

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN VE ŞİDDET

GÜLSÜM DOĞANER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. MAHMUT SAMİ ÖZTÜRK**

KONYA-2022

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN VE ŞİDDET

GÜLSÜM DOĞANER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Doç. Dr. MAHMUT SAMİ ÖZTÜRK**

KONYA-2022



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülsüm DOĞANER
	Numarası	17811901006
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	DoçDr.Mahmut Sami ÖZTÜRK
	Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN VE ŞİDDET

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet başlıklı bu çalışma 16/05/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Doç.Dr.	Mahmut Sami ÖZTÜRK	
2	Prof.Dr.	Ahmet DALKIRAN	
3	Dr.Öğr.Üyesi	Mehmet SUSUZ	

BİLİMSE ETİK SAYFASI

Ö ğ r e n c i n i n	Adı Soyadı	Gülsüm DOĞANER		
	Numarası	17811901006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN VE ŞİDDET			

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

Gülsüm DOĞANER

16.05.2022



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülsüm DOĞANER		
	Numarası	17811901006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	DoçDr.Mahmut Sami ÖZTÜRK		
Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN VE ŞİDDET			

ÖZET

Şiddet, geçmişten günümüze kadar varlığı her dönemde bilinen ve dünyanın hemen her yerinde karşımıza çıkan toplumsal, bireysel bir olgudur. Şiddet olgusu bireysel ve toplumsal bağlamda farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Şiddetin hem fiziksel hem de psikolojik boyutları birçok farklı sosyokültürel yapı içerisinde ortaya çıkar.

Türk resim sanatında ‘kadın’ imgesi farklı birçok sanatçılar tarafından değişik konularda resmedilmiştir. Bu çalışmada öncelikle Batı sanatında *şiddet* kavramını konu olarak eserlerine yansıtan sanatçıların çalışmalarına değinilmiştir. Çalışmanın amacına yönelik bulguların elde edilebilmesi bağlamında, Türk resim sanatında *kadın* imgesinin varlığına değinilerek, *savaş* temalı resimlerde *kadın* imgesinin varlığına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkarttığı toplumsal süreçler, Türk resim sanatımıza yansımıştır. Özellikle 14 Kuşağı sanatçılarının yaptığı *savaş* temalı resimler, yaşanan savaşın yıkıcı etkileri karşısında toplumun moral ve motivasyonunu arttırmaya yönelik önemli etki ortaya koymuştur. Bu amaç bağlamında kurulan ‘*Şişli Atölyesi*’ önemli bir misyon üstlenmiştir. Sonraki süreçte farklı sanatçılar da ‘*savaş*’ temalı resimler yaparak, toplumumuzun içinde yaşadığı sürecin etkilerini güçlü bir bağlamda eserlerine yansıtmışlardır.

Sanatçılar, *savaş* temalı eserlerinde *şiddet* olgusunun birçok yönüne vurgu yapmışlardır. Toplumumuzun verdiği mücadelede kadının rolüne vurgu yapan ve savaşın yıkıcı etkileri karşısında vatanın kurtuluşu için Türk kadınının cesaretini ve fedakarlığını eserlerine yansıtan sanatçıların çalışmaları güçlü toplumsal mesajlar barındırır. Bu bağlamda *savaş* temalı resimlerde *kadın* imgesinin varlığına yönelik eser incelemelerinin yapılması bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Türk Resim Sanatı, Kadın, Şiddet, Sanat, Savaş.



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Gülsüm DOĞANER		
	Student Number	17811901006		
	Department	Resim/Resim		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	DoçDr.Mahmut Sami ÖZTÜRK		
Title of the Thesis/Dissertation	WOMEN AND VIOLENCE IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING			

ABSTRACT

Violence is a social and individual phenomenon that has been known in every period from the past to the present and is encountered almost everywhere in the world. The phenomenon of violence appears in different forms in the individual and social context. Both physical and psychological dimensions of violence occur in many different sociocultural structures.

The image of 'woman' in Turkish painting has been depicted on different subjects by many different artists. In this study, firstly, the works of artists who reflect the concept of violence in Western art as a subject in their works are mentioned. In the context of obtaining the findings for the purpose of the study, the existence of the woman image in Turkish painting was mentioned and evaluations were made regarding the existence of the woman image in the war-themed paintings.

The social processes brought about by the First World War were reflected in our Turkish painting. Especially the war-themed paintings made by the artists of the 14th Generation had an important effect on increasing the morale and motivation of the society in the face of the devastating effects of the war. The Şişli Workshop, which was established for this purpose, has undertaken an important mission. In the next period, different artists made paintings with the theme of "war" and reflected the effects of the process our society experienced in a strong context.

Artists have emphasized many aspects of violence in their war-themed works. The works of artists who emphasize the role of women in the struggle of our society and reflect the courage and sacrifice of Turkish women for the liberation of the country in the face of the devastating effects of war, contain strong social messages. In this context, making studies on the existence of the woman image in war-themed paintings makes this study important.

Keywords: Turkish Painting, Women, Violence, Art, War.

İÇİNDEKİLER

Tez Kabul Formu.....	i
Bilimsel Etik Beyannamesi.....	ii
Özet	iii
Abstract.....	iv
İçindekiler.....	v
Önsöz (Teşekkür).....	vii

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar (Sayılıtlar).....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.6. Araştırmanın Yöntemi	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT VE ŞİDDET.....	5
2.1. Bir Kavram Olarak Şiddet.....	5
2.1.1. Sanatta Şiddet Teması.....	6
2.1.2. Batı Sanatında Kadın ve Şiddet Teması.....	10
2.2. Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci.....	14
2.2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın'ın Yeri.....	18
2.2.1.1. Sanatçı Olarak Kadın.....	19
2.2.1.2. Sanatta Konu Olarak Kadın.....	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.BULGULAR VE YORUM.....	34
3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında ‘Savaş’ Teması.....	34
3.1.1. Şişli Atölyesi	35
3.2. Çözümlenen Eserler	37
3.2.1. Hüseyin Avni Lifij, ‘Alegori / Savaş’, Eserinin Çözümlemesi.....	37
3.2.2. İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’, Eserinin Çözümlemesi.....	43
3.2.3. Mehmet Ruhi Arel, ‘ Ayrılık ve Zafer’, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği, Eserinin Çözümlemesi.....	48
3.2.4. Halil Dikmen, İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’, Eserinin Çözümlemesi	53
3.2.5. Abidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’, Eserinin Çözümlemesi.....	56
Sonuç ve Değerlendirme.....	62
Kaynakça	66
İnternet Kaynakçası	68
Görsel Kaynakçası	68

ÖNSÖZ (TEŞEKKÜR)

‘Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet’ konulu bu çalışmanın oluşum sürecinde her zaman varlığını yanımda hissettiğim değerli hocam Prof. Dr. Alaybey Karoğlu’na, tez konusu seçiminden tezin sonuçlandırılmasına kadar ki süreçte yardımlarını esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Dr. Mahmut Sami Öztürk’e, bilgi paylaşımları ile desteğini aldığım Prof. Mustafa Küçüköner’e, değerli katkılarından dolayı Doç. Ahmet Türe ve Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Susuz’a teşekkürlerimi sunarım.

Gülsüm DOĞANER

16.05.2022

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş

İnsanlık tarihinden günümüze kadar bireysel ve toplumsal alanda şiddet olgusu görülmektedir. Şiddet olgusunun farklı birçok yönü vardır. Bu araştırmada şiddet olgusunun savaş teması bağlamında ortaya çıkarttığı süreçlere değinilmiştir. Bu süreçlerde kadının yaşamış olduğu fiziksel ve psikolojik şiddet, Türk resim sanatında farklı bağlamlarda sanatçılar tarafından yoğun şekilde işlenmiştir. Sanatçıların içinde yaşadıkları sosyokültürel yapıdan beslenerek biçimlendirdikleri eserler, o dönemlerin yapısının algılanabilmesi açısından önemli mesajları barındırır. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan savaşlar ve bu savaşların ortaya çıkarttığı toplumsal süreçlerde kadın imgesi sanatçı duyarlılığıyla eserlere yansıtılmıştır. Türk resim sanatında, savaş temalı resimlerde kadın imgesi yoğun şekilde yer almıştır.

Tez konusu kapsamında öncelikle literatür taraması yapılmış, konuyla ilgili kitap, ansiklopedi, makale, tez, dergi gibi basılı yayınlar taranmış, konu ile ilgili kısımlar not edilerek teze aktarılmıştır. Türk Resim sanatında savaş ve şiddet temasının yanı sıra şiddet olgusunu ele alan yüksek lisans ve doktora düzeyinde çalışmalara rastlanılmıştır. Konu hakkında çevrimiçi kaynaklardan da görsel ve yazılı olarak faydalanılmıştır. Alan incelemesi yapıldığında şiddet unsurunun yer aldığı çalışmaların hemen hemen her toplumda ele alınan bir konu olduğu gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Bu konuyla ilgili sayısız örnekler Avrupa Resim Tarihi içinde yer almakta benzer tematik girişimler Türk Resim Tarihi içinde özel alan oluşturmaktadır.

Tez içeriği oluşturulurken birinci bölümde; araştırmanın problemi, amacı, önemi, kapsamı, yöntemine yer verilmiştir. İkinci bölümde, resim sanatında şiddet olgusu farklı başlıklar altında araştırılarak ele alınmıştır. Aynı bölüm içerisinde Çağdaş Türk Sanatının gelişimini ve sanatta kadının yeri üzerinde durulmuştur. Burada sanatta kadın ressamlar konusuna da değinilmiştir. Üçüncü bölümde Çağdaş Türk resim sanatında savaş temasına değinilerek, bu konuda eserler üreten Şişli Atölyesi ve bu atölyeden çıkan sanatçılar anlatılmıştır. Savaş teması bağlamında eserler üreten sanatçıların yaptığı çalışmalar ayrı başlık altında toplanarak bu eserlerin sanat eleştirisi bağlamında analizleri yapılmıştır.

‘Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet’ başlıklı bu çalışmada, incelenen eserler üretiliş tarihlerine göre sıralanmıştır. *Savaş* teması bağlamında *kadın* imgesini eserlerine yansıtan; Hüseyin Avni Lifij, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Hayri Çizer, Halil Dikmen, Abidin Elderoğlu ve Mehmet Başbuğ’un eserleri ele alınarak analiz edilmiştir.

1.1 Araştırmanın Problemi

Araştırmanın odak noktası ‘*kadın ve şiddet*’ olarak belirlenmiştir. Şiddet olgusunun çeşitli boyutları vardır. ‘Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet’ başlıklı bu araştırmada, şiddetin birçok boyutunu bünyesinde barındıran savaşların meydana getirdiği yıkıcı etkilerin boyutlarına vurgu yapılmıştır. “Kadınların ‘savaş’ sürecinde ortaya koydukları tutum ve davranışların sanatçıların bakış açısıyla Türk resim sanatına yansımaları nasıl olmuştur”, çalışmanın problem cümlesini oluşturur.

Aşağıdaki soru cümleleri araştırmanın problem cümlesini destekleyici niteliktedir:

- Batı sanatında şiddet teması nasıl ele alınmıştır?
- Şiddetin birçok boyutunu bünyesinde barındıran savaşların resim sanatına yansımaları nasıl olmuştur?
- Çağdaş Türk resim sanatında ‘kadın’ imgesi ‘savaş’ temalı resimlere nasıl yansıtılmıştır?

1.2 Araştırmanın Amacı

Türk resim sanatında özellikle 20. yüzyıl sonrasında toplumda yaşanan sosyokültürel olaylar sanatçıların eserlerinde konu bağlamında resmedilmiştir. Bu eserlerin çoğunun tarihsel belge niteliğinde olduğu söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı birçok açıdan değerlendirilerek sanatçıların farklı perspektifinden eserlere yansıtıldığı görülür. Bu araştırmada, savaş olgusunun toplum üzerinde bıraktığı etkilere değinilmiştir.

Kadınlar, savaşın ortaya çıkarttığı şiddet olgusundan en çok etkilenen bireylerdir. Türk resim sanatında sanatçılarımızın ortaya koydukları eserlerde *kadın*

imgesini çalışmalarına yansıttıkları görülmektedir. Bu araştırmada, ‘*çağdaş Türk resim sanatındaki savaş temalı resimlerde kadın imgesinin sanatçıların perspektifinden yansıtıldığı eserlerin incelenmesi*’ amaçlanmıştır.

1. 3 Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk resim sanatında *savaş* temasını konu alan eserlerin incelendiği akademik çalışmalar yapılmıştır. Fakat, *kadın* imgesinin savaş teması bağlamında yansıtıldığı eserlerin incelendiği bir çalışmanın olmaması, bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Bu araştırmada, savaş temalı resimlerde kadınların cephede ve cephe gerisinde ortaya koydukları mücadelenin yanında savaşın ortaya çıkarttığı şiddete maruz kalmaları sanatçıların perspektifinden eserlere yansıtılmıştır. Savaş temasını eserlerine yansıtan ressamlarımızın bu eserlerde oluşturdukları kompozisyon kurgusu içerisinde *kadın* imgesine yer vermeleri, bu imgenin hem eserlerdeki sosyokültürel boyutunun hem de plastik değerlerinin incelenmesinin gerekliliğini karşımıza çıkartmıştır.

1. 4 Araştırmanın Varsayımlar

‘*Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve şiddet*’ başlıklı bu araştırmanın oluşturulmasında kullanılan kaynakların ve incelenen eserlerin çalışmanın bütünlüğüne katkı sağlayacak nitelikte olduğu varsayılmıştır.

1. 5 Araştırmanın Sınırlılığı

‘*Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve şiddet*’ başlıklı bu araştırma, savaş temalı resimlerde kadın imgesine yer veren aşağdaki sanatçıları ve eserleriyle sınırlandırılmıştır.

	Sanatçı	Eserin Adı	Teknik	Boyut	Yıl
1	Hüseyin Avni Lifij	Alegori / Savaş	t.ü.y.b	160x200cm	1917
2	İbrahim Çallı	Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda	t.ü.y.b	154x186 cm	1917
3	Mehmet Ruhi Arel	'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Tryptiği	t.ü.y.b	223x130 cm	1917
4	Halil Dikmen	İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar	t.ü.y.b	143x245 cm	1933
5	Abidin Elderoğlu	Ayrılış	t.ü.y.b	182x153 cm	1935

1. 6 Araştırmanın Yöntemi

'*Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet*' başlıklı bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmanın oluşturulma sürecinde kuramsal çerçeve, tarama yöntemi kullanılarak elde edilen teorik bilgilerle oluşturulmuştur. Kitaplardan, tezlerden, kongre ve sempozyum kitaplarından, makalelerden, internet kaynaklarından, vb. bilimsel çalışmalardan elde edilen bilgiler ışığında araştırmanın teorik bölümü oluşturulmuştur. Çalışmanın sınırlılıklarında belirtilen sanatçıların eserleri sanat eleştirisi bağlamında çözümlenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT VE ŞİDDET

2.1. Bir Kavram Olarak Şiddet

Şiddet geçmişten günümüze kadar değişen bir olgudur. Şiddetin temelinde yatan saldırganlık içgüdüsüdür ve şiddet toplumda kendini farklı şekillerde gösteren sık sık görülen bir olgudur. Toplumda sosyokültürel hareketlilikler, bireyler arasındaki iletişimde ve sorunların çözümünde geliştirilen yöntemlerde etkisi büyüktür.

Şiddet bireylerin duygularında ve davranışlarında aşırı tepki göstermeleridir. Bu davranışların temelinde ise, kaba kuvvet, baskı, silahlı saldırılar, dayak gibi bireyi ve toplumu derinden sarsan etkenler vardır. Şiddet toplumda cinsel ya da fiziksel saldırganlık olarak görülür. Farklı olarak şiddet fiziksel ya da sözlü olarak da bilinmektedir (Akkaş-Uyanık, 2016, s. 34-35). Şiddet, geçmişten günümüze kadar birçok sorun olarak karşımıza çıkan toplumsal bir durumdur. Kişiye ve topluma sözel ve fiziksel can yakmak, kaba kuvvet kullanmak ve zarar veren saldırılar gibi davranışlar şiddet olarak tanımlanabilir. Şiddet uygulayan kişiler davranışlarıyla aniden, yargısız nedensiz yok yere ya da bazı sebeplere bağlayarak karşı bireye, sözel ve fiziksel, ruhsal yönden ve cinsel yönden etkenleri ortaya koyar (Köse-Beşer, 2007, s. 115).

“Toplumbilimci Galtung’a göre, ‘çeşitli şiddet yöntemleri vardır: fiziksel, psikolojik ve yapısal şiddetten söz edilebilir. Fiziksel şiddette, kişiyi öldürmeye kadar uzanabilen şiddet kullanımı ögesi bulunmaktadır; psikolojik şiddet kişinin ruhsal bütünlüğüne yönelik beyin yıkama, yalan söyleme, endoktrinasyon, tehdit yöntemleriyle uygulanan şiddettir; yapısal şiddette ise insanların eylemlerinde akli ve psikolojik yeteneklerinin altında kalmaları olgusuyla karşılaşmaktadır; bu durumda şiddet, insanın olası yetenekleriyle, hâlihazır yetenekleri arasındaki farkın nedeni olmaktadır” (Aktaran: Özerkmen, 2012, s. 3).

Gündelik hayatta sık sık rastlanan şiddet, toplumların tümüne yayılan, toplumsal hayatı derinden sarsan ve zarar veren etken olarak görülmektedir. Farklı birçok çeşidi olan şiddet olgusu çeşitli sebeplerle oluşmaktadır. Yıpratıcı, yaralayıcı, tahrip edici, psikolojik baskı, fiziksel ve sözel saldırgan davranışlar her toplumda yaşanan sık sık karşılaştığımız durumlardır (Limnili-Özkaçar, 2017, s. 55-56).

“Şiddetin nedenleri, kapsamı ve sonuçları hala tartışmalı, şiddeti tek bir nedene bağlayamıyoruz, şiddet olgusunu belirleyen pek çok neden ortaya koyabiliriz. Fakat en önemlisi bu nedenlerin biriktirdiği alanın toplumsal kültürel alan olmasıdır. Şiddeti doğuran aslında bireysel ve toplumsal yatınlıklarımız, yani toplumsal kültürümüz, toplumsal bilinçaltımızdır. Şiddet sadece doğmakla kalmaz sürekli kendisini yeniden üreten bir mantıkla toplumsal alanda var olur.

