



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 35, Mart 2019, s. 281-292

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4919>

Dr. Öğr. Üyesi Burçin ERDİ ES

Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim
Bölümü, burcinerdi@gmail.com

XX YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ TÜRK KADINI BETİMLEMESİ

Özet

Sanat tarihinde bakıldığında tarih ve sosyal boyutun sanatçıları etkilediği görülür. Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından Türkiye Cumhuriyetinin kurulması ile toplum içerisinde, yapılan devrimler ve getirilen yenilikler sayesinde bir değişim söz konusu olmuştur. Ülkenin ekonomik olarak kalkınması sosyal kalkınmayı da desteklemiş ve özellikle de Türk kadını sosyal hayat içinde daha özgürce var olmaya başlamıştır. Avrupa'da eğitim alıp yurda dönen sanatçıların bazıları Anadolu kültürünü betimlemek için yaptıkları çalışmalarda Anadolu kadınına yer vermiş ve ulusun kültürel ve geleneksel kökenlerine atıf yapmışlardır. Bir kısım ressamlar ise Batılı bir yaşam tarzı sürmekte olan kadınları, artık daha sosyal ve aktif oldukları evin dışındaki mekanlarda resmetmişlerdir. "XX Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resim Sanatında Çağdaş Türk Kadını Betimlemesi" adlı bu makale, Osmanlı İmparatorluğu'nun Cumhuriyete geçiş yaptıktan sonra toplumun geçirdiği tarihsel, sosyal, ekonomik değişimleri kadınların resimlerde nasıl portre edildiği üzerinden araştırır. Ressamların verdiği en önemli eserleri örnek vererek kadının Türk resim sanatına nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk, Resim, Sanat, Kadın, Çağdaş.

**PORTRAYAL OF MODERN WOMAN IN THE CONTEMPORARY
TURKISH PAINTING DURING THE FIRST HALF OF THE XX
CENTURY**

Abstract

Upon looking at art history, history and social dimension can be observed to leave a significant effect on artists. After the foundation of the Turkish Republic after the Ottoman Empire, with the help of the revolutions and renovations that took place, there occurred a number of transformations in the social structure. The economic development that gradually took place in the country also affected the social development and particularly the Turkish woman started to take place in the social life more freely. Some of the artists, who were educated in Europe and later turned back to the country, featured the Anatolian woman in their paintings that they made to reflect the Anatolian culture and made references to the cultural and somewhat traditional roots of the country. Some painters painted women, who are leading a more Westernized style of life, in spaces outside the house where they are more social and active. This article, titled as “Portrayal of Modern Woman in the Contemporary Turkish Painting During the First Half of the XX Century”, investigates how the society underwent historical, social and economic transformations after the transition to the Turkish Republic in the wake of the Ottoman Empire were portrayed through women in paintings. The study analyses how the woman was portrayed in paintings through examining artists’ most important works.

Keywords: Turkish, Painting, Art, Woman, Contemporary

1. GİRİŞ

19. yüzyıl sonu ve 20 yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet Türkiye’sine geçiş yapılması ile, bir çok sosyal etkiler meydana gelmiştir. Bu tarihsel ve siyasi değişim, toplumda radikal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yeni ekonomik şartlar, bilimsel araştırmalar, sanayileşme çabaları, daha önce başlamış olan Batılaşma ve çağdaşlaşma hareketleri, sadece toplumu değil, sanat alanını de etkilemiştir. Böylece Türkiye’de başlayan yeni süreç Türk resim sanatının hem oluşmasını hem de gelişmesini sağlamıştır. Türk ressamlar Batı Avrupa resim sanatını takip ederek çeşitli üslup ve estetik kaygılarla hem toplumun kültürü hem de politik değişimin yarattığı ortamı eserlerinde yansıtacaktır.

Türk resim sanatı, resim geleneğine sahip olan Batı Avrupa ülkelerdeki gibi olmasa da, cumhuriyet öncesinde de varlığını ortaya koymaya çalışmıştır. Dalila Özbay bu konuyu şöyle yorumlamıştır:

“Türk resim sanatı, Batı etkisi altında gelişen çağdaş resim sanatıdır. Çağdaş Türk resim sanatı, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olarak iki ana periyot içinde bir gelişim gösterir. Batılaşmaya yönelik gelişmelerin sürecinde her iki dönem resim sanatında bütünlük sağlanmıştır.”¹

¹ Dalila ÖZBAY, XX. Yüzyılda Türk ve Romen Resim Sanatlarının Gelişme ve Biçimlendirme Süreçlerinin Karşılaştırılması, Sanatta Yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul,

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak kabaca ikiye ayrılan bu dönemlerde sanatın üslubunda ve kullanılan temalarda keskin bir ayırım yoktur fakat özellikle de kadının Cumhuriyet sonrası dönemde portrelenişi toplumun geçirdiği değişimin gözle görülen bir örneğidir. Sezer Tansuğ 'Resim Sanat Tarihi' adlı kitabında şöyle demektedir:

“Türklerin birinci büyük kültür değişiminin çerçevesi içinde, Türkiye topraklarında buldukları Antik Yunan, Bizans ve diğer eski yerel kültürlerin mirasını özümseyerek değerlendirdikleri görülür. Bu yerel bölgedeki sanatsal mirasın değerlendirilmeye başlanmasıyla, Batı dünyasının yaşam ve kültür değerlerine duyulmaya başlanan ilgiler arasında yakın bir bağ vardır. Kısaca Batı'yla ilk etkileşim ilişkilerinin filizlenmesi bu araçlar sayesinde olmuştur. Türkiye'deki ikinci büyük kültür değişimi ise, Batı etkilerinin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan süreç içinde gerçekleşmiştir.”²

Görüldüğü gibi, bu topraklarda var olan ve Batı'nın sonradan kendi kökenleri olarak değerlendirdiği kültürel öğeler de zamanla toplum tarafından özümsemiş ve bu özümseme sanat gibi disiplinlerde kendisini göstermiştir. Halihazırda var olan bu kültürel öğeler bir yerde toplumun Batılılaşma sürecine geçişini rahatlatmışlardır. Bu geçiş sanat tarihi alanında izlendiğinde, Türk resminin de değişimler gözlenmiştir:

“Türk pentür sanatçısının resim geleneği el yazması kitaplardaki metni açıklayan, katıksız renklere, belirgin kenar çizgilerine sahip, gölgesiz, yüzeysel ve iki boyutlu minyatür sanatına dayanmaktadır. Kendine özgü kurallar içerisinde, figür değil, motif olarak adlandırılacak canlı tasvirlerinden modleli, üç boyutlu hacimsel figürlere, şematize edilmiş rengarenk doğa görünümünden perspektifli topografik düzenlenmeye geçiş süreci; ömrü yüzyıllar sürmüş bir imparatorluğun kısa sayılabilecek bir döneminde gerçekleşmiştir. Örnek alınan ve donanımından faydalanılan Batı resmi, Hristiyanlığın çıkışından itibaren mitoloji, din, felsefe, bilim ve teknoloji ile iç içe geçen ve birbirini döndüren çarklar yardımıyla gelişimini sürdürmüştür.”³

Türk resminin gelişiminde genellikle İslam dininin sureti tasvir etme konusundaki katı bakışının bir takım kısıtlamalara yol açtığı görüşü hakimdir; fakat sanılanın aksine, sanat özellikle de Osmanlı'nın son dönemlerinde büyük bir değişme ve gelişme dinamiğine girerek, Cumhuriyet ile birlikte daha da görünür olmuştur. Gelişen Türk resim sanatı sadece teknik açıdan değil, tema açısından da yenilikler ortaya koymuştur.

“Türk resim ve heykel sanatına tarihi boyunca hiçbir güdüm programı uygulanmamıştır. Resim ya da heykelin dinsel tapınma amaçlarına hizmet etmesi öngörülme-yen bağımsız ve özgür bir geleneği vardır. Resim ve heykelin İslâm dininin baskısı altında gelişemediğini ileri süren bütün ön yargılarsa, değersiz ve anlamsızdırlar. Tam aksine resim ve heykel, kendine özgü plastik kurallar içinde ve dinsel baskının hiçbir zaman söz konusu olmadığı koşullarda gelişmiştir.”⁴

2009, s. 5.

² Sezer TANSUĞ, Resim Sanat Tarihi, 18.

³ Ayşegül DEMİRBULAK, Çağdaş Türk Resminde Otoportreler, 17.

⁴ Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, 225.

Bütün bu etkilere rağmen ve bu şartlar içerisinde gelişen Türk resim sanatı, yeni bir resim tarzı oluşmaya başlamıştır. Türk resim sanatçıları Batı'ya yönelik ilk dönemde romantik ve şiirsel manzaraları, daha sonra natürcüleri, figürlü kompozisyonları önce natüralist ve daha sonra izlenimci tarzda oluşturmuşlardır. Böylece estetik değerleri Avrupa sanatından almışlardır.

“Batı anlayışına dönük resim sanatının Osmanlı Türkiye'sine girişi, yaklaşık olarak XX. yüzyılın ortalarına rastlar. Bu giriş birdenbire değil, Lale Devri ile başlayan yenilik hareketleri koşutunda yavaş yavaş gerçekleşmiştir.”⁵

2. XX. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ TÜRK KADININI BETİMLEYEN İLK ÖRNEKLERİNİN BİÇİMSEL VE İÇERİK ANALİZLERİ

2. 1. İbrahim Çallı'nın 'Bir Balo Gecesi' Adlı Eserinin İçerik ve Biçimsel Analizi

Türk resim sanatında gelişim açısından önemli rol oynayan grup Çallı Kuşağı adlı gruptur. Diğer adı ile 14 Kuşağı olarak bilinen ve devamında gelen ressamlar, peyzaj, natürcü, nü, portre konularının dışında Kurtuluş Savaşı konulu resimlere de imza atmışlardır. Bunların ardından, modern hayat ve toplumda o dönemde yaşanan kıyafet değişimlerini, Batılaşma hareketinin etkilerini ve sosyal sınıfın portrelerini betimleyen resimler bırakmışlardır. Devrimi yücelten temalar veya Atatürk figürleri de işlenmiştir. Bunları anlatan en önemli eserlerden biri İbrahim Çallı'nın 1930lu yıllarda oluşturduğu 'Bir Balo Gecesi' adlı resimdir.



Resim 1. İbrahim ÇALLI (1882-1960), *Bir Balo Gecesi*, Tuval üzerine yağlı boya, 75x80 cm, 1930, Özel koleksiyon

'Bir Balo Gecesi' adlı resimde (Resim 1) İbrahim Çallı çok figürlü bir iç mekan betimlemektedir. Modern hayatı betimleyen bu resminde dans eden iki çifti ve oturan kadınlar bulunmaktadır. Burada yer alan figürler, yeni Türk cumhuriyeti tarafından kurulmuş toplumun burjuva sınıfından gibi görünmesine sebep olmuştur. Figürlerin üzerindeki kıyafetler bunun

⁵ Kemal İSKENDER, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayı, No: 19, Eylül, 1988, s. 8.

göstergesidir. Hem erkek hem de kadınlar üzerindeki kıyafetler dönemin Batı Avrupa stiline aittir. Zaten dönemin Türk ressamın çoğunun Batı Avrupa’da sanat eğitimi gördükleri bilinen bir şeydir. Türk sanatçıların Avrupa’da sanat eğitimi almaları hem içerik açısından eserine yansımıştır hem de biçimsel açıdan etkiler taşımaktadır. Fransız empresyonizm akımından etkilenmiş olan İbrahim Çallı, fırça darbeleri ile adeta dansı ve müziğini seyirciye hissettirmektedir. Dikey ve yataylar üzerine kurulmuş kompozisyon, dans konusuna rağmen neredeyse durağan olarak algılanmaktadır. Yine de, kompozisyon içerisindeki dinamizmi, fırça darbeleri ve resmin ön tarafında bulunan figürün üzerindeki çizgileri vermektedir. Perspektif kurallarına göre figürlerin oranları ve dizilişi oluşturulmuştur. Resmin en arka planında mimari bir strüktür yerleştirilmiştir. En önde bulunan kadın figürünü portresi profilden tasvir edilmiştir.

Resminin açık-koyu değerleri kompozisyonun ritmini oluşturmaktadır. Ana renklerden yola çıkılarak, en açık ton değerleri ile bir skala kullanılmıştır. Resmin arka planda bulunan dans eden kadın figürünün elbisesi kırmızı oluşu, ilk planda oturan kadının yeşil elbisesi ile karşıt renklerin kontrastı anımsatmaktadır.

Tema olarak ve özellikle de kadın figürlerin giyimlerine bakıldığında ise, yine denilebilir ki, tablo, Çallı’nın Avrupa’da geçirdiği ve dönemin Türkiye’inde de yavaş yavaş oturmaya başlamış Batılı giyim tarzını yansıtır. Ön planda yer alan yeşil elbiseli kadın figürünün geniş göğüs dekoltesi, açık saçları ve saç aksesuarı, yine çok da geçmiş bir zaman olmayan 1920ler “flapper” modasını yansıtır. Halihazırda Avrupa’da da Modernizmin giyime yansımalarının bir görüntüsü olan bu giysi stiline Türkiye’ye de geldiği anlaşılabilir. Türk kadını artık evinden çıkmış ve resimde tasvir edilen balo gibi sosyal ortamlarda aktif bir rol oynamaya başlamıştır. Bu da sanatın sosyal değişimlerden ne derece etkilendiğinin ve sonraki kuşaklara bu değişimin görsel kanıtlarını bıraktığının bir tezahürüdür. Yine aynı tabloda, ikinci planda bir erkekle dans eder şekilde tasvir edilen kadın figür ise daha da ilginç bir tema sunmaktadır: bu kadın seyirci ile göz teması kurmaktadır. Bu durum bir şekilde kadının sosyal yaşamda daha aktif, hatta daha cesur bir duruş sergilemesinin bir örneği olarak görülebilir. Daha muhafazakar bir toplum yapısında kadın sosyal anlamda ikinci planda kalmışken, değişen sosyal yapı ile yavaş yavaş kadının daha aktif ve sosyal olduğu bir yapıya geçiş söz konusudur. Kadının seyirciye bakışı, metaforik olarak, başını öne eğmeyen, ve muhafazakarlığın itaatinden yavaş yavaş başını kaldıran bir kadın gösterir seyirciye. Ayrıca bir erkekle dans etmesi de sosyal duvarların aşağıya çekilmesinin bir göstergesidir. Daha muhafazakar bir toplum yapısı içinde iken, aynı odada bir olmaktan imtina eden kadın ve erkekler, tabloda ise, akşam, geniş bir topluluğa ev sahipliği yapan bir balo salonunda hep beraber eğlenmektedirler.



Resim 2. İbrahim ÇALLI, *Dikiş Diken Kadın*

İbrahim Çallı'nın 'Dikiş Diken Kadın' adlı eserinde (Resim 2) bir kadın ön planda cumhuriyetin ilk dönemlerdeki kıyafet içerisinde ve modaya uygun saç kesimi ile bir sandalye üzerine oturmuş kıyafet dikmektedir. Modern bir kadın olarak betimlenmiştir. Resmin arka planda var olan paravan, mekan arkasında devam eder gibi hissi vermesi ile, resmin espasını artırmaktadır. Kadın figürünün önünde duran ve resmin konusunu destekleyen dikiş makinası, kompozisyon dikey ve yatay çizgiler üzerine kurulmuş olmasına rağmen, diyagonal yerleştirilerek resmin espasını artırmaktadır.

Kadının sosyal statüsü açısından bakıldığında ise, bu kadın figürünü yine *Bir Balo Gecesi* tablosundaki kadınlara benzer olarak sosyal açıdan aktif bir durumda görürüz. Dahası, sosyal aktifliğin yanı sıra, kadının sosyoekonomik açıdan iyileşen durumu da göze çarpar. Dikiş diken kadının ev veya iş ortamında olmasına bakmaksızın ekonomik açıdan da bağımsız olmaya başladığını yansıtır resim. Yine kadının giyim stiline bakılırsa, kolsuz, yakası açık bir elbise Batılılaşma yolundaki Türkiye'nin bir görüntüsüdür. Aynı zamanda kadının elinde tuttuğu kumaşın bacaklarının bir kısmını kapatmasına rağmen, elbisenin muhtemelen diz boyunda, muhafazakar giyim stiline göre kısa sayılabilecek bir boyu olduğunu anlıyoruz. Giyimde serbestleşme aynı zamanda kadının sosyal statü açısından da serbestleşmesinin bir yansıması olmuştur.

2. 2. Nazmi Ziya Güran'ın Eserlerinin İçerik ve Biçimsel Analizi



Resim 3. Nazmi Ziya GÜRAN, *Taksim Meydanı*, 1935.

Nazmi Ziya Güran (1881-1937) 'Taksim Meydan' adlı eserinde (Resim 3) günlük hayattan bir sahneyi seyirciye sunmaktadır. Cumhuriyet Anıtı heykeli, kompozisyonun içerisinde yer almaktadır ve kadın figürleriyle birlikte resmin en önemli elemanıdır. Resmin içerisinde yer alan araba, hem içerik açısından cumhuriyet dönemi anlatmaktadır, hem de biçimsel açıdan resmin koyu alanı desteklemektedir. Kadın figürleri benzer bir şekilde hem cumhuriyet dönemin modasını - Batı Avrupa dönemin modası kısa elbise, şapkalar, topuklu ayakkabılar, eldivenler, şal - göstermektedir, ve de biçimsel açıdan kompozisyonun dikey elemanlarını oluşturmaktadır.

Güneşli bir günde Taksim Meydanı'nda tasvir edilen modern giyimli kadınların değişen sosyal statüyü anlatmalarına ek olarak, aynı mesaj Cumhuriyet Anıtı'nın varlığı ile de desteklenmektedir. Cumhuriyetin kadının ilerlemesine verdiği desteğin bir varlığı olarak resimde arka planda yer alır ve Türk kadının aydınlık yarınlara doğru ilerlemesinin bir sembolüdür.

2. 3. Namık İsmail'in Eserlerinin İçerik ve Biçimsel Analizi



Resim 4. Namık İSMAİL , *Sedirde Uzanan Kadın*, 131 x 180 cm, 1917, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Eser kodu: Namı 14

Namık İsmail (1890-1956) 'Sedirde Uzanan Kadın' adlı eserinde (Resim 4) resminde sedirde oturan bir kadın bulunmaktadır. Sedirin yanında bulunan kütüphane kitapları ile kompozisyonda ritim oluşturmaktadır. Sedir, kütüphane, tablo ve kadın figürünün

biçimselliği resminin kompozisyonu dikey ve yatay üzerine kurulduğunu göstermektedir. Genelinde koyu bir renk skalası ile oluşturulan resmin içinde tek açık alan kadının yüzü, eli, boyun dur. Bu kadın figürü, diğer örneklerde gördüğümüz gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda bir kadını değil. Cumhuriyet döneminde bir kadını betimlemektedir.

Resim tematik açıdan okunulduğunda, kadının etrafında dekor olarak kullanılan objelerden kadının, Cumhuriyet dönemine yaklaşıldıkça, eğitim açısından geldiği nokta görülebilir. Kadının önündeki tepsi ve sehpa halen oryantal etkiler taşısa da, arka planda yer alan kitaplık ve içindeki ciltli kitaplar, eğitime ve okuma-yazmaya verilen önemi, kız çocukları ve kadınların eğitilmiş bireyler olma yolundaki mücadeleyi gözler önüne serer.



Resim 5. Namık İSMAIL, *Ayakta Duran Kadın*, Tuval üzerine yağlı boya, 100x85 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Eser kodu: NAMI 20.

Namık İsmail 'Ayakta Duran Kadın' adlı eserinde (Resim 5) duvara yaslanmış, ayakta duran bir kadını resmetmiştir. Figür, Cumhuriyet döneminde yaşamış olan kadının tasviridir. Resminin espası sığdır. Perspektif yolu ile kompozisyonun derinliğini sağlayan tek unsur figürün yanında bulunan masa ve masa örtüsündeki karolardır. Resim açık renk değerleri ile oluşturulmuştur. Ancak kadın figürü koyu tutularak resminin en önemli elemanı kılmıştır.

Kadını dekorun bir parçası yerine, koyu bir figür ile çizilmesi kadının bireyselliğine bir atıf olarak düşünülebilir. Kısa, modern stilde saçları, pembe elbisesi ve sarı hırkasının yanı sıra yüzündeki rahatlamış gülümseme ile kadının özgüveninin bir yansımasıdır adeta. Ayrıca, elinin altında duran kitaplar yine kadının eğitilmiş bir birey olma yolundaki yolculuğunu gösterir. Belli belirsiz de olsa kitabın üzerine yaslanması bilgiden ve eğitimden güç alma ve bireyselleşme metaforudur.

2. 4. Refik Fazıl Epikman ‘Bar (Caz)’ Adlı Eserinin İçerik ve Biçimsel Analizi



Resim 6. Refik Fazıl EPİKMAN, *Bar (Caz)*, 46x55 cm, 1928 – 1930 ,Tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Refik Fazıl Epikman (1902-1874) ‘Bar (Caz)’ adlı eserinde (Resim 6) modern toplumun yaşamından bir eğlence anını betimlemektedir. Kapalı bir mekan içerisinde bir piyano eşliğinde dans eden figürler yer almaktadırlar. Kompozisyonda perspektife göre figürlerin dizilişi oluşturulmuşsa da, figürlerin arkasındaki mekan sığ algılanmaktadır. Figürler az detayla ve kübist bir anlayışla betimlenmiştir. Figürler üzerindeki ve hacmini oluşturan ışık unsuru, resminin sol üsten gelerek kompozisyonun en önemli elemanını dans eden erkeğin olmasını sağlamaktadır. Eserin sol tarafında bulunan kırmızı elbiseli kadın, yarım gösterilmiştir. Aynı yapıtın sağ alt kısmındaki figür için de geçerlidir.

Resme tematik olarak bakıldığında, Çallı’nın balo salonunu tasvir ettiği resmindeki gibi bir çok kadın ve erkeğin birlikte eğlendiği, dans ettiği bir ortam yansıtılmıştır. Hem kadınların hem erkeklerin giyim stillerine bakıldığında Batılılaşma yolundaki giyim stilinin daha da günümüze yakın olduğunu görebiliriz. Renkli, diz boyunda kısa elbiseler içinde tasvir edilmiş, erkeklerle dans eder şekilde tasvir edilen kadınlara ek olarak, kadının ayrıca kozmopolit bir ortam içinde yer aldığını söyleyebiliriz. Özellikle de piyano çalan siyahi erkek, Cumhuriyet’in getirdiği, ve Batılılaşma tarafından desteklenen kozmopolit yapıyı yansıtır. Kadın, sosyal anlamda sadece Türk erkeği ile aynı ortamda bulunmakla kalmaz, farklı ülkelerden gelen bireylerle de aynı sosyal çevreyi paylaşır ve bunun bir uzantısı olarak Cumhuriyet sonrasında Türk kadınının enternasyonel arenaya çıkması olarak da yorumlanabilir.

2. 5. Ali Avni Çelebi’nin ‘Maskeli Balo’ Adlı Eserinin İçerik ve Biçimsel Analizi



Resim 7. Ali Avni ÇELEBİ, Maskeli Balo, 139x187 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1928, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. 244 / 657.

Ali Avni Çelebi'nin (1904-1993) 'Maskeli Balo' adlı eserinde (Resim 7) daha önce incelenen örneklerdeki gibi bir konu işlenmiştir. Dalila Özbay, resmin yapısal boyutunu

“Ali Avni Çelebi'nin 'Maskeli Balo' adlı resminde figürler geometrik olarak işlenmiştir. Figürlerin dizilişi, çizgi ve ritim uyumludur. Çalışmaya dinamizm katar. Sağlam bir desene rağmen, bu resim akademizme karşı bir anlayışı sergiler. Resimde ifadecilik baskındır. Resmin bütününde dışavurumculukla birlikte kübizm ve konstrüktivist eğilimler okunmaktadır. Resmin genelinde suskun bir atmosfer vardır.”⁶

şeklinde yorumlamıştır.

Ancak mekanın içinde yer alan figürler altın oranın kuralına göre kompoze edilmiştir. Kimi tek başına figür olarak resimde yer almaktadır, kimi ikiyeşer olarak gruplaştırılmıştır. Ön planda üç figür bulunmaktadır. Resmin bütün figürler kompozisyonun açık-koyu değerleri oluşturmaktadır.

Resimde giyinik olma açısından figürler iki şekilde resmedilmişlerdir: bazı figürler giyinik iken, bazı figürler çıplak şekilde tasvir edilmişleridir. Resmi kadının sosyal statüsü açısından değerlendirirsek, Batılılaşma etkisi altındaki kadın figürlerini modern giysiler içinde görürüz. Buna rağmen, çıplak tasvir edilen ve transparan bir giysi ile çizilen kadın da kadın özgürlüğü ve özgüveninin bir yansımasıdır. Çıplaklık bu resimde cinselliği çağrıştıran olarak düşünülmemeli, tam aksine, kadınlar beden bütünlüğünü sağlamış ve olumlu olarak görülmelidir.

Resimdeki bir diğer detay olarak arka planda, bir kadın portresinin olduğu pano göze çarpar: dans edenlerin arkasında, onları izler şekilde resmedilmiştir. Bu da kadının estetik bir obje olarak sanatta yer aldığını, kadının güzelliğinin resmedilişinin bir tabu olmaktan çıkıp estetik bir norm olduğu anlamına gelir.

⁶ Dalila ÖZBAY, XX. Yüzyılda Türk ve Romen Resim Sanatlarının Gelişme ve Biçimlendirme Süreçlerinin Karşılaştırılması, Sanatta Yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009, s. 47.

2. 6. Hale Asaf'ın 'Otoportre' Adlı Eserlerinin İçerik ve Biçimsel Analizi



Resim 8. Hale ASAF, Otoportre, 70x50 cm, Tuval üzerine yağlı boya ,1931, İmzalı.



Resim 9. Hale ASAF, Otoportre

Hale Asaf 'Otoportre' (Resim 8, 9) adlı eserlerinde kendi portre betimlemelerinde aslında cumhuriyet sonrası bir kadın tipi tasvir etmektedir. Kadının kısa saç kesimi, şapka veya elbisenin dekoltesi bir Osmanlı kadınının örneği değil, Batı Avrupa modasını bilen bir cumhuriyet kadınının göstergesidir. Her iki resimde sanatçının Batı Avrupa resim sanatında XX. yüzyılın başlarında egemen olan ve uzun bir zaman bir çok sanat akımlarında etkileri gösteren kübizmin eğilimleri hissedilmektedir.

Kübizm gibi özgün bir trendin Cumhuriyet sonrası kadının durumuna yansıması, bir kadın sanatçının sanatta yenilikçi bir akımı kullanarak kendisini farklı bir boyuttan yorumlaması olarak değerlendirilebilir. Her iki otoportre de kadının kendisine bakış açısını ve sosyal, eğitim, halk arasında duruş gibi açılardan ne kadar ilerlediğinin farkında olmasını yansıtır.

SONUÇ

İbrahim Çallı'nın 'Bir Balo Gecesi', Refik Fazıl Epikman'ın 'Bar (Caz)', Ali Avni Çelebi'nin 'Maskeli Balo' adlı çalışmalarda içerik açısından benzer konu işlenmiştir. Ancak yapıtlarda, üslup açısından farklılık görülse de konu açısından benzerlikler söz konusudur. İbrahim Çallı aşırı fırça darbeleri kullanmış iken, Refik Fazıl Epikman ve Ali Avni Çelebi kübist eğilimi ile detaylara değil, forma önem göstermiştir. Resimlerin hepsinde Cumhuriyet döneminde kadının sosyal statüsünün çeşitli açılardan ne derece olumlu hale geldiği, sosyal olarak ne kadar ilerlediği ve özgüven sahibi olduğu görülebilir. Özellikle de Hale Asaf'ın otoportreleri, seyirciye kadının ne denli ciddi bir ilerleme kaydetmesini göstermekle kalmaz, Cumhuriyet kadınının da bu ilerlemenin, özgürleşmenin ve özgünleşmenin farkında olduğunu gözler önüne serer. Sanatçıların günlük yaşamdan alınmış bu sahneleri resmetmelerinin bir sonucu olarak, bu resimleri farkı üslupla çekimlere sahip ama tema olarak ortak bir noktada buluştuklarını bir belgesel olarak değerlendirebiliriz. Bu belgesel gibi görüntüler ve bilgiler de sanatçılar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Demirbulak, Ayşegül, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, Beta, İstanbul.
- İskender, Kemal, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, *Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayı*, No: 19, Eylül, 1988.
- Özbay, Dalila, *XX. Yüzyılda Türk ve Romen Resim Sanatlarının Gelişme ve Biçimlendirme Süreçlerinin Karşılaştırılması*, Sanatta Yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İkinci Basım, İstanbul, 2003.