

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA
İSTANBUL KENT TEMASI**
Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ

İstanbul, 2019

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA
İSTANBUL KENT TEMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ

Öğrenci No:

120784021

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Makbule Gizem ENUYSA

İstanbul, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İstanbul Kent Teması” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 12/06/2019

Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

12/06/2019

Enstitümüz *İletişim ve Tasarım* Anasanat Dalı *İletişim Sanatları ve Tasarım* Programı yüksek lisans öğrencilerinden **120784021** numaralı **Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ**'in "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İstanbul Kent Teması**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 21/05/2019 tarih ve 2019/21 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince (90) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Makbule Gizem ENUYŞAL
(Beykent Üniversitesi)



ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Burcu PEHLİVAN
(Beykent Üniversitesi)



ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)



Adı ve Soyadı : Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ
Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Makbule Gizem ENUYSA
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2019
Alanı : İletişim Sanatları Tasarımı
Anahtar Kelimeler : Çağdaş Türk Resim Sanatı, İstanbul Kenti, Türk Ressamlar

ÖZ

1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA İSTANBUL KENT TEMASI

Çalışmanın amacı 1960 sonrası Türk resim sanatında İstanbul kent temasının ele alınışındaki anlayış farklarını değerlendirmektir. Batılı anlamda gelişen Türk resim sanatındaki İstanbul kent temalı ilk resim örneklerini de kapsayarak günümüze kadar uzanan süreçte 1960 tarihi, İstanbul kentinin 1950’li yıllarda yaşanan göç ve çarpık kentleşme ile “bozulmaya” başlamasının Türk resim sanatındaki yansımalarının görüldüğü yıllar olması sebebiyle seçilmiştir. Öte yandan Türk resminde figüratif anlamda önemli bir yere sahip 1968 Kuşağı ressamlarının düşünsel ve figür odaklı resimleriyle İstanbul kent yaşamını ele almaya başlamaları yine 1960’lı yıllara rastlamaktadır. Eser metninde yer alan resim örnekleri söz konusu temanın ele alınışındaki iki önemli anlayışı gözler önüne sermektedir. Sosyo politik / toplumsal nedenlerle güzelliğini ve kimliğini yitirmeye başlayan İstanbul’un resim sanatındaki yansımalarının görülmeye başlandığı 1960’lı yıllar İstanbul kent temasının işlenişindeki kırılmayı ortaya koyar. En genel anlamda İstanbul kent temasının ele alınışı şiirsel olmaktan eleştirel olmaya doğru evrilmiş ve sanat ile toplum arasındaki doğrudan ilişkiyi bir kez daha gözler önüne sermiştir. Bununla birlikte günümüzde de konuya şiirsel bir bakışla yaklaşan bir anlayış da varlığını sürdürmektedir.

Eser metninin birinci bölümünde 1960 öncesi Türk resmindeki İstanbul kent temasını ele alan resimlere ayrılmıştır. Bu bölümde söz konusu temayı ele alan belli başlı ressam ve resimleri kronolojik olarak incelenmiştir. 1960 sonrası örneklerin yer aldığı ikinci bölümde temanın işlenişindeki eleştirel yaklaşımı doğuran toplumsal süreçlere değinilmiş ve söz konusu süreçleri yansıtan resimler kronolojik olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde kendi resimlerime dördüncü bölümde ise sonuçlara yer verilmiştir.

Name / Surname : Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ
Supervisor : Dr. Lecturer Makbule Gizem ENUYŞAL
Type and Date : Postgraduate, 2019
Field : Communication in Art Design
Key Concepts : Contemporary Turkish Painting Art, City of Istanbul, Turkish Artists

ABSTRACT

ISTANBUL’S CITY THEME IN POST 1960S TURKISH PAINTING

The aim of the study is to evaluate the differences in understanding of Istanbul’s city theme in Turkish painting post 1960. Up to the present day, starting from 1960, the Istanbul city theme including the first examples of Turkish painting art developing in a western sense was chosen because of the reflections beginning with migration and distorted urbanization of the city of Istanbul in the 1950s. On the other hand, the paintings from the 1968 generation of painters, who had an important place in Turkish painting in the figurative sense, started in the 1960s to address the city life with their intellectual and figure-oriented paintings. The examples of paintings included in this work show two important approaches to the theme in question.

The city of Istanbul which began to lose its beauty and identity due to socio-political / social reasons, began to see the reflections in art starting in the 1960s reveals the process of breakage in Istanbul city theme. In the most general sense, the handling of the Istanbul city theme has evolved from poetic to critical and once again revealed the direct relationship between art and society. On the other hand, there is still a continued understanding in approaching the subject from a poetic point of view.

The first section of the work is divided into the illustrations of Istanbul city theme in Turkish painting before 1960. In this section, the considerable painters of the time and their paintings dealing with the theme in question are examined chronologically.

Examples from post 1960 are in the second section, highlighting the social processes that gave rise to a critical approach to the theme and the pictures reflecting these processes were evaluated chronologically. My personal pictures are presented in the third section and finally in the fourth section the results are given.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
RESİMLER LİSTESİ	v
KISALTMALAR	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1960 ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATINDA KENT TEMASINA GENEL BAKIŞ	3
1.1. 1960 Öncesi Türk Resim Sanatında İstanbul Kent Temasını Ele Alan Ressamlar Ve Resimleri	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA İSTANBUL KENT TEMASI 23	
2.1. 1960 Sonrası İstanbul Kent Temasını Ele Alan Ressamlar Ve Eserleri	24
2.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu	24
2.1.2. Nedim Günsür	25
2.1.3. Nuri İyem	26
2.1.4. Cihat Burak.....	27
2.1.5. Necdet Kalay	30
2.1.6. Neş'e Erdok	31
2.1.7. Şadan Bezeyiş.....	33
2.1.8. Mümtaz Yener	34
2.1.9. Hakan Gürsoytrak.....	35
2.1.10. Mustafa Pancar	38
2.1.11. Ahmet Fazıl Aksoy.....	39
2.1.12. Nedret Sekban	40
2.1.13. Devrim Erbil.....	41

2.1.14. Ayhan Türker	42
2.1.15. Resul Aytemur.....	43
2.1.16. Muhsin Kut.....	45
2.1.17. Dilek Işıksel.....	47
2.1.18. Faruk Cimok.....	48
2.1.19. Hüseyin Cahit Derman	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. NESİBE FATMA TUTKUNKARDEŞ'İN RESİMLERİNDE İSTANBUL KENT TEMASI.....	51
SONUÇ	57
KAYNAKÇA.....	60

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 1 Hoca Ali Rıza, “Beylerbeyinde Sokak”	5
Resim 2 Osman Hamdi Bey, “Cami Kapısında”	6
Resim 3 Halil Paşa, "Boğaz"	7
Resim 4 İbrahim Çallı "Emirgan Tablosu"	9
Resim 5 Nazmi Ziya Güran, "Karaca Ahmet"	10
Resim 6 Hikmet Onat, “Boğaz Manzarası”	11
Resim 7 Hüseyin Avni Lifij, “Arkeoloji Müzesi Bahçesinde”	12
Resim 8 Sami Yetik, "Süleymaniye Cami"	13
Resim 9 Hasan Vecih Bereketoğlu, “İsimsiz”	14
Resim 10 Cevat Erkul, “Haliç Köprüsü”	15
Resim 11 Ali Rıza Beyazıt, "İstanbul"	16
Resim 12 Selahattin Teoman, “Peyzaj”	17
Resim 13 Pertev Boyar, "Boğaziçi Köprüsü"	18
Resim 14 Ahmet Uzelli, “Süleymaniye ve Haliç Yağ İskelesi”	19
Resim 15 Cevat DERELİ, "İstanbul"	20
Resim 16 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Gecekondu", 1972	24
Resim 17 Nedim Günsür, "Gecekondu ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar", 1965	25
Resim 18 Nuri İyem, “İstanbul Hatırası”, 1973	26
Resim 19 Cihat Burak, "Başkomutan ve Meydan Muharebesi", 1969	26
Resim 20 Cihat Burak, "Çiçek Pasajı", 1978	26
Resim 21 Necdet Kalay, "İstanbul", 1980	30
Resim 22 Neş'e Erdok, "İstanbul Satıcıları", 1980	31
Resim 23 Şadan Bezeyiş, "İstanbul Senlik", 1989	33
Resim 24 Mümtaz Yener, “Âşık Makine”, 1994	34
Resim 25 Hakan Gürsoytrak, "Topkapı", 1989	36
Resim 26 Mustafa Pancar, "Süper Altgeçit", 1998	38
Resim 27 Ahmet Fazıl Aksoy, "Haliç'te Gün Batımı", 1999	39
Resim 28 Nedret Sekban, "Saçını Toplayan Çiçekçi", 2002	40
Resim 29 Devrim Erbil, "Kırmızı İstanbul", 2007	41

Resim 30 Ayhan Türker "Köprüde Balık Avlayanlar", 2008.....	42
Resim 31 Resul Aytemür, "Eminönü Pazarı", 2009	43
Resim 32 Muhsin Kut, “Sarı İstanbul”, 2011	45
Resim 33 Dilek Işıksel, “Serafimler”, 2013	47
Resim 34 Faruk Cimok, "Nişantaşı", 2014	48
Resim 35 Hüseyin Cahit Derman, "Salacaktan Kız Kulesi", 2017	50
Resim 36 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, “Tünel”, 2010, 110x100 cm.	52
Resim 37 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Galata’da Yürüyüş" 2x80x130 cm. 2010 .	53
Resim 38 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Vapurdan İnenler", 2012, 2x90x180 cm. .	54
Resim 39 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Kentteki Boşluk", 2012, 80x130 cm.	55
Resim 40 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Süleymaniye Cami", 2019, 260x290 cm. .	56

KISALTMALAR

M.Ö. : Milattan Önce

yy. : Yüzyıl

s. : Sayfa



GİRİŞ

Modern hayatın kentte yaşayan bireyler üzerindeki en büyük baskısı kentin hızına ayak uydurma zorunluluğudur. Kent yaşamında bireyler, zamanla yarışırken mekân kavramını yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Bu doğrultuda kentler ve köyleri ayıran etmenlerin başında, şehirde hızla akmakta olan zaman gelir. “Kent teması” başlıklı tezin amacı; Kentin tarihsel sürecine tanık olmuş ve onu kayıt altına almış ressamın eserlerinde geçen imgelerinin izini sürmek ve bu imgelerin ifade ediliş biçimini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda İstanbul kent temalı resimler hakkında yazılı ve görsel kaynaklar ile ilgili kütüphane ve müzelerde araştırmalar yapılmış, eserler kronolojik sıra ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın zaman aralığını kapsayan süreçte Türk resminde kent teması hep var olmuştur. Bu tema, resim sanatını öğrenme sürecinde resamlara bir zemin oluşturmuştur. Öte yandan figür konusuna gelenek ve tasvir korkusu ile belli bir tutum içerisinde olan bir toplumda kent teması kolayca serpilmiştir.

Kent; tarım ve hayvancılık yerine ticaret, hizmet ve sanayi ile geçim sağlayan nüfusun yoğun olduğu sosyo ekonomik anlamda en gelişmiş yerdir. Bununla birlikte kentler, medeniyete ev sahipliği yapar. Medeniyet kavramının kökü ise “Medine” olarak bilinen kentin isminden gelir. Bir kenti medeni yapan şey ise maddi, manevi ve kültürel anlamdaki zenginliğidir. Ekonomik olarak kendini ispat etmiş kentlerde sağlık, kültür ve sanat faaliyetleri öne çıkar. Jeopolitik konum içerisinde İstanbul Boğazı’nın ticaret ve kültür alışverişinde önemi büyüktür. Bu konjonktürden bakıldığı zaman kentin kültürel mozağının oluşumunda jeopolitik konum ve sosyo ekonomik/politik olaylar etkilidir. İstanbul’un keşif efsanesine göre de konumu ve doğal güzelliği görenleri hayran bırakmıştır.

Efsaneye göre M.Ö. 7. yy. ’da bir kavim kentini kurmak için yer aramaktadır. Kuracakları kent hakkında zamanın kâhinlerinden bilgi alırlar. Kâhin; kurulacak imparatorluğun kök saldıği yeri tarif ederken, “Körler ülkesinin karşısında” der. Kavmin yolu bugünkü ismi ile Kadıköy’e düşer. Kadıköy’den karşıya baktıkları zaman gördükleri yedi tepeli siluet onları etkisi altına alır. “Burada yaşayanlar, bu güzelliği göremeyecek kadar kör olmalı, yoksa neden orada yaşamasınlar” der. Antik Yunan kenti olan Byzantion bu şekilde kurulur. Ardından kenti alan Roma

İmparatorluğu ile Latince ismi Byzantium olarak anılır. Dönemin imparatoru Konstantin, Byzantium'u Roma İmparatorluğunun başkenti yapar. İmparatorun ölmesi üzerine kentin ismi vefa borcu ile Konstantinopolis olarak değiştirilir. Konstantinopolis, Fatih Sultan Mehmet'in fethi (1453) ile üç kıtaya yayılacak olan Osmanlı İmparatorluğu (Devlet-i Aliyye) başkenti olarak seçilir. İsmi İstanbul olarak değiştirilir. Cumhuriyetin ilanı ile başkent Ankara'ya taşınmış olsa da İstanbul cazibesini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Gündelik hayat içinde kentliler evlerinden işlerine taşınırken yine kenti göremezler. Kentin tarihsel serüveninde zamanına tanık olmuş bazı sanatçılar, körler ülkesinin göremediği İstanbul'un şiirsel güzelliğine hayran olmuş ve eserlerine yansıtmışlardır. Kent temasını ele alan resimler durgun, fotografik benzerlik kaygısı taşıyan resimler olmalarının ötesinde sanatçının duygu dünyasını yansıtan aynı zamanda toplumsal belleğin parçalarını oluşturan birer belge niteliğindedirler.

Sanatçının yaşadığı dönem, şahit olduğu toplumsal olaylar konuya şiirsel ve düşünsel / eleştirel olarak yaklaşmasını belirlemiş ve bu anlayışlar da temayı yöntem, ifade biçimi olarak etkilemiştir. Bununla birlikte 1960 sonrası kimi sanatçılar kentin sorunları ile ilgilenmiş ve kentlilerin sesi olmaya çalışmıştır. Kent manzarası 1960'a kadar resmin öznesidir. 1960 sonrasında kentliler bu yeri alır, manzara arka plana bırakılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1960 ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATINDA KENT TEMASINA GENEL BAKIŞ

Minyatür gibi belgeleme amacı taşıyan nakış resimden sonra Batılı anlamda resim Türk Sanatına geç dâhil olmuştur. Geleneğe bağlı kalınan “Surname” gibi İstanbul Kentinde geçen şenlikleri konu alan minyatürler, kentin dokusu hakkında bilgi verirken söz konusu minyatürlerde kılık kıyafeti, sosyal kimliği ile figürlü kompozisyonlar çokça göze çarpar. Matrakçı Nasuh’un minyatürlerindeki haritacı yaklaşımı ile kenti kuş bakışı izleriz. Asker Ressamlar ile başlayan Batılı anlamda resim serüveninde ilk olarak natürmort ve manzara resimleri tercih edilmiştir. Resim sanatına muhafazakâr bakan Türk toplumu için natürmort ve manzara türündeki resimler figürlü resme yumuşak bir geçiş olmuştur. Söz konusu kompozisyonlar saray ve köşklere yerini almıştır. Şeker Ahmet Paşa’nın Süleyman Seyyid’in manzara resimlerinde figür yer alsa da söz konusu figürler önemsiz rollerdedir.

“Osmanlı toprakları ve başkent İstanbul’da yabancı kökenliler ile azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim alanındaki etkinlikleri sürüp giderken ülkede özellikle orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir. İlki Mühendishane-i Berri Hümayun adını taşıyan askeri okulda (1792-94), daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı Perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer almıştır.”¹

Batıya eğitim almaları için gönderilmiş Asker Ressamlar natürmort ve manzara resimlerini konu alırken fotoğraflardan yararlanmışlardır. Manzara resimlerinde İstanbul Kentinin daha çok süslü bahçeleri ve su kenarları sanatçı yorumuna yer verilmeden sessiz ve durağan tasvir edilmiştir. Türk Primitifleri olarak anılan Asker Ressamlar, perspektif çözümlemelerinde bulunmuşlardır. Kaynak olarak siyah beyaz çekilen fotoğrafları kullanan bu kuşak, ışık-gölge ve renk etkisini zaman zaman

¹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı (8. basım), Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 2008, s.51.

yakalayamamıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın ardından Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'nın resimlerinde kent ışığını ve renklerini takip edebiliriz. Hoca Ali Rıza, empresyonist sanatçılar gibi peyzaj resimlerinin içerisinde dolaşmış ışık ve rengin izini sürmüştür.

1960 öncesi İstanbul kentini konu alan resimlere bakıldığında İstanbul'un şiirsel güzelliğini vurgulayan bir yaklaşımın olduğu açıkça görülür. Kentin çeşitli semtleri, tarihi yapıları ve İstanbul boğazı ressamların değişen üsluplarıyla ele alınır. Söz konusu resimlerde ressamların ortak bir tavırla kentin güzelliğini vurguladıkları ve hatta bu güzellikten esinlendikleri söylenebilir. Öte yandan bir ölçüde bu resimler kentin o dönemine tanıklık eden birer belge niteliği de taşımaktadır. Örneğin kentli figürlerin manzaraya dâhil olduğu resimlerde dönemin günlük yaşantısına, kılık kıyafet tarzına dair ipuçları yakalamak mümkündür ya da kentin tarihi yapıları, yeşil alanları gibi fiziki özellikleri yine bu resimlerden okunabilir.

1.1. 1960 Öncesi Türk Resim Sanatında İstanbul Kent Temasını Ele Alan Ressamlar Ve Resimleri



Resim 1 Hoca Ali Rıza, “Beylerbeyinde Sokak”

Kaynak: <https://www.tarihnotlari.com/hoca-ali-riza/beylerbeyinde-sokak-by-hoca-ali-riza/> dan (31.01.2019) tarihinde alındı.

İzlenimci resimler yapmaya başlayan Hoca Ali Rıza gibi ressamların tuvallerinde yavaş yavaş kent sakinleri belirmeye başlar. Sokaklarda karşılaşılan kentliler, sosyal kimliklerini taşıyan kıyafetler içerisinde zamanı durdurmuş ve sakin halleri ile göze çarpar. Bununla birlikte söz konusu resimde mekân figürün önünde yer alır. Kent; evleri, camileri, çeşmesi, bitki örtüsü, boğazın vermiş olduğu derinlik ile hayranlıkla izlenir. Bilhassa kolera salgını nedeni ile Avrupa’ya gönderilememesi Hoca Ali Rıza’nın odağında daima İstanbul’un olmasına neden olmuş, kenti karış karış gezmiş ve onunla konuşmuştur. Bu samimiyet resimlerden okunur.

Batılı anlamda Türk resim sanatına ikinci büyük adım ise Osman Hamdi Bey tarafından Sanayi Nefise Mektebi’nin kuruluşu ile atılır. Osman Hamdi Bey, figürü

odağına alır. Atölyelerde modelden çalışmalara başlanır. Osman Hamdi de ilk kuşak Asker Ressamlar gibi resimlerinde fotoğraftan yararlanır.



Resim 2 Osman Hamdi Bey, “Cami Kapısında”

Kaynak:

https://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=50'
den (01.02.2019) tarihinde alındı.

Osman Hamdi Bey, resimlerinde İstanbul’u betimlerken kitap okuyan, tartışan, müzikle ilgilenen kentlileri öne çıkararak genel anlamda Oryantalist ressamlardan farklı bir tutum sergilemiş Doğu kültürünü ve toplum yaşamını yüceltmıştır. Ressam mekân olarak sıkça cami ve türbelere yer vermiştir. Atölyesinde çektiği ailesinin ve

yakın çevresinin fotoğraflarını semt görünümüleriyle birleştirmiştir. Eserlerinde kendisinin de çeşitli kostümler içerisinde yer aldığı görülür. Bu şekilde kurguladığı kompozisyonlar, film seti izlenimi verir. “Cami Kapısında” isimli resimde kadın ve erkek aynı kompozisyon içinde yer alır. Parlak ışık ise dik açı ile mekânda varlığını hissettirir. Resimdeki figürler günlük yaşamın akışı içinde doğal davranıyor olsalar da bir yandan izleyiciye poz veriri gibi görünür. Osman Hamdi Bey’i asker ressamlardan ayıran belirgin özellik ise resimlerinde perspektif kurallarını uygulamasıdır.



Resim 3 Halil Paşa, "Boğaz"

Kaynak:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=29’ den
(14.03.2019) tarihinde alındı.

“Türk resminde izlenimci manzara anlayışı 1914 Kuşağı ile başlar ancak Halil Paşa’nın manzaraları izlenimci manzaranın ilk habercileridir. Halil Paşa (1856-1940) Gerome atölyesinde çalışmış olmasına rağmen akademik klasisizmden uzak çalışan Barbizon ressamı ile izlenimcilerin etkisinde kalarak, izlenimci etkileri yansıtan manzaralar yapmıştır. Halil Paşa’nın manzaralarında renk zenginliği ve fırça rahatlığı dikkati çeker ve doğadan edindiği izlenimleri tuvaline yansıtır. Manzaralarında

Barbizon Okulu'nun kır sevgisi ile izlenimciliğin karışımı vardır. Bu nedenle Halil Paşa'nın eserleri izlenimci manzara anlayışına bir köprü oluşturur.”²

Halil Paşa'nın “Boğaz” isimli resminde yalıların suya düşen ışık-gölge yansımaları izleyicide resimsel, estetik bir tat bırakır. Kompozisyonda uzaktan gelen vapurun dumanı ve kıyı şeridini oluşturan çizginin eğik konumlandırılması resme dinamik bir görüntü verir. Hareket halindeki martılar ve kayıktaki figürler de bu dinamizmi destekler. Resimdeki biçimlerin yatay, dikey, eğri, diyagonal düzenlenmesi ile asimetrik denge oluşturulmuştur. Kompozisyonda açık ve koyu değerlere baktığımız zaman resmin ağırlığı sola verilmiş bu da dengeyi kırmıştır.

“1909'da resim alanında kendi kendini yetiştirmiş yetenekli bir genç olan Hüseyin Avni Lifij, Veliaht Abdülmecit Efendi'nin bursuyla Paris'e gider. Sanayi-i Nefise' den yeni mezun olan Sami Yetik, İbrahim Çallı, Ali Sami ve Mehmet Ruhi Devletin olanaklarıyla 1910'da Paris'e gönderilirler. 1911'de, Paris'te bulunan gruba Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Namık İsmail katılırlar. 1914'te I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla resim eğitimlerini yarım bırakıp yurda dönen bu genç Sanatçı grubu “1914 Kuşağı” ya da grubun en popüler sanatçısının adıyla “Çallı Kuşağı” olarak anılır. Sami Yetik dışında “1914 Kuşağı” sanatçıları yaklaşık dört yıl l'Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyesinde çalışmışlardır. Sami Yetik Academie Julian'da Jean Paul Laurens'in öğrencisi olmuştur.”³

Aynı dönemde Batı'da Kübizm ve Fovizm sanat akımları henüz başlamışken, Türk ressamlarımız sona yaklaşan Empresyonizm etkisinde kalmıştır. Empresyonist sanatçılar ışığı ve havayı resme yansıtarak fırça darbeleri ile dinamik görüntü elde ederler. Akımın etkisi altında kalan 1914 Kuşağı yurda döndüklerinde İstanbul konulu izlenimci tarzda çok sayıda resim yapmıştır. Bu izlenimcilik batıdaki izlenimcilikten farklı idi. Onlar, ışık ve rengin izini sürmelerinin yanında hoyrat fırça darbeleri ile biçim bozmaya gitmemişlerdi.

² Nilüfer Öndin, *Türk Manzara Resmi*, Muğla Üniversitesi SBE Dergisi, Cilt No 2, 1.sayı, 2000, s.7.

³ Makbule Gizem Enuysal, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan günümüze Türk Resmi'nde hayvan imgesinin ifade biçimleri açısından değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010, s.28.

İstanbul şehrinin güzelliğini ve şiirselliğini yansıtmaları grubun resimlerinin ortak özelliğidir. 1914 Kuşağı'nın en önemli temsilcileri İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran'dır. Kuşak içerisinde en öne çıkan isim İbrahim Çallı olduğu için Çallı Grubu olarak da anılırlar.



Resim 4 İbrahim Çallı "Emirgan Tablosu"

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-emirgan-7513/> den (05.02.2019) tarihinde alındı.

İbrahim Çallı 1914 Kuşağı içerisinde adından en çok söz ettiren kişidir. Ressam Çal kasabasında doğmuş olduğu için soyadını memleketinden alır. İstanbul'a yerleştikten sonra resimlerinde İstanbul'a sıklıkla yer verir. İbrahim Çallı'nın Emirgan çay bahçesinde geçen resminin farklı malzeme ve zamanlarda yer alan birçok varyasyonu bulunmaktadır. Kimi yerlerde bu resimleri "Yeni İstanbul" diye isimlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesi ile inkılapların yansımaları ressamın figürlerinde izlenir. "Emirgan Tablosunda" kadın ve erkek birlikte çay bahçesinde oturmaktadır. Figürlerin kılık ve kıyafetlerinde ise batılılaşma gözlemlenmektedir. Çınar ağacı gölgesinde yer alan figürler, yeşil, sarı, mavi ve toprak renkleri ile uyum içindedirler. Figür ve nesnelerin kadrajdan dışarı taşması ile açık kompozisyon

kullanılmıştır. Sanatçının biçimden çok renk ve ışık gölgeye yoğunlaşması ise izlenimci anlayışın en belirgin özelliklerine örnek teşkil eder. Kompozisyonda çeşme dışındaki tüm nesne ve figürler diyagonal yerleştirilmiş resme hareket vermiştir. Çeşme ise resimde en açık ton değerinde tutulmuş, Emirgan'ın alametifarikası olarak mekân bilinci kazandırmıştır.

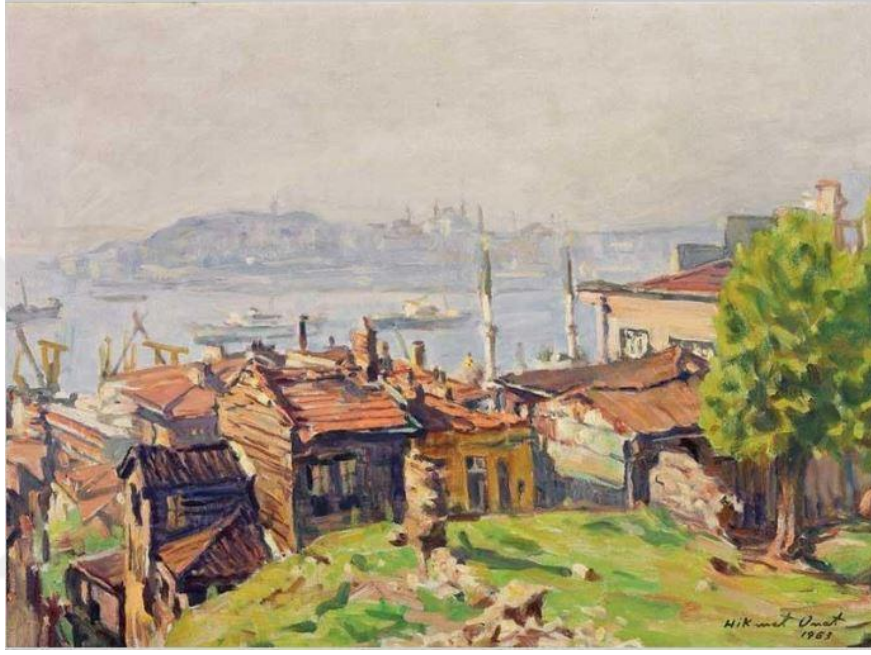


Resim 5 Nazmi Ziya Guran, "Karaca Ahmet"

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/turk-resminin-onemli-ismi-nazmi-ziya-guranin-24-tablosu/> den (10.03.2019) tarihinde alındı.

İstanbul'un tuvalerinden geçtiği Türk İzlenimci Ressamların başında yer alır, Nazmi Ziya Guran. Ressam, Batılı anlamda üslup benimseyen empresyonistlerin devingen fırça darbelerinin etkisinde kalmamıştır. Hoca Ali Rıza gibi İstanbul sokaklarını kendine rehber edinmiştir. Eserlerinde ışık ve rengi kalın fırça darbeleri ile anlatırken sükûnetin okunduğu bir atmosfer yaratılmıştır. Ressam, paletinde koyu renklerden uzak durmuştur. "Karaca Ahmet" tablosu onun en koyu renklerinin bir arada olduğu resim olabilir. Resimde ışık ve gölgeyi aynı rengin açık ve koyu tonları yerine empresyonist ressamlar gibi rengin kontrastı ile vermiştir. Işıklı yerde sarı ve turuncu kullanmış, gölgeyi ise mor renklerle ifade etmiştir. Işık huzmeleri, gölgeler ve puslu görüntü izleyicide düş etkisi bırakır. Nazmi Ziya'yı Batılı empresyonist

ressamlardan ayıran en önemli unsur ise renkleri palette karıştırmayı seçmemesi olmuştur. Empresyonistlerin en büyük özellikleri kullanacakları renkleri palette karıştırmak yerine tuvalde yan yana sürerek izleyicinin retinasında bu renklerin birleşmelerini sağlamaları olmuştur. Bu anlayış ile empresyonistler gibi ışığı takip eden ressam İstanbul'a dair estetik görüntüler yakalamış ve yaşadığı dönemi belgelemiştir.



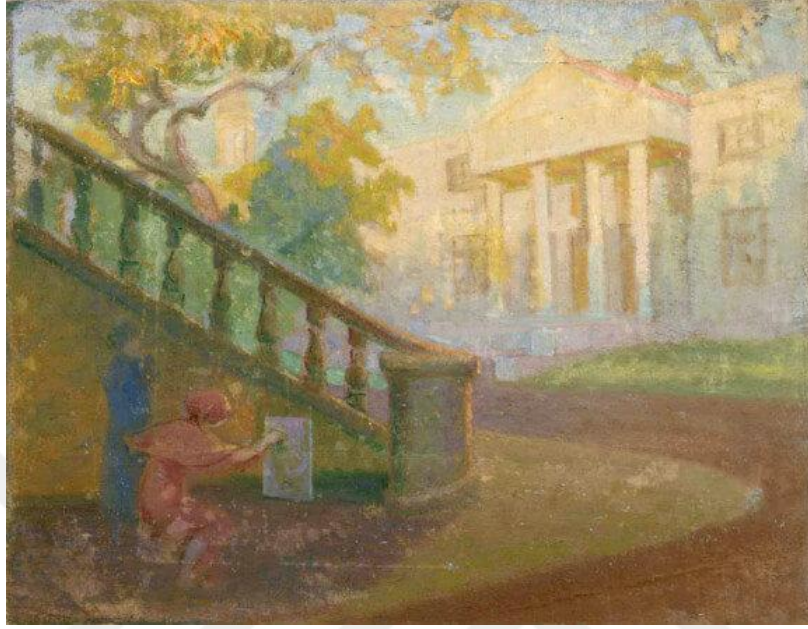
Resim 6 Hikmet Onat, “Boğaz Manzarası”

Kaynak:

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=32'](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=32) den
(12.02.2019) tarihinde alındı.

Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran gibi küçük fırça darbeleri yerine iri lekeler ile çalışmayı tercih etmiştir. Aynı zamanda Nazmi Ziya'dan farklı olarak paletinde koyu tonlara da yer vermiştir. Açık havada çalışmayı seven ressam, günün erken saatleri yollara çıkarak Boğaz'a bazen yakın, bazen de tepeden bakarak seyrini tuvaline yansıtmıştır. “Boğaz Manzarası” isimli resminde boğaza paralel uzanan eski İstanbul evleri ahşap dokusu ile resimde yerini alır. Rahat fırça darbeleri mekâna hareket duygusu vermiştir. Ufuk çizgisinde ise İstanbul silueti yer almaktadır. Resimde klasik espas ile derinlik sağlanmıştır. Bunu yaparken renk perspektifi de kullanılmıştır.

Yapıların resmin dışına taşması ile devamlılık sağlanarak açık kompozisyon oluşturulmuştur. Mimari yapılar resme konumlandırılırken diyagonal bir aks üzerine yerleştirilmiş, bu şekilde dinamik görüntü oluşturulmuştur.

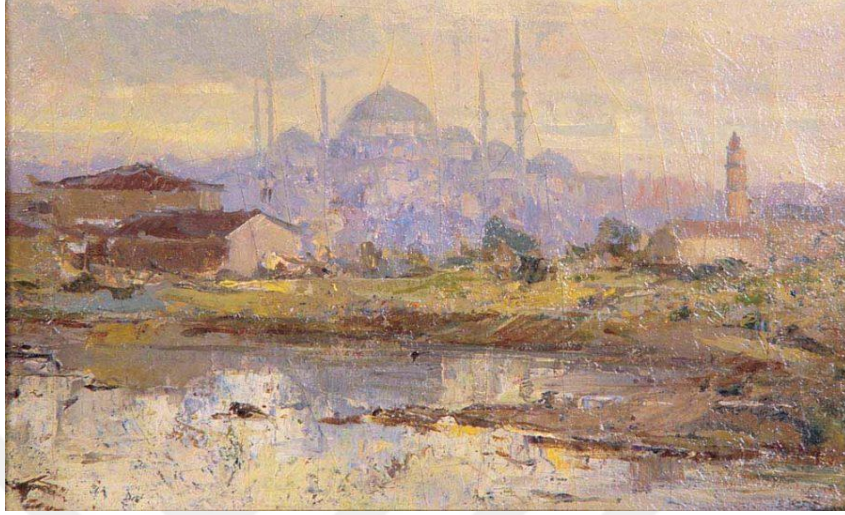


Resim 7 Hüseyin Avni Lifij, “Arkeoloji Müzesi Bahçesinde”

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/> den (04.02.2019) tarihinde alındı.

Hüseyin Avni Lifij 'in resimlerinde Türk Empresyonizmi etkisi seyretilir. Sanatçı resimlerinde koyu renkleri paletin dışına çıkarmıştır. Bunun yerine turuncu, sarı, pembe, uçuk mavi gibi renklere yer vermiştir. Pastel renklerin birlikteliğinin oluşturduğu kompozisyonlarında ise ressam; masalsı, romantik bir İstanbul silüetini gözler önüne serer. Bu sebeptendir ki romantik, diye de tanımlanır. Aynı zamanda sanatçının şiirsel ve sembolik bir dili de vardır. “Arkeoloji Müzesi Bahçesinde” isimli resminde iki kadın figürünün bulunduğu yer Eski Şark Eserleri Müzesidir. Bina o günlerde Sanayi-i Nefise Mektebi olarak hizmet vermektedir. II. Meşrutiyet etkisi ile 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuş ve kadınlarda resim eğitimi almaya başlamıştır. Lifij 'in mekân olarak seçtiği ve aynı adı taşıyan “Arkeoloji Müzesi bahçesinde” isimli resmi bunu belgeler niteliktedir. Mekân içinde yer alan iki kadın figürünün ayakları yere basmaz ve gölgeleri yere düşmez. Bu durum kadın figürleri varla yok arası bir yerde konumlandırır. Resim yapan kadının sandalyesi ve

şövalesi kaybolmuştur, yanındaki dikey duruş içinde, daha güçlü kadın figürden destek alır. En koyu değer olan merdivenin önünde duran figürler, açık renk değeri ile geride kalmıştır. Tamamlanmamış gibi duran resim, izleyiciyi düş ve gerçek arasında bırakır.



Resim 8 Sami Yetik, "Süleymaniye Cami"

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-suleymaniye-camii-6487/>'den (05.02.2019) tarihinde alındı.

Asker Ressam olan Sami Yetik savaşın tesirini ve izlerini cephede takip etmiştir. Bu amaç doğrultusunda Kurtuluş Savaşı'nı resimlerinde konu edinmiştir. Türk İzlenimcileri arasında yer alan sanatçı, İstanbul kentini tema olarak işlediği peyzajlarında kullandığı renk seçimleri ve kalın fırça darbeleri ile yaşamının belirtisi olan yeşil bitki örtüsüne pek yer vermez. Soğuk renkleri kullanmayı seçen Yetik, "Süleymaniye Cami" resminde belirgin bir şekilde biçim bozumuna gitmiştir. Resimde kontrast renkleri kullanmıştır. Ressamın objektifinden İstanbul'a baktığımızda sokaklarda dolaşan kentlilere rastlanılmaz. Hüzün dolu, yalnız, soğuk bir kış içerisinde kent seyredilir.

"Tevfik Paşa'ya sunduğu dilekçe ile 1910 yılında Paris'e gönderilmiş ve 1912 yılına kadar kalarak Jean Paul Laurens Atölyesi'nde çalışmıştır. İstanbul'a dönünce resim öğretmenliği yapmaya devam etmiştir. Sami Yetik, Osmanlı Cemiyeti'ne katılıp

gazetede makaleler yayınlamıştır. 1940 yılında “ressamlarımız” adlı iki ciltlik yapıtının ikinci cildi basılamadan 1945 yılında vefat etmiştir.”⁴

1914 Kuşağı sonrası Çallı Grubu ile aynı anlayışta İstanbul kent teması işleyen ressamlar; Hasan Vecih Bereketoğlu, Cevat Erkul, Ali Rıza Beyazıt, Selahattin Teoman, Pertev Boyar, Ahmet Uzelli olmuştur.



Resim 9 Hasan Vecih Bereketoğlu, “İsimsiz”

Kaynak:

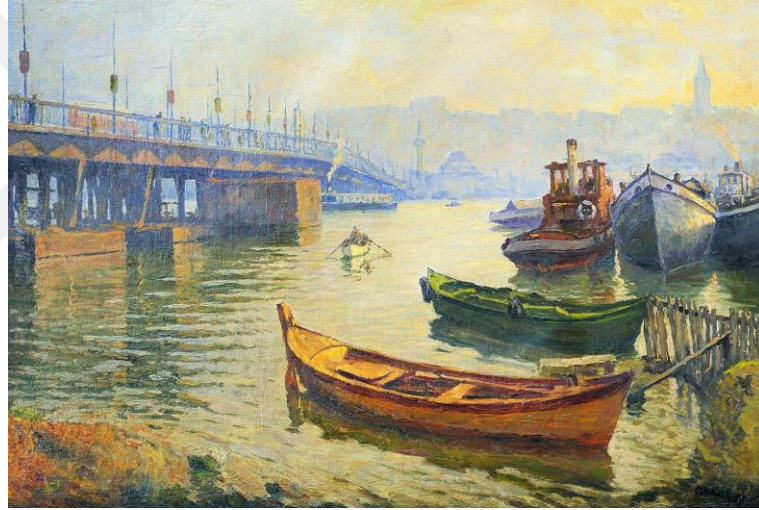
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=452’ den
(14.03.2019) tarihinde alındı.

Hasan Vecih Bereketoğlu eğitimini izlenimci Ressam Halil Paşa’dan almıştır. İstanbul’a estetik güzelliğini ortaya çıkaracak birçok eser armağan etmiştir. Ressam, seyirlik eserlerinde biçim bozmaya gitmiştir. İzlenimci anlayışın da etkisi ile ışıık ve ışığın titreşimlerini öne çıkarmayı sevmiştir. İncelenmekte olunan tabloda kalın fırça darbeleri ile soğuk renkleri seçerek puslu bir atmosfer oluşturmuştur. Kentte göğeyükselen dumanlar soğuk etkisini daha çok arttırmıştır. Kompozisyonda çapraz, yatay

⁴ Burak Kutlay, *Cumhuriyet’ten Günümüze Türk Resim Sanatında Kent İmgeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2011, s.46.

ve dikey akslar ile dinamik görüntü elde etmiştir. Bu üslupla durağan İstanbul manzara resimlerine yeni bir soluk getirmiştir.

“Bereketoğlu, Çallı Kuşağı olarak bilinen grup içinde değerlendirilebilir. Çok çalışan ve hiçbir zaman bir başka sanatçıya öykünmeyen sanatçı doğayı kendine model alan empresyonist bir ressamdır. Ankara Kavaklıdere ile Çankaya sırtlarını ve İstanbul'u değişik bakış açılarından değerlendiren manzara resimleri yapmıştır. Kurbağalı Dere, Fenerbahçe, Çamlıca ya da Boğaz sırtları sabahın erken saatlerinde ona kucak açmış, mahmur, durgun, sade görünümüne şiirsel ince bir duyarlılığın katılmasına olanak vermiştir. Resim tekniklerinin tüm inceliklerini bilen sanatçı, hemen her türde resim çalışmış olmakla birlikte, doğaya olan aşırı tutkusu onu giderek bir açık hava ressamı olmaya itmiştir.”⁵



Resim 10 Cevat Erkul, “Haliç Köprüsü”

Kaynak: <http://treehoze.com/PeraMuzesi/1022440392812154881>’ den (14.03.2019) tarihinde alındı.

Cevat Erkul’un “Haliç Köprüsü” isimli resminde renkler ince fırça darbelerine dönüşmüş, ışığın oluşturduğu atmosfer ilgi çekici bir hal almıştır. Deniz üzerindeki kayıkların yansıması Hikmet Onat’ı hatırlatır. Resimlerinde oluşturduğu atmosfer ile tinsel bir görünüm elde etmiştir. Ressam koyu renklere palette yer vermemiştir. Renk

⁵ Ayla Ersoy, Hasan Vecih Bereketoğlu Anısına, Hayat Haftalık ilim, felsefe ve sanat mecmuası, Cilt No 2, Sayı 31, 1927, s.7.

perspektifi ile derinlik sağlamıştır. Ufukta İstanbul silueti ve köprü üzerinde insanlar belli belirsizdir. Gün batımına doğru bir izlenim yaratan sanatçı sükûnet fısıldar kulaklara. Bir o kadar telaşsız olan İstanbul, bir başka şiirin dizeleri gibidir. Uzun süre etkisini sürdüren izlenimci kuşağın şiirsel dili birbirine benzerlik göstermiştir. Tarihsel süreç içerisinde İstanbul'un dönüşümü hakkında belge niteliği oluşturan resimlerdeki bazı ayrıntılar ile zaman çizgisinde bir yerde konumlandırmak mümkündür. "Haliç Köprüsü" resimdeki ipucu ise köprü üzerindeki motorlu araçlardır.



Resim 11 Ali Rıza Beyazıt, "İstanbul"

Kaynak:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=757 den
14.03.2019 tarihinde alındı.

Ali Rıza Beyazıt'ın "İstanbul" isimli resminde günbatımını seyredilir. Tarihi buharlı gemiler ve ufukta oluşan sis resimde romantik yansımalar yapar. Resimde sanatçı, çağının İstanbul'u yerine, geçmiş imgesi oluşturmuştur. Ufuktaki cami silueti kırmızı boyanmış gökyüzü ve yansıması göz okşar. Resimde kullanılan sıcak renkler ile arşa yükselen duman soğuk-sıcak dengesi oluşturur. Ufukta görünmeyen güneşin boğaza yansıması ile oluşan parlaklıkta ayrıntılı tasvir edilen gemiler ön plandadır.



Resim 12 Selahattin Teoman, “Peyzaj”

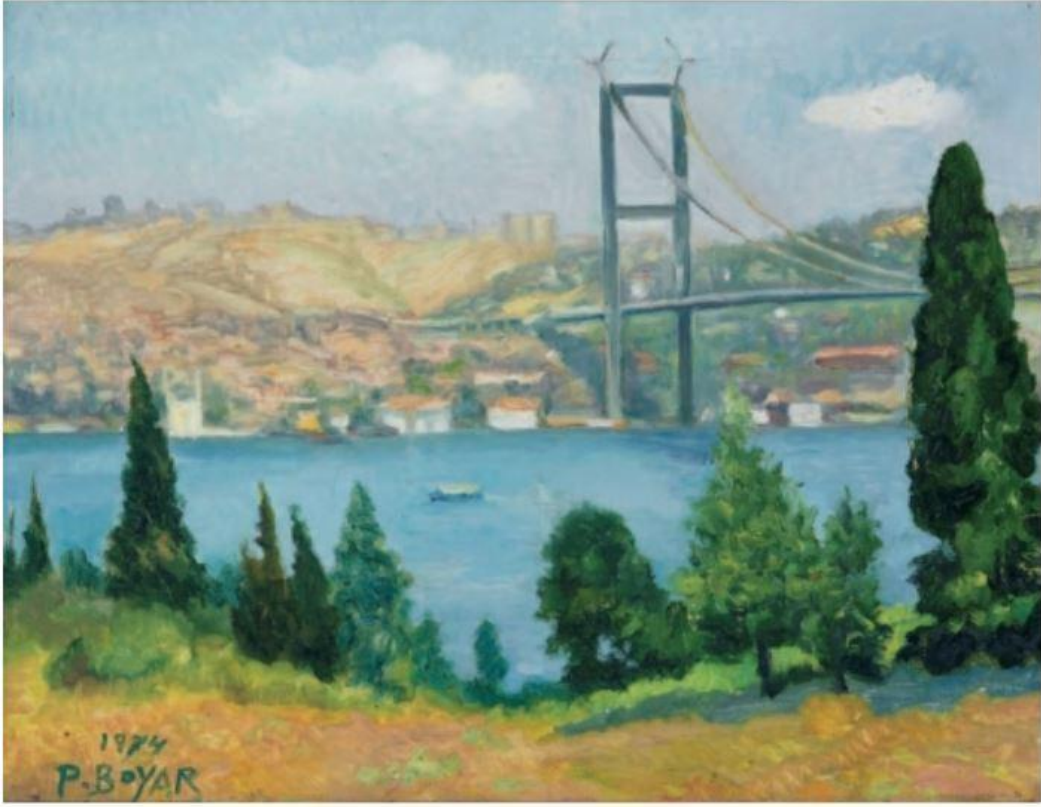
Kaynak:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=585

den

(14.03.2019) tarihinde alındı.

İzlenimci Ressamlar ekolünde çalışan bir başka sanatçı ise Selahattin Teoman’dır. Kayıkların sudaki yansımaları Hikmet Onat’ın resimlerini hatırlatır. Yatay konumlandırılmış kayıklar ve diğer yatay espaslar sakinlik, hissi verir. Bununla birlikte kontrast renklerin birlikteliği gözü resimde sürekli dolaştırır ve izleyiciyi dinamik tutar. Kompozisyon boşluk doluluk oranında değerlendirildiğinde, kalabalık bir görüntü ile karşılaşılır. Resmin sağında yer alan ufak boş alan, nesne yoğunluğunun sol tarafa verildiğini göstererek denge etkisini kaybettirir. Sıcak renkleri kullanmak ile birlikte siyahı paletinden çıkarak sanatçı yaz içerisinde bir İstanbul anlatmıştır. Yeşil bitki örtüsünün hâkimiyetini sürdürdüğü resimde hayat vardır. Resimden yükselen su sesi ise bu etkiyi destekler.



Resim 13 Pertev Boyar, "Boğaziçi Köprüsü"

Kaynak: <https://www.artamonline.com/253-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10010-pertev-boyar-1897-1981-bogazici-koprusu>’ den (18.03.2019) tarihinde alındı.

Pertev Boyar, 1973 yılında kullanıma açılan Boğaziçi Köprüsü’nü, bir sene sonra imzası ve tarihi ile belgelemiştir. Kısmen yeşilin de bulunduğu resimde çoğunlukla sarı, öne çıkmaktadır. Arka planda kullanılan soğuk renklerin yoğunluğu ile renk perspektifi uygulanmıştır. Ressam çoğu izlenimci gibi paletinde koyu renklere yer vermemiştir. Fırça darbeleri belirgindir. Boyar, lekesele çalışmıştır. Resim yatayda ikiye bölündüğünde Vincent Van Gogh resimlerini çağırıştırır. Değişmekte olan İstanbul silüeti ise dikey mimari ile modern kentin oluşumunu haber vermektedir. Kompozisyondaki dikey eksenler durağan bir etki yaratır. Dikey yapılaşma ile büyüyen kentte yeşil alan kaybı da gözle görülür bir gerçektir. Ufukta ve izleyicinin bulunduğu noktadaki sarı, kurak alan bu bakış açısını destekler.



Resim 14 Ahmet Uzelli, “Süleymaniye ve Haliç Yağ İskelesi”

Kaynak: <https://www.artamonline.com/275-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/4905-ahmet-uzelli-1904-1978-suleymaniye-ve-halic-yag-iskelesi> ‘den (25.03.2019) tarihinde alındı.

Ahmet Uzelli resimlerinde ahşap yapıları ile eski İstanbul evleri ve yalılarını öne çıkarır. “Süleymaniye ve Haliç Yağ İskelesi” adlı eserinde yatay düzlem içerisinde belli belirsiz bir figür kürek çekmektedir. Resmin solunda bir kısmının kadraja girdiği geminin devamı, izleyicinin hayaline bırakılarak açık kompozisyon oluşturulmuştur. Süleymaniye Cami minareleri ve yapılar resimde dikey eksende yerleşmiş, resimde durağanlık yakalanmıştır. Kompozisyona tek hareketi veren unsur ise resmin sağına konumlandırılmış, kadrajdan çıkmak üzere olan figürdür. Pastel renkler giyinmiş eski İstanbul, geçmişi masalsı bir fonda gözler önüne serer. Empresyonist ressamlar gibi İstanbul’un şiirselliği Ahmet Uzelli’yi de etkisi altına almıştır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarına damgasını vuran bir başka grup ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’dir. Bu çatı altında toplanan sanatçılar Sanayi-i Nefise’yi bitirdikten sonra Almanya ve Fransa’da eğitimlerine devam etmişlerdir.

“1928 yılında Fransa ve Almanya’dan yurda dönen sanatçılar, aralarında oluşturdukları yoğun çalışmalar sonucunda “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar

Birliği” adı altında birleşirler.”⁶ Bu birliğin kuruluşu Cumhuriyet’ten sonra gerçekleştirilen ilk grup hareketidir. 1929 yılında resmi üretimlerine başlayan sanatçılar arasında Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf yer alır. Bu grup içinden Mahmut Cuda realist tutumu ile ayrılır.



Resim 15 Cevat DERELİ, "İstanbul"

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Cevat-Dereli> 'den (16.02.2019) tarihinde alındı.

Cevat Dereli’ nin “İstanbul” resminde minyatür anlayışı ile kompozisyon kurgulanmıştır. Resimde figür ve objelerde biçim bozulmalarına rastlanırken, ışık ve gölgeye yer vermemiş, lekesele çalışmıştır. Ressam, kompozisyonda figürleri kontur çizgisi ile sınırlandırmış, mekânda yerlerini belirtmiştir. Rengi kullanışı, fırça hareketleri ile ressamın İstanbul yorumu öne çıkmaktadır. Resimdeki kadın figürlerinin rahat hareketleri ve kıyafetlerinde İnkılapların izlerini görüyoruz. Resimde arka planda yer alan dikey, belli belirsiz çizgiler, cami silüetini oluştururken Boğaz ile birleşince İstanbul kenti kendini doğrulamaktadır. Ressam serbest çizgileri, rengi kullanım şekli ile çocuk resimlerinde rastlanan samimi bir dil oluşturmuştur. Dereli, bu

⁶ Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1988, s. 36.

üslubu ile grubunda yer alan arkadaşlarından ayrılır. Cevat Dereli sonraları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden D Grubu'na geçer.

“1933 yılının Temmuz ayında evvelce sanatçı birliğinin karma sergilerine katılmış olan bir heykeltıraş, beşi ressam, altı sanatçı. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, D grubu adını verdikleri yeni sanatçı birliğini kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkânında açmışlardır. Birliğin D Grubu adı almalarının nedeni Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise(Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraş Birliği'nden sonra kurulan 4. Birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir.”⁷

Avrupa Sanatını ve gelişmeleri yakinen takip eden D Grubu ressamları, Akademili sanatçıların alışlagelmiş bir anlayışla doğayı birebir taklidini anlamsız bulmuşlardır. Bu düşünceye tepki olarak Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm ve Konstrüktivizm akımlarını Türk resmine uyarlamışlardır.

“Genişlemeye başlayan D Grubu'na ilk olarak dördüncü sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim, yedinci sergide Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı, dokuzuncu sergide, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Susam katıldı. Gruba en son katılan sanatçı, Zeki Kocamemi olmuştur. Turgut Zaim, dördüncü sergide gruba katılmış ve desteklemiştir. Buna rağmen yeni ressamların sanat görüşlerini de benimsemiştir. Bu durum üzerinde durulmamıştır.”⁸

D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle André Lhôte' un 'kübist' ve 'yapısalcı', Fernand Léger 'nin 'sentetik kübist' biçim anlayışını, 'yaşayan sanat' söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuştur.

⁷ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı (8. basım), Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 2008, s.179.

⁸ Feray Şerbetçi, *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2008, s.75.

“Özellikle 1930’lu yıllarda devletin halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda sanata ‘yeni’ ve ‘ulusal’ bir yön verilmesine katkı sağlanmıştır. CHP Hükümeti çağdaşlaşma isteğine paralel olarak Batıdaki yeni akımlardan yararlanmış, düzenlediği sergilerle ‘yeni’ sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır. 1960 yılında düzenlenen son sergiyle birlikte yurtiçinde on altı sergi açan grup, yurtiçinde ve yurtdışında da birçok sergiye grup adı ile katılmıştır.”⁹



⁹ Yapı Kredi Yayınları, D Grubu 1933-1951, 22 Ocak-14 Mart 2004, Basın Bülteni, <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951>, Erişim Tarihi:13/02/2019.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA İSTANBUL KENT TEMASI

İstanbul kent teması Türk resminde iki ana damardan ele alınmıştır. Birincisi 1960 öncesi kentin şiirselliğini ve güzelliğini vurgulayanlar, ikincisi 1960 sonrası kenti düşünsel, sosyo politik boyutuyla ele alanlar; konuya eleştirel veya dışavurumcu yaklaşım getirenlerdir. Bununla birlikte 1960 sonrasında da hala İstanbul'un şiirselliğini vurgulayan ressamalar mevcuttur. İstanbul kent teması söz konusu olduğunda görülen bu iki yaklaşımın kesin sınırlarla veya yıllarla birbirinden ayrıldığı söylenemese de günümüzde kent yaşamının bireyüstünde hissedilen ağırlığının artmasıyla birlikte sanatçıların çoğunlukla konuyu daha eleştirel, düşünsel, sosyo politik yanıyla ele aldıkları görülmektedir.

“II. Dünya Savaşı sonrası süreçte göç hareketlerinin bir göstergesi, sosyokültürel, sosyo-ekonomik bir yapı üzerine kurulu olarak ortaya çıkan gecekondu sorunsalı, kentleşmenin çarpık bir yönü olarak, hızlı bir gelişim göstermiştir. İlerleyen yıllar içinde ülkenin sosyo-kültürel hayatında önemli bir role sahip olmuştur. Ülkemizde 1948 yılında 25-30.000 civarında bulunan gecekondu sayısı 1953 yılında 80.000'e, gecekondulara yasal af getiren 6188 sayılı yasa sonrası 1960 yılında ise 240.000'e ulaşmıştır.”¹⁰

Sanayileşmeyle birlikte değişen geleneksel tarım algısı, fabrikada duyulan işçi ihtiyacı, eğitim ve sağlık imkânları nedeni ile köylerden kentlere göç kaçınılmaz olmuştur. Kırsal alanlardan şehre göçen insanlar ile gecekondu kelimesi literatüre girerken kent çarpık bir şekilde büyümeye başlamıştır. Bu şekilde kentin habitatu değişim gösterirken şehrin sosyokültürel yapısını da etkisi altına almıştır. Bu değişim birçok sanat disiplinine konu olmuştur.

¹⁰ Ruşen Keleş, *Kentleşme Politikası* (10. Baskı), İmge Yayınevi, Ankara, 2008, s.260.

2.1. 1960 Sonrası İstanbul Kent Temasını Ele Alan Ressamlar Ve Eserleri

2.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu



Resim 16 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Gecekond", 1972

Kaynak: <https://torchwell.wordpress.com/>'dan (01.03.2019) tarihinde alındı.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, kentin kenar mahalleleri diye adlandırılan alanlarını resimlerinde gecekond imgesi olarak kullanmıştır. Ressamın bu imgeleri ele alışı minyatür sanatını andıran bir istifçilik söz konusudur. Eyüboğlu'nun 1972 tarihli "Gecekond" isimli resmindeki evlerde kullanılan açık renkler, lekesele bir değeri ile motif oluşturmuştur. Aynı zamanda gökyüzünden yağın evler Rene Magritte' in yağmur damllarını andıran insanların anımsatarak sürrealist bir hayale izleyiciyi sürüklemeyi başarmıştır. Bir kuş sürüsü gibi yuvaya doğru süzülen evler, bireyi sembolize eder. Sürü psikolojisini anımsatan açık renk doku tekrarları ile ressam soyutlamaya doğru eğilim göstermektedir.

Bir başka Sürrealist anlatım ile gecekond imgesi üzerine çalışan sanatçı Nedim Günsür' dür.

2.1.2. Nedim Günsür

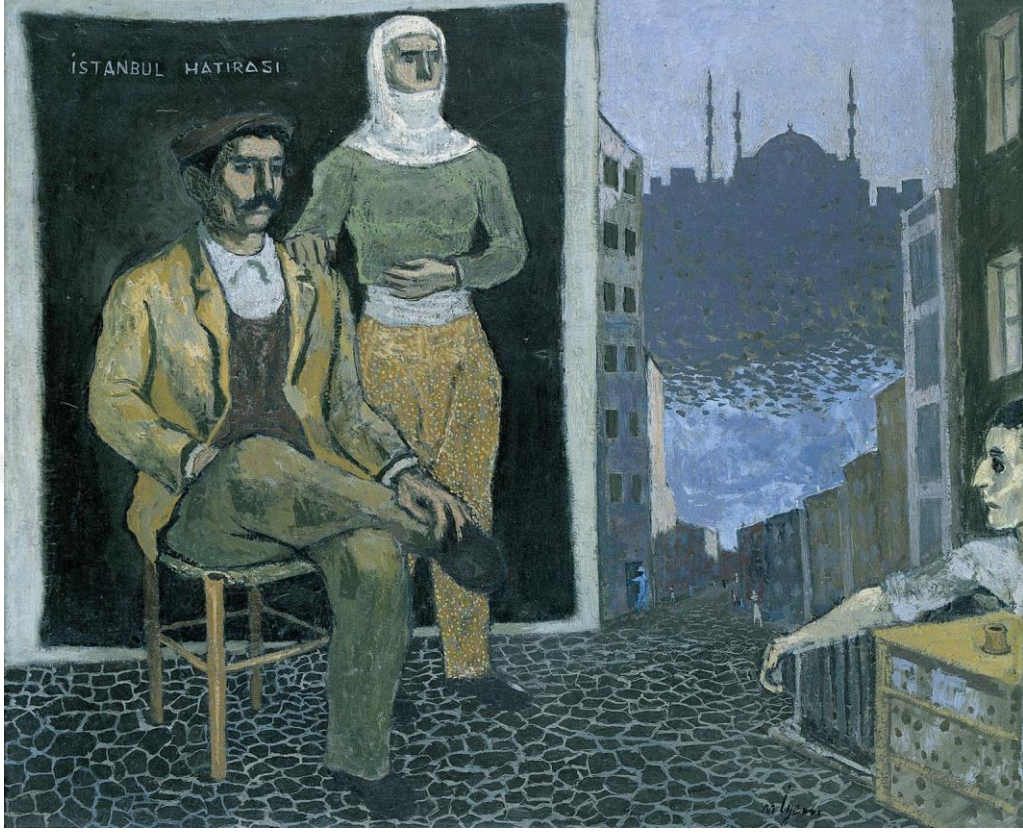


Resim 17 Nedim Günsür, "Gecekondu ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar", 1965

Kaynak: <https://www.davidpublisher.org/>'dan (03.03.2019) tarihinde alındı.

Nedim Günsür de “ Çomak Üzerinde Uçan Adamlar” resmi ile Bedri Rahmi Eyüboğlu’ nun uçan evleri gibi aynı mizahi anlatımı kullanmıştır. Aynı zamanda Bedri Rahmi’nin atölyesinde eğitim gören Günsür hocası ile aynı tema üzerinde birleşmiştir. Bununla birlikte söz konusu resim Marc Chagall’ın evler üzerinde uçan çiftini de çağrıştırır. Bedri Rahmi’ye göre daha gerçekçi biçim ve renkleri seçen Günsür uçan insanlar ile düş ve gerçek arasında bir anlatıma izleyiciyi sürükler. “Çomak Üzerinde Uçan Adamlar” resminde akşam olmak üzeredir ve insanlar gecekondularına doğru süzölmektedir. Kenar mahalle algısı kompozisyonda evlerin sol kenara dizilmesi ile betimlenmiştir. Kurak bitki örtüsü ve çıplak ağaç dalları mevsimin kış olduğu izlenimini verir, buna rağmen bacaları olan evlerden duman tütmez. Farklı açılar ile birbirinin kopyası olan bu evler beyaza boyanmış ve açık gökyüzünde uçan insanlar, koyu leke değeri ile birbirinin simetrisini oluşturmuştur.

2.1.3. Nuri İyem



Resim 18 Nuri İyem, “İstanbul Hatırası”, 1973

Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s763-020/>’den (07.04.2019) tarihinde alındı.

Nuri İyem’in “İstanbul Hatırası” resmi aynı zamanda geçmişten günümüze kent temasının ele alınışı içerisinde ilk kez insan figürünün ön plana çıkartıldığı eser olma niteliğini taşır. Seyirciye gözden ibaretmişçesine bakan Anadolu kadınları Nuri İyem ’in resimlerinin ilgi odağıdır. Türk resmi için genç bir tür sayılan portre resmi, sanatçı tarafından bir dizi halinde işlenmiştir. Anadolu insanını konu alan İyem, köyden kente göç eden bu hüznü bakışlara kayıtsız kalamamıştır. Siyah fon üzerinde yazan “İstanbul Hatırası” yazısına, dönemin göç temasını konu alan filmlerinde sıkça yer verilmiştir. Bu sebeple resimde görülmemesine rağmen fotoğrafçının kadrajın dışında var olduğu bilinir. Sosyolojik belge niteliği taşıyan filmleri izlememiş olan “Z” kuşağı için bu tahmini yapmak daha zor olacaktır. Resmi fotoğraf ve film karesinden ayıran özellik ise sanatçının perspektifi bilinçli olarak yok etmiş olmasıdır. Ressam

göç temasını desteklemek için mekânda algı oyunları yaparak resmini kurgulamıştır. Ön plana çıkarılmak istenen kırsaldan kente göç etmiş çift ise resmin solunda yer alır. Erkeğin sandalye üzerindeki rahat tavrı, kadının biraz geride ayakta durması ve bir eli ile erkekten güç alması ile ressam ataerkil yapıya gönderme yapmaktadır. Erkek kılık kıyafet ile daha çabuk şehre ayak uydurmaya başlamıştır. Kadın şalvarı ve baş örtme şekli ile çekingen kalmıştır. Her iki figür de gülmez. Kompozisyona bir elini uzatarak dâhil olan adamın fotoğrafçı olduğu tahmin edilir. Fotoğrafçı perspektif ilkelerine göre daha önde olması gerekirken geride kalmıştır. Resimde soğuk renkleri tercih eden sanatçı, sıcak rengi kadının şalvarında, erkeğin ceketinde ve fotoğrafçının masasında kullanmıştır. Sanatçı zeminde İstanbul'un tarihi ile bütünleşmiş Arnavut taşlarını kullanmıştır. Resmin sağına yerleştirmiş olduğu cami silueti ve binalarda kullandığı soğuk renkler ile arka plan oluşturulmuştur. Resme daha ayrıntılı bakıldığı zaman arkada bulunan binalar ve insanlar bir anda küçülür. Camili İstanbul silueti ise oldukça büyük, bulutların olması gereken yerde tüm resmi kucaklar.

“Yeniler Grubu 28 Mart 1940 yılında Gazeteciler Cemiyet’inin Beyoğlu lokalinde açılan “Liman Resim Sergisiyle” varlığını gün ışığına çıkarmışlardı. Grup ilk sergilerinin adından dolayı “Liman Grubu” diye de anılır. Grubun en önemli sanatçısı ve kurucularının başı Nuri İyem’ dir. İyem grubun hemen hemen tüm sergilerine katılmıştır. Sanatsal anlayışı grubunda sanatsal anlayışı olan toplumsal sanattır.”¹¹

2.1.4. Cihat Burak

1970’li yıllar, sosyo-ekonomik alanda istikrarın sağlanamadığı yıllardır. Cihat Burak gibi birçok sanatçı toplumu etkileyen bu etkenlere kayıtsız kalamamıştır.

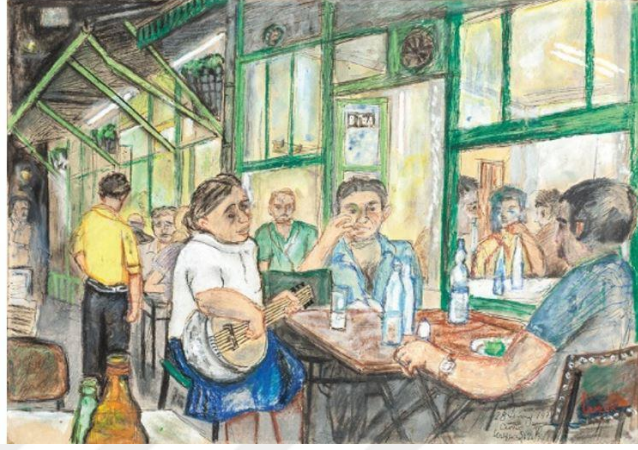
Cihat Burak ressam olmasının yanında aynı zamanda mimardır. Seramik disiplininde de eserler vermiştir. Çizgi ve desen onun daima önceliği olmuştur. Rengi kullanım biçimi nedeni ile çoğu eleştirmenler tarafından resimleri karanlık ve soğuk

¹¹ Özkan Baysal, *Türk Resim Sanatına Toplumsal Dinamiklerin yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2005, s.55.

bulunmuştur. Genel olarak karanlık bir arka fon seçen sanatçı, eylemin olduğu yerlerde rengi kullanmıştır. Resimlerinde hicvettiği kişileri hayvan ve insan arası bir çirkinlikte gösterir. Bu resimler aynı zamanda izleyenler üzerinde bir bulantı izlenimi bırakır.



Resim 19 Cihat Burak, "Başkomutan ve Meydan Muharebesi", 1969



Resim 20 Cihat Burak, "Çiçek Pasajı", 1978

Kaynak: Resim 19 <https://www.tarihnotlari.com/cihat-burak/> 'den (25.04.2019) tarihinde alındı.

Kaynak: Resim 20 <http://www.beyazart.com/sanatci/Cihat-Burak'den> (07.04.2019) tarihinde alındı.

“Cihat Burak’ın resmi, kent kültüründeki yozlaşmaya, yıkıma karşı açılmış bir savaş ya da başka bir deyişle, bu yozlaşmanın onarımıdır. Hiçbir restorasyon mimarı onun bu gösterdiği başarıya erişememiştir. Büyük bir hiciv ustasıdır aynı zamanda başkanları ve karılarını, kızdığı kişileri, azgın ziyafet sofraları ve ayarı bozuk ilişkileri alaya alan resimler yapar.”¹²

Sanatçı “Başkomutan ve Meydan Muharebesi” isimli resminde tüm ayrıntıları ile adeta natürmort inceliği ile masayı doldurmuştur. Masadaki yiyecekler seyirciye doğru akar. Bu yiyecek geçidinde masaya uzanan beyaz manşet ve siyah ceketli erkek

¹² Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem (4. Basım), Remzi Kitapevi, Cağaloğlu-İstanbul, 1995, s.31.

elleri politikacıları sembolize eder. Masada oturan herkes iştahla yemek yerken bir elinde mikrofonu diğer elinde çiçeği ile şarkı söyleyen kadın dönemin eğlence anlayışını gözler önüne serer. Sanatçı bu tür eğlenme biçimini daima özentisi bulmuştur.

Ressam “Çiçek Pasajı” isimli resminde ise diğer resimlerinden farklı olarak halkı tasvir etmiştir. Sanatçının alaya aldığı aristokrat sınıfın gösterişli sofralarına resimde yer verilmemiştir. “Beyoğlu” Cihat Burak ve sanatçı dostlarının sık sık bir araya geldiği bir noktadır. Çiçek Pasajı da oradaki uğrak yerlerinden biridir. İki resim ayrı zamanlarda yapılmasına karşın iletilmek istenen anlam itibarı ile birbirini destekler. Resim 19’da bulunan zengin masa, resimlerdeki figürler gibi izleyicinin de bakışlarını üzerinde toplar. Resim 20’de bu duruma tezat olarak masada sadece içecekler yer alır. Figürler arası göz teması ile iletişim ön plandadır. Burak, Resim 19’da sıcak renkleri seçerken Resim 20’de ise soğuk renkleri kullanmış olmasına rağmen daha ışıkl bir atmosfer oluşturmuştur. Aynı resimde erkek figürleri eğlendirmek için yanlarına oturan kadın, gündelik elbisesi ile cümbüş çalarken etrafa neşe saçmaz. Arkası dönük erkek figürle kurduğu göz temasında ise hüznü vardır.

2.1.5. Necdet Kalay



Resim 21 Necdet Kalay, "İstanbul", 1980

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Necdet-Kalay>’ dan (25.04.2019) tarihinde alındı.

İzlenimci anlayış ile manzara resimleri yapan Necdet Kalay, geniş fırça darbeleri kullanarak manzara içinde gördüğü biçimleri de deforme etmiştir. Kalay’ın resimleri gri tonlamalar ve pastel renklerden oluşur. İstanbul resminde ise toprak tonları ve mavi renklere yer verilmiştir. Necdet Kalay, adeta geniş fırça darbeleri ile İstanbul’un devingen yapısını tasvir etmiştir. Sanatçı, toprak tonlarından oluşan sakin tuşelerinde kayıkları ön plana çıkarır. Bununla birlikte camii silüetinin altında bulunan çizgisel bina yığınlarındaki hareket, kompozisyonun genelinde hâkim olan mavinin tonları ile kırılmıştır. Kompozisyonun solunda bulunan ve arşa yükselen duman, resim ikiye bölündüğünde sağda kalan lekesel yoğunluğu dengeler. Duman aynı zamanda resme hareket ve sıcaklık verir. Sanatçının buğulu bir camın ardında seyrettirdiği İstanbul, kış masalı anlatır. Necdet Kalay’ın estetik kaygı ile oluşan resimleri izleyiciyi dinlendirir.

2.1.6. Neş'e Erdok



Resim 22 Neş'e Erdok, "İstanbul Satıcıları", 1980

Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=14&s=1&r=84&l=' den
(28.04.2019) tarihinde alındı.

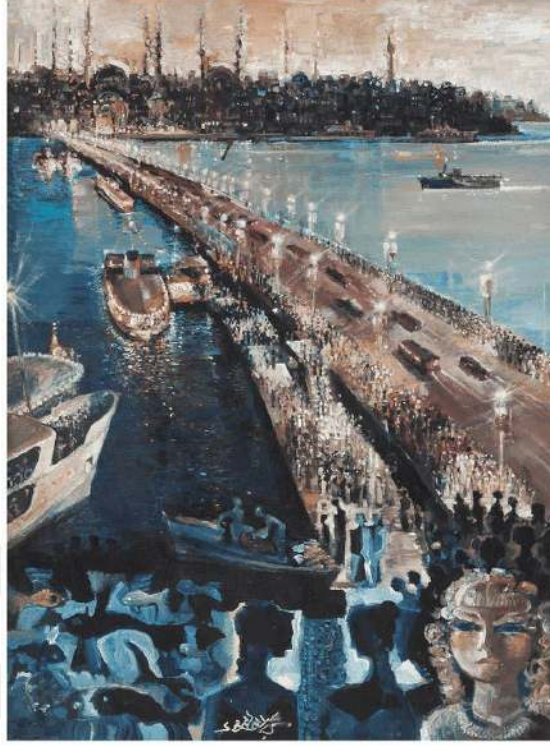
Neşet Günal'ın asistanlığını yapan Neş'e Erdok hocası gibi figüratif resim anlayışını seçmiştir. Neş'e Erdok, Neşet Günal gibi toplumsal konulu resimler yapmış, anıtsal figüratif resmin temsilcilerinden biri olmuştur. Erdok' un resminde mekân olarak İstanbul silüeti yer almamasına karşın figürler başlı başına İstanbul'dur. Erdok resimlerinde boyacı, simitçi, hamal, işportacı, tartıcı, balıkçı gibi anıtsal ve kentli

figürleri bir araya toplamıştır. Figürlerin her biri farklı açılardan bakan izleyici ile ilişki kurar. Şehrin sokakları gibi gri tonlarına resimde yer veren Erdok, rengin saturasyonunu düşük tutmuştur. Resme soğuk renkler hâkimken sanatçı figürlerin aksesuarlarında kullandığı sıcak renk ile satıcıların kimliğine dikkat çekmiştir. Aynı zamanda resim, Picasso'nun mavi dönem eserlerini çağırıştırır. Sanatçı resminde kapalı kompozisyon kullanmıştır. Figürler bir arada kurgulandıkları halde birbirleri ile iletişim kurmaz. Bu durum yalnızlıklarına vurgu yapar. Kent yaşamında sıkça karşılaşılan kentli figürler susmuş, sükûnet içerisinde kompozisyonda yerini almıştır. Bununla birlikte figürlerin duruş ve mimiklerinden farklı ruh halleri içerisinde bulunmaları dikkatleri üzerine çeker. Sokak satıcıları, onların asık yüzleri, resmin gri atmosferi gibi unsurlar ressamın eleştirel bakış açısının araçlarıdır.

“Neş’e Erdok, 1968 Kuşağı olarak adlandırılan resim kuşağının üyelerinden olup, figür ve portreye çağdaş ve kendine özgü üslubuyla yeni bir yorum getirmiştir. Desen anlayışında, biçimin ifade gücünü arttırıcı boyuttan uzağa gitmeyecek ölçülü bir deformasyon uygulamıştır. Biçimin her zaman öne çıktığını, rengin ise sadece biçimi destekleyen özellikler taşıyan bir tür araç olduğunu (psikolojik bir etkiyi vurgulamak için) savunmuştur. Sanatçı, rengi az kullanmanın değil, akılcı kullanmanın gerektiğine inanmıştır.”¹³

¹³ Azize Yılmaz, *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş’e Erdok*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2011, s. 51-52.

2.1.7. Şadan Bezeyiş



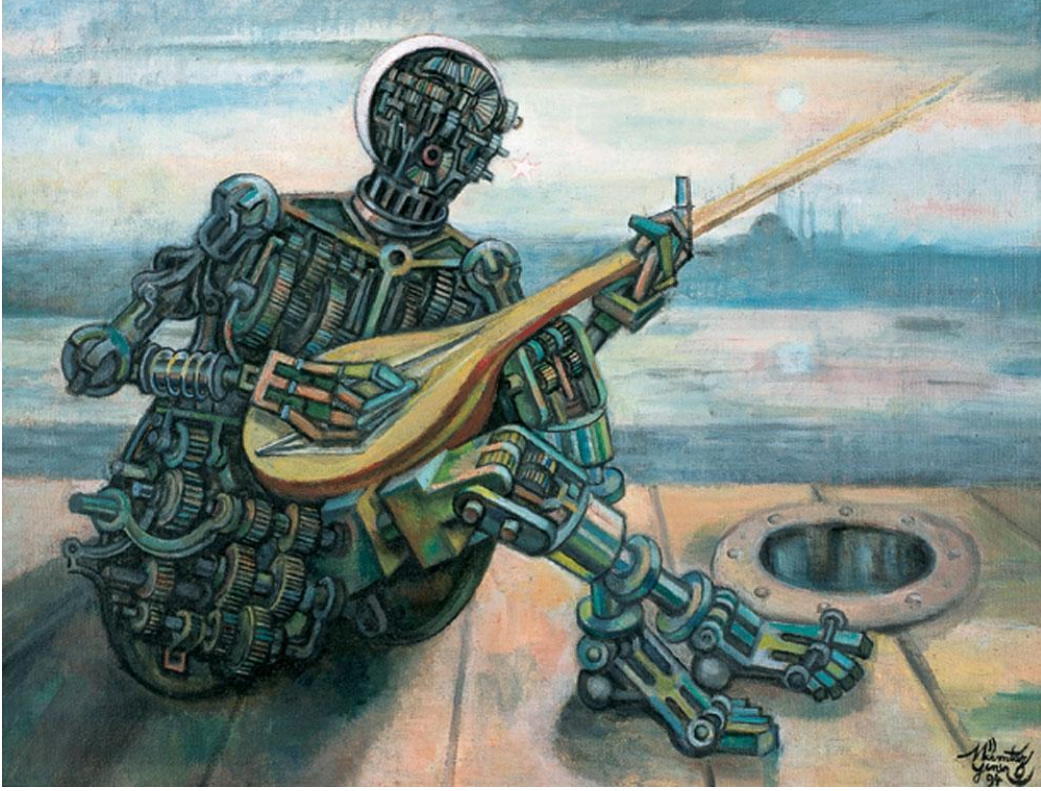
Resim 23 Şadan Bezeyiş, "İstanbul Senlik", 1989

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/%C5%9Eadan-Bezeyi%C5%9F>'den (28.04.2019) tarihinde alındı.

Şadan Bezeyiş, resimlerinde desenden çok renge önem verir. Sanatçının resimlerinde bakımlı kadın figürü ön plana çıkar. Çoğu resimlerinde kadınlar, folklorik esinti ile başlık ve aksesuar takar. Sanatçı resimlerinde kırmızı ve maviyi yoğun bir şekilde kullanır. Sanatçının lekesele ve kültürel öğeleri resimlerinde bulundurması Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nu anımsatır. Figüratif resimlerinde zaman zaman ortaya çıkan ekspresyonist tavır, kimi resimlerinde soyutlamaya dönüşmüştür. "İstanbul Senlik" resminin perspektif derinliğinde ön planda olan kadın imgesi, yavaşça stilize edilerek derinlikte balık formunu alır. Köprü'nün diyagonal duruşu ve üzerinde peşi sıra dizilmiş ışıklar, göz alıcı olmakla birlikte oldukça hareketlidir. Kalabalığın bulunduğu köprüde ise insanlar, bir davete gidiyor izlenimi verir. Bezeyiş resminde açık kompozisyon uygulanmıştır. Paletinde mavi ve toprak tonlarına yer vermiştir. Lekesele

kullandığı renkleri ile biçim bozmaya giderek fantastik bir serüven oluşturmuştur. Resim ismi ve atmosferi ile oldukça davetkârdır.

2.1.8. Mümtaz Yener



Resim 24 Mümtaz Yener, “Âşık Makine”, 1994

Kaynak: <http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/mumtaz-yener-retrospektif>’den (28.04.2019) tarihinde alındı.

Yeniler Grubu’nun bir üyesi olan Mümtaz Yener, yaşamı boyunca toplumsal gerçekçi konuları işleyen resimler yapmıştır. Yener, resimlerinde makine, işçi ve karınca imgelerine yer vermiştir. Sanatçının resimleri Kafka’nın “Dönüşüm” eserini anımsatır. Modernizmin vaat ettiği özgürleşme ve toplumsallık küreselleşen Dünyada eriyip kaybolmuştur. İnsanlar, tüketim için birer makineye dönüşmüştür. Andre Breton tarafından 1924 yılında yayınlanan Sürrealist manifestonun başkaldırışı gibidir, sanatçının resimleri. Makinelerin çarklarından oluşan insan figürü metaforu ile emek anlatılmak istenmiştir. “Âşık Makine” resminde yine çalışmak için İstanbul’a gelen işçi imgesi oluşturulmuştur. Bir makineye benzetilen figür elinde sazı ile türkü söyler.

Herhangi bir duyguyu içinde barındırmayan makinenin âşık olması ironik bir durumdur. Aynı zamanda Türk kültüründe sazı ve sözü ile var olan âşıklık geleneğine de dikkat çekilmiştir. Bu şekilde alışık olunan İstanbul silüetinin önünde yer alan figür izleyicide şok etkisi yapar. Sanatçı konuyu desteklemek için resimlerinde makineyi çağrıştıran soğuk renklere yer verir. Bununla birlikte resimlerinde renkten çok çizgi ön plandadır.

2.1.9. Hakan Gürsoytrak

1996 - 2009 yılları arasında Kent sorunlarını konu edinen sanatçılar Hafriyat Grubu çatısı altında toplandılar. Toplumsal konulara eğilerek dikkatleri üzerinde topladılar. Grubun kurucularından biri olan Hakan Gürsoytrak, kendilerini kent ressamı olarak tanımlar.

“Kente bakış sadece bir konu sorunu değildir, bir doku ve duygudur da. Kentin yaşam hızı, bir televizyon zapçısının tüketim hızı ile eşdeğerdir. Fragmanlaşan hayatta olaylar sindirilmeden es geçilebilmektedir. Hafriyat’ın “an’a” dair bakışı, konunun dışında bu hızı da imlemektedir. Kentin içinde eskinin yerine yeninin geçişini ve sürekli tacizini görmekteyiz. Yeninin şık albenisi ve görkemi, çevresi ile ilişkisi algılandığında ortaya çıkan “ikilik” trajiktir. Yeninin zaten taklit oluşu ve derme çatmalığı, bizde yeninin şimdiden eskimiş ve yıpranmışlığa dair bir imge oluşturur. Şehircilik planları, mimari düzenlemeler, derme çatma eklemeler, sürekli yamalanmış binalar ve bitmeyen hafriyat çalışmaları, montajcı sanayimizin, yap-takçı zihniyetimizin göstergesidir. Kent modernin mekânıdır ve Hafriyat Türkiye’deki modernleşmenin izlerini sürmektedir. Bundan dolayı işlerimizi bu yamuk geometri, hızın eşiğindeki değişim ve tamamlanmamışlık üzerine kurduk. Şık bir üslupçuluk yerine dağınık, yamalı ama daha içerden bir tavrı olgunlaştırmaya çalışıyoruz.”¹⁴

¹⁴ Hakan Gürsoytrak, *Yalan Dünyada Hafriyat*, <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415>, 02.05.2019.

Hakan Gürsoytrak resimlerinde haber fotoğraflarını kullanır. Bu fotoğraflardaki gösterileni eleştirir. Bunu yaparken de sembolist bir dil kullanır. Bu durum izleyiciyi sanatçının resimlerinde hafriyat yaptırmaya zorlar.



Resim 25 Hakan Gürsoytrak, "Topkapı", 1989

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/super-hafriyat/>'den (09.04.2019) tarihinde alındı.

Hakan Gürsoytrak, resmini ortadan ikiye bölen bir köprü ayağı kompozisyonun kaçış noktasını oluşturur. Köprünün altında ise görmeye aşina olduğumuz İstanbul'un serin suları yer almaz. Onun yerine figürler, perspektif kuralları içerisinde eğri ve dikey bir düzlemde izleyiciye doğru gelirken devinimsel bir görüntü oluşturur. Açık kompozisyon kullanan sanatçı görüntünün geri kalanını izleyiciye tamamlatır. Resimde kalın fırça tuşları ile soğuk renkler kullanılırken en çok dikkat çeken yerde ise sarı rengi ile limon arabaları yer alır. Resmi sıradan bir pazar yerinden ayıran özellik ise tezgâhların yerinde arabaların olmasıdır. Kurak arazi ve kişisiz bina yığınları İzlenimciler'in resimlerinden ayrılarak başka bir İstanbul'u tasvir eder. Bu

durum göçlerle gelen ve kentte oluşmaya başlayan başka bir kültürün yansımasıdır. Resimde kadın ve erkek figürlerin kimlikleri belli değildir ama kılık, kıyafet ve mekâna bakıldığında zaman kentin varoş diye tabir edilen kısmını sanatçı gösterir. Resmin sağ üst kısmında ise reklam panosuna benzer bir yapı yer alır. Burada kalın fırça darbeleri ile yıkıma benzer bir görüntü oluşturulmuştur.

“Özellikle İstanbul’da 1980’li yıllarda gecekondulaşmanın hız alması, kaçak kentleşmeyi körüklemişti. Hafriyat, bu yeni sosyal gerçekliği izleme ve yorumlama fırsatı bulmuştur. Böylelikle, seyircinin ve toplumun belleği ile iletişim kurabilmeyi hedeflemiştir. Hafriyat modern hayatın fragmanlaştığı, kentin içindeki ‘an’lara dair bir bakış sunar. Eskinin yerine yeninin geçişini görür ve gösterir. Kente dair belleğimizi oluşturan bu sanatsal üretimler, belgeler gündelik olanın göstergesidir.”¹⁵

“Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezleştirdiği kent kültürü, "arada" bir oluşum yarattı. Çoğu hafriyat sanatçısı, kentin bu ayrıkçı geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalıştı; akademik kuramcıların ürettiği, şık ya da steril buldukları örneklerle mesafeli durdu ve "başka bir gerçekliğe baktı.”¹⁶

¹⁵ Reysi Kamhi, *Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekân ve Sanat Yapıtı İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013, s. 58.

¹⁶ Emre Zeytinoğlu, *Hafriyat Grubu*, http://www.wikiwand.com/tr/Hafriyat_Grubu#/cite_ref-:0_4-2, 02.05.2019.

2.1.10. Mustafa Pancar



Resim 26 Mustafa Pancar, "Süper Altgeçit", 1998

Kaynak: <http://mustafapancar.com/tr/1999-super-hafriyat-elhamra-s-g/> 'den (02.05.2019) tarihinde alındı.

Hafriyat Grubu'nun üyesi olan Mustafa Pancar, İstanbul'daki yaşamları konu alır. Pancar, resimlerinde fırçayı sürüş tekniği ile hız, olgusunu vurgular. Bunu yaparken sanatçı lokal renk kullanmaz. "Süper Altgeçit" resminde kullandığı renklerle eğlenceli bir mekân tasvir edermiş gibi dursa da aslında mekâna gri hâkimdir. Resimde altgeçidi vurgulamak isteyen Sanatçı, üst kısımda koyu renkleri seçmiş, alt geçitte ise pembe ve sarılar ile neşeli bir atmosfer oluşturmuştur. Sanatçının bu çalışmasında soyut espas ile derinlik oluşturulmuştur. Resim geniş açıdan bakıldığında zaman soyut izlenimi verir. Kompozisyonu görebilmek için resme yakından ve dikkatli bakmak gerekir. Çünkü Mustafa Pancar soyut ve figüratif resim arasında arafta kalmış gibidir. Bu durum kent yaşamının özeti gibidir. Resim detaylı bir şekilde incelendiğinde insan figürlerinin kuyruğu, burnu ve kulağı ile tilkiye evirildiği görülür. İki ayaklı figürler, resimde yer alan dört ayaklı kurt veya köpekten ayrılır. Bu şekilde bakıldığında zaman görüntü bir anda kostümlü partiye dönüşür. Etçil olarak

nitelendirilen tilki aslında çöpten dâhil beslenebilir. Sağda merdivende bulunan tilki figürü elinde şişe ile çöpü karıştırır. Bu imge tüketim kültürüne gönderme yapar.

2.1.11. Ahmet Fazıl Aksoy



Resim 27 Ahmet Fazıl Aksoy, "Haliç'te Gün Batımı", 1999

Kaynak: <https://www.artamonline.com/291-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/11158-ahmet-fazil-aksoy-1949-halictе-gun-batimi> 'den (07.04.2019) tarihinde alındı.

Ahmet Fazıl Aksoy'un resimlerinde İstanbul büyük öneme sahiptir. İstanbul sevdalısı olan sanatçı, kentin güzelliklerini tuvaline aktarmış ve İzleyicinin de bu güzelliğe hayran olmasını istemiştir. Diğer izlenimci ressamıar gibi Aksoy da boğazın güzelliğı ve şehir silüetine kayıtsız kalamamıştır. "Haliç'ten Gün Batımı" resminde, kalın fırça darbeleri ile rölyef etkisi yaratılmıştır. Resimde sarı, mavi ve pembe kullanılarak romantik, hülyalı bir atmosfer oluşturulmaktadır. İzleyicinin kulağına resimden hafif su sesi gelir. Bu durağan görüntüde diyagonal duruşu ile iskele ve kayık, resme hareket verir. Koyu tonlara resimde yer vermeyen sanatçı, ışığın İstanbul üzerine etkisini yansıtmıştır. Güneşin kavurduğu bir İstanbul, gün batımına

hazırlanmaktadır. İnsanlar dinlenmek için evlerine çekilmiş, duygusu okunur non-figüratif kompozisyonda. Aksoy, resminde katman katman boya darbeleri ile şiir yazmıştır. Ressam İstanbul'un güzelliklerini gösterme çabası içerisinde.

2.1.12. Nedret Sekban



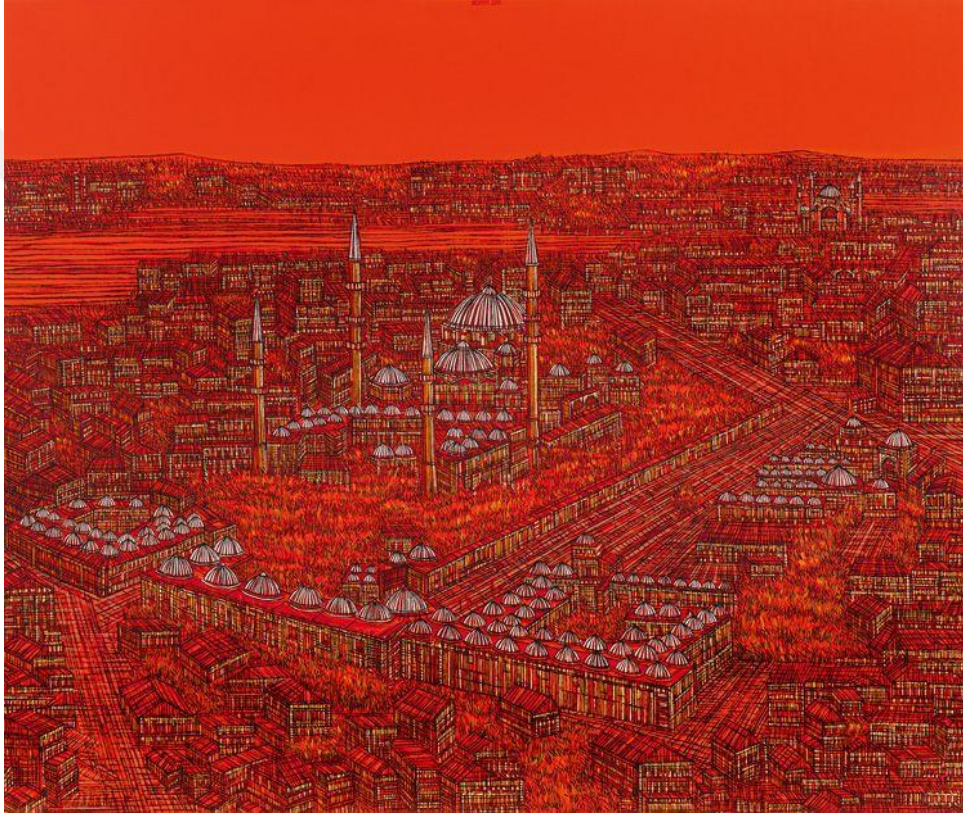
Resim 28 Nedret Sekban, "Saçını Toplayan Çiçekçi", 2002

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Nedret-Sekban> 'den (07.04.2019) tarihinde alındı.

“Saçını Toplayan Çiçekçi” Sanatçının Fındıklı parkının sakinleri olan çingeneleri konu aldığı birçok resminden biridir. Resmin ismi ve kompozisyonda figürün merkezdeki konumu düşünüldüğünde çiçekçi kadına dikkat çekilmek istendiği ortaya çıkar. Gerçekçi anlatımı seçen sanatçı resminde lokal renklere yer vermiştir. Sekban, gündelik hayattan bir görüntüyü ışık-gölge etkilerini kullanarak modle realist bir yaklaşımla tasvir etmiştir. Işğın açısı, renkler üzerindeki etkisi ve kadın figürün sıcağtan bunalıp saçını toplaması öğle vakti olduğunun habercisi olabilir. Çiçeklerini oturduğu banka bırakmış, rahat hareketi ile kendine baktıran kadın figürün bakışları izleyiciden başka bir tarafa takılmıştır. Bu durumda izleyici de rahatlık ile

kompozisyonda gözünü gezdirebilir. Çiçekli elbisesi, parmak arası terlikleri, abartılı küpeleri, kolyesi ile figür oldukça renklidir. Kent yaşamında insanlar, çokça karşılırlarına çıkan çiçekçileri görmek istemez hatta kaçar. Sanatçı ise anıtsal kurguladığı kapalı kompozisyonuyla çiçekçi çingeneyle yüzleştirir. Figürücü anlayışın önemli temsilcilerinden biri olan Sekban, toplumun içine alamadığı kesimi resimlerinde konu alır.

2.1.13. Devrim Erbil



Resim 29 Devrim Erbil, "Kırmızı İstanbul", 2007

Kaynak: <http://www.beyazart.com/sanatci/Devrim-Erbil> 'den (02.05.2019) tarihinde alındı.

Çizgisel bir üslupla çalışan Devrim Erbil, resimlerinde İstanbul'a olan tutkusunu daima yaşatır. 1957'de Soyut Yediler grubunu kuran Sanatçı, peyzaj betimlemelerinde gelenekle bağlantı kurarak soyutlayıcı resim anlayışı geliştirmiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatürlerindeki kuş bakışı görüntüyü kompozisyonlarında yansıtmıştır. Doğaya olan sevgisini ele alış şekli ile izlenimci ressamlardan ayrılır. Genel olarak resimlerinde mavi ve kırmızıyı arka planda kullanmayı seven sanatçı

soyut espas ile derinlik oluşturmuştur. Minyatür ile kurduğu bağın yanı sıra gelenek olan hat sanatında yer alan çizgi onun resimlerinde ön plana çıkar. Çizgi ile oluşturduğu ritim kentin dört bir yanında gezinir. Düz renge boyanmış resimde yeryüzü ve gökyüzünü bu doku katmanı ayırır. Erbil'in "Kırmızı İstanbul" resminde ise kubbe ve minareler farklı renklere boyanmış, kompozisyonda bu alanlara dikkat çekilmiştir. Sanatçı Türk kültüründe yer alan halı ve baskı gibi farklı disiplinlerde de işler üretmeye devam etmektedir.

2.1.14. Ayhan Türker



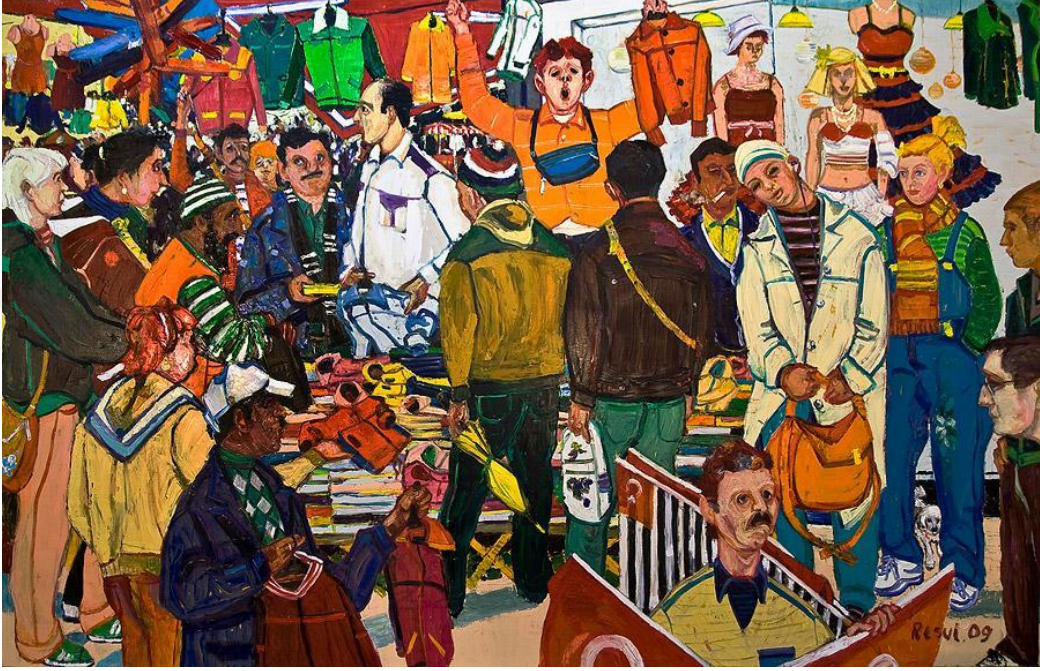
Resim 30 Ayhan Türker "Köprüde Balık Avlayanlar", 2008

Kaynak:<http://www.ayhanturker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=40§ion=140&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=1331>'den (03.05.2019) tarihinde alındı.

Ayhan Türker izlenimci manzara resimlerinde zaman zaman figürü de odağına alır. Kalın fırça darbelerini kullanarak yaptığı resimlerinde Kentin hızına uygun bir ritim vardır. Katman katman oluşturulmuş dokulu görüntü kentin kadim tarihi ile bütünleşmiştir. Türker, çizgi ve renk perspektifi kurallarına sadık kalmıştır. Resminde açık kompozisyon kullanan sanatçı izleyicide akan bir görüntü izlenimi yaratır. Türker'in "Köprüde Balık Avlayanlar" isimli yatay düzlemde planlanmış resimde diyagonal konumlandırılmış köprü ve üzerindeki figürler, ellerindeki oltalar ile

resimde hareket oluşturulmuştur. Işık ve gölge etkileri modle tekniği ile verilmiştir. Sanatçının paletinde koyu renkleri kullandığı görülür. Köprü üzerinde balık tutan insanlar kentin hızına meydan okur, gibidir. Resimden hayat enerjisi yayılır.

2.1.15. Resul Aytemur



Resim 31 Resul Aytemür, "Eminönü Pazarı", 2009

Kaynak: <http://www.resulaytemur.com/index.php/works>’ den (07.05.2019) tarihinde alındı.

Renkçi yaklaşımı ile resimleri oldukça neşeli görünse de Resul Aytemür toplumsal olaylara resimlerinde yer vererek içerik ile tezat oluşturur. Fovist yaklaşım ile sanatçının tabloları günümüz kentinin reklam imgelerindeki renk karmaşıklığını içinde barındırır. Sanatçının mekânlarında ve figürlerinde deformasyon görülür. Aytemür' ün İstanbul 'u konu aldığı resimlerinde şehrin orta ve alt gelirli insanların oturduğu semtleri ele alması, bu semtlerde yine toplum tarafından dışlanan kimselerin portrelerini yapması başlı başına ressamın gözünü kentin arka sokaklarına çevirir. Resimlerinde başrolü genellikle dışlanan ve ezilen insanlara vermesi anlamına gelir. Bu tercih onun eleştirel bakış açısını izleyiciye ileten unsurlardır. Sanatçının semt pazarlarını, polisle halkın karşı karşıya geldiği olayları resmetmesi, aynı eleştirel tutumun bir uzantısını oluştururken resimlerdeki kalabalık kompozisyon anlayışı

İstanbul ile bütünleşir. Beyoğlu’nda atölyesi olan sanatçı, semtin keşmekeş yapısını birebir resimlerine aktarır.

“Arada Beyoğlu’nun ortamından uzaklaşsa da ressam resimlerinde Beyoğlu’nu mesken tutmuş olan bu insanlara ihanet etmiyor; nerede olursa olsun onların yaşam dokularına penceresinden bakmaya devam ediyor. Aytemür’ ün resimlerinin bizde böyle bir izlenim uyandırmasının asıl nedeni, ressamın kalın bir boya tabakasının arasında, her tür yapay zarafet gösterisini elinin tersiyle itmiş olmasının getirdiği “hoyrat” anlatım biçimidir. Gerçekten de, sözünü dobra dobra söylemekten kaçınmayan “düz” ifadesi egemendir onun resimlerine. Gördüklerine, tanık olduklarına, izlediği yaşam gerçekliklerine, belgeci bir sanat mantığı ile yaklaşıyor Aytemür ama bu mantığı kullanırken sanat üretmekte olduğunun bilincini ikinci plana atmıyor. Aksine ürettiği resimlerin kendi paletinden çıktığı konusunda kuşku yaratmayacak bir inanç disiplini ile çalışıyor.”¹⁷

Sanatçı halkın içinde olmayı ve hatta sesi olmayı kendine misyon edinmiştir. Kalabalıklar, Aytemür’ un daima ilgisini çekmiştir. Toplulukları gözlemleyebileceği en önemli alanlardan biri de pazar yerleridir. Eminönü ve Beşiktaş Pazarını mekân olarak kullandığı bir serisi vardır. Fovist ve dışavurumcu olarak kabul edilen Sanatçıyı mekânların rengârenk görüntüsü etkiler. “Eminönü Pazarı” resminde parlak renkler tuvaldeki tüm figürlerde eşit kullanılmıştır. Bu sebeple izleyicinin gözü kompozisyonda ayrıntıları görmek için dolaşır. İnsan figürleri ve objeler mekâna dağınık yerleştirilmiş, açık kompozisyon uygulanmıştır. Sanatçı soyut espas kullanarak derinlik oluşturmuştur. Kompozisyonun ortasında elinde ceket tutan bir pazarcı figürü yerleştirilmiştir. Figürün yüzü izleyiciye dönüktür ve onu tezgâha davet eder. Resimde görüntünün kalabalıklığı kadar mekândaki gürültü de dikkat çeker.

¹⁷ Kaya Özsegin, *Şu Bizim İnsanlarımız*, Cumhuriyet Gazetesi, (10-04-2005).

2.1.16. Muhsin Kut



Resim 32 Muhsin Kut, “Sarı İstanbul”, 2011

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/muhsin-kut/sar%C4%B1-%C4%B0stanbul-iMqQ0YOU9eQTgVmJuFFTUA2> ‘den (03.05.2019) tarihinde alındı.

“Ressam Muhsin Kut farklı bakış açısı ve yalın renkleriyle, sadece gördüklerini değil, görünenin ardındakini de tuvaline aktarmış, her şehri, onlarca farklı bakış açısından, onlarca kez resmederek bir konu haline getirmiştir. İnsan figürü yerine resimlerinde şehirlere, nesnelere yer vermesinin asıl sebebini ise kendisi şu sözleriyle açıklamaktadır; Resimdeki insan, resmime bakan gözdür.”¹⁸

İzlenimci ressam olarak anılan Muhsin Kut, izleyicinin birçok şeyi görmesi için resimlerini araç olarak kullanır. Yeşil bitki örtüsünün adım adım uzaklaşmasını konu aldığı “Sarı İstanbul” resmi buna bir örnektir. Sanatçının kuraklık ile bağlantı kurduğu düşünülen Sarı İstanbul resminde kent, yitirilen yeşilin yasını tutar gibi gösterilir.

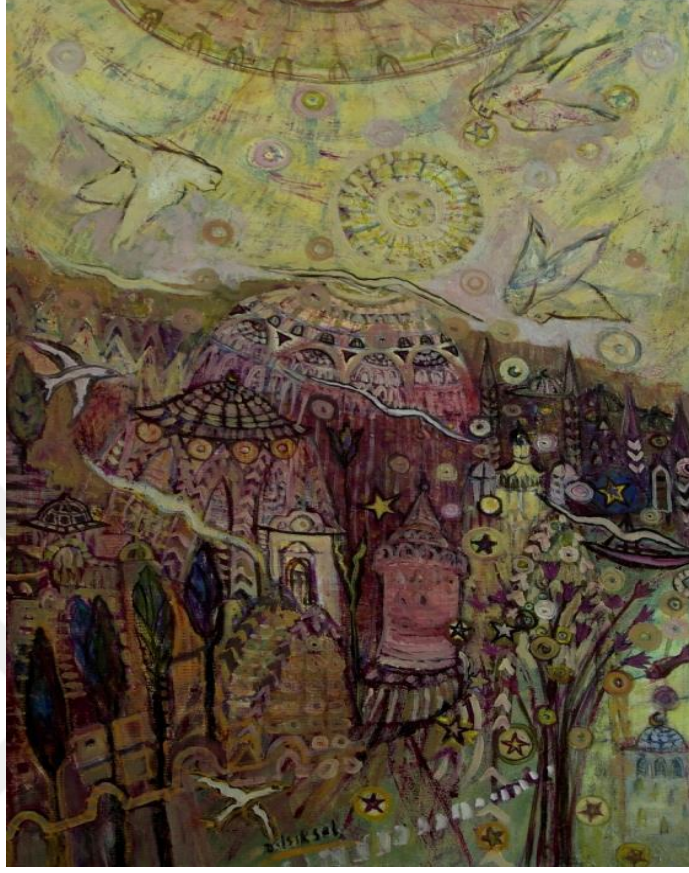
¹⁸ Ece Sezer, *Muhsin Kut’un Sanatı ve Sanatçı Kişiliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2017, s. 51.

Boğazın serin sularını sarıya boyayan Sanatçı, gemileri yüzer gibi değil, durur gibi gösterir. Karşı kıyıda akarsu yatağı gibi süzülerek gelen gri yol, köprü üzerinden geçerek izleyicinin alanını tehdit eder.

Resimde diyagonal akslar kullanarak sanatçı açık kompozisyon oluşturmuştur. Bununla birlikte kuş bakışı bakılan İstanbul manzarasında derinlik etkisi soyut espas ile verilmiştir. Resimde binalardaki tek ton renk ve geometrik lekeler, Kübizmin babası olarak kabul edilen Cezanne'ı anımsatır. Sanatçının yüzeylerde tek rengi kullanması ise grafik etkisi yaratır.



2.1.17. Dilek Işıksel



Resim 33 Dilek Işıksel, “Serafimler”, 2013

Kaynak: <http://atelierdilek.com/calismalar/peyzaj-2.html#ad-image-18>’den (06.05.2019) tarihinde alındı.

Dilek Işıksel’ in resimlerinde kadim kültürü ile İstanbul kentini tema olarak işlenmiştir. Sanatçının resimlerinde geçmişin izleri görülür. Kentin anıtsal yapıları ve sembolleri resimlerinde kullanılmış, rüya gibi farklı bir atmosfer oluşturulmuştur. Bilhassa kültür mozaïği olan tarihi yarım adayı merkeze alır. “Serafimler” tablosu da buna bir örnek olarak gösterilebilir. Ayasofya’nın kubbesi olarak düşünülen sarı renkte kurgulanmış gökyüzü, enteriyör resim algısı yaratır. Resimde sıra sıra dizili olan ağaçlar bunun bir manzara resmi olduğunu açığa vurur. Ardından istiflenmiş binalar arasında Galata Kulesi ve minareye benzer yapıllılar belirir. Kontrast renklere paletinde yer veren Işıksel, rengi ön plana almış, zaman algısını yok etmiştir. Çizgi, yıldız ve daire gibi şekilleri kullanarak farklı dokular elde etmiştir. Resimde soyut espas ile

derinlik oluşturulmuştur. Işıksel, resimlerinde estetik boyutu ile kent temasını ele almıştır.

2.1.18. Faruk Cimok



Resim 34 Faruk Cimok, "Nişantaşı", 2014

Kaynak: <https://www.gizushka.com/faruk-cimok-kuscu-ressam/>'den (06.05.2019) tarihinde alındı.

“1970’li yılların sonlarında ortaya çıkan genç kuşak figür ressamı olan Faruk Cimok (1956) resimlerindeki figürleri karikatürize ve deforme ederek, insanları tipleme yoluna gitmiş, çalıştığı toplumsal yaşam biçimlerini irdelemiş, figür düzenlemelerinde insanı çevresinden ve doğadan ayırmamıştır. Cimok kent ve insan

arasında ilişki kurarak şehirde yaşayan insanların hayatlarını eğlencelerini konu almıştır. Figür resimlerinin gelişiminde Faruk Cimok 'un yeri tartışılmazdır.”¹⁹

Sanatçının resimleri yakın tarihli olmasına rağmen başka bir zamanın İstanbul'unu anlatarak nostaljik atmosfer oluşturur. Cimok Taksim, Beyoğlu, Eminönü, Nişantaşı, Büyük Ada, Sultan Ahmet gibi mekânları resimlerinde kullanır. Resimlerde kürklü uzun paltoları, mücevherleri, alışveriş torbaları veya şık çantaları ile temiz giyimli, şapkalı hanımlar dikkat çeker; beylerin ise gömlek, ceket ve kravatı eksik olmaz. Sanatçının 2014 yılında yaptığı “Nişantaşı” isimli resmi bu özelliklerin her birini içinde barındırır. Çift kaçıslı perspektif ile mekâna oturtulmuş tarihi yapı, ıslıl ışıldır. Resmin solundan gelen hafif bir sis figürleri rahatsız etmiştir. Cimok' un resimlerinde insan figürleri kadar hayvan figürleri de yer alır. “Nişantaşı” resminde ise iki köpekten bir tanesi yine sisin kaynağına doğru izleyiciyi yönlendirir. Kompozisyonun ortasında bulunan elleri ceplerinde, açık renk paltolu, kol ve yaka detayında kürk bulunan şapkalı ve gözlüklü kadın figürü, öne çıkarılmıştır. Resmin sağında bulunan kırmızılı nostaljik araba sanatçının birçok resminde yer alır. Resme sıcak renkler hâkimdir. Ön planda kurguladığı figürlerde ışık-gölge ve renk ayrıntısına girmiş, arka planda yer alan figür ve bina ayrıntıları çizgisel bırakılarak derinlik oluşturulmuştur. Figürlerin hareket halinde tasviri resimde dinamizm oluşturmuştur.

¹⁹ Buket Serdar, *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2009, s. 104.

2.1.19. Hüseyin Cahit Derman



Resim 35 Hüseyin Cahit Derman, "Salacaktan Kız Kulesi", 2017

Kaynak: <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=5401>'den (06.05.2019) tarihinde alındı.

Pertev Boyar' ın öğrencisi olan Hüseyin Cahit Derman, hocası gibi izlenimci anlayış ile İstanbul temalı resimler çalışmıştır. İstanbul'un renklerini tuvale aktarmak sanatçıyı daima heyecanlandırmıştır. Tablo restorasyonu da yapan sanatçı ustaların resimlerini yakından inceleme şansı bulmuş, bu şekilde edindiği tecrübeyi resimlerine yansıtmıştır. İstanbul'un tarihi güzelliklerini estetik bir dille aktaran sanatçı, izlenimci anlayıştaki gibi belirgin fırça darbeleri kullanmamıştır. Bunun yerine yumuşak renk geçişleri ile foto realist bir anlatımı seçmiştir. "Salacak'tan Kız Kulesi" isimli resminde sanatçı, kompozisyonun merkezine konumlandırılmış iki ağaç öne çıkarmaktadır. Ağacın dalında iki kuş figürü ve resmin solunda bir aile ve köpekleri nefes kesici İstanbul manzarasını izlemektedirler. Resim, renk ve ışığın etkisi, mekânda figür ve objelerin yalnız olmaması ile mutluluğu, sevgiyi çağırıştırır. Klasik bir anlatımı seçen sanatçı, gerçeklik konusunda izleyiciyi ikna etmektedir. Kız Kulesi, arkasında tarihi yarımada, balıkçılar, yelkenliler ve vapur ile İstanbul, şiirsel bir anlatımla izleyicinin seyrine sunulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. NESİBE FATMA TUTKUNKARDEŞ'İN RESİMLERİNDE İSTANBUL KENT TEMASI

Tutkunkardeş, günlük yaşamdan, kentte hızla değişen ortamlardan, mekânlar ve insanlar arası ilişkilerden beslenir. Kent insanının rutinleri içerisinde hızla tükettiği zaman ve mekân kavramını irdeler. Zamanın göreceliliği düşünüldüğünde ritmin en belirgin olduğu mekânları seçer. Odağına aldığı insanı mekân içinde stop motion tekniğini uygulayarak fotoğraflar. Ardından bu fotoğrafları referans alarak oluşturduğu atmosferde yeniden kurgulayarak zamanı dondurur. Gün içinde bir yer ve zaman aralığındaki durumun değişkenliği gibi bu çalışmalar da biçimsel ve kavramsal açıdan değişkenlik göstererek şekillenir.

Resimlerinde “hız” kavramının birey üzerindeki psikolojik etkisini ele alırken biçimsel çözümlerini de görünür kılar. Kent yaşamında birey, her ne kadar kendi alanını çizmeye çalışsa da bu sınırlar hız olgusuyla silinir. Çevre ve insan birbirine kenetlenmiş, birbiri içinde parçalara ayrılmış ve karışmış varlıklar izlenimi verir. Bu kaos içerisinde insanlar arası bağın da yitirildiği resimlerde gözlemlenir. Modern kent yaşamının içinde birey kalabalıklar arasında yalnızdır.

Tutkunkardeş' in resimlerindeki mekân seçimleri incelendiğinde tarihsel süreçten geçerek günümüzde de varlığını sürdüren yapılara yer verildiği gözlemlenir. Resimlerde tarihi yapıların kalıcılığına tezat oluşturan içinde hızla akmakta olan eyleme vurgu yapılır. Bu anlatımın plastikte vücut bulmuş halinde organik bir bütünlük içerisinde somut-resimsel bir kitle görünümü ortaya çıkar. Fakat bu etkiyi ağırlığından arındıran bir başka etkinin(zamanın) devreye girmesiyle resimler kendiliğinden gelişen bir akışkanlık içinde değişiklik gösterir.

Katı olan her şeyin çözüldüğü gündelik yaşamda kent kültürü de hoyratça kullanılarak yitirilmektedir. Bu farkındalık ile oluşturduğu resimlerinde realist bir anlatım seçen Tutkunkardeş, gerçeklik ve hayal kavramını sorgular. Hızla yükselen binaların kaotik görünümü ile kentin yitirilen anıtsal mimarisi ve florası estetikten yoksun bir izlenim verir.



Resim 36 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, “Tünel”, 2010, 110x100 cm.

Tarihi tünel tramvayı geçmişte ve bugünde aynı amaçla kullanılmaya devam ediyor. Zamandan tasarruf etmek amacı ile yerin altında taşınan insan, kentin başka atmosferine sürükleniyor. Uzun ince yolculukta pencereden karanlığa bakan kentlilerin İstanbul’da olduklarını düşündürecek tek olgu, yetişmekte oldukları bir başka mekân. “Tünel” isimli resimde figürler ve objelerin yer yer parçalara ayrılarak yok olduğu görülüyor. Tramvayın dışındaki figürlerin belden aşağısı yokken, içerideki figürlerin ayakları var olmasına rağmen yine de tam değildirler. Tramvayın gelişini bekleyen figürlerin bakışları yoldadır. Gelen tramvaya binen figürler ise başka yerlere bakarak mekânın içindeki varlıklarını yalnızca fiziksel olarak korur. Bununla birlikte figürler asla birbirleri ile iletişim halinde değildir. Bu iletişimsizlik durumu kentteki bireyin yalnızlığını temsil eder. Yalnızca tramvayda seyirciye bakan sarışın figür izleyici ile göz teması kurar. Bu bakışta ise tehdit vardır. Lokal renklerin kullanıldığı resimde gerçek ve hayal iç içe geçmiş bir seyir halindedir.



Resim 37 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Galata'da Yürüyüş" 2x80x130 cm. 2010

Galata Kulesi ve Köprüsü izlenimci ressamların resimlerinde daima uzaktan görülür. "Galata'da Yürüyüş" isimli resimde ise izleyici insan figürlerinin arasına karışır ve atmosfere dâhil olur. İki farklı panel, birbirinin devamı olan kompozisyonda kurgulanmıştır. Resimde parçalara ayrılmış insan figürleri dikkat çeker. Resimde figürlerin saniyeler içerisindeki devinimi resimde kullanılmıştır. Zamanın akışkanlığı içerisinde akılda kalan anlık kesitler gibi mekân içinde hatırdaki kalanlar parçalanarak şimdiye taşınmıştır. Figürler arasındaki iletişimsizlik yine ön plana çıkarılmıştır. Bir bağ göstergesi olarak yalnızca kız çocuğu figürü bir büyüğün elinden tutmaktadır. Yalnız kızın yere bakması dikkati çeker. Ona göre yok olan figürün yalnızca eli gösterilmiştir. Resimde lokal renkler kullanılarak realist bir anlatım seçilmiş ama yarım kalan parçalar ise bu duruma tezat oluşturmuştur. Bununla birlikte izlenimcilerin İstanbul manzaralarındaki yeşil bitki örtüsünün yerini griye bıraktığı resimde görülür.



Resim 38 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Vapurdan İnenler", 2012, 2x90x180 cm.

Vapur ve insan figürlerinin belli bir zaman aralığındaki devinimi resimde gösterilmiştir. Resmin üst kısmında vapur yavaş yavaş iskeleye yanaşır. Parçaları geride kalmıştır. Resmin alt kısmında resmin ismi de olan "Vapurdan İnenler" dikkat çeker. İzleyiciye doğru gelen figürler, mekânda derinlik duygusunu verecek şekilde, belli bir düzen içerisinde yer alır. Açık kompozisyon uygulanarak figürler resmin dışına taşınmıştır. Figürlerin mutsuz ifadesi ve birbirleri ile iletişimsizliği dikkat çeker. Bununla birlikte resimdeki iki erkek figür tehditkâr bir şekilde seyirciye bakar. Lokal renkler kullanılarak oluşturulan gerçeklik algısı figürlerin yığın halinde sıralanması ile yıkılmıştır. Bir yerlere yetişme çabası içerisinde olan figürlerin çevresindeki görülmez duvar resimde anlatılmıştır. Ressam, İstanbul kentine getirdiği eleştirel yorumu

vurgulamak için resimlerdeki figürlerin birbirleri ile olan iletişimsizliğini ve figürlerin bedenlerinin parçalanmışlığını kullanır.



Resim 39 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Kentteki Boşluk", 2012, 80x130 cm.

Kentte inşaat nedeni ile sürekli kapanan yollar ve yükselen bariyerler ile çevreden yalıtılma sorunu bireyin yaşadığı kente yabancılaşmasını sağlamıştır. Bu durumda birey, cüceler ülkesinde bir dev gibi yaşadığı yere bariz bir şekilde ait olmadığını düşünür. "Kentteki Boşluk" isimli resminde de kadın figür kente sığmaz, kent de onun içine sığmaz. Bu tamamlanamayan durum, kadın figürün karnında bir boşluk oluşturmuştur. Bu anlatımı vurgulamak için kadın figür karnına bakar tasvir edilmiştir. Bakış, izleyiciyi de o noktaya bakmaya yönlendirir. İnşaat aletlerinin varlığı figürün karın ağrısının nedeni gibidir. Bu rahatsızlık durumuna rağmen figürün karnında inşaat devam etmektedir.



Resim 40 Nesibe Fatma Tutkunkardeş, "Süleymaniye Cami", 2019, 260x290 cm.

Kadim gelenekten bugüne gelen mimari yapı taşları, tüm kentlilere mirastır. Kadın ve erkeğin ayrıştığı yerlerden biri olan camilerde kadın bu emaneti hissedemez. Duruma zemin hazırlayan olay ise; kadın ve erkeğin ibadet ortamlarının ortak olmayışıdır. Bu gibi tarihi camilerde üst katlarda bulunan kadınlar kısmı, kadınların kullanıma kapalıdır. Kadınlar için son cemaat yeri gösterilir. Yüksek kafeslerle çevrelenmiş alanlarda üzeri kalın kumaşlarla örtülü kafesler ile duvar örülmüştür. Sayıca fazla olan kadın cemaat ise zorlukla ibadet edebilmektedir. Dolayısı ile bu durumda kadın, camiye hissedemez ve camiden yalıtılır. İstanbul'un kilit yapılardan biri olan "Süleymaniye Cami" isimli resimde bu durum konu edilmiştir. Caminin içindeki ayrışmaya rağmen kapıdan çıkıldığı anda kadın ve erkek sosyal hayatta ayrı değildir. Resimde de büyük sınır noktası olan kapı odağa alınmıştır. Figürün ön plana çıktığı resimde cami izlenimi verecek tek şey ise kubbedir. Özellikle Süleymaniye Cami'sinde olduğunu seyirciye hissettirecek bir ipucu resimde kullanılmamıştır. Ressam burada seyircinin cinsiyetine bakmaksızın yaşanan durumu kadın gözünden ortaya koymaktadır. Böylelikle resimde İstanbul kentinin güncel durumunun yanı sıra kentteki kadın ve erkek nüfusunun rollerindeki eşitsizliğe getirilen bir eleştiri yapılmaktadır. Seyirci camiye görmeyi beklerken resimde erkeğin sert bakışları ile çarpışır. Erkek figürler izleyiciye gelirken yapmış olduğu hareketinin zaman aralığındaki tekrarı ise sert bakışla birleşerek tehdit oluşturur.

SONUÇ

Çağdaş Türk Resminin gelişimi sırasında manzara resmi ressamlarımız için önemli bir çalışma alanı olmuştur. Geleneğin izdüşümünden kaynaklanan figürlü kompozisyonlara karşı uzak tutum manzara resminin ressamlar arasında yaygın bir şekilde çalışılmasına neden olmuştur. Öte yandan Türk Primitifleri olarak anılan ressamlar, İstanbul'un park ve bahçelerinin fotoğraflarından yola çıkarak yaptıkları resimleriyle hem resim becerilerini geliştirmişler hem de manzara konusunun Türk resmindeki yerini sağlamlaştırmaya katkıda bulunmuşlardır. Osman Hamdi Bey'in kente dâhil ettiği figürlü kompozisyonları ile kentliler manzara resimlerinde yer almaya başlamış, ilk kırılma burada yaşanmıştır. Onları izleyen 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak da bilinen sanatçılar resimlerinde, kent manzaralarının rengini ve ışığını belirgin fırça darbeleri ile ve izlenimciliğin etkisi altında ele almışlardır. 1960 yılına kadar İstanbul'un şiirselliğini aktaran izlenimci ressamlar yoğun ifadelerle kente olan hayranlıklarını dile getirmişlerdir.

1960 sonrasında kentin florasını değiştirecek göç hareketi ile birlikte ortaya çıkan gecekondulaşma beraberinde birçok sorunu ortaya çıkarmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nedim Günsür gibi sanatçılar kent sorunu olan gecekondu temasını kent silüetine eklemişlerdir. Kente eleştirel gözle bakan sanatçıların yapmış olduğu bu hareket, kent temasının ele alınışında önemli bir yere sahip olmuştur. Bundan böyle kentte yaşayan birçok ressam, kentin karanlık taraflarını izleyiciye seyrettirmek istemiş bu amaçla farklı konulara değinmişlerdir. Nuri İyem, kırsaldan kente göç eden insanları; Cihat Burak, politikacıların abartılı yaşamlarını; Neş'e Erdok, sokak satıcılarını; Mümtaz Yener, işçilerin hayatını; Hakan Gürsoytrak, yozlaşan kent kültürünü; Mustafa Pancar, kentlilerin tüketim şeklini; Nedret Sekban, çingeneleri, Resul Aytemur ise kentin arka sokaklarındaki insanların yaşamını konu alır. İstanbul'u ve İstanbul'da yaşayan insanları düşünsel, eleştirel boyutuyla yansıtan söz konusu ressamlar mevcut duruma farklı açılardan (farklı konulara değinerek) bakmakla birlikte temayı ele alış biçimlerini kişisel üslupları ile de vurgulamışlardır. Örneğin Erdok' un Sokak satıcılarını ele aldığı resimlerinin gri ve loş atmosferi konunun dramatik boyutunu kuvvetlendirmektedir. Öte yandan Resul Aytemur'un

resimlerindeki canlı renkler, kalabalık kompozisyon anlayışı ve kalın boya dokusu İstanbul'daki semt pazarlarının kalabalık, canlı ve hareketli yapısına eşlik etmektedir. Cihat Burak, politikacıların yaşamını ele alırken abartılı eğlence biçimleri ile beraber sonu gelmeyen gösterişli masalarını natürmort hassasiyetinde resimlerinde gösterir. Nuri İyem büyük gözlü kırsal kent insanlarının bakışlarındaki duygu yoğunluğunun izleyiciye geçmesini sağlar. Mümtaz Yener, sürrealist bir anlatımla kurguladığı resimlerinde işçi figürleri makinelere benzetir. Hakan Gürsoytrak hoyrat fırça darbeleri ile oluşturduğu resimlerde kentin varoş kısımlarını ve buradaki kentlilerin hayatlarını gösterir. Mustafa Pancar ise tüketim üzerine kurulu kent kültürünü gösterirken kullandığı renk ve figür karmaşıklığını resimlerinde kullanır. Nedret Sekban, anıtsal bir kompozisyonla kurguladığı çingene konulu resimlerinde yalın, gerçekçi renk kullanımı ile bütün dikkati figürün yapmakta olduğu harekete çeker.

Bununla birlikte Necdet Kalay, Şadan Bezeyiş, Ahmet Fazıl Aksoy, Devrim Erbil, Ayhan Türker, Muhsin Kut, Dilek Işıksel, Faruk Cimok, Hüseyin Cahit Derman gibi sanatçılar ise kentin renkli, aydınlık, nostaljik, gösterişli ve şiirsel taraflarını ele almıştır.

Necdet Kalay, renk seçimlerinde minimal davranır, kentin şiirsel taraflarını öne çıkardığı resimlerinde fırça sürüşleri ile kazandırdığı hareketi dengeler, estetik figürsüz bir kent manzarası oluşturur. Figürü manzaranın dışında bırakan bir başka kent ressamı ise Muhsin Kut'tur. Sanatçı bunu yaparken daha grafik bir etki yaratır. Ahmet Fazıl Aksoy, kentin ışığını belirgin fırça darbeleri ile vurgularken izlenimci ressamların izini sürer. Bir başka izlenimci tarzda resim yapan Sanatçı Ayhan Türker ise kent manzaralarında kentli figürlere yer verir. Kent manzaralarında figürü öne çıkaran bir başka ressam Faruk Cimok'tur. Onun resimlerinde kentte yaşayan insanların refah seviyesi oldukça gelişmiştir. Gerçekçi bir anlatımla oluşturduğu kompozisyonlarında iyi giyimli figürler öne çıkar. Şadan Bezeyiş de kenti yine tüm şaşası ile ele alır. Bunu yaparken rengi ve figürleri amaca uygun kompozisyonda değiştirir, stilize eder. Devrim Erbil ise rengi arkada bırakarak çizgisel bir anlatımla işlemiş, başka bir kent dokusu oluşturmuştur. Uçaktan kente bakıyormuş, gibi bir izlenim bırakan resimler oldukça estetikdir. Dilek Işıksel'in resimlerinde kentin tarihi yapısı iç ve dış mekân olarak bir arada bulunur. Resimlerinde renk kullanımı, melekleri

ve kuşları ile kent masalı yazar. Fotoğraf gerçekçiliği ile kurguladığı resimlerinde Hüseyin Cahit Derman, ışık ve kadraj seçimleri ile romantik bir etki oluşturur.

Çalışma sonucunda çağdaş Türk resminde İstanbul kent temasını konu alan sanatçıların iki ana damar ile ayrıldıkları gözlemlenmiştir. Geçmişten günümüze eserler incelendiğinde gençliğinde birçok ressamın başını döndüren İstanbul'un artık yaşlandığı ve bedeninde birçok sıkıntıyı barındırdığı bir gerçektir. Günümüzde kenti ilk günkü tazeliğinde görmek isteyen ressamlar, ona geçmiş özlemi ile şiirler armağan ederek güzelliğini yücelmiş, ayrı bir grupta yer almıştır. Öte yandan kentin genişleyip kilo alması ve beraberinde büyüyen hastalıklı durumlar bazı ressamı rahatsız etmiş, onlar da buna sebep olan durumlara karşı kayıtsız kalamamıştır. Bu amaç doğrultusunda kent temasını ele alan ressamlar, ortak sancılardan bahsetmiş, farkındalık oluşturmak, kentlilerin sesi olmak istemişlerdir.

Her iki ana damardan kent temasını işleyen ressamların ortak duygusu kente olan sevgidir. Bir taraf onu iyileştirmek için gayret ederken diğer taraf ise bu uğurda ona güzel taraflarını hatırlatarak belleğini canlı tutmaya çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitap

Baudelaire, C., **Modern Hayatın Ressamı** (7. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Keleş, R., **Kentleşme Politikası** (10. Baskı), İmge Yayınevi, Ankara, 2008.

Öztürk, M., **Sine-Masal Kentler** (1. Baskı), Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.

Tansuğ, S., **Çağdaş Türk Sanatı** (8. basım), Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 2008.

Tansuğ, S., **Türk Resminde Yeni Dönem** (4. Basım), Remzi Kitabevi, Çağaloğlu-İstanbul, 1995.

Sürekli Yayın

Ersoy, A. **Hasan Vecih Bereketoğlu Anısına**, Hayat Haftalık ilim, felsefe ve sanat mecmuası, Cilt No 2, Sayı 31, 1927, s.7.

Öndin, N., **Türk Manzara Resmi**, Muğla Üniversitesi SBE Dergisi, Cilt No 2, 1.sayı, 2000, s.7.

İnternet Kaynakları

Yapı Kredi Yayınları, **D Grubu 1933-1951**, 22 Ocak-14 Mart 2004, Basın Bülteni, <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951>, Erişim Tarihi:13/02/2019.

Zeytinoğlu, E., **Hafriyat Grubu**, http://www.wikiwand.com/tr/Hafriyat_Grubu#/cite_ref:0_4-2, 02.05.2019.

Gürsoytrak, H., **Yalan Dünyada**, *Hafriyat*, <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415>, 02.05.2019.

Gazete

Özsezgin, K., **Şu Bizim İnsanlarımız**, Cumhuriyet Gazetesi, (10-04-2005).

Tezler

- Baysal, Ö., **Türk Resim Sanatına Toplumsal Dinamiklerin yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.
- Enuysal, M.G., **Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan günümüze Türk Resmi'nde hayvan imgesinin ifade biçimleri açısından değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010.
- Karayel Gökkaya, E., **İstanbul'da günlük yaşam sahnelerinin Türk resim sanatına yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2012.
- Kutlay, B., **Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Resim Sanatında Kent İmgeleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2011.
- Kamhi, R., **Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekân ve Sanat Yapıtı İlişkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013.
- Serdar, B., **Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2009.
- Sezer, E., **Muhsin Kut'un Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2017.
- Şerbetçi, F., **D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2008.
- Yılmaz, A., **1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2011.

ÖZGEÇMİŞ

1989’da İstanbul’da doğdum. Bodrum Hayırlı Sabancı Lisesinde Resim bölümünü bitirip, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünü %100 yetenek bursu ile kazandım. Bölümden “yüksek onur belgeleri” olarak mezun oldum. Yıldız Teknik Üniversitesin ’de pedagojik formasyon eğitimi aldım. Beykent Üniversitesi “İletişim Sanatları ve Tasarımı” bölümünde yüksek lisansa başladım. Halen özel bir okulda görsel sanatlar öğretmeni olarak görev yapaktayım. Nesibe Öğretmenliğimin yanı sıra çeşitli projelerde yer alarak karma resim sergilerine katılarak çalışmalarına devam etmekteyim.

Nesibe Fatma TUTKUNKARDEŞ