

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

JANR RESMİ VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Altay ALDOĞAN

Balıkesir, 2018

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

JANR RESMİ VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Altay ALDOĞAN

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Elif ÇİMEN

Balıkesir, 2018

**T.C.**  
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEZ ONAYI**

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201512543001 numaralı Altay Aldoğan'ın hazırladığı "JANR RESMİ VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 23.01.2018 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/~~OY ÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.



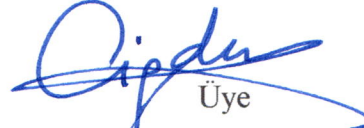
Başkan (Danışman)

Prof.Dr. Elif ÇİMEN



Üye

Yrd.Doç. Meryem UZUNOĞLU



Üye

Yrd.Doç. Çiğdem Menteşoğlu  
CHATZLOUDAS

Üye

Üye

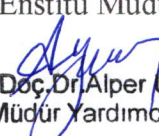
Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

25/01/2018

Enstitü Müdürü ✓

  
Yrd.Doç. Dr. Alper UZUN  
Müdür Yardımcısı

## ÖNSÖZ

Resim sanatında janr resminin bir tür olarak yer alması 17. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönem Avrupa'sında siyaset, ekonomi, bilim, felsefe gibi alanlarda yaşanan önemli dönüşümler, sanatçının resmedeceği konuları günlük yaşamdan seçebildiği bir resim türünün doğmasına sebep olmuştur. Bu noktada Osmanlı imparatorluğun yıkılışından cumhuriyetin kurum ve ilkelerinin inşasına kadar yaşanan tüm gelişmeler 17. yüzyıl Avrupa'sının değişen koşullarını anımsatır. Aynı zamanda 18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde yaşanmaya başlayan Batılılaşma girişimleri resim üslubunun ve tercih edilen konuların değişmesinde önemli bir faktördür.

Bu çalışma; 17. yüzyıl janr resmi ve Batılı anlamda gelişen Türk resim sanatında yer alan konu benzerliklerinden yola çıkarak 1950'lere kadar olan Türk resmini anlatmaktadır. Bu süreçte bana yön veren kıymetli danışmanım Prof. Dr. Elif Çimen'e çok teşekkür ederim.

ALTAY ALDOĞAN

## ÖZET

### JANR RESMİ VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

ALDOĞAN, Altay  
Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı  
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Elif ÇİMEN  
2018, 122 Sayfa

Türk resmi, Batılı anlamda gelişmeye başladığından 1950'li yıllara kadar ağırlıklı olarak peyzaj, natürmort, portre ve günlük yaşam sahnelerini kendisine konu olarak seçer. Bu konular aynı zamanda 17. yüzyıl Hollanda janr resminin de temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple tezin ilk bölümünde janr resminin tanımı, kapsamı, tarihsel gelişimi ve bu resim türünün ortaya çıkmasını sağlayan koşullar değerlendirilmiş, Hollanda janr ressamlarından örnekler verilerek konunun daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

İkinci bölümde minyatür sanatımızda görülmeye başlayan Batı etkileri ve tuval resmine geçişle beraber Batılı anlamda gelişen Türk resim sanatı üzerinde durulmuş; dönemin sanat anlayışı, sanatçı birlikleri ve tercih edilen konular üzerinden Türk resmi incelenerek janr resmi ile olan paralellikleri irdelenmiştir. Bu paralelliklerin vurgulanması amacıyla 17. yüzyıl Hollanda resminden örnekler, Türk resim sanatından örneklerle karşılaştırılmıştır.

1800'lerden 1950'lere kadar Türk resim sanatı, değişen tüm biçimsel yaklaşımlara rağmen janr resmi içerisinde değerlendirilebilecek konuları tercih etmiştir. Son bölümde bu tercihin nedenleri üzerinde durulmuş, hem Batı etkileri hem de ülkenin iç dinamikleri göz önünde bulundurularak Türk resminde işlenen konulara farklı bir açıdan yaklaşmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Türk resmi, Janr resmi, Tür resmi, Günlük yaşam resmi

## ABSTRACT

### GENRE PAINTING AND REFLECTIONS ON TURKISH PAINTING

ALDOĞAN, Altay

Master Thesis, Painting Department

Thesis Advisor: Prof. Dr. Elif ÇİMEN

2018, 122 Pages

Since the time when Turkish painting began to develop in the Western sense until the 1950s, Turkish painting has predominantly chosen landscape, still life, portrait and daily life scenes as its subject. These are also the basis of the 17th-century Dutch genre painting. For this reason, in the first part of the thesis, the definition, scope, historical development and conditions that led to the emergence of this painting style were evaluated. It was aimed to provide a better understanding of the subject by giving examples from the Dutch genre painters.

In the second part, the Turkish painting art was discussed. It has developed in the Western sense with the Western influences that started to be seen in the Turkish miniature arts and with the transition to the canvas painting. The parallelisms of the Turkish painting with the genre art through the understanding of art, artist associations and preferred subjects of the period were examined. In order to emphasize these parallelisms, examples from the 17th century Dutch paintings were compared with examples from the Turkish painting art.

From the 1800s to the 1950s, the Turkish painting art preferred the subjects that could be considered to be in the genre painting, despite all the formal approaches that had changed. In the last section, the reasons for this preference were discussed, and the issues in the Turkish painting were approached from a different point of view considering both the Western influences and the internal dynamics of the country.

**Keywords:** Turkish painting, Genre painting, Genre, Paintings of everyday life

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	xiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç.....	1
1.2. Yöntem.....	1
2. SANAT TARİHİNDE JANR RESMİNE BAKIŞ.....	2
2.1. Tanımı.....	2
2.2. Kökenleri.....	5
2.3. Dinin Etkisinde Sanat.....	13
2.4. 17.Yüzyılda Avrupa'nın Değişen Koşulları ve Hollanda.....	21
2.5. Hollanda Janr Resmi Örnekleri.....	26
3. BATI ETKİSİNDE DEĞİŞEN TÜRK RESİM SANATI VE JANR RESMİ.....	38
3.1. Minyatür Sanatı.....	38
3.2. Duvar resmi.....	49
3.3. Tuval Resmine Geçiş.....	50
3.3.1. Asker Ressamlar.....	50
3.3.2. Sanayi-i Nefise Mektebi.....	55
3.3.3. 1914 Kuşağı.....	57
3.3.4. Şişli Atölyesi.....	61
3.4. Karşılaştırmalı Örneklerle Batılılaşma Sonrası Türk Resim Sanatında Janr Resminin Yansımaları.....	62

4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI VE JANR RESMİ.....	73
4.1. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği .....	74
4.2. D Grubu.....	79
4.3. Yeniler Grubu.....	83
4.4. Onlar Grubu.....	86
4.5. Karşılaştırmalı Örneklerle Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Janr Resminin Yansımaları.....	89
5. SANAT ANLAYIŞIM VE ÇALIŞMALARIMDAN ÖRNEKLER.....	103
6. SONUÇ .....	115
KAYNAKÇA .....	117



## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Kuş maskeli adam, bizon ve gergedan, M.Ö 15000-13000, Lascaux mağarası, Fransa.....	6
Resim 2. Chnemhotep'in mezarından duvar resmi, M.Ö. 1900 dolayları, Beni Hassan, Orta Krallık. ....	7
Resim 3. Aslan avı, M.Ö. 850 dolayları, Irak, The British Museum, Londra.....	7
Resim 4. Oturan genç ve yaşlı, Kırmızı figürlü üslupta vazo, Hermitage Museum. Rusya.....	8
Resim 5. Natürmort, Pompei'den duvar resmi, 108×70 cm, M.Ö 63-79, Naples National Archaeological Museum, İtalya. ....	9
Resim 6. Fayyum portresi, Louvre Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri.....	9
Resim 7. Dört Nala Koşan At, Uygur Freski, 66x32cm, VIII-IX. yy. dolayları, Hoço. ....	10
Resim 8. Müzisyenler, Uygur Dönemi, X-XI. yy. dolayları, Otani Collection. ....	10
Resim 9. Duvar resimleri, M.S.730 dolayları, Kuseyr Amra, Ürdün.....	11
Resim 10. Zhao Mengfu, Bathing Horses, 28,1 x 155,5 cm, Palace Museum, Beijing.....	11
Resim 11. Zhao Mengfu, Bathing Horses (detay).....	12
Resim 12. Zhao Mengfu, Bathing Horses (detay).....	12
Resim 13. Giotto, The Mourning of Christ, Duvar resmi, 200x185cm, 1304-1306, Scrovegni Chapel, İtalya. ....	15
Resim 14. Andrea Mantegna, The Dead Christ and Three Mourners, Tuval üzerine tempera, 68×81cm, 1470-1474, Brera Art Gallery, İtalya. ....	16
Resim 15. Paolo Caliari, Dit Véronèse, The Wedding Feast at Cana, T.Ü.Y.B. 6,77x9,94m, 1563, Louvre Museum, Fransa. ....	18
Resim 16. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Matthew and the Angel, T.Ü.Y.B. 295×195cm, 1602.....	19
Resim 17. Diego Velazquez, Christ in the House of Mary and Martha, T.Ü.Y.B. 60 x 103,5 cm, 1620, National Gallery, Londra.....	20
Resim 18. Pieter Bruegel, Children's Games, A.Ü.Y.B. 118x161cm, 1559-1560, Kunsthistorisches Museum, Avusturya.....	26

Resim 19. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Woman Holding a Child, Kağıt üzerine Mürekkep, 184x146mm, 1636, Szépművészeti Múzeum.....	28
Resim 20. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, The Nightwatch, T.Ü.Y.B. 363x437cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.....	29
Resim 21. Johannes Vermeer, A Lady Drinking and a Gentleman, T.Ü.Y.B. 66,3x76,5cm, 1658, The Berlin State Museums, Berlin.....	30
Resim 22. Johannes Vermeer, The Milkmaid, T.Ü.Y.B. 45,5x41cm, 1658, Rijksmuseum, Amsterdam.....	30
Resim 23. Jan Steen, A School for Boys and Girls, T.Ü.Y.B. 81,70x108,60cm, 1670, National Galleries of Scotland, İskoçya.....	31
Resim 24. Frans Hals, Gypsy Girl, A.Ü.Y.B. 58x52cm, 1628-30, Louvre Museum, Paris.....	32
Resim 25. Jan Havicksz Steen, The Baker Arent Oostwaard and his wife (detay). ..	32
Resim 26. Jan .Steen, The Baker Arent Oostwaard and his Wife, A.Ü.Y.B. 37,7x31,5cm, 1658, Rijksmuseum, Amsterdam.....	33
Resim 27. Floris Gerritsz van Schooten, Large Kitchen Still Life, T.Ü.Y.B. 1590-1655, 77 x 100 cm.....	34
Resim 28. Floris van Schooten, A Kitchen Still Life, T.Ü.Y.B. 101,5 x 153,5 cm, 1600'ler.....	35
Resim 29. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds, T.Ü.Y.B. 55,5 x 62,0 cm, 1670–75 civarı, Royal Picture Gallery Mauritshuis, Lahey.....	35
Resim 30. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay)..	36
Resim 31. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay)..	36
Resim 32. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay)..	37
Resim 33. Gentile Bellini, The Sultan Mehmet II, Tuval üzerine Yağlı boya, 69,9x52,1cm, 1480.....	39
Resim 34. Nakkaş Sinan, Fatih Sultan Mehmed'in portresi, Albüm, 1480 civarı. ....	39
Resim 35. Matrakçı Nasuh, Mecmui Menazil, 1537, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul.....	40
Resim 36. Nigari, Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, Albüm, 1560-1565, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....	42
Resim 37. Bahar Eğlencesi, Albüm, 1610 civarı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul. 44	

Resim 38. Anonim, Gevrekçi, Albüm, 1620, The British Museum, Londra. ....	45
Resim 39. Anonim, Zurnacı, Albüm, 1620, The British Museum, Londra. ....	45
Resim 40. Bir Bey'in Molası, Albüm, 1610 civarı, Topkapı Sarayları Müzesi, İstanbul. .....	46
Resim 41. Pieter Bruegel, The Corn Harvest, A.Ü.Y.B. 118x161cm, 1565, Metropolitan Museum of Art, New York. ....	47
Resim 42. Levni, Albüm, 1720-1730, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....	48
Resim 43. Buhari, Albüm, 1741-1742, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul. ....	48
Resim 44.Köşklü manzara, Abutlar Yalısı, Kandilli, 19.yüzyılın ikinci yarısı, İstanbul. .....	50
Resim 45. Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, T.Ü.Y.B. 93x106 cm, 1919. ....	52
Resim 46. Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Koyun Sürüsü, T.Ü.Y.B. 90x130cm.....	52
Resim 47. Süleyman Seyyit, Portakal, T.Ü.Y.B. 32,0,5x40,5 cm, İ.R.H.M.....	53
Resim 48. Hoca Ali Rıza, İstanbul, T.Ü.Y.B. 43,5x60 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu. ....	54
Resim 49. Halil Paşa, Kayık İskeleyi, T.Ü.Y.B. İ.R.H.M. ....	54
Resim 50. Osman Hamdi Bey, Okuyan Genç Emir, Tuval üzerine Yağlı boya, 168x268cm, Walker Art Gallery, Liverpool. ....	55
Resim 51. İbrahim Çallı, Sahilde Kadınlar, Karton üzerine Yağlı boya, 64x81cm..	58
Resim 52. Namık İsmail, Harman, T.Ü.Y.B. 96x81 cm, 1923 .....	59
Resim 53. Feyhaman Duran, Dr. Akil Muhtar'ın Portresi, Tuval üzerine Yağlı boya, 73x92cm, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Koleksiyonu. ....	60
Resim 54. İbrahim Çallı, Zeybekler, T.Ü.Y.B. 153x183, A.R.H.M. ....	61
Resim 55. Hüseyin Zekai Paşa, Erenköy'den, Tuval üzerine Yağlı boya, 60x80cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul. ....	65
Resim 56. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Fields (Detay), 62.2 cm × 55.2 cm, 1670–1675.....	65
Resim 57. Şeker Ahmet Paşa, Kavunlu natürmort, T.Ü.Y.B. 43x65 cm, 1985. ....	66
Resim 58. Van Streeck - Amsterdam ,Still Life with a Roemer, an Orange and a Chesnut, T.Ü.Y.B.....	66
Resim 59. Hoca Ali Rıza, İftar Sofrası, 1919, 79x98 cm, tuval üzerine yağlıboya, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu .....	67

Resim 60. Floris Gerritsz van Schooten, Breakfast, A.Ü.Y.B. 50x82 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. ....	67
Resim 61. David Vinckboons, An Officer Preparing His Troops for an Ambush, T.Ü.Y.B, 59x83 cm, 1612, Özel Koleksiyon. ....	68
Resim 62. Şeker Ahmet Paşa, Talim Yapan Erler, T.Ü.Y.B. ....	68
Resim 63. Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, T.Ü.Y.B, 150x124 cm, İ.R.H.M. ....	68
Resim 64. Osman Hamdi Bey, Tavla Oynayan Zeybekler, 1890, T.Ü.Y.B, 66x53, 1890, Özel Koleksiyon. ....	69
Resim 65. Bruegel, Peasant Wedding Dance (Detay), 38.5 × 51.5 cm, A.Ü.Y.B. 1607. ....	70
Resim 66. Feyhaman Duran, Köpekli Kız, T.Ü.Y.B. 60x87, İ.R.H.M. ....	70
Resim 67. Gerard Terborch, Boy Ridding his Dog of Fleas, 1665, 34,4x27,1 cm, T.Ü.Y.B. ....	71
Resim 68. Namık İsmail, Ayakta Kadın, Tuval üzerine Yağlı boya, 84x98cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi. ....	71
Resim 69. Johannes Vermeer, Young Woman with a Water Pitcher, T.Ü.Y.B. 45x46cm, 1662, Metropolitan Museum of Art, New York. ....	71
Resim 70. Refik Epikman, Bar (Caz), T.Ü.Y.B, 46x55cm, İ.R.H.M. ....	76
Resim 71. Ali Avni Çelebi, Vitrin, T.Ü.Y.B. 90x73 cm, 1926, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu ....	77
Resim 72. Şeref Akdik, Köpekli Kadın, T.Ü.Y.B. 130,5x75 cm, 1930, İ.R.H.M. ....	78
Resim 73. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, T.Ü.Y.B, 60x91,5cm, 1950, İ.R.H.M. ....	79
Resim 74. Sabri Berkel, Şişeli Natürmort, 46x55 cm, Mukavva üzerine yağlı boya. ....	82
Resim 75. Zeki Faik İzer, Kitap Okuyan Kadın, T.Ü.Y.B., 50x61 cm, İ.R.H.M. ....	83
Resim 76. Nuri İyem, Yolculuk Var Türküsü, T.Ü.Y.B. 40x60cm 1941, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu. ....	84
Resim 77. Nedim Günsur, Moda Plajında Yarışanlar, T.Ü.Y.B. 1924, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu. ....	87
Resim 78. Mustafa Esirkuş, Balıkçılar, T.Ü.Y.B. 80x72cm. ....	88
Resim 79. Mehmet Pesen, Kapadokya, T.Ü.Y.B. 1923, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. ....	89

Resim 80. Turan Erol, Manzara, T.Ü.Y.B. ....	89
Resim 81. Cemal Tollu, Koza Han, T.Ü.Y.B. 1949.....	91
Resim 82. Cornelis Bega, Village Market with the Quack (Detay), T.Ü.Y.B, 56x45, Özel Koleksiyon.....	92
Resim 83. Ali Avni Çelebi, Balıkçılar, T.Ü.Y.B, 105x125 cm.....	93
Resim 84. Emanuel de Witte, The Old Fish Market. ....	93
Resim 85. Zeki Kocamemi, Sanatçının Annesi, A.Ü.Y.B. 38x56 cm, İ.R.H.M. ....	94
Resim 86. Halil Dikmen, Ağ Çeken Balıkçılar, T.Ü.Y.B. 151x226cm, İ.R.H.M. ....	94
Resim 87. Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, T.Ü.Y.B. ....	95
Resim 88. The Lacemaker, T.Ü.Y.B. 24.5 x 21 cm. ....	95
Resim 89. Nuri İyem, Portre, T.Ü.Y.B. 54x65 cm.....	97
Resim 90. Frans Hals, Laughing Boy, T.Ü.Y.B.....	97
Resim 91. Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, 53x61, T.Ü.Y.B. ....	98
Resim 92. Jacob van Ruisdael, The Dam Square in Amsterdam (detay),T.Ü.Y.B, 52 x 65 cm.....	99
Resim 93. Avni Arbaş, Tophane Camii, T.Ü.Y.B. ....	99
Resim 94. Nedim Günsur, Bayramyeri (Detay), T.Ü.Y.B, 35x50 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu. ....	101
Resim 95. Nedim Günsur, Bayramyeri (Detay).....	102
Resim 96. Pieter Bruegel, Children Games (Detay) ....	102
Resim 97. . İsimsiz, T.Ü.Y.B. 25x35 cm, 2016. ....	103
Resim 98. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x75 cm, 2017. ....	104
Resim 99. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 70x50 cm, 2017. ....	105
Resim 100. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x75 cm, 2017. ....	106
Resim 101. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x80 cm, 2016. ....	107
Resim 102. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 50x40 cm, 2016. ....	108
Resim 103. . İsimsiz, T.Ü.Y.B. 40x30 cm, 2017. ....	109
Resim 104. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 40x30 cm, 2017. ....	110
Resim 105. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 25x35 cm, 2016. ....	110
Resim 106. . İsimsiz, Kağıt üzerine yağlı boya. 20x40 cm, 2015.....	111
Resim 107. İsimsiz, Kağıt üzerine füzen. 30x70 cm, 2015.....	111
Resim 108. İsimsiz, Kağıt üzerine füzen. 82x63 cm, 2017.....	112

Resim 109. İsimsiz, Kağıt üzerine fügen. 40x50 cm, 2017.....	113
Resim 110. İsimsiz, Kağıt üzerine monotipi baskı. 30x42 cm, 2015.....	113
Resim 111. İsimsiz, Kağıt üzerine fügen. 70x50 cm, 2017.....	114

## KISALTMALAR

A.R.H.M.	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi.
A.Ü.Y.B.	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
bkz.	: Bakınız
cm	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
İ.R.H.M.	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
m.	: Metre
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
s.	: Sayfa
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
t.y.	: Tarihi Yok
yy.	: Yüzyıl

# 1. GİRİŞ

## 1.1. Amaç

Batılı anlamda Türk resim sanatı 1950'lere kadar ağırlıklı olarak "günlük yaşam" konulu resimlere sahiptir. Bu araştırma ile bir saray sanatı olan minyatürün yerine geçen tuval resmi ile birlikte resimde yaşanan değişimlerin sebepleri üzerinde durulacak ve konu itibarıyla janr resmi ile Türk resim sanatı arasında ilişki kurulmaya çalışılacaktır. Bu ilişkinin kurulabilmesi için öncelikli olarak 17. yüzyıl janr resmi ele alınarak kapsamının ne olduğu, hangi koşullarda ve nasıl geliştiği incelenecektir. Bu bağlamda janr resminin sistematik olarak kabul gördüğü dönemden itibaren Türk resminde görülen Batı etkileri, öne çıkan sanatçı birlikleri, bu birliklerin sanatsal tavırları, Türkiye'nin içsel dinamikleri gibi birçok faktör göz önünde bulundurularak Türk resim sanatında "günlük yaşam" konusunun tercih edilme nedenlerinin araştırılması amaçlanmaktadır.

## 1.2. Yöntem

Bu araştırmada, Balıkesir Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi kütüphanelerinden, süreli yayınlardan, makalelerden, akademik veri tabanlı web sitelerinden, çevrimiçi dergi ve gazetelerden yararlanılmıştır.

Çeşitli müzeler, galeriler, koleksiyonlar, internet kaynakları ve kataloglar taranarak Türk resim sanatına ait görseller bulunmuş; kataloglar, kitaplar ve müzelerin çevrimiçi galerileri taranarak bulunan 17. yüzyıl janr ressamlarının çalışmaları ile ilişkilendirilerek resim sanatımızın temelinde yatan konular ve bu konuların seçilme nedenleri irdelenmiştir.



## 2. SANAT TARİHİNDE JANR RESMİNE BAKIŞ

### 2.1. Tanımı

Latince kökenli bir söz olan “janr”, dilimize Fransızca “genre” sözcüğünden geçmiştir. Tür, biçim, içerik anlamı taşır ve janr kelimesinin yerine aynı anlama gelen “tür” sözcüğü, “janr resmi” terimi yerine de “tür resmi” kullanılabilir. “Janr resmi” İngilizcede “genre painting”, Fransızcada “peinture de genre”, Almandada “genremalerei” olarak kullanılır.

Adeline's Art Dictionary'ye (1891) göre janr resmi, dini ve tarihi sahnelerin yerine günlük yaşamdan sahnelerin konu alındığı bir resim türüdür. Ressam ve Öğretim Üyesi Prof. Kemal İskender'in Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde yapmış olduğu tanım da bu fikri destekler niteliktedir.

“...resim sanatının dinsel konular ve tarihsel konular'daki resimleri portre, manzara ve ölü doğa gibi geleneksel biçimleri için de geçerli olan bir anlam kazanmıştır. 17. yy'dan bu yana her türlü insan eylemini ve güncel yaşayış biçimini gerçekçi bir anlayışla betimleyen resimler ya da üslup biçimini tanımlamak için kullanılmaktadır.” (İskender, 1997: 1832)

Eleştirmen Tzvetan Todorov, sanat tarihçileri Adnan Turani ve Ernst Gombrich'in janr resmi hakkında yapmış olduğu tanımlara bakarak genel anlamda bu konu hakkında fikir sahibi olunabilir;

Todorov “Ya Sanat Ya Hayat” isimli kitabında, “*Tür resimleri de tıpkı tarih resimleri ve portreler gibi insanların âlemini tasvir eder. Ancak tarih resimleri konularını dinsel anlatılarda ya da klasik mitolojide, şairlerin eserlerinde ya da tarihsel olaylarda bulurken, gündelik hayat resimleri konularını çevrelerindeki dünyadan, herkesin aşına olduğu durumlardan alır.*” (Todorov, 2016: 10) diyerek janr resminden bahseder.

Turani, janr resmi için “*Günlük hayattan tipik anları gösteren resimlere denir.*” (Turani, 1975: 56) derken, Gombrich janr resmini “*Ressamların belirli bir dalda veya türdeki konuları, özellikle günlük yaşamdan alınmış sahneleri bilerek ele alıp işledikleri resimlere daha sonraları "janr resimleri" denilmeye başlandı.*” (Gombrich, 2014: 381) diyerek tanımlar.

Yukarıda yapılan tanımlardaki ortak ve en temel vurgu gündelik hayata dair olandır ve “günlük yaşam” konusu bu resim türü için çizilebilecek en genel çerçevedir. Bu konu ilkel insanın ilk sanatsal etkinliklerinden itibaren resim sanatının içerisinde yer alır. Günümüze kadar gelinen süreçte yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik, bilimsel tüm dönüşümler doğrudan günlük yaşamda da değişimlere sebep olmuştur. Dolayısıyla janr resmi, içinde bulunduğu dönemin ve toplumun özelliklerinin resme yansıtıldığı, toplumsal yaşama ilişkin fikir veren, o sosyal yapıya ait insanın tipik özelliklerinin nesnel bir bakış açısıyla öne çıkarıldığı bir resim türüdür. Bu konu ile ilgili Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde (1997) İskender, janr resmi içerisinde, yaşam biçimleri anlatılan köylülerin, yanında ya da karşısında bir tutum sergilenmediğini, bu sebeple köylülerin olduğu gibi resimlendiğinden bahseder. Bu tanımlama ışığında bakarsak, resmedilen konu/figür abartılmadan ya da aşağılanmadan olduğu gibi anlatılır. Resimde var olanın en açık şekilde ifadesi söz konusudur. Janr resmi anlayışının günlük yaşama karşı yaklaşımından bahsettikten sonra bu konu ile ilgili önemli bir diğer nokta, “günlük yaşam” kavramı içerisinde nelerin yer aldığı sorusudur.

Genel bir başlık olan “günlük yaşam” sadece eylem halinde figürlerden oluşan bir resim türü değildir. Natürmort, peyzaj, portre ve figür resmini de bünyesinde bulunduran konu temelli bir yaklaşımdır. Bu türlerin janr resmi içerisinde değerlendirilebilmesi için tek koşul, resimde günlük yaşamın birer parçası halinde bulunmalarındır. Bu konuya paralel olarak The Dictionary Of Art’ta “*18. yüzyılın sonlarına kadar bu terim, peyzaj, natürmort ve hayvan resmi gibi küçük sanat kategorileri olarak görülen şeyleri kucakladı*” (Turner, 1996: 286) diye yazar. Nimet Keser (2009) yazmış olduğu “Sanat Sözlüğü” isimli çalışmasında da janr resminin konusu içerisinde insanlar, hayvanlar ve natürmortların bulunduğunu söyler. Ressam Necla Rüzgar ise janr resmi konularını “*... ulvi, yüce bir hedefe ulaşmak için bir "araç", bilgilendirici bir kaynak değil, bilinen ve yaşanan hayatın hikayesini anlatan bir aynaya dönüşmüştür.*” (Rüzgar, 2008a: 49) diyerek daha genel bir şekilde ifade

eder. Ancak bu resim türünün kapsamı içerisinde saydığımız portre resmi için önemli bir ayrım söz konusudur. Çünkü her portre günlük yaşamdan bir sahne olarak değerlendirilemez. Todorov (2016), portre resmi ve gündelik hayat resimlerinin birbirlerinin zıttı olduğunu söyler ve bu durumu “...yapmak ve olmak varoluş ve öz nasıl karşıtsa, gündelik hayat resmiyle portre de birbirine öyle karşıttır. Portre öznesinin kimliğini anın olumsuzluklarının ötesindeki derinliğinde yakalamaya çalışır daima; tür resmiyse durumların ve eylemlerin temsiline ayrıcalık tanır.” (Todorov, 2016: 10) diyerek ifade eder. Todorov bu tezatlığa vurgu yapmasına rağmen 17. yüzyıl portre anlayışı içerisinde bir alt tür olarak “ifadeli baş” terimini kullanır, bu durumun kişiliklerin temsili olduğunu vurgular ve “ifadeli baş” kavramının portre ve janr resmi arasında bir yerde olduğundan bahseder. Bu sebeple portre resminin janr resmi içerisinde değerlendirilebilmesi ancak izleyiciye günlük yaşamdan bir sahne izlenimi yaratmasına bağlıdır ve “ifadeli baş” ta tam bu noktaya denk gelmektedir. Bu konuda New York’ta bir çok müzede uzun yıllar müdürlük yapan F.Bailey Washburn (1961), janr resmini portre resminden ayırmak için resimde bulunan figürlerin bireyselliğinin ön planda olması yerine, anonim olması gerektiğini vurgular.

Janr resminde konu olarak seçilen “günlük yaşam”, dönemin koşulları, yaşayış biçimi, gelenekleri, törenleri gibi o topluma ait bilgileri nesnel bir bakışla sunar. Bu nedenle bu resimler gündelik hayattan birer sahne olmalarının yanı sıra belgesel bir niteliğe de sahiptir. Bununla birlikte günlük yaşam resmi yapan ressamın amacı gelecek için döneminin şartlarıyla ilgili bir belge bırakmak değildir, bu durum konunun getirdiği bir sonuçtur.

Janr resmi için önemli olan bir konu da sanatçının kendisinden önceki dönemlere göre daha özgür olmasıdır. Özellikle Hristiyanlığın yayılması ve 17. yüzyıl arasındaki dönemde dinin etkisinde gelişen resim sanatında konular ressamın seçimiyle değil, halkın dini konularda eğitilmesi amacıyla kilisenin yönlendirmeleriyle yapıldı. Bu noktada, janr resmi için söyleyebileceğimiz en önemli bilgi, sanatçı-eser ilişkisinde doğrudan, aracısız bir bağ olduğudur. Sanatçı bir birey olarak dayatmalardan kurtulur ve kendisini sanatsal anlamda daha özgür bir şekilde ifade eder.

Janr resminin bir tür olarak yaygınlık kazanması 17. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyılda yaşanan siyasi değişimler, bilimsel gelişmeler, düşünce yapısında meydana

gelen dönüşümler dini imgeler kullanılan resimler yerine, dünyevi hayata ilişkin bir konu olan gündelik hayattan resimler yapılmasını kaçınılmaz kılmıştır. Ancak sanat tarihi içerisinde janr resminin en temel vurgusu olan “günlük yaşam” anlayışını sadece 17. yüzyıl ile özdeşleştirmek yanlıştır. Ulaşabildiğimiz en eski dönemlerde bile sanatta günlük yaşamın izlerini görmek mümkündür. Hangi dönem olursa olsun insanoğlu hep kendi yaşamsal pratiklerinden yola çıkarak sanat üretmiştir. Hristiyanlığın, Müslümanlığın ya da her hangi bir dinin yoğun etkisi altında yaşayan bir toplulukta üretilen sanat eserleri dahi, insanın günlük yaşamına yoğun olarak nüfuz etmiş inançları doğrultusunda gelişmiştir. Dolayısıyla janr resmini 17. yüzyıl ile sınırlandırmak yerine, bu anlayışın ayak izlerini en ilkel topluluklardan, en katı dini inanç ile yönetilen topluluklara kadar hissedebilmemiz mümkündür.

## **2.2. Kökenleri**

Sanatta konu olarak gündelik yaşamın seçimi insanoğlunun ilk sanatsal tecrübelerine kadar dayanmaktadır. İlkel insandan günümüze kadar istisnasız her dönem sanat eserinde günlük yaşamdan izler görmemiz mümkündür. Bu izler çağının kendi şartları içerisinde kimisinde baskın bir şekilde, kimisinde ise seyrek olarak görülür. Bu anlamda değerlendirebileceğimiz ilk örneklerden olan mağara resimleri, sanat tarihçilerinin çoğu açısından büyü ile ilişkilendirilmiştir. Sanat tarihçisi ve eleştirmeni olan Eroğlu (2013) tarih öncesi resimden bahsederken iki farklı görüş ortaya koyar. Birincisi mağara duvarına yapılan resimlerin tamamen avcılar tarafından amaçsızca, vakitlerini geçirmek için, ikincisi ise resimlerde büyüsel bir güç olduğuna inandıkları için yapıldığıdır. Ancak sebebi ne olursa olsun mağara duvarına resim yapan insanlar, kendi yaşamsal sürecinin içerisinde yer alan olayları ele almış ve yaşadıklarını mağara duvarlarına, kaya yüzeylerine resmetmişlerdir.

Mağara resimlerinde özellikle hayvan figürleri kullanılmıştır. Resim 1’deki gibi bazı duvarlarda hayvan figürleri ile beraber insan figürlerine de rastlarız. Kayalara resmedilen imgeler kendi dönemine ait yaşamsal pratiklerinin bir yansımasıdır. Bu resimler ilkel insanın çevresinde olup bitenleri, kendisini ve çevresini nasıl algıladığını ifade etmektedir. Aynı zamanda bu ifade döneminin koşullarını da

yansıtmaktadır. Günümüzden bakıldığında, bu resimler ilkel insanın düşünce biçimi, yaşama koşulları, çevresiyle olan ilişkileri gibi birçok konuda bize önemli bilgiler sunar.



