

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR RESİM

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
MİLLİ DEĞERLER BAĞLAMINDA
FİGÜRATİF BETİMLEMELER

Emine ALAYBEYİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Rahman Işık SARIALİOĞLU

Mardin 2018

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ:.....	i
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELEER:.....	ii
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	iii
RESİMLER LİSTESİ:.....	iv
GİRİŞ.....	4
a.Milliyetçilik.....	4
b.Milliyetçiliğin Doğuşu.....	5
c.Milliyetçilik ve Marksizm.....	8
d.Türkiye’de Milliyetçilik.....	12
e.Türk Resim Sanatı’nda Kültürel Milliyetçilik.....	14

I. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA YENİLENME GİRİŞİMİ

1. TÜRK RESİM SANATINDA İLK ÇAĞDAŞ FİGÜR YÖNELİMİ.....	17
1.1. Sanayi-i Nefise ve Milli Figür.....	23
1.2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nde Milli Figür:.....	24
1.3. 14 Kuşağı ve Ulusal Figür Tasvirleri.....	27
1.4. Şişli Atölyesi Savaş Temalı Figüratif Resimleri.....	29
1.5. Milli Mücadele Sonrası Cumhuriyet Coşkusu:.....	38
1.6. Türk Resim Sanatı’nda Milli Kahramanların Portreleri.....	40
1.6.1. Türk Resim Sanatı’nda Atatürk Portreleri:.....	41
1.7. Türk Resim Sanatında Milli Mücadele Sonrası Üretim ve Kalkınma:.....	44
1.8. Türk Resim Sanatı’nda Gelenek Işığında Modern Figür Yönelimleri.....	46
1.9. Kız Sanayi-i Nefise Mektebi ve Kültürel Figür Çabaları.....	48
1.10. Figür Oluşumunda Yenilenme ve Canlı Model Gerekliliği.....	51
1.11.Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Ulusal Figür Etkinlikleri.....	55
1.12. D Grubu Kültür Mirasına Ait Figür Yenilenmeleri.....	59

1.13. Yeniler Grubu Çağdaş Üslup da Yerel Figür.....	67
1.14.Onlar Grubu ve Ulusal Figür Çabaları.....	72

II. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE ULUSAL FİGÜR HAREKETLERİ

2. 1970' LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE FARKLI ÜSLUP ÇABALARIYLA FİGÜR.....	76
2.1. Figüratif Resimde Güncel Yönelişler.....	98

III. BÖLÜM

3. KENDİ ÇALIŞMALARIM.....	98
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	107

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİLLİ DEĞERLER BAĞLAMINDA

FIGÜRATİF BETİMLEMELER

Emine ALAYBEYİ

Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2017

Danışman: Yrd. Doç Dr. Rahman IŞIK SARIALIOĞLU

ÖZET

Bu çalışma, XIX. Yüzyıldan günümüze Türk Resim Sanatı'nın temel konularından biri olan figüratif resim anlayışını; toplumsal, sosyokültürel, milli değerler yönünden inceleyip değerlendirmek üzere hazırlanmıştır.

XIX. yy. çağdaşlaşma ve yenilenme sürecinin bir devlet programı şeklinde yürütülmeye başlanması, Türkiye üzerinde egemenlik ve sömürge hakları arayışını sürdüren dış devlet ve yerli bir takım çevrelerin çatışmaları neticesinde zorunlu olmuştur. Ulusallaşmaya yönelik çabalar köklü değişim ve devrimlerin gerçekleştirilmesi Türk Resim Sanat'ında, sanatçının tercihine bağlı olan figür çalışmalarıyla kendini göstermiştir.

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

Figürlerin yer aldığı resimler hem topluma bakışı, hem de insanların toplumdaki yerini yansıtan kaynaklardır.

Bu çalışmada, XIX. yüzyılın başlarından günümüze kadar, Türk Resim Sanatı'ndaki figürün atılgı, dinamik üslup çabalarıyla vardığı önemli sonuçları incelenmiş ve araştırılmıştır. Türk sanatçıların, figürü düzenleme, biçimlendirme ve üslup eğilimine, milli değerler ve yer aldığı çevre yaşamıyla birlikte bakılmıştır. Bu bağlamda figürün gelişim süreci, bu süreci etkileyen sosyal ve sanatsal etkiler günümüz resim sanatına kadar ele alınmıştır.

ANAHTAR KELİMELELER:

Figür, Milli Değerler, Çağdaş Resim, Yenilik, Gruplar ve Kuşaklar, Savaş Resmi

FIGURATIVE DESCRIPTIONS IN THE MODERN TURKISH DRAWING

ART FROM THE PERSPECTIVE OF NATIONAL VALUES

Master's Thesis, Emine ALAYBEYİ

Department of Painting, 2017

Supervisor: Asst. Rahman IŞIK SARIALIOĞLU

ABSTRACT

This work sheds a light on figures and figurative drawings, which are the key concepts in Turkish drawing art, in the context of societal, ethno-cultural and national values, within the time span lasting from XIX century till our days. The conflicts between certain local circles within Turkey and external powers seeking to colonise and get more clout in the country, necessitated the inevitability of the state programme aimed at modernisation. The attempts for nationalisation, radical changes and revolutionary movements, are clearly conspicuous in the figurative drawings reflecting artist's personal choice. Figures have been influenced, shaped and enriched by the nationalistic and societal features as well as various art tendencies.

Drawings containing figures are the sources reflecting views on the society and the role of individuals within the society.

This paper reflects on the evolution of figures in early XIX century and succeeding periods, the results achieved by means of dynamic, future-oriented nature of the Turkish drawing art of the time. Further, the way in which Turkish draftsmen did formulate, shape and styled figures have been reflected upon in the light of national values and traditions, and the process of evolution as well as its implications for the modern drawing art have taken into account.

KEY WORDS

Figure, national values, contemporary art, novelty, groups and generations, drawings depicting war

ÖNSÖZ

Figür etkinliklerinde milli varlığımızın savaş koşullarında ve savaştan sonra Cumhuriyetin ilanı ile gelen, yenilenme modernleşme dönemlerinden günümüze kadar seyreden etkilerinin sanat yapıtlarına nasıl yansıdığını derinlemesine irdelemek ve paylaşmak için hazırlamış olduğumuz bu tez çalışmasını gerçekleştirmemde bana her türlü yardım ve desteği esirgemeyen: Danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Rahman Işık SARIALIOĞLU' na, hocam Öğrt. Göv. İhsan ÖTKEN' e katkılarından dolayı arkadaşım Kamran TÜRKOĞLU'na Orkhan AMAZOV'a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Emine ALAYBEYİ

RESİMLER LİSTESİ

- Resim-1: “**Zeybekler**”, Şehzade Abdülmecid, 142.5x196, 1889-1890.....14
- Resim-2: “**Otoportresi**”, Şeker Ahmet Paşa, 116 x 85, İstanbul RHM.....14
- Resim-3: “**Talim Yapan Erler**” Şeker Ahmet Paşa, 61x46,5 cm, İstanbul RHM...16
- Resim-4: “**İki Müzisyen Kız**”, Osman Hamdi Bey, 58 x 39, 1880.....19
- Resim-5: “**İhtiyar Balıkçı İsmail Ağa**”, Portre, Osman Hamdi Bey,1905.....21
- Resim-6: “**Eşi Naile Hanım**”, Portresi Osman Hamdi Bey, 1886.....21
- Resim-7: “**Yaşmaklı Kadın**”, M. Ruhi AREL.....22
- Resim-8: “**Sultan Ahmet Camisi**”, Ahmet Ziya AKBULUT, 123x150 cm, 1901,
İstanbul RHM.....23
- Resim-9: “**Adada Gezinti Yapan Kadınlar**”, İbrahim ÇALLI, 115 x 80 cm,1916.25
- Resim-10: “**Mavi Şalvarlı kız**”, Feyhaman DURAN.....25
- Resim- 11: “**Kara Gün**”, Hüseyin Avni LİFİJ, 93x118, 1923, TÜYB.....27
- Resim-12: “**Son Mermi**”, Namık İSMAİL, 205x147 cm, 1914-18, İstanbul RHM..29
- Resim-13: “**Topçular**”, İbrahim ÇALLI, 1914-18.....30
- Resim-14: “**Siperde Mektup Okuyanlar**”, Hikmet ONAT, 145x120 cm,
1914-1918.....30
- Resim-15: Şehzade Abdülmecid, Ressamlarla Birlikte Kurtuluş Harbi Resimleri
Başında Yorumlar Yaparken.....31
- Resim-16: “**Ayrılış**”, Abidin ELDEROĞLU, ,182x153 cm, 1935,
İzmir Devlet RHM.....33
- Resim-17: “**Biraz Su**”, Ali CEMAL, 1917(Genel Kurmay Karargahı Koleksiyonu)

Resim-18: “ Atatürk Telgraf Başında ”, Şeref AKDİK, 178x138 cm, 1934, İstanbul RHM.....	34
Resim-19: “ İstikbal ”, Ruhi AREL, (Atatürk’ü Karşılama), Ankara RHM.....	36
Resim-20: “ Fevzi Çakmak ”, Portre, Avni LİFİJ, 1923.....	37
Resim-21: “ Mustafa Kemal Paşa ”, Portre, Nazmi Ziya GÜRAN, 146 X 96.5 cm, (1881-1937).....	38
Resim-22: “ Atatürk ” Avni ARBAŞ, 146 x 97 cm, 1981.....	39
Resim-23: “ Atatürk’ün Cenaze Töreni ”, Zeki KOCAMEMİ Tuval /yağlıboya, 148 x 250 cm, 1939, Atatürk Müzesi Koleksiyonu.....	40
Resim-24: “ Taş İşçileri ”, Ruhi AREL, 170 x 230 cm, 1924.....	41
Resim-25: “ Harman ”, Namık İSMAİL, 165x200 cm, 1922, TÜYB.....	42
Resim-26: “ Belediye Faaliyetleri-Kalkınma ”, Hüseyin Avni LİFİJ, 173,5 cm × 505 cm, 1913, İstanbul RHM.....	44
Resim-27: “ İşçi-II ”, Desen Hüseyin Avni LİFİJ, 31,0 x 24,0 cm, 1916.....	44
Resim-28: “ Otoportresi ” Mihri Besim MÜŞFİK, TÜYAB.....	46
Resim-29: “ Yaşlı Kadın Portresi ”, Mihri Besim MÜŞFİK, 40 x 30 cm, TÜYAB..	46
Resim-30: “ Kızların Resim Atölyesi ”, Ömer ADİL, 81x118 cm. 1919 İstanbul RHM.....	47
Resim-31: Şehzade Abdülmecid, “Haremde Goethe”, 132 cm × 173 cm, 1898-1917, Ankara RHM.....	48
Resim-32: “ Yörükler ”, Turgut ZAİM, 1976.....	50
Resim-33: “ Halı Dokuyanlar ”, Turgut ZAİM, 1976.....	51
Resim-34: “ Yörükler Köyü ” Turgut ZAİM, 1976.....	51

Resim-35: “ Berber ”, Ali Avni ÇELEBİ, 56,5x46 cm, 1931, İstanbul RHM.....	53
Resim-36: “ Turgut Reis ”, Ali Sami BOYAR, 77x105, 1914, İstanbul Askeri Müze.....	54
Resim-37: “ Balıkçılar ”, Ali Avni ÇELEBİ, 1964.....	55
Resim-38: “ Emine ”, Leopold LEVY (model), 1936.....	56
Resim-39: “ Ütücü Kadın ”, Nurullah BERK, 1950.....	57
Resim-40: “ Ana Ve Çocuk ”, Cemal TOLLU, 116x89, İstanbul RHM.....	58
Resim-41: “ Çorum Yöresinden figür. ”, Bedri R. EYÜBOĞLU, 1950.....	59
Resim-42: “ Ana ve Çoban ”, Bedri R. EYÜBOĞLU, 1953.....	59
Resim-43: “ Halay ”, Malik AKSEL, 40x50 cm.....	61
Resim-44: “ Denizlide Bir Gelin ”, Malik AKSEL, 1942.....	61
Resim-45: “ Halı Dokuyanlar ”, Malik AKSEL.....	61
Resim-46: “ Sarı Kız Efsanesi ”, Selim TURAN.....	64
Resim-47: “ Güvercin ve Kadınlar ”, Göreme, Nuri İYEM.....	64
Resim-48: “ Portre ”, Nuri İYEM, 1984.....	64
Resim-49: “ Baladız Hikâyesi ”, Haşmet AKAL, 1952.....	65
Remin-50: “ Egede Tütün ”, Sabri BERKEL, , 1955.....	67
Resim-51: “ Aşık Veysel Portresi ”, Orhan PEKER, 1950.....	68
Resim-52: “ Beygir ”, Orhan PEKER, 100x94 cm, 1946-53.....	68
Resim-53: “ Rıhtım Sokak ”, Nedim GÜNSÜR, 114x162 cm, 1985.....	70
Resim-54: “ Balıkçılar ”, Mustafa ESİRKUŞ, 1965-69.....	70
Resim-55: “ Babam ”, Mehmet GÜLERYÜZ, 60x70 cm, 1977.....	73
Resim-56: “ Denizci II ”, Mehmet GÜLERYÜZ, 116x89 cm, 1989.....	73
Resim-57: “ Mehmet’in Oğlu ”, Neşet GÜNAL, 238 x 83 cm, 1983.....	74

Resim-58: “ Kadın Figürü ”, Neşet GÜNAL, 48x33 cm.....	75
Resim-59: “ Dananın Ölümü ”, Neşet GÜNAL, 99x188 cm, TÜYB, 1962.....	75
Resim-60: “ Yaşantı II ”, Neşet GÜNAL, 200x225 cm, 1974.....	76
Resim-61: “ Kadın Figürü ”, Kompozisyon,Ömer ULUÇ, 100x160 cm, 1981.....	77
Resim-62: “ Büyük Ada’nın Kargaları ”, Ömer ULUÇ, 1984.....	78
Resim-63: “ Nazım Hikmet’in Ölümü ” Cihat BURAK, 1967.....	79
Resim-64: “ Atatürk Yüz Yaşında ”, Dinçer ERİMEZ, 150x100 cm, 1981.....	80
Resim-65: “ Baltalı Figür ”, Gravür, Gündüz GÖLÖNÜ.....	81
Resim-66: “ Altınlı Çocuk ”, Mustafa AYATAÇ, 1987.....	82
Resim-67: “ Çiçekli Kız ”, Mustafa AYATAÇ, 1987.....	82
Resim-68: “ Karanfilli Gelin ”, Mustafa AYATAÇ, 1987.....	82
Resim-69: “ Harran Güneşi ”, Mustafa AYATAÇ,1987	82
Resim-70: “ Çadır ”, Mustafa AYATAÇ,1987.....	82
Resim-71: “ Fatih ” Portresi”, Özdemir ALTAN, 1966-1970.....	84
Resim-72: “ Anadolu’nun Üç Antik Kralı ”, Halı, Özdemir ALTAN, 1970.....	84
Resim-73: “ Anadolu’nun İnsanları ”, Halı, Özdemir ALTAN, 1070.....	84
Resim-74: “ İstinye Dokları ” Özer KABAŞ.....	86
Resim-75: “ Yalı ” Özer KABAŞ.....	86
Resim-76: “ Lodos ”, Çöküş Dönemi, Balkan Naci İSLİMYELİ, 50x50 cm, 1974-1978.....	87
Resim-77: “ Anne Kız ”, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, Balkan Naci İSLİMYELİ, 40x50 cm, 2002.....	88
Resim-78: “ Tef Çalan Şaman ”, Cuma OCAKLI, 102x143 cm, TÜYB.....	90

Resim-79: “ Kompozisyon ”, Kadri ÖZAYTEN, 53x61 cm, 2010.....	91
Resim-80: “ Kompozisyon ”, Kadri ÖZAYTEN, 53x61 cm, 2010.....	91
Resim-81: “ Şamanın Gizemi ”, Karışık Teknik, Hüsamettin KOÇAN, 2005.....	92
Resim-82: “ Kırılğan Yüzler ”, Karışık Teknik, Hüsamettin KOÇAN, 2005.....	92
Resim-83: “ Kırılğan Yüzler ”, Karışık Teknik, Hüsamettin KOÇAN, 2005.....	92
Resim-84: “ Atatürk ” Aydın AYAN, , 1981.....	94
Resim-85: “ Ayin Altında Kağnılar ”, Aydın AYAN, , 2004.....	94
Resim-86: “ Ayin Altında Kağnılar ”, Aydın AYAN, , 2004.....	94
Resim-87: “ Ana-Dolu ”, Serpil YETER, 200x125 cm, 2001.....	95
Resim-88: “ Sürlmez Oldu Ateşe Kahveler ”, Serpil YETER, 60x50 cm, 2001.....	95
Resim-89: “ Bayrak ”, Mehmet BAŞBUĞ.....	97
Resim-90: “ Diyarbakır Pazar Yeri ”, Mehmet BAŞBUĞ, 1996.....	97
KENDİ RESİMLERİM	
Resim-91: “ Bir Hilal Uğruna ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	98
Resim-92: “ Önce Vatan ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	99
Resim-93: “ Kurtuluş Seferi ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	100
Resim-94: “ Yaşamak ve Yaşatmak ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	100
Resim-95: “ Hu ”, Emine ALAYBEYİ 70x100 cm, 2017.....	101
Resim-96: “ Kına Gecesi ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	102
Resim-97: “ Perde Arkası ”, Emine ALAYBEYİ, 70x100 cm, 2017.....	103

KISALTMALAR

RHM: Resim ve Heykel Müzesi

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlı Boya

GSF: Güzel Sanatlar Fakültesi

YKY: Yapı Kredi Yayınları

Bkz: Bakınız

YY: Yüz Yıl

GİRİŞ:

MİLLİYETÇİLİK

Millet kavramının tanımlanmasında, iki unsur göze çarpmaktadır. Bunlar milletlerin kökeni ve özellikle siyasal ifadeleridir. Bu konuda iki temel bakış açısı daha vardır: birincisi, ulusların doğal bir şey olduğu varsayımıdır, ikincisi ise ulusun modern olgular olduğunu öne sürmektedir.

Millet, Ortaçağ'daki haliyle etnik ve dilsel bir içeriğin yanı sıra, belli bir alanda nesillerin birikimi anlamına da sahiptir. Fakat bugün kullanıldığı anlamını XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kazanmaya başlamıştır. (LECA,1998:21)

Millet sözcüğü daha çok aynı dine inanan insan topluluklarını karşılarken, Moğolca kökenden gelen ve "nation" sözcüğü karşılığında kullanılan "ulus sözcüğü daha çok, farklı bir etnik topluluğu belirtmektedir. (UZUN,2003:132)

Ernest Renan' a göre modern milletlerin oluşumuna en çok katkı sağlamış olan şey, aynı bir hükümlerlik tabiiyeti altında yaşamış ve aynı merkezi kanunlarla idare edilmiş olan küçük kavimleri bağlamış bulunan manevi bağlıdır. (AYNİ,1997:20)

Ernest'in burada vurgulamak istediği, milletin egemen olduğu bir birlik anlayışıdır. Renan, milleti oluşturan unsurların etnik kökene, (ırk, din, dil birliği) ortak çıkarlara ya da toprak birliğine dayalı olmadığını vurgulamıştır. Renan milletlerin kökenini ırka bağlayan anlayışı kabul etmemiştir. Ona göre modern Avrupa ülkeleri bugün birçok ırkın bir araya gelmesiyle oluşmuştur; Almanya Cermen olduğu kadar, Kelt' tir, aynı zamanda Slav' dır. Toplumlar belli bir yönetime tabi olarak ortak inanç çerçevesinde bütünleşmiştir.

“Milliyetçilik modern ulus devletini ortaya çıkaran bir düşünce akımıdır. Milliyetçilikten önceki dönemlerde toplumlar doğüstü olaylara, atalar ruhuna ve krallıklara dayalı ideolojiler benimsemişlerdir. “Milliyetçiliğin işlevi, burjuvazinin iktidarı kraldan alması sırasında ortaya çıkan toplumsal sadakatin nereye yöneleceği ve tutumunu hangi odak noktasına dayandırılacağı sorununu çözmek olmuştur.” (ORAN, 1997: 55)

“Smith milliyetçisi, “milleti kuracağı bazı mensuplarınca farz edilen bir halk adına özerklik, birlik ve kimlik edinmek ve bunu sürdürmek için oluşturulan ideolojik hareket” olarak tanımlamıştır.” (SMITH:121)

Milliyetçilik fikri toplumların var olma mücadelesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bunun ilk örneklerini eski Türk Devletlerin de görmekteyiz. Örneğin Asya Hun Devleti'nin kurucusu Mete Han dağınık Türk beyliklerini bir araya toplayarak yok olmalarını engellemeye çabalamıştır. Bu örnekte olduğu gibi bölünmüş devletlerin birleşmesini ve bütün milletin memleket içinde bir araya gelmesini ifade edecek harekete birçok toplum katılmıştır. Bu durum gelişen toplum dinamiğiyle içinde bütün milliyetlerin kardeşliğinin barındığı yeni bir düzene kavuşmuştur.

Milliyetçilik etnik ve sivil olarak iki şekilde kendini göstermiştir. Etnik milliyetçilikte millet ortak ırk, dil, kültür etrafında bir araya gelmektedir. Birey doğup büyüdüğü topluma aittir. Etnik milliyetçilik genel olarak Alman milliyetçilik modeli olarak ifade edilmektedir.

Sivil milliyetçilik ise vatandaşlık ortak idealler olarak tanımlanır. Bu milliyetçilik modelinde halkı bir arada tutan ortak hedefler vardır. Örneğin demokrasi, özgürlük bu hedeflerdendir. Bu milliyetçilik modeli genel olarak Fransız milliyetçilik anlayışı olarak nitelendirilir.

Osmanlı Türkleri 19. yy. sonlarına kadar kendi kimliklerini Türk değil Müslüman olarak tanımlamıştır. Bu tarih itibariyle Türk milliyetçiliğinin hareket kazandığı görülmektedir. Bu hareketin ortaya çıkma nedenlerinin başında dil gelmektedir. İslam dinini benimseyen Osmanlı Türkleri milli varlıkları olan dillerini korumayı başarmışlardır. Türk dili dışında yaşanan savaşlarda bu hareketi hızlandırmıştır. Tanzimat Dönemi fikir akımı olan Osmanlıcılık yerini Pantürkizm'e bırakmıştır.

a. Milliyetçiliğin Doğuşu:

Günümüz modern milliyetçilik anlayışının temeli İngiltere'de atılmıştır. XVII. yüzyılda ve XVIII. yüzyılın başlarında, İngiltere'de milli vatanseverlik bir Fransa'ya, İspanya'ya veya Almanya'ya göre çok daha fazla gelişmiştir.

“Orta Çağ İngiliz monarkları İngiliz olduğu kadar aynı zamanda Fransız sayılmıştır. İngiliz monarkları Fransa üzerinde hâkimiyetlerini kullanmak için uzun bir süre çaba sarf etmişler fakat Yüzyıl Savaşları'nın yenilgisi, onların hâkimiyetlerini Britanya ile sınırlayarak İngiltere'ye gerçek anlamda milli bir monarşi kazandırmıştır.” (HAYES, 1995:65)

Milliyetçiliğin ortaya çıkmasında Fransız Devriminin büyük önemi vardır. Devrimin gerçekleşmesinde entelektüel gelişmeler etkili olmuştur. Dönemin Aydınları vatanseverliği ön planda tutmuş, onlara göre kişinin asıl hedefi ülkesi ve devleti olmalıdır. Bunun neticesinde demokrasi ve insan hakları gelişmiştir. Toplumlar millet olma, bir arada yaşama, vatan topraklarını kutsal sayma bilincine erişmiştir. Bu da özde milli varlığın korunmasıyla neticelenmiştir.

“Fransız Devrimi olmadan on bir yıl önce ölen Rousseau, “Bir halkın dehasını karakterini, beğenilerini ve adetlerini biçimlendiren ve hararetle bir ülke aşkını ilham eden, milli kurumlardır.” demiştir. Rousseau'nun düşünceleri devrimin önderleri ve gidişatı üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bunların en önemlisi de milliyetçiliktir.” (HAYES, 1995:76)

Fransız Devrimi XVIII. yüzyılda ortaya çıkan düşüncelerin bir ürünü değildir. Bu devrimin fikri alt yapısını XVI. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda yaşamış birçok aydın ve filozof oluşturmuştur. Bunlardan bazıları Thomas Morus, Machivelli, Montesquieu, Locke, Rousseau, Auguste Comte'dur. (GÖZE, 2000:542-543)

İsmi geçen bu aydınların bu dönemdeki akılcı yaklaşımıyla ortaya çıkan yeni düzen, aydın ve filozofların geliştirmiş oldukları düşünceler, Fransa'da farklı sınıfların olması, burjuva sınıfının ekonomik gücü elinde bulundurması fakat yönetimden uzak olması gibi durumlar ülkede birtakım kıpırdanmalara yol açmıştır. Ekonomik krizin yaşanması ile de soylular harekete geçmiş bu duruma çare üretmeye çalışmıştır. Toprak sahibi olan derebeyler vergiye bağlanmıştır. Bunu kabul etmek istemeyen soylular 1614'ten beri kapalı olan parlamentonun açılmasına karar vermişlerdir.

“ 1789'un Haziran ve Temmuz aylarında, Abbe Sieyes'in dört kez basılan “Üçüncü Sınıf Nedir?” adlı kitabı devrim öncesi dönemde oldukça etkili olmuştur. Kitabın ana fikri, Fransa halkının -Üçüncü Sınıf- hak ettiği konuma -Fransa Milleti-gelmesi için zamanın geldiğiydi. Bu dönemde Sieyes'in amacı, milletin Orta Çağ'da asiller tarafından gasp edilen haklarıydı. Aristokrasi aracıyla ellerinden alınan özgürlüklerinin, Fransız halkına geri verilmesi gerektiğini ve aristokrasinin Fransız Milleti'nin sırtında işe yaramaz bir kambur olarak yorumluyordu. Sieyes'in millet tanımında, ortak yasa altında yaşayan insanlar ve aynı hukuki sistemle temsil edilme temel alınmıştır. Sieyes siyasi bir millet tanımı önerirken, etnik ya da dilsel unsurlar tanımında rol

almamıştır. Sieyes'e göre millet, otoritenin ve bütün hakların kaynağıydı ve millet tüm toplumsal olaylardan ve kurumlardan önce vardı. Bu nedenle milletin sınırsız bir güce sahip olduğunu ve herhangi bir anlaşma ile sınırlanmayacağını ifade ediyordu. Üçüncü sınıfın çoğunluğunu oluşturan avukat, doktor ve bürokratlar, Fransız toplumunun büyük bir çoğunluğunun siyasi örgütlenmesine katkıda bulundu ve güç ve iktidarlarını korumak için her bir sınıfın ayrı ayrı oy verdiği eski sistemin uygulanmasına asillere karşı savaştı." (LLOBERA:198-200)

Toplumunu harekete geçiren önemli etkenlerden biri de imtiyazlı sınıf karşısında halkın hiçbir hakka sahip olmayışıdır. Bu konuda düşünürlerin insanları bilinçlendirmesi devrim için çok etkili olmuştur. Aynı zamanda halk burjuvaların kendilerini sömürmesinden bıkmış artık bu duruma daha fazla katlanmak istememiştir. Herkesin eşit haklara sahip olduğu demokratik bir düzene kavuşmak istemişlerdir. Temsil edilen halk dil, din, ırk gibi özelliklerine bakılmaksızın, millet olarak bütün otoritenin ve hakların kaynağı olma tek irade sahibi olma mücadelesi vermiştir.

1789 Mayıs ayında, soylular, din adamları ve halkın oluşturduğu üç sınıfın parlamentosu açılarak devrimin ilk adımı atılmış oldu. Sınıflar Meclisi'nin en önemli noktası, oylama süreciydi. Kral her bir sınıfın ayrı ayrı oy kullanmasını söylerken temelde demokratik olmayan bu sisteme Üçüncü Sınıf karşı çıkarak aristokrasiye karşı savaş açtılar ve kendilerini Ulusal Meclis'in kurucuları ilan ederek aristokrasiyi bertaraf ettiler. Geçmişte Kral'ın sözleriyle" Millet Benim yerine, Haziran 1789'da Sieyes liderliğinde üçüncü sınıf, "Millet Üçüncülerdir" açıklamasını yaptı. (LLOBERA, a.g.k, s.201.)

Kral'ın kuvvetleri bu meclisi dağıttı ve bunun üzerine 14 Temmuz'da Bastille Hapishanesi'nin basılması ile ihtilal patlak verdi. (Fındıkoğlu, Z.F., Fransız İhtilali ve Tanzimat, İstanbul, 1943, s.62.) Bundan sonra kurucu meclis "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'ni" yayınladı. Bu bildiriyle birlikte, ulusal birlik fikri daha belirgin bir hal aldı. Bildirge'nin üçüncü maddesinde şunlar yazıyordu: "Tüm hâkimiyet ilkesi esas olarak millettir, hiçbir kurum ya da kişi doğrudan millettten alınmamış bir yetkiyi kullanamaz. 1791 Anayasası "iktidarın esasen millettten kaynaklandığı düşüncesini teyit eder." 1789 sürecinde bir milliyetçi tesviye süreci izlenmiştir. Sınıf ayrıcalıkları, yargıçlığın babadan oğla geçmesi, üniversite korporasyonları ve localar kaldırıldı. (Hayes, a.g.k., s.79.) Bir süre sonra sadece ulusal dil değil, ulusal eğitim, ulusal ordu olacak ama söylemde bir değişiklik oluşacaktı. Bu değişiklik Kralla özdeşleşmiş sözlerin içerik değiştirmesidir. Yani "krala ihanet" kavramı yerini, "Vatana, millete, özgürlüğe, insanlığa" ihanete dönüştürecekti. (Llobera, a.g.k., s.202) Kraliyete ait olan her şey ulusallaştı, Kilise laikleşti, rahip ve piskoposlar devlet görevlileri tarafından seçilmeye başlandı. Katolik Kilisesi'nin devlete bağlanmasıyla beraber, yeni Fransız milliyetçiliği dininin de yaratılması için yapılan bir girişim göze çarpmaktadır. Dahası milli eşitliği ve birliği sağlamak için eyalet sınırları kaldırıldı; yerine tek tip idari bölgeler konuldu. (HAYES, a.g.k., s.79.)

Bu sürçlerden sonra geleneksel düzenin yerini milliyetçilik almıştır, bu millet otoritesinin temeli olmuştur. Bununla beraber toplum içinde farklılıkların giderilmesi ve insanlar arasında eşitliğin sağlanmasının da bütünleştirici bir etkisi olmuştur. Bundan sonra halkı bir arada tutacak faaliyetler hız kazanmıştır. Anayasanın, millet iradesinin üzerinde bir güç olmadığı, bu hakkın hiçbir kurum veya kişiye devredilemeyeceği yönündeki kesin hükümleri, “İnsan Hakları Bildirgesi” bir daha geriye dönmeyeceğini göstermiştir.

1789 Devrimi’yle birlikte, milletlerin kendi kaderini tayin hakkı kavramı ortaya çıktı. Bu kavram ilk algılanış şekliyle, her milletin ne şekilde yönetileceğine özgürce karar verebilme yeteneğine sahip olabilmelerini ifade etmektedir.⁹³ Avingon papalık topraklarında yaşayan bir grup insan, Fransa’ya ilhak edilmek için Millet Meclisine talepte bulundu ve papalığın ısrarla karşı çıkmasına rağmen Millet Meclisi şehre Fransız askerlerini sokarak ve göstermelik bir halkoylamasıyla burayı ilhak etti. Böylece kendi kaderini tayin ilkesi de yürürlüğe girmiş oldu.

Avrupa milliyetçiliğinin uyanışına en çok katkıda bulunan Napolyon'dur. Napolyon'un asıl amacı kutsal Roma İmparatorluğu'nu canlandırmaktı. Fransız devrimci milliyetçiliği ile şahsi ihtiraslarını birleştirerek 1796'da İtalya'yı işgal ederek işe başladı. Bunun yanı sıra eşitlik ve kardeşlik ilkesini savundu ve milliyetçi simgeleri; üç renkli bayrak ve milli marşı muhafaza etti. Devrimci değişimler gerçekleştirdi; bir yandan milletin devlet okullarına girmesini sağlarken, diğer taraftan da papalıkla bir “concordat” anlaşması yaparak Katolik dini ile Fransız milliyetçiliği arasındaki çatışmayı yumuşattı. (HAYES, a.g.k. s.89-90)

b.Milliyetçilik ve Marksizm:

Ulusalcılık, Marksistlerin toplumların sosyalizm ve komünizm aşamasına gelmesinde; din gibi engel oluşturduğunu düşündükleri bir kavramdır. Ulusalcılık burjuvazinin bir dayatması olarak görülmüş ve kabul edilmemiştir.

İnönü ALPAT bu reddedişte enternasyonalizm kavramının önemine değinmektedir:

“Enternasyonalizm Marks ve Engels’e göre farklı ülkelerin proletaryalarının ulusal mücadelesinde bütün proletaryanın tüm milliyetçilikten arınmış bir şekilde ve bağımsız olarak ortak çıkarlarına göre hareket etmesi bunu ön plana çıkarması burjuvaziye karşı işçi sınıfının vermek zorunda olduğu mücadelenin çeşitli gelişim semalarında her yerde bir bütün olarak hareket ederek çıkarlarını korumasıdır.”(ALPAT, 2003: 73)

Marks ve Engilis' e göre insanlar hangi etnik kökenden olursa olsun dünya üzerinde birbirleriyle eşit haklara sahiplerdir. Emekçi halk sınıfının milliyetçilikten tamamen arınması burjuvaziye karşı bağımsız bir şekilde hep beraber mücadele etmesi ve bu sınıfın ortak çıkarlarını koruması gereklidir.

Marks ve Engels ulusalcılık kavramının temelinde sınıflar arası mücadelenin yattığını belirtmektedirler:

“İnsanın insan tarafından sömürülmesi ortadan kaldırıldığı ölçüde bir ulusun başka bir ulus tarafından sömürülmesi de ortadan kaldırılacaktır. Ulusun kendi içindeki sınıflar arasındaki uzlaşmazlık karşıtlık ortadan kalktığı ölçüde bir ulusun başka bir ulusa beslediği düşmanlıkta son bulacaktır”(Marks ve Engels, 1979: 73).

Marks ve Engels ulusalcılık fikrini, toplumlar arasında ayrışma ve bir toplumun diğerinden üstün olma çabası olarak görmüştür. Onlara göre bu ayrışma, insanların bir birleriyle mücadelesine dönüşecek ve neticede insanlık büyük yaralar alacaktır. Bu sebeplerle ulusalcılık Marks ve Engels'in karşı durduğu bir düşünce akımı olmuştur.