Günümüzde fiziksel şiddet, özellikle kadına yönelik şiddet çok yaygındır. Fakat şiddetin görünür boyutunu sadece fiziksel şiddetle açıklayamayız. Psikolojik nedenlere bağlı olarak tanımladığımız şiddet, ekonomik şiddet diye tanımladığımız bir türü de var. Bir de biz sosyologların üzerinde durduğu pasif ya da gizli şiddet diye tanımlanan sembolik şiddetten söz edebiliriz. Yaptığımız araştırmalarda en çok karşılaştığımız ya da ortaya çıkarmakta güçlük yaşadığımız şiddet türlerinden biri psikolojik şiddet diye nitelenen şiddettir. Bunun birkaç nedeni var tabi, bir kere bunu araştırmak, somut veriler elde etmek kolay değil. Sözel ve duygusal şiddeti barındıran psikolojik şiddet özellikle insanların aile içi gibi mahrem alanıyla ilişkili olduğundan bu alana girip, nüfuz edip bunların nedenlerini ortaya çıkarmada zorlanıyoruz. Psikolojik şiddet mağdurları, bunları ifade etme konusunda zorlanıyor. Aynı durum cinsel şiddet toplumda bir hayli yaygın durumda ama bunu da ölçümlemek çok zor. Çünkü bu da mahrem alanla ilgili bir durum. Onun dışında sembolik şiddet dediğimiz bizim kabaca pasif şiddet diye tanımladığımız mağdurların farkında olmadan uğradığı şiddet anlamında sembolik şiddete maruz kalma durumunu da ölçümlemek zor. Çünkü bu türden şiddete uğrayan kişi şiddete uğradığının farkında değil” (Esgin, 2020: 28- 29).

Şiddetin tanımlarına bakıldığında, farklı birçok disiplinde incelenen bir kavram olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Sanat disiplini de toplumsal bir sorun teşkil eden şiddet olgusunu sanatçılar bakış açılarıyla yansıtarak değerlendirmişlerdir. Bu çalışmayı önemli kılan nokta ise, eserlerinde şiddet temasını işleyen sanatçıların bakış açısını ortaya koymaktır.

2.1.1. Sanatta Şiddet Teması

Şiddet olgusu yaşamın tüm evrelerinde ve alanlarında karşımıza çıkar. Şiddetin türü ve boyutları farklılık gösterse de bu boyutların tümü bir sanatçı için eserini üretme sürecinde

duygu ve düşünceleri ile oluşturacağı sanatsal formlara yansıtılabilir. Sanatçının toplumu yansıtan bir potansiyele sahip olması, şiddet ve benzeri toplumsal olaylara karşı kayıtsız kalamayacağına işaret eder.

Sanat, toplumda yaşadığı dönemi, toplumsal sorunları dolaylı-dolaysız bağlantılı görsel imgelerle yeniden zenginleştirerek yeni boyutlar kazandırmıştır. Sosyal siyasi, ekonomik koşullardan etkilenir ve yaşadığı toplumsal vakaları eserleriyle yansıtmış olur. Ayrıca sanatçılar, eserleri ile yaşanan vakalara karşı konusunda bize bakış açıları hakkında bilgi verir. Sonuç olarak eserleri, ifade yöntemleri ve yorumlarıyla oluşturmaktadır. Bu nedenle sanatçının vakalara, toplumsal yaşantıya ve döneme karşı yorumları görülmektedir (Gombrich, 1994, s. 16-44).

İşlenen şiddet bu süreçlerde her zaman sanat yapıtı olmamıştır. Sanat eserlerine baktığımızda, ilk dönemlerde gündelik hayattan temalar olduğu görülmektedir. Örneğin; mağara resimlerinde sadece dinsel temalar değil aynı zamanda av sahneleri görülmektedir. Bu çalışmalar yaşamın devamlılığını ve inanışları yansıtmaktadır. Vahşi ve diğer hayvanların da resmedildiği görülmektedir. Daha sonraki yıllarda tarım toplumlarının ortaya çıkmasından sonraki süreçte de gerçek yaşamın yapısı sanat eserlerine yansıtılmıştır. Aynı şekilde sanat eseri, hayatın içinde var olmaktadır. İlk topluluklarda betimlemelerde şiddet unsurunun sık işlendiği görülür. Sanat ve sanatçıların iktidara bağlı olması sebebiyle, şiddet unsurunu iktidarı ele geçirmek ve aynı zamanda iktidarı sürdürmek amacıyla sıklıkla kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde ve uzun bir müddet kilise, devletin menfaatlerine hizmet eden sanat, sosyal yapıdan etkilenerek oluşmuştur (Leppert, 2009, s. 162). 20.yüzyılda teknolojinin gelişmesi ile birlikte toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar toplumsal sorunları benimseyerek dışavurumcu bir tavırla sorunları ele almıştır (Antmen, 2008, s. 79).

Sanat uzun yıllar boyunca bir çeşit direnç alanı da olmuştur. Duygu ve düşüncelerini ifade etmede sanat büyük bir etken olarak anlatım yolu olmuştur. Şüphesiz ki sanatın şiddete karşı dirençli olması sanatçıların yorumlamaları ve yansıtılmalarıyla olmaktadır. Sanat ve sanatçının eserleri birbirinden bağımsız oluşturulamaz. Savaşlar, infazlar ve toplu ölümler birçok sanatçıyı etkilemiş ve sanatçılar eserlerinde vakalara sahip çıkmıştır (Rüzgâr-Demircan, 2012, s. 19-20). Toplumların meydana gelişinden şimdiye kadar ki süreçte yaşanan savaşlar ressamlar tarafından eserlere yansıtılmıştır. Bu bağlamda şiddet bazen siyasi bazen dini bazen de askeri bağlamda değerlendirilerek sanatçıların eserlerine yansımıştır (Gombrich, 2006, s. 367). Batı'da sanatçıların birçok eserinde, içinde yaşanan toplumların sosyokültürel yapılarının biçimlendirilmesine etki eden isyanlar, karışıklıklar, savaşlar, vb. olaylar sanatçıları

etkilemiştir. Bu etki sanatçıların bakış açısıyla eserlerinde konu bağlamında yer etmiştir. Bu bölümde, eserlerinde savaş temasını kullanan ve bu sürecin toplumlarda yarattığı şiddet olgusunun farklı yönlerini çalışmalarında yoğun duygusallıkla yansıtan Batılı sanatçıların eserlerinden örneklere değinmek önemlidir.



Resim 1: Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, 1814

Francisco de Goya'nın '3 Mayıs 1808' adlı eseri gerçek bir tarihi olayı betimlemiştir. Fransız işgaline karşı ayaklanan İspanyol asilerin eylem gerçekleştirmeleri nedeniyle Fransızlar Madrid'deki sivilleri katletmiştir. 2 Mayıs 1808'de isyan gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, 3 Mayıs 1808 adlı eserini Fransız işgalinin sona ermesinden 1 yıl sonra yapmıştır. Goya, romantik dışavurumculuğu ile Barok sanatını bir araya getirerek yansıtmıştır. Işıkla vurgulanan resmin merkezinde sahne dehşeti, karanlık fonla gölgeli zemin ile durumun acıklı dramatik yönünü ortaya koymaktır. Ressam bu resimde mahşeri bir tesir oluşturmak için kontrastları ve aralarındaki mesafe olmayışını, iki figür grubunu birbirine dönük olarak yorumlamıştır. Resmin sağ tarafında, yüzleri görünmeyen Fransız askerleri ateş etmeye hazır vaziyette durmaktadır. Resmin sol tarafında bitkin düşmüş insanlar dehşet verici bir duruma sürüklenmişlerdir. Bazı figürler ölmüş bazıları da merhametsizce ölümü doğru yürütülmektedirler. Merkezdeki beyaz gömleklili kollarını yukarıya doğru kaldıran figür, yalvaran bakışları ile infaz edilmek üzere diz

çökmüştür. Diğer infaz edilmiş figürün kanı yerde yayılmıştır. Resimdeki beyaz gömleklili erkek figürünün an meselesi olan ölümün trajikliği doğrudan figürün üzerine yansıyan ışıkla yansıtılmıştır. Papazın birbirini tutan elleri ile bir yandan ölenler için dua bir yandan ölümüne hazırlanmanın yaşattığı korku ve gerginlik vurgulanmaktadır (Farthing, 2014, s. 270-271). Resimde İspanyollar trajik bir biçimde betimlenmiştir. Başları eğik olarak betimlenen Fransız askerleridir. Figürlerde ölüm korkuları açıkça yüzlerine yansıyor olması ve merkezdeki figürün kahramanca duruşu dikkat çekmektedir. Goya, savaş ve baskının neticesinde yıkıma uğrayan İspanya’da yaşamıştır. Vahşetten etkilenen Goya birçok eserinde benzer konuları çalışmıştır. Resimde hüznüli rahipler, yerde kanlar içinde yatan cesetler vardır (Pankhurst-Hawksley, 2018, s. 81). Çalışmanın bütününe bakıldığında gerek figürlerin biçimsellikleri gerekse kullanılan renkler yoğun duygu aktarımını sağlar. Etraftaki figürlerin korku ve endişeli duruşları ile kompozisyonun merkezindeki dizleri üzerine çökmüş beyaz gömleklili ellerini havaya kaldırmış erkek figürünün gözlerindeki endişeli bakış yaşadıkları şiddetin boyutlarını ortaya koyar. Francisco de Goya’nın bu eserinde ele aldığı konu toplumsal gerçekçilik bağlamında esere yansıtılmıştır.



Resim 2: Otto Dix, Yaralı Asker, 1924

Alman ressam Otto Dix, 1. Dünya Savaşı’na gönüllü olarak katılmıştır. Fakat sonrasında psikolojik olarak yıkıma uğramıştır. Sanatçı 1. Dünya Savaşı’nın sonrasında Alman ordusu

tarafından yaptığı katkılarından dolayı ödüllendirilmiştir. Yine de savaşta yaşadıklarını gördükleri onu etkilemiştir. Şahit olduğu vahşeti dramatikliği resimlerinde yorumlamış ve yansıtmıştır. İspanyol sanatçı Goya gibi Dix de savaşın dramatik yönünü resimlerinde betimleyen bir ressamdır. Çalışmasında resmin merkezinde, yaşadığı dramı yüzünde korku dolu bakışlarıyla yere düşmüş bir yaralı asker betimlemiştir. Tüm gece süren bombardmanın sesi ve içinde bulunduğu korkuyla omuzunu kavramıştır. Sanatçının amacı savaşlarda, yaşanan dramı, acıyı ve yıkıma neden her şeyi şiddete yönelik değerlendirmektir (Akyıldız, 2019, s. 24-25). Savaşlar toplumun tüm bireylerini etkileyen sonuçları ortaya çıkartır. Savaşın yıkıcı etkilerini yoğun olarak hisseden sanatçının, savaş esnasında gördüğü görüntülerin ve yaşadığı olayların etkilerini ifade etme noktasında sanatı araç olarak kullanmıştır. Otto Dix'in eserine bakıldığında, yaralanan bir askerin yaşamış olduğu acı yüzüne yansıtılmıştır. Sanatçının, çaresiz bir şekilde son anlarını yaşayan yaralı bir askerin yaşam ve ölüm arasındaki durumunu duygusal bir bağlamda yansıtmaya çalıştığı söylenebilir.

2.1.2. Batı Sanatında Kadın ve Şiddet Teması

Batı sanatı tarihinde uzun süre boyunca yöneticilerin güçlerinden kaynaklı olarak sanatı konumlandırmışlardır. Bazı dönemlerde politik yapı bazı dönemlerde de inanç sistemi sanatçıların eser üretim süreçlerini etkilemiştir. Rönesans dönemi eserlerinde, Hristiyanlığın doğuşuyla, İsa'nın Meryem'in dramı yüceleştirilerek yorumlanmıştır. 18. yüzyıldan başlayarak sanatın teması insan üzüntülerinin dramlarının ve duygularının dışavurumunu konu edinmiştir. Sanatçıların eserlerinde baskılar, iç savaşlar ve acılar dramın kaynağıdır. 20. yüzyıl ise bütün insanlık için bir vahşet dönemidir. Minyonlarca ölen insan ve yaşanan dramlar Dünya Savaşlarının sonuçlarıdır. Yaşanan bu sonuçlar sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar, ortaya çıkan bu şiddet ortamını eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılar toplumsal ve kişisel üzüntülerini acılarını ve duygularını yoğun bir şekilde eserlerine yansıtarak bir anlamda acılarını dindirmeye çalışmışlardır. Van Gogh, Frida Kahlo, Goya, Kathe Kollwitz, Artemisia Gentileschi gibi birçok sanatçının yaşamış olduğu dramı ve acıyı duygularıyla sanat eserlerine yansıtmışlardır. Frida Kahlo'nun eserlerinde öznel bir anlatımın ötesinde tüm kadınların acılarına vurgu yapan bir bakış açısı vardır (Uyar, 2016, s. 7-9). Batı sanatında özellikle savaş teması bağlamında sanatçıların ürettikleri eserlerde yoğun olarak kadın imgesinin kullanıldığı görülmektedir. Her ne kadar farklı biçim ve formlarda üretilen bu eserlerde sanatçılar yoğun duygularını çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu eserlerin çözümlenmesi, toplumlarda yaşanan savaşların ortaya çıkarttığı sosyokültürel olguların algılanabilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda eserlerinde kadın imgesini kullanan sanatçıların çalışmalarında ortaya çıkan şiddet olgusunun

farklı boyutlarına yönelik değerlendirmeler yapılabilir. Sanatın gelişim sürecinde savaş teması bağlamında ortaya çıkan şiddet olgusunu eserlerine yansıtan batılı sanatçıların çalışmalarından örnekler vermek, araştırmanın bütünlüğü açısından önemlidir.



Resim 3: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830

Eugene Delacroix, İkinci Fransız İhtilalini anlatan eserinde, merkezde aydınlıklar içinde yer alan göz alıcı kadın figürü ‘özgürlük’ kavramına vurgu yaparak güçlü bir formda betimlenmiştir. Delacroix’in eserinde kadının elinde tuttuğu Fransız bayrağı, özgürlük ve eşitlik kavramlarını sembolleşmiştir. Eserin Merkezindeki kadın figürünün diğer elindeki tuttuğu tüfek ile dirilişi simgeler. Devrim döneminin en klasik firik tarzı şapka kadının başında takılıdır. Kadının üzerinde sarı renkli klasik Yunan dönemine ait kıyafet bulunur. Savaşın tam ortasında yer alan kadın figürü diğer figürlerle tek beden olarak betimlenmiştir (Kalpak, 2019, s. 37).

“Resmin ana figürü, mükemmel özgürlük idealinin alegorik bir temsili olan Özgürlük sembolüdür. Özgürlük, antik çağlara kadar uzanan geleneksel bir zafer temsil tarzı olan kadın formu aracılığıyla temsil edilir. Görünüşünün birçok bileşeni, onun gerçek bir kadının temsili değil, alegorik bir temsil olduğunu açıkça göstermektedir. Bununla birlikte, Delacroix’nun özel özgürlük sembolü, çağdaş çevrede belki de alegorik mecazı aşmış ve gerçek bir halk kadınına dönüşmüş bir

sembol olarak yeniden ortaya çıkmasıyla bugün geçerliliğini korumaya devam eder. Delacroix, figürü aracılığıyla geleneksel temsillerini pasif, mitolojik veya alegorik bir sembol olarak aşan bir özgüllük düzeyi sunar” (Carroll, t.y., s. 40).

Delacroix'nın, Fransız ihtilalinin temsili bağlamında yapmış olduğu ‘Halka Yol Gösteren Özgürlük’ adlı çalışmasında kompozisyonun merkezindeki kadın imgesi, savaşın yıkıcı etkilerine rağmen güçlü bir şekilde ayakta duran ve etrafındaki insanları yönlendiren bir bağlamda değerlendirilmiştir. Eserin tümüne bakıldığında, her yerinde savaşın yıkıcı etkilerini ve şiddet olgusunun birçok boyutunu görmekteyiz.



Resim 4: Kathe Kollwitz, Dul, Savaş Serisinden, Gravür, 1921-1922, Basım 1923

Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkarttığı yıkım, Kathe Kollwitz'in sanat anlayışında büyük etkiler bırakmıştır. İnsanların yaşadığı yoksulluğu ve hüznü geride kalanların umutsuzluğunu toplumsal gerçekçi bağlamda eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının gravür tekniğini kullanarak yapmış olduğu 'Dul' adlı eserin merkezinde kadın bir figürü vardır. Resimde kadının ellerinde kemikleri bellidir. Figürün yana dönen yüzüne kederin ve acının ifadesi yansımıştır (Dökeroğlu, 2019, s. 169). Kathe Kollwitz duygularını güçlü bir bağlamda eserlerine yansıtan bir sanatçıdır. Yapmış olduğu çalışmalarda, kullandığı çizgiler, lekeler ve renkler ile duygu potansiyelini artırır. Sanatçının 'Dul' adlı eserinde de kullanılan siyah renk karamsarlığı, umutsuzluğu, çaresizliği, vb. negatif anlamları içeren çağrışımlar uyandırır. Savaşların birçok etkisi 'şiddet' olgusunun farklı yönlerini barındırır. Sanatçının bu çalışmasında da savaşın ortaya çıkarttığı sosyokültürel yapı içerisinde kadınların yaşamış olduğu fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmalarının, onların üzerinde bıraktığı etkilerin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Sanatçı kaderi ile başbaşa kalmış, umudu tükenmiş, çaresiz ve bitkin bir durumda olan kadının temsilini bu çalışmaya yansıtmıştır.



Resim 5: Pablo Picasso, Guernica, 1937

Komünist Parti'ye üye olan Picasso, Avrupa Siyaseti ile Paris'te sürgünde yaşıyor olsa da vatanı olan İspanya'nın inişli çıkışlı gündemiyle ilgileniyordu. Cumhuriyetçi hükümetin başa geçmesinden kısa bir süre sonra İspanya'da 1936 yılında iç savaş çıktı. Alman ve İtalyan hava kuvvetleri Kondor Lejyonu arasında eşi benzeri olmayan ittifak operasyonu, ayırt etmeksizin toptan yıkıma neden oldu. Birkaç saat içinde kasabaya atılan peş peşe bombalar, yıkıcı özellikte mühimmatlar beş bin can aldı. Guernica'yı yerle bir etmek ve kasabada her şeyi ve tüm halkı yakarak yok etmek haricinde bu saldırıların başka bir amacı yoktu. Bu faciada

Alman Ordusu ve Vatikan'ın faciadaki paylarını inkâr etmeleri sebebiyle Picasso'nun öfkesi daha da artmıştır. Guernica için yapılacak en iyi tanım tarihsel resmin özel bir tür olduğudur. Picasso'nun 'Guernica' adlı eserinde semboller yüzeye dümdüz ütü ile basılmış gibi yansıtılmıştır. Renk tonları mürekkep ile elde edilen siyahlarla süt beyazını, kahverengi ile mavimsi gri tonu ile azaltılması resme parlaklık katmaktadır. Renkler güçlü bir resimsel bütünlük duygusu oluşturacak biçimde kullanılmaktadır. Resim düzlemi parçalara ve düzlemlere ayrılmıştır (Thompson, 2014, s. 198-201). Guernica resminin sol tarafında bulunan kadın figürü kolları arasında ölü çocuk bedenini tutarak gözyaşı döker. Resmin üst kısımda bulunan ve çalışmanın merkezini aydınlatan ampul, acı içinde kişneyen atın üzerinde parlamaktadır. Eserin en sağındaki kadın olduğu düşünülen figür, yanmakta olan binanın içerisinde çırpınır bir vaziyette resmedilmiştir. Çaresiz korkuya kapılmış yüz ifadesi ile figür acısını yansıtır. Resmin merkezinin alt kısmında yerde yatan askerin elinde kırılmış kılıcı tutmaya devam etmektedir. Elin yanında belli belirsiz bulunan çiçek yenilenen yaşamın simgesidir. Resmin merkezinde yer alan at figürü ölümü sembolize etmektedir (Farthing, 2014, s. 434-435). Guernica eserinin tümüne bakıldığında bir kaos ortamı göze çarpar. Sanatçı, yaşanan iç savaşın yarattığı şiddeti her yönüyle izleyiciye aktararak, güçlü duygu aktarımını sağlayan bir eser ortaya çıkarmıştır. Bu esere bakan farklı toplumlardaki insanların hissettikleri duygulardaki benzerlikler, eserin sanatçısının savaş temasını ele alırken kullandığı imgelerin ve biçimsel formların etkili yansıtılması ile bağlantılıdır. Savaş ve şiddet konusu her toplum için benzer mesajları barındırır. Ortaya çıkan duygu potansiyeli ise, sanatçının üslubu ve duygu yoğunluğuyla bağlantılıdır.

2. 2. Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci

18. yüzyıla kadar Türk Resim Sanatında Minyatür'ün hâkim olduğu görülmektedir. 18. yüzyıl ve sonrasında Batı sanatının İslam sanatına etkileriyle birlikte yeni resim yöntemleri gelişmiş, kitap bezemeciliği de beraberinde gelişme göstermiştir. 18 yüzyıl öncesinde Osmanlı dönemi resim sanatında görülen resim anlayışı doğal renk lekelerini belirgin kenar çizgilerine hâkim gölgesiz yüzeysel bir üslupta yapılmaktadır. Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, simge veya nakış motiflerine dönüşmüştür. Metinde sunulan her konunun gerektirdiği her detay minyatüre girmiştir. Fakat, biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır. Konu bakımından genelde tarihi konuları kitaplarda minyatüre dönüştüren Osmanlı Nakkaşları çoğu zaman canlandırdıkları hadiselerin içinde yaşamış ve araştırdığı çevreyi aksettirmiştir. Bu sebeple minyatürlerde önemli olayları ve kişileri en doğru şekliyle belgeleme yoluna gitmişlerdir. Örneğin padişah portreciliğinden ileri gitmemekle birlikte Osmanlı

minyatürlerinde bir portrecilik geleneğinde söz edebiliriz. Örneğin Osmanlı ordusu kuşattığı şehirler, kasabalar ve kalelerin tasarımları bugün araştırmacılara doküman kaynak teşkil etmemektedir (Renda-Erol, 1982, s. 24-26). Türk resim sanatındaki batılılaşma etkileri Fatih döneminde başlar. Fatih döneminde sanata önem verilmiştir. Sanat eğitimi için Batı'ya gönderilen Nakkaş Sinan'ın minyatürlerinde kullandığı renkler ve figürlerdeki hacim arayışları Batı resminin etkilerini barındırır. Fatih'in portresini yapan Gentile Bellini'nin sanat üslubundan etkilenen ressamlar Batı sanatının etkilerini çalışmalarına yansıtmışlardır. Türk resim sanatında Batı resminin etkileri özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru yoğunluk kazanmıştır. İstanbul'da yaşayan yabancı ressamların ürettikleri eserler de Türk resim sanatı açısından önemli bir bağlamda değerlendirilir.

Resim sanatımızda Batı etkisi 19. yüzyılda giderek arttı. Minyatürün şematik yapısı Batı etkisiyle boyut kazanmıştır. Topçu ve harbiye mektebinde okuyan öğrencilerin arasından yetenekli olanlar Paris'e sanat eğitimi almaları için gönderilmiştir (Güvemli, 2005, s.198-200). 19. yüzyılın başlarında, resim sanatında Batı etkisinin ilk örneklerini Askeri okullarda eğitim görmüş Ressamlar vermişlerdir. Askeri Ressamlar Batı'da almış oldukları eğitimin yansımalarını yurda döndükten sonra sanatsal çalışmalarına yansıtmışlardır (Tansuğ, 2008, s. 64). 1882 yılında Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması, yurt dışına sanat eğitimi almak için gönderilen öğrencilerin bu eğitimi ülkemizde alabilmelerine olanak sağlayan önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir. Bilindiği üzere böyle bir sanat eğitimi kurumunun açılabilmesi için verilmek istenen sanat eğitimi için nitelikli eğitimcilere ihtiyaç duyulmuştur. İlk etapta yabancı hocaların eğitim vermeye başladığı bu okul, sonraki süreçte kendi bünyesinde yetişen öğrencilerin öğretmenlik yaptığı bir noktaya gelmiştir. Batı tarzı eğitim anlayışıyla yetişen öğrenciler, Türk resim sanatında yoğun Batı etkilerini kullanmışlardır. Sanayi Nefise Mektebi'nde Batı tarzı sanat eğitimi verilmesine rağmen, bu okuldan başarılı bir şekilde mezun olan öğrencilerin birçoğu yurt dışında sanat eğitimlerine ve sanatsal çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu süreç çağdaş Türk resim sanatının temellerini oluşturmuştur.

Batı sanatının etkilerinin Çağdaş sanat akımlarına intikali ve Çağdaş Türk Resminin zemini Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile sağlanmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin bir kısım sanatçıları 1910 yılında sanat eğitimi almak için yurtdışına gönderilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla bu sanatçılar ülkeye geri dönmüşlerdir. Avrupa için eski olan ama Türk toplumu ve sanatçıları için yeni olan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımını ülkeye getirmişlerdir (Dalkıran, 2006, s. 67). Aktaş'a göre, çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yetişen bu kuşak sanatçıları, Meşrutiyet'in ilânı olan 1908 ile 1914 yılları arasında sadece Fransa'da kalmayarak,

Avrupa'nın çeşitli kentlerinde de araştırma ve incelemelerde bulunmuşlardır. Bunlardan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Mehmet Ruhi Paris'te Cormon'un, Avni Lifij Jean Paul Laurens'in, Feyhaman Duran hem Laurens hem de Cormon'un, Namık İsmail'de Cormon'dan başka ünlü Alman sanatçılardan Max Lieberman ve Lovis Corinth'in atölyelerinde resim çalışmışlardır (Aktaran: Başbuğ, 2009, s. 204). Batı'daki sanatın gelişim sürecini yakından takip eden Çallı Kuşağı sanatçıları, yurda döndükten sonra sanat çalışmalarına devam etmişlerdir. Özellikle ışık ve renk kullanımı bakımından Türk resmine yenilik getirmişlerdir. Çallı Kuşağı sanatçıları, doğa'dan beslenerek oluşturdukları kompozisyonlarında ışığın doğa ile olan etkileşimini güçlü fırça darbeleriyle vurgulamaya çalışmışlardır.

Yurtdışında 1928-1942 yıllarında eğitim alan bir grup sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla anılan bir grup oluşturmuşlardır. Türk Resim Sanatının daha da yaygınlaştırılması ve takdim edilmesi için önemli faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bu birlik, 1914 yılında sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitime başlayan sanatçılardan meydana gelmektedir. Yaşadıkları yıllar Osmanlı'nın yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarına denk gelmektedir. Bu sebepten toplumda yaşadıkları ekonomik kültürel ve siyasi teşekküllerin süresince okuyarak, görerek ve düşünerek gelişmişlerdir (Güven, 2010, s. 108). Müstakilleri bırakan bir grup sanatçılar 1933'te 'D Grubu'nu kurmuştur. Bu grup, Abidin Dino, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılardan oluşmuştur. D grubu ressamı, Çallı Kuşağı'na Müstakil ressamlarından daha fazla tepki vermiştir. Kübizm akımı ile yurdun daha da gelişeceğini düşünmüşlerdir. 1950'li yıllarda soyut sanatın benimsenmesini kolaylaştırmışlardır. Farkında olmadan yapmış oldukları faaliyetlerle, 1950'lerde soyut sanat anlayışlarını kolaylaştıran toplumun soyut sanatı yadırgamadan kabullenebilmesi görevini üstlenmişlerdir. Bununla birlikte D grubu'nun sanat görüşü, soyut sanat olarak yorumlanabilecek, geçte olsa o dönem sürecinde ülkeye giren yegâne anlayış olmuştur (Dalkıran, 2006, s. 69). 1933'te kurulan D grubu genellikle Türk resminde yenileşme ve modernleşme akımlarının başlangıcıdır. Daha sonra kurulan Yeniler Grubu, 1940'larda Abidin Dino, Nejat Devrim, Avni Arbaş ve Nuri İyem gibi sanatçılardan oluşmuştur. Sosyal realite Yeniler Grubu'nun sanat anlayışına yansımıştır. D Grubu'na tepkiyle topluma ve onların sorunlarını irdeleyen sanat anlayışıyla hareket ederek çaba içerisinde bulunmuşlardır. Yalnız batılı tekniklerden uzak kalamamışlardır (Tetikçi, 2016, s. 145-146). 'D grubu' sanatçılarının eserlerine bakıldığında, Doğu ve Batı'nın sanat anlayışını benimsedikleri görülür. Kübist ve Konstrüktivist bir anlayışla eserlerini oluşturan sanatçıların konu bağlamında yerel konuları yoğun olarak eserlerine yansıttıkları görülmektedir. Fakat biçimsel bağlamda Batı'nın kübist

etkilerini çalışmalarında kullanmışlardır. Özellikle 1950 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan soyut sanat çalışmalarının temellerinin 'D grubu' sanatçıları tarafından atıldığı söylenebilir.

1940'larda ülke meselelerine meyiletmek ve Batı sanatının izlenimciliğinden kurtulmak için İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Lepold Levy'nin atölyesinde eğitim alan ressamlar toplanmışlardır. Resim sanatında yeni bir devrin başlamasında öncü olan bu sanatçılar '*Yeniler Grubu*'nu kurmuşlardır. İlk defa Avrupa'da eğitim almayan bir ressamlar topluluğu kurulmuştur. Toplumsal gerçekçi bağlamda eser üreten bu grup, özgün bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Yeniler Grubu sanatçıları toplumda yaşanan sosyal meseleleri konu bağlamında ele almışlardır. Anadolu kadının toplumsal psikolojik hayatını, toplumdaki kadının yerini araştırıp çoğu resimlerde gerçekçi bir anlatımla yer vermişlerdir. Batı resmini taklit etmeyle, resim sanatının gelişmeyeceğine inanmışlar ve Batının teknik yöntemlerinden yararlanıp yerel motiflerimizi ve kendi değerlerimizi yansıtmışlardır. 1952'de Yeniler Grubu dağılmıştır (Şahin 2014, s. 44-48). Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde on genç '*Onlar Grubu*' adıyla yeni bir grup oluşturular. Grubu oluşturan üyeler Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsür, Hulusi Sarptürk, Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, İvy Stangali, Meryem Özacul, Saynur Kıyıcı ve Fahrünnisa Zeid'dir. 1946-1955 yılları arasında etkinliklerini göstermişlerdir (Şahin, 2014, s. 47-48). Onlar Grubu sanatçıları, Batı sanatı ile Anadolu'nun yerel nakış unsurlarını birleştirmişlerdir. Doğadan ve gündelik hayattan sahnelerden seçtikleri temaları, yerel ve çağdaş sanatla yansıtmışlardır (Gültekin, 1992, s. 16). Türk Resminde, 1960'larda soyut sanat etkileri yoğun şekilde görülmeye başlanmıştır. 1960'larda etkin olan soyut sanatı betimleyen sanatçılar kendi üsluplarında figür anlayışını geliştirmişlerdir. 1970'lerde ise yeni yönelimler, Türk Resim sanatının modernleşme yolunu açmıştır (Başkan, 2009, s. 8). Türk resim sanatında 1940 sonrası ortaya çıkan kültürel değerlere yönelim sanat eserlerine yansıtılmıştır. Kültürümüze ait dokuları, eserlerine yansıtan sanatçılar Batı etkisinin Türk resim sanatındaki potansiyeline yönelik eleştirel bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Kırsal bölgelerde yaşayan insanların hayatları, gelenek ve görenekler, motif ve süslemeler, vb. kültürel değerlerin tamamı sanatçılar için eserlerini oluşturma sürecinde ilham kaynağı olan değerlerdir. Her ne kadar yöresel değerlerin Türk resim sanatına dahil edilmesine yönelik çalışmalar yapılmış olsa da biçimsellik bağlamında Batı resminin kuralları kullanılarak eserler üretilmiştir. Biçimsel anlamda Batı sanatının izlerini taşıyan eserler karşımıza çıksa da konu bağlamında kültürel imgelerin yoğun olarak kullanıldığı eserler Türk resim sanatında yerini almıştır. Batı'da ortaya

çıkan sanat akımlarının etkisi Türk resim sanatına da yansımıştır. Soyut sanat da bu bağlamda değerlendirilebilir.

2.2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın'ın Yeri

19. yüzyılda Batı sanatından etkilenerek Osmanlı, yeniliklere açılmış ve Batı'nın resim tekniklerini uygulamaya başlamıştır. O dönemde askeri okullarda resim dersi konarak askeri ressamlar Batılı anlamda yapmışlardır. Resim anlayışındaki değişim sürecinde *“İbrahim Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey vermiştir. Bundan sonra ise Şeker Ahmet Paşa, Ahmet Emin, Süleyman Seyit, Osman Hamdi, Hüseyin Zekai Paşa, Halife Abdülmecit Efendi, Hoca Ali Rıza Bey, Halil Paşa”*nın eserleri örnek olarak gösterilebilir. Türk resim sanatında Türk resim sanatında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin önemli bir etkisi vardır. 1883 yılında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olarak atanan Osman Hamdi Bey'le çağdaş kadın teması önemli bir yer teşkil etmiştir. Türk resminde konu olarak peyzaj, doğa ve natüremort resimleri yapılmıştır. Türk resminde Osman Hamdi Bey öncelikli olarak kadın figürlerini ve portrelerini eserlerine yansıtmıştır. Kadın figür ve portre resimleri ilk kez bu kadar detaylı bir bağlamda resmedilmiştir (Özdemir, 2012, s. 81-82).

Kadının sanatta yeri açısından Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihindeki kırılma noktalarından biri İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim öğretime başlamasıdır.

“Kadın hakları ve kadınların/kızların eğitimleri için harcanan çabanın sonucunda kız öğrencilerin resim alanında eğitim alabilmeleri adına “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi” ilk öğrencilerini Ekim 1914'te (Halil Ethem'e göre Kasım ayında) alır. Okulun açılmasına zemin sağlayan etkinlik ise 7 Şubat 1914'te Darülfünun'da kadınlar için serbest konferansların düzenlenmesidir. Okulun kuruluş nedenlerinin altında “kadın eşitliği, kadın özgürlüğü, kadın hakları” gibi dönem için yeni kavramlara ilişkin düşünceler yatar. Okul ilk açıldığında 33 öğrenciye sahipken daha sonra okula yazılıp kısa bir süre çalışıp ayrılanlar, misafir öğrenci olarak devam edenler olmuştur. Mektebe ilk başvuran öğrenci, Müzdan Sait Hanım'dır (1897-1986). İkinci öğrenci Muide Esat Hanım, üçüncüsü Belkıs Mustafa Hanım (1896-1925) ve dördüncüsü ise Nazire Osman'dır. Güzin Duran (1898-1981) ve Nazlı Ecevit (1900-1985) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği ilk mezunlar arasındadır. Dönemin ünlü kadın sanatçıları arasında Nazmi Ziya'dan özel dersler alan ve mektebe konuk öğrenci olarak devam eden Melek Celal Sofu (1896-1976), Müfide Kadri (1889-1911),

Harika Sirel Lifji (1890-1991), Vildan Gezer (1889-1974), Emine Fuad Tugay (1897-1973), Sabiha Rüştü Bozcalı (1904-1998) ve Hale Asaf (1905-1938) yer alır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri hem sanat ortamının oluşumuna katkıda bulunarak resme ilişkin sorunlara çözüm ararken hem de toplumda sanatçı-kadın olmalarının mücadelesini verirler.” diye bahsetmiştir (Okkalı, 2019: 49).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1914’te açıldı. Maarif Vekili Şükrü Bey döneminde Mihri Müşfik hanımın önerileriyle kurulmuş ve müdürlüğüne atanmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kız öğrencilerin kayıtları alınmıştı. İnas Sanayi-i Mektebi’nde bütün gün derslere devam edilirdi. Devam zorunluluğu olmayan derslerin de sınav zorunluluğu vardı. İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde nü model sıkıntısından kaynaklı olarak natürmort ve manzara resimleri yapılmıştır (Sürücü, 2011, s. 32-33). Antmen ve Aliçavuşoğlu’na göre, Osmanlı Devleti’nin modernleşme sürecinde görülen yapısal değişimler toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyici rol üstlenerek kadınlara da geniş imkanlar sağlamıştır. Bu gelişmelere paralel olarak eğitim hakkı kazanmaya ve farklı meslekler edinmeye başlayan Türk Kadını sanat alanında da kendini göstermiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması bu konuda atılan en büyük adım olmuştur. Kadın sanatçılar bu okulun açılmasından daha önce de faaliyetlerine kısmen katılmışlardır (Aktaran: Özdemir, 2012, s. 103). İnas Sanayi-i Nefise Mektebi birçok kadın sanatçının yetiştirildiği bir kurumdur. Bu sanatçıların arasında Güzin Duran, Sabiha Rüştü, Melek Celal, Güzide Duran ve Nazlı Ecevit gibi yetenekli ressamlar bulunmaktadır. Çeşitli etkinliklerde kendilerini göstermişlerdir (Tansuğ, 1999, s. 151).

2.2.1.1. Sanatçı Olarak Kadın

Batılılaşma ve modernleşme sürecinde ressamlarımız yetişmeye başlamıştır. Bu ressamlarımızda biri de Mihri Müşfik Hanımdır. Mihri Müşfik İstanbul’da doğmuştur. Çağdaş resim yapıtları ve portreleriyle bilinir. O dönemin saray ressamı Fausto Zonaro’nun yanında eğitim almıştır. İtalya ve Fransa’ya erken yaşta giderek eğitim alıp çalışmıştır. 1924 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açıldıktan sonra burada öğretmenlik yapmaya başlamıştır. İnas Sanayi-i Nefise’nin açılmasında önemli etken olmuştur (Antmen, 2015, s. 134).