*Resim 1. Kuş maskeli adam, bizon ve gergedan, M.Ö 15000-13000, Lascaux mağarası, Fransa.*

Mısır sanatında da aynı konuları görmek mümkündür. Özellikle öldükten sonra yaşam ve ölümsüz ruh fikrine inanmışlardır. Bu dönemde resmi çizilenle, resim arasında doğrudan bir ilişki kurulur ve bu iki öge özdeşleştirilir. Bu sebeple ölenlerin mezarlarına konulmak üzere ölen kişinin hayatından görüntüler resmedilmiştir ve bu resimlerde kişinin yaşarken yaptığı işler vurgulanmıştır. Bununla birlikte Mısır sanatında peyzajlar, günlük hayata dair görünüm, insan portreleri de konu olarak seçilmektedir.

Resim 2, M.Ö. 1900 yıllarında Mısırlı bir soylunun mezarında yer alan bir resmi göstermektedir. Bu resimde av sahneleri, hayvan ve insan görünüşleri, avcının avını yakalamak için kullandığı yöntem gibi günlük yaşama dair birçok imge bulunur. Bu resimle ilgili, Gombrich (2014) doğanın ayrıntılarının şaşırtıcı derecede aslına bağlı kalınarak çizildiğinden bahseder, hatta resimdeki kuş ve balık figürlerinin çizimleri için “Her bir kuş veya balık öylesine bir gerçeklikle çizilmiştir ki, hayvan bilimciler bugün de o kuşun veya balığın türünü hemen saptayabilirler.” (Gombrich, 2014: 63) diyerek doğaya ne kadar bağlı bir gözlem gücüne sahip olduklarını ifade eder.



Resim 2. Chnemhotep'in mezarından duvar resmi, M.Ö. 1900 dolayları, Beni Hassan, Orta Krallık.



Resim 3. Aslan avı, M.Ö. 850 dolayları, Irak, The British Museum, Londra.

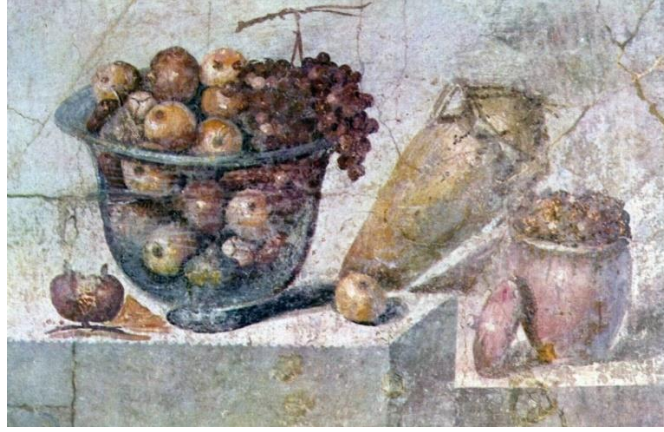
Mısır sanatı her döneminde dinsel bir alt yapı üzerinde şekillenmiştir. Buna karşın Mezopotamya sanatı daha çok monarşik özellikler taşır. Resim sanatı Mısırlılar gibi tapınaklar, mezarlar için değil hükümdarlarının sarayları için yapılmaktadır. Yapılan savaşlar, galibiyetler, düşmanlar, ele geçirdiği ganimetler gibi konuları resimlerinde özellikle kullanmışlardır. Bu kullandıkları imgeler zamanla savaşların resimsel bir betimlemesi haline gelmiştir. Resim 3'te aslanların avlandığı bir sahne görülmektedir. Zaten Asur sanatını Mısır'dan ayıran en büyük yan, resimlerde kullanılan hayvan

figürleridir. Hayvan yetiştiricisi olan Mısırlılar, kendi insanını evcil hayvanlarla birlikte resmederken, Asurlular ilkel insanın yaptığı gibi daha çok avlanırlardı ve hayvanlara karşı vahşi bir tutum içerisindeydiler. Hayvan betimlemelerinde bunu sıklıkla görürüz. İki toplumun yaşam tarzlarındaki bu farklılık sanat eserlerinde de net bir şekilde görülür.

Resimlerde hayvan figürünü öne çıkaran ilk uygarlıklara karşı Yunan sanatı insan figürünü ön plana aldı. Başlangıçta fiziksel olarak yetersizliğinin farkında olan insanoğlu, hayvanların gücüne ve içgüdülerine karşı hayranlık duymuştur. Ancak Yunan sanatı hayvan figürünü geri plana itip, insanı, onun anatomik yapısını ve eylemlerini öne çıkardı. Sanat eseri, insanın gücünün yetmediği, anlamlandıramadığı konuların kontrolünü sağlayabilme amacından sıyrılarak sadece bilinçli olarak sanat üretmeye döndü. Bu dönemin erken zamanlarında janr resmi olarak değerlendirilebileceğimiz eserlerden birisi vazo süslemeleridir. Bu süslemelerde sosyal ve ekonomik yapıyı gösteren betimlemeler yapılmıştır. Bu tasvirler (bkz. Resim 4) Yunan yaşamına ait birçok bilgiyi de bize sunar. Aynı zamanda Pompei’de birçok evde öykülerin anlatıldığı betimlemeler, manzara resimleri ve Resim 5’te görüldüğü gibi natürmortlar bulunmaktadır. Manzara resmi Helenistik dönemin en büyük yeniliklerindedir ve işlediği konuyu Gombrich şöyle ifade eder; “...*Bunlar daha çok kır yaşamını canlandıran, çoban ve sürüleri; sade(süssüz) tapınaklar ve kent dışı evler gibi pastoral sahnelerdi.*” (Gombrich, 2014: 113)

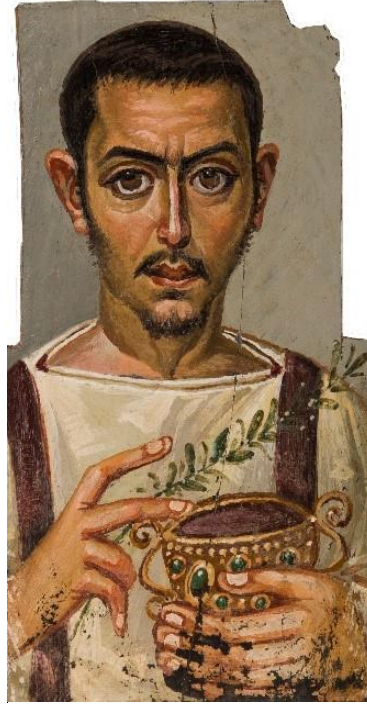


Resim 4. Oturan genç ve yaşlı, Kırmızı figürlü üslupta vazo, Hermitage Museum. Rusya.



*Resim 5. Natürmort, Pompei'den duvar resmi, 108×70 cm, M.Ö 63-79, Naples National Archaeological Museum, İtalya.*

Resim 6'da örneğini gördüğümüz Mısır'da ölümlerin mezarlarına konmak üzere M.S. 1-3. yüzyıl arasında Yunan portre sanatını bilen kişilere yaptırılan fayyum portreleridir. Kentlerde yaşayan orta sınıfa ve sıradan insanlara ait bu portreler canlı ve gerçekçi görünmelerinin yanında modelin bireysel özelliklerini de ayrıntılı biçimde gösteren çalışmalardır. Doğalcı bir üslup kullanılarak yapılan bu portreler lahitlerin üzerine, mumyalanmış bedenin yüz kısmına gelecek şekilde yerleştirilen ahşap panolara ya da keten bezlere yapılıyordu. Portre türünde yapılan bu resimlerden bazıları ölen kişinin günlük yaşamını hatırlatan sahneler (bkz. Resim 6) içermektedir.



*Resim 6. Fayyum portresi, Louvre Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri.*



Türk resminin bilinen en eski örnekleri, çoğunlukla Budist ve Maniheizt inanışların yansıtıldığı Uygur duvar resimleri ve minyatürlerdir. Bu resimlerde portreler, müzisyenler, hayvan tasvirleri gibi din dışı konular da resmedilmiştir. Resim 7’de görülen “Dört Nala Koşan At” isimli duvar resmi günlük yaşamdan bir sahne olarak değerlendirilebilir. Sanat tarihçisi Oktay Aslanapa (2016) bu resim hakkında “*Atın başı, gözlerin başarılı deseni ile çok canlı bir ifade kazanmış, kuyruk da düğümlenmiştir.*” (Aslanapa, 2016: 17) diyerek resmin gerçekliğe bağlı kalınarak yapıldığından bahseder. Aynı zamanda atın kuyruğunun bağlı olması Türk kültüründe yer alan bir gelenek olması sebebiyle döneminin kültürünü de yansıtmaktadır. Resim 8’de yer alan ve müzisyenlerin betimlendiği minyatür resmi de din dışı bir konu olarak gündelik hayat bağlamında değerlendirilebilir.



Resim 7. Dört Nala Koşan At, Uygur Freski, 66x32cm, VIII-IX. yy. dolayları, Hoço.



Resim 8. Müzisyenler, Uygur Dönemi, X-XI. yy. dolayları, Otani Collection.

Putatapmanın yasak olduğu, dolayısıyla resimde figüre yer vermeyen İslam sanatında da gündelik yaşamın örneklerini görmek mümkündür. Ürdün’de bulunan Kuseyr Amra

ve Kirbat el-Mafjar'daki halifelik saraylarında, resimde insan figürünün kesinlikle yasaklanmış olmasına rağmen, Resim 9'da görülen günlük yaşamdan sahnelerin betimlendiği duvar resimleri bulunmaktadır. İslamiyet'teki tasvir yasağına karşın günlük yaşama dair figüratif duvar resimlerinin görülmesi, çok katı olan dinsel emre rağmen gerçekleşmiştir. Bu saraylarla ilgili İngiliz yazar Mary Hollingsworth (2009) dini ve resmi olmayan bu yapıda, bir hanedan prensinin boş zamanlarında yaptığı etkinlikler, avlanma ve müzik sahnelerinin resimlendiğini söyler.



*Resim 9. Duvar resimleri, M.S.730 dolayları, Kuseyr Amra, Ürdün.*



*Resim 10. Zhao Mengfu, Bathing Horses, 28,1 x 155,5 cm, Palace Museum, Beijing.*

Çin'de 960–1279 yılların arasında sanata hayli önem verildiği görülmektedir. Büyük güce sahip devlet çalışanlarının çoğu, aynı zamanda çeşitli alanlarda çalışmalarını yürüten döneminin sanatçılarıdır. Bu dönem sanatı, devlet tarafından önemli ölçüde desteklenmektedir ve devlet koleksiyonunda 6000'den fazla resim bulunmaktadır. Hollingsworth (2009) bu resimlerdeki konu seçimini dinsel, yabani kabile hayatı, hayvanlar, bitkiler gibi başlıklar altında sıralar. Koleksiyondaki resimlerde belirlenen temalardan anlaşılacağı üzere günlük yaşamdan sahneler, aynı zamanda devlet tarafından destek gören sanatın içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Günlük yaşamla ilgili Çin sanatından 1254–1324 yılları arasında yaşamış ressam Zhao Mengfu'nun

Resim 10’da yer alan “Bathing Horses” isimli çalışması örnek verilebilir. Resim 11 ve 12’de yer alan detaylarında da görüldüğü gibi tipik bir gündelik hayat resmidir ve sanatçı; atların, sahipleri ya da bakıcıları tarafından yıkanarak temizlenmeleri gibi sıradan bir konuyu gerçekçi bir bakış açısıyla işlemiştir.



Resim 11. Zhao Mengfu, Bathing Horses (detay)



Resim 12. Zhao Mengfu, Bathing Horses (detay)

Bu bölümde mağara resimlerinden başlayarak verilen örnekler çoğaltılıp detaylandırılabilir. Ancak ilkel insanın yaptığı tasvirler de dâhil olmak üzere resim sanatı içerisinde “günlük yaşam” konusunun her zaman kendisine yer bulduğunu ifade etmek için yeterlidir. Buna rağmen resimde bu konunun kullanımı, yapıldığı döneme göre farklı amaçlar taşımaktadır. Burada ayrımı yapılacak olan şey “günlük yaşam” temasının resimde bir tür olarak kabul görmesi ve bu bilinçle resimlerin yapılmasıdır.

Ancak bu bilincin resimde başat rol oynayabilmesi için zamanın 17. yüzyıla kadar ilerlemesi ve bu sürece kadar özellikle dinin etkisi altında olan sanatın “günlük yaşam” konularını reddeden tavrının değişmesi gerekmektedir. Bu sebeple 17. yüzyıl janr resminden bahsetmeden önce sürecin daha anlaşılır olması için dinin etkisi altında olan, bu etki altında hareket eden ve gelişen resim sanatından bahsetmek yerinde olacaktır.

### **2.3. Dinin Etkisinde Sanat**

Hristiyanlık ilk yüzyıldan sonra Mısır, Suriye, Anadolu ve İtalya’da yayılmaya başladı. M.S. 250 yılında Anadolu’nun çoğu Hristiyan oldu. 312 yılında Hristiyanlık imparatorluk tarafından benimsendi ve 313 yılında ise devletin resmi dini haline geldi. Böylelikle Hristiyan sanatı, devletin resmi sanatı oldu ve 400’lü yıllarla birlikte sanat, Hristiyanlığın dünya anlayışını yansıtmaktaydı.

Ortaya çıkan Hristiyan sanatında resim, insanların dini konularda eğitilmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır. Ancak dinin resme yüklediği bu görevin hemen kabul edildiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü kutsal kitapta açıkça belirtilen put yasağı karşısında, kilisenin imge ve oymaları kabul etmesi kolay olmadı. Henüz Hristiyan olmuş insanların, eskiden inandığı putların yerine, kilisedeki resim ve heykelleri koyması olası bir sonuçtu. Bu endişe kilisenin resim sanatıyla insanları eğitmesinin önünde bir engel oluşturuyordu. Ancak 6. yüzyıl sonunda yaşayan Papa Gregorius Magnus, resimlerin halkın dini konularda eğitilmesi konusunda faydalı olacağını, okuma yazma bilen birisinin kutsal kitabı okuyarak bilmeyen birisinin de resimler aracılığıyla dinini öğrenmesi arasında bir fark olmadığını düşünüyordu. Papa’nın bu düşüncesi Hristiyanlıkta kutsal öykülerin tasvirinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ancak 745 yılında, ilk Bizans devri resim sanatından sonra ara bir dönem olarak gelen ikonoklazma (putkırıcılık) resim sanatının ve her tür oymacılığın kiliselerde yasaklanmasını sağlamış ve kiliselerdeki tüm tasvirlerin tahrip edilmesine neden olmuştur. Ancak yaklaşık yüz yıl süren mücadeleler sonucunda kilise sanatın egemenliğini tekrar ele geçirmiştir.

Mısırlılar düşündükleri, hayallerinde kurduklarını, Yunanlar ise gördüklerini çiziyorlardı. Orta Çağ sanatçısı ise bunlara ek olarak hissettiklerini de çalışmalarına yansıtmıştır. Bir Orta Çağ sanatçısının amacı, gördüğünün resmini yapmak değil, kendisi ile aynı dine mensup olanların dinini anlayabileceği, öğrenebileceği bir resim yapmaktır. Dönemin tüm resim eğitim anlayışı da bu düzen üzerine kuruludur. Ressam olacak kişiler, kutsal öykülerin resimlerini etkili bir biçimde yapabilmek için eğitiliyorlar, çırak verildiği andan itibaren bu amaca yönelik bir yol haritası izliyorlardı. Bu dönemde günlük yaşamdan herhangi bir anın resmedilmesi, ya da ressamın kendi iradesi ile seçtiği bir konunun betimlenmesi söz konusu değildir. Gombrich (2014), Orta Çağ sanatçısını şöyle tanımlıyor; “ *...yaşamdan bir şeyler çizmek gereksinimiyle hiç karşı karşıya kalmıyordu. Sanatçının yaptığı tek şey, basmakalıp bir figür çizmek ve ona resmi işaretlerini vermektir...*” (Gombrich, 2014: 196) Romanesk dönemde de aynı anlayış hâkimdir. 12. yüzyılın en büyük ressamlarından biri olan Honorius Augustodunensis, dönemin resim sanatını şöyle tanımlıyor; “*Eğitmek, aynı zamanda geçmişin önemli olaylarını anımsatmak, yanı sıra güzelleştirmek ve estetik bir coşku yaratmak amacını taşımıştır*” (Eroğlu, 2013: 64)

Gotik sanat, aynı mantık çerçevesinde kutsal hikâyenin nasıl daha etkileyici olarak betimleneceğini önemsiyor ve resimlerin buna göre yapılmasını amaçlıyordu. Ortaya çıkan eserin ne kadar güzel ve doğru olduğundan daha çok, ne kadar amacına uygun olduğu, izleyene dini öğretileri ne kadar iyi anlatabildiği önemliydi. 13. yüzyılın başlarında oluşmaya başlayan Gotik sanat 15. yüzyıla kadar sürmüştür ve Rönesans’ın ortaya çıkışında önemli bir yeri vardır. 13. yüzyıl sonunda İtalya’da ön plana çıkan okullardan olan Floransa okulunun önde gelen isimlerinden, ressam Giotto resim sanatının atası sayılır ve resim sanatının alacağı yolda öncü bir isim olarak anılmaktadır. Sanatçı, resimlerinde önceki resamlardan farklı olarak kutsal kişileri betimlerken, jest ve mimiklerin üzerinde duruyordu. Resim 9’da yer alan portrelerdeki ifadeler, özellikle de Meryem’in yüzündeki kederli ifade bunun kanıtıdır. Sanat tarihçisi Anna Carola Krausse’nin (2005) deyişiyle, Giotto’nun bu resmindeki figürler, “*...hisseden, acı çeken varlıklardır ve yüzlerinde bireysel ifadeler saklıdır.*” (Krausse, 2005: 8)



Resim 13. Giotto, *The Mourning of Christ*, Duvar resmi, 200x185cm, 1304-1306, Scrovegni Chapel, İtalya.

Giotto, önceki dönemlerin nasıl olacağı baştan belli figürlerinin yerine, resimlerinde psikolojik etkilerinin ön plana alındığı insanları betimler. Aynı zamanda resminde kullandığı ışık-gölge ve mekân arayışları sayesinde gerçek gibi görünen figürler ile karşımıza çıkar. Çağı için rastlanılan bir şey olmayan bu durum Giotto'yu hayli ünlü yaptı. Kendisine kadar olan dönemde ressamlar çoğu zaman resimlerini imzalamıyorlardı bile, dolayısıyla bir sanatçının bu kadar ünlenmesi ve ön plana çıkması, sanatçıyı kilisenin etkisiyle resim yapan bir ressam olmaktan öte, bir birey olmaya doğru götüren yolda atılan ilk adımlardan biridir.

Giotto'nun resim sanatında kırmış olduğu basmakalıp bilgiler, özellikle de perspektif ile ilgili olan keşifleri Sienna'da çıkan veba salgını sonunda yok oldu. Yaklaşık bir yüzyıl sonra bu bilgiler Massaccio tarafından tekrar keşfedildi. Erken Rönesans dediğimiz bu dönemde Gotik dönemdekine benzer şekilde dini konular hala resim sanatının temeli durumundaydı. Ancak sanatçı kutsal öyküleri betimlerken önceden yapıldığı gibi belli kurallar silsilesinde, bireyselliğini yansıtamadığı resimler

yapmıyordu. Aksine sanatçı kutsal hikâyeyi resmederken, bir birey olarak kendisinden de mutlaka bir şeyler katıyordu.

Rönesans sanatçısı resmin o güne kadar nasıl yapıldığıyla yetinmez, konu bellidir ama ressam bu konuyu nasıl bir teknik ve bilgiyle yapacağını izini sürmektedir. Bu takip sanatçıyı birçok keşfin mucidi haline getirmiştir. Mevcut bilgilerin yetersiz kalması, sanatçıyı doğa karşısındaki incelemelerin baş aktörü yapmıştır. Örnek olarak ressam Piero della Francesca'nın "Resim Sanatında Perspektif Üzerine" isimli kitabı gösterilebilir.

Bu dönem ressamı konu dışında perspektif, mekân, ışık-gölge, üç boyut gibi başka kaygıların da peşine düşüyor ve kutsal metinlerin betimlenmesi sırasında adeta bir bilim adamı gibi bu kavramların çözümlenmesi üzerinde çalışıyordu. Bu anlamda Giotto, Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio gibi ressamlar resim sanatının gelişimi açısından önemli katkılar sundular. Sanatçı açısından, resmin önceliği kutsal öykünün nasıl en etkili betimleneceği olmaktan çıkıp, resmin temel ilkelerinin arayışı ve uygulanması halini aldı.



*Resim 14. Andrea Mantegna, The Dead Christ and Three Mourners, Tuval üzerine tempera, 68×81cm, 1470-1474, Brera Art Gallery, İtalya.*

Mantegna, Resim 14’de İsa figürü için kullandığı rakursi ile izleyiciyi resmin içerisine dâhil etmiş, izleyicinin İsa’nın tam karşısında, belki de ağlayan figürlerden biri olmasını sağlamıştır. Sanatçının resmin anlatımındaki etkiyi arttırmak için matematiksel bir hesap olan perspektif kısılmayı kullanması, kutsal metinleri geleneksel biçimde resmetmekle yetinmediği, resmin sınırlarının sürekli genişletilmesi için çaba içerisinde olduğu anlamına gelir.

Rönesans döneminde dinsel betimlemelere ek olarak mitoloji, resimde diğer bir konu olarak karşımıza çıkmaya başlar. Bu durumun sebebi konu mitoloji olduğunda sanatçının kendisini daha önce olmadığı kadar özgür ifade edebilmesidir.

Papa 16. yüzyıl başlarında bir sanat merkezine dönüşen İtalya’da yetişen en iyi sanatçıları bünyesine alarak iktidarını pekiştirmek, meşrulaştırmak ve saygınlığını arttırmak istiyordu. Bu dönemde kilisenin bu sanatçılardan beklediği sadece gerçekliğin betimlenmesi değil, bir birey olarak yaratıcılığını ve dehasını da gösterebildiği resimler yapmasıdır. Böylelikle ünleri hayli artan ressamlar kilisenin bu beklentisini boşa çıkarmıyor, izleyicinin daha önce karşılaşmadığı şekilde resimler yapmaya başlıyordu. Leonardo da Vinci; İsa ve havarilerinin oturduğu yemek masasını nerdeyse elle tutmayı mümkün kılacak ölçüde gerçekçi ve etkili yapıyor, Michelangelo; Sistine Şapelinin tavanına çizdiği kutsal kitap öykülerini kendisine has abartılı anatomiler ve son derece çarpıcı kompozisyonlarla resmediyor, Raphael; sanatsal dehası, sadeliği ile Meryem’i betimliyor, Correggio; kilise tavanlarını cennete doğru yükselen bir geçitmiş gibi resmediyordu. Resmin temel ilkeleri konusunda yetkinleşen ve gerçekçi bir resmin nasıl betimleneceği öğrenen ressam, diğer ressamlardan ayrılmak için yaratıcı kişiliğini resminde göstermek zorundaydı. Bu sanatçılardan birisi de Paolo Veronese’dır. Sanatçı Resim 15’de İsa’nın “Son Akşam Yemeği” öyküsünü kendi bakış açısından resmetmiştir. Bu resimde İsa merkezde olmasına rağmen resimde bulunan yüzlerce figürden sadece birisidir ve resmin her alanında farklı birçok olay olmaktadır. İsa ve mucizesi de bu kargaşa arasında istenildiği ölçüde ön plana çıkmaz ve bütünün içerisindeki küçük parçalardan sadece birisidir. Bu resimden rahatsız olan dini otoritenin Veronese’yi Engizisyon mahkemesinde yargılamış olması, kilisenin hala resim sanatı üzerindeki egemenliğini korumaya çalışmasının tipik örneğidir. Ayrıca bu durum sanatçının sınırsız bir



özgürlük alanına sahip olmadığını ve konu kutsal metinler olunca kilisenin hala katı kurallara sahip olduğu gerçeğini de vurgulamaktır.



Resim 15. Paolo Calari, Dit Véronèse, *The Wedding Feast at Cana*, T.Ü.Y.B. 6,77x9,94m, 1563, Louvre Museum, Fransa.

Kuzey’de dinsel konular daha uzun süre Orta Çağ anlayışına uygun bir şekilde devam etti. Çıraklığı döneminde Albrecht Dürer İtalya’ya olan seyahati sırasında sanatçının sadece resim yapan biri değil, bilim üzerine kafa yoran, doğadan direkt olarak gözlemler yaparak sonuca varan, kısacası içinde yaratıcılık barından bir mesleğe sahip olduğunu ve kesinlikle zanaatkârdan ayrıldığını fark eder. Kendi çalışmalarını da bu yöne kaydırarak Rönesans’ın kuzeyde gelişmesi konusunda önemli bir rol oynar.

17. yüzyıla iktidarını güçlendirerek giren Katolik Kilisesi önceki dönemlerde olmadığı kadar sanata önem vermiş ve bu dönem gelişen Barok sanat kilisenin dünyevi gücünü yaymak için kullanılmıştır. Ancak bu tespit Barok sanatta sadece dini imgeler üzerinden resimler yapıldığı sonucunu doğurmamaktadır. Dini konuların yanında, mitolojik öyküler ve özellikle günlük hayatın içerisinde hiç bir tarihsel ve dinsel yönü olmayan imgeler de bu dönem resmi içerisinde sıklıkla yer almaktadır. Bu konuyla ilgili Turani (2015) gerçekçi görüşlerin yanı sıra mitoloji, geçmiş ve dinsel konuların bir arada yapıldığı bir dönem olarak Barok sanattan bahseder.



*Resim 16. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Matthew and the Angel, T.Ü.Y.B. 295×195cm, 1602.*

Gerçekçi ve doğalcı bir resimleme anlayışına hâkim bu dönem sanatçısı günlük yaşama ilişkin konuları nasıl betimliyorsa, kutsal öyküleri de aynı şekilde resmediyordu. Bu noktada Caravaggio kutsal öyküleri gösteren resimlerinde bile figürü idealleştirmiyor, sıradan bir model kullanıyordu. Sanatçı Resim 16’da Aziz Mattheus’u gerçekçi bir gözle, modele sadık kalarak ve şimdiye kadar alışkın olmadığımız şekilde ihtiyar, yaşlı, sıradan birisi olarak betimlenmiştir. Bu çalışma günlük yaşam sahnesi olmamasına rağmen dini bir konu içerisinde bile günlük yaşamdan ipuçları barındırması sebebiyle sanatın sivilleşmesi yönünde önemli bir aşama olarak değerlendirilebilir. Barok dönem sanatçısı Dieogo Velazquez’in Resim 17’de yer alan çalışması dini bir konu ile gündelik hayatı aynı kadraj içerisinde göstermektedir ve bu sebeple Caravaggio’nun Resim 16’daki çalışması ile aynı bağlamda değerlendirilebilir.



Resim 17. Diego Velazquez, *Christ in the House of Mary and Martha*, T.Ü.Y.B. 60 x 103,5 cm, 1620, National Gallery, Londra.

Barok dönemde kilise ile beraber diğer egemen güç unsuru siyasi iradeydi. Kralların, politik kimliğine ek olarak dinsel bir güce sahip olduğu anlayışı hâkimdi ve Krallar, Tanrı'nın vücut bulmuş hali olarak görülüyordu. Dolayısıyla sanata bakış ve resimden istenilen şey değişmiş, talep sadece dinsel olanla sınırlı kalmamıştır. IV. Philip'in sarayına ressam olarak atanan Velazquez'in görevi Hollingsworth (2009) tarafında şu şekilde açıklanmaktadır. "...kralın, ailesinin, cüceler ve soytarlar da dâhil saraylıların portrelerini yapmaktır." (Hollingsworth, 2009: 331)

Artık sanatçıdan beklenen değişmiştir ve değişmeye devam edecektir. Bu değişimin sebebi de dinin geçmişe kıyasla monarşinin bir adım gerisinde olması, bilimin geçmişe göre daha fazla bilgiye sahip olması, kısacası çağı oluşturan koşulların değişmeye başlamasıdır. Sanatçı hala Rönesans'taki anlayıştan bütünüyle kurtulmuş değildir. Sanatçı için kilise neyse, yerine saray geçmeye başlamıştır. Ancak bu yine de önemli bir gelişmedir ve sanatçının özgürleşmesi konusunda önemli adımlardan biri olarak sayılabilir.

Özellikle 17. yüzyıl ile birlikte Hollanda sanatındaki gelişmeler ressamı daha özgür kılacak bir resim piyasası oluşturacak, bu noktada da bir birey olarak sanatçının konumu tekrar farklılaşacaktır. Ancak janr resme giden yolda 17. yüzyıl Hollanda

sanatını anlayabilmemiz için öncelikle bu yüzyılın düşünce yapısı, bilimsel gelişmeler ve Hollanda'nın içinde bulunduğu koşulların değerlendirilmesi gerekmektedir.

#### **2.4. 17.Yüzyılda Avrupa'nın Değişen Koşulları ve Hollanda**

17. yüzyıl Avrupa'sında feodalite güç kaybederken kapitalizm ilerleyişini hızlandırmıştır. Bu büyük dönüşüm her alanda olduğu gibi sanata da yansır. 16. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve 17. yüzyılın ortalarına doğru yaygınlaşan janr resmi, kendi çağının ve bulunduğu coğrafyanın geçirdiği siyasi, ekonomik, kültür, bilim ve düşünce sisteminde yaşanan değişimlere paralel olarak gelişim göstermiştir. Bu sebeple janr resminin bir tür olarak ortaya çıkışını daha iyi anlayabilmek için özellikle 17. yüzyıldaki değişimlerin analizi iyi yapılmalıdır.

Sanat tarihçisi Barış Acar'ın "*Janr Resmi ve Yaşayan Tin*" isimli yazısında 17. yüzyıl için "*Avrupa' da feodalizmin çözülmeye başlandığı, İngiltere' de ilk burjuva devrimiyle iktidarın ortaçağı kapatacak biçimde el değiştirdiği, bilimsel devrimlerin gündemi işgal ettiği; Decartes'in, Spinoza'nın, Leibniz'in, Galilei'nin, Newton'un çağıdır on yedinci yüzyıl.*" (Acar, 2008: 75) ifadelerini kullanırken, siyaset bilimi ve sosyoloji uzmanı Server Tanilli (1994), 17. yüzyıldan "*bunalım yüzyılı*" olarak bahseder. Bunalımdan kastedilen siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik yapıda yaşanan değişimlerin sebep olduğu sonuçlardır. Orta Çağ'dan sonra dünya yeni bir sistem arayışı içerisindeyken yaşanan "bunalım" beklenen bir sonuçtur. Çünkü feodal yapı 16. yüzyıl sonundan itibaren içerisinde kapitalist öğeleri de barındırmaktaydı. 17. yüzyıl bu feodal ve kapitalist anlayışın arasındaki iktidar kavgasıyla geçer. Burjuvazinin amacı; feodal yapı içerisinde var olmak değil, aksine devletin yönetim mekanizmaları içerisinde doğrudan söz sahibi olmak, başka bir deyişle devleti yöneten güç olmaktır.

17. yüzyılda Hollanda'da yaşanan değişimler tüm Avrupa'ya göre daha ayrıksı durumdadır. Bu durumun sebeplerinden birisi kendine özgü feodal yapısıdır. Örnek vermek gerekirse; feodal yapının en önemli unsurlarından olan aristokratların sayısı,

diğer ülkelere göre hayli azdır ve bu sebeple toplum içerisinde aldıkları yer çok daha kısıtlıdır. Tarihçi Micheal North, bu durumun sayısal olarak ifadesini de “16. yy’da yalnızca on iki aristokrat aile kalmıştı (18. yüzyılda ise yalnızca yedi) ve sahip oldukları topraklar, ekilebilir alanların Yüzde 10’ undan bile daha azdı.” (North, 2014: 69) diyerek yapar.

17. yüzyıl Hollanda’ında tarım yapılan topraklarda feodal yapının aksine mülkiyet hakkı söz konusudur. Köylüler mevcut toprakların önemli sayılabilecek bir miktarına sahiptir. Toprak mülkiyetine sahip köylüler, topraklarını özgür bir biçimde kullanmaktadırlar. Bu anlamda herhangi bir derebeyi ya da kilise gibi bir egemen güce bağlı değildirler. Hatta toprakları olmayan köylüler de aynı şekilde egemen güçler yerine, daha fazla toprağı olan köylülere bağlı durumdadırlar. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Avrupa’da süren feodal anlayışın beraberinde getirdiğı siyasal ya da sosyal hayat, Hollanda’da söz konusu değildir. Burjuvazi ve kentliler, siyasal ve sosyal hayatın belirleyicisi durumdadırlar.

17. yüzyılda Hollanda’nın ticaret, denizcilik, sanayi gibi alanlardaki gelişmişliğı, ekonomik anlamda refaha erişmiş bir devlet olmasını sağlıyordu. Ekonomik gelişmişliğın yanı sıra Hollanda farklı dinlere ve mezheplere karşı son derece hoşgörölü bir tavır sergilemektedir. Bunlarla birlikte tüm Avrupa’da etkisini gösteren bilimsel yeniliklerin aracılığıyla Orta Çağ’ın etkisinden sıyrılmış, ekonomisi güçlü bir ülke halindedir. Tüm bunlar düşünöldüğünde Orta Çağ’a kıyasla sınıfların, mezheplerin arasındaki ayrışma azalmış, hatta ortaya çıkan bu hoşgörü havası ile birlikte ülkenin farklı katmanları birbirine daha yakın hale gelmiştir. Hollanda’nın ticari başarısı ve bu yolla zenginleşmesi sayesinde monarşi ve kiliseye karşı bir tutum oluşur. Kapitalizm ile beraber ortaya çıkan burjuva toplumu, kilise ve monarşi egemenliğindeki toplumlara oranla daha özgürlükçü ve hoşgörölü bir iklim yaratmıştır.