Lenin ve Stalin ulus kavramını kapitalizmin yükseliş çağına ait bir kategori olarak değerlendirmektedir. Proletaryanın ise hiçbir şekilde burjuva milliyetçiliği bayrağı altında toplanmayacağını belirtmektedirler. Lenin ve Stalin, ulusal mücadeleyi yükselen kapitalizm koşullarının ortaya çıkardığı burjuva sınıflarının kendi aralarındaki mücadelesi olarak görmektedirler. Lenin ve Stalin ulusların kendi geleceklerini belirleme hakkına sahip olduklarını fakat bunun sosyal demokrasinin bir ulusun her gelenek ve kuruluşunu destekleyeceği anlamına gelmeyeceğini belirtmekte ve devamında ulusun emekçi kesiminin ulusun zararlı gelenek ve kurumlardan kurtulmasını mümkün kılmak için kışkırtma yapması gerektiğini belirtmektedirler.

Lenin sosyalizmin amacının insanlığın günümüzde küçük devletlere bölünmüş olmasına ve ulusların herhangi bir biçimde yalıtılmasına son vermek olmadığını, yalnızca ulusları birbirine daha yakınlaştırmak da olmadığını esas amacın ulusları birbiriyle kaynaştırmak olduğunu belirtir.

Lenin bir Marksist'in amacının ulusların işçilerini birleştirmek yerli ya da yabancı burjuva milliyetçiliğine karşı mücadele etmek olduğunu belirtmektedir. Devamında her kim bunları yapmak yerine ulusal kültür sloganını savunuyorsa onun yeri Marksistlerin değil milliyetçi küçük burjuvazinin yanındır diye tepkisini açıkça ortaya koymaktadır. (Lenin ve Stalin, 1913: 27, 80, 131)

Mehmet GÖNLÜBOL; Marks ve Engels'in ulusal duyguların düzmece bir bilinçten başka bir şey olmadığını iddia ettiklerini aynı zamanda geçici olan bu duyguların kapitalist toplumların yıkılmasını çabuklaştırmak için kullanılabileceğini umut ettiklerini belirtir. (GÖNLÜBOL, 1978: 327)

Milliyetçiliğe karşı olmakla birlikte Marksizm'in ezenlerin milliyetçiliği ise ezilenlerin milliyetçiliği arasında açıkça bir ayırım yapması gerektiğini belirtmekte. Löwy ulusal kültürü; emekçiler açısından iyi ve kötü yönlerin bulunduğu bütün olarak değerlendirmektedir: "Sosyalist enternasyonalizm" milliyetçi ideolojiye karşı olsa da bu hiçbir şekilde onun ulusların tarihsel ve kültürel geleneklerini reddettiği anlamına gelmez. Tıpkı her ülkenin enternasyonalizm hareketlerinin ulusal dillerini konuşmak zorunda olması gibi ulusal tarih ve kültürünün dilinin konuşulması gerekir. Lenin'in kabul ettiği gibi her ulusal kültür ve tarih işçi sınıfının sosyalist kültürü tarafından özümsemesi gereken demokratik, ilerici, devrimci yönlere ve uzlaşmaz biçimde savaşılmaması gereken gerici, şoven ve karanlık yönlere sahiptir. (LÖWY, 2005: 70)

Michael LÖWY; Marksist sosyalizmin milliyetçilik ideolojisine birçok yönden karşı olduğunu belirtmiştir. Milliyetçi değer yargılarının yeri olmadığını vurgulamıştır. Ona göre, insanların yönü ulusa dönük değil tarihsel ve uluslararası bir amaca dönük olmalıdır. LÖWY Marksistlerin, milliyetçiliği etkili olabilecek bir düşünce akımı olarak görmediğini vurgulamıştır. Milliyetçiliğin, Marksist ve sosyalistlerin gündemine gelebilmesi ancak ve ancak ezilmiş ve sömürülmüş ulusların kurtuluşuna çaba göstermesiyle mümkün olabileceğini ifade etmiştir.

GELLNER Marks'ın milliyetçilik konusunda son derece açık olduğunu belirtmekte bununla ilgili olarak Marks'ın şu görüşlerine yer vermektedir: işçinin milliyeti ne Fransız ne İngiliz nede Almandır bu hükümet sermayesidir. Memleketin

havası ne Fransız ne İngiliz ne de Alman'dır, bu hava fabrika havasıdır. (GELLNER, 1998: 33)

İnönü ALPAT; Marksizm'deki milliyetçilik yaklaşımının kendi döneminde iflas etmiş olduğunu ifade etmektedir: “İkinci enternasyonal döneminde uluslararası işçi dayanışması birinci cihan savaşının patlaması ile iflas etmiş, savaş gününe kadar süren enternasyonalizm propagandaları, savaşla birlikte balon gibi sönerken işçiler enternasyonal çıkarları için değil kendi ülke çıkarları için cephelere koşmuştur. Üçüncü enternasyonalde farklı sonuçlar vermemiştir. Enternasyonalizm bu dönemde Sovyet propagandasını sürdüren soyut bir kavramdır. Komünistlerin uluslararası komitelerini Stalin Sovyet Rus menfaatleri için harcamış, kullanmış ve sömürmüştür.” (ALPAT, 2003: 73).

GELLNER ve MARKS'a göre burada esas olan milliyetçilik değil emeğin alın terinin müdavimleri olan işçilerdir. İşçinin ırkı olmaz o Alman, Fransız veya İngiliz olabilir. Alpat ise milliyetçiliği kendi dönemi içinde tükenmiş bir ideoloji olarak görmektedir. Her ne kadar dünya çapında ulusal nitelikli çalışmalar yapılmış olsa da yaşanan savaşlar ulusların birbirleriyle mücadelesini yok etme gayretini göstermiştir. İşçilerin amacı ise ülkesinin kalkınması için emek vermek ve ülkesi uğruna savaşmak olmuştur.

Galip ERDEM'e göre ise: Bir kimsenin hem Marksist hem de milliyetçi olabileceğini düşünmek aynı kimsenin hem Hıristiyan hem de Müslüman olabileceğini kabul etmek gibidir. Erdem'e göre böyle çelişkili bir durumu kabul etmenin başlıca nedeni bilgisizliktir. (ERDEM, 1975: 132).

Özetle değerlendirecek olursak; sosyalist yaklaşımda, birçok toplumsal olguda olduğu gibi ulusçuluk ekonomik kalkınmaya dayandırılmış, medeniyetler ve kültürel varlıklar ciddiye alınmamıştır. Onlara göre burjuva, dini ve ulusalcılığı yükseltmekte bir araç olarak kullanmış, bu unsurlar aslında Proletaryaya (işçi sınıfına) karşı sömürü niteliği taşımaktadır. Sosyalistler ulusalcılığın kaynağını kapitalizm olarak görmüş, bu nedenle ulusalcılığın ömrünü kapitalizmle aynı kabul etmişlerdir. Lenin ve Stalin tarafından bütün sosyalistlerin ulusalcılığa karşı oldukları ifade edilmiş, bu iki anlayışın bir arada olmasının imkânsız olduğu vurgusu yapılmıştır. Emekçi halkların yararına olacak ulusal hakların tanınmasını, ulusların

birbirleriyle mücadelesini, nefretini, korkularını ortadan kaldırmaya yönelik uluslararası dayanışmanın koşulu olarak görmektedirler.

c. Türkiye’de Milliyetçilik

Milliyetçilik akımı Fransız İhtilalinden, günümüze kadar artık etkisinin kalmadığı düşünülse de, dünyanın birçok ülkesinde siyasal ve sosyal olayları temelden etkileyen bir gelişme niteliğindedir. Bu durum Osmanlı Devleti’ni de sınırlarının büyük olması, bünyesinde çok sayıda milletlerden insanı barındırıyor olması sebebiyle derinden etkilenmiştir. Balkanlar’da ortaya çıkan bağımsızlık isyanları ve orada ki insanları kıskırtan gizli güçler olmuştur. Peşi sıra Araplarda da ortaya çıkan bağımsızlık bu şekilde oluşmuştur. Diğer yandan devletin asli unsuru olan Türklere ise milliyetçilik dalgasına ilk olarak birleştirici tedbirler almaya dönük Osmanlıcılık akımı geliştirilmiştir. Fakat özellikle Rusya’dan gelen aydınlar vasıtasıyla milliyetçilik baskın bir rol oynamaya başlamıştır.

Türk milliyetçiliği özellikle Osmanlı’nın son zamanlarında ki zayıf döneminde gündeme gelmiştir. Türk milliyetçiliğini ortaya çıkaran sebepleri sıralayacak olursak, XIX. yüzyıl sonlarına doğru çıkan savaşlar, göçler ve azınlık isyanları sayılabilir. Bir diğer etken de Osmanlı’nın kaybettiği topraklar olan, Kırım ve Balkanlar’dan gelen göçmenlerin, Hıristiyanların buralarda Türklere yaptığı zulmü yerli halka anlatarak onların bilinçlenmesini sağlamıştır. Öte yandan Doğu ile Batı arasında kalmış olmanın (gelenek ile modern) yarattığı gerilim de Türk milliyetçiliğinin ana karakterini oluşturmaktadır. Özellikle de Arnavutlar gibi Türk olmayan fakat Müslüman olan toplulukların da isyan etmesi Türk milliyetçiliği düşüncesini güçlendirmiştir.

XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında Volga, Orta Asya, Azerbaycan ve Kırımlı Müslüman Tatar ve Türkler Osmanlı İmparatorluğu’na yerleşmeye başlamışlardır. Gelen bu göçmenler genellikle iyi eğitim almış, halkçı ve devrimci eğilimlerden etkilenmiş durumda idiler. Bunların arasında, Kırımlı Gaspıralı İsmail Bey’in, Kazanlı Yusuf Akçura’nın, Azerbaycanlı Dr. Hüseyinzade Ali’nin, Ağaoğlu Ahmet’in Türk milliyetçiliğinin doğuşundaki rolleri büyüktür.¹

1.LEWİS, B. Modern Türkiye’nin Doğuşundan aktaran Oba, a.g.k., s.141-142.

Genel olarak milliyetçilik iki ana unsura bağılı olarak ortaya çıkmıştır. Birincisi toprak temelli vatandaşlık anlayışına dayanan Fransız modeli ikincisi ise etnik temelli Alman modeli olarak görünmektedir. Türk milliyetçiliğinde ise her iki modelin bir sentezi söz konusudur. Bu modeller, bir ülkenin ekonomisini etkileyebilecek bütün gelişmelere bağılı olarak öne çıkabilmektedir.

Dönemin milliyetçilik anlayışına ışık tutmuş ünlü yazarlarımızdan Ziya GÖKALP' in Türk milliyetçiliğine yaklaşımını ele alacak olursak;

GÖKALP' in milliyetçilik anlayışı, kültürel milliyetçilik olarak nitelendirilebilir. Jön Türklerin vatana, millete bağılılığından etkilenmiştir. Savaş sonuna kadar “Osmanlı Milleti” kavramını benimsemiştir. Resmi politikası “Osmanlıcılık” olan İttihat ve Terakki Cemiyeti” ile sıkı ilişki içinde olmuş, cemiyetin merkez komitesinde yer almıştır.

GÖKALP' in milliyetçilik anlayışı açıkça dil ve kültür milliyetçiliğine dayanmakta, bu açıdan AKÇURA' dan farklı olarak GÖKALP' in görüşleri Fransız tarzına daha yakındır. “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında GÖKALP, Türkçülüğün tarihi gelişimini, Avrupa'da ortaya çıkan Türkoloji bilimiyle başlatır. AKÇURA ise Türkoloji bilimine önem vermekle beraber Türkçülüğün gelişimini daha çok içsel sebeplere dayandırır. Türkçülük Nedir? Sorusuna GÖKALP' in verdiği cevap “Türk ulusunu yükseltmek” olmuştur. Bu cevabı verdikten sonra GÖKALP, ulus konusundaki çeşitli görüşleri incelemiştir. Bu görüşler sırasıyla ırki, kavmi, coğrafi, Osmanlıcı, İslamcı ve Bireyci görüşlerdir. GÖKALP bu görüşlerin hepsini mahkûm ettikten sonra, kendi ulus tanımını yapmıştır. Ulus ne ırksal, ne kavimsel, ne coğrafyasal, ne siyasal nede istemsel bir topluluk değildir. Ulus din, dil, ahlak ve sanat bakımından ortak olan, yani aynı eğitimi almış bireylerden oluşmuş bir topluluktur. (GÖKALP, 2006: 41-47)

Yine bir başka usta edebiyatçı ve düşünürümüz Necip Fazıl KISAKÜREK' in milliyetçilik anlayışına değinecek olursak:

Necip Fazıl'ın milliyetçilik anlayışı hiçbir zaman Turancı veya Türk ırkçılığına yönelik olmamıştır. Aksine, Necip Fazıl'ın Turancılık karşısındaki tavrı yerel kültürel anlamda Anadolu bir şekle dönüşmüş, belirli bir coğrafyayı ve bu coğrafya üzerinde yaşanan ortak tarihi, ortak hatıraları ve ortak bir ülküyü milliyetçiliğinin temelini yerleştiren, coğrafi olduğu kadar kültürcü bir anlayışı ifade etmektedir. Necip Fazıl'ın, İdeolojya Örgüsü metinlerinde de yer alan Anadoluçuluk, Turancılık anlayışından ayrıdır. Ancak belli çerçevede ırkçı sayılabilecek bir milliyetçiliğin olduğu görülmektedir. Anadolu'da hayat bulan ve

buradaki birçok değerin bir araya gelmesiyle ayrı bir Anadolu ırkına dönüşen Türk söylemi, “Anadolu yalnız Anadolu’dur. Anadolu yalnız Türk diyarıdır. Anadolu yekpare bir vücuttur!”² diyebilecek kadar ırkçı bir yaklaşımı içinde barındırır.³ Özellikle vurgulanması gereken ise Necip Fazıl’ın Büyük Doğu’da İdeologya Örgüsü yazısı genel içerik itibarıyla paragrafın başında bahsettiğimiz fikirleri kapsar yazıda bu tür ifadeler oldukça az bulunmaktadır.

d.Türk Resim Sanatı Kültürel Milliyetçilik:

Kültür, Toplumların tarihi süreç içinde biriktirdikleri maddi manevi ürünlerin ortamında oluşur. Tarihi birikimin bilinçlendirilmesi ve günümüz yaşantısına katılması ile kültürel ortam yoğunlaşır. (KUBAN,2004:13)

Milletler tarih boyunca sahip oldukları kültür mirasını bir sonraki nesle bırakarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. Ancak teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçları ve hayatın her alanına etki etmiş olan moda; insanları giderek tek tipleşmiştir. Milletlerin kendilerine ait ulusal değerleri kültürel varlıkları yok olmaya mahkûm olmuştur. Yeni nesiller kendi kültürel değerlerinden giderek uzaklaşmaya başlamıştır. Gençlerin birçoğu kültürel değerlerini koruma ve yaşatma konusunda bilinçsizdir. Oysaki bir toplum sanat etkinliğinde farklı kültürlerle etkileşim halinde olmalı, yeniyi takip etmeli, bütün bunları kendi kültür hamurunda yoğurup yepyeni bir sentez ortaya koyabilmelidir.

Bu noktada üzerinde önemle durulması gereken hayatın her alanında yerel olanı tercih etmiş, kültür varlığımıza sahip çıkmaya çabalamış duyarlı ve değerli isimler olmuştur. Bu önemli kişiler kültür mirasımızı dolayısıyla millet olarak varlığımızı yeni nesillere aktarmak için emek vermiştir. Tezimizde, tarihi öneme sahip bu ressamlarımız ele alınmıştır. XIX. yy. dan günümüze kadar Türk ressamlarının Avrupa’daki sanat akımlarından ve oradaki resamlardan nasıl etkilendiği bu gelişmeleri Türk Resim Sanatı açısından nasıl ele aldıkları araştırılmış, milli içerikli figür betimlemeleri üzerinde durulmuştur.

2. FINDIKOğLU, Ziyaeddin Fahri, “Kürdistan Yoktur”, Toplumsal Tarih, sayı:25, Ocak 1996, Tarih Vakfı, İstanbul, s.58.

3. FINDIKOğLU, Ziyaeddin Fahri “Ziya Gökalp”, Çığır, sayı:111, Şubat 1942.

Genel hatlarıyla bu süreçten bahsedilecek olursa, Osmanlı döneminde resim sanatının ağır ilerlemesi Türklerin nakışla sınırlı kaldığı yargısını doğurmuştur. Bu yargı Osmanlı Dönemi Türk Resim Sanatı'nı anladıkça ve kavradıkça değişecektir. Bu anlamda eski nakış örnekleri içerisinde gizlenmiş stilize figür örnekleri önemli verilerdir. Osmanlı döneminde nakış geleneği içerisinde soyut figüratif öğeler bulunmakta ve hatta insan figürü görülmektedir. Türk toplumunun yaşam örneklerini barındıran bu öğeler, serbest resmin milli öğelerinin ilk örnekleri olarak değerlendirilir. Ayrıca Avrupa'daki yeniliklere açık olmaları yabancı ressamalardan ders almaları Türk Resim Sanatı'na önemli katkılar sağlamıştır.

17. yüzyıl sonundan bu yana Türkiye'ye gelen Avrupalı ressamalarla başlayan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımına, Türklerin katılması, 18. yüzyıl sonunda olur. Bunun başlangıcını III. Selim zamanında, 1773'te kurulan, Mühendishane-i Berri Hümayun'da ve birkaç yıl sonra açılan Harbiye'de, perspektifin, teknik resmin ve harita kurallarının öğretilmeye başlanmasına kadar götürebiliriz. Daha çok askeri amaçlarla programlara giren resim dersleri, Tanzimat'tan sonra, serbest resmin çeşitli tekniklerinin öğretildiği daha geniş bir programa yol açmış, tümü asker olan ilk Türk ressamaları bu eğitimle yetişmişlerdir. Başlangıçta resim öğretmenlerinin tümü Avrupalılardı. (KUBAN,2004:204)

19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Türk sanatı önemli değişimlere uğramıştır. Sanat gerçeği taklit etmek yerine gerçeğe yön verme, toplum sorunlarını ve kültürel değerleri tanımlama ve çözümlenme görevini üstlenmiştir. Sanatçının, çevresindeki yaşamı ve olayları sorgulaması, yeni arayışlar içerisine girmesine yol açmıştır. Çevresini ve olup biteni sorgulayan, yeni açılımlar yaratmak amacındaki sanatçı, insan ve hayvan figürlerini yeniden biçimlendirerek, görünen gerçeği birebir yansıtan resim anlayışına, toplumsal, siyasi ve kültürel gelişimin sonucu olarak yeni bir bakış getirmişlerdir.

“Genel olarak ifade yani anlatım bir sanatçının algıladığı sanat dışı gerçekliği bir sanat yapıtında somutlaştırması ve sanatsal gerçekliğe dönüştürmesi işlemidir (SÖZEN ve TANYELİ, 2003: 22). Figür ise Resim ve Heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her türlü varlık ve nesnenin genel adıdır” (SÖZEN ve TANYELİ, 2003: 84)⁴

4.Taşkıran, Ahmet, 2010, Savaş ve Sonrası Türk Resim Sanatında Savaş Konulu Resimlerde Figür İfade Analizleri (1913–1937), Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 4

Türk resminde çağdaşlaşma, öncelikle aydın kesimlerin benimsediği “Milliyetçilik Ülküsü” çerçevesinde, kendi iç dinamiklerinden beslenerek evrensel bir sanat anlayışıyla olmuştur. Figür temaları da bu bağlamda gerçekleştirilmiştir.

Çağdaşlaşma sürecinde, ulus idealini gerçekleştiren Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşu, Çağdaş Türk Sanatı gelişmeleri üzerinde ilerde de belirteceğimiz gibi önemli etkileri olmuştur. Milli ruhunun getirdiği, ulusal içerikli çabalarla Türk sanatının çağdaş evreler geçirmesi ve yenilenmesi sağlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra batıdaki gelişmeleri takip eden Türk Resim Sanatı, özellikle Fransa ve Almanya'ya eğitim için gönderilen sanatçıların yurda dönüşleri ile büyük bir ivme kazanmıştır. 1950'den sonra gelişen toplum bilinci ile uluslar arası kültür ve sanat yarışı ülkemiz sanatçılarını da etkilemiş, kendi kişilikleri doğrultusunda özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Buna rağmen bazı sanatçılarımız ulusal resim anlayışından uzak kalmamışlardır. Kültürel ve yerel olanı yeni evrensel çabalarla figürün anlatım olanaklarını daha da çeşitlendirerek sunmuşlardır.

Günümüze gelindiğinde ise Türk ressamlarını önemli zorlukların beklediğini görmekteyiz. Çünkü resim sanatı dünyanın her yerinde büyük ilerleme kaydetmiş ve yapılan sanat eserlerinin çeşitli bakış açısına karşı evrensel boyutta yer bulabilmesi iyice zorlaşmıştır. Üretilen sayısız eserler arasında özgün olanı üretebilmek; bunun fark edilmesi ve kabul görmesini sağlamak ancak bazı ressamlarımız için mümkün olabilmektedir.

I. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA YENİLENME GİRİŞİMİ

1. TÜRK RESİM SANATINDA İLK ÇAĞDAŞ FİGÜR YÖNELİMİ:

XIX. yy' da Türk Resim Sanatı'nda Şehzade Abdülmecid teknik açıdan başarılı portreler vermiş, insan figürlerini yerel ve kültürel yaşantıları içerisindeki görüntüleriyle vermiştir. Sanatçı bu yönüyle özüne olan bağlılığını ortaya koymakta, kültürel değerleri sanat eserlerine işleyerek ölümsüz olmasına katkı sağlamıştır.

Türk tarihinde halkı koruyan kollayan, savaşta önde gidip büyük cesaret örneği gösteren Türk erlerinin güç gösterisini sergiledikleri zeybek oyunu, kültürel varlığını korumuş günümüzde (geleneksel) folklor oyunu olarak devam etmiştir. Şehzade Abdülmecid bu eserinde bütün canlılığıyla zeybek oyununu konu edinmiştir. Abdülmecid Efendi'nin resimleri gerçekçi ve duygu yüklüdür. Tarihi bir çarşı olduğunu tahmin ettiğimiz mekanda iki zeybek güçlerini oyunla sergilemekte yine dönemin kıyafetlerini ve yaşantısını yansıtan insanlar onları izlemektedir. (Resim 1)



Resim-1: Şehzade Abdülmecid, “Zeybekler”,142.5x196, 1889-1890

XIX. yy.ın sonlarında çok yönlü etkinlikleri ve ustalığıyla Şeker Ahmet Paşa'nın önemi büyüktür. Gerçek anlamda ilk resim sergisini açan sanatçıdır. Bu sergi devletin en üst kademelerine kadar yankı yapmıştır. Diğer sergilere ön ayak olan ve daha milli bir sergidir.

Türk ressamaları arasından Osman Hamdi Bey ise, Türk Resim Sanatı'na sağladığı önemli katkılarına ilerleyen bölümlerimizde ayrıntılarıyla değineceğimiz önemli bir ressamımızdır. Kendisi oryantalist⁵ tarzda resimler yapmış özenle oluşturduğu figürleri için fotoğraflardan yararlanmışır. Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'nın, Türk Resim Sanatı'nın çağdaşlaşma sürecinde yaptıkları çalışmalar çok yönlü gelişmenin temelini oluşturmuştur. Türk Resim Sanatı'nın 20. yüzyılın sonlarına kadarki gelişmesinde konstrüktivist⁶, deformasyonda bilimsel kurallara bağlı soyutlamacılık ve diğer tüm rasyonel üslup eğilimleri Osman Hamdi Bey'e, dağınık, duygusal eğilimler ise Şeker Ahmet Paşa'ya bağlıdır. Figürlerini de bu eğilim doğrultusunda oluşturmuşlardır.

Şeker Ahmet Paşa Türk Resim Sanatı adına, yaşadığı dönemin cesur adımlarını atmıştır. Sanatçı çağdaş ve milli figür çalışmaları vermiştir. Buna en önemli örnek kendi portresidir. Elinde paleti ve fırçasıyla kendini resmeden sanatçı, çağdaş resim anlayışına olan ilgisini simgelemiştir. Sanatçı başındaki fesi ve bıyığının şekli ile de kültürel yönünü yansıtmak istemiştir.

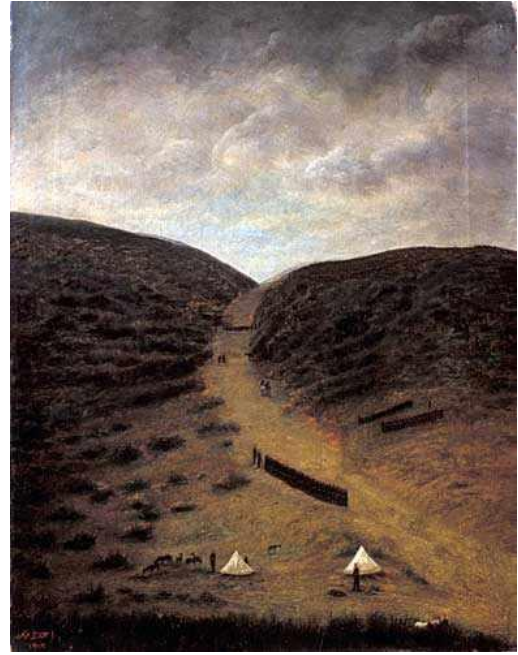
5. Oryantalizm: Doğu'ya ilişkin ideolojik ön yargılar ve perspektiflerin hakim olduğu, düzenlenmiş (ya da doğululaştırılmış) yazı, vizyon araştırma tarzıdır. İfade eden ise oryantalisttir. Tüm düşünce ve araştırma alanı tarafından ifade edilen Doğu imajıdır. Bir oryantalist erkeği, güçsüz ama yinede garip bir şekilde Batılı, beyaz kadını tehdit eden kişi olarak tasvir edilir. Doğulu kadın ise çarpıcı derecede egzotik ve hakimiyet altına alınmaya isteklidir. Temel içeriği statik ve belirlidir. (AKBULUT, 2011: s. 9)

6. Konstrüktivizm: XIX.yy'ın başlarında Wasilli Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan soyut sanat, yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke sanatı artık, doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da Kandinsky deyimiyle doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, biçim, çizgilerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, kendine özgü bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda sanat git gide doğayla ilgisini azaltarak ilkin doğanın deformasyonu (analitik-kübizm) olur. Sonra sentetik kübizme salt kurgusal (speculativ-konstrüktif) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde sanat kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi, renkten oluşan elemanların dışında hiçbir objeyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. (TUNALI, 2011: s.175-176)

Bulunduğu dönem itibariyle resim sanatında çağdaş bir yaklaşım sergileyen Şeker Ahmet Paşa'nın kendi hayal gücüne dayalı figürlü resimleri ve otoportresi hakkında Mehmet GÜLERYÜZ şu yorumu yapmıştır:

Önceleri fotoğraflardan insansız Yıldız Parkı manzaraları yaparken insanın gölgesine bile yer vermeyen ressamların otoportreleri, sanatçının gerçeklikle kurduğu ilk temasların işaretini verir. Şeker Ahmet Paşa'nın otoportresi bu bakımdan önemlidir. Anlam dünyasıyla, gerçekliğin ötesinde düşünce teması kurmaya alışmış olan toplum, bir bakıma irade-i küllü karşısında irade-i cüziyi şık koşmaya başlamış; başka bir deyişle, her tür tanrısal ya da kutsal gücün bireyin gücüyle birlikte var olabileceği bir dünyanın kapılarını aralamıştır. (GÜLERYÜZ, 2014: 120) (Resim 2)

Ahmet Paşa, “Talim Yapan Erler” resminde ise sadeliği ön planda tutmuştur. Figürsüz gibi algılanan resimde; iki küçük beyaz çadır, iki tepe ve bu tepeleri bir birinden ayıran dere yatağı görünümünde patika bir yol, yolun iki cephesinde basit fırça vuruşlarıyla ip gibi sıralanmış erler görülmektedir. Bu resim de onun milli bilinç ve vatana olan sevgisine işaret etmektedir. (Resim 3)



Resim-2: Şeker Ahmet Paşa “Otoportresi”

Resim-3: Şeker Ahmet Paşa

116 x 85, İstanbul RHM

“Talim Yapan Erler” 61x46,5 cm, İstanbul RHM

Osman Hamdi Bey'in figür çalışmalarından “İki Müzisyen Kız” eserini incelediğimizde: Biri ayakta duran diğeri yerde oturan iki kadın figürü görülmektedir. Kadınlar ellerinde tuttıkları müzik aletleri ve rahat tavırlarıyla resmi izleyenlere modern bir görünüm vermektedir. Kadınların buldukları zeminde ve

soldaki tek basamaklı merdivende yerel motiflerle işlenmiş küçük birer halı yer almaktadır. Sanatçının 1880 yılında yaptığı çalışma ilk bakışta oryantalist geleneğin klasik bir tekrarını anımsatır: doğuya özgü renkli halılar, terlikler, renkli mozaikler, saz, tef, kadınların kostümü, zemin ve iç mekâna ait mimari çizgilerle sanatçının çok zengin eserlerindedir.

“İki Müzisyen Kız tablosunu” önce Panofsky’nin yorumlama ve anlamlandırma tezlerine uygun olarak çözümlenmek mümkün. İkonografik düzeyde yapılacak bir çözümlenme, İki Müzisyen Kız tablosuna diğer tüm okuma yöntemlerinden daha çok uyacaktır.

En azından yapısalcı⁷ ya da göstergebilimsel⁸ bir okuma için zor ve düzensiz bir tablo olduğunu söylemek yanlış değil. Ancak yine de Panofsky’nin yöntemine ek, yapısal anlamda yapılacak bazı yorumlar tek bir okuma yöntemi altında birleştirilebilir ve melez bir bütün, bir tür korpus⁹ oluşturabilir.

Önce ikili gösterge: İki kadın, iki müzik aleti, her biri ikili iki terlik, çinili iki duvar, iki iç pencere ya da iç kapı pervazı, iki halı. Tabloyu tam ortadan kesen mermere ait sağda ve solda iki dikey çıkıntı.

Ovallerle köşelilerin çatışması ve birlikteliği: nicelik ve anlamdaki ikililer, bu kez hem nicelik hem de nitelik olarak ikili karşıtlıklar (opposition binaires) olarak devam eder. Arkada, iç pencereye ait iki pervazın dikey formu, içinde barındırdığı iki adet çok kanatlı yıldız şeklindeki formla karşıtlık içinde. Sağ arkadaki duvar, kare fayansları içinde dairesel çiçek formlarına yer veriliyor. Ayakta duran kadının dikey formuyla elinde tuttuğu sazın (Horasan tamburu) oval formu aynı bütünlük içinde. Buna, oturan kadının elinde tuttuğu tefin yuvarlak formu ve yuvarlağın çerçeve çizgisini kesen beş adet zil de eklenebilir. Aynı şekilde, mermer bölme üzerinde görülen yıldız şeklinde işleme ve göbekteki oval olmayan ancak yumuşak ve kesik eğriler çizen sağdaki mavi çini süsleme ve alttaki görülen nişin bombeli kenarları eklenebilir.” (AKBULUT, 2011: 16-18)

Tablo renk olarak incelendiğinde eserin geneli; sarı, mavi, turuncu, gri ve kahverengi renklerden oluşmakta ve bu renklerin tamamlayıcı renklerle desteklendiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında çok renkli görülen tablonun temelde çok az renkten oluştuğu anlaşılmaktadır. Renklerin az oluşu oryantalist tabloların karakteristik özelliğidir.

7.Yapısalcı: 19. yüzyılın ikinci yarısında dil, kültür, matematik felsefesi ve toplumun analizinde en fazla kullanılan yaklaşım olmuştur. Yapısalcılık bir kültürde anlamı ortaya çıkaran alt birimler arasındaki ilişkileri inceler.

8.Gösterge Bilimi veya Semiyotik: Göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır.

9.Korpus: Birçok unsurun bir araya gelip bütünlüğü demektir. (<http://tr.wikipedia.org>)

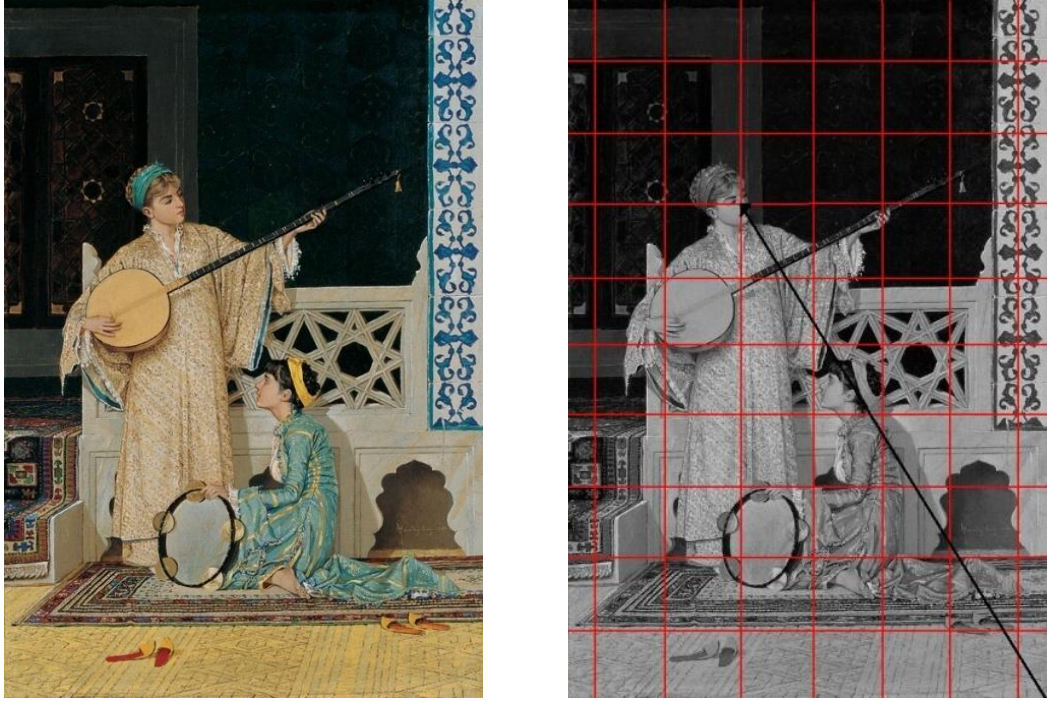
Resmin temasını oluşturan iki kadın figüründe de zıt renklerin kullanıldığı fark edilmekte ve sanatçı bunu bu iki figürle en iyi şekilde örnelemektedir. Ayakta duran kadının iç giysisi oldukça geniş ve uzundur. Giysinin üzerindeki sarıya yakın süslemeler ise ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir. Başındaki turkuaz mavisi sarmanın rengi, dış elbise kolunun içine de uygulanmıştır. Oturmakta olan kadında kullanılan renkler ise ayakta duran kadının renklerinin tam tersidir. Ayakta duran kadının elbisesindeki sarıya yakın renk biraz farkla yerdeki kadının başındaki sarmanın rengine dönüşmüştür.

