

TÜRK RESMİNDE ÇOCUK TEMASI

H. Yasemin ÖZTÜRK

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

Doç. Burcu AYAN ERGEN

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

ŞUBAT,2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum,bu çalışmayı,bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı,yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir;bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın,tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda,ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

:06.01.2022
Havva Yasemin Öztürk



ÖZET

Çocukluk kavramı, tarihin belirli dönemlerinde yaşanan çağa ayak uyduracak şekilde farklı anlamlarda kullanılmıştır. Çocukluk, genel olarak yetişkinlerin ebeveynlik üzerinden kendilerini tanımladıkları, toplumdaki bireylerin kendilerine kültürel değerler açısından anlam yükledikleri bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Özellikle sanatın kültürü yansıtan bir form olduğunu kabul edersek, toplumsal değerlerden birini oluşturan çocukluk kavramının sanata yansımalarının izini sürmek çocukluk kavramının toplumdaki anlamını derinlemesine incelemek açısından önemlidir. Türk resim tarihinde minyatür ile başlayan süreç, Cumhuriyet'in kurulmasının ardından bir kırılma göstermiştir. Çocuk imgesinin saflık ve doğallık ile birlikte ele alınmasının yanında toplumsal değerleri yeniden kurgulamak üzere annelik kavramının da tema ile birlikte kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Çağdaş Türk resmi ile birlikte eserlerinde kendi hayatlarından gözlemleri ve portreleri kullanan sanatçılar, bölgesel farklılıklar ve yaşam biçimlerini irdilemişlerdir. Çocuk imgesi üzerinden yapılan kapsamlı bir inceleme ve eserler üzerinden yapılan değerlendirmeler, Türk resim sanatında sürecin değerlendirilmesine ışık tutacaktır.

ABSTRACT

The concept of childhood has been used in different meanings to keep up with the age in certain periods of history. Childhood has emerged as a concept in which adults generally define themselves through parenting, and individuals in the society attribute meaning to themselves in terms of cultural values. Especially if we accept that art is a form that reflects culture, it is important to trace the reflections of the concept of childhood, which constitutes one of the social values, on art, in order to examine the meaning of the concept of childhood in society in depth. The process that started with miniature in the history of Turkish painting showed a break after the establishment of the Republic. It is seen that the concept of motherhood has started to be used together with the theme in order to reconstruct the social values, as well as to deal with the image of the child with purity and naturalness. Artists, who use observations and portraits from their own lives in their works, along with contemporary Turkish painting, have examined regional differences and lifestyles. A comprehensive analysis of the child image and evaluations on the works will shed light on the evaluation of the process in Turkish painting.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vi
Giriş.....	vi
1. RESİMDE VE SANAT EĞİTİMİNDE İMGE VE ÇOCUK İMGESİ.....	4
1.1. İmge, İmgelem ve Sanat Eseri	4
1.2. Sanat Eserinin Oluşum Süreci	11
1.3. “Çocuk” İmgesi.....	11
TÜRK.....	36
2. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM SÜREÇLERİ	46
2.2. Minyatür Sanatı.....	50
2.3. Osmanlı Dönemi	53
2.4. Cumhuriyet Sonrası	74
3. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK TEMASI.....	81
SONUÇ	118
KAYNAKLAR	121

TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 1.....	6
--------------	---



RESİM LİSTESİ

RESİM 1 PİKTOGRAM VE İDEOGRAM ÖRNEKLERİ	6
RESİM 2 NEBAMUN MEZARINDAN BİR SAHNE, 18. SÜLALE, FRESK	7
RESİM 3 ROMA TOPLUMUNUN DÜŞÜŞÜ (LA CHUTE DE LA SOCIÉTÉ ROMAÎNE/LES ROMAINS DE LA DÉCADENCE) - THOMAS COUTURE, 1847, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	8
RESİM 4 WILTON DIPTYCH, MS 1400, MEŞE PANEL ÜZERİNE TEMPERA	9
RESİM 5 FISTIKÇI İBRAHİM, CİHAT BURAK, 1968, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	10
RESİM 6: ÜZÜM SALKIMI TOPLAYAN ÇIPLAK, TIRAŞLI KAFALI BİR KÖYLÜ ÇOCUĞU, PTAH-HOTEP ŞAPELİ (EL-KİLANI VE KAMAL, 2012, S. 22).	15
RESİM 7 PULLUKÇUYA YARDIM EDEN KÖYLÜ BİR ÇOCUK VE BAŞININ ÜSTÜNDE YUVARLAK BİR SOMUN VE BİR ÇUVAL, MESİ'NİN MEZARI (EL-KİLANI VE KAMAL, 2012, S. 25).	16
RESİM 8 KÖYLÜ ÇOCUKLARI EŞEKLERİ YÜKLÜYOR, KOÇ VE EŞEK SÜRÜLERİNE ÖNDERLİK EDİYOR VE ONLARI TUZAĞA DÜŞÜRMEK İÇİN KUŞLARI KOVALIYOR, NEFER'İN MEZARI (EL-KİLANI VE KAMAL, 2012, S. 25).	16
RESİM 9 BİR GRUP ÖKÜZÜ KONTROL ETMEK İÇİN ÇİFTE KAMÇI TUTAN BİR ÇOCUK VE ONLARI İLERİ GÖTÜRMEK İÇİN BİR ŞARKI SÖYLÜYOR, PAHERY'NİN MEZARI (EL-KİLANI VE KAMAL, 2012, S. 24).	17
RESİM 10 HAWAS VE TAHA'DAN SONRA TARLAYI TOPLAYAN KIZLAR VE ERKEKLER, MENNA'NİN MEZARI (EL-KİLANI VE KAMAL, 2012, S. 25).	17
RESİM 11 PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, HABERT DE MONTMORT ÇOCUKLARI (DIE HABERT DE MONTMORT KINDER), 1649, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	19
RESİM 12: SIMONE MARTİNİ, DÖRT MUCİZESİYLE KUTSAL AGOSTİNO NOVELLO ALTARPIECE (THE BLESSED AGOSTİNO NOVELLO ALTARPIECE, WITH FOUR OF HIS MIRACLES), 1328, AHŞAP ÜZERİNE TEMPERA	20
RESİM 13 BERLINGHIERO, MERYEM VE ÇOCUK İSA (MADONNA AND CHILD), 1230, AHŞAP ÜZERİNE TEMPERA, ALTIN ZEMİN	23
RESİM 14 DA VINCI, KAYALIKLAR BAKİRESİ (VIRGIN OF THE ROCKS), 1483, AHŞAP ÜZERİNE YAĞLI BOYA	24
RESİM 15 ANDREA SOLARIO, YEŞİL MİNDERLİ MERYEM, 1507-1510, AHŞAP ÜZERİNE YAĞLI BOYA	24
RESİM 16 PIETER BRUEGHEL (THE ELDER), ÇOCUK OYUNLARI (DE KINDERSPELEN/CHILDREN'S GAMES), 1560, AHŞAP PANO ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	25
RESİM 17 PIETER BRUEGHEL (THE ELDER), DE KINDERSPELEN, CHILDREN'S GAMES, 1560	26
RESİM 18 DİEGO VELAZQUEZ, LAS MENİNAS, THE FAMILY OF PHILIP IV, 1665, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	27
RESİM 19 THOMAS GAINSBOROUGH, BİR KELEBEĞİ KOVALAYAN RESSAMIN KIZLARI (THE PAINTER'S DAUGHTERS CHASING A BUTTERFLY), 1756, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	28
RESİM 20 THOMAS GAINSBOROUGH, THE PAINTER'S DAUGHTERS WITH A CAT, 1759-1761, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	29
RESİM 21 JOSHUA REYNOLDS, MASUMİYET ÇAĞI (THE AGE OF INNOCENCE), 1788, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	29
RESİM 22: THÉODORE GÉRICAULT, LOUISE VERNET'İN ÇOCUKKEN PORTRESİ (PORTRAIT OF LOUISE VERNET AS A CHILD), 1818-19, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	30

RESİM 23 EASTMAN JOHNSON, NEGRO LIFE IN THE SOUTH (KENTUCKY HOME), 1859	33
RESİM 24 EASTMAN JOHNSON, GÜNEYDE NEGRO HAYATI (NEGRO LIFE AT THE SOUTH/KENTUCKY HOME), 1859, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	33
RESİM 25 SEYMOUR J. GUY, KANARYA İLE KIZ (GIRL WITH CANARY/THE NEW ARRIVAL), 1860, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	34
RESİM 26 JOHN GEORGE BROWN, ORMANDA DİNLENİRKEN (RESTING IN THE WOOD), 1866, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	34
RESİM 27 JOHN G. BROWN, BİR DEMET ALIN (BUY A POSY), 1881, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	35
RESİM 28: SEYMOUR J. GUY, ŞEYTANA UYMA (TEMPTATION), 1884, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	35
RESİM 29 JEAN RENOİR, ANNELİK (MATERNITÉ), 1885, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	37
RESİM 30: EDVARD MUNCH, HASTA ÇOCUK (DET SYKE BAR/THE SICK CHILD), 1896, TAŞ BASKI	38
RESİM 31 KATHE KOLLWITZ, 'ANNE VE ÖLÜ ÇOCUĞU', 1903, GRAVÜR	39
RESİM 32: PABLO PICASSO, BEBEK VE AT İLE MAYA (MAYA À LA POUPÉE ET AU CHEVAL), 1938, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	41
RESİM 33: PABLO PICASSO, CLAUDE YAZARKEN (CLAUDE WRITING), 1951, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	41
RESİM 34 PABLO PICASSO, PALOMA PICASSO, 1956, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	42
RESİM 35 HİKMET ONAN	48
RESİM 36 UYGURLAR, KOŞAN AT FRENKSİ, 8. VE 9. YY	49
RESİM 37 SOL) KÜLİ ÇUR'A AIT TAŞTAN MEZAR DUVARINDAKİ KORUYUCU FENİKS (FENGHUANG) FIGÜRLERİ, 8. YÜZYILIN İLK YARISI, DOĞU TÜRKLERİ, ORHUN BÖLGESİ, MOĞOLİSTAN, (SAĞ) ANONİM 4 TAŞTAN MEZAR DUVARINDAKİ KORUYUCU FENİKS (FENGHUANG) FIGÜRLERİ, DOĞU TÜRKLERİ, ORHUN BÖLGESİ, MOĞOLİSTAN.....	50
RESİM 38: ŞEYH SAN'AN, GAYRİMÜSLİM SEVGİLİSİNE ONUN İÇİN DİNİNDEN VAZGEÇTİĞİNİ AÇIKLAR	52
RESİM 39: YAŞLI KADIN, KAHİRE'DEKİ KÖLE PAZARINDA YUSUF'U (İNCİL'DEKİ YUSUF) SATIN ALIYOR	53
RESİM 40 COSTANZO DA FERRARA, FATİH SULTAN MEHMET, 1481	54
RESİM 41 GENTİLE BELLİNİ, FATİH SULTAN MEHMET, , 1479, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	55
RESİM 42 SARAY NAKKAŞI SİNAN BEY, FATİH SULTAN MEHMET, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	56
RESİM 43: MATRAKÇI NASUH, KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN'IN İRAN ELÇİSİNİN HUZURUNA KABULÜ, 1537, MİNYATÜR 58	
RESİM 44 TUHFETÜ'L GUZAT, MATRAKÇI NASUH, 1532	59
RESİM 45: NAKKAŞ HAYDAR REİS, BARBAROS HAYRETTİN PAŞA, 1540, MİNYATÜR.....	60
RESİM 46 NAKKAŞ HAYDAR REİS, II. SELİM, MİNYATÜR	60
RESİM 47: MEHMET SİYAH KALEM MİNYATÜRÜ	61
RESİM 48 MEHMET SİYAH KALEM, GÖÇEBE AİLESİ, MİNYATÜR.....	62
RESİM 49 AYNALI KAVAK SARAYI,.....	63
RESİM 50: LEVNİ, SULTAN III. AHMET, ŞEHZADELERİ, SADRAZAMLARI VE NEVŞEHİRLİ DAMAT İBRAHİM PAŞA, MİNYATÜR	64
RESİM 51 SEYYİD VEHBİ, III. AHMET ALTIN SAÇARKEN, MİNYATÜR	65
RESİM 52 ATAYİ, HAMSE, MİNYATÜR	66
RESİM 53 ABDULLAH BUHARİ, DERE KENARINDA EVLER, 1728-1729, MİNYATÜR.....	67

RESİM 54 ENDERUNLU FAZIL, ZENANNAME, 1837, MİNYATÜR.....	68
RESİM 55: ENDERUNLU FAZIL, HÜBANNAME, 1838, MİNYATÜR.....	68
RESİM 56 MEHMET RUHİ AREL, HİKMET ONAT, İBRAHİM ÇALLI VE ÇALIŞMA ARKADAŞLARI, PARİS, 1912	70
RESİM 57 ŞİŞLİ ATÖLYESİ, 1917	71
RESİM 58 İBRAHİM ÇALLI, TÜRK TOPÇULARI, 1917, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	72
RESİM 59 MEHMET RUHİ AREL, ASKERLER, 1915, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	73
RESİM 60: HALE ASAF, İSMAİL HAKKI OYGAR PORTRESİ, 1928, YAĞLI BOYA	75
RESİM 61 CEVAT DERELİ, HASAT, 1951, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	76
RESİM 62: ABİDİN DİNO, UZUN YÜRÜYÜŞ, 1956, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	77
RESİM 63: NEŞE ERDOK, YAĞMUR BAŞLADI, 1940, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	78
RESİM 64 NURİ İYEM, NALBANT, 1944, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	79
RESİM 65 NEJAD MELİH DEVRİM, ABSTRAİT AZURE, 1955, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	79
RESİM 66: AVNİ ARBAŞ, OTURAN KADIN, 1997, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	80
RESİM 67 ARİFİ, DEVŞİRMELERİN TOPLANMASI, SÜLEYMANNAME, 1558, MİNYATÜR.....	82
RESİM 68 SEYYİD LOKMAN, ADEM İLE HAVVA, ZÜBDETÜ’T-TEVARİH, 1583, MİNYATÜR	83
RESİM 69 DARİR, HZ. MUHAMMED SÜTANNESİ HALİME’NİN KUCAĞINDA, SİYER-İ NEBİ, 1594-95, MİNYATÜR	84
RESİM 70: HALİL PAŞA, AĞAÇLAR ARASINDA BİR KIZ ÇOCUĞU, DURALİT ÜZERİNE YAĞLI BOYA	85
RESİM 71 OSMAN HAMDİ BEY, GEBZE’DEN MANZARA, 1881, YAĞLI BOYA	86
RESİM 72 OSMAN HAMDİ BEY, HALI SATICISI TÜCCARI, 1888, YAĞLI BOYA.....	87
RESİM 73 OSMAN HAMDİ BEY, PEMBE BAŞLIKLİ KIZ, 1904, YAĞLI BOYA	88
RESİM 74 OSMAN HAMDİ BEY, PEMBE BAŞLIKLİ KIZ, 1904.	89
RESİM 75: MİHRİ MÜŞFİK, DEMİR TURGUT PORTRESİ, KAĞIT/PASTEL, 1911	90
RESİM 76 MİHRİ MÜŞFİK, LEYLA TURGUT PORTRESİ, 1911-12, KAĞIT/PASTEL	91
RESİM 77: FEYHAMAN DURAN, KÖPEKLİ KIZ, 1914, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	92
RESİM 78 İZZET ZİYA, PLAIDA, 1918, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	93
RESİM 79 ŞEREF AKDİK, KÖY MEKTEBİNE TALEBE KAYDI, 1935, YAĞLI BOYA	94
RESİM 80 ŞEREF AKDİK, PORTRİ, 1959, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	94
RESİM 81 NEŞET GÜNAL, MOLA, 1962, YAĞLI BOYA.....	95
RESİM 82 NEŞET GÜNAL, ÇOCUKLAR, 1966, YAĞLI BOYA.....	96
RESİM 83: NEŞET GÜNAL, KORKULUK, 1987, YAĞLI BOYA.....	96
RESİM 84 NEŞET GÜNAL, DUVAR DİBİ, 1981, YAĞLI BOYA.....	97
RESİM 85 TURGUT ZÂİM, YAYLADA YÖRÜKLER, 1955-1958, YAĞLI BOYA.....	98
RESİM 86 CİHAT BURAK, NADİR NADİ VE KARDEŞİ, 1991, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	99
RESİM 87 MALİK AKSEL, BAYRAM HAZIRLIĞI, 1939, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	99
RESİM 88: NEDİM GÜNSÜR, KIRDA ÇOCUKLAR, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	100
RESİM 89 NEDİM GÜNSÜR, BAYRAM YERİ, 1992, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	101
RESİM 90 FİKRET OTYAM, DOĞU’DAN MANZARALAR, YAĞLI BOYA.....	101
RESİM 91 İBRAHİM BALABAN, FENERLİ ANA VE ÇOCUK, 1921, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	102

RESİM 92: İBRAHİM BALABAN, ANNE VE ÇOCUKLAR, 1921, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	102
RESİM 93: İBRAHİM BALABAN, ANNE VE ÇOCUK, 1921, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	103
RESİM 94 AYDIN AYAN, HAMUR AÇAN NİNE, 1953, İMZALI KAĞIT ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK	104
RESİM 95 NUR KOÇAK, ANNEM, BABAM, ABLAM VE BEN, 1980-1983, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK	105
RESİM 96 NUR KOÇAK, ABLAM İLKOKUL 3. SINIFA BAŞLADIĞI GÜN TAKSİM ANITI ÖNÜNDE, 1941, KAĞIT ÜZERİNE KURŞUN KALEM.....	106
RESİM 97 ALAATTİN AKSOY, Cici ANNEM, 1998, YAĞLI BOYA.....	107
RESİM 98 HALE ASAF, 1985, YAĞLI BOYA	107
RESİM 99 LEYLA GEDİZ, DOPPELGÄNGER, 2003, YAĞLI BOYA.....	108
RESİM 100 LEYLA GEDİZ, IDEAL FAMILİY, 2011, YAĞLI BOYA	109
RESİM 101 GÜLVELİ KAYA, 2012.....	110
RESİM 102 GÜLVELİ KAYA, 2012.....	111
RESİM 103 NEŞE ERDOK, SOMA, 2014, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA.....	112
RESİM 104: MEHMET GÜLERYÜZ, TAM ANLAYAMADIM, 2015, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	113
RESİM 105 MEHMET GÜLERYÜZ, ZİYARET (LA VISİTE), 2017, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA	114
RESİM 106 SİNAN DEMİRTAŞ, DOĞA, 2017, KAĞIT ÜZERİNE KARAKALEM	115
RESİM 107 SİNAN DEMİRTAŞ, YARAMAZ MIYIM, 2017, KAĞIT ÜZERİNE KARAKALEM	116
RESİM 108 SİNAN DEMİRTAŞ, CHILD AND HEDGEHOG, 2019, KAĞIT ÜZERİNE KARAKALEM.....	117

Giriş

Çocukluk, toplumların önem verdiği, yetişkinlerin ebeveynlik üzerinden kendilerini tanımladıkları, toplumdaki bireylerin kendilerine kültürel değerler açısından anlam yükledikleri ve zaman içerisinde değişikliğe uğramış bir kavramdır. Aynı zamanda her alanda üzerine düşünceler üretilmiş ve incelenmiş bir kavramdır. Günümüzde psikoloji açısından üzerinde durulan bir kavram olarak ele alınan ve bununla birlikte ebeveynlik kavramını yeniden şekillendirmeye yardımcı çalışmalar daha çok bulunmaktadır. Bunun yanı sıra çocukluk kavramı, edebiyat ve sanatın daimi tasvir konularından birini oluşturmaktadır. Özellikle sanatın kültürü yansıtan bir form olduğunu kabul edersek, toplumsal değer oluşturan kavramların sanata yansımalarının izini sürmek araştırdığımız kavramı tamamıyla anlama noktasında önemlidir. Toplumdaki genel kanıların oluşturduğu klasik düşünce, “hayvanların, çocukların, ilkelerin ve delilerin” pek üzerinde durmadığı bir düşünce biçimi olarak tanımlanmaktadır (Ponty, 2014, s. 36). Ponty uzun bir süre klasik düşüncede çocuklar hakkında önbilgilerden öteye bir anlayışın bulunmadığına dikkat çeker. Örneğin, doktorun çocuklara sorduğu soruların yetişkinleri anlamak üzere sorulan sorulardan farklı olmadığına dikkat çekilmiştir. Dolayısıyla uzunca bir süre çocukların yaşamı anlaşılmaya çalışılmaktan çok, yetişkinlik üzerinden değerlendirmelerde bulunmuştur (Ponty, 2014, s. 37). İlk bölümde de bu fikrin sanata nasıl yansıdığına dair örneklerle açıklamalar yapılacaktır. İlk dönem tasvirlerinde çocukların, yetişkin olarak minyatürlerde tasvir edildiği örnekler vardır. Çocukların yorumlanışındaki farklılıkların sanatta izini sürmek aynı zamanda sosyolojik çıkarımların desteklenmesi noktasında önem taşımaktadır.

Türk Resim Sanatı tarihi Uygurlar dönemine kadar dayanmaktadır. Minyatür ile birlikte Türk Resim Sanatı tarihi de devam etmiş; tutarlı çizgisini ancak Fatih Sultan Mehmet döneminde yakalayabilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun gerilemeye başlamasıyla birlikte Batı ile alakalı değerler benimsenmeye başlamış; bu çerçevede Batı resmi ile paralel bir sürece girilerek Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın oluşmasına bir basamak oluşturmuştur. Bu süreçte 18.yüzyıl ile birlikte sanatsal değerlerin yoğunlaştığı gözlemlenmiştir. Bütün bu süreç içerisinde çocuk tasvirlerinin üslup üzerine yoğunlaştığı belirtilmektedir. Sanatçıların medeniyetin ilerlemesi ile birlikte çocuk figürlerini hayattan bir kaçış olarak algıladıkları, “saf ve temiz” olarak betimleme

yoluna gittikleri gözlemlenebilmektedir (Ever, 2020, s. 1). Aynı zamanda Türk Resim Tarihi açısından incelendiğinde, Türk kültürel değerlerinin de sanat vasıtası ile belirlenebileceği, başta değinildiği gibi düşünülmektedir. Sadece Türk Resim Tarihinde değil, dünya üzerindeki her toplulukta sanatçılar çocuk temasına yönelmiş ve kendi toplumlarında taşıdığı değerler üzerinden üslubuna yansıtmaktadır.

Bütün bu düşünceler ışığında, tezde Türk resminde çocuk temasının nasıl alındığı konusu araştırılacaktır. Türk resminde çocuk figürünün neden ve nasıl ele alındığı, önemi ve zaman içerisinde nasıl bir değişim geçirdiğini araştırmak ana amacı oluşturmaktadır. Ayrıca, çocuk imgesinin tarih boyunca nasıl tasvir edildiği, eserlere nasıl yansıdığı ve katkılarının neler olduğu gibi sorular üzerinde durulacaktır.

Türk Resim Sanatı Tarihi ile ilgili olarak görsel ve yazılı literatür taraması yapılarak çocuk imgesinin hangi dönemlerde nasıl ele alındığı araştırılacaktır. Çocuk imgesinin kullanımının Batı düşünce tarihinde izi sürüldüğü şekliyle Türk ressamlarında yansımalarının örnekleri verilmeye çalışılacaktır. Bu izin Türk kültürel yaşamındaki değişimleri ve batılılaşmanın etkilerini görmek açısından da önem taşımaktadır. Çocuk imgesinin Türk resminde benzerlik ve farklılıkları saptanacaktır.

Başta değindiğimiz üzere, sanat toplumların kültürel yaşamlarının yansımaları göstermektedir. Aykırı sesler ile birlikte değiştiren, dönüştüren, destekleyen, eleştiren bütün düşüncelerin yansımalarının izleri sanat üzerinden takip edilebilmektedir. Bu bağlamda çocuk imgesinin Türk Resim Tarihi içerisindeki önemini araştırılması ressamların ilgileri bağlamında önemi ortadadır. İlk bölümde değinileceği üzere, Batıdaki yetişkinlik algısının çocuk imgesinde görülebilmesi, Türk ressamlarının da benzer süreçleri takip edip etmediğinin anlaşılması, özgünlüğün ortaya çıkarılması, ayrılıkların belirlenmesi açısından önemlidir. Bu nedenle ilk bölümde detaylı bir şekilde ele alınan örnekler üzerinden Batı'da çocuk algısının nasıl olduğuna ve nasıl şekillendiğine ilişkin bir çerçeve ortaya konacaktır. İkinci bölümde Türk resim sanatının gelişim süreçleri hakkında tarihsel bir çizgi izlenerek Türk resim tarihinde önemli mihenk taşları ortaya konulacaktır. Tezin ana kısmını oluşturan son bölümde ise tarihsel süreç içerisinde Türk resim sanatında çocuk teması ele alınacaktır.

Bu tez, Türk Resim Sanatı tarihinde yer alan görsel ve yazılı literatür taraması ile elde edilen verilen değerlendirilmesi ile sınırlıdır. Araştırmada birincil ve ikincil kaynaklar, ulaşılabilen arşivler, kitaplar, süreli yayınlar ve internet kaynakları incelenmiştir. Ulaşılabilen bilgilerin ve verilerin sağlanması farklı kaynaklardan yapılmıştır. Elde edilen veriler araştırmalar sonucunda saptanan ressamlar üzerinden

örneklemlerle değerdendirilmiştir. İlgili sanatçıların ilgili resimleri kronolojik düzen içerisinde dönemin baskın görüşleri saptanarak analizleri yapılmıştır. Bunun için eser analizi ve yorumlaması tekniğı kullanılmıştır.



1. RESİMDE VE SANAT EĞİTİMİNDE İMGE VE ÇOCUK İMGESİ

Çocukluk kavramı, tarihin çeşitli dönemlerinde değişen konumlandırmalara göre farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Üzerine yazılan alanlar farklılık gösterse de kavram ile ilgili araştırmalar sınırlı kalmıştır. Özellikle hakkında değişen toplumsal bakış açısının emarelerine dair söz söyleyebilmek amacıyla ilk önce bu süreci değerlendirmek önemlidir. Çünkü zaman içerisinde değişen algılar tezin ana konusunu oluşturacak olan sanata etkisine dair değerlendirmelere de ışık tutacaktır. Bu amaçla imge, imgelem ve sanat eserinin tanımı yapıldıktan sonra sanatta eserin meydana geliş sürecine değinilerek çocuk imgesi detaylı bir şekilde incelenecektir.

