

T. C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI RESİM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**CUMHURİYET ÖNCESİ VE SONRASI TÜRK RESİM
SANATINDA İNSAN FİGÜRÜNÜN SANATSAL AÇIDAN
ELE ALINIŞ FARKLILIKLARI**

BUKET SERDAR

TEZ DANIŞMANI:

YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM DİNÇELİ

EDİRNE 2009

ÖNSÖZ

Küçük bir çocuk düşleyin... Büyük bir mutlulukla, defterindeki boş sayfalara ilk aklına geleni çizen bir çocuk... Önce kocaman bir daire, hemen altına biraz yamuk da olsa dikey bir dikdörtgen ve onun sağına, soluna iki düz çizgi ve altına da hemen aynıysından... Son olarak, dairenin içerisine gözler, burun belki de dudaklar...

İşte daha çok küçük yaşta ki ellerde bile, resim serüveni bir insan bedeniyle başlıyor. Buradan yola çıkacak olursak, bizim serüvenimizde de doğumundan bugüne kadar Türk sanatının çizdiği insan bedenleri yer almaktadır.

Bu serüvende büyük fedakarlık ve sabırla çalışmamı destekleyen, bana güvenen Saygıdeğer Hocam; Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli'ye, araştırmalarım sırasında bana olanak sağlayan Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Dekan Yardımcısı Sayın Prof. Dr. Mehmet Yıldırım'a, değerli görüş ve açıklamalarını esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Dr. Deniz Bayav ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Büktel'e, Edirne'de olamadığım süre zarfında yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Dr. Meral Fent, Özge Çınarkök, Aylın Hanay ve diğer tüm dostlarıma, aileme, kardeşim Volkan Serdar'a, ve özellikle her yönden yardımını içtenlikle ortaya koyan sevgili Murat Yörükçüler'e ve tabii ki Edirne'm'e teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Buket SERDAR

Edirne 2009

Hazırlayan: Buket SERDAR

**Tezin Adı: Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün
Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları**

ÖZET

İnsan, çağlar boyu hayatın merkezinde yer alması nedeniyle üzerinde en çok durulan, bilimde ve sanatta sürekli incelenen bir varlık olmuştur her zaman. Belki de onu bu denli önemli kılan ilk özelliği biyolojik yapısı ve sürekli gözle görünür değişimler yaşamasıdır. Yaşadığı çevreye, kültüre, inançlara, toplumlara kısacası yaşamın her anına uyum sağlaması, hayata göre anlamlar yüklenebilmesi, bir çamur gibi yeniden şekillendirilebilen bir yapıya sahip olmasıdır. Bu çalışmamızda konumuz insan bedeni. Hayatın içinde geniş bir yelpazeye sahip olan bu varlığın sanata yansımalarını, gözle görülür değişimlerini, sanatsal anatomisini; kısaca sanatın ona yüklediği tüm anlamları dönemin özelliklerini göz önüne alarak anlatmaya çalışmaktayım.

Çizilmiş, boyanmış bir insan bedeninin nasıl işlendiği çalışmamın hareket noktasını oluşturmaktadır. Bu noktada sanatın insan tasvirinde; devamlı değişen, şekillenen, dönemine göre farklı estetik yorumlar kazanan bir beden göreceğiz. Sanatta insan konusuna tarihi gelişim süreci içerisinde önemli estetik problem gibi bakılmıştır. Ve biz bu estetik problem üzerinde çalışarak burada sanatın hangi sorunlar üzerinde yoğunlaştığını ortaya çıkarmaya çalışacağız. Özellikle kültürel değişimi üzerinde durulacak ve insan bedeninin hangi tarihi süreçte hangi anlamlara büründüğü değerlendirilecektir.

Figür üzerinde yoğunlaşan sanatçılar ele alınarak hazırlanan bu çalışma ile sanatçının kendi zihnindeki imgeleri nasıl vücuda getirip izleyiciye anlattığı üzerinde durulacak ve hepsinin ortak noktası olan insan figürü incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Resmi, İnsan Figürü, Sanayi-i Nefise Mektebi, Çallı Kuşağı, Sanatsal Anatomi

Prepared by: Buket SERDAR

Name of thesis: The differences of handling human figure by art in the Turkish painting art before and after the setting of the republic

ABSTRACT

As human being is located in the centre of life; they are the most investigated and interpreted creatures in science and art for ages. The secret of their importance may be hidden in their biological structure and in visible changes they display. Or the reason of their importance may be their capability to orient themselves to their living environment culture and belief; their suitability to take shape like clay. In this study; our subject is human body. I try to express the existence which has a wide spectrum in life with the reflection of it to the art, its visible changes and its artistic anatomy.

The process of drew and painted human body is the starting point of the work. In this point from the descriptive perspective of human; we will see a body that changes still ,that takes shape and that gains different aesthetic comments in time. Human is regarded as an aesthetic problem in the historical evolution of art. We will try to put forth the problems which art concentrated on. Specifically the cultural change will be given point to and the meaning of human being through the years will be evaluated.

With this study in which the artists who focused on figure are went around it is explained how they integrated the simulacrum in their minds to body and human figure which is common to all of those approaches is observed.

Key Words: Turkish painting, Human figure, Sanayi-i Nefise Mektebi, Çallı generation, Artistic anatomy

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1.1.Problem.....	3
1.2.Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. Tanımlamalar	5
1.6. Kısaltmalar	6
1.7. Araştırma Yöntemi	7
1.7.1 Araştırma Modeli.....	7
1.7.2 Veriler ve Toplanması	7

BÖLÜM II

2. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİMİNDE İNSAN FIGÜRÜ	8
2.1. Lale-i Rum	8

2.2. İnsan Sureti Çizme Konusunda Mahir Bir Ressam	10
2.3. İnsan Figürünün Minyatür Sanatında Yer Alması	13
2.3.1 Levni ve Buhari'nin Sanatında Gelişen İnsan Figürü.....	16
2.4 İslam'da Figür (İnsan Sureti) Yasağı.....	21

BÖLÜM III

3. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ	30
3.1. Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn	30
3.2 Asker Ressamlar Kuşağı	32
3.3. İnsan Figürüne Olan Katkıları Bağlamında Osman Hamdi	37

BÖLÜM IV

4. CUMHURİYET'E GEÇİŞTE ARA BİR DÖNEM	46
4.1. Bedene Sanayi-i Nefise Tesiri.....	47
4.2. 1914 (Çallı) Kuşağı.....	48

BÖLÜM V

5. CUMHURİYET'İN İLANI ve CUMHURİYET SONRASI FİGÜRDEKİ DEĞİŞİMLER	70
5.1. Cumhuriyet Dönemi	72
5.1.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	72
5.1.2. D Grubu	78

5.2. 1940'lı Yıllar ve Yeniler Grubu	88
5.3. 1950 ve 1970 Sonrası Figür	96
5.4. Bir Sanatın Anatomisi	122
SONUÇ	124
BİBLİYOGRAFYA	127

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Fatih Sultan Mehmet, “*Eskizler*”, Topkapı Sarayı, İstanbul

Resim 2: Fatih Sultan Mehmet, “*Eskizler*”, Topkapı Sarayı, İstanbul

Resim 3: Gentile Bellini, “*Fatih Sultan Mehmet portresi*”, 1480, National Gallery, Londra

Resim 4: Gentile Bellini, “*Oturan Katip*”

Resim 5: Nakkaş Sinan Bey, “*Fatih Sultan Mehmet’in gül koklayan portresi*”, 1480, Topkapı Sarayı, İstanbul

Resim 6: Buhari, “*Hamamda Yıkanan Çıplak Bir Kadın*”, 18.yüzyıl

Resim 7: Levni, “*Dans Eden Çengi*”, 18.yüzyıl

Resim 8: Abdullah Biraderler’in çektiği bir manzara fotoğrafı

Resim 9: Abdullah Biraderler’in çektiği fotoğraftan insan figürleri ayıklanarak yapılan bir resim.

Resim 10: Hüseyin Giritli, “*Yıldız Sarayı Bahçesi*”, 73X91.5 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 11: Süleyman Seyyid, “*İhtiyar Adam*”

Resim 12: Şeker Ahmet Pasa, “*Ormanda Oduncu*”, 140x181cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 13: Şeker Ahmet Paşa, “*Paletli otoportre*”, 118x851cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 14: Osman Hamdi, “*Sarı Cübbeli Adam*”, 1905, 221,5x121cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 15: Osman Hamdi, “*İstanbul Hanımefendisi*”, 185x109 cm, 1881, Tuv. üz/yglb, Özel Koleksiyon

Resim 16: Osman Hamdi, *Mimozalı Kadın*, 1906, 135.5x98 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 17: Osman Hamdi, “*Silah Taciri*”, 1908, 175x130 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 18: Mihri Müşfik, “*Ahmet Rıza Bey’in Annesi Naile Hanım*”, Tuv. üz/yglb, Özel Koleksiyon

Resim 19: Mihri Müşfik, “*Kadın Portresi*”, 98,5 x 61 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 20: Halil Paşa, “*Çıplak Figür*”, 46x62cm, etüd /desen

Resim 21: Halil Paşa, *Çıplak Figür*, 48x61cm, etüd /desen

Resim 22: Halil Paşa, “*Yaşlı Halayık*”, 1891, 106x140cm, Tuv. üz/yglb

Resim 23: İbrahim Çallı, “*Kadın Portresi*”, 1924, 56,5x97 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 24: İbrahim Çallı, “*Atatürk Portresi*”, 1935, 1,43x1,21 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 25: İbrahim Çallı, “*Türk Topçuları*”, 180x270 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 26: Hikmet Onat, “*Köyden Mektup*”, 1915, 141x120cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 27: İbrahim Çallı, “*Yatan Çıplak*”, 35x44 cm, Duralit. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 28: İbrahim Çallı, “*Yatan Çıplak*”, 100x 146 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 29: İbrahim Çallı, “*Kanepede Oturan Çıplak*” Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 30: Namık İsmail, “*Çıplak*”, 1935, 50x 60 m, Tuv. üz/yglb MSÜ İRHM

Resim 31: Namık İsmail, “*Yatan Çıplak*”, 1925, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 32: Namık İsmail, “*Uzanmış Çıplak*”, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

Resim 33: Avni Lifij, “*Pipolu - Kadehli Otoportre*”, 1908-9, 64 x 46 cm, Tuv. üz/yglb , MSÜ İRHM

Resim 34: Feyhaman Duran, “*Ressamlar Grubu*”, 1921, 133 x 162 cm, Tuv. üz/yglb , MSÜ İRHM

Resim 35: Hikmet Onat, “*Nü*”, 85x45cm, Kağıt üzerine kara kalem, Cormon atölyesi, Edip Onat Koleksiyonu

Resim 36: Hikmet Onat, “Nü”, 60x50cm, Tuv. üz/yglb, Murat Onat Koleksiyonu

Resim 37: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, 117,5cm x 99,5cm., Tuv. üz/yglb,
Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 38: Turgut Zaim, “Halı Dokuyanlar”, 74.5x 87.5 cm., Tuv. üz/yglb,
Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 39: Zeki Kocamemi, “Çıplak”, Tuv. üz/yglb, 90x70cm, Özel koleksiyon

Resim 40: Hale Asaf, “İsmail Hakkı Oygur Portresi”, 92x72cm, Tuv. üz/yglb
MSÜ İRHM

Resim 41: Hale Asaf, “Otoportre”, 1928 Paris, 64x58 cm, Tuv. üz/yglb,
Özel Koleksiyon

Resim 42: Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, 138 x 186 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ
İRHM

Resim 43: Şeref Akdik, “Harf İnkılabı/ Millet Mektebi”, 1930, 1.38 x 1.40 cm, Tuv.
üz/yglb
MSÜ İRHM

Resim 44: Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, 1933, 1.76 x 2.37 cm, Tuv. üz/yglb
MSÜ İRHM

Resim 45: Nurullah Berk, “Ütücü Kadın”, 1950, 50 x 92cm, Tuv. üz/yglb

Resim 46: Cemal Tollu, “Anne ve Çocuk”, 116 x 89 cm, Tuv. üz/yglb

Resim 47: Nuri İyem, “Portre”, 1983, 38x46cm, Tuv. üz./Yğlb., Özel koleksiyon

Resim 48: Nuri İyem, “Portre”, 1980, Tuv. üz./Yğlb., Özel koleksiyon

Resim 49: Bedri Rahmi Eyyüboğlu, “Oturan Çıplak”, 1933, 80 x 60 cm, Tuv. üz/yglb,
Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 50: Bedri Rahmi Eyyüboğlu, “Çorum’lu Gelin”, Duralit üz./Yğlb.

Resim 51: Ferruh Başağa, “Aşk”, 1948, 60x85 cm Tuv. üz./Yğlb, Özel Koleksiyon

Resim 52: Ferruh Başağa, “nü”, 1940, Tuv. üz./Yğlb, 35 x 24 cm, Başağa Koleksiyonu

- Resim 53:** Mümtaz Yener, “*Karıncalar serisinden*” Tuv. üz./Yğlb
- Resim 54:** Mümtaz Yener, “*Makineler Serisinden*” Tuv. üz./Yğlb
- Resim 55:** Neşet Günal, “*Başakçı Kadın II*”, 1979, 141 x 102 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 56:** Neşet Günal, *Duvar Dibi III*, 1972-73, 154 x 175 cm, Tuv. üz./Yğlb,
- Resim 57:** Neşet Günal, *Sorun*, 1964, 154 x 175 cm ,Tuv. üz./Yğlb,
- Resim 58:** Nedim Günsür, “*Balıkçı pazarı*”, 45x54cm. Tuv. üz./Yğlb,
İş bankası koleksiyonu
- Resim 59:** Cihat Burak, “*Eğlenenler*”, 140x140cm, Tuv. üz./Yğlb,
Ankara Resim ve Heykel Müzesi
- Resim 60:** Neş’e Erdok, “*Ağbi Gayzte*”, 1985, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 61:** Neş’e Erdok, “*Yaşlılık*”, 2008, 180 x 120 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 62:** Neş’e Erdok “*Neydik, Ne Olduk*”,2008, 180 x 120 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 63:** Nedret Sekban, “*Çingeneler*”, 2003, 160x205 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 64:** Nedret Sekban, “*Çıplak Ölümler III*”, 2008, 100x150 cm,
Kağıt üz./ kurşun kalem, füzen, yağlıboya
- Resim 65:** Aydın Ayan, “*Kuşyemi Satıcısı*”, 1976, 82x53cm,Tuv. üz./Yğlb,
Özel Koleksiyon,
- Resim 66:** Faruk Cimok, “*Beyoğlu*”, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 67:** Kasım Koçak, “*Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim*”, 1996, 220x210cm,
Tuv. üz./Yğlb
- Resim 68:** Ergin İnan “*Kanatlı Figür*”, 30x22cm, Ahşap üz./ karışık teknik
- Resim 69:** Ergin İnan, “*Melek Figürü*”, 30x20cm, Ahşap üz./ karışık teknik
- Resim 70:** Mehmet Güleryüz, “*Dur bir bakayım*”, 2001, 116x89 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 71:** Mehmet Güleryüz, “*Mavi elbise*”, 75 x 55 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 72:** Doğan Paksoy, “*Sosyete Oyunu*”, 54.50 x 81.50 cm, Tuv. üz./Yğlb
- Resim 73:** Mustafa Ata, “*Vlam*”, 2002, 60 x50 cm, Tuv. Üz. / karışık teknik

Resim 74: Mahir Güven, *Tuval Üzerine Desen*, 2007, 140 x 130 cm

Resim 75: Mahir Güven, *Tuval Üzerine Desen*, 2007, 140 x 130 cm

Resim 76: İbrahim Dinçeli, “*Derinlik*”, 2009, 120x110 cm, Tuv. üz./Yğlb, Sanatçının kendi koleksiyonu

Resim 77: İbrahim Dinçeli, “*Anatomik Derinlik*”, 2009, 120x110 cm, Tuv. üz./Yğlb, Sanatçının kendi koleksiyonu

GİRİŞ

Sanatın tarih öncesi çağlardan bu yana olmazsa olmazı insan, izleyiciyle buluştuğunda ona neler hissettirecektir? İnsanı gerçek hayattan alıp sanat yapıtının içine yerleştirdiğimizde yapıtı kendimize daha yakın bulacak mıyız ya da kendimizden bir şeyler göreceğ miyiz içinde?

Sanatçı imgelem yetisini kullanırken insan bedenini doğru kullanmayı neye göre başaracaktır. İzleyicinin bu yapıta katkısı ne boyuttadır? Yaşanan dönemin kültürel özellikleriyle insan nasıl şekillenecektir. Yoksa kontrolün asıl sahibi sadece sanatçı mıdır? Sanatçı insan bedenini istediği şekle sokabilir mi? İşte bu sorulara kesin cevaplar bulmak değil tabi ki amacımız ama tarih öncesi çağlardan beri sanatın en büyük konusu olan insan biçimi çevresinde olabildiğince yoğunlaşmıştır.

İlkel toplumlarda büyü ve tören amacıyla yapılan mağara resimlerinde genellikle insan figürü kullanılmıştır. Tarih boyunca dini, politik gücü, savaşları, gelenekleri-göreneklere, toplumun yapısını anlatan konular hep insanla şekillenmiştir. İnsan bazen tanrıyı simgelemiş, İlahi bir güç olmuş ve ondan medet umulmuştur. Batı sanatında yeniliklere kaynak olan bir öğe olmuştur. İnsan figürünün kullanımı kültürel değerler ve toplumun düşünsel yapısıyla şekillenmiştir her zaman. Gotik dönemde kilisenin ruhunu yansıtan kabartma figürlerde, Rönesans'ın gerçek ve araştırmacı yanıyla resmettiği anatomide, 19.yy da izlenimcilerin yaşadığı anla birlikte resmettiği figürlerde hep bu kültürel değişmeyi görebilmekteyiz. 20. yy ortalarına doğru yeni arayışlarla değişen insan bedeni dönemin akımlarının figüratif sanatı yaygın bir biçimde gündeme getirmesiyle yepyeni görüntüler elde etmiştir.

Türk resminin genelde figüratif olduğu söylenir. Bu bağlamda insan bedeni Türk resmine nasıl girmiştir?

Cumhuriyet öncesi Türk sanatında minyatürde görülen figürlerin dışında pek rastlanmaz insan bedenine. 19 yy' da ki batı etkileriyle birlikte insan bedeni ilk kez Osman Hamdi tarafından bir tür olarak ele alınmıştır. Dönemin kültürel yapısını ortaya koyan insan figürleri bize bedenine neye göre şekillendiğini ispatlamaktadır.

1914 kuşağıyla daha çok gelişen figür anlayışımız dönemin izlenimci eğiliminden etkilenerek gelişmiş ve değişim göstermiştir. Figür üzerine yoğunlaşan Çallı Kuşağı, Müstakiller, insanı toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ele alan sanatçılar ve günümüzde kadar uzanan geniş bir alanda insan bedeniyle dolu sanatlar...

Her sanatçı kendi zihnindeki bir bedenle anlatmış ve o bedeni istediği gibi giydirmiş, istediği kalıplara sokmuştur. Asıl olan zihindeki imgeleri vücuda getirip izleyiciye anlatmak olmuştur her zaman. Hepsinin ortak bir noktası vardır. İnsan...

“ İnsanın eser olduğu bir dinde ve insanın kaynak olduğu bir kavimde, seslerin en muteberi, en cazibelisidir

İnsan sesi

Sözüm meclisten dışarı hayvanların en seçkini at,

insana olan üstün yararı için makbuldür

Madem evrendeki her fayda

insan için kılınmıştır

O halde insan serdarıdır sanatın

Bizce böyledir bu

Sanat bizde belki farklıdır

Tanrıya yönelmiş, erdemlerin sancağıdır ’’¹

¹Mehmet Taşdiken, *Itri*, Kalem Yayıncılık, İstanbul 1980, s.164

BÖLÜM I

1.1. Problem

Sanatçı bulunduğu kültürel ortamdan etkilenen düşünce yapısıyla kültürel yapıtlar ortaya koyar ve bu kültürel yapıtlar sanatçının değerleriyle toplumsal değerlerin örtüştüğü dönemlerde daha da belirginleşir. Batılı anlamda resim sanatımızın çıkış yeri olarak önce saray ardından da bu bölge gelmektedir. Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'ten yurda döndükleri 1870 yılı esaslı bir kırılmanın noktası olmuş ve Türk resmini derinden etkilemiştir. Cumhuriyet öncesi resimlerinde daha çok folklorik öğeler belirmiş figüratif, natüralist eğilimli bir resim anlayışı egemen olmuştur. Resme konu olan insan figürü yaşadığı dönemi yansıtan, sadece o anı anlatan Oryantalist bir nesne olmuştur.

Cumhuriyet öncesi resim adına en önemli gelişme tezde geçiş dönemi olarak gösterilen 1908'deki II. Meşrutiyetle ortaya çıkmakta ve bu dönem daha köklü atakların başlamasına olanak sağlamaktadır. Cumhuriyet sonrası Türk resminde ise önemli bir değişme gözlenmekte kalabalık figürlü ve doğrudan modelden çalışılan kompozisyonlar için akademik kaygılar ön plana gelmektedir. Figürler günün koşullarına göre farklı bir yorum kazanmaktadır.

Bu noktada araştırmanın gereği olan Türk resim sanatında Cumhuriyet öncesi ve sonrası değişmelerin insan figürü üzerinde gözlemlenmesi ve Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yer tutan bu gelişmelerle ilgili birçok kaynağın bulunmasına karşın, "Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk resim sanatında insan figürünün sanatsal açıdan ele alınış farklılıkları" başlığı altında düzenli verilerin tek bir kaynaktan olmamasının eksikliği tespit edilmiş ve bu konuda doğrudan bir araştırma yapılmamış olmasından dolayı bu araştırma planlanmıştır.

1.2. Amaç

Araştırmanın amacı: Osmanlı Devleti'nin Batılı anlamda resim sanatımızın çıkış yeri olan saray çevresinden başlayan görselliğin, kendi içindeki değişimi, yeni

yorumlama biçimleri ve figürün resme girmesinin Cumhuriyet öncesi resim adına yapılan gelişmelerin ve daha sonra Cumhuriyet ile birlikte yeni arayışların, Batılı görme biçimlerinin resme ve figür anlayışına yansımalarını, bu iki dönem arasındaki farklılıkları detaylı bir şekilde incelemek, sonuçlarını ve günümüze olan etkilerini tespit edip Türk resim sanatına olan kültürel katkılarını değerlendirmektir. Bu konuyu figüratif resimlerle ele alıp resimlerinde insan figürü işleyen, döneminin önemli sanatçılarının ve resimlerinin sanat anlayışı açısından değerlendirilmesi de çalışmanın amacıdır.

1.3. Önem

Türk sanat tarihinde Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki figüratif resimler arasındaki farklılıkların ortaya çıkarılmasına ek kaynak olması, Türk sanatında insan figürünün günümüze kadar hangi aşamalardan geçtiğine ışık tutması, Figüratif resmin bugün hangi aşamada olduğunu belirlemek açısından Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası dönemlerde incelenerek eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma,

Osmanlı Devleti'nin Batılı anlamda resim sanatımızın çıkış yeri olan saray ve çevresinden başlayarak, günümüze kadar olan Türk sanatındaki oluşumların “sabit değer niteliğinde betimler, figürler ve onların ifade ediliş biçimleri” açısından değerlendirilmesi ile sınırlıdır.

Osmanlı resmine figürün girmesi, Oryantalizm ve figür anlayışını sürdüren ressamlarla sınırlıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi sanatçıları, Çallı Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D grubu, Yeniler grubu, 1970 sonrası ve günümüzde figüratif anlayışı konu alan ve işleyen ressamlarla sınırlıdır.

Cumhuriyet öncesi saray çevresinden başlayarak Cumhuriyet sonrası modern anlamda figüratif çalışan döneminin ünlü ressamı ve konu açısından önem teşkil eden eserlerin incelenmesiyle sınırlıdır.

Türk resim sanatında figürü konu alan bu tez, ansiklopedik bir çalışma olmadığı için ansiklopedik bilgiler yerine sanatsal üsluplardan söz edilmekte, bu nedenle geçmiş ve günümüz sanatında özellikle insan figürünü konu alan tüm sanatçıların tek tek ele alınması olası olmadığı için, çalışma figür açısından süreklilik gösteren belirli sanatçılarla sınırlıdır.

1.5. Tanımlamalar

Figür: Genel anlamda resimde konu alınan gerçek ya da imgelemden betimlenen insan veya hayvan formu. İnsan figürü, hayvan figürü gibi... Bu tez çalışmasında insan figürü olarak ele alınmıştır.

Minyatür: Okuyucuların metni daha rahat takip etmesi amacıyla yapılan kitap resmi.

Nakkaş: Osmanlıca tanımı “nakış” olan minyatürün ustasına verilen addır.

Portre: Herhangi bir kimsenin karakterini, ifadesini vererek yapılan resimlere denir. Portre genelde baş, göğüs, ya da dize kadar olduğu gibi boy ve kalabalık figürlü olarak da yapılır. Figür resminin temel konularından birisidir. Osmanlıca şebn adı verilen portre daha sonraları ise tasvir adını almıştır.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) : Cumhuriyet tarihinde ilk kurulan sanatçı derneğidir. Bu grubun üyelerini 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören Fransa'da uzmanlıklarını tamamlayan ressam ve heykeltıraşlar oluşturmaktadır. 15 Nisan 1929'da kurulan bu grupta: Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Turgut Zaim gibi isimler yer almaktadır. Ortak özellikleri yok denecek kadar az olan bu sanatçıların Türk resim sanatına en büyük katkıları düzenli sergiler açmak olmuştur. Uyguladıkları teknikler

ve üsluplar farklılık gösterirken çoğu zaman ters düşmekte olan bu sanatçılar Batıdan yeni dönmeleri sebebiyle ilk sergilerinde Avrupa Görünümlerine yer vermişlerdir.

Sanayi-i Nefise Mektebi: 1 Ocak 1882’de Osman Hamdi’nin Türk sanatı ve kültürüne en önemli hizmetlerinden biri olan Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu. Bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi

Çallı Kuşağı: Osman Hamdi’nin kurduğu Sanayi-i Nefise’nin mezunlarından Çallı ve arkadaşlarının oluşturduğu grubun adı. 1914 kuşağı adıyla da anılmaktadır.

Artistik Anatomi: Klasik tanımıyla anatomi canlıların yapısını inceleyen bilim dalına verilen addır. İnsan anatomisi tanımı ise insan vücudunun genel şekil ve yapısını incelen bilim dalı olduğu gibi, bunun yanı sıra sanatın konu aldığı insanı inceleyen anatomiye ise sanatsal anatomi denilmektedir. Bu daha çok resim ve heykel de insan bedenini anlatım aracı olarak konu alan ve inceleyen sanatçılar tarafından işlenmiştir.

1.6. Kısaltmalar

a.g.e.: Adı Geçen Eser

Bkz: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

gös. yer.: Gösterilen Yer

İst.: İstanbul

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

S.: Sayı

s.: Sayfa

Sos. Bil. Ens.: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tuv. Üz./ Yğlb.: Tuval Üzerine Yağlıboya

vb.: ve bezeri

yy.: yüzyıl

1.7. Araştırma Yöntemi

1.7.1 Araştırma Modeli

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak geliştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan alan taraması ile gerekli kaynakların tespit edilmesi, bu kaynaklara ulaşıp değerlendirilmesi ve tek bir kaynakta bu verilerin toplanması amaçlanmıştır. Ayrıca araştırmayla ilgili döneminin önemli resimlerine alan taramasıyla ulaşıp bu resimlerin figüratif açıdan Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olmak üzere incelenip değerlendirilmesi de çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

1.7.2 Veriler ve Toplanması

Tezde üç temel kaynak esas alınmıştır. Kaya Özsezgin'in yayıma hazırladığı "*Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*", Ayla Ersoy'un yayıma hazırladığı "*Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*", Seyfi Başkan'ın "*Tanzimat'tan, Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*" adlı temel kaynakların dışında Sanat Tarihi ağırlıklı birçok kitaptan, tezden ve internet tabanlı verilerden de yararlanılmıştır.

Ayrıca bu kaynaklar dışında yararlanılan eserlerin tümü Bibliyografya'da yazarın soyadına göre düzenlenerek gösterilmiştir.

BÖLÜM II

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİMİNDE İNSAN FİGÜRÜ

2.1. Lale-i Rum

“Karlofça Barışı Balkanlarda ve Ukrayna’da geniş çapta toprak kaybını belgelediği gibi, Avrupa sınırlarında yeni bir düzenin de habercisi olmuştur.”²

Bu tarihi veriyle konuya giriş yapmamdaki sebebin sanatla ne ilgisi olduğu hakkında düşüncelere kapıldınız belki de ama sanat ve tarih her zaman bir bütün olarak ilerlemiş ve tarih, yaşadığı değişimleriyle her zaman sanata yön vermiştir. İşte Avusturya ve Rusya ile yapılan, Karlofça (1699) ve İstanbul (1700) antlaşmaları ile gücünün doruğuna ulaştığı kabul edilen Osmanlı İmparatorluğu ilk kez toprak kaybetmiş bu antlaşmalar ile birlikte batının yeniliklerine, kültürel gelişmelerine Osmanlı kapılarını açmış ve batılı anlamda Türk resmi işte bu kapıdan içeriye yavaşça girmiştir. Osmanlı Batıya karşı askeri güce, siyasi üstünlüğe sahip bir devlet olduğu dönemlerde batıyı hep görmezden gelmiş ve onun teknolojik, kültürel, bilimsel gelişmelerine hiçbir zaman ilgi göstermemiştir. Bu ilginin ortaya çıkışı batı karşısında toprak kaybetmeye başlayınca ilk defa ortaya çıkmıştır. İşte bu başlangıçta sözünü ettiğim tarihi veriyle sanat, aslında bir anlamda bağlıdır. Osmanlı toprak kaybedip kapılarını bu antlaşmalarla batıya açtığında Batı sanatı ve kültürü doruğa çoktan ulaşmış ve aramızda uçurumlar açılmıştır. Sözünü ettiğim uçurumlar kültürel, bilimsel, teknolojik her alanda olsa bile bizim şu an ilgilendiğimiz tek konu, sanat.

Osmanlının geleneksel ön yargılarından kurtulup batının verilerine adapte olmasının çok uzun bir süreci kapsadığını düşünecek olursak insan bedeni ve sanatı bağlamak için sayfalar dolusu konuşmak gerekebilir.

² Metin Kunt, “Siyasal Tarih (1600- 1789)”, *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600- 1908*, Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s.46

Fransa; dönemin kültürel anlamdaki tek ismi olan ülkedir. O dönemde Fransa dünyasal zevklerin, eğlencenin, sanatın, lüksün yaşandığı harikulade bir ortamdı.

“Fransa tüm Avrupa’da, edebiyatı, sanatı, modası, inceliği ve eprisiyle bir model oluşturmuştu.”³

diyen Germaner’in bu sözleriyle Osmanlının batıya karşı gözlerini açar açmaz bu ihtişamlı manzara ile karşılaştığını anlayabilmekteyiz. III. Ahmet ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın istekli bir şekilde batıdan aldıkları işte bu yaşam tarzı olmuştur. Böylece Lale Devri başlamış olur. 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça antlaşması ile başlayan, 1730 yılındaki Patrona Halil isyanı ile sona eren, adını Osmanlı’nın en sevilen çiçeği ve simgesi olan laleden alan bu dönem de Osmanlı’nın dünyasal zevklerinin, eğlencenin, sanatın, lüksün, modanın yaşandığı bir dönem olmuştur. Osmanlı sanatında geç dönem diye kronolojik sıraya göre nitelendirilen bu dönemde, sanat, edebiyat gibi kültürel yaşamda yenilikler yaşanmaya başlamıştır. Avrupa ile yapılan antlaşmalar sonunda III. Ahmet ve Sadrazamı tarafından Fransa’ya barış sonrası gönderilen elçiler batıyı yakından tanımamıza olanak sağlamıştır. Sosyal hayat farklılıkları, Fransız teknolojisi ve şehir planlaması, kültürel etkinlikler elçilerin dikkatini çekmiş ve Damat İbrahim Paşa’nın isteği ile bu yenilikler Osmanlı’da mümkün olduğunca uygulanmaya başlamıştır. Fransa’dan getirtilen projelerle boğaz kıyılarına saraylar, yalılar, kasırlar yaptırılmış, her yer lale bahçeleri ile süslenmiştir. Özellikle lale yetiştirmeye önem verilmiş, hatta melezleme yöntemiyle İstanbul’a ve Osmanlı’ya özgü türler elde edilmiştir. Bölüm başlığımız olan Lale-i Rum’da bunlardan birisidir ki Osmanlı’nın en önemli lalelerinden biridir ve Osmanlı ya da Anadolu Lalesi manasını taşımaktadır. Bahçelerin yanı sıra lale eğlenceleri, lale yarışmaları düzenlenmiş, eğlenceden ödün vermeyen bir döneme girilmiştir. Aşırı bir tüketim çılgınlığının yaşandığı bu dönemde, kadınlar giyim kuşama önem vermiş, Avrupa’nın modasına uymaya çalışmışlar, kıyafet yarışına girmiş ve güzelliklerini sergileme yoluna gitmişlerdir. Gününü gün eden saray ve bir takım elit tabaka dışında hiç memnun olmayan fakir

³ Semra Germaner, *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s.12

halk, sonunda 1730 yılında, Patrona Halil isyanı ile tepkilerini göstermiş, patlak veren isyanla idam edilen sadrazam ve tahttan indirilen padişah ile bu dönem kapanmıştır.

Tabii ki yenilikler sadece mimari alanda kalmamış, yaşanan kaosa rağmen sanat adına güzel işler yapılmıştır. Başlayan batılılaşma eğilimi ile minyatür sanatı her ne kadar son dönemlerinde olsa da hızla gelişmiş ve zirveye ulaşmıştır. Şair ve ressam saraydan büyük takdir görmüşler, değer kazanmışlardır. Gözünü açar açmaz batının o şaşaalı yaşam tarzına yönelmesi teknolojik yeniliklerini, ilmini görmemesi her ne kadar içler acısı bir durum olsa da sanatsal gelişmelere hatta matbaa gibi önemli bir yeniliğe ortam hazırlamış olması açısından kendimizi teselli edebiliyoruz. Çünkü bu dönemde yaşanan sanat ve kültürel alandaki gelişmeler göz ardı edilemez boyuttadır. Matbaanın girmesine özellikle yer vermemdeki sebep minyatürün var olduğu değişik tür ve nitelikteki el yazmalarının sonunun gelmesi ve Osmanlı minyatürünün artık son dönemlerine girmiş olmasıdır.

