

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI**  
**RESİM BİLİM DALI**

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOSYAL GERÇEKÇİ**  
**YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ**

**ALPARSLAN TEKİN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**DOÇ. DR. İLHAM ENVEROĞLU**

**KONYA - 2014**



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

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

Alparslan Tekin



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Alparslan TEKİN		
	Numarası	094256001001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. İlham ENVEROĞLU		
Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOSYAL GERÇEKÇİ YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar Ve Çözümlenmeleri başlıklı bu çalışma 21/10/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr. İlham ENVEROĞLU	Danışman	
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN	Üye	
Doç. Dr. Mutluhan TAŞ	Üye	

## ÖNSÖZ

Çağdaş Türk resminde sosyal gerçekçi yorumlar başlığı altında yapılan bu çalışmada çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelişimi ile Batı ve Komünist blok araştırılarak sosyal etkileri üzerinde durulmuş ve sosyal hayatın yansıtıldığı resimler üzerindeki gerçekçi yorumlamalar incelenmiştir.

Dünya sanat tarihi tarihsel süreç olarak incelendiğinde birçok akıma şahitlik etmiştir. Devrin sosyolojik olayları insanların yaşam tarzının değişmesi, savaşlar ve benzeri oluşumlar sanatın ve estetiğin defalarca sorgulanmasına ve yeniden yorumlanmasına neden olmuştur.

Bu yorumlamalar romantizm ve sonrası dönemlerde etkisini daha da arttırmış ve son yüzyıllık süreç içerisinde birçok sanat akımının eş zamanlı ve ardışık olarak doğmasına sebep olmuştur.

Türk resminin Batı resmiyle teması Fatih dönemine kadar uzanmasına karşın çeşitli nedenlerden 19. yy.'ın ortalarına kadar minyatür kalıpları dışına çıkmadığı bugün bilinmektedir. Osmanlı döneminde çağdaşlaşma adına Batı ile yaşanan etkileşim ağırlıklı olarak Lale devrinde (1718-1730) yenilik hareketleri paralelinde başlar.

Bazı kaynaklara göre 1908, bazılarına göre ise 1909 yılında kurulduğu belirtilen Osmanlı ressamlar cemiyeti ile birlikte Çağdaş Türk resminin temeli atılmış modern akımlara da geçiş sağlanmıştır. Cemiyetin kuruluşu ile ilgili ilk çalışmalar M. Ruhi Arel'in öncülüğünde onun Şehzadebaşı'ndaki evinde başlatılmıştır.

Toplumsal Gerçekçilik, 19. yüzyılda yaşanan siyasal olaylar ve Fransa'da Gustave Courbet'in salon sergilerine karşı açmış olduğu alternatif sergiyle başlamış olduğu söylenebilir.

Bu tez konusunu çalışmama olanak sağlayan danışman hocam Sayın Doç. Dr. İlham Ahmet ENVEROĞLU'na ve bugüne kadar benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Alparslan TEKİN**

**KONYA 2014**



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı Soyadı</b>	Alparslan TEKİN	<b>Numarası</b> 094256001001
	<b>Ana Bilim / Bilim Dalı</b>	Resim	
	<b>Danışmanı</b>	Doç. Dr. İlham Ahmet ENVEROĞLU	
<b>Tezin Adı</b>		Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar ve Çözümlenmeleri	

### ÖZET

Gerçekçilik kavramı, Türk Dil Kurumu'na göre; gerçekçi tutum ve davranış, gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çığırını olarak tanımlanmaktadır. Fransızca *realite* (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türetilen gerçekçilik genel ve kavramsal anlamda, hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatmaktır.

Romantizm öncesi akademik - klasizmin etkin olduğu dönemler boyunca sanatçıların gerçekçiliği ifade etme biçimi; hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi taşımıştır.

Avrupa'da sanat antik dönemden başlayarak modernizme kadar hayatın bütününe değişik sebeplerle taklide yönelerek onu realize edip aktarma yolunu seçmiştir. Her ne kadar romantizmin günlük ve sıradan olayları ifade etmeye başlamasıyla etkisini yitirse de modernizmin başlangıcına kadar devam etmiştir. Toplumsal gerçekçiliğin başlangıç örneklerini romantizmin içerisinde aramak yanlış olmaz. Zira Goya ve Domier'in eserleri bu konu bağlamında referans teşkil etmektedir.

Bu çalışmada sosyal gerçekçiliğin çağdaş Türk resim sanatı üzerindeki etkilerinden bahsedilmektedir. Tezin içerisinde kullanılan görseller ile de desteklenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçekçilik, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Soyutlamacı Eğilimler



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı Soyadı</b>	Alparslan TEKİN	<b>Numarası</b> 094256001001
	<b>Ana Bilim / Bilim Dalı</b>	Resim	
	<b>Danışmanı</b>	Doç. Dr. İlham Ahmet ENVEROĞLU	
<b>Tezin İngilizce Adı</b>		Social Realistic Explanations and Analyses At Contemporary Turkish Painting	

### ABSTRACT

The concept of realism, according to the Turkish Language Institution, realistic attitude and behavior, as well as to reflect the realities of art is described as groundbreaking. French reality (real reality), the word is derived from the general and conceptual sense of realism, life, nature, people and events, as well as to tell.

Romance pre-academic - is effective for periods of classicism of artists to express a form of realism, life, nature, people, and events, as well as description, carried the transfer concerns.

European art from antiquity to modernism, starting up the whole of life imitating turning to variable reasons realize whether it has chosen to transfer. Although the romance of the everyday and mundane events begin to express the impact of modernism in yitirse beginning I did not kadardeva. Examples of social realism romance in the beginning would not be wrong to call. Because the works of Goya and Domier is a reference in the context of these issues.

In this study of social realism impact on contemporary Turkish art are discussed. The images used in the thesis is supported by the.

**Keywords:** Realism, Contemporary Turkish Art of Painting, Artistic Trend

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1** : Francisco Goya, “3 Mayıs”, Tv.Yb.1808, 268 cm × 347 cm
- Resim 2** : Gustave Courbet, “Elek Yapanlar”, Tv.Yb. 1854, 131x167
- Resim 3** : Renato Guttuso, “Vietnam’dan Rapor”, Tv.Yb. 1965
- Resim 4** : Jean-Francois Millet, “Çoban ve Koyunları”, Tv.Yb. 1864, 67 x 58
- Resim 5** : Van Gogh, “Patates Yiyenler”, Tv. Yb,1885.82x114
- Resim 6** : Constantin Meunier,” Döküm İşçisi,” 1902,107x142
- Resim 7** : Yuriy Pimenov, “Yeni Moskova”, Tv.Yb. 1937
- Resim 8** : Aleksander İvanov,” Joseph’in Erkek Kardeşleri Benjamin’in Torbasında Gümüş: Kadeh Bulurlar”, 1831–1833
- Resim 9** : Kuzma Sergeevich Petrov,” 1918’de Petrograd”, Tv.Yb. 1920
- Resim 10** : Vasili Surikov, “Boyarina Morozova”, Tv.Yb. 1887
- Resim 11** : İlya Repin, “Volga Amaleleri”, Tv.Yb. 1873
- Resim 12** : Alexander Alexandrovich Deyneka, “Petrograd Şehri’nin Savunumu”,1928, 218x254
- Resim 13** : Vladimir Serov ,”Düşmanlar Burdaymış!”, Tv.Yb. 1942
- Resim 14** : Kuzma Petrov-Vodkin, “Crimea’da Deprem”, Tv.Yb. 1927–28, 95,5x120
- Resim 15** : Xin Liliang “ Kırsal Köyün Yeni Görünümü” , 1953, 53,5x77,5
- Resim 16** : Jin Meisheng “Kadın Traktör Sürücüsü” 1964, 78x52,5
- Resim 17** : Diego Rivera, “La Gran Tenochtitlán”
- Resim 18** : David Alfaro Siqueiros, “El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo”
- Resim 19** : Jose Clemente Orozco, “The Epic of American Civilization”
- Resim 20** : Hüseyin Avni Lifij, “Hamallar”, Karton Üz. Yb. 16x18,5
- Resim 21** : Namık İsmail, “Harman”, Tv.Yb. 1923, 80x97
- Resim 22** : I. Abdülhamid, Aynalı Oda

- Resim 23** : Elif Naci, “Çarşambanın Çarşambası”, Tv.Yb. 1940
- Resim 24** : Cemal Tollu, “Keçiler”, Tv.Yb Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.
- Resim 25** : Nurullah Berk, “Ütü yapan Kadın”, Tv.Yb, Tarih Bilinmiyor, 59x91.
- Resim 26** : Nuri İyem, “Bilinmiyor.”, Tv.Yb Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.
- Resim 27** : Şeref Akdik, “Bilinmiyor.”, Tv.Yb Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.
- Resim 28** : Halil Dikmen, “İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar”, Tv.Yb, Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.
- Resim 29** : Turgut Zaim,”Yörükler”, Tv.Yb.1934, 173x135
- Resim 30** : Nuri İyem, “Yolculuk Var “, Tv.Yb. 1941, 40x60c
- Resim 31** : Mümtaz Yener, “Fırın”, Tv.Yb. 1941
- Resim 32** : Nuri İyem, “Sünger Avcıları”, Tv.Yb. 1951, 65x55
- Resim 33** : Nuri İyem, “Gecekondularda Emekçiler”, Duralit Üz.Yb. 1979, 36x44
- Resim 34** : Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Han Kahvesi”, Kontrplak / Akriplik, 1975, 125x125
- Resim 35** : Leyla Gamsız, “İsimsiz”, Duralit Üz. Yb. 1950, 62x72
- Resim 36** : Fikret Otyam,”Peribacaları”, Tv. Yb. 70x90
- Resim 37** : Avni Abraş, “Balıkçılar”, Tv.Yb. 1973, 74x103
- Resim 38** : Nedim Günsür, “İsimsiz”, Tv.Yb.
- Resim 39** : Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, Tv.Yb.45x54
- Resim 40** : Nedim Günsür, “Kızamık”,Tv.Yb.1970, 50x130
- Resim 41** : Mehmet Pesen, “Kağnılı Bacılar”,1973
- Resim 42** : Mehmet Pesen, “Gelin”, Tv.Yb.1997, 36x46
- Resim 43** : İbrahim Balaban,”Tutuklanan Öğrenci”, Tv.Yb. 1961, 50x70
- Resim 44** : İbrahim Balaban,”Hastanenin Önü”, Duralit Üz. Yb. 1951, 80x120
- Resim 45** : Cihat Burak, “Şairin Ölümü”, Tv.Yb.1970, 100x200cm
- Resim 46** : Cihat Burak, “Başkomutan”,Tv.Yb.1969, 100x100cm
- Resim 47** : Nuri İyem, “Kayınvalide ve Eltiler”, Tv.Yb.1977, 100x200cm



- Resim 48** : Nuri İyem, “Üç güzeller”, Tv.Yb.1976, 36x45cm
- Resim 49** : Nuri İyem, “Davul-Zurna”, Duralit Üz. Yb. 1956, 72x60 cm
- Resim 50** : Nedim Günsür, “Grizu Patlaması”,Tv.Yb.1958
- Resim 51** : Nedim Günsür, “Madenci Ailesi”, Tv.Yb.1956,
- Resim 52** : Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”,Tv.Yb.1968, 50x100
- Resim 53** : Nedim Günsür, “Göçerler”,Tv.Yb. 1960
- Resim 54** : Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, Tv.Yb. 140x140, Özsezgin, s.145
- Resim 55** : Alparslan Tekin, “Demirci Atölyesi”,80x100cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 56** : Alparslan Tekin, “Döküm İşçisi”, 80x120cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 57** : Alparslan Tekin, “Döküm İşçisi”, 100x120cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 58** : Alparslan Tekin, “Döküm Ocağı”, 80x100 cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 59** : Alparslan Tekin, “Dökümhane”, 100x120cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 60** : Alparslan Tekin, “Kalaycı”, 80x100 cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 61** : Alparslan Tekin, “Kalaycı”, 70x100 cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 62** : Alparslan Tekin, “Kömür İşçisi”, 70x100 cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 63** : Alparslan Tekin, “Hasat Zamanı”, 70x100 cm, Tv.Yb. 2014
- Resim 64** : Alparslan Tekin, “Demirci Atölyesi”, 80x100 cm, Tv.Yb. 2014

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....</b>	<b>I</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU .....</b>	<b>II</b>
<b>ÖNSÖZ .....</b>	<b>III</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>V</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ.....</b>	<b>VI</b>
<b>I.BÖLÜM.....</b>	<b>1</b>
<b>1 GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.2. Amaç .....	3
1.3. Önem .....	3
1.4. Varsayımlar .....	4
1.5. Sınırlılık.....	4
1.6. Tanımlar .....	4
<b>II. BÖLÜM .....</b>	<b>8</b>
<b>2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....</b>	<b>8</b>
2.1 Yansıtma Kuramı (Mimesis).....	8
2.2 Gerçekçilik .....	10
2.3 Toplumsal Gerçekçilik .....	10
2.4 Toplumlararası Farklılıklar ve Toplumsal Gerçekçi Eğilimler .....	13
2.4.1 Batı Gerçekçiliği.....	16
2.4.2 Rusya’da Toplumsal Gerçekçilik .....	18
2.4.3 Çin’de Toplumsal Gerçekçilik .....	25
2.4.4. Meksika Anıtsalcı Ressamları .....	28
<b>III. BÖLÜM.....</b>	<b>31</b>
<b>3. YÖNTEM .....</b>	<b>31</b>
3.1. Araştırma Modeli .....	31
3.2. Evren ve Örneklem .....	32
3.3. Veri Toplama Araçları .....	32
3.4. Verilerin Toplanması .....	32

<b>IV. BÖLÜM.....</b>	<b>33</b>
<b>4. BULGULAR/ YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ .....</b>	<b>33</b>
4.1. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik .....	33
4.1.1 Türk Resim Sanatının Oluşum Süreci .....	34
4.1.2. 1914 Kuşağı (Şişli Atölyesi ve Çallı Kuşağı).....	47
4.1.3 Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1928 – 1932).....	49
4.1.4. D Grubu (1933 – 1947) .....	50
4.1.5. Yeniler Grubu .....	54
4.1.6. Onlar Grubu.....	60
4.1.7. Yeni Dal Grubu .....	65
4.1.8. 1960'tan 1980'e Toplumsal Gerçekçi Yaklaşımlar.....	67
4.2 YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ .....	75
<b>V. BÖLÜM .....</b>	<b>95</b>
<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....</b>	<b>95</b>
<b>KAYNAKÇA (BİBLİOGRAFYA).....</b>	<b>97</b>
<b>İNTERNET KAYNAKLARI.....</b>	<b>99</b>
<b>Özgeçmiş .....</b>	<b>105</b>

## I. BÖLÜM

### 1 GİRİŞ

#### **Konunun Tanımı**

Çağdaş Türk Resminin oluşum sürecinin Osmanlı Devleti'nin Batı'ya gönderdiği Asker ressamıyla başladığı söylenebilir.

İlk dönem sanatçıları Avrupa'da sanat eğitimi görenlerden ayıran nokta, bunların "primitif" olarak adlandırılmalarıdır.

Haritacı olarak yetiştirilen subay adaylarının çizim yeteneklerinin geliştirilmesi amacıyla Askeri Mühendis Mektebi ile Harbiye Mektebine resim derslerinin konması, Türk foto yorumcuları ve primitifler olarak adlandırılan Batılı anlamda resim yapan sanatçıların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İlk temsilciler olarak bilinen Ahmet Şükrü, Ahmet Bedri, Hilmi Kasımpaşalı, Giritli Hüseyin, Mehmet Kangır, Hüseyin Karagümrük çoğunluğunu saray fotoğrafçısı Abdullah Fereres'in çektiği fotoğraflardan yararlanarak Yıldız ve Topkapı Sarayları'na ait görüntüler başta olmak üzere kimi İstanbul manzaralarını resimlemişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi gibi saray çevresinin desteğinde kurulması Şehzade Abdülmecit Efendi'nin derneğe desteğini de beraberinde getirmiştir. Abdülmecit, derneğin yayın organı olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın çıkarılmasına yardımcı olmuş ve cemiyetin sergilerine de katılmıştır. Daha sonra Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyahman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Göktengis, Celal Esat Arseven, Mihri Müsfik, Mithad Rebi, Müfide Kadri'nin katılmalarıyla da cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından düzenlenen Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gönderilen, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri dönmüşlerdir. Türk resim tarihinde 1914 Kuşağı, "Çallı Kuşağı" veya "Türk İzlenimcileri" diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar'dır.

1908 yılında ilân edilen II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte, ekonomik anlamda sıkıntılar sürmesine rağmen, ülkede beliren özgürlük ortamının tüm kurum ve kuruluşları olduğu kadar, sanat ortamını da olumlu anlamda etkilediğinden söz edilebilir. Bu dönemden sonra yetenekli gençlerin Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmelerinde ya da resme ilgi duyan gençlerin kendi olanaklarıyla Batı'daki akademilere gitmelerinde, hızlı bir artış görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden kalkıp yerine genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına doğru akan süreçte, sanat ortamının egemenliği "1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan sanatçıların elindedir. 1914 yılında patlak veren savaş, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimlerini sürdürdükleri sırada topluca yurda dönmelerine vesile olmuştur. Bu sanatçılar Sami Yetik (1878–1945), Ali Sami Boyar (1880–1967), Hikmet Onat (1885–1977), Mehmet Ruhi (1880–1945), İbrahim Çallı (1882–1960), Nazmi Ziya (1881–1937), Feyhaman Duran (1885–1970), Avni Lifij (1886–1927) ve Namık İsmail'den (1890–1935) oluşmaktadır (Gören, 2002: 273).

Çallı Kuşağı'nın Cumhuriyet dönemi resmine, konu çeşitliliği yönünden olduğu kadar, ışık kullanımı, biçimin parçalanması ve soyuta yönelik bakımından da katkısının olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte "1914 Kuşağı", Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı gruplarından Müstakiller ile "D" Grubu'nun karşı çıkıp aşmaya çalıştığı çizginin temsilcileri olmuşlardır (Germaner, 1999: 16).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikası; Cumhuriyet'in ilke ve devrimlerinin, kırsal kesimden, kentlere kadar her alana tanıtılması ve yaygınlaştırılması fikri üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda; 1932 yılında Halkevlerinin açılması, 1940 yılında Köy Enstitüleri'nin kurulması ve 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri yapılan çalışmalara örnek teşkil etmektedir.

Türk toplumunun yeni bir yolda ilerleme kararlılığını ortaya koyuşunun onuncu yıl dönümünde, pek çok alanda olduğu gibi, sanatta da geçmiş on yılın bir değerlendirilmesi, deyim yerindeyse bir bilançosunun çıkarılması ihtiyacı hissedilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda, gerek devletin gerekse sanatçıların bazı sonuçlara vardığı görülmektedir.

Devlet, başından beri savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koymuştur. Atatürk, onuncu yıl nutkunda güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirmiş ve bu istek devlet tarafından yasalaştırılmıştır.

Bunun bir uzantısı olarak, her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim tarihinde bir İnkılap Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Dönemin Maarif Vekili Reşit Galip'in önerisiyle gündeme gelen bu etkinlik, aynı zamanda devletin sanatçılardan Türk inkılaplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentisinin

bir üründür. Sanatçıları beklentileri doğrultusunda yönlendirme hedefi dışında, İnkılap Sergileri yoluyla devlet, sanata desteğini bir etkinlik etrafında yoğunlaştırmış ve İnkılap Sergileri 1933-36 yılları arasında 4 kez tekrarlanmıştır (Urallı 1937: 7).

1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri sonrasında dönemin hükümeti tarafından “Yurt Gezileri” projesi fikri ortaya çıkmıştır. Devlet halka, resim, heykel gibi plastik sanatları tanıtmak, sevdirmek ve öğretmek amacı ile tek partili dönemde ressamı yurdun dört bir yanına gönderme kararı almıştır. Her yıl 10 ressam, çeşitli illere dağılacak ve bu illerde halkın arasında dolaşarak resimler yapacaktır. Devlet yurt gezileri fikrini oluştururken, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte değişen kültür ve sanat ortamını ele almış, bu gezilerde dünyadaki benzer örnekleri araştırılmış, uygulamanın nasıl yapılacağı hakkında karar verilmiştir. Yurt gezilerine katılacak sanatçıların belirlenmesi konusunda ise yetki, tek partili dönemin hükümeti tarafından Güzel Sanatlar Akademisi’ne verilmiştir. Bu yüzden belirlenecek olan sanatçılar arasında, akademik ünvanlı olmak veya akademi tahsili yapmış olma şartı vardır.

1938-1943 tarihlerinde düzenlenen yurt gezileri Türk resim sanatı tarihi açısından önemli bir etkidir. İstanbul dışına çıkan sanatçı Anadolu’yu daha yakından tanıma imkânı bulurken, aynı zamanda Anadolu’nun zengin folklorunu ve motiflerini de yerinde görmüştür. Anadolu insanı da bu vesile ile resim sanatını tanımış ve benimsemiştir. Resim sanatına karşı olumsuz düşünceler kırılmış, Anadolu halkı, ressamın çalışmalarını yakından birebir görmüş, bazen ressama fikir vermiştir. Yurt gezileri ile amaçlandığı gibi milli duyguların da arttırılması sağlanmıştır. Sezer Tansuğ, Yurt Gezilerinin, kendilerini lüzumsuz hisseden dönemin sanatçıları için, bir işe yarama fırsatı olduğunu vurgulamaktadır (Keskin 2012: 141-151).

## **1.2. Amaç**

Türkiye’de 1914-80 yılları arasında yaşanan sanatsal faaliyetleri toplumsal gerçekçilik bağlamında incelemektir.

## **1.3. Önem**

**1.** Bu araştırma, Toplumsal gerçekçi sanat hareketinin Türk Resim sanatına ve estetiğine yansımalarının olup olmadığını, olmuş ise ne şekilde olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

**2.** Bu araştırma toplumsal gerçekçi sanat hareketinin Türk resminin gelişim sürecini nasıl etkilediği ve sanatçıların eserlerine ne şekilde yansıdığını ortaya koyması açısından önemlidir.

#### 1.4. Varsayımlar

1. Anadolu'ya 1930 sonrası gönderilen Türk ressamlarının ulusal ve yerel motiflere yönelmesi onlar için bir çıkış noktası olmuştur.

2. Anadolu'yu gezen Türk ressamlarının eserlerinde toplumsal gerçekçi yaklaşımlar etkili olmuştur.

#### 1.5. Sınırlılık

1.3.1. Bu çalışma, Çağdaş Türk Resim sanatının 1914-1980 yılları arasındaki süreci ile sınırlıdır.

1.3.2. Söz konusu yıllar arasında eser üreten sanatçıların 1914-1980 yılları toplumsal gerçekçi tarza örnek teşkil edecek eserleri ile sınırlıdır.

#### 1.6. Tanımlar

**Çağdaş:** Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, modern, asri

**Romantizm:** 1790'dan yaklaşık 1850'ye kadar Avrupa'da edebiyatın müziğin felsefenin görünümünü köklü bir şekilde değiştiren ve resimde bir yenilenmeye yol açan romantizm (fr. romantisme), belli bir tanıma girmeyen niteliğini korumakla beraber, var olmanın özgür bir ruh hâlini işaret etmektedir. Ortaya çıkışında ise 1789 Fransız İhtilali sonrasındaki toplumsal, siyasal ve düşünsel yapının etkileri vardır.

**Klasizm:** Edebiyatta Antik Yunan ve Roma sanatını temel alan tarihselci yaklaşım ve estetik tutumdur. "1660 ekolü" olarak da bilinir.

Yeniden doğuş diye adlandırılan Rönesans döneminde gelişmiştir. Bu akımın izleri bir önceki dönemde Rebelais ve Montaigne'de, hatta Aristoteles'tedir.

**Primitif:** Naif sanat, çocuksu bir basitlik taşıyan sanat türü.

**Platon:** Platon ya da Eflatun (Yunanca: Πλάτων, Plátōn; MÖ: 427 - MÖ:347), Antik klasik Yunan filozofu, matematikçi ve batı dünyasındaki ilk yükseköğretim kurumu olan Atina Akademisinin kurucusu. Bu akademi aynı

zamandan günümüzdeki modern üniversite oluşumunun başlangıcı olarak da kabul edilir. Platon, akıl hocası Sokrates ve öğrencisi Aristoteles ile birlikte bilim ve Batı felsefesinin temellerini attı.

**Aristoteles:** Aristoteles ya da kısaca Aristo (Yunanca: Ἀριστοτέλης Aristotelēs; Eski Yunanca / Aristo telēs/; Yeni Yunanca /arišto'teAis/) (MÖ 384 – 7 Mart MÖ 322) Antik Yunan filozof. Platon ile Batı düşüncesinin en önemli iki filozofundan biri sayılır. Fizik, gökbilim, ilk felsefe, zooloji, mantık, siyaset ve biyoloji gibi konularda pek çok eser vermiştir.

**Neoklasisizm:** Neoklasik, Antik Yunan ve Antik Roma dönemine ait tarzların yeniden canlandırılmasıyla ortaya çıkan bir akımdır. Bu akımın en önemli özelliklerinden biri önceki dönem olan Barok Sanatı'na ve aşırı süslemeciliğe duyulan tepkinin ortaya konulmasıdır.

**Monarşi:** Monarşi, bir hükümdarın devlet başkanı olduğu bir yönetim biçimidir. Saltanatın bir başka adıdır. Seçim dışı yöntemler kullanılır.

**Hümanist:** Fransızca humanisme, insancılık, beşeriyetçilik, insan odaklılık, insan-merkezcilik.

**Marksizm:** Özgün bir siyasi felsefe akımı, tarihin diyalektik materyalist bir yorumuna dayanan ekonomik ve toplumsal bir dünya görüşü, kapitalizmin Marksist açıdan çözümlenmesi, bir toplumsal değişim teorisi, Karl Marx'ın ve Friedrich Engels'in çalışmalarından çıkarılan insanın özgürleşmesiyle ilgili bir düşünce sistemidir.

**Komünizm :** Latince kökenli communis - ortak, evrensel üretim araçlarının ortak mülkiyeti üzerine kurulu sınıfsız, parasız ve devletsiz bir toplumsal düzen; ve bu düzenin kurulmasını amaçlayan toplumsal, siyasi ve ekonomik bir ideoloji ve harekettir.

**Proletarya:** (Latince proles kelimesinden gelir) alt sosyal sınıfı tanımlamak için kullanılan terim, bu sınıfa mensup kişilere proleter denir. İlk olarak oğullarından



başka malı olmayan insanları tanımlamak için kullanılan aşağılayıcı bir kelime iken, Karl Marx`tan sonra işçi sınıfını tanımlamak için kullanılan sosyolojik bir terim halini almıştır.

**Tipografi:** Tipografi (Etimoloji: Yunanca`da “typos” (form) ve “graphia” (yazmak) sözcüklerinden türemiş olan) typographia sözcüğünün Türkçe halidir. Kavram; forma uygun yazmak demektir.

**Antropoloji:** Antropoloji; kültür bilimidir. Antropologlar tüm toplumları, kültürleri, insan kalıntılarını ve fiziksel, biyolojik yapılarını inceler. İnsanın iskelet, kafatası gibi fiziki yapısını araştıran antropoloji, insanlık tarihinin en eski dönemlerinin aydınlatılmasına yardımcı olur.

**Etnografya:** Kavimleri karşılaştırarak inceleyen, kültür oluşumlarını araştıran ırk bilimi. Yunanca ethnos ile graphein kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. İnsanın toplumsal varlığını niteliksel ve niceliksel olarak inceler.

**İstibdat Dönemi:** İttihatçılar tarafından Abdülhamid dönemine “Devr-i İstibdâd” (İstibdat Dönemi) adı verilir.

**Barok:** Sanatta, Avrupa`da yaygınlaşan bir anlatım biçimidir. Barok kelimesi, İtalyanca düzensiz inci anlamına gelen barroco sözcüğünden türemiştir. Barok sözcüğü, birbirinden ayrı iki şeyi tanımlar; sanat tarihinde, Rönesans ile klasikçilik arasında kalan bir dönemi ve bütün çağlarda verilmiş bazı eserlerin tarzını. Başlangıcı ve bitişi için kesin bir tarih verilememekle birlikte 14. ve 18. yüzyıllar arasında oluşup şeklini almış bir dönemdir. Mimarlık, müzik, resim ve heykelin etkileyici temalar altında birleştirilmesi amacını güder. Abartılı hareket duygusu ve net gözükten detayları ile dönemin müzik ve edebiyatında da kendini gösterir. Yoğun bir etki bırakan bu anlatım biçimi, kendi alanında fazla eser verildiğinden dolayı bir dönem adı olarak anılmaya başlanmıştır.

**Rokoko:** Barok stilinden sonra sanat akımlarına verilen addır. 18. yüzyılın ortalarına doğru Barok stilinde kullanılan doğru çizgilerden meydana getirilen süslemeye karşı tepki olarak doğmuş olan barok stilin hatları gibi eğri büğrü çizgili

motiflerden ibaret olup Baroktan daha ince ve şekillerin kıvrımları daha zarif bir stildir. Barok stiline karşı tepki olarak klasik stilin yeniden ortaya çıkmasından sonra Rokoko deyimi modası geçmiş şey anlamına kullanılmıştır.

**Topografik:** Bir arazi yüzeyinin tabii veya suni ayrıntılarının meydana getirdiği şekil. Bu şeklin kâğıt üzerinde harita ve tablo şeklinde gösterilmesiyle ilgili ölçme, hesap ve çizim işlerinin hepsi.

**Oryantalist:** Oryantalizm ya da diğer adlarıyla Şarkiyatçılık, Şarkiyat; Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad.

**Bohem :**Yarınını düşünmeden yaşayan, günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan yazın ve sanat çevresinden (kimse ya da topluluk) bohem.

**Enteriyör:** Ev, bina gibi kapalı alanların resmedildiği resimlere enteriyör resim denir. Halk arasında bina içi resmi olarak da yaygındır.

**Lirik:** Coşkun, ilhamla dolu demektir.

## II. BÖLÜM

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1 Yansıtma Kuramı (Mimesis)

Yansıtmacı Kuram (Mimesis); sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak değerlendirmektedir. Görünen şeylerin taklidi anlamına gelen terim Türkçe’de yansıtma ya da öykünme terimleriyle ifade edilmektedir. Bu görüşe göre sanat yapıtında gösterilmesi gereken şey, dış dünyada gördüğümüz gerçekliğin yapıta yansıtılmasıdır. Bu görünen dış gerçeklik; doğadır, insandır, yaşamdır (yaşantıdır) ve sanatçı da bunları yapıtına yansıtır (Ötgün 2009: 169). Bu anlamda *yansıtmacı kuram*, sanatçının bir nesne ya da manzaraya sadık kalarak resmetmesini vurgulayan, sanatın ve sanat işlevinin ne olduğuna dair cevap arayan, doğalcı bir sanat anlayışına dayanan ilk kuramdır.

Bu kurama göre sanat eserinin birincil işlevi, verili olanı yansıtmaktır. Yansıtmacı kurama göre sanatçı, gerçekliği taklit eden kimsedir ve içinde bulunduğumuz dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Platon’un ünlü “dünyaya ayna tutmak” sözü yansıtmacılık kuramının temelini oluşturur ve “ayna” benzetmesi, bu görüşün temel unsurudur. Platon (M.Ö. 427–347) her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür.

Platon’a göre doğada görünen her şey bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Duyularla algılananlar dışında, ancak zihinle kavranabilen bir idea’lar (biçimler) dünyası vardır ve asıl gerçek bu idealardır, biçimlerdir. Duyularla algılanan, görünen her şey, zihinle algılanan biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da kopyanın kopyasıdır. Platon güzel kavramı için tam olarak yanıtlar vermez, ama orantı, ölçü, denge gibi özelliklerin güzeli oluşturduğunu savunur (Ötgün 2009: 170). Platon sanat eserinin görevinin sadece estetik bir zevk uyandırmak değil, işleve yönelik olması gerektiğini, bilgiyi insanlara yaymak için gerekirse yazının yerini alabileceğini ve yaratıcılığı değil beceriyi gerektirdiğini savunmuştur. Platonun öğrencisi olan Aristoteles de Platon gibi sanatı bir benzetme olarak kabul etmiştir. Ancak bu gerçekliği birebir kopya olarak değil, yeniden kurma, yeniden yaratma şeklinde savunmuştur. Aristoteles’e göre sanat genel anlamda da özel anlamda da toplumdaki herkesi ilgilendirmeli ve olanı değil olabilir olanı yansıtmalıdır.

Doğadan alınanın taklidi onu gerçek yapmaz, aynen taklit mümkün olabilir. Ancak bir nesnenin iyi yansıtılması sanatçının onun çok iyi tanımlamasıyla doğru orantılıdır. Aristoteles insanda bir taklit yeteneği ve hazzının bulunduğunu,

sanatçının olayların ve varlıkların özündeki ideali, temel düşünceyi taklit ettiğini söylemiştir. Ona göre sanatçı, doğanın eksik bıraktığı şeyleri tamamlamalıdır.

Sanatçı yapıta kendi özneliğini ve kişiliğini de aktarmalıdır. Bu durumda mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğine dönüşebilmekte hem taklit, hem de yaratma olabilmektedir. Mimesis; yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan, yaratma eyleminin kendisidir (Cömert, 1991: 116). Bu nedenle de Aristoteles'e göre taklit hem yaratma hem de yansıtmadır. İdeal gerçekliğin (düzeltilmiş ve müdahale edilmiş gerçekliğin) yansıtılması görüşünde ise, sanat ne görünümleri, ne geneli, ne de özü yansıtmalıdır. Sanatın görevi insan tarafından simgelenen ulu ve yüce gibi manevi değerlerin, iyi ahlakın, ideal insanın ve ideal doğanın yansıtılmasıdır. Bu görüşe göre idealleştirilmiş doğa yanında ahlaki olarak idealleştirilmiş insan ve insan ilişkileri de bulunmaktadır ve bu da sanat yapısına mutlaka yansımalıdır.

İzleyicinin beğenisi için yapıtta çirkin, kaba hoş gitmeyen ne varsa atılmalı, sanat yapısının zevk vermesi ve eğitmesi için yalın bir anlatımla, sadece güzel ve hoş olan yansıtılmalıdır. Burada amaç, gerçekliğin yansıtılması olmasına rağmen, varılan nokta mükemmel dünyanın yansıtılması, başka bir ifadeyle, görünen gerçek dünya değil, hayal edilen (idealleştirilen) olağanüstü bir dünyanın yansıtılmasıdır. Bu görüş özellikle Rönesans'ta başlamış Neoklasik dönemde doruğa ulaşmıştır.

Yansıtma kuramı genel olarak iki dönemde incelenmektedir. Birinci dönem 18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız ihtilali'ne kadar olan dönemdir. Bu dönem Monarşik düzenin her alanda olduğu gibi sanat alanında da baskısının hissedildiği dönemdir. Bu dönem de Yansıtma anlayışı gerçekliği Platon'un ve çoğunlukla da Aristoteles'in görüşlerinin çeşitli yorumları olarak ele alınmıştır. Fransız İhtilalinden sonraki ikinci dönem ise, bireyin özgür olduğu, gerçekleri artık kendi zekası ve dünya görüşüyle görmeye başladığı, her şeyden önemlisi de dayatmanın ortadan kalktığı bir dönemdir.

Bu dönemde gerçekleşen devrimler, bilimsel yenilikler gibi yaşama dair değişen her şey sanatın ve sanatçının da özgür kalmasını sağlayarak her şeyin sorgulanabildiği bir boyuta getirmiştir. Platon'dan günümüze kadar gelmiş olan Yansıtma Kuramı'na göre sanat anlayışı, dış dünyayı, insanı, hayatı, yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzemektedir. Ancak pek çok kişi gerçekliği farklı yorumlamaktadır. Kimisi bu kavramdan hayatın yüzey görüngüsünü, kimisi genel değişmez olan insan doğasını ve kimisi de duyu dünyamızda bulunmayan ideal bir dünyayı anlatmıştır.

Yansıtma kuramının savunucuları, sanatı kendi başına bağımsız bir değer saymamışlardır. Onlara göre sanatın değeri, bilgiselliğinden, ahlak, politika ve insan

doğası gibi konularda izleyiciye sağladığı yarardan ileri gelmektedir (Ötğün, 2009: 174).

## 2.2 Gerçekçilik

Gerçekçilik kavramı, Türk Dil Kurumu'na göre; gerçekçi tutum ve davranış, gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çığırı olarak tanımlanmaktadır. Fransızca *realite* (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türetilen gerçekçilik genel ve kavramsal anlamda, hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatmaktır. 19.yüzyıl öncesi dönemlerde Leonardo da Vinci ve bazı sanatçılar, gerçekçiliği ifade etme, hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi içinde olmuşlar ve bu gayretlerinde de başarıya ulaşmışlardır. Leonardo Vinci'nin; *“Yaptığınız resmin konu olarak aldığınız objelere tam olarak benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız, bir ayna alın ve bu objelerin onda nasıl yansıdığına bakarak gördüğünüzü yaptığınız resimle karşılaştırın”* ifadesi bu konuyu desteklediğinin bir göstergesidir. Batı sanatları Platon ve Aristoteles'den beri hep *gerçek* peşinde olmuş ve onu yansıtmaya esasına göre anlatmaya çalışmıştır. Değişen veya tartışılan, sadece yansıtmının niteliği olmuştur.

Gerçekçilik kavramının, iddialı bir tavır olarak gelişmesi 19.yüzyıl ortalarına rastlamaktadır. O dönemde *Barok* anlatım krallıkla birlikte gücünü yitirmiş, burjuva yönetiminin başlaması ile birlikte de gerçekçi biçimlendirme kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Romantizm gücünü yitirmiş, ortaçağ resmi ile dini duyguları tekrar güçlendirmek isteyen kiliseci ressamalar bile, değerlerini kaybetmişlerdir.

Roma'nın kahramanca ahlakını ve cumhuriyetini yenilemek isteyen görüş de iflas etmiş, memur, endüstrici ve maliyecilerden meydana gelen gerçek bir devlet idaresi kurulmuştur. Gerçekçilik'in gelişmesi 19.yüzyıl ortalarında Avrupa'dan yayılan devrimci hareketlerin ışığında Akademizme karşı ortaya çıkan Romantizmden sonradır. Romantizm, ruh haline, değişime, geçiciliğe, ölüme ve duyguya getirdiği ilgiyle klasik resmin kalıpcılığını, bir ölçüde kırmış, Gerçekçilik için bir yol hazırlamıştır.

## 2.3 Toplumsal Gerçekçilik

Sanatın toplumsal yönünü vurgulamasıyla farklılaşan bir sanat anlayışı olan Toplumsal Gerçekçilik, 19. yüzyılda yaşanan siyasal olaylar ve Fransa'da Gustave Courbet'in öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımından doğmuştur. Sol politik görüşler, insan ve toplumu konu alan sanatçılar tarafından ele alınmış, sanat ve toplum arasında sürekli bir etkileşim olmuş, bu etkileşim içinde sanatçı, bireyin ve

toplumsal yaşamın gerçeklerini sanatsal formlar ile izleyiciye aktarmıştır. Toplumsal gerçekçi resim, konusunu toplum ve bireyden almış, gerçekleri izleyiciye bir mesaj gibi aktaran sanat olmuştur. Yaşam içindeki olayları doğalcı bir yaklaşımla anlatan toplumsal gerçekçilik, toplumun ve içindeki bireylerin yaşamlarını doğallığıyla anlatmıştır. The Eight Grubu ile Amerika’da başlayan toplumsal gerçekçilik, 1930’lardan sonraki Amerikan Toplumsal gerçekçi hareketin şekillenmesini sağlamıştır. O dönemde Amerika’ya gelen Meksikalı Diego Rivera, Jose Cleemente Orozco ve Alman sanatçı Groz’un eleştirel resim biçimleri Amerikalı sanatçıları etkilemiştir. Bu nedenle toplumsal gerçekçi anlatım tüm sanat akımlarının tekniklerinden yararlanmış her ülke sanatçısı kendi ülkesinin ekonomik, kültürel, siyasi ve toplumsal yapısına göre toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmışlardır.

Toplumsal gerçekçilik içerisinde, sanatçının duygularını dile getirebilmesi ya da dışa vurabilmesiyle 19. yüzyılda romantizm akımı içinde *Anlatımcı Kuram*, ortaya çıkmıştır. Modern sanatın alt yapısını oluşturan Romantizm, Baudelaire tarafından savunulmuştur. Baudelaire göre sanatçı, “iğrenç olan bir şeyi sanatsal ifade gücüyle güzelliğe dönüştürür; bu da sanatın –ya da sanatçının- şaşılması ayrıcalıklarından biridir” (Bozkurt, 1992: 8).

Romantizm akımını estetik bir kuram haline ise Eugène Véron getirmiş ve anlatımcı bir sanat dilini savunmuştur. Sanat eserinde doğa, dış dünya, dış gerçeklik anlatılmış olsa bile, bu anlatımda sanatçının duyguları ile değişime uğramış farklı bir dünya, farklı bir gerçeklik var olmuştur. Önemli olan dış dünyanın ve gerçekliğinin yansması değil, sanatçının dış dünya karşısında oluşan duygularının yansması olmuştur. Eleştirel gerçekçilik, toplum yaşamı içindeki sorunları alıcısına bir mesaj şeklinde ileten ve bu sorunları çözme, değiştirme isteği uyandıran bir sanattır.

Bu sanatın temsilcileri, dönemlerinin siyasi ve ekonomik sıkıntılarını, tepkisel ve propaganda niteliğinde yaptıkları çalışmalarla iletmek istediklerini izleyiciye aktarırlar. En önemli temsilcileri ise; İspanyol Francisco Goya, Fransız Honore Daumier ve Theophine Steinlen, Rus İlya Repin, Belçikalı Constantin Meunier, Alman Kathe Kollwitz, İtalyan Renato Guttuso ve Meksikalı Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ile Jose Clemente Orozco olmuştur.

Eleştirel gerçekçiler, sorunların neler olduğundan çok, içinde bulunulan durumu değiştirmeye yönelik çalışmalar yapmışlardır. Goya’nın *3 Mayıs* adlı çalışması sanatçının yaşadığı dönemde ülkesinin işgale uğramasıyla olay karşısında tepkisiz kalamayacağını ve bir sanatçı olarak vatani için üzerine düşen görevi yerine

getirdiğini gözler önüne sermektedir. Halkının bu acımasız katliamlara karşı olan direncini ve savunma güçlüklerini, düşman askerlerinin sahip olduğu güç ve silahların vurgulu betimlemesiyle daha etkili bir ifade oluşturmuştur. Fransızların 1808’de Madrid’i işgali sırasında, Napolyon’un ordularına direnen İspanyollar’ın anısına yapılan içeriği, sunumu ve duygusal gücü yüksek olan bu çalışma, savaşın korkunçluğu konusunda izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Çalışma da vurulan ve kanlar içerisinde yatan insanlar, vurulmayı bekleyen insanlar ve durum karşısında dehşete düşmüş insanlar yer almaktadır. Karanlık içerisinde bu insanları aydınlatan fener bir umut ışığı olarak betimlenmiştir (Resim 1).

**Resim 1:** Francisco Goya, “3 Mayıs”, Tv.Yb.1808



Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrı olmuştur. Sanatçıların da, özgür ve demokrat ortamlarda toplumsal gerçekçi tavırda daha çok eser verdikleri görülmektedir. Toplumsal gerçekçi ressamlar, kendilerine özgü üsluplarını kişilikleriyle ve aldıkları eğitimle biçimlendirirken, dünya görüşleri de, etkili olmakta, eserlerinde toplumsal olaylara bakışları da ortaya çıkmaktadır. Toplumsal gerçekçiliğin 19.yüzyıldaki en önemli temsilcisi Courbet ve 20.yüzyıldaki temsilcisi Guttuso olarak gösterilebilir. Diğer taraftan Van Gogh, İlya Repin, Theophine Steinlen, Heinrich Zille, Adolf Von Menzel, Belçika’da Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi sanatın önemli temsilcileri arasında olmuşlardır.

**Resim 2:** Gustave Courbet, “Elek Yapanlar”, Tv.Yb. 1854, 131x167



**Resim 3:** Renato Guttuso, “Vietnam’den Rapor”, Tv.Yb. 1965



#### 2.4 Toplulararası Farklılıklar ve Toplumsal Gerçekçi Eğilimler

Türk dil kurumu tarafından yapılan tanıma göre toplum; “Aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan insanların tümü” olarak ifade edilmektedir. Tarihsel bir süreç içinde aynı toprak parçası ve kültürü paylaşan toplumlarda sanat da toplumların bir parçası olarak



etkileşim içindedir. Sanatçı bireylerin toplum içinde yaşadıkları gerçekleri sanatsal biçimlere dönüştürerek eserleri aracılığıyla yansıtma görevini üstlenmiştir. Toplumsal gerçekçi resim, konusunu birey ve toplumdan alıp, toplumsal yaşamdaki gerçekleri ayrıntılarıyla farklı ifade dillerinin kullanılabildiği bir tür yansıtmadır. Bu tavrı ortaya koyan yapıtlar izleyiciye birtakım mesajları doğalcı bir yaklaşımla ileterek sanata işlevsel bir görev de yüklemektedir.

Toplumları etkileyen, onları birbirinden farklı kılan olayların başında devrimler gelmektedir. Toplumsal düzen değişikliği anlamına gelen devrim; iktidarı, kendisini tüketmiş olan bir sınıfın elinden yükselmekte olan diğer bir sınıfın eline geçişi olarak tanımlanabilir.

Kitlelerin tarihsel olaylara aktif müdahalesi bir devrimin olmazsa olmaz unsurudur ve devrimler hakim olduğu kitlenin, sınıf bilincine sahip eylemleriyle meydana gelmektedir. Diğer bir ifadeyle devrim; alt tabakanın veya burjuvanın önderliğini yaptığı eylemlerdir. Devrimci sınıf, köylüler, işçiler, zanaatkarlar, sanatçılar gibi destekçilerle beslendiği zaman sınıf bilincine sahip olmaktadır.

Dünya tarihinin aydınlanma çağı sonrası yaşanan önemli olaylar paralelinde toplumsal devrimler, bir toplumun devlet ve sınıf yapısının hızla, temelden dönüşümü olmuş ve tabandan gelen, sınıf temelli ayaklanmalar aracılığıyla başarılmıştır. Burada devrim, isyan ya da ayaklanma ile aynı anlamda değildir.

İsyanlar, devrimin tersine başarılı oldukları zaman bile bastırılmış sınıfların ayaklanmasını içerebilirler, ancak yapısal değişimle sonuçlanmazlar. Kitlelerin, sınıf bilinci ve siyasal olarak örgütlenmesi, devrimci eylemleri başarıya ulaştırmakta ve toplumda yapısal değişimlerin yaşanmasına neden olmaktadır. Bu değişimler doğrultusunda yaşanan toplumsal hareketler sanat alanında da etkisini göstermekte, sanatçıların üslupsal ifadeleriyle şekillenmekte ve izleyiciye aktarılmaktadır.

Sanatçının olayları eleştirel veya gerçekçi bir bakış açısıyla ele alması, sorunların yansıtılmasında ve çözümünde etken olmaktadır. Örneğin; Mimesis, ideal Gerçeklik ve Fransız Devrimi sonucu değişen sanat üslupları, 1929 ekonomik bunalımıyla farklı bir şekil alırken günümüzde teknolojik yeniliklerin etkisiyle daha farklı bir boyut kazanmıştır. Siyasal devrimler toplumsal yapıları değil, devlet yapılarını değiştirirler. Oysa toplumsal devrimlere özgü olan, temel değişimlerin toplumsal yapıda karşılıklı olarak pekiştirici bir biçimde birlikte meydana gelmesidir. Ayrıca bu değişimler, sınıf mücadelelerinin anahtar rol oynadığı şiddetli toplumsal ve siyasal mücadeleler aracılığıyla meydana gelir (Skocpol, 2004: 25).

Örneğin, 1790'ların Fransa'sından yirminci yüzyılın ortalarındaki Vietnam'a dek, bu devrimler devlet örgütlenmelerini, sınıf yapılarını ve egemen ideolojileri

dönüştürmüşlerdir\*. Fransız devrimiyle başlayan özgürlük hareketleri sanat alanında oldukça etkili bir biçimde kendini hissettirmiş, sanatçı merkezli bir yaklaşımı oluşturmuş, Courbet, Millet, Daumier gibi sanatçıları modern bir seviyeye taşıma uğraşı veren sanatçı hareketlerini desteklemiştir.

**Resim 4:** Jean-Francois Millet, “Çoban ve Koyunları”, T.Ü.Y.B. 1864, 67x58



19.yüzyıl, sanayileşmenin başlamasıyla toplumların tarım ekonomisinden endüstriyel ekonomiye geçmeleri Avrupa ülkeleri ve Amerika tarihinde yüzyılın devriminin gerçekleşmesine neden olmuştur. Sanayileşmenin ve demokrasinin adımlarının atıldığı bu yüzyılda, aynı zamanda kültürel yapıdaki etki-tepkiler toplum yaşamında köklü değişimlere yol açarken, sanatsal değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Rusya’da, Japonya’da, Çin’de, Almanya’da, Meksika’da sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle meydana gelen toplumsal değişimler, ülkelerin sanatlarına da yansımış ve kendi sanat kültürlerini geliştirmelerini sağlamıştır. Bu değişimlerin ilk kısmı örnekleri, Rönesans döneminde İtalya ve Hollanda’da hümanist görüşler

---

\* Devrimler, güçleri ve özerklikleri devrim öncesi geçmişlerine önemli ölçüde üstün olan ulusları doğurur ve bu uluslar benzer durumdaki diğer ülkeleri geride bırakır. Devrimci Fransa, birdenbire Kıta Avrupa’sında fetihçi bir güç olmuş; Rus Devrimi sanayileşmiş ve askeri bir süper güç doğurmuştur. Meksika Devrimi vatanına, sömürge sonrası ulusların en çok sanayileşmişlerinden biri ve Latin Amerika’da askeri darbelerle en az eğilimli ülke olması için gereken siyasal gücü vermiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan günümüze kadar sürüp gelen devrimci süreç doruğa ulaştığında, paramparça olmuş Çin’i birleştirmiş ve dönüştürmüştür.

şeklinde olmuş, fakat 1789 yılına kadar mutlak yönetim ve kilisenin baskısı toplumsal özgürlüğü engellemiştir. Bu devrim hareketi, krallığa ve onun yönetimine karşı bir halk hareketi olarak gelişmiş parolası da hürriyet, eşitlik ve kardeşlik olmuştur. Bu devrim hareketleri neticesinde resim sanatında toplumsal konulu çalışmalarda önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Dünyadaki bu devrim hareketlerine bakıldığında, derin bir toplumsal kriz sonucu ortaya çıktığı ve bu değişimin sanatla iç içe hareket ettiği görülmektedir.

1918 Alman devriminde, 1936 İspanyol devriminde, 1919 Macar devriminde, 1920’de İtalyan Proletaryasının Eylül hareketinde, 1926 İngiliz genel grevinde, 1927 Viyana ayaklanmasında ve 1911–1949 yılları arası yaşanan Çin devrimleri, her ülkede farklı aşamalarda ve farklı biçimler altında olsa da tümüyle aynı siyasal ilişkiler ortaya koymuştur. Sanatın toplumsal kaynaklardan beslenmesi, sanatçının duygu ve heyecanlarını içinde bulunduğu ve kendini tanımladığı toplumun birikimlerini ve değerlerini çalışmalarında yansıtmasıyla gerçekleşmiştir.

Sanayi Devrimiyle toplumsal yapılarıdaki değişimler, sanatsal kültürün değişimini ve gelişmesini harekete geçirmiş, sanat ile toplum arasında bir etkileşimin gerçekleşmesini sağlamıştır. Toplumsal olaylarla sanat arasındaki bağlantı, ulusal bilinçlenme ve ulusal kurtuluş veya ulusal birleşme akımlarının gelişmekte olduğu ülkelerde özellikle güçlü olmuştur (Hobsbawm 1989:475).

#### **2.4.1 Batı Gerçekçiliği**

Fransız İhtilalı (1789), Fransız toplumunu olduğu kadar diğer batı toplumlarını da derinden etkileyen özellikle sosyal ve siyasi yaşamı önemli ölçüde sarsan bir olay olmuştur. İhtilal sonrası batı dünyasında, demokrasi, hürriyet, insan hakları, orta sınıfın güçlenmesi gibi gelişmelere rağmen, mezhep kavgaları, Kraliyet ve Cumhuriyetçi çekişmeler devam etmiştir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimiyle yaşanan gelişmeler, bir taraftan toplum hayatına yeni imkan ve kolaylıklar sağlarken diğer taraftan Avrupa ülkelerinin dünyanın en güçlü ekonomik ve siyasi gücü haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Batı Avrupa da kapitalist burjuva sınıfın egemenliği, burjuvazinin karşısına kırsal kesimden yeni iş sahalarında çalışmak için kente göç eden proletaryayı (alt sosyal sınıf) ortaya çıkartmış, iki sınıf arasındaki sosyal eşitsizlik aydınlar ve bilim adamları tarafından eleştirilmiştir. Bu değerlendirmeler, 19.yüzyılda somut olarak iktisadi ve sınıfsal biçim olarak, sosyalist dünya görüşünü doğurmuştur. Değişimler romantizme karşı bir tepki olarak gerçekliğin gündeme gelmesine ve yansıtmacı kuramın tekrar güçlenmesine yol açmıştır. Diğer bir ifadeyle; sanatçılar iç dünyalarını, duygularını, coşku ve isyanlarını bireysel üsluplarıyla çalışmalarına aktarmışlardır.

Batı gerçekçiliği, bir estetik kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da hem Klasizme hem de Romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Batı Gerçekçiliğinde amaç, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar arasından seçmek olmuştur. Batı Gerçekçiliğinin amacı, günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve sanat eserlerinin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır. Diğer bir ifadeyle gerçek akıldan çok duyuyla gelir, bu nedenle de sanatçı yorum yapmamalı gerçeği yansıtmalıdır. Bu dönemde; toplumun günlük olağan yaşamının gözleme dayalı olarak ele alınması, çirkin, ayıp, iğrenç olanların gerçeği yansıtmaya çabası olarak kullanılması, bilimsel gelişmeler paralelinde olayların psikoloji ve sosyolojiyle açıklanması, dolayısıyla sanatçının tarafsız olması görüşünden hareketle gerçeği olduğu gibi yansıtmaya temel prensipler olmuştur.

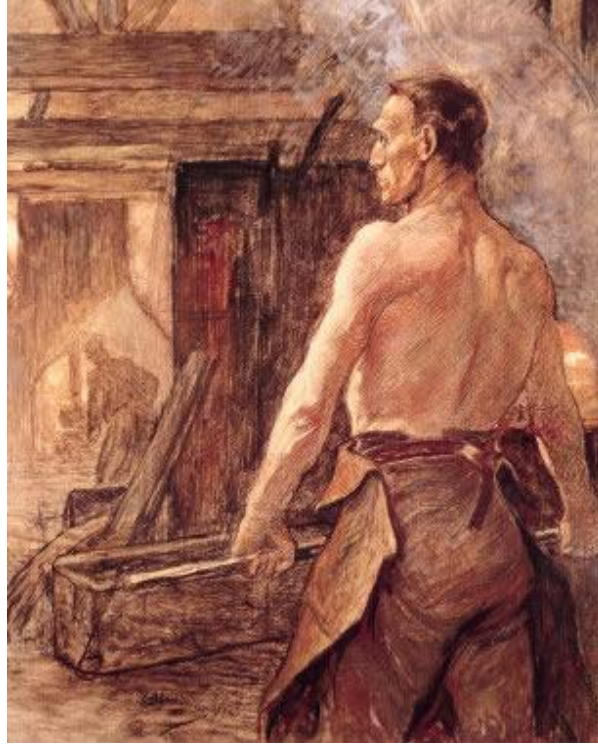
Gustava Courbet, Van Gogh, İlya Repin, Theophine Steinlen, Heinrich Zille, Adolf Von Menzel, Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar yaptıkları gerçekçi çalışmalar ile toplumsal konuları tüm gerçekliğiyle yansıtmışlardır. Bunlardan Van Gogh'un *Patates Yiyenler* ile Constantin Meunier'in *Döküm İşçisi* çalışmaları dönemlerinin toplumsal sorunlarını kendi üslupları içinde yansıtmalarının iyi birer örneği olup yaşanan olaylar görünür şekilleriyle izleyiciye aktarılmıştır (Resim 1, 2). Van Gogh'un *Patates Yiyenler* çalışmasında bir lambanın aydınlattığı masa etrafında toplanmış iki erkek, iki kadın ve bir kız çocuğundan oluşan beş figürün kendi ettikleri patatesleri paylaşarak yemeleri ve kahve içmeleri yer almaktadır.

**Resim 5:** Van Gogh, "Patates Yiyenler", Tv. Yb,1885



Bu dönemde alt sosyal sınıfta yer alan insanlar hayatta kalabilmek için patates tarlalarında çalışmak ve karınlarını bununla doyurmak durumunda kalmışlardır. Van Gogh bu koşulları ve yaşam zorluklarını büyük bir duygusallık ve yalnızlık içinde izleyiciye sunmaktadır. Yalnızlar çünkü onların şartlarını umursamayan farklı bir sınıfla aynı toprakları paylaşmaktadırlar. Yaşadıkları sade hayatı anlatan kostümleri ve iç mekan tasviri içeriği vurgulamaktadır.

**Resim 6:** Constantin Meunier, "Döküm İşçisi," 1902,107x142



Constantin Meunier, *Döküm İşçisi* adlı çalışmasında emek gücü ile çalışan bir döküm işçisini yansıtmıştır. Konuya model oluşturan figürün iri yapılı fiziği yaptığı işi vurgular niteliktedir. Mekandaki koşulların zorluğu ve aşırı sıcaklık duygusu renklerle verilmiştir. Sanatçının amacının, bir döküm işçisinin hangi koşullarda çalışıp hayatını sürdürebildiğini gerçeklerden kopmadan toplumu bilgilendirmek olduğu açıkça görülmektedir.

#### 2.4.2 Rusya'da Toplumsal Gerçekçilik

Rus Gerçekçiliği, diğer bir ifadeyle toplumcu gerçeklik, Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Rusya'da gelişmiş, 1934 yılında Sovyet Rusyası'nda Komünist Parti tarafından benimsenen ve resmi sanat görüşü olarak ilan edilen bir sanat teorisi. Toplumsal Sosyal bir sınıf kültürünün yaygınlaşmasını isteyen bu sanat, sosyalist fikirleri yansıtan, toplumsal gerçekliğe bağlılığın yanında iyi bir gelecek amaçlayan sanat kuramı olmuştur. Bu sanat akımında hükümet, Komünizm

düşüncesini ve yapılan devrimleri tüm gerçekliği ile yansıtarak toplumu sanat yoluyla etkilemek istemiş ve sanatı amaçlarının gerçekleştirilmesinde bir araç olarak kullanmıştır. Bu nedenle sanata büyük anlamlar yüklenmiş, yargılar ön plana çıkmış, bireyden çok toplum ele alınmıştır.

Rus Gerçekçiliği'nin batıdan farkı; toplumcu gerçekçilik özelliği kazanmış olması, sanatın ne olduğundan çok ne olması gerekliliği üzerinde durması, sanatın amacının toplumsal faydacılık olduğunu savunması, "güzel"i yaşamın kendisi olarak ele almasıdır. Bu nedenle sanatçılar yaptıkları çalışmalarda olmayan bir toplumu varmış gibi göstererek çalışan işçileri güçlü ve memnun olarak yansıtmışlardır. Toplumcu Gerçekçiler, propaganda içerikli anlatımlarıyla, kapitalist sisteme karşı tavırlarıyla ve olaylar karşısında Eleştirel Gerçekçilerle ortak fikirde olmuşlardır. Deyneka, Andre Goncharov ve Yuriy Pimenov bu kuramın önemli temsilciler olmuştur.

**Resim 7:** Yuriy Pimenov, "Yeni Moskova", Tv.Yb. 1937,



Rusya'da toplumsal yapıdaki en önemli değişim 1917'de gerçekleşen Rus devrimi ile olmuştur. Rus devriminin ortaya çıkış sebeplerine bakıldığında, 1905 olayları ile 1917 Şubat ve Ekim olaylarının kıvılcımları sonucu ortaya çıktığı görülebilir. Çarlık sisteminin yönetim şekli, toplumun yaşam biçimine karşı olan duyarsızlığı, çiftçilerin topraklarını rahat kullanamamaları, dini kesimin baskıları, Rusya'da toplumsal sıkıntıların yaşanmasını sağlamış ve bu süreç içinde Çarlık yönetimine karşı yönelen muhalif hareket, edebiyat ve sanat çevrelerini sarmış, yeni

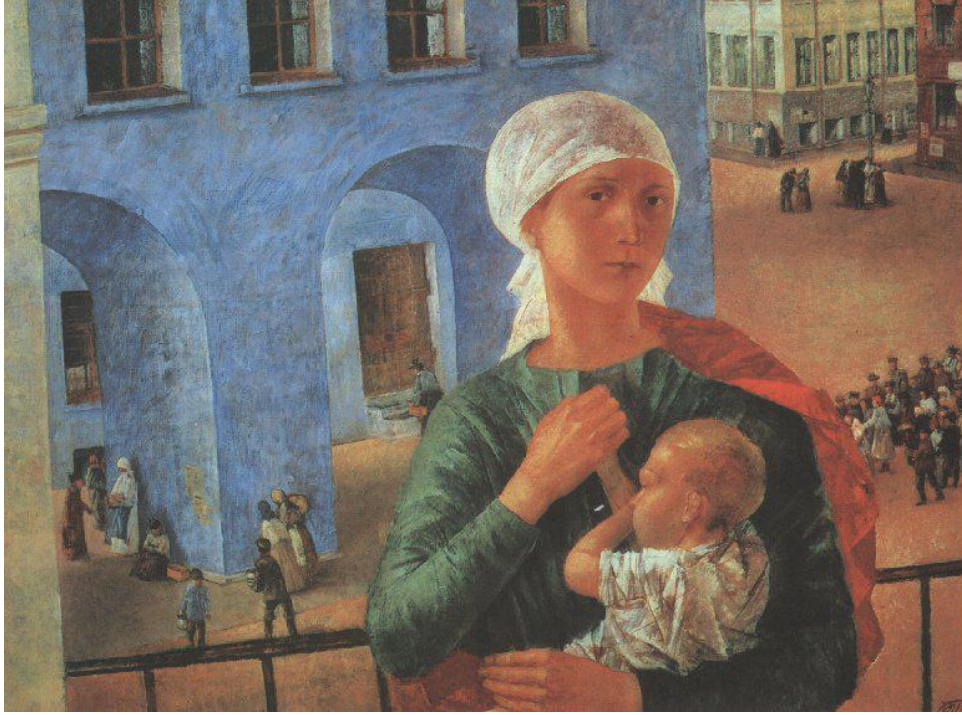
devrimci düşüncelerin yaygınlaşması için elverişli bir ortam hazırlamıştır. Bu dönem Tolstoy, Dostoyevski gibi büyük Rus realistlerinin ve devrimci düşünceleriyle Çernişevski'nin gençliğin yüreğini fethettiği dönem olmuştur. Rusya'da toplumsal gerçekçi resim tarzı en parlak dönemine 19. yüzyılda, Aleksander İvanov'la başlamıştır (Resim 8).

**Resim 8:** Aleksander İvanov, "Joseph'in Erkek Kardeşleri Benjamin'in Torbasında Gümüş Kadeh Bulurlar", 1831–1833



Kuzma Sergeevich Petrov (Resim 42), Vasili Surikov gibi sanatçılarla tanınmış ve İlya Repin'in yapıtlarıyla da en üst seviyeye ulaşmıştır. 1905 ve 1917 devrimlerini yaşayan Repin, döneminin diğer duyarlı aydınları gibi politik yaşama büyük ilgi duymuş, Çarlık Rusya'sına muhalif bir sanatçı olarak sanatıyla içerikte ve biçimde bir tutum geliştirmeye çalışmıştır. İlya Repin ve aynı görüşü paylaşan ressam arkadaşları halkı tanımayı ve Rus toplumsal gerçekliğini resmetmeyi amaç edinmişlerdir. İlya Repin yazdığı bir mektupta duygularını şu sözleriyle dile getirmiştir; *"Beni çevreleyen her şey, bana çok büyük heyecan veriyor, beni rahat bırakmıyor ve onları resme dökmeme talep ediyor. Gerçeklik insanı öyle hiddetlendiriyor ki, onu vicdan rahatlığıyla bir övgü örneği gibi resmetmek mümkün değil"* cümleleriyle toplumun içinde bulunduğu yaşam sıkıntısını, yönetimin baskıcı tavrını ve insanların ezikliğini anlatmak istemiştir.

**Resim 9:** Kuzma Sergeevich Petrov, "1918'de Petrograd", Tv.Yb. 1920



**Resim 10:** Vasili Surikov, "Boyarina Morozova", Tv.Yb. 1887



İlya Repin 1917 devrim öncesi toplumsal konulu çalışmaları yansıtan önemli ressamlardan biri olmuştur. Sanatçının *Yarus'un Kızının Dirilişi* ve *Volga Ameleleri* adlı çalışmalarıyla Rus toplumsal gerçekçileri arasında yerini almış, gerçek insanlarla, onların yaşantıları ve karakterleriyle ilgilenerek toplumsal olaylara olan duyarlılığını göstermiştir (Resim 11).



**Resim 11:** İlya Repin, “Volga Amaleleri”, Tv.Yb. 1873



İhtilal sonrası Rus İmparatorluğu’nda radikal değişiklikler meydana gelmiştir. İlk önce proletarya ile ulusal burjuvazi yer değiştirmiş, ihtilal yapıldıktan sonra yeni Rusya bağımsızlık hareketleriyle karşı karşıya kalmıştır. İlk olarak Ukrayna bağımsızlığını ilan etmiş (7 Kasım 1917) ve Ukrayna Halk Cumhuriyeti adını almıştır. Ardından Beyaz Rusya, Finlandiya, Polonya, Tuva, Moldova, Kuzey Kafkasya, Kafkas ötesi ve Baltık Cumhuriyetleri bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir (1917–1922). I.Dünya Savaşı ve Rus Devrimi’nin karışık ortamında, Çar’ın devrilmesinden, Rusya’nın iç savaşa sürüklenmesi ve Sovyetler Birliği’nin kurulmasına kadar geçen zaman diliminde, Rusya’da yaratıcı sanat alanında kısa süren parlak bir devir yaşanmıştır. Bu dönemdeki Rus sanatı, yirminci yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde, uluslararası boyutlarda etkili olmuştur.

Rus Devrimi’nin sanata sosyal bir rol vermesi, Rusya’daki sanat hareketlerine hız kazandırmış, sol görüşlü sanatçılar eski düzene ve tutucu görsel sanatlara karşı çıkarak, 1917’de Bolşevikleri desteklemek ve dünyayı değiştirmek amacıyla çaba sarf etmişlerdir. Modern toplumsal devrimlerin hiçbiri Rusya’daki kadar etkili olmamıştır. 1917- 18 yıllarında, birkaç ay içinde işçilerin, köylülerin ve askerlerin kitlesel ayaklanmaları, toprak sahibi ve kapitalist sınıfların dayandığı temeller, ordu ve Çarlık rejiminin çözülmesiyle sonuçlanmıştır. Devrimci kriz içinde liderlik etme savında bulunan örgütlü devrimciler, kendilerini eşitliğin ve proleter demokrasinin sosyalist ideallerine adanmışlardır.

Ancak, Rus Devrimi sonunda, emir ve terör yoluyla hızlı ulusal sanayileşmeyi ilerletmeye adanmış, merkezileşmiş ve bürokratik parti devletine dönüşmüştür (Skocpol, 2004: 385). Çarlık rejimi döneminden itibaren desteklenen

Rus resim sanatı, 1917 devrimiyle birlikte yeni arayışlara girmiş ve sosyalist gerçekçi bir üslup içinde eserler verilmiştir. Bu devrim hareketleri sanatın sosyal bir rol kazanmasını sağlamış, sol görüşlü sanatçılar tutucu tavır sergileyen sanatçılara karşı çıkararak, kendilerini propagandanın hizmetine adanmışlardır. 1921’de Lenin’in yeni ekonomi politikası ile kültür politikasının değişmesiyle işçi sınıfı ile aydınlar arasında sorunlar başlamıştır. Bu durum sanatçılar arasında görüş farklılığına neden olmuş, Malevich ve Kandinsky gibi bazı sanatçılar, “sanatın toplum için değil, sanatın sanat için” olduğunu savunmuşlardır Buna karşı görüş olarak bazı sanatçılar da sanatın işlevsel yönünü ön plana çıkaran çalışmalarda bulunmuşlardır.

Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğindeki yirmi beş sanatçı ise, 1921’de karşı görüşlerini ileri sürerek, “sanat için sanat”ı reddetmişler ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır.

1930’lu yıllarda Sovyetler Birliği’nde Sosyalist Gerçekçilik kriterlerine uymadığı için ortadan kaldırılan Rus yeni sanatı, işçi sınıfına hizmet eden etkin bir propaganda aracı olmuş ve devlet tarafından, Sovyet Sanatçılar Birliği’ne katılma zorunluluğu getirilmiştir. Bu süreçte rejimin belirlediği çerçeve dahilinde üretilen sanat yapıtlarında, teknik tarz ne olursa olsun, oldukça belirgin ortak noktalar ortaya çıkmış ve dönemin en iyi örneklerini vermiştir. 1934 yılında toplumcu gerçekçilik Rus resim sanatının resmi sanatı olarak ilan edilmiş, siyasi yönetim yapılan devrimleri sanat yoluyla topluma anlatmaya çalışmış ve bunun için sanat, yönetimin amaçlarını gerçekleştirmede kullanılan bir araç konumuna getirilmiştir.

Sanatçılar, ayakta dimdik duran, sade giyimli, yüzlerinde gayet ciddi bir ifade yer alan, kadın, erkek, işçi ve köylü konusunu çok sık işleyerek olmayan bir toplumu varmış gibi göstermeye çalışmışlardır. Rus toplumcu gerçekliği olan olayları değil, olmasını istedikleri romantik bir yaşamın gerçeklerini yansıtmıştır. Alexander Alexandrovich Deyneka, Andrey Goncharov ve Yuriy Pimenov gibi sanatçılar Rus toplumcu gerçekliğinin sanatçıları olmuştur. Deyneka’nın *Petrograd Şehri’nin Savunumu* isimli eseri sosyalist gerçekçi bir anlatımla ele alınmış ve Petrograd şehrini savunmak için silahlanan işçilerin yüceltildiği propaganda amaçlı bir çalışma olmuştur (Resim 12).

**Resim 12:** Alexander Alexandrovich Deyneka,  
“Petrograd Şehri'nin Savunumu”, 1928, 218x254



Lenin halk kitlelerine sanat eğitimi vermek ve sanatı popüler bir hale getirmek için bir çalışma gerçekleştirmiş ve bu program dahilinde bir takım tematik konulu sergiler açılmıştır. 1924’de “Rus Resminde Köylüler”, 1925’de “Rus Resminde Kadın”, 1930’da “Devrim ve Sovyet Gücü” bu sergilerin başlığını oluşturmuştur. 1930’lardan sonra Rus gerçekliğini vurgulayan sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Rus toplumsal gerçekçilerden 1934’de “Petrov”, 1935’de “Serov”, 1936’da “Repin”, 1937’de “Surikov” ve “Kramskoi”, 1938’de “Levitan” ve “Kiprensky”, 1939’da da “Rus Resim Tarihi Sergisi” gibi hem kişisel hem de bütün gerçekçileri kuşatan büyük sergiler gerçekleştirilmiştir (Resim 13,14). Bu sergiler, Rus izleyicisi üzerinde son derece önemli toplumsal yapıya dair mesaj içerikli etkililer bırakmıştır.

**Resim 13:** Vladimir Serov ,”Düşmanlar Burdaymış!”, Tv.Yb. 1942



**Resim 14:** Kuzma Petrov-Vodkin, “Crimea’da Deprem”, Tv.Yb. 1927–28, 95,5x120



### 2.4.3 Çin’de Toplumsal Gerçekçilik

Çin, siyasal ve ekonomik yönden 18. yüzyılın son dönemine kadar olumlu bir izlenim göstermiştir. Fakat 1775 yıllarından itibaren Çin hanedanlarının çöküş belirtilerine özgü işaretler ortaya çıkmaya başlamıştır (McNeill, 2004: 627). Bunların en önemlisi, Çin’in birçok bölgesinde meydana gelen nüfus artışının sonucu olarak aile içindeki toprak paylaşımının yeterli ürün alamayacak kadar küçülmesi olmuştur.

Bu da insanların yaşamlarını sürdürmeleri için borçlanmalarını ve ellerindeki küçük ölçekli arazileri satarak mülkiyetsizleşmelerine neden olmuştur. Bu olumsuz koşullar sonucu küçük tepkiler büyük ayaklanmalarla sonuçlanmış, dıştan gelen ekonomik ve askeri güçlükler, Çin toplumunda sosyal-ekonomik anlamda sıkıntılar oluşturmuştur.

Çin'in 18.yüzyıl sonlarına kadar Avrupa ülkelerine kapalı kalmasından dolayı toplum yapısı, kültür, ekonomi ve sanat alanlarında bir değişikliğe uğramamıştır. Fakat yabancılar karşısında alınan ekonomik, askeri ve siyasi yenilgiler, misyoner grupların faaliyetleri, toplumsal yapıda değişimlerin sürecini başlatmıştır. Sanayi ve demokrasi alanındaki devrimlerin etkisiyle başlayan Çin Devrimi, 1934'te imparatorluk içinde başlayan sorunlarla birlikte Çin-Japon Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nı da içine alarak sonuca ulaşan Maoçu bir halk devrimi olmuştur. 1947 yılı Temmuzunda devrim savaşlarının son aşaması başlamış, 1 Ekim 1949'da Komünistler başkentleri Pekin'de Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulduğunu ilan etmişlerdir.

Çin'deki bu devrim hareketleri ve iç savaşlar sonucunda milyonlarca insanın hayatları son bulmuş, sosyalizme giden yolda yeni bir devlet kurulmuştur. 1912'de başlayan devrim öncesine kadar Çin resim sanatı Hanedanlıklar dönemlerinde değişim aşamaları yaşamış ve ağırlıklı olarak mürekkep ile doğa konulu resim çalışmaları yapılmıştır. 1912–1949 yılları arasında yaşanan devrimler, iç çatışmalar ve sosyalist yönetimin devrim içerikli resimler istemesi nedeniyle, dış yeniliklere kapalı tutum politikaları sonucu sosyalist gerçekçi resimlerin yapılmasındaki etkenleri oluşturmuştur. 1949'dan başlayıp 1969'lardaki kültürel yenilenmeye kadar sanat alanındaki faaliyetler Çin'de çok gürültülü ve acı verici bir dönem geçirmiştir. Bu dönem içinde, Mao Zedong liderliğindeki komünist devlet, kültürel ve sanatsal alandaki kapanıklığı kaldırarak Çin'i her açıdan modernize etmeyi amaçlamıştır. Komünist otorite, Çin halkına kendini ve ideallerini tanıtmak ve benimsetmek için yeni bir görsel kültür yaratmayı hedeflemiştir.

Sanatçılar ise, devrimin ruhunu, Mao'nun tabiriyle, "Halk için sanat" üretmeye teşvik edilmişlerdir. Bu yaptırımın sanatçılar ve sanat üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur. Binlerce yıldır yapıla gelen ve artık Çin geleneksel kültürünün görsel bir ifadesi haline gelmiş olan mürekkep resmi yerini, sosyalist gerçekçi yağlı boya çalışmalarının yapılmasını başlatmıştır.

Bu dönemin sanatçıları sosyalist gerçekçiliğe dayanan cesur, güler yüzlü, sosyolojik ideolojiye dönük resim ve posterlerin yanında, dönemin olaylarını hikâyesel tasvirlerle anlatan çalışmalar da yapmışlardır. Jin Meisheng, Xin Liliang gibi dönemin sanatçıları yaptıkları çalışmaları da sosyalist görüşün ideal anlatımını, özlenen bir amaç ve mutluluk gibi ifadesel anlatımlarla ele almışlardır (Resim 15).

**Resim 15:** Xin Liliang “ Kırsal Köyün Yeni Görünümü” , 1953, 53,5x77,5



1960'lı yıllardan sonraki resim çalışmalarında Çinli sanatçılar, yapılan resimlerde, kadın-erkek arası ayrımı ortadan kaldırmak adına, kadın figürlerini kuvvetli ve iri yapılı olarak göstermişlerdir. Figürlerin üzerindeki giysiler sade ve güzellikten uzak, işçi sınıfını temsil eden kıyafetler, çalışan insanı temsil eden sıvalı kollar, kalın bilekler, sağlıklı vücutlar ve beyaz dişler, mutlulukla gülen yüzler ve gururla geleceğe bakan duruşları sosyalist gerçekliğin ürünleri olarak görülmektedir (Resim 16).

**Resim 16:** Jin Meisheng “Kadın Traktör Sürücüsü” 1964, 78x52,5



#### 2.4.4. Meksika Anıtsalci Ressamları

Guilbaut'a göre: New York modern sanat ortamı ve aydınları 1935-1941 yılları arasında bilinçli bir Marksizm'den uzaklaşma sürecine tabi tutulmuşlardır. Guilbaut'nun sözünü ettiği sürecin, ABD hükümetinin ekonomik bunalım sürecinde sanatçılara yoğun destek verdiği yıllara rastlaması ilginç sayılabilir. ABD hükümetinin 1935 -1943 yıllarında sürdürdüğü bu destek kampanyası, Federal sanat projesi olarak adlandırılır. 1933-34 yıllarında uygulanan Kamusal Sanat Yapıtları Projesi'nin kazandığı başarı sonucunda Franklin D. Roosevelt (1882-1945) hükümetinin başlattığı Federal Sanat Projesi (direktörü müzeci Holger Cahill'dir.) kapsamında bir çok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekanlar için sanat yapıtı ısmarlanmış; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık yüz elli bin yapıt üretmiştir. Proje kapsamında özellikle hapisane, hastane, okul gibi kamusal binalara yönelik binlerce duvar resmi (2566 adet olduğu sanılıyor) de gerçekleştirilmiştir. Bu duvar resimlerinin bir kısmında, Meksikalı ünlü duvar ressamı Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1972) ve Jose Clemente Orozco (1883-1949) da çalışmış hatta bazı sanat tarihçileri Amerikan sanatçıların yapıtlarında Meksika duvar resminin önemli etkilerinden söz etmişlerdir. (Antmen, 2010: 146)

1921'de Reform yanlısı Alvero Obregon'un devlet başkanı seçilmesi üzerine Meksika'ya dönen Rivera, Meksika Devrimi'nin umutlarını ve eylemlerini dile getiren siyasi ve toplumsal içerikli bir dizi duvar resmi yaptı. ABD'de Detroit'te Detroit Sanat Enstitüsü ve New York kentindeki Rockefeller Merkezi için de duvar resimleri yapan Rivera'nın resimleri o günlerde siyasi içeriklerinden dolayı yoğun tartışmalarla karşılaştı. Fresklerin çarpıcı renkleri, cesur, yalın ve anıtsal üslubu ABD'de ve Latin Amerika'da fresk sanatının yeniden canlanmasına yol açtı.

Sanatçı Rivara Marualizmo denilen Meksika duvar resimciliğinin başta gelen temsilcisiydi. Halkçı realizmin damgasını bastığı fresklerinde Kızılderili kültürünün yanı sıra, işçileri ve çiftçileri de göklere çıkartırken, halkı ezenleri, kiliseyi ve orduyu suçluyordu.

José Diego Maria Rivara, Guanajuato adlı gümüş madeni kasabasında bir okul müfettişinin oğlu olarak dünyaya geldi. Kızılderili/İspanyol kökenli bir melez olan annesi öğretmendi. 1898'de başladığı güzel sanatlar akademisindeki eğitimini, dört yıl sonra yeni müdürün öğretim yöntemlerini protesto etmek amacıyla bıraktı. Babası Rivara'ya 1906 yılında Avrupa'da okuyabilmesi için bir burs buldu. 1911'de Paris'e yerleşen Rivera, burada empresyonizmin ve puantilizmin (karıştırılmamış renkli boyaların (renklerin) puan biçiminde yan yana oturtuldukları bir resim stili) etkisindeki ilk tablolarını gerçekleştirdi. 1913'te kendi resim tarzıyla kübizme geçiş yapmıştır.

Rivera 1918’de kübizme sırt çevirerek realizme yöneldi (*Der Mathematiker - Matematikçi*). Sanatçı bundan üç yıl sonra Meksika’ya döndü. Meksika sanatını değiştirmek amacıyla katıldığı, ulusal halkçı hareket, kendisine devlet tarafından birçok duvar resmi siparişi verilmesini sağladı. Bunların arasında, José demento Orozco’nuda birkaç resim Ulusal Hazırlık Okulu için yaptığı *Die Schöpfung* (Yeradılış, 1922) adlı yapıtı da bulunmaktadır. Önceleri (renklerin balmumuyla bağlandıkları) enkostik tekniği kullanan Rivéra, sonraları resimlerinde geleneksel fresk sanatına yöneldi.

Rivera, kurucuları arasında David Alfaro Siqueiros gibi sanatçıların da bulunduğu Sanatçılar Sendikası’nı kurdu. Rivera aynı yıl içinde kendisini dünya çapında üne kavuşturan eğitim bakanlığındaki duvar resimleri üzerinde çalışmaya başladı. Dört yılı aşkın bir süre içerisinde “Meksika Halkının Yaşamına ve Ütopyalar”a ilişkin 235’ten fazla fresk gerçekleştirdi. *Der Hof der Arbeit* (Çalışma Avlusu) Meksikalıların gündelik çalışma hayatını tasvir etmektedir. *Der Hof der Feste* (Kutlama Avlusu) ise geleneksel Kızılderili bayramlarını ve işçilerin kutlamalarını göstermektedir. Adlarını dört mısralı baladlardan alan Corrido Dizilerinde burjuva ve proleter devrimden sahnelere yer verdi. 1922’den beri evli bulunduğu eşi Guadalupe Marin’dan boşanarak Frida Kahlo ile evlendi. Ertesi yıl Guernava’daki Cortez Sarayı’nda başlattığı freskler, epik tarihsel resim dizilerinin başlangıcını oluşturmaktadır. Conquistador (16. Yüzyıl Meksika ve Peru Fatihleri Ç.N.) dönemi erken kültürlerinden olduğu kadar, Emiliano Zapata altındaki çiftçi isyanlarından da sahneler tuvale aktardı. Aynı yıl içinde México City’deki hükümet merkezinin merdiven (boşluğu) duvarlarına Meksika tarihini resmetti.

**Resim 17:** Diego Rivera, “La Gran Tenochtitlán”





**Resim 18:** David Alfaro Siqueiros, “El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo”



**Resim 19:** Jose Clemente Orozco, “The Epic of American Civilization “



### III. BÖLÜM

#### 3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline, evren ve örnekleme, veri toplama araçlarına ve verilerin analizine ilişkin bilgiler yer almaktadır.

##### 3.1. Araştırma Modeli

Sosyal bilimlerde farklı araştırma teknikleri kullanılabilirdiğinden, araştırma soruları ancak ilgili tekniklerle yanıtlanabilir. Bu bağlamda yeni araştırmacılar, hangi araştırma tekniğinin hangi problem için uygun olduğunu sıkça sorarlar. Bu soruyu yanıtlamak zordur çünkü problemler ve teknikler arasında farklılıklar vardır (Neuman, 2000:223). Bu nedenle araştırmada nitel araştırma tekniğinden faydalanılmıştır.

Nitel araştırmanın genel kabul görmüş bir tanımını yapmak güç olabilir. Nitel araştırma üzerine yayınlanmış eserler incelendiğinde böyle bir tanım yapıldığına rastlanmamaktadır. Bunun nedeni “nitel araştırma” kavramının alanla ilgili çatı altında bulunan terminolojinin farklı disiplinlerle ilişkili olmasından kaynaklanabilir. Etnografi, Antropoloji, durumsal araştırma, yorumlayıcı araştırma, eylem araştırması, doğal araştırma, betimsel araştırma, kuram geliştirme, içerik analizi terminolojinin birkaç tanesidir. Yıldırım ve Şimşek’e (2000:18) göre, tüm bu kavramlar araştırma deseni ve analiz teknikleri açılarından birbirlerine benzer yapılara sahip olduğu için “nitel araştırma”, bu kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir.

Yıldırım ve Şimşek’e (2000:19) göre, her ne kadar bu yönelimleri, yöntemleri, süreçleri ve özellikleri kapsayan bir tanım yapmak güç ise de, nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür. Bu nedenle nitel araştırmacılar gerçekliğin inşa edilen doğasını, araştırmacı ve incelenen şey arasındaki ilişkinin bildirimini ve araştırmayı şekillendiren durumsal baskıları vurgular/önemser (Kuş, 2003:106).

Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar kapsamında ele alınan Çağdaş Türk resmine ait örnek teşkil edecek eserlerin incelendiği bu çalışmada, nitel yöntemler kullanılmıştır. Bu kapsamda nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde “doküman inceleme” yöntemi uygulanmıştır.

### **3.2. Evren ve Örneklem**

Bu araştırma, toplumsal gerçekçilik ile ilgili literatür taraması ve araştırma kapsamında olan örnek teşkil edecek resimlerin, araştırma konusu ile ilgili, 1914-1980 yıllarında yapılmış olanlarının bazılarını kapsamaktadır.

### **3.3. Veri Toplama Araçları**

Bu araştırmada veri toplama araçları olarak;

(1) Çağdaş Türk Resminin 1914-80 yılları arasında örnek teşkil edecek sayıdaki kısmına çeşitli koleksiyonlardan ve kataloglardan ayrıca elektronik ortamda mevcut bulunan kaynaklardan ulaşılmıştır. Ayrıca, çeşitli yayın organlarında yayınlanmış makaleler, kitaplar ve tezler elde edilerek incelenmiştir.

(2) Toplumsal gerçekçi resimler ve Türkiye'deki 1914-1980 yılları arasındaki temsilcileri ile ilgili literatür taraması yapılmıştır.

### **3.4. Verilerin Toplanması**

Araştırmada nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Nitel veriler elde edilirken, doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

Bu araştırma sürecinde ilgili literatür taranmış, Türkçe ve yabancı yayınlar incelenmiş, internet kaynaklarına ulaşılmıştır. Ayrıca araştırma kapsamında bulunan ressam ile ilgili eser katalogları da incelenmiştir.