1.1. İmge, İmgelem ve Sanat Eseri

İnsan varlığı ile birlikte sanata dair izlerin de ortaya çıktığı düşünülmektedir. Algıladığı gerçekliği ve hayal ettiklerinin gerçeğe olan karşılığını algılayabilen, düşünen ve bütün zihinsel süreçleri algılama, sürdürme ve genişletme yeteneğinde olan bir canlıdır insan. İlk insanların varlığı ile birlikte ilkel sanatların da oluşmaya başladığı arkeolojik çalışmalarla birlikte kanıtlanmıştır. Mağara duvar resimleri, duvarlara kazınan semboller, insanın zihinsel süreçlerinin bir yansıması olarak kabul edilmiştir. İnsanların bellekleri imgeler oluşturmaya başlamış ve mağara duvar resimlerinde bunun yansıması görülmüştür. Zaman içerisinde her ne kadar aktarım kaynakları değişse de insan zihninde oluşan imgelerin aktarılması baki kalmıştır. Dolayısıyla imgelerin oluşma süreçlerinin zihinde başladığını söyleyebiliriz. İnsan gördüğü şeyleri, duyduğu şeyleri ve hayal ettiği düşünceleri imge halinde kurgulayarak boyut katmaktadır.

Birçok kaynakta benzer tanımlamaların yer aldığı göz önüne alınarak; imge kelimesinin tanımını yapan Türk Dil Kurumu'na göre terim, “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya; genel görünüş, izlenim, imaj; ruhbilimi: duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince benzeyen benzeri hayal, imaj; ruhbilim: duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal imaj” olarak betimlenebilir (Dumanlı, 2011, s. 133). Berger tarafından yapılan tanımlamada da kitle iletişim araçları açısından imge tanımlanmıştır. Buna göre,

“yeniden yaratılmış, yeniden üretilmiş görünüm” anlamında kullanıldığı betimlenmiştir (Çimen, 2011, s. 45).

İmge kullanımı, gördüğümüz herhangi bir şeyin yinelenmesiyle bize doğal bir bağışıklık kazandıran bir dinamiktir. Sosyal ve kültürel olarak yaşamımızda karşılaştığımız fikirler, mesajlar, ideolojiler ve değerler imgeler sayesinde var olurlar. İma edilen mesajların zihnimize işlenmesinde görev yapan imgeler; reklam filmlerinde kullanıldığında, satılmak istenen mal hakkında sizi yönlendirmede bulunma amacı taşımaktadır. Bu nedenle reklamların yapım aşamasında verilmek istenen mesaja uygun olarak, kısa sürede hangi anlatımın hangi gösterenler aracılığıyla verileceğine karar verilmesi önemlidir. Williamson’dan aktarıldığı üzere, reklamların kendisi tüketicide herhangi bir duygu uyandırmamaktadır; etkileri sağlayan, tüketicinin duygularını ve kararını etkileyen imgelerdir (Olgundeniz ve Parsa, 2014, s. 105). Örneğin, reklamlarda açıkça anlatılamayan mesajlar, imgeler aracılığıyla tüketiciye aktarılmaktadır. Reklamlarda yaratılan ve verilmek istenen mesajları barındıran imgeler dünyası ile bize sunulan gerçek hayattan sahneler bulunmaktadır. İmgeler o gördüğümüz gerçek hayat kesitlerindeki davranışları bizim de uygulamak istememiz için tasarlanmaktadır (Dumanlı, 2011, s. 133-134). Dolayısıyla örneğin kadın imgesi sadece kadın tüketicileri hedef almaz; aynı zamanda erkeklerin dikkatini çekmek için de kullanılabilir. Amaç, tüketicinin sunulan imge ile kendi arasında bir bağlantı kurabilmesidir (Çimen, 2011, s. 45-46). Toplumsal cinsiyet ile ilgili kullanılan imgeler reklamlarda en fazla kullanılan imgedir (Karaca ve Papatya, 2011, s. 483). Konumuz itibarıyla ise “imge, görüntü olarak ele alındığında zihinde hayali olarak canlandırılan iç gerçekliğin dışavurumudur.” (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 235).

Tarihsel süreç içerisinde imge kavramının ilk örneklerinin mağara duvarlarına kazınan figürlerdir. İlkel sanatlarda örneklendirilen imgelerin gerçekliğin belirsiz bir şekilde tasvirinden ibaret olduğu söylenebilir. Bununla birlikte “Arkaik dönemde Mezopotamya, Mısır ve Antik Yunan sanatlarında betimlenen hayvan imgeleri daha da formsallaştırılarak oldukça gerçekçi esaslara dayandırılmıştır... Ne var ki, bu yerkürede yalnızca iki kez, Eski Yunan’da ve Rönesans Avrupası’nda, sanatçılar sistematik olarak, birkaç kuşak boyunca, imgelerini görülür dünyaya adım adım yaklaştırmaya ve gözü aldatabilecek benzerliklere ulaşmaya çalışmışlardır” (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 235). Dolayısıyla imgelerin bilinç ürünü olduğu tezinden yola çıkarak, imgelerin belirli

bir sosyal-kültürel ortamı gösterdiğini söyleyebiliriz. İmgesel kavramlar salt bilincin ürünü olmamaları ile birlikte, duyguyu da barındırırlar (Bayav, 2009, s. 108).

Tablo 1

İmge Soyağacı (Bayav, 2009, s. 109)

Grafik İmge	Optik İmge	Algısal İmge	Zihinsel İmge	Sözlü İmge
Resimler	Aynalar	Duyu bilgileri	Rüyalar	Eğretilemeler
Heykeller	Projeksiyonla	Cinsler	Anılar	Tasvirler
Tasarımlar		Dış görünüşler	Fikirler	
			Düşsel fikirler	

Tarihsel süreç içerisinde sanat göz önüne alındığında, Sümerlerde, “imgeler piktogram ve ideogram” olarak nitelendirilmişlerdir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 235).

Resim 1

Piktogram ve ideogram örnekleri



Mısır dönemi ele alındığında, inanışların etkisinde kalındığı gözlemlenebilmektedir. Buna bağlı olarak imgelerin katı kurallar dahilinde tasvir edildiği belirtilebilir. Karakteristik bir yapısı olduğu ortaya koyulmaktadır. Nitekim “ruhun imgede ve imge sayesinde” yaşamını devam ettirileceğine inanılmaktadır. Burada doğaya bir öykünmenin olduğu düşünülemez. Ancak, imgenin sahibi olan varlığın itibarına göre belirli çizim kuralları bulunmaktadır (Bayav, 2009, s. 111).

Resim 2 Nebamun mezarından bir sahne, 18. Sülale, Fresk



Yunanlılar göz önüne alındığında, “imgeler gerçekliğe hizmet ederler.” (Bayav, 2009, s. 111). Bizans sanatında da etkilerini gördüğümüz biçimiyle izleyiciyi etkileme amacı taşımaktadır. “Perde açıldığında odaya dolan ve evreni duyumsamamızı sağlayan ışık gibi kendini sadece gösteren, ama açıklamayan, kendini ele vermeyen bir gizemliliğe, ardında kendi dışında bir şey göstermeyen bir görünürlüğe evrilmiş gibidir imge”(Sayın, 2013, s. 8).

Resim 3 Roma Toplumunun Düşüşü (La chute de la société romaine/Les Romains de la décadence) - Thomas Couture, 1847, Tuval üzerine yağlı boya



Skolastik düşüncenin egemen olduğu Ortaçağ'da sanatta kutsal sayılan öğretilerin imgeler ile birlikte tasvir edildiği görülmektedir. Kutsal düşüncenin bir aracı olarak kullanılmıştır imgeler. Değindiğimiz üzere Rönesans ile birlikte imgeler gerçeğe yaklaştırmaya başlamıştır. Ancak kişiselleştirdiğini de belirtilebiliriz. Çünkü bir kişinin yarattığı imgenin artık o kişinin kendine özgü görüşünden yola çıkılarak yaratıldığı ve yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla imgenin “sürekli değişimsel tavır takınan imge, bireyselliğin bilinci ve tarih bilinciyle birlikte gelişimsel seyir” izlediğini söyleyebiliriz. Ondokuzuncu yüzyıla kadar imgenin maddesel olduğunu, bu tarihten itibaren ise bu karakteristiğinden ayrılarak anlık yaşamın bir parçası haline geldiğini söyleyebiliriz. Modern sanatla birlikte imgelerden yeni bir imgenin yaratılması sürecine geçilmiştir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 236).

Resim 4 Wilton Diptych, MS 1400, Meşe panel üzerine tempera



İmgelem, “edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisi” olarak tanımlanabilir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 237). Einstein “Ben imgelemimi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi Sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.” diyerek imgelemen önemini ortaya koymuştur (Işıldak, 2008, s. 65). İmgeler sanatçının yaratıcı gücüyle yeniden ele alınarak farklı formlarda sunulabilir. Bu noktada imgelem, sanatçının zihinsel sürecinin bir parçası olarak fikir, güdü ve yeni bir eylemin tetikleyici olarak düşünülebilir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 237).

Sanat eseri ise bütün bu süreçlerin sonunda ortaya konulan oluşumlardır. İnsanlıkla yaşıt sanat kelimesi Arapça bir kelimedir. Sana’a kökünden gelen sanat kelimesi, “yapmak, üretmek” anlamını taşımaktadır. Sanat ve zanaat özdeşliğinin eski çağlarda birçok dilde rastlanmasına müteakip güzel sanatlar kavramının ortaya çıkması ile birlikte bu iki kavram birbirinden ayrılmıştır. Yani bir oluşumun yarar amacı gözeterek üretilmesi ile çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyretmelik üretimler yapılması ayrımı belirginleştirilmiştir (Akdoğan, 2001, s. 213-214). Sanat

eseri de “sanatçıya bağlı süreçlerde biçimlendirilen nesnelerin, insanda estetik haz ve duygular yaratmayı amaç edinen oluşumları içermektedir.” (Karabullut ve Daşdemir, 2020, s. 238).

Örneğin, Türk Resim sanatında Cihat Burak’ın resimlerinde kullandığı bayrak imgesi “sanatçının gözlem yeteneğinin parçası olarak bir belge niteliği taşımaktadır.” (Oggito, 2018). 1968 yılında yaptığı “Fıstıkçı İbrahim” çalışmasında bayrak, resmettiği karakterin içinde bulunduğu şartlarla birlikte ülkesine olan bağlılığını ortaya koymayı amaçladığı bir imgeyi betimlemektedir. Sanatçı burada kendi imgelemine yaratmıştır.

Resim 5 Fıstıkçı İbrahim, Cihat Burak, 1968, Tuval üzerine yağlı boya



1.2. Sanat Eserinin Oluşum Süreci

İmgelerin toplumların sosyo-kültürel değerlerine göre oluştuğu ve oluşumlarını etkilediği çeşitli örneklerle desteklenen bir yaklaşımdır. Sanat eserinin oluşum sürecinde imge ve imgeye bağlı olarak zihinsel düşünce sürecinde ortaya çıkan imgelemler önem taşımaktadır. Özellikle Rönesans sonrasında imgeler kişiselleşmeye başlamıştır. Bu noktada toplumların kültürel farklılıklarının farklı anlamlar üretmesi de kaçınılmaz olmaktadır. Sanatçının yaratım sürecinde imgeyi algılaması, edindiği imgeden yeni bir imgelem yaratması duyularla ilgilidir (Karabulut, 2013, s. 54). Sanat eserlerinin kavranmasında kişinin kültürel, siyasal ve yaşamsal birikimlerinin bir ürün içerisinde dışarıdan aldığı imge ile oluşturduğu imgelem öncü konumundadır. Yaratılan sanat eserlerinde içerisinde bulunula sosyo-kültürün imgelerinin izini sürebilmek mümkündür. Çünkü sanatçı toplumun aynası konumundadır. Bu noktada sanat “insanları birbirinden ayıran renk, cins, din, dil, ırk ve kültür farklılıkları, imgelerin çoğaltılmasıyla sonlanıp, yerlerini herkesin eşit sayılacağı, üstünlüğün bilgi ve erdemle olacağı dönemleri” başlatma noktasında hayati bir konumdadır (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 240).

Bu noktada izleyicinin görme duyusu önem kazanmaktadır. Leonardo Da Vinci, “Ozanın elinin altında ressamınki kadar geniş bir konu seçeneği bulunsa bile, yarattığı şeyler, insanlığı resimler kadar doyurmayı başaramaz. Zira şiir nesneleri, eylemleri, olayları sözcüklerle göstermeye çabalarken, ressam onları şekillendirmek için, o şekillerin doğru görüntülerini kullanmaktadır” şeklinde ifade etmektedir (Karabulut, 2013, s. 54).

Sanat eserinin çeşitli farklılıkları görme duyusu ile birlikte kıyaslandıktan ve bu kıyaslama ve diğer imgeler ile kurulan çağrışımın ardından atılacak ilk adım sanatçının “üslubuyla ilgili bilgilerin sağlanması ve sanatçının sanat anlayışını”n farkına varmak olacaktır. Sanatçıya dair genel bilgilerin imgeler ve görme duyusu yardımı ile ortaya çıkarılmasının ardından sanat eserlerinin tanınması kolay olacaktır (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 241).

1.3. “Çocuk” İmgesi

Bebeklik kavramı ile karşılaştırıldığında çocukluk kavramı sosyal yapay bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü çocuk kavramı salt biyolojik bir kategori olarak görülmemektedir (Postman, 1994, p. 13). Aynı şekilde çocuk ve çocukluk

kavramının da birbirinden farklı olduğu ifade edilmiş; çocuk imgesinin insanın yarattığı bir kavram olduğu vurgulanmıştır (Özcan, 2017, s. 92). Yaş gruplarının tanımlarının ve bu yaş gruplarından (bebekler, çocuklar, ergenler, yetişkinler, yaşlılar) beklenen davranış kalıplarının sabit ve değişmez olduğunu varsaymak genel kabul görmüş bir kanıdır. Esas olarak ise fiziksel ile zihinsel gelişimin değerlendirilmesiyle elde edilen biyolojik gerçekler tarafından kavramın adlandırıldığı düşünülmektedir. Ancak çocuk kavramı, zaman içerisinde önemli ölçüde değişmiş ve hala değişmeye de devam etmektedir. Günümüzde, farklı kültürler arasında, özellikle zengin ve fakir toplumlar arasında kavramın önemli ölçüde farklılık gösterdiğini bilmekteyiz. Örneğin, Latin Amerika'nın fakir bir şehrinde yaşayan, çalışan ve bir yetişkin gibi bağımsız davranan on yaşındaki bir çocuk ile İngiltere'de yaşayan yaşlıları aynı şekilde sabit bir varsayım ile değerlendirilmemektedir (Thane, 1981, s. 6). Bununla birlikte yine örneğin, Amerika'da 18. yüzyılın çoğunda özel olarak çocukların doğum günü kutlamalarının yapılmadığı ifade edilmiştir. Bir çocuğun herhangi bir şekilde yaşının kesin olarak belirlenmesi, iki yüzyıldan fazla olmayan, nispeten yeni bir kültürel alışkanlıktır (Postman, 1994, s. 13). Çocukluk ve yetişkinlik arasındaki ayrımı belirginleştiren çizgi hem çocukluk hem de yetişkinliğin uzunluğu ve sorumlulukların tanımındaki birkaç yüzyıllık değişimin en son aşamasıdır. Oysa, bebeklik ve yetişkinlik arasındaki sınır büyük ölçüde değişmeden kalmıştır. Konuşma gücü ve diğer temel işlevleri yerine getirme kapasitesi sınırlı olan veya olmayan bebek her zaman farklı ve yetişkin bakımına muhtaç olarak görülmüştür; bununla birlikte bebeğin doğasına ilişkin kavramlar bile zamanla değişikliğe uğramıştır (Thane, 1981, s. 7).

Belki de tarihin herhangi bir dalından çok, özellikle çocukluk tarihi, tarihçilerin içinde yaşadığı dünyanın kaygıları tarafından şekillendirilmiştir (Cunningham, 1998, s. 1195). Rehberlik arayanlar için, tarih yazımının çocuk kavramı açısından kafa karışıklığı yaratması muhtemeldir. Bununla birlikte tarihsel süreç açısından sorulacak en ilginç ve cevaplanabilir soru, çocukların yaşadıkları hayatlar üzerinden değil, çocukluğu kavram olarak çevreleyen fikirlerle ve çocukluk kavramının farklı kültürlerde çeşitli şekillerde ifade edilme şekli üzerinden sorulabilir. Esas vurgu, çocukluk dönemiyle ilgili kültürel fikirlerin inşası üzerinedir. Bu yaklaşımın bir uzantısı, bu tür kültürel yapıların çocukların yaşamlarını nasıl etkilediğine bakmaktır.

Bir imge olarak çocuk sanatta, toplumdaki değişimlerle paralel bir süreç geçirmektedir. Çocuğa verilen önem ve hassasiyet arttıkça çocuğun bir imge olarak

görünürlüğü ve aktarım biçimindeki hassasiyet de artar. Modern toplumda masumiyet simgesi olarak görülen çocuk, özerkleşerek daha geniş anlamda değerlendirilebilir hale gelmiştir. Böylece bir imge olarak sanattaki yeri de değişmektedir. Çocuk imgesi modern toplumlarda çocuğu sınırlı ve tanımlı bir şekilde değerlendirirken; postmodern toplumda yani günümüzde çocuk imgesini yaratan temel faktörler sınırlandırılmamış, tanımlanmamıştır. Yetişkin ile kurduğu ilişki, ilişkinin niteliği ve çocuğun yapıtlardaki sanat imgesi olarak eser içinde neyi ifade ettiği ve izleyiciye hangi duyguları aktardığı; özne ve imgenin değerlendirmesinde verilecek cevapların temel değişkenleri olarak görülmüştür. Çocuğun toplum için taşıdığı anlam önemlidir, çünkü bu anlam sayesinde, çocuk imgelerinin, verili anlam üzerinden yapılan bir betimleme kazanmasına da neden olur. İmgeden önce öznenin karakteristiğinin anlaşılmasına çalışılmasındaki ana neden budur (Thane, 1981, s. 5-7).

Eski Yunan döneminde çocuk ve çocukluk kavramının kendisine pek yer bulamadığı ve sözel ile yazılı kültürde de çocuk kavramının kullanılmadığı belirtilmektedir. Antik dünyada çocuklar, tartışma konusu edilmeyen alanı oluşturmaktadır (İpek, 2017, s. 296). Postman'dan aktaran Akın, Antik Çağ'da çocuk ve çocukluk kavramı üzerine ulaşılan bilgilerin kısıtlı olduğunu belirtmektedir. Çocuk kavramının bulunmadığını söylediği Antik Yunan'da, çocuk ve genç için kullanılan sözcüklerin de belirsiz olduğunu ifade ediyor. Bu dönemi işaret eden kelimelerin aynı zamanda bebeklik ve yaşlılık arasındaki hemen her çağı kapsadığını sandığı üzerine fikir öne süren Postman, çocuk resimlerinden hiçbirinin de günümüze ulaşmadığını kaydetmiştir. Her ne kadar çocuk resmi yapmaya değer verip vermedikleri bilinmese de aynı şekilde çocuk heykelin varlığına da rastlanılmamıştır. Terminoloji açısından alıntılacağı değerlendirmelerde Cunningham'a da yer veren Akın, kendisinden yaptığı alıntıda, Cunningham'ın ne Yunanca'da ne de Latince'de günümüz anlamıyla süt çocuğu kelimesinin mevcut olmadığını altını çiziyor. Çocuk anlamına gelen birden fazla sözcük bulunmasına rağmen, gerçekten çocuk anlamına gelen sözcük sınırlı imiş. Bunun nedeni olarak ise dönemin toplumsal ahlakı gösterilmiştir (Akın, 2008, s. 8-9).

Eski Mısır'da çocuklar ailelerinin omuzlarında bir yük olarak görülmemişlerdir. Aksine, her zaman yardımcı ve ailelerine destek olarak görülüyorlardı. Hayatları oyun ve oyun içermesine rağmen, yetişkinlerin çalışmalarına kademeli bir giriş içeriyordu. Eski Mısır'daki pek çok çocuk ebeveynlerine yardım etmek için çalışırdı. Kızlar evde ya da tarlada annelerine yardım ediyorlardı. Bir bezle taşıdıkları daha küçük çocuklara

göz kulak olurlardı. Yatakları yapar, annelerine yardım ederler, eğer anneleri hizmetçilik yapıyorsa evin hanımına yardım ederler ve ihtiyacı olan diğer şeyleri evin hanımına servis ederlerdi. Konuklara akşam yemeği sunmalarına veya dansçı veya müzisyen olmalarına izin verilirdi (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 12).

Buna karşın erkek çocukları tarladaki sığırlara yardım ederler, sabanın öküzlerini sürerler ve kuşları ekinlerden uzaklaştırırlardı. Ayrıca incir ve üzüm hasadının yanı sıra pazardan alışverişe de yardımcı olmaktaydılar. Genel olarak, eski Mısır'daki çocuklar pek çok iş ve ev işi ile uğraşmışlardır. Bu türler dansçılar, yas tutanlar, tarım ve sığır yetiştirme, kümes hayvanları ve balıkçılık, marangozluk, eğirme, ip yapımı, yemek pişirme, ev hizmetleri ve son olarak yardımcı görevler üstlenme gibi birçok gruba ayrılabilir (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 12).

Eski Mısır'da tek bir işareti ele alarak yorumlamak çocukları tanımak için yeterli değildir. Tüm sahnenin arkasındaki tüm işaretler ve anlam dikkate alınmalıdır. Farklı mezarlardaki çocuk sahnelerinden giyinme tarzlarının dönemden diğerine değiştiği açıktır. Eski Krallık'ta çocuklar ergenliğe kadar her zaman çıplak olarak tasvir edilmiş; ardından yetişkinler gibi giydirilmiştir. Orta Krallık'ta ise her yaştan çocuk giyinik tasvir edilmiştir. Yeni Krallık'ta çocuklar durumlarına göre hem çıplak hem de giyinik olarak gösterilmiştir. Çocukların tasvirini gösteren tek işaret, kesinlikle sadece çocuklara ayrılmış olan yan saç tokasıdır. En ünlü ve en iyi korunmuş figür, Beşinci Hanedandan Ptah-Hotep'in, üzüm salkımları toplayan çıplak ve temiz traşlı başlı bir köylü çocuğu tasvir ettiği ve önünde bir adamın asmanın köklerine su döktüğü sahnedir (Resim 6). Ayrıca, tarladaki tüm köylü erkek çocuklarının çıplak ve başlarının tıraşlı olarak tasvir edildiği, kızların ise şeffaf bir tonikle resmedildiği kaydedilmiştir (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 12-13).

Yeni Krallık'ta köylü çocukların rolü; tarlaların ekilmesi, kuşların peşine düşülmesi, tarlanın temizlenmesi ve sepetlerin tahılla doldurulmasıydı. Dahası, hayvanları toprağı sürmek veya ekinleri harmanlamak için kamçı veya sopalarla temsilleri de bulunmaktadır. Pazarda çocuklar, insanlara çeşitli görevleri yerine getirmeleri, farklı nesneler taşımaları, gemilerin yüklenmesi veya boşaltılması, farklı malların satılması ve satın alınmasında yardımcı olmaları çağrısında bulunurlardı. Yeni Krallık sahnelerinde erkeklerin yanı sıra kızlar da temsil edilmiştir. Ancak erkeklerin sayısı kızların sayısına göre fazla olmuştur. Yeni Krallık döneminde bağlardaki

çocukları tasvir eden herhangi bir sahne olmamasına rağmen, yedi erkek, dört ergen, dört yaşlı adam ve altı çocuktan oluşan bağ işçilerini anlatan Yeni Krallık'tan kalma bir tablo bulunduğu belirtilmektedir. Köylü çocuklarının tüm sahnelerinde, birlikte çalıştıkları çocuklar ve yetişkinler arasındaki ilişkiyi aydınlatacak herhangi bir metin bulunmuyor. Dahası, toprak sahibinin çalışan köylü çocukları için ücret ödediğini gösteren bir sahne yok. Bununla birlikte, “Thebes'teki XVIII Hanedanından Mesi'nin mezarında, yuvarlak bir somun ve bir köylü çocuğun başının üzerinde bir çuval tasviri vardır” (Resim 7) (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 15). Ek olarak, köylü olmayan çocukların çoğu yan saç tutamıyla tasvir edilse de, köylü çocuklarının hiçbiri bu şekilde temsil edilmemiştir. Bu bize, mezar sahibinin çocukları gibi sadece üst sınıfın ve orta sınıfın çocuklarının hem Eski hem de Yeni Krallık'ta bu yan saç tutamıyla temsil edildiğini göstermektedir. Eski Krallık zamanında, tüm köylü çocukları küçük boyutta ve çıplak olarak tasvir edilmekteydi. Yeni Krallık zamanında, erkek köylü çocukları çıplak olarak temsil edilirken, kadın köylü çocukları şeffaf cüppeler içinde temsil ediliyordu (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 12-16).

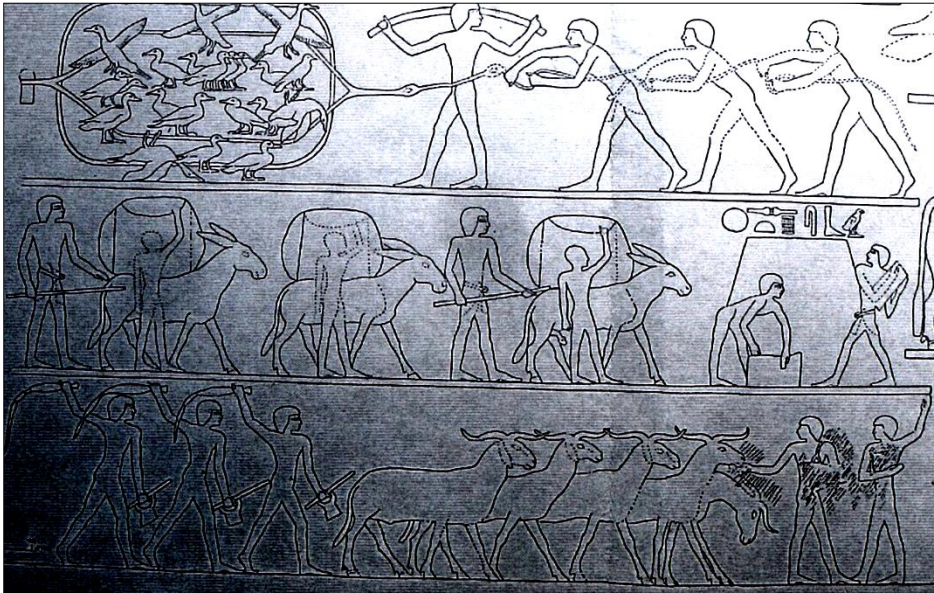
Resim 6: Üzüm salkımı toplayan çıplak, tıraşlı kafalı bir köylü çocuğu, Ptah-Hotep şapeli (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 22).