2.2. İnsan Sureti Çizme Konusunda Mahir Bir Ressam

Aslında insan figürünün ilk örneklerini Türk sanatının içinde aradığımızda biraz daha gerilere, dini yasakların olduğu bir toplumda yasak olan insan bedeni resmin içine nasıl bir kırılma ile girmiş bunun ilk örneklerine, inmek konuya sağlık vermek açısından daha uygun olacaktır. Rönesans dönemi sultanı diye adlandırabileceğimiz **Fatih Sultan Mehmet**'in (1432- 1481) sanata büyük ilgi gösterdiği bin dörtüzlü yıllara baktığımızda, bu kırılmayı görmekteyiz. Sanata karşı olan ilgisi O'nun medreselerde gördüğü eğitim sırasında ders defterlerine “cross-hatching”⁴ ile insan ve hayvan figürleri çizmesinden anlaşılmaktadır. Topkapı Sarayı'nda bulunan mürekkebin dağılmaması için özel bir karışımla sayfaları cilalanmış ve sonradan da ciltlenmiş olan Fatih'in eskiz defterlerinde birçok “**insan yüzü çizimi**” (Bkz. Resim 1-2) yer almaktadır. Bu figürlerde yüz ifadeleri donuk değil aksine; öfke, hayranlık, sevgi gibi mimiklerle şekillenmiş ve bu ifadeler çizgilerine de yansımıştır. Portreleri çizilen kişilerin kim olduğu bugün bilinmese de

⁴ Avrupa Rönesans sanatçıları tarafından uygulanan bir tür çizim tekniğine verilen ad.

padişahın insanları gözleme konusunda çok yetenekli olduğu yapmış olduğu bu çizimlerden anlaşılmaktadır. Batı sanatına olan ilgisi ise Rönesans üstadlarından Michalangelo (1475- 1564) tam adıyla Michelagnolo di Lodovico di Lionardo di Buonaroto Simoni’u Topkapı Sarayı’na davet etmesinin bilinmesiyle bir kez daha kesinlik kazanmaktadır. Aynı dönemin sanatçısı olan **Gentile Bellini** (Venedik 1429- 1507) 1479- 81 yılları arasından sultanın davetlisi olarak İstanbul’a gelmiş ve yapmış olduğu “**Fatih Sultan Mehmet portresi**” (1480) (Bkz. Resim 3) ile bir Osmanlı sultanını ilk kez resmeden sanatçı ünvanına sahip olmuştur. Bu portre özellikle Osmanlı sanatı açısından belgesel bir anlatım niteliği taşımaktadır. Padişahın doğalcı bir anlatımla resmedilmesi Türk resim geleneğine farklı bir anlam kazandırmış ve kısa sürede yayılmıştır. Bellini’nin bu eseri Rönesans resminin özelliklerini taşımakta ve üzerinde bulunan yedi taç Fatih’in VII. Osmanlı padişahı olduğunu simgelemektedir. Bellini’nin kenti olan Venedik o dönemde konumu itibariyle tam anlamıyla bir ticaret şehriydi. Doğu ve batı kültürlerinin birleştiği bir noktada yer alması nedeniyle Hıristiyan ve Musevi kültürü kadar, İslam uygarlığına da aşina bir şehirdir. Özellikle Haçlı seferleri sırasında Akdeniz’in en önemli deniz güçlerinden biri olmakla beraber Doğu Akdeniz’de hakimiyet sağlamak isteyen Venedik Osmanlı ile onaltı yıl süren bir mücadele sonunda 1479 da Venedik dışişleri bakanı Giovanni Dario’nun Fatih’e elçi olarak gönderilmesi ile barış antlaşması yapılarak son bulmuştur. Aslında yine bu tarihi veriden bahsetmemdeki sebep Fatih’in barış antlaşmasıyla birlikte Venedik’in Osmanlılara büyük bir miktarda ödeme yapmasını öngörmesinin yanı sıra olağanüstü başka bir talep de daha bulunmasıdır. Sultan, Venedik’e elçi olarak gönderdiği Osmanlı Yahudisi’nin, Venedik Doçuna bildirdiği ilgi çekici talebinde:

“insan sureti çizme konusunda mahir”

bir ressamın İstanbul’a gönderilmesini talep etmektedir. Bölümün başlığını oluşturan bu cümlenin altının bir kez daha çizilmesi ve özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. Fatih, burada **insan sureti** çizme konusunda yetenekli, işini iyi bilen bir ressam istemektedir. Aslında bu istek farkında olmadan Türk resim sanatına insan figürünü kazandıran en önemli adım olmuştur. Venedik senatosu büyük Türk’ün bu

isteğini memnuniyetle kabul etmiş ve Gentile Belinliyi bu önemli görev için en uygun kişi olarak görmüş ve Osmanlı topraklarına göndermiştir. Eylül 1479'da yani Fatih'in son yıllarında Osmanlı başkenti olan İstanbul'a gelen Bellini'den Fatih, öncelikle tablosunu yapmasına izin vermeden önce O'nun yeteneğinden emin olmak istemiş bu nedenle ondan Venedik manzarası yaparak işe başlamasını talep etmiştir. Bazı araştırmacılar bu durumdan yola çıkarak, Fatih'in asıl amacının güzel sanatları desteklemek olmadığını, İtalya'nın fethi için yaptığı planlara zemin hazırlamak olduğunu ifade etseler de onun sanata verdiği önemin bu dönem resim sanatımızı ne kadar derinden etkilediği de bir gerçektir. İstanbul'a gelen Bellini ilk aylarında sarayda çeşitli insanların tablolarını yapmış ve Sultan'ın beğenisini kazanmıştır. **“Oturan Katip”** (Bkz. Resim 4) adıyla anılan tablosu da bunlardan biridir. Bellini'nin o dönemden günümüze kalan yapmış olduğu diğer figür çalışmaları *“solak bir yeniçeri”* ve *“saraylı kadın figürü”* de insan figürü açısından önem taşıyan eserleridir. Ayrıca padişahın ressama bazı modeller göndererek önce çizimine sonrada modele bakarak ressama ihsanlarda bulunduğu da birçok kaynakta yazmaktadır. Bu başarılar sonunda Topkapı Sarayı'nın bazı duvarlarını resimlemesi görevi de yine Bellini'ye verilmiştir. Tekrar resme döndüğümüzde, daha önce de belirttiğim gibi Fatih figürünün belgesi bir anlam taşıması aslında ressamın padişahı gerçekçi bir biçimde resmetmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Hatta dönemine göre o kadar gerçekçidir ki resmedildiği yıllarda son dönemlerini yaşayan Fatih aynı zamanda *“Nikris”*⁵ hastasıdır ve bu nedenle olsa gerek resimde de zaten solgun bir ten rengi ile gözlerinin feri kalmamış şekilde betimlenmiştir. Buna rağmen tablo padişahın gücünden ödün vermemiş, iktidarını yansıtmıştır. Profilden yapılmış bu resimde sultan çok sade giysiler içerisinde. Üzerinde hiçbir taşa süslemeye yer verilmemiştir. İnce yüzlü, karakteristik burnu ve sakin bakışları ile dikkat çekmektedir. Sağda ve solda üçer taç yer almakta ve bu taçlar tabloyu öne çıkarmaktadır. Bu üçlü taç Fatih'in son verdiği Bizans, Trabzon Rum İmparatorluğu ve Karamanoğulları Beyliği olan üç büyük devleti simgelemektedir. Altta yer alan

⁵ Nikris, genetik olan aynı zamanda Fatih ile birlikte birçok Osmanlı padişahında görülen halk arasında gut, nikris veya damla hastalığı olarak bilinen bir tür eklem hastalığıdır. Özellikle ayak başparmağının şişmesi ile kendini gösterir. Şiddetli ataklarla seyreden bir hastalıktır ve her atakta başka bir eklemi etkiler. Fazla protein yüklemesi sonucu oluşan ve halk arasında zengin hastalığı diye bilinen bu hastalık ölümcül olmamasına rağmen Fatih'in bu sebeple öldüğü bir diğer söylentidir.

büyük taç ise Fatih'in kendisi ve Osmanlıdır. Toplamda yedi taç olması, başta da belirtildiği gibi Fatih'in VII. padişah olduğu manasına gelmektedir. *“Ben bir dünya devleti kuracağım, surlarını sanatla öreceğim”* diyen Fatih, Bellini'ye *“Şövalye, Bey”* gibi ünvanlar vermiş 250 eku (lira) değerinde bir gerdanlık hediye etmiş ve onu *“senin fırçanda bir sihir var”* diyerek büyük bir gururla ülkesine yolcu etmiştir.⁶

2.3. İnsan Figürünün Minyatür Sanatında Yer Alması

Türk sanatında çok önemli ve geniş bir yere sahip olan minyatür sanatımızı her ne kadar konumun dışında tutmuş olsam da Levni ve Buhari gibi önemli sanatçılardan kısaca bahsetmeden geçemeyeceğim. Belgeci anlatım özelliği taşıyan ve el yazmalarının sayfaları arasında hayat bularak Türk sanatının önemli bir parçası olan minyatür sanatı Osmanlı devletinde XVIII. yy' a kadar İran ve Selçuklu etkilerini göstermiştir.

*“Kırmızıya boyama anlamına gelen minyatür sözcüğü Latince Miniara'den ortaya çıkarak İtalyanca miniatura'den Fransızca'ya oradanda Türkçe'ye girmiştir ki terim etimolojik açıdan yanlış olarak minius(küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle XVI-XIX. yy'da küçük boyutlu manzaralar, figürler için de kullanılmıştır.”*⁷

Fatih döneminde **Sinan Bey** (15.yy) adlı nakkaş Türk portreciğinin doğmasında hiç kuşkusuz önemli bir role sahiptir. Osmanlı portre resminin ilk ürünü **“Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresi”** (1480) (Bkz. Resim 5) döneminin en iyi örneğidir. Adından da anlaşılacağı üzere bu portrede padişah bağdaş kurmuş oturur şekilde gül koklar iken samimi bir halde tasvir edilmiştir. Minyatürde her zaman önemli olan, Osmanlı padişahlarının yiğitliklerini, başarılarını anlatması olduğu gibi bu örnekte görüldüğü üzere figürün sevgi dolu kişiliği ve manevi yönleri de vurgulanmıştır.

⁶ Tarih Portalı, *Fatih Sultan Mehmet'in Resmi Nasıl Yapıldı?* <http://www.tarihportalı.net/tarih> (23.05.2009)

⁷ Günsel Renda, *“Minyatür Sanatı”*, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.97

“Gırra olma, dilbera! Hüsnü Cemale, kıl vefa:

Baki kalmaz kimseye nakşü Nigar elden gider.”

(Fatih Sultan Mehmet)

Gururlu olma sevgilim güzel yüzüne her şey hayatım feda olsun ama ebediyen kalmaz kimseye nakış gibi güzel yüzün elden gider diyen Fatih’in gözleri uzaklara dalmış elindeki gülü koklarken betimlenen bu minyatürde Fatih’in kahramanlığının ve yiğitliğinin yanında sevgi dolu romantik bir kişiliği olduğu anlatılmaktadır. Sultan’ın kokladığı gül; saltanatının, gücünün külliyatıdır.

“Sanman taleb-i devlet ü cah etmeğe geldik

Biz aleme bir yar için ah etmeğe geldik.”

(Fatih Sultan Mehmet)

Bizim bu dünyaya zenginlik, iktidar, mal için geldiğimiz sanmayın, biz bu dünyaya bir sevgili (sevgili burada Allah’ü Teala manasında) uğruna ah etmek (Allah’ü Teala’yı zikretmek) için geldik diyen Fatih’i bu minyatürdeki aşk dolu figürü en iyi şekilde anlatmaktadır. Bu nakışta dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta ise Sultan’ın oturuş şeklidir. Bağdaş kurarak oturur şekilde nakşedilmek yalnız sultanlara mahsus bir durumdur ki elinde tuttuğu mendil de hükümdarlık sembolü olarak bu oturuşu desteklemektedir. Yüzündeki hafif gölgelendirme ile batıdan bir parça alırken kaftanın yakasındaki işlemlerle de doğu geleneklerinden bir parça almaya devam etmiş ve bu yeni anlayış ile birlikte ortaya bambaşka bir doğu- batı sentezi çıkmıştır. Fatih bu dönemlerde Nakkaş Sinan Bey’i de eğitim alması için Bellini’nin ülkesi İtalya’ya eğitim almaya göndermiştir. Sinan Bey burada Maestro Paolo’nın yanında çalışmış ve sözünü ettiğimiz gül koklayan Fatih portresini de buradan döndükten sonra nakşetmiştir ki zaten bu resminde de Batı sanatının etkisi altında kaldığı açıkça görülmektedir. Batı kültüründe eğitim alan Nakkaş Sinan Bey, Rönesans resimlerini tanınmasına karşın, minyatürün geleneksel özelliklerini tam anlamı ile hiçbir zaman bırakmamıştır.

Kanuni döneminin en önemli nakkaşları ise **Nigari** (1494- 1572, İstanbul) ve **Matrakçı Nasuh** (?Bosna- 1564, İstanbul) 'tur. Nigari bir diğer adıyla Haydar Reis daha çok yapmış olduğu portreler ile tanınır. Güçlü deseni ve yüz ifadesine verdiği önemle dikkati çeken nakkaş, Kanuni, II. Selim, Barbaros Hayreddin Paşa gibi Türk büyüklerinin portrelerini yapmıştır.

“...en ünlü yapıtı sayılan Kanuni portresinde de padişah 1560'lardaki yaşlı görüntüsüyle betimlenmiştir.”⁸

diyen Renda, Nigari ile ilgili metninde onun insan figürünü benzetme konusunda yetenekli biri olduğuna dikkat çekmektedir. Asıl adı Nasuh bin Karagöz bin Abdullah olan Nasuh ise, sopa ile oynanan bir tür Osmalı savaş oyunu olan matrak adlı sporda ustalığından dolayı “matrakçı” ünvanını almıştır. Nakkaş figüre ağırlık vermemiş genellikle arazi yüzeyinin tabii veya suni ayrıntılarını yani topoğrafik görümlerini betimlemiştir. Nasuh'un başlattığı bu “topoğrafik resim” Osmanlı'nın en önemli özelliklerinden biri olmuş ilerleyen konularda adı geçen askeri okulların ders programında da ilk sırayı almıştır.

Sanat anlayışı ölümünden sonra sürdürülmemiş olan Fatih'in, batı kültürünü Osmanlıya taşıma çabaları, oğlu II. Beyazıt döneminde (1482- 1512) son bulmuş hatta o dönemde yaptırılan insan figürlerinin yer aldığı eserler “günah” olduğu gerekçesiyle saraydan çıkartılmış; çarşı, pazar köşelerine atılmıştır. Fatih döneminde ki kültürel yenilikler kısa bir süreci kapsamasına rağmen, Osmanlı sanatçısı açısından en azından çevrelerine eleştirel bir gözle bakmalarını sağlamış, sanatının klasik biçimleri bu dönemde belirlemeye başlamıştır. Osmanlı sanatının gelişim aşamaları genel olarak A. Kuran tarafından üç kronolojik bölüme ayrılır. Bunlar; **Erken Dönem** (1300- 1500) **Klasik Dönem** (1500- 1718) ve **Geç dönem** (1718- 1730) diye adlandırılan dönemlerdir. Erken dönem Osmanlı kültürünün çeşitli etkilere açık olduğu oluşum yılları, Klasik dönem; kültür birikiminin yüksek bir düzeye çıktığı üslup yaratma çabalarının olduğu ve üslubun Avrupa etkisine girdiği

⁸ Günsel Renda, *a.g.e.*, s. 1348

yıllar, Geç dönem ise başta da belirtmiş olduğum 1718- 30 yılları arası Lale devriyle başlayan batılılaşmanın etkisiyle yaşanan en parlak dönemdir.⁹

2.3.1 Levni ve Buhari'nin Sanatında Gelişen İnsan Figürü

Lale devrinde Osmanlı minyatürleri son ve en gelişmiş dönemini yaşamıştır. Başta isminden kısaca bahsettiğim **Levni** (17. yy sonları, Edirne- 1732, İstanbul) dönemin en önemli ismi ve minyatür ustalarının en ünlülerindedir. Asıl adı Abdülcélil Çelebi olan Levni Minyatür sanatına derinliği ve perspektifi getirmiş, padişah portrelerinin yanında çeşitli kadın ve erkek figürleri de çalışmıştır.

“...aralarında, bostancılar, peykler, içağalar, dervişler, çengiler, acemler, Avrupalılar bulunan 21 erkek ve 20 kadın figüründen oluşan bir albüm hazırlamıştır. Bu figürlerde çoğu kadın ayakta durur bazen, eteğini tutar, sarığını sarar, gül koklar ama hepsinde bütün ayrıntıları görülecek bir fonda resmedilmiştir.”¹⁰

Renda'nın bu metninden Levni'nin resmettiği insanları günlük hayattan rastladığımız karelerle yansıtmaya verdiği önemi anlayabilmekteyiz. Buradan çıkarabileceğimiz sonuç, onun olabildiği kadar gerçeğe yaklaşıma çabaları içinde olduğudur. Özellikle figürleriyle minyatürün geleneksel kurallarını sürdürmüş ama bir yandan da batının derinlik duygusunu benimsemeye çalışmıştır. Minyatürlerindeki figürlerde batı resminin etkileri görüldüğü gibi doğu figürlerinin iri ve dolgun özelliklerini de taşımaya devam etmektedir. Figürler genelde hareket halinde ve yüz ifadelerine sahiptirler.

Levni'nin çağdaşı ünlü nakkaş **Buhari** (18.yy)'nin tek figür uygulamaları ise Levni'ninkilerden daha hacimlidir. Bunu Renda'nın metnindeki şu sözlerinden anlayabilmekteyiz:

⁹ Kuran, A. “ Osmanlı Mimarlığı ve Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.1394

¹⁰ Günsel Renda, “Minyatür Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.1108

“Tek figür çalışmaları, Levnî’ninkilerden farklı olarak, belli bir modele bakılarak yapıldığı kanısını uyandırır.”¹¹

“Hamamda Yıkanan Çıplak Bir Kadın”’ı (Bkz. Resim 6) resmederken vücut hatları belirginleşmiş, teninin pembeliğini yansıtmaya çalışmıştır. Dönemine göre şaşırtıcı bu çıplak insan figüründe uzun saçları olan bir kadın elindeki tasla başından aşağıya su dökmektedir. Figürün dizlerinden aşağıda bir peştamal yer almasına rağmen vücudun mahrem bölgeleri açıkta bırakılmıştır. Göğüsler çok küçük buna rağmen doğulu kadın vücudunu nitelendirecek şekilde kalçalar iri betimlenmiştir. Tüm bu cesur denemelere karşın mekan sorunu vardır. Figürün oturuş şekli ve sabunluğun açısı yandan olduğu halde kurnanın yönü cepheden görülmektedir ki bu perspektif kurallarına uymadığını ya da kabul etmediğini gösterir. Buna rağmen figür açısından oldukça önemli ve belli bir modele bakılmış izlenimi vermektedir. İslam’ın ortaya koyduğu yasaklar karşısında gerçekten cesur bir deneme olmasının yanı sıra insan figürünün bu yasakları delerek resmedilmesi için bir başlangıç noktasıdır.

“Buna rağmen Levni ve Buhari’nin elinde çeşitlilik kazanan insan figürü henüz minyatür geleneğinden kopmamıştır.”¹²

diyen Renda insan figürünün zamanla değişeceği konusunda bize ışık tutmaktadır. Levni ve Buhari’nin minyatürlerinde diğer sanatçılara oranla yeni konulara özellikle şu an da konumuz itibariyle ilgilenmekte olduğumuz insana yer verildiği görülmektedir. Konuları her ne kadar yasak olarak bilinse de *“kitap içinde olmak şartıyla resmedilebilir”* diye sunulan bir fetva ile insan bedeninden oluşan minyatürlerde anatomi, derinlik, ışık, gölge yoktur. Minyatür, her ne kadar insanı konu alsada figürü betimlemedeki çekingenliği oldukça açık bir şekilde görülmektedir.

¹¹ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977, s.48

¹² Günsel Renda, “Minyatür Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.1108

Minyatürde figürler önemlerine göre büyüklü-küçüklü çizilmektedir. Padişah figürlerinde padişahı temsil eden figür resmin ortasında ve diğer figürlerden daha görkemli resmedilmektedir. Buna örnek olarak şair Vehbi'nin yazdığı Sultan III. Ahmet'in oğullarının sünnet düğününü anlatan Surname adlı kitapta Levni'nin minyatürlerini gösterebiliriz. Bu kitap Levni tarafından 137 minyatürle resimlendirilmiştir. Yukarıda değindiğimiz gibi bu minyatürlerde Padişah ve çevresindekiler gösteriyi izleyenlere oranla daha iri tasvir edilmiştir. Figür gruplarının kavisli sıralanışıyla da dikkat çeker ki bu Levni'nin, minyatürlerine derinlik verme arayışlarında olduğunu hissettirir. Arka planda gittikçe küçülen çadırların bunu desteklemesine rağmen figürlerde perspektifi tercih etmeden çizmiş olması onun geleneksel kalıplara da bağlı kaldığını göstermektedir. Kalabalık bir figür resminde ise önde olanlar en alta, arkada olanlar ise yukarıya çizilmektedir. Fakat figürlerin hepsi aynı boyuttadırlar. Buradan perspektif kurallarının benimsenmediğini ve batı resmindeki gibi sabit bir noktadan görülmediğini anlayabilmekteyiz. Uzaktaki ve yakındaki figürler her zaman aynı büyüklüktedir. İslam minyatürlerinde sanatçı İslam'ın öngördüğü soyut dünya sorgusunun İslam sanatına getirdiği kurallara uymak zorundadır. Buna göre acaba tüm insanların aynı büyüklükte yapılmasının bir sebebi de bütün insanlığın eşit olduğu yönündeki düşünce olabilir mi diye sorgulamaktayız.

Aslında Surname Sultan'ın günlüğü gibi düşünülebilir. Düğünde yaşananlar her ayrıntısıyla resmedilmiştir. Yaşanan olaylar, çengiler, hokkabazlar, davetliler, yapılan ziyafetler, ateş oyunları, düğün alayı gibi konular hep insan figürleri ile tasvir edilmiş bir günlük edasıyla anlatılmak istenen konu ustaca işlenmiştir. İşte bu durumda nakkaşın görevi, üzerinde çalıştığı metne sadık kalarak anlatılanları tüm ayrıntısı ile resmetmekten ibarettir. Fakat nakkaş, doğadan aldığı yanıda zihninden aldığı da resmine yansıtmakta ve gözlem gücünü, yaratıcılığını kullanarak sahneleri oluşturmaktadır. Türk nakkaşlar yalınlığı, yalnız en gerekli olanı resmetmeyi sevmekte bu nedenle süsleyici özellikleri pek kullanmamaktadırlar. Minyatürleri daha aydınlık, daha anlaşılır ve ferahdır. Doğa kesitleri içinde gösterilen kişilerin yüzleri düşünce, öfke, alay, sevinç gibi yüz mimikleriyle birlikte betimlenir

ki bu özellik ilk kez Türk minyatürlerinde görülmüştür. Artık figürler, portre niteliğindedir ve zamanla padişah portreleri minyatürdeki yerini almıştır.

İnsan bedenini resmetme konusunda ise yüzlerdekinin aksine bu gözlemini kullanmadan sadece şematik insan vücutları çalışmışlardır. Kahramanlar güzel ve güçlü, önemli kişiler büyük, kadınlar ince ve kıvrak gösterilmektedir. Moğol ve İran minyatürlerinde erkekler ince yapılı, aşık delikanlıyken Osmanlı'da bir saraylı, asker ya da zanaatkardır. Ama kimse figürlerin anatomik yapısıyla, gerçek görünüşüyle ilgilenmemektedir. Moğol'da, İran'da tüm erkekler ince, narin miydi? Osmanlı'da hepsi güçlü birer asker miydi? Böyle olmamasına rağmen sanatçının hayal ettiği ve kabul edilmiş sahneler betimlenmekte ve karşısına bir insanı alıp onun anatomik yapısı incelenmeden sanatçının zihnindeki tasviri resmedilmektedir. Burada bir parantez açarak minyatürlerde objektif bir görüşün olmayışı yönündeki düşüncenin doğru olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

“Hacim kazanmış figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da, hem resimsel hem de anlamsal olarak değişir, gelişir, zenginleşir.”¹³

diyen İrepoğlu figür anlayışında bir değişimin göze çarptığını vurgulamaktadır. Olabildiği kadar gerçeğe yakınlık arzusuyla yapılan figürlerde ayrıntılar kendiliğinden önem kazanmıştır. Bu sebeple Osmanlıda kadın, İran'dakine göre biraz daha gerçektir. Özellikle Levni ve Buhari'nin minyatürlerinde önem kazanır ve artık 15. 16.yy İran minyatürlerindeki gibi değildir. Değişen toplum yapısının değişen ihtiyaçlarıyla birlikte minyatürdeki figürlerde değişir.

Nakkaş artık resimlediği kadınların göğüs dekoltelerine dikkat çekmektedir. Göğüs kadınların mahrem bölgesi olduğundan yasakların ağırlıklı olduğu bir toplumda bu mahremiyetin aleni bir şekilde vurgulanması da oldukça zor bir durumdur. Levni ile kırılmaya başlayan bu mahremiyetle birlikte minyatürün içerisine yavaş yavaş erotizm de girmeye başlamıştır. Eğlenen dekolte kıyafetli kadınlar dans ederken, çalgı çalarken ve uzanmış dinlenirken hep bir eylem içinde

¹³ Gül İrepoğlu, *Levni: nakış şiir renk*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999, s.207

gösterilmektedir. Bu figürlere en iyi örnekse Levni'nin "**Dans Eden Çengi**" (Bkz. Resim 7) minyatürüdür. Buhari'nin Hamamda Yıkanan Çıplak'ına oranla giyinik betimlenmiş olsa da göğüslerine vurgu yapılmış, kıvrak vücut hareketiyle erotizm vurgulanmıştır. Bu figürde Levni'nin kendine has üslubu ve gerçeği yansıtma çabası görülmektedir. Erkek figürleri ise bir saraylı, asker ya da zanaatkar olarak gösterilmiştir. Bunun yanında erotik aşk sahnelerinin işlendiği konular da minyatürün içine girmiştir ki Batıya açılan ve yeni zevkler edinen bir toplumun sanatında da bu tür değişikliklerin yaşanması doğaldır. Fakat figürlerin gerçekte kim olduğu asla bilinmez, bu nedenle birer karakter olarak değil, kim olduğu önemsenmeden birer simge olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Mahremiyet işte burada devreye girmekte insan bedeni ve kimliği hiçbir zaman aleni bir biçimde ortaya sunulmamaktadır.

Girişte adına özellikle yer verdiğim matbaanın gelmesiyle minyatürlü el yazması kitapların yapımı giderek azalmış ve yerini duvar resmine bırakmıştır. Duvar resmi köken olarak minyatüre benzese de yapıldıkları yüzey açısından farklılık taşımaktadırlar. Mekanların duvarlarına yapılan bu resimler mekanı tamamlamakta ve süsleme görevi görmektedirler. Bu yeni uygulamada da aynı üçüncü boyut denemeleri, aynı ışık-gölge ve renk arayışları sürmüştür. Duvar resmi Osmanlıda XVIII. yy ortalarından XIX. yy başına kadar sürmüştür ki zaten XIX. yy'da batı anlamında tuval resminin ilk örnekleri bu arayış içinde gelişmiştir. Minyatürden, tuval resmine geçiş sürecini oluşturmak adına önem taşıyan bir ara dönem olarak kalmış, hiçbir zaman tuval resmi gibi doruğa ulaşamamıştır. Bu nedenle XVIII. ve XIX. yy'ın minyatür sanatında oluşan gelişimler ve değişiklikler Türk resminde bir geçiş dönemi olmuştur.

Aslında daha gerilere bin dörtyüzlü yıllara gittiğimizde ise Fatih'in Bellini'ye özellikle önem vererek yaptırdığı portresi ve modelden çalışmasını sağlayan istekleri doğrultusunda ortaya çıkan figür denemeleri İslam'da ortaya atılan ve aslı olmayan figür yasağının delindiği ilk örnekler olma eğilimindedir.

2.4 İslam'da Figür (İnsan Sureti) Yasağı

İslam'da figür yasağı demişken böyle bir yasağın neden ve nereden kaynaklandığına değinmemiz konumuzun akışı açısından yerinde olacaktır. Zaten bahsettiğimiz minyatür resimlerinde de sanatçıların figürü betimlemedeki çekingenliği oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Resmini yaparken inceleyen batı sanatçısının aksine (buna örnek Bellini'yi gösterebiliriz) Osmanlı minyatür sanatçıları ise modeli inceledikten sonra onu birebir benzetme yoluna gitmeden sadece zihinlerinde kaldığı kadarını resmetmişlerdir. Figürlerin etrafı temiz konturlarla çizilip insan formunun içi sadece düz ve parlak renklere boyanmış, canlı ve gerçekçi gösterecek ışık-gölge, renk tonları gibi araştırmalardan kaçınılmış perspektife yer verilmemiştir. Minyatürde figürler sadece güçlerine, sosyal statüsüne göre büyültüp küçültülmüştür. Mesela padişah figürlerinde padişahı temsil eden figür resmin merkezine yerleştirilmekte, diğer figürlerden daha büyük ve görkemli resmedilmektedir.

Müslüman halkın evinde figüre canlı bir varlığın resmine asla yer verilmemiş, genelde manzara ve Kabe tasvirlerine yer verilmiştir. Kuran-ı Kerim'de böyle bir yasağın, putlara tapma gibi sapkınlık içeren bir girişim dışında bulunmamasına rağmen günümüzde halen daha bir takım çevrelerce figür yasağı benimsenmekte ve evlerde figüre yer verilmemektedir. Önyargılar ve cehaletin gölgesinde ortaya çıkan, saptırılan bir konudur İslam da figür yasağı ve İslam'da resim hala birçok yönüyle açıklığa kavuşmuş değildir. 21.yy' da olduğumuz halde hala daha yaygın inanış İslam'da figür resmi yani canlı bir varlığı resmetmenin günah olduğu yönündedir. Bunun Allah'a sirk koşmak olduğu düşünülmekte ve İslam'da figüratif resim olmadığı yolundaki bu inanış sürdürülmektedir.

İslam'da canlı bir varlığı resmetmenin günah olduğuna ilişkin Kuran-ı Kerim'de böyle bir yasak hakkında indirilmiş bir ayet bulunmamaktadır. Buna kanıt olarak Kuran-ı kerimde yer alan ve resim, heykel yasaktır şeklinde yorumlanan ayetlerin bir kısmının Türkçe meali şu şekildedir:

“İsrailoğulları’nu denizden geçirdik, orada kendilerine mahsus birtakım putlara tapan bir kavme rastladılar. Bunun üzerine; Ey Musa! Onların tanrıları olduğu gibi, sen de bizim için bir tanrı yap! dediler. Musa: Gerçekten siz cahil bir toplumsunuz” dedi. (İsrailoğulları denizi geçtikten sonra buzağıya tapan Amalika kavmine rastladılar, kendi peygamberlerinden, onların tanrıları gibi bir tanrı yapmasını istediler. Hz. Musa onların teklifini reddetti ve onları cehaletle suçladı.)¹⁴

“(Tür’a giden) Musa’nın arkasından kavmi, zinet takımlarından, böğürebilen bir buzağı heykeli (tanrı) edindiler. Görmediler mi ki o, onlarla ne konuşuyor ne de onlara yol gösteriyor? Onu (tanrı olarak) benimsediler ve zalimler oldular.” (Hz. Musa’nın Tür’da kalma müddeti on gün uzatılınca, İsrailoğulların’dan Samiri adında bir “sanatkar” zinet takımlarını toplayarak bir “buzağı heykeli” yaptı ve: “sizin de Musa’nın da tanrısı budur. Fakat Musa tanrısını unuttu” dedi. Buzağıyı öyle bir ustalıkla yapmıştı ki, içine rüzgar girdiğinde canlıymış gibi böğürüyordu.)¹⁵

Araf suresinde de belirtildiği gibi yeteneği Allah’u Teala tarafından verildiği halde bunu inkar edip Allah’a sirk koşmak için heykel yapan sanatkardan, yapılan bu taş yığınına tapan bir kesim cahil insandan ve tapma işinin engellenmesi için bunun ne kadar yanlış olduğundan bahsedilmektedir. Burada anlatılanın resim yapmakla ya da sanat gibi kültürel amaçla heykel yapmakla hiçbir ilgisi yoktur. Burada özellikle heykelden, üç boyutlu nesneden ve ona tapmaktan bahsedilmiştir. Bu eylem, cahil insanların bir takım şeytani duygulara kapılıp, sadece kör bir nefisle ortaya koydukları bir durumdan öteye gitmemektedir. Ve görüldüğü gibi bunlar yaşanmıştır. Bu amaçla yapılabilecek bir heykeli sanatın içine sokmak yanlış olacağından, putperest insanların sanatı zora soktuğu ve yasaklarla nitelendirilmesine sebebiyet verdiği çok açıktır. Ayet örnekleri, bu yasakların insanın kendi iradesiyle ortaya çıktığını anlatan bir ayete yer vererek değerlendirilebilir;

¹⁴ Ali Özerk, Ali Turgut, Hayreddin Karaman, İbrahim Kafi Dönmez, Mustafa Çağrırcı, Sadreddin Gümüş, “Araf Suresi”, *Kuran-ı Kerim Türkçe Açıklamalı Meali*, Hadimü’l-harameyni’ş-şerifeyn Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu, Medine-i Münevvere 1992, Cüz:9, Sure: 7, Ayet: 138, s.166

¹⁵ “Araf Suresi”, a.g.e, Cüz:9, Sure: 7, Ayet: 148, s.167

“İncire, zeytine, Sina dağına ve şu emin beldeye yemin ederim ki, biz insanı en güzel biçimde yarattık. Sonra onu aşağıların aşağısına indirdik”(Allah Teala insanı ruh ve beden kabiliyetleri bakımından canlıların en mükemmeli kılmıştır. Surede “en güzel biçimde yarattık” ifadesi bu hususu belirtmektedir. İnsan serbest iradesi ile ya bu kabiliyetlerini güzel kullanarak “kamil insan” olacak yahut da aksi yönü tutarak şuurlu varlıkların ve canlıların en aşağı mertebesinde yer alacaktır.)¹⁶

İnsanı en güzel biçimde tanımlayan bu yüce ayette anlatıldığı gibi, insanoğlu her şeyi özgür iradesiyle yapmakta ve ona göre hak ettiğini yaşamaktadır. Bu nedenle sorunun temeline inmek için bu ayeti anlamının yeterli olacağı kanısındayım. Daha eski dönemlerinde İslam sanatında insan figürünün her zaman bir yeri olduğu bilinmekle beraber, İpsiroğlu'nun *“İslamda resim yasağı ve sonuçları”* adlı kitabına göz attığımızda sonuç olarak pagan dünyanın insan tasvirine yer verdiğine, sonra tek tanrılı dinlerin tasvire yasak koyduğuna değinilmektedir. İpsiroğlu'na göre;

“Ruh beden ayrımı yapan Hıristiyanlıkta resme tapma diye bir şey yok. Ruh ölümsüz, beden de ölümsüz ruhu kısa bir süre barındıran kalıptı. Varlığın tasvirinde bu kalıbı gördükleri için ona put gibi tapmıyorlardı fakat Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra canlıyla-cansızı, özle-kalıbı, gerçeğe-resmi birbirinden ayırmakta güçlük çeken halk kültürleri, Hıristiyanlar arasına karışıyor ve putperestlik zamanındaki inanç geri dönüyor, tasvire tapma yeniden canlanıyor, mahkemelerde ikonların önünde yemin ediliyor ve vaftiz babası seçilen azizin önünde dini törenler yapılıyordu.”¹⁷

“Kuran'da, Tevrat'ta olduğu gibi resmi yasaklayan bir ayetle karşılaşmıyoruz. Kuran'ın yasakladığı putlardır. Cahiliye devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmıyor ve biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğu inaniyor ve tasvire tapıyorlardı. Bu yüzden Kur'an da biçim verme (savara) ve yaratma (berea)

¹⁶Ali Özerk, Ali Turgut, Hayreddin Karaman, İbrahim Kafi Dönmez, Mustafa Çağrı, Sadreddin Gümüş, “et-TİN Suresi”, *Kuran-ı Kerim Türkçe Açıklamalı Meali*, Hadimü'l-harameyni'ş-şerifeyn Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu, Medine-i Münevvere 1992, Cüz: 30, Sure: 95 Ayet: 1,2,3,4,5, s.596

¹⁷Mazhar İpsiroğlu, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, YapıKredi Yayınları, İstanbul 2005, s.48

aynı anlama gelir ve “yaradan”a (el-bari) musavvir (tasvir yapan ressam) denir.”¹⁸ diye devam ederek yine aynı metninde konuya açıklık getirilmektedir. Kitabında İslam dünyasının yeniçağa niçin girmedigine de açıklık getiren İpsiroğlu’na göre:

“...bu aşk, Hıristiyanların tanrı sevgilerinden başkadır. Allah Müslümanlıkta öylesine erişilmez bir uzaklıktadır ki, O’na yaklaşma; dünya bağlarının kopması ve sonunda Sufi’nin ortadan silinmesiyle gerçekleşir. İslam sanatına neden ortaçağı aşır yeniçağa girmedigi sorusunu bu açıdan bakarak cevaplayabiliriz. Rönesans, İslam mistiklerinin nefis savaşıyla yenmeye çalıştıkları madde dünyasını yüceltme çabası içindeydi.”¹⁹

Bu bilgiler neticesinde sadece tapınma amacıyla kullanılan tasvirler yasaklanmıştır. Allah Teala’ya şirk koşmanın yasak olması ve bununla birlikte asıl konu şirk yasağı olduğu için herhangi bir resmin mescitlerde bulunmaması gerektiğini vurgulayan hadislerdir. İslam’ın bir resim yasağı yoktur. Bunu İslamiyet’in farklı dönemlerinde yapılmış olan resimlerden hatta içinde Peygamberimiz (s.a.v.) ‘in bulunduğu birçok esere rastlanmasından anlayabilmekteyiz. Bu konuyu inceleyen din adamları şu hususlarda anlaşma göstermişlerdir. Ağaç, dağ, taş, manzara gibi cansız varlıklar mübahtır. Ayrıca beden bir kısmına ait olan resimlerin ya da yapılan suretin görülmeyecek kadar küçük olması caizdir. Fikir ayrılığına düşmelerine ve tartışmalara sebep olan konu ise canlı varlıkların tam olarak bedenlerini yansıtan resimlerdir. Bunun sonucunda kitap içinde kapalı halde bulunması ya da uzaktan bakıldığında bedeninin şeklinin belli olmaması halinde yapılabileceği aksi halde canlı resmi bulunan eve meleklerin girmeyeceği gibi yorumlar yapılmıştır. Bazı alimler ise, yasak olanın sadece gölgeli resimler (yani heykeller) olduğunu, kalemle çizilen resimlerin ya da makineyle çekilen fotoğrafların caiz olduğu kanısındadır. Burada da görüldüğü gibi bu anlaşmazlıklar kesin bir yasağın olmadığını bize göstermektedir. Bu yasağın konuşulmasının tek sebebi resimlere, suretlere, heykellere, tapmak yahut saygı göstermek endişesidir. Önceki sayfalarda da belirtildiği gibi, Fatih Sultan Mehmet’ten itibaren Osmanlı sarayında çalışan nakkaşlar, İtalya’dan gelen

¹⁸ Mazhar İpsiroğlu, *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, YapıKredi Yayınları, İstanbul 2005, s.48

¹⁹ Mazhar İpsiroğlu, *a.g.e.*, s.61

ressamlar, Nakkaş Levni, Buhari gibi birçok sanatçı insanı konu almıştır. Buradan anlıyoruz ki minyatür, resimle ayrı tutulmuştur. İslam hukukçularının kitap içinde kapalı ya da belli olmayan şekilde caiz gördüğü sınıfa girmiştir. Kitap içinde kapalı kalmak şartıyla yapılabilir diye o günün şartlarına göre bir fetva getirilerek yavaşça bu yasak kendi kalkanını delmiştir zaten. İşte minyatür sanatının gelişiminde bu yasağın rolü büyüktür.

