

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Fatime Nuray CENGİZ

İstanbul, 2008

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Fatime Nuray CENGİZ

**Danışman
Prof. Dr. Ümran BULUT**

İstanbul, 2008



T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

241101820050169
Resim Öğretmenliği
Fatime Nuray CENGİZ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

LİSANSÜSTÜ TEZ SINAVI TUTANAĞI

Resim Öğretmenliği Bilim Dalı yüksek lisans öğrencilerinden **Fatime Nuray CENGİZ** "**TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ**" adlı tezini lisansüstü öğretim yönetmeliğinin 15. maddesine göre hazırlayarak enstitüye teslim etmiştir. Enstitü yönetim kurulunun 26 Haziran 2008 tarihli toplantısında belirlenen ve aşağıda adları ve imzaları bulunan jüri üyeleri huzurunda aday, ilgili yönetmelik gereği **08.07.2008** ... tarihinde **60**... dakika boyunca tezini savunmuş ve sonuçta başarılı olduğu / ~~düzeltilme alması gerektiği~~ / ~~başarısız olduğu~~ hususunda oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile karar verilmiştir.

Bu tutanak enstitü müdürlüğüne sunulmak üzere tarafımızdan iki nüsha olarak tanzim edilmiştir.

Saygılarımızla,

(Tez yöneticisi) Ad SOYAD : PROF.DR. ÜMRAN BULUT

İmza : ...*Ü. Bulut*...

(Üye) Ad SOYAD : Prof. Dr. Erol BULUT

İmza : ...*E. Bulut*...

(Üye) Ad SOYAD : Prof. Dr. Sefer ADA

İmza : ...*S. Ada*...

(Yedek üye) Ad SOYAD : Prof. Dr. Tayfun AKKAYA

İmza : ...

(Yedek üye) Ad SOYAD : Yrd. Doç. Dr. Ahmet ŞİRİN

İmza : ...

Not:

1.Yüksek lisans tez sınavı lisansüstü öğretim yönetmeliğinin 15/c maddesi gereğince "... tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır."

2.Düzeltilme alan öğrenci lisansüstü öğretim yönetmeliği'nin 15/d maddesi gereğince sınav tarihinden itibaren "... en geç 3 ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur."

3.Bu tutanak lisansüstü öğretim yönetmeliği'nin 15/d maddesi gereğince tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili ana bilim dalı başkanlığınca enstitüye bildirilir.

ÖNSÖZ

Çocuk, sahip olunan en anlamlı, masum ve eşsiz varlıktır. Aynı zamanda yaşadığı toplumun içinde bir birey olarak ve bireysel bir kişilik olarak yer almaktadır.

Çocuk figürü, yüzyıllar boyunca, içinde bulunduğu dönemin toplumsal yapısından ve sanat akımlarından etkilenmiş, şekil almış ve içerik kazanmıştır.

Çocuk figürlerinin yer aldığı resimler, hem çocuğa bakışı, hem de çocuğun toplumdaki yerini yansıtan kaynaklardır.

Bu çalışmada, çocuk figürü tasvir (suret) yasağı öncesi ve sonrası dönemler daha sonra ise iki boyutlu, nakışçı özellikler gösteren minyatür resminde, yer aldığı çevre ve yaşamıyla birlikte ele alınmış, gösterdiği gelişim süreci ve bu süreci etkileyen sosyal ve sanatsal etkilerle günümüz resim sanatına kadar ele alınmıştır.

Türk resim sanatı tarihsel süreci kronolojiye dikkat edilerek ve tarihsel süreç içinde yapılan anlatımlara zaman zaman geri dönüşlerle, 'çocuk figürü' anlatımı detaylandırılmıştır.

Tez çalışmam süresince yardımları ve desteğiyle bana yol gösteren tez danışmanım Prof. Dr. Ümran Bulut'a, desteklerini esirgemeyen eşim Fehmi, Kızlarım Duygu ve Beyza'ya teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2008

Fatime Nuray Cengiz

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	ii
RESİM LİSTESİ	v
KISALTMALAR	ix
ÖZET.....	x
ABSTRACT	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. PROBLEM.....	1
1.2. AMAÇ.....	1
1.3. ÖNEM.....	2
1.4. SAYILTILAR	2
1.5. SINIRLILIKLAR.....	2
1.6. VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ	2
1.7. VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI.....	2
1.8. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	3
2. ÇOCUK TANIMI, ÇOCUKLUĞUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ.....	4
2.1. ÇOCUK TANIMI	4
2.2. ÇOCUKLUK ANLAYIŞININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	5
3. TÜRK RESİM SANATININ TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE ÇOCUK FİĞÜRÜ.....	18
3.1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	20
3.2. İSLAMİYET'TEN SONRA TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	21
3.3. BATI ETKİSİNDE TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	29

4. TOPLUMSAL YAPININ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	38
4.1. OSMANLI İMPARATORLUĞUNDAN CUMHURİYETE KADAR TOPLUMSAL YAPI, TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	38
4.1.1. Osmanlı İmparatorluğunda Toplumsal Yapı.....	38
4.1.2. Osmanlı Toplum Yapısının Cumhuriyet Resim Sanatına Etkisi ve Çocuk Figürü	51
4.2. II. DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ	57
5. TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ.....	67
5.1. BATI ETKİSİNDE TÜRK RESMİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜNÜN KULLANIMI	67
5.1.1. Asker Ressamlar Kuşağı	67
5.1.2. 1914 Kuşağı	74
5.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE ÇOCUK FİĞÜRÜ	83
5.2.1. Müstakiller (Mayıs 1929).....	83
5.2.2. D Grubu (1933-1941).....	87
5.2.3. Yeniler Grubu (1941).....	96
5.2.4. Onlar Grubu (15 Mayıs 1946).....	100
5.3. 1950 VE SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ	104
5.4. NATURALİST EĞİLİMLİ RESSAMLARDA ÇOCUK FİĞÜRÜ	118
6. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK FİĞÜRÜ KULLANILAN RESİMLERDE BİÇİM VE İÇERİK.....	126
6.1. ÇOCUK FİĞÜRÜNÜN TÜRK RESİM SANATINDAKİ BİÇİMSEL YAPISI VE ANLAM BOYUTU	129
6.1.1. Abdülmecid Efendi (1868-1944) 'Ben Büyüyeyim De'	129
6.1.2. Tekezade Sait (1870-1913) 'Kuran Okuyan Hafız Çocuk'	133
6.1.3. Osman Hamdi Bey (1842-1910) ' Küçük Kız'	135
6.1.4. İzzet Ziya (1881 - 1934) 'İki Nü' ' Kayık ve Çocuklar'	137
6.1.5. Rafet Başokçu (1885 - ?) 'Göl Kıyısında Çocuklar'	139
6.1.6. Tevfik Fikret (1867-1915) 'Çocuklar'	141
6.1.7. Ömer Adil (1868-1928) 'Göreve Koş'	146

6.1.8. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) 'Oğlu Şemsi'nin Portresi'	150
6.1.9. Müfide Kadri (1890-1912) 'Dua Eden Kız'	152
6.1.10. Namık İsmail (1890-1935) 'Köylü Aile'	154
6.1.11. Avni Lifij (1886-1927) 'Kara Gün'	156
6.1.12. Şeref Akdik (1902-1972) 'Okula Kayıt'	158
6.1.13. Elif Naci (1898-1987) 'Saklanan Çocuk'	161
6.1.14. Camal Tollu (1899-1968) 'Ana Toprak'	163
6.1.15. Turgut Zaim (1906-1974) 'Yörükler Köyü'	165
6.1.16. Şükriye Dikmen (1918 - 2000) 'Çocuk Portresi'	168
6.1.17. Edip Hakkı Köseoğlu (1904-1990) 'Kumbaralı Çocuk'	169
6.1.18. Feyhaman Duran 'Kız Çocuğu'	171
6.1.19. Bedri Rahmi Eyupoğlu (1911- 1975) 'Köylü Kadın'	173
6.1.20. Malik Aksel (1903 -1987) 'Enteriyör'	175
6.1.21 Nuri İyem (1915 - 2005) 'Kadın ve Çocuk'	177
6.1.22. Neşet Günal (1923- 2003) 'Çocuklar'	179
6.1.23. Nedim Günsur (1924-1994) 'Bayramyeri'	184
6.1.24. Avni Arbaş (1919-2003) 'Çocuk'	186
6.1.25 Avni Arbaş 'Sahilde İki Çocuk'	187
6.1.26. Maide Arel (1907-1997) 'Anne'	189
6.1.28. Fikret Mualla (1903-1967) 'Sokakta Gezinti'	190
6.1.29. Nur Koçak (1941 -) 'Pınar ve Ben'	193
6.1.30. Dinçer Erimez (1932 -) 'Atatürk 100 Yaşında'	194
6.1.31. Erol Bulut (1955 -), 'Üzerine Titrenen Sevgi'	196
6.1.32. Neş'e Erdok (1940 -), 'Döl Yatağı – Ölüm Yatağı'	198
6.1.33. Ümran Bulut (1955 -), 'Çocuk'	200

VII. SONUÇ VE ÖNERİLER..... 203

KAYNAKÇA 210

EK: TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ KULLANILAN (SEÇİLMİŞ) RESİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ..... 220

RESİM LİSTESİ

Resim 1.	'Nebamun'u Avlanırken Gösteren Resim'	6
Resim 2.	D. Bouts, 'Meryem ve Çocuk İsa'	7
Resim 3.	Bruegel, 'Çocuk Oyunları'	8
Resim 4.	Osman Hamdi Bey, 'Kurdeleli Kız (Torunu Nimet)'	16
Resim 5.	Tulu'i İbrahim, 'Kenan Paşa'nın Drama'ya Gidişi'.	25
Resim 6.	Levni, 'III. Ahmed'in Şehzadelerinin Topkapı Sarayı III. Avlu'dan Geçirilerek Sünnet Olacakları Mekana Götürülmeleri'	26
Resim 7.	Refail, 'Hamamda Anne ve Kızı'	28
Resim 8.	Fuasto Zonaro, 'Salıncakta'	33
Resim 9.	Hoca Ali Rıza, 'İsimsiz'	34
Resim 10.	Osman Hamdi Bey, 'Gebze'den Manzara',	36
Resim 11.	Halil Paşa, 'Küçük Kız' Karakalem	36
Resim 12.	Abdülmecid Efendi, 'Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın'	42
Resim 13.	Abdülmecid Efendi, 'Dürrüşehvar Sultan'	43
Resim 14.	Abdülmecid Efendi, 'Neslişah Sultan'	44
Resim 15.	İbrahim Çallı, 'Kızı Belma Çallı'nın Portres'i'	46
Resim 16.	Mehmet Ruhi Arel, 'Uyuyan Anne ve Çocukları'	47
Resim 17.	Nazmi Ziya Güran, 'Kızları Cenan ve Mihriban Hanımlar'	47
Resim 18.	Namık İsmail, ' Su Kenarında Anne Kız'	48
Resim 19.	Mihri Müşfik, 'Çocuk Portresi'.	49
Resim 20.	Halil Dikmen, 'Kurtuluş Savaşında Mermi Taşıyan Kadınlar'	51
Resim 21.	Şeref Akdik, 'Çoban ve Kızı'	59
Resim 22.	Nuri İyem, 'İsimsiz'	61
Resim 23.	Mümtaz Yener, 'Eminönü Meydanı'	63
Resim 24.	Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ' Ana ve Çocuk'	65
Resim 25.	Halil Paşa, 'Kırda Kitap Okuyan Kadın ve Çocuklar'	68
Resim 26.	Tekezade Sait 'Sahilde Küfeli Kız'	69
Resim 27.	Osman Hamdi Bey, ' Şapkalı Çocuk' (Oğlu Ethem)	70
Resim 28.	Osman Hamdi Bey, 'Fesli Çocuk Portresi'	71

Resim 29.	Osman Hamdi Bey, 'Çekik Gözlü Kız'	71
Resim 30.	Osman Hamdi Bey 'Genç Çocuk Portresi'	72
Resim 31.	Osman Hamdi Bey, 'Pembe Başlıklı Kız'	72
Resim 32.	Osman Hamdi, 'Gezintide Kadınlar'	73
Resim 33.	Sami Yetik, 'İsimsiz'	75
Resim 34.	Sami Yetik, 'Ankara'da Pazar Yeri'	76
Resim 35.	Mihri müşfik 'Çocuk Portresi'	76
Resim 36.	Namık İsmail, ' Pazarda Çocuğuyla Oturan Kadın'	77
Resim 37.	Nazmi Ziya Güran 'Taksim Meydanı'	78
Resim 38.	Mehmet Ruhi Arel, 'Fatih Kaymakamlığı'	79
Resim 39.	Mehmet Ruhi Arel, 'Atatürk Köylülerle'	79
Resim 40.	'Atatürk Köylülerle'	80
Resim 41.	Mehmet Ruhi Arel, 'Çanakkale Zaferi Triptiği'	81
Resim 42.	Mehmet Ruhi Arel, Atatürk'e İstikbal (Karşılama)	82
Resim 43.	Cevat Dereli, 'Mine ve İstanbul Balıkçıları',	84
Resim 44.	Ali Avni Çelebi, 'Vitrin'	86
Resim 45.	Eşref Üren, 'Kız Çocuğu'	88
Resim 46.	Eşref Üren, 'Çocuklar'	88
Resim 47.	Eşref Üren, 'İsimsiz'	89
Resim 48.	Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 'İsimsiz'	90
Resim 49.	Eren Eyüpoğlu 'Çocuk'	91
Resim 50.	Eren Eyüpoğlu, 'Kız Çocuğu'	91
Resim 51.	Eren Eyüpoğlu, 'Ana'	92
Resim 52.	Turgut Zaim, 'Uçurtma Uçuran Çocuk'	93
Resim 53.	Turgut Zaim, 'Yaylada Yörükler'	94
Resim 54.	Zeki Faik İzer, 'Tuvalet'	95
Resim 55.	Nuri İyem, 'Askere Giderken'	97
Resim 56.	Nuri İyem, 'İsimsiz'	97
Resim 57.	Ferruh Başağa, 'İsimsiz'	98
Resim 58.	Neşet Günal, 'Baba ve Oğul'	99
Resim 59.	Nedim Günsur, 'Eski Sokak'	101
Resim 60.	Orhan Peker, 'Karpuzlu Çocuk'	102

Resim 61.	Orhan Peker, 'Horozlu Çocuk'	102
Resim 62.	Cihat Burak, 'Mübahat'ın Çocukluk Portresi'	104
Resim 63.	Nedim Günsur, 'Göç'	105
Resim 64.	Nuri İyem, 'Göç'	106
Resim 65.	İbrahim Balaban, 'Mavili Göç'	106
Resim 66.	Neşet Günal, 'Yaşantı 1'	108
Resim 67.	Neşet Günal, 'İki Kardeş'	108
Resim 68.	Fikret Oytam, ' Memleketimden İnsan Manzaraları'	109
Resim 69.	'Fikret Oytam ', 'Ürgüp'ten'	110
Resim 70.	Turan Erol, 'Güneydoğuda Bir Köy'	112
Resim 71.	Neş'e Erdok, 'Otobüste'	114
Resim 72.	Nuri Abaç, 'İsimsiz'	116
Resim 73.	Özdemir Altan, 'İsimsiz'	118
Resim 74.	Malik Aksel, 'İki Kız Çocuğu'	120
Resim 75.	Hamit Görele: 'Çiçekli Kız'	121
Resim 76.	Hamit Görele, 'Gezinti'	122
Resim 77.	Hamit Görele, 'Konser'	123
Resim 78.	Hamit Görele, 'Piyanist'	123
Resim 79.	Eşref Üren', Kurtuluş Parkında Manzara'	124
Resim 80.	Eşref Üren, 'Kız Çocuğu'	125
Resim 81.	Oya Katoğlu, ' Karpuz Sergisi'	127
Resim 82.	Abdölmecit Efendi, "Ben Büyüeyim de'	129
Resim 83.	Tekezade Sait 'Kuran Okuyan Çocuk Hafız'	133
Resim 84.	Osman Hamdi Bey, ' Küçük Kız'	135
Resim 85.	İzzet Ziya, 'İki Nü'	137
Resim 86.	İzzet Ziya, 'Kayık ve Çocuklar'	137
Resim 87.	Rafet Başokçu, 'Göl Kıyısında Çocuklar'	139
Resim 88.	Tevfik Fikret, 'Çocuklar'	141
Resim 89.	Tevfik Fikret, 'Çocuklar' (detay)	141
Resim 90.	Tevfik Fikret, 'Çocuklar' (detay)	142
Resim 91.	Tevfik Fikret, 'Haluk'	145
Resim 92.	Ömer Adil, 'Göreve Koş'	146

Resim 93.	Mehmet Ruhi Arel, 'Nü'	150
Resim 94.	Mehmet Ruhi Arel, 'Oğlu Şemsi Arel'in Portresi.	150
Resim 95.	Müfide Kadri, 'Dua Eden Kız'	152
Resim 96.	Namık İsmail, ' Köylü Aile '	154
Resim 97.	Hüseyin Avni Lifij, 'Kara Gün'	156
Resim 98.	Şeref Akdik 'Okula Kayıt'	158
Resim 99.	Elif Naci 'Saklanan Çocuk '	161
Resim 100.	Cemal Tollu 'Ana Toprak'	163
Resim 101.	Turgut Zaim, 'Yörükler Köyü'	165
Resim 102.	Şükriye Dikmen 'Çocuk Portresi'	168
Resim 103.	Edip Hakkı Köseoğlu, 'Kumbaralı Çocuk'	169
Resim 104.	Feyhaman Duran, 'Kız Çocuğu'	171
Resim 105.	Bedri Rahmi Eyüboğlu 'Köylü Kadın' (Tren, Yataklı-Vagon)	173
Resim 106.	Malik Aksel, 'Enteriyör'	175
Resim 107.	Nuri İyem, 'Kadın ve Çocuk '	177
Resim 108.	Neşet Günal 'Çocuklar'	179
Resim 109.	Nedim Günsur, 'Bayramyeri'	184
Resim 110.	Avni Arbaş 'Çocuk'	186
Resim 111.	Avni Arbaş, 'Sahilde İki Çocuk'	187
Resim 112.	Maide Arel, 'Anne'	189
Resim 113.	Fikret Mualla, 'Sokakta Gezinti'	190
Resim 114.	Fikret Mualla, 'Sokakta Oyun'	191
Resim 115.	Fikret Mualla, 'Sokak'	191
Resim 116.	Nur Koçak 'Pınar ve Ben' (detay)	193
Resim 117.	Diñçer Erimez, 'Atatürk 100 Yaşında'	194
Resim 118.	Erol Bulut, 'Üzerine Titrenen Sevgi'	196
Resim 119.	Neş'e Erdok, 'Döl Yatağı – Ölüm Yatağı'	198
Resim 120.	Ümran Bulut, 'Çocuk'	200

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
e.v	: Çeviren
düyb	: Duralit üzerine yağlı boya
Haz.	: Hazırlayan
Krş.	: Karşılaştırınız
küyb	: Karton üzerine yağlıboya
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TDS	: Eğitim Terimleri Sözlüğü
tüyb	: Tuval üzerine yağlı boya
vd.	: Ve devamı

ÖZET

Çocuk figürü incelenirken, konu, çocukluk kavramının tarihsel ve toplumsal gelişimi, çocuk figürünün ele alınış şekli ve sebepleri resim sanatı çerçevesinde irdelenmiştir. Önce genel anlamda, Mısır, Antik Yunan Roma Medeniyeti içinde çocuk figürünü resimsel gelişim sürecini, daha sonra ortaçağ, ve sonrası dönemleri kronolojik sıralamayı dikkate alarak 19. yüzyılın sonlarına kadar incelenmiştir.

Türk Resmini başlangıçtan itibaren ele alarak ise 'tasfir ya da suret' yasağının figür konusuna getirdiği anlam ve biçim boyutunu ve bu bağlamda çocuk figürü incelenmiştir. Çağdaş Türk Resim sanatının oluşum süreci ve figür yorumlaması, çocuk figürünün resimdeki yeri içerik ve biçim açısından ele alınmıştır.

İslam dininde peygamber tasfiri yapmak günah sayılırken figür yasağı sanısına yol açması figüratif resmin önemini yitirmesine yol açmıştır. Ancak süsleme sanatları gelişmiş ve minyatür resmi önem kazanmıştır. Minyatür tekniği çok büyük boyutlarda anlatıma izin vermediğinden tarih kitaplarının resimlenmesiyle sınırlı kalmıştır. Buradaki çocuk yetişkinlerin kıyafetlerinin benzerlerini giyen figürler olarak, sadece daha küçük boyutta yer almış, yetişkinler kadar ağır başlı gibi resmedilmiştir. Türk resim sanatında çocuk daha çok güncel yaşamın bir parçası olarak görülürken Türk resim sanatında çocuğu gerçek varlığıyla görebilmek yağlıboya resim sanatı ile belirginlik kazanmış ve güncel yaşamın bir parçası olarak yer almıştır.

Türk resim sanatındaki figüratif çalışmalarda sanatçılar batı resim sanatında ki figür çalışmalarından etkilenmişlerdir. Hatta Çağdaş Türk Resim sanatının başlangıç dönemlerinde, batı resmindeki figüratif örneklerden yorumlamalarla resimde figür kullanılmıştır. Dolayısıyla bilinçli ya da bilinçsiz olarak resimde figürlerin oranları batıdaki ölçülerin kullanılmış ve yorumlanmış, aynı durum çocuk figürü içinde geçerli olmuştur.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda ise figür batı etkisi ile yer almış ve zaman içinde teknik, biçim ve içerik açısından birçok iç dinamiğin etkisiyle özgün kimliğine kavuşmuştur. Çocuk figürü ise aynı süreci yaşayarak resimdeki yerini almıştır.

Bu çalışmada Çağdaş Türk Resmi kronolojik sıraya dikkat edilerek 198 çocuk konulu eser yer almıştır. Bu eserlerin bir bölümü, oluşum süreci sanat ortamını etkileyen sosyal, siyasal ve sanatsal sebepleri ile incelenmiştir. 33 resim ise, sanatçısı, olgusal, ifade sel ve teknik açıdan detaylandırılarak anlatılmıştır. Yapıtların seçiminde dönemi içinde farklılığı ile öne çıkan eserler olmasına dikkat edilmiştir.

ABSTRACT

When the child figure is examined, the subject is probed within the framework of the art of painting, historical and social development, the way and reasons the child figure is handled. First, by taking into consideration in the general sense, the child figure's artistic development process is analyzed until the end of 19th century within Egypt, Antique Greece, Roman Civilization and then later middle ages and the periods after that in chorological order.

Turkish painting is handled from the beginning, and the meaning and dimension of the form is analyzed, brought on by 'description or appearance' prohibition. Process of formation of Contemporary Turkish Painting and the interpretation of figures, the place of child figure in the painting, is evaluated from the point of its subject, shape and contents.

While describing the prophet is considered as a sin in Islam Culture, the fact that its causing the assumption of prohibition of figures, has caused the figurative painting to lose its importance. However, decorative art has developed and the miniature painting gained importance. Since miniature technique does not allow descriptions of large dimension, it was limited to the paintings in the history books. The child in miniatures took place as a figure wearing the similar outfits to adults and only in smaller dimensions, and even most were reflected in a more dignified way. While the child was observed as part of the daily life in Turkish painting, seeing child figure with its real existence has gained distinction with oil painting and has taken its place as part of the daily life.

In Turkish painting, in figurative work the artists were affected by figurative work in Western paintings. In the initial periods of Contemporary Turkish art even child figure was used in art in interpretations of figurative examples taken from Western art. Therefore, the dimensions of the figures in art were used in sizes of the West and interpreted, whether consciously or unconsciously and the same was also true for child figure.

On the other hand, in Contemporary Turkish painting, the child figure has taken its place with Western influence and from the point of technique, shape and content with the influence of inner dynamics, has embraced its original identity.

In this study, 198 artwork with subject of Contemporary Turkish Art are included, by taking the chronological order into consideration. A part of these artwork are analyzed with their formation process, social, political and artistic reasons influencing the artistic environment. On the other hand, 33 paintings, are explained from the point of detailing the artist, events, expression and technique. In the selection of artwork, the fact that they were those that came forward in their period was paid attention to.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, çocuğun toplumsal tarihteki yeri ve önemi aydınlığa kavuşturulmaya çalışılmış; bu tarihi süreçte resim sanatında çocuk figürünün ne şekilde ele alındığı irdelenmiştir. Türk resim sanatının tarihsel gelişimi dönemlere ayrılarak, çocuk figürünün kullanımı örneklerle anlatılmıştır. Türk resim sanatında özellikleri ile öne çıkan yapıtlar ve sanatçılar çocuk figürü kullandıkları eserleri örnekler anlam ve içerik açısından detaylandırılarak kronolojik sıra ile incelenmiştir.

1.1. PROBLEM

- Türk resim sanatında çocuk figürünün yeri nedir?
- Çocuk figürü hangi dönemlerde çalışılmıştır?
- Hangi ressamın çalışmalarında çocuk figürü kullanmışlardır?
- Biçim ve içerik açısından çocuk figürünün ele alınışı nasıldır?

1.2. AMAÇ

Çalışmanın amaçları;

- Türk resim sanatı kaynakları taranarak çocuk figürünün hangi dönemlerde, hangi ressamınca ne şekilde ele alındığını ortaya çıkarmak,
- Ressamların çocuk figürünü kullanmalarının nedenlerini belirlemek, tarih boyunca Türk toplumundaki kültürel ve sosyal yapının resim sanatında çocuk figürü ifadesindeki etkilerini belirlemek,
- Türk resim sanatında çocuk figürü uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıkları saptamak,
- Dönemler göre Türk resim sanatında çocuk figürü çalışmalarında kullanılan teknik, renk, konu, kompozisyon özelliklerini saptamak,
- Çocuk figürünün Türk resim sanatına biçim ve içerik açısından kazandırdıklarını belirlemektir.

1.3. ÖNEM

Türk resim sanatında, çocuk figürü kullanımını inceleme sürecinde dönemlerin, ressamların biçim ve içerik özelliklerinin öğrenilmesi ve ressamların bu konuya ilgilerini çeken nedenlerini araştırarak ortaya çıkartmak açısından önemlidir.

Türk toplum yapısındaki sosyal, kültürel ve sanatsal değişmeler irdelenerek çağdaş Türk resim sanatında çocuk figürüne etkisi ve bu alandaki boşluğu doldurmada katkı sağlanacaktır.

1.4. SAYILTILAR

- Türk resim sanatında çocuk figürü belli dönemlerde kullanılmış, biçim ve içerik açısından etkileyici boyutu olduğu ve ressamlar yapılan çocuk figürü temalı resim çalışmalarından etkilenmiştir.
- Çalışmada kullanılan kaynaklar, araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayacak niteliktedir.

1.5. SINIRLILIKLAR

- Bu çalışma Türk resim sanatında yapılan çocuk figürü ile sınırlıdır.
- Araştırmanın süresi 2 yıl gibi bir zamanla sınırlıdır.
- Çalışma örneklem alınan 30 ressam ve 31 eseri biçim ve içerik açısından anlatımıyla sınırlıdır.

1.6. VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Araştırma süresince, konuyla ilgili ulaşılabilen her türlü birincil ve ikincil kaynaklar, kitaplar, süreli yayınlar, araştırmalar ve internet incelenmiştir.

1.7. VERİLERİN ÇÖZÜMÜ VE YORUMLANMASI

Yapılan araştırmada konuyla ilgili kaynaklar taranmıştır. Elde edilen veriler değerlendirilerek gerekli olan bilgiler kapsamında kullanılmıştır. Elde edilen

verilerin çözümlenmesi olgusal, ifadesel ve içsel anlamda çözümlenmiştir. Teknik, boyut ve yapıldığı yıl ile değerlendirilerek anlatılmıştır.

1.8. ARAşTIRMA YÖNTEMİ

Bu alışma kaynak tarama modeli kullanılarak yapılmıştır. Türk resminde ocuk figürünün kullanıldığı resimler incelenmiştir. Resim sanatı açısından önemli katkıları olan sanatçıların eserleri teknik, biçim, leke ve hareket gibi resim öğeleri ile örnek oluşturan eserleri arasından seçilmiştir.

Dönemi ve sanatçısı, eserin özellikleri ile öne çıkan eserler arasından seçilmiştir.

2. ÇOCUK TANIMI, ÇOCUKLUĞUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ

2.1. ÇOCUK TANIMI

"Çocuklar somut varlıklar olduğu halde, çocukluk soyut düşünceler takımıdır".¹ Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesinin 1inci Maddesinde "çocuklara uygulanan kanunlar çerçevesinde daha önce rüşt yaşına erişilmedikçe onsekiz yaşını bitirmemiş kişiler" çocuk olarak tanımlanmaktadır. TDS Eğitim Terimleri Sözlüğü'nde ise Çocuk, "Bebeklik çağı ile erginlik çağı arasındaki gelişme döneminde bulunan insan" olarak tanımlanmaktadır.²

Çocuk olgusu, farklı toplumlarda ve dönemlerde, hatta aynı toplumun farklı kesimlerinde görüş olarak birçok değişik anlamda ifade edilmiştir. Yani "çocuk" olgusu toplumsal bir kavramdır ve kültürel bir çeşitlilik ortaya koymaktadır. İnsanın ruhsal ve bedensel olarak gözetilecek dönemi çocukluk dönemidir. Kişi, olgunluğu ve sorumluluğu çocuklukta kazanır.³ Çocukluk devresi insan hayatının neredeyse üçte birini kapsar.

Çocuk tarihi insanlık tarihi kadar eskidir ve aynı zamanda tarih boyunca çocukluk kavramının gelişimi ile yakından ilgilidir. Yeryüzünde ilk aile ile birlikte çocukta varlığını sürdürmeye başlamış, böylece ilk aile modeliyle çocuk kavramı ortaya çıkmıştır. Belki duygusal bir bağ, bekli de sadece geleceğe yatırım, soyların devamı nedenleri ile çocuk kavramı tarihte ve sanatta da farklı biçimlerde algılanıp tanımlanmıştır. Hatta öyle ki bazı dönemler çocuk diye bir varlığın kabul dahi edilmediği, onun yok sayıldığı görülmektedir.

¹ Bekir ONUR; **Çocuk, Tarih ve Toplum**, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2007, s.18

² www.tdk.gov.tr

³ Canan Gence DELİDUMAN; **Türk Resim Sanatında Çocuk Figürü ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2002, s.9

2.2. ÇOCUKLUK ANLAYIŞININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜ

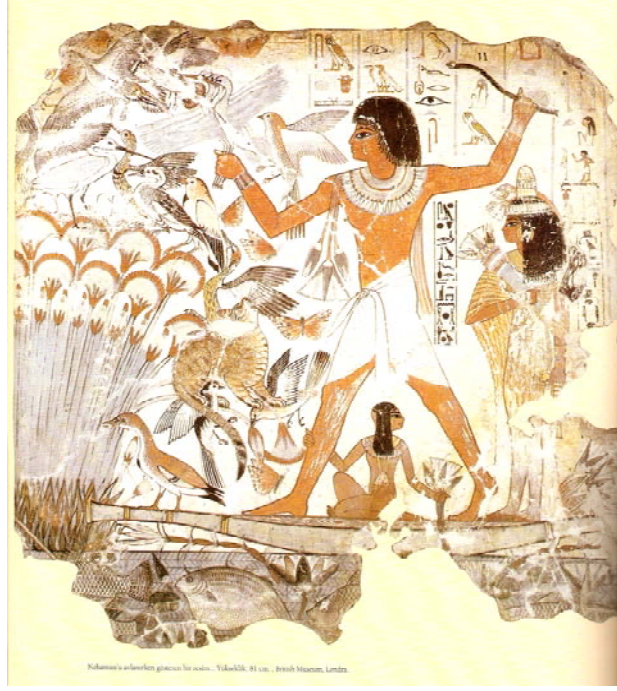
Çocukluk anlayışının uzun sayılabilecek bir tarihi süreçte gelişerek bugünkü şekilde algılandığına tanık olmaktayız. Çocukluğun 19. yüzyılda orta sınıfın icadı olduğu ileri sürülmüştür. Biraz abartılmış olsa bile bu önerme bir ölçüde geçerlidir. Çocukluğun 19. yüzyıla kadar var olmadığı fikri, çocukların o zamana kadar ihmal edildikleri ya da sevilmedikleri anlamına gelmez elbette. 19. yüzyılın kurumlaştırdığı şey, çocukluğun -çocukların yaş gurupları arasında dikkate alınması gereken farklılıklarla birlikte- erişkinlikten farklı bir dönem olduğu yolundaki bilinçliliklerdir.⁴

Çocuğun gerçeklik içinde, çocukluğuyla canlandırılmasına en eski dönemlerde eski Mısır'da rastlanıyor. Eski Mısırlılar⁵ zengin ve fantastik tanrı ve tanrıçalarına, bütünüyle ölüm (ölümle dirim, ölere dirilme) kültü üzerine kurulu dünyalarına karşın, gündelik yaşamı en doğal yansıtan kişiler olmuşlardır. Yalnız din dışı papirüs resimlerinde değil, Ölüler Kitabı papirüslerinde, mezar odalarında çocuk görmemek hemen hemen imkansızdır ya da çok özel bir durum imgelemektedir. Mısır'da çocuklu balık avı, kuş avı resimlerine sıkça rastlanır. Bunların en güzellerinden biri Tebai'de, karısı, kızları ve oğluyla Nil sazlıklarında balık avlayan Nakht'ın mezar resmidir. Nakht'ın ardındaki karısı ve dizleri arasında duran büyük kızıdır. Kız olsun erkek olsun henüz ergenliğe erişmemiş çocukların saçları yol yol kazınır, uzatılırdı. Oğlu kayığın başında durmakta ve bumeranga benzeyen ve kuş avında kullanılan bir aracı fırlatmaya hazırlanmaktadır.⁶ (Resim 1)

⁴ Sanat Dünyamız, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:71, s.206

⁵ Bkz. Afet İnan, **Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti**, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1992

⁶ Sanat Dünyamız, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:71, s.133



**Resim 1. 'Nebamun'u Avlanırken Gösteren Resim',
Yükseklik: 81 cm, British Museum, Londra**

Antik Yunan ve Roma birer yetişkinler dünyasıydı ve Yunan ve Roma⁷ medeniyetinde çocuk bir eşya gibi görüldüğünden babanın mülkiyetinde kabul edilmiştir.⁸

Hristiyanlık dini de, Antik dünyanın çocuk anlayışına büyük yenilikler getirmemiştir. Hemen arkasından gelen ortaçağ düşüncesi ise çocuğu reddetmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında 3. ve 4. yüzyıllarda çocuklar 5-7 yaşına kadar bebektir ve ayrı bir çocukluk dünyası mevcut değildir. Çocuklar görünüşte küçük yetişkinler olarak kabul edilmiştir. Hristiyanlığın da etkisiyle o devirlerde yaygın inanç, insanın günahkar doğduğu biçimindeydi. Anne babaların görevi doğan çocukların şeytani eğilimlerini bastırmaktı. Yine 12. yüzyıla kadar Ortaçağ Avrupa'sında bir kimsenin çocuklarına ilgi göstermesine iyi gözle bakılmazdı. Yetişkinlerin ve çocukların elbiselerinin aynı olması ve yetişkinlerin oyunları ile çocuk oyunları arasında bir fark olmaması dönemin çocuğa bakışını yansıtan ilginç bulgular olarak karşımıza

⁷ Bkz. Chariles Freeman, **Mısır, Yunan, Roma Akdeniz Uygarlıkları**, Dost Yayınları, Tarih Dizesi, 2003

⁸ Baba çocuğunu reddetme yetkisine sahiptir. Reddettiği takdirde başka birinin alması için tapınak önüne bırakılabilir. Bkz: Colette ESTIN-Helene LAPORTE, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Tübitak, Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2005

çıkılmaktadır. Genel olarak çocukla ilgili bu anlayışlar Avrupa'daki çocuk dünyasına yönelik düşüncelerdir.

Toplumların tarihleri üzerinde araştırmalar yapan Phillippe Aries, çocuk kavramının 15. ve 16. yüzyıllardan önce var olmadığını ve çocukların toplumun gözünde yetişkin gibi göründüklerini hatta onları tanımlayacak farklı sözcüklerin bile bulunmadığını⁹ söylemiştir.

Batı toplumlarında çocukla ilgili olarak, doğuştan kötü (günahkar) çocuk ve doğuştan iyi (masum) çocuk olmak üzere iki farklı anlayış tarih boyunca varlığını sürdürmüştür. Çocukluğun masumluluğu kavramı çocuğun doğuştan masum, saf, temiz olduğu inancını yansıtır. Batı'da kökleri "çocuk İsa" kültürüne kadar gider; ancak Hristiyanlık Ortaçağ'dan itibaren çocuğun günahkar bir varlık olduğu inancını geliştirmiştir.¹⁰ Örneğin Aries, Meryem'in kollarındaki İsa gibi, anne-çocuk ilişkisini yücelten resimlerde çocukluk kavramının iki boyutta geliştiğini gözlemlemiştir. (Resim 2)



Resim 2. D. Bouts, 'Meryem ve Çocuk İsa', 15.yy, tüyü. 37 x 27,5 cm., National Galery, Londra

⁹ Canan Gence DELİDUMAN; a.g.e., s. 9

¹⁰ Bekir ONUR; a.g.e., s. 121

Batı toplumlarında Rönesans ile birlikte çocuğa gösterilen ilgi artmış ve Reform hareketi de çocuğa yönelik tutumları olumlu yönde etkilemiştir.¹¹ Nitekim Ortaçağ dogmaları Rönesans ve Reform hareketi ile birlikte yerini bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülke bırakmış, Yeniçağda ise insan kendini tanımaya ve çevresini incelemeye başlamıştır. Bu düşünsel gelişim yanında, bir de toplumsal yapıda görülen değişimler görülmektedir. Bu da orta tabakanın, yani burjuva tabakasının, asil tabaka yanında kendini kabul ettirmesi ve zenginleşmesidir. Böylece soyluların tarıma dayalı zenginliği karşısına, mal üretimine dayalı burjuvazi zenginliği çıkmıştır.¹² Rönesans ve Reformun toplumsal düzen üzerindeki bu etkilerine paralel olarak, çocukluk kavramı da yeniden şekillenmiştir.

Çocuğu gerçek varlığıyla sanatta görebilmek ancak 16.yy sonlarına rastlamaktadır. Ressamlar 16. yüzyıldan başlayarak ülkelerinin politik yapısı gereği resimlerdeki bakışlarını halka çevirmişlerdir. Özellikle Hollandalı ressamalarda görülen bu yaklaşım ile günlük yaşam ressamların izleği olmaya başlamıştı. Hollandalılara Flaman ressam Yaşlı Bruegel (1525-1569) öncülük etmiştir. 'Çocuk Oyunları' (Resim 3)



Resim 3. Bruegel, 'Çocuk Oyunları', 1560, ahşap panel üzerine yağlıboya, 118 x 161cm

¹¹ Bekir ONUR; a.g.e., s.97

¹² Adnan TURNİ; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.351.

Çağdaş batı uygarlığının çocuğu yetiştiren farklı bir varlık olarak algılaması, 17. yüzyıldan itibaren başlar. 17. yüzyıla gelindiğinde, zorunlu eğitimin yaygınlaşmaya başlaması yeni bir çocukluk anlayışının temellerini atmış; ancak bu gelişme çocuğu toplumsal denetimin aracı haline de getirmiştir.¹³ Çocuk tanımlamasının belirginleşmesi, resim sanatında çocuk figürünün sıklıkla kullanılması, çocuklar için özel eşyaların üretilmesi yine 17.yüzyıla rastlamaktadır. Çocukla ilgili bu yaklaşımlar dikkate değerdir.

Orta sınıfın gelişmesi sonucunda aile yapılarındaki değişiklikler doğrultusunda çocuğun yaşamı da değişimlere uğramıştır¹⁴. Böylece ikili bir geçiş gerçekleşmiştir. Bir taraftan geniş aileden çekirdek aileye, diğer taraftan aile içinde bireysel eğitimden devlet gözetiminde kurumsal eğitime geçiş olmuştur. Böylece çocuğu topluma kazandırma ve soyut değerler sistemini benimsetme hedeflenmiştir. Bu durum ise birçok yeniliği beraberinde getirmiştir.¹⁵ Bu yüzyılda İngiliz ve Amerikalıların resimlerinde çocuk 'zenginliğin' bir göstergesidir. Zenginler atları, av köpekleri, geniş arazileriyle çocuklarıyla poz verir gibi dururlar.

18. Yüzyıla gelindiğinde ise; Avrupa'da ortaya çıkan ve her konuda 'akla' öncelik tanıyan düşünce sistemi olan 'Aydınlanma' dönemi etkisini gösterir. Bu dönem aynı zamanda siyasal, sosyal, ekonomik vb. açıdan birçok konuda köklü değişimlerin yaşandığı dönemdir. 'Aydınlanma Çağı' adı verilen bu dönemde aklın kullanılması ile doğru bilgiye ulaşılabilceği fikri temel olarak kabul edilir. bu çağ düşünürlerinden Kant ve Rousseau¹⁶ deney ve gözleme dayalı bilgiyi kabul etmişlerdir. Geleneksel ve bağnaz gruplarca insanların akıllarını kullanmaları engellendiğini savunmuşlardır. Onlara göre insanlar, doğa üstü ve doğa dışı her şeye karşı durarak sadece akılları ile hareket etmelidirler. Dolayısıyla adeta akılcılık, bilimin din karşısında bağımsızlığını kazanması mücadelesi olmuştur. Toplum düzeninde köklü değişimler yaşanması da kaçınılmaz olmuştur. Aileye ve bireye bakış değişmiş, yeni oluşumlar etkisini

¹³ Bekir ONUR; a.g.e., s.97

¹⁴ Bkz:Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995,

¹⁵ Philippe ARIÈS, Georges DUBY, **Özel Hayatın Tarihi, Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sa, 353

¹⁶ Kant, (1724-1804), akli en yüksek bilgilerin alanı olarak görür ve akıl ahlakın kurallarını da koyar. Rousseau (1712-1778) ise akıl, toplumsal yasaların yol göstericisi ve ölçütü olmalıdır, düşüncelerini savunmuşlardır. Bkz:Server TANİLLİ, **Yaratıcı Akılın Sentezi**, (Felsefeye Giriş), Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, sa 134-135

bütün yoğunluğuyla hissettirirken çocuk her yönü ile ilgi konusu olmuş, 'Aydınlanma' çocuk dünyasında da etkisini göstermiştir. 18. yüzyılın başlarında çocukların kişilikleri önemli bir felsefe sorunu ve sanatsal tasarım konusu olmuş; ama çocuğun değeri hala verdiği hizmetlerle ölçülmeye de devam etmiştir. Özellikle çocuk eğitimi, farklı bir alan olarak ele alınmış, çocukların dünyası ile yetişkinlerin dünyası bilinçli bir ayrıma girmiştir. Bu yüzyılın sonlarına doğru çocuklar için özel kitaplar hazırlanmaya başlanmıştır. Çocuk kavramı Rousseau'nun Emile (1762) adlı eserinin yayınlanmasından sonra değişmeye başlamıştır. Bu yüzyıla kadar özellikle soylu aileler, çocuklar için ayrı giysi dahi kabul etmiyor, onları saç modellerinden ayakkabılarına kadar büyükler gibi süsleyip giydiriliyorlardı. Dolayısıyla onlardan büyükler gibi düşünüp davranmaları bekleniyordu. Rousseau ise Emile adlı eserinde yetişkini yetişkin ve çocuğu çocuk olarak değerlendirmenin gerektiğini; çocuğun da kendine özgü düşünüş biçimlerinin olduğunu savunmuştur. Günümüzün çocuğa bakış biçimi büyük ölçüde Rousseau'nun çocuğa bakış biçiminden mirastır.

19. yüzyılda çocuklara ilişkin duygusal imgelere ve çocukluğun masumluluğu düşüncesine değer verilmesine rağmen, çocukların çoğu hala aile ekonomisine katkıda bulunmaya devam ediyordu. Çocuklar sevilip şımartılmalarına rağmen, çocuk işgücüne ve emeğine hala gerek duyuluyordu. Ancak, sanayileşme ve kentleşme ile birlikte ekonomik üretim evden uzaklaşmış, toplumsal yaşamdaki bu değişmelerin sonucu olarak anneler çocuklarıyla birebir ilgilenmeye başlamışlardır. Böylece çocuğun üzerindeki egemenlik anne ve babalara geçmiştir. Her ne kadar 19. yüzyıl kültüründe çocukla ilgili bilinç gelişmeye başlasa da, 20.yüzyılın başlarına kadar çocuğun ekonomik olmaktan çok, duygusal olarak değerlendirilmesi yaygınlaşmamıştır.¹⁷

Sanayi Devrimi esnasında Avrupa'da yoğun bir şekilde kullanılan çocuk emeğine karşı, kamuoyunu örgütlemek için ilk harekete geçenlerden biri Karl Marx'tı.¹⁸ 1848 tarihli Komünist Manifestosu'nda Sanayi Devrimi'nin işçi aileleri arasındaki bağları

¹⁷ Bekir ONUR; a.g.e., s.32-33

¹⁸ Karl Marx (1818-1883), 'Marksizm' var olan ve geçmişte varolmuş toplumlara ilişkin bir analizden yola çıkarak, kapitalist topluma yönelik bir eleştiriden meydana gelir. Marksizmin söz konusu analiz ve açıklaması, toplumsal değişme ve gelişmeyi açıklarken, var olan tüm etkenler arasında ekonomik etkenlere öncelik verir. Sınıflara ayrılmış ve sömürüye dayalı toplum düzenine karşı çıkarak, sınıfsız bir toplum düzenini savunur. Bkz: Server TANİLLİ, a.g.e.

kopardığını, çocukların birer ticari eşya ve iş aleti haline dönüştürüldüğünü ve bu haliyle çocukların fabrikada çalıştırılmaz olduğunu¹⁹ söylüyordu. Yine İngiltere'de o dönem çalışan çocukların perişan ve sefil durumunu Charles Dickens "Oliver Twist" isimli romanında gözler önüne sermiş, küçük yaşlarda çalıştırılan çocukların durumunu romanlarına ilham kaynağı yapmıştır. Bu yüzyılda çocuk doğallığını, günlük yaşam içinde yeniden yerini almasını izlenimcilere borçludur. Manet, Monet, Renoir, Mary Casatt kendi çocuklarını, yakınlarının çocuklarını parklarda, kırlarda, ev içlerinde, vb. yerlerde sık sık resimlerine taşımışlardır.

1880-1930 yılları arasındaki dönemde çocuklar ailede merkezi önem kazanmıştır. "Çocuk masumluğu"nın istenen bir durum olduğuna dair fikir ve yetişkin istismarına karşı toplumun çocuğu koruma ihtiyacı hissetmesi, 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da üst ve orta sınıf arasında rağbet görmeye başlamıştır.

'Çocukluğun masumluğu' kavramı, çocuğun doğuştan saf ve masum (aynı zamanda zayıf) olduğu inancını dile getirir; ancak çocuk hiçbir çağda tam olarak masum sayılmamıştır; ne kadar sevilirse sevilsin denetim altında tutulmak istemesinin nedeni de budur.²⁰ 19.yüzyılın sonları 20. yüzyılın başları itibariyle sonraki yıllar içerisinde çocuklarla ilgili yasal düzenlemeler sayesinde birçok olumlu değişiklikler olmuştur. Örneğin çocuk işçiliğini yasaklayan ve öğrenim dönemini uzatan yasalar sonucu, çocuklara ekonomik bakış açısı değişerek onların duygusal değere geçişleri sağlanmıştır. Bu süreç toplumsal yapıdaki değişimi de beraberinde getirmiş aile kavramında köklü değişiklikler olmaya başlamıştır. Ailedeki çocuk sayısının azalması çocuklara ayrılan zamanın artması eğitim kurumlarındaki olumlu değişiklikler sonucunda "modern çocukluk" kavramı oluşmuştur.

Ana babası ve duygusal değeriyle tanımlanan modern çocuk (önceki yüzyıllarda entelektüel ve kavramsal öncüleri de olsa) 19.yüzyılın sonlarının bir yaratımıdır; bu toplumsal yaratım artık görünür ve güçlü olan devlet tarafından da güçlü bir biçimde desteklenmektedir. Modernleşme, çocuğu işten okullaşmaya dönüştürmüştür. Oysa tarım toplumunda çocuk aile ekonomisine katkı sağlardı, Kentleşme sosyal ve ekonomik etkilerle ailede çocuk sayısının azalmış bütün bu ve benzer konular

¹⁹ Bkz: Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995,

²⁰ Bekir ONUR; a.g.e., s.159

modern çocuk kavramını oluşturmuştur. Çocuk ruhunun inandırıcı bir gerçeklikle güzel sanatlara ve edebiyata girebilmesi 19.yy'da gerçekleşmiştir. Çocuğu sanatlarda yücelterek saflığını anlatma, özleme, vb. romantik sanatçıların başlıca temaları olmuştur. Çocukluğun yeşil cenneti, neredeyse öteki cennetin yerini almış, eskiden tanrı çocuklaşırken, şimdi çocuk tanrılaştırılıyordu. 19.yüzyılın birçok sanatçısını, içlerindeki çocukluğu, dünyaya ilk açılışın tazeliğini arayanlar diye tanımlamak mümkündür.²¹ Dolayısıyla 19.yy Avrupa resim sanatında çocuk figürünün önemli bir yeri olduğunu görülmektedir. Çocuk figürü önceki dönemlerde olduğundan daha çok ve çeşitli kompozisyonlar içinde yer almış, yüzyılın üç büyük akımı olan Romantizm, Realizm ve Empresyonizm'de akımların amacına ve konularına uygun olarak betimlenmiştir.

Ortaçağdan 19.yy.a kadar olan dönemde çocuklar, dinsel içerikli veya dindışı konular içinde yer almışlardır. Çocuk betimlemeleri toplum içindeki yerlerine, sanatçının veya dönemin sanat anlayışına, sosyal durumuna göre farklılıklar göstermiştir. Çocuk toplum ve aile içindeki yeri itibari ile önem kazandıkça ve çocuklara özgü bir dünya geliştikçe çocuk betimlemeleri de çeşitlilik göstermeye başlamış ve doğallık kazanmaya başlamıştır. Bunun, 19.yy.da doruk noktaya ulaştığı ve çocuk figürünün 19.yy resmi için vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmektedir.

Müslümanlıkta ise çocukluk devresi, yetişkinliğe geçişteki bazı biyolojik koşulların gerçekleşmesiyle sınırlanmıştır. Buluğ çağı çocukluğun bitişini belirlemiştir. Buluğa erişinceye kadar çocuklar, yaptıkları hiçbir şeyden sorumlu tutulmamışlardır.

İmparatorluk tarihi boyunca Osmanlı toplumunda çocuğa nasıl bakıldığını saptamak ve genellemeler yapmak neredeyse olanaksız görünmektedir. Bununla birlikte, seyahatname ve anı yazarlarının gözlemlerinden çocuğa ilişkin birtakım özelliklerin saptanması olanaklıdır.²² Fakat bu saptamalar çocuk tanımı ve çocukluğun tarihi konusunda yetersiz olmaktadır. Oysa Batı'da çocukluğun tarihi tarihçilerden çok

²¹ Bkz: Sabahattin EYUBOĞLU, **Mavi-1**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, sa, 374, vd.

²² Bekir ONUR; a.g.e, s.158

başka disiplinlere mensup kişiler tarafından geliştirilmiş, dolayısıyla tarih ile psikoloji, antropoloji arasındaki ilişkiler kolayca kurulabilmiştir.²³

Yine de Osmanlı İmparatorluğu'nda, herkesin yerinin ve rolünün kesin olarak belli olduğu bir çevrede yaşamının güvenliği, ama aynı zamanda içe dönük ve durağanlığın hakim olduğu sosyal yaşamın içinde, çocuklar her zaman sevgi ve hoşgörü ile büyütülmüş, korunacak bireyler olarak kabul görmüşlerdir. O halde Aries'in "çocukluğun masumluğu" adını verdiği (daha önce Montaigne'nin dile getirdiği) olgu, Osmanlı-Türk toplumunda sürekli varlığını göstermiştir.

Osmanlı toplumunda 19. yüzyıla gelinceye kadar iç dinamiklere bağlı değişmelerin köklü dönüşümler yaratmadığını, ancak 19. yüzyıldaki dış etkilerin temel değişmelere yol açtığı bilinmektedir. Bu genel yaklaşımlar ve elimizdeki somut bilgiler bizi Tanzimat dönemine götürmektedir. Çünkü Tanzimat'tan öncesi dönemlerde el yazmalarındaki minyatürlerde çizilen resimler dışında (bunlar da toplumun üst düzeyinin anlatımı içinde kalan çocuk resimleridir.) 'çocuklarla' ya da 'çocuk' olgusuyla ilgili yazılı herhangi bir kaynağa rastlanamamıştır. Bu dönemde verilebilecek birkaç somut örnek toplum içindeki çocuğun konumunu bize göstermektedir. Bu örnekler ise edebi eser çevirileri ve dergilerle sınırlı kalmıştır.

Tanzimat Döneminde çocuklar için uygun görülen klasik eserler Türkçeye çevrilmiştir. Çocuk dergiciliğinin doğuşu Tanzimat'la birlikte hız kazanan sosyal değişimin bir devamıdır. Çünkü iletişim araçları ve edebiyat yoluyla sosyal değişmeye aracılık eden elit kitle, değişimin sağlıklı biçimde sürmesi ve kalıcı olabilmesi için toplumun en dinamik kesimi olan genç kuşaklara yönelme ihtiyacı duymuşlardır. Çünkü genç nesil değişime en açık kitle olarak görülmüştür. Bu düşünce, çocuklara daha iyi ulaşma yollarının arayışına götürmüştür. Başlangıçta çeşitli edebiyat eserleri yayınlanmış, basında da çocuklara yönelik sınırlı yazılar yayınlanmıştır. Ancak doğrudan çocuklara yönelik ürünlerin ortaya çıkması XIX. yüzyılın ikinci yarısında mümkün olabilmıştır.

İlk çocuk dergileri günlük gazete ekleri olarak neşredilmiştir. Ancak Tanzimat dönemi çocuk dergileri uzun ömürlü olamamıştır. Bu dönem çocuk dergileri

²³ Bekir ONUR; **Çocuk, Tarih ve Toplum**, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007, s.23

zorluklar içerisinde var olmaya çalışmışlardır. Tanzimat dönemi çocuk dergilerinden en uzun ömürlüsü, 1869 yılında çıkarılan Mümeyyiz dergisidir. Çocuk eğitimi üzerinde yoğunlaşan, eğitim ve öğretim yazılarını içeren ve sekiz sayfa olarak basılan bu özel sayı (Mümeyyiz), Türk basın tarihinde ilk çocuk ve eğitim dergisi olarak değerlendirilebilir.

İkinci çocuk dergisi, üzerinde basım yılı bulunmayan, ancak yayınladığı ilânlardan, dolaylı olarak yapılan çıkarımlarla, muhtemelen 1873 veya 1874 yılında yayınlanan Hazine-i Etfal adlı dergidir. 1875 yılında Mehmet Efendi adlı yayıncının çıkardığı Sadakat, Tanzimat döneminin diğer bir çocuk dergisidir. İlk altı sayısı büyük bir ilgi gören Sadakat yedinci sayısından itibaren Etfal adıyla devam etmiştir. 23 Mayıs 1875 tarihinde yayınlanan Etfal dergisi, ancak 16 sayı çıkabilmiştir. Hem kadınlara hem de çocuklara hitap eden Ayine dergisi de Tanzimat dönemi dergilerindendir. Derginin ilk sayısı 14 Kasım 1875'te yayınlanmıştır. XIX. yüzyılın önde gelen çocuk edebiyatçılarından, Mehmet Şemseddin tarafından yayınlanan Arkadaş (1876) dergisi, Tanzimat döneminin son çocuk dergilerindendir. 13 sayı yayınlanabilen Arkadaş, batılı tarz çocuk dergilerinin başında gelir.

Tanzimat Döneminde çocuk edebiyatı, tercüme çalışmalarıyla devam etmiştir. Bu faaliyetlerin öncüsü, Şinasi'nin La Fontaine'den çevirdiği Eşek ile Tilki hikayesi olarak kabul edilir. Ayrıca Şinasi "Karakuş Yavrusu ile Karga" hikayesi ve "Arı ile Sivrisinek" hikayesi isimli iki tane fabl yazmıştır. Tanzimat Dönemi sırasında çıkarılan eserler arasında La Fontaine çevirilerinden başka Daniel Defoe'dan yapılan Robenson çevirileri de yer almıştır. 1904'de ise "Çocuk Bahçesi" isimli dergi dönemin en çok okunan dergisi olmuştur.

Osmanlı döneminde kız çocukları için ilk ve orta dereceli okullar açılmış, bunlar 1864'te ilk kız enstitüsü ve 1870'de kız öğretmen okullarıdır. Bu dönemde üst düzey aileler kız çocuklarını Avrupa'da resim eğitimi almaya göndermişler daha sonraki yıllarda ise kız öğrencilerin güzel sanatlarda eğitim görmeleri sağlanmıştır. Bütün bu gelişmelere rağmen Osmanlı İmparatorluğunda okul eğitimi toplumun bütün katlarına hiçbir zaman yayılamamıştır. Yalnız köylerde ve gezginci aşiretlerde değil,

büyük kentlerde ve kasabalarda da çocukların çoğu eğitimden yoksun kalmış ancak nüfusun küçük bir azınlığı okumak ve eğitilmek olanağı bulmuştur.²⁴

Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyete kadar devam eden dönem, toplumun siyasal, ekonomik ve sosyal olarak çok hızlı değişimler geçirdiği bir süreç olmuş, hızla kabul gören batılılaşma hareketleri, bir imparatorluğun çöküşü ve yeniden var olma mücadelelerinin verildiği dönem olarak tarihe geçmiştir. Dolayısıyla bütün bu çalkantıların yaşandığı toplumsal düzenin içinde çocuklar, varlıklarını sürdürürken savaşların getirdiği bütün acımasız sonuçlara katlanmışlardır.

Türk milletinin var olma veya yok olma sınırına geldiği fevkalâde bir ortam olan Milli Mücadele'de Türk çocukları, bizzat silâh kullanıp çarpışmalara girdiği gibi, istihbarat ve lojistik alanda faaliyet göstererek Türk İstiklal Harbi'nde milli bir mesuliyet duygusuyla karınca - kararınca hizmet etmişlerdir. Yakın tarihimiz bunun sayısız örnekleriyle doludur. İşgal yıllarında çocukların maruz kaldıkları katliam, acılar, çileler ise dönemin trajedisidir.

Bu dönem; çalkantılardan olabildiğince az etkilenecek yoğun entelektüel bilgi birikimi olarak büyüyen çocuklara tanıklık ettiği gibi, diğer bir kesimde ise toplumsal çalkantılar sonucunda açlık, yoksulluk, yalnızlık duygularıyla büyümek zorunda kalan çocuklara da tanıklık etmiştir. Bütün bu gelişmelerin ve değişimlerin Türk resim sanatına yansımaları da kaçınılmaz olmuştur. Örneğin Abdülmecit Efendi'nin çocuk portreleri, daha sonraki yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması ile buradaki sanatçıların çalışmaları ve özellikle Osman Hamdi'nin kendi çocuklarının portreleri tamamen Batı etkisinde kalarak yaptıkları çalışmalardır.

²⁴ Bekir ONUR; **Türkiye'de Çocukluğun Tarihi**, İmge Yayınevi, İstanbul, 2005, s.134



**Resim 4. Osman Hamdi Bey, 'Kurdeleli Kız (Torunu Nimet)'
Kontrplak / Yağlıboya, 15 x 12 cm.**

Mihri Müşfik'in çocuk portreleri (Resim 19) bu dönemin batı tekniği örnek alınarak estetik kaygılarla yapılan çalışmalarına örnek gösterilebilir. Öte yandan Ruhi Arel'in "Çanakkale Zaferi Triptiği" (Resim 41) savaşın bütün şiddetiyle gösterilmesi ve kazanılan zaferle birlikte çoluk çocuk Anadolu insanının askerleriyle kucaklaşma sahneleri ile ilginç örneklerden birisidir. Yine Ruhi Arel'in "Oğlu Şemsi"nin ayna kullanarak²⁵ (Resim 94) yaptığı çalışması Batı resim sanatı etkilerini bütün yoğunluğu ile hissettirmektedir.

Cumhuriyetle beraber toplumsal yaşamın tamamen değişmesi, her alanda hızla gerçekleştirilen yenilikler çocuklara da yansımıştır. Birçok yasal düzenlemeler, eğitim reformları, kültürel reformlar vb. çağdaş Türk çocuğu kimliğini oluşturmuştur. Cumhuriyetin getirdiği çağdaş düzen, o güne kadar süregelen "çocuk kimliğini" tamamen farklı bir boyuta taşımıştır. Her alanda hızla gerçekleştirilen yenilikler yeni bir toplumsal düzene kavuşmanın güçlü basamaklarını oluşturmuştur. Bu dönemin farklılığını göstermesi açısından şu örnek ilginç olacaktır; Cumhuriyetin

²⁵ Adnan TURANİ; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, Kasım 2000, s.668

ilk yıllarında ilkokul öğrencisi olan kuşağın, öğretmenlerinin Kurtuluş Savaş'ına katılmış, Atatürk'ü tanımış, Cumhuriyet'e inanmış kişiler olması, "Cumhuriyet çocukları" kimliği kazandırılmış bir neslin yetiştirilmesine sebep olmuştur.

Türkiye'de çocukluğun tarihi ancak son yıllarda ele alınmış, dolayısıyla çok az araştırılmış bir konudur. Belki bunun nedeni tarihin sadece tarihçiler tarafından araştırılabilecek bir alan olduğu sanısıdır.

Türk resmi bu dönemde batı etkisindeki gelişimini sürdürmüş, üretilen eserler bu etkinin birer yansıması şeklinde ortaya çıkmıştı, doğal olarak Batıda ki endüstriyel, parlamenter ve bilimsel yaşamın sanatçıda uyandırdığı tepkiyi, bizim ressamlarımız henüz duymuyorlar ve yaşamıyorlardı. Bizdeki sanat, toplumsal bir gereksinimden de doğmuyordu. Bizde, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonuna kadar yapılan resimlerde Batı resim yaşamına paralel olarak gelişmişti. Türk resim sanatı, bu nedenle ancak Batı yaşamında yer etmiş eski büyük eserlerle ilgilenmiş, bir nesne gözlemi ve onun yansıması problemiyle yetinmişti. Bu gayet doğaldı. Çünkü yetenekli Türk gençleri henüz öğrenme dönemindeydiler.

3. TÜRK RESİM SANATININ TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE ÇOCUK FİĞÜRÜ

Osmanlı toplumunda 18.yüzyıldan itibaren batılılaşma hareketleri başlamıştır. Batılılaşma hareketlerinin Türk resim sanatına etkisi ise bir sonraki yüzyılda görülmeye başlamıştır.

18. Yüzyılda filizlenen 19. Yüzyılda egemen bir politik ideolojiye dönüşen uygarlaştırma misyonunun gelişimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi uygarlaşma tasarısının gelişimiyle ilişkili ve eş zamanlıdır. Uygarlık ile modernliği, modernlik ile Avrupa'yı, Avrupa ile Fransa'yı ya da Fransa ile Paris'i çoğu zaman birbirlerinin yerine geçebilen sözcükler gibi kullanan Osmanlı yönetici sınıfının üyeleri, bir yandan da Fransız uygarlaştırma misyonunu kendi uygarlaşma misyonları olarak benimsemişlerdir.²⁶

Fransa'ya giden Osmanlı elçileri yerinde gözlemlerle, yararlı gördüklerini gönüllü olarak tercüme etmişlerdir. Bu açıdan yaklaşıldığında, 18. ve 19. yüzyıllarda Bab-ı Ali'yi Fransa nezdinde temsil eden diplomatların seyahatleri, hemen arkalarından Paris'e gönderilecek resim ve heykel öğrencilerinin bakış açılarını kavrayabilmek açısından yol göstericidir.²⁷ Böylece günümüze değin uzanan ve çağdaş Türk sanatı olarak isimlendirilen süreç ortaya çıkmıştır. Bu süreç Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey gibi isimlerden günümüzün genç sanatçılarına kadar uzanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı kültürüne, bilgisine, teknolojisine, kurumlarına ve yaşam tarzına henüz kapılarını açmadığı dönemlerde resim sanatı geleneksel anlamda ele alınmıştır . Günümüz Türk resminin temelleri geleneksel resim anlayışına pek az şey borçludur ve büyük ölçüde ayrı temeller üzerinde kurulmuştur. Ancak yeni değerler eski değerlere ne kadar az şey borçlu olursa olsunlar, sonuçta onların yerini almışlardır. Yeni değerleri anlamlandırabilmek için yerini aldıkları şeyi anlamak gerekmektedir.

²⁶ Deniz ARTUN, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007

²⁷ Deniz ARTUN, a.g.e., s. 15-16

Halk arasında 'tasvir' ve 'suret' deyimlerinin kazandığı farklı anlamlar, resim sorunu karşısında ilkel halk duygusunun derin özünü açıklar. Tasvir sorunu güzellik idealleri ve özelemlerinin bir çeşit kavramlaşmasıdır. Suret kavramı ise, dinsel sorunları karşımıza çıkarır. Ama hiç kuşku yoktur ki, halk arasında resme karşı büyük bir ilgi ve sevgi vardır. Süsleyici zevk bile her zaman bir tasvir duyarlılığına bu yüzden yönelmiştir.²⁸ Tasvir, sanatın vazgeçilmez görünen öğelerinden birisi olmakla birlikte, çoğu zaman dini nedenlerle tasvire karşı bazı dönemlerde olumsuz tavırlar takınılmış, hatta insan tasvirinin yasaklanmasına varan tepkiler olmuştur. Bu akımdan Bizans tarihinde 8.-9 yüzyıllarda ve komşu İslam dünyasında buna yakın zamanlardan itibaren ortaya çıktığı sanılan tasvir karşıtı tavırlar, hatta Avrupa'da tam 'Erken Rönesans' döneminde baş gösteren resim düşmanı hareketler Sanat Tarihinde etkisini göstermiştir.

Türk resim sanatı çağdaş Türk resmi anlamını yükleninceye kadar çok farklı tarzda ve anlamda gelişimini sürdürmüştür. Avrupa resim sanatı, gelişiminin gücünü Hristiyan inancından almıştır. Resim, dini öğretmek ve yaygınlaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Hristiyanlıkla birlikte resim de batıda çoğalarak gelişmiştir. Türk resim sanatına baktığımızda ise, batıdaki bu oluşumun tam tersini gözlemleriz. Türklerin İslam dinini ilk kabul ettikleri dönemlerde, belirgin bir kısıtlama yok iken daha sonraları bugün "tasvir yasağı" olarak bilinen yanlış bir inancın giderek egemen olduğunu görmekteyiz. Bu yasaklama tüm İslam ülkelerindeki sanatları etkilediği gibi Türk sanatını da derinden etkilemiştir. Resim sanatı, sadece kitap resmi "minyatür" olarak gelişme göstermiştir. Ressamlar bu yazmalardan bir çeşit model kitabı olarak yaralanmışlardır.²⁹, Anadolu taş işçiliğini dışında, insan veya hayvan heykeli, mezar taşları dışında 20. yüzyıla kadar yok denecek kadar azdır. Bu doğrultuda başlangıcından itibaren Türk resim sanatını ele almak gerekecektir.

²⁸ Sezer TANSUĞ; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.157

²⁹ Mahzar Ş İPŞİROĞLU, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sa, 25, 26

3.1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ

İslamlıktan önce resim ve heykel Türklerce biliniyordu. Fakat Türk toplumlarının çadır medeniyetine mensup olması, daha doğrusu bu medeniyetin yaratıcısı olmaları yüzünden, günümüze o devirlerden fazla sayıda eser kalmamıştır.³⁰ Eski Türklerde resim sanatının doğuşu, bozkır kültürünün başlangıcına kadar gider. Proto-Türk devri ve Hun devrinde, Türkler için kendine özgülük yanı da olan resimden, daha doğrusu tasvir sanatından söz edebiliriz. En erken devirlerden itibaren görülen kaya resimleri (petroglif), kaya ve mağara yüzeyleri üzerine boyayarak ya da kazıma ve çizme yoluyla yapılmıştır. Kaya resimleri, Orta ve İç Asya'da milattan önceki bin yıllardan, M.S.14. ve 15. yüzyıllara kadar çok çeşitli konuları kapsar. Özellikle, erken tarihli örneklerde, av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimler egemendir. Zıt kavramların mücadelesini (iyi, kötü, aydınlık, karanlık vb.) sembolize eden bu mücadele sahneleri, insan-hayvan mücadele sahneleriyle beraber, tarih öncesi devirlerdeki "hayvan-ata" inancı ve "hayvan biçimine girme" teması ile ilgilidir.³¹ Kaya resimlerinde ayrıca, savaşan insan figürleri, arabalı çadır tasvirleri, bazen kuyruğu düğümlü, "moncuk" denilen püskül süslemeli at tasvirleri, kurt, dağ keçisi, geyik vb. çeşitli sembolik ve mitolojik anlamlara sahip hayvanlarla ilgili kompozisyonlar, dinî inançlar ve günlük hayata ait sahneler vb. çeşitli unsurlar yer almaktadır. Kaya resimlerinin en erken örnekleri, Orta Asya'da Mezolitik veya erken Neolitik devirlere ait olarak bulunmuştur.

Eski Türk resminin asıl temsilcileri, sanatla ilgili olan Uygur Türkleridir. Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan sekiz ve dokuzuncu yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheizt duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bu örneklerde rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmiştir.³² Uygur Türkleri zamanda yazılan eserler, meydana getirilen tomarlar ve kitaplarda minyatür tekniğine uygun eserler bulunmaktadır.

Klasik Uygur resim üslûbu 9. yüzyılda başlar ve 13. Yüzyıla kadar varlığını devam ettirir. Uygur resim sanatının genel ifadesi, İç Asya Türk sanatının etkisiyle ortaya

³⁰ Zahir GÜVEMLİ; **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005, s.189

³¹ Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, Ekim 1992

³² Oktay ASLANAPA; **Türk Sanatı I**, Kervan Yayınları, İstanbul, 1984, s.14

çıkıştır. Uygur resimlerinde çok çeşitli konular yer almaktadır. Bunların başında dinî sahneler gelir. Türklerce kabul edilen Maniheizm ve diğer dinlere ait konuları içeren resimlere de rastlanır. Aynı zamanda, sembolik çiçek tasvirleri ve hayvan tasvirleri de önemli bir yer tutar. Bu konuların dışında, günlük yaşantı ile ilgili sahneler, çeşitli destan ve efsaneler resimlerde yer alır. Uygurlar zamanından kalan minyatürler Maniheist kitaplarındaki sayfalardır. Bunlar kısmen dinî, kısmen dünyevî sahneleri canlandırırlar. Bu Uygur minyatürleri, daha sonra İslâm minyatürlerinin kaynağı olmuştur.³³ Bu eserlerde figürler sıralama ve simetrik düzendedir ve bunların arasında çocuk figürü de görülmektedir. Figürlerin elbiseleri ve duruşları aynı sadece boyutlar farklıdır. Çocuk figürleri, küçük boyutları ve siyah ve örgülü saçları ile farklıdır.³⁴

Türk Sanatının istilalar yoluyla yerleştiği ülkelerde bir yandan yerli köklerle kaynaşarak değişmek, bir yandan da yerli sanatı değiştirmek gibi iki önemli gelişmeye uğradığını kabul etmek gerekir. İslamlıktan önce Türk boyları arasında kumaş dokuması, halı, kilim, maden kakmaları, deri işleri, ok ve kılıç üzerine ağaç ve demir süslemeleri şeklinde gelişen resim sanatı, İslamlığın kabulünden sonra yine süsleme alanında bir de minyatür alanında yeni bir boyut kazanmıştır.³⁵

3.2. İSLAMİYET'TEN SONRA TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ

Türkler Anadolu'ya hakim olduklarında oldukça zengin bir mirasla karşılaştılar. Batı kültür ve sanatının en erken dönemlerden kalma ürünlerini tanıma fırsatını buldular. Ayrıca tarih boyunca Batı ile savaş, ticaret v.s. gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda ya da zaman zaman saraya davet edilen yabancı sanatçılar aracılığıyla Batı sanatını bir ölçüde tanıyabildiler. Türkler Batıya karşı üstün oldukları sürece onlardan kültürel, teknolojik ya da sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymamışlar, 19. yüzyıla kadar geleneksel sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir. Geleneksel sanat anlayışının resimdeki yansıması minyatür ve bazı duvar resimlerinde kendisini göstermiştir. Minyatür;³⁶ çoğunlukla elyazması kitaplarda,

³³ Bkz: Oktay ASLANAPA; a.g.e.,

³⁴ Bkz: Oktay ASLANAPA; a.g.e.,

³⁵ Zahir GÜVEMLİ, a.g.e., s.190

³⁶ Bkz: **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006

metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Minyatürlerde figürler şematize edilir, perspektif yoktur. Nesneler istifleme biçiminde birbiri üzerinde yerleştirilirler. Renkler doğaya bağlı kalınmadan beğenin ve uyumun gerektirdiği renklerdir. Düz bir boyama tekniği uygulanır, ışık gölge etkisi verilmez.³⁷

Gerek Hristiyan gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma meydana getirilmiştir. Ancak Hristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve düşünsel değişimlerle bağlantılı olarak doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resminin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Ayrıca, matbaanın keşfiyle birlikte elyazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15. yüzyıldan itibaren Batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir. Oysa İslam sanatçısı, İslam felsefesine uygun olan şematik bir anlatımı tercih etmiş ve bunu minyatür sanatında yorumlamıştır. Üstelik İslam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kalmıştır. Dolayısıyla elyazmalarının üretimi artarak devam etmiştir. Minyatür sanatına yeni bir yaklaşım ve konu dünyası getirmiş olan Türk minyatürü, daha başından beri gerçekçi eğilimiyle dikkat çekmiş, ancak genel hatlarıyla İslam minyatür geleneğine bağlı kalmıştır.

Fatih'in İstanbul'u fethi ile minyatür sanatı gelişme sürecine girmiş ve İmparatorluk sanatı olmuştur. Bu dönemin önemli nakkaşı ise Sinan Bey'dir. Bu dönem saraya doğulu ve batılı pek çok bilim ve sanat adamı toplanmaya başlamıştır. Saraya gelen yabancı sanatçılar arasında Venedikli Maestro Paolo, Veronalı Matteo di Pasti, 1478-1481 arasında burada kalan ve padişaha çok sayıda madalyon hazırlayan Costanza da Ferrara ve Fatih'in bir portresini yapan Gentile Bellini gibi isimlere rastlanır.³⁸ Fatih'in resim sanatına ilgisi hoşlanmadan öteye gittiğini, bu yoldan Batı'ya bir bağ kurmayı tasarlamış olabileceğini düşündürmektedir.³⁹ Kanuni döneminde Osmanlı

³⁷ Ayla ERSOY, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, s.12

³⁸ Batı etkisinin Türk resmine yansımaları ilk örneği Fatih'in Gentile Bellini'ye portresini yaptırmasıyla verilmiştir. . Fatih'in resim sanatına karşı olan ilgisinin, hoşlanmadan öteye gittiğini, bu yoldan Batı'ya bir bağ kurmayı tasarlamış olduğunu bize düşündürüyor. Rönesans büyükleri gibi, İtalya'da pek yaygın olan bir töreye uyarak, Gentile Bellini'ye portresini yaptırırken, Yeniçağ resim sanatının, 'tabiatı' ve 'insanı' yeniden 'keşfeden' Rönesans düşüncesiyle sıkı ilişkisi olduğunu biliyordu. Bkz: Mahzar Ş İPŞİROĞLU, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.65

³⁹ Bkz: Mahzar İPŞİROĞLU, a.g.e.

minyatürü nihayet kişiliğini bulur. İmparatorluk doğuda ve batıda sınırlarını genişletirken, fethedilen ülkelerin sanatçıları da Osmanlı sarayına gelmiş ve bunlar Osmanlı sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde Osmanlı minyatürünün ana temasını, edebi içerikli ve tarihi konulu elyazmaları oluşturmuştur. Bu konu, sonradan Osmanlı minyatürünün ana teması olmuştur. Kanuni Döneminin ortalarına doğru, Osmanlı tarihine ait olayları tasvir eden tamamen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde tarihi konulu eserler (şehnameler) resmi bir karakter kazanmıştır.⁴⁰

16. Yüzyılın önemli minyatür sanatçısı Matrahçı Nasuh, döneminin duyarlı bir manzara ressamıdır. Matrakçı'da görme ve düşünme birbirinden ayrılmaz ve resim bir seMnbol niteliği taşır.⁴¹ Onun manzaraları optik doğa görüntüleri değil, minyatür estetiği içinde akılcı ve inşacı bir biçimlendirme mantığına göre düzenlenmiş resimlerdir. Matrakçı Nasuh'un resimlediği 1534 tarihli Bayan-ı Mmanazil-i SsefEar-i Irakeyn, Kanuni'nin Irak seferini anlatır. Sultanın sefer güzergahındaki İstanbul, Halep, Diyarbakır, Tebriz, Bağdat şehirlerin ve kurulan kampların görünümeleri tasvir edilmiştir. Büyük bir gerçeklikle yapılan resimler, dikkatli gözlemlerin sonucudur ve sanatçı ayrıntıya girmeden en önemli özellikleri vermeyi başarmıştır. Bu özellikleri ile çoğu kuşbakışı çizimlerden oluşan bu görünümeler, topografik resim tarzının ilk ve en canlı örneklerini oluştururlar. Matrakçı Nasuh'un tasvirlerinde kentlerin su yolları, meydanları ve harabeleri gibi görülmeye değer bütün yerleri bilimsel bir nesnellikle resmedilmiştir.⁴²

Yaklaşık 30 yıl süren II. Selim ve III. Murat dönemlerinde, Osmanlı minyatürü bu dış etkilere tamamiyle kurtulmuş ve tam anlamıyla bağımsız ve özgün bir stil geliştirmiştir. Osmanlı tarihiyle ilgili tasvirler bu dönemde olgunlaşmış, realizm büyük bir sadeliğe ulaşmıştır. Bu dönemde minyatürün en önemli konusu Osmanlı tarihidir. Osmanlı sultanlarının tarihini, dönemlerinin toplumsal ve sosyal olaylarını

⁴⁰ Banu MAHİR; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004, s.54

⁴¹ Mahzar Ş İPŞİROĞLU, a.g.e., s.69

⁴² Banu MAHİR; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004, s.53

anlatan şehnameler⁴³ yüzlerce minyatür içeriyordu. Bu dönemde ayrıca II. Mehmet döneminde ilk kez görülen portreler de popüler olmuştu.

III. Mehmet'in sünnet töreni için verdiği 52 günlük şöleni anlatan Nakkaş Osman'a ait Surname bu dönemin en önemli minyatürlü yazmasıdır. Bu el yazması sadece Osmanlı minyatür resmi açısından değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun 16.yüzyıldaki ekonomik ve sosyal durumu için bir belge niteliği taşıması açısından da önemlidir.⁴⁴

16. yüzyılın sonlarına doğru minyatür sanatında yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Bu üslubun doğuşu gerek yüzlerce minyatürdeki üslup gerekse konu açısından tarihi resimlerden farklı olan 5 ciltlik Siyer-i Nebi'de görülür. Hz. Muhammed'in doğumundan ölümüne kadar hayatındaki önemli olayların gösterildiği Siyer-i Nebi'nin minyatürleri arasında, Onunla ilgili mucizeleri betimleyen tasvirlerde DE bulunur.⁴⁵ Burada Hz. Muhammed'in hikayesi anlatılır. Az sayıdaki figürler olağandan büyüktür ve yumuşak konturludur.⁴⁶

Geç klasik dönemde ise tarihi resimlerin ve sade kompozisyonlara dayalı hikayelerin tersine yumuşak hatlar, parlak renk skalası ve sadece birkaç figür kullanılmıştır. Sahnelerde birkaç büyük figürün yer alması, yumuşak hatlar ve güçlü renklerin vurgulanması genel özelliklerdir. Genellikle geç-klasik dönem tarihi konulu minyatürlerinde divan toplantıları, şehzadelerle konuşan sultanlar, elyazması üzerinde çalışan yazar ve ressamın dönemin gözde konularıdır. Klasik dönemin doğal toprak renkleri yerini mor ve koyu kırmızının parlak tonlarına bırakmıştır.

17. Yüzyılın ortalarına kadar tarihi konulu resimler azalarak da olsa, yapılmaya devam etmiştir. Öte yandan 17. Yüzyılın başından itibaren albüm yapımı ve bununla beraber tek figürler ve ayrı portreler önem kazandı. Klasik ve geç-klasik dönem minyatürleriyle olan en çarpıcı farklılaşma minyatürlerin ebatlarında olmuştur.

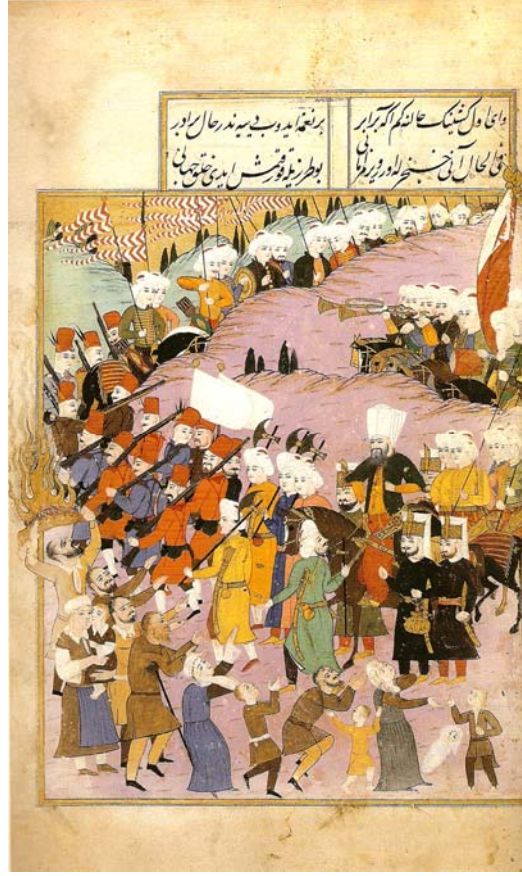
⁴³ 'Şahname', Hükümdarların yaşam öyküsünü manzum olarak anlatan kitap. İlk olarak İran şairlerince kullanılmıştır. Bkz: Banu MAHİR; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004

⁴⁴ Bkz:Osmanlı **Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006

⁴⁵ Banu MAHİR; a.g.e., s.101

⁴⁶ Mahzar Ş İPŞİROĞLU, a.g.e., s.69

'Kenan Paşa'nın Drama'ya gidişi' (Resim5) konulu bu minyatür çalışması da, bu dönem minyatürlerinin özelliklerini taşımaktadır.



Resim 5. Tulu'i İbrahim, 'Kenan Paşa'nın Drama'ya Gidişi', Paşanâme, 1630.

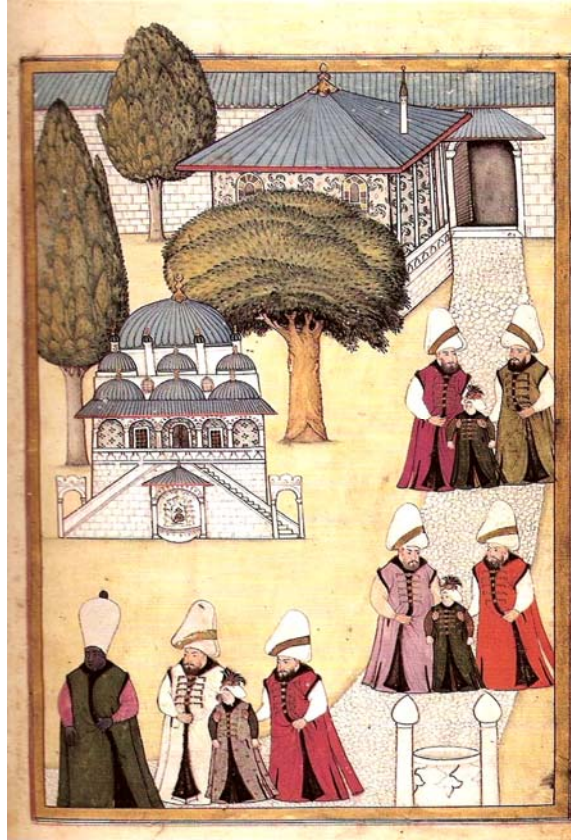
IV. Murat'ın Kaptan-ı deryalığını yapan Kenan Paşa'nın Makedonya'da Drama'ya gidişini betimlemektedir. Resmin sağında altta at üzerinde dimdik heybetle duran Kenan Paşa'ya solunda bir ibrikdar ve silahdar, arkasında ata binmiş mızraklı, önünde teber ve tüfek taşıyan yaya askerler eşlik etmektedir. Resmin solunda kavis çizerek giden atlı askerlerin bir grubu bayrak taşımaktadırlar. Mehter ve sancak sağ üstte, tepe gerisinde yer almaktadır. Civarından geçilen yerin kadın, erkek ve çocuklardan oluşan gayrimüslim halkı, türlü türlü davranışlarıyla bir tür şikayetçi görünümündedirler.⁴⁷

II. Osman döneminde tarihi konular, şahnameler yeniden popüler olmuştur. Dönemin en önemli yazması Tercüme-i Şakayık-ı Nümaniye, her alandaki Türk büyüklerini

⁴⁷ **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, sa, 222-223

konu alır. Bunlar Nakşî'nin minyatürleridir. Nakşî'nin resimlerinde sahneler çok az figür içerir ve dış mekan tercih edilmiştir. Kompozisyon ve manzara anlayışına ilk olarak Nakşî'nin eserlerinde rastlanır.⁴⁸ Nakşî'nin sunduğu yeni üslup hem batı sanatının etkilerini hem de derinlik sorununun çözümü girişimini yansıtır. Bu döneme ait anonim bir albüm saray dışındaki örneklerin niteliği hakkında bilgi verir. Bunlar daha ilkel ve naif bir şekilde ele alınmışlardır ve yerel halk kültürü ve popüler zevki yansıtır.

18. yüzyıla gelindiğinde dönemin en önemli minyatür sanatçılarından Levnî, Sürname-i Vehbî ve Abdullah Buhârî olduğunu görmekteyiz. Levnî'nin minyatürlerine azda olsa üçüncü boyut katma çabaları ve Abdullah Buhârî'nin portreleri minyatür sanatına yeni bir anlayış kazandırmıştır.



Resim 6. Levnî, 'III. Ahmed'in Şehzadelerinin Topkapı Sarayı III. Avlu'dan Geçirilerek Sünnet Olacakları Mekana Götürülmeleri', Sürname-i Vehbî, 720

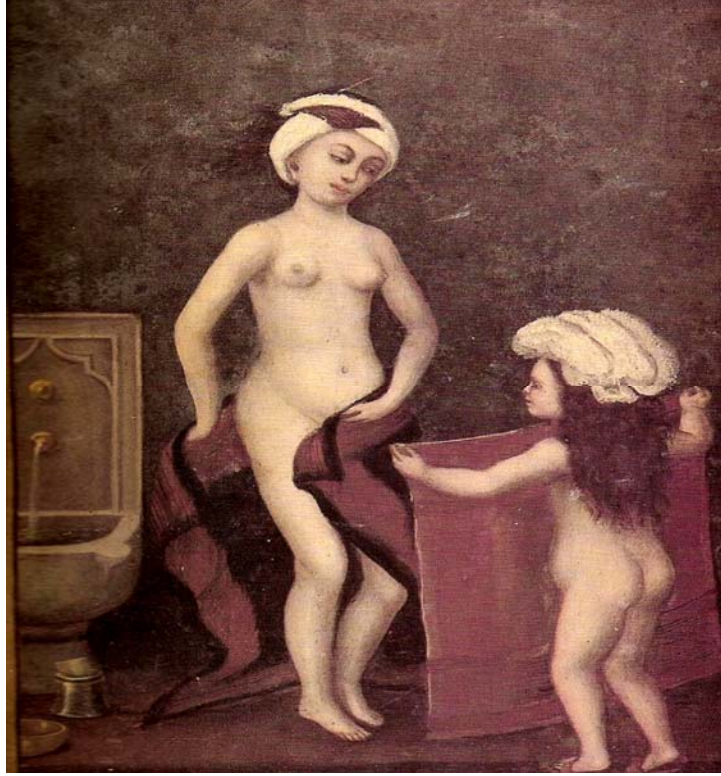
⁴⁸ Zahir GÜVEMLİ, a.g.e., s.196

III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet töreni için belikli saray erkanından önemli kişiler bu işle görevlendirilmiş. Şehzadeler, sıralı düzen içinde, iki yanlarında iki yetişkin kişi ile yürümektedirler. Şehzadelerin yanında yürüyebildiklerine göre ve kıyafetleri dikkate alındığında, sarayın ileri gelenleri oldukları ayırt edilmektedir. En önde koyu teni ile şehzadelerin lalası olan kişi yol gösterir vaziyette görülmektedir. Şehzadelerin kıyafetlerinde yetişkinlerinkinden farksız resmedilmiştir. Topkapı sarayı avlusu giriş kapısı en arkada çizilerek ve oradan geçerek sarayın bir başka bölümüne ama sarayın için de bir mekana götürüldüklerinin anlaşılması sağlanmıştır. Doğa ayrıntıların ve figürlere boyut kazandırmaya çalışan Levni'nin Batı resim geleneğinin izlerini taşıdığı görülmektedir. Levni geleneksel resme köklü yenilikler getirmiş, kurgularına derinlik kazandırmaya çalışmış, figürlere ifadeli çehreler vermeye çalışmıştır.

18. Yüzyılın ikinci yarısında padişahların büyük boyutlu yağlıboya portrelerini yaptırmasıyla birlikte, Osmanlı tasvir sanatında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde Osmanlı sarayının hizmetine giren Refail ve Kapıdağlı Kostantin'in tuvallere yaptıkları padişah portreleri, bu değişimin ilk örnekleridir. Ancak bu değişim birdenbire olmamış; her iki sanatçı da kağıt üzerine farklı malzemeyle de olsa, minyatür geleneğine yakın resimler yapmışlardır.

I. Mahmut, III. Mustafa ve I. Abdülhamit dönemlerinde eserler veren Refail'in kağıt üzerine tempera ve yağlı boya tekniği ile yaptığı tek figür resimleri, Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır. Sanatçı hamamdaki anneyle kızını gösteren guaş boya çalışmasını 1745 tarihinde yapmıştır.⁴⁹ Bu minyatür, kadın ve çocuk figürünün kullanım şekli ile de oldukça farklıdır (Resin 7).

⁴⁹ Banu MAHİR, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004, s.82



Resim 7. Refail, 'Hamamda Anne ve Kızı', 1745

II. Mahmut'un portresini yağlı boya yaptırması ve çoğalttırması, minyatür devrinin hemen hemen sonu sayılır. Bu dönemden sonra, Avrupalı ressamalar memlekete gelmeye başlamış, Avrupa'ya da öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Hendesehâne, Mekteb-i Fünûn-ı Harbiye gibi okullarda yeni usul menâzır resmi öğretilmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin doğal sonucu olarak minyatür önemini kaybetmiştir.

Türk minyatür sanatında dramatik, bireysel anlatım heyecanı yansıtan kişilere ait bir biçimleme amacı güdülmemiştir. Üsluplaşmış, gelenekçi bir figür ve mekan anlayışı hakimdir. İşlenen konular edebiyat, tarih ve dinsel konularla sınırlanmıştır. 18. yüzyıl boyunca kitap ve albüm resimlerinde gerçekleştirilen üslup denemelerini iki açıdan değerlendirmek gerekir: Figür işleyişinde ve mekan düzenlemesindeki denemeler. Bu dönemin örnekleri, aslında Levni ve Buhari gibi Türk nakkaşlarının, figür denemelerinde minyatür estetiğinden ayrılmadıklarını göstermiştir. Figür işleyişindeki aşamaların daha çok sayıda hazırlanan albüm resimlerinde ve portrelerde yabancı ve azınlık ressamalar tarafından gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Oysa minyatürlerin hemen hepsinde belirgin olan perspektif denemeleri Türk resim

sanatının gelişim çizgisinde daha önemli bir noktayı belirler: Sanatçılarımız üçüncü boyutu bilinçle araştırmışlardır. Önceleri minyatürlere ekledikleri doğa kesitlerinde araştırdıkları ışık-gölge ve perspektif gibi yenilikleri, sonraları manzara kompozisyonlarında uygulamaya koymuşlardır. Bu nedenle erken tarihlerde minyatürlerde ve el sanatı örneklerinde dikkati çeken manzara resimleri, Türk resim sanatında bir deneme dönemini yansıtır.

Batılılaşma hareketleri "Lale Devri" olarak bilinen III. Ahmed'in saltanat yıllarında hız kazanmıştır.⁵⁰ Resim sanatımız 18. Yüzyılın sonuna dek örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almıştır. Batı anlamında resme geçiş 19. Yüzyıl başlarına rastlar. Bu geçiş de birden bire olmamıştır. Levnî'nin minyatürlerinde batı etkileri ilk işaretlerini vermeye başlamış, Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleşmiştir. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Bunu da hazırlayan çeşitli etkenler vardır. Bu etkenlerin başında şüphesiz matbaanın kurulması ilk sırada söylenebilir. Böylece el yazma kitapların yerini baskı kitaplar almış, el yazmaları tamamlayan minyatürün de işlevi bitmiştir.

Batılılaşma akımı sonucunda 18. yüzyılın sonlarından itibaren geleneksel kimliğini yitiren Osmanlı minyatürünün yerini 1878 tarihinden sonra ağırlıklı olarak duvar resimleri ve ilk örneklerini padişah portreleriyle veren taval resimleri almıştır. Minyatür resminin en belirgin özelliği konunun öncelikli olmasıdır. Buna bağlı olarak minyatürdeki figür konu odaklıdır. Dolayısıyla minyatürdeki çocuk figürü de bu yönüyle ele alınmıştır. Çocuk figürleri padişahların çocuklukları, sünnet törenleri vb. konular içerisinde işlenmiştir.

3.3. BATI ETKİSİNDE TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİĞÜRÜ

Türk resminde ciddi batılılaşma hareketi, doğayı bilimsel (gözlemci) yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin Batı üslubunda yağlı boya resimde denenmesi ile

⁵⁰ Banu MAHİR; a.g.e., s.77

başlamıştır.⁵¹ Önceleri fotoğraftan yararlanarak doğayı taklit etmeye çalışan ressamlar, 1910'lardan sonra izlenimciliğe geçmişlerdir. İslam inanç ve adetlerinin sureti kınadığı bir ortamda ilk gerçekçiler figürden çok doğa resmini tercih etmişlerdir. Doğa resminde bile gerçek gözlemciliğin rahatça uygulanması, toplumsal koşulların siyasi ortamı yumuşatması beklenmiştir. Resimdeki 'suret' yasağının bu konuya el atmak isteyen sanatçıların önüne engel olarak çıkması, sureti ve doğayı taklit eden gerçekçiliğe karşı sert ve kesin bir tavır besleyen ortamda, Osman Hamdi Bey'in anıtsal figür teması çerçevesinde uyguladığı ilk örneklerden, "Rahle Önünde Kız" ve "Mihrab" tabloları, plastik özellikleri kadar temsil ettikleri zihniyet açısından da büyük önem taşıyan eserlerdir.⁵²

Çağdaş Türk resminin ancak bir, bir buçuk asrı bulan bir geçmişi vardır. Bu kısa tarihsel sürecin oluşum aşamaları çok sancılı ve bir o kadar da doğal oluşmuştur. Esas olarak Osmanlı İmparatorluğu, bir orta çağ zihniyeti ve ekonomisiyle- fakat hiçbir ortaçağ devletinin hiçbir zaman taşımak zorunda kalmadığı bir bürokrasi ve devamlı ordunun ek yüküyle- bir orta çağ devleti olarak kalmış veya bir ortaçağ devletine dönmüştür. Hızla modernleşen bir devletler dünyasında pek az yaşama şansı kalmıştır.⁵³

17. yy'ın ikinci yarısında Avrupa karşısında askeri ve siyasi gücünü yitirmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun 18. yüzyılda Batı'ya ayak uydurma veya bir anlamda çağdaşlaşma çabası içine girdiği bilinmektedir. Bu yüzyılda Batılılarında Osmanlıyı tanıtmak için çaba sarf ettikleri görülmektedir. Lale Devri'nde İstanbul'a gelen elçiler beraberlerinde alimler, edipler, ressamlar getirmeye başlamışlardı. III.Selim zamanında, çoğu elçilerle beraber Osmanlıya gelen Batılılar arasında ressamların çokluğu dikkati çekmektedir. Bu sanatçıların yaptıkları resimler daha çok belge amaçlı kitaplarda kullanılmıştır. Asıl amaç olmadığı halde, bu yenileşme hareketleri, sanatı etkileyerek Batı sanatının Osmanlıya girmesini sağlamıştır.

⁵¹ Mahzar Ş İPŞİROĞLU, a.g.e., s.69

⁵² İpek DUBEN; **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s.29-30

⁵³ Bernard LEVİS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları Basımevi, 1988, sa 36.

Kitaplara resim ve haritaların girmesi, hem resim sanatı hem de batılılaşma yolunda çok önemli adımlar olmuştur. Yine bu konudaki önemli örneklerden sayılabilecek gelişmelerden biri de II. Mahmut zamanında yapılan yeniliklerdir. Osmanlı hükümet örgütünü Avrupa'ya benzetmeye çalışarak, bakanlıklar kurdurması, kılık kıyafette düzenlemeler yaptırması vb. yeniliklerdir. Avrupa'ya ilk defa öğrenci gönderilmesi de bu dönemde başlamıştır. II. Mahmut'un en radikal yeniliği ise resmini yaptırıp devlet dairelerine astırması olmuştur. Hükümdar portresinin devlet dairesine astırılması, toplumun resme bakışını değiştiren önemli gelişmelerden sayılabilir.⁵⁴ Dolayısıyla, 18. ve 19. yüzyıl Batı kültür ve bilimi Osmanlıda birçok değişikliğe yol açmıştır.

Diplomatik, askeri ve ticari ilişkilerin giderek sanayiye bağlı girişimlerin zaman içinde birbirlerinin önüne geçerek, doğrudan veya perde arkasında oluşturdukları itici güç, Batı ile kültürel ve sanatsal ilişkilerin yoğunlaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu yoğun ve girift ilişkiler yumağı içindeki kültürel ve sanatsal akışın, bir başka deyişle 'hareketin' yönü daha çok Batı'dan Osmanlı İmparatorluğu'na doğru olmuştur. Ancak, amaçlar ve yoğunluk birbirinden farklı da olsa karşılıklı birbirini izleme tanıma isteği açıkça söz konusudur.⁵⁵ Batılıların bu dönemde Osmanlı'nın tarihini, devlet ve toplumsal yapısını incelemesi, doğaldır ki batılılaşma yolunda ne kadar etkili olduysa, imparatorluğun çöküşünü hızlandıran sebeplerin en önemlilerinden birini de teşkil etmiştir. Yıkılışın hızla yaşandığı, mantıksal çözümlemelerin sağlandığı bu dönem Osmanlı için ilginçtir. Çünkü birbirine zıt iki olgu 'çöküş ve Batılılaşma' kucak kucağadır ve yetkin bir ortam sunmaktadır. Sadece sanatsal olaylar olarak değil, sosyal ve teknik bakımdan da birçok yeniliğin olgunlaştığı kısa, ancak bu anlamda yapıcı bir dönemdir. Bu konuların temelinin atıldığı yer ise, pek tabiidir ki idari kadroların yerleşik olduğu saraylardır. Dolayısıyla Osmanlı sultanları özellikle Sultan II. Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde Batılı ressamılar görevlendirilerek, resimleri satın alınarak ya da Avrupa'dan getirtilerek

⁵⁴ Bkz: Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971

⁵⁵ Sema ÖNER, 'Tanzimat'tan Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı' **Milli Saraylar Dergisi** 1992, TBMM, Basımevi, Ankara, sa, 58.

saray duvarlarında yerlerini almışlardır.⁵⁶ Bu durum ve matbaanın ülkemize gelmesi ile kitap resmi olan minyatürün tamamıyla kalkmasına neden olmuştur. Önemi yitiren minyatürün yerini de Batı resminden izler taşıyan duvar resmi almıştır. Bu değişiklik saraylarda hayat bulmuştur. 18. ve 19. yy Osmanlıda yapılan saraylar, kasırlar ve köşkların içleri artık geleneksel sanat olan nakkaşlık eserleriyle değil, batıdan gelen Barok ve rokoko motiflerle süslenmeye başlanmıştır. Batıda Barok ve rokoko süslemelerinin aralarına fresko ve yağlı boya tekniğinde yapılmış duvar resimleri yer alıyordu. Bu resimler manzara, natürmort ve figürlü konular içeriyordu. Batıdan gelen barok ve rokoko süsleme üslubu beraberinde duvar resmini de getirmiş oldu. Bizdeki duvar resimleri kuru sıva üzerine tutkal veya suyla karıştırılmış toprak boylarla yapılıyordu. Konu ise Batıdaki duvar resimlerinde olduğu kadar çok zengin değildi. Batıdaki figürlü konulara bizde rastlanmıyordu. 19.yy sonuna kadar figürlü resimlere yer verilmeyecektir. Kısacası duvar resmi Batıdan da gelse teknik ve içerik açısından yoruma uğramıştır. Minyatürden duvar resmine geçiş ve duvar resminin gelişmesi Batının resimdeki etkisini göstermektedir. Manzaralar, av sahneleri, çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar konuları oluşturmuştur. Bütün bu kompozisyonlar teknik ve üslup bakımından Batı resminin örnekleri olarak gösterilebilir. 18. Yüzyılın sonlarına doğru Van Mor, Castellan, Melling, Baron de Tott gibi batılı ressamılar İstanbul'a gelerek toplumsal yaşamı (yerli adetleri, kılık kıyafetleri) anlatan resimler yapmışlar ve nakkaşlarımızı da etkilemişlerdir.

Sultan II. Abdülhamid, saray ressamı olarak İtalyan ressam Luigi Acquarone'yi ve onun ölümünden sonra da, yine İtalyan ressam Fausto Zonaro'yu uzun yıllar çalıştırmıştır.⁵⁷ II. Mahmut, Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz dönemlerinde Batı sanatına ilgi daha da artmıştır. Öyle ki Sultan Abdülaziz kendisi resim yaptığı gibi Avrupa'ya da sanat eğitimi almak için öğrenci göndermiştir. Yine Ayvazovski, Valeri ve Zonaro gibi hocalar da İstanbul'da birçok Türk sanatçı yetiştirmişlerdir. (Resim 8.)

⁵⁶ Ümran BULUT, Osmanlı Sarayında Fransız Oryantalistler, **Milli Saraylar Dergisi**, 'Tarih Kültür Sanat Mimarlık', TBMM Basımevi, Ankara, Sayı 1, sa172

⁵⁷ Gülsen Sevinç KAYA, 'Luigi Acquarone ve Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndaki Eserler' Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler, **Milli Saraylar Dergisi**, TBMM, Basımevi-Ankara, sa, 69



**Resim 8. Fuasto Zonaro, 'Salıncakta' t y b, 86 x 63cm,
Özel Koleksiyon**

19. yüzyılda resim sanatımız üzerinde batının etkisi iyice kendini göstermiştir. Minyatür tarzı bırakılarak    boyutlu derinliği olan resimler yapılmaya başlanmıştır.

19. yüzyılda Mühendishane-i Berri-i Hümayunda ve Harp Okulunda yetişen ressamlar İstanbul'a gelen batılı sanatçılardan etkilenmişler aynı zamanda kendileri de Avrupa'ya giderek sanat eğitimi almışlardır. Asker ressamı kuşağı olarak da bilinen bu sanatçılar, Hoca Ali Rıza (1864 -1935), Halil Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, Ferik İbrahim, Tevfik Paşalar, H sn  Yusuf Bey, Servili Ahmet Emin Bey, Osman Nuri Paşa, şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit Bey'dir.⁵⁸ Asker ressamı, primitif yaklaşımlarına ve henüz tekniğe tümüyle egemen olmayan üsluplarına karşın, Türk resminin kendilerinden sonraki gelişiminde, konu karşısında ressamın tavrını ve figürün doğa ve  evre içindeki konumunu genel bir davranış değeri olarak ortaya koymuşlardır. Onların manzaraları, tasavvuf geleneğinden izler

⁵⁸ Bu sanatçılara 'Türk Primitifleri' de denilmektedir.

taşımaktadır. Figürün nadiren yer aldığı bu resimlerde doğa mutlak güçtür. Bu doğanın içinde yer alan insan ise ancak mutlak gücün yansıması olarak görülebilir. Resimlerde yer alan figürler yerine mutlak güç olan doğa yüceltilmektedir. Hoca Ali Rıza'nın resminde de bu anlayışı görmekteyiz. (Resim 9) Manzaranın içinde yer alan figürler ve yetişkin insanın elinden tutmuş olan çocuk figürü manzaranın doğal ve orada olması gereken elemanlarıdır.

Asker ressamı kuşağının önemli isimlerinden biri olan Hoca Ali Rıza'nın en başarılı eserleri portre desenleridir. Daha çok kendi içine yönelik bir gözleme sahiptir.⁵⁹



Resim 9. Hoca Ali Rıza, 'İsimsiz', tüyb.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Harp Okulu gibi okulların 19. yüzyıl resim sanatı üzerindeki etkisi büyüktür. Askeri amaçlarla açılan okullara resim derslerinin konması ve resme yetenekli gençlerin yaşamları boyunca subaylık mesleğinin yanı sıra resim yapmaları dünyanın hiçbir yerinde örneğine rastlanmayan bir olgudur. Bir elinde silah bir elinde fırça olan asker ressamı kuşağı yetişmiştir. Batı anlayışında resmin yaygınlaşması ve benimsenmesinde de bu kuşağın çok önemli rolü olmuştur.⁶⁰

⁵⁹ Adnan TURANİ; a.g.e., s.666

⁶⁰ Ayla ERSOY; a.g.e., s.14

O dönemlerden kalan resimlerin çoğunda imza yoktur. Tabiatı dikkatle taklit eden, kılı kırk yararcasına ayrıntılara dalan bu ressamlardan bazıları bilinmektedir. Günümüzde Dolmabahçe'deki Resim Heykel Müzesinde görülebilen o tarz resimlerin bazıları Salih Molla Aşkî, Hüseyin Giritli, Ahmet Bedri gibi ressamlarıdır. Yine o dönemin sanatçılarından Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa önemli isimlerdir. Şeker Ahmet Paşa, Abdülaziz devrinin içeride ve dışarıda en tanınmış ressamıdır. İstanbul'da ilk kişisel sergi açan Şeker Ahmet Paşadır. Aynı zamanda ücretle girilen ilk sergide bu olmuştur. Bu dönemde resim sanatımız Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımızın çalışmalarıyla sınırlı kalmıştır.⁶¹ Ancak 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) ile resim eğitimi bir anlamda sivilleşerek halka açık hale getirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk batılılaşma dönemecine girmesiyle Türk resminde figür geleneği de ciddi bir ivme kazanmıştır. Osman Hamdi, figürü en çok kullanan sanatçı olmuştur. II. Mahmut'un kendi portresini yaptırtıp devlet dairelerine törenle astırması dışında, daha önce toplumla figürlü resim arasında önemli bir karşılaşmanın olduğu söylenemez. Bu nedenle, Osman Hamdi'nin figür çalışmaları Türk resminde radikal bir atılım olmuştur.⁶² Figür resmi daha çok portre bağlamında, sanatçıların kendilerinin (otoportre) ya da yakın çevrelerinden kişilerin portreleri ile sınırlı kalmıştır. Daha sonradan sanat eğitimi sayesinde modelden çalışma olanağı ile gelişimini sürdürmüştür. Osman Hamdi ise figür resmi konusunda bir öncüdür.

Osman Hamdi Bey, Paris'te onbeş yıl kalarak hukuk ve güzel sanatlar alanında resim eğitimi almıştır. Paris'te Boulanger (1806-1867) ve Gerôme (1824-1904)'ün atölyelerinde çalışmıştır. Osmanlı müzesi kuruculuğu ve müdürlüğü yapmıştır. Osman Hamdi, konulu resim anlayışını, ülkemizde en iyi temsil eden ilk ressamımızdır. Onun figürlü kompozisyonlarında Osmanlı toplumsal yaşamını yansıttığı çeşitli tipleri optik bir görüntüye bağlı olarak resmetmiştir. (Resim 10)

⁶¹ Deniz ARTUN, a.g.e., s.129, vd.

⁶² İpek DUBEN; **Türk Resmi ve Eleştirisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (1880-1950), İstanbul 2007, s.74



Resim 10. Osman Hamdi Bey, 'Gebze'den Manzara', 119 x 75 cm, Tüyb, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 11. Halil Paşa, 'Küçük Kız' Karakalem, Özel Koleksiyon

Türkiye'de Osman Hamdi, Halil Paşa (Resim 11) ve Abdülmecit Efendi (Resim12) gibi ressamlar, insanı ve nesneyi keşfetme yolunda Rönesans'ın perspektifli mekan kurgusunu ve "dramatik figür" yorumunu ele almışlardır. Bu sanatçılar,

kültür/zihniyet kargaşasını yaşarken batıyı biçimsel olarak taklit etmişlerdir. Türk ressamı genel olarak figürü, özellikle de çıplak, portre ve kadın konusunu batılı gözlüklerle görmüştür.⁶³ Özellikle Osman Hamdi'nin eserlerinde figür asıl elemandır. Bu bakış açısı içinde ürettikleri eserlerde çocuk konusunu özenle ele almışlardır. Doğaldır ki batılılaşma yolunda hızla yol alınan bir ortamda, hele de figür resmine geçişteki sancılı süreçte çocuklar, figür resminin rahatlıkla işlenebilen en 'naif' konusu olmuştur. Batı tarzı eğitim yapan kurumlar geliştikçe bu durum da değişmeye başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencileri Avrupa'ya eğitime gönderilirken, batı etkisi giderek artan bir hızla resim sanatına girdi. Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden önemli bir aşama olmuş ve sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi, asker ressamı kuşağının etkinliğinin büyük ölçüde sarsmıştır. Eğitimli bu kuşak ile boya resim (pentür) kültürü daha geniş bir çevreye yayılmıştır.

Bu okuldan mezun olup Avrupa'ya giden sanatçılarımız Sami Yetik (1878-1945), Ruhi Arel (1880-1931), Avni Lifij (1889-1927), Namık İsmail (1890-1935), Şevket Dağ (1875-1944), İbrahim Çallı (1882-1960), Mihri Müşfik (1887-?), Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970)'dir.⁶⁴ Bu sanatçılar ise Fransız empresyonizminin etkisi yurda dönmüşler ve bu etkinin uzun süre resimde yansımalarına öncülük etmişlerdir. Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulması ve bu okulda yetişen ressamı ile Cumhuriyet dönemi çağdaş Türk resim sanatının temelleri atılmıştır.

⁶³ İpek DUBEN; a.g.e., s.92

⁶⁴ Bkz: Deniz ARTUN, a.g.e.

4. TOPLUMSAL YAPININ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE ÇOCUK FİGÜRÜ

4.1. OSMANLI İMPARATORLUĞUNDAN CUMHURİYETE KADAR TOPLUMSAL YAPI, TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE ÇOCUK FİGÜRÜ

4.1.1. Osmanlı İmparatorluğunda Toplumsal Yapı

Osmanlı Devleti siyasal meşrutiyetinin kaynağını padişahı ve onun sülalesinden alan, padişahın meşrutiyetinin ise dinsel temellere dayandığı bir monarşi rejimiydi.⁶⁵ Padişahın yönetimini uygulaması için gerekli olan yönetici kadro, toplum köklerinden koparılmış, özel olarak yetiştirilmiş, devleti onun adına yönetmek üzere padişaha sadık ve yetkilerle donatılmıştı. Bu gurup ile halk arasında oluşan kopukluk ise ortak ideoloji olan İslam'la sağlanmıştı. İslam dininin bütünleştirici etkisi yalnızca inanç düzeyinde kalmamış yaşam biçimlerine şekil veren gelenekleri etkileyerek yaşam pratiği üzerinde doğrudan doğruya etkili olmuştur.⁶⁶

Osmanlı İmparatorluğu yönetim sistemi toprak düzenine ve merkezi iktidara dayanmaktaydı. Bu sistem ekonominin kapitalist olmasını ve sermaye birikimini engellemiştir. Bu da devletçi özellikler taşıyan ekonomik düzenin çökmesine ve Osmanlı Devletinin 18. yüzyıldan itibaren bir dünya devleti olarak eski önemini yitirmesine, Batının siyaset, askeri ve teknik alanlardaki üstünlüğünü kabul ettirdiği bir döneme girmesine sebep olmuştur. Topraktaki devlet mülkiyetinin zayıfladığı oranda ekonomik ve sosyal yapı da bozulmuştur. Çünkü devletin koruyuculuğunda sağlanan eşitlik ve güvenliğin yerini beyler ve ağalar almıştır.⁶⁷

⁶⁵ Şerif MARDİN, "Atatürkçülüğün Kökenleri", **Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, cilt. I, s.86

⁶⁶ Berna MORAN, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s.22, vd.

⁶⁷ Bkz. Ayla ERSOY, a.g.e.

III. Selim'le başlayan ve II. Mahmut'la sürdürülen yenileşme hareketleri, Avrupa'daki bilimsel gelişmelerin yoğun olduğu ve sanatta da realizmin belirmeye başladığı döneme rastlar. Aynı dönemde askeri alandaki yenilgilerden alınan dersler, Osmanlı'nın kendisiyle hesaplaşması gereğini zorlamıştır. Bu da olayların nedenlerini sorgulayan, özgürlükten, halkın egemenliğinden, anayasadan söz etmeye başlayan, padişah otoritesine başkaldıran "Yeni Osmanlı" aydınlar hareketini başlatmıştır.

1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı ve onu takip eden dönem Osmanlı İmparatorluğunda anayasal düzene, hukuk devletine ve parlamenter rejime geçişin ilk aşamasını oluşturmuştur.⁶⁸ Tanzimat o zamana kadar dokunulmamış bulunan siyasi ve kültürel alanlara reformların yayılması hareketi idi.⁶⁹ Ümmet toplumundan uluslaşma sürecine geçme isteğinin başladığı dönem olarak niteleyebileceğimiz Tanzimat Dönemi, bizdeki gerçekçi düşüncenin de başlangıcını oluşturmuştur.⁷⁰

Tanzimat'la birlikte Batı'dan aktarılan yenilikleri en genel ifadeyle, siyasi alanda merkezi bir devlete ulaşmak, askeri alanda düzenli, sürekli bir ordu kurmak, sosyal alanda bireylere özel mülkiyet hakkı tanımak, sosyal alanda ise Batı'nın günlük kültürünü bir başka ifadeyle âdâb-ı muaşeretini toplum hayatına aktırmak olarak belirleyebiliriz. Bu fermanla beraber toplum hayatında önce şekli bir değişme başlar. Ecnebi tiyatro kumpanyaları, Avrupa-i tarzda giyinme, yaşama, moda, müzik ve mimaride yenilik, bu değişimin bariz bir şekilde göze çarpan tezahürleridir.⁷¹

Saltanat devletinden modern devlete geçiş sürecinin hızlandığı Tanzimat Döneminde özellikle eğitim alanında yapılan reformlar çok önemlidir. Yeni eğitim düzeni, 19. Yüzyıl ortasında imparatorlukta okumuş, tutkulu, idealist bir genç neslin yetişmesini sağlamıştır. Bu kuşağın aldığı eğitim, dönemi içinde modern Osmanlı aydınının kimliğini temsil ederken, kendinden çok kamuya önem veren bu kesim, devletin

⁶⁸ Bernard LEWIS; **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin KIRATLI, Ankara, 1991, s.149

⁶⁹ Kemal KARPAT; **Türk Demokrasi Tarihi**, Afa Yayınları, İstanbul, 1996, s.34

⁷⁰ Zafer GENÇAYDIN; **Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:5, Ankara, s.55

⁷¹ Nevin Meriç, **Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi, "Âdâb-ı Muaşeret" Osmanlı Toplumunda Batılılaşma**, Kaknüs Yayınları, 76, Araştırma-İnceleme Serisi: 9, I. Basım, İstanbul, Mart 2000, s.47.

batılılaşma politikasının temsilcisi olmuştur. Osmanlı aydınlarının öncüsü olarak tanımlanan bu kitle, politikayla ilgilenmiş ve hükümetlerden batının kültürel, sosyal, siyasi kurum ve kuruluşlarını hızlı bir şekilde ülkeye getirmesini talep etmişlerdir. Söz konusu kesim, idarecilerin duyduğu ihtiyaç sonucu değil de Avrupa'nın baskısıyla gerçekleştirilen Tanzimat'ın sırf padişah'tan gelen bir hareket olmaktan çıkarak, toplumun benimsediği sosyal bir harekete dönüşmesi yönünde uğraş vermiştir.⁷²

19. Yüzyıldan itibaren eski düzene özünü veren temel unsurlar değişince tüm kurumlarda ve sosyal yapıda da değişiklikler olmaya başlamıştır. Bununla birlikte batıda gelişen ulusçuluk akımları imparatorluğun azınlık nüfusunun ayrılmalarda etkili rol oynamış bu da imparatorluğun çöküş sürecini hızlandırmıştır. Üst üste yaşanan uzun ve başarısız savaş yılları Türk insanını batının gücü karşısında ezik duruma getirmiş, daha da önemlisi; ekonomik ve siyasal bozulmalar toplumsal yaşamda büyük bir çöküntü yaratmıştır.

Savaşlarla işgallerin yaşandığı bu dönemin olayları gibi hükümdarları da çok sık değişme göstermiştir. Fakat saltanatta kaldıkları kısa sürelerde çok önemli tarihsel, özellikle de kültürel gelişmeleri gerçekleştirmişlerdir. Bugün kısaca batılılaşma olarak tanımladığımız, gerçekte Osmanlı İmparatorluğunun bilim çağına açılması olarak değerlendirilebilecek yenilikler, doğrudan doğruya sarayın isteği doğrultusunda geliştirilmiş ve programlanarak uygulamaya konulmuştur. Askeri alandan eğitim ve öğretim programlarına kadar ulaşan bu yenileşme hareketleri içinde sanat en önemli yeri almıştır.⁷³

Minyatürün, kaligrafinin, hat sanatının, geleneksel iktidarın onayladığı "sanat"lar olduğu bir ortamda resim tam anlamıyla bir devrim olmuştur.⁷⁴ Resim ve heykel sanatının, Türk sanatına katılımının en çarpıcı değişimi, geride bırakılan bir atılım olarak toplumsal yapının yenileşmesine örnek oluşturmuştur.

⁷² Hilmi Ziya ÜLGEN; **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, 8. basım, İstanbul, 2005, s.41

⁷³ Kıymet GİRAY; "Son Halife Veliaht Abdülmecit Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı", <http://www2.let.uu.nl/solis/antpt/ejose/pdf4/47Giray.pdf>

⁷⁴ Zafer MİNTAŞ; **Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu**, Yüksek Lisans Tezi, s.47

Bu yıllarda yapılan resimler ve heykeller Osmanlı saray çevrelerinin, doğrudan doğruya padişahın ve sadrazamların seçimi ve istemleri ile yaşama sokulan o çağın yeniliklerinin hem belgeleri hem de simgeleridir.⁷⁵

Aydınların desteklediği batılılaşma hareketinin kültürel açıdan halk üzerine etkisine bakıldığında, olumlu yanlarının yanı sıra olumsuz yanlarının da olduğu görülmektedir. Bununla, Osmanlı'da yöneten ve yönetilen sınıflar arasında var olan kültürel farklılık, daha da derinleşmiştir. Günlük yaşamda Avrupa adetleri, musikîsi, mimarisi ve zevkleri çoğu kez eskisi ile birlikte bir ikilik içinde devam ettirilmiştir. Örneğin, Abdülaziz'in sanat danışmanlığını da yürüten asker ressamlardan Şeker Ahmet Paşa'nın kendisini tuval önünde, fesli ve Batılı kıyafetler içinde şık bir Osmanlı beyefendisi olarak gösteren otoportresi ve Abdülmecid Efendi'nin "Sarayda Beethoven" isimli çalışmaları, saray ve çevresinin sürdürdüğü alafranga yaşam biçimini gözler önüne sermektedir.

Abdülmecit Efendi, manzara resimleri üzerinde çalışan Türk ressamlarının yetiştiği bir dönemde figürlü kompozisyonlara imza atan bir ressam olarak sanat ortamına katılmıştır. Resimleri saray yaşamının ve kültürünün değişimine açılan pencerelerdir. Konu olarak yakın çevresini ve özellikle karısı ve çocuklarını seçmiştir. Bu resimlerde bazen eşini salon kıyafeti içinde bazen kızını yerel kıyafetlerle anlatmıştır. Çocuğunun çıplak gövdesini ellerinde sevgi ve özenle taşıyan bir anne olarak, kendi eşinin ve çocuğunun resimleriyle çarpıcı örnekler sunmuştur (Resim 12).

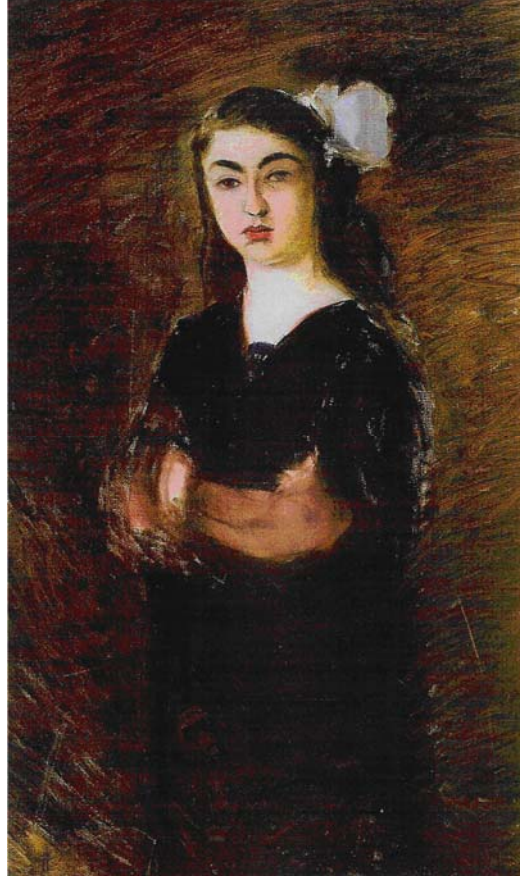
⁷⁵ Şerif MARDİN; **Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları**, İstanbul, 1994, s.10



**Resim 12. Abdülmecid Efendi, 'Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın',
1918-1920, tüyb, 81 x 64 cm,**

Oğulları Osmanlı soyunu sürdürecektir kahramanlar olarak yetiştirilmiş ve Abdülmecit'in resimlerine de asker ve cengaver kimlikleriyle girmişlerdir. Ayrıca mobilyaları, duvarlarında resimleri, Beethoven büstü, klasik müzik çalan sultanlar ve dinleyen saray erkânı ellerinde Goethe kitapları ile dinlenen saray kadınları Abdülmecit Efendinin resimlerinin konularını oluşturmuştur. Abdülmecit Efendinin gerçekçi yorumlara açılan çok başarılı anlatımlar ortaya koyduğu figürlü resimlerine en iyi örneklerden birisi kızı Neslişah sultanın çocukluk portresidir.⁷⁶ (Resim 44)

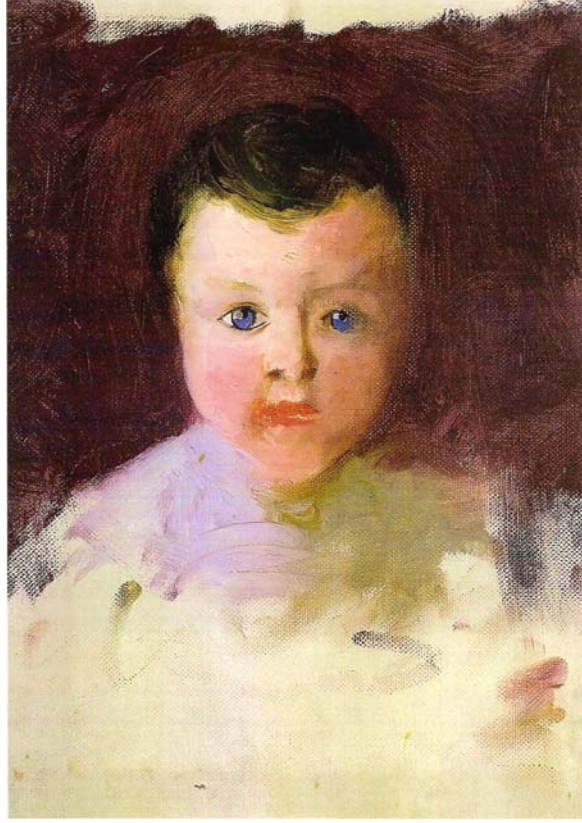
⁷⁶ Kıymet GİRAY; "Son Halife Veliaht Abdülmecit Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı", <http://www2.let.uu.nl/solis/antpt/ejose/pdf4/47Giray.pdf>



Resim 13. Abdülmecid Efendi, 'Dürrüşehvar Sultan'
120 x 71 cm, tüyb

Abdülmecit Efendi kızı Dürrüşehvar Sultanı, (Resim 13) kimi zaman doğulu kimi zaman saç şekli, giysileri ile batılı bir görünüm ile ele almıştır. Eşinin ve kızının portrelerini çalışırken Osman Hamdi ve Halil Paşa'nın etkisi ile kadın figürünü ön plana çıkartmıştır. Çocuklarının figürleri ve kadın figürlerinde sağlıklı, taze ve güzel tenli, modayı izleyen kişiler olarak resmederek, onlara karşı duyumsadığı sevgiyi yansıtmıştır.⁷⁷

⁷⁷ **Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecit Efendi**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2004, s.21



Resim 14. Abdülmecid Efendi, 'Neslişah Sultan', düyü, 22 x 27 cm,

1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı ile iyice belirginlik kazanan özgürlükçü ulusalcılık, etkisini her alanda artırarak sürdürmüştür. II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1918) Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına ve Türk Ulusçuluğu Düşüncesi'nin oluşmasına tanıklık ettiği kadar, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin doğmasına siyasi, toplumsal, hukuki yönden temel hazırlamış bir dönemi belirler. Bu dönemde eski değerlerin tartışılıp, yerine yenilerinin önerilmesi, toplumdaki gelişme isteğini göstermiştir. 1908'deki II. Meşrutiyet'in ilanının yarattığı rahatlık ortamında, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu kuruluş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. Toplumdaki bütün bu gelişme isteğine rağmen, Osmanlı sisteminde, halkın katılımı ve tercihleriyle biçimlenebilecek bir özgürlükler rejimi doğamamıştır. Demokratik, bilimsel yaratıcılığa açık, hürriyetçi bir toplum düzeni kurulamamıştır. Oysa artık 19. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans'ı, Reformu, Aydınlanma Çağı'nı arkada bırakmış olan batı dünyası, Sanayi Devrimi aşamasına varmıştır. Akılcılık, bilimsel yaratıcılık, lâik toplumsal yaşam ve ahlâk anlayışı, katılmacı demokrasi,

yani düşünce ve yönetimde insan aklının, özgür iradenin zaferi gerçekleşmiştir. Bununla batı toplumları, dogmatik düşünceyi, durağan toplumsal düzen anlayışını ve yönetimlerin katılımını dışlayan bir siyasal geleneği önemli ölçüde aşmışlar, bu özgürlük ortamı, onlara müthiş bir dinamizm kazandırmış, gelişmelerinin önündeki geleneksel engellerin ortadan kalkmasına sebep olmuştur.

Kısmen bu dönüşümlere ayak uyduramadığı için, kısmen de yöneticilerinin dünyadaki köklü değişiklikleri çok güç ve çok geç anladıkları için, Sanayi Devriminin dışında kalan Osmanlı İmparatorluğu 20. yüzyılın taleplerini karşılayamamıştır.

Osmanlı saray erkânı ve devlet ileri gelenleri, Türkiye'ye batılı kültür sızıntılarının başladığı ve etkilerini gösterdiği dönemde, yenilikçi hareketlerin yanında yer almışlar, bu tür hareketleri özendirmişlerdir. II. Meşrutiyet döneminin (1908-1919) özgür düşünce ortamı, halkçılık hareketinden beslenen ulusçuluk akımının ortaya çıkmasını sağlamış, edebiyattan mimariye uzanan ulusal sanat ekollerinin oluşmasında etkisini göstermiştir. Plastik sanatlarda da görülen bu etki, bu konudaki akademik eğitim düzeyinin Avrupa standartlarına ulaştırılmaya çalışılmasıyla kendisini göstermiştir. Bu doğrultuda, 1910 yılında, Akademi mezunu sanatçılardan, İbrahim Çallı Hikmet Onat ve Ruhi Arel Avrupa sınavını kazanarak; Avni Lifij, Şehzade Abdülmecit, Feyhaman Duran ise Abbas Halim Paşa tarafından Paris Güzel Sanatlar Akademisine resim eğitimi için gönderilmişlerdir. Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran ise aynı yıllarda kendi olanakları ile Paris'te öğrenimlerini sürdürmüşlerdir. 1914'te I. Dünya Savaşı nedeni ile Türkiye'ye dönen bu sanatçılardan Çallı, Onat ve Duran, Sanayi-i Nefise Mektebine ilk Türk atölye hocaları olarak atanmışlardır. 1914 Grubu sanatçılarının dönüşlerinde, natüralizmin kendini yineleyen; oryantalizmin gelenekselleşen anlatım tarzı ile karşılaşmaları; onlarda Türk resmini yenileştirmek isteği yaratmış, geniş halk topluluğuna resim sanatını tanıtmak ve sevdirebilmek için, sanatsal ifadeyi direkt olarak duyularda arayan empresyonist görüşü, akademik ölçülerde bir yöntem olarak uygulamaya başlamışlardır. 1914 Grubu'nun sembolü olan Çallı⁷⁸, renk duyarlılığı ve coşkusu,

⁷⁸ Bu kuşağın adı, resim sanatımızda Çallı Kuşağı, kimi zaman da, 1914 kuşağı olarak geçmektedir. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olmasalar bile Çallı ve arkadaşları, çağdaş sanatımızla ilgili

fırça kullanımıyla diğerlerinden farklılaşarak, başta Atatürk olmak üzere, dönemin tanınmış kişilerine ait portreleri ve natürmortlarında güçlü bir duyuş ile ustalığını ortaya koymuştur.



**Resim 15. İbrahim Çallı. 'Kızı Belma Çallı'nın Portres'i',
Tüyb, 100 x 50 cm, Ahmet Biçener Koleksiyonu**

İbrahim Çallı, kendi kuşağı içindeki sanatçılar arasında uçarı denebilecek bir üslup dinamizmi ile izlenimci sınırları aşan, yerel tatlar hissettiren bir duyarlılık fark edilmektedir. Kızı Belma'nın portresinde (Resim 15) aynı resimsel anlayış ile empresyonizmin etkileri Çallı'nın çocuk figürü çalışmasında öne çıkmıştır.

kaynaklarda bu okulu bitiren ilk önemli sanatçı grubu olarak anılagelmiştir. Kuşağın Çallı adıyla özdeşleşmesinin başlıca nedenlerinden biri, Çallı İbrahim'in Anadolu insanı olmasından kaynaklanan kimliği, espirili ve hoşgörülü, nüktedan yapısıdır.



Resim 16. Mehmet Ruhi Arel, 'Uyuyan Anne ve Çocukları', 1922, tüyb, 125 x 161'5 cm,

Ruhi Arel "Uyuyan Anne ve Çocukları" (Resim 16) isimli resminde Kurtuluş savaşı yıllarında muhtemelen cephe gerisinde, çocuklarını yatırmış neredeyse ayakta uyuyan anneyi ve çocukları, savaşın trajedisini ve insanlara yaşattığı sıkıntıları resmetmiştir. Figürlerin düzeni olabildiğince dokunulı, renkler ve ışık ise son derece kasvetli bir atmosfer oluşturacak şekilde kullanılmıştır.



Resim 17. Nazmi Ziya Güran, 'Kızları Cenan ve Mihriban Hanımlar', 1926'lar. tüyb, 31 x 36 cm, Özel Koleksiyon

Nazmi Ziya Güran, ışık tayflarının yarattığı parlak renkleri cesaretle kullandığı yapıtlarında, bu akımın düşünsel temelini kavradığını göstermiştir. (Resim 17) İstanbul portrecisi olarak tanınan Hikmet Onat, açık havanın berraklığını, güneşin sudaki akislerini, renk nüanslarındaki zenginlikle dile getirmiştir. Feyhaman Duran ise, doğal gerçekçi yaklaşımına karşın, şeffaf renk armonileri ile portre resmini fotoğraflık görüntüsünden kurtarmıştır. Avni Lifij romantik ve sembolist eğilimli biçiminde, sert ışık ve gölge kontrastlarına, desene ve renk zenginliğine yer vermesiyle dikkati çeker. Toplumsal gerçekçi anlatım biçimiyle Ruhi Arel, yapıtlarında geleneksel ve toplumsal yaşam konularını ele almıştır.



Resim 18. Namık İsmail, ' Su Kenarında Anne Kız', mukavva tüyb. 27 x 19 cm Bülent Barım koleksiyonu

Namık İsmail, 'Su Kenarında Anne ve Kız' eserinde, serbest fırça tuşları kullanmış, renkler canlılığıyla, gün ışığını ve resimde ki anne ve kız için, günün huzurunu yansıtan atmosferi hissettirmiştir. Çocuk figürü, atmosferde oluşturulmaya çalışılan huzurlu ortamın tamamlayıcısı olmuştur (Resim 18). Namık İsmail, empresyonist ve dışavurumcu anlayışlar etkisinde kalmakla birlikte, realist ve empresyonist yaklaşımların izlerini taşıyan özgün biçimini güçlü açık hava resimleriyle ortaya koymuştur. Ressamların yurtdışında edindikleri deneyim ve izlenimler sonucunda Türk resminde o güne kadar fazla çalışılmamış figür konusu da daha cesurca ele alınmaya başlanmıştır. Böylece 20. Yüzyıl başında figüratif çalışmalar artmıştır.

1914 yılında güzel sanatlar alanında yaşanan bir başka önemli gelişme ise kız öğrencilere güzel sanatlar alanında eğitim olanağı sağlamak üzere Beyazıt'taki Zeynep Hanım Konağı'nın bir bölümünde (Bugün İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakülteleri'nin bulunduğu yer) İnas/Kız Sanayi-i Nefise Mektebi açılmasıdır. Bu okulun müdireliğini ise ilk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik Hanım yapmıştır. İlk kez çıplak kadın modelini atölyeye getirmiş olması dönemi açısından önemli bir gelişmedir. İnas/Kız Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir. Kadın sanatçılarımızın en önde gelen isimlerinden biri olan,



Resim 19. Mihri Müşfik, 'Çocuk Portresi' Kağıt / Pastel, 61 x 47 cm.

Mihri Müşfik, (Resim 19) Portre çalışmaları ile bilinmektedir. Aldığı batılı sanat eğitimi ile resimlerinde çocuk portrelerini sıkça kullanmıştır. Bu portreler çoğunlukla yakın çevresindeki çocukların resimleridir. Model kullanarak resim yapmanın ve yaptırmanın bütün güçlüklerini yaşayan Mihri Müşfik, çocukları resimlerken onların masum dünyalarını yansıtmıştır.

İmparatorluk bir taraftan savaşlarda toprak kaybederken, nihai olarak I. Dünya Savaşı yenilgi ile tam bir çöküş yaşamış, diğer taraftan bu bunalımlı dönemde aydınlar iç hesaplaşmaya girişmişler, farklı yönlerde çözüm üretmişlerdir. Batılılaşma doğrultusunda ağırlığını duyuran akımın, geleneksel kültür kaynaklarımızdan kopuşunu da beraberinde getirmesiyle, bu kopuşa karşı çıkan kesimin tepkileri sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatçıların Paris'e ve batıya olan tutkuları, batılı sanat tekniklerini kavramaya çalışmaları, geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçiş sorununu başlatmıştır. Cumhuriyet öncesinin birikimleri ise bu konuda uyumlu bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Yeni ortamda malzeme, teknik ve biçim değişimleri, sanat eğitimindeki modernleşme süreci Türk resmine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Bu ortamda oluşan sanat potansiyelinin topluma en olumlu şekilde geri dönüşümünü sağlamak için, yeni fikirler oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, 1917 yılında Şişlide Harbiye Nezareti Resim atölyesi kurulmuştur. Amaç, Balkanlar ve Birinci Dünya Savaşının acı dolu günlerinde toplumun moral kazanması için kahramanlık resimlerinin üretilmesidir. Osmanlının yenilgiler karşısında toplumun moral gücünü yükseltmek düşüncesiyle sanata sarılışının göstergesi olması ve aynı zamanda Türk resminin Avrupa başkentlerinde anlatılmasını amaçlaması nedeniyle de bu çalışma çok önemlidir. Öyle ki askeri yönetim, savaş sırasında müttefiklerin başkentlerinde sergilenmek amacıyla Türk ressamlarına kahramanlık tabloları ısmarlamıştır. Şişli Atölyesi,⁷⁹ Çanakkale Savaşını yüceleştiren ve tekrar Osmanlının askeri dehasını gündeme getiren resimlerin toplumu yüreklendireceği ve en önemlisi sarayın dolayısıyla imparatorluğun itibarını yeniden kuvvetlendireceği düşüncesiyle gerçekleştirilen bir çalışmadır. Sanat adına da ortak bir tema etrafında ressamları bir araya getiren ve bireysel sanat farklılıklarını gözler önüne seren resimlerin üretilmesini gerçekleştiren ilk etkinliktir.⁸⁰ Cumhuriyet'e doğru yol alırken, bu tür çabaların, yeni ortamın oluşmasında olumlu bir etken, en azından öncül-kolaylaştırıcı bir zemin yarattığı gözlemlenebilmektedir.

⁷⁹ Bkz: **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeler Derneği, İstanbul, 1997

⁸⁰ Kıymet GİRAY; "Son Halife Veliht Abdülmecit Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı", <http://www2.let.uu.nl/solis/antpt/ejose/pdf4/47Giray.pdf>

4.1.2. Osmanlı Toplum Yapısının Cumhuriyet Resim Sanatına Etkisi ve Çocuk Figürü

Batılılaşma anlamındaki bütün bu çabalara rağmen, Osmanlı Devleti, 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında katıldığı savaşlar sonucunda çok zayıflamış, ekonomi, insan gücü, sanayi, tarım, dış borçlar, ulaşım, milli üretim alanlarının tümünde çok kötü bir duruma düşmüştür. Onlarca yıldır süren savaşlar sonrası birçok işyeri kapanmış, üretken erkek nüfusu azalmış, çocuk ve yetişkin ölümlerinde artışlar olmuş, aileler parçalanmış, göçler nedeniyle işsizlik had safhaya varmıştır.⁸¹ Bütün bunlara rağmen Osmanlı'nın son döneminde çok kötü olan bu ekonomik ortamda, sınırlı kaynaklarla Mustafa Kemal ve Türk milleti bir bağımsızlık savaşı başlatmıştır. Bu dönem Türk Ulusu için yeni bir başlangıç olmuştur. Kurtuluş Savaşı Dönemi, daha yeni savaştan çıkmış toplumun yeniden ama sadece varlığını sürdürmek için savaşmak zorunda kaldığı, tüm halkın tek bir vücut olduğu, yaşlısı ve genciyle, kadınıyla çocuğuyla Türk insanının son gücüyle savaştığı bir dönemdir. Böyle bir dönemde Türk ressamlarının çalışmalarında işledikleri konu da doğal olarak "savaş" olmuştur.



Resim 20. Halil Dikmen, 'Kurtuluş Savaşında Mermi Taşıyan Kadınlar', tüyb, 143 x 245 cm

⁸¹ Ali COŞKUN; "Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Türkiye Ekonomisi", Atatürkçü Düşünce Dergisi, Kasım 2003, sayı:4, s.72-77.

Halil Dikmen (1906-1964) "İstiklal Savaşında Mermi Taşıyanlar" eseri de bu amaca hizmet eden resimlerden biridir. Desenindeki sağlamlık ve bilgi arayışı, realist yaklaşımı ile oldukça etkileyici bir resim olan 'Mermi Taşıyan Kadınlar' Anadolu kadının ve çocuğunun omuz omuza verdiği kahramanlık destanıdır. Çocuk figürü resimde konuyu daha da etkileyici kılmak ve Türk çocuğunun, vatan söz konusu olunca sınır tanımayan fedakarlığını anlatmaktadır. Savaşın acısını yaşayan çocuklar kendilerine düşen görevi bütün ağırlığıyla yüklenmişlerdir. Sanatçının ışık, gölge, renk seçimi savaşın güç şartlarını bütün etkileyiciliği ile vurgulamaktadır. (Resim 20)

İnsan figürünün çokça kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda, ressamın son derece başarılı olmuşlardır. Çünkü onlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında yaşanan kuşkulu düzenden ve kötü gidişattan haberdardır. Bu düzen onların kurtuluşa karşı duyarlılıklarını arttırmıştır. Bu resimlerde tutkulu, araştırmacı bir tavır ile savaş hüznünü, yıkıcılığı yansıtırken, ulusallık ruhunu güçlendirmek, savaşın nasıl zor şartlarda kazanıldığını belgelemek amaçları olmuştur. Türk halkını heyecanlandırarak, özgürlüğe çağrı yapan duyguyu güçlendiren, birliktelikle daha kuvvetli olunabileceğini anlatan sahneler; coşturucu içeriklerin biçimlendirdiği yapılarıyla o dönemi belgelerler. Sonuçta büyük boyutlu yağlıboya olan bu resimlerde renkçi, lekeci, inşacı, dışavurumcu gibi üslûpsal farklılıklarla da olsa bu yakalanmıştır. Dolayısıyla kurtuluşa duyulan istek, inanç havasına bürünmüştür. Çünkü bağımsızlık özlemi, toplumdan ayrı düşünemeyeceğimiz ressamlarımız için de vazgeçilemez bir duygudur. Hatta bağımsız olma fikrine duyulan saygı, bu konunun daha sonraları, tekrar tekrar ele alınması şeklinde kendini göstermiştir.⁸² Bu çalışmaları yapan ressamın, etkinliklerini Cumhuriyet Döneminde de sürdürmüş ve Cumhuriyet Dönemi atılımlarına ivme kazandırmışlardır.

Atatürk ve silah arkadaşları tarafından başlatılan Türk Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının desteğiyle zaferle sonuçlanmıştır. Yeni bir toplumun habercisi olan Kurtuluş Savaşında, o güne kadar elitler tarafından doğrudan bir ilişki kurulmamış, unutulmuş olan halk, ilk defa üst düzeydeki bir Osmanlı Paşası ile vatanın kurtuluşu için birlikte hareket etmiştir.⁸³ Bu birliktelik Atatürk'ün daha önce düşüncelerinde

⁸² Ümran BULUT; "Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması", <http://mimoza.marmara.edu.tr>

⁸³ Zafer MİNTAŞ; **Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu**, Sanatta Yeterlilik Tezi, s.43

şekillendirdiği yeni bir devlet kurmak için çok önemliydi. Yeni bir düzene geçerken halkın desteğini ve güvenini kazanmış olmanın gücüyle artık Türkiye Cumhuriyeti'ni kurabilirdi. Özellikle geleneği dini normlara göre şekillenmiş bir toplumun desteğini almak, lâik, demokratik, hukuksal bir düzene geçişte çok önemliydi.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından başta Atatürk olmak üzere diğer devlet adamlarının en çok üzerinde durdukları konulardan biri de Türkiye Cumhuriyeti'ni sanat alanında çağdaş devletlerin seviyesine ulaştırmak olmuştur. Bu hedef doğrultusunda büyük çaba sarf edilmiştir. Halifeliğin kaldırılmasıyla başlayan "İnkılâp Devri" (1924-1928) Kemalist reformların hızla gerçekleştirildiği bir dönem oldu. Batı'dan birçok kurumlar olduğu gibi aktarıldı. Öğrenimde Birlik Kanunu çıkartıldı, medreseler, tekkeler ve zaviyeler kapatılmıştır. Şapka Kanunu çıkmış, İsviçre Medeni Kanunu, Latin Harfleri, yeni takvim ve lâik bir anayasa kabul edilmiştir.⁸⁴ Özellikle Cumhuriyet' in ilk yıllarında bu alanda yetişmiş kişilerin bulunmaması dikkate alınarak yurt dışına yetenekli gençler gönderilerek yetiştirmeleri sağlanmıştır. Bu sanatçılar, ülkeye geri döndüklerinde yeni bir anlayışla, sanat ortamının oluşmasını sağlamışlardır. Cumhuriyet Türkiye'si kuruluş evresinde görselliğe, dışavuruma ayrı bir önem atfetti. Bu nedenle kültür ve sanat etkinlikleri Cumhuriyet'in değişim sürecinin ana halkalarından birini oluşturdu. Gündemde çağdaş sanat anlayışı vardı. Dünya Savaşı ertesi Batı sanatta yeni arayışlara yönelirken Cumhuriyet Türkiye'si de kültür ve sanat alanında çetin bir sınav verdi. Sanatın her alanı yeni bir anlayışla ele alındı. Cumhuriyet'in atılımlarından biri de plastik sanatlarda ve özellikle resim ve heykel alanlarındaydı. Ulusal kimlik geniş kitlelere görsel sanatlar aracılığıyla da kanıtlanacaktı. Resim ve heykelde yeni bir dönem başlıyordu. Çallı İbrahim, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sami Yetik, Şevket Dağ ve Ali Sami Boyar; heykel dalında Nejat Sirel, Ratıp Aşir, Kenan Yontuç, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, Cumhuriyet döneminin ilk ünlü isimleri oldular. Bu usta ressam ve heykeltıraşlar Türk resim ve heykel sanatında yeni bir dönemin öncülüğünü yaparlarken bir çok öğrenci yetiştirdiler. Türk resim ve heykel sanatında yeni kuşakların ortaya çıkmasını sağladılar.

⁸⁴ İpek DUBEN; a.g.e., s.15

Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde oluşturulan derneklerin ikincisi olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" bu yeni anlayışın ürünüdür. Bu dernek, Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Sanatçıları da, ilk Türk eğitimcilerinin öğreniminde yetişen birinci kuşak sanatçılardır. Yaşamları ve eğitim dönemleri, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlamaktadır. Bu nedenle de yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik, kültürel oluşumlarının içinde, gelişimleri izleyerek, okuyarak, düşünerek yetişmişlerdir. Osmanlı toplumunun son yıllarından geçerek Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşan bu genç ressam, Avrupa'da kurumsal bilgileri ile teknik becerilerini geliştirirken, farklı bir toplumun sosyal ve kültürel olaylarıyla da karşı karşıya kalmışlardır. Resim sanatı alanında köklü bir deneyimin, çok sayıda sanatçının, sanat akımının ve yapının yoğunlaştırdığı bu kültürel birikim, kuşkusuz bu sanatçılar için şaşırtıcı boyutlarda olmuştur. Avrupa toplumunun kazandığı kültürel zenginleşmenin sonucunda, sanat eğitiminin, uygulamalarının, müze ve sergilerin ulaştığı değer ve rahatlık, özlemini duydukları bir ortam oluşturmaktaydı. Türkiye'deyse bu yıllarda yeni bir olgu olan sanat olayları, Anadolu'da yaşayan halk için çok yabancıydı. İstanbul'da bile ancak belirli bir kesimin ilgisini çekmekteydi. Avrupa'da eğitimlerini sürdüren Türk sanatçılar, ülkeye döndükten sonra bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağı konusunda fikir birliğine varmışlardı. Bu fikirsel birliktelik onları, 15 Nisan 1929'da "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında birleştirmiştir. Türk resminde modernizmde öncülüğünü yapmışlardır. Bireysel sanat anlayışlarında yeni, özgün ve kalıcı değerlere ulaşarak Türk resim sanatının birikiminde önemli yerler almışlar ve girişimleriyle de sanatçıların sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamaları gerektiği gibi bir imgeyi sanatçılar arasında ve toplumda uyandırabilmişlerdir.⁸⁵ Birliğin kurucuları, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir (dekoratör).

⁸⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın, İstanbul, 1997, cilt.II, s.1320

Müstakiller, Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Batıdaki "yeni resim" düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itmiş, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin "deforme" edildiği bir sanat anlayışında direnmişlerdir. Resimlerini de nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele almışlar, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık vermişlerdir.⁸⁶ Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarından olan Hale Asaf'ın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir. "Müstakiller" grubuna, sonraki yıllarda da ressamlar katılmıştır. Katılan sanatçılar göz önüne alındığında, yeniliklere uyumu özendirici bir işlevin ötesinde, belirli bir sanat anlayışına uyumu öngören ilkeselliğe sonuna kadar bağlı kalmadıkları söylenebilir. Bir başka deyişle, Zeki Kocamemi – Ali Çelebi ikilisinin, yapısalcı bir eğilimi kökleştirme yönündeki çabaları, grubun bütün üyelerine bağlayıcı bir işleve dönüşmemiştir. Mahmut Cuda'nın deyişiyle, "bireysel ve toplumsal kişiliği korumak" başta gelen amaç olmuştur. Sanatçıları gruba bağlayan nedenler, bu amacı fazla aşamamıştır.

1930'lu yıllarda Cumhuriyet'in genel kültür politikası, halkçılık ilkesi çerçevesinde uygulanmıştır. Kültür ve sanata ilişkin bütün çalışmaların temelinde, geniş halk kitlelerinin olabildiğince yararlandırılması hedeflenmiştir. Sanatsal etkinliklerin, İstanbul'dan Anadolu'ya yönelmesi sağlanmıştır. Böylece halkçılık ilkesi, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde, devlet politikası olarak devreye sokulmuştur.

Sanatçılar da bu anlayışa büyük bir heyecanla hizmet etmişlerdir. Halka cumhuriyetin kazandırdığı yeni kurumları benimsetmek ve halkı bu kurumlara yönlendirmek doğrultusunda eserler üretmişlerdir. Şeref Akdik'in "Okula Kayıt" (Resim 98) isimli eseri bu anlayışa hizmet etmektedir. Aydınlanma ve çağdaşlaşma yolunda atılan önemli adımlardan biri de okuma-yazma seferberliğidir.⁸⁷ Atatürk

⁸⁶ Kaya ÖZSEZGİN; a.g.e., s.29-30

⁸⁷ Bkz: Zeynep Yasa YAMAN; "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleyi", **Türkiye'de Sanat**, 1936, Sayı:22, s.29-34

köylünün eğitimi sorununu ise ayrı bir program olarak ele almıştır. Türk köylüsünün halkının çağdaşlaşması üzerinde önemle durmuş, Latin harfleriyle okuma yazma öğrenilebilmesine öncülük etmiştir. "Okula Kayıt" isimli eserde sanatçı bu heyecanı bütün sıcaklığıyla yansıtmayı başarmıştır. Masa başındaki öğretmenin işini hakkıyla yapmanın memnuniyeti içinde olduğu, anne ve çocuğun ise yeni bir heyecanın başlangıcı içinde oldukları görülmektedir. Resimde çocuk figürleri, genç cumhuriyetin gelecekteki temsilcileri olarak yansıtılmıştır. Okula kayıt işlemlerini yaptıran insanların mutlulukları ve farklı bir dünyanın içine girmenin mutluluğu içinde oldukları çok sıcak bir atmosferle tabloda başarıyla verilmiştir.

Cumhuriyetin toplum yapısına kazandırdığı yeni kurumlar, sanatçıları çağdaş yaşam düzeyinde daha cesur adımlar atmaya yöneltmiş ve böylece Batı ile aramızda süreçsel farklılığın aşılmasında önemli bir yol alınmıştır. Bu kurumlar oluşturulurken toplumun beklentileri doğrultusunda, demokratik ve laik bir içerikle donatılarak Türkiye'yi batılı bir ülke konumuna yükseltmek hedeflenmiştir.

Bu kurumlara en iyi örnek Halkevleri'nin kuruluşudur. Kültürel gelişme anlamındaki faaliyetlerin en önemlilerinden biri olan Halkevleri, toplumsal anlamda düşünce birliği oluşturmak, aydın ve köylü kesimi arasındaki ilişkileri düzenlemek ve çağdaş kültürü Anadolu'nun uzak köşelerine yaymayı amaçlamıştır. Bu kültür kurumları, bünyesinde barındırdığı Güzel Sanatlar Kollarıyla, alt düzeyde kursların verildiği ve sanata ilginin artırıldığı mekanlar olmuşlardır.

Dönemin ressamı yoğun bir çalışma hamlesi ile devlet sergileri ve grup sergileri açmışlardır. Bu sergiler, görsel anlamda izleyici kitlesine hitap etmekle kalmamış, yeni eğilimlerin ve farklılıkların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

4.2. II. DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA TÜRK RESİM SANATI VE ÇOCUK FİGÜRÜ

Yirminci yüzyıl, milyonlarca insanı yeni özgürlüklere ve daha iyi bir yaşama doğru taşıırken, birçoklarına da görülmemiş acılar yaşatmıştır. İnsanlık, yüzyılın başında patlak veren Birinci Dünya Savaşıyla tarihte görülmemiş yıkıntı ve acılarla karşılaşmıştır. Ancak insanlık bu korkunç faciayı unutma olanağı bulamadan aynı şeyleri İkinci Dünya Savaşında bir kez daha yaşamak zorunda kalmıştır. Türkiye savaşa katılmamış ama çok zor ekonomik ve siyasi sıkıntılar yaşamış, savaşa katılmaması, savaşın olumsuz etkilerini yaşamasına engel olmamıştır. Devletin toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması, varlıklı kesim ile kent soylu, köylü, işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirmiştir. Böylece toplumsal gerçekçilik kavramı oluşmuş ve bu kavram güzel sanatları da etkisi altına almıştır. Savaşın sebep olduğu olumsuzluklar sonucunda oluşan büyük sıkıntılara sanatçılar duyarsız kalmamışlar, toplum yaşantısını ve bireyi anlatan resimler yapmaya başlamışlardır.

Toplumsal gerçekçilik; toplum yapısındaki sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine bunların göz önüne serilmesidir. Toplumsal gerçekçilik, 19. ve 20. yüzyılda üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında, toplumsal ya da siyasi içeriği olan örnekleri tanımlamak için kullanılan, konularını sıradan insanların yaşamından alan, bir akım olmaktan çok, bir sanat anlayışıdır. Toplumsaldır, çünkü sanatçı toplumda olup bitene karşı duyarlıdır; gerçekçidir, çünkü teknik, sanatçının en özel duygularını ve düşüncelerini bile görselleştirmeye yeten açık ve sade bir anlatıma sahiptir.⁸⁸ Çözüm yapıtın içindedir ya da izleyiciye bırakılmıştır. Diğer bir deyişle, belli bir dünya görüşünün gerçeklerin yerini almasına izin verilmez.⁸⁹ Ülke gerçeklerinin zamanla Türk resmine girmeye başlamasında, devletin yönlendiricilik payı yadsınamaz. 1940'ların hemen öncesinde her biri devlet eliyle gerçekleştirilen üç önemli yenilik Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunlar: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması (Eylül 1937), düzenli olarak

⁸⁸ Funda BERKSOY; **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, s.111

⁸⁹ Funda BERKSOY; a.g.e. s.5

yinelenen olan ilk Devlet Resim ve Heykel Sergi'sinin açılması (1939-Ankara Sergievi) ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesidir. Türk ressamlarının programlanmış gruplar halinde Anadolu'nun uzak illerine gönderilmesi bu dönemin içe dönük kültür politikasının ürünüdür. Ressamların yurt gerçeklerini yerinde görmelerini bu yurt gezileri sağlamıştır. Ülke gerçeklerine dönülmesini savunan sanat görüşlerinin ressamlar arasında yayılmasına da neden olmuştur.⁹⁰ Bütün bunlara rağmen bir grup ressamlarımız da, bu dönemde hala İstanbul'un çehresini ve yıkık dökük evlerini çizmekten kendilerini alıkoyamamış, eskinin etkisinden kolay bir şekilde kurtulamamışlardır. Bu yüzden yeni akıma kuşkulu bakmaktan kendilerini uzak tutmayı başaramamışlardır.

Batıyı örnek alan devletin sanata olan desteği, 1940 yıllarının biraz öncelerine rastlayan ve daha somut görünümler çizen "yönlendiricilik" ilkesiyle sağlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında buluş ve yeniliklere yatkın çabalar, böylece daha da etkinlik kazanmış, çağdaş sanatı ve sanatçıyı daha yakından izleme ve değerlendirme çabaları, yeni bilinç tohumlarının yeşermesine de ortam hazırlamıştır. Bu dönemde sanatçılar iki sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Birincisi, batı sanatının dikkatle takip edilmesi ve kendi öz kültürümüze has bir sanat anlayışının oluşturulmasıydı. İkincisi ise, sanatın evrensellik düzeyinde uygulanması ve bununda gerçekleştirilmesi. Tabii ki bu iki sorun birçok zaman kendi içlerinde karmaşalara neden olmuştur. Yine de sanatçılarımız çağdaş dünyanın onlara getirdiği yeni biçim ve olanakları uygulama çabalarından vazgeçmemişlerdir.

'D Grubu' ve 'Müstakiller' in öncesinden, Çallı Kuşağı ile bizlere aktarılan izlenimci akım, yavaş yavaş 1940'larda genç kuşakların eleştirilerine maruz kalmıştır. Çevre insanının geleneksel yönlerini yansıtan bir anlayış ve izlenimcilikten uzaklaşan resim anlayışı, çatışmalara neden olmuştur. Sanatta kendi içinde hesaplaşmaya gidilmiştir.

1938-1944 yılları arasında ressamlar, düzenli olarak yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek bu bölgelerin özelliklerini yansıtan resimler yapmaları sağlanmıştır. 1930 kuşağının ve onlardan daha sonrakilerinin zaman zaman İstanbul dışına

⁹⁰ Kemal İSKENDER; "Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", **Gergedan**, Eylül 1988, s.22vd

sözgeleşî Edirne'ye, Bursa'ya ve Karadeniz kıyılarına uzandıkları görülür. Bu sanatçılardan biride Şeref Akdik'tir.



Resim 21. Şeref Akdik, 'Çoban ve Kızı', 1938, tüyâ

1938 Yurt gezilerine katılan Şeref Akdik, gittiğı yörelerin fotoğraflarını çekmiş ve resimlerinde bu görüntüleri kullanmıştır.'Çoban ve Kızı' (Resim21) konulu resmini fotoğraftan yararlanarak yaptığı düşünülmektedir. Yaşlı çoban ve kızı naif duygular uyandırarak Türk köylüsünün günlük yaşamından bir kesit sunmaktadır.1938 tarihli bu resimde yaşlı çoban ayağında çarığı ve dizlerine kadar çektiğı çorapları, yeleğı ve anlında hafifçe yukarıya ittiğı kasketi ile tipik Türk köylüsünü göstermiştir. Hemen çobanın yanında oturan kızı ayaklarında süslü çarıkları, şalvarının üzerine çektiğı çorapları desenli basmadan eteğı ve geleneksel alışkanlıkla ('kız' çocuğı olması sebebiyle) başına bağıladığı beyaz örtüsüyle küçük kadın edası hissedilmektedir. Şeref Akdik resimlerinde, ülke gerçeklerinden geleneksel köy yaşantısından etkiler taşıyan arayışlara girmiştir. Resmin kompozisyonu bu tema üzerine kurgulanmış ve çocuk figürü de bu anlayışın bir parçası olarak resimdeki yerini almıştır.

Ama henüz Anadolu bütünüyle çağdaş Türk resminin görüş ve beğeni alanına girmemiştir. İnsan doğası, yaşamı ve çevresiyle Anadolu bozkırının resimde temel bir kaygı biçiminde yer alması 1940'lardan sonradır. Böyle bir kaygının gelişmesi ve belirli sanatçılar elinde yöresel bir resim anlayışına dönüşmesi için birtakım koşulların doğması, özellikle de, zamanın hükümetince halkçı kültür politikası paralelinde birtakım önlemlerin alınması gerekmiştir.

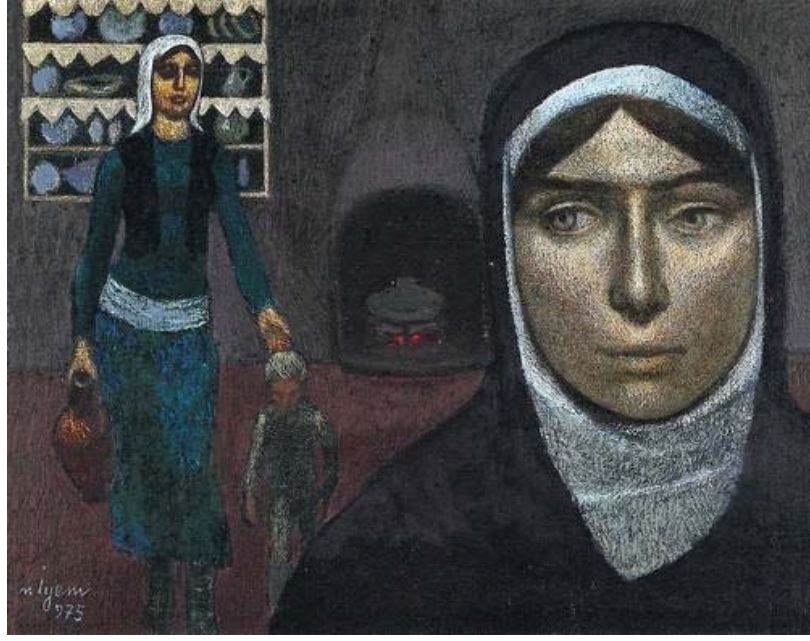
1938'de başlatılan yurt gezilerini bu bakımdan önemli bir girişim saymamak mümkün değildir.⁹¹ Türkiye'nin 63 vilayetine 63 ressamın gönderilmesi amaçlanmıştır. Yurt gezileri ile ortaya çıkan çalışmalar devlet tarafından sergilenmiş ve satın alınmıştır. 1944'te Ankara Sergievinde açılan sonuncu Yurt Sergisi'nde 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir.⁹² Yurt gezileri adı altında yapılan bu çalışmayla, sanatçıların o bölgelere ait yerel unsurları Cumhuriyet Türkiye'sinin yeni portresini resmetmeleri ve halkla kaynaşmaları amaçlanmıştır.⁹³ Yurdun çeşitli yörelerinden görüntülerin bir arada gösterime sunulduğu bu sergiler aracılığıyla, ülkenin farklı kesimleri arasında, sanat yoluyla köprü kurulmaya çalışılmıştır. Resmin birleştiricilik rolünü üstlenmesi istenmiştir. Ayrıca yurt gezileri 1914 kuşağının ve Müstakillerin ustalıklarını göstermelerini sağlamış bu da uzun yıllar boyunca Türk resmi için verdikleri çabanın takdir edilmesi anlamına gelmiştir.⁹⁴ Bu geziler etkinliğe katılan pek çok ressamı etkilediği gibi, D GGrubu sanatçılarının bakışını da değiştirmiştir.

⁹¹ **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1982, cilt.III, s.20

⁹² Zeynep Yasa YAMAN, "Yurt Gezileri ve Sergileri" ya da "**Mektepten Memlekete Dönüş**", **Toplumbilim**, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, sayı:4, Haziran 1996, s.35vd.

⁹³ Nejla RÜZGAR; "1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Ağustos 2002, sayı:54, s.30

⁹⁴ Zeyno PEKÜNLÜ; a.g.e., s.168.



**Resim 22. Nuri İyem, 'İsimsiz', t y b, 31 x 39cm,
Mehmet Ali Buduro lu Koleksiyonu**

D Grubu ressamlarının hepsinin resimsel anlayışında gözlenebilir değışiklikler olmuş, kübizm ve akademizmin anonimliğinden kurtulmuş, giderek arzulanan öz şahsiyetlerine kavuşmuşlardır. Nuri İyem bu sanatçılardan biridir. İyem kendi tarzını oluşturmuştur. Sağlam desen anlayışı ve figürlerinin anıtsal yapısı öne çıkmaktadır. Resimlerini kendi öz yaşamından yola çıkarak yapmıştır. Çocuk teması ise, figürlü resimlerinin çıkış noktasını ve ana kaynağını oluşturmuştur. (Resim 22)

1940-1950 arasındaki on yıl, milli kültür ideolojisinin yükselişte olduğu, sanatçı ve aydınların etkilendiğı bir dönem olmuştur.⁹⁵ 1940 yılı, II. Dünya Savaşı yıllarının başlangıcı olduğu gibi, tüm uluslar ve Türk toplumu için de yeni ekonomik, siyasal ve sanatsal oluşumlara sebep olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu ekonomik sıkıntılar tek parti yönetimindeki Türkiye'ye zor günler yaşatmıştır. 1940'lı yıllar Türkiye'nin savaşa katılmamak için savaşılan devletlerle ilişkilerinde denge politikası izlediğı yıllar olmuştur. Ekonomik sıkıntıların dışında, savaşılan Batı'nın, örnek alınan düşünce sisteminin Türkiye'deki düşünce hayatı üzerinde de olumsuz etkileri görülmüştür. Devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması varlıklı kesim ile kent soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür

⁹⁵ İpek DUBEN; a.g.e., s.119

hale getirmiştir. Bununla birlikte, bağımsızlık ilanından bu yana yürürlüğe konan devrimlerin ve temeli atılan kalkınma hamlelerinin yavaşlamaması için çabalar sarf edilmiş, 1938'den itibaren tarım alanında bazı köklü önlemler alınmıştır. Kombinalar, köylerin birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulması bunların başında gelmektedir. Türkiye'de ilk kez Milli Eğitim Şurası'nın ve Türk Neşriyat Kongresi'nin toplanması, Tercüme Bürosu'nun kuruluşu (1941), Dünya Klasiklerinin çevirisi, Halkevlerinin kültür, sanat, tiyatro ve spor alanındaki çalışmalarının artması batıya yönelme programının bir parçasıdır.

Savaşın dönemin resim sanatına en önemli etkisi, siyasal, sosyal ve ekonomik sıkıntıların toplumun üzerindeki ağır baskısı sonucunda, resimlerde yerel motiflere sıklıkla başvurulması şeklinde görülmüştür. Böylece günlük yaşam resimlere kaynak olmuştur. Buna en iyi örnek, sanatçıların, İstanbul'da şehrin düşkün, yoksul ve varlığından bihaber olunan kesimlerine ilgisinin artmasıdır. Bu durum, 1941 yılında İstanbul'un limanlarını ve liman işçilerini konu alarak ilk sergilerini açan "Liman Grubu" olarak da bilinen Yeniler Grubu'nda etkisini göstermiştir.

Türk resim sanatında, yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup etkinliği halinde kendini göstermesi, 40'lı yılların başında Yeniler Grubu ile gerçekleşmiştir.⁹⁶ Bu grup, D Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Nejat Devrim, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arat, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler ve Fethi Karakaş'tan oluşmuştur. Yeniler Grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan gurupların ilki ve en önemlisidir.⁹⁷ Bu grup aynı zamanda D Grubuna bir tepki olarak da ortaya çıkmıştır. Yenilerin Türk resmine konusal düzeyde bir yenilik getirdiği, resim dili açısından ise zamanın sanat akımlarına bağlı kaldıkları görülmüştür.⁹⁸ Yerel konuları seçerek ve ülke gerçeklerinden hareket ederek, Türk'e özgün bir sanat yaratmak isteyen grubun üyeleri arasında üslup birliği oluşmamıştır.

Yeniler'in oluşturduğu yapıtlar, zamanın sorunlarını konu almaları itibarıyla İstanbul halkının 1940'lardaki toplumsal hayatını yansıtan birer belge olma özelliğini

⁹⁶ Funda BERKSOY; a.g.e., s.115

⁹⁷ Fahir ÖNGER, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut Dergisi**, Mayıs 1973, sayı:58, s.38

⁹⁸ Kemal İKENDER; "Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", **Gergedan**, Eylül 1988, s.22vd.

taşımaktadır. Onların bilinçli olarak savaş yıllarının sebep olduğu yoksulluğu ele alması, çalışan insanların, balıkçıların emek ve ürünlerini betimleyen resimler yapması, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin ilk ürünlerini yaratmıştır.⁹⁹ Bu yaklaşımla eserler üreten sanatçılardan birisi olan Mümtaz Yener, 'Eminönü Meydanı' (Resim 23) isimli eserinde, toplum gerçeklerine ilişkin sahneleri edilgin bir izleyici tavrıyla yansıtmak yerine bu gerçekleri çağdaş sanat olgusunun dinamiği içinde verebilme çabasına gitmiştir. Mümtaz Yener bireysellik kavramını giderek bireyciliğe üstün gören ve bunu da kendine özgü olma çabaları içerisinde vermeye çalışmıştır. Eminönü Meydanı adlı eserinde temel kavram insandır. İnsanı yaşadığı toplumun bir üyesi olarak yansıtmış ve toplumla bireyin var olabileceğine göndermeler yapmıştır. Resimde Eminönü meydanında toplumun her kesiminden insan tipleri büyük bir kalabalık içinde verilmiştir. Bu büyük kalabalık hızlı şehirleşme sonucunda çarpık kentleşmenin ve ekonomik bunalımları, göçün sonucunda kalabalıklar içinde "yalnız" insanları anlatmaktadır. Ve bu kalabalık içinde yine en büyük yarayı çocuklar almıştır. Dilenci çocuklar, aç çocuklar bu sahnenin en etkileyici figürleri olarak dikkat çekmektedir.



Resim 23. Mümtaz Yener, 'Eminönü Meydanı', tüy b, 100 x 72 cm, Özel Koleksiyonu

Bu yıllar, köy kültürü ile Batı resim tekniğinin sentezlerinden doğacak yeni bir kültürle çağdaşlaşma inancı ve savaşımları içinde geçmiştir. Ressamlardan çoğunun

⁹⁹ Funda BERKSOY; a.g.e, s.119.

folklorik öğeleri yapısalcı, kübist yöntemlerle tuvallerine aktarması bu düşüncelerin sanata yansıyan yönünü oluşturmuştur. 1940'ların ortalarından sonra sanatta "köy" ve "köylü" konu olarak ağırlık kazanacaktır.¹⁰⁰ Türk resim sanatının bu öze dönme anlayışı ile birlikte o dönemin aydınlarının yoğun tartışmalar içine girdiği bilinmektedir. Artık, Türk resminin taklit anlayışından kurtulması gerektiği özünde birleşen bu tartışmalarla evrensellik, yerellik, çağdaş resim, Batı resmi, Türk resmi gibi kavramlar sorgulanmaya başlanmıştır. 1940'lardan sonra Türk resim sanatında açık olarak izlenen çabalar özgünleşme, yöreselleşme ve ulusallaşma kavramları ile belirginlik kazanmıştır.¹⁰¹

1940-1950 yılları arasında devletçi ağırlıklı karma ekonomi ilke ve yasalarla uluslaşma, çağdaşlaşma ve demokratikleşmede yol almak isteyen yönetim, 1946'da çok partili döneme geçmiştir. Bu yıllarda toplumun hem ekonomik hem de sosyal yapısı hızlı bir değişime girmiştir. Çok partili dönem, kentlere göç, sanayileşme, özgürleşme ile yoğun bir değişime doğru yol alınmaya başlanmış toplumda hareket ve değişim hissedilmeye başlamıştır. Doğal olarak sanat devrimini değişime ayak uydurma ve yenileşme heyecanı içinde sürdürmüştür.

Bu durum sanatta biçim ve içeriğin birbirinden kopuk olarak düşünülmesini pekiştirmiştir. Batıdan top, tüfek, teknoloji alındığı gibi senfoniler, kübik biçimler, empresyonist görüntülerde alınabilirdi; önemli olan Türk halkının fiziğine, ruhuna, melodisine ve Anadolu toprağının rengine ve topografyasına bağlı kalmaktı. Böyle olunca sanatta konu ya da içerik, "milli kültür" sloganı bağlamında görülmemiş boyutlarda ağırlık kazanmıştır. Toplumun yapısında "organik" bütünlük olmaması, sanatın temel elemanları arasında bütünleşme sağlamasını olanaksızlaştırmıştır. Türk ressamı, köylünün ve köyün görüntüsünü konstrüktivist ve kübist formlar içine yerleştirmekle yetinmiştir. 1950'ye gelindiğinde ise ressamlar geleneksel biçimlerden, minyatürlerden, kilimlerden, Eti sanatından ilham almaya çalışmışlardır.¹⁰² Bu biçimleri resimlerine taşıyan sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu 'Ana ve Çocuk' (Resim 24) isimli eserinde Anadolu kültürünün

¹⁰⁰ İpek DUBEN; a.g.e., s.16

¹⁰¹ Yeliz KOÇTÜRK; **Batı Resminde Figür Soyutlamasının 1940 Sonrasından Günümüz Türk Resim Sanatına Etkisi**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, s.38

¹⁰² İpek DUBEN; a.g.e., s.17

geleneksel öğelerini kullanarak halk sanatına yönelmiştir. Minyatür istifiyle şematize ettiği figürleriyle, dramatik bir atmosferde anne ve çocuğunu biçimlendirmiştir.



Resim 24. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ' Ana ve Çocuk', 1952, tüy b

İkinci Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Özellikle dış kaynaklı sanat yayınlarının ülkemizde çoğalması batı sanat çevreleriyle ilişkileri daha bilinçli hale getirmiş, buradaki çalışmalardan kısa sürede haberdar olunmuştur. Modern resim çalışmaları 1950'li yıllardan sonra gerek bahsettiğimiz bu nedenler gerekse bu yıllarda yurt dışında eğitim görmüş ressamlarımızın etkisiyle hız kazanmıştır. 1950'li yıllardan sonra Türk resminde etkin olan soyut resme bazı sanatçılarımız moda gözüyle bakmışlar ve geleneksel tarzlarına devam etmişlerdir. Bunu takip eden yıllarda Türk resim sanatı içinde toplumsal gerçekleri yansıtan natüralist eserlerle birlikte soyut tarzda resim yapan çok sayıda ressam yer almıştır. 1946'da Paris'e giden ve "Paris Ekolü Türk

Sanatçıları" olarak nitelendirilen Nejat Devrim, Selim Turan ve daha önceki yıllarda Avrupa'ya gidip gelen Fahrünisa Zeyd, Lirik-Soyut sanat akımlarından etkilenmişlerdir. Türkiye'de ise Lirik-Soyut eğilim 1951'de "Tavanarası" Grubu sanatçıları ile görülmüştür. Türk süsleme sanatlarıyla biçim benzerliği nedeniyle, sanat çevresinde kısa sürede benimsenmiştir. "Saf Sanat" olarak nitelendirilerek, Türk resminin buradan yaratılacağı umudu ortaya çıkmıştır.

5. TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ

5.1. BATI ETKİSİNDE TÜRK RESMİ VE ÇOCUK FİĞÜRÜNÜN KULLANIMI

5.1.1. Asker Ressamlar Kuşağı

19. yüzyılın sonlarında askeri okullarda verilen resim eğitimi sonucunda batıya gönderilen sanatçılar oradan aldıkları eğitimle geriye döndükleri zaman salt batı etkisi altında resim yapmışlardır. Onların resimlerinde tek kaygı resmin biçimsel yapısı olmuştur. Asker ressamı kuşağı olarak bilinen bu dönem sanatçılarından Halil Paşa, Osman Hamdi Bey resimlerinde batıdan aldıkları teknik resim bilgisini yoğun bir şekilde kullanarak özellikle portrelerine ve figür resimlerine yansıtmışlardır.

Halil Paşa, özellikle "desen" ve "nü" çalışmalarında çağdaşı yabancı sanatçılardan geri kalmayan bir başarı gösterdiği görülür. İzlenimci olarak manzara ve portre çalışmalarını kendi üslup çizgisi içerisinde eritmeyi başarmıştır. 'Akademizmden desen ustalığını, empretyonizmden de renk coşkusu, güvencesini ve açık hava geleneğini görmüş etkilenmiştir'¹⁰³ 'Kırda Kitap Okuyan Kadın ve Çocuklar' (Resim 19) isimli resminde izlenimci bir tavırla ışığı ve rengi kullanmıştır. "Nü" (Resim 11) konulu resim ise, dönemi için oldukça cesur sayılabilir. Yandan ve boydan çalışılmış çocuk figürü sağlam bir desen anlayışının göstergesidir.

¹⁰³ Haşim Nur GÜREL, *Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri*, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1992, sa, 1, 2



**Resim 25. Halil Paşa, 'Kırda Kitap Okuyan Kadın ve Çocuklar',
1906, tüyb, 48,5 x 29 cm,**

Asker ressamlardan biri olan Tekezade Sait (1870-1913) güçlü bir fırçaya sahiptir. Hayatı hakkında fazla bilgiye ulaşılamamıştır. Galatasaray sergilerine katıldığı ve Oryantalist tarzda çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Oryantalist eğilimden bir süre sonra vazgeçerek portre çalışmalarına yönelmiştir. Türk resim sanatının ilk ve çok önemli koleksiyonu olan Elvah-ı Nakş'i koleksiyonunda adı geçmektedir. Tekezade Sait, "Kuran Okuyan Çocuk Hafız" (Resim 83) resminde de konuyu portre düzeyinde, izlenimci bir resim anlayışı ile ele almıştır.

Tekezade Sait'in 'Sahilde Küfeli Kız' (Resim 26) isimli diğer bir resminde ise renklerin ve ışığın kullanımı kız çocuğunun bütün doğallığı ile sahildeki hali, dönemin izlenimcilik etkilerini yansıtmaktadır. Küçük kızın denizin içindeki rahat tavrı ve renklerin canlılığı ve ışığın etkisi dönemi içindeki resimsel anlayışı en iyi şekilde göstermektedir.



Resim 26. Tekezade Sait 'Sahilde Küfeli Kız ' tüyb, 40 x 32, 5 cm

Çağdaş Türk resminin öncülerinden Osman Hamdi Bey, figüratif resmin de öncüsü olmuştur. Dönemindeki resim sanatı çalışmaları dikkate alındığında çocuk figürünü en çok, onun kullandığı görülmektedir. Özellikle portre düzeyinde oldukça fazla çocuk konulu çalışma yapmıştır. Yakın çevresinden kişilerin portrelerini yaptığı gözlemlenmiştir. Çalışmalarında fotoğraflardan faydalanmıştır.

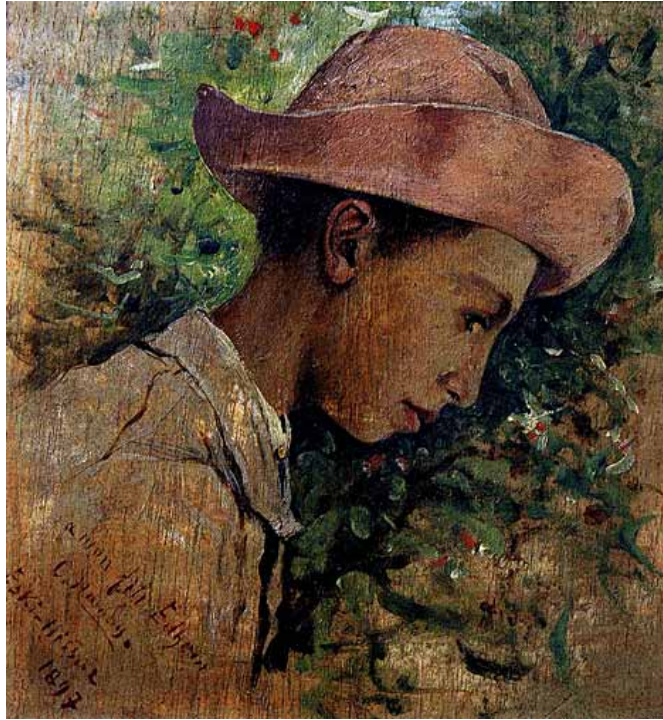
Osman Hamdi "doğada her şey güzeldir" ilkesini benimsemiştir. Kompozisyonlarında "kopyaladığı" sanılan dış dünya aslında kendisinin düzenlediği "mise en scène" nin¹⁰⁴ fotoğrafından yararlanarak kurgulanan sahnelerdir. O gerçekliği bir ideoloji olarak benimsemiştir. Osman Hamdi Bey'in estetik değerlerden çok kavramsal değerler peşinde koşan bir sanatçı olduğu düşünülmektedir.¹⁰⁵

Özellikle Osman Hamdi Bey yakın çevresindeki kişileri resimlerine konu olarak seçmiştir. Doğal olarak çocuk portreleri de resimlerinin konuları arasına girmiştir.

¹⁰⁴ Bkz, ' Mise en scene'Fransızca, **Mizansen**

¹⁰⁵ İpek DUBEN; a.g.e., s.195

Portrelerinin çoğu yandan çizilmiştir. Kımiltısız oluşları, soluk alamayışlarıyla dona kalmış gibidirler. Resimlerde boya her noktada eşit yoğunlukta ve kalınlıkta kullanılmıştır. Osman Hamdi'nin, "Gebze'den Manzara" (Resim 10) ve "Gezintide Kadınlar" (Resim 32) isimli eserlerinde, figürler arasında organik bağıntı, bütünlük ilişkisi araştırılmış olduğu söylenemez. Resimlerindeki kadınlar ve çocuklar yapay bir görünüm sunarlar. Titiz bir işçilikle çalışan sanatçı için amaç Batılı anlayışta resimler yapmaktır. Boyayı resmin her alanında eşit kullanma kaygısı fark edilir. Renkler yalın ve pırıltılıdır.¹⁰⁶



**Resim 27. Osman Hamdi Bey, 'Şapkalı Çocuk' (Oğlu Ethem), 1897,
Kontrplak / Yağlıboya 16 x 15 cm, İstanbul Resim ve
Heykel Müzesi**

¹⁰⁶ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1981, s.127



Resim 28. Osman Hamdi Bey, 'Fesli Çocuk Portresi' t y b



Resim 29. Osman Hamdi Bey, ' ekik G z   Kız' t y b



Resim 30. Osman Hamdi Bey 'Genç Çocuk Portresi' (Oğlu Ethem) 1884, tüyb, 36 x 27 cm



Resim 31. Osman Hamdi Bey, 'Pembe Başlıklı Kız' tüyb



Resim 32. Osman Hamdi, 'Gezintide Kadınlar', tüyâ, (detay)

Osman Hamdi'nin bu resimleri yetkin bir işçilik ve sabır işidir. Saydam, tertemiz pembelere, yeşillere, canlı sarılara yer verilen bu resimlerde boya her noktada eşit yoğunlukta ve kalınlıkta kullanılmıştır.¹⁰⁷ Gezintide Kadınlar, Feraceleri ve yaşmakları ile İstanbul'da gezinirken betimlenen bu kadınlar oldukça şık görünmektedirler. Önlerinde bulunan kız çocuğunun sırtı izleyiciye dönüktür. Günün modasına uygun giysiler içinde olan kadınlar ve çocuk, poz verir gibi durmaktadırlar.

¹⁰⁷ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, s.127

5.1.2. 1914 Kuşığı

1914'te I. Dünya Savaşının patlak vermesi Avrupa'ya gönderilen sanatçıların dönüşüne neden olmuştur. Bu sanatçılar dönüşlerinde Batıdan aldıkları eğitimle resme yeni bir soluk kazandırmak istemişler ve bunu da topluma resmi tanıtarak ve sevdirecek yapımayı hedeflemişlerdir. Batıdan aldıkları empresyonist yaklaşımla sanatsal anlatımı duyularla besleyerek, akademik ölçülerde bir yöntemle uygulamışlardır. Grubun üyeleri, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Feyheman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar'dır. İlki 1916'da olmak üzere her yıl, 'Galatasaray Sergileri' adı ile anılan sergiler düzenlemişlerdir. Bu sergiler onların yenilikçi görüşlerinin kabul görmesinde önemli katkı sağlamıştır. İlk sergilerinde manzara ağırlıklı resimler yer almış; bu resimlerdeki parlak gün ışığı, renklerin açık ve net tonları onlara, sanat çevresi tarafından izlenimci denmesine sebep olmuştur. Grup üyelerinden İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Avni Lifij gibi sanatçılar, figürlü kompozisyon ve portreler de yapmışlardır. Bu kuşak sanatçıları, desen, renk ve kompozisyonları ile estetik ve teknik açıdan farklı yaklaşım içinde olurken, klasik resmin durağanlığına karşın, daha ritmik ve dinamik resimsel anlayışı benimsemişlerdir. Açık havada resimler yapmış ve gün ışığının değişkenliğini resimlerine yansıtmışlardır. Yine Türk resminde aşılması güç bir konu olan çıplak model çalışması ve sergilenmesi için mücadele etmiş ve bu konuda ki tabuyu yıkmışlardır. Bu grubun üyeleri daha sonra Sanayi-i Nefise'de hocalık yaparak, sanatın kurumsallaşmasına katkıda bulunmuşlar ve çağdaş Türk sanatının oluşumunda etkin rol oynamışlardır. Sami Yetik asker ressam kuşağının önemli üyeleri arasında yer aldığı gibi, 1914 kuşağı sanatı ve sanatçıları arasında da önemli yere sahip sanatçıları arasındadır. Doğayı, güçlü bir rehber olarak kabul etmiştir. Görsellik ve belgesellik değerlerini ortak çözümler içinde yansıtmayı sanat anlayışı olarak benimsemiştir. Son dönemlerinde, yeni başkent olan Ankara'nın yaşamından ilginç sahneler ağırlık veren sanatçı, Ankara'da asker ressamların örgütlenmesinde de çaba göstermiştir.

Sami Yetik kurallara, klâsik disipline bağlı bir sanatçı olarak görünmesine rağmen, serbest tuşların özgür akışı içinde biçim anlayışı ile eserler üretmiştir. 'İsimsiz' (Resim 32) eserinde İzlenimci bir anlayışı görmekteyiz. Hoca Ali Rıza'nın ışıkl

resimlerinden oldukça etkilenmiştir. Resimlerinde geniş ve keyfi fırça vuruşları, kalın boya dokusu ve renklerin kurgusuyla lekeci bir yoruma ulaşmıştır. Zengin paletini yansıtan renk armonisi o'nun resimlerinin ilk dikkat çeken yanıdır. Planları ifadedeki gücü, renk dengelerini göstermekteki özeni, gün ışığını ifade etmekteki başarısı ile Türk izlenimcileri arasında özel bir yer edinmiştir. Sami Yetik Türk resminde izlenimci üslubu yerel duyarlılıkla bağdaştırarak uygulayan ressamlarımız arasında önemli bir isimdir.



Resim 33. Sami Yetik, 'İsimsiz' tüyb

Sami Yetik 'Ankara'da Pazar Yeri' (Resim 34) isimli eserinde ise figür kullanımı bu anlayışla ele almış ve çocuklar da bu yaklaşımın doğal parçaları olmuştur.



Resim 34. Sami Yetik, 'Ankara'da Pazar Yeri', t y b, 70 x 100 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bu dönemin önemli sanatçılarından olan Mihri Müşfik yakın çevresinde birçok kişiyi tuvallerinin konusu yapmıştır. " ocuk Portresi"  alışması Asım Paşa ailesine mensup çocuklardan biridir (Resim 35). Tamamen batı resmi anlayışı ile resimler yapmış,  ocuk portrelerinde de aynı anlayışı sürdürmüştür.



Resim 35. Mihri müşfik ' ocuk Portresi', Kağıt  zerine Karışık Teknik

Namık İsmail'in 1929 tarihli "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" (Resim 36) adlı resmi ise, Cumhuriyet ideolojisinin köye atfettiği önemi örtük bir biçimde hicveden bir resim olarak görülebilir. Zira Pazar yerindeki kadına bakıldığında, buranın bir köy pazarı olduğu açıkça anlaşılabilmektedir. 1929'ların kenti ve kent deyince ilk akla gelen İstanbul'u, Paris'in Art Déco modasını birebir takip etmektedir. Dolayısı ile burası bir köy pazarıdır. Kadının yüzündeki ifadeye mutsuzluk ve karamsarlık hakimdir. Cumhuriyet ideolojisi her ne kadar köycü söylemi geliştirme yolunda ilerleyip köye ve köylüye büyük önem verse de, Namık İsmail örtük bir biçimde, bunun böyle olmadığını yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 36. Namık İsmail, ' Pazarda Çocuğuyla Oturan Kadın', 1929, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 27,5 x 19 cm, Emine Keskin Koleksiyonu

Nazmi Ziya Güran (1881-1937) "Taksim Meydanı" (Resim 37) adlı eserinde, yaşamı boyunca benimseyip uyguladığı emprestyonist tekniği gözler önüne sermektedir.

Görünümünde Signac'ı¹⁰⁸ hatırlatan "noktalama" işçiliği egemendir. Renkler birbirlerine karıştırılmadan yan yana sıralanırken, tabloya uzaktan bakan göz bütünü kendiliğinden oluşturmaktadır. Nazmi Ziya yaşamı boyunca gerçek bir İstanbul portrecisi olmuştur. Mavi, yeşil ve morlarda toplanan soğuk, kırmızı, turuncu ve sarılarda toplanan sıcak renklerin sistemli kullanımı ile farklılık yaratan eserler üretmiştir. Resimde, günün modasına uygun giyinmiş insanlar, şehir ve modern yaşantının yansımaları içinde görülürken, bu yaşamın parçası olan çocuk da resimdeki yerini almıştır.



Resim 37. Nazmi Ziya Güran 'Taksim Meydanı', tüybu, 93 x 73 cm, Özel Koleksiyon (detay)

Mehmet Ruhi Arel'in resme olan ilgisi Bahriye Mektebi'ndeki öğrencilik yıllarında başlamıştır. Askeri okullardaki resim dersleri, perspektif yani fenn-i menazır öğretimine dayalı yürütülmüştür. Birçok resminde karşımıza çıkan perspektif bilgisini, "Oğlu Şemsi Arel'in Portresi" (Resim 94) ve 'Nü' (Resim 93) Resim isimli eserlerinde de kullanmıştır. Batı sanatı konusundaki derin bilgisini yansıtan çalışması, bu yönüyle de oldukça önemlidir.

¹⁰⁸ Paul Signac (1863-1935), Fransız ressam. İzlenimcilik akımı içinde, kendine özgü renk ve ışık kullanımı ile tanınmaktadır. Resimlerinde beyazı ve açık tonların üst üste noktalar halinde kullanarak farklı bir tarz ortaya koymuştur. Çağdaşı Seurat ile Puantilizm'i geliştirerek bu akımın öncüsü olmuştur. Bkz; Signac, **Art Book**, Dost Kitabevi Yayınları, 1998



**Resim 38. Mehmet Ruhi Arel, 'Fatih Kaymakamlığı', 1926, tüyb, 81 x 66 cm.
Taviloğlu Koleksiyonu**



**Resim 39. Mehmet Ruhi Arel, 'Atatürk Köylülerle' 1931, tüyb,
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**



Resim 40. 'Atatürk Köylülerle' (detay)

'Fatih Kaymakamlığı' isimli eser bizi Hadjinicolaou'nun¹⁰⁹ 'görsel ideoloji' kavramına götürmektedir. Kompozisyonda yer alan tüm öğelerin bu görsel ideolojiye hizmet ettiğini söylenebilir. Milli Mimari üslubunu yansıtan kaymakamlık binası ve anıt (Daha sonraki yıllarda buraya Hüseyin Gezer'in anıtı da dikilecektir.),¹¹⁰ II. Meşrutiyet sonrasında başlayan ve Cumhuriyet politikalarında olgunlaşan ulus düşüncesinin yansıması niteliğindedir. Ön planda yer alan figürler 1920'lerin Paris modasını yansıtmaktadır. (Bu yıllarda özellikle kadınların giyim-kuşamında Paris ve İstanbul arasında büyük paralellikler gözlenmektedir.) Kadınların ve çocukların kompozisyondaki işlevleri, çağdaş uygarlığı simgelemektedir. Kaymakamlık binasını ise figürlerle ilişkilendirildiği zaman, yapının işlevinin "Bu görüntü, Türkiye Cumhuriyeti Devleti sayesinde var." mesajını vermek olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet Ruhi Arel, "Fatih Kaymakamlığı" (Resim 38) resmi, II. Meşrutiyet sonrasında başlayan ve Cumhuriyet politikalarında olgunlaşan ulus düşüncesinin

¹⁰⁹ Bkz; Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Yayınları, 1998

¹¹⁰ Hüseyin Gezer, Heykeltıraş, 'Ana ve Çocuk' isimli eseri en önemli yapıtlarından biridir. Bkz; Bülent ÖZER, Bakışlar (Resim, Heykel, Mimarlık), Yem Yayıncılık

yansıması niteliğindedir. Figürler ve Kaymakamlık binası, özlenen ve beklenen uygar toplumu simgelemektedir.

Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda kalkınmaya büyük önem verilmiş ve bir yandan sanayileşme girişimlerinde bulunulurken diğer yandan tarımın ilerlemesi için büyük çabalar sarf edilmiştir. Arel'in Resimde Türk çocuğu elinde bayrağı, hemen omzundan tutan annesi (Türk kadını) ile en ön safta yerlerini almışlardır. Arel'in "Atatürk Köylülerle" resmi, Mustafa Kemal "Köylü, milletin efendisidir." sözüyle Cumhuriyet'in bu politikasını özetlemiş ve sanatçı da bu sözü görselleştirmiştir.



Resim 41. Mehmet Ruhi Arel, ' Çanakkale Zaferi Triptiği' tüyb, 130 x 223 cm

'Çanakkale Triptiği' isimli resimde batı resim geleneğine bağlı düzenlemesiyle dikkat çekmektedir. Batı şemasının bilinçli olarak ve propaganda amacıyla seçildiği söylenebilir. Mehmet Ruhi'nin Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirdiği bu tablo, 1917-18'de önce Galatasaray Sergisi'nde ve ardından da Viyana Sergisi'nde yer almıştır. Çanakkale Savaşı'nı konu edinen tablo, Viyana'da sergilenen ve her ne kadar bu ikincisi gerçekleşmese de, Berlin'de sergilenmesi de düşünülmüştür. Resimde, savaş bütün dehşetiyle verilmiş; daha sonra kazanılan zaferle Türk insanının, yaşlı- genç, kadın- erkek ve çocuğuyla sevincini yansıtmaktadır. Resimdeki çocuk figürü, gerçek anlamda çocukların sevincini anlatırken, yeni bir ulusun doğuşunu da ifade etmektedir.

Mehmet Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal" (karşılama) (Resim 40) konulu resminde, Cumhuriyete ve Atatürk'e halkın duyduğu yoğun sevgiyi anlatırken, yetişkinlerin ve çocukların Cumhuriyet'e olan inançlarını da gözler önüne sermektedir. Tabloda Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan cephesiyle Resmi Daire (selamlık), iki katlı Muayede Salonu, Harem Dairesi ve Veliaht Dairesi sıralanmaktadır. Ön planda kayıklar içinde kalabalık bir halk sahnesi yer almaktadır. Bayraklar donatılmış tekneler, kayıklardaki coşku içindeki halk, İstanbul'a gelen Atatürk'ü karşılamaktadır. Tablonun sağ alt tarafındaki kayığın bayrak dalgalanan direkleri arasında eski yazı ile 'sefalar geldiniz gazimiz' yazılıdır. Atatürk 1 Temmuz 1927'de İstanbul'a gelerek Dolmabahçe Sarayı'na gitmiştir. Ruhi Arel'de tarihi bir olayı ve aynı zamanda Cumhuriyet döneminin heyecanını bütün içtenliği ile yansıtmıştır. Bütün diğer resimleri gibi bu resminde de çocuk figürünü kullanmış ve anlatımının en güçlü ifade araçlarından yapmıştır.



Resim 42. Mehmet Ruhi Arel, Atatürk'e İstikbal (Karşılama), 1927, tüy, Ankara Resim Heykel Müzesi

5.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE ÇOCUK FİGÜRÜ

5.2.1. Müstakiller (Mayıs 1929)

Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde oluşturulan derneklerin ikincisi olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Sanatçıları da, ilk Türk eğitimcilerinin öğreniminde yetişen birinci kuşaktır. Yaşamları ve eğitim dönemleri, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlamaktadır. Bu nedenle Müstakiller yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik, kültürel oluşumları içinde, gelişimleri izleyerek, okuyarak, düşünerek yetişmişlerdir. Osmanlı toplumunun son yıllarından geçerek Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşan bu genç ressam, Avrupa'da kurumsal bilgileri ile teknik becerilerini geliştirirken, farklı bir toplumun sosyal ve kültürel olaylarıyla da karşı karşıya kalmışlardır. Resim sanatı alanında köklü bir deneyimin, çok sayıda sanatçının, sanat akımının ve yapının yoğunlaştırdığı bu kültürel birikim, kuşkusuz bu sanatçılar için şaşırtıcı boyutlarda olmuştur. Avrupa toplumunun kazandığı kültürel zenginleşmenin sonucunda, sanat eğitiminin, uygulamalarının, müze ve sergilerin ulaştığı değer ve rahatlık, özlemini duydukları bir ortam oluşturmaktaydı. Türkiye'deyse bu yıllarda yeni bir olgu olan sanat olayları, Anadolu'da yaşayan halk için çok yabancıydı. İstanbul'da bile ancak belirli bir kesimin ilgisini çekmekteydi. Avrupa'da eğitimlerini sürdüren Türk sanatçılar, ülkeye döndükten sonra bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağı konusunda fikir birliğine varmışlardı. Bu fikirsel birliktelik onları, 15 Nisan 1929'da "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında birleştirmiştir.

Bireysel sanat anlayışlarında yeni, özgün ve kalıcı değerlere ulaşarak Türk resim sanatının birikiminde önemli yerler almışlar ve girişimleriyle de sanatçıların sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamaları gerektiği gibi bir imgeyi sanatçılar arasında ve toplumda uyandırabilmişlerdir.¹¹¹

¹¹¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul, 1997, cilt.II, s.1320

Birliğin kurucuları, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir, Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'dir. Müstakiller, Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Batıdaki "yeni resim" düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itmiş, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin "deforme" edildiği bir sanat anlayışında direnmişlerdir. Resimlerini ise; nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele almışlar, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık vermişlerdir.¹¹² Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarından olan Hale Asaf'ın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir.



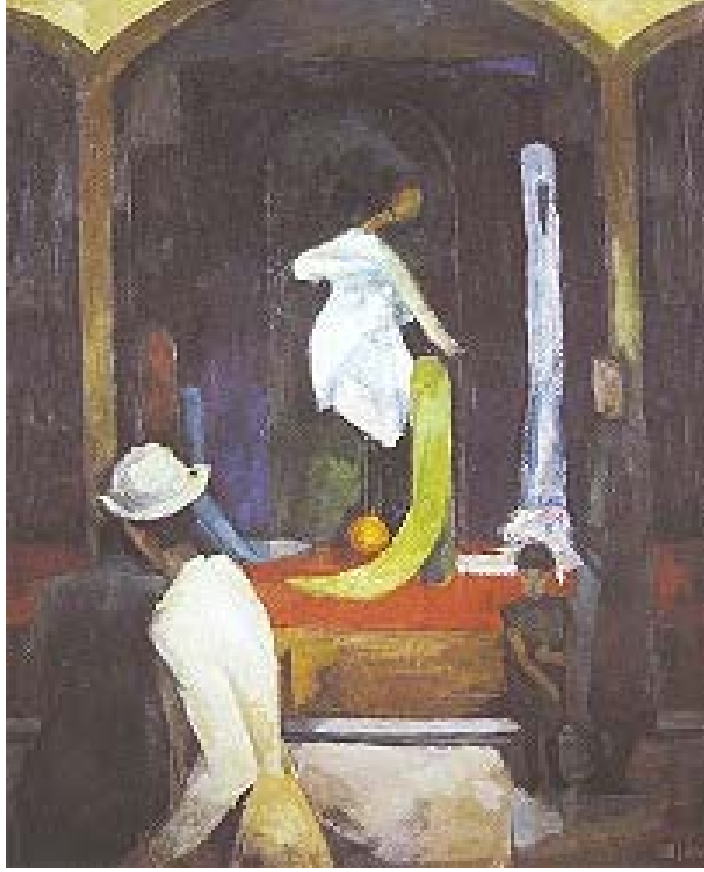
**Resim 43. Cevat Dereli, 'Mine ve İstanbul Balıkçıları', tüybu, 97 x 120 cm
Özel Koleksiyon**

¹¹² Kaya ÖZSEZGİN; a.g.e., s.29-30

Cevat Dereli (1900-1989) 1914 kuşığı, biçimsel anlayışları ilk dönemlerinde empresyonizmin etkilerini taşıırken, sonra Türk minyatüründen de faydalanarak değişik bir üslup kazanmış; renksel ve çizgisel anlatımcılığın öne çıktığı, farklı bir tarzı oluşturmuştur. Cevat Dereli'nin "Mine ve İstanbul Balıkçıları" (Resim43) isimli eserinde de bu biçimsel özellikleri görmekteyiz. Eserde renk lekeleri ve dinamizm gibi iki önemli olgu dikkat çekmektedir. Çekici renk lekelerinin yarattığı eşsiz armoni ve yaşamın akışını yakalayan ritmik dinamizm çok etkileyicidir. Renklerin karşıtlıklarını, uyumlarını ince bir dengede kuran seçici, arıttıcı ve süzgün bir renk duyarlılığına sahiptir. O, pembeleri, turuncuları, mavileri, yeşilleri aydınlatan, pastel sarılar arasına katılan beyazları kendine özgü kullanan bir sanatçıdır. Çocuk figürü konunun içindeki bir detaydır.

"Müstakiller" grubuna, sonraki yıllarda da ressamlar katılmıştır. Katılan sanatçılar göz önüne alındığında, yeniliklere uyumu özendirici bir işlevin ötesinde, belirli bir sanat anlayışına uyumu öngören ilkeselliğe sonuna kadar bağlı kalmadıkları söylenebilir. Bir başka deyişle, Zeki Kocamemi – Ali Çelebi ikilisinin, yapısalcı bir eğilimi kökleştirme yönündeki çabaları, grubun bütün üyelerine bağlayıcı bir işleve dönüşmemiştir. Mahmut Cuda'nın deyişiyle, "bireysel ve toplumsal kişiliği korumak" başta gelen amaç olmuştur. Sanatçıları gruba bağlayan nedenler, bu amacı fazla aşamamıştır.¹¹³

¹¹³ Nurullah BERK-Kaya ÖZSEZGİN, **Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, Ankara s, 45, vd.



**Resim 44. Ali Avni Çelebi, 'Vitrin' 1926, tüyb, 90 x 73 cm,
Kemal Bilginsoy Koleksiyonu**

Ali Avni Çelebi (1904-1993) 'nin, 1926 yılında ürettiği 'Vitrin' resmi, Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş sanat anlayışına yeni boyutlar katan evrensel düzeniyle sanatçının gelişen sanat biçimini ortaya koymaktadır. 'Vitrin' (Resim 44) adlı çalışmasında çizgi sağlamlığı, mekan düzenlemesi, figürlerin dinamizmi ve renk ve leke değerlerinin uyumu bakımından dönemi içinde farklılık yaratmıştır. Bu resim de asıl farklılık hız kavramının kullanılması ise tamamen modernist bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmin odak noktasına yerleştirilen kırmızı ve yeşil komplementlerin etrafını çevreleyen nötr siyah, beyaz ve tonlarıyla ilk bakışta seyircinin dikkatini çekmeyi başarmaktadır. Doğal nesneler ilk olarak geometrik bir kalıp içine alınarak, çizgisel bir "şema" olarak, hava içinde yer ve kitlesellik kazanmıştır. Bu anlayıştaki desen, Kübizm'in geometrik prensiplerine, nesnelerin şematik parçalara ayrılmasına uygun olmakla beraber, bir yandan da ekspresyonist

sisteme de uygun olmaktadır.¹¹⁴ Ali Avni Çelebi'nin Münih'te ürettiği Vitrin resmi, konu seçkisi açısından Macke'nin¹¹⁵ Vitrin resimleri ile kesişmektedir. Macke, Delaunay'dan¹¹⁶ edindiği kazanımlarla ürettiği bu resimlerin incelenmesini yapan Çelebi, bireysel duyarlılığına yakın duran bu konuyu öznel bir seçkiyle sanatına kazandırmıştır.¹¹⁷ Kent yaşamını ele alan böyle bir konu ile Türk resim sanatına yeni bir açılım kazandırmıştır. Vitrin resmi, metropollerin kalabalık sokaklarında hızla akıp giden yaşamdan alınan bir kesittir. Gündelik yaşamın bu hızlı akışı içinde şaşırان bocalayan çocuk annesinin yanında güvende ve bu yaşamın parçasıdır. Metropol yaşamından kesit olan resimde, çocuk anlamsal boyutunun yanı sıra, diğer bütün elemanlar gibi statik bir amaca hizmet etmektedir.

5.2.2. D Grubu (1933-1941)

1933 yılının Eylül ayında Abidin Dino, Elif Naci, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve heykeltıraş Zühtü Muritoğlu tarafından kurulmuştur. "D" Grubu isminin verilmesinin nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4.birlik olması, alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmeleridir. Empresyonist eğilimleri reddeden grup kübist ve konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışını ilke edinmişlerdir. Böylece yalnız desenlerden oluşan ilk sergisini 3 Ekim 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtılar. D Grubu sanatçıları, yurtiçi ve yurtdışı sergileriyle 1950'lere kadar etkinliklerini sürdürdüler. Adı geçen beş sanatçıyla açılan bu ilk sergiden sonra 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1935 yılındaki 7. "D" Grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı, 1941 yılındaki 9.Sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrunnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman gruba katılmış, böylece gruptaki sanatçıların sayısı on altıya yükselmiştir.

¹¹⁴ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, cilt.II, s.74

¹¹⁵ August MACKE, 1887-1914, Alman ressam, doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguları ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı dışavurumculuk (ekspresyonizm) akımının önde gelen temsilcilerindendir. Bkz; Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 2004

¹¹⁶ Bkz; Norbert LYNTON, a.g.e.

¹¹⁷ Kymet GİRAY, **Ali Avni Çelebi**, Beşiktaş Belediyesi –Beltaş A.Ş.s anat Yayınları:5, sa 52



Resim 45. Eşref Üren, 'Kız Çocuğu', tıyb



Resim 46. Eşref Üren, 'Çocuklar ', tıyb.



Resim 47. Eşref Üren, 'İsimsiz' tıyby, 33 x 43 cm

Savundukları resimsel anlayış içinde eserler üreten D Grubu üyelerinden Eşref Üren'e ait 'Kız Çocuğu' (Resim 45) ve 'Çocuklar' (Resim 46) 'İsimsiz' (Resim 47) eserlerinde de, Kúbist, konstrüktivist (inşacı) soyutsal ilkelere bağlıyken duygusal bir empresyonizm uyguluyor gibidir. Aslında Üren için açık hava ressamı tanımlaması daha doğru olacaktır. Çoğu zaman batının gelip geçici eğilimlerine ayak uydurmakta çekimser davranan Üren, sanatçı yaradılışının sesine bağlı kalarak az rastlanır bir tarz oluşturmuştur.¹¹⁸ 'İsimsiz'de duvar yanında duran ve üstünde oturan çocukların, sokakta ki oyun keyfini yansıtırken, serbest fırça vuruşları, zengin renk armonileri ile yeni resimsel anlayışın etkilerini taşımaktadır. Çocuk portrelerinde de bu anlayış hakimdir.

Paris'te Kúbist tavırla hareket eden, resim tekniğini yapısal temellerle sağlamlaştırmış olan Andre Lhote, Fernand Leger, Marchel Gromaire gibi sanatçıların özel atölyelerinde ders almış sanatçıların da içinde bulunduğu "D" Grubu müstakiller hareketine göre daha entellektüel seçkinci bir eğilim içinde olmuş, onlara göre daha sıkı bir dayanışma göstermişlerdir. Bu sebeple müstakillerden daha uzun süre varlığını sürdürmüş, yurt içi ve yurt dışı sergileriyle 1951 deki on altıncı sergiye kadar grup özelliğini korumuştur. Grubun sözcülüğünü Fikret Adil'le birlikte

¹¹⁸ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1881, cilt.II, s.115

Nurullah Berk üstlenmiştir. Nurullah Berk'in sonraki dönemlerde bir dergiye isim olarak seçtiği "yaşayan sanat" sloganını benimsemeleri, yeni eğilim ve anlayışa sahip sanat fikrini kendilerine ne denli ilke seçtiklerinin göstergesidir. "Yaşayan Sanat" sloganı çevresinde toplanan ve ortak bir görüşü benimsemekten çok, kişisel ve çağdaş yöndeki arayışların tümüne açık olma fikrini benimsemişlerdir.¹¹⁹

D Grubu etkinlik gösterdiği yıllarda olumlu ve olumsuz tepkilere yol açmıştır. Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D Grubu'nun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Grubun sanat dünyasına getirdiği bu tartışma ortamı dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. Bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen ressamalara bakış açısı kazandırmışlardır. D Grubu 1947'ye kadar birliğini korumuştur.¹²⁰

1950'lerden sonra da soyut çalışmalara yönelmişlerdir. Ancak, grup elemanları, genelde grup ilkelerine sadık kalsalar bile, tek bir bakış açısı sergileyememiş ve aralarında önemli ayrılıklar görülmüştür.



Resim 48. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 'İsimsiz', tüy b

¹¹⁹ Kaya ÖZSEZGİN; a.g.e., s.47

¹²⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın, İstanbul, 1997, cilt.I, s.417



Resim 49. Eren Eyüpoğlu 'Çocuk', 1940'lar, Desen, Kağıt, 48 x 33 cm



**Resim 50. Eren Eyüpoğlu, 'Kız Çocuğu' 1950'ler', Kağıt / Yağlıboya
41 x 32 cm, Mehmet Eyüboğlu Koleksiyonu**

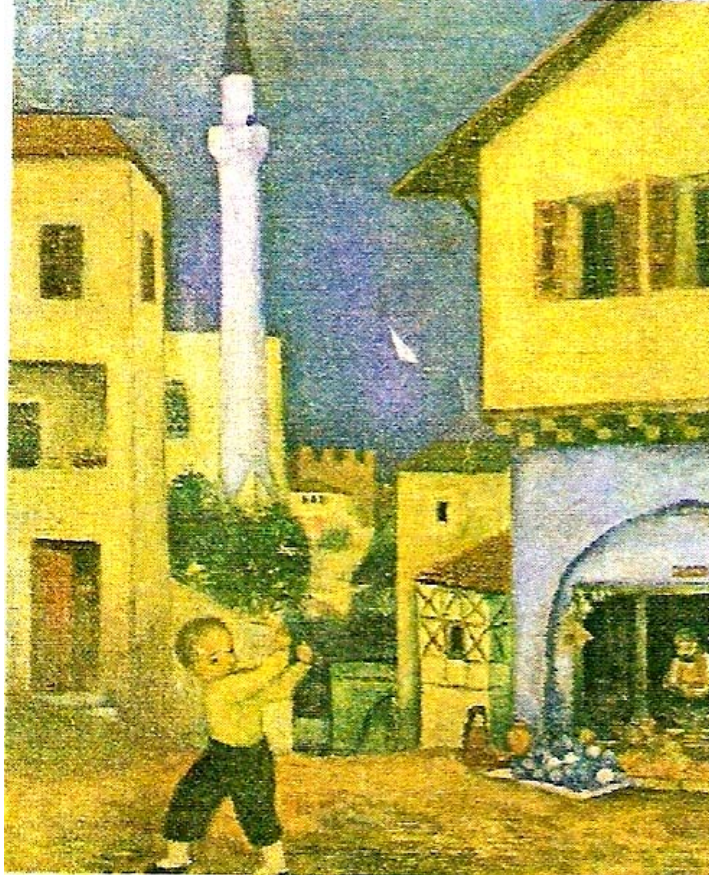


Resim 51. Eren Eyüpoğlu, 'Ana' 98 x 68cm, tüyb

Geleneksel Anadolu yaşamını yansıtan resimleri ile tanınan sanatçı Eren Eyüpoğlu, Anadolu'nun birçok yerini gezmiş ve geleneksel yaşamın zengin motiflerinden etkilenmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde, Eren Eyüboğlu resimsel anlayışında yeni yaklaşımlara gitmiş ve 1960'larda ki soyut akımdan etkilenmiştir.

Eren Eyüpoğlu 'Kız Çocuğu (Resim 50), 'Çocuk' (Resim 50), 'Ana' (Resim 51), eserlerinde biçimsel denge kaygısı önceliklidir. Deseninde, biçim olgunluğunu, anıtsallığını, kuntluğunu seven, arayan, gerçekleştiren plastik diyebileceğimiz bir üslup benimsemiştir. Çoğu figür ve portrelerinde nesnelerin, vücut bölümlerinin, ışık ve gölge ayrımını bu kaygıya uygun dağıtıldığı dikkat çekmektedir.¹²¹ Anadolu'nun pek çok yerine gezen sanatçı resimlerinde yarı soyut ve dışavurumcu denebilecek bir yorumla Anadolu insanına, geleneksel yaşama ve folklorik özelliklere yönelik konuları işlemiştir. Yetişkin ve çocuk portrelerinde çevresindeki tanıdıklarına poz verdirdiği bilinmektedir.

¹²¹ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, Cilt.II, s.109



Resim 52. Turgut Zaim, 'Uçurtma Uçuran Çocuk', tüyb

Turgut Zaim (1906-1974), Batı resmine bağlı olmakla birlikte geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğini yansıtıyor. Minyatür düzelmelerinden köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendisine özgü biçimde araştıran ve deneyen bir sanatçıdır.¹²² 'Uçurtma Uçuran Çocuk' (Resim 52) isimli resminde de Anadolu yaşamında küçük bir çocuğun kağıttan yaptığı uçurtmasını mutluluk içinde havalandırmasını betimlemiştir.

¹²² Sezer TANSUĞ; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.165



**Resim 53. Turgut Zaim, 'Yaylada Yörükler' tüyb, 17 5x 135 cm,
Ankara Resim Heykel Müzesi**

Turgut Zaim, aynı zamanda folklor ressamı olarak da tanınmaktadır. Sanatçı, Avrupa resminin öykünmeciliğine karşı çıkmış, özellikle köylülere, Yörüklere, Türkmenlere ve Afşar köylerine yönelmiştir. O resimlerinde Anadolu yaşamının katı gerçeklerinden Avşarlar'ın konar göçer yaşantısından, mutluluk dolu bir dünya oluşturur. Ama katı bir Anadolu gerçekliği değildir yaptığı.¹²³ Köy yaşamından alınmış konuları ve tipleri gerçekçi bir uyum içinde epik (destansı) biçim özelliklerine uygun olarak resmetmiştir (Resim 53). Anadolu insanının yaşantısını resimlerken çocuklar o dünyanın vazgeçilmezleri olmuştur.

¹²³ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, c.III, İstanbul, 1982, s.29



Resim 54. Zeki Faik İzer, 'Tuvalet', t y b

Zeki Faik İzer'in (1905-1988) sanatı soyut öncesi ve soyut sonrası olarak ikiye ayrılabilir. İzlenimci ve kübist eēilimlerin kaynaştığı bir arayışın oluřturduēu ilk dönemi ve renkçi ve coşkulu tutumu ile geç dönem ve soyuta yöneliş dönemleridir. 'Tuvalet' (Resim 55) isimli eserin ilk dönem çalışmalarından biridir. Bir oda içinde bulunan iki kadın fiē r  görülmektedir. Kadınlardan biri çıplak ve giyinmeye hazır bir şekilde dururken, diēeri ona yardım etmeye çalışmaktadır. Odanın içinde ki eşyalar resmin yapısalcı kurgusunu tamamlamaktadır. Hemen geriden görünmekte olan bir kapı ve içeriye doēru girmekte olan bir kız  ocuēu dikkati çekmektedir.  ocuēun oradaki varlıēı ve hareketi, resmi farklılaştırmış ve yeni bir tat katmıştır. Resim izlenimci ve kübist bir yaklaşımla yapılmıştır.

5.2.3. Yeniler Grubu (1941)

1930'lu yılların sonunda toplumsal gerçekçi anlayışı öne çıkaran akım içinde yer alan ve D Grubu'na karşı bir söylem geliştirerek, Yeniler Grubu Nuri İyem, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Agop Arad, 1940'lı yıllarda ilk olarak, özgünleşme, yöreselleşme ve ulusallık anlayışını halk sanatlarının süslemeci öğelerini yapıtlarını oluşturmuşlardır. 1940'lı yılların başlarında, Yeniler Grubu ile Türk resim sanatı, toplumsal konuları etkili bir şekilde işlemeye başlamıştır. Sosyal konuların grup etkinliği şeklinde çalışılması ise ayrıca önem taşımaktadır. D Grubunu toplumun gerçeklerini bilmemek ve duyarsız kalmakla eleştiren Yeniler, çalışmaları da sanat akımlarına bağlı kalmışlar, ele aldıkları konularla resim sanatına yenilik getirmişlerdir. Yeniler Grubu, D Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Nejat Devrim, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arat, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler ve Fethi Karakaş'tan oluşmuştur.

Grubun kurucularından olan Nuri İyem, 'Askere Giderken' (Resim 55) isimli eserinde savundukları yerellik, toplumsallık görüşleri doğrultusunda bir konu ele almıştır. Anadolu insanın genel görünümü içinde askerlik gibi toplumsal bir konuyu resmetmiştir. Uzaklarda dağların arasında uzayan toprak yoldan belli belirsiz görünen asker adayları yürümektedirler. Resmin hemen ön planında ana oğul olduğu düşünülen iki figür, uzakta yol alanlara el sallayarak vedalaşmaktalar. Konuyu toplumsal boyutta ele alan sanatçı, çocuk figürü kullanımı ile konunun duygusal yanını daha da ön plana çıkarmıştır.



Resim 55. Nuri İyem, 'Askere Giderken', tüyb, 38,5 x 47,5 cm



Resim 56. Nuri İyem, 'İsimsiz'

Nuri İyem'in "İsimsiz" (Resim 56) eserinde ise kadın ve çocuk nü çalışılmıştır. O'nun çıplaklarında, soyunmuş olan vücut değil, ruhtur. Bu resimlerde insanlar, soyunmakla sanki bağlarından sıyrılmış, kalabalıktan uzaklaşmış ve yalnız kalmış olmakta, çevrelerindeki eşyaya ise bir ıssızlık çökmektedir.¹²⁴ Çocuk figürü anne – çocuk sevgisinin anlatımının en önemli figürü olmuştur. Bu yaklaşım, özellikle dini içerikli batı resminde ki çocuk figürü kullanımında görülen, çocuğu, mutlaka anne kucağında vb. durumda göstererek çalışılmasından etkilenildiği düşünülmektedir.



Resim 57. Ferruh Başağa, 'İsimsiz' tıyb

Ferruh Başağa, 'İsimsiz' (Resim 57) eserinde, denizin ve güneşin keyfini çıkaran insanları resimlerken, anne ve çocuğunu öne çıkarmıştır. Renklerin canlılığı, serbest fırça vuruşları, deforme edilen şekiller ve kalın konturlarla elde edilen netlik resimsel etkiyi artırmış farklı tatlar kazandırmıştır.

¹²⁴ Nuri İYEM, **50.Sanat Yılı**.1986, s.17



Resim 58. Neşet Günel, 'Baba ve Oğul' tüyb

Neşet Günel, yeni figüratif eğilimler, gelişmeler içinde, insana yönelik dünya görüşü, insana insalcıl olana değer verirken, insanla ilgili her şeyle ilgili bir dünya görüşünü benimsemiş, ve resimlerinin çıkış noktası yapmıştır (Resim 57). Kendine özgü resim sentezinin gelişen ve en son yapıtlarına ulaşan sürecinde, tüm yapıtların çocukluk anılarıyla uyum sağlayan tüm evrelerini bir bir yaşamaktadır.¹²⁵

Daha önce toplumsal yapının resim sanatına etkilerini incelerken ele aldığımız Yeniler grubu üyelerinden Mümtaz Yener'in 'Eminönü Meydanı' (Resim 23) konulu eserinde de aynı sanatsal anlayışı görmüştük. Yeniler Grubu savundukları sanat anlayışı doğrultusunda birçok eser üretmiş ve Türk resmine yeni bir soluk kazandırmışlardır. Bu sanatçılardan birçoğu uzun sanat yaşamları süresince kararlı tutumlarından ödün vermemişlerdir. Grubun etkin olduğu sürece ve daha sonra

¹²⁵ Bkz; Sezer TANSUĞ; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981

bağımsız çalıştıkları dönemlerde de yeni bakış açıları ve yaklaşımları ile resim sanatımız da etkili olmuşlardır. Benimsedikleri ortak görüşler doğrultusunda eserler üreten sanatçılar, çocuğun varlığını toplumdaki yeri ve durumu ile ele almışlardır.

5.2.4. Onlar Grubu (15 Mayıs 1946)

Onlar Grubu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Ivy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Fahrünisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Oytam tarafından kurulmuştur. Amaçları, Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışı ile işlemektir. Türk bezeme sanatlarından aldıkları öğelerle, yöresel çizgileri bu sağlam temel üzerine oturtmuşlardır. Anlatım ve teknikte özgün bir çizgiye ulaşmış, ortak bir sanat görüşü geliştirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini korumuştur.¹²⁶ Bu grupta yer alan sanatçılardan, resimlerinde çocuk figürüne yer verenlerden, Nedim Günsur (Resim 59) ve Fikret Oytam'ın (Resim 68) eserlerine Toplumsal Yaşamın Resim Sanatına Etkileri bölümümde de yer verilmiştir. Onlar Grubu savundukları resim anlayışını grup olarak etkinliklerini sonlandırdıktan sonra bireysel çalışmalarında da tutarlı bir şekilde belirginleştirerek devam ettirmişlerdir. Örneğin Nedim Günsur'un, Orhan Peker'in ve Turan Erol'un resimleri daha sonraki dönemlerde gerçek kimliklerine daha da olgunlaşarak ulamıştır.

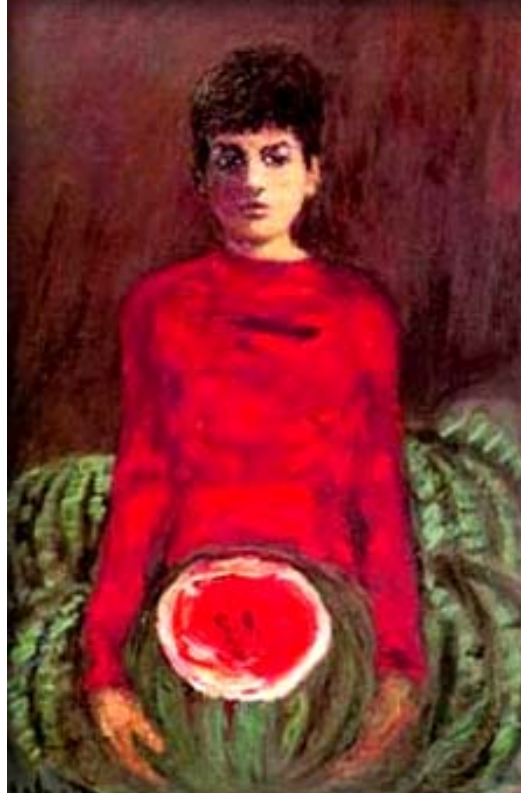
¹²⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın, cilt.III, s.1376



Resim 59. Nedim Günsur, 'Eski Sokak' tüyb, 40 x 50 cm, Özel Koleksiyon

Nedim Günsur'un "Eski Sokak" isimli eserinde görüldüğü gibi sosyal içeriğe ağırlık veren simgesel figüratif çalışmaları, küçük figür düzenlerinin geniş doğa dekorları içinde yer aldığı çalışmalara dönüşmüştür. Simgesel figüratif çalışmaları, küçük figür düzenlerinin geniş doğa dekorları içinde yer aldığı çalışmalara dönüşmüştür. Sanatçının pek karakteristik bir figür üslubuna varan gelişmesinde mahalli bir resim duyarlılığının da temelleri oluşmuştur.¹²⁷ Eserde ilk dikkatimizi çeken, plan, mekan ve figürler arasındaki kopukluktur. Bu kopukluğun nedeni belki onun üçüncü boyutu fazla önemsemeyen, figürlerdeki naif ve bezemeci tavrından kaynaklanmaktadır. Tablo konusunu, geleneksel mahalle yaşantısının parçası olan sokak yaşamından almıştır. Sokakta çocuklar bütün doğallıklarıyla oyun oynamaktadırlar. Onun çocukları çelimsiz ancak gayretlidir. Sokak görüntüsü kadını erkeği çocukların varlığıyla bütünlük oluşturmuştur. Figürlerdeki narinlik ve incelik onun naifliğinin ve samimiyetinin birer göstergesidir.

¹²⁷ Sezer TANSUĞ; **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1976, s.173



Resim 60. Orhan Peker, 'Karpuzlu Çocuk', t y b



Resim 61. Orhan Peker, 'Horozlu Çocuk' d y b, 165 x 200 cm

Orhan Peker (1927-1978), Kimlik ve kişilik arayışını özgün bir resim dili ile anlatmaya çalışmaktadır. Milli değerlere dönüşü simgeleyen ve geleneksel resmi, milli resim olarak algılamak eğiliminin ortaya çıktığı bir dönemde Orhan Peker, geleneksel kaynaklara göndermeler yaparak, Batı'nın estetik duyarlılığı ile resim dilini oluşturmuştur. Varlıkların biçimsel, yaşantısal ve anlatımcı niteliklerini bazen suskun bazen coşkulu renk uyumları ile hareketli lekeler halinde bir düzen bütünlüğünde aktarmıştır. 'Karpuzlu Çocuk' (Resim 60) ve 'Horozlu Çocuk' (Resim 61) resimlerini bireysel çalışmalara yoğunlaştığı döneminde yapmıştır. Figürü lekeci bir anlatımla çözümleyerek, rengi ön plana çıkaran çizgileri ise soyut somut kavramlarının bulunduğu bir yeredir. Çocuk konulu resimleri gizemli havasıyla dogulu etkiler taşıırken, anlam ve içerik bakımından farklı bir boyut kazanmıştır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı daha sonraki dönemde, gelişimini, çokta etkin olamayan grup hareketleri ile sürdürürken, bireysel çalışmaları daha etkin rol oynadığı bir sürece girmiştir. Onlar Grubu'ndan sonra, Ömer Uluç yaklaşık on kadar sanatçıyla Tavanarası Ressamları ile etkinliklerde bulunmuştur. 1959 yılında odak noktalarına sosyal gerçekliği yerleştiren Yeni Dal Grubu üyelerinden İbrahim Balaban gibi, 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte çok değişik biçemlerin uygulayıcılarıyla büyük bir devingenlik kazanan Türk resim sanatı içinde bireysel biçem arayışları ile beliren sanatçılardan Cihat Burak ve Ömer Uluç ile resim sanatı değişimini sürdürmüştür.



Resim 62. Cihat Burak, 'Mübahat'ın Çocukluk Portresi', 1930'ların Sonları, tüyb, 39,5 x 29,5 cm, Maide Altan Koleksiyonu

5.3. 1950 VE SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİGÜRÜ

1950 yılı siyasal bakımdan olduğu gibi Türk kültüründe de farklı bir dönemin başlangıcıdır. Dilde ve kültürde genel bir yadsıma ve geriye dönüş başlamış, İslam adına, ulusalcılıktan uzaklaşmıştır. Kültür konusu çok partili dönemde din ile birlikte siyasal bir araç olarak kullanılmıştır.¹²⁸

Türkiye'de, 1950'den sonra siyasal ve ekonomik alandaki yenilik ve değişiklikler, toplumsal yaşantıda da köyden kente akımı süratle başlatmıştır. Büyük kentlerde kurulan sanayi kuruluşları, ekonomik ve sosyal yaşamı gittikçe zorlaşan köylüye yeni bir geçim kapısı açmıştır.

¹²⁸ Yeliz KOÇTÜRK; **Batı Resminde Figür Soyutlamasının 1940 Sonrasından Günümüz Türk Resim Sanatına Etkisi**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, s.38

DP kadrolarının eşraf kanadı, devletin desteği ile ağalıktan kapitalistliğe geçmenin kapısını aralayacak, üretim tekniğini ilerletmeye çalışacak, tarımda makineleşme hızlanacak, tefecilik ve kente göç başlayacaktır. Tüm bu faktörler Türk toplumunun yapısında önemli değişimleri başlatacaktır.¹²⁹

Özellikle büyük kentlere olan kitlesel göçler, büyük kentlerin çevrelerinde gecekondü türü yerleşmelerin gelişmesini hızlandırmış ve geniş bir nüfus kesimi, modernliğin çelişkili duygularıyla karşı karşıya kalmıştır. Gecekondü türü konutlarda yaşayanlar bir yandan modernleşmenin getirdiği yaşam biçimleri, estetik normları ve yüksek kültürüyle tanışmışlar, diğer yandan kendilerini dışlayan yönlerin farkına ve bilincine varmaya başlamışlardır. Göçün getirdiği sorunlar sanatçılarımızı da etkilemiştir. Nedim Günsur, İbrahim Balaban, Neşet Günal, Nuri İyem, Avni Arbaş ve Dinçer Erimez bu yönde eserler vermişlerdir.¹³⁰



Resim 63. Nedim Günsur, 'Göç', tüyb

Nedim Günsur, 'Göç' (Resim 63) isimli eserinde, köyden kente göçü konu almıştır. Yorgun, zayıf, bitkin insanlar, yeni bir umuda doğru yol alırken, çocuklar bu çileli yolculuğun, yükünü büyükleriyle birlikte yaşayan 'büyümüşte küçülmüş' figürleri olmuşlardır.

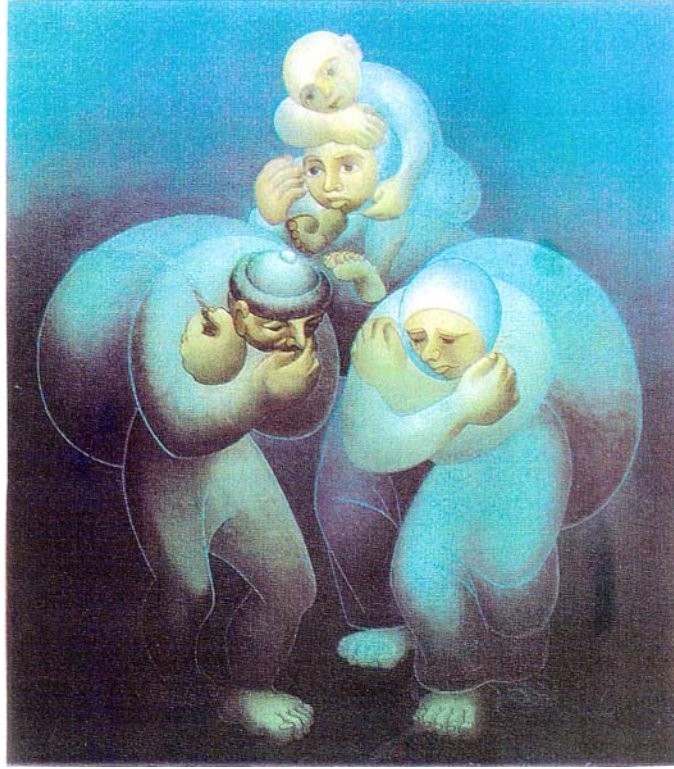
¹²⁹ İpek DUBEN; a.g.e., s.16

¹³⁰ Bkz: Sezer TANSUĞ, **TÜRK Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitapevi, 1995,



Resim 64. Nuri İyem, 'Göç', 1970, tüyb, 100 x 200 cm

Nuri İyem, 'Göç' (Resim 64) isimli eserinde sırtlarında yükleri, yaşlı- genç, kadın-erkek ve çocuklar aynı yöne ve bilmedikleri ama aynı zamanda ürkek umutlarını barındırdıkları, aynı yazgıyı paylaşmaya gitmektedirler. Sanatçı, Anadolu insanının daha iyi yaşam umudunu, anlatırken, çocuklara toplumsal bir boyut kazandırmıştır. Resimde, topluma dönük bir estetik ve gerçekçilik anlayışı ile kendine özgü bir anlatım hakimdir.



Resim 65. İbrahim Balaban, 'Mavili Göç' tüyb

Göçü konu alan bir başka sanatçı, İbrahim Balaban'dır. Anadolu kaynaklı figürleri ve yaşam biçimlerini, kendine özgü resim dili içinde 'naif' kaygılara da yer vererek anlatmıştır. "Mavili Göç" (Resim 65) isimli eserinde, dairesel formlardan yararlanılarak deforme edilen figürler, yüzlerindeki ifadeyle halk yaşamının köklerine ve geleneklerine bağlı ayırıcı biçimlerine dönüşmüştür. Bu bilinmeyen geleceğe yolculukta, büyüklerinin yazgısını paylaşmak zorunda kalan çocuk sırtında ki bohçasına varını yoğunluğunu yükleyen büyüklerinin en kıymetli varlığı olarak omuzda taşınmaktadır.

1950'lerde hiç de rastlantısal olmayan soyut resim ve geleneksel sanatlarımız arasındaki bağ kurma çabaları da gündeme gelmeye başlamıştır. Daha önce batı modern resim sanatından anlaşılan kübizm, konstrüktivist eğilimlerdi. 1950'lerde ise modern sanatın karşılığını non-figüratif eğilim almıştır. Ulusal sözcüğü biçimsel bir değişiklikle "milli"ye dönüşmüştür. Çok partili dönemle popüler bir düzleme çekilen geleneksel değerler ön plana çıkartılmaya çalışılmış, batı öykünme ve taklitçiliğine karşı söylemlerde daha etkili hale gelmiştir.¹³¹ 1950'li yılların sanatı, Onlar Grubu'nun milli sanat görüşü ya da evrensel bir çizgiyi koruma gayreti ile non-figüratif sanat tartışmalarının yoğunluğu içerisinde şekillenmiştir.

1950 sonrası çağdaş Türk resim sanatı, figüratif sanat ve soyut sanat üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin sanat yönünden bir önceki dönemle, farkını belirleyecek gerçek etmen 1950'lerde başlayan demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda meydana getirdiği değişikliklerdir. Siyasal ve toplumsal bilincin güçlenmesi, sanatsal sorunların ülke gerçekleri doğrultusunda değerlendirilmesi görüşünü getirmiştir. Bu dönem resmi genel olarak figüratif ağırlıklı yapılmış, içeriğinde ise ulusal ve yerel kavramlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım içinde özgün eserler üreten sanatçılardan biri de Neşet Günel'dir. (Resim 66) Sanatçı figüratif resme yeni bir soluk kazandırmıştır. Kaynağını geçmiş yaşantısının oluşturduğu konularını tuvaline aktarmış ve eserlerine toplumsal içerik kazandırmıştır. Anadolu köylüsü temel eleman olurken, onların vazgeçilmezleri olan çocuklar ise bu resimlerde ki en önemli figürler olmuşlardır.

¹³¹ Zafer MİNTAŞ; a.g.e., s.111



Resim 66. Neşet Günel, 'Yaşantı 1', 1958, 185 x 140 cm, tüyb, Sabancı Koleksiyonu



Resim 67. Neşet Günel, 'İki Kardeş' 1958, 17 x 41 cm, tüyb

Türkiye'nin doğu ile batı arasında karmaşık etkilerle karşı karşıya kalan bir köprü durumunda olması yani stratejik bir coğrafi bölge oluşu, aynı zamanda sosyo-ekonomik ve kültürel oluşum mekanizmalarının yarattığı daimi sorunlara sebep olmuştur. Bu açıdan Türk sanatının geleneklerinin çağdaş sanata ulaşan dinamiklerinin kavranmasında da güçlük çekilmiştir. Biçim yinelemelerinin batıyı örnek alan köklü gidişi karşısında, yerel geçmişle ilişki bağlarının kurulmasında çoğu kez başarılı olunamamıştır.¹³² Yine de Batı'ya açılma ve çağdaşlaşma politikalarının yönlendirdiği bir yaklaşımla, sanat yaşamında farklı girişimlerin oluşmasına sebep olmuştur. Zengin Anadolu kültürünü, sanatçılar, çağdaş resimsel anlayışlarla yorumlayarak, yeni bakış açısı ile eserlerine konu etmeye başlamışlardır. Fikret Oytam'da bu sanatçılardan biridir.



Resim 68. Fikret Oytam, ' Memleketimden İnsan Manzaraları', tüyb

¹³² Sezer TANSUĞ; a.g.e., s.232

Fikret Oytam'ın 'Memleketimden İnsan Manzaraları' (Resim 68) isimli serisinden olan resminde Anadolu'nun doğası, halkı ve yaşantısını yansıtmaktadır. Akademik eğitim almasına rağmen, geleneksel çizgileri temel alan bir tarz içinde renkçi-lekeci eğilimi resimlerine yansınmıştır. İri ve simsiyah gözleri ilk bakışta fark edilen Anadolu kadını ve çocuğu yöresel kıyafetleri ile, sıradan bir günlük yaşam görünümü içinde resmedilmiştir Fikret Oytam, Güneydoğu Anadolu göçerlerini, öze yönelen bir yalınlık içinde ve sevecen bir yaklaşımla işlemiştir. Yine Fikret Oytam'a ait "Ürgüp'ten" (Resim 69) isimli resminde, yörenin iklimsel özellikleri sonucu sıcak ve kuru havanın yarattığı atmosfer sıcak renklerle resimde yansıtılmıştır. Uzaktaki evlerin belli belirsizliğine kontrast olarak figürlerin gözlerinin koyu rengi yer almaktadır. Kız çocukları adeta yetişkin kadınlar gibidirler. Çünkü onlar hayatın yükünü çocukluk yaşamadan taşımaya başlamışlardır.



Resim 69. 'Fikret Oytam', 'Ürgüp'ten', tüyb, 100 x 82 cm

1950'den sonraki grup hareketlerinin Türk resmi içinde daha öncekiler gibi çok etkili olamamıştır. 1959'da kurulan "Yeni Dal" Grubunun toplumsal içerikli çıkışı, uğradığı eleştiriler ve baskılardan dolayı etkili olmamıştır. Daha sonra kurulan "Siyah Kalem" Grubu ise pasif bir etkinlik olarak kalmıştır.

Bu dönem yüzyılın ilk yarısına oranla geniş görsel ve yazılı bir arşive ve yaşanan birebir tanıklıklara rağmen, bireysel üslupların kişiselleşmeye başladığı bir dönemdir. Yöresel ya da yerel yaşam öğelerini ve çevre motiflerini, kendi duyarlılık biçimleri yönünde değerlendirmekten yana olan ve sayıları 1960'lı yıllara doğru dikkati çekecek bir artış gösteren sanatçıların, bu yöndeki uğraşlarının yaygınlaşmasında, akımsal etkilerin parçalanması ve bireysel çıkışların önem kazanması etken olmuştur.¹³³

1960'lı yıllar bütün alanlarda olduğu gibi kültür alanında da o güne dek toplumda görülen filizlerin birdenbire serpilmesine yol açmıştır. Bir yanda İslamcı-Osmanlıcı görüş yeniden etkinleşirken, diğer yandan Türk kültürü sosyalist düşünceyle beslenmeye başlamıştır. Toplum yapısı çağın dinamiğine uygun hızla değişirken görsel sanatlarımızda da bu değişim açık ve net olarak izlenmiştir. Sanatçılar bundan sonra gelişen sosyal değişime koşut olarak çok yönlü bir anlayış içinde bireysel etkinliklere önem vermeye başlamışlardır.¹³⁴

Daha gerçekçi bir bakış açısı ile figüratif çalışan sanatçılar, halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenler ve geçmişten esinlenenler, yeni anlayışları ile 1960'lar da Türk ressamları geleneksel değerlere karşı koyarak, figüre yeni bir yorum katmıştır. Örneğin Orhan Peker, Turan Erol değişen kenti ve kent yaşamını Anadolu insanını ve kendine özgü gerçeğini anlatırken figürü anlatım aracı olarak ele almışlardır. Bu sanatçılarımızın figüratif çalışmaları bu yaklaşımların en iyi örneklerindendir.

¹³³ Kaya ÖZSEZGİN; a.g.e., s. 74

¹³⁴ Ayla ERSOY; a.g.e., s.30-32



Resim 70. Turan Erol, 'Güneydoğuda Bir Köy' 1960, tüyb. 56 x 46 cm

Bedri Rahmi atölyesinin öğrencilerinden biri olan Turan Erol, 1950 ortalarında kübizm etkili figür soyutlamalarından sonra, Anadolu bozkırın lekesel anlatımındaki özgün yorumlarını kendine özgü, spontan renk benekleri ve yumuşak doğasal çizgileriyle lirik yapıda ortaya koymuştur. Seçtiği temaları şiirsel bir yaklaşımla ele almıştır. Dramatik yoğunlaştırmalardan bilinçli bir şekilde kaçınarak, salt biçim öğeleri ve renk uzlaşımlarıyla eserlerini oluşturmuştur. Turan Erol'un 'Güneydoğuda Bir Köy' isimli ve 1960 tarihli resminde köy ortamının sıradanlığı içinde ki kadın ve çocukların, hemen oracıkta ayak üstü sohbet eden hallerini resimlemiştir.

Çağdaş Türk sanatının durak noktası büyük kentler olmuştur. Çünkü sanat faaliyetlerinin düşünce yaşamı ile kaynaşmak için bulabileceği en elverişli ortam kentlerdedir. Düşünce yaşamı kent ortamının sürekli değişim temposunu kavradığı oranda, değişim ve yenilenmelerde aktif rol oynayan zıtlıkların yön verdiği açıklamaları gündeme getirmiştir. Düşünce ortamındaki gelişmelerin asıl amacı, Türk sanatına uygulanabilir sentezlere ulaşmaktır.¹³⁵

¹³⁵ Sezer TANSUĞ; a.g.e., İstanbul, 1999, s.233

Türkiye'de resim sanatının gelişimi gözden geçirildiğinde, tek tek sanatçılardan çok grup hareketleriyle yeni atılımlar yapıldığı izlenmektedir. Bu, belki de kısır bir sanat ortamının canlandırılmasında benzeri görüşleri paylaşan sanatçıların yarattıkları hareketlerin, bireysel çıkışlarından daha etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türk resim tarihinde grup hareketlerinin meydana gelmesinde genç ve yetenekli sanatçıların Batı ülkelerine topluca gönderilmelerinin etkili olduğu söylenebilir.¹³⁶

1950'den başlayarak 1965'e kadar resim sanatındaki gelişme, soyut sanat akımları çerçevesinde olmuştur. 1960'larda Türk resminde "Mavi Gurup" adıyla bir topluluk kurulmuştur. Grubun kurucuları Adnan Çoker, Sarkis, Tülay Tura, Devrim Erbil ve Altan Gürman'dır. 1960'larda yeni figürasyon eğilimleriyle, bu anlayışı yeniden çok çeşitli anlatım biçimleriyle ortaya çıkarmışlardır. 1960'lardan sonra da soyut resim çalışmalarında eski Türk geleneklerini canlandıran yapıtlar oluşturulmuştur. Abidin Elderoğlu, Elif Naci, Ferruh Başağa, Sabri Berkel bu dönem sanatçılarımızdır. 1950-1960 arası bazı genç sanatçıların resimlerinde yarı batı yarı yerli kaynaklara dayanarak gerçek üstü fantezisine bağlandıkları izlenmektedir.

1968-1970 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra Avrupa'ya gönderilen bir grup genç sanatçı, 1968 Kuşağı sanatçıları pek çok özgün yanlarının yanı sıra resim sanatımızın gelişmesi ve geleceğin sanat okullarında verilecek eğitim için Batı'ya yönelmeyle başlayan bir serüvenin son temsilcileri olmuşlardır. Bu kuşak bazı açılardan bir sonu, bazı açılardan da bir başlangıcı gerçekleştirmiştir

Antik sanatın yanı sıra, sanat tarihinin çeşitli dönem ve ustalarını yaratıcı bir kaynak olarak kullanmak, 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi resim atölyelerinin özelliklerindendi. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi "D" Grubu üyelerinden olan atölye hocalarının yapıtlarında antik Yunan-Roma ya da Anadolu mitolojisinden konuları kullanmışlardır. Mitolojik konuların post-kübit formlar içinde sunulması bu genç kuşağa ilginç gelmemiş, buna karşın yapıtta "ifadeyi" vurgulayan ustalara yönelmişlerdir.

¹³⁶ 1968 Kuşağı Sanatçıları, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, İstanbul 2000, s.

1960'dan sonra sanatta, öznellik ve eleştiri daha önemli ve daha farklı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu ise sanat için dönüm noktası olmuştur. 1960'lı yıllar tüm dünyada II. Dünya Savaşı sonrasında bir rahatlama ve gelişme dönemi olarak nitelenmektedir. Türkiye'de ise, 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklar, özellikle genç kuşak için yeni açılımların habercisi olmuştur.

1968 yılı ise dünyada olduğu kadar Türkiye'de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmış bir uyanış ve değişim dönemi olmuştur. Yazın dalında açık etkilerinin izlendiği 1960-1970 arasında, plastik sanatlar alanında, o yıllarda etkin olan soyut sanata bir alternatif olarak Mehmet Güteryüz, Alaeddin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber, Neş'e Erdok (Resim 71) gibi genç sanatçıların figüratif anlatıma yöneldikleri, yaşama, kendi iç dünyalarına ve toplumsal eleştiriye yönelik bir tavrı yapıtlarında yansıtmak istedikleri anlaşılmaktadır.



Resim 71. Neş'e Erdok, 'Otobüste', tüyb, 180 x 150 cm

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin plastik sanatlar alanında öncü rolünü güçlü biçimde sürdürdüğü, "D" Grubu temsilcilerinin çoğunun atölye hocası olarak bu kurumda görevde bulunduğu bu dönemde, öğrenciler arasında yeni bakış açılarının oluşması ve bunun plastik dile dökülmesi dikkat çekicidir.

1968 Kuşağı sanatçıları "D" Grubu'na mensup hocalarının bir etüd aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuallerine yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır.¹³⁷

Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı içiçe görmelerinin bir göstergesi gibidir. Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Neşet Günel gibi Cumhuriyet dönemi resminin önemli temsilcilerinin 1960-1967 yılları arasında öğrencisi olan bu sanatçı grubu, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra Fransa'ya, 1416 sayılı yasa uyarınca devlet bursuyla Paris'e gönderilen ve Akademi'ye dönen son sanatçı gruplarından biri olma özelliğini de taşımaktadır. Kendilerini bir grup olarak tanımlamamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, bulundukları çevre -Paris ve İstanbul'da- gibi pek çok ortak nokta bu sanatçılar için belirleyici olmuştur. Yapıtlarında izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmuştur.

Sanatsal ifadeyi D Grubu hocalarının post-kübit sanat anlayışı paralelinde bir atölye eğitiminin dışında arayan bu sanatçılar örgütlü bir hareketle olmasa bile böylesi bir atölye eğitime karşı çıkmışlardır. 1968 kuşağı sanatçılarının etkilendikleri kaynaklar yeni arayışlara girmeleri resim sanatına yenilik olarak geri dönmüştür.

¹³⁷ Orhan KOÇAK, **Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, sa, 59

Örneğin, desen ağırlıklı ve az boyalı Pieter Bruegel¹³⁸ ve diğer Flaman ressamalarının Neşe Erdok'un erken dönem çalışmalarının esin kaynağını oluşturduğu izlenebilmektedir. Tüm bu ve benzeri yöneliş ve etkilenmeler genç sanatçıların gereksinim duydukları yeni ifade tarzlarına uygun biçim ve plastik dil arama çabalarından kaynaklanmıştır. Öte yandan bir diğer ilginç gözlem de bu yıllarda Türkiye'de genç kuşağın politik bir uyanış içinde bulunmasına karşın resim öğrencilerinin ve genç sanatçıların doğrudan politik konulara yapıtlarında yer vermemeleridir. Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1968 Kuşağı'nın politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilendiği görülmektedir. Özellikle figür 1968 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Öznellik ve ona bağlı olarak anlam ve renk, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, biçim anlamın açıklayıcısı olmuştur. Anlatım amacıyla figür ön plana çıkmıştır. Figür kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Zaman ve mekânın belirleyici değildir ve gerçekte düşsel olan birbiriyle kaynaşmıştır.



Resim 72. Nuri Abaç, 'İsimsiz'

¹³⁸ Pieter Bruegel, (1525/30-1569) Flaman ressam, Rönesans sonrası Kuzey sanatının en önemli temsilcilerindendir. Bkz; **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1.Cilt, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, sa, 290

Bu yaklaşımla eserler üreten sanatçılardan biride Nuri Abaç'tır. Sanatçı 1969 yılında Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğinin kurulmasında kurucu üye olarak yer almıştır. Yapıtlarında fantastik bir form anlayışını benimseyen sanatçı, ilk dönem resimlerinde Anadolu mitolojisinden esinlenerek iri yapılı figürlere ve insanüstü yaratıklara yer verirken daha sonraları Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışını güncel hayata uygulayan çalışmalar yapmıştır. Onun resimlerindeki kompozisyon unsurları ve betimsel özelliklerinde rüya boyutunun ifadelerini görmek mümkündür. Dolayısıyla, gerçek olması mümkün olmayan ancak doğrudan gerçek yaşamın içinde olan öğeleri kullandığı görülmektedir. Öncelik Anadolu kültürlerinin, Hitit esinlerininindir. Abaç'da bu beğeni çevresinde toplanan ressamların ve doğrudan Hitit kabartmalarının görsel değerlere yaklaşımlarını, yorumsal uygulamalarını ve düşünsel sorunsallarını irdelemeye başlamış ve kendi anlatım diline ulaşmıştır. Başka bir deyişle fantastik yorumlarla eserler üretmiştir.

Duyguları, özellikle de ifadeyi vurgulayacak deformasyonlarla fantastik expresyonu vurgulamıştır. (Resim 72) eserinde düz bir fon üzerinde ki bütün elemanlar sivilize edilmiştir. Yetişkin ve çocuk figürleri minyatürlerdeki gibidir. Giysileri ve tavırları ile çocuklukları fark edilmektedir.

Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'ların modernizmiyle yerini konstrüktif bir mekâna bırakmıştır.

Toplumsal sorunlara ve geleneğe (değişmez olana) tepki ve eleştirel bir yaklaşım ilk kez 1968 kuşağı olarak tanımlanmış sanatçılarda, belirgin biçimde izlenmektedir. Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.¹³⁹

1970'ler ve 1980'ler çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, modern içinde yol ayrımlarının başladığı, sanatçıların bireysel ifadelere yöneldikleri bir dönem olmuştur. Resim ve heykel

¹³⁹ 1968 Kuşağı Sanatçıları, **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, İstanbul 2000, s.87-96

sanatının olgun örneklerinin verildiği, boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda soyut ve figüratif çalışmalarda hem Adnan Çoker, Özdemir Altan ve Devrim Erbil, Erol Bulut gibi Akademi içi, hem de Erol Akyavaş, Burhan Doğançay ve Ömer Uluç gibi Akademi dışı sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunları üzerine yoğunlaşmışlar, bir bölümü kentsel yaşamla hızla hayata giren teknoloji ile ilgilenirken (Resim 73) bir bölümü de tarihle, özellikle Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmiştir.¹⁴⁰



Resim 73. Özdemir Altan, 'İsimsiz'

5.4. NATURALİST EĞİLİMLİ RESSAMLARDA ÇOCUK FİĞÜRÜ

Natüralizm (doğalcılık) genel olarak estetikte; doğrudan doğruya "doğaya öykünmeye", gerçekçilikten herhangi bir kesitin "doğaya bağlı olarak" verilmesine, gerçekliği kopya eden bir dizi ayrıntı yoluyla genel bir düşüncenin görsel olarak çizimine dayanan sanatsal yöntemdir. Doğalcılık gerçekte nasılsa yaşamın öylesine sanatsal-zihinsel olarak derinine inilmesinden bir kaçış olup; gerçeklikten özellikle de toplumsal karşılıklı bağların sanatsal olarak ortaya konmasından boyun eğercesine kaçma eğilimini, gerçekliğin bire bir kopya edilişi içinde gizlemeye çalışır.¹⁴¹

¹⁴⁰ **Moden ve Ötesi**, Santral İstanbul, 9.9.2007-29.2.2008, Katalog

¹⁴¹ Özkan EROĞLU; **Resim Sanatı Sözlüğü**, Öke Yayınevi, İstanbul, 2003, s.120

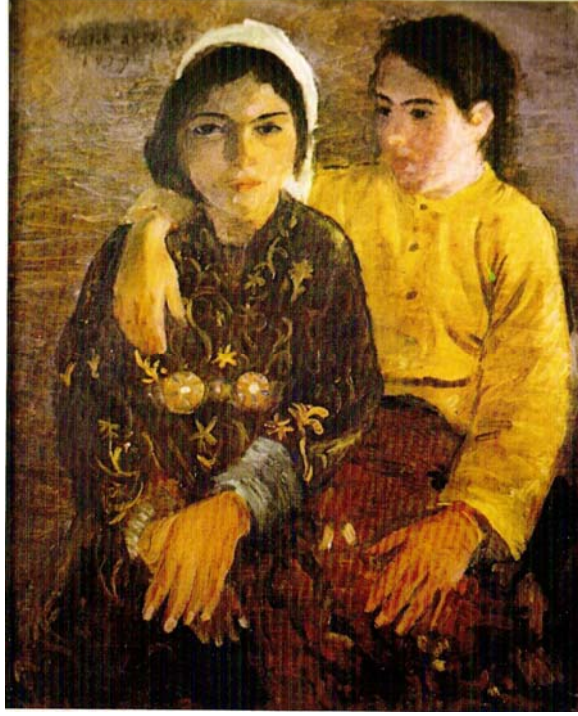
İnsanlar, gerçeğin içinde daha çok ilgi duyacakları, destekleyecekleri veya karşı koyacakları bir iz, bir eğilimi fark ettiklerinden dolayı doğalcılığa karşı bir inanç beslerler. Doğalcılık, daima belirli ve en yakın amaca doğru yönelmiş, somut bir olaya ilgi duymuş ve yaşam konusundaki yorumunu, belirli bir olguya bağlamıştır. Böyle bir bulgu, doğalcı bir gözlem sonucu ortaya çıkmamış, tersine doğalcılığa duyulan ilgi, bu bulgunun sonucu gelişmeye başlamıştır.¹⁴²

Yaşamı olduğu gibi yansıtmayı öngören bu anlayışa göre, doğanın, nesnel yasalar uyarınca işleyen bir düzeni vardır. Doğalcı anlayışa göre gerçek olduğu gibi yansıtılmalı, yaşamın kaba ve bayağı sayılarak ele alınmayan yönleri de işlenmelidir.

Görsel sanatlarda Doğalcılık, doğanın olduğu gibi betimlenmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Gerçekte ilk Doğalcı yapıtları, Eski Yunanistan'da, klasik dönem sanatçılarının verdiği söylenebilir. Rönesans sanatçıları, bir bakıma bu anlayışı yeniden canlandırmışlardır. 17. yüzyılda yaşayan Doğalcı ressamı doğayı, güzelliği ve çirkinliğiyle olduğu gibi yansıtmakta birleşmişlerdir. Doğalcı terimi de ilk kez bu yüzyılda kullanılmıştır. İngiliz manzara ressamı John Constable, 1830'larda doğanın tüm yönleriyle, olduğu gibi betimlenmesi gerektiğini savunmuştur. Constable'ın etkisinde kalan Fransız Barbizon ressamı, yeni Avrupa Doğalcılığının manzara resmindeki temsilcileri olmuşlardır. Bu yıllarda Jean-Baptiste Camille Corot, Alfred Sisley, Camille Pissarro ve Claude Monet de Doğalcı yapıtlar vermişlerdir.

Bizdeki naturalist eğilimli sanatçılara örnek olarak Malik Aksel*, Hamit Görele*, Şemsi Arel, Maide Arel, Ayetullah Sümer, Nazlı Ecevit, Nejdett Kalay, Bedia Güleriyüz, Sabiha Bozcalı, İlhami Demirci, Fahri Arkumlar, Eşref Üren, Ziya Keseroğlu gösterilebilir.

¹⁴² Arnold HAUSER; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.229-230



Resim 74. Malik Aksel, 'İki Kız Çocuğu', t y b, 65 x 45 cm

Malik Aksel (1901-1987) geleneksel halk sanatlarına olan ilgisi sonucu yöresel ve folklorik konulardan yola çıkararak Anadolu yaşamını tuvaline aktarmıştır. Gerçekçi bir anlayış benimseyen sanatçı zaman zaman dışavurumcu bir tavır benimsemiştir. Mavi, mor, yeşil, turuncu, ve sarı renkleri kullanarak yapıtlarına duygulu bir anlatım katmıştır. "İki Kız  ocuğu" (Resim 74) isimli eserinde koyu ve açık giysi zıtlıklarıyla biri önünde ellerini kavu turmu , diğeri elini  evkatle diğerinin omzuna koymuş iki kız çocuğu fi  r ,  ehrelerinde sanatçının bilgece duyarlı ını  a rı tıran derin sükuneti yansıtmaktadır. Koyu nakı lı giysisi ile tasvir edilen ba ı beyaz örtülü kız tam karşıdan, diğeri ise hafifçe dönük bir beden ve ba  hareketi ile belirlenmiştir. Dizleri  zerindeki eller, konum ve hareket yönünden ritmik bir düzen içindedir. Yukarıda omuza atılmış elle, aşağıda çapraz kavu turulmu  ellerden alttaki, açık-kapalı ritminin, resmin kompozisyon yapısını güçlendiren etkili motifleri halindedir. Köy kızlarını konu alan resimleri aynı zamanda yurt sevgisinin anlatımıdır. Anadolu imgesi, söz konusu sevgiyi biçimlendirirken buna akademi de kazandığı sanat bilgilerini sindirmi  olmanın katı ksız be eniside eklenmektedir. Anadolu yaşamından sahneleri, geleneksel kültür izlerinin kaybolmadı ı ortamlar içinde

göstermiştir. Hiçbir topluluğa katılmamış olan sanatçı, ekspresyonist-anlatımcı türe yaklaşan genellikle yerel konuları canlandıran eserler vermiştir. Köylü tipleri, eski İstanbul yaşantısından sahneler, onu yerel ve bölgesel ressamlar arasında sınıflandıracak niteliktedir. Türk insanının yaşam biçimlerine ve bunu çevreleyen mekanlara dair gözlemleri içeren resimlerinde insan figürü önem kazanmıştır. İki kız çocuğu isimli eserinde de bu yaklaşımı görülmektedir. Kendisi "resim sanatı insanı anlatmanın bir yoludur. Resim olmasaydı insanı bugünkü kadar anlamayacaktık" demiştir.



**Resim 75. Hamit Görele: 'Çiçekli Kız', tüyb, 62 x 87 cm,
Ankara Resim ve Heykel Müzesi**

Hamit Görele (1903-1981). Hamit Görele "doğada eşi olmayan ve insan zekasının bulduğu bu biçimler en sağlam biçimlerdir. Ama arada sırada kaçamak yaptıklarında olacaktır, doğayı geometrikleştirerek, bütün dava, sanata getirebileceğimiz yeni bir tatda" diyerek sanatta özgünlüğü ve yeniliği savunmuştur.

"Çiçekli Kız" (Resim 75) adlı bu resminde oldukça donuk, grimsi ve sade bir renk anlayışını yansıtmıştır. Kız çocuğunun hareketsiz bir şekilde poz verir gibi oturduğu ve renk kullanımının oluşturduğu etki ile resme tam bir durgunluk hakim olmaktadır. 'Konser' (Resim 77) 'Piyaniist' (Resim78) isimli eserlerinde ise gelecekte, Türkiye'nin dünya çapında ünlenecek olan piyano sanatçısının çocukluk dönemlerinde resmetmiştir. Bukleli saçları ve canlı bakışları ile küçük kızın özel kişiliğini yansıtmaktadır. 'Gezinti' (Resim 76) isimli resmini canlı renkleri, doğallığı yakalayan çizgileri ile konstrüktivist etkileri de taşımaktadır. Resimlerinde renk ve biçim, arayışlarına önem verirken doğalcı tavrı öncelikli konusu olmuştur. Sanatçı resimlerinde çocuk figürünü sıklıkla kullanmıştır.



Resim 76. Hamit Görele, 'Gezinti', tüy b



Resim 77. Hamit Görele, 'Konser', tüyb, 130 x 162 cm



Resim 78. Hamit Görele, 'Piyanist' (İdil Biret), küyb, 60 x 51 cm



Resim 79. Eşref Üren', Kurtuluş Parkında Manzara', tüyb, 129 x 122 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi

D Grubu sanatçıları arasında da incelediğimiz Eşref Üren (1897-1981) bu grubun sanat anlayışını benimsemekle beraber, daha sonraki dönemlerinde Naturalist anlayışta eserler üretmiştir. Doğulu yönleri ağır basan sanatçı başkentin parklarından aldığı konuyla izlenimci anlayışla başladığı resim dünyasına kısa zamanda içtenliğin derin boyutlarını katmasını bilmiştir.¹⁴³

"Kurtuluş Parkından Manzara", (Resim 79) isimli resimde günlük yaşamdan bir kesit görmekteyiz. Resimde parkta dolaşan, yetişkinler ve çocuklar günün keyfini çıkarırcasına resmedilmişler. Diğer tarafta ağaçlar görülmektedir. Serbest fırça vuruşlar ile yapılan resme soğuk renkler hakimdir. Empresyonist etkiler hissedilmektedir.

¹⁴³ Çağdaş **Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, c.III, İstanbul, 1982, s.110



Resim 80. Eşref Üren, 'Kız Çocuğu', tüy b

Duygulu şiirsel, esnek, yumuşak ve uyumlu çizgileri ile dikkat çekmektedir. Sıcak, soğuk, ve kontrast renklerin uygulayıcısı olan sanatçının Paleti 'renk olmasaydı, ressam olmazdım' diyecek kadar renklidir. "Kız Çocuğu" (Resim 80) isimli resminde de kontrast renkleri kullanarak ve küçük kızın sevimliliğini, gözlerini hafifçe kapatan duruşu ile doğallığı yakalamıştır.

6. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK FİGÜRÜ KULLANILAN RESİMLERDE BİÇİM VE İÇERİK

Batılı anlamda resim sanatımız, 1875 yılından itibaren resim dersinin özellikle askeri liselerdeki eğitime girişi ile gelişim sürecine girmiştir. Bu durum ise Batılı anlamda resmin, yalnız asker aydınlarımız arasında yayılmasına sebep olmuştur. Resim sanatında bu süreçte biçimsel ve anlamsal yapı tek yönlü olarak gelişimini sürdürmüştür. Türk resminde "gerçekçi dönem" diye adlandırabileceğimiz süreçte Şeker Ahmet Paşa, Paris'te uzun zaman kalmış Courbe'nin Realizminden etkilenmiştir. Osman Hamdi Bey resimlerinde Osmanlı toplumsal hayatını betimlemiştir. Yabancı müzelerden kopyalar yapmıştır. Figürlü düzenlemeler ve portrelere yönelmiştir. Avrupa'ya giden sanatçılar Fransız Empresyonizminin etkisiyle yurda dönmüşlerdir.

Yüzyılın başlarında ise Avrupa'da modern sanat akımları fovizm, ekspresyonizm 1905'te, kübizm 1907'de, kübizmden temellenen soyut sanat akımları 1909-1918 yılları arasında başlamış, 1925'e kadar da gelişmelerini tamamlayarak usta sanatçıları belirlemişlerdir. Bu dönemde Paris'te eğitim gören Türk sanatçıları ise, akademik natüralist teknikte yetkinleşme çabası içinde olmuşlardır. Diğer yandan, Kocamemi ve Çelebi, Avrupa'da, Münih'te kübizmin tanınmış temsilcilerinden ve ekspresyonizmin usta sanatçılarından etkilenerek, konstrüktif (inşacı) anlayışı Türk resmine getirmişlerdir. Batı resmine paralel bir biçimde soyut resme olan ilgi artmış, öte yandan resimde Doğu-Batı sentezi fikrini savunanlar açısından İslam kaligrafisi teorik bir zemin yaratmıştır. Türk resminin çağdaşlaşma tutumları içinde, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Nedim Günsür ve daha geleneksel teknikler kullanan Neşet Günal' figür resmine yeni bir anlayış kazandırarak biçim ve içerik açısından özgün üsluplarını oluşturmuşlardır.

Bazı sanatçılar ise biçim arayışını, minyatür resminden etkilenerek özgün tarzlarını oluşturmuşlardır. Örneğin Oya Katoğlu' (Resim 81) figüratif resimleri mesaj taşımakla birlikte, resmin ayrıntılarını ve stilize motiflerini üst üste istifleyerek

ışıksız bir boyama tekniği ile biçimlendirmiştir. Düşlerdeki dünyanın resimlerini yaparken, bu dünyanın vazgeçilmez parçaları çocuklar olmuştur.



**Resim 81. Oya Katoğlu, ' Karpuz Sergisi', tüyb, 30 x 40 cm,
Özel Koleksiyon**

Nuri İyem, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Selim Turan, Agop Arad, Avni Abraş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Haşmet Akal, gibi sanatçılar ise resim sanatının batı etkisinden kurtulması gerekliliğini savunmuşlardır. Toplum sorunlarını dikkate alarak, Türk resminin sağlam bir temele dayanmasının ancak, halk sınıfını ve halk gerçeğini doğrudan anlamakla olabileceğini vurgulamışlardır. Resimlerini savundukları anlayış doğrultusunda biçim ve içerik yönünden özgünleştirmişlerdir.

Onlar Grubu sanatçıları, doğu-batı sentezi yaparak geliştirdiği ve biçimlerini belirleyen renkçi-lekeci eğilimleri ile 1960'larda yoğunlaşan yöresellik düşüncesine katılmışlardır. Türk resminin çağdaşlaşma tutumları içinde, özgün üsluplar arayışı içinde gerçekleştirdiği figür resmi, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Nedim Günsür ve daha geleneksel teknikler kullanan Neşet Günal ile anlamsal boyuta, farklı biçimsel özellikler kazandırarak resme yeni bir soluk kazandırmışlardır.

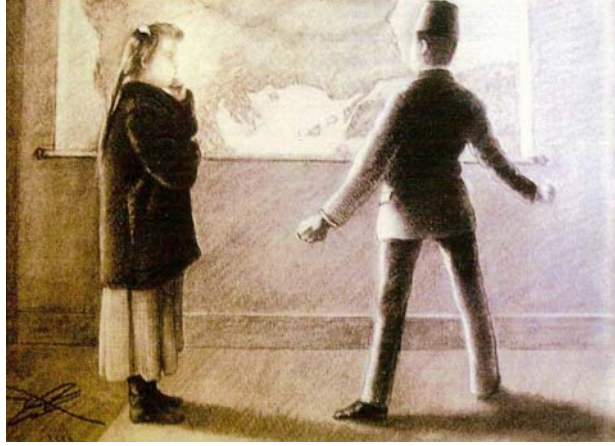
Farklı sentezler yakalama çabaları içinde, yerellik yoğun bir ilgi alanı olarak, bir konu geleneği şeklinde yaygınlaşmıştır. Kavramsal yönde ve çağdaş akımların çizgisinde ortaya koyulan çalışmalar dışında, bugün Türk resminde zengin çeşitlemeler içinde bir figür ekolü vardır. Yeni figüratif resim, kendini bireysel çıkışlar olarak duyurmaktadır. Mehmet Güteryüz, Komet, Neş'e Erdok, Mustafa Ata, Alaattin Aksoy, Yusuf Taktak, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan, Ergin İnan, Özdemir Altan, Kemal İskender, Balkan Naci İslimyeli gibi temsilcilerini görmekteyiz.¹⁴⁴

Türk resmi giderek elde ettiği teknik ve biçim birikimleri, anlam ve içerik yönündeki arayışları ve zengin dekoratif deneyimleri ile günümüze kadar gelmiştir.

¹⁴⁴ Jale N. ERZEN, **Türk Resminde Figür**, Boyut 3/26, Kasım 1984.

6.1. ÇOCUK FİĞÜRÜNÜN TÜRK RESİM SANATINDAKİ BİÇİMSEL YAPISI VE ANLAM BOYUTU

6.1.1. Abdülmecid Efendi (1868-1944) 'Ben Büyüyeyim De'



Resim 82. Abdülmecid Efendi, "Ben Büyüyeyim de"

Eserin Adı	: "Ben Büyüyeyim de"
Sanatçısı	: Abdülmecid Efendi
Yapılış Tarihi	: 1911
Boyutları	: 54 x 35 cm
Bulunduğu Yer	: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
Yapılış Tekniği	: Kağıt üzerine pastel ve füzen

Abdülmecid Efendi'nin¹⁴⁵ yurt dışına çıkarılmadan önce çeşitli dönemlerde yaptığı tablo ve eskizler, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı ve tarafından koruma altına alınmıştır. 'Ben Büyüyeyim De' isimli çalışmanın içinde bulunduğu desen defteri, bugün Dolmabahçe Sarayı envanterine kayıtlı olarak saklanmaktadır.

"Ben Büyüyeyim De" ülkenin parçalanması üzerine lirik duygularla yazılan politik bir şiirdir. Resim, konusunu bu anonim şiirden almıştır.

Resimde ayakta durmakta olan, biri kız diğeri erkek iki çocuk figürü görülmektedir. Figürlerden kız olanı yana dönük, bir eline yüzünü yaslamış diğeri eli ile kolunu destekler pozisyonunda durmaktadır. Saçları uzun ve arkadan örülü şekildedir. Erkek çocuk kollarını ve bacaklarını iki yana açmış, izleyiciye arkası dönük şekilde

¹⁴⁵ Bkz;Osmanlı **Hanedanı'ndan Bir Ressam Adülmecid Efendi**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2004, sa, 15

durmaktadır. Resmin arka planında ve duvarda asılı duran harita aynı zamanda erkek çocuk figürünün yönünün dönük olduğu taraftadır.

Figürlerin hareketleri izleyicide ilgi ve heyecan duyguları uyandırmaktadır.

Eserde iki küçük çocuğun, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ülkenin kurtuluşu ile ilgili heyecanla konuşması konu alınmıştır.

Resmin arka planında ki harita, gelecekteki ülkeyi, çocuk figürleri özlemi çekilen geçmişteki güçlü günlerin yeniden kazanılacağı ve yeni fırsatları sembolize etmektedir.

Eserde yapay ışık kullanılmıştır ve ışık tersten yansımaktadır. Sanatçı kompozisyondaki ana temayı vurgulamak ve figürlerdeki ifadeyi güçlendirmek için ışığı araç olarak kullanmıştır.

Figürlerin dikey hareketleri, mekan çizgilerinin yatay hareketleri ile erkek çocuğun kollarını ve bacaklarını açarak durmasına karşın, kız çocuğun kollarını ve bacaklarını toplu tutması hareket düzeninde zıtlık oluştururken aynı zamanda dengeyi de sağlamaktadır.

Eser, kağıt üzerine fügen ve pastel boya ile yapılmış, kahverengi, siyah beyaz renklerin açıklık- koyuluk değerlerine önem verilmiştir.

Kompozisyon düzeni kapalı formdadır. Resmin ilgi odağı ellerini iki yana açmış olan erkek çocuk figürüdür. Eserde iki derinlik planı vardır.

Biçim ağırlığının ve desenin ön plana çıktığı çalışmada, figürler anıtsal görünümündedir. Sanatçının erken dönem eserlerinde çalışmalarında akademik bir üslup görülürken daha sonra çağdaş eğilimlere uymuş, izlenimci bir yaklaşım ile yeni denemelerde bulunmuştur.

Abdülmecid Efendi ifadeyi çok iyi yakalayan, fırçasının dokunuşuyla hayat buluyormuş izlenimi veren tek ve çok figürlü kompozisyonlarında sakin bir anlatıma gitmiş, figürler, giysi ve tavırlarıyla öne çıkmıştır.

"Ben Büyüyeyim De" ¹⁴⁶
Yine hiç şüphe yok ki avdet eder
Say u gayretle ilm ü irfanla
Bi temin bir hulus-u vicdanla

Her çocuk ruhu saffetinde yarın
Büyümek milletin felaketinde
Bais-i asbabı anlamak vatanın
Hadim olmak celalü şevketüne

En samimi en ateşin bir emel
Bir mukaddes akide olmalıdır
Kurtulup hep bu hisle müstakbel
Bir gün adatan intikam alınır.

"Ben Büyüyeyim De" isimli bu şiirle aynı adı taşıyan eserde, Osmanlı'nın eski ihtişamlı yıllarına duyulan özlemi ifade eden bir Rumeli haritası görülmektedir. Haritada yer alan coğrafya artık başka sınırları göstermektedir. İzleyiciye arkası dönük, haritaya bakan erkek çocuk, bütün gücüyle ayaklarını yere basarak, kollarını iki yana adeta hırsıyla açmış ve ellerini yumruk yapmış sıkılmaktadır. Şiirde anlatıldığı gibi bir gün büyüyecek ve ülkesini eski ihtişamlı günlerine döndürecektir. Erkek çocuk figürünün fes ile gösterilmesi önemli bir noktadır. Çünkü, özlenen şey sadece geniş coğrafya değildir, aynı zamanda hanedanlığın güçlü dönemleridir. Konunun önemi, fondaki haritanın arka planı kaplaması ile daha da vurgulanmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son veliahtı, Cumhuriyet Hükümeti'nin seçtiği son halife Abdülmecid Efendi iyi eğitim görmüş Fransızca, Almanca, Arapça ve Farsça'yı çok iyi düzeyde öğrenmiş, müzikle ve resimle ilgilenmiştir. Sami Paşa'dan ve yakın dostu, Sultan II.Abdülhamid'in saray ressamı Zonaro'dan resim dersi almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin fahri başkanlığını yapmış ve parasal destekte bulunmuştur. İlki 1916 yılında Galatasaray Yurdu'nda açılan Galatasaray Sergileri'ne destek olmuş ve eserleri ile katılmıştır. 1918 yılında Viyana Sergisi'ne 'otoportre', 'Saray'da Beethoven', 'Sultan I.Selim' tabloları ile katılmıştır. Resimlerinde fotoğraftan ve kareleme tekniğinden yararlanmıştır. Cormon Atölyesi'nin öğretilerini benimsemesi ve akademik anlayışı, 1914 kuşağı ressamlarından ve onlarla olan yakın ilişkilerinden kaynaklanmıştır.

¹⁴⁶ Anonim şiir, 1913.

Abdülmecid Efendi'nin "Ben Büyüyeyim De" isimli eserinin esin kaynağı ülkesinin içinde bulunduğu durumdur. Vatanın kurtuluşunun ancak gelecek kuşakların vatan, millet aşkı, çabası ve fedakarlığı ile olacağını anlatmaktadır.

İlk dönem çalışmalarında akademik bir gerçekçilikle çalışmıştır. 'Ben Büyüyeyim De' isimli eseri de bu çalışmalarından biridir. Bir ressam olarak ilk kez kişinin psikolojik dünyasına yönelmiş bir ressam olan sanatçının, resmindeki kişiler, toplum içindeki, konumlarının farkında olan, bireysel ve toplumsal baskıların gerilimlerini yaşıyan, belirli bir, kültür dünyası içinde yer alan kimliklerdir. 'Ben Büyüyeyim De' isimli eserindeki ocuk figürlerinde bu duruş açıkça görülmektedir. Çağdaş Türk resminin öncüsü olan Abdülmecid Efendi, resimde, kompozisyon düzeni, ışık kullanımı, konusu, içeriği ve sembollere yer verışı ile batılı bir yaklaşım sergilemiş, dönemin batılılaşan yaşam biçimini ve tarihsel olaylarını işlemiştir. Resimde sosyal ve psikolojik içerik bir arada verilirken, radikal bir yaklaşımla ocuk figürleri sembol olarak kullanılmıştır. Çocuklar hem özlemi çekilen geçmişteki güçlü günlerin yeniden kazanılacağı, hem de yeni fırsatları sembolize etmektedir. Türk resminde az rastlanan ters ışık kullanımı ile verilen ışık-gölge etkisi kompozisyonu daha da etkileyici hale getirmiştir. Abdülmecid Efendi, yetkileri olmayan sadrazamlık döneminin sıkıntılarını bu resmine yansıtarak, duygularını ifade etmiştir.

Teknik olarak Batı resminin biçimsel taklitçiliği hissedilmektedir. Çağdaş Türk resminin ilk adımlarını atan sanatçılarından Abdülmecid Efendi'nin bu eseri, belge niteliği taşıması ve konunun anlatımında çocukların kullanılması açısından önemlidir.

6.1.2. Tekezade Sait (1870-1913) 'Kuran Okuyan Hafız Çocuk'



Resim 83. Tekezade Sait 'Kuran Okuyan Çocuk Hafız'

Eserin Adı	: Kuran Okuyan Çocuk Hafız
Sanatçısı	: Tekezade Sait
Yapılış Tarihi	: 1906
Boyutları	: 22 x 14, 5 cm.
Bulunduğu Yer	: Özel Koleksiyon
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlıboya

Portre çalışması olan resimde, buluş çağlarına henüz ermemiş bir erkek çocuk profilden ve alttan bakışla, yönü sağa dönük ve bir şeyler söyler gibidir. Bakışlarını uzakta bir noktaya odaklamış düşünceli bir tavır içindedir. Mekan belirsizdir.

Resim, izleyicide merak duygusu uyandırmaktadır.

Eserde kuran okuyan bir erkek çocuk konu alınmıştır. Konu, eserin ismiyle netlik kazanmaktadır.

Resimde ışık kaynağı belirsizdir. Işık etkisi renklerle verilerek, figürün hareketlerine katkı sağlamaktadır.

Portre çalışması olan resimde çocuk, profilden ve alttan bakışla, dikey dikdörtgen alana diyagonal bir kompozisyon düzeni ile yerleştirilmiştir. Diyagonal hareket, çocuğun başlığının uç noktasından başlayan düz bir çizgi oluştururken, çocuğun

kulağına ve çene altına ve nihayet resmin sağ alt köşesine kadar uzamaktadır. Portre dikey diyagonal çizgi ile iki eşit üçgen parçaya ayrılmıştır.

Portrede kullanılan kahverengın armonileri, kırmızının etkisi ile birlikte renksel bir denge sağlamıştır. Arka planda, aynı renk tonlarının dağınık kullanımı ile mekan belirsizliği yaratılmıştır. Renklerin psikolojik etkileri de dikkate alınmıştır.

Resimdeki tek eleman olan çocuk, resmin ilgi odağıdır. Sanatçı portreyi alttan bakarak yapmıştır. Resmin hareket şekli aynı zamanda ifadenin veriliş şekline katkı sağlamaktadır. Renkler, çizgisel özellikler ve kurgu, izlenimci bir anlayıştır. Özellikle serbest fırça tuşları etkili bir görünüm sergilemektedir. Kahverengın armonileri, kırmızının etkisi ve arka planda, renksel etkilerle verilen mekan belirsizliği resimsel etkiyi arttırmaktadır.

Tekezade Sait'in kısa süren yaşamında ürettiği eserlerinden çok azı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Eserleri İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Valeri, Zarnecki gibi oryantalist eğilimli sanatçılardan dersler almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyesi olan sanatçı, portreleri ile tanınmaktadır.

Portre düzeyinde ele aldığı konuda resimsel kaygı ön plandadır. Resimde, henüz buluşa ermemiş bir erkek çocuk görülmektedir. Çocuğun başında kırmızı bir başlık hafifçe geriye doğru itilmiş gibi durmaktadır. Çocuk uzakta bir yerlere bakarak, bir şeyler söylemektedir. Çocuğun üzerindeki kahverengi kıyafetinin altından beyaz yakası görünmektedir.

Resmin konusu, resmin adı ile kesinlik kazanmaktadır. Çünkü resimde kuran görünmediği gibi çocuğun dinle ilişkisini belirten herhangi bir durum da verilmemiştir. Çocuğun başlığının fes olması, dini simgelerden olan cüppenin yerine ceketin giydirilmesi, o günün koşulları için modern bir tarzı göstermektedir. Bu yaklaşım sanatçının konuya yaklaşımını ve tavrını da açıkça göstermektedir. Tekezade Sait'in, oryantalist eğilimli bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Daha sonra portre çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Sanatçının yaşadığı dönemde figür çalışmanın güçlüğü bilinmektedir. Dolayısı ile sanatçılar için portre, daha rahat çalışılabilirliği

ile caziptir. Sanatçı için ilginç bulunan konu, bilinçli bir seçimdir. Çünkü hafızın çocuk olması konuya artı bir değer katmış ve başkasının dini vurgulanmıştır.

Çocuk figürü izlenimci bir anlayışla ele alınırken, konusal düzeyde ilginç bir resimsel yaklaşıma gidilmiştir.

6.1.3. Osman Hamdi Bey (1842-1910) ' Küçük Kız'



Resim 84. Osman Hamdi Bey, ' Küçük Kız'

Eserin Adı	: Küçük Kız
Sanatçısı	: Osman Hamdi Bey
Yapılış Tarihi	: 1897
Boyutları	: 73x50cm
Bulunduğu Yer	: İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlıboya

Resimde, belirsiz bir mekan da resimlenen küçük kız çocuğu görülmektedir. Küçük kız üç dört yaşlarında, poz verir gibi bir eda ile resmin merkezinde ayakta durmaktadır. Ellerini önde birleştirmiş, yönü sağa doğru hafifçe dönüktür. Saçları kısacık kesilmiş ve düzgünce şekillendirilmiştir. Başındaki şapkasının tüylü saçakları öne doğru akmış, kalın sarı kurdele ile çenesinin altından büyükçe bir fiyonkla tutturulmuştur. Elbisesi beyaz rengin hakim olduğu, içinde pastel sarılar ve pembelerin yansımalarının hissedildiği tonlardadır. Elbisenin yakası açık ve kolları

kısadır. Kızın bakışları, yönünün dönük olduğu sağ tarafta uzak bir noktaya odaklanmıştır.

Resme, küçük bir kız çocuğunun huzurlu hali yansımaktadır.

Resimde, ışık gölge etkisi renklerle verilirken, pastel tonların geçişleriyle yaratılan arka fon resimsel etkiyi güçlendirmektedir.

Figür dikey dikdörtgen alanı kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. Hareket düzeni figürün sağa dönük duruşu, ellerin önde birbirini tutuş şekli ve çocuğun bakışları ile sağlanmıştır.

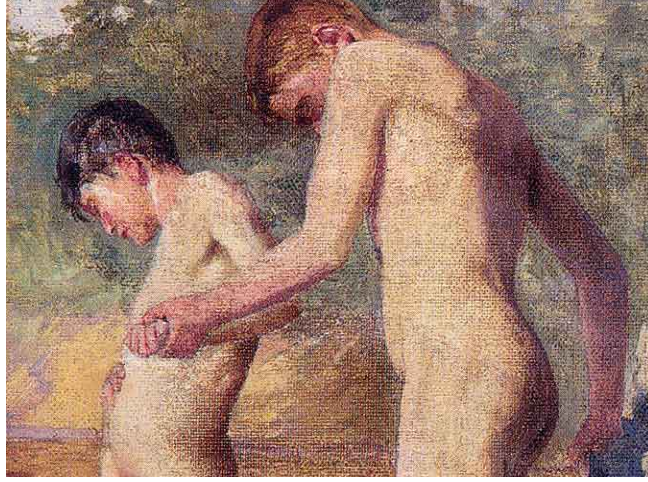
Mekan belirsizliği içinde ki figür, tuvale, beyaz ve sarı ve pembe renklerin zengin nüansları ile pırıltılı bir fon yaratılarak yerleştirilmiş, figürün yakasındaki kırmızı leke ve fiyongun sarı renkleri ile dengelenmiştir.

Osman Hamdi Bey Paris'te yaşadığı uzun yıllar içinde batı resmini özümsemiş ve kendi özgün değerleri ile birleştirerek sanatını oluşturmuştur. O'nun resimlerinde batılı anlayışta resimsel etkiler her zaman varlığını hissettirmiştir. Düşünce sistemine yakın bir arayışla, Akademik ve Oryantalist eğilimlere doğru gelişen bir çözümle eserlerini üretmiştir.

Sanatçının, fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Yakın çevresinden insanların portrelerini yapmış ve kompozisyonlarında sıklıkla kullanmıştır. Bu eserini de fotoğraftan yararlanarak yapmıştır. Resmin konusu olan küçük kızın, sanatçının yakın çevresindeki aile bireylerinden biri ya da dostlarının çocuklarından biri olduğu bilinmektedir.

Resimde küçük kızın kendine oldukça güvenli duruşu ve bakışları ilk dikkati çeken noktadır. O günün toplumsal yaşamı düşünüldüğünde oldukça şık giyimli olduğu ve Avrupai bir görünüş sergilediği, günün modası ve yaşam tarzını yansıttığı bellidir. O yıllarda toplumun üst tabakası tarafından benimsenen Avrupai yaşam tarzının çocukların yaşamlarına da yansıdığı kesindir. Sanatçı çocuk figürünü resimsel kaygıları öne çıkararak ve belge niteliği ile çalışmıştır.

6.1.4. İzzet Ziya (1881-1934) 'İki Nü' ' Kayık ve Çocuklar'



Resim 85. İzzet Ziya, 'İki Nü', 1912, Karton / Yağlıboya, 40 x 32 cm, Özel Koleksiyon



Resim 86. İzzet Ziya, 'Kayık ve Çocuklar'

Eserin Adı : Kayık ve Çocuklar
Sanatçısı : İzzet Ziya
Yapılış Tarihi : 1912
Boyutları : 26x40cm
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlıboya

Resimde buluş çağlarında iki erkek çocuğu figürü yer almaktadır. Çocuklardan birisi tamamen çıplak, diğeri yarı çıplak, dizlerine doğru çektiği pantolonu ile görülmektedir. Çocuklar bilekleri hizasında denize girmişler, yanlarında duran sandala yaslanarak bir şey arar gibi eğilmişlerdir.

Eserde doğal ışık ve her yöne eşit yansımaktadır. Kompozisyonu güçlendiren ve figürlerin biçimsel yapısını öne çıkaran doğal ışık bütün parlaklığı ile yansıtılmıştır.

Yatay dikdörtgen alana diyagonal bir hareketle ile yerleştirilen figürler ve kayık, ufuk çizgisinin yatay çizgisi ile dengelenmektedir. Figürlerin karşılıklı birbirlerine dönük ve aynı hareketi tekrarlayan duruşları, soldaki çocuğun, başının hafif hareketi ile diğerine bakışı, resmin hareket düzenini oluşturmaktadır.

Resim de, güneşli ve sakin bir günün huzuru içinde iki çocuğun gündelik yaşamından bir kesit sunulmaktadır.

Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Kullanılan mavi ve yeşillerin açık koyu değerlerine önem verilmiştir. Figürlerin ten renkleri denizin ve gökyüzünün mavisi ile dengelenirken, renklerin kontrast etkileri yoğun ışık kullanımı ile pasivize edilmiş ve sıcak bir renksel atmosfer yaratılmıştır.

Eserin figürlerle oluşturulan kompozisyon düzeni, kapalı formdadır. İçeriden dışarıya doğru bir yapılanma söz konusudur. Resmin odağı iki figürün birbirine dönük duruşları ile sağlanan hareket noktasıdır. Diyagonal kompozisyon düzeni ile kurgulanan resim, yatay dikdörtgen alanın iki eşit üçgen parçaya ayırmaktadır. Figürlerin birbirlerine dönük ve aynı hareketin tekrarı olan duruşları ile önlenerek tam bir resimsel denge sağlanmıştır.

Resimde kullanılan ışık etkisi Avrupa resminden etkiler taşımaktadır. Özellikle Avrupa resminde kullanılan kuzey ışığı hem manzarada hem de figürlerde hacimsellik yaratmıştır. O dönemin (1900'lerin başları) İskandinavya resimleriyle bir hayli yakınlık göstermektedir.¹⁴⁷

İzzet Ziya, "İki Nü", "Kayık ve Çocuklar", isimli resimlerde görüldüğü gibi çıplakları genellikle, ergenlik dönemindeki oğlan çocuklarıdır. Çoğu da, deniz kıyısında, tek başına (ya da arkadaşlarıyla) kumlara uzanmış ya da bir kayığın küpeştesini tutmuş, önden, yandan, arkadan resmedilmiş çıplaklardır. Bu resimlerden yansıyan açık bir erotizm yoktur. İlk bakışta saflığı, "masumiyet"i yansıtır. Ama bilinen tüm resimleri, filmin kareleri gibi yan yana konulduğunda saflık ve "masumiyet"in

¹⁴⁷ Ferit Edgü, "İzzet Ziya'nın Çok Özel Çıplakları", **P Dergisi**, Sayı:18, Yaz 2000 s. 108

bozulduğu hissedilmektedir. Bu çıplaklara bakan gözün, doğanın bir tansığine bakar gibi baktığını ve böylesi bir algılama içinde onları resmetmiş olduğunu görülmektedir. Sanki onların tenine dokunmak isteyip dokunamayan eldir bu resimlerin yaratıcısı "¹⁴⁸

Dönemin Türk resminde, çıplak kavramı olmadığı gibi resim dilinde dönemin izlenimcilik anlayışından farklı bir tarzı sergilemektedir. İzzet Ziya'nın resimleri konusu, renkleri, ışığı ile dönemin Türk resminde görülen özellikleri taşımazken, çıplakları içinde yaşadığı toplumdan, ahlaki ve estetik değerlerden etkilenmeden kendi içinde bir dünya yansıtmaktadır.

Sanatçının hangi etkilerle bu resimleri yaptığı netlik kazanmasa da, sonuçta ışık yansımalarının oluşturduğu pırıltılar, figürlerin sağlam anatomik yapıları ve dönemi için oldukça cesur sayılabilecek konusal yaklaşımı ile farklılığı olan çalışmalarıdır.

6.1.5. Rafet Başokçu (1885 - ?) 'Göl Kıyısında Çocuklar'



Resim 87. Rafet Başokçu, 'Göl Kıyısında Çocuklar'

Eserin Adı : Göl Kıyısında Çocuklar
Sanatçısı : Rafet Başokçu
Boyutları : 59x84cm
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon
Yapılış Tekniği : Mukavva üzerine yağlı boya

¹⁴⁸ Ferit Edgü, "İzzet Ziya'nın Çok Özel Çıplakları", **P Dergisi**, Sayı:18, Yaz 2000 s. 108

Huzurlu bir atmosfer hissettiren eser, iki çocuğun manzara içindeki görünümünü yansıtmaktadır.

Göl kıyısından bir görünüm olan manzara içinde, iki küçük çocuk birbirlerine yaslanmış ve poz verir gibi oturmaktadır. Çocuklar ayaklarını zıt yönlere uzatmış, önlerinde bir kitap durmaktadır. Sağdaki çocuk elini, diğerinin omzuna atmış, izleyici ile göz temasındadır. Soldaki çocuk başka yöne bakmaktadır.

Resimde doğal ışık kullanılmış, her yönden eşit dağılmaktadır.

Çocuk figürleri üçgen düzenleme ile yerleştirilmiştir. Hareket düzeni çocukların bakışları ve oturma şekilleri ile sınırlıdır. Resme durağanlık hakimdir.

Resimde sıcak renkler kullanılmıştır. Figürlerde kullanılan etkili sarı ton yaratılmak istenen sıcak atmosfere katkı sağlamaktadır.

Figürler resimde, poz vererek manzaraya katkı sağlayan elemanlar olarak resimlenmiştir.

Renk, ışık, kullanımı ve figürlerin kompozisyondaki yerleştiriliş şekli ile batı resminden etkiler yoğun olarak hissedilmektedir. Dolayısı ile 18. yüzyılda Avrupa resminde görülen resimsel özellikler bu resimde bütün etkisini göstermiştir.

Rafet Başokçu'nun, Hoca Ali Rıza'nın ve Osman Asaf'ın çevrelerinde olduğu ve onların etkisinde kaldığı bilinmektedir. "Göl Kıyısında Çocuklar" resminde arka planda manzara Hoca Ali Rıza'nın peyzajlarına benzemektedir. Manzara içine yerleştirilen çocuk figürleri kesilip de oraya sonradan yapıştırılmış gibi bir görünüm sergilenmektedir. Çocuk figürleri, resimde belgelenen elemanlar olarak yer almışlardır.

6.1.6. Tevfik Fikret (1867-1915) 'Çocuklar'



Resim 88. Tevfik Fikret, 'Çocuklar'



Resim 89. Tevfik Fikret, 'Çocuklar' (detay)



Resim 90. Tefik Fikret, 'Çocuklar' (detay)

Eserin Adı : Çocuklar
Sanatçısı : Tefik Fikret
Boyutları : 32x22cm
Bulunduğu Yer : Aşyan Müzesi
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde kapalı bir mekanda, oda olduğu düşünülen bir ortamda, üç beş yaşlarında oldukları belli olan üç çocuk görülmektedir. Kız çocuğu paravanın önünde, çıplak ve öne eğilmiş durumda elinin biri ile yüzünü kapamış, diğer eliyle bir kumaş parçası tutar şekilde ayakta durmaktadır. Paravanın arkasında ve üstünden sarkar gibi duran iki küçük çocuk sadece başları görünür şekilde öndeki çocuğa bakmaktadır. Paravan kumaşla kaplanmış kenarları ahşap görünümlü çerçeve ile kaplıdır. Üst kısmında pencere şeklinde açıklıklar vardır ve arkadaki çocuklar bu kısımlardan önde duran çocuğu izlemektedirler. Paravanın hemen arkasında, resmin geri planında görünmekte olan bir ahşap sehpa ve üzerinde kumaş yığıntısı görünmektedir. Resim izleyicide merak ve şevkat duyguları uyandırmaktadır.

Resim konusunu sanatçıya ait olan 'Sabah Olursa' isimli şiirden almıştır. Resimdeki çocuklar, geleceğin temsilcilerini, paravan, güzel günlerin önündeki engelleri sembolize etmektedir.

Resimde yapay ışık kullanılmış ve soldan yansımaktadır.

Eserin dikey dikdörtgen alanı yine dikdörtgen üç eşit parçaya ayrılmıştır. Ortadaki alanda çocuk figürleri yer almaktadır. İzleyicinin bakışları, paravanın üstünden, öndeki çocuğa bakmaya çalışan çocuğun hareketine ve oradan önde ayakta duran çocuğa yöneltmektedir. Paravanın dikey çizgileri, tabanında oluşan yatay çizgiler yer düzleminin ve arka planda ki sehpanın yatay çizgileri ile dengelenmektedir.

Resme koyu kırmızının yoğunlukla kullanıldığı koyu renkler hakimdir. Renkler resimde yaratılmaya çalışılan sıkıntılı atmosfere katkı sağlamaktadır.

Resme ilk bakışta oyun oynayan çocuklar ya da küsmüş bir küçük çocuğu teselli eden çocukların yarattığı atmosfer yansımaktadır.

Kompozisyon düzenlemesi, kapalı formdadır. Resmin merkezinde ayakta duran çocuk bulunmaktadır.

Işığın kullanımıyla oluşturulan etki kompozisyon düzeni ve figürlerin sağlam anatomik yapısı ile biçimsel özellikler öne çıkmaktadır. Eserde ışık- gölge, renk, kompozisyon kurgusu ile batı etkisi yoğunlukla hissedilmektedir. Özellikle sembolizme yer verişiyse bu etki daha da belirginlik kazanmıştır.

"Haluk", "Yine Haluk"

Siyah bir gece... Altımda bir kırık tekne,
Başımda bir sıkıntılı, melun hayat yine;
Verip küreklere hala olanca kuvvetimi
Yetişmek istiyorum güven veren bir yere.
Niçin, niçin?.. Buna birçok sebep düşündüm ben:
Hayır, ne miskinliğimden, ne aczim ve üzüntümden;
Bütün bu derdimin sebepleri sende toplanıyor,
Sen, ah ey sarışın ve çelimsiz çocuk, hep sen.¹⁴⁹

"Sabah Olursa"

Bu memlekette de bir gün sabâ olursa, Haluk,
Eğer bu memleketin sislenen şu nâsiye-i
Mukadderatı kavî bir elin, kavî, muhyî
Bir ihtizâz-ı temasiyle silkinip şu donuk,
Şu paslıçehre-i millet biraz gülerse... O gün
Ben ölmemiş bile olsam, hayâta pek ölgün
Bir irtibâtım olur şüphesiz; o gün benden
Ümidi kes, beni kötrüm ve boş muhitimde

¹⁴⁹ **Yine Haluk Şiiri, Çizgiler ve Renkler Arasında Tefvîk Fikret**, Galatasaraylılar Derneği Yayını, İstanbul, 2005, s.34.

Merâmetimle umut; çünkü leng ü pejmürde
Nazarların seni mâziye çekmek ister; sen
Bütün hüviyet ü uzviyetinde âtisîn;
Terennüm eyliyor el'an kulaklarımda sesin!
Evet sabah olacaktır, sabâh olur, geceler
Tulû-ı haşre kadar sürmez; âkıbet bu semâ,
Bu mai gök size bir gün acır; melul olma
Hayâta neş'e güneştir, melâl içinde beşer
Çürür bizim gibi... Siz, ey fezâ-yı ferdânın
Küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!
Ufukların edebi iştiyâkı var nûra.
Tenevvür... Asrımızın işte rûh-i âmâlî;
Silin bulutları, silkin zılâl-i ehvâlî,
Zîya içinde koşun bir halas-ı meşkura.
Ümidimiz bu; ölürsek de biz, yaşar mutlak
Vatan sizinle şu zindan karanlığından u¹⁵⁰

'Çocuklar' isimli resim Fikret'in münzevi yıllarında gerçekleştirilmiştir. Bu yıllarda yazdığı "Sabah Olursa" şiiri, resmi anlaşılır kılmaktadır.

Tevfik Fikret şair, yazar, ressam ve fikir adamı olarak eserlerine yansıttığı bütün düşüncelerinin kaynağını yaşadığı dönemin çalkantılı ve son derece sıkıntılı durumundan etkilenecek almıştır. Bu esinlenmelerde kendi öz yaşamındaki trajediler de etkili olmuş ve özellikle oğlu Haluk'un kişiliğinde hayat bulmuştur. Fikret'in gelecekteki umudunun gençler olduğu ve gençlere misyon yüklemenin Tevfik Fikret'te bir ilk olduğu, sonradan Fikret'in bu görüşünün Atatürk'e yansıdığı, Atatürk tarafından da benimsendiği bilinmektedir. Şair, genelde kişisel konularda şiirlerini yazmıştır. Aslında bu konular hayatla ilgili sorunlara göndermelerdir.

Şiir de anlatılmak istenen bütün düşüncelerden yola çıktığımızda, resmin konusu daha iyi anlaşılmaktadır. Fikret, bütün sıkıntıların sona erdiği bir ülke hayal ederken, bazı hedeflerini gerçekleştiremediği için oğlunu (Haluk) gelecekte ki hayalini kurduğu ülkenin içinde görmektedir. Oğlunun kimliğinde gizlediği geleceği aslında bütün çocuklar için arzulamaktadır. Tüm derdinin oğlunun olduğunu söylemesi bu fikirlerini ona yüklemesi ve belki de ondan beklentisi dolayısıyla bütün çocuklardan, beklentisidir. Sürmesini istediği ülküsü, oğlundan beklentileri aynı zamanda gelecekte beklenenleridir. Sevgisinin, hayallerinin ve umutlarının taşıyıcısı Haluk'u,

¹⁵⁰ Sabah Olursa Şiiri, Çizgiler ve Renkler Arasında Tevfik Fikret, Galatasaray Derneği Yayını, İstanbul, 2005, s.14

daha doğrusu bütün çocukları geleceğin ütopyik ülkesinin mimarları olarak görmesi şiirinin ana temasıdır. Bu şiirle bağlantılı Fikret'in "Çocuklar" resminde de ön planda yer alan bir eliyle yüzünü kapatmış olan çocuğun, Fikret'in yaşadığı yıllardaki toplumun karmakarışık durumunu, onu arkadan izleyen çocukların ise, geleceğin temsil edecek olan çocuklar olduğu düşünülebilir.

Resimde sembolizme yer verilmiştir. Çocuklar geleceğin temsilcileri ve özlenen ve istenen hedeflerin uygulayıcılarını sembolize etmektedirler. Batı resminde sıklıkla kullanılan paravanın ise hedefler önündeki engelleri sembolize ettiği düşünülmektedir. Yine batı resimde kullanılan sıcak renklerin koyu tonları ile yaratılan atmosfer resme hem gizemli bir hava katmış hem de ilk bakışta küçük çocuğun utanıyormuş gibi duran görünümünü daha da açığa çıkarmıştır. Resimde kullanılan ışık sağ üst köşeden belli belirsiz sanki titrer gibi yansımaktadır. Yansıyan ve kaynağı belli olmayan ışık ve gölge etkisi, adeta sanatçının vurgulamak istediği karamsar düşüncelerini ve hissedilen kaygılı durumu desteklemektedir.

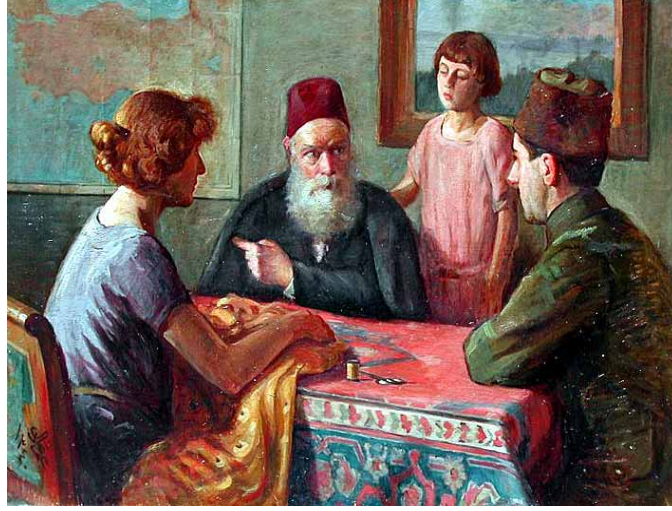


Resim 91. Tevfik Fikret, 'Haluk' Kağıt / Suluboya, Aşiyen Müzesi

Aynı zamanda şair de olan Tevfik Fikret'in, kısa süren yaşamının sıkıntılarla geçtiği bilinmektedir. Eserlerinin esin kaynağı olan sıkıntıları, hem öz yaşamından hem de ülkenin o yıllarda içinde bulunduğu durumdan dolaydır.

Sanatçının bu eserinde hem sosyal hem de psikolojik içerik bir arada verilmiştir. Resimlerin de onun için çok önemli yere sahip çocuklar hem gerçek anlamda hem de simgesel olarak yer almıştır.

6.1.7. Ömer Adil (1868-1928) 'Göreve Koş'



Resim 92. Ömer Adil, 'Göreve Koş'

Eserin Adı : Göreve Koş'
Sanatçısı : Ömer Adil
Boyutları : 91x125cm
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği : Tüyb

Resimde kapalı bir mekan içinde ve masanın etrafında biri yaşlı, diğer ikisi genç erkek ve kadın, ve bir de kız çocuğu olan figürler yer almaktadırlar. Yaşlı adam arkadaki haritayı gösterir şekilde elini uzatmaktadır. Sağ taraftaki genç erkek figürü, kollarını masaya dayamış, bütün dikkatini yaşlı adamın anlattıklarına vermiştir. Kadın ise elindeki işi bırakmış, o da genç adam gibi bütün dikkatini yaşlı adama ya da onun anlattığı konuya odaklanmıştır. Ayakta duran kız çocuğu, yetişkinler kadar dikkatli yaşlı adamı dinlemektedir. Figürlerin bakışları yaşlı adama odaklanmıştır.

Masanın etrafında oturan insanlar, yaşlı adamın anlattıklarını can kulağıyla dinlemektedirler. Sahneye çok önemli bir konuyu konuşuyor olmanın havası hakimdir.

Bir mekan da oturan insanların konuşmaları yansıtıldığı resmin konusu; vatan sevgisi ve bireyin vatanına karşı olan sorumluluğudur.

Başında kalpağı ve yeşil asker giysisi ile yaşlı adamın karşısında oturan gencin Cumhuriyet'in temsilcisi, yaşlı adam ise Osmanlı Devleti'nin temsilcisi olarak düşünüldüğü açıktır. Kompozisyonda ki, çocuk figürü ise ülkenin gelecekteki güzel günlere doğru yol alışının ancak çocuklarla mümkün olabileceğini sembolize etmektedir. Özellikle kız çocuğunun tercih edilmesi ise çağdaşlaşma yolunda kız çocuklarının önemini vurgulamak olduğu düşünülebilir. Kadın figürü ise kız çocuğa yüklenen anlamla eşdeğerde olup, elinde dikiş dikmesi, yanında duran makas ve dikiş ipliği ile gelecekte olması arzulanan çağdaş ülkenin yapılanmasında, kadınlara düşen görevi sembolize etmektedir. Renk sembolizmine de yer verilen resimde, çocuğun pembe giysisi umut, kadının elinde tuttuğu kumaşın sarısı gelecekle ilgili kaygıları ifade ettiği düşünülmektedir. Resimdeki figürlerin, kadın- erkek yaşlı- genç ve çocuk ayrımı yapılmadan aynı masanın etrafında eşit şartlarda oturuyor olması ile genç-yaşlı ikilemine hem anlamsal hem de sembolik boyut kazandırılmıştır.

Resimde yapay ışık kullanılmış ve kaynağı belli değildir. Işık figürlere karşıdan yansıtılmıştır.

Bakışların sağladığı hareket düzeni yaşlı adama yönelirken, onun eli ile arkasındaki haritayı işaret etmesiyle tekrar ayakta duran kız çocuğuna yönelmekte ve bu hareket izleyicinin bakışlarının merkezdeki yaşlı adama yönlendirerek odaklamaktadır. Böylece izleyici de adeta resimdeki figürler gibi yaşlı adama adeta onun söylediklerine dikkat kesilmektedir. Figürlerin hareketleri, konuşulan konunun önemini açıkça ifade etmektedir.

Işığın etkisi ile kontrastlık etkileri daha da da öne çıkmıştır.

Çok figürlü bir kompozisyon düzeni ile kurgulanan resim kapalı formdadır. Resmin ilgi odağı orta planda yer alan yaşlı adamdır. Eserde üç derinlik planı vardır.

Genç adam yaşadığı dönemin asker giysisi içindedir. Yaşlı adam ise Osmanlıda resmi görevi bulunan kişilere özgü kıyafetler içindedir. Yaşlı ve genç erkeklerin kıyafetleri bilinçli olarak seçilmiştir.

Resimde dört tane figür bir masanın etrafında oturmaktadırlar. Hemen önde solda, izleyiciye hafifçe arkası dönük vaziyette oturmakta olan bir kadın görünmektedir. Kadının saçları düzgün taranarak şekillendirilmiştir. Giysisi kısa kollu ve mavi renklidir. Kadının kollarının altında, masanın üzerine yayılmış sarı renkli, büyükçe bir kumaş parçası ve hemen yanında makas ve dikiş ipliği durmaktadır. Kırmızı rengin hakim olduğu masa örtüsü çiçek motifleri ve kilim desenleri ile kaplı görünmektedir. Masanın sağ ön tarafında ve arkası hafifçe izleyiciye dönük, başında mor renkli şapkası, üzerinde yeşil giysisi ile masaya dirseklerini dayamış şekilde oturan genç adam görünmektedir. Hemen karşısında başında kırmızı renkli şapkası, beyaz ve uzun sakalları ile yaşlı bir adam oturmaktadır. Yaşlı adam işaret parmağı ile arkasında ki duvarda asılı duran haritayı göstermektedir. Yaşlı adamın oturduğu sandalyeyi arkasından tutmuş, pembe giysili, kısa saçlı kız çocuğu ayakta durmaktadır. Kız çocuğunun arkasında ki duvar da asılı olan çerçeveli resimde yeşilliği ve denizi ile manzara görünmektedir.

Ömer Adil 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındaki geçişin temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir.¹⁵¹ Bir İtalya seyahati yaptığı bilinen Ömer Adil, İtalya'dan önemli bir birikimle dönmüştür. İtalyan sanatı, özellikle kaprisleri (capricious)¹⁵² onun manzaralarında daima etkisini göstermiştir.

¹⁵¹ **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, Cilt.II, İstanbul 1981, s.12-20

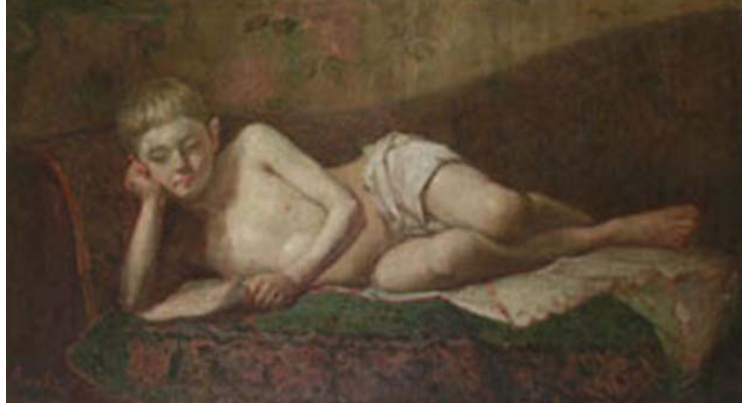
¹⁵² Capricious; 18.yüzyılda antik kültürün ortaya çıkmasıyla, harabe görünüşleri de resme girmeye başlamıştır. Çeşitli yapıları yanyana getiren sanatçılar bir fantezi yaratmışlardır. Bu tarz resimlere kapris denilmektedir.

"Göreve Koş" adlı bu figürlü kompozisyonunda batı resmi etkilerini bütün açıklığıyla kendini göstermektedir. Kompozisyona bakıldığında, Barok Çağın ünlü ustası Caravaggio'nun 'Emmaus Hacıları/ Emmaus'ta Yemek' adlı tablosu hatırlanmaktadır. Caravaggio'nun resminde, İsa'nın oturduğu yerde, bu resimde yaşlı adam oturmaktadır. İki resimde de, masanın ve diğer iki figürün yerleştirilişi aynıdır. Caravaggio,¹⁵³ resminin konusunu İncil'den almıştır. Kurgu açısından benzer olan bu iki kompozisyon sembolizme yer verişleriyle de benzerlikler göstermektedir. Ömer Adil'in görevden kastının, resmin yapıldığı yıllarda ülkenin içinde bulunduğu şartlar düşünülürse, vatan için herkesin elinden geleni yapması gerekliliği ile ulus düşüncesini yaşatmak ve vatan –millet kavramlarının değerini vurgulamak olduğu kesindir.

Sosyal içerikli olan bu resim, konusunu o günün şartlarında ülkenin içinde bulunduğu koşullardan almıştır. Çocuk figürü ise resme sembolik anlamlar katmaktadır.

¹⁵³ Caravaggio; Barok sanat akımının en özgün uygulayıcısı, güçlü ışık-gölge kullanımı ve oldukça dramatik resimsel düzenlemeleri barok akımın usta sanatçısıdır. Bkz; Önder Şenyapılı, Görsel **Sanatlar ve İletişim**, Sanat Yapım Yayıncılık, 1996, Ankara, Sa, 145-146

6.1.8. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) 'Oğlu Şemsi'nin Portresi'



Resim 93. Mehmet Ruhi Arel, 'Nü'



Resim 94. Mehmet Ruhi Arel, 'Oğlu Şemsi Arel'in Portresi'

Eserin Adı	: Oğlu Şemsi Arel'in Portresi
Sanatçısı	: Mehmet Ruhi Arel
Yapılış Tarihi	: 1912
Boyutları	: 97X78 cm
Bulunduğu Yer	: Esin Tunagil Koleksiyonu
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlıboya

Resimde, bir erkek çocuk figürü, kapalı bir mekan da, üzeri çizgili kumaşla kaplı bir kaide üzerinde oturmaktadır. Çocuk çıplaktır ve bakışları izleyiciye odaklıdır. Çocuğun arkasında bir ayna görünmektedir. Çocuğun görüntüsü ve odanın içindeki çerçeveli resimler aynaya yansımaktadır.

Resimde küçük bir erkek çocuğunun masum bir ifade ile oturmaktadır. Çocuğa karşı duyulan şefkat duygusu hissedilmektedir.

Yakın çevresinden kişileri model olarak kullandığı bilinen sanatçının bu eseri oğlu Şemsi'ye ait olan portre çalışmalarından biridir.

Eserde figürü tam önden aydınlatan yapay ışık kullanılmış ve kaynağı belli değildir.

Eserin dikey dikdörtgen alanı ön plandaki çocuk figürünün üçgen düzenlemesi ve onun aynadaki yansıması ile ikiye bölünmüştür. Çocuğun oturduğu kaide ile yatay bir çizgi oluşmuş böylece denge sağlanmıştır.

Resmin hareket düzeni, figürün oturuş şekli, aynaya yansıyan aksi ve objelerin yerleri ile belirlenmiştir. Figürün, arka planda ki aynaya yansıyan görüntüsünün, kapının ve çerçevenin dikey çizgileri, üzerinde oturduğu kaide, kaplı olduğu kumaşın yatay çizgileri ile dengelenmektedir. Figür tam merkezde ve resmin büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Çocuğun bakışları izleyiciye odaklıdır. Başının hafifçe sağa eğilmesi ve aynı taraftaki eli ile yerden aldığı destek, bacaklarının ayrı duruş pozisyonu, çapraz şekilde ayaklarının birbirine geçmiş haline kayan bakışlar, arkada aynada yansıyan görüntüye kayarken tekrar çocuğun bakışları ile izleyicinin bakışları karşılaşmaktadır.

Resim de sıcak renkler koyu tonları ile batı resim sanatında ki klasikleşmiş anlayışta kullanılmıştır.

Ruhi Arel, bu eserinde, Avrupa Resim Tarihi'nde, sıklıkla rastladığımız aynayı kullanmıştır. Bunun başlıca örnekleri olan, Jan Van Eyck'in 'Arnolfini'nin Evliliği'¹⁵⁴, Velazquez'in 'Las Meninas'ı (Nedimeler), ve yine Velazquez'in 'Aynalı Venüs'ü'¹⁵⁵, aynanın kullanıldığı ve Resim Sanatı Tarihinin de başyapıtları olarak kabul görmüş eserlerdir. Adı geçen bu eserlerde ayna batı resminde sıklıkla kullanılan objelerden biridir ve sembol olarak kullanılmıştır. Ayna batı resminde günahkar dünyayı ifade etmektedir. Oysa Mehmet Ruhi'nin esrinde kullandığı ayna için bunu söylemek çok iddialı olacaktır. Dolayısı ile ayna kompozisyonda mekan genişletici yönü ile önem

¹⁵⁴ Nihat BOYDAŞ, **Sanat Eleştirisine Giriş**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Sa75-80

¹⁵⁵ Nihat BOYDAŞ, **Sanat Eleştirisine Giriş**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Sa, 173-180

kazanmaktadır. Sanatçı burada çok iyi olan gözlem gücünün ve aldığı batı eğitiminin bir yansıması olarak ayna kullanmıştır.

Mehmet Ruhi Arel'in yaşadığı dönem dikkate alındığında, sanat bilgisi ve gözlem gücü etkileyicidir. Sanatçının o zamana kadar yapılan figür çalışmalarının çok ileri seviyesinde bir eser ürettiği açıktır. Çünkü o güne kadar figür resminde fotoğraftan yararlanılmış ve yapay, durağan özellikleri ile dikkat çeken eserler üretilmiştir. Bu eserde ise resmin kendi iç dinamiği, figür resmine getirdiği yeni yaklaşımı, tekniği, rengi, kompozisyon kurgusu ile çok özel bir noktadır.

Sanatçının bu eseri figür resmi konusunda Osman Hamdi Bey ve çağdaşlarından hemen sonra gelinen noktayı göstermesi açısından da önemli bir yer sahiptir.

6.1.9. Müfide Kadri (1890-1912) 'Dua Eden Kız'



Resim 95. Müfide Kadri, 'Dua Eden Kız'

Eserin Adı	: Dua Eden Kız
Sanatçısı	: Müfide Kadri
Yapılış Tarihi	: 1911
Boyutları	: 50x40 cm
Bulunduğu Yer	: Özel Koleksiyon
Yapılış Tekniği	: Tüyb

Resimde, küçük bir kız çocuğu, yere diz çökmüş şekilde bir halının üzerinde oturmaktadır. Elleri dirseklerinden bükük ve avuçları yukarıya doğru dönüktür. Kızın başının, yüzü dışında kalan her tarafı örtülüdür. Uzun kollu bir elbise giyinmiştir. Kız

çocuğunun sağ tarafında ki duvar da üzerinde desenler olan bir halı ve halının hemen üstünde çerçeve içine alınmış bir yazı bulunmaktadır. Çocuğun sol yanında ve resmin ön sol köşesinde bir obje bulunmaktadır. Yer halı ile kaplıdır. Resimde, dua eden küçük bir kızın huzuru hissedilmektedir.

Dini bir konu ele alınarak dua etmekte olan küçük bir kız resimlenmiştir.

Eserde doğal ışık kullanılmıştır. Figüre yansıyan gün ışığı, kompozisyondaki ana temayı öne çıkararak ifadeyi güçlendirmektedir.

Mekanın yatay ve dikey çizgilerinin oluşturduğu hareket ve bu hareketi dengeleyen çocuğun oturuş pozisyonu, resmin hareket düzenini oluşturmaktadır.

Resimde koyu tonların nüansları kullanılmıştır.

Kompozisyonun dışında kalan ve pencere olduğunu sanılan bir yerden gün ışığı içeriye ve çocuğun üzerine yansımaktadır. Loş bir ortam olan odanın içi yansıyan bu ışığın etkisiyle mistik bir hava kazanmıştır. 'Dua Eden Kız', sanatçının insan figürünü iç mekanda kullanımında ki ustalığını göstermesi açısından önemlidir. Resimde hüznü bir atmosfer sunulmaktadır. Doğuya has motiflerle bezeli eşyaları ile loş bir Osmanlı evinin içinden bir köşede küçük bir kız çocuğu dua ederken resmedilmiştir.

Müfide Kadri; Valeri, Osman Hamdi Bey gibi hocalardan dersler almış daha sonra kendisi de hocalık yapmıştır. İlk kadın resim öğretmeni de olan sanatçı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' ne üye olmuştur.

Sanatçının ilk dönem resimlerinden olan yapıtı, yaşadığı dönemde modelden çalışmanın güçlüğü düşünüldüğünde, kartpostalardan ya da fotoğraftan yola çıkarak gerçekleştirmiş olabileceği gibi yakın çevresinden faydalanarak gözleme dayalı çalışılmış olabilir. Her iki şekilde de sanatçının kendisini, yaşadığı çevreyi ve insanları çok iyi gözlemlediği farkedilmektedir.

Öncü kadın ressamlarımızdan olan sanatçı, içten duyarlı ve etkileyici eserler üretmiştir. Yirmi iki yaşında çok genç hayata veda eden sanatçı, resminde bir çocuğu kullanarak masumiyet ve çaresizlik, korunmaya duyulan ihtiyaç duygusunu öne çıkarmıştır.

Belki de hayata erkenden veda edecek olmanın, önsüzisi ile Tanrı'ya sığınan bir insanın psikolojisini yansıtmıştır.

6.1.10. Namık İsmail (1890-1935) 'Köylü Aile'



Resim 96. Namık İsmail, ' Köylü Aile '

Eserin Adı : Köylü Aile
Sanatçısı : Namık İsmail
Boyutları : 71 x 89 cm.
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon.
Yapılış Tekniği : Tüyb

Resimde, üç tane oturan figür görülmektedir. Sol başta yetişkin bir kadın oturmaktadır. Kadının üzerinde, koyu mavi rengin hakim olduğu ve üzerinde kırmızı desenler bulunan bir giysi ve altında kırmızı renkli bol bir giysi, başında örtü bulunmaktadır. Ortada oturmakta olan erkek başında şapka, üzerinde kahverengi yelek ve içinde görünmekte olan mavi bir içlik, altında koyu renkte bir giysi ile görülmektedir. Sağ başta oturan küçük kız kırmızı alt ve turuncu renkte üst kıyafetle, ayaklarını uzatarak oturmaktadır. Figürler köşelerde birleşen bir divanın üzerinde oturmaktadırlar. Divan çizgili bir kumaşla kaplıdır. Kadının hemen arkasında içeriye gün ışığının yansıdığı bir pencere görülmektedir. Adamın sağında kolunu yasladığı ve içeriye doğru gün ışığının yansıması hafifçe hissedilen pencere boşluğu görülmektedir. Kadının solunda ki duvarda asılı, eski yazı olan bir pano ve kurutulmuş otlar asılı görülmektedir.

Resme sıradan bir gün içinde günlük yaşamdan bir an yansırken figürlerde belli belirsiz bir ürkeklik duygusu hissedilmektedir.

Resimde doğal ışık kullanılmıştır.

Eserde baskın olan sıcak renklerdir. Ancak kadının ve adamın kıyafetindeki mavi renkler, sıcak renklerde bir zıtlık, değişiklik sergilemektedir.

Resmin odağında yer alan figürlerle ve iç mekanın köşeli kullanımı ile üçgen bir yapılanma kompozisyon düzenini oluşturmaktadır.

Figürlerin poz veriyor gibi oturuşları ve sanatçının içinde yaşadığı dönem dikkate alındığında, bu resmi fotoğraftan yararlanarak yaptığı düşünülmektedir. Bu dönem, genç Türkiye Cumhuriyeti, Türk köyleri ve köylülerini önemle ele almak ve kalkındırmada öncelik tanımak için yeni atılımlar yapmış ve sanatçılarda bu durumdan fazlası ile etkilenmişler, bu konuda eserler üretmişlerdir. (Cumhuriyet dönemi Türk resmi konusunda bu konuya geniş bir şekilde yer verilmiştir.) Konusu, köye ve köylüye atfedilen önemin vurgulanmasıdır. Namık İsmail, çoğu zaman plastik-biçimsel nitelikteki resim anlayışıyla süslemeci bir karakter taşıyan çizgisel ve renksel tasarımı karıştırmak "dekoratif" sanatları ağırbaşlı, biçimsel araştırmalara tercih etmek eğilimini açığa vurmuştur. Çallı kuşağında olmasına rağmen, renge göre, desenci tavrı ön plana çıkmıştır.¹⁵⁶ "Kompozisyon" ressamı olarak tanımlanmaktadır.

Deseninde, renk kullanımında, farklı elemanları kullanımında ve bunları tuvale yerleştirmede titiz işçiliği dikkati çekmektedir. Arınmış, silüet olarak işlenmiş figürlerde, çizgi ve biçim ilişkileri, kompozisyonda egemen olan biçimler, ruh halini vurgulamaktadır. Divanın üzerinde duran kitap geleneksel Türk köylüsünün sosyal yaşamı incelendiğinde, her evde olması istenen, dini kitap olduğunu düşündürmektedir.

Açık hava resimlerinde ışığını yayarken, iç mekan resimlerinde desenini korumuş; fakat ışık oyunları bu desen üzerinde küçük oynamalar yapmıştır. Namık İsmail'in

¹⁵⁶ Haz:Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU, **Türk Resim Sanatında Desenin İşlevi** (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), Yayınlanmamış eser, İstanbul 2005, s.93

resimlerinde yüz ve vücut ifadelerindeki tedirginlik ve çok özel bir ışık kullanımı, Türk resminin özgün çözümlene arayışı içinde saygın aşamalar olarak görülebilir.¹⁵⁷ Sanatçı yağlıboyayı ışık, renk, hacim ve hareket değerlerine önem vererek kullanmıştır. Sıradan bir köylü evinin ve belki de tarladan yeni dönmüş bir köylü ailesinin yaşamından bir enstantane sunduğu resimde bu özellikler görülmektedir.

Çocuk figürü ise, geleneksel Anadolu yaşamı içinde ailenin vazgeçilmez elemanı olarak yetişkinlerin yanındaki yeri ile resmedilmiştir.

6.1.11. Avni Lifij (1886-1927) 'Kara Gün'



Resim 97. Hüseyin Avni Lifij, 'Kara Gün'

Eserin Adı	: Kara Gün
Sanatçısı	: Hüseyin Avni Lifij
Yapılış Tarihi	: 1923
Boyutları	: 93x118 cm,
Bulunduğu Yer	: Ankara Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlıboya

Resimde, harabeye dönmüş bir ortamda bina yıkıntıları arasında bir kadın figürü görülmektedir. Eski ve paçavra bir kilim üzerinde rastgele yatar şekilde öldüğü

¹⁵⁷ İpek DUBEN; a.g.e., s.88

bellidir. Hemen kadının başının üzerine doğru duran, kırık beşiğin üzerinden bacağının biri sarkmış ve diğer ayağının bir parçası görünür durumda çocuk olduğu anlaşılan bir figür baş aşağı şekilde yer almaktadır. Çocuğun hemen üzerinde beşiğin uç noktasına konmuş kanatları uçmaya hazır bir akbaba bebeğe doğru uzanmaktadır. Resmin sol ön köşesinde büyükçe yuvarlak bir taş görünmektedir. Figürlerin hemen arkasında geri planda, taş yapılardan yıkılmamış olan bölümde, bir kapı boşluğu görülmektedir. Bu açıklıktan resmin ufuk noktasına doğru manzara uzamaktadır. Görünen manzara içinde harabeler devam etmektedir. Bu harabeler ileride bir köy olduğu anlaşılan yapılar grubuna doğru uzamaktadır.

Resimde trajik bir ortam sunulmakta ve korku, dehşet ve karamsarlık duyguları uyandırmaktadır. Eserde trajik bir şekilde ölen çocuk ve kadın konu alınmıştır.

Resimde doğal ışık kullanılmış ve akşamüzeri oluşan kızılık resmin atmosferine yansımıştır. Gün ışığının yansısıyla oluşan kızılık bütün renkleri etkisi altına almıştır.

Dikdörtgen alana diyagonal bir düzende figürler yerleştirilmiştir. İki üçgen bölünme ile oluşan alanda figürler merkezde yer almaktadır.

Kompozisyon düzeni diyagonal bir yapılanmayla oluşturulmuş ve harabelerin yıkık dökük görüntüleri, figürlerin dizilişleri duruş şekilleri ile trajedi güçlendirilmiş daha da etkileyici hale getirmiştir.

Lifij, romantik ve simgeci yaklaşım ile 1910 sanatçılarından farklı bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı renkleri ustaca kullanarak ışığın gizemli etkisiyle şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. Avni Lifij figürlü kompozisyonlarında kurgu ve desenleriyle akademik konuları ele alış biçimiyle simgeci bir yaklaşım içinde olmuştur. Manzaraları izlenimci (empresyonist) bir yaklaşımı anımsatsa da, bunlardaki doğa, İzlenimciler'in bilimsel renk çözümlemeleriyle baktıkları doğadan farklı, ışığın bir anlık değişimiyle yakalanan bir zaman kesitidir. 'Kara Gün', simgeci (sembolist) bir yaklaşımla lirik (duygusal) eserlerinden biridir. Avni Lifij, Atatürk'ün Bursa Şark Sineması'ndaki söylevine katılmış ve ertesi gün köşke yemeğe çağırılmıştır. Sanatçının Kurtuluş Savaşı'nı resmetmek üzere gerçek belgelerle çalışma isteği

hemen kabul edilmiş ve sanatçı heyetle Ankara'ya dönerek, üzerinde yaklaşık bir yıl çalışacağı Karagün, Akgün tabloları için savaşın yaşandığı yerleri görmüştür

Kurtuluş savaşı yıllarında, savaşın trajedisini yaşayan halkın yaşadığı dramı ve ülkenin içinde bulunduğu durumu, eserine etkileyici bir şekilde yansıtmıştır.

Bu trajediyi, bir annenin ve yavrusunun ölümüyle doruk noktasına çıkarmıştır. Sanatçı simgelere yer verdiği bu eserindeki, objelere, figürlere ve kuşlara anlam yüklemiştir. Resimde, ölmüş bir kadın figürünün yanında, kuşlar tarafından parçalanan çocuk figürü yer almaktadır. Çocuk figürünü başında uçuşan akbaba, haksızca ve eşi görülmemiş zulümlerle ülkeyi işgal eden düşmanları simgelemektedir. Yıkık dökük harabeler, parçalanmış, paylaşılmış ülkeyi, gün batımının kızıllığı ise trajik sona yaklaşıldığının simgesidir.

Savaş trajedisini, parçalanan çocuk figürü doruk noktasına ulaştırmış, dramatik yönünü daha da etkileyici kılmıştır.

6.1.12. Şeref Akdik (1902-1972) 'Okula Kayıt'



Resim 98.Şeref Akdik 'Okula Kayıt'

Eserin Adı	: Okula Kayıt
Sanatçısı	: Şeref Akdik
Yapılış Tarihi	: 1940'lar
Boyutları	: 168x212cm,
Bulunduğu Yer	: Ankara Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlı boya

Resimde, ön planda masa başında oturan genç erkek figürü elinde kağıtlarla karşısında duran insanlara bir şeyler söyler gibidir. Arkasında kucağında çocuk bir kadın başının örtüsüyle ağzını kapatmış ayakta durmakta, hemen yanında erkek çocuk figürü görülmektedir. Resmin ön planında ve masanın sağında altı yedi yaşlarında başları örtülü iki kız ve bir erkek çocuk ayakta görülmektedir. Bu çocukların arkasında bir eli ile erkek çocuğunu hafifçe sarmalar şekilde ayakta duran yaşlı bir adam görülmektedir. Yaşlı adamın solunda bir kadın ve en geri planda sağda başka bir kadın kucağında çocuğuyla ayakta durmaktadır. Figürlerin hepsi geleneksel Anadolu insanına özgü kıyafetler içinde görülmektedir.

Resme, figürlerin yüz ifadelerinden iyi şeyler yaşayan bir grup insanın ürkek ama mutlu halleri yansımaktadır.

Şeref Akdik'in¹⁵⁸ 'Okula Kayıt' isimli eserinin konusu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan ve bütün Anadolu insanını hedefleyen okuma –yazma seferberliği heyecanıdır.

Resimde yapay ışık kullanılmıştır ve kaynağı belli değildir. Işık – gölge düzenini renklerdeki ton geçişleriyle oluşturan sanatçı kompozisyondaki ana temayı vurgulamak ve figürlerdeki ifadeyi güçlendirmek için renklerle ışık etkisi vermiştir.

Masa başında oturan figürden başlayarak, karşısındaki çocuklara ve yaşlı adam yönelen, arka plandaki figürlere oradan tekrar sol arkadaki figürlere kayan bir hareketle izleyicinin bakışlarını resmin içinde dolaştırmaktadır. Figürlerin kımiltısız ve durağan hallerine karşın, bakışlarının masa başındaki adama dikkat kesilmesi ile enerji yaratılmış ve bakışlarla sağlanan heyecan duygusu resmin dinamizmini oluşturmuştur.

Kompozisyon kurgusunu çoklu figür dizilişi ile yapan sanatçı, ışık-gölge renk kullanımını ile konuyu öne çıkarmıştır. Resimde, kapalı bir mekan kullanılmıştır. Sanatçı, yalın ve geleneksel bir teknik uygulama içinde figürü resmin mesaj odağı olarak sunmaktadır.

¹⁵⁸ Bkz; Osman ALTUNTAŞ, Şeref Akdik, Kültür ve Truzim Bakanlığı, 1988

Şeref Akdik bu resmini, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlanma ve çağdaşlaşma yolunda atılan önemli adımlardan biri olan okuma-yazma seferberliği heyecanını yansıtmak amacı ile yapmıştır.

Atatürk, Türk köylüsünün-halkının çağdaşlaşması üzerinde önemle durmakta, Latin harfleriyle okuma yazma öğrenebilmeleri için ön ayak olmaktadır. Köylünün eğitimi sorununu ise ayrı bir program olarak yine kendi ele almaktadır.¹⁵⁹

1 Kasım 1928 tarihinde, 1353 sayılı 'Yeni Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun' ile o güne kadar kullanılan Arap Alfabeti'nin yerine Latin Alfabeti'nin Türkçe'ye uyarlanmış biçimi kabul edilmiştir.

Yeni Türk harflerinin kabulünden sonra tüm ülkede kapsamlı bir okuma –yazma seferbelliği başlatılmıştır. Bir yıl sonra 1929 yılında, halka okuma-yazma öğretmek amacıyla Millet Mektepleri'nden diploma alanların sayısı bir milyon iki yüz bine ulaşmıştır. Böylelikle Harf İnkılabı çok kısa bir süre içinde gerekliliğini ve başarısını kanıtlamıştır.¹⁶⁰

"Okula Kayıt" isimli bu eserinde, masa başındaki öğretmenin işini hakkıyla yapmanın memnuniyeti içinde olduğu, anne ve çocuğun ise yeni bir heyecanın başlangıcı içinde oldukları görülmektedir. Okula kayıt işlemlerini yaptıran insanların mutlulukları ve farklı ve daha iyi bir dünyanın içine giriyor olmanın verdiği mutluluğun yansıtıldığı bir atmosfer tabloda başarıyla verilmiştir.

Aydınlanma ve çağdaşlaşma yolunda atılan önemli adımlardan biri de okuma-yazma seferberliğidir. Bu dönemde yapılan resimler, bir belge niteliği taşımaktadır. .Son derece yalın bir gerçekçilikle ve nesnel bir bakış açısı ile mesajını iletmiştir. Akdik, Latin alfabesinin kabulü ile yeni eğitim sistemine geçişin etkilerini anlatmaya çalışırken bu yeni duruma en çabuk çocukların uyum sağlayacağını göstermeye çalışır gibidir.

¹⁵⁹ Zeynep Yasa YAMAN; "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleyi", **Türkiye'de Sanat**, 1936, Sayı:22, s.29-34

¹⁶⁰ Macit GÖKBERK, **Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk**, Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul, 1986, s. 317-318.

6.1.13. Elif Naci (1898-1987) 'Saklanan Çocuk'



Resim 99. Elif Naci ' Saklanan Çocuk '

Eserin Adı : Saklanan Çocuk
Sanatçısı : Elif Naci
Boyutları : 54x73cm,
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde kapalı bir mekan içinde muhtemelen bir ev içinde ve oda olduğu fark edilen mekanda henüz buluğa erişmemiş bir kız çocuğu görülmektedir. Çocuk bir kapı arkasına sığınmış ya da saklanmıştır. Mekanın iki köşeden birleşen noktasında iki kapı görülmektedir. Kapının solda olanının sadece kenar yüksekliği görülürken, sağda olanı açık bir durumda ve arkasında çocuk ayakta durmaktadır. Çocuğun hemen başının üstünde sağ tarafta elektrik düğmeleri görülmektedir. Açık kapıdan ileriye doğru başka bir oda ya da sofa görünmektedir. Bu odada duvar dibinde bir sandalye, onun hemen ilerisinde içeriye gün ışığının yayıldığı bir pencere görünmektedir.

Resme ilk bakışta, birinden, bir şeyden kaçan saklanan ya da oyun oynayan bir kız çocuğunun ürkek duruşunun izleyicide oluşturduğu masum duygu hissedilmektedir.

Konusu ev içi yaşantıları ve çocuktur.

Eserde yapay ışık kullanılmıştır. Işık etkisini renk geçişleri ile oluşturan sanatçı, kompozisyondaki ana temayı renk kullanımı ile güçlendirmektedir.

Açık kapı ile sağlanan mekan derinliği aynı zamanda resmin hareket düzenini de oluşturmaktadır. Kapılarının uzun kenarlarının ve çocuk figürünün oluşturduğu dikey çizgiler, yer düzleminin yatay çizgileri ile dengelenmektedir.

Resme soğuk renkler hakimdir ve nötr değerleri ile kullanılmıştır.

1933 yılında Türk resmine yeni bir anlayış getirmek isteyen bir grup sanatçının oluşturduğu D Grubu'nun üyelerinin kübizm ve konstrüksiyon eğiliminde çalışmalar yapmışlardır. D Grubu kurucularından olan Elif Naci'nin "Saklanan Çocuk", isimli eserinde bu yapısalci biçim özelliklerini görmekteyiz.

"Saklanan Çocuk", Elif Naci'nin ilk çalışmalarından olup ev içi yaşantılarını anlatan eserlerinden biridir. Çekingen olduğu hissedilen bir kız çocuğu kapının arkasında sessizce durmaktadır. Kısa bir beyaz elbise giyinmiştir. Başını hafifçe sola doğru eğmiş, ellerini önünde birleştirmiştir. Bacakları birbirine bitişik ve ayaklar sağa dönük siyah terliklerle görülmektedir. Belki birisinden saklanmakta belki de oyun oynamaktadır. Kız çocuğu kadar resimde renklerde suskundur ve canlı değildir. Mekanda yaratılan boşlukla, çocuğun saklanıyor olmanın verdiği yalnız ve ürkek duruşu daha da belirginleşmiştir. Bu durum ise çocuğun, mekanın, renklerin suskunluğuna karşın resimde gerilim ve enerjiyi en üst seviyeye çıkarmıştır.

6.1.14. Camal Tollu (1899-1968) 'Ana Toprak'



Resim 100. Cemal Tollu 'Ana Toprak'

Eserin Adı : Ana Toprak
Sanatçısı : Cemal Tollu
Boyutları : 95x130cm,
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde bağdaş kurar gibi bir dizini kırarak oturmakta olan genç kadın çocuğunu kucağına almış ve emzirmektedir. Çocuk erkektir ve annesinin kucağından taşacak kadar büyüktür. Genel görüntüsü de bebeksi bir görünümünden uzak, yetişkin görünüme sahiptir. Kadın ve çocuk birbirlerine bakmaktadırlar. Çocuk bir eli ile kadının diğer göğsünden tutmaktadır. Kadının saçları başak tanelerinin sıralı görüntüsü verilerek örülmüş şekildedir.

Resme sevgiyle çocuğunu emziren bir anne ve çocuğun masum duygusu hakimdir. Eserde yer alan kadın bereket ve toprak, çocuk güçlü geleceği sembolize etmektedir.

Resim, çocuğun ve onu emziren bir annenin kimliğinde, bereket ve güvenli gelecek konusunu yansıtmaktadır.

Soğuk renklerin gri ve pembe tonların hakim olduğu resimde yapay ışık kullanılmış ve renklerle ışık etkisi verilmiştir.

Figürler resme üçgen kompozisyon düzeni oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir ve kapalı formdadır.

Cemal Tollu, "Ana Toprak" isimli resminde, kübist-inşacı (konstrüktivist), anlayışını, biçim ve hacim anlayışıyla birleştirmiştir. Figürün deformasyonuna dayalı bir anlayışı benimsemiştir. Figürler kalın çizgilerle ve siyah renk kullanılarak sınırlanmıştır. Işık gölge, hacim etkisi renkle verilmeye çalışılmıştır. Bunu figürlerdeki bölüntülerde ve figürleri çevreleyen konturlarda görmekteyiz. Figürlerdeki yapısal ve hacimsel sağlamlık göze çarpmaktadır. Plan ayrımları somut bir şekilde ortaya çıkmıştır. Fazla renkten ve ayrıntıdan kaçınmıştır. Kadının oturmuş şekli çocuğunu kucağında tutuşu ve birbirlerine bakışları güçlü çizgi kullanımı ile enerjiye dönüşmüş ve çok etkili bir yapısal anlayış oluşturmuştur.

Eserde, Anadolu-Hitit sanatının kunt yapısı etkili biçiminde kendisini hissettirir. Yapıtlarında Anadolu kültürlerine güçlü göndermeler yapan ilk sanatçımız olarak karşımıza çıkmaktadır. Tollu'nun, Antik Yunan Mitolojisinden başlayarak Hitit, Mezopotamya gibi uygarlıkları da kapsayan ilgisi bu konuları çağdaş yorumlarla görselleştirmesinde etkili olmuştur. Anadolu uygarlıkları ile ilgili konularda kadın ve çocuk imgesi Tollu'nun resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Kadının bereket ve toprakla bütünleştirilişini çocuğun ise güçlü bir gelecek olarak ifadesini "Ana Toprak" adlı yapıtında görebiliriz.¹⁶¹ Sanatçı böylece sembolizme yer vermiştir. Eserde kadına ve çocuğa yüklenen anlam oldukça etkileyicidir.

¹⁶¹ Ezgi YEMENİCIOĞLU; **Anadolu Uygarlıklarında Kadın İmgesinin Türk Resim Sanatındaki Yeri**, Yüksek Lisans Eser Metni, 2003, s.28

6.1.15. Turgut Zaim (1906-1974) 'Yörükler Köyü'



Resim 101. Turgut Zaim, 'Yörükler Köyü'

Eserin Adı	: 'Yörükler Köyü'
Sanatçısı	: Turgut Zaim
Boyutları	: 117x95'5cm,
Bulunduğu Yer	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlı boya

Resimde kalabalık bir figür topluluğu görülmektedir. Önde yerde oturmakta olan dört tane çocuk figürü vardır. Bunlardan en önde sol köşede oturan mavi giysisi ile kız çocuğu sağa dönük şekildedir. Onun yanında iki kız çocuğu sarı renkli giysileri ile oturur şekilde ve bakışları önlerindeki sofraya odaklanmıştır. Önde sağda bir erkek çocuk beyaz giysisi ile oturmakta ve yüzü görünmemektedir. Çocuklar dairesel bir şekilde oturmaktadırlar ve önlerinde yemek tepsisi bulunmaktadır. Çocukların arkalarında yine oturur şekilde iki kadın figürü yer almıştır. Kadınlardan sağda olanı siyah giysili ve başında beyaz örtü, solundaki kadın mor giysili ve başı siyah örtüyle kapalı şekildedir. Kadınlar dizlerini kırarak yüksekçe bir yerde ve ellerini önlerinde birleştirmiş şekilde oturmaktadırlar. Çocukların önünde bulunan yemek tepsisi ağaçtan bir yüksekliğin üstünde durmaktadır. Erkek çocuğun arkasında bir sepet

görülmektedir. Kadınların arkasında ve resmin orta planına doğru ileride bir erkek ve bir kadın figürü ayakta durmaktadırlar. Kadın izleyiciye arkası dönük şekilde giysisi uzun etekli ve kırmızı renklidir. Yanındaki erkek figürü sola dönüktür. Daha gerilerde ve uzakta oldukları belli olan figürler topluluğu resmin en geri planını oluşturan noktada ise soldan başlayarak yükselen ve beyaz rengin hakim olduğu yapılar görünmektedir.

Resimde günlük yaşamdan bir kesit sunulurken, huzurlu bir atmosferde yemek yiyen insanların mutluluğu hissedilmektedir.

Konusu, Anadolu'nun Afşar göçerlerinin yaşantılarıdır.

Resimde renkler asıl değerleriyle kullanılmış ve ışık gölge kullanılmamıştır.

Öndeki figürlerden başlayan hareket düzeni orta plana yerleştirilen kırmızılı kadın ve yanındaki erkek figürünün duruşu ile resmin arka planına doğru yönelmektedir. Figürlerin sağladığı hareketle bakışlar daha gerilerde ve uzakta oldukları belli olan figürler topluluğuna kayarak izleyicinin bakışının resmin içinde dolaşmasını sağlamaktadır.

Renklerin kontrastlığından faydalanarak canlı bir atmosfer yaratılmıştır. Figürlerin giysileri ve resimdeki elemanlarda canlı ve kontrast renkler kullanılarak oluşturulan enerji, resmin temasını güçlendirmiştir. Resimde, öndeki figürlerin dizilişi ile üçgen ve çok figürlü yapılanma, figürlerin dizilimi ve dairesel çizgiler kompozisyon düzeni oluşturulmuştur.

Turgut Zaim, 1932 yılından başlayarak Anadolu'yu gezmiş Yörüklerin ve Avşarlar'ın yaşantılarıyla yakından ilgilemiş, üslubu da bu yıllarda biçimlenmiştir. Türk Resim Sanatı içerisinde yapıtlarının net ayrımı ile yeni bir eğilimin kurucusu olmuştur. Eserlerinde, milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi değerlere yer veren belirli bir sanat eğilimi netlik kazanmaktadır. Turgut Zaim, Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri resminde büyük bir başarı ile uygulamıştır. Figüre özgün bir anlatım kazandırmakla birlikte Türk minyatür resminin geometrik kompozisyon ve

şematik figür espirisinden hareketle, üslup karakteriyle geleneksel biçimleri tercih etmiş ve bunu yaparken de resmine çağdaş bir alam kazandırmayı başarmıştır.¹⁶²

Sanatçı Anadolu köylerini ve köylüsünü özellikle de Afşar göçerlerini resimlerinin konusu yapmıştır. Bu eserinde de Afşar göçerlerini anlatmaktadır. Resimde, günlük yaşam içinde köylülerin yemek sahnesi sunulmaktadır. Kadınlar ve çocuklar geleneksel giysiler içinde ve yine geleneksel bir alışkanlıkla yer sofrasında yemek yemektedirler. Hepsinin yüzündeki ifade mutludur. Sanatçı figürü minyatürde olduğu gibi sitle ederek çalışmıştır. Figürler, objeler, renkler, ve konunun işlenişi olabildiğince yalınlaştırılmıştır.

Anadolu yaşamına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen, onu dekoru ve çevresiyle ele alan akımın kurucusu olan sanatçı, anlık bir gözleme dayanarak halkın yaşamını yansıtmaktadır. Turgut Zaim, biçimsel motifler ön plana çıkarmış, figür genel bir tip olarak ve yalınlaştırılmış dekoratif ilgilerle sunulmuştur. Figürü yoğun olarak kullandığı halde amacı kişiyi anlatmaktan çok belirli bir yaşam sürecinin öyküsünü aktarmaktır. Çocuklar ise bu titiz seçiciliğin içinde, konunun bütünleyici parçaları olmuşlardır.

¹⁶² Temür KÖRAN; **Anadolu Halk Reminden Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımalar**, Sanatta Yeterlilik Tezi Sergi Metni, Haziran, 1996, s.27

6.1.16. Şükriye Dikmen (1918 - 2000) 'Çocuk Portresi'



Resim 102. Şükriye Dikmen 'Çocuk Portresi'

Eserin Adı : Çocuk portresi
Sanatçısı : Şükriye Dikmen
Yapılış Tekniği : Kontraplak üzerine yağlıboya

Resimde, portre olarak çalışılmış olan bir kız çocuğu görülmektedir. Çocuğun elleri masanın üzerine dayalı ve birbirini tutmaktadır. Çocuk beyaz yakalı ve koyu renkli kıyafet giyinmiştir. Bakışları ellerine odaklanmıştır. Saçları kısa kesilmiş kaküllü ve düzgün taralı şekildedir. Figürün arka planı, yatay ve dikey çizgilerle, açık koyu renklerle belirlenerek yapılmıştır.

Resim küçük bir kızın düşünceli halini yansıtmaktadır.

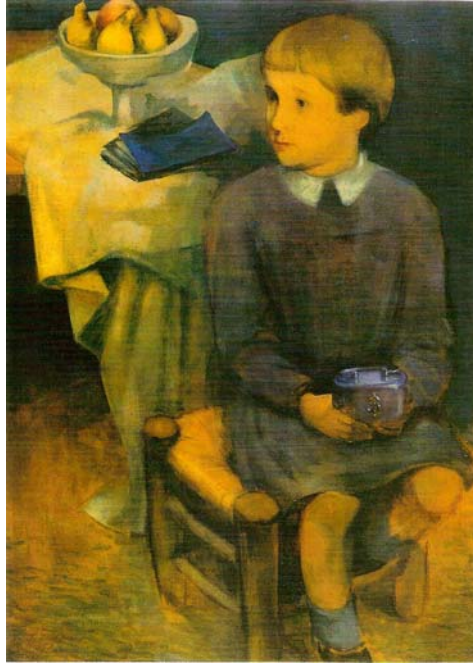
Resimde yapay ışık kullanılmıştır. Dikey dikdörtgen alanda, geniş geometrik bölünmeler yatay, dikey ve eğik çizgilerle yapılandırılmıştır. Resimde nötr renkler kullanılmış açık koyu değerlerle geniş alanlar renklendirilmiştir. Kompozisyon kurgusu kapalı formdadır. Resmi dikey olarak iki eşit parçaya bölen düzlem aynı zamanda kızın bakışlarının yönüdür. Bakışlarla sağlanan hareket resmin durağanlığına zıtlık oluşturarak enerjiye dönüşmektedir.

D Grubu döneminden olan Şükriye Dikmen kişisel üslup özellikleri ile tanınmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında dikkat çekici bir tutarlılık ortaya koymuştur. Dikmen'in disiplinli desen çalışmalarında temellenen sivilize figüratif üslubu,

özellikle Leyla Gamsız'ın lirik üslup fantezilerinde alternatif karşılıkları bulunan bir geometrik, konstrüktif kavrayışa işaret etmektedir.¹⁶³ Sanatçı, tek figürlü kadın ve genç kız portrecisi olarak tanımlanmaktadır. Genellikle kontrplak üzerine çizdiği, minyatürleri ve Japon estamplarını hatırlatan kadın başları, sınırları belli ovalerle belirlenirken, iri dış dünyaya açılmış birer aydınlık pencere gibi duran gözleri, ince boyunlar, önde kavuşturulmuş eller ile özgün bir anlatım sergilemektedir.

Yüzeyselleştirilmiş anlatım olanaklarından yola çıkarak yalın biçim ve renk anlayışı içinde portre çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmada, çocuk portresi, sanatçının üslupsal özelliklerini taşımaktadır.

6.1.17. Edip Hakkı Köseoğlu (1904-1990) ' Kumbaralı Çocuk'



Resim 103. Edip Hakkı Köseoğlu, 'Kumbaralı Çocuk'

Eserin Adı	: Kumbaralı Çocuk
Sanatçısı	: Edip Hakkı Köseoğlu
Boyutları	: 80x59cm
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerin yağlı boya

¹⁶³ Sezer TANSUĞ; **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 1995, İstanbul, s.111

Resimde bir kız çocuğu görülmektedir. Tabure üzerinde oturan, sola dönük çocuk, elinde bir obje tutmaktadır. Saçları kısacık kesilmiş ve taranmış, çorapları bileklerine kadar uzanmıştır. Giydiği koyu renkli kıyafeti, uzun kollu ve boyu diz hizasındadır. Çocuğun hemen arkasındaki masanın üzerinde, rasgele koyulmuş bir kumaş parçası, koyu renkli, deftere benzeyen bir nesne, biraz gerisinde, içinde meyveler olan ayaklı tabak görülmektedir.

Yapay ışık soldan yansıyarak figürün ön yüzünü aydınlatırken diğer yanını karanlıkta bırakmış ve çok sert değer karşıtlığı yaratarak, figürdeki ifadeyi güçlendirmektedir. Koyu renklerin hakim olduğu resim, kontrast renklerle dengelenmiştir.

Resim, çocuğun oturuş şekli, bakışları, duruşu ve bu duruşun sağladığı hareket düzeni ile kurgulanmıştır. Çocuğun oturuş şekli resmi dikey olarak iki eşit parçaya ayırmış ve figür sağdaki dikdörtgen alanda yer almıştır. Solda kalan dikdörtgen alanda masa yer alırken, kompozisyonun solunda doğru dışa taşmaktadır. İzleyiciye doğru oturan çocuğun başı sola dönük ve bakışları, ileride bir yere odaklanmıştır. Bakışların resmin durağan yapısına hareket kazandırmaktadır. Arka plandaki masa, hareketi tekrar kompozisyonun içine çekerken, her elemanın bir işlevi vardır.

Kompozisyon kurgusu ile izlenimci özellikler gösteren eserin, renk ve ışık kullanımı Avrupa resminden etkiler taşımaktadır. Yalın bir betimleme ile tümüyle mekan ve figür ilişkisinin anlamlarını ortaya koymak için kurgulanmış bir kompozisyonudur.

Gündelik yaşam içinden bir kesit resimlenmiştir. Kapalı bir mekânda okul kıyafetini giymiş küçük kız, hasır bir tabure üzerinde oturmakta ve elinde, üzerinde logosu görünen bir kumbara tutmaktadır.

Resimde, kız çocuğu, 1980'li yılların sonların kadar, Türkiye'de okul çocuklarının kıyafeti olan önlük giyinmiş ve hasır bir tabure üzerinde oturmaktadır. Çocuğun olduğu yer kapalı bir mekandır. Gündelik yaşam içinden bir kesit resimlenmiştir. Çocuk elinde kumbara tutmaktadır. Kumbaranın üstünde, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk bankasının logosu 'İŞ'¹⁶⁴ görünmektedir.

¹⁶⁴ Türkiye İş Bankası, Atatürk'ün 26 Ağustos 1924'te kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk bankası.

Müstakiller Grubunda yer alan Köseoğlu, gerçek anlamda bir empresyonisttir. Bu çalışması da izlenimci bir anlayıştır. Çocuk okul önlüğü giyinmiştir. Tasarruf fikrinin, küçük yaşta eğitimle sağlanabileceği, elindeki kumbara ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Çocuk halinden memnundur.

6.1.18. Feyhaman Duran 'Kız Çocuğu'



Resim 104. Feyhaman Duran, 'Kız Çocuğu'

Eserin Adı : Kız Çocuğu
Sanatçısı : Feyhaman Duran
Boyutları : 87x60cm,
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği : Tüyb

Resimde, kapalı bir mekanda pembe giysisi içinde ve buluğ çağlarında olduğu gözlemlenen bir kız çocuğu yerde oturmaktadır. Kız bir eli ile yerden destek almış, diğer eli dizinin üzerinde, önünde duran küçük siyah bir köpeğe bakar durumdadır. Kızın saçları arkadan toplu ve örgülüdür. Kız izleyiciye yandan görünmektedir. Önünde duran küçük köpeğin tüyleri siyah, boyun kısmında beyaz tüyleri vardır. Resmin sol alt köşesinde yerde beyaz bir örtü serili ve üzerinde köpeğe ait olduğu belli olan bir kap durmaktadır. Geri planda mekanın duvarı ve önünde masa ayakları görünmektedir.

Resme, sevgiyle köpeğiyle oynaya bir kız çocuğunun mutluluğu yansımaktadır.

Serbest fırça vuruşlarının hissedildiği resimde sıcak renkler kompozisyonda verilmeye çalışılan içtenlik ve yoğun sevgi duygusunu öne çıkarmaktadır. Resimde mekan yatay ve dikey çizgilerle belirginlik kazanırken, çocuk ve köpek birbirlerine bakmaktadırlar, bakışlarla sağlanan çizgi, figürün yer aldığı üçgen yapının sol düzlemini oluşturmaktadır.

Çallı kuşağının diğer ressamı gibi, izlenimciliğin etkisinde kalmıştır. Bu resimde izlenimci anlayıştır. Portrelerinde akımın özelliklerinin dışına çıkmıştır. Resimlerinde özellikle ışık-gölge aracılığıyla bu etkiyi yansıtmıştır. Yumuşak anlatımı ve abartısız tekniğiyle dikkati çeken resimleri sağlam bir desen anlayışının ürünüdür. Türk portrecisi olarak tanımlan Feyhaman Duran'ın portrelerin de derin bir içtenlik hissedilirken, insan yüzünü yalnız dış çizgileri üstüne değil, ruhsal niteliğini de yansıtmaktadır.

Bu eserinde de küçük kızın hayvan sevgisi ve bunun sebep olduğu mutluluk bütün içtenliğiyle yansıtılmıştır.

6.1.19. Bedri Rahmi Eyüpoğlu (1911- 1975) 'Köylü Kadın'



**Resim 105. Bedri Rahmi Eyüboğlu 'Köylü Kadın'
(Tren, Yataklı-Vagon)**

Eserin Adı : Köylü Kadın" (Tren, Yataklı-Vagon)
Sanatçısı : Bedri Rahmi Eyüboğlu
Boyutları : 146x183cm,
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde, bir kadın, eşeğin üzerine oturmuş, kucagındaki çocuğunu emzirmektedir. Çocuğun başı geriye doğru dururken, kadının bakışları çocuğa yönelmiştir. Kadının ve eşeğin yönü sola dönüktür. Resmin ön planında, kadın ve eşek figürünün altında bir tren görünmektedir. Trenin sağında figürle vardır.

Konusu Anadolu kadınıdır.

Resmin arka fonu siyaha yaklaşan koyu yeşil kullanılarak düz bir şekilde oluşturulmuştur. Yeşil renge kontrast olacak şekilde kadının giysisinde ve yer yer eşeğin bedeninde kırmızılıklar kullanılmıştır.

Kadının ve eşeğin dikey çizgileri resmin ön planındaki trenin yatay çizgisi ile dengelenmiştir. Aynı denge eşeğin üzerinde, geleneksel bir şekilde başı bağlı olan kadının oval yüz şekli bebeğin yüzünün yuvarlaklığı sağlanmıştır.

Bebeğini emziren kadının biçimlenmesi oldukça etkilidir. Resim üçgen kompozisyon düzeni ile kurgulanmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, batı estetiğini, halı, kilim, çini, yazma, hat sanatı azda olsa minyatür, seramik gibi kültürel zenginliği olan eserlerden aldığı esinlenmelerle birleştirmiştir. Çizgi, biçim, renk yorumlamaları yaparak yerli tatlar taşıyan eserler üretmiştir. Çizgide ve renkte süslemeci bir tavır sergileyerek, resimlerine başarı ile aktarmıştır.

"Köylü Kadın" isimli tablosunda, duralit üzerine, adeta, yağlı boyayla mozaik taşları döşemiştir. Büyük mozaik panolar yaptığı bilinen sanatçı, pano yaparken kullandığı mozaik tekniğini burada siyaha yaklaşan koyu yeşil fon üzerine boya ile uygulamıştır. Oldukça büyük boyutlu bu eserinde, D Grubunun konstrüktivizit yapısının yanı sıra, Anadolu'daki el işlemeciliğine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumlamıştır. İlk dikkati çeken çocuğunu emziren anne figüründen başka alt tarafta bu figürlerden bağımsız olarak yer alan vagonlu bir tren, onun da sağ ve solunda bulunan figürlerdir. Resimde ki tren beklide o dönemde toplum yaşamını fazlasıyla etkileyen köyden kente olan göçe yapılan bir göndermedir.

Oldukça etkili bir sivilizasyonun yapıldığı bu eser, biçimsel kaygıları öne çıkarırken, konusal düzeyde de etkili bir yaklaşımdadır. Anadolu kadının her zaman kucağında olan çocuğu burada da yerini almıştır. Çocuk yöresel kimlikler oluşturulurken en etkili elemandır. Çünkü aile ancak çocuk sevgisi ve varlığı ile devamlılık sağlarken, aynı zamanda Anadolu insanı için güç kaynağıdır.

6.1.20. Malik Aksel (1903 -1987) 'Enteriyör'



Resim 106. Malik Aksel, 'Enteriyör'

Eserin Adı	: Enteriyör
Sanatçısı	: Malik Aksel
Yapılış Tarihi	: 1934
Boyutları	: 60x85'5cm
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlı boya

Geri planda ve sol tarafta açık bir pencere vardır. Pencerenin dışından yeşil bitkiler görülmektedir. Pencerenin sağ tarafı ve resmin arka planın olan kısım da daha geniş bir pencere vardır. Tül perdesi kapalı bir şekildedir. Bu camlardan gün ışığı içeriye doğru sızmaktadır. Pencerelelerin önünde divanlar yer alırken iki yetişkin kadın bu divanlarda oturmaktadır. Resmin sağında oturmakta olan kadın dizinin birini altına almış diğerini kırarak otururken giysisi kırmızı bir üst ve pembe bir etek şekildedir. Diğer kadın figürü resmin ortasında bulunurken siyah kısa kollu bir elbise ile ayaklarını sarkıtarak oturmaktadır. Kadının sağında ve biraz gerisinde bir çocuk oturmaktadır. Resmin en sağında ve ön planda küçük bir kız çocuğu yerde oturmaktadır. Kız kollarını yukarıya doğru kaldırmış önünde oturmakta olan siyah giysili kadına bir şeyler anlatmaktadır. Geri plandaki çocuk ise ellerini önünde birleştirmiş, dikkatle önündeki kızı izlemektedir. Resimde doğal ışık tersten kullanılmıştır.

Figürlerin hareketlerinden, sıradan bir gün içinde ev yaşamındaki sükunetin sağladığı huzurun yansıtmaktadır.

Resim ev içi yaşamından bir kesit sunulmaktadır.

Resimde, pencereden içeriye süzülen gün ışığı arkadan yansımaktadır. Sıcak renklerin hakim olduğu resimde kırmızıların yeşillerle zıtlık oluşturduğu renksel zenginlik yansımaktadır.

Eserin kompozisyon düzeni, kapalı bir mekanda, figürlerin dağınık bir şekilde yerleştirilmesi ile kurgulanmıştır. Figürler mekanın dikey ve yatay çizgilerinin oluşturduğu, geometrik yapıların içinde dengeli bir yerleşim sergilemektedir.

Geniş bir folklor bilgisine sahip olan Malik Aksel, tarih alanında araştırmacı ve denemeci bir yazar olarak eğitici, araştırmacı yönü ile tanınmaktadır. Bu yönü resimlerinde de yoğun bir şekilde kendini hissettirmektedir.

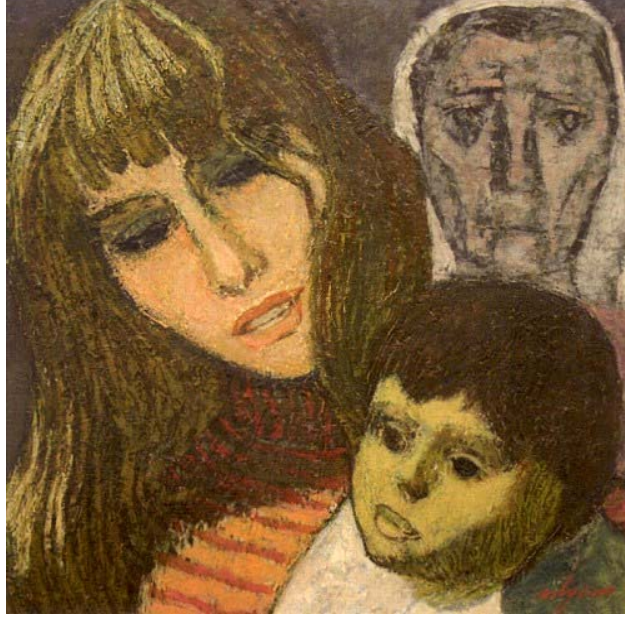
Resimlerinde, içinde gündelik yaşam kesitlerini bazen dramatik, bazen mizahi bazen de sıradan konularla işlemiştir.

Malik Aksel Resimlerinde halk resmini yepyeni teknik, biçim ve kompozisyon anlayışı içinde uygulamıştır.

Çağdaş Türkiye yaşamının çeşitli kesimlerini her zaman figürü ön planda değerlendiren bir yaklaşımla kompozisyonlarına taşımıştır. Bu çalışmasında da aynı yaklaşımı sergilemiştir.

Çocukları resmine taşıırken, yansıttığı yaşamların, doğal halleri içinde onların kimliklerini belirlemiştir.

6.1.21 Nuri İyem (1915 - 2005) 'Kadın ve Çocuk'



Resim 107.Nuri İyem, 'Kadın ve Çocuk '

Eserin Adı : Kadın ve Çocuk
Sanatçısı : Nuri İyem
Boyutları : 29x29 cm
Yapılış Tekniği : Duralit üzerine yağlı boya

Resimde üç portre görülmektedir. Önde bir bebek ve onu kucağında tutan uzun saçlı genç bir kadın ve resmin geri planında yer alan yaşlı kadın.

Ön plandaki bebeği kucağında tutan genç kadın çocuğa sevgiyle bakmaktadır. Bebeğin arkasından ona doğru başını eğmiş ve bütün dikkatini bebeğe yöneltmiştir. Genç kadının uzun saçları yüzüne doğru dökülmektedir. Geri planda görülmekte olan yaşlı kadının yüzü çökük, bakışları izleyiciye odaklanmıştır.

Resimde mutluluk, sevgi, şefkat ve özlem duyguları hissedilmektedir.

Anne ve çocuk sevgisi verilirken, kuşaklar arası farklılık resmin konusunu oluşturmaktadır.

Resimde hareket düzeni, küçük çocukla başlayıp genç kadına ondan yaşlı kadına doğru yönelerek tekrar çocuğa odaklanmaktadır. Öndeki iki figür diyagonal

düzenleme ile kare alana yerleştirilmiştir. Geri plandaki yaşlı kadının portresinde, renk değerlerinin eritilmesiyle derinlik hissi oluşturulmuştur.

Resme koyu renkler hakimdir. Sıcak renklerin yoğunlukla kullanıldığı resimde, geri plandaki yaşlı kadın nötr değerlerle yapılmıştır. Gauguin'i¹⁶⁵ akla getiren renk araştırması ile dikkati çekmektedir. Resimde yaşlı- genç ikilemini, renklerle ayrıca verilmeye çalışılmıştır.

Renklerin dizilişi ve tonlar, şekillerin birbirinden ayrılığı ve uzaklığı, çizgilerdeki alabildiğine sadelik ve durgunluk, resimlerindeki ıssızlığı ve derin sessizliği ortaya çıkaran unsurlardır. Nesneyle formun, soyutla figürün örtüştüğü bir düşünce geleneğine yaslanmaktadır.¹⁶⁶

Nuri İyem'in kadın ve çocuk isimli eserinde genç annenin çocuğuna bakışı, gözlerin bütün etkileyiciliği ile verilmiştir. Kucağındaki çocuk annesinin sevgisini bütün yoğunluğu ile hissetmektedir. Arka planda ki yaşlı kadın, yüzündeki derin çizgiler ve bakışlarındaki derin ifade ile etkileyicidir. Üç kuşağı birlikte ele alarak, çocuk-genç-yaşlı kuşaklar arasında ki farkı gözler önüne sermektedir. Sanatçı bunu yaşamın gerçekliği içinde yansıtmıştır.

Nuri İyem, toplumsal gerçekçilik anlayışıyla ele aldığı iri gözlü kadın portreleriyle tanınmaktadır. Onun kadınları Anadolu kadınının toplumsal kaygılarını simgelemektedir. Resimlerinde gözlenen güçlü desen anlayışı, biçimlerindeki geometrik yapının ağırlığını yansıtarak anıtsallık etkisi yaratmaktadır. Yüzlerdeki abartılı gözler Anadolu kadınının tüm yaşamının öyküsünü salt bakışlarla kurulan bağlar aracılığıyla aktaran derin anlamlar taşımaktadır. Nuri İyem'in gözleri Anadolu kadını olgusunu yansıtan değerlerle karşımıza çıkmaktadır.¹⁶⁷

İyem, kadınının, toplumsal-psikolojik yaşamını, kadının toplum içindeki yerini irdeleyerek, çoğu kadın portresi olan resimlerinde, simgesel ve gerçekçi anlatımların birlikteliğine yer vermiştir. Her figürü düşünsel yönden, konunun içeriğine katkıda bulunacak biçimde, duygu ve düşünce yüklü olarak ifade etmeye çalışmıştır.

¹⁶⁵ Paul Gauguin, 1848-1903, Post-Empresyonist ressam, Bkz; Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 2000

¹⁶⁶ Nuri İYEM, **50. Sanat Yılı**, 1986, sa17

¹⁶⁷ Kıymet GİRAY; **Nuri İyem**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, s.140

Resimsel anlatımın içeriğini vurgulayan açık ve yalın içtenliği gölgeleyen hiçbir gösterime ödün vermeden, sınımsız ilişkileri, katışıksız duyguları yansıtmaktadır. Sanatçının öz yaşamını incelendiğinde resimlerinin asıl kaynağını oluşturan ana kaynak ortaya çıkmaktadır. Ölen ablasının kimliğinde hayat bulan Anadolu kadını, tuvalerde hayat bulmaktadır. Çocuk figürü kendi geçmişinin yansıması olarak resimlerinde ki yerini almaktadır.

6.1.22. Neşet Günal (1923- 2003) 'Çocuklar'



Resim 108.Neşet Günal 'Çocuklar'

Eserin Adı	: Çocuklar
Sanatçısı	: Neşet Günal
Yapılış Tarihi	: 1963
Boyutları	: 137X127cm
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlı boya

Resmin hemen önünde üç çocuk ayakta durmaktalar. Beş-altı yaşlarında, oldukları görülen çocukların ortada olanı kız, iki yanda duranların erkek çocuk olduğu düşünülmektedir. Çocukların elleri ve ayakları olması gerekenden büyük resmedilmiştir. Sol başta duran çocuk izleyici ile göz teması kurarak ve bir elinin parmağını emer pozisyonda görünmektedir. Hemen onun yanında ve ortada duran kız çocuğu sola dönmüş, elini soldaki çocuğa doğru hafifçe kıvrımış, kıyafetinin önü açılmış ve göbeği görülmektedir. Sağ elini ise sağ tarafında duran çocuğa doğru dönük şekilde tutmakta ve saçları rasgele şekilde ensesine doğru dökülmektedir. Hemen sağdaki çocuk başını hafifçe sola doğru eğmiş ve sağ eli sola doğru yönelmiş

şekilde, bakışları bir noktaya sabitlenmiş öylece bakakalmış durmaktadır. Çocukların kıyafetleri kız erkek ayrımı yapılmadan, bir elden çıkmış gibi bol uzun kollu, solgun, yıpranmış görünümündedir. Çocuklar çıplak ayakla toprağa basmaktadırlar. Çorak toprak görüntüsü arka plandaki virane görünümünde ki ve topraktan yapıldığı fark edilen yapılar dizesine kadar devam etmektedir. Yapıların sağ tarafında, küçük küçük iki pencere görünmektedir. Bu pencerelerden sağda olanı, ağaçtan yapılmış parmaklıklarla kaplıdır. Yapıların bacalarından ağaç gövdeleri rastgele uzatılmış ve çocuk figürlerine açılışturacak şekilde uzatılmıştır. Yapıların hemen üstünde gökyüzü görölmektedir.

Sahneye, sıradan köy çocuklarının ifadeleri hakimdir. Bozkır ortasında ki bir köyde çocuklar sıradan bir günü yaşamanın ifadesi içindedirler.

Renk malzeme ile bütünleşip topraksı bir dokuya dönüşerek ve figürün temsiline katkıda bulunmaktadır. Bozkır sıcağı her yeri, her şeyi, toprağı yakıp kavurmuştur. Sıcaklığın soldurduğu renkler bütün tabloya hakimdir.

Resimde, çocukların oluşturduğu dikey çizgiler, arka planda ki yapı dizisinin oluşturduğu yatay çizgilerle sağlanan denge ile yapısalcı bir grafik düzen oluşturulmuştur. Yatay ve dikey çizgilerle elde edilen bu grafik düzene eşlik eden figürlerin hareketleri ve arka planda ki yapıların üzerinden uzayan ağaçların yönü ile tam bir dairesel hareket elde edilmiştir. Resimde ışık, renk tabakaları ile her yana eşit dağılarak ve sağlanmıştır.

Neşet Günal, tek ya da ikili-üçlü daha kalabalık figür guruplarını ele aldığı dizilerinde, insanı tüm yoksulluğu içinde çorak bir doğa, yığma taş duvarlar ya da yıkıntılar önünde betimlemiştir. Bu resimde o dizilerden bir parçadır.

Figürlerin yüz ifadeleri ve giysileri ile el ve ayaklarındaki biçim bozmalar bu tür bir arka planla birleşince anlatım daha da güçlenmiştir. Günal, duvar resmi geleneğı doğrultusunda, figürleri ve kompozisyon düzenini kurşunkalem desenlerle kurguladıktan ve kompozisyona son halini verdikten sonra desenini renklendirmiş, renk düzenini de kağıt üstünde çözümlemiştir.¹⁶⁸

¹⁶⁸ **Modern ve Ötesi**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s.190

Resimde renklerin öz değerleri dışlanarak aynı zamanda anlam yüklenmiştir. Renk yöntemi gereğince soyutlanmış ve biçimde özgürleşmiştir.¹⁶⁹

Neşet Günal'ın anıtsal ölçülere varan figürlerinde güçlü desen yeteneği belirgindir. Yeni figüratif eğilimler ve gelişmeler içinde insana yönelik, insancıl olana değer veren, insan ve insanla ilgili her şeyle ilgisini koparmayan bir dünya görüşünü benimsemiş ve korumuştur. Bu anıtsal figürler, sahip oldukları güçlü ellerle yaşamla olan mücadelelerini sürdürmektedirler. Neşet Günal'ın resimleri bilinçli bir hareketle inşa edilmiş olan 'ilk izlenim' üzerine kurulmuştur. Doğduğu, büyüdüğü topraklara yönelerek buradaki yaşam biçimini yapıtlarında gözler önüne sermektedir. Yöreyi verirken insanların yaşam biçimini ve bu yaşam biçimindeki güçlükleri izleyicisinde de duyabilmesi hissedebilmesi amacını taşımaktadır. Bu güçlükler, zaman zaman kuru bir dal, verimsiz, çatlamış bir toprakta, yerde oturmuş bir çocuğun bakışlarında güç kazanmaktadır.

Geçmişindeki yaşamında, hayatı boyunca etkisinde kaldığı koşullar, eserlerindeki sorgulamaları oluşturmaktadır. İnsanı evrensel anlamda ele alarak hesaplaşmaya gitmiştir. O'na göre doğa yani çorak toprak ile hesaplaşma yapılırken, asıl arzuladığı ve değişmesini istediği yazgıdır. Figürler konunun temel taşı, içeriğin anlatım aracıdır. Anadolu insanının çorak topraklardaki yaşam mücadelesinde, su ya da suyun verdiği canlılığa yer yoktur. Resimde nesneler olabildiğince sınırlı yer alır çünkü nesne insan gibi çıplak doğa ile ilişkisi içinde var olur. Resimde, renk, mekan, çizgi araçtır ve mutlaka bir şeye hizmet etmektedir. Yalınlık hakimdir, ayrıntılara yer yoktur çünkü yalınlık ifadenin en etkili şekli olmuştur. Figürler ise sadece kendini ifade etmektedir.

Bozkırın ortasında bir köy ve adeta terkedilmiş üç çocuk, beraberler ama aslında her biri kendi yalnızlığı ile başbaşa kalmıştır. Onlara verilen dünyanın parçaları olarak yaşamaları gereken çocuk dünyasından oldukça uzakta hatta o dünyaya yabancıdırlar. Çocukların yüz ifadelerine sorgulayıcı ama aynı zamanda durumu kabullenmiş olmanın olağanlığı hakimdir. Ayakların çorak toprağa sağlam basması, yaşam koşulları ne kadar zor olursa olsun yine de umut var anlamını yüklemektedir.

¹⁶⁹ Mehmet ERGÜVEN, **Neşet Günal**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, sa, 144-145

Çocukların üzerilerine giyindikleri ve güçlkle bulabildikleri çaput parçaları onları mülkiyet duygusundan uzaklaştırmıştır. Ellerin ve ayakların iriliği ise emeğin sembolü olarak çevreyle bütünleşen insanı ve mücadelesini temsil etmektedir.

Sanatçı bu desen anlayışını Paris'te Fernand Leger'in¹⁷⁰ çalışmalarından etkilenerek geliştirmiştir. Gölgeyi verebilmek için rengi kullanan Leger, el ve ayakları olduğundan iri gösterirken, insan vücudunu resmetmeyi anahtar ya da bisiklet resmetmekten farklı görmeyen bir resim anlayışına sahiptir. Bu bağlamda Leger'nin sanatı içerik olarak Günel'in sanatında kabul görmemiştir. Leger'nin aynı nitelikli resimleriyle akraba olsalar bile, anlatımının buruk tadı ve gerçekçi çizimleriyle kişisel bir boyut taşırlar. Neşat Günel de bu konudaki yorumlara şöyle açıklık getirmektedir: "Leger estetiği daha çok transformasyona dayanır. Benim gerçekleştirdiğim figürlerde ise deformasyon ön plandadır." demiştir. Neşat Günel'in kırsal kesim panoramalarında "fakir çocuk" ağırlığını duyurur. Bozkırın ortasında, tarladaki korkuluğun dibinde, evinin önünde, yapayalnız yada kalabalığın içinde yalnız, gamlı, ürkek kırılığandır çocuklar. Yırtık giysilerinin içinde çoktan kaybolmuşlardır. Yüzlerinden, bakışlarından, annelerinden, babalarından devrıldıkları karşılıksız sorular eksik olmaz.¹⁷¹

Çocuklar, 'çocuk' sevgisi ile bağlantılı her türlü duygusallıktan uzakta, yetişkin insanların onlara yüklediği sorumluluk ve yaşadığı somut koşullar ile öne çıkmaktadır. O halde çocuklar, somut şartların masum tanıklarıdır. Yaşam şartları onlara çocukluklarını çabucak unutturmuştur.

O'nun "Çocuklar"ı, çıplak ayaklı iri el ve ayaklıdır. Çocuklar yoksulluk içinde bir şeyler bekler gibi bakarlar ama ne beklediklerini söyleyemezler. Kırac Anadolu toprağı üzerinde tek, iki yada daha kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonlarında resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırırken bunu toplumsal bir eleştiri tabanına oturtmayı başarmıştır.¹⁷²

¹⁷⁰ Fernand Leger (1881-1955), Fransız ressam, Eserlerinde önce kübizmi uygulamış daha sonraki dönemlerinde ise modern yaşayışın getirdiği teknik etkileşimler çevresinde daha az abstre bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bkz; Nöbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 2004

¹⁷¹ Sanat Dünyamız, **Sanat ve Kültür Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, sayı:71, s.106-107

¹⁷² Ezgi YEMENİCIOĞLU; **Anadolu Uygarlıklarında Kadın İmgesinin Türk Resim Sanatındaki Yeri**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul, 2003, s.29

Doğup büyüdüğü yörenin (Nevşehir) insanlarını yaşam özelliklerini işleyen resimleri, Anadolu yaşantısına ilişkin gerçekçi izlenimlerdir. Onun resimlerindeki temel öge insandır.

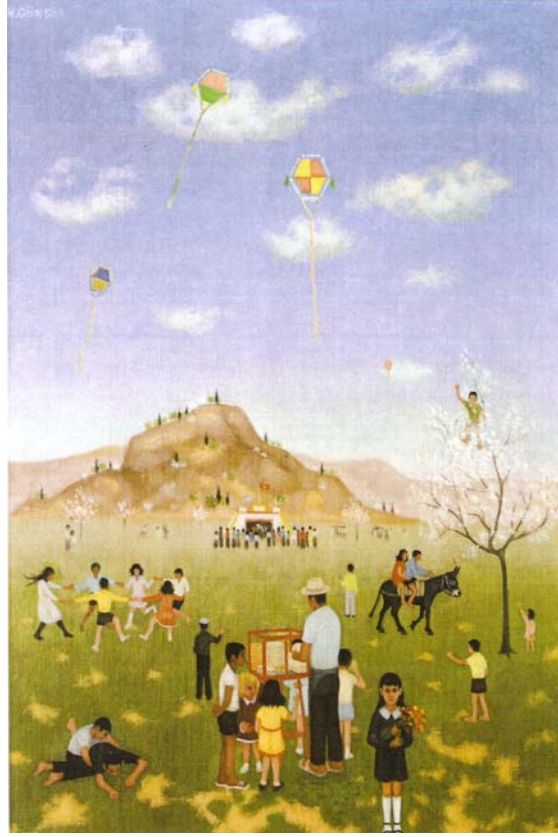
Neşat Günal sanattaki gerçeğin insan ve toplum gerçeği olduğuna, başından beri sanatın toplumsal bir işlevi bulunduğuna inanmıştır.¹⁷³

Toplumsal içerikli bu resmin kaynağını, Anadolu'nun bozkırlarında çetin doğa şartları içinde yokluk ve yoksulluğun sınır tanımadığı ortamlarda yaşayan insanların mücadelesin oluşturmuştur. Yaşamın zorlukları, doğanın insana karşı olan yanından değil, asıl sorumluluğu yüklenmesi gereken kesimin sorumsuzluğu yüzünden insanların yaşamak zorunda kaldığı güçlüklerden doğar. Bu mücadeleden ve güçlüklerden paylarına düşeni fazlasıyla alanlar ise çocuklardır. Dolayısıyla çocuklarda bu toplumun vazgeçilmezleri olarak, yaşamın trajedisini en çok hisseden ve hissettirenlerdir.

Resimde, her şeye rağmen insana duyulan güven hissedilmektedir. Çocuklar, bütün sefil, düşkün hallerine karşın, mücadeleye hazırdırlar. Çünkü ayakları yere sağlam basmaktadır. Günal'ın resimlerinde her şey 'çocuğa' ve onun masum kimliğinde insana ulaşmak için kurgulanmıştır.

¹⁷³ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, cilt.III, s.117-119

6.1.23. Nedim Günsur (1924-1994) 'Bayramyeri'



Resim 109. Nedim Günsur, 'Bayramyeri'

Eserin Adı	: Bayramyeri
Sanatçısı	: Nedim Günsur
Yapılış Tarihi	: 1984
Boyutları	: 35x50cm
Bulunduğu Yer	: Ulfer ve Bahri Mete Koleksiyonu
Yapılış Tekniği	: Tuval Üzerine Yağlı boya

Açık havada, yeşillik içinde geniş bir alana yayılmış çocuklar uçurtma uçurtmakta ve oyunlar oynamaktalar. En önde kız çocuğu elinde bir buket çiçekle ayakta ve izleyiciye dönük durmaktadır. Solda iki çocuk yerde güreşmektedir. Yanlarında kağıt helva tezgahı ve satıcısı etrafında çocuklar görünmektedir. Sağda çiçek açmış bir ağaca tırmanmış olan çocuk ayakta ve elinin birini havaya kaldırmıştır. Ağacın altında eşek üzerinde iki çocuk yol almaktadır. Aynı doğrultuda solda bir grup çocuk dairesel bir şekilde el ele tutuşmuş oynamaktadırlar. Geride bir grup çocuk bir

tepenin altında kurulan büyük beyaz çadırın önünde durmaktadırlar. Tepeye tırmanan insanlar görülmektedir. Resimde çocukların mutluluğu hissedilmektedir.

Resim, bayram sevinci ve bayramyeri coşkusu anlatılmaktadır.

Doğal ışık her yönden eşit yansımaktadır. Açık havanın parlaklığı renklere yansımış ve anlatılmak istenen coşkuyu daha da öne çıkartmıştır.

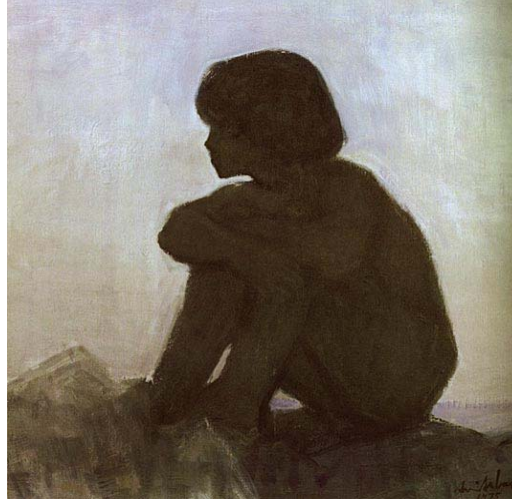
Resimdeki tüm elemanlar kompozisyon düzenine katkı sağlamaktadır. Sanatçı titiz bir yapılanma ile eserini oluşturmuştur. Figürler nesneler ve renkler birbirine karşıtlık oluştururken aynı zamanda dengeyi de sağlamaktadırlar.

Nedim Günsur, belli bir üslup arayışı içinde olan çağdaş Türk resim sanatçıları arasında amacına ulaşabilmiş nadir kişilerden biridir. Sanatçının pek karakteristik bir figür üslubuna varan gelişmesinde mahalli bir resim duyarlılığının da temelleri oluşmuştur.¹⁷⁴ Özellikle bayramyeri serileri yapan sanatçı, geleneksel bir konuyu stilize bir teknik ve çağdaş bir yorumla resimlerine aktarmıştır.

Eser oldukça yalın bir şekilde resmedilmiştir. Ön plandaki figürlerle arka plandaki çocuklar ve nesneler neredeyse serpiştirilmiş alanı bezemişlerdir.

¹⁷⁴ Sezer TANSUĞ; **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1976, s.173

6.1.24. Avni Arbaş (1919-2003) 'Çocuk'



Resim 110. Avni Arbaş 'Çocuk'

Eserin Adı : Çocuk
Sanatçısı : Avni Arbaş
Yapılış Tarihi : 1975
Boyutları : 100x90
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde küçük bir çocuk bacaklarını göğsüne doğru çekmiş ve kollarını dizlerinin üzerinde sararak oturmaktadır.

Resimde mekan belli belirsizdir. Dikkatle bakıldığında buranın bir deniz kenarı olduğu ve çocuğun kayalıklar üzerinde oturduğu farkedilebilir. Işık belirsiz ve etkisiz kullanılmıştır.

1946'da Paris'e giden Avni Arbaş, Levy'nin öğrencisi olarak akademide sürdürdüğü çalışmalarından yurda döndüğü son yıllara kadar kesiksiz bir anlayışı işlek ve temiz, yalın, duyarlı bir çizgiyi elden bırakmamıştır.¹⁷⁵

Doğadan ve yaşamdan esinlenerek her zaman figüratif anlatıma bağlı kalmış ve bu bağlamda çok değişik konuları işlemiştir. Yer yer dokusal güzelliklerin öne çıktığı resimlerinde lekeci bir yaklaşım sergilemiş ve koyu tonları yeğlemiştir.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, cilt.III, s.53

¹⁷⁶ Modern ve Ötesi, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s.180

Seçici bir bakış açısı ele aldığı resminde sanatçı, doğayı ve hayatı incelerken, ayrıntı, resmini yapmak istediğı şeye odaklı olarak önem kazanmıştır.

Sanatçı, doğaya ya da hayata bakınca da ayrıntılara değil resmini yapmak istediğı nesneyi görmektedir ve genel yaklaşımında ayrıntılarla değil daha fazla öze ilgilendiğı açıktır. Seçici bir bakış açısıyla ele aldığı konular, seçileni çevresinden yalıtarak, çevresiyle olan ilişkisini koparmaktadır. Bir anlamda sanatçı doğanın gerçekliğini bozmaktadır. Bu bakışın tuval üzerindeki ifadesinin ise, arka planın giderek figürden arınarak renge dönüşmesi ve tuvalin yüzeyselleşmesi, ayrıntıların feda edilmesi ve ana figürün tuvalin ortasına yerleştirilerek çarpıcı biçimde öne çıkması biçiminde olduğu görülmektedir. Renk ve biçim olarak ortaya çıkan, çarpıcı yalınlıkta bir eser ortaya çıkarmıştır. Dolayısı ile resmini arıtmıştır. Aynı zamanda, kişiselliğı öne çıkarken bu durum resme soyutla somutun kaynaştığı bir etkileycilik kazandırmıştır.

6.1.25 Avni Arbaş 'Sahilde İki Çocuk'



Resim 111. Avni Arbaş, 'Sahilde İki Çocuk'

Eserin Adı	: Sahilde İki Çocuk'
Sanatçısı	: Avni Arbaş
Yapılış Tarihi	: 1983
Boyutları	: 55x74cm
Yapılış Tekniğı	: Tuval üzerine yağlı boya

Resimde deniz kıyısında oyun oynamakta ya da şakalaşmakta olan iki çocuk görülmektedir. Yaşlarının oldukça küçük olduğu fark edilmektedir. Çok sayıda farklı gri tonlarına sahip arka plan, sağ alt köşede denizi ve kıyı görünümünü çağrıştıran mavi bir leke bulunmaktadır. Sol alt köşede ise imza bulunmaktadır. Mekan deniz kıyısıdır ancak soyut başka elemanla desteklenmediği için belirsizlik durumu hakimdir. Işık ve gölge, sisli fondaki renklerin çeşitliliği verilmiştir. Konpozisyonu düzeni iki figür ve renk değerlerinin çeşitliğinden yararlanarak oluşturulan fonda ki görüntüler ile kurgulanmıştır.

Deniz kenarında şakalaşan iki küçük çocuğun masum dünyalarının yansıması hissedilmektedir.

Avni Abraş, 1974 yılından sonra ki yaşamının büyük bölümünü İstanbul'da, Büyükkada'da, Bodrum'da geçirmiş ve çevresinde gözlemlediği ve etkilendiği dünyaları resimlerine taşımıştır. 'Sahilde İki Çocuk' eseri de bu çalışmalarından biridir.

Eser, dört belirgin resim ögesinin aralarındaki ilişkinin dengelenerek kurgulanması ile oluşturulmuştur. Biricisi, soyut anlatımcı özellikler taşıyan arka plan çok sayıda kullanılan grilerin kullanıldığı dokusal özellikleri taşımaktadır. İkicisi, birbirlerine sarılı tek gövde ya da kütle olarak algılanan iki çocuk figürüdür. Üçüncüsü, sağ alt köşede balığı andıran görünümü ile mavi leke ve son olarak, sol alt köşedeki kırmızı renkli tarih ve imzadır. Bütün bu öğeleri birbirine bağlayan ise sisli bir atmosferin yaratıldığı arka fon, ışık gölge ve renk kırıltılarıdır.

Sanatçı eserini kendine özgü fırça vuruşları ile elde ettiği değerler ile biçimlendirmiştir. Özellikle arka planda, zengin grilerle yakaladığı ve soyutla somutun kaynaştığı atmosfer, izleyiciyi içine çekerek adeta kendi çocukluğuna taşımaktadır.

Ayrıca küçük çocukların resme yükledikleri ikinci anlam ise izleyiciye adeta şunu söyletmektedir; her an yaşam karşısında her an yalnız ve çaresiz kalınabilir. Eser, yalın bir imgelem gücünü ortaya koymaktadır.

6.1.26. Maide Arel (1907-1997) 'Anne'



Resim 112. Maide Arel, 'Anne'

Eserin Adı : Anne
Sanatçısı : Maide Arel
Boyutları : 81x65cm
Bulunduğu Yer : Özel koleksiyon
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlı boya

Resimde, bir kadın kucağında kundaklanmış bebek tutmaktadır. Kadın bebeğe bakmaktadır. Sola dönük, dizinin birini kırar durumda dik tutarken diğerinden destek olarak oturmaktadır. Anadolu kadınlarına özgü yerel kıyafetler giyinmiştir. Başında yöresel başlık ve üzerinde örtü sarkarken saçları uzun ve örgülüdür. Bebeği kollarının arasında sarmalar durumda tutmaktadır. Bebek kundaklanmış, her yanı örtülü durumda, sadece yüzünün bir bölümü yandan görünmektedir. Kadın kapalı mekandadır. Arka planda çizgiler ve renklerle mekansal bölünmelere yer verilmiştir.

Resme sıcak renkler hakimdir. Işık etkisi renklerle verilmiştir. Yer yer koyu tonların geniş alanlı kullanımı ile zıtlıklar yakalanarak renksel zenginlik elde edilmiştir.

Konusu, anne ve çocuk sevgisidir.

Kadın figürü resmin merkezine yerleştirilmiş, bebeğini sevgi ile kucaklaması, bakışlarını ona odaklaması resme hareket kazandırmıştır. Üçgen kompozisyon ile kurgulanmış olan eser, üçgenler, dairesel hareketlerle, dörtgenlerden oluşan

geometrik bölünmelerle yapılandırılmıştır. Köylü kadının ve kucağında ki bebeğin, stilize edilmiş çizgilerle tuvale aktarılmıştır. Otantik elemanların modernize bir yaklaşım ile ele alınması resmin kendine has özgün yanını oluşturmaktadır.

Maide Arel, Sanayi-i Nefise'den mezun olmuştur., Sanat öğrenimini Nazmi Ziya ve Hikmet Onat atölyelerinde tamamlamıştır. Paris'te Andr  Lhote Akademisine devam etmiştir.

Ayrıca yine Paris'te uluslararası kadın sanat lar kulübünün karma sergilerine katılmıştır.

Zengin Anadolu kültüründen esinlenmelerle seçtiği konuları stilize edilmiş figür disiplini çerçevesinde, satıh resminin estetik değerlerine bağlı olarak geliştirmiştir. 'Anne' konulu eserde bu çalışmalarından biridir.

6.1.28. Fikret Mualla (1903-1967) 'Sokakta Gezinti'



Resim 113. Fikret Mualla, 'Sokakta Gezinti', Kağıt/Guaj, 34 x 66cm, Tarim Koleksiyonu



**Resim 114. Fikret Mualla, 'Sokakta Oyun', 1957,
Kağıt / Guaş 46,5 x 61,5 cm,**



Resim 115. Fikret Mualla, 'Sokak'

Eserin Adı : Sokak
Sanatçısı : Fikret Mualla
Yapılış Tarihi : 1957
Boyutları : 52x65 cm
Yapılış Tekniği : Kağıt-Guaj

Resimde üç yetişkin kadın ve iki küçük kız çocuğu yürüyüş durumundadır. Resmin merkezinde ön planda ayakta kadın sağ eliyle solundaki çocuğu tutmaktadır. Çocuk kadına yaslanmıştır. Bakışları izleyiciye odaklıdır. Kadının sağında ve biraz gerisinde duran çocuk sağ elinin yine sağdaki kadına uzatmıştır. Kadın kolunda içi dolu sepet tutmaktadır. Resmin solunda ve geri planda bir kadın kucağında çocuğunu tutmaktadır. Çocuğun bir bacağı sarkmaktadır. Kadınlar uzun kıyafetler giyinmiştir.

Figürlerin dikey hareketleri, yer düzleminin ve arka fondaki parçalı bölünmelerin yatay hareketleri ile dengelenmiştir.

Figürler kalın konturlarla çerçevelenmiştir. Arka fon geniş alanlar net renk ayrımları kullanılarak oluşturulmuştur.

Resimlerinin renk ve kurgu zenginliği çok etkileyicidir. Onun renkleri yalın ve çocuksudur. Işıldayan parlayan ince değerlerden oluşan, kırmızılarının mavilerin, morların tüm ağır basmasına rağmen, sağlam desenin parçası olmaktadır.

Günlük yaşamdan bir kesit sunulmaktadır.

"Sokak", hemen hemen tümü Fransa'da geçen sanat yaşamı boyunca eserik bir mizacın ürünü olan çalışmalarını evrensel figüratif sanata yapılmış modern bir katkı olarak gerçekleştirmiştir.¹⁷⁷ Resimlerinde Paris'te ki gündelik yaşamdan kesitler halinde, insanları konu almıştır. Günlük yaşamın koşuşturması içinde, her yaşta, her kılıkta ve gelir düzeyi farklı bu insanlar, resimlerinin kaynağıdır. Paris sokaklarında ki oradan oraya koşuşturan şık burjuvaları, köpeklerini gezdiren şık kadınları, balon veya top satan ya da oynayan çocukları resmetmiştir.

Onun resimlerinde kadın ve çocuk konusuna sıkça rastlanmaktadır. Resimlerindeki çocuklar, çember çevirir, balon uçurur, kıpır kıpırlardır. Resimleri hem yetişkinlere hem çocuklara hitap etmektedir.

¹⁷⁷ Sezer TANSUĞ; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.380

6.1.29. Nur Koçak (1941 -) 'Pınar ve Ben'



Resim 116. Nur Koçak 'Pınar ve Ben' (detay)

Eserin Adı	: Pınar ve Ben II
Sanatçısı	: Nur Koçak
Yapılış Tarihi	: 1975
Boyutları	: 100x70 cm.
Bulunduğu Yer	: Sanatçı koleksiyonu
Yapılış Tekniği	: Kağıt üzerine kurşun kalem

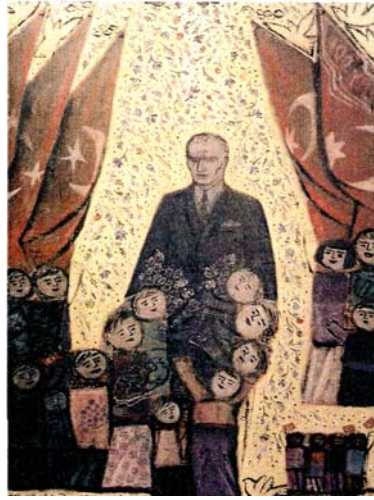
Resimde iki küçük kız çocuğu portre olarak çalışılmıştır. Solda olan çocuk, sanki ışıktan gözleri kamaşmış gibi yüzünü buruşturmuştur. Üzerinde kareli kumaştan askılıları olan açık renk bir giysi vardır. Saçları kısa kesimli, geriye doğru taralı ve büyük siyah kurdale ile tutturulmuştur. İki çocukta izleyici ile göz teması halindedir. Yanındaki küçük kız gülümsemektedir. Başında büyük ve açık renk bir fiyonk vardır. Saçları yanındaki kızın saçları gibi toplanmıştır. Kolunu solundaki kızın omzuna atmıştır.

İki çocukta halinden memnun bir görünümündedirler.

Nur Koçak, Hiperrealist (Fotoğrafik gerçekçilik) figüratif akımın temsilcisidir. Resimsel kavrayışı ve resimlerini ele alış şekli ile dikkat çekicidir. Sanatçının gerçekleştirdiği görsel olay yalın görünmesine karşın, temelde karmaşık algılama uyarısı niteliğindedir. Poz veren figürlerde çocuklarda dahil ifade ve heyecan tepkilerine ilişkin psikolojik kategorilere yer verilmez. Organik tepkilerden çok,

çevresel olgulara ilişkin bulunan tepki ve algılama ölçütlerine dönüktür. Nur Koçak kendi özel yaşamından yola çıkarak aile albümünde görülen, yüzeyde mutlu ya da çekirdek ailenin bir üyesi kimliğini stilize ettiği resimlerinde şematik bir görünüm sergilemektedir. Çocuğun kapalı, anlaşılmaz, karmaşık iç dünyasını izleyicisinin düşünmesi için zorlar.¹⁷⁸

6.1.30. Dinçer Erimez (1932 -) 'Atatürk 100 Yaşında'



Resim 117. Dinçer Erimez, 'Atatürk 100 Yaşında'

Eserin Adı : Atatürk 100 yaşında'
Sanatçısı : Dinçer Erimez
Yapılış Tarihi : 1981
Boyutları : 150x100 cm
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine karışık teknik

Resmin merkezinde Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü, çevresinde çocuklarla görmekteyiz. Çocukların ellerinde çiçekler Atatürk'e uzatmaktadır. Atatürk'ün sağında iki, solunda üç tane, Türk bayrakları görülmektedir. Sağdaki bayrakların altında, yaşları farklı, biri kız üç çocuk görülmektedir. Resmin sağ alt köşesinde çok küçük boyutlarda dört çocuk ellerinde bayraklarla ayakta durmaktadır. Resmin sol tarafında ki bayrakların altında yaşları farklı çocuklar ayakta durmaktadır. Ortada Atatürk ayakta ve çocukları kucaklar gibi durmaktadır. Önünde duran çocuklar çiçek görünümünde dizilmişler, ellerinde çiçekler Atatürk'e

¹⁷⁸ TURAN, Güven a.g.e.; 1999, s.137.

uzatmaktadırlar. En altta ortada bir güvercin uçmaya hazır durmaktadır. Bütün çocukların bakışları Atatürk'e odaklanmıştır. Resmin arka fonu çiçeklerle bezeli ve düzdür.

Resimde sevinç, coşku, içtenlik, mutluluk duygusu hakimdir.

Resimde ışık etkisi altın yadız kullanılarak verilmiştir. Figürlerde ve arka fondaki çiçeklerde mor rengin tonları kullanılmıştır. Aka fonda bayrakların kırmızı rengi öne çıkarken, altın yaldızın sarı rengi ile kaplamıştır.

Konusu, Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün yüzüncü doğum yılı kutlaması ve çocukların Atatürk sevgisi, geleceğin ve cumhuriyetin gerçek sahipleri çocuklar dır.

Dinçer Erimez, gördüğü ve izlediği ile yetinmeyen, görünen nesnenin gerisindeki anlamı da kurcalayan ve böylece resme düşsel bir boyut ekleyen fantastik ya da simgeci diyebileceğimiz eserler ortaya koymuştur. Çağdaş, yenilikçi, özgün değerleri toplum yaşamımızdan aldığı konularla bağdaştıran ve alanda sürekli araştıran bir sanatçıdır.

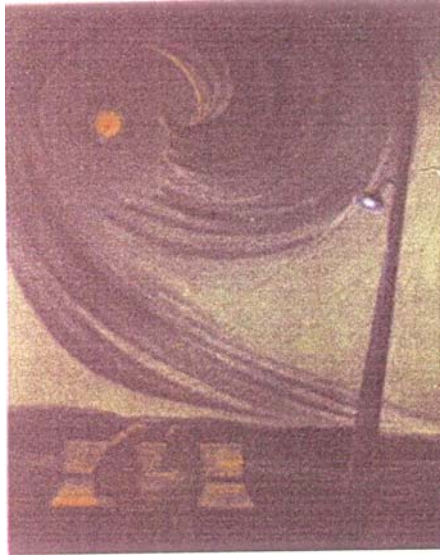
Resimlerinin bir çoğunda yaldız kullandığı bilinen sanatçı bu eserinde de altın yaldız kullanmıştır. Yaldız rengin verdiği parlaklık, kırmızı bayrakların renkleri ile mor rengin tonları kullanılan figürlerin kıyafetlerin oluşturduğu kontrastlık etkisi ile renksel denge oluşturulmuştur. Yüzeyin geometrik bölünmesi ile boyanın kalın ve işlek dokusunun birleşmesi ortaya renk ve çizgi bileşimi çıkmaktadır. Siyah dış çizgilerle sarılmış büyük formlar, aynı zamanda renkçiliğin yoğun tadını yansıtmaktadır. Mor rengin nüanslarına dayalı renk etkinliği resme kişisellik katmaktadır.

Erimez'in resimlerinde, doğa ve insan kavramını soyutlamada yüzey ilişkisi ağır basmaktadır. Çocuklar geometrik ve hacimsiz formda çizilirken sınırsız ve saf çocuk sevgisi öne çıkarılmıştır. Resimde biçimsel sivilizasyon minyatür geleneği ile bağıntılıdır. Biçimlerin üst üste sıralanması figürlerindeki büyüklük ve küçüklük bilinçli bir seçimle belirlenirken minyatürdeki sıralı düzen özgün bir yapılanma ile halk sanatının malzemesi olan yaldızla zenginleşmektedir.

Sanatçının seçtiği konular kendi çocukluk anılarına değin uzanırken, hüznün ve ayrılık temaları dramatik kaynak olarak belirginleşip, bilinçaltı verileriyle bir bütün oluşturmaktadır.

Resimlerinde çocuklar, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğini ifade etmektedir. Onun çocukları, her zaman saf, sevgi dolu ve heyecanlıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ün ve geleceğin temsilcileri çocukların o'na olan inancı ve sevgisi eserinde bütün yoğunluğuyla hissedilmektedir.

6.1.31. Erol Bulut (1955 -), 'Üzerine Titrenen Sevgi'



Resim 118. Erol Bulut, 'Üzerine Titrenen Sevgi'

Eserin Adı	: Üzerine Titrenen Sevgi
Sanatçısı	: Erol Bulut
Yapılış Tarihi	: 1989
Boyutları	: 100x81 cm
Bulunduğu Yer	: Özel Koleksiyon
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlıboya

Resimin ön planında, rıhtımda bir çift çocuklarıyla bankta oturmaktadır. Resmin sağında ve önde bulunan elektrik direğindeki lamba ıssız sahili loş bir ışıkla aydınlatmaktadır. Arka planda deniz ve dağlar yer almaktadır. Resmin 3/4 ünü kaplayan gökyüzünde, dağların üzerinden başlayan ve sola yukarıya yönelen kırmızı ayın etrafında spiral biçimli bulut sarmalanmaktadır.

Resimde, yer düzlemi, bank ve oturan figürler, arka planda dağların ve denizin yatay çizgileri, ön planda sağda ki elektrik direğinin dikey çizgileri ile dengelenmektedir. Arka plandaki bulutun spiralleriyle dairesel hareketlerle resmin durağanlığını enerjiye dönüştüren zıtlık yaratılmıştır.

Yapay ışık kullanılan kompozisyonda, loş bir atmosfer oluşturmuştur. Sanatçı ışığı, konunun içeriğine uygun ve kontrollü bir şekilde kullanmıştır.

Resme romantik, aynı zamanda karamsar ve hüzünlü bir atmosfer hakimdir.

Çocuk sevgisi ve genel anlamda gerçek sevgi konu alınmıştır.

Resimde koyu renkler, kontrastlar koyu tonları ile kullanılmış renklere sembolik anlamlar yüklenmiştir.

Resim dikey dikdörtgen alana, kare, üçgen, dikdörtgen, içiçe dairesel ve yatay çizgilerle düzenlenmiştir.

Resimde kırmızı sevginin gücünü, sokak lambası ile geceyi aydınlatan cılız ışık, yalnızlık temasını ve şehir yaşamının getirdiği sıkıntıları ve tek başına verilen mücadeleleri sembolize etmektedir.

Renk tonlarının açık koyu değerleri, karşıt kavramları ve olumlu olumsuz değer yargılarını ifade etmektedir.

Sanatçı, denge ve simetriyi dikkate alarak kompozisyon düzenini oluşturmuştur. "Çağdaş Neo-Klasik tarzda, konunun ruhuna uygun olarak tercih ettiği kompozisyon şeması yapının anlam boyutunu zenginleştiren gölge-ışık kullanımı ve aydınlık-karanlık çatışmasıyla armonik ve sembolik renk düzeniyle kılı kırk yaran titiz bir şekilde oluşturduğu özgün sembol kullanımıyla adım adım yapının kendi gerçeğine ve ikonolojik boyutuna doğru çekmektedir."¹⁷⁹

Resimde, ön planda ve solda bulunan kırmızı bankın üzerinde oturan anne ve babanın aralarına aldıkları çocuklarına duydukları sevgi hissedilmektedir.

¹⁷⁹ Tayfun AKKAYA, **Erol Bulut'un Sanatı ve Dünyası**, Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2001, s.107-111.

Gökyüzünde parlayan kırmızı ay, anne baba ve çocuğun üzerine sembolik olarak yansımakta ve güçlü sevgiyi temsil etmektedir. Arka plandaki dağların üzerinde de belli belirsiz hissedilen kırmızı, hayatın zorluklarının sevginin gücü ile yenileceğini ifade etmektedir. Deniz ise yaşamın kaynağı su ile bağlantılıdır. Çiftin oturdukları bankın yanında ve sağda sokak lambası hafif yansıması ile, yalnızlık duygusunun ifadesidir.

Resimdeki çift, hem evlatlarına duydukları sevgi hem de birbirlerine olan sevgileri ile bütün güçlükleri yeneceklerdir. Güncel sorunlar, insan ve insani olan her durum Erol Bulut'un resimlerinin konusudur. Mutluluklar ve hüznler düşsel bir dünyada buluşarak özgün bir yorumla sanatçının eserlerinde hayat bulmaktadır.

6.1.32. Neş'e Erdok (1940 -), 'Döl Yatağı – Ölüm Yatağı'



Resim 119. Neş'e Erdok, 'Döl Yatağı – Ölüm Yatağı'

Eserin Adı	: Döl Yatağı – Ölüm Yatağı'
Sanatçısı	: Neş'e Erdok
Yapılış Tarihi	: 1973
Boyutları	: 115x164cm.
Yapılış Tekniği	: Tuval üzerine yağlı boya

Resimde, henüz bebeklik çağında olan bir çocuk dikdörtgen ve ahşaptan olduğu belli olan bir nesnenin içinde ayakları dışarı taşmış şekilde yatmaktadır. Çocuğun sol kolu vücudunun üzerine doğru uzamış, diğer eli yüzü hizasında durmaktadır. Saçları

dökülmüş, yüzü çökük, uyur gibi durmaktadır. Resmin sol üst köşesinden çocuğa doğru uzamış bitkiler görünmektedir.

Karamsar bir atmosfer yansıtan resim izleyicide huzursuzluk hissi yaratmaktadır.

Resimde yapay ışık kullanılmış ve ışık etkisi renklerle verilmiştir.

Dikey dikdörtgen plana yine iç içe dikey dikdörtgen düzenleme yapılmış, figürde geometrik formlar kullanılmıştır. Yatay ve dikey çizgilerle figürün geniş açılı üçgen formu eserin grafik düzenini oluşturulmuştur.

Resimde arka plan koyu tonlarla karartılmış ve soğuk renkler hakimdir.

Kompozisyon düzeni kapalı formdadır. Resimdeki çocuk figürü ilgi odağıdır.

Resim, ayrıntısız ve somut ancak renkleriyle, istifiyle, tonlarıyla, keskin bir yalınlık taşımaktadır. Resimde çocuğun çehresi silik solgun bir ifade ile yansıtılmıştır. Tabut içindeki çocuğun, durgun çehresi karmaşık anlamlarla yüklü, bedeni yorgun, eller güçsüz, ayakları kabına sığmamış dışarı taşmıştır.

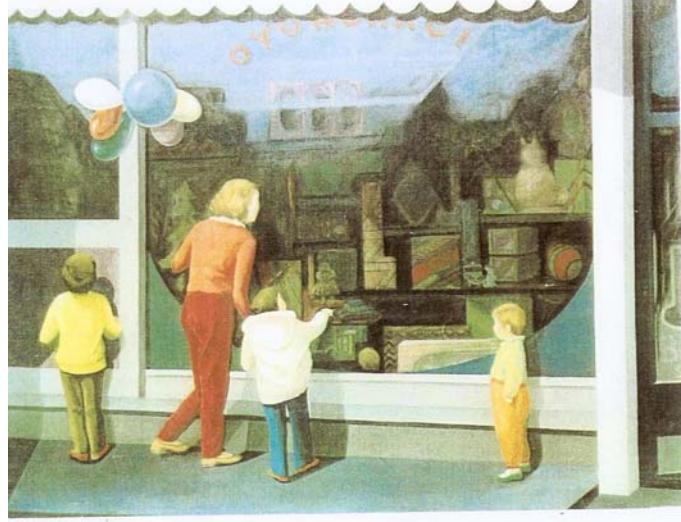
Erdok özellikle son dönem yapıtlarında, günlük yaşamdan kesitler alırken görüş alanı içine giren çocukları İstanbul'un itiş kakışı içinde şehrin dışlıları arasında adeta ufanır gibi göstermektedir. Bitkin, yorgun, uykulu uyuklayan çocuklar adeta zorunlu mutluluk ifadesi içindedirler.¹⁸⁰ Sokaklarda yaşanan gerçeklerden özümlediği figürler, anıtsal bir kurgu içinde gerçeküstü bir nitelik kazanarak resimlerde yer almışlardır. Sanki hayatın yükü altında ezilen insanların yaşamlarının heba olması ve boşa geçen yaşamları anlatmak ister gibidir. Tabut içinde yatan çocuk yana dönmüş yüzü ve açığı oluşturan duruşuyla resmi tam ortadan ve baştan sona bölmektedir. Figürün dural konumu ile mekanın huzursuz devingenliği arasındaki zıtlıkla gerilim yaratılmıştır.

Çocuk figürünü anlam, anlatım ve içerik odağı olarak ele alan sanatçı, bazı ifadeleri, duyguları vurgulamak için biçimsel abartmaya gitmiştir.

¹⁸⁰ Funda BERKSOY; a.g.e., s.120 vd.

Bebek olması gereken çocuğun yüz ifadesi yetişkin bir insanın hayat yorgunluğunu yansıtmaktadır. Figürün yansıttığı tedirgin, durgun, bitmiş sona erme durumu izleyicide huzursuzluk yaratmaktadır.

6.1.33. Ümran Bulut (1955 -), 'Çocuk'



Resim 120. Ümran Bulut, 'Çocuk'

Eserin Adı : Çocuk
Sanatçısı : Ümran Bulut
Boyutları : 100x125 cm
Yapılış Tekniği : Tuval üzerine yağlıboya

Çocuk konulu resim sanatçının Mimar Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans mezuniyeti için yaptığı çalışmadır.

Resimde, dört çocuk figürü ayakta ve arkları izleyiciye dönük oyuncakçı dükkanının vitrinine bakmaktalar. Sol başta sarı giysili ve yeşil pantolonlu ile erkek çocuk ellerini cama dayamış başını yukarıya kaldırmış üste asılı olan, beyaz, mavi, yeşil, sarı balonlara bakmaktadır. Onun yanında sağda buluş çağlarında, kısa sarı saçlı ve kırmızı pantolon ve bluzlu kız sağında duran beyaz giysili ve mavi pantolonlu çocuğun sağ eli ile vitrinde gösterdiği yöne bakmaktadır. Resmin sağ köşesinde sarı saçlı ve sarı kazak giyinmiş turuncu pantolonun cebine elini sokmuş üç-dört yaşlarında bir erkek çocuk, solda bulunan kız ve çocuğa bakmaktadır. Çocuk izleyiciye profilden görülürken arkasında oyuncak dükkanının beyaz direği yer

almaktadır. Vitrine oyuncaklar dizilmiş, camında yansımalar görünmektedir. Çocuklar vitrinin önünde kaldırımında durmaktalar.

Resimde, merakla oyuncakçı vitrine bakan çocukların heyecanı mutluluk ve şefkat duygusu hissettirmektedir.

Resmin konusu oyuncakçı vitrinidir. Sanatçı konuyu özel yaşamdan almıştır.

Eserde doğal ışık kullanılmış, gün ışığının pırıltısı figürlere ve nesnelere yansırken, ışık etkisiyle renklerin bütün canlılığı ile öne çıkmıştır.

Figürlerin ve vitrinin dikey çizgileri, yer düzleminin ve vitrinin yatay çizgileri ile dengelenmektedir. Vitrinde yansıyan dairesel hareketler ve figürlerin dizilime katkı sağlamaktadır. Vitrinin üstünde bulunan oyuncakçı yazısı dairesel hareketi tamamlarken resmin statik yapısına katkı sağlamaktadır.

Eser, yatay dikdörtgen alanda, dairesel çizgiler dikdörtgenler, karelerin yerleşimine dayalı olarak düzenlenmiştir.

Resim kapalı formdadır ve ilgi odağı ortada bulunan ve sağ eli ile vitrinde oyuncak gösteren çocuktur.

Sıcak ve soğuk, renklerin dengeli dağılımı ile renk düzeni oluşturulmuştur. Soğuk renkler içinde sıcaklar yer almıştır. Sıcak renkler, dikey hareketler oluşturan figürlerde kullanılırken, soğuk renkler yatay hareketler oluşturan vitrin ve objelerde kullanılmıştır.

Sol üst köşede bulunan balonlarda bütün renklerin karışımı vardır.

Sanatçı, fotorealiste yakın bir yaklaşımla eserini yapmıştır. Özellikle vitrindeki yansıma ve objelerin hareketli çizgileri doku arayışları dikkat çekmektedir.

Ümran Bulut, Oyuncakçı vitrini konulu eserinde yeğenlerini resimlemiştir. Çocuklar, babalarını kaybetmiştir. Duydukları özlem hem ona hem de onun yokluğunun sebep olduğu ve yaşam da eksikliğini hissettikleri, özlemini duydukları her şeydir. Yine de

yaşam güzeldir ve devam etmektedir. Sanatçı konuyu dramatize etmeden, çocuk dünyasının saflığı içinde naif duyguların hissedildiği bir atmosferde resimlemiştir.

VII. SONUÇ VE ÖNERİLER

Aile kavramıyla çocuklar toplum yaşamında ve resimlerde yer almaya başlamışlardır. Duygusal bir bağ, geleceğe yatırım, soylarının devamı gibi nedenlerle çocuk kavramı tarihte ve sanatta da farklı biçimlerde algılanıp tanımlanmıştır. Bazı dönemlerde çocuk diye bir varlığın kabul edilmediği yok sayıldığı görülmüştür. Çocuk figürü gerçekliğiyle, en erken Mısır sanatında ele alınmıştır. (Resim 1) Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinde çocuk ayrı bir kimlik olarak görülmemiş bir eşya ya da babanın malı olarak görülmüştür. Hristiyanlığın kabulü ise, Antik dünyanın çocuk anlayışından farklı olarak, çocuğa bakış konusunda, büyük yenilikler getirmemiştir. Ortaçağ düşüncesi ise çocuğu red etmiştir. Ortaçağın en yaygın çocuk teması, Meryem'in dizlerinde veya kucağında oturan Çocuk İsa'dır. (Resim 2) Bu resimlerde çocuk İsa, önceleri küçültülmüş bir yetişkin olarak betimlenmiş fakat daha sonra giderek bir çocuk görüntüsü kazanmaya başlamıştır. Rönesans ile birlikte çocuk betimlemeleri doğallık kazanmaya başlamıştır. Antik sanata dönüş ile o dönemin naturalist yaklaşımı çocuk temasına da yansımış ve bu tutum hem mitolojik konulu resimlerde hem de dini konulu resimlerde uygulanmıştır. Çocukluk kavramı 1600'den itibaren değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Rönesans'tan önce çağdaş sanatta küçük yetişkinler olarak gösterilen çocuklar, 1600'e gelindiğinde siyasi, toplumsal ve ekonomik açıdan oluşan değişikliklerle, yetişkinlerden farklı olarak görülmeye başlamışlardır.

17. yüzyılın başlarında, çocuklar ile ilgili sözcük dağarcığı da gelişmiş ve "çocuk dili" oluşmaya başlamıştır. Bu yüzyılda amaçları akılcı ve disiplinli davranışı geliştirmek olan, bazı din adamları, hukukçu ve ahlakçılar, çocukları asiller gibi sevimli oyuncaklar gibi değil, Tanrı'nın koruması ve düzeltilmesi gereken bir varlığı olarak görmüş ve bu düşüncelerini yansıtmışlardır. 17.yy.ın sonlarına doğru çocuklar için kitapların hazırlanmaya başlandığı bilinmektedir. 18.yy.ın sonlarına doğru çocuklar için çoğu ahlaki ve dini nitelikli kitaplar hazırlanmış ve bu kitaplardan

bazıları Mary.Wollstonecraft¹⁸¹ tarafından tercüme edilmiş ve Blake¹⁸² tarafından resimlenmiştir.

Ortaçağdan 19.yüzyıla kadar olan dönemde çocuklar, dinsel içerikli veya dindışı konular içinde yer almışlardır. Çocuk betimlemeleri toplum içindeki yerlerine, sanatçının veya dönemin sanat anlayışına, sosyal durumuna göre farklılıklar göstermiştir. Çocuk, toplum ve aile içindeki yeri itibari ile önem kazandıkça ve çocuklara özgü bir dünya geliştikçe çocuk betimlemeleri de çeşitlilik göstermeye ve doğallık kazanmaya başlamıştır. 19.yüzyıl Avrupa resim sanatında çocuk figürü, önceki yüzyıllara ve sanat akımlarına göre daha farklı bir şekilde ele alınmıştır. Çünkü bu yüzyılda hızla gelişen sanayileşme sonucunda, kentsel yaşam toplum hayatına köklü değişimler getirmiş ve kentli ailede çocuk, soyun bir devamı olarak değil de, ailenin bir bireyi olarak değer görmeye başlamıştır. Sonuçta resimlerde ki çocuk figürleri anlam ve biçim açısından değişime uğramış, Ortaçağ ve Rönesans'ın birincil konusu olan "Meryem ve Çocuk İsa" çalışmalarının yerini, sıradan çocuklar, köylü ve kentli aileler ve onların çocuklarına bırakmıştır. Bu durumun yansıması olarak çocuk figürü 19. yüzyıl resimlerinde, önceki dönemlere oranla, çok sık ve çeşitlilik göstererek özellikle çoklu figürlü kompozisyonlarda yer almıştır.

Türk resim sanatında çocuk figürü 'suret yasağı' bağlamında başlangıcından itibaren İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerde biçim ve içerik açısından yeni bir boyut kazanmıştır. Suret yasağı sonucunda figür resmi tek yönlü olarak minyatür resimlerinde yer almıştır. Uzun bir dönemi kapsayan Osmanlı imparatorluğu dönemine yansıyan tasvir yasağı etkileri ve sonucunda kitap resmi olan minyatür gelişmiş özellikle tarihsel içerikli konularda ele alınmıştır. Çoğunlukla padişahların yaşamlarından kesitlerin sunulduğu, sünnet törenleri vb. çocuklukları ile ilgili konular bu çalışmalarda sıklıkla yer almıştır (Resim 6).

19.yüzyıla kadar süregelen minyatürle sınırlı resim sanatı, bu yüzyılda bütün dünyadaki hızlı değişim ile, Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisine almış sonucunda, imparatorluğun geneline yansıyan batılılaşma hareketlerinden resim sanatı da fazlasıyla etkilenmiştir. Batı etkisindeki resim sanatının ilk örneklerinden

¹⁸¹ Mary WOLLSTANRAFT, (1759-1797), İngiliz yazar.

¹⁸² William BLAKE, (1757-1827), İngiliz şair ve ressam.

sayılabilecek eserleri ile Abdülmecid Efendi resimlerinde çocuk figürünü kullanmıştır (Resim 6). Çağdaş Türk Resmi'nin kurumsallaşmasının birincil kişisi ve figüratif resim geleneğimizin kurucusu sayılabilecek Osman Hamdi Bey, fotoğraftan çalıştığı ve batı etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği, teknik kaygıların öncelikli tutulduğu eserlerinde çocuk figürünü sıklıkla kullanmıştır (Resim 10). Aynı dönem sanatçılarından olan Hoca Ali Rıza'nın bazı İstanbul manzaralarında, Halil Paşa'nın aile fertlerini İstanbul çevresindeki yaşantılarını ve gezintilerini belgeleyen resimlerinde (Resim 25) Sami Yetik'in bazı resimlerinde çocuk figürü yer almıştır (Resim 32). Cumhuriyet öncesi Türk resminde bu örneklerle sınırlı diyeceğimiz kadar az sayıda sanatçı resimlerinde çocuk figürünü kullanmışlardır. 1914 ya da "Çallı Kuşağı" sanatçıları batıdan aldıkları eğitimin etkisiyle eserlerinde çocuk figürüne yer vermişler özellikle Ruhi Arel'in kompozisyonlarında çocuklar biçim ve içerik açısından anlam yüklenmişlerdir (Resim 94). Çeşitli grup etkinlikleri ile varlığını sürdüren resim sanatında, etkin bir yeri olan "D Grubu" resimsel anlayışlarını kübist ve konstrüktivist olarak açıklarken yapıtlarında çocuk figürünü kullanmışlardır. Özgünleşme ve yöreselleşme ile bir halk sanatı oluşturabileceklerini savunan 'Yeniler Grubu' Anadolu nakışlarını eserlerine yansıtarak yöresel bir dil ile modernize ettikleri çalışmaları ile 'Onlar Grubu' eserlerinde çocuk figürüne yer vermişlerdir.

Türk resmine çağdaş bir hava getirmek, yeni akımların tazeliğini ve canlılığını getirmek amacını güden "Müstakiller", "D Grubu", "Yeniler" On'lar Grubu'nun yöneldiği yerellik ve geleneksel motif esinlerini sanatçı duyarlığının ışığında özgün bir yoruma ulaştırmayı hedeflemişler, süreç içinde bağımsız çalışmalar yapan sanatçılar, Türk resmini, kendi dinamiği içinde oluşturarak, yeni sentezlerle ve bakış açılarına yöneltmişlerdir. Batının yeni sanat akımlarını doğuran, geliştiren koşulları, o ülkelerin toplumsal ve ekonomik koşullarına bağlı olgular olduğu gerçeğini görmüşlerdir. Türk sanatını oluştururken, Anadolu'nun kültür geleneğiyle, o geleneğin çağdaş yorumunu içeren, eserler üretmişlerdir. Savundukları sanat anlayışları çerçevesinde çocuk figürü eserlerinde yer almıştır.

1950'lere doğru, Türk Resim sanatı, anlamlı çıkışlarla, "yöresel" ya da "ulusal" nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir döneme girmiştir. Bu dönemde Türk

resmine kendi kişilikleri doğrultusunda katkıda bulunan sanatçılar, yöresellik ve özgünlük kavramlarına bağlı bir çizgide yürümeye çalışmışlardır. 1950'li yıllarda Türk ressamlarının esin kaynaklarını oluşturan Batılı ustaların yerlerini geleneksel Türk motifleri almıştır. Bu yaklaşım Türk Resim Sanatının, milli değerlere yönelerek, geleneksel sanatlardan esinlenmelerle kimlik arayışlarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Amaç, Türk Resim Sanatını özgün kılmak ve evrensel boyutlara ulaştırmak Avrupa sanatının teknik özelliklerini geleneksel el sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmek olmuştur. Bu anlayışla resimsel anlayışlarını oluşturan ve Sezer Tansuğ'un "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" diye tanımladığı Turgut Zaim (Resim 53) Nuri İyem (Resim 63) Cihat Burak, Nedim Günsür (Resim 63) ve Neşet Günal'ın da yapıtlarında çocuk figürüne, özgünleşmiş resim anlayışları çerçevesinde toplumsal ve psikolojik anlamlar yüklemişlerdir (Resim 67).

1950'li yılların sonları ve 1960'lı yıllar resim sanatı için yepyeni olgular oluşturmuştur. Sanatı etkileyen en önemli olgu kırsal kesim insanının yaşamının dramı olan göçler ve gecekonduleşme olmuştur. Toplumsal yaşamdaki bu hızlı ve sancılı değişime sanatçılar duyarsız kalmamışlardır. Sanatsal anlayışlarını derinden etkileyen bu durumun sonucunda eserlerinin konusu doğal olarak 'Göç' olmuştur (Resim 63). Toplumsal yaşamın hızla değişimine sebep olan 'Göç' köyden kente ve sınırları aşan hareketi ile insanların sosyal ve psikolojik yapılarında köklü değişimler sebep olmuştur. Dolayısı ile bu durumdan çocuklarda fazlasıyla etkilenmişlerdir. Bunun yansıması olarak resimlerdeki yerleri büyüklerinin yazgısını paylaşan bireyler olarak onların omzunda ya da yanında göçü yaşayan figürler olarak belirlenmiştir. 1960'lı yıllarda hızla değişen sosyal boyutu ile toplumu derinden etkileyen durumlar ardı ardına yaşamış 27 Mayıs hareketinin ardından sanat, özgür düşünceye tavrını göstererek sanatçılar yeni bir sorumluluklar üstlenmiş, toplumun sorunlarıyla ilgilenerek, sorgulayarak yapıtlarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu durum Türk Resim Sanatında figüre yeni bir soluk kazandırmıştır. Dolayısı ile 1960 sonrası Türk resminde ortaya çıkan figüratif anlatımlarda figürün yüklendiği anlam bütünüyle değişime uğramıştır. Figür biçimsel değerleri çözümlenmiş bir gösterge olmaktan çıkarak anlatımın gücünü belirleyen değere dönüşmüş, konu ve içerik arasında kurulan bağın gücü olmuştur. 1968 tarihi Türkiye'de değişim taleplerinin güçlendiği dönem olmuştur. Farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber öncelikle birey

olarak ortaya çıktıkları, yapıtlarında insan, yaşam, toplum üzerine düşünceleri ile kendi iç dünyalarını yansıtabilecekleri yeni bir figür anlayışı geliştirmişlerdir. 1968 Kuşağı sanatçıları insani değerleri ve zaafları bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düş ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır. Doğal olarak çocuk, resimlerde bu bakışla yer almıştır (Resim 71).

Çeşitliliğin, farklılaşmanın ortaya çıktığı, 1970'ler ve 1980'ler, doğu ile batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, sanatçıların bireysel ifadelere yöneldikleri bir dönem olmuştur (Resim 118). Resim sanatının olgun örneklerinin verildiği, boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda soyut ve figüratif çalışmalarda, Akademi içi ve dışı sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunları üzerine yoğunlaşmışlar, kentsel yaşamla, (Resim 120) tarihle, özellikle Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmiştir. Bu anlayışların doğrultusunda çocuk figürü eserlerde hayat bulmuştur (Resim 73).

Türk resim sanatı gelişimi içinde, çocuk figürü, önceleri, yaşamın sıkıntılarının yansımadağı, genellikle yuvarlak ve yumuşak hatlarla çizilmiş, kendine özgü şekil kazanmıştır. 1940-1950'li yıllarda siyasal, sosyal ve ekonomik yapının hızlı değişimi, dengesiz gelir dağılımı, hızlı kentleşme sonucunda çocuk konusuna bakış değişmiştir. Sanatçılara konu olan çocuk imgeleri, yaşamın neden olduğu zorlukları taşımak zorunda kalan ve izlerini taşıyan dönemlerin psikolojisini ve şeklini yansıtmıştır. Çocuk figürü yorumunda kazanılmış olan özgünlük ve içerik yoğunluğu, üslup çeşitliliği anlatımcı ve biçimsel tavır, çağdaş bir gerçekçilik kazanmıştır. Düşünen, yaşanan dünyanın anlamını sorgulayan, toplumsal katmanların sorunlarına açılan, toplumu yakından izleyen, dünyada, ülkelerde ve yaşadığı topraklarda gelişen doğal ve toplumsal olgulardan çıkarımlar yaparak bunları sorgulayan sanatçılar, ifadeye ağırlık vererek özgün sanat yapıtlarını üretirken çocuklara yer vermişler ve vermeye devam edeceklerdir.

Bu çalışmada, resim sanatı kronolojik düzende ve dönemleri özellikleri ile öne çıkan eserler seçilmiştir. Tez çalışmasında, konu anlatımlarının içinde yer alan 165, biçim ve içerik yönünden incelenen 33, toplam 198 eser yer almaktadır. Çalışmanın sonunda 40 sanatçı 58 eseri ile bir tablo düzeni içinde incelenmiştir. Tabloda eserler

teknik, boyut, yıl, portre ya da çok figürlü kullanım ve çocuk figürlerinin yaşları, cinsiyetleri belirlenirken eserlerin kısaca yorumlanması yapılmıştır.

Tabloda elde edilen veriler şunlardır: Yer alan 58 eserden 43 tanesi tuval üzerine yağlıboya, 6 tanesi kağıt üzerine boya ya da karakelem, 5 tanesi farklı malzeme-yağlıboya, 3 tanesi minyatür, 1 tanesi ise tuval üzerine karışık teknikte çalışılmıştır. 36 eserin boyutları 100 cm'den küçük diğerleri ise 100 cm'nin üzerindedir. 17 tanesi 1876-1930 arası, 3 minyatür eser ise 17. ve 18. yy'lara, 19 tanesi 1930'dan sonraya aittir. Bu eserlerden 18 tanesi portre çalışması, 40 tanesi çok figürlü kompozisyonudur. Eserlerde yer alan çocukların 23'ü kız, 11'i erkek, 16'i ise kız-erkek birlikte, 6 eserde bebeklik dönemleri içinde yer almışlardır. Bu eserlerin 3/2'sinde çocuklar 5-7 yaş dönemleri içinde geri kalanlarda ise buluş öncesi dönemleri yoğunlukla çalışılmıştır.

Elde edilen bu verilerin sonunda, portre çalışmalarının her dönemde yapılmış olduğu özellikle Çağdaş Türk Resminin başlangıcı olan 19. yüzyılın son dönemlerde yoğunlukla çalışıldığı görülmektedir. Bu resimlerde batı etkisi yoğunlukla hissedilmektedir. Fotoğraftan yararlanılarak yapılmış ve biçimsel kaygılar öne çıkarılmıştır. Eserlerin yapıldığı dönemlerdeki sosyal, siyasal ve toplumsal açıdan önemli değişimlerin ve gelişimlerin yaşandığı zamanlarda, çok figürlü kompozisyonların, yoğunluk kazandığı görülmüştür. Örneğin cumhuriyet dönemi ya da 1950-60'lardaki hızlı kentleşme köyden kente göçün yoğunlaştığı dönemler bunlardan bazılarıdır. Toplumsal içerikli resimlerde çocuklar anlam boyutu ile öne çıkarken çarpık kentleşme dengesiz gelir dağılımı, sefaletin ve eğitimsizliğin sebep olduğu sefil yaşamlar örnek verilebilir. Resimlerde biçim ve içerik açısından yeni arayışlara gidilmiş ve eserler özgün yönleri ile öne çıkmıştır. Çocuk çoğunlukla anne-çocuk ilişkisi içinde resimlerde yer almış, konu ne olursa olsun masumiyet, merhamet ve yoğun sevgi duygusunun hissedildiği kimlik olmuştur.

Tez çalışmasında elde edilen veriler sonucunda özellikle dönemlerin, teknik, biçim ve içerik açısından karşılaştırılması önerilmektedir. Çocuklar resimlerde, geçmişte olduğu gibi çoğunlukla anne teması ya da anne figürüyle birlikte yer almaya devam etmektedir, bunun nedenlerin araştırılması önerilmektedir. Resim anlatımlarının daha

detaylı yapılması, kız çocuklarının daha fazla yer almasının nedenlerinin araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

AKKAYA Tayfun, **Erol Bulut'un Sanatı ve Dünyası**, Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2001.

AKTUNA, Sadun, **Büyük Ressamlar, Hayatları ve Eserleri**, İstanbul: Hayat Kitapları, 1996.

ALTUNTAŞ, Osman, **Şeref Akdik**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.

ANONİM, "1968 Kuşağı Sanatçıları", **Cumhuriyet'in 75. Yılında Kültür Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 5, 2000.

ANONİM, "Antik Dekor", **Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Sayı:30.

ANONİM, "Avangart, 1945-1995", **Sanat Dünyamız**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

ANONİM, "Cemal Tollu", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Bankası Kültür Hizmeti, Yıl 3, Sayı 7.

ANONİM, "Cevat Dereli", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Bankası Yayınları Yıl 3, Sayı 8.

ANONİM, "Hüseyin Avni Lifji", **Sanat Dünyamız**, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, Yıl 3, Sayı 9, Ocak 1977

ANONİM, "İbrahim Çallı", **Türk Ressamlar Dizisi**, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993, I.Baskı İstanbul.

ANONİM, "Nurullah Berk", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Bankası Yayınları Yıl 4, Sayı 10, Mayıs 1977

- ANONİM, "Sabri Berkel", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Bankası Yayınları, Yıl 4, Sayı 11, Eylül 1977
- ANONİM, "Türk Resminde Figür Geleneği", **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Ağustos 2003.
- ANONİM, "Türkiye'de Sanat", **Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 54, Ağustos 2002.
- ANONİM, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt: II, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1981.
- ANONİM, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: II, İstanbul: YEM Yayın, 1997.
- ANONİM, **Erken Çocukluk Eğitiminde Sanat Sempozyumu**, Gazi Üniversitesi Ankara: Morpa Yayıncılık, 2-3 Aralık 2004.
- ANONİM, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, 2000.
- ANONİM, **İlk Yağlıboya Ressamlarımız, "Devrim Erbil"** İstanbul: D.G.S.A. Yayınları, 1965.
- ANONİM, **Milli Saraylar, Tarih Kültür Sanat Mimarlık**, Ankara: TBMM Basımevi, Sayı: 1, 3, 4, 9, 1992 - 1993
- ANONİM, **Modern ve Ötesi**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- ANONİM, **Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecit Efendi**, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, 2004
- ANONİM, **Osmanlı Resim Sanatı**, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- ANONİM, **Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler**, Milli Saraylar Yayınları, Yapı Kredi, 1990.
- ANONİM, **Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları 1-2**, İstanbul: Nesa Yayınları, 2004.

ANONİM, **Sabah Olursa Şiiri, Çizgiler ve Renkler Arasında Tevfik Fikret**, Galatasaray Derneği Yayını, İstanbul, 2005.

ANONİM, **Sanat Çevresi, 315 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi**, Ocak 2005.

ANONİM, **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul: Şişli Belediyesi - İstanbul Resim ve Heykel Müzeler Derneği, 1997.

ANONİM, **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Kadir Has Üniversitesi, Rezan Has Müzesi, Akbank Yayınları, 2007.

ANONİM, **Yine Haluk Şiiri, Çizgiler ve Renkler Arasında Tevfik Fikret**, İstanbul: Galatasaraylılar Derneği Yayını, 2005.

ARIK, R., **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1976.

ARİES, Philippe & DUBY Georges, **Özel Hayatın Tarihi, Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev.: Devrim Çetinkasap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı I**, İstanbul: Kervan Yayınları, İstanbul, 1984.

BAĞCI, Serpil, **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

BAŞKAN, Seyfi, **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim T.C Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997.

BERK, Nurullah ve GEZER, Hüseyin, **50.Yılım Türk Resim ve Heykeli**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları - 123, 1973.

BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan, **Başlangıcında Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.2-3, İstanbul: Tıglat Basımevi, 1981.

BERK, Nurullah, **Resim Bilgisi**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1972.

- BERK, Nurullah, **Türkiye'de Resim ve Ressamlar, Hayat**, İstanbul: Tarih Mecmuası, 1943.
- BERK, Nurullah, **Türkiye'de Resim, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından**, İstanbul, 1943.
- BERK, Nurullah, **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara: Sanat Yayınları: 4, 1971.
- BERKSOY, Funda, **"Aydın Portreleri" Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Uludağ Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, 2002.
- BERKSOY, Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998.
- BİĞALI, Şeref, **Resim Sanatı**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- BOYAR, S. Perter, **Türk Ressamları**. Ankara, 1948.
- BULUT, Ümran, "Osmanlı Sarayında Fransız Oryantalistler", **Milli Saraylar Dergisi**, 'Tarih Kültür Sanat Mimarlık', TBMM Basımevi, Ankara, Sayı 1.
- BULUT, Ümran; "Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması", <http://mimoza.marmara.edu.tr>
- CEZAR Mustafa, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 1.Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası, A.Ş.Kültür Yayınları, 971, 2005.
- COLETTE Estin, HELENE Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Musa Eren, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 2002.
- COŞKUN, Ali; "Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Türkiye Ekonomisi", **Atatürkçü Düşünce Dergisi**, Kasım 2003, Sayı:4.
- CÜCELOĞLU, Doğan, **İnsan ve Davranış**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- DELİDUMAN, Canan Gence, **Türk Resim Sanatında Çocuk Figürü ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2002.

- DUBEN, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- EDGÜ, Ferit, "İzzet Ziya'nın Çok Özel Çıplakları", **P Dergisi**, Sayı:18 Yaz 2000
- ERGÜVEN, Mehmet, **Neş'e Erdok**, Bilim Sanat Galerisi, 2000.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Neşet Günal**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1996.
- EROĞLU, Özkan, **Resmi Yorumlarken**, Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları, 1995.
- EROĞLU, Özkan; **Resim Sanatı Sözlüğü**, Öke Yayınevi, İstanbul, 2003.
- ERSOY, Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi.
- ERSOY, Ayla, **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 2002.
- ERZEN, Jale, **Türk Resminde Figür**, Boyut 3/26, Kasım 1984.
- EYUBOĞLU, Sabahattin, **Mavi-1**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- EYÜBOĞLU, B.R., ASLIER Mustafa ve diğerleri, **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, Kültür Kitapları Serisi: 5, 1982.
- GENÇAYDIN, Zafer; **"Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı"**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:5, 1986.
- GERMANER, Semra, **18. yüzyıl Avrupa Resimi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
- GİRAY, Kıymet, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul: Beşiktaş Belediyesi - Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları: 5, Mart 2008.
- GİRAY, Kıymet, **Nuri İyem**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2001.

GİRAY, Kıymet; "Son Halife Veliaht Abdülmecit Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı",
<http://www2.let.uu.nl/solis/antpt/ejose/pdf4/47Giray.pdf>

GÜLTEKİN, Gönül ve ÇELEBİ, Ali. **Türk Resim Dizisi:4**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

GÜNSUR, Nedim, **Retrospektif Serisi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları Sanat Dizisi: 99, Kasım 2006.

GÜREL, Haşim Nur, **Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri**, İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1992.

GÜVEMLİ, Zahir, **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005.

HADJİNİCOLAOU, Nicos, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev. Mehmet Halim Spatar, Kaynak Yayınları, 1998.

HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

<http://www.gorselsanatlar.org/v2/index.php/topic,13401.O.html>

http://www.lebriz.com/v3_artst/artist_Home.aspx?artistID=100&LANG=tr

http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_5.htm

<http://www.turkresmi.com/klasorler/yonelisler/index.htm>

İNAN, Afet, **Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, 1992.

İPŞİROĞLU, Mahzar; **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları, 'Fatih Sultan Mehmet Devri'**, İstanbul: YKY, 2005.

İSKENDER, Kemal, "Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", **Gergedan**, Eylül 1988

İSKENDER, Kemal, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resmi, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

İYEM, Nuri, **50. Sanat Yılı 1986**, İstanbul: Ofset Yapımevi, Kasım 1986.

İYEM, Nuri, **50. Sanat Yılı**, 1986

KARPAT, Kemal, **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul: Afa Yayınları, 1996.

KAYA, Gülsen Sevinç, 'Luigi Acquarone ve Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndaki Eserler' Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler, **Milli Saraylar Dergisi**, Ankara: TBMM Basımevi.

KESER, N., **Sanat Sözlüğü**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

KINAY, Cahit, **Sanat Tarihi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Sanat Tarihi, Gaye Filmcilik, Matbaacılık A.Ş., 1993.

KOÇAK, Orhan, **Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

KOÇTÜRK, Yeliz, **Batı Resminde Figür Soyutlamasının 1940 Sonrasından Günümüz Türk Resim Sanatına Etkisi**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

KÖKTEN, Uğur, **Zaman Devriyeleri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

KÖRAN, Temur, **Anadolu Halk Reminden Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımalar**, (Sanatta Yeterlilik Sergi Metni), Haziran 1996.

LEVİS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları Basımevi, 1988.

LEWIS Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları IV, 1988.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2004.

- MAHİR, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- MAHİR, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.
- MARDİN, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- MARDİN, Şerif; "Atatürkçülüğün Kökenleri", **Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- MORAN, Berna, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun, **Türk Resim Sanatında Desenin İşlevi (Sanatta Yeterlilik Eser Metni)**, Yayınlanmamış Eser, İstanbul 2005.
- MÜLAYİM, Selçuk, "Resimde Konunun Seçimi", **Oluşum Aylık Sanat ve Düşün Dergisi**, İstanbul, Ocak 1982.
- ONUR, Bekir, **Çocuk, Tarih ve Toplum**, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2007.
- ÖNDİN, Nilüfer, **Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta**. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.
- ÖNGER, Fahir; "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut Dergisi**, Sayı:58, Mayıs 1973.
- ÖZER, Bülent, **Bakışlar (Resim, Heykel, Mimarlık)**, Yem Yayıncılık, 1969.
- ÖZSEZGİN, Kaya, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- PAKTUNA KESKİN, Sabiha, **Çöp Çocuk**. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2003.
- PARRAMON, Jose, M., **İnsan Figürü Çizme Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- RENDİ, Gürsal, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara: T.T.K Basımevi, 1977

RÜZGAR, Nejla, "1914-1950 Yılları Arası Türk Resminde Kadın İmgesi", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, , Sayı:54, Ağustos 2002.

Sema ÖNER, 'Tanzimat'tan Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı' **Milli Saraylar Dergisi**, Ankara: TBMM Basımevi, 1992.

Ş İPŞİROĞLU, Mahzar, **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

ŞENYAPILI, Önder, **Görsel Sanatlar ve İletişim**, Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık, 1996.

TANSUĞ, Sezer, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1976.

TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.

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

TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

TOLLU, Cemal, **Retrospektif**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995

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

ÜLGEN, Hilmi Ziya, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 8. Basım, İstanbul: Ülken Yayınları, 2005.

YAMAN, Zeynep Yasa, "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleyi", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 22, 1936.

YAMAN, Zeynep Yasa, "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleyi", **Türkiye'de Sanat**, 1936, Sayı 22.

YAMAN, Zeynep Yasa, "Yurt Gezileri ve Sergileri" ya da "Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı:4, Haziran 1996.

YAVUZER, Haluk, **Çocuk Psikolojisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

YEMENİCİOĞLU, Ezgi, **Anadolu Uygarlıklarında Kadın İmgesinin Türk Resim Sanatındaki Yeri**, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul, 2003.

YUM, Şule, **Milli Saraylarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1991.

EK: TÜRK RESİM SANATINDA ÇOCUK FİĞÜRÜ KULLANILAN (SEÇİLMİŞ) RESİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Tulu'i İbrahim	Kenan Paşa'nın Drama'ya Girişi	–	Minyatür	1630	IV. Murat'ın Kaptan-ı deryalığını yapan Kenan Paşa'nın Makedonya'da Drama'ya gidişini konu almaktadır.	–	Çok figürlü	Her yaştan çocuklar	Kız erkek karışık	17. yüzyıl minyatürlerinde sahnelerde bir kaç büyük figür kullanılması, güçlü renkler ve yumuşak hatların kullanılması ile farklılaşmıştır. Bu dönem minyatürlerin ebatları büyümüştür. Kompozisyon içinde çocuklara yer verilmeye devam edilmiştir.
Levni	III. Ahmet'in Şehzadelerinin Topkapı Sarayı III. Avludan Geçirilerek Sünnet Olacakları Mekana Götürülmeleri	–	Minyatür	18. yy	Şehzadelerin, sarayın ileri gelenleri tarafından sünnet alanına götürülmesi konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi	Erkek	18. yüzyıl Levni'nin minyatürlerinde azda olsa üçüncü boyut katma çabaları görülmektedir. Kurgulanma derinlik kazandırırken, figürlere ifadeli çehreler vermeye çalışmıştır.
Refail	Hamamda Anne ve Kızı	–	Minyatür "Guaj Boya"	1745	Hamamda anne ve kız konusu işlenmiştir.	–	İki figürlü	4-5 yaş	Kız	Refail 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Sarayının hizmetine girmiştir. Yine bu dönemde Padişahların portrelerini yaptırması ile tasvir sanatında yeni dönem başlamıştır. Refail'de kağıt üzerine değişik malzeme ile minyatür geleneğine yakın resimler yapılmıştır. Bu minyatürde hem konusal hem de teknik açıdan bu farklılaşmanın örneğidir.
Abdülmecid Efendi	Ben Büyüyeyim de	–	Kağıt üzerine füz-pastel	1911	Ben Büyüyeyim de isimli anonim bir şiirden konusunu almıştır.	–	İki figürlü	Buluğ çağında iki figür	Kız-Erkek	Abdülmecid Efendi, manzara resimleri çalışan ressamların yetiştiği bir dönemde, figürlü kompozisyonlara yer vermiştir. Resimlerinin konusu saray yaşamı ve yakın çevresi ve azda olsa sosyal içeriklidir. Portreleri batı tekniğinin uygulama kaygısı taşıırken, "Ben Büyüyeyim de" isimli eseri, imparatorluğun güçlü günlerine duyulan özlem ve o günleri geri getirme isteğini anlatmaktadır. Çocuklar sembol olarak kullanılmıştır.
Abdülmecid Efendi	Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın	81x64cm	Tüyb.	1918-1920	Abdülmecid, eşini ve çocuğunu konu almıştır.	–	İki figürlü	Bebeklik dönemi	Kız	
Abdülmecid Efendi	Kızı Neslişah Sultan	22x27cm	Düyb.	1918-1920	Abdülmecid Efendi kızı Neslişah Sultan'ın bebekliğini konu almıştır.	Portre	–	Bebeklik dönemi	Kız	

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Halil Paşa	Kırda Kitap Okuyan Kadın	48,5x29cm	Tüyb.	1906	Güzel bir günde anne ve çocukların bir gezintisi konu alınmaktadır.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi	Kız-Erkek	Halil Paşa, resimlerinde batı etkisi ile biçimsel kaygıları öne çıkaran çalışmalar yapmıştır. Çocuk figürü çalışmalarında bu kaygılar hissedilmektedir.
Osman Hamdi Bey	Küçük Kız	73x50cm	Tüyb.	1876	Sanatçının yakın çevresinden olan küçük bir kız	Portre	–	3-4 yaş	Kız	Osman Hamdi Bey fotoğraftan yararlanarak resimlerin yapmıştır. Diğer resimlerinde olduğu gibi çocuk konulu resimlerinde de yakın çevresinden kişileri konu almıştır. Titiz bir işçilik çalışmıştır.
Osman Hamdi Bey	Şapkalı Çocuk	16x15cm	Küyb.	1897	Oğlu Ethem'i konu almıştır.	Portre	–	Buluğ öncesi	Erkek	
Osman Hamdi Bey	Genç Çocuk Portresi	36x27cm	Tüyb.	1884	Oğlu Ethem'in ilk gençlik dönemini konu almıştır.	Portre	–	Buluğ çağı	Erkek	
Osman Hamdi Bey	Gebze'den Manzara	119x75cm	Tüyb.	–	Sanatçının Gebze'de yaşadığı dönemlerdeki izlenimlerinden.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi	Kız	
Tekezade Sait	Kuran Okuyan Çocuk Hafız	22x14,5cm	Tüyb.	1906	Buluğ çağlarında Kuran okumakta olan bir erkek çocuk konu alınmıştır.	Portre	–	Buluğ öncesi	Erkek	Tekezade Sait, güçlü bir fırçaya sahiptir. Batılı anlayışta resimler yapmıştır. Günümüze çok az sayıda eseri kalmıştır.
İzzet Ziya	Kayık ve Çocuklar	26x40cm	Tüyb.	1912	İki erkek çocuğun aradan bir gün içinde kayık ve denizde görünümü konu alınmıştır.	–	İki figürlü	Buluğ çağları	Erkek	İzzet Ziya, sağlam anatomi bilgisi hissedilen resimlerinde özellikle çıplak erkek çocukları resimlerinin konusu yapmıştır. Dönemi için farklılık sergilemektedir.
Tevfik Fikret	Çocuklar	32x22cm	Tüyb.	–	Sanatçıya ait "Sabah Olursa" isimli şiirden konusunu almıştır.	–	Çok figürlü	4-6 yaşlar	Kız-Erkek	Çocuk konulu resimlerine sembolik anlamlar yüklemiştir. Çocuklar gelecekte olmasını arzuladığı ülkenin temsilcileridir.
Ömer Adil	Göreve Koş	91x125cm	Tüyb.	–	Vatan sevgisi, bireyin vatanına karşı olan sorumluluğu konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi	Kız	Ömer Adil sembolik ifadeli resminde, kompozisyon kurgusu ile batı etkisi hissedilmektedir.
Mütide Kadri	Dua eden Kız	50x40cm	Tüyb.	1911	Küçük kızın dua etmesi konu alınmıştır.	Portre	–	Buluğ öncesi	Kız	Öncü kadın sanatçılarımızdandır. Çocuk konulu eserlerinde yoğun duygusalılık hissedilirken sağlam teknik bilgisi öne çıkmaktadır.

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Mehmet Ruhi Arel	Oğlu Şemsi Arel'in Portresi	97x78cm	Tüyb.	1912	Sanatçı oğlunu konu almıştır.	Portre	–	5-6 yaşlar	Erkek	Ruhi Arel, batı resim sanatında görünen kompozisyon kurgusunu uygulamış, resimlerine ideolojik boyut kazandırmıştır. Çocuklar ise kompozisyonlarının anlam ve biçim açısından vazgeçilmez figürleri olmuştur.
Mehmet Ruhi Arel	Fatih Kaymakamlığı	81x66cm	Tüyb.	1926	Cumhuriyet bilincinin oluşturulması konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi	Erkek	
Mehmet Ruhi Arel	Çanakkale Zaferi Triptiği	130x223 cm	Tüyb.	1917-18'ler	Çanakkale savaşı ve kazanılan zaferi konu almıştır.	–	Çok figürlü	5-7 yaşlar	Kız-Erkek	
Sami Yetik	Ankara'da Pazar Yeri	70x100 cm	Tüyb.	–	Cumhuriyet öncesi dönemde Ankara'da Pazar yeri konu alınmıştır. Sosyal içerikli bir konu ele almıştır.	–	Çok figürlü	5-7 yaşlar	Kız	Sami Yetik, çok figürlü kompozisyonlarında kullandığı çocuk figürü ile toplumsal içerikli konular işlemiştir.
Namık İsmail	Pazar'da Çocuğuyla Oturan Kadın	27,5x19 cm	Müyb.	1929	Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da pazar yeri görünümünü sosyal içerikli bir konu ele almıştır.	–	Çok figürlü	Bebeklik dönemi	Bebek	Namık İsmail, toplumsal içerikli resimlerinde çocuk figürünü kullanmış ve kompozisyonlarının duygusal temasını öne çıkarmıştır.
Namık İsmail	Köylü Aile	71x89cm	Tüyb.	1925-30'lar	Türk köylüsü resimlenerek sosyal içerikli bir konu ele almıştır.	–	Çok figürlü	6-7 yaşlar	Kız	
Ali Avni Çelebi	Vitrin	90-x73cm	Tüyb.	1926	Metropollerin kalabalık sokaklarında hızla akıp giden yaşamdan kesit	–	Çok figürlü	4-6 yaşlar	Kız	Ali Avni Çelebi, yapısalıcı bir anlayışla eserleri üretmiş ve Türk resminde bir ilki gerçekleştirerek vitrin resminde kavramını ele almıştır. Çocuk ise yapısalıcı kurguya hizmet eden elemandır.
Ali Lifij	Karagün	93x118 cm	Tüyb.	1923	Kurtuluş Savaşı trajedisini konu alınmıştır.	-	Çok figürlü	Bebeklik dönemi	Bebek	Avni Lifij, Kurtuluş Savaşı trajedisini, vurgularken çocuk figürü ile dramatizeyi doruk noktasına çıkartmıştır.
Eren Eyüboğlu	Çocuk	48x33cm	Karakalem	1940'lar	Erkek çocuk portre çalışması	Portre	–	Buluğ öncesi	Erkek	Eren Eyüpoğlu, Anadolu insanını yansıtan resimlerinde çocuklar sık sık yer almıştır.

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Eren Eyüboğlu	Kız Çocuğu	41x32cm	Küyb.	1950'ler	Kız çocuğu portre çalışması	Portre	–	6-7 yaşlar	Kız	
Eren Eyüboğlu	Ana	98x68cm	Tüyb.	1950'ler	Anadolu kadını ve çocuğu konu alınmıştır.	–	İki figürlü	Bebeklik dönemi	Bebek	
Şeref Akdik	Okula Kayıt	168x212cm	Tüyb.	1940'lar	Cumhuriyet'in ilanından sonra uygulamalı okuma-yazma seferberliği konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	6-8 yaşlar	Kız-Erkek	Şeref Akdik, Cumhuriyet ideolojisine hizmet eden resimlerinde çocuklar en etkili elemanlar olmuştur.
Elif Naci	Saklanan Çocuk	54x73cm	Tüyb.	–	Ev içi yaşamından bir kesit	Portre	–	7-9 yalar	Kız	Elif Naci, yapısalcı yanı ile öne çıkan eserinde çocuk biçim ve anlam boyutuna katkı sağlayan elemandır.
Cemal Tollu	Ana Toprak	95x130cm	Tüyb.	–	Anadolu kadını ve çocuğu kimliğinde bereket ve güvenli gelecek konu alınmıştır.	–	İki figürlü	Bebeklik dönemi	Erkek	Cemal Tollu, kübist, konstrüktivist resimlerinde anlam ve biçim açısından çocuklara farklı bir anlam yüklenmiştir.
Turgut Zaim	Yörükler Köyü	117x95,5 cm	Tüyb.	1940'lı yıllar	Anadolu'da Avşar göçerleri konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	3-8 yaşlar	Kız-Erkek	Turgut Zaim, Anadolu insanı özellikle Avşar göçerlerini konu alan resimlerinde minyatür tekniğinden esinlenmelerin hissedildiği biçimsel yapı ile naif eserlerinde çocuklar vazgeçilmez elemanlardır.
Turgut Zaim	Yaylada Yörükler	175x135cm	Tüyb.	1940'lı yıllar	Anadolu'da Avşar göçerleri konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	3-8 yaşlar	Kız-Erkek	
Edip Hakkı Köseoğlu	Kumbaralı Çocuk	80x59cm	Tüyb.	–	Küçük yaşta kazandırılması gereken tasarruf fikri konu alınmıştır.	Portre	–	5-7 yaşlar	Kız	Edip Haluk Köseoğlu, Yapısalcı yönü ile öne çıkan eserlerinden anlam ve içerik açısından çocuğa mesaj yüklemiştir.
Bedri Rahmi Eyüboğlu	Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon)	146x183cm	Tüyb.	–	Anadolu kadını konu alınmıştır.	Portre	–	Bebeklik dönemi	Bebek	Bedri Rahmi Eyüpoğlu, eserlerinde Anadolu motiflerinden kullanırken biçim ve içerik açısından çocuk figürüne anlam yüklemiştir.
Malik Aksel	Enteriyör	60x85,5cm	Tüyb.	1934	Ev içi yaşantısından bir kesit konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	4-7 yaşlar	Kız-Erkek	Malik Aksel, ev içi yaşantılarından kesit sunduğu eserinde çocuklar kompozisyona anlam boyutunda katkı sağlamaktadır.

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Nuri İyem	Kadın ve Çocuk	29x29cm	Düyb.	–	Anne, çocuk sergisi ve kuşaklar arası farklılık konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	Bebeklik dönemi	Bebek	Nuri İyem, Kendi yaşamından, geçmişten esinlendiği eserlerinde çocuk, hem bu günü hem geçmişi yansıtan elemandır.
Nuri İyem	Askere Giderken	385x47,5 cm	Tüyb.	–	Anadolu insanının asker uğurlama geleneği konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	6-8 yaşlar	Erkek	
Neşet Günal	Çocuklar	137x127cm	Tüyb.	1963	Kırsal kesimde çocukların yaşamından bir kesit konu almıştır.	–	Çok figürlü	5-7 yaşlar	Kız-Erkek	Neşet Günal, Doğup büyüdüğü yörenin fiziksel ve duygusal yanlarını eserlerine yansıtmış, çocuklar ise sıkıntılı yazgıyı yaşamak zorunda kalan elemanlar olmuştur.
Nedim Günsur	Eski Sokak	40x50cm	Tüyb.	–	Sokak görünümü sosyal içerikler konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	Buluğ öncesi dönem	Kız-Erkek	Nedim Günsur, Geniş açık alanlara yaydığı figürleri ile sokaklar bayramyerleri konularıdır. Biçimsel yanı ile de özgün olan eserlerinde çocuklar biçim ve içerik yönü ile yer almaktadır.
Nedim Günsur	Bayramyeri	35x50cm	Tüyb.	1984	Geleneksel bayramlardan bir görünüm sosyal içerikli bir konu ele alınmıştır.	–	Çok figürlü	Bulu öncesi dönemler	Kız-Erkek	
Cihat Burak	Mübahat'ın Çocukluk Portresi	39,5x29,5 cm	Tüyb.	1960'ları n sonları	Sanatçının yakın çevresinden bir çocuğu konu almıştır.	Portre	–	7-9 yaşlar	Kız	İlk dönem resimleri biçimsel yönü ile öne çıkarken daha sonraları anlam boyutu öne çıkmıştır.
Avni Arbaş	Çocuk	100x90cm	Tüyb.	1975	Sanatçı torununu konu almıştır.	Portre	–	7-9 yaşlar	Kız	Avni Arbaş, yaşadığı çevreden etkilerin yoğunlukla hissedildiği resimlerinde çocuk hem gerçek hem de düşsel boyuttadır.
Avni Arbaş	Sahilde İki Çocuk	55x74cm	Tüyb.	1978	Sanatçının yaşamını geçirdiği İstanbul-Bodrum, Büyükkada'dan gözlemlediği resimlerden biridir.	–	İki figürlü	5-8 yaşlar	Kız-Erkek	
Fikret Mualla	Sokakta Gezinti	34x66cm	Kağıt-Guaj	1950'li yıllar	Sanatçının Paris'te yaşadığı yıllara ait. Paris sokaklarından görünüm konuları konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	3-4 yaşlar	Kız	Yaşamın büyük bölümünü geçirdiği Paris'te sokaklarda gördüğü izlediği yaşamların içinde çocukları her zaman yer almıştır.

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Fikret Otyam	Ürgüp'ten	100x82cm	Tüyb.	1950'ler	Anadolu yaşamından kesitler konu alınmıştır.	–	İki figürlü	7-8 yaşlar	Kız	
Turan Erol	Güney Doğudan Bir Köy	56x46cm	Tüyb.	1960	Anadolu köy yaşamından kesit konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	5-8 yaşlar	Kız	Anadolu yaşamını biçimsel kaygıların öne çıktığı resimsel anlayışı ile ele almıştır.
Malik Aksel	İki Kız Çocuğu	65x45cm	Tüyb.	–	Anadolu çocuklarını konu almıştır.	–	İki figürlü	Buluğ öncesi dönem	Kız	Malik Aksel, Çocuk figürlerini, Anadolu çocuğu kimliğini öne çıkaran yönü ile ele almıştır.
Hamit Görele	Çiçekli Kız	62x87cm	Tüyb.	–	Kız çocuğu konu alınmıştır.	Portre	–	Buluğ öncesi dönem	Kız	Hamit Görele, Çocuk figürlerinde özel bir yer vermiş ve sosyal yönden özel olduğunu düşündüğü kimlikleri eserlerinin konusu yapmıştır.
Hamit Görele	Konser	130x162cm	Tüyb.	–	TC'nin yetiştirdiği önemli çocuk sanatçılardan İdil Biret'i konu almıştır.	–	Çok figürlü	4-5 yaşlar	Kız	
Hamit Görele	Piyanist	60x51cm	Tüyb.	–	TC'nin yetiştirdiği önemli çocuk sanatçılardan İdil Biret'i konu almıştır.	Portre	–	5-6 yaşlar	Kız	
Eşref Üren	Kurtuluş Parkı'ndan Manzara	129x121cm	Tüyb.	–	Sanatçı yaşamın geçirdiği Ankara'da Kurtuluş Parkının konu almıştır.	–	Çok figürlü	3-8 yaşlar	Kız-Erkek	Eşref üren, yaşamını geçirdiği Ankara Parklarını resimsel anlayışını öne çıkararak eserlerini konu yapmıştır.
Oya Katoğlu	Karpuz Sergisi	30x40cm	Tüyb.	–	Pazar alanında Karpuz seçtiği ve etrafında insanlar konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	3-15 yaşlar	Kız-Erkek	Minyatür resimleri tarafında ki eserlerine anlam yüklemiş çocuklar ise çok figürlü kompozisyonlarında her zaman yer almıştır.
Nur Koçak	Pınar ve Ben	100x70cm	Kağıt üzerine kurşun kalem	1975	Sanatçı çocukluğunu konu almıştır.	Portre	–	8-10 yaşlar	Kız	Foto gerçekçi bir anlayışla resimler yapan sanatçı kendi çocukluğunu resimlerinde işlemiştir.
Dinçer Erimez	Atatürk 100 Yaşında	150x100cm	Tuval üzerine karışık teknik	1981	Cumhuriyetin kurucusu Atatürk'ün 100 doğum yılı konu alınmıştır.	–	Çok figürlü	6-9 yaşlar	Kız-Erkek	Karışık teknikle yaptığı resimleri naif özellikleri ile öne çıkarken anlam ve içerik yönünden derin, ifadeler taşımaktadır. Çocuklar hem gerçek hem de simgesel anlamlar taşır.

Sanatçı	Eser Adı	Boyut	Teknik	Yıl	Konu	Portre	Çok Figürlü	Çocukların Yaş Gurubu	Çocukların Cinsiyetleri	Yorum
Erol Bulut	Üzerine Titrenen Sevgi	180x81cm	Tüyb.	1989	Gerçek Sevgi		Çok figürlü	Bebekli dönemi	Bebek	Sevgi temasını, ifadeyi öne çıkaran bir anlatımla, fantastik sürrealist yorumla ele almaktadır. Mutluluk hüznün gibi duyguların özgün ve çağdaş yorumla anlatmaktadır.
Neş'e Erdok	Döl Yatağı - Ölüm Yatağı	115x164cm	Tüyb.	1973	Boşa harcanan insan yaşamın konu almıştır.	Portre	Çok figürlü	Bebeklik dönemi	Erkek	Özgün tarzı ile biçimsel ve ifadesel yönü öne çıkan eserlerinde çocuklar her zaman yer almaktadır.
Ümran Bulut	Çocuk	100x125cm	Tüyb.	1984	Özlem duygusu ele alınmıştır.		Çok figürlü	3-14 yaşlar	Kız-Erkek	Ümran Bulut eserini fotorealiste yakın bir yaklaşımla ele almıştır. Kent yaşamı içinde çocukların masum ve naif hallerini resimlemiştir.