## IV. BÖLÜM

### 4. BULGULAR/ YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

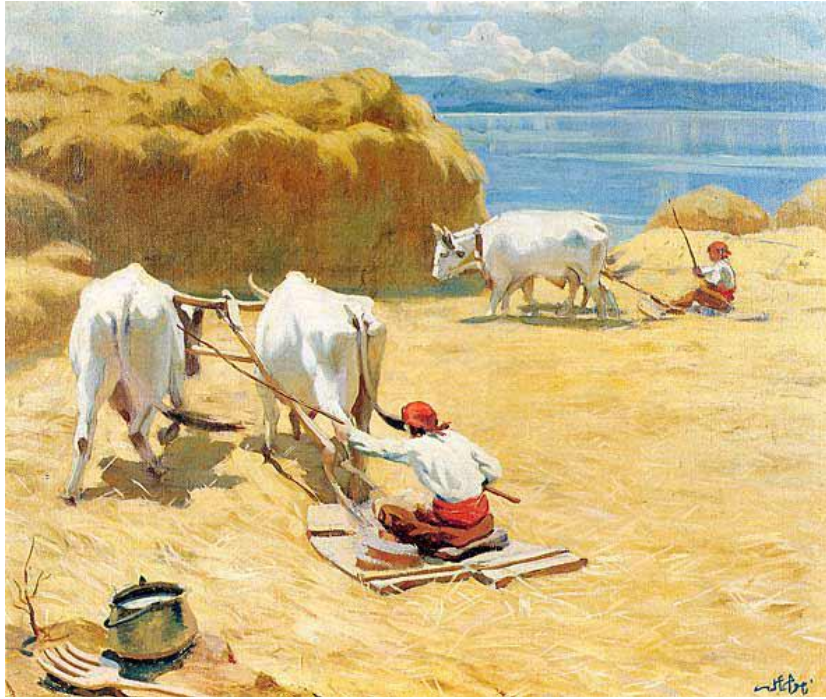
#### 4.1. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte modernleşme hareketleri içinde sanat alanında da yeni atılımlar yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Avrupa'ya sanatçılar gönderilerek sanat alanındaki yeni gelişmelerin yakından takip edilmesi sağlanmıştır. Avrupa'ya gönderilen sanatçılar içinde Batı etkisiyle çalışmalar yapanların yanında geleneksel kültürü çalışmalarına yansıtan sanatçılar da olmuştur. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” ile başlayan Cumhuriyet dönemi modern Türk resim sanatı, “D Grubu”nun Batı yanlısı sanat görüşüyle devam etmiştir. Bu gruba tepki niteliğinde ortaya çıkan “Yeniler Grubu”, 1914 Kuşağı sanatçıları gibi Türk resim sanatında ulusal ve toplumsal içerikli çalışmalarla kendini göstermiştir. 1914 Kuşağı sanatçıları İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar, toplumsal yaşamı, savaş döneminin sıkıntılarını ve kahramanlıkları anlatan toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmışlardır (Resim 17-18).

**Resim 20:** Hüseyin Avni Lifij, “Hamallar”, Karton Üz. Yb. 16x18,5



**Resim 21:** Namık İsmail, “Harman”, Tv.Yb. 1923, 80x97



1940’lı dönemlerde Yeniler Grubu’yla başlayan toplumsal gerçekçi çalışmalar 1960’lı yıllardan itibaren toplumsal ve siyasal alanda yaşanan sorunlar sonucu bireysel çıkışlar ile devam etmiştir. 1970’lerde ise, bireysel tepkilerin yanı sıra açılan sanat galerileri toplumsal sorunları ortaya koyan, eleştiren figüratif çalışmaların izleyiciye yansıttığı bir dönem olmuştur. Cumhuriyet döneminde dünya resim sanatını geriden takip eden Türk resmi, 1980’li yıllarla birlikte teknolojinin ve iletişim araçlarının da etkisiyle aynı paralelde gelişimler göstermeye başlamıştır.

#### 4.1.1 Türk Resim Sanatının Oluşum Süreci

Türkiye’de, anlaşıldığı gibi Batı’ya özenmenin aksine Batılılaşma; çağdaş toplumlar düzeyine erişebilmek amacıyla bilim, kültür ve ekonomi alanında gerçekleştirilen girişimlerin bütünüdür. Çağdaş devlet olma kriterlerini de öncelikle, bu alanlarda kendini ispatlamış Batı Avrupa toplumları yakalar. 16. yüzyıl başından itibaren ulusal devletlerin ortaya çıkmaya başlaması, Rönesans’ın bireyi ön plana çıkarması, Reform hareketiyle birlikte yıkılan evrensel kilise ideali, ekonomik gelişmelerin dayattığı coğrafi keşifler ve sömürgeleştirme hareketi Batı Avrupa’yı tamamen ayrı bir evren haline getirir. Yeni keşiflerle yeni hammadde kaynakları edinen, bununla birlikte geniş pazarlara da sahip olan Batı, bu sayede bilim, teknik ve sanatta da önemli gelişmelere imza atar. 16. yüzyılın sonlarına kadar gücünün zirvesinde olan Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’daki askeri üstünlüğü 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça antlaşmalarıyla birlikte sona erer. Batının hemen yanında

ama batılı olmayan İmparatorluğun, Batılılaşmaya yönelik ilk adımlarını da bu dönemde attığı görülür. 18. yüzyıl içinde başlayan bu batılılaşma ve batılılaşma isteğinin en önemli sebebi; bozulan devlet düzeninin yeniden kurulabilmesi için Batı kültürünün gerekli olduğu inancıdır. Esas olarak askeri alanda yapılması öngörülen düzenlemeler sadece bununla sınırlı kalmayıp, Avrupa'nın birçok alandaki üstünlüğüyle doğru orantılı olarak, fikir, hareket ve beğeni yönündeki uygulamaları da beraberinde getirir.

Batılılaşma fikrinin, temel hak ve özgürlüklere dayalı bir sistem haline gelmesi Sultan II. Mahmud Dönemi'nde (1808–1839) başlar (Oğuzoğlu, 2000: 79). Sultan, radikal bir kararla Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak (1826) *Asakir-i Mansure-i Muhammediye* adıyla yeni bir birlik kurar. Yaptığı yenilikler arasında, ilk gazete *Takvim-i Vakayi*'nin ve ilk resmi matbaanın açılması, Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi ve Avrupa'dan gelen uzmanlarla tıp okullarının açılmasını da sayabiliriz. Yerine geçen Abdülmecid'in saltanat yıllarında (1839–1861) batılılaşma yolunda önemli bir adım atılır ve Tanzimat ilan edilir (1839). Özü itibarıyla tepeden inme bir hareket olmakla birlikte, Osmanlı toplumunda önemli değişimlere yol açar ve cumhuriyete devredilen Batılılaşma idealinin temelleri atılır (Arsal, 2000: 41-42).

Osmanlı'nın resmen Batı dünyasına açıldığı bu yeni dönemle birlikte, Avrupa kurumlarının temelleri sayılan ilke ve değerler açıkça kabul edilir ki bunun en büyük getirisi; Osmanlı Devleti'nin dini esaslara dayanan haklar sistemine ithal edilen, Batı kaynaklı laik hak ilkeleridir. Böylece Osmanlı'da şer'i sistemin yanında Batılı haklar sistemi de uygulanmaya başlar (Kılıçbay, 1985: 151). Başta ordu olmak üzere çeşitli kurumların düzenlenmesi zorunluluğu ise; İngiltere, Fransa ve Almanya gibi, Batı'nın ekonomi, teknoloji ve kültür modellerinin geliştirdiği değer ve biçimlerin de her alanda uygulanmasını gerektirir. Tüm bu gelişmeler, İmparatorluğu temsil eden İstanbul'un yaşamının geleneksel akışındaki değişimleri de beraberinde getirir. Edebiyattan günlük yaşama kadar her alanda yeni bir kavram tartışılmaya başlanır: Alaturkalı-Alafrangalık (Berkes, 1978: 443). Sarayın günlük yaşamında başlayan batılı yaşam tarzı, taklit ve moda yoluyla toplum hayatına sızarak zamanla halkı da etkisi altına alır.

Unkapanı Köprüsü'nün (1837) ve Galata Köprüsü'nün (1844) yapılmasının ardından sarayın da tamamıyla Dolmabahçe'ye taşınması, Müslüman halkın İstanbul'unu, Batılıların bölgesi Pera'ya daha da yaklaştırır. Yeni yaşam tarzını teşvik eden kent mimarisi yapıları da birbiri ardına sıralanmaya başlar. 1856'da ilan edilen ve bir bakıma Tanzimat Fermanı'nın devamı niteliğinde olan Islahat Fermanı ise Tanzimat ilkelerine ek olarak, Hıristiyan uyrukluları korumak amacıyla Osmanlı'ya dayatılan hükümler de içerir. Tanzimat'ın oluşturduğu yeni ortam, yeni yasal düzenlemeleri de beraberinde getirir. O zamana kadar telaffuz edilmeyen “kişisel hak” kavramının Tanzimat hareketi içinde ortaya çıkması, medeni kanun

düzenlemesini zorunlu hale getirir. I. Abdülaziz Dönemi'ne (1861–1876) geldiğinde önce Fransız Medeni Kanunu'nun tercüme edilerek kullanılması düşünülse de bundan vazgeçilerek İslam hukukuna dayanan Mecelle'nin medeni kanun olarak yürürlüğe konulmasına karar verilir.

İdari ıslahatların önemli yer tuttuğu bu dönemde eğitim alanında yapılan girişimler de dikkat çekicidir. Ortaöğretim geliştirilir ve ilk kez bir kız rüştiyesi açılır. Ayrıca ilköğretim zorunlu hale getirilir. Diğer yandan, öğretim, ilmiye sınıfının etkisinden giderek kurtarılmaya, profesyonel öğretmenler yetiştirilmeye başlanır (Kılıçbay, 2000: 152). 1868 yılında Fransızların ısrarıyla Fransızca öğretim yapan Galatasaray Sultanisi (Lise) açılır; 1872'de Darüşşafaka Lisesi, 1875'te ilk askeri rüştiyeler ve 1870'de de Darülfünun (Üniversite) açılır (Akşin, 1997: 147).

Osmanlı Batılılaşmasının derecesini göstermesi açısından, 1867'de Asar-ı Atika Nizamnamesinin yürürlüğe konması ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması için çalışmalara başlanması önemli gelişmelerdir. Tüm bu ıslahat girişimlerinden sonra sıra anayasal düzene geçiştir. Çünkü Batılı toplumlarda anayasa, devletin sınırlarını belirleyen ve bireyle olan ilişkisini düzenleyen bir belge niteliğindedir. Nitekim Tanzimat oluşumu içinde devleti kurtarabilmenin yolu olarak Batı'ya benzemenin gerekliliğine inanan bir grup aydının yaptığı siyasi mücadele sonucu 1876 yılında Kanun-ı Esasi kabul edilir. Kişi özgürlükleri açısından bakıldığında Kanun-ı Esasi, Tanzimat Fermanı'nın bile gerisinde kalmış bir uygulamadır. Asıl amacının padişaha ait yetkileri tanımlamak olması, yürütmenin gücünü sınırlandıracak etkin önlemler alınmamış olması ve tabii en önemlisi bu önlemlerin dayanacağı toplumsal bir taban olmaması sebebiyle, bir süre sonra Kanun-ı Esasi II. Abdülhamid (1876 – 1909) tarafından yürürlükten kaldırılır ve İstibdat Dönemi başlar. Sultan Abdülhamid'in saltanat yılları, gerek ulusal ve uluslararası siyaset, gerekse kültür ortamı bakımından önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdir.

Bu dönemde Batılılaşmanın her alanda hızlanması için öncelikle ele alınan konunun eğitim olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda birçok meslek okulu kurulmuş, rüştiye ve idadilerin sayıları arttırılmış ve bunlarda yabancı dil eğitimi zorunlu hale getirilmiş, kızlar için de ayrı okullar açılmıştır. Bu dönemde sırasıyla; Hukuk Mektebi (1878), Sanayi-i Nefise Mekteb-i Şahane (1883), Ticaret Mektebi (1884), Mülkiye Baytar Mektebi (1888) ve Darülfünun İstanbul (1900) açılır (Giray, 1997: 77). 23 Temmuz 1908'de 1876 Kanun-ı Esasi'si tekrar yürürlüğe konularak II. Meşrutiyet dönemine girilir ve Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri noktalanır.

Islahat ve reform adı altında yapılan bu çalışmalar, kendi başlarına olumlu gelişmeler olmakla birlikte; devlet yönetiminde, hukuk ve eğitim alanında atılan radikal adımlar ve gayrimüslimlerin statüsündeki gelişmeler açısından da oldukça önemlidir. Batı tiyatrosu ve müziğiyle ilgilenen Abdülmecid, kişisel beğenileri ve

zevkleri doğrultusunda Dolmabahçe Sarayı'nın yanında küçük bir özel tiyatro açar, Avrupalı müzisyenler tarafından yönetilen Muzika-yı Humayun'u kurar.

Bu dönemde, Avrupa klasik müzik dünyasının önemli isimlerinden Franz Liszt'in İstanbul'a geldiği ve padişah huzurunda konserler verdiği bilinmektedir (Renda, 2002: 113). Yine bu dönemde, her ne kadar hayata geçirilememiş olsa da, Gaspare Fossati'nin planını hazırladığı, Tanzimat'ın ilanının ardından Gülhane Parkı'na bir adalet taşı ve Bayezid Meydanı'na da üzerinde Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt dikilme projesi, ilk anıt heykel girişimleri olması açısından ayrı bir önem taşır. Resim sanatının gelişmesinde ise, verdiği resim siparişlerinin büyük etkisi vardır. İngiliz ressam Sir David Wilkie (1785–1841), Fransız Jean Portet (ö.1862), İtalyan Luigi Rubio (1795–1882), Sebu (1816–1889) ve Rupen Manas (1810– 1875) kardeşlere portresini yaptırır. Saraya gelen ressam Portet'e kendinden önceki tüm Osmanlı padişahlarının bir dizi yağlıboya portresini sipariş ettiği de bilinmektedir.

Tüm bu gelişmelere önyak olan Abdülmecid, ölmekte olan karısını saray doktoruna peçe altından gösteren Abdülmecid'dir; yani Batılı yaşam tarzını tercih etse bile, özel yaşamında hala geleneklerin kısılcından kurtulamamıştır. Abdülmecid'in kendi yaptığı resimleri ise, saray yaşamının ve kültürünün değişime açılan pencereleri gibidir. Resimlerinde yer verdiği mobilyalar, duvarlarında resimleri ve Beethoven büstü, klasik müzik icra eden sultanlar ve onları dinleyen saray erkânı, ellerinde Goethe kitapları ile dinlenen saray kadınları, sarayın bu evrensel kültüre verdiği önemi kanıtlayan bir belge niteliğindedir (Giray, 1997: 77).

Günlük hayattan eğitime, politikadan ekonomiye, askerlikten hukuka kadar her alanda kendini gösteren yeniden yapılanma, sanatta da köklü değişimlerin yaşanmasına yol açar; geleneksel sanatlar yerini, yeni sanat türlerine bırakmaya başlar. Bunların arasında en önemlisi kuşkusuz, gelişimi saray güdümünde gerçekleştiği plastik sanatlardır.

Aslında plastik sanatla bu ilk karşılaşma değildir ama bu kadar yavaş ve sınırlı bir şekilde gelişmesinin en büyük sebebi, din unsurunun kemikleştirdiği, tutuculuktur (İskender, 1988: 8). Nitekim Fatih Sultan Mehmet, Constanza da Ferrera ve Matteo de Pasti gibi sanatçılara yaptırdığı madalyonlarını ve İstanbul'a özel olarak çağırdığı Gentile Bellini'ye, bugün Londra National Gallery'de bulunan ünlü portresini yaptırmaya karşın, bu sanat sevgisinin, çevresine ve halka yayılmasını sağlamak adına herhangi bir girişimde bulunmamıştır.

II. Bayezid'in, Bellini'nin yaptığı söz konusu portreyi saraydan çıkarttırıp satması ise bu tutuculuğun başka bir yönü olarak görülebilir. Halkın tutumu ve tutuculuğu da bundan farklı değildir. İbrahim Paşa'nın Budapeşte'den getirip köşkün



bahçesine yerleştirdiği heykeller yüzünden “Frenk” lakabıyla, II. Mahmut da portresini yaptırıp devlet dairelerine astırdığı için “Gâvur Padişah” olarak anılır. Halkta kökleşmiş bu önyargının kırılmasının giderek kaçınılmaz bir zorunluluk halini aldığı bir aşamada, sanatla yakından ilgilenen Abdülaziz bile, Avrupa gezisi sırasında gördüğü, devlet adamlarının anıt-heykellerinin etkisiyle yaptırdığı ve kendisini at üzerinde gösteren heykelini bir meydana değil, ancak sarayın bahçesine diktirebilmiştir (İskender, 1985: 1310). Bu önyargı tam olarak kırılmasa da, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın sarayda gördüğü kabulün eskiye oranla ne kadar değiştiğini gösteren gelişmeler Abdülaziz Döneminde karşımıza çıkar. Paris’te satın aldığı resimleri ülkeye getirtmesi, Aywazovski’nin de aralarında bulunduğu birçok ressamı etrafında toplaması, Türk resmine yön veren iki usta, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid’in Paris’teki öğrenim masraflarını karşılaması bu gelişmelerden bazılarıdır.

18. ve 19. yüzyıllar aynı zamanda, Batı sanat dünyasında 1798’de Napolyon’un Mısır seferiyle başlayan ve 1914’te I. Dünya Savaşı’yla son bulan, Oryantalizmin egemen olduğu bir dönemdir (İnankur, 1997: 48). Merak Bu akımın etkisiyle Doğu kültürüne ve dolayısıyla Osmanlı topraklarına olan ilgi artar. Daha önceki yüzyıllarda Osmanlı dünyasının belirli bazı yönlerini vurgulamakla yetinen Batılı sanatçılar, 19.yüzyılda bu kültürün özüne inmeye çalışmış, onun geleneklerini, gündelik yaşam tarzını, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen eserler üretmişlerdir.

İstanbul, İmparatorluğun başkenti olmasının yansısı, gerek doğal güzellikleri ve tarihi anıtlarıyla, gerekse Doğulu ve kozmopolit yaşantısıyla Avrupalı sanatçıların en çok ilgisini çeken şehirlerden biri olur (İnankur, 2002: 48). Merak ve macera için ülkeye gelen ressamı, yabancı elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamı izler ve birçok ressam elçiler aracılığıyla saraya tanıtılır. Hatta bunların arasında sarayda ilk kez sergi açmalarına izin verilen sanatçılar bile bulunmaktadır (Ersoy, 1998: 13). Batı etkisinin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde yabancı ressamı gösterilen yakın ilgi, birçoğunun İmparatorluk topraklarında çalışma olanağı bulmasını da mümkün kılar. Resimlerini içerdiği konular doğrultusunda “Boğaziçi Ressamları” olarak da anılan ressamıdan; J.Babtiste Van Mour, J.F. Cassos, J.E. Lotarol, A.Chrico Carafe, J.B. Hilair ve Mason İstanbul’da oluşan sanat ortamına katılan sanatçılardır (Giray, 1996: 40). Saray ve batılı ressamı konusunda, Sultan Abdülaziz Dönemi’nin ayrı bir önemi vardır.

Sanatçı kişiliği ile bütünleşen ve saray dışındaki sanat ortamıyla da koşutluk gösteren saraydaki bu hareketlenme, daha çok padişahın portresini yapmak için bazı batılı ressamıların saraya davet edilmesidir. Daha evvel Fatih Sultan Mehmet ve Bellini örneğinde bahsettiğimiz gibi, saray ve sultanlar batı tarzı resme özellikle de portre yapımına yabancı değillerdir. Ancak bunlar sürekliliği sağlanamamış çalışmalardır. Abdülaziz Dönemi’nde sarayda çalışan Aywazovski, P.D.Guillemet, S.

von Chelebovski'nin çalışmaları bugün Milli Sarayların koleksiyonlarında ve müzelerde bulunmaktadır. Hatta Guillemet saray arşivi belgelerinde “Sultan Abdülaziz'in ressamı” olarak geçmektedir (Öner, 1995: 20). Sanatçının 1847'de kurduğu ve ilk özel akademi niteliğindeki atölye, Osmanlı'daki resim eğitimindeki gerekliliğe dikkat çekerek, 1882 yılında Sanayi-i Nefise'nin kurulmasına da öncülük eder (Öndeş, 2006). Chelebovski ise, Abdülaziz portreleri dışında Türk tarihiyle ilgili de birçok eser üretir.

Sultanın yakın çevresinde etkinliğini sürdüren sanatçılardan biri de Alberto Pasini'dir; sanatçı yaptığı tablolarda sultanı resimlemek yerine, daha çok savaş tabloları üretir. Bu dönemde saray çevresinde adı sıkça telaffuz edilen diğer bir sanatçı da I.C. Aywazovski'dir. Kendine özgü deniz manzaralarının yanı sıra, Abdülaziz'in portrelerini de yapan ressamın sarayla olan ilişkileri II. Abdülhamid Dönemi'nde de devam eder. Bu dönemde batılı ressamlar ve saray arasındaki ilişkilerde de önemli farklılaşmalar görülür. Bunlar arasında en önemlisi, sarayda uzun süre görev yapan maaşlı, yani kadrolu batılı sanatçıların oluşudur. Bu bağlamda adı geçen ilk ressam Acquarone'dir ve yerini 1896'larda F. Zonaro alır. Görüldüğü gibi, saray koleksiyonlarında yer alan yüzlerce yağlıboya tablonun saraya girişi Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde gerçekleşir. Bu koleksiyonların oluşmasında ise Abdülaziz'in Fransa'ya yaptığı resmi gezinin önemli rolü vardır.

III. Napolyon döneminde gezdiği Fransa Sarayı'na ve Louvre Müzesi koleksiyonlarına hayran kalan Abdülaziz, böyle sanat yapıtlarını kendi sarayında da görmek arzusuyla zengin bir koleksiyona sahip olmak ister (Ersoy, 1984: 183). Sanat eseri toplama düşüncesiyle bir resim koleksiyonu oluşturma girişimleri, Saray Arşivindeki belgelere göre 1875–1876 yıllarında gerçekleşir (Öner, 2006: 21). Avrupa gezisini izleyen yıllarda saraya birçok Avrupalı ressamın eserini satın alır. Daha çok Gerome, Pasini, Boulanger, Guillemet, Daubigny, Fromentin gibi akademik ve oryantalist ressamların eserlerinden oluşan bu saray koleksiyonları ne yazık ki yurtdışında bugüne kadar tanıtılmadığı gibi, 19.yüzyıl Avrupa resmiyle ilgili katalog ya da kitaplara da girememiştir (Renda, 1984: 172). Batılı ressamlardan bahsetmişken, İstanbul'da yaşayan azınlıkları da unutmamak gerekir. Bunlar arasında resim sanatına daha çok Ermeni azınlık ilgi duymaktadır.

Serkis, Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Tuzcuyan Koçeoğlu Kirkor gibi sanatçılar bunlardan bazılarıdır (Tansuğ, 2003: 39). Sarayın, Batı tarzı resim sanatına olumlu yaklaşımında rol oynayan ve saray politikasıyla da bütünleşen öncelikli etmenlerin, eğitim, saray tarafından desteklenen sergiler ve siyasal-ekonomik ilişkilere dayalı konularda odaklaştığı görülür. En önemli yönlendirici de sultanların kişilikleri, sanat ve sanatçılara, özellikle resim üretenlere bakış açıları olmuştur. Batılılaşma hareketlerinin bir program dâhilinde uygulanması ve bu süreç

içinde çeşitli alanlara kaydırılmasından kaynaklanan değişimlerin ilk uygulama alanı mimari, mimari dekorasyon ve görsel sanatlar olur. Bu değişimlerden minyatür de payını alır. Matbaanın kurulmasıyla birlikte el yazması kitaplara olan gereksinim giderek azalır ve bu evrede minyatürden başka bir bezeme üslubu etkisini göstermeye başlar. Minyatürde Levni ile başlayan ve Realizm'e doğru giden değişim sürecinde ikinci aşama, duvar resimleridir.

Mimaride yeni biçimlerin denendiği 18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupa mimarisinde yaygın olan Barok ve Rokoko üsluplar, 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'yı da etkisi altına alır özellikle iç mimaride kendini gösterir. Avrupa'da fresk ya da yağlıboya tekniğinde duvar yüzeyine yapılan resimlerin Osmanlı'daki örnekleri kuru sıva üzerine yapılmıştır. Zemin ahşap da olsa, üzeri tutkalla veya ince bir tabaka alçıyla kaplanmış ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış boyalarla şekiller çizilmiştir (Renda, 1977: 78). Teknik açıdan bakıldığında kalem işinden farklı değildir. Daha doğrusu, geleneksel minyatür sanatı yeni etkilerle nasıl teknik ve biçim değişikliği göstermişse, bir başka geleneksel sanat dalı olan duvar nakkaşlığında da yeni bir program benimsenmiştir (Renda - Erol, 1985: 50).

Duvar resmi konusunda en erken tarihli örneklere 18. yüzyılın ortalarında İstanbul'da Topkapı Sarayı'nda rastlanır. İlk örnekler, tavan eteklerini dolanan dar şeritler ya da duvarların üst bölümlerinde barok ve rokoko motiflerin arasına yerleştirilen pano resimleridir. İlk örneklerde, bu dar şeritlerin içerisine iki renkli mimari çizimlerin yerleştirildiği görülür (Resim 1). Giderek bu şeritlerin uygulama alanı genişler ve çok renkli manzara kompozisyonları uygulanmaya başlanır. Şerit manzaralar gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'da 19. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmıştır.

**Resim 22:** I.Abdülhamid, Aynalı Oda (G.Renda, T.Erol; Ç.T.R.S.T )



Topkapı Sarayı Harem dairesinde, 18. yüzyılda süslemesi yapılmış olan birçok odada manzaralı duvar panoları vardır. Bunların çoğu İstanbul'dan, Boğaz ve Haliç'ten görünümüldür. Mimari tasvirlerin ön plana çıktığı bu örneklerde, sanatçıların çağın yapılarını belgelemeye çalıştıkları anlaşılıyor. Yapıların renkleri ve konumları gerçekte pek uyuşmasa da minyatürcülüğün ayrıntıcı yaklaşımından gelen bir alışkanlıkla, mimari ayrıntılara büyük özen gösterilmiştir. Hepsinin ortak yönü ise figürsüz olmalarıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde; gerek teknik ve konu seçiminde gerekse üslupta bir takım değişimler dikkat çeker. Abdülmecid Dönemi'nden sonra Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Yıldız Sarayları'nda yabancı sanatçıların saray çevresindeki çalışmaları ve Avrupa mimarisindeki gelişmeler duvar resmini etkiler ve yağlıboya tekniğinde manzaralar, çiçek, meyve sepetleri ve av hayvanlarının resimleri betimlenir.

Başkent İstanbul'da gelişimi izlenendüvar resmi, kısa bir zaman içinde Anadolu'da da yaygınlık kazanır. İzmir, Tokat, Kayseri, Yozgat gibi birçok şehirde konaklardan camilere kadar birçok yerde bu programın başarıyla uygulandığı görülür (Ersoy, 2000: 27). Kimi yapılarda İstanbul örnekleriyle aynı düzeyde bir süsleme programı bile uygulanmıştır. Burada dikkat çeken nokta, konak ve köşk gibi alışıldık yapıların dışında camilerde de duvar resimlerine yer verilmesidir (Arık, 1973). İster başkent düzeyindeki örnekler, ister Anadolu'da birer halk sanatı ürünleri olarak değerlendirilen örnekler olsun, büyük çoğunluğun manzara kompozisyonlarından oluşması, sanatçıların yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada bulduklarının bir göstergesidir (Renda, 1985: 73). Denenen bu yenilik ise iki boyutlu minyatür geleneğinde üçüncü boyutu aramaktır ve belki de Osmanlı minyatürüne giderek sızabilen Batılı tek öge de bu olmuştur.

Yeniliğin manzara kompozisyonlarında denenmesinin nedeni, minyatürdeki topografik ayrıntılarda bu tarz denemelere girişmiş olmalarıdır. Osmanlı nakkaşı için Batı'nın derinlik kavramlarını bu minyatürlerde uygulamak daha kolaydı. Modelden çalışma imkânı ve anatomi bilgisine sahip olmayan sanatçı için manzara üzerine çalışmak daha anlaşılır bir tercihtir. Osmanlı sanatçısının Doğu resim anlayışından Batı resim anlayışına geçişi de uzun sürer ve aşamalı olur. Derinlik, gölgeleme, tonlama, hareket gibi Batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız olarak uygulanır ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında kurallar tamamıyla ele alınır ve tuval üzerine yağlıboya tekniğinde tablolar üretilir. Geleneksel resim sanatındaki denemeler dışında Batılı anlamda resme geçişi hızlandıran olgu, 19. yüzyılda askeri eğitim sisteminde uygulamaya konulan değişikliklerdir. Islahat hareketlerinin gereği olarak ordunun nitelikli ve donanımlı subay gereksinimini karşılayabilmek adına açılan çeşitli okullar, resim sanatının yaygınlaşmasında etkin bir role sahiptir. Askeri alandaki eğitimin yetkinleştirilmesi amacıyla, programında resim ve perspektif

derslerine yer veren Mühendishane-i Berr-i Hümayun 1795 yılında, II. Mahmud'un saltanat yıllarında açılır. Batılı tarzda resmin öğretildiği ilk eğitim kurumu 1773'te kurulan Mühendishane-i Bahri-i Humayun olmasına karşın, daha iyi sonuçlar vermesi açısından Mühendishane-i Berr-i Humayun, ilk Batılılaşmış okul olarak kabul edilir. Ardından sırayla açılmaya başlanan, Mekteb-i Fünun'u Harbiye-i Şahane (1835) Hendese-i Mülkiye (1869), İstanbul Galatasaray Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi öğretim kurumlarında da resim dersi yer alır (Osman Nuri 1941, 355). Önceleri sadece üst düzeydeki kurumlarda verilen resim öğrenimi, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde başta Darüşşafaka olmak üzere diğer bazı orta dereceli okulların da programına alınır böylece Türk resminin oluşumunu besleyen kaynaklar çoğalır. Ayrıca 1864'te açılan Mekteb-i Osmanî'de de resm-i hatti, resm-i taklidi ve resm-i mücessem adı altında çeşitli resim derslerine yer verilir (Artun 2007, 32). Bu okullarda asıl amaç, askerlikle ilgili teknik çizimler ve arazi krokileri çizebilme yeteneğinin kazandırılmasıdır.

Resim bilgisi, başlangıçta çağdaş teknolojinin askeri alandaki kullanımına yönelik bir amaç taşıırken, hiç hesapta olmayan bir yönelimin de yolunu açar ve giderek sanatsal bir ifade kazanır. Topçu, istihkâm ve haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için, daha çok perspektif ağırlıklı resim dersi giderek önem kazanır. Bu amaçla öğretim kadrosu yetiştirmek amacıyla Avrupa'ya öğrenci gönderilir.

İlk öğrenci gönderme programı Fransız Büyükelçiliği tarafından hazırlanan bir öneri kapsamında geliştirilir (Öner, 1992:58). 1830 yılında II. Mahmud Avrupa'ya göndermek üzere Enderun ve Tıbbiye'den öğrenci seçtirmek ister fakat gerici çevrenin tepkisiyle karşılaşır. Buna karşın aynı yıl yol ve eğitim masrafları imparatorluk tarafından karşılanmak üzere, Kaptan-ı Derya Hüsrev Paşa'nın himayesinde bulunan dört çocuk, Hüseyin Rıfki, Ahmet, Abdüllatif ve İbrahim Edhem Paris'e gönderilir (Çötelioglu 2001).1834'te iki subay ve Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un başarılı öğrencilerinden seçilen on genç daha, ilk grubun dönmesini beklemeden Avrupa'ya eğitime gönderilir; bunlardan dönüşlerinde Mekteb-i Ulum-ı Harbiye'de öğretmenlik yapmaları beklenmektedir (Cezar 2005, 199). 1835'te Mühendishane-i Berr-i Hümayun yeni mezunları arasından seçtiği dört kişiyi daha Avrupa eğitimine yollar.

İlk dört yıllarını Londra'da geçiren Halil, Selim, Tahir ve İbrahim burada gördükleri topçuluk eğitimini tamamlayarak 1839 yılında Paris'e geçer ve öğrenimlerine bir süre de Paris'te devam ederler (Şişman, 2004: 8). Bunlardan, sonradan Ferik (Korgeneral) rütbesine kadar yükselmiş olan İbrahim, yağlıboya ile resim yapan ilk Türk ressamı olarak anılır (İslimyeli, 1965: 13). Sami Yetik'e göre "Avrupa'da resim tahsili için ayrılan ilk Türk talebe İbrahim, zafer tacını kazanmış bir kumandan sayılır (Yetik, 1940: 11).

Ferik İbrahim Paşa'yı ertesi yıl Ferik Tevfik Paşa izler. Tevfik Paşa Paris'te resim dersiyle birlikte gravür dersleri de alır ve yurda dönünce madalyalar üzerine portreler yapar. İlk ressamlar arasında, hangi yıl gittiği tam olarak bilinmeyen Hüsnü Yusuf Bey de vardır. Mühendishane'de perspektif ve gölge kullanımını öğrenen Hüsnü Yusuf Bey, kendini özellikle yağlıboya alanında geliştirir. Plastik sanatlar alanında eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin sayısı arttıkça Osmanlı yöneticileri, gençlerin oradaki yaşam ve çalışma disiplinleri hakkında endişe duymaya başlarlar. Öğrencilerin bir araya geleceği ve eğitimlerini gözetim altında sürdürecekları bir merkez kurulmasına karar verilir ve 1860 yılında Mekteb-i Osmanî açılır.

Öğrencileri yaşadıkları yerden ve dolayısıyla dış dünyadan soyutlayan bir kurum haline gelmesi sebebiyle 1876 yılında kapatılır. İmparatorlukta ise Mühendishane-i Berr-i Hümayun 1851- 1852 döneminde özel bir teknik resim bölümü açar. Bu dönemde, okulu bitirenlerin "Mühendis sınıfı", "Topçu sınıfı" ve "Ressam sınıfı" diye adlandırıldığı bilinmektedir. Ayrıca Harbiye'de de 1850'lerin sonlarında "asker teknik ressamlar" ve "teknik resim öğretmenleri" gibi uzmanlar yetiştirilmeye başlanır.

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ressam olarak çalışan sanatçıların çoğunun askeri okul çıkışlı oldukları görülür. Ferik İbrahim Paşa (1815–1889), Hüsnü Yusuf (1817–1861) ve Halil Paşa (1857–1892) Mühendishane-i Berr-i Hümayun çıkışlıdır. Ferik Tevfik Paşa (1819–1866), Osman Nuri Paşa(1839–1906), Cihangirli Mustafa (1840–1895), Süleyman Seyyid Bey (1842– 1913), Ahmet Şekür (1856- ?), Hüseyin Zekai Paşa (1860–1919), Hoca Ali Rıza(1864–1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869–1938) Mekteb-i Harbiye-i Şahane çıkışlıdır. Şeker Ahmet Paşa (1841–1907) Mekteb-i Tıbbiye'dendir.

Emin Baba (1835–1905) gibi özel eğitim almış ressamların sayıları sınırlıdır. Ahmet Ali gibi bir grup sanatçı da Paris'te açılan Mekteb-i Osmanî'de yetişmiştir. Askeri okullardaki resim eğitimi programı, 19. yüzyıl sonlarında sivil okullar için de önemli bir örnek oluşturur. Başlangıçta batılı eğitimcilerce verilen resim derslerinde ağırlık, zamanla yeni yetişen asker kökenli eğitimcilere kayar, böylece resim eğitimi de batılılardan, Türk eğitimcilere doğru gelişen bir doğrultuda ilerler. Hem resim üreten hem de bu konuda eğitim veren asker kökenli ressamların yetişmesiyle dünya sanat çevrelerinde rastlanmayan bir asker ressamlar ekolü ortaya çıkar. Asker ressamlar içinde, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa gibi kendi gerçek üslupsal kişiliğini geliştirmiş sanatçıların sayısı oldukça azdır. Büyük çoğunluğu da temelde üslupsal gelişme bilinci taşımadığından ve bunu amaçlamadığından, yağlıboya resim tekniğinde ustalaşmakta da yetersiz kalırlar.

Sanayi-i Nefise öncesinde askeri okullardan başka resim öğretilen üst düzeyde herhangi bir kurum olmadığı için, bu dönem sanatçılarının asker oluşu doğaldır. Bu nedenle Sanayi-i Nefise'den mezun olanların sahneye çıkmasıyla birlikte, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminde asker ressam olgusu da sona erer. Asker ressamların etkinliklerini sürdürdüğü yıllarda bir grup ressamın, aynı fırçadan çıkmış izlenimi uyandıran çalışmaları dikkat çeker.

Bu noktada, geleneksel minyatür sanatından sıyrılıp batı tekniğinde yağlıboya eserler üreten bu ilk ressamların sınıflandırılmasında bir anlam karmaşası yaşanır. Bunları, ilk örnekler olması nedeniyle Primitif diye adlandıranlar olduğu gibi; çoğunluğunun Darüşşafaka mezunu olması nedeniyle Darüşşafakalılar olarak sınıflandıranlar da vardır. Oğuz Arsal ise daha farklı bir sınıflandırmayla “asker-primitif “ olarak yorumlar.

İlk kez Fransız yazar Rene Huyghe'un kullandığı Primitif 77 terimi, Turan Erol, Sezer Tansuğ ve Kemal İskender gibi isimler tarafından eleştirilir. Bu eleştirilerde üzerinde durulan konulardan biri; resim eğitimini yurtdışında yapmamış olanları primitif olarak adlandırıp daha sonra eğitimini yurtdışında yapmış olarak yurda dönen Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Halil Paşa ve Süleyman Seyyid gibi sanatçıları bunlardan sonra getirip batılılaşma çabaları içinde yer verilmesidir.

Asıl dikkat çekici olan yön Primitif olarak nitelendirilen ressamlardan çoğunun, Osman Hamdi'den hatta Halil Paşa'dan sonra doğmuş olmasıdır. Örneğin Salih Molla Aşki, Halil Paşa'dan yaklaşık 7 yıl sonra doğar. Ne var ki Halil Paşa resimde yeni bir yola yönelirken Salih Molla Aşki, naif ya da primitif olarak nitelendirilen ortak üsluba bağlı kalır. Ancak gelişen bu üsluba hangi adı verildiği önemli değildir.

Primitiflik, Osmanlı sanatçılarının Ortaçağ'a özgü plastik sanatların teknik anlayışından modern resmin anlayışına geçiş yolunda attıkları ilk adımlar olarak yorumlanabilir (Berk, 1943: 21). Bu durumda bu resamlara “Öncüler” de denilebilir. Bahsedilen sanatçılara ek olarak; Eyüplü Cemal (1836–1898), Ahmet Ragıp (1862–1932), Ahmet Bedri (1871-?), Üsküdarlı Cevat (1871–1939), Fahri Kaptan (?), Şamlı Ahmet Ziya (?), Giritli Hüseyin (?), Kasımpaşalı Hilmi (1881-?), Şefik (?), Salih Molla Aşki (1869–1925) 'yi de sayabiliriz. 19. yüzyılda ortaya çıkan ressamların tümü, askeri okul çıkışlı olsun ya da olmasın, yurt dışında öğrenim görsün ya da görmesin aynı süreç içinde yer alırlar. Sanatçı kişiliklerindeki, üsluplarındaki göreceli başkalıkların başlıca nedeni yetişme koşullarında rastlanan farklılaşmalardır.

Eserlerinde çekingen, saygılı tutumu, bir ölçüde dünyaya aynı bakışı ve ayrıntıcı yaklaşımı göze çarpar. Saray, resim eğitim programını, etkinliklerini,

sanatçı ve eserlerini destekleyerek ve yönlendirerek etkin bir rol oynadığı gibi, geniş bir tabana yayılan alt yapı oluşumunu da sağlar.

Asker ressamı arasında seçilen bazı ressamın Sultan Abdülmecid Dönemi'nden Sultan Reşad Dönemi'ne kadar “yaver ressam”(Öner, 2001: 55) olarak görev yapmaları sarayın resim sanatına olumlu bakışını ve bir anlamda da Türk sanatçısıyla bütünleşmesini göstermesi açısından önemlidir (Öner, 2001: 59). Avrupa'ya gönderilen ressamı Batılı anlamda resmi getirselere de, çağdaş atılımların gerçekleşmesi için ülkede sanat eğitiminin kurumlaşması gerekiyordu ve bunun için Guillemet'in atölyesinden başka bir okul yoktu. Resim eğitiminin devlet politikasının resmi programı içinde yer alabilmesi için 1877'de çalışmalara başlanır ancak Osmanlı-Rus Harbi nedeniyle hemen hayata geçirilemez.

1883 yılında Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle Sanayi-i Nefise Mekteb'i Ali'si açılır. İlk binası, İstanbul Arkeoloji Müzesi binası karşısındaki Eski Şark Eserleri Müzesi olan yapının mimarı Alexandre Vallaury'dir (Öner, 2001: 61). Sadece erkeklere açık olan Sanayi-i Nefise'ye karşılık, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ancak 1914'te açılabilir. Farklı cinslere aynı eğitimi veren bu kurumun açılışı arasındaki 30 yıllık zaman farkı, bakış açısına göre olumlu ya da olumsuz bir durum olarak değerlendirilebilir.

Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında Muallim Şevket (1856–1893), Mehmet Ağâh Özbek (?-1946), Osman Asaf (1868–1928), Şevket Dağ (1876–1944) yer alır (Gören, 1998: 42). Mimarlık, resim, heykel eğitiminin başladığı Sanayi-i Nefise'de, mimar A.Vallaury, ressam Zarzecki, S.Valeri, P.Bello gibi Avrupalı hocalarla birlikte Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Yervant Osgan da eğitmenlik yapmıştır (Turani, 1999: 660). Yeni, kapsamlı ve tek hedefe yönelik bir güzel sanatlar okulunun gerekliliğinin devletin üst düzey yöneticilerine ve saraya anlatılmasında ise, ressam, müzeci ve arkeolog olarak çok yönlü kültürel bir kimliğe sahip olan Osman Hamdi Bey etkin bir rol oynamıştır (Giray, 1999: 445-446). Sadrazam Edhem Paşa'nın oğlu olan Osman Hamdi, Hukuk eğitimi için Paris'e gönderilmiştir. Ancak o, Güzel Sanatlar Okulu'nda resim dersleri almaya başlamış ve özel atölyelere katılmıştır. Ayrıca Şeker Ahmet Paşa ile birlikte, Jean-Leon Gerome ve Gustave Boulanger atölyelerinde çalışmıştır (Renda, 1985: 123). Osman Hamdi, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Batılılaşan Osmanlının aydın tipine özel bir örnektir.

Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatının gelişmesine, sahip olduğu sanatçı ve yönetici kişilikle yeni boyutlar katmıştır. Yönetici olarak en büyük katkısı Sanayi-i Nefise'nin kurulmasında ve gelişmesinde gösterdiği çabalardır. Ressam-sanatçı Osman Hamdi kimliği ise oryantalist özellikleri ile yaşadığı coğrafyayı ele alan doğulu bir özelliğe sahiptir (Çoker, 1983). Onun resimleri bir anlamda Batı'nın



Oryantalizmine tepkidir. Kendi içinden çıktığı kültürü tüm gerçekliğiyle ifade eder ve resimlerinin çoğunda vermek istediği bir mesaj vardır. Osmanlıya özgü iç mekânlar, objeler ve kıyafetlerin çevrelediği sahnelerde Osmanlı insanının okuyan, düşünen ve tartışan kimliğini vurgular. Sıkça yer verdiği kadınlar ise harem içinde yer alan bir obje olarak değil, günlük yaşamın gerçekliğiyle verilir.

Resim ve mimarlık derslerinin yanı sıra Sanayi-i Nefise'nin programında heykel ve oymacılığın da yer almasıyla ülkede ilk kez heykel eğitimi başlar (Giray, 2001: 299). Bu sanatın gelişmesinde ve yerleşmesinde ön plana çıkan isim, Yervant Osgan Efendi (1855–1914)dir. Daha çok büst portre çalışan sanatçının oryantalist ve mitolojik konulu kabartma ve heykelleri de bulunmaktadır. Osgan Efendi'nin yetiştirdiği ilk Türk heykeltıraşları İhsan Özsoy (1867–1944) ve İsa Behzat (1875–1916) da daha çok büst portre çalışmış ve akademik disiplini kaçırmadan yüz ifadelerinde doğallığı yakalayan gerçekçi heykeller yapmışlardır (Demir, 2002: 77). Onları izleyen Mahir Tomruk (1885–1949) ve Nijad Sirel (1897–1959) Cumhuriyet dönemi heykeltiriliğinde önemli yere sahiptir.

Tüm bu gelişmelerden sonra sıra, sanat ürününün izleyiciyle buluşmasına gelir; daha doğrusu yoktan oluşturulması gereken bir sanat izleyicisi kesimine sunulmasını sağlayacak etkinliklere gelir. 1863'teki Sergi-i Osmanî ve 1870–1873 arasında Darülfünun'da açılan ve Kız Rüştiyeleri ile Darümuallimat mezunlarının gelişlerinin gösterildiği sergiler, Osmanlı Türkiyesi'ndeki ilk sergilerdir.

Gerçek anlamda bir sergi fikrinin olgunlaşip, toplumsal boyut kazanarak gerçekleşmesi için 1873 tarihi önemli bir başlangıç noktası olur. Askeri okul kaynaklı resim bilgilerini, Batı'da aldığı eğitimle birleştiren Şeker Ahmet Paşa'nın kişisel çabalarıyla ilk resim sergisi açılır. Daha sonra bu serginin ardından İstanbul'da yaşayan azınlıkların kurduğu ABC kulübünün, İngiliz Konsolosluğu'nun da desteğiyle 1881–1882 yılında düzenlediği karma sergiler izler. Şeker Ahmet Paşa'nın 1900'de Pera Palas'ta açtığı sergi, ilk kişisel sergi örneği olması açısından önemlidir. Yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde; Sanayi-i Nefise'de mimarlık derslerine giren A. Vallaury'nin girişimiyle Paris'teki Salon Sergileri gibi sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri kalıcı bir mekân aranır ve 1901–1903 yılları arasında üç yıl arka arkaya Beyoğlu'nda önce Passage Orientale'de ve sonra Posta sokağında bir handa sergiler yapılır (Renda, 1985, 123). Bunlara akademideki hocalar, İstanbul'da yaşayan Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim sanatçılarla birlikte, Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Ahmed Ziya Akbulut gibi dönemin ünlü Türk ustaları da katılır.

1835 yılından beri Avrupa sanat ortamını tanıyan ve bu ortamın belirleyici unsurlarını iyi değerlendiren Türk sanatçılar, kendi ülkelerinde de en azından benzer bir ortamı gerçekleştirebilmek isterler, bunun için de atılması gereken ilk adım bir

sanatçılar birliğidir. 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur, aynı isimle bir de mecmua çıkarırlar (Zihnioğlu, 2007). Tüm arzuları, değil sade vatandaşı, resimle doğrudan ilgili kişilerin bile dikkatinin zor çekildiği sergilerden daha etkin faaliyetlerle Türk resim sanatını canlandırmaktır. İlk kuruluş toplantılarına; M. Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, A. Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmud ve İzzet Mesmur katılır (Başkan, 1994: 32). Cemiyet, 1916'dan itibaren düzenlediği sergilerle, gelecekte Galatasaray Sergileri olarak anılacak etkinlikleri de başlatır. Takip eden yıllarda katılımlarla etkinlik gücü ve alanı genişleyen cemiyetin adı, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilir. Birliğin ağırlık noktasını, kuruluş aşamasında yer alan fakat sonrasında yurtdışına eğitime gidip, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalan ve Türk resim sanatında 1914 Kuşağı olarak bilinen sanatçılar oluşturur.

İbrahim Çallı (1882–1960), Avni Lifij (1889–1927), Namık İsmail (1890–1935), Nazmi Ziya (1881–1937) gibi isimlerin bir araya geldiği grup, Paris'ten aldıkları üslupla birlikte Türk resminde empresyonistler olarak yerini alır. II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri, Çallı ve arkadaşları, daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza, Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içindedirler.

#### **4.1.2. 1914 Kuşağı (Şişli Atölyesi ve Çallı Kuşağı)**

Osmanlı devletinde çağdaşlaşma yolunda 19.yüzyılın sonunda yeni eğitim modelleri ve fikirleri atılması açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Padişah Abdülaziz'in saltanat yıllarında sanat adına önemli gelişmeler sağlanmıştır. Süleyman Seyyid ve Ahmet Ali Bey'in resim eğitimi almak amacıyla yurt dışına gönderilmeleriyle açılan kapıdan, Cumhuriyet Türkiye'sinin ressamlarının da geçmesi ülkeye yeni sanat tekniklerinin taşınmasına hız vermiştir. I. Dünya Savaşının başlamasıyla 1914'te yurda dönen ressamlarımız 19. yy. sonlarında başlayan yeni tekniğe uygun anlayışı ilerletmişlerdir. Meşrutiyet'in ilânı ile birlikte 1908-1914 yılları arasında Avrupa'ya gönderilen bu ressamlar, gittikleri şehirlerde ki sanat kurumlarında aldıkları eğitimle kendilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır (Başbuğ, 2009: 1). Bu grup sanatçıları önemli bir istihdamı karşılayabilecek çağa uygun modern teknikleri ve eğitim biçimlerini öğrenmişlerdir.

1914 Kuşağına “Çallı Kuşağı” adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır (Tansuğ, 1999).

Batılı sanat akımları Türkiye’de genellikle otuz kırk yıllık bir gecikme ile uygulanmıştır. Sanayi- i Nefise Mektebi’nden 1910’da mezun olarak öğrenimlerini sürdürmek için Paris’e giden sanatçılarımızın eserlerinde Fransız empresyonizminin etkisi görülmektedir. Oysaki Paris’te izlenimci resim anlayışı 1870’lerde en yoğun dönemini yaşamıştır. 1910’larda yerini artık başka eğilimlere bırakmıştır. Türk ressamları genellikle bu eğilimlerin dışında kalmıştır. Onların Türkiye’ye getirdikleri sanat anlayışı, kendilerinden önceki kuşağın benimsemiş olduğu akademik ve kuralcı anlayıştan farklı olarak doğaya açılan renk ve ışığı ön plana çıkaran bir anlayıştır (Özsezgin, 1974: 9).

Çallı Kuşağı olarak da adlandırılan bu dönemin sanatçıları Paris’te tamamen akademik eğitim veren atölyelerde çalışmalarına rağmen, yurda döndüklerinde bu anlayışın tersine, akademi dışında gelişen izlenimci anlayışta empresyonist resimler yapmışlardır.

Böylece: Türkiye’de resim sanatının ikinci evresi empresyonizmle başlamıştır. Yalnız şunu söylemek gerekir ki, bu dönem ressamlarının hepsi tam anlamıyla empresyonist sayılmazlar. Bir kısmının çalışmaları realizm ve izlenimcilik arasındayken bir kısmının ise, moderne eğilim gösterdiği görülür (Arseven, 1959: 173).

Çallı Kuşağı olarak adlandırılan bu grup sanatçıları Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namık İsmail’den oluşmaktadır.

I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Avrupa’da aldıkları sanat eğitimini yarıda bırakarak yurda dönmelerinden dolayı 1914 Kuşağı olarak adlandırılan bu sanatçılardan Mehmet Ruhi Arel, Sami Boyar ve Hikmet Onat asker kökenlidir. Söz konusu sanatçılar daha sonra Sanayi-i Nefise Mektep-i Âlisi’nde eğitim görmüşlerdir. Diğerleri ise doğrudan Sanayi-i Nefise çıkışlıdır (Germaner, 1989: 98).

1914 Çallı Kuşağı, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nin öğrencileri olarak çağdaş Türk resim sanatına önemli katkıları olmuş bir sanat birlikteliğinin adıdır. Çallı Kuşağı ressamları, sanat alanında önemli bir akımın ve dönemin temsilcileri arasına girmiş, sanat alanına büyük yenilikler getirmiştir (Başbuğ, 2009: 1).

1914 Kuşağı, ait olduğu dönem içerisinde sadece resim alanı ile sınırlanmayacak, kültürel bir değişimin öncüleridir. Türk edebiyatında romantizm etkisini sürdüren yazarlar, bir yandan yüzlerini batıya dönerler. Mimaride de geleneksel üslup çizgisini batı anlayışı ile bağdaştırma uğraşları yoğundur (Serpil, 2011: 32).

Güzel sanatların her alanında görülen “Batılılaşma” çabaları, 1923 den itibaren devletin değişmez köklü politikasının temel ilkesi olur. Osmanlı dönemi

ressamları, Cumhuriyet kimliği içindedirler. Çallı Kuşağı'nın temsilcileri ressam, bu tarihsel konumda köprü işlevindedir. O döneme dek; İstanbul manzaraları, göz alıcı görünüm, portre, enteriyör çalışmalara ağırlık veren ressam, doğa ve dış ve iç mekânın yanı sıra insana yönelir (Çakaloğlu, 2001: 52). Böylelikle bu kuşağın sanatçılarının eserlerinde realist çizgiler daha çok sosyal gerçekçi eğilime dönüşür. Buda dönemin devlet politikalarının bir ürünü olarak yurt gezileriyle perçinlenir.

#### 4.1.3 Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1928 – 1932)

1914 kuşağının daha önce gözden geçirilen temsilcilerinin sanatsal eylemlerini, özellikle Galatasaray sergileri alanında, 1928'lere kadar, tekeli bir karakter içinde sürdürmüşlerdir. O yıl, Paris'de 1924–1928 tarihleri arasında, Ernest Laurent, Lucien Siman, Paul Albert Laurens gibi hocaların atölyelerinde çalışarak yurda dönen bir grup genç, Türk resim sanatına yeni bir hava getirecekti ve İstanbul'daki ustaların 1914'de gerçekleştirdikleri eğilime karşı geleceklerdi (Turanî, Berk, 1981: 71).

Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak 1920–1929 yılları arasında Türkiye ye dönen bu genç ressam, 1923 'de kurulan Yeni Resim Cemiyeti'nin uzantısı sayılan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ni oluşturmuşlardır (Altan, 1966: 36). Bu grubun kurucuları arasında, ressam Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Celalettin Cüda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Saim Özeren, Hamit Görele, Ahmet Zeki Kocamemi, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, Heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin gibi Türk resim ve heykel sanatının ünlü isimleri yer almaktadır (Altan, 1966: 36).

1930'lardan sonra ressamın yöresel konulara yönelmeleri, oralardaki yaşamın resme dâhil edilmesinde sanatçıya kompozisyon bakımından büyük imkanlar sağlamıştır. Fakat temelde kübist (geometrik anlayış) ve Konstrüktivist (figüratif yapımcılık) eğilimlerle benzerlik kurulmasına rağmen, bu eğilimlerin salt ilkeye bağlı konumu, resmimizde fazlaca etkili olmamıştır. Sanatçılarımız, genellikle doğadan belli ölçülerde hareket etmiş, güncel akımlara körü körüne bağlı kalmamışlardır. Zeki Kocamemi ve arkadaşlarının getirdiği yenilik düşüncesini yönlendiren etken de budur (Özsezgin, 1980: 125).

Müstakil ressamın yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme ve benimsetme yolunda devrimci çabaları olmuştur. Müstakillerin bu çabaları, Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de bağlantılıdır (Tansuğ, 1986: 167). Çünkü Cumhuriyet dönemiyle birlikte kurulan resim grupları, esas olarak, geçmişin akademik resim anlayışına karşı çıkan gruplardır (Dal, 1983: 12). Özsezgin'in tespitiyle, Müstakiller kendinden önce gelen kuşağın göstermediği

‘insan’ kaygısını yeniden uyandırmak ve ‘daha da klasik’ bir sanatın temellerini atmak istiyorlardı (Özsezgin, 1980: 123).

Konularını yurt gerçeklerinden alan, kurtuluş savaşından esinlenen Türk resminde çağdaş gerçekçiliğin ve yöreselciliğin örneklerini veren yaklaşımlar izlenimcilerle başlamış, Müstakillerin sergileriyle ve kişisel çabalarıyla 1940’a doğru, Cumhuriyet’in devlet ve ulus ülkücülüğüne paralel, bir birikim, bir duyarlılık sentezi olmuşlardır (Özsezgin, 1980: 33).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 tarihli nizamnamesinde, resim ve heykel sanatlarının ülkemizde henüz yeni olduğunu dikkate alarak, bu sanatların benimsenmesi için ellerinden geleni yapacaklarını ifade etmişlerdir. Bu amaçla grup, ilk sergilerini Ekim 1929’da Ankara Etnografya Müzesi’nde ve İstanbul Çağaloğlu Türk Ocağında açmışlardır. Müstakiller, kübizm ve konstrüktivizm’den kaynaklanan ortak bir sanat anlayışında, bireyselleşme ile birlikte, bireysel düzeyde birbirinden kesinlikle ayrılan üslup özelliklerine sahiptirler. Dahası, bir kısmı başlangıçtaki üslup özelliklerini aynı çizgi üzerine getirirken, diğer bir kısmı da güncellenen yeni üsluplar doğrultusunda yeni arayışlara yönelmişlerdir (Dal, 1983: 124).

#### **4.1.4. D Grubu (1933 – 1947)**

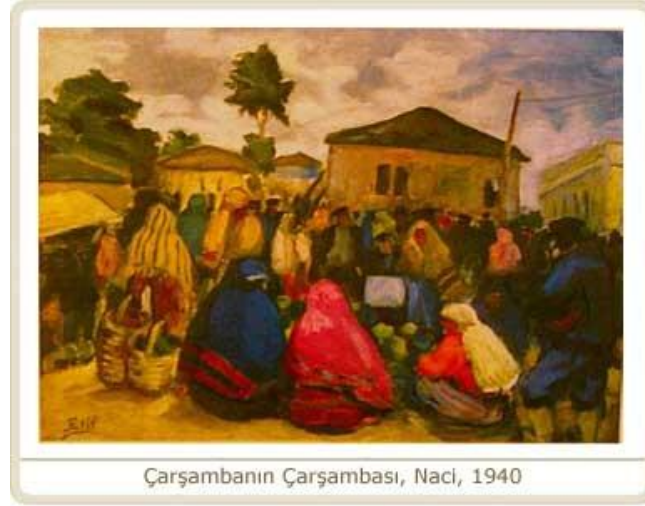
1933 yılının Temmuz ayında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin bir kesimi, yeni bir resim birliğini yani D Grubu’nu kurarlar. Grubun kurucu üyeleri arasında; Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu gibi değerli sanatçılar vardır. Bu altı sanatçının bir araya gelerek oluşturdukları ve D Grubu adını verdikleri topluluk, zamanla resim dünyamızın kimi belirli isimlerini kadrosuna almıştır. Böylece Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Salih Urallı, Halil Dikmen, Hakkı Anlı, Eşref Üren, Arif Kaptan da “D Grubu” kervanına katılırlar (Turanî, Berk, 1981: 106).

D Grubu, Türk resminde, kendilerinden önceki Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ile başlayan anıtsal ve inşacı biçim arayışlarını, Batı sanatında yer alan gelişmelerin etkisiyle, sonuna kadar zorlamış, Türk resmini gelecek yirmi beş yıl boyunca neredeyse tek başına yönlendirecek bir etkinlik göstermiştir. D Grubu sanatçılarının, Müstakillerden en belirgin farkı, belirgin bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri ve getirmek istedikleri anlayışı savunuşlarında daha dinamik olmalarıydı (Turanî, Berk, 1981: 95).

Geçmişte olduğu gibi batının resim akademilerinde değil, özel atölyelerde çalışan ve yaşayan akımlara daha yakın anlayışlara sahip olarak yurda dönen bu

grubun sanatçıları, resimde akademizme ve körü körüne doğa kopyacılığına karşı kurulmuştu (Dal, 1983: 12).

**Resim 23:** Elif Naci, “Çarşambanın Çarşambası”, Tv.Yb. 1940



Çarşambanın Çarşambası, Naci, 1940

D Grubu çağdaşlaşma yolunda Türk resmine yeni bir akım getirmemiştir. Ancak yeni akımlarla biçimsel benzerlik kurmaya çalışmışlardır. D Grubu sanatçıları başlangıçta, kübizmi çağdaşlaşmada bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Dönemin birçok yazarının da kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtmaları, sanatçıların kübizme yönelmelerinde itici güç olmuştur. Kübizmin biçimsel anlatım dilini kullanan Türk sanatçıları, kübizmin nesnelere parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam ve görünüm altında sanatsal bir değer yaratma yerine, biçimlerin konturları ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlama yoluna giderek, kübik bir anlatım dili yakalamaya çalışmışlardır. D Grubu, kübizmi yazılarında hararetle savunmalarına karşın, 1950’lere doğru resimde uygulamaya başlamışlardır (Kılıç, 2001: 144).

**Resim 24:** Cemal Tollu, “Keçiler”, Tv.Yb, Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.



**Resim 25:** Nurullah Berk, “Ütü yapan Kadın”, Tv.Yb, 1950, 59x91



II. Dünya savaşından sonra, ikinci bir ulusal sanat arayışı başlamış ve başlangıçta geleneksel değerleri reddeden D Grubu sanatçıları da görüş değiştirerek minyatür ve hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik anlayışla yorumlamaya yönelmiştir ( Giray, 1987: 349 ).

**Resim 26:** Nuri İyem, “İsmi bilinmiyor”, Tv.Yb, Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.



Özetleyecek olursak; D Grubu'nun temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturmaktadır. Gruba, 1934'te Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve Kübist denebilecek eğilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkat çeker (Tansuğ, 1986: 181). Ancak, D Grubu'nun getirdiği yenilikçi çabalara, kendi Milli kültürümüzden uzaklaşmanın bir kanıtı olarak bakılmakta ve örneğin, yöresel yaşamımızı tematik ilişkiler çerçevesinde

işlenmiş olan resim, soyut konulu bir resmin yanında daha dikkate değer görülmekteydi. Bu görüşü savunan kesime göre resim, soyuta yaklaştıkça yöresel ve yerel niteliğini de yitiriyordu (Özsezgin, 1980: 25).

Fakat D Grubu sanatçıları, kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenmekte yeterli olmamışlardır. Oysa bu grubun çıkış noktasının temelinde kent kültürü vardı. D Grubu'nun ileri sürdüğü ilkeler, ulusal kültür ve sanat araştırmalarında temellendirmiyor, ancak resmin konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı amaçlayan ilkelerdir. Grup sanatçıları, her yeni akım veya etkinlikte olduğu gibi, onlar da devrin edebiyatçılarından olumlu ya da olumsuz eleştiriler almışlardır. Ancak D Grubu'nu destekleyen asıl yayın organı Ar Dergisi'dir (Tansuğ, 1986: 187). Akademideki eğitim reformu ve D Grubu ile yakın bağlantı içinde olduğu görülen Ar Dergisi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'ndan sonra, plastik sanatları konu alan ilk Cumhuriyet Dönemi dergisidir (Dal, 1983: 193). Grup sanatçıları, akademizme bağlı değil, kendilerinin akademizm diye adlandırdıkları bir önceki kuşağın izlenimciliğine karşıydı. Grup, Çallı Kuşağı'nın Galatasaray sergilerindeki resimlerine yansıyan izlenimciliğin, kesin bir inşadan yoksun kemiksiz yapısına karşı çıkıyor, sağlam bir desenle beslenmiş, hacim, plan ve kütle ilişkileri açık seçik okunabilir bir resim anlayışını amaçlanıyordu. Sanatta kalp ile kafa, yani düşünceyle duygunun bütünleştirilmesine dayanan yeni bir Entelektüel yaklaşım geliştirmek ve böylece Türk resmine çağdaş bir boyut kazandırmak başlıca kaygılarıydı. Ne var ki D Grubu ressamlarının bu kaygı ve amaçları bir içtenlikten yoksun, şematik ve yapay düzenlemelere dayanan bir biçimcilikle sonuçlanmıştır (Özsezgin, 1980: 27).

**Resim 27:**Şeref Akdik, “Halk Mektebi”, Tv.Yb, Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.





**Resim 28:** Halil Dikmen, “İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar”, Tv.Yb., Ölçüleri ve Tarih Bilinmiyor.



Cumhuriyet döneminde Avrupa sanatının çağdaş akımlarına paralel eğilimler D Grubu adı altında toplanan ressamların karma ve tek sergilerinde göze çarpmaya başlar (Tansuğ, 1973: 199).

D Grubu, 1933 ile 1947 yılları arasında, her yıl olmak üzere yurt içi ve yurt dışında tam on beş sergi açmıştır. Kendilerinden öncekilerden farklı olarak D Grubu sanatçıları, çeşitli salonlarda açtıkları sergilerinde, resim ve heykel sanatını tanıyan, çağdaş sanatın gelişimini açıklayan, konuşma ve tartışmalara yer vermişlerdir (Tansuğ, 1973: 179).

D Grubu yaymaya çalıştığı anlayış ve eğilimlerden çok, yol açtığı tartışmalarla sanat eleştirisine yararlar sağlamıştır. Özellikle Cumhuriyet Türkiye’sinin çağdaşlaşma heyecanını yaşadığı bir ortamda yeni kavramların ve bu kavramların kaynaklandığı sanat biçimlerinin tanıtılmasında etkili bir rol oynamıştır. Batılılaşma düşüncesi, geleneği henüz çok yeni olan resim alanında Batı biçimlerini deneme ve yayma anlayışı ile sonuçlanmıştır ( Tansuğ, 1973: 179).

#### **4.1.5. Yeniler Grubu**

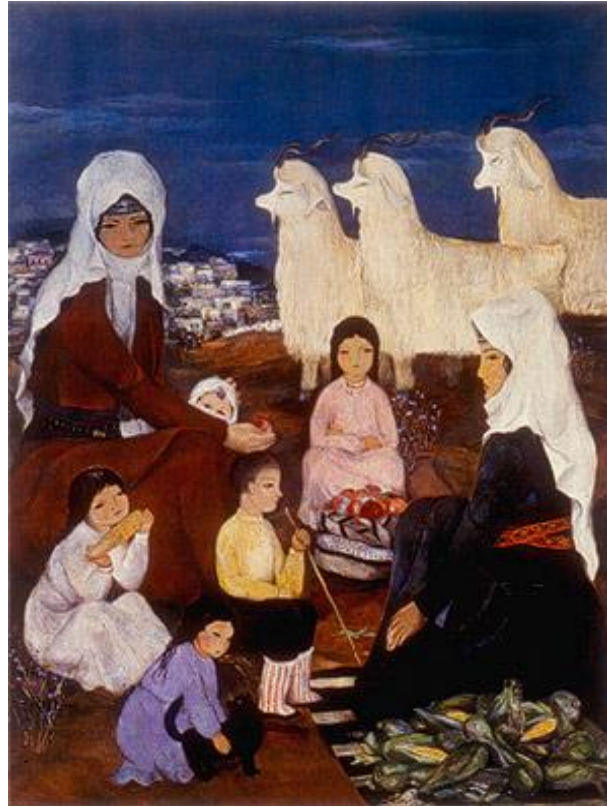
Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak sanatçıları olan Yeniler Grubu, Nuri İyem, Avni Abraş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Abidin Dino ve Haşmet Akal, Türk resim sanatına yeni açılımlar getirmek amacıyla kurulan ressam birliklerinin beşincisidir. Grubun kurulmasında 1914 kuşağı sanatçıları, grubun yerel konulara yönelmesinde öncülük eden Turgut Zaim ve Leopold Levy yenilikçi bir anlayışla, akademik kurallara bağlı kalmaksızın öğrencilerinin kendi üsluplarını geliştirmelerinde önemli katkılar sağlamıştır. Çalışmalarında insan figürüne öncelik tanıyan ve onu yaşadığı çevre ile birlikte ele almayı amaçlayan Yeniler Grubu’nun 1914 kuşağı sanatçılarından etkilenmiş olmaları doğal bir sonuç olmuştur. Çünkü bu kuşağın çoğu akademiye Yeniler Grubu’na hocalık yapmıştır (Berksoy, 1998: 116).

Turgut Zaim'in *Yörükler* çalışmasında, dönemin toplum yapısı içinde farklı yaşam şekilleriyle var olan göçerlerin hayat tarzlarını yerleşik düzende yaşayan kesimle karşılaştırmalı olarak anlatımcı bir üslupla ele aldığı görülmektedir (Resim 10). Turgut Zaim, "belgeci bir kesinlik, sıcak bir içtenlik ve duyarlılığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri, resminde büyük bir başarı ile uygulamıştır (Tansuğ, 2008: 174)

Sanatçıların gerek yerleşik köylüler gerekse göçer toplulukların folklor sanatlarına karşı duydukları ilgi, yaptıkları çalışmalarda kendini göstermiştir. Cumhuriyet'in kurulduğu dönemlerdeki halkevlerinde yapılan *Anadolu Halk Sanatı Araştırmaları* bu çalışmalarda etkili olmuştur.

Bu dönemlerdeki köy ve kent yaşamı arasındaki önemli farklılıklar sanatçıların ilgisini çekmiş ve çalışmalarına konu olmuştur\*.

**Resim 29:** Turgut Zaim,"Yörükler", Tv.Yb.1934, 173x135



\* Yeniler Grubu sanatçıları ikinci plastik sanatlar sergisinde ortaya atılan şu cümle altında karşı çıktıkları sanatçılarla birleşmişlerdir; "Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkârlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekilde ulaşmaktır". Bununla birlikte "Yeniler Grubu" 10 yılda 20 sergi açarak bağımsız görüş açılarını yansıtmaya eğilimlerini sürdürmüşler, fakat başlangıçtaki ilginin yoğunluğunu koruyamamışlardır. Yenilerin Türk resmine konusal düzeyde bir yenilik getirdiği, resim dili açısından ise, zamanın sanat akımlarına bağlı oldukları görülmektedir.

Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal bir konuyu veya içeriği ortak bir anlayışla ve bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlar, sanatın gerçek yaşamı yansıtmasını, toplumun sorunlarını, mutluluk ve acıları ifade etmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. D Grubu'nun aşırı biçimciliğine karşı, toplumun içine girerek, yaşam ve düşüncelerini paylaşarak resim çalışmalarını yapan bu grup, İkinci Dünya savaşının sıkıntılı ortamında çalışmalarına toplumsal gerçekçi yön vermiş, figüratif ve ulusal resim sanatının gelişmesine önemli katkı sağlamışlardır. Bu konuda Hilmi Ziya Ülken'in "daha geniş kitleleri, asıl halkı ve insanlığı kuşatan realist, hicivci ve en ihatalı şekliyle cemiyetçi sanat" (Buğra, 2007: 222) diye tanımladığı Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi eğilimlere yönelmiş, grup üyeleri teknik yönden Batı anlayışından kopmadan kendi anlayışları çerçevesinde çalışmalar yapmıştır. İlk sergilerini 10 Mayıs 1941 tarihinde "Liman Şehri İstanbul" adıyla Beyoğlu'ndaki Matbuat Birliği Binasında açmışlardır (Resim 30).

**Resim 30:** Nuri İyem, "Yolculuk Var", Tv.Yb. 1941, 40x60c



Serginin konusu İstanbul limanında çalışan işçiler, balıkçılar ve çevresindeki yoksul kesim olmuştur. "Kadın" konulu ikinci sergileri ise, 23 Mayıs 1942 yılında yine aynı yerde gerçekleştirilmiştir. Grubun bu çalışmaları ve başarılarına yazar Ahmet Hamdi Tanpınar ve sosyolog Hilmi Ziya Ülken, yayınlamış oldukları yazılarıyla destek vermişlerdir. Grubun önemli üyelerinden Nuri İyem, Mümtaz Yener ve Abidin Dino yaptıkları çalışmalarda savaşın getirdiği yoksulluk, yokluk, ekonomik sıkıntılar gibi insanların karşılaştığı bunalımları yansıtmışlardır. Ancak, ilk sergiden sonra Selim Turan, ikinci sergiden sonra da Abidin Dino gruptan ayrılmıştır. Grubun üçüncü sergisinde, Mümtaz Yener'in İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yoksulluklar ve insanların yaşadığı açlık konularını anlatan bir çalışma olan *Fırın* toplumun o zamanki içinde bulunduğu toplumsal gerçekçiliği yansıtan çalışmalardandır (Resim 31).

**Resim 31:** Mümtaz Yener, “Fırın”, Tv.Yb. 1941 (Berksoy, 1998: 132)

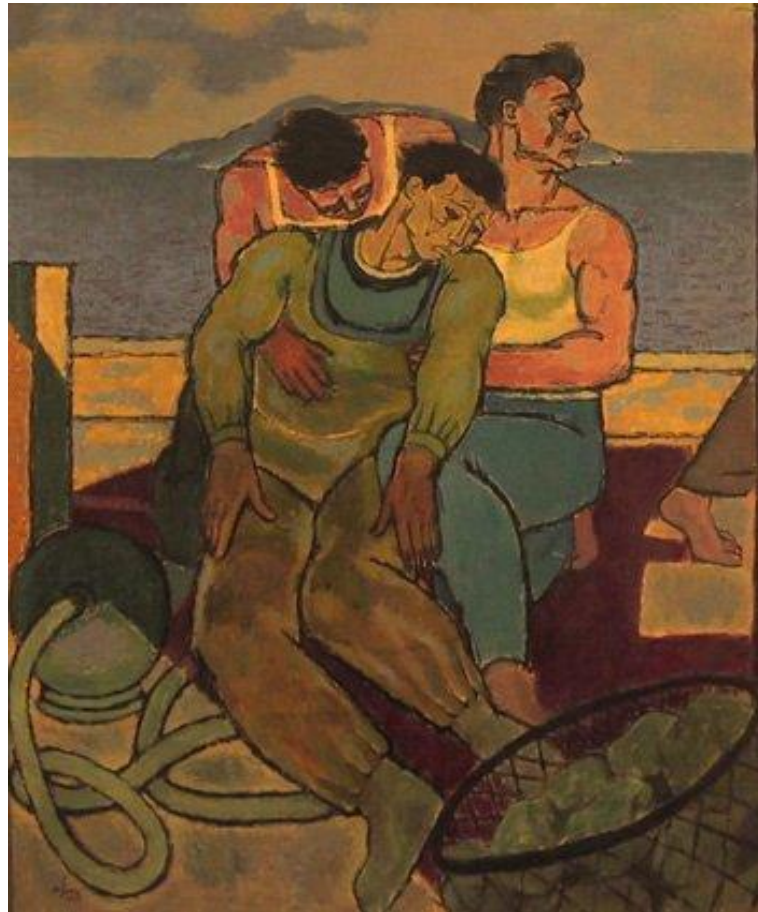


Ancak Mümtaz Yener’in o dönemde yapmış olduğu çalışmalarına yansıyan sosyo-politik içerikli anlatımlar ressamın baskı görmesine neden olmuş ve çalışmalarında kısıtlamalara gitmiştir. Grupla başladığı çalışma çizgisini günümüze kadar getiren Yener, 1960’lı yıllarda çalışmalarına konu ettiği insanlar ve makinelerin yanında karıncaları da insan yaşamıyla ilişkilendirerek anlatımlarına devam etmiştir. Toplumsal yapıya temsilen yaptığı; *Karıncalar Geliyor*, *Karıncalar Büyüktür*, *Çoğalan Karıncalar* ve *Yeşil Karıncalar* (Resim 13) gibi çalışmalar bunlara örnek gösterilebilir. Sanatçı, sanat yaşamı süresince toplumsal konuları çalışmalarında ana tema olarak işlemiş, ayrıntıcı üslubu ile figüratif yapıtlarında hep kalabalıklara yer vermiştir. Grubun önde gelen üyelerinden Nuri İyem, başlangıçta figürsel, insan sevgisine bağlı resim anlayışından zamanla uzaklaşıp, duygularını biçim, renk, çizgi gibi soyut resim öğeleriyle konu olmadan anlatma yollarını araştırırsa da, duygu ve düşüncelerini harekete geçiren konuların doğa ve toplumsal yaşam olduğunu görmüştür. Sanatçı, 1950–1960 arası dönemde soyut denemeler yapmış olsa da, tekrar figüratif ve toplumsal gerçekçi anlatımlara yönelmiştir. Çalışmalarında tarlada çalışan kadınların sitem, acı, öfke ya da dehşet gibi yoğun duygularını iri gözler ve isteği kavrulmuş ağızlarla ifade eden kadın başları, toplumsal gerçekliğin örneklerini oluşturur (Buğra, 2007: 226).

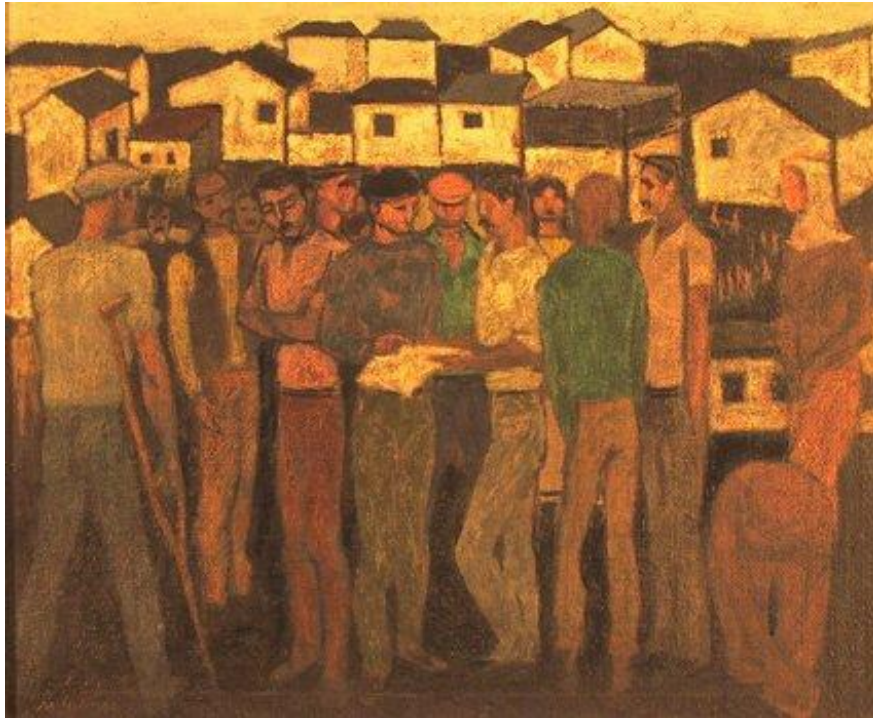
Sanatçı, 1960’lı yıllardan itibaren figürsel anlatımlarının ve kırsaldan kente göçün sebep olduğu gecekondulaşma, düzensiz kentleşme gibi konuları anlattığı çalışmalar dizisine başlamıştır. Tek veya üçlü gruplar halinde tuval yüzeyinin ön

planını tamamen kaplayan ve çoğu kadın portrelerinden oluşan düzenlemeler, İyem imzasıyla özdeşleşmiştir. Anıtsal formlarıyla bu portreler Anadolu insanının ve özellikle de kadınının yaşam dramını, güçlü bir duyarlıkla duyuran üretim konulu çalışmalarında kadın-erkek eşitliğini vurgulayan sanatsal simgelere dönüştürmüştür. İyem bu yaklaşımıyla kendi kuşağının toplumsal gerçekçilik adına verdiği savaşı güçlendirmiş ve yerel konulara öncelik tanıyan, Türk resminde yeni bir anlatım yaratma çabası harcayan ressamlar arasına katılmıştır. İyem, D Grubu'nun biçimsel anlayışına karşı ve sanatta ulusal, toplumsal, yerel olmanın gerekliliği üzerine yaptığı bir açıklamada şunları ifade etmiştir; *“Ulusal olmayan, toplumsal yankı uyandıramaz... Bana göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak değildir. Ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların, sanat ürünü olduklarını kabul etmiyorum... Önce Türkiye gerçeğini kavramamız lazım, evrensele yerellikten gidilir.”*

**Resim 32:** Nuri İyem, “Sünger Avcıları”, Tv.Yb. 1951, 65x55



**Resim 33:** Nuri İyem, “Gecekondularda Emekçiler”, D.Ü.Yb. 1979, 36x44



1955 yılına kadar birçok sergi açan Yeniler Grubu, savundukları ilk toplumcu çizgiden zamanla uzaklaşmıştır. Grup üyelerine ve çalışmalarına yönelik yıpratıcı tarzdeki eleştiriler, asılsız ihbar ve tutuklamalar, dönemin yeni soyut sanatsal eğilimleri ve belli bir üslup birliğinin olmaması gibi nedenlerle grup dağılmıştır. Grup üyelerinin bir kısmı yurt dışına çıkmış, bir kısmı da Türk Ressamlar Birliğine katılmışlardır. Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisi olan Yeniler Grubu, daha önce halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmak amacıyla oluşan gruplaşmaların aksine, bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir. Bu grup, 1940 ve 1950 yılları arasında toplumun içinde bulunduğu sorunları, düzensiz kentleşme ve kırsal kesim gerçekleri gibi sosyal konuları Türk resim sanatına figüratif ve toplumsal gerçekçi bir anlayışla çalışmalarında yansıtmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu ve toplumun yaşadığı gerçekleri yansıttıkları çalışmalarıyla ulusal bir sanat dili oluşturmaya çalışmışlar, fakat grubun dağılmasıyla birlikte daha bireysel, daha özgür, modern çalışmalar yapmaya yönelmişlerdir. Yeniler Grubu, savundukları bu görüşlerle 1960'lı yıllarda başlayacak olan yeni toplumsal sanat anlayışına da öncülük etmiştir.

#### 4.1.6. Onlar Grubu

Onlar Grubu, 1942 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat atölyesinde bulunan Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Ivy Stangali, ve sonradan katılan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca'nın kurduğu bir gruptur. Etkinliklerini 1952 yılına kadar sürdüren “Onlar Grubu” sanatçıları, hocalarından aldıkları sanat eğitimi doğrultusunda halk sanatından zengin birikiminden yararlanmaya çalışmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk resminde “Yeniler Grubu”nun etkisiyle geleneksel halk kültürü kaynaklarına gitmek düşüncesinden sonra, kullandığı coşkulu renkler yanında, geleneksel halk nakış sanatı öğelerine olan ilgisini atölyesinde öğrenim gören öğrencilerine vermeye çalışmıştır (Resim 34). Sanat eğitimcisi olarak, Çallı'yı anımsatan bir etkiye sahip olan Eyüboğlu, öğrencilerini geleneksel halk sanatı konusuna yönlendirirken, batı resim sanatının estetik değerlerini öğrenmeden, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş yorumlarına ulaşılmasının olanaklı olmadığı konusunda onları bilgilendirmiştir.

**Resim 34:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Han Kahvesi”, Kontrplak / Akrilik, 1975, 125x125



Grup üyeleri açmış oldukları sergilerde yer alan çalışmaları ve düşüncelerini anlattıkları “Genç Ressamlar” adlı kitapta Bedri Rahmi'nin yazdığı yazılarla, yeni ve gerçek Türk resmini; halılar, kilimler, hat ve minyatür sanatının verdiği esinlerin oluşturacağı düşüncesini savunmuşlardır. Bu düşünceler ile gerçekleştirilen sergi çalışmaları etkisini göstermiş ve Türk ressamlarının büyük bir kısmı bu harekete

katılmışlardır. Yapılan çalışmalarda hat sanatı örnekleri, kilim motifleri, minyatür çağrışımları ve çini desenleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemlerde Elif Naci'nin “Türk resminin kaynakları Alpler'in ötesinde değil, Toroslar'ın eteğinde aranmalıdır” sözü Onlar Grubu'nun sloganı olmuştur.

Grup sanatçılardan Turan Erol çalışmalarında, Kübizm etkili figür soyutlamalarından sonra, Anadolu bozkırlarını lekesel yorumlarıyla, kendine özgü, renk benekleri ve yumuşak doğasal çizgileriyle lirik bir yapıda ortaya koymuştur. Leyla Gamsız, figür soyutlamalarıyla ulaştığı yalın anlatımın yanında, deformasyona da yer vermiş, renk ve leke ögesi olarak ortaya koyduğu dışavurumcu nitelikli resimleriyle dikkat çekmiştir (Resim 35).

**Resim 35:** Leyla Gamsız, “İsimsiz”, Duralit Üz. Yb. 1950, 62x72



Fikret Otyam, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş ve Nedim Günsur gibi sanatçılar da yöresel unsurlardan hareketle halk sanatının süslemeci özelliklerini kullanarak yöresel bir sanat yaratmayı amaçlamışlardır. Fikret Otyam, Güneydoğu Anadolu göçerlerinin yaşam tarzlarını, toplumsal özelliklerini ve kendi yerel motifleriyle yaptıkları süslemeleri öze yönelik bir yalınlık içinde işlemeye çalışmıştır. Grup dışından Avni Arbaş, deniz işçilerini, toplumsal yaşam, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı konularını renkten çok leke ögesini öne çıkartarak çalışmalarına yansıtmıştır (Resim 36).



**Resim 36:** Fikret Otyam, "Peribacaları", Tv. Yb. 70x90



**Resim 37:** Avni Abraş, "Balıkçılar", Tv.Yb. 1973, 74x103



Nedim Günsür öğretmenlik yaptığı Zonguldak'ta maden işçilerinin çalışma şartlarını, yaşam biçimlerini ve yıpranmış hayatlarını yakından izlemiş ve çalışmalarına yansıtmıştır (Resim 38).

**Resim 38:** Nedim Günsür, “İsimsiz”, Tv.Yb.



Günsür, 1959 yılında İstanbul'a yerleştikten sonra, fabrikaları, işçileri, kırsal kesimden kente göç edenleri, gecekondu yerleşimlerini, sahilde çalışan işçi ve balıkçıları çalışmalarına konu etmiştir (Resim 39)

**Resim 39:** Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, Tv.Yb.45x54 Buğra, 2007: 320



1970'li yıllarda başlayan ekonomik bunalım, toplumun tüm kesimini etkilemiş ve maddi yetersizlikler sonucu ortaya çıkan salgın hastalıklar toplumda sıkıntılı günler başlatmıştır. Nedim Günsür'ün *Kızamık* çalışmasında, o dönemin

zorlu yaşam koşulları içinde hastalıktan ölen çocuklarını kazma ve kürekle gömmeye giden insanları ve onların yüzlerindeki hüznü ve umutsuzluk içindeki görünümünü tüm gerçekliğiyle anlatmaya çalışmıştır (Resim401)

**Resim 40:** Nedim Günsür, “Kızamık”, Tv.Yb.1970, 50x130

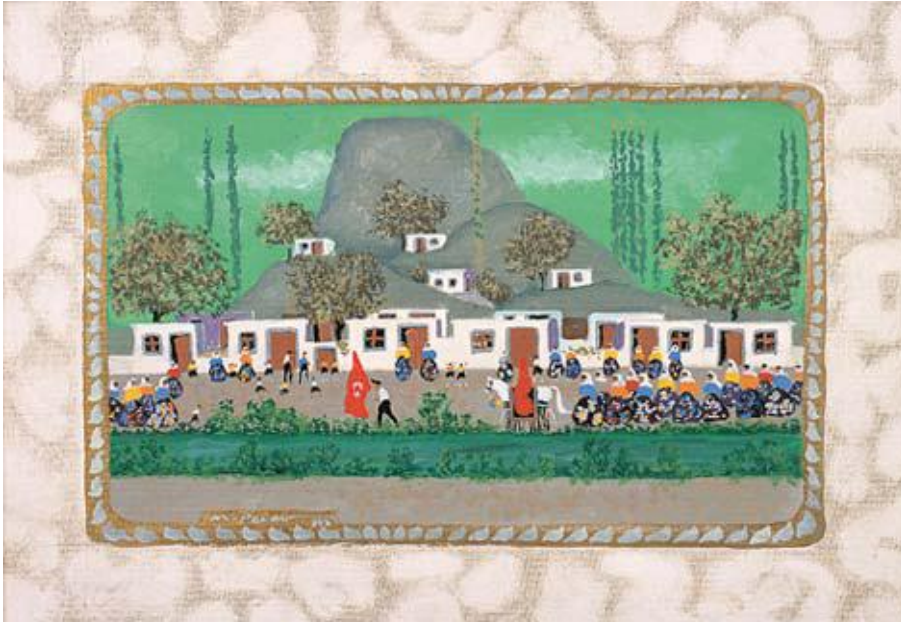


Mehmet Pesen, döneminin özelliklerine uygun çalışmalarında, kişisel bir üsluba, özgün ve kalıcı olana ulaşma çabasında bulunmuş, 1955 yılında çalıştığı motiflerle başladığı *Horozlar* serisini 1965’li yıllarda yeni anlatımlara ulaştırmıştır. Örneğin, Kumlu Horozlar’da kum ve boya karışımlarıyla soyut anlatımlara yönelmiş, bu arayışlarının devamı olan 1970’te başladığı Kağnılar serisi çalışmalarında daha nesnel bir üslup geliştirmiştir .1975’li yıllarda yapmış olduğu Anadolu köylüsünün güncel yaşamı, kentleri, özellikle de İstanbul görünümünü konu alan resimleri minyatür resim özellikleri taşımaktadır. *Gelin Alayları* ve *Toprak Altı Evleri* adlı dizi resimleri, Pesen’in sanat anlayışının kesinleşen değerlerini taşıyan örnekler olmuştur (Resim 41)

**Resim 41:** Mehmet Pesen, “Kağnılı Bacılar”,1973



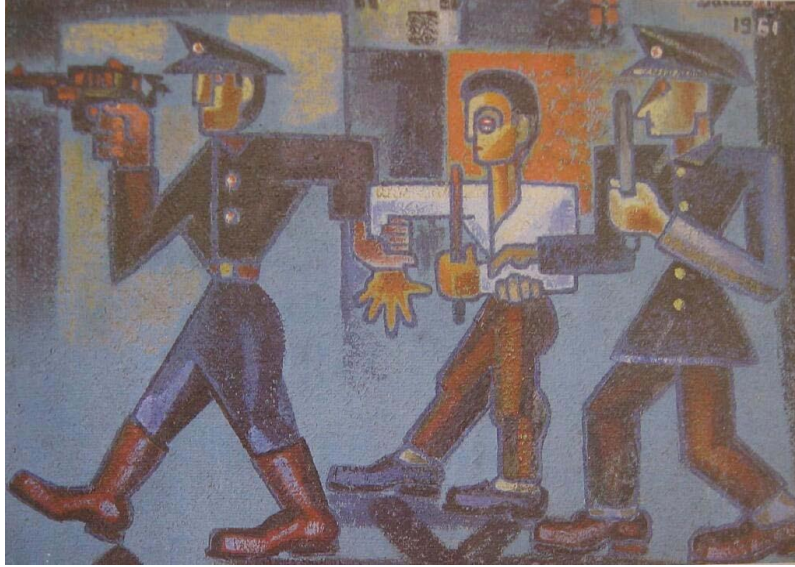
**Resim 42:** “Pesen Gelin”, Mehmet Tv.Yb.1997, 36x46



#### 4.1.7. Yeni Dal Grubu

1959 yılında Yeniler Grubu'nun devamı niteliğinde “Yeni Dal” adı altında kurulmuş olan bu grubun amacı, Yeniler'in toplumsal gerçekçi sanat anlayışlarını daha da ilerletmek ve devam ettirmek olmuştur. Grup üyelerini İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Marta Tözge, Avni Mehmetoğlu ve Heykeltıraş Vahi İncesu oluşturmuştur. Grup elemanlarının yaptıkları çalışmalar o dönem içinde sakıncalı bulunmuş ve uğradıkları siyasi baskılar, soruşturmalar neticesinde kendilerini savunmak durumunda kalmışlar, 1963 yılında açtıkları ikinci sergiden sonra faaliyetlerine son vermişlerdir. Grubun önde gelen üyelerinden İbrahim Balaban, toplumsal gerçekçi anlayışın naif kolunu oluşturmuş ve grubun dağılmasından sonraki zamanlarda bireysel çalışmalarına devam eden sanatçılarımızdan birisi olmuştur. Balaban'ın 1951 yılında yapmış olduğu *Hastanenin Önü* ve 1961 yılında yapmış olduğu *Tutuklanan Öğrenci* eserlerinde insanların içinde buldukları dönemin siyasi ve politik sorunlarıyla karşılaştıkları fiziksel-ruhsal şiddetleri, ekonomik yetersizlikleri, çaresizlikleri, polis ve öğrenci çatışmasını anlatan toplumsal eleştirel gerçekçi çalışmaları olmuştur (Resim 43).

**Resim 43:** İbrahim Balaban, "Tutuklanan Öğrenci", Tv.Yb. 1961, 50x70



**Resim 44:** İbrahim Balaban, "Hastanenin Önü", Duralit Üz. Yb. 1951, 80x120



Kıymet Giray, dönemin toplumsal yaşamını anlatan ve bu gerçekliğin sanat içinde yön bulmasını şöyle açıklamıştır; "Kıraç toprakların çocukları... Küçük bedenlerinin yarıdan çoğunu dışarıda bırakan giysileriyle boş topraklarda dolaşmaktadırlar. Minik bedenlerinin üstünde duran başları, büyük adam görünümlü bakışlarıyla izleyicileri ürpertir" (Türe, 2002: 38).

Yeni Dal Grubu, 1959 yılında toplumun içinde bulunduğu sıkıntıları anlatmaya başladıkları çalışmalar nedeniyle uğradıkları siyasi baskılar, yargılamalar, tutuklanmalar ve bunların sonucunda ekonomik yetersizliklerle baş

başa kalmaları sonucunda dağılmış ve grup üyeleri bağımsız olarak çalışmalarına devam etmişlerdir.

#### 4.1.8. 1960'tan 1980'e Toplumsal Gerçekçi Yaklaşımlar

1950-70'li yıllarda Türkiye'de etkin olan soyut sanat hareketleri, 1960'lı yıllarda Avrupa'da soyut sanata tepki niteliğinde ortaya çıkan Yeni Figürasyon eğilimi etkileri Türk resim sanatında Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Batıda olduğu gibi Dışavurumcu Sürrealist ve Toplumsal Eleştirel Gerçeklik gibi anlatım şekilleri kendini göstermeye başlamıştır.

27 Mayıs 1960 darbesi sonucu toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, kendini sanat alanında da hissettirmiştir. 1961 Anayasasıyla birlikte özgürlükçü düşünce ve demokrasinin savunulduğu, sosyo-politik ortamda insanların yaşam mücadeleleri sanatçıların duyarlılığıyla toplumsal gerçekçi çalışmalara yansımıştır.

Ekonomik yetersizlikler, sanayileşmeyle birlikte tarım alanındaki iş kaybı, kırsal kesimlerden kentlere göçü zorlamış, bu da çarpık düzensiz kentleşmeyle birlikte ulaşım, alt yapı, eğitim gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Kent nüfusundaki hızlı artış, okuma yazma oranının yetersizliği, gecekondulaşma gibi sorunlar bunalımlı, içedönük insanların çoğalmasına neden olmuştur. Diğer taraftan Avrupa ve Amerika'daki özgürlük yanlısı hareketler, 1968 olaylarıyla genç kuşağı karşı karşıya getirmiş, meydana çıkan çatışmalar, işçi sorunları, siyasi kavgalar, ölümler ve ekonomik sıkıntılar içindeki insanların çaresiz göç yaşamları sanatçıların çalışmalarında yerlerini bulmuştur. "1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur" (Tansuğ, 2008: 298). 1960'lı yıllarda başlayan bireysel toplumsal gerçekçi hareketler, figüratif resme ilginin arttığı bir dönem olmuş, Yeni Figürasyon eğilimi içerisinde eleştirel gerçekçi çalışmalarıyla Cihat Burak, toplumun yaşam şeklini mizahsal ve naif üslubuyla anlatmaya çalışmıştır.

Sanatçının fantastik yaklaşımı ile birlikte eleştirel gerçekçilik içeren çalışmaları, Türk resim sanatında önemli bir yer tutmuştur. Cihat Burak, çalışmalarında her ne kadar sıra dışı ve birbiriyle alakası olmayan unsurları bir arada yansıtmış olsa da eleştirel gerçekçi ressamlar arasında yerini almıştır. Çünkü yaptığı çalışmaların temelinde gündelik yaşamdan insanların sorunlarıyla ilgili bir konu bulunmaktadır.

*Şairin Ölümü*, çalışmasında olduğu gibi diğer çalışmalarında da dışavurumcu ve gerçeküstü bir yaklaşımla düşüncelerini yansıtmış, ele aldığı toplumsal konularda alaycı, eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir (Resim 36). Bunun yanı sıra çalışmalarında koyu ve nötr renkler kullanarak izleyiciye yaşanan karamsarlıkları ve sıkıntıları

anlatmaya çalışmıştır. Bu çalışmalarının yanında bir belge niteliğindeki 27 Mayıs İhtilali'ni anlatan çalışmasıyla da öğrenci olaylarını, işçi hareketlerini, insanların geleceklere için savaşmalarını kendine has eleştirel üslubuyla, yaşanan toplumsal olayları anlatmaya çalışmıştır. 1969 yılında iktidarda olan Süleyman Demirel'i konu aldığı *Başkomutan* çalışmasında, bir askeri tatbikatta üzerine giydiği askeri elbise ve ABD bayrağı motifli kravatıyla, arka taraftaki boğaz köprüsü ve elindeki dürbünüyle siyasilerin ülke yönetimindeki yaklaşımlarını, alaycı ve eleştirel üslubuyla yansıtmıştır .

**Resim 45:** Cihat Burak, “Şairin Ölümü”, Tv.Yb.1970, 100x200cm



**Resim 46:** Cihat Burak, “Başkomutan”,Tv.Yb.1969, 100x100cm



1968 yılında 25.06/10.07.1968 tarihleri arasında Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen gibi toplumsal gerçekçi ve eleştirel çalışmalar yapan sanatçıların, İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi

Galerisi'nde "Resim Sanatı ve Toplum" isimli resim sergileri toplumsal olayları anlatması yönünden önemli bir faaliyet olmuştur. Toplumsal gerçekçi çalışmalarıyla Türk resim sanatında önemli bir yer edinen Nuri İyem'in, 1946–60 arası yaptığı soyut çalışmalarının yerini tekrar figürsel çalışmalar almaya başlamıştır. Anadolu insanlarını özellikle de köylü kadınların yüz ve göz ifadelerini öne çıkartan anlatımcı yönüyle, kadınların sosyal yaşamdaki eşitsizlik ve ezilmişliklerini vurgulamaya çalışmıştır. Çalışmalarında yer alan bu anıtsal kadın yüzleriyle toplumsal mesaj vermeye çalışmış, köyden kentlere göç eden ya da kırsal kesimde yaşamını sürdüren kadınların yaşam güçlüklerini yalın bir çizgi ve renk düzeni içindeki kadın görüntüleriyle anlatmak istemiştir. Bir arada bakışan birkaç kadın ve birçok çift göz, bazen birbirlerine, bazen etraflarındaki nesnelere bazen de boşluğa bakan ama izleyiciyi delip geçen bakışlar, acılarıyla, umutlarla, özlemle büyümüş birbirinden güzel gözler çalışmalarında yer almıştır (Resim 38)

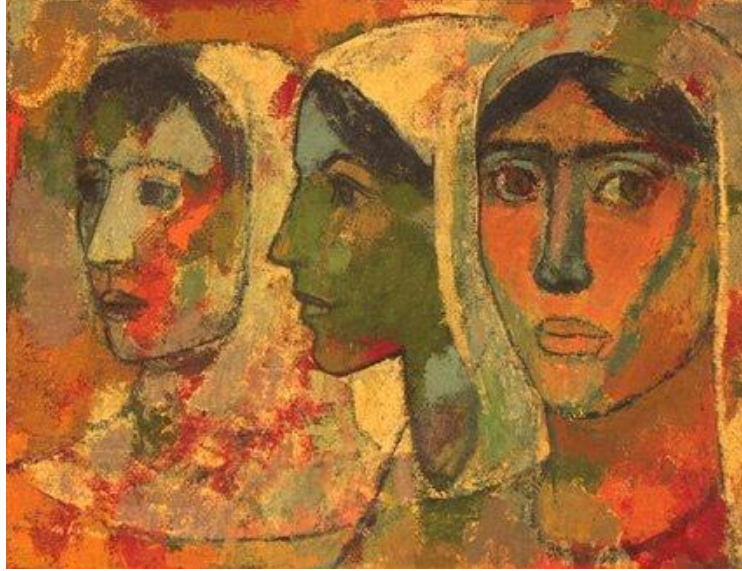
**Resim 47:** Nuri İyem, "Kayınvalide ve Eltiler", Tv.Yb.1977, 100x200cm  
Berksoy, 1998: Resim, 86



İyem, yaptığı yalnız kadın portreleri yanında grup portreleri de yapmıştır. Bu portrelerde bir köy ya da bir kasaba görüntüsüyle birleşen görüntülerde kimi zaman durgun, düşünceli, kimi zaman ise yorgun yüz ifadesiyle boşluğa bakan masum, duygusal ifadeler kullanmıştır. Çocukluk dönemini Mardin ve civarında geçirmesi Nuri İyem'in bu çalışmaları yapmasında etkili olmuştur. Bu durum sanatçının kırsal kesim kadınlarını ele almasını sağlamış ve figürlerinde kullandığı gözler İyem'le bütünleşerek sessizliğin, suskunluğun, umutsuzluğun ve bunları yaşamışlığın yansımaları olmuştur (Resim 39).



**Resim 48:** Nuri İyem, “Üç güzeller”, Tv.Yb.1976, 36x45cm



Nuri İyem yaptığı kadın portreleri yanında, sevgililer, aileler, işçi sömürüleri gibi konularda da çalışmalar yapmıştır. İşçilerin grevlerini anlattığı *Davul-Zurna* çalışmasıyla dönemin sorunlarını, işçilerin demokratik hak arama mücadelelerini ve politikacıların olaylar karşısındaki çözümsüzlüklerini davul-zurna ikilisiyle yansıtmaya çalışmıştır. Resmin arka planında verdiği motifsel çark dişlisiyle kapitalist sistemin işçiler üzerindeki etkisini, davul ve zurnayla da insanların mücadele alanlarındaki seslerini duyurma isteklerini sanayi çarkıyla davulu eşleştirerek anlatmaya çalışmıştır (Resim 49).

**Resim 49:** Nuri İyem, “Davul-Zurna”, Duralit Üz. Yb. 1956, 72x60 cm



1960'lı yıllardan itibaren yoğunluk kazanan toplumsal eleştirel gerçekçi çalışmalarında, kırsal kesimlerden kentlere göç sonucu ortaya çıkan gecekondulaşma ve sağlıksız yapılaşma sonucu insanların zor yaşam biçimlerini anlatmaya çalışmıştır. Döneminin toplumsal sorunlarını sorgulayan figüratif çalışmaları yanında evrensel bakış açısıyla olaylara duyarlılığını göstermiş ve Türk resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Onlar Grubu üyesi olan Nedim Günsür de, İyem gibi yapmış olduğu çalışmalarda, etrafındaki olaylara duyarlı kalmış, insanların buldukları bölgelerdeki yaşam biçimlerini, sosyo-ekonomik sorunlarını yansıtmaya çalışmıştır. 1955 yılında resim öğretmeni olarak çalıştığı Zonguldak'taki madencilerin yaşam koşulları Günsür'un çalışmalarında yeni konular olmuştur. Sanatçının “*Burası bir maden şehri. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış deniz bile kara. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler. Yinede bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanlarıyla, yaşamıyla resimleştirmek istedim*” sözleri onun, gözlemlediği çevreyi sanatına aktarma çabasını yansıtmaktadır (Berksoy, 1998:123).

Sanatçı bu dönemde yapmış olduğu pek çok çalışmasında maden işçilerinin çalışma alanlarını, yaşam biçimlerini, acılarını, onları umutla bekleyen ailelerini konu olarak ele almıştır. Buna örnek olarak *Grizu Patlaması* isimli çalışması gösterilebilir. Bu çalışma da hayatını kaybeden bir kömür işçisinin diğer işçiler tarafından çıkarılması ve geri planda onu umutla bekleyen bir ailenin endişeli gözlerle bakışları yansıtılmıştır. Bu çalışmayla maden ocaklarında yaşanan zorlukları, işçilerin yaşam koşulları toplumsal gerçekçi bir ifadeyle anlatılmıştır (Resim 50).

**Resim 50:** Nedim Günsür, “Grizu Patlaması”,Tv.Yb.1958, Doğan, 2003: 33.



*Madenci Ailesi* çalışmasında ise, bir işçinin maden ocağına giderken geri dönemeyecekmiş gibi vedalaşması, yaşanan içsel bir acı, donuk ve korkulu bakışlar içinde yansıtılmıştır. Kahverengi zemin üzerine gri tonlamalar yaşanan duygusal havayı yansıtmaktadır (Resim 51).

**Resim 51:** Nedim Günsür, “Madenci Ailesi”, Tv.Yb.1956, Berksoy 136.



1960'lı yıllarda İstanbul'a yerleşen sanatçı konu olarak, bulunduğu bu yeni çevredeki bozuk kentleşme sorunlarını, kırsal bölgelerden gelen göçleri, deniz kenarındaki işçileri ve eğlence yerlerini seçmiştir. Yapmış olduğu *Gecekondu Yıkımı* ve *Göçerler* çalışması, bir ailenin köyden kente göçünden sonra karşılaştığı zorlukları ve o dönemde yaşanan sıkıntıları yansıtmıştır. Bu çalışmalarda insanların gözlerindeki umutsuzluk ve üst üste yığılmış küçük görünümlü göç evleriyle ortaya çıkan dev görünümlü bir gece kondu sarmalı içinde sıkışmış ince uzun yapılı figürlerin yer aldığı aile kavramı ve onların zor yaşam koşulları öne çıkmaktadır (Resim). Nedim Günsür'ün yapmış olduğu çalışmalarda bazı edebi yapıtlardan esinlendiği dikkat çekmektedir. Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy*, Yaşar Kemal'in *Kuşlu Adam*, François Villon'un *Asılmışlar Baladı* şiirindeki anti militarist yaklaşımı aktardığı ve değişik yıllarda ürettiği savaş resimleri, Ceyhun Atıf Kansu'nun *Kızamık Ağıtı* isimli şiirinden hareketle ele aldığı *Kızamık* isimli çalışması ve Yaşar Kemal'in *Orta Direk* romanından işlediği *Çileli Göçler* dizisi buna örnek gösterilebilir (Berksoy, 1998: 124).

**Resim 52:** Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”,Tv.Yb.1968, 50x100



**Resim 53:** Nedim Günsür, “Göçerler”,Tv.Yb. 1960



Yeni Figüratif resmin özgün temsilcilerinden biri olan Cihat Burak, Günsür’ün aksine çalışmalarında halktan insanların yerine, zengin ve yönetici kesimi konu alan çalışmalarıyla hicivci, alaycı, eleştirel bir yaklaşım benimsemiştir. Sürrealist yaklaşımla ele aldığı konularda olmayana görünür yapan bir fantezi ile elde ettiği etkili eleştirel anlatımı ve kullandığı koyu, nötr renkler ile izleyiciyi alaycı anlatımıyla karşılaştırmıştır. Masalsi evreni içinde kahramanlarını gerçek dünyadan almış, çizgi ve boyayı kendine özgü mizacıyla birleştirerek izleyiciyi konusunun içine doğru çekmeyi başarmıştır. Burak’ın *Eylemlerimiz*, çalışmasında dekoratif bir mekân içinde, toplumun ekonomik sorunlarla ve siyasi sıkıntılarla çabaladığı bir dönemde, zengin kesimin eğlence yaşamı içindeki toplumun güncel olaylarına tepkisiz kalışını alaycı bir yaklaşımla yansıtmıştır (Resim 54).

**Resim 54:** Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, Tv.Yb. 140x140, Özsezgin, s.145



Türk resminde kendine ait bir yeri olan sanatçının, almış olduğu mimarlık eğitimi, çizgiye dayalı bir resim dili oluşturmasının yanında, dekoratif unsurları çalışmalarında kullanmasında da etkili olmuştur. Yapmış olduğu yağlıboya veya baskı resim çalışmalarında, alaycı yönüyle toplumsal eleştiriler yapmış, dışavurumcu ve sürrealist tarzıyla da dönemin yaşamı içindeki duyduğu hoşnutsuzlukları anlatmaya çalışmış ve toplumsal gerçekçilik anlayışını fantastik bir kurguyla çalışmalarında yansıtmıştır.

## 4.2 YORUMLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

### YORUMLAMA 1.

#### Resim 55:



#### 1. Betimleme:

Eserin adı: Demirci Atölyesi

Ebatları: 80x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

#### 2. Çözümleme:

Çalışma kapalı kompozisyon özelliği taşımaktadır. Yatay dikdörtgen yapılı kompozisyonda, yatay ve dikey eksenler resme ritmik bir hava katmaktadır. Kompozisyonu yatay olarak ikiye bölen demir çubuk ve ona zıt olarak yerleştirilmiş iki figür dikkat çeker. Figürler farklı açılara bakmaktadır. Resmin renk armonisi mavi, gri, beyaz renklerle betimlenmiş olup ve yer yer sıcak renklerle hareketlendirilmiştir. Açık-koyu dengesinin titizlikle uygulandığı çalışmada ön plandaki oturan demir işçisi merkeze yakın solda yer almakla, resmin ağırlık noktasını oluşturmaktadır. Renk yüzeyleri spatul darbeleri aracılığıyla kabarık dokulu zeminlere dönüştürülerek, farklı bir etki yaratmıştır. Açık-koyu renk alanlarıyla espas etkisi yaratılmıştır.

### 3. Yorumlama:

Resimde günlük çalışma ortamında rutin işlerini yapan iki demir işçisi betimlenmiştir. İşçiler ağır emek gerektiren çalışma ortamlarına karşın, sakin, mütevazı, ağırbaşlı bir ifade ve duruş sergileyerek, kompozisyon kurgusuna benzer bir zıtlık oluşturmuşlar. Figürlerden birinin beyaz atlette, diğerininse koyu bir iş elbisesinde betimlenmesi bu zıtlık hissini kuvvetlendirmiştir. Öndeki figürün yüz ifadesi dikkat ve sakinlik hislerini ön plana çıkarırken, kaslı kolları ve elindeki metal çubuğu kuvvetlice kavraması işin zorluğuna bir gönderme niteliğindedir.

### 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 2.

### Resim 56:



#### 1. Betimleme:

Eserin adı: Döküm İşçisi

Ebatları: 80x120cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

#### 2. Çözümleme:

Yapısal olarak kapalı bir kompozisyonda betimlenmiş olan resim, arka planın karmaşık dokusuna zıtlık teşkil eden sade bir figürden oluşmaktadır. Kompozisyon aynı zamanda çapraz eksenlerin ortasında yer alan dikey figürle hareketlenmiştir. Aynı zamanda figürün sol tarafındaki arka planın kırmızıdan turuncu ve sarıya geçen, beyazla biten renk geçişi, izleyicinin dikkatini figüre odaklamaktadır. Mekânı oluşturan döküm atölyesine ait objeler ve biçimlerin perspektif derinlik oluşturan açıları, öndeki figüre odaklanma hissini artırmıştır. Resmin espas ilişkisi, fonun tamamen sıcak renklerden oluşmasına karşıt olarak, ön plandaki figür ve nesnelerin soğuk renklerle betimlenmesinden oluşur. Sıcak ve soğuk renklerin zıtlığı, aynı zamanda dokulu ve dokusuz alanlarla kuvvetlendirilmiştir.



3. Yorumlama:

Sovyetler Birliği ÷lkelerinde gör÷len abartılı, idealize edilmiş işçi ve emekçi betimlemelerinden farklı olarak bu resimde, işçinin ağır emek ortamı olanca çıplaklığıyla boy göstermektedir. İşçinin narin vücudunu ezercesine betimlenmiş devasa yapılar, yorgun ve yalnız gör÷n÷mlü vücut yapısı, kompozisyonun renk yapısındaki sıcak soğuk zıtlığıyla organik bir büt÷nlük teşkil etmektedir.

4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 3.

**Resim 57:**

## 1. Betimleme:

Eserin adı: Döküm İşçisi

Ebatları: 100x120cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Çalışma kapalı kompozisyon özelliği taşırken, yatay ve dikey eksenlerin örgüsünden oluşan arka plana karşıt olarak çalışan işçi figürü yerleştirilmiştir. Fonun sıcak ve canlı renkleriyle, ön planın ve işçinin soğuk renklerden oluşan betimlenmesi, aynı zamanda koyu-açık zıtlığını kuvvetlendirmiştir. Dökümhanenin doğal ortamında bulunan parçalar ve detaylar çalışmanın arka planını hareketlendirerek zengin bir görüntü oluşturmuştur. Bazı renk yüzeylerinin dokulu oluşu nicelik kontrastlığını kuvvetlendirmiştir.

### 3. Yorumlama:

Bu çalışmada döküm işçisinin zorlu çalışma ortamı realist bir üslupta betimlenmiştir. İşçinin yüzü ve vücudu izleyiciye ters gelen bir açıda işlenerek, işine odaklanmış, ciddi bir algı yaratmaktadır. İşçinin, erimiş kızgın metali bir an önce kalıplara aktarılma telaşı, kompozisyondaki yardımcı öğelerle desteklenmiş ve koyu- açık renklerin zıtlığıyla vurgulanmıştır.

### 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 4.

## Resim 58:



## 1. Betimleme:

Eserin adı: Döküm Ocağı

Ebatları: 80x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Resmin kompozisyon kurgusu kapalı olup, farklı açıların organik bütünlüğüne dayanır. Döküm atölyesinin mekanik parçaları kompozisyon kurgusunun önemli detaylarını oluşturur. Fonda kırmızı ve bordo renklerin

bütüncül yapısına karşıt, ön planın koyu, ağır renk tonlarıyla işlenmesi derinlik etkisini güçlendirmiştir. Dökümcü figürünün eğik duruşu arka üst kısımdaki kavisli hareketle uyum oluşturarak birlik hissini artırmıştır. Figürün silüetini çevreleyen beyaz ve sarı renkler, figürü ön plana çıkarmıştır. Ön planda dokulu zeminlere yer verilmesi resmin, az renkli yapısını hareketlendirmektedir.

### 3. Yorumlama:

Çalışmada zorlu iş ortamında, emek gücü ile çalışan bir döküm işçisi yansıtılmıştır. Konuya model oluşturan figürün iri yapılı fiziği yaptığı işi vurgular niteliktedir. Mekândaki koşulların zorluğu ve aşırı sıcaklık duygusu renklerle verilmiştir. Çalışmanın amacının, bir döküm işçisinin hangi koşullarda çalışıp hayatını sürdürebildiğini gerçeklerden kopmadan toplumu bilgilendirmek olduğu açıkça görülmektedir. Çalışan işçinin yüzünü göstermeyerek önemli olanın iş ve emek olduğu vurgulanmıştır.

### 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 5.

**Resim 59:**

## 1. Betimleme:

Eserin adı: Dökümhane

Ebatları: 100x120cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Kapalı ve dengeli kompozisyon yapısına sahip resimde, iki farklı yöne bakan işçi figürü yer almaktadır. Figürlerden birinin izleyiciye dönük olması, diğerininse arkası dönük betimlenmesi karşıtlık oluşturmakta, aynı zamanda figürlerden birinin yarı çıplak, diğerinin kapalı olması da bu etkiyi güçlendirmektedir. Kare biçimli tuval yatay-dikey çizgilerle statik kurulurken, figürlerin hareketli betimlenmesi bu donukluğu gidermiştir. Renkler homojen dağılımıyla, kompozisyonun genelini kapsamaktadır. Birkaç parlak rengin, uyumlu dağılım içerisinde göze çarpması vurguyu kuvvetlendirmiştir.

### 3. Yorumlama:

Resimdeki, yaşlı insan figürünün yorgun yüz ifadesi, kaslarının gergin hali ağır iş ortamına gönderme yapmaktadır. Atölye ortamındaki erimiş metal renginin, işçilerin vücutlarına ve elbiselerine yansıtılması görsel algıyı güçlendirirken, işçilerin yaptığı işle bütünleşmesini de simgelemektedir. İnsan ve malzemelerin, benzer renkler ve dokularla kaynaşarak betimlenmesi, ağır iş ortamlarında işçilerin malzemeye aynı kefeye konduğuna da gönderme yapmaktadır.

### 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 6.

## Resim 60:



## 1. Betimleme:

Eserin adı: Kalaycı

Ebatları: 80x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Resim açık kompozisyon öreğine göre kurulmuştur. Tek kaçışlı perspektifle yönlendirilen çizgiler, kompozisyonun ana ögesi olan kalaycı figürünü ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonun odak noktasını oluşturan yaşlı figür ve elinde tuttuğu bakır leğen, açık ve parlak renklerle betimlenerek dikkatleri üzerine çekmektedir. Resim, açık-koyu dengesi üzerine kurularak, hareketliliği bu denge sayesinde yakalamıştır. Bu kompozisyonda doku ögesi renkle kaynaşarak, resme farklı bir hava katmıştır.



3. Yorumlama:

Geleneksel zanaatlardan olan kalaycılık, günümüzde giderek yok olmaya yüz tutmuştur. Kırsal yörelerde ve bazı tarihi kentlerde az da olsa devam eden mesleklerden sayılır. Derin, kuytu karanlıkta, ışıklı renklerle betimlenmiş olan yaşlı kalaycı, geçmişin derinliklerinden günümüze ışık tuttuğuna gönderme yapmaktadır.

4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 7.

**Resim 61:**

## 1. Betimleme:

Eserin adı: Kalaycı

Ebatları: 70x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Resmin kurgusu, hem biçimsel hem renk kullanımı bakımından zıtlık üzerine kurulmuştur. Ön planda yer alan kalaycı ile elinde tuttuğu büyük kazan dinamik bir görünüm arz eder. Kazanın içerisinde görünen açık mavi-beyaz renk örgüsü, işçinin gömleğinde yansıtılarak, uyum elde edilmiştir. Mavi renklerle zıtlık teşkil eden, turuncu-bakır oksit renkleri, eserin vurgusunu güçlendirmiştir. Aynı zamanda kazanın ve altındaki ocağın ovalimsi yuvarlak hatları, dikkatleri işçi üzerine yoğunlaştırmıştır.

3. Yorumlama:

Geleneksel zanaatlardan olan kalaycılık, günümüzde giderek yok olmaya yüz tutmuştur. Kırsal yörelerde ve bazı tarihi kentlerde az da olsa devam eden mesleklerden sayılır. Resimde ki, orta yaşlı kalaycı bu konuya gönderme yapmaktadır. Kazanın büyüklüğü, kalaycının cılız vücuduyla zıtlık oluşturarak, yüzündeki gergin ifadeyle bütünleşmiş ve işin zorluğuna dikkat çekmiştir.

4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 8.

**Resim 62:**

## 1. Betimleme:

Eserin ad: Kömür İşçisi

Ebatları: 70x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Resim kapalı kompozisyon üzere kurulmuştur. Diğer çalışmalardaki işçi betimlemelerinden farklı olarak, bu çalışmada arka plan, yalın, objelerden arındırılmış ve tamamen lekesel tarzda işlenmiştir. Asimetrik denge örneği sayılabilecek kompozisyonda, işçi figürünün merkeze yakın solda yer alması, makine ve elindeki küreğin sağda yer almasını dengelemek için, resmin sol tarafında kalan boşluktaki renkler daha açık ve daha koyu betimlenerek dengelenmeye çalışılmıştır. Renkler soğuk ve griye yakın tonlarda örülürken, figür ve makinenin nispeten sıcak tonlarda yapılması tezat oluşturmuştur.

3. Yorumlama:

Resimde, günümüzde önemli bir tartışma konusu olan çocuk işçi problemi gündeme getirilmiştir. Her yıl binlerce çocuk işçi, olumsuz sağlık ve yaşam koşullarında ağır işlerde çalıştırılmaktadır. Bu sayı gün geçtikçe de artmaktadır. Bu resimde yoğun toz ve duman içerisinde yorgun bir işçi çocuk betimlenmiştir. Çocuğun zayıf vücut hatları, ortamın ve iş makinesinin soğuk, kasvetli ortamında ezilmiş, yıpranmış gibi görünüyor.

4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 9.

**Resim 63:**

## 1. Betimleme:

Eserin ad: Hasat Zamanı

Ebatları: 70x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014

## 2. Çözümleme:

Resim kapalı kompozisyon örneğidir. Arka planda mavi gökyüzü, karlı bir dağ, ön planda ise sıcak ve kontrast renklerle saz toplayan kadın betimlenmiştir. Merkez solda yer alan kadının dikkat çeken kırmızı eldiveni ve yeşil şapkası, figürü odak noktası haline getirmiştir. Kadının elindeki saz demetinin çapraz eksenini yerde duran saz kümeleriyle aynı yönde kurgulanarak, resimde devamlılık hissini artırmıştır. Diğer yandan ürünler ve kadın figürünün ayrıntılı, karmaşık dokusu, fonun sadeliği ile tezat teşkil ederek espas ögesini kuvvetlendirmiştir.

### 3. Yorumlama:

Resim, köylülerin yaşam koşullarını yansıtmakla kırsal yaşama ilgi çekmeyi, köyü ve köylüleri sevdirmeyi amaçlamıştır. Anadolu'da, özellikle kırsal kesimlerde kadın emeği her zaman var olmuştur. Özellikle çapa yapan, ürün toplayan kadın işçileri bu yörelerde her zaman görmek mümkündür. Saz toplayan kadın resimde, figürün yüz hatlarının belirgin yapılmaması emeğin kendisine vurgu yapmaktadır.

### 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## YORUMLAMA 10.

## Resim 64:



## 1. Betimleme:

Eserin ad: Demirci Atölyesi

Ebatları: 80x100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Tarihi: 2014



## 2. Çözümleme:

Kapalı kompozisyona sahip olan resimde, arka plan ve ön plan hem kurgusal, hem renk tonları açısından zıtlık teşkil etmektedir. Canlı renklerin arka plandaki karmaşık mekân yapısı ve aksesuarlarla birleştirilmesi, ön plandaki figür ve objelerin daha soğuk renklerle betimlenmiş olması, espas vurgusunu kuvvetlendirmiştir. Öndeki tekerleğin açık renklerle işlenmesi ve bir kısmının toprağa gömülmesiyle, izleyicinin dikkati merkez soldaki demirci figürüne yönlendirilmiştir. Aynı zamanda mekanda yer alan gelişigüzel istiflenmiş gibi duran biçimlerden, düz ve yatay demirci ocağına geçiş, kompozisyonda dik duran figüre vurgu yapmıştır.

## 3. Yorumlama:

Konuya model oluşturan figürün iri yapılı fiziği yaptığı işi vurgular niteliktedir. Mekândaki koşulların zorluğu ve aşırı sıcaklık duygusu renklerle ve karmaşık objelerle verilmiştir. Çalışmada, bir demir işçisinin hangi koşullarda çalışıp hayatını sürdürebildiği gerçekçi bir tarzda ortaya konurken, diğer yandan da, yaptığı işin zorluklarına bakmadan alın teri dökerek geçimini sağlamanın verdiği özgüven ve onurlu duruşa a vurgu yapılmıştır.

## 4. Yargı:

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

## V. BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

18. yüzyıl Fransız ihtilaliyle birlikte toplumsal alanda meydana gelen devrimler, Fransa, Almanya, Meksika, Rusya, Amerika, Çin ve Japonya gibi ülkelerin sosyal, ekonomik ve sanatsal alanlarına da yansiyarak resim sanatında toplumsal gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik, Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte değişim sürecine girmiş ve kısa sürede Batı sanatıyla uyumlu hale gelmiştir. Sanatçılar toplumsal sorunları, Batı sanatından aldıkları anlatım biçimleriyle birleştirerek kendi üsluplarıyla çalışmalarına yansıtmişlerdir. Türkiye'nin yaşamış olduğu I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nın etkileri toplumsal yapının şekillenmesinde etkili olurken, toplumsal alanda yaşanan ekonomik, kültürel ve siyasi sıkıntılar toplumu oluşturan insanları bir yön ve kimlik bulma arayışına yöneltmiştir. Bu değişimler karşısında sanatçılar da yaşanan toplumsal sorunlara sanat yoluyla çözüm yolları arayışına girmişlerdir.

Türk resim sanatında Toplumsal Gerçekçi eğilim 1940'lı yıllardan itibaren, geleneksel formlar kullanmakla beraber konularında sıradan insanları ele alan ve konu bakımından devrimci bir yenilik getiren *Yeniler Grubu* ile başlamıştır. Bu anlamda özellikle 27 Mayıs 1960 Darbesi ile 12 Mart 1971 Muhtırası arasındaki dönem toplumsal gerçekçi çalışmalarda konusal farklılıkların görüldüğü dönem olmuştur.

1960'lı yıllarda bireysel çıkışlar ile *Yeni Figüratif Eğilimler* içine giren sanatçılar, yeni figür denemeleriyle birlikte, 1970'li yıllardan itibaren galerilerde artan sergiler *Ulusal Sanat* bilincinin gelişmesindeki önemli adımlar olmuştur. 1970'li yıllara damgasını vuran insan hakları, özgürlük hareketi ve öğrenci olayları yanında kırsal kesimlerden kentlere yapılan göç hareketleri, ekonomik zorluklar, sendikalaşma çalışmaları, siyasi tartışmalar gibi toplumu yakından ilgilendiren olaylar sanatçıların başlıca konuları arasında yerini almıştır.

1980'li yıllardan itibaren değişmeye başlayan teknoloji alanındaki gelişmeler bir yandan toplumda tüketim kültürünün oluşmasına diğer taraftan bireylerin toplum ve yaşam gerçeklerinden uzaklaşarak sanal bir yaşama kapılmalarını ve iletişim kopukluklarının yaşanmasına neden olmuştur. Bu değişim içinde farklılaşan sanat anlayışı, iletişim ve farklı malzeme denemeleriyle birlikte farklı bir boyuta gelmiştir. Teknolojik değişimler 1990'lı yıllardan itibaren daha da hız kazanarak günümüze kadar devam etmiş, bu değişimler paralelinde sanatçılar, daha fazla yurt dışı ve yurt

içi etkinliğe katılma fırsatı bulmuş, sanat alanındaki değişimleri yakından takip etmişlerdir.

Sanatçıların toplumsal değerlerdeki değişimlere duyarlı yaklaşımları sonucu, bireylerin ve toplumların yaşam biçimleri çalışmalara yansıtılarak, yaşanan olumsuz değişimler gerçekçi ya da eleştirel bir anlatımla izleyiciye aktarılırken, hem bilgilendirme hem de bir belge olma işlevi de üstlenmiştir. Resimler dışavurumcu ve fantastik bir ifadenin yanı sıra, deforme edilmiş figür biçimleri, kullanılan simgeler, renge yüklenen anlam ve vurguyla birlikte boya katmanları ve farklı materyaller ile zenginleştirilmiştir. Sanatçılar yaptıkları çalışmalar ile toplum içindeki bireyin sorunlarını, psikolojik bunalımlarını ve toplum içindeki yalnızlıklarını gerçekçi, eleştirel ya da anlatımcı ifadeleriyle yansıtmışlardır. Sanat faaliyetlerine duyarlı izleyici kitlesinin artması, evrensel bir sanat kültürünün oluşması ve sanatçıların küreselleşen değerler içinde çağdaş çalışmalar ile toplumsal sorunlara duyarlı yaklaşımları figüratif resmin gelişmesinde etken olmaktadır. Sanatçılar figüratif çalışmaları ve anlatımcı ifadeleriyle toplumdaki sorunların çözümüne öncülük edip, toplum yapısındaki değişimleri yüzyıllardır sanat yoluyla gelecek kuşaklara aktarmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akdaş, Serpil (2011). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Altan, Özdemir (1966). Zeki Faik İzer. *Akademi*, S. 5, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arseven, Celal Esad (1959), *Türk Sanatı Tarihi*. Cilt: 3, İstanbul.
- Başbuğ, Fatih (2009). *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt II, Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara.
- Çakaloğlu, Hasan (2001), *Türk Resim Sanatında Otoportre*. Anadolu Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Çakaloz, O.Z. (1980). Resim Sanatımız ve Nedim Günsür. *Sanat Çevresi*, Sayı: 25, İstanbul.
- Dal, Esin (1983). "Atatürk Döneminde Resim Ve Resim Tartışmaları", Sanat Tarih Yıllığı XII, İstanbul.
- Düzgün, A. (1993). *Geleneksel Türk Resim Sanatında Kimlik Arayışı*. Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.
- Erzen, J.N. (1984). Resimde Doğu Merakı ve Oryantalizm. *Yeni Boyut*, Sayı: 21, Ankara.
- Eyüboğlu, B.R. (1986). *Resme Başlarken*. İstanbul.
- Genç, A. (1988). Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut, Soyut ve Soyutlama Kavramları. *DYD Haberleri*, Sayı: 84.

- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (1989). *Orientalism and Turkey*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Giray, Kıymet (1987). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Ankara.
- Giray, K. (1984). Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10'lar Grubu. *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Sayı:12, Ankara.
- İbşiroğlu, M.Ş. ve Eyüboğlu, S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 521.
- İskender, K. (1990). 1960-1990 Türk Resminin Gelişim Süreci İçinde Çağdaşlık Kavramının Anlamı. *Sanat Çevresi*, Sayı: 140.
- Kılıç, Erol (2001). *Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme (1950-1970)*, Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Kuş, Elif (2003). *Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Anı Yayıncılık
- Limon, Birsen (2011). *Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler*. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Neuman, W.L. (2000). *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Ally and Bacon
- Özsezgin, Kaya, (1974). "Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, Kaya (1981). "Sanat Üzerine Yazılar", Cumalı Sanat Galerisi Anılar Denemeler Dizisi, No. 1, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1973). *Resim Kılavuzu*. İstanbul.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1992). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, Sezer (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taş, Mutluhan (2001). *Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşundan Günümüze Çağdaş Türk Resminde Sanat-Siyaset İlişkileri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Taş, Mutluhan (2010), *XII. Yüzyılda Anadolu'da Etkin Olan Tasavvuf Hareketlerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Turanî, Adnan ve Berk, Nurullah (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul.
- Turan, E. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Turan, E. (1991). Bugünün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri. *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 9, Ankara.
- Turani, A. (1960). *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Urallı, S. (1937). *Ressamlar ve Aylık Meselesi*. Ar, Mart, Birinci Yıl, S.3.
- Wölfflin, H. (1973). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Hayrullah Örs), İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Worringer, W. (1997). *Soyutlama ve Empati, Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2000). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin

## İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://awp.diaart.org/kos/images/goya.html> (15/08/2013)
- <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=170> (15/08/2013)
- <http://www.artnet.com/artwork/425961248/114901/renato-guttuso-report-from-vietnam-bericht-ausvietnam>. (15/08/2013)
- [http://www.artchive.com/artchive/M/millet/millet\\_flock.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/M/millet/millet_flock.jpg.html) (15/08/2013)
- [www.vangoghgallery.com/catalog/Painting454Potato-Eaters,-The.html](http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting454Potato-Eaters,-The.html) (15/08/2013)
- <http://www.scholarsresource.com/browse/museum/325> (15/08/2013)
- <http://blue-hours-too.livejournal.com/95268.html>

<http://dwellingintheword.wordpress.com/2009/06/23/36-genesis-441-34/>(15/08/2013)

<http://russian-art.blogspot.com/2009/09/kuzma-sergeevich-petrov-vodkin.html>(15/08/2013)

<http://02varvara.wordpress.com/2008/05/23/>(15/08/2013)

[http://www.worldjewishnewsagency.com/palette\\_attie\\_apr\\_06.html](http://www.worldjewishnewsagency.com/palette_attie_apr_06.html)(15/08/2013)

[http://allart.biz/photos/image/The\\_Defense\\_of\\_Petrograd\\_1928.html](http://allart.biz/photos/image/The_Defense_of_Petrograd_1928.html)(15/08/2013)

<http://01varvara.wordpress.com/2008/05/18/vladimir-serov-the-enemy-has-been-here-1942/>(15/08/2013)

[http://www.russianavantgard.com/Artists/petrov-vodkin/petrov\\_vodkin\\_earthquake\\_crimea.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/petrov-vodkin/petrov_vodkin_earthquake_crimea.html)(15/08/2013)

<http://chinese posters.net/gallery/e12-527.php>(15/08/2013)

<http://www.iisg.nl/landsberger/sheji/sj-jms.html>(15/08/2013)

<http://www.yfu.com/lifij/paint-179.html>(15/08/2013)

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=5027&ic=90&sergi=670&pg=0&order=11>(15/08/2013)

[http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat\\_alanlari\\_yeniler.html](http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_yeniler.html)  
(15/08/2013)

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/anrt/hd\\_anrt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/anrt/hd_anrt.htm)(15/08/2013)

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/anrt/hd\\_anrt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/anrt/hd_anrt.htm)(15/08/2013)

[http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler\\_turk/isimler\\_alfabetik\\_turk\\_nuri\\_iyem.html](http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_nuri_iyem.html)(15/08/2013)

<http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138>(15/08/2013)

<http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138>(15/08/2013)

[http://www.gorselsanatlar.org/turk-sanati/sanat-gruplari-onlar-grubu-\(1946\)](http://www.gorselsanatlar.org/turk-sanati/sanat-gruplari-onlar-grubu-(1946))(15/08/2013)

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=5195&ic=90&sergi=671&pg=5&order=88>(15/08/2013)

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=995&ic=45&sergi=177&pg=0&order=8>(15/08/2013)

<http://www.halkbank.com.tr/channels/1.asp?id=862>(15/08/2013)

[http://www.sanalmuze.org/site\\_harita/sitemap.php?icerik=./sergiler/contentxy.php?sergi=159\\*ic=60\\*pg=0&altf=./sergiler/altframe.html](http://www.sanalmuze.org/site_harita/sitemap.php?icerik=./sergiler/contentxy.php?sergi=159*ic=60*pg=0&altf=./sergiler/altframe.html)(15/08/2013)

<http://www.arkitera.com/sa12597-nedim-gunsur-retrospektif-sergisi-is-sanat-kibele-galerisi-nde.html>(15/08/2013)

<http://www.antikas.com/cagdasressam.aspx>(15/08/2013)

[http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler\\_turk/isimler\\_alfabetik\\_turk\\_mehmet\\_pesen.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_mehmet_pesen.html)(15/08/2013)

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/47pesen.html>(15/08/2013)

<http://www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/resimload.asp?resim=tablo/ibres14.jpg>(15/08/2013)

<http://www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/resimload.asp?resim=tablo/ibres77.jpg>(15/08/2013)

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/cagdas-turk-resim-sanatini-olusturan-etkenlerinisiniginda-baslica-yonelisler/>(15/08/2013)

[www.sanalmuze.org/image/panel01.jpg](http://www.sanalmuze.org/image/panel01.jpg)(15/08/2013)

<http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138>(15/08/2013)

<http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138>(15/08/2013)

<http://www.alifart.com/pPages/pAlifart.aspx?pmID=15&section=4&aucID=437&lang=TR&sanID=147&katID=0&bhcp=1>(15/08/2013)

<http://quintessentialruminations.wordpress.com/2012/05/07/tenochtitlan-city-of-the-aztecs/>(15/08/2013)

[http://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Alfaro\\_Siqueiros](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros)(15/08/2013)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Clemente\\_Orozco](http://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Clemente_Orozco)(15/08/2013)



**RESİM KAYNAKLARI**

- Resim 1:** <http://www.eneger.com/francisco-jose-de-goya-uc-mayis-katliami/>  
(01/07/2014)
- Resim 2:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?id=170>  
(01/07/2014)
- Resim 3:** <http://pictify.com/258407/renato-guttuso1911-1987>(01/07/2014)
- Resim 4:** [http://www.allposters.com.tr/-sp/Shepherdess-with-Her-Flock-1863-Posterler\\_i8755133\\_.htm](http://www.allposters.com.tr/-sp/Shepherdess-with-Her-Flock-1863-Posterler_i8755133_.htm)(01/07/2014)
- Resim 5:** <http://www.ressamlar.gen.tr/vincent-van-gogh/>(01/07/2014)
- Resim 6:** <http://www.1st-art-gallery.com/Constantin-Meunier/Foundry-Worker.html>(01/07/2014)
- Resim 7:** [http://weimarart.blogspot.com.tr/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://weimarart.blogspot.com.tr/2011_04_01_archive.html)(01/07/2014)
- Resim 8** <http://www.artbible.info/art/large/138.html>(01/07/2014)
- Resim 9:** <http://alreproductions.com/1918-in-petrograd-1920-by-kuzma-sergeevich-petrov-vodkin.jpg>(01/07/2014)
- Resim 10:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boyaryna\\_Morozova\\_by\\_V.Surikov\\_\(1884-1887,\\_Tretyakov\\_gallery\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boyaryna_Morozova_by_V.Surikov_(1884-1887,_Tretyakov_gallery).jpg)(01/07/2014)
- Resim 11:** <http://www.cafrande.org/?p=1055> (01/07/2014)
- Resim 12:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr\\_Deyneka#mediaviewer/File:Oborona\\_petrograda.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Deyneka#mediaviewer/File:Oborona_petrograda.jpg)(01/07/2014)
- Resim 13:** <http://iamachild.files.wordpress.com/2011/10/the-enemy-has-been-here.jpg>(01/07/2014)
- Resim 14:** <https://01varvara.files.wordpress.com/2012/04/kuzma-petrov-vodkin-earthquake-in-the-crimea-1927.jpg>(01/07/2014)
- Resim 15:** <http://chinese posters.net/posters/e12-527.php>(01/07/2014)
- Resim 16:** <http://chinese posters.net/posters/e13-880.php>(01/07/2014)
- Resim 17:** <http://artpassions.com/artists/diego-rivera/0000032006-la-gran-tenochtitlan>(01/07/2014)
- Resim 18:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_pueblo\\_a\\_la\\_universidad,\\_la\\_universidad\\_al\\_pueblo.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_pueblo_a_la_universidad,_la_universidad_al_pueblo.JPG)(01/07/2014)

- Resim 19:** [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Epic\\_of\\_American\\_Civilization](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Epic_of_American_Civilization)  
(01/07/2014)
- Resim 20:** <http://www.avnilifij.com/paint-179.html>(01/07/2014)
- Resim 21:** <http://www.tarihnotlari.com/namik-ismail/harman-2/>(01/07/2014)
- Resim 22:** G.Renda, T.Erol; Ç.T.R.S.T
- Resim 23:** [http://www.siirparki.com/ysite\\_galeri.html#thumb](http://www.siirparki.com/ysite_galeri.html#thumb)(01/07/2014)
- Resim 24:** <http://www.tarihnotlari.com/cemal-tollu/keciler-2/>(01/07/2014)
- Resim 25:** [http://www.turkishculture.org/picture\\_shower.php?ImageID=789](http://www.turkishculture.org/picture_shower.php?ImageID=789)  
(01/07/2014)
- Resim 26:** <http://www.on5yirmi5.com/haber/kultur-sanat/etkinlikler/32226/100-koleksiyondan-100-nuri-iyem.html>(01/07/2014)
- Resim 27:** <http://www.biraz.gen.tr/wp-content/uploads/2013/03/%C5%9Eeref-Akdik-Halk-Mektebi.jpg>(01/07/2014)
- Resim 28:** [http://vizyon21yy.com/documan/Egitim\\_Ogretim/Onemli\\_Insanlari/Ressamlar/Turk\\_Ressamlar/Halil\\_Dikmen/Halil\\_Dikmen.html](http://vizyon21yy.com/documan/Egitim_Ogretim/Onemli_Insanlari/Ressamlar/Turk_Ressamlar/Halil_Dikmen/Halil_Dikmen.html)(01/07/2014)
- Resim 29:** <http://urun.gittigidiyor.com/koleksiyon/turgut-zaim-yorukler-koylu-kizi-tebrik-kart-45903762>(01/07/2014)
- Resim 30:** [http://2.bp.blogspot.com/\\_v8-\\_bi4Mals/TTXVlnukJzI/AAAAAAAAAHG0/HqTCuZHxvsg/s1600/Nuri+%25C4%25B0yem2.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_v8-_bi4Mals/TTXVlnukJzI/AAAAAAAAAHG0/HqTCuZHxvsg/s1600/Nuri+%25C4%25B0yem2.jpg)(01/07/2014)
- Resim 31:** Berksoy, 1998: 132
- Resim 32:** <http://www.tulaykazanci.com/100-koleksiyondan-100-nuri-iyem/>(01/07/2014)
- Resim 33:** <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/toprak-insanlari/>(01/07/2014)
- Resim 34:** [http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com.tr/2010/06/artist-modern-mayis-2010\\_03.html](http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com.tr/2010/06/artist-modern-mayis-2010_03.html)(01/07/2014)
- Resim 35:** [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters\\_artistDetailID=779](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=779)(01/07/2014)
- Resim 36:** [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=615](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=615)(01/07/2014)
- Resim 37:** <http://www.tarihnotlari.com/avni-arbas/balikcilar-2/>(01/07/2014)

- Resim 38:** [http://www.haber7.com/kultur/haber/198395-nedim-gunsur-retrospektif-sergisi\(01/07/2014\)](http://www.haber7.com/kultur/haber/198395-nedim-gunsur-retrospektif-sergisi(01/07/2014))
- Resim 39:** Buğra, 2007: 320
- Resim 40:** [http://www.resim11.com/Nedim+Gunsur.html\(01/07/2014\)](http://www.resim11.com/Nedim+Gunsur.html(01/07/2014))
- Resim 41:** [http://www.solkitap.net/mehmet-pesen-d1923istanbul/1967-mehmet-pesen-d1923istanbul.html\(01/07/2014\)](http://www.solkitap.net/mehmet-pesen-d1923istanbul/1967-mehmet-pesen-d1923istanbul.html(01/07/2014))
- Resim 42:** [http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/47pesen.htm\(01/07/2014\)](http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/47pesen.htm(01/07/2014))
- Resim 43:** [http://blog.ressambalaban.com/wp-content/uploads/2012/04/09-Tutuklanan-%C3%B6%C4%9Frenci-1961-50x70cm-tuv.yb\\_.-askeri-mahkemece-yarg%C4%B1lanan-tablo.jpg\(01/07/2014\)](http://blog.ressambalaban.com/wp-content/uploads/2012/04/09-Tutuklanan-%C3%B6%C4%9Frenci-1961-50x70cm-tuv.yb_.-askeri-mahkemece-yarg%C4%B1lanan-tablo.jpg(01/07/2014))
- Resim 44:** [http://www.forumgercek.com/turk-ressamlarin-biyografileri/95832-ibrahim-balaban-1921-turk-ressam-yazar.html\(01/07/2014\)](http://www.forumgercek.com/turk-ressamlarin-biyografileri/95832-ibrahim-balaban-1921-turk-ressam-yazar.html(01/07/2014))
- Resim 45:** [http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma\(01/07/2014\)](http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma(01/07/2014))
- Resim 46:** [http://pesrevsanatpesrev.wordpress.com/2013/08/24/leyla-ile-mecnunun-cesedi-neden-kaldirilamadi-uzun-pantolonlar-kisa-akillar-ve-ankara-belediyecilik-hobisi/\(01/07/2014\)](http://pesrevsanatpesrev.wordpress.com/2013/08/24/leyla-ile-mecnunun-cesedi-neden-kaldirilamadi-uzun-pantolonlar-kisa-akillar-ve-ankara-belediyecilik-hobisi/(01/07/2014))
- Resim 47:** Berksoy, 1998: Resim, 86
- Resim 48:** [http://www.tulaykazanci.com/100-koleksiyondan-100-nuri-iyem/nggallery/page/2\(01/07/2014\)](http://www.tulaykazanci.com/100-koleksiyondan-100-nuri-iyem/nggallery/page/2(01/07/2014))
- Resim 49:** [http://www.tarihnotlari.com/nuri-iyem/nuri-iyem-davul-zurna/\(01/07/2014\)](http://www.tarihnotlari.com/nuri-iyem/nuri-iyem-davul-zurna/(01/07/2014))
- Resim 50:** Doğan, 2003:33
- Resim 51:** [http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/aile-JiWNUfhDHiKSQks-X3bX4A2\(01/07/2014\)](http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/aile-JiWNUfhDHiKSQks-X3bX4A2(01/07/2014))
- Resim 52:** [http://www.atamanhotel.com/museums/ankara-resim4.html\(01/07/2014\)](http://www.atamanhotel.com/museums/ankara-resim4.html(01/07/2014))
- Resim 53:** [http://www.atamanhotel.com/museums/ankara-resim4.html\(01/07/2014\)](http://www.atamanhotel.com/museums/ankara-resim4.html(01/07/2014))
- Resim 54:** [http://www.antikalar.com/v2/images/konuk/konuk0802-05x.JPG\(01/07/2014\)](http://www.antikalar.com/v2/images/konuk/konuk0802-05x.JPG(01/07/2014))



T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



## Özgeçmiş

<b>Adı Soyadı</b>	Alparslan Tekin			
<b>Doğum Yeri</b>	Seydişehir- Konya			
<b>Doğum Tarihi</b>	1975			
<b>Medeni Durumu</b>	Bekar			
<b>Öğrenim Durumu</b>	Yüksek Lisans			
<b>Derece</b>	<b>Okulun adı</b>	<b>Derece</b>	<b>Yer</b>	<b>Yıl</b>
<b>İlköğretim</b>	İhsan Tekin İ.O		Seydişehir	1986
<b>Ortaöğretim</b>	Seydişehir İ.H.L.		Seydişehir	1991
<b>Lise</b>	Seydişehir Lisesi		Seydişehir	1996
<b>Lisans</b>	Azerbaycan Dövlət Ressamlık Akademisi		Bakü/Azerbaycan	2006
<b>Yüksek Lisans</b>	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bilim Dalı		Konya	2014
<b>Becerileri</b>				
<b>İş Deneyimi</b>				
<b>İlgi Alanları</b>	Spor			
<b>Aldığı Ödüller</b>				
<b>Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar</b>	Prof. Dr. Hüseyin Elmas, Doç Dr. Uğur Atan, Doç Dr. İlham A. Enveroğlu, Doç Dr. Mutluhan Taş, Doç Dr. Zuhâl Arda, Doç Dr. Ahmet Dalkıran			
<b>Tel</b>	0507 428 68 53			
<b>E- Posta</b>	alparslan-tekın@hotmail.com			
<b>Adres</b>	Kızılcılar Mh. 338 Sk. No:15 Seydişehir, Konya			