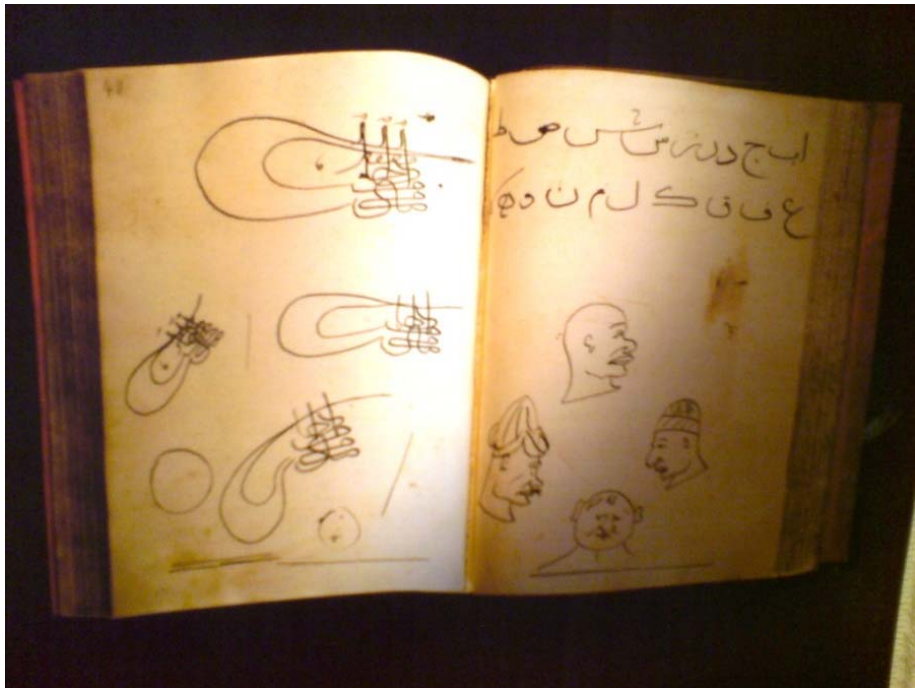
İslam sanatçısı resimlerinde gerçek olan ne varsa ortadan kaldırmış, canlı varlıkları, ışık-gölgeyi resmetmeden sadece renkler ve şemalarla anlatım yoluna gitmiş, onu sınırlamış, belirli kalıplar içine sokmuştur. Bu da neden insan figüründe batı kadar ilerleyemediğimizi göstermektedir. Fakat bunun aksine minyatürde figür adına yaşanan değişiklikler de bu baskının sonucunda oluşan zorunlu terciğin zamanla aşılacağına ipuçlarını bize vermektedir.

Burada hemen şunu kaleme almak gerekir:

“zaman en iyi ilaçtır.”



Resim 1: Fatih Sultan Mehmet, “Eskizler”, Topkapı Sarayı, İstanbul



Resim 2: Fatih Sultan Mehmet, “Eskizler”, Topkapı Sarayı, İstanbul



Resim 3: Gentile Bellini, “*Fatih Sultan Mehmet portresi*”, 1480,
National Gallery, Londra



Resim 4: Gentile Bellini, “*Oturan Katip*”



Resim 5: Nakkaş Sinan Bey, “*Fatih Sultan Mehmet’in gül koklayan portresi*”, 1480, Topkapı Sarayı, İstanbul



Resim 6: Buhari, “*Hamamda Yikanan Çıplak Bir Kadın*”, 18.yüzyıl



Resim 7: Levni, “*Dans Eden Çengi*”, 18.yüzyıl

BÖLÜM III

BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİNİN İLK DÖNEMLERİ

3.1. Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn

"Hocalar Mühendishâne-i Berrî-i'nin cümle hülefâ ve şakirdânma talim-i funûn-ı lâzime ve tefhim-i elsine-i mukteziye eylemek üzere ehl-i ilm ve sahibi marifet kimesnelerden tertip oluna ve hangi tarikden olursa olsun tarikleri kayıt olunmayıp cünha-i azîmesi veyahut terki veyahut emr-i Hâk vuku bulmadıkça ve infisâlınden vareste olarak te'binden hoca olmaları meşrut kılınadır..."²⁰

Çağdaş Türk Resim Sanatının başlangıcı kesin bir tarihle belirtilmesi de yukarıda bir kısmına yer vermiş olduğum 1210 kanunnamesi ile 1795 yılında Hasköy'de III. Selim döneminin yenileşme hareketlerinin resim sanatını kökten etkileyen ön önemli hamlesi olan Mühendishâne-i Fünûn-u Berrî-i Hümâyûn'un kurulması bu tarihin başlangıcı kabul edilmektedir. Genel olarak Türk Sanatını ele alan kitaplarda karşımıza çıkan bir diğer adıyla **Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn**'un bugün ki adıyla İstanbul Teknik Üniversitesi'nin kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede kolaylık sağladığından çoğu kez karşımıza çıkan bilgilerde belirleyici olmaktadır. Öğrencilerin sıralara oturarak ders dinlemesi, yabancı dil öğrenmesi, batılı anlamda eğitim- öğretim görmesi için ilk kurulan okul bu Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'dur. Bu okulda, matematik, coğrafya, kozmografya, fizik, balistik, askeri talim tahkimat ve Fransızca dersleri okutulmaktaydı. Kurulan bu Mühendishane'ye, askeri bir okul olmasına rağmen, sivillerin de devam etmesine izin veriliyordu.

"Kapı üzerine yerleştirilen kitabede, açılışın 1210/1795 tarihi olmasına rağmen, ilâvelerin 1211 yılı Muharrem ayı yani 1796 Ağustos ayına kadar devam ettiği B.A. Cevdet Tasnifi 836 numaralı evrakta anlaşılmaktadır. Mektep iki katlı olarak

²⁰Kazım Çeçen, *İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Kısa Tarihçesi*, İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi, Yayın No:7, <http://www.arsiv.itu.edu.tr/tarihce/index.htm> (23.05.2009), s. 3

yapılmıştı. İki oda, iki dersane üstkatta ve iki oda, iki dersane alt katta inşa edilmişti. Her dersanede üçer sıra ve sıralar üzerinde kitap koymak için çekme gözler vardı. Hocaların ders verdiği kürsülere üçer basamak ile çıkılıyordu. 1796'da inşaatın tamamlanması ile alt kattaki odalardan ikisi hendese aletleri inşa etmek için atölye olarak ayrılmış avluya ayrıca dökmece odası yapılmıştı. Ayrıca hocalar, halifeler için bir oda, kapıcı odası, kömürlük vardı. Binanın çatısı kiremitle örtülü idi. Mektebin en itinalı ve süslü yapılmış yeri kütüphanesiydi. III. Selim'in hediye ettiği alet ve kitaplar bu kütüphanede muhafaza edilirdi.”²¹

“Mühendishane 4 sınıftan ibaretti. En küçük sınıf 4. ve en son sınıf ise 1. sınıf olarak tanımlanmıştı. Her sınıfın bir hocası ve bir de halifesi vardı. 1. sınıfın yani son sınıfın hocası aynı zamanda Başhoca yani okulun müdürü idi.”²²

Resim sanatımız açısından oldukça önemli olan bu okulun ders programı şu şekilde hazırlanmıştır.

”4. sınıf yani ilk sınıfta okunan dersler: Hüsn-ü hat (güzel yazı), imlâ, “**Resim**” Arapça, geometriye giriş, rakam, Fransızca

3. sınıf dersleri: İlm-i hesap, usul-i hendese, Coğrafya, Arapça, Fransızca

2. sınıf dersleri: Coğrafya, düzlemsel trigonometri, cebir, arazi ölçümü, harp tarihi

1. sınıf (son sınıf) dersleri: Koni kesitleri (Fenn-i mahrutiyat), diferansiyel hesap, entegral hesap, mekanik, astronomi, balistik, istihkâm, talim nazariyeleri.”²³

Yukarıda gördüğümüz gibi okulun ders programında resim dersleri ressam yetiştirmek amacıyla kurulmamış, öğrencilerin askeri alanda haritacılık, topografi bilgilerini geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Buna mukabil derslerde öğrencilerin askeri öğrenimde üç boyutlu eşyanın doğru görüntüsünü yakalayabilmek amacı ile Batı tarzında ilk resim dersleri programa alınmış Batı'nın perspektif kurallarını

²¹ Kazım Çeçen, a.g.e., s. 3

²² Gös. yer

²³ Gös. yer

öğrenip, nesnelere farklı bakış açısı kazanmaları, nesneyi iki boyutlu bir yüzey üzerinde göstermelerini sağlayan ışık-gölge uygulamalarını görmelerini sağlamıştır.

“ Resim dersleri batı metodunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, müfredat programlarında yer almıştır. Hiç şüphesiz bu derslerin önemli bir sanat hareketine başlangıç olabileceği, o günlerde hiçbir zaman düşünülmemiştir. ”²⁴

Bulunduğu dönem için farklı bir yaklaşım olan bu çalışmaların konusu daha çok manzara olmuş, teorik derslerden başka tatbikata da çok önem verilmiş, haftanın belirli günleri öğrencilere arazi üzerinde tatbikat yaptırılmıştır. Fakat bunun aksine hiçbir zaman insan vücudunu tanıma ihtiyacı duyarak araştırma ve çizimler yapılmamıştır.

3.2 Asker Ressamlar Kuşağı

Batılı anlamda Türk resminin gelişmesinde Askeri okulların önemi kesinlikle yadsınamaz. Bu askeri okulların önemli olmasının sebebi ise Osmanlı’da yenileşme hareketlerinin ordudan başlatılması ve bu okullardaki eğitim programlarının öncelikle düzenlenmesidir. Asker ressamı olan ilk dönem ressamı **Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefrik Paşa, Hüsnü Yusuf** gibi isimler gerçek anlamda resim sanatını ilk uygulayan ressamlardır. Bu sanatçıların tarz olarak belirgin bir tarzlarının olmamasına rağmen temel oluşturmak açısından oldukça önem taşırlar. Söz konusu askeri okulların mezunları olan bu kuşak özellikle figürsüz manzara konusunda eserler verdiler ki bu aldıkları eğitimle doğru orantılıydı. Bu nedenle topografik ve teknik eğitim doğaya olan meraklarını arttırmış, arazi çalışmalarını önemli kılmıştır.

Akademik sistemin bir parçası olan figür eğitiminin verilmemiş olması 19.yy manzara resimlerinin neden figürsüz olduğuna bir açıklık getirmektedir. III. Selim’in senatoya verdiği önemle Osmanlı topraklarına giren sanatçı sayısı artmıştır. Bu dönemde batının doğuya ve Osmanlıya olan ilgisi artmış, 18. yy’da Osmanlı ve

²⁴ Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Doğu Ltd. Şti, Ankara 1965, S.12

batı arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazanmıştır. Cezar Osmanlı'ya karşı artan bu ilgiyi şu şekilde açıklar;

“...özellikle 18. yy’ın son çeyreğinde İstanbul’a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarında bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarını gören, resme ilgi duyan kimseleri de, çeşitli yönden etkilese gerekir. Bu etkinin batılı ressamların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerin düşünce düzeyinde resme karşı duyulan tutuculuğu, gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkanı kazandırdığı nihayet kuşkusuzdur”²⁵

Aslında Mühendishane-i Berri Hümayün’la ilgili veriler yan yana geldiğinde çağdaş Türk resminin temellerini görmekteyiz. Bu örnek okul daha sonra diğer askeri okullara da referans olmuş ardından yine çağdaş anlamda eğitim veren Harbiye, (1834) Tıbbiye (1827) ve Bahriye gibi batı tarzındaki asker kökenli yüksek okullarda da bu eğitim anlayışı sürdürülmüş hatta büyük bir gelişme kaydedilmiştir. Bu sözünü ettiğimiz Harbiye ve Tıbbiye gibi askeri okullarda eğitim batılı okullara göre verilmekte ve çağdaş bireyler yetiştirilmekteydi. Çağdaşlık yolundaki gelişmelerin sanat göstergelerini içeren bu kurumların, sanat alanındaki çabaları oldukça önemli oluşumlardır. İnsanlığa, kendi kültürünü aktarma süreci olarak tarif edilen eğitim faaliyetleri, Osmanlı toplumunda asırlar boyunca medreseler tarafından verilmiş, geleneksel insan yetiştirme kurumundaki ilk değişiklikler ise II. Mahmud döneminde, Batı usulünde askeri eğitim veren bu okulların açılmasıyla başlamıştır. Yine bu dönemde Osmanlının Batı’ya göre geri kalmasını önlemek amacıyla **Tanzimat** (1839) olarak bilinen ve Meşrutiyet’e kadar ulaşan reform hareketi yapılmıştır ki bu reform hareketi daha çok kamu hedefleri ve sivil ihtiyaçları karşılamaya yöneliktir ve bu yenilikler okullardaki eğitimle başlamıştır. Bu nedenle teknik nitelikteki resim dersleri, askeri okulların hemen hemen hepsinde müfredata alınmıştır. Bu bağlamda Osmanlının son yıllarında önemli değişiklikler yaşandığı

²⁵ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971, s.42

görülmektedir. Bu değişikliklerin konumuz açısından en önemli olanı elbette ki batı usulü tuval resminin yaygınlaşması olmuştur.

İşte bu batılı anlamda Türk resim sanatının temelleri asker ressamı olan **Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf** gibi isimler tarafından atılmıştır. Fakat bundan sonra gelen kuşaktaki asker kökenli bir diğer sanatçı grubu Türk resminin gerçek anlamda öncüleri olmuşlardır. Nihayet daha sonra üç büyük sanatçı ile anılan resim sanatımızın başlangıcı, aynı zamanda insan bedeninin de resme aleni bir şekilde girdiği zaman dilimi başlamıştır. Bu ikinci kuşak asker ressamı arasında **Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hüseyin Zekayi Paşa, Halil Paşa** ve **Hoca Ali Rıza** gibi isimler yer almaktadır. Osmanlı sarayı askeri okul çıkışlı ressamıardan yetenekli bulduklarını Avrupa'ya sanat eğitimi almaya göndermiş ve her biri askeri okullarda yetişmiş olan resme istidatlı bu gençler ilk kuşağın ardından Paris'e ikinci kuşak ressamı olarak resim öğrenimine gönderilmişlerdir. Bu sanatçılar vatana döndüklerinde eğitimci olarak görevlendirilerek yeni nesillerin yetişmesini sağlamış sanat alanında büyük gelişmelere ortam hazırlamışlardır. Bu sayede batı yöntemlerini benimsemiş olan okullar neticesinde batı resim tekniği de programlı bir şekilde eğitim hayatına girmiştir.

Batının yüzyıllar önce geçtiği aşamaları birkaç senede ulaşmak elbette çok zordu fakat onlar yeni bir başlangıcın temelini atmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Toplumda oluşan figür yasaktır anlayışının gölgesiyle yapılan ilk figür denemeleri başarısız kalmış hatta resimlerde pek fazla insan bedeni kullanılmamıştır. Sanatçıların insan figürüne yönelmelerinin içinde buldukları kültürel durum nedeniyle güç olduğu 1840'lı yıllarda fotoğrafın Osmanlıya girdikten sonra yaptıkları çalışmalardan daha iyi anlayabilmekteyiz. İçinde figür bulunduğu halde çekilen fotoğraftan kasıtlı bir şekilde çıkarılması buna en iyi örnektir. (Bkz. Resim 8- 9) Döneminin fotoğrafhanelerinden Ermeni asıllı Abdullah Biraderler ve Sabah'ın fotoğraflarından figürleri kasıtlı bir şekilde çıkarmışlar sadece manzaraları kopya ederek çalışmışlardır. Eserlerinde fotoğraf algılarındaki özgünlük açık bir şekilde görülmekte ve resme farklı bir gerçeklik yorumu katarak çalıştıkları eserlerinde

insana bilinçli bir şekilde yer vermedikleri de çok açık bir dille anlaşılmaktadır. Arseven'in bu konuyla ilgili metninde verdiği bilgi bu konuyu en iyi biçimde açıklamaktadır.

*“ fotoğraflardan büyütmek veya basma resimlerden kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kağıthane, Kız Kulesi, Beylerbeyi Sarayı, ormanlık gibi figürsüz sırf manzara meyve ve çiçek resimleriydi. İnsan resimler ile kompozisyonlar yapılmazdı ”*²⁶

Bu konuya en iyi örnek asker ressamı etkin olduğu dönemde primitifler olarak adlandırılan Hüseyin Giritli, Fahri Kaptan, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşki, Lofçalı Ahmet, Kasımpaşalı Hilmi gibi ilk dönem sanatçıların eserleridir. Bu sanatçıların resimlerinde aynı fırçadan çıkmış gibi bir izlenim görülmekte ve sadece manzara resimlerine yer verilmektedir. Yıldız Saray'ı bahçesi, Beylerbeyi gibi padişahın yaşadığı bölgeler özellikle resmedilmekteydi. **Hüseyin Giritli**'ye (1873-?) ait **“Yıldız Sarayı Bahçesi”** (Bkz. Resim 10) adlı resminde kocaman bir havuz etrafında sokak lambaları, geniş bir gökyüzü, bahçe ve genel görünümüne yer verilmiş, hava perspektifi kullanılmıştır. Dikkat çekici olan hiçbir insan figürüne yer verilmemiş olmasıdır ki bu doğaya olan ilginin temelinde figüründen kaçışın yattığını göstermektedir.

*“Bu resimlerde figür olmamasına karşın manzaranın önündeki bir gözün duygulu ve kendinden geçmiş ruh halini hissederiz. Bu resimler figür çağrışımı ile doludur, bomboş bir park sırf bu boşluğu ile orada izleyicinin, gezintisini düşlettirir bu sükunet davet edicidir...”*²⁷

Geçmişten geleceğe doğru yöneldiğimiz araştırma konumuzun içeriğini insan bedenini oluşturduğu için tümelden tikele inerken yine insanı konu olan sanatçılarımız üzerinde yoğunlaşmakta özen göstermekteyiz. Kültürel değişimin zorunlu itişiyile ortaya çıkan figür konusu resim sanatının önemli bir parçası olmuştur. Figür resminin iyi gözle bakılmamasının etkisiyle geri planda kalan figür

²⁶ Celal Esad, Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s.46

²⁷ N. Jale Erzen, “Türk Resminde Figür”, *Boyut Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul 1984, s.16

dönemden döneme, eserden esere, sanatçıdan sanatçıya farklılık göstererek sonuca varmış böylece var olmuştur. Bu var olma çabalarının başlangıcında her ne kadar beden sorunu yaşanmış olsa da zamanla resmin içine girmeyi hatta en geniş yeri tutmayı başarmıştır.

Paris'e öğrenim için gönderilen gençlerin kalması ve çalışması amacıyla **Mekteb-i Osmani** kurulur. Gönderilen bu gençler 1874 yılına kadar bu binayı kullanmışlar burada modelden çalışma olanağı bulmuşlardır. Modelden çalışan sanatçılar arasında yer alan **Süleyman Seyyid**'in manzaraları işleyişinde gösterdiği ustalığı yanında figürleri işleyişindeki ustalığının yeterli olmadığı görülmektedir. Seyyid'in resimlerinde figür arayışları vardır fakat figürün anatomik bozukluğu dikkat çekici boyuttadır buna örnek olarak, "**İhtiyar Adam**" (Bkz. Resim 11) adlı yapıtını gösterebiliriz. Resimde ihtiyar bir adam hafif eğik, elinde asasıyla ayakta durmaya çalışır vaziyette gösterilmiştir. Ayaklarına baktığımızda yandan görünmesine rağmen figürün gövdesi olması gerekenden fazla cepheden çalışılmış, bu da ayaklarının aksine figürün bize dönük olduğunu hissettirmektedir. Sanatçı figüre ilgi çekmek istese de duruşundaki anatomik bozukluk rahatsız edici boyutlarda olduğundan figür resmi açısından oldukça başarısız bir denemedir. 1864'te Sultan Abdülaziz tarafından Fransa'ya yollanan **Şeker Ahmet Paşa** (1841- 1907) ise batı etkilerini kendi sanatına farklı şekilde yansıtmış ve yerli tavrından vazgeçmemiştir. Yağlıboya ressamı olan Ahmed Ali (Şeker Ahmet Paşa) Türk primitifleri gibi figürden olabildiğince uzak durmuş, Fransa'da modelden çalışmalar yapmış olmasına rağmen Süleyman Seyyid'le benzer özellikler göstererek insan figürüne korkuyla yaklaşmıştır. Sadece manzara resimlerinde belli belirsiz figürler bulunmaktadır. "**Ormanda Oduncu**" (Bkz. Resim 12) adlı eserinde uzaktan bakıldığında şekli belli olmayan bazı din adamlarının caiz gördüğü sınıfta sayılabilecek kadar belirsiz bir figür görülmektedir. Ormanda Talim Yapan Erler gibi manzara resmi olarak ele alınan eserlerinde figür kullanımı oldukça zayıftır. Bu resimlerinde figür adeta ele alınan manzara içinde kaybolmuştur. Bu belli belirsiz denemelerinin dışında O'nun çalıştığı tek figür resmi "**otoportresi**" (Bkz. Resim 13) diyebiliriz. Paleti ve fırçasıyla resim geleneğine sahip çıkmayı simgeleştiren bu eseri figür ve portre alanında yapılmış önemli ve ilk başyapıtlardan birisidir. Yaşadığı dönemden izler

taşıyan bu portre de sanatçı elinde tuttuğu paletin aksine başında fesi ve takım elbisesiyle bir memur edasında poz vermiştir. İçinde yaşadığı dönem söylemek istediğini birden bire ortaya koymasını engellemiştir. Şeker Ahmet Paşanın Türk resmine sağladığı katkılardan en önemli olanı da çoğunluğunu azınlık sanatçıların oluşturduğu ilk resim sergisini açmış olmasıdır. 1872 yılında açılan bu sergi Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde açılmıştır. Toplumun sanat ile tanışmasına öncülük eden sanatçı olmasıyla da önem taşımaktadır. İnsan figürü karşısındaki bu tutukluk kuşağın diğer asker ressamlarınca da devam etmiş yüzyıllar boyunca yerleşmiş olan figür yasağı tam anlamıyla yıkılamamıştır. Buna rağmen perspektif ışık-gölge resim sanatımızın içine yerleşmeye başlamıştır.

3.3. İnsan Figürüne Olan Katkıları Bağlamında Osman Hamdi

Asker kökenli olmadığı halde Avrupa'ya, elçilik ve başbakanlık yapan babası Edhem Paşa tarafından hukuk eğitimi alması için gönderilen **Osman Hamdi** (1842- 1910) Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda ve bazı atölyelerde resim eğitimi almıştır. Osman Hamdi insan figürünü sık olarak kullanan bir sanatçı olduğundan konumuzun akışı içinde önemli bir yere sahiptir. İmge, suret tasviri, beden tasviri gibi sorunları çözmeye eğilen tavrı ile döneme damgasını vurmuş daha önce figür tasvirinden çekinen Osmanlı değişimi minyatürde yaşamış olsa da asıl değişimi hızlı bir şekilde bu dönemde yaşamıştır. Tuvale geçişin ilk zamanlarında sanatçıların insan bedenine duydukları isteksizlik, çekingenlik zamanla ortadan kalkmış ve insan figürü resmin ana teması olmaya başlamıştır. Gerçi Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid gibi isimlerin bazı çalışmalarında figüre yer verdiklerine değinmiştik. Fakat bu resimler tam anlamıyla vurgulanamamış resmin içinde özensizce ya da yeterince uğraşılmadan yerleştirilmiştir. Bir konu olarak ele alınmamış sadece doğanın bir parçası olarak belli belirsiz resmin içine girmiştir bu nedenle figür resminin Türk resmine girişi bireysel olarak Osman Hamdi ile başlamış kabul edilmektedir.

Figür bağlamında Osman Hamdi'ye baktığımızda Germaner'in “...figüre dayalı resim anlayışını, kendi yapıtlarında özellikle de oryantalizm doğrultusunda

gerçekleştirdiği çalışmalarında olduğu kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ders programında da uygulanmıştır”²⁸ sözlerine değinmek yerinde olacaktır.

Hamdi, eğitimci kişiliğiyle birlikte Türk sanatına yepyeni ve çok önemli bir ivme kazandırmış ve yaptığı her çalışmada figüre önem vermiştir. Eserlerinde figür-nesne-mekan birliği kullanımıyla dikkati çeker. Osman Hamdi kendisinin ki başta olmak üzere çeşitli fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerinde kitabı önemli bir simge gibi kullanmıştır. Okuyan Genç Emir, Rahle Önünde Kız, Mihrap vb. Onun resimleri diğer çağdaşlarına oranla daha akademik seviyededir. Türk resmine figürü kazandırması açısından konumuz itibariyle oldukça önemli bir rol oynayan Osman Hamdi resimlerini, Osmanlı kültürünün içinden çıkmış bir kişilik olarak gerçekleştirmesi nedeniyle Batı Oryantalizmine karşı bir cevap olarak Osmanlı insanını yücelten onun düşünce yapısını ve yaşantısını yansıtan resimler yapmıştır. Bunu Germaner'in metninde devam eden şu sözleriyle destekleyebiliriz:

“...ancak sanatçı taşıdığı kültürel miras bilinci ve geçmişe saygıyla Batılı oryantalistlerin önyargılı tutumlarının tersine Osmanlı yaşamını yücelten resimler yapmıştır.”²⁹

Özellikle kadın figürlerine yer vermiş olan Osman Hamdi'nin figürleri döneminin güzel, şık, tarihi kıyafetleri içerisinde yer alan, okuyan, tartışan, konuşan, gezen, öğrenen kişilerdir ve bu niteliklerle Osmanlıyı Batıya karşı çağdaş, kadına değer veren, bilgili bir toplum olarak ifade etmiştir. Batının Doğuya ve Osmanlıya küçümseyici bir önyargısının olduğu o dönemlerde Avrupa'da ilgi odağı olan Oryantalist resimler Batının Doğuya olan bakış açısını belgeler nitelikteydi. Doğulu kadınlar haremelerin içerisinde cinsel obje olarak görülürken erkekler de tembel ve yabani bir şekilde betimleniyordu. Osman Hamdi'de sanatçı kişiliğini kullanarak Oryantalist tutumunu aksi yönde resimler yaparak doğunun bilinmeyen yanlış aktarılan yönlerini açığa çıkartan resimler yapmıştır. Aslında o dönemde Batıya karşı bizi tanıtan Osman Hamdi'nin eserlerinde figür birer reklam objesi olmuş ve Osmanlı'yı en iyi biçimde tanıtmayı amaçlamıştır.

²⁸ Semra Germaner, “Osman Hamdi”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.1393

²⁹ Gös. yer.

Örneğin, “**İstanbul Hanımefendisi**” (Bkz. Resim 15) adlı eserinde ki figür, Avrupalı Oryantalistlerin çalıştığı “ hamam, dans, çıplak köle ticareti” gibi konuların çok dışında bir yorumla ele alınmış, Batı'nın küçümser gözle baktığı Doğu kadınına yüceltmıştır. Paris modasını takip eden Osmanlı kadınına gösterdiği figürünü yine Türk kültürüne ait olan halılar ve dokumalarla desteklemiştir. Osman Hamdi'nin; Kaplumbağa Terbiyecisi, Kur'an Okuyan Kız, Silah Taciri, Arzuhalci, Sultanahmet Camiisi Önünde Kadınlar, Feraceli kadınlar, “**Sarı Cübbeli Adam**” (Bkz. Resim 14), Mimosalı Kadın, Leylak Toplayan Kız, gibi tabloları onun en ünlü yapıtları arasındadır. Hamdi bu yapıtlarının hemen hemen çoğunda mimari yapılara da önem vermiş figürlerini bu yapılar içine yerleştirmiştir. Sarı Cübbeli Adam resmi buna en iyi örneklerden biridir. Resmin büyük bölümünü figür kaplamaktadır. Aslında burada figürün anıtsallığı vurgulanmış alttan bakıyormuşuz gibi bir perspektifle çalışılarak bu anıtsallık güçlendirilmiştir. Cami kapısına çok yakın olmasına rağmen kapının boyutlarına göre oldukça büyük olan figürün kapı ile olan oranı dikkat çekicidir. Cami duvarındaki işlemlerle mimari yapıya dikkat çeken Hamdi mekan ve figür ilişkisini oldukça başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Ama “**Mimosalı Kadın**” (Bkz. Resim 16) adlı resminde ise o görmeye çok alıştığımız mimari mekân ya da bir çerçeve yoktur. Figür, kırmızı bir fon önünde resmedilmiştir. Kadının bulunduğu yerin sadece çarşıftan ibaret olduğunu ve onun içine hapsedilmişliğini vurgulamıştır. Bu kapatılmışlık haline karşın figürün duruşu, bulunduğu konumdan kurtulmak istercesine bir hareketle vurgulanmıştır. Türk sanatına, anıtsal boyutlarda çalıştığı figürleriyle katkı sağlayan Osman Hamdi, insan figürünü açık seçik şekilde resmin içine sokmaya çalışmış ve bu eserlerinde çoğu zaman kendini model almıştır. Önemli yapıtlarında kendisinden sonra kullandığı en önemli modeli ise eşi Naile Hanım olmuştur. Ailesi ve yakın çevresinin çocukları ve yakın akrabalarının küçük boyutlu portreleri ile aile çevresindeki ev haklını, Balıkçısını, Kokana Despina, vb. kişileri model almış özellikle fotoğraflarını çekip bu fotoğraflardan yararlanmıştır. Sarı Kurdeleli Kız, Beyaz Entarili Kız, Genç Erkek Portresi, Mimosalı Kadın, Genç Adam Portresi, Pembe Başlıklı Kız, Tevfik Bey, Naile Hanım, Yemenili Kız, Şapkalı Çocuk-Oğlu Edhem, Oğlu Edhem, Kızı Leyla, Naile Hanım portresi, Genç Kız

Portresi- Nazlı, Yeğeni Mübarek, Fesli Çocuk, Çekik Gözlü Kız-Tevfika, Genç Kız-Tevfika bu aile-figür resimlerinin belli başlılarıdır.³⁰ Örneğin, “**Silah Taciri**” (Bkz. Resim 17) adlı yapıtında da model olarak kendini ve oğlunu bir arada resmettiği görülmektedir.

“Bu baba-oğul ikilemi, akla kuşakları, kuşak çatışmalarını, soyağaçlarını ve soyun sürdürülmesi bağlamında da ölümü getirir. Osman Hamdi Bey, resimde onun Arkeoloji Müzesi'nin kuruculuğuna da gönderme yapan bir sütun başlığı üzerinde otururken ve el jestinden anlaşıldığı kadarıyla oğluna öğütler verirken görülür. Kafasında sarıklı bir fes, elinde ve yanında miğfer ve hem yanında hem de resmin ön planında silahlar yer alır. Osman Hamdi'nin hemen yanında ayakta duran oğlu ise, kınından çektiği kılıcı ile görülür ve gençliği simgeler. Sağ arka planda ise, bir eli çenesinde olan ve bir eliyle de kucağındaki kapalı kitabı tutan yaşlı adama bir bezirganın bir parça bez uzattığı görülür. Bu arka plandaki iki figür, Osman Hamdi Bey'in bu resminde gençlik-yaşlılık, yaşam-ölüm dualitelerini işlediği fikrini daha da güçlendirir. Özellikle de bezirgan figürünün yaşlı adama uzattığı bez, bir kefen bezi olarak düşünülecek olduğunda, Osman Hamdi Bey'in artık, silahlarla, gösterişle ilgilenme çağını çoktan geride bıraktığını ve misyonunu oğluna devrettiğini bu resimle ilan ettiği görülür.”³¹

Bu resim onun vasiyeti olarak da görülebilir çünkü resmin yapılış tarihinden iki yıl sonra hayata veda etmiş ve böylelikle de insan figürünü kompozisyonun ögesi olarak resmin içine sokan ve fotoğraftan çalışan ilk ressam olarak Türk sanatındaki yerini almıştır. Nitekim Osman Hamdi'nin figür anlayışı her ne kadar Batıdan aldıkları doğrultusunda şekillenmiş olsa da yetiştiği dönemin sınırlamaları arasına sıkışmıştır. Fotoğraflardan yaptığı çalışmalarında bile bu sıkışmışlık ve yaşadığı dönemin ağırlığı hissedilmekte, bize sadece o anı belgelemekten öteye gidememektedir.

³⁰ Haşim Nur Gürel, “Osman Hamdi Bey ve "İkonografi"si”, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm> (23.05.2009)

³¹ Sanal Müze Arşiv, *Ulusal Sanat Yapıtı Koleksiyonları*, Eczacıbaşı Sanal Müze Koleksiyonlar, <http://www.sanalmuze.org/koleksiyon>, (23.05.2009)



Resim 8: Abdullah Biraderler'in çektiği bir manzara fotoğrafı



Resim 9: Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraftan insan figürleri ayıklanarak yapılan bir resim.