Hollanda’ da durum böyleyken, Avrupa ülkelerinde kilise hala sanat üzerinde egemen durumundadır. Tabloları satın alacak olanlar sadece kilise ve soylulardır. Ancak 17. yüzyıl Hollanda’sı Katolik değildir ve soylular diye bir sınıf yoktur. Bu sebeple sanatın alıcısı durumundaki sınıf burjuvazidir.

17. yüzyıl Hollanda'sından bahsederken siyasi, sosyal ve ekonomik yapı her ne kadar önemliyse, aynı yüzyıl Avrupa'sı için bilimsel ilerlemeler de o kadar önemlidir. Çünkü bu yüzyılı daha iyi anlayabilmek için bilimsel ilerlemeler ve bunun sonucu olarak düşünce yapısındaki değişimler hayli önem taşımaktadır. Bilim, yapılan yeni keşiflerle birlikte var olan dogmatik bilgilerin iktidarını yerinden etmek üzere geri dönüşü olmayan bir kapı açar ve kendisinden önceki dönemin tüm anlayışını derinden sarsacak gelişmelere sebebiyet verir. Ancak bu ilerlemelerin kabul görmesi kolay olmamıştır. Kilisenin bilimsel keşifleri kabul etmesi kendi gerçekleriyle çelişmesi anlamına geliyordu, bu sebeple kesin bir dille bilimin söylediği çığır açıcı yenilikleri yalanladı ve bu konuda bilim adamlarına ağır yaptırımlar uyguladı. Kilise dünyanın merkezde olduğu ve diğer gezegenlerin dünyanın etrafında döndüğü düşüncesine sahipti. Buna karşın Alman matematikçi ve gökbilimci Johannes Kepler'in dünyanın yörüngesi ve Mars'ın hareketleri üzerine yaptığı araştırmalar kilise ile taban tabana zıt sonuçlara ulaştı. Bu incelemeler sonucunda Güneş'in diğer gezegenlerin çizdiği elipsin odak noktası durumunda olduğunu fark etti. Böylelikle gezegenlerin merkezinde Dünya değil Güneş olduğu sonucuna vardı. İtalyan astronom ve matematikçi Galileo Galilei geliştirdiği teleskopla birçok gözlem yaptı. Yaptığı gözlemlerle Jüpiter'in dört uydusunu buldu. Ay yüzeyinin Dünya'nın yüzeyine benzediğini ve Güneş üzerindeki lekeleri fark etti.

Bilimsel anlamdaki bu ilerlemeler geçmişte inanılanlarla çelişiyordu. Aristotelesçi anlayışa göre Dünya hareketsizdi ve evrenin merkezi konumundaydı. Tüm gezegenler de dünyanın etrafında daire biçiminde dönüyorlardı. Nikolas Kopernik, Galileo, Kepler'in çalışmaları Dünya'nın merkezde olduğu anlayışını tamamen yıkmaktaydı. Güneş yüzeyinde fark edilen lekeler onun bozulabileceğini ifade ediyordu. Bu gelişmelerle birlikte eskiden doğru kabul edilen dogmalarla taban tabana zıt bilgiler ortaya çıktı. Örneğin sonluluğa karşı, sonsuzluk fikri ortaya çıkmıştı. Server Tanilli (1994) bu konuda şunları söylemiştir;

“Kopernikçiler, eski Aristotelesçi evreni yıkıp parçalamışlardı; mertebeli bir düzen içerisinde kapalı bir birim diye düşünülen kosmosun yerine, birliği kanunlarla oluşmuş açık ve sınırsız bir bütünü, Evreni koyuyorlardı; kısacası “sonsuz”u açıyorlardı insanın önüne.” (Tanilli, 1994: 331)

Tüm yaşanan bu bilimsel gelişmeler, mevcut bilgileri geride bırakmamız için kuşkusuz veriler sunmaktadır. Doğru kabul edilen birçok bilginin, aslında yanlış olduğunun ortaya çıkması insanlara yeni bir bakış açısı sunmuş ve insanoğlunun düşünce yapısında önemli kırılmalara yol açmıştır. Bilimin sunduğu tüm yeniliklerle birlikte, felsefe de artık yepyeni düşüncelerle sahnededir. Özellikle felsefe tarihi alanında araştırmalar yapan Ahmet Cevizci, 17. yüzyıl ve öncesi arasındaki anlayış farklılığını, “...felsefe, artık bağlılığını dinden bilime transfer etmeye başlamıştı.” (Cevizci, 2013: 14) sözleriyle ifade eder.

17. yüzyıl felsefesinde yer alan önemli bir ayrım insanın evrendeki rolüne yöneliktir. Tanrı'nın düzeni, evren ve üzerinde yarattığı her şeyin kendisine itaat etmesini gerektirirken; modern felsefe, Cevizci'nin (2013) dediği gibi insanın bir kul olduğu düşüncesi yerine özgür ve yaratıcı bir birey olduğu düşüncesini sunar. Bu yüzyılda insan Tanrı'ya olan aşırı bağlılığından artık kurtulmaya başlamıştır. Kadere bir anlayışa sahip olmak yerine, insan; kaderini kendisinin belirleyebildiği, eylem özgürlüğüne sahip biridir. Dini gelenek ve otoriteye karşı gelen insan, özgürlüğünün ve birey olmanın peşindedir. Bunun sonucunda din ve otoritenin gölgesinde değil akılcılığın ışığı ile hakikatin peşine düşülmüştür.

17. yüzyıl İngiliz düşünürlerinden Francis Bacon, doğaya hâkim olabilmek için doğayı iyi tanıyabilmek, yani yasalarını anlamak gerektiğini söylemektedir. Bu düşüncesi yeni bir heyecan doğurur ve bilimsel araştırmaların ilerleyebilmesi için önemlidir. Bacon doğanın öğrenilebilmesi için güvenilir yöntemin bilim olduğunu vurgular. Sorularına, ancak bilimsel bilgiyle cevap bulabileceğini söyler. Fransız düşünür René Descartes ise matematik ve fizik aracılığıyla evrensel bir bilim ortaya çıkarmaya çalışmıştır ve düşüncenin özünde matematik olduğunu söyler. Duyuların aldatıcı olduğunu, her şeye kuşkuyla yaklaşılması gerektiğini savunan Decartes, kuşkunun karşısında olan ve yanılmanın önüne geçilebilecek şeyin “ölçmek” olduğunu dile getirmiştir. Tanilli (1994) bu konuyu şu sözlerle açıklar;

*“Nesnelerle kesinlikle algıladığımız şey, onların uzamı yani uzunluğuna, genişliğine ve derinliğine tuttıkları yer; bir de hareket. Uzam ve hareket, her ikisi de ölçülebilir şeylerdir. Onları en iyi tanımanın yolu da ölçmektir.*

*Böylece, doğa hakkında edinebileceğimiz gerçek bilgi matematik bilgidir.” (Tanilli, 1994: 346)*

Descartes kuşkuya karşılık kesinliği nasıl elde edebileceğimizi, akla, bilime, insanın iradesine güvenilmesi gerektiğini vurgular ve bilim ile dini uzlaştırma çabasındadır. Bu çabası dışında tamamen Thomas Hobbes ve Bacon’ı takip eder.

Genel olarak 17. yüzyıl akıl ve din arasındaki ilişkinin giderek daha sorgulanabilir bir durum olarak görülmeye başlandığı bir zamandır. Bu konuda Tanilli, 17. Yüzyıl felsefesinin önde gelen isimlerinden Spinoza’nın şunları söylediğinden bahseder;

“Akıl, dinin güçsüzlüğünü göstermektedir; geleneksel inançları sil baştan gözden geçirmek gerekiyor. Din etkisizdir: Bir Hristiyanı bir Yahudiden, bir Türkten, bir pagandan ayırma olanağı yoktur. Niçin? Çünkü din içsel bir eylem değil, dışsal bir uygulamadır, giderek rahiplerin emirlerine edilgince bir boyun eğiş...” (Tanilli, 1994: 375)

Mevcut inanışlar, dogmatik bilgiler artık sorgulanmaya başlamıştır. Kilisenin tüm yasaklama ve engelleme çabalarına rağmen ok yaydan çıkmıştır. Bilimsel gerçekler dinin katı, korkutucu yanı ile bastırılmaya çalışılıyor, bilim adamları araştırma sonuçlarını inkâra zorlanıyor, kiliseye karşı gelenler cezalandırılıyordu. Ancak buna rağmen gerçekler üstü örtülemeyecek kadar net bir haldedir ve tüm engelleme girişimlerine rağmen topluma er ya da geç yansımacaktır. Kilisenin tahtı sallanmaktadır ve Orta Çağ yeni bir düzene doğru evrilmektedir. Bu yüzyılın, Tanilli (1994) tarafından “bunalım çağı” olarak nitelendirilmesi gayet normaldir. Siyaset, sosyoekonomik yapı, inanç sistemi, bilim ve felsefe gibi çok temel alanlar birbirini tetikleyerek geçmişin bilgisini güncelliyor, yepyeni bir anlayışı inşa ediyordu. Bu süreçte Avrupa’nın değişen koşulları sanatın üzerindeki din egemenliğini kaldırmaya başlamış, dini bir kurumun sanata yön vermediği, sanatçının da konularını kutsal öykülerden seçmek zorunda olmadığı yepyeni bir anlayışın doğmasına sebep olmuştur.

Avrupa’da gerçekleşen temel konulardaki önemli değişimlerin sanata yansması, ilk olarak Hollanda’da “janr resmi”nin doğuşunda önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. Tüm bu değişimler ışığında Resim sanatında 17. yüzyıl; dini konuların yerine dünyevi konuların ön plana alındığı, sanatçının bir birey olarak öne



çıkıldığı ve janr resminin bir tür olarak varlığını kabul ettirdiği bir yüzyıl olarak anılacaktır.

## 2.5. Hollanda Janr Resmi Örnekleri

16. yüzyılın ikinci yarısında örnekleri daha sık görülmeye başlanan “günlük yaşam” konulu resimler, 17. yüzyıl ile birlikte sistematik bir biçimde resimde konu olarak kullanılmıştır. Bu tarih ile birlikte özellikle Hollanda’da resmin temel konusu olan peyzaj, iç mekân, figür ya da figür grupları, natürmort ve portreler gibi konular “günlük yaşam” genel başlığı altında toplanmaktaydı ve her biri ayrı birer uzmanlık alanı olarak ressamlar arasında yaygınlık kazanmıştı. Bu sebeple janr resminin bir tür olarak kabul gördüğü ve bu konuda çok sayıda eser verildiği tarihin 17. yüzyıl olduğu rahatlıkla söylenebilir. Janr resmi ile 17. yüzyıl arasındaki bu ilişkiyi Todorov şu şekilde ifade eder;

“Bu tür imgeler antikçağdan beri tek tük var olmuş olsa bile, bütün o sıradan davranışlar -yemek, uyku, âşıkların buluşması ya da erotik ilişkiler, konserler, çocuklara gösterilen ilgi, çeşitli mesleklerin icrası-tarihte ilk kez temsil nesnesi olmaya layık görülerek sistematik olarak işlenir.” (Todorov, 2016: 9)



Resim 18. Pieter Bruegel, *Children's Games*, A.Ü.Y.B. 118x161cm, 1559-1560, Kunsthistorisches Museum, Avusturya.

Pieter Bruegel (1528-1569) Hollanda janr resminin öncülerindedir. Gombrich (2014) bu sanatçının, janr resminin 16. yüzyıldaki en büyük ustası olduğunu söyler. Mitoloji ve din referanslı resimleri bulunsa da ağırlıklı olarak köylülerin hayat tarzlarını temel alarak resimler yapmaktadır. Neredeyse tüm resimlerinde geniş mekanlar içerisinde 16. yüzyıl Hollanda köylülerinin hayatı, dansları, oyunları, gelenekleri, eğlenceleri, kavgaları gibi günlük yaşamlarına dair sahnelere yer verir. Köylüleri ve köylülerin yaşayışlarını resimlerine konu olarak seçmesi Bruegel'in yaşadığı dönem için pek rastlanılan bir durum değildir.

Bruegel'in resimleri, dönemin sosyal yaşamının ana konu olarak kullanılmasının yanı sıra, günümüz için belgesel nitelik taşıyan önemli bir kaynaktır. Bu konuyla ilgili örnek olarak gösterebileceğimiz, her bölümü ayrıntılarla dolu "Children's Games" isimli resmin (bkz. Resim 18) konusu, her zamanki gibi köylülerin yaşam biçimleri üzerinden şekillenmiştir. Dönemin koşulları ve insanların resmedildiği bu çalışmada çocuklar türlü oyunlar oynamaktadır ve bu resim dönemin çocuk oyunlarının gösterilmesi açısından janr resminin içeriğine uygun haldedir. Resme alan alan bakıldığında çocuklar topaç, tahta at, rüzgârgülü, halat çekme, uzuneşek, birdirbir ve körebe gibi oyunlar oynarken resmedilmiştir. Ayrıca ressam duvara, ağaca, korkuluklara tırmanan, dereye yüzen, çember çeviren, takla atan, bakkalcılık ve evlilik oyunu oynayanlar gibi yaklaşık yüz farklı oyunun oynandığı ve bu oyunlara yönelik eylemler içerisinde bulunan çocuklara ait bir dünyayı resmetmiştir. Her yönüyle gündelik hayatı anlatan bu resim tek tek bireylerin değil, eylemlerin ön planda olduğu ve kendi kültürlerine has oyunlar oynayan çocukların resmedildiği bir çalışmadır.

Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606-1669) ağırlıklı olarak İncil'den sahneler, tarih ve portre resmi yapan bir sanatçdır. Özellikle resimlerinde kullandığı portrelerin ruh hallerini başarılı bir şekilde yakalayarak, modelin iç dünyasını ön plana çıkarmayı başarır. Çağdaşı ressamlar kendilerine bir tür seçip o alanda uzmanlaşmakta iken Rembrandt bu noktada çağdaşlarından ayrılır. Belli bir konuda uzmanlaşan ressamlar sadece o konuda iyi çalışmalar elde edebilirken Rembrandt eser verdiği tüm türlerde başarılıdır. Özellikle çok sayıda otoportresini yapan sanatçı, yaşamını ve farklı dönemlerdeki ruh hallerini bu portrelerle adeta belgelemiştir. Özellikle Leyden'deki çıraklık döneminde bir takım gündelik hayata ilişkin konuları resmetmiştir. Sanatçı resimlerinde kişisel tavrını sergilemeye başladıktan sonra "günlük yaşam" ile ilgili

desen ve baskı resimleri dışında pek fazla çalışma yapmamıştır. Ancak Rembrandt 'ın hangi çalışması janr resmi, hangisi değil konusu genellikle karıştırılan bir konudur. Todorov (2016) bu konuda şunları söyler;

“Düşünceye Dalmış Filozof” (ya da Bilgin) (Paris, Louvre) ise, muhtemelen, adını bilmediğimiz tarihsel bir kişiliktir. Kolyesiyle oynarken cilveyle gülümseyen “Penceredeki Genç Kız” (Londra, Dulwich Picture Gallery) bir eylem sahnesi değil, bir “ifadeli baş”tır. Bugün “Nehirde Yıkılan Hendrickje” adı verilen tablodaki (Londra) kadının arkasında duran kıyafetlerin zenginliğine ve de kadının çıplaklığına bakılırsa, bu tablonun döneminin dünyasından alınmış bir sahne olma olasılığı pek yok gibidir; bu unsurlar daha ziyade kimliğini bilmediğimiz tarihsel bir kişiliğin, belki Kral Davud’u karşılamaya hazırlanan Betsaba’nın söz konusu olduğunu düşündürür. (Todorov, 2016: 11)



Resim 19. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Woman Holding a Child, Kağıt üzerine Mürekkep, 184x146mm, 1636, Szépművészeti Múzeum.



Resim 20. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *The Nightwatch*, T.Ü.Y.B. 363x437cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.

Resim 20'deki "The Nightwatch" isimli resmin janr resmi olarak algılanması da yine aynı yanlış anlaşımaların sonucudur. Bu resmin neden janr resmi olmadığı sorusu, konunun daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Öncelikli olarak bir resmin janr resmi olarak sınıflandırılması için günlük hayattan bir sahne içeriyor olması, eğer resimde figürler bulunuyorsa bu figürlerin de gündelik hayatın akışına uygun bir eylem içerisinde olmaları gerekir. Ancak bu çalışma ile askerlerin hayatlarından bir anın resmedildiği hissine kapılsak da, aslında resmedilen bireysel olarak askerlerden oluşan bir grup portresidir. Bu noktada "The Nightwatch" isimli çalışma janr resmi için en önemli durumlardan birisi olan figürlerin bireyselliklerinin değil, günlük yaşam içerisindeki eylemlerinin ön planda olması gerekliliği ile çelişir. Krausse (2005) bu ayrımla ilgili "*Geleneksel "janr resimler"inde figürler alelade ve birbiriyle yer değiştirebilir gibi görünürdü. Rembrandt ise resmini doyurucu bir içeriğe sahip tarihsel resim tarzında yapmıştı.*" (Krausse, 2005: 43), Todorov ise "...David Vincboons'da ya da Gerrit ter Borch'taki gibi askerlerin hayatını resmeden bir tür resmi sahnesine baktığımız izlenimine kapılmayız: Burada gösterilen pekala tek tek bireylerdir, yoksa "türsel" askerler değil." (Todorov, 2016: 12) der.

Rembrandt'ın günlük yaşam konulu resimlerinden örnek vermek gerekirse desenlerinden biri olan Resim 20'de çocuğunu tutan bir kadın, bir köpek ve kompozisyonun sağ üstünde bulunan pencereden merakla aşağıyı izleyen bir figür yer alır. Kendini köpekten sakınan çocuğunu sakinleştirmeye çalışan kadın, sepetini yere bırakmış bir halde çocuğuna sarılır. Bu resimde en yalın haliyle betimlenen günlük yaşam içerisindeki figürlerin bireysellikleri değil eylemlerdir. Sanatçının portrelerde yakaladığı ifade eylemlerin daha iyi aktarılabilmesine katkı sağlar ve bu durum resmin günlük yaşamdan bir sahne olma hissini arttırır.

Johannes Vermeer (1632-1675) konu olarak orta sınıftan kişilerin konutlarının iç mekânlarına çoğu zaman tek, bazen de iki ya da üçlü figürler yerleştirilerek kompozisyonlarını oluşturur. Sanatçının günlük yaşamın sıradanlığı içerisinde hareket eden figürleri Rembrandt'ın resimlerindeki gibi resmin ana elemanı olarak değil, mekânın bir parçası, adeta mekâna ait birer obje olarak yer alırlar. Gombrich (2014), Vermeer'in tabloları için "*içinde insan figürü bulunan ölüdoğalardır.*" (Gombrich, 2014: 433), Krausse (2005) ise "*Mekân, figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran bir dekordan öte, başlı başına bir aktördür; hatta kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir.*" (Krausse, 2005: 41) der.



Resim 21. Johannes Vermeer, *A Lady Drinking and a Gentleman*, T.Ü.Y.B. 66,3x76,5cm, 1658, The Berlin State Museums, Berlin.



Resim 22. Johannes Vermeer, *The Milkmaid*, T.Ü.Y.B. 45,5x41cm, 1658, Rijksmuseum, Amsterdam.

Vermeer gördüğünü natüralist bir şekilde ifade etmesine karşın resimde görünenin ardında, gizli olarak işaret edilen ahlaki bir boyut söz konusudur. Krausse bu duruma örnek olarak Resim 21 için şunları söyler;

“Vermeer’in çoğu resminde olduğu gibi bu resimde de salt gözle görünen olayın ötesinde, daha derin ahlaki bir boyut eksik olmaz. Bu boyutu ya da mesajı ancak resmin içinde gizlenmiş bazı ipuçlarının izini sürerek kavrayabiliriz. Bu resim şaibeli bir aşk ilişkisini gözler önüne sermektedir... Adamın kendi kadehi yoktur ve kadının elindekini yeniden doldurmak üzere, emre amade beklemektedir. Adeta kadını sarhoş etmeye ve bu durumdan yararlanmaya çalışmaktadır.” (Krausse, 2005: 41)

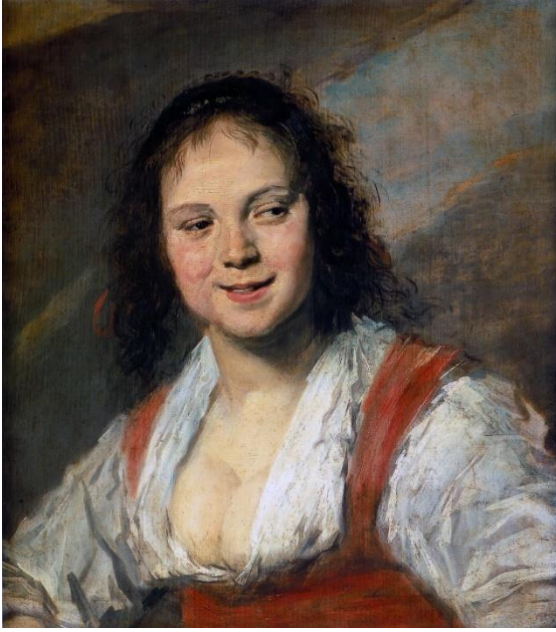
Gizli bir aşkı anlatıyor olsa da olmasa da resim için su götürmez olan gerçek günlük yaşama ait bir sahne olduğudur. Sanatçının “The Milkmaid” (bkz. Resim 22) isimli çalışması da ev içi yaşamı anlatan en bilindik resimlerindedir. Sıradan görünüşüyle tipik bir Hollandalı hizmetçi izlenimi veren figürün resimdeki konumlanması masanın üzerinde duran natüromorttan daha önemli değildir ve sanatçı eylemi resmederken gördüğünü abartmadan/aşağılamadan olduğu gibi betimlemiş, izleyiciye 17. yüzyıl Hollanda’ında sütçü bir kızı, içinde bulunduğu mekânı ve eylemi göstermiştir. Tüm çalışmalarını bu anlayışla resmeden Vermeer günlük yaşam resminin önemli isimlerindedir.



Resim 23. Jan Steen, A School for Boys and Girls, T.Ü.Y.B. 81,70x108,60cm, 1670, National Galleries of Scotland, İskoçya.

Jan Steen’in (1626-1679) resimleri Vermeer’in resimlerinin aksine daha çarpıcı özellikler taşır. İçki içenler, kavga edenler, meyhanede eğlenenler, dağınık evler gibi sürekli kargaşa halindeki ortamları resmeden sanatçının çalışmalarında, janr resminin

önemli ismi Bruegel'in resimlerinde görülen mizahi unsurunu görmek mümkündür. Resim 23'de görüldüğü üzere Steen'in resimleri Vermeer'in dingin ev içi görünümüleriyle taban tabana zıt, sürekli hareket halindeki figür gruplarından oluşur. Bu figür gruplarının tuval yüzeyinde aldıkları yer, jestler ve bakışlar detaylı bir şekilde planlanarak yerleştirilmiştir ve sanatçı anatomik oranlar ve mekânsal ilişkileri zaman zaman bu uğurda feda eder.



Resim 24. Frans Hals, *Gypsy Girl*, A.Ü.Y.B. 58x52cm, 1628-30, Louvre Museum, Paris.



Resim 25. Jan Havicksz Steen, *The Baker Arent Oostwaard and his wife* (detay).

Başarılı bir portre ressamı olan Frans Hals (1580-1666) modelin kişiliğini yakalamayı ön plana alan Rembrandt'ın aksine modelin anlık ifadelerini hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışmıştır. Ağırlıklı olarak portre çalışan sanatçının janr resmi içerisinde değerlendirebileceğimiz çalışmaları da vardır.

Todorov'un "portre resmi" ve "gündelik hayat resminin" taban tabana zıt olduğunu söylediğinden janr resminin tanımını yaparken bahsetmiştik. Buna rağmen bir portre resminin hangi koşullarda janr resmi içerisinde değerlendirildiği konusuna yine Todorov'un sözleriyle açıklık getirilebilir; "*Bu bir temsildir, ama gerçek kişilerin değil, kişiliklerin temsili; artık ressamın kaygısı figürlerinin gerçekte var olan bireylere benzemesi değil, yalnızca ifadeli olmasıdır.*" (Todorov, 2016: 10) Bu konuya örnek olarak Resim 24 gösterilebilir. Çünkü Hals bu resimde basit düzenlenmiş kompozisyonu ile modelin kimliğini değil, ifadesini ön plana çıkarır.

Sanatçının yaptığı portreleri, çağdaşlarının portre resimlerinden ayıran olgu için Turner (2000) şunları söyler;

“Hals tarafından kullanılan figürlerin pozları ve gruplandırılması genel olarak geleneksel olsa da, portreleri çağdaşlarınınkinden çok daha canlı bir izlenim bırakır: bunun nedeni, yalnızca boya kullanımından değil, aynı zamanda tamamlanmamış hareket duygusundan kaynaklanır. (Turner, 2000: 140)

Resim 24’deki “Gypsy Girl” isimli çalışmada hafif öne eğilmiş figür, solunda bir yere bakarak gördüğü karşısında tebessüm eder. Portrenin bakışı ve ifadesinin yanı sıra diğer bir odak olarak modelin giyim tarzı ve gömleğinden görünen göğüsleri dikkat çekmektedir ve yaratılan tip duruşuyla, giyim şekliyle, mimikleriyle sadece portresi yapılan bir model değil, tuvalin sınırları dışında gerçekleşen gündelik yaşam sahnesine ait bir kesit gibidir. Resim 24 hakkında söylenenlerin hepsi Resim 26’ın detayı olan Resim 25 için de geçerlidir. Steen’in günlük yaşama ait bir sahne olduğu tartışmasız olan bu resminin (bkz. Resim 26) detayına (bkz. Resim 25) bakıldığında portrenin duruşu, ifadesi, giyim tarzı ile sezgisel olarak resmin günlük yaşama ait olduğu hissine kapılırız. Aynı durum Resim 24’de yer alan Hals’ın “Gypsy Girl” için de geçerlidir.



Resim 26. Jan .Steen, *The Baker Arent Oostwaard and his Wife*, A.Ü.Y.B. 37,7x31,5cm, 1658, Rijksmuseum, Amsterdam.



Şimdiye kadar 17. yüzyıl Hollanda janr resmi ile ilgili verilen tüm örnekler, içerisinde figür bulunan resimlerdir. Esasında konu temelli bir yaklaşım olan janr resmi sadece figüratif resimleri kapsamaz. En basit tanımıyla cansız nesne ya da nesnelere oluşan natürmortlar da bu resim türüne örnek gösterilebilir. Özellikle bu resim türünün İngilizcede karşılığı olan “Still life” teriminin (still: durağan, life: yaşam) kelime anlamı, bu resmin gündelik hayat ile olan ilişkisini gözler önüne serer. Bu konuya paralel olarak editörlüğünü Bernard Samuel Myers’in (1969) yaptığı “McGraw-Hill Dictionary Of Art”ta, Hollandalı ve Felemenkli ressamların yaptığı natürmort ve iç mekan resimleriyle birlikte janr resminin daha yaygınlaştığını, editörlüğünü Jane Turner’ın (1996) yapmış olduğu “The Dictionary of Art” da ise natürmort, manzara ve hayvan figürlerinden oluşan resimlerin janr resminin kapsamına girdiğinden bahseder. Özellikle natürmort için portredeki ayrıma benzer bir sınıflandırma yapılabilir. Bu sınıflandırmada önemli olan resimdeki elemanların bir araya gelmesindeki yaklaşımın doğal, günlük yaşam içerisinde rastlanılabilir olmasıdır. Resim 27, bu bağlamda değerlendirilebilecek bir natürmorttur ve bu çalışma, Resim 28’de yemek yapmakta olan kadının mutfak masasının üstünde bulunan elemanlarla önemli ölçüde benzerlikler taşımaktadır. Bu sebeple herhangi bir günlük yaşam resminin detayı olabilecek nitelikte resmedilmiş bir natürmort olan Resim 27 janr resmine örnek olarak gösterilebilir.



Resim 27. Floris Gerritsz van Schooten, *Large Kitchen Still Life*, T.Ü.Y.B. 1590-1655, 77 x 100 cm



*Resim 28. Floris van Schooten, A Kitchen Still Life, T.Ü.Y.B. 101,5 x 153,5 cm, 1600'ler.*



*Resim 29. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds, T.Ü.Y.B. 55,5 x 62,0 cm, 1670–75 civarı, Royal Picture Gallery Mauritshuis, Lahey.*

Manzara herhangi bir konunun tamamlayıcı ögesi olabilirken, tek başına da bir resim türü olarak 17. yüzyılda karşımıza çıkar ve janr resmi içerisinde değerlendirilir. Hollandalı sanatçı Jacob van Ruisdael'in Resim 29'de görülen çalışması tipik bir janr resmi örneğidir. Sanatçı kendi yaşadığı şehri tepeden bir bakış açısıyla resmetmektedir ve resme ilk bakıldığında geniş bir manzara içerisinde tarlada çalışan figürler görülse de sanat tarihçi Beth Harris and Steven Zucker, yapmış oldukları bir söyleşi de *"Bu resmin ön tarafında gördüğümüz asılı keten bezlerinin sahibi olan kişi tarafından sipariş edildiği söylenir. Dikkatli baktığımızda önde gördüğümüz alanların tarla değil, güneş renklerini açsın diye yere serilmiş keten çarşaflar olduğunu görebiliriz."*(Harris ve Zucker, web, t.y.) diyerek hayatın içerisinde bir eylemin resmedildiğini ifade eder. Resim 30 ve 31 'de yer alan detaylarda bezler net bir şekilde görülmektedir. Ayrıca Resim 32'de yer alan detayda görülen bulutlar ve uçan kuşlar da resimdeki sahenin günlük yaşam olduğuna dair algıyı pekiştirir.



Resim 30. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay).



Resim 31. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay).



*Resim 32. Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds (detay).*

Janr resminde en genel başlık olan “günlük yaşam” “*Hollanda Janr Resmi Örnekleri*” başlığı altında verilen örneklerde de görüldüğü gibi kendi başına da resim türü olarak kabul edilen portre, peyzaj, natürmort gibi resim türlerini de kapsamaktadır. Bu resimlerin janr resmi içerisinde değerlendirilebilmesinin tek koşulu ise her birinde günlük yaşam vurgusunun yapılmış olmasıdır.

### 3. BATI ETKİSİNDE DEĞİŞEN TÜRK RESİM SANATI VE JANR RESMİ

#### 3.1. Minyatür Sanatı

Türk resim sanatı, İslamiyet'teki "tasvir yasağı" yorumlamaları sebebiyle Avrupa resim anlayışından farklı olarak gelişmiş, mevcut dini inanışlar doğrultusunda kendisini bambaşka bir yol üzerinden var etmiştir. Bu konuda sanat tarihçisi Günsel Renda (1980) şöyle söyler;

"İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşüne sahip sanatçıların elinde minyatür sanatı kendine özgü kurallar oluşturmuştur. Katışıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz, yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. (Renda, 1980: 24)

Dini referansların biçim ve içerik yönünden önemli ölçüde belirleyici olduğu minyatür sanatının genel özelliklerinden bahsetmek gerekirse, Batı resminde birincil öneme sahip gözlem gücü, yerini nesnelere doğada buldukları halden soyutlamaya bırakır, elemanlar birer dekoratif öğeye dönüşür. Minyatür sanatçısı (nakkaş) perspektif, ışık-gölge, derinlik, üç boyutluluk, renk gibi Rönesans resim anlayışında önemli yer tutan kaygıların peşine düşmez. Aksine nakkaş, resimlerinde doğadan olabildiğince uzaklaşıp, tasarladıklarını kullanır. Bu sebeple minyatür sanatını Avrupa resminin değer yargılarıyla değil, kendi plastik anlayışı, kuralları ve koşullarıyla değerlendirmek gerekir. Örnek olarak, Eroğlu (2016) minyatürlerdeki derinlik anlayışının Rönesans dönemindeki anlayıştan farklı temeller üzerine kurulu olduğunu ve bu yapının da boşluk ve eleman tanımlarında gizli olduğunu söyler. Aynı zamanda Eroğlu, minyatür sanatının genel özelliklerinin ifadesi olarak "boşluk ve eleman" hakkında şunları söyler;

"Dış gerçekler ve bilhassa bu dış gerçeklere plastik benzetiş kaygısı olmayınca iş soyut bir boşluk ve eleman mücadelesi üzerinden yürümeye kalmıştır sadece... Boşluk karşısında bir soyut görme devreye girer ansızın, bu görmeye birlikte gelişir her şey ve bir eleman oluşturma sürecine yönelir bütün enerji. Bu enerjinin yönlendirilmesini sağlarsa içsel

olandır; duyumsamanın ta kendisidir. Duyumsama yüksek bir şekilde devredeyse soyutlama da devrede demektir. Soyutlamayı kuvvetlendiren bir başka boyutsa ruhsallık boyutudur, burada sıradan hisler değildir devrede olan; peşinde olan derin hislerdir ve bu hislerle hislenebilmektir. Bu konuda 'renk' en önemli öğedir. O nedenle minyatür resimleri ilgilendiren plastik unsur çizgiden daha çok renktir, hatta çok renkliliktir. İç ile ilgili olan her şeyde renk bir faktör olarak devrededir. Aksi takdirde çizgi ve onu destekleyen ölü renkler söz konusu olacaktır.” (Eroğlu, 2016: 16)



Resim 33. Gentile Bellini, The Sultan Mehmet II, Tuval üzerine Yağlı boya, 69,9x52,1cm, 1480.



Resim 34. Nakkaş Sinan, Fatih Sultan Mehmed'in portresi, Albüm, 1480 civarı.

Minyatür sanatının Batı resim üslubu ile ilk etkileşiminin Fatih Sultan Mehmet'in 15. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatı geleneğinden farklı anlayışa sahip olan Gentile Bellini ve Costanzo de Ferrara gibi sanatçıları sarayına davet ederek kendi portresini yaptırmasıyla başladığı söylenebilir. Portre resim geleneğinin yerleşmesi konusunda dışarıdan getirilen bu iki sanatçı Osmanlı resim sanatına önemli katkılar sağlamıştır. Buradaki önemli nokta, nakkaş dışarıdan gelen bu usta sanatçıların yapmış olduğu çalışmaları kendi sanatına birebir aktarmaya çalışmamış, gördüklerini kendi anlayışı içerisinde harmanlayarak kullanmıştır. Bu çalışmalarda Batı sanatının izleri görülse de nakkaşın kendi sanatsal tavrı ön plandadır. Bu konuya örnek olarak Bellini'nin yapmış olduğu portreden esinle Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresini yapan Nakkaş Sinan verilebilir. Bu sanatçının yapmış olduğu padişah portresi (bkz. Resim 34) ile Bellini'nin çalışmasındaki portre (bkz. Resim 33) duruş ve ifade açısından neredeyse aynıdır. Sinan'ın minyatür sanatında daha önce yer almayan bir üç boyutluluk arayışı içerisinde olduğu net bir biçimde görülür ve özellikle bu portredeki

gerçekçi yaklaşım Erken Rönesans'ın izlerini taşısa da ağırlıklı olarak minyatür sanatının özelliklerini yansıtan bir çalışmadır.

Kanuni döneminde tarih yazmacılığının gelişmesi sebebiyle tarihi konular öne çıkmış, Osmanlı hanedanının soyluluğunun, gücünün ifade edildiği yazmalar hazırlanmış ve minyatürlenmiştir. Bu dönemde İmparatorluk en geniş sınırlarına ulaşmış, saraya hem doğu hem de batıdan çok farklı kökenden nakkaşlar alınmıştır. Bu sayede ortaya çıkan heterojen yapı minyatürlere de yansımaktadır. Minyatürlerde Batı resmi kaynaklı gölgeleme, ilkel de olsa perspektif denemeleri sezilmekle birlikte doğu kökenli nakkaşların yüzey bezemeciliği de görülür. Bu noktada Renda (1982) minyatür sanatındaki Batı etkileri konusunda şunları söyler;

“Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı Nakkaşını bir taklitçiliğe, bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır.” (Renda, 1982: 25)



Resim 35. Matrakçı Nasuh, Mecmüi Menazil, 1537, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul.

Minyatürlerde tarihi konuların tercih edilmesine karşın önceki dönem minyatürlerine göre önemli bir farklılık söz konusudur. Bu dönem nakkaşı, anlattığı konunun yanı sıra ciddi anlamda doğa gözlemlerinde bulunmaktadır. Gerçeğe bağlılık arayışı yalnız

biçimsel olarak dert edilmiyor, nakkaş tarihsel ya da güncel olaylar karşısında da aynı kaygıyı taşıyordu. Bu yeni tavır, figürsüz manzara resminin minyatür sanatı içerisine girmesini sağlar. Bu noktada Matrakçı Nasuh'un minyatürleri önem kazanmaktadır. Çalışmalarında topografik bir bakış açısı görülen nakkaş, Kanuni'nin 1534-35 yılları arasında Irak seferi esnasında uğradığı yerleri Mecnua-i Menazil (Resim 35) ya da Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn'de tasvir etmiştir. Sanat tarihçisi Rüçhan Arık (1988), bu minyatürlerden şu şekilde söz eder;

“...Seferler boyunca yer alan menzilleri gösteren bu eserde, geçilen, konaklanan yerlerdeki dağlar, vadiler, nehirler, kırlar, denizler gibi tabiat unsurları çoğunlukla haritayı andıran biçimde kuşbakışı tasvir edilmiş; evler, camiler, köprüler gibi yapılar ise çeşitli açılardan fakat en çok cepheden görünür biçimde işlenmişlerdir. İnsan figürüne yer verilmemiş; bazen süsleme amacıyla hayvan figürleri kullanılmıştır.” (Arık, 1988: 5)

Matrakçı'nın bu topografik resimleri için sanat tarihçisi Üstünipek (web, t.y.), sadece gözlem gücü yüksek bir harita-resim olarak değil, aynı zamanda resmin temel ilkelerinden renk, leke, ritim, kompozisyon gibi unsurların bir arada bulunduğu çalışmalar olduğunu belirtir. “Osmanlı Resim Sanatı” isimli kitapta ise Matrakçı Nasuh ve ekolünün sahip oldukları gerçekçi bakış açısı sayesinde belgesel bir nitelik kazanan çalışmalarını için şu ifadeler yer alır;

“1537-1545 yılları arasında yaptığı resimlerle Nasuh, topografik manzaralara gözü büyüleyen bir düzen vermiş, yazıyla anlatamadıklarını fırçayla görselleştirmiş, başka bir deyişle resim sözün yerine geçmiştir. İslam sanatında salt manzara ressamlığında çığır açan Nasuh, ya da onun ekolüne mensup sanatçılar, Anadolu, batı İran, Irak ve Suriye kentlerinin 16.yüzyıldaki durumlarını adeta fotoğraf çeker gibi belgeleyerek şehircilik araştırmacılarına eşsiz belgeler bırakmışlardır.” (Bağcı ve diğerleri, 2006: 78)

Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyıla ait peyzajları 2. Bölümde (bkz. s. 2-5) tanımlanan janr resminin temel özelliklerini taşımaktadır. Hem bu manzaraların tarihsel olarak 17. yüzyıldan önce hem de Osmanlı resim anlayışına uygun yapıldığı düşünülürse, günlük hayata dair ilk örnekler olan bu figürsüz peyzajların Osmanlı sanatının kendi içinde yaşadığı önemli bir atılım olduğunu söylemek mümkündür. Bu ekolün resimlerindeki tek Batılı unsur ise yer yer minimal düzeyde yapılmaya çalışılan perspektif girişimleridir.



Kanuni döneminin bir diğer önemli nakkaşı, portre geleneğini devam ettiren Nigari'dir. Bu sanatçı Türk büyüklerinin portreleri ile birlikte saraya ulaşan bazı baskı resim çalışmalarından hareketle Avrupalı bazı hükümdarları da resmetmiştir. Bu nakkaşın çalışmalarındaki en önemli nokta, resmettiği kişilerin bireyselliğinin yansıtılması ve bu kişilerin günlük yaşamları içerisinde görülebilecek pozlarla resmedilmesidir. Bu anlamda, portrelerinde devlet büyüklerinin bireysel özellikleri ve ifadelerini öne çıkararak devlet resmiyeti içerisinde yapılan geleneksel portre anlayışından sıyrılır. Kanuni döneminde gelişen portre resmini Nigari'ye bağlayan Aslanapa, Resim 36 için *“Büyük Sultan muhteşem Süleyman'ı yaşlı halinde canlandıran minyatürü, en karakteristik eserlerinden biridir. Sultan arkasından yürüyen iki silahdarı ile bahçede dolaşırken gösterilmiştir.”* (Aslanapa 2016: 376) diyerek nakkaşın portrelerindeki farklılığı gözler önüne serer.



Resim 36. Nigari, Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, Albüm, 1560-1565, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Sanatçı farklı sınıfsal karakterleri bir arada gösteren bu çalışmasında (bkz. Resim 36) padişahın insan olma yönünü öne çıkarır. Bu durum, Barok dönem Avrupa'sında Caravaggio'nun Resim 16'daki çalışmasında yer alan Aziz'in şimdiye kadar alışkın olmadığımız şekilde ihtiyar, yaşlı, sıradan biri şeklinde betimlenmesine benzetilebilir.

16. yüzyılın ikinci yarısında öne çıkan isim Nakkaş Osman'dır. III. Murad 1581 de Seyyid Lokman'a babası II. Selimin yaşamını anlatan bir yazma hazırlatmıştır. Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali'nin yaptığı bu yapıtta yer alan minyatürleri önemli kılan, savaş ve sefer sahneleriyle birlikte birçok güncel olayın tüm gerçekliğiyle gösterilmesidir. Şimdiye kadar görülen minyatür örneklerinde saray ve çevresindeki günlük hayata ilişkin görüntüler yer alırken, bu yazma ile çok daha geniş kapsamlı bir gündelik hayat betimlenmiştir. Renda, bu yazma ile ilgili; "*Figürler az rastlanır bir çeşitlilik içindedir. Her yaştan ve her kesimden insanın yer aldığı sahnelerde, figürler farklı jestler ve ifadelerle olaya katılmışlardır.*" (Renda, 1997: 1268) diyerek bu dönem minyatürlerin konu ve sınıfsal karakterlerindeki çeşitliliğin altını çizer.

Minyatürlü yazma yapımı III. Murad' dan (1574 -1595) sonra hızını kaybetmiştir. 17. yüzyıl başlarında Ahmed döneminde tarihi konulardan oluşan minyatürlerden çok albüm resimleri (bkz. Resim 37) ön plana çıkar. Albüm yapımının arttığı ve buna bağlı olarak tek figür ve portrenin ön plana çıktığı 17. yüzyıl minyatürleri için Renda şunları söyler;

"Tek yaprak içeren bu dönem albümlerinde çeşitli kıyafet ve görünümdeki tek figür çalışmaları, hokkabazları betimleyenlerden tımarhanelerin içlerini yansıtanlara kadar varan çeşitlilikte güncel sahneler ve kır eğlenceleri gibi birçok farklı konular yer almıştır. Bu albümlerden birindeki minyatürler tarihi minyatür disiplininin, törensel düzenlemelerden uzak, serbest düzenlemeleriyle göze çarpar. Çok yenilikçi bir tutum sergileyen tek figür çalışmalarında kadın ve erkekler bir mekân içinde serbest bir düzende yerleştirilmiştir. Aralarında Avrupalı giysiler içinde figürlerin bile yer aldığı bu çalışmalar "kıyafet resmi" denebilecek yeni bir türün gelişimini müjdeler." (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1269)

Rüzgar (2008b) 17. yüzyıldan itibaren saray ve çevresindeki günlük yaşamın yerine halktan insanların günlük yaşamlarının minyatürlere konu olarak seçildiğini söyler ve bu konuda iki temel kaynak olduğunu ifade eder. Bunlardan birincisi 17. yüzyıl başlarında hazırlanmış olan I. Ahmed Albümü'dür. Bu albümün nakkaşı kesin olarak

bilinmese de daha sonra yazar Metin And'ın (1993) çarşı ressamı diye isimlendirdiği Esnaf-ı Falcıyan-ı Musavver adlı dönemin bir sanatçısı olduğu düşünülmektedir. İkincisi ise 18. yüzyıla ait “Hubabname” ve “Zenanname” isimli eserlerdir. Çarşı ressamları, dükkânlarına gelen müşterilerin ısmarladıkları albümleri yapan ressamlardır. Saray kökenli olmayan bu ressamlar hakkında net bilgilere sahip değiliz. Ancak üslup anlamında bakıldığında, saray nakkaşları daha çok renk, ayrıntı, süsleme kullanırken, çarşı ressamı gereksiz öğeleri minyatürden çıkarıp, renkleri azaltır, kısacası sadeleştirir. Bu anlamda üslup açısından bir ayrışma söz konusudur ve bu ayrışmanın sebebi olarak And (1993) sınıfsal farklılıkları gösterir. Saray nakkaşının, padişah ve çevresindekileri resmederken kullandığı renk ve detayları, çarşı ressamının sıradan kişileri betimlerken kullanmasının mümkün olmadığını söyler. Ayrıca And, Çarşı ressamları için “17. yy'dan başlayarak İstanbul'da görülen bir halk resmi çığıdır” (And, 1993: 20) der. Zaten bu ressamları diğer nakkaşlardan ve minyatür çalışmalarından ayıran önemli yanı da bu özelliğidir. Resmedilen konular günlük yaşamdan ve figürler ise çoğunlukla halktan insanlardır. Ressamlar da saraya bağlı olmayan kişilerdir.



Resim 37. Bahar Eğlencesi, Albüm, 1610 civarı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



Resim 38. Anonim, *Gevrekçi*, Albüm, 1620, The British Museum, Londra.



Resim 39. Anonim, *Zurnacı*, Albüm, 1620, The British Museum, Londra.

Çarşı ressamlarının kimler için, ne amaçla sipariş resim yapmakta olduğu sorusu da hayli önemlidir. Çünkü bu resamlara siparişleri verenler ağırlıklı olarak yabancılardır ve bu resimlere olan yabancı ilgisini And (1993), günümüzde turistlerin gezdikleri yerleri nasıl fotoğraf, video, kartpostal gibi araçlarla belgeliyorlarsa ülkemize gelen yabancıların da aynı sebeple sipariş resim istemeleriyle açıklar. Bu resimlere örnek olarak “Zurnacı” (bkz. Resim 39) ve “Gevrekçi” (bkz. Resim 38) resimlerini gösterebiliriz.

Çarşı ressamlarına ait resimler genel olarak minyatür sanatı anlayışına değil, Avrupa resim anlayışına uygun halde yapılmıştır. “Osmanlı Resim Sanatı” isimli kitapta bu konuyla ilgili “...ancak özellikle tek yaprak resimler 17. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı resim sanatında içerik ve üslup açısından önemli değişiklikler olduğunu gösterir. Günlük yaşam sahnelerine saray koleksiyonundaki başka albümlerde de rastlanır.” (Bağcı ve diğerleri, 2006: 230) diyerek 17. yüzyıl Osmanlı resim sanatının geçirmeye başladığı dönüşüm hakkında önemli bilgiler verir. Sarayın kontrolü dışında çalışan

Çarşı ressamlarının çalışmalarında konu olarak janr resminin izleri ve üslup açısından Batı etkileri çok net bir şekilde görülür. Bu konuda Rüzgar (2008b) şunları söyler;

“Çarşı ressamlarının yaptığı minyatürlerde ele alınan günlük hayat konuları, yukarıda da belirtildiği gibi kültürel olarak farklı izler taşımakla birlikte, yaklaşım olarak Hollanda “janr resmi”ndeki konularla ilginç akrabalıklara sahiptir. Örneğin içki içip sarhoş olan insanlar, baba parası yiyen mirasyediler, kır eğlenceleri, derede kendi çamaşırlarını yıkayan erkek medrese öğrencileri, sevgililerin buluşmaları ve sevişmeleri, kahvehane yaşamı, doğum sahneleri, erkek ve kadın hamamından sahneler görülmektedir.” (Rüzgar, 2008b: 49)

Bu duruma örnek olarak Resim 40’da yer alan günlük yaşam konulu “Bir Bey’in Molası” isimli minyatür incelendiğinde 17. yüzyıl Hollanda janr resmine ait bir çok özelliği içerisinde barındırdığı görülür. Aynı zamanda resim anlayışı açısından da Batı etkileri çok baskın şekilde ortadadır, hatta Bruegel’in Resim 41’de yer alan çalışması ile önemli ölçüde benzerliklere sahiptir ve Resim 40 hakkında yazılmış aşağıdaki yazı, konu ve tavır bakımından bu benzerliğin ifadesi açısından önemlidir.

“Bir yanda atlar tımar edilirken, öte yanda hamur yoğrulup yemek pişirilmektedir. Arkada ise ilginç bir doğa kesidi dikkati çeker. Saman dolu öküz arabasını çeken köylü dereyi örten köprüden geçmek üzeredir. Arkada bir kaç düzleme sıralanmış tepeler, tepelerin eteğine yerleştirilmiş ağaçlar, derenin iki yanında kıvrımlar oluşturan kıyıları kompozisyona derinlik kazandırmaktadır.” (Bağcı ve diğerleri, 2006: 230)



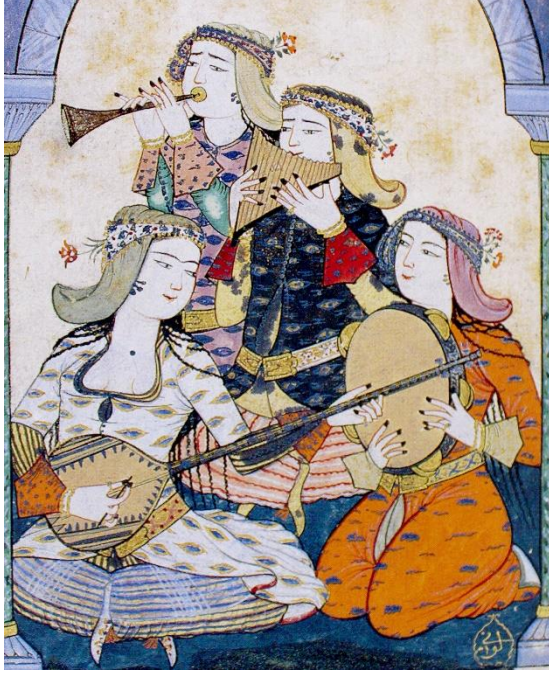
Resim 40. Bir Bey'in Molası, Albüm, 1610 civarı, Topkapı Sarayları Müzesi, İstanbul.



Resim 41. Pieter Bruegel, *The Corn Harvest*, A.Ü.Y.B. 118x161cm, 1565, Metropolitan Museum of Art, New York.

Sarayın dışındaki günlük yaşamı konu alan minyatürler 18. yüzyıla ait “Hubabname” ve “Zenanname” isimli eserde önemli ölçüde ele alınır. Levni ve Buhari gibi önemli nakkaşlar bu konuyu devam ettirmiş ve resimsel anlamda Batı resminin etkilerinin ön plana çıktığı çalışmalara imza atmıştır. ( bkz. Resim 42 ve 43)

Levni'nin minyatür anlayışı da bir yenilik olarak farklı bir mekân düzenlemesi geliştirmiş, sanatçı figür topluluklarını klasik dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar halinde değil çapraz ya da kıvrılan gruplar halinde yerleştirmiştir. Fonda yer alan doğa görünüşleri yeni üslubun habercisidir. Gökyüzü doğal rengini almış, farklı kesimden insanlar minyatürlerde betimlenmiştir. Üstünipek (web, t.y.), minyatür sanatına kadın figürünün Levni ile birlikte girdiğini ve minyatürlerde önemli ölçüde yer tuttuğunu söyler. Nakkaşlar padişahların yaşam öyküleri ve başarıları dışında da konuların minyatürlerde resmedilebileceğinin farkına vardılar. Konu yaklaşımındaki değişikliğin yanı sıra malzeme olarak suluboya ve guaj benzeri uygulamalara geçilmiştir. Matbaanın gelmesiyle beraber minyatürlü yazma yapımı giderek azalmış 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra tutkallı boyalarla yapılan minyatür, yerini ışık gölge yapmaya olanak sağlayan suluboya resimlere bırakmıştır.



Resim 42. Levni, Albüm, 1720-1730, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



Resim 43. Buhari, Albüm, 1741-1742, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Osmanlı Devleti güçlü durumda iken Batılı Devletler ile olan ilişkisi olağan süreci içerisinde gerçekleşmekteydi, ekonomik olarak geri duruma düştüğünde Batı ile olan ithalatı artmış ve bu yolla Avrupa kültürü ile farklı bir açıdan ve daha fazla temas kurulmaya başlanmıştır. Avrupa devletlerinin ekonomik olarak daha iyi duruma gelmesi bilim, kültür, teknik gibi konularda da önemli ölçüde öne geçmesini sağlamış ve bu durum Avrupa'nın askeri alanda ilerlemesi ve Osmanlı'nın bu alanda geride kalmasına sebep olmuştur. Osmanlı artık tüm bu sebeplerden dolayı yenilmezlik özelliğini kaybetmiştir. Bu durum bir devlet politikası olarak Batı'ya açılma hareketlerinin sistemli bir hal almasına sebep olmuştur. Devlet Batı'yı anlayabilmek, dillerini öğrenmek üzere memurlar görevlendirip, Avrupa'da elçilikler açmıştır. 18. yüzyıl sonlarına doğru Askeri reform hareketleri için III. Selim Fransa'dan destek istemiştir. Bu esnada Osmanlı Devleti'ni yeni bir pazar ve hâkimiyet alanı olarak görmekte olan Batı Devletleri kültür, ekonomi gibi konularla önemli ölçülerde topraklarımıza girmiş ve İstanbul ile başlayan bu etki tüm yurda yayılmıştır. Batı karşısında geriye düşmüş olan Osmanlı Devleti kendisini toparlamak için gereken yöntemleri yine Batılı Devletlerden öğrenmeye çalışmıştır. 1839 Tanzimat Fermanı ile birlikte de resmi olarak başta askeri alan olmak üzere Batılılar gibi olmak yolunda önemli bir adım atmıştır. Tüm alanlarda gerçekleşmeye başlayan Batılılaşma çabası sanat konusunda da geçerliliğini sürdürmektedir. Yabancı sanatçılar hem devlet aracılığıyla resmi olarak hem de kendi istekleriyle Osmanlı topraklarına gelmektedir.

Tüm bu yaşananlar resim sanatında da karşılığını bulur. Üslup olarak Batı ile neredeyse tümüyle farklı olan resimsel anlayış Batı etkileriyle birlikte Osmanlı minyatürlerinde kendisini göstermiş ancak Batı resim üslubu taklitçiliğine kaçmadan bir esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Özellikle bu etki biçimsel olarak ele alınabilir, çünkü konu hala saray ve çevresi durumundadır. Ancak zaman ilerledikçe özellikle iki boyutlu bir anlayışa sahip minyatür sanatı, yine Batılı anlamda üç boyut arayışına girmiştir. Hala minyatürün kendine has yapısı işlevini sürdürse de en büyük farklılık özellikle 17. yüzyıl ile birlikte konu yaklaşımında yaşanan değişimlerdir. Sarayın sanatı içerisinde günlük yaşam sahneleri, tek figürler ve bir konuya bağlı olmayan resim albümleri öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde halkın içerisinde çıkan ressamlar tarafından da günlük yaşam konusu işlenmeye başlanmıştır ve bu resimler ayrıcalıklı sınıfın değil tüm halkın gündelik hayatının resimlendiği çalışmalar olarak tarihe geçecektir. Osmanlı'nın içinde bulunduğu koşulların değişmesi, önemli ölçüde güç kaybı ve bu kaybı kapatmaya çalışan bir devlet politikası ile Osmanlı-Batı ilişkilerinde değişen dengeler Hollanda'dakine benzer şekilde sanatın sivilleşmesi yolunda önemli bir adım olarak görülebilir.

### **3.2. Duvar resmi**

18. yüzyılda, Türk resminde Avrupa'nın resim anlayışını kendisine bütünüyle model olarak almadan hemen önce, bir geçiş dönemi olarak duvar resimleri öne çıkmaktadır. Batı resminde fresk adıyla bilinen duvar resimleri ile Osmanlı'daki duvar resimleri arasında önemli farklılıklar vardır. Öncelikli olarak teknik anlamda ayrılırlar. Renda (1982), Osmanlı duvar resminin kuru sıva üzerine tutkal veya su ile karıştırılan toprak boyalarla yapıldığını ve geçmişte yapılan çoğunlukla geleneksel bitki motiflerinden oluşmuş kalem işi nakışların yerini Batılı tarzda süslemelerin aldığını söyler. Bu konudaki önemli yeniliklerden biri konu tercihi, diğeri ise bu konunun biçimsel olarak ele alınışıdır. Renda (1982) duvar resimlerinde görülen konular hakkında "*Batı kökenli bu yeni motiflerin arasına manzaralar, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natüremortların yerleştiği görülür.*"(Renda, 1982: 50) diyerek konu yaklaşımında yaşanan değişimin altını çizer. Bu resimlerde biçimsel olarak Batı resminin özellikleri ön plandadır. Minyatür sanatı tüm Batı etkilerine rağmen kendisine has yapısını olabildiğince korumuş ve biçimsel olarak her zaman kendi sanat



anlayışını daha baskın tutmuştur. Duvar resimlerine gelindiğinde Resim 44’de görüldüğü üzere hem içerik olarak hem de biçimsel olarak Batı sanatının anlayışı benimsenmiştir. Bu dönem Batı sanat üslubunun başat rol oynayacağı tuval resmine geçilmeden önce bir ara dönem olarak sayılabilir.



*Resim 44.Köşklü manzara, Abutlar Yalısı, Kandilli, 19.yüzyılın ikinci yarısı, İstanbul.*

### **3.3. Tuval Resmine Geçiş**

#### **3.3.1. Asker Ressamlar**

17. yüzyılda Osmanlı Devleti’nin Avrupa devletlerine karşı almış olduğu yenilgiler ve kaybedilen topraklar Batı’dan daha geride kaldığımız düşüncesini doğurmuş ve bu doğrultuda eksikliklerimizi kapatmak için Batılılaşmanın gerekli olduğu görüşü ön plana çıkmıştır. Ağırlıklı olarak 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketlerinin ilk adımı askeri alandaki iyileştirmelerdir. Tarihçi İlber Ortaylı (2016), Osmanlı

Devleti'nin, Batı'nın askeri açıdan ilerlemesi karşısında kendisini savunabilmek ve güçlenebilmek için askeri reformlar yapmak zorunda kaldığını ve Batılılaşmanın ilk olarak askeri alanda başladığını söyler. Bu reformlar aynı zamanda Türk resim sanatının gelişimi açısından da hayli önemlidir. Bu amaçla 1793 yılında açılan askeri bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da askeri okulların programı uygulanmakta ve askeri amaçla resim dersleri verilmektedir ve Renda (1982) bu derslerde perspektif kuralları, ışık gölge gibi Batı resim sanatının temel değerleri öğretildiğini söyler.

Devlet yönetimi bu okulları tek örnek olarak kurmamış, süreç içerisinde bu mantıkta birçok okul açılmıştır ve mezun olanlardan bazı öğrenciler Avrupa'ya eğitim almaları için gönderilmiştir. Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a desen dersleri konulduktan sonra, 1835'te Mektebi Fünun Harbiye (Harp okulu) daha sonraki yıllarda da bu yüksekokullara öğrenci yetiştiren Askeri Rüştîyeler ve Askeri İdadilerde de resim dersleri kabul edilmiştir. Bu okullardan yetişen ve devlet tarafından Avrupa'ya gönderilen asker ressamın yetişmeleriyle beraber bu okullar Batılı anlamda Türk resim sanatının temelini atacak kuşağı da yetiştirmiş bulunuyordu. Resim sanatımızda üç büyükler olarak anılan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa gibi önemli ressamlarımız da bu okullarda yetişmişlerdir. Bu üç ressamın önemini sanat tarihçisi Sezer Tansuğ şu şekilde ifade eder;

“Fakat Sultan Abdulaziz'in emriyle Paris'e resim öğrenimine gönderilen Ahmet Ali(Şeker Ahmet Paşa) (Tıbbiye'den) ve Süleyman Seyyid Bey (Harbiye'den) gibi asker ressamın, Batı etkinliklerini özümseyip yeni ve özgün sentezlere varmakta Türkiye'de etkinlik gösteren yabancı kökenli ya da azınlık ressamın aşan birer üslup kişiliği oluşturmuşlardır.

Bu sanatçılara Batı'da resim eğitimi görmemiş olan Hüseyin Zekai paşada katılmakta ve XIX. yüzyıl Türk resminin üç büyük sanatçısı olarak bu asker ressamın gösterilmektedir.” (Tansuğ, 1996: 56)

Bu üç sanatçıdan Şeker Ahmet Paşa, Paris'te Gerome ve Boulenger'in atölyelerinde çalışmıştır. Eğitim sürecinde ağırlıklı olarak oryantalist çalışmalar yapsa da sanat anlayışı olarak realizmi benimseyen sanatçının, resimlerindeki konu ağırlıklı olarak manzara ve natüremorttür. Süleyman Seyyit de tıpkı Şeker Ahmet Paşa gibi Fransa'da eğitim almıştır ve realist anlayışla çalışmalarını yürütmüştür. Ağırlıklı olarak natüremort resimleri yapmasına karşın manzara ve figüratif çalışmaları da

bulunmaktadır. Hüseyin Zekai Paşa ise Avrupa’da eğitim görmemesine rağmen empresyonist etkiler ile resim yapan asker ressamlarımızdandır.



*Resim 45. Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar’dan, T.Ü.Y.B. 93x106 cm, 1919.*

Hüseyin Zekai Paşa’nın Üsküdar sırtlarından resmedilen “Üsküdar’dan” (bkz. Resim 45) isimli çalışmasında yer alan ağaçlıkların koyu tonları arasında, ışıklı yüzeyleriyle resmin etki noktası halinde olan ahşap evler görünmektedir. Öndeki bu görünüme, arkada mavi tonlarla yapılmış deniz, gökyüzü ve İstanbul silueti eşlik etmektedir. Boğazın her zamanki hareketliliği, ağaçlar içerisinde yer alan Üsküdar evlerinin mimarisi ve resme dinamizm katan ağaçların leke değeri düşünüldüğünde resmin gündelik hayatta karşılaşılabilecek bir sahne olduğu açıkça görülmektedir.



*Resim 46. Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Koyun Sürüsü, T.Ü.Y.B. 90x130cm.*

Resim 46’da yer alan Şeker Ahmet Paşa çalışması, gün batımında yürüyen bir koyun sürüsünü konu almaktadır. Ağaçlıklı bir yolda giden sürüyü hemen ardında birkaç fırça vuruşuyla betimlenmiş çoban takip etmekte, sürünün birkaç metre önünde ise bir eşek görünmektedir. Çoban köpeği ise resmin hemen sağında olası tehlikelere karşı sürüye eşlik etmektedir. Görüldüğü gibi sanatçı bu resmi ile bir çobanın her gün yaşadığı benzer sahnelerden birisini resmetmiştir.



*Resim 47. Süleyman Seyyit, Portakal, T.Ü.Y.B. 32,0,5x40,5 cm, İ.R.H.M.*

Natürmortları ile bilinen Süleyman Seyyit zemin ve fonda kullandığı koyu tonlar arasında, soyulmuş ve birkaç dilimi eksik bir portakalı resmetmiştir. (bkz. Resim 47) Sanatçı günlük yaşamda rastlanabilecek sıradanlıkta bir konuyu büyük bir hassasiyetle işlemiş ve bir resmin konusu haline getirmeyi başarmıştır.

Şeker Ahmet Paşa’dan 1914 Kuşağı’na kadar geçen sürede ressamlarımızın çoğu manzara resmi yapmakta, manzaraya oranla sayıca daha az natürmort resmi yapılmaktadır ve figür resmi neredeyse yok gibidir. Bu ressamlar arasında Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa o dönemdeki akademik-realist anlayışa karşın empresyonist tarzda resim yapan sanatçılardır. “Türk Resmi ve Eleştirisi” kitabının yazarı İpek Duben (2007), Türk resminde empresyonizmin öncüleri olarak nitelendirdiği bu iki ressamın, resim sanatımıza en büyük katkısının açık havada resim yapmaları olduğunu söyler.



*Resim 48. Hoca Ali Rıza, İstanbul, T.Ü.Y.B. 43,5x60 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.*

Hoca Ali Rıza da diğer asker ressamı gibi büyük çoğunlukla manzara resimleri yapmaktadır. Resim 48'de yeşillikler arasında başının üzerinde taşıdığı simit tablası ile deniz kenarındaki kır kahvesinin yolunu tutan bir simitçi resmedilmiştir. Resimde kullanılan diğer elemanlar da günlük yaşam sahnesine uygun biçimde seçilmiştir. Empresyonist etkilerin hakim olduğu bu peyzaj, janr resmi özelliklerini tümüyle taşımaktadır. Halil Paşa'nın Resim 49'daki çalışması da aynı bağlamda değerlendirilebilecek bir çalışmadır.



*Resim 49. Halil Paşa, Kayık İskelesi, T.Ü.Y.B. İ.R.H.M.*

Asker ressamı, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma sürecinde resim sanatını geliştirme arzuları ve çabaları ile Türk resim sanatı açısından önemli bir role sahiptir. Bu ressamlar için sadece Batılı anlamda Türk resim sanatının ilk kuşağı demek yeterli değildir. Birçoğu eğitimlerini yurtdışında ya da yabancı hocalardan almaları sebebiyle ülkemizde olmayan yeni bir bakış açısını sunarak Türk resim sanatında kilit unsuru oluşturmaktadırlar. Resimlerinde konu, ağırlıklı olarak peyzaj ve natüramürdür. Minyatür sanatının son dönemlerinde konu olarak sanatta günlük yaşamın daha sık görülmesi ve Batı etkileri, tuval resmi ile birlikte daha belirgin bir hal almıştır. Neredeyse tüm resimler günlük yaşamdan sahnelerden seçilmektedir. Sultanların hayatı, sülalesi, kahramanlıkları gibi konuları geride bırakan Türk resim sanatı, tuval resmi ile birlikte teknik ve malzeme bilgisini Batı'dan alırken aynı zamanda konu olarak önemli ölçüde özgürleşir. Askeri alanda başlayan Batılılaşma hareketi resim sanatının Batılı üslupta gelişmesinde mihenk taşı olduğu gibi birçok kurumun sivilleşmesine yol açmış ve çağdaşlaşma konusunda önemli bir motor güç olarak rol oynamıştır.

### 3.3.2. Sanayi-i Nefise Mektebi



Resim 50. Osman Hamdi Bey, *Okuyan Genç Emir*, Tuval üzerine Yağlı boya, 168x268cm, Walker Art Gallery, Liverpool.

Türk ressamının sayısındaki artış ve açılan sergilerin resim sanatına olan ilgiyi arttırması bu alanda bir akademinin kurulması gerekliliğini de beraber getirmektedir. Bu gereklilik sonucu resim üzerine açılan ilk akademi diyemesek de ilk akademi

girişimi olarak sanatçı Guillemet'in Beyoğlu'nda resim dersleri verdiği atölyesini örnek gösterebiliriz. Bu sürece kadar resim dersleri askeri okullarda ve kimi lise derecesindeki okullarda verilmekteyken sadece resim üzerine eğitim verme amacı taşıyan Guillemet'nin atölyesi hakkında tarihçi Ethem Eldem şunları söyler;

“İstanbul'da bir güzel sanatlar okulunun kurulmasına ilişkin ilk niyetin işaretleri 1873'te görülebiliyorsa da bu teşebbüsün ilk defa şekil alması, 1865'ten beri İstanbul'da bulunan Fransız ressam Pierre-Desire Guillemet'nin (1827-1878) 1874 yılında bu konuda özel bir resim ve desen dershanesi açmasıyla olmuştur.” (Eldem, 2010: 454)

Ancak Guillemet'nin Beyoğlu'nda kurduğu, bu resim eğitimi veren atölyesinin ilk akademi olarak değerlendirilmemesinin sebebini sanat tarihçisi Kıymet Giray (1997) aşağıdaki sözlerle ifade eder.

“... Guillemet 'nin 1874 yılında Beyoğlu'nda açtığı özel akademi, 1876 yılında bir resim sergisi ile tanıtılır. Osmanlı başkentinde, bir güzel sanatlar akademisinin resmen kurulmasını gerçekleştirecek padişah onayı, 19 Ekim 1877 tarihini taşıyan tezkere, Maarif Bakanlığı arşivinde yer alır. Müdür olarak Guillemet adında bir Fransız'ın atanmasıysa, 31 Ekim 1877 tarihli Takvim-i vekayi'de ilan edilir ve öğrenci kayıtlarına da başlanır. Fakat Osmanlı-Rus harbi nedeniyle okulun açılması gerçekleşmez.” (Giray, 1997: 25)

Ancak Türk resim sanatının geldiği nokta sonucunda açılmasının bir gereklilik haline geldiğinden bahsettiğimiz güzel sanatlar okulu, Sanayi-i Nefise-i Mektebi Alisi adıyla 2 Mart 1883 tarihinde Osman Hamdi Bey müdürlüğünde eğitime başladı. Eldem (2010), bu kurumun eğitime başladığında heykel atölyesinde Yervant Osgan, resim atölyelerinde Salvatore Valeri ile Warnia Zarzacki'nin görev aldığını söyler. Akademiye konuk olarak katılan bazı askeri okullardan yetişen ressamlar verilen eğitimden memnun kalmamışlardır. Tansuğ (1996), asker ressamlardan konuk olarak derse katılanları kastederek “*Bu gençlerin doğa hayranlıkları, Valeri atölyesinin hamal giysili yaşlı erkek model kullanılan kasvetli atmosferiyle bağdaşmamıştır.*” (Tansuğ, 1996: 105) der. Asker ressamların izlenimci tarzda yaptıkları manzara resminin karşısında akademinin figür ve portre konusunda önceliği söz konusuydu ve bu önemli bir ayrışmayı da beraberinde getirmekteydi. Bu duruma örnek olarak Osman Hamdi Bey'in Resim 50'deki çalışması gösterilebilir. Bu çalışmada sedirde yüzüstü uzanmış, dirseklerinden aldığı destekle gövdesini hafif kaldırmış kitap okuyan bir figür görünmektedir. Yatış şekli ve vücudunun hareketi düşünüldüğünde gayet doğal

bir pozda uzanmış figür, dağınık şekilde arkasındaki duvarda yer alan kitaplar ve figürün kitap okuma eylemi resme günlük yaşamdan bir sahne izlenimi verir.

Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması ve plastik sanatların ülkemizde kurumsallaşması adına atılmış önemli bir adımdır. Aynı zamanda Üstünipek (web, t.y.) Sanayi-i Nefise Mektebi “...*yıllık salonları, sergileri, yerli ve yabancı ressamları, atölyeleri ile İstanbul sınırlı fakat giderek hareketlenen bir sanat ortamına ev sahipliği yapmıştır.*” (Üstünipek, web, t.y.) diyerek akademinin önemini başka bir açıdan vurgulamaktadır.

Osmanlı bu dönemde önemli bir siyasi dönüşümün eşiğindedir. 1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet siyasal anlamda her ne kadar önemli bir gelişmeysse, Türk resim sanatının ilerlemesi açısından da önemli ölçüde etkili olmuştur. Üstünipek (web, t.y.) bu konuda aşağıdakileri söyleyerek Meşrutiyet’in ilanının Türk resim sanatının gelişmesi açısından ne derece önemli olduğundan bahseder.

“II.Abdulhamit’in (padişahlık dönemi 1867-1909) yasaklar ve jurnallarla ifade edilen bir tür sıkıyönetimi sürdürmesi, artan tepkileri beraberinde getirmektedir. Nihayet, 1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edilir ve akabinde II.Abdülhamit tahttan indirilir. Meşrutiyet ortamı, genç sanatçıların kimliklerini derinden etkileyen bir gelişme olması açısından konumuzla doğrudan ilintilidir.” (Üstünipek, web, t.y.)

Meşrutiyetin ilanı, sanat alanında bir özgürlük havası yaratmıştır. Bu duyguyla birlikte 1880 yıllarının başında doğan ressamların kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ön plana çıkmaktadır. Bu cemiyet 1911-1914 yılları arasında bu alandaki ilk süreli yayın olan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi”ni çıkarmışlardır.

### **3.3.3. 1914 Kuşağı**

1914 Kuşağı’nı oluşturan sanatçılar Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yapmış olduğu “*Avrupa Sınavı*”nı kazanan, I. Dünya savaşının çıkması sonucu geri çağrılan ya da kendi istekleriyle geri dönen ressamların ağırlıklı olarak oluşturduğu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu ressamlardır. Bu ressamlar arasında Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar gibi askeri okulu bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise mektebinde eğitim



gören sanatçılar da yer almaktadır. 1914 Kuşağı olarak adlandırılan döneme aynı zamanda “Çallı kuşağı” da denmektedir. Bunun sebebi için Tansuğ “*Çallı İbrahim’in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır.*” (Tansuğ, 1996: 120) derken; İskender (1988), bu kuşağı “...*Çallı kuşağı olarak adlandırılmaları ise bu sanatçının bohem ve kaygısız yaşama biçiminden ötürü kazandığı yaygın ün nedeniyle bu kuşağı simgeler haline gelmesindedir.*” (İskender, 1988: 16) diyerek ifade eder.

Bu dönem sanatçıları için natürmort ve peyzaj her ne kadar ön planda görünse de 1914 Kuşağı ressamlarının neredeyse tümünde portreye ve figüre karşı önemli ölçüde ilgi söz konusudur. Önceki dönemlerde görülmeyen büyük kompozisyonlar bu kuşağın sanatçıları arasında görülmeye başlar. Bu duruma Feyhaman Duran, Avni Lifij, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat gibi ressamlarımız örnek verilebilir. Bu durumu İskender (1988) şöyle ifade eder;

“(Osman Hamdi Bey) dışında figür ve kompozisyonun ve “çıplak”ın Türk resmine ilk kez girişi Çallı kuşağı ile başlamış bir olgudur. Lifij’in “Kalkınma” ve “Savaş Alegorisi”, Çallı’nın “Top Arabası” ve Arel’in “Taşçılar”ı Türk resminde kompozisyon türünün ilk örnekleri arasındadır.” (İskender, 1988: 18)



Resim 51. İbrahim Çallı, Sahilde Kadınlar, Karton üzerine Yağlı boya, 64x81cm.

Portre, peyzaj, natürmort, figürlü kompozisyon gibi birçok farklı türde eser veren İbrahim Çallı, Resim 51’de ön planda yer alan figürlerdeki rahat fırça kullanımına rağmen anatomik yapıyı ifade etmek için farklı renk ve tonlarını kullanmıştır. Arka planda ise çok daha hızlı ve rastgele sürülmüş birkaç fırça darbesi ile figürlerini resmetmiştir. Önde yer alan iki figürün duruşlarındaki rahatlık ve aralarında kurulan ilişki dikkate alındığında sohbet ettikleri anlaşılmaktadır. Hemen hemen aynı düzlemdeki üçüncü figür denizden biraz önce çıkmış, kurulduğu havlusu omuzlarında kıyından uzaklaşmaktadır. Sanatçının günlük yaşamdan seçmiş olduğu bu sahne, denizin akış yönüne göre vurulmuş fırça darbeleri ve aynı fırça vuruşları ile betimlenmiş arka plandaki figürlerle daha da pekiştirilmiştir.

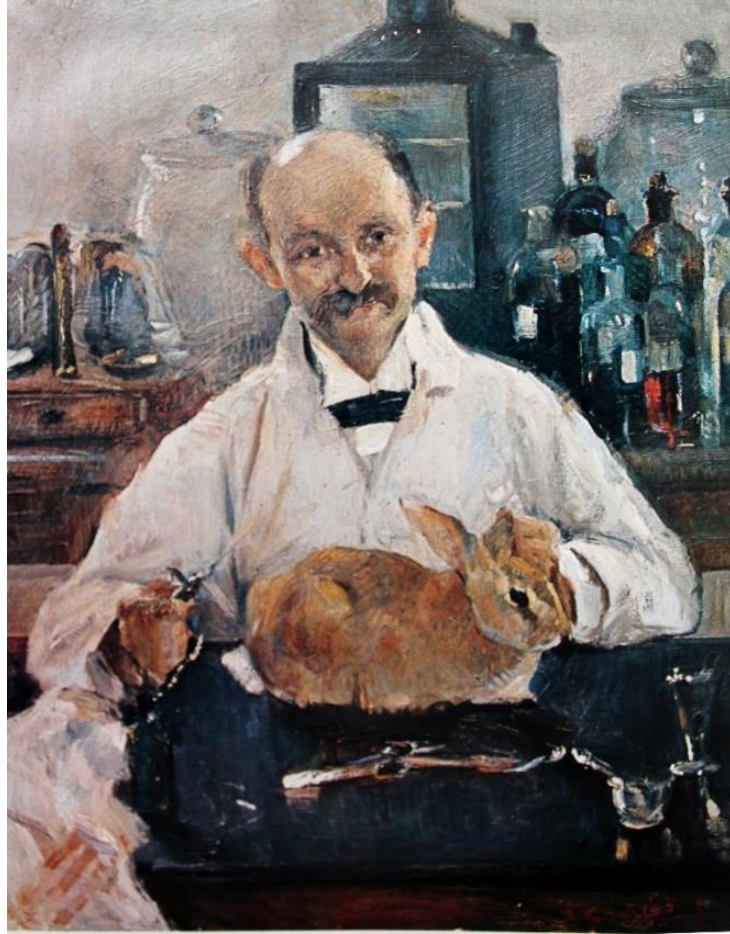


*Resim 52. Namık İsmail, Harman, T.Ü.Y.B. 96x81 cm, 1923*

Namık İsmail’in “Harman” isimli çalışması (bkz. Resim 52) da günlük yaşam resmine örnek olarak gösterilebilir. Resim 52’de sanatçı, sabana koşulmuş öküzlerle harman yerinde çalışan figürleri resmetmiştir. Aynı sahnenin, bir de köylülerin dinlenme anının resmedildiği hali bulunmaktadır. Sanatçı tıpkı Bruegel gibi kendi dönemi ve coğrafyasının köylü tiplerini günlük yaşamları içerisinde resmetmiş; Türk köylüsünü, giyim şeklini, çalışma koşulları ve yaşadığı çevreyi kendisine konu olarak seçmiştir. Giray (2000), bu resmin günlük yaşam ile ilişkisini şöyle ifade eder;

“Kırmızı şalvarları ve başlarına bağladıkları kırmızı yazmalarıyla köylüler, yakıcı ışık altında, ağır işlerini sürdürmekte... Ön planda solda

duran su dolu bakraç, bir köşe boşluğu doldurmanın ötesinde anlamlar taşır. Çift öküzlü sabanı süren çiftçi birazdan kalkacak ve bu bakracın başında, yay gibi gerilerek arkaya kaykılan gövdesiyle bir testi suyu içmeye başlayacaktır.” (Giray, 2000: 168)



*Resim 53. Feyhaman Duran, Dr. Akil Muhtar'ın Portresi, Tuval üzerine Yağlı boya, 73x92cm, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Koleksiyonu.*

Portre resminin önde gelen isimlerinden Feyhaman Duran'ın “Dr. Akil Muhtar Portresi” (bkz. Resim 53) isimli çalışması, ön planda olan figürün bireyselliğini değil, eylemini öne çıkarmaktadır. Figürün arkasında bulunan şişeler ve dolap ile önünde bulunan tıbbi aletler düşünüldüğünde bu portre resmi, aynı zamanda kliniğinde resmedilmiş bir doktorun resmidir. Bu sebeple janr resmi içerisinde değerlendirilebilecek bir çalışma olduğu rahatlıkla söylenebilir.

1914 Kuşağı sanatçıların konu tercihleri tümüyle günlük yaşamdan alınmış olmasına karşın 17.yüzyıl janr ressamı gibi belirli bir türde uzmanlaşmış ressamlardan söz etmek pek mümkün değildir. Bu dönem sanatçısının çoğunda görülen temel özellik portre, peyzaj, natüromort, enteriyör gibi konuların hepsini birden resimlerinde

kullanmasıdır. Konu tercihleri her ne olursa olsun, çalışmalarında empresyonist resmin temel anlayışına sadakat gösteren 1914 Kuşığı, ressam Nurullah Berk'in (1981) deyişle bir tutum olarak "Akademikleşmiş Empresyonizm"i benimsemiştir. Bu kuşağın izlenimciliği, Batı izlenimciliğinden önemli noktalarda ayrılır. İskender (1988), 1914 Kuşığı ressamlarının izlenimci yöntemlere bütünüyle uymadığını ve her değişen ışığın doğada yaptığı farklı etkilerin resmedilmesinin peşine düşmektense daha içgüdüsel davrandığını söyler.

### 3.3.4. Şişli Atölyesi



Resim 54. İbrahim Çallı, Zeybekler, T.Ü.Y.B. 153x183, A.R.H.M.

1914 Kuşığı sanatçıları, Şişli'de devletin desteğiyle açılan atölyede model, malzeme ve sağlanan atölye imkânlarıyla birlikte yaşadıkları dönemin tarihsel gerçeklerini, milli duyguları ön plana alarak betimlemişlerdir. Osmanlı Devleti'nin bu noktadaki teşvik edici davranışı, savaşın sadece cephede kazanılmayacağı, sanatın da bu konuda tavrı göstermesi gerekliliği düşüncesini taşımaktadır. Bu konuda ressam Celal Esat

Arseven'in "Şişli Atölyesi"nin kuruluş gerekçesi hakkında söyledikleri önem taşımaktadır;

"Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vermek... Fakat ressamlarımızın bu yolda yapılmış tabloları yoktu. Bunları kendi evlerinde yapmak ve model bulmak da çok güçtü. Fazla olarak boyaları, muşambaları da mevcut değildi. Bütün bu güçlükleri bertaraf etmek ve onları toplu bir halde rahat ve devamlı çalıştırabilmek maksadıyla Beyoğlu'nda Tatavla sırtlarında ahşaptan büyük bir atelye inşa olundu." (Arseven, 1993: 126)

Şişli atölyesine kadar uzanan zaman diliminde sanatçı, konu tercihlerini günlük yaşam sahnelerinden seçmektedir. Şişli atölyesi ve kuruluş amacı bu durumla taban tabana zıttır. Dolayısıyla bu atölyede üretilen çalışmalar konu olarak dönemin genel konu eğilimlerinden tamamıyla ayrılır. Son dönem Osmanlı resmi içerisinde Şişli atölyesi kendisine has bir yer bulur ve daha çok tarihsel resim kapsamında değerlendirebileceğimiz eserler ortaya koyar. Bu resimler için Üstünipek (web, t.y.), "Şişli atölyesinin ürünleri, çağdaş Türk sanatçılarının yaşadıkları dönemine tanıklık eden tarihi konulu resimler alanındaki ilk örnekleri arasında yer alır." (Üstünipek web, t.y.) diyerek Türk resminin gelişim süreci içerisindeki önemli farklılığı gözler önüne serer.

#### **3.4. Karşılaştırmalı Örneklerle Batılılaşma Sonrası Türk Resim Sanatında Janr Resminin Yansımaları**

Minyatür sanatının gelişim süreci incelendiğinde özellikle 18. yüzyılda net bir şekilde görülen Batı etkileri, önemli bir gerileme ve çöküş dönemine giren Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma yolunda attığı adımlarla beraber bambaşka bir boyuta geçmiştir. 19. yüzyılda tuval resmi Osmanlı'da en yaygın yapılan resim halini almıştır. Tuval resmine geçmeden önce bir ara dönem olarak duvar resimleri öne çıkar. Osmanlı'nın kendine özgü geliştirdiği duvar resminden "Osmanlı Resim Sanatı" isimli kitapta "*Osmanlı mimarisinde kalemişi bezeme özgün bir sanat dalı olarak gelişmiştir*" (Bağcı ve diğerleri, 2006: 297) diyerek bahseder. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu kalemişi bezemeler yerini Batılı resim üslubu ile yapılmış

çoğunluğu manzara olan duvar resimlerine bırakır. Bu resimlerdeki ortak özellik, ışık-gölge ve perspektif kurallarının uygulanması ve minyatürlerde yer alan insan figürlerinin duvarlarda anıtsal boyutlarda görülmeye henüz hazır olunmaması sebebiyle kullanılmamasıdır. Figür kullanılmasının sebeplerinden birisi de figür çizebilmek için akademik bilgiye sahip olunması, yani akademik bir eğitim alınması gerekliliğidir. Batı etkileri yoğun olan minyatürlerde bile minyatür sanatının temel anlayışını her zaman hissetmemize karşın, duvar resimlerinde görülen Batılılaşma, Batı üslubunun direkt olarak “*kopya*” edildiği bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda özellikle duvar resimlerinde görülen hem konu hem de üslup yaklaşımı Batı sanatından etkilenmekten daha çok, kendi sanatsal izlerini silip tamamen Batı’yla aynı düzleme gelme çabasının bir sonucudur. Bu konuda “Osmanlı Resim Sanatı” (2006) isimli kitapta şu ifadeler yer alır;

“19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış duvar resimleri teknik ve üslup bakımından tümüyle Avrupa tarzındadır. Bu resimlerdeki konu ve üslup benzerliği bunlarda aynı kalıpların, belki de fotoğraf ve gravürlerin örnek kullanıldığını düşündürür. Nitekim tuval resimlerinde de çok benzer bir içerik dikkati çeker.” (Bağcı ve diğerleri, 2006: 300)

Bir ara dönem olarak sayılabilecek duvar resimlerinin neredeyse tümü janr resmi bağlamında değerlendirilebilir ve tuval resmine geçmeden önce Batı üslubunun Osmanlı sanatına yerleşmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Tuval resminin sanatımıza girmesindeki en büyük etken Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma girişimleridir. Bahsettiğimiz Batılılaşmanın ilk adımı askeri alanda başlamıştır ve bu alanda örnek alınan Batılı modeller, bambaşka bir alan olan resim sanatında beklenmedik derecede önemli yansımalara sebep olur. Batı referans alınarak açılan ve müfredatları belirlenen askeri eğitim kurumları, Türk resim sanatındaki geleneksel kalıpların kırılması ve Batı resminin üslup özelliklerinin Türk sanatında başat rol oynamasında en önemli faktördür. Bu noktada devletin destekleyici tutumu ve askeri okullardan çıkan yetenekli ressamı eğitimi almak üzere Avrupa’ya göndermesi, resim derslerinin diğer kurumlarda da yer almaya başlaması ve nihayetinde 1883 yılında ilk Güzel Sanatlar Akademisinin açılması ile üslup olarak tamamen Batı kökenli bir resim anlayışına geçmemize sebep olmuştur. Asker ressamı ve sonrasında gelişen resim sanatımıza bakıldığında aslında tüm çalışmaların ana özelliğinin Batı üslubuyla yapılmış olduğunu görürüz. Zaten asker ressamıların bir kısmının Avrupa’da eğitim aldığı ve Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk hocalarının da

yabancı olduğu düşünülürse Batı etkisinden ziyade Batı resmi model alınarak oluşturulmaya çalışılan bir Türk resim sanatından bahsedilebilir.

Bu dönem Avrupa'ya eğitim almak için gönderilen sanatçıların Avrupa'da süregiden empresyonizme karşı daha klasisist anlayışla eğitim veren ressamların atölyelerinde eğitim almaları dikkat çekicidir. Bu konuda Turani şunları söyler;

“... ilk asker sanatçılarımız, değerleri sonradan adeta sıfıra inen Gerome (1824 – 1904), Boulanger (1806 – 1867) ve Cabanel (1823 – 1889) gibi Paris'in klasisist-romantik ekolleri karışımı bir akademizmanın ölü dalgalarını yaşatan sanatçıların yanlarında eğitim görmüşlerdi. Oysa o sıralarda Paris, bireyci sanatın en hür tutumlarını benimseyen ve gelenekçi geçmişe cephe alan sanatçıların yeni görüşleriyle çalkanıyordu.” (Turani, 1984: V)

Aynı konuyla ilgili Eroğlu (2015), Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Batı devlet okullarında verilen eğitimin model alınmasını eleştirir. Bu dönemde resmi akademi sergisine kabul edilmeyenlerin kurduğu reddedilenler salonunun akademizme bir darbe vurduğunu söyleyerek bu dönem yurdumuza getirilen eğitim sistemini eleştirir. Bu noktada yapılan tercihlerin Batı'nın geçirdiği sanatsal gelişime sahip olmayışımızdan kaynaklı olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bu tercihlere rağmen akademik bir anlayışla resim yapan Osman Hamdi ve müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitime karşın öncelikle asker ressamalarda, daha sonrasında 1914 Kuşuğı'nda ciddi ölçüde empresyonist bir tavır görülür.

Tuval resmine geçildikten sonra resimlerde işlenen konular manzara, natürmort, portre ve figüratif resimler olarak karşımıza çıkar. Empresyonist anlayışın daha yaygın olduğu bu dönemde en yaygın yapılan resim peyzaj ve natürmorttur.

Asker ressamaların çalışmalarından örnek vermek gerekirse Resim 55'te yer alan Hüseyin Zekai Paşa'nın resmi uzak ve tepelik bir yerden yapılmış panoramik bir peyzaj resmidir. Sanatçının bu resmindeki fırça vuruşları ressam Cezanne'ı hatırlatsa da Hollandalı ressam Ruisdal'ın Resim 56'daki çalışması ile önemli benzerliklere sahiptir. İki resimde de belirli bir yer resmedilmiştir. Ruisdael doğduğu şehir olan Harlem'i çalışırken Hüseyin Zekai Paşa ise Erenköy'ü çalışır. Doğaya sadık kalınarak gözlem gücü yüksek bir şekilde yapılan bu iki resim de bir manzara resmidir ve

Hüseyin Zekai Paşa'nın resminde herhangi bir figür bulunmasa da bir kasaba ya da köy görünümü olarak bir gündelik hayat resmidir.



*Resim 55. Hüseyin Zekai Paşa, Erenköy'den, Tuval üzerine Yağlı boya, 60x80cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul.*



*Resim 56. Jacob van Ruysdael, View of Haarlem with Bleaching Fields (Detay), 62.2 cm x 55.2 cm, 1670-1675.*

Şeker Ahmet Paşa'nın Resim 57'de yer alan natürmortunda masanın üzerinde bir dilimi kesilmiş kavun resmedilmiştir. Meyve bu haliyle yenmeye hazır bir şekilde beklemektedir ve kompozisyon tüm yalınlığına rağmen günlük yaşamdan bir sahne izlenimi vermektedir. Şeker Ahmet Paşa'nın kavunlu natürmortu bu haliyle "Hollanda Janr Resmi Örnekleri" (bkz. s.34-35) isimli başlık altında anlatılan janr resmi bağlamında değerlendirilebilecek natürmortlara ait özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Resim 58'e bakıldığında aynı şekilde değerlendirilebilecek bir 17.



yüzyıl Hollanda natüromortu görülür ve bu iki çalışma, konu ortaklığının ifadesi açısından örnek gösterilebilir.



Resim 57. Şeker Ahmet Paşa, Kavunlu natüromort, T.Ü.Y.B. 43x65 cm, 1985.



Resim 58. Juriaan van Streeck - Amsterdam ,Still Life with a Roemer, an Orange and a Chesnut, T.Ü.Y.B.



*Resim 59. Hoca Ali Rıza, İftar Sofrası, 1919, 79x98 cm, tuval üzerine yağlıboya, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu*

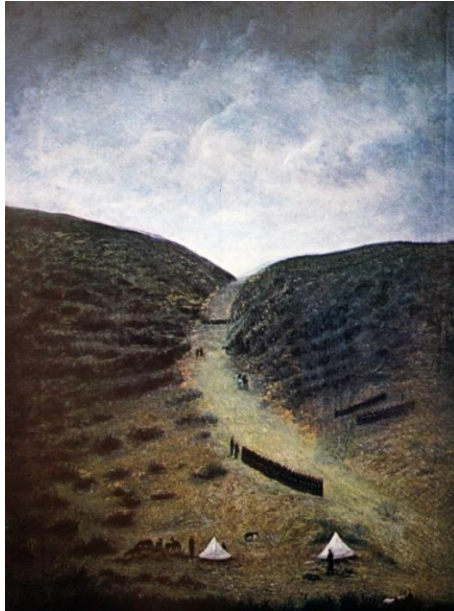
Hoca Ali Rıza'nın Resim 59'da görülen çalışmasında resmedilen sofrası, dumanı üstüne çorba, hurma, zeytin gibi yiyeceklerle iftar sofrası olduğunu daha ilk bakışta hissettirmektedir. Muhtemelen sofraya oturmak için ezanın okunmasının beklendiği bir sahneyi betimleyen sanatçı, aynı zamanda Türk geleneklerinin de yansıtıldığı bir günlük yaşam resmi yapmıştır. Resim 60'da janr resmine örnek olarak gösterilebilecek bir kahvaltı sofrasının betimlendiği Van Schooten'in çalışması ile Hoca Ali Rıza'nın "İftar Sofrası" isimli resmi, konu ve yaklaşım olarak birbirlerine benzerlerken iki farklı sofranın kültürünü göstermeleri açısından birbirlerinden ayrılırlar.



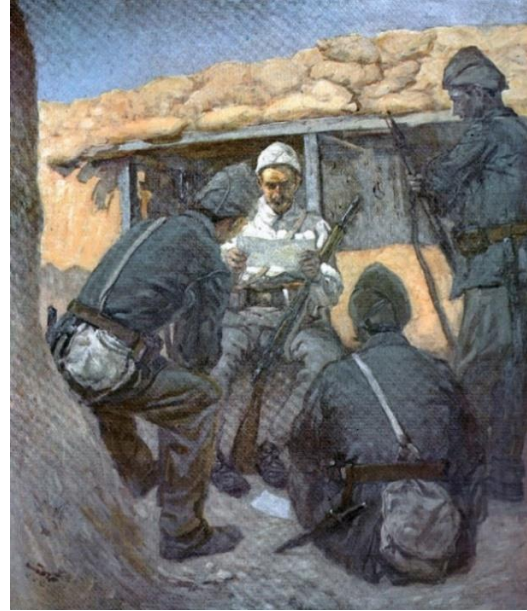
*Resim 60. Floris Gerritsz van Schooten, Breakfast, A.Ü.Y.B. 50x82 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.*



Resim 61. David Vinckboons, *An Officer Preparing His Troops for an Ambush*, T.Ü.Y.B, 59x83 cm, 1612, Özel Koleksiyon.



Resim 62. Şeker Ahmet Paşa, *Talim Yapan Erler*, T.Ü.Y.B.



Resim 63. Hikmet Onat, *Siperde Mektup Okuyan Askerler*, T.Ü.Y.B, 150x124 cm, İ.R.H.M.

David Vinckboons'un Resim 61'de yer alan çalışmasında askerler komutanları önderliğinde pusu kurmaktadır ve resimde öne çıkarılan, askerlerin mesleğinin parçası olan bir eylemdir. Bu çalışma ile Şeker Ahmet Paşa'nın "Talim Yapan Erler" (bkz. Resim 62) isimli resmi aynı noktada değerlendirilebilir. Figürlerin genel kompozisyon içerisindeki yer alış şekli ve talim yapma eylemi, Hollandalı sanatçının resminde betimlenen askerlerin günlük yaşamına benzer bir kesit sunar. Ayrıca resmin ön kısmında bulunan beyaz çadırlar, askerlerin günlük yaşamından bir sahne olma duygusunu arttırmaktadır. Hikmet Onat'ın "Siperde Mektup Okuyanlar" resmi (bkz.

Resim 63) askerlerin hayatına bambaşka açıdan bakmakta ve askerlerin özlemleri, duyguları gibi insani yönünü öne çıkarıldığı bir günlük yaşam resmi sunmaktadır.

Sanayi-i Nefise mektebinin kurucusu Osman Hamdi'nin Resim 64'de görülen çalışmasında iki zeybek tavla oynarken, onları izleyen üçüncü zeybek çubuğunu içmektedir. Solda oturan figürün vücut hareketi ve yüz ifadesinden oyunda önde olduğu anlaşılmaktadır. Rakibinin düşünceli halleri de oyunun sonucunu doğrular niteliktedir. Bu resim janr resminin en önemli özelliği olan günlük yaşamdan bir sahne olma özelliğini taşımaktadır. Aynı zamanda figürlerin giyim tarzı, dönem ve koşullar düşünüldüğünde ressam çağının ve yöresinin insanlarını resmetmiştir. Bruegel Resim 65'te nasıl kendi döneminin ve coğrafyasının insanlarını geleneksel kıyafetleri ile resmettiyse Osman Hamdi Bey'de figürlerini zeybeklerin geleneksel kıyafetleri içerisinde resmetmiştir. Tüm bu özellikler düşünüldüğünde "Tavla Oynayan Zeybekler" resminin janr resmi özelliği taşıyan bir çalışma olduğu rahatlıkla söylenebilir.



Resim 64. Osman Hamdi Bey, Tavla Oynayan Zeybekler, 1890, T.Ü.Y.B, 66x53, 1890, Özel Koleksiyon.



Resim 65. Bruegel, Peasant Wedding Dance (Detay), 38.5 × 51.5 cm, A.Ü.Y.B. 1607.

Feyhaman Duran'ın Resim 66'da genç bir kızın yaşamından bir kesit sunan çalışmasında vurgu figürün bireyselliğinde değil, eylemindedir. Yerde oturmakta olan figür köpeğine sevgi dolu bakışlarla bakarken köpek duruşu ve bakışlarıyla sahibine karşılık vermektedir. Sanatçının, günlük yaşamdan bir kesit sunduğu bu resmi, Hollandalı ressam Gerard Terborch'un köpeğinin bitlerini ayıklayan bir çocuğu resmettiği çalışması (bkz. Resim 67) ile hem konu olarak hem de yaklaşım olarak önemli benzerlikler taşımaktadır.

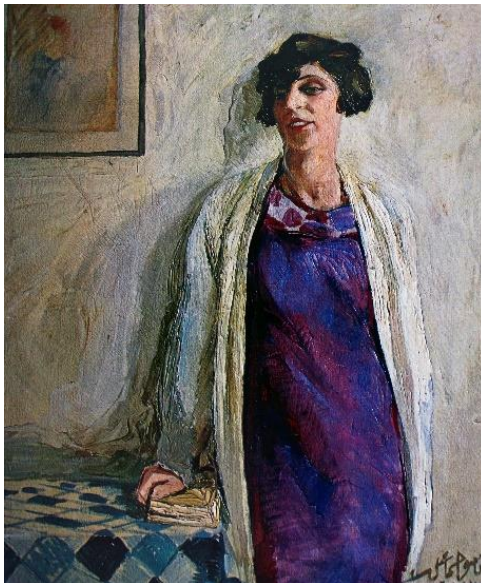


Resim 66. Feyhaman Duran, Köpekli Kız, T.Ü.Y.B. 60x87, İ.R.H.M.



Resim 67. Gerard Terborch, *Boy Ridding his Dog of Fleas*, 1665, 34,4x27,1 cm, T.Ü.Y.B

Resim 68 ve 69'daki çalışmalar birçok noktada birbirlerini anımsatırlar. Duvar önünde yer alan bir masa, masanın yanında duran figür ve duvarda asılı bir çerçevenin olduğu Namık İsmail'in resmi (bkz. Resim 68); kompozisyonun kuruluş şekli, konu ve resimde yer alan elemanlar arasındaki ortaklıklar düşünüldüğünde janr resminin önemli isimlerinden Vermeer'in çalışmasına (bkz. Resim 69) hayli benzemektedir. Öte yandan Namık İsmail'in resminde yer alan figür poz vermekteyken, Vermeer'in resmindeki figürün pozunu günlük yaşamda karşılaşılabilecek bir eylem anının dondurulmuş halidir.