Mihri Müşfik çabaları sonucunda; *“İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (1914) açılmasını sağlarken aynı zamanda ilk kadın yönetici olarak kurumun müdürlüğünü yapmıştır. Kuruluşunda kırk öğrenci ile eğitime başlayan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde bulunan iki atölyenin birinde Ali Sami Boyar,*

diğerinde ise Mihri Hanım derslere girmektedir. Desen çalışmalarına çok önem veren Mihri Hanım'ın bu konudaki hassasiyetinde Roma'da aldığı akademik eğitimin etkili olduğu görülmektedir. Mihri Hanım; büyük boy desen çalışmaları için füzen ya da kömür kalem kullandığı öğrencilerine sıkı bir disiplin içinde desen çalışmaları yaptırmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürü ve ilk kadın profesörü olan Mihri Hanım; eğitim için getirdiği yeniliklerle de adından söz ettirmektedir” (Kadir, 2021, s. 202).

Sanatçının eserlerine bakıldığında Batı sanatının etkilerini yoğun şekilde görmekteyiz. Eserlerindeki figürlerin gerçekçi bağlamda resmedilmesi, sanatçının güçlü anatomi bilgisine ve almış olduğu sanat eğitiminin potansiyeline işaret eder.



Resim 6: Mihri Müşfik, Genç Kadın Portresi

Mihri Müşfik, 'Genç Kadın Portresi' adlı eserinde, üzerinde tarih bulunmasa da muhtemelen İkinci Meşrutiyet sonrasına yani 1913-1919 yılları arasında tarihlenir. Resimde genç kadın çarşaf giymiştir. Yalnız çarşafı çıkarıyor gibi bir hali vardır. Hatta kumaşın

fazlalığını sağ omuzuna düşürmüş gibi görünür. Kadının yakasının ‘V’ biçimindeki derin dekoltesinden pembe bluzu görülmektedir. Kadının sol eliyle eteğini tutan hali kafasını hafifçe sola çevirmesi ve yarı kapalı göz kapaklarıyla romantik bir poz vermektedir. Boynuna ve göğüs tarafında ışık dikkat çekmektedir. Şeffaf eldivenin altından eli ve kolu hafifçe gözükmektedir. Kenarlarından sıyrılmış kahverengi dalgalı saçlarını başlığından açıkta bırakan sanki sıyrılmış yukarı doğru belli belirsiz bir örtü görülür. Resimde örtünün uçuşan hali, kumaşın dökümü kıyafetinin üzerindeki ışık değerleri ustalıklı yorumlanıp resmedilmiştir. Mihri Müşfik sanat hayatı boyunca güzel kadınlarla ilgilenir ve onları güzel gösterir. Sanatçı bu eseri ile döneminin en cesur figürlerinden biri olmuştur (Dastarlı, 2021, s.130).

Sanatçının çalışmalarında, Batı’nın realist etkileri görülür. Özellikle portre çalışmalarında figürlerin yüzlerine duygu yoğun şekilde yansıtılmıştır. Sanatçının gerek desen bilgisi gerekse renk bilgisi onu dönemin önemli sanatçılarından biri yapar. Mihri Müşfik sadece eser üretmemiştir, aynı zamanda sanat eğitimi bağlamında göstermiş olduğu çaba birçok sanatçının yetişmesine katkı sağlamıştır.

İlk Türk kadın ressamlarından olan Hale Asaf İstanbul’da doğmuştur. Teyzesi Mihri Müşfik’ten ilk resim eğitimini almıştır. İnas Sanayi-i Nefise’de İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran’ın öğrencisi olmuştur. Daha sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’ni kazanıp orada eğitimine devam etmiştir. Paris’te bir müddet Andre Lhote’un atölyesinde çalışmıştır. Resimleri portre ve peyzaj konularında çalışmıştır. Resimlerinde şematik, formları net olmayan, az karışımlı ve parlak renkler görülebilmektedir (Giray, 1991, s. 176).

“Sultan Abdülhamit’in yaverleri olan Asaf Paşa’nın torunu İkinci Abdülhamit döneminin önemli devlet adamlarından Salih Bey’in kızı olan Hale Asaf’ın İngilizce, Rumca, Fransızca ve İtalyanca konuşabilen dönemin aydın kadınlarından biri olduğu bilinmektedir. Fransız Okulu Notre Dame de Sion’da eğitim gören Hale Asaf’ın teyzesi Mihri Müşfik ve Namık İsmail’den resim dersleri aldığı görülmektedir (...) Resim eğitimi almak için on altı yaşında Almanya’ya giden Hale Asaf; girdiği Berlin Güzel Sanatlar Akademisi sınavını kazanarak Profesör Arthur Kampf atölyesinde çalışmıştır. Hocası Profesör Arthur Kamf tarafından beğenilerek Berlin’deki sanat dergilerine gönderilen Hale Asaf’ın çalışmalarının dikkat çektiği görülmektedir. Hocasının verdiği bu destekle Hale Asaf’ın yapıtları daha henüz on dokuz yaşındayken (1924) Berlin’de yayınlanan meşhur sanat dergilerinde yayınlanarak halka ulaşabilmiştir” (Kadir, 2021, s. 154-261).

Hale Asaf'ın çalışmalarına bakıldığında detaycı bir anlayışın olmadığı, şematik bir biçimsellik karşımıza çıkar. Sanatçının desen bilgisinin güçlü olduğu fakat eserlerinde kalın ve keskin konturların kullanıldığı görülür. Özellikle Alman Ekspresyonizm'in etkileri göze çarpar. Sanatçının eserlerinde lekesele bir üslup hakimdir. Eserlerindeki biçimselliklerde kübist etkiler, renk kullanımında ise fovist etkiler göze çarpar.



Resim 7: Hale Asaf, Oto Portre

Hale Asaf'ın oto portre resminde figürü ortaya çıkarırken ayrıntılardan arındırmıştır. Desenin de şeklini ortaya çıkarmaya yetecek kadar daha yalın hale getirmiştir. Kompozisyonun yapısı güçlüdür. Bedeninde görülen kıyafet üzerinde kalın fırça ile siyah kontur darbeleri bulunmaktadır. Bu konturlar gözünde ve başında daha ince olarak verilmiştir. Eserde yüz hatları keskin olarak yorumlanmış, bakışları seyirciden başka tarafa kaymış ve yüzdeki gülümseme kaybolmuştur. Ressamın oto portreleri gibi diğer resimleri de daima yaşamıyla ilişki kurarak

romantik tavır gözetilmiştir. Hale Asaf'ın hayatı çağdaş ressamların hepsinden daha çok bitmek bilmeyen dertleri ve hastalıklarıyla doludur (Dastarlı, 2021, s. 187).

Leyla Gamsız İstanbul'da doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde eğitim görmüştür. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olan sanatçı 1952 yılında Avrupa bursuyla Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitim almış ve orada çalışmıştır. Eşinin vefat etmesi sonucunda kendisini resme adanmış bilinmektedir. Sanatçı kadın yaşamı ve konusu üzerine eserler vermiştir. Çalışmalarında Empresyonizm ve Kübizm etkilerinin görüldüğü söylenebilir. Bununla birlikte sanatçının eserlerinde farklı tarzlardan etkilerin ve denemelerin görüldüğü de bilinmektedir (Tansuğ, 1991, s. 16). Leyla Gamsız, sanat yaşamı boyunca farklı üsluplarda eserler üretmiştir. Bu eserlerin bazılarında kübist ve inşacı etkiler görülür. Bazı eserlerinde ise, figüratif soyutlamalar karşımıza çıkar. Sanatçının eserlerinin bazıları kavramsal açıdan değerlendirilmelidir.



Resim 8: Leyla Gamsız, Figürlü Kompozisyon

Sanatçının ‘*Figürlü Kompozisyon*’ adlı eserinde figür soyuta yakın bir şekilde yapılmıştır. Figür ve sandalye geniş fırça darbeleriyle, yalın bir biçimde yorumlanmıştır. Resmin genelinde koyu tonlar hakimdir. Figür ve sandalye açık tonlarda betimlenmiştir. Beyaz tonlama figürün yüzünden boynundan aşağıya doğru uzanmıştır. Elinde tuttuğu çiçek bir nesneyle bütünleşmiştir. Figürün gövdesi fonun içinde kaybolmuştur (Yüksek, 2020, s. 57).

Şükriye Dikmen (1918-2000) İlkokulu Büyükkada'da tamamladıktan sonra uzun süreli eğitimine Amerikan Kız Koleji'nde yatılı olarak devam ederek başladı. Dikmen, kolejdeki eğitimini tamamladıktan sonra Galata'da Merkez Bankası'nda 4-5 yıl çalıştı. Daha sonra ailesinin ve Feyhaman Duran'ın desteğiyle Feyhaman Duran, 19 Kasım 1940'ta Güzel Sanatlar Ortaokulu'na kaydolarak resim eğitimine başladı. Yüksek öğrenimine 1943-1944 yıllarında Ortaokul Resim Bölümü'nü tamamlayarak başlayan Dikmen, 28 Haziran 1948'de Resim Bölümü'nden mezun oldu (Aktaran: Yıldırım, 2020, s. 32).



Resim 9: Şükriye Dikmen, Aliye Berger

“Şükriye Dikmen’in desen çalışmalarına çok önem verdiği, araştırma çizgisi ve perspektif kullanmadan sade çizgilerle desenler çalıştığı görülmektedir. Desenlerini resimlerine de yansıtarak iki boyutlu biçimler kuran Şükriye Dikmen; konturlarla sınırladığı soyut yapıtlar üretmiştir. Yapıtlarında hocası Leger, hayran olduğu Matisse ve Modigliani etkileri görülen peyzaj, natüremort, manzara çalışsa da daha çok kontrplak üzerine kadın portreleri yaptığı görülmektedir. Şükriye Dikmen; Japon estamplarını ve minyatürleri anımsatan iri gözlü, ince boyunlu tek figür kullanarak sade ve yalın bir soyutlamayla yaptığı üretimleri ile tanınmaktadır” (Kadir, 2021, s. 291-292).

Gülsün Karamustafa 1946 yılında Ankara’da doğmuştur. 1963-1969 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde eğitim almıştır. Güzel Sanatlar Yüksekokulunda 1975-1981 yılları arasında bir süre sanat eğitmenliği yapmıştır. Türk Resim sanatında 1970 yıllarında kadın ressamların, kadın problemlerine yönelik eserler üretilmiştir. Toplumda kadın konusunda farkındalık oluşturmada etkili olmuştur. Ressamın resimlerinde yoğunlukla kadın sorununu konu edindiği çalışmalar yapmıştır (Özsezgin, 1994, s. 208).



Resim 10: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin

Ressamın ‘Kıymatlı Gelin’ adlı eseri dönemin yansıması olarak değerlendirilebilir. Eserde figür yöresel kıyafet içerisindedir. Etrafında çeyizlerin olduğu görülmektedir. Merkezdeki figürün etrafında el işlemleri, kumaşlar ve nakışlı örtüler yerleştirilmiştir. Kadın figürün çeyizler gibi sergilenmesi yaşadığı dönemi sorgular durumdadır (Yektaş, 2019, s. 70).

Eren Eyüboğlu 1907 yılında Romanya’nın Yaş şehrinde doğmuştur. Musevi bir ailenin sekizinci çocuğudur. Ressam Eren Eyüboğlu Yaş Güzel Sanatlar Akademisi’nde 1929 yılında eğitime başlar. İki yıl sonrasında Paris’te Julian Akademisi’ne girmiştir. Andre Lothe’un öğrencisi olmuştur. Lothe’un atölyesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışır. Bedri Rahmi ile 1936’da evlenir ve İstanbul’a yerleşir. Evlendikten sonra Türk vatandaşlığına geçmiştir. Bedri Rahmi ile birlikte Anadolu’yu gezerek doğasını, insanını ve doğu yaşamını resimlerinde betimlemişlerdir. Eren Eyüboğlu 1988 yılında vefat etmiştir. Eserlerinde Anadolu kadını ve kültürünü konu edinen ressam güçlü bir çizgiye dayanan resimler yapmıştır. Düzen kaygısını önde tutan, taze ışıklı renklerin bulunduğu bir anlayışla yöresel halk motiflerini kendi yorumları ile betimlemiştir (Çevik, 2018, s. 222-223).



Resim 11: Eren Eyüboğlu, Çingeneler, 1930, (Yektaş, 2019, s. 57).

Ressamın sanat hayatının ilk yıllarında Romen masallarına ilgili olduğundan ilk figürlü resimlerini bu temada betimlemiştir. ‘Çingeneler’ adlı resmini Paris’te eğitim aldığı dönemde yapmıştır. Ressam Eren Eyüpoğlu fovist dışavurumcu olarak yorumlayabileceğimiz eserlerinde özellikle Matisse’in etkisiyle kırmızı, mavi ve sarı renkleri yoğun şekilde kullanmaya başlamıştır. Ressamın 1929 yılında Paris’te Andre Lhote atölyesinde aldığı eğitimden kaynaklı olarak eserlerinde kullandığı renlerde değişimler ortaya çıkmıştır. Resimde ön kısımdaki figürleri ve arka plandaki bezeme süslemeler uygulayarak daha hareketli ve güçlü göstermiştir (Yektaş, 2019, s. 57).

Türk resim sanatının gelişim sürecinde kadın ressamların önemli katkısı vardır. ‘Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın’ın Yeri’ başlığı altında kadın ressamların eserlerinden birkaç örnek verilerek, bu eserler değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2.2.1.2. Sanatta Konu Olarak Kadın

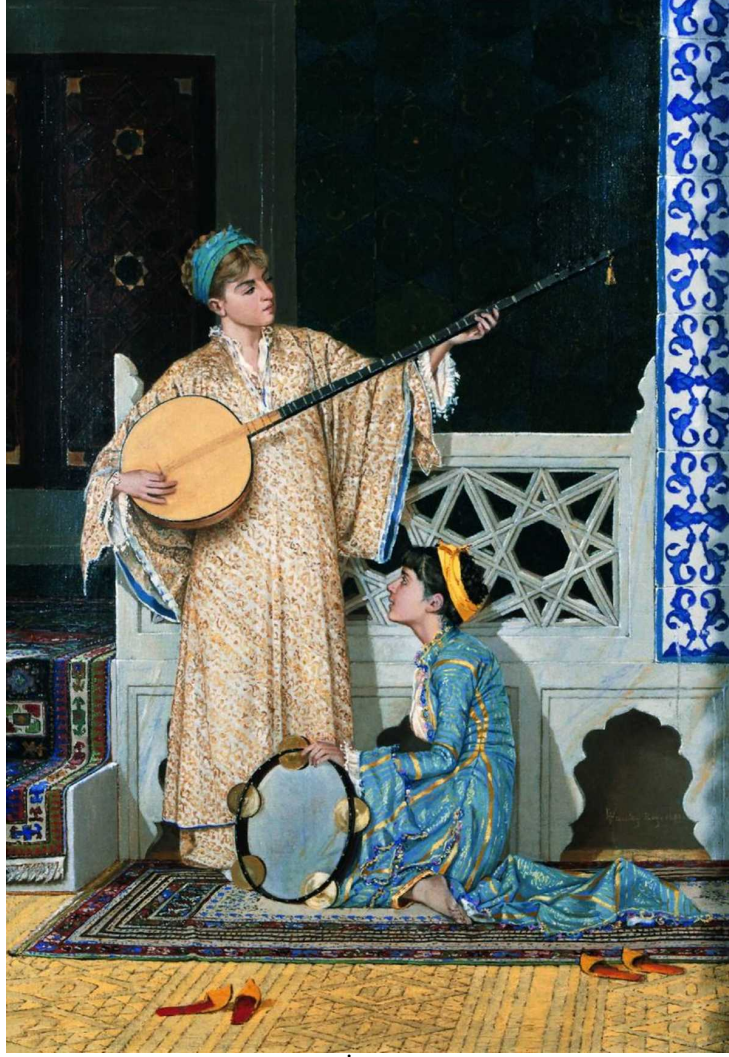
Türk resim sanatında gerek biçimsel gerekse konu bağlamında dönemsel açıdan değişimler görülmüştür. 17. yüzyıldan sonraki süreçlerde minyatür resim sanatında batılılaşma etkileri yoğunluk kazanmıştır. Bu süreçte Levni’nin minyatürlerinde konu bağlamında kadın imgesi eserlere yansıtılmıştır. Levni’nin birçok çalışmasında kadın imgesi hem tek figür olarak hem de konu bağlamında çoklu figürlerle resmedilmiştir. Bu eserlere bakıldığında içinde yaşanan dönemde kadının sosyokültürel yapıdaki konumunu ortaya koyan özellikleri yansıtır. Özellikle yurt dışına sanat eğitimi almak için giden ressamların yurda döndükleri zaman sanatsal çalışmalarında yoğun olarak kadın imgesini eserlerine yansıtmışlardır. Batı tarzı yapılan bu resimlerde farklı üslup ve konular bağlamında ressamlar eserlerinde kadın imgesini kullanmışlardır.

Araştırmanın bu bölümünde Türk resim sanatında kadın imgesini eserlerine yansıtan sanatçıların çalışmalarından örnekler verilerek bu çalışmalar incelenmiştir.

Askeri okullarda verilen resim dersleri, öğrencilerin sanat gelişimlerine katkı sağlamıştır. Bu okuldaki öğretmenler, yetenekli öğrencilerin resim alanında gelişimlerini sürdürebilmeleri için Fransa’ya gönderilmelerine katkı sağlamışlardır. Yurt dışına eğitim almaya giden askeri okul öğrencileri buradan almış oldukları Batı tarzı eğitimle yurda döndüklerinde sanat bağlamında çalışmalarını yapmışlardır.

Hukuk eğitimi almak için yurt dışına giden sanatçılardan bir tanesi de Osman Hamdi Bey’dir. Yurt dışında farklı sanatçıların atölyelerinde çalışarak sanat alanında kendini geliştiren

Osman Hamdi yurda döndükten sonra çok sayıda eser üreterek, çağdaş Türk resim sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Sanatçının eserlerine bakıldığında teknolojinin olanaklarından da faydalandığı görülmektedir. Aynı dönemlerde yurt dışında sanat eğitimi alan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'in eserleri çoğunlukla natüremort ve peyzaj çalışmalarından oluşur. Osman Hamdi'nin eserlerinde yoğun olarak figürlü kompozisyonlar karşımıza çıkar.



Resim 12: Osman Hamdi, İki Müzisyen Kız, 1880, t.ü.y.b.

Osman Hamdi'nin, 'İki Müzisyen Kız' isimli eserinde ellerinde müzik aletleri olan iki kadın figür yer alır. Figürlerden bir tanesi ayakta müzik aletini çalarken, diğer figür ise dizlerinin üzerine oturmuş sol eliyle müzik aletini tutarken resmedilmiştir. Eserin bütününe bakıldığında o dönemin hem mimari özelliklerini hem de gündelik yaşamın bir parçası olan eğlence, kıyafetler, motifler, vb. birçok kültürel özellikler ile ilgili bilgi sahibi olmamızı sağlar. Osman Hamdi'nin birçok eserinde kadın imgesine rastlanır. Sanatçının bu eserlerinde, içinde

yaşanılan dönemin sosyokültürel yapısında kadının konumuna yönelik mesajlar barındırdığı vurgulanabilir. Bu eserlerin bütününe bakıldığında hem figürlerin biçimselliği hem de mekân kurgusu gerçeklik bağlamında bize aktarılmıştır. Detaycı bir anlayışla resmedilen bu eserde perspektif, ışık-gölge, oran-orantı, renk kullanımı, vb. özellikler akademik sanat eğitiminin yansıması olarak görülebilir. Eserin bütününe bakıldığında fotoğrafik bir bakış açısıyla çalışmanın yapıldığı söylenebilir. Fotoğraf makinesinin potansiyeli birçok ressam tarafından çalışmalarında kullanılmıştır. Osman Hamdi'nin de kompozisyonlarını oluştururken fotoğraf makinesinin özelliklerinden faydalandığı söylenebilir.



Resim 13: İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)*, t.ü.y.b.

Empresyonizm akımı, Türk resim sanatına 1914'te Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Paris'ten yurda dönen İbrahim Çallı ve arkadaşları ile beraber girmiştir. Türk resim sanatında önemli gelişmelerden biri de peyzaj, natürmort, porte ve nü gibi konuların sanatçıların üslubuna bağlı olarak fırça vuruşlarıyla şekillenen kompozisyonlar ve boya kullanımınıdır. Çallı Kuşağı sanatçıları kendilerinden önceki sanatçıların fotoğrafik bakışına ve resimde renk faktörüne

gereken önemi vermemelerine bir tepki olarak empresyonizmi benimsemişlerdir (Aktaran: Atli, 2019, s. 15).

Çallı'nın yurt dışında geçirdiği günler, Batı'nın sanat anlayışını yakından görmesine olanak sağlamıştır. 1860'lardan sonra Batı'da Empresyonizm akımının yoğun etkisi görülmüştür. O dönemlerde yurt dışında sanat eğitimi alan ressamlarımız Empresyonizm akımının etkisinde kalmışlardır. Özünde doğanın potansiyelini eserlerine yansıtan sanatçılar, güçlü renk ve ışık kullanımını ön plana çıkartmayı amaçlamışlardır. Doğanın gözlemlenmesi ve sanatçının üslubuna bağlı olarak yoğun renk ve fırça darbeleriyle ışığın cismin üzerindeki etkisinin verilmesine odaklanılmıştır. Önemli olanın fotoğrafik bakış açısıyla gerçekliğin aktarılması değil, gözlemlenen doğanın sanatçının üslubu ile esere yansıtılmasıdır. *İbrahim Çallı, 'Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)' çalışmasına bakıldığında, eserin merkezinde yatağın üzerinde oturan bir kadın figürü resmedilmiştir. Figürün anatomik yapısına bakıldığında sanatçının güçlü desen bilgisine sahip olduğu anlaşılır. Eserdeki renk kullanımı ve mekân kurgusu içerisinde yer alan tüm nesnelere, o dönemin kültürel yapısına yönelik değerlendirmeler yapmamıza katkı sağlar.*



Resim 14: Cevat Dereli, Hasat, 1956, t.ü.y.b.

Cevat Dereli'nin 'Hasat' isimli çalışmasına bakıldığında köy yaşantısının bir yansıması karşımıza çıkar. Sanatçının eserini tasarlarken seçtiği konu yöresel bağlamda

değerlendirilebilir. Eser üslup açısından değerlendirildiğinde, kübizmin etkileri görülmektedir. Çalışmanın bütününe bakıldığında, köy hayatı yaşayan bir ailenin gündelik yaşamından bir kesit görülür. Bu eserde, ailenin tüm bireyleri gündelik işlerle meşgul görünüyorlar. Kompozisyonda derinlik arka plandaki evler ve dağlarla verilmeye çalışılmıştır. Bu eserde sanatçı kadın imgelerine yer vermiştir. Cevat Dereli'nin eserinde, kırsal bölgelerde yaşayan kadınların gündelik hayatlarında yoğun çaba sarf etmeleri ve hayatın zorluklarına karşın güçlü bir duruş sergileyerek verdikleri mücadeleye vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir.

Eserde figürlerin güçlü heykelsi formları göze çarpar. Kullanılan keskin konturlar eserin bütününe yayılmıştır. Sanatçının oluşturduğu kompozisyonda kullandığı tüm imgeler biçimsel açıdan gerçeklik bağlamından uzaklaşmıştır. Figüratif soyutlama bağlamında ortaya konulan bu eserde, kübist formların yanında inşacı bir anlayış söz konusudur. Plastik açıdan çalışmanın bütününde renk uyumu ve dengesi ön plandadır.

1933 yılı Türk resim sanatı açısından önemlidir. Bu döneme kadar sanatçılar Batı'nın sanat anlayışından etkilenmiştir. 'd' Grubu sanatçıları ile Türk resim sanatı farklı bir boyut kazanmıştır. Bu grubun sanatçıları hem Batı'nın hem de Doğu'nun sanat anlayışından etkilenerek eserlerini kübist ve inşacı bir bağlamda üretmişlerdir. Konu bağlamında ise, kültürümüze özgü temalar yoğun şekilde ele alınmıştır.



Resim 15: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, t.ü.y.b.

Nurullah Berk'in '*Ütü Yapan Kadın*', isimli çalışmasında iki kadın imgesi resmedilmiştir. Ön planda ütü yapan bir kadın imgesi görülür. Arka planda ise oturan ve elinde

bir bez parçası tutan kadın imgesi yer alır. Bu imge esere derinlik hissi kazandırmıştır. Bu çalışmasında Nurullah Berk'in yurt dışında André Lhote ve Fernand Léger'den aldığı eğitimin etkileri görülür. Özellikle sanatçının eserlerinde kübist parçalanmalar dengeli bir biçimde esere yansıtılmıştır. Kullanılan renklerdeki sadelik ve eserdeki sert kontürler göze çarpar. Eserin bütününde geleneksel motifler stilize edilerek yansıtılmıştır.

1940'lı yıllar Türk resim sanatında yöresel konuların toplumsal gerçekçilik bağlamında yansıtıldığı yıllar olmuştur. Sanatçılar, sosyokültürel yapı bağlamında belirledikleri ortak konular çerçevesinde özgün kompozisyonlarla eserlerine yansıtılmışlardır. Aynı bağlamda 1960'sonrasında da eserler toplumsal gerçekçilik bağlamında sanatçılar tarafından eserlere yansıtılmıştır.



Resim 16: İbrahim Balaban, *Göç*, 1972, t.ü.y.b.

Dünya savaşlarından sonra birçok ülkede ekonomik problemler ortaya çıkmıştır. Özellikle Batı'ya göçler bu dönemlerde başlamıştır. Ekonomik nedenlerden kaynaklı olarak vatanlarından ayrılmak zorunda kalan bireylerin sıkıntılarını eserlerine yansıtan sanatçılar, o dönemin toplumsal yapısını yansıtılmışlardır.

İbrahim Balaban'ın, 'Göç' isimli çalışmasında memleketinden göç eden bir aile yansıtılmıştır. Bu eserde bir erkek iki kadın ve bir çocuk imgesi görülmektedir. Figürlerin yüzleri umutsuzluk ve karamsarlık duygularını izleyiciye yansıtır. Figürlerin sırtlarındaki yüklerin vermiş olduğu ağırlığın yanında, evlerini bırakıp tanımadıkları, bilmedikleri yerlere doğru gidişin yarattığı üzüntü eserin bütününde etkisini hissettirir. Bu etki figürlerin yüzlerindeki duyguyu ön plana çıkartan ışık etkisiyle verilmiştir. Bu eserde sanatçı göç olgusunun toplumda yarattığı psikolojik durumun yansımalarını kadın imgesi aracılığıyla aktarmaya çalıştığı söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın amacında da belirtildiği üzere, “Türk resim sanatında özellikle 20. yüzyıl sonrasında toplumda yaşanan sosyokültürel olaylar sanatçıların eserlerinde konu bağlamında resmedilmiştir. Bu eserlerin çoğunun tarihsel belge niteliğinde olduğu söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı birçok açıdan değerlendirilerek sanatçıların farklı perspektifinden eserlere yansıtıldığı görülür. Bu çalışmada, savaş olgusunun toplum üzerinde bıraktığı etkilere değinilmiştir. Kadınlar, savaşın ortaya çıkarttığı şiddet olgusundan en çok etkilenen bireylerdir”. Bu bölümde, ‘Çağdaş Türk resim sanatındaki savaş temalı resimlerde kadın imgesinin sanatçıların perspektifinden yansıtıldığı eserler incelenmiştir.

3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında ‘Savaş’ Teması

Sanat eserleri, toplumsal olaylarla şekillenir. Sanatın başlangıcından itibaren ortaya çıkan eserler, içinde yaşanan toplumun yapısına yönelik işaretleri barındırır. Özellikle 18. yüzyıldan sonra sanatçılar farklı konuları eserlerine yansıtılmışlardır. Bu konular arasında ‘savaş’ teması yoğun olarak karşımıza çıkar. Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması ve etkilediği toplumsal yapı, Türk resim sanatında ‘savaş’ teması bağlamında eserlere yansıtılmıştır. 14 Kuşağı sanatçıları bu süreçte aktif olarak yer almıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın başladığı dönemlerde Batı’da sanat eğitimi alan ressamlar yurda dönerek bu süreçte kurtuluş mücadelesine destek vermişlerdir. Ressamların ‘savaş’ temalı eserleri belge niteliği taşır. Bu eserler, toplumun mücadelesini yansıtan ve savaşın şiddet boyutunu ortaya koyan duygu yoğunluğu yüksek çalışmalardır. Sanatçıların ‘Kurtuluş Savaşı’nı yansıttıkları eserler, toplumun mücadele azmini arttırmak, topluma moral vermek, zor şartlara rağmen vatani için topyekûn mücadele eden halkın cesaretini vurgulamayı amaçlamışlardır. Kurtuluş Savaşı’nı yansıtan eserlerin yapılabilmesi için ‘Şişli Atölyesi’ kurulmuştur. Bu atölye Kurtuluş mücadelesinde önemli bir misyon üstlenmiştir.

3.1.1. Şişli Atölyesi

Birinci Dünya Savaşı'ndan kaynaklı olarak ortaya çıkan durum, sanatçıları da bu mücadele sürecinde dahil etmiştir. Savaş sürecinde sanatçıların ürettikleri sanat eserlerinin milli mücadele ruhunu arttırması amaçlanmıştır. Bu amaç bağlamında Enver Paşa'nın önerisi ve devlet büyüklerinin desteğiyle İstanbul'un Şişli semtinde kurulan atölyede (Şişli Atölyesi) 1914 dönemi sanatçıları (Çallı Kuşağı) tarafından savaş temalı resimler yapılmıştır. Bu resimlerin yapılış sürecinde yazarlar ve ressamlar savaşın boyutunu gözlemleyebilmeleri ve duyguyu daha güçlü aktarabilmeleri için cepheye gönderilmiştir. Bu atölyede yapılan resimler, Kurtuluş Savaşı mücadelesinde halkın cesaretini ve mücadele azmini yükseltmeye yönelik önemli etkiye sahiptir. Yapılan eserlerdeki etkinin potansiyelini arttırmaya yönelik atölyenin çevresine cephelerdeki gibi hendekler kazılmış, silahlı askerler, atlar, vb. savaş atmosferini yansıtan çalışmalar yapılmıştır. Bu atölyede üretilen eserlere bakıldığında savaşın sanatçıları tarafından güçlü duygu yoğunluğuyla yansıtıldığı görülmektedir. Bir bakıma sanatçıların savaşın atmosferini hissetmeleri ve bu bağlamda eser üretmeleri amaçlanmıştır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami gibi ressamlar Şişli Atölyesi'nde çalışmalarını yapmışlardır (Aktaran: Keskin, 2014, s. 271-272). 1882 yılında açılan Sanayi Nefise Mektebi'nde eğitim alan sanatçılardan bir bölümü ya kendi imkânlarıyla ya da okulun sınavını kazanarak Paris'e okumaya gitmişlerdir. 1. Dünya Savaşı'nın 1914'te başlamasıyla beraberinde ülkeye dönmüşlerdir. 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar Türk Resim Sanatına çağdaş akımlar getirmişlerdir. Konularında genelde figürlü kompozisyon ve portre olarak izlenimci tarzda eserler meydana getirmişlerdir. Harbiye Nazır Enver Paşa'nın isteği ile Şişli'de açılan atölyede Çallı Kuşağı Ressamları kahramanlık ve savaş konulu çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılar Cumhuriyet döneminde çalışmaya devam etmişler, Atatürk ve devrimlerine bağlı konuları ele alan eserler yapmışlardır. Aynı zamanda toplumsal konulu eserleri de çalışmışlardır (Kaya, 2021).



Resim 18: Şişli Atölyesi

Ali Cemal Balkan Savaşı'nın dramatik yönünü aktararak resim yaparken, Sami Yetik de gerçekçi bir üslupla savaş ve asker konularını betimlemiştir. Şişli Atölyesi'nden savaşa giden ressamlar fazla değildir. Savaşa giden ressamlar Sami Yetik, Hikmet Onat ve Mehmet Ali Laga dır. Birçok cephede savaşmış olan ressam Sami Yetik, desenler ve eskizler çizerek sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Şişli Atölyesi'nde görev alan ressamlar arasında İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Bey, Ali Sami Boyar ve Ali Cemal gibi ressamlar bulunmaktadır. Savaş konulu olan resimler 1917 yılında Galatasaray Yurdunda 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' adı altında sergilenmiştir (Atli, 2019, s. 23-24). Savaş konulu resimler Türk resim sanatı açısından önemli konumdadır. Sanat eserlerinin barındırdığı görsel imgeler izleyicilerde farklı anlamlar çağrıştırebilir. Şişli atölyesinin kuruluş amacı, sonraki süreçte savaş temalı resimler yapan sanatçıları da etkilemiştir. Şişli Atölyesinin kuruluşundan günümüze kadar ki süreçte yapılan 'savaş' temalı resimlerde sanatçılar savaşın ortaya koyduğu şiddet olgusunun farklı yönlerine değinmişlerdir. Sanatçılar bu çalışmalarda; savaş öncesi halkın hazırlık sürecine, aile bireylerini askere uğurlama, savaş alanlarındaki mücadele sahneleri, savaşın toplumsal yansımaları, vb. temalar bağlamında savaşın *şiddet* temasına vurgu yapan eserler ortaya koymuşlardır.

3.2. Çözömlenen Eserler

	Sanatçı	Eserin Adı	T eknik	Boyut	Y ıl
1	Hüseyin Avni Lifij	Alegori / Savaş	t .ü.y.b	160x2 00cm	1 917
2	İbrahim Çallı	Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda	t .ü.y.b	154x1 86 cm	1 917
3	Mehmet Ruhi Arel	'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği	t .ü.y.b	223x1 30 cm	1 917
4	Halil Dikmen	İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar	t .ü.y.b	143x2 45 cm	1 933
5	Abidin Elderoğlu	Ayrılış	t .ü.y.b	182x1 53 cm	1 935

3.2.1. Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş' Eserinin Çözömlenmesi

Samsun doğumlu olan Hüseyin Avni Lifij genç yaşında vefat etmiştir. Nümune-i Terakki mektebinde okuduktan sonra Nafia Nezareti'nde memur olmuştur. Hem Fransızca eğitimi hem de resim dersleri almıştır. Sanatçının eserlerini gören Osman Hamdi yeteneğinin farkına varır ve Şehzade Abdülmecid Efendi'ye durumu aktarır. Osman Hamdi, Avni Lifij'in yurt dışına gönderilerek sanat eğitimi alması için çaba sarf etmiştir. Yurt dışına gidip Cormon'un atölyesinde sanat eğitimi alan Lifij, 1913'te memlekete dönmüştür. Birinci Dünya Savaşı'na kadar İstanbul Sultani'sinde resim öğretmenliği yapan sanatçı, sonrasında Güzel Sanatlar Akademisi Süsleme Bölümü Öğretmeni olmuştur. Bu görevini sürdürürken yaşamını yitirmiştir. Avni Lifij, sadece ressam değil, aynı zamanda çok okuyan bir fikir adamı ve bir şair olarak bilinmektedir. Şiirleri çeşitli dergilerde, yazıları çeşitli gazetelerde yayımlanmıştır. Resimlerinde romantizm konusu öne çıkarken şair özellikleri göze çarpmaktadır (Güvemli, 2005, s. 212-213).

Sanatçı, içinde yaşadığı dönemin sosyokültürel yapısının psikolojik yansımalarını ‘Alegori/Savaş’ isimli çalışmasına yansıtmıştır. Sanatçı, eserin merkezinde savaşın yıkıcı etkilerine maruz kalan kadınların yaşadıkları yıkımın bir yansımalarını gözler önüne serer.



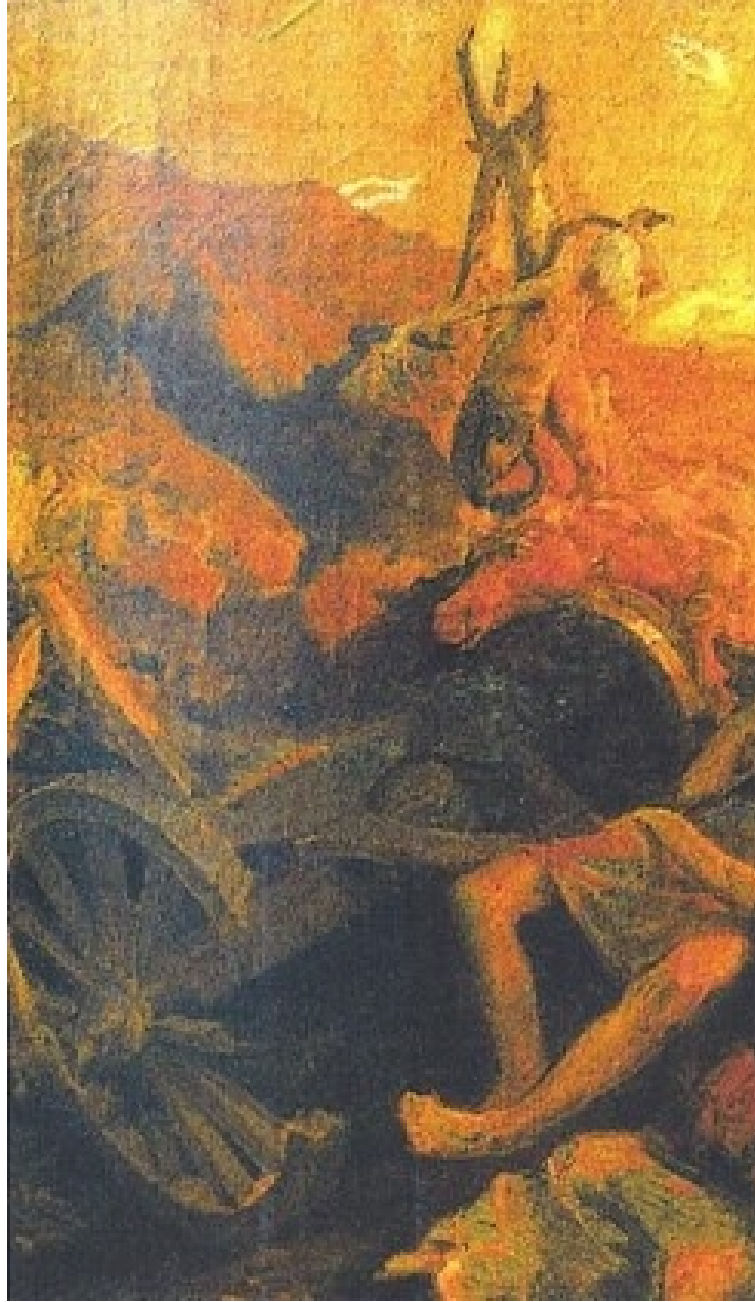
Resim 19: Hüseyin Avni Lifij, ‘Alegori / Savaş’, 1917

Avni Lifij de döneminin sanatçıları gibi savaş temalı resimler yapmıştır. Lifij’in yapmış olduğu bu resimlerde savaşın toplumun tüm bireyleri üzerindeki sosyolojik ve psikolojik yansımalarını kendi perspektifinden güçlü duygu aktarımıyla vermeye çalışmıştır. Sanatçının bu eserlerde kullandığı renkler, çalışmaların temasını güçlendirmiştir. Kompozisyonlarının bütününde vermek istediği duygu aktarımını bütünlük içerisinde kurgulamıştır. Bu eserlerde gerek figürlerin eserdeki kurulumları gerekse yüzlerindeki ifade izleyiciyi duygusal bir alana çeker.



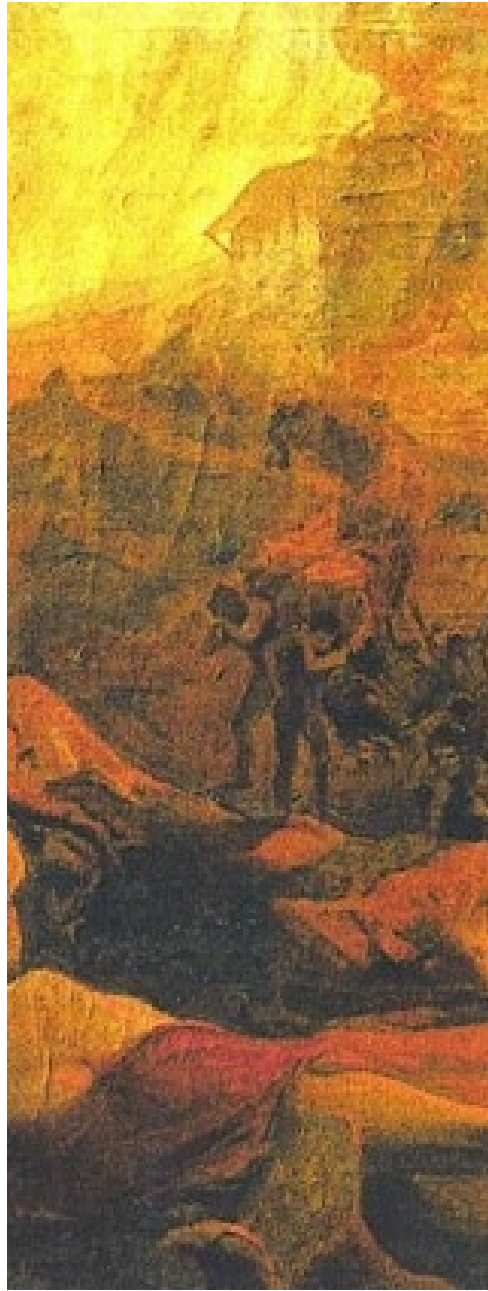
Resim 20: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917 (Detay)

Hüseyin Avni Lifij'in 'Alegori/Savaş' isimli çalışmasına bakıldığında eserin odak noktasında piramidal kompozisyon içerisine yerleştirilen 3 kadın figür göze çarpar. Esere bakıldığında güçlü duygu aktarımının bu figürler aracılığıyla verilmeye çalışıldığı görülmektedir. 3 kadın figürünün sol tarafında yaşlı bir kadın imgesi sağ tarafta genç bir kadın imgesi resmedilmiştir. Bu iki kadın imgesinin önünde sırtı dönük yerde yatan kadın imgesi yer alır. Bu figürler yarı çıplak bir şekilde resmedilmiştir. Yüzleri izleyiciye dönük kadın figürlerden yaşlı olanın gözlerinin kapalı olduğu görülmektedir. Sağ taraftaki kadın figürünün yüz ifadesi korku ve hüznü yansıtır.



Resim 21: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917 (Detay)

Eserin en solunda tekeri parçalanmış bir at arabası yer alır. Yere düşen atın kafası arabanın arka tekerleğinin üzerine düşmüştür. Eserdeki erkek figürlere bakıldığında, at arabasının arka tarafında belden yukarısı çıplak yaşlı, beyaz sakallı bir figür göze çarpar. Savaşın yıkıcı etkilerine maruz kalan tahrip olmuş bir ağacın kalan dallarına tutunarak ayakta kalmaya çalışan bu erkek figür, yaşanan şiddetin boyutunu gözler önüne serer.



Resim 22: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917 (Detay)

Eserin sağ tarafında harabeye dönmüş evlerin içerisinden çıkan, sırtında yüklerin ağırlığı altında ezilen erkek figürler görülür. Eserin arka planındaki imgeler, flu (net olmayan) bir bağlamda yansıtılmaya çalışılmıştır. Savaşın etkilerinden dolayı harabeye dönmüş yanan evlerin çıkarttığı dumandan kaynaklı olarak evlerin içerisinden çıkmaya çalışan figürler net olarak algılanamamaktadır.



Resim 23: Hüseyin Avni Lifij, ‘Alegori / Savaş’, 1917 (Detay)

Eserin bütünündeki renk kurgusu sanatçının savaş temasını yansıtırken izleyicide bıraktığı etkinin gücünü arttırdığı söylenebilir. Eserin uzak bölümünde kullanılan renkler, savaşın şiddet boyutunu etkili bir şekilde yansıtır. Kızgın bir alev topunu anımsatan bu etki, eserin ön tarafındaki figürlerin üzerlerine yansıtılarak çalışmada bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Avni Lifij’in ‘Alegori/Savaş’ isimli eseri, savaş teması bağlamında üretilen eserlerden farklı bir konsepti ortaya koyar. Sanatçı, eserin bütününde doğada var olan tüm canlıların zarar gördüğü bir atmosferi etkili bir kompozisyon kurgusu ile yansıttığı söylenebilir.

‘Kadın’ İmgesinin Eserdeki Varlığı

Sanatçı eserde vermek istediği mesajı kadın imgeleri üzerinden vermeye çalışmıştır. Çalışmanın merkezinde yer alan 3 kadın figürünün biçimselliği, savaşın etkisinden kaynaklı olarak ortaya çıkan şiddet olgusunun sosyolojik ve psikolojik yönlerine işaret eder. Savunmasız halde resmedilen bu figürlere bakıldığında; yaşam-ölüm, umut-umutsuzluk, savaş-barış, vb. kavramlar arasındaki zıtlıklara yönelik çağrışımlar uyandırır.

3.2.2. İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’ Eserinin Çözümlemesi

İbrahim Çallı’ya (1881-1960), ‘Sanayi-i Nefise Mektebi’ eğitimi sürecinde göstermiş olduğu başarı yurt dışı eğitiminin kapılarını açmıştır. Çallı’nın yurt dışında almış olduğu eğitim, sanat çalışmalarında etkisini göstermiştir. İbrahim Çallı, ‘14 Kuşağı/Çallı Kuşağı’ olarak bilinen Batı’nın Empresyonizm (İzlenimcilik) akımının Türk resim sanatındaki yansımalarını ortaya koyan sanatçıların oluşturdukları grubun üyesidir. Batı’nın izlenimci sanat anlayışını eserlerine yansıtan Çallı Kuşağı sanatçıları doğadan beslenerek eserlerini üretmişlerdir. Işığın cismin üzerindeki etkilerini özgün üsluplarıyla eserlerine yansıtan Çallı, Realist tarzda eserler üretmiştir. ‘14 Kuşağı’ sanatçıları sadece doğanın gözlemi değil, aynı zamanda içinde yaşanılan dönemin sosyokültürel olaylarını da realist anlayışla eserlerine yansıtmışlardır. Bu sanatçıların çoğu 1. Dünya Savaşı’nın etkilerini yansıtan eserler ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda sanatçıların yaptıkları büyük boyutlu eserler, kurtuluş mücadelesi sürecinde toplumun ortaya koyduğu mücadeleyi yansıtmaktadır. Bu eserler her ne kadar Realist bağlamda üretilse de sanatçılar duygu ve düşüncelerini eserlerine yoğun şekilde aktarmışlardır. Millî mücadele sürecinde yapılan bu eserler, toplumun moralinin yüksek tutulmasında önemli katkı sağladığı söylenebilir. İbrahim Çallı’nın ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda isimli çalışmasında ‘şiddet’ ve ‘kadın’ imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:



Resim 24: İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1923

İbrahim Çallı'nın 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda' adlı eseri birçok sosyokültürel olguyu barındırır. Çallı'nın çalışmasında kullandığı renkler matem havasını yansıtır. Çallı Kuşağı'nın sanat anlayışında canlı renklerin hâkim olduğu düşünüldüğünde bu çalışma İzlenimci akımın renk kullanım mantığının dışında kalır. Erkek figürlerin giydiği kıyafet zeybeklerin geleneksel kıyafetleridir. Kadın figürlerin kıyafetleri ise yöresel kıyafetlerdir. Kıyafetlerin üzerindeki motifler ise, esere bakan izleyiciye kültürel değerleri hatırlatır. Eserin bütününe bakıldığında vedalaşma anını anımsatan duygusal bir görüntü karşımıza çıkar.



Resim 25: İbrahim Çallı, 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda', 1923 (Detay)

Eserde figürlerin dizilişine bakıldığında açık kompozisyon göze çarpar. Mekân kurgusu açısından eser üç bölümde ele alınabilir. Çalışmaya bakıldığında ilk göze çarpan göstergeleri şu şekilde ifade edebiliriz: Çalışmanın sol tarafında ayakta duran 3 kadın figür, kompozisyonun bize en yakın noktası olarak ifade edilebilecek ve kompozisyonun ortasına yakın yerde bir yükseltinin üzerinde sırtı bize dönük oturan, elinde tüfeği ve belindeki kemerde cephaneleri olan bir erkek figür yer alır.



Resim 26: İbrahim Çallı, 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda', 1923 (Detay)

Kompozisyonun sağında birinin sırtı diğzerinin ise yüzü bize dönük ellerinde tüfek, omuz ve bellerinde cephanelikleri olan ayakta duran iki erkek figür göze çarpar. Kompozisyonun ortasında sol tarafa doğru yönelmiş yandan görünen eyeri üzerinde olan beyaz renkli zayıf bir at figürü yer alır. Ata binmeye çalışan hafif bükülmüş sırtı bize dönük erkek figürü ilk göze çarpan betiler olarak ifade edilebilir.



Resim 27: İbrahim Çalli, 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda', 1923 (Detay)

Çalışmanın üst bölümü esere derinlik algısını katan sıralı dağların gittikçe uzaklaşan birbirine paralel formları esere derinlik algısı katmıştır. Renk tonlamaları sıra dağların gökyüzü ile kaynaşmış bir görüntüyü karşımıza çıkartır. Çalışmanın orta bölümü alt ve üst bölümleri birbirine bağlar. Esere derinlik kazandıran evler, kırsal bölgedeki bir yerleşim yeri izlenimi vermektedir. Bu yerleşim yerindeki evler dağların ve tepelerin yamacında konumlanmıştır. Eserin bize en yakın bölümü, kompozisyonun en yoğun alanıdır. Eserdeki tüm figürler tepe görünümünde olan bu bölümde yer alır.

Eserin adından anlaşılacağı üzere, Kurtuluş Savaşı'nda toplumun tüm bireylerinin vatanları için mücadele edebilecek cesaret ve fedakarlığa vurgu yapar. Figürlerin anatomik yapılarına bakıldığında savaşın ortaya koyduğu sosyokültürel süreçlerin izine rastlanır. İbrahim Çalli 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda' adlı eseri açmış olduğu sergide sergilemiştir. Sergiyi gezen Atatürk'ün bu çalışmaya yönelik şu

ifadeleri çok önemlidir: “*Biz Kurtuluş Savaşı’nda yemeye ekmek bulamıyorduk, senin resmindeki atlar nasıl semirmiş böyle?*”. Sonrasında sanatçı eserinde yer alan figürleri dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak yeniden biçimlendirmiştir¹. Eserin son şeklinin tarihsel belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu ifade eserin analiz edilme sürecinde göz önünde bulundurmamız gereken önemli bir bağlamı ortaya koyar. Tarihsel nitelikte bir eser ortaya konulduğunda, tarihin gerçekliğinin sanatçı duyarlılığıyla yeniden inşası gerekmektedir. Savaş temalı bir eserde kullanılan renkler, figürlerin anatomik yapıları, vb. süreçler o dönemi yansıtan nitelikte olmalıdır. ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’ adlı çalışmada hem insan figürlerinin anatomik yapıları hem de at figürünün eti kemiğe yapışmış zayıf formu, Kurtuluş Savaşı sürecinin her yönden toplum için zor koşulları ortaya çıkarttığını gösterir. Eserin üretiliş tarihine bakıldığında, 1923 yılı Cumhuriyetin kuruluşuna etki eden mücadele sürecine vurgu yapıldığı söylenebilir.

‘Kadın’ İmgesinin Eserdeki Varlığı

‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’ adlı çalışmanın sol tarafında ayakta duran 3 kadın figürü yer alır. Eserde resmedilen kadınlar Kurtuluş Savaşı’na yakınlarını uğurlarken hüznü bir anın parçası olurlar. Savaşlar ‘şiddet’ gibi birçok kavramı bünyesinde barındırır. Bu eserde yer alan kadınların savaştan dolayı cepheye giden aile bireylerini uğurlarken; endişe, korku, gurur, saygı, minnet, fedakârlık, vb. birçok duyguyu bir arada yaşadıkları düşünülebilir. Kurtuluş Savaşı, toplumumuzun tüm bireylerinin fedakarlıkları, vatan toprağına olan bağlılıkları ve topyekûn bağımsızlık mücadelelerine şahitlik yapmıştır. Bu eserde kadın figürlerin, yakınlarına hüznü bakışları, belki de bir daha dönmeyeceklermiş gibi son bir bakışı anımsatır. Bu metanetli bakış, Türk kadınının şiddet olgusunu barındıran savaşın karşısında dik duruşuna işaret ettiği söylenebilir.

¹ Yaşamından notlar ve eserleriyle İbrahim Çallı, (Kaynak: <https://kultur.istanbul/yasamindan-notlar-ve-eserleriyle-ibrahim-calli/> Erişim Tarihi: 02.05.2022).

3.2.3. Mehmet Ruhi Arel, ‘Ayrılık ve Zafer’, ‘Çanakkale Zaferi’ Eserinin Çözümlemesi

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Sanayi-i Nefise mektebinde almış olduğu sanat eğitiminin yanında yurt dışına giderek Batı’da sanat eğitimine devam etmiştir. Batı’nın sanat anlayışını yakından takip eden sanatçı, yurda döndükten sonra sanat çalışmalarına devam etmiştir.

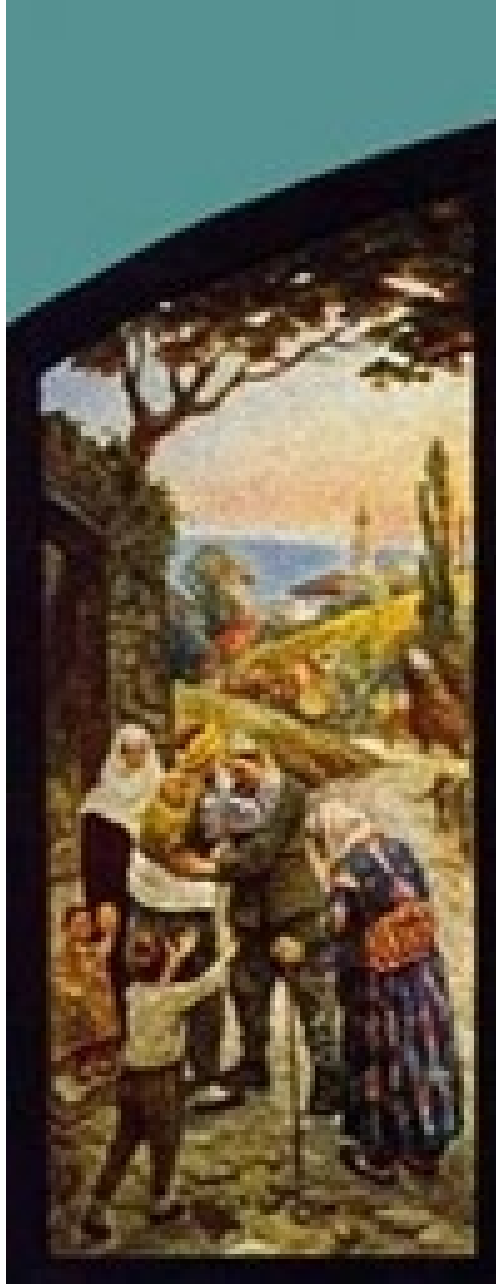
“Mehmet Ruhi Bey, 1880 yılında İstanbul’da doğmuştur. “Yüksek öğrenimi için Mektebi Bahriye’de eğitim dört yıl idadi, iki yıl Harbiye ve iki yıl da denizde eğitim gemisinde olmak üzere sekiz yıl eğitim görmüştür. Mehmet Ruhi de 1892 yılında girdiği Bahriye Mektebi’nden 1898’de Harbiye sınıfına ayrılarak iki yıl sonra, 1900’de gemi mühendisi bir subay olarak çıkmıştır. Resme olan ilgisi nedeniyle 1903’te Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’ne başlayıp 1909’da bitirmiştir. Daha sonra resim eğitimi için Paris’e gitmiştir. 1910’da Avrupa Müsabakasını (Yarışma) birincilikle kazanarak Maarif Nezareti’nin (Milli Eğitim Bakanlığı) bursuyla 1910’da Paris’e yollanmıştır. Türkiye’ye döndükten sonra, Bahriye Mektebi’nde, Kabataş Erkek Lisesi, Çapa Kız Öğretmen Okulu’nda resim, sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’nde menazır (perspektif) hocalığı yapmıştır. Ancak, mektebin eğitim ilkeleri ile uyuşamadığı için yönetim tarafından uzaklaştırılmıştır”. Şişli Atölyesi’nde görev almıştır. 1919 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti’nin kurucuları arasında yer almıştır. Son görevi Üsküdar Ortaokulu resim hocalığı olmuştur” (Aktaran: Atli, 2019, s. 43).

Mehmet Ruhi Arel’in ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği’ isimli çalışması, savaşın toplum üzerindeki etkilerini ortaya koyan ‘savaşın başlangıcı, savaş anı ve savaş sonunu’ yansıtan üç panodan oluşan bir eserdir.



Resim 28: Mehmet Ruhi Arel, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği, 1917

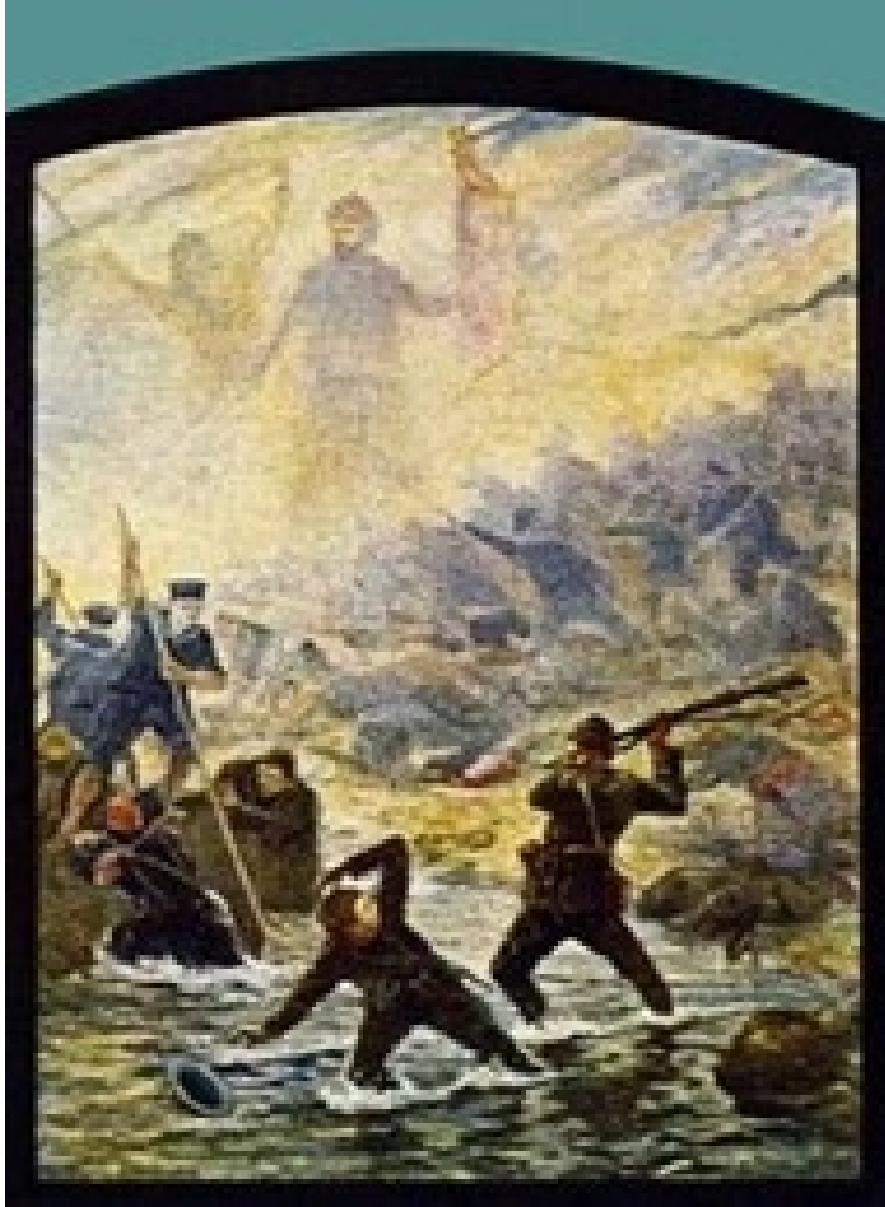
Bir savaş ya da mücadele tek kare ile anlatılamayacak kadar detaylı birçok süreci içerisinde barındırır. Yaşanan savaşlar sadece savaş meydanlarında gerçekleşmez. Savaşların hem başlangıçları hem de savaş anı ve bitişi önemli çok sayıda durumu içinde barındırır. Mehmet Ruhi Arel, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği', savaşın farklı süreçlerini konu alan bir çalışmadır.



Resim 29: Mehmet Ruhi Arel, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği, 1917 (Detay)

Eserin solundaki panoda askerin savaşa uğurlandığı anın temsili simgelenmiştir. Eserin merkezinde yaşlı bir adamın asker kıyafeti giymiş bir erkeğe sarıldığı görülür. Yüzü bize dönük genç bir kadın ve sırtı bize dönük yaşlı bir kadının bu vedalaşma anını izlediği görülür. Erkek çocuk ellerini açarak asker figürüne doğru ilerlerken resmedilir. Kompozisyonun uzak bölümünde kompozisyonda derinliği

sağlayan tepeler yer alır. Tepelerin arasından yükselen, dalgalanan Türk Bayrağı dikkat çeker. Eserin solundaki bu panoda 'hüzün' hakimdir.



Resim 30: Mehmet Ruhi Arel, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği, 1917 (Detay)

Eserin ortadaki panosunda, cephede savaşan askerlerimizin mücadelesi resmedilmiştir. Vatanını savunmak için tüm gücüyle düşmanı denize döken askerlerimizin kahramanlıkları ön plana çıkartılmıştır. Kompozisyonun orta bölümündeki renk ve biçimsellikler mücadelenin şiddetini ortaya koyar. Düşmanı

denize döken askerlerimizin güçlü duruşu ve gökyüzünde elinde Türk Bayrağını tutan askerimizin duruşu 'zafer' in kazanıldığına işaret eder.



Resim 31: Mehmet Ruhi Arel, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği, 1917 (Detay)

Eserin sağ tarafında yer alan panoda ise, vatanın kurtuluşu için mücadele eden askerlerimizin evlerine dönüşünü yansıtır. Eserin sol tarafındaki panoda yer alan hüzünlü hava bu panoda 'gurur' ve 'sevinç' havasına dönüşmüştür.

‘Kadın’ İmgesinin Eserdeki Varlığı

Mehmet Ruhi Arel’in, ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği’ isimli çalışması, savaşın farklı süreçlerine vurgu yapan, içinde birçok sosyokültürel mesajı barındıran önemli bir eserdir. Üç panodan oluşan bu eserin sağında ve solunda yer alan panolarda kadın imgelerine yer verilmiştir. Soldaki panoda genç ve yaşlı iki kadın resmedilmiştir. Sanatçı, savaşa gitmekte olan askerin uğurlanma sahnesini yansıttığı bu panoda, kadınların psikolojik durumunu ortaya koyar. Aynı şekilde sağdaki panoda kadınların, savaşa uğurladıkları askerin savaştan dönüşüyle ortaya çıkan gurur ve mutluluğu yansıtan bir durum görülür. Özellikle bu eserde kadınların güçlü duruşu, milli mücadele sürecindeki önemlerine işaret eder. Savaşın sadece cephede yapılmadığını, aynı zamanda askerlerin moral ve motivasyonunu arttıran birçok nedenin olduğuna işaret eden bu eser, savaş olgusuna çok yönlü bakmamızı sağlayacak önemli bakış açılarını ortaya koymamıza katkı sağlar.

3.2.4. Halil Dikmen, İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ Eserinin Çözümlemesi

Halil Dikmen’in (1906-1964) sanat anlayışının oluşumunda Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, yurt dışında almış olduğu sanat eğitiminin ve Batı sanatındaki gelişmelerin önemi büyüktür. Yurda döndükten sonra ‘d’ Grubu’na katılan sanatçı, kübist ve inşacı anlayışı benimseyerek eserlerini üretmiştir.

“Halil Dikmen’in konulu kompozisyonlara olan duyarlılığı öğrencilik yıllarından başlar. Avrupa’ya öğrenime gönderilecek öğrencilerin seçilmesini gerçekleştiren konkura 1927 yılında katılır ve Yangın adını verdiği kompozisyonuyla başarılı olur. Paris’e gider. Önce Albert Laurens Atölyesi’nde çalışmaya başlar. Daha sonra da, bu yıllarda Paris’e giden Türk ressamı gibi o da André Lhote Atölyesi’ne girer. İstanbul’da, öğrencilik yıllarında yaptığı peyzajlar değişmeye başlar. Renk alanları, geometrik formlar, analitik çözümlenmeler, çizgi ve desen konularında yeni öğretilerle gelişen sanat görüşü, Louvre Müzesi’nin salonlarında, İtalyan ve Fransız sanatçıların eserleri karşısında yaptığı eskizlerle zenginleşir. Işık ve gölge, geometri ve hacim arasında yeni

yorumlara yönelir (...) Büyük boyutlu figüratif kompozisyonlarında, geometrik yapısallık, sert konturlar ve plan ayrımları, kunt hacim değerleriyle örtüştüren leke dağılımı, Dikmen'in özgün biçimini belirlediğini kanıtlar” (Giray, 2020, s. 455).

Halil Dikmen'in, Milli Mücadeleyi resmettiği 'İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar' isimli çalışması, kadınların milli mücadele sürecindeki kahramanlıklarına vurgu yapar.

Bu eserde, cephede savaşan askerlere mühimmat (cephane) taşıyan kadınların ve çocukların ağır şartlar altında vatanın kurtuluşu için verdikleri mücadele anlatılır. Eserin merkezinde sırtında mermi taşıyan kadın figürü ön plandadır. Bu figürün sol eli ileriye işaret ederken yüzü arkadan gelen kadınlara dönüktür. Bu figürün kararlı ve güçlü duruşu, eserin vermek istediği mesajı destekler. Eserin kompozisyon kurgusuna bakıldığında, derinlik sıralı dağlarla ve gittikçe koyulaşan renk katmanlarıyla verilmeye çalışılmıştır. Dağların ve tepelerin keskin formları kübizm etkilerini yansıtır. Dağların ardında yer alan yerleşim yeri, savaşın kırsal bölgelerde de etkisini gösterdiğine işaret eder. Eserin biçimselliğine bakıldığında kübist formlar dikkat çeker. Çalışmanın bütününde kullanılan renkler, savaşın etkisini yansıtır.



Resim 32: Halil Dikmen, 'İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar', 1933,

İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin bütününe bakıldığında, altı yetişkin kadın, bir kız ve bir erkek çocuk görülmektedir. Eseri etkili kılan en önemli nokta, milli mücadele sürecinde kadınların ve çocukların göstermiş oldukları cesaret ve fedakarlıktır. Sanatçı bu çalışmada, kadın imgelerini güçlü bir formda resmetmiştir.



Resim 33: Halil Dikmen, 'İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar', 1933, (Detay)

Cepheye mermi taşıyan kadınların bazıları yalınayak bir şekilde dağları ve tepeleri aşarken resmedilmişlerdir. Bu durum, içinde yaşanılan dönemin zor koşullarını ortaya koyar. Engebeli arazide cephane yüklü kağrı arabasını çeken iki öküz dikkat çeker. Savaşın neden olduğu şiddet olgusunun özellikle psikolojik

boyutunu yoğun şekilde yansıtan bu eserde, cesaret, güç ve mücadele ön plandadır. Bu eser, Milli Mücadele dönemine ışık tutan tarihsel belge niteliği taşıyan önemli bir çalışmadır.

‘Kadın’ İmgesinin Eserdeki Varlığı

Bu eserde, sırtlarında taşıdıkları ağır cephanelere ve zor coğrafi koşullara rağmen, yorulmak bilmeyen bir kararlılıkla cepheye doğru ilerleyen kadınlar, Milli Mücadele’nin kahramanları olarak resmedilmişlerdir. Savaşın şiddetine rağmen, vatanımızın kurtuluşu için mücadele eden kadınların gösterdikleri cesaret ve kararlılık etkili bir bağlamda esere yansıtılmıştır. Sanatçı eserinde sadece kadınları ve çocukları konu bağlamında ele almıştır. ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ isimli eserin, zaferin kazanılma sürecinde cephede mücadele eden askerlerimize destek veren toplumun tüm fertlerinin Milli Mücadele sürecine katkı sağladıklarına vurgu yaptığı söylenebilir. Bu eser, Milli Mücadele sürecinde toplumumuzun tüm fertlerinin tek vücut olduğu, birlik ve beraberliğin zaferin kazanılmasındaki önemi işaret eder. Savaşın gerçekliğini farklı bir boyuttan ele alan Halil Dikmen’in, ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ isimli çalışması, içinde yaşanan dönemin sosyokültürel yapısını ortaya koymasından, tarihsel belge niteliği taşıdığı söylenebilir.

3.2.5. Abidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’ Eserinin Çözümlemesi

Âbidin Elderoğlu (1901- 1974), 1926 yılında öğretmen okulunu bitirdikten sonra kazandığı bursla 1930 yılında Paris’e gitmiştir. Paris’te giderek Academie Julian’da resim eğitimi alan Elderoğlu, Albert Laurens ve Andre Lhote’un atölyelerinde çalışmıştır. Sanatçı yurda döndükten sonra, çeşitli okullarda resim öğretmenini olarak görev yapmıştır (Atalay ve Diğler, 2016, s. 217). Âbidin Elderoğlu’nun Paris’te almış olduğu sanat eğitiminin etkileri eserlerinde görülür. Sanatçının eserlerine bakıldığında Realist anlayıştan soyutlamaya uzanan bir üslup göze çarpar. Özellikle kübist ve inşacı anlayışı eserlerine yansıttığı çalışmaları, Çağdaş Türk resim sanatında soyut eğilimlerin ortaya çıkışında önemli etkiye sahiptir.

Âbidin Elderoğlu'un güçlü desen ve renk bilgisi, eserlerine bakıldığında göze çarpar. Âbidin Elderoğlu'un, 'Ayrılış' isimli eseri, Milli Mücadele dönemini anlatan önemli bir çalışmadır. Sanatçı bu eserinde çok figürlü bir kompozisyon kurgulamıştır. Kompozisyonda yer alan tüm figürlerin heykelsi güçlü duruşu hem Barok etkilerini hem de kübist ve inşacı anlayışın etkilerini yansıtır. Eserin bütününe bakıldığında kullanılan imgeler ve kompozisyon kurgusu savaş temasına gönderme yapar. Kullanılan renkler ise hüzünlü bir havayı yansıtır.



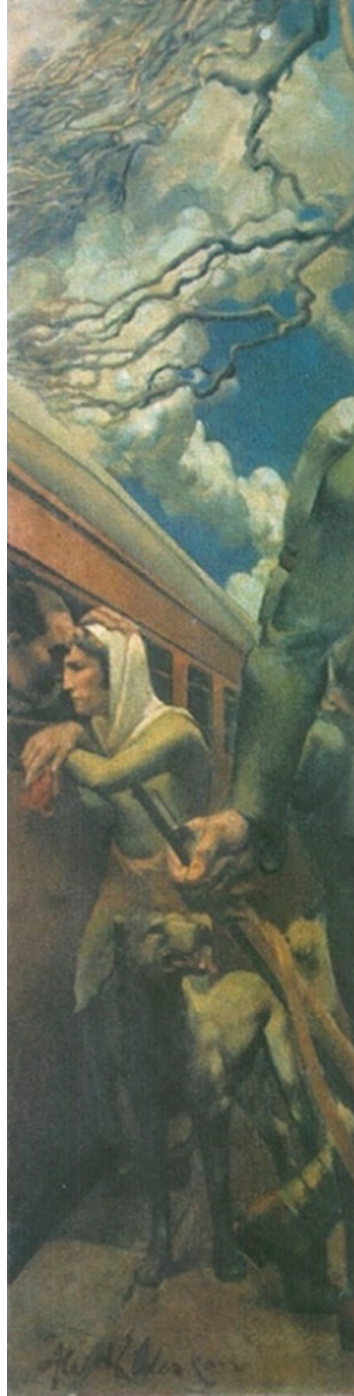
Resim 34: Âbidin Elderoğlu, 'Ayrılış', t.ü.y.b., 1935,
İzmir Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Kompozisyonun bütününe bakıldığında, farklı kompozisyonların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir tasarım hissi yaratır. Eserin her köşesinde farklı bir anlatı söz konusudur. Bu eserde, piramidal kompozisyon kullanılmıştır. En arka planda, eserin ortasına denk gelen alanda yatay formda ilerleyen askerler görülür. Aynı zamanda bu imgeler esere derinlik katar.



Resim 35: Âbidin Elderoğlu, 'Ayrılış', 1935, (Detay)

Kompozisyonun arka planında eserin ortasında elinde Türk Bayrağı'nı tutan sol tarafa doğru bakan bir asker yer alır. Askerin arkasında, gövdesi tam olarak görülmeyen ağacın sağa ve sola doğru uzayan güçlü dalları görülür. Ağacın dalları gökyüzüyle kaynaşmış bir görüntü ortaya koyar.



Resim 36: Âbidin Elderoğlu, 'Ayrılış', 1935, (Detay)

Kompozisyonun solunda hareket etmek üzere olan bir tren görülür. Trenin camından kafasını dışarıya çıkartan erkek figür, onu uğurlamaya gelen kadınla vedalaşırken resmedilir. Bu vedalaşma sürecinde 'hüzün' ön plandadır.



Resim 37: Âbidin Elderoğlu, 'Ayrılış', 1935, (Detay)

Kompozisyonun odak noktasını oluşturan en önemli alan, eserin merkezinde yer alan figürlerin birbirleriyle olan etkileşimleridir. Eserin ana temasını oluşturan bu etkileşim, birçok sosyokültürel anlamı içerisinde barındırır. Kompozisyonun ortasında beyaz gömlek ve mavi renkte etek giymiş yaşlı bir kadın figürü yer alır. Kıyafetlerinin renkleri yaşlı kadını ön plana çıkarır. Yaşlı kadın sol elini kalbinin üzerinde tutar. Sağ eli ise sağ tarafında yer alan asker kıyafetli erkek figürün omuzundadır. Asker kıyafeti giyen erkek figür, başını yaşlı kadına doğru eğer ve yaşlı kadın askeri alnından öper.

Askerin ailesi tarafından askere uğurlandığı söylenebilir. Askerin annesi olduğu izlenimini veren yaşlı kadının gözleri kapalıdır.

Eserin sağında yer alan genç kadın bu vedalaşma anını ellerini önde birleştirmiş bir şekilde izler konumdadır. Asker, sol eliyle tüfeği çapraz biçimde sıkıca tutar. Askerin sağ elini ise sırtı dönük yalın ayaklı bir erkek çocuk tutar. Erkek çocuğun, askerin oğlu olduğu söylenebilir. Babasından ayrılacak olan bir çocuğun son bir kez babasına sarılabilmek için gösterdiği çaba eserin duygusallığını arttırır. Askerin ellerinin gerçek boyutlardan büyük resmedilmesi, cesaret ve güce vurgu yapar. Askerin sol tarafında bir köpek imgesi göze çarpar.

Eserin sağ alt köşesinde yer alan bedeninin bir bölümü görülen saç ve sakalı beyazlamış yaşlı bir erkek figür yer alır. Sol elini çenesinin altına götüren yaşlı adam düşünceli bir şekilde oturur vaziyette resmedilmiştir.

‘Kadın’ İmgesinin Eserdeki Varlığı

Âbidin Elderoğlu’nun, ‘Ayrılış’ isimli çalışmasında, kadın imgeleri eserin duygu yoğunluğunu arttırır. Savaş olgusu, sadece cepheye giden askerleri değil aynı zamanda cephede mücadele veren askerlerin aile bireylerini de etkiler. Özellikle bu eserin adının ‘ayrılış’ olması sadece hüznü kavramını yansıtmaz. Aynı şekilde eserde kadınlar, askere gönderdikleri aile bireyleriyle ‘gurur’ duyarlar.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Osmanlı Devleti'nde duraklama dönemi ile yoğun şekilde başlayan batılılaşma hareketleri toplumun farklı alanlarında etkisini göstermiştir. Özellikle Askeri Okullarda eğitim gören yetenekli ressamın yurt dışına eğitim amaçlı gönderilmesi, resim sanatındaki batılı etkilerin Türk resim sanatına taşınmasına neden olmuştur. Bu süreçte 1860'lı yıllarda Batı'da dünya çapında tanınmış sanatçılardan eğitim alan ressamlar, 1900 sonrası oluşan Türk resim sanatının temellerini atmışlardır. Ayrıca bu süreçte, 1882'de ülkemizde sanat eğitimi vermek ve alanında donanımlı sanatçılar yetiştirmek için kurulan 'Sanayi-i Nefise Mektebi' önemli bir misyon üstlenmiştir.

Toplumsal gerçekçilik, 1940 sonrası yoğun olarak sanatçıların eserlerine yansıtılmıştır. Toplumun içinde yaşadığı sosyokültürel durumlar, etkili bir biçimde gerçekliği yansıtacak şekilde sanatçılar tarafından konu bağlamında işlenmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkarttığı sosyokültürel yapı, sanatçıları etkilemiştir. Sanatçı toplumun tüm alanlarını etkileyen bu durumu kendi bakış açılarıyla eserlerine yansıtılmışlardır. Bu eserlerin temelinde toplumsal gerçekçilik vardır.

Birinci Dünya Savaşı sürecinde toplumun moralini yükseltmek ve toplumun milli mücadele ruhunu arttırmak için yoğun şekilde savaş temalı resimler yapılmıştır. Bu süreçte Türk resim sanatımızın önemli sanatçıları görev almıştır. Bu bağlamda kurulan 'Şişli Atölyesi' önemli bir görev üstlenmiştir. Sonraki dönemlerde de savaş teması bağlamında eserler sanatçılar tarafından yapılmıştır. Vatanımızın kurtuluşu için gerek cephede gerekse cephe gerisinde mücadele veren halkımızın ortaya koyduğu cesaret ve fedakarlıklar, sanatçılarımızın bakış açılarıyla eserlerine yansıtılmıştır. Her eserin içerdiği yoğun anlamların olduğu unutulmamalıdır.

Bu tezde, 'Türk resim sanatında şiddet ve kadın teması' işlenmiştir. 'Şiddet' kavramının tüm yönlerini barındıran 'Savaş' olgusu, bu çalışma bağlamında çözümlenen eserlerin tümünün ortak kavramıdır. Bu çalışmada, 'Savaş' teması bağlamında eser üreten sanatçıların eserlerinde yer alan 'kadın' imgesi sosyokültürel bağlamda incelenerek, bu imgelerin eserdeki konumuna yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

Hüseyin Avni Lifij'in, 'Alegori / Savaş' isimli çalışmasında 'şiddet' ve 'kadın' imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) Türk resim sanatı açısından çok önemli bir konumdadır. Ortaya koyduğu sanatsal formlarda almış olduğu Batı tarzı eğitimin etkileri yoğun şekilde görülür. Güçlü deseni, renk kullanımı ve oluşturduğu kompozisyonlardaki özgünlük sanatçıyı ön plana çıkartmıştır. "Sanatçı 'Alegori / Savaş' isimli çalışmasında, kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürleri üzerinden eseri biçimlendirmiştir. Eserin merkezinde yer alan kadın figürler, yaşanan savaşın ortaya koyduğu fiziksel ve psikolojik sonuçları yansıtır. Sanatçı eserinde, savunmasız halde resmettiği kadın figürlerin, savaşın ortaya koyduğu şiddet olgusunun hem fiziksel hem de psikolojik yönünden etkilendiklerini ortaya koyar. Eserin bütününe bakıldığında sadece kadınlar değil farklı canlı türlerinin de savaşın ortaya çıkarttığı yıkımdan etkilendikleri görülür. Bu etkiler kullanılan imgeler ve renklerle verilmeye çalışılmıştır.

İbrahim Çallı'nın 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda isimli çalışmasında 'şiddet' ve 'kadın' imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:

'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda' adlı çalışmanın sol tarafında ayakta duran kadın figürler, aile bireylerini cepheye gönderirken resmedilmişlerdir. Bu eserde kadınlar, 'hüzün ve gurur' duygularını aynı anda yaşarlar. Sadece cepheye giden askerlerin ya da bireylerin değil aynı zamanda cephe gerisindeki aile fertlerinin de savaşın ortaya çıkarttığı şiddet olgusundan etkilenirler. Vedalaşmalar genellikle hüzün ve matem duygularını ortaya çıkartır. Savaş kaynaklı vedalaşmalarda ise hüzün ve matem duygularına ek olarak, gurur, saygı, minnet ve fedakârlık gibi duygular ön plana çıkar.

Mehmet Ruhi Arel'in, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği', isimli çalışmasında 'şiddet' ve 'kadın' imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:

"Mehmet Ruhi Arel'in, 'Ayrılış ve Zafer, 'Çanakkale Zaferi' Triptiği' isimli çalışması, savaş sürecinin üç farklı aşamasına vurgu yapar. Üç panodan oluşan eserin sol ve sağ panolarında kadın imgelerine yer verilmiştir. Sol panoda askerin cepheye uğurlanma anı resmedilmiştir. Bu panoda, vedalaşmanın yarattığı hüzün eserin

bütününde hissedilir. Eserin sağındaki panoda ise, cepheye gönderilen askerin kazanılan zaferin ardından evine dönüşünü simgeler. Bu panoda ise, aile bireylerinin yaşadığı ‘gurur ve mutluluk’ ön plandadır. Eserin bütününde kadınların metanetli ve cesaretli duruşları milli mücadele sürecinde kadınların önemine vurgu yapar. Bu eser, savaş temasının sadece cephede yaşanmadığını, aynı şekilde cephe gerisinde de savaşın etkilerinin güçlü bir bağlamda hissedildiğine işaret eder.

Halil Dikmen’in, ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ isimli çalışmasında ‘şiddet’ ve ‘kadın’ imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Halil Dikmen’in, ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ isimli çalışmasında, zafere ulaşmak için tüm gayretlerini ortaya koyan kadınların ve çocukların göstermiş olduğu fedakârlık, elde edilen zaferin toplumun tüm bireylerinin çabası ile kazanıldığını gösterir. Eserde resmedilen cephaneler, eğimli arazide mühimmatın taşındığı kağrı arabası, kadın figürlerin engebeli ve taşlı arazide yalınayak resmedilmeleri savaşın zor koşullarına işaret eder. Bu zor koşullarda birçok şiddet unsurunu barındıran savaşın toplumun tüm bireyleri üzerinde derin etkiler bıraktığı söylenebilir. Kadınlar ve çocuklar savaştan en çok etkilenen toplumun bireyleridir. Eserin bütünlüğüne bakıldığında, kadınların ve çocukların savaşın psikolojik etkilerine rağmen cephede mücadele eden askerlerimize cephaneye yetiştirmek için ortaya koydukları cesaret ve kararlılık, bu toprakların kazanılma sürecinde ortaya konulan kahramanlıkların yansıtılması açısından önemli mesajları barındırır. Bu bağlamda ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’ isimli çalışmanın tarihsel belge niteliği taşıdığı söylenebilir.

Âbidin Elderoğlu’nun, ‘Ayrılış’ isimli çalışmasında ‘şiddet’ ve ‘kadın’ imgesine yönelik şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Âbidin Elderoğlu’nun, ‘Ayrılış’ isimli çalışmasında, asker uğurlaması resmedilmiştir. Eserin merkezinde kadın figürler yer alır. Bu eserde ‘hüzün’ duygusu ön plandadır. Sadece ailesinden ayrılan bir askerin vedalaşması değil, aynı zamanda annenin evladını uğurlaması, çocuğun babasını ya da kadının eşini uğurlarken yaşadığı yoğun duygu aktarımı da bu eserde karşımıza çıkar. Aynı zamanda, bu eser sadece ‘hüzün’ duygusunu değil, ‘cesaret ve gurur’ duygularını da bize yansıtır.

Sonuç olarak, bu araştırmada incelenen eserlerde savaş teması işlenmiştir. Savaşın farklı birçok boyutu karşımıza çıkar. Sanatçılar bazı eserlerinde savaş öncesini resmetmişlerdir. Bu kompozisyonlarda genellikle vedalaşmalar, ayrılıklar, vb. temalar ön plandadır. Bazı eserlerde ise sanatçılar savaş anını resmetmeye çalışmışlardır. Savaş sonrası ortaya çıkan yıkımın resmedildiği eserler de sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu araştırmada incelenen eserler, savaşın farklı yönlerini konu alan çalışmalardır. Bu çalışmaların tümünde, ‘kadın’ imgesinin savaşın yarattığı fiziksel ve psikolojik etkilerinden kaynaklı olarak maruz kaldığı şiddet olgusuna odaklanılmıştır.

KAYNAKÇA

Akkaş, İbrahim ve Uyanık, Zeki. (2016), “Kadına Yönelik Şiddet”, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, SBE Dergisi, 6(1), s: 32-42.

Akyıldız, Melike. (2019), “Şiddet Kavramının Sanattaki Yansımaları”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Alkan, Ufuk. (2017), “Türk Resim Sanatında 1914-1935 Dönemi Savaş Temalı Tabloların İncelenmesi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tasarım Ana Bilim/Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Antmen, Ahu. (2008), “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul.

Atalay, Mustafa Cevat ve Diğler, Mustafa. (2016), “Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açından Boşluk Doluluk”, idil 5.19, s: 215-235.

Atli, Çağatay. (2019), “Çağdaş Türk Resminde Milli Mücadele Temalı Resimler”, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.

Carroll, Kimberly. (t.y.), “Liberty Leading the Women: Delacroix’s Liberty as Transitional Image”, s. 40-53,

(https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=art_journal Erişim Tarihi: 10.05.2022).

Dalkıran, Ahmet. (2006), “Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dallarında Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Dökeroğlu, Tekdemir Özlem. (2019), “Acının Resmini Yapmak, Kathe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış”, Journal Of Interdisciplinary And Intercultural Art dergisi, Sayı 7, s:163-178.

Esgin, Ali. (2020), “Şiddetin Toplumsal Kaynakları”, 46’lık Fikir, Sanat, Edebiyat ve Psikoloji Dergisi, Sayı:9, s: 28-29.

Farthing, Stephen. (2014), “Sanatın Tüm Öyküsü”, Hayalperest Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul.

Giray, Kıymet. (2020), “Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar-II”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

Gombrich, Ernst H.. (1994), “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi.

Gombrich, Ernst H.. (2006), “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi.

Güvemli, Zahir. (2005), “Sanat Tarihi”, 4. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul.

Güven, Serdar. (2010), “Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, Ankara.

Kalpak, Ç. Fatma. (2019), “Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Keskin, Candaş. (2014), “I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi”, Akademik Bakış, Cilt 7 Sayı 14 Yaz, s. 263-279.

Köse, Aslı ve Beşer, Ayşe. (2007), “Kadının Değişebilir Yazgısı “Şiddet””, Atatürk Üniversitesi Hemşirelik Yüksek Okulu Dergisi, 10: 4, s: 114-121.

Leppert, Richard. (2009), “Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Limnili, Gizem ve Özkaçar, Nilgün. (2017), “Fraklı Boyutlarıyla Şiddet Derleme”, Klinik Tıp Aile Hekimliği Dergisi, cilt: 9, sayı: 2, s: 55-60.

Özerkmen, Necmettin. (2012), “Toplumsal Bir Olgusu Olarak Şiddet”, Akademik Bakış Dergisi, sayı: 28, s: 1-19.

Pankhurst, Andy. (2018), “Hawksley Lucinda, Sanatı Büyük Yapan Nedir”, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Renda, Günsel ve Erol, Turan. (1982), “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, Tıglat Yayınları, cilt:1, İstanbul.

Rüzgar, Kayıran N. ve Demircan H.. (2012), “Plastik Sanatlarda Adli Vaka İmgeleri”, Adli Tıp Bülteni, 17(3), s: 19-24

Tansuğ, Sezer. (2008), “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tetikçi, İsmail. (2014), “Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerinde Doğa”, Dergi Park, Sanat Dergisi, cilt:0, sayı: 26.

Thompson, Jon. (2014), “Modern Resim Nasıl Okunur”, Hayalperest Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul.

Uyar, Saime. (2016), “Kadın Ressamların Eserlerinde Acı Kavramının Analitik Bir Çözümlemesi”, Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Yektaş, Tuğba. (2019), “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçılar ve Figüratif Eğilimler”, Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Yüksek, Ömer. (2020), “Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türk Resminde Kadın İmgesi ve Biçimsel Yaklaşımlar”, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Yaşamından notlar ve eserleriyle İbrahim Çallı, (Kaynak: <https://kultur.istanbul/yasamindan-notlar-ve-eserleriyle-ibrahim-calli/> Erişim Tarihi: 02.05.2022).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, 1814,
Kaynak: <https://www.sanatperver.com/3-mayis-1808-tablosu/> (Erişim Tarihi: 15.03.2022).

Resim 2: Otto Dix, Yaralı Asker, 1924,
Kaynak: <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-verwundet-er-wounded-soldier-1924> (Erişim Tarihi: 15.05.2022).

Resim 3: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830,
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (Erişim Tarihi: 10.05.2022).

Resim 4: Kathe Kollwitz, Dul, Savaş Serisinden, Gravür, 1921-1922, Basım 1923,
Kaynak: <https://www.portfolyou.com/yazilar/kathe-kollwitz-baskilari/> (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

Resim 5: Pablo Picasso, Guernica, 1937,
Kaynak: <https://www.dunyaatlasi.com/pablo-picassonun-guernica-adli-tablosu/> (Erişim Tarihi: 13.04.2022).

Resim 6: Mihri Müşfik, Genç Kadın Portresi,
Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 13.04.2022).

Resim 7: Hale Asaf, Oto Portre,

Kaynak: <https://artam.com/muzayede/282-degerli-tablolar-ve-antikalar/hale-asaf-1905-1938-otoportre-4> (Erişim Tarihi: 14.04.2022).

Resim 8: Leyla Gamsız, Figürlü Kompozisyon, (Yüksek, 2020, s. 56).

Resim 9: Şükriye Dikmen, Aliye Berger,
Kaynak: https://twitter.com/istanbulmodern_/status/644134364318691328 (Erişim Tarihi: 16.04.2022).

Resim 10: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin,
Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr> (Erişim Tarihi: 18.04.2022).

Resim 11: Eren Eyüpoğlu, Çingeneler, 1930, (Yektaş, 2019, s. 57).

Resim 12: Osman Hamdi, İki Müzisyen Kız, 1880,
Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/osman-hamdi-bey> (Erişim Tarihi: 18.04.2022).

Resim 13: İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)*,
Kaynak: https://ressamibrahimcalli.meb.k12.tr/icerikler/ressam-ibrahim-calli_4105693.html (Erişim Tarihi: 18.04.2022).

Resim 14: Cevat Dereli, Hasat, 1956,
Kaynak: <http://www.gurselkorat.com/2018/08/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).

Resim 15: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın, 1950*,
Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).

Resim 16: İbrahim Balaban, *Göç, 1972*,
Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 22.04.2022).

Resim 18: Şişli Atölyesi,
Kaynak: <https://arsizsanat.com/turk-resminde-savasin-betimi-ve-bir-savas-cephesi-olarak-sisli-atolyesi/> (Erişim Tarihi: 22.04.2022).

Resim 19: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917,
Kaynak: <https://resimbiterken.files.wordpress.com/2015/01/bumbum.jpg> (Erişim Tarihi: 19.04.2022)

Resim 20: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917 (Detay)

Resim 21: Hüseyin Avni Lifij, 'Alegori / Savaş', 1917 (Detay)

Resim 22: Hüseyin Avni Lifij, ‘Alegori / Savaş’, 1917 (Detay)

Resim 23: Hüseyin Avni Lifij, ‘Alegori / Savaş’, 1917 (Detay)

Resim 24: İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda’, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1923,
Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ibrahim-calli> (Erişim Tarihi: 20.04.2022)

Resim 25: İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda’, 1923 (Detay)

Resim 26: İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda’, 1923 (Detay)

Resim 27: İbrahim Çallı, ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda’, 1923 (Detay)

Resim 28: Mehmet Ruhi Arel, ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği, 1917 (Alkan, 2017: 89).

Resim 29: Mehmet Ruhi Arel, ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği, 1917 (Detay)

Resim 30: Mehmet Ruhi Arel, ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği, 1917 (Detay)

Resim 31: Mehmet Ruhi Arel, ‘Ayrılış ve Zafer, ‘Çanakkale Zaferi’ Triptiği, 1917 (Detay)

Resim 32: Halil Dikmen, ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’, 1933, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/11-turk-ressamin-fircasindan-kurtulus-savasi/> (Erişim Tarihi: 26.04.2022)

Resim 33: Halil Dikmen, ‘İstiklal Savaşı’nda Mermi Taşıyan Kadınlar’, 1933, (Detay)

Resim 34: Âbidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’, t.ü.y.b., 1935, İzmir Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Kaynak: <https://saglamart.com/abidin-elderoglu-ayrilis-ile-baslayan-bulusma> (Erişim Tarihi: 02.05.2022)

Resim 35: Âbidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’, 1935, (Detay)

Resim 36: Âbidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’, 1935, (Detay)

Resim 36: Âbidin Elderoğlu, ‘Ayrılış’, 1935, (Detay)