Resim 10: Hüseyin Giritli, “*Yıldız Sarayı Bahçesi*”, 73X91.5 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 11: Süleyman Seyyid, “*İhtiyar Adam*”



Resim 12: Şeker Ahmet Pasa, “*Ormanda Oduncu*”, 140x181cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 13: Şeker Ahmet Paşa, “*Paletli otoportre*”, 118x851cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 14: Osman Hamdi, “*Sarı Cübbeli Adam*”, 1905, 221,5x121cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 15: Osman Hamdi, “*İstanbul Hanımefendisi*”, 185x109 cm, 1881, Tuv. üz/yglb, Özel Koleksiyon



Resim 16: Osman Hamdi, *Mimozalı Kadın*, 1906, 135.5x98 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 17: Osman Hamdi, “*Silah Taciri*”, 1908, 175x130 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM

BÖLÜM IV

CUMHURİYET'E GEÇİŞTE ARA BİR DÖNEM

Cumhuriyet'in ilanından önce sanat adına yapılan yeniliklerin en önemlisi 1883'te **Sanayi-i Nefise**'nin kurulması olmuş ve akademik anlamda resim dersleri verilmeye başlanmıştır. 1908 yılında ise II. Meşrutiyet'in ilanı ile gelişmeye başlayan özgürlük düşüncesi sanatta da kendini hissettirmiş ve nihayet 1909 yılında Sanayi-i Nefise mektebi mezunlarının kurmuş olduğu **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti** adı altındaki topluluk sanat adına atılan radikal değişikliklerin ilk adımı olmuştur. Yarı resmi olan bu topluluk **Galatasaray sergileri** adı altında düzenli sergiler açmasıyla bilinmektedir. Bunun yanı sıra "*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*" adında ilk düzenli sanat yayını çıkartarak radikal düşüncelerini hayata geçirmeye çalışmış ve topluma sanat bilincini aşlamayı amaçlamışlardır.

1921 yılında Türk Ressamlar birliği, 1926 yılında Türk Sanayi-i Nefise birliği ve daha sonra Güzel Sanatlar birliği adlarını alarak Osmanlılıktan sıyrılan bu kurum sanatçıları sanat adına önemli faaliyetlere imza atarak eylemlerini sürdürmüşlerdir. 1914 yılında I.Dünya savaşının başlamasıyla yurda dönen sanatçılar (Çallı kuşağı), **Şişli Atölyesi**, **İnas/ Kız Sanayi-i Nefise mektebi** gibi yenilikler 1923 Cumhuriyet'in ilanına kadar hızlı adımlarla ilerlemiş, Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra başta Mustafa Kemal olmak üzere sanat adına yapılan çalışmalar, devletin temel amaçlarından biri haline gelmiştir. Fakat burada ki en önemli nokta Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte uygulamaya konulan reformların ve inkılapların, kültür unsurlarının aktarılması için çaba göstermiş olması ve hiçbir zaman gelmiş olduğumuz kültürü değiştirme gibi bir yola gidilmemiş olmasıdır.

Bu saydığımız yenilikler ve isimler Cumhuriyet'e geçişte Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasında geçiş sağlayan oldukça önemli adımlardır. Cumhuriyet dönemine geçişte önemli bir rol oynayan Sanayi-i Nefise mektebi ve **Çallı kuşağı** adeta sanat adına bir köprü vazifesi görmüşlerdir. Kendilerinden önceki Osmanlı kuşağı sanatçıları ile kendilerinden sonraki Cumhuriyet kuşağı sanatçıları arasında kalan bu sanatçılara bir tür sentez kavramıyla da bakabiliriz. Bu ara kuşak sanatçıları

geleneksel yaşam biçimlerinin değişim aşamasında batılı resim dünyasını ülkesine taşımış ve gelecek nesillere seçkin birer örnek olmuşlardır.

4.1. Bedene Sanayi-i Nefise Tesiri

Osman Hamdi'nin Türk Sanatı ve kültürüne en önemli hizmetlerinden biri olan **Sanayi-i Nefise Mektebi** 1 Ocak 1882'de kurulmuş ve Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu olmuştur. Bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin öğrenime açıldığı yıllarda batılı bir eğitim anlayışının kazandırılması çabalarıyla İstanbul'a çok sayıda yabancı sanatçı gelmiş ve burada öğretmenlik yapmıştır. Okulun adı dönemin arşiv belgelerinde *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi* olarak geçmekte, Cumhuriyet döneminde ise **Güzel Sanatlar Akademisi** ismini almaktadır.

“1880’li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi asker ressamlar kuşağının etkinliğini büyük ölçüde sarsmakla beraber, bu kuşağın başlatmış olduğu boya resim (pentür) kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur.”³²

Özsezgin'in bu metni yağlıboya resmin Sanayi-i Nefise Mektebi ile daha geniş bir atak yaptığını ve önem kazandığını vurgulamaktadır. Figürün çıplak modelden ya da giysili olarak resmedilmesi Batıdaki eğitim standartlarına göre konu alınması Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla başlamış ve zamanla diğer okullara da sıçramıştır.

Sanat ve figür alanında yaşanan bir başka gelişme ise bugün İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesinin bulunduğu yerde kurulan **İnas/ Kız Sanayi-i Nefise Mektebi**'nin açılmasıdır. Bu okulun müdüresi olan **Mihri Müşfik** (d. 1886, Kadıköy ö.1954, Amerika) Hanım ilk kez kadın modeli atölyeye sokmuş ve modelden çalışmayı desteklemiştir. Türk kadınının çekingenliği nedeniyle bazen kadınlar hamamından Ermeni ve Rum asıllı modeller bularak çalışmalarını sürdürmüştür. Çıplak erkek modeli ise sorun olmuş bu nedenle **Arkeoloji**

³² Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi 20, İstanbul, s.13

Müzesindeki torsolardan yararlanarak vücudun anatomik yapısını incelemeye çalışmışlardır. Fakat bu çalışmalar şikayet edilince Bakanlık tarafından yasaklanmıştır. “ *Biz ona peştamal takarız*” diye espirilerle durumu düzelten Mihri Müşfik bir süre sonra modelden çalışmalarına devam etmiş hatta giysili ve yaşlı bir erkek figüründen canlı model çalışmalarına geçilmesini sağlamıştır. Öğrencilerine genellikle büyük boy figürlü çalışmalar yaptıran Müşfik insan bedeni çalışmalarına büyük oranda katkı sağlamıştır. Güçlü bir desene sahip olan Müşfik aynı zamanda çok iyi bir portre ressamıdır.(Bkz. Resim 18- 19)

Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mekteplerinde görev alan hocaların tüm çabalarına rağmen figür çalışmalarında sorunlar yaşanmış daha sonraları fotoğrafın da yaygınlaşmasıyla figür sorunu rahatlayabilmiş zamanla bu okullarda atölye ortamı sağlanmış ve model çalışmaları akademik bir önem kazanmıştır. Aslında ilk olarak insan figürünü konu alan ve Avrupa’da eğitim görmüş olan Osman Hamdi’nin neden çıplak figürü ele almadığı da ayrı bir muammadır. Müdürü olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrencilerinin çıplak modelden çalışmalarına pek sıcak bakmayan Osman Hamdi’nin bazen “*Avrupa’ya gidince çıplak model, kadın çalışırsınız burası Türkiye burada böyle şey olmaz*” dediği de birçok kaynakta geçmektedir. O’nun figür anlayışı her ne kadar Batıdan aldıkları doğrultusunda şekillenmiş olsa da yetiştiği dönemin sınırlamaları arasına sıkışmış çağdaş anlamda çok fazla açılmamış ve fotoğraf olmaktan öteye gidememiştir.

4.2. 1914 (Çallı) Kuşağı

Özsezgin figür resmini Türk sanatı içine sokan Osman Hamdi’nin kurduğu Sanayi-i Nefise’nin mezunlarından Çallı ve arkadaşlarını **(1914 Kuşağı)** bu okulu bitiren ilk önemli sanatçı grubu olarak nitelendirmekte ve metninde şu sözlere yer vermektedir:

“ İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlılıktan

*Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir.”*³³

Çallı ve arkadaşları; Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Ruhi Arel, Sami Yetik, Ali Sami Boyar ve Namık İsmail **1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı, Türk Empresyonistleri** gibi isimlerle anılmışlar ve eğitim aldıkları dönemde Fransız izlenimcilerinin etkisi altında kalmışlardır. Bu etki neticesinde Osmanlı döneminin asker ressamlarında olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de manzara resmi popülaritesini korumuş ve yaygın biçimde ele alınmıştır.

*“ Manzara(peyzaj), Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuş, özellikle İstanbul doğasının, bu tür resme büyük kaynak oluşturan renkli ve ışıklı görüntüsü ve izlenimci paletle olanaklar sunan zengin alışı, Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığına sürdürmüştür.”*³⁴ diyen Özsezgin'in metninde ki sözleri bunu desteklemektedir.

*“Figüre gelince, daha çok portre bağlamında, sanatçıların kendilerinin (otoportre) ya da yakın çevrelerinde bulunanların çehrelerini konu alan, o nedenle de kendi kapsamında bir işlevselliği sık sık gündeme getirmiş olan bu tür, diğer iki türden farklı olarak, modele dayalı çalışma olanaklarının okullarda ya da atölyelerde genişlemesiyle varlığını kabul ettirmiştir.”*³⁵

Özsezgin'in Cumhuriyete girerken figüre olan ilginin ne denli artığını açıklayan metninde yer verdiği bu sözleri ise bize ışık tutmaktadır. O dönemde bir ressama yağlıboya portresini yaptırmak fotoğraftan daha anlamlı ve popülerdir. Elit çevrelerce tercih edilen bu yaklaşımın, insan figürünün giderek yaygınlaşmasına ve tercih edilmesine neden olduğu söylenebilmektedir.

“ Öte yandan doğanın bir parçası olarak figür ressamların doğaya çıkararak daha serbestçe resim çalıştıkları dönemde de etken olmuştur. Böylece ressam karşısında

³³ Kaya Özsezgin, a.g.e. s.14

³⁴ Kaya Özsezgin, a.g.e. s.19

³⁵ Kaya Özsezgin, a.g.e. s.21

poz veren kişiye özgü portre tutkusuyla başlayıp gelişen figürücü eğilim, zamanla doğal bir figür ressamlığının oluşumunu hızlandırmış, yöre ve çevre yaşamının vazgeçilmez bir öğesi olarak figür kavramının daha esnek boyutlar içinde ele alınma sürecini olumlu yönde etkilemiştir.”³⁶

Osman Hamdi'nin ilk olarak uyguladığı figür örneklerinden sonra 1914 kuşağı akademik bir anlayışla figüre ağırlık vermiş, Empresyonist bir üslupla yaptığı figür çalışmalarını tercih etmişlerdir. Yine bu bağlamda Özsezgin'in metnini kaynak alacak olursak:

“Figürün akademik bir eğitimi gerektirmiş olması da resim sanatımızın oluşumu içinde, bu konuyla ilgili sanatçıların sınırlılığını etkileyen faktörlerden biridir. Resimdeki ‘suret’ yasağının bu konuya el atmak isteyen sanatçıların önüne bir engel olarak dikildiği söylenebilir. Osman Hamdi'nin, anıtsal figür temasına bakılırsa, figür ağırlıklı kompozisyonların 1914 kuşağıyla yaygın bir eğilimle yol açtığı söylenebilir”³⁷

Resimdeki model sorunu yüzünden ressamların bu konuya eğilmelerindeki gecikmeyi bu bilgiler ışığında iyice anlayabilmekteyiz ki öne sürülen model bulamama bahanelerini de açıklamaktadır. Bu nedenle Cumhuriyet'e kadar 1914 Kuşağıyla kırılan çıplak model anlayışı sadece anatomi öğrenmek için etüt edilen bir araçtır ve atölyeye aittir. Bunun dışında figür her türlü şekilde resmin içine girebilmektedir.

Figür bağlamında incelediğimizde Türk resmi XIX. yy'ın ikinci yarısında etkin olan ve başlangıç aşamasında yer alan Süleyman Seyid, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi gibi isimlerden sonra 1914 kuşağı olarak isimlendirilen İbrahim Çallı, Namık İsmail, Ali Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi sanatçılarla yoluna devam etmiştir. Fakat bu iki kuşağın arasında geçiş üstlenen ara kuşak sanatçılarından Halil Paşa'nın yaptığı sınırsız sayıdaki figür çalışmalarını görmezden gelemeyiz. **Halil Paşa** (1852-1939) asker kökenli bir ressam olmasının yanında akademik desen disiplini ile çalışmış bir sanatçıdır. Fransa'da Leon Gerome ve portre ressamı olarak tanınan

³⁶ Kaya Özsezgin, *a.g.e.* s.21

³⁷ Kaya Özsezgin, *a.g.e.* s.21

Courtis atölyelerinde uzun süre eğitim almış ve burada canlı modelden çalışmalar yapmıştır. İzlenimci anlatımla gerçekçi eserler sunan ve 1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si müdürlüğüne kadar yükselen Halil Paşa insan bedeninin anatomik yapısı üzerine çalışmış ve derin bir anatomi bilgisine ulaşmıştır.

Paris'te 1900'de düzenlenen uluslararası bir sergi olan *Salon Des Aristes Français'de* “**Madame X**” adlı pastel portresiyle bronz madalya almıştır.³⁸ Burada şunu sorgulayabiliriz. İnsan figürünün yasaklandığı bir ülkenin sanatçısı nasıl olur da böyle güçlü bir desenle insan figürünü konu alarak uluslararası ödül alabilir? Ve nasıl olur da bu yetenek ülkesince keşfedilemez? Galiba bu sorunun cevabını bulmak için sadece sanatla sınırlı kalmadan yaşamın her alanında bu gibi konuları sorgulamak gerekebilir. Kendi ülkesi yasaklar koyarken O insan figürüyle ulaştığı tescille yine kendi ülkesini tanıtmıştır ki bu nedenle bu ödül son derece önemli kabul edilmelidir. Halil Paşa'nın figürlerinde Paris'ten edindiği bilgilerin etkisi açıkça görülmektedir. Çıplak desen etütleri ise çağdaş Türk resminde bu türün en önemli örneklerindedir. (Bkz. Resim 20- 21)

Eldivenli Kadın, Yatan Kadın, Yaşlı Halayık gibi birçok eseri bulunmaktadır. “**Yaşlı Halayık**” (Bkz. Resim 22) adlı eserinde kırmızı mantosu ile ateşin başında ısınan yaşlı bir kadın figürünü resmetmiştir. Figürün büyüklüğü bize hemen Osman Hamdi'nin anıtsal figürlerini hatırlatmaktadır. Figürün kıyafetleri, yüzündeki kırışıklıklar, dokular ustaca işlenmiş ve bu anıtsal anlatımla yaşlı bir bedeni ölümsüzleştirmiştir. Üslup olarak desen ağırlıklı gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş olsa da aynı zamanda ışık-gölge ve rengi kullanmaktan geri kalmamıştır.

Figüratif resmin en yaygın olduğu tür portrelerdir ve 1914 kuşağının önemli bir ismi olan **İbrahim Çallı** (d. 1882, Çal, Denizli - ö.1960, İstanbul)'nın sanatında da portrelere oldukça sık rastlamaktayız. Bu nedenle Cumhuriyet pentüründe portre ressamı deyince akla ilk gelen Çallı olmaktadır. Nü'lerinin yanı sıra portreleri de mekan içinde resmedilmiştir. “**Kadın Portresi**” (Bkz. Resim 23) adlı figür resminde omuzları açıkta bırakan giysisiyle kadın bedeninin güzelliğini, anatomik

³⁸A.B.,“Halil Paşa”, Felsefe Ekibi, Sanat, http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_halil_pasa.html,(23.05.2009)

yapısını vurgularken yüzünde yalnızlık dolu bir ifade yer alır. Figür resmi olmasının yanında enteriyör bir hava hissettiren bu resimde figür yüzünü şapkasının altına saklamaya çalışmakta bu da ona ayrı bir gizem katmaktadır. Elinde ağızlıklı sigarası ile çağdaş bir kadını gösterirken yalnızlığı yüzünden okunmaktadır. Çallı'nın Atatürk portreleri ise sanat anlayışında önemli bir yere sahiptir. Dünyanın hemen hemen her yerinde döneminin önemli kahramanlarının, önderlerinin, bilim ve sanat adamlarının tek başına ya da bir konu içerisinde portreleri sıkça konu alınmıştır. Çallı da döneminin devlet adamlarının, yazarlarının portrelerini yapmış özellikle Türk toplumu için önemli bir yere sahip olan Cumhuriyetimizin kurucusu Atatürk'ün portrelerine yer vermiştir. Tarih için bir belge niteliğinde olan bu Atatürk portreleri tek ya da birden fazla figür içinde yer almak üzere iki grupta karşımıza çıkmaktadır. Çoğunda milli mücadele ve bu mücadeleyi betimleyen kahramanlık sahneleri yer almaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi sanatçılarının konu aldığı bu milli mücadele, Cumhuriyet, devrimler, askerler gibi konuları içeren resimler bir bakıma Türk resmi içinde özel bir yere sahip olmuştur. Buna örnek olarak Kurtuluş savaşı temalarını söylemek mümkündür. (Bkz. Resim 25- 26) İnsan Figürünün çokça kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda sanatçılar oldukça başarılı eserler vermiştir. Bu savaş temalarında figürler ön plana çıkarılmış ve milli mücadele ruhu tuvale yansıtılmıştır. Figür resminin en önemli evrelerinden birini de bu kalabalık figürlü kompozisyonlar oluşturmuştur. Bunun yanında **Feyhaman Duran**, **Nazmi Ziya Güran** gibi birçok önemli isim de Atatürk figürlerini resimlerine taşımışlardır. Çallı ve Atatürk'ün arasındaki konuşmanın yer aldığı Elibal'ın kitabında şu sözler yer almaktadır:

“Çallı, Atatürk ile karşılaşır ve kendisine:

-Türk milletinin gönlündeki Mustafa Kemal'in Portresini yapmama izim verir misiniz Paşam? der.

Atatürk de:

-Madem gönüllerde yaşayan Mustafa Kemal'i Çizmek istiyorsun, benim modelliğime ihtiyaç yok... cevabını verir.

Daha sonra Çallı, bazı araştırmalarına dayanarak Atatürk'ün koltukta oturur, sivil giysili/fraklı tablosunu oluşturur.”³⁹

Çallı'nın bu sivil giysili, “**Fraklı Atatürk portresi**” (Bkz. Resim 24)' inden iki tane bulunmaktadır. Fonları ve bazı ufak detayları farklı olan bu resimlerde figür aynı pozdadır. 1935 tarihli resimde mendil ve madalyon yokken yelek düğmeleri de beyaz renktedir. Fondaki renklerle bir çeşit tekstür izlenimi vererek tabloya derinlik kazandırmıştır. Oldukça başarılı olan bu tabloda eller titizlikle işlenmiş anatomik yapısı oldukça iyi çalışılmıştır.

“Atatürk Çallı'ya poz verdiği gibi poz verilmeden de resim yapılabileceği konusunda uyarıda bulunmuştur. Ayrıca Çallı Atatürk'le en çok birlikte olabilmiş ressamlardan biridir ve belki de başta gelenidir. Kısa poz vermeler bile olsa Çallı'nın bundan yeterince yararlandığı söylenmelidir”⁴⁰

1914 kuşağının önemli ismi olan İbrahim Çallı'ya figür bağlamında baktığımızda ise karşımıza ilk olarak “**nü**” resimleri çıkmaktadır. (Bkz. Resim 27-28- 29) Figürün yasak olduğu bir topluma çıplak modelden çalışmalar yapmayı kazandırmanın yanında gerek araştırmacı, izlenimci gerekse yeniliğe açık kişiliğiyle insan bedenini tüm ayrıntısıyla incelemiş, figürün anatomik hareketi üzerine yoğunlaşmış, böylelikle bedenın oransal değerlerini vurgulamıştır. Sanatının en gözde konusu olan insan bedenini en iyi biçimde yorumlayan Çallı o bedenleri genelde iç mekanlarda yalnız betimlemiş ve figür-mekan ilişkisini ön plana çıkarmıştır. Her ne kadar mekanda ki objeleri resmine aktarsa da objelerde görülen tamamlanmamışlık izlenimine karşılık modelin vücudu tamamlanarak figür vurgulanmıştır. Resimlerinin başlıca özelliği de rahat fırça vuruşlarıdır ki bu fırça vuruşları figürün kişisel kimliğini de yansıtmış ve kişiye göre değişerek resimsel bir dil kazanmıştır. Işığı çok iyi kullanan sanatçı adeta ışıkla birlikte kadının erotik niteliğini ön plana çıkarmak istemiştir. Işığı açınca tüm çıplaklığıyla ortaya çıkan gerçekler gibi kadın vücudu üzerinde ışığı ustaca kullanmış ve onun gizemini gözler önüne sermiştir. Resimlerinde ışık her zaman bedeni, figürü ön plana çıkarmıştır.

³⁹ Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.95

⁴⁰ Gültekin Elibal, a.g.e, s.98

“İbrahim Çallı'nın nüleri kadının görsel çekiciliğini sanatsal verilerle bezeyen önemli çalışmalarıdır. Kapalı mekanların yalnızlığı içinde ayrımlı konumlarda resimlenirler”⁴¹

Bireysel olarak Osman Hamdi'yle başlayan insan figürü genel olarak Çallı kuşağıyla devam etmiştir. Yine çıplak figür konusuna baktığımızda karşımıza Çallı Kuşağının bir diğer önemli ismi **Namık İsmail** (d. 1890, İstanbul - ö. 1935, İstanbul) çıkmaktadır. Giray'ın Namık İsmail hakkındaki şu sözleri onun figür anlayışını bizlere aktarmaktadır:

“...yapmış olduğu çok sayıda desenlerini incelediğimiz zaman, sanatçının figürün özellikleri ve anatomi üzerinde çalışmalar yaptığını; insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiğini görüyoruz. Bu nedendir ki Namık İsmail' in figürleri çok değişik duruşlarda ve hareket edebilecekmişçesine verilmiştir.”⁴²

Özellikle figürün anatomik hareketi üzerine yoğunlaşan bu iki sanatçının nü'lerinde beden in oransal değerlerini, hareketi, ışık-gölgeyi, bedeninin yüzeyle uyumunu görebilmekteyiz. Nü'ler daha çok uzanıp yatmış bir şekilde gösterilmiş, özellikle Namık İsmail figürlerini değişik pozlar da ele almıştır. **“Yatan Çıplak”**⁴³ (1925) (Bkz. Resim 31) adlı çalışmasında sanatçı bu zor pozlardan birini uygulamıştır. Figürün hareket etmeye meyilli vücudunu, anatomik yapısı bozulmadan büyük bir ustalıklarla vermiş ve figürlerinde insan vücudunun hareket olanağını en iyi şekilde kullanmış en zor pozlarla resimlendirmiştir. Figür yatarak resmedildiği halde hep bir hareket halindedir. Erotikliğin vurgulaması ile bir sanat yapıtı haline gelen vücudun hareket haldeki anatomik yapısı oldukça önemlidir. Koyu-açık kontrastlar, ışık-gölge oyunları, serbest ve rahat fırça vuruşlarıyla figürün uzandığı zemini vücuduyla birleştirmiş fon, figür ve zemin gerçek bir bütünlük

⁴¹ Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s.99

⁴² Kıymet Giray, *a.g.e.* s.34

⁴³Namık İsmail' in “Yatan Çıplak” adlı bu eserinin bir de hikayesi bulunmaktadır:“Galatasaray Sergileri'nde yine “Üryan” adıyla teşhir olunan bu yapıt, dönemin Ayine Dergisi'nde (S.52, 16 Ağustos 1922) Haydar Şevket'in bir karikatürüne de konu olur. Resme bakan iki kişiden biri, diğerine dönerek “Bari altına adresini de yazsalar” der bu karikatürde...”⁴³ Sanal Müze Arşiv, Ulusal Sanat Yapıtı Koleksiyonları, Eczacıbaşı Sanal Müze Koleksiyonları, <http://www.sanalmuze.org/koleksiyon>, (23.05.2009)

izlenimi uyandıracak biçimde verilmiştir. “**Uzanmış Çıplak**” (Bkz. Resim 32) Eserinde de aynı yargılar geçerlidir.

“Çıplak, Uzanmış çıplak, Yatan çıplak gibi Çıplak’larında bir duyumsallık söz konusudur. Bu özelliği onun bir gözlemci olmaktan çok, nesneyle kaynaşıp bütünleşen bir yargıya sahip olduğunu gösterir.”⁴⁴

Tansuğ’un metninde Namık İsmail’in tüm resimlerinde mükemmel bir fırça işçiliği kullanarak ayrılmış olduğu belirtilmektedir.

“1935 tarihli son Çıplak’ındaysa Namık İsmail’in Renoir’ın çıplaklarının tadına ulaştığını görüyoruz. Bir bacağını altına alarak oturan çıplak figürün zerafeti, herşeyden önce dikkati çekmektedir. Beyaz çarşaf, modelin oturduğu zeminde ve fonda da devam ederek derinliği sağlamıştır.”⁴⁵

Namık İsmail’in bu metinde bahsi geçen “**Çıplak**”ında (1935) (Bkz. Resim 30) ise sanatçının akademik bir çıplak ressamı olduğu görülmektedir. Empresyonist anlayıştan uzaklaşıp, anlık izlenimlerinden daha çok kalıcı olanı yakalamaya çalışmış uzun incelemelerle figürün akademik kurgularına yer vermiş realist bir figür anlayışı geliştirmiştir.

“Çıplak konusu izlenimcilik açısından, örneğin bir peyzaj ya da natürmorta göre atmosfer ve ışık etkilerine daha elverişli ve açık değildir”⁴⁶

diyen İskender’e göre ana yapısı ve biçimi ışık- gölgeyle değişmeyen çıplak karşısında izlenimci olmak hiç de kolay değildir. Her iki sanatçımızda figür konusunda yapmış oldukları başarılı çalışmalarla Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptirler. Çallı ve İsmail yaşamları boyunca önem verdiği çıplak modelden çalışmalarıyla ön plana çıkmış ve akademik bir yer edinmişlerdir. Figürün yeterince yaygın olmadığı bir dönemde büyük bir cesaretle nü’leri ele alarak bedeni inceleyen

⁴⁴ Sezer Tansuğ, “Namık İsmail”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.379

⁴⁵ Sevgi Gürtuna, “1914” Kuşağı Ressamlarından, Namık İsmail,” *Ayın Sanatçısı*, Antik Müzayedede <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0605.asp>

⁴⁶ Kemal İskender, “Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü”, *Türkiye’ de Sanat*, Sayı: 12, (Ocak/Subat 1994). s:39-43

bu sanatçılar hareketi, ışığı kadın bedeninin oransal değerlerini kendilerine has serbest fırça vuruşlarıyla anlatmışlardır. Kadını her haliyle göstermeyi hedefleyen bu iki sanatçının figürlerinde bir atölye objesi olmanın yanı sıra figür, soyunurken, giyinirken, yatarken hep bir eylem içinde ele alınmış ve izleyiciye hayatın içinden bir parça olduğu mesajını vermiştir. Her iki sanatçıda figürlerinde nötr bir arka plan kullanarak figürü ve onun anatomik yapısını ön plana çıkarmışlar, yüz ve hareketlerde ise modelin sosyal ve psikolojik durumunu, ruh halini yansıtmayı ustalıkla başarmışlardır. Atölye çalışması ve etüd konusu olan çıplak figür, Çallı ve İsmail'in ona sanatsal anlam yüklemesiyle zamanla bir başyapıt haline gelmiştir ve bu başyapıtlar Türk resminin ilk çıplakları olarak değerlendirilebilirler. Özellikle İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in sağladığı katkı ve rahatlıkla figür daha çok ele alınmış ve batılı bir anlam kazanmıştır. Bu sanatçılar bir bakıma bedenin anatomiye uygunluğunu ve resmin merkezine yerleşerek konu olmasını sağlamışlardır. Çallı çıplağı bir model duyarlılığından çıkartıp onların kadınlıklarını, duygularını, arzularını yansıtmayı başarmıştır. Çıplak figürlerin dışında Anadolu kadını folklorik değerleriyle, kentli kadını ise yenilikçi bir şekilde ele almışlar figür çalışmalarının her birine anlam yüklemişlerdir.

Osman Hamdi Bey'in Avrupa'ya gönderilmek üzere önerdiği **Avni Lifij** (d.1889 Samsun- ö.1927 İst.) romantik ve simgeci yaklaşımıyla figürlerinde ışığın gizemli etkisiyle şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. Özellikle büyük figürlü kompozisyonları ele alış biçimiyle simgeci bir tutum içinde olmuş, akademik çalışmalar yapmış ve resmin renk açısından da uyum işi olduğunu savunmuştur. En ünlü figür resimlerinden olan otoportrelerinde bu romantik simgeci anlatım ve uyumlu renk anlayışı net bir şekilde görülmektedir. “**Kadehli Otoportre**” (Bkz. Resim 33) adlı eserinde ağızda piposu, elinde tuttuğu kadehle izleyiciye kısık gözlerle bakan Lifij, başında şapkası, giydiği mavi gömleği ve taktığı kırmızı kravatının yanı sıra omzuna astığı yırtık bir çorapla poz vermiştir. Hiç akademik eğitim almadan yaptığı bu portre oldukça başarılıdır. Bu eserde yüzdeki ifade, ışık-gölge çok etkileyicidir. Bir çeşit ironik anlatımla kendisiyle alay edencesine poz vermiş ve içinde bulunduğu ruhsal durumu izleyiciyle paylaşmak istemiştir. Resmedildiği dönemin özelliklerini taşıyan eserlerden, Şeker Ahmet Paşa'nın fesi

başında ciddi bir memur edasıyla resmedilen Paetli otoportresinin aksine, bohem bir figür resmi dikkatimizi çekmektedir.

“Lifij figürü insanın çevreyle dinamik ilişkisini, insanın çevreyle olan savaşımını, ona egemen olma yolundaki çabasını anlatarak kullanmış, konturlardaki vurgulu çizgilerle figürü öne çıkarmış ve kompozisyonu figürün hareketleri ile kurmuştur. Figürün önemine karşın, rengi olanca canlılığı ve nüanslar ile kullanabilmiş bir sanatçıdır. Lifij biçim uyumuna karşı figürün ön planda kalabilmesi, Lifij’in tablolarındaki içerik güçlülüğüne, amaçlılığına bağlıdır. Lifij, özellikle konulu resimlerinde anıtsal bir kompozisyon türü yaratmış figürü bu anıtsallığın anahtarı yapabilmiştir...”⁴⁷

Hikmet Onat (1882- 1977) ise Paris’te Academie des Beaux Art’da, Fernand Cormon atölyesinde, insan figürünü yağlıboya ve desen türlerinde olmak üzere birçok defa çalışmıştır. (Bkz. Resim 35- 36)

Feyhaman Duran’a ait **“Ressamlar Grubu”** (Bkz. Resim 34) adlı eser ise, Türk resmi içinde insan yüzünün yalnız dış hatlarıyla değil, ruhsal nitelikleriyle de çalışıldığının bir göstergesidir. Soldan sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat’ın yer aldığı bu figür grubundan oluşan eser portre türünün Türk sanatındaki en önemli örneklerindedir. Duran’a ait bu eserde döneminin sanatçıları gerçeğe uygun bir şekilde betimlenmiştir. Avni Lifij’in portresinde olduğu gibi genelde o dönemde sanatçılar kendilerini yaşatmak adına resimlerinde kendilerini konu almışlardır. Bu eser şu ana kadar bahsedilen 1914 kuşağının adeta görsel bir belgesi gibidir.

Sonuç olarak Çallı kuşağı Tanzimat ve devamındaki Meşrutiyetle birlikte batılılaşma yaşanırken bir ara dönem olmuş ve insan bedenini akademideki canlı model çalışmaları ile Çağdaş Türk Resmine kazandırmıştır. İzlenimci olmalarına rağmen insan figürüne önem vermişler hatta Türk Resminde figürü anatomik özelliklerine göre inceleyip en doğru şekilde resmeden kuşak olmuşlardır. Figüre önem vermeleri içinde buldukları akımın ilkelerine tam anlamıyla uymadıklarını

⁴⁷ N. Jale Erzen, *Türk Resminde Figür*, Boyut Güzel Sanatlar Dergisi, İstanbul 1984, s.20

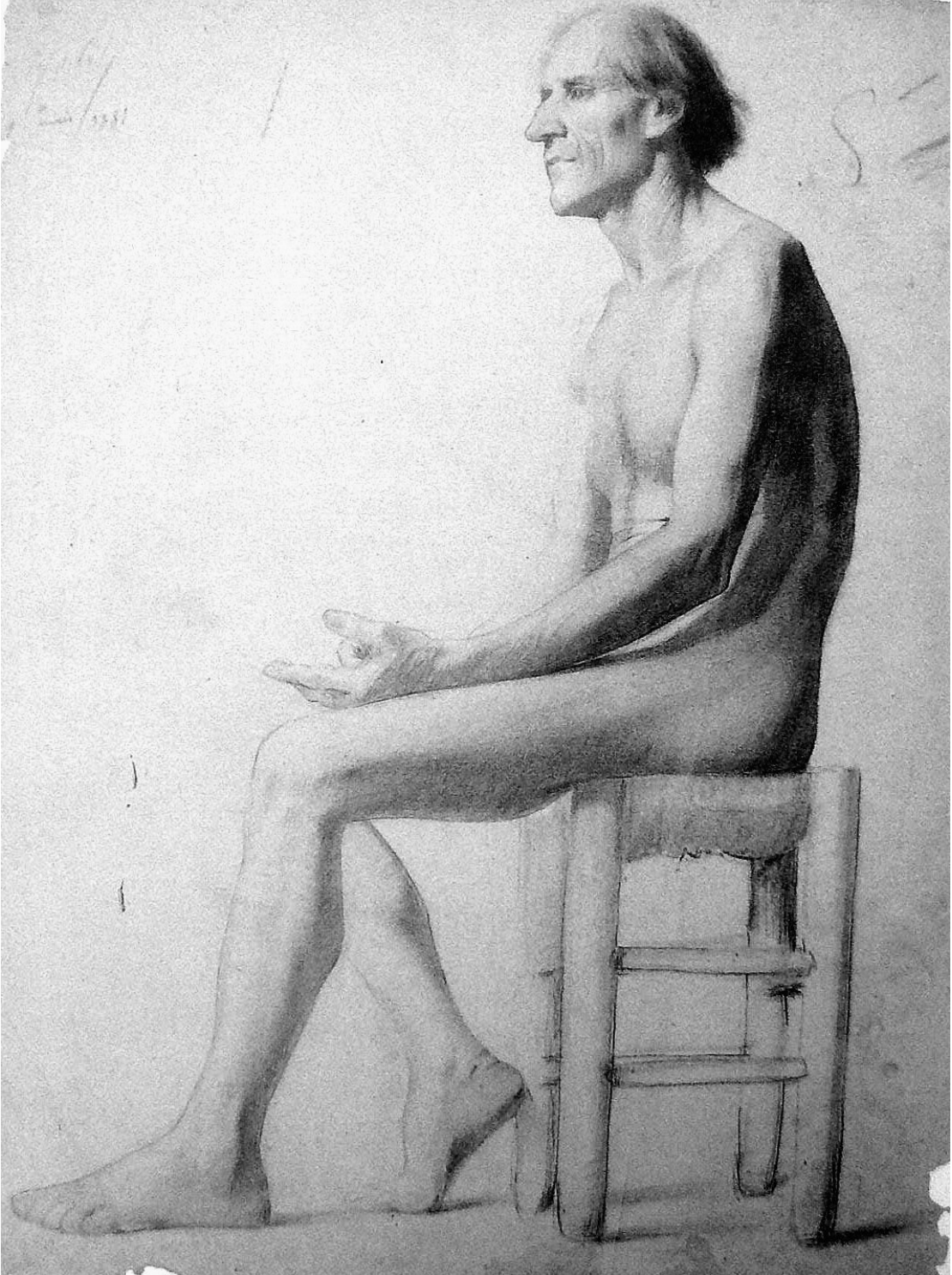
gösterse de akademik bir desen anlayışının gelişmesine yol açtıkları için büyük önem taşımaktadır. Bu kuşak sanatçıları hem empresyonist hem de akademik bir anlayışla canlı modelden yaptıkları insan figürüyle ortaya farklı bir sentez çıkarmışlar ve figür resminin bel kemiğini meydana getirmişlerdir. Figürün yasak olduğu bir topluma çıplak modelden çalışmalar yapmayı kazandırmanın yanında araştırmacı, izlenimci kişiliğiyle insan bedenini tüm ayrıntısıyla inceleyen, figürün anatomik hareketi üzerine yoğunlaşan, böylelikle bedenin oransal değerlerini vurgulayan İbrahim Çallı ve arkadaşları bu alandaki en önemli isimlerdir. Sanatının en gözde konusu olan insan bedenini batı gibi kadavra üzerinden çizimler yaparak inceleyememiş olsalar da akademik ölçüde yapılan çıplak model çalışmaları, sanatsal anatomi ve insan figürünün doğru resmedilmesi açısından bir bakıma yeterli olmuştur. Aslında kadavra üzerinde yapılan deneyimlerle araştırılan varyasyonlar sonunda ele aldıkları bedeni daha iyi tanıma fırsatı bulacak olan sanatçı resimlerini daha iyi anlayarak çalışacaktır ancak insan figürünü Batı kadar inceleme imkanı bulamadığı halde zor aşamalar sonunda çıplak modeli kendi imkanları doğrultusunda atölye ortamına sokarak inceleme olanağı bulan sanatçılarımız Türk resminde figürün gelişmesi açısından oldukça zahmet çekmişler ve sonucunda çok değerli bir yere ulaşmışlardır. Batıya eğitim için giden birçok ressam yanlarında yaşananlara kayıtsız kalmış, bunu uygulamaktan çekinmişler, kendilerini yeniliklere kapatmışlardır. Fakat bu Çallı kuşağıyla nihayet son bulmuş ve Türk resmi için yepyeni bir dönem başlamıştır. Bu nedenle figür resminin temelleri daha önce Osman Hamdi ile atılsa da zayıf kalmış ve sonunda izlenimci kuşakla temeller yerine oturtulmuştur. Batının figür resmi doğru olan mıydı? Bizim yapmamız gereken de Batı'nın yaptığı mıydı? Bu kişiye göre değişebilen göreceli cevaplar doğurabilir ama hemfikir olabileceğimiz tek konu İslami yaklaşımlarla figürün yasaklandığı ve bu yasaklar doğrultusunda gelişimi kısıtlanmış olan figür resmidir. Bu nedenle Batı'ya yönelmeye başladığımızdan itibaren resim sanatımızın içine giren figür görselleşmeye başlamış ve figürün ekseninde gelişen birçok eser ortaya çıkmıştır.