Resim 68. Namık İsmail, *Ayakta Kadın*, Tuval üzerine Yağlı boya, 84x98cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 69. Johannes Vermeer, *Young Woman with a Water Pitcher*, T.Ü.Y.B. 45x46cm, 1662, Metropolitan Museum of Art, New York.

Bu başlık altında verilen örnek çalışmalar düşünüldüğünde tuval resmi ile birlikte Avrupa resminden teknik ve üslup olarak ayrılmayan bir döneme girildiğini görürüz. Kendisine has bir üsluba sahip olan Osmanlı resim sanatı, bunu tamamıyla bir kenara bırakarak Batı resim anlayışına adapte olmaya çalışmış ve tuval resmine geçtikten sonra tercih edilen ilk konu manzaralar olmuştur. Bu tercihin sebeplerinden biri Osmanlı'da figüre karşı olan olumsuz tutumun belli bir ölçüde istemsiz de olsa devam etmesidir. Bu sebeple figür birdenbire resmin ana elemanı olmamış, yumuşak bir geçiş olarak nitelenebilecek asker ressamların manzara resimlerinden sonra kompozisyonlarda yer almaya başlamıştır. Ancak bu durum sadece Osmanlı'nın figüre karşı olan tutumuna bağlanamaz. Cumhuriyet öncesi Türk ressamlarının çoğunun seçmiş oldukları izlenimci üslubun da manzara resminin yapılmasına önemli ölçüde etkisi olmuştur. Ayrıca resimde anıtsal boyutlarda figür kullanmamalarının bir nedeni de figür çizmek için akademik bilgiye gereksinim duymalarıdır, bu konuda altyapısı olmayan sanatçıların figür resmi yapmaması da önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir.

Asker ressamlarla başlayan tuval resmi, akademinin kuruluşu ve 1914 Kuşluğu ressamlarının figüratif kompozisyonları ile birlikte Türk resmi, janr resmi kapsamı içerisinde sayılabilecek tüm türlerde resim üretir hale gelmiştir. Bu türde eserler üretilmesinin birinci sebebi Batı sanatının model alınmasıdır. Ancak buna ek olarak 17. yüzyıl Hollanda'sında birçok alanda yaşanan dönüşümlerin benzerinin Osmanlı Devleti için de geçerli olduğu söylenebilir. İmparatorluktan cumhuriyete doğru ilerleyen süreçte, saray sanatı ve sanatçısı yerini özgür iradesi ile resim yapan sanatçılara bırakmıştır. Türk resim sanatı bu noktada janr resmi ile önemli ölçüde benzerliklere sahip olsa da biçim ve içerik tercihlerini bütünüyle Batı resmine bir noktadan tutunma gayretiyle seçmiştir.

#### 4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI VE JANR RESMİ

Cumhuriyet dönemi Türk resmine geçmeden önce, Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yaşanan değişimlerden bahsetmek ülkenin içinde bulunduğu durumun anlaşılması açısından önemlidir. Osmanlı Devleti siyasi, askeri ve ekonomik olarak içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulmak amacıyla 1839'da Tanzimat Fermanı'nı, 1856'da Islahat Fermanı'nı ilan etmiş, 1876 yılında ilk modern anayasamız olarak Kanun-i Esasi'yi kabul etmiş ve aynı tarihte I. Meşrutiyet ve 1908'de II. Meşrutiyet'i ilan etmiştir. Devletin dağılmasını önlemek amacıyla Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık, Türkçülük, Batıcılık gibi düşünce akımları ortaya atılmıştır. 19. yüzyılda yapılan bu yenilikçi hareketler ve arayışlar, Batı'nın yaşadığı demokratikleşme hareketlerinden farklı bir özellik taşımaktadır. Batı'da demokratikleşme burjuvazinin siyasi iktidarı ele almasıyla gerçekleşirken, bizde çökmekte olan bir devleti kurtarmak amacıyla atılmış adımlardır. Tanilli, bu konu ile ilgili şu ifadelerde bulunmaktadır;

“Osmanlı İmparatorluğu'nun başta iç dinamiği, Batı'daki gibi bir burjuva sınıfının ortaya çıkıp siyasi iktidarı ele geçirmesine engel olmuştur. Başlangıçtaki ıslahat fermanları ve ondan sonra gelen hareketler, daha çok, 'bürokrasiden gelen bir avuç insanın' çökmekte olan devleti kurtarmak için düşünebildikleri ve genellikle Batı'dan aktardıkları çarelerden başka bir şey değil.” (Tanilli, 2006: 388)

Osmanlı'nın demokratikleşme girişimleri I. Dünya Savaşı ile beraber biter, Kurtuluş Savaşı ile beraber de yeni bir boyuta ulaşacaktır. 1920 yılında kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi egemenliğin gerçek anlamda millete verileceği bir sistemin habercisidir, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte çağdaşlaşma hareketleri öne çıkmıştır. Bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli yenilikleri sıralamak gerekirse; hilafet kaldırılmış, geleneksel eğitim yöntemleri yerine Batı örnek alınarak bilim ve sanat eğitimi yapan kurumlar açılmış, Tevhid-i Tedrisat ile öğretim-eğitim birliği



sağlanmış, medreseler kaldırılmıştır. 1928 yılında yapılan Harf Devrimi ile birlikte kültürel gelişmeler hız kazanmıştır. Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu dil, tarih, sanat, edebiyat gibi alanlarda araştırma yapılması amacıyla açılmıştır. Kadın ve erkeklere eşit haklar verilmiş, tekke ve zaviyeler kapatılmış, dini kurallara göre çalışan mahkemeler kaldırılıp yerine Türk medeni kanunu ve diğer kanunlar çıkarılarak hukuk düzenine geçilmiştir. Aynı zamanda ekonomi devlet politikalarıyla geliştirilmeye çalışılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde her yönüyle yeniden inşa edilen Türkiye laik, demokratik, çağdaş ve hukuk devleti olma yolunda önemli adımlar atarak ilerlemektedir. Siyasi, sosyal, ekonomik alanda yaşanan tüm bu gelişmeler sanatı da doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatına ülkenin içinde bulunduğu koşullar düşünülmeden bakılamaz.

#### **4.1. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği**

İsmi Fransa'daki "Bağımsız Sanatçılar Derneği"nden esinlenerek seçen "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin ilk üyeleri, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Hale Asaf, Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Nurullah Berk, Refik Epikman, Mahmut Cüda, Fahrettin Arkunlar ve Ratip Aşir Acudoğu'dur. Bu birliği oluşturan sanatçıların bir arada bulunmasını sağlayacak ortak bir plastik anlayışa sahip olduğu söylenemez. İskender (1988) bu birliğin sanatsal tavrını ve amacını şu sözlerle ifade eder;

"Müstakillerin amacı 'yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vererek layık olduğu düzeye erişmekti.' Bu açıdan Müstakiller'i kendilerinden önceki kuşaklardan ya da kendilerinden sonraki gruplardan ayıran temel bir özellikleri yoktur. Müstakiller ayrıca tek bir sanatsal anlayış çerçevesinde bütünleşen bir grup da değildir. Grubu oluşturan sanatçıların arasındaki farklılıklar, benzerliklerden daha çoktur. Bütün bu farklılıklara karşın, Müstakiller'in geneldeki üslup yaklaşımı, geçmişi Cezanne'a kadar uzanan inşacı bir tuş tekniği ile kübizm ve konstrüktivizm gibi akımların biçimsel kuruluş şemasına kazandırdığı anlamı bütünleştirmek üzerine temellenir." (İskender, 1988: 20)

Müstakil ressamalar sadece Kübizm temelli inşacı anlayışla resim yapan bir grup değildir. Birliğin  yeleri arasında realist ve ekspresif tarzda çalışan ressamalar da bulunmaktadır. Kendi içerisindeki tüm bu farklılıklara rağmen empresyonizmden tamamen sıyrılması ve Avrupa’da kendini gösteren modernizm etkilerinin resimlerde açık bir şekilde görülmesi, bu birlik üyelerinin ortak paydasıdır. Bu ortak yana karşın Müstakiller, neredeyse her biri ayrı bir sanatsal anlayışa sahip sanatçılardan oluşan heterojen bir yapıya sahiptir. Bu heterojen yapıyı ressam Nurullah Berk ve heykeltıraş Hüseyin Gezer “50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli” isimli kitapta, “... ‘Müstakil ressamalar ve Heykeltraşlar Birliği’nin Ankara’daki bu ilk sergisi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindeydi.” (Berk ve Gezer, 1973: 42) diyerek ifade eder.

Bu birlik sanatçıları arasındaki farklılık konu tercihlerinde de kendisini gösterir. 1914 Kuşağı’nın ağırlıklı olarak İstanbul esas alınarak yapılmış manzaralarına karşı Müstakiller peyzaj, natürmort, portre ile birlikte figüratif konuları da işlemektedirler. Sanat tarihçisi Ayla Ersoy (1998), bu birliğin açtığı ilk sergide yer alan peyzajların çoğunun Paris ve Münih’e ait olan görünümler olduğunu söyleyerek, Müstakiller’in yoğun olarak Batı etkisinde kalmış sanatçıların kurduğu bir birlik olduğu vurgusunu yapmaktadır. Aynı zamanda Batı etkileri konusunda Berk ve Gezer (1973) Müstakillerin açtığı ilk sergi için şunları söyler;

“Serginin egemen Avrupa kokusu da bir gerçekti. Nasıl olmasındı ki, Fransa ve Almanya’dan bir yıl önce dönen gençler memleket yaşantı ve görünümleriyle ilgilenmeye vakit bulamamış, atölyelerinde öğrendiklerini sıcağı sıcağına sunmak zorunda kalmışlardı. ‘Memlekete ait beş altı intibaa mukabil on tane Paris’e ait tablo’ olması bu yüzden normaldi.” (Berk ve Gezer, 1973: 42)

Batı etkileri, bu birliği kuran ressamaların sanatsal tavrının oluşmasında hayli önemlidir ve bu sanatçıların etkilenme süreci iki yönlüdür. Hem Batı’nın içinde bulunduğu sanatsal atmosferi doğrudan yaşamış olmaları hem de yanlarında eğitim aldıkları hocaların etkisinde kalmalarıyla sanat anlayışları oluşmuştur. Bu konuda  st nipek (web, t.y.), elebi ve Kocamemi’yi örnek göstererek Avrupa’da eğitim almış diğer Müstakiller birliğinin üyelerinin de kübizm sonrası bir resim anlayışına sahip hocaların atölyelerinde öğrenim gördüğünü, bunun yanı sıra aktif bir sanatsal

ortamda bulunmalarının sanatçı kimliklerinin gelişmesinde önemli ölçüde belirleyici olduğunu söyler. Aynı atölyede eğitim alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin hocaları olan Hans Hoffman hakkında Berk (1981) şunları söyler;

“...resim sanatının temelini desen gücünde görüyor, öğrencilerine modele yeni bir bakışın, bir yorumun ilkelerini aşıyordu... Doğal nesnelere ilk olarak geometrik bir kalıp içine alınacak, çizgisel bir “şema” ya vurulup hava içinde kapladığı yeri, kitle ağırlığıyla saptanacaktı. Bu anlayıştaki desen, Kübizm'in geometrik prensiplerine, nesnelere şematik parçalara ayrılmasına uygun olmakla beraber, bir yandan da Ekspresyonist-Anlatımcı" sisteme de uygun bulunuyordu.” (Berk, 1981: 74)

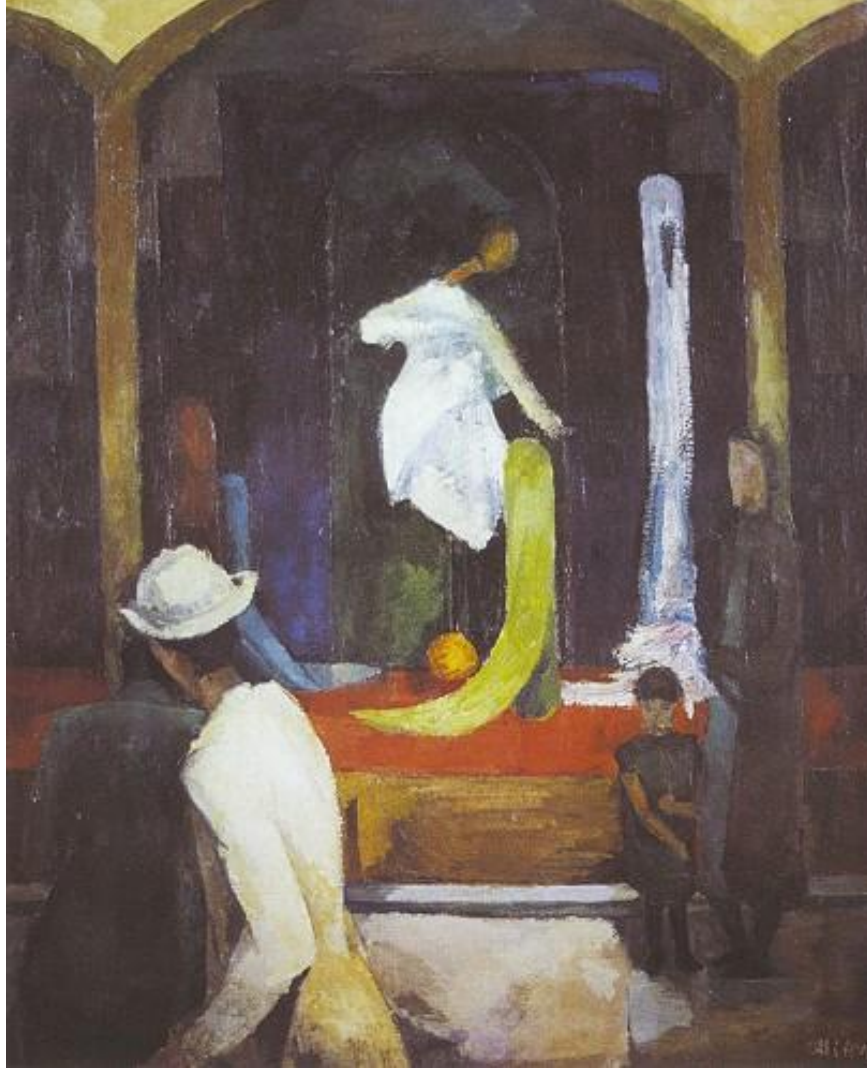
Hoffman hakkında Berk'in söyledikleri, bu birliğin neden izlenimci yaklaşıma karşı olduklarının cevabı niteliğini taşımaktadır. Çünkü Müstakiller nesnelere hacimleri ve küteselliğinin hissedilmesi için geometrik yapıyı esas alarak oluşturduğu planlarla resimlerini yaparken, ekspresyonizmi kendilerine yol haritası olarak seçen ressam ise ışığı temel alıp nesnelere birbiri içerisinde eriterek sonuca ulaşıyordu. İki farklı grubun sanatlarındaki bu temel farklılık, Müstakil ressamların tümünün izlenimciliğe karşı olan tavrını aynı noktaya getirmekteydi.

Müstakiller birliği üyelerinin konu tercihleri ve üslup yaklaşımları temelde birbirinden farklı da olsa genel bir çerçeve olarak “gündelik hayat” başlığı altında sınıflandırılabilir ve Cumhuriyet öncesi taval resmine göre hem konu hem de üslubun çeşitliliğinden söz edilebilir. Bu çeşitliliği ve günlük yaşam vurgusunu daha net ifade edebilmek için bu birlik çatısı altında bulunan resamlara ait Resim 70, 71 ve 72'deki çalışmalara bakılabilir.



Resim 70. Refik Epikman, Bar (Caz), T.Ü.Y.B, 46x55cm, İ.R.H.M.

Refik Epikman, Resim 70’de piyano ile çalınan müzik eşliğinde dans edenleri kübist bir yaklaşımla resmetmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında betimlenen bu sahne günlük yaşamdan bir an olmasının yanında ülkenin yaşadığı dönüşümü de ifade eden çağdaş yaşama vurgu yapmaktadır.



Resim 71. Ali Avni Çelebi, Vitrin, T.Ü.Y.B. 90x73 cm, 1926, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu

Resimlerinde kübist anlayışın yanı sıra ekspresyonist etkiler de görülen Ali Avni Çelebi, doğayı olduğu gibi betimlemek yerine yorumlayarak resmeder. Sanatçının, kübist etkilerin ön planda olduğu “Vitrin” (bkz. Resim 71) isimli çalışmasında herkesin karşılaşabileceği sıradan bir an resmedilmiştir. Vitrin önünde bekleyen; biri çocuk iki figür, yoldan geçmekte olan bir figür ve vitrine doğru bakmakta olan bir diğer figürün oluşturduğu kompozisyonda, sanatçı resmin genelinde kullandığı kahverengi tonların aksine vitrinde kullandığı sarı ve kırmızı renkle resmin etki noktasını oluşturur.



Resim 72. Şeref Akdik, Köpekli Kadın, T.Ü.Y.B. 130,5x75 cm, 1930, İ.R.H.M.

Resim 72’de köpeği ile birlikte ayna karşısında resmedilen kadın figürü, eldivenlerini düzeltirken bir yandan da aynadan kendisine bakmaktadır. Giyimine bakılırsa evden çıkmak için son hazırlıklarını yapan figür; saçı, kıyafeti, şapkası, duruşu ve ifadesi düşünüldüğünde Avrupalı bir kadın gibi resmedilmiştir. Bu anlamda “Bar” isimli resimde (bkz. Resim 70) yer alan çağdaş yaşamın vurgulandığı günlük yaşamın bir benzerini Akdik’in “Köpekli Kadın” resminde görürüz. Ancak sanatçı Çelebi’nin kübist anlayışı yerine akademik üsluba bağlı olarak bu resmi yapmıştır.

#### 4.2. D Grubu

D Grubu'nu 1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu kurmuştur. Grup, ismini resim sanatımızda kurulan dördüncü birlik (Osmanlı Ressamlar Cemiyet, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan ilk birliktir) olması ve Latin alfabesinde (Fransız alfabesi esas alınmıştır) 4. harfe karşılık "d" harfinin gelmesi sebebiyle almıştır. Tansuğ (1996), sanatsal yönden bu grubun çıkış noktasını oluşturan en önemli tavrın, empresyonist yaklaşımı reddedip kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenerek sağlam bir desen ve inşacı yaklaşımı ön planda tutması olduğunu söyler. Bu noktada Müstakil ressamlarla önemli ölçüde benzerlik gösterse de Berk (1943) iki grup arasındaki ayrımı şu şekilde yapmaktadır;

“Hakikatte ‘D’ grubu Türk resim sanatına bir nevi ‘rasyonalizm’ getirerek ifade tarzlarına bir düzen verme, inşacı bir kaygı doğurma arzusuyla hareket ediyordu. Gerçi bu tez, 1928’de ‘Müstakil ressam ve heykeltıraşların’ sanat hayatına atılmasıyla öne sürülmüş bulunmuyor değildi. Fakat ‘D’ grubu bu tezi daha kat’i, hatta daha sistematik bir şekilde sokarak o zamana kadar Türk resminde hakim olan empresyonist yumuşaklığa bir set çekmek istedi.” (Berk, 1943: 79)



Resim 73. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, T.Ü.Y.B, 60x91,5cm, 1950, İ.R.H.M.

D grubu ile Müstakiller arasındaki ortak düşüncenin önemli noktasını oluşturan konulardan birisi de 1914 Kuşağı'nın empresyonist yaklaşımına olan karşıtlıktır. Turani (1984), D grubunu kuran sanatçıların yurda döndükten sonraki tavırlarını şöyle ifade eder;

“... İstanbul’a geri döndüklerinde, izlenimciliğin ölü dalgalarını sürdüren hocalarının karşılarında yer almışlardır. Böylece “Boğaziçi manzaralarının” iç gıcıklayan renklerinin yerini, inşacı, katı kuruluşlu resimlerin grileri ve kahverengileri aldı. Giderek kuru, şematik bir desene dayalı Lhote vari yüzeylere çalışma, Akademi’de aldı yürüdü.” (Turani, 1984: X)

Aradaki bu farklar ve benzerliklerin ifade edilmesinden sonra D grubu sanatçılarının eğilimlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için özellikle yurtdışında aldıkları eğitim ve hocalarından bahsetmek yerinde olacaktır. Berk (1981), Andre Lothe, Fernard Leger, Marcel Gromaire, Othon Friezs’ın Paris’te atölyelerinin olması dolayısıyla dünyanın her yerinden buraya eğitim almak için gelindiğini söyler. Bu sanatçıların temel resim anlayışı da tıpkı Müstakiller ve D grubu’nun benimsediği sanatsal tavrı doğrudan etkileyen inşacı yaklaşım ve kübizmdir. D grubu sanatçılarının sanatsal eğilimleri ve bu eğilimlerin kaynaklarının daha iyi anlaşılabilmesi için atölyelerinde eğitim gördükleri bazı hocaların sanat anlayışlarının ne olduğunun bilinmesi önemlidir. Berk (1971), bu hocalardan Andre Lhote’nin doğayı geometrik parçalara bölmek istediğini; Fernand Leger’in geleneksel resimde tabloya egemen olan konunun yerine, biçimsel tavrı ön plana aldığını; Marcel Gromaire’in desene önem verip konstrüktivist anlayışı esas aldığını söyler.

Lhote, Leger ve Gromaire için Berk’in (1971) söyledikleri aslında D grubunun sanatsal anlayışının temellerinin nereden geldiği sorusuna verilebilecek net bir cevaptır. Kendilerine seçtikleri hocalar düşünüldüğünde empresyonizme karşı takındıkları tutumu anlamak daha kolay olacaktır. Aynı zamanda bazı ressamlarımızın resimlerinde bu hocaların etkileri net bir şekilde görülür.

Cemal Tollu Hoffman, Leger, Gromaire ve Charles Despiau atölyelerinde çalışmıştır. Ancak en çok Gromaire etkisinde olduğu söylenebilir. Zeki Faik İzer başlangıçta kübist bir tavır sergilese de daha sonraları atölyesinde çalıştığı Othon Friezs’ı kendisine daha yakın buldu ve çalışmalarını bu doğrultuda yapmaya devam etti. Kübist bir tavrı D grubunun ilk sergilerinde yer alan Zeki Faik İzer daha sonra Berk’in (1981) dediği gibi “...soyut sanatta ve soyutluğun belli bir türünde sanatsal mizacına uygun yolu bulacaktı.” (Berk, 1981: 101) Elif Naci ise resimleriyle olduğu kadar yazdığı yazılar ve verdiği konferanslarla beraber grubun tanınmasında önemli bir yere sahiptir. Yukarıda bahsedilen D grubunun kurucu üyelerinin dışında, bu gruba

sonradan katılan sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi bulunmaktadır.

D grubu bir bakıma Müstakiller'in başlattığı çağdaşlaşmanın daha olgunlaşmış halidir. Müstakiller'in bir birlik çatısı altında olmalarına karşın özellikle plastik anlamda birbirinden çok farklı noktalarda olma durumunu aşmış, kendi içerisinde daha tutarlı bir sanat ve estetik anlayışına sahip bir hale gelmiştir.

D grubuna sonradan katılan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu gibi ressamların resimlerinde yerel konu ve motiflerin kullanılması dikkat çekicidir. Bu noktaya kadar hem plastik anlamda hem de konu olarak büyük ölçüde Batı etkileriyle ilerleyen Türk resim sanatında yerellik konusu bağlamında günlük yaşam konuları da resmedilmiştir. D grubundaki bu yerel konulu resimlerin ortaya çıkışını ve bu konulara nasıl yaklaşıldığını Turani şu şekilde ifade eder;

“Ancak 1935'lerden bu yana, Atatürk'ün ilgi gösterdiği Kurtuluş Savaşı ve devrimlere ilişkin resimlerle, Halk Partisi'nin 1939'larda ressamlarımızı Anadolu'ya geziye göndermesiyle meydana gelen yerel notlu çalışmalarda, biçimleme yöntemleri katılığı yumuşadı. Kısa süre içinde sergilerde, Anadolu kent ve kasabalarının hanlarını, kahvelerini, eski yaylı arabalarını, ulu çınarlarını, kübist biçim-bozmasına uğramış köylü ya da kasabaları konu edilen resimler görülmeye başladı. Böylece yerli, havalı, kübist biçimleme yöntemlerinden çok sadeleştirmeye yönelik resimler adeta moda oldu.” (Turani, 1984: X-XI)

Bu grubun sanat anlayışları ve plastik kaygıları dışında resimlerindeki içeriğin genel başlığı, cumhuriyet öncesi döneme göre özellikle figüratif resmin daha ağırlıklı olması sebebiyle ayrılır. Ancak bir bütün olarak değerlendirildiğinde D grubu sanatçılarının resimleri de günlük yaşam sahnelerinden oluşur. Buna rağmen bu grubun resimlerinde konu, biçimin gerisinde kalmaktadır ve bu durum D grubunu kendisinden önceki dönemden önemli ölçüde ayırır.

Ressamların vurgulamak istediği, konu değil de bir konu aracılığıyla resmin inşası ve desen altyapısıdır. Böyle olunca bu gruba üye ressamların çalışmalarına net bir şekilde günlük yaşam resimleri demek zorlaşsa da, bu sanatçıların biçimsel kaygılarını “günlük yaşam”dan seçtikleri konular ile çözmeye çalıştıkları söylenebilir. Bu anlamda düşünüldüğünde bu tavır Leger'in “konu ve biçim” yaklaşımıyla doğrudan



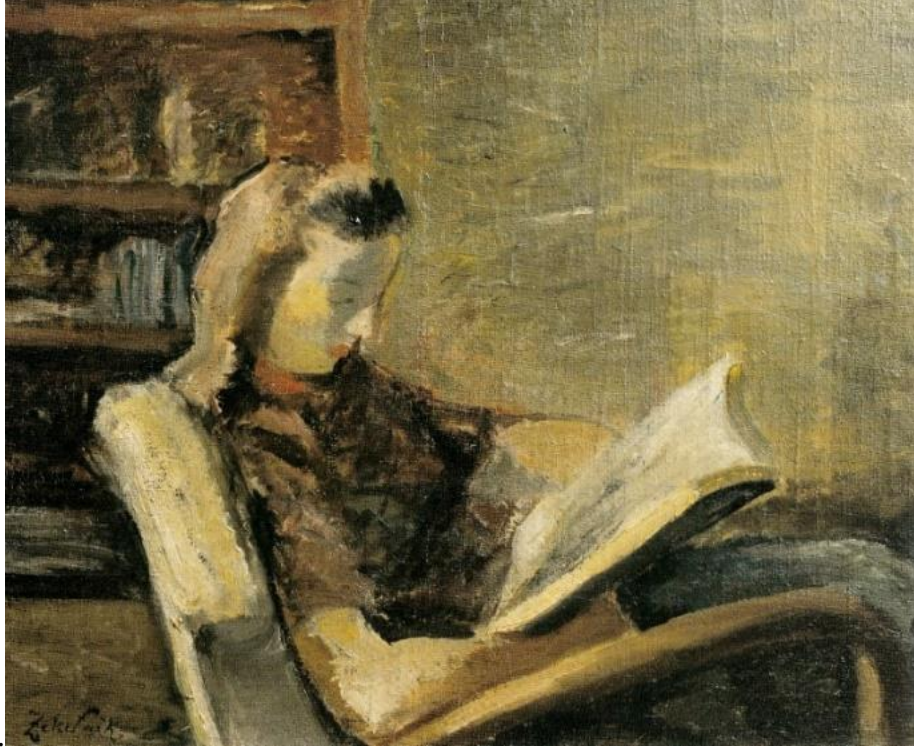
örtüşmektedir. Bu konuda İskender, “...D Grubu için örneğin bir çay bardağı ile bir insan figürünün ele alınışı arasında hiçbir fark yoktur. Kısaca tensellik ve ruhsallık gibi insani özelliklerden soyutlanan figür anlamsızlaştırılmıştır. Bu bakımdan, figür baş köşeyi tuttuğu halde hiçbir şey demek istemeyen resim türünün bir örneğini de D Grubu'nun yapıtları oluşturur.” (İskender, 1994: 40) diyerek D grubunun konuya olan yaklaşımını açıkça ifade eder.

1947'ye kadar faaliyet gösteren D grubu akademik anlayışa karşı gelerek çağdaş sanatı yakalamaya yönelik önemli adımlar atmıştır ve bu yaklaşımı sonucunda Türk resmine yeni bir soluk getirerek önemli bir vizyon sağlamıştır.

D grubu ressamlarından bazılarının resimlerine değinmek gerekirse, ilk olarak Resim 73'de yer alan D grubunun kurucu üyelerinden Nurullah Berk'in “Ütü Yapan Kadın” isimli çalışmasından bahsedilebilir. Kübist bir anlayışla, geometrik formlara çevrilmiş elemanlardan oluşan bu çalışma, bu sayede yalın bir anlatıma ulaşmıştır. Konu olarak, bir kadın sağ elinde tuttuğu ütüyle desenli ve büyük bir kumaşı ütölmektedir. Kadının kıyafetine, başındaki örtüye, duvarda asılı motifli kilime bakıldığında Anadolu kadınının günlük yaşam koşulları içerisinde resmedildiği rahatlıkla söylenebilir.



Resim 74. Sabri Berkel, Şişeli Natüromort, 46x55 cm, Mukavva üzerine yağlı boya.



Resim 75. Zeki Faik İzer, *Kitap Okuyan Kadın*, T.Ü.Y.B., 50x61 cm, İ.R.H.M.

Klasik kurallara bağlı ve sağlam desen anlayışıyla dikkat çeken Sabri Berkel'in "Şişeli Natürmort"unda (bkz. Resim 74) yer alan elemanlar, geometrik yapısı dikkate alınarak parçalanmış yüzeylerden oluşmaktadır. Konu olarak bir masa üstü görünümü olarak değerlendirilebilecek bu resim; şişe, çaydanlık, dağınık duran masa örtüsü ve meyvelerle her evde rastlanabilecek sıradanlıktadır. Resim 75’de ise Zeki Faik İzer’in “Kitap Okuyan Kadın” isimli çalışmasında yüzeyler açık ve koyu tonlarla birbirinden ayrılmış ve bu yolla üç boyutluluk hissi verilmiştir. Ayrıca, figürün koltuğa hafif yayılmış rahat oturuşu ve kitap okuma eylemi düşünüldüğünde bu resmin gündelik hayattan bir sahne olduğu hemen anlaşılmaktadır.

### 4.3. Yeniler Grubu

Akademiden yeni mezun olmuş Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Nejat Melih Devrim, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi genç sanatçıların kurduğu “Yeniler grubu” yönelimini halka doğru gerçekleştirmiş, toplumsal sorunlara önem vermiş, halkın yaşama biçimini öne çıkararak eserler üretmiştir. Berk ve Özsegin (1983) Yeniler grubunun

özelliklerinden bahsederken sanatın toplumun sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiğini söylemekte ve halkın yaşantısının resimlere yansıtılması gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu noktada Yeniler, D grubunun toplumsal sorunlara değinmediğini, sadece Avrupa'dan aldıkları sanatsal yaklaşım ve teknikleri öne çıkardığını söyleyerek harekete geçmiştir. Bu düşünceyle yola çıkan Yeniler grubunun ilk sergisi “Liman Sergisi”dir ve Giray (2001) Türk resminin ilk kez bir konsept üzerinden sergi oluşturma girişimini önemli bir atılım olarak nitelendirir. Bu serginin temasının belirlenme gerekçesini İyem şu şekilde yapar;

“Çünkü hepimiz İstanbul çocuğuyduk. İstanbul’u anlatacaktık. İstanbul’un en çarpıcı özelliği, ilk akla gelen yanı liman şehri olmasıydı. İşte Mümtaz Yener’in “Fırın”ı, Selim Turan’ın “Balık Mezadı”, Turgut Atalay’ın “Ağ Çeken Balıkçılar”ı, Avni Arbaş’ın “Son Kadeh”i (şarap içilen bir halk meyhanesi), Kemal Sönmezler’in “Köprüaltı Çocuklar”ı, benim “Yolculuk Var Türküsü”, Fethi Karakaş’ın “Halk Pazarı”, Agop Arad’ın “Genelev Kadını” ve diğer resimler hep liman şehri İstanbul’dan, halkın yaşamından manzaralardı. Böylece ilk sergimizin konusu “Liman Şehri İstanbul” olarak belirlendi. (İyem, web, t.y.)



Resim 76. Nuri İyem, Yolculuk Var Türküsü, T.Ü.Y.B. 40x60cm 1941, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu.

Liman sergisi hakkında ressam Nuri İyem’in (web, t.y.) söyledikleri grubun genel karakterini yansıtmaktadır. Herhangi bir toplumsal gerçek değil de yaşadıklarından yola çıkarak gerçekliği yansıtmaya çalışmışlardır. İyem (web, t.y.), bu konuda köy temasını örnek göstererek içinde yaşamadıkları bir gerçekliğin peşine düşmek yerine bildikleri, gözlem yaptıkları bir yer olan İstanbul ve limanlarını konu olarak seçtiklerini söyler. Giray (2001), Yeniler grubu sanatçılarının, İstanbul sahillerini ve

limanlarını dolaşarak, oralarda vakit geçirerek, hatta balıkçılarla dost olarak resimleri için ön çalışmalar yaptıklarını ve asıl çalışmaları daha sonra yaptıklarını söyler.