Ayakta duran figürün başındaki turkuaz mavisi sarma, aynı şekilde oturan figürün elbisesinin rengini oluşturmuştur. Sanatçı ayaktaki kadının sarıya yakın elbisesinde kendi içinde oval formda turkuaz mavisine yer verirken, yerdeki kadında turkuaz mavisi dikey sarı renklere yer vermiştir. Renkleri çaprazlama mantığını müzik aletleri için de söylemek mümkündür. Oturan figürün elinde tuttuğu tefin göbeği açık mavi, çerçevesi siyahken; ayakta duran figürün çaldığı sazın göbek kısmı sarı, aynı şekilde çerçevesi ve sazın sapı siyahtır. Bu durum kadınların kendileri için de söz konusu olabilir. Ayakta duran sarışın bir kadın olmasıyla, sarıya yakın saçları turkuaz mavisikle karşıtlık kurarken; yerdeki kadın esmerdir. Onunda siyah saçları, sarı rengin karşıtlığıyla dengelenmiş. Bu duruma halıların desenleri, renkleri ve biçimleri de katılabilir. Ancak asıl üzerinde durulması gereken iki kadın figürüdür. İki figür resmin tamamını kuşatmakta tüm renkleri kendi içinde barındırmaktadır. Bu açıdan kadınların resmin merkezini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Osman Hamdi Bey genelde fotoğraflardan yararlanmıştı. Sanatçı fotoğrafları büyütüp karelere bölerek resimlerini yapmıştır. “İki Müzisyen Kız” eseri de eşit karelere bölüldüğünde, fotoğrafta uygulanan kompozisyon ve figür yerleştirme tekniğinin bire bir uygulandığı görülür.

Bu resimde gözün ilk algıladığı ayakta duran kadın figürü, hatta figürün başıdır. Sanatçı ayakta duran kadını, yatay ve dikey çizgilerin tam olarak çakışma noktalarına yerleştirmiştir. Bu durum fotoğraf tekniğinde de aynıdır. Fotoğrafta öne çıkarılmak istenen kişinin gözleri, üç yatay ve üç dikey çizginin kesişme noktalarından birine yerleştirilir. Bu mantıkla, “İki Müzisyen Kız” adlı tabloda kadınların öne çıkarıldığı ancak ayakta duran kadının özellikle vurgulandığını söylemek mümkündür. Bunun dışında eşit aralıklarla verilen yatay ve dikey

çizgilerin resmi bölme şekilleri, içlerine aldıkları formların başlangıç ya da bitiş çizgileriyle uyuştugu görülmektedir. (Resim 4)



Resim-4: Osman Hamdi Bey “İki Müzisyen Kız” 58 x 39, 1880

Osman Hamdi Bey çoğu Avrupalı ressamda olduğu gibi, tabloları arasında bağlantı kurmuştur. Zaman ve mekân farklı olsa da, bazı figür ve nesnelere, aynı şekilde değişik tablolarda resmetmiştir.

Osman Hamdi Bey bazı eşyaları hiç olmadık mekânlara uydurmaktan vazgeçmez. Çoğu resminde, farklı rol ve görevlerde kendisi yer alır. Üstelik klonlanmışçasına aynı mekânda iki hatta üç Osman Hamdi Bey görmek mümkün. (AKBULUT, 2011: 23)

Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'in buldukları dönem göz önüne alındığında resme figürü özgürce katmış oldukları görülür. Figürlerini yerel kültürel özellikleriyle yansıtma ile da milli yaşayışın sanat eserlerinde yer bulmasına önemli katkı sağlamışlardır.

Cumhuriyet tarihimizin İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar süren batıyla ilişkilerin ilk zamanlarında, Türk Resim Sanatı klasik çerçevede ele alınmıştır. Sanatçılar çağdaş konular, güncel sorunlardan uzak kalmıştır. Bu nedenle sanatçıların bireysel tasarım ve hayal gücünün eserlerine yansması sınırlanmıştır. Türk Resim Sanatı'nın çağdaşlaşma yolunda ilerlemesi, yeniliğin kültürel bir zeminde özgün

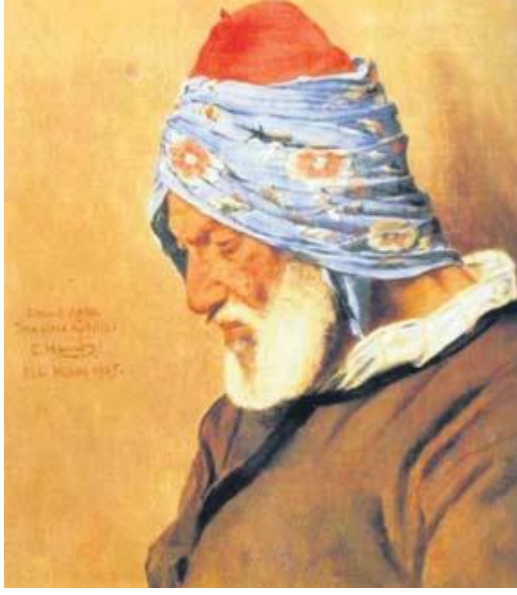
betimlemelere dönüşmesiyle mümkün olmuştur. Geline nokta evrensel boyutta sanat icra etmenin ve ulusal kavrayışın önemini göstermiştir.

1.1. Sanayi-i Nefise Milli Figür:

“Alexander Vallaury’ın projeleriyle önce Asarı Atika Müzesi (İstanbul Arkeoloji Müzesi) yapısının (1881) daha sonra Sana-i Nefise Mektebi Alisi (Eski Şark Eserleri Müzesi) adını taşıyan okul yapısının (1883) gerçekleşmesi büyük ölçüde Türkiye doğumlu Osman Hamdi Bey’in çabalarıyla olmuştur.” (TANSUĞ, 2008: 104)

Sanayi-i Nefise Mektebi; Osman Hamdi Bey, Sadrazam Sait Halim Paşa, devlet adamları Mithat Paşa ve Ahmet Vefik Paşa, Ticaret Nazırı Raif Paşa gibi isimlerin çabalarıyla 3 Mart 1883’de eğitime başlamıştır. Okulun ilk müdürü Osman Hamdi Bey’dir. Heykeltıraş Oskan Yervant Efendi ise müdür yardımcısı olarak işleri fiilen yürütmüştür. Oskan Efendi’nin heykel atölyesinin de hocalığını yaptığı okulda, resim atölyelerini Salvatore Valeri ile Warnia Zarzecki adlarını taşıyan iki yabancı yönetmiştir. Zarzecki desen hocası, Valeri ise yağlıboya tekniğiyle yürütülen çalışmaların öğreticisidir. Günümüze kadar Türk Sanatı’na çok sayıda isim kazandıran ve Türk Sanatı’nın gelişiminde son derece önemli rol oynayan bir kurum olarak Sanayi-i Nefise Mektebi akademik anlamda sanat eğitimi verilemeye başlamıştır. Kuruluşundan yaklaşık yüz yıl önce askeri bir okulda başlayan resim dersleri artık sivil bir kurum olan güzel sanatlar okulunda akademik bir anlayışla öğrenciler yetiştirmiştir. (TANSUĞ, 2008: 104)

1881’de Asarı Atika Müzesi’nin (İstanbul Arkeoloji Müzesi) daha sonra 1883’de Sanayi Nefise Alisi’nin (Eski Şark Eserleri Müzesi) sanat eğitimi için açılmasında büyük çaba sarf eden Osman Hamdi Bey, Osmanlı imparatorluğunun bu konu ile ilgili kurumlarına başvurularda bulunmuş, Avrupa’dan da aldığı destekle projesini başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Kendisinde iki kurumun müdürlüğünü yapmıştır. Sanayi Nefise atölyesindeki çalışmalar Türkiye’de resim eğitiminin akademik disipline kavuşmasında ilk adımdır. Bu eğitimde figür anatomisine ve portre sorunlarına önem verilmiştir. Çağdaş figüre ağırlık kazandırmak için kendisinin ve akrabalarının portrelerini çalışmıştır. (Resim 5-6) Aynı zamanda öğrencileri arasında da figür çalışmaları yaygınlaşmış ve biçim arayışına yönelmişlerdir. Bu dönemde öğrencileri tarafından birçok portre çalışması ortaya konulmuştur.



Resim-5: Osman Hamdi Bey

“İhtiyar Balıkçı İsmail Ağa” portre ,1905



Resim-6: Osman Hamdi Bey

“Eşi Naile Hanım” Portresi, 1886

1.2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nde Milli Figür:

1909’da Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin HAŞİM Bey önderliğinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Hoca Ali RIZA, Sami YETİK, Ruhi AREL, Ahmet Ziya AKBULUT gibi değerli ustalar katılmıştır. Sanatçılar peyzaj ve figür temalı çalışmalar yapmıştır. Gruptaki sanatçılardan Halil Paşa akademik desen anlayışına bağlı figür çalışmalarıyla, Türk Resmi’nde çağdaş bir yol izlemiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sanatçılarının kuram etkinlikleri, duygusal özellik taşır. Akademik düzeyde bilimsel çabalara yeteri kadar bağlı kalmamışlar; fakat bilimselliği hiçbir zaman elden bırakmamışlardır. Bazı çevrelerce tasvir yasağı baskısı olmasına rağmen kendi sanat etkinliklerinde akılcı, özgür bir yol izlemeyi tercih etmişlerdir. İnsan bedenini onu çevreleyen doğa ve nesnelere iyi bir gözlem, inceleme esasına dayandırarak tasvir etmişlerdir.

Milli ruhun işlendiği önemli eserler veren asker ressamından Mehmet Ruhi AREL 1900’de Bahriye Mektebi’ni bitirmiştir. 1909’da Sanayi-i Nefise’de, Avrupa’ya öğrenci göndermek amacıyla açılan sınavı kazanarak Paris’e resim öğrenimi için gitme hakkını elde etmiştir. 1914’te I. Dünya Savaşı başladığında M. Ruhi Bey de arkadaşları gibi Türkiye’ye dönmüş, sanat yaşamına Akademi’de öğretim üyesi olarak devam etmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurucusu olan sanatçı, I. Dünya Savaşı sonunda İstanbul’da Enver Paşa tarafından açılan resim atölyesine Sami

YETİK, Ali CEMAL, Sami BOYAR, Namık İSMAİL, Hikmet ONAT, Cevat ÜSKÜDARLI ve İbrahim ÇALLI ile birlikte devam etmiştir. M. Ruhi AREL, ilerleyen bölümlerde de örneklerini göreceğimiz gibi savaşın etkilerini, Milli Mücadele’yi ve Anadolu insanını yansıtan tablolar üretmiştir.

AREL’in bir Anadolu kadını konu ettiği eseri “Yaşmaklı Kadın’da” Anadolu kadınına yüklenen özelliklerden, narinlik ve asalet göze çarpmaktadır. Tabloya bakıldığında, kadının göz ucuyla süzen estetik bakışı, başparmağının ve işaret parmağının ucuyla tutarak kokladığı gülü, kadına endamlı bir duruş vermiştir. Sanatçı, figürün yerel giysisi, başındaki kenarı işli ipek şalı ile kültürel özelliğe vurgu yapmaktadır. Figürün arkasına düz ve oldukça koyu bir fon uygulaması figürdeki canlı parlak renkleri çarpıcı hale getirmiş ve ayrıntıları görünür kılmıştır. (Resim 7)



Resim-7: M. Ruhi AREL

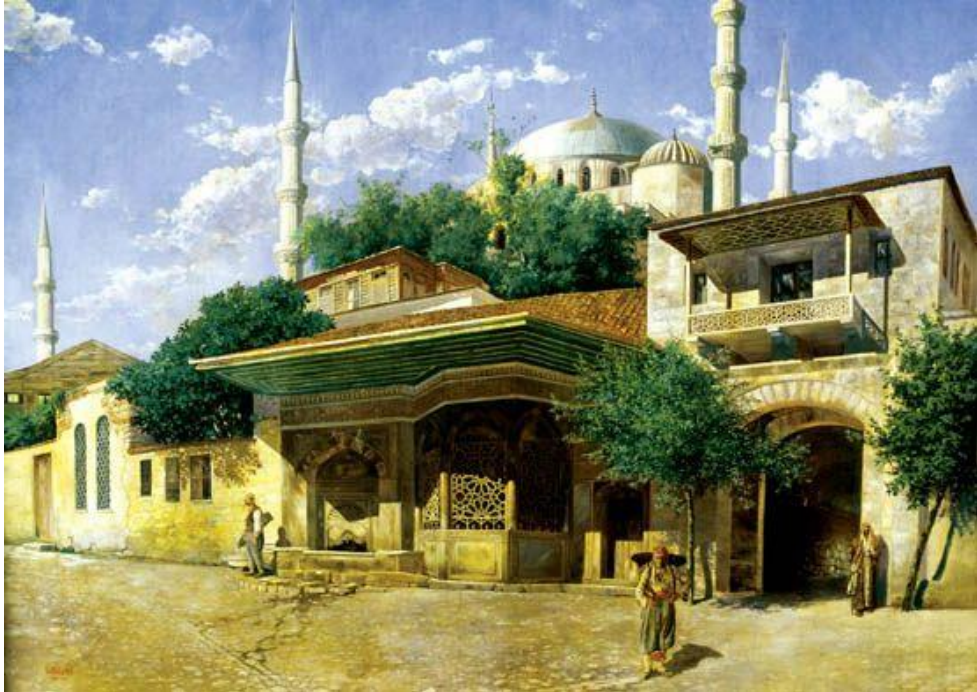
“Yaşmaklı Kadın”

Asker ressamından Ahmet Ziya AKBULUT, 1913'te kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti başkanlığına getirilmiştir. Bu cemiyetin gazetesinde perspektif dersleri veren sanatçı, 1914'te Sanayi-i Nefise Mektebinde Matematik ve Perspektif Öğretmenliği'ne başlamıştır. Burada 1938 yılına kadar hizmet eden sanatçı son sene

müdür muavini olarak da görev yapmıştır. Eski Beyazıt İmareti, Sultan Ahmet Camisi, Mihrimah Sultan Camisi belli başlı eserlerdir.

1937 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılınca Atatürk'ün emriyle her ressam oraya birer ikişer eser bağışı yapmıştır. Ahmet Ziya AKBULUT, buraya eser göndermesi sonucu keşfedilen bir sanatçımızdır. AKBULUT iyi bir ressam ve perspektif hocasıdır. Kendi kuşağının ressamı gibi natürmort ve manzara resimlerinden çok tarihsel yapıları öne çıkaran resimlere yönelmiştir. Bu nedenle daha çok camileri belgeci bir görüşle tuvale aktarmıştır. Sanatçının Bu eğilimi, 1930 yıllarından sonra Türk sanatında yenilikçi bir akım olarak ortaya çıkacak biçimci ve hacimci yaklaşımlarla uyum göstermektedir.

“Sultan Ahmet Camisi” isimli yapıt, Ahmet Ziya AKBULUT’ a hocası Osman Hamdi Bey tarafından mezuniyet ödevi olarak verilmiştir. AKBULUT haftalarca at meydanına giderek açık havada, Dikilitaş yönünden caminin resmini yapmıştır. Kapı üzeri kendisine çok boş görününce oraya güzel bir şehnişin (Balkon) çizmiştir. Resmi inceleyen Osman Hamdi Bey, tabiata müdahale edilemeyeceği gerekçesiyle AKBULUT’ un notunu kırmıştır. (Resim 8)



Resim-8: Ahmet Ziya AKBULUT

“Sultan Ahmet Camisi”, 123x150 cm, 1901, İstanbul RHM

M. Ruhi AREL' in "Yaşmaklı Kadın" ve Ahmet Ziya AKBULUT' un "Sultan Ahmet Camisi" eserleri son derece ayrıntılara dikkat edilerek yapılmış gerçeğinin birebir aynısı verilmeye çalışılmıştır. Kadının şalındaki işleme kumaşın kıvrımlarının nakış gibi özenle oluşturulmasıyla Sultan Ahmet Camisi'nin, belirgin çizgilerle detayı yansıtması geçici ışık, gölge oyunlarına kapılmadan, doğrudan doğruya eşyanın ana renk ve biçiminin verilmiş olmasına bakıldığı zaman, iki eserin de aynı mantıkla ele alındığı söylenebilir.

1.3. 14 Kuşağı ve Ulusal Figür Tasvirleri:

Türk resim sanatında batı etkisinin daha fazla görülmesi 1914 yılına rastlar. Sanayi Nefise'de açılan "Avrupa Sınavını" kazanan gençler, 1910'da Paris'e gönderilmiştir. Bu dönem de Fransa, Paris sanatın merkezi sayılmakta. Sadece Türk ressamı değil, başka ülkelerin sanat meraklıları ve öğrencileri de burada sanat eğitimi ve etkinlikleri için bulunmaktadır. Fransız ressamı izlenimci tavrıdan yavaş yavaş uzaklaşıp Dışavurumcu¹⁰, Fovist¹¹, hatta Kübist¹² eğilimler gösterirken; Türk ressamlarımız daha çok izlenimci üslubu benimsemiştir. Ressamlarımız I. Dünya Savaşının başlamasıyla da yurda geri dönüş yapmıştır. Yetenekli sanatçılarımız batıdan aldıkları eğitimin de etkisiyle 1914 Kuşağı gurubunu oluşturmuştur.

1914 Kuşağı sanatçıları arasında Hikmet ONAT, Ali Sami BOYAR, Ali CEMAL, Cevat ÜSKÜDARLI, Mehmet Ruhi AREL, Mehmet Ali LAGA, gibi Kurtuluş Savaşını yaşamış 4. kuşak asker ressamı vardır. 5. Kuşak asker ressamı arasında ise güçlü desen yeteneği, renk duyarlılığı, başarılı suluboya çalışmalarıyla Ali Rıza BEYAZIT, Arif KAPTAN, Adil DOĞANÇAY vardır. Ayrıca Namık İSMAİL, Nazmı Ziya GÜRAN, Feyhaman DURAN, Avni LİFİJ, İbrahim ÇALLI gibi değerli isimler grubun önemli sanatçılarıdır.

10.Dışavurumculuk: 20.yy.da empresyonizme tepki olarak doğmuş, dış dünyanın doğurduğu izlenimi tekrar meydana getirmeyi değil, sanatçının kendi duyarlılığını dış dünyanın tasvirinde ifade etmesini hedef tutan sanat ve edebiyat eğilimidir. Ragon, 2009:63-64

11.Fovizm: 20.yy.da eleştirmen Louis Vauxcelles, 1905 sonbahar resim ve heykel sergisini eleştirirken, anlayış ve renk bakımından cüretli bulduğu için fovlar-vahşi hayvanlar-kafesi diye isimlendirmiştir. Ragon, 2009:65

12.Kübizm:1906'da tablonun veya heykelin tabiatın şeklinin doğrudan doğruya taklit edilmesinden uzak olan plastik şekle ait modern sanat eğilimidir. Ragon, 2009: 67

Asker ressamlarımız en önemli tarihsel ve milli görevlerini yerine getirmiş, bu duyarlılığı, ulusal sanat ve kültüre gösterdikleri yakın ilgiyle resimlerine taşımışlardır.

Gruba aynı zamanda Çallı Kuşağı da denilmiştir. Böyle denilmesinde İbrahim ÇALLI' nın Anadolu insanı ve ünlü bir kişilik olması etkili olmuştur. Nüktedan mesajları, içinde bulunduğu anı yaşamasıyla çok ilgi gören bir sanatçıdır. ÇALLI “Adada Gezinti Yapan Kadınlar” eseriyle Cumhuriyet'in ve kadınların değişimini izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Sanatçı o yıllara kadar resmedilmeyen Türk kadını ve dönemin şıklığını tuvallerine taşıyarak bir devrim yaratmış öncü sanatçımızdır. (Resim 9) Feyhaman DURAN da bir Anadolu sevdalısıdır. Sanatçı “Mavi Şalvarlı Kadın” eserinde, köylü bir güzeli yerel giysileri içinde resmederek Anadolu insanına olan ilgisini yansıtmıştır. (Resim 10)



Resim-9: İbrahim ÇALLI

“Adada Gezinti Yapan Kadınlar”

115 x 80 cm, 1916



Resim-10: Feyhaman DURAN

“Mavi Şalvarlı Kız”, 1913-1914

Osmanlı Hükümeti Birinci Dünya Savaşı sırasında sanatçıları cephelere göndermek dışında bazı sanatsal faaliyetlerinden de yararlanmış. Bunda, Balkan Savaşı sırasında yaşanan acı tecrübelerin etkileri de söz konusudur. Osmanlı

İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu Balkan Savaşı (1912–1913) tüm hızıyla sürerken pek çok ressamımız cepheye gitmiş. Bunlar arasında Mehmet Ali LAGA ve Sami YETİK gibi isimleri sayabiliriz. Bu iki ressam Balkan Savaşı sırasında, bir buçuk yıl Bulgar cephesinde esir kalmış, ressam Hasan Rıza'nın düşmanlar tarafından katline tanık olmuşlardır. Balkan Savaşı sırasında, Edirne'de bir hastanenin yöneticisi olarak bulunan Hasan RIZA, aynı zamanda Karaağaç'ta şehrin dışındaki atölyesinde resim çalışmalarını sürdürmüştür. Savaşın Osmanlı'nın yenilgisiyle sona ermesi üzerine Hasan RIZA, eserlerinin tahrip edilmesini önlemek üzere düşman kuşatması altındaki Edirne'den Karaağaç'taki atölyesine gitmiş, fakat burada Bulgar askerleri tarafından öldürülmüştür. Katli sırasında bir tablosu M. Ali LAGA tarafından şaseden çıkartılıp kaput altına saklanarak korunmuştur. Bu tablo Sami YETİK ile M. Ali LAGA'nın Bulgarlar tarafından esir alınıp Sofya'da kaldıkları sürece asker kaputu altında saklanmıştır. (TANSUĞ, 2008: 120)

1.4. Şişli Atölyesi figüratif Savaş Resimler:

Savaşın devam ettiği sıra da hükümet, sanatçılardan Birinci Dünya Savaşı'ndan daha farklı bir görev üstlenmelerini istemiştir. Ulusun milli mücadele ruhunu coşturacak, kahramanlıklarını gösterecek aynı zamanda verilen mücadelenin karşısındaki ağır kayıplar ve yaşanan acıları, dünyaya duyurmak amacıyla, yurt dışında bir sergi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Bu nedenle, çoğunluğunu 1914 kuşağı sanatçılarının oluşturduğu bir grup ressam, 1914-1918 yılları arasında, kendilerine sağlanan atölye ve olanaklardan yararlanarak sürdürdükleri yoğun bir çalışma sonrasında konusu savaş olan bir sergi için resimler yapmışlardır.

Savaş yaşantılarının anlatıldığı bu etkinliğe, atölyenin Şişli'de olmasından dolayı “Şişli Atölyesi” denilmiştir. Yapılan bu resimler müttefik bir ülke olan Avusturya'nın Viyana Kentinde 1918 yılında Devlet Galerisi'nde sergilenmiştir.

“Osmanlı İmparatorluğu, savaştan yenik ayrılmış ve işgali izleyen dönemde Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Atatürk tarafından görevlendirilen Hüseyin Avni LİFİJ tahrip edilen köyleri ve yapılan mezalimi yerinde görmek, doküman toplamak istemiş, bunun üzerine savaş sahaları gezildikten sonra düşmanın mezalimini ve zaferimizin ne güçlükler içerisinde kazanıldığı hakkında bilgiler edinilmiştir. Bunun ardından Avni LİFİJ, Kara Gün ve Ak Gün tablolarının hazırlığına başlamıştır. Doğa karşısında çok resim yaptığı halde bu tabloları bir senede bitirmiştir (LİFİJ, 1967: 10,19). Çünkü bize göre bu eserler birçok duygunun kompozisyonu olarak nitelendirilebilir.”(TAŞKIRAN,2010:3)

“Kara Gün” adlı eserde, savaşın insanlara yaşatmış olduğu felaketler, acı dolu görüntüsüyle verilmiştir. Figürler her şeylerini kaybetmiş ve yapayalnız kalmışlardır. Öyle ki bir akbaba cansız bebek bedenini yemek üzere hazır vaziyette tünemiş görülmektedir. Her yer yıkılmış ve tahrip edilmiştir. Bebeğin cansız bedeninin altındaki ters dönmüş beşik, onun hemen yanında vücudunda derin yaralarla katledilmiş çıplak insan bedeni onun altında ise harabe evden arta kalan işlemeli bir kilim bulunmaktadır. Sıcak renklerin hakim olduğu eserde, sanatçı korku ve acı dolu savaş trajedisini bütün içtenliğiyle resmetmiştir. (Resim 11)



Resim- 11: Hüseyin Avni LİFİJ, “Kara Gün”, 93x118, 1923, TÜYB

Topyekûn mücadelenin verildiği “Kurtuluş Harbi”, milletimiz ve ülkemiz için dönüm noktasıdır. Toplumumuzun içine düştüğü veya çekildiği ağır şartlar. Savaşın milletimiz üzerine de yarattığı acıları, dramı, yıkımı ve zorluğunu anlatan figürler, sanatçıların eserinde milli kahramanlar, milli bir değer olarak ölümsüzleşmiştir. Her dönemde de esin kaynağı olmuştur. Sanatçıların anlatımı ile aktarılan eser de bir tarihi belge niteliğindedir. Yapılan resimler, toplumun trajedisini ve yaşanan acıyı hissettirirken, bazı resimlerde yaşanan vahşeti gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı, ressamlarımızı aynı duygularla savaşın içine çekmiş ve bu konunun dışında kalmalarına izin vermemiştir.

Milli mücadele, döneminden yapılan resimler halkın bağımsızlık azmini desteklemek, yaşananları gözler önüne sermek içindir. Ressamın içinde bulunulan

durumu içselleştirdiği kendi ruh hamurunda yoğurarak tuvale aktardığı betimlemeleri çok etkili ve kalıcı olmuştur. Sanatçıların savaş temalı resimlerinde, özellikle insan figürünün çokça kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda coşku ve heyecan; az figürlü kompozisyonlarda ise bağımsızlık isteğinin kararlılığı sergilenmektedir. Balkan, Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşları'nı içeren, "Savaş Konulu Türk Resimleri" bu kapsamda incelenmiştir. Yaşananlara son derece duyarlı, araştırmacı olan ve bu konuda bilinçli ressamlarımız daha öncede belirttiğimiz gibi asker kökenlidir. Çanakkale Zaferi'nin getirdiği güç ve azimle, halkın ulusal ruhunu canlandırmışlardır.

Şişli Atölyesi'nin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiş ve bu atölyede 1914 kuşağı ressamı, konusu savaş sahneleri ve askerler olan çeşitli resimler yapmışlardır. Bu resimler, 1918'de Galatasaraylılar yurdunda ilk kez halka gösterilip, ardından sergilenmek üzere Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir. Serginin Almanca katalogu, 1914 kuşağı ressamlarının savaş konulu çalışmalarından örnekleri içermektedir. Böyle bir atölyenin kurulması yolundaki önerinin, bir asker ressam olan Yüzbaşı Sami YETİK' ten gelmiş olabileceği düşünülmekte. 1914 Kuşağı ressamı arasında, Hikmet ONAT, Ali Sami BOYAR ve Ruhi AREL gibi önce askeri okulda eğitim görmüş; fakat teğmen rütbesindeyken ordudan ayrılıp resme yönelmiş olan sanatçılar vardır. Ancak Sami YETİK ve Mehmet Ali LAGA' nın dışında, sanatçıların savaşa katılmaları sınırlıdır. Sami YETİK, Balkan Savaşı'nda Edirne Cephesi'nde aynı zamanda eskizler, desenler çizerek ayrı bir etkinlik göstermiştir. Şişli atölyesindeki çalışmalara katılan ressamlar eserlerinde, savaş sahnelerini ya kahramanlık destanı olarak göstermiş, ya büyük bir hareket dinamizmini ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardır. (TANSUĞ, 2008: 151-152)

Namık İSMAİL özgün üslubunu geliştiren ve bunu Türk Resim Sanatına kazandıran önemli bir ustadır. Konularında biçimsel yaklaşımı belli sınırları aşmayan bir deformasyon eğilimini hissettirir.

"Paris'ten döndükten sonra, 1927 yılında zamanın Maarif Vekili Mustafa Necati tarafından Sanayi-i Nefise müdürlüğüne atanmıştır. Cumhuriyet'in ilanının ardından, Atatürk ve arkadaşlarının Türkiye'nin her alanda modernleşmesi için gösterdikleri çaba ve bu doğrultuda biçimlenen kültür politikalarının gündemde olduğu bir dönemde, Namık İSMAİL son derece önemli bir idari görevi üstlenmiş gözükmektedir. Mustafa Necati, 12 Mayıs 1927 tarihli Meclis bütçe görüşmelerinde güzel sanatlar ile ilgili konulara önemle yer vermiş ve şunları söylemiştir:

“Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ölküsü, ölküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır.” Necati, konuşmasının devamında Güzel Sanatlar Okulu’na da değinmiştir: “Güzel Sanatlar Okulu Fındıklı Sarayı’na geçmekle burada en çağcıl bir süsleme sanatları dalı kurmaya çalışmakla güzel sanatların gelişmesi için gereken emekleri harcamaktayız.” (İNAN, M. Rauf; Mustafa Necati, s.137 <http://www.mehmet-ali-laga.com.tr>. Aralık 2014)

Namık İSMAİL “Son Mermi” resmi ile düşmana gözdağı vermektedir. Yerde yatan asker yaralıdır ve yarasını tutmaktadır. Top arabasının yanında yerde duran asker ise sırtını duvara yaslamış kolları iniktir. Başının hafif yatıklığı dermansız kaldığını ya da şehit olmak üzere olduğunu göstermektedir. Top arabasındaki asker son atış için hazırlanırken belliki düşman mermisine karşı da siper almaktadır. Ancak buna rağmen elinde mermi ile düşmana kahramanca meydan okuyan askere, sıkılmış yumruğu ve duruşu ile sanatçı tarafından destansı bir hava verilmiştir. (Resim 12)

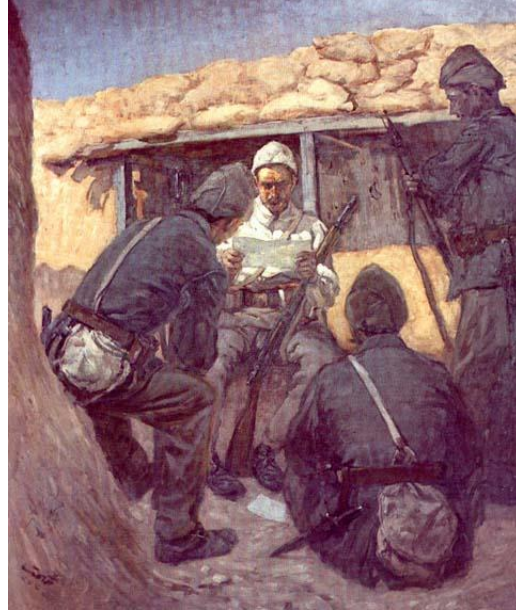


Resim-12: Namık İSMAİL “Son Mermi”, 205x147 cm, 1914-18, İstanbul RHM

İbrahim ÇALLI’ nın bir top arabasını yürütmekte olan atlı ve yaya askerleri betimlediği “Türk Topçuları-Topçu Mevzi Alırken” adlı çalışması sanatçının, askerlerin yoğun gayretini konu aldığı bir eserdir. Sarı renk resmin geneline hakimdir. Şartların ne kadar çetin ve acı verici olduğunu anlatmaktadır. (Resim 13)



Resim-13: İbrahim ÇALLI, “Topçular”,1914-18



Resim-14: Hikmet ONAT, “Siperde Mektup Okuyanlar” 145x120 cm, 1914-18

Hikmet ONAT Savaşın acımasızlığını yaşayan ve resimlerini de bu savaş heyecanı ile gerçekleştiren bir sanatçımızdır. Savaş sırasında askerlerimizin psikolojisi, sıla hasreti ve ölüm gibi insani duyguları yansıtmıştır. Sanatçı aynı zamanda bu resmi ile savaşın duygusal yanını vurgulamıştır. Mektubunu okutan asker ile diğer iki asker pür dikkat dinlerken, hasret giderdikleri aşikârdır. Kıyafetlere bakılırsa mektubu okuyan, tahsil görmüş küçük rütbeli askerdir. (Resim 14)



Resim-15: Şişli Atölyesi, soldan sağa doğru: Mehmet Ruhi AREL, Ali CEMAL, Abdülmecit Efendi, Namık İSMAİL, İbrahim ÇALLI, Hikmet ONAT, Sami YETİK, Ali Sami BOYAR ve asker üniformalı modeller.

1917 yılında hayata geçirilen Şişli Atölyesi ile ilgili önemli belgelerden birisi, Şehzade Abdülmecit'i atölyede yapılan çalışmalarını denetlerken gösteren bir fotoğraftır. (Resim 15) Burada Abdülmecit'i; İbrahim ÇALLI, Ruhi AREL, Ali CEMAL, Namık İSMAİL, Sami YETİK, Hikmet ONAT, Ali Sami BOYAR gibi ressamlarla birlikte Kurtuluş Harbi Resimleri'nin başında yorumlar yaparken görürüz. Devlet büyüklerinin savaş ortamında sanata verdikleri bu önem, Osmanlı'nın değişen çehresinin bir göstergesidir. Osmanlı'nın, savaşın sadece cephede kazanılamayacağını, kültür politikalarının ortaya konulması gerektiğini kavradığı anlaşılmaktadır. Silahlı mücadelenin bitmiş olması varlığımız üzerindeki tehlikelerin tam olarak ortadan kalktığı anlamına gelmemiştir. Milli değerlerin, kültürün yok olması bizi, tarih sahnesinden silinen bir millet durumuna getireceğinden önemli kayıplar ve yıkımlar yaşamış olan milletimiz için her alanda yeniden var oluş projeleri geliştirilmiştir. Buna resim sanatı da dâhil edilmiştir.

Şişli Atölyesi; özel, milli duyarlılıktan doğan gerekçelerle kurulmuş. Askeri camiadan da gereken ilgi ve desteği görmüş. Çanakkale Cephesi'nde gösterilen

başarı, zaferin coşkusunun resme taşınmasında itici güç olmuş. Çanakkale savunması aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Paşa'yı bu cephede gösterdiği olağanüstü askeri dehasıyla bir milli kahraman olarak dünyaya ilk kez tanıtmıştır. Ressamlarımızın resimlerine de milli kahramanımız Atatürk çokça konu olmuştur.

Şişli Atölyesi öteden beri asker, ordu ve zafer temalarına gösterilen sanatçı ilgisinin yeniden canlandırılması idi. Fakat bu etkinliğe 1914'ten önce başlamış olan da vardır. Balkan Savaşı yenilgisi, milli duyguları coşkun olan sanatçıları derin bir şekilde sarsmış, aynı şekilde Enver Paşa'nın Pantürkist¹³ hayalleriyle bağlantılı olan 1918 Doğu cephesi yenilgisi, sanatçılar üzerinde savaş temasına ilişkin gerçekçi izler bırakmıştır. Şişli Atölyesinde çalışan ve aynı zamanda çizgi ustalığıyla üstün başarı gösteren, devrin Türk basınının da emeği geçen Ali CEMAL (1881–1941) Balkan Savaşı'nın dramatik yönünü yansıtan resimler yapmıştır. (Resim 14) Büyük boyuttaki muhteşem eserlerin sergilenmesi gerektiği konusundaki fikrini belirten Celal Esat ARSEVEN Türk ressamların Avrupa'daki ilk sergisi olan Viyana sergisinin açılmasında öncü olmuştur. Ayrıca Sami YETİK, Ruhi AREL, Üsküdarlı Cevat, Nejat ÇELİK, Ali Sami BOYAR, Arif KAPTAN, Ercüment KALMIK, Diyarbakırlı Tahsin, Halil DİKMEN, Cemal TOLLU, Ali ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ, İbrahim ÇALLI, Hüseyin Avni LİFİJ, Hikmet ONAT, Namık İSMAİL, Abidin ELDEROĞLU, Hayri ÇİZEL gibi sanatçılar kendi üsluplarıyla aynı duyarlılıkta eserler vermiş sanatçılarımızdır. (TANSUĞ, 2008: 151–152)

İyi örneklerden biri olan Abidin ELDEROĞLU' nun Anadolu'daki bir ailenin oğlunu askere uğurlama anını resmettiği “Ayrılış” vatan sevgisi, bayrak sevgisi, kahramanlık teması üzerine kurgulanmıştır. Resmin ön planında üzerine asker üniforması giymiş elinde yere dayadığı tüfekte bir erkek figürü bulunmakta, genç asker bir eliyle bacağına sarılmış olan küçük çocuğunun elini tutmuş, bir yandan da başını yaşlı annesine eymiş annesi onu anlından öpmektedir. Annesinin yanında askerin eşi ellerini birbirine kenetlemiş güçlü anatomik yapısıyla başını eşine çevirmiş emin bakışlarla bakmaktadır. Yerde oturan yaşlı adam, elini yüzüne dayamış derin derin düşünmekte muhtemelen askerin babasıdır. Askerin eşinin arkasında küçük fazla net görünmeyen yürüyüş halinde askerler bulunmakta.

13. Pantürkist: Ural-Altay kavimlerinin birliğini savunan siyasi görüş. <http://tr.wikipedia.org>

Askerin arkasında bir köpek köpeğin arkasında bir kadın trende asker eşini uğurluyor. Asker başını terenin camından dışarı çıkarmış bir elini de eşinin başına koymuş. Kompozisyonun tam ortasında ve üstte kalın bir ağaç köklerini salmış bir asker bu ağacın gövdesine sırtını dayamış başının üstünde Türk bayrağı bulunmaktadır. (Resim 16)



Resim-16: Abidin ELDEROĞLU, “Ayrılış”,182x153 cm, 1935, İzmir Devlet RHM

Savaşın yaşattıkları üzerinde duran ressamlarımızdan Ali CEMAL’ in duygusal yaklaşımı ile ele aldığı “Biraz Su” eserinde; Türk askerinin üstünlüğünü gösteren beden dili, yüzlerdeki şefkat ve minnettarlık ifadeleri önemlidir. Olay günlük hayatta değil, savaşın ortasında geçmektedir. Türk toprakları ele geçirilmek istenmektedir. Ama insana dair değer yargıları ağır basmaktadır. Konu yardımlaşmadır ve şefkat duygusu, iki asker ve bir attan oluşan figürlerin arkasındaki geniş sessizlikte daha da kıymetlendirilmiştir. Sanatçı bu aktarımıyla dünyaya yani insanlığa ders vermiştir. Resimde “su, al hadi iç!” sözlerini duyar gibiyiz. (Resim 17)

Şeref AKDİK “Atatürk Telgraf Başında” eserlerinde Türk toplumunun bağımsızlık mücadelesini, tek vücut olmuş bir biçimde bu mücadelenin milli vazife olduğunu vurgulamıştır. Telgraf yazışmasının yapıldığı bu resimde büyük önder

Atatürk, ana figürdür. Masaya tam oturmamış halde ve bir eli masada beklerken, düşünceli ifadesi onun istekle ve heyecanla milli mücadeleyi yönetmek konusundaki kararlılığını, arkadaki silah arkadaşlarına, bir lider olarak “ben yönetiyorum” imajını vermektedir. Belliki sadece telgrafın geldiği yer değil vatanın her köşesi zihnini meşgul etmektedir. Arkada ayakta bekleyenler Atatürk’ün ağzından çıkacak emirleri saygı ile beklemektedirler. (Resim 18)



Resim-17: Ali CEMAL, “Biraz Su”, 1917
(Genel Kurmay Karargâhı Koleksiyonu)



Resim-18: Şeref AKDİK
“Atatürk Telgraf Başında”
178x138 cm, ,1934, İstanbul RHM

Şişli Atölyesi’ndeki sanatçılar milli mücadele ruhunu yerinde yaşamış. Kendileri de bizzat cepheler de bulunarak savaşın atmosferi altında gözlem yapmıştır. Böyle bir imkânları olmadığı zamanlarda ise faaliyetlerini atölye içinde gerçekleştirmişlerdir. Model olarak kullanılan top gibi savaş araçlarıyla, askerler de getirilerek bu sanatçılara poz vermeleri sağlanmıştır.

Unutulmamalıdır ki Türk insanının savaş ve zor şartlar altındaki geleneksel davranış biçimi ve ruhunu ele almış olan Şişli Atölyesinden çıkan çalışmalar, bu özellikleriyle de sadece savaşın izlenimini aktaran belgeler değildir. Sanatçılar figüre ayrıca bir ilgi duymuşlar. Bunu da farklı üsluplarda figür betimlemeleriyle göstermişler.

“Türk resminin figüratif açıdan görünümü” başlıklı makalesinde figüratif resmi, “İçinde figür olsun ya da olmasın doğa gerçeğinden hareketle yapılmış ve sonuç olarak doğa referansı

bağlamında okunabilir resim ile içinde mutlaka figürün bulunduğu ve hatta bulunmakla da kalmayıp başköşeyi tuttuğu resim şeklinde tarif eden ressam Kemal İSKENDER'in, bu yaptığı tanımın ilk kısmına ve figüratif resmin Türk pentüründe geç yer aldığı saptamasına katılmamakla birlikte, bu alandaki resmin ilk önemli ürünlerinin Şişli Atölyesi'nde ortaya konulduğu yolundaki saptaması doğrudur. (İSKENDER 1994: 40) Aslında çoğu, 1914 kuşağı olarak belirleyebileceğimiz sanatçılardan oluşan Şişli Atölyesi ressamlarının figüratif ilgilerini yalnızca bu kapsamda düşünmemek gerekir. Öyle olsaydı yine K.İSKENDER'İN ifadesiyle "İzlenimcilerin figür resminin yalnızca bu atölyenin üretimi ile sınırlı kalması gerekirdi" (İSKENDER 1994: 40) ve bu süreçle eşzamanlı olup ancak farklı amaç ve etkinlik çabaları içinde sanatsal üretimlerini sürdüren pek çok sanatçı ile özellikle de 1930'ların başlarındaki "İnkılâp Sergisi" ürünleri ile ortaya konan ve hemen hemen tamamen figüratif olan resim repertuarının da olmaması gerekirdi."¹⁴

1.5. Milli Mücadele Sonrası Cumhuriyet Coşkusu:

Türk resim sanatında savaş sonrası ve milli mücadele sevinci temalı yapılan resimler genelde figüratif tarzda işlenmiştir. Yaşanan büyük acıların galibiyetle son bulması, gerek üslup ve renk, gerekse figürlerin yüzlerinde ve bedenlerinde anlatımcı bir ifade şekli olarak aktarılmıştır. Bu ifadelerin analizi ve izleyenle izlenen arasındaki duygu aktarımını ortaya koyacaktır. Bu konuda, sanatçılar arasında Ruhi AREL, gerçekçi figür kompozisyonlarıyla farklı bir öneme sahiptir.

Toplumsal konular, sanatsal biçimlendirmede etkili olmuştur. Bu sorunların, ağır etkileri karşısında mesela bir savaş sahnesi, bir şehit ailesinin kederi, köy veya kentte yayılan bir salgın hastalık, yaşamın ağır şartlarına ilişkin temalar sanatçının konu seçiminde belirleyici olmuştur.

Haliyle savaş yıllarının sanatçıların da savaş temalarının etkisinde kalması doğaldır. 1914 Kuşağı sanatçıları da ulusal tarihin en büyük mücadelesini veren ardından Cumhuriyeti kuran kahraman ordumuzun, şehitlerini, gazilerini, büyük bir gururla resmetmiştir.

Halkın içindeki ulusal coşkusu, Atatürk'ün İstanbul'a denizden gelişindeki karşılamada gösterdiği o büyük heyecanı, Ruhi AREL, büyük ebattaki bir tablosuna yansıtmıştır. Ruhi AREL' in "Atatürk'e İstikbal" konulu eseri, İstanbul halkının Atatürk'ü ve yeni Cumhuriyet'i karşılamasının görsel belgesi niteliğindedir. Kompozisyonun solunda Dolmabahçe Sarayı'ndan Ortaköy Camisi'ne kadar uzanan sahil şeridi ve bunların içinde de Güzel Sanatlar Akademisi görülmektedir. Üst kısımda geniş bir alanı kaplayan bulutlarla kaplı gökyüzünün aydınlığı, yeni kurulan

14. Başkan, Seyfi (2005) Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür. Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, sayı 63.

Cumhuriyet'in aydınlığını simgelemektedir. Sağda selamlama atışı yapan harp gemisi, Ertuğrul yatı ve ön bölümde yer alan, balıkçı sandallarından, şehir hatları vapuruna, kürekli sandallardan çatanalara, takalardan piyadelere çeşitlenen tekneler grubu ve bunların içindeki figürler yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin coşkusunu yansıtmaktadır.(Resim 19)



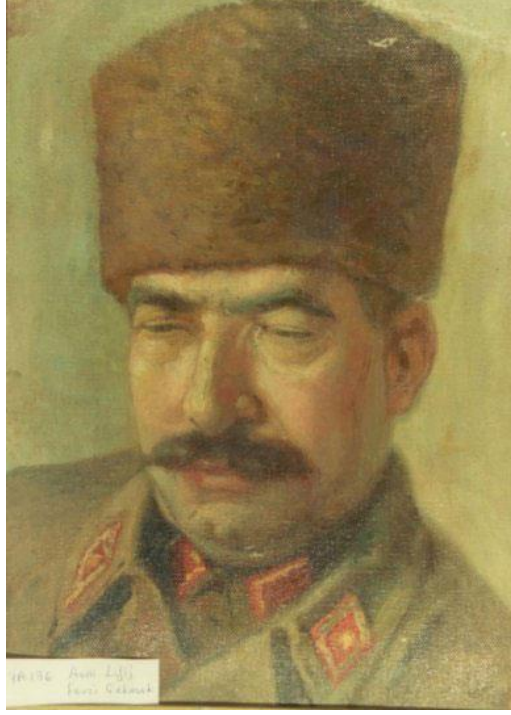
Resim-19: Ruhi AREL, “İstikbal” (Atatürk’ü Karşılama), 1927, Ankara RHM

1.6. Türk Resim Sanatı’nda Milli Kahramanların Portreleri:

1914 Kuşağı sanatçıları, 1916’dan itibaren her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi’nde resim ve heykel sergileri düzenlemiştir. Bu sergilerde İbrahim ÇALLI, M. Ruhi AREL, Namık İSMAİL, Feyhaman DURAN, Avni LİFİJ özellikle figür kompozisyonları ve portre temaları üzerinde durmuştur.

Çallı Kuşağı sanatçıları Türk resmindeki yenilenmenin gereğini yerine getirmeyi amaç edinmişlerdir. Sanatçılar sanat olayına, dünya resminde yer alan serbest soyutlama eğilimine kadar varan geniş bir perspektifte bakmıştır. Ancak bu değişim Türk Resim Sanatı’nın sınırları içinde açıklanması gereken yenilenmedir. Bu bağlamda Avni LİFİJ’ in izlenimciliğini güçlü desen yeteneğiyle temellendirdiği büyük boyutlu figür çalışmalarını gösterebiliriz. 1908’de kendi portresini yapmış olan sanatçı ve grup arkadaşlarının Cumhuriyet dönemine yansıyan önemli etkileri olmuştur. Bu etkilere örnek ise Çallı Kuşağı sanatçılarının, ATATÜRK, İNÖNÜ,

Fevzi ÇAKMAK portrelerinin anıtsal nitelikte en değerli olanlarını vermiş olmalarıdır. (TANSUĞ, 2008:135)



Resim-20: Avni LİFİJ “Fevzi Çakmak”, Portre, 1923

Avni LİFİJ, mağrur ve kendinden emin Mareşal Fevzi Bey’i resmederken yalın bir ifade yaklaşımıyla babacan bir tavır yakalamış durumdadır. Aynı zamanda işini ciddiye alan otoriter duruşu ile kararlılığını, Türk Ordusunun yenilmez gücünü temsil etmektedir. (Resim 20)

1.6.1. Türk Resim Sanatı’nda Atatürk Portreleri:

Figüratif resmin en yaygın olduğu eğilim portreler ya da çoğu kez her biri bir portre titizliğiyle yapılmış önemli kişilikleri ve yerel, kültürel ulusal konulu figürleri şematik bir düzen içinde anlatan çok figürlü tablolardır. Sanatçılar, dünyanın her yerinde ve hemen her dönemde, resim diliyle bir şeyler anlatmak istemiş. Milli ve ideolojik veya ne tür bir birlik anlayışı olursa olsun o topluluk için önemli olan lider kişileri, kahramanlık ya da önemli katkıları gibi imge ve simgeleri, topluma mal olmuş bilim, edebiyat ve sanat insanlarını, tek başlarına veya bir konu içinde sosyokültürel değer olarak çok sık kullanmışlardır. Özellikle de toplumların hayatında son derece önemli rolleri olan, köklü değişimlerin önderi olmuş insanlar en çok resimleri ve heykelleri yapılan insanlar olmuşlardır. Elbette bu anlamda

Türkiye'nin resmi en çok yapılan milli kahramanı, Cumhuriyet'in kurucusu olan Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK' tür. Aynı zamanda tarih için bir belge de olan ATATÜRK resimleri portreler ve çok figürlü kompozisyonlar olarak iki grupta çokça resmedilmiştir. 1923-1938 yılları arasında resim ve heykel sanatçılarının Türkiye Cumhuriyeti devrimlerini ve ATATÜRK' ü konu alan yapıtlar arasında Nazmi Ziya GÜRAN, İbrahim ÇALLI, Feyhaman DURAN ve Zeki KOCAMEMİ gibi 1914 kuşağı ressamlarının eserleri derin anlam gücüyle yüküdür.

Nazmi Ziya GÜRAN bu eserinde ATATÜRK' ü Mareşal üniforması içinde, kalpaklı, sağ elinde dürbün tutmuş ve yorgun bakışlı bir pozda resmetmiştir. Atatürk'ün belindeki kemerin kenar kısmındaki aşınmaları dahi vermiş olması sanatçının oldukça gerçekçi çalıştığını göstermektedir. Fırçanın ve renklerin kullanılması ile detaylandırmadaki ölçü ele alındığında ise empresyonist estetiğin izlerini rahatça görmekteyiz. Sanatçının bu yapıtı anıtsal niteliktedir. (Bkz.Resim-21)



Resim-21:Nazmi Ziya GÜRAN, “Mustafa Kemal Paşa” Portre 146 X 96.5 cm,
1881-1937

Avni ARBAŞ' ın bu eseri, ATATÜRK' ün Başkomutanlık Meydan Savaşı öncesinde verdiği ünlü “Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!” emrini temsilen yapılmıştır. ATATÜRK çok güzel bir atın üzerinde parmağıyla ileriye işaret

etmektedir. Başını omuz hizasına çevirmiş durumda, kararlı keskin bakışlarıyla önde ilerlediği ve emrin yerine getirilmesini istediği anlaşılmaktadır. (Resim-22)



Resim-22: Avni ARBAŞ, “Atatürk”, 146 x 97 cm. 1981

Değerli Türk resim Sanatçılarımızdan Zeki KOCAMEMİ’ nin, ise; Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından büyük bir ilgiyle değerlendirildiği görülür. Bu değerlendirmeden figürleriyle ilgili bir kesit:

“Kaç defa Zeki’yi çalışırken gördüm; bir omuz, bir göğüs, bir kol karşısında ne çapraşık seferlere çıkar, hiç dönemeyeceğini sandığım yollara sapardı; sonunda yavaş yavaş bir hal çaresine varır; vücut çatısı sağlam bir mimariyle, bir yığın alaka içinde kurulurdu.”

Zeki’nin tablolarında, muhayyileni yalnız kendi içinde konuşmakta serbest bırakan bir insan hali var. Hulasa Muaffak olduğu nispette insanı peşinden sürükleyen bir tecridin güzelliğiyle güzeldir. Bu ilk devreden son sergisinde yalnız uzanmış bir kadın vücudu ile geniş bir masanın üstünde duran bir gaz lambası vardı. Küçük ölçüde yapılmış (zaruret en olgun ressamlarımızı el kadar tuvalerde çalışmaya mecbur ediyor) olan birincisinde Zeki’nin yalnızca titizliğini görebilirlerdi.” (TANSUĞ,2008: 173-174)

Zeki KOCAMEMİ, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile katıldığı I. Devlet Resim Heykel Sergisi’nde “ATATÜRK’ ün Cenaze Töreni” (ya da ATATÜRK’ ün Naşı’nın Gülhane Parkı’ndan Sarayburnu’na Götürülüşü) adlı resmiyle birincilik ödülü almıştır. Bu resim, Mekkare Erleri ile karşılaştırıldığında

daha klasik bir etki bırakmaktadır. Arka planda manzara ile perspektifin verilışı ve mekânın kurgulanışı 15. Yüzyıl Rönesans sanatçılarının resimlerini anımsatmaktadır.

Eşref ÜREN, Zeki KOCAMEMİ' nin "ATATÜRK' ün Cenaze Töreni" yapıtını şu sözlerle açıklamıştır:

"1939 da açılan ilk Devlet Resim Heykel Sergisinin I. Mükafatı ona verilmişti, "ATATÜRK' ün cenaze alayı" eseriyle. Münih' de Hoffmann Atölyesi dönüşünde Ali ÇELEBİ ile şimşekleri çaktırdılar, yıldırımlar yağdırdılar resim sanatımızın göklerini kıstaltılar, resmimizin 5-10 yılda alacağı yol. Az buz şey mi idi bu? "Dördüncü yeni"yi getirdiler, yalnız başlarına, Türk ilkel Ressamları, Avrupa'dan dönen Ressam Askerler, Rahmetli ÇALLI İbrahim ve kuşağından sonra, resim tahsiline giden Ali SERMET Paris' e değil, Hoffmann Atölyesi'ne can atmıştı." (Ankara Sanat Dergisi, Sayı: 37, Mayıs 1969)

Sanatçının İstanbul'daki Atatürk Müzesi'nde bulunan yapıtı, büyük bir kompozisyon gücüne sahiptir KOCAMEMİ bu görkemli törene yalın ve mütevazı bir hüznün ifadesi vererek ATATÜRK' ün soylu ruh ve karakterini yansıtabilmiştir. Bu noktada ulu önderin Anadolu'nun her bir metrekaresine işleyen şu sözü akla gelmektedir. "Benim fani vücudum elbet bir gün toprak olacaktır ama Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır." (Resim 23)



Resim-23: Zeki KOCAMEMİ "Atatürk'ün Cenaze Töreni", TÜYB, 148 x 250 cm, 1939, Atatürk Müzesi Koleksiyonu

1.7. Türk Resim Sanatında Milli Mücadele Sonrası Üretim ve Kalkınma:

Milletimizin uzun süre savaş halinde olması ve ağır bir mücadele vermesi ülkemizde üretimin durmasına ve ekonominin gerilemesine neden olmuştur. Savaş sonrasında ise hızla üretime ve kalkınmaya yönelik çalışmalar başlatılmıştır. Milli gelirin artması ülke kaynaklarının canlanması halkın bu konudaki mücadelesi savaş sonrası toparlanma sürecinde önemli bir safha olarak yer almıştır. Bazı Türk ressamlarımız resimlerinde çalışan üreten insanlarımıza önemle yer vermiştir.

M. Ruhi AREL' in, geniş ve rahat fırça tuşları, konuyu bütünsel açıdan kavrama yeteneği, çalışan insanı tüm dinamizmiyle yansıtmaya çabası, anlatım ve içerik açısından o'nun eserlerine çağdaş resim sanatımızda kendi türünün öncüsü niteliğini kazandırmaktadır. Bu bağlamda “Taş İşçileri” yapıtını örnek olarak göstermek mümkün.

Ruhi AREL büyük boyuttaki “Taş İşçileri” eserinde çalışan, üreten insanların kuvvetli bedenlerinde ki hareketi geometrik üslup zenginliğinde ustaca göstermiştir. Figürlere adeta yontulmuş heykel bir rölyef etkisi vermiştir. Bu da esere özgün olma özelliği katmıştır. Ülke ekonomisine bileğinin gücü anının teriyle katkı sağlayan Anadolu insanının çalışma azmi olarak değerlendirilecek bir eserdir. (Resim24)



Resim-24: Ruhi AREL, “Taş İşçileri” 170 x 230 cm. 1924

Tümü üstün yeteneklere sahip 1914 Kuşağı sanatçıları arasında Namık İsmail yenilenen sanat hedefleriyle ilgi odağı haline gelmiş. Sanatçının Devlet Güzel Sanatlar Akademisince figür ve portrelerine yönelik değerlendirme kısmı şu şekildedir.

“Portre, çıplak ve diğer figürlerinde sanatçının gerçekçi yönünü görmekteyiz. Yapmış olduğu çok sayıda desenlerini incelediğimiz zaman, sanatçının figürün özellikleri ve anatomi üzerine çalışmalar yaptığını; insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiğini görürüz. Bu nedendir ki Namık İsmail çok değişik duruşlarda ve her an hareket edecekmışçesine vermiştir.” (TANSUĞ,2008:129-130)

Namık İSMAİL’ in “Harman” eseri Parça bütün ilişkisi içinde yeni bir çözüme kavuşmuştur. Türk resmine ayrı bir katkı sağlamıştır. Cumhuriyet’in ilk zamanlarında ki üretkenliği, canlılığı göstermektedir. Tarımla uğraşan bir köylünün kızgın sıcak altında yorulmuş kana kana su içtiğini görmekteyiz. Saban bağlanmış iki öküz, öküzlerin karşısında ise dağ gibi saman yığını var. İşler henüz bitmemiş, resimdeki figür biraz su molası verip işe devam edeceği izlenimini vermektedir. (Resim 25)



Resim-25: Namık İSMAİL, “Harman”, 165x200 cm, TÜYB, 1922

1.8. Türk Resim Sanatı'nda Gelenek Işığında Modern Figür Yönelimleri:

Şişli Atölyesi, savaş sürerken çok önem verilen savaş temalı resimleri üretmeyi sürdürmüş, ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra bu atölye gerekli ilgiyi bulamamıştır. Çünkü Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'de yeni bir süreç başlamıştır. Kültür ve sanat alanımızdaki çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması, yeni sanatçı kuşakların elinde işlenip zenginleşmesi, özgür ve bağımsız bir sanatçı hareketinin oluşmasını sağlamıştır. Savaş konulu resimler yeni bir boyut kazanmıştır. Bu kez uzun süren savaşlar yüzünden ekonomik olarak fakirleşmiş, çeşitli sıkıntılarla yüz yüze gelmiş insanımız ile Anadolu'nun gerçekliği Avrupa'daki gelişmelere de açık olarak yeniden ele alınmaya başlanmıştır.

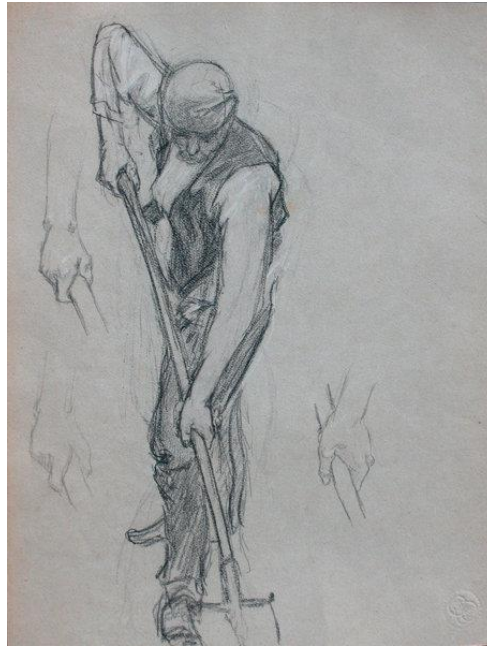
Cumhuriyet'in ilanından sonra hızla gelişen yenilenen ülkemizde birçok kurum da bu yeniliklerden etkilenmiştir. Bu bağlamda artık yetersiz olduğu düşünülen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, bazı sanatçı gurupları tarafından yenilemesi kararı alınmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. Sanat etkinliklerinin de daha yaygın ve geniş etki alanlarına kavuşması için, Ali Haydar Beyin önderliğinde (1923) Serbest Resim Atölyesi'ni kurmuşlardır. Ruhi AREL, İbrahim ÇALLI, Hikmet ONAT, Ali Sami BOYAR, Avni LİFİJ, M. Turgut TOK bu gurupta aktif olan ve etkinlikler yapan sanatçılardır. Serbest Resim Atölyesi sanatçıları görüşlerini daha özgürce sunmayı, çalışmalarında daha serbest bir tutum sergilemeyi prensip edinmiştir. Sanatçılar bu atölyede her alanda uzmanlık sağlanması prensibinden yola çıkarak her düzeyde resim eğitimini sağlamayı amaç edinmiştir. Güzel sanatlar alanında, bir yandan geleneksel kültürel hedefleri gerçekleştirmek bir yandan da teknikte ve beceride gelişim sağlama amacı güdülmüştür.

1916 yılı ilkbaharında 1. Galatasaray Yurdu Sergisi'ne "Belediye Faaliyetleri - Kalkınma" adlı iki eserle katılan Hüseyin Avni LİFİJ' in, Türk Resim Sanatı Tarihinde geniş ölçülerle yapmış olduğu bu çalışmaları büyük bir ilgi ile karşılanmıştır. Çok figürlü ve büyük boyutlu kompozisyon çalışmalarının resim sanatında yer almaya başlamasına öncülük eden LİFİJ akademik hale gelen izlenimcilikten bir teknik olarak faydalanmakla beraber yaşadığı dönem ve coğrafyanın şartları ve ressamın özgün kişiliği ile biçimlenen kendine has bir sanat yaratmayı başarmıştır. Sembolizmden romantizme, izlenimcilikten dışavurumculuğa değişik tarzlardan izlerin görülebileceği bu üslupta ana unsur "insan"dır. (Resim 26)



Resim-26: Hüseyin Avni LİFİJ, Belediye Faaliyetleri-Kalkınma,
173,5 cm × 505 cm, 1913, İstanbul RHM

Avni LİFİJ üstün desen yeteneği olan ve desene çok önem veren bir sanatçımızdır. Bu resminde sanatçının; çalışan bir işçinin hareketini kusursuz yansıttığı ve çizimindeki ustalığı görülmektedir. Çalışan, üreten bedensel gücünü, alın terini ülke hizmetinde sarf eden yerli insanımızın iş azmini ifade etmektedir. (Resim 27)



Resim-27: Hüseyin Avni LİFİJ, Desen, "İşçi-II", 31,0 x 24,0 cm, 1916

1.9. Kız Sanayi-i Nefise Mektebi ve Kültürel Figür Çabaları:

Kızların henüz Sanayi-i Nefise Mektep'ine kabul edilmediği dönemde Mihri Müşfik Hanım ilgili makamlara başvurarak 1914'te İnas Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasını sağlamış, kendisinde okulun müdiresi olmuştur. Kız öğrencilerin sanat etkinliği için, önemli bir çaba sarf etmiş bu konuda öncü olmuştur. Sanatçının sağlam bir desen yeteneği olduğu ve portre ustalığına yöneldiği bilinmektedir. Kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Güzin DURAN, Nazlı ECEVİT gibi mezun olan tanınmış isimler de vardır.

Mihri MÜŞFİK Hanım Amerika'da ilk sergi açan Türk sanatçımızdır. Bu sergisiyle ilgili Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan haber şöyledir:

“Ressam Mihri Besim, milli kıyafetle kendi resmini yaparak, bu resimle beraber bir fotoğraf çıkartmış ve bu fotoğrafını resimli bir Amerikan gazetesine göndermiştir.(Bkz. Resim 24) Gazete bu resmi basmış ve altına şu fıkrayı yazmıştır.

Asrî Türkiye'de ilk kadın artistin Mihri Besim Hanım olduğu söyleniyor. Mihri Hanım İstanbul'da Milli Nefis Sanatlar Akademisi'nin müessesidir. Mihri Besim Hanım'ın tabloları Newyork' da “Geroge' de Mazireff”'un galerisinde teşhir edilmektedir.

Cumhuriyet: Ressam Mihri Hanım ilk Türk ressam kadını olmadığı gibi, Nefis Sanat Akademisi müessesisi de değildir. İlk kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürüdür. Mihri Hanım uzun müddet Roma Sanayi-i Nefise Akademisi'nde çalışmış kıymetli bir Türk sanatkâdır. Birçok güzel eserler vücuda getiren kudretli fırçasının ibda etti tabloları, bizi tanımayan, hatta bir Türk ressam hanımın mevcudiyetine bile inanmayan Amerikalılara göstermek için ta oralara kadar gitmesi, şayanı teşekkürdür. Mühri Hanım güzel eserleriyle Amerika'da, Türkiye' ve Türkler lehine büyük ve kuvvetli ve müessir bir propaganda yapmış oluyor. (TANSUĞ,2008:255- 257)

Kadının konumunun çok önemli olduğu Anadolu toplumundan gelen Türk milleti kadını ikinci plana itecek bir takım baskılar kuramazdı. Bu bağlamda toplumun bütün tabakalarında çeşitli etkiler altında kalınarak sınırlandırılmış bakış açısı değişmeye başlamıştır. Kadınlar süsleme sanatların dışındaki sanat etkinliklerinde de aktif olmaya başladılar. Türk kızları uyanan milli akımlar çevresi içinde yerlerini almış. Sahip oldukları yeteneği figüratif resimde de başarıyla sanat eserlerine dönüştürdüler.



Resim-28: Mihri Besim MÜŞFİK
"Otoportresi" Tüyb



Resim-29: Mihri Besim MÜŞFİK
"Yaşlı Kadın Portresi", 40 x 30 cm
Kağıt/Pastel, Tüyb

Mihri hanımın kendi portresini çalıştığı bu eserde; elinde Türk kahvesiyle geleneksel kıyafetler içinde görülmektedir. Bu yaklaşım sanatçının öz benliğine olan bağlılığını ifade etmektedir. Tatlı bir tebessümün olduğu güzel çehresi ise izleyenleri kendisine hayran bıraktırmaktadır. Sanatçı güçlü bir desen yeteneğine sahiptir. Kendi portresinin de yaşlı kadın portresinin de birebir aynısını yansıtmıştır. (Resim 28-29)

Kadınların aktif yaşamın sanat ve kültür alanında oldukça etkin olduklarını gösteren, Cumhuriyetin yüklediği misyonu yerine getirdiklerine delil niteliğinde çağdaş görünümünü belgeleyen dönemin sanatçılarından; Ömer ADİL'in "Kızların Resim Atölyesi" konulu resmi, Şehzade Abdülmecid'in divana uzanmış elinde kitap tutan kız resmi (Haremde Goethe), Osman Hamdi Bey'in "Mimozalı Kadın" resmi ve diğer portreleri, Halil paşanın motiflerle bezediği, mavi döşemeli kanepeye uzanmış kadın resmi, kültürel milli etkilerle oluşturulmuş önemli örneklerdir.

İzlenimci ressam Ömer ADİL' in en önemli yapıtlarından biri olan " Kızların Resim Atölyesi " eseri dönemin birçok sanatçılarının yapıtları gibi belgesel bir nitelik taşır. Bu resimde kullandığı grileşmiş renkler ve ara tonlar manzara resimlerinin tipik bir özelliğidir. Toplumumuzda ki sanata verilen önemi, kızlarında sanat alanında etkin olduklarını kanıtlayan bir eserdir. Eseri incelediğimizde: Duvarlarda manzara resimleri ve çıplak kadın figürü tabloları, sehpanın üzerinde bir kadın torsu ve dolabın üzerinde ise bir erkek heykeli bulunmaktadır. Avrupa'daki

gibi modern bir sanat eğitiminin verildiği anlaşılmaktadır. Atölyedeki günlük durumun konu edildiği, şövalelerin üzerindeki tuvallerin başında resim yapan kadınlar her biri uğraş halinde insanlarla dolu ve oldukça aktif bir atölye ortamı resmedilmiştir. (Resim 30)



Resim-30: Ömer ADİL, “Kızların Resim Atölyesi”, 81x118 cm, 1919 İstanbul RHM

“Haremde Goethe”, Abdülmecit Efendi'nin 1917 tarihli yağlıboya tablosudur. Tabloda, duvarında Türk halısı asılı bir odada koltuğa uzanmış, elinde Alman yazar Goethe'nin bir kitabını tutan Abdülmecit Efendi'nin ilk eşi Şehsüvar Başkadın Efendi resmedilmiştir. Sanatçı, 1898'de meydana getirdiği eser üstünde 1917'de yeniden çalışıp ona son halini vermiştir. Eser Türk ressamlar tarafından Avrupa'da düzenlenen ilk sergi olan Viyana Sergisi'nde yer almıştır.

“Haremde Goethe”, elinde batılı bir yazarın kitabını tutan kadınla Abdülmecid Efendi'nin batıya, çağdaş gelişmelere olan ilgisini yansıtmaktadır. Duvardaki Türk halısıyla da sanatçının milli kültüre olan bağlılığını göstermektedir. (Resim 31)



Resim-31: Şehzade Abdülmecid, “Haremde Goethe”, 132 cm × 173 cm, 1898-1917,
Ankara RHM

1.10. Figür Oluşumunda Yenilenme ve Üslub Denemeleri:

1927 yılında düzenlenen 11.Galatasaray Sergisinde birkaç genç sanatçının büyük üslup değişimine yöneldiği görülmektedir. Ahmet Zeki KOCAMEMİ, Ali Avni ÇELEBİ Almanya'nın Münih kentinde Von Hofman'ın atölyesinde ki eğitimlerinden dönmüş ve batıda yaygınlaşan erken XX. yüzyıl akımlarının herhangi birine bağlanmadan kübizmden ekspresyonizme kadar her türlüşünün özümsemiği konstrüktif sistem açısından güçlü bir üslup yenilenmesiyle seyircinin karşısına çıkmışlardır. Bu yenilenme İstanbul sanat çevresinde çarpıcı bir etki uyandırmış fakat bu eğilimlere karşı muhafazakâr (tutucu) çevrelerce tepkilerde gösterilmiştir. Paris'te kısa bir süre kaldıktan sonra yurda dönen Turgut ZAIM ise, teknik yönden Batı resmine bağlı olmakla birlikte, geleneksel Türk resim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğini yansıtmıştır. Bu sanatçı minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır. Turgut ZAIM' e Türkiye'de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bakılmaktadır. Sanatçı, resim sanatımızın tekniğin ötesinde Batı'da fazla bir şey bulamayacağını düşünen nadir sanatçılardan biridir. (TANSUĞ,2008:163)

1932 yılından başlayarak Anadolu'nun çeşitli köşelerini gezen, Yörüklerin ve Avşar'ların yaşantılarıyla yakından ilgilenen Turgut ZAİM' in üslubu da bu yıllarda biçimlenmiştir. Sanatçı, kişiliğinin ve yapıtlarının Türk Resim Sanatı içerisindeki net ayrımı ile yeni bir eğilimin habercisi ardından da kurucusu olmuştur. Yapıtlarında milli, yerel, bölgesel, halka yönelik değerlere yer veren ve belirli bir sanat eğilimi olarak nitelendirilen terimlerin kaynağını ZAİM' in eserlerinde bulmak mümkündür.

Turgut ZAİM, çalışmalarına 1924-28 yılları arasında Paris'te devam etmiştir. 1928 yılında Fransa'dan döndüğünde arkadaşlarına Paris'te öğreneceği bir şeyin olmadığını söylemesi, çerçevesinde Batı ile ilişki kurmaya isteksiz, ilgisiz gibi etkiler uyandırmıştır. Ancak sanatçının bu tutumu batı etkilerinden bir kaçış değil, kendisini batı sanatına yabancı hissediyor olmasından kaynaklanmıştır.

ZAİM, eserlerinde çoğunlukla Anadolu'yu ele alan düzenlemelere yer vermiştir. Sanatçının bu yönelişi, batıdan uzaklaşmasının bir nedeni sayılmıştır. Batı estetiğinden uzak, yerli konuları seçen ve halk resimlerini hatırlatan, minyatür tarzı çalışmaları ile gerçekçi sayılabilecek, yaşamı boyunca yürüteceği kendi üslubunu oluşturmuştur.

Turgut ZAİM' in sanatı, kendi kuşağının ressamı arasında olduğu kadar, onu izlemiş olan kuşaklar içinde de yöresel ve ulusal Türk resminin tipik ve benzersiz bir örneği olarak yorumlanmaktadır. D gurubu sanatçıların çoğu Ulusal konulu resim yaparken biçimsel olarak Batı etkisinde kalmışlardır. Turgut ZAİM ise yuvarlak çizgili arabesk biçimlere yönelmiştir. Sanatçı minyatürler ve halk resimleri gibi Türk Sanatı'na özgü kaynaklardan yola çıkmıştır. Resimlerinin başlıca figürü geleneksel giysiler içindeki, çekik gözlü, yuvarlak yüzlü köylülerdir. (Bkz.Resim 32) Her resimde taşan yaşama sevincine bazı resimlerinde kedi, eşek gibi hayvan figürlerini de eklemiştir. Sanatındaki bütün bu niteliklerle Turgut ZAİM öz ve biçimde ulusal kaynaklardan evrensele ulaşmak isteyen Türk ressamlarından ilki ve en önemlilerinden biri olarak değerlendirilir.

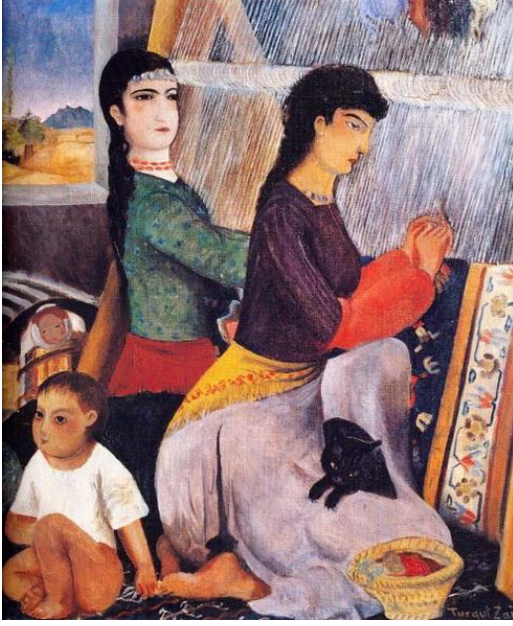


Resim-32: Turgut ZAİM, “Yörükler”, 1976

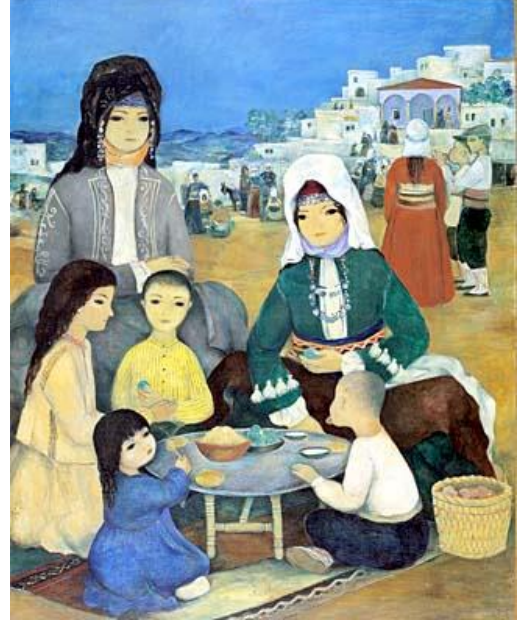
ZAİM, Akademik sanat disiplinlerine ve kendi döneminin akımlarına yakınlık duymamıştır. Sanatçı, kaynağını geleneksel Türk tasvir sanatlarında bulan, ancak bunu çağdaş bir anlayışla değerlendiren görüşü benimsemiştir. Onun sanatındaki yöresellik, bu bakımdan aynı anlayışın daha önce öncülüğünü yapmış olan Osman Hamdi Bey, Ruhi AREL, Hoca Ali Rıza gibi sanatçıların yöreselliğinden ayrılır.

Turgut ZAİM konusal ilişkileri aşan resimlerinde; yöreselliği baz almış, üslup ve teknik açısından da bu yöreselliği bütünleyen daha kapsamlı bir anlayışta biçim oluşturmuştur. İlk bakışta minyatürleri akla getiren bu anlayış, figürlerin ve nesnelerin ışık gölge kavramına açık görünüşleri, boşluk içinde yer alan sağlam konumlarıyla, geleneksel tasvir kalıplarının dar sınırını aşmış, doğa ve çevre gözlemine öncelik veren tutumuyla gerçekçi bir tabana oturmuştur. Bu gerçekçi anlayış, bir yandan da iyimserlik ve mutluluk mesajına dönüşmüştür.

Onun, hamarat elleriyle hamur açan, karpuz kesen, yün eğiren, çocuğunu emziren, eşiğini yükleyen kadınları, mısır yiyen, kedi seven, zurna çalan çocukları, üzüm gözlü sıpaları, yumuşak tüylü Orta Anadolu keçileri, halı dokuyan genç kızları, pazar yerinde dolaşan delikanlıları, bağdaş kurmuş Yörük köylüleri, çadırları çevresinde dolaşan Avşarları, izleyiciye mutluluk ve özlem yaşatmaktadır. (Bkz.Resim 33-34)



Resim-33: Turgut ZAİM,
“Halı Dokuyan Kadınlar” , 1976



Resim-34: Turgut ZAİM,
“Yörükler Köyü” 1976

Turgut ZAİM, bir figür ressamıdır. Doğa ise, bu figürleri kucaklayan ve çevreleyen tamamlayıcı bir öğedir. Ondaki figür ressamlığının bir örneğini, daha önce Osman Hamdi Bey’ in gerçekleştirdiği kompozisyon türüne giren anıtsal nitelikteki resimlerinde görebiliriz. Ancak Turgut ZAİM’ in yöresel Anadolu tiplerini simgeleyen figürleri, Osman Hamdi Bey’in Osmanlı-Arap tiplerini konu alan “Oryantalist” resimlerine göre öz kültürü daha net yansıtmaktadır.

Figüratif betimlemelere özgün bir üslupla yaklaşan ressamımız Turgut ZAİM, Cumhuriyet döneminde kentle köy arasında gözlemlediği tezatlığı, Cumhuriyet devletinin sanat ve kültür politikasını benimseyerek resmetmiştir. Turgut ZAİM, Türk sanatını geliştirme düşünceleri olduğu için yurt dışında fazla kalmamış bir sanatçımızdır. Köylü ve göçebe yaşamı belgesi, samimi, duru bir şekilde tuvallerine işlemiştir. Kimi zaman eski orta oyunu gibi tarihsel esintilerinden kimi zamanda Türk minyatür resminin geometrik kompozisyon, şematik figürlerinden yola çıkmayı yeğlemiştir. Sanatçı geleneksel bir üslup çerçevesinde çağdaş yorumlar sergilemiştir.

1.11. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Ulusal Figür Etkinlikleri:

1929 yılının temmuz ayında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu kurulmuştur. Grup, Refik

EPIKMAN, Cevat DERELİ, Şeref AKDİK, Mahmut CÜDA, Nurullah BERK, Hale ASAF, Ali ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ, Muhittin SEBATİ, Ratip ACUDOĞLU ve Fahrettin tarafından kurulmuştur. (ELMAS,2000: 54)

Müstakil ressamalar çağdaş sanat biçimlerini ülkemize getirmeye çalışmıştır. Bu konuda Atatürk'ün her alandaki çağdaş, akılcı, bilimsel yenilikleri önemli bir rehber olmuştur. 1928 yılında açmış oldukları sergi Harf İnkılabı'nın gerçekleştirildiği yıl olması nedeniyle ilgi çekicidir. Sanatçıların biçimsel yeniliklerini bu zamanda sunmaları özel anlam taşımaktadır.

Sanatçılar, yenilenme hamlelerinde bulunurken geçmiş sanat kültürümüzden bağlarını koparmamıştır. Aksine Geleneksel Türk Resim Sanatı kaynaklarıyla beslenmiştir. Ali Sami BOYAR' ın bu anlamda önemli bir yeri vardır. Sanatçı milli sanat kültürünün toplum tabakalarına yeterince yayılmasının zorunluluğunu dile getirmiştir. Türkiye'nin yabancı kültürlerin etkisinde kalıp izole olmaması için, halkın milli kültürle iç içe olması gerektiğini savunmuş ve öneriler sunmuştur. Önerilerinden biri, tarihi mekânlar olan sarayların, resim müzeleri olarak halka açılmasıdır. Halk ile sanatçı arasında köprü kurulmasının bu meseleye önemli bir çözüm olacağını düşünmüştür.

Ressam Ali Sami Boyar, Ülkü Dergisinin Haziran 1934'te yayımlanan "Sanat Varlığımız da Resmin Yeri" yazısının bir bölümünde şunları söylemiştir:

"Memleketimiz bir sanat memleketidir. Toprağı, havası, suyu, tarihi üstünde yaşayanlara her fırsatta sanat ilham etmiştir. Garp, kazmasını, küreğini hatta pabucunu tahtadan yaparken, Türk topraktan çıkardığı demiri, kalkan, kılıç, miğfer yapmış ve üzerini altın nakışlarla süslemiştir. Onlar aradan binlerce sene geçtiği halde, hâlâ garp müzelerinde bile nadir eserler arasında saklanmaktadır. Türk minyatürleri, Türk motifi, Türk cildi, Türk çinileri, şark sanat tarihinin büyük ciltler teşkil eden mühim kollarıdır. Hiçbir asırda modası geçmeyen ve eskidikçe kıymeti artan halının mucidi de Asya steplerinde yaşayan Türklerdir." (TANSUĞ,2008:183)

Ali Sami BOYAR, eserlerinin büyük bir kısmını tarihi doküman niteliğinde çalışmıştır. Şevket DAĞ' ın iç mekân etütlerini anımsatan camileri, çeşmeleri ve Çallı kuşağı gibi savaş temalı milli konuları resimlerine işlemiştir. Sanatçının resimleri heyecanı, yardımlaşmayı, düzeni, milli varlığı yansıtır. Usta bir portre sanatçısı olduğu yağlıboya tuval üzerine çalıştığı "Turgut Reis" eserinde bilhassa görülmektedir. Yerel giysisi içinde denizci komutan Turgut Reis'i çalıştığı bu eserini ve birçok eserini gerçekçi bir anlayışta çalışmıştır. (Resim 35)



Resim-35: Ali Sami BOYAR, “Turgut Reis”, 77x105, 1914, İstanbul Askeri Müze

Müstakiller içinde etkin önemli isimlerden, Zeki KOCAMEMİ, Ali Çelebi gurubun yol haritasını belirlemiştir. Anadolu resimlerini formüleştiretilmişler, tek düze bir mantıkta yapmakla, ilerlemenin çağdaş sanat içinde yer edinmenin imkânsız olduğunu düşünmüşler. Özgünlüğün temelinde canlı ve yaşamdan kaynaklı betimlemelere gidilmesini gerekli görmüşler. Sançılar, Avrupa’dan yeni eğilimlerle dönmüşler. Bu yenilik ülkemizdeki renk sorununa odaklı sanat yaklaşımına farklı bir soluk kazandırmış ve böylece sanat çevrelerince ilgi görmüştür. İki sanatçımızda Avrupa’da 1907-1914 yıllarında rağbet gören hacimsel ve geometrik biçim eğilimlerine yöresel etkileri de dâhil etmiştir. Eserlerinde kültürel yansımalar vardır. Sanatçıların iç içe oldukları toplumla yakınlaşmaları söz konusudur. Güçlü kurgusu, yapısal bütünlük, kendilerinden sonraki sanatçılara etki etmiştir.

Ali Avni ÇELEBİ, Müstakiller Grubu ile Çağdaş Türk Resmi’ne kazandırılan inşacı-kurmacı-konstrüktif anlayışın öncüleri arasında yer alır. Hacimsel tasarım ve kitle etkisi, bu anlayışı belirleyen başlıca resimsel değerlerdir. Bu çaba, İzlenimci anlayıştan sıyrılma Çağdaş Türk Resim Sanatı’na yeni bir soluk kazandırma girişimidir.

ÇELEBİ resimlerinde biçimi renkle belirlemiştir. Sanatçı doğa izlenimini ve figürlerini soyutlayıcı bir anlayış temeline göre biçim bozma estetiğinin etkisiyle şekillendirmiştir. Örneğin “Balıkçılar” adlı yapıtında hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden bir kompozisyon kurgulamıştır. (Bkz. Resim 36)



Resim-36: Ali Avni ÇELEBİ “ Balıkçılar”, 1938

ÇELEBİ’ nin konu seçimi zengindir. Hemen her konuda yapıt üretmiştir. Ancak, sanatçı ilk yapıtlarında daha kavramsal konuları ele alırken giderek daha gündelik yaşamın insanı kuşatan olaylarını konu edinmeyi tercih etmiştir. “Berber”, “Deniz Hamamı”, “Seyyar Satıcı”, “Hamamda Kese”, “Kuşbaz”, “Balıkçılar” , “Kelebek Yakalayanlar”, Kediler ve Sincap”, “Avcı”, “İp Atlayanlar”, “Kır Kahvesi”, “Piknik”, “Büyükada’dan” gibi çalışmaları bu yönelimin örnek eserleridir. Sanatçı 1938’de yurt gezilerine gitmeye başlamıştır. Gözlemlediği Anadolu’nun yaşam biçimlerini ve kültürel değerlerini, kendi yorum gücüyle resimlerine taşımıştır. Bu dönem çalışmalarında gidilen yörelere ait çeşitli görüntüleri, yöre yaşamından bazı keşifleri inşacı eğilimin de hissedildiği bir anlayışla resmetmiştir.

Ali Avni ÇELEBİ’ nin resmi düşünsel dayanakların ötesinde sezgilere dayalı ressamlığın gücüyle zamanda yol almayı sürdürdü. Konstrüktivist desen anlayışının düşünsel dayanaklarından etkilenen Ali Avni ÇELEBİ’ nin öğrencileri, biçim tekrardan ve hocanın sürüşünü, paletini kopyalamaktan öteye varamadılar her nedense.

Resmin yapı sorunlarıyla ilgilenen Ali Avni ÇELEBİ yapıyı yalınlaştıran, resmin etkisinde lekeyi hâkim kılan ve figürün kurgusunu önemseyen yapı ve renk anlayışıyla Hans Haufman öğretisinden de aldığı ivmeyle önemli yapıtlar ortaya koyar. “Berber” ve “Maskeli Balo” gibi yapıtları, öngörülü sonuçlarıyla dışavurumcu resmin yapı taşlarındandır. (GÜLERYÜZ, 2014: 122-123) (Bkz. Resim 37)



Resim-37: Ali Avni ÇELEBİ, “Berber” 56,5x46 cm, 1931, İstanbul RHM

1.12. D Grubu Kültür Mirasına Ait Figür Yenilenmeleri:

1933 Temmuz ayında daha önceki sanatçı gruplarının düzenlediği sergilere de katılan altı sanatçı: Zeki Faik İZER, Nurullah BERK, Elif NACİ, Cemal TOLLU, Abidin DİNO ve heykeltıraş Zühtü MÜRÜTOĞLU D Grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Grubun isim babası Nurullah BERK, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra kurulacak olan 4. grup olması sebebiyle Dördün “D” sinin grubun ismi olmasını söylemiştir. (ELMAS, 2000: 58)

D Grubu’nun çabalarıyla akademiye baş hoca olarak getirilen (1936-48) Fransız Leopold Levy resimde renkçiliğe karşı çıkmış, tasarım aşamasında güçlü ve sağlam bir desenin önemini vurgulamıştır. Türk dostu olan Levy bir röportajında, gerçek soyut sanatın, Türkiye’de olduğunu söylemiş, Türk sanatçıların folklor düşkünlüklerini eleştirmiş ve bir Türk ressamının folklordan esinlense de esinlenmese de yapıtının Türk resmi olduğunu vurgulamıştır. (Bkz. Resim 38)



Resim-38: Leopold Levy “ Emine” (model),1936

Sanat etkinlikleri için henüz sınırlı mekânın söz konusu olduğu bu dönemde, D Grubu sanatçıları birçok salonda sergiler düzenlemiş, sanat çevrelerince tanınmış ve kalabalık bir sanatçı katılımı sağlamıştır. Çağdaş sanatımızın gelişmesi yönünde, sergilerin yanı sıra konuşmalar da yapılmıştır.

Grubun benimsediği sanat anlayışı, empresyonizme olan ilgiden sıyrılmak, yeni daha farklı bir üslup denemelerine yönelmektir. Bu nedenle kompozisyonlarını kübist, konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sanat yapıtının bel kemiği olan güçlü bir desen yapısı üzerine giydirmişlerdir. D Grubuna 1934 yılında katılan Turgut ZAİM, Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, yerel motif ve kültürden seçtiği konuları, kübist bir kompozisyon anlayışına dönüştürmüştür. Anadolu köylülerini, geometrik nakış soyutlamalarıyla yansıtmıştır. Her iki sanatçımız da Anadolu'nun doğal dokusundaki kültürel öğelerden büyük bir duyarlılıkla yararlanmıştır. Yapıtları ise belge niteliğindedir.

1950'lerin sonunda Nurullah BERK, Türk resminde bir Doğu, Batı birleşiminin gerekliliğini savunmuştur. Bu tarihlerden sonra Türkiye'ye özgü öğeleri araştırmaya yönelmiş, yazma minyatürleri inceleyerek bunları batılı tekniklerle biçimlendirmeye çalışmıştır. Türkiye'de geometrik-figüratif bir yapımcılığın ilk temsilcilerinden olmuş, geleneksel öğelerden yararlanarak ulusal resim araştırmalarını

güçlendirmiştir. BERK özellikle Anadolu kadını konu edinmiş, bu konuda portre ve çizimler yapmıştır.

Nurullah BERK' in, (1933-35) D grubu döneminde yaptığı resimlerinden biri olan “Ütücü Kadın'ı” birleşimsel Kübizm mantığında yaptığı söylenebilir. Resimde; tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş, Kübist bir kompozisyon oluşturan öğelerin her biri, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır. Sanatçının bu geometrik kompozisyonu iki boyutlu bir şekle dönüşmüş, yüzeysel yapımcı bir resim görünümündedir.

Resimde ilk bakışta kübist parçalanmalar ve kalın siyah konturlar dikkat çekmektedir. Yapıtın batıdaki anlamda bir kübizm yaklaşımıyla oluşturulduğu söylenemez. Biçimsel olarak yararlandığı bu akım burada farklı bir ifadeye dönüşmüştür. Konturların arası pürüzsüz ve arı bir şekilde boyanmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir uyumunun göze çarptığı resimde Nurullah BERK, yerel motifleri kübizme uygulamış böylece değişik bir Doğu-Batı sentezi oluşturmuştur. (Bkz. Resim 39)



Resim-39: Nurullah BERK “Ütücü Kadın”, 1950

D grubunun en aktif üyelerinden biri olan Cemal TOLLU' nun sanatı hakkında verilen yargılarda bu sanatçının Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görenek konstrüktivizme yöneldiği, resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu-Hitit sanatının kurt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslup sentezini bu yolda aradığı belirtilmiştir. (TANSUĞ, 2008: 189-190)

Cemal TOLLU “Ana ve Çocuk” adlı kompozisyonun da çocuğunu emziren bir anneyi konu olarak ele almıştır. Kübist eğilimle ele alınan eserde figürlerde ki bölünmüşlük ve konturlu çizgisellik rahatlıkla görülmekte. Bakışlar ve vücut hareketleri gözü resmin orta noktasına çekmektedir. Sanatçı anatomi kaygısını sert çizgilerle vermiş, vücudu Picasso eserlerinde ki parçalanmalara benzer geometrik şekillere bölmüştür. TOLLU, resminde fazla renk kullanmamış ve ayrıntıya girmemiştir. Nurullah BERK ve Cemal TOLLU ulusal yorumlarına özgün üsluplarını da ekleyerek Çağdaş Türk Resim Sanatı’na önemli yenilikler kazandırmışlardır. Buda onları bir önceki kuşaktan ayıran önemli bir özellik olmuştur. (Bkz. Resim 40)



Resim-40: Cemal TOLLU, “Ana ve Çocuk” 116 cm x 89 cm, İstanbul RHM

B. Rahmi EYÜBOĞLU’ nun desenlerinde uyumlu bütünsel bir yapı göze çarpar. Sanatçı yüz ve boyundan başlayarak deformasyona ağırlık vermiştir. Deformasyonu yalnızca ve özel olarak figürlerine uygulamış, kompozisyondaki diğer nesnelere oldukları haliyle resmetmiştir. Kurgulanan ve gerçek olanın bir araya geldiği aynı tuval üzerinde göze sunulan ayrıcalıklı bir görseldir. “Hamamın Üç Kurnası”, “Morlu Gelin”, “Çamçaklı”, “Sarı Gelin” deformasyona uğrayan resimlerine örneklerdir. Ancak deformasyonda en dikkate değer değişimin söz konusu olduğu örnekler “Karacaoğlan” ve “Otoportre” sidir.” Yine oldukça özgün farklı yapıtlarına örnek olarak değişik renk, desen, çizgi, lekelerle biçime verdiği

önemi gösteren sanatçının, “Ebabil Kuşu” örneğinde figürü hat sanatı zarifliğinde parçalara böldüğünü; “ Nefertiti” de ise daha değişik bir devinimi onun biçim ustalığını görmekteyiz. (TANSUĞ, 2008:182)

Bedri R. EYÜBOĞLU, Türk halılarını ve minyatürleri incelemiş 1933’te “Yavuzlu”, “Gülcemalli” gibi ses getiren eserler vermiştir. 1942 senesinde yurt içi gezilerine çıkmış Çorum ve İskilip’e gitmiştir. Bu gezi onun resim anlayışını etkilemiş ve değiştirmiştir. Resimlerinde yoğun olarak halay çekenler, han avluları, çocuk emziren kadınlar, saz çalan âşıklar gibi Anadolu’ya ait temalar işlemeye başlamıştır.

Bedri Rahmi’nin Çorum yöresine ait su taşıyan köylü bir kadını çalıştığı resminde, düz bir zemin üzerine sadece mavinin koyu tonu ve lacivertten oluşan iki rengin kullanıldığı görülmektedir. Resimdeki figür sanatçının özgün bir betimlemesidir. (Resim 41)

Diğer çalışması “Ana ve Çoban” eserinde ise yine köylü bir anayı ve çobanı kendine özgü bir şekilde tasvir etmiştir. Sanatçının bu yapıtı oldukça canlı renklerle kurgulanan mozaik çalışmasıdır. (Resim 42)



Resim-41: Bedri R. EYÜBOĞLU
“Çorum Yöresinden figür”,1950



Resim-42: Bedri R. EYÜBOĞLU
“Ana ve Çoban”, 1957

Cumhuriyet döneminin önemli kadın ressamlarından B. Rahmi Eyüboğlu’ nun eşi Eren Eyüboğlu, yoğun plastik değerlere sahip çalışmalarıyla adından çok söz

ettirmiştir. Eren Eyüboğlu gibi Şükriye DİKMEN de aldıkları akademik eğitimin ardından dış çizgileri belirgin olarak çalıştıkları portre ve natüromortlarıyla D Grubunu takip ettikleri anlaşılmaktadır.

Türk resim sanatının en başarılı iç mekân ressamı olan (1876-1944) Şevket DAĞ kendine has bir üslubu geliştirmiş, Avrupa sanatından pek etkilenmemiştir. Feyahman DURAN' ın bir tablosunda ressam arkadaşlarıyla birlikte resmini yaptığı Şevket DAĞ' ın, (Resim 39) öğrencisi Malik AKSEL' e sanat yaşamında çok önemli katkıları olmuştur. Hocası gibi Anadolu kültürüne gönül veren Malik Vicdani AKSEL yine hocasının tavsiyeleriyle Galatasaray Sergileri'ne kültürel, milli temalı Çağdaş Türk Resmi'ne önemli katkılar sağlayacak çok sayıda eserle katılmıştır. 1923 sergisinde: “Zıp Zıp Oyunu”, “Mektebe Giderken”, “Kavga”, “İzmir'in İstirdadını Teşyi”, “Köy Mektebi”, “Âmin Alayı”, “Düğün”, “Mektepte Bayrak Merasimi”, “Kartopu”, “Görücüler Ve Çocuklar” eserleriyle; 1926 sergisinde ise: “İmtihan Neticesi”, “Mütalaa”, “Vazife Hazırlarken”, “Gezinti Dönüşü”, “El İşleri Dersi”, gibi figüratif eserleri yer almıştır. Sanatçının çalışmaları, manzara ve natüromortların ilgi gördüğü bu zamanda alışılmadık bir yönelim olması itibariyle başta garip karşılanmış olsa da daha sonra gereken ilgiyi görmüştür.(AYVAZOĞLU,2011:29)

Cumhuriyeti genç nesillere taşıyan idealist sanat eğitimci Malik AKSEL, öğrencileriyle beraber başarılı bir sergi gerçekleştirir. İyi yankıları olan sergi milli kültür yayımı, Ülkü Dergisi'nde yer alır. İsmail Hakkı Bey, Malik AKSEL' in sergideki eserlerine büyük bir ilgi duyarak şu yorumu yapar:

“Bu tablolarda renk ve şekillerin maksada göre kullanıldığını, bazı ressamın eserlerinde görülen ifrattan uzak durulduğunu, heyecanlarını sert realiteden alan ressamın realiteyi olduğu gibi göstermekten kaçınmadığını düşünmektedir. Mesela, “Fakir Çocuklar” tablosundaki çocukların ciltleriyle, parça parça yamalı esvaplarının soluk renkleri birbirine karışmıştır; kuruyup birer kayış parçası gibi sertleşen saçları görüldükten sonra çocuklara karşı merhamet duymamak imkânsızdır. “ Köy Yolunda” adlı resim, ıssız Anadolu kırlarının yegane ulaşım vasıtası olan ve ağır ağır ilerleyen merkebinin üzerinde mütevekkilane oturan genci başarıyla tasvir etmiştir. “Saç Tararken” tablosuna konu olan kızların kırmızı ve sarı renkli elbiselerini göstermek amacıyla kullanılan renkler çok güzeldir. Ve realiteyi ifade etmek için isabetli seçilmiştir.”(AYVAZOLU,2011:50)

Malik AKSEL, Türk Resim Sanatı'na, oryantalist yaklaşımlardan uzak kuramsal çabalarıyla, önemli katkılar sağlamıştır. AKSEL de yurt gezilerine çıkmış Anadolu insanını ve yaşam biçimini bizzat yerinde gözlemlemiş ve onları resimlerine taşımıştır. Figürlerini kendine özgü üslubuyla gerçeklerden bağımlı koparmadan

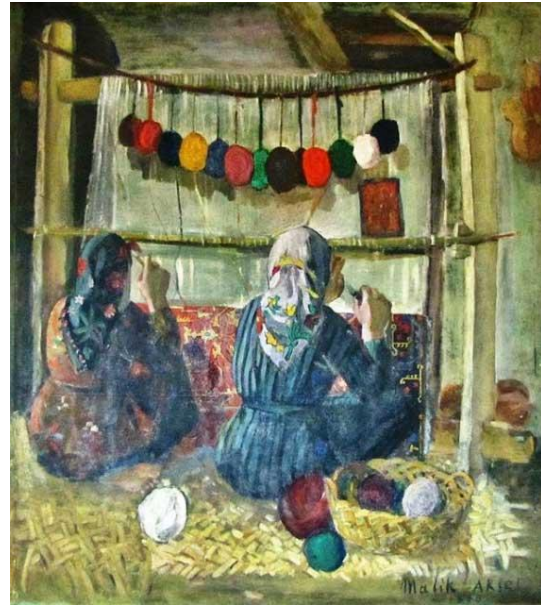
tasarlamıştır. Sanatçının suluboya çalışması olan “Halay” eserinde yorum gücünü üst düzeyde kullandığı anlaşılmaktadır. “Denizlide Bir Gelin” ve “Halı Dokuyanlar” adlı yağlı boya tablolarında ise oldukça ayrıntıya girdiği kumaşların desenlerine kadar işlediği figürlerin ellerinde ve yüzünde hafif deformasyona gittiği görülmektedir. (Resim 43-44-45)



Resim-43: Malik AKSEL, “Halay”, 40 cm x 50 cm



Resim-44:Malik AKSEL,
“Denizlide Bir Gelin” 1942



Resim-45:Malik AKSEL,
“Halı Dokuyanlar”

Hangi dönemde olursa olsun sanatçılar yaşadığı toplumun kültürünü, medeniyetini, benimseyip özümseydiği ölçüde kalıcı olmuştur. Tarihten günümüze

kadar ki sanat yapıtları toplumla ve yaşadığı çevreyle iç içe oldukça değer kazanmıştır. Özünü kaybetmemiş kültürel dokuların işlendiği bu yapıtlar nerede olursa olsun, başka milletler arasında da ses getirmiştir. Bazılarının, Avrupa sanat ve sanatçılarına ne kadar özenilirse eserler o kadar göze çarpar, ilgi görür düşüncesi yanlış bir saplantıdır. Türk sanatı çağdaş ve evrensel boyutta, ulusal düzey kritiğine sahip çıktığı sürece bu hedefe ulaşır. Figüratif çalışmalara oldukça ilgisi olan D Grubu sanatçıları modern figüre ulusal etkileri taşımıştır.

Malik AKSEL' e göre:

“Avrupa’da eğitim gören, Avrupalı sanatçıların tesiri altında kalan sanatçıların eserlerinde, ne kadar kuvvetli olursa olsunlar bir yabancılik ve ca’liyet görünür. Nitekim Van Gogh’un dediği gibi, Delacroix, Doğuya dair resimlerinde hiçbir zaman samimi olmamış ve hiçbir zaman gerçek doğuyu gösterememiştir.

Japonların en modern ressamlarının eserlerinde bile Japonluk karakterinin hemen fark edilir. Bir eser milli mahiyeti, imza, arma, bayrak gibi işaretler konulmadan da gösterebildiği takdirde “milli mahalli” bir eser sayılabilir. O halde gözümüzü hariçten ziyade memlekete çevirmeliyiz ki sanatımızda milli karakterlerimiz görünsün. (AYVAZOĞLU,2011: 51)

Cumhuriyetin onuncu yılından itibaren her Cumhuriyet Bayramı’nda gerçekleştirilen İnkılâp Sergileri’ne yönelik edebiyatçı Yaşar NABİ ise Ulus’ta çıkan bir yazısında görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Kütlelerin alâkasını çekecek milli bir sanatın doğması için genç sanatkârlarımızın garbın aşırı ve eksantrik sanat cereyanlarının tesirinden kurtularak teknik hassasiyetlerini muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir sarahat taşıyan eserler yapmaları” gerektiği yolundaki görüşüdür. “ Türk plastik sanatı esasen başlangıcında bulunduğundan böyle bir klasisizme¹⁵ ihtiyaç yok değildir. AYVAZOĞLU,2011:73

Malik AKSEL tarihsel varlığımıza önem vermiş, Türk insanın özelliklerini tespit etmeye yönelik ilgisi, ulusallık ve yerellik konusunda çözüme gitmesini sağlamıştır. Almanya’ya gitmeden önce yaptığı desen etütleri ile “Köyden Askere Uğurlanış” adlı çok figürlü sulu bayası üstün yeteneğini kanıtlayan bir örnektir.

Türk resminde uzun yıllar somut bir öge olarak değerlendirilen figür yaklaşımı özellikle "D" Grubu'nda izlenmekte ve çağdaşlığın göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Sanatçıların yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiş,

15. Klasisizm: XII.yy’ın Fransız yazarlarının edebi doktrindir. Bu sanat eğilimin ayırt edici özellikleri şunlardır: nispetler (oranlar duygusu) dengeli ve istikrarlı kompozisyonlara karşı zevk duyulması, şekillerin ahenkli olmasının sağlanması, ifadede bir tevazu arzusunun görülmesi. Bu sanat eğilimi romantizme zıttır. Bu özelliklere sahip eserlere klasik adı verilir.(Ragon, 2009:52)

konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Bu kuşak sanatçılarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, bir diğer deyişle biçim anlamı ortaya koymakla görevlendirilmiştir. Renk kullanımı da aynı biçimde anlatımla uyum içindedir.

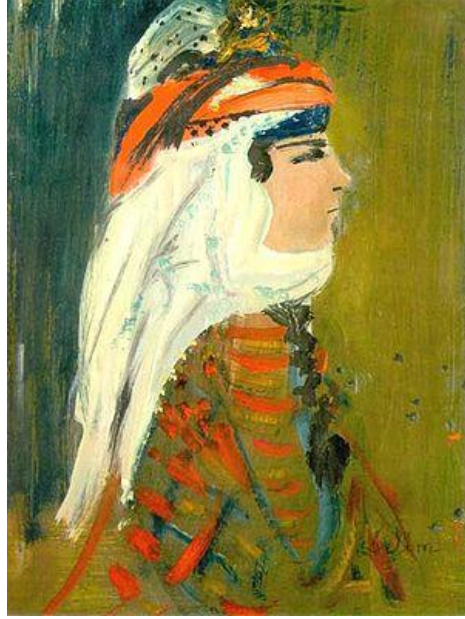
1.13. Yeniler Grubu Çağdaş Üslupta Yerel Figür:

1940'dan itibaren sanatçılar, yaşam mücadelesi veren fakir insanlara karşı ilgi duymuşlar, özellikle İstanbul liman şehrinde denizde hayatını kazanmaya çalışan insanların yaşamlarına karşı duyarlılık göstererek Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. Sanatçıları: Nuri İYEM, Haşmet AKAL, Turgut ATALAY, Mümtaz YENER, Faruk MOREL, Agop ARAD, Avni ARBAŞ, Selim TURAN, Nejat Melih DEVRİM dir. Leopold Levy' nin de desteğini alan Grup, Kemal SÖNMEZLER ve İlhan ARAKON' un önerisiyle 1941'de liman resimlerini ele alarak sosyal konu içeren bir sergi açmıştır. Gruba 1944 yılında katılan Fethi KARAKAŞ ta liman işçileri konulu resimleriyle tanınan başka bir sanatçıdır. Sanatçılar yerel, kültürel konuları özgün üsluplarıyla işlemişler.

1955' ten sonra Türk Resim Sanatçıları gerçeküstü¹⁶ diyebileceğimiz toplumsal içerikli figür etkinliklerine yönelmiş, 1960'dan sonra da figürel anlamda yeni üslup denemeleriyle başarılarını devam ettirmiştir. Yeniler Grubu Abidin DİNO' nun tavsiyesiyle ikinci sergilerini, yine figür çalışmasına eğildikleri “Kadın” teması üzerine açmıştır.

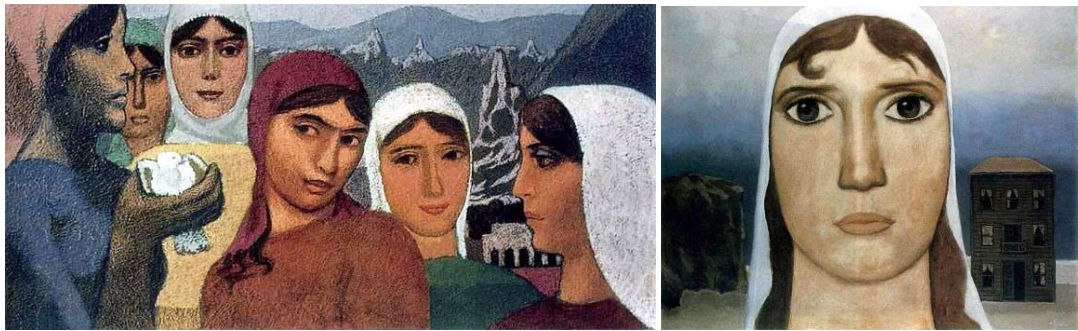
Selim TURAN, Kaz dağları' nın ünlü efsanesi “Sarıkız'ı” resmine işlemiştir. Sarıkız Kaz dağlarında, yerleşik Türkmen köylülerinin söylencelerinde hikâyeleşmiş, günümüze ulaşmıştır. Sanatçı bu geleneksel hikâyeden yola çıkarak kendi üslubuyla yine yerel görünümü içinde bir Anadolu kadını oluşturmuştur. (Resim 46)

16.Gerçeküstücülük- Sürrealizm: 1924'te Andre Breton tarafından tarif edilen; şiir edebiyat ve sanat akımıdır. Bu akım otomatizm (veya bilinçaltının dikte etmesi-ilham etmesi) yoluyla ahlakı, bilimleri ve felsefeyi de ilgilendiren bütün değerlerin yenileştirilmesini tavsiye ediyor. (Ragon, 2009:71)



Resim-46: Selim TURAN, ‘‘Sarı Kız Efsanesi’’

Nuri İYEM, Anadolu kadın portreleriyle tanınmıştır. Yeniler, grubunun oluşumunda yer alan sanatçı "Liman" adlı bir sergi ile toplumsal-gerçekçi sanat görüşünü ortaya koymuştur. Sanatçı Anadolu insanını karakterize eden kadın yüzlerini, kendine özgü üslubuyla başarılı bir şekilde çalışmıştır. İYEM, Anadolu insanının köyden kente göçünün yoğunlaştığı dönemde onların çillerini, ezilen kadınların mazlum bakışlarını, mağrur duruşlarını betimleyen sosyal içerikli resimler yapmıştır. Ekmeğini topraktan çıkaran Anadolu kadınlarının ruh hallerini sembolize etmiştir. Kadınların yüzlerine bakıldığı zaman toplumun belli bir kesimini yansıtmadığı yalın bir şekilde Anadolu kadın tiplerini sergilediği özellikle iri zeytin gözlerini ön plana çıkardığı görülür. Sanatçının resimleri Türk Resim Sanatı’ da başyapıtlar arasında yer almaktadır. (Resim 47-48)



Resim-47: Nuri İYEM,
Göreme, ‘‘Güvercin ve Kadınlar’’

Resim-48: Nuri İYEM,
‘‘Portre’’1984

Haşmet AKAL, resimlerinde sosyal konulara ağırlık vermiş toplum sorunlarına eğilmiştir. Sosyal- Gerçekçi anlayışa bağlı kalan sanatçı, çokça figür çalışmaları vermiştir. İnsan ve çevre yaşamını çarpıcı bir şekilde, gerçekçi bir eğilimde yansıtmıştır.

Haşmet AKAL' ın bu resmine konu ettiği Baladız hikayesi; Doğu'da, Güney'de ağalık-şeyhlik, Batı'da özellikle Göller yöresinde de "Beylik" denilen ve toprak mülkiyetine dayanan bir yönetim düzeni bulunmaktadır. Bu yönetim 1946'lara kadar Baladız' da egemen olmuştur. Köy, bu tarihlere kadar beylikle yönetilmiştir. Adına da "Abdullah Demiralay Beyliği" denilmiştir. Abdullah Bey, köylüyü toprak sahibi olmaları karşılığında senetle kendisine borçlandırmıştır. Ama köylü yoksulluğun, cehaletin, korkunun egemen olduğu bu dönemde borçlarını ödeyememiştir. Bey ise köylünün malına, mülküne el koymak için haciz memuru getirmiştir. Bundan rahatsız olan köylüler, beyi öldürmeye karar vermişler ve beyin evinin bahçesinde toplanmışlardır. Ne var ki beyin tutumunda bir değişme olmamıştır. Gördüğü ortak tepkiden korkan bey, borç senetleri yerine başka bir kâğıdı yırtarak kaçmaya çalışmış; ama başaramamıştır. Beyi yakalayan köylüler onu öldürmüşlerdir. Böylece "Beylik-Ağalık" sona ermiştir. Fakat beyi öldüren 42 köylü yargılanmış ve yüz yıl cezaya çarptırılmıştır. İlerleyen zamanda bu 42 köylü, üçer yıl hapiste yattıktan sonra özgürlüklerine kavuşmuştur. Bu hikâye ise efsaneleşmiştir. AKAL bu hikâyedeki köylülerin ağayı taşlarla öldürme anını, insanların yüzlerindeki korku ve dehşet ifadesini, dramatik bir sahne olarak ele almıştır. (Resim 49)



Resim-49: Haşmet AKAL, "Baladız Hikayesi", 1952

1950’li yıllarda soyut-nonfigüratif¹⁷ yönelimler önem kazanmıştır. Bu yönelimin önemli isimleri olarak Nuri İYEM, Ferruh BAŞAĞA söylenebilir. Daha sonra Adnan ÇOKER, Lütfi GÜNAY, Ömer ULUÇ ve daha birçok sanatçının da dâhil olmasıyla üslup zenginliği genişlemiştir. Ancak soyut sanatın, kültürel milli değerlerin özümsemiği “somut” bir dayanağının olması gerektiği görüşünü savunan sanatçılar ile duruma biçim ve yüzeysel doku açısından bakan sanatçılar arasında fikir ayrılığı oluşmuştur.

Soyut resim çabalarının kaynağı olan renk unsuruna değer katmış figüratif yönelimlerin olduğu da unutulmamalıdır. 1970’lere gelindiğinde koşullar figürden kopmanın mümkün olmadığını göstermiştir. Figürü yeniden ele alan sanatçılar olarak Nejat DEVRİM, Sabri BERKEL, Zeki Faik İZER bulunmaktadır. Sabri BERKEL üstün disiplin anlayışıyla, diğer sanatçılardan farklıdır. Sağlam bir desen üzerine kurduğu soyut stilizasyonlarını, renk lekeleriyle ilişkilendirmiştir. Doğadan edindiği izlenimleri özgün biçimlendirme mantığı ile yalın öğelere dönüştürmüştür.

Nurullah BERK, Sabri BERKEL’ i Türkiye’de ilk soyut denemelerin başlatıcısı olarak değerlendirmiştir. Özellikle belirttiği 1947 tarihli taksim meydanı adlı işi bu anlamda örnek gösterilebilir. (BERKEL, 2006:17)

Sabri BERKEL’in, Geometrik şekillerle kurmaya çalıştığı, bir üslup arayışının olduğu ve “Ege’de Tütün”, resminde; konulu resme yöneldiği görülmektedir. Sanatçı bu eserinde renk ve biçim problemleri üzerine eğilmiştir. Resmin öncelikle geometrik alt yapısını oluşturmuştur. Plastik anlamda şekillerin ritmini kurgulamış bu şekilleri bir düzen içerisinde birbirine bağlamıştır.

17. Soyut sanat (Soyut-Nonfigüratif): Soyut (absrait) soyutlamanın (abstraction) sonucudur. Bu sanata soyut adının verilmesinin nedeni, onun duyuyla kavranan realitenin (gerçeğin) görünüşlerini değil, soyut realiteyi – bu görünüşlerden tecrit edilmiş realiteyi göstermeye temayül etmesidir. (Ragon, 2009: 71)

İnsan bir nesne hakkındaki bilgisini o nesnenin türdeşlerine de yükleme, sonra bunları başka nesnelere edindikleriyle birleştirme, ötekilerle karşılık kurma, böylece bilgiyi belli dizgeye oturtma gibi bir eğilimi vardır. Verilerinin dizgeleştirilmesi buradan bir dünya tasarımına gidilmesi ise yaratıcı etkinliktir. Einstein “ imgelem (hayal gücü) bilgiden daha önemlidir” derken bu yaratıcı etkinliğin altında yatan şeye dikkat çekiyordu. İmgelem, içinde bulunulan bir konumdan başka bir konuma sıçrama, yeni bir şey yaratma gücü de denebilir. Kısaca bilgi bir soyutlamadır. (YILMAZ, 2006: 56)

Matematiksel bir kurgu ile bilim adamı gibi çalışmıştır. Kompozisyonda her bir öge dengeli yerleştirilmiş ve birbirini tamamlayan bütünü oluşturmuştur. Biçim ve renk üzerine yoğunlaşan BERKEL, espas sorunuyla da ilgilenmiş, biçimleri üst üste yığarak, “espas”ı yakalamak istemiştir. (Resim 50)



Remin-50: Sabri BERKEL, “Egede Tütün”, 1955

Sabri BERKEL’ in geçmişten günümüze ve geleceğe kalma hedeflerini gösteren bir sözü şöyledir.

“Ben şimdi doğrudan doğruya güzel şeylere sırt çevirmiş durumdayım. Öğle ki şimdiye kadar yapılmış güzel şeyleri çok sevmekle beraber, onları bir tarafa bırakmış vaziyetteyim... beni mazi ve hal alakadar etmiyor. Beni gelecek alakadar ediyor. Gelecek ise çok enteresan, zira meçhul. Meçhul kelimesi de benim için çok enteresan zira çok manalar taşıyor. Ben kendi kendimi mevcutta değil meçhulde bulacağıma kaniyim. Benim için sanat bir mucizedir. Bu mucizenin ne gün ne zaman nasıl yapılacağını izah etmek hem imkânsız, hem de doğru değildir.” (BERKEL,2006:9)

1.14. Onlar Grubu ve Ulusal Figür Çabaları:

Türk resim sanatı 19. yüzyıldan itibaren kurumsallaşana kadar, askeri ve sivil okullar, Sana-i Nefise ve Güzel Sanatlar Akademisi gibi hazırlık ve araştırma evrelerinden geçmiştir. Kurumsallaşmanın temelini de Sanat Tarihi Enstitüsü oluşturmuştur. Bu sayede Çağdaş Türk Sanatı kültürel, milli varlığıyla bağlantı kurarak kendi özgün tasarımlarını ortaya çıkarmıştır. I. Dünya Savaşı ve arkasından Kurtuluş savaşının verilmesi, ulusal sanat yönelimini gerekli kılmış, Türk resim sanatçıları, kendi kültür mirasını göz önünde bulundurmuştur.

Kuruluşu yine bu döneme rastlayan Bedri Rahmi Atölyesi, daha sonra kurulacak olan Onlar gurubunun oluşmasında kaynak niteliğindedir. 1960'dan sonra yeni figür çalışmalarına yönelen Bedri Rahmi'nin öğrencileri, Onlar grubu adında bir grup oluşturmuştur. Onlar grubundaki önemli sanatçılar olarak söyleyeceğimiz öncelikle: Orhan PEKER ve Nedim GÜNSÜR' dür ve devamında Turan EROL, Nevin ÇOKAY, Mehmet PESEN, Mustafa ESİRKUŞ, Leyla GAMSIZ. Sanatçıların hocaları Bedri Rahmi'den esinlendikleri bir folklor eğilimi vardır.

Orhan PEKER teknik ve duyarlılık açısından diğerlerini aşan bir faaliyet sergilemiş. Avrupa ve Amerika'daki lekeci akıma geometrik hayvan stilizasyonları uygulayarak en güzel örnekleri vermiştir. Aşık Veysel'in portresini doku ve leke duyarlılığıyla dışavurumcu anlayışta çalıştığı söylenebilir. "Beygir" resmini de yine lekelerle atın yemliliğiyle birlikte oluşturmuştur. (Resim 51-52)



Resim-51: Orhan PEKER
"Aşık Veysel Portresi", 1950



Resim-52: Orhan Pekar "Beygir"
100x94 cm, 1946-53

Kaya ÖZSEZGİN' in, 1978 tarihli Milliyet Sanat'ta ki yazısında Orhan PEKER için söylediklerinden bir kesit:

Orhan PEKER Ankara'da düzenlediği sergisi sırasında, bir kâğıda şöyle bir tümce çiziktirmişti: "Aşktan öldü desinler dostlar bizi anarken".

Veysel'ce söyleyişi yansıtan bu tümce, PEKER' in ünlü halk aşığını konu alan o güzel tablosunu akla getirdiği gibi, (Resim 48) tüm sanat yaşamını simgeleyen özlü bir deyiş de oluyor aynı zamanda. Gerçekten de bir 'aşk' adamıdır Orhan PEKER. Anadolu'yu yüzyıllarca emziren, büyüten, yetiştiren ermiş felsefesinin görsel oluşumlara aktarılmış, uygulanmış bir yaşam deneyiminin içinden gelir Orhan PEKER. Her şeyin sevmekle, hem de tutku ölçüsünde sevmekle

başladığına yürekten inanmıştı bir kez. İnsanı ve insanın elinden çıkan her şeyi... Değil mi ki, o da bir insandır ve o güzelim resimler bir bir onun elinden, sevecen yüreğinden çıkmıştır. <http://www.felsefeekibi.com>

Sanat Tarihi Enstitüsü öğrencisi olan Yüksel ARSLAN, göz ve el koordinasyonu kuvvetli, gösterdiği beceri ile de tektir. 1955'te Selçuklu figürlerinden, armalarından esinlenerek yaptığı küçük hayvan figürlerini kendine has bir yüzey ve mekân anlayışıyla birleştirdiği resimlerini Maya Galerisinde sergilemiş, serginin adı: İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü'dür. Boyayı ikinci planda tuttuğu eserlerinin, asıl değeri çizgilerinden gelmektedir. Yüksel ARSLAN' ın büyük bir ilgiyle yorumladığı, Mehmet SİYAHKALEM' in desen çizimleri Mehmet PESEN, Bedri Rahmi ve birçok sanatçıya ulaşan bir etki sağlamıştır. ARSLAN' ın 1959 Siyah Kalem ve Karagöz figürlerinden esinlendiği, fantastik çizimlerini az da olsa örnek aldığı Abidin DİNO' yu yakaladığı, özgün desen çizgileriyle de geçtiği söylenebilir. Figüratif çalışmalarda etkili ve önemli diğer isimler: Coşkun GÜRKAN, Adnan VARINCA, Utku VARLIK' tır. Fikret MUALLA da yerellikten kopmamış ayrı isimlerdir.

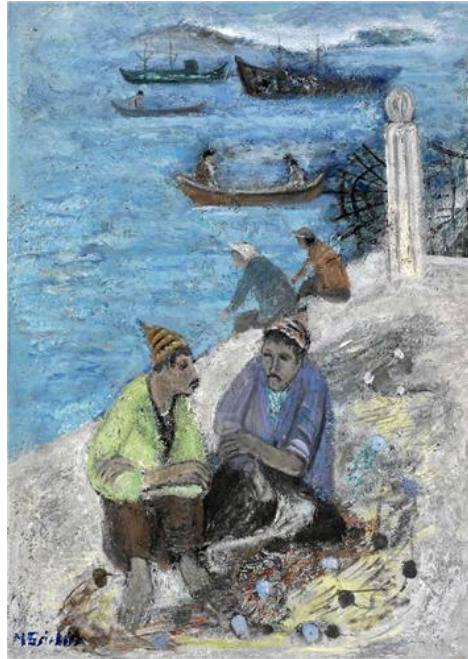
Onlar Grubunun üyelerinden biri olan Nedim GÜNSÜR, Paris'teki burslu eğitimi döneminde Maya Galerisinde bir sergi açmış ve bu sergi galeri için bir gurur vesilesi olmuştur. Nedim GÜNSÜR, Paris çalışmaları ile Türkiye'ye döndükten sonra, öğretmen olarak görevlendirildiği Zonguldak'ta savaş ve maden işçileri temalarına ağırlık verdiği çalışmalarını, dramatik bir simgecilikle ifade etmiş ve çok ilgi görmüştür. Nedim GÜNSÜR' ün sosyal içeriğe ağırlık verdiği simgesel figüratif çalışmaları, küçük figür düzenlerinin geniş doğa dekorları içinde yer aldığı kompozisyonlara dönüşmüştür. Sanatçı çalışmalarında gecekondular, yıkımlarını, cenaze taşıyanları, lunapark alanlarına dağılan hüznü duyarlı ifadelerle yansıtmayı başarmıştır. (TANSUĞ, 1995: 57)

Nedim GÜNSÜR' ün Karadeniz Ereğlisi ve Büyükdere' den esinlendiği kıyıları, eski sokaklar ve pazar yerinden kesitler içeren resimlerinin en güzel örneklerinden olan 'Rıhtım Sokak' başyapıtıdır. (Resim 53)



Resim-53:Nedim GÜNSÜR “Rıhtım Sokak”, 114x162 cm, 1985

Akademi eğitiminden sonra Türkiye’de öğretmenlik yapan Mustafa ESİRKUŞ’ da Onlar grubunun bir üyesidir. Resimlerinde köylü dansları oynayan grup kompozisyonları ve benzeri çalışmalar sergilemiştir. Hocası Bedri Rahmi’den etkilenen sanatçı Anadolu’ya düşkünlüğüyle bilinir ve bir İstanbul sevdalısıdır. Denizden ağ çekenler konusu etrafında yoğunlaşan sanatçının resminde, koyu mavi tonları griler hâkimdir. Figürlerini biçim bozma estetiği yönünden değerlendirmiş yöresellik çabasının gelişmesini sağlamıştır. (Resim 54)



Resim-54: Mustafa ESİRKUŞ, “Balıkçılar”,1965-69

“Köklere dönüş sorununa kendi sanatı üzerinden bakan sanatçılardan Mustafa ESİRKUŞ, Uygurlardan başlayan Anadolu’da oluşan bir kültürel geçmişi işaret etmekte, Türk sanatçıların bu köklerden yararlanması gerektiğini savunmaktadır. Ancak sanatçı yerel sanatları tekrar etmenin, Batı sanatını tekrar etmek kadar sakıncalı oluşuna dikkat çekmiştir. Bu görüşten hareketle köklere dönüşün, temelinde “özgün” olma sorunuyla özdeşleştirildiği anlaşılmaktadır.” (BERKEL,2008:126)

On’lar Grubundan Leyla GAMSIZ, Türkiye’de kadın sanatçıların bir birini izleyen kuşak hareketleri içinde verdikleri üslup mücadelelerinden ötürü özenle vurgulanması gereken bir sanatçıdır. Leyla GAMSIZ’ ın duyarlı figür çalışmalarıyla Çağdaş Türk Resim Sanatı’na önemli katkıları olmuştur. Yine Mustafa ASLIER, Fethi Karakaş gibi sanatçılar Türk resim sanatına, liman, tekne, bunlarda çalışan insanlar gibi yerel temalarıyla önemli ulusal eserler vermişlerdir.

II. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE ULUSAL FİGÜR HAREKETLERİ

2. 1970'lerden Günümüze Türk Resminde Farklı Üslup Çabalarıyla Figür:

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda figür temaları, klasik desenin modernleşme süreci bağlamında 1950'lerden günümüze kadarki çalışmalarla gerçekleşmiştir. Bu konuda Mehmet GÜLERYÜZ gibi önemli desen ustasının ve Neşe ERDOK gibi özgün desen yeteneğine sahip sanatçının önemli çabaları görülmektedir.

Neşe ERDOK, 1970 den sonra figürün yeniden ağırlık kazanmasıyla yoğun olarak figüratif çalışmalar yapmıştır. Yanlış bir üslup eğiliminde olmadan kişisel kararlılığını özgün ifade tarzına dönüştürerek çok değerli figür çalışmaları yapmıştır. Çoğunlukla gerçek insan ebatlarında figürlerini mekânla bütünlük içinde sunmuştur. Sanatçı, figürlerin yaşamsal zorluklar karşısındaki ruh hallerini ifade etmeye çalışmıştır. Bu nedenle canlı renkler resimlerinde pek görülmez, genelde soluktur. Sanatçı, kendi hayal gücüne dayandırdığı figürlerini yalın halleriyle göstermiş. İnsanların zevkine uygun çalışmak gibi bir amacı olmamıştır. Eserlerinin kalıcılığını sağlayan da içinden geleni, doğal olanı yansıtmaları olmuştur. İnsanların bu eserleri gördükleri zaman anlayabilmeleri için belli bir sanat birikimlerinin olması gerekir. Zevk uyandırma kaygısından uzak olan, sadelikle oluşturduğu figürleri kendisinin üstün başarısını göstermiştir. Sanatçı Çağdaş Türk Resim Sanatı'na önemli katkılar sağlamıştır.

Erol AKYAVAŞ ise figürlerini ilginç bir bezeme keyfiyle oluşturmuştur. Dinsel içerikli çalışmalarını, ilk zamanlar geometrik nitelikte düzenlediği tasarımlara dönüştürmüştür. 1960-70 yılları arasında sergilenen resimlerinde ise tasarım zenginlikleri ile optik etki işlevlerinin sınırlarını aşan bir mimari örgü oluşturmuştur. Bu resimleri ve daha sonra çalıştığı resimlerindeki bazı figür parçalarının yüzey zemin üzerine dağıtılmış olanları, metafizik bir anlam derinliği yaratmanın örnekleri olarak gösterilmiştir. (TANSUĞ, 1995: 76)

“Soyut ya da figüratif sanatın, bir ülkede teknolojiyle belirlenen kültürel boyutunun kazanılmamış olduğu koşullarda, doğruca kendinden kaynaklanan ve düşünsel çevresi belirlenmiş olan bir sistematiğe sahip çıkma olanağı yoktur.” (TANSUĞ, 1995: 86)

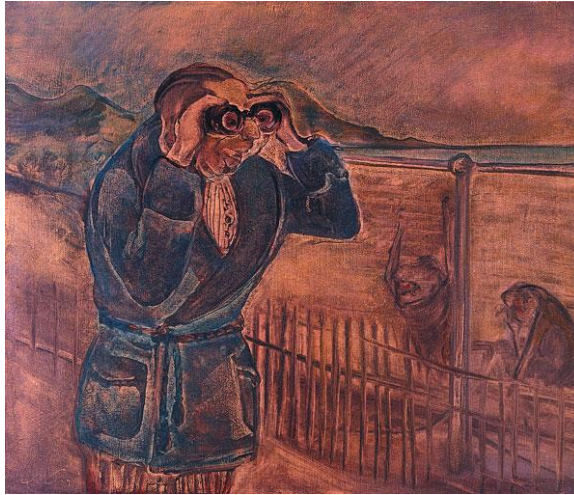
Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan Mehmet GÜLERYÜZ Almanya’da yaşamış fakat Türkiye’deki sanat ortamıyla iç içe olmuştur. Almanya’daki çalışmalarında kadın teması üzerinde durmuş, Anadolu’nun yöresel konularını da özlemle ele almıştır.

Babasını İstanbul’u izlerken çizdiği, “Babam” yağlıboya çalışmasını, Mehmet GÜLERYÜZ şu cümlelerle açıklamıştır:

“Bir kenti, hele bir ressamın bütün aklını çececek İstanbul gibi bir kenti bir yandan bütün gerçekliğiyle yaşayıp öte yandan bu ustaların yorumuyla izleyebilmek insanda derin izler bırakıyor. Belki peyzaja karşı tavrınız resme bakışınız nedeniyle peyzajla anlatmıyorsunuz İstanbul’u; ama onun insanlardaki aksini anlatıyorsunuz. O ustaların resimlerinde pek yer vermediği belki de bir tehdit unsuru olarak gördüğü için reddettiği insanlarla.”

“Benim için, peyzajdan daha önemli olan şey, insanın belli bir ortamda davranışı, duruşudur. Bir kenti insanları aracılığıyla kaydedip izleyebilirsiniz; çünkü o kenti taşıyanlar orada yaşayan insanlardır. Hele İstanbul gibi büyük ve zorlu kentlerde insanların bedenleri ve ruhları, hiç çıkamayacaklarmış gibi sapanıp kalır oraya.” (GÜLERYÜZ, 2014: 67) (Resim 55)

Mehmet GÜLERYÜZ’ ün sanat anlayışında portre önemli bir yer tutmuştur. Hem geleneksel önemi ve uzun geçmişiyle hem de resim kurgusu içinde özenli portre çalışmaları vermiştir. Sanatçı o dönemin Türk sanatçıları gibi aklın, modernliğin, duyguların, milli olanın ışığında uzun biçim araştırmaları yapmış ve kendi üslubunu ortaya koymuştur. GÜLERYÜZ’ ün “Denizci II” yapıtında bütün bu unsurlara rastlamak mümkündür. (Resim 56)



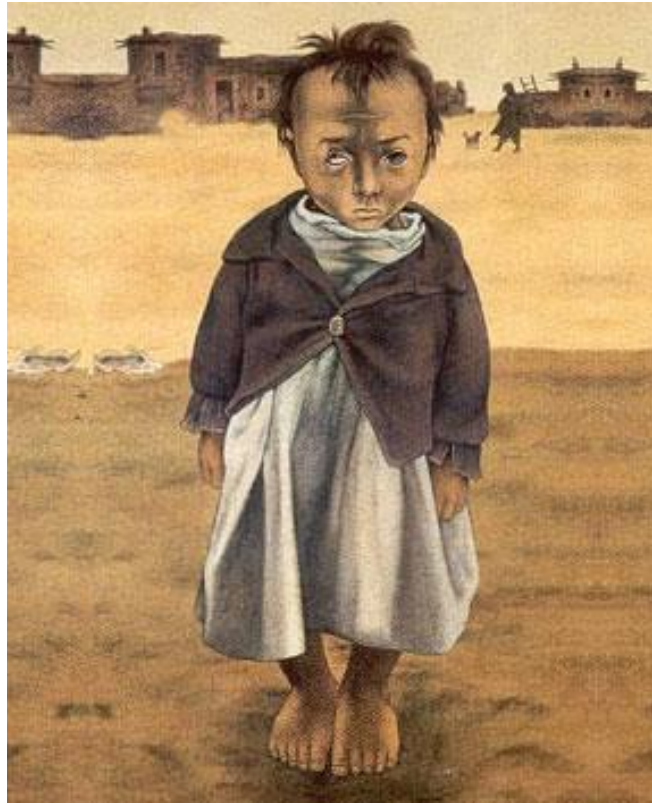
Resim-55: Mehmet GÜLERYÜZ,
“ Babam” 60x70 cm, 1977



Resim-56: Mehmet GÜLERYÜZ,
“Denizci II”, 116x89 cm, 1989

Yeniler Grubu'nun etkin olduğu 1940'lı yıllarda Akademi içinde sosyal içerikli konuları çarpıcı bir üslupla ve figür titizliğinde ele alan Neşet GÜNAL, figüratif resim alanında iddialı kompozisyonları, iri figürlerinden oluşan büyük boyutlu resimleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçı konularını Orta Anadolu kırsal yaşamından belirlemiştir. Neşet GÜNAL da merakını ve ilgisini yerellikten, öz değerlerden almıştır. Yeni yetişen sanatçılar için örnek alınan kişi ve önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Neşet GÜNAL'ın kıraç Anadolu köyünde toprak damların önünde yalın ayak yürek sızlatan bir çocuğu çalıştığı “Mehmet'in Oğlu” resminde, yavrucağın sol gözü kördür ve başını sola yaslamış, omuzu sola düşmüş belli belirsiz kamburu başını öne düşürmüştür. Vücuduna birleştirdiği elleri hazır olda bekler gibidir. Saçları birbirine karışmış düzensiz kesilmiştir. Üzerinde beyaz elbise onunda üzerinde tek düğmeyle tutturulmuş ceket bulunmaktadır. Ayaklarını çevreleyen gölge topraktaki koyu lekeler saç hizasında resmi yatay olarak bölen koyu renkli toprak evlerle dengelenmiştir. Küçüğün kaşları bükük anlı kırışık çaresiz ve buruk bakışlıdır. Neşet GÜNAL da toplumcu gerçekçilikten yola çıkarak resmin biçimsel sorununu oluşturmuştur. Figürün üzerinde önemle durmuş, aynı zamanda dışavurumcu öğeler de barındırmaktadır. (Resim 57)



Resim-57: Neşet GÜNAL, “Mehmet'in Oğlu”, 238 x 83 cm, 1983

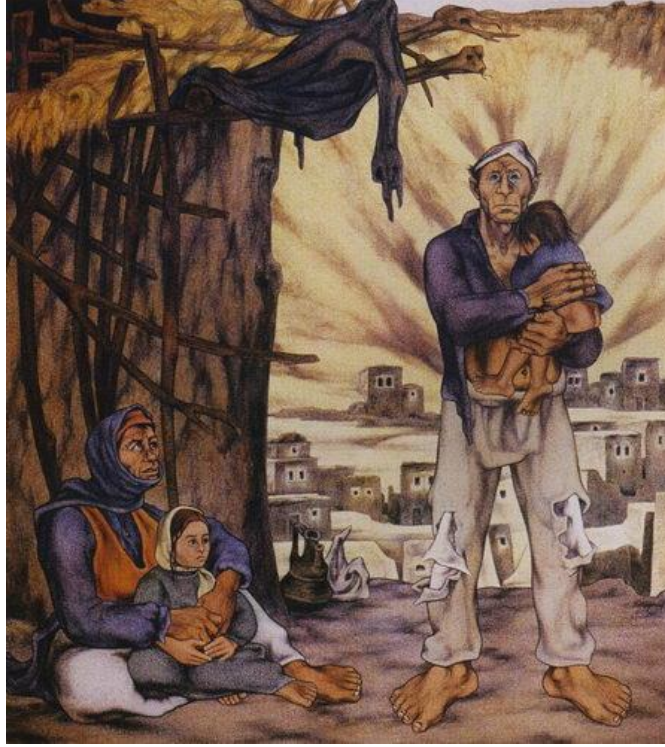
“Neşet GÜNAL’ ın resimleri, yalın deseni ve stilizasyonu başlangıçta hocası Fernand Leger’ nin tutumuna yakınken, sonraları daha gerçekçi bir tutum kazandı. Ancak figürlerin dizilişine ve ışık kaynağına bağlı olmadan tasarlanan modellerde değişiklik olmadı. Neşet GÜNAL’ ın figürleri mekânla değil, yalnızca kendi kapladıkları alanla bağ kurarlar. Bu anlamda minyatürdeki ya da Mehmet SİYAHKALEM’ deki mekândan soyutlanmış figürleri düşündürürler. Daha doğrusu mekânsız gibidir onlar. Birbiriyle bağlantısız espasların oluşturabileceği derinlik etkilerinin tersine, farklı figür ve nesnelere yüzeyde bir araya getiren çizginin ışıktan etkilenmeyen tek düzeliği, kapalı alanlarla ve bu alanları boyutlandırma amaçlı modellerle çözümlenme, üçüncü boyutu oluşturma, dolayısıyla varılacak anısalık etkisi Neşet GÜNAL resminin ana tercihidir.” (GÜLERYÜZ, 2014: 135-136) (Resim 58-59-60)



Resim-58: Neşet GÜNAL, “Kadın Figürü” Kara Kalem, 48x33 cm



Resim-59: Neşet GÜNAL, “Dananın Ölümü”, 99x188 cm, TÜYAP, 1962



Resim-60: Neşet GÜNAL, “Yaşantı II”, 200 cm x 225 cm, 1974

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda, sanatçıları etkisi altına alan soyut sanata karşı figüre yönelen sanatçılarımızın bazıları Bedri R. EYÜBOĞLU atölyesinin son zamanki sanatçılarından bazıları da Neşet GÜNAL atölyesinin sanatçılarındandır. 1970 den sonra figüre yönelişin nedeni sosyal bunalım, devinimler arasında belirgin bir konum yakalama ihtiyacı olduğu söylenebilir. Öyle ki sanatçılar 1968 ve 80 yılları arasında toplumsal konulardan çok etkilenmiş ve sosyal içerikli figür temalarına ilgi göstermişlerdir. Sanatçılarımız, genç sanatçıların figür eğilimlerine yön vermiştir. Bu dönemde Yüksel ARSLAN, Orhan PEKER, Cihat BURAK figüratif alandaki güçlü ustalardandır. Yine figüratif arayışlarından dolayı Ömer ULUÇ söyleyeceğimiz önemli bir isimdir.

Ömer ULUÇ, renkler üzerinde durmuştur. Benimsediği geleneksel Türk resminin renklerini çalışmalarına işlemiştir. Minyatürü ve halıyı, İslam dünyasının bu iki büyük sanat hazinesini, Türk Sanatının eriştiği değerleri ve renk sembollerini doğanın gözleminden yararlanarak bir senteze dönüştürmüştür. Ömer ULUÇ bu bağlamda geleneksel verilerden yararlanarak figür çalışmalarını yapmıştır. Sanatçının çalışmaları keşif niteliğinde özgün biçim anlayışına dayanır. Başta renk değerlerine yoğunlaşan sanatçı daha sonra kalın çizgilerle yarı figüratif arma

motifleri çalışmış, sonra da figüratif betimlemelere yönelmiştir. Belirlediği motifi aynı rengin tonlarını kullanarak nüveler ve peyzajlarla bütünleştirmiştir.

Ömer ULUÇ' un sanatını Sezer TANSUĞ şöyle anlatmaktadır:

“Ömer bir renk tutkunu idi. Erken soyut çalışmalarında ilgiyle özümsemiştiği geleneksel Türk renkçiliğinde izleri vardır. Minyatür ve halı, İslam dünyasındaki büyük renk hazzının ocağı olan bu iki alanda Türk sanatının eriştiği değerler, renk sembolleriyle doğanın gözlemi arasında odaklaşan sentezleri yansıtıyorlardı. Turuncular, maviler, sarılar, kırmızılar, süt beyazı ve morlar. Ömer ULUÇ bunların peşini hiç bırakmadığı gibi, geleneksel verilerden esinlenen figür çalışmalarını da gerçekleştirecekti.”(TANSUĞ, 1995: 26)

Ömer ULUÇ çalışmalarında enine dalgalı fırça hareketleriyle özgün biçimler kullanmış. Sonra da figür etkilerinin sezildiği benzersiz motifler çalışmış ve bu motifler tamamen figüre yöneliktir. Ömer ULUÇ' un figür yaklaşımı giderek olgunlaşmış, bir üslup kazanmış, zamanla kendini göstermeye başlamıştır. Böylece resimlerinde figür en özgün örnekleriyle yer almıştır. Kargalar (Resim 62) ve kadın figürü önemli yapıtlarındandır. Sanatçı zamanla çalışmalarında, sadece kadın imgelerine yönelmiş ve düz fona figürle beraber hareket etkilerini katmıştır. Köylü bir kadını konu ettiği bu çalışmasında; köylü kadın geleneksel giysisi içinde, başında su testisi taşımakta elinde nadide bir şekilde çiçek tutmuş, kafasını ise omuz hizasından geriye doğru çevirmiş endamlı bir duruş sergilemektedir. (Resim 61)



Resim-61: Ömer ULUÇ, Kadın Figürü, 100x160 cm, 1981



Resim-62: Ömer ULUÇ, “Büyük Ada’nın Kargaları”,1984

Figüratif resmin önemli bir temsilcisi, Cihat BURAK Paris’teki sanat etkinlikleri neticesi Ultrillo ödülü kazanmış. İstanbul ve Ankara’da birçok sergi düzenlemiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatı’na özgün üslubuyla kazandırdığı, geniş sanat etkinlikleriyle anılan bir sanatçıdır. Cihat BURAK renkleri kullanmada ki üstün yeteneğini, yerel duyarlılığını da işin içine katarak çağdaş bir yoruma ulaştırmıştır. Sanatçı aynı zamanda halk beğenisini de göz ardı etmemiştir. Figürlerine bolca kullandığı doygun renkler yeni bir olgunun gerçekliğini ortaya koymuştur. (TANSUĞ, 2008: 270)

Cihat BURAK resimlerinde Türkiye’de ki toplumsal, siyasal konuları işlemeyi tercih eden dönemin yasaklarına ve oluşan tepkilere karşı özgürce yapıtlarını sergileyen bir sanatçımızdır. Sanatçı Türkiye’de figüratif resmin önemli taşlarından. 60’lı yıllarda Cihat BURAK, kurgu dili öne çıkan ironiyle, anlatımcı bir anlayışı benimseyen düzenden bağımsız renk seçenekleri sunan dışavurumcu resimler ortaya koymuştur.

Cihat BURAK bu eserinde; Nazım HİKMET’ in simgesel ölüm sahnesi odağında ülkesinin; düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve şiddetle yaşadığı serüvenini sahnelemektedir. Resim oldukça karanlık görünse de bu koyuluğun içinde kullanılmış olan renkler göz alıcıdır. Sanatçının bu yapıtı bir üçlemedir. Üçleme, üç ayrı çalışmanın birbiriyle bütünlük sağlayacak şekilde birleştirilmesinden meydana gelir. Ayrıca üçleme, kenarların hep merkeze dönerek onu koyulaştırması ve ondan beslenerek anlatıyı katmanlaştırması esasına dayanır. Sanatçı yapıtını bu unsurlara göre oluşturmuştur.

“Nazım HİKMET’ in Ölümü’nün” merkezinde şairin ölümü vardır. Ölüm sokakta, parke taşlarının üzerinde gerçekleşmiş, taşların derz aralarından kan sızmaktadır. Taşların bir kısmı sökülmüş, birer mücadeleyi simgelemektedir. Şairin ölümü “protokolden”, yıldızlı koltuklardan bazı insanlarca izlenmektedir. Şairin çıplak göğsünde çiçekler açmış ve yanı başında ise yaşamı temsil eden beyaz güvercinler bulunmaktadır. Şairin elindeki ak sayfa onun memleket hasretini anlatmakta ve vatanına yaşadığı toprağa düşkünlüğünü ifade etmektedir. Üçlünün sol tablosunda düşünce ve baskı arasındaki tersine ilişki anlatılmış. Şairin oturduğu parmaklıklı pencere önündeki saksıda tek bir çiçek vardır. Karyola, yazı masası, kucağında sevimli bir Van kedisini sevgiyle tutmuş tüylerini okşamakta ayaklarının dibinde ise özgürlüğü temsil eden iki güzel beyaz güvercin bulunmaktadır. Şairin kafası büyük ve oransız alınına ise çiçek resmedilmiştir. Alnındaki çiçek orta panodaki görkemli çiçek demetiyle ilişkilendirilmiştir. (Resim 63)



Resim-63: Cihat BURAK, “Nazım HİKMET’ in Ölümü”, 1967

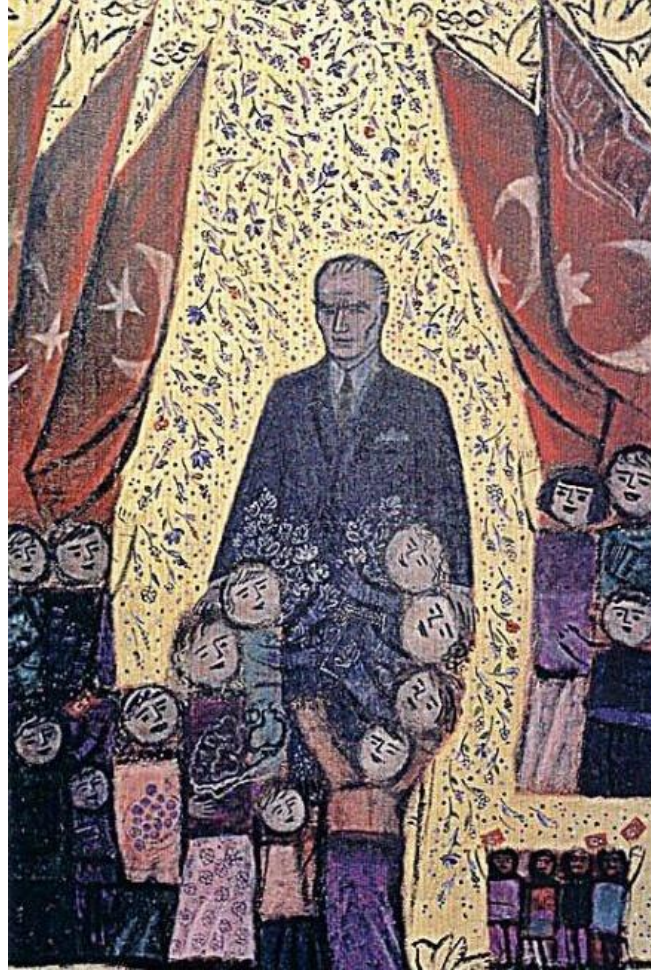
Mimarlık tarihçisi Doğan KUBAN, eğitim formasyonu mimarlık olan Cihat BURAK’ ı Türk resminin Yahya Kemal’i olarak nitelemiştir. (TANSUĞ, 2008:273)

Günümüz popüler sanat anlayışına hevesle bakan ve yeniye ararken kurgusu, sağlam zemine oturmamış yetenek ve zihin ürünü olmayan, ulus kültürüne dayanmayan yapıtların geleceğe kalmasından ve bir sanat eseri özelliği taşımasından söz etmek mümkün değildir. Sezer TANSUĞ’ nun şu cümlesi de buna işaret eder niteliktedir:

“Sanatsal etkinlik bir sanat eğitiminden geçilsin ya da geçilmesin, donuk sıradan standartların kesinkes aşılması, geniş bir kültür birikimi ve açık kapsamlı bir dünya görüşünün edinilmesine bağlıdır.” (TANSUĞ, 1995: 94)

Dinçer ERİMEZ' in, TBMM tarafından Atatürk'ün 100. doğum yıldönümü dolayısıyla yaptığı, yeni bir Atatürk portresi niteliğindeki, büyük önderin toplumun her kesiminde saygınlık kazandığını gösteren tablosu birincilik ödülünü almıştır.

ERİMEZ, “Atatürk Yüz Yaşında” yapıtını, yüzeye bağlı renk ve biçim düzenlemeleriyle büyük parçaların kompozisyon değerlerini yansıtmaya yönelik bir anlayışla ele almıştır. Konturlarla ayrılmış biçimler, soyutlayıcı bir istif beyenisine göre çizilmiştir. Biçimler derinliksiz ve dekoratif bir etki oluşturma amacına yöneliktir. Renklerin pentür¹⁸ değerleriyle bu etki bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Resmin konusu itibariyle de ulusal bilincin ifade edildiği anlaşılmaktadır. (Resim 65)



Resim-64: Dinçer ERİMEZ “Atatürk Yüz Yaşında”,150x100 cm, 1981

18. Pentür: Resim sanatında boyanın, boyamanın ve fırça izlerinin ön plana geçtiği yaklaşımdır.
<https://eksisozluk.com>

Özdemir ALTAN, figürlerini büyük, geniş, serbest kompozisyon anlayışında yapan ve mekânla uyum içinde kompozisyonlar kuran bir sanatçımızdır. Bazı resimlerinde ilgi duyduğu metal ışıltısı rengini başarıyla kullanmıştır. Dinçer ERİMEZ ise; figürlerini farklı görsel etkilerle sunmuştur. Geleneksel dekoratif etkilerden esinlenen sanatçı figür kompozisyonlarından ödün vermemiştir. Kendilerinden önceki usta sanatçıların yolundan giden bu iki sanatçımız gelenek sorununa daha çok eğilmiştir. Aynı anlayışta yapıtlar veren hocalardan Devrim ERBİL minyatürlerden yararlanmış ritim ve hareket üzerinde durmuştur.



Resim-65: Gündüz GÖLÖNÜ, Gravür, “Baltalı Figür”

Gravür sanatçısı Gündüz GÖLÖNÜ ise; kazıma tekniklerini ustalıkla kullanan bir sanatçımızdır. “Baltalı Figür” bu konuda önemli bir örnektir. GÖLÖNÜ’nün de esin kaynağı Anadolu insanıdır. Bu eserde yerel duyarlılığı, üslubunu ve üstün yeteneğini gözler önüne sermektedir. (Resim 64)

Soyut resmin figür üzerindeki etkileri, bazen nakış motifi içeren trajik görünüme ulaşmış, bazen de figürün çarpıtılmış şekline dönüşmüştür. Örnek olarak Mustafa AYATAÇ figüre yerel etkilerin özgün kurgularını yansıtmış, Fikret ANDOĞLU ise daha dramatik anlam yükleme yoluna girmiştir. Karagöz figürlerine yeni resimsel boyut kazandıran Nuri ABAÇ ve yine yerellikten kopmayan Turan EROL da dönemin önemli sanatçılarıdır.

Mustafa AYATAÇ, resimlerinde rengi ve çizgiyi Anadolu geleneğinden akıp süzülen yerli tema ve motiflerle vermiş ve bunları kendi hayal dünyasında yoğurarak

modern sanatı eski çağın öğeleriyle bütünleştirmiştir. Eserlerinde eski Türk uygarlıklarının Urartu, Hitit, Asur kayalar üzerine işlenmiş ilkel tip ve figürlerini modern sanat anlayışıyla yeniden betimlemiştir. Eserlerinde Mezopotamya uygarlığını coşkuyla kendine has üslubuyla işlemiş yorum gücünü ispatlamıştır. AYATAÇ, figürlerini soyut bir mekân içine yerleştirmiş onlarda bazı ilkel sanatların anlatımcı özelliklerini kullanmıştır. Kendi sanat anlayışını da bu ilke üzerine geliştirmiş özgünleşmiştir. AYATAÇ’ da hocaları Nurullah BERK, Bedri Rahmi EYÜBOĞLU gibi sanat kaynağını Anadolu’dan almış, özellikle de memleketi olan Şanlıurfa’nın insanını resimlerinde çokça işlemiştir. (Resim 66-67-68-69-70)

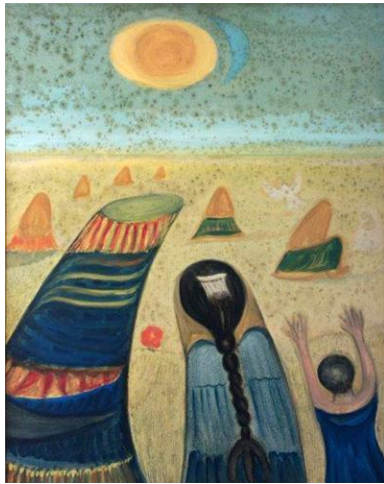


Resim-66-67-68: Mustafa AYATAÇ,

“Altınlı Çocuk”,1987

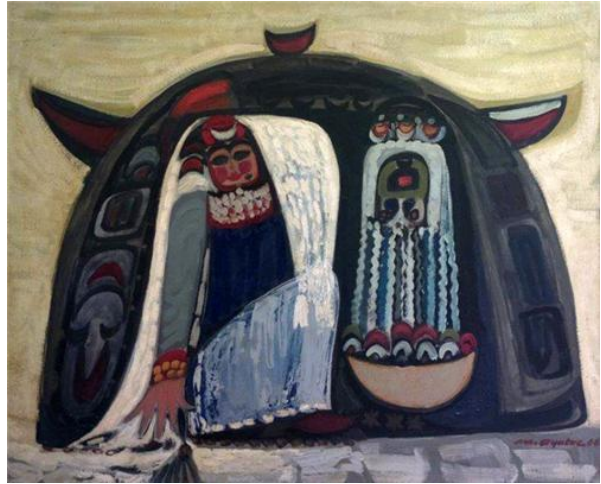
“Çiçekli Kız”, 1987

“Karanfilli Gelin”, 1987



Resim-69: Mustafa AYATAÇ,

“Harran Güneşi” 1987



Resim-70: Mustafa AYATAÇ,

“Çadır” 1987

1970 yılından önce çağdaş figür yorumlarını gördüğümüz sanatçılar arasında değerli isimler, Mehmet GÜLERYÜZ ve Alaaddin AKSOY’ dur. Mehmet

GÜLERYÜZ bu dönemde farklı üslup denemelerine yönelmiş, figürlerini goril ve şempanze gibi hayvan motifi izlenimi verecek şekilde betimlemiştir. Alaaddin AKSOY ise figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemleri tercih etmiştir.

Paris'te eğitim gören Burhan UYGUR Çağdaş Türk Resim Sanatı içinde bağımsız bir yol izlemeyi tercih etmiş. Günlük yaşamdan seçtiği konularını, lirik anlayıştaki yeni figür yorumlarına dönüştürmüştür.

Özdemir ALTAN, sanatsal espasın birbirinden farklı mantık, köken, kavram ve yapıların sentezi ile oluştuğunu kanıtlamak amacıyla "Raslantısal Buluşma" yöntemini geliştirmiştir. Yapıtlarında değişik doku, malzeme, ışık aykırılığının tesadüfen bir araya gelmesiyle oluşan sanat görüşünü benimsemiş ve bu görüşü Türk Resim Sanatı'na kazandırmıştır. ALTAN kontrplak üzerine yağlıboya olarak çalıştığı Fatih Sultan'ın portresi, bu sanat yaklaşımına göre yaptığı eserlerinden biridir. (Resim 71)

Soyut ve figüratif bir düzenin bir arada olduğu çalışmalara yönelen, Özdemir ALTAN'ın sinek kral adını verdiği bir dizi stilize figüratif resim çalışması dikkat çekicidir. Püskürtme tekniği kullandığı, temelde kolaj yöntemine dayanan metalik pırıltılı belirsiz bir figüratif üsluba daha sonraları yönelmiştir. Sanatçı için önemli figüratif yenilenmelerin olduğu bu dönemi bir başarı evresi olarak değerlendirmek gereklidir. Çünkü Özdemir ALTAN, Zekai ORMANCI, Güngör TANER gibi öğrencileri üzerinde bu evresiyle kesin etkiler sağlamış olduğu gibi, hiperrealistik¹⁹

Üslup çabalarıyla özel bir konum kazanan Nur KOÇAK üzerinde bile etkisini duyurmuştur. Özdemir ALTAN'ın belirsiz bir düşünce platformunda aradığı büyük etkinlik hakkı ise hiçbir zaman önemli bir boyut kazanamamıştır. 1980'li yıllarda yaptığı kolaj çalışmalarında istediği başarıyı elde edememiştir. Netice itibarıyla ilginç yapıtlar olup bazı resim kompozisyonlarının halı tekniğinde dokunduğu işler olduğu söylenebilir.(TANSUĞ, 1995: 98) (Bkz. Resim 72-73)

19. Foto Gerçekçilik (Hiperrealizm): Soyut sanatın gelişimine paralel olarak, pop sanatçılar tarafından yeniden gündeme getirilen "figüratif sanat" 1960 sonrasında pek çok kola ayrılır. Sanatçılardan bazıları fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaşır. Bir ressam için fotoğrafı model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üstüne taşır ve böylece "gerçeğin görüntüsünün görüntüsünü" yaratmış olur. www.felsefekibi.com



Resim-71: Özdemir ALTAN, “Fatih” Portresi” 1966-1970



Resim-72: Özdemir ALTAN, Halı “Anadolu’nun Üç Antik Kralı” 3m x 7m, 1970



Resim-73: Özdemir ALTAN, Halı, “Anadolu’nun İnsanları” 1070

Neşet GÜNAL atölyesindeki öğrenciler için, hocalarının Anadolu köylülerinin yoksulluğunu onların iri el ve ayakları, koca bedenlere dönüştürdüğü figürleri esin kaynağı olmuştur. Tabii bu etki hocalarının yaptıklarıyla sınırlı kaldıkları anlamına gelmemelidir. Geniş ve daha güncel konularla yeni figür düzenlemesine koyulmuşlardır. Bu bağlamda Neşet GÜNAL atölyesinin etkili bir üyesi olan kendisinden daha önce bahsettiğimiz Neşe ERDOK önemli bir örnektir. Sanatçı kentin yoksul insanlarına olan ilgisini özgün bir üslupla resmetmiştir. Yine Şükriye DİKMEN' nin sağlam bir desen temeline dayanan stilize figüratif betimlemeleri ayrı bir örnektir. Öte yandan figüratif betimlemelere getirdiği değerli katkılarıyla İbrahim ÖRS de önemli bir sanatçıdır. İbrahim ÖRS figüre hiperrealist etkilerde net bir biçim vermiş, bu konuda daha dirençli bir yaklaşım göstermiştir.

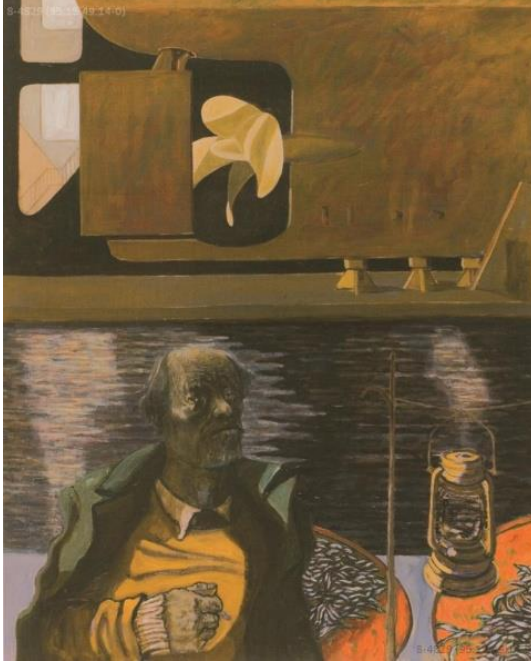
“1970’lerde olgunluk dönemlerini yaşayan, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocası ve Cumhuriyet’in ilk dönem genç kuşak sanatçılarından olan Nurullah BERK, Bedri Rahmi EYÜBOĞLU evrensel olmayı, kültürel geçmişimizde yer tutan geleneksel sanatların çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesi, bu hazinenin esin kaynağı olarak kullanılması olarak anlar ve savunurken, aynı ya da yakın kuşaktan İsmail TUNALI, Adnan BİNYAZAR, Fahir AKSOY, Mustafa ESIRKUŞ, gibi felsefeci, eleştirmen, yazar ve ressamlar “ulusallık, yerellik” ayırımına dikkat çekmişlerdir. Örneğin; İsmail TUNALI, ulusallık kavramını; yöresellikten ayrı tutulması gereken bir olgu olarak değerlendirmiştir. Tunalı yazısında sanatçılar tarafından ulusallıkla yöresellik kavramlarının zaman zaman karıştırıldığını belirtirken, Türk resminden örnekler vermiştir. Buna göre; Osman Hamdi Bey, Doğu’ya ait konuları, doğulu kıyafetler içindeki figürleri resmetmekle, Şevket DAĞ, konularını, cami, mescit, han gibi Türk mimarisinden alarak, Turgut ZAIM günlük yaşantıları minyatür sanatı anlayışında vererek, Bedri Rahmi EYÜBOĞLU köylü nakış sanatına yönelik resim anlayışı ile ulusal sanat yapma yoluna gitmiştir. Ancak, Tunalı’ ya göre; bu sanatçıların yapıtları, ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedirler. Onun düşüncesinde Neşet GÜNAL, Hüseyin BİLİŞİK ve Devrim ERBİL gibi sanatçılar, ulusallığı yakalamayı başarmışlardır. Bu bakış açısına göre; sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi – toplumsal çevreyi ifade ederken, ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumu söz konusudur.”(BERK, 2008: 122)

Malik Aksel de milli kültür politikası içinde, Anadolu medeniyetleri mirasının çağdaş bir bilinçle yeni sentezlere ulaşabilmesine ışık tutacak bir etkinlik ortaya konulabilmesi gerektiğini vurgulamıştır. (TANSUĞ, 2008: 177)

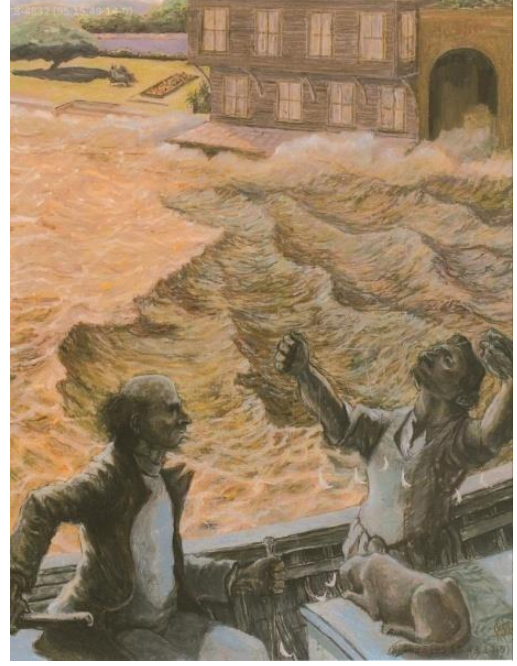
Üzerinde özenle durulması gereken sanatçı Özer KABAŞ, kendine has üslup ve anlam derinliği olan figür betimlemeleriyle hem özgün olmayı başarmış, hem de diğer sanatçılarla aynı çizgide ilerlemiştir. Sanatçı figürlerini düzenlerken, içinde bulunduğu zamanın toplumsal olaylarını irdelemiş ve sanat yapıtı haline getirmiştir.

Özer KABAŞ Anadolu’da denizle bütünleşen balıkçıların yaşamını deniz manzarasının dinamik görüntüsüyle ele alarak kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Eserlerinde ayrıntı ile bütünü dengelemiştir. Mavi rengin tonlarını üstün renk analiziyle gözler önüne sermiştir. Teknelerinde kabaran dalgalara direnen balıkçılar, deniz yaşamının en yalın halini yansıtmıştır. Figürlerin yüzlerindeki durgunluğa karşılık denizin çalkantısı ile bir karşıtlık barındırmaktadır. İnsanlar sakalı uzamış, yakası kaymış, saçı başı dağılmış, elinde sigarası ile vakur bir şekilde hayatta neler olacağını bekler gibidir. KABAŞ figürlerini, kaslı ama solgun benizli, yorgun ama güçlü çizmiştir. (Resim 74-75)



Resim-74: Özer KABAŞ, "İstinye Dokları"



Resim-75: Özer KABAŞ "Yalı"

Sanatçıların soyut sanatın rüzgârından, yüzlerini figüratif resme döndüklerine bir örnek de: 1970'te Beyoğlu'nda kısa bir süreliğine açılan Galeri 1 deki sergilerdir. Bu sergilerde Abidin DİNO ve Selim TURAN memleket hasretini gösterdikleri güzel figüratif eserler vermişlerdir.

Köy temalarını ele alan figürü stilize ederek yeni bir düzene kavuşturan bir sanatçımız da Hakkı TORUNOĞLU' dur. Saf bir figüratif soyutlama anlayışı ile resme yeni farklı malzemelerinde ekleneceği (dikenli tel, deri v.s gibi) çağdaş bir boyutu inceleyen Altan GÜRMAN resim sanatının her türlü sorununa çözüm çabalarını gösteren, çağdaş sanatın gereklerini uygulamada öncü olmuştur. Yeni figüratif gelişmelerde soruna bilimsel açıdan yaklaşan, siyah-beyaz bazen de tek rengin tonlarıyla oluşturduğu resim çalışmalarıyla teknik açıdan en iyisi olma

özelliği taşıyan sanatçı, Balkan Naci İSLİMYELİ' dir. Gürkan Coşkun Paris'teki deneyimleriyle sürekli gelişme içinde olan sanatçımız. Kendi özgün üslubunu bu gelişmelerine dayandırıp herhangi bir taklit yoluna girmemiştir. Utku VARLIK figürlerini simgesel motifleri kullandığı sıkı bir düzen anlayışı içinde yapmıştır.

Balkan Naci İSLİMYELİ' nin, karton üzerine pastel ve çini kullandığı Çöküş Dönemi eserlerinden “Lodoscu”, geleneğin ve modernliğin harmanlandığı özgün bir yapıttır. Balkan Naci' nin resim konusu Osmanlı ailesinden gelen bireylerin toplumsal ve siyasal değişim sürecinde kaçınılmaz olarak yaşadıkları kayıp duygusuyla ilgilidir. Yalnız kalan insanlar, sayın içinden izleyene bakmaktadır. Üzerlerinde taşıdıkları bir dönemin seçkin giysileri ve aksesuarları, görkemlerini yitirmiştir. Bu yalnız insanların çoğu kadındır, geri dönmeyecek aile bireylerini beklemektedirler. Balkan Naci bu eserinde değişen ve değiştiren zamanla hesaplaşmaktadır. Betimlediği insanlar geçmişe özlem duygusu uyandırmaktan çok değişimi anlatır. Yaşananların sonuçlarıyla, yitirdikleriyle yüzleşmişler yakınlarını kaybetmişlerdir. Sularda sürüklenen antik nesnelere, mobilyalar ve bu nesnelere sahipleri resmedilmiştir. Gidiş, ayrılış, kaybediş, terk ediş, kıyıya vuran azgın dalgalarla gösterilmiştir. Bu resimde suyun her şeyi yutması dikkat çekicidir. Akıp giden zaman su öğesiyle vurgulanmaktadır. (Bkz. Resim 76)



Resim-76: Balkan Naci İSLİMYELİ, “Lodoscu” 50x50 cm, 1974-1978

Balkan Naci ahşap üzerine karışık tekniklerle yaptığı “Anne Kız” yapıtını, geçmişle günümüz ve geleneksel resimle modern sanat arasında bir bağ kurarak kurgulamıştır. Geleneksel resmini masum, gerçekçi, figür anlayışı çerçevesinde içselleştirmiş yeni anlatım tekniğini eski, modern ilişkisinde yeniden kurgulamıştır. (Resim 77)



Resim-77: Balkan Naci İSLİMYELİ, “Anne Kız”
Ahşap Üzerine, Karışık Teknik, 40x50 cm, 2002

1960’lardan günümüze kentleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal sorunlar birçok sıkıntıyı da beraberinde getirmiştir. Bu durum sanatçıları daha açıklayıcı, anlatımcı figür çalışmalarına yöneltmiş. Toplum yaşamındaki çelişkilerin giderek artması ve sanatçıların duyarsız kalmayıp sanat etkinlikleriyle bunu ortaya koymaları, sanatçıları Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni tüm tarihsel verileriyle, kökenleriyle araştırma ve incelemeye yöneltmiştir. Hızlı kentleşme, makineleşme ile karşı karşıya kalmış olan insanoğlu, sanatçıların figürlerinde değişikliklere neden olmuştur. Genç sanatçılar, geleneklere bağlı olarak çağdaş yapıtlara imza atma mücadelesi vermiştir. Bu uğurda da batıda bütün yeniliklerden yararlanmışlar. Örneğin: “Ensor, Chagall ve Bacon’a kadar Batı figür fantastiğinin her türünden yararlanmaya çalışmışlardır. (TANSUĞ, 2008: 299)

Genç sanatçılarımız Türk Resim Sanatı'nı dışa açık ve evrensel kılmıştır. Bilhassa da insan figürüne olan daimi ilgi sanatçılara kendilerini kanıtlama imkânı sağlamıştır. Figür, üslup gelişiminde önemli bir aşama olmuştur. En eski zamanlardan bu güne kadar süre gelen figür, toplum gözünde yabancı değildir. Figür, iyi örnekler arasında eserin başarı derecesini belli eden bir eğilimdir.

Duran KARACA da yerel temalar üzerinde duran değerli bir sanatçımızdır. soyut leke ve hareket etkisiyle oluşturduğu figürlerinde yerel temalar olarak Çukurova'daki tarım işçilerini çalışmıştır. Estetik yönden üstün değerler içeren resimleriyle Gürol SÜZEN söyleyeceğimiz diğer bir isimdir.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda figüre özgün bir üslup yeni bir soluk kazandırma girişimleri olan sanatçılar arasında önemle söylenecek diğer isimler. Figüre vermek istediği mistik hava ile Mehmet İLERİ, figüre kazandırdığı anıtsal anlatımla Bilge ALKOR' dur. Orhan TAYLAN toplumsal konuları ele aldığı figürlerinde yeni oluşumları hedeflemiştir. Figürlerini trajik sahnelerle ele alan Nevhiz TANYELİ, figürü düzenin bir birimi haline getiren Tülin ONAT. Yine sosyal konuları işlemiş olan Ramiz AYDIN gibi sanatçılarımız bulunmaktadır. Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda, anlatımcı üsluplarıyla oluşturdukları figüre, yeni boyutlar kazandıran sanatçılar ise, İsmail TÜREMEN, Cuma OCAKLI, Kadri ÖZAYTEN, Hüsamettin KOÇAN dır. Figüre büyük ilgi duymuş diğer sanatçılar ise: Fevzi KARAKOÇ, Kadir ATA, Nihat KAHRAMAN, Hayati MİSMAN, Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, Zafer GENÇAYDIN, Veysel GÜNAY' dır. Figür oluşumuna temel olacak nitelikteki ana unsur, sanatçının serbest bir atmosferde içselleştirdiği değer bilincini, biçim ve ritim eylemine dönüştürmesidir. Yine nakış edasında işlediği renkli çalışmalarıyla Filiz BAŞARAN, modern etkiler peşinde olmasıyla Gülsün KARAMUSTAFA, büyük figür çalışmalarıyla Jale ERZEN, figür deneyleriyle Tomur ATAGÖK, İpek AKSÜĞÜR, Hale SONTAŞ, ve Tülin GÖKSAYAR gibi yeni figür oluşumlarına milli değer kazandıran sanatçıları söyleyebiliriz.

Cuma OCAKLI, Asya ve Doğu dünyasından etkilenmiş, bu coğrafyada yaşayan insanların önceki kültür ve yaşayışının bıraktığı izleri ve bu izlerin simgelerini resimlerine taşımıştır. İncelediği kültür katmanı bizleri oluşturan yapı taşları olduğu için; burada yaşayan insanların bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu

kendinde canlandırdıktan sonra aynı duyguyu başkalarının da duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler belirlemiş, biçimler aracılığı ile yapıtlarına aktarmıştır. Teknoloji ve medyanın insanı etkisi altına aldığı bu zamanda, yabancılaşmayı yenebilme insanı ve düşünmeyi ön planda tutabilme çabası göstermiştir. Resmin plastik değerlerini göz önünde bulundurarak yapılandığı insan formlarını, geçmiş ve gelecek insan sorunlarına gönderme yapacak şekilde vermiştir. “Tef Çalan Şaman” bu bağlamda ele alınmış yeni, özgün ve özü ifade eden yapıtlarından biridir. (Resim 78)



Resim-78: Cuma OCAKLI, “Tef Çalan Şaman” 102x143 cm, TÜYB

Kadri ÖZAYTEN modern Türk resminin batıya tanıtılmasında önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçı insan, doğa ve savaş temaları çerçevesinde geliştirdiği simgelere dayalı resimler vermiştir. Figür bağlamında sosyal mesajlara yönelmiş soyutçu eğilimi ağır basmaktadır. ÖZAYTEN savaşı konu ettiği bu resimlerinde, düz yüzeye asker üniformasının kamuflaj dokusunun renginde desen uygulamıştır. Bölmeler halindeki desen derinlik hissi uyandıran kompozisyon şeklinde kurgulanmıştır. Resimlerin merkezinde simgesel birer güvercin bulunmaktadır. Güvercin simgesi, kendisini kavrayan asker üniforması deseni içinde güvenliği ve barışın önemini simgelemektedir. (Resim 79- 80)

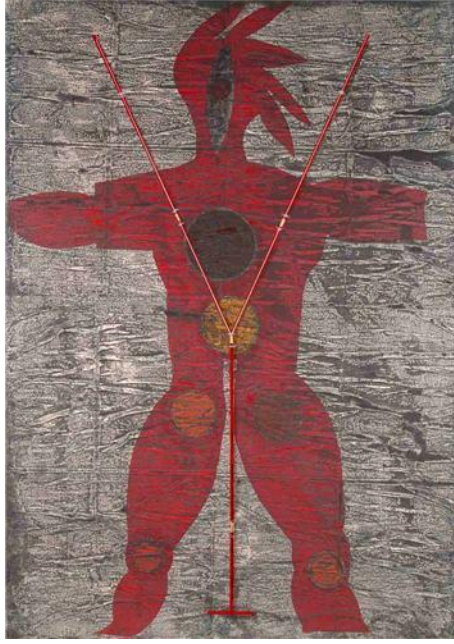


Resim-79: Kadri ÖZAYTEN, “Kompozisyon”, 53x61 cm, 2010



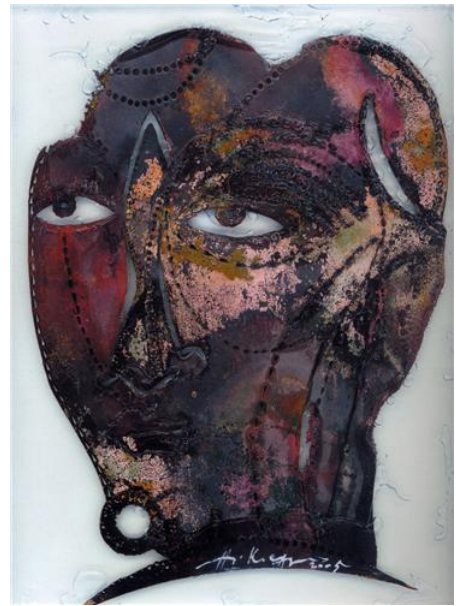
Resim-80: Kadri ÖZAYTEN, “Kompozisyon”, 53 cm x61 cm , 2010

Hüsamettin KOÇAN da bu iki eserinde gelenekselden yola çıkarak mitolojik, mistik eski Anadolu yansımalarını kurgulamıştır. Sanatçı bu coğrafyanın geleneğinden gelen simgelerini, bu simgelerden de imgelerini üretmiştir. KOÇAN “Şamanın Gizemi” yapıtında, figürün sanatçıda uyandırdığı çağrışım ve mitolojik verilerle eski insanların özüne inmeye çalışmıştır. Şamanın ritüellerini gerçekleştirmesi ve bunu yaparken gizemli halini yansıtmıştır. (Resim 81)



Resim-81: Hüsamettin KOÇAN, “Şamanın Gizemi” Karışık Teknik, 2005

KOÇAN'ın “Kırılğan Yüzler” serisi camaltı halk resimlerinin günümüze uzanan dışavurumcu yansımasıdır. Halk resimlerinden hareketle parçalayıp kırıp yeniden kurduğu yüzleri kurgusal yüzlere dönüştürmüştür. “Kırılğan Yüzler’de” halk sanatının gösterim olanakları, hat sanatının yazısal anlatımı, renk, çizgi ve simge yer almaktadır. Sanatçı bu yapıtlarında; camın saydam, kırılğan özelliğini kullanarak mekandaki insanın durumunu gören fakat göstermeyen yapıyla mesaj göndermektedir. (Resim 82-83)



Resim-82-83: Hüsamettin KOÇAN, “Kırılğan Yüzler” Karışık Teknik, 2005

2.1. Figüratif Resimde Güncel Yönelişler:

Sanatçılar yeni sanat eğiliminde, teknolojik gelişmelerin insan yaşamına giren malzemelerini, modern bir figür temasında bir araya getiren denemelere yönelmiştir. Ancak sanat yapıtını değerli kılan ana unsur, güçlü bir içeriğe sahip olması ve tümüyle özgünlük kazanmış olmasıdır. Anlamdan yoksun, zayıf bir içerik üzerine kurulmuş çalışma, yoğun bir malzeme yüklenmiş olsa da gösteriştense öteye geçmez. İstenilen hedefe de ulaşması zordur. Bu hedefin yakalanması için; yapıtın özgünlük “duyarlılık” seviyesinin yüksek olması ve bu konunun üzerinde önemle durulması gereklidir. Bu duyarlılığı, özellikle toplumun gerçeklerini irdeleyen, gözler önüne seren sanat yapıtlarında görmekteyiz. Güncel meseleleri figürlerine taşıyan sanatçı, özgün üslubuyla figüre milli bir ruh kazandırmış sayılır.

Üslup yenilenmeleri açısından tuval resminde yeni gelişmeler sağlayan genç ressamlar, bu dönemde etkin bir sanat potansiyeli ortaya koymuşlardır. Dönemin figüratif resim alanında biçim etkinliklerini üst düzeye taşıyan ve yeni içerik kazandıran sanatçıları, Aydın AYAN, Zekai ORMANCI, Mustafa ATA önemli isimlerdir. Bu ressamlarımızdan Aydın AYAN toplum ve doğa ilişkisini, çok yönlü bir sanat anlayışında kimi zaman gerçekçi kimi zaman da simgesel içeriklere dönüştüren bir üslup yeniliğiyle anlatmıştır.

Almanya’da resim çalışmalarını sürdüren Serpil YETER gerçekçi, ulusal konuları ele almış, buradaki Türk insanının yaşadığı kültür çatışmasına eleştirel bir yorum getirmiştir. Zekai ORMANCI ise makineleşen dünyada ki insan figürünü, metal pırıltılar ile vermiştir. (TANSUĞ,2008:359)

Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda figür betimlemeleri yönüyle öncü isimlerden Aydın AYAN’ ı detaylı incelediğimde, figür eğilimini Kurtuluş Harbi’nin derin izleri içinde yeniden kurguladığını görürüz. Bu kurgu, bir toplum ve bilinç yaratan Anadolu Destanı’nın, Kurtuluş Savaşı boyutunda ortaya çıkmıştır. Sanatçı, Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğini özgün, güçlü estetik algısıyla görsel biçime dönüştürmüştür. Ulusun çetin mücadelesi olan Kurtuluş Savaşı ve onu komuta eden Atatürk başta olmak üzere, komutanlar, askerler ve bütün Anadolu halkını; savaşın ağır şartlarıyla tuvallerine taşımıştır. Farklı ebatlardaki tabloları sanatçının duyarlılığının ve bilincinin ürünüdür. AYAN’ nın figür çalışmaları güçlü, kurgu ve anlatım yönü zengindir. Kurtuluş Savaşı’nın destansı özelliğini, bütün gerçekliği ve

derinliğiyle resimlerine işlemiştir. Aynı zamanda vatanın ve ulusun küllerinden yeniden doğuşunu gözler önüne sermiştir. Sanatçının bu eserleri, onun kompozisyon kurmada, figürleri betimlemede ve ifade gücündeki üstün yeteneğini göstermektedir. (Resim 84-85-86)



Resim-84: Aydın AYAN, “Atatürk”, 1981



Resim- 85: Aydın AYAN, “Aydın Altında Kağnılar”, 2004



Resim- 86: Aydın AYAN, “Aydın Altında Kağnılar”, 2004

Serpil YETER, Anadolu'nun tarih ve mitolojilere dayanan bazı geleneklerine ilgi duymuştur. Bu geleneklerden yola çıkarak da mitolojiyi resimlerine konu edinmiştir. Mukavva üzerine akrilik boyayla çalıştığı eserleri biçimsel, dışavurumcu etkiler içermektedir. (Resim 87-88)



Resim-87: Serpil YETER



Resim-88: Serpil YETER

“ Ana-Dolu”,200x125 cm, 2001 “Sürülmez Oldu Ateşe Kahveler”, 60x50 cm, 2005

Seyyid BOZDOĞAN, Kemal İSKENDER, Gökhan ANLAĞAN, Atilla TOS, Mehmet MAHİR, Nedret SEKBAN, Hüsnü KOLDAŞ, Mevlüt AKYILDIZ, Habip AYDOĞDU, Mehmet GÜNSÜR, Kasım KOÇAK, her bir figür çalışmasına ayrı bir üslup derinliği kazandıran, değer ölçülerini yansıtmaya çabasında olan sanatçılardır. Özgün figür denemeleriyle İsmet DOĞAN, figür soyutlamalarına yönelen, İpek GÖLDELİ ismini söyleyeceğimiz diğer sanatçılar. Yine büyük boyutlu figür denemeleri ile organ ve doku ayırımına yönelen Tülin ÖZTÜRK, farklı Üslup arayışlarında olan bir sanatçımızdır. Şenol YOROZLU, yoğun hüznü içeren eserlerinde, kaotik konulara da eğilerek ses getirmiştir. Günümüz Türk resim sanatçılarından Mehmet BAŞBUĞ ise, güçlü desen yeteneği ve üslup yeniliğiyle, toplumsal ve milli temaları büyük bir duyarlılıkla ele almıştır.

Günümüz ressamlarından Mehmet BAŞBUĞ birçok sanatçımız gibi Anadolu sevdalıdır. Yapıtlarında Anadolu insanını ve onların yaşayışlarını konu edinmiş. Figürlerin önemli yer tuttuğu eserlerinde, “Kurtuluş Savaşı” (Milli Mücadele) konusu üzerinde çokça durmuştur. Kimi yapıtlarında figürler kalabalıktır. Lekeci

düzende kurduğu betimlemeler bütünlüğü sağlayacak biçimde kurgulanmış ve gözleri rahatsız etmemektedir. Ön planda ki öğeler, daha belirgin ve ayrıntılı iken geriye doğru ayrıntı kaybolmuş sade bir leke düzeni içinde derinlik elde edilmiştir. Eserlerin ritmik yanı da dikkat çekecek bir başarı çizgisinde olup çarpıcı renkleri ustalıkla kullanmıştır. Figürlerin hareketleri oldukça canlıdır ve estetik yönü kuvvetlidir.

BAŞBUĞ bir röportajında sanatı ve eserleriyle ilgili şunları söylemiştir:

“Resimlerimde Anadolu insanının çilesini, derdini, umudunu, beklentisini gündelik yaşam içinde anlatmaya çalışıyorum. Tabi ki zaman zaman ele aldığım konular benim yaşadığım çevreden halk yaşantıları olduğu için anıları gözümde tekrar yaşama imkânı buluyorum.”

“Her milletin kültürüne sahip çıkan sanatçıları mevcuttur. Bende bir Türk sanatçısı olarak tüm Türk halklarını benimseyerek hepsinin değerlerine sahip çıkmayı yaşam biçimi haline getirdim. Cengiz Han’dan Atatürk’e, Farabi’ den Yunus Emre’ye, Ahmet Yesevi’ den Mevlana’ya hepsi bizim tarihimizin en büyük şahsiyetleridir. Türk Dünyası geniş bir coğrafyadır. Tarihi ve bu geniş coğrafyayı daraltmanın kimseye bir faydası olamaz. Kanayan yara Ortadoğu ve iç karışıklıklar beni gelecekle ilgili oldukça düşündürüyor. Birlik ve beraberliğin herkese faydalı olacağı inancındayım.” (www.kalem.biz/akyazi.asp, Ocak 2015)

BAŞBUĞ’ nun günlük hayattan, Kurtuluş Savaşı’ndan, Türk Dünyası’ndan örnekler genel olarak çalışmalarının temasını oluşturmaktadır. Sanatçı eserlerinde Kırmızı beyaz renkleri ağırlıklı olarak kullanmıştır. Bu renkler Türk insanının milli değeri, bayrak rengidir. Her sanatçının belirli dönemlerde farklı üslup biçimleri denediği görülmüştür. BAŞBUĞ da özellikle savaş konulu yapıtlarında kırmızı beyazın tonlarını kullanmıştır.

Mehmet BAŞBUĞ Türk Resim Sanatı’nın iyi bir noktaya erişebilmesi için önemli çaba sarf etmektedir. Sanatı hayatı boyunca devam eden bir üretim süreci olarak değerlendirmektedir. Eserlerin yapım aşamasına geçmeden önce uzun soluklu bir araştırma ve incele evresi geçiren sanatçı, sosyal bilgiler ve tarih alanındaki önemli gelişmeleri özenle takip etmektedir. Eserlerini bu araştırmalarından yola çıkarak oluşturmaktadır. (Resim 89-90)



Resim-89-90: Mehmet BAŞBUĞ, “Bayrak” “Diyarbakır Pazar Yeri”, 1996

Hale ARPACIOĞLU ise kadın figürünü deforme eden usta bir sanatçımızdır. Figüre yeni bir soluk kazandırmaya çalışan genç ressam kültürel alanda yeni üslup değerleri araştırmasına girince kavramsal çalışmalar geri planda kalmıştır. Ressamın figüre olan ilgisi, kişisel motif buluşlarını soyut bir resimsel mekân ortamında başarıyla gerçekleştirmesine yöneltmiştir. Böylece figüre yeni bir anlam derinliği kazandırılmıştır.

Günümüz Türk sanatçıları, figüratif resme canlılık getirmiş ve düşünce bağlamında önemli katkılar sağlamıştır. Uzak ya da yakın sanat geçmişini, araştırma inceleme ve bu konuda verilerin irdelenmesinde yararlı olmuşlardır. Birçoğu, geleneksel sanata duyduğu yakın ilgiyi, yalın ve açık biçimlerle temellendirmiş, Türkiye’de gerçekleşen büyük kültür değişiminde değerler varlığımız konusunda bilinçli hareket etmiştir.

III. BÖLÜM

KENDİ ÇALIŞMALARIM

Çalışmalarımızda Çağdaş Türk Resmi'ndeki figür ve milli öğelere yer verilmiştir. Bu bölümde, milli öğelerin işlendiği sanat yaklaşımı incelenmiş ve resme dönüştürülmüştür.

Resimlerimizde milli ve kültürel varlığımızın önemi üzerinde durulmuştur.

Söz konusu figüratif betimler teknik ve biçim olarak incelenmiştir.

Çağdaş Türk Resim Sanatı bağlamında resimlerimize milli figürün nasıl yansıtıldığı açıklanmıştır.

Ulus bilincinin her alanda yansımaları olduğu gibi, Türk Resim Sanatı'nda da etkileri olmuştur. Bütün bu resimlerde bu etkiler figür açısından ele alınmış; değişmeler ve gelişmeler konusunda duyarlılık kazanmak amaçlanmıştır.

Karakalem ve renkli kalemin kullanıldığı aşağıdaki çalışmamızda: Bir şehit yüzükoyun yatmakta elinde Türk Bayrağı var ve bayrağı canı pahasına kavrayıp düşürmemiştir. Yanında ise Milli şairimiz Mehmet Akif ERSOY'un portresi görülmektedir. Şehit askerimiz ve şairimiz üzerinde Türk Bayrağı'nın belirmiş olduğu şehitlerin kanından oluşan gölün içinde çevrelenmiş durumdadır. Bu karakalem çalışması, Milli Mücadelemizi şairleriyle en güzel şekilde satırlara dökmüş olan şairimizin bir şiirindeki "Bir Hilal Uğruna Yarab Ne Güneşler Batıyor" cümlesinden esinlenerek isimlendirilmiştir.



Resim-91: Emine ALAYBEYİ "Bir Hilal Uğruna", 70x100 cm, 2017

Bu karakalem resim çalışmamızda topyekûn direniş görölmektedir. Kadınlar çocuklarıyla beraber cepheye cephanelik taşımaktadır. Analarımızın burada kendinden ve yavrusundan daha önemli gördüğü unsur vatanın düşman işgalinden kurtulmasıdır. Her zorluğu göze alıp yola çıkmışlar kıtlık çetin yol şartları cepheye ulaşmaya çalışıyorlar. Milli kahramanımız Atatürk'ün fondaki portresi ise halkı en güzel şekilde organize ve komuta eden bir lider olduğunu göstermektedir. Bu direniş daha sonra destanlaşan bir zaferle sonuçlanacaktır.



Resim-92: Emine ALAYBEYİ “Önce Vatan” 70x100 cm, 2017

Bu resmimizde; ilk meclisimiz vatanın kurtuluşuna yönelik önemli kararların alındığı yer olarak çizilmiştir. Atatürk bütün heybeti ve kararlılığıyla Samsuna doğru yol almak üzere ve belki de halkı son defa selamlamaktadır. Son selamlayış olabilir çünkü kendisi için iki ayrı risk söz konusudur. Birincisi İstanbul Hükümeti onu halkı savaşa hazırlaması için göndermemiştir. Bilakis Atatürk'ü halkı işgal güçlerinin isteklerine boyun eğmesine ikna etmesi için gönderilmiştir. İkincisi düşman tüm vatanı işgal etmiş milleti çok zorlu bir mücadele beklemektedir. Burada “Bandırma” Atatürk'ü Samsun'a götürecek olan gemidir. Bandırma Gemisi coşkuyla dolup taşan Kara Deniz de önemli yolcusunu beklemektedir.



Resim-93: Emine ALAYBEYİ “Kurtuluş Seferi” 70x100 cm, 2017

“Yaşamak ve Yaşatmak” isimli çalışmamızda bir zeybek Türk Kahvesi fincanı üzerinde Zeybek Oyunu oynamaktadır. Fincandaki kahve dünya haritası şeklindedir. Fincanın yüzeyinde ise çini desen vardır. Kahve, çini ve zeybek her biri ayrı kültürel değerimizi oluşturmaktadır. Kahvenin dönüştüğü dünya haritası ise evrenselliği ifade etmektedir. Bu nadide kültür varlıklarımız elbette evrensel boyutta ilgi görmekte beğeni toplamaktadır. Ayrıca kültür varlıklarımızın dünyaca bilinmesinin önemli olduğu vurgusu yapılmaktadır.



Resim-94: Emine ALAYBEYİ “Yaşamak ve Yaşatmak” 70x100 cm, 2017

Bu resim sulu boya ve guaş boyadan oluşan karışık teknikle hazırlanmıştır. İnce, kalın kontur çizgilerle çizilen semazen ve iki yanındaki lalede guaş boya fonda ise sulu boya kullanılmıştır. Semazen Mevlevi Dergâhı öğretisine göre semah gösterisi yapmakta bir elini hakka bir elini halka çevirmiş huşu içinde dönmektedir. Laleler eğik başlarıyla bu temsile saygı duymaktadır. Fonda ebruyu andıran mavi ve kırmızı lekeler bulunmakta mavi lekeler gökyüzünü kırmızılar ise gezegenleri temsil etmektedir. Semazen ve laleler gökyüzünde gezegenlerin arasına karışmış durumdadır. Resimde dünyaya hoşgörünün hâkim olmasını dileyen Hz. Mevlana'nın milli bir değer halini almış olan öğretisine ve yine milli sanatımız ebruya vurgu yapılmaktadır.



Resim-95: Emine ALAYBEYİ, “Hu” 70x100 cm, 2017

Kına Gecesi karakalem çalışmamız milletimize ait özge bir geleneğin günümüze kadar devam etmiş bundan sonrada gelecek nesillere aktarılacak bir kültürün işlenmesidir. Resimde bir gelinin yerel kına gecesi kıyafeti içinde kınalandığı yüzünün kırmızı tül bir örtüyle örtülü olduğu görülmekte örtü kara kalem yerine vurgu yapılarak kırmızı kalemle çizilmiştir. Gelin otantik bir mutfakta sandalyede oturur vaziyette arkasında taş bir fırın çamurdan bir küp ve yine çamurdan kap kakaklar bulunmakta ayrıca ucu görünen yemek masası ve etrafa dağılmış otantikliği iyice pekiştiren saman yığınları bulunmaktadır.



Resim-96: Emine ALAYBEYİ, “Kına Gecesi” 70x100 cm, 2017

“Perde Arakası” çalışmamızda topluma mal olmuş Hacivat’la Karagöz’ün kuklalarıyla onların gelenekselleşmiş orta oyunları canlandırılmıştır. Perdenin arka tarafında ise masum ve şaşkın bakışlarıyla Türkiye oynanan oyunu izlemektedir.

Hacivat ve Karagöz Osmanlı döneminde yaşamış iki inşaat işçisidir. Bunlar boş zamanlarında etraflarına insanları toplayıp ülkede olan bitenler konusunda karşılıklı eleştiriye dayalı mizahi oyunlar oynar hem onları güldürür hem de insanlara eleştiri yapma olanlara karşı uyanık olma dersi verirlermiş. Hacivat kendini bilgin zanneden fakat Karagözün her zaman haddini bildirdiği bir karakter Karagöz ise cahil görünen ancak kurnaz bir karakterdir. Bu iki oyuncu asıl mesajlarını birbirlerine yaptıkları göndermelerle dile getirmişler topluma eleştirel bakış açısı kazandırmaya çalışmışlardır. Dikkat edilirse bu resimde Türkiye sahnenin önünde

seyirci kısmında değil perdenin geri tarafındadır. Bunun sebebi ülkemizin içerde olsun dışarıda olsun gizli oyunlara maruz kaldığı burada bütün olayları tüm gerçekleriyle gördüğü ifade edilmek istenmiştir.



Resim-97: Emine ALAYBEYİ, “Perde Arkası” 70x100 cm, 2017

SONUÇ:

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda figür, gruplar ve akımlar çerçevesinde şematik tasnif sistemine bağlı bir gelişim süreci izlemiştir. Bu çağdaş değişim ve yenilenmelere hep bir önceki sanat icraatları kaynak olmuştur. Bu evreler Batıda olduğu gibi karmaşık bir akıma kesinlikle dönüşmemiştir. Etkili bir yorum gücüne erişememesi Türkiye'nin her alanda gerçekleştirdiği çağdaş gelişmelerin problemlerle dolu olmasına bağlıdır. Çağdaşlaşma ve toplumsal ilerlemenin geçmişle ve milli değerlerle ilişki kurulmasında ki güçlükler, Türk Resim Sanatı'nda figür açısından yorum zorlukları meydana getirmiştir. Üretilen eserlerin Batı'daki benzerleriyle kıyaslanması bu sorunların aşılması için çözüm değildir.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda figüratif gelişmelere, üzerindeki ulusal sorunlar ve sosyokültürel olguların etkileri çerçevesinden bakılmalıdır. Türk Resim Sanatı'nın geçmişten kaynaklanan rasyonel ve gerçekçi niteliği bu yaklaşımın doğru olduğunu göstermektedir. Figürün güncel üslup dinamiği ile çağdaş olgulara dayanması, Batı'daki kaynaklardan çok yerel bir biçim isteminin gelişme gerçeğine bağlanması, Türk sanatındaki temel biçim yaklaşımları ve sanatsal davranışların zorunlu bir sonucudur. Evrensel boyutlu tarafsız sanat açıklamalarında Türk sanatının da yeri vardır. Fakat çağdaş sanatın ulusal, kültürel ayrımı tanımayan bir oluşumlar bütünü olgunu ileri süren görüşler varsa, Türk sanatının yeri bu görüşlerin karşısındadır. Çağdaş Türk Sanatı'nın yorumlanması, ulusal ve yerel kimliğinin tanımlanabildiği noktada başlar. Bu kimlik tanımlanmadığı sürece yorumdan bahsedilemez. Çağdaş Türk sanatçısının da dünya sanatı içindeki yeri bilinemez. Türk sanatı, çağdaş bir sentezi gerçekleştirdiği ölçüde varlığını kanıtlar.

Çağdaş Türk Resim Sanatı, her alanda üretilen yapıtlarla özgün bir nitelik kazanmayı sürdürmüştür. Bu üslup zenginliğinin hangi değer ölçülerinden oluştuğunu eserin kendisi göstermektedir. Bireysel etkinlikler uluslar arası düzeyde şimdilik fazla bir ses getirmese de, çağdaşlaşma içinde gerçekleşen ortak yenilikler, bir ulusun evrensel uygarlığa katılma yolundaki çabalarını gösterir. Bu açıdan bakıldığı zaman, Türkiye'de çağdaş sanat gelişiminin bağlı olduğu temel yöntem, milli benliğin her alanda uygarlaşmaya yönelik girişimlerle aynı doğrultuda ilerlemesidir.

Halk geleneksel teknikleri kullandığı sürece, zaten ulusal sanatın içindedir. Yeni bir ulusal sanat anlayışı isteği halk için değil sanat kültürünün üst katları için söylenmektedir. Bu aydınlar kültürü, evrensel değişimleri hemen haber alan, evrensel teknikleri hemen kullanabilen ve geleneksel çevrenin baskılarına en çok direnen çevrelerin kültürüdür. Aydınlar katının yarattığı sanat, geçmişin yeni bir perspektif içinde ele alınmasından esinlenir ve sanat ürünü bunu şu veya bu şekilde ifade ederse, bu geriye bakış olur. Geri baktığı içinde ulusal olmaz. Çünkü tarihi veriler sanat eserinin meydana gelişini etkileyen koşulların sadece bir bölümüdür. Bu, olsa olsa sahte ulusal olur. (KUBAN, 2012: 214)

Ulusal sanatı biçimsel benzerliklerin tarihi devamlılığı sanmak, bilimsel olmayan bir yorumdur. İşlevler ve teknik değişikliklerle beraber biçimlerde değişir. Genel olarak günümüz koşullarını zorlamadan meydana gelen her yapıtın, köy ya da kentte çevre verilerinden etkilendiğini kabul edebilir ve ona ulusal sanat ürünü olarak bakabiliriz. Çünkü bir millet var olduğu sürece bir ulusal ortam da vardır. Bu ulusal ortamın kendi içinde yarattığı sanat, o ulusal ortamın etkisi altında olduğu ekonomik, teknik ve kültürel koşulların verdiği olanaklar içinde gerçekleşir. Bunların bir kısmı sadece o ulusal ortama özgüdür. Bunların payı o kadar az olamaz; yoksa ulusal ortam ya da ulusal kültür olamazdı. “ Toplum kendine özgü koşullara sahip olduğu sürece bir ulusal sanatı da yaratır” demek daha doğru olur. Bu koşulların bir kısmı zorunlu olarak tarihten gelenler olduğuna göre, geçmişin her yeni yorum ve değerlendirmesi, yeni sanat yaratmalarını da etkileyecek demektir. (KUBAN, 2012: 215)

Sanatçılar yapıtlarında, figürleriyle bağ kurar üslup ve tekniğini bunun üzerine geliştirir, eserini oluşturur. Bu eserde artık bir konu etrafında çeşitli duygular taşıyan ve belli mimik- jestlere sahip karakterler hayat bulur. Resmi izleyenler de figürle veya figürlerle aynı duygusal bağı kurar. Resmi anlamaya, içine dâhil olmaya ve kendince bir çıkarım yapmaya başlar. Milli ve kültürel resimlerde ki figürlerle de bu bağ çok güçlü şekilde kurulmuştur. Bu sayede halk, sanatçının hislerine ortak olmuştur. Eğer bir sanat eserinde bu tam olarak yaşıyorsa sanatçı başarılı demektir. Çünkü resim alıcısını etkilemiş ve yakalamıştır.

Figüratif resimde sanatçı açısından en büyük sorun, izleyicinin eserle empati kurmasını sağlayabilmektir. İşte bu sebeple figürün vermek istediği mesaj ve buna bağlı çalışmalar önemlidir. Sanatsal anatomiyi çok iyi bilmek tek başına bir anlam

ifade etmez. Sanatçı anlatmak istediğini, duygularını figürün beden ve yüz hareketlerine katmadığı zaman izleyiciyle iletişimi sağlayamaz.

Günümüz resim sanatında ne amaç ne de bir araç olarak figüratif eser yapmak pek tercih edilmemektedir. Bunun sebebi olarak değişen estetik yargılar gösterilebilir. Sanatçılar ve sanat eğitimi alan öğrencilerin röprodüksiyon çalışmaları haricinde figürlü resim yapmaktan kaçındıkları görülmekte. Ya stilize edilmiş ya da deformasyona uğratılmış figür ile tüm duygusal anlatımdan arındırılarak kavramsal aktarımlar yapılmaktadır.

Sanat eğitiminde sadece sanatsal anatominin yeterli olmayacağı, bununla beraber taşıdığı anlam ve ifade analizinin de gerekli olduğu varsayımından yola çıkarak, milli değerler bağlamındaki figürleri özellikle bu konuya uygun Türk savaş resimlerini, gurup ve kuşaklar çerçevesinde ele aldık. Anlaşılma, duygusal bağ kurma açısından yapıldığı günkü sıcaklığı ve etkiyi günümüze taşıyabilen bu resimler, aynı gücü ifade ve jestleriyle sağlayabilmiş. Bu da sanat eserinin sadece anıtsal değerini değil sanatsal yapısının da uzun ömürlü olmasını mümkün kılmıştır.

Sonuç olarak, figüratif sanat etkinliklerinde ses getirecek bir düzenleme, ulusal ve evrensel boyutta gücünü köklü bir kültürün milli değerlerinden alan Çağdaş Türk Resim Sanatı çerçevesinde, özgünlük, anlamlı içerik, zengin bir üslup özelliği taşınmalıdır.

KAYNAKÇA:

AKBULUT, Durmuş (2011). Türk Resminin Öncüleri. İstanbul: Etik Yayınları.
s.2-214

ALPAT, İnönü. 2003. Türkiye Sözlüğü, Mayıs Yayınları, İzmir, s. 312

AYNİ, M. Ali (1997). Ulusçuluk (Milliyetçilik), Der. Nezih H. Neyzi, İstanbul: Peva Yayınları. s.20.

AYTEKİN, Osman. Mehmet BAŞBUĞ İle Sanatı Üzerine.

www.kalem.biz/akyazi.asp (Erişim Tarihi: 17.01.2015)

AYVAZOĞLU, Beşir (2011). Malik Aksel. İstanbul: Alfa Basım Yayım Ltd. Şti.
s.3-133

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2006). Sabri BERKEL Dönemler II (1955-1990). İstanbul: YKY A.Ş. s.7-191

BAŞKAN, Yrd.Dr. Seyfi (2005). Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle

Cumhuriyet Resminde Figür, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi Sayı 63,

<http://atam.gov.tr/dergi/sayi-63/> (Erişim Tarihi: 12.03.2013)

BEK, Güler (2008). Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve

Bazı Temel Yaklaşımlar Süleyman Demirel Üniversitesi. Fen Edebiyat

Fakültesi. Sosyal Bilimler Dergisi. Mayıs 2008, Sayı:17, s.117-130.

<http://www.ulakbim.gov.tr> (Erişim Tarihi: 28.03.2013)

BOYDAŞ, Nihat (2004). Sanat Eleştirisine Giriş. Ankara: Gündüz Eğitim ve
Yayıncılık. s.9-296

ÇAĞLIYAN, Süleyman (2010). 1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan

Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi.Yayımlanmış

Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Güzel Sanatlar Fakültesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.1-114

ÇORUHLU, Yaşar (2011). Türk Mitolojisinin Ana Hatları.

İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. s.13-230

- ELMAS, Prof. Dr. Hüseyin (2000). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri.
Konya: Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları. s. 37-152
- ERDEM, Galip. 1975. Sosyalizm ve Milliyetçilik Üzerine Mektuplar,
Ötüken Yayın Evi, s.414
- ERİNÇ, Sıtkı Mehmet (1996). Resim Eleştirisi Üzerine. İstanbul: Hil Yayınları.
s.12-83
- ERSOY, Ayla (2002). Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul:
Yorum Sanat ve Yayıncılık. s.29-155
- FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri. “Kürdistan Yoktur”, Toplumsal Tarih, sayı:25,
Ocak 1996, Tarih Vakfı, İstanbul, s.58.
- FINDIKOĞLU Fahri Ziyaeddin, “Ziya Gökalp”, Çığır, sayı:111, Şubat 1942.
- GELLNER, Ernest, 1998. Milliyetçiliğe Bakmak. (Çev. Saltuk Coşartürk,
Nalan SOYARIK) İletişim Yayınları, İstanbul, s. 260
- GÖMEÇ, Prof. Dr. Saadettin (2009). Türk Destanlarına Giriş. Ankara: Akçağ Basım
Yayın Pazarlama A.Ş. s.9-535
- GÖNLÜBOL, M. 1979. Uluslar Arası Politika, Ankara Üniversitesi Basım Evi,
Ankara , s. 534
- GÖZE, Ayferi. Siyasal Düşünceler ve Yönetimler, 9. b., İstanbul, 2000, s.542-543
- GÜLERYÜZ, Mehmet (2014). Resmigeçit. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları. s. 1-178
- HAYES, Carlton. J.. Milliyetçilik: Bir Din, (Çev. Murat Çiftkaya),
İz Yayıncılık, İstanbul (1995). s.65
- İNANDIM, Nilüfer (2011). Yirminci Yüzyıl ve Günümüz Resim Sanatında
Figüratif İfadecilik. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.
İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, GSF, Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.3-5
- KUBAN, Doğan (2012). Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana hatları.
İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. s.14-215
- LECA, Jean (1998). Devlet: Bir Modelin Tarihi , Uluslar ve Milliyetçilikler.

(Çev. İDEMEN Siren), İstanbul: Metis Yayınları, s.21.

LENİN, Vladimir İlyiç. STALİN Josef Vissaryonoviç. 2005. Marksizm ve Ulusal Sorun, Çev: ATILGAN Gökhan, Evrensel Basım Yayım 283. İstanbul: s. 102

LLOBERA, R.J. Modernliğin Tanrısı, Batı Avrupa’da Milliyetçiğin Gelişimi. (Emek AKMAN- Ebru AKMAN), Phoenix Yayınları, Ankara, 2007

LÖWY, M. 2005. Ulusal Sorun Enternasyonalizm ve Küreselleşme, Yazın Yayıncılık, İstanbul: s. 160

MARKS Karl ve ENGELS Friedrich. 1979. Kominist Partisi Manifestosu,

(Çev: Nur DERİŞ) Aydınlık Yayınları, İstanbul: s. 102

ORAN, Baskın (1997). Azgelişmiş Ülke Milliyetçiliği Kara Afrika Modeli, Ankara:

Bilgi Yayınları, s.55

OBA , Doç. Dr. Ali Engin. Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu. İmge Kitap Evi: İstanbul, (1994)

ÖGEL, Prof. Dr. Bahaeddin (2010). Türk Mitolojisi.

Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.1.588

ÖZSEZGİN, Kaya (2010). Görsel Sanatlar Ansiklopedisi.

İstanbul: Doruk Yayıncılık. s.15-543

ÖZSEZGİN, Kaya (1978). Orhan Peker (1927-1978), Milliyet Sanat.

<http://www.felsefeekibi.com> (Erişim Tarihi: 12.11.2012)

“Pantürkist” <http://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 08.02.2013)

“Pisişik”, <http://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 14.03.2013)

Ragon, Michel (1972). Modern Sanat. (Çeviren: Vivet Kanetti).

Yükselen Matbaacılık LŞ. s.5-244

SMİTH, Anthoni. D..Küreselleşme Çağında Milliyetçilik.

İstanbul: Everest Yayınları s.121

TANSUĞ, Sezer (2008). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitap Evi. s.49-367

- TANSUĞ, Sezer (1995). Türk Resminde Yeni Dönem. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
s.13-132
- TAŞKIRAN, Ahmet (2010). Savaş ve Sonrası Türk Resim Sanatında
Savaş Konulu Resimlerde Figür İfade Analizleri (1913–1937),
Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.3-4
- Todorov, Tzvetan, Focroulle, Bernard ve Legros, Robert (2007).
Sanatta Bireyin Doğuşu. İstanbul: YKY. s. 7-111
- TUNALI, İsmail (2011). Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitap Evi. s.15-215
- TURANI, Adnan (2010). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
s.11-201
- UZUN, Turgay (2003). "Ulus, Milliyetçilik ve Kimlik Üzerine Bir
Değerlendirme" , Doğu Batı Düşünce Dergisi, yıl. 6, Sayı. 23, (Mayıs-
Haziran-Temmuz), Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.132.
- YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat.
Ankara: Ütopya Yayın Evi. s.11-441
- GÖKALP, Ziya. "Türkçülüğün Esasları" Bordo Siyah Klasik Yayınları"
İstanbul, 2006, s.41-47