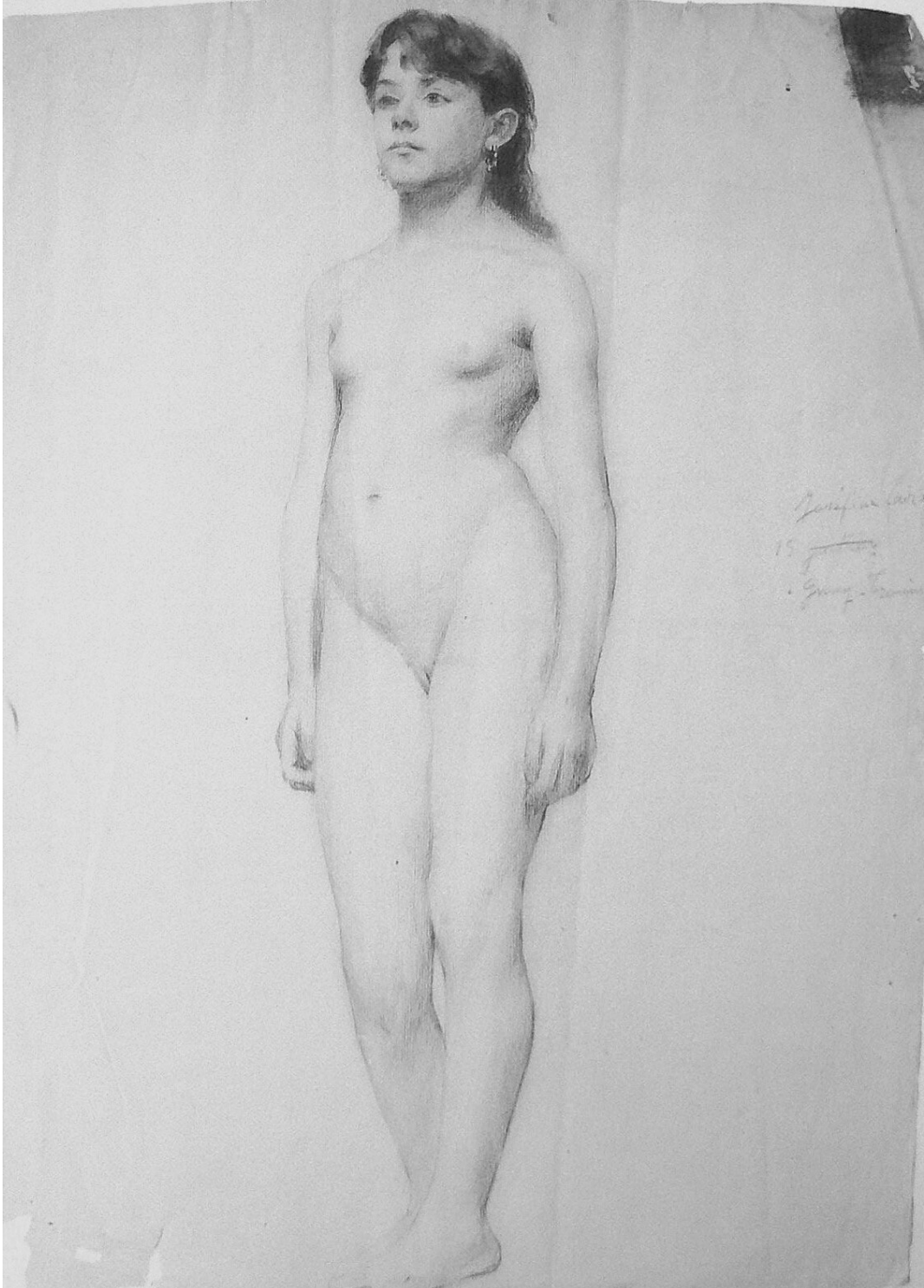
Resim 18: Mihri Müşfik, “*Ahmet Rıza Bey’in Annesi Naile Hanım*”, Tuv. üz/yglb,
Özel Koleksiyon



Resim 19: Mihri Müşfik, “*Kadın Portresi*”, 98,5 x 61 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 20: Halil Paşa, “Çıplak Figür”, 46x62cm, etüd /desen



Resim 21: Halil Paşa, Çıplak Figür, 48x61cm, etüd /desen



Resim 22: Halil Paşa, “Yaşlı Halayık”, 1891, 106x140cm, Tuv. üz/yglb



Resim 23: İbrahim Çallı, “*Kadın Portresi*”,1924, 56,5x97 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



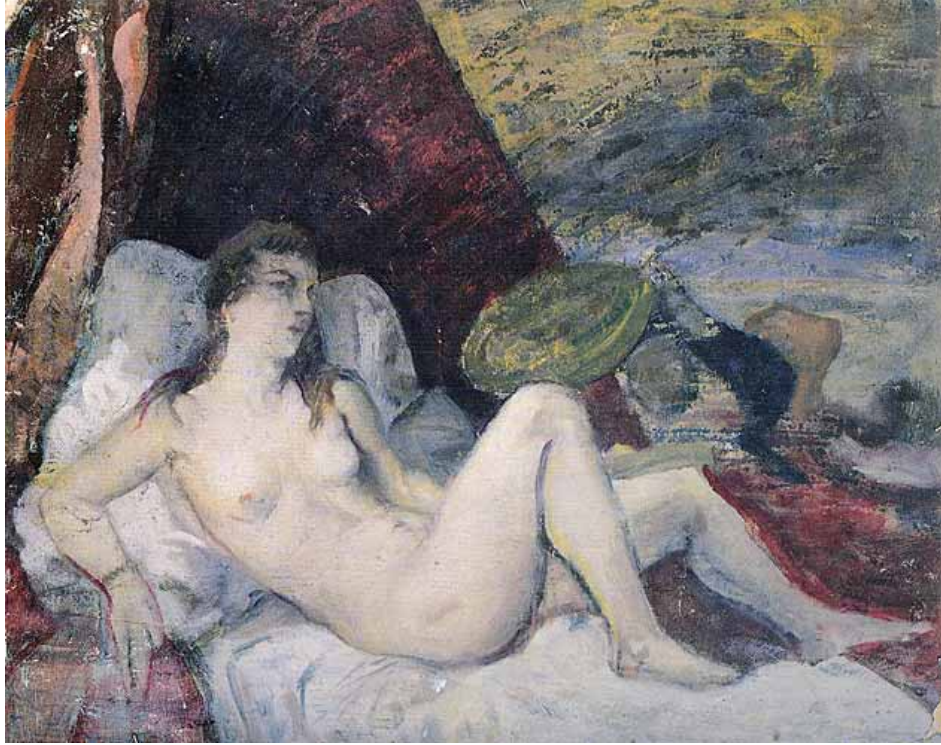
Resim 24: İbrahim Çallı, “*Atatürk Portresi*”, 1935, 1,43x1,21 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



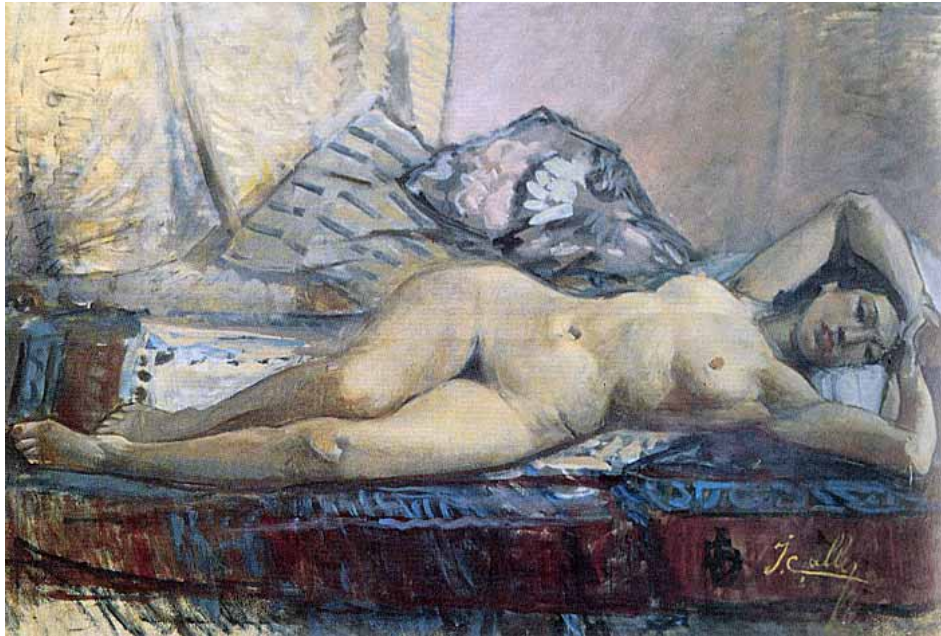
Resim 25: İbrahim Çallı, “*Türk Topçuları*”, 180x270 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 26: Hikmet Onat, “*Köyden Mektup*”, 1915, 141x120cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 27: İbrahim Çallı, "Yatan Çıplak", 35x44 cm, Duralit. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 28: İbrahim Çallı, "Yatan Çıplak", 100x 146 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



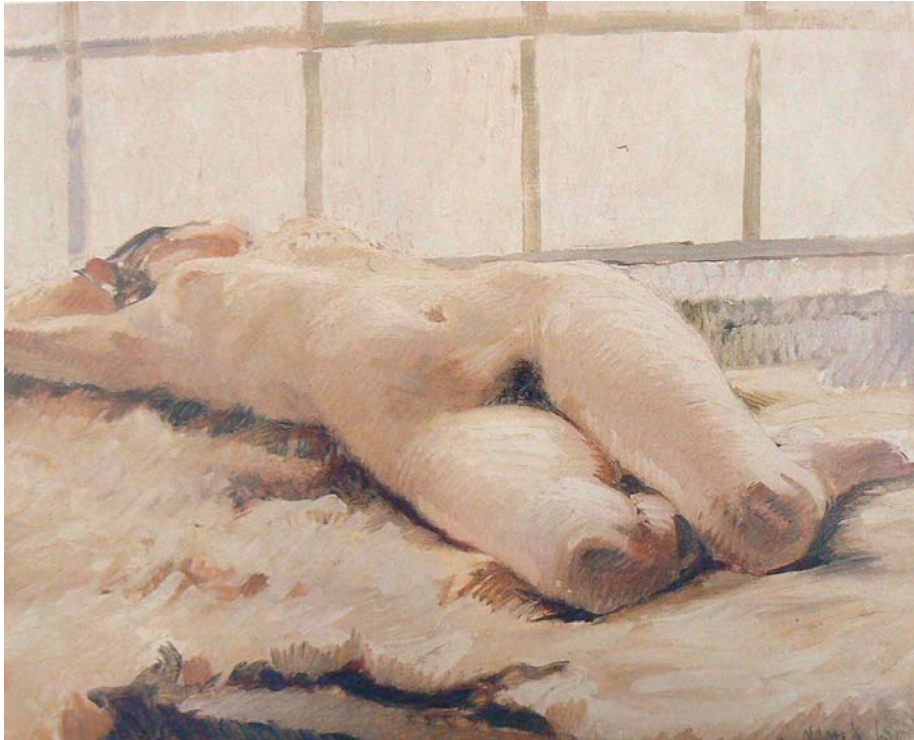
Resim 29: İbrahim Çallı, “*Kanepede Oturan Çıplak*” Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 30: Namık İsmail, “*Çıplak*”, 1935, 50x 60 m, Tuv. üz/yglb MSÜ İRHM



Resim 31: Namık İsmail, "Yatan Çıplak", 1925, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 32: Namık İsmail, "Uzanmış Çıplak", Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 33: Avni Lifij, “*Pipolu - Kadehli Otoportre*”, 1908-9, 64 x 46 cm, Tuv. üz/yglb ,
MSÜ İRHM



Resim 34: Feyhaman Duran, “*Ressamlar Grubu*”, 1921, 133 x 162 cm, Tuv. üz/yglb ,
MSÜ İRHM



**Resim 35: Hikmet Onat, “Nü”, 85x45cm, Kağıt üzerine kara kalem, Cormon atölyesi,
Edip Onat Koleksiyonu**



**Resim 36: Hikmet Onat, “Nü”, 60x50cm, Tuv. üz/yglb,
Murat Onat Koleksiyonu**

BÖLÜM V

CUMHURİYET'İN İLANI ve

CUMHURİYET SONRASI FİĞÜRDEKİ DEĞİŞİMLER

Ne efsunkar imişsin ah ey didar-ı hürriyet

Esir-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esaretten

Dünya Savaşından yenilgi ile çıkan Osmanlı Devleti bütün kudretini kaybetmiş, Anadolu yer yer düşmanlar tarafından istila edilmeye başlamıştır. Osmanlı Monarşik yönetiminin getirdiği olumsuzluklar Batıya karşı bir ulusun tarihten tamamen silineceğinin sinyalini verse de beklenenin aksine bir Türk devleti yok olmamış, Osmanlı imparatorluğu yıkılarak nihayet yerine çağdaş bir devlet biçimiyle Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Kurulan bu çağdaş ulus anlayışıyla daha da güçlenen Türk ulusu bugüne kadar fark edemediği uygarlık birikiminin, kültürünün bilincine varmış ve bu alanda çalışmalara başlamıştır. “*Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız*” diyen Mustafa Kemal Atatürk güzel sanatlara verdiği önemi vurgulamış ve bir bakıma bu alanda yapacağı atılımların ilk işaretini bu sözleriyle vermiştir. Cumhuriyet’in ilanıyla adeta yeniden doğan toplumun, kültürel yapısında oluşan değişiklikler çağdaşlaşma süreci içinde önemli bir yere sahiptir. Atatürk’ün devrimleri ve reformları ile başlatılan yenilik arayışları çağdaş bir ulus olmamızı sağlamış, medeni kanun, dil, din, tarih, giyim-kuşam, eğitim, kadın hakları, kültür ve sanat gibi birçok alanda yeniliklere imza atmıştır.

Cumhuriyet döneminde sanatın her alanında olduğu gibi özellikle resim sanatında da büyük bir gelişme söz konusudur. 1924'ten itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si mezunları Avrupa'ya gönderilmiş daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si 1928'de **Güzel Sanatlar Akademisi** adını almıştır. 1924 yılından itibaren resim ve heykel sergileri açılmaya başlanmış ve 1932- 1933 öğretim yılında **Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü** eğitim alanında bugün ki yerini almıştır.

Halkevleri Resim ve Heykel Sergileri (1936- 1938), Ankara Halkevleri Birleşik Resim Heykel Sergileri (1937- 1938) önemli sergiler olarak sanat tarihinde iz bırakmışlardır. Atatürk tarafından 20 Eylül 1937'de Dolmabahçe Sarayı Velihaht dairesinde açılan ve ilk güzel sanatlar müzesi olan **Resim ve Heykel Müzesi** ise bu alandaki çalışmalara verilen önemin son ve en önemli ayağıdır. 1937- 1944 yılları arasında Halkçılık ilkesi doğrultusunda sanatın halk arasında yaygınlaştırılması amaçlanmış ve 63 ile ressamı gönderilerek ülke gerçeklerini halkın yaşantısını resmetmeleri istenmiş böylece 675 eserden oluşan değerli bir koleksiyon ortaya çıkarılmıştır. Bu önemli atakların başlıca amacı sanatın halk arasında yaygınlaşmasını sağlamak olmuştur ki buna devlet tarafından açılan sergilerin katkısı oldukça fazladır. *"Sanat güzelliğin ifadesidir. Bu ifade sözle olursa şiir, nağme ile olursa musiki, resim ile olursa ressamlık, oyma ile olursa heykeltıraşlık, bina ile olursa mimarlık olur"* diyerek sanatı takdir ettiğini her fırsatta dile getiren Mustafa Kemal, çocukluk yıllarında **sigara paketinin üzerine resimler karalayarak mutlu olmuş**, Elibal'ın kitabında yer verdiği sözlerinde de bunu vurgulamıştır. Elibal'ın metninde Atatürk şöyle demektedir:

*"Fuad, eğer matematiğin üzerinde durduğum kadar şiir ve resim üzerinde de dursaydım, Harbiye de dört duvar arasında kapanıp kalmazdım. Mehtaplı geceler okuldan kaçıp buraya gelir ve şiir yazardım. Sabahleyin şafak söker sökmez de resim yapmaya başlardım."*⁴⁸

Dostu Ali Fuad'la birlikte Büyükkada da gezdikleri günlerden birinde ağzından çıkan bu sözlerle Mustafa Kemal'in resim yapma isteğini ve bunun yanında haklı olarak nasıl geri planda kaldığını görebiliyoruz. Ama O sanata olan aşkını bu alanda yaptığı yeniliklerle ve sanatçıyı desteklemesiyle sürdürmüş, sanattan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

*"Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir."*⁴⁹

⁴⁸ Gütekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.10

⁴⁹ *Mustafa Kemal Atatürk*

5.1. Cumhuriyet Dönemi

5.1.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Cumhuriyet tarihinde ilk kurulan sanatçı derneği olan bu grubun üyelerini 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören Fransa'da uzmanlıklarını tamamlayan ressam ve heykeltıraşlar oluşturmaktadır.

15 Nisan 1929'da kurulan bu grupta: Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Turgut Zaim gibi isimler yer almaktadır. Ortak özellikleri yok denecek kadar az olan bu sanatçıların Türk resim sanatına en büyük katkıları düzenli sergiler açmak olmuştur. Uyguladıkları teknikler ve üsluplar farklılık gösterirken çoğu zaman ters düşmekte olan bu sanatçılar Batıdan yeni dönemleri sebebiyle ilk sergilerinde Avrupa Görünümlerine yer vermişlerdir.

“Müstakiller’in amaçları, gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı.”⁵⁰

diyen Giray bu anlayış doğrultusunda birleşen Müstakillerin düzenledikleri sergilerinde Türk resim sanatına yeni bir sanat anlayışı ve çoğulcu bir sanat atılımı getirdikleri kanısındadır. Müstakiller Çallı kuşağından oldukça farklı bir tema izlemişler izlenimci kuşağın sıcak tensel figüratif resimleri yerini 30'lu yılların kübist- konstrüktivist anlayıştaki figür yorumlarına bırakmıştır. Yurt dışında buldukları dönemde Ekspresyonizm, Realizm, Konstrüktüvizm, Kübizm gibi birçok akımın etkisi altında kalmışlar yurda döndükten sonra bu üsluplar çerçevesinde çalışmalar yapmışlardır. Bunu Kaya Özsezgin'in şu sözleriyle daha iyi pekiştirebiliriz.

“Yeni ve eski çatışmasının, hiçbir alanda resimdeki kadar “apaçık” olmadığı göz önüne alınırsa, 1914 Kuşağı ile 1928 Kuşağı'nı karşı karşıya getiren ve kökten bir çatışmaya yol açan bu dönemin anlamı daha iyi anlaşılabilir. Her ne kadar 1914

⁵⁰Kıymet Giray, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.1320

Kuşağı ressamı da, sanatta “temsili”(representatif) değerlerle fazlaca yakınlık göstermiş sayılmasalar da, tabanında İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı resimleriyle, bu değerlere yakın durmaktaydılar.” Müstakiller” Batı’daki “yeni resim” düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak çalışmalarında konuyu geri plana itiyor biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin “deforme” edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu.”⁵¹

Anadolu’ya resim sergileri için giden sanatçılar köy yaşamından oldukça etkilenmişlerdir. Köy temasını ele alan Turgut Zaim, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik insan figürünün başarılı çözümlenmeleri yerine bu köy yaşamını tuvallerine taşımışlardır.

Beden karşısındaki tavırları Çallı kuşağı gibi onu keşfetmek, anatomik yapısına önem vermek, tüm özellikleriyle yansıtmak olmamış sadece yaşamın içinde insanlara ve onların buldukları olaylar içindeki konumuna göre figürlere yer vermek olmuştur. Çallı kuşağının renkçi tutumunun yanı sıra çizgiye, yapısal sağlamlığa önem vermişlerdir. Halı dokuyanlar, Balıkçılar, Yörükler gibi konular yapıtlarındaki çizgiyi belirlemiştir. Örneğin **Turgut Zaim’e** (d.1906 İstanbul- ö. 1974, Ankara) ait olan “**Halı Dokuyanlar**” ve “**Yörükler Köyü**” (Bkz. Resim 37-38) adlı tabloları bu konulara örnektir. Zaim’in kullandığı figürlerin yüzleri her zaman tek tiptir. Geniş yüzlü, çekik gözlü, klasik Türk tipinde insanlardır. Aslında bazı kaynaklarda genç yaşta ölen karısının yüzünü resmettiğinden de bahsedilmektedir. Ön arka plan ilişkisi pek vurgulanmamıştır. Onun resimlerinde daha çok naif bir hava görülmektedir. Tansuğ’un aşağıdaki metninde geçen Zaim hakkındaki yorumuna baktığımızda O’nu anlamak daha kolay olacaktır:

“Zaim, belgeci bir kesinlik, sıcak bir içtenlik ve duyarlılığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri, resminde büyük bir başarı ile uygulanmıştır. Turgut Zaim, Paris’te çok kısa süren deneyimi sırasında,

⁵¹ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi 20, İstanbul, s.29-30

bunun Türk sanatçısına fazla bir yarar sağlamayacağına inanmış ve bu kentten çarçabuk yurda dönmüştür. Eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik türü konulara da ilgi duyuyor ve sanatında Türk minyatür resminin, geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareketi tercih ediyordu... ”⁵²

Müstakiller’in temel ilkesi “*ressamın resim yapan değil, resim yoluyla topluma rapor veren kişi*” olduğu yönündeydi. Bu nedenle amaçları halka resim sanatını sevdirmek olmuştu. Bunun yanında resimlerinde geometrik düzen hakimdir. Aslında resmi sevdirmenin aksine Batı’yı kopya etmekle suçlanmışlar ve tepki görmüşlerdi. Doğa’yı olduğu gibi tuvale aktarmaya karşı çıkıyor onu geometrik düzenler içerisinde çözümleyerek resmetmeyi savunuyorlardı. Bu da halk tarafından onların resimlerinin anlaşılmasız olarak nitelendirilmesine sebep oluyordu.

Figürü ise hacimsel biçim kaygısı güderek ele alıyorlardı. Bu gruptan figür alanında özellikle **Zeki Kocamemi**’nin (1900- 1959) adından söz edebiliriz. Grup içinde çıplak konusuna en fazla önem vermiş olan ressamdır ve başarılı çözümlenmeleri bulunmaktadır. Dört yıl Hans Hoffmann’ın özellikle sanat okulunda çalışmış olan Kocamemi burada resim sanatının temelini çizim gücünde görmüş, nesnelerin önce geometrik bir kalıp içine alınmasını, sonra kapladıkları alanı saptamayı kabul etmiştir. Hoffmann’ın Kübizm çıkışlı biçim anlayışını kendine özgü biçimde yorumlamış ve bunu figürlerine taşımıştır. Resimlerinde planlara, boşluklara değer vermiş formları bu değerlere göre şekillendirmiştir.

Zeki Kocamemi’ye ait olan “**Çıplak**” (Bkz. Resim 39) isimli tabloda desene verdiği ağırlığı görebilmekteyiz. Figürü kübist bir yaklaşımla ele alan ve kromatik dairede yan yana gelen renkleri kullanmayı tercih eden Kocamemi bu sayede nüans renklerle bir armoni sağlamıştır. Yan yana gelen renkler birbirinin kuvvetini artırmış resimde desen havası etkin olmuştur. Figür üzerinde son derece az renk kullanmıştır ki bu sayede sağlam bir desen alt yapısı olduğu görülmektedir. Figürün bedeninde çizgiselliğe ve geometrik alt yapıya önem vermiş, figürün

⁵² Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986 s:174

ayrıntılarını ayıklayıp, ana öğelerini vurgulamış ve planlar halinde resmetmiştir. Türk sanatındaki çıplak anlayışın tipik örneklerindedir.

Müstakiller genelde Anadolu görünümüleri gibi konuları ele almışlar, resimlerinde biçim, hacim, mekan ve konstrüksiyona önem vermişler ama bunun aksine figüre çok fazla yer vermemişlerdir. Resimlerinde figür stilizasyonlarına rastlanmakla beraber, resimlerdeki köylü figürlerinde yüzler ifadesizdir. Çallı kuşağının figürde sınır tanımayan, araştırmacı kimliğinin tersine bir yol izlemişler ve figüre önem vermemiş onu diğer sanat objeleriyle aynı kefeye koymuşlardır. Çallı kuşağından sonra figürün gelişmesine katkıda bulunmak yerine, farklı temaları tercih etmişlerdir. 10 yıl kadar varlıklarını sürdürmüşler daha sonra da dağılmışlardır.

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi Türk resmini biçim analiziyle tanıştıran isimler olmuştur. Örneğin **Ali Avni Çelebi**'nin (1904- 1993) eserleri biçim üzerine kurulmuş geometrik bir düzenlemedir. Bu özellikleriyle biçim analizi yönünden oldukça iyi bir örnek teşkil etmektedir. İnsanın kentteki yaşamını, duygularını ruhsal doyumsuzluğunu çeşitli karşıtlıkları ele alarak figürlerle anlatma yoluna gitmiştir. Figürlerini geometrik bir kurgu içinde el almış figürün hareketlerini mekanla birleştirmiştir. "**Maskeli Balo**" (Bkz. Resim 42) adlı yapıtında figür ağırlıklı bir kompozisyon tercih etmiştir. Bu çalışma Türk resminde figür adına konstrüktivist anlayışı getiren en önemli yapıtlardan biridir. Bu resimde eğlenen, dans eden insanlar çeşitli giysiler ve maskeler içerisinde betimlenmiş, tahta bir pano önünde gösterilmişlerdir. Ön planda bulunan akademik anlayışla çalışılan çıplak kadın figürü sağlam bir desenle ele alınmıştır. Baloda eğlenmenin aksine bir hüzün hakimdir ki figürlerin hüzün dolu yüz ifadesi bu havayı desteklemektedir. Bu resim de insana ilişkin zıtlıkları bir arada bulmak olasıdır. Devinim içinde durağanlık, gerçekte düş arasında bir atmosfer, mutlu bir atmosferin aksine hüznü, düşünceli insanlar, çift ve tek figürler, çarpıcı ve solgun renkler, hüzün ve dans vb. Tüm bullardan yola çıkarak Çelebi'nin kübizmin yanında dışavurumcu bir etki yarattığını söyleyebiliriz. Figürlere ifadeci bir şekilde yaklaşan Çelebi izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır.

Hale Asaf'ın (1905- 1938) "**İsmail Hakkı Oygur portresi**"'ne (Bkz. Resim 40) baktığımızda ise günün modasına uygun giyinmiş, saçları iki yana

taranmış modern ve bakımlı erkeğin betimlendiği bu resim, modernleşme hareketleri içinde Osmanlı ve modern Türkiye arasında ortaya çıkan kıyafet farkındalığını vurgulamaktadır. Şematik anlatımla yapılmış bir portre olmasının yanında modelin başını sigara tuttuğu elinin tam tersi istikamete yönlendirmesi resmin başarısını göstermektedir. Matisse'in ilkelerini benimseyen Hale Asaf kontrast renkleri tercih etmiştir. Bu nedendir ki biçimleri, ayrıntıya girmeden renklerle vurgulamıştır. Erten metninde bu eseri şöyle tanımlamaktadır:

“Keskin hatların bulunduğu, arkadaki vazo hariç portreden başka hiçbir objenin bulunmadığı, papyonlu takım elbisesi içinde Oygur'un bir elini cebine atması, bir elinde de sigara tutması ve başını da sigara tuttuğu elinin tam tersi istikamete yönlendirmesi resmin başarısının yanında 1920'lerin saçları muntazam taranmış şık bir beyin sanatçısı tarafından büyük bir içsel beğeni ile yapıldığını alt metin olarak ortaya koyuyor. İsmail Hakkı Oygur'un yanaklarındaki hafif pembelik, göz ve dudaklarına bakıldığında var ile yok arasındaki gülümsemesi, Hale Asaf'ın o günlerde büyük bir mutlulukla bağlı olduğu eşinden kendine akseden noktalar olarak bize yansıyor”⁵³

Yine Hale Asaf'ın otoportre figür çalışmaları da oldukça fazladır. Bu portrelere baktığımızda O'nun Müstakiller içinde en sade yapısallığa sahip olduğunu anlayabilmekteyiz. Aslında Hale Asaf, otoportrelerin de Osmanlıdan Cumhuriyete geçişte, değişen Türk kadını anlatan eserler vermiştir. Bu yapıtlar Cumhuriyet kadınının istediği her şeyi yapabilecek güce sahip olduğunu simgelerken, eğitim almış, modern ve ressam kimliğiyle dimdik ayakta duran kadının varlığını göstermektedir. Kadın figürü artık Oryantalistlerin resmettiği gibi minderler içerisinde uzanmış, uysal ve yumuşak başlı değil kendi ayakları üzerinde durabilen, modern ve aynı zamanda bir eylem içerisinde erkeğin yaptıklarını yapabilecek güçtedir. Onun eserleri Cumhuriyet'e geçişte kadını anlatan bir belge niteliği taşımaktadır. Asaf'ın **“Otoportre”**sine (Bkz. Resim 41) baktığımızda Müstakillerin konstrüktivist üslubunu görmekteyiz fakat diğer sanatçılara oranla

⁵³ Oğuz Erten, “Hale Asaf'ın İsmail Hakkı Oygur Portresi”, *Lebriz Sanal Dergi*, Yayın tarihi : 16 Eylül 2008, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx>, (23.05. 2009)

figür daha sade ele alınmış ve olabildiğince büyük parçalara bölünmüştür. Şematik ve ayrıntıdan uzak bir anlayışla betimlenmiş, yalın- lirik bir biçimde istediğini net olarak anlatmıştır. Geometrik ve köşeli şekillerle ele aldığı otoportresinde başında beresi, ceketi, makyajı ve incileriyle modern, Avrupai bir kadın imajı yaratmış, buna rağmen yüzde asık suratlı bir ifade ile de kadını olduğundan sert göstermek istemiştir.

Şeref Akdik (1899- 1972) ise yapıtlarında izlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik anlayışın kural ve deneyimlerini birleştirmiş bu nedenle yağlıboya figür ve portrelerinde klasik anlatıma bağlı kalırken, suluboya, karakalem manzara ve desenlerinde klasik anlayışından ödün vermeden izlenimci anlayışta çalışmalar yapmıştır. Desen ve portrelerinde yöre insanının iç yaşantısını yansıtmaya çalışmış ve bu ayrıcalıklarıyla da Müstakillerden farklı bir tutum izlemiştir. Memleket ve özellikle Cumhuriyet dönemi gelişmeleri ile birlikte Mustafa Kemal'in inkılaplarını içeren konuları tuvaline yansıtan Akdik "**Harf İnkılabı/ Millet Mektebi**" (Bkz. Resim 43) adlı eserinde yetişkinlerin eğitimi amacıyla kurulan Millet Mektebine ve kara tahta önünde Türk harflerini yazmaya çalışan köylü kadın figürlerine yer vermiştir. Kasım 1928'de gerçekleştirilen harf devriminden sonra yeni harflerle okuma-yazma öğretmek amacıyla Millet Mektepleri kurulmuş, ilk ve en büyük okuma-yazma seferberliği böylece Akdik'in eserlerine de konu olmuştur. Bu nedenle Akdik'in eserlerinde göze ilk çarpan sosyal ve inkılapçı oluşu ve tarihi oluşum sürecinde yaşananları anlatmasıdır. Elibal'ın metninde özel sergisinde sergilediği Harf inkılabı adlı eseri için Akdik'in şu sözleri yer almaktadır:

*"Harf inkılabından sonraydı ve karımla birlikte Gazi Terbiye Enstitüsünde kalıyorduk. Enstitü hizmetlerine karım (Prof. Sara Akdik) okuma yazma dersi veriyormuş. Bir akşam vakti, bu çalışmalardan birisini kapı aralığından görmüştüm. 1930'ların bu günlerinde "Harf İnkılabı" böylece yapıldı."*⁵⁴

Bu metinden tabloda ki öğretmen figürünün Akdik'in eşine ait olduğunu saptayabilmekteyiz. Resmin bir diğer öyküsü de yine aynı metinde şu şekilde geçmektedir:

⁵⁴ Gütekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.119

*“1933 sergisinde Atatürk bu resmin önünde uzun bir süre kalmışlar... Mebus Ziya Gevher ve Naşit Hakkı Uluğ’dan bunu öğrenmiştim... Atatürk: Resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı?, demişler.”*⁵⁵

Ankara’da açılan bu İnkılap Resim Sergisi’nde son on yıl içinde üretilen yapıtlar yer almaktadır. Bu eser Atatürk’ün almayı öngördüğü tablolar arasında yer alan parçalardan sadece bir tanesidir ve bu yaklaşımı Ata’nın, sanatçıların eserlerini satın alarak onlara maddi destekte bulunma eğilimini göstermektedir.

Özellikle insan figürünün kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda, ressamlar son derece başarılı olmuşlardır ki bu eser de başlıca örneklerindedir. Bunun dışında Anadolu insanını tuvaline taşıyan ve bize günlük yaşamdan bir kesit sunan Akdik, kırsal kesim insanını olanca sıcaklığı ve doğallığıyla otantik ve yöresel motifler kullanarak aktarmıştır.

5.1.2. D Grubu

1933 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin üyelerinin etkinlikleri sürerken bu gruptan ayrılan Nurullah Berk, Abidin Dino ile birlikte Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu Türk resim tarihi içinde kurulan dördüncü birlik olmalarından dolayı **D Grubu** adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği oluşturmuşlardır. Müstakiller gibi, bu grubun sanatçıları da, Cumhuriyet’in ilk kuşak sanatçıları arasında yer almaktadırlar. Çağdaş eğilimleri Türkiye’ye getiren Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliği üyelerinin ardından daha cesur ataklara imza atan D grubu modern sanatı sergiler yoluyla göstermek amacıyla kurulmuştur. Avrupa’da geçerli olan modern resmi Türkiye’ye getirmeyi hedefleyen; Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer gibi ressamların kuruculuğunu üstelendikleri D Grubu sanatçıları Müstakillere göre daha dinamik, dayanışmalı ve seçkin bir grup olarak Cumhuriyetin 10.yılında harekete geçmiştir. Natüralizm, empresyonizm ve akademizmi dışlayarak

⁵⁵ Gütekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.119-121

oluşturdukları sanat anlayışlarıyla çok farklı bir grup kuran, D grubu üyeleri, Türk sanatına modern bir soluk getirmek için çalışmışlardır.

“*Bu millet sanattan anlamıyor ne yapsak da anlar kılsak*” diyen grup üyeleri bu düşünceden yola çıkarak sanatın ne olduğunu haykırarak, yayılmasını sağlamak için bu grubu kurma kararı almışlardır. Bugüne kadar kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar birliğinden sonra dördüncü grup olması nedeniyle de alfabenin dördüncü harfi olan “D” adını aldılar. D gurubu Türk resminin çağdaş akımlarla bir etkileşim içinde olması gerektiğini düşünmüş buna göre kompozisyonlarını kübist, konstruktivist anlayıştan yola çıkarak oluşturmayı amaçlamış ve izlenimcilerin sanat ve teknik anlayışına şiddetle karşı çıkmışlar, onları geri kalmakla suçlamışlardır. Osmanlı geleneklerinden yararlanmayı reddetmiş yeni bir Türkiye’de, sanatın da yeni olması gerektiğini savunarak batıdaki akımları deneme yoluna gitmişlerdir.

“*özellikle D gurubu, Çallı kuşağını çağdaş olmamakla suçlarken şu görüşlerden hareket etmekteydi. Çallı kuşağının Avrupa’da eğitim gördüğü dönemlerde yani I.dünya savaşı öncesinde Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm vb. gibi modern sanat akımları olanca hızlarıyla gelişmekteydi. Oysa Çallı kuşağı bütün bunları görmezlikten gelerek, Türkiye’ye getire getire ancak, iyice eskimiş bir izlenimciliği (Nurullah Berk’in deyimiyle Alfred Besnard izlenimciliğini) getirebilmişlerdi. Bu yüzden Çallı ve arkadaşları yeteri kadar modern/çağdaş sayılmıyor, çağdaş Türk resmi ise Müstakiller ve D gurubu ile başlatılıyordu*”⁵⁶

Cumhuriyet dönemi resim tarihinde ayrıcalıklı bir konumu olduğu öne sürülen D Grubu ressamlarından **Zeki Faik İzer**’in (1905- 1988) 1933’te, Cumhuriyet’in onuncu yılında yaptığı büyük ebattaki tablosu “**İnkılap Yolunda**” (Bkz. Resim 44) da özgürlüğün simgesi bir kadın figürüdür. Buradan anlayabileceğimiz D grubu sanatçılarının ele aldıkları konularda figürler insan değil bir şekil bir simgedir. Tuval üzerine yağlıboya bu tablo İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndadır. İnkılap Yolunda, Cumhuriyet ve Milliyetçilik

⁵⁶ Kemal İskender, “Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü”, *Türkiye’ de Sanat*, S. 12, (Ocak/Subat 1994), s.34

unsurlarını görselleştiren bir tablodur. Zeki Faik İzer'in bu eserine baktığımızda, ilk görülen, resmin 'formel ve tematik unsurlarının' doğrudan doğruya Delacroix'nın 'Devrime Öncülük Eden Özgürlük' adlı tablosundan alıntılandığıdır. Bu Zeki Faik İzer'in aşırı Batı hayranlığı'nın sonucu olarak açıklanmış bir durumdur. Kendi kişiliğini yansıtan eserleriyle soyut resme yönelişin öncülerinden ve Türkiye'nin en renkçi ressamlarından biri olan Zeki Faik İzer gözüne ilişen, dikkatini çeken her tür varlığın özüne inmiştir. Bu özü irdelemiş ve ayrıntılardaki kayda değer farklılıkları yapıtlarında ifade etmiştir. En canlı biçim ve renkleri eşyanın doğasına katan sanatçının eserleri, düşünsel yaşantısının genel çizgilerini ele verir niteliktedir. Cesur fırça darbeleri ve renk anlayışıyla resimleri kendiliğinden ritim kazanmış ve eşya doğasından çıkarak izleyiciyi bir rüya alemine sürüklemiştir. Cumhuriyet döneminin değişimlerini içeren bu resim Mustafa Kemal'in inkılaplarını simgeleştiren figüratif bir resimdir. 1930'lardan sonra çıplak konulu resimlerde figürde deformasyon ve figürlü kompozisyonlar yaparken 1950'lerin ortalarına doğru soyut düzenlemelere yönelen İzer daha çok Lirik- Soyut yapıtlarıyla adını duyurmuştur.

Daha sonra Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi, Fahrünnisa Zeid bu guruba katılmış ve D gurubu üyeleri giderek yerel bir havaya bürünmüş, resimlerinde Anadolu kültüründen yararlanmaya başlamışlardır. D gurubu üyeleri konularını sadece biçimsel ve teknik olarak ele almışlardır. Yüzeysel yaklaşımları insan figürlerinde içi boş, sadece geometrize edilmiş bedenler ortaya çıkarmışlardır. Hiçbir anatomik ölçüye bağlı kalmadan düz şematik anlatım yoluna gitmişlerdir. Müstakiller gibi temel olarak kübizm ve konstrüktivizm kökenli olan bu grup, eserlerinde figür ya da silueti en alt düzeye indirgemişler, insan bedenini sadece sıradan bir nesne gibi görmüşlerdir. Figür soyutlanmış ve anlamsızlaştırılmıştır. Bu nedenle Çallı'daki figür anlayışından çok farklıdır.

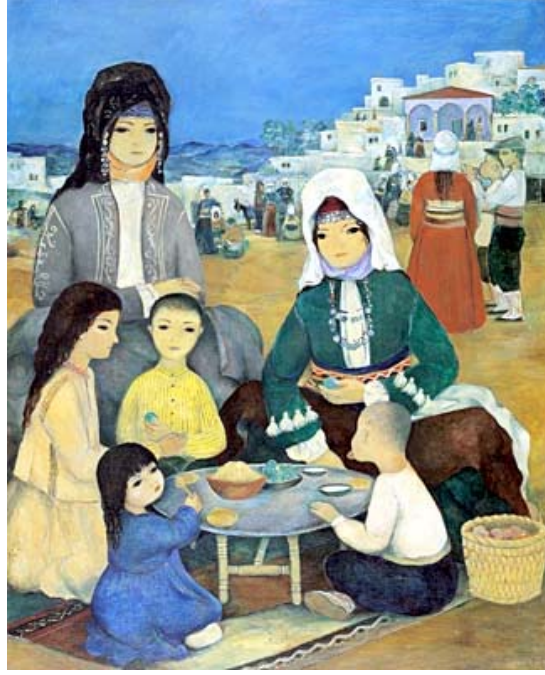
Bu gurupta çıplak insan bedeni örneğine geometrik figüratif yapımcılığın (konstrüktivizm) ilk temsilcilerinden **Nurullah Berk**'in (1906- 1982) Çıplak'ını verebiliriz. Çevresindeki geometrik şekiller arasında kaybolan ifadesiz bir çıplak geometrik lekelerle bölünmüştür. İnsan figürünün gelişimine hiçbir şekilde hizmet

etmemektedir. Figüratif anlatımıyla kendi çizgisini oluşturan Nurullah Berk doğunun arabeskiyle, batının soyut anlayışını birleştirmiş ve bunları kübist eğilimlerle anlatım yoluna gitmiştir. Nurullah Berk'in “**Ütücü kadın**” (Bkz. Resim 45) resminde biçimler öncekiler gibi çok parçalı değildir. Kontur kullanılmadan yapılmış olan bu resimde insan figürü resmin soluna yerleştirilmiştir. Geleneksel motiflere bu resimde daha çok yer verilmiş, insan gündelik hayatındaki yaşamıyla konu alınmıştır. Fakat batıda ki anlamda bir kübizm yoktur. Doğu-batı sentezi sağlayan yerel motiflere yer verilmiştir. Sanatçının eserleri üç boyutlu özelliklerini kaybetmiş giderek iki boyutlu hale gelmiş geometrik-figüratif bir anlayış ve geleneksel tasvir sanatlarımızdan yola çıkarak özgün bir temel üzerinde şekillenmiştir. Şematize edilmiş vücutlar nesnel dünyadan aldığı dekoratif öğelerle bezenmiş, renkçi bir grafik düzen içinde izleyiciye sunulmuş böylece figür Doğu ve Batı'nın sentezini yaparak ortaya çıkartılmıştır.

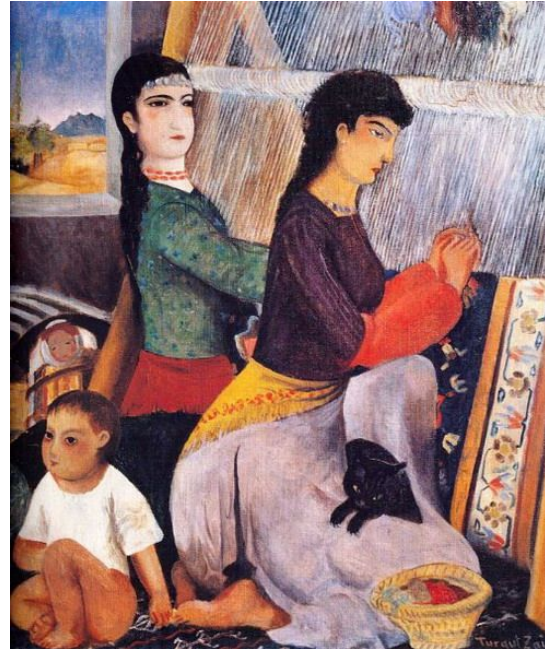
Gurubun en yaşlısı olan **Cemal Tollu** (1899- 1968) ise Eti ve çivi yazısından etkilenmiş, Hitit heykel sanatının kurt figürlerini eserlerine yansıtmıştır. “**Anne ve Çocuk**” (Bkz. Resim 46) adlı yapıtında çocuğunu emziren bir anneyi konu almaktadır. Fernand Leger ve Andre Lhote'un atölyelerinde eğitim gördüğü için kübist tarzda ele almıştır. Figürler parçalanmış, konturlarla çevrelenmiş ve ayrıntısızdır. Figürlerin beden yapısı bozulmamıştır. Vücudun planları somut bir şekilde ayrılmıştır. Bu nedenle Nurullah Berk'e göre figürlerindeki yapısal sağlamlık hemen yüzümüze çarpar.

Cemal Tollu ve Nurullah Berk'ten örnek verdiğimiz D grubu Türk resim sanatında en etkin ve başarılı grup hareketi olmasına rağmen gurubun figürle olan ilişkisi bu örneklerden anlaşıldığı gibi oldukça yetersizdir. İnsan figürünün gelişimine hiçbir şekilde katkı sağlamamakta, figürü sadece şematikleştirmektedir. Fransa'da Fernand Leger'in sentetik kübizmini ve Andre Lhote'un yapısal kübizmini birleştiren öğretilerle ülkeye dönmüşler, resimlerini geometrik çizgi ve biçimlerle şekillendirmişlerdir. Yüzeysel bir yaklaşımla körü körüne savundukları bu akımın amaçlarını benimsemişler bunun sonucunda da içi boş figürlerle Türk figürüne hiçbir katkı sağlayamamışlardır. Genel anlamıyla figür resminin duraklama dönemi olmuşlardır. Resimlerinde temel olarak kübizm ve konstrüktivizm kökenli arayışlar

içinde olan D gurubu ressamaları, resimlerinde figürlerin biçimini soyutlamış ve figürleri nesne düzeyine indirgeyip boyalı bir yüzey haline çevirmişlerdir. Bu durumda figür konusunu en alt düzeye indirgemişler ve figürü birer nesne olarak görmüşlerdir ki bu sebeple onu anlamsızlaştırmışlardır.



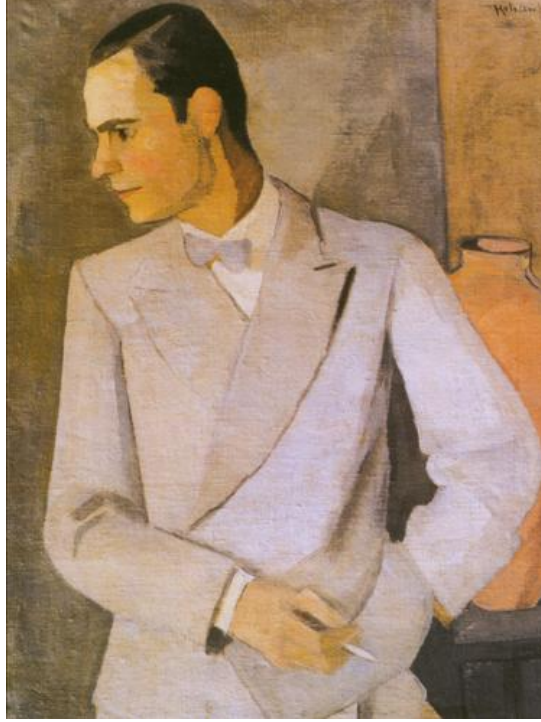
Resim 37: Turgut Zaim, "Yörükler Köyü", 117,5cm x 99,5cm., Tuv. üz/yglb,
Ankara Resim Heykel Müzesi



Resim 38: Turgut Zaim, "Halı Dokuyanlar", 74.5x 87.5 cm., Tuv. üz/yglb,
Ankara Resim Heykel Müzesi



Resim 39: Zeki Kocamemi, “Çıplak”, Tuv. üz/yglb, 90x70cm, Özel koleksiyon



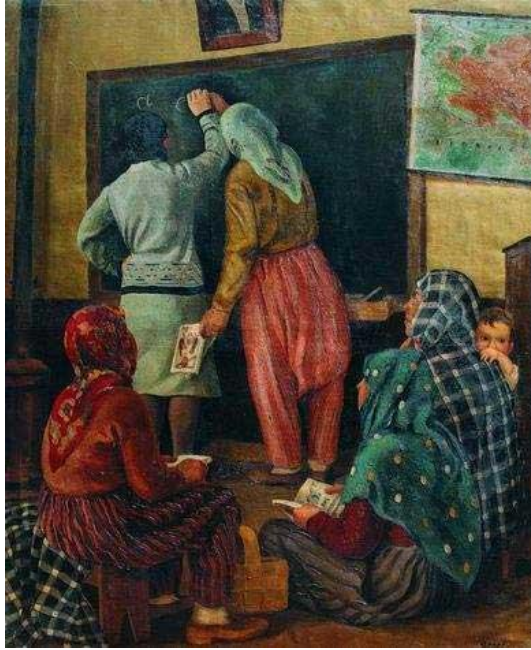
Resim 40: Hale Asaf, “İsmail Hakkı Oygur Portresi”, 92x72cm, Tuv. üz/yglb
MSÜ İRHM



Resim 41: Hale Asaf , “Otoportre”, 1928 Paris, 64x58 cm, Tuv. üz/yglb,
Özel Koleksiyon



Resim 42: Ali Avni Çelebi, "*Maskeli Balo*", 1928, 138 x 186 cm, Tuv. üz/yglb, MSÜ İRHM



Resim 43: Şeref Akdik, "*Harf İnkılabı/ Millet Mektebi*", 1930, 1.38 x 1.40 cm, Tuv. üz/yglb MSÜ İRHM



Resim 44: Zeki Faik İzer, "*İnkılap Yolunda*", 1933, 1.76 x 2.37 cm, Tuv. üz/yglb MSÜ İRHM



Resim 45: Nurullah Berk, “Ütücü Kadın”, 1950, 50 x 92cm, Tuv. üz/yglb



Resim 46: Cemal Tollu, “Anne ve Çocuk”, 116 x 89 cm, Tuv. üz/yglb

5.2. 1940'lı Yıllar ve Yeniler Grubu

Türk resminde toplumcu gerçekçi anlayışla anılan ressamıar Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Fethi Karakaş, Agop Arad, Haşmet Akal, Nejat Devrim, gibi bazı sanatçılar Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonunda 10 Mayıs 1941 tarihinde saat 16,00'da ilk sergileri olan Liman Sergisi ile birlikte **Yeniler Grubu**'nu kurmuşlardır. Bu grup D gurubunun aşırı batı yanlısı tavrına karşı kurulmuştur. Kendilerinden önceki grupların tersine bir yaklaşımla resimde figürü simge olmaktan çıkarmak yeniden insanlaştırmayı amaç edinmişlerdir. Tenselliğiyle dertleri ve sevinçleriyle toplum içinde yaşayan insanı resimlerine taşımışlardır. D gurubunun 1937'lerden başlayarak akademide görev yapan, hem sergi açan hem öğrenci yetiştiren D gurubu egemenliğine ilk tepkiyi **Nuri İyem** göstermiş ve yeniler gurubunun öncüsü olmuştur. Toplumsal gerçekçi olan bu gurup, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini, hüznlerini irdelemeyi amaçlamıştır. II. dünya savaşı sürerken Türkiye bu savaşa katılmamış olmasına rağmen savaşın getirdiği olumsuzluklar, bu güç koşullar sanatçılarımıza da yansımıştır. Gönderildikleri yurt gezileriyle kendi ülkelerini daha yakından inceleyebilme fırsatı bulmuşlardır. Cumhuriyetin Halkçılık ilkesi doğrultusunda sanatın geniş kitlelere yaygınlaştırılması amaçlanmış ve Türkiye'nin altmış üç iline ressamıar gönderilerek, ülke gerçeklerini, genel ve kültürel özellikleri yansıtan bir dizi koleksiyon elde edilmiştir. Anadolu'ya resim sergileri için giden sanatçılar köy yaşamından oldukça etkilenmişler ve bu dönemde genellikle bu tarz resimlere eğilmişlerdir. Köy yaşantısını, toplumsal gerçekleri ile konu alan bu grup, çevrelerinde gördüğü ve fark edilemeyen toplum gerçeklerini tuvallerine aktarma yoluna gitmişlerdir. Toplumun hemen her kesimini, köyünü farklı temalarla işlemiş olan bu sanatçıların ortak hedefi halkın sesi olmaktır. Kahveler, tavlâ oynayanlar, portreler, nüel, kent ve köy yaşamı gibi konular bu dönemin eserlerini oluşturmaktadır.

Bu nedenlerle 1940'lardan sonra resmimizde açık olarak özgürleşme ve yöreselleşme hareketleri görülmektedir. 1938–1943 yılları arasında CHP'nin düzenlediği **yurt gezileri** sırasında Anadolu gerçeğiyle yakından tanışmışlar,

modernleşmenin gittikleri yerlerde henüz gerçekleşmediğini gözler önüne sermişlerdir. Yurt gezileri bağlamında gerçekleşen bu dönemde sanatçılar daha çok önceden Anadolu'ya uğramaları gerektiği konusu üzerinde durmuşlardır. Anadolu'da sergiler açmanın da şart olduğu kanısında olan sanatçılar, kentliyi köylüye tanıtmaya ve şehirli ile köylü arasındaki kültür farkının biran evvel kalkması çabasında olmuşlardır. CHP tarafından 1938 yılında düzenlenen yurt gezileri yalnız manzaralar değil değişik konuların ele alındığı figür açısından önem teşkil eden bir dönem olmuştur.

Türk figür resminin gelişim serüveni için köy ve Anadolu yaşamı başlamış özgün temalarla bu yaşamdan kesitler sunulmuştur. Çarpıcı biçimlerle figürde ifade olanağı bulan Yeniler, II. Dünya savaşının getirdiği toplumsal sorunlara dikkat çekmiş, D grubunun aşırı biçimciliğini reddedip, figür resminin gelişmesine yardım etmişlerdir. 1914 kuşağının Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin durumunu kahramanlıklarını işleyen sahneler yer vermişler ve halkın yaşamını adeta bir günlük gibi anlatma yoluna gitmişlerdir. Kurtuluş savaşını ele alan ressamlarımızı aynı duygular sarmış, toplumun dramını, acıyı hissettirirken yaşanan vahşeti gözler önüne sermişlerdir. Özellikle insan figürünün kullanıldığı kompozisyonlarda konu figürlerle başarılı şekilde anlatılmıştır. Figüratif anlatım ön planda olduğu konularda savaş izleyiciye gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Toplumsal gerçekçi anlayışla yapılan Yeniler grubunun resimlerinde de aynı duygular hakim olmuştur. Toplumun sorunlarıyla birebir ilgilenilmiş, olumsuzluklar, acılar resmedilerek figüratif konular işlenmiştir. Anadolu kaynaklı figürlerle onların yaşam biçimini bize anlatmaya çalışmışlardır.

Yeniler grubu kurucularından olan **Nuri İyem** (1915- 2005) Anadolu halkının yaşadığı gerçekleri figürlerle anlatmayı tercih etmiştir. Onun figürlerinde anatomik açıdan bir kaygı taşımadığı hissedilir. İzleyici üzerinde samimi bir hava yaratır. İri gözlü köy kadınlarıyla Anadolu'yu adeta simgelemiştir.

“İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır.”⁵⁷

diyen Dal Osman Hamdi'den sonra anıtsal figür betimlemeleriyle Nuri İyem'e dikkat çekmiştir. Tek ya da üçlü gruplar halinde kadın portrelerinde yer alan Anadolu'dan insan yüzleriyle Nuri İyem, özellikle kadın yaşamını, dramını izleyici ile paylaşmıştır. Özellikle 1960'tan sonra aynı tema etrafında çalışmalar yapmıştır. “**Anadolu'dan İnsan Yüzleri**” (Bkz. Resim 48- 49) olarak adlandırdığı bu çalışmalarında Anadolu İnsanını model almış ve yüzlerdeki ifadeye önem vermiştir. Her birinde farklı anlamlar, mimikler, bakışlar belirirken Anadolu insanı çektiği sıkıntıları, acıları, zahmetleri bu yüzlerden okumayı mümkün kılmıştır. Kimlikleri belli olmayan bu yüzler adeta Anadolu'nun simgesi olmuştur. Eserlerinde yer alan yüzlerin kimlere ait olduğu belli olmamakla beraber çoğu iri, siyah ve çekik gözlere sahiptir. Resim yüzeyinin çoğunu kaplayacak şekilde resmedilmişlerdir. Yüz ifadeleri aracılığıyla toplumsal mesajlar verme yoluna gitmiştir. İyem kendine özgü oluşturduğu biçimi, portreleri, figürleriyle toplumla hep bağlantı kurmuş ve bu durum onun toplum gerçeklerini doğrudan yansıtan bir sanatçı olarak anılmasına zemin hazırlamıştır.

1933'ten beri D grubu üyeleri arasında bulunan ve daha sonra buradan ayrılarak Yeniler grubunun içine katılan ve toplumsal sorunları yansıtan eleştirel resimleriyle tanınan **Abidin Dino** (1913- 1993) ise eserlerinde manzara ve doğa resimleriyle uğraşmasına rağmen figüre daha çok önem vermiştir. Onun asıl uğraşı figürler ve ellerdir. Ellere karşı büyük bir tutkusunun olması, çok güzel ellere sahip olmasından kaynaklanabilir. İnsan bedeninin en önemli parçalarından biri olan ellerin anatomisi oldukça estetikdir. Bu nedenle birçok ressam ve heykeltıraş elleri konu almış ve çalışmışlardır. “*O kadar çok eller çizdim ki, sonunda o ellerin heykelini yaptılar*” diyen, Dino hakkında Doğan Hızlan bir köşe yazısında şunları söylemektedir:

“*Acaba Eller'i yazmak ve çizmek için, insanın Abidin Dino kadar güzel ellere sahip olması mı gerekir? Şart mı? Bilmem, insan yazarken, çizerken bir model*

⁵⁷ E. Dal “Nuri İyem”, *Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997, s.899

*aradığında zaman zaman kendi ellerine bakabilir. **Abidin Dino'nun** elleri sadece güzel değildi, iyi bir aktör kadar başarıyla kullanırdı ellerini.”⁵⁸*

İnsanı çizmek, insanı yazmak, insanı okumak, insanı seyretmek... İşte tüm bunlar sanatla mümkün. Abidin Dino insanı çizerken, Yaşar Kemal insanı yazmış eserlerinde. İzleyici ise onların sanatını anladığı andan itibaren insanı okumuş, insanı seyretmiş, insanı keşfetmiş oluyor zaten... Eğer tüm insanlık, sanatçılar gibi insana bakmayı, onu keşfetmeyi, anlayabilmeyi başarabilseydi insanlığa ve kendine karşı bu kadar sevgisiz kalabilir miydi? Bu noktada Abidin Dino ve Yaşar Kemal'in bizi insan bedeninde, yüzünde, ruhunda keşfe çıkartan sözlerinden bir bölümüne yer vermenin uygun olacağı kanısındayım:

*"**Abidin Dino:** Ne çok insan yüzü gördük bir ömür boyu, bre Yaşar! Ne çok, çeşit çeşit insan gördük.*

***Yaşar Kemal:** Çukurova'dan başlayarak, ne çok insan! Çukurova her zaman bir Babil Kulesi'ydi. Oraya Toroslar'dan, Orta Anadolu'dan, Mezopotamya'dan, Doğu Anadolu'dan ne çok insan geliyordu.. Kale Kapısı'nı, Yeni İstasyon'un önündeki alanı, tarlaları, Akdeniz Kıyılarını anımsıyor musunuz? Uzatmaya gerek yok...*

***Abidin Dino:** Kimisi silindi kafamdan ya da silinir gibi oldu, kimisi kaldı bütün ayrıntılarıyla.*

***Yaşar Kemal:** Silindi sanıyoruz ya... Hiç anımsayamayacağımızı sandığımız bir yüz, bir devinim, bir sözcük, bir türkü birdenbire karşımıza çıkıveriyor. İnsan belleğinin dünyayı algılaması korkunç bir macera. Biriktirme önemli. Hele insan yüzleri...”⁵⁹*

Yine aynı eserde Dino'nun sanat tarihinde insan figürüne örnek teşkil eden önemli eserler için şu yorumu bulunmaktadır:

“Yazarlar için bir yüzün yandan ya da cepheden görülmesi bir sorun değil ama Hititlerde, Eski Mısırlılarda, Greklerde, sanatçıların çoğu neden insanoğluna, hele

⁵⁸ Hızlan, Doğan, “Tuvalin arkasındaki yazılar”, Hürriyet, Mayıs 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=319211&yazarid=4>, (23. 05.2009)

⁵⁹ Dino, Abidin – Kemal, Yaşar, “Yüzler”, Sel Yayıncılık, İstanbul 2005.

krallara, yandan bakmayı bunca seviyorlardı? Başka bir örnek: Ressam Bellini'nin ya da Sinan Bey'in çizdiği Fatih portreleri yandan daha haşmetliydi. Fatih'te keskin kılıç gibi bir burun! Sinan Bey ifadeyi biraz daha yumuşatmak, hem de modelin şair yönünü belirlemek için olmalı, eline bir gül tutuşturuyor, koklatıyordu. Bence o gül İstanbul şehridir. Burun da halis Osmanlı!”⁶⁰

1942 yurt gezisine katılan **Bedri Rahmi Eyüboğlu** (1913- 1975) Anadolu kaynaklı figür örnekleriyle batı etkisinden kaçınmış, geleneksel halk sanatlarından seçtiği yerli motifleri başarılı bir şekilde tuvaline aktarmış, figürü çevresinden farklı biçimlendirerek ön plana çıkarmıştır. Yurt gezileri kapsamında önce Edirne'ye, ardından askerden döndükten sonra Çorum'a giden Eyüboğlu izlenimleri sonucunda han kahveleri, halay çekenler, pazardan köye dönenler, pazar yerleri gibi konuları işlemiştir. Eyüboğlu'nun figürleri düzdür figürün çevresi desenle işlenmiş iç ve dış farklı boyanmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden olan bir grup Mayıs 1947'de **Onlar Grubu**'nu kurmuş, hocalarından gördükleri Anadolu halkını ve yaşamını konu alan sanata devam etmişlerdir. Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Livy Stengali, Hulusi Sarptürk, Turan Erol, Fahrünnisa Sönmez, Orhan Peker, Fikret Otyam tarafından kurulan grubun amacı Anadolu'nun geleneksel öğelerini çağdaş batı sanatıyla birleştirmektir. Türk resminin kendi kültürümüze ait olan halılarla, minyatürlerle, işlemelerle beslenmesi gerektiğini savunmuşlar bu doğrultuda eserler vermişlerdir.

Çıplak, hepimizin bildiği gibi, resim sanatında etüd aracı olan konulardan biridir. Bedri Rahmi'nin de “Oturan Çıplak, Atakta Duran Çıplak” gibi çeşitlemeleri bulunur. Ancak Bedri Rahmi'nin Çıplak'ı bir etüd aracı olmaktan çoktan çıkıp kompozisyonunun bir ögesi olmuş durumdadır. Onun Matisse araştırmaları yaptığı dönemlere ait olması kuvvetle muhtemel olan “**Çıplak**”ta, Bedri Rahmi'nin çizgi-leke-benek anlayışıyla bezeli bir duvarın önünde motiflerin konuştuğu bir paravan önünde ve yine motiflerin konuştuğu bir koltuk üzerinde oturan bir çıplak kadın figürü görürüz. (Bkz. Resim 49) Paris'te Andre Lhote akademisinde çalışmış fakat

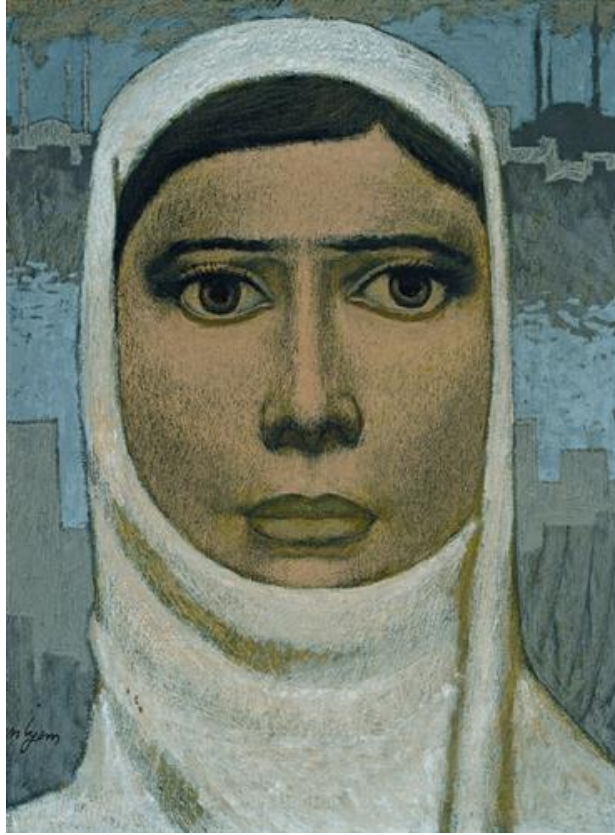
⁶⁰ Dino, Abidin – Kemal, Yaşar, *Yüzler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2005.

ilk dönemler daha çok Raoul Dufy'nin etkisinde kaldığı anlaşılan resimler yapmış, ileriki dönemlerde de kendine özgü bir üsluba kavuşmuştur. Eyüboğlu'nun figürlerinde başlangıçta figürün bütünsel yapısında fazla değişiklik olmamakla beraber, boyun ve yüzde değişimler olduğu, fakat daha sonraları figürün bütününde deformasyonlara gidildiği görülmektedir. Folklor sanatının zengin motiflerini keşfeden Bedri Rahmi, Türk halı, kilim, çini, yazma hat sanatını kendine kaynak olarak almış, bunların çizgi, biçim ve renklerini kullanarak batı ve yerel estetiğin bir sentezini oluşturmuştur. “**Çorum’lu Gelin**” (Bkz. Resim 50) gibi duralit ya da karton üzerine yağlıboya resimleriyle Anadolu’daki el işlemeciliğine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumlamıştır. Dekoratör olmasından dolayı bazı resimlerinde bu kendini hissettirmektedir. Anadolu insanına ve kültürüne yönelişiyle nakışlardan, yazmalardan seçtiği motifleri tuvaline taşıyan Eyüboğlu stilize ettiği bu motifleri birer plastik öge gibi kullanmış ve kendine özgü bir tarz yaratmıştır.

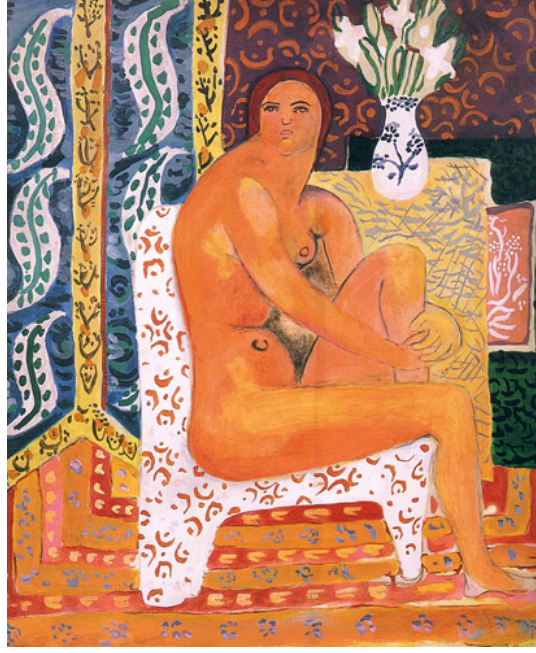
Sonuç olarak **27 Temmuz 1938 tarihli CHP toplantısında** “*Yurt içinde sanat teşvik seyahati tertiplenmesi kararı*” ile belirli dönemlerde yapılan yurt gezilerine katılan sanatçılar ülke gerçeklerini görmüş memleket mevzuları çalışma olanağı bulmuşlardır. Bu sebeple figür resmi atölye ortamından çıkmış doğayla iç içe yaşayan insanları yansıtan figürlere dönüşmüştür. Artık insan bedeni model olmaktan çıkmış yaşamın kendisi olmuştur. Bu dönem sanatçıları 1914 kuşağından sonra figür sanatını en çok besleyen sanatçılardır. D grubunun aksine figüre yoğunlaşmışlardır. Toplumcu gerçekçi bu grup geleneksel temaları da kullanarak figür düzeni oluşturmuşlar bu düzenin yanı sıra figüratif aşamalar sonunda ulaştıkları yeni figür temalarıyla sanatı bütünleştirmeyi başarmışlardır.



Resim 47: Nuri İyem, “Portre”, 1983, 38x46cm, Tuv. üz./Yğlb.,Özel koleksiyon



Resim 48: Nuri İyem, “Portre”, 1980, Tuv. üz./Yğlb.,Özel koleksiyon



Resim 49: Bedri Rahmi Eyyüboğlu, “*Oturan ıplak*”, 1933, 80 x 60 cm, Tuv. üz/yđlb,
Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 50: Bedri Rahmi Eyyüboğlu, “*Çorum'lu Gelin*”, Duralit üz./Yđlb.

5.3. 1950 ve 1970 Sonrası Figür

1945 yılında sona eren II. dünya savaşıyla sürüp giden kaos sona ermiş savaşa girmemesine rağmen büyük sıkıntılar çeken Türk insanı bir nebze olsun rahatlamıştır. 1950 sonrası ekonomik, sosyal alanlarda yaşanan yenilikler sanat hayatını da yakından etkilemiş bu nedenle 1950 yılı Türk kültüründe siyasi bakımdan olduğu gibi sanat açısından da farklı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Çok partili döneme girilen bu yıllarda siyasal bir araç olarak kültür konusu da kullanılmış her alanda olumlu olumsuz değişiklikler yapılmış bu değişiklikler sonucunda tabii ki resim sanatı da payını almıştır. Osman Hamdi Bey’le başlayan sanat atılımları 50’li yıllarda başka boyutlara taşınmaya başlamıştır. Bu dönemde Anadolu insanı temel konu olmuş, bu da figüratif bir resim üslubunun doğmasını sağlamıştır. 1952 yılında Yeniler Gurubu’nun dağılmasıyla bir kısmı soyut anlayışa yönelmiştir. Hatta grubun dağılmadan önce de böyle bir isteği olduğu bilinmektedir. Örneğin **Ferruh Başağa** (1915) 1942 yılında Devlet Resim Sergisinde ödül alan “**Aşk**” adlı yapıtında bir kadın ve bir erkek figürünü soyutlamıştır. Bu resim Türk sanatında soyuta yönelimin ilk örneği sayılmaktadır. Ressamın o dönemde Yeniler Grubu üyesi olması da savundukları düşünceye uymadıklarının bir göstergesidir. “*Geometri bir problemdir*” diyen Ferruh Başağa figürlerini bu geometrik formlarla biçimlendirmiştir. Sanatçı figürden yola çıkarak geometrik temelli çalışmalar yapmış, zamanla non- figüratif resme uzanan bir değişim göstermiştir. (Bkz. Resim 51- 52)

1950’li yıllar ve onu izleyen dönemler de figür ağırlıklı resimlerin karşısına soyutçu eğilimler çıkmış, bazı sanatçılar ise figürü resimlerinden tamamen atarak geometrik ve soyut resme yönelmişlerdir ki böylece soyut dönem başlamıştır. Geometrik ve lirik tarzda non- figüratif resimler sanatçıların ilgi alanına girmiştir. Konumuz gereği fazla yer tutmayan bu sanatçıların başlıcaları: Abidin Elderoğlu, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Veysel Erüstün, Ferruh Başağa, Mübin Orhon, İsmail Altınok, Adnan Çoker, Âdem Genç, Halil Akdeniz, Mehmet Mahir, Bubi, Zekai Ormancı, Burhan Doğançay, Devabil Kara, Adnan Turani, Devrim Erbil gibi isimlerdir. Bu sanatçıların bir kısmı kaligrafiden hareket ederken bir kısmı geometrik Non-Figüratif, Lirik Non-Figüratif çalışmış bir kısmı ise doğadan

soyutlamalar yapmışlardır. Bunların yanında figüratif soyutlamaya giden sanatçılarda resimlerinde figürü kullansalar da onu gerçek anlamıyla yansıtmaya yoluna gitmemişlerdir. Örneğin Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu çiftinin çalışmaları buna en iyi örnek sayılabilir. D Grubunun ayrılmaz üyelerinden biri olan Eyüboğlu'nun sanat anlayışı daha önce D grubu içerisinde de belirttiğim gibi yöresel halk değerlerini ve iyisiyle kötüsüyle halkın yansımalarını taşımaktadır. 1950 – 1970 yıllarındaki sosyal ve politik düşünceler sanat ve düşünce hayatını büyük oranda etkilemiştir. 1950'den günümüze çok farklı görünümle karşımıza çıkan resim sanatı 1950 ve 60'lı yıllarda abstr, non-figüratif sanat olarak ele alınmıştır. 1950'li yıllarda çoğu üyeleri Akademide eğitim alan D grubu ve Yeniler sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir. 1940'larda toplumcu bir çizgide ilerleyen sanat yerini insanın duygularına yer veren imgelerin içinde olduğu bir sanata bırakmıştır. Neşet Günal, Nedim Günsür, Cihat Burak, Mümtaz Yener, Nuri İyem gibi sanatçılar bu dönemde insan figürünü yeniden gündeme getirmişler ve böylece 1955- 70 arası yıllarda soyut resmin tartışılmaz egemenliğine rağmen figüratif resim hiçbir zaman ortadan kalkmamış, hatta toplumsal içerikli ve yerel temalarla daha fazla beslenmiştir. Figüratif sanatının başlıca diğer önemli sanatçıları; Abidin Dino, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Timur Atagök, Mustafa Ata, İbrahim Örs gibi isimlerdir.

Adını yeniler grubu içinde ele aldığımız sanatçı **Mümtaz Yener** (1918) resimlerinde toplumun değişik insan grupları aralarındaki çekişmeleri konu almaktadır. Alegorik anlatım yoluna giden Yener'in sanatını *Karıncalar* ve yaşamsal faaliyetlerini gösteren "**Karıncalar**" (Bkz. Resim 53) ve makine ve insan ilişkisini irdeleyen "**Makineler**" (Bkz. Resim 54) dizisinden sonra Bodrum resimleri izlemiştir. Yener'de çağdaşları gibi resimlerinde insan figüründen vazgeçmemiş olabildiğince çok kullanmaya çalışmıştır. Kalabalık figürlü resimlerinde insan ve onun yaşadığı çevreyi konu almış, hemen hemen her eserinde insanla yaşam arasındaki gerçekleri farklı bir dille anlatmıştır.

Figüratif resmin asıl ismi **Neşet Günal** (1923- 2002) ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren figüratif resmin en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Resimlerinde içinde yetiştiği orta Anadolu hayatını, insanların konu almış yerel

özellikleri ön plana çıkarmıştır. İnsanı en yoğun biçimde işleyen sanatçı Anadolu insanı adına adeta haykırmakta ve onların dile getiremediklerini resimleri aracılığıyla dile getirmektedir.

“Neşet Günal’ın Figürlerini Anadolu’nun viran köylerinde hep rastladığını umduğumuz kişiler olmadığını, tümünün bambaşka bir görsel dünyanın hepimize yabancı insanlarını oluşturduğunu ifade etmek istediği, ihtiyacını duyuyorum.”⁶¹

diyen Tansuğ bu sözleriyle Günal’ın figürlerini dramsızlık olarak değerlendirmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren resimde insanı konu alan Günal’ın iri, ağır başlı, gürbüz figürleri desenin belirleyici olduğu bir üslubun habercisidir.

Yöresel resmin öncülerinden olan Neşet Günal genellikle Nevşehir insanını (doğup büyüdüğü yer olması sebebiyle) yaşamını konu almıştır. Anlatmak istediği gerçeği kuvvetlendirmek amacıyla deformasyonlara giden Günal, figürlerinde el ve ayakları olduğundan büyük çalışmıştır ki figürlerindeki abartılı el ve ayaklar emeğe saygının bir işareti olarak değerlendirilmiştir. Silindirik figürleri çıkık kemikli bir görünüme çevrilerek anlam bulmuştur. Abartılı deformasyonlara uğramış figürler kurak Anadolu renkleriyle boyanmış ve gerçeklik kazanmıştır. **“Başakçı Kadın”** (Bkz. Resim 55) adlı eserinde olduğu gibi toprağa bağlanmış **“Anadolu insanını”** anıtsal bir ifade ile şekillendirmiştir. Resimlerinde ayrıntılar oldukça önemlidir. Zira ayrıntılar figürlerin öne çıkmasını sağlamaktadır. Leger’in öğrencisi olan Günal *“özellikle o anıtsal figürleri beni etkiliyordu. Natürmortlarından daha çok figürlerine yatkındım”⁶²* diyerek onu örnek aldığını vurgulamıştır. **“Sorun”** (Bkz. Resim 57) adlı yapıtında (1964) Yaşar Kemal’in Bebek adlı öyküsünden esinlendiği bilinmektedir. Sorun adlı resminde kırsal kesimin geri kalmışlığını vurgulamak için, yüzü izleyiciye dönük figürler durağan, hareketsiz kullanılmıştır. Kompozisyonun solunda eliyle ağzını kapatan bir erkek figürü bulunmaktadır. Elleri ve ayakları son derece büyük olan bu figür bir simge olarak değerlendirilebilir. Anneleri ölmüş biri henüz beşikte, biride yerde oturan iki çocuk figürü bulunmaktadır. Beşik, öküz iskeletini anımsatır bir formda resmedilmiştir. Toprak renklerinin hakim olduğu

⁶¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 49

⁶² Erdoğan Tanaltay, *Sanat Ustalarıyla Birgün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yay. İstanbul 1989, s.39

resimde, doğa ve insan yaşamının zorluğu bu tonlarla verilmiştir. Anlatılmak istenen her şey gözümüzün önündedir. Figüratif eğilimler üzerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Günal “**Duvar Dibi**” (Bkz. Resim 56) adlı büyük boyutlu tablosunda da, toprak sarısı ve kıraç bir köy görünümü vermiştir. Bir duvarın önünde sıralanmış şapkalı köy adamlarının yüzlerinde eziklik ve hiçbir şeyden habersiz masum köy çocuklarının gözlerinde ise kaygıyla karışık bir umut resmetmiş insan gerçeğini, insan yaşantısını etkili bir anlatımla vurgulamıştır. Kısaca Günal sanatı insan ve toplum ikilisiyle dile getirmeyi tercih etmiştir.

“1960'dan sonra soyut non-figüratif (hatta bir çeşit action-painting) resim çalışmalarına figüratif bir yön veren pek çok sanatçı vardır. Bu konuyu irdelemeden önce, figüratif resim alanında kararlı bir seçimle, kocaman figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir sanatçının, Neşet Günal (1924) olduğunu belirtmeliyiz. Neşet Günal, Paris'teki uzmanlık eğitimi aşamasında Fernand Leger'in öğrencisi olmuş, başlangıçta bu ustanın etkilerini yansıtan allegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, giderek içinden geldiği orta Anadolu köy yaşamının izlenimlerinde karar kılmıştır. Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle, Neşet Günal'ın genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir usta olduğu ifade edilebilir.”⁶³

Önceleri onlar grubu içinde yer alan **Nedim Günsür** (1924- 1994) 1955 yılında Zonguldak'a atanmış ve burada sanatında önemli izler bırakan madencilerin yaşamına tanıklık etmiştir. Bir dönemin gözlemcisi olan Günsür etrafında olup biteni iyice gözlemlemiştir. Soyuttan figüre yönelmesinde Fernand Leger'in konferanslarında yer verdiği önerilerin büyük payı olduğu söylenebilir. Bugün baktığımızda Nuri İyem, Neşet Günal, Turgut Zaim kadar köy ressamı ya da Cihat Burak gibi kent ressamı da olmayan Günsür köy-kent ekseninde arada kalanları resmetmiştir. Naif özellikler taşıyan figüratif bir anlayışa sahiptir. Çocuksu bir tavırla lunaparklar, bayram yerleri gibi konuları da işlemeyi unutmamıştır. Renkçi bir anlayışı yoktur. Genelde grafik etkiler görülen resimlerini, kesin ve net hatlarla

⁶³ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986, s:269

tamamlar. Kendisi yapıtlarını değerlendirirken sık sık **figüratif ekspresyonizm** tanımını kullanmış içinde figür olan soyut, ifadeci, anlatımcı bir uslupla çalıştığını vurgulamak istemiştir.

*"Madencileri konu alan çalışmalarında "figüratif ekspresyonizm" diye nitelendirdiği bir yaklaşımı benimseyen Günsür, işçileri yüzeye bağlı üçüncü boyuttan yoksun soyut biçimler halinde ele almıştır. Bunlar adeta çıkardıkları kömürün biçimi ile özdeşleşmiş figürlerdir."*⁶⁴

diyen Gönenç figüratif ekspresyonizm konusuna dikkat çekmiştir. Günsür figürü boyuna uzatarak deformasyona uğratmış böylece işçilerin yaşamlarının ne denli zor olduğunu vurgulamak istemiştir. Genelde yatay düzlem üzerine yerleştirdiği bu ince uzun figürlerle dikey bir karşıtlık sağlamaktadır. Figürlerde kollar, baş, bacaklar olabildiğine uzatılmıştır. Belki de böylece farklı bir figür oluşturma çabaları göstermiştir. (Bkz. Resim 58) Gönenç'in metninde Günsür kendi sanatı ile ilgili şunları söyler; *"Figüratif-ekspresyonist yolun kendimi ve çevremi anlatabilmek için en olumlu yol olduğuna vardım. Armoni, sağduyulu bir deformasyon, biçimler arası geometrik denge, ekspresif olma, kendi kendine, çevre ve etkilerden hareket ediş, yapıtlarımda aradığım ve vermek istediğim şeylerdir."*⁶⁵

Gerçek üstü fantezilere yer vererek görünmeyeni açığa çıkarma çabasında olan **Cihat Burak** (1915- 1994) çağdaşlarının aksine yönetici ve zengin sınıfı resmetmiştir. İnsanların gülünç davranışlarını, özentilerini tuvaline yansıtmıştır. Eğlence sahneleri (Bkz. Resim 59) ziyafet sofralarındaki insan grupları onun konu aldığı figürlerdir. Hiciv onun resimlerinin temelini oluşturur. Dış dünyada gördüklerini bire bir tuvaline yansıtmaz, gözlemlerini amaç olarak kullanıp kendi iç dünyasında olup bitenle birleştirerek, fantastik bir kurguyla tuvaline aktarır.

Leyla Gamsız'a (1924) baktığımızda ise daha çok kadın figürlerini işlediğini görmekteyiz. Tüm ayrıntılarından arındırılmış çıplak kadın figürleri yalın bir biçimde var olmaktadır. Genellikle tek figürlü kompozisyonlar tercih eden Gamsız doğal abartısız bir anlatımla figürlerini hayata geçirir. Desenden

⁶⁴ Turgay Gönenç; *Kırk Yılın Derinliği Nedim Günsür'ün Resmi*, Ada Yayınları, İstanbul 1995, s.5-87

⁶⁵ Turgay Gönenç;a.g.e, s.5-87 Gös.yer.

vazgeçmeyen **Özer Kabaş** (1938- 1998) ise desenle boyayı birleştiren bir anlayış geliştirmiştir. Figürün deformasyona uğradığı sosyal içerikli figüratif resimler gerçekleştirmiştir. Özellikle konu aldığı deniz resimlerinde figürün denizle olan mücadelelerini, ona yaşattığı korkuları, gücü, huzuru, figürün denize olan tutkusunu, bağlılığını, güçlü deseni ve renkleriyle ifade etme yoluna gitmiştir. Figürleri, genelde denizin üstünde teknedeler ve adeta denizle bütünleşmiş ondan koparsa yaşayamayacaklarmış gibi durmaktadırlar. **İsmail Avcı**'nın (1939) figüratif üslubunda da Özer Kabaş gibi desen ön plandadır. Resmettiği figürle dengeli kompozisyonlar kuran Avcı insanların ayrıntıya önem vermeden ayıklanmış formlar kullanmaktadır. Yürüyen, alışveriş eden, sokaklarda, parklarda oturan, eğlenen günümüz insanını izleyiciye aktarırken temiz ve ışıltılı renkleri tercih etmiştir. Renk farklılıklarıyla insan figürlerini birbirinden ayıran Avcı figürlerine hacmi de yine renk kitleleriyle vermektedir. Resimlerinde yumuşak formlarla ele alınan insan figürleri saydam renklerle boyanmaktadır.

1968'de açılan "**Resim Sanatı ve Toplum**" adlı sergi ise önemli **figüratif sergilerden** biridir. (Harbiye Yapı Endüstri Merkezi Galerisi 1968 İst.)

Sanatın amacı da aracıda insandır. İnsan ise toplumun içinde yer alan bir varlık olması nedeniyle çoğu zaman yüzeye toplumsal nitelikleri yansıtmak amacı ile çizilmiştir. Bu nedenle figür resminin başlangıcından bu yana geleneksel yapısını koruyan, toplumun yaşantısını tuvale aktarmaya çalışan sanatçılarımız hep aynı sorunlarla karşılaşmışlardır. Tanzimat'la yoğunlaşan Cumhuriyet ile birlikte kesin adımlarla ilerleyen Batılılaşma sürecinde değişen insan bedenleri resmin içine girmiştir.

"1960 sonrası, Türkiye'de gruplaşma yönündeki etkinliklerin giderek seyreklediği, olanlarınsa resim sanatındaki oluşumları derinden etkilemediği bir dönemdir. Çağdaşlık ve yenilik kavramları 1960 sonrası kuşakları için bir kimlik arayışına yol açabildiği ölçüde benimsenmiş olduğundan batı resmindeki güncel gelişmeler Türkiye'de de yaşayan olguların ülkeye özgü yapısallığı açısından değerlendirilmiş

bu gelişmelere fazlaca “adapte olmak, kendi çevresine ve yaşam konularına yabancılaşmanın nedeni olarak görülmüştür.”⁶⁶

Neş’e Erdok, Mehmet Güteryüz, Utku Varlık, Gürkan Coşkun (Komet), Mehmet Özer, Orhan Taylan, Nedret Sekban, Aydın Ayan, İbrahim Örs gibi sanatçılar, kendi yaşadığı koşulları göz önüne alarak evrensel olan bir sanat yaratma yolunda adımlar atmışlardır. İnsan figürünü kendilerince yorumlayarak sanat yapıtları oluşturmuşlardır. Akademizmden, fotogerçekçiliğe, sürrealizmden fantastik denemelere kadar birçok farklı eğilimle insan figürüne yön vermişlerdir. Toplumsal gerçekçiliğe bir takım özellikler ekleyerek eleştirel bir anlama bürünmüşlerdir.

Figürlerini hocası olan Neşet Günal gibi anıtsal bir ifade ile şekillendiren **Neş’e Erdok** (1940) (Bkz. Resim 60- 61- 62) ise çevremizde her gün defalarca gördüğümüz insanları abartılı bir biçimde ele almış, onların yaşamlarından kesitler sunmuştur. Kimi zaman vapurda, kimi zaman bir simitçi olan figürleri çevremize her baktığımızda görebileceğimiz içimizden insanlardır. Biçimsel dilde yaptığı abartma ile onları görünür kılmış, fark etmediğimiz insanları bize fark ettirmeyi başarmıştır. Resmin mekanını kaplayan figürleri, olabildiğince geniş alana yayılmış adeta birer fon olmuştur. Resmin yüzeyinde figürler egemenlik kurmuştur. Her gün karşılaştığımız ama farkına bile varamadığımız insanların içinde buldukları ruhsal durumlarını, korkularını, tedirginliklerini, hastalıklarını, yalnızlıklarını klasik figüratif bir anlatımla tuvaline yansıtmış ve figür ağırlıklı eğilimlerini istikrarlı bir şekilde sürdürmüştür.

“...İnsan figürünün hikayeci ayrıntılarla çekicilik kazanmasına ihtiyaç duyulmadan, olanca sadeliğiyle resim yüzeyini doldurabilen bir güce erişmesi, çağdaş Türk sanatına yapılmış önemli bir katkıdır; zevk okşayıcı trüklerden ısrarla ve bilinçli olarak kaçınılması da öyle. Öte yandan bu figür resminin izleyici bakışına karşı giriştiği sert uyarılar, gözün resimsel değerler konusundaki eğitimi açısından ayrıca önem taşımaktadır. Seyircinin beğeni ölçütlerini kalıplaştıran önyargılar, böyle bir resim önünde tutunamazlar. Bu açıdan bakıldığında, Neş’e Erdok’un resimleri

⁶⁶ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi 20, İstanbul, s.63

*allanıp pullanmaya gerek bulunmayan nitelikli bir üslûp düzeyinin karşısına beğeni düzeyi yüksek ve önyargısız olan içten bir bakışı çağırmaktadır.”*⁶⁷

Bir başka anıtsal boyutlarda çalışan sanatçımız **Nedret Sekban** (1952) ise yoğun bir şekilde figür yorumuna bağlı bir anlayışa sahiptir. Karadeniz insanını, balıkçıları konu almıştır çoğu zaman. Kendine özgü figüratif bir anlayışa sahip olmasının yanında konularıyla da ilgi çeker. Çingeneleri konu aldığı figür resimlerinde bedenler hep bir hareket halindedir. Kimi zaman fal bakan kimi zaman çiçek satan figürleri izleyici ile buluşturmuştur. 1970’li yıllarda sosyalist tavırları ile toplumun yaralarına parmak basan Nedret Sekban ve Aydın Ayan toplumsal ve Politik gerçekliğin temsilcisi olmuşlardır. (Bkz. Resim 63- 64)

Bu eleştirel gerçekçilik bağlamında çalışan **Aydın Ayan** (1953) da çağdaşları gibi, simitçiler, boyacılar, kuşyemi satıcıları, bağımsızlık gibi resimleriyle bu gerçekliğe dikkat çekmiştir. Figürleri bu resimlerdeki anlatımlarla simgeleştirmiş ve hiçbir zaman figürden vazgeçmemiştir. 1953 figüratif anlatımcı ve simgeci olan Ayan insanın duygularından yola çıkarak betimlemeye çalıştığı figürlerle bu duyguları izleyiciye aktarmaktadır. Tinsel anlamları mekân, insan bedeni hareketi ile somutlaştırmakta, iç dünyaları dış dünyaya taşımaktadır. Nedret Sekban gibi onunda resimlerinde figür olmazsa olmazdır. Örneğin, “**Kuşyemi satıcısı**” (Bkz. Resim 65) adlı yapıtında ama bir genç kuşyemi satıcısını ön plana yerleştirmiş onu anıtsal boyutlarda betimlemiştir. Bu anıtsallığı arka plandaki kubbeler ve küçük insan figürleriyle desteklemiş gerek arka plan gerek açık koyu değerleriyle figürü ön plana çıkarmıştır. Toplumsal gerçekliği çarpıcı biçimde ele aldığı bu tabloda anlattığı konu başlı başına insanı yansıtmıştır. Müftüoğlu’nun metninde Ayan’ın şu sözleri yer almaktadır:

*“...hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetmek biçiminde olmasa bile anlatılan gene insandır.”*⁶⁸

⁶⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986, s:293

⁶⁸ Müftüoğlu, Mustafa, Orkun, “Aydın Ayan’ın Anıtsal Başları/ Beşi Bir Yerde”, Sanat Çevresi, İstanbul, Mart 2005,s.19

1970’li yılların sonlarında ortaya çıkan genç kuşak figür ressamı olan **Faruk Cimok** (1956) karikatürize ve deforme ederek, insanları tipleme yoluna gitmiş, çalıştığı toplumsal yaşam biçimlerini irdelemiş, figür düzenlemelerinde insanı çevresinden ve doğadan ayırmamıştır. Cimok kent ve insan arasında ilişki kurarak şehirde yaşayan insanların hayatlarını eğlencelerini konu almıştır. Figür resimlerinin gelişiminde Faruk Cimok’un yeri tartışılmazdır. (Bkz. Resim 66)

Kasım Koçak’ın (1951) “**Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim**” (Bkz. Resim 67) adlı yapıtında izleyiciye bakan erkek figürü görülmektedir. Ellerin dışarı çıkmaması için deli gömleği içerisinde resmedilen figür ışık- gölge ile dramatikleştirilmiştir. Figürün gölgesiyle sayısının çoğalmasını vurgulamış ve bu çoğalan gölgeler konunun ana ögesini oluşturmuştur. Koçak zorlaşan yaşam koşullarını, sevgisiz insanları ve bu hayat karşısında zorlanan akli vurgulamış bunu dramatik bir gerçekle izleyicinin önüne sunmuştur.

Günümüz ressamları içinde figürü konu alanlardan bir diğeri de **Doğan Paksoy**’dur. (1955) Resimlerinde erotik vurgularıyla günümüz insanını ele almış karanlık mekanlarda, loş ortamlarda abartılı figür arayışlarına girmiştir. Siyah rengin hakim olduğu yapıtlarında, gece hayatının, gazinoların, eğlenen insanların, dansçıların vb. figürlerin olduğu dikkat çekmektedir. (Bkz. Resim 72)

Komet’ in (**Coşkun Gürkan**) (1941) eserlerinde ise, düş ile yaşanmışlık iç içedir. Bu nedenle düşsel fantezilerle figürlerini birleştirmiştir. **Balkan Naci İslimyeli** (1947) fantastik ve kavramsal yönelişleriyle dikkat çekmektedir. Kendi figürünü kullanarak yaptığı çalışması insanın yaratıldığı ilk andan beri sorduğu “*sen kimsin?*” sorusuna cevap aramaktadır. **Ergin İnan** (1943) (Bkz. Resim 68- 69) ise eserlerine yerleştirdiği, böcekler ve bitki yapraklarıyla oluşturduğu organik görünümler ile figüre yeni anlamlar yüklemektedir. Bu sanatçıları ortak yönü fantastik dünya ile figürü birleştirmiş olmalarıdır. Türk Figür Resmî'nin önde gelen ustalarından **Mehmet Güleryüz** (1938) (Bkz. Resim 70- 71) 1980’lerden günümüze kadar uzanan çalışmalarında, gösterişli, büyük ölçekli, çok figürlü, anlatımcı öğelerle figürü ele almıştır. İnsanın yaşam içindeki konumunu sorgulamış, insana yönelik analizler yapmıştır. İnsan ağırlıklı çalışmalar yaparak insan figürüne

büyük oranda katkı sağlamıştır. Hızlı fırça vuruşlarıyla hayat verdiği figürleriyle **Cuma Ocaklı** (1947) soyutlamacı üslubuyla ayrıntılara önem vermemiş, duygularını, gerilimini figürleriyle dışa vurmayı tercih etmiştir. **Mustafa Ata**'nın (1945) eserlerinde ise soyutlanmış insan figürlerine rastlamaktayız. Renkçi bir ressam olan Ata çok renkli soyut figürleriyle karşımıza çıkmaktadır.(Bkz. Resim 73)

Kemal İskender, (1949) ise sağlam deseniyle birleştirdiği figürlerle karşımıza çıkmaktadır. O'nun için "insan" resmin ana konusudur. Anıtsal figürleri fantastik kurgular içine yerleştiren sanatçı, figüratif resimleriyle tanınmış ve akademide ki figürlü ya da soyut resim çatışmasında figürlü resimden yana olmuştur. İnsanı merkez aldığı anatomik ve anıtsal çalışmalarında insanların psikolojik ve toplumsal durumlarına değinmektedir. O'nun için insan figürü resmin olmazsa olmazıdır.

Neşet Günel atölyesine, yaşadığı coğrafyanın tüm insani etkileşimini resmine konu aldığı için gittiğini söyleyen **Mahir Güven**, (1958) daha önce de Hikmet Onat'ın usta figürleriyle büyüdüğünü dile getirmektedir. Bu sözleriyle daha çok küçükken figüre olan yorumları olduğunu anladığımız Güven, resimlerinde insanın yaşadıklarını içselleştirerek ortaya koymaktadır. (Bkz. Resim 74- 75) Sanatçı kendi atölyesinden yola çıkarak yaptığı "Atölye Resimleri" serisinde, kurguları figüratif bir dille ele almaktadır. Doksanlı yıllarda kadın figürü üzerine yoğunlaştığını belirten Güven'in konusu uyuyan insan figürleri olmuştur. Bu konuda kendi hakkında yazdığı metninde yorumu şu şekildedir:

*"Uyuyan bir insanın gerçekte bir poz içerisinde olmadığını, yapaylıktan uzaklaşmış, gerçek görüntüsünün peşindeydim. Sanat tarihinde bu tür doğal olanı arayış yaklaşımlarını çokça görürüz. O kadınları romantik gibi yapan, aslında onları öyle gören ya da, görmek isteyen gözler olmuştur. Ben ise romantizmin kıyısından geçmemişimdir aslında."*⁶⁹

Figüratif üslupta çalışan **Ramiz Aydın**'ın (1937) konularını ise toplumsal sorunlar oluşturmaktadır. Tıpkı Neşet Günel gibi onun da esin kaynağı Anadolu

⁶⁹ Güven Mahir, "Mahir Güven'in Kendi Hakkında Bir Yazısı", <http://www.mahirguven.com/galeri.html>, (23. 05.2009)

insanı ve sorunlarıdır. Figürlerindeki anıtsallık onları olayın kahramanları yapmakta ve Anadolu kültüründen izler taşımaktadır. Aydın şiirsel bir renk uyumuyla figürlerini adeta bir tülün ardından izleyiciye sunmaktadır.

“Yaşama direnci ile zor koşullarda yaşamı göğüslemeye hazır görünümleri içinde bu insan figürleri ile Anadolu bozkırının sessizliğini yalın sade bir anlatım dili ile biçimlendirmektedir. Genellikle az renkle çalışmakta bazen kahverengi turuncu bazen mavi beyaz mor armonik renk değişimlerini seçerek sıcak-soğuk kontrast oluşturmaktadır. Yakın plan Anadolu kadını yansıtan portreler at arabaları, ana ve çocuk konularında çeşitlenen yapıtları ön planda geniş bir düzlük için de kümelenmiş frontal duruşlu insan grupları, arka planda geniş bir ufuk resimlere dramatik bir şiirsellik katmakta, hatta bir türkü tadı vermektedir.”⁷⁰

İbrahim Dinçeli'nin (1961) figürlerine baktığımızda ise anatomik vurgular gözümüze çarpmaktadır.(Bkz. Resim 76- 77) İnsan bedeninin parçalarıyla oynayıp anatomisini vurgulayan sanatçı kendine özgü renk düzenlemesiyle de dikkat çekmektedir. Başlıca konusu kimlik, yaş, cinsiyet arayışı olmadan sadece bedendir. Bu bedenlerden yola çıkarak soyut düzenlemeler yapmakta, vücutları kompozisyona birbirleriyle ilişki içinde yerleştirmektedir. Kaslara, iskelet sistemine vurgular yaparak, izleyiciyi insan bedeninde keşfe çıkarmaktadır.

Bu sanatçıların hemen hemen hepsinin tek bir ortak noktası bulunmaktadır. İnsan... Figürden yola çıkarak yaptıkları resimlerinde her ne kadar mekana, iç dünyalarına, yaşadıkları çevreye yer verseler de asıl etkilendikleri tek konu insan bedenidir. İnsan bedenini kullanarak anlatma yoluna gittikleri bu resimlerde her ne kadar 1914 Çallı kuşağı kadar vücudun anatomik yapısına önem vermiş, tam ve doğru bir insan vücudu çizme konusuna eğilmemiş olsalar da insanı konu alarak yola çıktıkları resimlerinde ortak özellikler taşımaktadırlar. Bir insan çizmekten yola çıkarak yapılan her resmin anlatım gücüne inanan bu sanatçılar insanı insana yine insanla anlatma ve mesaj verme çabasına girmişler ve kimi zaman bedeni simge olarak kullanmışlardır. Bedenin hareket kabiliyetini, enerjisini, duygularını, yaşamını, aşklarını, isteklerini, korkularını anlatmanın en iyi yolunun bedene şekil

⁷⁰ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1998, s:87

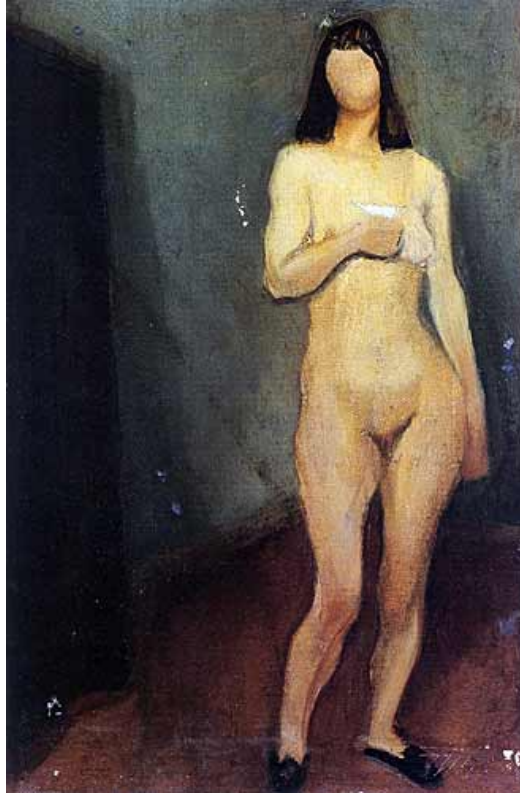
vererek olacağını düşünen bu sanatçılar her şeyden önce daha zengin bir sanat anlayışı doğacağına inanmaktadırlar. İnsan bedenini çizerken oluşan süreç kısmen bilinçlidir ve her ne kadar duygulardan bir şeyler katmak isteseler de o bedenin sanatçıya hissettirdiğine, görüntüsüne, onun yaşanmışlığına uymak zorunda kalır işte bu oranda devreye gözlem gücü, bedeni tanıma arzusu ve araştırmalar girmektedir.

Tabii her sanatçı kendi yorumuyla, kendi üslubuyla insanı şekillendirmekte ve ona yeni isimler vermektedir.

Neşet Günal insanın ellerinden anlamlar çıkartırken Nuri İyem ise gözlerine anlamlar yüklemek istemiş, Nedret Sekban çingeneyi konu alırken, Doğan Paksoy barda eğlenen hayat kadınlarını... Ama dikkat etmemiz gereken en önemli şey hepsinin birer bedene ve sanatçının ellerinde şekillenen ruha sahip olduklarıdır. Böylece bir tür birlik şekillenmekte ve kağıt ya da tuval üzerinde çizgiler ard arda gelirken bütün bedenler aynı yüzey üzerine indirgenmektedir.



Resim 51: Ferruh Başağa, "Aşk", 1948, 60x85 cm Tuv. üz./Yğlb, Özel Koleksiyon



Resim 52: Ferruh Başağa, "nü", 1940, Tuv. üz./Yğlb, 35 x 24 cm, Başağa Koleksiyonu



Resim 53: Mümtaz Yener, “*Karıncalar serisinden*” Tuv. üz./Yğlb



Resim 54: Mümtaz Yener, “*Makineler Serisinden*” Tuv. üz./Yğlb



Resim 55: Neşet Günal, “Başakçı Kadın II”, 1979, 141 x 102 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 56: Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972-73, 154 x 175 cm, Tuv. üz./Yğlb,



Resim 57: Neşet Günal, Sorun, 1964, 154 x 175 cm ,Tuv. üz./Yğlb,



Resim 58: Nedim Günsür, “Balıkçı pazarı”, 45x54cm. Tuv. üz./Yğlb,
İş bankası koleksiyonu



Resim 59: Cihat Burak, “Eğlenenler”, 140x140cm, Tuv. üz./Yğlb,
Ankara Resim ve Heykel Müzesi



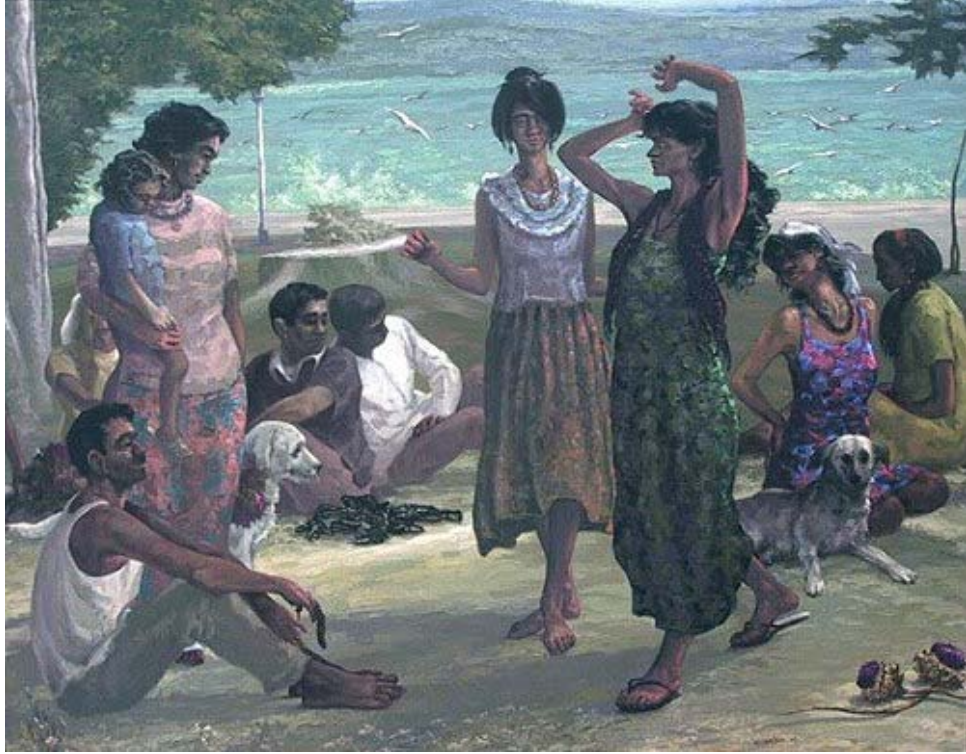
Resim 60: Neş'e Erdok, "Ağbi Gayzte", 1985, Tuv. üz./Yđlb



Resim 61: Neş'e Erdok, "Yaşlılık", 2008, 180 x 120 cm, Tuv. üz./Yğlb



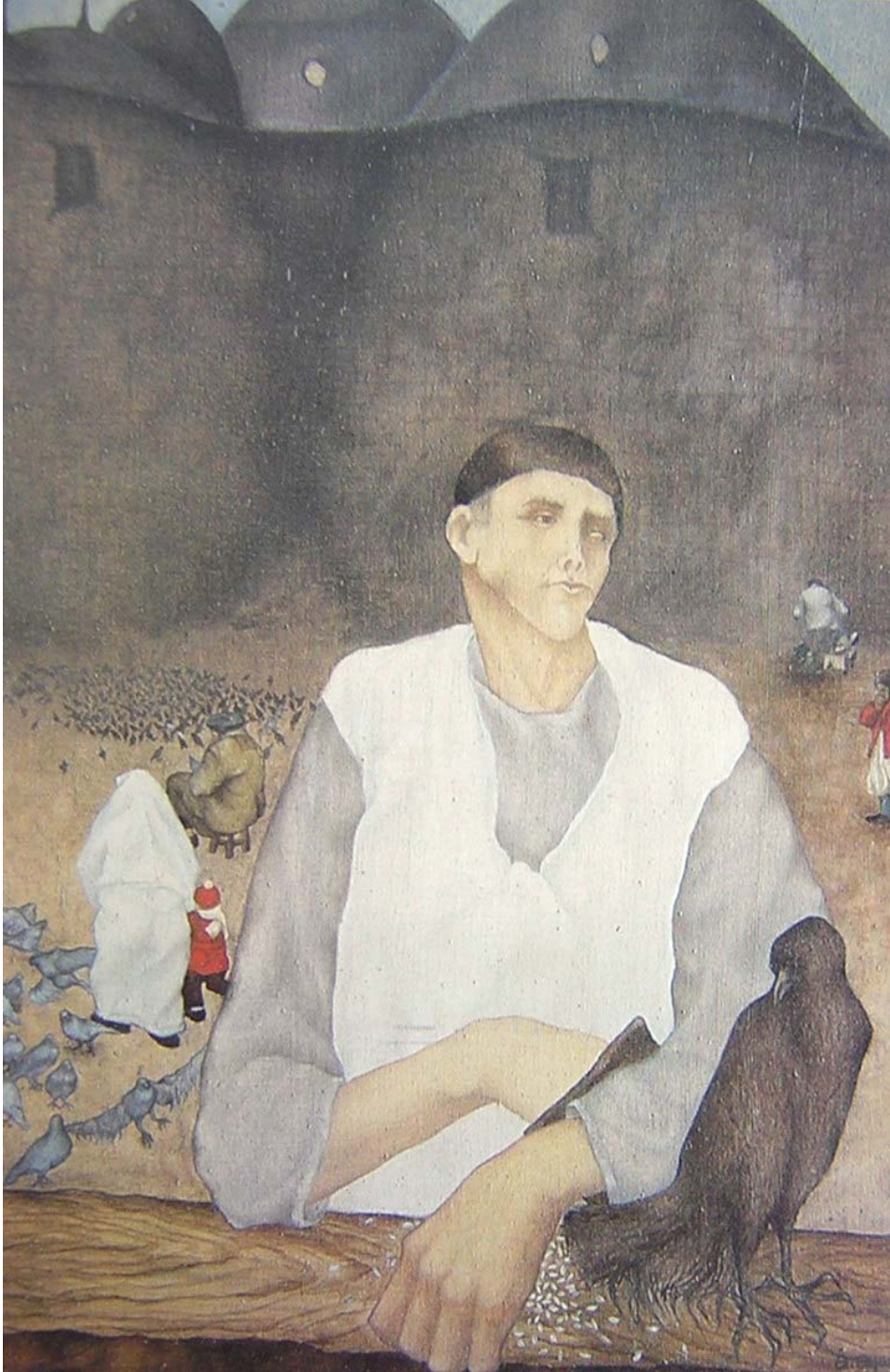
Resim 62: Neş'e Erdok "Neydik, Ne Olduk", 2008, 180 x 120 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 63: Nedret Sekban, “Çingener”, 2003, 160x205 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 64: Nedret Sekban, “Çıplak Ötüler III”, 2008, 100x150 cm,
Kağıt üz./ kurşun kalem, füzen, yağlıboya



Resim 65: Aydın Ayan, “*Kuşyemi Satıcısı*”, 1976, 82x53cm, Tuv. üz./Yğlb,
Özel Koleksiyon,



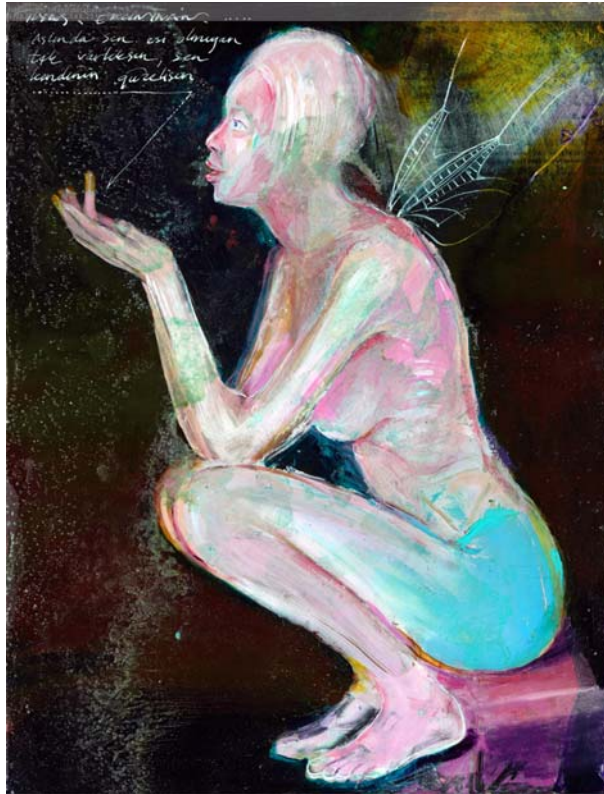
Resim 66: Faruk Cimok, “*Beyoğlu*”, Tuv. üz./Yğlb



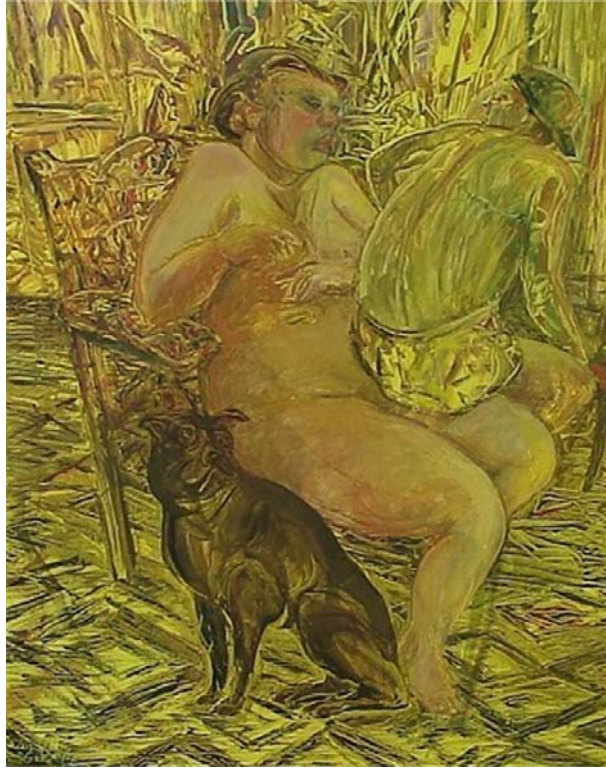
Resim 67: Kasım Koçak, “*Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim*”, 1996, 220x210cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 68: Ergin İnan "Kanathlı Figür", 30x22cm, Ahşap üz./ karışık teknik



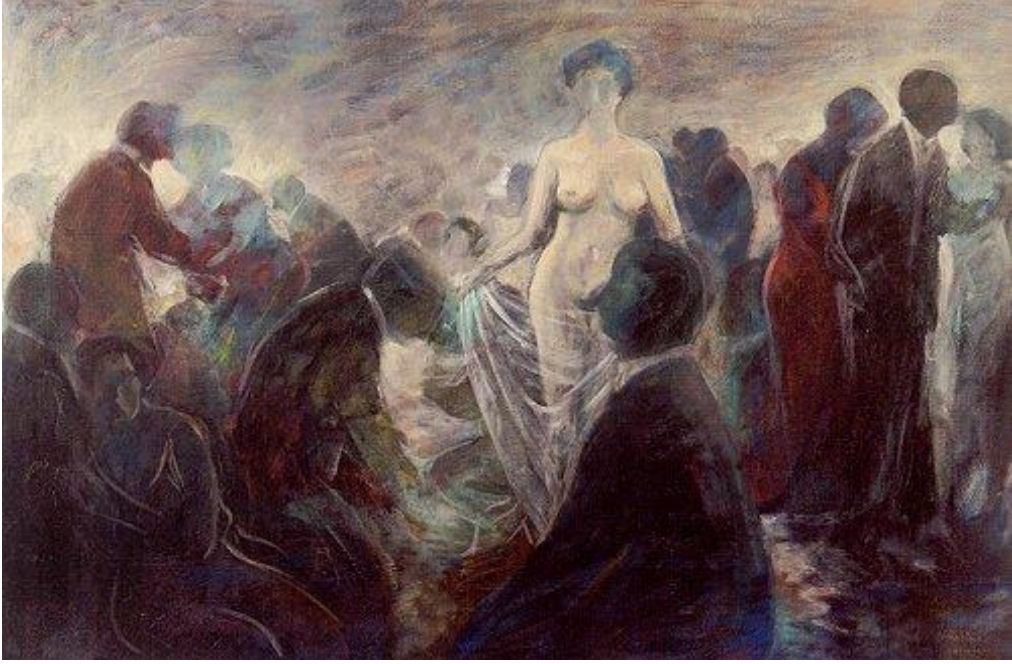
Resim 69: Ergin İnan, "Melek Figürü", 30x20cm, Ahşap üz./ karışık teknik



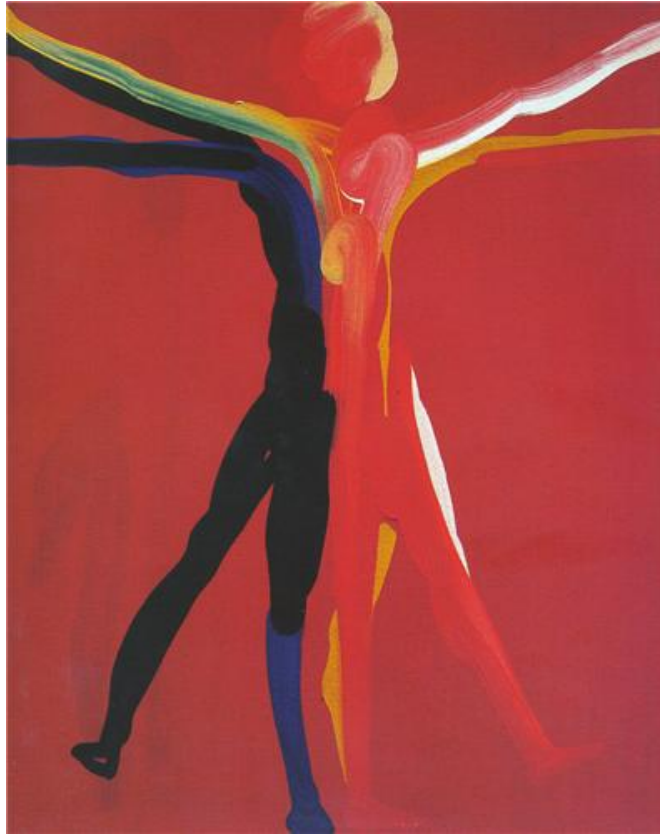
Resim 70: Mehmet Güteryüz, "Dur bir bakayım", 2001, 116x89 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 71: Mehmet Güteryüz, "Mavi elbise", 75 x 55 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 72: Doğan Paksoy, “*Sosyete Oyunu*”, 54.50 x 81.50 cm, Tuv. üz./Yğlb



Resim 73: Mustafa Ata, “*Vlam*”, 2002, 60 x50 cm, Tuv. Üz. / karışık teknik



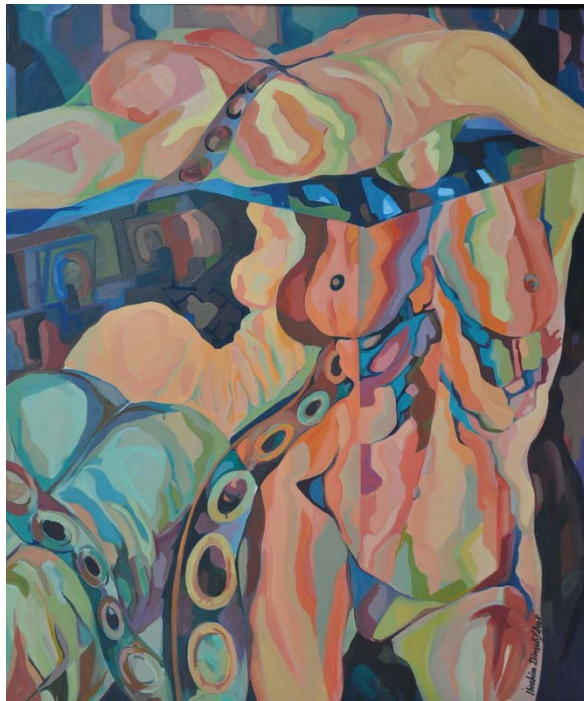
Resim 74: Mahir Güven, *Tuval Üzerine Desen*, 2007, 140 x 130 cm



Resim 75: Mahir Güven, *Tuval Üzerine Desen*, 2007, 140 x 130 cm



**Resim 76: İbrahim Dinçeli, “Derinlik”, 2009, 120x110 cm, Tuv. üz./Yğlb,
Sanatçının kendi koleksiyonu**



**Resim 77: İbrahim Dinçeli, “Anatomik Derinlik”, 2009, 120x110 cm, Tuv. üz./Yğlb,
Sanatçının kendi koleksiyonu**

5.4. Bir Sanatın Anatomisi

İlk çağlarda büyü ya da tapınmak amacıyla yapılan basit insan figürleri sonraları gelişim göstermiş ve konuyu anlatmada en önemli obje olmuştur. Her amaca hizmet edecek şekilde değişen insan bedeni her zaman resmin ana ifadesi olarak kullanılmıştır. İnsan yaşadığı çevreyle kültürle, dinle, yaşamın her alanıyla, bedeni ve anatomisiyle her zaman sanata malzeme olmuş, onun beslenmesini sağlamıştır Tarihte anatomi resimleri bugün ki gibi dünyanın her yerinde aynı değildir. Avrupa, İslam- Selçuklu, Osmanlı, Çin Uygur tıp metinlerinde hep anatomik çizimler bulunmaktadır. Sanat için yapılan açıkça estetik arayışı simgeleyen çalışmalar bilimsel içerikli olan yapıtlardan elbette farklıdır. Çağlar boyu insan vücudu, sanatçılar için bir anlatım aracı olmuştur. İnsan vücudunun iç yapısını inceleyen anatomistlere en büyük destek sanatçılardan gelmiş ve insan bedenini gerçekçi tasvir etmek amacıyla ünlü ressam ve heykeltıraşlar, kadavra disseksiyonlarına katılmışlar, üstün yetenekleri sayesinde disseke edilmiş anatomik preparatların gerçekçi resimlerini yapmışlardır. Musevilik, Hıristiyanlık, İslam gibi tek tanrılı dinlerde insan bedenini kutsal kabul edilmişle sanatsal tasvir de yasaklanmıştır. Daha sonraları Rönesans'ın en önemli özelliklerinden olan akılcı düşünceyi temsil eden bilim ile sanat arasındaki uyumla ortaya çok başarılı anatomik değeri yüksek eserler ortaya çıkmıştır. Böylece Artistik Anatomi kavramı doğmuştur. Bu süreçte Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçılar ile Vesalius ve Albinus gibi bilim adamları bu doğuşa öncülük etmişlerdir. Mısırlıların mumyalama sırasında anatominin bazı konularıyla ilgilenmiş oldukları da bir gerçektir. Fakat anatomi çalışmaları yapmaya yönelik bilinen ilk girişimler Batı'da Aristoteles tarafından yapılmıştır. Biyoloji biliminin kurucusu olan Aristoteles, bitkilerde ve hayvanlarda inceleme amaçlı kesmeler uygulamış fakat insan üzerinde denemeler yapmamıştır. Anatomi alanında en önemli isim Vesalius'tur. (1514 -64) Anatominin kurucusu sayılan Vesalius, pek çok hayvanın anatomisini, insanın ki ile karşılaştırmış ve türler arasındaki farklılıkların neler olduğunu ortaya koymuştur. Vesalius biyolojinin morfoloji olarak tanımlanan ve pratikte anatomi ile hemen hemen eş anlamlı olan dalını da ortaya çıkarmıştır. 1543 yılında henüz 28 yaşında yazdığı 'De Humani Corporis Fabrica' adlı eseri ile büyük yankılar yaratmıştır ki bu eser tıbbın

temeli ve girişi olarak tanıtılmaktadır. Leonardo da Vinci ise Resim Sanatı ile İnsan Anatomisi arasında anlamlı ilişkiler kurarak Artistik Anatominin temellerini hazırlayan modern anatomi çalışmaları yapmıştır. Onun çok eski dönemlerde insanın yapısı hakkındaki gözlemleri ve bulduğu orantılar hala geçerliliğini korumaktadır.

Türk resim sanatımızda böyle uygulamalara yer verilmediğinden insan figürü konusunda Batı kadar başarılı olamadığımız açıktır. Bir önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi sanatçılarımız insan figürünü toplumsal ve duygusal yönden ele almışlar anatomisiyle ilgilenmemişlerdir. Bu konuya en yakın örnek 1914 Çallı kuşağı olmuştur diyebiliriz. Cumhuriyete girerken figüre olan ilginin ne denli arttığını açıklamıştık. Osman Hamdi'nin ilk uyguladığı figür örneklerinden sonra 1914 Kuşağı akademik bir anlayışla figüre ağırlık vermiş, empresyonist bir üslupla yaptığı figür çalışmalarını tercih etmişlerdir. Mihri Müşfik Hanım ilk kez kadın modeli atölyeye sokmuş ve modelden çalışmayı desteklemiştir. Bazen kadınlar hamamından Ermeni ve Rum asıllı modeller bile bularak çalışmalarını sürdürmüş çıplak figür üzerinde anatomik incelemeler yapmıştır. Çıplak erkek modeli ise sorun olmuş bu nedenle Arkeoloji Müzesindeki torslardan yararlanarak vücudun anatomik yapısını incelemeye çalışmışlardır. Fakat öylesine kör bir düşünceyle bu çalışmalar şikayet edilince Bakanlık tarafından yasaklanmıştır. Bu nedenle Batı kadar ilerleyemediğimiz sanatsal anatomi hep bir sorun olarak karşımıza çıkmıştır. Müşfik'in insan bedeni incelemeleri ve modelden çalışmalarının eserlerine büyük oranda katkı sağladığı açıktır. Aslında ilk olarak insan figürünü konu alan ve Avrupa'da sanatsal anatominin çekirdeğinde eğitim alan Osman Hamdi'nin neden çıplak figürü ve anatomiyi ele almadığı da karşımıza çıkmaktadır. Önyargılar ve cehaletin gölgesinde ortaya çıkan, İslam da figür yasağı 21.yy' da olduğumuz halde hala daha yaygın inancı sürdürüyor figür resmi yani canlı bir varlığı resmetmenin günah olduğu yönünde inançlara bürünüyor ise o dönemde yetişmiş bir sanatçının da neden bu alana eğilmediği ya da eğilemediği çok açıktır. Bunun Allah'a sirk koşmak olduğunu düşünen bir toplum içinde yetişmek ve bu katı kurallara boyun eğmek zorunda kalmak ister istemez O'nu bundan alı koymuştur. Türk sanatında Batı gibi anatomi ve figür adına bilfiil çalışmalar yapılmış olmasa da zamanla resmin içine yerleşen figür resmi bugün hala sanatın mihenk taşıını oluşturmaktadır.

SONUÇ

Yasak olan insan figürü, Türk resim sanatının içine batılılaşma eğilimleriyle ülkeye gelen, yabancı ressamlarla girmeye başlamıştır. XIX.'yy da insan figürünü resmetmekten çekinen sanatçılar, Avrupa'dan döndüklerinde figürü Türk sanatının içine sokmaya çalışmışlardır. Bu konudaki çalışmaları başlatan kişi ise Osman Hamdi olmuştur. Modele dayalı sanat eğitimi içinde insanı konu alan 1914 kuşağıyla ise figür anatomik özellikleri göz önüne alınarak incelenmiş ve resmin ana konusu olmuştur. Bu araştırmada Cumhuriyet'e girerken figüre olan ilginin ne denli arttığını açıklayan bölümleriyle bize ışık tutmaktadır. Figürün akademik bir eğitim gerektirmiş olması, bu konuyla ilgili sanatçıların sınırlılığını etkileyen faktörlerden biridir. Bu nedenle resim sanatımızın oluşumu içinde, döneminin en belirgin anlayışta figür çalışılan isimlerine değinilmiş, konu onlar çerçevesinde incelenmiştir.

Türk resim sanatı, Batı'da XIX. yy. ortalarında gelişmeye başlayan anlayış ve tekniğe uygun olarak 1914'te yeni bir tekniğe bürünmüş ve çağdaş eğilimlere doğru yol almıştır. Avrupa'yı sarsan I. Dünya Savaşının etkisiyle Batıda bulunan genç ressamlarımızın yurda dönüşü ile bu süreç başlamıştır. Türk resim sanatının ilk dönemlerinde figürün resimdeki bedensel durumu, mekân içerisinde ki konumu açısından incelendiğinde kapatılmışlık olgusuna yoğun bir eleştiri yöneltildiği görülmektedir. Resimlerdeki figürlerin mekân ve nesnelere kurduğu ilişki ile birlikte bu figürlerin ifadelerinin genel olarak beden kapatılmışlık durumunu vurguladığını görebilmekteyiz. Cumhuriyetten sonra ise modernleşme süreciyle figürün resim içindeki konumu değişmiş ve daha modern, daha çağdaş, özgür insan bedenleri resmin içine girmiştir.

Cumhuriyet'in hemen ardından 1930'lu yıllar da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile farklı bir amaca bağlanan insan figürü Çallı kuşağının tensel anlatımından uzaklaşmış, yerini konstrüktivist anlayıştaki figür yorumlarına bırakmıştır. D grubuyla ise figür giderek soyutlanmış ve anlamsızlaştırılmıştır. Bu nedenle Çallı kuşağının figürlerinde olduğundan çok farklı bir gelişim göstermiştir. Müstakiller ve D gurubu sanatçılarıyla birlikte figür duraklama dönemine girmiş, konu olmaktan uzaklaşmıştır.

1940'lı yıllarda yeniler gurubu ve CHP yurt gezileriyle yeniden hayat bulan figür toplumsal yönleriyle ele alınmıştır. Bu dönemde figür resmi için köy ve Anadolu yaşamı başlamış, sanatçılar bu yaşamdan kesitleri figürlerle anlatmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle figürler anatomik açıdan bir kaygı taşımadan, atölye ortamından çıkmış, doğanın bir parçası olarak tuvallere aktarılmıştır. Bu dönemde tuvalerde ki insan figürü yaşamın kendisi olmuştur.

1950'li yıllar da ise figür Çallı kuşağından sonra bir kez daha parlamış, büyük bir gelişim göstermiştir. Özellikle yöresel halk değerlerini yansıtan figür çalışmalarıyla bilinen Neşet Günel, yöresel figür resminin öncüsü olmuştur.

İnsan toplumun içinde yer alan bir varlık olması nedeniyle çoğu zaman sanatçıların eserlerinde toplumsal nitelikleri yansıtan bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere döneminin en önemli sanatçılarına yer vererek incelediğimiz insan figüründe çok önemli hamleler yapılarak her dönem farklı boyutlarda değişikliklere gidildiği görülmektedir. 1970'ler ve sonrasında ise gelişimini hızla sürdüren figür resmi, farklı bakış açıları, farklı istekler, farklı duygular, farklı yorumlarla şekillenmiştir. Sanatçılar insan bedenini kullanarak kimi zaman iç dünyalarını, kimi zaman toplumun sorunlarını, kimi zaman yaşadıkları bir olayı, okudukları bir romanı anlatma yoluna gitmişler, yüzey her ne olursa olsun onu bedenle doldurmayı seçmişlerdir. Ortak noktaları olan insan bedeninde buluşan bu sanatçılar anlatmak istedikleri konuyu, izleyiciye insanla anlatmışlardır. İnsan bedeninin muhteşem şeklini kendi yorumlarıyla birleştirmişler ve insanı konu alarak yapılan resmin gücüne inanmışlardır. Özer Kabaş deniz ve insanı birleştirirken, Neş'e Erdok her gün defalarca kez yanından geçip ama fark edemediğimiz insanları bize fark ettirmeye çalışmış, Aydın Ayan her zaman anlatılanın insan olduğunu savunmuş ve gerçekçiliğe dikkat çekmek istemiş, Komet ise düş ile gerçek arası yolculuğuna figürle çıkmıştır.

Zihinler ve bedenler farklı olsa da kağıt ya da tuval üzerinde ard arda gelen çizgilerle tüm bedenler aynı yüzey üzerine indirgenmektedir. İşte bu noktada bu sanatçıların hemen hemen hepsinin tek bir ortak noktası ortaya çıkmaktadır. İnsan...

İşte bu nedenle, bu önemli varlığı yakından tanıyarak eserlerimizde yer vermemizin sanat anlayışı açısından topluma büyük katkılar sağlayacağı kanısındayım...

Figür, her kim olursa olsun sanatın içinde her daim yer alacak başlıca konu olacaktır...

BİBLİYOGRAFYA

AKSOY, Fahir, “İslam’da Resim Yasağı ve Osmanlılar”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1980.

AKSOY, Fahir, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, Akbank Yayınları, İstanbul 1990.

AND, Metin, “Din Yasağı, Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi”, *Milliyet Sanat*, S. 279, İstanbul 1978.

AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004.

ANONİM, Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, TTK, C.II, Ankara 1989.

ARIK, Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988.

ARSAL, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Çev; Tuncay Birkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

BAŞAĞA, Ferruh, “Figüre Dönük İlk Ressam: Osman Hamdi Bey”, *Sanat Çevresi*, S.100, İstanbul 1987.

BAŞKAN, Seyfi, *Tanzimat’tan, Cumhuriyete Türkiye’de Resim*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.

BERGER, John, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

BERK, Nurullah, - Gezer, Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.

BERK, Nurullah, - Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1983.

BERK, Nurullah - Turani, Adnan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.II,* Tıglat Yayınları, İstanbul 1981.

BEYKAL, Canan, “Müstakiller ve D Grubu”, *Hürriyet Gösteri Dergisi,* S. 87, Şubat 1988.

BİÇİNCİLER, H, *İnsan Figürünün Tarihsel Süreç İçinde ve Günümüz Sanatında Kullanılması,* (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 1990.

CEZAR, Mustafa, “Resam Osman Hamdi Bey”, *Sanat Çevresi,* S. 100, İstanbul 1987.

CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971.

CEZAR, Mustafa, “Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı”, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri,* 20- 21 Mart 1997, İstanbul 1998.

ÇAMKIRAN, F., *Türk Resminde Figür (Başlangıcından (19.yy) II. Dünya Savaşı'na kadar),* (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1995.

ÇEÇEN, Kazım, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Kısa Tarihçesi, İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi, Yayın No:7, <http://www.arsiv.itu.edu.tr/tarihce/index.htm> (23.05.2009).

DAL, Esin, “Türk Resim Eleştirisine Genel Bir Bakış”, *Türkiye' de Sanat,* S. 24, s: 27- 28, Mayıs/Ağustos 1996.

DAL, Esin, “Nuri İyem”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* YEM Yayıncılık, C.2, s.899, İstanbul 1997.

DİNO, Abidin – Kemal, Yaşar, *Yüzler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2005.

DOĞANAY, S., *Türk Resminde D Grubu*, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1992.

EDGÜ, Ferit, “İzlenimciler İçin Önemli Olan “Çıplak”ın Renk ve Titreşim Olarak Sanatçıda Yarattığı İzlenimdir”, *Milliyet Sanat*, S. 267, İstanbul 1978.

EĞRİBEL, E. İ, *Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi), İstanbul 1990.

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

EPİKMAN, Refik, *Osman Hamdi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967.

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

ERSOY, Ayla, *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2004.

ERTEN, Oğuz, “Hale Asaf’ın İsmail Hakkı Oygur Portresi”, *Lebriz Sanal Dergi*, Yayın tarihi: 16 Eylül 2008, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx>, (23.05. 2009).

ERZEN, N. Jale, “Türk Resminde Figür”, *Boyut Güzel Sanatlar Dergisi*, s.20 İstanbul 1984.

EYYÜBOĞLU, B. R. – Güvemli, Z., *Çağdaş Türk Resminden Örnekler*, Akbank Yayınları, İstanbul 1982.

GERMANER, Semra, *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996.

GERMANER, Semra, “Osman Hamdi”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997.

GERMANER, Semra, *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.

GİRAY, Kıymet, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997.

GİRAY, Kıymet, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayıncılık, C.2, İstanbul 1997.

GÖNENÇ, Turgay, “Zamanın Sularında (Tarihsiz Günlükler)”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1985.

GÖNENÇ, Turgay, *Kırk Yılın Derinliği Nedim Günsür’un Resmi*, Ada Yayınları, İstanbul 1995.

GÖREN, Ahmet Kamil, “Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri”, *Sanat Çevresi*, S. 190, İstanbul 1994.

GÖREN, Ahmet Kamil, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Yayınları, İstanbul 1998.

GÖREN, Ahmet Kamil – Oktay, Ahmet – Öztürk, Arzumen – Tanyeli, Uğur, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, S.89, s.81- 96, İstanbul Güz 2003.

GÜRTUNA, Sevgi, “1914” Kuşağı Ressamlarından, Namık İsmail,” *Ayın Sanatçısı*, Antik Müzayede.<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0605.asp>.

GÜVEN Mahir, “Mahir Güven’in Kendi Hakkında Bir Yazısı”, <http://www.mahirguven.com/galeri.html>, (23. 05.2009).

HAŞİM, Nur Gürel, “Osman Hamdi Bey ve "İkonografi"si”, *Eczacıbaşı Sanal Müzesi*, <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm> (23.05.2009).

HIZLAN, Doğan, “Tuvalin arkasındaki yazılar”, *Hürriyet*, Mayıs 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=319211&yazarid=4>, (23.05.2009.)

İNAL, Güner, *Türk Minyatür Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1995.

İPŞİROĞLU, Mazhar S., *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

İREPOĞLU, Gül, “18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış”, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, İstanbul 1998.

İREPOĞLU, Gül, *Levnî: nakış şiir renk*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999.

İSKENDER, Kemal, “Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü”, *Türkiye’de Sanat*, S. 12, s:39-43, Ocak/Subat 1994.

İSKENDER, Kemal, *Türk Resminde İnsana Bakış*, M.S.Ü. İ.R.H.M. Katalođu, İstanbul 1996.

İSLİMYELİ, Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Doğuş Ltd. Şti, Ankara 1965.

İSLİMYELİ, Nüzhet, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, Sanat Yayınları, C.1,2,3., Ankara 1967.

KAYNAK, Mesut, *Kur’an da Kadın*, Matbaa Yayıncılık, İstanbul 2003.

KUNT, Metin, “Siyasal Tarih (1600- 1789)” *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti 1600- 1908*, Cem Yayınevi, İstanbul 1997.

KURAN, A. “Osmanlı Mimarlığı ve Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, YEM Yayıncılık, İstanbul 1997.

MADRA, Beral, “1987’ de Çağdaş Türk Sanatı Kimliği”, *Hürriyet Gösteri Sanat Eki*, s: 33, İstanbul 1987.

MAHİR, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

MÜFTÜOĞLU, Mustafa, Orkun, “Aydın Ayan’ın Anıtsal Başları/ Beşi Bir Yerde”, *Sanat Çevresi*, s.19, İstanbul Mart 2005.

ÖNDİN, Nilüfer, “Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, S.89, s.145- 157, İstanbul Güz 2003.

ÖZDEMİR, Soner, *Nuri İyem: Bağımsız, Gerçekçi, Türkiye’ ye Özgü Resim, Dünden Bugüne Nuri İyem*, Evin Sanat Galerisi, C:1, İstanbul 2002.

ÖZERK, Ali - Turgut, Ali - Karaman, Hayreddin - Dönmez, İbrahim Kafi - Çağrı, Mustafa - Gümüş, Sadreddin, *Kuran-ı Kerim Türkçe Açıklamalı Meali*, Hadimü’l-harameyni’ş-şerifeyn Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu, Medine-i Münevvere 1992.

ÖZSEZGİN, Kaya, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 3, Tıglat Yayınları, İstanbul 1980.

ÖZSEZGİN, Kaya, “Figür Kaynaklı Bir Metamorfoz”, *Argos Dergisi*, S.35, s.112, İstanbul 1991.

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

ÖZSEZGİN, Kaya, *Türk Plastik Sanatları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

ÖZSEZGİN, Kaya, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi 20, İstanbul.

PELVANOĞLU, Burcu, “Sıradışı Bir Sanatçı Portresi: Hale (Salih) Âsaf”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.1, İstanbul 2006.

RENDA, Günsel, “Minyatür Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayıncılık, C.2, s.97, İstanbul 1997.

RENDA, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, s.48, Ankara 1977.

RENDA, Günsel – Erol, Turhan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, C.1, İstanbul 1980.

RENDA, Günsel – Erol, Turhan, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977.

RENDA, Günsel – Erol, Turhan, *Tanzimat’tan Önce Selçuklu ve Osmanlı Toplumunda Kadınlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

SANAL MÜZE, Arşiv, Ulusal Sanat Yapıtı Koleksiyonları, Eczacıbaşı Sanal Müze Koleksiyonlar, <http://www.sanalmuze.org/koleksiyon>, (23.05.2009).

SARIDİKMEN, Gül, “Resimde ‘Uzanan Çıplak’”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.1, İstanbul 2006.

ŞANLIER, Zeynep, “Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, S.89, s.105- 143, İstanbul Güz 2003.

TANALTAY, Erdoğan, “Sanat Ustalarıyla Birgün”, *Sanat Çevresi*, Kültür ve Sanat Yayınları, S.4, İstanbul 1989.

TANSUĞ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.

TANSUĞ, Sezer, “Osman Hamdi Bey’in Resminde Üslup Ayrımları”, *Hürriyet Gösteri*, S. 119, İstanbul 1990.

TANSUĞ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.

TANSUĞ, Sezer, “Namık İsmail”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayıncılık, C.2, İstanbul 1997.

TANSUĞ, Sezer, *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İz Yayıncılık, İstanbul 1999.

TARİHPORTALI, *Fatih Sultan Mehmet'in Resmi Nasıl Yapıldı?*
<http://www.tarihportali.net/tarih>, (23.05.2009).

TUNALI, İsmail, "Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri", *Hürriyet Gösteri*, S.119, İstanbul 1990.

TURANİ, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, "Art İstanbul 2005' in Ardından: Toplum Sanatın Neresinde?", *Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 72, s: 52-55, İstanbul 2006.

YAVUZ, Hilmi, *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 1999.