Resim 7 Pullukçuya yardım eden köylü bir çocuk ve başının üstünde yuvarlak bir somun ve bir çuval, Mesi'nin mezarı (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 25).



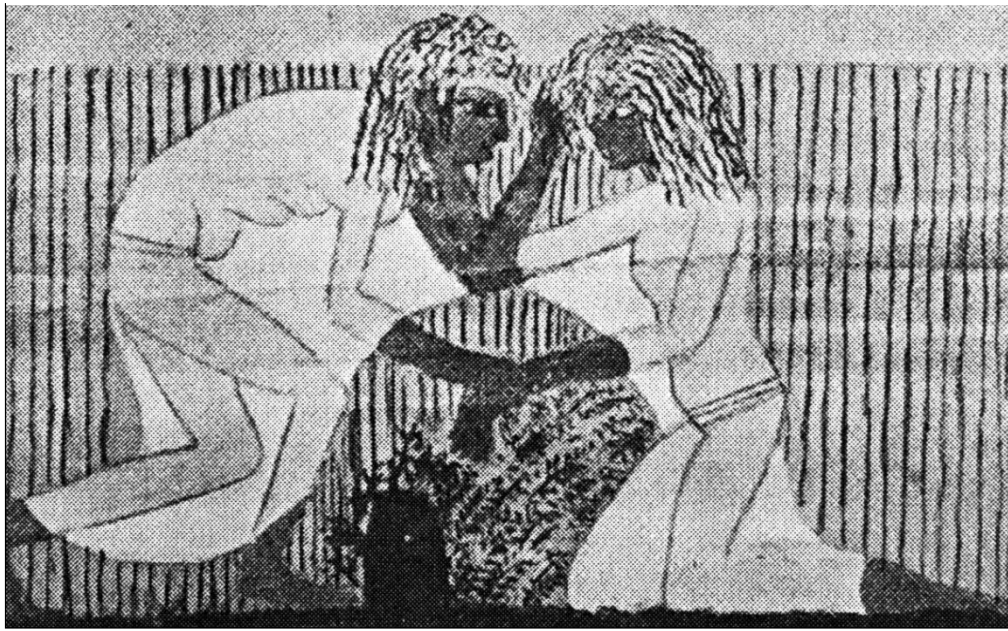
Resim 8 Köylü çocukları eşekleri yüklüyor, koç ve eşek sürülerine önderlik ediyor ve onları tuzığa düşürmek için kuşları kovalıyor, Nefer'in mezarı (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 25).



Resim 9 Bir grup öküzü kontrol etmek için çift kamçı tutan bir çocuk ve onları ileri götürmek için bir şarkı söylüyor, Pahery'nin mezarı (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 24).



Resim 10 Hawas ve Taha'dan sonra tarlayı toplayan kızlar ve erkekler, Menna'nın mezarı (El-Kilany ve Kamal, 2012, s. 25).



Çocuk çalışmaları açısından literatürde var olan kaynakların etkilendiği kimse olarak Aristoteles gösterilebilmektedir. Akın'ın belirttiği üzere, Aristoteles için çocukluk çağı, daha doğru bir ifadeyle çocukluğun erken çağı, “tam anlamıyla bir eksiklik ve cahillik dönemidir” (Akın, 2008, s. 9). İnsan yaşamının en önemsiz dönemi olarak nitelendirmiş; kimsenin geri dönmek istemeyeceği bir zayıflık çağı olarak damgalanmıştır. Çocuk ölüsü için tutulan yas, ölen çocuğun yaşayamadığı bir yetişkinliğe yakılan ağıttır. Baba otoritesini odağına alan Aristoteles, çocuk üzerindeki baba otoritesini, kralın tebaası üzerindeki hakimiyeti şeklinde düşünmüştür. Erken yeniçağ düşünürlerinden olan Aristoteles ile birlikte çocuk kavramı açısından tabula rasa anlayışı önemli ölçüde egemen olmuştur. Sadece Kıta Avrupası'nda değil; örneğin Eski Çin'de de çocuk, yağmur taşı (jadestein) ile özdeşleştirilmiş; İslam Dünyası'nda ise benzer bir anlayışla işlenecek bir mücevher olarak tasvir edilmiştir. Yine de Antikçağ'da çocuk kavramı ile alakalı olan bilgiler kısıtlı kalmıştır. Bilgi sahibi olan ailelerin üst tabakadan, çocukların çoğunlukla cinsiyetlerinin erkek ve duygu konusunda kısır bir dönem olduğunu göz önünde bulundurursak; yapılacak olan değerlendirmeler yanlış olabilir (Akın, 2008, s.9).

Resim 11 Philippe de Champaigne, Habert de Montmort Çocukları (*Die Habert de Montmort Kinder*), 1649, Tuval üzerine yağlı boya



Genel kanı, Orta Çağ'da çocuğa gereken değerin verilmediği ve bir çocuk olarak tasvir edilmektense minyatür ve eksik yetişkinler şeklinde tasvir edildiğidir (Resim 1). Aries'in etkisi, kitabının yayınlanmasından yaklaşık kırk yıl sonra, özellikle de Orta Çağ çocukluğunun incelenmesiyle ilgili olarak derinliğini korumuştur. Bu görüşe göre çocukluk yetişkinliğe hazırlık dönemi olarak nitelendirilmiş ve süreci hızlı bir şekilde sona erdirmesi beklentisi oluşmuştur. Her ne kadar bu görüş çocukların hiç sevilmediği gibi bir intiba uyandırsa da, Özcan'ın Aries'ten aktardığı şekliyle, Orta Çağ'da çocukluk fikrinin olmaması, çocukların yetişkinler tarafından ihmal edildiği sonucunu doğurmamaktadır (Özcan, 2017, s. 93). Bu noktada eleştirilen tek husus, kısmi bir yanlış tercümenin, Orta çağ bilim adamlarını bir mini endüstriye dönüştürdüğü yorumudur. Aries'in kitabının İngilizce versiyonu, "Orta Çağ toplumunda çocukluk fikrinin mevcut olmadığı" şeklindeki ünlü ifadeyi içerir (Aries, 1962, s. 32). Aslında "fikir" kelimesi, çok farklı bir anlam taşıyan Fransız hissiyatının bir çevirisiydi. Ancak orta çağ bilim adamları, büyük ölçüde, İngilizce çeviriyi görüldüğü gibi kabul ettiler ve dahası, Aries'in açıklamasının Orta Çağ için bir hakaret olduğunu varsaydılar (Cunningham, 1998, s. 1197). Shulamith Shahar, Orta Çağ'da bir çocukluk kavramının var olduğunu 1990 yılında yayımlanan *Orta Çağ'da Çocukluk* kitabında ortaya koydu.

Shahar'a göre, Orta Çağ, çocukluk ve çocuklara yönelik muamelede sonraki yüzyıllara göre daha aydınlanmış ve ilericiydi. Bununla birlikte, bu bilim dalının açık bıraktığı şey, bu orta çağ çocukluk kavramının kesin doğası ve kronolojik ve coğrafi kapsamıydı (Shahar, 1992). Orta Çağ kültüründe bir çocukluk kavramı vardır, ancak bu yalnızca bir kusur olarak görülmüş; dünyevi bir durum olarak kabul edilmiştir. Örneğin, Orta Çağ teolojisine göre, cennette çocuk yoktur (Oosterwijk, 2018, s. 605). Çocuk kavramı tarihinin izini çok eskilere kadar sürebilmek mümkün değildir. Bununla birlikte çocukluğun ancak Aydınlanma devrinden sonra günümüz anlamıyla çağdaş olarak anıldığı ve bir değer kazandığı belirtiliyor (Onur, 2005, s. 101). Sanatsal geleneklere aşinalık eksikliği, Aries'i ve diğer tarihçileri, çocukların ya Orta Çağ sanatında olmadığı ya da hayatta olduğu kadar sanatta da minyatür yetişkinler olarak görüldükleri konusunda yanlış bir bakış açısına itmiş olabilir. Ancak çocuklar Orta Çağ sanatında kullanılmışlardır. Fakat onları tanımak tanımlamak her zaman kolay olmamıştır.

Sabit olanla gelişen arasındaki gerilim, elbette çoğu tarihsel araştırmada mevcuttur ve bu noktada, kendi içinde bu gerilimlerin bazılarını gösteren Agostino Novello sunağına dönmek faydalı olabilir (Martindale, 1994, s. 205).

Resim 12: Simone Martini, Dört mucizesiyle Kutsal Agostino Novello Altarpiece (The Blessed Agostino Novello Altarpiece, with four of his miracles), 1328, Ahşap üzerine tempera



Yaklaşık 1325 yılında, Simone Martini, Augustinian Hermit Agostino'nun kendisini ve mucizelerini kutlayan bir sunak parçası resmetti ve onu Düzen'in varsayılan kurucusundan ayırmak için Agostino Novello olarak adlandırdı. Sahnelerden biri, altı aylık bir çocuğun şimdilerde evde kaza olarak adlandırılacak olayın kurbanı olduğu bir bölümü göstermektedir. Edilen duayı duyan Agostino çocuğu iyileştiriyor ve anne, söz verdiği gibi çocuğu kiliseye veriyor. Çocuklara yaptığı vurgu nedeniyle önem taşıyan ve incelenen bir eser olan yapıt, Aries'in çalışmasını örneklendirmek için kullanılmıştır (Martindale, 1994, s. 205). Tasarlanan tapınağın resimsel bileşenlerinin ikonografisi üzerine çeşitli tartışmalar mevcuttur (Hoeniger, 2002). Genel olarak ise, Simone'un sunak yapıtındaki mucize sahnelerinin dikkatlice yakından okunmasıyla, çocukluk imgelerinin yorumlayanlar açısından sahip olacağı anlam, geniş bir kaynak yelpazesine (teolojik, tıbbi, sanatsal) sahiptir. Simone'un zamanının ebeveynleri, çocukların ciddi şekilde yaralanıp sonra iyileştirildiği bu anımsatıcı sahnelere yakından baktığında, açıkça büyük duygusal tepki vermişlerdi. Çocuk iyileştirme hikayelerinin çok dokunaklı yönlerini yakalamak ve izleyicileri duygu ve yerel renkler yoluyla çekmek için kullanılıyor olabilir. Bu yapıt, Augustinialılar ile Saint Agostino cemaati arasında Agostino Novello kültünü tanıtmaya arzusuyla bağlantılı olabilir. Çocuklar için özel bir empati uyandıran Agostino Novello tapınağı, mahallede ikamet eden ailelerden gelecek mali bağışları çekmek için kullanılmış olabilir. Augustinialılar yapılan bağışları, kendi kampanyalarını büyütmek için kullanabilirlerdi. Mucizelerin birinde belirli, tanınmış bir Siena ailesine atıfta bulunmak, halk için bir aciliyet duygusu yaratmaya yardımcı olabilirdi. Dahası, insanlar ayrıntılı anlatıları fark ederlerse, çocuklukta ebeveyn bakımının önemi ile ilgili her üç çocuk mucizesi arasında geçen mesajı da tespit edebilirler (Hoeniger, 2002, s. 324).

Bu örnekten hareketle tekrar çocukluk algısının, farklı toplumlarda farklı çağlarda farklı şekillerde tezahür ettiğinin altını çizerek; toplumun inanışlarının, dininin, sosyo-ekonomik durumun, kültürün ve coğrafyanın çocukluk algısının şekillenmesinde etkili olduğunu belirtebiliriz. 16. yüzyılda Protestanlık ile birlikte çocuk anlayışında da değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Fiziksel ceza uygulamanın çocuk yetiştirmede en etkili yollardan biri olarak görülmesi ile birlikte sevgi ve sevecenlik de yine çocuk kavramıyla anılmıştır. 17. yüzyılda aydınlanma devri John Locke ile birlikte insanın yüceliği ve saygınlığı anlayışını getirdi. Püritan ahlak anlayışında ilk günah düşüncesi ile birlikte çocukluğun masumluluğu kabul edilmeye

başlanmıştır. Rousseau felsefesinden de destek alan bu görüş, doğanın planı çerçevesinde, ebeveynin çocuğun gereksinimlerini karşılamasından geçmektedir. Çocuk çeşitli aşamaları tamamlayarak olgunlaşır ve kendi içsel gelişimi bu olgunlaşma süreci sonunda belli olur. Dolayısıyla, çocuk farklı ve biricik olarak değerlendirilmiştir. Aries'in çok tartışmalı görüşünü eleştiren kişilerden Wilson, Aries'in modern çocukluk kavramını sadece geçmişe bakarak yok saymasını eleştirir (Wilson, 1980, s. 133-136). Yöntembilimsel bir yanlışlık olduğunu ileri sürer. Pollock ise Aries'in bu görüşleri sadece Fransız kültür ve toplumuna bakarak ürettiğini belirtmiş ve kendi çıkarımlarını bütün Batı toplumuna mal ettiğini ileri sürmüştür (Pollock, 1983, s. 2). Yine de Onur'un aktardığı şekliyle, James ve Heywood gibi yazarlar, Aries'in çocukluğun toplumsal ve kültürel bir yapı içinde şekillendiği fikrini değerli bulmaktadır (Pollock, 1983, s. 2).

Genel olarak Orta Çağ'ı değerlendirecek olursak, Orta Çağ'da imgelerin tanıklığına başvuran Aries' göre, Orta Çağ sanatında 12. yüzyıla kadar çocuk tanınmadığı için resmedilmeye de niyetlenilmemiştir. 13. yüzyıldan itibaren ise, ikonografi sanatında tasvir edilen meleklerin bebekten ziyade genç bir erkek görüntüsüne sahip oldukları belirtilmiştir (Akın, 2008, s. 17). Bu dönemde Bakire Meryem'in kucağındaki Bebek İsa'nın yüzü ile bedeni arasındaki orantısızlık ve yaş farkı dikkat çekicidir (Resim4). 15. yüzyıldan itibaren de Avrupa resim sanatında daha fazla çocuk portre örnekleri görülmeye başlar. Avrupa sanatında 14. yüzyıla kadar Bebek İsa ikonografisi haricinde çocuk betimlemesine rastlanmazken, 17. yüzyıldan itibaren artık resmedilen varlıklı ailelerin çocukları yetişkin kıyafetleriyle değil, çocuk giysileri içinde, ebeveyn koruyuculuğu olmaksızın tasvir edilir hale gelmiştir (Akın, 2008, ss. 16-17.). Aries'in işaret ettiği üzere, resim sanatında çocuk, tamamlayıcı bir figür veya ikona olmaksızın resmin öznesi haline gelmiştir (Aries, 1962, ss. 113-114.). Aries ayrıca çocukların giydirilme tarzları üzerinde de tespitlerde bulunmuştur. 17. yüzyıla kadar kadınların ve genç kızların giyimleri arasında herhangi bir farklılık bulunmamaktadır. 13. yüzyıla kadar istisnasız her çocuğun başında bir başlık bulunmaktadır (Resim 7). Erkek çocukları dört beş yaşlarına kadar kız çocukları gibi giydirilip, başlarına başlık takılırdı. Erkek çocuklarını kız çocuklarına öykündüren ve 1550'lerde başlayan sürecin 1770'lerde azalmasına dikkat çeken Aries, 19. yüzyılın sonlarına kadar etkili olduğunu gözlemlemiştir. 16. yüzyıldan itibaren ise, varlıklı aileler çocuklarını, çocuk olduklarını belirtecek şekilde yetişkinlerden farklı olarak giydirmeye başlamıştır (Aries, 1962, ss. 56-60.). Özcan'ın Dobrin'den aktardığına

göre, çocuklara özgü bir giyim tarzı anlayışının olmamasının açıklaması olarak, çocukluğun insanlığın gelişim sürecinde özel ve ayrı bir alan olarak görülmemesi ileri sürülmüştür. Yetişkinlikten ayrı bir anlamı olmadığı için tıpkı yetişkinler gibi yaşamaya, görünmeye ve resmedilmeye devam edilmiştir (Özcan, 2017, s. 102.).

Resim 13 Berlinghiero, Meryem ve Çocuk İsa (Madonna and Child), 1230, Ahşap üzerine tempera, Altın zemin



Resim 14 da Vinci, Kayalıklar Bakiresi (Virgin of the Rocks), 1483, Ahşap üzerine yağlı boya



Resim 15 Andrea Solario, Yeşil Minderli Meryem, 1507-1510, Ahşap üzerine yağlı boya



Resim 16 Pieter Brueghel (The Elder), Çocuk Oyunları (De Kinderspelen/Children's Games), 1560, Ahşap pano üzerine yağlı boya



16. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisi olan Pieter Brueghel (The Elder), tabloda 90'dan fazla çocuk oyununu ve 230'dan fazla çocuğu resmetmiştir. Tablosuyla yetişkin dünyası ile alay eden Brueghel, “aptal ve budala dünyanın alegorilerini gösterir (Şen ve Küpeli, 2020, s. 201). Brueghel’in “Çocuk Oyunları”, ayrıca ikonograflar tarafından, “ciddi minyatür yetişkinler” olarak görülmüştür. Örneğin kız çocuğunun elinde tuttuğu maske, çocukluğun çirkin, önceden belirlenmiş yetişkin formlarına dönüşme tasviri olarak yorumlanmıştır (Snow, 1983, s.28). Nitekim bu resimde çocuk yetişkinle eş kullanılmıştır. Bu gerçeği gizlemek için bir çaba harcanmamış; aksine Orta Çağ'da çocuğun minyatür bir yetişkin olarak görülmesine atıf yapılmıştır (Şen ve Küpeli, 2020, s. 202-203).

Çocuğun tek başına resmin konusu olarak tasvir edilmesinin 16. yüzyılı bulduğu daha önce de belirtilmiştir. Modern anlamda çocuk kavramı, 16. ve 17. yüzyılda gelişerek günümüz anlamına ulaşmıştır. Yine de tasvir edilen çocuklar aristokrat ailelerin çocukları ile sınırlı kalmıştır. Statü sahibi olmayan, soylu olmayan, önemli olmayan ailelerinin çocuklarının resmedilmesi ise 19. yüzyıla mümkün olmamıştır. 17.

yüzyıldan itibaren dini motiflerin yanı sıra çocuklar neşeli, güzel, sevimli tasvir edilen bireyler olarak da karşımıza çıkmıştır. 19. yüzyılda itibaren ise çekirdek ailenin ve çocuk merkezli aile modeline geçilmesiyle birlikte, başta Empresyonizm olmak üzere diğer tüm akımlar da bu duruma uygun bir şekilde uyumlanmıştır (Korkmaz, 2019, s. 694). Postman'ın bilim, ulus-devlet ve dinsel özgürlük ile birlikte ortaya çıktığını savunduğu modern çocukluk (Postman, 1994, s. 47.), “modernliğin pozitivist ve Kartezyen doğasının etkisini taşıyan kategorik bir çocukluk kabulüne karşılık” gelir. Başka bir deyişle, modern çocukluk kavramının Batı’da tüm çocukları kapsayan bir şekilde inşa edildiğini söyleyemeyiz. Çoğunlukla alt sınıf çocuklarını dışarıda bırakacak şekilde orta sınıf özelinde inşa edilmiş bir anlayıştır (Gürdal, 2013, s. 8).

Resim 17 Pieter Brueghel (The Elder), *De Kinderspelen, Children's Games*, 1560



Resim 18 Diego Velazquez, Las Meninas, The Family of Philip IV, 1665, Tuval üzerine yağlı boya



İngiliz sanatçı Thomas Gainsborough'un kızları Mary ve Margaret'in resmedildiği, "The Painter's Daughters Chasing a Butterfly" ve "The Painter's Daughters With a Cat" portreleri, Leonard'dan aktaran O'Brien ile "bütün sanat alanında resmedilmiş en güzel iki çocuk tablosu" olarak tanımlanmıştır. 1750'lerin sonunda tamamlanan tasvirler; cinayet, terk edilme, istismar veya kayıtsızlığın aksine, ilk bakışta arkadaşça ve eğlenceli duruşları ile çocuklara karşı olan tutumların değiştiğini örneklemektedir. Üzerinde psikolojik olarak tartışmaların yürütüldüğü bu resimlerden hareketle sanatçıların konularına yönelik bir niyet veya tutuma sahip olduğunu varsayamayız. Çocuklar çeşitli ruhsal yardım gerektiren sağlık problemlerine sahip olmalarına rağmen, resimde bunu göremeyebiliriz. Bu nedenle sanatçılar, asla sahip olmadıkları niyetlerle ilişkilendirilebilirler veya asla niyet etmedikleri etkilere sahip olabilirler (O'Brien, 2003, s.362-367). Örneğin, Crown, 18. yüzyıl İngiliz sanatçılarının, sözde süslü olarak nitelendirdikleri resimlerinde tasvir ettikleri dilenci çocukların içinde bulunduğu kötü duruma halkı bilinçli olarak uyandırma niyetinde

olmadıklarını söyler (Crown, 1984, s. 159-161). Bu örnek, sanatçıların niyetlerini ve tutumlarını anlamak için sanatı kullanmanın doğasında olan bir zorluğu göstermektedir. Bir resmin anlamının en temel yorumu bile şüpheye açık olduğunda, sanata tarihsel kanıt olarak güvenmenin nasıl mümkün olduğu sorulabilir. Ve bir sanatçının niyetleri ve tutumları keşfedilebilir olduğunda, bunun toplumun konuya karşı tutumu hakkında çıkarımlar için kanıt sağlamaya nasıl yardımcı olduğu sorulabilir. Yüzen ipek elbiseler içinde, hafifçe kelebeğin peşinde koşan Mary ve Margaret'in tasviri, çocukların psikik gerçeklikleri ve toplumun 18. yüzyıldaki çocuklara karşı tavrı hakkında gerçekte neye işaret ettiği sorgulanabilir (O'Brien, 2003, s. 374.). Bu süslü resimler o zamanlar tartışmalı bir şekilde sergilendi. Bazı eleştirmenler resimlerin teknik özellikleriyle ilgili fikir belirtirken; 18. yüzyıl halkının; gerçek, acı çeken insan resimleri, insan kontrolü ve sömürü ürünleri olduğunu kabul etmeyi reddettiğini öne sürdü. Diğer eleştirmenler şiirsel mesafeden vazgeçerek resimlerin yoksul çocuklara empati duygusu uyandırmasına göz yumdular. Halk, süslü resimlerde örtük olan duyguları isteksizce benimsemeye başladı. Resimli temsil sosyal tutumları değiştirdi ve tarihsel koşullar, yeni bir tutum ve inanç kümesine ve 19. yüzyılın normlarından biri haline gelecek yeni bir algıya yol açtı (Crown, 1984, s. 160).

Resim 19 Thomas Gainsborough, Bir kelebeği kovalayan ressamın kızları (*The Painter's Daughters Chasing a Butterfly*), 1756, Tuval üzerine yağlı boya 19



Resim 20 Thomas Gainsborough, *The Painter's Daughters With a Cat*, 1759-1761, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 21 Joshua Reynolds, *Masumiyet Çağı (The Age of Innocence)*, 1788, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 22: Théodore Géricault, Louise Vernet'in Çocukken Portresi (Portrait of Louise Vernet as a Child), 1818–19, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 22’de görülebileceği gibi, çocukların acımasız veya cinsel açıdan erken gelişmiş olarak tasvirleri, 19. yüzyıl boyunca ve sonrasında hala görülüyordu; ancak bunlar giderek daha olumlu izlenimlere zemin hazırladı. Çocukların masumiyetine olan inanç, orijinal olarak aynı derecede Hristiyan geleneğinde de kök salmıştır. Aslında, çocukluğun masumiyetle ilişkisi, özellikle de Romantikler 19. yüzyıla damgasını vurduktan sonra, Batı kültürüne derinlemesine yerleşti. Peter Stearns, çocukluğun idealleştirilmesinin, modern çocukluğun Batı versiyonunun kendine özgü bir özelliği olduğunu ve onu dünyanın diğer bölgelerindeki ve daha önceki Hristiyan olanlardan gelen yaklaşımlardan ayırdığını savunuyor (Heywood, 2018, s. 7).

Amerika’da 17. ve 18. yüzyılın başlarında çocuklar, altı ya da yedi yaşlarından itibaren kendi kendine yeten bir ev ekonomisi içinde üretken bir rol üstlendiler. Erkekler çiftliğe yardım ederken, kızlar genellikle evde yemek pişiriyor, eğiriyor ve kıyafet yapıyordu. Büyük ölçüde dini olan eğitim, evde ebeveynler tarafından veriliyordu. Baba başrolü üstlenir ve dine vurgu yapılırdı. Büyük sosyal ve ekonomik değişimler ile çocukların doğasına ilişkin yeni fikirler nedeniyle, beyaz hanelerde

çocukluk deneyimi 18. yüzyılda ve 19. yüzyıla doğru dönüşmüştür. Viviana Zelizer, “ekonomik olarak yararsız ama duygusal olarak paha biçilemez bir çocuk” tanımlıyor: “On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, ekonomik olarak değersiz çocuğun inşası büyük ölçüde Amerikan şehirli orta sınıfı arasında tamamlanmıştı. Endişe, gelecekteki pazar değerinin belirleyicisi olarak çocukların eğitimine kaydı. Bununla birlikte, işçi sınıfı çocuğunun ekonomik değeri on dokuzuncu yüzyılda azalmak yerine arttı” (Lesme, 2013, s.5).

Amerika’da daha düşük doğum oranı ve genellikle aile dışında gerçekleştirilen iş gücü ile kadınların beslenmedeki ve çocuk yetiştirmedeki rolü önemli ölçüde arttı ve eğitim açısından cinsiyet farkı her zamankinden daha keskin oldu. Kız çocukları iffetli, sevgi dolu ve besleyici olarak yetiştirilirken, nihayetinde evliliğe ve annelik deneyimine hazırlanırken, erkek çocuklarının hırslı, rekabetçi, iddialı olmaları ve aile içinde centilmence özdenetim sergilemeleri bekleniyordu. Kızların tasvirleri, erkeklerin (taşra erkekleri, sokak çocukları, okulda veya kamusal yaşama hazırlanan erkekler) temsillerine kıyasla tutarlı bir şekilde daha az yaygındı; ancak yine de bazı resimlerde bulunabiliyorlardı. Kız çocuğu dışarıdayken, örneğin ormanda, konu çocukluğun ideal alanına aitmiş gibi resmedilmiştir; masumiyet dolu ve hoş aktivitelerle dolu, ancak çoğu zaman yalnızdır ve jestleri içselleştirilmiş açıdan çok anlamlıdır. John George Brown’ın “Resting in the Wood” adlı eseri, genellikle bir Madonna tasvirinde görülen bir dindarlık duygusunu aktarır, dahası, genç kızın kafası parlak ışıkla çevrelenir ve sanki dua etmeye hazır gibi ellerinin pozisyonu karşılık verir gibi görünür. Madonna’nın portrelerinde tipik olan başının eğimine benzer bir tasvir söz konusudur. Ev ortamında tasvir edilen kızlar kendini geliştirme kültürünün simgesidir. Kızların evdeyken iyi bir eş olma ve ev işi yapma sanatını öğrenmeleri beklenmekteydi. Genellikle çiçek toplarken, kıyafetlerle meşgulken veya evcil hayvanlarla etkileşimde bulunurken, onları oynarken veya izlerken tasvir edilirler. Ayrıca tatlı ve itaatkar bebekler, anneliği bekleme imgesi olarak tanımlamaya katkıda bulunan cinsiyetlendirilmiş aksesuarların bir parçası olarak kızlarla sıklıkla ilişkilendirilir. Eastman Johnson’ın “The Party Dress” tablosunda olduğu gibi, kız ya da genç kadının erkek ya da kız kardeşine kendi çocuğu gibi baktığı kardeşlere ait resimler bulunmaktadır. Bu noktada çocuğa, yetişkin rolünün önceden benimsetilmeye çalışıldığı bir algının olduğu söylenilebilir. Diğer görüntüler Seymour J. Guy’ın “Şeytana Uyma (Temptation)” ve “Gözlerini Kapat (Close Your Eyes)” tablolarında,

küçük kız gösterişli bir şekilde kırmızı bir meyve veriyor - yasak bir meyve mi? - erkek kardeşine göre ve tuval için seçilen başlık, artık pasif olmayan ama daha ziyade bir günah ajanı olarak görülebilecek kız çocuğunun sözde masumiyetini açıkça baltalıyor. Evcil hayvanı olan kızların görüntüleri birbiriyle çelişen mesajlar içeriyor. Bir yandan hayvanlar, doğanın özgürlüğü ile ilişkilendirilirken; öte yandan, kızlar nihayetinde evde inzivaya çekilmenin geleceği ile karşı karşıyadır. Bu konsept, en iyi şekilde tasviri Seymour J. Guy'ın "Kanarya ile Kız (Girl with Canary)" tarafından somutlaştırılmıştır. Yalnızca çocukluk ve yetişkinlik arasında değil, aynı zamanda saflık ile arzu, ev ve pazar, gelenek ve değişim arasında da dengede olan on dokuzuncu yüzyıl Anglo-Amerikalı kızları, doğdukları kültürel krizi bir anlamda sembolize ettiler, deneyimlediler ve bir dereceye kadar ilettiler. Viktorya Kızı'nı, ister ataerkil bir baskının öznesi olarak, ister yirminci yüzyılın sonlarında dönem kostümü giymiş bir genç olarak, basitçe okumak akıllıca değildir. Toplumsal sınıf açısından ele alındığında, masum ve romantik orta sınıf çocuklarının tasviri daha ağır basmıştır. Sanayi Devrimi'nin çocukların üzerindeki etkileri ise, kentleşme ve göç ile birlikte, görsel sanatlarda, özellikle ikinci yarıdan itibaren fotoğrafta büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Tablolar söz konusu olduğunda, temsiller çoğunlukla pitoresktir. Örneğin John George Brown'ın "Buy a Posy"de sahnelenmiştir. Siyah Amerikalı çocuklarla da benzer gözlemler yapılabilir; 19. yüzyıl Amerikan resminde nadir olarak görülmektedir. İç Savaş'tan önce, 1826'da Pennsylvania sanatçısı Robert Street, zengin bir Baltimore armatörü olan Commodore "Children of Commodore John Danels"i resmetmişti. Eastman Johnson'ın "Negro Life in the South (Kentucky Home)" adlı tablosunda ise, sanatçı bir grup insanı resmederken kızlar veya kız bebekler de görülmektedir. Karakterler çeşitli boş zaman aktivitelerinde bulunurlar, banjo oynarlar, dans ederler, sosyalleşirler ve çocuklarla oynarlar. Tipik bir Amerikan ortamına bağlı olmanın ötesinde, stil ve konu 17. yüzyıl Hollanda resminin etkisine gönderme yapıyor gibi görünmektedir (Lesme, 2013, 6-31).

Resim 24 Eastman Johnson, Güneyde Negro Hayatı (Negro Life at the South/Kentucky Home), 1859, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 23 Eastman Johnson, Negro Life in the South (Kentucky Home), 1859



Resim 25 Seymour J. Guy, *Kanarya ile Kız* (Girl with Canary/The New Arrival), 1860, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 26 John George Brown, *Ormanda Dinlenirken* (Resting in the Wood), 1866, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 27 John G. Brown, *Bir demet alın (Buy a Posy)*, 1881, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 28: Seymour J. Guy, *Şeytana Uyma (Temptation)*, 1884, Tuval üzerine yağlı boya



TÜRK

Batı toplumları, insan yaşam süresini tek bir yörünge olarak görmek yerine, her biri kendine özgü özelliklere sahip bir dizi çağa böler. Bu tür şemalar, söz konusu çağın oldukça açık biyolojik özelliklerini ele alır ve ona bir dizi ayrıca genel nitelik aşılır. Çocukluğun inşası üzerindeki kültürel etkiler, klasik antik çağlardan, barbar işgalcilerden, hümanizmden ve hepsinden önemlisi Hristiyanlıktan gelen girdilerle çok ve çeşitli olmuştur. İlk günaha yapılan vurgu 18. yüzyıldan itibaren giderek azalırken, çocuğun daha olumlu bir imajının ön plana çıktığı da görülebilir. Bu gelişmeler, çocuk yetiştirme yöntemlerini, çocuk işçiliğini, anne refahı önlemlerini ve eğitimi etkilemiş ve bundan da etkilenmiştir. Aydınlanma Çağı'nı ve duygulara vurgusunu takiben, 18. ve 19. yüzyıllar, şefkatli babayla de ilgili birçok tartışmaya tanık oldu. Annelerden daha az olmamak üzere, aristokrat babalar genellikle kendilerini çocuklardan uzak tutmakla ilgilenirken, köylüler ve işçiler arasında hem katı hem de şefkatli portre çizenler mevcuttu (Heywood, 2018, ss. 159-160.).

17. ve 18. yüzyılda soy ve soyun devamı anlayışından bireyselleşmenin ön plana çıkması ile birlikte yeni bir süreç başlamıştır. Bireysel ihtiyaçların önem kazanması ve aile yapısının çekirdek aileye evrilmesi ile birlikte çocuğun yetiştirilme anlayışında da farklılıklar ortaya çıkmıştır. Çekirdek aile anlayışının gelişmesinin bir sonucu olarak çocuk değer görmeye başlamıştır. Gelis'ten aktaran Atlı'ya göre, 18. yüzyılda çocuğa ilginin pekişmesini, benzersiz bir dönüşümün işareti olarak yorumlamak gerekmektedir. Çocuğun “soydan öte devletin geleceği ve aileden öte devletin yapıtaşı” olarak görme anlayışı ile birlikte eğitim çocuk üzerinde bir hakimiyet alanı olarak da kullanılmaya başlanmıştır (Atlı, 2016, s. 65).

“...19.yüzyılda çocuk, daha önce hiç görülmedik ölçüde ailenin odak noktasına yerleşmiştir. Her türden yatırımın ana hedefi odur: tabii duygusal, ama aynı zamanda ekonomik, eğitsel, varoluşsal yatırımlar. Çocuk mirasçısı olduğu ailenin geleceği, onun tasarımı ve düşünülen imgesi, zamana ve ölüme karşı mücadele tarzıdır. Gerçekten de çocuk sadece kendi ailesine ait değildir; o ulusun ve ırkın geleceği, yarının üreticisi, üreyicisi, yurttaşı ve askeridir” (Perrot, 2007).

Sadece çocuk kavramı özelinde değil, sanat tarihinde gerçekleşen aktarım, akım ve anlayış çeşitliliği değişen ve dönüşen felsefi değişimlerin bir ürünüdür. Herkes aynı anda aynı şekilde ve belirli sınırlar çerçevesinde bu süreci yaşamaz. Modernizm ile birlikte Empresyonist resimlerdeki çocuk imgesi de, salt çocukluğu betimleyen imgeler olarak değerlendirilmemektedir. Çocuk imgesi sanatçının “hayatı sorgulayış sahası” olarak da görülmektedir. İzlenimcilerin eserlerinde sıcak ve gerçekçi figürler görülür (Atlı, 2006, s. 66).

Resim 29 Jean Renoir, *Annelik (Maternité)*, 1885, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 30: Edvard Munch, Hasta Çocuk (Det Syke Bar/The Sick Child), 1896, Taş baskı



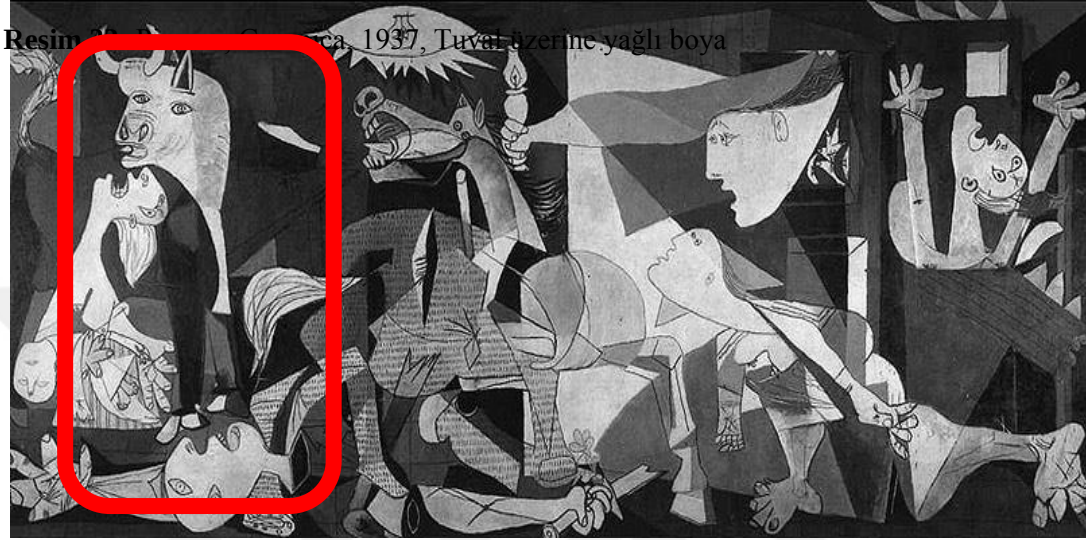
Resim 29’da Renoir tarafından resmedilen tablo, anne ve çocuk arasındaki bağın sıcaklığını ve kutsallığını sergilerken; aynı zamanda dönem değerlendirmesinde bulunduğumuz sürecin bir örneğini temsil etmektedir. Resim 30’da ise ilkel olarak tanımlanan ve çocuk resimlerinde görülen ilk örneklerde duygusal tepki tabiattan tamamen bağımsız olarak özgürce kullanılmıştır (Özalp, 2018, s. 43). Pierre-Auguste Renoir kariyeri boyunca tutarlı bir şekilde çocukları resmetmiştir, ancak bu eserler onun en az çalışılmış olanlarıdır. Aslında hem bir baba hem de bir sanatçı olarak Renoir’e bir bakış açısı sağladıkları için özel ilgi göstermek gerekiyor. Renoir’in çocuklarına yönelik duygularının resmine nasıl yansıdığı önemlidir. İlk resimleri ile sonraki çalışmaları arasında çocukları nasıl yorumladığına dair kesin bir dönüşüm göze çarpmaktadır. En önemlisi, oğlu Pierre’in 1885’te doğumundan sonra tamamlanan bu resimler, çocuklarına derin bir sevgi ve bağlılık besleyen ve onların yetiştirilmesiyle yakından ilgilenen bir babayı yansıtıyor. Bu süre zarfında Renoir, daha önceki çalışmalarında bulunmayan bir tema olan emziren anne ve çocuk bakıcılarının resimlerini de çizmeye başladı. 1885’ten sonra Renoir, aile çevresi dışındaki

insanlardan çok kendi aile hayatına odaklandı ve eğitim ve çocuk güvenliği konusundaki endişelerini dile getirdi (Hazard, 2011).

Resim 31 Kathe Kollwitz, 'Anne ve Ölü Çocuğu', 1903, gravür



“Anne ve Ölü Çocuğu”nda, Kollwitz, küçük oğlunun ölümünü resmetmiştir. Bu olay Kollwitz’i derinden etkiler ve olayın ardından yaşadığı duygu dünyası, eserlerini kaçınılmaz olarak etkiler (Dökeroğlu, 2019, s. 168). Bu tablosunda da derin keder dışında, anne ile çocuk arasındaki bağı görünür kılmıştır (Atlı, 2006, s. 66).



“Modern resmin dönüm noktalarından birini, Kübizmi kurgulayan” Picasson’nun Guernica’sında da Madonna ve İsa ikonu yeniden kurgulanmış; yapılan gönderme ile “iki figür arasındaki bağ kutsallaştırılmıştır. Aynı zamanda kendi çocuklarını da resmeden Picasso, bazı imgelerde, çocuk figürlerini “yetişkin algısında sevimli ve neşe veren” figürler olarak resmetmiştir (Atlı, 2006, s. 68). Kırmızı ile işaretlenmiş kısımdaki detaylarda görülebilir.

Resim 32: Pablo Picasso, *Bebek ve at ile Maya (Maya à la Poupée et au Cheval)*, 1938, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 33: Pablo Picasso, *Claude Yazarken (Claude Writing)*, 1951, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 34 Pablo Picasso, Paloma Picasso, 1956, Tuval üzerine yağlı boya



Picasso'nun 1957 yılında yeniden yorumladığı tablosunun merkezinde küçük bir kız bulunmaktadır. 17. yüzyılda yapılan Las Meninas için Giordano “resmin teolojisi” tanımını kullanırken; Palomino ise “teoloji nasıl bütün bilimlerin en üstünüyse bu resim de resmin doruğudur” şeklinde tanımlamıştır (Cengiz, 2009, s. 152). Barok ile çocukluk arasında özel bir bağlantı olup olmadığı sorusuna yönlendiren tablo için, Barok dönemdeki çocuğun kendisini egemen kültür tarafından bastırılmış bir hayal gücünün ifadesi olarak dayatan popüler teatralliğin yeniden tasviriyle kalıcı olarak aktarılmaya çalışıldığı yorumu getirilmektedir (Perrot, 1991, s. 241-242). Picasso ise, daha sonra tabloyu hiyerarşik düzen ve sosyal ilişkiler açısından yeniden yorumlamıştır (Erdoğan, 2017, s. 8).



Çocuk kavramının ve çocukluk imgesinin uzun zaman içerisinde bugünkü özelliklerini aldığını göz önüne alırsak, kayıtsızlık döneminin ardından uygarlığın ilerleyişi ile birlikte çocukların ilgi ve sevgiye kavuştuğu anlamına gelmez. İlgi ve sevgi üzerinden bir belirleyici tarihsel dönem ayırmak mümkün değildir. Çocuk imgesi ve çocukluk kavramının toplumsal kültürel ve yapısal etmenlerle birlikte değiştiğine daha önce de değinilmişti. Ancak hiçbir zamanda tüm kategori ve katmanlara geçerli, tek bir çocukluk kavramı bulunmamaktadır. En basit haliyle düşünecek olursak, kız ve erkek çocukları arasındaki ayırım, alt ve üst toplumsal ekonomik sınıflar açısından değişiklikler taşıdığı su götürmez bir gerçektir. Çocukluğu ebeveyn bakımını isteyen güçsüzlük ve bağımsızlık üzerinden özel bir dönem olarak niteleyen ve bu dönemi de okul süresince giderek uzayan anlayışlarla kalıplaştıran bir süreci incelediğimizde; göçmen ve yoksul aile çocuklarının kendi aileleri tarafından mali bir kaynak olarak görülüp beş altı yaşını geçer geçmez piyasa tarafından da ucuz işgücü olarak görülmeleri günümüz gerçeğidir. Dolayısıyla başlangıçtakine uygun bir şekilde bebeklikten yetişkinliğe geçiş anlayışı aslında alt sınıflarda hala geçerliliğini korumaktadır (Tan, 1989, s. 88).

Her ne kadar çocuk kavramı üzerinde değişen algıları değerlendiren çalışmaların çoğu Philippe Aries'den etkilenmiş olsa da (Thane, 1981, s. 7), esasen bazı yaygın fikirler kendisinden kaynaklanmamaktadır. Örneğin, Ortaçağ sanatında çocukların var olmadığı fikri literatürde popüler bir yanılgıdır. Orijinal söylem kendisi tarafından yapılmamış olsa da, Aries'in 1962 çeviri kitabı "Centuries of Childhood" ile birlikte 1960'lı yıllarda bu fikir popülerlik kazanmıştır. Aries, çocuk kavramı araştırmalarında öncü bir kişiydi; iddialarını desteklemek için büyük ölçüde görsel kanıtlara ve görsel sanata güvenmesine rağmen ne bir Orta Çağ uzmanı ne de bir sanat tarihçisi idi (Oosterwijk, 2018, s. 590). Ancak literatürde kabul gören anlayışı; çocuk tasvirlerinin bir çocuğun nasıl görünmesi gerektiğine dair kendi standartlarını karşılamasının beklenmesine rağmen, daha sonra çocukları sanatta doğal olarak temsil etmedeki başarısızlığın, gerçek hayatta bir çocukluk kavramını tanımadaki başarısızlığa eşit olduğuydu. Philippe Ariès, Lloyd de Mause, J.H. Plumb ve Simon Schama dahil olmak üzere birçok psikotarihçi bir toplumun karakterini, çocuklara karşı tutumunu ve çocukların kendi psişik gerçeklerini ve sosyal deneyimlerini aydınlatmak için görsel sanat eserlerinin kullanılmasını desteklemişlerdir (O'Brien, 2003, s. 362).

Çocuk toplumsal bir kavramdır ve toplumsal değerler ile birlikte şekillenmektedir. Çeşitli tarihsel dönemlerde çocukluğun doğasını yorumlamak için sanat eserleri kullanılmıştır. Bu katkı, sanat eserlerinin toplumların çocuklara yönelik tutumlarının yanı sıra çocukların psikik gerçeklikleri ve sosyal deneyimlerini aydınlatmada da sınırlı bir değere sahiptir. Özellikle, görsel sanat eserleri, konusundan bağımsız olan etkileri nedeniyle kararsız yorumlamadan (hem konu hem de anlatım açısından) muzdariptir (O'Brien, 2003, s. 362).



2. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM SÜREÇLERİ

Sanatın ve dahi resmin ilk insanlarla birlikte ortaya çıktığına ilk bölümde değinilmişti. Türk topluluklarında da resim çeşitli şekillerde icra edilmiştir. Çeşitlilik göstermesinin başlıca sebebi Türk topluluklarının yaşam koşullarından kaynaklanmaktadır. Genel olarak “Asya’da, Doğu, Orta ve Kuzey Avrupa’da zaman kesitlerinde, çeşitli boylarla var olan, Türklerin sanatlarında toplumsal yaşam düzenlerinin farklılığı, Türk resim sanatı da ortak soydan gelen farklı boyların çeşitli zaman dilimlerinde yaşadıkları coğrafyalarda, içinde bulundukları toplumsal ve kültürel hayatta, yarattıkları resimsel zenginliklerin toplamını ifade eder.” (Atabay, 2017, s. 53). Bu anlamda diğer kültürler ile karşı karşıya gelen (örneğin, Çin, Hint, Fars, Batı, Arap) Türklerin, sahip oldukları kültürü diğer kültürlerin etkisi ile kaybetmemeleri önem taşımaktadır (Bayramoğlu, 2013, s. 3). Çağdaş Türk Resmi yüzyılı zor bulan bir geçmişe sahiptir. Bu noktada Türk resim tarihinin önemli bir kısmını oluşturan minyatür resim sanatından ayrılmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken resimde görülen kişiselleşme Türk resminde Osmanlı’nın da gerileme başlamasıyla birlikte Batı’ya kayma olarak kendisini göstermiştir. “Batılı resim tekniğinin temelini atan Mühendishane, Harbiye mekteplerinin uygulamaya başladıkları karakalem ve yağlı boya çalışmaları, Avrupai sanatının temelini Türkiye’de atmış oluyordular.” (Berk ve Gezer, 1973, s. 13).

Türkiye’de güzel sanatlar eğitiminin başlangıcı olarak ise Sanayi-i-Nefise mektebinin kuruluşunu incelemek gerekmektedir. Açılışının ardından uzun yıllar boyunca Türk güzel sanat eğitimi veren tek kuruluş olarak varlığını sürdürmüştü; hemen hemen bütün ressam ve heykeltıraşlar bu okulda eğitimlerini tamamlamışlardır. Osman Hamdi beyin müdür atanması ile birlikte 1883 yılında açılan okul, resim ve heykel dallarına etkisi olan bir okul olarak varlığını devam ettirmiştir. Osman Hamdi zamanında öğretim üyeliğine atanan Salvatore Valery ve Joseph Warnia-Zarzecki gibi yabancı hocalar da bulunmaktaydı (Berk ve Gezer, 1973, s. 17). Resim alanında 1918’in son temsilcisi olan Hikmet Onat:

“Ben ve Ruhi Arel Heybeliada’daki Bahriye Mektebinde iken, resim yapma, ressam olma isteğimiz benliğimizi kaplamıştı. Tuhaftır, İstanbul’da bir Sanayi-i-Nefise mektebi olduğunun farkında değildik. Bir gün Ruhi duymuş. Hemen askerlikten vazgeçerek gidip park içindeki mektebe yazıldık 1905’te. Bir

de baktık ki bizden önce gelen hevesli gençler varmış: Nazmi Ziya, Sami Boyar, Sami Yetik, daha başkaları. Az sonra Çallı İbrahim de bize katıldı. İbrahim, doğduğu Çal kazasından İstanbul'a gelince iş aramış, sonunda Adliyede bir katiplik bulmuştu. Hocalarımız Salvatore Valery, Warnia Zarzecki idiler. Warnia değil ama, Valery iyi hocaydı, ondan çok faydalandık. Sanayi-i-Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi...” (Aktaran Berk ve Gezer, 1973, s. 17-18).

Şeklinde başlayan anlatımında Onan, daha sonra modelleri hakkında bilgi vererek devam ediyor:

“..Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozu verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi bey bizi çağırttı. «Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi?» diye bağırdı. «Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız!» Gerçekten de az sonra Avrupa yolu bize açıldı. Bildiğiniz gibi 1909' da Meşrutiyet ilan edilmişti. Devlet o yıl Avrupa'ya her daldan öğrenci göndermek için yarışmalar açtı. Mektebimizdeki yarışmayı ben, Çallı ve Ruhi kazandık, Paris'e yollandık...” (Aktaran Berk ve Gezer, 1973, s. 17-18).

Daha sonra nerelerde hangi arkadaşları birlikte çalıştığına değinen Onan, neden Türkiye'ye döndüklerini de şu sözlerle noktıyor:

“...Ecole Nationale des Beaux - Arts'da çalıştık. Ben Çallı, Ruhi ve Feyhaman Cormon'un atelyesinde idik. Avni Lifij Julian Akademisinde, Jean - Paul - Laurens'in öğrencisiydi. Paris çalışmaları 1910 - 1914 arası sürdü. Birinci Dünya Savaşı 1914 - de patlak verince hepimiz birer ikişer Türkiye'ye döndük.” (Aktaran Berk ve Gezer, 1973, s. 17-18).

Resim 35 Hikmet Onan



Kabaca başlangıçlarına değindiğimiz Türk Resim sanatının gelişim süreçlerine yakından bakalım.

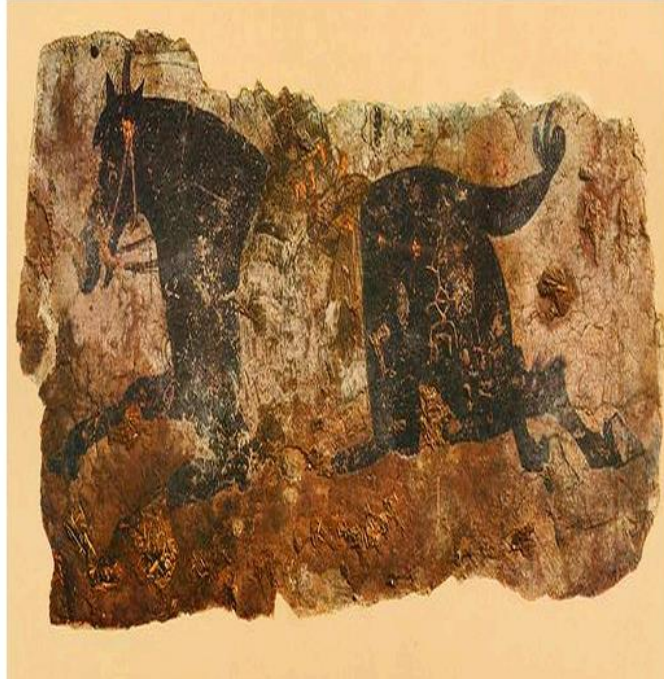
2.1. Göçebe Türkler

Türk resim sanatı, imgenin oluşma ve sanatın etkilenme biçimi olarak sosyo-kültürel hayatın yanında siyasi birliklere göre de şekillenmiştir. Başta değinildiği üzere göçebe yaşam tarzına sahip Türk topluluklarında olduğu gibi İmparatorluk zamanında da farklı süreçler görülmüş; kalıcılık anlamında sorunlar yaşanmıştır. İlk Türk topluluklarının atlı bozkır kültürü ile birlikte başta değindiğimiz imgelerin oluşma sürecine benzer bir şekilde çevrelerinde gördükleri hayvanları, inandıkları ruhsal

figürleri veya bugünkü tanımıyla mitolojik varlıkları resmettikleri düşünülmektedir. Arkeolojik kazılarda günlük kullanılan eşyaların da kayalar üzerine resmedildiği görülmektedir (Ever, 2020, s. 9). “Türk sanatının başlangıcındaki sanatsal ürünler; silah süslemeciliği, balballar, kemer tokaları ve çeşitli maden işçilikleri üzerine gelişmiştir. Göçebe yaşamın izlerini taşıyan halı, kilim, silah gibi eşyalarda da bu izler bulunmaktadır.” (Atabay, 2017, s. 53).

Göçebe bir hayat sürerken resim anlamında kalıcı bir eser üretilememiş, günümüze kadar gelen örnekler ise, “halı, kilim, kumaş ve derilerdeki işlemelerle, kullanılan günlük eşya ve silahların yüzeylerindeki motifler olmuştur (Atabay, 2017, s. 53). Bu motifler aracılığıyla da Türklerin resim sanatına dair yetenekleri hakkında öngörü sahibi olunmuştur. Bununla birlikte diğer örnekleri değerlendirecek olursak, bu motiflerin yanında 8. yüzyılda Uygur Türkleri’nin “savaş, tören, av ve diğer yaşantıları anlatmak amacıyla ışık-gölge ve perspektifin kullanılmadığı” çeşitli resimler bulunmaktadır (Atabay, 2017, s. 53).

Resim 36 Uygurlar, Koşan at frenksi, 8. ve 9. yy



Resim 37 sol) Küli Çur'a ait taştan mezar duvarındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürleri, 8. yüzyılın ilk yarısı, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğolistan, (sağ) Anonim 4 taştan mezar duvarındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürleri, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğolistan



Sosyo-kültürel anlamda budizmin etkisi altında olduğu dönemler içerisinde “vakıfçılar, rahipler ile duvar fresklerinde geniş boyutlu figüratif boyutlu kompozisyonlar dikkat çeker. Bu dönemde standart yüzler yarı kutsamış değerler yüklenerek ifade edildiği ‘Boavista’ portre çalışmaları dikkati çeker.” (Ever, 2020, s. 9).

2.2. Minyatür Sanatı

Minyatür sanatı ise Uygurlar ile başlamış, daha sonra İslam ile birlikte yayılmaya devam etmiştir. Günümüze ulaşan ilk örnekler ise Fatih Sultan Mehmet döneminden kalma minyatür örneklerdir. En gözde dönemini ise Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır (Atabay, 2017, s. 53). Uygur döneminden kalma minyatür kültürü hem estetik biçimlendirme hem de üslup açısından diğer dönemlere kıyasla öncü bir dönemdir. Yayılım itibarıyla 14. yüzyıla kadar dünyanın geniş coğrafyasında etkili olmuştur. Figür ve portre ağırlıklı verilen örnekler, “yüzün her iki yanında lüle saçlar badem gözler hafif kemerli bir burun gonca gibi minik bir ağız kollarda tiraz ve Türk oturuş biçimi (bağdaş oturma) bu dönem resimlerin ortak karakteristik özelliklerini oluşturur.” (Ever, 2020, s. 9).

Türkler, İslami inançtan önceki kültür dönemlerinde el yazmalarını resimleme geleneğine sahipti. Çin'de haddelenebilen kağıt MÖ 105 yılında bitkisel liflerle yapılmaya başlandı. Çin Han hanedanı, Hun'lar ve Göktürkler dönemine ait yazılı veya resimli bir belge henüz bulunamamıştır. Yine de günümüze kadar gelen çok sayıda taş işlemler, tekstiller, seramikler, metal, ahşap, deriden yapılmış sanat eserleri, yukarıda bahsedilen kültür çevrelerinin sanatın diğer alanlarında oldukça geliştiğini kanıtlamaktadır. Türk duvar resimlerinin en eski örnekleri 6., 7. ve 8. yüzyıllara aittir. 9. yüzyıl Uygur Türklerinin resim sanatındaki en önemli gelişmesi, Kızılkent ilçesindeki ressamlar ve okulları tarafından gerçekleştirilmiştir. Resimlerdeki ışık

duygusu ve gölge ve ışığın etki ve izlenim arayışları büyük ölçüde Selçuklu minyatür okulunun oluşumuna hizmet etmiş ve onu kanalizetmiştir. Tun-Huang manastırı ve Uygur Türklerinin kütüphanesi özel bir öneme sahiptir. Kütüphanede bulunan binlerce kitap arasında en eski Türk yaldızlı ve minyatür el yazmaları bulunmaktadır. Dünyanın en eski ahşap baskı ve resimli kitabı 868 tarihli ve Uygurlara aittir. Bu bulgunun bir diğer önemli yönü de bazı el yazmalarının Göktürk Orhun kitabelerindekilerle aynı harflerle yazılmış olmasıdır. Müslüman çevrelerde bulunan en eski minyatürler 9., 10., 11. yüzyıllara aittir ve Mısır'da bulunmuştur. Daha sonraki dönemlerin İslami kaynakları da bu gerçeği doğrulamaktadır. Selçuklu Türkleri, 12. yüzyılda Türkistan, İran, Mezopotamya ve Anadolu'yu kapsayan geniş imparatorlukları içinde Bağdat'ta ilk minyatür okulunu kurmuşlardır. Bu okul 14. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir ancak en önemli eserler ve örnekler 13. yüzyıla aittir. İslam kültürü, minyatür alanında da antik mirastan etkilenmiştir (Turkishculture, 2021).

Antik çağ minyatürleri düzensizdir ve çoğu betimleyici niteliklere sahiptir. Selçuklu minyatürlerinde ise tam tersine konu kompozet bir şekilde tasvir edilmiştir. Osmanlı minyatürünü incelemeye başlamadan önce, 14. yüzyıl Moğol minyatürlerinde Çin etkisi, Çin mürekkebi ile yapılan manzaralarda hissedilir. Bu resimlerin baskın özellikleri Çin tarzı bulutlar, kıvrımlı çizgiler ve çiçek hatlarıdır. Renkler donuktur. İlk eserlerde figür yoktur. Çin etkisi sona erdikten sonra Moğol minyatürlerinde manzara ve figürler birleştirilmiştir (Turkishculture, 2021).

Resim 38: Şeyh San'an, gayrimüslim sevgilisine onun için dininden vazgeçtiğini açıklar



Resim 39: Yaşlı kadın, Kahire'deki köle pazarında Yusuf'u (İncil'deki Yusuf) satın alıyor



2.3. Osmanlı Dönemi

Farsça eserlerin, bazen en karakteristik olanların, Türk okuluna atfedilmesi, yanlış sanatçılara atıfta bulunulması, bunların sonucu olan hatalı çıkarımlar ve keyfi tarihler, bu katkıların en büyük kısmını sağlam bir temele dayandırmamaktadır. Türk minyatürleri esas olarak ve en yakından İran resmiyle bağlantılıdır, ancak bu okulun aksine, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda İtalyan resmi biçiminde Batı etkileri görülmektedir (Sakisian, 1945, s. 224). Onbeşinci yüzyıl ile birlikte hazırlanan Dîlsuzname, Katibi tarafından yazılan Külliyyat ve Ahmedi tarafından yazılan İskendername'de resimli nüsha olarak hazırlanmıştır. Edirne Sarayı'nda hazırlanan bu eserlerin Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resimli yazmalarını oluşturduğu belirtilmektedir. Geleneksel tarzda yazılan bu eserlerde ilk nüvelerden bahsedebiliriz. (Kaya vd., 2012, s. 23).

İslam'ın kabul edilişinden önce bile, Hazar Denizi ile Baykal Gölü arasında yer alan Türk göçebe kabileleri, daha kültürlü olarak tanımlanabilecek olan komşuları, doğuda Çinliler ve güneyde İran'daki Sasaniler tarafından biliniyordu. Bu göçebelerin batı grubundaki pek çok kişi, İslam'ın etkisinde kalarak İslam dinini kabul etti ve dikkatlerini Müslüman dünyasına çevirdi. Fatih Sultan Mehmet ile Osmanlı resminin bilinen tarihinin başladığını söyleyebiliriz. Savaşlarla süren yılların ardından yeni başkent ile birlikte, Osmanlı hükümdarının başarılı bir savaşçıdan daha fazlası olduğunu göstermek Fatih Sultan Mehmet'in; şairleri, akademisyenleri, yazarları ve her türden sanatçıyı koruduğunu söyleyebiliriz. Costanzo da Ferrara ve Gentile Bellini'nin ziyaretleri de Osmanlı'nın resme karşı ne kadar aydınlanmış bir tutum sergilediğinin kanıtı olarak değerlendirilebilir. Bunların ve diğer İtalyan ressamların reproduksiyonları Osmanlı resim okulunu büyüttü, ama kesinlikle onu büyük ölçüde etkilemedi (Binney, 1973, s. 11-12).

Resim 40 Costanzo da Ferrara, Fatih Sultan Mehmet, 1481



Resim 41 Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet, , 1479, Tuval üzerine yağlı boya



Her ne kadar Batı etkisinde eserlerin verilmeye başlanması için ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl başlangıç olarak kabul edilse de batı etkisinde resim tekniğinin Fatih Sultan Mehmet zamanında da kısa süreli olarak görülebilmektedir. Osmanlı içerisinde Batılı anlayışta ilk eseri verenin ise saray nakkaşı Sinan Bey olduğunu söyleyebiliriz. Minyatür geleneği ile Batı tarzında Fatih Sultan Mehmet'in portre tablosu ilk örnek olarak değerlendirilmektedir (Ağyürek, 2011, s. 5).

Resim 42 Saray Nakkaşı Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet, Tuval üzerine yağlı boya



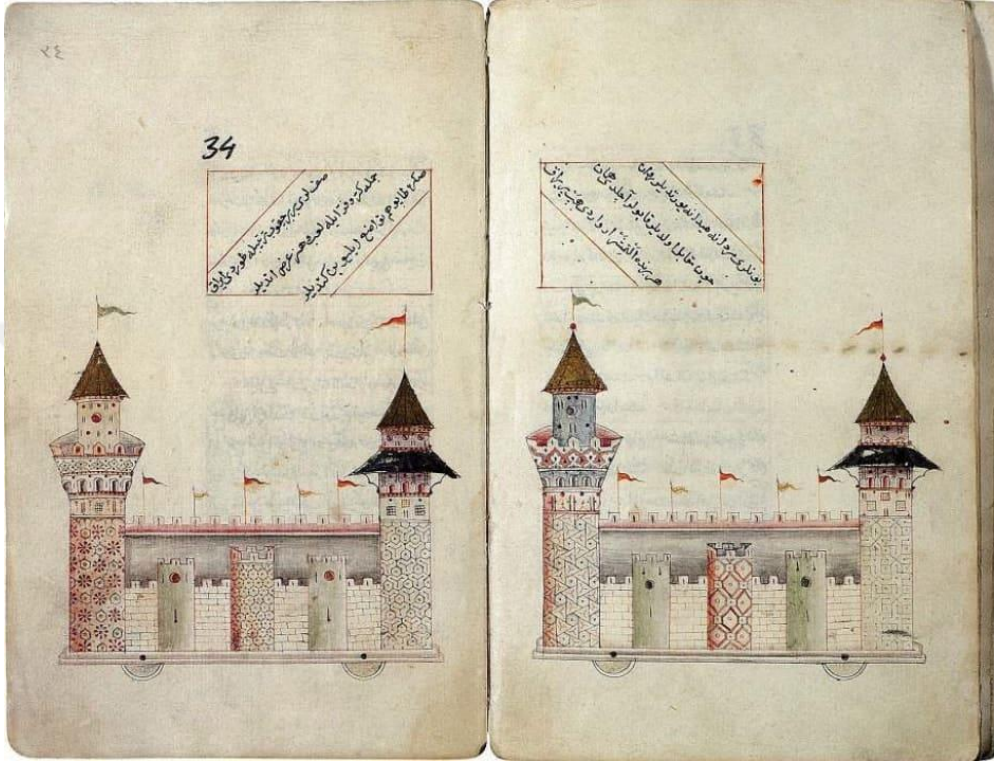
Bu resmin Doğu- Batı sentezi olarak değerlendirilmesinde resmin içerdiği detaylar önemlidir. Gülü koklarken resmedilen Fatih Sultan Mehmet'in yüzündeki gölgelendirmeler ve kaftanın resmedilişindeki detaylar göze çarpmaktadır. Minyatür sanatında alışık olunan çizgilerden çok Batı etkisinde benzetme amacı güdüldüğü söylenebilir. Her ne kadar bu eserler Batı etkisinin Osmanlı'da görüldüğünü ortaya çıkarsa da daha sonraki dönemlerde etkisini yitirdiğini söyleyebiliriz. Doğu geleneği miras alınarak Osmanlı döneminin erken zamanlarında minyatür resimlerinin baskın olduğunu söyleyebiliriz (Ağyürek, 2011, s. 6).

Safevi Şah İsmail ile yapılan savaşın başarıyla tamamlanmasının ardından İran'ın başkenti Tebriz'in 1514'te işgali, Osmanlı sanatının geleceği açısından çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Savaşın ardından 700 sanatçı aile İstanbul'a getirilmiştir. 1517'de Mısır'ın fethinden sonra da benzer bir toplu göç meydana gelmiştir. Selim'in Memlûk Türklerinin egemenliğini sona erdirmesi ve kalan son Abbasiler'in tahttan indirilmesiyle halife unvanını alması ile Osmanlı padişahları farklı bir statüye erişmişlerdir. Bundan sonra padişahlar sadece toprak prensleri değil, en azından Müslümanlar için İslam'ın dini liderleri olmuşlardır. Ressamlarının atölyeleri ve baş yazarları, imparatorluk firmalarını veya kararnamelerini tanıtan tuğrayı veya yasal monogramı ürettirler (Binney, 1973, s. 12). Nakkaşhane veya mahkeme atölyeleri hakkında bilgi sahibi olmaya tam olarak Süleyman'ın hükümdarlığından itibaren başlanmaktadır. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde tarihçi Mustafa Ali, Türk ressam ve hattatlarından Menakıb-ı Hünerveran'ın (1587) didaktik bir açıklaması yazılmıştır. Bu kaynaklardan imparatorluk içerisinde Türk ressam, Macarlar, Arnavutlar, Çerkesler ve Moldavyalıların yanı sıra Türk doğumlu oğullarıyla birlikte beklenen Perslerin de yer aldığını görüyoruz. Pers etkisinin çok önemli olduğu açıktır. Fars, Arap olmayan Müslüman Doğu'da her zaman kültür dili ve edebiyatı olmuştur ve Fars resmi, özellikle Timurlu prenslerinin mahkemelerinden gelenler en üst sıradaydı. Yine de tam da Pers etkisinin en güçlü olduğu dönemde Osmanlı Türk resmi kendine ait bir üslup bulmaya ve Fars modellerinden uzak alanlarda denemeler yapmaya başladı (Binney, 1973, s. 12-13).

Dönemin minyatür sanatçısı olan Matrakçı Nasuh, manzara resimleri ile tanınan bir ressamdır. Aynı zamanda matematik bilgini de olan Matrakçı Nasuh minyatür sanatında resimler vermiştir. “Minyatür, metni aydınlatmak ve açıklamak amacı ile kitap yapraklarına yapılan resimdir. Kendine göre kuralları olan bu resimlerde figürler şematize edilir. Portreler modele bakılmadan yapılır. Perspektif kuralları geçersizdir. Nesneler istifleme biçiminde birbiri üstüne yerleştirilir. Renkler doğaya bağlı kalınmadan beğenin ve uyumun gerektirdiği renklerdir. Düz bir boyama tekniği uygulanır ve ışık-gölge etkisi verilmez. Aynı dönemin diğer bir sanatçısı da Kanuni'nin ve Barbaros Hayrettin'in portrelerine yapan ‘Nigari’ takma adını kullanan Haydar Reis'tir. Bu sanatçı minyatürlerinde kişilerin gerçekteki görüntülerine bağlı kalmış, gerçekçi bir renk uygulaması için çaba harcamıştır. 16. yy'ın ikinci yarısında Osmanlı

minyatürlerinin klasik üslubunu oluşturan Nakkaş Osman Sürname ve Hünername adlı elyazması kitaplara minyatürler yapmıştır.” (Başbuğ, 2007, s. 13).

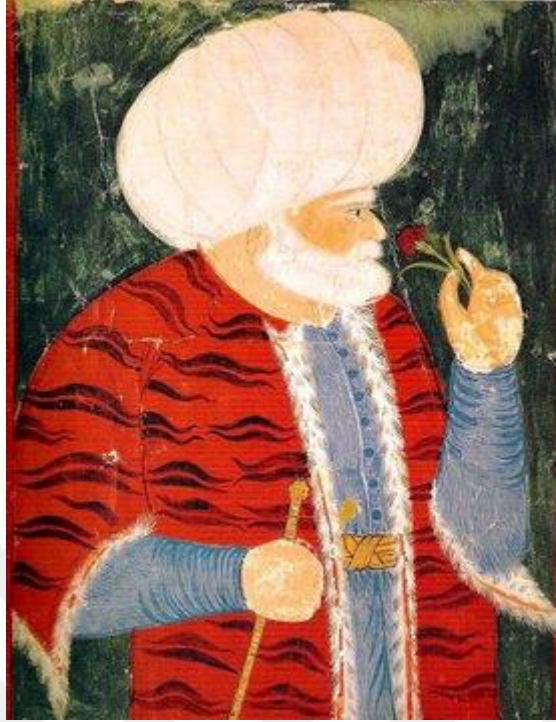
Resim 43: Matrakçı Nasuh, Kanuni Sultan Süleyman'ın İran elçisinin huzuruna kabulü, 1537, Minyatür



Resim 44 Tuhfetü'l Guzat, Matrakçı Nasuh, 1532



Resim 45: Nakkaş Haydar Reis, Barbaros Hayrettin Paşa, 1540, Minyatür



Resim 46 Nakkaş Haydar Reis, II. Selim, Minyatür



Klasik Osmanlı minyatür sanatının en görkemli dönemi Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaratılmıştır. Mehmet Siyah Kalem (adıyla Kara Kalem), Matrakçı Nasuh ve Haydar Reis (Nigari) gibi pek çok sanatçı Osmanlı padişahlarının sarayında muhteşem minyatürler üretmiştir. Kara Kalem'in minyatürlerinde hafif bir perspektif kullanılması Avrupa resminin etkisini gösterse de, Batı tarzı resminin daha önemli etkileri 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında görülür. Tuvallerin yanı sıra sarayların, köşklerin ve köşklerin tavan ve feryatlarına pek çok figüratif olmayan manzaralar resmedilmiştir. Batı tarzında. 19. yüzyılın ortalarında Osmanlı Askeri Okullarının kalitesini yükseltmek için öğrenciler farklı konularda çalışmak üzere Avrupa'ya gönderilmiş, güzel sanatlar kurslarına katılanların bir kısmı resim, çizim, teknik resim ve plan yapma dersleri vermeye başlamışlardır. Eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilen ve geri döndüklerinde yeni sanat eğitimi fikirlerini getiren öğrencilerden olan Osman Hamdi Bey, daha önce değindiğimiz üzere 1882 yılında İstanbul'da öğrencilerin güncel Fransız yaklaşımları doğrultusunda eğitim gördüğü ilk güzel sanatlar okulunu (Sanayi-i Nefise Mektebi) kurmuştur (Özsoy, 1991, s. 5-6).

Resim 47: Mehmet Siyah Kalem minyatürü

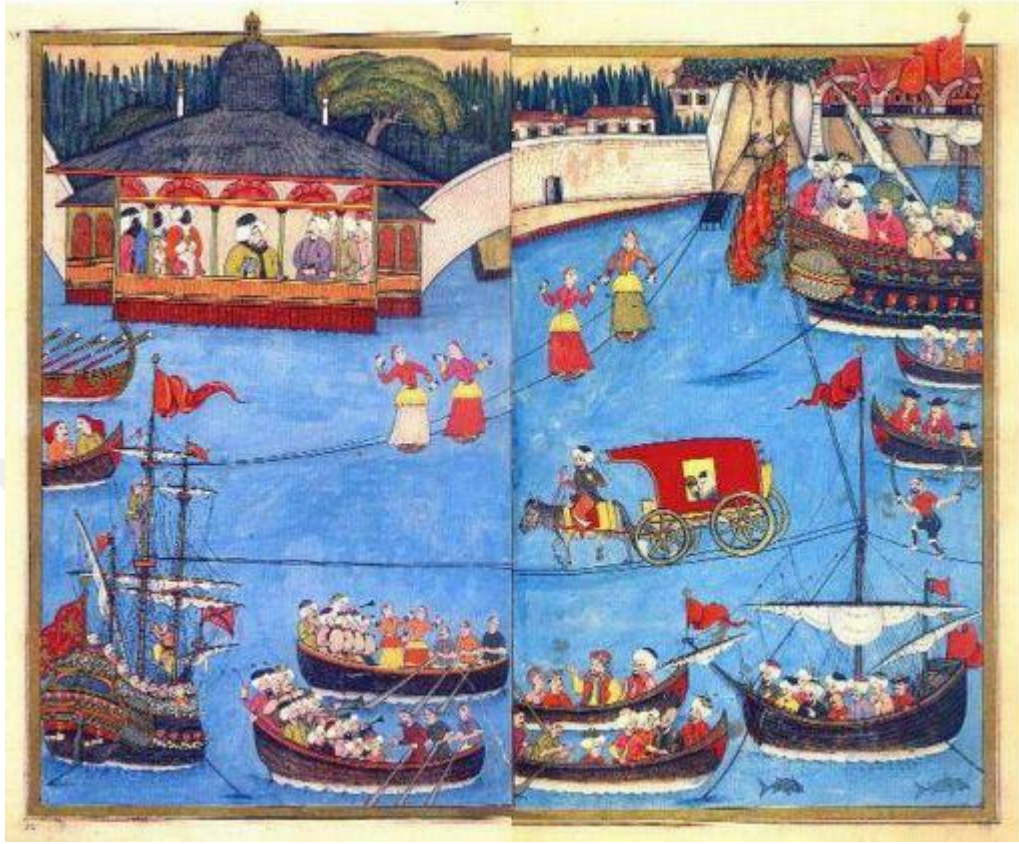


Resim 48 Mehmet Siyah Kalem, Göçebe Ailesi, Minyatür



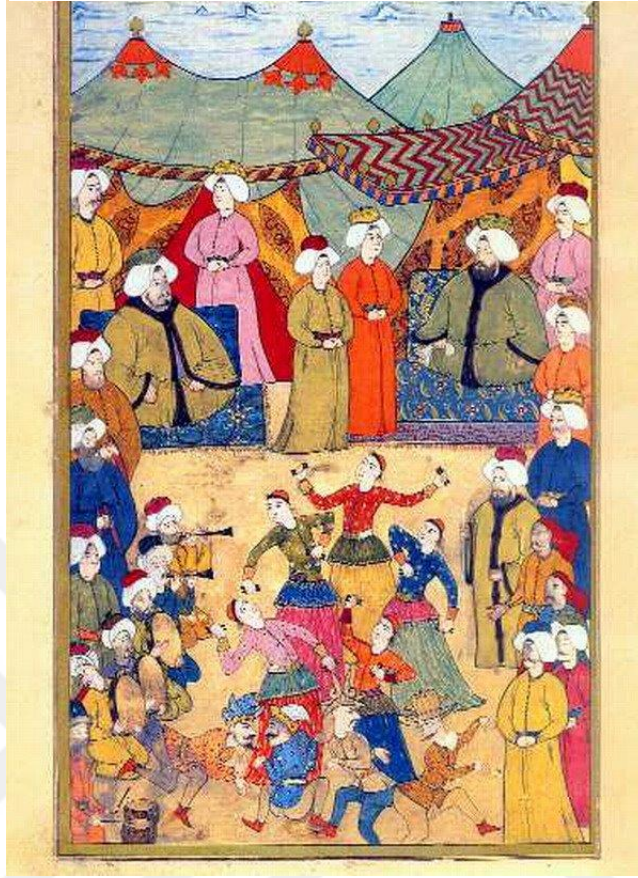
17. yüzyılın minyatür eserlerinde Batı etkisi perspektif ve renklerde karşımıza çıkmaktadır. 17. yüzyıl eserlerinden örnek olarak verilebilecek Aynalı Kavak Sarayı'nda minyatür resminde perspektif ve renkler değişmiş ve gelişmiştir (Ağyürek, 2011, s. 11). Ancak 17. yüzyılda sanatta bir duraksama yaşandığı gözlemlenmektedir. Çünkü diğer yüzyıllardan daha az sayıda eser üretilmiştir.

Resim 49 Aynalı Kavak Sarayı,



18. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemi göz önüne alınarak incelenmelidir. Her ne kadar İmparatorluk adına bir gerileme söz konusu olsa da sanat anlamında III. Ahmet, sanata tutkun bir padişah olarak tanınıyor. Padişahın sanatçıları kendi sarayında toplayarak himayesi altına alması sanatta canlanmanın meydana gelmesine katkıda bulunmuştur (Ağyürek, 2011, s. 12). Osmanlı İmparatorluğu ise Batı ülkeleri ile arasında oluşan uçurumu kapatmak amacıyla bu ülkelerde bulunan yapılagelişleri benimsemeye başlamıştır. Batılaşma olarak kavramsallaştırılan bu süreç sanat üzerinde de etkili olmuştur. Batı'ya öğrenci gönderilmiş; sanattaki akımlar benimsenmiştir. Bunun ilk örneklerine dair bilgiyi ise Levni'nin minyatürlerinde izini sürebiliriz.

Resim 50: Levni, Sultan III. Ahmet, Şehzadeleri, Sadrazamları ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Minyatür

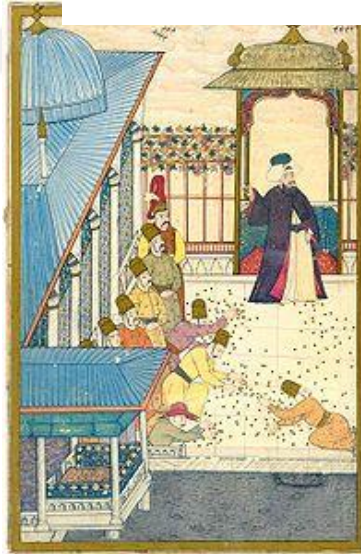


Nakkaşların resimlerinde herhangi bir imzaya rastlanmazken, Levni'den itibaren minyatür resimlerinde imzalama geleneği başlamıştır. III. Ahmet dönemindeki eğlence yaşantısı minyatür resimlerine yansımıştır. Sünnet düğünlerinin tasvir edildiği minyatür resimlerinde canlı renkler kullanılmıştır. Bu anlamda Levni, “Olayları içinden gözlemleyerek daha hareketli ve daha gerçekçi bir anlatımla Batı resminin etkilerini minyatüre taşımıştır.” (Yurttadur, 2007, s. 14)

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısı, özellikle vezir İbrahim Paşa ile büyük bir edebiyat ve sanat hamisi olan III. Ahmet'in 1703-30 saltanat döneminde resimli el yazmalarında bir canlanma gördü. Sultan Ahmet'in sarayı zevk arayan ama entelektüeldi. Eserler şairler, müzisyenler ve sanatçılardan sipariş edildi; İstanbul'daki yeni kütüphaneler, anıtlar, su kenarı sarayları ve bahçeler Avrupa rokoko dokunuşlarıyla doluydu. Dönemin Osmanlı padişahları Avrupa ile siyasi ve ekonomik ilişkiler kurmaya hevesliydi. Büyükelçiler Osmanlı saray hayatını batılılaştıran ve dönemin zevklerini etkileyen yeni kavramları geri getirirken, benzer bir akım

Avrupa'da *Turquerie* dalgasını yarattı. Çok geçmeden İstanbul'dan imparatorluğun geri kalanına yeni bir sanat ortamı yayıldı. Bu bağlamda 18. yüzyıl Osmanlı resminin değerlendirilmesi gerekir. Bu dönemde gerçekleştirilen minyatürlerin çoğu portrelerin, kostüm çalışmalarının, çiçeklerin ve tür sahnelerinin albüm derlemeleri iken, seçkin edebi eserlerin illüstrasyonlarından ayrı bir grup oluşturdu. Bu dönemde resimlenen en önemli eser, dönemin önde gelen şairlerinden Vehbi'nin yazdığı *Surname-i Vehbi*'dir. Eser, III. Ahmet'in oğullarının 1720 yılındaki sünnet kutlamalarını anlatmaktadır. Topkapı Saray Kütüphanesi'nde, üretken ressam Levni'nin kaydettiği dönemin saray atölyelerinin faaliyetlerini yansıtan iki resimli nüsha bulunmaktadır. Aynı dönemde sıklıkla kopyalanan ve resmedilen bir diğer eser ise içeriği minyatürlerin tasvirleriyle ana hatlarıyla anlatılan Atayi'nin *Hamse*'sidir (Renda, 1981, s. 15).

Resim 51 Seyyid Vehbi, III. Ahmet Altın Saçarken, Minyatür



Resim 52 Atayi, Hamse, Minyatür



III. Ahmet döneminde Lale Devri olarak adlandırılan dönem minyatür resminin en parlak ve en verimli dönemi olarak kabul edilmektedir. Levni'nin ardından İmparatorluk gibi sanat da çöküşe geçmiş önemli bir sanatçı veya eser ortaya konamamıştır. Yalnızca Abdullah Buhari'nin resimleri incelenmeye değer eserleri oluşturmaktadır. Bu anlamda diğer minyatür resimlerinin yanı sıra Buhari'nin eserleri ise Türk resminde "bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonları"nı oluşturmaktadır (Ağyürek, 2011, s.14).

Resim 53 Abdullah Buhari, Dere Kenarında Evler, 1728-1729, Minyatür



Minyatür sanatının son eserlerinin I. Mahmud döneminden önce verilmiş olduğunu söylenmektedir. “I. Mahmud döneminde de saraya gelen yabancı ressamlarla batılı resim anlayışının hâkim olmasıyla geleneksel minyatür sanatı sonlanmış olur. Enderunlu Fazıl’ın Zenannâme ve Hûbannâme’sini süsleyen resimler, minyatür tekniği dışında yapılmıştır.” (Ağyürek, 2011, s. 15). Ondokuzuncu yüzyıl boyunca minyatür sanatının çöküşü başlamış ve resimde Batı tarzı çağdaş resim yükselişe geçmiştir. Yağlı boya eserlerin sayısında artış yaşanmıştır.

Resim 54 Enderunlu Fazıl, Zenanname, 1837, Minyatür



Resim 55: Enderunlu Fazıl, Hübanname, 1838, Minyatür



1918-1920 yıllarında görülen modernleşmenin bir hazırlık sürecinin olduğu söylenebilmektedir. Batılılaşma arzusu ile birlikte yabancı ülkelere eğitim almaları için gönderilen ressamlar Birinci Dünya Savaşı ile birlikte ülkeye geri dönmek zorunda bırakılmışlardı. Yeni gelen ressamların ne çeşit bir katkı yaptığı ile ilgili olarak üretilecek verilere sahip kaynaklar savaş dönemi olması nedeniyle kısıtlıdır. Yeni gelen ressamların Osmanlı Ressamlar Cemiyeti altında birleştirildiği bilinmektedir. Cemiyet, 1914-1915 yılları arasında sadece Türk ressamlarının eserlerinden oluşan sergi düzenlemiştir. Bu sergideki resimler incelendiğinde, yeni tekniklerin varlığı göze çarpmıştır. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenmekte olan tablolarla alışlagelmiş Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa veya Süleyman Seyyit'in bir etkisi görülmemektedir. Aynı zamanda Fransız ressamlarının Rönesans taklitlerinde de iz yoktu. Bu nedenle çağdaş resmin ilk döneminde eser veren ressamlar için Empresyonist (izlenimci) kavramı kullanılmaktadır. İzlenimci resimlerde empresyonizmin kurucusu Claude Monet tabiat tasvirlerinin bir yansıması olması gerektiğini söylemiştir. Bu dönemden sonra Klasisizm ve Realizm birbirlerine karıştırılmış; tabiatın odak noktası alındığı eserler verilmiş; ressamların üzerinde durduğu konular genişlemiş; toplumun değişen duyguları ressamların eserlerine konu olmuş ve figür ile portre türleri doğmuştur. Resim ve Heykel müzesinin ilk müdürü olan Halil Dikmen modern resmin kurucuları için şu sözleri sarf etmiştir:

“1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilave etmek gerektir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formüllestirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbik başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkarlarının her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klasik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti. Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni

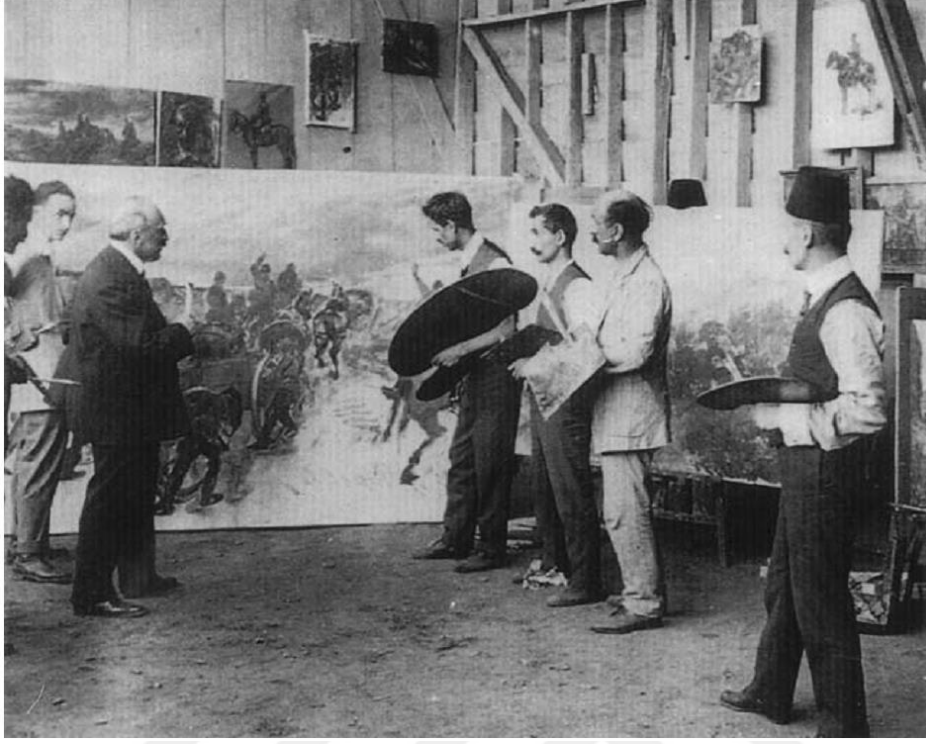
tarzda çalışılmağa başlanmıştır. Artık eski tablolar da görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir.” (Berk ve Gezer, 1973, s. 24-25).

Onsekizinci yüzyıldan beri süregelen tema Avrupalı olduğunu göstermek isteyen Osmanlı sarayının kendisi idi. Resim 60'taki ressam grubunun Resim 61'de hükümetin kendilerine tahsis ettiği stüdyoda görülüyorlar. Sağ tarafta Mehmet Ruhi Arel, ortada resim yapıyormuş gibi görünen ise İbrahim Çallı'dır. Resim 62'deki Çallı'nın Türk Topçuları tipik bir Şişli stüdyosu resmi olarak değerlendirilmektedir. Aynı stüdyoda çalışan diğer ressamların da Birinci Dünya Savaşı zamanında benzer temalarda resim ürettiklerini söyleyebiliriz. Kahramanlık teması bu dönemde daha fazla kullanılmıştır. Geleneksel Türk üniforması içinde göz alıcı, dikkat çeken cesur savaşçılar; generaller ve albaylar, kolalı üniformalar; Gelibolu'daki zaferin ardından dinlenen Osmanlı askerleri resimlerin konusunu oluşturmaktadır. 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra bile Türk resminin Batı tarafından sömürgeleştirildiği görüşü hakim olmuştur. Nurullah Berk, tıpkı kapitülasyonların neden olduğu gerileme gibi Türk sanatının da Avrupa etkisinden uzak kalamadığını belirtmiştir (Wright, 2005, s.142-151).

Resim 56 Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve çalışma arkadaşları, Paris, 1912



Resim 57 Şişli Atölyesi, 1917



1914 sonrası dönem Çallı dönemi olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönemde en çok adı duyulan, üne kavuşan İbrahim Çallı olmuştur. Adıyla anılmasının etkisini anlamak amacıyla Celal Esat Arseven'e göre:

“Çallı, yaratılıştan büyük bir sanat duygusuna malik bir şahsiyet idi. Umumi kültürü olmamasına rağmen bir filozof kadar hayatın mahiyetini anlamış, tabiatın güzelliklerine aşık olmuş bir sanatkardı. Toplantılarda en çok onun sesi duyulur, kimseden çekinmez ve düşündüklerini açıkça söylerdi. İlk zamanları aleyhinde bulunduğu modern sanata sonraları daha müsamahalı bulunmuş ve hatta bazı eserlerinde, (Mevleviler tablosunda olduğu gibi) bu yola bir temayül göstermiştir.

Daimi bir sanat heyecanı içinde yaşayan Çallı, bu heyecanı kamçılamak için rakıya başvurur fakat çok içmesine rağmen sarhoş olmazdı.

Münakaşayı sever, fikirlerini kabul ettirmeğe çalışırdı. İsyankar mizacı vardı. Hayatında daima bir bohem çeşnisi görülürdü. Bir serazadlık ruhu hakimdi. Bütün hayatı menkıbelerle doludur.” (Berk ve Gezer, 1973, s. 26-27).

Resim 58 İbrahim Çallı, Türk Topçuları, 1917, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 59 Mehmet Ruhi Arel, Askerler, 1915, Tuval üzerine yağlı boya



Hem milli hem de çağdaş bir sanat yaratma paradoksu, sanatçıların karşılaştığı ikilemlerden biriydi. Köylülerin ve köy yaşamından nesnelerin, 'yerel', ulusal karakteristikleri temsil eden ve Avrupa medeniyetinin bir ifadesi olarak Avrupa resim tekniklerinin dışavurumculuktan kübizme değişen şekilde uygulanmasının üretimiyle çözüldü. Cumhuriyet sonrası modernleşme projesinin sorunlarından biri, köylülerin siyasi seçkinlerden oldukça ayrı yaşıyor olmasıydı. Kemalist ideallerin yaygınlaştırılması, popülist ilkenin yaygınlaştırılması, yeni ideallerin öğretilmesi, halkın kültürünün keşfedilmesi ve ayrıca kırsal alanda kalkınmanın sağlanması amacıyla 'Halkevleri'nin kurulması temel yöntemdi. Hijyenden sanata ve müziğe kadar çeşitli konularda kısa eğitim kursları vermek üzere Anadolu'nun çeşitli yerlerinde

Halkevleri açıldı. Resim ve fotoğraf sergileri düzenlendi, folklor araştırmaları yapıldı. Cumhuriyetin ilk on yılında üretilen, milletin yeni görsel tarihini oluşturan figüratif resimler dizisi, anlatı olarak yapılandırılmış, güçlü bir söylemle karakterize edilen bir anlatım biçimine sahiptir. Erken cumhuriyetçi resimlerin ana temaları savaş sahneleri, askerler ve insanlardı. Reformlar, hem kentsel hem de kırsal nüfusu temsil eden kurgusal kompozisyonlarla resmedildi. Kullanılan diğer yaygın görsellerin yanı sıra, politik figürlerin ve çocuklar ile bebeklerin daha fazla portreleri kullanıldı. Bu aynı zamanda yeni ulus ve cumhuriyetin bir metaforu olarak kullanıldı. Kadınlar iki şekilde tasvir edildi, birincisi cumhuriyetin yeni idealini temsil eden modern kadın imajı; ikincisi, sadakati ve romantik güzelliği tasvir ederek ulusun özgürlüğü için kendini feda eden köylü kadın. İlk yıllarda köylü kadın görüntüleri savaş sahneleriyle ilişkiliydi. Cephane taşıyan, çocuklarıyla birlikte askerlere yardım eden, hem anne hem de savaşçı olarak çoklu rollerini çağrıştıran birkaç köylü kadın örneği görüyoruz.

2.4. Cumhuriyet Sonrası

Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gibi ressamalar natürmort ve manzara resimleri üzerine eserler verirken, portrelerin ardından gelen toplumsal durumu yansıtan resimlerinin sonrasında 1928’de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Bu birliğin amacı 1942 yılına Türk resim sanatının tanıtılması olmuştur. Türk resim sanatının geliştirilmesine katkıda bulunmuşlardır. Özgün eserlerin üretildiği bu dönemde, bu birlik Türkiye Cumhuriyeti’nde kurulan ilk resim birliği olmuştur. Üyeleri, imparatorluğun yıkılmasından yeni Cumhuriyet’in kurulmasına kadar olan sürece şahit olmuş ve toplumsal olaylardan etkilenen sanatçılardan oluşmaktaydı (Güven, 2010, s. 109). Bu birliğin önemli olmasının bir diğer nedeni ise 1950’lerden sonra başlayacak olan bireyselleşme ve çağdaşlaşma akımının öncüleri olarak kabul edilmeleridir (Kılıç, 2002, s. 95). Birliğin amacı, Türk resminin geliştirilmesi, düzenli ve kalıcı bir şekilde temelinin atılması ve dünyaya tanıtılmasıdır. Yeni ressamaların özendirilmesi ve sanatçıların güvence altına alınmasıdır. Birçok sergi düzenlenmiş; Türk resim sanatına yeni anlayışlar katılmış ve resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu dönem içerisinde değerlendirilen ressamalar; Şeref Akdik, Cevat Dereli, Hale Asaf, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Ali Avni Çelebi ve Mahmut Cûda’dır.

Resim 60: Hale Asaf, İsmail Hakkı Oygar Portresi, 1928, Yağlı boya



Resim 61 Cevat Dereli, Hasat, 1951, Tuval üzerine yağlı boya



Türk resim sanatında D grubu, resim sanatında yapılan uygulamaları yanlış kabul etmiş ve 1933'ten sonra Batı'dan sanat akımlarını Türkiye'ye getirerek güncel bir çehre kazandırmak istemiştir. Kimlik arayışı kapsamında değerlendirilen D grubu, 1934'ten sonra 1940'lı yıllara kadar Anadolu insanını, toplumsal ve sosyal yaşantıyı konu edinmiştir. Yaygın sanat akımlarını Türkiye'ye getirmiştir. Özellikle D grubunun Türk resim sanatının Batı'yı takibine son verdiği belirtilmektedir. D grubu akımını başlatan 6 sanatçı, 1933 yılında D grubunu kurmuşlardır: Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Eşref Üren ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu. Grubun sözcülüğünü Nurullah Berk ve Fikret Adil yapmış; Türkiye'de kurulan dördüncü birlik olması nedeniyle de alfabenin dördüncü harfini kendilerine isim olarak seçmişlerdir. Kübizm ile yakından ilgilenmişlerdir (Genç, 2012, s. 407-411).

Resim 62: Abidin Dino, Uzun Yürüyüş, 1956, Tuval üzerine yağlı boya



Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1958, Tuval üzerine yağlı boya



İkinci Dünya savaşı sırasında birçok sanatçı hayatını kaybetmiştir. Yaşanan ekonomik sıkıntılar, toplumsal çöküş ve psikolojik etkenlerle birlikte sanatçılar derinden etkilenmişlerdir. O tarihten itibaren ise sanatta yeni bir dil deneyimlenmeye başlamıştır. Her ne kadar Türkiye savaşa girmemiş olsa da, toplumsal olaylara kayıtsız kalamayan sanatçılar toplumsal gerçeklik anlayışını benimsemişlerdir (Çetin, 2019, s. 44-54). 1960'lı yıllardan sonra 1980'lere kadar figür üzerine yapılan çalışmalar çoğalmıştır. Orhan Peker, Yüksel Arslan, Cihat Burak gibi sanatçılar yeni figür anlayışına yön vermişlerdir. Neşe Erdok, çocuk teması için önemli sanatçılardan bir tanesidir. 1960 kuşağında yer alan ressamlardan bir tanesidir (Akkuş, 2011, s. 59-62). Yirminci yüzyılda yaşanan hızlı değişimler ve gelişimler ile resim sanatı darbelerle sekteye uğrasa da Batı'dan alınan akımların Türk resim sanatında etkili olduğunu görmekteyiz.

Resim 63: Neşe Erdok, Yağmur Başladı, 1940, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 64 Nuri İyem, Nalbant, 1944, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 65 Nejad Melih Devrim, Abstrait Azure, 1955, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 66: Avni Arbaş, *Oturan Kadın*, 1997, Tuval üzerine yağlı boya



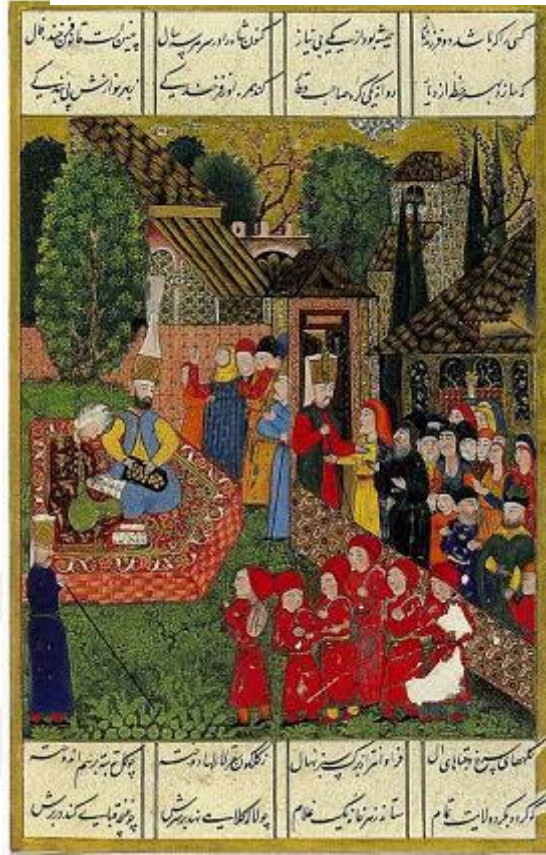
3. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK TEMASI

Toplum ile sanat arasındaki ilişki birbirine bağlıdır. Sanat toplumu yansıtan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun en önemli yapıtaşlarından biri çocuklardır. Hem kendi kişiliği hem de etkilendiği çevre nedeniyle etkiye açık olarak büyürler. Çocuklar etkilendikleri çevreyi yansıtır ve bunun sonucu olarak ise resimlerde kullanılan çocuk tasvirleri aynı zamanda toplumun ve sanatçının yansımasıdır. Dolayısıyla salt sanatçının psikolojisinin, kendi görüşünün değil, aynı zamanda toplumsal dinamiklerin tartışıldığı bir temadır (Orhan, 2017, s. 50-51). Resim sanatında çok eskilerden beri çocuk temasına yer verilmiştir. Çocuk imgesi, Türk resminde sanatçıların yapıtlarında kullandığı temalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte ağırlık verilen figürlerden biri haline gelmiştir. Aile ve eğitim temasının öne çıktığı resim sanatında, savaşın sonuçlarının toplumsal yansımaları açısından çocuk figürleri sıklıkla tercih edilmiştir. Tıpkı Batı'da olduğu gibi Türk resim sanatında da toplumsal sınıfların yansıtılmasında da çocuk figürlerinden yararlanılmıştır. Batı ile kıyaslanıldığında ne minyatür resimlerinde ne İslam sonrası eserlerde teması çocuk olan eserler az sayıda bulunmaktadır. 1950 öncesindeki örnekler incelendiğinde çocuk temasına çok sık rastlanmadığı görülür. En fazla eser ise 1979 Sanat Severler Derneği Uluslararası çocuk yılı ardından verilmiştir (Cete, 2020, s. 35-43).

19. Yüzyılın ikinci yarısında ağırlığını hissettiren Batılı anlayışta resmin ilk görülmeye başlandığı dönemlerde, manzara ve natürmort gibi klasik konulara bağlı kalan Türk sanatçıları, başlangıçta Türk toplumunun yapısından kaynaklanan dine dayalı nedenlerle, figüratif resme dolayısıyla da çocuk temalarına çalışmalarında yer vermemişlerdir. Çocuk figürlerinin ayrıntı olarak kullanıldığı resimler çoğunluktadır. Portre resimlerinde çok sık rastlanılan bir figür değildir. Batı ile ilişkilerin gelişmesi sonucunda çocuk temasının kullanıldığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

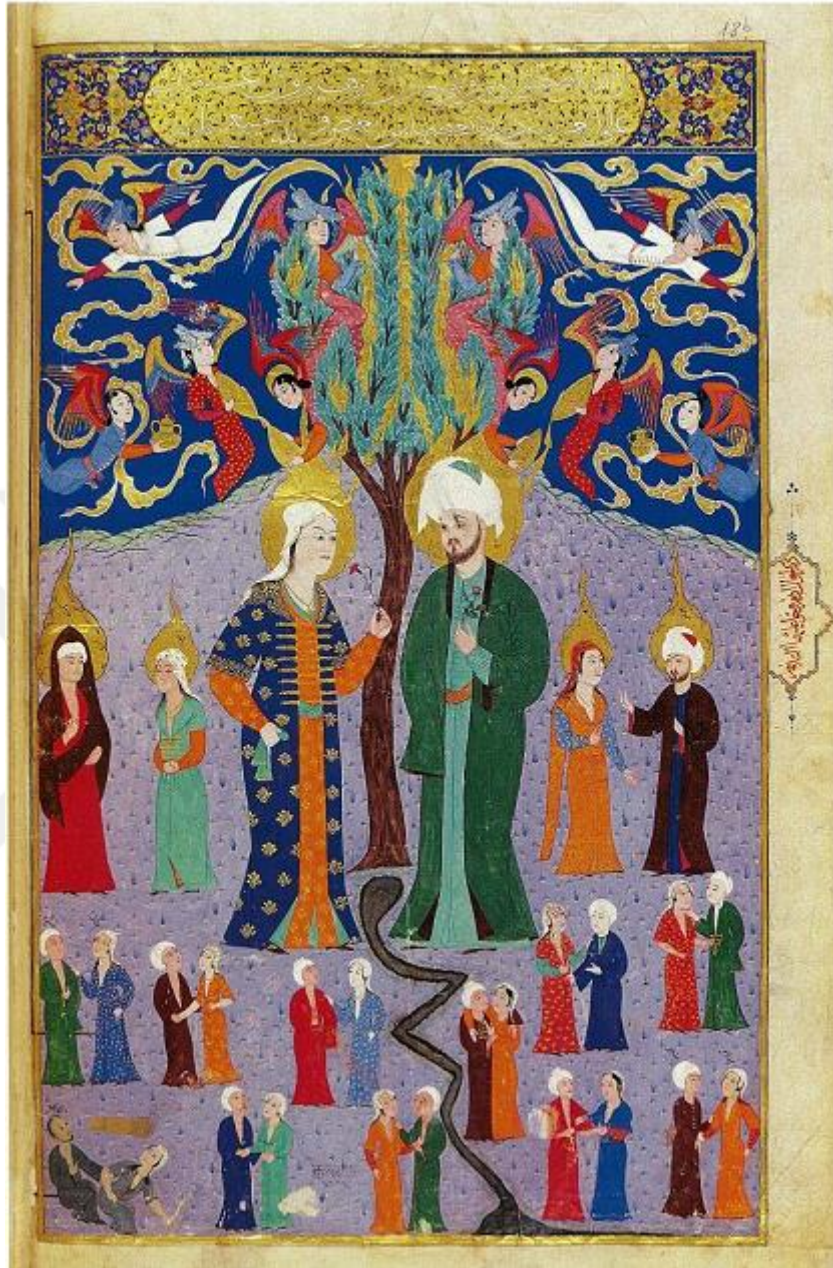
Minyatür sanatında ise gözleme dayalı belirli olayların aktarılması söz konusu idi. Örneğin Arifi'nin Süleymannamesi'nde devşirme çocukların ailelerinden alınmasının örneklerini görürüz (Bağcı vd., 2006, .

Resim 67 Arifi, Devşirmelerin Toplanması,
Süleymanname, 1558, Minyatür



Bir diğer örneğini ise Arifi'nin 1558 yılında yayımlanan Şehname-i Al-i Osman eserinde Kabil ile Habil öyküsünde görmekteyiz. 16. yüzyıl Osmanlı giysileri içerisinde gösterilen Adem ve Havva'nın yanı sıra çocuklar resmedilmiştir. Çok sık karşılaşılan şekilde çocuklar yan yana ve paralel olarak sıralanmışlardır (Bağcı vd., 2006, s. 102-103).

Resim 68 Seyyid Lokman, Adem ile Havva, Zübdetü't-Tevarih, 1583, Minyatür



İslamiyet'in kabulü ile birlikte minyatür resimlerinde Hz. Muhammed ile alakalı olarak resimlere yer verilmiştir. Doğumu, çocukluğu, Miraç yolculuğu ve mucizleri gibi birçok hususta verilen resimler arasında kullanılmıştır. Arap geleneği olarak zengin fakir ayırt edilmeksizin anılan, Batı'da ise tam tersi bir şekilde zengin kesimin tercih ettiği süt annelik mevzusu minyatür resmine konu edilmiştir. Hz. Muhammed'in sütannesi Halime tarafından emzirilmesi resmedilmiştir (Bağcı vd., 2006, s. 158-159).

Resim 69 Darir, Hz. Muhammed sūtannesi Halime'nin kucağında, Siyer-i Nebi, 1594-95, Minyatür



Çağdaş resim anlamında Halil Paşa tarafından çocuk figürünün kullanımının ilk örneklerinin verildiğini söyleyebiliriz. Elinde gelincik tutan küçük bir kız çocuğun resmedildiği eseri bulunmaktadır. Asker kökenli bir ressam olan Halil Paşa, Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü de yapmıştır (Terzi, 1994, s. 203).

Resim 70: Halil Paşa, Ağaçlar Arasında Bir Kız Çocuğu, Duralit üzerine yağlı boya



Osman Hamdi Bey, Avrupa'ya hukuk okumak için gitmiş olsa da yarıda bırakarak çeşitli ressamların atölyelerinde çalışmıştır. Eserlerinde özellikle büyük boy figür kullanımına ağırlık vermiştir (Eldem, 2011, s. 169). Oryantalist olarak betimlenmektedir. Çocuk teması ile alakalı olarak bilinen en ünlü eseri “Gebze’den Manzara”dır. Bunun dışında “Halı Satıcısı Tüccarı” resminde arkası dönük küçük bir kız çocuğu resmin ayrıntısı olarak kullanılmıştır. “Pembe Başlıklı Kız” tablosu nadir olarak görülen çocuk portresi örneklerden bir tanesidir. Çocuk portreleri incelendiğinde portrenin çocukların yüz ifadeleri incelendiğinde psikolojik bir yansıtma olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Örneğin, “Fesli Çocuk” portresinde askeri eğitim almış olduğu anlaşılan çocuk figürünün yüz ifadesi alışık olunan çocuk ifadelerinden farklıdır.

Resim 71 Osman Hamdi Bey, Gebze’den Manzara, 1881, Yağlı boya



Resim 72 Osman Hamdi Bey, Halı Satıcısı Tüccarı, 1888, Yağlı boya



Resim 73 Osman Hamdi Bey, Pembe Başlıklı Kız, 1904, Yağlı boya

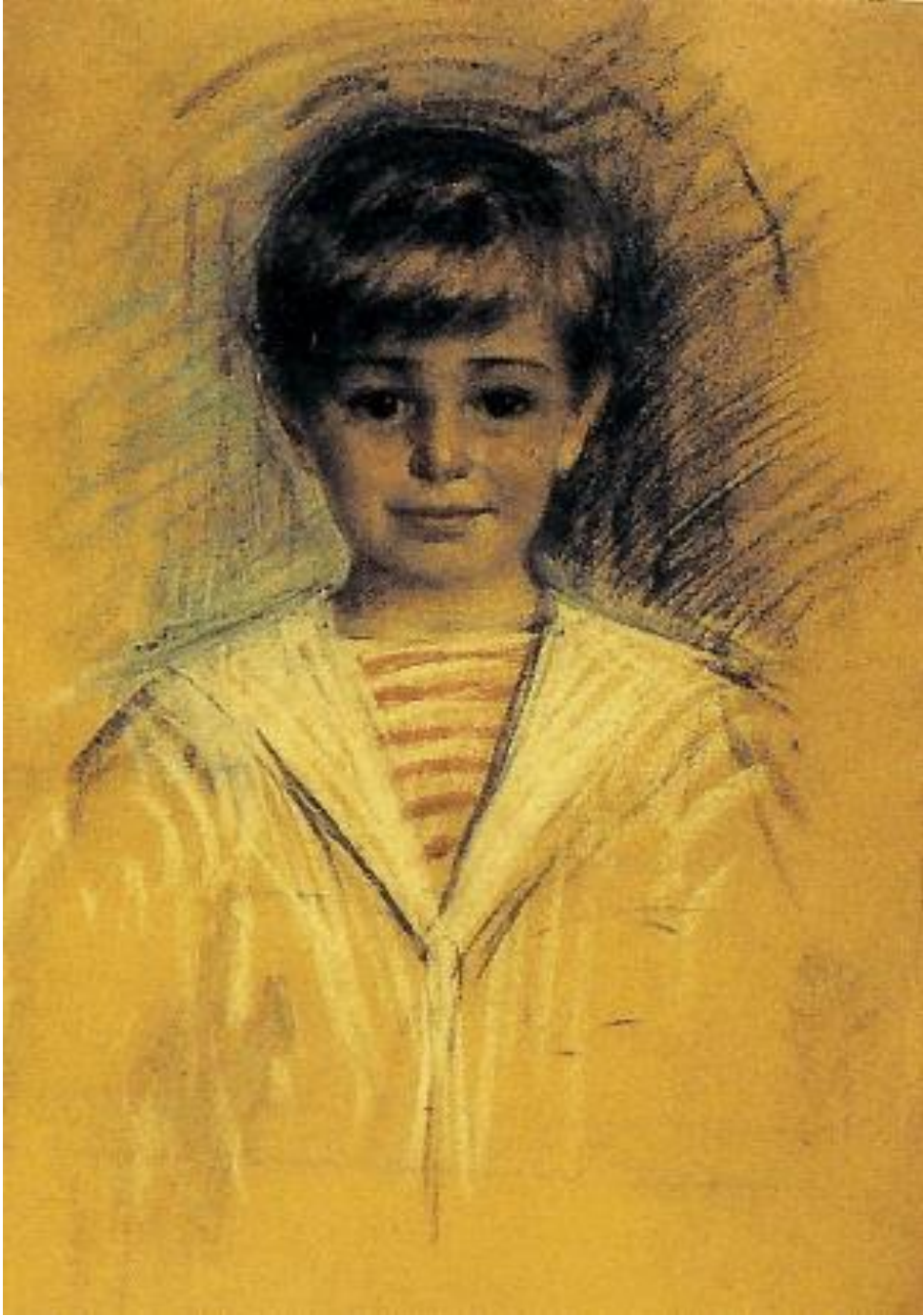


Resim 74 Osman Hamdi Bey, Pembe Başlıklı Kız, 1904.



Mihri Müşfik Hanım, Türkiye'de çağdaş resim çalışmalarını başlatan bir ressam olarak tanınmaktadır. Özellikle portre alanında önemli eserler vermiştir (Dökeroğlu, 2018, s. 5432). Mihri Müşfik portre eserlerinde figürlerine ifade zenginliği katmıştır. Anne ve çocuk temalı resimleri ile de tanınmaktadır.

Resim 75: Mihri Müşfik, *Demir Turgut Portresi*, Kağıt/Pastel, 1911



Resim 76 Mihri Müşfik, Leyla Turgut Portresi, 1911-12, Kağıt/Pastel



Feyhaman Duran bir diğer portre çalışan Türk ressamlardan bir tanesidir. İzlenime dayanan biçimsel kullanmaktadır. Çocuk temasını kullanan bir diğer ressam İzzet Ziya'dır. Özellikle insanların yüz ifadelerini ve bedensel hareketlerini yansıtmada usta olarak görülmektedir. Bu başarının Türk resminde bir ilk olduğu belirtilmektedir (Ever, 2020, s. 31). Şeref Akdik, renk tonlarını ustaca kullanan bir ressam olarak tanınmaktadır. Portre eserler verdiği gibi aynı zamanda karakalem eserleri de mevcuttur. Toplumsal gerçeklik akımı kapsamında eserler vermiştir. Özellikle 1959 yılında yapmış olduğu "Portre" eserinde koltukta oturan bir kız çocuğunu, güzel bir elbise ve oyuncak tavşanla betimlenmesi Batı örneklerini akla getirecek şekilde zengin bir ailenin kızı görünümünü yansıtmıştır. Bu ise ekonomik yapı hakkında da bilgi sahibi olmamızı kolaylaştırmıştır. Neşet Günal, Anadolu'yu ve kübizmi bir araya getiren sanatçılarımızdan bir tanesidir. Ekonomik durumun yansıtılmasında analiz edilecek en önemli ressamlarımızdan bir tanesidir. Resimde kullandığı ayrıntılar ile yoksulluğu ve

zor yaşam şartlarının psikolojik ifadelerini yansıtmaktadır. Günal'ın eserlerinde çocuk figürü önemli yer tutmaktadır. Akdik'in aksine eserlerinde yoksul ailelerin çocuklarına yer vermiştir.

Turgut Zaim, eserlerini romantizm akımından etkilenecek vermiştir. Çocuk figürleri uslu, sakin ve terbiyeli olarak resmedilmiştir. Kültürel arka planı yansıtan eserler vermeye çaba göstermiştir. Kullandığı renkler, yaşadığı bölgenin etkisini taşımaktadır (Cete, 2020, s. 47). Cihat Burak, Nadir Nadi ve kız kardeşi Nilüfer'in çocukluk fotoğrafından esinlenerek eserler vermiştir. Bununla birlikte aynı zamanda dışavurumculuk akımı kapsamında askeri kıyafetli çocukların betimlemesini yapmış; kahramanlık ve savaş teması içerisinde çocuk figürlerine yer vermiştir. Çocuk temasını kullanan bir diğer önemli ressam Nedim Günsür'dür. Toplumsal gerçekçi akım kapsamında, çocuk temasını işlemiştir. Günsür'ün resimlerinde sıklıkla sokaklar, bayramlar, düğünler ve çocuk figürleri kullanılmıştır.

Resim 77: Feyhaman Duran, Köpekli Kız, 1914, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 78 İzzet Ziya, Plajda, 1918, Tuval üzerine yağlı boya



Şerek Akdik'in 1935 yılında yaptığı "Mektebe Kayıt" resminde, çocuklarını okula kaydettirmeye gelen aileler resmedilmiştir. Görevli ile ailelerin kıyafetleri göz önüne alındığında bir köy okulunda yapılan işlem resmedilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı birlikte başlayan eğitim seferberliğindeki çocuklar gerçekçi bir biçimde resme konu edilmiştir. Şeref Akdik'in "Portre" resminde, oyuncacı ile birlikte oturmakta olan küçük bir kız resmedilmiştir. Üzerinde mavi elbisesi ve yanında tavşan oyuncacı ile birlikte gülümsediği görülmektedir. Batı'da gelişmiş olan zengin aile çocuklarının portre resimlerine benzese de detaylar incelendiğinde Türk orta sınıf bir aileye mensup olduğu çıkarımı yapılabilir.

Resim 79 Şeref Akdik, Köy Mektebine Talebe Kaydı, 1935, Yağlı boya



Resim 80 Şeref Akdik, Portre, 1959, Tuval üzerine yağlı boya



Neşet Günal kübizm akımından etkilenmiştir. Eserlerine genellikle ülkenin yoksul kesimlerini resimlerine dahil etmektedir. Kırsal alanda çalışan çocuklar, tarım işçisi olan ailelerinin yanında topraktaki çocuklar gibi temaları kullanmaktadır. Dolayısıyla çocuk teması Günal'ın yapıtlarında önemli ve öncelikli bir şekilde ele alınmaktadır. “Çocuklar” tablosunda üç tane küçük çocuk resmedilmiştir. Birinin elbisesi yırtıktır. Diğer ikisinin ise kıyafetlerinin kesilerek yapıldığını söylemek mümkündür. Ellerin ve ayakların görece büyük çizilmesi içerisinde yaşadıkları zor koşulların bir dayanıklılığı olarak yorumlanmaktadır. “Mola” resminde ise tarımda çalışan anne babasını bekleyen bir çocuk çömelmiş bir biçimde resmedilmiştir. Hiçbir çocuğun ayağında ayakkabı bulunmamaktadır. Bu ise yaşanan zorluğun ve çaresizliğin bir tezahürü olarak algılanabilir.

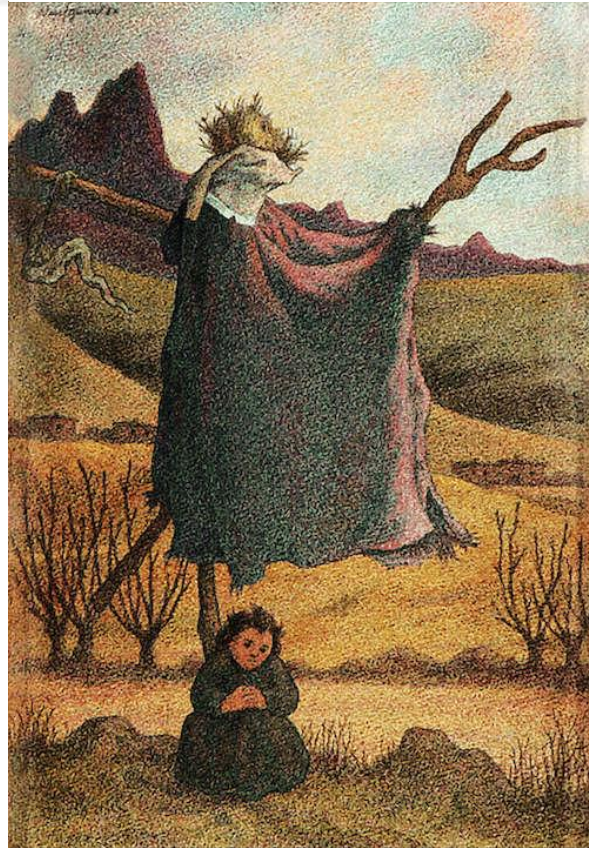
Resim 81 Neşet Günal, Mola, 1962, Yağlı boya



Resim 82 Neşet Günal, Çocuklar, 1966, Yağlı boya



Resim 83: Neşet Günal, Korkuluk, 1987, Yağlı boya



Resim 84 Neşet Günal, Duvar Dibi, 1981, Yağlı boya



Güenal'ın "Korkuluk" adlı resminde, kırsal bir alanda korkuluğun altına sığınmış küçük bir çocuk resmediliyor. Genel olarak kullandığı temalar içerisinde çocukların çaresizliğini ele alan Güenal, bu resminde de benzer bir yardıma muhtaçlık durumunu imgesel bir şekilde aktarıyor. Anadolu'yu resmettiği eserlerinin en bilinenlerinden olan "Duvar Dibi"nde ise çocukların yine çaresiz, mutsuz ve yoksulluk içerisinde ele alındığını görüyoruz. Virane evlerin önünde oturan bir anne ve kılık kıyafetleri ile birlikte kırsal kesimdeki ümitsizliğin bir kesiti aktarılmıştır.

Turgut Zaim ise, romantizm akımı içerisinde resimleri değerlendirilen bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaim ise, Güenal'ın aksine, resimlerinde yine kırsal resimdeki çocukları ele almasına karşılık, çocuk figürleri genel anlamda iyi, terbiyeli ve kültürü yansıtan bir şekilde ele alır. "Yaylada Yörükler" tablosunda, yöresel bir kesiti aktarmasına karşılık, çocuklar kötü ve yoksul bir biçimde yansıtılmamıştır.

Resim 85 Turgut Zaim, *Yaylada Yörükler*, 1955-1958, Yağlı boya



Dışavurumculuk akımı içerisinde ele alınan Cihat Burak'ın resimlerinde ise çocuk figürleri kahramanlık teması ile birlikte kullanılmıştır. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra sıklıkla gördüğümüz benzer bir anlatımla, çocuklar toplumun gerçekliğinin bir yansıması olarak eleştirel bir biçimde kullanılmıştır. "Nadir Nadi ve Kardeşi" tablosunda küçük kardeşi sandalye üzerinde oturmakta olan asker kıyafetli bir çocuk resmedilmiştir. Her ne kadar asker kıyafetleri içerisinde olsa da elinde kemanı ile resmedilen çocuk, bu anlamda ironi bir karşıtlık olarak naif bir biçimde çalışılmıştır. Silah yerine kemanın tercih edilmesi, hayatın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 86 Cihat Burak, Nadir Nadi ve Kardeşi, 1991, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 87 Malik Aksel, Bayram Hazırlığı, 1939, Tuval üzerine yağlı boya



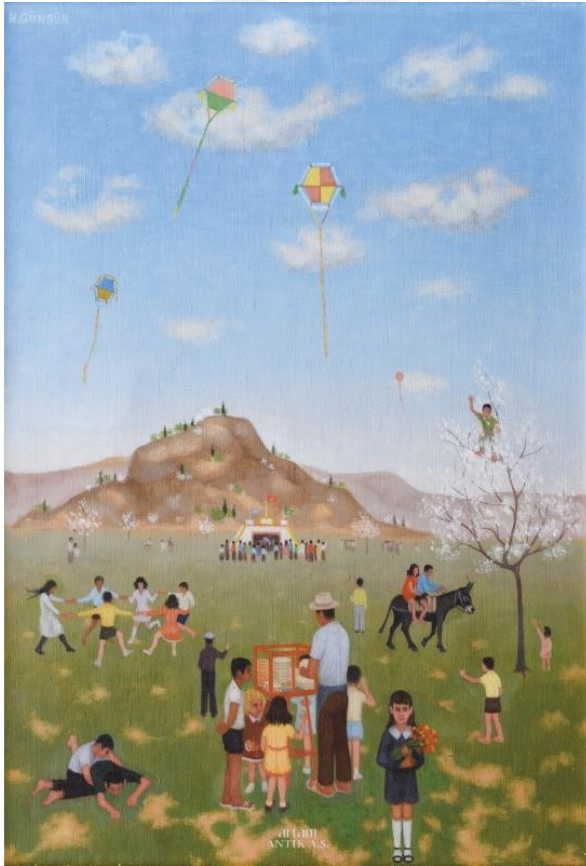
Malik Aksel, dönemde ayrı değerdendirilen sanatçılardan bir tanesidir. Diğer sanatçılar ile arasında görüş ayrılıkları bulunduğu belirtilmektedir (Ever, 2020, s. 34). Teknik olarak diğerdressamların aksine yağlı boya yerine sulu boya tercih etmiştir.

“Ötekilerin ressamı” (Üstünipek, 2006) ve “evimizin ressamı” (Özünel, 2013) gibi kendi döneminin dışında bir anlayışa sahip olduğunu belirtmek için tanımlamalar kullanılmaktadır. Folklor arasındaki bağlantılara vurgu yapan Aksel, “Bayram Hazırlığı” tablosunda, sınıfını süsleyen çocukları resmetmiştir. Bu anlamda ise Türkiye’nin gerçek bir geleneksel ritüelini resme konu etmiştir.

Nedim Günsür, çağdaş Türk resim sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Çocuk temasını toplumsal gerçeklik içerisinde ele almaktadır. Resim 93 ve 94’te çocuklar için en mutlu anlardan olan kırdaki oyun oynayan çocukları ve bayram yerini resmetmiştir. Her iki resimde de mutluluk uyandıran mavi renk baskın olarak kullanılmıştır. Her ne kadar çocukların yüz ifadeleri seçilemese de genel olarak mutlu ve eğlenceli bir ortam başarı ile aktarılmıştır.

Resim 88: Nedim Günsür, Kırdaki Çocuklar, Tuval üzerine yağlı boya

1993



Resim 89 Nedim Günsür, Bayram Yeri, 1992, Tuval üzerine yağlı boya

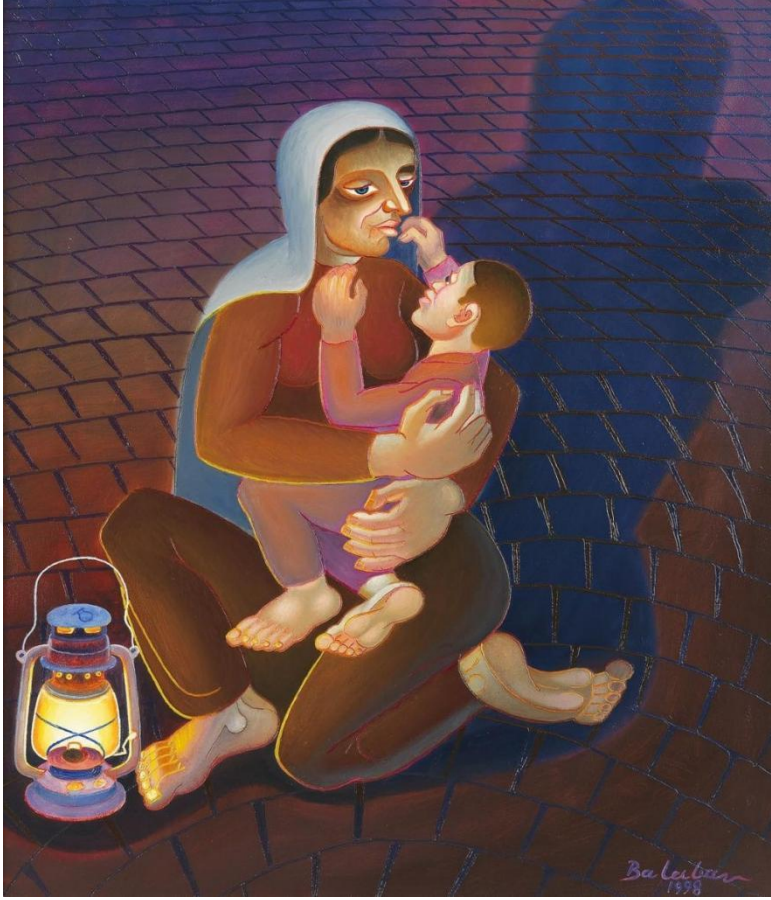


Fikret Otyam, resimlerinde Anadolu motiflerini en çok kullanan ressamlarımızdan biridir. Resimlerinin en belirgin özelliği figürlerinin gözlerinin büyük oluşudur. “Doğu’dan Manzaralar” tablosunda da karla kaplı bir yerde durmakta olan başı sarılı anne ile bebeği resmedilmiştir. Her ikisinin de gözleri diğer figürlerinden ayrılacak şekilde belirgin çizilmiştir. Bu anlamda bebeğin gerçekçi bir şekilde resmedilmediğini ancak Batı’da ilk dönemde görülen küçültme usulü ile algı kazandırıldığı söylenebilir.

Resim 90 Fikret Otyam, Doğu’dan Manzaralar, Yağlı boya



Resim 91 İbrahim Balaban, Fenerli Ana ve Çocuk, 1921, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 92: İbrahim Balaban, Anne ve Çocuklar, 1921, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 93: İbrahim Balaban, Anne ve Çocuk, 1921, Tuval üzerine yağlı boya



İbrahim Balaban'ın ise, diğer sanatçılarından ayrı bir şekilde tanımlanmasına yardımcı olacak bir tekniği bulunmaktadır. Çocuk temasını eserlerinde bolca kullanmaktadır. Figürlerini koyu renk tonları ile karikatürize bir şekilde ele almaktadır. Bu anlamda çocuk temasını farklı teknik ile resmeden bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak kullanılan her üç resminde de ağırlıklı olarak karanlık bir hava tercih ettiğini söyleyebiliriz. Çocuk imgesini anne imgesi ile birlikte kullanmaktadır. Tıpkı Günel'in resimlerinde olduğu gibi yalın ayak olarak resmedilen çocukların elleri ve ayakları görece olarak büyük bir şekilde orantılanmaktadır. Bununla birlikte anne imgesinde de benzer bir şekilde kırsal ve uğraşı betimlemek için eller büyük çizilmektedir.

Aydın Ayan sanat yaşamının ilk yıllarında iki önemli kaynaktan esinlenmiştir. Bunlardan bir tanesi, 1970'li yılların siyasi ve toplumsal olaylarıdır. İkinci esin kaynağı ise hocası Neşet Günel'in toplumsal gerçeklik eğilimindeki eserleridir. İlerleyen yıllarda sağlam bir desen anlayışıyla, bu etkilerden sıyrılıp kendi özgün anlatımını oluşturmuştur. Toplumsal olayları yine figüratif bir anlayışla ele alan sanatçı, ilk yıllarından farklı olarak, kompozisyonlarını simgelerle zenginleştirmiştir. 1980'lerin

sonundan itibaren, yeni arayışlara yönelen ressam, eserlerinde Türkiye'nin ve dünyanın değişen politik gündeminin etkilerini yansıtmıştır. Renk ve teknik oyunlardan yararlanmış, görsel etkiyi canlı tutan ve çekici kılan bu renk oyunlarını ışık oyunları ile zenginleştirmiştir. Resimlerinde tek amaç olmamakla birlikte izleyiciyi düşünsel etkinliğe yöneltme tasası ayrıcalıklıdır (Ankasanat, 2020).

Resim 94 Aydın Ayan, Hamur Açan Nine, 1953, İmzalı Kağıt üzerine Karışık Teknik



Nur Koçak, 1980'lerde kendi ailesini resmettiği tablosunda bütün figürler gerçekçi bir boyutla ve teknikle ele alınmıştır (Resim 99).

Resim 95 Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben, 1980-1983, Tuval üzerine akrilik



Resim 96 Nur Koçak, *Ablam İlkokul 3. Sınıfı Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde*, 1941, Kağıt üzerine kurşun kalem



Hiper gerçekçi Nur Koçak resimlerinde de çocuk konusunu ele almıştır. Hale Asaf tarafından 1985 yılında resmettiği tablosunda hayal ile gerçek arasında bir kız çocuğunun odası tasvir edilmiştir. Uyuyan küçük kız üzerinde küçük bir çocuk olarak resmedilen melek figürü bu anlamda alışlagelmiş çocuk temasının dışında bir kullanım örneği oluşturmaktadır.

Resim 97 Alaattin Aksoy, Cici Annem, 1998, Yağlı boya



Tıpkı Balaban'ın resimlerinde olduğu gibi 1980 sonrası çocuk teması içerisinde sürrealizm akımı ile alakalı olarak değerlendirilebilecek örnek olarak Alaattin Aksoy'un tablosu öne çıkmaktadır.

Resim 98 Hale Asaf, 1985, Yağlı boya



Leyla Gediz'in eserlerinde nesneler ön plana çıkıyor. Nesnelerin, çok acımasız geldiğini, ne kadar eskise de, kırılrsa da, bozulsa da insanlardan daha fazla yaşama ihtimalleri olduğunu öne sürüyor. Nesnelerin ruhu olduğuna inanıyor. Çocukluğunda, oyuncakları konuştuğunu ve onun için konuştuklarını düşündüğünü dile getirmiştir. Resimlerinde post-kolonyal edebiyat, Afrika felsefesi, modern Afrika siyaset teorisi ve Afro sürrealizminden beslenmiştir. Çağdaş resim sanatında kendine ayrı bir yer edinen, fotoğrafları dönüştüren, sembollerle çalışan ve sembollere yeni anlamlar yükleyen Gediz, figüratif ve soyut resim yapan, tuvallerinde naif üslubunu eleştirisel içerikle oluşturan sanatçı, her şeyden çok çağrışımlara geçit vererek görsel kültürün alt metinlerine doğru yola çıkartıyor (Artdog, 2019; Hürriyet, 2017).

Resim 99 Leyla Gediz, Doppelgänger, 2003, Yağlı Boya



Resim 100 Leyla Gediz, *Ideal Family*, 2011, Yağlı Boya



Gülveli Kaya, yaşam içindeki belli anları fotoğraf makinesi ile saptıyor. Bu anlık izlenimlerin bir mekanda var olması, salt fotoğraf makinesi ile saptanması sürecinde bir sürü başka anların varlığı ile bütünleşmesi, bir söylem biçimine dönüşüyor. Kaya'nın söylem biçiminde, duvarlarda var olan nostaljik diyebileceğimiz görüntüler var. Fotorealist bir yaklaşımla eserlerini ele alıyor. Bir diğer söylemle, biçimle transfer ya da herhangi bir optik bir araç kullanmaksızın bizzat el ile müdahale sonucu bir oda duvarını simgeleyen duvar kağıdı imajının üstünde beliren yüz ya da figür, transparan bir oluşum içeriyor (Büyükişleyen, 2003).

Resim 101 Gülveli Kaya, 2012



Resim 102 Gülveli Kaya, 2012



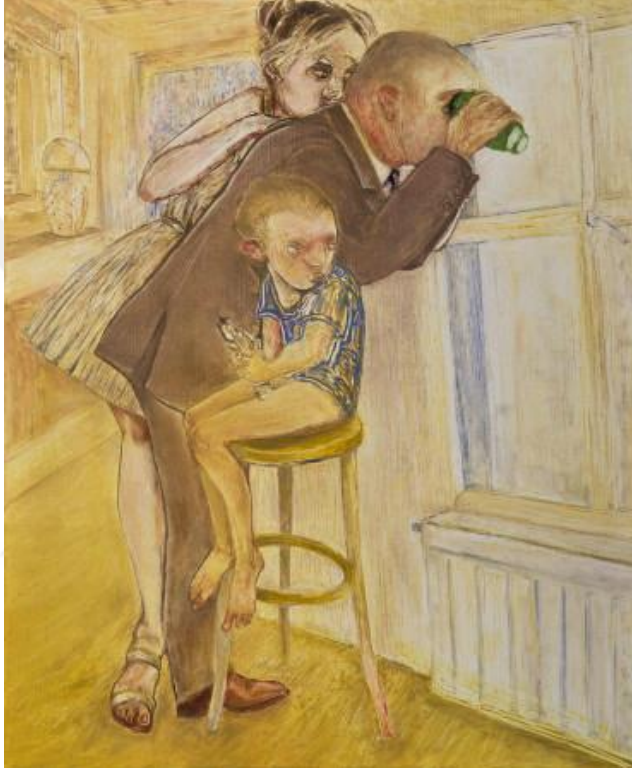
Bu sürecin devamında 1980'lerden sonra çocuk teması üzerinde çalışan sanatçılardan biri olan Neşe Erdok, 2014 yılında yaşanan Soma faciasının çocuklar üzerindeki çaresizlik ve üzüntü duygularını tablosuna aktarmıştır.

Resim 103 Neşe Erdok, Soma, 2014, Tuval üzerine yağlı boya



Son dönemde yine dūş ile gerçeklik arasında figüratif eserler veren Mehmet Güleryüz'ün de çocuk temasında çocuk figürlerinin alışlagelmişin dışında kullanıldığını söyleyebiliriz.

Resim 104: Mehmet Güleryüz, *Tam Anlayamadım*, 2015, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 105 Mehmet Gülerüz, Ziyaret (La visite), 2017, Tuval üzerine yağlı boya



Son olarak ise Sinan Demirtaş eserlerinde, kızları üzerinden bir yüzleşme gerçekleştirdiğini belirtiyor. Tuvalin ışığını kaybetmeden çalışmalarını yaratıyor. İç ışık olarak tuvalin beyazlığını kullanan sanatçı, rengi açmak için beyaz boya katmak yerine önceden düşündüğü tuvaldeki bu alanı korumaktadır. Rengi olduğu gibi, ince bir kat sürerek taze ve ışıklı bir yüzey elde etmektedir. Yüzeyin ışıklı kalmasından yanadır. Yüzeyin nefes alması gerektiğini savunmaktadır. Karar verdiği kompozisyonun, pek çok açıdan detaylarının fotoğraflarını çektikten sonra bu kareleri bir araya getirip desenini çizmekte ve tuvaline aktarmaktadır. Bir resmi yaparken, fotoğrafları çekerken, o karakterdeki ruh hallerini, oyunlarını, kızlarının büyüdüğünü, çocuk dünyasını, büyüsünü ve pek çok unsuru gördüğünü dile getiriyor. Ortaya koyduğu yapıtlarında bilinçli olarak fotorealistik görüntüden uzaklaşarak kendi öznel dünyasını yansıtıyor (Hürriyet, 2017).

Resim 106 Sinan Demirtaş, Doğa, 2017, Kağıt üzerine Karakalem



Resim 107 Sinan Demirtaş, Yaramaz mıyım, 2017, Kağıt üzerine Karakalem



Resim 108 Sinan Demirtaş, *Child and Hedgehog*, 2019, Kağıt üzerine Karakalem



SONUÇ

Çocukluk kavramı, tarihin belirli dönemlerinde sanatçıların toplumsal olaylara ve yaşananlara göre önem ve anlam yükledikleri bir tema olmuştur. Çocuk imgesi Batı'da masumiyetin, saflığın ve doğallığın simgesi olarak kullanılmıştır. İlk dönemlerde çocuk figürleri yetişkin insanlar şeklinde resmedilmiştir. Bunun nedeni ise, çocukların yaşamının uzunca bir süre yetişkinlerin hayatı üzerinden değerlendirilmiş olmasıdır. Nitekim Türk minyatür sanatında da çocuklar boyutu küçültülmüş yetişkinler olarak tasvir edilmiştir. Resim sanatı her zaman sanatçının yaşadığı toplumun izlerini taşır. Toplumu oluşturan en önemli parçalardan biri ise çocuklardır. Resim sanatında izi takip edilen çocukluk kavramında ve çocuk figürlerinde de sanatçıların kendi hayatlarından etkiler bulunmaktadır. Hem Batı'da hem de Türk resmindeki çocuk teması incelendiğinde toplumsal etkilerin izleri görülmektedir. Her ressam dünyayı kendi algılayışı neticesinde çocuk temasını da kendi algıladığı şekilde resmetmiştir. Dolayısıyla çocuk temasının ele alış süreci incelendiğinde, sanatçının kendi algılama şekli ile birlikte toplumsal etmenlerin de önemli olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Kurtuluş Savaşı'ndan sonra toplumsal yapılanmanın resimler aracılığıyla da teşvik edildiği gözlemlenmektedir.

Göçebe Türkler ile başlayan süreç minyatür sanatı ile devam etmiştir. İslamın kabul edilmesinin ardından Osmanlı döneminde farklı kültürlerin bir araya gelmesiyle birlikte çocuk teması da gelişmeye başlamıştır. Tıpkı Batı'da olduğu gibi, minyatür sanatında da çocuklar yetişkinlerin küçük boyutları olarak tasvir edilmiştir. Dinsel öğelerin ve mitolojik tasvirlerin resim üzerindeki etkisi izlenebilmektedir. Nakkaş Haydar Reis ile birlikte minyatür sanatında psikolojik öğeler de etkili olmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'da yaşanan gelişmeleri takip etmesi ve Batı'ya uygun olarak kendini yeniden yapılandırması sürecinde önem verdiği alanlardan biri de sanattı. Padişahların resim sanatına önem vermesi ile birlikte birçok öğrenci Avrupa'ya resim sanatını incelemek ve öğrenmek için gönderilmişlerdi. Minyatür sanatında İslam ve mitler üzerinden resmin içerisine yerleştirilen çocuk figürleri, Avrupa'ya gönderilen sanatçıların ülkeye dönmesi ile birlikte manzara ve figür resimlerinde kullanılmışlardır. Yağlı boya tabloları ilk olarak doğa odaklı bir tema halinde ele alınırken, zaman içerisinde çeşitli temalar resme dahil edilmiştir. Bunlardan biri de çocuk teması olmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ise çocuk temasında bir

kırılma gözlenmiştir. Kahramanlık anlatılarında ve yeni kurulan toplumun geleceği olarak görülen reformların anlatılmasında çocuk temasından yararlanılmıştır. Toplumsal konular açısından her sanatçı kendi hayatını yansıtan bir şekilde çocuk temasını yorumlamışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde ise Batı'daki birçok akım Türk sanatçıları etkilemiştir. Batı'da başlangıçta din temalı resimlerin öne çıkmasına ve toplumun zengin ailelerinin çocuklarının resmedilmesine karşın, Türk minyatür sanatının gelişiminde de çocuk İslami çerçevede kullanılmış; ancak bununla birlikte toplumsal olaylarla bağlantılı olarak gelişmiştir. Bu anlamda çocuk teması yeni yeni kurulan bir ulusun metaforu olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Kurtuluş Savaşı sırasında resimler, çocukların ebeveynleriyle eş bir role sahip olduklarını betimlemek için yan yana resmedilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın ardından Cumhuriyet kazanımlarını halka tanıtmak ve yeni getirilen kuralların benimsenmesini sağlamak amacıyla resimler şekillenmiştir. Örneğin, alfabe karakterlerinin değişmesinden sonra Kemalist söylemin ışığında tablolar ortaya konmuştur. Amaç, Atatürk'ün tüm toplumun okuryazar, medeni vatandaşlara dönüşmesi için seferberlik mesajının iletilmesidir. Her figür, görüntünün iletişimini kolaylaştırmak ve izleyiciyi okuryazar olmak için davranışı taklit etmeye davet etmek için bir illüstrasyon gibi açıkça tasvir edilmiştir. Bu dönemde resim sanatı halkı yansıtmak ve toplumdan doğan bir sanat olmaktan çok devlet aracı haline gelmiştir. Yeniler Grubu ile birlikte çocuk teması Türk resim sanatı içerisinde kırsal ve toplumsal bir çerçeve içerisinde kullanılmıştır. Neşet Günal bunun en güzel örneklerini vermiştir. Aile kavramının odak noktası olarak kullanıldığı resimlerde annelik, eğitim ve aile kavramlarının halka benimsetilmeye çalışmasının izlerini sürmek mümkündür. Bu süreç içerisinde her ressam kendi sanat dönemi içerisindeki akımlardan ve dönemin getirdiği biçimsel ve teknik uygulamalar kapsamında çocuk imgesini ele almışlardır. Her ne kadar genel olarak çocuk figürünü gerçeğe yakın olarak ele alan ressamlar mevcut olsa dahi, aynı zamanda anlatmak istenilen duygu içerisinde klasik anlatımın ötesine geçebilmiş ressamlar da bulunmaktadır. Bununla birlikte aynı zamanda bir duyguyu, bir anlayışı ve bir değeri yansıtmak isteyen ressamlar da çocuk imgesi kullanarak eser vermişlerdir. Bu resimlerde çocukların yüzlerindeki detaylar belli belirsiz durumda iken, konumlanmaları ve belirli kompozisyon içerisinde kullanımlarında yararlanılmışlardır. Ancak her dönem yaşanan süreç içerisinde dönemin konjonktüründe ayrı çocuk teması kullanılmamıştır. Çağdaş Türk resminde bölgesel farklılıklar ve yaşam biçimleri

irdelenmiştir. Bununla birlikte daha önceki ressamlardan farklı olarak son dönemde gerçeklikten uzaklaşan figürler ve kompozisyonlar kullanılmaya başlanmıştır.

Toplumu yansıtan, toplumu sorgulayan, toplumun bir parçası olan sanat eserlerinin toplumsal değerleri bulunmaktadır. Resimlerde görülen farklılıkların değerlendirilmesi sadece teknik anlamda değil; süreç, gözlem ve duygu anlamında da önemlidir. Dolayısıyla sanatçının resme aktardığı sürecin incelenmesi, aynı zamanda tarihi sürecin anlaşılmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Okul çocuklarının, zengin aile çocuklarının portrelerinin veya yoksul kesimi tasvir eden resimlerdeki çocuk figürlerinin karşılaştırılması aynı zamanda toplumsal dinamiklerin karşılaştırılması olarak görülebilir.

Türk resminde çocuk figürünün ağırlıkla yer aldığı konular, egemen anlatım biçimi olarak görülmüştür ve Cumhuriyet'in 50.kuruluş yılı nedeniyle açılan sergilerde çoğunlukla, figüratif anlatımdaki yapıtların içinde çocuk figürüne yer verilmesi ve ödüle değer görülmesi yanında gençlerin yerellik sorununa yönelen tavrı, yeni figüratif arayışların, bir Türk resmi yaratabileceği düşüncesini ortaya çıkartmıştır.

Türk resminde çocuk figürleri kapsamında, son olarak geline nokta dijital platformların da artmasıyla beraber oldukça gelişmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan eserlerde çok daha yaratıcı, farklı, klişenin dışında, taklitten uzak sonuçlar elde edilmektedir.

KAYNAKLAR

Ağyürek, Gülşen, (2011), “Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Akdoğan, Bayram, (2001), “Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 42, Sayı 1, 213-245.

Akın, Haydar, (2008), “Geç Ortaçağ ve Yeniçağ Avrupası’nda Çocuk Cadılar ve Çocuk Cadı Avı”, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Akgül, Elif Kocaman (2014), “Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan Türk Ressamlar”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Akkuş, Yudum (2011), “Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Altan, Cemren (2005), “Populism and Peasant Iconography: Turkish Painting in the 1930s”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 41, No. 4, 547-560.

Aries, Philippe, (1962), *Centuries of Childhood, A Social History of Family Life*, New York: Alfred A. Knopf.

Atabay, Süheyla (2017), “19. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Batı Tarzı Figür Anlayışı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Başbuğ, Fatih (2005), “Çağdaş Türk Resmi’nde Çocuk Teması ve Sanat Eğitimine Katkısı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Başbuğ, Mehmet (2007), “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitime Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Bayav, Deniz, (2009), “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 2, 105-122.

Bayramoğlu, Meher (2013), “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi”, *Kalemişi*, Vol. 1, Issue 2, 1-40.

Berk, Nurullah ve Gezer, Hüseyin (1973), *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Binney, Edwin (1973), *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts, From the Collection of Edwin Binney*, Los Angeles: The Metropolitan Museum of Art.

Burunsuz, Muteber (2018). “Mehmet Güleriyüz Eserlerinde Figür ve Mekan Çözümlemeleri”, *İdil*, Vol. 7, Issue 51, 1315-1318.

Cengiz, Serpil Aygün, (2009), “Velozquez’i Unutmak: Las Meninas”, *İmece2009 Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. 151-160.

Cete, Mehmet, (2020), “Çağdaş Türk Resminde Çocuk Çözümlemeleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacı Bayram Üniversitesi.

Cunningham, Hugh, (1998) “Review Essay: Histories of Childhood”, *The American Historical Review*, Vol. 103, No. 4.

Crown Patricia, (1984), “Portraits and Fancy Pictures by Gainsborough and Reynolds: Contrasting Images of Childhood”, *Journal for Eighteenth Century Studies*, Vol. 7, Issue 2.

Çelebilik, Gülizar ve Nas, Emine (2011), “The Effect of the Art Education in the Protection of Turkish Traditional Cultural Inheritance”, *International Journal of Arts&Sciences*, 179-187.

Çetin, Nevzat (2019), “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde (1923-1950) Sosyal ve Kültürel Alanda Kadın İmgesinin İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu: Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi.

Çimen, Deniz (2011). “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Bağlamında Televizyon Reklamlarında Kadın”, (Yayınlanmamış RTÜK Uzmanlık Tezi).

Demirsar, Belgin V., (1987). “Osman Hamdi’nin Tablolarında Gerçekle İlişkiler”, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Dökeroğlu Özlem Tekdemir, (2019), “Acının Resmini Yapmak, Kathe Kollwitz Resimleri Üzerinden Bir Bakış”, *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Vol. 4, Issue 7.

Dökeroğlu, Özlem Tekdemir (2018), “Bir Sanatçının İncelemesi: Mihri Müşfik ve Portreleri”, *Social Sciences Studies Journal*, Vol. 4, Issue 25, 5432-5441.

Dumanlı, Duygu, (2011). “Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi”, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, ss. 132-149.

Eldem, Edhem (2011), “An Ottoman Traveler to the Orient Osman Hamdi Bey” in Z. İnankur, R. Lewis, M. Roberts (edited by), *The Poetics and Politics of Place Ottoman Istanbul and British Orientalism*, 182-195.

El-Kilany, Engy M.Y. ve Kamak, Samar Mostafa, (2012), “The Role and Depiction of Peasant Children in Ancient Egypt (Old and New Kingdoms, A Comparative Study), *Egyptian Journal of Tourism Studies*, Vol. 11, No. 1, 12-25.

Elibal, Gültekin, (1973), *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Emre, Gülder (2010), *Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul:İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.

Erdoğan, Yeliz (2017), “Pablo Picasso’nun Eserlerinde Resimsel Alıntılama Yöntemi Olarak Kendine Mal Etme”, II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat Ve Bilim Tarihi Sempozyumu, 1-12.

Ever, Elif (2020), “Türk Resminde Çocuk Tasvirlerinin Üslup-Biçem Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Genç, Mehmet Ali, (2012), “D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”, *İdil Dergisi*, Cilt 1, Sayı 5, 405-417.

Gürdal, Ayça Demir, (2013), “Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak”, *İş, Güç, Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, Cilt 15, Sayı 4.

Güven, Serdar, (2010), “Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Hazard, Alice Maggie (2011), “Renoir's children: Pierre-Auguste Renoir's depiction of children initially took the form of paintings commissioned by wealthy middle-class patrons. But fatherhood greatly influenced the artist's presentation of children, and Renoir's later paintings reveal his ideas on raising children and his eventual acceptance of his own background and class”, *Apollo*, Vol. 174, Issue 589.

Heywood Colin, (2018), *A History of Childhood, Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*, Cambridge: Polity Press.

Hoeniger Cathleen Sara, (2002), “The Child Miracles in Simone Martini's Beato Agostino Novello Altarpiece”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65. Bd., H. 3.

Heywood Colin, (2018), *A History of Childhood, Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*, Cambridge: Polity Press.

Işıldak, Suat (2008), “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, 64-69.

İpek, Nurcan (2017), “Arkaik ve Klasik Dönem Roma Ailesinde Çocuk ve Yeni Doğan Bebeğin Terk Edilmesi Meselesi”, Cilt 23, Sayı 2, 295-360.

Karabulut, Necmettin, (2013), “Sanat Eserinin Kavranması”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Vol. 17, Issue 2, 53-58.

Karaalioğlu, Onur (2017). “Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri”, *Ulakbilge*, Cilt 5, Sayı 12, 781-793.

Karabulut, Necmettin ve Daşdemir, Fatih (2020), “İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu”, *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl 24, Sayı 82, 231-244.

Karaca, Yasemin ve Papatya, Nurhan, (2011). “Reklamlardaki Kadın İmgesi: Ulusal Televizyon Reklamlarına İlişkin Bir Değerlendirme”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 16, Sayı 3, ss. 479-500.

Kaya, Ömer Faruk; Yeğin, Sertap; Kaya ve Kaya, Gönül (2012), “Türk Resim, Heykel Sanatı “, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Kılıç, Erol (2002), “Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, ‘Müstakiller ve D Grubu’”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 9, 95-103.

Korkmaz Deniz, (2019), “İmgenin Gizemli Çocukları”, *Route Educational and Social Science Journal*, Vol.6, Issue 4.

Kökden, Uğur (2003), “Bursa’nın Renk Şairi: Hale Asaf”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 87, 55-65.

Kurt, Mehtap (2020), “İkinci Dünya Savaşı ve Öncesi Dönemde Toplumsal, Siyasal Olayların Sanata Yansıması ve Türk Sanat Eğitime Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Lesme, Anne (2013), “Depiction of 19th Century American Girls in Paintings and Photographs: Lack of Agency and Empowerment”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67429> (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Martindale Andrew, (1994), “The Child in the Picture: A Medieval Perspective”, *The Church and Childhood*, Vol. 31.

Musal, Harika (2010), “Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resimnde ve Türk Resminde Fotoğrafın Yeri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

O’Brien Catherine, (2003), “The Nature of Childhood Thorough History Revealed in Artworks”, *Childhood*, Vol. 10.

Oggito, (2018), “Sanatta İmgenin Kullanımı”, <https://oggito.com/icerikler/sanatta-Imgenin-kullanimi/59763> (Erişim Tarihi: 19.01.2021).

Olgundeniz, Seda Sünbül ve Parsa, Alev Fatoş, (2014). “Reklam Dünyasında İmgenin Gücü “Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren””, *NWSA-Humanities*, Volume 9, Issue 2, ss. 95-106.

Oosterwijk Sophie, (2018), “Adult Appearances? The Representation of Children and Childhood in Medieval Art” içerisinde Sally Crawford, Dawn M. Hadley ve Gillian Shepherd (ed.), *The Archaeology of Childhood*, United Kingdom: Oxford University Press.

Onur Bekir, (2005), “Çocukluğun Dünü ve Bugünü”, *Kebikeç*, Sayı 19.

Orhan, Ayşe (2017), “Türk Resminde Çocuk Algısı, Analitik Çözümlemesi ve Neşet Günel”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Özalp, Gülten (2018), “Sanat Yaratım Sürecinde Kentleşme”, (Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özcan, Özge, (2017), “Orta Çağ’dan Erken Modern Döneme Çocukluğun Tarihsel Gelişimi”, *Çocuk ve Medeniyet*, Sayı 2.

Özer, Elçin (2009), “Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Hasan Pekmezci Örneği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Özünel, Evrim Ölçer (2013). “Görmezden Geline ‘Evimizin Ressamı’: Folklorun 100. Yılında Malik Aksel ve Görsel Halkbilimine Katkıları”, *Milli Folklor*, Yıl 25, Sayı 99, 113-126.

Özsoy, Vedat (1191), “Changes in Turkish Art and Craft Education”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Birmingham Polytechnic School of Art and Design Education.

Perrot, Jean (1991), “The Baroque Child”, *Children's Literature Association Quarterly*, 1991 Proceedings, 241-250.

Perrot M., (2007), “Aktörler, Muzaffer Aile, Ailenin İşlevleri, Kişilikler ve Roller” içinde P. Aries, G. Duby, *Aile Yaşamı: Özel Hayatın Tarihi 4*, İstanbul: YKY.

Pınar Atlı, (2016), “Sanatta Değişen ‘Çocukluk’ İmgesi: Gottfried Helnwein’in Çocukları”, *Aydın Sanat*, Cilt 2, Sayı 4.

Pollock Linda A., (1983), *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ponty, Maurice Merleau, (2014), *Algılanan Dünya*, İstanbul: Metis Yayınları.

Postman, Neil, (1994), *The Disappearance of Childhood*, New York: A Division of Random House.

Renda, Günsel (1981), “An Illustrated 18th-Century Ottoman Hamse in the Walters Art Gallery”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 39, 15-32.

Sakisian, A. (1945), “Turkish Miniatures”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 87, No. 510, 224-232.

Sayın, Zeynep (2013), *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Serpil, Seçil (2006), “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Shahar, Shulamith (1992), *Childhood in the Middle Ages*, United Kingdom: Routledge.

Snow, Edward, “‘Meaning’ in Children's Games: On the Limitations of the Iconographic Approach to Bruegel”, *Representations*, No. 2, 26-60.

Sunar, Sevim (2019), “Yeni Dışavurumculuğun 1970 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkisi”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Şen, Emre ve Küpeli Birsen, (2020), “Evrensel Sokak Çocuk Oyunları: Pieter Bruegel’in ‘Çocukların Oyunları’ Eseri Üzerine”, *Ulakbilge*, Sayı 45, 200-213.

Tan Mine, (1989), “Çağlar Boyunca Çocukluk”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt 22, Sayı 1.

Tansuğ, Sezer (1988), *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Terzi, İhsan (1994), “Halil Paşa’nın Askeri Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 9, 202-232.

Thane, Pat, (1981), “Childhood in History” in Michael King (ed.) *Childhood, Welfare and Justice: A Critical Examination of Children in the Legal and Childcare Systems*, London: Batsford Academic and Educational.

Tokdil, Ezgi (2017), “Velazquez'in Nedimeler Tablosuna Potsmodern Estetik ve Yeni Medya Açısından Yeni Bir Yaklaşım”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 5, Sayı 53, 474-490.

Turkishculture, (2021), “Turkish Miniatures”, <http://www.turkishculture.org/traditional-arts/miniatures-563.htm> (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Üstünipek, Mehmet (2006). ‘Cumhuriyet’in İlk Yıllarında ‘Öteki’nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel”, *Journal of İstanbul Kültür University*, 19-26.

Wilson Adrian, (1980), “The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Aries”, *History and Theory*, Vol. 19, No. 2.

Wright, Alastair, (2005) “The Work of Translation: Turkish Modernism and the ‘Generation of 1914’” in Hackforth-Jones, Jocelyn and Roberts, Mary; *Edges of Empire, Orientalism and Visual Culture*, USA: Blackwell Publishing.

Yurttadur, Oğuz (2007), “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi