeşitli resim örnekleri dışında, Batı resminin Türkiye'de

¹⁰⁴ Renda, **age**, 18.

¹⁰⁵ Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 41.

¹⁰⁶ **age**, 41.

¹⁰⁷ **age**, 42.

gelişmesini sağlayan en önemli yol kuşkusuz açılan eğitim kurumlarının izlediği sanat ağırlıklı müfredatlardır.

Nitekim 1781-1786 yılları arasında Türkiye’de geziler yapan ve bu arada İstanbul’da Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’u ziyaret etmiş bulunan İtalyan rahibi Toderini, Mühendishane'nin hocaları, dersleri hakkında bilgi verirken burada gemi çizim ve resimleri gördüğünü de kaydetmektedir. Toderini’nin yazıları arasında şu satırları okumaktayız:

“Türk âlimlerini tanımak arzusunda bulunduğum için, Kaptan Paşa'nın oldukça malumat sahibi, tavırları gayet hoş ve pek nazik bir zat olan Divan Efendisi'ni görmeğe gittim. Konuşmalar, rasat aletleri, hendese ve denizcilik hususlarına intikal ettiğinden o bana Akademya profesöründen överek bahsetti ve profesörün her çeşit alete sahip bulunduğunu, hatta bu aletlerden yaptığını ve bu ilimlerden oldukça malumat sahibi bulunduğunu da ilaveten söyledi. Mühendishaneyi görmeyi ve bu profesörü tanımayı çok arzu ettiğimden ziyaretimde iyi kabul göstererek merakımı tatmin etmesi için kendisine derhal bir mektup yazdığı gibi, beni Tersanedeki Akademya'ya götürmesi için uşaklarından birini de yanıma verdi."Akademya iki kısımdan meydana gelmektedir. Birisinde okul vardır ve öğrenciler orada toplanır. Duvarlarında Türkçe ve Fransızca basılı coğrafya haritaları, kalemle yapılmış muhtelif neviden gemi resimleri olduğu gibi, yine oldukça yaşlı bir de Cezayirli gördüm ki İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca konuşuyordu. Akdeniz'i, Okyanus'u ve Doğu Hindistan'ı dolaştıktan, hatta Amerika'ya da sefer ettikten sonra İstanbul'a gelmişti. İyi gemici ve iyi kılavuzdu. Aletler hususunda İngilizleri bütün milletlere tercih ettiği gibi harita hususunda da Fransızları tercih ediyordu.”¹⁰⁸

Bu satırlardan da anlaşıldığı üzere, Osmanlı kültürüne batı tarzında resim eğitimi, askeri okullarda Batı’nın bilgi ve tekniğinden yararlanma çabalarının bir sonucu olarak girmiştir. Rahip Toderini’nin verdiği bilgilerden de anlaşılacağı üzere dönemin eğitim kurumlarında resim sanatına ait ders ve çizimlerin gerçekleştirildiği, resim eğitime ait ilk çalışmaların askeri alandaki teknik çizim ve perspektife dayalı bilgilerden yola çıkarak zaman içinde sanatsal ve plastik değerlere doğru bir gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Böylece ilk açılan askeri okulların programına konan teknik resim dersleri, Batı tarzı resmin Türk resim sanatına girmesinde önemli ölçüde etkili olmuştur.

İlk yıllarda sadece askeri okullarda başlayan resim eğitimi kısa bir süre içinde sivil okullara da yansımıştır. Türk resim sanatı, 1796 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun gibi Batı resim sanatını benimseyen eğitim kurumları ile gelenekçi resimden Avrupa resmine doğru eğitim alanındaki ilk adımını atmıştır.

¹⁰⁸ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi I**, (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995), 375.

Türkiye'ye Batı'nın bilgi, teknik ve resim anlayışının öğretim yoluyla girmesini sağlayan ilk eğitim kurumlarında, Türk hocalardan başka Avrupa'dan getirilen yabancı hocalar da ders vermiştir. Zaman ilerledikçe bu kurumlarda eğitim gören sanatçıların birçoğu ise Avrupa'ya gidip resim bilgilerini daha çok iletmişlerdir.¹⁰⁹ Ferik İbrahim ve Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Servili Ahmet Emin, Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyit bu sanatçılar arasındadır. Son üç sanatçı Batı resmi ile kişisel resim anlayışları arasında güçlü bağlar kurmuş olan sanatçılardır.

“18. yüzyıl Osmanlı resminde, tıpkı o çağın Osmanlı toplumunda olduğu gibi, Doğu ile Batı ikilemi yerleşir. Bu ikilem bir bakıma Osmanlı Türk resminin çelişkisi, 19. ve 20. yüzyıldaki başkalaşımın dinamiği anlamına gelir ki toplumun bütün kurumlarında ve alanlarında sürüp gidecek, ne var ki resim sanatında gelenek gitgide kapanacaktır. 19. yüzyılın ilk yarısı içinde de yerini, öğretim alanına da giren Avrupa anlayışında resme bırakacaktır.”¹¹⁰

19. yüzyıl öncesinde varlığını sürdüren minyatür resim sanatı çağın değişen koşulları nedeniyle eski önemini yitirmiştir. Yoğun bir figür, mekân ve doğa stilizasyonu ile özel bir boyama tekniğine dayalı bu geleneksel yöntem, doğa gözlemine ve doğa yanılmasına ulaşma isteğinin kamçılacağı değişik boyama tekniklerinin geliştirilmesi ile yerini Batı anlayışına dönük yeni yöntemlere ve tuval resmine bırakmıştır.¹¹¹ Somut düşünceye ve resimde doğa gözlemine dayanan bu yeni yöntem aynı zamanda resim sanatına olan ilginin artmasını sağlamıştır.

¹⁰⁹ **age**, 378.

¹¹⁰ Renda, Erol, **age**, 83.

¹¹¹ Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70 sergi kataloğu**, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 15.

5. 1839 - 1923 BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ

5.1. 19. Yüzyıl Türk Resim Sanatı Kurucu Kuşak Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı

Osmanlı'da ressamın Batı anlayışına dönük yağlı boya resim yapma alışkanlığı ve geleneği ne zaman başlamıştır? Halil Edhem bu soruya kesin bir yanıt vermenin olanaksızlığına değindikten sonra şöyle diyor:

“Ancak şurası muhakkaktır ki, Sultan Selim zamanında ve 1894 tarihinde programına resim dersleri alınmış olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, sonra da Harbiye Mektebi resim sanatının ülkemizde yayılmasına sebep olmuşlardır. Aslında bu okullar mühendis, mimar ve kurmay subayı yetiştirdiğinden öğrencileri içinde resme de eğilenler bulunacağı apaçıktır.”¹¹²

Her ne kadar Osmanlı Sarayı Minyatür Okulu, toplumun beğenilerini dikkate alarak padişahın devlet törenlerinde ve savaş sahnelerinde insan figürüne bolca yer veriyorsa da, belli kuralları olan minyatür sanatının, belli koşullar altında insana batı tarzı gerçekçi bir betimleme anlayışıyla yaklaştığı söylenemez. Oysa askeri okullarda perspektif, ışık ve gölge gibi teknik anlamda verilen dersler, Batı anlayışına dönük resim sanatının kapılarını aralamıştır.

Bu okullardan mezun olan, Türk Resim sanatı içinde Türk Primitifleri, Darüşşafakalılar ya da fotoğraftan yararlanarak resim yaptıkları için Türk Foto yorumcuları¹¹³ olarak isimlendirilen erken dönem ressamlarının çoğu, dönemin sınırlı imkânları içinde sanat eğitimlerini tamamlamış ve bu koşullarda ürünlerini vermişlerdir.

Bu ressamlar canlı varlıklardan daha çok, seyredilmeye ve belgelemeye dönük bir çabanın ürünü olan, ağırlıklı olarak manzara resimleri ve benzer özellikler gösteren az sayıdaki iç mekân ile uzak plandan bakılarak betimlenmiş dış mekân resimlerinde yoğunlaşmışlardır. Manzara resimleri dışında ayrıca az sayıda ölüdoğa resimleri de

¹¹² Renda, Erol, *age*, 86.

¹¹³ Ayan, *age*, 18.

çalışmışlardır. Çalışmalarını, eğitim aldıkları kurumlardaki resim derslerinde kaynak olarak gördükleri, aynı dönemde çekmiş oldukları fotoğrafların bakış açısına ve kompozisyon düzenlerine fazla müdahale etmeden, sadece fotoğraflardaki insan ve hayvanları resim kadrajından çıkararak, yağlıboya tekniği ile betimlemişlerdir.

Dönem ressamlarının çalışmalarına konu edindikleri bu fotoğrafları, insan figürlerinden arındırarak betimlemelerindeki en önemli etkilerden birisinin, insan figürünün betimlenmesindeki gelenekten yoksunluğa bağlı zorluk olduğu söylenebilir.¹¹⁴ Sanat anlayışlarının ağırlıklı olarak natüromort ve peyzaj üzerine kurulu olduğu Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf gibi sanatçılar, perspektif bilgileri ve yorumlarıyla dönemin figürsüz Türk resim sanatını önemli ölçüde geliştirmişlerdir.

Askeri amaçlarla açılan okullarda resim derslerinin okutulması ve resme yetenekli gençlerin subaylık mesleğinin yanı sıra resim yapmaları dünyanın hiç bir yerinde örneğine rastlanmayan bir olgudur. Bu şartlar altında yetişen bu kuşağın Batı anlayışında resmin yaygınlaşması ve benimsenmesinde de çok önemli rolü olmuştur. 1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımız Askeri okullardan yetişen ressam askerlerin çalışmalarından oluşmuştur.¹¹⁵

19. yüzyılın ortalarında, Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı adına bir üretim içinde olan ressamlarımız için askeri okul çıkışlı olmaları dışında, öncelikli olarak değinilmesi gereken nokta onların çalışmalarındaki ortak niteliklerdir. Aralarında Şeker Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyit, Halil Paşa gibi Avrupa’da öğrenim görmüş olanlarla Türkiye dışına çıkmamış olduğu halde bu ressamlarla birlikte sınıflandırılması gereken Hüseyin Zekâi Paşa gibi sanatçılar da başlangıçta çağdaşları Ferik İbrahim, Ferik Tevfik ve Hüsnü Yusuf gibi daha önceki sanatçılardan pek ayırt edilemezler. Figürsüz resim anlayışı olgunun daha sonra değişeceğini ve sanatçıların çalışmalarında insan figürünü ayrıntılarıyla ele alacaklarını belirtmekle beraber, onların da ilk çalışmalarında dikkatli bir gözlem ve temiz bir işçilikle ağırlıklı olarak doğaya ait manzara örnekleri çalıştıkları söylenebilir. Büyük bir sabır ve şairane bir duyguyla işlenen ayrıntılar aşağı yukarı

¹¹⁴ age, 21.

¹¹⁵ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e)**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998),14.

çalışmaların ortak özelliklerindedir. Daha çok toplumun sanat beğenisine ve tarihsel gelişime paralel doğa görünüşleri üretmişlerdir.

Batı anlayışına dönük Türk resim sanatımızın ilk kuşağını oluşturan asker ressamlar, resimlerinde figüratif yaklaşımlardan daha çok ekolleştikleri özgün bir anlatım çerçevesinde doğa görünüşlerine yönelik özgün bir anlatım benimsemişlerdir. İnsan figürü ve figüratif öğelerden daha çok ortak bir manzara tarzında birleşen bu sanatçıların bir kısmı da sanat eğitimi almak üzere yurtdışına gönderilmişlerdir.¹¹⁶ Özellikle Avrupa'da eğitim görmüş sanatçıların yapıtlarında, aldıkları akademik eğitim nedeniyle insan figürü yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır.¹¹⁷

Mühendishane ve Harbiye'de yetişen asker kökenli ressamların çoğunun peyzaj ve natüremort alanlarında yoğunlaştıklarını bilmekteyiz, bu sanatçılar askeri okullarda resim sanatı adına öğretilen teknik bilgilerin sonuçlarını bize çalışmalarındaki duygu ve yorumlarıyla aktarmaya çalışmışlardır.

Peki ya bu sanatçılar ilk çalışmalarında hiç mi insan ya da hayvan figürü betimlememişlerdi?

Bu soruya, örnek olarak “Ormanda Geyik” ve “Karaca” denemeleriyle Şeker Ahmet Paşa'yı, “Mesire Yerinde Kadınlar”ıyla Süleyman Seyyid'i gösterebiliriz. Bunun dışında gerek Şeker Ahmet Paşa, gerekse Süleyman Seyyid gibi Batı'da çalışan ressamlarımızın yapıtlarındaki figürler, gerçek figür ressamlarının gireceği alanlar dışında kalırlar. Örneğin; Şeker Ahmet Paşa'nın “Ormanda Oduncu” adlı tablosunda oduncu figürü zayıf, peyzaj ise son derece görkemlidir. Bu sav, eğitimini yurtdışında yapmayan Hüseyin Zekâi Paşa'nın Yıldız Sarayı bahçesinde bir köşkü konu alan yapıtındaki figürler için de geçerlidir. Öyle ki, ağaç, dağ, göl, deniz, dere, bulut gibi doğa öğelerini ve mimari görüntüyü bilgi ile bezeyerek inançlı bir tavır sunan bu ressamlar topluluğuna Hoca Ali Rıza, deniz ressamlarından Bahriyeli İsmail Hakkı ve Diyarbakırlı Tahsin gibi sanatçılar da katılabilir.¹¹⁸

19. yüzyılın sonuna doğru dönemin sanatçıları tarafından insan figürüne yönelik girişimler bu biçimde gerçekleşmiştir. Aslında resimde insan figürü 1883 yılına

¹¹⁶ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997), 19.

¹¹⁷ Semra Germaner, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, 1950 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular, Osman Hamdi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 72.

¹¹⁸ Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, Toplu Sergiler 8, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, 1983), 12.

kadar bir yönü ile olanak dışı kalmıştır da denebilir. Bu tarihte, Sanayi-i Nefise'nin eğitime başlaması sonucunda, insan figürü ilk kez batılı anlamda sorun olarak ele alınır olmuştur. Bu okulda da gelişim kuşkusuz ki çeşitli aşamalardan geçmiştir. Önceleri okulun yakınındaki müzeden sağlanan heykel torslarından çalışılan insan figürü, giderek modelden portre çalışmalarına ya da giyinik canlı modellerden figür etütlerine kadar aşamalı bir gelişim göstermiştir.¹¹⁹ Mustafa Cezar'ın Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi adlı kitabında belirttiği gibi desen, suluboya, pastel ve figür derslerinin verildiği bu okul, Batı tarzı figüratif resim sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.¹²⁰

Sami Yetik "Ressamlarımız" adlı kitabında, Sanayi-i Nefise öncesi asker ressamın, insan figürüne yönelik yaklaşımlarına ve genel olarak sanat anlayışlarına değinerek konuya şu şekilde açıklık kazandırmıştır:

"1794'de asker mekteplerinde başlayan resim dersi hemen hemen peyzajla başlamıştır. Figür, devrin terbiye telakkileri yüzünden bu mekteplere sokulmamıştır. Yalnız bu müesseselerden resme fevkalade istidat gösterenler Avrupa'ya ikmalî tahsile gönderildikten sonra portre yapabilecek ve kompozisyon vücuda getirebilecek birkaç artist yetiştirebilmiştir."¹²¹

Bu yıllarda Osmanlı'nın Fransa'ya resim öğrenimi için gönderdiği öğrencilerin çoğu Paris'te Mekteb-i Osmanî'de eğitim görmüşlerdir. Bu öğrencilerin ortaya koyduğu eserler Batı'nın anlam ve tekniğine dayalı resim sanatımızın temelini oluşturmuştur.

Dönem sanatçılarının insan figürüne ait yaklaşımları ise daha çok Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit ve Osman Hamdi Bey gibi ressamın yapıtlarında ortaya çıkmaktadır. İnsan figürüne yönelik gerçekçilik etkilerinin belirgin olarak görüldüğü resimler yapmışlardır. Dönemin figüratif resim anlayışını temsil eden, Batı'lı ustaların atölyelerinde eğitim görmüş bu iki ressamın yol açıcı çalışmaları, kendilerinden sonra gelen sanatçıların da Batı'lı tarzda gerçekçi insan figürüne yönelik eğilimlerini arttırmıştır.

Paris'te Mekteb-i Osmanî'de başlayan sanat eğitimini G. Boulanger ve L. Gerome gibi klasik akademik ressamın yanında sürdüren Ahmet Ali Paşa "Courbet Gerçekçiliği"nin özelliklerini naiv belirtiler taşıyan kendine özgü ve içtenlikli bir

¹¹⁹ age, 14.

¹²⁰ Zeynep İnankur, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, 19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 77.

¹²¹ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, age, 20.

yaklaşım içinde resimlerine uyarlamasıyla, atölyelerinde öğrenim gördüğü bu ressamdan ayrılır. Ayrıca, bir başyapıt niteliğindeki kendi portresiyle de, Osman Hamdi Bey ile birlikte Türk portreciliğinin ilk ve en önemli örneklerinden birini verir. Sanatçının hem figür resimlerinin, hem de kendi portresinin desen çalışmalarına dayalı, yani gözlem ürünü olduğu belirgindir. Bu yanıyla da figüratif çalışmalarında Barbizon Okulu ressamlarının doğacı bakış açısından çok G. Courbet'nin resimlerindeki kurgulanmış, yeniden oluşturulmuş gerçekçi yaklaşımına daha yakındır.¹²²

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'le birlikte Kurucu Kuşak Türk Ressamları içinde yer alan Osman Hamdi Bey ise;

“Batılı Oryantalistlerin hayal ürünü kurgulamalarından farklı olarak, gözlemlenmiş yapı ayrıntılarının mekânı belirlediği ve resimsel fonu oluşturduğu kompozisyonlarında insan figürünü anıtsal bir konumlandırma ile resminin merkezine yerleştirerek Çağdaş Türk Resmi içinde “Anıtsal Figür” ün öncüsü olmuş ve deyim yerindeyse anıtsal bir kimlik kazanmıştır.”

“Büyük bir ustalık ürünü olan düzenlemelerindeki anıtsal insan figürlerinin çoğunda model Osman Hamdi Bey'in kendisidir. Kurgulayacağı resmin konusu ve kompozisyonu ile ilintili pozlar verip, çektiği bu fotoğraflardan yararlanarak resimlerini oluşturmuştur.”¹²³

Osman Hamdi Bey döneminde, Türkiye'deki Batı tarzı figüratif resim anlayışına yönelik birçok gelişme görülür. Kadın figürü de Osman Hamdi Bey'de resim modeli olarak karşımıza çıkmaktadır.¹²⁴ Bu dönemde insan figürünün ele alınışı bakımından bu gelişmelerin belki en önemlisi, resimde insan figürü olgusunun abidevi bir kompozisyon anlayışı içinde gerçeklik kazanıp, figür resminde yeni bir dönemin başlamış olmasıdır.

Dönemin ressamlarının büyük bir çoğunluğu yurtdışında akademik öğrenim görmüş olmalarına rağmen, hocalarının katı akademik anlayışlarının etkisinde kalmamış, figürlerinde kendilerine özgü bakışlarıyla plastik duygu bütünlüğünü hissettirebilmiş ve içtenlikli bir anlatım sergilemişlerdir.¹²⁵

Figür resmine yaklaşımlarında plastik değerleri ortak bir payda altında toplayan, üslupsal karakterleri ve teknik yönleriyle de ortak çoğu paydada buluşan dönem

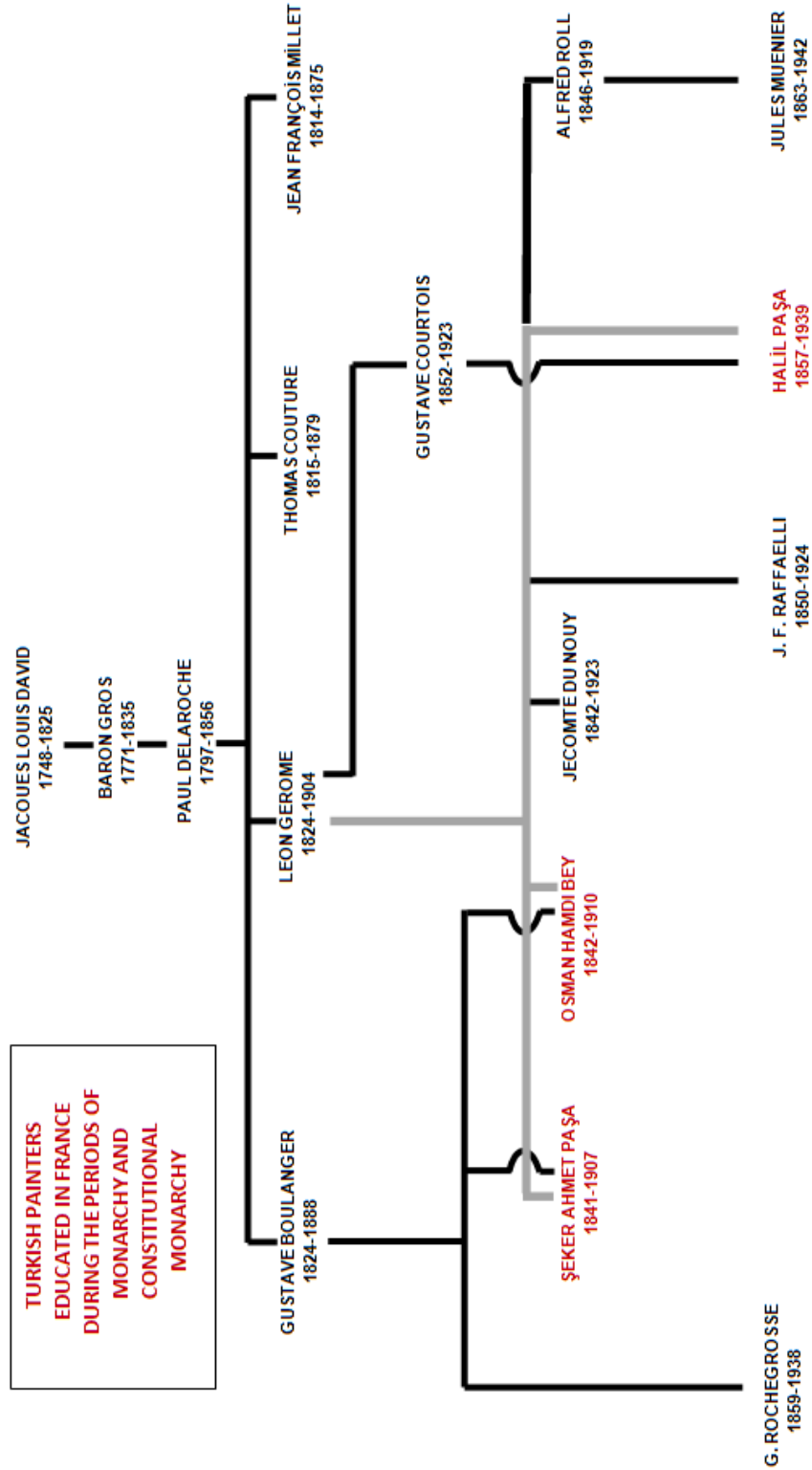
¹²² Ayan, **age**, 24.

¹²³ **age**, 28.

¹²⁴ Mümtaz Sağlam, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1, Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004), 25.

¹²⁵ Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1996), 31.

sanatçıları, klasik akademik bir biçim bütünlüğü çevresinde, kişisel ve özgün anlayışlarıyla dönemin insan figürüne bakışına reel bir çerçeve kazandırmışlardır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Şeyyit ve Osman Hamdi Bey gibi dönemin önde gelen ressamı, insan figürüne ilişkin ilk çalışmalarıyla “Çağdaş Türk Resmi”nin figüratif temellerini somut bir gerçeklik anlayışıyla biçimlendirmişlerdir.



Tablo 1: Adnan Çoker'in yurtdışında sanat öğrenimi görmüş Türk ressamlarını eğitim aldıkları hocaları ile ilişkilendirdiği tablosu.

Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleeri**, Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri, Sanat Hayat Dizisi, 1. Baskı, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 276.

5.1.1. Ahmet Ali Paşa

(1841, İstanbul, - 1907, İstanbul)



Şekil 49: Ahmet Ali Paşa Atölyesinde

Batı'da eğitim görmüş asker kökenli sanatçılarımızdan olan Şeker Ahmet Paşa, Sultan Abdülaziz tarafından 1864 yılında Paris'e gönderilmiş, burada Gustave Boulanger ve Gerome'un öğrencisi olmuştur.¹²⁶ Şeker Ahmet Paşa'nın doğaya olan tutkusu onu Barbizon Okulu'na, Corot, Courbet ve Daubigny gibi sanatçılara yönelmesini sağlamıştır. Ayrıca realist akımın temsilcisi olan Courbet, insan figürüne yaklaşımıyla Şeker Ahmet Paşa'yı etkileyen sanatçıların başında gelmektedir.¹²⁷

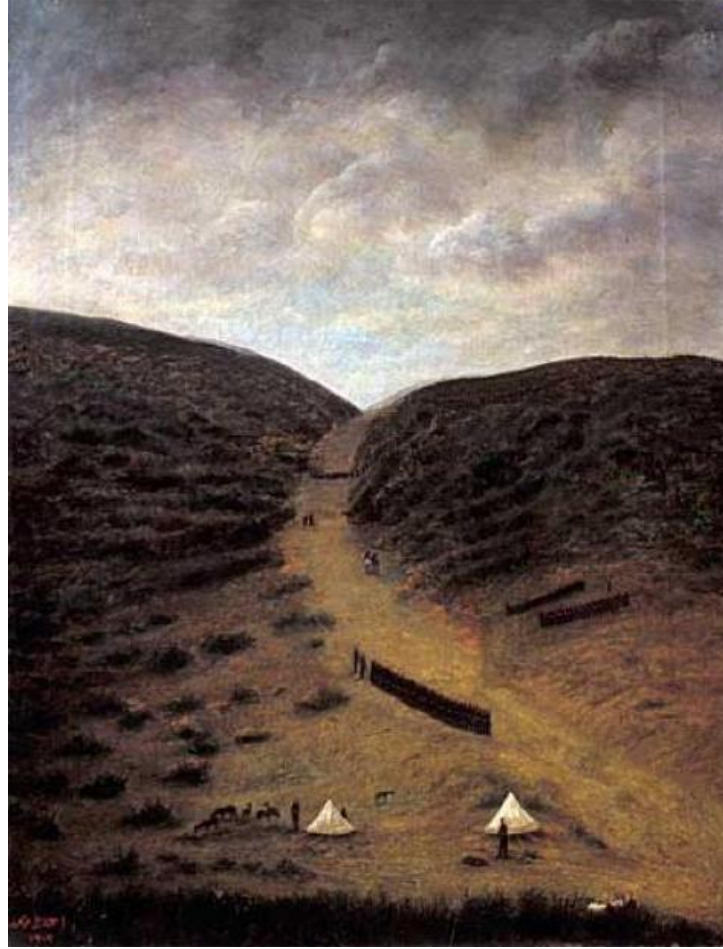
Türk resim sanatı içerisinde oldukça önemli bir yeri olan Şeker Ahmet Paşa, sanat hayatı boyunca tabiat ve atölyesi arasında, yoğun bir şekilde ve büyük bir tutkuyla önemli eserler üretmiştir. Yoğun iş hayatı içinde atölye çalışmalarına çok önem vermiş, döneminin Batı tarzı resim sanatına yönelik büyük boy ölüdoğa ve az da olsa insan figürüne yönelik eserleri bu atölye çalışmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Kendine özgü yalın sanat anlayışıyla eserlerinde her zaman gereksiz ayrıntılardan uzak durmuş, sanat hayatı boyunca kendini üretkenliğe adanmıştır.

Ahmet Ali Paşa'nın sanat hayatının başladığı yıllarda toplum pek çok açıdan zor bir dönemden geçmesine rağmen, figüratif eserlerinde toplumsal gerçeklikleri konu alan

¹²⁶ Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak/Şubat 05/02, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Arşiv Belgeleri II, Ressam Şeker Ahmet Ali Paşa**, (İstanbul: Aysberg Basın Yayın, 2005), 52.

¹²⁷ Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 79.

resimlere rastlayamayız. Bu da bize, onun, bir gözlemci olarak figüre ve tabiata dönük olmasına rağmen içinde yaşadığı topluma kapalı, yalnız iç dünyasıyla yaşayan bir sanatçı halinde kaldığını gösterir. Belki, ruh saflığını teknik bir saflık halinde belirleyebilmesi de bu kapalılığın eseridir. Avrupa’da insan figürü üzerinde çalışma yapmış olması gereken Şeker Ahmet Paşa, memleketinde çalıştığı dönemlerde tablolarına pek nadir olarak insan figürü yerleştirebilmiştir.¹²⁸



Şekil 50: Şeker Ahmet Ali Paşa, **Talim Yapan Erler**, 61,5x47 cm, TÜYB

Renda, Günsel - Erol, Turan, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 116.

Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerinde, doğa ve mekân derinliği resim yüzeyinin soyut plastik niteliklerine dönüşür ve figüratif tüm ayrıntılar, bir örgü sistemi olarak yüzeyi

¹²⁸ Zahir Güvemli ve diğ., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, Kültür Kitapları Serisi 5, (Ak Yayınları, 1982), 6.

kaplar. Avrupa'ya gitmeden önce yaptığı resimlerinde, Talim Yapan Erler'de görüldüğü gibi, naif figüratif bir yaklaşım sezilir.¹²⁹ Adnan Çoker, sanatçının en sade ve en sahici resmi olarak nitelendirdiği Talim Yapan Erler'in perspektifinde farklı bir bakış açısı kullandığını ifade etmiştir. Ne tam anlamıyla kuşbakışı bir sunum, ne de karşıdan bir bakıştır bu. Bir yol izinin ikiye bölündüğü yassı bir tepeden insanı böylesine yakalayan, olanca sadeliğine karşı insanı bir o kadar etkileyen bir resim. Yan yana ve sık sık dizdiği askerleriyle, ön tarafta, sağdakini sanki daha öndeymiş gibi daha büyük boyutlarla verdiği çadır ve önündeki figürüyle, buna karşın solda daha arkalarda olması halinde o boyutlarda görünmesi gereken çadır ve figürüyle oldukça farklı bir resim olarak yorumlamıştır.

Sanatçının Batılı tarz Türk Resminin oluşmasında önemli katkıları olmuştur.¹³⁰ Şeker Ahmet Paşa ile resim sanatımız, Batı anlayışına dönük yönüyle ilk kez açık havaya çıkmasına rağmen,¹³¹ sanat anlayışındaki tabiata bağlılık, saf bakış ve aynı gerçeği doğru olarak görebilme tasası gibi ortak yönleriyle minyatür ressamlarına da benzemektedir. Daha çok tabiatı konu alarak, orman, ormanda geyik, odun taşıyan köylü gibi figüratif resimler yapan sanatçının resimlerinde genellikle naif bir realizm hâkimdir. Bu resimlerindeki yalın ifadeye bağlı olarak ortaya çıkan içtenlik ve samimiyet açıkça görülmektedir.¹³²

Batı'da figüratif resim sanatı adına bütün öğrendiklerini de göz önüne alarak, Şeker Ahmet Paşa'nın, ressam olarak böylesine yalın bir sanat anlayışına sahip kalabilmesinin tek sebebi, klasik Türk resim geleneğine bir yerde bağlı kalmasındandır. Hiçbir akımı tam anlamıyla temsil etmediğine göre, sanat anlayışına çeşitli isimler verilmesinin, klasik figüratif, ya da naif denilmesinin sebebi de bu olsa gerek. Figür çalışmalarında ve tabiat manzaralarındaki ağaç resimlerinde yaprakların detaylarına kadar inerken, boyayı kalın sürmesi gibi akademik olmayan özellikler, bu etkiyi açıkça göstermektedir.

Şeker Ahmet Paşa klasisist ve romantik bir eğitim görmesine rağmen, yer yer Courbert anlayışına yaklaşan resimler de yapmıştır. Büyük boyutlardaki sağlam

¹²⁹ Sezer Tansuğ, "Ahmed Paşa (Şeker)", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1. (İstanbul: YEM, 1997), 32.

¹³⁰ Alpay Kabacalı ve diğ., *Milliyet Sanat Ansiklopedisi*, (Milliyet Tesislerinde Basılmıştır, 1991), 257.

¹³¹ İlkay Karatepe, *Asker Ressamlar Kataloğu*, (İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2001), 21.

¹³² Kültür Bakanlığı, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4, (İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1976), 110.

düzenli peyzaj ya da natürmortlarından, sanatçının disiplinli bir eğitim gördüğü ve renk bakımından da Barbizon okulu ile yer yer Constable'in doğa gerçekçiliğine yaklaştığı söylenebilir. Paris'te öğrenim gördüğü yıllarda, Courbet natüralizmasının güncel olduğu akla getirilirse, çağdaşı olduğu resim hareketlerini de dikkatle izlediği anlaşılır. Bu nedenle, yapıtlarında izlenim değil, akli, hatta hayali nesne biçimlemesi ağırlık kazanmıştır.¹³³ Derinliği olan mekânlarda atmosferik etkiyi perspektifle bütünleştirerek figürün ve tabiatın yalınlığını ortaya çıkarırken bile geleneksel yaklaşımdan tam olarak kopmadığını da göstermek istemiştir.¹³⁴



Şekil 51: Şeker Ahmet Paşa, **Ormanda Oduncu**, TÜYB, 140 x 180 cm, İRHM.

Kültür Bakanlığı, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl 2, Say.4, (İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1976), 112.

Ormanda Oduncu adlı eserinde ise doğa görüntülerini gerçekçi bir yaklaşımla tuvallerine aktaran Barbizon Okulu sanatçılarının ve Courbet'in etkileri görülmektedir. Ancak, Şeker Ahmet Paşa'nın Courbet gerçekliğinden taşıdığı izler

¹³³ Adnan Turanî, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 8.

¹³⁴ Renda Günsel, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993), 444.

kadar, ondan ayrılan yönleriyle de dikkat çekmektedir. Jhon Berger'e göre Courbet'nin eserlerindeki orman, canlıların yaşadığı, doğa olaylarının gerçekleştiği bir yer olarak resmedilmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın ise ormana farklı bir açıdan yaklaştığını, resimdeki gerçekçiliğin ve inandırıcılığın nedenini, ancak konuya ormanın içinde yaşayan bir oduncu gözüyle bakması sonucu ortaya çıktığını ifade etmiştir. Ona göre, uzaklaşıp ufukta biten yol, çizgisel bir zaman anlayışı ile ilgilidir. Mekândaki figürlerin resimde dile gelişiyile konunun anlatılma yolları arasında bir koşutluk söz konusu olduğunu belirtmiştir.¹³⁵



Şekil 52: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, (Ayrıntı)

Kültür Bakanlığı, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl 2, Say.4, (İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1976), 112.

“Şeker Ahmet Paşa, natürmortlarında, peyzajlarında nesnelere çok iyi incelemiş ve Batı empresyonizm'inin, özgürce ortaya koyduğu stili benimsemiş ve akademik klasikçiliği bir tarafa bırakmıştır. Sanatçının kompozisyonlarındaki düzen duygusu, olgun renkleri ve çizgiyi ihmal etmemesi, objeler üzerindeki keskin gözlemleri, onu ikinci kuşak ressamlar içinde özel bir yere oturtmaktadır. Şeker Ahmet Paşa'nın İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunan “Orman” tablosu, bize hem batıdaki realist sanatçıların eserlerini anımsatmakta, hem de Çin sanatındaki doğanın gücünü yansıtan eserleri hatırlatmaktadır.

Bu eserlerde Courbet ya da Millet'in realist objektifliğinin yanı sıra, Çin resminde görülen doğanın içinde, insanın küçük bir figür olarak bulunması gibi espriler, Şeker Ahmet Paşa'nın, yani Ahmet Ali'nin tablolarında da söz konusu edilebilir.”¹³⁶

¹³⁵ John Berger, **Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne**, çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Sanat Çevresi Dergisi, Sayı 11, 1979), 5

¹³⁶ Berke İnel, **Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri**, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 42, (İstanbul: Asır Matbaası, 2000), 15.

Şeker Ahmet Paşa'nın, içindeki bütün varlıklarla beraber tabiatı ve özellikle insan figürlerini, kendine özgü bir sanat anlayışı içinde betimlemesi, onun resimdeki doğal ve duygusal gerçekçiliğinin bir kanıtıdır. Figürlerdeki bu duygusal ve doğal gerçeklik anlayışı hem sanatçının kendi dönemi, hem de kendisinden sonra gelen sanatçılar adına son derece olumlu sonuçlar doğurmuştur.

Ahmet Muhip Dranas'ın belirttiği gibi, Şeker Ahmet Paşa'nın bütün eserlerinde, her şeyden önce sıkı uzun ve duygu dolu çok yönlü bir emeğin soyluluğu vardır. Uzun süreli emek yapıtı yetkinleştirdiği, olgunlaştırdığı oranda değerlidir. Tersine işleyen emek, işçilik, kaçınılması gereken bir yükür. İşçilik ve emek Şeker Ahmet Paşa'da yapıtı gerçekten zenginleştiren bir etken olarak, duygunun ve figürlerdeki plastik bütünlüğün etkisini de arttırmaktadır. Onun resimlerinde ne klasiklere özgü bir soğukluk, ne barok bir taşkınlık ne de nesnel bir katılık vardır. O, doğanın figüre kattığı duyguyu öznel ve kişisel bir dille yansıtmıştır.¹³⁷

Bedri Rahmi Eyüboğlu ise Şeker Ahmet Paşa ve sanat anlayışı için şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Bu zat uzun seneler Paris'te kalmasına rağmen bize oradan en ufak bir müze kokusu getirmemiştir. Şeker Ahmet Paşa'yı doğrudan doğruya primitiflerimiz arasında zikretmek lâzımdır. Bundan 40-50 sene evvel Paris'te resim tahsil eden bir kimsenin daha ziyade şark işlerine bağılı kalması üzerinde durulacak bir hususiyettir...

O Paris'ten sadece yumuşak bir fırça ile dönmüştür. Ona primitiflerimiz arasında en mühim mevkii verdiren hususiyet renk konusunda çok daha tutumlu davranmış olmasıdır.

Üç dört renk ile işlediği peyzaj, değil bizim müzemizin, belli başlı dünya müzelerinin yüzünü güldürecek iki hazinedir.”¹³⁸

Şeker Ahmet Paşa bir yönden döneminin sanat anlayışını yansıtan manzara resminin gerçek öncüsü olurken, diğer bir yandan da yapmış olduğu kendi portresi ile Türk portreciliğinin ilk ve en önemli örneklerinden birini vermiştir. Hem manzara resimlerinin hem de kendi portresinin kurgulanmış ön çalışmalara dayalı birer akademik gözlem ürünü oldukları, çalışmaların plastik bütünlükleri göz önüne alındığında daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Paleti ve fırçasıyla Batı anlayışına dönük Türk resim sanatına sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa'nın kendi portresi, dönemin figür alanında yapılmış en önemli örneklerindedir.

¹³⁷ Renda, Erol, *age*, 118, 119.

¹³⁸ *age*, 117,118.

Şeker Ahmet Paşa'nın eldeki tüm yapıtları sırasıyla karşılaştırıldığında, gençlik yapıtlarının, uygulama disiplinine rağmen, daha gözlemci ve taze olduğu; yaşlandıkça ve daha az çalıştıkça akli, inşacı ve figüratif bir resimlemede karar kıldığı gözlemlenebilir.¹³⁹



Şekil 53: Ahmet Ali Paşa, **Kendi Portresi**, 116x85cm, TÜYB.

Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 59.

Şeker Ahmet Paşa, Batı tarzı resim sanatının oluşmasında sanatçı olarak katkılarının yanı sıra, Türk resim sanatının kökleşip, yaygınlaşması için gösterdiği çabalarla da hatırlanan önemli bir isimdir. Courbet gibi dönemin gerçekçi ressamlarından etkilendiğine resimlerinden şahit olduğumuz Şeker Ahmet Paşa, manzara, natürmort ve figür resimleriyle ikinci asker ressamlar kuşağının önde gelen isimleri arasında

¹³⁹ Turanî, **age**, 8.

önemli bir yere sahiptir. Onun sanat anlayışının temelinde, Batı'nın teknik anlamdaki etkilerini, yerel bir duyarlık ve kişisel sanat anlayışı doğrultusunda kullandığı özgün bir dil yatmaktadır.

5.1.2. Süleyman Seyyid Bey

(1842, İstanbul – 1913, İstanbul)



Şekil 54: Süleyman Seyyid Bey

Sultan Abdülaziz tarafından Paris'e resim öğrenimine gönderilen Süleyman Seyyid Bey, öğrenim gördüğü süre içinde Batı etkilerini özümseyip, özgün sentezler içinde ortaya koyduğu eserlerle Türkiye'de etkinlik gösteren yabancı kökenli ya da azınlık ressamlarını aşan bir üslup oluşturmuştur. Süleyman Seyyid Bey'in ilgisi daha çok ölüdoğa resmine yönelik olmakla birlikte insan figürlerine ait özgün bir araştırmadan uzak olmadığı da bilinmektedir.¹⁴⁰ Resimlerinin kurgusunu çoğunlukla geometrik bir düzenleme ile oluşturarak, gerçekçi denebilecek bir tarzı benimsemiştir.

1862 yılında, Paris'te açılan Mekteb-i Osmanî'ye gönderilen Süleyman Seyyid, burada bir süre Robert Flari ve Gustave Blounger atölyelerinde çalışmış, daha sonra ünlü neoklasik ressam Alexandre Cabanel'in atölyesinde 1874 yılına kadar öğrenim görmüştür. Bir yıl da Roma'da çalıştıktan sonra İstanbul'a dönen sanatçı, birçok okulda resim öğretmeni olarak görev yapmıştır.

¹⁴⁰ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 56.

Süleyman Seyyid'in Paris'te çalıştığı süre ve atölyeler, farklı kaynaklarda değişik açıklamalarla yer alır. Pertev Boyar, Türk Ressamları adlı kitabının 42. sayfasında Rolerobirens atölyesinin ardından dokuz yıl Cabanel'in atölyesinde çalıştığını yazarken, Celal Esat Arseven Türk Sanatı Tarihi'nin III. cildi ve II. fasikülünün 142. sayfasında Paris'te sekiz sene çalıştığını, 1870 Fransız Harbi nedeniyle İstanbul'a döndüğünü belirtir.¹⁴¹

Ölüdoğa düzenlemeleri onun sanatını en iyi yansıtan örnekler olmasına karşın, insanı konu alan özgün eserleriyle de bu alandaki gerçekçi tavrını dolaysız bir ifadeyle, net bir şekilde ortaya koyabilmiş ve figür alanındaki yeteneklerini de kanıtlamıştır.



Şekil 55: Süleyman Seyyid Bey, **Genç Kız Portresi.** Kâğıt üzerine sepya.

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 65.

Genç Kız Portresi'de bu anlayışla betimlediği çalışmalar arasında önemli bir yere sahiptir. Sararmış bir kağıt üzerinde bir anda beliriveren gizemli bir resimdir, gur

¹⁴¹ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 64.

saçları ve geniş yakasıyla çerçevesiz yüzü çocuksu bir berraklık, duygu yüklü bir gençlik ve tertemiz bir ifade zenginliği yüklüdür. Yere bakan kapalı gözleri ve dudaklarını çevreleyen titreşimli tebessümü ile çarpıcı bir genç kız resmi sergilenmektedir. Saç ve kumaş dokularının ayrımlı özellikleri arasında pürüzsüz bir şekilde parlayan cilt dokusuyla aktarılan genç kız, Süleyman Seyyid Bey'in sanat gücünü sergilemektedir. Pertev Boyar, Süleyman Seyyid Efendi'nin sanat anlayışını şu satırlarla tanımlamaktadır:

“Seyit Bey'in bütün eserleri reel bir görüşle natörden alınmış, natör karşısında bitirilmiş eserlerdir. O, klasik bir ekol terbiyesini teknik haddisinde incelemiş fikri ile Türk mekteplerinin en malumatlı resim muallimlerinden ve Türk sanatkarlarının en değerli ve verimli üstatlarından. Tabiatı ehemmiyetle tetkik ettiğini renklerinden tazelik ve şeffaflık ile ton ve valör farkları, çizgideki kuvvetli perspektivden kolayca anlarız.”¹⁴²

“Bay Seyit eşyanın görünüşlerinde gayet (Geometrique) bir kaide tatbik eder ve daire münhamlerinin manazarı vaziyetlerini mutlak fenni usulü dâhilinde çizilmesine ehemmiyet verirdi. O perspektif kaideleri üzertinde o kadar ısrarla dururdu ki bu hususta (Leonart de vinci) den ziyade bir taassup göstermesi dolayısıyla tıbbiye talebeleri ona (Metrolo giste) la kabını takmışlardır. Manazır dersini talebe çizgilerinde bu kadar ileri götürüşü hocayı metrolojist yapmıştır. Bu manazır mübalağası natürmort eserlerinin birçoklarında açıkça fark edilir. (Fenni manazır) isimli yazdığı büyük eserini ne yazıkki vefatı dolayısıyla tamamlayamamıştır.”¹⁴³

Zümrüt ve özellikle veronez yeşilinin egemenliğinde tamamladığı manzaralarını ve realist figür çalışmalarını unutmamakla birlikte, meyve ve çiçek konulu resimleri Süleyman Seyyit Bey'in sanatını en iyi yansıtan yapıtları sayılabilir. Onun resimleri her şeyden önce kompozisyon sadelikleri, renk yönünden arı duru ve saydam oluşlarıyla değer kazanırlar. Boyayı ince ve saydam kullanmış olması nedeniyle resimleri dün yapılmışçasına tazeliklerini korumaktadırlar, nesnelerin ışık alan yönlerini ya da gölgede kalan nesneleri bile tertemiz saydam renklerle sunmayı başarmıştır.¹⁴⁴ Sanatçı yapıtlarındaki nesneleri küp ya da pramit oluşturacak biçimde geometrik bir düzenlemeyle kompoze etmiştir.¹⁴⁵ Süleyman Seyyit Bey, resim sanatı adına plastik gerçekliği ifade eden hemen hemen bütün değerlerden yararlanarak, figürlerine büyük bir gerçeklik kazandırma ustalığıyla eşsiz denebilecek bir başarı göstermiştir.

¹⁴² age, 64

¹⁴³ Boyar, age, 42.

¹⁴⁴ Renda. Erol, age, 121.

¹⁴⁵ N.Arslan “Süleyman Seyyid”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 3. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1713.

Türk resim sanatında, ilk ölüdoğa ve figür resmini ülkemizde sevdirmesiyle tanınan sanatçıların başında gelmektedir Süleyman Seyyit Bey. Döneminin Batılı tarz sanat anlayışına ayak uydurarak sabırlı bir fırça ile natürmort ve figür resimleri yapan bu ressamımızın erken dönem Batı tarzı Türk resim sanatında bizi en çok duygulandıran sanatçılarımızdan biri olduğu kuşkusuzdur. Çalışmalarında bütün ayrıntıları büyük bir özenle işleyip hiçbir öğeyi, fırça darbelerinin başıboşluğuna bırakmayan sanatçı, kendine özgü bir fırça tekniği kullanmıştır. Sanatçı resimlerinde kullandığı nesnelerin organik yapılarını özellikle vurgulamış ve bu biçimlerdeki plastik bütünlüğü yine kendine özgü bir kompozisyon ve duygusal bir renk duygusuyla şekillendirmiştir. Bir savaş kompozisyonu ve canlı modellere ait nü çalışmalar yaptığı söylenen Süleyman Seyyid Bey'in insan figürüne ait eserlerinin çoğuna ulaşamamaktadır.



Şekil 56: Süleyman Seyyid, **İhtiyar Adam**, 35x32 cm, TÜYB.

Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 56.

Celal Esat Arseven ve Nurullah Berk’de, Süleyman Seyid Bey’in sadece manzara ve natürmort değil, bireysel portreler ve nü’ler de yapmış olduğunu ifade etmişlerdir.¹⁴⁶ İhtiyat Adam eserinde de görüldüğü gibi, sanatçı figürü bütün detaylarıyla gerçekçi bir şekilde betimleyerek, tam anlamıyla bir realist olduğunu ortaya koymuştur. Süleyman Seyid Bey figür ve nesnelerdeki organik yapı, ışık gölge ve renk incelikleri gibi detaylara büyük önem vererek eserlerini matematiksel bir düzen içinde gerçekleştirmiştir. O, âşık olduğu doğaya, sanat hayatı boyunca bağlı kalarak, Türk resmi duyarlığını ruhunda saklı tutmayı başaran eşsiz resimleriyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

5.1.3. Osman Hamdi Bey

(1842, İstanbul – 1910, İstanbul)



Şekil 57: Osman Hamdi Bey

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey’le birlikte kurucu kuşak Türk ressamları içinde yer alan Osman Hamdi Bey, insan figürüne yönelik gerçekçi çalışmalarıyla ve döneminin sanat alanında ortaya konan yenileşme girişimlerinde çok önemli bir rol üstlenmiştir. Ayrıca, ressam kimliğinin yanı sıra, müzecilik ve arkeoloji gibi farklı alanlardaki çalışmalarıyla da çok ayrı bir önem kazanmıştır.

¹⁴⁶ Ayan, age, 26.

Paris'te Gustave Blouner ve Leon Gerome gibi Klasisist, Oryantalist 19. Yüzyıl ustalarının atölyelerinde çalışmış ve 12 yıl sonra İstanbul'a dönmüştür.¹⁴⁷ Genel sanat anlayışı itibariyle Oryantalizmi benimsemiş olmasıyla tanınan Osman Hamdi Bey, figüre bakan yönüyle aksayarak gelişen resmimizde, dönemin insan figürüne ilişkin sorunlarını çözüme taşıyan öncü bir ressamdır. Türk Resmi'nin figüratif kuruluşunu sorunlaştıran, insanı resme konu edinen figür ve mekân diyalektiğini plastik bağlamda özel bir çözüme taşımayı hedeflemiştir.¹⁴⁸ Osman Hamdi Bey'e kadar Batılı tarzda, böylesine bir gerçeklikle figür çalışan sanatçı çıkmamıştır. İlk defa Osman Hamdi Bey'in eserlerinde beliren fotoğraf gerçekçiliğindeki insan figürleri, portreler ve çok figürlü kompozisyonlar, Batılı tarz Türk resminin ikinci kuşağında bu nedenle oldukça önemli bir yere sahiptirler.

“Büyük bir ustalık ürünü olan düzenlemelerindeki anıtsal insan figürlerinin çoğunda model Osman Hamdi Bey'in kendisidir. Kurgulayacağı resmin konusu ve kompozisyonu ile ilintili pozlar verip, çektiği bu fotoğraflardan yararlanarak resimlerini oluşturmuştur.”

“Cami ve imaret benzeri, Doğu'ya ve İslam'a gönderme yapan mimari mekânlar içinde, gene Doğu'ya ve İslam'a gönderme yapan giysilerle poz vermiş anıtsal nitelikli insan figürlerinin betimlendiği resimleri, Batı'da eğitim görmüş, Batı resmini iyi bilen ve Doğu'ya içeriden bakan “Doğulu” bir ressam elinden çıkmış Oryantalist özellikler gösterirler.”¹⁴⁹

Sanatçının, fotoğraftan yararlanarak gerçekleştirdiği figürlerinde, doğal olarak realist bir yaklaşım görünmektedir. Bu optik görüntüye karşın, Osman Hamdi Bey'in kompozisyonlarında ve figürlerinde, teknik bütünlük, düzen duygusu ve anıtsal duruş adeta bir mühendislik planlamasını andırmaktadır. Bu bütünlük anlayışının çıkış noktası yurtdışında gördüğü akademik öğrenim olsa gerektir, bu süre içinde de resim anlayışı herhangi bir farklılık göstermemiş, döneminin gelişmekte olan sanat akımlarına değil, akademik ve gerçekçi figür resmi çerçevesinde çalışmalarına devam etmiştir.

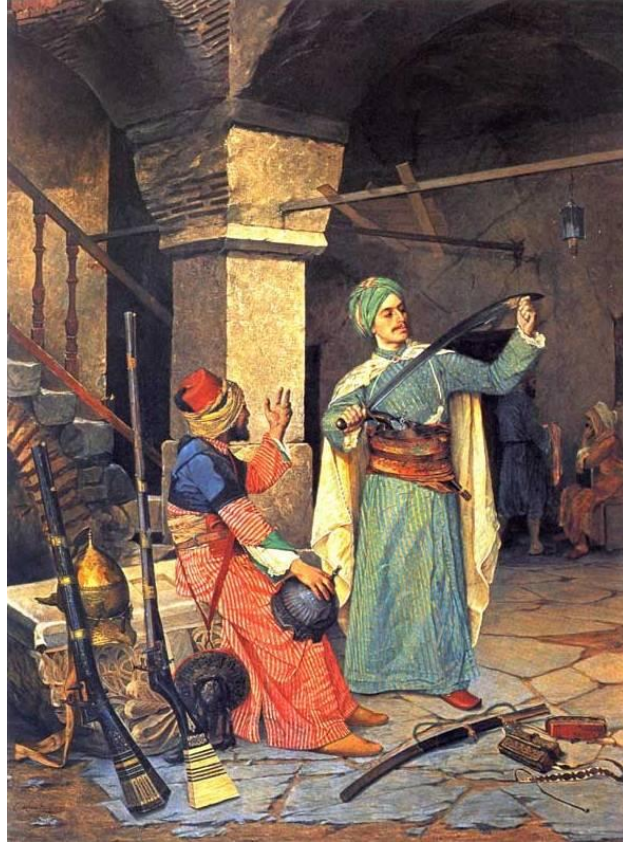
İnsan figürüne dayalı resim anlayışını kendi yapıtlarında, özellikle de oryantalizm doğrultusunda gerçekleştirdiği çalışmalarında olduğu kadar kurucusu olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ders programlarında da uygulamıştır. Osman Hamdi'nin sanat anlayışının oluşmasında Geröme'un önemli etkisi vardır. Ancak sanatçı taşıdığı kültürel miras bilinci ve geçmişe saygısıyla Batılı Oryantalistler'in önyargılı

¹⁴⁷ Age, 28.

¹⁴⁸ Sağlam, age, 22.

¹⁴⁹ Ayan, age, 28.

tutumlarının tersine figürlerini Osmanlı yaşamını yücelten bir anlayışla betimlemiştir. Sanatçının akademik kompozisyon kurallarına uygun olan bu resimleri kurgu ve biçim açısından önemli örneklerdir. Osman Hamdi'nin bu doğrultuda gerçekleştirdiği Şehzade Türbesinde Derviş, Kaplumbağa Terbiyecisi ve Silah Taciri gibi yapıtları anıtsal figür anlayışı, figür nesne mekân bütünlüğü ve ışık kullanımıyla döneminin çok önündedir.¹⁵⁰



Şekil 58: Osman Hamdi Bey, **Silah Taciri**, 180x134 cm, TÜYB.

Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Birinci Baskı, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971), 311.

Kendisinden bir önceki asker ressam kuşağıyla tek ortak yanı olan fotoğraftan resim yapma eyleminde bile onlardan ayrılır. Osman Hamdi Bey'in resimlerinin bir başka özelliği de Türk resminin adeta natürmort ve manzaralardan oluşan sınırlı repertuarından sıyrılarak, figüre, portreye özellikle de çok figürlü kompozisyonlara

¹⁵⁰ S.Germaner, “**Osman Hamdi**”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1713.

kavuşmuş olmasıdır.¹⁵¹ Diğer yandan Osman Hamdi Bey'in, portrelerde yakaladığı gerçekçi ifade ve etkiyi, özgün yorum anlayışını ve bu anlamdaki başarısını da ayrıca vurgulamak gerekir. *Mimozalı Kadın*, isimli kendi eşini resmettiği portresinde olduğu gibi kadın temasını işlenmesi de kendi dönemi içinde dikkat çeken önemli yeniliklerdendir.



Şekil 59: Osman Hamdi Bey, **Mimozalı Kadın**, 135,5x98 cm, TÜYB.

Ayan, Aydın. 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70**, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 29.

“Osman Hamdi Bey, daha önce Levni ve Abdullah Buhari gibi bazı Türk Minyatür ustalarının ele aldığı “kadın” konusuna Çağdaş Türk Resmi içinde ilk el atan ressam olmasının yanında, çevresinden ve “günlük yaşam”dan (Janr/Tür resmi nitelikli) hareketle düşünceye dayalı izleksel (tematik) kurgulara yer vermesi ile de öncü bir kimlik olarak karşımıza çıkar.”

¹⁵¹ Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 79.

“Osman Hamdi Bey fotoğraf çıkışlı oldukları için dondurulmuş bir anın saptanmasına dayalı kurgusal resimleri ile gözleme dayalı, yer yer doğacı (natüralist) özellikler gösteren, genellikle aile bireylerini konu edindiği portrelerinde, teknik ustalığına karşın, biçimsel ve biçimsel farklılıklar sergiler. Ancak, bu durum, pek çok anlamda öncü ve yol açıcı olan Osman Hamdi Bey’in Çağdaş Türk Resim Sanatı içindeki konum ve önemini azaltmaz.”¹⁵²

Kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerle Türk resminde fotogerçekçilik kapısını da aralayan Osman Hamdi Bey, fotoğraflardaki figür ve eşyalar üzerinde şekil değiştirme denemeleri yaparak deneysel sonuçlara da ulaşmıştır.¹⁵³



Şekil 60: Osman Hamdi Bey, karısı Naile Hanım’ın da pek çok resmini fotoğraftan yararlanarak yapmıştır. Sağ altta kızı Nazlı.

Mustafa Cezar, **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi I**, (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995), 359.

¹⁵² Ayan, **age**, 29.

¹⁵³ Başkan, **age**, 79.

Fotoğraftan yararlanarak resim yapmak bir ressam için olumsuz olarak algılanabilir, fakat Osman Hamdi Bey'in fotoğraftan yararlanarak yaptığı eserlerin plastiği o kadar güçlü ve olgundur ki, fotoğrafı çekilmiş insan figürleri tuvale aktarılırken, kompozisyondaki ustalık ve plastik değerlerin bütünlüğüyle figürler resimle bütünleşerek, birer sanat eserine dönüşmüşlerdir. Bu ustalık sonucu ortaya çıkan eserler tabii ki Osman Hamdi Bey'in akademik çalışma tarzıyla bağlantılıdır.



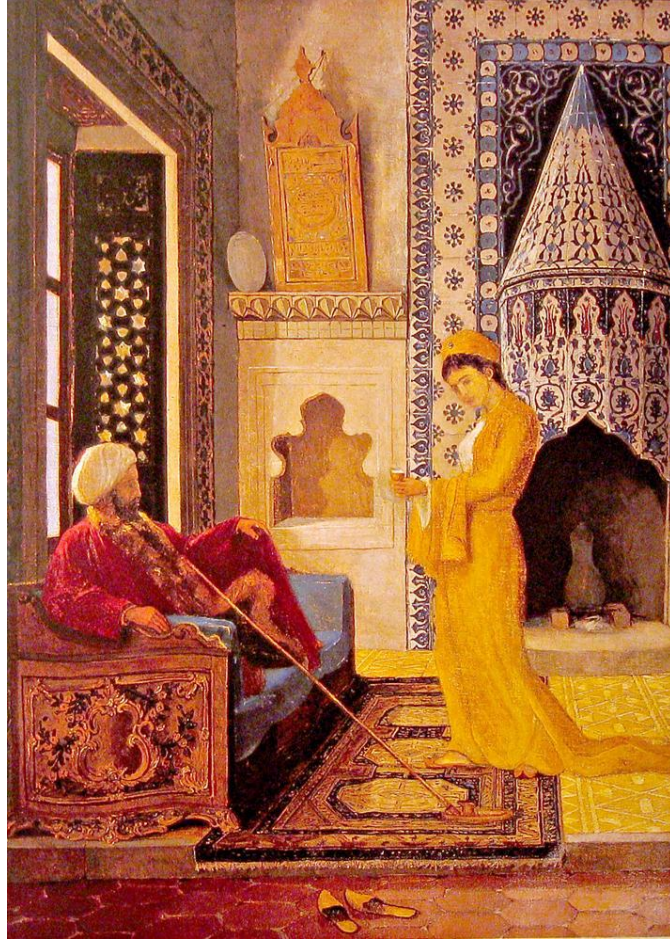
Şekil 61: Osman Hamdi Bey, **Naile Hanım Portresi**, 74x52 cm, TÜYB.

Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi I**, (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995), 359.

Fotoğraftan yararlanarak resim yapma sadece Osman Hamdi Bey'e özgü değildir. Sanat tarihinin geçmişine dönüp bakıldığında birçok Batılı ressamın da fotoğraftan yararlanarak çalıştığı bilinmektedir. Sanatçının özellikle fotoğraf kaynaklı büyük boyutlu insan figürü ağırlıklı kompozisyonlarda, oryantalist öğeleri doruğa taşıyan etkili resimlerle karşılaşırız. Kurgu resmin kendine özel kusurlarını zamanla yok

eden göz alıcı akademik bir etkiyi ve az da olsa natüralizmi anımsatan bu resimler, onun düşünsel bir etkinlik haline getirdiği duygusal yaklaşımıyla birleşince, dönemin figür resmini ve estetik değerlerini ifade etmeleri açısından, Türk sanat tarihinde birer başyapıt olarak yer edinmişlerdir.

Osman Hamdi Bey'in İftar'dan sonra adlı eseri ise insan figürünün mekânla bütünlüğünü ortaya koyan bir örnek olması açısından dönemin figür resmine bakışına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu resim sıradan bir Osmanlı ailesinin evi olmasının dışında, insan figürlerinin üstlendiği resimsel değerler ve figür resminde ifadeye verilen önem açısından oldukça manidardır.



Şekil 62: Osman Hamdi Bey, **İftar'dan Sonra**, TÜYB, 1886.

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 63.

Figürlerin mekân içindeki tanımını güçlendirmek adına Topkapı Sarayı mekânlarını anımsatan bir kuruluş seçilmiştir. Barok rozetlerle bezeli koltuğa bağdaş kurarak oturmuş erkek figürünün karşısında, uzun ve sarı bir elbise içinde süzülerek odaya giren kadın figürü, elindeki kahveyi erkeğe doğru uzatmaktadır. Bu figür, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde tekrarlanan kadın figürlerinin bir devamı olarak resimlenir. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde kadınlar, ince, zarif fakat onurlu ve cesur görünüşleriyle resimlenir. Özellikle büyük boyutlu tuvalerde, anıtsal kadın figürleriyle oluşturduğu kompozisyonları, dönemin resim sanatı konusunda tartışmalar yaşayan Osmanlı toplumu için bir devrim olarak görülebilir.¹⁵⁴

Osman Hamdi Bey'in kompozisyonlarında ana tema genellikle insan figürüdür. Döneminin resimsel dili olarak ele aldığı gerçekçi figürlerinin arka planında ise geleneksel Türk mimarlığının iç ve dış mekânları betimlenmiştir. Mimarlık öğelerindeki kompozisyonu tamamlayan yatay ve dikey çizgiler, figürlerin hareketlerinde de görülmektedir, bu durum figürdeki ifadeyi vurgulamak açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Figür dışında, resimlerindeki ayrıntılar bir minyatür ustası inceliğinde titizlikle işlenmiş, yer yer kullanılan yazılar, Kuran'dan alınmış gerçek ayetlerdir ve yapıların donuk yüzeylerini hareketlendirme görevi üstlenirler. Bu yazıların yanı sıra çiniler, kalemişi süslemeler, sedef kakmalı rahleler, şamdanlar, kandiller, mumlar, halılar ve benzeri süsleme öğeleri de figürlerin çevresinde ve mekândaki bütünlüğü sağlamalarının yanında, dönemin resim anlayışına ve ana temayı oluşturan figürlerin ifadesine yönelik dolaylı mesajlar vermektedirler.¹⁵⁵ Doğulu giysiler içinde, akademik resme özgü bir işçilikle yansıtılan bu figürlerde, Doğu dünyasının görkemli yaşamı ve mistik felsefesi ağır basmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda resimlerindeki ayrıntıyı bütünsel bir düzen içinde kavrayış, Osman Hamdi resminin temel özelliğidir.¹⁵⁶

Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatının Batı resmine yönelmesinin figüratif anlamdaki öncüğünü üstlenerek, yakından tanıdığı çevre ve insanları gerçeğe uygun biçimde işlemiştir. Toplumun içinde yetişen bir sanatçı olarak resimlerinde, yetişmiş olduğu ve yaşadığı toplumun, yaşam kesitlerini gerçekçi ve kendine özgü resim

¹⁵⁴ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 62.

¹⁵⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, (İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1983), 4324.

¹⁵⁶ Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 253.

diliyle ifade etmiştir. Güzel Sanatlar Akademi'sinin kurulmasındaki öncü rolü, Arkeoloji alanındaki hizmetleri ve bunların ötesinde bir ressam olarak sanatçı misyonuyla Türkiye'de yetişen en önemli kültürel kişiliklerden birisidir.

5.1.4. Halil Paşa

(1857, İstanbul – 1939, İstanbul)



Şekil 63: Halil Paşa

Mühendishane çıkışlı ressamlarımızın en önemlilerinden biri olan Halil Paşa'nın eserleri kendinden önceki kuşaklar ile Türk izlenimcileri kuşağını, birbirine bağlayan bir köprü görevi görmektedir. 1880'de resim öğrenimi için devlet tarafından Paris'e gönderilmiş, burada Gerome'un ve Gustave Courtois'nın atölyelerinde çalışmış, nü figür ve portreler yapmıştır.¹⁵⁷

Halil Paşa Paris'te öğrenim gördüğü yıllarda, hocalarından en çok atölyesinde çalıştığı Gerome'un tekniğinden etkilenmiş görünmektedir. Bunu ilk çalışmalarındaki, dönemin moda anlayışı olan izlenimcilikten daha çok gerçekçi ve akademik eğilime olan yakınlıklarından da anlayabiliriz. Dönemin sanat dünyasında Gerome, ünlü ressamlar yetiştiren bir oryantalist olarak adından çokça bahsettirmiştir. Zaten Halil Paşa'dan bir önceki kuşak Türk ressamlarından Şeker

¹⁵⁷ Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 265.

Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyit, resim sanatının gerçekçi figür dünyasını onun çalışmaları ile tanıdılar.

Paris’te aldığı köklü akademi öğretimi onun geçmişle, askerî okullardaki resim öğretimiyle bağlarını kopardığını ve resimlerinde 19. yüzyıl ortak manzara üslûbunu anımsatacak izleri silip attığı görülür. Halil Paşa, yurtdışında öğrenim gördüğü yıllarda, eserlerinde daha sonra beliren, izlenimcilik anlayışından daha çok realizme yakın durmaktadır. Fakat akademik eğitim aldığı yıllarda ortaya koyduğu eserlerde bile realizm ile empresyonizmi bir arada sunmaya çalıştığı fark edilmektedir.

Halil Paşa’nın atölye ışığıyla yapılmış ilk natürmort ve portrelerinde, çok sağlam bir desen ve ışığın çok etkili olduğu renk bilgisiyle, akademik bir tavır görülür. “Madam X” Portresi bu dönemin çok başarılı bir örneğidir.¹⁵⁸



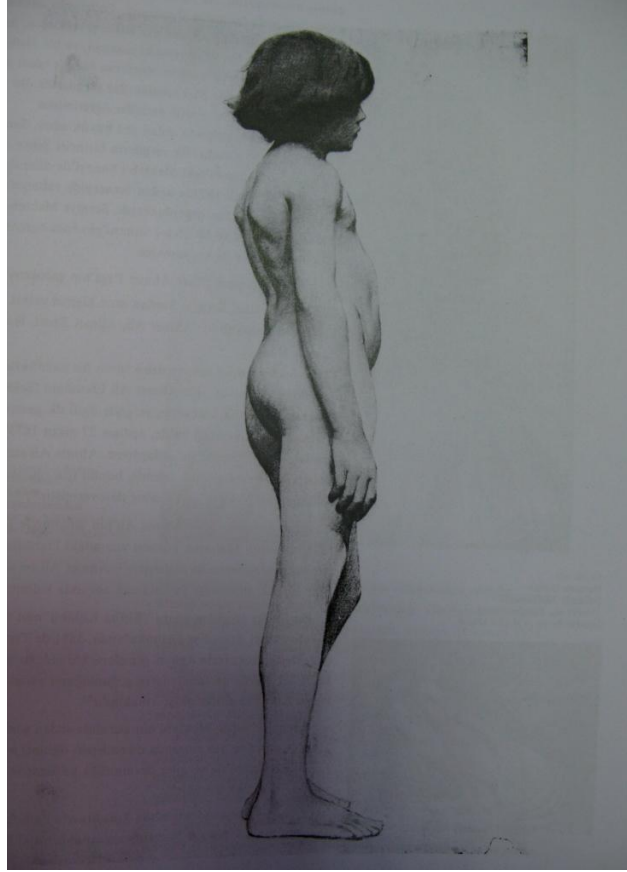
Şekil 64: Halil Paşa, **Madam X**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889.

Günsel Renda - Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 152.

¹⁵⁸ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, (İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1983), 2592.

Ünlü pasteli Madam X portresi ve canlı modelden yapılmış çıplak desenleri Halil Paşa'nın üstün yetenekli Avrupalı bir ressam kişiliğinde görüldüğünü kabul etmek gerekir. Külrengiyle pembenin uyumunda sunulan bu portre, duyarlıkla işçiliği ve uygulama gücünü büyük bir beceriyle bağdaştıran bir yapıttır.¹⁵⁹

Sanatçının Paris yıllarında gerçekleştirdiği resimlerinde izlenimcilik anlayışı sezilmekle birlikte aslında figüratif gerçekçiliğin daha egemen olduğu söylenebilir. Halil Paşa'nın figürdeki akademik gerçekçiliğe olan eğilimi Madam X Portresi'nde açıkça görülmektedir. Ayrıca Halil Paşa'nın bu eseri 1889 yılında Fransız Sanatçıları Salonu'nda (Salon des Artistes Français) yüksek sanat nişanı kazanarak, altın madalyayla ödüllendirilmiştir.¹⁶⁰



Şekil 65: Halil Paşa, **Çıplak**, Karakalem, Özel Koleksiyon

Günsel Renda – Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 159.

¹⁵⁹ Renda, Erol, **age**, 153.

¹⁶⁰ Sezer Tansuğ, **“Halil Paşa”**, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 747.

Sanatçı Paris'ten döndükten sonra daha çok İzlenimcilik'e yaklaşmış ancak, klasik figür anlayışından de bütünüyle ayrılmamıştır. Canlı modelden yapılmış çıplak figür ve desenleri bize bunu açık bir şekilde göstermektedir. Sanat hayatının son dönemlerinde ise gerçek üslubuna İstanbul manzaralarıyla ulaşmıştır. Çengelköy'de yaşadığı yıllarda yaptığı çeşitli boğaz manzaralarında, doğayı renklendiren ışıkları, havanın berraklığını ustalıkla ve izlenimciliğe yaklaşan bir tarzla işlemiştir. Bu resimler bir önceki dönemin Türk resmine göre daha modern izler taşımaktadırlar. Ancak, klasik ölçülere uygunlukları ve doğaya benzetme çabasıyla yapılmış olmaları nedeniyle, daha sonraki kuşağa göre de tutucudurlar.¹⁶¹ 1888'den sonra yaptığı bu manzaralarla kendisinden sonra gelecek olan Türk İzlenimcileri'nin öncüsü sayılan Halil Paşa'nın bu çalışmaları, Fransız izlenimci sanatına yerel bir yorum getiren erken çalışmalara da örnek gösterilebilir. Çoğunlukla boğaziçi kıyılarını ve yalıları işlediği tuvallerinde buğulu ve sıcak renkler kullanarak, Türk resminde ilk kez ışık sorununu irdeleyen sanatçı olmuştur. Denizin ve havanın ışık ve renk değişimlerini, izlenimcileri anımsatan ancak bir açıdan gerçekçilikle de bağdaşan bir anlayışla betimlemiştir.¹⁶²

Halil Paşa'nın 1894'de yaptığı, kanepeye uzanmış bir kadını gösteren küçük boyutlu tablosu ise onun insan figüründeki resimsel ifadesi adına en başarılı yapıtlarından birisidir.

¹⁶¹ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 2592.

¹⁶² Tansuğ, “**Halil Paşa**”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 747.



Şekil 66: Halil Paşa, **Yatan Kadın**, 1894, 41x60 cm, TÜYB. İRHM.

Aydın Ayan, 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70**, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 67.

“Yatan Kadın” adlı yapıtı İstanbul'daki yüksek tabakanın yaşantısını yansıtır. Bu küçük boyutlu yapıtla sanatçı düzenlemede, desende, renkte, eldeki ve yüzdeki işçilikte son derece hassas davranmıştır. Uzanarak resmedilen pembe giysili kadın figürünün düzenleniş biçimi, anatomik özellikleri gizlemesine karşın, Batı'da gelenekselleşmiş çıplak figür resminin bir uzantısıdır adeta.¹⁶³ Kompozisyon düzeni, deseni, renklerin olgunluğu, açık koyu renk dağılımı ve titiz işçiliğiyle kanepeye uzanmış genç bir kadını göstermektedir. Kanepenin yanında yer alan sehpanın üzerindeki sürahi ve bardağın şeffaf cam malzemesi, kanepenin örtüsünün kadife dokusu, duvar kâğıdının desenleri, kadının elbisesinin yumuşak dökülüğü, çıplak küçük ayakları ve ışıltılı siyah saçlarıyla gözleri hiçbir ayrıntıyı atlamayan gözlemci bir sanatçının, nesnel ve gerçekçi yaklaşımını sergilemektedir.¹⁶⁴

Halil Paşa'yı dönemi içerisinde ayrıcalıklı kılan bir önemli husus da, dil ve duyarlık açısından sanatında gösterdiği üslup sürekliliğidir. Figür ve ölüdoğa çalışmalarında da gözlenen, algılama ve biçimleme sürecinde belirginleşen üstün nitelik, kendi sistemli yapısı içerisinde oranları ve düzeyi belirli bir soyutlama eğilimini yönlendirir.¹⁶⁵

¹⁶³ Age, 747.

¹⁶⁴ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı**, age, 265.

¹⁶⁵ Sağlam, **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları**, age, 54.

Figür ve portre çalışmalarını sanat hayatının son yıllarına kadar sürdüren Halil Paşa izlenimciliğin en yaygın döneminin yaşandığı yıllarda Paris’te bulunmasının etkisiyle, Türk resmine açık havanın ışığını ve zengin renklerini getirerek, 1914’ten sonra Türkiye’de yaygınlaşacak olan izlenimci bir duyuş ve tekniğin öncülerinden olmuştur. Resimleri, Hoca Ali Rıza’nıninkilerle birlikte, Türk resminde 19.yy ile 20.yy arasındaki geçiş döneminin hazırlayıcısı rolünü üstlenmiştir.

5.1.5. Hoca Ali Rıza

(1858, İstanbul – 1930, İstanbul)



Şekil 67: Hoca Ali Rıza

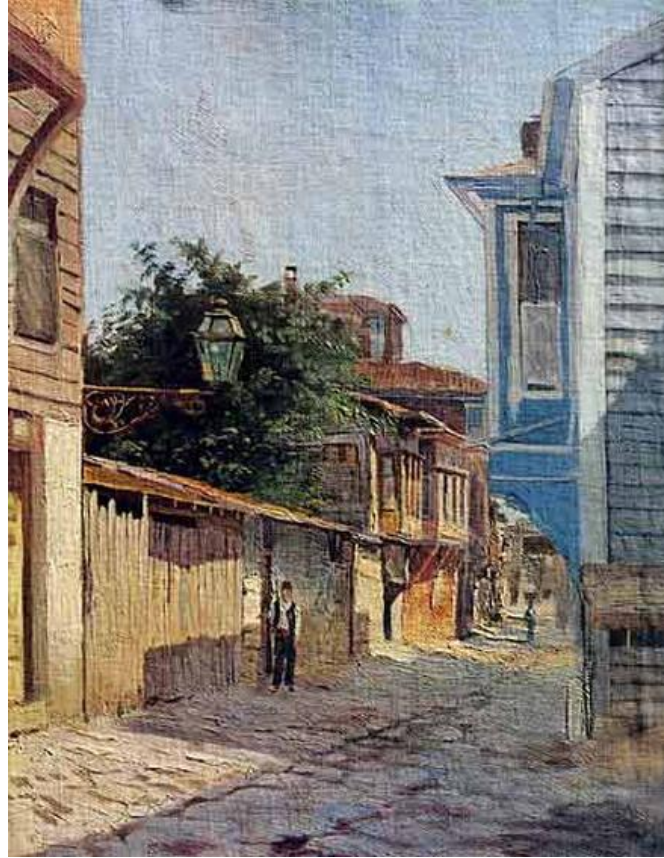
Harbiye Resimhanesi’nin yetiştirmiş olduğu önemli ressamdan biri olan Hoca Ali Rıza öğrenim için Avrupa’ya gitmemiş olmasına rağmen son derece eğitimli akademik eserler üretmiştir. O, iyi bir desencidir. Hem desen portrelerde hem de eğitim amaçlı taş baskı çalışmalarında akademik desene vermiş olduğu önem açıkça görülür.¹⁶⁶

Kemal Erhan, “Hoca Ali Rıza” adlı kitabına Sami Yetik’in, “Türkiye’de ilk resim sevgisini uyandıran, öğrencilerine kurşun kalemin ve desenin güzelliğini tanıtan, bir verimlilik kaynağı aranırsa, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza’yı göstermekte hiç tereddüt

¹⁶⁶ Ayan, age, 36.

edilmemelidir.” diyen haklı sözleriyle başlamıştır. Hoca Ali Rıza doğayı hem kendinden önceki kuşağın Klasizminden hem de çağdaşlarının Natüralizminden farklı bir şekilde ve doğrudan gözlemleyerek, resimlerinde en küçük ayrıntıyı bile gözden kaçırmayan bir titizlikle çalışmıştır.¹⁶⁷ Sanatçı resimlerindeki ışık gölge dengesini de akademik kuralların ötesine varan bir anlayışla kurmayı bilmiştir.¹⁶⁸

Hoca Ali Rıza kendine özgü renkçi ve romantik bir yaklaşımla, açık havada farklı boya teknikleriyle çok sayıda manzara resmi yapmıştır. İstanbul’un değişik yerlerinden yapmış olduğu sokaklar, eski ahşap evler ve çok sayıda benzer konulu yerel motifler ve romantik nitelikler taşıyan eserler üretmiştir. Hoca Ali Rıza’nın görünüşüne getirdiği özel yorumunu gösteren çalışmalarından birisi de Fenerli Sokak isimli yapıtıdır.



Şekil 68: Hoca Ali Rıza, **Fenerli Sokak**, 42x32 cm, TÜYB, İRHM.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 28.

¹⁶⁷ Başkan, **age**, 84.

¹⁶⁸ Tansuğ, Sezer. **Ali Rıza (Hoca)**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.1.(İstanbul: YEM, 1997), 63.

Sanatçının diğer çalışmaları da göz önünde bulundurulduğunda, portreleri haricinde çok az sayıda insan figürü kullandığı görülmektedir. Ancak bu resminde, dikkatli bakılmadığında resmin cansız dokusal bir parçası sayılabilecek kadar nesnel, iki figür kullandığı görülmektedir. Güçlkle etrafından ayırt edebildiğimiz insan figürlerinin biri sokağın başında diğeri ise sonundadır. Ustaca ve hızlı yapıldığı izlenimi veren, çevreleriyle aynı renk değerleriyle betimlenen figürler, resme katmaları gereken birer canlı ifade aracı olmalarından çok, adeta yapısal değer olarak yer aldıkları mekânla organik bir bütünlük içindedirler.

Hoca Ali Rıza'nın çalışmalarındaki insan figürüne yönelik gösterdiği bu nesnel tavrı doğa resimlerindeki diğer canlılar için söylemek tabi ki mümkün değildir. Tabiat karşısında gerçekçi, ancak gözlemlerini renklendirirken izlenimci olan Hoca Ali Rıza'nın üstün gözlem gücünün sonucu hayalden yaptığı resimlerin altına "fikirden" yazmasa gerçek olmadıklarını anlamak mümkün olmayacaktır.¹⁶⁹



Şekil 69: Hoca Ali Rıza, **Otoportre**, Kâğıt üzerine karakalem, 1909

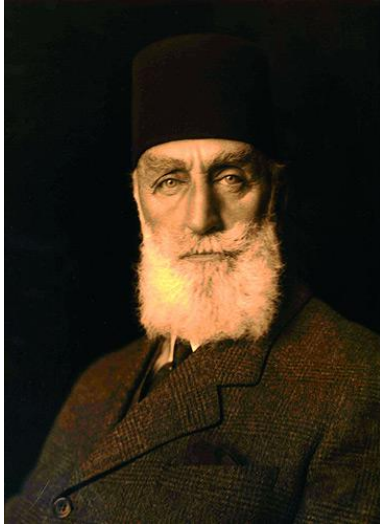
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_r%C4%B1za_otoportre_1909.jpg

¹⁶⁹ age, 84.

Hoca Ali Rıza'nın füzem ve kurşun kalemle çizdiği portre ve manzaralarında da çok başarılı olduğu ve aynı zamanda bu eserlerin döneminin çok önünde gerçekçi etkiler taşıdığı yaygın bir kanıdır. Hoca Ali Rıza'nın gerçekten duygulu, içli ve romantik İstanbul manzaralarının yanı sıra, görsel beğeniye hitap eden çok sayıda imgesel manzaralar da yapmış olduğu anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, sanatçının etkilerden uzak, içtenlikli, tükenmez bir doğa sevgisine dayanan bir manzara türü geliştirmiş olduğunu ve bu yolla resmin yaygınlaşmasına katkıda bulunduğunu öne sürmek yanlış olmayacaktır.¹⁷⁰

5.1.6. Halife Abdülmecid

(1868, İstanbul – 1944, Paris)



Şekil 70: Halife Abdülmecid

Halife Abdülmecid, Türk resim sanatı tarihinde sanatçı kimliği ve kültür sanat alanındaki koruyucu kişiliğiyle öne çıkan bir ressamdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde sarayın Batılı yaşam biçimini yansıtan çok figürlü resim ve portreleriyle tanınan Halife, dönemin sanat anlayışı göz önünde alındığında insan figürüne akademik gerçekçi bakışıyla çağdaşları arasında özel bir yer tutmaktadır.

¹⁷⁰ Renda, Erol, *age*, 143.

Yabancı sanatçılardan ders alarak akademik resim bilgisini geliştiren Halife Abdülmecid, bugün örneklerine İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde ve Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nda rastlanan Sarayda Beethoven ve II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi gibi çoğu büyük boyutlardaki çok figürlü resimlerinde, ağırlıklı olarak tarihsel konuları işlemiştir.¹⁷¹ Ders aldığı ressamlar hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olamasak da, figürlerindeki gerçekçi ifade ve diğer plastik değerler, onun yeteneğini ve aldığı derslerin güçlü etkisini ortaya koymaktadır. Zaten Şehzade Abdülmecid'in eğitim ve öğrenim yılları, Osmanlı Sarayı'nın Batı kültürünü içine aldığı yıllardır. Yine o yıllar Guillemet ve Zonaro gibi ressamların sarayda çalışmakta oldukları döneme denk gelmektedir.

Halife Abdülmecid bir ressam olarak resimler üretmenin dışında döneminin sanat etkinliklerine de doğrudan katılmış ve destek olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin aynı adla yayımlanan dergisine ve 1917'de kurulan Şişli Atölyesine destek vermiş, atölyede bizzat çalışmamasına karşın, 1918 Viyana ve Berlin sergisine dört yapıt yollamıştır. Ayrıca, "Tarih Dersi" adlı resmi 1914 Paris Salon Sergisi'ne kabul edilmesiyle sanatı Batılı otoritelerce de kabul edilmiş bir ressamdır.¹⁷² Yurtdışında resim öğrenimi gören Halife Abdülmecid'in portre ve çok figürlü kompozisyonlarındaki gerçekçi tavrı açık olarak görülmektedir. Bu anlayışla betimlediği Sarayda Beethoven ve Sarayda Goethe gibi resimleri en yetkin yapıtlarıdır.

¹⁷¹ Sezer Tansuğ, **Abdülmecid (Halife), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 1. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 12.

¹⁷² **Age**, 12.



Şekil 71: Halife Abdülmecid, **Haremde Beethoven**, 155.5x211 cm, TÜYB, İRHM

Ayan, Aydın. 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 71.

Halife Abdülmecid Efendi'nin, Sarayda Goethe ve Sarayda Beethoven adlı figüratif eserleri, bize dönemin sosyal hayat üzerindeki batılı etkilerin tesirini ve buna bağlı olarak da sarayın günlük yaşamından kesitler aktarmaktadırlar. Bu resimlerde, duvarda tablolar bulunan mekânlarda, hükümdar ailesi, mobilyalar üzerinde batılı giysiler içinde oturmakta, önlerinde yer alan notaları izleyerek piyano ve viyolonsel çalan genç prensesleri dikkatle dinlemektedirler. Dürbün ve kol saati gibi yüzyılın yeni ve moda aksesuarları da resimlerin bütünü içinde ihmal edilmeden yerlerini almaktadır. 1922-1924 yılları arasında, son Osmanlı halifesi olan Abdülmecid Efendi'nin resimleri dünya görüşüne ve yaşam tarzına tanıklık etmeleri nedeniyle çok önemli belge değeri taşımaktadırlar.¹⁷³

¹⁷³ Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, age, 74.



Şekil 72: Halife Abdülmecid, Haremde Goethe, 154x211 cm, TÜYB, İRHM

Günsel Renda - Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981), 160.

Abdülmecid Efendi'nin, yine figüratif çalışmalarında sanatçı olarak bir başka ilginç yönü daha ortaya çıkmaktadır. Bu da, ülkenin tümünü ilgilendiren konularda, sosyo-politik bir yaklaşımla "fikirlerin resimle anlatımı"na gitmesidir. Bu yapıtlara bir anlamda mesajcı ve didaktik de denilebilir. 1914'te saray koleksiyonunda bulunan, ancak aynı yıl Paris'te sergilendikten sonra ne olduğu bilinmeyen Tarih Dersi / Nasihat adlı tablosu, bu niteliğini açık bir şekilde belgelemektedir. 1 Mayıs 1329'da Şehbal'de yayımlanan tablonun fotoğrafında Velihaht Şehzade'nin iki çocuğa Rumeli haritası önünde öğüt veriş betimlenmiştir. Fotoğraf, "unut felaket-i şahsiyenin müsebbibini fakat hakareti affetme valide-i vatana" ibaresi ile basılmıştır.¹⁷⁴

Eserlerindeki her karesi ayrı bir ayrıntıyı içinde barındıran bu denli bir akademik gerçeklik ve figürlerindeki mesajcı ifade dili Halife Abdülmecid'in resim sanatına dair yüksek yeteneğinin yanında, Paris'te aldığı resim öğrenimine de bağlı olsa gerek.

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Paris'te çalıştığı süre ve atölyeler, farklı kaynaklarda değişik açıklamalarla yer alır. Pertev Boyar, Rolerobirens atölyesinin ardından dokuz yıl Cabanel atölyesinde çalıştığını yazarken, Celal Esat Arseven ise Paris'te sekiz yıl çalıştığını, daha sonra 1870 Fransız Harbi nedeniyle İstanbul'a

¹⁷⁴ Sema Öner, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atöye, Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 88.

döndüğünü belirtir. Yaşamının 1924'ten sonraki kısmını Paris'te geçiren Halife Abdülmecid Efendi'nin resim çalışmalarının büyük bir bölümünün de yurtdışında üretildiği ve burada kaldığı bilinmektedir.¹⁷⁵

Halife Abdülmecid Efendi insan yüzünü büyük bir ustalıkla resmeder, ifadedeki duygulu gerçeklik onun figürlerinin yüzünden okunabilmektedir. Oğlu Şehzade Ömer Faruk Efendi'nin fotoğraftan yapılan portreleri de böyle bir ifade inceliğindedir.



Şekil 73: Halife Abdülmecid, Şehzade Ömer Faruk, TÜYB.

Murat Bardakçı, Haber Türk Gazetesi, 5 Mayıs 2013 tarihli köşe yazısı.

Çeşitli kitap ve kaynaklarda miğferli ve kalkanlı “Cengâver Türk Kadını Dilşad Hatun” olarak bilinen bu eser ile ilgili yapılan hatayı düzeltmekte fayda var. Tablodaki kişi kadın değil bir erkek çocuğudur. Halife Abdülmecid Efendi tarafından

¹⁷⁵ Age, 74.

fotoğraftan yararlanılarak yağlıboya tuval resmine aktarılan bu çalışma, onun tek oğlu Şehzade Ömer Faruk'un çocukluk dönemine aittir.



Şekil 74: Şehzade Ömer Faruk Efendi çocukluk fotoğrafı, Halife Abdülmecid'in Tablosu ve Ömer Faruk Efendi'nin 1959'da çekilmiş bir fotoğrafı.

Murat Bardakçı, Haber Türk Gazetesi, 5 Mayıs 2013 tarihli köşe yazısı.

Şekil 72'de yan yana görülen üç resmin ilki, tabloya ilham veren ve Ömer Faruk Efendi'nin 1900'lü yılların başında, Yavuz Sultan Selim'in kalkanı ve eski bir miğfer ile çektirdiği bir fotoğraftır. İkincisi ise, Halife'nin bu fotoğrafa dayanarak yaptığı ve birçok kaynağın kadın portresi (Dilşad Hatun) sandıkları tablodur. Üçüncü karede ise, bu tabloya ilham veren şehzadenin seneler sonra, 1959'da Mısır'da sürgünde yaşadığı yıllarda alınmış bir fotoğraftır. Dolayısıyla fotoğrafta görünen ve tablonun ilhamı olan sekiz on yaşlarındaki Şehzade Ömer Faruk'tur.¹⁷⁶

Halife Abdülmecid başka bir portre çalışmasında da yine oğlu Şehzade Ömer Faruk'u konu almıştır. Ön planda yer alan koltukta oturan Şehzade, dönemin asker giysileri içinde betimlenmiştir. Eldivenleri ve kılıcını kavrayan eli, kararlı ve keskin bakışları, heybetli ve dingin oturuşuyla çağdaş bir genç Osmanlı subayı olarak betimlenmiştir. Topçu okuluna ait materyaller yanında bulunan masada yer almaktadır. Genç Şehzade harita, dürbün ve top mermisi kovani ile birlikte. Masa

¹⁷⁶ Murat Bardakçı, Haber Türk Gazetesi, 5 Mayıs 2013 tarihli köşe yazısı.

üzerinde yer alan bu üç obje dönemin askeri okullarındaki eğitim anlayışına da ışık tutmaktadır.¹⁷⁷



Şekil 75: Halife Abdülmecid Efendi, **Oğlu Ömer Foruk'un Portresi**, TÜYB

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 75.

Tek figürlü ya da tek figürün egemen olduğu tuvallerindeki insan figürüne yönelik yaklaşımlarında figürün etkisini arttırmayı amaçlayan düz bir fon kullandığı gibi, fonda mimari bir mekândan yararlanılan örnekler de vardır. Bazen de mimari yapıyı ve insan figürünü birbirini tamamlayacak şekilde dengeli olarak kullanmıştır. 1921 tarihli “Yalı Önünde Saraylı Kadınlar” sanatçının mimari fonlu betimlemelerine örnektir. Figüratif çalışmalarında gözlemlenen ortak bir diğer nokta ise genellikle büyük tuvaler kullanıp, anıtsal denilebilecek ölçülerde büyük figürlere yer

¹⁷⁷ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 74.

vermesidir. İnsan figürünün betimlenmesi konusunda Halife Abdülmecid'in tek ya da çok figürlü düzenlemeleri, Türk resim sanatında özel bir yer tutmaktadırlar.¹⁷⁸

5.2. 1914 Kuşağı Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı

20. yüzyılın ilk yılları, çok hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. O yıllarda da siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da bu oluşumu izlemektedir.¹⁷⁹

II. Meşrutiyetin ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin yoğun olarak yaşandığı bir ortamda, dönemin ilk sanatçı topluluğu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk ressamlarını bünyesinde toplamıştır. Cemiyet'in genç üyeleri olan 1914 kuşağı ressamı, daha sanat öğrenimi için Avrupa'ya gitmeden, kendilerinden önceki Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi çoğunluğu asker resamlardan oluşan kuşaktan çok farklı bir kültürel oluşum içinde yetişmişlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra yurt dışına gönderilen 1914 Kuşağı ressamı ve Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın birçok isminin dönemin sanat alanındaki etkin oluşumu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer almışlardır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş yıllarında eğitim görmek için Avrupa'nın değişik kentlerine gönderilmiş ya da kendi olanaklarıyla gitmiş olan genç ressamlar 1914 yılında I. Büyük Bölüşüm Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüşlerdir. Sonradan, 1914 yılında başlayan savaş ve aynı yıl yurda dönmüş ve ilk etkinliklerini bu yıl içinde yapmış oldukları için "1914 Kuşağı" bu grup içinde yer alan sanatçılardan en popüler olan İbrahim Çallı'nın da aralarında olması nedeniyle "Çallı Kuşağı", biçim ve biçemlerinde izlenimcilikle yakınlıklar kurulması nedeniyle de "Türk İzlenimcileri" diye anılan bu sanatçılar doğum tarihlerine göre, sırasıyla şunlardır:

Şevket Dağ (1876-1944), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Feyhaman Duran (1886-1970), Namık İsmail (1890-1935), Bu grup içinde yer alan sanatçılardan "Hikmet Onat, Çallı, Ruhi ve Nazmi Ziya Paris'te Cormon'un; Avni Lifij Jen Paul Laurens'in; Feyhaman Duran hem Cormon, hem de Laurens'in; Namık İsmail ise Cormon'dan başka Louis Corinth ve Max Lieberman gibi alman sanatçıların atölyelerinde resim çalışmışlardır.¹⁸⁰

Dönemin bu yeni ressamlarının, geçmişi yarım yüzyılı bulan Batı anlayışına dönük figüratif Türk resmine katacakları yenilikler neler olabilir? Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Ahmet Ali Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi kendilerinden önceki ressamların sanat anlayışlarından farklı olarak figür resmine yönelik nasıl bir yaklaşım

¹⁷⁸ Öner, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, age, 88.

¹⁷⁹ Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, age, 66.

¹⁸⁰ Ayan, **age**, 40.

sergileyeceklerdir. Öncelikle dönemin ressam topluluğu olan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” çatısı altında toplandıktan sonra, ürettikleri ilk eserlerle sanatsal etkinliklere yönelik çalışmalar başlatmışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında açmış oldukları ilk sergide, ressamların yapıtlarının çoğunda figür resmine yönelik yeni bir yaklaşım ve yeni bir ruh sezilebilmektedir. Yurtdışında aldıkları renkten çok gerçekçi biçimleri yansıtan akademik sanat kalıplarının etkisinden ziyade, figürlerine kendi özgün yorumlarını katma arayışı içinde oldukları da hissedilebilir bir gerçektir.



Şekil 76: 20 Ocak 1911 tarihli, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın ilk sayısı**

Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 66.

Galatasaray Sergileri'ne katılan üyeleri için, sergilerin hazırlık aşamasını gerçekleştiren derneğin en önemli girişimlerinden biri de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nı yayınlamak olmuştur. 20 Ocak 1911'de ilk sayısı yayınlanan mecmua dönemin ilk ve tek güzel sanatlar dergisidir. Mimari, heykel ve resim çalışmalarlarıyla ilgili tüm etkinlikleri konu edinmiştir. İlk sayısında yer alan başlıkta palet, fırçalar ve boya tüpleriyle çevrelenen hilalin merkezinde Halife Abdülmecid'in büstü yer almaktadır.¹⁸¹

Kaya Özsezgin dönemi şu şekilde ifade etmektedir: Elli yıllık Türk resmi 1914'e kadar, sınırlı çerçevede içinde değerli eserler vermiş, fakat klasizm ile realizm birbirine karıştırılmış, klasizimden tabiat kopyacılığı, realizmden de önemsiz ayrıntılara yer verme anlaşılmıştır. Ama değişmenin, yeni bir havaya kavuşmanın zamanı artık gelmişti. Osman Hamdi dışında hiç bir Türk ressamının yanaşamadığı figür ve portre türleri doğmuş, ressamlar nü figürler de çalışmaya başlamıştı. Ressamlar, insan figürüne yönelik yeni yaklaşımlarıyla toplumun da tanığı olmaya çalışmışlardır. Sanatçılar dondurulmuş figür ve benzeri ölüdoğa sahnelerine sırt çevirerek, ilgisini çeken konuların, yaşayan insanların figüratif ifadelerine yönelmişlerdir.¹⁸²



Şekil 77: I. Dünya Savaşı'nda Türk cephelerindeki askerleri resimlerle anlatmak için Şişli'de kurulan atölyede **Şehzade Abdülmecid, Hüzeyin Avni Lifij, Namık İsmail, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Hikmet Onat** bir arada.

Kıymat Giray, **Hikmet Onat**, birinci baskı, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları, 1995), 25.

¹⁸¹ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 32.

¹⁸² Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, üçüncü baskı, (Ankara: Tisa Matbaası, 1983), 25.

1914 kuşağı ressamlarının yurtdışında öğrenim gördükleri atölyeler akademik eğitim anlayışına sahip olmasına rağmen, figürlerinde bu atölyelerde aldıkları akademik eğitim anlayışından daha çok, izlenimci etkiler kendini açık bir şekilde hissettirmektedir. Hem ressam, hem de öncü olarak oldukça kritik bir geçiş dönemini temsil eden Çallı Kuşağı ressamları, Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir konuma sahiptirler. İnsan figürünü hem akademik ve hem de izlenimci bir yaklaşımla ele almaları, kendilerinden sonra gelecek olan cumhuriyet kuşağı ressamlarının büyük bir kısmını bu yönleriyle etkiledikleri söylenebilir.

Güneşin tabiat üzerinde bıraktığı değişken etkileri insan gözünün algılayabileceği en doğru biçimde resmetmeyi ve açık havadaki figür ve nesnelere değişken etkilerini bize sunmayı amaçlayan izlenimcilik anlayışına yönelen dönem sanatçılarının, batılı ustalarıyla aralarındaki fark da oldukça önemlidir. Türk izlenimcileri diye anılan 1914 Kuşağı ressamlarının resimleriyle eğitim aldıkları hocaları arasında belirgin farklar vardır. Bunlardan en önemlisi, Türk izlenimcilerinin figür ve doğa karşısında duygusal coşkuya dayalı bir yaklaşım içinde olmalarıdır.

Özellikle figür ağırlıklı çalışmalarında akademik izlenimci bir yaklaşım üzerine odaklanan 1914 Kuşağı ressamlarının, imkânların sınırlı olduğu savaş koşullarında resim uğraşlarını devam ettirme konusunda gösterdikleri ısrarlı çabalar da övgüye değerdir. Şişli'de 1917 yılında kurulan bir atölyede görevlendirilmeleri de resim sanatımızın gelişimini yönlendiren önemli faaliyetler arasındadır. Bu atölyede, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Boyar, Sami Yetik, Avni Lifij, Ali Cemal ve Ruhi Arel gibi 1914 kuşağının önde gelen isimleri, savaş temalı bir dizi eser üretmek üzere büyük bir gayretin ve çalışmanın içine girmişlerdir.¹⁸³

Resimlerindeki figürlerde savaş ortamının yol açtığı atmosferi ve psikolojiyi yansıtmayı ihmal etmeyen sanatçıların bir kısmının, figürlerin hareket ve ifadelerine bağlı olarak yoğun bir duygusallıkla hareket etiklerini görebiliriz. Resimlerinde her şeyden önce figür yeni bir yaklaşımla ele alınmış, klasizm ve realizm bir arada sunulmaya çalışılmıştır.

¹⁸³ Sağlam, **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları**, age, 27.

Çalışmalarında daha çok cephe görüntülerini betimleyen büyük ve etkili figürlerin kullanıldığı kompozisyon denemeleri üretmişlerdir. Tabii bu eserler doğal olarak devletin ve askeri kurumların sağladığı olanaklarla, dönemin siyasi gelişmeleri doğrultusunda üretilmiş bir sanat anlayışının ürünü oldukları da bir gerçektir. Ancak Türk Resmi'nin kısa süreli gelişme ve yenileşme sürecinde özellikle canlı model kaynaklı, çok figürlü ve büyük boyutlu kompozisyon denemelerinin bu ortamda büyük bir istek ve heyecanla üretilmiş olduğu da ayrı ve önemli bir gerçektir.¹⁸⁴ Atılcı bir anlayışla gerçekleştirdikleri figür, portrelerle, figüratif Türk resmine yeni bir soluk getirmişlerdir.¹⁸⁵

Bir bölümü “Şişli Atölyesinde de etkin olan “1914 Kuşağı” ressamı (Sezer Tansuğ'un da açıkça ifade ettiği üzere) olağanüstü yeteneklerle donanmış güçlü sanatçılardır. Türk Foto yorumcu ressamı ile Asker Ressamların doğa kavrayışları ve teknik düzeyde sergiledikleri varlık savaşımını tamamlayan, plastik açıdan bir olgunluk seviyesine uygun şekilde resim üreten bu sanatçılar, yurtdışında pekişen sanat tavrıyla “izlenimciler” sıfatıyla da birlikte anılırlar. Çünkü; özellikle Fransız Resmi'nde örneklenen izlenimci yaklaşımı biçimsel düzeyde bir açık hava resmi olgusu dahilinde benimsemiş ve başarıyla uygulamışlardır. Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, Feyhaman Duran ve Namık İsmail gibi sanatçılarımızda doruğa çıkan bu çaba, zamanla yerel duyarlık, kimlik ve kişilik özelliklerimizle bütünleşen özgür ve işlek bir fırça işçiliğine ve kendiliğindenliğe bağlı, dokusal ve plastik kaliteyi de öne çıkaran bize özgü bir üslup tarzına dönüşmüştür.¹⁸⁶

Osman Hamdi Bey'den sonra, Şişli Atölyesi'nin oluşturduğu uygun koşullar, dönemin sanatçılarındaki insan figürüne karşı olan çekincelerin devre dışı kaldığı ve figüratif ilgilerin, biçim ve içerik denemeleriyle Türk resim sanatında yeni figüratif yaklaşımlara zemin hazırladığı söylenebilir.

Çallı kuşağı, doğa karşısında not edilen izlenim resimlerinin bizdeki en heyecanlı temsilcileridir. Figür'de gerçekleştirdikleri heyecan ve coşku dolu resim anlayışı, I. Dünya Savaşı yıllarından 1930'lara kadar etkisini sürdürmüştür. Aslında insan figürüne yaklaşım noktasında yaptıkları yenilik, kendilerinden önceki kuşak ressamlarında görülen rutin, katı perspektifli, klasisist, natüralist, romantik bir eklektizmi aşma olarak özetlenebilir.¹⁸⁷

İnsan figürü konusunda sosyal içerikli çekincelerin aşılması, portre ve figürlü kompozisyonların bir resim türü ve anlatım seçeneği olarak kabul görmesi ve

¹⁸⁴ age, 27.

¹⁸⁵ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi**, İkinci Baskı, (Görsel Yayınları, 1983), 794.

¹⁸⁶ Sağlam, **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları**, age, 28.

¹⁸⁷ Adnan Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 10.

başarıyla betimlenmesi bu dönemde yaşanan gelişmelerin başında gelir. 1914 Kuşağı ressamlarında daha bir belirginleşen ifade yüklü figür algısı, bu dönemde artık yaygınlaşan bir eğilim haline gelmiştir.

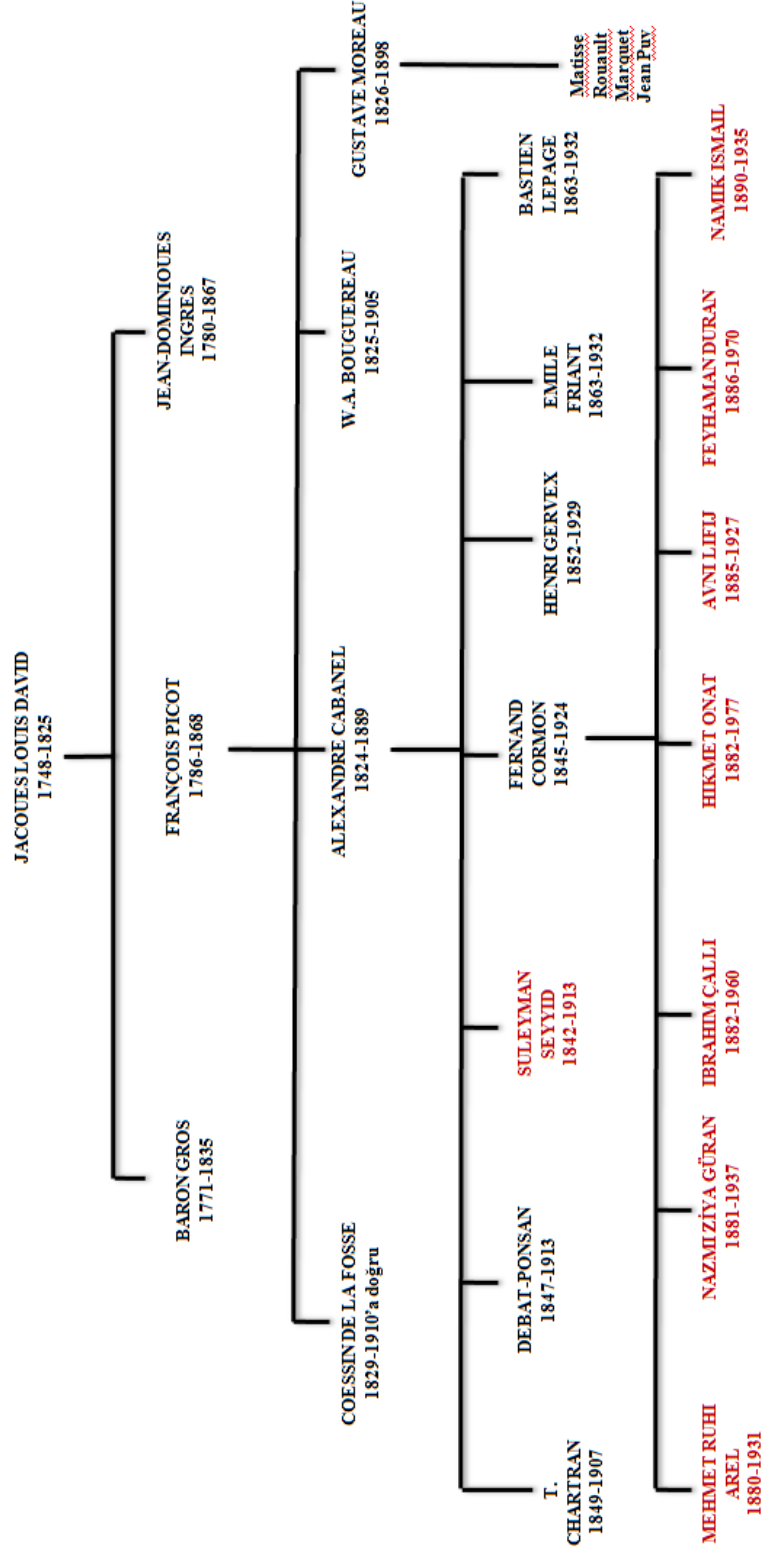
Resim ve Heykel Müzesinin ilk müdürü, ressam Halil Dikmen modern resim sanatımızın kurucuları olan 1914 kuşağı ressamlarının figüratif sanat anlayışlarına yönelik şu satırları yazmıştır:

“1914’de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilâve etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa’da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formülleştirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizmini tatbik başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkarlarının her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klâsik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmiştir.”

“Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmağa başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, figürü ve tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir.”¹⁸⁸

Dönemin Güzel Sanatlar Akademisinde de yıllarca görev yapan Çallı kuşağının en büyük yeniliği, ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında, özverili bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa’ya göndermeleri olmuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında, yurtdışına gönderilen bu öğrenciler, Batı’da daha yeni ortaya çıkan fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi çağdaş sanat akımlarını ülkemize getirmişlerdir. Böylece, daha önce yalnız akademik ve izlenimci anlayışın egemen olduğu yaklaşımlardan farklı olarak, birden çok akımlı figüratif bir yaklaşım benimsenmiş ve bu bağlamdaki resim sanatının altyapısı güçlenmiştir.

¹⁸⁸ Berk, Özsezgin, *age*, 25, 26.



Tablo 2: Adnan Çoker'in yurtdışında sanat öğrenimi görmüş Türk ressamlarını eğitim aldıkları hocaları ile ilişkilendirdiği tablosu.

Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümelere**, Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri, Sanat Hayat Dizisi, 1. Baskı, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 276.

5.2.1. Sami Yetik

(1878, İstanbul – 1945, İstanbul)



Şekil 78: Sami Yetik Atölyesinde

1914 kuşağının asker ressamlarından olan Sami Yetik, Galatasaray sergilerinin parlak devirlerinde büyük boyutlu savaş konulu resimlerle kendini tanıtmış, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Şişli Atölyesi için önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir.¹⁸⁹ Okul yıllarında Harbiye Mektebinde Hoca Ali Rıza Bey’den resim dersleri almış ve daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’ne giderek buradan 1906’da mezun olmuştur.¹⁹⁰

Sanayi-i Nefise Mektebi resim bölümünde öğrenim gördüğü dönemde daha çok akademik kurallara bağlı kalarak figürlü kompozisyonlar çalışmıştır.¹⁹¹ Akademide altı yıllık bir eğitimden sonra resim öğrenimi için Paris’e gönderilerek burda Julian ve Pijien akademilerine devam etmiş, Jean-Paul Laurens’in öğrencisi olmuştur. Bu yıllarda aldığı eğitimin etkisiyle izlenimci sayılabilecek bir anlayışa yönelmiştir.¹⁹²

Yurtdışında aldığı eğitimden sonra yurda dönerek İstiklâl mücadelesini ve milli duyguları ön plana çıkaran büyük boyutlu kompozisyonlar gerçekleştiren sanatçı, izlenimciliğe yakın bir sanat anlayışla betimlemiş olduğu figürlerinde canlı fırça vuruşlarıyla oldukça coşkulu bir anlatım sergilemiştir. Ayrıca figürlerindeki renkçi değerler yönüyle de ölçülü bir tutum ortaya koymuştur.

¹⁸⁹ Başkan, *age*, 94.

¹⁹⁰ Ersoy, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, *age*, 493.

¹⁹¹ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, *age*, 5596.

¹⁹² N. Arslan, “Sami Yetik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 3. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1942.

Sami Yetik, savaş konulu resimlerin yanı sıra Türk köy yaşamıyla ilgili resimler de gerçekleştirmiştir. Bunlarda Türk köylüsünü günlük yaşamı içinde ve belgesel denebilecek özellikleriyle tuvale yansıtmıştır. Başlangıçta izlenimci anlayışa yakın olan sanatçı daha sonraki dönemlerde, figürlerinde gerçekçi bir anlayışa yönelmiştir. Sanatçı betimlediği figürlerin iç dünyasıyla da ilgilenmiş, daha çok geniş ve rahat fırça vuruşları kullanarak doğaya uygun renklerle çalışmıştır.¹⁹³ Genel olarak akademik anlayışın benimsediği çizgiden çok da dışarı çıkmayan sanatçı, çoğu cephe savaşlarını anlatan ve askerlikle ilgili olan resimlerini klasik gerçekçilik anlayışının hâkim olduğu bir yaklaşımla ele almıştır. 1914 kuşağı sanatçılarıyla birlikte bir eğitim süresi geçirmiş olmasına rağmen, resimlerinde onlar kadar izlenimci etkilerin hâkim olduğu uygulamalar görülmez.



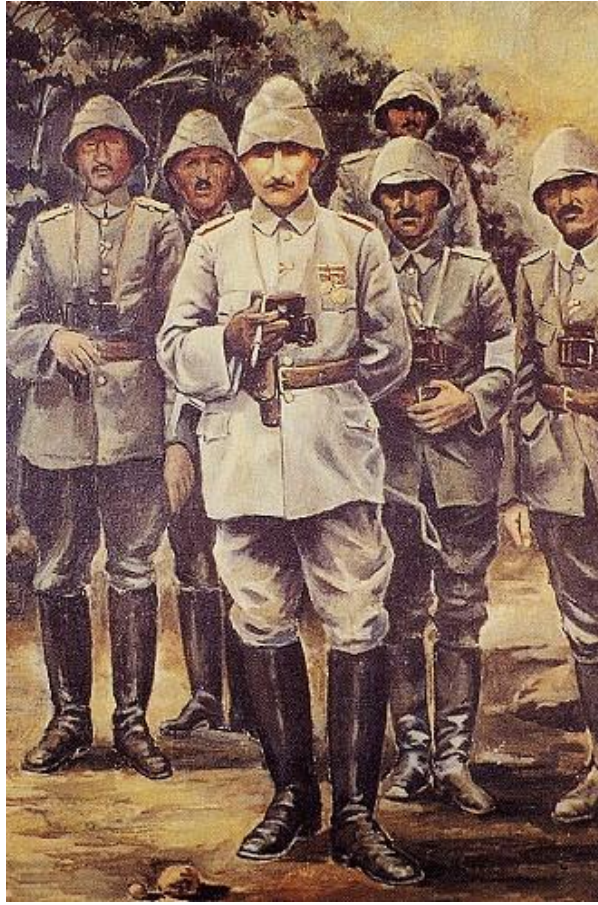
Şekil 79: Sami Yetik, **Topçular**, 70x99 cm, TÜYB, 1928, ADR ve HM. Koleksiyonu.

Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 96.

Topçular konulu tablosunda da görüldüğü gibi resimlerinin pek çoğu cephe savaşları ve askerlikle ilgilidir. Akademik izlenimci bir anlayış içinde, serbest ve geniş fırça

¹⁹³ **age**, 1942.

darbeleriyle gerçekleştirdiği bu kompozisyon, öküzlerin çektiği kağrı arabalarıyla topçu askerlerin zorlu mücadelesini ve yürüyüşünü anlatmaktadır. Sonbahar mevsiminin yaşandığı bu atmosferde, sararmış otlar ve kahverengiye dönüşmüş ağaçlar arasından konvoy ağır ağır ilerlemekte, sarı, kahverengi renk değerleri olayın hüznü ve duygusal yönünü açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Daralan yolun sonundaki küçük mavi leke ise adeta bir umut ışığını ifade etmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmış olan bu çalışma bir ulusun nasıl bir var olma mücadelesi verdiğini de yansıtmaktadır.¹⁹⁴



Şekil 80: Sami Yetik, **Atatürk Anafartalar'da**, 165x250 cm, TÜYB

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 49.

Sami Yetik'in izlenimci ve geç izlenimci (post-empresyonist) anlayışla gerçekleştirdiği figürlerinde, Atatürk Anafartalar'da resminde olduğu gibi ileri ve

¹⁹⁴ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 493.

gerçeğe yakın bir gözlem bulunur. Sanatçının gerçekçi bir sanatçıdan ayrılan en belirgin yanı ise figürlerindeki serbest, geniş ve parçalı fırça vuruşlarıdır. Yapıtları, kendisinden önceki sanatçıların akademik tutumdaki çizgileriyle karşılaştırıldığında, insan figürlerini doğada olduğu gibi ayrıntılarıyla değil de kendinde bıraktığı izlenimle tuvale yansıttığı görülür. Ayrıca sanatçı figürü donuk, duygusuz ve poz verir durumda betimlememiş, genellikle yaşamın içinden, hareketli ve tüm doğallığıyla vermeyi yeğlemiştir. Son dönem yapıtlarında ise ulusal konuları ön plana alarak, Türk köylüsünü özgün giysileriyle betimlemiştir.¹⁹⁵ Kurallara ve klasik disipline bağlı bir sanatçı olarak görünmesine rağmen, sanatı, serbest fırça tuşların özgür akışı içinde biçimlenmiştir.¹⁹⁶



Şekil 81: Sami Yetik, **Ankara Saman Pazarı**, 70x101.5 cm, MÜYB, 1936

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 49.

Sami Yetik, asker ressamı kuşağının önemli temsilcileri arasında yer alır. Doğayı, bir rehber olarak gören sanat anlayışına sonuna kadar bağlı kalmış, çalışmalarındaki figürlerinde plastik ve duygusal ifadeye yönelik değerleri ortak çözümler içinde yansıtmaya özen göstermiştir. Sanat hayatının son döneminde, “Ankara Saman

¹⁹⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 5596.

¹⁹⁶ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 334.

Pazarı” eserinde görüldüğü gibi, başkent Ankara’nın toplumsal yaşamından kalabalık figürlü sahnelere ağırlık vermiştir. Bu çalışmalarındaki figürlerinde yine izlenimci etkilerin hissedilmesinin yanında genel olarak toplumsal gerçekçi denebilecek bir anlayış da hâkimdir.

5.2.2. Mehmet Ruhi Arel

(1880, İstanbul - 1931, İstanbul)



Şekil 82: Mehmet Ruhi Arel

Asker ressamı kuşağı içinde yer alan Ruhi Arel aynı zamanda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurucularındandır.¹⁹⁷ 1909’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ni bitirerek, devlet tarafından resim öğrenimi için Paris’e gönderilmiştir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda Fernand Cormon’un öğrencisi olmuş, 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Türkiye’ye dönmüştür. 1917’de Enver Paşa’nın Şişli’de açtığı atölyede İbrahim Çalı, Ali Sami Boyar, Beyrutlu Ali Cemal, Namık İsmail, Hikmet Onat ve Sami Yetik gibi 1914 Çallı Kuşağı sanatçılarıyla birlikte büyük boyutlu figür kompozisyonlarından oluşan savaş resimleri yapmıştır.¹⁹⁸ Akademide öğrenim gördüğü yıllarda da klasik akademik figür çalışmalarına yönelik eserler üreten ve

¹⁹⁷ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 50.

¹⁹⁸ N. Arslan, “**Mehmet Ruhi Arel**”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1191.

gerçekçi bir yaklaşım içinde olan sanatçı, zamanla empresyonizme yakın bir üslup benimsemiştir.

Günlük hayattan seçtiği figürleriyle toplumsal konuları gerçekçi bir anlayışla ele almıştır. İnsan figürüne yaklaşım açısından, çağdaşı olan 1914 kuşağı mensubu diğer resamlardan farklı olarak daha içsel bir duyarlılık göstermiştir. Sıradan yerel konuların içine yerleştirdiği figürlerini, duygu dolu bir atmosfer içinde betimleyerek, daha çok içeriğe bağlı ifadeyi ön plana çıkarmayı amaçlamıştır.

Sanatçı, Şişli Atölyesi'nde yaptığı tarih konulu resimlerindeki figürlerde anlatımı öne çıkaran bir dil geliştirerek burada da bir nevi realizme yönelmiştir. Bu anlayışla ele aldığı figürleri, 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun ele alacağı gündelik yaşam konulu resimlere de öncülük etmiştir.¹⁹⁹



Şekil 83: Mehmet Ruhi Arel, **Model**, 100x73 cm, TÜYB, 1909

N.Arslan, **Mehmet Ruhi**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c. 2. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1191.

¹⁹⁹ Ayan, **age**, 210.

Resimlerindeki insan figürlerinin konunun duygusal ifade bütünlüğünü vurgulamaları açısından, “Demirciler” ve “Taşocağında Çalışanlar” adlı yapıtlarında izlendiği gibi daha çok gündelik yaşamdan figür sahneleri işlemiş, özellikle figürlü kompozisyonlara ve portrelere öncelik tanımıştır. Mehmet Ruhi, döneminin öbür sanatçılarından farklı olarak, Namık İsmail ve İbrahim Çallı ile birlikte insan figürünü canlı modelden de çalışmıştır.²⁰⁰



Şekil 84: Mehmet Ruhi Arel, **Taşçılar**, 170x230 cm, TÜYB, İRHM

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 50.

Gerçekçi üslubun yetkin bir örneği olan “Taşçılar” resmi, belli bir yörenin kültürü içinde yetişmiş insan tiplerini, günlük yaşam ve davranışları içinde canla başla çalışırken betimlemektedir. Sıcak ifadeler ve oldukça realist bir gözlem gücüyle insana ve emeğe verilen değer, etkili bir ifadeyle sunulmuştur. Diğer iki figüre göre yukarıda çalışan figürün başındaki şapka, Cumhuriyet’in ilk yıllarına ait olan bu resimde, Atatürk’ün kıyafet devrimine gönderme yapmakta ve devrimlere bağlılığı işaret etmektedir. Taş ocağının katı statik yapısına karşın, taşçıların büyük çaba

²⁰⁰ N. Arslan, “Mehmet Ruhi Arel”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 1191.

harcayarak çalışmasını gösteren hareket ve enerjileri, figürlerin plastik dilini çarpıcı bir biçimde kalın renkli fırça vuruşlarıyla ortaya koymaktadır.²⁰¹

Resimlerinde yerel eşyalar, kıyafetler, ona her zaman bir ilham kaynağı olmuştur. Kültürel değerleri büyük bir bağlılıkla sevmiş, onları figürlerinde de uygulamıştır. Avrupa'da öğrenim gördüğü halde batılı sanat akımlarının etkisinde kalmamış, idealist kültürel özgünlüğünü korumayı bilmiştir. Ruhi Arel'in figürlerindeki en belirgin özellik, Türk işleme ve halılarındaki renkleri ve ahengi hatırlatmalarıdır. Yaşmaklı Kadın, Gergef İşleyen, Kuran Okuyan Hoca ve Taşçılar gibi resimlerine bakılınca, figürlerinin toplumsal değerler açısından, dönem arkadaşlarından büyük farklarla ayrıldığı anlaşılır.²⁰²



Şekil 85: Mehmet Ruhi Arel, **Yaşmaklı Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 43.

Figürlerinde gösterişli fırça oyunlarına yanaşmayan sanatçı, tablonun dokusuna verdiği önemden, onlara bir gergef işi karakterini aşlamıştır. Kısa fırça vuruşlarıyla

²⁰¹ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 50

²⁰² Berk, Özsezgin, **age**, 40.

dokur gibi işlediği figürleri Arseven'in işaret ettiği gibi halı işleme niteliği taşımaktadırlar. Onun yapıtları işlemeci ve ağır tekniğin getirdiği gücün yanında, sağlam bir desen ve biçim olanağına da sahiptirler. Gösterişli ustalık oyunları ile çizgi ve renk fantezilerine yanaşmamış, her konuyu kendi havasında, içten ve yapmacıksız bir figür işçiliği benimsemiştir.²⁰³



Şekil 86: Mehmet Ruhi Arel, **Dokumacı**, 140x160 cm, 1926, T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 99.

Gerçek anlamda olmasa da, Türk resim sanatının toplumcu gerçekçiliğin öncülerinden olan Mehmet Ruhi Arel'in gün ışığına çıkmış başarılı nü çalışmalarını da mevcuttur.²⁰⁴

Yerel figürleri içinde barındıran resimleri, o zamana kadar yaygınlaşmış konuların dışından ikinci ya da üçüncü derecede konular seçtiğini ve bunlarda üstün bir başarı gösterdiğini kanıtlar. Ele aldığı bu gündelik konular nedeniyle, resmimizin yakın tarihinde yöresel yaşama eğilimli bir sanatçı olarak Çağdaş Türk Resim Sanatında

²⁰³ age, 40.

²⁰⁴ Başkan, age, 97.

önemli bir yere sahiptir. İçtenliğin ve duyarlılığın örnekleri olarak takdir görmüş olan figürleri onun sanatçı yeteneğini ve kompozisyon türündeki üstün başarısını gösterir.²⁰⁵

5.2.3. Nazmi Ziya Güran

(1881, Aksaray - 1937, İstanbul)



Şekil 87: Nazmi Ziya Güran

İlk resim derslerini Hoca Ali Rıza'dan alan sanatçı, 1902'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek Valeri ve Joseph Warnia Zarzecki'den dersler almıştır.²⁰⁶ 1905'te İstanbul'a gelen Fransız ressam Sıgnac sanatçıyı büyük ölçüde etkilemiş ve 1908'de akademiden mezun olduktan sonra resim eğitimi için Paris'e gitmiştir. Önce Julian Akademisinde Royel ve Marcel Bachet'nin atölyelerine devam etmiş, ardından Femand Cormon'un atölyesine geçerek 1913'e değin burada çalışmıştır.²⁰⁷ Öğrenim gördüğü daha bu yıllarda bile akademik modeller ve atölye içi çalışmaları onu sıkmakta, doğadan çalışmayı istemektedir. Cormon, figürden hoşlanmayan

²⁰⁵ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 42.

²⁰⁶ Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. 2005), 371.

²⁰⁷ N. Arslan, **"İbrahim Çallı"**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c. 2. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 730.

öğrencisinin, ilerde çok iyi bir manzara ressamı olacağı görüşündedir. Ona bu görüşü esinlendiren, Nazmi Ziya'nın bir "Notre Dame" peyzajı olmuştur.²⁰⁸

Doğayı birebir kopya etme düşüncesine karşı çıkan bir sanat anlayışına sahip olan Güran, resimlerinde daha serbest bir tarzda çalışmayı yeğlemiştir. Çalışmalarında insan figürüne hemen hemen hiç yer vermeyen bir tutumla, açık havanın berraklığını ve güneşin tamamen doğal nesnelere üzerindeki anlık etkilerini, temiz karışimsız renklerle ifade yoluna giden Nazmi Ziya, 1914 kuşağına ait dönem arkadaşları arasında gerçek anlamda bir empresyonist kimliğine sahiptir. Onun resimlerinde doğada bulunan nesnelere ışığı emmiş yoğun renk kümeleri halinde ve lirik bir ifadeye sahiptirler. Resimlerinde doğal kaynağından yansıyan ışık tüm tuval yüzeyinde hareketli ve parlak yansımalarla dağılır. Canlı renk değerlerinden oluşan tuş tekniğini, ışığın biçimler ve renkler üzerinde bıraktığı etkiyi içtenlikle gözler önüne seren eşsiz bir anlatıma sahiptir. Kuşak sanatçıları arasında ışık titreşimlerine karşı en duyarlı ve en yalın hisleri taşıdığı bir gerçektir, bu durum onun adeta ışığın diliyle konuşan resimlerinden açıkça anlaşılmaktadır.

1905'te İstanbul'a gelen Signac'la tanışması, Nazmi Ziya'nın sanatında köklü dönüşümlere yol açmıştır.²⁰⁹ Paul Signac'ın doğa karşısındaki tavrı ve uyguladığı tekniğin Nazmi Ziya üzerinde nasıl bir etki bıraktığını resimlerindeki ışığın çarpıcı etkisinden anlaşılmaktadır.

İstanbul onun fırçasıyla lirik, berrak, esrarlı güzelliklere bürünür. Bu özgün anlatıma duraksız çalışmalar ve bitmeyen etütlerle ulaşır Nazmi Ziya. Celal Esat Arseven, Nazmi Ziya'nın çalışma temposunu şu satırlarla açıklar:

"Sabahları erkenden kalkar ve av arayan bir avcı gibi ormanları, sahilleri, tepeleri dolaşır, gözüne çarpan güzellikleri muşambasına koyar, atölyesine dönerdi. Sanatta bu kadar yüksek bir dereceye vasil olmasının amillerinden biri de mühim bir kültüre sahip olması idi. Karacaahmet mezarlığından, Çamlıca tepelerinden topladığı manzaralarla atölyesinin duvarlarını doldurdu. Cezanne gibi o da aynı mevzuun muhtelif zamanlardaki değişikliklerini tesbit eden birçok etüde yapardı."²¹⁰

Sanat yaşamının başından sonuna değin izlenimci bir anlayışla çalışan Nazmi Ziya, noktacılık ilkeleri doğrultusunda mavi, yeşil ve mordan oluşan soğuk; kırmızı, turuncu ve sarıdan oluşan sıcak renkleri tuvale, birbirine karıştırmadan, ufak fırça vuruşlarıyla uygulamıştır. Çoğu kez açık havada çalışan ve özellikle değişen ışık

²⁰⁸ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 177.

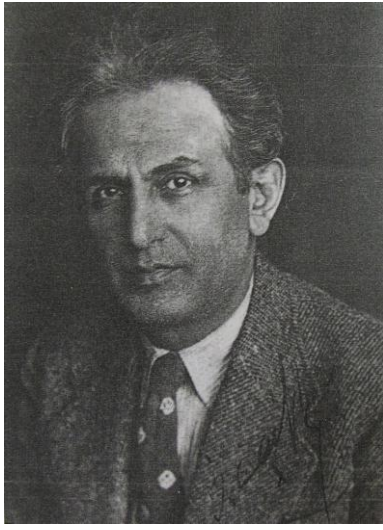
²⁰⁹ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 2556.

²¹⁰ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 134.

değerlerini betimleyen sanatçı çok sayıda figürsüz İstanbul manzarası yapmıştır.²¹¹ Resimlerinde ışığı temel kaynak olarak gören Nazmi Ziya Güran'a göre, gecenin gündüz olmak için geçirdiği ışık değişimlerini görmemiş bir kimse ressam olamazdı.²¹²

5.2.4. İbrahim Çallı

(1882, Denizli -1960, İstanbul)



Şekil 88: İbrahim Çallı

İzlenimci kuşağın önde gelen temsilcilerinden olan Çallı, 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, 1910'da akademiden mezun olduktan sonra ertesi yıl devlet tarafından Paris'e yollanmış ve 1914'e kadar Paris'te Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Fernand Anne Piestre Cormon'nun atölyesinde öğrenim görmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda dönen İbrahim Çallı, 1917 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hoca olarak göreve başlamıştır. ²¹³ Türk Empresyonistleri kuşağının en ünlü temsilcisi olan sanatçı, Cumhuriyet öncesi resmini, çağdaş Türk resim sanatına bağlayan figür ağırlıklı çalışmalarıyla tanınmıştır.

²¹¹ Arslan, "İbrahim Çallı", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, **age**, 730.

²¹² **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, **age**, 2556.

²¹³ Ayan, **age**, 214.

Yurtdışında öğrenim gördüğü yıllarda Paris'te Kübizm gibi dönemin çağdaş sanat akımlarına ilgi duymamış, resimlerinde daha çok izlenimciliğe yönelik bir anlayış benimsemiştir. Aynı yıllarda yurtdışında öğrenim gören Çallı ve arkadaşları Türkiye'ye Fransız izlenimcilerinin yoğun etkilerini getirmiş ve 1914 kuşağı sanatçılarının öncüleri arasında yer almışlardır. Türk resminde, izlenimciliğin temsilcisi ve öncüsü olarak adını duyuran İbrahim Çallı, boyayı kullanmadaki rahat tutumu ve izlenimlerini duygu dolu bir tavırla tuvale aktarması ile figürde farklı bir ifade tarzı yakalamıştır. Pastel tonlarla lirik bir ifadeye bürünen resimlerindeki figürlerin çizgisel yapısı da aynı şekilde duygusal ifadeyi ön plana çıkarmaktadır. Nü figürlerden portreye, portreden, manzara, savaş ve mistik konulu resimlere kadar birçok konuyu resimlerinde işlemiştir.

Türk Resim Sanatı'nda sivilleşmenin, sivil kaynaklara yönelmenin başladığı süreci temsil eden sanatçıların başını çeken İbrahim Çallı, akademik realizmi çağrıştıran bir izlenimci yorum tekniğine sahiptir. Figürlerinde coşkulu bir anlatıma dönüşen boyama biçimleme sürecini aşkın bir yoğunlaşma ile gerçekleştiren sanatçı, yakaladığı içsellik boyutuyla duygulu bir anlatım sergilemektedir.²¹⁴

1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede, dönem arkadaşları olan 1914 kuşağının diğer temsilcileri, Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Hikmet Onat ve Sami Yetik'le birlikte, Türk Topçuları, Milli Mücadele, Gece Baskını ve Yaralı gibi büyük boyutlu, kalabalık figür kompozisyonlarından oluşan coşkulu savaş resimleri yapmıştır.²¹⁵

²¹⁴ Sağlam, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1*, age, 68.

²¹⁵ Sezer Tansuğ. "Çallı, İbrahim", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 379.



Şekil 89: İbrahim Çallı, **Türk Topçuları**, 180 x 270 cm, TÜYB, 1917.

Sezer Tansuğ. “Çallı, İbrahim”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 379.

Sanatçının canlı renkler ve serbest fırça vuruşlarıyla betimlediği figürleri, Atatürk, Osman Hamdi, Yahya Kemal gibi ünlülerin portreleri ve canlı modellerden çalıştığı nü figürlerinde de duyumsallık söz konusudur. Bu özelliği, onun gerçek anlamda bir gözlemci olmaktan çok, figürle bütünleşen bir yapıya sahip olduğunu gösterir. 1914 Kuşağı'nın öteki sanatçıları da bu duyumsallığı paylaşırlar, ancak onunla aynı coşkulu düzeyi yansıtmazlar. Dönem sanatçılarıyla karşılaştırıldığı zaman Çallı'nın figürlerinin resim mekânıyla yoğun bir ilişki içinde ele alındığını ve sözü edilen duyumsallığın resim yüzeyindeki her ayrıntıya mal edildiği görülür. Çallı, figürlerindeki hareket ve yön ilişkileriyle kompozisyon birliğini oluşturmuş ve bütün ayrıntıları bir merkez çevresinde toplayabilmiştir.²¹⁶ Özellikle beyazın tonlarını, figürlerindeki lirik ifadeyi vurgulamak adına ustalıkla kullanmıştır. Bu ifade aynı zamanda soğuk renk armonilerini çağrıştıran plastik bir etkiyi de sürekli kılmaktadır.

²¹⁶ Age, 379.



Şekil 90: İbrahim Çallı, Mustafa Kemal ve Yunan Ordusu Başkomutanı Trikopolis'in Kılıç Teslimi, 207x305 cm, TÜYB, İstanbul Askeri Müzesi

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 145.

Ayla Ersoy, Çallı'nın Kılıç Teslimi adlı resmi için şu yorumlarda bulunmuştur;

Bu resim, onun içinde yaşadığı toplumsal ortamla doğrudan kurduğu ilginin ve bütünleşmenin bir ürünüdür. Tarihsel sürecin ve yakın tarihin onun üzerinde yaratmış olduğu etkinin ifadesidir. Gördüğüne ve yaşadıklarına bağlı kalmanın, kendi dönemine tanıklık etmenin bir sanatçı eylemine dönüşerek ortaya çıkan yorumudur. Atatürk ile Yunan Komutanı Trikopolis'in karşılaşmasının konu edildiği bu resimde, Atatürk kendine güvenen, başı dik ama hümanist bir tavırla, Trikopolis ise yenilmenin verdiği eziklik içinde Atatürk'ün karşısında başı öne eğik ve saygılı bir tavır içinde betimlenmiştir. Çallı'nın manolyaları, peyzajları ve portrelerinin yanında bu resmin dengeli kompozisyon düzeni, ayrıntılardan çok bütüne önem verişiyile izlenimci bir anlatım içinde akademik disipline bağlılığını da göstermektedir.²¹⁷

²¹⁷ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 145.



Şekil 91: İbrahim Çallı, **Gül Koklayan Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 127.

Çallı'nın sanatı iki evreye ayrılabilir, 1914-1923 arasındaki birinci evrede, özellikle Galatasaray sergilerindeki resimlerinde, dönemin toplumsal yaşamıyla ilgili konuları anlatan figür ağırlıklı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ada ve boğaz manzaraları, ada gezintileri ve "Gül Koklayan Kadın" eserinde izlendiği gibi süslü odalar içinde kadın portreleri, sanatseverlerin portreleri ve nü figürler resmetmiştir.²¹⁸ Yeniliklere açık bir insan olan sanatçı, 1930'lu yıllarda eski öğrencileri olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Alman Ekspresyonizmi'nin etkilerini taşıyan resimlerini incelemiş, hatta onlardan etkilenmiştir. Galata Mevlevihanesi'ndeki ayinleri konu alan ve öbür

²¹⁸ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 1584.

yapıtlarından farklı özellikler taşıyan, kübik, keskin ve sert hatlarla şekillenmiş Mevlevi figürlerinin yer aldığı dizi, bu etkinin sonucunda ortaya çıkmıştır.²¹⁹



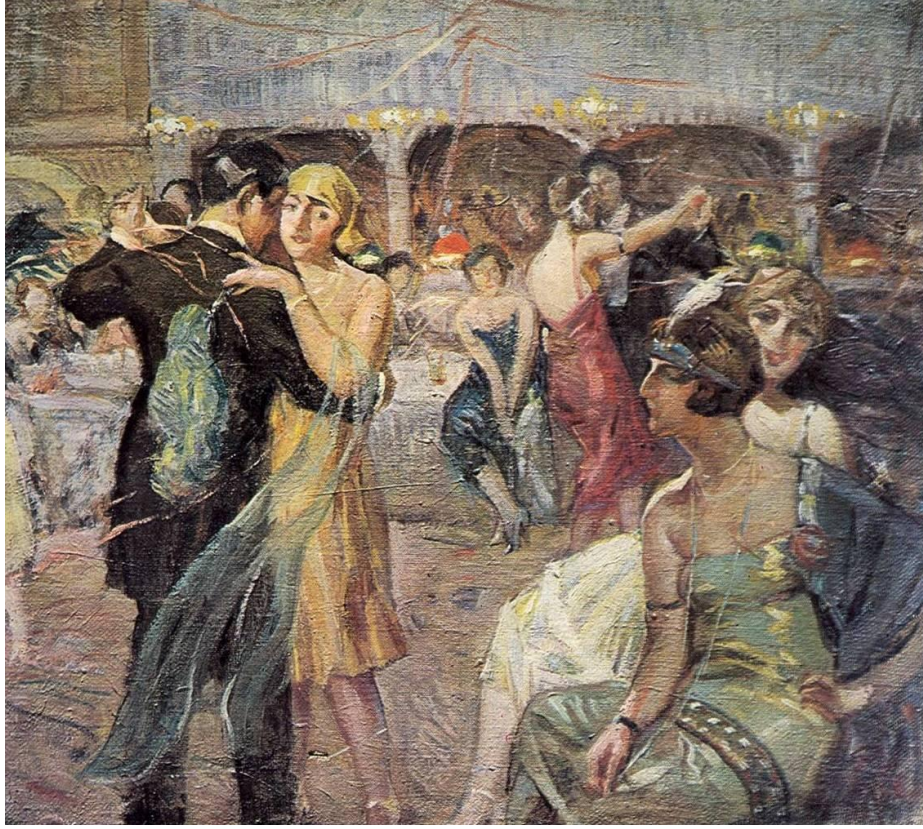
Şekil 92: İbrahim Çallı, “Mevlevi” dizisinden, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994)98.

Figürle boy ölçüşmekten çekinmeyen cesaretli tavrı ile akademik formu genel biçimleme ve boyama yaklaşımına çok başarılı bir şekilde uyarlayan bir sanatçıdır. Figür mekân ilişkilerindeki yapısal sağlamlık, irdeleyici analitik bakış, çoğu kez onu izlenimci ilkelerle çelişkili gösterir. “Mevleviler” dizisi ve “Bir Balo Gecesi” yapıtlarındaki figürlerinde olduğu gibi Cezanne’ı anımsatan kübik duyumsamalar, yapısal kavramını çağrıştıran planlı anlatım arayışları, ya da portrelere yansıyan ve olağandışı bir rahatlıkla biçime dönüşen karakter analizi, izleyeni her zaman için özgür bir alanda kendini yenileyen bir resimle karşılaştırmaktadır.²²⁰

²¹⁹ Başkan, Seyfi. **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim**, age, 100.

²²⁰ Sağlam, age, 69.



Şekil 93: İbrahim Çallı, Bir Balo Gecesi, 75x80 cm, TÜYB

Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998), 16.

Çallı'nın portre ve çok figürlü kompozisyonlarından oluşan resimlerinin yanında insan figürüne yönelik çok yönlü yaklaşımına bir başka açıdan zenginlik katan bir diğer iki çalışması da, yıllara göre figürdeki renk yaklaşımı ve soyutlama düzeyi açısından farklılıklar gösteren kontrplak üzerine boyadığı figürlü Çınaraltı peyzajlarıdır.

“Olasılıkla 1950’lerde yaptığı peyzajlar, kompozisyonun içerdiği mimari unsurlardan hareketle, betimlenen mekânın İstanbul’un önde gelen mesire yerlerinden Emirgan Korusu olduğu anlaşılmaktadır. Hatta benzer yapısal özellikleri içeren Çallı imzalı Emirgan Korusu’na ait çeşitlemelere diğer koleksiyonlarda da rastlamak mümkündür. Tümünde değişmez eleman olarak ele alınan çeşme, mekânsal aidiyeti belirleyen esas yapıdır. Öyle ki, Çallı’nın bu çok figürlü park yeri ve dinlenme temalı çalışma dizisinde, yıllara göre renk yaklaşımı ve soyutlama düzeyi açısından farklılıklar bile görülür. Çınaraltı adlı kompozisyon benzerleri arasında, Çallı’da söz konusu edilen izlenimci duyarlılığı ve etkileri belki de en iyi içeren çalışma olarak öne çıkar. Koyu değerleri ve beyazı kullanma alışkanlığını, izlenimci paletin gereğine uyarak kontrol altına aldığı bir süreci, renk ve ışık etüdünü kapsar. Sol tarafa eklenen Boğaz görüntüsü ise, resmin derinlik etkisini, diyagonal eksende gelişen ilginç kompozisyon yapısını

zenginleştirir. Biçimleri sınırlayan bir kontur etkisi ile resmi saran, kuşatan sarı rengin yarattığı ışıklı atmosfer, sakinlik ve huzur arz eden bir dinlenme anının tümleyenidir sanki.”²²¹

Çallı'nın Çınaraltı benzeri figürlü peyzaj resimlerine yoğunlaştığı bu dönemi doğadaki insan figürünü izlenimci bir yaklaşımla ele aldığı ve figürü bu anlamda en çok hissettiği bir dönemdir. Döneminin sanat anlayışına bağlı kalarak, gerçek anlamda bir gözlemcinin irdeleyici analitik bakış açısıyla yaklaştığı bu yalın figürler, Avrupa empresyonizmine örnek ve model olacak kadar etkilidirler.



Şekil 94: İbrahim Çallı, **Çınaraltı**, 61x85 cm, TÜYB (Tarihsiz)

Mümtaz Sağlam, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1, Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004), 71.

Çallı'nın “Çınaraltı” olarak adlandırılan aynı mekândan çalışılmış birbirinden ayırt edilmeleri oldukça zor olan kompozisyon benzerleri bu resimleri İstanbul'un eski doğal yaşam alanlarından Emirgan'ın en çekici köşelerinden birini betimlemiştir. Bu resimlerde Çallı'nın figürü kendine özgü yalın bir yaklaşımla ele aldığı sanat gücüne tanık olunur. Ayrıntıya hemen hemen hiç girmeyen rahat tekniği, kendiliğindenliğin

²²¹ Age, 69, 70.

doğal içten yorumu, bol ışıklı geniş fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği hareketli aktarımı, allı resimlerindeki figürlerin özgünlüğünü kanıtlamaktadır.



şekil 95: İbrahim allı, **Emirgan - Çınaraltı**, TÜYB, (Tarihsiz)

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 145.

Çallı, sanatının son yıllarda portrelerden, figürlerden ve büyük kompozisyonlardan uzaklaşmış, daha çok çiçekleri, özellikle de manolyaları resmetmiştir. Son yıllarında figürden çok ölüdoğalara yer veren allı, sanatılığının yanı sıra eğitimci kişiliğiyle de ünlenmiş, Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yaptığı uzun yıllarda, şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Cüda, Ali Avni elebi ve Zeki Kocamemi başta olmak üzere pek çok sanatçı yetiştirmiştir.

5.2.5. Hikmet Onat

(1882, İstanbul – 1977, İstanbul)



Şekil 96: Hikmet Onat

1914 kuşağının son temsilcilerinden olan Hikmet Onat'ın bize verdiği bilgiler, yarım yüzyıllık plastik sanatımızın başlangıcını olduğu kadar, çağdaş resim sanatımızın da ilk hamlelerini aydınlatacak niteliktedir.

Hikmet Onat, dönemin sanat anlayışını ve ressamların içinde bulunduğu koşulların getirdiği güçlüklerle bağlı olarak, insan figürünün canlı model olarak kullanımını şöyle anlatmaktadır:

“Ruhi Arel ile Heybeliada'daki Bahriye Mektebinde iken, resim yapma, ressam olma isteğimiz, benliğimizi kaplamıştı. Tuhaftır, İstanbul'da bir Sanayi-i Nefise mektebi olduğunun farkında değildik. Bir gün Ruhi duymuş. Hemen askerlikten vazgeçerek gidip park içindeki mektebe yazıldık 1905'te. Bir de baktık ki bizden önce gelen hevesti gençler varmış; Nazmi Ziya, Sami Boyar, Sami Yetik, daha başkaları. Az sonra Çallı İbrahim de bize katıldı. İbrahim, doğduğu Çal kazasından İstanbul'a gelince iş aramış, sonunda Adliyede bir kâtiplik bulmuştu. Hocalarımız Salvatore Valery, Warnia Zarzecki idiler. Warnia değil ama Valery iyi hocaydı, ondan çok faydalandık. Sanayi-i Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlâksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç kişi mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozunu verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi Bey bizi çağırttı. “Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi? diye bağırды. Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz.

Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız!”

Gerçekten de az sonra Avrupa yolu bize açıldı. Bildiğiniz gibi 1909'da Meşrutiyet ilân edilmişti. Devlet o yıl Avrupa'ya her daldan öğrenci göndermek için yarışmalar açtı. Mektebimizdeki yarışmayı ben, Çallı ve Ruhi kazandık, Paris'e yollandık. Nazmi Ziya bizden önce, kendi hesabına gitmişti. Avni Lifij'i de Osman Hamdi'nin tavsiyesiyle Abdülmecit Efendi göndermişti. Feyhaman'a gelince, onun Paris'deki okuma masraflarını Abbas Halim Paşa karşılıyordu.

Ecole Nationale des Beaux Arts'da çalıştık. Ben Çallı, Ruhi ve Feyhaman Cormon'un atelyesinde idik. Avni Lifij Julian Akademisinde, Jean Paul Laurens'in öğrencisiydi.

Paris çalışmaları 1910-1914 arası sürdü. Birinci Dünya Savaşı 1914'de patlak verince hepimiz birer ikişer Türkiye'ye döndük.”²²²

İstanbul ve boğaziçi görünülerinden oluşan İzlenimci anlayıştaki peyzaj ve savaş resimlerindeki figürleriyle tanınan, İstanbul'da ilk kişisel sergisini 95 yaşında Akbank Osmanbey Galerisinde açmış olan (2-28 Şubat 1977) değerli ressamımız Ahmet Hikmet Onat, Türkiye'ye döndükten sonraki akademik çalışmalarını şöyle özetliyor:

Paris'te (Cormon) un atelyesinde çalıştım. Dört sene sonunda çıkan birinci umûmî harp dolayısıyla memlekete döndüm. Akademide önce (hazırlık) sınıfında, sonra atelye hocası olarak çalıştım. Nihayet altmışbeş yaşında yaş tahdidine uğrayarak emekliye ayrıldım. Bugün doksanbeş yaşına gelmiş bulunuyorum ve açık hava çalışmalarına devam ediyorum. Hikmet Onat”²²³

O çevresine baktığı zaman yalnız taşları, toprakları, ağaçları, denizleri gören bir fotoğraf objektifi değil de, iç dünyasından gelen bir bağla, gördüklerinde yaratıcının izlerini gözleri kamaşarak seyreden bir inanca sahiptir. Hoca Ali Rıza gibi, onun da tabiata bakışı, bir yerde ibadetten farksızdır. Dış gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışırken kâinatı var edenin yarattığı güzellikleri belirlemeyi sanatının gereği saymıştır. Bu görüş ve anlayışı elbette bir Sürrealistin, ya da Vorticist'in dünyaya bakışıyla karşılaştırılmaz. Hikmet Onat, sanatını şiirsel bir ifadeyle ve yalnız sanatçının sezebileceği ilâhi şiiri renk ve biçim yoluyla anlatacak kadar samimi ve sonuna kadar bunu başarmaya çalışan bir sanat anlayışına sahiptir.²²⁴ Paris yıllarında ve İstanbul'a dönüşünü takip eden zaman diliminde gerçekçi portre ve figür kompozisyonlarına ilgi duyan Hikmet Onat, zamanla Boğaziçi görünülerini değişmez bir konu alanı olarak benimsemiş, özellikle açık hava'da gerçekleştirdiği İstanbul manzaraları ile bir dönemin görsel niteliğini tuvallere taşımıştır. 1920'lerden sonra iyice şekillenen izlenimci duyarlılığını, modelle adeta içselleşen bir özdeşleşme ile

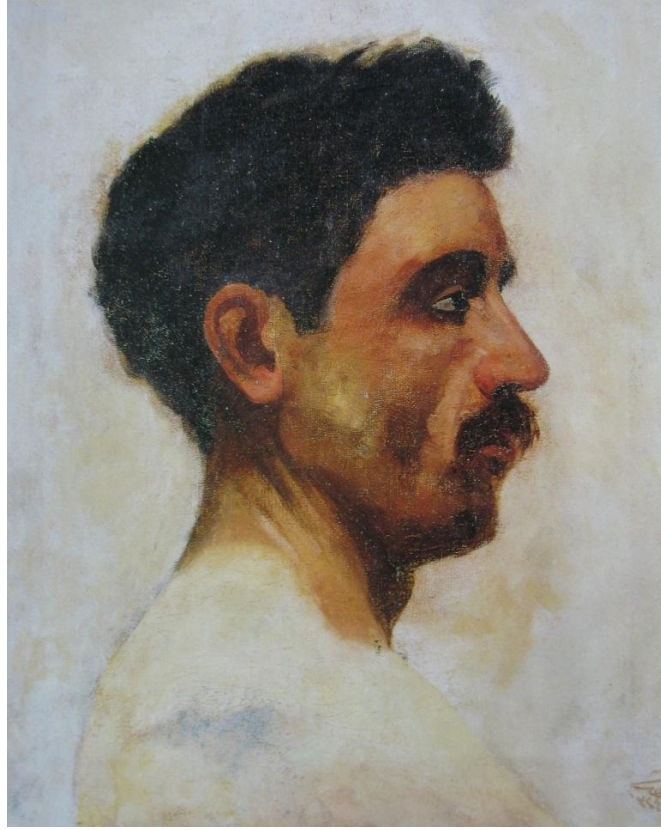
²²² Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age. 18,19.

²²³ Bedri Rahmi Eyüboğlu ve diğ., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler, Kültür Kitapları Serisi: 5.** (İstanbul: Ak Yayınları, 1982), 46.

²²⁴ age, 47, 48.

dinamik bir yapılaşma modeli haline getirmiştir. Doğaya bağlılığını, doğulu bir kabullenme içerisinde duygulu ve coşkulu bir atmosfer içerisinde yansıtmıştır.²²⁵

Hikmet Onat'ın sanat anlayışına konu ağırlığı açısından bakıldığında ise görünüş resimlerinin figür resimlerine göre çoğunlukta olduğu izlenir. Fakat buna rağmen ilk dönem gerçekleştirdiği yapıtlar, Köy Delikanlısı eserinde izlendiği gibi akademik gerçekliğe dayanan portreler ve insan figürünün yer aldığı büyük boyutlu kompozisyonlardır. Sanayi-i Nefise'de ve ardından Paris'teki Cormon'un atölyesinde çalıştığı resimleri, onun sağlam bir akademik eğitimden geçmiş olduğunu ispatlamaktadır.



Şekil 97: Hikmet Onat, **Köy Delikanlısı**, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 194.

Hikmet Onat'ın insan figürüne yönelik gerçekleştirdiği ilk çalışmaları savaş yıllarında yaptığı büyük boyutlu kompozisyonlardan oluşmaktadır. 1917'de,

²²⁵ Sağlam, **age**, 63.

muhtemelen Şişli'deki atölyede yaptığı, savaş yıllarının duygusal atmosferlerinden birini betimlediği “Siperde Mektup Okuyan Askerler” adlı eseri bu tür resimlerine örnek gösterilebilir.



Şekil 98: Hikmet Onat, **Siperde Mektup Okuyan Asker**, 145x120 cm, TÜYB,1917.

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 248

Sanatçı 1920'lere kadar büyük boyutlu, insan figürlerinden oluşan kompozisyon çalışmalarını sürdürmüş, daha sonraları İstanbul görünülerine ağırlık vermiştir. Sanat yaşamı boyunca tabiata bağlı kalarak çalışan sanatçı, başlangıçta yoğun bir izlenimci anlayış sergilemiş, daha sonra ise izlenimci renk anlayışıyla kendi iç dünyasını şiirsel bir dil ile ifade yoluna gitmiştir. Resimlerini hassas ve duygulu bir anlatımla doğanın renklerini ve ışığını en küçük ayrıntısına kadar gören bir ustalık içinde gerçekleştirmiştir.

Gerçek sanat anlayışını ortaya koyan manzaralarında, deniz ve tekneler sürekli kullandığı bir öge durumundadır. Kendisi durağan fakat renklerdeki coşku dolu görünümüleriyle deniz, teknelerin, ağaçların ve eski evlerin yansıdığı bir yüzeydir. Sanatçı insanı her defasında yeniden görürcesine heyecanlandıran bu resimleriyle İstanbul kıyılarının adeta bir belgesidir. Geniş fırça darbeleri ile oluşturduğu resimsel üslubu, içinde olduğu 1914 Kuşağı'nın ışık titreşimlerine dayanan resimsel anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır. Onun resimlerindeki bu üslup birliğinin gerçek kaynağı, sadece akademik ve izlenimci teknik ve geleneklere bağlı kalmaktan geçmiyor tabi ki, bize bu mistik atmosferleri sunan gücün, sanatçının kendi özgünlüğü ve bu duyguları dile getiren ruh dünyasının inceliğidir.



Şekil 99: Hikmet Onat, **Balıkçı Motorları**, 54x73 cm, TÜYB, 1952.

Mümtaz Sağlam, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1, Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004), 15.

1952 tarihli “Balıkçı Motorları” adlı kompozisyon ise, yine Hikmet Onat’a özgü biçem ve biçimleme farklılıklarıyla karşımıza çıkan etkili bir yapıttır. Boğaziçi’ndeki durağan nesnelere koyulan ve dolayısıyla boğaziçi görselliğinin ayrılmaz unsurları olan tekne ve sandalların, resmin solunda öbeleşen lekesel etkileri görülmeye

değerdir. Ufuk hattını resmin üst kısmına çekerek, büyük derinlikli bir alan yakalayan sanatçı, sol tarafta yoğunlaşan renk ve leke etkilerini sağ üst tarafta betimlediği hareket halindeki bir vapurla dengelemek istemiştir.²²⁶ Sanatçının manzara resimlerinde neredeyse hiç kullanmadığı, fırça vuruşlarından fark edilemeyecek kadar belirginliğini yitiren insan figürüne ise, doğanın cansız bir parçasıymış gibi yaklaşmıştır. Ancak bütün bu nesnel görüntüsüne rağmen, özgün bir yaklaşım sergileyerek bu görüntüyü neredeyse ıssızlaştıran, sözünü ettiğimiz duygusallığı ve mistik atmosferi belirleyen etkenler arasında, en önemli ifade kaynaklarından biri olarak konumlandırmıştır.

5.2.6. Feyhaman Duran

(1886, İstanbul – 1970, İstanbul)



Şekil 100: Feyhaman Duran

1914 Kuşağı ressamı arasında insan figürüne yönelik gerçekçi yaklaşımı ve özellikle portre alanındaki başarısıyla ünlenen Feyhaman Duran'dan söz eden bütün kaynaklar onun her şeyden önce bir portre ressamı olduğu görüşünde birleşilir.

1908'de Mekteb-i Sultani'den mezun olduktan sonra aynı okulda güzel yazı öğretmenliğine başlamış, daha sonra Abbas Halim Paşa tarafından resim öğrenimi

²²⁶ age, 64.

için 1911'de Paris'e gönderilmiştir. Burada önce Güzel Sanatlar Yüksekokuluna gitmiş sonra da Julian Akademisinde Jean Paul Laurens ve Paul Albert Laurens'in öğrencisi olmuştur. 1913-1914 arasındaysa Fernand Cormon'un atölyesinde çalışan Duran, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüştür.²²⁷ Yurtdışında aldığı akademik sanat anlayışın yanında kendi özgün karakterini ortaya koyarak, figürlerinde fırçanın rahat dolaştığı, renklerin plastik lekeler içinde birleştiği bir teknik kullanmıştır. Feyhaman'ın figürlerinde kendini belli eden özgün bir klasisizm anlayışı vardır ki, bu da onu, dönem arkadaşlarından ayıran önemli bir özelliktir.

Feyhaman Duran Çallı Kuşağı'ndan diğer arkadaşları gibi Fransız izlenimciliğinin etkileriyle yetişmiş, ancak bu etkilere yerel bir duygu ve renk atmosferi katabilmeyi başarmıştır.²²⁸ Yurtdışında aldığı sağlam akademik eğitim ve doğayı fotoğraflık bir gözle taraması sonucu ortaya çıkan sağlam ve güçlü deseninin ortaya koyduğu ifade yüklü anlatım, onun sanat anlayışını ve insan figürüne yönelik ifade ağırlıklı yaklaşımını ortaya koymaktadır. İnsanın adeta ruh halini yansıtan bu güçlü yaklaşım portrelerinde doruk noktaya çıkmıştır. Yakından tanıyıp izlediği kişileri model aldığı yapıtlarında ifade ağırlıklı bir içtenlik ve özgür bir anlatım egemendir. Oldukça serbest ve rahat fırça vuruşlarının oluşturduğu doğal etki, Hoca Ali Rıza ve eşi Güzin Duran'ın portrelerinde olduğu gibi resmini yaptığı kişinin karakterini belirlemiştir.

²²⁷ Sezer Tansuğ. “**Duran, Feyhaman**”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 1. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 484.

²²⁸ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 1860.



Şekil 101: Feyhaman Duran, **Güzin Duran'ın Portresi**, 46x37 cm, TÜYB

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994),131.

Bazı portre çalışmalarında ise kişinin mesleğine dair göndermeler yapan bir anlatım içine girmiştir. Akil Muhtar'ı kendi laboratuvarlarında ve Kâmil Akdik'i bir sülüs levhanın önünde canlandırmıştır. Feyhaman Duran figürlü bazı konularını da minyatürlerden kopya yoluyla çalışmıştır. İstanbul Deniz Müzesinde bulunan 1948 tarihli Kaptan-ı Derya Hayrettin Paşa'nın Kanunî Sultan Süleyman tarafından huzura kabulünü gösteren büyük boyutlu tablosu, Topkapı Sarayındaki Süleymannâme'den kopyadır. Piyale Paşa portresi de minyatürden çalışılmıştır. Feyhaman Duran'ın figürlü kompozisyonlar düzenlemede ise pek başarılı olduğu söylenemez. İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde bulunan "Ressamlar Grubu" adlı eserinde sanatçı, arkadaşlarının fotoğrafik benzerliklerini sağlamak konusunda özen göstermiş, ancak kişilerin oturdukları yerleri belirleyen perspektif kuruluşunu tam olarak sağlayamamıştır.²²⁹

²²⁹ Eyüboğlu ve diğ., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, age, 24.



Şekil 102: Feyhaman Duran, **Ressamlar Grubu**, 133x162 cm, TÜYB, 1921, İRHM

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Sanat Müzesi (Resim ve Heykel Müzesi / ICAM Geçici Sergi Salonları, Antrepo 5), **Elvah-ı Nakşiye'den Günümüze MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonlarından Seçkiler 1904-2014**. 15. Şubat – 15 Mart 2014

Sanatçının 1948-1950 yılları arasında sipariş üzerine fotoğrafın figürü modelleme gücünden yararlanarak betimlediği ve şu anda İstanbul Deniz Müzesinde bulunan bazı kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında 1948 tarihli “Mesudiye Gemisinde Top Talimi” eserini ve 1949’da yaptığı Atatürk ile Yugoslavya Kralı Aleksandr Dubrovnik’i birlikte gösteren kompozisyonu sayabiliriz. Yukarıda söz konusu figürlü düzenlemelerine kıyasla “Köpekle Oynayan Kız” adlı eseri insan figüründeki anlık bir duruşu sergileyen ifadenin yakalanması açısından oldukça başarılıdır. Sanatçının portre ve düzenlemeleri yanı sıra peyzajlarla natürmortları üzerinde de durmak gerekir. Eski peyzajlarında gözleme dayanmayan, yapay fırça vuruşları yansıtan bir anlatım görülür.²³⁰ Buna karşılık figürlü kompozisyonlarında ve portrelerinde, peyzajlarına ve natürmortlarına nazaran fırça vuruşlarının daha

²³⁰ age, 25.

serbest bir anlatım içinde şekillenerek, figürdeki ifadenin ve yaratıcı gücünün ortaya çıkardığı plastik etkilerin daha ağır bastığı görülür.



Şekil 103: Feyhaman Duran, **Köpekli Kız**, 95.5x160 cm, TÜYB, 1925

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003)

Feyhaman Duran'ın insan yüzünü resimleme hevesi ve bu anlamdaki ifadesel yaklaşımı daha ortaöğretim sıralarında belirlemiştir. Birçok kez karakalemle arkadaşlarının portrelerini ve karikatürlerini çizmiştir. Onun portrelerinde görülen kuruluş sağlamlığı, kuşkusuz, hat sanatına ve kaligrafiye verdiği önemden gelir. Her ne kadar kimi modern Türk ressamlarında görüldüğü gibi eski yazılar onu daha soyut çizgi kombinezonlarına, klasik desen anlayışından öteye götürmemişse de, biçim ve kütle ağırlıkları bakımından doğru yolda yürümesini sağlamıştır.²³¹ Ayrıca bu yaklaşım, onun figürdeki hareket ve ifade ağırlıklı betimlemelerine uygun düşerek, renk ve ışığın da uyum içinde sergilendiği bir bütünlük sağlamıştır.

²³¹ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age, 31.



Şekil 104: Feyhaman Duran, **Mavi Şalvarlı Kız**, TÜYB

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 155.

Geleneksel giysiler içinde resimlediği portre çalışması “Mavi Şalvarlı Kız” ise Duran’ın figür resimlerinde ulaştığı beceriyi ve başarıyı kanıtlamaktadır. Saçlarına atılmış kırmızı işlemeli örtü, mavi şalvarı ve açık sarı eteği ile temel renklerin vazgeçilmez uyumunu kullanmıştır. Baş, göz, gövde ve bakişların ayrımlı yönlere yönelmeleri de klasik portre hareketini izlediğini göstermektedir. Feyhaman Duran, Türk resim sanatı tarihinde portre ressamı olarak yer alır. İlk bakışta konu seçimine dayalı sıradan bir tanımlama olarak gelmesine karşın, Türk resim sanatı içinde bu nitelendirmenin önemi çok büyüktür. Özellikle daha başlangıç aşamasında bu tanıma girmenin ne denli değerli olduğu düşünülmelidir. Geleneklerinde insan tasvirinin kısıtlandığı bir toplumda yetişen ve henüz benimsenmekte olan bir sanat dalında

çalışan bir ressamın portreye yönelmesi, gerçektende atılımcı ve cesur bir yaklaşımdır.²³² Kendi deyimiyle “kalıp” ve “anlam” olarak ifade ettiği bu iki resimsel değeri, figür ve portrelerinde birleştirmeye çalışmaktadır. Onun portrendeki üstünlüğü, bu iki ögenin kaynaşmasından kaynaklanmaktadır. Bu plastik değerleri bir bütünlük içinde sunduğu figürlerinin ve portrelerinin başka türlere üstün oluşunun, bu değerlerin kendine özgü bir dille aktarılmasıyla yakın ilgisi olduğu açıktır.

5.2.7. Hüseyin Avni Lifij

(1886, Samsun – 1927, İstanbul)



Şekil 105: Hüseyin Avni Lifij

İnsan figürünün hüzünlü ve sembolik yönlerini simgeci bir yaklaşımla ifade ederek lirik resimler gerçekleştiren sanatçı, figür ve portrelerini içe dönük bir yapısalılık içinde ısrarlı bir yaklaşımla ele almış olması bakımından dönem arkadaşlarından ayrılmaktadır. Resimlerini de etkilediği görülen sanatçının lirik ruh hali, onun ressamlığını ilginç sonuçlara ulaştırmıştır. Türk resim sanatıyla ilgili birçok kaynakta, onun bu sanatsal derinliğinin kaynağı olan duygusal özelliğine değinilmiş ve özgün kişiliğinin oluşturduğu bu hüzünlü yapısı defalarca vurgulanmıştır.

²³² Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, age, 154.

Dönemin güzel sanatlar akademisi müdürü Osman Hamdi Bey, Lifij'in sanatıyla yakından ilgilenmiş, Halife Abdülmecid tarafından Avrupa'ya gönderilecek olan öğrencilerin seçimine katılarak Lifij'i ısrarla önermiştir. Sanatçı önce bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiş, daha sonra 1909'da Fransa'ya gönderilmiştir. 1909-12 arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un atölyesinde çalışan Lifij'in sanat anlayışı bu dönemde olgunlaşmıştır.²³³



Şekil 106: Hüseyin Avni Lifij, **Otoportre**, 41x30.5 cm, TÜYB.

Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 103.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkin olan ressamların üslûp çabaları arasında, en başta sözü edilmesi gereken sanatçının Avni Lifij olduğu söylenebilir. Lirizm'in doruğunda sayılabilecek üstün bir renk yeteneğiyle, sağlam bir desen gücünü bir

²³³ N. Arslan, "**Avni Lifij**" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1116.

arada yürütebilen ender sanatçılardandır.²³⁴ Türk ressamaları arasında “otoportre” türünün özelliklerini, başka resimlerine de yansımış olan melankolik bir yapısallığı, ısrarlı bir yaklaşımla ele almış olması bakımından çağdaşlarından ayrılmaktadır. Bir bölümü desen, bir bölümü yağlıboya olarak tasarımlanmış olan bu otoportreler, sanatçının başka kişileri konu alan portrelerinden farklı boyutlar içerir, biraz dalgın ve içine kapanık sanatçı imgesini, bohem resamlara özgü bir duyumsallıkla yansıtmıştır.²³⁵

“Bu otoportreler içinde, 1908-1909 tarihlerini taşıyan ve sanatçıyı sağ elinde tuttuğu şarap kadehi ve ağızında pipoyla gösteren portre, en çok bilinenidir. 19. yüzyıl Avrupalı ressamaların bizzat yaşayarak, çevrelerini saran zorlukları aşmaya çalışarak betimledikleri bir tarzın, Avni Lifij’e ait bu ve benzeri otoportrelerde bir yansıma bulmuş olması, çağdaş sanat imajı yönünden oldukça dikkat çekicidir. Ağızında sigarasıyla, başında sanatçı beresiyle bu portre, bir önekinde oranla daha düzenli bir yaşamın, sanatçı çehresinde beliren göstergesi olarak alınabilir.

Örneğin Şeker Ahmet Paşa’yı, elinde fırçasıyla tuvali başında poz verirken gösteren otoportreyle karşılaştırıldığında, Avni Lifij’e ait otoportrenin duruş, bakış ve giyimiyle daha çağdaş bir sanatçı imajını dışa vurduğu, bunun da resmin yapıldığı 1900’lü yılların başlarındaki Tanzimat yenileşmesinden ve o dönemde devlet politikasına dönüşen batılılaşma çığırından kaynaklandığı kuşkusuzdur.

Lifij’in öteki portrelerinde, model aldığı kişilerin yüz hatlarına yansıyan kişisel yapılarını vurgularken fazlaca öne çıkarmadığı titiz gözlemini, daha çok bu ve benzeri otoportreler üzerinde yoğunlaştırması, kendi kişiliğine ilişkin saptamaların önemsendiği kanısına götürebilir bizi. Ama herhangi bir abartı söz konusu değildir. Bir sanatçının kendi çehresini gözlemlerken yakalayabileceği fiziksel ve ruhsal motifler, Avni Lifij’in bu otoportresinde de bulgulanmış değerler olarak kendini gösterir.”²³⁶

Avni Lifij yapıtlarındaki özgünlüğü ve uzağı gören teknik gücüyle her eserinde farklı bir mana derinliğini ortaya çıkarabilen ayırıcı bir sanat kişiliğine sahiptir. Bu anlatım gücünün dayanağı olan renk sistemi ise genellikle empresyonist buluşlara dayanmaktadır, fakat empresyonistlerden farklı olarak figürlerinin tenlerindeki gölgeli loş ışıklar, sarı, turuncu ve kırmızı renkler onun bu gizemli sanat anlayışına ve entelektüel mizacına ince ve duygulu şair bir ruh da eklenmektedir.

Sanatçı Paris’e sanat öğrenimine gönderilmeden önce çağdaşları gibi İzlenimciliğe yaklaşan üslubu Paris’te bulunduğu dönem içinde fazla değişmemekle birlikte, hocası Cormon’dan ve Avrupa’daki çağdaş akımlardan da çok etkilenmiştir. Lifij, Cormon’un atölyesindeki eğitim doğrultusunda İzlenimci anlayışın ışıklı yüzeylerini ve renk anlayışını benimsemiş, figürün doğasına sadık bir yaklaşım ve gerçekçi

²³⁴ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, age, 373.

²³⁵ Kaya Özsegin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 102.

²³⁶ age, 102.

anlayışta çalışmıştır. Bu yıllarda özellikle simgeci ressamın yapıtlarıyla da yakından ilgilenerek bu eserlerden büyük ölçüde etkilenmiştir.²³⁷ Bu etki onun sanat anlayışını daha sonraki yıllarda değiştirecek kadar tesirli olmuştur. Sanat anlayışında sonradan ortaya çıkan bu simgeci yaklaşım özellikle figürlü düzenlemelerinde ve portrelerinde lirik bir ifadeyle sunulmuştur. Ayrıca Avni Lifij'in portrelerindeki gerçekçi anlatımlar onun güçlü bir desen ustası olduğunu da kanıtlamaktadır.



Şekil 107: Hüseyin Avni Lifij, **Alegori**, 160x200 cm, TÜYB, İRHM.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 65.

Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız simbolistlerinin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır.²³⁸ Daha çok gece ışıkları ve hüzünlü bir atmosfer içinde, acı yüklü figürlerin betimlendiği kompozisyonları ise izlenimci bir yaklaşımı anımsatsa da, bu yapıtlarındaki doğa, izlenimcilerin bilimsel renk çözümlerleriyle baktıkları doğadan farklıdır. İzlenimcilerde verilmek istenen

²³⁷ Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 1116.

²³⁸ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 162.

etki, ışığın bir anlık değişimiyle yakalanan bir zaman kesitidir. Lifij ise, renkleri ustaca kullanarak, ışığın gizemli etkisiyle şiirsel bir atmosfer gerçekleştirmiştir. Işığı renklere ayrıştırmasıyla izlenimci, özellikle figürlü kompozisyonlarındaki kurgu ve desenleriyle, akademik konuları ele alış biçimiyle de simgeci bir tutum içinde olmuştur. Ancak bütün bu özelliklerin bireşimi niteliğindeki sanat anlayışı sonuçta daha çok simgecilere yaklaşmaktadır.

Sanatçının en ünlü yapıtlarından olan “Alegori” ve “Karagün” adlı resimlerinde ve benzer yapıtlarında kullandığı, özellikle sarı, turuncu ve kırmızı tonlar, figürlerindeki simgesel anlatımını daha da güçlendirmiştir. Piramidal bir kompozisyon içine oturtmuş olduğu çıplak figürlerle acıya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Simgeci bir anlatımın egemen olduğu bu resimlerde sanatçı, kahramanlık, şehitlik, gazilik gibi kavramların yerine insanların çektiği acıyı, dramı ve sefaleti bütün iç derinliğiyle yansıtmıştır.²³⁹ Lifij, insan figürüne yönelik yaklaşımlarında, anlatımcı ve içedönük bir yaşamı ifade etmeye çalışmasıyla genel olarak figürde izlenimci bir yaklaşım benimseyen kuşağın diğer sanatçılarından belirgin bir şekilde ayrılmaktadır.



Şekil 108: Hüseyin Avni Lifij, **Karagün**, 93x118 cm, TÜYB, ADRHM.

Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 108.

²³⁹ Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 1116.

“Lifij bazen empresyonist, bazen romantik veya sembolisttir. Alegori adlı çalışması ise onun sembolist ve simgeci anlatımına örnek oluşturmaktadır. Savaşın yarattığı acıları alegorik çıplak kadın figürleriyle simgesel bir dille anlatmaktadır. Kompozisyonun tam ortasında biri yaşlı ve yarı çıplak, ikisi genç ve çıplak kadın figürleri yer alıyor. Sol tarafta yaşlı bir adamla yere yığılmış kalmış bir at ve araba tekerleğiyle sağda evler ve diğer figürlerle kompozisyon tamamlanıyor. Savaşı, savaşanların yerine sivil halkın çektiği acılarla, yokluk ve çaresizlikle vermeye çalışmaktadır. Konunun dramatizmini tablonun genelini kaplayan buğulu görünüş ve kullandığı kızıl sarı renklerle güçlendiriyor, düşünce ve duygu yoğunluğu sağlıyor. Soldaki yaşlı adamın tüm olumsuzluklara rağmen ayakta durmaya çalışması, henüz umudun kaybedilmediğini simgelemektedir.”²⁴⁰

Avni Lifij’in yazarlığı üstünde de biraz durmak gerekli. Türk resminin, çağa göre geri kaldığını, çağına uymadığını “Asrımız ve Sanatımız” adlı yazısında, figürün heykel olarak oransız kullanımına ve bu anlamdaki olumsuzluklara yönelik eleştirilerini ise Vakit gazetesinin 22 Nisan 1926 sayısında Sarayburnu’na dikilen Atatürk anıtı üzerinden şu şekilde ifade etmiştir:

“...Ve şimdi hepsi (bütün memleketler) 20 inci asrın sanatını aramakla meşguldür. Bugün milletlerarası bir şekle girmiş bulunan bütün bu incelik asrı, incelik mücadeleleri arasında Türkiye’nin durumu nedir, ne olmalıdır ve bu gidişle ne olacaktır. Her memleketin asrı sanat bahsini bir karara bağlamaya ve milletlerarası güzellik şerefini kurtarmaya çalıştığı şu sıralarda Türkiye Maarif Vekâletinin sanayii nefise işlerine lâyük olduğu ehemmiyeti vermesi gerekir.

“Güzellik yalnız bir şeye dayanır, mantık, her şeyin görünüşündeki tabilik. Her ne ki bu ölçüden uzaklaşır (gayrı bedii) bir görünüşe bürünür. Bu başlangıçtan sonra sözü asıl konumuz olan heykele getirelim. Sarayburnu’na dikilecek heykel hakkında şimdiye kadar haylica söylendi ve yazıldı. Fakat eser meydanda yoktu. Gazi Paşa’nın yalnız etüdünü görmüştüm. Ona göre fikir yürütmek haksızlık olurdu. Bugün heykel olacağı kadar olmuş ve kaidesinin yanına konulmuş bulunuyor.

Gittim. Gülhane Parkı’nı ikiye ayıran demiryolunun üzerinden gecen taş köprüünün öbür yanına varınca, heykel yeni tunç rengiyle göründü. Meğer bu taraf en iyi cihetiymiş. Kollar ve bacaklar ve vücut arasındaki nisbetler son derece uygunsuzdur. Hâlbuki Gazi Paşa’nın vücudu pek mütenasip ve hareketleri yumuşak ve ahenklidir. Eserin orijinalini, yani Gazi Paşa’yı gözümün önüne getirdim. Heykelin bütün kitlesini etrafında dolaşa dolaşa kıyasladım. O kadar güzel bir modelden o derece güzel olmayan bir eser meydana getirişe hayret ettim. Binaenaleyh bu defaki eserin dikilmemesi en uygun bir harekettir.”²⁴¹

Lifij, İnsan figürüne yönelik güçlü deseni, lirik anlatımları, ölçülü ve romantik yorumlarıyla döneminin sanat anlayışına ayrıcalıklı yaklaşımlar getirerek, Türk resminde o güne kadar görülmemiş ruhsal ve dramatik yönlerin ağır bastığı özgün bir sanat kişiliği ortaya koymuştur.

²⁴⁰ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 344.

²⁴¹ Berk, **Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age, 38.

5.2.8. Namık İsmail

(1890, Samsun – 1935, İstanbul)



Şekil 109: Namık İsmail

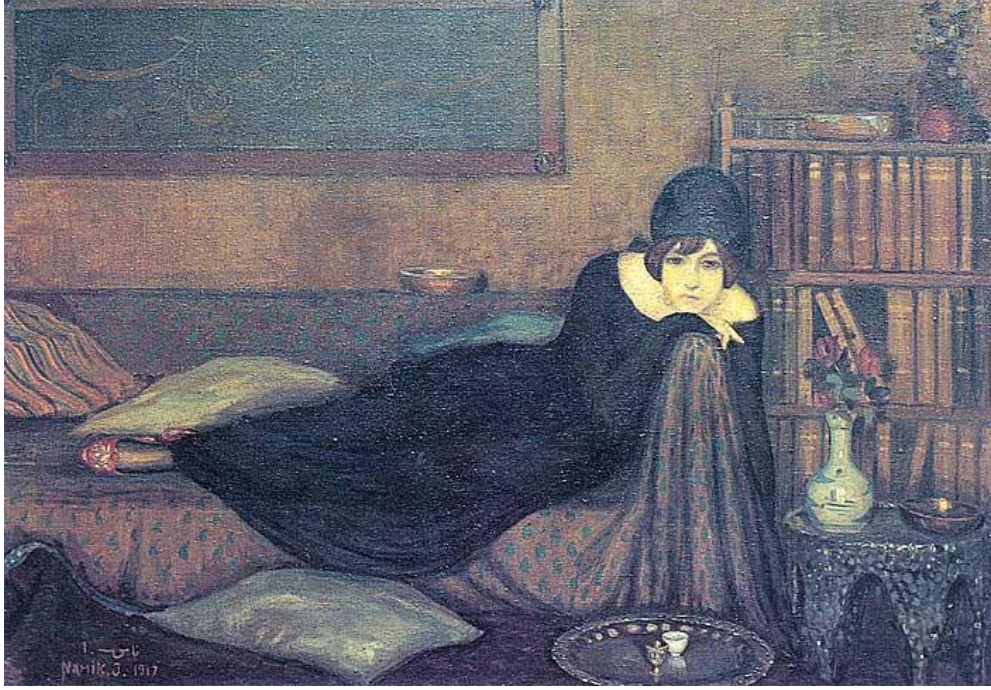
Resimlerindeki gerçekçi figürleri ve portreleriyle tanınan Namık İsmail, 1912’de Mekteb-i Sultani’den ayrılarak Paris’e gitmiş, önce Julian Akademisi’nde, sonra da Fernand Cormon’un atölyesinde öğrenim görmüştür.²⁴² İstanbul’a döndükten sonra hükümet tarafından savaş resimleri yapılması amacıyla Şişli’de açılan atölyede 1914 kuşağının diğer sanatçılarıyla birlikte çalışmıştır. 1918’de bu yapıtlarla Berlin ve Viyana’da sergiler düzenlemekle görevlendirilen Celal Esad Arvesen’le birlikte Almanya’ya giderek bir süre Berlin’de kalmış, burada Lovis Corinth ile Max Liebermann’ın atölyelerinde çalıştıktan sonra 1919’da tekrar Türkiye’ye dönmüştür.²⁴³

Namık İsmail, olağanüstü ve yaratıcı olarak tanımladığı, ama yine de bir işçi olarak gördüğü sanatçı kavramına, manzara portre ve nü figürler gibi birbirinden farklı konuları işleme açısından bakmaktadır. Sanatçı kapalı mekânlarda betimlediği modellerini, kendi kuşağının ressamlarında sürekli işlendiği gibi, ışığın nesnelere canlı kılan etkisi altında değil, aksine, mat bir ışığın her şeyi donuklaştırdığı bir

²⁴² Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 1334.

²⁴³ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, age, 4136.

ortam içinde yansıtmayı tercih etmiştir. Onun figürlerinde ışığın bu niteliksel farklılığı, insan figürüne yönelik ilk dönem resimlerinden biri olan “Sedire Uzana Kadın” adlı çalışmasında bile harekete alışılmamış bir gerçeklik katarak, gerçeklikle kurgu olan görüntü arasında ortaya çıkan farklılığı kendine özgü bir dille ortadan kaldırmıştır. Şiirsellik ve düş gücünün egemen olduğu bu tabloda, yalnızca figürün yüzünde odaklanmış olan ışık, kompozisyonun etkinliğini büyük ölçüde arttırmıştır.



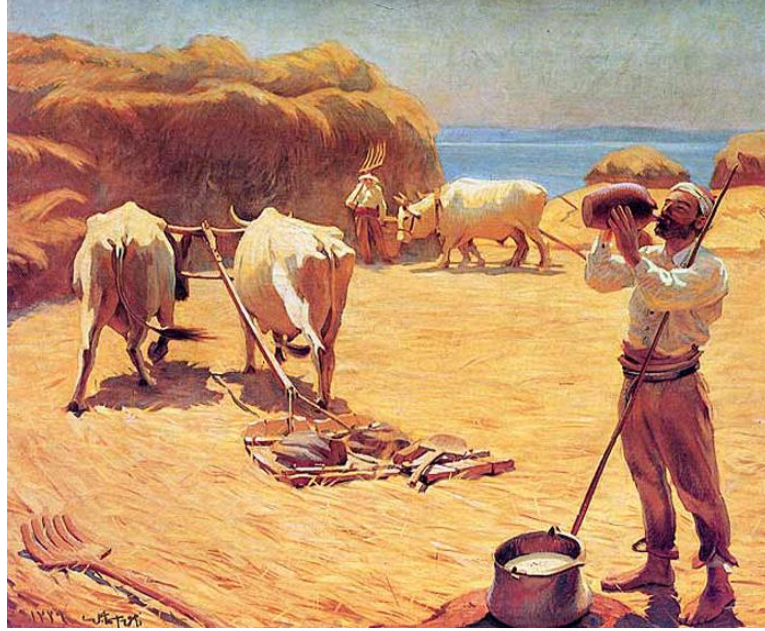
Şekil 110: Namık İsmail, **Sedire Uzanan Kadın**, 131x185 cm, TÜYB, 1917

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 67.

Kuşağının diğer sanatçıları gibi Fransız İzlenimcileri’nden etkilenmiş, ancak hiçbir zaman saf bir izlenimci olmamıştır. Resimlerinde izlenimci ilkelerden yola çıkarak dışavurumculuğa yaklaşan bir tutumun izlediği görülür. Manzaralarında kimi zaman uyumlu soğuk renkler kullanarak, uçucu, hafif fırça vuruşlarıyla izlenimcilerin ışıltılı etkisini elde etmiş, kimi zaman da parlak renkler ve karşıt tonlarla, yoğun bir boya hamuru ve kalın fırça vuruşlarıyla dışavurumculuğa yaklaşan bir teknik uygulamıştır.²⁴⁴

²⁴⁴ Age, 4136.

Figürde gerçekçi bir tavır içinde olduğu görülür. Namık İsmail'in figür ve portreleri, yapıtları arasında önemli bir yer tutar ve sanatçının gerçekçi yönünü yansıtır. Çok sayıdaki deseni ve figürü incelendiğinde sanatçının insan figürü anatomisi üzerine çalışmalar yaptığı, insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi gözlemlediği görülür.²⁴⁵ Portre ve çıplak figürlerin ağırlıkta olduğu resimlerinin temelinde güçlü bir desen anlayışı yatmaktadır. Bu yapıtlarında figürdeki hareket ve ışık, kompozisyonlarının en önemli öğesidir. Yaptığı çok sayıda desenle, figürü alışılmış pozların dışında, sanki her an hareket edecekmiş gibi son derece doğal bir duruşta betimlemiştir. Manzara ve natürmort gibi harekete en az olanak veren türlerde bile nesnelere durağan değildir. Işık ise hareketin vurgulandığı ana temanın üstünde odaklanan bir ışın olarak verilmeye çalışılmıştır.²⁴⁶ Onun çalışmalarında insan figürü, seçkin bir anlatıma, çağdaşlarından farklı bir dinamizm serbestliğine kavuşmakla birlikte, manzara ve çıplak türüne giren çalışmalarında kullandığı renk ve biçim tekniğiyle yer yer Alman izlenimcilere de yaklaştığı görülür.



Şekil 111: Namık İsmail, **Harman**, 165x201 cm, TÜYB, 1923, İRHM

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 67.

²⁴⁵ Rona, **age**, 1334.

²⁴⁶ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, **age**, 4136.

Sanatçının, Harman, Atatürk ve Köylüler, Köylü Aile gibi kırsal kesimin yaşam biçimlerini ele aldığı gerçekçi figürlerin betimlendiği resimleri ise daha çok dönemin toplumsal konuları üzerine yoğunlaştığını gösterir. Figürlerindeki dinamizmin kaynağı olan hareket ve ışık aslında Namık İsmail'in tüm yapıtlarının ortak özelliğidir. Ana temanın üstünde odaklanan bir ışık huzmesi altında cansız varlıklar bile durağanlıktan sıyrılarak canlanır. “Harman” eserinde çiftçinin su içişi, bize o anın duygusunu ve güneşten gelen bunaltıcı sıcaklığı hissettirdiği gibi.²⁴⁷ Açık hava ışığını en iyi kullandığı resimlerinden birisi olan bu yapıtta, kızgın öğle güneşinde tarlada hasat yapan köylüleri betimlemiştir. Sanatçı kızgın güneşin anlık sıcaklığını son derece etkili bir şekilde hissettirmektedir. Kompozisyondaki ana figürün su içer pozisyonunda betimlenmesi ve hareketindeki doğallık öğlen sıcağını oldukça etkili bir şekilde vurgulamaktadır.



Şekil 112: Namık İsmail, **Mediha Hanım'ın Portresi**, 63x58 cm, TÜYB, 1920

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 68.

²⁴⁷ Rona, age, 1334.

Son derece gerçekçi bir bakış açısıyla modelinin ifadesini ustaca yakaladığı kendi eşi Mediha Hanım'ın ve diğer portre çalışmasında ise, modelin kişisel benzerliklerinin ötesinde, ruh hallerini de yansıtabilmiştir. Figürün karakteri ve yüz ifadesine yönelik bir tutum içinde olduğu portrelerinde, belirgin bir arka plan yerine tarafsız bir zemin kullanmasıyla da dikkatleri figürün yüzü üzerinde toplamayı başarmıştır.

Namık İsmail, Türk resim sanatında döneminin sınırlı sanat hareketleri içinde figürde kişisel üslûp ayrımlarının gözle görülür bir şekilde belirginlik kazanmasını sağlamış, insan figürünün harekete ve ışığa bağlı doğal ve ifadesel gerçekçiliğini büyük bir ustalıklarla gün yüzüne çıkarmıştır. Namık İsmail, figürlerinin duruş ve vücut hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkan ifadeye yönelik, dönemin sanat anlayışını aşan önemli farklılıklar sergilemiştir.

6. 1923 - 1960 CUMHURİYET DÖNEMİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA İNSAN FIGÜRÜ

6.1. Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının İnsan Figürüne Yaklaşımı

Cumhuriyet öncesinde başlamış olan batılılaşma yönündeki girişimlerle, Cumhuriyet dönemindeki sanatsal oluşumlar ve bu gelişmelerin sanatçılara yansıyan boyutları birbirine sebep sonuç ilişkisi içinde bağlantılıdır. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından devlet yönetiminin ve kurumlarının üzerinde durdukları konulardan biri de sanat alanında çağdaş ve gelişmiş ülkelerin seviyesine ulaşmak olmuş ve bu hedef doğrultusunda büyük gayretler gösterilmiştir. Cumhuriyet dönemi, sosyal hayattaki birçok değişimi beraberinde getirdiğinden, batılı resim tekniklerinin benimsenmesi sonucunda sanat alanındaki dönüşümler de yeni bir boyut kazanmıştır. Zaman içinde resim sanatının gösterdiği gelişmeler doğrultusunda, daha etraflı yorumlar yapılarak, farklı görüş ve yaklaşımların bir araya gelmesi yeni bir evreyi başlatmıştır. Sanatta ilerleme yolunda batılı anlamdaki tekniklere bağlı, Batı dünyasının ortaya koyduğu örnek gelişmelerin model olarak benimsenmesi, çeşitli sanat anlayışlarına bağlı olarak bu dönemde de çok yönlü etkinliğini sürdürmüştür.

Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından 29 Ekim 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin "Kuruluş" yıllarında Çallı Kuşağı ressamlarının baskın ve yönlendirici etkileri görülür. Bu yıllarda Anadolu ressamlarımızca henüz keşfedilmemiştir ama kuruluşuyla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nde sanat alanındaki gelişmeler hızlı bir şekilde geleceği biçimlendirmeye başlayacaktır.²⁴⁸ Devlet yönetiminin sosyal gelişmeler içinde özellikle sanata verdiği önemi, Meclis-i Mebusan binasının Güzel Sanatlar Akademisi'nin kullanımına vermesi, eğitimeci olarak yurtdışından uzman sanatçılar getirilmesi ve sanat alanındaki yenilikçi girişimlere diğer reformlardan önce başlanmış olması bunu açık bir şekilde göstermektedir.

²⁴⁸ Ayan, age, 44.

“Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi adını alır. 1932-1933 öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsü resim-iş bölümü açılır, Atatürk, anıt ve heykel yapımına önem vererek, Cumhuriyet’in heykeltıraş kuşağının yetiştirilmesini destekler. 1924 yılından itibaren resim ve heykel sergileri açılmaya başlar. Halkevleri Resim ve Heykel Sergileri (1936-1938), Ankara Halkevleri Birleşik Resim Heykel Sergileri (1937-1938) önemli etkinlikler olarak sanatın tarihine yazılır.”²⁴⁹

Çeşitli sanat etkinliklerinin, resim çalışmalarının ve sergileme düzenlemelerinin yanı sıra sanat ve özellikle resim sanatı üzerine tartışmalar da çoğalmış ve bu konuda çeşitli yayınlar da yapılmaya başlanmıştır. Gazete ve dergi gibi basılı kaynaklarda sanatçılar yorumlar yapmışlar ve kendi sorunlarını dile getirmişlerdir. Cumhuriyet döneminin ilk on beş yılı içinde güzel sanatlar alanlarında devrim olarak adlandırılacak programlar geliştirilerek, uygulama olanağı üzerinde durulmuştur. Güzel sanatların çeşitli alanlarında okuyan öğrenciler programlı bir şekilde yönlendirilerek bu kapsam içinde başarılı olanların devlet eliyle sanat eğitimi almak üzere yurtdışına gönderilmesi sağlanmıştır.

Cumhuriyet’in ilanından kısa bir süre sonra 1924 yılında yurt dışına sanat öğrenimine gönderilenler arasında, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Refik Epikman Cevat Dereli gibi önemli beş ressam bulunması da güzel sanatlara verilen önemin ayrı bir göstergesidir. Bu uygulama diğer yıllarda da devam etmiş, yalnız resim sanatçılarına değil güzel sanatların başka dallarında da yetenekli gençlere de yurt dışında eğitim olanağı sağlanmıştır.²⁵⁰

Bu sanatçılar yurtdışında öğrenim gördükleri süre içinde yabancı bir ülkede kendilerini ispatlama yolunda çeşitli zorluklarla mücadele etmişlerdir. Yoğun bir çalışma temposu içinde oldukları atölyelerinde yeni biçemler, yeni teknikler öğrenmiş ve yeni sanat anlayışlarıyla yoğrulmuşlardır. Araştırma ve incelemelerin sürekliliği içinde sanatın özünü çözümlmeye çalışan girişimlerde bulunmuşlardır. Bu ressamların yurda dönüşlerinden sonra içinde bulunacakları her türlü sanatsal etkinlik eskiyi değil, doğal olarak içinde yoğruldukları dönemin yeni sanat anlayışlarını temsil etmiştir.

Cumhuriyet dönemi sanat anlayışına, sanat toplulukları eksenli bakıldığında ise yüzyılın başında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşuna yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden

²⁴⁹ Kıymet Giray, **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 17.

²⁵⁰ **age**, 18.

şekillendirmeye başlamıştır. Artık sanatçılar, ortak etkinlikler etrafında birlik oluşturmaktan daha fazla istek ve özlemlere sahip olacaklardır. Sanat alanındaki diyalektik gelişiminin ortaya çıkardığı Cumhuriyet dönemi sanat topluluklarındaki bu yeni anlayışlar, artık yalnızca etkinlik gösterme çabalarından çok, farklı bir üslup çerçevesinde toplanma biçimindedir. Özellikle 1928 yılıyla birlikte Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla doğan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasıyla bu doğrultudaki çabalar pekişmiştir.

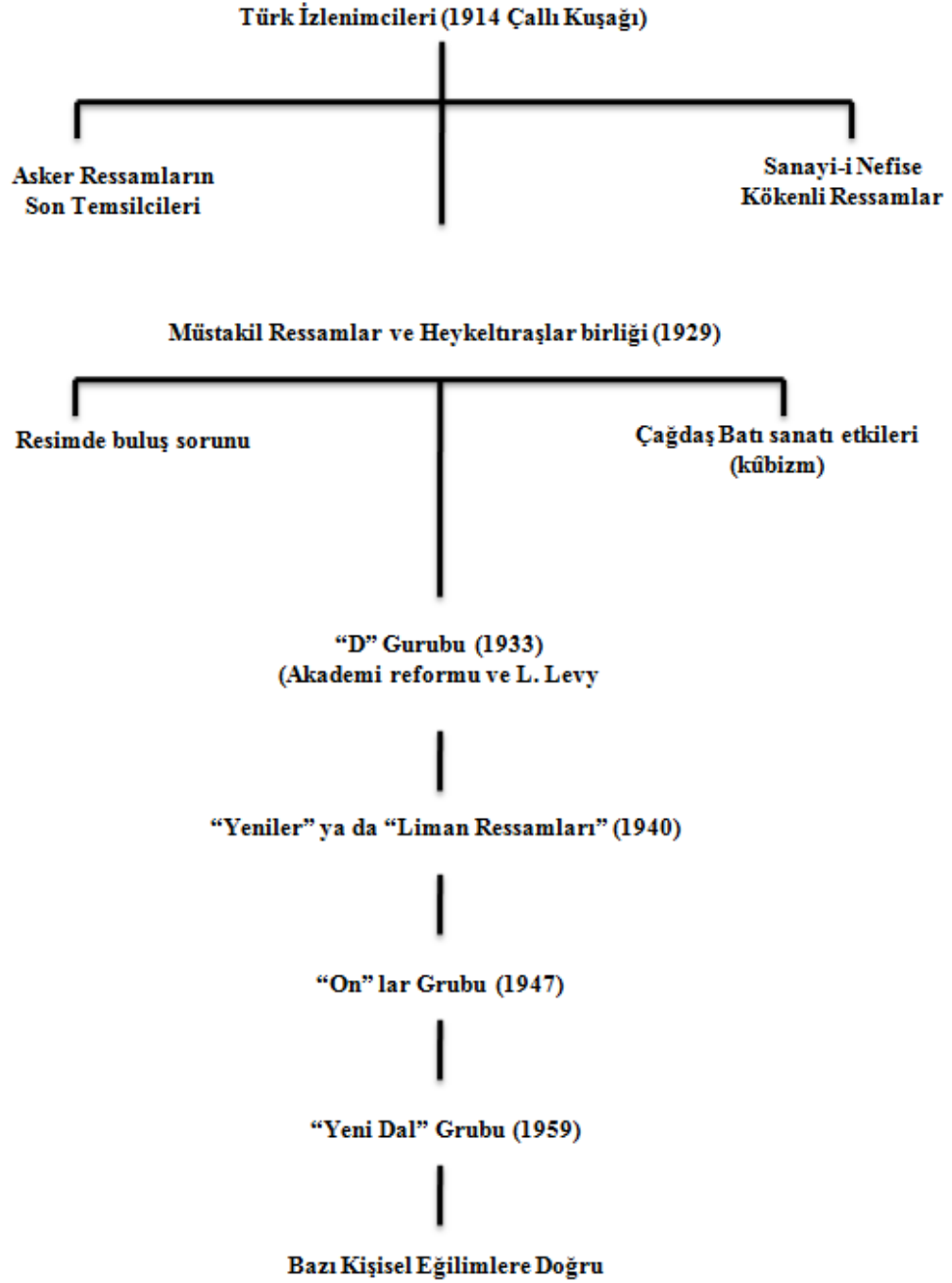
“Avrupa'daki sanat eğitimlerini tamamlayarak 1928'de yurda dönen Refik Epikman, Cevat Dereli Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Zeki Kocamemi gibi ressam ile, Ratip Aşir Acudoğu gibi heykeltıraşların 15 Nisan 1929 tarihinde kurduğu “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” artık kurumlaşma aşamasını tamamlamış Türk resminin yerel döneminin bir sanatçı birliği olarak ortaya çıkar. Kurucuları Osmanlı döneminde doğmuş ve Osmanlı döneminde etkinliklerine başlamış olan bu topluluğa Cumhuriyet'i temsil eden bir anlayış egemen olmuştur. Ancak, Sanat alanında bir Cumhuriyet Kurumu olmasına rağmen birliğin pek çok üyesi özellikle kurucuları hem erken Cumhuriyet hem de ilk Osmanlı pentür ressamı kapsamında incelenmektedir.”

“Çağdaş anlamda Türk resim sanatına ilk grup anlayışını getiren “Müstakiller” hareketi, Türk Resim Sanatına, Avrupa sanatının hızlı değişen evrelerinin yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışlarını getirmiştir. Birlik üyeleri, değerler karmaşası ve çekişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınarak ortak etkinlikleri amaçlamışlardır. Bu amacı kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayış doğrultusunda birleşen ve bu anlayışın çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren grup kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmışlardır. Türk resim sanatında, çağdaş, oluşumların ortaya çıkış mantığı da ilk kez bu dönemde birlikte görülmüştür.”²⁵¹

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı, yeni sanat anlayışlarının ekseninde gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını ve kişisel eğilimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmiştir. Grubun, çeşitli görüş ve üsluptaki sanatçıyı bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ileride ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine zemin hazırlaması bakımından iz bırakmış bir harekettir.²⁵² Çağdaş Türk resminde, 1914 Çallı kuşağının ardından 1960'lara kadar birbirini izleyen yeni sanatçı topluluklarının kurulduğu görülür. Bu toplulukların ortaya koyduğu sanat anlayışları ve insan figürüne yönelik çeşitli yaklaşımların Türk resim sanatına önemli yenilikler kazandırdığı bir gerçektir.

²⁵¹ Başkan, *age*, 74.

²⁵² *age*, 77.



Tablo 3: Türk İzlenimcileri, (1914 Çallı Kuşığı) sonrasında, Cumhuriyet döneminde kurulan ressam topluluklarını gösteren tablo.

Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi*, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 49.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nde insan figürüne yönelik yaklaşımlar her sanatçıda farklı özelliklerle kendini göstermiş, çoğu zaman da birbirine aykırı etkiler içinde olmuşlardır. Figüre yönelik bu yaklaşımların bazıları, Realizm, Ekspresyonizm ve Kübizm gibi dönemin etkin sanat anlayışlarının ortaya koyduğu kurallar doğrultusunda şekillenmiştir. Mahmut Cüda ve Şeref Akdik figürde realist bir yaklaşım benimsemişlerdir. Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit romantizme yönelirken, Refik Epikman ise kübist bir yaklaşım sergilemiştir, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi de Alman ekspresyonizminin etkilerini yansıtmışlardır.²⁵³



Şekil 113: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1931'deki 4. Sergisi. Mahmut Cüda, Hadi Bara, Nurettin Ergüven, Refik Epikman, Cevat Dereli, Fahri Arkunlar. Önde: Havva Heykeli, Arkada: Bedia Baş.

Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997), 55.

Ürettikleri yapıtlar, insan figürüne yönelik kompozisyonlar üzerinde yoğunlaşırken, portre, peyzaj ve natüremortlar da çalışmışlardır. Yurtdışındaki öğrenim gördükleri atölyelerde öğrendikleri hemen hemen her türlü üslubu denemişlerdir. Bu

²⁵³ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age, 46.

ressamların içinden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin ürettiği büyük boyutlu figür resimleri, onların modern sanat akımlarından herhangi birine bağlı kalmadan, dönemin tüm sanat akımlarını özümseyip çok yönlü özgün bir yaklaşım benimsediklerinin kanıtı olmuştur.

Yeni sanat anlayışlarının kendini yavaş yavaş göstermeye başladığı Cumhuriyet döneminin daha ilk yıllarında, geçmişte figür resmi üzerinde yoğun etkilerine şahit olduğumuz, empresyonist anlayıştan, ışığın oluşturduğu etkiyle renklerin göz alıcı parlaklığından vazgeçilmiştir. Kendilerinden önceki 1914 kuşağının uyguladığı empresyonist üslubun getirdiği yaklaşımla figürlerinde desene ağırlık vermemelerine karşın, Cumhuriyet dönemi sanatçıları figürde desenin gücünü yeniden hissettirmiş ve yapıtlarında etkili bir şekilde kullanmışlardır. İnsan figüründe konstrüktif desen gücünün hâkim olduğu, geometrik inşa tekniğine bağlı özgün yaklaşımlar sergilemişlerdir.

Nurullah Berk, “D Grubu” ile birlikte etkisi daha da artan insan figürüne yönelik desen eksenli bu yeni inşacı yaklaşımı ve gelişmekte olan diğer sanat anlayışlarına şu şekilde yaklaşmaktadır:

“Türkiye'nin 1914 harbi ve bilhassa İstiklâl mücadelesinden sonra Garp kültürü ile tesis ettiği sıkı bağlar, bu kültürü tanımak hususunda gitgide artan gayret, Türk sanatkârlarını Avrupa sanatının muhtelif cereyanları ile alâkadar etmiştir. 1928 den beri memleketimizde tezahür eden türlü temayülleri “taklitçilik” sayanlar ve bunların özsüz olduğunu iddia edenler oldu.

“Ancak, tesiri taklitten ayırmak ve kendine has görüşü olan bir sanatın doğması için bazı geçitler zorlanmak gerektiğini kavramak lâzımdı. 1928 yılından beri Türk resmini çalkalayan müsbet ve menfi hareketleri gelecek bir Rönesans'ın müjdecileri olarak ele aldığımız için onlara tabiatile ehemmiyetli bir yer vermek mecburiyetindeyiz.”

“1933'te kurulan “D Grubu” Türk resminde billûrlaşan bu niyetlere büsbütün spekülâtif bir mahiyet vermişti. Bu grubun açtığı ilk sergide eser teşhir eden altı sanatkâr eski İtalyan klasikleri desenlerinden yaptıkları kopyelerle beraber en mücerret araştırmalarını da halka gösteriyorlardı. Bunu yapmakla an'anevî sanata olan bağlılıklarını, aynı zamanda devirlerinin fikrî araştırmalarına karşı alâkalarını da ifade etmiş oluyorlardı. “D Grubu” kübist ve konstrüktivist endişeleri, hattâ bir dereceye kadar Sürrealizmi de memlekete sokmuştu. Bu aşırı temayüller zamanla mülâyimleşmiş, öz klasik ifadelere doğru kuvvetli bir meyil kendini göstermiştir.”²⁵⁴

İnsan figürüne yönelik bu yeni anlayışları getirenler arasında, yazarlık yönleriyle figür sorunları üzerinde düşünüp yazanlar da vardır: Nurullah Berk, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Elif Naci, Cemal Tollu, Sabri Berkel ve Eşref Ören gibi. Bu kuşaktan sanat öğrenimi için Fransa ve Almanya'ya gidenler, figürde genellikle Cezanne ve Picasso karışımı bir kübizmaya bağlanmışlardır. Ancak bu kübizmada,

²⁵⁴ Berk, *Türkiye'de Resim*, age, 37.

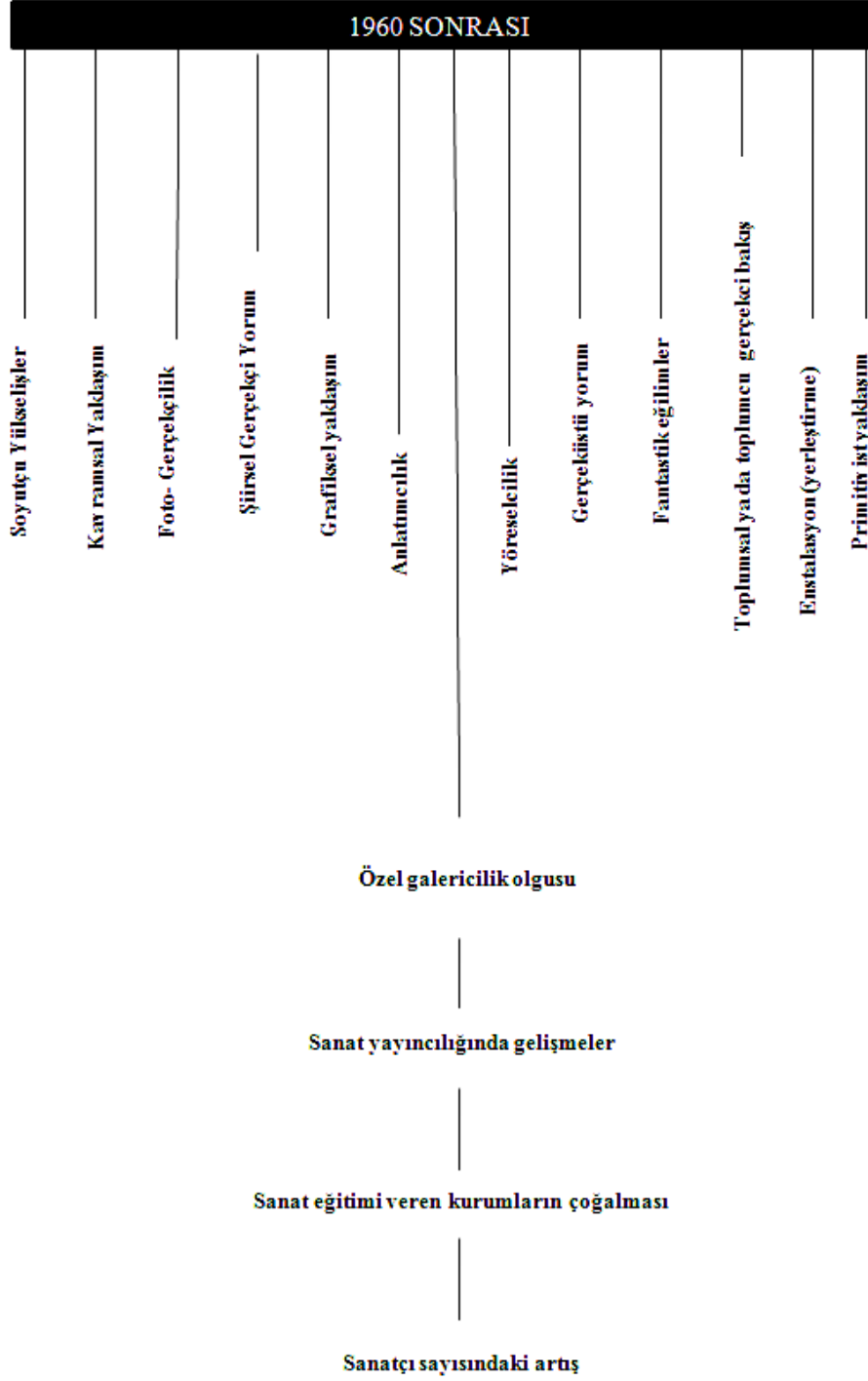
Batı'daki araştırıcı, analitik biçimleme anlayışı söz konusu değildir. Bu kübizma figürde daha çok optik görüntünün basite indirgenmesinde uygulanan bir sadeleştirme yöntemi içinde kaldığından, sonunda kuru bir akademizmanın şematik ürünleriyle karşılaşılmıştır.²⁵⁵ Ayrıca Avrupa'da modern sanat akımlarına belirleyici bir yön veren ilkelerin, özündeki içeriğın benimsenmeden kullanılmış olması da birtakım negatif etkiler oluşturmuştur.²⁵⁶ Müstakillerden sonra Cumhuriyet dönemindeki ilk sanat topluluklarından biri olan bu kuşağın meydana getirdiğı grubun temsilcileri kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olmamışlardır. Bu grubun böyle bir amacı olmadığı gibi, Batı'daki kübist, fovist ve hatta dışavurumcu denebilecek güncel sanat akımlarının getirdiğı anlayışların dışındaki yeniliklere de açık bir sanat görüşüne sahip olmuşlardır. Yalnız, figürde desenden daha çok rengi ön plana alan, kendilerinden önceki kuşağın izlenimci yaklaşımlarına karşı bir duruş sergilemişlerdir.

Cumhuriyet dönemi sanatçıları figürde desenin ortaya koyduğu ifade ağırlıklı bir etkiyi ön plana alarak, figürlerindeki hareket ve uyumun oluşturduğu dinamizmle, hemen hemen bütün plastik değerlerin bir arada kullanıldığı etkili kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Fakat Batı'da yılların birikimiyle oluşan dönemin bu yeni sanat akımlarının getirdiğı üslup farklılıkları, Cumhuriyet dönemi ressamlarımız tarafından doğrudan uygulanması, dönemin sanat anlayışında yer yer altyapı eksikliklerinin plastik değerlere yansımış sonuçlarıyla karşı karşıya bırakmıştır. Bir yandan Batı'daki üsluplar ülkemizde uygulanma imkânı bulurken, diğeri yandan bu üslupların oluşum evreleri ülkemizde yaşanmadığı için, figüratif yaklaşımlardaki yüzeysel ve taklide varan etkiler kendini hissettirmiştir.

İnsan figürüne yönelik bu üslupsal yaklaşımlar başlangıçta toplum tarafından anlaşılammıştır. Bir yer edinme kaygısı içinde şekillenen bu yeni yaklaşımlar, sanatçıların figürlerinde yerel motiflere ve temalara yer vermesiyle daha çok kabul görmeye başlamıştır. Dönemin sanatçıları tarafından figür resmindeki bu yeni kimlik arayışları olumlu ve olumsuz yanlarına rağmen Türk resim sanatında iz bırakmış modern bir dönemin ve figüre yönelik bireysel yaklaşımların başlamasına sebep olmuştur.

²⁵⁵ Turanî, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, age, 10.

²⁵⁶ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, 2. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), 11.



Tablo 4: Türk Resim Sanatında 1960 sonrası ortaya çıkan sanat anlayışlarını, sanatsal gelişmeleri ve bazı kişisel eğilimleri gösteren tablo.

Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 77.

6.1.1. Şeref Kamil Akdik

(1899, İstanbul – 1971, İstanbul)



Şekil 114: Şeref Kamil Akdik

Ortaöğretim yıllarında İbrahim Çallı ve Hoca Ali Rıza'dan resim dersleri alan Şeref Akdik, daha sonra 1915'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebinde ise Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Akademiden mezun olduktan sonra 1924'te Paris'e resim öğrenimi için gönderilmiş,²⁵⁷ 1928'de yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü ve Haydarpaşa Lisesi'nde, daha sonra da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde resim dersi vermiştir. 1939'da New Jersey'de bir kişisel sergi düzenlemiş, ABD'de San Francisco kentinde otuz dokuz ülkenin sanatçısı arasında, geleneksel motifler içinde betimlediği figürlerinden oluşan “Pazardan Dönüş” adlı eseriyle madalya kazanmıştır.²⁵⁸

1924 yılında düzenlenen Avrupa'da eğitim bursunu kazanarak Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Cevat Dereli ve Refik Epikman'la birlikte Paris'e, resim öğrenimine gönderilen Şeref Akdik, desen ağırlıklı gerçekçi akademik eğitim modelini benimseyen Academie Julian'da Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmaya başlar.

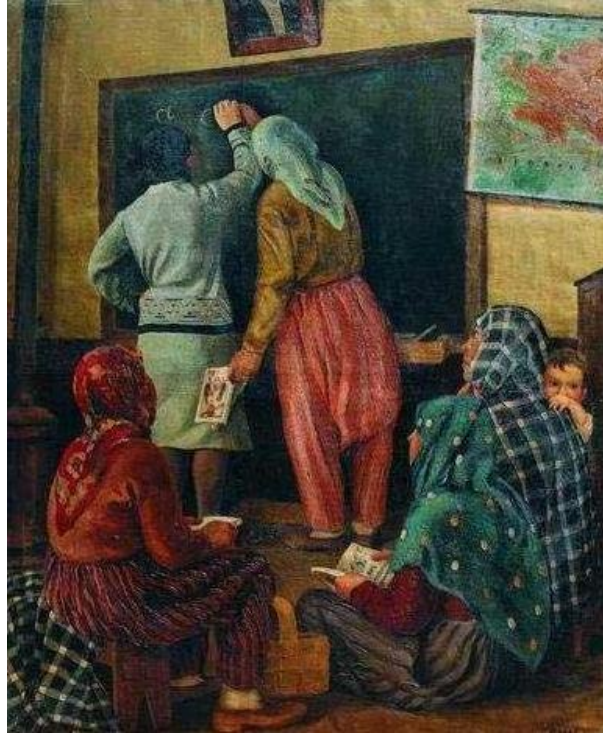
Şanatçı, yurtdışındaki öğrencilik yıllarını şu satırlarla açıklar:

²⁵⁷ Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 41.

²⁵⁸ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, age, 173.

“Paris’te girip çıkmadığımız yer kalmamıştır. Sergilere yetişemedik. Galeri ve müzelere iyi yetiştik... Akademideki çalışmalarımız muntazamdı. Arada peyzajlar da yapıyorduk. Ben Paris’te hiç bir sergiye katılmadım. Durmamacasına çalıştık. Kurdösuar’larda sayısı çoktan unutulmuş krokiler çizdim. Arkadaşlarım da öyle. Hakikaten çok çalışıp, resimler yaptım. Tatillerde Almanya’ya, Münih’e gittik. Orada Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’yi bulduk. Müze ve galerileri gördüm. Bu arada Belçika’ya iki kere gittim. Belçika’lı bir aile ile tanıştım. Louvre’dan kopya istediler. Portre yapmamı istediler, bunları yaptım. Brüksel’i gezdim, burasının da bende tesir bıraktığını söylemek lazım.”²⁵⁹

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucularından olan Şeref Akdik’in resimlerindeki figürler ölçülü ve klasik bir desen anlayışı içinde betimlenmişlerdir. Resim sanatının neredeyse her türünde eser veren sanatçı çalışmalarında genellikle empresyonizme yaklaşan bir yaklaşım benimsemiş olsa da, figürlerinde empresyonist renkçilikten çok desen yapısına ve çizgisel kuruluşa önem vermiştir. Gerçekçi bir empresyonizm yapmak istiyorum diyen sanatçının manzaralarında empresyonizmin etkileri sezilirse de, figürlerinde akademik kurallara bağlı, klasik akademik bir yöntemle, doğada gördüklerine çok fazla bireysel yorum katmadan, figürleri ve nesneleri oldukları gibi realist bir yaklaşımla ele almıştır.



Şekil 115: Şeref Akdik, Halk Mektepleri, 180x150 cm, TÜYB

Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e)**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998), 27.

²⁵⁹ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 216.

Müstakiller hareketi içinde yer aldığı dönemde, bir yandan kırsal kesim yaşamını betimleyen figüratif düzenlemeler yaparken, diğer yandan da toplumsal ve siyasal gündemi yansıtan kompozisyonlar da çalışmıştır. Mahmut Cüda'nın desen ve eskizlerinde karşımıza çıkan bu duyumsama, bezekli bir yaklaşım olarak da ifade edilebilir. Bu bağlamda çok figürlü düzenlemeleri, tıpkı bir alfabe resmi gibi, eğitici ve öğretici önermeleri aktarmakla yükümlü gibidir. Siyasal ve sosyal içerikli bir söylem yüklediği figürleri, ünlü “Harf İnkılâbı” ve “Halk Mektepleri” adlı yapıtlarında bu tercihinin unutulmaz örneklerini vermiştir.²⁶⁰ Nurettin Ergüven onun sanat görüşünü şu satırlarla dile getirir: En iyimser ressam Şeref Akdik'tir. Kâinatı mesut bir zaviyeden görüyor. Eserlerindeki renk armonileri, sevdiği ve huzurla yaşadığı hayattan ilavesiz alınmış samimi duygularını tarif etmektedir.

Şeref Akdik'in sanat anlayışını, figüre bakışını ve konularını belirleyen en önemli dönemi 1940'lı yıllarda sergilediği yaklaşımlardır. Bu yıllarda devlet tarafından gönderildiği çeşitli Anadolu şehirlerinde geleneksel değerleri içeren resimler yapmıştır. Bu resimler, sanatçının o yıllardaki sanatsal anlayışı doğrultusunda, gerçekçi bir yaklaşımla yapılmıştır.²⁶¹

Yurt gezileri programı dâhilinde 1940'ta İçel'e, 1943'te de Erzurum'a giden sanatçı, bu yörelerde, çevre görünümelerini, yerel tipleri ve köylüleri, yer yer belgesel nitelikler taşıyan akademik gerçekçi bir tavırla tuvale yansıtmıştır. Portre ve figür çalışmalarında yerel giysilerin özellikleriyle birlikte, Anadolu insanının iç dünyasını da tuvale yansıtmıştır. 1950'lere tarihlenen Karlı Bir Gün, Ağaç Altında Köylü gibi yapıtlarındaki tok ve olgun renk anlayışı, 1960'lardan sonra daha gerçekçi bir tutuma dönüşmüştür.²⁶² Özellikle portrelerinde çok başarılı olan sanatçı, bu tür çalışmalarında da figürün ifadesini vurgulamaya yönelik bir yaklaşımla, ruh halini yansıtan derinliği ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

²⁶⁰ Başkan, *age*, 120.

²⁶¹ *age*, 120.

²⁶² Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *age*, 41.



Şekil 116: Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, TÜYB

Aydın Ayan, 1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 112.

Şeref Akdik, “Ayna Önünde Köpekli Kadın” eserinde olduğu gibi, portrelerinde, modelin karakter yapısıyla yüzüne sinen derin anlamı buluşturan başarılı gözlemci bir tavır içerisinde. Çalışmalarında figürün iç dünyasını yansıtabilen bir duyarlılıkla birlikte, karakteri ön plana çıkarabilen önemli bir yorumcudur. Özellikle son dönem yapıtlarında ve portrelerinde, geleneksel gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak, figürlerinde ışık gölgeye, perspektif ve anatomiye önem vermiş, figür ve biçimlerin doğal gerçekliğini, yalın ve açık tonlu renklerle ortaya koymuştur. Ressam ve yazar Nurullah Berk’in deyişiyle “Cömert bir fırçanın sağladığı kolaylıkla” geleneksel değerlerle bağını koparmamış, toplumsal içerikli resimleri, onun sanat anlayışını en

iyi şekilde anlatan örneklerdir. Aslında, dönemin kültürel değerlerini kendine özgü bir yaklaşımla betimlediği yapıtlarında, kırsal kesimin yaşamına ilişkin figüratif resimlerinde anlatım zenginliğine dönüşen bu coşkulu ifadeyi, toplumcu gerçekçi bir yaklaşım olarak da değerlendirilebilir.

Akdik, toplumun kültürel yaşamını yansıttığı bazı çok figürlü kompozisyonlarda ise eskiz ve desenlerine başvurduğu hatta fotoğraftan yararlanarak çalıştığı bilinmektedir. 1960'lı yıllarda denediği Balıkçı dizisinde figürler bir “poz” endişesiyle ve sanki sahnede canlandırılan bir mizansen gereğince yaşamsallıktan yoksun bir biçimde resmedilmişlerdir. Kurgusal dinamiklerin belirleyici olduğu bu dizi, yine de dekoratif nitelikli çalışmalardan farklı bir yaklaşımla ele alınmıştır.²⁶³ Dönemin diğer sanatçılarının eserlerinde de öne çıkan figürdeki yapısal sağlamlık ve hareket yönüyle, figürün işlerlik kazanması, Şeref Akdik'te belirleyici bir yaklaşımdır. Onun figür ve nesne yorumlarında, yapıya ve hacme ilişkin çizgilerin referans değerlere dönüştüğünü de belirtmek gerekir.

Şeref Akdik resim tutkusunu yaşamı boyunca sürdüren ve durmaksızın çalışan ressamlarımız arasında sıvırlan bir sanatçıdır. Eserlerinin sayısal çokluğu, büyük boyutlu figür kompozisyonlarına önem vermesi, sanatçının üretim gücünü kanıtlamaktadır. Öğrencisi Necdet Kalay bu çalışma gücünü şu satırlarla dile getirir:

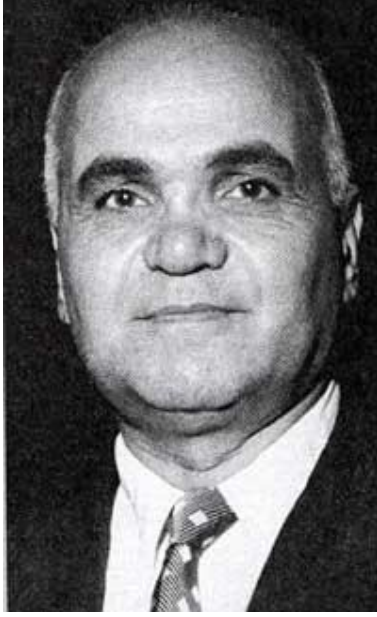
“Yaz, kış atölyesinde, dışarıda veya yurdun bir köşesinde, günleri yoğun çalışmayla geçti. Hastalığının en kritik günlerinde bile paletini elinden bırakmadı. Sanatını kimseden kıskanmadı, öğretmeyi kendinden vermesini bilirdi. Kıskaç ve egoist olmadı. Arkadaşlığı, istidatları ilerletici çabaları, yapıcı tenkitleri, candan yardımları, herkese duyduğu tevazuu, iyilik dolu insanlığı aramak elde mi? Öyle ki yüzüne dost görünenlere dahi dosttu. Onlardan yardımını esirgemedi, kimseye kin tutmadı ve kırgın olmadı.”²⁶⁴

²⁶³ Sağlam, *age*, 115.

²⁶⁴ Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, *age*, 216.

6.1.2. Cemal Tollu

(1899, İstanbul – 1968, İstanbul)



Şekil 117: Cemal Tollu

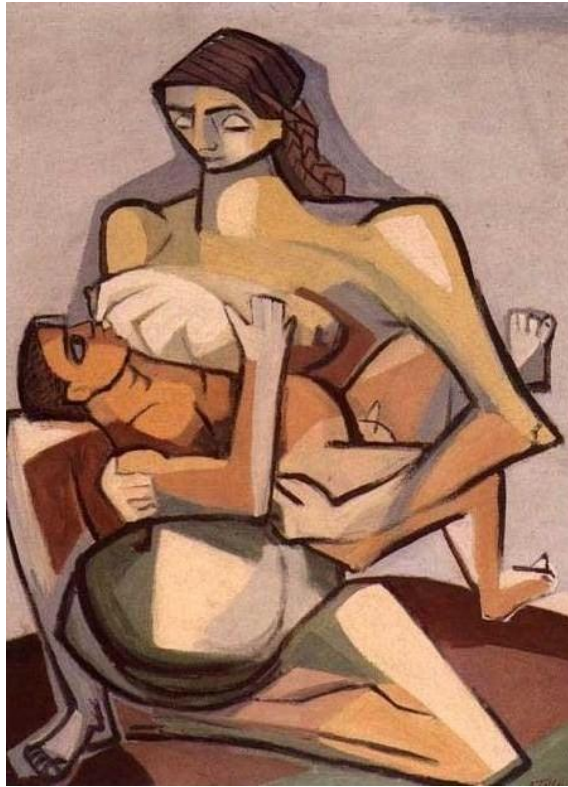
Desen ağırlıklı yalın biçimleri ve yerel konulu resimleriyle tanınan Cemal Tollu, Sanayi-i Nefise'deki öğreniminden sonra Avrupa'ya giderek, Münih'te Hofmann, Paris'te Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire ve heykeltıraş Despiau'nun atölyelerinde çalışmıştır. 1932'de Türkiye'ye dönen sanatçı, 1933'te oluşturulan D Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır.²⁶⁵ 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlamış ve daha sonra bölüm başkanlığı görevini üstlenmiştir.

1930'lu yıllarda Paris'te öğrenim gören genç ressamlar arasında en büyük hedef büyük kompozisyonlar yapmak ve bol figür kullanmaktır.²⁶⁶ Tollu'nun da ilk resimlerinde atölye hocaları Gromaire ve Lhote'un, desenlerindeyse Hoffman'ın sert kenarlı biçimlerinin etkileri görülür. Bu üç usta, Kübizm ve Yapımcılık eğilimi taşıyan resimleriyle İzlenimcilik'in yumuşak biçim algılamasına karşı gelmişler ve

²⁶⁵ E.Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 1799.

²⁶⁶ Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, age, 362.

resmin geometrik yapısına önem vermişlerdir.²⁶⁷ Tollu'nun özellikle D Grubu'nun ilk yıllarında konstrüktif eğilimler taşıyan resimleri, giderek anıtsal bir görünüşe bürünerek, çizgilerle oluşturulan bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir. "İstihsal" adlı eserinde de görüldüğü gibi Anadolu'ya özgü konuları, Kübist eğilimi ve geometrik biçimi ağır basan bir yaklaşımla ele almıştır.²⁶⁸ Sanat hayatının bütün dönemlerinde figürlerindeki desen ağırlıklı yaklaşıma önem vermiş ve resimlerindeki biçimlerin dış görünüşlerini kontur çizgilerinin hâkim olduğu bir bakış açısıyla ele almıştır. Siyah kenar çizgileriyle çevrelediği figürlerini, kendi doğallıklarına ters düşmeyecek bir yaklaşımla ele alarak, şiddeti düşürülmüş renkler kullanmıştır. Konularında ve figürlerinde Batı'da sanat öğrenimi gördüğü hocalarından izler taşımakla beraber, "Ana Toprak" eserinde olduğu gibi, yerel değerlerden yola çıkarak, aynı zamanda kendi özgün sanat anlayışı içinde yorumladığı figürlerini, modern sanat akımlarının sunduğu imkânlarla da birleştirmiştir.



Şekil 118: Cemal Tollu, **Ana Toprak**, 95x130 cm, TÜYB.

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 306.

²⁶⁷ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 5324.

²⁶⁸ Dal, **age**, 1799.

Cemal Tollu'nun özellikle 1950'li yıllarda ürettiği resimlerinde, Paris'te atölyesinde eğitim gördüğü Marcel Gromaire'in etkileri yoğunluk kazanır. Geniş düzlemlerle oluşturulan anıtsal bir görünüşe bürünen, figürsel anlatımların egemen olduğu bu dönemde, figürün biçim ağırlığı ve desen yapısı etkili bir biçimde ele alınır. Heykelimsi bir etkiye sahip olan bu figürler, kompozisyonun en önünde, heybetli gövdeleri kocaman elleri ile hemen dikkat çekerler. Figürlerinde kullandığı bu abartılı kübik etkiler, deformasyonları da beraberinde getirir.



Şekil 119: Cemal Tollu, **İstihsal**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1954.

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 364.

Aslında Tollu'nun resimlerini bütünüyle kavrayan ve onlara gerçek niteliklerini kazandıran yapısal ve hacimsel sağlamlıklarının yanında, biçimleri yerliyerine oturtan ağırlıklarıdır.²⁶⁹ Kübist bir resim üslûbuna yöresel anlamlar kazandırma yolunda Anadolu kırsal yaşamından alınmış çobanları, çalışan köylüleri ve doğal yaşamı betimlediği “İstihsal” adlı çalışması da aynı görüş doğrultusunda, geometrik ve konstrüktif bir kurgu içindedir. Bu kurgu kübik akımının bir örneği olmasına rağmen, sanatçı figürlerini parçalamamış, sadece sert köşeli çizgiler kullanarak,

²⁶⁹ Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, age, 104.

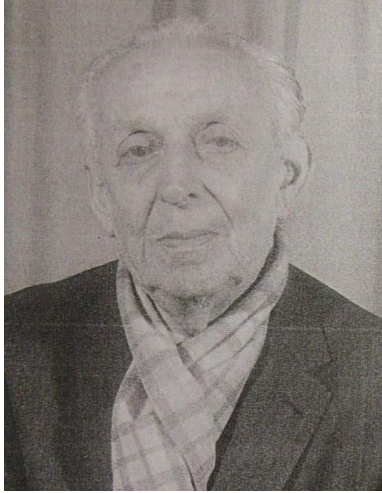
geometrik bir yaklaşım sergilemiştir. Ayrıca figür ve nesnelerin doğalarına aykırı renk ve ayrıntıdan kaçınarak, temel formları yapısal bir yalınlık içinde betimlemiştir.

Yerel değerler içinde betimlediği figürlerini sadece duygusal bir dille değil, aynı zamanda akılcı bir kurguyla da kompoze ettiği resimlerine yönelik bu yönlü yaklaşımıyla, kendi döneminde yaygın olan ulusal resim anlayışının önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Yaşamının son yıllarında Anadolu Uygarlığı'nın temeli sayılan Hitit kabartmalarına da ilgi duymuş, o eserlerdeki geometrik sağlam ve hacimsel yapının oluşturduğu yalın anlatım yöntemi, sanatçının daha ilk yıllarında sanatını geometrik temeller üzerine kurmasına yönelik yaklaşımını desteklemiştir. Sanatçının son dönem resimleri keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış olsa da heykel etkisi bırakan bir kütle olma özelliğini sürekli korumuştur.

Cemal Tollu, Cumhuriyet dönemi, 1930 kuşağı ressamı arasında, yabancı etkileri, yerel değerlerle kaynaştırmadaki güçlü yönüyle, önemli bir yere sahiptir.²⁷⁰

6.1.3. Cevat Dereli

(1900, Rize – 1989, İstanbul)



Şekil 120: Cevat Dereli

Ressam Nazmi Ziya'nın tavsiyesi üzerine 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren Cevat Dereli, bir yıl kadar Hikmet Onat Atölyesi'nde çalıştıktan sonra 1916'da

²⁷⁰ Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, age, 306.

İbrahim Çallı atölyesine geçti.²⁷¹ Öğrenciliği sırasında 1922’de arkadaşlarıyla birlikte Yeni Resim Cemiyeti’ni kurmuş, 1923’te de hem akademiden mezun olmuş hem de Avrupa sınavını kazanarak Paris’e gitme hakkını kazanmıştır. 1924-28 arasında Julian Akademisi’nde Paul Albert Laurens’in öğrencisi olan sanatçı, 1928’de Türkiye’ye dönerek akademide hoca olarak göreve başlamıştır.²⁷²

Daha akademideki öğrencilik yıllarında bile figürlerindeki desen kıvraklığı ve renklerinin uyumuyla dikkat çekmiştir. "Müstakiller" grubuna katıldığı yıllarda yaptığı resimlerle, daha sonraki resimlerine bakıldığında, Dereli’nin sanatındaki lekecilikten kaynaklanan gelişmeler ve ayrımlar kolayca görülebilir. Ressamların yurt gezileri sırasında gönderildiği Sinop’ta yaptığı çalışmaların, Dereli’nin sanatında yeni bir evreyi başlattığı ve sonraki resimleri için bir tür başlangıç oluşturduğu söylenebilir.²⁷³ İlk dönem, “Balıkçı” yapıtında betimlediği gibi sert ve köşeli çizgilerle ele aldığı figürler, zamanla resimlerindeki lekesel değerlerin içinde yumuşak çizgili, esnek biçimlere, yüzeye bağlı bir anlatım biçimi ve mat renk uyumlarıyla, bitmemişlik hissi veren bir görünüme bürünmüşlerdir.



Şekil 121: Cevat Dereli, **Balıkçı**, 116x89 cm, TÜYB.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 89.

²⁷¹ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 1726.

²⁷² Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 447.

²⁷³ Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, age, 110.

“Biçimlerin kütlesele ağırlıklarından soyutlandığı, lekelerin daha da olgunlaştığı ve kompozisyonu saran şiirsel bir armoniyle bütünleştiği bir evrenin ürünlerine, daha sonraki dönem çalışmalarında sıcak bir yaşamın izlenimleri olarak tanık oluruz: Konturlar erir, çizginin yerini leke alır, kompozisyonu spontane bir etki kuşatır, görüntüler uçucu izlenimlere dönüşür, renkçilik de buna bağlı olarak lekeciliğe...”

Akla gelebilecek her tür ayrıntının, bütün bilgiçliği silip atan bir kavrayış bütünlüğüne feda edildiği kompozisyonda, tek seansta yapılmış izlenimi veren doğal bir özentisizlik, fırçanın yönlendirici işlevini her şeyin üzerinde tutan ressamca bir duyarlık dikkat çekmektedir.”²⁷⁴

Dereli'nin resimlerindeki figürler, gözleme bağlı hesaplı bir yapının oluşturduğu etkiden ziyade, lekesele değerlerin içinde eriyip giden naif yapılarıyla duygulu bir bakışının oluşturduğu anlamı ifade etmektedirler. Derinlik hesaplarının ve planların, tamamen kaybolmaya yüz tuttuğu resimleri, yerini yumuşak fırça vuruşlarının anlık bir şekilde oluşturduğu lirik anlatımlara bırakmıştır. Sanatçının kuşku götürmeyen bu özgün kişisel yaklaşımı, hiçbir akım ya da eğilimin etki alanı içine girmediği gibi, yapay herhangi bir etkilenmeyi de akla getirmemektedir.



Şekil 122: Cevat Dereli, **Balıkçı Dükkânı**, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 277.

²⁷⁴ age, 110.

Dereli'nin "Balıkçı Dükkânı" adlı eseri ilk dönem yapıtlarıyla karşılaştırıldığında, onun figürde kübist eğilimden yavaş yavaş uzaklaşarak, giderek daha yumuşak ve kırılğan çizgi ve leke değerleriyle simgesel bir üsluba yöneldiğini gösterir. Zaman zaman karikatürize bir yaklaşımla betimlediği balıkçı figürleri, bize hayatın bütün karmaşası içinde resimlerinde saf ve sıradan insanları betimlediğini göstermektedir.

"Cevat Dereli'nin resimlerinde ortaya çıkan bu büyük değişim, sanat anlayışını kendi içinde evrilerek görsel bir başkalaşım geçirmesidir. Bu başkalaşımı önceki resimlerden alıp son yapıtları ile bütüncüllestiren ve birbirine bağımlı kılan Dereli'nin renk duyarlılığıdır. Sentetik kübizmin esinlerini yüklediği resimlerinde de anlatımı etkili kılan Dereli'nin bu öznel renk duyarlılığı olacaktır."²⁷⁵

Çizgi tekniği, figürlerin kompozisyon içine yerleştirilişi ve biçimlerde izlenen sadeleştirme ve eğilimi genelde bir yalınlaştırmayı gösterirken, gerek anlatım biçimi, gerek açık koyu farklılıklarıyla yaratılan düzlemler resme aynı zamanda duru bir derinlik sağlamaktadır.²⁷⁶ Cevat Dereli hayata bu bağlamdaki yaklaşımıyla, çizgi dokusu, renk uyumu ile işlediği yöresel konularda ve portrelerde kendine özgün bir stilizasyona ulaşmıştır.²⁷⁷ Bu gelişim doğrultusunda sanatçı yaşamının son yıllarında ortaya koyduğu resimlerindeki figürlerde, daha da yalın bir anlatıma ulaşmış ve bu biçimlendirme anlayışıyla çalışmalarını sürdürmüştür.

²⁷⁵ Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, age, 276.

²⁷⁶ Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 447.

²⁷⁷ Başkan, *age*, 123.

6.1.4. Zeki Kocamemi

(1900, İstanbul – 1959, İstanbul)



Şekil 123: Zeki Kocamemi

1916 yılında kaydolduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi oldu. 1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenci olduğu sırada II. Galatasaray Sergisi'ne katılan Kocamemi, bu sergi aracılığıyla hocalarıyla birlikte eserlerini sergileme olanağı buldu. 1922 yılında sanat eğitimi almak üzere Münih'e giderek ve burada önce Heinemann'ın, sonra da Hans Hoffmann'ın özel atölyelerinde resim öğrenimi gördü.²⁷⁸ 1927 yılında Türkiye'ye döndükten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kuruluşuna katıldı.

Kocamemi, Hofmann'ın atölyesinde, hocasının resim sanatının temelini çizim gücünde gören anlayışından etkilenerek, figürlerin ilk önce geometrik bir kalıp içine alınmasını ve ondan sonra kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir. Sanatçı, aynı sistem doğrultusunda çalışan Avni Çelebi'ye oranla daha durgun bir renkçilik sergileyerek, buna karşın sağlam ve yapılı bir çizim gücünü ön plana çıkarmıştır.²⁷⁹

²⁷⁸ Ayan, *age*, 224.

²⁷⁹ Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *age*, 1031.



Şekil 124: Zeki Kocamemi, **Nü Model**, 55.5x46 cm, TÜYB, 1905.

Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 219.

Sanatçının eğitim gördüğü dönemde, atölye içi çalışmalarının vazgeçilmez konuları arasında, modelden çizilen çıplak etütlerinin her zaman önemli bir yeri olmuştur. Çıplak model konusu, sıradan bir etüt olmaktan çok, sanatçıların kişisel yaklaşımlarına uygun nitelikler taşıması açısından da ayrıca önemlidir. Kocamemi'nin, "Nü Model" tablosunda kadın bedeninin, hacimsel ve kütesel plastik değerlerinin vurgulayıcı bir bütünlük içinde ele alındığı, figürün hareket ve hacim ilişkilerini inşacı bir yaklaşımla ele aldığı açıktır. Figürlerinde daha çok doğa kaynaklı geometrik bir anlayıştan yola çıkarak çalışmıştır. Eserdeki çıplak figürün plastik yorumu da böyle bir yapısal yaklaşımla ele alınmıştır. Sağlam bir desen temeliyle ve inşacı bir yaklaşımla oluşturmuş olduğu figürlerindeki bilinçli deformasyonlar, onu zaman zaman Kübizm'e de yaklaştırmıştır.

Figür resimlerinde, özellikle de kadın temasını işleyişinde ulaştığı başarıyı Malik Aksel'in şu satırlarında bulmak olasıdır:

“Zeki Kocamemi çıplak kadın vücudunu, sade, kuvvetli ve hesaplı bir şekilde, büyük bir maharetle göstermekte muvaffak olması itibariyle, her tür takdirin üstündedir. Ressamın çabuk bitmiş ve yarım kalmış gibi görünen eserlerinin büyük bir çalışma ve araştırma mahsulü olduğunu, iyi gören bir göz çabuk anlayabilir”²⁸⁰



Şekil 125: Zeki Kocamemi, **Atatürk'ün Cenaze Töreni**, 149.5x230 cm, TÜYB.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 323.

Kocamemi'ye göre resim yapmak, “icat etmek” demektir. Resmin bir “yapı” gibi kurulmasından, bir “abide” gibi örülmesinden yanaydı.²⁸¹ Resimlerdeki bütün yüzeyleri, biçimleri ve figürleri yapılarına uygun planlara bölerek, zengin hacim değerleriyle işlemiş olmasından dolayı, figürleri ve nesnelere elle tutulacak gibi bir derinlik duygusu uyandırır. Espas değerlerine önem vererek, gereksiz ayrıntılardan arınmış, konuyu biçim yönüyle ele alan ve temel ifadeyi bu doğrultuda vermek istediği yalın kompozisyonlar oluşturmuştur.

Atatürk'ün cenazesinin Gülhane Parkı'ndan Sarayburnu'na taşınmasını konu edindiği bu çalışmasını, Ayla Ersoy şöyle yorumlamaktadır:

²⁸⁰ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 278.

²⁸¹ Özsegin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, age, 108.

“Önde atlı süvariler, arkada Türk bayrağına sarılmış Atatürk’ün naaşı, yanlarında refakat eden yaya askerlerle kalabalık konvoyun ağır ağır ilerleyişini duyumsuyoruz. Kompozisyondaki planlar en ince ayrıntısına dek özenle düzenlenmiş, gözümüzle figürlerin arasında dolaşabiliyor, resmin hacimsel etkisini, renk değerlerini kullanma biçimiyle hissedebiliyoruz. Yeşilin ve kahverenginin en koyu tonları, resmin çizgisel yapısını bozmadan, konunun dramatizmi ve hüznüyle çarpıcı bir uyum sağlıyor. Tabloda ağır bir atmosfer oluşturuyor. Renklerle elde edilen ışık gölge değerleri figürlerin boşluk içinde tuttukları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını değerlendiriyor.”²⁸²

Nurullah Berk’e göre, izlenimci tekniğin tam aksine, Kocamemi’de boya, geometrik biçimleri daha da değerlendirir. Renkler, renklerle elde edilen ışık gölge oyunları, figürlerin ağırlığı, boşluk içinde tuttukları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını daha da ortaya çıkartmaktadır. Figürdeki mimari yapısallığın gücünü, Batı’da kübizm akımıyla kökleşen kavramsallığın katkısını, Zeki Kocamemi’nin neredeyse bütün çalışmalarında görmekteyiz.²⁸³ Kübik bir yapısallık içinde betimlediği figürleri, sadece dış görünüş olarak değil, figürün özüne doğru inmenin gayreti içindedir. Figürlerin boşluk içinde konumlandıkları alanı, hacim, derinlik ve renk katmanları ile göstermiş, bu plastik değerlerle şekillendirdiği insan figürünü, daha sağlam ve içe dönük bir duygu içinde ifade etmenin yollarını aramıştır.

Ona göre figürün resimsel ifadesine yönelik yakınlık, uzaklık ve yapı gibi değerler, renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilmelidir. Tüm çalışmalarında başlangıcından beri tekniği ön plana alarak, resim sanatındaki değişmelere önem vermemiştir. Tablolarında renk anlayışı figürün doğasına uygun bir sıcak soğuk renk değerlendirmesi biçimindedir.²⁸⁴ Kendi döneminde özgün ve modern bir yaklaşımla ele aldığı figürleriyle Kocamemi, Türkiye’deki figüratif yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmış ve bu anlamda ortaya koyduğu gayretle Çağdaş Türk Resminin öncülerinden biri olmuştur.

²⁸² Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 323.

²⁸³ Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, age, 108.

²⁸⁴ Dal, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 1031.

6.1.5. Muhittin Sebati

(1901, Amasya – 1932, İstanbul)



Şekil 126: Muhittin Sebati

İlk ve ortaöğrenimini Darüşşafaka'da bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Akademiyi bitirince, 1924'te açılan yurtdışı sınavı kazanarak Paris'e gitmiş, burada Academie Julian'da Paul Albert Laurens'in atölyesinde öğrenim görmüştür.²⁸⁵ Buradaki eğitiminin yanı sıra Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'na devam etmiş ve aynı zamanda heykel eğitimi de görmüştür.

Sanat hayatı boyunca kişisel sergisi olmayan, ancak 1923'te Sanayii Nefise'yi bitirdikten sonra Yeni Resim Cemiyeti'nin ve Paris dönüşü Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin düzenlediği sergilerle değerlendirilen sanatçılardan birisidir.²⁸⁶ Bu sergilerde yer alan eserleri onun sanatını topluma tanıştıran ilk örneklerdir. Yaşamı kısa süren Muhittin Sebati'nin bıraktığı resimlerinin sayısı da bu nedenle sınırlıdır.

²⁸⁵ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, age, 4058.

²⁸⁶ Ersoy, 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar, age, 420.

Batı'da aldığı sanat öğrenimi onun sanatını belirleyen en büyük etkidir. Konuyu ele alışında, biçimleri bir araya getirişinde, yorumlarında eğitim gördüğü atölyelerin ve döneminin etkin sanat anlayışlarının izleri açıkça görülür.

Sanat yaşamının ilk döneminde Rönesans'ın klasik anlayışından, Raffaello, Michelangelo ve Tintoretto gibi ustalardan etkilenmiştir. Daha sonra ise izlenimci etkiler taşıyan bir anlayışa yönelerek manzara ve ölüdoğalar gerçekleştirmiştir.²⁸⁷ Bu manzaralarında insan figürüne çok yer vermemekle beraber, nadir kullandığı figürlerde ise, "Atik Ali Paşa Camii" yapıtında olduğu gibi, ayrıntıya girmeden manzaranın cansız bir parçası sayılabilecek kadar belirginliğini yitirmiş bir şekilde kullanmıştır. Eserde görünen iki figürün de ancak vücut hareketinden canlı oldukları anlaşılabilen, fırça darbelerinin içinde eriyip gidecek kadar anlık bir etkinin oluşturduğu nesnel bir yaklaşımla ele alınmışlardır. İnsan figürüne fazla yer vermediği bu manzaraları ile Post Empresyonizm arasında bir bağ kurulabilir aslında.

"Muhittin Sebati, döneminin önünde giden bir sanat anlayışına sahiptir. İzlenimci paletin egemen olduğu yıllarda, bu anlayışa bağlı atölyelerde yetişen Sebati, ışığın renkler üzerinde yarattığı değişimi gözlemek yerine duygusal etki kavramının izinden gitmeyi yeğleyecektir. Fransa'da geçirdiği öğretim süreci, onun ifadeci paleti tanımaya yol açacak algıyla kurgu arasında yer alan düşünsel katmanları yorumlamasına neden olacaktır. Seçilmiş nesnelere seçkin görünüşleri yerine yaşamın içinde olup giden, onların ipuçlarını yansıtan, bu yolla yaşamın bütününe tanıklık eden kesitlerin resimlerini yapar."²⁸⁸

Yapıtlarındaki renklerde ve tonlarda küçük ayrımlarla yaptığı geçişler, özellikle Ankara manzaralarında belirgindir. Sanatçının asıl kişiliğinin ortaya çıktığı natürmortlarında ise karamsar ve içine kapanık ruh hali kolayca görülebilmektedir.²⁸⁹ Bazı natürmortlarındaki nesnelere ele alış biçimi ve yapı ilişkileri bakımından Cezanne'nin etkisi de görülebilmektedir. Nesnelereindeki geometrik form ve kullandığı renk değerlerinin olgunluğu, tıpkı Cezanne'da olduğu gibi kompozisyonun hacimsel etkisini artırmaktadır. Ancak bu etkili yaklaşım manzaralarında kullandığı figürlerde görülmez.

Nurullah Berk, Sebati için kaleme aldığı bir yazısında; o, resimlerine "yalnız rüyasını değil, mariz melankolisini de koymuş" olduğundan söz etmiştir. Berk'e göre, o da Roger de la Fresnaye gibi "hayatının son seneleri içinde, kaleminin çizgilerinde, paletinin renklerinde, hüznün, ölüm hissiyle vukuununun ifadesini bulmuştu."

²⁸⁷ Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 1306.

²⁸⁸ Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, age, 114.

²⁸⁹ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, age, 4058.

“Hayata, en alelade şeylere öyle trajik bir bakışı, öyle elim bir sezişi vardı ki, son eserlerinin her birine, normal bir insan içinde rast gelinmeyen bir mana veriyordu.”²⁹⁰



Şekil 127: Muhittin Sebati, **Atik Ali Paşa Camii**, 72x60 cm, TÜYB, 1922.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 96.

Peyzajlarında, doğayı, evleri, sokakları ve insanları saran sert, kuru rüzgârı izleyicinin içini ürperten bir duyarlılıkla hissedilir. Sebati'nin eserlerinde nesnel değerlerin oylumsal özellikleri, mekân ve kompozisyon anlayışı ilk bakışta hissedilir.²⁹¹ “Atik Ali Paşa Camii” adlı yapıtı, sanatçının bu yaklaşımını en iyi örnekleyen eserleri arasındadır. Nadir çalıştığı konular arasında yer alan portre de ise lekenin boya dokusuyla özdeşleşerek oluşturduğu etkili biçimsel olgunluk, onun

²⁹⁰ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 283.

²⁹¹ Giray, **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, age, 114.

figürdeki ifadeci anlatımını ve figürdeki ifadeye yönelik vurgulamak istediği yönünü de ortaya koymaktadır.

“Sebati, duygusal etkiyi vurucu kılan biçim deformasyonunu Türk sanatına katan ilk ressamdır. Boya dokusu ve lekesele kurguyla sağlanan bu deformasyon Sebati'nin öncü tavrını belirler. Sebati, nesnelere biçimsel değerlerinin ayrıntılı görselliğini, çekici renk değerlerini yansıtan görüşe karşıt olan bir sanat anlayışının temsilcisidir.

Nesneyi, varlık değeri ve yaşamı etkileyen boyutlarıyla ele alan ifadeci yorum, Sebati'nin resim anlayışına başattır. Lekenin boya dokusuyla özdeşleşerek yarattığı etkili biçimsel deformasyon, onun ifadeci anlatımını vurgular. Resimsel tasarımın öğelerini saran, gri tonlamaları pekiştiren siyah lekeler, yarattığı gerilimli soğuk atmosferle nesnel ilişkilerin zincirlerini sarar. Bu anlatımda ifade gücü ve ifadeci yorum dönemin atılımcı tavrı olarak öncü bir yaklaşımla belirlenir. Kısa yaşamının içinde çözümlediği biçimiyle, günümüze kalan birkaç yapıtına karşın Sebati, Türk resmine öncü bir sanat anlayışı kazandırır.”²⁹²



Şekil 128: Muhittin Sebati, **Erkek Portresi**, 25x23 cm, TÜYB.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 96

²⁹² age, 115.

6.1.6. Malik Aksel

(1901, Selanik – 1987, İstanbul)



Şekil 129: Malik Aksel

1918’de girdiği İstanbul Erkek Öğretmen Okulu’nda, resim hocası Şevket Dağ’ın desteğiyle resim çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. 1921’de eğitimini tamamlayan sanatçı 1928’de Avrupa sınavını kazanarak Almanya’ya gitmiş ve burada Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı Resim ve Grafik Sanatlar Yüksekokulu’nda Profesör Grossmann’ın atölyesinde çalışmıştır.²⁹³ 1931’de Türkiye’ye dönmüş, 1932’de Gazi Muallim Mektebi Resim İş Bölümü’ne öğretim üyesi olarak atanmıştır. Bu yıllardan başlayarak Anadolu’nun çeşitli köşelerine gitmiş, 1939’da yurt gezileri programı dâhilinde Sivas ve Denizli’de kültürel değerleri yansıtan resimler çalışmıştır. Bu geziler Aksel’in geleneksel halk sanatlarıyla da yakından ilgilenmesine neden olmuştur.²⁹⁴

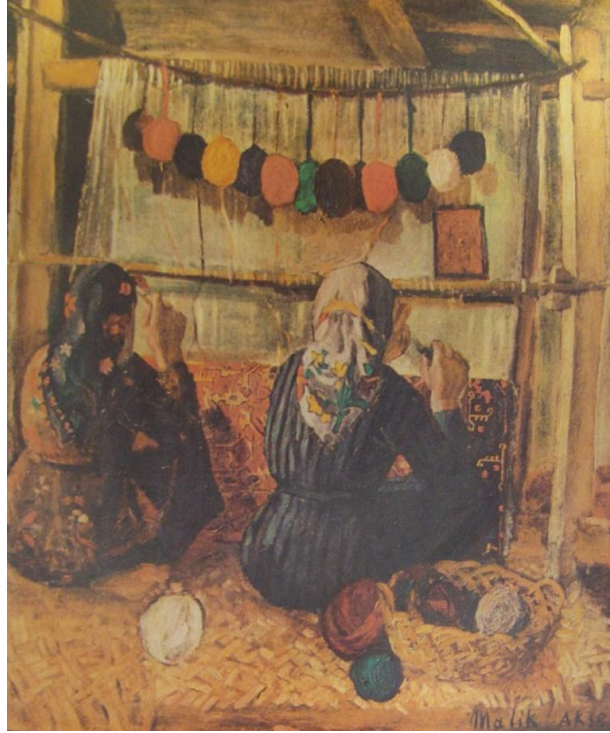
Figüre yönelik gerçekçi bir yaklaşım içinde olan Aksel’in bu gerçekçiliğinde, Lovis Corinth ve Max Liebermann gibi Alman çağdaş resim ustalarının

²⁹³ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, age, 375.

²⁹⁴ Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 44.

dışavurumculuğunun hafif bir etkisi sezilir.²⁹⁵ Gündelik yaşam sahnelerinin bazen dramatik, bazen mizahi yönlerini ele aldığı resimlerinde, aslında bir çeşit gizli izlenimcilik de gözlemlenir. Zamanla kendi gerçekliğine dönüşen resimlerinde, çağdaş Türk yaşamından sahneleri, geleneksel kültür izlerinin kaybolmadığı bir yaklaşımla ele alır.

Aksel, duygulu kişiliği ile hem anlam hem de kurgu açısından figürü her zaman ön planda değerlendiren özgün resimler yapmıştır. Döneminin revaçta olan, etkin birçok sanat anlayışlarını taklit etmek yerine, yöresel konulara bilinçli olarak yaklaşmış ve bu tarz resimlerinde yerel renkleri ve geleneksel değerleri bilinçli olarak seçmiştir. Toplumun özünü yansıtan kültürel konulardan hareket ederek Anadolu figürlerini, günlük yaşantıları içinde, kendiliğinden doğal fırça vuruşlarının hâkim olduğu yalın bir anlatımla betimlemiştir. Özellikle mavi, yeşil, turuncu ve sarı renkleri kullanarak figürlerine duygulu bir anlam katmıştır.²⁹⁶



Şekil 130: Malik Aksel, **Halı Dokuyanlar**, 95x86 cm, TÜYB.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 25.

²⁹⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 182.

²⁹⁶ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 25.

Tezgâh başına oturmuş halı dokuyan kadınları betimlediği eserinde, geleneksel Türk kültürünü ulusal bir kimliğe ulaştırma çabası içinde, çağdaş resim tekniğiyle biçimlendirmiştir. Bu figürleriyle Anadolu yaşantısının yerel motif ve renklerini, gerçekçi bir duyarlılıkla, ölçülü, içten ve gösterişten uzak bir samimiyetle betimlemiştir. Arkaları dönük tezgâh başında halı dokuyan, başları yemenili iki kadın figürünü önde tutan, bunları renkli iplikler, geleneksel halı motifleriyle yumuşak, içtenlikli bir gerçekçilikle zenginleştiren bu resim, Malik Aksel'in yabancı akımlara karşı Türk resmine bağımsız, ulusal bir kimlik kazandırma çabasının bir ürünüdür.²⁹⁷



Şekil 131: Malik Aksel, **Kız Çocuğu**, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 459.

Malik Aksel'in bir köylü kızını resimlediği yapıtında ise, hemen ön plana yerleştirilen figür, tuval yüzeyini bütünüyle kaplamıştır. Dirseğine dayadığı ve eliyle kavradığı başı, dalgın gözleri ve gergin yüz çizgileriyle belirgin bir duygusal aktarım

²⁹⁷ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 25.

sağlamaktadır.²⁹⁸ Sanatçı özellikle buna benzer genç kız portrelerinde, figürün ifadesine yönelik etkili bir yaklaşım sergileyerek, simgesel değerlerle örtüşen dramatik ve duygusal ifade yoğunluğuna dikkat çekmektedir.

Türk Resmi'nde yöresel figürlere yönelik kişisel bir tavır sergileyen ilk ressamlarımızdan biridir Malik Aksel. Anadolu kültürünü, figür ağırlıklı bir yapılanma içerisinde, gerçekçi, yalın ve etkili bir şekilde resimlemiştir. Oldukça sağlam bir desen gücünün hâkim olduğu resimlerinde leke geçişleri ve saydam renk katlarıyla kurulan plastik bütünlük kusursuzdur adeta. Biçim, kompozisyon ve figürler üzerinde abartılı denemelerin yapıldığı bir dönemde, Malik Aksel'in sergilediği bu yöresel, gelenekçi ve Anadolu dünyasının düşünce ve estetik değerleriyle çelişmeyen yaklaşım oldukça dikkat çekicidir.

Ressam Nurullah Berk, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi" kitabında Malik Aksel'in sanat anlayışı üzerine şu ifadeleri kullanmıştır:

Almanya'da çalışmış olan Malik Aksel'in tekniğinde hocası Lovis Corinth'den, Max Liberman'dan esintiler seziliyorsa da önemsiz hatırlamalardır bunlar. Asıl Aksel, Anadolu yaşantısına eğilen, Türk halkının çeşitli yaşantı ve tiplerini izleyen Aksel'dir. Resim yapışında bir çeşit saf yüreklilik seziliyorsa da bu, daha fazla, resim yapma jestinde gösterdiği içtenliğin sonucudur. "Çingeneler", "Kardeşler", "Halı önünde", ve "Şu Karalı Kızlar" Aksel'in sanatçı kişiliğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.²⁹⁹ Berk'in isimlerini saydığı bu resimlerindeki figürlerinde, bir yandan sıcak ve sempatik bakışlı bir iç dünyanın yansımaları olarak görebileğimiz bir ifade, bir yandan ironi ile hüznü çakıştıran dokunaklı bir dile dönüşen bir dil, diğer yandan da gündelik hayata dair belgeci ve gözlemci niteliklerle zenginleşen bir üslûp tavrı söz konusudur.³⁰⁰ Aksel, resim çalışmalarının yanı sıra geleneksel halk sanatlarının, halk bilim ve sanatının kuramsal yönüyle de ilgilenmiştir.

²⁹⁸ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 459.

²⁹⁹ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age, 79.

³⁰⁰ Sağlam, age, 138.

6.1.7. Refik Fazıl Epikman

(1902, İstanbul, - 1974, Ankara)



Şekil 132: Refik Fazıl Epikman

1918’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne giren sanatçı, eğitimini İbrahim Çallı’nın atölyesinde sürdürmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi’ni birincilikle bitirmesi, 1924’te düzenlenen Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla eğitim için Paris’e gönderilmesini sağlamıştır.³⁰¹ Cumhuriyet hükümetinin Avrupa’ya gönderdiği ilk öğrenciler arasında yer alan Epikman, Paris’te Julian Akademisi’nde Paul Albert Laurens atölyesinde öğrenim görerek, Avrupa sanatının güncel etkinliklerini yakından izlemiş ve müze araştırmalarında bulunmuştur.³⁰² 1929’da Avrupa’dan birlikte döndüğü Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Cevat Dereli ve Mahmut Cüda ile birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adını verdikleri sanatçı topluluğunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Müstakiller topluluğunun ilk yıllarında açtığı sergiler, Türk resim sanatına yeni çoğulcu bir sanat anlayışı getirirken, figür ve mekân ilişkilerine yönelik uygulamalarıyla da yeni yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Epikman’ın bu sergilerde

³⁰¹ Ayan, *age*, 216.

³⁰² Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *age*, 530.

bulunan yapıtları, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi ve Mahmut Cüda gibi, desen gücünün hâkim olduğu, geometrik çözümler içinde figür ve mekân bütünlüğüne dayalı yapısal bir yaklaşım vurgulamaktadır.

Epikman, Sanayi-i Nefise Mektebinde İbrahim Çallı'nın atölyesinde öğrenim gördüğü öğrencilik yıllarında, Çallı'ya özgü renk tonlarıyla, doğaya ve figür resmine dayanan dinamik resimler yapmıştır. Sanatçı Paris'te Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'in atölyesindeki öğrenimden sonra ise, doğaya kübist ve inşacı bir anlayışla yaklaşmıştır. Bu dönemden sonra sanat anlayışındaki değişimlere bağlı olarak "Bar" konulu eserinde olduğu gibi resimlerindeki figür ve nesnelere desen ve geometrik biçim kaygısı hâkim olamaya başlar.

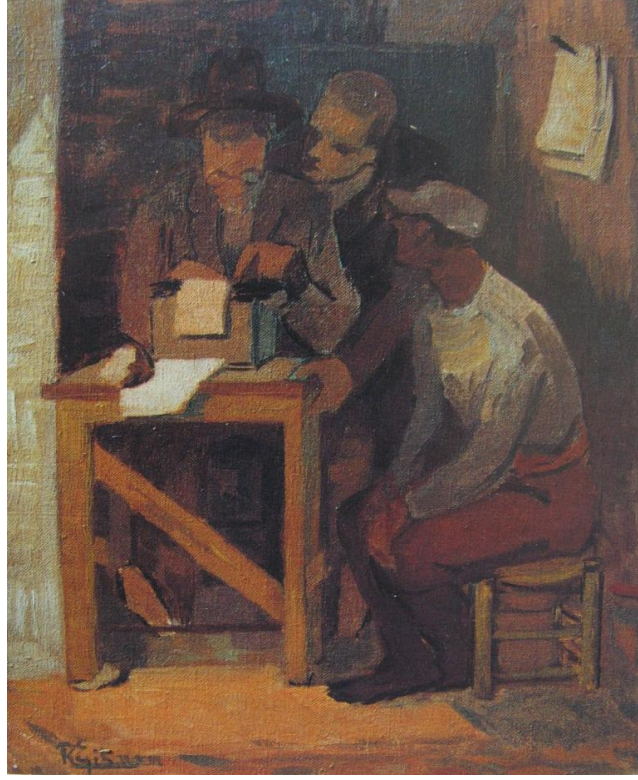


Şekil 133: Refik Fazıl Epikman, **Bar**, 46x55 cm, TÜYB.

Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 94.

“Akademi’de Çallı’nın yanında çalışmıştı ama Fransa’dan dönüşünde izlenimci paletin etkilerini, resminden silip atarak daha cesur bir anlayışa yönelmiş olduğunun dikkate değer bir belgesi sayabileceğimiz bu resim, sağ tarafta bir piyanistin çaldığı melodiye uyararak, ortada ve sol tarafta dans eden çiftleri konu almaktadır. Loş ışık altında, figürlerin yarı seçilir biçimde gösterildiği, ışık etkilerinin kütleli biçimleri ortaya çıkarmaktan başka bir işlev taşımadığı resimde, tablonun sol yanındaki kadın figürü, kompozisyonun tamalayıcı bir elemanı olarak,

bedenin bir bölümüyle yansıtılmış, ortada yer alan çiftin ise hareket ritmini dışavurarak bir devinim içinde, kompozisyonun ana figürleri olarak ele alınmış olduğu görülüyor. Gerek piyanist, gerekse bu üç figür, gereksiz ayrıntılardan soyutlanmış olarak, heykelsi birer form niteliği içinde yorumlanıyor. Sanatçının bize, bu yaşam sahnesini, içerdiği bohem atmosferin de zorunlu kıldığı bir yarı ışıklılık içinde, kübist ya da konstrüktivist resamlara özgü bir teknikle, yapısallığı öne çıkaracak bir yorumla yansıttığını, anatomik beden çizgilerine ve formu belirleyen hacimselliğe sadık kalmakla beraber, ölçülü biçimbozma (deformasyon) ilkelerini uygulamaktan kaçınmadığını görmekteyiz.³⁰³



Şekil 134: Refik Fazıl Epikman, **Arzuhalci**, 44.5x35.5 cm, TÜYB.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 97.

Arzuhalci gibi diğer figürlü kompozisyonlarında da nesnelere ve figürler, mekân içindeki konumları, dinamik ve sağlam inşacı desen kuruluşlarıyla, plastik öğelerin örgüsü ve bütünlüğü içinde betimlenmişlerdir. Sanatçının hemen hemen bütün resimlerinde, figürlerdeki geometrik formlara ulaşan bu uygulama, konstrüktivist bir anlayışla ele alınmıştır. Ayrıca ışık ve renk değerlerinin kompozisyon içindeki planlı dağılımıyla, vurgulamak istediği ifadeye dönük yaklaşım, mekân derinliği içinde hayatın dinamik gerçekliğinden kopmadan aktarılmıştır.

³⁰³ Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, age, 124.

Mustafa Kemal Paşa Millet Meclisi Binası'nın Balkonundan Halka Hitap Ederken ve Atatürk Mecliste Konuşuyor, adlı kompozisyonlarında da figürler konu çevresinde çok etkin bir şekilde bütünleşmektedir. Nesnel değerlerin bütüne ayrı bir özellik kazandıracak biçimde yeniden kurulması ve yeni bir düzene ulaştırılması, konunun kuruluşu, figürlerin özellikleri, renk ve ışık değerleri sanatçının anlatım duyarlılığında çok daha başarılı sentezlere ulaşmıştır.³⁰⁴ Betimlediği figür ve konuların Cumhuriyet Türkiye'sinin yenilikçi hamleleriyle bütünleşen bir anlam birlikteliğini ifade etmeleri, kararlı bir üslup birlikteliği ve anlam bütünlüğü açısından ayrıca önemlidir.

“Türk Resmi'nde entelektüel bir donanımla çok yönlü bir kişilik olarak karşımıza çıkan Refik Epikman, Kübizm ve Konstrüktivizm aralığında şekillenen ve “yapı sağlamlığı” esasına dayalı; figüratif resmi öneren bir anlayışa sahiptir. 1930'lu yıllarda birlikte belirginleşen renkçi ve biçimci bir duyarlık, Ankara'ya özgü bir “atmosfer resmi” tipolojisine katkıda bulunur sanki. Soğuk ama saf ve etkili renk ilişkilerini, Müstakiller'e özgü dışavurumcu yorumlarla birleştirerek, deneysel ve yeni arayışlarla resim yaklaşımını sürekli olarak zenginleştirir.”³⁰⁵

Türk resim sanatını 1950'lerden başlayarak etkisi altına alan soyut eğilimler Epikman'ın sanat anlayışını da etkilemiş; 1960 sonrası yapıtlarında soyut renk ve biçim uygulamalarına eğilmiştir. Bu resimlerinde, tuval yüzeyine dağılan geometrik kuruluşlarda renk dokusunun görsel ve duygusal çağrışımları varsıllık kazanmıştır. Statik Düzen, Vizyon III, Soyutlama ve Nü Figür gibi resimleri bu dönem çalışmalarının örnekleri arasında sayılabilir.³⁰⁶ Sanatçının yaptığı soyuta yaklaşan resimlerinde renk ögesine daha çok yer vermiş, ancak yine de bu resimlerinde bir çeşit desen kurgusunun egemen olduğu görülmektedir. Sanat yaşamının son yıllarında gerçekleştirdiği soyut ya da yarı soyut figürlerinde, renk faktörüne daha geniş yer vermekle beraber, tablonun çizgi ve kitle yapısını öngördüğünü belli ediyordu. Renk ve biçimlerin psikolojik etkilerine dayanan anlatımından dolayı onun bu resimleri soyut dışavurumcu olarak da adlandırılabilir.

Refik Epikman, dönem sanatçılarıyla olan birçok ortak yönlerinin yanında, yenilikçi sanat anlayışlarını ve ortak etkinlikleri paylaştığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin yenilikçi ve bağımsız anlayışı kapsamında değerlendirilebilir. Sanatçının, hacim ve plan gibi öğeleri ön planda tutarak figürdeki

³⁰⁴ Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 530.

³⁰⁵ Sağlam, *age*, 133.

³⁰⁶ Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 530.

yapı ağırlıklı yaklaşımı, kararlı bir üslup halinde yaşamının son dönemine kadar devam etmiştir. Son döneminde soyut çizgiyi benimseyici birkaç çalışma yapmış olması, onun bu kararlı üslup aşamalarının kökten değişimine sebep olacak ölçüde etkili bir rol üstlenmemiştir.

6.1.8. Fikret Mualla Saygı

(1903, İstanbul – 1967, Paris)



Şekil 135: Fikret Mualla Saygı

Ortaöğrenimini Mekteb-i Sultani’de bitiren Fikret Muallâ, mühendislik eğitimi için gittiği Almanya’da resim çalışmalarına yönelerek güçlü ve sağlam bir desen anlayışı geliştirmiş,³⁰⁷ başarılı figür kompozisyonları, moda çizimleri ve gravürler çalışmıştır. Bir süre sonra Almanya’dan Fransa’ya geçerek Montparnasse ve Saint Germain gibi önemli sanat çevrelerinde bulunarak Picasso, Matisse, Dufy, Signac gibi resmin üstatlarıyla aynı sanat çevresinde boy göstermiş,³⁰⁸ bir yandan da Andre Lhote’un atölyesine devam etmiştir. Fikret Mualla, Gauguin, Lautrec ve Van Gogh’un yaşamına benzer, trajik bir yaşam serüveni geçirmiştir. Sıkıntılar ve sorunlarla dolu,

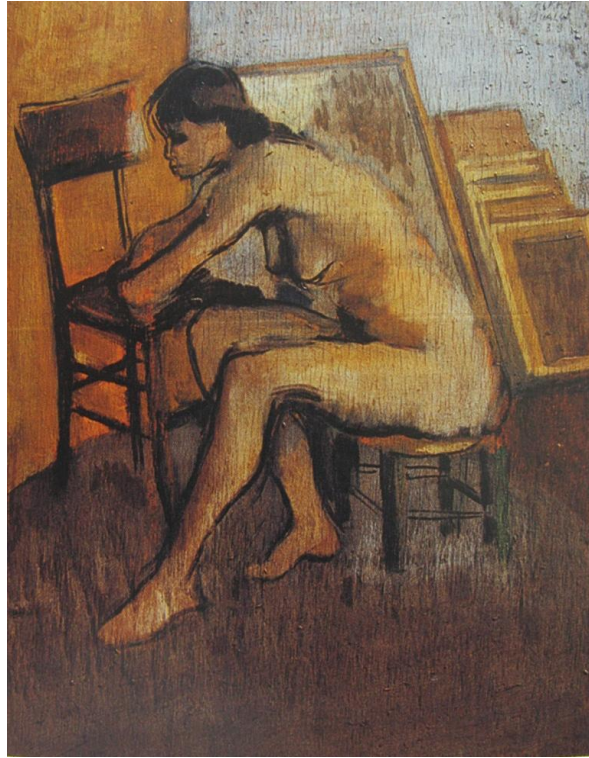
³⁰⁷ Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 591.

³⁰⁸ Ersoy, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, age, 351.

devingen bir yaşam mücadelesi içinde yoğrulan sanatçının bu ruh hali, doğal olarak eserlerine de yansımıştır.

Sanatçı, hem izlediği sanatsal gelişim çizgisi hem de “öncesi ve sonrası” olmayan çizgi ve renk yorumuyla Çağdaş Türk Resmi içinde ayrıcalıklı, hatta “mitsel” bir konuma sahiptir.³⁰⁹

Yaşamının büyük bölümünü Fransa’da geçiren Fikret Muallâ konularını Paris’in sıradan günlük yaşamından hareketle, cadde ve sokaklarda vakit geçiren sıradan insan figürlerini konu edinmiştir. İçinde yaşadığı toplumun gerçeklerini büyük bir içtenlikle renge ve biçime aktarmış, figür gerçeğini kişisel bir yaklaşım sergileyerek, konu edinmiştir. Kendi dönemindeki etkin olan güncel sanat akımlarının ortaya koyduğu resimsel sorunlar onu pek ilgilendirmemiş, dış etkilere yabancı kalarak, çağdaş akımlara katılmamış, içinden geldiği gibi coşku ve lirizmi bir arada sunan resimler yapmıştır.



Şekil 136: Fikret Mualla, **Nü**, 40.5x31 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 1938.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 101.

³⁰⁹ Yapı Kredi Yayınları, **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Sergi Katalogu, (İstanbul, 2000), 32.

Sanat hayatında çektiği tüm sıkıntılar ve onlara karşı verdiği mücadele onun resimlerindeki figürlerine kısmen yansımış olsa da, o resimlerinde daha çok bunları görmezden geldiğini göstermeye çalışan bir yaklaşım sergilemiş, yaşamındaki iniş çıkışlar, ruhsal yapısındaki sarsıntılar onun sanatçı yanını beslemiştir.

“Düşlediği “bir başka hayat”, onun bu resimlerindeki mutlu ve coşkulu konulara sinmiş, kendi vizyonunu gene kendisi yaratmıştır. İnsanın para kazanmak için çalışmak zorunda olmadığı, herkesin özgürce ve kendi istekleri doğrultusunda yaşadığı bir “hayat”ın özlemi, Fikret Mualla’da bitimsiz bir düşünce olarak resimlerine yansımış gibidir. Onun, 1950’lerde bir mektubunda yazdığı gibi, mutlaka figüratif ya da mutlaka soyut resim yapacağım diye bir iddiası yoktu. Başka ressamlarla ve bu ressamların temsil ettikleri akım ve eğilimlerle ilgisi söz konusu değildi. Bütün bunların dışında kalmaya çalışıyordu. Abidin Dino’nun yerinde yorumuyla, Fikret Mualla, kendini çizgilerle tedavi ediyordu, sıkıntısını, acısını, korkusunu dışa vurmakla yetiniyordu.”³¹⁰

Hızlı bir çalışma yöntemiyle, kısa bir süre içinde tamamladığı kanısını uyandıran resimleri, sevgi, arkadaşlık, dostluk gibi insan doğasının her zaman arayış içinde olduğu kavramlara göndermede bulunmaktadır. Ancak bunu yaparken, amaçlı bir yol izlemiyor, her şeyin olağan akışı içinde yer aldığı bir yaşam sahnesini gözlerimizin önüne getirmekle yetiniyor.³¹¹

³¹⁰ Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi*, age, 128.

³¹¹ age, 128.



Şekil 137: Fikret Mualla, **Sarı Elbise**, 56x63 cm, Kâğıt Üzerine Guvaş.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 101.

Resimleri varlığının özünden kaynaklanan ve ancak o özün gerektirdiği biçimleme yöntemiyle açıklanabilen sağlam ve duyarlı yönler taşır. Renkçi ve Dışavurumcu anlayışta oluşturduğu figürleri, çizginin kıvrak, ritmik yapısı ve içinde bulunduğu ruh durumundan kaynaklanarak çok kişisel ve özgün bir yoruma dönüşmüştür. Kullandığı düz renkler figür ve biçimlere iki boyutlu bir yapı kazandırmıştır. Resimlerinde yeğlediği ana renkler Fovizm doğrultusunda neşeli çağrışımlar yapmakla birlikte genelde sanatçının bunalımlı ve trajik yaşamının etkilerini yansıtırlar. Lirik Dışavurumcu bir anlatımın egemen olduğu yapıtlarda bir bakıma Dışavurumculukla Fovizm'in birlikteliği hissedilebilir.³¹² Aslında sanatçı her bakımdan yeni ve özgün bir resim yaklaşımını, çok mütevazı bir şekilde gündelik yaşama ilişkin tespitler bağlamında dizgeleştirerek dikkatleri çekmeyi başarmıştır. Özellikle sıkıntılı bir yaşam mücadelesi içinde bar ve cafelerin bohem ortamlarını soluyan Muallâ, figür geleneği içinde, ifade düzeyi, kompozisyon ve renk duyarlılığı

³¹² Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 591.

ile öne çıkan bir yaklaşım sergilemiştir.³¹³ Fikret Mualla resimleriyle ilk defa karşılaşanlar, kolay ve basit sanısı uyandıran yalın, doğal ve zorlamasız bu üslup için, içten ve yalın bir anlatımın yansıttığı etkisine kapılırlar. Plastik beğenisi yüksek olanlar ise Fikret Mualla'nın bu denli mükemmel kompozisyonlarının zengin armonilerin, cesur konuların nasıl olup da bu kadar yalın bir yaklaşımla anlatabildiğinin araştırmasına girişirler.

Fikret Muallâ hemen hemen tümü Fransa'da geçen sanat yaşamı boyunca, esrik bir mizacın ürünü olan çalışmalarını, evrensel figüratif sanata yapılmış modern bir katkı olarak gerçekleştirmiştir.³¹⁴ Sokakta gezinen, eğlenen, yemek yiyen insanların düz bir zemin üzerine betimlendiği kendi özgün ifade değerlerini içinde barındıran bu figürler, hiçbir akımın ya da eğilimin etkisinde değildir. Ancak kendi gerçeklikleriyle açıklanabilecek özgün boyutlar taşımaktadırlar.

“Teşebbüs” adlı eserinde de yine bir Paris kahvesini konu edinmiştir, oturan iki kadının masasına bir erkek yaklaşarak kadınlarla arkadaş olmaya çalışıyor. Güncel, sıradan bir konu ve sıradan insanlar, ama resimsel anlatım farklı ve özgün. Parlak mavi, sarı, siyah ve beyaz rengin çarpıcı kontrastlığı, silüetlere dönüşmüş çabuk fırça hareketleriyle bir çırpıda şekillenivermiş figürlerle göz alıcı bir etki bırakıyor. Onun çalışmalarını tek bir üsluba bağlamak kolay değil, Fovizm ile Ekspresyonizm arasında gidip gelen yalın, sade ve açık bir anlatım içindedir.³¹⁵ Yüzeyi kaplayan çekici renkler, lekesele anlatım, figürlerdeki dengeli kompozisyon ve desen gücünün hâkim olduğu bu yapıt, Fikret Mualla'nın insan figürüne karşı olan özgün kişisel yaklaşımının gücünü gözler önüne sermektedir.

³¹³ Sağlam, *age*, 141.

³¹⁴ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, *age*, 380.

³¹⁵ Ersoy, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, *age*, 351.



Şekil 138: Fikret Mualla Saygı, **Teşebbüs**, 54x37 cm, TÜYB.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 351.

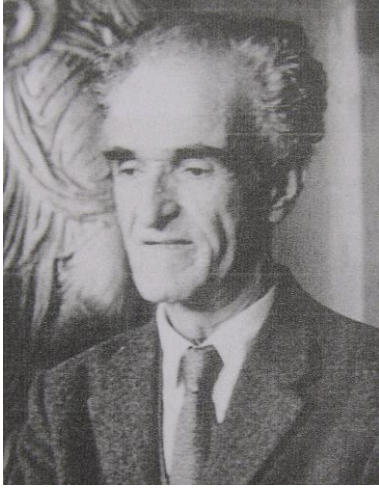
Fikret Mualla bu yapıtında da duygu ve coşkularının peşinde, kendine özgü bir lirizm ve çocuksu bir ifade anlayışı yakalamıştır. Neredeyse her tuvale yön veren, dışarıya dönük bakış, aslında bir iç gözlem sürecinin yansımaları olarak da yorumlanabilir. Bu anlamda oldukça güçlü bir sanatçı tavrı karşımızdadır. Böylece, Fovist ve Dışavurumcu duyarlık ve ifade olanaklarının sentezini oluşturan sanatçı, yakaladığı lirizm boyutuyla başkalaşan, dünya acısı ile melankolinin sınırlarında gezinen bir ressam olarak metafizik boyutlarda gezinmiştir.³¹⁶ Paris’te, bulunduğu süre içinde “yabancı sanatçıya” mesafeli ilginin gösterildiği bir geleneğe eklenmemesi ve içinde bulunduğu sanat çevresi tarafından Paris’li bir ressam olarak benimsenmesi, onun, sanatını bulunduğu çevreye kabul ettirdiğinin bir göstergesidir. Yapıtlarında, bu büyülü kentin melankolisinin döndüğü, pek az kimsenin ulaşabildiği, duyguları anlatan bir resim tarzı geliştirmiştir. Naziler’in kurşuna dizdiği büyük gerçeküstücü ozan Robert Desnos’un eşi Youki Desnos’un sunusuyla 1958’de yayımlanan küçük bir broşürdeki bu satırlar, Fikret Mualla’nın sanat anlayışını anlatmada eşsiz bir hazinedir:

³¹⁶ Sağlam, **age**, 141.

“Muallâ'nın getirdiğine iyice bakın, tümüyle bambaşka bir şey. Renkleri, kendisinin resimlerinin rastlantıya yer vermeyen yapıları da. Bir karabasandan çıkıp geçmiş yüzlerde bile en küçük bir yapmacık yok. Her şey incelenmiş, belleğe yazılmış, bilinçle tasarlanmış ve sadık bir biçimde dile getirilmiş.”³¹⁷

6.1.9. Ali Avni Çelebi

(1904, İstanbul – 1993, İstanbul)



Şekil 139: Ali Avni Çelebi

Modern Türk resminin kurucularından olan sanatçı, 1918’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girerek önce Hikmet Onat’ın hazırlık sınıfına devam etmiş daha sonra, 1920’de İbrahim Çallı’nın atölyesine geçerek modelden desen ve yağlıboya çalışmalarına burada başlamıştır.³¹⁸ 1927’de Avrupa’ya gitmek için okuldan ayrılan sanatçı, Münih’te Heinemann’ın atölyesine devam etmiş, bir süre sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiştir. Daha sonra Berlin’e giden Çelebi, bir süre Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmüş, 1923’te yeniden Münih’e dönerek dört yıl süreyle Hofmann’ın özel sanat okuluna devam etmiştir. 1927’de yurda döndükten sonra Avrupa’dan resim eğitiminden dönen öbür sanatçılarla birlikte aynı yıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kuruluşuna katılmıştır.³¹⁹ Batı’da eğitim alan dönem arkadaşlarının birçoğunda olduğu gibi, o da dönemin etkin olan geometrik inşacı anlayışını benimsemiş, figür ve nesnelere geometrik bir kurgu içinde

³¹⁷ Yapı Kredi Yayınları, **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, age, 32.

³¹⁸ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 148.

³¹⁹ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 1599.

planlı yapılarıyla öne çıkarıp, figürlerin oluşturmuş olduğu dinamizmle mekân arasında bağ kurarak, Türk resminde yeni bir anlayışın başlamasını sağlamıştır.

Ali Çelebi, Münih'teki atölye hocası Hofmann'la çalıştığı yıllarda Kübist anlayış ve Alman dışavurumculuğundan etkilenerek, figürlerinde kübizm kaynaklı dışavurumcu bir anlatım sergilemiştir. Bu etkiler sonucu ortaya çıkan ilk çalışmalarında Dışavurumcu etkilerin yanında Kübist düzen daha baskın durmaktadır. Figürlerin yapısal değerlerine önem vermiş, onları geometrik bir anlayışla betimleyerek kompozisyonlarında biçim ve kuruluşu ön plana çıkarmıştır. Figürde deseni önemli kılan bu anlayış, Ali Çelebi'nin resimlerinde desenlerin sert, köşeli konturlar ve plan ayrımlarından oluşmasına yol açmıştır.



Şekil 140: Ali Avni Çelebi, **Maskeli Balo**, 140x187 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki İki Sergi; **70 +70**, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 98.

“Maskeli Balo” adlı çok figürlü kompozisyonu Türk resmine konstrüktivist anlayışı getiren en önemli çalışmalarındandır. Sanatçı figürleri parçalamadan, boşluk içinde doldurdukları hacim ve ağırlıklarını, çizgiler, plan ayrıntıları ve renklerle göstermeye çalışmıştır. Çeşitli giysiler içinde, eğlenen, dans eden, kadın ve erkekler, yeşilimsi bir perde önündedirler. Tablonun konusuna yönelik ifadedeki en önemli ayrıntı ise

coşkulu ve neşeli bir ortam olması gerekirken, düşünce ve hüznün hâkimidir. Arka panoda yer alan kadın portresindeki ifade de bu hüznü desteklemektedir.³²⁰ Sanatçı bu çalışmasında ve diğer figürlü kompozisyonlarında kullandığı renk karşıtlıklarını ve renklerin birbiri üzerindeki baskınlıklarını konuya göre, resimde dengeyi oluşturacak şekilde ve kullanmıştır.

Nurullah Berk, “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi” adlı kitabında, Ali Avni Çelebi’nin “Maskeli Balo” adlı yapıtı üzerinden, sanatçının ve döneminin konstrüktivist sanat anlayışına yönelik şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Maskeli Balo Türk resmine Konstrüktivist inşacı bir tase getirmişti. Nesnelere parçalayarak değişik planlar içinde gösteren Kübizmin bir dalı sayılabilecek Konstrüktivizm, görünürleri kübistler gibi dağıtmıyor, nesnelere, boşluk içinde doldurdukları yeri, oylum hacim değer ve ağırlığını, çizgileri, plan ayrıntıları ve renklerle göstermek istiyordu. Bu kaygısıyla Konstrüktivizm, nesnelere hava içinde eriten Empresyonizmin tam karşıtıydı.

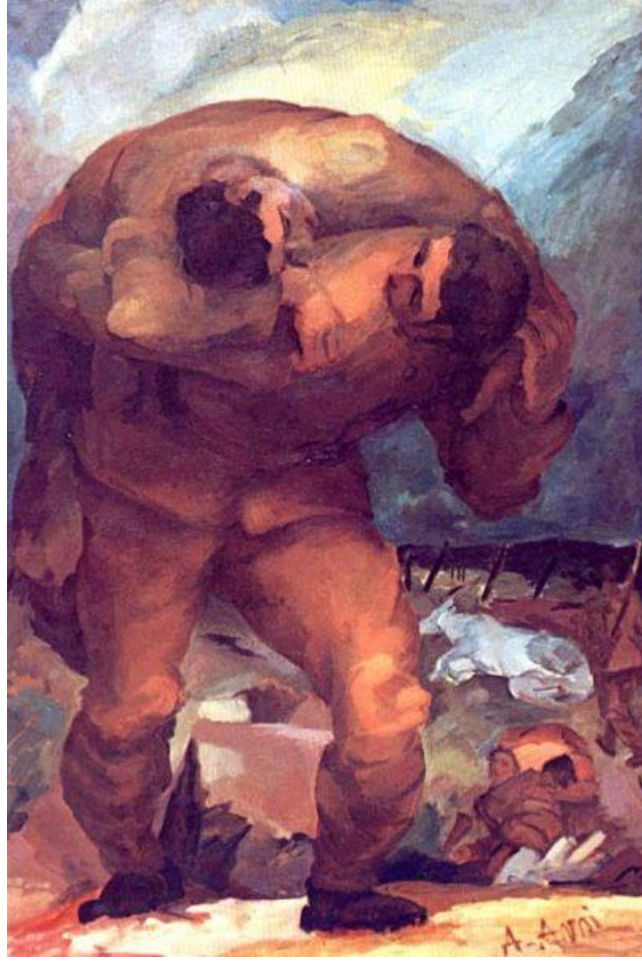
Ali Çelebi. Zeki Kocameki, Münih’te Hans Hoffman’ın özel akademisinde çalışmış, bu hocanın eğitiminden fayda görmüşlerdi. Nitekim Ali Çelebi, sonraki yıllarda ve günümüze kadar meydana getirdiği tablolarında, inşacı kaygıdan ayrılmadığını gösterecekti. “Maskeli Balo”dan sonra en ilginç eserleri bilinen “Vitrin”, “Berber”, “Hücum”, “Yaralı Asker” gibi düzenlemeleri Çelebi’nin teknik gücünü yeterince belirtir.”³²¹

Çelebi, yurtdışındaki öğreniminin sanat anlayışına katkısını şu satırlarla açıklamaktadır: “Sanatta aradığım şart ve vasıflar; karakter, hareket, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek sanat yolunu tayin ettim.” Demiştir.³²² Kendi döneminin modern sanat anlayışına bağlı yapıtlarında ve özellikle “Silah Arkadaşları” adlı çalışmasında merkezî kompozisyon kuruluşunu benimsemesi ve ton değerleri yönünden az da olsa akademik anlayışa da yer verdiği gözlenmektedir. Kompozisyonlarındaki figürleri birbirlerine karşı sergiledikleri hareketlerle dengeleyen sanatçı, figürlere kendi çevrelerinde de hareket kazandırarak bir dinamizm oluşturmuştur.

³²⁰ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 148.

³²¹ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, age, 47.

³²² Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, age, 92.



Şekil 141: Ali Avni Çelebi, **Silah Arkadaşları**, 150x100 cm. TÜYB.

Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. 2005), 374.

Çelebi'ye göre desen, resim sanatının temelidir. O, insan figüründeki hareket, ritim, uyum, yapı, gibi resimsel değerleri desenin yapısal gücüyle oluşturmaya çalışmıştır. Özellikle çalışan, hareket halindeki insan figürleri ve inşacı kompozisyon anlayışı, Çelebi'nin resimlerinin iki temel ögesidir. Yapıtlarında bir yandan insan figürlerinin hareketleriyle kapalı bir kompozisyon şeması oluştururken, bir yandan da hareket yoluyla resim mekânında yanlısamarları oluşturmaya yönelir. Birer bildirge niteliğinde olan Maskeli Balo ve Silah Arkadaşları, adlı resimleri Alman desen anlayışının dışavurumcu birer yorumu olmaları, temeldeki geometrik kuruluşları, açık ve koyu düzenleri ile dikkat çekerler.³²³ Sanatçı üretim yaptığı sanat hayatı boyunca figüratif ağırlıklı çalışmış ve insan yaşamına ait görünümleri ele almıştır.

³²³ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 1599.

Figürle öznel yaklaşımlar kuran Çelebi'nin sanatında nü figürlerin özgün bir yeri vardır. Güçlü ifadeleri ile dinamik aktarımlarıyla betimlenen bu nü'ler Çelebi'nin sanat anlayışının eşsiz göstergeleridir. Çelebi "nü" çalışmaları için şu açıklamaları dile getirir:

"İnsan vücudu tabiatın en olgun göstergesi, yansımasıdır. Tabiata ait bütün özellikleri kendisine toplamaktadır. İnsan vücudu utanılası bir anlam taşımaktan uzaktır. Asıl utanılası duygular yüzde yer alır. Bütün ihtiraslar, kinler, nefretler, arzular ve sevgiler yüzde okunur. Yüz kapanınca vücut saf ve temiz bir tabiat parçasıdır."³²⁴



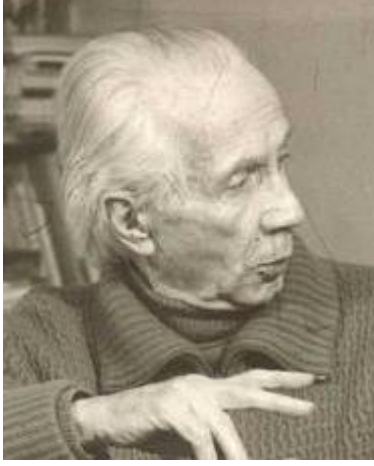
Şekil 142: Ali Avni Çelebi, **Nü Desen**, Kâğıt Üzerine Füzen. 1942.

Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997), 102.

³²⁴ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 100.

6.1.10. Mahmut Celalettin Cüda

(1904, Fethiye – 1987, İstanbul)



Şekil 143: Mahmut Celalettin Cüda

Gerçekçilik benim doğal eğilimim, bu eğilimde ilerlemek de tek amacımdır,³²⁵ diyen Mahmut Cüda, 1918’de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın atölyelerinde resim öğrenimi gördü. 1923’te gittiği Münih’te Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ile birlikte Hans Hoffman’ın atölyesinde çalıştı.³²⁶ 1925’te İstanbul’a döndükten sonra bir süre Çallı’nın atölyesinde bulunduktan sonra Paris’e giderek Ecole des Beaux Arts’da Lucien Simon’un öğrencisi oldu. 1928’de yurda dönünce Bursa Kız Öğretmen Okulu’nda resim öğretmenliğine atandı ve aynı yıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kuruluşunda görev aldı.³²⁷ Çalışmalarını daha çok natüremort konuları üzerinde yoğunlaştıran sanatçı, az sayıda, portre ve figürlü kompozisyon yapmıştır. Cüda, resim çalışmalarının yanı sıra karikatürler, illüstrasyonlar ve az da olsa heykeller de üretmiştir.

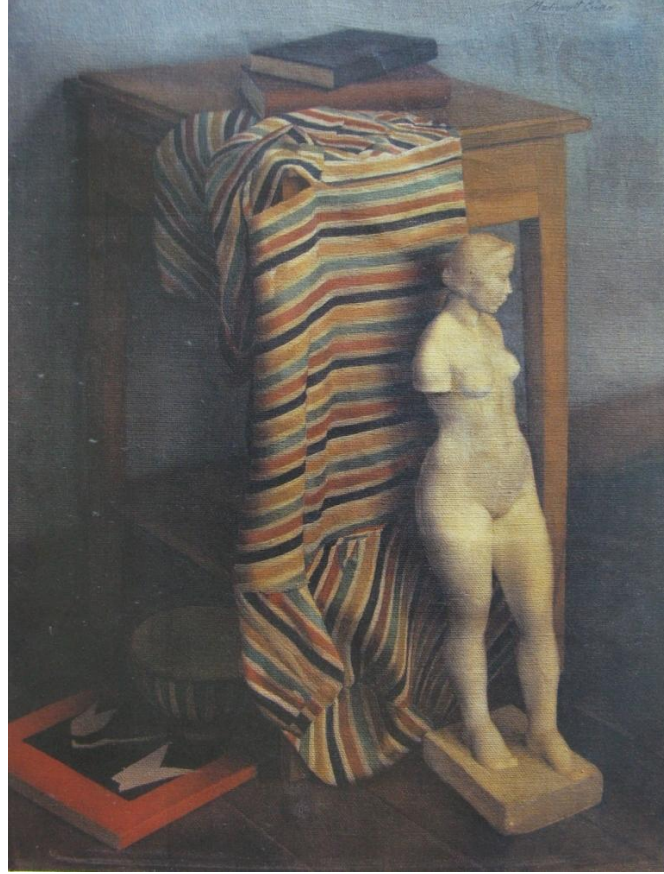
Mahmut Cüda, bireysel sanat anlayışı olan gerçekçi üslup doğrultusunda çeşitli yapıtlar üretmiştir. Tüm eserlerinde doğayla öznel bağlar kurmuş ve gerçek değerlerini koruyan görünümler, çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekân olgusunda

³²⁵ Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, age, 268.

³²⁶ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, age, 375.

³²⁷ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, age, 1552.

güçlü anlatımlara ulaşmıştır. Bu özelliği sanatçının Batı'nın tekniğiyle, yaşadığı toplumun kültürel değerlerini bir arada yorumladığını göstermektedir. Avrupa'da bulunduğu sıralarda incelemeler yaptığı müzelerde izlediği büyük boyutlu kompozisyonların teknik ve estetik yetkinliklerinden etkilenen Cüda, sanat yaşamına büyük boyutlu kompozisyonlar üreterek başlamıştır.³²⁸ Münih'te eğitimini sürdürdüğü yıllarda Hans Hoffman, Cüda'nın resimde ulaştığı üçboyutlu anlatıma dayanarak, heykel çalışmaya yönelmesini ister. Sanat hayatı boyunca zaman zaman yaptığı heykel çalışmalarına da bu yıllarda başlar, ilk heykellerini büstler ve küçük boyutlu nü'ler oluşturur. Resimlerinde nesnelerin oylumsal özelliklerini, kitle etkilerini, mekân yanılsamasını üstün sanat gücüyle aktaran Cüda'nın heykele dönük çalışmaları doğal bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır.³²⁹



Şekil 144: Mahmut Celalettin Cüda, **Heykelli Natürmort**, 65x50 cm, TÜYB.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 106.

³²⁸ Giray, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 363.

³²⁹ Giray, **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, age, 40.

Resminde modernizmle alâkalı kaygılar doğrultusunda köklü bir değişimin yaşanmaya başladığı bir süreçte Cüda; biçimsel açıdan sağlam, net ve ifadeci nitelikleri öne çıkarılmış bir anlayışı örneklemektedir. İlk dönemlerinde hareketli bir resimsel oluşumun peşine düşen sanatçı, ancak zamanla nesne ve figürlerin gerek renk, gerekse biçimsel değerlerini mutlak bir gözlemcilikle betimlediği, kendi ölçülerini geliştirmiş olduğu bir idealizm doğrultusunda çalışmıştır.³³⁰ Cüda, plastik sanatlar için; “bizi şekillendiren, çizgilerden, renklerden ve bunların ahenklerinden meydana gelen bin türlü güzellikle varlığımıza sükûn ve huzur verirler” der.³³¹

Sanatçı, bu anlayışla seçtiği nesnelere büyük bir ustalık, titizlik ve duyarlılıkla renklendirmiştir. Eserlerinde yapı ve rengin iç içe geçtiği yatay ve dikey çizgiler, kumaş kıvrımlarında geometrinin güçlü bir ifadesine dönüşmektedirler. Natürmortlarındaki nesnelere en doğal halleriyle, yapılarına bağlı biçimsel yorumlara girmeden betimlemiştir. Kompozisyonlarındaki figür ve nesnelere, resim yüzeyine kurgulanmış bir düzen içinde yerleştirerek, ışık gölge ve renk dağılımlarıyla bir bütünlük içinde olmalarını sağlamıştır. Sanatçının gerçekçi anlayışı, bireysel duyarlılığı ve teknik başarısıyla gizemli bir yalınlıkta sunulan nesnelere, düşsel bir anlatımla betimlenmiş gibidirler.

Mahmut Cüda'nın natürmortlarındaki bu gerçekçi anlatımlara karşın illüstrasyonlarında ve desen portrelerinde daha değişik bir tutum sergilemiştir. Portreleri farklı yaş gruplarındaki kişilerin karakteristik özellikleriyle birlikte, natürmortlarında görülmeyen biçim üzerinde yapılan deformasyonlarla betimlenirler.

Karikatürize edilmiş portre desenleri olarak tanımlayabileceğimiz bu eserlerini ressam Hamit Görele şöyle yorumlamaktadır:

“Kendisinin karikatürlerim dediği desenleri gördüm. Adilğe düşmeden eşhasın o kadar gülünç karakterlerini yakalamış ki bu desenlerin içinde bilhassa bir tanesinin adeta Rönesans sabrı ile yapılmış bir deseni var, fevkalade...”³³²

Yaşamının çeşitli dönemlerinde çevresinde bulunan kişilerin karakteristik yanlarını abartarak güçlü anlatımlara ulaştırdığı karikatürleri, ait oldukları kişilerin kişilik ayrıntılarını özgün bir anlatımla sergiler. Kiminde çekilen acıların izleri, kiminde yaşama duyulan sevginin parıltıları, kiminde sorumluluk ve güven duygusu, kiminde

³³⁰ Sağlam, *age*, 164.

³³¹ Mahmut Cüda, *Modern San'at ve Bugünkü Türk San'atı*, Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi, Sayı, 67, (İstanbul: 1998), 25.

³³² Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, *age*, 76.

ise duru ve çocuksu bir gülümseme vardır.³³³ Mahmut Cüda sanat yaşamına başlarken benimsediği gerçekçi üsluba yaşamı boyunca bağlı kalmıştır. Bu anlayış doğrultusunda doğaya bağlı olmakla beraber, doğadaki değerleri kendi his ve görüşlerine bağlamış renkçi bir ressamdır. Batı'da yaygınlaşan modern sanat akımları doğrultusunda, sanatta kübist konstrüktif biçimleri savunan Müstakiller Grubu içindeki Cüda, gerçekçi sanat anlayışından ödün vermez.

6.1.11. Hale Asaf

(1905, İstanbul - 1938, Paris)



Şekil 145: Hale Asaf

Geometrik inşacı bir anlatım içinde gerçekleştirdiği portreleriyle tanınan ve ilk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik'in yeğeni olan Hale Asaf, resim çalışmalarına küçük yaşta Mihri Müşfik'ten teknik resim dersleri alarak başlamıştır. 1918'de daha on altı yaşındayken Berlin'e resim eğitimi için gönderilmiş, Arthur Krampf'ın öğrencisi olmuştur. İstanbul'a döndükten sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebine devam etmiş ve Feyhaman Duran'ın atölyesinde çalışmıştır.³³⁴ 1924'te Maarif Vekâleti bursu ile yeniden Almanya'ya giden Asaf, burada bir yıl kadar kaldıktan sonra Paris'e geçerek burada 1928'e kadar Grande Chaumiere atölyesinde öğrenim görmüştür. Ayrıca

³³³ Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, age, 40.

³³⁴ Ersoy, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, age, 60.

H.Matisse ve R.Dufy'den de kısa dersler almıştır.³³⁵ İstanbul'a döndükten sonra Paris'ten gelen diğer sanatçılarla birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kuruluşunda çalışmış ve topluluğun Ankara ve İstanbul sergilerinde tek kadın sanatçı olarak yer almıştır.

Selim Pertev Boyar, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri, kitabında Hale Asaf için şu ifadeleri yazmıştır:

“Klasik sanattan fazla modern sanatı sever ve bu sanatla meşgul olurdu. (Matisse) den ders alan Hale'nin eserleri renkli ve hareketli olup milli ve içlidir. Kendisi marazi denecek derecede hassas idi. Kibar bir tavra cazip bir edaya malik bulunmakla beraber zaif ve çelimsiz yaratılmıştı.”³³⁶



Şekil 146: Hale Asaf, İsmail Hakkı Oygur Portresi, 91x72 cm, TÜYB.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 112.

Sanatçının Paris'te öğrenim görmeden önce resimlerindeki belirgin fırça vuruşları noktacı bir tekniği yansıtır. Paris'teki eğitiminden sonra, sanat anlayışı yeni bir

³³⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 2589.

³³⁶ Boyar, age, 241.

evreye ulaşmıştır. Bu dönem resimlerinde, renk, çizgi ve biçim ayrıntılarını dengeli bir bütünlük içinde büyük lekelerle indirgemeye yönelmiştir. Derin bir mekân olgusu yaratmaya önem vermeksizin kuruluş, denge ve uyum araştırmalarına girişmiştir.³³⁷ Yaşamının büyük bir bölümünü Avrupa'da geçirmiş olan sanatçının günümüzde tanınan yapıtları, Paris yıllarında da büyük ilgi gören, konstrüktivist bir yaklaşımla ele aldığı portre çalışmalarıdır. İsmail Hakkı Oygur Portresi ve Kendi Portresi sanat anlayışına önemli bir açıklık kazandırmaktadır.

Sanatçının bu portrelerinde renk değerlerinin dengeli dağılımı, yapısalcı bir kuruluştaki başarılı kompozisyonlara ulaşmaktadır. Renkte, biçimde ve kuruluştaki oluşum sürecinin büyük bir bütünlük arz etmesi oldukça dikkat çekicidir. Ayrıntıya fazla önem vermeden, renk ve biçimi birleştirerek büyük lekelerle dönüştürmüştür. Figürlerindeki en çarpıcı özellik ise doğal yüz ifadelerinin, kendiliğinden ve lirik bir anlatım sergilemesidir.



Şekil 147: Hale Asaf, **Kendi Portresi**, TÜYB, 1938.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 111.

³³⁷ Giray, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 741.

“Almanya, İstanbul, Paris’te geçirdiği öğrenim yıllarının deneyimleri ile birleşen Asaf, yeteneği ve duyarlılığı Türk resim sanatına yepyeni fakat özgün bir sanat anlayışının katılmasını gerçekleştiriyordu. Hale’nin resimleri, geniş renk yüzeylerinin geometrik inşasına katılan serbest fırça vuruşları bir şehir görünümünü ya da bir portreyi bir anda duygu, düşünce, yaşam yüklü olarak betimler. Paris ve kendi portresi sanatçının yaşama ve dünyaya bakışı açısının pencereleridir.”³³⁸

Kendi fırçasıyla gerçekleştirdiği portresinde konstrüktivist bir üslup görülür. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin diğer üyelerinin de figürde benimsediği bu geometrik yaklaşım Alman Okulu’nun da etkilerini yansıtmaktadır. Geometrik sert köşeli çizgilerle şekillendirilmiş, ceketi, başındaki beresi ve boynundaki iri boncuklarıyla modern Avrupalı bir kadın görüntüsü sergilemektedir. Asık suratı, iri siyah gözleri ve sımsıkı kapanmış kırmızı dudaklarıyla sessiz, ama kararlı bir ifade yansıtmıştır.³³⁹ Figürlerinde üçüncü boyuta fazla önem vermeden, daha çok kuruluş, denge ve uyum araştırmalarına yönelmiştir. Sanat yaşamı boyunca bu inşacı yaklaşıma yönelik anlatımları onun sanatındaki en belirgin özelliği olmuştur.

Yazar Fikret Adil, Nurullah Berk’e yazdığı bir mektupta Hale Asaf’ın son resimleri hakkında şu bilgiyi verir:

“Hale’yi son defa Paris’te görmüştüm. Bir yaz idi. Andre Lhote, atölyesini Hale’ye bırakmıştı. Orada benim bir portreme başlamıştı, iki üç defa poze ettim. Sonra ani olarak Paris’ten ayrılmaya mecbur kalmıştım. Acaba bu portreyi bitirdi mi? Yoksa üzerine başka bir şey mi yaptı? Bilmiyorum. Buraya geldim. Sonra, ondan, bir sergi davetiyesi aldım. İşte o zamanlar Antonio Aniante ile tanışmış. Daha sonra ölümünü öğrendim. Ve daha daha sonra Aniante’nin “Vaktinden Evvel İhtiyarlayan Bir Genç Adamın Hatıraları” isimli kitabında Hale’ye ait parçalar okudum. Aniante bu kitabında Hale’nin tablolarından birçoğunun kendisinde bulunduğunu ve hatrasına hürmeten parasız olarak Türk hükümetinin emrine vermeye hazır olduğunu da bildiriyordu. Eğer, gözüme ilişmiş ise buna dair bir mecmuaya bir makale yazıp alakadarların nazar-ı dikkatini çekmiştim. Fakat öyle zannediyorum ki bu yazım “nakş-berâb” oldu.”³⁴⁰

³³⁸ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 176.

³³⁹ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 60.

³⁴⁰ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 178, 179.

6.1.12. Zeki Faik İzer

(1905, İstanbul – 1988, İstanbul)



Şekil 148: Zeki Faik İzer

İzer, 1923'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın atölyesinde öğrenim gördü.³⁴¹ Akademideki öğreniminden sonra 1928'de Paris'e giderek, burada Andre Lhote ve Othon Friesz'in atölyelerinde çalıştı. 1932'de İstanbul'a döndü ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde öğretmenlik görevine başladı. 1933'te D Grubu'nu kuran beş sanatçı arasına katılarak çalışmalarını daha çok bu grubun ilkeleri çerçevesinde sürdürmüştür.³⁴² 1934'te Paris'e ikinci kez giderek iki yıl Titian, Veronese ve Nicolas Poussin gibi ustaların yapıtlarını incelemiş ve kopyalar yapmıştır. İzer, Türkiye'ye döndükten sonra 1937'de Akademide bir fotoğraf atölyesi kurmuş ve 1948-52 yılları arasında akademi müdürlüğü yapmıştır.³⁴³

Zeki Faik İzer'in 1930'lu yıllarda çıplak konulu resimlerle figür deformasyonuna dayalı biçim analizleri düzeyinde başlattığı sanat çalışmaları, 1950'lerde ve özellikle onu izleyen yıllarda nesneden bağımsız ve nonfigüratif bir yönde gelişmiştir. Daha

³⁴¹ Kare Sanat Galerisi, **Zeki Faik İzer Paris Resimleri**, Sergi Katalogu, (İstanbul, 2005), 2.

³⁴² **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 3014.

³⁴³ Dal, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 899.

çok çizginin ve rengin bütünlüğünü kapsayan aktif bir dinamizm çerçevesinde, soyut verilere bağlı olarak çalışmıştır.³⁴⁴ 1960'dan sonra doğacı figüratif yaklaşımı son bulur ve "Soyut Lirik" dönemi başlar.³⁴⁵ 1970 sonrası resimlerinde ise, Matisse ve Picasso'nun Romen Bluzlu Kadın Tablosundan Esinlenme, çalışmasında olduğu gibi, her ne kadar konu figür olsa da, figür gerçekliğiyle bağlarını tamamen koparmış, soyut imgelemlerin birleştiği kolaj denemeleri çalışmıştır. Figürden ve gerçekçi herhangi bir görüntüden tamamen arınmış olan bu yapıtında bilinen hiçbir biçimi anımsatmayan lekeci bir yaklaşım söz konusudur. Sanatçının önceden tasarlanmadan, içgüdüsel bir anlayışla oluşturduğu benzer yapıtlarında da figürle olan tek bağlantısı, uyumlu renk lekeleriyle oluşturulmaya çalışılan hareket halindeki doğal bir varlığın ya da insana ait duyguların yansıtılmasıdır.



Şekil 149: Zeki Faik İzer, **Matisse ve Picasso'nun Romen Bluzlu Kadın Tablosundan Esinlenme**, 97x63 cm, Kâğıt Üzerine Kolaj, 1976.

Halil Akdeniz, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, Birinci Baskı, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004), 15.

³⁴⁴ Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, age, 197.

³⁴⁵ Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu, **Çağdaş Türk Resminden Örnekler, Sergi Katalogu**, (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Matbaası, 2005), 10.

İzer, soyut dışavurumcu yaklaşımlarından önce bir süre kübist üslupla da çalışmış, zamanla bu akımın geometrik kurgusundan ve düşünceye dayanan hesaplı tekniğinden uzaklaşmıştır. Lhote'dan sonraki hocası Friesz'in tavrını kendisine daha yakın bularak, bir süre de gerçeğe ve doğaya bağlı kalarak çalışmıştır. Sanatçının kübist ve gerçekçi yaklaşımlar gibi aşamalardan geçmiş olması, onun sanatında asıl varmak istediği soyut dışavurumcu anlatımlar için bir hazırlık olarak da ele alınabilir. Onun bu aşamalardan geçmiş olmasının, soyut anlatımlarındaki etkileyici üsluba katkısı şüphesiz çok büyüktür. Onun dışavurumcu yaklaşımla oluşturduğu resimlerine baktığımızda, sanki birbirinden türemiş olan bu çalışmaların, ortak bir sorunsallık çevresinde bütünleştiğine tanık oluruz.

Zeki Faik İzer, Fransa'daki öğrenim yıllarında, Lhote atölyesinde çalışmış olmanın verdiği bir yönelişle, kübist denemelere girişmiş, fakat bu anlayışın geometrize edilmiş tarzına ve ölçülü tekniğine kendini uydurmakta zorlandığı için, yapısına daha yakın bulduğu Othon Friesz'in yanında çalışmayı tercih ettiğini belirtmiştik. Böyle bir tercihin bile, onun sanatındaki arayışlar açısından neyi ifade ettiğini anlamak zor değildir. Fırçanın ya da kalemin, resim yüzeyi üzerinde, herhangi bir ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşması, anlatımlarında figüre yönelik bulmak istediği şeyleri, bu özgür arayış düzeninin akışı içinde, rastlantıların payını da hesaba katarak bulmaya çalışması, ondaki sanatsal disiplinin, herhangi bir kurala ya da ilkesel bağıntıya koşullu olmadığını gösterir.³⁴⁶ Sanatçı her ne kadar gerçekçi figür yaklaşımından uzak, figürü sadece içgüdüsel anlatımlarla ortaya çıkarmayı amaçlasa da, soyut renk lekeleri doğal bir dengeyi gözeterek birbiri içinde gelişip yoğunlaşırken, bir yandan da yapıtlarının kaynağını ve bu yaklaşımının temelini doğaya ve figüre dayandırarak bu değerler üzerinden yola çıktığını anlatmak istemiştir.

İzer'in bu bağlamda gerçekleştirdiği biçim ve çizgi araştırmaları, soyut ya da lekeci yaklaşımların tümü, resimlerindeki ritmik devingenliği ve kendiliğindenliği de beraberinde getirerek, doğaya ve figüre bağlı bileşkesel bir değer kazanmış ve belirli bir amaca yönelmiş gibidir.

³⁴⁶ Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, age, 120.

6.1.13. Nurullah Berk

(1906, İstanbul – 1982, İstanbul)



Şekil 150: Nurullah Berk

Kübizm'in ilkelerini, Doğu sanatının geleneksel renk ve biçim anlayışıyla bağdaştırmayı amaçlayan Nurullah Berk, 1924'te bitirdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinde öğrenim gördü.³⁴⁷ 1924'te Paris'e giden sanatçı, 1928'e kadar Ernest Laurent atölyesinde çalışmış, Türkiye'ye dönünce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna katılarak 1932'ye kadar bu birliğin içinde yer almıştır. Aynı yılın sonlarında yeniden Paris'e giden sanatçı, bu kez Andre Lhote ve Fernand Leger gibi ustaların yanında çalışmıştır. Çağın sanatına yeni bir görüş getiren Leger'nin deseni ve anıtsal figürleri, Andre Lhote'un kübizmi, sanatçıyı önemli ölçüde etkilemiştir.³⁴⁸ 1933 sonlarında tekrar yurda dönen Berk, yurtdışında aynı yıllarda öğrenim gördüğü dönem arkadaşlarıyla birlikte D Grubu'nu kurarak, çağdaş Türk sanatı adına önemli girişimlerde bulundu. Nurullah Berk aynı zamanda geometrik figüratif konstrüktivizmin Türkiye'deki ilk temsilcilerindendir.

³⁴⁷ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, age, 377.

³⁴⁸ Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 223.

Nurullah Berk, Batı'da öğrenim gördüğü yıllardaki ilk yapıtlarında egemen olan görüş ve teknik, konstrüktivist Kübizm'dir. O da, D Grubu'ndaki dönem arkadaşları gibi, temalarını izlenimci eğilimlere karşıt bir yönde geliştirmiştir. Figürlerinde kesin bir biçimde sınırlanmış renk alanları kullanarak, Kübizm ile Doğu sanatının kökenindeki motif kaynaklı renk ve biçim anlayışını birleştirmeyi amaçlamıştır. Geometrik düzenin egemen olduğu figürlerinde, geleneksel sanatlardaki renk uyumundan, hat sanatındaki kaligrafik çizgilerden etkilenerek, giderek doğulu bir üslup biçimlendirme yolunda figüratif eserler üretmiştir.



Şekil 151: Nurullah Berk, **Sultan**, 28.4x40 cm, TÜYB.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 107.

Geleneksel motifler içinde betimlediği “Sultan” adlı eserinde de, figürü geometrik kübist, konstrüktivist bir yaklaşım içinde ele almaktadır.

“Yüzeysel düzenleme içinde dik ve eğri çizgilerin kontrastlarıyla oluşturulmuş kompozisyonda zengin bir renk uyumu görülmektedir. Bir yanda Batı'dan aldığı teknikler, diğer yanda İslam minyatürleri, geleneksel Türk sanatları ve çizgi arabeski Doğu ile Batı'nın bir sentezini yapmaktadır. Şematize edilmiş biçimlerin konturlarını kalın siyah çizgilerle çevrelemekte, nesnel dünyadan aldığı öğeleri dekoratif renkli bir grafik düzen içinde çarpıcı biçimlere dönüştürmektedir. Çiniden, kumaştan, metal işçiliğinden alınmış süsleme öğeleri bu resimde

yüzeysel bir düzlemde, geleneksel iki boyutlu bir konstrüktivizm içinde kullanılmaktadır. Düz boyama tekniğiyle şiddetli renkler daha solgun pastel renklerle kaynaştırılarak farklı bir ritim oluşturmaktadır.”³⁴⁹

Sanatçının Paris’e 1932’deki ikinci gidişinde Lhote ve Leger atölyelerine devam ederken bu sanatçıların figürde savundukları desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını benimsemiş, Türkiye’de “İzlenimci Kuşağın” resimde yok ettiğini düşündüğü bu anlayışları, Türk resmine yeniden getirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçla kurulmasına öncülük ettiği D Grubu dönemindeki figürlerinde, bireşimsel Kübizme yönelik bir yaklaşım sergilemiştir.³⁵⁰ Sanatçının D Grubu’nun ilk dönemlerinde gerçekleştirdiği kübizme yönelik geometrik figürleri zamanla çizgisel ve iki boyutlu konstrüksiyonlarla oluşturulmuş yüzeysel bir anlayışa yönelmiştir. Özellikle, Ütü Yapan Kadın, Gergef İşleyen Kadın ve benzer yapıtlarındaki kadın figürleri bu etkileriyle dikkat çekmektedirler.



Şekil 152: Nurullah Berk, **Ütü Yapan Kadın**, 60x92 cm, TÜYB.

Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008), 105.

Sanatçı, son yıllarındaki eserlerinde sanat anlayışına katılan tüm evrelerin denemelerini bazen birleştirerek, bazen aynen geliştirerek sürdürmüştür. 1972

³⁴⁹ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 107.

³⁵⁰ Dal, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 223.

tarihinde ürettiği, Avsa'da Pazar, Leger'nin yapıtlarına yakın bir kompozisyon anımsatırken; Diğer figürlü kompozisyonlarında ise farklı planlarda yer alan geometrik ve leke karşıtlığındaki bireşimci kübizm anlayışının devamını sergilemiştir.³⁵¹ Berk, Türk resminde Doğu ve Batı bireşiminin gerekliliğini savunmuştur. Sanat hayatının son dönemlerinde Türkiye'ye özgü kültürel değerlere, geleneksel nakış sanatımızı çağrıştıran araştırmalara yönelmiş, sağlam konturlar ve yüzeysel bir anlatıma sahip olan kurt figürlerle, yerel değerlerin soyut anlatımlarını sergilemiştir. Ayrıca yöresel kilim ve minyatürleri inceleyerek bunları figürlerinde Batılı tekniklerle biçimlendirmeye çalışır.

Nurullah Berk sanat anlayışını şu satırlarla ifade etmektedir:

“Sanat, gözden beyine, beyinden ruh denilen gizli, sırlı, bizi biz yapan varlığımızın en durgun bütünlüğünü kendinde toplayan mezardan öteye götüren içimizde, yanı başımızda, gölge gibi bizi izleyen benliğimize güzelliği tanıtan sevdiren tek araçtır.”³⁵²

³⁵¹ Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, age, 196.

³⁵² age, 196.

6.1.14. Halil Dikmen

(1906, İstanbul – 1964, Ankara)



Şekil 153: Halil Dikmen

Sanayi-i Nefise Mektebinde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın atölyelerinde öğrenim gören Halil Dikmen, akademiden mezun olduktan sonra 1927'de Avrupa sınavını kazanarak 1928'de Paris'e gönderilmiştir.³⁵³ Paris'te önce Academie Julien'de Albert Laurens'den ders aldı sonra da Andre Lhote atölyesinde bir buçuk yıl kadar çalıştıktan sonra 1931'de yurda döndü.³⁵⁴

Dikmen, Paris'te Laurens atölyesinde çalıştığı süre içinde Rönesans dönemi İtalyan ustalarının tekniklerini incelemiş, gerçekçi ışık gölge dağılımı üzerine araştırmalar yapmıştır. D Grubu'na katılmasına karşın, sanatsal kişiliği ve figüre yönelik gerçekçi yaklaşımı, grubun savunduğu soyutlamaya yönelik konstrüktivist anlayışıyla pek uyuşmadığından, gruptan ayrılarak çalışmalarını kişisel olarak sürdürmüştür.

³⁵³ Ayan, age, 216.

³⁵⁴ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, age, 1778.



Şekil 154: Halil Dikmen, **Balıkçılar**, 151x226 cm, TÜYB.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 176.

Bir Rönesans ustası gibi, resmin klasik ilkelerine bağlı kalarak büyük kompozisyonlar çalışan Halil Dikmen, *Balıkçılar* adlı yapıtı da bu tarzda ürettiği başarılı çalışmalarındandır. Gece denizde ağ toplayan balıkçıları betimleyen bu çalışma diyagonal bir kompozisyon içine yerleştirilmiş balıkçı teknesi ve figürlerin değişik hareketleriyle dinamik bir etki uyandırmaktadır. Figürlerin dağılımı, ağ çekerken farklı yönlere doğru yarattıkları devinim ve mücadele, ışığın yüzey üzerindeki ve dağların arkasındaki görünümü Rönesans estetiğinin bir devamı niteliğindedir.³⁵⁵ Klasik sanata, özellikle İtalyan klasiklerine tutkuyla bağlı olan sanatçının bu tutkusu desen ve taslaklarının yanında, Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar, Portakal Toplayanlar ve *Balıkçılar* gibi gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığı figürlerin oluşturduğu büyük boyutlu kompozisyonlarında da izlenir. Sanatçı figürlerinde renkten çok ışık gölge dağılımındaki klasik ölçülere ve desene önem vermiştir.³⁵⁶ Akademik ilkelere bağlı kalarak, gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığı figür kompozisyonlarından sonra, bir dönem etkin olan kübist ve konstrüktivist etkileri, büyük boyutlu figüratif kompozisyonlarında kendine özgü yorumlar içinde uygulamıştır. Aslında bu yapıtlarında da klasik biçimleme ruhundan esinlenen bir

³⁵⁵ Ersoy, Ayla. **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 176.

³⁵⁶ age, 1178.

üslûplaşmanın peşinde olduğu açıktır. Soyutlamaya dönük kübist bir yaklaşımlar sergileyerek, biçimsel yaklaşımlar gerçekleştirmiş olan sanatçı, her ne kadar farklı üsluplarla, figürde çeşitli denemelere başvurmuş olsa da, onun figüratif klasikçiliğe olan tutkunluğu, kendini hemen hissettirmektedir.



Şekil 155: Halil Dikmen, **Köylü Kadınlar**, 130x97 cm, TÜYB.

E.Dal, "Halil Dikmen", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 1. (İstanbul: YEM, 1997), 456.

Özellikle portre ve çıplak figür resimlerinde belirginleşen plan ayrımlarını, hacim değerleriyle örtüştüren biçimleme iradesi, genel yapı sağlamlığını esas alan "klasikçi" bir duyumsamayla ele alınmıştır.³⁵⁷ Kübist geometrik, figüratif bir çalışma olan "Köylü Kadınlar" gibi birkaç soyuta dönük çalışmasının dışında, resimlerindeki figürlerin teknik sağlamlığı ve ifade ağırlıklı yönleriyle sanatçı realizmin doruklarında gezinmektedir.

³⁵⁷ Sağlam, **age**, 179.

6.1.15. Turgut Zaim

(1906, İstanbul – 1974, Ankara)



Şekil 156: Turgut Zaim

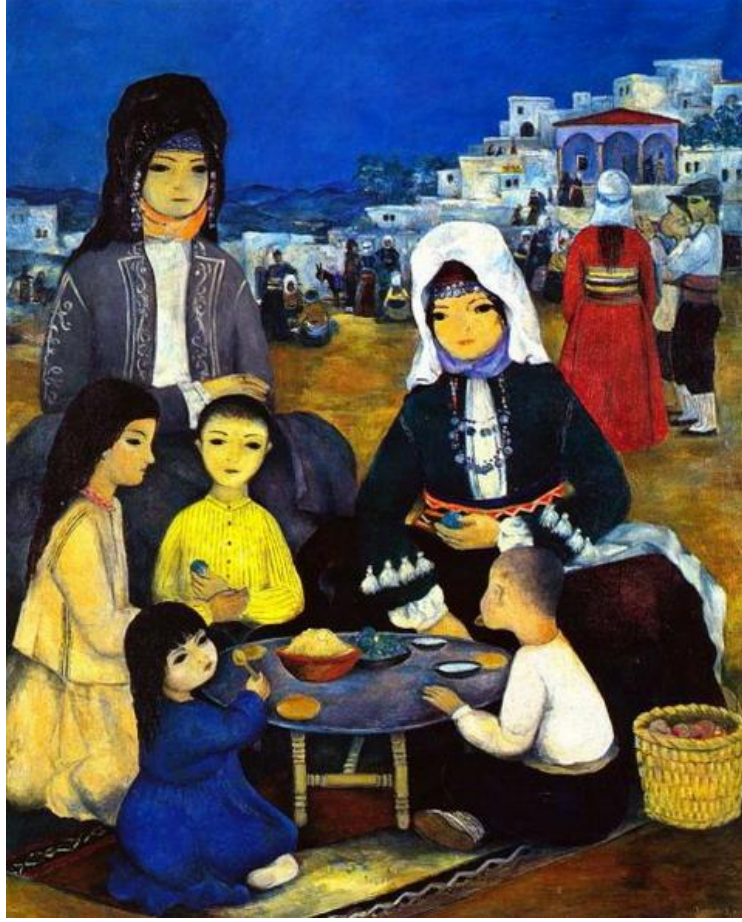
Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın atölyesinde öğrenim gören sanatçı, buradan mezun olduktan sonra 1920'lerin ortalarında Paris'e gitmiş, burada bir süre resim çalıştıktan sonra Türkiye'ye dönerek³⁵⁸ Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılmıştır. Bu grubun etkinliğini yitirmesinden sonra 1933'te kurulan D Grubu'na katılarak, 1939'da CHP'nin resim yapmak için yurdun çeşitli köşelerine gönderdiği resamlardan biri olarak Kayseri'de çalışmış ve daha sonra çeşitli okullarda resim öğretmeni olarak görev yapmıştır.³⁵⁹

Turgut Zaim, Batı'da çalışmış, Batı sanatını görmüş ve tanımış bir ressam olarak ondan fazla bir şey almamıştır. D Grubu üyelerinin çoğu, konularını ülkemize ait değerlerden seçmelerine karşın, figürlerindeki biçimlerde Batı sanatına bağlı kalmışlardır. Turgut Zaim ise bu anlayışın dışına çıkarak yuvarlak çizgili, geleneksel ve motifsel biçimlere yönelmiştir. Onun sanatı, minyatürler ve yöresel figürler gibi Türk sanatına özgü kaynaklardan yola çıkmaktadır. Resimlerindeki başlıca figürler

³⁵⁸ Ayan, *age*, 230.

³⁵⁹ Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *age*, 1960.

ise yerel giysiler içindeki yuvarlak yüzlü, çekik gözlü köylülerdir. Zaim, Batı tekniği doğrultusunda yapıtlar verirken, dönem arkadaşlarının farklı bir yaklaşım sergileyerek kendi ülkesinin kültürel kaynaklarına ve kendi insanına yönelmiştir. Bu değerleri ön plana çıkaran figürleriyle, birçok yapıtında aynı hassasiyeti gördüğümüz Turgut Zaim, “Yörükler” ve “Halı Dokuyan Kadınlar” isimli yapıtlarında da bu anlayışını açık ve net bir şekilde ifade etmiştir.

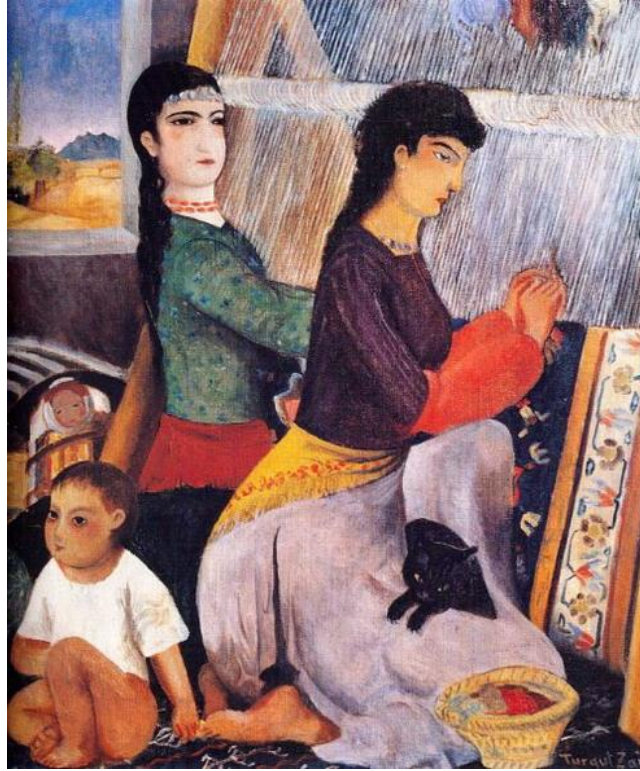


Şekil 157: Turgut Zaim, **Yörükler**, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 504.

Yörüklerin yaşamından bir kesit sunduğu bu eserinde, sofrada çocuklarına yemek yediren kadınlar, yuvarlak yüzlü çekik gözleriyle klasik Türk tipinin minyatürlerdeki örneklerini anımsatmaktadır. Şematize edilmiş figürler gibi boyama yöntemi ve kompozisyon kurgusuyla da minyatür etkilerinin hissedildiği bu yapıt, ışık gölge kullanımı ve figürlerdeki üç boyutlu etkiler, resmi minyatür olmaktan uzaklaştırıp

sanatçıya özgü bir üslubun örneği haline getirmiştir.³⁶⁰ Benzer birçok çalışmasında, Anadolu görünülerinden oluşan mekânlar içinde, köy insanlarının yaşama ve çalışma biçimlerini betimleyen Turgut Zaim, gerçekçi sayılabilecek bir üslup geliştirmiştir. Çoğu kez köy, bozkır ve kent resimlerinde durgun ve kapalı insan gruplarına yer vererek, figürlerindeki anıtsal ifadeyi bu kapalı biçim dünyası içinde yorumlayan sanatçı, figürü genellikle cepheden görerek bu ifadeyi daha çok güçlendirmiştir. Sanatçının özgün şematik figür anlayışı içinde erkekler güçlü, kadınlar zarif, çocuklar da sağlıklı ve sevimli görünüşleriyle betimlenmişlerdir. Zaim, Anadolu insanını, bir tür toplumsal romantizmle yorumlamıştır.³⁶¹ Turgut Zaim'in figürleriyle getirdiği, dönemin sanatçıları arasında daha yeni gelişen bu yaklaşım, ortaya koyduğu biçim anlayışıyla, yakın dönem resim sanatımızda Batı'lı akım ve eğilimlerin paralelindeki gelişmelere karşı bir duruş sergilemiştir.



Şekil 158: Turgut Zaim, **Halı Dokuyan Kadınlar**, 87.5x74.5 cm, TÜYB

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 118.

³⁶⁰ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 504.

³⁶¹ Rona, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 1960.

Turgut Zaim'in sanat anlayışında bir araya gelen bütün bu figüratif değerlerin varmak istediği asıl hedef, öz ve biçimde ulusal kaynaklardan yola çıkarak evrensele ulaşma amacıdır. Anadolu'yu ele alan bu düzenlemeleriyle birlikte yer yer Batı'lı anlayıştan bütünüyle uzaklaşan sanatçının bu üslubu sanat yaşamı boyunca devam etmiştir.

6.1.16. Sabri Fettah Berkel

(1907, Üsküp – 1993, İstanbul)



Şekil 159: Sabri Fettah Berkel

Çağdaş Türk resim sanatı içinde soyut eğilimleriyle tanınan Sabri Berkel, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris'te Andre Lhote Atölyesi'nde öğrenim görmüştür. Berkel, Rönesans Üslubu'nun tüm özelliklerini çok iyi kavrayan bir sanatçı olarak, figüratif çalışmalardan başlayarak soyuta doğru bir değişim göstermiştir. Çalışmalarında zamanla figüratif gerçeklikten ayrılarak, biçimler, çizgiler ve renklerin soyut dünyasını yansıtan geometrik örneklerle yönelmiştir.³⁶² Yurtdışındaki öğreniminden sonra Türkiye'ye dönen sanatçı, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve daha sonra D Grubu çatısı altında bulundu.

Berkel ilk dönem çalışmalarındaki figürlerinde doğal görünüme ve gerçekçi bir anlayışa bağlı kalmıştır. Özellikle çıplak modellerinde, figürlerinde ve desenlerinde gerçekçi plastik değerleri dengeli bir biçimde bir arada sunabilen tekniğiyle ve güçlü güçlü yorumuyla dikkat çeker.

³⁶² Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 108.

Soyut resme yöneldiği 1950'lerden başlayarak resimde çeşitli öğeleri ve nitelikleri vurgulayan dönemleri arasında belirli ilgi ayrımları varsa da Berkel'in yapıtları genelde "Soyut Klasikçilik" başlığı altında toplanabilir. Hatta 1950'li yıllara ait portre ve çıplak model çalışmalarında bile yöneldiği ilke, somut görüntünün altında akılcı, kalıcı ve yapısal biçim özelliklerini vurgulamaya yönelik etkiler taşımaktadır.³⁶³ Berkel'in ilk dönemindeki çözümleyici gerçekçi etütleri doğa ve algı kurallarını temelden kavrayarak soyut resmine anlam kazandıran kaynaklardır. Öte yanda, bu dönemdeki portre ve figür çalışmaları, kimi zaman dışavurumcu duygusal bir gerilimi ortaya koyarak, kimi zaman de figür ve mekân arasındaki sorunlara dikkat çekerek, zamanın varoluş felsefesini ve ontolojik sorunsalları dile getirmektedir.³⁶⁴ Temelde güçlü bir desen bilgisine dayanan resimlerinde renk ve biçim önemli bir rol üstlenmektedir. Figürleri geometrik ya da organik biçimleri içinde, sağlam bir desen gücüyle çevrili olarak varlıklarını sürdürürler. Sanatçı figürlerinde sırasıyla realizm, ekspresyonizm, kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde, hacimsellikten yüzeysel ifadeler ve lekesel geometrik ritimlere doğru bir gelişim göstermiştir.

³⁶³ Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 223.

³⁶⁴ *Age*, 223.



Şekil 160: Sabri Berkel, **Yoğurtçu**, 162.5x130 cm, TÜYB

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 125.

1952’de gerçekleştirdiği *Yoğurtçu*, Mimar Sinan gibi yapıtları geometrik soyutlamalardır. Bu çalışmalar tam soyut sayılamalar da üsluplaşma ve geometrikleşmenin kuvvetli örneklerini oluşturmaktadır. Berkel, 1955’te kaligrafik soyut düzenlemeler yapmış, 1957’de yine kaligrafiye bağlı leke çalışmalarına girişmiş ve 1962’den başlayarak bu çalışmalarını jeste bağlı leke düzenlemelerine dönüşmüştür.³⁶⁵ Farklı dönemlerdeki figüre yönelik bütün bu çalışmalar aslında ifade yönüyle aynı amaca hizmet etmektedirler. Figüratif çalışmalarının tümünde akılcı bir geometri ile birlikte yalın ve arınmış bir kompozisyon düzeni mevcuttur.

“Berkel’in 1930-50 arası figüratif resim ve çizimlerinde bile kendini belli eden kalıcı düzen arayışı, çeşitli dönemlerinde yöneldiği farklı resimsel öğelerin sonsuz görsel olanaklarını işleyen, en azla en çok anlam amaçlayan ve Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur. Berkel’in 1931-33 arasındaki portre ve çıplak çalışmalarında çizgi ve

³⁶⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 841.

düzlem bireşimiyle geliştirdiği üç boyutlu kütle sağlamlığı giderek Cezanne'ın ve Kübizm'in yapısal düzenleme ilkelerini kavramasını sağlamış.³⁶⁶



Şekil 161: Sabri Berkel, **Simitçi**, 163 x 92 cm, TÜYB, 1955. İRHM.

Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 122.

Sanatçının olgunluk döneminin yapıtları arasında, belleklerden silinmeyen bir çalışma niteliğindeki “Simitçi” çalışması ise gündelik halk yaşamının kent sokaklarına sinmiş olan tipik figürlerinden birini, bir simitçiyi resim yüzeyine taşımakta, yerel yaşam atmosferinin vazgeçilmez bir tanığını yansıtmaktadır.³⁶⁷ Tablonun dikey konumuna göre biçimlendirilmiş olan simitçi figürü, başındaki tablası ve koluna geçirdiği sehпасıyla, simgelediği insan varlığının gözlemsel bir

³⁶⁶ Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 223.

³⁶⁷ Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, age, 122.

yansımasıdır. Bir başka deyişle simitçi figürü, bu varlığın dışlaşmış görüntüsü değil, bu varlığa tanıklık eden çizgisel bir soyutlamanın ürünüdür.³⁶⁸ Sanatçı zaman içinde geometrik soyuttan kaligrafik ve lekesel soyuta doğru üslup farklılıkları içinde çalışmış olsa da, temeldeki endişelerin ve genel yaklaşımın fazla bir değişime uğramadığı, insan figürüne yönelik geometrik soyutlama yaklaşımındaki ana doğrultunun ve ifade yüklü anlatımın bütün bir yaşamı boyunca sürdüğü söylenebilir. Belli bir figüratif aşamayı izleyen soyut çalışmalarıyla, Türkiye’de soyut resmi, bir sanatçı eylemi olarak ilk başlatan isimlerden biridir. Bu anlayışı, kompozisyon düzeyinde ele alan çalışmaları, kararlı bir disiplin halinde sanat yaşamının son yıllarına kadar aralıksız devam etmiştir.

6.1.17. Bedri Rahmi Eyüboğlu

(1911, Görele – 1975, İstanbul)



Şekil 162: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Geleneksel süsleme ve halk el sanatlarından seçtiği motifleri yapıtlarında başarılı bir bireşim içinde kullanan Eyüboğlu, daha ortaöğretim yıllarında, 1927’de Trabzon Lisesi’ne resim öğretmeni atanan Zeki Kocamemi’nin öğrencisi oldu. Onun derslerinin etkisi ve özendirilmesiyle 1929’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girdi ve burada Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı’nın atölyelerinde öğrenim gördü.³⁶⁹

³⁶⁸ age, 122.

³⁶⁹ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, age, 2066.

Akademiden mezun olduktan sonra 1931'de Fransa'ya giderek burada bir yıl kadar kalan sanatçı, bu süre içinde Gauguin'den kopyalar çalışmıştır. 1932'de ikinci kez Paris'e gittiğinde Andre Lhote'un atölyesinde bir yıl kadar çalışmış ve 1933'te İstanbul'a dönmüştür. 1934'te D Grubu'nun dördüncü sergisine resim vererek katılan sanatçı, son sergisine kadar grup üyeliğini sürdürmüştür.³⁷⁰ Sanatçı, akademideki öğrencilik yıllarında kendine yakın bulduğu Van Gogh'dan etkilenmiştir. Fransa'da bulunduğu yıllarda ise Raoul Dufy ve Henri Matisse gibi modern sanatın önemli ustalarına da ilgi duymuştur.

Akademide Çallı atölyesindeki ilk eğitiminden sonra, uzun süre Paris'te Andre Lhote'un yanında çalışmasına karşın, onun kübist inşacı yaklaşımını benimsememiş, daha çok Dufy ve Matisse'i kendine yakın bulmuştur. Yurda döndükten sonra Cumhuriyet Halk Partisinin düzenlediği yurt gezileri programı kapsamında yaptığı resimlerde de daha çok Dufy'nin renk ve çizgi anlayışının etkileri görülür. Zamanla bu etkiden de sıyrılan Eyüboğlu, artık sadece halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Halk sanatından ve aynı zamanda minyatürlerden de yola çıkarak, figürde motifin ağırlık kazandığı simgesel bir tutumla, tamamen kendine özgü yapıtlar sergilemiştir.

³⁷⁰ Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 572.



Şekil 163: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Ayşe Gelin**, 16x47 cm. Kâğıt üzerine guvaş.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 220.

Anadolu insanına ve kültürüne yönelişinin bir örneği de “Ayşe Gelin” adlı çalışmasıdır. Anadolu kırsal yaşamından seçtiği genç bir gelindir figürünü, bebeğine süt verirken resmetmiştir. Geleneksel nakışlardan, kilimlerden ve yazmalardan seçtiği motiflerle oluşturulmuş çok renkli ve geometrik bezemeli kıyafetleriyle, hacim etkisinden daha çok kültürel değerlerle ön plana çıkan bir figür betimlemiştir. Geometrik soyutlamalarla, Anadolu kültüründen seçtiği motiflerden yararlanarak

gerçekleştirdiği kompozisyonlarda stilize insan figürlerini birer plastik eleman gibi kullanarak, kendine özgü bir üslup oluşturmuştur.³⁷¹ Türk resminde deneyci bir kişiliğe sahip olan sanatçı, insan figürüne yönelik sürekli bir arayış içinde olan tutumuyla, yurt gezileri sırasında keşfettiği geleneksel figürleri zamanla soyutlamaya dönük etkilerle sunmuştur. 1940’lardan sonra Anadolu halk sanatlarından aldığı motifleri, stilize ettiği kendi figürleriyle birleştiren çalışmalara yönelmiş ancak, bu motifleri yalnızca figürlerine uygulamakla yetinmemiş, renk ve malzeme araştırmalarına da yönelmiştir.



Şekil 164: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Sarı Saz**, 183x122 cm. TÜKT.

Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 118.

Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Tüm etkilenmelerine karşın Bedri Rahmi’nin resimlerinde yöresel figürler aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı, bu figürlerin biçim ve renk zenginliğini, çağdaş teknikleri kullanarak bir biresime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı figürler, giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir.³⁷² Karmaşık sorunların çözümünde, her tür seçeneğin göz önüne alındığı tasarım aşamasının

³⁷¹ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 220.

³⁷² Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, age, 118.

büyük önem taşıdığına, karışık teknikle oluşturduğu, boyanın dışında malzemenin devreye sokulduğuna “Sarı Saz” adlı bu tablosunda tanık oluyoruz.

“Kompozisyonun sağ yarısında, kompozisyona egemen bir konumda yerleştirilmiş olan iki figür yer almaktadır. Elinde sazıyla bir Anadolu ozanını simgeleyen figürün hemen yanında, Bedri Rahmi'nin birçok resminde Anadolu imgesine kaynaklık yapmış olan bir köylü figürü var. Başını, düşünceli biçimde sol eline dayamış olan bu kadın figürünün, saz şairinin içli sesine kulak verdiği ve bütün varlığıyla onu dinlediği anlaşılıyor. Bu iki ana figürün arasında, kadın figürünün sol tarafında ayakta duran başka insan figürleri, kompozisyonun öteki yarısında ise bu figürlere eşlik eden ve yalnız çehre ifadeleriyle yansıtılmış olan başka figürler, aralarına konulmuş olan semaverle gösterilmiş.”³⁷³



Şekil 165: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Köylü Kadın, (Tren Yataklı Vagon),** 146x183 cm. Ahşap Üzerine Yağlıboya.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi,** (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 125.

Az malzemeyle çok şey anlatma sanatı olarak tanımladığı halk sanatı, Bedri Rahmi'nin coşku dolu bir üretimle biçimlenen resimlerine tükenmez bir kaynak

³⁷³ age, 118.

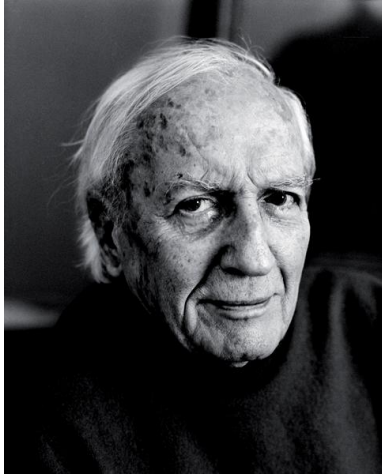
oluşturur.³⁷⁴ Sanatçı yerel figür ve figüratif öğelerden yararlanarak, çeşitli tekniklerle, duvar süslemeleri, mozaik panolar, gravür, mozaik, heykel ve seramik alanlarında birçok ürün vermiştir. Yine bir halk sanatı olan yazmacılığa da yönelen sanatçı, kumaş üstüne figür baskıları da çalışmıştır.

“1950’de Ankara’da sanatının o güne kadarki bütün dönemlerini kapsayan bir sergisi düzenlendi. Bedri Rahmi aynı yıl bir kez daha Paris’e gitti ve insan Müzesi’nde ilkel kavimlerin sanatını inceledi. Bu incelemeleri “güzel”in aynı zamanda “yararlı” da olabileceği, “yararlı” olmanın “güzel”in gücünü eksiltmeyeceği düşüncesine ulaşmasına yol açtı. Bu düşünce ise onun bundan sonraki sanat görüşünü tümüyle etkiledi, yönlendirdi.”³⁷⁵

Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk sanatının zenginliğini çağdaş tekniklerle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma yolundaki çabasıyla, Anadolu insanını ve halk sanatının yerel değerlerini vurgulayan figüratif yaklaşımlarıyla, kendisinden sonra gelen sanatçılar üzerinde de önemli etkiler bırakmıştır.

6.1.18. Avni Arbaş

(1913, İstanbul – 2003, Foça)



Şekil 166: Avni Arbaş

Belirli bir akıma dâhil olmadan yaptığı, soyut ile figüratif etkiler arasında yer alan figürleriyle tanınan sanatçı, 1940-1946 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Leopold Levy atölyesinde öğrenim görmüştür. 1940’ta “Liman”

³⁷⁴ Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, age, 152.

³⁷⁵ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, age, 2066.

sergisini düzenleyen ve sonra “Yeniler” olarak adlandırılacak olan sanatçı grubunda yer alarak birçok sergisine katıldı.³⁷⁶ Yeniler, 1928’deki Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1933’teki D Grubu gibi sanatçı topluluklarının, genelde Batı sanat anlayışına dönük tutumlarından sonra, kültürel değerlere, Anadolu toplumuna ve geleneklerine yönelişin ilk temsilcileriydiler.

Arbaş, akademiden mezun olduktan sonra Fransız hükümetinin bursunu kazanarak 1947’de Paris’e gitmiş, yaşamını uzun yıllar burada sürdüren sanatçı, bu dönemde pek çok sergi açmıştır. 1970’lerin sonunda yurda dönen Arbaş’ın Türkiye’ye özgü değerleri işlediği resimlerinde soyut yaklaşımlar giderek artsa da, sanatçının figüratif anlatıma karşı eğilimi her zaman baskın olmuştur.³⁷⁷ Paris’te geçen ilk yıllarında, Anadolu yaşamını ve insanını betimleyen toplumcu gerçekçi bir anlayışa sahip resimler üretmiş, 1960’lı yıllarda ise figürdeki yarı soyutlamaya dönük düzenlemeleriyle öne çıkmıştır.³⁷⁸ Bu düzenlemelerinde, gerçekliğin resimsel bir imgeye dönüştüğü yolda, doğa ile bağıni koparmayan sanatçı, özellikle figür ve portre konuları çevresinde, lekeci bir anlayış doğrultusunda çalışmıştır.



Şekil 167: Avni Arbaş, **Atlılar**, 50x68 cm. Ahşap Üzerine Yağlıboya.

Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004), 47.

³⁷⁶ Ayan, *age*, 210.

³⁷⁷ Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *age*, 124.

³⁷⁸ Sağlam, *age*, 216.

Ayrıntılar üzerinde fazla durmadan betimlediği figürlerinde, daha çok renk ve leke ağırlığı ön plandadır. Bu etkilerin belirgin bir şekilde görüldüğü yapıtlarından biri de Atlılar'dır. Resmin çıkış noktası atlar ve üzerindeki insanlar olmasına karşın, sanatçı somut nesnel bir betimleme yerine, figürlerde yarı soyut plastik bir yaklaşım sergilemiştir. Günlük hayatta karşılaştığımız at ve insan figürlerinden daha çok, sanki hayal âleminden gelen bu figürler, sanatçının özgün yorumuyla birlikte adeta geniş renk lekelerine dönüşerek derin bir ifadeye bürünmüşlerdir. Kompozisyon ise fırça darbelerinin devingenliği içinde güçlü bir dinamizm kazanarak, plastik ifadenin derinliğini daha da arttırmaktadır.

Kompozisyonda yeşil ve lacivert renklerinin koyu değerleri, figürlerin giysilerindeki beyazlarla ve ön plandaki kırmızı bir lekeyle dengelenerek, tüm akım ve üslupların dışında sanatçıya ait görsel bir dile dönüşmektedir.³⁷⁹



Şekil 168: Avni Arbaş, **Kadın Portresi**, 81x65 cm, TÜYB

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 150.

³⁷⁹ Ersoy, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, age, 47.

Genel bir tanımlamayla; resmin biçimsel gereksinimlerini, yüzey ve doku karakteristiklerini, dolayısıyla resmin iç plastiğini sorunlaştıran ve figürde estetik sunumu önemseyen bir yaklaşım içindedir.³⁸⁰ Sanatçı 1952 yılında kendisini Paris'te ziyaret eden Hıfzı Topuz'a, o dönem benimsediği "sanat görüşünü" şöyle aktarmıştır:

"...Artık gizemli sanat çağları geçmiştir. Sanatçı geniş kitleye seslenecektir. Bunun için de halkın "anlayış düzeyinde" olacaktır. Ne var ki, sanatçı halka bir şey vermeden önce halktan birçok şeyler alacak ve halkça eğitecektir. Demek ki, sanatçı önce halkın sorunları ile ilgilenecek, onları anlamaya çalışacak, sonra da yapıtında bunları "yansıtmaya" olanaklarını araştıracaktır. Toplumla ilişkisini kesmiş bir sanatçı "halkın sanatçısı" olamaz... Türk sanatçısının da "görevi" toplumun ihtiyaçları üzerine eğilmektir... Biçimde de mutlaka içerik gibi halkın "anlayacağı" bir açıklıkta olmalıdır. Biçimi halkın "anlayış niteliklerine" göre ayarlamak gerekir..."³⁸¹

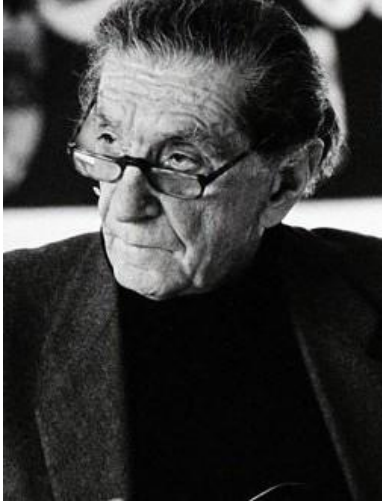
İnsan figürüne kendine özgü bir yaklaşımla yönelen sanatçı, figürlerindeki plastik değerlerin anımsatıcı özelliklerinden yola çıkarak, resimde duyguyu ortaya çıkaran anlatımcı bir içerik sergiler. Figürlerini, açık koyu renk değerlerinin karşıtlığı içinde, üçüncü boyuta girmeden betimler. Arbaş döneminin modern sanat akımlarının etkisinden ziyade, figürlerinde kişisel duyarlılığını ön planda tutmuş, ama çağdaş resmin gelişmelerini de göz ardı etmemiştir. Arbaş'ın yaşamı boyunca figür resimlerindeki temel duyarlılık değişmemiş, Türkiye'ye özgü yaşam motiflerine ve figüre bağlılığı sanat yaşamının her döneminde devam etmiştir.

³⁸⁰ Sağlam, *age*, 216.

³⁸¹ Yapı Kredi Yayınları, *Paris Okulu ve Türk Ressamları*, *age*, 41.

6.1.19. Abidin Celal Dino

(1913, İstanbul – 1993, Paris)



Şekil 169: Abidin Celal Dino

Soyut anlatımı ön plana alan resimleri, heykelleri, illüstrasyonları ve karikatürleri sanatçının toplumsal sorunlara öznel yaklaşımıyla beslenmektedirler. Resme olan tutkusu daha lise yıllarında başlayan Dino, Robert Kolej’den ayrılarak resim ve karikatüre yönelmiş; akademik bir resim öğrenimi görmeden, gazete ve dergi çalışmaları sırasında, bir yandan da resim çalışmıştır.³⁸² 1934’te sinema alanında eğitim görmek üzere devlet bursu ile Leningard’a gitmiştir. 1937’de ise Londra ve Paris’te bulunan sanatçı, burada sanat araştırmaları yaparak dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışmıştır. 1938’de Türkiye’ye dönen Dino, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Levy’nin öğrencileri arasında yeni bir resim hareketinin başladığını fark etmiş ve 1933’den beri üyesi olduğu D Grubu’ndan ayrılarak, Yeniler Grubu olarak anılan bu eğilim içinde yer almıştır.³⁸³ Yurtdışında bulunduğu yıllar içinde Batı resminin içinde bulunduğu koşulları yakından tanıyan sanatçı, başta resim olmak üzere çeşitli sanat dallarındaki çizgi ve yazılarıyla yeni bir gerçekçilik kavramından yola çıktığı görüşlerini savunmuştur.

³⁸² Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 457.

³⁸³ Ayan, *age*, 216.

Çağdaş Türk Resim Sanatında Yeniler Grubu olarak bilinen bu sanatçı topluluğu, toplumsal sorunları ele almış ve bu sorunları ifade etme yolunda eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Dino'da bu sanatçılarla birlikte liman işçilerini konu alan resimler üretmeye başlamış, bu resimleriyle 1940'ta gerçekleştirilen Liman Sergisi'ne katıldıktan sonra, 1941'de bu gruptan da ayrılarak birçok farklı alanda gerçekleştirdiği eserlerle, bireysel sanat anlayışı doğrultusunda çalışmalarını sürdürmüştür.



Şekil 170: Abidin Dino, **Köylü**, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 373.

Yeniler Grubu'ndan ayrıldıktan sonra siyasal içerikli resimlere ağırlık veren sanatçı, kardeşi Arif Dino ile birlikte büyük boyutlu figüratif kompozisyonlar çalışmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan esinlenen bu resimler, soyut ve somut anlayışın çatıştığı

anlatımlardır. Aynı yıl, siyasi görüşleri nedeniyle tutuklanıp Adana'ya gönderilen Dino, burada Çukurova insanının yaşam koşullarını, kendine özgü toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla betimlemiştir.³⁸⁴

Pertev Boyar, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri, adlı kitabında Abidin Dino'nun figür yaklaşımına yönelik şu ifadeleri kullanmıştır:

“Halk resimlerini tuluat tiyatroları afişlerini, Tatar arabalarının tezyinatını tetkik eden bir ressam olup sinema dekoratörlüğünü 3 sene Rusya'da tahsil etmiştir. Bu tecrübeleri takdire şayandır. Ancak samimiyetle bağlandığı halk resmi espirisi eserlerinde zoraki bir estetik, yapmacık bir safiyet ve bir calilik görülür. Sergilere desenleriyle iştirak etmektedir. Figürleri garip ve rüyavi olup ayrı bir şahsiyet arz ederler.”³⁸⁵

1950'lerde Cemal Tollu gibi, Abidin Dino'da Anadolu uygarlıklarının sanat verilerinden esinlenerek seramikler üretir. 1952'de Paris'e yerleşen sanatçı, 1955'ten başlayarak destansı resim serileri üzerinde çalışır. İşkenceler, Atom Korkusu, Uzun Yürüyüş bu dönemin örnek yapıtlarıdır. Bu dönem yapıtlarının teması acı çeken insan figürleridir. 1956'da başladığı abartılmış biçimsel yorumların egemen olduğu eller dizisinde ise yalın ve tek çizgi düzenin ritmini yansıtır. Ellerin soyut küteselliğini anımsatan figüratif heykellerinde de iri gözler önem kazanmıştır. 1961'de ise soyut resimler yoğunluk kazanır. Dino, Paris'te Nazım Hikmet gibi Türk yazarlarının kitaplarına da figüratif illüstrasyonlar üretmiştir.³⁸⁶ Abidin Dino, plastik sanatların birçok dalında farklı teknikler kullanarak üretim yapmış bir sanatçıdır. Yapıtlarındaki bu çeşitlilik onun sanatının geniş perspektifli evrelerini, sanatsal ve entelektüel düzeydeki figüratif yorumlarını göstermektedir.

Paris'teki ilk sergisini, arkadaşı şair Philippe Soupault'nun kaleme aldığı bir sunuyla 1955'te Galerie Kleber'de "İşkenceler" ve "Atom Korkusu" temalı resimleriyle açan Dino, oldukça olumlu eleştiriler alır.

Koyu renklerin hâkim olduğu bu sergideki yağlıboyaalarında “destansı” bir anlatım tarzı geliştiren sanatçının, figür olgusunu kendine göre çözümlenmeye çalıştığı gözlemlenir. Aynı yıllarda figürlü işlerinin yanı sıra, nonfigüratif olarak nitelendirilebilecek olan kompozisyonlar üzerinede de çalışan Abidin Dino, çalışmalarını tarihsel olarak birbirine eklenen dizilerle değil, çoğu kez karşıtlık

³⁸⁴ Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, age, 457.

³⁸⁵ Boyar, *Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, age, 252.

³⁸⁶ Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, age, 372.

yaratacak denli farklı kıyılarda sürdürdüğü için, o yılların gruplaşmalarına girmeden “güncel resim dilinin” olanaklarını araştırmıştır.³⁸⁷ Dino için sanat, geçmişten geleceğe uzanan ve sanatçının ilgi alanına giren her tür figür ve oluşumu kapsar. Sanatçının, teknik ve plastik açıdan geniş bir alan üzerine yayılan farklı dönemlerine ait çalışmaları, toplumun içinde bulunduğu dünya gerçekleri gibi, bir sanatçıyı ilgilendirmesi gereken yaklaşımların tümünü, ortak bir bütünlük içinde yansıtmıştır.

6.1.20. Neşet Günal

(1923, Nevşehir – 2002, İstanbul)



Şekil 171: Neşet Günal

Toplumsal Gerçekçilik akımının en önde gelen temsilcilerinden olan Neşet Günal, toprak insanının yaşam dramını inanarak, yaşayarak ve duyarak aktaran figürleriyle, Türk resim sanatında özgün bir yer alır. 1960’lı yıllardan başlar Günal, kırsal kesim insanının acılarını resimlemeye. Onların yaşam çabalarını, yoksulluklarını belirgin kılacak bir anlatım yöntemi geliştirir. Abartılı biçimsel deformasyonlar içinde betimlediği figürlerindeki bu içli yaklaşımına yönelik şu açıklamayı getirir:

“Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlık, çevrele ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam

³⁸⁷ Yapı Kredi Yayınları, **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, age, 54.

doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim.³⁸⁸

1939'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne giren sanatçı, önce Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in, sonra da Leopold Levy'nin öğrencisi oldu. 1946'da Akademi'yi bitirdikten sonra, kazandığı Avrupa sınavıyla 1948'de Paris'e giderek bir süre Andre Lhote'un atölyesinde çalıştı. Öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif anlayışta çalışan Günel, desen yönünün ağır basmasıyla Fernand Leger'nin özel akademisine geçti.³⁸⁹ Yurtdışında öğrenim gördüğü öğrencilik yıllarındaki ilk figürlerinde atölye hocası Fernand Leger'nin sağlam desen anlayışının oluşturduğu güçlü biçimlerden etkilenmiş, figürlerinde biçim ve hareket yapıları üzerinde durarak, kalın kontur çizgiler kullanmıştır. Ancak bu etkiler, sanatçının 1954'te Türkiye'ye dönmesinden sonra azalmaya başlamıştır.



Şekil 172: Neşet Günel, **Üç Güzel**, 149x150 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1951.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Tür Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 155.

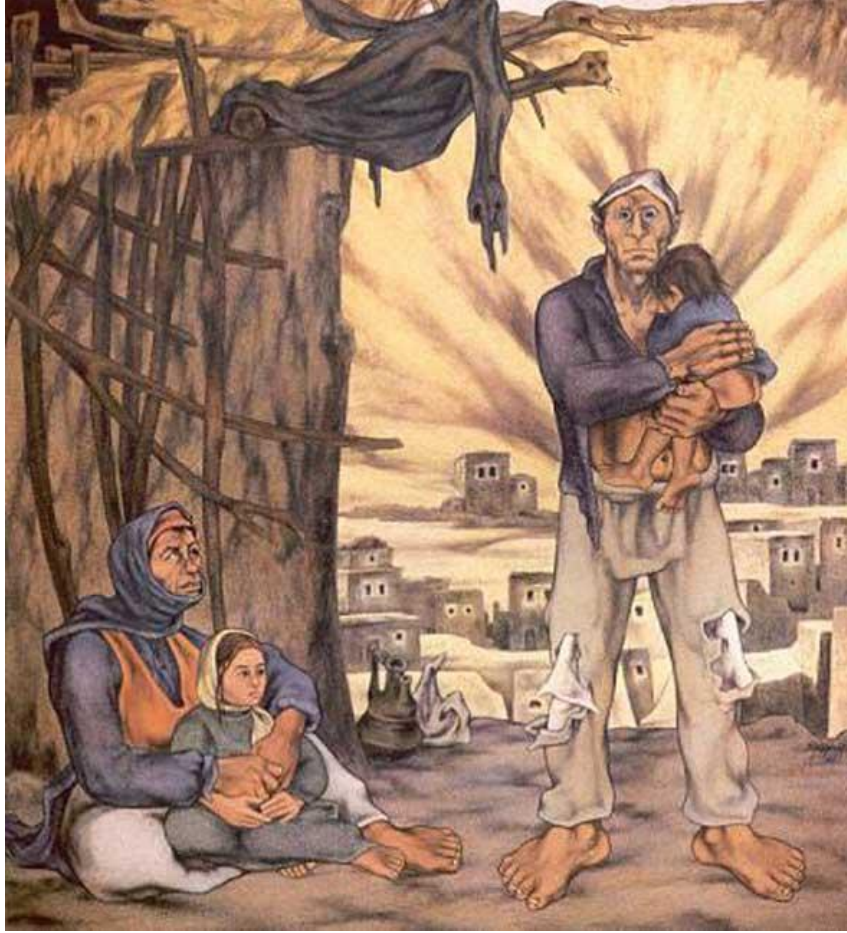
Şekil 173: Fernand Leger, **Three Sisters**, 127x95.2 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

<http://www.jacqueshachuelcollection.com/gallery/fernand-leger-three-sisters.jpg>

³⁸⁸ Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, age, 524.

³⁸⁹ Ayan, **age**, 220.

Figürlerindeki işleyiş yönüyle hocası Leger'den aldığı bu etkileri, sanatçının “Üç Güzel” adlı çalışmasıyla, hocasının “Three Sisters” eserini karşılaştırdığımızda, dış çizgi, biçim ve hareket işleyişindeki bu benzerlikler daha açık bir şekilde görülebilmektedir. Sanatçı bir süre, Leger'nin biçimsel anlatım yöntemlerini geleneksel doğu sanatlarının özellikleriyle bütünleştirmeye çalışmış, öz ve biçimdeyse, doğu sanatının üslupçu ve akılcı yanını özümlemiştir.³⁹⁰



Şekil 174: Neşet Günel, **Yaşantı**, 200x225 cm. TÜYB.

Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. 2005), 381.

Hocası Leger'ye oranla daha gerçekçi bir yaklaşım içinde olduğunu, yerel görünümde içinde betimlediği figürlerle ispatlamaktadır. Onun yapıtlarındaki biçimin, rengin, kompozisyonun, akılcı ve üslupçu bir oluşum içinde bütünlüğü

³⁹⁰ Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, age, 728.

sağlama amacındaki anlayışının temel ögesi insan figürüdür. Figürlerindeki en belirgin iki özellik el, ayak ve giysilerdir. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği bu el ve ayaklar, anıtsallık etkisini güçlendirmektedir. Figürü, deformasyona varan bu belirgin etkiler içinde ifade ederken, vermek istediği en büyük mesaj ise insanın yaşam karşısında verdiği mücadeleyi en doğal haliyle ve gerçekçi bir açıdan yansıtmaktır. 1958'deki "Yaşantı" adlı kompozisyonu, onun kişisel anlatımını belgeleyen ilk örneklerdendir. 1960'tan sonraki çalışmalarında ise sanatçının figürlerindeki anlatımcı yanı daha derin bir duygusallıkla etkileyici boyutlara ulaşır.



Şekil 175: Neşet Günal, **Çocuklar**, 27x27 cm. TÜYB, 1963.

Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 525.

“Neşet Günal konu olarak Anadolu insanını seçmiştir. Çoğu büyük boy resimlerinde bu insanların yoksulluğunu, zor yaşam koşullarını ve doğayla savaşlarını ele alır. Figürlerin, özellikle el ve ayaklarındaki biçim bozmalar, onun anlatımcı tavrını belirtir. Yüzlerde, zor koşullara karşın ezilmeyen ve yılmayan onurlu bir direnç, acı ve bekleyiş görülür. Çocuklar da Günal'ın figürleri arasında önemli bir yer tutar.”³⁹¹

³⁹¹ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 2550.

Kıraç toprakların çocuklarını betimlediği yapıtında, küçük bedenlerinin yarıdan çoğunu dışarıda bırakan giysileriyle kıraç topraklarda dolaşmaktadırlar. Minik bedenlerinin üstünde duran başları ve yetişkin bir ifadeyi içinde gizleyen bakışlarıyla ürpertici bir duygusallık sergilemektedirler. Yüz ifadeleri, yaşamın daha başında karşılaştıkları zorlukların sıkıntısını yansıtmaktadır. Bütün bu zorlukların içinde gözleri, geleceklerini aydınlatacak günlere duyulan umudu da aynı zamanda içinde gizli tutmaktadır. İnsanın toprakla bütünleştiği bu güçlü ifade, toprağın insan için aynı zamanda umut olduğunu anlatan ve güçlükler içinde geçecek bir yaşama atılan ilk adımları betimlemiştir. Neşet Günal, resmindeki çocuk figürlerini bir anlatım sanatı olarak ele almış, duygu dozu yüksek, yalın ve dolaysız bir dil kullanmıştır.



Şekil 176: Neşet Günal, **Ana ve Çocuk**, 200x67.5 cm, TÜYB.

Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 135.

Sanatçı Anadolu insanını, onun yaşantısını ve doğayla olan ilişkisini konu almış, bu insanları genellikle sakin ve derin bir ifade bütünlüğü içinde betimlemiştir. Orta Anadolu yaşamından aktarılan kesitlerden biri de, “Ana” figüründeki ifadenin doruk noktaya ulaştığı “Ana ve Çocuk” adlı yapıtıdır:

“Bir oda mekânının içinde, çocuğunun beşiği yanında, üzerindeki ev işliğiyle ayakta duran ana figürü, tablonun diklemesine kurulmuş kompozisyonuna uyarlı olarak, bakışımızı yukardan aşağı doğru indiren bir konumla yer alır. Beşiğin ahşap kavisine dayanan ana figürünün elleri ve ayakları, odanın yıkık oyuğu içine yerleştirilmiş testinin formu gibi, kütle etkisini öne çıkarıcı bir somutluk sergiler. Giysinin kıvrımları, içinde yer alan beden kütlesel yapısını gizlememekte, aksine bu yapıyı, insan gerçekliğinin bir tanığı olarak ortaya çıkarmakta. Tablo yüzeyinin grenli boyasal yapısı da, teknik bir eleman olarak bu somutluk işlevini pekiştiriyor. Yaşı gereği, beşikteki çocuğun sağlıklı ve neşeli görüntüsü, ananın çehresinde donuklaşan ve figürün bakışlarını sabit bir noktaya yönelten ifadeyle, anlamlı bir karşıtlık oluşturuyor. Tablodaki bütün çizgiler, dik bir düzen şemasına göre uyumlandırılmış olduğundan, desen ağırlıklı bu şema, her şeyin baştan turnağa açıklık ve kesinliği öngören, herhangi bir olasılığa meydan vermeyen, sanatçı tercihini de neden sonuç ilişkileriyle kuşatıyor, bütün kuşkuları arka plana itiyor.”³⁹²

İlk dönemlerindeki figürlerinden, daha yakın yıllara doğru baktığımızda, bu toplumsallığın, gerçekliği, bütün çıplaklığı ve olanca etkisiyle yansıtmaya yönelik bir ifadecilik mesajı çevresinde oluşup geliştiği gözlemlenir. Toprak insanlarından korkuluklar dizisine doğru, figürlerindeki bu mesaj daha da somutlaşır, resimlerin büyüyen boyutlarıyla birlikte dayandığı içeriksel mesajın etkisi de yoğunluk kazanır.³⁹³ Sanatçının anıtsal figür temasına duyduğu yakın ilgi, resmini bu tema üzerinde sürekli bir çeşitlemeye götürmüştür. Onun yapıtlarındaki anıtsal figürlerin içeriksel bağıntıları, “Kurbanlık” eserinde olduğu gibi, Anadolu gerçekliğini ifade eden değerler üzerine kurulmasından dolayı toplumsal özle de pekiştirilmiştir.

³⁹² Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Resmi**, age, 134.

³⁹³ age, 134.



Şekil 177: Neşet Günal, **Kurbanlık**, 99.5x182 cm. Tüyb. 1962, İRHM.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Tür Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003), 155.

“Kompozisyonlarında figürler özenle yerleştirilmiş, öteki öğelerle figürler arasında ritmik bir denge sağlanmıştır. Düzenleme açısından incelendiğinde Günal’ın kompozisyonları üç grupta toplanabilir. Birinci grup, figürlerin tüm tuvale ya eşdeğerde serpiştirildiği, ya da birbiri üstüne yığıldığı örnekleri içerir, ikinci grupta ise resimlerde olduğu gibi, ikili, üçlü, dörtlü figür düzenlemelerinin yer aldığı resimler vardır. Üçüncü grubu oluşturan tek figür düzenlemelerindeyse, figür ortada yer alır ve kompozisyonda simetri izlenir.”³⁹⁴

Günal figürlerinde gerçekleştirdiği uyumlu öz ve biçim ilişkisiyle, toplumsal gerçekçilik akımının en özgün temsilcisi olmuştur. Konu, renk, kompozisyon ve figür ilişkisinin ön plana çıktığı, ışık ve biçim dengesiyle figürdeki deformasyonları ustaca kullandığı resimler gerçekleştirmiştir. Çorak toprakların sahnелendiği mekânları, gökyüzünden gelen hüzünlü ışıkların oluşturduğu atmosferle birlikte dramatik bir ifade yansıtmaktadır.

Sanatçının, toprağın insanları olarak betimlediği figürlerinden oluşan anıtsal nitelikteki kompozisyonları, özgün üslubunun en belirgin örnekleridir. Sanatçı figürlerinde ifade ettiği toplumsal gerçekliği, insan yapısında yer alan doğal bir olgu olarak değerlendirmektedir. Neşet Günal, figürlerinin ifade ettiği gerçeği inanarak ve yaşayarak betimlerken, sanatın gerçeğinin de insan ve toplum gerçeğini dile getirmek olduğuna inanmıştır.

³⁹⁴ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, age, 2550.

7. SONUÇ

Türk resim sanatı tarihinde 18. yüzyıl sonuna kadar minyatür resim sanatı içinde varlığını sürdüren insan figürü, Tanzimat’la birlikte yaşanan gelişmelere bağlı olarak “Batı Anlayışına Dönük” bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Türk resim sanatının Batı resmiyle ilişkileri çerçevesinde, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e ve Cumhuriyet sonrası yaklaşık elli yıllık süreci kapsayan figür resminin gelişim aşamaları, dönemin siyasal ve toplumsal alanlarına da ışık tutmaktadır. Türk resmi bu yıllarda yalnız insan figürüne yönelik ürünleri ile değil, sanat kurumları ve sanatçı yapısıyla da bir değişim ve gelişim süreci içindedir.

Bu değişim veya yenileşme girişimleri eksikliğin en çok duyumsandığı alanlarda etkisini göstermiştir. 18. yüzyılın sonlarında eğitim programlarına konan resim dersleriyle sanat alanındaki dönüşüm bilimsel anlamda başlamıştır. Böylece figür gerçekliğine dayanan teknik ve plastik değerler, resim sanatına girmiştir. Ancak Batı resmine yönelişteki esas kırılma noktası daha önce de belirttiğimiz gibi Tanzimat’ın ilanı ile ortaya çıkmaktadır. Bu aşamadan sonraki figüratif yönelimler, somut düşünce ve doğa gözleminden yola çıktığı için resim sanatına olan ilginin artmasını sağlamıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın temellerinin atıldığı bu süreçte üretilen eserler, figüratif gerçekliği yansıtan ilk ürünler olma özelliği taşımaktadırlar.

Çok yönlü bir gelişim sürecinin yaşandığı bu yıllarda, Avrupa’nın farklı kentlerine ressamlar gönderilmiştir. Bu sanatçılar Avrupa’da genelde “Klasisizm” “Akademizm” ve dönemin etkin sanat anlayışları doğrultusunda öğrenim görmüşlerdir. Bu gelişim yılları, aynı zamanda dönem ressamları tarafından çeşitli sanatçı toplulukları kurma imkânını da doğurmuştur.

Çağdaş Türk resim sanatının kısa dönemler içinde geçirdiği bütün bu gelişmeler, Batı’nın sanatının 20. yüzyıla kadar yaşadığı gelişim ve bilinçlenme evrelerinden geçmediği için, figürün varoluşu, yeterince kurumsallaşamayan bir sanat ortamında birçok sorunla karşılaşmıştır. Dönem sanatçılarının Türk resim sanatındaki, gerçekçi

figür kültürünün ilk temsilcileri olmalarından dolayı, Batı tarzı biçimleme yolundaki bazı taklit girişimler, çoğu zaman figürün biçim ve içeriğe yönelik anlamlarını irdelene olanaklarını sınırlandırmıştır. Bu bakımdan sözkonusu dönemler için figür resmi ancak biçim ve içeriğinin irdelendiği kadar çağdaş olabilmıştır. Ancak nedeni ne olursa olsun, dönem sanatçılarının ortaya koyduğu figüre yönelik bu yaklaşımlar, Türk resim sanatına önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Çağdaş Türk resminin çeşitli kaynaklardan beslenerek gelişim gösterdiği bu zorlu süreçte, modern sanat akımlarından yola çıkarak figürün biçim ve içeriğini ifade etme yolunda ortaya konan başyapıtların varlığını da kabul etmek gerekir. Figür resminin temelindeki kaynak, hangi akım ya da hangi anlayış olursa olsun, biçim ve içeriğe getirilen yorum, esere her zaman okunabilir bir ifade gücü ve yüksek bir plastik görünüm sağlamıştır. Diğer bir yandan da dönemin bazı sanatçıları kişisel eğilimleri doğrultusunda, belirli bir iddia ile ele aldıkları insan figürüne yönelik bu tutumlarını, tüm üretim süreçleri boyunca tutarlı bir şekilde korumuş ve önemli eserler vermişlerdir. Türk resim sanatının bu dönemlerinde geçirdiği biçimsel ve içeriksel evreler, kökeninde Batı kaynaklı olmakla birlikte, sanatçılardaki figüre yönelik çoğu yaklaşımların toplumsal yaşamdaki değer ve gelişmeler doğrultusunda biçimlendiğini de unutmamak gerekir.

Dönem sanatçılarının figüratif yaklaşımları adına, biçim ve ifadeye yönelik yapılan bütün bu değerlendirmeler, “Çağdaş Türk Resim Sanatı” için bu güne kadar yapılmış olan pek çok değerlendirmede olduğu gibi; yerli mi, batılı mı, yargısından çok uzaktır. Bu sonuçlar bütünü, sanatın evrensel ifade gücünün ortaya koyduğu çağdaşlık çabaları yolundaki değerlendirmeler olarak görülebilir.

Türk resim sanatı adına yaşanan bu gelişim sürecini günümüz sanatıyla ve şartlarıyla karşılaştıracak olursak, tabii ki çok önemli bir gelişme söz konusudur, ancak ülkemizde sanat eğitimi koşulları içinde yetişmiş sanatçıların ve sanatçı adaylarının önünde daha çok kat edilecek yollar var. Birinci öncelik, dünyadaki sanatsal gelişmelere açık olmaktır. Türk resim sanatının daha ileri aşamalara gidebilmesi için, bizden kuşaklar önce yaşamış sanatçıların izlediği yol ve tecrübeler ışığında, genç sanatçıların ve sanatçı adaylarının dünya müzelerinde, galerilerde ve Batı’daki sanat merkezlerinde araştırmalarda bulunarak, deneyimlerini üretime dönüştürmeleri bu yolda ortaya konan en değerli girişimler olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Halil. **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, Birinci Baskı, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004)
- Altuna, Sadun. **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (Hayat Kitapları, 1970)
- _____. **Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İkinci Baskı, (Hayat Kitapları, 1970),
- Alpay, Tahir, Bülent Berkman, **“Raffaello”, Milliyet Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Milliyet Tesisleri, 1991)
- And, Metin. **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002)
- Arık, Rüçhan. **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, 1. Baskı (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 24, 1976)
- Arslan, N. **“Mehmet Ruhi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997)
- Artun, Deniz. **Paris’ten Modernlik Tercümelere**, Academie Julian’da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri, Sanat Hayat Dizisi, 1. Baskı, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007)
- Atan, Ahmet. **Sanatta Özgürlük ve Özgünlük**, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 43, (İstanbul: 2000)
- Ayan, Aydın. **1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70, (İstanbul: Muka Matbaası, 2008)
- Bağcı, Serpil. ve diğ., **Osmanlı Resim Sanatı**, 1. bs. (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006)
- Bardakçı, Murat. **Haber Türk Gazetesi**, 5 Mayıs 2013 tarihli köşe yazısı.

- Başkan, Seyfi. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Birinci Baskı, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997)
- Berger, John. **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 4. Basım, 2003)
- _____ . **Sanat ve Devrim**, çev. Bige Berker, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007)
- _____ . **Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne**, çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Sanat Çevresi Dergisi, Sayı 11, 1979)
- Berk, Nurullah - Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, üçüncü baskı, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983)
- _____ . **Türkiye'de Resim**, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1943)
- Boyar, S.Pertev. **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri**, (Ankara: Jandarma Basımevi, 1948)
- Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak/Şubat 05/02, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Arşiv Belgeleri II, Ressam Şeker Ahmet Ali Paşa**, (İstanbul: Aysberg Basın Yayın, 2005)
- Cezar, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Birinci Baskı, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971)
- _____ . **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi I**, (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995)
- Cüda, Mahmut. **Modern San'at ve Bugünkü Türk San'atı**, Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi, Sayı, 67, (İstanbul: 1998)
- Çağlarca, Sadettin. **Resim Heykel ve Plastik Öğeler**, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları, 1999)
- Düben, İpek. **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007)
- Erdok, Neşe. **Figüratif Resimde Buluş Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Ankara, 1977.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı Sözlüğü**, (İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006)
- Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998)
- _____ . **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 1. Basım, (İstanbul: Akdeniz Yayıncılık, 2004)

- Erzen, J. N. “Resim Sanatı, Tarihsel Gelişim”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997)
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi - Aslıer, Mustafa - Naci, Elif - Koşan, Sema. **Çağdaş Türk Resminden Örnekler, Kültür Kitapları Serisi: 5**, (İstanbul: Ak Yayınları, 1982)
- Farthing, Stephen. **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken, 1001 Resim**, 1. Baskı, çev. Osman Çeviktay ve diğ. (Çin: Caretta Kitapları 7, SNP Leefung Printers, 2007)
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Panel Yayınevi, 8. Basım, 1995),
- Germaner, Semra. **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, 1950 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular, Osman Hamdi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993)
- _____. **18. Yüzyıl Avrupa Resmi-Anlatımı Biçimlendiren Etmenler**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996)
- _____. **1960 Sonrası Sanat / Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar** (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1997)
- _____. **“Osman Hamdi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997)
- Giray, Kıymet. **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004)
- _____. **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997)
- _____. **Hikmet Onat**, Birinci baskı, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları, 1995), 25.
- _____. **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları)
- Güvemli, Zahir. ve diğ., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler, Kültür Kitapları Serisi 5**, (Ak Yayınları, 1982)
- Güvemli, Zahir. **Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi**, İkinci Baskı, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1968)
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını** (Ankara, 1985)
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, (İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, 2003)

- İnal, G. “Türk-İslam Minyatürü”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997)
- İnankur, Zeynep. **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, 19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul’a Gelen Batılı Sanatçılar**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993)
- _____. “Romantizm”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997)
- İnel, Berke. **Osmanlı’da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri**, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 42, (İstanbul: Asır Matbaası, 2000)
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket. **İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005)
- İpşiroğlu, Nazan. **Resimde Müziğin Etkisi Yeni Bir Alımlama Boyutu**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994)
- İpşiroğlu, Nazan - Mazhar, **Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi**, 3. Bs. (İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009)
- İskender, Kemal. “Figür”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997)
- Kabacalı, Alpay., ve diğ., **Milliyet Sanat Ansiklopedisi**, (Milliyet Tesislerinde Basılmıştır, 1991)
- Karatepe, İlkay. **Asker Ressamlar Kataloğu**, (İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2001)
- Kahraman, Hasan Bülent., **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002)
- Kare Sanat Galerisi, **Zeki Faik İzer Paris Resimleri**, Sergi Katalogu, (İstanbul, 2005)
- Krausse, Anna - Carola. **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu . (Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005)
- Kültür Bakanlığı, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl 2, Sayı 4, (İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, 1976)
- Leroy, Cathrin Klingsöhr. **Gerçeküstücülük (Surrealizm)**, çev. Mehmet Tahsin Yalım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006)
- Lhote, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, çev. Kaya Özsezgin, (Ankara: İmge Kitabevi, 2000)

- Little, Stephen. **İzmler, Sanatı Anlamak**, çev. Derya Nüket Özer (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2006)
- Lyotard, J. F. **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, (Ankara: Vadi Yayınları, 3.Basım, 2000)
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çin: Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım, 2009)
- Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004)
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Sanat Müzesi (Resim ve Heykel Müzesi / ICAM Geçici Sergi Salonları, Antrepo 5), **Elvah-ı Nakşiye'den Günümüze MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonlarından Seçkiler**, 1904-2014. 15 Şubat – 15 Mart 2014
- Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, Toplu Sergiler 8, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, 1983)
- Muller, Joseph - Emile. **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972)
- Öner, Sema. **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Ressam Halife Abdülmecid Efendi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993)
- Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları)
- _____. **Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1996)
- _____. **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994)
- Ragon, Michel. **Modern Sanat**, çev. Vivet Kanetti, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1987)
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**, çev. Güner İnal, Nuşin Asgari (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1974)
- Renda, Günsel - Erol, Turan, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981)
- Renda, Günsel. **Osmanlı Minyatür Sanatı**, (İstanbul: Promete Kültür Dizisi Yayınları, 2001)
- _____. "Minyatür", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: YEM, 1997)

- _____ . **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977)
- _____ . **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993)
- Rona, Z. “Michelangelo”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 3. (İstanbul: YEM, 1997)
- Rosenthal, M., Yudin, P., **Felsefe Sözlüğü**, çev. Aziz Çalışlar. (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1997)
- Sağlam, Mümtaz. **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1, Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004)
- Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, **Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003)
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi**, cild 2, İkinci Baskı, (Görsel Yayınları, 1983)
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi**, cild 4, İkinci Baskı, (Görsel Yayınları, 1983)
- Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (Hong Kong: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2004)
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim / Modern Resimden Avangard Resme**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 8. Basım, 2011)
- Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. 2005)
- _____ . **Resim Sanatının Tarihi**, 6. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, A.Ş. 2006)
- _____ . **Türk Resminde Yeni Dönem**, 2. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990)
- _____ . **Halil Paşa, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. 2. (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997)
- _____ . **Resim Sanatının Tarihi**, Altıncı Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006)
- Turanî, Adnan. **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları)

_____ . **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1999)

_____ . **Dünya Sanat Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım, 2005)

Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu, **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, Sergi Katalogu, (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Matbaası, 2005)

Türkiye’de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 3, (İstanbul: Şahinler Matbaası, 1992)

Türkiye’de Sanat, **Plastik Sanatlar Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı I**, Sayı: 3, Mart, Nisan, (İstanbul: 1996)

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, (İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1983)

Yapı Kredi Yayınları, **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Sergi Katalogu, (İstanbul, 2000)

Yapı Kredi Yayınları, **Rönesasın Serüveni**, (İstanbul: 2004)

Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, **Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (İstanbul: 2004)

Yenişehirlioğlu, Filiz. **Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum / Atölye, Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993)

Yetkin, Suut Kemal. **İslam Ülkelerinde Sanat**, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984)

Zengin, Kaya. **Sanat Tarihi 1**, (İstanbul: Ders Kitapları Anonim Şirketi Yayınları, 1998)

Ziss, Avner. **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi - Estetik**, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2011)

İnternet Kaynakları:

http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas
(Tarih: 06.01.2013 Saat: 08.42)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein
(Tarih: 12.04.2013 Saat: 18.35)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Kamal-ud-din_Bihzad_001.jpg (Tarih: 02.07.13 Saat: 10.13)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_ali_r%C4%B1za_otoportre_1909.jpg
(Tarih: 07.09.2013 Saat: 22.36)

<http://www.jacqueshachuelcollection.com/gallery/fernand-leger-three-sisters.jpg>
(Tarih: 19.02.14 Saat: 23.44)

ÖZGEÇMİŞ

MUSTAFA BAYTAR
mmustafabaytar@hotmail.com

1982 / Şanlıurfa

Eğitim:

- Yıldız Teknik Üniversitesi** **2011 /**
Sanat Tasarım Fakültesi
Sanatta Yeterlik Programı
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi** **2007 / 2010**
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Bölümü Yüksek Lisans Programı
- Mustafa Kemal Üniversitesi** **2001 / 2005**
Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim İş Öğretmenliği Programı
- Deneyim:**
- Harran Üniversitesi** **2012 /**
Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi
- Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Fine Arts** **2010 / 2010**
St. Petersburg, Repin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde
Resim Çalışmalarında Bulundu.
- Şanlıurfa Devlet Resim Heykel Galerisinde Resim** **2000 / 2001**
Çalışmalarına Katıldı.

Mustafa Baytar yurtiçinde çeşitli sergiler açmış, birçok yarışmalı ve karma sergilere katılmış, ödüller almıştır. Sanatçı, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Sanatta Yeterlik / Doktora Programına devam etmekte, akademik ve sanatsal çalışmalarını sürdürmektedir.