Bu konsept için yapılmış resimlerden olan, yolcuların resmedildiği “Yolculuk Var Türküsü” isimli çalışma (bkz. Resim 76), İstanbul’da kalabalığın olduğu her yerde rastlanabilecek sokak müzisyenlerini göstermekte ve resimde kırmızı elbisesiyle dikkat çeken kadın figürü elinde tabak benzeri bir obje ile izleyiciler arasında, muhtemelen müzisyenler için para toplamaktadır. Bugün bile İstanbul vapur iskelelerinde sıklıkla karşılaştığımız bu sahne, sanatçının yaşadığı toplumu gerçekçi bir gözle ifade etme çabası ile resmedilmiş tipik bir günlük yaşam resmidir.

Müstakil Ressamlar ve D grubu Türk resmi için önemli adımlar atmış, kalıplaşmış fikir ve tekniklerin ötesine geçmek için önemli girişimlerde bulunmuşlar ve etkili de olmuşlardır. Ancak bütünüyle bakıldığında Yeniler grubu, D grubunun resimde biçime yüklediği anlamı ve konuyu geri plana itme durumunun yetersiz bir yaklaşım olduğunu savunuyordu. Bu sebeple Türk resim sanatı içerisinde, neredeyse kendilerine kadar olan tüm oluşumlarda Avrupa sanat akımları başat rol oynadığı halde Yeniler, resimlerini bu sanatsal kaygıları geri plana atarak yapmaktadır. Bu konuda Giray’ın “Nuri İyem” isimli kitabında Kemal Kayabaş’ın Kemal Sönmezler ile yaptığı röportajda, Sönmezler *“içtimai gerilemenin bir ifadesi olan (izm)ler silsilesinden tamamen sıyrıldık.”* (Giray, 2001: 54) diyerek şekille olan sanatsal kaygılarının bir kenara bırakıldığını vurgular.

Tüm bu yazılanlar ışığında Yeniler Grubu için söylenecek en önemli nokta konu yaklaşımıdır. Toplumsal gerçekçi bir düşünce sistemi içerisinde kendi toplumunu, çevresini yaşadıklarını inceleyen bu grup kaçınılmaz olarak günlük yaşamdan sahnelere yer verecektir. Ancak önemli bir farklılık söz konusudur. 1914 Kuşağı’nın İstanbul peyzajları, Müstakiller’in ve D Grubu’nun Avrupa’da gördüğü sanatsal akımların peşinden gidişi, yer yer biçimle beraber içerik olarak da Batı etkilerinin görülmesi Yeniler’in karşı çıktığı önemli bir husustur. Bu sebeple ressam kendi çevresinden, yerelliğinden yola çıkarak resimler yapmaktadır.

Grup ikinci sergisini “kadın” konusu üzerine gerçekleştirmiştir. Günlük hayattan, sıradan insanları ve aralarındaki ilişkileri anlatan bu sergiden sonra 1952’ye kadar bu

grubun sanatçı sayısı artmış ve toplamda 12 sergi açmıştır. Ancak sadece ilk ikisi bir konsept etrafında düzenlenmiştir. Giderek sanatçılar kendi sanatsal anlayışlarını ifade eden çalışmalarla sergilere katılmış olmaları sebebiyle çıkış noktalarındaki halkın sergilere katılımını sağlama düşüncesinden uzaklaşmıştır. Çoker ve İskender (1997) bu konuya paralel olarak *“1950’lere gelindiğinde Yeniler de daha önceleri eleştirdikleri grupların davranışlarına uyarak, Batı kökenli sanat akımlarının etkisi altına girmeye başladılar.”* (Çoker ve İskender, 1997: 372) demiştir.

#### **4.4. Onlar Grubu**

Onlar grubu, Türk resim sanatının özgün bir karaktere sahip olabilmesi için halk sanatı ile olan ilişkisinin daha sıcak tutulması gerektiğini düşünen Eyüboğlu’nun atölyesinde eğitim gören öğrenciler tarafından 1947 yılında kurulmuştur. Giray (2000), Onlar grubunun kurucu üyelerini Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsur, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünissa Sönmez ve Maryam Özcilyan olarak sıralar.

Bir anlamda öğrenci etkinliği olarak başlayan bu grup ilk sergisini okullarının yemekhanesinde 1946-1947 yılında açmışlardır. Sanat anlayışlarının ifadesi açısından ilk sergilerinin girişinde yer alan iki büyük resim fikir vericidir. Bir tarafta saf bir kilim nakışı diğeri ise El Greco reprodüksiyonu bulunmaktadır. Bu durum grubun sanat anlayışında Doğu-Batı sentezinin önemini gösterir. Batı’nın tekniği ve Anadolu’nun motifleri kullanılarak kendilerine has bir dil oluşturmak gayesindedirler. Ressam Aydın Ayan (2006), grubun açtığı ilk sergide yer alan El Greco kopyası ile Batı düşüncesi ve biçemi, minyatür kopyası ile de Doğu düşüncesi ve biçimine gönderme yapıldığından bahsederek grup için Doğu-Batı sentezi vurgusunu öne çıkarır.

Bu grubun benimsediği sanat anlayışı aynı zamanda Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanat anlayışını da tarif etmektedir. Bu konuda Giray, Tolly’nun şunları söylediğinden bahseder;

“Bedri Rahmi’yi sıra ile Gaughin ve Van Gogh’tan başlayarak R.Dufy’nin, Matisse’in tesirlerinden sonra Anadolu kilimlerini bir güve gibi didiklediğini, daha sonra eskilere baktığını, Rönesans üstadlarından en

fazla Greco'yu sevdiğini ve nihayet daha arkaik devirlerin sanatına hayranlığını görüyoruz.” (Giray, 2000: 149).

Onlar grubunun diğer gruplardan ayrılan yanı, Batı'da eğitim alan sanatçılarımızın orada edindiği sanat anlayışları esas alınarak kurulmuş gruplar gibi olmamasıdır. Grubun arka planında her ne kadar Batı'da da eğitim alan Bedri Rahmi Eyüboğlu varsa da nihayetinde akademide eğitimlerini sürdürürken öğrenciler tarafından kurulan bir grup söz konusudur ve bu grup Batı'ya karşı özgün bir Türk resim sanatı yaratmaya çalışmıştır. Bu grubun en belirgin özelliği yöresellik ve ulusallık anlayışını ön plana çıkarmasıdır.



Resim 77. Nedim Günsur, *Moda Plajında Yarışmalar*, T.Ü.Y.B. 1924, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Bu grup sanatçılarının resimlerinden örnek vermek gerekirse Nedim Günsur'un “Moda Plajı'nda Yarışmalar” isimli çalışması (bkz. Resim 77) yüzücülerin yarışma anı ve yarışmayı iskelede heyecanla izleyen figürlerin yer aldığı bir günlük yaşam resmidir. Giray bu resmin gündelik hayatla ilişkisini aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir;

“Denizini, dolayısıyla da plajlarını tamamen kirleterek sorumsuzca yok ettiğimiz İstanbul'un seçkin yıllarını belgeleyen bir resimdir bu yapıt. Moda, Kalamış Koyu ve Fenerbahçe'nin doğal güzelliklerini koruduğu yılları ve bu yıllarda kendi semtlerinde uygarca yaşayan insanları vurgular.

Sahilden denize uzanan ve bir “L” dönüşüyle plaja paralel olarak devam eden plaj iskelesi üzerinde biriken semt sakinleri, aralarında düzenledikleri yüzme yarışını izlemektedirler. Sıcak yaz günlerinin spor etkinliklerine katılarak yaşamlarını birlikte renklendirmektedirler İstanbul’lular. Moda’nın yeşil sularında kulaç atan yüzücülerin yarış heyecanları izleyicileri de girdabına almaktadır.” (Giray, 2000: 488)



Resim 78. Mustafa Esirkuş, Balıkçılar, T.Ü.Y.B. 80x72cm.

Bu grup üyelerinden Mustafa Esirkuş, Anadolu yaşamını kendisine konu olarak seçmiş ve balıkçılar konusunda birçok eser vermiştir (bkz. Resim 78), Mehmet Pesen’in resimlerinde minyatür etkilerini görmek mümkündür (bkz. Resim 79), Turan Erol’un eserlerinde de soyutlamanın işaretleri görülür, doğayı incelemesine rağmen kendi yorumunu katarak resimlerini tamamlar. (bkz. Resim 80) Konu tercihlerinden bahsettiğimiz Onlar grubunun kurucularından olan ressamlarımız aradığı ulusal ve yerellik konusuna günlük yaşamla cevap vermişlerdir. Bir yörenin özelliklerinin resme yansıtılabilmesi için en gerçek olan, gündelik hayatta ne yaptıkları sorusunun cevabı olduğu düşüncesinden yola çıkan Onlar grubu, resimlerine hep bu yönden yaklaşmışlardır.



Resim 79. Mehmet Pesen, Kapadokya, T.Ü.Y.B. 1923, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu.



Resim 80. Turan Erol, Manzara, T.Ü.Y.B.

#### 4.5. Karşılaştırmalı Örneklerle Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Janr Resminin Yansımaları

Batılı anlamda Türk resmi, konu itibarıyla başından itibaren janr resminin özelliklerini taşır ve özellikle 1950'lerde yaşanan soyut eğilimlere kadar neredeyse tüm konularını



gündelik hayattan seçer. Tuval geleneği olmayan bir toplumun resim sanatındaki Batılılaşma süreci, büyük çoğunluğu peyzaj ağırlıklı olan resimlerle başlamıştır. Bu noktada iki önemli etkenden bahsedebiliriz. Birincisi Avrupa’da eğitim gören ressamlarımızın çoğunun empresyonist hocalardan ders alması ve o dönem Avrupa’da empresyonizmin popüler olmasıdır. İkinci sebep ise toplum yapımızla ilgilidir. İslamiyet’ten sonra resmin Türk sanatındaki gelişimi dini inanç paralelinde ilerlemiş ve minyatür sanatının sınırları da bu doğrultuda çizilmiştir. Bu sebeple figür, resim geleneğimizde yer almaz. Bir anlamda, Batı etkileri ile inşa edilmeye çalışılan Türk resmi, toplum olarak figüre karşı sahip oldukları olumsuz tutum sebebiyle manzara resmini öne çıkarır. Bu konuda İskender, *“Yüzyıllardan beri gayri resmi bir şekilde sürdürülen bir suret yasağının ardından öyle birdenbire figüre geçmek o dönem ve koşulları içinde üstesinden kolayca gelinebilecek bir şey değildir.”* (İskender, 1994: 40) diyerek figür resminin Batılı anlamda Türk resim sanatına ancak Osman Hamdi ve 1914 Kuşağı ressamaları ile başlamasının da sebebinin vurgular. Bu noktada İskender’in Osmanlı dönemi için söyledikleri, figüre yaklaşımın ne boyutta olduğunun anlaşılması için önem taşımaktadır;

“... bazı devlet dairelerine fotoğrafını astıran II. Mahmut’un adı ‘Gavur Padişah’a çıkmıştır. Bundan çok daha önce de Kanuni Sultan Süleyman’la birlikte Mohaç seferine katılan İbrahim Paşa, Budapeşte’den getirdiği bazı heykelleri İstanbul’un bazı yerleri ile Sultanahmet’teki kendi sarayına koydurduğu için “Frenk” lakabıyla anılmış ve hicvedilmişti.” (İskender, 1994: 40)

Figüre karşı takınılan negatif tavrın birdenbire aşılması mümkün değildir ve peyzajlar, bu süreç boyunca adeta geçiş görevi üstlenmiştir. Asker ressamaların İstanbul manzaralarıyla başlayan tuval resmi, 1914 Kuşağı’nın peyzajları ve büyük boyutlu figür kompozisyonları ile devam etmiştir. Ancak resimde görülen başat tema hala peyzajdır. Akademik anlayış ve figürün öne çıktığı resim, ancak Osman Hamdi ile başlar.

Henüz kısa bir tarihi olan Batı anlayışına dönük Türk resminde janr resmi özellikleri açık bir şekilde görülmektedir ve Cumhuriyet’in ilanı ile bu durum devam eder. Asker ressamalardan 1950’lere kadar Türk resmi, biçimsel kaygılar ve sanat anlayışlarındaki tüm farklılıklara rağmen içerik olarak 17. yüzyıl Hollanda janr resmi ile benzer resimler üretmiştir. Adnan Turani’nin (1984) Türk ressamaların çalışmalarını derlediği

“Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı” isimli kitabı, baştan aşağı günlük yaşam konusu içeren resimlerden oluşur ve bu durum Türk resminin gelişim sürecinde janr resmi öğelerinin ne kadar önemli olduğunun da kanıtı niteliğindedir.

Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında ilk olarak Müstakiller ve D grubu öne çıkar. Bu grubun resimleri tıpkı 1914 Kuşağı gibi Batı etkileri ile yurda dönen ressamın empresyonizm yerine kübizm temelli bir resim anlayışını benimsemeleri ve bu bağlamda resim üretmeleri sonucunu doğurmuştu. Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatının kendisinden önceki gruplarla olan temel farkı, özellikle kübizm ve konstrüktivizm kaynaklı şematik ve kütlenin ön plana alındığı bir anlayışla resim yapılmasıdır. Müstakiller ve D grubunun biçimsel kaygıları beraberinde önemli bir soruyu gündeme getirmektedir. İnsan figürünü resmin merkezine alan ressamlar için konu ne ifade eder? Bu soruya İskender (1994) özellikle D grubu ressamları için, figürün ön planda olduğu resimlerde dahi bir şey demek istemeyen bir resim anlayışına sahip olduklarını söyler.

Konu tercihi bu iki gruba, özellikle de D grubu ile birlikte biçimin gerisinde kalmaktadır. Resmin ilk kaygısı biçimsel yaklaşımlardır. Bu konuda yine temel referans Avrupa’daki sanat hareketleridir ve bu hareketlerin yansıması Batı’da eğitim gören ressamlarımız aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yapılan genel değerlendirmelerden sonra Resim 81’de yer alan çalışma üzerinden yapılacak analiz konunun daha iyi anlaşılabilmesi ve janr resmi ile bağ kurulabilmesi açısından önemlidir.



Resim 81. Cemal Tollu, Koza Han, T.Ü.Y.B. 1949.

Cemal Tollu'nun Resim 81'de yer alan çalışmasında bir dönem hocası olan Gromaire etkileri net bir şekilde görülür. Anıtsal figürlerden oluşan resmin desen yapısı ve boyutların büyük kütleler halinde çözümlenmesi figürlere heykelimsi bir hava katar. Giray (2000) Tollu'nun sanat anlayışından bahsederken ilk olarak “kunt figürler” kullandığını ve figürlerin boylarının abartıldığını söyler.

“Koza Han” isimli çalışmaya konu anlamında bakıldığında pazar yerinde bir alışveriş sahnesi betimlendiği görülür. Tüm figürler bu anlatımı destekleyecek eylemler yapmaktadır. Sanatçı, figürlerin bireyselliklerini değil günlük yaşamlarındaki hareketini ifade edecek eylemleri öne çıkarmıştır. Benzer alışveriş sahnelerinin betimlendiği resimlere 17. yüzyıl Hollanda resminde de rastlamak mümkündür ve bu duruma örnek olarak janr resmi türünde yapılmış Cornelis Bega'nın Resim 82'de yer alan çalışması gösterilebilir. Ayrıca “Koza Han” isimli çalışma kompozisyon düzeni olarak Bruegel'in günlük hayatları içerisinde resmedilen figürlerinin yer aldığı çalışmaları anımsatır.



Resim 82. Cornelis Bega, *Village Market with the Quack (Detay)*, T.Ü.Y.B, 56x45, Özel Koleksiyon.

Hans Hoffman'ın öğrencisi olan Ali Avni Çelebi'nin resimlerinde ekspresyonist etkiler hakimdir. Tollu'nun resimlerinde Lothe, Gromaire gibi usta sanatçıların etkileri nasıl görülüyorsa Çelebi'de de hocasının etkileri görülür. Sanatçı çalışmalarında sadece figüre odaklanmaz, dikkati bir bütün olarak kompozisyona çeker. Büyük lekeler halinde oluşturulan figürler, uzaklaştıkça neredeyse soyutlaşır. Biçimsel kaygılar Çelebi'de de ön plana çıkmaktadır ve resmindeki ekspresif tavır çağının sanatsal tavrı düşünüldüğünde hayli günceldir. Resim 83'deki çalışmasında yer alan

öğelerden balıkçı tezgahı, tezgahın etrafında dolaşan kedi, balıkçılar ve müşterileri günümüzde de rastlayabileceğimiz kadar sıradan günlük bir sahnedir. Rembrandt ve Hals'ın çağdaşı olan Emanuel de Witte'nin (1617-1692) "The Old Fish Market" (bkz. Resim 84) isimli çalışması da Çelebi'nin "Balıkçılar"ı ile benzer konulu tipik bir janr resmi örneğidir. Konu üzerinden bakıldığında iki resim için önemli ortaklıklardan söz edilebilse de Witte'nin resminde yer alan balıkçı tezgahı, tezgahtaki balık cinsleri, figürlerin giyimleri 17. yüzyıl Hollanda'sına ait özellikler taşırken Çelebi kendi dönemi ve coğrafyasının balıkçısını çizer. Sanatçının resmettiği, elinde leğeni yağmurluk giymiş balıkçısı ve resimdeki tüm hikaye, her an yaşanabilecek sıradan bir olaydır ve bu olaya gerçekçi bir gözle yaklaşılması, çağının koşulları ve sosyal ilişkilerinin betimlenmesi açısından bakıldığında janr resminin özellikleri ile birebir örtüştüğü görülür.

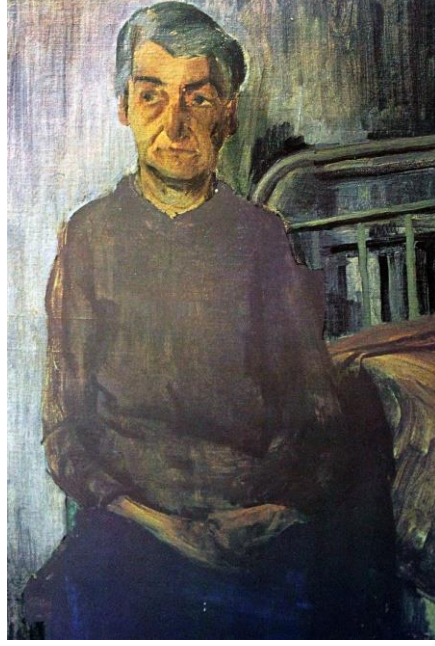


Resim 83. Ali Avni Çelebi, Balıkçılar, T.Ü.Y.B, 105x125 cm.



Resim 84. Emanuel de Witte, The Old Fish Market.

Hoffman'ın yanında eğitim almış diğer bir ressamımız Zeki Kocamemi'nin resimleri de gündelik hayatla sıkı sıkıya bağlıdır. Tansuğ (1979), Kocamemi'nin resimleri için "İyi ki resimdir, ya resim olmasaydı, vakti erişenler bir bir çekilip giderlerdi ve geriye tual-dükkânın içindeki yüzey tezgâhı bile zor kalırdı." (Tansuğ, 1979: 6) diyerek sanatçının resimlerindeki konunun gündelik hayatla ilgisini ifade etmiştir. Sanatçının Resim 85'de yer alan çalışması neredeyse tüm resimlerinde görülen sağlam desen altyapısına sahiptir ve annesini bir karyola başında oturup ellerini dizleri üstünde kavuşturmuş uzaktaki bir noktaya bakarken, günlük yaşamda karşılaşılabilecek doğallıkta resmetmiştir.

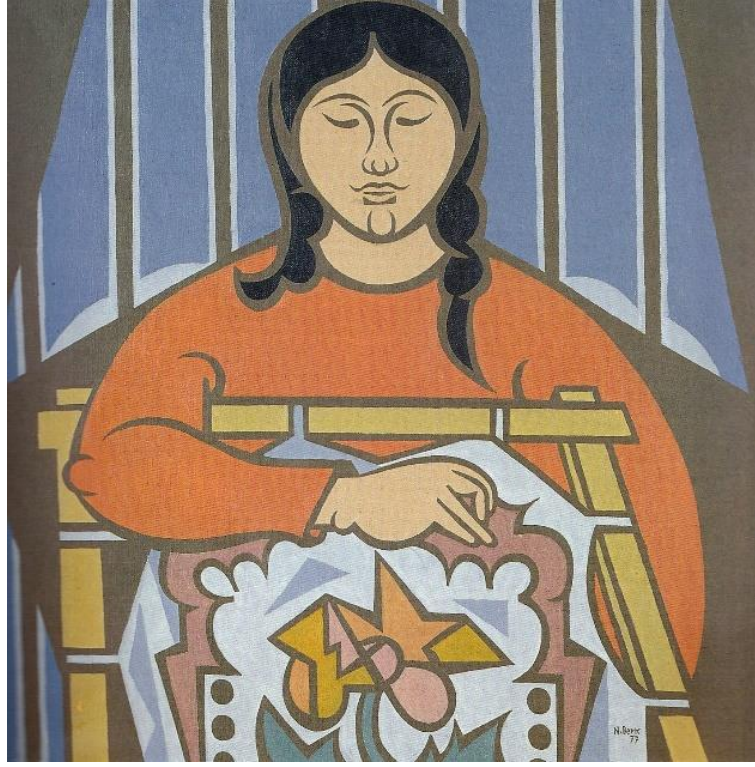


Resim 85. Zeki Kocamemi, Sanatçının Annesi, A.Ü.Y.B. 38x56 cm, İ.R.H.M.

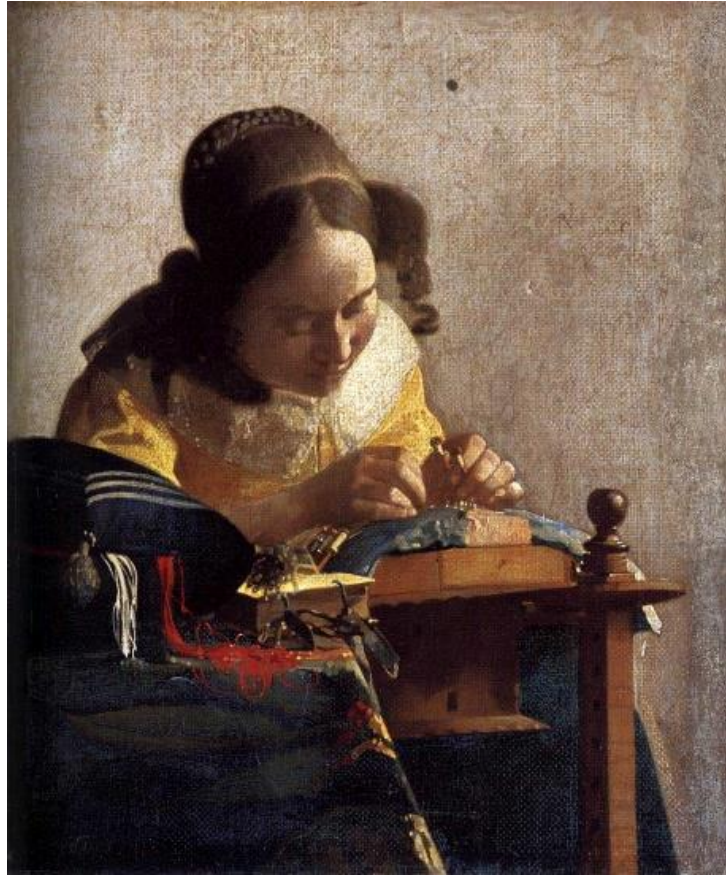
D grubu sanatçılarından Halil Dikmen, klasik tarzda yapılmış figüratif resimleriyle bilinir. Figürlere anıtsal bir özellik katan sanatçının resimlerinde sağlam desen anlayışı ve etkili bir şekilde kullanılmış ışıklı ve gölgeli alanlar görülür. Sanatçı “Ağ Çeken Balıkçılar” (bkz. Resim 86) isimli çalışması ile balıkçıların mücadelesini betimlemiştir ve ağı tüm güçleri ile çektiklerine bakılırsa avın bereketli geçtiği tahmin edilebilir. Bu çalışma Türk resminde sıklıkla karşılaşılan balıkçı temalı resimlerden biridir ve balıkçıların yaşam koşulları içerisinde sürekli tekrarladıkları bir anın betimlendiği janr resmi örneğidir.



Resim 86. Halil Dikmen, Ağ Çeken Balıkçılar, T.Ü.Y.B. 151x226cm, İ.R.H.M.



*Resim 87. Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, T.Ü.Y.B.*



*Resim 88. The Lacemaker, T.Ü.Y.B. 24.5 x 21 cm.*

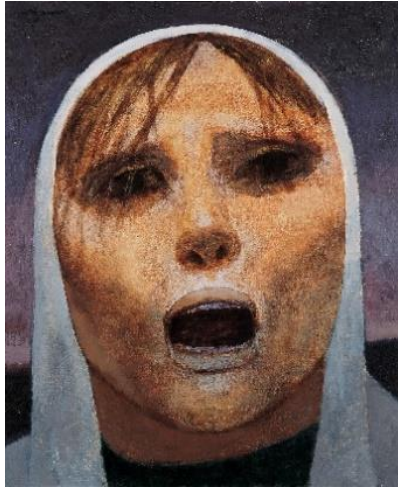
Nurullah Berk'in Resim 87'de yer alan çalışmasında gergef işleyen bir kadın resmedilmiştir. Geometrik bir düzenle oluşturulmuş bu resim, gergefe gerilmiş kumaş üzerine nakış işleyen bir kadını konu almaktadır. Figür, figürün eylemi ve arkasında pencere izlenimi verecek dikey formlardan oluşan parçalanmalar dışında hiçbir öge kullanılmamıştır. Janr resminin önemli ressamlarından Vermeer'in dantel işleyen kadının konu edildiği Resim 88'deki resmi ile biçimsel anlamda birbirine taban tabana zıt olsa da konu ve konuya olan yaklaşım şekli Berk'in resmi ile önemli ölçüde örtüşür.

1914 Kuşağı'nın empresyonist anlayışı ve Müstakillerin kübizm ve ekspresyonizm temelli resimlerinden D grubunun konstrüktivist anlayışına kadar birbirinden farklı düşünce yapıları Türk resim sanatının kısa tarihinde önemli yer tutmaktadır. Bu sanatsal görüşler art arda grup etkinlikleri olarak meydana çıkmış ve yeni çıkan eskisini tamamıyla reddederek varlığını ilan etme yolunu seçmiştir. Batılı anlamda Türk resim sanatının gelişiminde bu tavır çok net olarak görülür. İskender (1988), *“Üslup değiştirmek, birbirine taban tabana zıt bir üsluptan diğerine geçmek Türk resminde sık görülen bir olaydır.”* (İskender, 1988: 23) diyerek bu durumu ifade eder. 1940'lı yıllarda da aynı durum tekrar etmiştir. Biçimin konunun önüne geçtiği D Grubu'nun resim anlayışına karşı, tekrar resimde konunun öne çıktığı Yeniler Grubu varlık göstermeye başlar. Bu grup için konu önemlidir, daha da önemlisi konular bilindik olmalıdır. Yani sanatçı yaşadığı gerçekliği resmetmelidir. Giray'ın (2000) deyişiyle; *“Amaçları, toplum kesimlerinin yaşam özelliklerini yansıtan resimler yapmaktır. ‘Resim toplumsal gerçekçi değerlere yönelmelidir.’ düşüncesinde birleşirler.”* (Giray, 2000: 420) Bu temel anlayıştan yola çıkan sanatçıların açtığı ilk sergi olan “Liman Sergisi” konunun ön planda olduğu bir etkinlik olması ve bütün sanatçıların İstanbul limanlarını çıkış noktası olarak resim yapması, janr resmi örnekleri arasında sayılabileceğinin en önemli örneğidir. Öncelikli olarak bu sergideki resimlerin oluşma serüveninde İyem, grubun ortak tavrını *“Halka açık bir tutumla İstanbul'u anlatmanın çok yerinde olacağı konusunda arkadaşlarla görüş birliğine varmıştık. İçinde yaşadığımız şehirde yaptığımız gözlemleri resimlerimizde yansıtmak istiyorduk.”* (İyem, web, t.y.) diyerek ifade eder. Giray (2001) ise bu resimlerin nasıl yapıldığından şu şekilde bahseder;

“İstanbul’un liman kenti kimliği ilgilerinin bu tema üzerine eğilmelerine neden olur. Bütün İstanbul sahillerini dolaşırlar... Limanlarda yaşamaya başlarlar, balıkçıların yaşamının içine girip onlarla dost olurlar ve resimleri için birçok etüd yaparlar. Desenlerin üretilmesi, etüdlerin yağlıboyalara dönüşmesi bir yıllarını alır.” (Giray, 2001: 50)

Görüldüğü üzere önce liman sergisi düzenleyen ikinci olarak kadın konulu sergi açan Yeniler grubu için konu birincil öneme sahiptir ve hayatın içerisinden seçilerek ele alınmıştır. Genel olarak dönemin İstanbul limanlarının betimlenmesi olarak başlayan süreç, bu genel başlığın altında günlük yaşama dair birçok farklı konunun işlendiği resimler olma özelliği gösterir. Günlük yaşama yaklaşım biçimi, figürün merkezde olduğu toplumsal gerçekçi bir anlayıştır.

Yeniler grubunun resimlerinde işlediği konular, özellikle şehir yaşamı içerisinde yer alan yoksul kesimin günlük hayatlarından kesitleri yansıtmaktadır. Figürler kahvehaneler, meyhaneler, genelevler vb. mekanlarla ilişki kurularak betimlenmiştir, aynı zamanda kent görünümleri, portreler, nüer ve natürmortlar da bu grup üyelerinin resimlerinde yer alır ve neredeyse tüm bu resimler janr resmi olarak değerlendirilebilir. Yeniler Grubu’nun kurucularından biri olan Nuri İyem’in portrelerini de janr resmi içerisinde değerlendirebiliriz.



Resim 89. Nuri İyem, Portre, T.Ü.Y.B. 54x65 cm



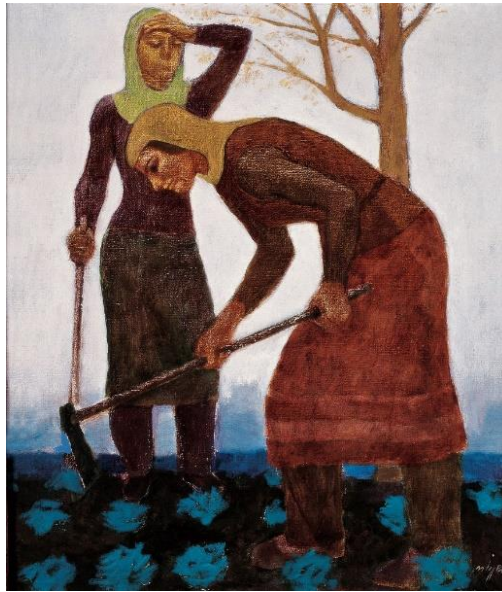
Resim 90. Frans Hals, Laughing Boy, T.Ü.Y.B.

Nuri İyem portrelerinde dikkat çeken en önemli konu ifadelerdir. Durgun, düşünceli, kaygılı insanları resmeder (bkz. Resim 89) ve bu portreler sadece tuval yüzeyinde betimlenmiş bir “baş” olma durumundan öte anlamlar taşımaktadır. 2. Bölümde (bkz. s.4) portre resmin janr resmi içerisinde sayılabilmesi için gereken koşulu Todorov



“ifadeli baş” olma durumu olarak nitelemişti ve bu durum Hals’ın portreleri ile ilişkilendirilmişti. Nuri İyem’in resimleri de tek bir farkla bu duruma örnek gösterilebilir. Hals’ın her durumda gülümseyen figürleri (bkz. Resim 90) karşısında İyem’in günlük yaşam koşulları içerisinde yorulmuş, yıpranmış figürlerinin donuk ifadeleri yer alır. İyem’in portreleri için Giray, “...Tüm bedeni duyumsatmakta... Hatta tüm köy kadınlarının toplu anlatımını algılamak mümkün bu yüzde. ‘Bir bakış, bir göz yeter, hele bir de ağız ve burun eklenebilirse mükemmel bir duygusal iletişim kurulabilir’i kanıtlamakta Nuri İyem, portre kadınlarıyla.” (Giray, 2000: 438) diyerek portrelerindeki ifade gücünün ne kadar yüksek olduğundan ve tuval yüzeyinde sadece “baş” olmasına rağmen çok daha fazlasını hissettirdiğinden bahseder. Yazar Ceyhan Demirtaş (1994) da, Nuri İyem’in yüzleri ile ilgili yazdığı bir yazıda bu yüzlerin sadece birer portre olup olmadığını sorar ve bu konuda şöyle bir yargıya varır; “Nuri İyem, halkının gerçeğini yüz resimleriyle anlatmaya çalışırken, hiç kuşku yok ki, Anadolu insanının bu yüzlerce yıllık geleneğini sürdürdüğünün de bilincindedir mutlaka.” (Demirtaş, 1994: 22) Yazar Ali Şimşek’in Nuri İyem’in yüzleri ile ilgili söyledikleri, İyem’in portrelerinin günlük yaşamdaki karşılığının ifadesi açısından önemlidir.

Kocaman gözler, uzayan yüzler... Büyüyen, neredeyse bir ülke olan kocaman bakışlar. Hüzün ve keder... Uzaktaki köy, varoşun tozlu yolu... Haramiler kenti İstanbul! Ama en çok kadın ve bakış. Bir Nuri İyem resmi gören bir daha unutamaz... Unutmamalı. (Şimşek, web, 2015)



Resim 91. Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar, 53x61, T.Ü.Y.B.

Sanatçının Resim 91’de yer alan “ Toprağı İşleyen Kadınlar” isimli çalışması, Anadolu insanının günlük yaşamından bir kesiti göstermektedir. İnsanın doğayla olan ilişkisinin anlatıldığı bu resim, sade bir biçimde kurulmuş kompozisyonda yer alan portrelerin ifadesini ön plana çıkartarak figürlerin eylemlerini pekiştirir.



Resim 92. Jacob van Ruisdael, *The Dam Square in Amsterdam (detay)*, T.Ü.Y.B, 52 x 65 cm



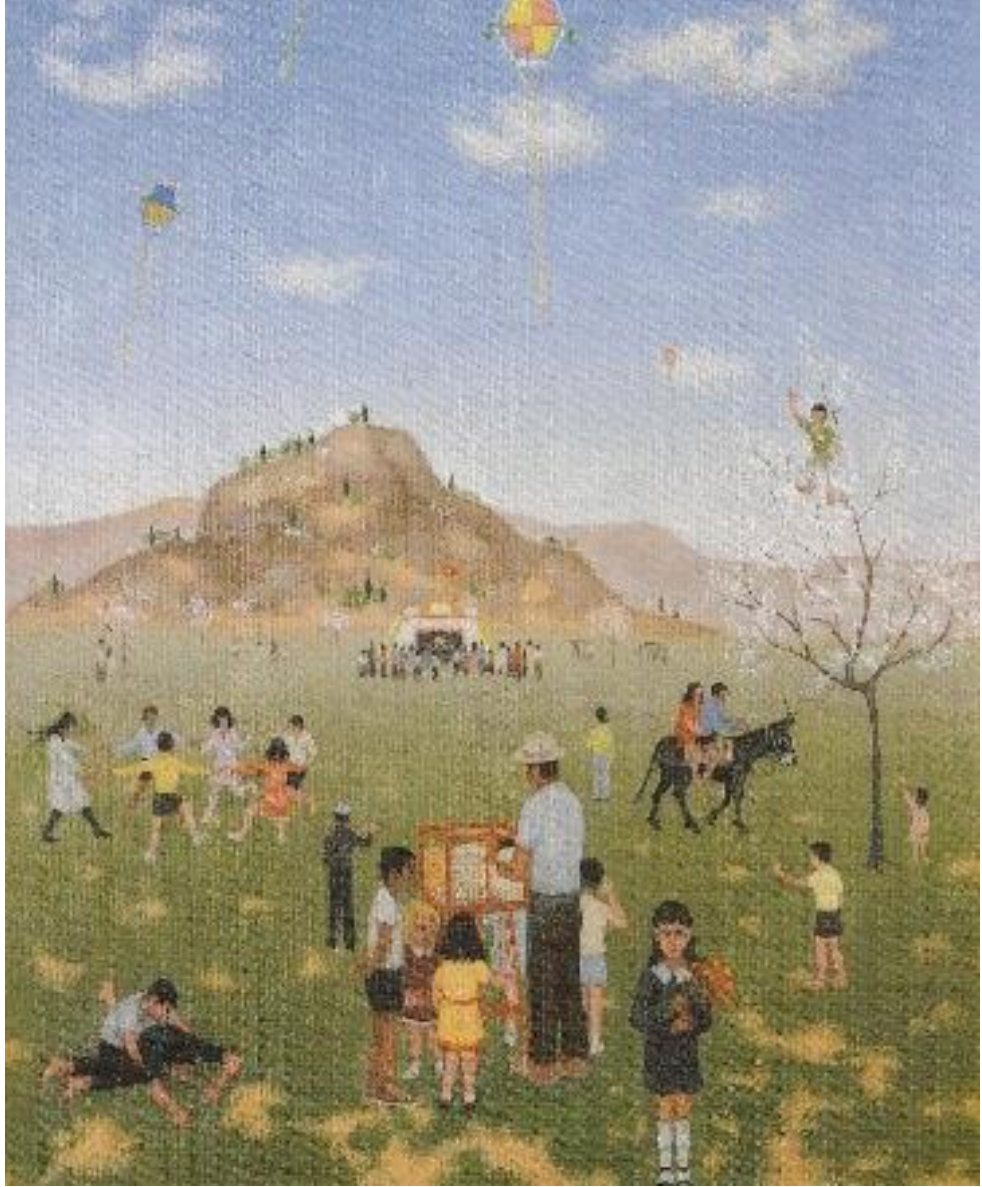
Resim 93. Avni Arbaş, *Tophane Camii*, T.Ü.Y.B.

Yeniler grubu üyelerinden Avni Arbaş'ın Resim 93'de yer alan çalışması günlük yaşamın resmedildiği bir kent görünümü olarak 17. yüzyıl janr resmi ile önemli benzerlikler içerir. (bkz. Resim 92) İstanbul'un Tophane semtinin 1940'lardaki görünümünün betimlendiği bu resim, döneminin günlük yaşamını anlatması açısından önemlidir. Giray bu resmin günlük yaşam ile ilişkilerini şu sözlerle ifade eder;

“Bir İstanbul görünümü... Henüz sokaklar arabalara ve insanlara teslim olmamış. Beton yapılar henüz kenti kuşatmamış. Semtleri birbirine bağlayan tramvaylar henüz düşüncesizce sökülüp atılmamış; yokuştan aşağıya süzülmekte. Sokaklarda günlük işlerini yapan İstanbullular dolaşmakta. Kent henüz işsizlerle işgal edilmemiş. Bir büyük kent kimliğiyle süzülmuş bir yaşam kesiti sunmakta Avni Arbaş'ın bu resmi.” (Giray, 2000: 444)

Yeniler grubundan sonra bir diğer grup etkinliği olan Onlar grubu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yönlendirmeleriyle öğrencilerinin kurmuş olduğu birliktir. Türk sanatının kendisine has bir yapısı olması gerektiğini savunan Bedri Rahmi, bunun yolunun geleneksel sanatlar, kilim motif ve nakışlarından faydalanarak resim yapılmasının olduğunu söyler. Bu düşüncesi Onlar grubu için temel dayanak olmuştur. Grubun kuruluşundaki düşünce yapısına rağmen zamanla sanatçılar bireysel üsluplarını bulma yolunda, grubun sanat felsefesinden uzaklaşacak, bu etkiler çok azının resimlerinde sezilir olacaktır. Resimlerinde kullandıkları ana konu tıpkı diğerleri gibi günlük yaşamdır. Bu noktada ressam Nedim Günsur'dan bahsedilebilir. Turani (1984) sanatçıyı, “*Neşeli lunaparkları ya da kent görüntülerini çizgi ile belirtip, griler içinde bir panoramaya indirgeyerek gene dramatize eden bir Nedim Günsur*” (Turani, 1984: XII) diye tarif ederken günlük yaşamla bağlarına dair ipuçlarını da vermiştir. Konu tercihlerini Ayan (1994) şöyle sıralar.

Madenciler, savaş resimleri, onuncu köy dizisi, kızamık, lunaparklar, bayram yerleri, panayırlar, düğün alayları, cambazlar, palyaçolar, küçük satıcılar, inşaat işçileri, işsizler, dalyan ve dalyan bekçileri, gecekondu ve gecekondu yıkımları, göçerler ve gurbetçiler dizisi, kuşlar, damlar, antenler, uçurtmalar, balonlar ve baloncular, vitrinler, sokaklar, trenler, balıkçılar, çardaklar, pamuk toplayanlar, iskeleler, yel değirmenleri, kar resimleri, gün batımı ve benzerleri gibi çok geniş bir yelpazede çeşitlenen dizi resimlerinde tanıdık bir dünyanın içtenlikli bir yorumunu yapar. (Ayan, 1994: 48)



*Resim 94. Nedim Günsur, Bayramyeri (Detay), T.Ü.Y.B, 35x50 cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu.*

Sanatçının, Resim 94'deki "Bayramyeri" isimli çalışmasında betimlediği günlük yaşam janr resmi özellikleri taşır. Bayram yerini anlatan bu resimde, geniş mekân içerisinde gruplar halinde birçok figür bulunur ve bu gruplar kendi içerisinde gündelik yaşama dair eylemlerde bulunmaktadır. Bu anlamda usta sanatçı Bruegel'in "Children Games" isimli resmiyle (bkz. Resim 18) benzer özellikler taşır. Bu özelliklerden ilki çocukların yaşamına ve oyunlarına dair olmasıdır, diğeri ise figürlere tek tek odaklanmak yerine çocukların bayram eğlencesini ön plana çıkarmasıdır. Resim 95 ve 96'daki Brueghel ve Günsur'un resimlerinden detaylara bakıldığında iki resim arasında daha rahat ilişki kurulabilir. İki resimde de bireysellik vurgulanmaz, figürler birbirleriyle yer değişebilir durumdadır ve eylem ön plandadır.



*Resim 95. Nedim Günsur, Bayramyeri (Detay)*



*Resim 96. Pieter Bruegel, Children Games (Detay)*

Onlar grubun diğer üyeleri Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünissa Sönmez ve Maryam Özcilyan gibi isimler de konu olarak kendilerine günlük yaşamı seçerek resim yapan sanatçılardır. Kısacası 1950'lere kadar Cumhuriyet dönemi Türk ressamaları sanat anlayışı olarak her ne kadar birbirine zıt görüşleri benimsese de resimlerdeki tüm konuları günlük yaşamdan seçmişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda üretilen resimler ve Hollanda janr resmi biçimsel olarak birbirinden ayrılrsa da konuya yaklaşım biçimleri büyük ölçüde örtüşür.

## 5. SANAT ANLAYIŞIM VE ÇALIŞMALARIMDAN ÖRNEKLER

“Günlük yaşam” konusu, ilkel insanın yaptığı tasvirler de dâhil olmak üzere her dönem resim sanatında kendisine yer bulmuştur. Mağara duvarlarından bugüne ulaşan bu konu, benim resimlerde portreler aracılığıyla yer alır. Bu portrelerde birincil öneme sahip unsur; gündelik hayatla bağlarını sağlayacak sıradanlıkta duruşlar ve bu anlatımı destekleyecek ifadelerdir. Ayrıca fonda kullanılan belli belirsiz elemanlarla hatırlatılan günlük yaşam; sadece eylemi değil, durağanlığı da öne çıkarır. Buradan hareketle bu portreler, otoportrelerim de dâhil olmak üzere, bir kişinin değil, herkesin çevresinde karşılaşılabileceği tanıdık ifadelerin tasviri olmayı hedeflemektedir.

Yağlı boya, desen ve monotipi baskı ile yaptığım portreler leke değerinin ön planda olduğu çalışmalardır. Desen ve monotipi baskılarımda görülen açık-koyu etkisi, yağlıboyalarım da benzer şekilde devam eder. Özellikle yer yer kullanılan ışıklı alanlar, yüzeyleri parçalanarak oluşturulmuş formlar ve portreden uzaklaştıkça birbiri içerisinde eriyen sınırlar resmin merkezinde portrenin olmasını sağlar. Bu portreleri isimsiz olarak nitelendirmemin en önemli sebebi (belirli kişileri model almış olmama rağmen) yukarıda ifade etmeye çalıştığım gibi her izleyicinin kendisinden veya çevresinden izler bulabileceği anlar yakalamaktır.



*Resim 97. . İsimsiz, T.Ü.Y.B. 25x35 cm, 2016.*

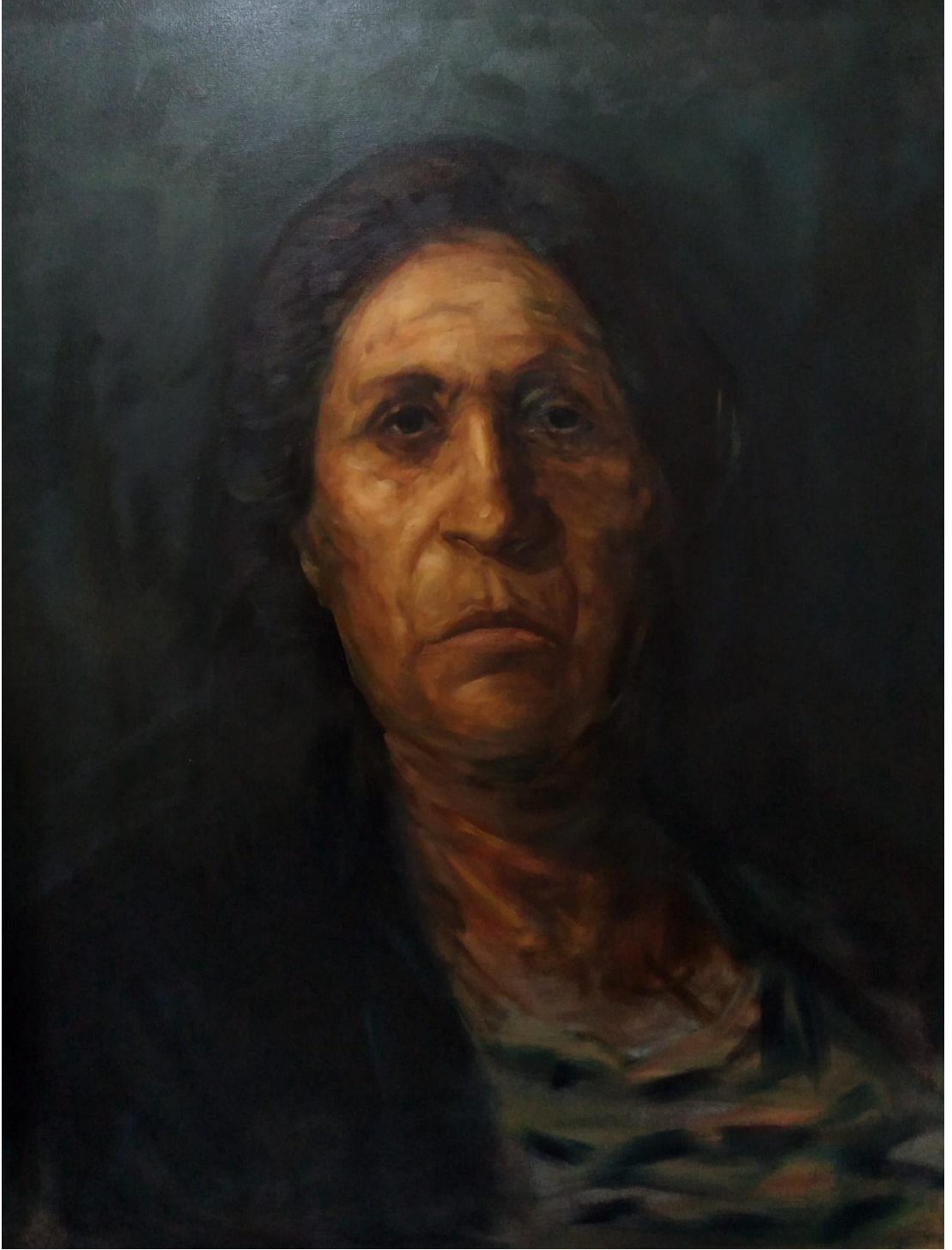


*Resim 98. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x75 cm, 2017.*

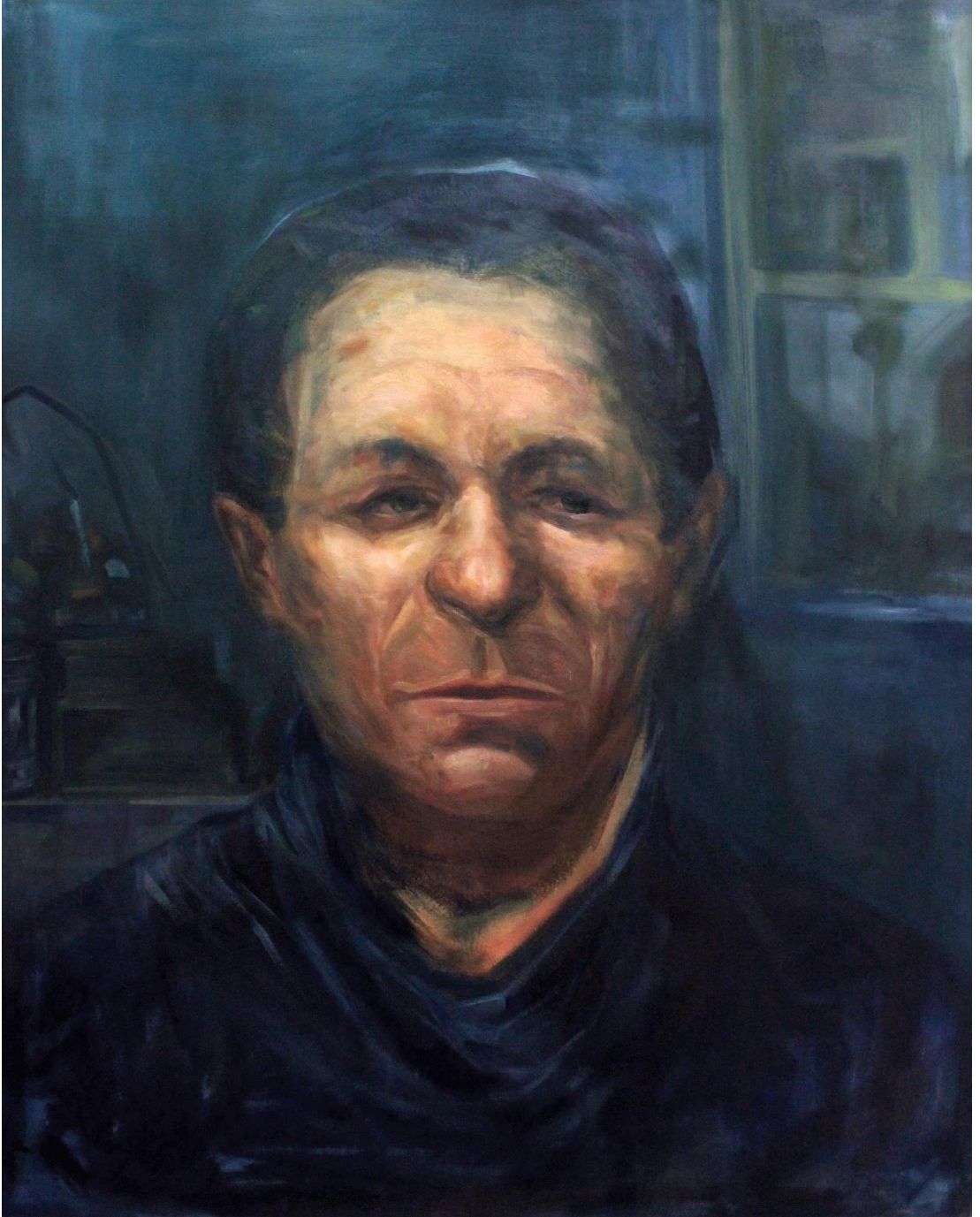


*Resim 99. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 70x50 cm, 2017.*





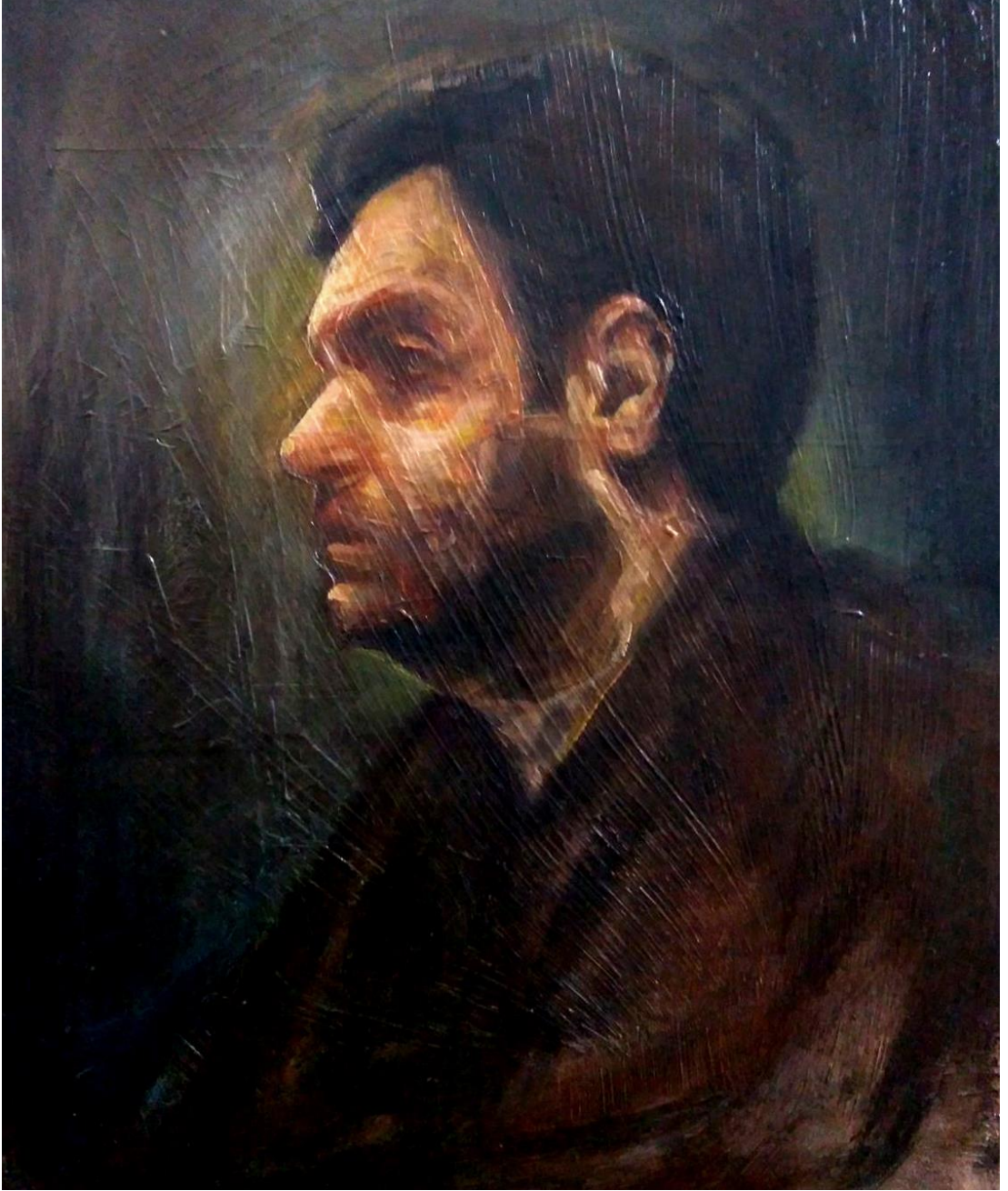
*Resim 100. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x75 cm, 2017.*



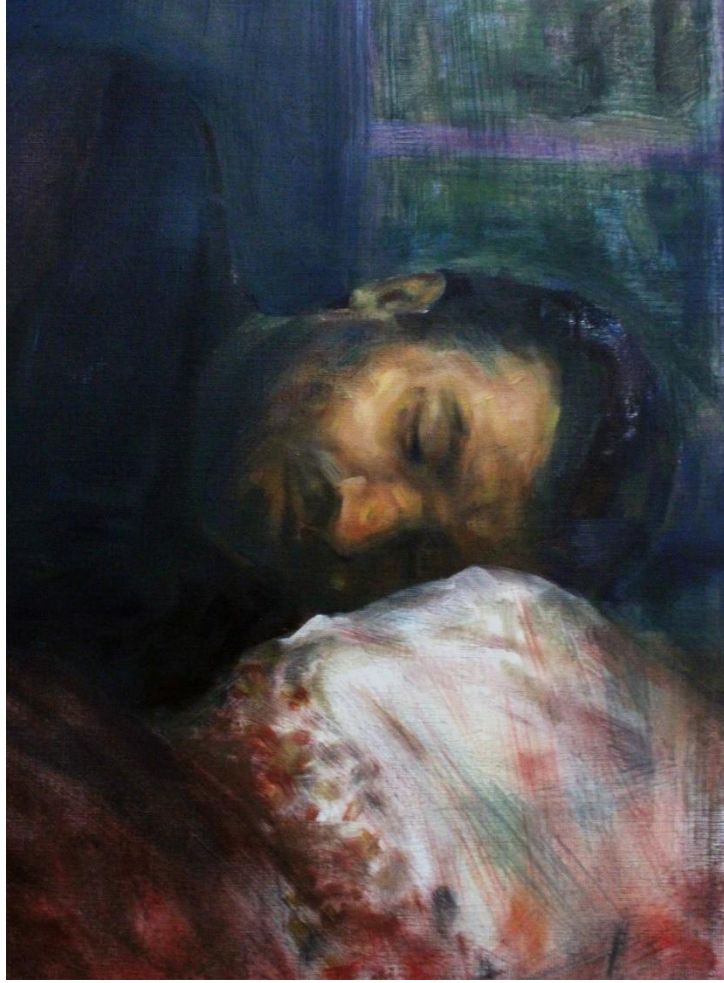
*Resim 101. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 110x80 cm, 2016.*



*Resim 102. İsimsiz, T.Ü.Y.B. 50x40 cm, 2016.*



*Resim 103. . İsimli, T.Ü.Y.B. 40x30 cm, 2017.*



*Resim 104. İsimless, T.Ü.Y.B. 40x30 cm, 2017.*



*Resim 105. İsimless, T.Ü.Y.B. 25x35 cm, 2016.*



*Resim 106. . İsmisiz, Kağıt üzerine yağlı boya. 20x40 cm, 2015.*



*Resim 107. İsmisiz, Kağıt üzerine füzen. 30x70 cm, 2015.*



*Resim 108. İsimsiz, Kağıt üzerine füzen. 82x63 cm, 2017.*



*Resim 109. İsimsiz, Kağıt üzerine füzen. 40x50 cm, 2017.*



*Resim 110. İsimsiz, Kağıt üzerine monotipi baskı. 30x42 cm, 2015.*





*Resim 111. İsimsiz, Kağıt üzerine füzen. 70x50 cm, 2017.*

## 6. SONUÇ

Günlük yaşamdan sahnelere resim sanatının her döneminde rastlamak mümkünse de bu sahnelerin bir tür olarak sanat tarihinde yer alması büyük ölçüde 17. yüzyılda gerçekleşmiştir ve bu durumun en önemli sebeplerinden birisi dönemin koşullarında yaşanan değişimlerdir. Türk resmi de kendi döneminde yaşanan benzer değişimlerin etkisiyle günlük yaşam konulu resimler üretir. Tarihsel olarak bakıldığında Osmanlı'nın son dönemleri, sonrasında cumhuriyetin ilanı ve kurumlarının inşası çok hareketli bir siyasi sürecin göstergeleridir. 1839'da Tanzimat Fermanı ile başlayan Batılılaşma hareketleri 1. Dünya savaşına kadar devam etmiştir. Kurtuluş savaşı, meclisin kurulması, cumhuriyetin ilanı gibi çok köklü değişimlerin yaşandığı süreç beraberinde demokratik, laik bir anlayışı da getirmektedir. Bu anlayış ve resimlerde betimlenen gündelik hayat arasındaki ilişki, Avrupa janr resmi ve bu resim türünün ortaya çıkmasını sağlayan dönemin şartları arasındaki ilişkiyi anımsatır.

Türk resminde yer alan günlük yaşam konularının tercih edilmesinin bir diğer sebebi de Batı etkileridir. Devletin Batılılaşma politikalarının yanı sıra; tuval resmine geçişle beraber ilk olarak Asker ressamı, bunu takiben 1914 Kuşluğu ressamı, cumhuriyetin ilanından sonra da diğer sanatçı birlikleri devlet desteği ile eğitim almak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu ressamlar yurda döndüklerinde, gittikleri yerin sanatsal atmosferinden ve eğitim aldıkları hocaların resim anlayışından etkilenerek çağdaş Türk resminin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu sebeple cumhuriyet sonrası dönem, birçok biçimsel arayışların olduğu bir dönem olarak dikkat çeker. Ancak bu arayışlara rağmen 1950'lere kadar konu yaklaşımının neredeyse tamamının janr resmi içerisinde olması, Türk resminin, Batı sanatını hem konu hem de biçimsel anlamda kendisine referans olarak almasıyla ilişkilidir.

Sonuç olarak; İki farklı tarihsel dönem ve coğrafyada yaşanan siyaset, sosyal yapı, ekonomi vb. alanlardaki değişimler, bu ülkelerin resim sanatlarında benzer sonuçların doğmasına sebep olmuştur. Resim sanatı, yönetim biçimindeki sivilleşmeye paralel olarak sivilleşmiş ve bu durum dünyevi hayattan sıradan anların resmedilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde resim sanatı, yaşanan dönemin ve coğrafyanın içinde bulunduğu koşullarla doğrudan ilişkilidir ve Türk resim sanatında yer alan günlük yaşam konularının seçiminde ülkenin içinde bulunduğu durumun, yaşanan gelişmelerin, yönetim anlayışındaki değişimlerin ve diğer ülkelerle kurulan ilişkilerin yansımaları oldukça fazladır.

## KAYNAKÇA

- Adeline, J. & Fairholt, F. W. (Ed.). (1891). *Adeline's Art Dictionary*. New York: D.Appleton And Company.
- Acar, B. (2008). Janr Resmi ve Yaşayan Tin. *RH+artmagazine*, 47, 74-77.
- Altun, S. (t.y.). *Bir Resimsever (G)özüyle Bir Usta: Nuri İyem*. 05.09.2017 tarihinde <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/bir-resimsever-gozuyle-bir-usta-nuri-iyem/> adresinden alındı.
- And, M. (1993). Çarşı Ressamları. *Antik ve Dekor*, 19, 20-23.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanapa O. (2016). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ayan, A. (1994). Nedim Günsur ve Resimleri Üzerine Düşünceler. *Sanat Çevresi*, 185, 48-49.
- Ayan, A. (2006). *Resim Sanatında İnsani bir Duyarlılık: Nedim Günsur*. Nedim Günsur Retrospektif Sergisi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Berk, N. & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. (1943). *Sanat Konuşmaları*. İstanbul : Ülkü Basımevi.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Berk, N. (1981). *Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar*. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. Cilt 2. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.
- Beth, H. & Steven, Z. (t.y.). *Ruisdael'in "Çiftlikler ve Haarlem Manzarası"*. 15.12.2017 tarihinde <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/v/ruisdael-haarlem> adresinden alındı.
- Cevizci, A. (2013). *17. Yüzyıl Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çoker, A. & İskender, K. Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ve Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt: 2. İstanbul: Yem yayıncılık.
- Demirtaş, C. (1994). Minyatürden Pentüre... Anadolu Türkleri'ndeki Resim Geleneği ve Nuri İyem'in "Yüzleri". *Sanat Çevresi*. 183, 20-23.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Minyatür Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

- Giray, K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2001). Nuri İyem. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E. (2014). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. ve E. Erduran). İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. R. Küçükerdoğan ve B.Ergüder), İstanbul, İnkilap Kitabevi.
- İskender, K. (1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği. *Gergedan*, 19, 8-27.
- İskender, K. (1994). Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü. *Türkiye'de Sanat*, 12, 39-43.
- İskender, Kemal. (1997). Tür Resmi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 3. İstanbul: Yem yayıncılık.
- İyem, N. (t.y.). *Yeniler Üstüne*. 06.05.2017 tarihinde <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune> adresinden alındı.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi*. (Çev. D. Zaptıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Myers, B. S. (Ed.). 1969. *McGraw-Hill Dictionary Of Art*. Newyork: McGraw-Hill.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. (Çev. T. U. Belge). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Durbaş, R. (27 Ocak 1994). Sureti Resmin Yüzünde. *Sabah*, , s. 32.

- Renda, G. & Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.
- Renda, G. (1980). Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.
- Renda, G. (1997). Osmanlı Minyatürü. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt: 2. İstanbul: Yem yayıncılık.
- Rüzgar, N. (2008a). Janr Resmi Olarak Osmanlı Minyatürleri ve Japon Ukiyo-E Resimleri. *RH+artmagazine*, 51, 48-51.
- Şimşek, A. (2015). *O Bakışlar ki*. 05.09.2017 tarihinde <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/o-bakislar-ki/> adresinden alındı.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. Cilt 3. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım yayınevi.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1979). Zeki Kocamemi Bir Türk Ressamı. *Sanat Çevresi*. 7, 6-7.
- Todorov, T. (2016). *Ya Sanat Ya Hayat*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınları.
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, J. (Ed.). (1996). *The Dictionary of Art*. Cilt:12. New York: Oxford University Press (OUP).

Turner, J. (Ed.). (2000). *The Grove Dictionary of Art, From Rembrandt to Vermeer*. New York: Grove Art.

Üstünipek, M. (t.y.). *Türk Resim Sanatı Tarihi*. 11.06.2017 tarihinde [http://www.lebriz.com/pages/doc\\_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR&bhcp=1](http://www.lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR&bhcp=1) adresinden alındı.

Washburn, F.B. (1961). Genre and Secular Subjects. *Encyclopedia of World Art*. Cilt: 6. Newyork: McGraw-Hill Company.

Walter, L. (2003, Ekim). *Still-Life Painting in Northern Europe, 1600–1800*. 14.08.2017 tarihinde [https://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd\\_nstl.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm) adresinden alındı.

Walter, L. (2014, Aralık). *Landscape Painting in the Netherlands*. 14.08.2017 tarihinde [https://www.metmuseum.org/toah/hd/lpnd/hd\\_lpnd.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/lpnd/hd_lpnd.htm) adresinden alındı.

(Geliştirilmiş 2. Basım. 2. Cilt.). *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayıncılık.

(Geliştirilmiş 2. Basım. 3. Cilt.). *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayıncılık.