

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

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KÖY
TEMASI

SABRİYE ÖNAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER TAYFUR ÖZTÜRK

KONYA – 2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Sabriye ÖNAL		
	Numarası	20811901009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Tezin Adı	Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması			

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

Sabriye ÖNAL



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Sabriye ÖNAL		
	Numarası	20811901009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Tezin Adı	Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması			

Sanat ortaya çıktığı tarihsel süreçten itibaren bulunduğu dönemin sosyokültürel yapısının izdüşümünü yansıtmış, birbirini tetikleyen ve tamamlayan bu iki unsurun arasında kurulan ilişkinin aynı paralellik ekseninde ilerlediği, değişim ve dönüşüm geçirdiği görülmüştür. Orta Asya’da göçebe hayat tarzını benimsemiş olan Türkler; taşınabilir sanat eserleri ortaya koyarken, yerleşik hayatla birlikte daha çok duvar üzerine fresk uygulayarak kalıcı eserler oluşturmuşlar, sosyal yaşamlarındaki değişen yapılar, sanatlarındaki farklılaşmayı da beraberinde getirmiş, sanatlarının konusu, anlayışı ve gelişimi bu ekseninde şekillenmiştir.

“Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması” 1930’lu yıllarda ortaya çıkmasına rağmen; 1930 öncesi genç Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomisinin tarım ve hayvancılığa dayalı olması, yaşanan her türlü sosyokültürel, ekonomik, politik ve psikolojik etkenler köy temasının çağdaş Türk resminin konuları arasına girmesine ve bu bağlamda ortaya konan eserlerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Yurt Gezileri ile birlikte ilk örnekleri verilmeye başlanan köy temalı eserler, değişen sosyal yapıyla birlikte farklı eğilimler ve üsluplarla yansıtılmış; daha çok toplumsal gerçekçi anlayış çerçevesinde karşımıza çıkarken, içinde ulusallık ve yerelliği barındıran özgün üsluplar ve naif sanat eğilimi çerçevesinde de ifade edilmiştir. Bu ekseninde eser ortaya koyan sanatçılar,

Türk resminin ulusal ve yerel kimlik kazanmasına katkı sağlamışlardır. “Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması” adı altında oluşturulan tez çalışmasında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasından itibaren, Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın gelişimi, Köy temalı resimlerin oluşumuna etki eden sosyokültürel unsurlar, bu bağlamda eser üreten sanatçılar, yaşantıları ve sanat anlayışları araştırılarak literatür taraması yapılmış, köy temalı eserleri incelenerek yorumlanmıştır. Analiz edilen eserler bilim ve sanat literatürüne katkı sağlamak açısından önemli bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Köy Teması, Ulusallık-Yerellik





T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Student	Name and Surname	Sabriye ÖNAL		
	Student Number	20811901009		
	Department	Fine Arts		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctor Degree (Ph. D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Title of the Thesis/Dissertation	Village Theme in Contemporary Turkish Painting			

While art reflects the projection of the socio-cultural structure of its epoch since the historical process in which it was created, it has been observed that the relationship between these two elements, which trigger and complement each other, runs along the same axis of parallelism and is subject to changes and transformations. While the Turks; who adopted the nomadic lifestyle in Central Asia created portable works of art, they created permanent works with the settled life by placing frescoes on the walls. The changing structures in the social life of the Turks led to a differentiation in their art, and the theme, understanding, and development of their art were shaped on this axis.

Although the 'Village Theme in Contemporary Turkish Painting' only emerged in the 1930s, the economy of the young Republic of Turkey before 1930 was based on agriculture and animal husbandry, and all kinds of socio-cultural, economic, political, and psychological factors made the village theme one of the subjects of contemporary Turkish painting and paved the way for the works created in this context. Village-themed works, the first of which were produced with the Nationwide Tours, appeared within the framework of socially realistic understanding, were expressed within the framework of original styles and naive art tendencies that included nationality and locality and were reflected in various tendencies and styles along with the changing social structure. Artists who created works in this context contributed to Turkish painting gaining a national and local identity. The thesis titled 'Village Theme in Contemporary Turkish Painting Art' conducted a literature review by investigating the evolution of Contemporary Turkish Painting Art after the founding of Sanayi-i Nefise

Mektebi (former name for school of fine arts), the sociocultural factors influencing the formation of paintings with a village theme, the artists who created works within this context, their perspectives on art, and an analysis of his village-themed works. The examined works were determined to contribute to science and art literature significantly.

Key Words: Contemporary Turkish Painting, Village Theme, Nationality-Locality



ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Tarihsel zaman içinde yaşanan sosyokültürel, politik, ekonomik, psikolojik ve dini inanış gibi birçok unsur Türk resminin gelişimine etki etmiştir. Batılılaşma hareketleri ile Türk resmi gelişim göstermiş, Batı tekniği ile ortaya konan, konular ve sanat anlayışları resim sanatımıza çeşitlilik kazandırmıştır.

Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda düzenlenen Yurt Gezileri ile birlikte devletin siyasi ve kültürel ideolojisi ekseninde uygulanan yönlendirme politikası ile sanatçılar yönünü Anadolu'ya çevirmiştir. Anadolu'nun yaşantısı ve kültürel dokusundan beslenen sanatçılar; Anadolu kültürünü, motiflerini, günlük yaşantıları içinde yaşanan zorlukları, tarlada çalışan köylüyü, düğün alaylarını, mahzun köylü çocukları ve mücadeleci Anadolu kadını görünür kılmış, dönemin etkilerini yansıtan, tarihi belge niteliği taşıyan eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda ortaya konan çalışmada, Türk resminin gelişim süreci içinde "Köy Temasını" konu alan birçok esere rastlanmıştır. Ressamların özgün üslup arayışları içinde gerçekleşen, kültürel bir bellek niteliği taşıyan köy temalı eserlerin milli sanat- evrensel sanat, yerellik-ulusallık anlayışları ve tartışmaları içinde şekillendiği, dönemin ve sanatçıların yaşantılardaki izlerin, eserlerin oluşuma yön verdiği tespit edilmiştir. Köy temalı eserlerin Türk resmindeki yeri, önemi, oluşum ve gelişim aşamalarına değinilerek, günümüz Türk resminin kimlik oluşumuna yadsınamayacak kadar çok katkısı olduğu ortaya konmuştur.

Tez çalışmamda süreç boyunca bilgileri, vakti, görüş ve önerileri ile çalışmaya katkı sağlayan; Danışman Hocam, Dr.Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk'e, manevi desteği, sabrı ve anlayışından dolayı teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım. Ayrıca yaşamım boyunca yanımda olan, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme, her zaman manevi desteklerini hissettiğim çok değerli büyüklerime, göstermiş olduğu sonsuz sabır ve destekten dolayı sevgili eşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sabriye ÖNAL

Konya, 2024

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı	5
1.5. Araştırmanın Varsayımları.....	6
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	6
1.7. Araştırmanın Yöntemi	6
İKİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ	7
2.1. Köy Kavramı	7

2.2. Türklerde Yaşam Biçimi Olarak Köy Kavramının Gelişimi	8
2.3. Doğa Sanat İlişkisi	9
2.4. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ	10
2.4.1. Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi 'nin Açılması	10
2.4.2. 1914 Çallı Kuşağı	22
2.4.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar İş Birliği.....	28
2.4.4. 'D' Grubu	32
2.4.5. Yurt Gezileri	37
2.4.6. Yeniler- Liman Grubu.....	42
2.4.7. On' lar Grubu.....	46
2.5.1950-1970 ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ	58
2.5.1. Toplumsal Gerçekçi Eğilimler	58
2.6. 1970-2020 ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ	68
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	76
3. BULGULAR VE YORUM.....	76
3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Temalı Eserlerine Yansıtan Sanatçılar ...	76
3.1.1. Turgut Zaim.....	76
3.1.2. Bedri Rahmi Eyüpoğlu.....	84
3.1.3. Nuri İyem	89
3.1.4. İbrahim Balaban.....	93

3.1.5. Neşet Günal	98
3.1.6. Mehmet Pesen.....	104
3.1.7. Hüseyin Bilişik	110
3.1.8. Fikret Otyam.....	115
3.1.9. Yalçın Gökçebağ.....	121
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	126
4.UYGULAMA ÇALIŞMALARI	126
4.1. Sabriye Önal’ ın Uygulama Çalışmalarında Köy Teması.....	126
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA.....	143
GÖRSEL KAYNAKLAR LİSTESİ.....	150
EKLER	155
SANATÇI BİYOGRAFİLERİ.....	155

KISALTMALAR

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlı Boya

TÜAB: Tuval Üzerine Akrilik Boya

TÜKT: Tuval Üzerine Karışık Teknik

KÜPB: Kâğıt Üzerine Pastel Boya

DÜYB: Duralat Üzerine Yağlı Boya

ŞBT. EBT. SBT: Şablon Baskı, Elek Baskı, Serigrafi Baskı Tekniği

SBT: Serigrafi Baskı Tekniği

MÜYBKT: Mukavva Üzerine Yağlı Boya ve Karışık Teknik

PTÜYB: Pres Tuval Üzerine Yağlı Boya

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Fikret Otyam, Tarladaki Kız	50
Görsel 2: Turan Erol, Akşam Vakti Ağrı Dağı.....	52
Görsel 3: Mehmet Pesen, Alaz Köyün Gelini	52
Görsel 4: Orhan Peker, At Arabaları	54
Görsel 5: Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın.....	55
Görsel 6: Nedim Günsur, Köylüler.....	56
Görsel 7: Nedim Günsur, Köylü Ailesi	56
Görsel 8: Leyla Gamsız, Köylü Kadınlar	57
Görsel 9: Nuri İyem, Göç.....	61
Görsel 10: Neşet Günal, Tarla Dönüşü	62
Görsel 11: İbrahim Balaban, Kan Davası - Kurban Babam	63
Görsel 12: Turgut Zaim, Köy Meydanı	76
Görsel 13: Turgut Zaim, Yörükler	79
Görsel 14: Turgut Zaim, Beşik	81
Görsel 15: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Tren Seyreden Köylüler.....	84
Görsel 16: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, II. Muradiye'de Kahve.....	86
Görsel 17: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, VI. Tunca Köprüsü	87
Görsel 18: Nuri İyem, Tarlada Çalışan Kadınlar.....	89
Görsel 19: Nuri İyem, Tarladan Dönen Aile.....	91
Görsel 20: Nuri İyem, Göç Yolunda.	92
Görsel 21: İbrahim Balaban, Öküz Arabası.....	93
Görsel 22: İbrahim Balaban, Tarlada Çalışanlar.....	95
Görsel 23: İbrahim Balaban, Balaban'ın Köyü	96
Görsel 24: Neşet Günal, Sorun-Sorum	98
Görsel 25: Neşet Günal, Yaşantı	100
Görsel 26: Neşet Günal, Korkuluk	102
Görsel 27: Mehmet Pesen, Düğün.....	104
Görsel 28: Mehmet Pesen, Köyde Düğün	107
Görsel 29: Mehmet Pesen, Kağnılar	109
Görsel 30: Hüseyin Bilişik, Köy Yaşamı	110
Görsel 31: Hüseyin Bilişik, Köylüler.....	112
Görsel 32: Hüseyin Bilişik, Çadırda Yaşayanlar	113
Görsel 33: Fikret Otyam, Hasat.....	115
Görsel 34: Fikret Otyam, Harran.....	117
Görsel 35: Fikret Otyam, Köylü Anne ve Kızı	119
Görsel 36: Yalçın Gökçebağ, Peyzaj.....	121
Görsel 37: Yalçın Gökçebağ, Köy	123

Görsel 38: Yalçın Gökçebağ, Peyzaj.....	124
Görsel 39: Sabriye Önal, Köyden Göç.....	126
Görsel 40: Sabriye Önal, Cemre.....	127
Görsel 41: Sabriye Önal, Harman.....	128
Görsel 42: Sabriye Önal, Umuda Uyanış.....	129
Görsel 43: Sabriye Önal, Köylü Kadın.....	130
Görsel 44: Sabriye Önal, Köylü Kadın, Detay.....	130
Görsel 45: Sabriye Önal, İssiz Köy.....	131
Görsel 46: Sabriye Önal, Kuraklık.....	132
Görsel 47: Sabriye Önal, Kuraklık, Detay.....	133
Görsel 48: Sabriye Önal, Umudun Tohumu.....	133
Görsel 49: Sabriye Önal, Umudun Tohumu, Detay.....	134
Görsel 50: Sabriye Önal, Kuraklıktaki Umut.....	135
Görsel 51: Sabriye Önal, Kuraklıktaki Umut, Detay.....	135
Görsel 52: Sabriye Önal, Yıkıntı.....	136

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1.Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu

Yüksek Lisans tez konusu “*Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması* ” olarak belirlenmiştir. Türk kültürü içinde köy teması veya köy temasından izler birçok sanat dalının konusu olmuştur. Bazen bir türküde ağıt, bir şiir, bazen bir dokumada figür, bir mimaride şekil veya sembol, bazen bir folklorde hikâyedir ve resim sanatının da konusu olan bir yönelimdir.

Sanatın var olduğu süreçten günümüze kadar içinde bulunduğu toplumun sosyokültürel ve sosyoekonomik yapısı içerisinde şekillendiği görülmüştür. Sanat, her dönem dirik ve devingen yapısı ile içinde bulunduğu topluma, yenilikçi bir bakış açısı kazandırmıştır. Türklerde de resim sanatı zaman içinde değişim ve dönüşüm geçirmiş, Kurganlarda bulunan Türklere ait eşyalarda resim sanatının en eski örneklerine rastlanmıştır. Göktürk ve Uygurlarla gelişme gösteren resim sanatında Türklerin İslamiyet’e geçmesiyle birlikte dingin bir döneme girilmiş, bunda resim sanatının İslam dininde yasak olması anlayışı etkili olmuştur. O dönem sanatçılar, daha çok kitap süslemeciliği olarak bilinen, dönemin önemli olaylarının kâğıt üzerine yansıtıldığı, minyatür sanatına eğilim göstermişlerdir. İçinde bulunduğu dönemi yansıtan minyatür eserler aynı zamanda tarihi bir belge niteliği taşımış olsa da konusu topluma ve Anadolu kültürüne uzak bir anlayış izlemiş, daha çok saray ve çevresine ait izleri içinde barındıran eserler ortaya konmuştur.

Türk resminin ilk yenilikçi bakış açısı kazandığı süreç, Osmanlı’da Lale Devri’nde minyatür sanatında başlamış, minyatür eserlerde Batı’ nın etkisi görülmüştür. 18.y.yıldan itibaren Batılılaşma hareketleriyle birlikte askeri alanda yapılan ıslahat çalışmaları sonucu kurulan Mühendishaneyi Berri Hümayun ile Askeri ressamlar yetiştirilmiştir. Yurt dışına resim eğitimi için gönderilen sanatçılar, Batı’daki gelişmeleri yakından takip ederek sanat anlayışlarını şekillendirmişlerdir. 1.Dünya Savaşının başlaması Fransa ve İngiltere’ye gönderilen ressamların yurda dönmesini zorunlu hale getirmiş ve ressamların yurda dönmesiyle birlikte Çağdaş Türk Resim Sanatının temelleri atılmıştır.

1938' den sonra dönemin CHP hükümetinin isteği doğrultusunda devlet ideolojisini temele alarak başlatılan Yurt Gezileri ile birlikte sanat – toplum, sanat – kültür ve sanatçının evrensel kimliği içinde toplumun ulusal ve gelenekselci yapısındaki yerleşim ve yaşantısı arasında güçlü bir bağ kurulmuş. İlerleyen süreçte Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın içinde yer alan Anadolu kültürünü ve köy yaşantısını sanat anlayışı haline getiren köy temalı eserler oluşturulmuştur. Gezilerle birlikte ilk örnekleri verilen köy temalı eserler, ilerleyen süreçte birçok sanatçıya ilham teşkil etmiş ve sanat anlayışlarına etki etmiştir. Günümüz sanat anlayışında ulusallık – yerellik, toplumsal gerçekçilik anlayışı ve naif sanat eğilimi ekseninde eserler yansıtılmış, köy teması biçem olarak her sanatçının elinde yeni anlamlar kazanmıştır. Doğa kavramı içinde köy yerleşkesi, etnik ve kültürel dokuların vurgulandığı bir sanat dili ile ifade edilmiştir.

1970'li yıllarda köyden kente ve 60'lı yıllarda işçi göçü sebebiyle Almanya'ya doğru başlatılan yatay göç hareketi ile köy teması resim anlayışı, yüzünü kent yaşamına ve göç kavramına çevirmiştir. Köyden kente yapılan göçler üzerinde sanayi ve teknolojinin gelişmesi doğrudan etkili olurken, Almanya'ya yapılan göç hareketi, Almanya'da yaşanan işçi eksikliğini giderilmesine bağlı olarak yaşanmıştır. Bu süreçte yaşanan sosyal ve ekonomik gerçekçilik Türk resim sanatının kültürel bağlamda konusu olurken toplumsal gerçekçilik bakış açısını da ortaya koymuştur.

Yapılan bu çalışma kapsamında toplumsal ve kültürel değerler bütününe içinde hayat bulan köy temalı yapıtların bir anda ortaya çıkmadığı, geçmişten gelen birikimlerin köklerinin tek bir gövde de hayat bulduğu farkındalığına varılması istenmiştir. Köy temasını Anadolu kültürü içinde biçimsel yönüyle ele alan, sanatçıların bu olguları estetik, biçem ve biçimsel açıdan görünür kılarak meydana getirdikleri sanatsal yapıların oluşumunda, sanatın toplum üzerindeki gücü ve toplum-sanat arasındaki etkileşimin araştırılması amaçlanmıştır. Ayrıca yaşam ve köy yerleşimi arasında bütünlük kurulan eserlerin içinde bulunduğu dönemin yapısı, sanat ve eser üzerindeki etkisi ortaya çıkarılmak istenmiştir. Eserler üzerinde sanatçıların iç dünyasındaki yansımalar irdelenerek eserler sanatsal çerçevede ele alınıp incelenmek istenmiştir.

Problem Durumu:

Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması' nın modern sanat içerisindeki yeri ve önemi nedir? Sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Araştırmada problem durumuna yönelik alt problemlere cevap aranmıştır

Çağdaş Türk Resim Sanatında köy temasının hangi nedenlerden ve nasıl uygulandığı?

Çağdaş Türk Resim Sanatı ekseninde köy teması ile kültürel dokuların ne amaçla ve nasıl kullanıldığı?

Çağdaş Türk resminde Köy temasına değinen ve eserler üreten sanatçılar kimlerdir?

Köy temasının Çağdaş Türk resim sanatı içerisindeki yeri nedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

“Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması ” adlı çalışmada amaç, köy temasının resim sanatındaki yerini, önemini oluşum ve gelişim sürecine etki eden sosyokültürel-ekonomik-politik yapının resim sanatına etkileri araştırılarak, Yurt Gezileri ressamı ve Türk resmine ulusal-yerel kimlik kazandıran Onlar Grubu'nun ve köy temalı eser üreten sanatçıların Çağdaş Türk resim sanatına katkılarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca Türk resim sanatı çerçevesinde köy temasını konu alan ressamın eserleri değerlendirilerek, günümüz resim anlayışı ekseninde çözümlemesi yapılarak ve yorumlanarak analiz edilmesi amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk Resim sanatında Yurt Gezileri ile devletin ideolojik çerçevesinin sınırları içinde, ulusal ve yerel kaygılar güdülmeden başlayan köy temalı sanatsal çalışmalar, Türk toplumunun geçmişten bugüne getirdiği yöresel ve etnik değerleri görünür kılması, Anadolu yaşantısı içinde köy ve köylü kavramının ilk dışavurumu olarak ortaya çıkmasından dolayı önem teşkil etmiştir. Onlar Grubunun sanat anlayışını ulusal ve yerel anlayışa çevirmesi ile birlikte Çağdaş Türk resim sanatının

eksik parçası olan köy ve halk kültürüne ait boşluk doldurularak özgün eserler üretilmiştir. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomi politikalarının uygulanması köy kavramını ön plana çıkarmış, arayış içinde olan sanatçıyı temanın içine çekmiştir. Köy teması her sanatçının elinde yeni bir ruha bürünerek can bulmuş, Türk resminin ulusal kimlik oluşumuna katkı sağlamıştır. Köy temasını konu alan sanatçılar; Anadolu'yu eserlerine yansıtarken köy yerleşkesinin uzamsal boyutundan ziyade, dönemin sosyokültürel, sosyoekonomik ve sosyopolitik yaşantısını yansıtmış, köy kavramının içini dolduran kültürel birikimlerin üzerindeki toz zerrecikleri alarak daha anlaşılır ve görünür hale getirmişlerdir. Anadolu kültüründe köy sadece bir yerleşim yeri olmamış, etkileşim ve kültürel aktarımın en yoğun şekilde yaşandığı, doğa ile bire bir özdeşim kurulan yerleşimler olmuştur. İnsan ve doğa olgusunun yoğun etkileşimi ile bir ağaç, hayvan veya bitki Anadolu insanının elinde stilize edilerek yeniden var olmuş, ortaya çıkan her bir motif ya da sembol derin anlamlar kazanarak hayat bulmuştur. Sanat doğadan ve toplumdan soyutlanamamış aynı zamanda sosyopolitik, sosyoekonomik ve sosyokültürel alanda yaşanan her türlü etken sanatın değişimine ve dönüşümüne tesir etmiştir. Özellikle Tarım ve hayvancılığa yönelik ekonomi modelinin yerini zamanla sanayileşmenin alması ile birlikte sanat da yönünü farklı anlayışlara çevirmiş, teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının artması yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Sanatın değişen ve dönüşen dirik yapısı karşısında direniş gösteremeyen sanatçıların yönelimi güncel sanat anlayışına doğru olmuş, ulusal ve yerellik olgusunda yaşanan kopmalar sonucunda sanatçılar köy temasına yabancılaşmış, köy temalı eserlerin eski önemini kaybettiği görülmüştür.

“*Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması* ” olarak belirlenen araştırmada Çağdaş Türk Resim sanatının özünde yer alan ulusallık- yerellik ekseninde köy temasının resim sanatına katkıları göz önünde bulundurulmuştur. Halk kültürünü ve ulusal sanat anlayışını yansıtmamasından dolayı bilimsel araştırmalar bakımından incelenmesine değer görülerek, sanatçılara yol gösterici olacağı düşünülmüş tüm bu faktörler çerçevesinde değerlendirildiğinde Çağdaş Türk Resim Sanatı literatürüne katkı sağlaması açısından önemli görülmüştür.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Yapılan araştırmanın Yüksek Lisans tez konusu “*Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması* ” olarak belirlenmiştir. Köy teması ve Anadolu yaşantısını sanat anlayışı olarak benimseyen 9 öncü ressam belirlenerek, eser oluşumlarına etki eden sosyal, siyasi ve ekonomik etkilerin eserlerine yansımaları, köy temalı eserlerin ulusallık-yerellik bağlamındaki yeri ve önemi incelenmesi ile sınırlı tutularak araştırma yapılmıştır. Eserlerinde köy temasını konu edinen 9 öncü sanatçı; Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nuri İyem, İbrahim Balaban, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Hüseyin Bilişik, Fikret Otyam, Yalçın Gökçebağ’ ın buldukları dönemin sosyokültürel, sosyoekonomik, sosyopolitik yapısı ve sanatçıların iç dünyalarının eserlerine yansımaları incelenerek analiz edilmiştir. Çağdaş Türk resim sanatında 1950 öncesi yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik etkiler ve Yurt Gezileri ile köy temalı çalışmaların resim sanatının konusu haline gelmesini tetikleyen sürecin önemi üzerinde durulmuştur. 1937’li yıllarda Yurt Gezileri adı altında, devletin ideolojisi ekseninde ve kültür programı kapsamında ‘Köy Teması’ nın ilk örnekleri verilmiştir. Sanatçılar büyük bir sorumluluk altına girmiş yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ni topluma tanıtmaya, sanat-toplum ilişkisini bütünleştirme eğilimine girmişlerdir. İdeolojik bir temel üzerine inşa edilen eserler ulusallık-yerellik içeriğinden yoksun biçimde betimlemiş olsalar da köy ve Anadolu temalı eserlerin temelini oluşturmuşlardır. Köy temalı eserler, Onlar Grubu ile birlikte ulusal ve yerel kimliğe bürünebilmiştir. Ulusallık-yerellik bağlamında oluşturulan ortak kaygılar zaman içinde her sanatçının bakış açısı ve yaklaşımı ekseninde, farklı üsluplar içinde betimlenerek bireyselleşmiştir. Köy temalı eserler, 1960 sonrası gerçekçi bir bakış açısı kazanırken, naif resim sanatı bağlamında da yansıtıldığı görülmüştür. Daha çok Onlar Grubu ile birlikte ulusal ve yerel kaygılar güdülerek oluşturulan özgün köy temalı resimlerin gelişimi 1980’li yıllarda uygulanan kısıtlayıcı politikalarla birlikte duraklamış ve bu eksende eser üreten sanatçıların sayısı günümüze dek azalma göstermiştir. Köy temasına bu bağlamda kendi özgün üslupları ile yaklaşan ve benimseyen 9 öncü sanatçı belirlenerek araştırmada sınırlandırmaya gidilmiştir.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Araştırmanın konusunun tarihsel ve gelişimsel sürecini etkileyen unsurlara konu ile ilgili kaynaklardan ulaşılmıştır.

Araştırmaya konu olan Köy temalı eserlerin Anadolu kültürünün ve değerlerinin bir yansıması olduğu varsayılmıştır.

Araştırma konusunun bir anda ortaya çıkmadığı tarihsel bir alt yapıya dayanarak Köy-Doğa, Doğa-Sanat, Sanat-Toplum ve Sanatçı-Toplum arasındaki ilişkiler bütünden oluşturulduğu varsayılmıştır

Araştırmanın konusunun yerel ve ulusal kimlik içinde Anadolu halk kültüründen dokular içerdiği sosyal, politik ve ekonomik nedenlere dayalı olduğu Çağdaş Türk Resmi ile ilgili yapılacak olan ulusallık-yerellik eksenli bilimsel çalışmalara katkı sağlayacağı varsayılmıştır.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Araştırmanın evreni Çağdaş Türk resminde köy temasının dışavurumunu etkileyen unsurlar, sanatın yer ve yön değişimine bağlı olarak gelişim sürecidir.

Örnekleme ise Çağdaş Türk Resim sanatı içinde köy teması konusuna yer verdiği belirlenen 9 öncü sanatçı ve sanatsal çalışmalarının araştırılarak incelenmesi ve dönemlerinin sosyokültürel, sosyopolitik ve sosyoekonomik çerçevesi göz önünde bulundurularak analiz edilmesidir.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma yöntemi; “*Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması* ” olarak belirlenmiş, çalışmada; model, evren, örneklem ve veri toplama araçları, veri analizleri ekseninde araştırmalara yer verilerek, güvenilirliği tespit edilmiş kaynaklara ulaşılarak, nitel araştırma yöntemlerine uygun oluşturulmuştur. “*Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması* ” adlı çalışma; konu bütünlüğünü sağlamak amaçlı Çağdaş Türk resminin oluşum, gelişim sürecine etki eden olgulardan yola çıkılmış, konu ile araştırma modeli olarak; kaynak kitaplar, makale, tez, gazeteler, internet, arşivlerin

taraması, veri toplama, sanat dergileri, sergi katalogları, ansiklopediler, YÖK veri tabanında yer alan tez arşivi, dönemin sanat anlayışı ve dönemin özelliklerini yansıtan eserlerinin araştırılması literatür taraması ile gerçekleştirilmiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması' nın gelişimine etki eden dönemin sosyokültürel, sosyoekonomik ve sosyopolitik ortamının sanatçı ve eserleri üzerindeki yansımaları tespit edilmiş, tespit edilen sanatçılar ve eserlerinin incelemeleri, görsel - yazılı literatür kaynak taraması ile yapılmıştır. Detaylı araştırmalar sonucunda konu ile ilişkili eserlerin tespiti yapılmış, sanatçının benlik izleri dikkate alınarak analiz edilmiş, betisel çözümleme yöntemi dikkate alınarak öznel değerlendirmeler yapılmış ve elde edilen bulgular doğrultusunda yorumlanmıştır. Türk Resim sanatı içinde yerellik-ulusallık bağlamında yer alan köy temalı eserleri konu edinen sanatçılar, sanatçıların yaşamlarındaki dönüm noktaları ve içsel süreçlerinin eserlere yansımaları bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatı' na katkısı araştırılacak, günümüz resim sanatına etkisi, eserlerin oluşturulduğu dönemlerin olumlu-olumsuz şartları, göz önünde bulundurularak, eserleri çözümlenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.1. Köy Kavramı

TDK sözlüğünde köy, *“Belediye teşkilatına sahip olmayan, ortak veya özel malları bulunan, nüfusu iki binden aşağı olan, genellikle tarımsal alanda çalışılan, konutları ve öteki yapıları bu hayata uygun yerleşim birimi ”* olarak ifade edilmiştir.

Köy, geniş kapsamda ekonomik açıdan tarım ve hayvancılık ile ayakta kalan, nüfusları kent ve kasaba merkezlerine oranla daha az olan yerleşim alanlarıdır. İçinde bulunduğu doğal tabiatı neticesinde balıkçılık, ormancılık ve avcılık gibi faaliyetlerin yaşandığı geçim kaynaklarının tarım ve hayvancılığa dayandığı ilk elden üretim sağlanan yerleşkelerdir. (şeklinde) ifade edilmiştir.

“Köy, ekonomik fonksiyonları büyük ölçüde tarım ile hayvancılığa dayanan ve nüfusları şehir ve kasabalara göre az olan yerleşme merkezidir. Kurulduğu doğal

ortama göre bazen ormancılık, madencilik, balıkçılık ve avcılığın ön plana geçtiği köyler varsa da, bu faaliyetler de tarım ve hayvancılık gibi birincil üretim yani “hammadde üretimi” olduğundan aynı sınıflamaya girmektedirler”.(Taş 2016) (şeklinde) ifade edilmiştir.

Doğa kavramının içinde insan var olduğu süreçten günümüze dek içinde bulunduğu yerleşkede var olma ve hayatta kalma çabası içerisinde olmuş, kendi yaşamını ve soyunun devamını sağlayabilmek için bilerek veya rastlantısal olaylar zinciriyle doğa ile bütünlük kurması farkındalığına varmıştır. Bu bütün insanlık için evrensel bir kabulleniş bir teslimiyet biçimi halini almıştır. Toprağın verimliliği bir nevi doğurganlığına duyulan minnettarlık hissi tarih boyunca insanlığın toprağa, maddi ve manevi anlamlar yüklemesine neden olmuştur.

Köy kavramının tarihsel süreç içinde birçok kez tanımlanmıştır ve hepsinde özellikle bir birini tekrar eden kavramlara rastlanmıştır, az nüfuslu, tarım ve hayvancılığa dayalı bir yaşam tarzı olduğu vurgulanmıştır. Ancak bütün bu ezber tanımların ötesine sadece resim sanatında köy temasına yer verilerek geçilebilmiş, köy kavramı her sanatçının elinde sanatsal bir üslup çerçevesinde özgün bir dil ile dışa vurularak her bir eserde yeniden ifade edilebilmiştir.

2.2. Türklerde Yaşam Biçimi Olarak Köy Kavramının Gelişimi

Tarihsel sürece baktığımızda Türklerin tarih sahnesine çıktıkları zamandan itibaren göçebe şekilde konumlandırılmış yerleşke anlayışını benimseyerek temellerini attıkları görülmüştür. Bütün uygarlıklarda olduğu gibi Türklerde toprağa önem vermiş, otlakları için verimli arazilere sahip olma çabası içinde olmuşlardır. Kavimler göçünün sebebi olan bu arayışta Türklerin cihan anlayışı, savaşçı kimliği doğrudan etkili olmuştur. İlk çağı kapatıp orta çağı açan bu göç hareketi ile Türklerin dünyanın çeşitli bölgelerini yurt tutarak göçebe tarzındaki yerleşkelerle varlıklarını devam ettirdikleri görülmüştür. Birbirine yakın konumlandırılan bu geçici yerleşkelerin varlığı günümüze kadar sürdürülmüştür. Günümüzde oba olarak bilinen köy altı yerleşkeleri de konargöçer şekilde teşkilatlanmıştır.

Toprağa, tarıma ve hayvancılığa vermiş oldukları değer Türk sanatına yansıtılmıştır. İçinde buldukları sosyokültürel etkenler neticesinde şekillenen sanat anlayışında bitki ve hayvan motiflerine yer vererek Türk sanatının ilk örnekleri verilmiştir. Türkler tarih sahnesi içerisinde başka devletleri en çok etkileyen ve onlardan en çok etkilenen devletlerden birisi olmuştur. Bu etkileşim askeri, din, dil, sanat gibi birçok kültürel unsuru içinde barındırmaktadır. Uygurlar' da din değişikliği ile birlikte sosyal ve kültürel birçok alanda köklü değişikliğe gidilmiş yerleşik hayata geçilmiştir. İnançları doğrultusunda tarım hem bir geçim kaynağı hem de yaşam anlayışı haline almıştır. Konargöçer ve yerleşik yaşamda tarım ve hayvancılığın geçim kaynağı olması ile köy-kent yaşamının temellerini atılmıştır.

İslamiyet'le birlikte benimsenen cihat anlayışını kendine kılavuz edinen Sultan Alparslan'la birlikte Anadolu'nun kapısının Türklere açılması, ilk beylikler ile başlayan sürecin Anadolu Selçuklu Devleti, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte devam eden süreçte, Türklerin geçen zaman dilimi içinde geçmişten getirdiği, yerleşik ve göçebe yaşam tarzlarını birbiri ile harmanladığı görülmüştür. Birçok medeniyete, kültüre ve uygarlığa ev sahipliği yapan Anadolu' nun tarihi ve verimli toprakları Anadolu halkının hem yaşam kaynağı olmuş hem de toprak ve saman karışımından elde edilen kerpiç malzeme ile Anadolu'da yaşayan köy halkının barınacağı yapılar topluluğu bu şekilde köy yerleşkelerini oluşturmuştur. Birbirine yakın olarak inşa edilen kerpiç evlerin tavanına ağaçlar dizilerek çatısı toprakla örtülmüş ve yaşamlarının devamı için su kaynaklarına yakın yerlerde konumlanmıştır. Köy yerleşkelerinin zaman içinde eski önemini kaybettiği görülmüştür.

2.3. Doğa Sanat İlişkisi

Doğa, sanatın ilk örneklerinin görüldüğü mağara duvar resimlerinden itibaren sanatın konusu olmuştur. İlkel zamanda insanın doğaya karşı korku ve mücadelesi ile başlayan süreç, zaman içinde doğa ve doğa olaylarına karşı duyulan korku ile birlikte inançlarına da tesir etmiştir. Birçok mitolojide toprağa, suya, ağaca ve hayvanlara vb. anlamlar yüklenmiş özellikle de toprak kutsal bir varlık olarak görülmüştür. İnanç sisteminde de yerini alan toprak İslam dininde de kutsal görülmüş, Kur'an-ı Kerim'de ilk insan Hz. Âdem' in topraktan yaratıldığı vurgulanmıştır. Toprak canlıları üzerinde

barındıran bir yaşam alanı iken cansızları da içine alan dirik bir beden olmuştur. O yüzden insan-doğa kavramı birbirinden ayrı düşünülemez. Toprak; sahip olduğu bütün anlamlar, yaşantılar, yaşanmışlıklar ve geçmişten getirdiği birikimle birlikte insanlığın ilgisini çekmiş, doğa her zaman sanat için doğal ve dirik bir malzeme olmuştur.

2.4. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.4.1. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi 'nin Açılması

Osmanlı Devleti tarih boyunca kendisinden önce kurulmuş olan Türk devletleri, beylikleri ve kendisiyle çağdaş olan Avrupa devletlerinin resim sanatına bakış açısından etkilenmiş ve birçok devleti de Türk resim sanatıyla etkilemiştir. Türk resminin durağan bir dönem içine girmesinde İslami hükümler en büyük belirleyici olmuş olsa da Osmanlı'nın son dönemlerinde Batılılaşma hareketleri ile resim sanatına karşı ılımlı bir bakış açısı geliştirilmiştir. Modern eğitim kurumlarının açılması ve resim sanatının geliştirilmesinde Tanzimat devrinde yapılan eğitim faaliyetlerinin büyük etkisi olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1927-1929 yılları arasında Sanayi -i Nefise Akademisi olarak adlandırılmış, 1929 yılı sonundan itibaren Güzel Sanatlar Akademisi ismini almıştır.1982'de de fakülte eklemeleriyle Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülmüştür.(Paşalıoğlu, 1996: 25–26). Kurulduğu tarihten itibaren Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlayan akademi; İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turgut Zaim, Nuri İyem gibi daha birçok ressam yetiştirmiştir.

Siyasi, askeri, teknolojik ve ekonomik alanda Avrupa'nın gerisinde kalan Osmanlı Devleti 'nin Avrupa'yı daha yakından tanıma isteği, Abdülaziz'in resim sanatı ile yakından ilgilenmesi, askerlik alanında eğitim gören subayların; haritacılık, topçu, istihkâm ve perspektif alanında eğitim alma gerekliliği Avrupa 'ya öğrenciler gönderilmesine zemin hazırlamıştır. Zaman içinde askeri okullara resim derslerinin zorunlu kılınması ile ilk dönem Türk ressamları olan askeri ressamlar yetişmiştir.

Avrupa ülkelerinin Orta Doğu'yu sömürgeleştirme politikalarının bir yansıması olan oryantalizm sanat anlayışı bir dönem saray ressamlarının da konusu

haline gelmiştir. Avrupa'dan gelen yabancı ressam, başta saray çevresini olmak üzere; harem, İstanbul manzaraları gibi konuları yansıtmışlar, aynı zamanda Batı'nın resim sanatı anlayışı, öykünmeciliğiyle Türk ressamlarını da etkilemişlerdir. O dönem sadece saray çevresi ve üst düzey kişilere hitap eden resim sanatının ilk sergileri 1845'li yıllarda manzara resmi sanatçısı olan Oreker tarafından yine saray içinde açılmaya başlanmıştır. Uzun bir süre ressamlar ile halk arasında bir sınır oluşmuş, buna paralel olarak resim sanatı ile halk arasında birbirine yabancı iki unsur ortaya çıkmıştır. İlk defa 27 Nisan 1873 yılında Türk ressam Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği geniş kitlelere hitap eden sergiyle birlikte halk resim sanatı ile tanışmış, devamı gelen çalışmalar neticesinde sergi çalışmaları yaygınlaşmıştır.

Modernleşme hareketlerinin başlaması, geleneksel toplum yapısında değişime gidilmesi, Batı tarzı resim sanatının benimsenmesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması arasında geçen süreçte yaşanan çağdaşlaşma hareketleri Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın temellerini oluşturmuştur.

19.yy.da yaşanan iç ve dış kaynaklı karışıklıklar, geleneksel toplum yapısını benimseyen ve moderniteyi savunan; aydınlar, sanatçılar arasında yaşanan çatışmalar içinde sanat şekillenmeye başlamıştır. II. Abdülhamit Dönemi'nde sayıca fazla olan yabancı okullar kurumsal bir güç haline gelerek, misyonerlik faaliyetleri yürütmüşlerdir. Provokatörlük faaliyetlerinin yürütüldüğü bu durum devlet ve hükümete karşı siyasi bir tehdit oluşturmuştur. Yabancı okullar sorunu II. Abdülhamit'in eğitim politikasında yenilikler yapmasına kaynaklık etmiş, Müslüman okulların sayı ve nitelikleri artırılarak yabancı hocalar öncülüğünde sivil, zirai, fen, tıbbi, mühendislik ve özellikle de, askeri alanda modern eğitim kurumları açılmıştır. Açılan eğitim kurumlarının öncelikli amacı çağdaş eğitim düzeyine ulaşmak ve devletin ideolojisini benimsetmek olmuştur.

Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts", Türk resim sanatının kurumsallaşması bağlamında referans teşkil etmiş, bunun neticesinde 3 Mart 1883 yılında Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması dönemin en önemli eğitim reformlarından biri olmuştur. Siyasi, askeri ve ekonomik açıdan zor bir dönemde gerçekleştirilen bu reform, sanata dair yapılan bu güçlü hamle; savaşların olduğu, yatırımın savunmaya

ayrılacağı kritik bir süreçte ve kısıtlı imkânlarla gerçekleştirilmesinden dolayı üst düzey muasır bir devlet anlayışını yansıtmıştır. Dönemin şartları düşünüldüğünde resim eğitimi için bütçe ayrılması, dönemin padişahlarının resim sanatına karşı göstermiş olduğu ilgi ve alaka bu durumun açık göstergesi olarak görülmüştür.

Dönemin sanat anlayışına prestij kazandırarak öne çıkaran isimlerin başında gelen Osman Hamdi, Paris'te güzel sanatlar ve Hukuk eğitimi almasının ardından İstanbul'a dönmüş birçok devlet görevinde vazife almıştır. Bu görevlerinde Avrupa'da almış olduğu eğitimlerin yanında babasının da sarayda üst düzey bir mevkide olmasının ve ressam kimliğinin de etkisi büyük olmuştur. Avrupalı devletler tarafından birçok Ortadoğu ülkesinin sömürgeleştirildiği bu dönemde Anadolu coğrafyası da yabancı arkeologların gizli sömürge faaliyetlerine maruz kalmış, Anadolu ve Mezopotamya zenginliklerinin yasadışı şekilde Avrupa'ya kaçırılmasını durdurabilmek adına II. Abdülhamit'in isteği ile Osman Hamdi'nin Osmanlı Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'ne ataması yapılmıştır. 1884 tarihli üçüncü Asar-ı Atika Nizamnamesi ile Türk tarihi hazineleri, eserleri koruma altına alınmıştır. Müzecilikle birlikte değerli yer altı ve yer üstü kaynaklarını koruma çabası içinde olan en etkili isimlerden biri olan II. Abdülhamit' te Anadolu ve Mezopotamya zenginliklerinin olduğu çalışmalarını devletin gündemine taşıyarak, göstermiş olduğu özveri ulusal bir değer teşkil etmiş, Türk müzecilik tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasına dönük planlamalar 1860 tarihinde aktif olarak başlatılmış olsa da Plevne savaşı ve 93 harbinin yaşanması, ülkenin siyasi, ekonomik ve psikolojik bağlamda elverişli olmayan sosyal ortamı oluşturması, mektebin eğitim ve öğretim faaliyetlerine geçişte gecikmeler meydana getirmiştir. II. Abdülhamit'in isteği ile mektebin kurucu müdürü olarak tayin edilen Osman Hamdi'nin gayretleri sonucu mektep 7 Mart 1883 yılında eğitim ve öğretim faaliyetine başlamıştır. Mektebin kuruluş hazırlıklarının yapıldığı dönem ve aktif olarak eğitim sürecinin başlanması arasında geçen sürede en az Osman Hamdi kadar II. Abdülhamit'in de göstermiş olduğu çaba ve özveri yadsınamayacak kadar fazla olmuştur.

“1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımız Askeri okullardan yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883’den itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi ile ondan önce Avrupa’ya gönderilen asker ressamların çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçemediği görülecektir”.(Ersoy, 1998: 14). Batılılaşma sürecinde Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen askeri ressamların öncelikli amacı, Batı’nın gelişimini takip etmek, bu doğrultuda sanat eğitimlerini almak olmuş, ulusal ve yerel sanat anlayışını oluşturmak gibi bir çaba içine girmeleri o dönemin şartlarında çok fazla mümkün olamamıştır.

Türk resim sanatında Oryantalist sanat anlayışına yönelen sayılı kişilerden olan Osman Hamdi, Ortadoğu’yu kendi bakış açısı çerçevesinden yansıtan atölye hocası; Fransız ressam Jean-Léon Gérôme ’nin Oryantalist sanat üslubunun tesiri altında kalarak sanat anlayışını şekillendirmiştir.

Batılı ressamların Doğu’ nun egzotik dünyasını anlatan tuvallerine karşın, Osman Hamdi kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin, bildiği ve hatta yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide oryantalist yapıtlar üretir. Resimlerinde yer alan figürleri ön çalışma olarak fotoğrafladığı ve konusal anlatımlar gereğince bu fotoğraflardan yararlandığı dikkati çeker.(Giray, y.y.: 108). Fotoğrafik şekilde donuk bir ifadeye sahip olan çalışmalarında, detaylı kompozisyon kurguları ön plana çıkarken, kullanmış olduğu figürleri ve kıyafetleri başka çalışmalarında da kullandığı, buna bağlı olarak, birbirinin tekrarı niteliğinde çalışmalar ortaya koyduğu görülmüştür.

Osman Hamdi’nin Oryantalist sanat anlayışında Jean-Léon Gérôme ’nin eserlerinde yer verdiği İslami unsurları ve sembolleri aynı bakış açısı içinde ortaya koyarak bu doğrultuda tuvallerinin düzlemine aktardığı görülmüştür. Sanat anlayışı bakımından daha çok Oryantalizm eserleri ile ses getirmiş olsa da bu statik yapı zaman içinde kırılmış, özellikle de sanatının son evrelerinde Empresyonizm sanat anlayışına doğru evrilerek daha dinamik bir üslupla sanat dilini ifade etmiştir.

Mekân ve figür ilişkisini kurgularken detaylar ile çarpıcı bir görünürlük kazandırma çabası ile oluşturduğu düzeneklerde figürlerin fotoğrafik bir üslupla yerleştirildiği anlayıştan sanatının bir evresinden sonra sıyrılmıştır. Empresyonizm sanatı anlayışı içinde portre, kadın, dış mekan çalışmalarına da yer verirken, gündelik yaşamın telaşındaki izler onu janr ressam kimliği ile tanıştırmış; Genel olarak çoğu çalışmasında natüralizm etkilerini hissettirerek sanatın dinamik yapısı içinde sanatçı kimliğini defalarca kez tazelemiştir.

2 Mart 1883 de mimar Vallauri' nin Arkeoloji Müzesinin bahçesinde yaptığı bir binada (bugünkü Eski Şark Eserleri Müzesi) 20 öğrencisiyle resim, heykel ve mimari bölümlerini kapsamına alarak eğitime başlanır.(Çoker, 1983: 10–11) . İki sene sonra öğrenci sayısı 60'ı buldu. Akademinin ilk devri için bu 60 kişilik öğrenci miktarı asla küçümsenmemelidir. O devirde okullardaki öğrenci sayısı bugünkü ile kıyaslanamayacak derecede azdı. (Cezar, 1983: 11–12). Cezar' ın da dediği gibi öğrenci sayılarını günümüz koşulları içinde düşünmek akıllıca değildir, nitekim o dönemde resim eğitimi alan kesim çoğunluk olarak yabancı öğrencilerden oluşmakta en çokta sanatın her alanında Ermeni asıllı sanatçıların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Türk halkının resim sanatına karşı ön yargısı ve sanat eğitimine çoğunlukla varlıklı ailelerin çocuklarının gitmesi gibi durumlar, öğrenci sayılarının az olmasındaki birinci ve en önemli nedendir.

Osman Hamdi Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders verecek hocaları özenle seçmiş ve yeterli donanıma sahip oldukları düşüncesi içinde olarak yabancı hocalardan oluşan bir kadro oluşturmuştur. Heykel Öğretmeni Yervant Osgan (1855-1914), Yağlıboya Resim Öğretmeni Salvator Valeri (1850'ler -?),Karakalem Resim Öğretmeni Warina Zarzecki (1850- ?), Mmimari Fenni Öğretmeni Alaxandre Vallauri aynı zamanda 1882' de yapılan Sanayi-i Nefise Mektebi binasının mimarıdır. Sanayi-i Nefise Mektebinde ders veren ilk yabancı hocalar olurken,1902 yılından sonra ilk ders veren Türk hoca 'da Başlangıç sınıfları Karakalem Resim dersi veren Ömer Adil olmuştur. (1868-1938) Avrupa'dan İstanbul'a gelen ve sanatsal çalışmalarını burada devam ettiren yabancı sanatçıların ve azınlık olarak bulunan Ermeni ressamların sayıca fazla ve figür konusunda donanımlı olmaları mektepte görev almalarında etkili

olmuştur. Avrupa’da yaşanan sanatsal gelişmeleri yakından takip eden sanatçı, Avrupa’ya eğitim için gönderilen genç Türk ressamların zaman içinde Türk resminin geleceğini belirleyeceği inancını taşımıştır. Özellikle de Avrupa’daki gözlemleri doğrultusunda figür odaklı bir eğitim planlaması yapan Osman Hamdi’nin tercihini yabancı hocalardan yana kullanmasında figür en etkili etken olmuştur. Askeri alanda eğitim gören ve Avrupa’da eğitim gören sanatçılar buradaki eğitimlerin içinde bir müddet bulunarak yakından takip etmişler fakat eğitim düzeylerini beğenmemişlerdir.

“Kaç karpuz birden taşıyan Hamdi Bey için bunu tabii görmek ve önemli bir kusur saymamak gerekir fakat Sanayi-i Nefise Mektebi açısından, asıl hata sayılması ve üzerinde durulması gereken husus güçlü kişiler olmayan Valeri, Varnia gibi ressamları pek uzun yıllar boyunca akademinin resim bölümü hocalığında tutmasında. Öte yandan şeker Ahmet paşa, Süleyman Seyit ve Zekai paşa gibi Türkleri akademiye pek yanaşturmamasındadır. O devirde arzularını hükümete kolaylıkla kabul ettirebilen Hamdi Bey, akademinin resim bölümüne Valeri ve Vardiya’ dan daha güçlü hocalar getirseydi öte yandan, mimar Valeri’yi akademideki hocalık görevinin dışındaki işlerle fazla meşgul etmeseydi. 19 yüzyılın son çeyreğinde Türkiye’de isminden cesaretle bahsedebileceğimiz akademi mezunu epeyce ressam ve mimari yetişebilirdi”.(Cezar, 1971: 469). Osman Hamdi’nin Askeri ressamların doğa ve figürsüz odaklı olan çalışmalarını referans alarak desen ve figüratif çalışmalarında yetersiz oldukları Sav’ını ortaya atmış, bu ön yargısı doğrultusunda Askeri resamlara eğitim kadrosu içinde yer vermeyerek eleştiriler almıştır. Ahmet Ali Paşa’ ya (Şeker Ahmet Paşa) mektepte akademik kadro verilmemiş olsa da sanatsal etkinliklerde Jüri üyesi olarak görevlendirilmiştir.

Batılılaşma hareketlerinin askeri, sosyal ve kültürel alanlarda başlatılarak devam ettiği süreç içinde yönetimde de uygulanması gerekliliğini savunan İttihatçılar süreci hızlandırmak adına çeşitli eylemlerde bulunmuşlardır. 1908 yılında İttihatçıların çıkardıkları baskınlar ve beraberinde ordu desteğini arkalarına alarak, II. Abdülhamit’ e uyguladıkları baskılar II. Meşrutiyet’in ilanı ile sonuç bulmuş, demokratikleşme hareketleri hızla gerçekleşmeye başlamıştır. Ülkede yaşanan iç ve dış kaynaklı kargaşaların içinde Avrupa’ya eğitim için kendi imkânları dâhilinde giden ressamların

çoğunluğu yanı sıra 1910 yılında Maarif Nezaretinin açmış olduğu sınavı kazanan genç sanatçılarımızın başarılarının karşılığında elde ettikleri hak doğrultusunda, Avrupa'ya öğrenci gönderilme süreci devam etmiştir. Tüm bu siyasi ve ekonomik olumsuzlukların içinde sanat, devletin kontrolünde ve sanatçıların resme karşı göstermiş olduğu duyarlılık neticesinde gelişimini sürdürerek ilerlemeyi devam ettirmiştir. Avrupa'da eğitim gören genç ressamlar empresyonizm akımından etkilenmiş, Avrupa'da kaldıkları 4 yıl gibi kısa bir zamanda kendilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır. 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda dönmeleri zorunlu hale geldiği için Avrupa'nın devingen ve dirik sanat yapısından, yeni gelişen akımlardan çok fazla istifade etme imkânı bulamayarak eğitimlerini yarı da bırakmak zorunda kalmışlardır. 1914 Savaşı ile yurda dönen ressamlar Çağdaş Türk Resim Sanatı tarihinde 1914 Kuşağı olarak yer edinmiştir. Bu grup İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Ali Avni Lifji, Feyhaman Duran gibi isimlerden oluşmaktadır.

Çallı Kuşağı olarak da bilinen ilk Türk izlenimci ressamlar yurda döndüklerinde Sanayi-i Nefise Ali Mektebi yabancı hocaların kontrolü altında eğitim vermeye devam ediyor, bu dengeyi değiştirecek olan Türk izlenimci ressamlar, resim sanatında yeni bir dönemin başlangıcını yapma gayreti içinde çalışmalarına hız veriyorlardı.

Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Ali Mektebi'ndeki yabancı hocalardan oluşan kadrosu ve yürütmüş olduğu müdürlük vazifesi ölümüne kadar devam etmiş, Osman Hamdi'nin ölümünden sonra 1910 yılında görevi Asar-ı Atika Müzesi'nde müdür muavinliği vazifesinde olan küçük kardeşi Halil Edhem getirilmiştir. Halil Edhem İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ı mektebin kadrosuna dâhil ederek, akademik kadroda düzenlemeler yapmış, ayrıca atölyede canlı model üzerinden çalışma uygulamasının başlatılmasına dair kararlar ile müfredatta değişikliğe gitmiştir. I. Dünya Savaşı'nın etkileri eğitim ve öğretim sürecinde de olumsuzluklar yaratmış, mektep bu sebeple Halil Edhem Beyin müdürlüğü zamanında 1916 yılında Çaloğlu'nda başka bir binaya taşınmış, bir süre sonra Halil Edhem Bey; Müze ve

Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğünden ayrılmıştır. Yerine Halil Paşa Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olarak atanmıştır.

1917-1918 yılı içerisinde Sanayi-i ve Nefise Mektebi müdürlüğü yapan Halil Paşa daha öğrencilik yıllarında resme merak sarmış ve bu merakı ona yurt içi ve yurt dışında tanınan bir ressam olma olanağını sunmuştur. Askeri ressam kökenli Halil Paşa Askeri Mühendishane’ de eğitim gördüğü dönemde resim sanatına ilgi duyduğunun bilincinde olarak buradaki eğitimini sürdürmüştür. Resim eğitiminde resimlerin çoğaltılarak öğrencilere verilmesi ve bunu öğrencilerin kopya etmesinden daha ileri gidemediğinin farkına varmış, resme olan ilgisi neticesinde ressamları gözlemleyerek teknikleri öğrenme ve kendini bu alanda geliştirme çabası içinde olmuştur. Mühendishanedeki eğitimini topçu subayı olarak tamlamasının ardından Saray’da yaver olarak vazifelenmiştir. Özellikle saray ressamı Chlebowski resim yaparken kendisi üzerinde yarattığı etkiden son derece etkilenen Paşa, boş vakitlerinde “Paşa Dairesi” nin “Yaveran” kısmında ilk resim çalışmalarına başlar.(Özyiğit, 2013:102). Padişah tarafından desteklenen yabancı saray ressamları, sanatsal çalışmalarını gerçekleştirirken, yetenekli Türk ressamlara örnek teşkil etmenin ötesinde resim sanatını saray çevresine tanıtarak benimsetmişler ve Türk resminin gelişimine dolaylı olarak katkı sunmuşlardır.

Askeri ressam kuşağının bir üyesi olan Halil Paşa’ nın resim dili primitif resimden farklı bir şekilde ifade bulmuş, doğa resimlerini daha çok romantizm ve realizm ikileminde kalarak ortaya koymuştur.

Açık havada gün ışığında ortaya koyduğu deniz manzaralarında Empresyonizm etkisi görülerek, canlı renklere dönüşen paletin dış vurumu ile ışığı özgün fırça darbeleriyle yansıtmış, onun bu kendinden emin sanat anlayışı neticesinde Türkiye’nin ilk empresyonist ressamı yakıştırmaları yapılmıştır. Bu yakıştırmalar yapılmış olsa da Halil paşa Empresyonizm sanat akımını kendine özgü bir anlayış geliştirerek, realist üslup çerçevesinde tuvaline aktarmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde müdür olduğu dönemde 1914 savaşının başlaması ile Yurda dönen ressamları mektebin akademik ve eğitim kadrosuna dâhil ederek, Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasına, Türk izlenimciliğinin doğmasına öncülük etmiştir.

Bir süre sonra ise eğitimin yetersizliği ve yenileşmesi düşüncesi ile birlikte Batı'dan gelen ve akademide yer alan yabancı uyruklu sanatçılar emekli olmuştur. (Kötez, 2023: 16–17). Bu yaklaşımı ile uzun yıllar Sanayi-i Nefise Mektebinin eğitim kadrosunda egemenlik kuran yabancı hocalar azaltılarak Türk resminde yaşanan durgunluk dönemine son verilmiştir.

(1857-1939 İstanbul) yılları arasında yaşayan Halil Paşa; Resmî, askeri ve özel birçok eğitim kurumunda ve atölyelerde Türk resim sanatına yön veren öğrenciler yetiştirmiş, bu öğrenciler arasında ilk kadın ressamlardan olan Müfide Kadri ' de yer almıştır. Sanat yaşamı boyunca ışığın renk üzerindeki etkileri üzerinde durmuş, bu anlayışı sanatının merkezine alarak ortaya koyduğu sanat çalışmaları ile kendi kuşağından kendini soyutlayarak farklı bir yol izlemiştir. Hayatının son dönemlerinde özel davetle gittiği Mısır sarayında resim çalışmaları yapan ve mısır sarayını ilk defa resim sanatı ile tanıştıran, resmin saraya girmesine öncülük eden ressam ünvanı almış, oranın kültürel dokularını ve iklimini resimlerine yansıtmıştır. Kendinden sonra gelen genç kuşaklara, sanat üslubu ve resim sanatının gelişimine sağladığı katkılar doğrultusunda yol gösterici olmuştur. 1939 yılında dünyaya gözlerini açtığı şehirde, İstanbul'da hayatını kaybetmiştir.

1914 savaşı devam ederken, 1915 yılında ülke genelinde yaşanan kargaşa ve dehşetin gölgesinde resim sanatı gelişme göstermeye devam etmiş, İlk kadın ressamlarımızdan Mihri hanımın göstermiş olduğu gayretler sonucu İnas-ı Nefise Mektebi(Kız), Sanâyi-i Nefise Mektebi ile birleştirilerek eğitim ve öğretime açılmıştır. İnas-ı Sanayi'ye Salih Zeki Bey' in müdür olarak ataması yapılmış, aradan kısa bir zaman geçtikten sonra ilk kadın idarecimiz olan Mihri hanımın müdüre ünvanı ile ataması yapılmıştır. Mihri hanımın daha çağdaş eğitim anlayışı benimsemesi ile kadınları sanat eğitiminin içine çekmiş, canlı modelden ve açık havada yaptırmış olduğu uygulamalı tekniklerle sanat gelişimlerini desteklemiştir. Öncelikli amacı eğitilmiş kadın sanatçılar yetiştirmek olan mektep, aynı zamanda orta dereceli okullara resim öğretmeni de yetiştirerek, resim öğretmeni ihtiyacını da karşılamış, modernleşme çabalarına eğitim kurumlarından başlanmıştır. Resim eğitimi odaklı eğitiminin yanında heykel eğitimi de veren mektep, ilk kadın heykeltıraşlarımızın

yetişmesine öncülük etmiş, Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde kadavra üzerinde uygulamalı çalışmalar yapılmasına imkân vererek donanımlı öğrenciler yetiştirmiştir. Sanatçılar, süreçte aktif bir şekilde kadavra üzerinde inceleme ve gözlem yapma olanağı bulurken, insan vücudunun analiz edildiği bu uygulamalar onlara sanatsal etkinliklerinde büyük kolaylıklar sağlamış ve insan bedeninin formlarını daha rahat bir şekilde pratiğe dökebilmişlerdir.

İlk yılında Darülfünun' da Zeynep Hanım Konağı'nın bir bölümünde eğitime başlayan Sanayi-i Nefise, ikinci döneminde Bezmiâlem Vâlide Sultan Mektebi'nin bir bölümüne taşınmıştır. Mektepte Mihri Müşfik idareci kimliğinin yanında derslere de girmiştir. Mektepte ders veren diğer hocalar şu şekildedir; atölye derslerine Ali Sami Boyar, perspektif dersine Ahmet Z. Akbulut, anatomi dersine Nurettin Ali Berkol, heykel dersine, İhsan Özsoy, Sanat Tarihi ve Estetik derslerine, Vahit Bey ile Ahmet Haşim girmiştir.

Ülkenin iç ve dış kaynaklı çalkantılar içinde olduğu bir zaman diliminde mektep Gedikpaşa' da Sıbyan Mektebi olarak bilinen bahçeli bir mekân içinde bulunan iki katlı bir binada eğitim ve öğretim sürecine devam etmiştir. Osmanlı Devleti' nin son dönemi ve Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna denk gelen sancılı sürece İlk kadın Türk ressamlar olarak tanıklık etmişlerdir. Sanatçılar her iki dönemin içindeki zorlukları aşarak çalışmalarını gerçekleştirmişler, ilk kadın ressamlar kuşağını oluşturmuşlardır.

Dönemin sosyokültürel yapısı resim sanatının içine çoğunlukla tanınmış ailelerin çocuklarını çekebilmiş ve sanat bir kültürlülük göstergesi olarak algılanmış ve talep edilmiştir. Farklı bir kesimde ise resim sanatı hobi olmanın ötesine geçememiş, ayrıca toplumda genel olarak mektebe kız öğrencilerin gönderilmesine karşı bir ön yargı oluşmuştur. Halkın büyük bir çoğunluğu tarafından kabul gören bu ön yargı zaman içinde kırılmış İlk açıldığı eğitim döneminde az sayıda kız öğrencinin eğitim gördüğü kurumda zamanla kız öğrencilerin sayısı artış göstermiştir. Bu süreçte Mihri hanımın ve kız öğrencilerin çabaları ve sanata bağlılıkları etkili olmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde dönemin önemli sanatçıları tarafından Müzdan Arel, Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Melek Celal Sofu, Belkıs Hanım, Fahrünnisa Zeydve Sabiha Bozcalı gibi kıymetli kadın ressamlar yetiştirilmiştir. Bu sanatçılar Türk resim sanatının gelişmesine katkı sağlayarak çağdaşlaşma sürecinin önemli temsilcileri olmuştur.(Kızgın, 2022: 99–100). Heykel sanatının da Türk resim sanatının gelişimine katkısı yadsınamayacak kadar çok olmuştur. Zira o dönemde heykel sanatı çok kabul gören bir sanat olarak görülmemiş olsa da buna rağmen, ülke sınırları içinde ve Avrupa'da sanat oluşumlarını sürdürerek ve Avrupa'da sergiler açarak, önemli başarılarla imza atan Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Melek Celal Sofu gibi heykeltıraşlar yetişmiştir.

Türk resim sanatına katkı sağlayan kadın heykeltıraşların varlığı kadar kadın ressamların da sanat anlayışları ve üslupları resim sanatının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik hanımın; Empresyonizm, Dışavurumculuk, Sembolizm yaklaşımı sergilediği görülmüş. Mihri Müşfik Hanım ve mektepteki hocaların Empresyonizm ve Klasizm sanat anlayışını benimsemiş olmaları öğrencilerine de tesir etmiş ve Feyhaman Duran gibi birçok sanatçı dönemin sanat anlayışı olan empresyonizm çerçevesi içinde eser üretmişlerdir. Yetenekli kadın ressamlar yetiştiren İnas-ı Sanayi-i Nefise Ali Mektebi'nin karma eğitim sistemine geçmesi için hazırlıklara başlanmış ve 1923'tarihinde Cumhuriyetin ilanından sonra karma eğitim sistemi uygulamaya konmuş fakat bina yetersizliğinden dolayı karma eğitim bir süre ertelenmiştir. Yeterli imkân ve ortamın oluşturulabilmesi 1925 yılını bulmuş, mektep Fındıklı'daki Çifte saraylar' dan Cemile Sultan Sarayı kısmına taşınması ile ancak tamamen kız, erkek karışık karma bir eğitim kurumuna dönüşebilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Cumhuriyetin birinci yılı coşkulu bir şekilde karşılanmış ve demokratikleşme hareketinin yönelimi olarak Avrupa'nın bilim ve sanat anlayışındaki gelişmelerin takibi ve benimsenmesi önemsenmiştir. Buna bağlı olarak, Cumhuriyet Dönemi'nde ilk kez, Avrupa'nın güncel gelişimine tanıklık etmeleri ve benimsemeleri adına bir grup sanatçı Avrupa'ya gönderilmiştir.

İşte cumhuriyetin ilanından sonra, biz de Çağdaş sorunları ülke sorunları olarak kabullenilen bir ortam belirmeye başladı. Bu düşünce, ülkemizi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için kabullenilmiş bir gerçekten geliyordu. Bu düşünce ile 1926'dan itibaren Batı'ya yeniden sanatçılar gönderilmişti bu sanatçılar döndükleri zaman, ilk kez yıllardır tekrarlanan empresyonizm dışına çıkmış bir sanat anlayışı ile yurda döndüler.(Turani, 2010: 675). Fransa'ya gönderilen Suat Hayri Ürgüplü, Burhan Toprak, Namdan Rahmi, Cemil Sena Ongun, Naci Ecer, Vildan Aşır Savaşır, Osman Horasanlı, Necip Fazıl Kısakürek gibi kişilerin arasında sanatçılar da yer alırlar. Bunlardan beşi ressam (Mahmut Cûda, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik ve ikisi müzisyen; Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin) dir.(Akçay, 2015: 26). Atatürk'ün çağdaşlaşma politikası etrafında Avrupa'da eğitim alan ressamlar; Fovizm, Kübizm ve Ekspresyonizm sanat anlayışını yurda taşıyarak, Türk Resmi' nin gelişimine önemli katkılar sağlamışlardır. Atatürk erken Cumhuriyet Dönemi' nde de toplumu çağdaş muasır bir medeniyet düzeyine yaklaştırma çabası içinde olmuş, bu vaziyetin ancak sanatın her alanının gelişmesiyle mümkün olunabileceğini, sanatın gelişimini destekleyen eylemleriyle göstermiş ve güzel sanatların önemini sıklıkla vurgulamıştır.

Ulu Önderimiz Atatürk 1937 yılının 20. günü Dolmabahçe Sarayı Veliiaht dairesini ülkemizin ilk Plastik Sanatlar Müzesi olarak halka açarken her şeyden önce "Milli Saraylarımızı kültür hazineleri olarak halka mal etmek" politikasının en belirgin adımını atıyordu. Bu müzeyi Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğüne bağlarken kültür ve bilime verdiği önemi bir kez daha vurguluyordu.(Ayasbeyoğlu, 1989: 4). Atatürk ve yönetici kadrosu, kurumlar arası bütünleştirici bir araç olarak sanatı Türkiye Cumhuriyeti'nin her alanda imajı olarak kullanmış ve devletin sanatı desteklemesi bir görev olarak benimsenmiştir. Bu yaklaşımları ve ideallerinin sanata ve sanatçılara yansımaları ise kaçınılmaz olmuştur.(Yurttadur, 2012: 364). Yeni Türkiye Cumhuriyeti' nde Atatürk'ün Batı'ya yönelme politikası içinde yapılan sanat reformları ile sanat düzenli bir şekilde ilerleme sağlamış hem yurt içinde hem de yurt dışında kadın ve erkek ressamların sanat eğitimi almaları devlet tarafından desteklenmiş, Türk resim sanatının gelişmesine ve çağdaşlaşmasına katkı sağlanmıştır.

Karma eğitim süreci ile birlikte sosyal ve toplumsal konulara bakış açıları ve toplumdaki konumları farklı olan erkek ve kız öğrenciler aynı ortamda fikir alışverişi kurabilme imkânına sahip olmuşlardır. Bu durum çoğu zaman sanatçıların bireysel olarak toplumdaki kimlikleri ile eserlerinde hayat bulurken, bazen de sanatçıların birbirlerinin sanat anlayışlarından etkilenmelerine neden olmuş, süreç içinde yapmış oldukları çalışmalar ile sanatın şekillenmesinde aktif rol almışlardır.

2.4.2. 1914 Çallı Kuşağı

Çağdaş Türk resim sanatının oluşum ve gelişim aşamalarına katkı sağlayan çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi Ali' sinde yetişen genç ressamlar Türk resim sanatının ulusal bir kimlik kazanmasında büyük bir öneme sahip olmuştur. Sanayi-i Nefise mektebinde eğitim gördükleri 1910 tarihinde mektebin açtığı sınavda başarı elde ederek resim eğitimi almaları için Avrupa' ya gönderilen ressamlar, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile zorunlu şekilde yurda dönüş yapmışlardır. Avrupa'da almış oldukları resim eğitimi Türk ressamlarının sanatsal üsluplarına tesir etmiş, etkilemiştir. Osmanlı Devleti' nin son dönemine denk gelen ressamların yapıtları yeni kurulacak devletin sancılarının yaşandığı bir dönemde, savaş ve mücadeleyle geçen yılların kucağına doğmuştur. Yurda dönüşlerinin 1914 savaşı ile ilişkilendirilmesinden ve Türk resim sanatına çağdaş bir kimlik kazandırma eğiliminde olmalarından dolayı 1914 Kuşağı olarak isimlendirilmiştir. Bu genç kuşağın içinde İbrahim Çallı'nın Anadolu aile yapısı içinde büyümesi, içten ve etkin kimliği nedeniyle döneme Çallı Kuşağı 'da denilmektedir.

Sezer Tansuğ bu konuda şöyle diyor:

“1914 Kuşağına Çallı Kuşağı adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı'nın dışındakilerden, askeri okul çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul'un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir.” (Erden, 2012: 44). Çallı'yı ön plana çıkarmasında, resim yapma tutkusunu, düşünsel lider ruhu ve yenilikçi kişiliğinin yanında güçlü, cesur fırçası da etkili olmuştur.

Osmanlı Dönemi' nin son zamanlarında arka arkaya gerçekleştirilen kültürel, askeri gibi alanlarda yaşanan modernleşme hareketleri ve iç, dış karışıklıklar yoğun bir şekilde yaşanırken, parçalanmayı önlemek adına atılan son hamleler yaşanmıştır. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in kabul edilmesi ile yönetimde demokratikleşme hareketleri yoğunluk kazanmış, dengeler değişmeye başlamıştır. Değişen dengeler resim sanatı dâhil olmak üzere sanatın birçok alanına tesir etmiş, genç Türk ressamlar için daha yenilikçi ve özgür bir sanat ortamı inşa edilmiştir. Bunun sonucu olarak Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen başarılı ressamların ve bireysel imkânları ile giden genç ressamların sayısında zamanla bir artış meydana gelmiştir. Aynı zamanda yetişen genç kuşağın resim sanatına ilgisi ve yönelimi doğrultusunda pozitif gelişmeler gerçekleşmiş ve resim sanatına karşı mesafeli bir tavır içinde olan toplumun bakış açısında daha ılımlı davranış değişiklikleri yaşanmıştır.

II. Meşrutiyet'in ilanında etkin rol oynayan İttihatçıların askeri müdahalesi sonucu devletin ideolojik yapısı, Türkçülük politikası ile yeniden düzenlenmiştir. Bu fikir akımını gerçekleştirme planı dâhilinde Almanlarla siyasi ve diplomatik yakınlaşma, siyasi yalnızlıktan kurtulma gibi dönemin sosyopolitik etkileri 1914 savaşının başlaması ile Osmanlı Devleti' nin tarafını belli etmesini mecburi hale getirmiştir. I. Dünya Savaşı' nın başlaması ile Avrupa' da resim eğitimi alan empresyonizm akımını benimseyen Türk ressamlar, eğitimlerini yarıda bırakarak yurda zorunlu olarak dönmüşler, bu zorunlu dönüş Türk ressamların Avrupa'daki diğer sanat akımlarını tanıma olanağından bir süre yoksun bırakmış ve etkileşim sürecini sekteye uğratmıştır. Yurda dönen ressamlar yıllardır Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim veren yabancı hocaların yerini alarak mektepteki yabancı hocaların yoğunluğunu azaltabilmişler, bilgi ve donanımları ile o boşluğu doldurabilmişlerdir. Avrupa'da resim eğitimi alan Türk resmine aydınlanma dönemini yaşatan ve Türk resminin çağdaş oluşumuna etki eden sanatçılar arasında başta döneme ismini vermiş olan, İbrahim Çallı bulunmaktadır. İbrahim Çallı (1882–1960), devamında Nazmi Ziya (1881–1937), Feyhaman Duran (1885–1970), Hikmet Onat (1885–1977), Mehmet Ruhi (1880– 1945), Avni Lifij (1886–1927) Namık İsmail (1890–1935) Sami Yetik (1878–1945) ve Ali Sami Bayar'dan (1880–1967) gibi isimler yer almaktadır. İbrahim Çallı ve arkadaşları natüromort, peyzaj, nü, portre ve kadın teması gibi

birbirinden farklı konuları anlak, izlenimci fırça darbelerinin dışavurumu ile ortaya koyarak, İlk defa çok figürlü kompozisyona yer vermişlerdir. Konu çeşitliliğinin farklı olmasına rağmen ortak bir üslupta birleşen sanatçılar kendi özlerinden de kopmayarak Türk resim sanatına yeni bir soluk getirmişlerdir. Aynı zamanda devlet ideolojisi ve isteği üzerine yapılmış olsa da savaş resimleri ile de toplumsal gerçekçi çalışmaların ilk örneklerini oluşturmuşlardır.

İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi Arel gibi sanatçılardan oluşan Çallı Kuşağı, dönemin sanatına yön vermiş, kendilerine özgü bir empresyonizm yaratarak onu geliştirmişlerdir.(Yıldız, 2020: 10). Ressamların sanat üslubu olarak ulusal ve özgün bir anlayış içine fazlaca giremedikleri, Batı'nın tekniği ve sanat anlayışının dışına çok fazla çıkamadıkları görülmüştür.

Savaş toplumda ekonomik ve psikolojik olarak büyük bir çöküntü meydana getirirken aynı zamanda sanatın da bir yansıması olarak sanatçıların çalışmalarının konusu haline gelmiştir. Birçok sanatçı Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşında savaşmış ve şehit olmuştur. Balkan savaşları sonrası Edirne'nin işgalinde sırasında Osmanlı tarihini canlandıran eserleri ile tanınan Hasan Rıza bunlardan sadece birisidir. Sanatın ve savaşın evrensel boyuta erişebilme noktasında en büyük sorumluluğu sanatçılar üstlenerek topluma ve toplumsal olaylara duyarsız kalamamış, kendilerini bir şekilde dışa vurmak istemişlerdir. Dönemin sosyolojik yapısı sanatçıları savaş temasının içine çekmiş, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın vermiş olduğu emirle Şişli atölyesinde yapay cepheler ile savaş ortamı oluşturarak savaş temasını tuvallerine taşımışlardır. Sarsıcı olaylar sonucunda biriken enerjiyi bir nevi o duygusal patlamayı dışarı aktarma potansiyelinin bilincinde olarak, estetik doğrultuda yansıtmayı başaramışlardır. Bu resimler ilk olarak 1916'da Galatasaraylılar Yurdu'nda halka açık olarak sergilenmiş daha sonra Viyana'ya sergilenmesi için gönderilmiştir. Berlin'de de sergilenme planı olmasına rağmen o zamanki şartlar bunun için elverişli olmamıştır. Şişli atölyesi, sanatçıların destekleyenler arasında Abdülmecit efendi' de sayılabilir zira şişli atölyesini ziyaret ettiğini gösteren görsel kaynaklar bunu destekler

niteliktedir. Savaş süresince ilgi gören atölye ve gerçekleştirilen savaş temalı eserler Cumhuriyet'in ilanından sonra hak ettiği ilgiyi görememiştir.

Sanatçıların Avrupa'daki eğitimlerinin etkileri ile oluşturdukları eserler dikkate alındığında savaş sürecinde ve savaş sonrasında ortaya koydukları eserler konu bağlamında karma bir sanatsal yapıyı ortaya çıkarmış, dönemin ve şartların değişikçe eser oluşumunda da eğilimlerin farklılaşarak sanata nüfuz ettiği görülmüştür. Tarihsel süreç içinde sanatın geçirdiği her evrede sanatçının vesilesiyle ortaya çıkan sanat eserleri hiçbir dönemde rastlantısal olaylarla vücut bulmamış, içinde yaşadığı toplumun ve sanatçının benlik izlerinin bir parçası olarak var olabilmiş ve var kalabilmiştir.

1914 ya da Çallı Kuşağı ressamı İstanbul'da başlattıkları sergi çalışmalarına yine İstanbul'da devam etmişlerdir. Daha önceki dönemlerde İtalyan Lokali olarak bilinen ve sergi faaliyetlerine ev sahipliği yapan Societa Operaia, Türk bir kulübe dönüştürülerek Galatasaraylılar Yurdu ismi ile hizmete açılmıştır. Galatasaraylılar Yurdu'nda gerçekleştirilen sergi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti öncülüğünde açılmış, Cemiyet resim sanatına verdiği destekle resim sanatının gelişimine büyük oranda katkı sağlamıştır. Sergide empresyonizm sanat anlayışı ekseninde eser üreten sanatçıların çalışmaları yoğun bir eleştiriye maruz kalmış, bu çok alışık olmadıkları sanat anlayışına ait olan sanat eserleri sanatseverler tarafından yadırganmıştır. Empresyonizm anlayışının etkileri sonucunda meydana gelen, geliş güzel fırça darbeleri ile oluşturulmuş eserler, henüz tamamlanmamış hissi o dönem sanat eleştirmenlerine ve sevenlerine büyük bir sarsıntı yaşatmıştır. Açık havada güneş ışığının anlık değişimleri sanatçıları aceleci bir anlatıma doğru iterken renklerin tonlarının birbirinden ayrı ve bağımsız yapısındaki sihirli görünüşün bir bütün oluşturduğunu resme ancak yakından bakanlar anlıyordu. Bilindik ve alışık olunan sanat anlayışının dışına çıkan sanatçıların aykırı üslubu birçok genç sanatçıyı etkilemiş, sanatçı kimliklerinin yanında eğitimci kimliklerinin de olması onların resim sanatının duayenleri sayılacak sanatçıların olmalarına ve sanata yön veren genç sanatçıları yetiştirmelerine imkân sağlamıştır. Yine empresyonizm anlayışını yetersiz

ve anlamsız bulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetişen genç öğrencilerinin Çallı kuşağına karşı geliştirdikleri eleştiriler yeni doğacak bir grubunda habercisi olmuştur.

Kırk dokuz sanatçının katıldığı ilk sergi 1916 yılında ilkbaharda açılmış, ikinci sergi de aynı mekânda düzenlenmiştir. Sanatçılar düzenledikleri sergiler sonucunda isimlerini halka ve üst kademelere duyurma imkânı bulmuşlardır. Galatasaraylılar Yurdu'nda açılmaya başlanan sergilerin devamlılığı Galatasaraylılar Mektebi-i Sultani (Lisesi) binasında sürdürülmüştür. Her yıl ağustos ayında tekrar edilerek geleneksel hale getirilen karma sergi 1951 yılına kadar devamlılık göstermiştir.

Gruba adını veren İbrahim Çallı; Türk empresyonizm sanat anlayışının öncü isimlerinden olmasının yanında, sanatının ilerleyen dönemlerinde yetiştirmiş olduğu öğrencilerinin Türk resmine ulusal bir bakış açısı kazandırmasından dolayı da Türk resminde önemli bir yer edinmiştir.

Resimlerinin çekiciliğinden, kişiliğinden dolayı, Çallı'nın, çocukluğumuzda gezdiğimiz sergilerdeki tablolarından bazılarını unutamayız. O sıralar en sevdiği konular, ada çamlarının turuncu, morlu, kırmızılı akisleri arasında gezinen beyaz maşlahlı güzel kadınlardı.(Rado, 1968: 128). Çallı'nın sanat yaşamı boyunca meydana getirdiği eserlerinde tek bir tema etrafında toplanmadığı ve geniş bir konu yelpazesinde eserlerini oluşturduğu görülmüştür. Manzara resimlerinde ışığın baskın gücünü, anlık değişimlerini paletindeki canlı renklerle ustalıklı vurgulamış, çoklu figür çalışmaları ile kendinden sonra gelen Yeniler Grubu'na örnek teşkil etmiş ve ilk kez Türk resminde çıplak kadın figürüne yer veren isim olmuştur.

İbrahim Çallı'nın paleti sarı, turuncu, mor ve mavi renklerden oluşmakta bu renkleri yoğun şekilde kullanıldığı görülmüştür. Canlı renklerin ağırlıklı olduğu tuvallerinde mor ve mavi renkleri gölgelendirmelerde kullanmış, rahat fırça darbelerinin içinde hazırlıksız deseni arka planda kalmıştır. Birçok kusur renklerle ustaca örtülmüş, küçük detaylardan ve ayrıntılardan uzak heyecanlarını yansıtan empresyonizm çerçevesi içinde romantizm etkilerini barındıran çalışma tarzı ortaya koymuştur. Sadece bu akımlarla sınırlı kalmayan çalışmalarında Neoklasizm ve post empresyonizm etkilerde görülmüş, Avrupa resim sanatının gelişimini yakından takip

etmesi istemli veya istemsiz şekilde çalışmalarına tesir etmiştir. İbrahim Çallı sanatçı kimliğinin yanında eğitimci kimliği ile de ön plana çıkmış, sanat anlayışı ile öğrencilerini de etkilemiştir. Eğitimci kimliği Türk resim sanatı içinde yer edinen değerli ressamlar yetiştirmesine vesile olmuş ve Refik Epikman, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik gibi sanatçılar yetiştirmiş, Çağdaş Türk Resim sanatının gelişimine katkı sağlamıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Güzel Sanatlar Akademisini bitiren ressamlar arasında; Mehmet Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cüda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır. Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsüne (bugün Gazi Üniversitesi) bağlı olarak, 1932'de kurulan resim bölümü, yetiştirdiği çok sayıdaki sanatçıyla, ikinci bir resim eğitimi kuruluşu görevi yapmıştır.(Özdemir, 1997: 130). Gazi Eğitim Enstitüsünde Malik Aksel, Refik Epikman, Zeki Faik İzer gibi ressamlar resim öğretmeni olarak görev almış, Türk resminin gelişimine önemli katkılar sağlayan ressamlar yetiştirmişlerdir.

Salt doğa anlayışından yavaş yavaş kopan sanat, yönünü biraz da düşünsel bir bakış açısına çevirmeye başlamış, doğal bir malzeme olarak görülen doğanın ezberci sanat anlayışı bırakılmaya başlanmış ve sanatçılar fikirsel bir temele oturabilecekleri yeni sanat arayışları içine girmişlerdir.

1928 ile 1933 arası, Müstakil Ressamlar Birliği'nin ve "D Grubu" nun yetişip kendilerini empoze eden genç sanatçılar, Batı estetiğinin ana parolası olarak anabileceğimiz "*Ars es homo additus naturae*"- Sanat doğaya katılmış insandır-felsefesini içgüdülerinin itişiyile uygulamaya başlayacaklardı. (Berk&Turani, 1981: 66). Pelvanoğlu, D Grubu' nun sanat anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

Onlara gelinceye kadar doğa bir taklit ürünü iken; onlar doğa incelemelerinin, onu doğrudan tuvale aktarmak anlamına gelmediğini ve doğanın geometrik düzenler içerisinde ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Geometrik düzenlerin temel olarak alınması, onların resimlerinin anlaşılmasız olarak değerlendirilmesine neden olmuştur.(Pelvanoğlu, 2007: 41). D Grubu ve Müstakil Ressamlar, Klasizm'e karşı değil, akademizme karşı bir tavır içinde olmuşlar, sanatçılar için doğal malzeme

olarak kullanılan doğayı, Çallı Kuşağı' nın taklit yoluyla betimlemesi, genç kuşak sanatçıların tepkisini çekmiştir. D Grubu ve Müstakil Ressamlar' ın ezberci doğa anlayışına karşı duydukları bu rahatsızlık sanat anlayışlarını şekillendiren en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Bu kuşağın mensuplarından İbrahim Çallı, kendilerinden çok daha bilinçli bir yaklaşım içerisinde olan öğrencileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve "d" Grubu'nu kurdukları zaman da onların yanında olmuş ve onların uygulamalarından da etkilenmiştir. (Pelvanoğlu, 2010: 24).

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde hızlandırmış olduğu sanatsal, kültürel politikası ile yeni kurulan, Türkiye Cumhuriyeti' nde de sanat desteklenmiş, resim sanatının çağdaşlaşma yaklaşımları, döneme adını veren; Çallı kuşağı ve Sanayi-i Nefise Ali Mektebi'nde yetişen genç kuşak sanatçıların özverili çalışmaları, göstermiş oldukları gayretler neticesinde gelişme göstermiştir.

2.4.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar İş Birliği

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde özellikle Tanzimat Dönemi ile birlikte yoğunluğu artan Batılılaşma Hareketleri en çok askeri ve sanat anlayışında değişiklikleri beraberinde getirmiş, tüm bu bileşenlerin sonucunda ortaya çıkan Batı'nın güçlü ekonomisi ve sanatının refah içindeki gelişimi Türk öğrencilerinin de ilgisini çekmiş onları sanat anlayışlarının içine dâhil etmiştir. Türk Resim Sanatı' nda Batı'ya yönelme hareketinin evrensellik bağlamındaki değerlendirmesi ancak Batı'nın bilim, sanat ve teknoloji' de üstünlüğünün kabul görülmesi ile mümkün olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra da bu temel yargıyı taşıyan fikir hareketleri artarak devam etmiştir.

Müstakil Ressamlar Cemiyeti 'ni oluşturan sanatçılar, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşanan iç ve dış kaynaklı yaşanan işgaller, isyanlar, baskınların olduğu, 1914 savaşı, Kurtuluş savaşı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti süreci içinde öğrencilik dönemlerinde birçok zorlukla karşılaşarak yetişmişlerdir. İstanbul'un işgali ile birlikte birçok kez eğitim gördükleri Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si okul binaları

tahrip edilmiş, ders materyalleri zarar görmüş ve eğitim yerleşkelerinde sürekli olarak yer değişimi yapma mecburiyetinde bırakılmışlardır.

Türk Resim Sanatı'nda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra kurulan, ikinci ressam derneği olan Müstakil Ressamlar Cemiyeti; 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Ali Mektebi'ne başlayan öğrenciler tarafından kurulan cemiyet, Türkiye Cumhuriyeti'nin de ilk cemiyeti olurken, Türk resminin gelişimini başlatan ilk birlik olma özelliğindedir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin çağdaşlaşma ve uygarlaşma yolunda yürüttüğü kültür politikasının içine doğan grup bu bağlamda destek görmüştür. Cumhuriyetin birinci yılında başlayan politika çerçevesinde ilk kez Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi üzerinde durulmuş, Maarif Vekâleti'nin açtığı sınavı kazanan yirmi öğrenci Avrupa'ya gitmeye ve eğitim görmeye hak kazanmıştır. Devletin ideolojik ve kültürel politikası çerçevesinde, Maarif Nezareti'nin düzenlemiş olduğu sınavı kazanan; Mahmut Fehmi (Cüda), Şeref Kamil (Akdik), Cevat (Dereli), Refik (Epikman) ve Muhittin (Sebatî) eğitim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Süratli bir şekilde değişim ve dönüşümün yaşandığı bir dönemde, eğitsel ve kişisel birçok zorlukla karşılaşmışlar, bu onları kendi içlerinde kenetlerken değişen dengelere ve dönüşüme ayak uydurma mecburiyetinde bırakmıştır. Sosyal, ekonomik ve siyasi bağlamdan bakıldığında; savaş sonrası yaşanan ekonomik ve psikolojik çöküntüler, işsizlik, 1929 Dünya Ekonomik Krizi gibi etkenler toplumu derinden etkilediği kadar sanatçıları da etkilemiş, genç sanatçıların mücadeleci kimliği bir birlik altında toplanmaları gerekliliğini onlara hissettirmiştir. Paris'te farklı atölyelerde eğitim görmelerine rağmen hep bir araya gelen ressamlar tüm bu etkenleri gündemlerine taşımış, ilk defa birlik hareketlerini Paris'te başlatmışlar ve Yurda dönünce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adında toplanmışlardır. İlk sergilerini Ankara'da düzenleyen sanatçılar eserlerinin ilk paylaşımını yapmış, sanat anlayışlarını tanıtmış ve 1929 yılında resmi olarak kurulmuşlardır.

15 Temmuz 1929'da yasal olarak kurulan birliğin Üyeleri; Refik Fazıl(Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cüda),Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin(Sebatî),Ratıp Aşır (Acıdoğu),Fahrettin (Arkunlar)' dir.(Giray

2004: 27). Fransa ve Almanya’da resim eğitimi alarak 1928 yılında yurda dönen genç ressamlar, akademide eğitim aldıkları hocaların sanat anlayışına karşı mesafeli olmuşlar ve karşı bir tavır izleyerek eleştirel yaklaşım sergilemişlerdir.

Sanatsal üslupta birleşmelerinin ortak noktası, Desenin canlı renklerle eritildiği; Empresyonizm anlayışındaki ışık ve renk bileşeninden resimleri kurtarmak, kompozisyon kurgularında desen ve çizgiyi ön plana çıkararak önemini vurgulamak olmuştur. 15 Nisan 1929 yılında Müstakil Ressamlar Cemiyeti ve Heykeltıraşlar İş Birliği ismi altında birleşmişlerdir. Sanatçılar tek bir üslup etrafında toplanmamış her biri çalışmalarını farklı ve özgün bir anlayış içinde ifade etmiştir. Fransa ve Almanya’da yayılan Geç Kübizm, Realizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm ve dışavurumculuk akımının etkisi altında kalan sanatçılar kompozisyonlarını geometrik formlardan yararlanarak oluşturmuşlardır. Kendilerinden önceki ressamlardan farklı bir yol izlemişler, halkın içine dağılarak gündelik yaşamdan kesitleri, özellikle de köylü temasını azda olsa ilk kez çalışmalarına konu etmişlerdir.

1929-1942 yılları arasında yapmış oldukları çalışmalarını yurt içinde farklı şehirlerde düzenlemiş oldukları sergiler, Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun ve İzmit Halkevleri sergileri ile halka tanıtmışlar ve Anadolu’da ki sergi faaliyetleri ile Türk Resim Sanatı ’nın gelişimine katkı sağlamışlardır. İlk sergilerinde yurt dışında eğitim gördükleri Fransa ve Almanya’ya ait manzaralar yansıtan ressamlar kendi ülkelerinden kesitlere ver vermemiş bu konuda eleştirilere maruz kalmışlardır. Onlara göre ilk sergilerinin konusunun Fransa ve Almanya olması eğitim gördükleri dönem içindeki yaşantılarına ve onları eğiten hocalara bir teşekkür mahiyetinde olmasıydı. Diğer sergilerinde ülkenin geçip giden zaman dilimi içinde halkın gündelik yaşamındaki zorlukları ve gündelik olayları yansıtarak, hayattan kesitleri kendilerine konu edinmişlerdir. Bu tutumlarının en önemli belirleyicisi Türk Resim Sanatını ulusallaştırmak olmuş, bunun içinde resim sanatı ve toplum arasında bir köprü kurarak toplumla aralarında bağ kurmuşlar, halk evlerinde düzenledikleri toplantılar ve sosyal alanlarda halkın arasına katılarak gerçekleştirdikleri sohbetler, sergiler ile toplumu hem tanımış hem de dönüştürmüşlerdir.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde başlatılan sanat ve kültürel reform hareketleri yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de gündemi olmuş, ivedilikle gerçekleştirilen inkılap hareketleri sanatçıların gözünden tuvallere aktarılmıştır. Cumhuriyet'in 10.yılında 1933'te ilk olarak düzenlenen inkılap sergileri ile öncelikli amaç yapılan devrimleri halka tanıtmak, halk evlerine mesafeli olan köylüyü halk evlerine çekmek, kültür ve eğitim seviyesini artırmak olmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, dönemleri içinde aktif olarak sanatlarını icra etmişler, Devlet Resim Ve Heykel Sergileri 'ne katılarak ödüle layık görülmüşlerdir. Halk evlerinin açılması, Köy Enstitülerinin Kurulması halkı bilinçlendirme ve kalkınma politikası içinde sanatçılara da sorumluluk yükleyen dönemin hükümeti sanatçıların köylüyü daha rahat halk evlerine çekeceği düşüncesi ile Yurt Gezileri düzenlemiştir.

Devletin kültür politikası çerçevesinde gerçekleşen Yurt Gezileri ile yurdun farklı yerlerine gönderilen sanatçılar tarafından Anadolu temalı kültürel dokuları içinde barındıran sipariş usulü icra edilen, devlet ve halk arasındaki uzantıları içine alan bir sanat anlayışı ortaya çıkmış, bu gezilerde Müstakil Ressamlar da görev almışlardır. Yeni bir yönetim şekli ile tanışan toplumu bilinçlendirmek için sanatın dilinin gücünü kullanmak isteyen dönemin hükümeti, sanatçıların desteğini alarak inkılapları ve yeni düzeni topluma alıştırmaya ve kabullendirme çabası içine girmiştir. Bunun için de Yurt Gezilerine katılacak ressamların yanı sıra heykeltıraşların da desteği alınmıştır.

Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına olanak sağlayan Ulusal Kurtuluş, Savaşı'm ve modern Türkiye'nin alt yapısını oluşturacak Atatürk devrimlerini ülkenin her köşesindeki kamusal alanlarda somutlaştırma arayışı anıt heykellere olan gereksinimi arttırmıştır.(Üstünipek, 2014: 273). Yurdun dört bir yanına Atatürk heykelleri ve büstlerinin yapılması ile devrimlerin ve yeni yönetimin sanat yoluyla benimsetilmesi, otorite kurulması amaçlanmıştır. Yurt Gezileri de devletin bu kültürel ve politik ideolojisi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Devlet, Yurt Gezileri' ne gönderilecek sanatçıların yetki ve sorumluluğunu Güzel Sanatlar Akademisinin bilgi ve deneyimine bırakmıştır. Güzel Sanatlar Akademisinin Yurt Gezi'lerine göndermek için belirleyeceği kadronun kriterleri içinde, akademik eğitimini tamamlamış olan başarılı sanatçılar yer almıştır. Sanatçıların, Eylül-Ağustos ayları içerisinde görevlendirildiği bu projede amaç; görevli oldukları bölgeleri yakından tanımaları, Yeni Türkiye Cumhuriyeti içinde yaşanan ve ya yaşanması arzu edilen, ideal bir tema ile Cumhuriyet sonrası Türkiye'yi sanatsal üslupla anlatmaları istenmiştir. Sanat artık tarihi bir bellek niteliğine bürünmüş ve toplumsal konular ve devrimleri konusu haline getirerek günümüze ulaşan tarihi ve kültürel belge niteliği taşıyan "resmi" arşiv meydana gelmiştir. Müstakiller Avrupa'da güncel olan sanat akımlarını yakından takip etmiş ve benimsemiş olmuşlar dahi onları kendilerinden önceki gruplardan ayıran en önemli unsur Türk resminin temsilcisi olduklarının bilincinde olarak, çalışmalarına bu eksende yaklaşmışlar ve daha özverili bir tavır içine girerek eserlerini üretmişlerdir. Türk resim sanatına katkıda bulunma gayesi içinde sınırlarını çizen Müstakil ressam, sanat anlayışlarını özgün bir üslup çerçevesinde yansıtarak Avrupa resim sanatından ayrışma çabası içinde olmuşlar ve kendi özlerinden oluşan bir sanat anlayışı var etmişlerdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bu heyecanlı atılımları ile ulusal sanat dilini ifade eden yaklaşımları genç resamlara ve kendilerinden sonra gelen "D" grubuna örnek teşkil etmiş, grup üyeleri Müstakil Ressamlar' ın deneyimlerinden ve sanat anlayışından etkilenmişlerdir.

2.4.4. 'D' Grubu

Türk Resim Sanatı Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de gelişme göstermeye devam etmiş, Osmanlı' nın son dönemlerinde Batılılaşma hareketleri ile başlayan Avrupa'ya eğitim amaçlı öğrenci gönderme yaklaşımı sürdürülmüş, Cumhuriyet Dönemi'nde de sanatın gelişimi devlet tarafından desteklenmiştir. İnkılap Sergileri 'nin hazırlıklarının yapıldığı, Halkevleri 'nin yeni yeni açılarak yayın organı Ülkü dergisinin yayımlanmaya başlandığı süreçte, resim sanatında da dirik ve devingen hareketlenmeler yaşanmıştır.

Çoğunluğunu 1914 Kuşağı'nın öğrencilerinden ve Sanayi-i Nefise Mektebi Öğrencilerinden oluşan D grubu üyeleri yurtdışında almış oldukları eğitimi tamamlayarak yurda dönmüşler, Türk Resim Sanatına katkı sağlamak için süreç içinde aktif rol almışlardır. Altı genç sanatçı, Cihangirdeki Yavuz Apartmanı'nda sık sık bir araya gelerek Türkiye'de ki resim sanatının yakın geçmişini ve gelişimini sorgulamış ve Avrupa sanatı ile eş zamanlı uygulamalar yapma eğilimi etrafında birleşmişlerdir. Bu kararlarını şekillendiren en önemli sebep Türk Resim Sanatı'nın Avrupa sanatının en az elli yıl gerisinde olması ve uzun zamandır 1914 Kuşağı'nın etkisi altında kalarak durağanlaşması olmuştur. Empresyonizm anlayışını benimseyen hocalarına tepki olarak Eylül 1933 yılında D Grubu'nu kurmuşlardır O dönem Türk Resim Sanatı tarihinde kurulan dördüncü grup olmaları "D" Grubu isminin belirleyicisi olmuş, isim ve sanat anlayışları o dönemde birçok sanatçı, sanat eleştirmeni ve aydınlar tarafından eleştirilerek tartışma konusu haline getirilmiştir.

Türk aydınları bu görüntüyü sevmeseler bile modernleşebilmenin biricik yolu kabul etmişlerdi.(Sönmez, 2004: 47). Alışılan sanat anlayışının dışında bir anlayış olmasından dolayı aydın kesim ve sanat çevresi tarafından kolay kabul görmemiş olsa da Avrupa'nın güncel sanat anlayışı olması düşüncesi ile zaman içinde kabul görmeye başlamıştır.

Grubu kuran üyeler; Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu 'dur. Türkiye'de hâkim olan Empresyonizm akımının deseni ışık ve canlı renlerin arka planına atmasına, deseni eritmesine bir tepki olarak, güçlü bir desen anlayışı getirmek isteyen grup özgün bir sanat anlayışı benimseyerek Kübist resim anlayışını Türk resim sanatına dâhil etmişlerdir. Turani D Grubu sanatçılarının sanata katkılarını şu şekilde ifade etmiştir:

Bütün bu adı geçen ressamın doğum tarihleri 1900 ile 1910 arasındadır. Genellikle Fransa ve Almanya'da öğrenimlerini yapan sanatçılarımız gittikçe genişleyen sanatçılar zeminini beslemişler ve özellikle yüzlerce öğrenci yetiştirmişlerdir.(Turani, 2010: 676). Turani'nin de dediği gibi Avrupa'da resim eğitimi alan sanatçılar, Türk resminin daha dirik ve devingen yapı için ilerlemesine öncülük etmişlerdir.

Kübist, Konstrüktivizm anlayışı geometrik formlar ile zenginleştirirken fikirsel süreci başlatarak yoruma dayalı bir alt yapı inşa etmişlerdir. Farklı bir yaklaşım, arayış içinde olan D Grubu; bu yönüyle en fazla özgünlük ve yenilik arayışı içine giren grup olmuşlar, Türk Resim Sanatı' na getirdikleri çağdaş eğilimlerle tıpkı kendilerinden öce gelen 1914 kuşağı gibi dingin bir vücuda bürünen Türk Resim Sanatı' nı, yeniden canlandırmış ve tazelemişlerdir.

1934 yılında başlayan ve 1940 yılından itibaren hızlanan Türk resim sanatını taklitten kurtarmak ve kendine has bir kimliğe bürünmesi için çalışan D Grubu, resim çalışmalarında Türk folklorik biçimsel öğeleri ile geleneksel sanatların biçim mirasını kaynak olarak kullanmıştır. (Genç, 2012: 415). Yerel ve geleneksel sanat anlayışını Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun gruba katılması ile benimseyen D grubu bu anlayışını sadece biçimce yansıtmış, Ulusal sanat anlayışını tam anlamıyla sağlayamamıştır.

D Grubu kurucu üyesi olan ve yeni katılan sanatçılar ilk sergilerini; İstanbul' un Beyoğlu semtinde Mimoza adında bir şapka mağazasında açmışlardır. Yıllardır süregelen kalıplaşmış bir sanat anlayışına tanıklık eden toplum resim sanatını daha tam olarak kabullenememişken, henüz alışık olmadıkları farklı bir sanat anlayışı ile yüz yüze gelmiş, bu entelektüel anlayış karşısında bocalamalar yaşamıştır. Avrupa sanat anlayışı ile Ulusal kimlik çatışmasına tanıklık ettiğimiz sentezlenmiş olan resim anlayışı ilk defa bu kadar keskin bir şekilde ifade edilebilmiş ve derin bir manaya bürünebilmiştir.

“D” Grubu, zamanla resim dünyamızın kimi belirli isimlerini kadrosuna alacaktı. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eren Eyüpoğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Arif Kaptan, Salih Urallı 1947'lere değin sürecek olan Grup sergi ve çeşitli gösterilerine katılacaklardı.(Berk& Turani, 1981: 106). Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun “D” Grubuna katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlamışlar, kübist bir üslupla Anadolu kırsal yaşamı geometrik soyut nakışları arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır.(Ersoy, 1998: 27). Geleneksel motifleri yerel dokuları sanatsal çalışmaları da eklemiş olsalar da ortak bir üslup altında birleşememişler, yerellik anlayışına yaklaşmış olsalar da ulusal nitelikte eser

üretmemişlerdir. Turgut Zaim, grubun sanat anlayışına karşı, öznel sanat üslubundan taviz vermemiş, kendine has üslup özelliklerini muhafaza ederek Anadolu kültürünü ve köy temasını kendi sanat anlayışı çerçevesinde, gruptan bağımsız şekilde devam ettirmiştir. Grup üyeleri eser oluşumlarında yerel ve geleneksel dokuların farklı kaynaklarından beslenmişlerdir.

Kübist anlayış çerçevesi içinde şekillenen Geometrik formlar Nurullah Berk'in "Küpçü" adındaki yağlı boya eserinde kullanılan motifler resmin dilini bilen bir okuyucuyu tarihi bir yolculuğa çıkarır niteliktedir. Aynı şekilde Nurullah Berk'in düz bir düzlem üzerinde yansıttığı "Ütücü Kadın" gravür eserinde kurgulanan geometrik kompozisyonda arka planda kilim motiflerine yer verilmiştir. Sanatçıların istemli veya istemsiz bir şekilde kültürel ve yerel dokulara temas etmesi, resim sanatının yerellik duygusu ile özgün çağrışımlar uyandırarak bedenselleştiğini göstermektedir. Güçlü bir desen anlayışını Türk resmine kazandırmak isteyen D Grubu bu anlayışı gerçekleştirirken geometrik formlarla figürde deformasyon etkiler oluşturarak soyutlamaya gitmişlerdir. Grubun güçlü desen arayışları süreç içinde sorgulanarak yoruma açık hale getirilmiştir.

Geometrik, şematik etkileri geleneksel ve etnik dokularla Konstrüktivizm ve Kübist bir kompozisyon ile sentez formlar kullanarak yansıtan D Grubu üyesi Bedri Rahmi Eyüpoğlu ulusal bir kimlik kazandırdığı çalışmalarına güçlü bir ifade dili yüklemiştir. Anadolu teması, köy teması ilk defa farklı üsluplardaki sanatçıların, biçim ve uygunluğu doğrultusunda yaratıcı imgelem ve özgün fikirler çerçevesinde yansıtılmış, folklorik karakterlerin hayat bularak, estetik kaygıların güdüldüğü, şematik bir ruh ortaya çıkmıştır.

Batı'dan ayrılmış ama Batı'dan kopmamış olan bu özgün sanat anlayışı "D" Grubu'nu etkisi altına alırken, Batı'dan kopma eğilimini göstererek Anadolu temasına yoğun şekilde yönelen isim; Turgut Zaim olmuş, akımın temsilciğinden ileri gidemeyen grup, ortak bir üslup geliştirememiştir.

Başta Nurullah Berk olmak üzere, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer gibi grup sanatçıları tamamen kendilerine özgü bir biçim ve renk anlayışla resimler yapmıştır.

Hatta grup üyelerinden olan Elif Naci, sanatsal yaratıcılıktan etkilenmemek için yurt dışına eğitim almaya gitmemiştir. (Baysal, 2021: 38). Natürmort, portre ve yerel ve geleneksel sanat anlayışı içinde eserler üreten sanatçı, ilk dönemlerinde izlenimci bir üslup benimsemişken; ilerleyen dönemlerde hat sanatında soyutlamalar yapmış ve kendine özgü bir üslup geliştirmiştir.

Yerel konu seçimlerinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu, geleneksel motiflerle bezerken çalışmalarını Sabri Berkel, figürde soyutlamalara giderek gündelik yaşamın izlerini taşımış bazen de kompozisyonlarını nonfigüratif olarak kurgulamıştır. Nurullah Berk; figüratif soyutlamalara gittiği çalışmalarında halı, kilim, mozaik motifleri ile bezerken Avrupa ve Geleneksel dokuları Geç Kübist resim anlayışı çerçevesinde sentezleyerek özgünleştirmiştir. Yerel konu seçimlerinde her sanatçı sanatsal birikimini ortaya koyarken Anadolu kültüründen almış oldukları geleneksel kaynaktan beslenmiştir.

Avrupa sanat akımının güncel sanat anlayışını eş zamanlı olarak Türkiye’de başlatan “D” Grubu ressamlarının benimsemiş oldukları Kübist ve Konstrüktivizm anlayışın Türk resim sanatı içinde yeteri kadar benimsenememesi, Avrupa’nın dirik ve devingen yapısına sürekli ayak uyduramama durumları gibi etkenler zamanla Türk Resim Sanatı ’nı yeniden geriye atmaya başlamıştır. Bu durum toplumsal gerçekçi bakış açısını benimseyen “Yeniler Grubu” nun tepkisine neden olmuştur. “D” Grubu’nun halk ve insanı sanatın gündemi içinde bir biçim olarak konumlandırması, bu olguların yüzeysel olarak yansıtılması ve halk tabanına yeteri düzeyde inememesi gibi etkenler grubun dağılmasında etkili olmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında Türk Resim Sanatı değişim ve dönüşüm geçirmiş, sanat eleştirmenleri ve yazarlar “D” Grubu’nun etnik ve folklorik yönelimini ağır dille yargılayarak eleştirel yazılar yazmışlardır. Kültürel sembol ve simgelere yer veren sanatçılar alafranga olarak nitelendirilmiş, Türk resmine milli kimlik kazandıran sanatçılar ve eserleri bazı kesimler tarafından hor görülmüştür. Avrupa resminin Türkiye’de aynı anda çağdaş olmasına etki eden “D” Grubu mensubu sanatçıları, güncel sanat anlayışını Türk resmine taşımış, özgün ve yaratıcı bir bakış açısı kazanarak, yapıtlarında fikirsel bir alt yapı oluşturmuşlardır. Türk resmine önemli

katkılar sağlayarak, farklı bir bakış açısı kazandırdıkları çalışmalarını tüm eleştirilere rağmen, oluşturmaları ve sergilemeleri bakımından genç sanatçılara örnek teşkil etmişlerdir.

2.4.5. Yurt Gezileri

I. Dünya savaşı bitmiş, Yıllarca süren savaş ve mücadeleler karşısında yorgun düşen toplum sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik savaşları vermeye devam etmiştir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve devrimlerin yapılması ile toplumun bunları benimsemesi ve koşulsuz kabul etmesi gibi bir durum birden olmamış, halk yeni düzenin getirdiği her bir yenilik karşısında bocalamalar yaşamıştır. Yıllarca süregelen alışkanlıklarını, yaşam biçimlerini değiştirmeleri çokta kolay olmamıştır. Devlet bütün bu olguları gerçekleştirirken bazen dayatma yöntemiyle benimsetme eğilimine gitmişken, bazen de halkı destekleyerek, yanında olarak süreci idame ettirmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halkın büyük çoğunluğu köy yerleşkelerinde ikamet etmesi ve ülkenin tarıma dayalı bir ekonomi planı ile kalkınması en fazla atılımları ve yatırımları köy ve köylü için yapılmasında belirleyici olmuştur. Sanayinin gelişmemiş olması gibi etkenler de köy ve köylü unsurlarının önemini ortaya koymuş, yapılan istihdamlar bu iki unsur etrafında toplanmıştır. Devlet öncelikle Erken Cumhuriyet Dönemi'nde getirmiş olduğu devrimleri, belirlemiş olduğu sosyal ve kültürel ideoloji ile toplum arasında yakın bir ilişki kurma eğilimi içine girmiş, bunu Halkevleri' nin kuruluşu (1932) ile gerçekleştirmiştir. Daha çok köy yerleşkesinde yaşayan halkı eğitim ve kültürel açıdan desteklemek, devletin sosyal ve kültürel ideolojisini halka tanıtmak ve benimsetmek maksatlı kurulan Halkevleri aynı zamanda gerçekleştirilen devrimleri ve yeni alfabeyi öğretmek için yapılan bir eğitim kurumu vazifesi de görmüştür. Kültürel alanlarda köylüyü geliştirmek ve ekonomik alanda da kalkındırmak birincil amaçları olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın ardından kalan enkaz henüz onarılmadan toplumun ekonomik ve psikolojik savaşlar verdiği bir dönemde açılan Halkevleri köylünün çok fazla dikkatini çekmemiştir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin temel taşları yerine oturtulmak istenirken en fazla sorumluluk sanatçılara verilmiş, köyleri, köylüleri ziyaret eden ve onlarla yakın ilişkiler kuran ilk aydın kesim, sanatçılar olmuştur.

Yurt dışında eğitim gören sanatçıların Türk kültürünü ve Anadolu'yu daha yakından tanınması hem çağdaş hem de ulusal kimlikleri ile sanat, toplum bağının kurulması istenmişken aynı zamanda sanatçıların halk evlerinde vermiş oldukları konferanslar, açmış oldukları sergiler ile Anadolu insanını halk evlerine çekmek amaçlanmıştır. Anadolu'nun her köşesinde sanatın iyileştirici, birleştirici, yönlendirici ve ilerleyici yönünden faydalanılmıştır. Cumhuriyet'in onuncu kuruluş yıldönümünde gerçekleştirilen, İnkılap Resimleri Sergileri başlatılması (1933) ile sanatçılar daha çok yönetilerek ve yönlendirilerek eserlerini icra etmişler, yapılan devrimlerin dışına çıkamama sınırlılığı sanatçılara zorluklar yaşatmıştır. Sanat biraz da olsa bu dönemde, belki daha fazla devlet kontrolünde yürütülmüş, sanatçılar onların belirleyeceği konular üzerinden eser üretme mecburiyetine bırakılmıştır. Bu yaklaşım birçok sanatçı tarafından eleştirilmiş, sanatın hiçbir ideolojinin ürünü olamayacağı, bunun sanatın özgür ruhuna ters bir politika olduğu yönünde tartışmalara neden olmuştur.

Geziler, II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, özellikle Avrupa'da siyasi ve ideolojik kamplaşmaların iyice yoğunlaştığı ve kesinleştiği koşullarda başladı. Bu arada Türkiye'de Aktürk'ün ölümünden sonra İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı altında Cumhuriyet yönetimi "tek parti" ve "Milli Şef" etrafında yeniden örgütlendi.(Ural, 1998: 21–22). 1943 yılında gerçekleştirilen son yurt gezisi ile birlikte toplam 6 yurt gezisinde üretilen 675 resim Ankara Sergievi salonlarında düzenlenen bir sergi ile halka sunulmuştur.(Erken, 2017: 100). Milli Şef Dönemi'nde, dönemin partisinin ideolojisi etrafında şekillenen, yönlendirmeler doğrultusunda gerçekleşen, Yurt Gezileri'nde de kültür politikasının dışına çıkılamayan eserler oluşturulmuş olsa da sanatçılar Anadolu'yu tanımış, bu da onlara yerel- ulusal sanat bakış açısı kazandırmıştır. Her ne kadar sipariş usulü betimlenen eserler yapılmış olsa da yapılan köy temalı yerel çalışmalar, sonraki kuşaklar için hem bir esin kaynağı hem de tarihi bir belge niteliğinde olmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde II. Dünya Savaşı'nın henüz başlarında 1938-1943 yılları arasında CHP hükümeti'nin siyasi, sosyal ve kültürel ideolojisinin yansıması olan, Yurt Gezileri (1938-1943) günümüz Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın içindeki kültürel ve sosyal unsurların çekirdeğini oluşturmuştur. Köylü halkın, halk

evlerine yeteri kadar rağbet etmemesi, İnkıpların halk üzerinde endişe uyandırmasından duyulan rahatsızlık hissinin ortadan kaldırılmak istenmesi gibi görünür sebepler Yurt Gezileri' ne zemin hazırlamıştır. 1933 yılında başlatılan, her yıl ağustos ve eylül ayları içinde yapılan Yurt Gezileri' nde Anadolu'nun belirlenen bölgelerine on ressam gönderilmesi ile başlatılan kültürel hareketlilik ile Türk halkının özüne inmek istenmiş ve köy kavramının bereketi ve kültürel dokusunun açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Batılılaşma ve muasır medeniyet düzeyine erişebilmenin kültürel ivmeleri, ilk olarak halkın büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler üzerine atılmıştır. Devlet bu kültür politikasını, kendi ideolojisini yurdun her yerine ulaştırma, benimsetme yaklaşımını sanat ve sanatçı aracılığı ile yapmıştır. Dünya ekonomik krizinin etkileri henüz devam ederken ve II. Dünya Savaşı'na katılmamış olursa da bütün sosyal, askeri ekonomik şiddeti hissedilmiştir. Böyle bir dönemde, zor durumda olan ve desteklenmeyen sanatçılar için Yurt Gezileri, makul bir ücret karşılığında yapılmış olsa da o zamanın şartları içinde sanat ve sanatçıya yapılan bu milli kültür ve sanat hareketi bir umut teşkil etmiştir. Bedri Rahmi Eyüpoğlu(1911-1975),Eşref Üren(1897-1984), Mahmut Cüda(1904-1982),Malik Aksel(1901-1987), Refik Epikman(1902-1974),Ali Avni Çelebi(1904-1993),Cevat Dereli(1900-1989),Halil Dikmen (1906-1964), Feyhaman Duran (1886-1970) ve Nurullah Berk(1904-1982) gibi birçok isim katıldı.

Sanatçılar, gönderildikleri yerlerin yalnızca merkezlerini değil ilçelerini, kasaba ve köylerini de ziyaret etmişler, duyarlı bir gözlemlerle buralarda gördüklerini tuvallerine kaydetmişlerdir.(Bayer, 2018: 174). Geleneksel sanatların hemen hemen tamamen göz ardı edildiği ve sanatın propaganda işlevinin sonuna kadar kullanıldığı 1940'lı yıllar sonuna kadar gerek izlenimci gerekse de kübist, ekspresyonist (Dışavurumcu) ve sınırlı da olsa Konstrüktivist (İnşacı) biçim dilini benimseyen iki kuşağın sanatçıları Kurtuluş Savaşı, İnkılâplar, Atatürk ve Cumhuriyetin simgesi olan Ankara dışında köy, köylü, çiftçi konularını işlemişlerdir.(Başkan, 2014: 103). Cumhuriyet devrinde kent ve köy arasındaki tezatların artması oranında, kentli ressamlar, Cumhuriyet devletinin sanat ve kültür politikasının önemli bir yanını benimseyerek köy teması üzerinde çok durmuşlardır.(Tansuğ, 1986: 174). Anadolu'nun doğal tabiatı sanatçıların çalışmaları arasına girerken aynı zamanda köy

yerleşkelerindeki düz damlı kerpiç evler, tarlalar ve geleneksel kıyafetli Anadolu insanlarına da çalışmalarında yer vermişlerdir. Yurt Gezileri bazı sanatçıların sanat üsluplarını yerellik-ulusallık doğrultusunda konumlandırmalarına, sanat yaşamlarının rotasını bu yönde belirlemelerine fırsat tanımıştır.

“Memleket Gezileri” ya da “Memleket Resimleri Gezisi” gibi birçok ad verilen ve daha çok Yurt Gezileri olarak adlandırılan kültür programı kapsamında gidilen iller ve görev alan ressamın bazıları şu şekildedir; Bedri Rahmi Eyüpoğlu Edirne/Çorum, Eşref Üren Yozgat/Ağrı, Mahmut Cüda Trabzon/Bitlis, Malik Aksel Sivas/Denizli’ye gönderilmiş. Refik Epikman Hatay/Ankara, Ali Avni Çelebi Malatya-Arapkir/ Bilecik, Cevat Dereli Sinop/ Gümüşhane, Halil Dikmen Giresun/ Erzurum-Hasankale, Feyhaman Duran Gaziantep, Zeki Kocamemi Rize ve Nurullah Berk Amasya/Tekirdağ gibi illerde görev almışlardır.

“Geziye katılan sanatçıların yol masrafları hükümet tarafından karşılanacak ve ayrıca zorunlu ihtiyaçları olarak her bir sanatçıya 300'er liralık ödeme yapılacaktır. Gezi sonrası sanatçıların eserleri Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde toplanacak ve her yılın 29 Ekim Cumhuriyet bayramına denk gelen gününde sergi açılacaktır. Bu açılan sergilerde yurdu gezen ressamın eserleri arasında yarışma düzenlenecek ve ilk üçe giren eserlerin sahiplerine para ödülü verilecektir. Ayrıca beğenilen eserlerde devlet kurumları tarafından satın alınacak ve devlet dairelerine asılacaktır”. (Kesgin, 2012: 146–47). Bu şekilde sistematik bir düzende ilerleyen Yurt Gezileri’nde hem ekonomik zorluklar yaşayan sanatçıları desteklenmiş hem de sanatın gelişimine katkı sağlanmıştır. Düzenli şekilde açılan sergiler ve vaat edilen ödüller sanatçıların motivasyonunu artırırken aynı zamanda da onları onore etmiştir.

Yurt Gezileri ’nde görevlendirilen sanatçıların çoğunluğu kadrolu memur potansiyelinde Halkevleri ’nde görevli olan resim öğretmenlerinden olup az sayıda akademik kadrolu sanatçıları ve seçili ressamlardan oluşturulmuştur. Anadolu ve sanat yaklaşmasının ve milli sanat hareketi öncüsü olan sanatçıların içinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar İş Birliği, D Grubu, Yeniler gibi grupları temsil eden ressamlar da katılmışlar. Birçok sanatçı atölye ortamının kapalı atmosferinden

uzaklaşarak doğanın verdiği sınırsızlık hissi içinde yansıtmışlardır çalışmalarını. Köy temasının kurak tabiatı ve içinde barındırdığı yerel motifler en çokta Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turgut Zaim, Nuri İyem gibi sanatçıların ilgisini çekmiş ve sanatlarının oluşumuna katkı sağlamıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, etkileri açık bir sanatçıydı. Avrupa'da resim eğitimi veren kuruluşların, akademizmin karşısında alternatif olarak getirdikleri kübizmden kaynaklanan yeni bir tür akademizmleri doğal olarak onu da etkilemiştir. Ancak o özellikle 1960'lar sonrasında egemenliğini duyuran sanatsal heyecanlara iltifat etmemiş, resmini onlara teslim etmemiştir.(Başkan, 1991: 64). Sanat yaşamı boyunca gerçekleştirdiği sanatsal denemeleri sanatçının bireysel kimliğinin oluşumuna tesir etmiş, yerellik ve ulusallık etrafında biçimce şekillendirdiği eserlerinde Batı'nın tekniğinden faydalanarak özgün çalışmalarını oluşturmuştur. 1960'lı yılların özgürlükçü ve çok kimlikli sanat anlayışı sanatçıyı içine çekememiş, sanatçı Anadolu motiflerinden ve halk kültüründen oluşturduğu şiirsel kimliğinden sanat yaşamının sonuna dek taviz vermemiş, eserlerine yüklediği kültürel bellekle, Türk resim sanatına kültürel mirasların transferini sağlamıştır.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Turgut Zaim gibi sanatçılar hariç, ressamların büyük bir çoğunluğu Anadolu'dan dönüşlerinde bu kültürel hareketlilikten arınarak atölyelerine ve kendi üslup arayışlarına tekrar dönmüşler, bu kültür gezisini daha çok yerine getirilmesi gereken bir görev olarak görüp dışına çıkamamışlardır. Bazı sanatçılar için ise bu kültür yolculuğu bitmiş olsa da sanatsal çalışmalarına yön veren bir başlangıç olmuş, giderken bıraktıkları yerden biçem ve düşünsel gibi pek çok açıdan çok daha fazlası olarak dönmüşlerdir. Anadolu' da edindikleri yeni kültürel kimlik sanat anlayışlarının belirleyicisi ve şekillendiricisi olmuştur. Anadolu'nun birçok yerinde dönemin Empresyonizm, Kübizm ve Realizm etkilerini taşıyan eserlerde köy temalı sanat eserlerinin de hayat bu bulduğu görülmektedir. Bununla birlikte eskizler, manzara fotoğrafları, karakalem çalışmalar ve karışık teknik kullanılan birçok çalışma yapılmıştır. Yansıtılan sanatsal çalışmalarda Anadolu halkının toplum içinde önemli bir yere sahip olduğu, yaşantısı ve dönemin kültürel dokularının etkileri görülmüştür. Sanatçılar var olanı benlik

izlerini sentezleyerek yansıtmışlar, köy temasının içine kendi yaşantılarından izler taşıyan şekil ve semboller yerleştirerek kendi yaşantıları ve dönemin izlerini taşıyan Türk Sanat Tarihine kaynaklık edecek sanat arşivi oluşturmuşlardır. 1943 yılına gelindiğinde Yurt Gezileri Kültür Projesi II. Dünya Savaşı'nın ülkemizde meydana getirdiği ekonomik bunalım karşısında direniş gösterememiş, Sanatçılar için ayrılan ödenekleri karşılamak sorun teşkil etmeye başlamış ve buna bağlı olarak devamlılık gösterememiş ve Yurt Gezileri süreci son bulmuştur. İlk olarak Anakara Atatürk Lisesi Konferans salonunun yanındaki odaya taşınan eserler buraya sığdırılabilmek için üst üste gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Bir müddet burada yığılarak istiflenen çalışmalar bir süre sonra Evkaf Apartmanı içindeki Tabiat Sahnesi'nin üzerinde bulunan bir odaya taşınmış buraya da zar zor şekilde sığdırılmıştır. Yurt Gezileri ile oluşturulan kültürel arşiv bulunduğu dönemden günümüze dek korunamamış, birkaç kez buldukları binadan taşınması zorunluluğunda kalmıştır. Zaman içinde ya çatıdan damlayan yağmur suyu ya da bodrumda toza maruz bırakılan eserler trajik sebeplerden dolayı zarar görmüş ve tutanın elinde kalmıştır. Şu an altı yüz yetmiş beş sanat eserinin sadece yirmi iki tanesi Harita Genel Komutanlığında sergilenmektedir. Eserlerin devamının nerede ve ne şekilde olduğu bilinmemekte, devasa tarihi sanat arşivine ne olduğu hakkında çok net veriler bulunmamaktadır.

2.4.6. Yeniler- Liman Grubu

II. Dünya Savaşı'na Genç Türkiye Cumhuriyeti katılmamış olsa da savaşın tüm dünya üzerindeki etkilerini, bulunduğu coğrafi konumunun etkisi nedeniyle sarsıcı bir şekilde yaşamıştır. Kısıtlı imkânlarla ekonomik atılımlar için ayrılan bütçe, savaş sebebiyle seferberlik sonucu silahaltında tutulan erlere ve savunma araçlarına ayrılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan toplumsal, psikolojik ve ekonomik krizler halk ve insan kavramını ön plana çıkarmış, "Yeniler Grubu" nun topluma yönelimi ile toplumsal gerçekçi bir sanat hareketi Türk resminin gündemini oluşturmuştur. Ülkenin kalkınma politikasının tarıma ve buna bağlı olarak insan gücüne dayalı olması ile genç kesimin seferberlik neticesinde askere alınması tarımsal faaliyetleri sekteye uğratmış, gıda maddesi ve hayvan yemi gibi temel ihtiyaçların ya eksikliği ya da pahalılığında kaynaklı sıkıntılar baş göstermiştir. Tarımda zor şartlar altında kadınlar çalışmış olsa da bu yeterli olmamış, insan gücüne

dayalı olup makineleşmenin olmamasından dolayı ekonomik olarak zorluklar, kıtlıklar ve yetersiz beslenmeden dolayı salgın hastalıklar yaşanmıştır. Savaşın ardında bıraktığı ekonomik, sosyal, psikolojik etkenler toplumsal olaylara daha duyarlı bir sanatçı kitlesinin oluşumuna zemin hazırlamış, sanatçıların atölyelerinin dışına çıkarak toplumsal gerçekçi bir bakış açısı kazanmalarında etkili olmuştur. Leopold Levy öğrencileri alışlagelmiş konulardan çok daha fazlasını yapmak istemişler ve edebiyat alanında başlayan toplumsal gerçekçi yaklaşımı tuvallere aktarma çabası içine girerek, çevrelerinde gerçekleşen her türlü olaya duyarsız kalamamış toplumsal olaylara yönelmişlerdir. 1940 tarihinde akademide açmış oldukları sergi, büyük bir ilgi görmüş ve bu yoğun ilgi ileride büyük ses getirecek olan Liman Sergisi' ne de zemin hazırlamıştır. Köy temasını da içinde barındıran halk kültürüne duyarlı bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanatsal çalışmalarında köy temasına da yer veren Yeniler Grubu, Anadolu kültürünün resim sanatı içinde gelişim göstermesine katkı sağlamış ve kendinden sonra gelen On' lar Grubu'na ilham teşkil etmiştir.

Toplumsal gerçekçilik kavramının ulusal ve geleneksel yapısı içinde, Anadolu kültürü ve köy temasını içinde barındıran dinamiklere rastlamak tesadüf değildir. Yurt Gezileri ile başlatılan devletin ideolojisini yayma çabası içinde gerçekleştirilen kültür hareketini Yeniler Grubu hayatın gerçeklerini göz önünde bulundurarak bu bağlamda desteklemiş ve köy temasına sanatsal etkinlikleri içinde yer vermişlerdir. Avrupa'da resim sanatı eğitimi almayan bir grup genç sanatçı atölyelerinin dışına çıkarak toplumsal konulara eğilmiş, ilk olarak da yaşamış oldukları şehrin çevresinden başlayarak karşılaştıkları balıkçılar, işçiler ve ayakkabı boyacıları gibi yaşam kesitlerini sanatsal olarak ifade etmişlerdir. İlk sergilerinin konusu Liman şehri olan İstanbul olmuş, 29 Nisan 1940 tarihinde İstanbul Beyoğlu ilçesindeki Gazeteciler Cemiyeti Lokali'nde Liman sergileri olarakta bilinen resim sergisini açarak toplumsal gerçekleri konu alan resimleri gün yüzüne çıkarmışlardır. Bir nevi toplumsal gerçeklerin üzerini sürekli olarak örten biçimsel sanat anlayışını reddederek bir başkaldırıyı başlatmışlar tuvallerinde toplumda yaşanan gerçeklerin izini sürmüşlerdir. "D" Grubunun biçimci sanat anlayışına tepkili olan sanatçılar; Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş'ın katılımıyla 1941 yılında Yeniler Grubunu kurmuş ve ilk kez toplumsal

gerçekçi yaklaşımı Türk Resim Sanatı'nın gündemine taşımışlardır. Grup, resim sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmasından dolayı "Yeniler" adını almıştır. Yeniler Grubu, yerel ve ulusal sanat etrafında birleşerek halkın sorunlarına eğilme çabası içinde kurulmuş, Daha önceleri Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turgut Zaim'in bireysel çabaları sonucu ortaya koydukları çalışmalarının da isminin belirleyicisi olmuşlardır. Özellikle de Batı'nın eğilimlerine karşı mesafeli bir duruş sergileyen Turgut Zaim, Yeniler Grubu'nun içinde yer almış olsa da toplumsal yaşantıların dramatik yönünün uzağında kalarak, Anadolu'yu; ulusal ve yöresel bir üslupla daha mutlu, sevimli, iyimser ve şiirsel bir atmosfer oluşturarak, duru bir şekilde ifade etmiştir.

İçinde buldukları toplumun ve yaşanan toplumsal sorunların içinde kendilerini öncelikle toplumun bir ferdi olarak gören sanatçılar, sanat ve toplum bileşimi etrafında birleşmişlerdir. Toplumsal yaşantı içinde insan kavramını yakın bir mercek altında gözlemlemiş, 1940'lı yıllardan itibaren toplumda yaşanan zorlukları, çalışan ve üreten kesimi, kent yaşamının güçlüklerini, yaşanan ekonomik kriz sonucu yoksullaşan halkı, gündelik yaşamdan kesitleri tüm gerçekçiliği ile irdeleyerek figüratif yoğunlukta kurgulanan kompozisyonlarını estetik unsurları göz önünde bulundurarak eserlerinde yansıtabilmişlerdir. Hayatın tüm gerçeklerini yansıtmaya eğiliminde olan Batı'nın öykünmeciliğine mesafeli durarak eserlerinde; toplumsal ve ulusal kaygılar güderek, benliklerinin derinliklerine doğru içsel bir yolculuk başlatarak kendilerinden önce gelen gruplardan ayrılmışlar, bu bileşenleri ile Türk Resim Sanatı'na yeni bir soluk getirmişlerdir.

Grup 23 Mayıs 1942 tarihinde Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde "Kadınlar" teması olarak belirlemiş olduğu ikinci sergiyi açmıştır. Konunun Kadınlar teması olarak belirmenmiş olmasına rağmen az miktarda da olsa başka konular da sergide yer almış, sergiyle birlikte gruba katılan üye sayısında artış yaşanmıştır. Alışlagelen konuların dışına çıkan sanatçılar Türkiye'de egemen olan sanat anlayışının halktan arındırılarak oluşan eserlerine karşı çıkarak halkın üzüntülerini ve sıkıntılarını merkeze almışlardır.

İkinci sergiyle birlikte toplumsal yaşamın özüne olgunlukla eğilmeye başlayan Yeniler Grubu, çok geçmeden aydın çevreleri de etkilemeyi başarmıştır. Grup

sanatçıları Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil ve özellikle de Hilmi Ziya Ülken'den büyük ölçüde destek görmüşlerdir.(Çelik, 2009: 119). Bu eğilimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri sergi ile büyük bir yankı uyandırmışlar, özellikle de dönemin hâkim sanat anlayışını benimseyen ve akademik kadroyu oluşturan “D” Grubu sanatçıları tarafından eleştirel yazılara ve yaklaşımlara maruz kalmışlardır. Yeniler Grubu aynı zamanda gerçekçi bakış açısı ile birçok yazar ve aydını etkileyerek onlar tarafından da destek görmüştür. Verilen destek ve gösterilen duyarlılık neticesinde yazarlarda çok önceden başlayan toplumsal farkındalık ve gerçeklik anlayışına aydınlar da duyarız kalamamış, toplumun geneline yayılan toplumsal bilinçlilik algısı, dönemin hükümetinde tedirginliğe neden olmuştur.

Grubun önde gelen kurucularından olan, Nuri İyem; toplumsal gerçekçiliği eserlerinin konusu haline getirirken yansıtmış olduğu köylü kadın portreleri ile benlik izlerinde ablasına ve yaşantısına ait izleri yöresel bir üslupla dile getirmiştir. Köyden kente göç, grev, İstanbul'daki gecekondu ile oluşan çarpık yapılaşmada mücadele veren Anadolu insanları, onun toplumsal konulu eserlerinin başlıkları içinde yer almıştır.

Toplumsal gerçekçi yaklaşımın öncü isimlerinden olan Mümtaz Yener, daha çok kalabalık figürlü çalışmalarında işçi sınıfını, makineleri ve yoksul halkı konusuna dâhil etmiştir. Sanat anlayışının temelini toplumsal kaygılar üzerine konumlandırıan sanatçı çoğunlukla insan ve insana dair zorlukları çalışmasının konusu haline getirmiş ve sanatsal anlayışı çerçevesinde eserler üretmiştir. Toplumsal gerçekleri aydınlatmayı kendine görev edinen sanatçı bu tutumundan dolayı birçok kez devlet müdahalesi ile karşı kaşıya kalmıştır. Fırın adındaki yapıtının polis zoruyla sergi salonundan alınması bu müdahalelerden birisidir.

1952 tarihinde son sergi etkinliğini gerçekleştiren grup üyeleri arasında kopukluklar oluşmaya başlamış, bazıları toplumsal gerçekçi eğilimden uzaklaşarak soyut eğilimlere yönelirken bazıları da 1951'de İbrahim Çallı'nın başkanlığını yaptığı “Türk Ressamlar Cemiyeti” ne katılmıştır. Kuruluş amaçlarının farkındalığından uzaklaşan, bazı grup üyelerinin Paris'e gitmesi ve halk temasından kopması gibi

etkenler grubun dağılmasına zemin hazırlarken süreci hızlandırmış ve 1955 yılında “Yeniler Grubu” dağılmıştır.

2.4.7. On’ lar Grubu

Türk Resim Sanatı’ nda “Yurt Gezileri” ile başlayan Anadolu kültürüne yönelme hareketleri hem bir kültür politikası hem de Halkevleri’ nde açılan sergiler ve söyleşilerle devletin ideolojisini halka, en çokta köylüye benimsetmek için düzenlenen sanat etkinlikleri olarak gerçekleşmiştir. Devletin bu politikası, sanatı ve sanatçıyı desteklerken aynı zamanda Türk Resim Sanatı’ nda sipariş usulü de olsa Anadolu kültürü ve köy temasını konu alan resimlerin ilk örneklerinin oluşumuna temel oluşturmuştur. Bu kültür politikası ile ilk kez sanatçı-halk ilişkisi yaşanmış ve halkın gündelik yaşamı resim sanatının konusu haline gelmiştir. Anadolu’nun çeşitli bölgelerine devlet politikası ve desteği ile gönderilen sanatçılar, Anadolu ve köy teması ile ilk kez etkileşim haline girmiş, köy teması sanat galerilerine taşınmıştır.

On’ lar Grubu kendinden önce gelen bütün sanat gruplarının ötesinde, yöreselliği sanat anlayışı olarak benimsemiş ve grup üyeleri arasında sanat anlayışında birlik sağlayabilmiştir. On’ lar Grubu’nun etkisiyle Köy-Geleneksel yaklaşım; sanatçı eserlerinde merkeze alınmıştır. Avrupa resim sanatının estetik olgusunu geleneksel ve ulusal bir üslupla sentezleyen Bedri Rahmi Eyüpoğlu Türk Resim Sanatı’ nın ulusal-evrensel sanat tartışmalarının yapıldığı bir dönemde almış olduğu radikal karar ile bütünlük kurduğu yöresel dokuları sanat çalışmalarına yansıtarak Türk Resim Sanatı’ nın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Bedri Rahmi, ürettiği farklı teknikte işlerinde, hep Türk işi motifler, geometrik soyutlama ve Batı sanat tarihinin Art-Deco, Kübizm ve ekspresyonizm gibi akımlarına, küresel folklordeki imgelem özgürlüğüne dönük, sentezci, evrimsel, nakışa her suret ve yüzeyle gönüllü bir üretimi seçti. (Altuğ, 2022). Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun yeniliklere açık olan sanatçı kimliği onu defalarca kez farklı güncel arayışlar içine iterken, tüm bu çabalar sanatının şekillenmesine ve kendi özgün anlayışına ulaşmasına da kaynaklık etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat hayatı boyunca daima yeniyi aramış ve kendini tekrar etmemiş bir sanatçı olarak bilinir. Sanatçının eserlerinin konusunu, genellikle Anadolu hikâyeleri ve Anadolu sevgisi ele almıştır. Sanatçı kültürümüzde edindiğimiz pek çok değeri, hikâyeyi ve olayları aralıksız olarak tuvaline taşımıştır.(Köroğlu &Soylu, 2017: 367). Açık bir şekilde görülüyor ki, resim sanatını icra ederken Anadolu kültürünün birikiminden ve geleneksel dokularından beslenen Bedri Rahmi Eyüpoğlu; sanat anlayışını atölye öğrencilerine de benimseterek, bu doğrultuda eserler üretmiştir.

Anadolu'nun kültürel mirasına ulaşmak için kültürel değerlerine ve motiflerine tüm benliği ile sahip çıkan köylüye ve köy kültürüne doğru yerel bir yönelim içine girmişlerdir. Öncelikle, Batı resim anlayışının çok iyi çözümlenmesi gerekliliğini vurgulayan Bedri Rahmi Eyüpoğlu; ancak bu şekilde ulusal ve yöresel anlayışın daha rahat kavranabileceğini savunmuş, Öğrencilerinin de bu bilincine varmalarını isteyerek On' lar Grubu'nun bu sav çerçevesinde birleşmesine öncülük etmiştir. Zira atölyenin yemekhanesinde açılan ilk sergileri bu durumu kanıtlar niteliktedir. Yemekhanenin kapısına asılan afiş görenleri tarihi bir yolculuğa çıkarırken, Türklerin Orta Asya'dan itibaren ilk örneklerini verdiği, el dokuma halı, kilim sanatındaki ustaca işlenen ve betimlenen soyutlamaların yer aldığı motifler; bütün heybetiyle gelenleri karşılamıştır. İspanyol ressam El Greco' nun tablosunun da yer aldığı afiş hem Batı sanatı' ndan yararlanacaklarının habercisi olurken hem de yerel konulara değinerek, köklü bir geçmişe sahip olan kültürel motiflerin izinin sürüleceğine dair karşıt bir atak gerçekleştirilmiştir. Genç ressamların bu iddialı çıkışının sebebi; Batı'nın tekniğinin güncelliği ve yerel temaların sentezinden faydalanarak oluşturdukları çalışmaların, Türk resminin ulusallaşmasına ve çağdaşlaşmasına katkı sağlayacağı inancı olmuştur. On' lar Grubu'nun temelleri 1946 yılında, açmış oldukları bu sergiyle atılmış, Türk Resim Sanatı' nın gelişimini köklü bir kültür ve ulusal bir zemine oturtmak amaçlanmıştır. Nitekim sanatçıların bu savı üretmiş oldukları eserler göstermiş oldukları gayretler doğrultusunda gerçekleşerek onları haklı çıkarmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde eğitim görmüş olan on öğrenci hocalarının Batı ve geleneksel sanatı sentezleyerek ortaya koyduğu folklorik sanat üslubunun etkisinde kalarak "On' lar" Grubu'nu kurmuşlardır.

Anlaşıldığı üzere, Onlar Grubu'nu bir araya getiren sanat görüşleri, dönemlerinin ve özellikle de akademi hocaları olan sanatçıların da benimsedikleri değerlerdir. Bu nedenle doğrudan olmasa da dolaylı olarak Onlar Grubu üzerinde Léopold Lévy'nin etkisinin olduğu söylenebilir.(Dalkıran, 2013: 9). Nitekim Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun da sanatçı kimliğinin oluşumunda asistanı olduğu Léopold Lévy'nin katkısı yadsınamayacak kadar fazla olmuştur.

Grup üyelerinin sayısı isimlerinin belirlenmesinde etkili olurken ilk defa bir grup ortak bir sanat biçemi etrafında uzlaşarak birleşmişlerdir. Bu uzlaşma Onlar Grubu'nun kendilerinden önce gelen gruplardan ayrılmasının en önemli belirleyicisi olmuştur. Türk Resim Sanatı'nın ulusal bakış açısı kazanırken yöresel dokuların yansıtılmasına katkıda bulunan; Fikret Otyam (1926-2015), Turan Erol (1927- 2023), Leyla Gamsız (1921- 2010) , Mehmet Pesen (1923 - 2012), Orhan Peker (1927 –1978), Mustafa Esirkuş(1921-1986), Nedim Günsür(1924-1994) gibi isimler köy temasını çalışan ressamlar arasında olmuşlardır. Grubun diğer Üyeleri; Hulusi Sarptürk (D ?- Ö?) , Adnan Varınca (1918 - 2014), Ivy Stangali (1922-1999) ulusal ve yöresel temanın ortak bilinci içinde olan sanatçıların günümüze ulaşan köy temalı eserlerine rastlanmamıştır. Yerelliği ön plana çıkaran sanatçıların bakış açılarını geniş tuttuğu ve bağlamda farklı temalardan yola çıkarak, kendi üslupları doğrultusunda bu ortak anlayışı benimsedikleri görülmüştür.

Konu tercihlerinden bahsettiğimiz Onlar grubunun kurucularından olan ressamlarımız aradığı ulusal ve yerellik konusuna günlük yaşamla cevap vermişlerdir. Bir yörenin özelliklerinin resme yansıtılabilmesi için en gerçek olan, gündelik hayatta ne yaptıkları sorusunun cevabı olduğu düşüncesinden yola çıkan Onlar grubu, resimlerine hep bu yönden yaklaşmışlardır.(Altay, 2018: 88). Gündelik yaşam kesitlerinin ötesinde, halk sanatının yöresel motifleri ve süslemeci öğeleri Onlar Grubu'nun sanatsal çalışmalarının özünü oluşturmuş, ulusal boyutta yerel değerlere sahip, özgün bir sanat kimliği ortaya çıkarma gayreti içinde olmuşlardır.

Batı tekniğini yöresel, folklorik motiflerle ayrıştırmadan benimsedikleri ulusal üslupla sentezlerken, sanatçıların Anadolu yaşantısını çıkış noktası olarak belirlemiş olmaları, onları daha çok köy temasının içine çekmiştir. Yöresel dokuları içinde

barındıran; ebru çalışmaları, oya modelleri, halı, kilim motiflerinin sembolleri ve anonim anlamları gibi unsurlar grubun eser oluşumuna kültürel esin kaynağı olmuştur. Aynı zamanda köy doğasının zorlukları ve Anadolu'nun tarım ambarı olması açısından yaşamsal gereklilik oluşturması da sanatçıları köy temasının içine çekmiştir.

Önceki yıllarda Batı sanat oluşumlarının takibi ile Türk resminin Çağdaş dünyadaki yerini alacağını savunan birçok sanatçı artık bu düşüncelerinden vazgeçecekler tuvallerinde hat sanatına minyatüre çini halı ve kilim motiflerine atıflarda bulunarak ulusal bir sanat yaratma çabası içine gireceklerdir.(Elmas, 1998: 123). Bu yüzdendir ki, İkinci sergilerini Beyoğlu Asmalımescid'de bulunan Balyoz Sokak'ta grubun önemli kurucularından, Leyla Gamsız' a ait olan dairede, 15 Kasım 1947 tarihinde açan On' lar Grubu; bu sergiyle birlikte daha da çok dikkat çekmiş ve ikinci yıllarının sonunda, yerel sanatsal üsluplarını benimseyen eleman sayıları iki kat artmıştır.

Alakanın sebebi, bu gençlerin bir inkılap geçirmiş olan akademide yetişmiş ilk nesil olmasında idi.(Blyth, 1950: 6).Bunun yanında; Yurt Gezisi' nde sipariş ve yönlendirmeler sonucunda yapılan yerel konulu çalışmaların ötesine geçerek, bunu sanat anlayışı haline getiren sanatçıların bu tutumu da gösterilen ilgilinin ilk ve en önemli unsurunu oluşturmuştur.

Grup bu iki sergi sonrasında her yıl bir sergi açmayı başarmıştır. 1948 yılı İstanbul sergilerini, 1949 Beyoğlu Sanatseverler Kulübü sergileri izlemiştir. 1950 yılında elli sayfadan oluşan bir katalog yayınlamışlardır. Bedri Rami Eyüboğlu, Şekip Tunç, Fikret Adil, Şevket Rado' nun yazılarının da olduğu katalogda kırk yedi resim yer almıştır.(Bulut, 2009: 31). 1954 yılına kadar grup olarak sergi faaliyetleri 1954 yılından sonra devamlılık gösterememiş, sanatçılar kendi sanatsal anlayışları çerçevesinde bireysel çalışmalara yönelmeye başlamışlardır.

Sanatçılar, resimlerinde geleneksel dokuları ve toplumsal olayları konu edinmiş olsalar da bu etkenler bazen onları daha güncel olan biçim denemelerinden alıkoyamamıştır. Biçim ve İçerik bakımından bütünlük sağlayamayan sanatçıların

ortak gayesi Batı'nın tekniği etrafında ulusal-geleneksel kaynaklardan beslenerek yerel ve özgün sanat anlayışı oluşturmak olmuştur.

Batı uygarlığına dönük olan Türk biçim devrimleri, gerçekte Batı taklidine değil, kendi tarihsel taratış biçimin, kendi geleneklerine çağdaş bir anlamda sahip çıkmak isteğine yönelmiştir. (Tansuğ, 1988: 19). Elif Naci'nin "Türk resminin kaynakları Alplerin ötesinde değil, Toroslar 'ın eteğinde aranmalıdır" sözü Onlar grubunun sloganı haline gelmiştir. Grup 1954'ten sonra etkinlik gösterememiş ve dağılmıştır. (Girgin, 2009: 54). Sanatçılar birlik oldukları süreç içinde, Bedri Rahmi Eyüpoğlu önderliğinde; benimsemiş oldukları yerel ve kültürel dokuları tuvallerine aktararak, Türk resminin ulusal kimlik kazanmasına katkı sağlamışlardır. Mehmet Pesen, Fikret Otyam gibi isimler çalışmalarını bu doğrultuda sanat yaşamları boyunca bireysel olarak sürdürmüşlerdir.



Görsel 1:Fikret Otyam, Tarladaki Kız, TÜYB, 60 X 80 cm, 1988. (Sanal 2023)

Erişim: 15.10.2023

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi Fikret Otyam Anadolu'nun şahmerdanlarını, kilim desenlerini değişime uğratmadan tuvale yansıtırken Anadolu folklorunun, Yörük yaşamının, Yörüklerin tepelik, başlık, hotoz ve nakışlı başörtülerini, gerçekçi bir üslupla resimlerine aktarmıştır.(Arıcı, 2006: 83–84). Anadolu'nun yaşantısının tanıklığını yapan, gören ve gözlemleyen Otyam, akademi döneminde hocası olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun da etkisiyle yöresel ve folklorik

dokulara yönelmiş Batı'nın tekniğini kullanarak köy doğasını özgün bir anlayış içinde ortaya koymuştur.

Anadolu ve Doğu Anadolu'nun sürmeli kadınları, ona göre; çalışmalarının imzası niteliğindedir. Nitekim sanatsal üslupla abartılı şekilde yorumlanan gözleri sürmeli Anadolu kadınlarını kim görse aklına ilk Fikret Otyam gelir. Resim çalışmalarının konusu genelde Doğu Anadolu ve Anadolu kadını olurken aynı zamanda Harran evleri, keçiler, şahmeran ve mahalli kompozisyonlar da konuları arasında yer almıştır. Gazeteci, belgeselci kimliği Doğu Anadolu gezisi sırasında iyi bir gözlemci ve araştırmacı yönünü ortaya koyarken dinlediği ve fotoğrafladığı her bilgi resimlerine ilham teşkil etmiş, edindiği bilgi ve birikimler ışığında köy temasını naif, yalın ve şiirsel bir anlatımla yansıtırken kendini ifade ettiği sanat arşivini inşa etmiştir.

Kısa süreli ve az sayıda da olsa köy temasını sanat konuları arasına alan, yaşam ve doğa bileşimi içinde çalışmalarını ortaya koyan On' lar Grubu üyesi bir diğer sanatçımız Turan Erol olmuştur.

Muğla Milas'ta doğan, orta ve lise öğrenimini İzmir'de tamamlayan Erol; İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olarak eğitim görmüş, On' lar Grubu'nun kurulmasında etkin rol oynamıştır. Bir dönem eserlerinde soyutlamaya yönelen sanatçı, diğer grup elemanlarının da olduğu gibi Hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun tavsiyelerini dikkate alarak Batı'nın tekniğinden kopmadan ulusal ve yöresel unsurları sentezlemiş, köy ve Anadolu yaşamından konuları kısa süreli de olsa tuvallerine aktarmıştır. Fransız Hükümetinin bursuyla 1960 ve 1964 yılları arasında Paris'te çalışmalar yapmıştır. Daha çok gecekondular, Anadolu evleri, At' lar Yüce dağlar, tekneler, köprüler, enginar çiçekleri, karlı yollar gibi somut temalarla, soyutlamalar yaparak; Fransız sanatçı Pierre Bonnard'ın sanatsal üslubundan da etkilenmiştir.



Görsel 2: Turan Erol, Akşam Vakti Ağrı Dağı, TÜYB,120x100,1997.(Sanal 2023),
Erişim: 15.10.2023

Yurt Gezileri, Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Öğretmenlik yaptığı Diyarbakır'ın kıraç doğası ve hüzünlü bozkırlar, köy temasını çalıştığı eserlerinde onu etkileyen unsurlar olmuştur. Çalışmalarını daha çok düz, dikey, eğri, dairesel, çizgilerin belirgin zıtlıkları içindeki desen anlayışı üzerine inşa etmiş, stilize ettiği biçimsel üslubunu zamanla törpüleme yoluna girmiş ve özellikle de “Köyden Çıkış” eseriyle birlikte sıyrılmıştır. Türk resim sanatına olan katkılarından ve örnek teşkil eden yaşamından dolayı, 1991 yılında “Devlet Sanatçısı” ünvanı ile şereflendirilen Sanatçı; Türk Resim Sanatı' nın Çağdaş ve Modern kimlik kazanmasına etki eden isimlerden olmuştur. Anadolu konusu içinde köy temasına yönelerek, çağdaş ve ulusal kaygıları içinde barındıran minyatürle resmi sentezlediği eserlerini ince ince işleyerek şiirsel bir üslupla bezemiş olan Mehmet Pesen de On' lar Grubunun kurucu üyeleri arasında yer almış, yöresel dokulardan beslenerek çalışmalarını ortaya koymuştur.



Görsel 3:Mehmet Pesen, Alaz Köyün Gelini, ŞB. EB. SBT 50x70 cm 1982. (Sanal 2023)
Erişim: 17.10.2023

Türk kültür ve geleneğine ait izleri eserlerine taşıyan Pesen, bir yandan geleceğe kültür transferi sağlarken, diğer yandan da tarihsel zaman içinde unutulmaya

yüz tutmuş kültürel birikimleri ön plana çıkarma çabası içinde olmuş, geçmişe dair özlemi ve geleceğe dair umudu çalışmalarında şiirimsi bir dil ile nakış gibi işleyerek yansıtmıştır. Aynı zamanda Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olması onun sanat anlayışını belirleyen ön önemli faktörlerden olmuş, Renkli köy manzaralarının ön planında çok figürlü kompozisyonlardan oluşan çoğunlukla Gelin, Düğün Alayı, Çay toplayanlar ve Bodrum manzaraları gibi konuları yansıtmış, bu konular ekseninde geleneksel kıyafetler içinde kurguladığı Anadolu insanlarına yer vermiştir.

1975 yılında Mehmet Pesen' in sanat anlayışında önemli bir değişim gerçekleşecektir. Pesen bu aşamada, geçirdiği sanat evrelerinin deneyimlerini, üyesi bulunduğu On' lar Grubu'nun düşünsel eriği olan, geleneksel el sanatlarımızın esinleri ile birleştirilecektir. Esin kaynağı olarak da, el sanatlarımız arasında tek resimsel örnek olarak yer alan minyatürlerimizi belirleyecektir.(Giray, 1993: 9). Sanat yaşamı boyunca soyut eğilimler, figüratif deformasyon gibi birçok sanatsal denemelere yönelmiş olsa da, geleneksel sanat anlayışına duymuş olduğu ilgi ileriki dönem sanat anlayışının oluşumuna katkı sağlamıştır. Minyatür sanatına eğilim göstermesi ile iki boyutlu sanatsal çalışmalar ortaya koymuş, bazı eserlerinin kenar bordüründe ebru sanatını kullanmış, hat sanatından da etkilenecek yöresel temadan kopmamıştır.

Yurtiçi ve yurt dışında çok sayıda sergi açmış, Türk Resim Sanatı' nın gelişime katkı sağlamıştır. Seri halde ürettiği ulusal ve yöresel kimlikten oluşan eserleri ile Türk Resim Sanatı' nda yadsınamayacak bir kültürel arşiv oluşturmuştur.

Sanat yaşamı boyunca farklı ülkelere fazlaca seyahatlerde bulunan Orhan Peker, Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlayarak On' lar grubunun kurucuları arasında yer almıştır. Yabancı sanatçıların sanat atölyelerini sıklıkla ziyaret ederek, güncel sanat anlayışlarını yerlerinde gözlemleyerek etkileşim kuran Peker; özgün baskı, empresyonizm ve kübizm gibi soyutlamalar içeren birçok sanatsal pratiklerde bulunmuştur.



Görsel 4: Orhan Peker, At Arabaları, MÜYBKT, 43x63 cm.(Sanal 2023)

Erişim: 19.10.2023

Orhan Peker Lise öğretimini İstanbul'da tamamladıktan sonra 1946 -1951 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olmuş aynı zamanda Fransa'da eğitim almıştır. On' lar Grubu'nun kurucuları arasında yer almış olsa da daha çok Uzak Doğu sanatı ilgisini çekmiştir ama At Arabaları çalışmasında kilim heybe motiflerinin hoyrat fırça darbeleriyle empresyonist anlayış içinde vurgulanması yöresel dokularda hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun sanatsal üslubundan az da olsa etkilendiğini gösterir niteliktedir. At, Karakuşlar, Kargalar, Horoz, kerpiç düz tavanlı köy evlerinin önünde At kompozisyonlarıyla köy temasına sanat yaşamının bir bölümünde ilgi duyduğu ve yer verdiği görülmektedir.

Orhan Peker için ekspresyonist tavrın esası lekeyi biçim haline getirmeye dayanır. Bu aynı zamanda, Peker'in var olanı iç dünyasında anlama formudur. Bu noktada görselde herkesçe aynı algılanan bir kuş, bir at bir manda Peker'in tablolarında gerçeğin sanal bir yansıması haline gelirler.(Halıcı, 2017: 60). Çalışmalarına daha çok empresyonist anlayış içinde flu etkiler vererek biçimsellik kazandırmış, düşsel bir anlatım içinde ifade etmiştir.

Hayatının son dönemine kadar sanat faaliyetlerini etkin bir şekilde devam ettiren sanatçı, sanat yaşamının her döneminde Türk Resim Sanatı'nın güncel gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Doğa ve insan bileşenini Batı'nın tekniğini kullanarak yöresel ve folklorik motiflerden oluşturduğu sentezle kurgulayan bir diğer sanatçı Mustafa Esirkuş olmuştur. Köy ve balıkçı temalı eserleri başlıca konuları arasına girmiş her iki temayı

da toplumsal gerçekçi bir yaklaşım içine girerek empatik düşünce olgusu doğrultusunda tuvaline aktaran sanatçı koyu renklerle yalın bir anlatıma yer verdiği eserlerinde figüratif deformasyonlarla soyutlamalar yapmış, renk ve lekelerden faydalanarak doğa, insan, köy temalı eserlerini oluşturmuştur.



Görsel 5:Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın, TÜYB,64x50 cm 1950.(Sanal 2023)

Erişim: 20.10.2023

Mustafa Esirkuş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu' nun öğrencisi olarak İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görmüştür. Anadolu'nun birçok bölgesinde uzun yıllar resim öğretmenliği yapan sanatçı İstanbul Resim Heykel Müzesi' nde uzman olarak restorasyon çalışmalarında da bulunmuştur. Görevinden dolayı uzun yıllar Anadolu'yu dolaşan sanatçının sanat anlayışını ortaya koyarken bu etkileşimin bir paçası olan gerçekçi kesitleri yansıtmaması yadsınmaz. Hayatın gerçeklerinin üzerindeki perdeleri tuvalinde kurguladığı kompozisyonlarla aralayan sanatçı, özgür ruhunu ve özgünlüğü ortaya koyarak ifade ettiği eserleri ile Çağdaş Türk Resminin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.



Görsel 6: Nedim Günsur, Köylüler, 77.50x150.00 cm.TÜYB,1951.(Sanal 2023)

Erişim: 20.10.2023

1942’de Güzel Sanatlar Akademisinde Bedri Eyüpoğlu’nun öğrencisi olarak sanat eğitimi alan Çağdaş Türk resminin özgür ve yenilikçi temsilcilerinden biri de Nedim Günsur ‘dur. Günsur, benimsemiş olduğu gerçekçi sanat anlayışı çerçevesinde; İnşaat işçilerini, göç temasını, köy temasını ve günlük yaşamdan kesitleri sanat konuları arasına almıştır.

Gelişen ve dönüşen sanatın içinde hayatı boyunca, empresyonist anlayış ve soyutlamalar yaptığı çalışmalarının içinde; bir dönem etkisi altında kaldığı Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun yöresel resim anlayışı doğrultusunda da eserler üretmiştir. Yüksek Resim Bölümü’nü dereceyle bitirerek devlet bursuyla sanat eğitimi için Paris’e gönderilen sanatçı güncel resim sanatının gözlemine yaparak, sanat anlayışını geliştirmiştir. Yurda döndükten bir müddet sonra, Zonguldak’ a resim öğretmeni olarak atanan Günsur; taş kömür ocaklarında yaşanan zorlukları ve maden işçilerinin yaşam mücadelelerini sanatsal çalışmalarının konusu haline getirmiş ve içinde yaşandığı bölgenin gerçeklerine karşı duyarlılık göstermiştir.



Görsel 7: Nedim Günsur, Köylü Ailesi, TÜYB, 41x61 cm.1975. (Sanal) 2023

Erişim: 20.10.2023

Köy teması içinde bulunduğu dönemin sosyokültürel etkenleri doğrultusunda sanatçının elinde biçim kazanmış, köy yerleşkelerinin kurak iklimi ve doğal tabiatı; Anadolu insanının mücadelecisi ama yorgun ruhları içinde oluşan karma atmosfer esin kaynağı teşkil etmiştir. Toplumsal rollerin kimliğine girerek dönemin sorunlarına eğilen sanatçı, empati kurduğu çevreyi dramatik bir tavır içinde tuvallerine yansıtmış, maden işçileri ile köy temalı (Hasat Toplayanlar, Pamuk Toplayanlar) eserlerini oluşturarak Türk resminin çağdaşlaşması ve ulusallaşmasına katkı sağlamıştır.

On' lar Grubu'nun ortak anlayışını benimseyen önemli temsilcilerden biri de Leyla Gamsız olmuştur. Gamsız, mısır freskoları ve Matisse' nin resim anlayışını yöresel dokular ile sentezleyerek özgün bir üslup geliştirmiş, Paletini dolduran gri, mor ve mavi gibi koyu tonlu renklerle oluşturduğu kadın figürü ve portre ağırlıklı çalışmalarla Türk resminin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Babasının mesleğinden dolayı çocukluk yıllarında Anadolu'nun birçok bölgesini gezen Leyla Gamsız, Sivas Lisesi'nde öğrenim gördüğü dönemde; resim öğretmeni Eşref Üren'in sanat anlayışından yararlanmış ve desteğini görmüştür



Görsel 8: Leyla Gamsız, Köylü Kadınlar, SBT, 65 x 46 cm 2002. (Sanal 2023)

Erişim: 21.10.2023

Eşref Üren, yeteneğini keşfettiği öğrencisine özel resim dersleri vermiş ve akademiye kaydolmasını öğütlemiştir. Gamsız ailesi de kızlarının resme karşı ilgisini desteklemişler. O liseyi bitirince hep birlikte İstanbul'a göçmüşler ve o zamanki akademi müdürü Burhan Toprak'la görüşmüşler. Aile, henüz yüksek okul seviyesinde

olmayan akademide öğrenimini uygun görmemiş ve Paris'te resim öğrenimi yapmasına karar verilmiş. Bütün hazırlıklar tamamlanmış, ancak II. Dünya Savaşı başlayınca bu girişim sonuçsuz kalmış.(Koşan, :20). Eğitiminin gerekliliğinin bilincinde olan sanatçı, önce Coğrafya bölümünde öğrenimini tamamlamış, araya giren zaman diliminde resim tutkusundan, hayallerinden vazgeçmeyerek, Güzel Sanatlar Akademisinde Yüksek Resim Bölümü'nün açılmasını fırsat bilmiş ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde kısa bir süre ara verdiği resim serüvenine tekrar başlamıştır.

Bir süre Hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun geleneksel ve folklorik sanat anlayışının etkisinde kalmış, Anadolu ve Batı sanatının tekniğini sentezleyerek kurguladığı resimleri ile temsilcisi olduğu On' lar Grubu'nun yöneldiği ulusal ve yerel anlayış çerçevesi içinde çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Geleneksel ve yöresel motiflerle harmanladığı figüratif ve portre çalışmalarında figüratif deformasyonlar yaparak, kendine özgü, yenilikçi bir ifade dili geliştirmiş, çoklu figür çalışmalarına mesafeli durarak resimlerinde öyküsel bir yalınlık arayışı içine girmiştir. Sanata olan tutkusu yaşamı boyunca devam eden sanatçı, yöneldiği yerellik anlayışı ile Türk resminin milli kimlik oluşumuna, Çağdaş Türk Resmi' nin gelişimine ve dönüşümüne önemli katkılar sağlamıştır.

2.5.1950-1970 ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.5.1. Toplumsal Gerçekçi Eğilimler

1939-1945 Yılları arasında yaşanan II. Dünya Savaşı, Dünya üzerinde ülkeler arası siyasi, sosyal ve ekonomik güç dengelerinin değişimine neden olmuş, bununla beraber toplumlarda psikolojik yıkımlara sebebiyet vermiştir. Yaşanan tüm bu kaos ortamında dünya üzerindeki dengesizlikler içinde sanat yeniden şekillenirken, Genç Türkiye Cumhuriyeti; savaşa katılmamış olsa da dünya üzerinde yaşanan tüm olumsuzluklardan bulunduğu coğrafi konum itibarıyla misliyle etkilenmiştir. Tüm bu olumsuz durumlar ekonomik olarak güçsüz olan toplumu yoksulluğa mahkûm ederken, II. Dünya Savaşı sonrası, devletin Yurt Gezileri' ne bütçe ayıramayacak

duruma gelmesi sonucu geziler iptal edilmiş, bu durum kendi alanlarında çok fazla iş imkânı bulamayan sanatçıları büyük bir ümitsizliğe düşürmüştür. Maddi yetersizlikler içinde sanatsal çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar, eserlerini değerlerinin çok altında kalan fiyatlar karşılığında satarak hayatlarının devamlılığını sağlayabilmişlerdir.

Özellikle de 1950’li yılların Türkiye’inde siyasi çekişmeler yaşanmaya başlamış, CHP’ nin 27 yıl kesintisiz tek partili iktidarlık dönemi son bulurken, DP Dönemi; milli, liberal, sosyo-ekonomik bir politika izleyerek iktidar olmuştur. DP iktidarı ile Köy Enstitüleri öğretmen okullarına dönüştürülmüş, Halkevleri için ayrılan bütçe kesilmiştir.

Halkevleri 1950’li yıllara gelene kadar devletin tam desteğine sahip olduğu için sıkıntı çekmemiş ve ülke çapında desteklenmiştir.1950 yılında seçimle beraber iktidarın değişmesi sonucunda Halkevleri bir muhalefet partisinin yan kuruluşları düzeyine inmiş ve çalışmaları bu konumdan etkilenerek gerilemeye başlamıştır.(Manka, 1997: 121–22). Erken Cumhuriyet Dönemi’ nde, Cumhuriyet Halk Partisi’nin kültür ve ideoloji politikaları kapsamında gerçekleştirmiş olduğu Yurt Gezileri etkinliklerinde ressamların halkevlerinin imkânlarından yararlanması ve halkı halkevlerine çekme gayreti içinde olmaları nitekim bu savı doğrular niteliktedir.

Halkevlerinin kapatılmasına neden olan yasa 8 Ağustos 1951 tarihinde 5830 sayılı yasa ile toplam üye sayısı 468 olan Mecliste 340 evet oyu almıştır. Yasa 11 Ağustos 1951 tarihli Resmî Gazetede yayınlanarak yürürlüğe girmiş ve böylece Halkevleri tarih olmuştur. (Özdemir&Aktaş, 2011: 260). Halkevleri CHP’nin ideolojisinin bir yansıması haline dönüşmüş olsa da; açmış olduğu kurslar ve sergilerle halka resim sanatını tanıtmaktan, düzenlediği okuma yazma seferberliği ve kütüphane hizmetleri gibi sunduğu birçok hizmetten dolayı, göz ardı edilemez bir fayda sağladığı da görülmüştür.

Halkevleri sorunu DP ve CHP arasında yaşanan siyasi çekişmelerden sadece biri olmuş, Halkevleri kapatılarak oluşan maddi kaynak devlet hazinesine aktarılmıştır. Basın yoluyla DP aleyhine yazıların yazılması DP hükümetinin basın sansürü

uygulaması getirmesine neden olmuş, İsmet İnönü'nün yaralanması gibi etkenlerle siyasi sıkıntıların yoğun şekilde sürdüğü bir dönem yaşanmıştır. 1953 yılında, Tüm bu siyasi ve ekonomik ortamda yaşanan kargaşanın içinde; Adnan Çoker ile Lütfi Günay ilk tamamen soyut resimlerden oluşan, sergilerini açmışlar ve sanat anlayışları 1954 yılında, Ulus gazetesi'nde Bülent Ecevit tarafından eleştirilmiştir. Eleştirmenler artık eleştirilen eserlerin isimlerinin dışına çıkarak içeriği ve tekniğini de bu dönemde yorumlamaya başlamış, sanat eleştirmenlerinin ve özel galerilerin sayılarında artış yaşanırken, sanat ortamı hareketlenmeye başlamıştır. Bununla birlikte galeriler ve bankalar sanat eserlerine yönelerek satın alma yarışına girmiş, bankalarda sanat kasaları olarakta niteleyebileceğimiz sanatsal birikimler oluşturulmaya başlanmıştır. Yaşanan tüm bu sürecin hemen öncesinde; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın süper güçlerinden biri olan ABD ile kurulan yakın ilişkiler neticesinde Kore'ye asker gönderilmiş, sonucunda NATO'ya üye olunmuş; ABD ve Rusya arasında yaşanan soğuk savaş sürecinin en yoğun şekilde yaşandığı dönemde Rusya ile yakın ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmelerden sonra DP Hükümeti'nin işlevselliği hakkında birtakım gerekçeler öne sürülerek, 1960 darbesiyle iktidardan düşürülmüştür. Yaşanan bu süreçle, demokrasiye olan inancın kaybolduğu endişesi güdülmüş, yapılan 1961 anayasası ve çok partili demokratikleşme hareketleri ile bu sancılı süreç yatıştırılmak istenmiştir. Yaşanan bu gelişmeler toplumun yoksulluk, açlık, salgın ve psikolojik olarak verdiği savaşların merkezinde yaşanırken; Türkiye'nin sanat anlayışı tüm bu gerçeklerin uzantısına doğru evrilmiş, sanatçılar toplumun aynası olabilme gayreti içinde olmuşlardır. Sanayileşmenin ve iş imkânının azda olsa kentlerde gelişim göstermesi, tarım yapan çiftçinin geri plana atılması gibi etkenler, köy nüfusunun azalmasına sebebiyet verirken, kentlerde nüfus yoğunluğu artış göstermiş; buna bağlı olarak çarpık kentleşmeler ve neticesinde gecekondular yerleşkeleri ortaya çıkmıştır. Devamında II. Dünya Savaşı öncesi, Almanya'da Hit'lerin benimsediği yayılmacı politika Almanya'yı felakete sürüklemiş, savaş sonunda Almanya; erkek nüfus oranında ciddi kayıplar vermiş, buna bağlı olarak işçi eksikliği 1960'lı yıllara dek yaşanmıştır. Genç nüfusa sahip olan Türkiye Cumhuriyeti ve Almanya'nın diplomatik anlaşmaları neticesinde Almanya'nın işçi eksikliği giderilmek istenmesi, aynı zaman da Türkiye'deki İşsizliği önlemek adına göç yasası imzalanmış, Türkiye' den Almanya'ya doğru yoğun bir şekilde yatay göç hareketi

başlatılmıştır. Yaşanan tüm bu toplumsal etkenler sonucu ortaya çıkan düşünsel ortamın varlığı, 1960 ve 1970 sanatının biçimsel ve fikirsel sürecinin oluşumuna kaynak teşkil etmiştir.

1940'larda Yeniler Grubu ile başlayan toplumsal gerçekçi sanat anlayışı 1950'li yıllarda yerini soyut sanata bırakmış ve süreç içinde yaşanan tüm sosyal, siyasi ve ekonomik etkenler neticesinde 1960'dan itibaren yeniden güncel sorunları, konuları gündemine alan toplumsal gerçekçi sanat anlayışı, oluşumuna devam etmiştir. Dünya savaşından sonra yaşanan yoksulluk, işsizlik, köyden kente göç, Almanya'ya göç ve köy temaları sanatçıların; toplumsal ve ulusal bilinç farkındalığı ile sanatsal çalışmalarının konuları arasında yer almıştır. Köy doğasının doğallığını, Anadolu kadını ile bütünleştirerek eser üreten Nuri İyem' de halk tabanına inmiş ve empati kurma çabası gösteren ressamlardan olmuştur.



Görsel 9: Nuri İyem, Göç, TÜYB, 200x100 cm 1970 Sanal 2023
Erişim: 28.10.2 023

1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal olaylara; Neşet Günal, Nuri İyem ve İbrahim Balaban gibi sanatçılar duyarsız kalamamış, sanatın özgür ruhunu tüm kısıtlamalara rağmen yansıtmayı başarabilmişlerdir. Köy yerleşkesinin terkedilmesi sonucu oluşan göç konusunu, köy yerleşkelerinde yaşanan zorlukları ele alarak tuvallerine aktarmışlardır. Toplumsal gerçekçi yaklaşımın en önemli temsilcilerinden Nuri İyem; sanat yaşamı boyunca etkileşime açık olmuş; realizm, kübizm, soyut geometri gibi akımlardan etkilenmiş, figürlerde ve portrelerde deformasyon denemelerinde bulunarak özgün bir sanat anlayışı oluşturmuştur.

Tarlaya, işe gidenler İyem' in resimleri arasında üretilen seriler olarak karşımıza çıkacaktır. Sabahın alacakaranlığında dar toprak yollarda çoluk çocuk ve

hayvanların oluşturduğu konvoylar gözlemlenir doğa kesitleri arasında. (Giray, 2001: 232). İyem, köy temasını; seri şeklinde sanat oluşumları içine almış, köy temasının kurak doğası ve Anadolu kadını onun sanatının esin kaynağını besleyen iki önemli unsur olmuştur.

Nuri İyem gibi köy temasını toplumsal gerçekçi bir anlayış ile sanat oluşumları arasına alan Neşet Günal ise çalışmalarını daha dramatik bir atmosfer içinde yansıtmıştır. Anadolu'nun kurak doğası içinde köy yerleşkelerindeki yıkık, iskeleti çıkmış kerpiç evleri, tarlada çalışan ya da tarladan dönen köylüyü ve köylünün yaşadığı zorlukları, çektiği yoklukları ön plana çıkaran eserler üretmiştir.

Güenal'ın nesnelere dünyası da eklememeyi öngören yaratma sürecinden payına düşeni alır; yoksulluğun öbür yüzü eşyadan mahrumiyettir. (Ergüven, 1996: 94). Daha çok 1960'lı yıllardan itibaren yoksul, yaşamsal ihtiyaçlarını zor karşılayan köylüyü, yıkık viraneye dönmüş köy evlerini ve mahzun bakışlı çocukları tüm duyarlılığı ile sanatının gündemine taşımıştır.

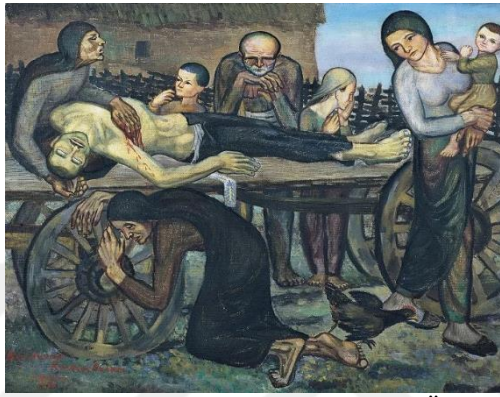


Görsel 10: Neşet Günal, Tarla Dönüşü, TÜYB 145x245 cm. 1962. Sanal 2023
Erişim: 29.10.2023

İnsan ve toprak arasındaki güçlü bağ gelişigüzel şekilde ortaya çıkmamıştır Günal'ın resimlerinde, Onun toprak adamları; zor şartlar altında geçen çocukluğunda hayata tutunma çabalarının karşılığı olarak eserlerine yansımış, aynı zamanda köy yaşantısı içinde zor şartlar altında mücadele eden Anadolu insanının hikâyesine gösterdiği duyarlılık özgün sanat anlayışının belirleyicisi olmuştur. Dönemin izlerinin de mevcut olduğu eserlerinde insan yaşamını kolaylaştıran, hoyrat şekilde kullanıldığı zaman yıpranan eller ve ayaklarda deformasyonlar uygulayarak ön plana çıkarmış, daha çok köylü aile, anne-çocuk, tarlada çalışanlar ve köy doğasında küçük çocuklar

gibi konulara ağırlık vermiştir. Konularının alt yapısını Anadolu insanının çektiği yokluk, yoksunluk, mahrumiyet ve ezilmişlik gibi anlamlar oluşturmuş ve Günal'ın eserlerine esin kaynağı olmuştur.

Çocukluğundan ve yaşantı izlerinden faydalanarak dönemin toplumsal gerçeklerini kendine has üslubu ile yansıtan bir diğer sanatçı da İbrahim Balaban olmuştur.



Görsel 11: İbrahim Balaban, Kan Davası - Kurban Babam, TÜYB,1950. Sanal 2023
Erişim:29.10.2023

Yirmili yaşlarda hapisaneye düşen Balaban, bu süreç içinde önce cinayete kurban giden babasının ölüm haberini alarak sarsılmış, ardından doğum sırasında ölen eşinin ve ölen bebeğinin ölüm haberini almış, var olan acısı da katlanarak artmıştır. Hayatının dönüm noktası olan tüm bu yaşantılar sanat eğilimini şekillendirmiş, yaşamında derin izler bırakan bu konulara hapisanede ürettiği çalışmalar arasında yer vererek, çaresizlik içinde tanık olduğu olaylardaki derin üzüntüyü dışa vurmuştur. Hapishane' de Nazım Hikmet' in de desteğini alarak ortaya koymuş olduğu eserler, benimsemiş olduğu toplumsal gerçekçi yaklaşımın profesyonel anlamdaki ilk örneklerini oluşturmuştur.

Anadolu köylüsü ile köy tabiatını merkeze alarak yansıttığı eserlerinde, figüratif deformasyonlar ve soyutlamalar yapmış, çalışmalarını ince ince bezeyerek stilize etmiş, ortaya koyduğu çalışmalarında hem toplumsal gerçekçi hem de naif resim sanatı örneklerine yer vermiştir. Çoğunluğu köy manzarası etrafında kurgulanan çalışmalarında hasat, tarlada çalışan Anadolu insanları, tarlada çift süren öküzler ve Balaban köyleri gibi konulara yer vermiş, aynı zamanda sanatçı bir dönem temsilcisi

olduğu, Yenidal Grubu ile toplumsal sorunlara değinerek sanatsal çalışmalar üretmiş, bu bağlamda da aktif şekilde faaliyet göstermiştir.

1959 yılında figüratif çalışmalara yoğunluk veren ve Yeniler Grubu'nun devamı niteliğinde olup, toplumsal gerçekçi anlayışını sanat gündemlerine taşıyan Yenidal Grubu Avni Memedoğlu, Mata Kaya Tözge, İhsan İncesu, Kemal İncesu ve Vali İncesu'nun öncülüğünde kurulmuştur. Grubun temsilcileri, toplumun gerçeklerini tuvallerine yansıtmalarından dolayı devletin ideolojisini ve otoritesini sarsacağı düşünceyi ile defalarca kez devlet müdahalesi ile karşılaşmış, zor şartlar altında sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Özellikle 27 Mayıs 1960 Hareketi' ni takip eden dönemde, toplumsal düşünceleri ve gerçekçi eğilimleri beslemeye ve benimsemeye elverişli bir ortamın oluşması, toplumsal gerçekçiliğın sanat dünyasına yerleşmesini sağlamıştır. Diğer bir deyişle, sosyo-politik alanda yaşanan olaylar ressamları etkilemiş, figüratif sanata duyulan ilginin artmasına neden olmuştur.(Berksoy, 1998: 121). Tetikleyici dönem 1940-60'lı yıllar görünüyor olsa da uzun yıllar süren savaşlar, isyanlar üzerine yaşanan sosyal ve ekonomik çöküntüler bütünü ve devamında oluşan toplumsal sınıflar, statü eşsitsizliği gibi etkenler, daha çok aydın kesimde ulusal ve toplumsal bilincin oluşmasına dayanak oluşturmuştur. Toplumsal bilinç edebiyat alanında başlayarak sanatın dallarına yayılmış özellikle de görsel bir lisanda bedenselleşerek resim sanatına da tesir etmiştir. Devamında 1940-1960'lı yıllarda çok partili döneme geçilmesi, CHP ve DP arasında siyasi çekişmelerin yaşanması, 6-7 Eylül olayları, Üniversite öğrencilerinin hükümet aleyhine yaptığı eylemler, basın sansürünün uygulanması ve devamında yaşanan 1960 darbesinin yaşanması gibi olaylar; ulusal ve toplumsal uyanış diyebileceğimiz bilincin oluşumuna zemin hazırlayan etkenler olmuştur.

Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsür ve Turan Erol'un yapıtlarında, dönemin ifadeci eğilimleriyle toplumsal siyasal sorunlar arasında daha dolaysız bir köprü kurma çabası yer alır.(şahin Öztürk, 2019: 10). Diğer yandan, eserlerinde toplumun hoş olmayan yönlerine, işçilerin, yoksulların zor yaşantısına yer veren yenilerin bu tavrı hem baştaki yönetimin hem de grupta sanat dışı eğilimler sezen bazı

yazarların tepkisini çekmiştir. Çünkü Yeniler, Yurtiçi gezilerinden getirilen ısmarlama peyzajların karşısına, yurt halkının gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır. Dolayısıyla onların benimsediği toplumsal gerçekçi yaklaşımını, partinin sanat politikasıyla bağdaşmaması doğaldır.(Türe, 2002: 34). Bu grubun üyelerinin eserleri dönemin siyasileri için son derece sakıncalı bulunmuştur. 1961 yılında açtıkları sergiden sonra eserleri toplatılarak, tutuklanırlar. 1963 yılında ise ikinci ve son sergilerini açarak, dağılırlar.(Akyürek, 2018: 449). İnkılap sergileri ve Yurt Gezileri' ni düzenleyen devlet politikası bu atılımları kendi ideolojisi çerçevesinde çizdiği sınırlar içinde gerçekleştirdiğinden dolayı duyduğu memnuniyeti, sanatçıların özgür iradeleri ile meydana getirdikleri sanatsal çalışmalara gösteremediği görülmüştür. Çünkü devlet, Genç Cumhuriyet Dönemi' nde; daha çok kendi ideolojisini yansıtabilecek sanat politikalarına destek vermiş, ülkenin içinde bulunduğu gerçekçi yaklaşımın tüm sanat dallarını etkisi altına almasından rahatsızlık duyarak bir nevi sanatın özgür ruhuna pranga vurmuş ve kasıtlı müdahalelerde bulunmuştur.

1960'lı yılların sonlarına doğru devlet politikasının konu seçimine müdahalesi, değişen dünya düzeni, güncel sanat anlayışına duyulan ilgi gibi etkenler, sanatçıları üslup değişikliğine itmştir. 1970'li yıllarla birlikte sanatçılar; On' lar Grubu ve Yenidal Grubu'nun oluşturduğu birliktelik anlayışından koparak bağımsızlaşmış, buna bağlı olarak kişisel çabalar sarf ederek, eser üretme sürecine girmişlerdir. Figüratif eğilimler daha çok köy, kent temasının yerel yaklaşımı ile toplumsal gerçeklik konusu altında etkinlik gösterirken, diğer yandan çağdaş resim soyutlamalarının arayışları içine girilmiş ve devamlılığını sağlama gayretleri güdülmüştür. Köy temasını sanat anlayışı olarak benimseyen ve bireysel olarak da sanatının problemi haline getiren sanatçılar, köy temasının farklı yönlerini sanatlarının konusu haline getirerek ve irdeleyerek yansıtmışlardır. Neşet Günal, Nuri İyem gibi toplumsal gerçekçi ve yöresel anlayışın öncüleri olan isimler, kendi bireysel çabaları doğrultusunda eserlerini üretmeye devam ederken; Turgut Zaim' de yerel yönelim anlayışını bu doğrultuda sürdürmüştür. 1960'lı yıllarda Hüseyin Yüce 'nin bireysel çabalarıyla uyguladığı denemeleri sonucunda ortaya çıkan ve bu dönem içinde de etkinliğini sürdüren, Naif sanat anlayışı da aynı ilkeyi benimsemiş, yalın ve saf renklerin hâkim olduğu, çocuksu bir üslupla biçimlenen; çalışmaların özünü köy temalı eserler oluşturmuştur.

Resim sanatımızda 1940’larda başlayan ve 19650’lerden sonra somut görünümler kazanan kişilik aşamaları, zamanla okul ve grup kavramlarının dışına taşmış ve bugünkü oluşumların temelini hazırlamıştır.(Özsezgin, 1982: 102). Kendi benliklerini ve düşüncelerini esas alan bireysel çalışmalar yapma eğilimleri sanatçıların kendi iç dünyalarına açılan pencereyi bulmalarına ve benliklerini keşfetmelerine olanak sağlamıştır.

1960’lı yıllardan bu yana Türkiye’de önemli bir varlıkmiş gibi görünmeye çalışan naif resim alanı içine kimi Hüseyin Yüce gibi köy menşeli başka amatörler de katılmış, bu olay giderek koleksiyoncuların ilgisini çekmeye çabalayan birçoklarıyla daha da yaygınlaşmıştır.(Tansuğ, 1995: 100). Eşref Üren, Hüseyin Bilişik, Oya Katoğlu ve Fahir Aksoy’un çalışmalarında da naif resim anlayışının duyarlılığı görülmüş ayrıca; Hüseyin Bilişik, Fahir Aksoy ve Oya Kartoğlu’nun çalışmalarında minyatür sanatın etkilerine de rastlanmıştır. Toplumsal olayları ve köy temasını duyarlılıkla eserlerine taşıyan sanatçılar arasında İbrahim Balaban’ da yer almış, Özsezgin; İbrahim Balaban’ın eserlerinde naif sanat yansımalarını şu sözlerle ifade etmiştir:

Herhangi bir resim eğitiminden geçmediği halde, çağdaş Türk resmini başarıyla temsil edecek bir beğeni düzeyini halk kaynaklarından esinlenerek ve yöresel yaşam karakterine bağlanarak temsil etme gücünü gösteren İbrahim Balaban, bir yönüyle de “naif” duyarlığın üyesidir. (Özsezgin, 1982: 110). Sanatının temelini toplumsal gerçekçi sanat anlayışı üzerine inşa eden sanatçı, toplumun gündemini sanatına taşımış, yuvarlak ve şişkin bir form içinde betimlediği insan figürlerinden oluşan kompozisyonları ile özgün bir üslup geliştirmiş, eserlerinde minyatür etkiler de görülmüştür.

1960’larda Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, Adnan Turani, Cemil Eren vb. ressamalar soyut sanatın çeşitli anlayışlarına ait çalışmalarda bulundular. (Yaşar, 2019: 9). Lütfü Günay ve Cemil Eren soyutun çeşitli anlayışlarını temsil ederek isimlerini duyurmuşlardır. Eşref Üren ise, lirik soyutlamalara yönelik çalışmalar yapmaya bağlamıştır.(Akın, 2015: 66). Bireyselliği ve çok çeşitli resim

anlayışını içinde barındıran dönemde, Adnan Turani; Non-figüratif anlayış ekseninde güçlü çalışmalar ortaya koymuş, soyut eğilimleri ile dönemin öncü isimlerinden olmuştur. Türk resim sanatında görülen çok çeşitlilik sonucu ortaya çıkan karışıklık sosyal yaşamda da görülmüş, Türkiye ve Dünya genelinde kargaşanın yaşandığı hareketli bir döneme girilmiştir.

60'lı yılların sonlarına doğru, Fransa'da öğrenci ve işçi hareketi olan ; "68 Başkaldırısı" yaşanarak eş zamanlı şekilde dünya geneline yayılmış, Üniversite öğrencilerinin; kapitalist anlayışı yıkararak ideal bir toplum oluşturma arzusu ve tüm eşitsizlikleri ortadan kaldırılma isteği ile gerçekleşen eylemler sonucunda, dünya genelinde özgürlük nidalarının atıldığı bir dönem yaşanmıştır. Türkiye sınırları içinde de başlayan gençlik hareketi, öğrenciler tarafından belirlenen istek ve beklentiler doğrultusunda, içerik yönünden Avrupa'daki gençlik hareketinden farklılıklar gösterirken, aynı zamanda nitelik olarak da Avrupa'dan ayrılmıştır. Türkiye' de siyasal ve toplumsal alanda yaşanan, sosyalist öğrenci hareketindeki başkaldırı ile birlikte Türk resim sanatı, bir duraklama dönemine girmiş olsa da, tüm bu sosyal etkenlerin gölgesinde dirik ve devingen yapısı sonucu oluşmaya ve dönüşmeye devam etmiştir. Sanatın kendi içinde gelişim gösterdiği bu süreçte, sanatçılar tarafından biçimsel kaygıların güdülmeyerek, anlam ve ifadenin önem kazandığı daha çok içe dönük eserler oluşturulmuştur. Gruplaşarak oluşturulan sanat anlayışının temele aldığı, üslup birliğinin zorunlu uygulanırlığı artık terk edilmiş, sanat nihayet, insan olgusu etrafında bireysel olarak şekillenen ve daha özgür şekilde ifade edilen; bağımsız lisana bürünerek, derin anlamlar kazanmıştır. Atölyelerin disiplinli ortamından uzaklaşan sanatçılar kendi dünya görüşleri ve düşünme biçimleri etrafında sanatlarını icra etmeye başlamışlardır.

Grup hareketlerinin yavaşladığı, bireyselci çıkışların yoğunlaştığı 60'lı yıllar sonrasında Toplumsalçı eğilimlerin yanı başında daha başka biçim ve biçem sorunlarının gündeme geldiği ve geçmişe göre daha geniş çerçeveli bir varsıllaşma ile çok renkliliğin yaşandığı söylenebilir.(Tetikçi, 2014: 154). Bu anlayışa örnek olarak; Neşet Günal' ın toplumsal gerçekçi yaklaşımı, Hüseyin Yüce'nin naif çalışmaları, Devrim Erbil'in minyatür etkili doğa soyutlamaları, Orhan Peker'in lekesel sanat

uygulamaları, Nuri İyem ve Turgut Zaim'in figüratif ağırlıklı çalışmaları gösterilebilir niteliktedir. Köy temalı çalışmalar yine yukarıda belirtilen sanat anlayışları çevresinde ağırlıklı olarak bireysel şekilde sürdürülmeye devam etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası yaşanan tüm sosyokültürel etmenlerin 1960 ve 1970 resim sanatının oluşumuna tesir ettiği, sanatçıların üsluplarında farklılıkların yaşanmasına rağmen değindikleri konular bakımından çoğunlukla ülkenin güncel sorunlarının ele alındığı, yaşanan sosyokültürel olayların Türk resminin en hareketli dönemlerinden biri olan; 1970'li yılların sanat gelişimine etki ettiği görülmüştür.

2.6. 1970-2020 ARASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ

1960'lı yıllarda başlayan, öğrenci ve işçi hareketleri 1970'li yıllara gelindiğinde de etkinliğini korumuş, sanatçıların ve aydınların vermiş oldukları destekle devamlılık göstermiştir. Ülke sınırları içinde yaşanan güncel sorunlar bu dönemde de bütün sanat dallarını etkilerken resim sanatının da bir parçası olmaya devam etmiş, Nuri İyem, İbrahim Balaban, Gülsün Karamustafa gibi ressamların konuları arasına girerek ses getiren çalışmalar ortaya konmuştur. Ekonomik alanlarda da gelişmelerin yoğun şekilde yaşandığı 70'li yıllarda sanayileşmenin hız kazanması ile rekabet ortamı oluşmuş, tüm bu durumlar kapitalist anlayışı tetiklemiştir. Yaşanan tüm bu kültürel, siyasi ve ekonomik gelişmelerin olumlu ve olumsuz etkilerinin içinde sanat şekillenmeye devam etmiş, 1950-1960'lı yıllarda Amerika'da başlayan Pop Art sanatı yüzünü Türkiye'ye çevirmiştir. Sanatçılar, çağdaş sanat oluşumları ile eserlerinde evrensel boyutta; insani değerlerden uzaklaşarak bencilleşen ve hassasiyetini yitirerek tüketim kültürünün kölesi haline gelen topluma ve tarihsel zamana atıfta bulunmuşlardır. Avrupa'da tüketim kültürünün bir ürünü olan sanat anlayışı, Türkiye'de tüketim kültürünün yeni gelişiyor olmasından dolayı çok tesirli olamamış, daha çok pop ve arabesk sanat olarak iki yeni anlayışla ortaya çıkmış ve günümüze dek varlığını azalarak sürdürmüştür. Genel olarak bu dönemde genç sanatçıların sayılarında artış yaşanmış, buna bağlı olarak; sanat hızlı bir gelişim göstermiş; yerellik-evrensellik, bireyci sanat-toplumcu sanat ve figüratif-soyut gibi birbirine karşıt anlayışların çeşitlilik göstermesiyle, kutuplaşmaların ve sanat

tartışmalarının fazlaca yaşandığı görülmüştür. Sanat eserlerini sergileme ve pazarlama ortamının yoğunluk kazandığı, dönemde ülke içinde ve dışında da politik ve diplomatik sorunlara zemin hazırlayan 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı gerçekleştirilmiştir. Kıbrıs Türklerine uygulanan baskı ve zulme sessiz kalmayan, cesaret zırhına bürünerek büyük bir başkaldırıyı planlayan, Bülent Ecevit ile Necmettin Erbakan önderliğinde gerçekleşen harekât, ABD 'nin tepkisini çekmiş, çıkarlarına ters düşmüş, bunun üzerine ABD silah ve ekonomik olarak ambargo uygulamıştır. Nitekim bu eylemi ile Türkiye'yi zor duruma düşürmek istemiş ve uyguladığı politika, istediği doğrultuda gelişme göstermiştir. Türkiye ekonomik zorlukların yaşandığı, terör olaylarının arttığı, şehit haberlerinin sıkça duyulduğu bir zaman dilimi içine girmiştir. Trajik olayların yaşandığı dönem içinde sanat ortamında bir duraksama durumu yaşanmamış, kitle iletişim araçlarını aktif şekilde kullanan sanatçılar, sanatın gelişimini takip etmiş ve sanat etkinliklerini de sürdürmüşlerdir. Dönem içinde yaşanan teknolojik gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının artması sanatın hızlı bir yayılım göstermesinde en önemli etkenlerden biri olurken; düzenlenen Uluslararası bienaller, resim yarışmaları etkinlikleri, ülkeler arası kültürel ve diplomatik ilişkilerin yoğunluk kazanması, banka ve galerilerin eser alma yarışının artması gibi birçok etkenin de bu hızlı gelişime fazlaca etkisi olmuştur. Avrupa'da eğitim alan ve güncel, çağdaş sanat oluşumunu benimseyen sanatçıların, bu bağlamda ürettikleri eserleri ve sanatın, özünü ortaya koyan küratörlerin çabaları tüm bu dönemde yaşanan dinamizmin parçaları arasındadır. Türk resminde sanat eserlerinin ciddi oranlarda meta değer teşkil etmesi ve piyasasının artmasının miladı Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun ölümüyle yaşanmıştır. Sanatçının ölümünden sonra, eserlerinde değer artışı yaşanmış, galeriler ve bankalar yaşı ilerlemiş ya da tanınmış genç ressamın eserlerinin peşlerine düşmüşlerdir, 75'li yıllardan sonra o güne dek yapılan eserlerin büyük çoğunluğu varlıklı kesimin ya da bankaların koleksiyonları arasına girmiştir.

“Türkiye'nin çağdaş sanat ortamının uluslararası arenalara taşınmasında en büyük pay sahibi olan, İstanbul'da kurulan ve uluslararası sanat festivalleri düzenleyen İstanbul/ Kültür/ Sanat/ Vakfı (İKSV), Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde 17 işadami tarafından kurulmuştur. Bu Türkiye'de özel sektörün büyük anlamda kültür ve sanata olan ilk büyük girişimidir. İKSV,1973 yılında kurulmasına

rağmen 1980'lerin ikinci yarısından sonra Uluslararası İstanbul Bienali ile sanat ortamında daha fazla etkili olmaya başlamıştır. İKSV' nin düzenlemiş olduğu festival ve bienaller aracılığıyla birçok yabancı sanatçı Türkiye'ye gelmiş ve birbirleriyle olan etkileşim sayesinde Türkiye'de kültür sanat ortamını etkileyen gelişmelere imza atmıştır".(Pehlivan, 2016: 37). Son dönem hükümetlerin sanat için ayrılan bütçeyi gün geçtikçe azaltmalarına karşın, Koç, Sabancı, Eczacıbaşı gibi büyük sermaye grupları, kültür ve sanatı önemli bir güç olarak görmüşler ve kullanmaya başlamışlardır.(Yüksel, 2012: 95). İKSV kendinden sonra gelen kültür sanat yapılanmalarına rol model teşkil etmiş, bu bağlamda ortaya çıkan çağdaş sanat kurumlarının, oluşumu ve gelişiminin özel sektör tarafından daha çok desteklenmesiyle, büyük holdinglerin himayesine girdiği görülmüştür.

"1981'e doğru çağdaş sanat adına girişimler başlamıştır. İçerikleri ve bakış açıları daha özgür sergiler düzenlenmiştir. Devlet Resim Heykel Sergileri, DYO Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali, Uluslararası İstanbul Bienali ve "Yeni Eğilimler" sergileri ülkenin sanat alanında gelişiminin ve yeniliğe açılmasının önünü açmıştır". (Kandemir, 2019). 81'den sonra çok sayıda sergi, sempozyum ve bienaller düzenlenmiş olsa da 80 darbesi sonucunda topluma uygulanan kısıtlama politikası, gazete ve dergilere uygulanan sansürden yazarlar, gazeteciler nasibine düşeni alırken resim sanatında da sanatçıların özgürlükleri kısıtlanmış, toplumsal gerçekçi anlayış içinde eser üretilmesi sakıncalı görülmüş, bu durum sanatçıların farklı anlayışlara yönelmesine etki etmiştir. Yapılan kültür ve sanat atılımlarıyla beraber yerli ve yabancı birçok sanatçının, ortak paydada bulunduğu İstanbul, sanat için büyük bir cazibe merkezi haline getirirken, sayıları artış gösteren galerilerin varlıkları sıklıkla şu başlıklar altında sorgulanmıştır: İşlevselliği ve sanat eyleminin sürdürülebilirliğine katkısının ne ölçüde olduğu? Genç bir yapılanma olan galericiliğin kişiliğinin henüz ne derecede oturduğu? İş insanlarının, devletin ve özel sektörün resim sanatına sundukları katkının ne derece bilinçli olduğu? Dönemin tartışılan konuları arasında olmuştur. Sanatta yeni yeni kımıldamaların ve keskin tartışmaların yaşandığı bu dönemde yurtdışında hayatını sürdüren sanatçılar, yönlerini Türkiye'ye çevirmişler ve açmış oldukları sergilerle koleksiyoncuların dikkatlerini çekmişlerdir.

1970'lerde ve biraz daha önce Türkiye'ye gelerek yapıtlarını sergilemiş Türk sanatçıları arasında Avni Erbaş, Adnan Varınca, Abidin Dino, Yüksel Aslan, Erol Akyavaş, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, Selim Turan, Ömer Kaleşi ve Yüksel Söylemez' in adları anılabilir. (Özsezgin, 1989: 101). İstanbul'da açılan sergiler ismi geçen sanatçıları bir araya getirmiş yurtdışında çalışan ve İstanbul'da açılan sergilere katılan isimler arasında, Fikret Mualla' da yer almış, sanatın gelişimine katkı sağlamıştır.

Galerilerin, koleksiyoncuların, özel kurumların, yaşanan gelişmelere bağlı olarak, sanatın hacminin giderek arttığı bu dönemde, ülke genelinde altyapısı sosyopolitik etkenlere dayanan öğrenci hareketlerinin karşıt ve kışkırtıcı grup oluşumlarının çatışmaları ve terör hareketleri yoğun şekilde artarak devam etmiştir. Tarih 12 Eylül 1980' i gösterdiğinde tarih sahnesinde “demokrasiye darbe”, “80 darbesi” olarak bilinen 80 darbesi gerçekleştirilmiştir. Darbeyle birlikte sükûnet kısmen sağlanmış, anti demokrat şekilde yönetime gelen yeni lider ve kabul edilen anayasa; anti politik anlayış dayatılan, özgürlüğü kısıtlanan halk tarafından benimsenmiştir. Uygulanan ekonomik politikalar neticesinde hizmet sektöründe yaşanan fahiş varlık artışı, sanayide yaşanan duraksamalar neticesinde toplumun ekonomik dengesinde orantısızlıklar yaşanmış ve köylünün büyük oranda yoksullaştığı görülmüştür.

16 Kasım 1980 tarihli gazetelerde, “Tüm memurların mal bildiriminde bulunacakları ve evleri, arabaları, tarlaları yanında kıymetli tabloları da bildirecekleri” belirtiliyordu. Demek ki, artık tablolarda “çok değerli” nesnelere arasında yer almaktaydı.(Erez, 1984: 8). 1960'lı yıllarda yoğunluk kazanan ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun ölümüyle birlikte rekabet konusu haline gelen tabloların satışı iyice artmış, 1980'li yıllara gelindiğinde değerli tabloların piyasa değerleri milyonlara ulaşmıştır.

Değişim ve dönüşümün yoğun şekilde yaşandığı bu dönemde, toplumsal hayata yansıyan tüm yaşantılara duyarlılık gösteren sanatçılar; yaşanan gelişmelere atıfta bulunarak eser üretmişlerse de, hak ve özgürlüklerde uygulanan kısıtlama politikaları büyük bir çoğunluğun fikirsel ve eylemsel uygulamalarını sınırlandırmıştır. 80 sonrası baskıcı tutumu karşısında sanatçılar; toplumsal

kaygılar güderek, kavramsal sanata ve devlet ideolojisi çerçevesi içinde, bireysel çalışmalara yönelmişlerdir. 1980 darbesi sonrası uygulanan kısıtlamalara karikatür sanatçıları direniş göstermiş, sanatın gündemini belirleyen toplumsal, güncel yaşantılardan ayrılmayarak, bu bağlamda ironi yaparak, gündemi eleştirmişlerdir. Aradan geçen uzun bir zaman sonra, sanat çevresi bu süreci anca sindirebilmiş ve sorgulamaya başlamıştır. 1980'in uyguladığı kısıtlama ve yönetme politikalarının 1990'lı yıllarda ressam, Alime Yalçın Mitap 2000'li yıllarda da ressam Seren Ceren Asyalı gibi sanatçıların konuları arasında yer aldığı ve o döneme gönderme yapıldığı görülmüştür.

1970-1980 arasındaki dönem cumhuriyet tarihinin en karışık ve huzursuz dönemidir. Bu huzursuzluğun bireylere yansımından daha doğal bir şey düşünülemez.(Dizen, 2011: 47). Askeri yönetimlerin sanat eğitimi üstünde sorunlu bir yapı geride bıraktıklarını söyleyebilirim. (Koçan, 2020). “12 Eylül ile müthiş bir sansür başladı” diyor Kum ve şunları söylüyor: “Kenan Evren'in gideceği sergilerde nü eserler kaldırılırdı. Eleştirel eserler kaldırılırdı. Bu da insanların üzerinde oto sansür yarattı. İnsanlar görünür olabilmek için belirli noktalardan ödün vermeye başladı.”(Kum, 2021). Adeta kendini yeniden konumlandırma durumunda kalan Türk sanatçısı, dünya sanatındaki Postmodern kırılmanın göstergeleriyle de uyuşan, yeni değerlendirmelere fırsat yaratan verimli bir alanda kendini bulmuştur.(Sağlam, 2012: 30). Toplumun fikirsel özgürlüğüne vurulan prangalar sonucunda düşündüğünü söylemekten çekinen, düşünmeyi, sorgulamayı suç unsuru olarak algılayan toplumun temelleri atılmış, düşünsel alanda durağan bir dönem yaşanmıştır. Bunalımlı süreçte toplumun yönünü daha çok teknolojiye çevirmesiyle reklam ve medya sektörü gelişme göstermiş, buna bağlı olarak tüketim kültürü anlayışında artış yaşanmıştır. Yaşanan her türlü etken ilerleyen tarihlerde sanata da tesir etmiş, 1980-1990'lı yıllarla birlikte, Pop sanat anlayışı ekseninde; Burhan Doğançay ve Halil Altındere eserlerini, sanatsal platforma taşıdığı görülmüştür.

Tansuğ, Burhan Doğançay' la ilgili: New York'ta çalışmalarını sürdüren Burhan Doğançay'ın wall painting'i zaman zaman kolaj fikriyle bütünleşerek boyutları zenginleşen kaligrafik kıvrımlar halinde ilginç bir nitelik ve değer düzeyine

ulaşabiliyor. (Tansuğ, 1997: 146). demiştir. Pop Sanat, Kavramsal Sanat eser oluşumlarının Türkiye’de ilk oluşumlarının görüldüğü sanatçılar arasında Özdemir Altan ve Altan Gürman gibi isimler de yer almıştır.

Bu yenilikçi sanatın önde gelen isimleri arasında Bedri Baykam ve Sarkis de yer almaktadır. (Uz & Uz, 2018: 9). Sarkis’ te 1960’ların başlarında Paris’te daha çok kavramsal sanat üzerine yoğunlaşmıştır.(Güven, 2012: 73). Amerikan soyutlamasına ve yaşamla doğrudan ilişki kuran” yüzeysel görüntülerin ardında yatan güçlü kuvvetleri içeren” sert bir anlatıma kadar çeşitli etkileri bir araya getirmektedir Bedri’nin resimleri.(Köksal, 1984: 47). Modern ve illüstratif görsel sanat anlayışı bileşiminden sentezlediği, Yeni Dışavurumculuk sanat anlayışı içinde alışlagelen sanat anlayışının dışına çıkarak, aykırı sanat eserleri oluşturmuştur. Bu aykırılığı Kavramsal Sanat oluşumlarında da göstermiş, 2006 yılında açtığı sergi ile çok sayıda eleştiri almış, buna bağlı olarak yapıtlarındaki aykırılığın yaşantısının bir parçası olduğuna vurgu yapmıştır.

90’lı yıllarla birlikte Amerika’nın kapitalist anlayışı karşısında Çin’de dünya ekonomisinde etkin rol alarak kapitalist anlayışın bir parçası olmuş, Berlin duvarının yıkılarak Almanya birleştirilmiş, buna bağlı olarak; Amerika ve SSCB arasında yaşanan soğuk savaşın etkisi azalarak devam etmiş ve 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin yıkılmasına dek sürmüştür. Teknolojinin ve iletişim ağlarının yoğun şekilde kullanılması, ülkeler arası sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel etkileşimi de beraberinde getirmiş, buna bağlı olarak çok uluslu ticari anlaşmalar yapılmış ve kültür alışverişinde hızlilik yaşanmış, kültür hareketliliği çok kültürlü bir yapıyı ortaya çıkarmış ve küreselleşen dünya anlayışı içine girilmiştir. Küreselleşme sanatın oluşum, tanıtım alanlarını etkilerken çabuk tüketilebilir bir nesne haline gelmesini doğrudan veya dolaylı yoldan tetiklemiştir. İç ve dış kaynaklı, yaşanan her türlü gelişme Türkiye’nin 90’lı ve 2000’li yıllarına tesir etmiş, sosyokültürel, sosyoekonomik, sosyopolitik yapısının yanında sanatını da şekillendirmiştir. Sanatçılar 80’li yılların tutsak ruhundan sıyrılma çabası içine girmiş, sempozyum, sanat fuarları ve bienallerle aktif sanat oluşumu içinde varlıklarını ispatlar nitelikte eserler üretmişlerdir. Sanatın aktif yaşantısı, kadın ressamı da içine çekmiş buna bağlı olarak Türk kadın

ressamların sayılarında önemli oranda artış yaşanmış, Türk resminin kısıtlanan yapısı dinamiklik kazanmaya başlamıştır.

2011 yılında Suriye’de iç savaşın çıkması ile birlikte dünya genelinde mülteci sorunu ortaya çıkmış, dünya devletleri bu insanlık sorununa duyarsız kalarak kapılarını kapatmış, Avrupa ile yapılan diplomatik anlaşmalar neticesinde yaşanan göç dalgasının akışın yönü Türkiye sınırları içine doğru olmuştur. 2011 yılından başlayarak günümüze dek Türkiye’ye çok sayıda mülteci giriş yapmış, toplumun etnik yapısı kısmende olsa değişime uğramıştır. Suriye’den Türkiye’ye doğru yoğun şekilde gerçekleşen yatay göç hareketi ile geçici sığınmacı olarak gelen mültecilere vatandaşlık hakkının verilmesi doğrudan veya dolaylı olarak ekonomik, kültürel, sosyal, psikolojik ve politik birçok karışıklığı beraberinde getirmiştir. Yaşanan bunalımlı süreç devam ederken, tarih 15 Temmuz 2016’yı gösterdiğinde milletin iradesi hiçe sayılmış ve 15 Temmuz hain darbe girişimi gerçekleştirilmek istenmiş, sivillerin sokağa dökülerek darbeci askerlere müdahalesi ile yirmi bir saatte durdurulan girişimde iki yüz elli üç vatandaş şehit olmuştur. Yine 2000’li yılların içinde küreselleşen dünyanın, kapitalist anlayışının yansıması olarak Covid 19 varyantı ortaya çıkmış, fiziksel, ruhsal ve sosyal anlamda tüm insanlığın üzerinde tehdit unsuru oluşturmuştur. Türkiye’de Mart 2020 tarihinde etkisini göstermiş Nisan 2020 ile birlikte artan vakalar sebebiyle kesintili şekilde uygulanan pandemi süreci başlatılmıştır. Süreç içinde yerel ve ulusal resim sergileri sanal platformlar üzerinden gerçekleşmiş, yüz yüze eğitime ara verilmiş, uzaktan eğitim dönemi başlamış, bunun sonucu olarak çocuklar teknolojik aletlere uzun süre maruz kalmış, bilinçsiz kullanım göz sağlıklarına ve teknolojik bağımlılığa zemin oluşturmuştur. Pandemi ile birlikte ruhsal ve ekonomik dengesizlikler yaşanmış, uzun süren sokağa çıkma yasağı üretici kesimi, köylüyü, sanayicileri ve küçük işletmeleri ekonomik anlamda derinden etkileyerek batırmış ya da batma durumuna getirmiştir. Süreçten en çok etkilenen yine önceki dönemlerde olduğu gibi hiçbir sosyal güvenceye sahip olamayan köylü’ ye olmuş, artan mazot ve gübre fiyatları karşısında küçük tarım alanı sahipleri üretime devam edemezken, geniş tarım alanlarına sahip toprak ağaları direniş göstermiştir. Köy ve kırsal alanlar pandemiyle birlikte yaşanası yer olarak kabul edilmiş olsa da artan maliyetler tarım ve hayvancılıkla uğraşan kesimin azalmasına ve iç pazar

ihtiyacının yetersizliğine sebebiyet vermiştir. 1950’li yıllarla birlikte başlayan liberalleşme ekonomi modeli ve 2000’li yıllarla birlikte Şeker Fabrikaları gibi birçok devlet kurumunun özelleştirilerek yerli ve yabancı şirketlerin denetimine verilmesi gibi uygulanan ekonomik politikalar, dünya üzerinde gerçekleştirilen ekonomik savaşlar; ekonomik krizleri beraberinde getirmiş, üreten kesimin, köylünün ve toplumun ekonomik zorluklar yaşamasına zemin oluşturmuştur. Yaşanan tüm bu gelişmeler toplumu etkilediği kadar dolaylı veya doğrudan sanatın gelişimini ve dönüşümünü de etkilemiş, pandemi dönemiyle birlikte yaygınlık kazanan sanal sergiler sanatseverlerin çok fazla ilgisini çekmemiş, sanatta istemsizce gelişen bir durağanlık yaşanmıştır. 90’lı yıllarda etkinliğini artıran Postmodern sanat anlayışı’ nın etkileri 2000’li yıllarda da Türk ressamlarının yoğun ilgisi ile devam etmiş, bu dönemde modern sanatta devamlılığını sürdürerek, eş zamanlı biçimde her iki sanat anlayışı da gelişme göstermiştir. Ülke içinde yaşanan güncel sorunlar ve konular 2000’li yıllarda da sanatın konusu olmaya devam etmiş, kavramsal sanat ekseninde yerleştirme sanatında toplumun güncel sorunlarının izdüşümü olan eserlerin sanatsal platforma daha çok taşındığı görülürken bu etkiler modern sanatın da konusu haline gelmiştir.

Bazı durumlarda ele alınan bu eser sadece bir topluma ait bir olayı ele almakla kalmaz aynı zamanda evrensel bir konuyu da işleyebilir. Birçok sanatçı kendi bölgelerindeki geçmiş ve geleneklerini sanat eserlerine yansıtmıştır. (Özdemir, 2022: 105). Neşet Günal, Nuri İyem ve İbrahim Balaban gibi ressamın toplumsal olayları, gerçekleri köylü teması üzerinden yansıttığı eserler 2000 li yıllara kadar sürmüş, Hüseyin Bilişik, Ali Demir, Yalçın Gökçebağ ve Ramiz Aydın gibi sanatçılar köy temalı eserlere yönelerek, yerel unsurlar çerçevesinde yansıtmışlar ve ulusal değerlerde eserler üretmişlerdir.

Köy temasının daha çok toplumsal konulara duyarlı, geleneksel motiflerden ve kültürel değerlerden beslenen sanatçıların konusu arasına girerek 2000’li yıllara dek devam ettiği, 2020’li yıllarda devamlılığını azalarak sürdürdüğü, çağdaş sanat oluşumlarına karşı direnç gösteremeyerek etkinliğini azalttığı görülmüştür. 1980 Dönemi’ nin kısıtlayıcı politikasının, toplumsal gerçekçilik sanat anlayışının konuları

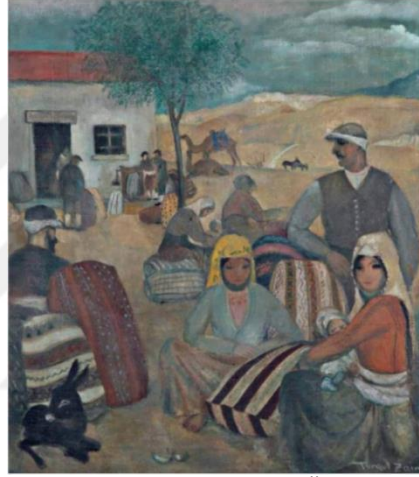
arasında yer alan köy temalı eserlerin oluşumunda gerileme yaşattığı, yine 80 Dönemi'nin, 1990-2000'li yılların sanat ortamının temelini oluşturduğu görülmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Temalı Eserlerine Yansıtan Sanatçılar

3.1.1. Turgut Zaim



Görsel 12 : Turgut Zaim, Köy Meydanı, TÜYB, 80x80cm. (Sanal:2023)
Erişim: 29.10.2023

Ufuk hattı arka plandaki sisli dağlarla belirlenen, köy meydanında toplanan erkekler ve kadınların üzerlerindeki kıyafetlerden ve geleneksel motiflerle bezenmiş el dokuma kilim ve heybelerden yola çıkarak Yörük oldukları tahmin edilen çalışmada çoklu figürlü, minyatür etkiler içeren bir kompozisyon oluşturulmuştur. Çalışmanın ön planında, sağ tarafında kucağında bebek figürle oturan, başı örtülü olup siyah saçlarının beline kadar uzun olduğu görülen bir kadın figür oturmakta ve hemen karşısında başında sarı işlemeli örtü olan, toprak zemine oturarak sağ çıplak ayağını toprak zemine basan, ellerini göğüs hizasında birleştiren, kadın figür yer almaktadır. Kadın figürün sol omuz hizasında, üzerinde suyolu motifi olan kilimin sarılı halde durduğu görülürken, yanında sarılı vaziyette duran koyu renkli örtüye sağ dirseği ile dayanan, kasketli yelekli ve bıyıklı erkek figür yer almış, boynunu çeviren erkek figürün yüzü profilden görüşülmüştür. Önde, resmin sağında duran üçlü şekilde

kompoze edilen figürlerin arkasında mavi çizgili bir bohça üzerinde yeğe eğilmiş bir pozisyonda, başının beyaz örtü ile örtülü olduğu bir kadın figür yer alırken yanında yine bir figür (insan) yer almaktadır. Arka planda, ince, uzun gövdeli ağaca yaslanarak ayakta duran sarı etekli, uzun saçlı bir kız çocuk figür bulunmakta ve beyaz boyalı kapalı ev benzeri kapalı bir mekânın açık kapısı önünde konuştukları tahmin edilen dörtlü figür ve yerde eşyaları yer almaktadır. Evin sağ tarafında boynu dik halde toprak zeminde yatan bir deve görülürken, yanında ayakta duran bir deve daha yer almakta ve az daha ileride iki hayvan figürü daha görülmektedir. Resmin ön planında, sol tarafında toprak zeminde yatan siyah bir keçi yer almakta, keçinin arkasında üzerinde suyolu motiflerin olduğu sarılı vaziyette üç tane kilimin yer aldığı ve kilimlere sırtını dayayarak oturmuş başında başlık olan, siyah sakallı bir erkek figür görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada geniş alana yayılan köy manzarası içinde dağınık şekilde konumlandırılan figürler yer alırken, arka planda sıralı dağlar yer almaktadır. Figürlerin yüzlerindeki ifadeden ve duruş pozisyonlarından yola çıkarak beklemekten sıkıldıkları ve yoruldukları tahmin edilirken, bulutlu gökyüzü ile kasvetli bir hava oluşturulmak istenmiştir.

Orta Asya halklarında bulut kökü (bul-bol) üretme, yapma, oluşturma, bolluk getiren kavramlarıyla bağlantılıdır. Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânu Lugâti't Türk kitabında isim olarak bulut= bulıt, bulıtlan=bulutlanmak, bulıt örlemek= bulutların gökyüzünde belirmesi anlamlarıyla yer almaktadır.(Baykal, 2020). Bulutlar içini boşaltana dek kasvetli, karanlık bir hava oluşurken, yağmasıyla birlikte Türk kültürü ve İslam inancına göre rahmet ve bereketin simgelemiş aynı zamanda ilkbaharda yağmuru bekleyen çiftçiye müjde veren, bir haberci olmuştur.

Çalışmalarında çoğunlukla Yörük kadınların üretken, bereketli, savaşçı, anaç, mücadeleci, aile içinde ve sosyal yaşantılarında idareci kimliklerini ön plana çıkarmak isteyen Zaim, Orta Asya'daki Türklerin bozkır kültür yaşantılarının yansıması olarak gördüğü Yörüklerin sosyal ve kültürel yaşantılarını görünür kılmak istemiştir. Çalışmada köylülerin göç esnasında, köy meydanında, durup dinlendikleri tahmin edilirken, Yörük kadınlara ve çocuklara sıklıkla yer veren sanatçı, Yörük erkeklerin

yanında kadınlarında sosyal yaşamda etkin olduklarına da vurgu yapmak istemiş olabilir. Ön planında yer alan Türk kültüründe bilgelik, zenginlik ve bereketin temsilcisi olan keçi, göçebe yaşam tarzında büyük öneme sahip olmuş, Yörük kadınları keçilerin sütünden gıda ürünleri elde etmiş, aynı zamanda yününü eğirerek yapmış olduğu kıyafet, çadır malzemesi, keçe ve kilim gibi dokumalarla kültürel birikimlerinin devamlılığını sağlarken, ihtiyaçlarını da karşılamıştır. Bu bağlamda keçi, ön plana çıkarılarak sosyal ve kültürel boyutta taşıdığı önem görünür hale getirilmek istenmiştir. Orta Asya'daki göçebe yaşamdan itibaren, yaşanmışlıkların karşılığı olarak ortaya çıkan günümüze dek devam eden, motifler ve onlara yüklenen anlamlarla maddi ve manevi değerleri içinde taşıyan dokuma sanatının örneklerine ver verilen çalışmada; düz suyolu, zikzak suyolu ve koçboynuzu motiflerinin yer aldığı görülmüştür. Suyolu motifi hayatı ve canlılığı sembolize ederken, koçboynuzu kahramanlık, güç ve bereketi temsil etmektedir. Doğadaki birçok doğal malzemenin stilize edilerek, çeşitli anlamlarla diri bir kimlik almasında ve buna bağlı olarak Türk sanatının gelişmesinde etkin rol oynayan kadın ve sanatsal ürünleri aynı çerçevede bir araya getirilmiştir. Türk kültüründe taşıma, ulaşım, spor gibi birçok alanda kullanılan deve de güç ve çalışkanlığı sembolize ederken, Türk tarihinin kültürel yolcuğunda yüklenmiş olduğu önemli rollerinden dolayı çalışmada ön plana çıkarılmak istenmiş olabilir. Arka planda sarı dağlar ile yücelik, Yörük erkek figürle aile içinde ve sosyal yaşamda otorite, güç ifade edilmek istenmişken, kucagında bebek figür olan Yörük kadın ile anne faktörü, merhamet, sevgi ve şefkat gibi duygular ön plana çıkarılmak istenmiş, bebek figürle birlikte geleceğe ve umuda dair vurgu yapılmıştır.

Köy temalı çalışmada Yörüklerin zorlu yaşam şartları, geleneksel ve kültürel dokuları, ulusallık, yerellik kaygıları güdülerek özgün bir biçimle ifade edilmiştir.



Görsel 13: Turgut Zaim, Yörükler, TÜYB,134x173 cm. (Özsezgin 1982:17)

Erişim: 29.10.2023

Ufuk hattı arka planda sıralanan mavimsi ve grimsi renkteki dağlarla belirlenen, göçebe yaşamdan günlük yaşantıdan bir kesiti anlatan ve kadınların üzerlerinde geleneksel motiflerle bezenmiş kıyafetlerden Yörük oldukları tahmin edilen çalışmada çoklu figürlü, minyatür etkiler içeren bir kompozisyon oluşturulmuştur. Çalışmanın ön planında başları beyaz örtüyle örtülü olan, üzerlerinde geleneksel kıyafetler bulunan üç kadın figür bulunurken, iki erkek çocuk figür, bir kız çocuk figür, bir bebek figür ve iki beyaz keçi yer almış, arka planda iki grup halinde insan figürler gözlenmiş, çoklu figürlü kompozisyon oluşturulmuştur. Çalışmanın ön planında sağ tarafta önünde içi bakliyat dolu, ağız kısmı nakışla işlenmiş keseden tahta kaşık yardımıyla bir şey almaya çalışan, toprak zeminde ayaklarının üzerinde oturan, bir kadın figür görülmektedir. Kadın figürün başında beyaz örtü ve örtünün içinde alnını saran pullarla süslenmiş bir kumaş bulunmakta, üzerinde kadifemsi kumaştan koyu yeşil tonlarında bulunan elbisenin bel kısmında bordo rengin üzeri sarı yaldızla süslenmiş bir kuşak sarılmış ve kucağında da beyaz kumaş üzerinde sıralı halde çizgilerin olduğu bir örtü görülmüştür. Kadın figürün arka planında sol omuz hizasında ayakta duran, saçları sıfır tıraş edilmiş, başında kasketi olan, elindeki tasla bir şey içen bir erkek çocuğu yer almaktadır. Erkek çocuğun önünde, kadın figürün sağ omuz hizasında olan, ayakta duran, başında beyaz örtü ve örtünün altında alnını mavi ve yeşilimsi tonlarda saran kumaşın ucunda pulların bulunduğu, yöresel kıyafetli ve belinde bordo renkli nakış işlemeli önlük bağlı olan, elinde tahta bakraçla, boynunu hafif sağa doğru eğen kız figür bulunmaktadır. Ön planında toprak zeminde sırtı dönük vaziyette oturan, üzerinde lacivert tonlarında kadifemsi bir elbisesinin üzerinde açık

renk kuşak bulunan ve beline kadar uzanan siyah saçlarının üzerinde renkli bir başlık takılı olan, sağ elinde kulpundan tuttuğu bakır bardağını önünde ayakta duran genç kız figürüne uzatan, küçük kız çocuğu figürü oturmaktadır. Çalışmanın sol tarafında toprak zemin üzerine ayakları üzerinde oturduğu düşünülen, başındaki beyaz örtünün altında bordo renginde pullarla süslenmiş alnını saran kumaş bulunan, üzerinde de bordo renkli, kadifemsi bir kumaş elbise olan belinde işlenmiş kuşak takılı olan kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürün kucağında serili olan açık mavi tonlarındaki örtünün üzerinde bebek otururken, sağ elinde kirman bulunmakta ve sol dizinin dibinde saçları sıfır tıraşlı erkek olduğu düşünülen çocuk figürün oturduğu görülmektedir. Oturan erkek çocuk figürün sol omuz hizasında iki tane ayakta duran, beyaz keçiler yer almakta, önlerinde taş ocak olduğu tahmin edilen düzeneğin üzerinde bulunan sac veya tepsi üzerinde ekmek olduğu tahmin edilen altı tane yiyecek görülmektedir. Yerde oturan küçük kız figürünün sol tarafında yine karpuz ve bal kabağı olduğu tahmin edilen yiyecekler bulunurken, çalışmanın sağ tarafında toprak zemin üzerinde duran tabağın içinde pirinç ya da bulgur benzeri bir tahıl ürünü de yer almaktadır. Çalışmanın arka planında yan yana duran iki deve dikkat çekerken, aile oldukları tahmin edilen iki ayrı grup içinde oturan ve ayakta duran insan figürleri görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülürken, minyatür etkili, saf ve doğal görünümlü figürlerle hikâyemsi bir kompozisyon kurgulanmış, figürler arasında samimi ve içten bir ortam oluşturulmuştur. Göçebe yaşam içinde sosyal, kültürel ekonomik her türlü etkende kadınlar etkin şekilde faaliyet göstermiş ve eşinin iş yükünü hafifleterek aile içinde en fazla yükü göğüsleyen, yaşam tarzının zorlukları içinde dayanıklı olma gayreti güderek ev ekonomisine de katkı sağlayan, Yörük kadınların sosyal kimlikleri ön plana çıkarılmıştır. Köy yerleşkelerinde ve Göçebe yaşantılarda daha çok ön plana çıkan geleneksel ve kültürel unsurlar içindeki gündelik yaşantıların bir kesitini oluşturan çalışmada birlik ve beraberlik vurgusu da yapılmış, çocukların, bebeklerin ön plana çıkması ile umuda ve geleceğe dair beklentiler ortaya konmak istenmiştir. Keçiler boynuzundan derisine, yününe, etine ve sütüne kadar Yörüklerin yaşantılarında sosyal, kültürel, ekonomik ve sanatsal birçok ürünün ortaya çıkmasına kaynaklık etmesi

açısından görünür kılınmıştır. Aynı şekilde deve de Türk kültüründe önemli bir yere sahipken, Yörüklerin göç yolculuğunda onların yükünü hafifleten bir taşıt vazifesi görmüş, yapılan deve güreşleri ile sporda da katkı sağlaması güçlü ve dayanıklı yapısının Yörük insanına da yansımından dolayı aralarında bir bütünlük kurulmak istenmiştir. Pirinç ya da bulgur benzeri tahıl ve ekmekle bereket ve bolluğa vurgu yapılmak istenirken paylaşmanın da önemi üzerinde durulmuş, Çocukların beslenmesi, eğitimi ve terbiyesinde annelerin göstermiş olduğu çaba ve yüklendikleri sorumluluklar sonucu yüzlerine yansıyan tatlı yorgunlukları görünür hale getirilmiştir. Keçilerin, kirmanda eğriyen beyaz yüzleri ve aynı zamanda kadın figürlerin başlarını örten örtülerin beyaz renk olması ile saflık ve temizlik ön plana çıkarılmış, her birinin Türk kültürü ve geleneğinde edindiği yere ve teşkil ettiği öneme vurgu yapılmak istenmiştir. Kız figürünün önlüğü üzerinde, Kadın figürlerin bel çevresini saran kuşaklarda ve Tahıl kesesinin üzerindeki işlenmiş kuşaklar ile geçmişten gelen tarihsel yaşanmışlıklar içinde geleneksel motifler ve kıyafetler ortaya çıkarılmıştır. Eser ulusallık ve yerellik kaygısı güdülerek ortaya koyulmuştur.



Görsel 14: Turgut Zaim, Beşik, TÜYB,58x100 cm. (Özsezgin 1982:27).
Erişim:29.10.2023

Geniş bir alana yayılan köy manzarası içinde, çalışmanın arka planında yukarı doğru sıralanmış tek katlı damsız köy evleri çalışmanın ufuk hattını oluşturmakta, anne olduğu tahmin edilen bir kadın figür, bir kız çocuk figür, bir de bebek figürden oluşan minyatür etkileri taşıyan kompozisyon kurgulanmıştır. Çalışmanın merkezinde başı

beyaz örtüyle örtülü olan, örtünün altında alnını saran sarı tonlarında bir kumaş üzerinde mavi pullar bulunan, toprak zemin üzerinde oturduğu tahmin edilen, sağ elini sağ dizinin üzerine koyarak yukarı doğru açarken sol elini önündeki beşiğe yakın tutan kadın figür yer almaktadır. Kadın figürün boynundaki takı ve göğüs altından itibaren belini saran siyah kuşak üzerindeki motiflerle kuşağının altından bağladığı beyaz önlüğü dikkat çekmektedir. Çalışmanın ön planında, sağ tarafında ahşap koyu kahverengi tonlarında üzerinde baklava dilimli mavi motifleri olan bir beşik yer almakta, beşiğin içinde gözleri açık şekilde yatar pozisyonda, avuç içlerini kapatarak omuz hizasına kaldıran, ağzında mavi emzik olan bir bebek görülürken bebeğin başındaki açık pembe tonlarındaki başlıktan kız olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca bebeğin üzerini örten turuncu tonlarındaki örtünün üzerinde yer alan beyaz kumaş üzerinde göz yapısının stilize edilmesiyle oluşturulmuş birbirini tekrar ederek ilerleyen motifler dikkat çekmektedir. Kadın figürün sağ tarafında diz hizasında ayakta olduğu tahmin edilen, siyah uzun saçlı bir kız çocuk figür yer almakta ve çalışmanın merkezinde yer alan üçlü figürün arka planında çoğunluğu damsız, küçük pencereleri olan köy evlerinden oluşan köy manzarası yer almaktadır.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada ön planda yer alan anne ve çocuk figürlerin kıyafetlerinde sıcak renkler kullanılarak tüm dikkat buraya doğru çekilmiş, Arka planda puslu bir hava oluşturularak, anne ve kız çocuğunun yüzlerine düşünceli bir anlam yüklenmiş, kaygılı, durgun olmasının yanında huzurlu bir ortam oluşturulmuştur. Köy ve Yörük yaşantısı içinde kadının anne kimliği üzerinde durulmuş, köy yaşantısı içinde Anadolu kadınının sosyal çevresine ve ailesine karşı duyduğu sevgi ve merhamet duygusu ön plana çıkarılırken, anne ve çocukları arasında kurulan güçlü bağa da vurgu yapılmıştır. Çocuğun beşikten itibaren başlayarak gelişim gösterdiği her dönemde sosyal, psikolojik alanlar dâhil olmak üzere eğitim ve terbiyesinde Anadolu kadınının etkin bir kimliğe sahip olduğu yansıtılmak istenmiştir. Çalışmada kadın figürün belinde sarılı olan kuşakta göz organının stilize edilerek kullanılması ve bebeğin üzerinde örtülü olan beyaz kumaşa aynı motifin yansımaya rastlanmış, gözün stilize edilerek ortasının mavi ile işlenmesi nazar boncuğunun tasvir edildiği motife yer verilerek Türk kültüründeki önemi üzerinde durulmuştur. Gök Tanrı inancından günümüze dek gelen nazar boncuğu ve motifinin nazardan

koruduğuna duyulan inançla birlikte en çokta mavi gözlü kimselerin nazar değdiği inancı daha çok Anadolu insanı arasında yaygınlık göstermiştir. Buna bağlı olarak geçmiş yaşantılardan gelen inançlar doğrultusunda yeni doğum yapan kadının ve yeni doğan bebeğin nazardan çok etkilenmesine dair oluşan inancın çalışmada nazar boncuğu motifi ile desteklendiği görülrken, çalışmada birbiri ile ilişkili bu iki önemli unsura özellikle yer verildiği düşünölmüştür. Nazar boncuğunda yer alan mavi renk Türk kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur.

Böylece kişi mavi gözü andıran nazar boncuğunu takarak nazar değdireceğinden korktuğu mavi gözlölere “göze karşı gözle” korunmakta öte yandan da Gök Tanrı'nın gözü gibi düşünöldüğünde ise bu sembolik küçük mavi göz boncuğunun kendisini nazarlardan koruduğuna inanmaktadır.(Soygüder, Baturlar &Yaylagöl, 2019: 682). Kültürümüzde kem gözlü olduğuna inanılan insanların zararlı bakışlarından korunmak için at nalı, hayvan kafası, sarımsak, delikli taş, nazar muskası ve nazarlık gibi bazı nesnelere ilgi görmüştür. Günümüzde bu nesnelere en çok tercih edileni ise şüphesiz nazar boncukları olmuştur. (Irmak, 2022: 1384). Geçmişten gelen kültürel birikimlerin geleceğe transferini sağlayan çoğunlukla köy yerleşkelerinde yaşamını sürdüren Anadolu insanları olmuştur.

Kız çocuk figür ve bebek figür ile umut ederek bir beklenti içine girildiğine ve gelecek güzel günlere vurgu yapılmış, annenin sağ avuç içini yukarı doğru kaldırarak açık tutması da gönölden istediği dualarının varlığına karşılık gelmekle birlikte bir teslimiyet duygusunun yansıması olarak da görölmektedir. Yan yana sık bir şekilde konumlandırılan köy evleri ile Anadolu insanları arasında sosyal ve kültürel bağlamda kurulan güçlü bağa, birlik ve beraberlik duygusuna değinilmek istenmiş olabilirken, köy yerleşkelerinde yaşayan ailelerin aile yapılarının temellerinin Türk kültürü ve değerleri üzerine inşa edildiği vurgusu üzerinde de durulmak istenmiş olabilir. Eser ulusallık-yerellik kaygısı güdülererek ortaya konmuştur.

3.1.2. Bedri Rahmi Eyüpoğlu



Görsel 15: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Tren Seyreden Köylüler,TÜYB, 110x145 cm.
(Özsezgin 1982:12) Erişim:30.10.2023

Ufuk hattı çalışmanın arka planında stilize edilerek ve fırça darbeleri kullanarak oluşturulan köprü ve sıralı dağlarla çizilmiş, geniş alana yayılan köy manzarası içinde akan nehrin üzerindeki köprünün üzerinde ve kenarlarında geçmekte olan treni izleyen, on figürden oluşan dağınık şekilde kurgulanmış bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bedri Rahmi Eyüpoğlu çalışmalarının ilk örneklerini oluşturan empresyonist sanat anlayışı etkileri içinde oluşturulan çalışmanın ön planında, sağ alt köşede üzerinde beyaz bir elbiseyle su geçen köprünün kenarında oturarak geçen treni izleyen, başında hasır şapka olduğu tahmin edilen,uzun saçlı bir kız figür bulunmaktadır. Kız figürün önünde köprünün üzerinde oturan, başında mavi tonlarında örtü olduğu görülen bir kız figürün oturduğu görülürken, oturan kız figürün omzuna elini koyan ayakta duran, başı beyaz örtü ile örtülmüş bir kız figür daha bulunmaktadır. Çalışmanın sağ tarafında oturan üçlü kız figürün solunda köprüye kollarını dayamış şekilde duran, belinde kalın siyah bir kuşak sarılı olan, başında hasır şapka olduğu düşünülen bir erkek figür yer almaktadır. Erkek figürün sol tarafında köprüye yaslanmış, pantolonları dizlerine kadar sıyrılmış vaziyette ayakta duran erkek oldukları düşünülen iki figür yer almakta, sol tarafta duran figürün sağ kolunu yanında duran figürün sağ omzuna attığı görülürken, aynı zamanda sağ kolu ile de trene geçen el salladığı görülmüştür. Çalışmanın sol tarafında başında beyaz örtü olan beyaz elbiseli, siyah kuşaklı bir kadın figür yer alırken solunda da elini tuttuğu beyaz elbiseli ve başı beyaz örtülü olan çocuk olduğu tahmin edilen bir kız çocuk figür bulunmaktadır. Köprünün ön planında akan nehrin kenarında ayakta durarak treni

izleyerek el sallayan, erkek oldukları tahmin edilen iki figür daha bulunmaktadır. Çalışmanın arka planında yer alan köprüden ön plandaki köprüye kıvrımlı şekilde akıp gelen bir nehir görülürken, nehrin üzerinden arka plandaki dağlara doğru yılan kavi bir şekilde uzanan yollara dumanı yükselerek giden hareket halinde bir tren görülmektedir. Çalışmanın arka planında yılankavi şekilde ilerleyen yolun sağ tarafında etrafında ağaçlar olan bir köy evi görülmekte olup onun ön planında uzun beyaz kapalı bir yapı görülmektedir. Çalışmada ayrıca kısa mesafeli aralıklarla sıralanan elektrik direkleri yer alırken, hasat edildiği tahmin edilen tarlalar da dikkat çekmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğunlukla kullanıldığı görülürken figürleri buldukları zeminlerde sıcak renkler görülmekte ve çalışmada çocuksu bir sevinç içinde geçen treni izleyen figürlerin ilgileri, duruş pozisyonları ve yüz ifadeleri ile samimi ve içten bir ortam oluşturulmuştur. Empresyonist fırça darbeleri ile oluşturulan çok figürlü kompozisyonda figürlerin portre ve desenlerinde sanatçının deformasyonlar uyguladığı görülmüştür. Kız figürlerin çoğunun üzerindeki elbiselerin ve başlıklarındaki örtünün beyaz olması ile Anadolu kadınının saf ve temizliğine vurgu yapmış, geleneksel kıyafetler ile Türk kültürünün tarihi değerlerinin geçen zamana direnerek, yaşadığına vurgu yapmak istemiş olabilir. Daha çok zor yaşam koşulları içinde hastane, eğitim, iş gibi olanaklardan mahrum bırakılan köylünün vermiş olduğu hayat mücadelesi içinde, içindeki çocuğu kaybetmediklerini, heyecanlarını ve meraklarını ön plana çıkarmak istemiştir. Yorgun bedenlerini oturarak ya da öylece köprüye dayayarak geçen treni izleyen köylülerin bu kısa zaman içinde biraz moral buldukları, biraz hayal kurdukları en çok ta dinlemiş oldukları tahmin edilmekte trenin gitmesi ve ardından sallanan eller ile bir veda anına ya da duyulan özleme, gurbete vurgu yapılmak istenmiş olabilir. Köprü daha çok aradaki mesafeyi birleştirmesinden dolayı kavuşmak ya da güvenlik gibi anlamlara gelirken, akan nehir serinlik, esenlik, temizlik, berket ve hayatın kaynağı gibi anlamlar taşımakta ayrıca köylünün suya olan ihtiyacı ön plana çıkarılarak, köy yaşamının zorluklarının yanında onların hayatlarını kolaylaştıracak taşıma, ulaşım, sulama gibi unsurlar görünür kılınmak istenmiştir. Yurt Gezileri'nde Anadolu'yu dolaşarak yapmış olduğu çalışmalar sanatçının hayat boyu sürececek sanat

anlayışına kaynaklık etmiş, ulusallık yörellik kaygısı güderek köy temasının içinde barındırdığı halk motiflerini, kültürünü sanatına taşımış, ulusallık-yerellik kaygısı gütmüştür.



Görsel 16: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, II. Muradiye'de Kahve, TÜYB, 46x55 cm.
(Ural 1998:143). Erişim:30.10.2023

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Yurt Gezileri sırasında Ereğli'de yapmış olduğu ve sanatsal çalışmalarının ilk örneklerinden olduğu tahmin edilen çalışmada ufuk hattı evlerin çatıları ile belirlenmiş, bulutların grimsi tonu ile akşama yakın ya da sabaha karşı bir havada oluşturulmuştur. Konum olarak köy merkezine yakın olduğu tahmin edilen bir alanda bulunan kahvehane sakin bir köy manzarası kurgulanarak yansıtılmıştır. Çalışmanın ön planında sol tarafında kirlili beyaz duvarları ile göze çarpan küçük bir alanı kapladığı tahmin edilen kapalı bir mekân olan köy kahvehanesinin kapısının açık olduğu ve bir penceresi olduğu görülmekte ön tarafında toprak zemin üzerinde duvara yaslı şekilde duran bir bankın yer aldığı görülmektedir. Bankın hemen yanında yılan kavi kıvrımları ile köy kahvehanesinin çatısını aşarak yükselen söğüt ağacı yer alırken, sağ tarafındaki zeminde yıkıntıların yer aldığı ve arka planda dışı beyaz boyalı iki katlı bir köy evinin bulunduğu görülürken, birleşiminde küçük kapalı bir mekân ve ağaçlar görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülürken, kapalı şekilde yansıtılan hava ile kasvetli bir atmosfer oluşturulmuştur. Osmanlı Dönemi'nde 16.yy.ın ilk çeyreğinde Kahvehanelerde sadece kahve içilmekte olup, zamanla bu kültürün de değişim ve dönüşüm geçirdiği görülmüş eserin yapıldığı dönem içinde özellikle köylerde daha çok erkeklerin sosyalleşmek adı altında vakitlerinin büyük bir kısmını geçirdikleri mekânların

Anadolu'da sayıca fazla olmasına ve işlevine dikkat çekilmek istenmiş olabilir. Türk kültüründe söğüt ağacı yön gösteren, lider kişileri temsil ederken, söğüdün kutunun insanı evcilleştirdiğine ve hassaslaştırdığına dair bir inanışta hâkim olmuş, Türk masallarında koruyucu özellikte olmasına vurgu yapılması gibi etkenler sanatçının dikkatini çekmiş olabilir. Nitekim Bedri Rahmi Eyüpoğlu söğüt ağaçlarına çok önem vermiş sanatının ilerleyen dönemlerinde söğüt ağaçlarını daha da güzel yorumlamak istediğini dile getirmiştir. Köy Kahvehanesinin önünde yer alan söğüt ağacı gelen oturan kimselere yaz sıcağında gölge olurken, aynı zamanda taşıdığı evcimen ve koruyucu özelliği ile de kahvede zaman geçiren, ailesini ve çocuklarını ihmal eden kişilere de bir mesaj verme amacı içinde yer edinerek esere aktarılmış olabilir. Bununla birlikte Yurt Gezileri'nde devletin ideolojisini yayma gayreti içine de giren sanatçıların Halk evlerinde ve kalabalık ortamlarda köylüler ile kurdukları yakın ilişkileri temsil eden bir mekân olarak da yorumlanmış olabilir. Köy teması içinde yer alan; Halk motiflerine, köy yaşam ve kültürüne sanatçıları yakınlaştıran ilk ve en önemli proje olan Yurt Gezileri'nde ulusallık ve yerellik bilincinin tohumunun atıldığı fakat bu bilinçte eserlerin henüz ortaya çıkmadığı görülmüştür



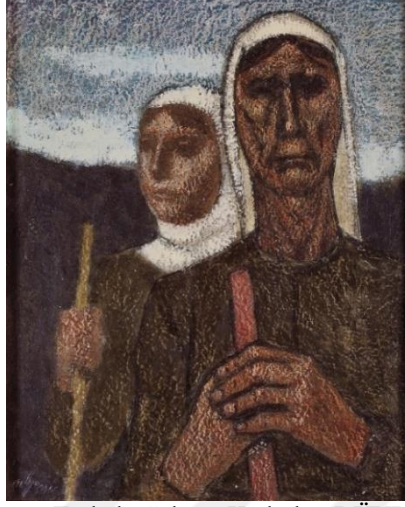
Görsel 17: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, VI. Tunca Köprüsü, TÛYB, 38x41 cm.
(Ural 1998:144). Erişim:30.10.2023

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Yurt Gezileri sırasında Ereğli'de görevli olduğu dönemde, empresyonist sanat anlayışı çerçevesinde yapmış olduğu IV. Tunca Köprüsü sanatsal çalışmalarının ilk örneklerinden olup, çalışmada ufuk hattı at arabalı yolcuların geçtiği köprü ve evin çatıları ile belirlenmiş, yoğunlukla kavak ağaçlarının kullanıldığı çalışma da ıssız köy manzarası yansıtılmıştır. Çalışmanın ön planında köprü'nün altından yılan kavi kıvrımlarla gelen nehrin suları görülürken, resmin sağ

tarafında gökyüzüne doğru uzanan kavak ağaçları dikkat çekmekte, geniş köprünün üzerinde at arabasıyla giden yolcuların karartısı görülmekte ve köprünün sağında beyaz boyalı birbirine bitişik halde bulunan köy evleri yer almaktadır. Çalışmanın sol tarafında belirgin fırça darbeleri ile oluşturulan bitkiler ve ağaçlar görülürken, kayaların da olduğu toprak zeminin üzerinde köy çeşmesi olduğu tahmin edilen bir yapının olduğu görülmekte, açık şekilde kurgulanan gökyüzündeki maviliklerin ağaçlar ve nehirde kullanıldığı görülmüştür.

Yurt Gezileri kapsamında yapılan, buna bağlı olarak o dönemle ilgili tarihi bilgileri içinde barındıran çalışmada havanın açık olmasına rağmen soğuk ve koyu renklerin yoğunluğuna bağlı olarak, sanatçının kendi yorumunu kattığı savruk fırça darbelerinin de etkisiyle kasvetli bir ortam oluşturulmuştur. Türk kültürü ve mitolojisinde büyük öneme sahip olan kavak ağaçları köy yaşamı içinde bu özelliğini korumuş, sanatçının fırça darbeleriyle birlikte özgün bir yoruma kavuşmuştur. Kavak ağaçlarının baharı müjdeleyen kimliği, bağımsızlık sembolü olması, ölüm ve diriliş gibi anlamları içinde barındırmış olması gibi etkenlere çalışmada vurgu yapılmak istenmiş olabilir. Evler ve çatıların aileyi, yuvayı, sıcaklığı, saf ve koşulsuz sevgiyi simgelemesinin yanında Türk kültüründe ailenin önemi de vurgulanmak istenmiş olabilir. Köprünün birleştiren ve kavuşturan simgesinin yanında kolaylık sağlaması, tehlikelere karşı muhafaza etmesi gibi anlamları görünür kılınmış, nehirde akan suyun temizliği, saflığı ve bereketi simgelemesinin yanında, nehir suyunun üzerine manzaranın yansması ile ayna vazifesi gördüğü, gerçekleri yansıttığı gibi düşünceler de vurgulanmak istenmiş olabilir. Çalışmanın merkezine yakın bir yerde konumlandırılan birçok sanatın konusu olan köy çeşmeleri, köy yerleşkelerinin kırsal doğası içinde önemli bir yere sahip olmuş hem İslamiyet hem de Anadolu Türk kültüründe halkın su ihtiyacını karşılamasından ve hayra vesile olmasından dolayı büyük önem taşımış, taşıdığı önem çalışmada görünür hale getirilmiştir. Daha çok köy yaşantısı içindeki halk kültürünü merkeze alan eserler üreten sanatçı, sanat yaşamının ilerleyen dönemlerinde özellikle de Yurt Gez İleri'nden sonra daha çok kübist bir anlayış içinde folklorik ve kültürel motifler ekseninde eserler üretmiştir.

3.1.3. Nuri İyem



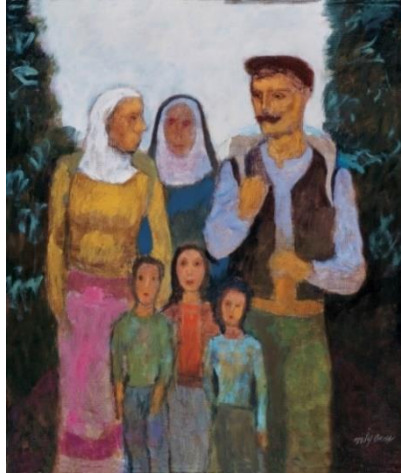
Görsel 18: Nuri İyem, Tarlada Çalışan Kadınlar, DÜYB, 19x23, 1976. (Sanal:2023)
Erişim: 31.10.2023

Ufuk hattının yatay şekilde uzanan dağlarla çizildiği, köy manzaralı çalışmada iki kadın figür olup, başlarında Anadolu kadınlarının sıklıkla kullandığı beyaz tülbentlerin örtülü olduğu görülmüştür. Sağ tarafta, önde bulunan kadın figürün yaşlı, arkadaki kadın figürün daha genç olduğu görülmektedir. Sıcak ve soğuk renkleri içinde barındıran çalışma, zamansal olarak; sabahın çok erken vaktini ya da havanın kararmak üzere olduğu, bir zaman dilimini gösterirken, ön plandaki kadın figürün yüzündeki bezmişlik ifadesi ve baskın şekilde kullanılan koyu renklerle sanatçı kasvetli bir atmosfer oluşturmak istemiştir. Resmin sağ tarafında bulunan yaşlı bir kadın figürü, bir kürek ya da çapa sapına dayanarak durmuş, Arka planda sol tarafa dönük pozisyonda yer alan kadın figürün de elinde bulunan kürek vb. sapını sağ eli ile sıkıca tuttuğu ve gözlerini bulunduğu yönde bir noktaya odaklayarak baktığı görülmüştür. İki figüründe beraber resmedilmesine rağmen odak noktalarının farklı olmasından dolayı birbirinden bağımsız şekilde kendi iç dünyalarına yöneldikleri, ellerindeki iş malzemesi sıkıca kavramaları tek dayanaklarının ve geçim kaynaklarının kendi çabaları ile olabileceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Ön planda yer alan yaşlı kadın figürünün portresinde oluşturulan deformasyon ve derin çizgiler tükenmişliğin izlerini taşıyan kaybolan bir hayatı anlatırken, arka plandaki kadın figürün duruma ters bir ekseninde duran düşünceli hali bir umudu gözler nitelikte aktarılmıştır.

Nitekim yaşam belirtisinin olduğu her yerde umut bir yerlerde hep vardır, sanatçı tükenmiş bir hayatın içinde yeniden var olabilmeyi, hayatın tüm karşıtlıkları içinde ayakta kalabilmeyi, çalışmasının gündemine taşımış, karanlığın içinde gizli olan, aydınlığa açılan kapıdan ancak umudunu diri tutan kişilerin girebileceği inancına vurgu yapmıştır. Köy yaşamının bütün zorluklarını en fazla kadınların göğüslemiş olması, tarlada Irgat, sosyal yaşamında anne, eş, gelin gibi edindiği birçok kimliğin içinde kendine yer bulamayarak bocalayan kadın faktörü ön plana çıkarılmıştır. Anadolu kadınının bedeninde oluşan yorgunluğun verdiği tahribatı yansıtmak adına portrelerinde ve ellerinde deformeler yapılarak yansıtılmak istenmiş, yüzlerindeki hüznü ifade ile tahrip edilen ruhları da görünür hale getirilmiştir.

Çalışmalarının çoğunu köy teması ve Anadolu kadınları üzerine temellendiren Nuri İyem, dönemin sosyokültürel etkenleri içinde çalışmalarını şekillendirirken geçmiş yaşantılarının benliğinde yer ettiği izlerden de beslenerek eserlerini ortaya koymuştur. Nitekim babasının görevli olduğu Malatya'nın kırsal doğasının çocuk belleğinde yer ettiği izler ve çok sevdiği ablasını kaybetmenin verdiği acı, onun sanat anlayışını besleyen iki en önemli unsur olmuştur. Anadolu kadınlarının simalarında yer verdiği siyah iri gözlerle ablasının gözlerini yaşatma gayreti içinde olmuş, hatıralarını diri tutmayı amaçlamış, her eserinde ablasını biraz daha yaşatmak, hatta bıraktığı eserlerle ölümsüzleştirmek istemiştir.

Dönemin sosyokültürel şartları karşısında köy yerleşkeleri içinde yaşanan ağır yaşam şartlarına, bunu göğüslemeye çalışan Anadolu insanına karşı duyarsız kalamamış, gerçeklerin izdüşümü olan sanat anlayışı içinde sıklıkla kadın-köy, köylü aile, köyden göç, göç-gecekondu ve tarlada çalışan köylülere çalışmalarında sıklıkla yer vermiştir.

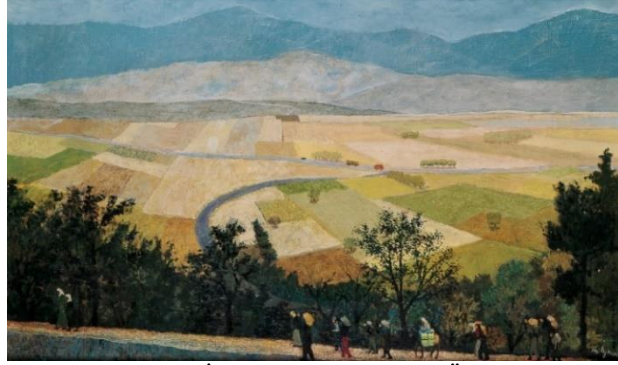


Görsel 19: Nuri İyem, Tarladan Dönen Aile, DÜYB, 46x54, 1997. (Sanal:2023)

Erişim: 31.10.2023

Nuri İyem' in "Tarlardan dönen Aile" adlı eseri açık havada, köy manzarasında yapılmış, dar bir yolda ağaçlar arasında bir erkek figür, iki kadın figür, iki kız çocuk ve bir erkek çocuk figür görülmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada havanın açık olduğu, kurgulanan beden diline bakıldığı zaman samimi ve içten atmosfer oluşturulmak istendiği görülmüştür. Baba figürü olduğu tahmin edilen erkek figürün başında Anadolu'da erkeklerin sıklıkla kullandığı kasketin takılı olduğu, sırtına yüklediği bir eşyayı taşıdığı, anne olduğu tahmin edilen sırtında yük taşıyan kadın figür ile göz teması kurduğu görülmektedir. Aile büyüğü olduğu tahmin edilen arka planda yer alan başı kapalı ve poşulu yaşlı kadın figürü de öndeki genç kadın figüre odaklanmış durumda olup, figürler arası kuvvetli etkileşim sağlanmıştır. Anadolu'da yaygın şekilde görülen geniş aile yapısının örneğini ortaya koyan sanatçı, dönemin sosyokültürel yapısına ve toplumun değerlerine de vurgu yapmıştır. Çocuk figürlerin ön planda olmaları ve aile büyüklerinin onların arkalarında yer almaları ile sanatçı, güven duygusunu ve geleceğe dair umudun varlığını ön plana çıkarmıştır. Sanatçı çoklu figürlü çalışmasında figürler üzerinde deformasyonlar yaparak beden yorgunluklarını ve yüz ifadelerindeki anlamları belirginleştirmek istemiştir. Geniş bir aile oldukları tahmin edilen figürler arasında kurulan bağ ile güçlü bir dayanışma örneği oluşturulmuş, çocuklar da bu dayanışmanın bir parçası olarak ön plana çıkarılmıştır. Dönemin sosyokültürel yapısı incelendiğinde tarım faaliyetlerini gerçekleştiren ailelerin en küçüğünden en büyüğüne kadar herkesin bu faaliyetin bir parçası olduğu görülmüştür. Tarihsel zaman dilimi içinde yaşanan, kent ve köy

kavramı içindeki toplumsal yaşantılara karşı duyarlılık gösteren İyem, tüm bu oluşumlara nesnel bir bakış açısı çerçevesinde yaklaşabilmiştir.



Görsel 20: Nuri İyem, Göç Yolunda, TÜYB, 10x60, 1980.

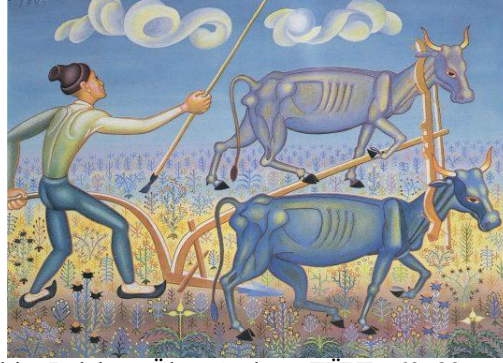
Erişim: 31.10.2023

Çalışmanın ufuk hattı birbiri ardına sıralanan dağlarla çizilmiş, geniş bir alana yayılan köy manzarası içinde dar bir gökyüzü ile çok uzak bir noktada birleşmiştir. Çalışmanın ön planında dar köy yolunda yoğunluğu ikişer sıra halinde art arda ilerleyen on üç figürle üzerinde yük taşıyan bir eşek görülmekte, figürlerin çoğunun sırtında yük taşıdığı ve göç ettikleri tahmin edilmektedir. Dar yolda göç eden figürlerin ardında ağaçlık bir alan görülürken, ağaçların ardında tarlalar ve sıralı dağlar yer verilerek geniş bir alana yayılan köy doğası yansıtılmıştır. Kıvrımlı şekilde gelen yolun arka plandaki düz yol ile birleştiği, yol üzerinde üç taşıtın olduğu görülmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışma da yeşil tonların ağırlık kazandığı, ön plandaki koyu renkli ağaçlarla kasvetli bir ortam oluşturulduğu, arka planda yer alan dağlarda ve bulutlarda puslu bir havanın varlığı görülmektedir.

Dönemin sosyokültürel yapısı düşünüldüğünde göç olaylarının ülkenin gündeminde olduğu, köyden- kente göç olaylarının yoğunlukla yaşandığı görülürken Almanya'ya ya göç olaylarının da sıklıkla yaşandığı görülmüştür. Yaşanan yatay göç hareketleri ülke sınırları içindeki büyükşehirlere olduğu kadar Almanya'ya doğru da yapılmış olması, özellikle köy yerleşkelerinde büyük göç hareketliliğinin yaşanmasına sebebiyet vermiş, dönemin ekonomik zorlukları köylü kesimin doğdukları toprakları terk etmesine, tarım ve hayvancılıkla uğraşan kişi sayısının eksilmesine neden olmuştur. Anadolu'da motorlu tarım uygulamalarının artması, insan gücüne duyulan gereksinimin azalmasına etki etmiş, kırsal alanlarda sınırlı iş imkânlarının olması ve

kentlerde sanayileşme oranının artması gibi unsurlar köylüyü göçe zorlayan en önemli unsurlardan olmuş, çalışmada yaşanan göç hareketini konu alan sanatçı köy yaşantısı içinde yaşanan olumsuzlukları görünür kılmak istemiştir. Zira çalışmada yer alan köy manzarasının içinde yer alan geniş tarım arazilerinin daha çok toprak ağalarının elinde olduğuna ve buna bağlı olarak yaşanan toplumsal statü eşitsizliğine de vurgu yapmak istemiş olabilir. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının öncüsü olan sanatçı köy temasını birçok açıdan konusuna dâhil etmiş, dönemsel olarak yaşanan tüm gerçekleri sanatına yansıtmıştır. Köy yerleşkelerindeki iş imkânsızlıklarını, ekonomik zorlukları, tarlada çalışan kadınları, erkekleri, yaşanan olumsuzluklar karşısında halkı göçe zorlayan unsurları, gerçekçi bir bakış açısı ile sanatının konusu haline getirmiştir. Toplumun içinde yaşanan tüm bu toplumsal unsurlar sanatçının benimsemiş olduğu ulusal sanat kavramının doğumunun bir habercisi olurken, kendine özgü biçiminin de belirleyicisi olmuştur.

3.1.4. İbrahim Balaban



Görsel 21: İbrahim Balaban, Öküz Arabası, TÜYB, 62x82 cm. 1989. (Sanal, 2023)

Erişim: 02.11.2023

Çalışmada ince ince işlenerek, stilize edilen bitki motiflerinin üzerinde bulunduğu tarla ile ufuk hattı yatay olarak belirlenmiş, geniş bir alana yayılan tarlanın üzerinde geometrik form ve dairesel çizgilerle stilize edilerek betimlenen bir erkek insan figürü ve iki öküz figüre yer verilmiştir. Boyunlarından birbirlerine takılı olan aparatla çift süren öküzlerin, anatomik yapısı belirginleştirilerek, geometrik formlarla biçim kazandırılmıştır. Çift süren öküzlerin arkasından giden erkek figürün sağ elinde sopa olduğu ve öküzleri yönlendirdiği görülürken, sol eliyle de çift süren aparatı

tutmaktadır. Başında siyah başlığı, ayağında siyah lastik ayakkabıları olan cılız erkek figürün anatomik yapısı, üzerine yapışan dar kıyafeti ve dairesel çizgiler yardımıyla görünür kılınmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada mavi tonlarının ağırlık kazandığı, gökyüzünde yılankavi şekilde kıvrımlı ve dairesel hareketlerle betimlenen iki adet buluta yer verilmiştir.

Kendine özgü bir sanat dili geliştiren sanatçı, insan gücünün köy yaşamındaki gerekliliğine, hayatın devamlılığı açısından gösterilen çabanın yorgunlukla ve geçen ömürle paralellik gösterdiğine değinmiştir. Karabasan' ın altında toprakla birlikte ezilen köylüyü çağdaş anlayışa yaklaşılarak, ulusallık çerçevesinde ele almış, çalışmalarının temelinde yer alan düşünsel boyut ile birlikte arabesk hava oluşturmuştur. Nitekim çocukluğunun köyde ve tarlada bu işlerle geçmiş olması benlik izlerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmıştır. Cılız öküzleri, karabasan ve yorgun insan figürü ile dönemin sosyoekonomik, sosyopolitik anlayışına da gönderme yapmak istemiş olabilir.

Akademik eğitim almayan sanatçının resimlerinde geometrik soyutlamalar yer alırken, arabesk ve naif sanat etkilerinin varlığından da söz edilebilir. Sanat anlayışını benliğinin izdüşümü olarak gören ve ortaya koyduğu eserleri ile savını doğrulayan Balaban, hayatının dönüm noktalarını çalışmalarına taşımış, sanatını içindeki benliğiyle birlikte var edebilme çabası içine girmiştir. Çocukluğundan itibaren tarlada çalışan annesi, öküzle çift süren babası, dedesi ilk modelleri olmuş, profesyonel sanat anlayışını bu birikimlerin üzerine inşa etmiştir. Varlıklı bir ailede büyüyen ve köyde insan gücüne dayalı tarla işlerinde aktif şekilde rol alan sanatçı, yanından taşıdığı eskiz defteri ve kalemleri ile özellikle de öküzleri sıklıkla resmetmiş, sanat hayatı boyunca da onlardan kopamamıştır. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışı içinde de eser veren sanatçı, sanat yaşamı boyunca köy temalı eserlerinden arınma çabası içinde olmamış, yeni sanat anlayışlarına karşı dirençli bir duruş sergilemiş, benliğindeki izleri, ona ait olanı yeni maceralara değişmediği görülmüştür.

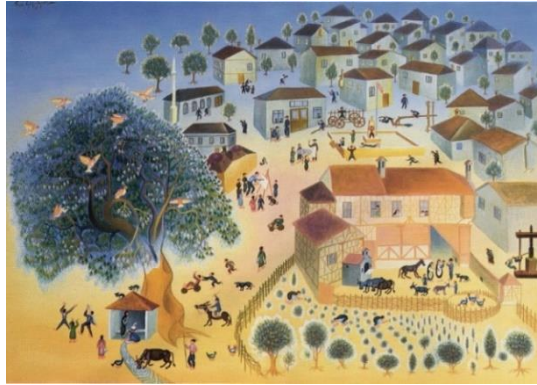


Görsel 22: İbrahim Balaban, *Tarlada Çalışanlar*, TÜYB, 48x58.2000 (Sanal, 2023)
Erişim: 02.11.2023

Açık havada, kırsal manzaranın betimlendiği çalışmada ufuk hattı geniş bir tarlanın ardında sıralanmış olan dağlarla çizilmiştir. Çalışmanın merkezinde tarlada, ellerinde çapalarla çalışan bir kadın ve bir erkek figüre yer verilmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğunlukta olduğu, geometrik formla desteklenen yuvarlak hatların kullanılarak figürlere biçim kazandırıldığı görülmüştür. Ön planda yer alan kadın figürün ve ardındaki erkek figürün vücutlarında ve portrelerinde deformasyonlar uygulayan sanatçı, çalışmaya kendi yorumunu katarken Anadolu insanının çok çalışmaktan yıpranan bedenini de ön plana çıkarmak istemiştir. Kadın ve erkek figürün vücutlarının biçimsel olarak aynı pozisyonlarının benzerlik gösterdiği görülürken çapalarının açıları farklılık göstermiş, dağlarda yer alan çapraz çizgiler erkek figürün pantolonunda da uygulanarak bütünlük oluşturulmak istenmiştir. Resmin arka planında yer alan dağların üçgen, sivri ve geometrik formları çapalarda da görülmekte olup ön plandaki kadın ve erkek figürün yuvarlak formu ile zıtlıklar oluşturulmuştur. Çıplak ayaklarını toprak zemine basan figürler ile toprağın bereketi arasında oluşturulan güçlü bağın çok yeni olmadığı dini ve mitolojik açıdan birçok konunun odağı olduğu vurgusu yapılmış, toprağın kutsallığı, bereketi ve yaşamın devamlılığı açısından önemi üzerinde ısrarla durulmuştur.

Emeğinin gücüyle ekmeğini kazanan köylü, Balaban için hem ezilen hem de umudun merkeziydi zira baharın gelişini müjdeleyen bitki motifleri ile yorgun çiftçilerin karşılığı bu durumun en önemli örneği olmuştur. Köy temalı çalışmaları ile toplumsal gerçekleri görünür kılmak isterken, daha çok hasat zamanına gebe olan,

köyler üzerinde çabalayan, yorgun bedenlerin içinde var olan, neşeli köylüleri, dağınık bir kurgu içinde ortaya çıkarmıştır. Nitekim sanatçının hayatı da tüm bu var olan zıtlıklar içinde geçmiş ve sanat anlayışını hayat çerçevesi içindeki zıtlıklarla şekillendirmiştir. Alaylı olmasından dolayı sert eleştirilere maruz kalmış olsa da, bilindik sanat anlayışlarının etkisi altında kalmadan, yeni ve ulusal nitelikli eserler oluşturma gayreti içine girmiş ve sanatçı kimliğini kabullendirmeyi başarmıştır. Bu sürece ceza alma pahasına açmış olduğu sergiler katkı sağlamış, toplumun ve köylünün sorunlarını ısrarla tuvaline yansıtan mücadeleci ruhu, isminin kısa zamanda duyulmasına ortam hazırlamıştır. Toprağın bereketini ve ışığını zeminde kuvvetli bir şekilde yansıtmış, gökyüzüne doğru renkli fakat karamsar bir hava oluşturmuştur. Çalışan köylülerin elleri ve ayaklarını olduğundan daha büyük resmederek çalışmalarında el ve ayağın gücüne, hayatın devamlılığı açısından var olan önemine dikkat çekmek istemiştir. Çok çalışan kişilerin zamanla el ve ayaklarının bu paralellikte büyük olmasına da değinmek istemiş veya çıplak ayaklarla yokluk içinde geçen bir dönemi yansıtmak istemiş olabilir. Özellikle köy yaşamını umuda gebe olan bir bahar sevinci içinde ele alırken, toplumsal gerçekleri de görünür kılma çabası içinde olmuştur.



Görsel 23: İbrahim Balaban, Balaban'ın Köyü, TÜYB, 70x100 cm. 1988.(Sanal 2023)
Erişim: 03.11.2023

Açık havada köy manzarasının resmedildiği çalışma dağınık bir kompozisyon ile kurgulanmıştır. Çoklu figürden oluşan çalışmada ışık ve gölgeye çok fazla yer verilmemiş daha çok iki boyutlu minyatür ve naif sanat etkili bir çalışma ortaya konmuştur. İrili ufaklı evlerin ağaçların, çoklu insan ve hayvan figürlerinin olduğu çalışma da ön planda, resmin solunda yer alan büyük ağaç ve sağında yer alan büyük ev dikkat çekmektedir. Resmin sağındaki büyük evin penceresinden dört çocuğun

baktığı, bahçesinde ayakta duran bir erkek figür, kucağında bebek olan bir kadın figürün yanında bir kadın figür daha yer alırken iki küçük çocuğunda at, öküz gibi hayvanların etrafında durduğu görülmüştür. Evin ağaç ekili bahçe bölümünde üç kadın figür çalışmakta olup bahçede çok sayıda irili ufaklı ağaçlara yer verilmiştir. Büyük evin solunda büyük gövdeli bir ağaç yer alırken ağacın altında küçük bir kulübe içinde ayakta bir kadın figür ve akan dere etrafında su içen öküz, elindeki sopaya dayanan bir çoban, su doldurmaya gelen bir kız çocuk figürle, su dolduran bir kadın figür görülmektedir. Ağacın etrafında uçan sekiz güvercinle, ağacın altında oynayan iki erkek, bir kız figür yer almıştır. Ağacın sağında eşek üzerinde giden bir erkek figür, oyun oynayan üç erkek çocuk figür ve ellerinde su taşıdığı tahmin edilen bir kız çocuk figür görülmektedir. Büyük ağacın arka planında ayakta önünde şövale ile resim yapan bir erkek ressam figür görülürken, etrafında üç erkek çocuk figür, iki kız çocuk figür ve bir de model olan erkek çocuk figürle, köpek figür bulunmaktadır. Arka planda oynayan çocuklar, karakol olduğu tahmin edilen kapalı bir mekân, oyun parkı, göğçe çekilen Türk bayrağı ve genel olarak günlük yaşamdaki izlerin kesitlerine yer verildiği görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin yoğunluk kazandığı ve resmin arka planında sıcak renklerden soğuk renklere doğru yumuşak bir geçiş sağlandığı dağınık bir kompozisyon içinde köy temasının kurgulandığı görülmüştür. Arka plandaki sarı tonların, mavi tonlara geçmesi ile gündülden geceye ya da doğumdan ölüme doğru ilerleyen bir ömür kesitinin anlatıldığı veya aydınlıktan karanlığa doğru giden bir zaman yolculuğunun yaşandığına değinilmiştir. Çoklu figürlerden, günlük hayattaki kesitlerden oluşan çalışma da Balaban, kendi hayatında yer eden kesitleri yeniden canlandırmıştır. Özellikle çalışmanın ön planından başlayarak, arka planda bulunan, karakol olduğu tahmin edilen yere kadar bir üçgen çizildiği zaman çocukluğundan itibaren hayatında yer alan birçok konunun kesitleri görünür kılınmıştır. Köyde tarımla uğraşan babasına ve dedesine yardım eden, etrafında olup biteni gözlemleyerek resmeden sanatçı, köy yaşantısına ait anılarını resim tutkusunu ve hapisane hayatından sonraki özgürlüğünü aynı çerçeve içinde toplamıştır. Köy yerleşkesinin içinde yaşanan zorlukların üzerini saf duygularla ve şiirimsi bir anlatımla örten sanatçı neşeli, umut dolu, dalgalanan Türk bayrağı ile

vatansever bir köy var etmiştir. Resmin merkezine yakın bir noktada resim şövalesi ile karşısında yer alan küçük çocuk figürü de resmeden kişinin Balaban olduğu tahmin edilmektedir. Nitekim çalışmasında yer alan öküzler, çobanlar ve çeşitli hayvanlar onun ilk eskizleri içinde yer alan ve sanat yaşamı boyunca da bırakmadığı figürleridir. Hemen arka planda yer alan karakol ve devasa büyüklükteki ağacın etrafında özgürlüğe kanat çırpan kuşların varlığı tesadüfi şekilde ortaya çıkmamış, sanatçı istemli veya istemsiz şekilde benliğindeki izleri Balaban köyünde görünür kılmıştır. Resim kariyerinin profesyonel anlamda şekillenmesi hapishane hayatıyla birlikte başlamış, bu süreçte Nazım Hikmet'ten aldığı derslerle kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Çocukluğunda kalemi eline aldığı ilk andan itibaren resim yapan sanatçı, ilerleyen yaşlarında kaleminin her şeyden daha güçlü olduğunun farkına vararak eserlerini üretmiş, alaylı olduğundan dolayı onu eleştirenlere karşı ortaya koyduğu eserler ve açtığı sergilerle karşılık verme fırsatı bulmuştur. Çalışmalarını köy yerleşkesinin doğal ve saf atmosferi içinde nakışsal bir üslupla ele almış, benliğinde yer eden, köy yaşamındaki gelenekler, emek gücü, olan ve olmasını istediği köy yaşamı sanatını besleyen unsurlar olmuştur.

3.1.5. Neşet Günal



Görsel 24: Neşet Günal, Sorun-Sorum, TÜYB,143x190 cm. 1991.(Sanal 2023)

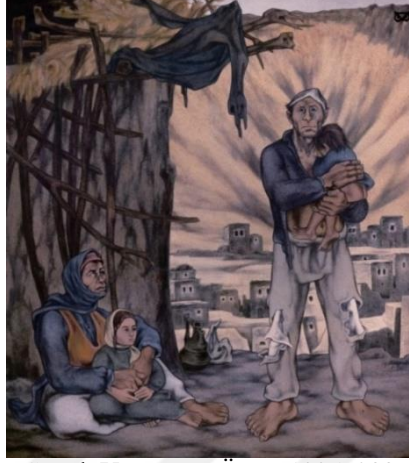
Erişim: 03.11.2023

Ufuk hattı yatay, girintili ve çıkıntılı şekilde uzanan dağlarla ikiye bölünmüştür. Resme iki erkek, bir kadın, bir çocuk ve iki bebek figür yerleştirilerek kalabalık figürlü bir kompozisyon kurgulanmıştır. Resmin ortasında, ağaç dallarından çakılarak, toprak zeminin üzerine konumlandırılmış bir salıncak bulunmakta ve

salıncağın içinde, resmin tam merkezinde, yatar pozisyonda bir bebek figür yer almaktadır. Bebeğin salıncağının üzerinde korkuluk benzeri, serili olan kumaş paçası yere yakın bir şekilde uzanmıştır. Bebeğin salıncağının sol tarafında, ayaklarını dizlerinin altına alarak oturan kadın figürün boynu yere doğru eğik dururken, kucağında elbiseli bir kız bebek figür yere bakar vaziyette oturmuştur. Kadın figürün sağında, resmin sol tarafında, sol ayağı yere serili örtünün üzerindeyken sağ ayağı toprakla temas eden bir erkek figür bulunmakta, sağ eliyle sapından çapraz tuttuğu sabanını, sol eliyle de desteklemiş ve yüzünü yerde oturan kız çocuğuna dönmüştür. Yerde oturan kadın figürün karşısında oturan küçük kız figürünün büktüğü dizleri elbisenin içinde kalırken çıplak ayakları görülmekte, sağ elini kucağına uzatırken, sol elini yere doğru bakan yüzüne götürmüştür. Küçük kız figürün solunda, resmin sağında bulunan erkek figürü örtünün üzerine oturmuş, iki dizini bükerek, ayaklarını toprak zemine uzatmış, iki dizinin arasına aldığı sabanını hafifçe öne eğilen başına ve sol omzuna yaslamış, dirseğini hafifçe kırarak ellerini dizlerinin üzerine koymuştur. Sağdaki erkek figürün solunda duran tek ayakkabı ile kadın figürün arkasında duran su testisi dikkat çekmektedir. Figürlerin arka planlarında yığılma şeklinde duran hasatlar, hasat edilmiş tarla ve sıralı şekilde uzanan dağlar görülmektedir. Toprak ve insanı birbirini tamamlayan iki parça ya da iki olgudan oluşan bir bedenmiş gibi düşünen Neşet Günal, sanatının temellerini de bu iki kavram üzerine oturtmuştur. Köy kavramı onun esin kaynağını teşkil etmiş, bu yaklaşımı öyle ezbere ya da rastlantısal olarak gelişmemiş ve sanatçının benliğindeki izlerin bir yansıması olarak, bilinçli bir şekilde ifade diline dönüşmüştür.

Eserde sıcak ve soğuk renkler kullanılırken soğuk renklerin resmin geneline hâkim olduğu görülmüş, gökyüzünün açık olmasına rağmen insan figürlerinin durgunluğunun ve yüz hatlarına yerleşen hüznün, toprağın renk tonlarıyla bileşimi ile kasvetli ve matemsi bir atmosfer ortaya çıkmıştır. Köy tabiatının bereketini simgeleyen hasatlarına sırtlarını dönmüş olan figürlerle sanatçı, Anadolu insanının sırtlandığı yükü tüm ağırlığı ile gözler önüne sermiş, insan emeğinin karşılığı olarak onların bedenine işleyen yorgunluğu her bir figürde (insan figürü) detaylı şekilde sunmuştur. Köy teması içinde Anadolu insanının vermiş olduğu yaşam mücadelesini

betimlerken, bu yazgıda ezilen çocukların ve bebeklerin de paylarına düşen rolleri tüm gerçekçiliği ile ifade etmiştir.



Görsel 25: Neşet Günal, Yaşantı, TÜYB, 1225x200 cm.1974. (Sanal 2023)
Erişim: 03.11.2023

Ufuk hattı gökyüzüne çok yakın bir pozisyona kadar uzanan resmin arka planında, sağ tarafında büyük bir dağ kütleli bulunurken dağın eteklerinden kuş uçuşu görülen, birbirine çok yakın şekilde konumlanmış, irili ufaklı, damsız, kerpiçten köy evleri yer almaktadır. Resmin sol tarafında, oldukça yüksek bir mevkie harabeye dönmüş kapalı bir alan bulunmaktadır. Gökyüzünü örten duvarın sol üst tarafı yıkılmış, üzeri sararmış otlarla örtülerek, ağaç dalları ile desteklenmiştir. Duvarın tepe kısmına yakın iki ağaç dalı yatay pozisyonda sağ tarafa doğru yılankavi şekilde ve sembolde uzanırken üzerinde serili olan örtünün kıvrımları da yılankavi şekilde aşağı doğru sarkmıştır. Resimde bir kadın, bir erkek, bir kız çocuğu ve bir bebek figür yer almaktadır. Baba olduğu tahmin edilen erkek figür yerden oldukça yüksek konumda olan yıkık duvarın sağ tarafında, ayaklarının arası açık ve topukları içe bakar vaziyette ve iki dizide yırtık olan pantolonunun iç beyaz astarı görünürken gömleğinin ön kısmı açık şekilde tasvir edilmiştir. Arka planda kuş bakışı görülen köy evlerinin tam ortasına gelecek şekilde ve ayakta durur pozisyonda resmedilirken, sol eli ile alttan, sağ eli ile sırtından desteklediği belden aşağısı açık olan bebeği kucağında tutmaktadır. Bebek figür sol elini erkek figürün sol göğsünün üzerine koymuş, yüzünü de elinin üzerine kapatmış hem bu durumu hem de sol ayak başparmağını yukarı doğru gergin şekilde kaldırması ile duyduğu kaygı ifade edilmiştir.

Resmin sol tarafında, yıkık duvara destek olan ağaçların önünde, sırtını duvara doğru vererek toprak zeminin üzerinde oturan orta yaşlı, başı kapalı olan bir kadın figür ve yerde kadın figürün iki dizinin arasında sardığı, küçük kız çocuk figür görülmüştür. Küçük kız çocuk figürün ve annesi olduğu tahmin edilen kadın figürün birleşen elleri ve ayaklarının duruş pozisyonlarının çok fazla benzerlik içerdiği görülürken, kız çocuk figürün gözlerini bir noktaya sabitlediği, kadın figüründe başını kaldırarak, aynı hizada biraz daha üst bir noktaya odaklandığı görülmüştür. Kadın figürün solunda duvarın bittiği hizada duran toprak zeminin üzerinde bakır bir ibrikle, yanında duran kumaş parçasının yılankavi kıvrımlar içinde durması dikkat çekmektedir.

Eserde sıcak ve soğuk renkler kullanılırken, soğuk renklerin baskın şekilde kullanıldığı Neşet Günal'ın toprak adam serisinde olduğu gibi bu resminde de toprak ve figürlerin üzerindeki kıyafetlerin renklerinin birbirlerinin tonlarından oluştuğu, bu şekilde bir bütünlük sağladığı görülmüştür. Anadolu insanının temel ihtiyaçlarını karşılamaktan bile yoksun olduğunu, metropolleşen dünyaya ve tüketim kültürüne olan yabancılıklarını açık ve gerçek bir dil ile ifade etmiştir. Anne ve babasının kavgasına sıklıkla şahit olduğunu söyleyen sanatçı sorumsuz erkek figürlere ve kadının üstlendiği bütün güçlüklerle sıklıkla eserlerinde yer vermiş, nitekim bu eserinde de bunu ispatlar nitelikte çalışmasını kompoze etmiştir. Dış ortamdaki figürlerin bakışları ve odaklandığı yerlerin birbirinden bağımsız olması ile kopuk bir aile izlenimi verilmek istenmiş olabilir. Kadın figür, bedeni ile küçük kızını sararken, bir gözüyle de küçük bebeği takip etmesi manidar bir hava oluşturmuş, erkek figürün sert ve çaresiz ifadesinin ortama yansması diğer figürlerin de yüz ifadelerine tesir ederek resmin genelinde soğuk bir atmosfer oluşturulmuştur. Kadın figürün gözlerindeki hayretlik içeren mana ve kız çocuğunun yüzüne yansıyan dalgınlığı, durgun bir kabullenişin dışı vurumu olarak vurgulanmak istenmiş olabilir. Duvarı destekleyerek sağa doğru uzanan ağacı, yılan şeklinde tasvir eden sanatçı, yılanın Türk mitolojisindeki sembolü olan yaşam- ölüm-sihir veya bilgelik gibi sembollerini vurgulamak isterken, yılan figürünün yanında yer verdiği korkuluk ile yılanın ürkütücü yüzü örtülmek istenmiş olabilir. Nitekim Neşet Günal'ın eserlerinde sıklıkla konu edildiği korkuluk korkuyu simgelemenin ötesinde gölgesini ve bedenini çocuklara

sığınmak yapan, ruhundan ayrılan bir canlıymış gibi resmin ana karakteri olabilmektedir.

Resmin arka planında damsız, kerpiçten köy yerleşkelerine yer veren sanatçı, köy yaşamının kırsal doğası karşısında verilen hayat mücadelesini figürlerin elleri ve ayaklarında uğrattığı deformasyonlar ile ön plana çıkarmak istemiş, doğanın verici olduğu kadar alıcı da olduğunu çalışmalarında figürlerin kıyafetlerindeki eksilttiği parçalar ve yıkıntılar üzerinden yansıtma eğiliminde olmuştur.



Görsel 26: Neşet Günal, Korkuluk, TÜYB, 172x116cm.1987. (Sanal 2023)

Erişim: 04.11.2023

Ufuk hattı resmin tam ortasından geçerken, derme çatma vaziyette konumlandırılmış kerpiç yapının tavan ağaçları ile resim ikiye bölünmüştür. Çalışmada anne olduğu tahmin edilen bir kadın figür, bir bebek figür iki kız çocuk figür, bir erkek çocuk figür yer alırken, ufuk hattını aşarak gökyüzüne doğru ulaşan bir korkuluk da yer almaktadır. Resmin sol tarafında toprak zeminin üzerinde oturan kadın figürün, başı örtülü olup, sırtıyla birlikte öne doğru eğilmiş görülmekte ve sağ dizine yatar pozisyonda eğilen, başı kapalı olan bebeği iki eliyle kucaklamış durumdadır. Yerde serili olan ince örtünün üzerinde, sağ elini sağ göğsüne koyan ve sol avucunun içini gökyüzüne doğru açan bir kız çocuğu sırt üstü şekilde yatmaktadır. Kız çocuğunun yanında saçları dağınık küçük bir kız çocuğu oturmakta yatan ve gözlerini yatan kız çocuğuna odaklayarak dikkatlice bakmaktadır. Hemen arkasında toprak zemine sabitlenmiş oldukça büyük bir korkuluk yer almakta üzerindeki kıyafetin sağ tarafında ağaç parçası asılıyken sol taraftaki kumaş uçuşur vaziyette

tasvir edilmiştir. Resmin sol tarafında yerde yatan kız çocuğunun hemen başucunda çıplak ayaklarını toprak zemine basarak ayakta duran bir erkek çocuk figür yer almakta, iki elini de yanlarına salık vaziyette bırakmış ve gözlerini sabitleyerek tam karşısına odaklanmıştır. Resmin arka planında derme çatma köy yapıları ve ağaçlar çakılarak yapılan bir baraka bulunmaktadır.

Sıcak ve soğuk renklerin yer aldığı çalışmada soğuk renklerin yoğunluğu daha fazla görülmekte olup, kapanmaya başlayan gökyüzü ile hüznü, matemsi bir hava katılmak istenmiştir. Nitekim çalışmada yer alan bütün figürlerin (insan figürler) duruş pozisyonları ve yüz ifadeleri bu savı doğrular niteliktedir. Yerde yatmakta olan çocuğun etrafında yüksek oranda yoğunluk kazanan hüznü duygu akışı, çocuğun sol elini göğze doğru açması gibi semboller, kabul edilmesi istenen bir duayı ya da vakitsiz vedayı anlatırken, bu durum çocuğun çok hasta olduğunu veya ölmüş olabileceğini akıllara getirmektedir. Köy yaşamının içinde barındırdığı ulaşım, hastane gibi imkânsızlıkların içinde yaşanan salgın ve hastalıklar gibi hayati tehlike barındıran unsurlarla dramatik bir kompozisyon oluşturularak, görünür kılınmak istenmiştir. Olaylar karşısında dirayetli durarak, bütün çocukları sararcasına onlara yakın pozisyonda kompoze edilen kadın figüre, Anadolu kadınının fedakârlık ve çaresizlik rolü üstlendirilmek istenmiştir. Korkuluk ve ayakta duran erkek çocuğa yüklenen heybetli ve güçlü duruş pozisyonu gelecek tehlikelere karşı alınmış bir önlem, koruyucu bir kimlik olarak ifade edilmiştir.

Korkuluk kültü eski Türklerde şaman inancının bir parçası olarak doğmuş, kötü ruhları, hastalıkları uzaklaştırmaya yarayan bir sembol olarak kullanılmıştır. Günümüzde bu sembolün hala Anadolu'nun pek çok yerinde, tarladaki mahsule zarar verebilecek hayvanları uzaklaştırmayı sağladığı inancının izleri devam etmektedir. Günal için, korkuluk figürü bu bağlamda, korku, düş ve umutlarla geçen yılların bir dile gelişi olmuştur.(Akengin, Ulusoy, & Arık, 2023: 209). Korkutmak amaçlı yapıldığı ve korku imgesini simgelediği için de “korkuluk” olarak anılır.(Arda, 2015: 148).

Köy yerleşkeleri içinde hayatlarının devamlılığını sağlayan Anadolu insanı, geçmişten gelen bütün kültürel etkinliklerin ve bilgi akışının merkezi olmuş, her türlü

kültürel birikimini sağlayan kültürel bir bellek vazifesi görmüştür. Kültür aktarımı en doğru şekilde saklarken, en yoğun şekilde de geleceğe transferini sağlamıştır. Çalışmada korkuluğa verilen roller, kültürel alt yapı ile sınırlı tutulmamış, dönemin siyasi ve ekonomik yapısına da vurgu yapılmak istenmiştir. Özellikle köy yaşam alanı içinde ikamet eden Anadolu insanı, sosyal haklar yönünden çok fazla mağduriyet yaşamış, kırsal yerlere hastanelerin uzak olması, ilaçların zor alınması ya da bulunamaması gibi etkenler, ailelerin türlü acılara tanıklık etmelerine sebebiyet vermiş, çalışmanın konusunun ana temelini oluşturmuştur.

3.1.6. Mehmet Pesen



Görsel 27: Mehmet Pesen, Düğün, TÜYB, 20 x 40 cm. 1984. (Sanal 2023)

Erişim: 04.11.2023

Ufuk hattının arka planda yer alan dağlarla belirlendiği çalışmada kavak ağaçlarının yer aldığı, damsız köy evlerinden oluşan ve dağınık bir şekilde çoklu figür kullanarak düğün sahnesinin kurgulandığı bir kompozisyon oluşturulmuştur. İki boyutlu minyatür etkileri taşıyan çalışma da sıcak ve soğuk renkler kullanılmış, halk geleneklerinin yansıtıldığı folklorik unsurlara yer verilmiş aynı zamanda naif sanat etkileri ile özgün bir sanat dili oluşturulmuştur. Geniş bir köy meydanı olduğu tahmin edilen köy manzarasının merkezindeki beyaz atın üzerinde serili olan geleneksel motiflerle bezeli el dokuma halının üzerinde oturan gelin kız figürünün başından örtülen kırmızı örtünün bedenini de örttüğü görülmüştür. Süslenmiş At figürünün önünde beyaz sakallı, siyah takkeli, bükük beliyle elinde bastonla yürüyen yaşlı erkek figüre yer verilmiştir. At üzerindeki gelinin arkasında, başlarındaki beyaz örtüden ve üzerlerindeki Nazilli basması kıyafetlerden Anadolu kadını oldukları tahmin edilen, iri yapılı çoklu kadın figürler yer almış, arka plandaki kadın figürün elinde Türk bayrağını dalgalandırdığı görülmüştür. Sıra halinde yürüyen kadın figürlerin paralelinde resmin

sol tarafında davul ve zurna çalan müzisyenler ve dağınık şekilde duran erkek figürler ve erkek çocuk figürler yer almıştır. Arka plandaki damsız köy evlerinin önlerinde de kadın ve çocuk figürler yer alırken evlerin damlarında oturarak ya da ayakta durarak düğünü izleyen kadın ve erkek figürler görülmüştür. Damsız köy evleri birbirine çok yakın olarak konumlandırılmış, evlerin arka planında resmin sol tarafında cami ve minaresine yer verilerek, figürlerin bulunduğu konumun köy meydanına yakın olduğu tahmin edilmiştir. Köy evlerinin etrafında ve resmin arka planında ağaçlara ve boyları gökyüzüne yaklaşan sararmış kavak ağaçlarına yer verilirken, resmin arka planında büyük dağın eteğinde sadece bir tane damsız köy evi resmedilmiştir. Çalışmada göğe doğru yükselen çınar ağacı Türk kültüründe ve mitolojisinde yaratılan ilk ağaç olarak kabul görmesinden dolayı önemli bir yere sahip olmuş, kavak ağacının gelin kız figürü ile de ilişkili olduğu görülmüştür.

Kavak ağacı, gelinle ilgili olarak bolluğun, bereketin, selametın ve esenliğin sembolüdür. (Ergun, 2010: 188). Türk gelini, yaratılışın başındaki ilk gelinin yeryüzüne inişini sembolize etmektedir. (Ergun, 2010: 278). Kavak ağacı ayrıca bağımsızlığın ve bayrağın sembolü olarak görülür. Ağaçların bulunduğu yerler, tanrıya yakarış yerleridir. Kavak ağacının yerle göğü birbirine bağlamasıyla ilgili inanışlar da fazladır. Bundan dolayı Hayat Ağacı olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Işık, 2019: 550).

Çalışmada yer alan köy yerleşkesi içinde göğe doğru yükselen kavak ağacının Türk kültürü ve mitolojisindeki önemini vurgulamak istemiş olabileceği gibi farklı düşünsel bir alt yapı üzerine de kurgulamış olabileceği düşünülmektedir. İstemli ya da tesadüfi şekilde Türk tarihinde ve mitolojisinde birbiri ile doğrudan ilişkili olan kavak ağacı ve gelin kız figürüne eserlerinin çoğunda yer verdiği görülmüştür. Köy temasını daha çok minyatür sanat etkileri ile sentezlediği yerellik üzerine inşa eden sanatçı; Neşet Günal, Fikret Otyam ya da Nuri İyem gibi sanatçıların köy temasında göttükleri toplumsal gerçeklerin izdüşümünü götmemiş, daha çok köy temalı eserlere yoğunlaşarak, kültürel, geleneksel ve folklorik unsurlar üzerine yoğunlaşmıştır. Damsız köy evleri, davul eşliğinde gerçekleşen köyde gelin alayları, köy

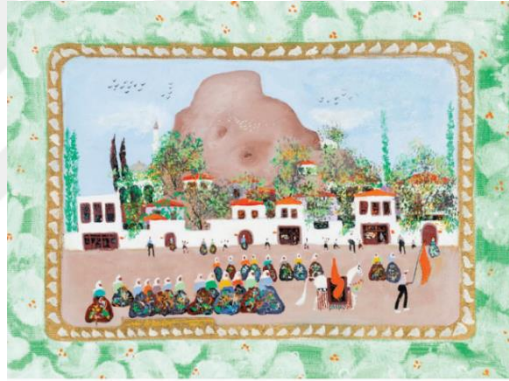
manzarasındaki yüksek dağlar ve görkemli kavak ağaçları eserlerinde yer edinen önemli unsurlardan olmuştur.

Türkler, tarih boyunca, günümüze kadar doğum, ölüm, evlilik, nişanlılık gibi birçok durumu açıklarken sonuna tören ya da merasim ibaresi koymuş ve hepsinde de davul istisnasız törene eşlik etmiştir. Bu durum İslam öncesi Şamanist inanca ait uygulamalardan kaynaklanır ve İslam sonrasında da geleneğe dönüştürülerek devam ettirilmiştir.(Dalkıran, 2019: 13). Tuğ takımlarında büyük bir yere sahip olan davul, İslamiyet'ten sonra Tabılhanelerde, Osmanlı' dan itibaren ise Mehter takımında önemini korumuştur. Bu askeri müzik takımları namaz vaktinden, hac yolculuklarına kadar hükümdarın hep yanında olmuş, onun hâkimiyetini ve gücünü en başta davulun debdebeli sesi ile duyurmuştur. (Göher Vural, 2013: 4).

Türk tarih sahnesi içinde iktidar, güç, bağımsızlık, büyü ve kötü ruhlardan korunmak gibi birçok anlamı içinde barındıran davul, günümüz Anadolu Türkiye'sine kadar varlığını koruyarak gelmiş, Mehmet Pesen, Nuri İyem, Cevat Dereli gibi birçok sanatçıların eserlerinde yer almıştır. Resmin arka planında yükselen dağlar yüceliği simgelerken Gök Tanrı inancında da dağın zirvesi Tanrı'ya en yakın yer olarak kabul görmektedir. Eserde cami ve minareye yer verilmesi ile Müslümanların cemaat olarak namaz kılıp ibadet etmelerine vurgu yaparken minare ile namaza davet, çağrı anlamı taşımaktadır. Bu bağlamda Gök Tanrı inancı' nın bırakılıp, İslamiyet'e geçilmesiyle birlikte değişen dini ve sosyokültürel yapı içinde eski Türk geleneklerinin de yeniden şekillenerek devamlılık göstermesine vurgu yapılmak istenmiş olabilir. Gelinin kız evinden alınarak, köy meydanında oğlan evine at üzerinde götürüldüğü çalışmada, gelinin başına atılan halk arasındaki ismiyle kırmızı al (duvak) sevinç ve sevgi anlamına gelirken aynı zamanda baba evinden ayrılan gelinin hüznünü örten bir perde vazifesi de görmüştür. Köy düğününde gelini üzerinde taşıyan At yine Türk tarihi ve mitolojisinde kutlu bir yere sahip olmasından dolayı önemli bir kimlik kazanmış, Orta Asya'da göçebe şekilde yaşayan Türklerin Atı ilk evcilleştiren topluluk olması, Atın Türkler için en önemli binek olmasından dolayı önem teşkil etmesi sanatçının çalışmasına tesir etmiştir.

Savaşlarda Türkün kolu kanadı olan at, savaş meydanında ona hız kazandırmış, düşmanları alt etmesine yardım etmiş, bir yerden bir yere göç ederken bütün yükünü çekmiştir. Eğlencelerde, düğünlerde ve sporda, temsili oyunlarda at halk tarafından kullanılan bir araç olmuştur.(Basbuğ, 2012: 297). Türklerin sosyal siyasi ve askeri alanında önemli bir yere sahip olan At, Türk sanatının da gelişim dönemlerinde önemli bir yere sahip olmuş, Orta Asya Türklerinin bozkır sanatının konusu olurken, halı ve kilim motiflerinde stilize edilerek kullanılmış, çağdaş Türk resminde de ulusallık, yerellik bağlamında yeniden yorumlanmıştır.

Köy yerleşkelerinin içinde eski Türk gelenek ve göreneklerinin kültür artarıcısı olarak görülen köylünün kültürel birikimlerini eserlerinde dışa vuran sanatçı, Türk kültürünün tarihine kaynaklık etmiştir.



Görsel 28: Mehmet Pesen, Köyde Düğün, TÜYB, 30.5x40.5 cm.2000. (Sanal:2023)
Erişim:04.11.2023

Arka plandaki dağ ve damsız köy evleriyle ufuk hattının belirlendiği çalışmada kavak ve söğüt ağaçlarının yer aldığı, damsız köy evlerinden oluşan ve sıralı şekilde duran, kırk bir insan figürü ile çoklu figürden oluşan, kız evinden erkek evine gidilen, düğün alayının kurgulandığı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Yeşil ve turuncu renklerle oluşturulan çalışmanın kenar bordüründe ebru sanatından faydalandığı görülürken, aynı zamanda sarı yaldızlı sim üzerindeki şekiller ile çalışmanın kenarları çerçevelenmiştir. Resmin ön planında ayakta, elinde bayrak tutarak ilerleyen bir erkek figür görülürken, hemen arkasında beyaz süslenmiş bir At üzerinde serili olan halının üzerinde oturan, bedeni baştan ayağa kırmızı örtü ile örtülü gelin kız figür yer görülmektedir. Gelinin arkasında renkli geleneksel kıyafetlerinden ve başlarındaki beyaz örtüden dolayı Anadolu kadını oldukları tahmin edilen on üç kadın figür sıralı

şekilde ilerlemektedir. Önde sıralı şekilde ilerleyen kadın figürlerin arka planında, geleneksel kıyafetli, başları beyaz örtü ile örtülmüş olan sekiz kadın figür yer almakta ve hemen önlerinde geleneksel kıyafetli, başları beyaz örtü ile örtülü iki kadın figür daha görülmektedir. Köy evlerinin önünde farklı pozisyonlarda duran kadın, erkek ve çocuktan oluşan on altı figür yer almıştır. Ahşap kapısı ve penceresi ile beyaz cilalı köy evlerinin kırmızı çatıları arasından yeşil tonda ağaçlar yükselirken, evlerin arka planında yer alan büyük dağın solunda yer alan cami ve minare ile dağın iki kenarından yükselen kavak ağaçları dikkat çekmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada gökyüzünün açık olduğu, gökyüzüne yakın konumdaki dağın kenarlarında kuşların uçtuğu görülürken, çalışmada doğal, samimi ve içten bir hava oluşturulmuştur. Kuşların, Türk kültüründe ve Gök Tanrı inancında iyiliği temsil ettiğine, uğur getirdiğine inanılmış, dağın zirvesinin Gök Tanrı' ya yakın olduğu kabul görmüştür. Kavak ağacının göğe doğru yükselmesinin de Gök Tanrı inancıyla ilişkili olmasına bağlı olarak, çalışmanın arka planında gökyüzünü süsleyen bu üç unsur, sanatçı tarafından aralarında bütünlük kurularak, bir araya getirilmek istenmiş olabilir. Köyde Kız evinden alınan gelin kız figürün oğlan evine götürülmesi ile yeni bir hayatın başlangıcına, sevgiye, mutluluğa vurgu yapmış olabileceği gibi at üzerinde baba evinden ayrılan gelinin başındaki kırmızı duvak ile mahremiyete ve hüznü vurgu yapmak istemiş olabilir. Beyaz rengi At ve köy evlerinde kullanarak saflığı ve temizliği ifade etmiş, aynı zamanda Anadolu kadınlarının sıklıkla kullandığı başlarındaki beyaz örtülerle saf ve temiz Anadolu kadını ön plana çıkarmak istemiştir.

Minare ve cami tasviri ile namaza daveti ve toplu ibadeti vurgulamak istemiş olabileceği gibi Allah'ın takdiri ve emri olan evlilik akdinin Allah katında yerine getiriliyor olmasına vurgu yapmak istemiş olabilir. Resmin ön planında köy meydanında gelin atının önünden yürüyerek elindeki bayrağı kaldıran figür ile sanatçı millete, toprağa ve ailenin önemine değinmek istemiş, Geleneksel töreler, kıyafetler ve folklorik unsurlarla Türk kültüründe köy yerleşkelerinin sürdürdüğü kültürel birikimlere vurgu yapmıştır.



Görsel 29: Mehmet Pesen, Kağnılar, TÜYB,15,5x46,5 cm. (Giray 1993:20)

Erişim: 04.11.2023

Arka plandaki dağlarla ufuk hattının belirlendiği çalışmada, kavak ağaçlarının yer aldığı, ikişerli, beş sıra halinde ilerleyen kağnıların tekerlekli arabasının üzerinde buğday yığınlarının olduğu görülmüş ve dört erkek figür, iki kadın figürden oluşan, tarladaki hasatın kaldırılarak, tarladan dönüldüğü tahmin edilen, minyatür etkilerinden oluşan iki boyutlu bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmanın kenar çerçevesinde sarı yıldız sim kullanılırken, kenar bordüründe geleneksel Türk el sanatı olan Ebru motiflerinden olan bir çalışma yer almıştır. Ulusallık yerellik kaygısı güdülenerek oluşturulan çalışma da geleneksel sanatlara, Türk tarihinin kültürel birikimine, mitolojik unsurlara yer verildiği görülmüştür. Lacivert düz bir fon oluşturularak girinti ve çıkıntılar oluşturularak üzerine kağnı arabasında yük taşıyan öküzler ve giymiş oldukları geleneksel kıyafetlerden dolayı Anadolu insanı olduğu tahmin edilen figürler yerleştirilmiştir. Yığılmış vaziyette yerleştirilen harmanları taşıyan birinci kağnının yanında birbirine paralel olarak yürüyen kadın ve erkek köylü figür yer almış, ikinci kağnının yanında, resmin ön planında yine bir erkek figür yürümekte ve arkasından geleneksel kıyafetler içinde köylü kadın figürü yürümektedir. Ön plandaki köylü kadın figürün arkasında, dördüncü kağnının yanında da bir köylü erkek figür yürürken, karşı çaprazında köylü kadın figür ilerlemekte olup, beşinci kağnının da önünde yürüyen bir erkek figür yer almaktadır. Ön plandaki kağnıların arka planında da kağnı üzerinde hasat taşıyan figürler almakta olup, aynı güzergâha doğru birlikte ilerledikleri görülmektedir.

Tarım Uygur Türkleri 'nin yerleşik hayata geçmesiyle birlikte Türklerde, geçim kaynağı olarak günümüze denk yaygın şekilde görülmüş, toprak kutsal ve bereketli görülürken üzerinde biten arpa ve buğdaya da kutsal anlamlar yüklenmiş, bereketin sembolü olmuşlardır. Toprağın bereketinden, cömertliğinden ve doğurganlığından dolayı toprak, “”Ana” olarak ifade edilmiş, sosyal, kültürel ve ekonomik alanda olduğu kadar sanatında gündeminde yer almış, Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Fikret Otyam gibi sanatçıların köy teması içinde oluşturdukları eserlerinde farklı bir biçimde yorumlanmıştır. Toprağın doğumu olarak da müjdelenebilecek hasat döneminin bereketi ile köylünün emeği görünür kılınmak istenmiş, aynı zamanda rızık, nimet ve ekmeğin oluşumuna kaynak eden buğdaya ya da ailelerin geçim telaşına vurgu yapılmıştır. Çalışmada kadın ve erkek figürün hasatla birlikte ilerlemesi ile sanatçı toprağın ekilmesinden, dirilmesine kadar her iki figüründe tarlada aktif şekilde emek verdiğine, birlik ve beraberliğe değinmiş, kadının üretken kimliğini ön plana çıkarmak istemiş olabilir. Arka planda yer alan sıralı dağlar yüceliği simgelerken, dağların zirvesine doğru uzanan kavak ağaçları bolluk ve bereketi sembolize etmiştir. Dağların zirvesinde uçtukları görülen kuşların Türk kültüründe kutsal sayıldığı düşüncesine yer verilmek istenmiş olunabileceği gibi, toplanan hasatın içinde onların rızıklarının da saklı olduğu düşüncesi ortaya konmuş olabilir. Köy yerleşkesi içinde toprak ve hasat yapan köylünün emeğini çalışmasına taşıyarak, çekilen zorlukların sonunda yaşanan sevinci yansıtmıştır.

3.1.7. Hüseyin Bilişik



Görsel 30: Hüseyin Bilişik, Köy Yaşamı, DÜYB,44x35 cm. 1982. (Sanal:2023)
Erişim:05.11.2023

Ufuk hattı arka planda yer alan sıralı dağlarla belirlenen çalışmada eski bir köy evinin önünde iki küçük kız çocuğu ve kuzunun olduğu, naif sanat etkileri görülen bir resim kurgulanarak kompozisyon oluşturulmuştur. Çatısında bozulmalar olup, tahtalarının çıktığı, duvarlarında çatlakların olduğu eski bir yapının önünde tahtalar, çuvallarlar görülürken merkezde iki kız çocuk figür yer almaktadır. Resmin sol tarafında, saçları omuz hizasında, ayakta durur pozisyonda bulunan kız çocuk figür görülmektedir. Kız çocuk figürün kucağında yavru kuzu yer almakta olup, sol tarafında, kucağında sap tutan, başı beyaz örtü ile örtülü olan bir kız çocuk figür yer almaktadır.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülürken, kasvetli ve mahzun bir hava oluşturulmuştur. Eserlerinde köy yaşamı içinde yaşanan toplumsal sorunlara sıklıkla eğilen sanatçı, 'Köy Yaşamı' eserinde de dönemin sosyokültürel, sosyoekonomik durumunu yansıtmış, kırsal bölgelerde çocuk olmanın avantaj ve dezavantajlarını görünür kılmak istemiştir. Kırık dökük çatısı olan eski, derme çatma yapının kapının aralığından görülen tahtadan çakılı yemlikten dolayı hayvanların bakımı için kullanılan ahır olduğu tahmin edilmektedir. Orta Asya Türk kültüründen itibaren Türkler için önemli bir geçim kaynağı olan hayvancılığın günümüzde daha çok köylerde yapılmasına, sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan önemli olduğuna vurgu yapılmak istenmiş olabilir. Geleceği ve umudu temsil eden çocukların, sevgiyi temsil eden kuzu betimlemesinin tarihsel dönemle birlikte geleceği temsil ettiği görülürken, sosyal ve ekonomik tüm zorluklara rağmen var olan umudu yansıtmıştır. Küçük kız çocuğunun başındaki beyaz örtü ve kuzunun beyaz rengi ile saflık, temizlik gibi semboller ön plana çıkarılırken, köy yaşamı içinde pek çok sorumluluk altında ezilen Anadolu kadınlarının yazgılarının yazıldığı kız çocukları, bütün yoksunlukları ve masumluğu ile ifade edilmek istenmiştir. Daha çok Doğu Anadolu bölgesinin köylerindeki günlük yaşantıların keşfine çıkarak toprak ve insanı bütünleştirmiş, köy teması ekseninde toplumsal gerçeklerin izdüşümü olan eserler üretme çabasına girerek köy temasını eserlerinde güçlü şekilde yansıtmıştır.



Görsel 31: Hüseyin Bilişik, Köylüler, PTÜYB,48x38 cm. (Sanal:2023)
Erişim:05.11.2023

Dış mekânda köy evlerinin yer aldığı çalışma, günlük yaşamdan kesitlerle oluşturulmuş, iki kadın figür, bir bebek figürden oluşan, naif ve minyatür sanat etkileri görülen bir kompozisyon kurgulanmış, eşek betimlemesine de yer verilmiştir. Kırsal doğanın yansımalarının görüldüğü çalışmada, yöresel kıyafetlerinden ve başlarındaki örtünün Anadolu kadınlarının örtüleri ile biçimsel olarak benzerlik göstermesinden dolayı eserdeki kadın figürlerin Anadolu kadını oldukları tahmin edilmektedir. Arka planında köy evlerine yer verilen çalışmanın ön planında zeminde serili olan örtünün üzerinde oturan, sol elini mavi tonlarındaki örtünün üzerine koyan, arkasında kulplu kova bulunan, başı beyaz örtü ile örtülü, sırtında bebek sarılı olan kadın figür yer almaktadır. Arka planda belini bükmüş pozisyonda duran kadın figür görülürken, sol tarafında üzerinde mor tonlarında örtü olan eşek figür ve zeminde dağınık şekilde duran tahta parçaları görülmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin yer aldığı çalışmanın arka planında soğuk renklerin hâkim olduğu görülürken, yokluk ve yoksunluk gibi faktörler ön plana çıkarılmış, karamsar bir ortam oluşturulmuştur. Tüm bu zorluklar içinde eserinde bebek figürüne yer verilerek geleceğe dair var olan umudun varlığı yansıtılmıştır. Anadolu kadınlarının sosyal yaşamlarındaki sorumlulukları altında ezilen yorgun bedenlerinin, mücadele içinde geçen ömürlерinin, bir kesiti canlandırılırken, Anadolu kadınının ruhunu besleyen anne rolünün en önemli faktör olmasına dikkat çekmiş, anne ve bebek arasında kopması mümkün olmayan bağı görünür kılmak istemiştir. Kadın figürlerin

arka planında kalan evlerle Anadolu kadınlarının sabrı üzerine ayakta duran evliliklere vurgu yapmak istemiş olabileceği gibi, kadınların evi çekip çevirmede almış oldukları rolleri yansıtmak istemiş olabilir. Nitekim evlerdeki çöküntüler, ortadaki evin inşaat görüntüsü içinde olması bebeği olan kadın figürün evin onarımında rol aldığı, evin mutluluk, huzur gibi sembolleri içindeki yeri görünür kılınırken, buna bağlı olarak yerde mevcut olan tahtalarda onarılacak bir yuvanın ve ailenin önemi üzerinde durulmak istenmiş olabilir. Çalışmada yer verilen eşek betimlemesi ile eşeğin Anadolu insanının yükünü hafifleten, taşımacı rolünden dolayı önemi yansıtılmak istenirken, yoldaş, sırdaş, rehber gibi sembolleri görünür kılınmıştır. Bilişik, daha çok Doğu Anadolu kadınlarının ve insanların yaşam alanları ve yaşantılarının izini sürmüş, vermiş oldukları mücadelelere duyarlılık göstererek, köy temalı eserinde gerçekçi bir bakış açısı ile yansıtmaya çabası içinde olmuştur.



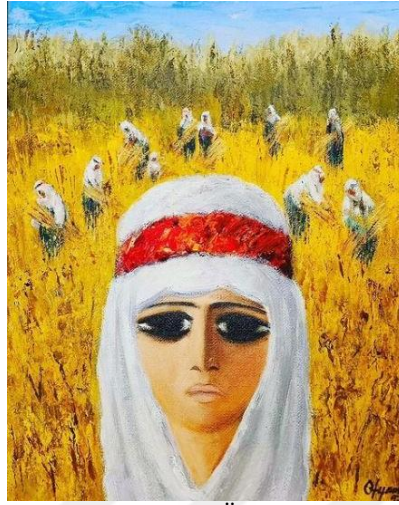
Görsel 32: Hüseyin Bilişik, Çadırda Yaşayanlar, TÜYB, 26 x 29 cm. Özel Koleksiyon (Özsezgin 1982:112). Erişim: 05.11.2023

Ufuk hattı çalışmanın arka planında flu şekilde yer alan köy evleri ile belirlenmiş, arka planda yer alan kırsal köy manzarası içinde çadırda yaşayan Yörük Türkleri' nin günlük yaşantılarından bir kesit kurgulanarak, portrelerde biçimsel deformasyonların uygulandığı, özgün bir sanat dili ve naif sanat etkileri görülen, kompozisyon oluşturulmuştur. Çalışmanın ön planında üzeri çıplak, başında siyah ve beyaz kumaşlardan oluşan başlık, altında siyah pantolonu olan ve ayakta sırtı dönük pozisyonda duran erkek figür yer almaktadır. Erkek figürün hemen önünde halk kültürünün geleneksel motiflerinden olan suyolu motifli kilim görülürken kilimin altında çeşitli örtülerin katlı hali dikkat çekmiş, göç yükü olduğu tahmin edilen örtülerin üzerinde iki kız çocuğuna yer verilmiştir. Çalışmanın sağ planında, başında

beyaz örtü, sırtında sarılı bebek olan, göç eşyalarının önünde oturur pozisyonda duran bir kadın figüre yer verilmiştir. Çalışmanın sol bölümünde ağaç parçasının zemine çakılması sonucu elde edilen iskelet ile üçgen çadırlara yer verilmiş, çadırlar birbirine paralel şekilde konumlandırılmış, arka plandaki çadırın önünde de bir göç yükü olduğu görülmüştür. Çalışmanın arka planında, kırsal köy manzarasında, kurumuş ağaçlara ve belirgin olmayan köy evlerine yer verilmiştir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülmüş, kullanılan renkler, erkek figürün üstünün çıplak olması ve portrelerin yüzlerindeki hüznü ifade eden ifadeler ile matemsi bir hava oluşturulmuştur. Orta Asya'dan itibaren süregelen çadır ve göçebe yaşamın geçen zaman içinde değişim ve dönüşüm geçirerek devam etmesi üzerinde durulmuş olabilirken, aynı zamanda dönemin sosyal yaşamının izlerine, yaşanan ekonomik zorluklara da değinilmek istenmiş olabilir. Portrelerde yorgunluğun ve çaresizliğin yansıması yapılırken, hayatın zorlukları karşısında ezilmiş olmasına rağmen mücadele etmekten de vazgeçmeyen Anadolu insanına yer verilmiştir. Anne figürünün başındaki beyaz örtü ile saflık ve temizlik gibi sembollere değinilirken, yoksun ve mahrumiyet gibi kavramlar ön plana çıkarılmış, sırtında bebeği olan anne figürün kanaatkâr ve fedakâr yapısının yanında, çocukları ile kurduğu güçlü bağ görünür kılınmış, kız çocukları ve bebek figürle birlikte geleceğe dair umudun varlığına vurgu yapılmıştır. Üzeri çıplak olan erkek çocuk figürünün zayıf bedeni dikkat çekerken, çocuk yaşta omuzlarına yüklenen ağır sorumluluklar altında ezilmişliği, göstermiş olduğu fedakârlık ve kırsal yaşam şartlarında boğuştuğu yokluk gibi durumlar tüm gerçekleriyle birlikte merkeze alınmıştır. Geleneksel, kültürel ve folklorik değerlerin ön plana çıkarıldığı çalışmada 'Bilişik' in Batı'nın tekniğini kullanarak ulusal ve yerel bir kimlik oluşturma gayreti içinde olduğu görülürken, kırsal köy yaşamı içinde çadır kültürünü benimseyen Anadolu insanının yaşam mücadelesini, sosyal ve ekonomik mahrumiyetini, geliştirdiği özgün sanat dili ile ifade etmiş. Gerçekçi bir sanat anlayışı içinde yansıttığı görülmüştür.

3.1.8. Fikret Otyam



Görsel 33: Fikret Otyam, Hasat, TÜYB, 52x40 cm. 1997.(Sanal 2023)
Erişim: 06.11.2023

Ufuk hattının arka planda yer alan yeşil tonlarındaki ağaçlarla belirlendiği çalışmanın merkezinde kadın portresi yer almakta, başındaki beyaz örtünün örtülme biçimi ve ışıltılı kırmızı renk örtüyle tepeden bağlanması dikkate alındığında daha çok Doğu Anadolu’da yaşayan bir kadın figür olduğu tahmin edilmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmüş, çalışmada öndeki figürle birlikte on bir kadın figüre yer verilmiştir. Havanın açık olmasına rağmen ön plandaki kadın portrenin yüz ifadesi ile hüznü bir atmosfer oluşturulmuş, arka planda başak biçim kadın figürlerin de başlarının beyaz örtüyle örtülü olduğu ve Anadolu’nun geleneksel kıyafetlerini giyerek çalıştıkları görülmüştür. Arka planda yer alan ağaçların gökyüzüne doğru fazlaca uzanmasından dolayı kavak ağacı oldukları tahmin edilmektedir.

Çalışmalarını yerellik ve ulusallık kavramı üzerine inşa eden sanatçı köy yaşantısının zorluklarını ve Anadolu kadınlarını buldukları bölgelerin geleneksel kıyafetleri ve gündelik yaşantıları içinde tuvaline aktarmıştır. Çalışma da arka planda yer alan Anadolu kadınlarının fedakâr olduğu kadar çalışkan ve üretken olduğu görünür kılınmak istenirken, ruhlarının içinde biriken çileleri, gözlerine yansıttığı hüznü anlatmak istemiştir. Anadolu’nun eski dönemlerinde, geleneklerinde gelinlerin gözlerine kömürle sürme çekmesi, sanatçının fırçasında abartılı bir şekilde ifade kazanmış ve kadın portrelerinde İri gözlerin etrafına kalın şekilde çekilen siyah

sürme sanatçının imzası niteliğini taşımıştır. Aksaray doğumlu olan sanatçının araştırmacı ve belgeselci kimliği Anadolu'daki yaşamın keşfine çıkmasına etki etmiş, eserlerine taşıdığı kadınların yorgun bedenlerini yerinde gözlemleyerek, sanatına ve hayat felsefesine dâhil etme imkânı bulmuştur. Nitekim ressam olmasının yanı sıra iyi bir belgeselci ve yazar kimliğinin olması da Anadolu'ya başka açılardan bakmasına ve yorumlamasına imkân sağlamıştır. Çalışmada buğday başağına, hasat dönemine yer vererek Anadolu topraklarının bereketini, köylünün umutla beklediği doğumun müjdesini vermiştir. Buğday başağına Türk kültüründe ve ekmeğin ham maddesi olduğu için İslamiyet'te büyük bir önem verilmiştir.

Buğday/başagın ikonografisinin her ne kadar kökeni prehistorik dönemlere gitse de Türk kültür ve sanatıyla yakın ilgisi olduğu anlaşılır. Türk kültürünün ana vatanı Orta Asya'da buğdayın doğurganlığa atıf yapan hamile bırakmayla ilgili destanlarda, ölü gömme, aynı zamanda berekete gönderme yapan günümüz Anadolu'sunda da devam eden saç geleneğinde yer alması dikkat çeker.(Altıer, 2022: 45). Bu gelenek Türk kültüründe zamanla şekil değiştirmiş, düğünlerde saçılan buğdaylarla bereketin haneye dolacağı inancı içine girilmiştir. Resim sanatında da Fikret Otyam, Neşet Günal, Namık İsmail, Mehmet Pesen gibi birçok sanatçı buğday başağının Anadolu'daki önemine vurgu yapmak için harman ve hasat dönemini konuları arasına almıştır.

Onlar grubunun üyeleri içinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencilerinden olan Otyam, yerellik ve ulusallık sanat anlayışını Batı tekniği etrafında ortaya koyarken Anadolu kültürüne doğru eğilmesi ona Anadolu'nun mitolojik, dini, insani, kültürel zenginliklerinin kapısını açmış, duyduğu Anadolu hikâyelerini özgün bir üslupla resimlerine aktarma olanağı sunmuştur. Anadolu kadınlarının genelinin başını örttüğü beyaz örtüler saflığı ve temizliği sembolize ettiği bilinmekte, Anadolu kültürüne ve gündelik yaşantısına hâkim olan sanatçı, bu ayrıntıları göz önünde bulundurarak toplumsal gerçekçi sanat anlayışı ve ulusallık- yerellik kaygısı güderek eserlerini ortaya koymuştur.



Görsel 34: Fikret Otyam, Harran, TÜKT, 80 X 100 cm, 1989. (Sanal:2023)
Erişim: 06.11.2023

Ufuk hattı arka planda yer alan, geniş bir alana yayılan, köy manzarasındaki Harran evlerinin bulutlara doğru yükselen puslu görüntüsüyle çizilmiştir. Dağınık şekilde kompoze edilen çalışmada, iki sıra halinde düz damlı evlerle birlikte Harran evlerine de yer verilmiş, beyaz örtüyle kaplı olan zeminin kar manzarasını yansıttığı tahmin edilmiştir. Çalışmanın ön planında beyaz kar örtüsünün içinden çıkan bitkiler, üç siyah keçi ve bir kadın figüre yer verilmiştir. Ön planda resmin yer alan kadın figürün başının siyah bir örtüyle örtülü olduğu, örtüsünün üzerinden bağladığı kırmızı kumaş dikkat çekmekte olup sol omuz bölgesinden itibaren aşağı doğru inen kırmızımsı renk ile bütünlük oluşturulmak istenmiştir. Önünde siyah keçilerin olduğu kadın figürün başının yere doğru eğildiği, düşünceli, hüzünlü bir halinin olduğu görülmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin yer aldığı çalışmada karlı ve puslu bir havanın yanında kadın figürün yüzündeki hüzün belirtileri ile çalışmada matemsi bir hava oluşturulmak istenmiştir. Çalışmanın arka planında renkli, geleneksel kıyafetleri olan figürlerin kadın olduğu tahmin edilmekte olup çok figürlü bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Özellikle Doğu Anadolu'nun iri gözlü kadınlarının kırsal doğa ile zorlu hava şartlarında sürüp giden mücadelesi, Harran ovasının kubbe şeklindeki evleri ve Urfa'nın tarihi zenginlikleri sanatçıyı etkilemiş, çocukluğundan itibaren dinlediği Anadolu hikâyeleri ile gözlemlediği yaşantılar resim çalışmasının konusu olmuştur.

Dönemin şartları göz önüne alındığında eğitim ve iş imkânlarının kısıtlı olması, kız çocuklarının erken yaşta evlendirilmesi gibi sorunlar sanatçının gazeteci kimliğinin gündemini oluştururken, aynı duyarlılığı resimlerine de yansıtmıştır. Dünyanın en güzel gözleri olarak ifade ettiği Doğu Anadolu kadınlarının o güzel iri gözlerine hüznü, çaresizliği ve az da olsa umudu yerleştirerek kadınların verdiği mücadeleyi ve sessiz çığlıklarını duyurmak istemiştir. Aynı zamanda geleneksel ve kültürel yaşantıların devamlılığını sağlayan en önemli faktörün kadınlar olduğuna inanmış, Doğu Anadolu kadınlarının renkli kıyafetleri ile karla kaplanmış çalışmasının soğuk havasını dağıtmaya çalışmıştır.

Yüksek dağların sarp yamaçlarından, ulaşılamayan ve en aydınlık yerlere ulaşabilen yeterince çevik ve dayanıklı bir hayvan olan keçi sembolik olarak eski Türk inanç sisteminde ve mitolojisinde aydınlığı, erişilmeze erişebilirliği, bereketi, zenginliği, asaleti, yüceliği, bilgeliği ve hâkimiyeti temsil etmektedir. (Dalkıran&Bayrak, 2019: 27). İlkel dönemden itibaren gelişen avcılıkla birlikte yaşamsal ihtiyaçların giderilmesi için önemli bir besin kaynağı olan dağ keçilerinin resim sanatındaki ilk örneklerine Altamira ve Lascaux mağaralarının duvarlarında rastlanmış, çağdaş Türk resminde de Turgut Zaim, Fikret Otyam, Cemal Tollu, Emin Güler, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Mehmet Başbuğ gibi sanatçıların çalışmaları arasına girmiştir.

Görünen köy yerleşkelerinde sadece arka planda bir traktöre yer verilerek, diğer hanelerin tarımda motor kullanamadıklarına, statü eşitsizliğine ve yokluk dönemine vurgu yapmak istemiş olabilir. Halkla birebir iletişim halinde olan sanatçı, yapmış olduğu gözlemler ve edindiği bilgiler neticesinde Harran ovasının o dönemde en önemli sorununun sulama olduğuna ve tarım alanlarının çoğunun toprak ağalarının himayesinde bulunduğu yazılarında ve röportajlarında yer vermiş, bu çalışmasında da kıtlığa ve eşitsizliğe gönderme yapmak istemiş olabilir. Köy temalı çalışmalarında daha çok kadınlara yer veren sanatçı, toprağı olmayan köylü erkeklerin büyük şehirlere mevsimlik işçi ya da kalıcı işçi olarak gitmelerine de vurgu yapmak istemiş olabilir. Yeterli toprak ve hayvanın olmaması köylüyü fakirleştiren ve göçe zorlayan en önemli etkenlerden biri olmuş, sanatçı özellikle Doğu Anadolu'nun erkeklerinin ekonomik

zorunluluklar karşısında köyden gitmelerini konu alırken, tarım ve hayvanların bakımında olduğu kadar sosyal çevrelerinde de kadınların yüklendiği ağır sorumlulukları çalışmalarına yansıtarak, yaşanan sorunları görünür kılmıştır.



Görsel 35: Fikret Otyam, Köylü Anne ve Kızı, KÜPB, 30x40 cm, 1996. (Sanal:2023)

Erişim: 06.11.2023

Ufuk hattı arka planda yer alan, köy manzarasının arkasından geniş bir alana yayılan, gökyüzüne doğru sıralı şekilde uzanan karlı dağlarla çizilmiştir. Çalışmanın ön planında başı lacivert tonlarında örtüyle örtülü olup, başörtüsünün üzerinden kırmızı kumaşın bağlandığı ve kumaştan sarkan oyaları ön plana çıkaran beyaz bir örtünün de alın hizasından bağlandığı görülmektedir. Kadın figürün yüzünün beyaz renkte bir örtüyle peçe şeklinde kapandığı, beyaz örtünün kenarlarının kırmızı renkte sarkan oya motifleriyle süslendiği görülmüştür. Kadın figürün arka planında, sırtında olduğu tahmin edilen bir kız bebek figüre yer verilmiş, kız bebek figürün de yüzünün beyaz bir örtü ile çevrelendiği, başının yeşil tonlarında bir örtüyle örtüldüğü ve onun da üzerinde kenarlarında oya motifleri olan kahverengi bir örtü geçirildiği görülmüştür. Çalışmada yer alan figürlerin başlarındaki örtülere bakıldığı zaman Anadolu kadını olduğu ve sırtındaki bebekle olan ilişkisi ile eserin isminin verdiği ipucu değerlendirildiğinde anne kız oldukları tahmin edilmiştir. Sanatçı çalışmalarındaki kadın ve çocuk figürlerin gözlerini iri şekilde torumlarken burun çene ve dudağı olduğundan daha küçük resmetmiş, iri, sürmeli gözlerin ardına gizlediği hüznün içine çocuksu bir saflık sığdırmıştır. Anne, kız figürünün ardında karlı sıra dağları ve karla kaplanmış damsız köy evlerinin kaldığı, karlı bir kış günü zorunlu bir sebepten dolayı ya bir yolculuğa çıktıkları ya da yolculuktan döndükleri tahmin edilmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı, karların varlığı ve figürlerin gözlerine yansıyan çaresizlikle birlikte

kasvetli bir hava oluşturulmak istenmiştir. Karlar ve figürlerin beyaz örtüleri saflık ve temizliği simgelerken, bebek figürü, gelecek ve umut vaat etmektedir. Halk motiflerindeki folklorik öğelere sıklıkla yer veren Otyam Anadolu'nun kültürel ve yerel dokularını çağdaş Türk resmine kazandırma, köy yaşamının zorluklarına çözüm üretme adına Anadolu kadınına sanatsal çalışmalarının merkezine almıştır. Çocukluğundan itibaren Anadolu hikâyeleri ve Anadolu insanının dertlerini dinlemeye gönüllü olan sanatçı çocuk yaşında bu gerçekleri görünür kılabileceği bir mesleğe yönelmesi gerekliliğine inanmış, gazeteci kimliğinin yanında görsel olarak da bu gerçeklerin üzerine gitmiş ve Anadolu'da gezdiği köylerde gözlemlediği yaşantıları tuvaline aktarmıştır. Anadolu kadınının çoğu zaman evin geçimini üstlenmesi, çocuklarının geleceği için duydukları endişeleriyle birlikte dalıp gitmeleri, tarlada ırgat olarak çalışmaları ve çobanlık yapıp hayatlarını kazanmaları gibi yaşanan her sahneye yakından şahit olan sanatçı, tüm unsurları tuvaline aktararak Anadolu kadınının fedakâr ve mücadeleci ruhunu görünür kılarak çabası içine girmiştir. Anne ve bebek figürlü çalışmasında da Anadolu kadının ilk olarak anne kimliğini merkeze almış, çalışmada yer alan kar, fırtına dâhil olmak üzere hayatta karşılaşılabilecek tüm zorluklara karşı çocuklarının varlığından güç aldığı olgusuna varılmış, bir annenin her türlü olumsuzluğa direnç göstereceği ve ayakta kalacağı mesajı verilmiştir. Çalışmanın yapıldığı dönem dikkate alındığında yaşanan ekonomik zorluklar ve iş imkânsızlıklarının birçok köyü ve damsız köy evlerini sahipsiz bıraktığı, birçok aileyi göçe zorladığı görülürken, bilinmeyen bir çevreye doğru çıkılan yolculukta duyulan kaygıların ciddiyeti anne ve bebeğin yüz ifadesine yansıtılarak görünür hale getirilmek istenmiş de olabilir.

3.1.9. Yalçın Gökçebağ



Görsel 36: Yalçın Gökçebağ, Peyzaj, TÜYB, 50x60 cm.2016. (Sanal:2023)
Erişim: 07.11.2023

Tepe alanı, kuş bakışı görünümde otaya koyulan çalışmanın merkezinde büyük, geniş dalları ve yaprakları ile etrafına gölgesi düşen ağaç yer alırken, ağacın gölgesinin altında sekiz figürün oturarak dinlendiği görülmekte, oturan figürlerin yanlarında ateş üzerinde pişen yemeğin dumanının hayat ağacı olduğu tahmin edilen ağacın boyuna yaklaştığı görülmektedir. Çalışmanın merkezinde çapraz şekilde uzanan bir yol görülürken, yolun ardında sıralı şekilde on kavak ağacının gökyüzüne uzandığı, hemen ardında hasat edilmiş ve hasat edilecek geniş tarla üzerinde kırmızı kıyafetli korkuluğun yer aldığı görülmektedir. Çalışmanın ön planında bir kısmı hasat edilen tarla yer alırken, sekiz erkek ve dört kadın figürün tarlada henüz hasat edilmeyen bölümde başak biçtikleri görülmüş, ayrıca hasat edilecek kısımda yer alan kırmızı kıyafetli iki korkuluğun tarlaya düşen gölgeleri dikkat çemiştir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülürken, İçinde birlik, beraberlik gibi insani değer barındıran çalışmada sıcak ve samimi bir ortam oluşturulmuştur. Köy temalı eser oluşumlarında, köy yaşantısı içinde Anadolu kültürü, değerleri, Türk mitolojisi ve folklorik unsurlarından beslenen sanatçının çalışmaları arasında köy doğası ve günlük yaşantıları da yer almakta daha çok olanı değil olmasını istediği ideal köy doğasını ve yaşantılarını kurguladığı kompozisyonlar ile tuvaline aktarmıştır. Çalışmasının merkezindeki hayat ağacı, Dünya genelinde olduğu kadar Türk kültürü ve mitolojisinde de derin anlamlara sahip olmuş, yaratılan ilk ağaç olduğu inancı onu edebiyat, geleneksel sanat ve resim

sanatının konusu haline getirmiş, eserlerini Ulusallık ve yerellik kaygısı güderek oluşturan Yalçın Gökçebağ' da resimlerinde hayat ağacına sıklıkla yer vermiştir.

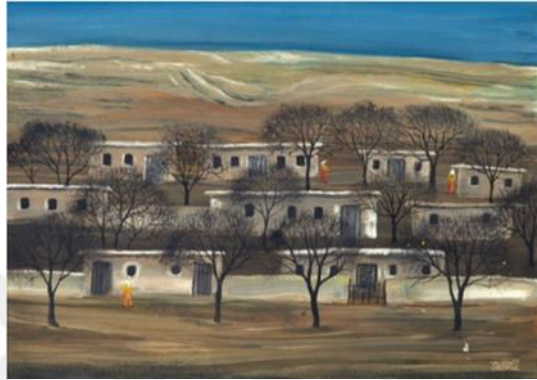
Hayat ağacı, mitolojik bir sembol olarak birçok mucizeyi gerçekleştirir. Hayat bahşeder, gençlik ve ölümsüzlük verir. Saadet kaynağıdır. (Öztekin, 2008: 23). İnsanlık hayat ağacından türemiştir. O, cennet, dünya ve cehennem arasındaki bağlantıyı kuran dünyanın temel direğidir. İnsanoğlu hem Tanrı ile hem de ölümler âlemi ile bu direk sayesinde iletişim kurabilmiştir.(Öztürk Ateş, 2012:71).

Hayat ağacı tasvirinin altında serili sofranın üzerinde oturan figürlerin yakınlarında yanan ateşin üzerinde yemek pişirildiği tahmin edilmiş, yemek ve kurulan sofraya ile aile, birlik, beraberlik ve paylaşmaya vurgu yapılmak istenmiştir. Bunun yanında; yanan ateş, kurulan ocak ve çıkan dumanın Türk kültüründe ve Şamanizm inancına göre birçok anlamı içinde barındırmasının önemine vurgu yapılmak istenmiş olabilir.

İlk ateş, göklerde yaşayan Tanrı'nın çakmağıyla çakılmış ve ailenin simgesi haline gelen ocağa yerleştirilmek üzere Ata'ya öğretilmiştir. Orta Asya Türk inancındaki ateş kültürünün temelinde, Ata'nın yaktığı ateş ve annenin kurduğu ocak anlayışının yattığı görülmektedir. Türkler tarafından tıpkı ekmek ve su gibi bir nimet olarak kabul edilen ateşe kötü davranmak, kirletmek ve hakaret etmek kesin olarak yasaklanmıştır.(Gülyüz, 2019: 216). Şeytanın ateşten yaratılmasından dolayı ateşe su dökerek söndürmenin uğursuzluk getireceği ve ateşin üzerine toprak atılarak söndürülmesinin daha doğru bir davranış olduğu inancı da hâkim olmuş, özellikle ateş yanan ocağa, bacaya; aile, baba gibi anlamlar da yüklenmiş, ateşin ve ocağın bileşiminde dumanın çıkması, soyun ve yaşamın devamlılığının göstergesi olarak görülmüştür.

Uzayıp giden yolun kenarında yüceliği temsil eden kavak ağaçlarının gölgesi mola veren ve çalışan köylünün üzerine düşerek serinlik vermiş, hasat edilmekte olan bereketin sembolü olan başakların üzerindeki yansıması ile yüklendiği yücelik, bilgelik gibi anlamlar görünür kılınmıştır. Çalışmanın ön planında iki, kavak ağaçlarının arka planında bir tane olmak üzere hasat edilmemiş tarla üzerinde dikili

vaziyette duran korkuluklar, Türk kültüründe kötü ruhları ve hastalıkları uzaklaştırmak ve tarım alanlarını nazardan korumak için kullanılmış, günümüzde de devam eden bu inanç eserde görünür hale getirilmiştir. Eski Türk gelenekleri içinde, köylerde imece usulü yapılan birlik ve beraberliğin motorlu tarıma geçilmesiyle birlikte azalarak biteceği endişesini taşımış, buna bağlı olarak; köy yaşamı içinde Anadolu insanının bu birliğini eserlerinde muhafaza etme, yaşatma gayreti içinde olmuştur.



Görsel 37: Yalçın Gökçebağ, Köy, TÜYB, 34 x 46 cm.1980. (Sanal:2023)
Erişim: 07.11.2023

Ufuk hattı, resmin arka planında sıralı şekilde uzanan dağlarla belirlenmiş çalışmada dokuz, damsız ve kerpiçten yapıldığı tahmin edilen köy evlerine yer verilmiş, kurumuş ya da yaprağını dökmüş şekilde betimlenen on beş ağacın köy evlerine paralel şekilde yerleştirildiği dikkat çekerken, kırsal, kurak köy manzarasında üç kadın figürün olduğu görülmüştür. Çalışmanın ön planında belli bir mesafe içinde sıralı şekilde uzanan, yaprağını döktüğü düşünülen dört ağaç yer alırken, hemen arkasında bahçe duvarlı küçük pencereleri ve kapısı olan iki köy evi görülürken, sol tarafta yer alan köy evinin önünde başında beyaz örtü, üzerinde sarı tonlarında elbise olan bir kadın figür yer almaktadır. İkinci sırada üç damsız köy evi yer alırken evlerin önünde dört yapraksız ağaç yer almış, üçüncü sırada da dört damsız köy evi ve önlerinde yedi yapraksız ağaç ile sağdan birinci ve üçüncü köy evinin önünde başında beyaz örtü, üzerinde sarı tonlarında elbiseler olan kadın figürler yer almıştır. Evlerin arka planında sıralı şekilde uzanan dağların tepelerinde, evlerin çaltılarında ve bahçe duvarının üzerinde görülen beyazlıkların kar olduğu tahmin edilmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin yoğun olduğu, kahverengi tonlarının ağırlık kazandığı çalışmada gölgelerle oluşturulan koyuluklar ve çoğunun üzerinde hiç yaprak olmayan ağaçlarla kasvetli bir ortam oluşturulmuştur. Birçok eserinde sarı ve yeşil renk tonlarını ağırlıklı olarak kullanan, şirin, şiirimsi bir köy doğası var eden sanatçı bu eserinde daha gerçekçi bir sanat anlayışı içine girmiş; evlerin, ağaçların ve yeşil doğanın sonbaharla birlikte alınan ruhunu ve kış ayının getirdiği yokluğu görünür kılarak, kırsal ve kurak köy doğasını hüznü ve ıssız bir şekilde yansıtmıştır. Nitekim olmasını istediği ideal doğa içinde toplumu coşkulu renklerle tuvaline aktarma çabası içinde olan sanatçı, bu eserinde terkedilerek ıssızlaşan köy doğasına, köy yaşamının güzellikleri yanında getirdiği zorluklara, mahrumiyete ve göç unsuruna da vurgu yapmak istemiş olabilir. Damsız köy evlerinden, köy manzarasından ve başlarındaki beyaz örtüden Anadolu kadını oldukları tahmin edilen kadınların, başlarındaki beyaz örtü ve karın beyaz rengi saflığı, temizliği sembolize ederken, aynı zamanda yağın ya da yağmış olan karın, bereketi temsil etmesi ile kurak doğaya cansuyu olacağının müjdesi verilmek istenmiş, köy manzarasının içinde Anadolu kadınının zorluklara karşı verdiği mücadele, üretkenliği ve fedakarlığı ön plana çıkarılarak görünür kılınmıştır.



Görsel 38: Yalçın Gökçebağ, Peyzaj, TÜYB,50x60 cm. 2015. (Sanal:2023)
Erişim: 07.11.2023

Ufuk hattı, çalışmanın arka planında yer alan, geniş alana yayılan tarlanın ardında kalarak, uzaklaştıkça flulaşan köy manzarası ile belirlenmiş, çalışmanın merkezinde yer alan ağacın etrafında başak biçen kadın ve erkek figürlere yer verilerek, hasat yüklü at arabaları üzerinde oturarak, hasat taşıyan erkek figürlerden oluşan bir kompozisyon kurgulanmıştır. Çalışmanın ön planında çiçeklerin olduğu bir

tarla görülürken hemen önünde yatay şekilde uzanan yolda ikili atlardan oluşan, üzerinde hasat bulunan her hasatın üzerinde bir erkek figürün oturduğu, üç at arabası görülmektedir. At arabalarının gerisinde, paralel şekilde uzanan tarlanın orta kısmını hasat eden beş erkek ve beş kadın figür yer alırken, batan güneşin önünde yer alan büyük ağacın sağında ve solundaki tarlaları hasat eden kadın ve erkek figürler görülmektedir. Çalışmanın arka planında flu ve dağınık şekilde yer alan kavak gibi birden çok ağaç türü görülürken, turuncumsu gökyüzünden güneşin yeni doğduğu ya da battığı tahmin edilmektedir.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada sıcak renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülürken, gökyüzünün yeni güne ve yeni umutlara gebe olmasının verdiği coşku naif bir üslupla aktarılmış, bereketi içinde barındıran başakların arasında çalışan kadın ve erkek figürlerin çaba ve gayretleri ile birlik, beraberlik ve emeğe vurgu yapılmıştır. Peyzaj çalışmalarında hayal ettiği ideal doğayı çocuksu bir saflıkla yansıtmaya gayretinde olan sanatçı, aynı zamanda çocukluk yıllarında belleğinde yer edinen benlik izlerine de çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçı, köy yaşantısı içinde çocukluk yıllarındaki at arabalarına sapsarı buğday başakları arasında çalışan köylülere duyduğu özlemi dile getirirken, At' la geniş coğrafyalara yayılan Türklerin özgür ve savaşçı ruhundan beslenerek çalışmasını ortaya koymuş, At'a yüklenen dostluk ve sadakat gibi semboller açığa çıkarılmak istenmiştir. Hayat ağacı olduğu tahmin edilen ağaç betimlemesi ile yaşam ve canlılık görünür kılınırken, güneş betimlemesi ile “ana” ve “aydınlık” gibi semboller ön plana çıkarılmış, geleceğe dair umudun varlığına, anne' nin kutsallığına, aileyi ayakta tutan gücün anne olduğuna vurgu yapılarak önemini yansıtmak istenmiş olabilir. Bunun yanında köy yaşantısının bütün zorlukları içinde mücadele vererek kendi ayakları üzerinde duran, sadık, üretken, fedakâr Anadolu kadınına da değinmiş olabilir. Arka planda flu şekilde yükselen kavak ağaçları ile bereket, esenlik, bağımsızlık gibi semboller ön plana çıkarılmak istenirken aynı zamanda, flu görüntüsü ile Türk kültürüne ve geçmiş yaşantısına dair izleri aradığına ya da gerçekte olan doğanın üzerini sis bulutu ile örterek, hayalindeki doğanın peşinden gittiğini de görünür kılmak istemiş olabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sabriye Önal' ın Uygulama Çalışmalarında Köy Teması



Görsel 39: Sabriye Önal, Köyden Göç, TÜKT,120x150 cm. 2020.(Kişisel Arşiv)

Çalışmada ufuk hattı geniş alana yayılan arka plandaki arazi ile belirlenmiş ve renkli gökyüzünün altında dağınık kompozisyondan oluşan köy manzarasına yer verilmiştir. Renkli gökyüzünde perspektif kurallarının dışına çıkılarak betimlenen, birbirini ardına sıralanan dört turna kuşu görülürken, çalışmanın arka planında sağ tarafta bir öküz arabası yer almış, ileride belli aralıklarla sıralanmış on bir kavak ağacına yer verilmiştir. Ön planda dağınık şekilde konumlandırılmış sekiz adet köy evi yer alırken, başında beyaz örtüsü, üzerinde Anadolu yöresel kıyafetleri ve sırtına bohça bulunan, bir kadın figür görülmektedir. Çalışmanın sol tarafında yılan kavi şekilde ilerleyen yol üzerinde iki At' a bağlanmış şekilde ilerleyen tahta at arabası ve üzerinde karşılıklı oturan geleneksel kıyafetlerinden Anadolu kadını oldukları tahmin edilen kadın figürler yer alırken, atlatın yanında ilerleyen, başında kasketi olan erkek figür görülmektedir.

Fluid art tekniği ile oluşturulan doğal köy manzarasında kullanılan sıcak ve soğuk renklerle umut ve umutsuzluk karşıtlıkları içinde hüznü atmosfer oluşturulmuştur. Özellikle 1960'lı yıllarda köyden kente başlayan yatay göç hareketinin günümüzde de sosyal ve ekonomik sorunlara bağlı olarak, yoğun şekilde devam ettiği bilincine varılması istenirken, insan ve toprak bileşeninin iz düşümü olan

köylerin ve köylülerin birbirinden zorunlu sebeplerle kopuşu yansıtılarak farkındalık oluşturulmak istenmiştir.



Görsel 40: Sabriye Önal, Cemre, TÜKT, 120x150 cm. 2020. (Kişisel Arşiv)

Ufuk hattı, arka planda gittikçe flulaşan renklerle belirlenmiş, Fluid art yöntemi kullanılarak ortaya çıkan soyut doğadan faydalanarak somut bir köy manzarası oluşturulmak istenmiş, Anadolu yaşantısından izlere yer verilerek, bir kompozisyon oluşturulmuştur. İki turna kuşunun uçtuğu renkli gökyüzünün altında kurumuş ağaçlardan oluşan dağınık şekilde kurgulanan köy manzarasında bir köy evine, sağ tarafta yolda ilerleyen bir öküz arabasına ve gözleri kapalı, başları öne eğik ve yeşil örtüyle örtülmüş iki kadın figüre yer verilmiştir.

Çalışmanın arka planında sıcak ve soğuk renklerden yararlanılarak ve Fluid art yöntemi kullanılarak kurak bir köy oluşturulmuş, ön planda kadın figürlerin yüzlerine yansıyan hüznü ifade ile matemsi bir hava oluşturulmuş, Turna kuşları ve gökyüzünün sıcak renkleri ile matemsi atmosfer kısmen de olsa dağıtılmıştır. Gözleri kapalı Anadolu kadınları ile içsel bir yolculuğa çıkılarak buruk bir kabulleniş görülmüştür. Çalışmanın arka planında oluşturulan, doğal köy manzarasının izleri görünür kılınarak, üzerine kurgulanan, canlı ve cansız betimlemelerin doğanın bir parçası olduğuna ya da içinde doğadan bir parça barındırdığına vurgu yapılmıştır. Hayatın devamlılığı için köy yerleşkelerinin önemine değinilirken, insan-toprak arasındaki güçlü bağ yansıtılmak istenmiştir. Kurak köy manzarası ile yokluk, kıtlık, mahrumiyet gibi unsurlarla birlikte git gide yalnızlaşan köylere de vurgu yapılmıştır.



Görsel 41: Sabriye Önal, Harman, TÜAB,70x100 cm. 2019. (Kişisel Arşiv)

Çalışmada ufuk hattı arka plana doğru gittikçe flulaşan başak tarlası ile belirlenmiş, renkli gökyüzünün altında, başında beyaz örtü ve üzerindeki kıyafetlerden Anadolu kadını olduğu tahmin edilen, kadın figürün başak tarlasında belini öne doğru bükerek çalıştığı görülmüş, figürel deformasyonlara da yer verilerek, köy temalı kompozisyon oluşturulmuştur.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada hasat edilmeyi bekleyen tarladaki olgunlaşmış başaklarla bolluk ve berekete vurgu yapılmış, köy yaşantısı içinde birçok sorumluluk altında ezilen Anadolu kadını ve gitgide yalnızlaşan tarlalar, bahçeler (doğa) ön plana çıkarılmak istenmiştir. Başı yere doğru eğik pozisyonda olan Anadolu kadının iç dünyasına bir yolculuk başlatan sanatçı, Anadolu kadınlarının verdiği hayat mücadelesini yansıtmış, aynı zamanda figürün başındaki beyaz örtü ile Anadolu kadınının saf, temiz ve riyasız ruhuna vurgu yaptığı görülmüştür. Çocukluğunun kısa bir dönemi köy yaşantısı içinde geçen Önal, benlik izlerinin izdüşümü niteliğindeki çalışması ile geçmişe duyduğu özlemi, emeği ve üretkenliği yansıtmış, Anadolu kadınının yorgun bedeninin, toprağın cömertliği ile mükâfatlandırıldığını görünür kılmıştır. Sanatçı, doğmakta ya da batmakta olan renkli gökyüzü ile de, gelecek olan yeni günün içinde saklı olan umudun müjdesini vermek istemiştir.



Görsel 42: Sabriye Önal, Umuda Uyanış, TÜKT,50x70 cm. 2020.(Kişisel Arşiv)

Kurak kırsal manzarada ufuk hattı arka plana doğru gittikçe flulaşan renklerle belirlenmiş, perspektif kurallarının dışına çıkılarak oluşturulan çalışmada renkli gökyüzünde art arda uçan iki Turna kuşu görülürken, kurak köy manzarasında belirli aralıklarla, sıralı şekilde yükselen on altı kavak ağacına yer verilerek dağınık bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı, Fluid art tekniği ile oluşturulan çalışmada, soğuk renklerin yoğun şekilde kullanılarak kasvetli bir ortam oluşturulduğu görülürken, gökyüzündeki sarı renkle birlikte Turna kuşlarının ve kavak ağaçlarının bereket, bolluk, gibi yüklenmiş, yüklenen bu anlamlarla, umut ve umutsuzluk gibi karşıtlıklar ortaya çıkarılmıştır. Türk kültüründe büyük bir öneme sahip olan kavak ağacı, aynı zamanda hayat ağacı olarak da kabul görmüş, gökyüzüne doğru yükselen kavak ağaçları ile köy yerleşkelerinin yeniden kalabalıklaşacağını ve doğanın yeniden canlanacağını müjdesi verilmek istenmiştir.

Türk kültüründe, uğur ve iyi haberi de simgeleyen Turna kuşları ile bu durum desteklenmiş, unutulmaya yüz tutan kültürel semboller ortaya çıkarılırken, minyatür etkilerinin de görüldüğü ıssız köy manzarasında sanatçının ulusallık- yerellik kaygısı güderek eserini oluşturduğu görülmüştür.



Görsel 43: Sabriye Önal, Köylü Kadın, TÜKT,120x150 cm. 2021.(Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi ile kurgulanan köy temalı çalışmada oluşturulan soyut doğada ufuk hattı renkli gökyüzünün altında sınırları çizilen, soyut doğa ile belirlenmiş, çalışmanın merkezine ayakta, kucağında kuzu olan, başı örtülü bir kadın figür yerleştirilerek kompozisyon oluşturulmuştur.



Görsel 44: Sabriye Önal, Köylü Kadın, Detay 2021.(Kişisel Arşiv)

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülürken, çalışmanın merkezinde yer alan kadın figürün gözlerinin kapalı olduğu, başının sağ omuz hizasına doğru eğik pozisyonda durduğu ve hüzünlü bir ifadeye büründüğü görülmüş, kuzu figür de gözleri kapalı olarak, hüzünlü bir ifade içinde yansıtılmıştır. Gözleri kapalı olarak yansıtılan kadın figürle, Anadolu kadınının daha çok içe dönük yaşantısı üzerinde durulmuş, Anadolu kadınının yokluk ve gelecek kaygısı içinde vermiş olduğu mücadele ve üstlenmiş olduğu sorumluluklar altında ezilen yorgun bedeni görünür kılınmıştır. Fluid art yöntemi ile kurgulanan köy temasında, figürler yansıtılırken çalışmanın zeminindeki renklerden faydalanarak

figürler ve soyut doğa arasında bütünlük kurulmuş, her canlının toprağın bir parçası olduğu ve dönüşün yine ona olacağı gerçeği vurgulanmıştır. Soyut köy doğasında tarihsel bir yolculuğa çıkılarak, kültürel birikimin belleğinde kayıtlı olan, Türk kültüründe önemli bir geçim ve yaşam kaynağı olan hayvancılığın önemi, Anadolu kadınının anaç ve fedakâr sahiplenişi ile yansıtılmıştır. Bu bağlamda, toprak ve insan, köy yaşamı ve hayvancılık arasındaki ilişki hüznünlü bir atmosfer içinde yansıtılarak, yaşam döngüsü içinde toprağın ve köylünün önemine vurgu yapılmıştır.



Görsel 45: Sabriye Önal, Issız Köy, TÜKT,80x100 cm. 2023.(Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi ile doğal bir köy manzarasının yansıtıldığı çalışmada ufuk hattı soyut doğanın sınırları ile belirlenmiş, renkli gökyüzünde uçan Turna kuşu perspektif kurallarına aykırı olarak betimlenmiş, arka planda ise Fluid art tekniği kullanılarak doğal köy manzarası oluşturulmuştur. Çalışmanın sağ tarafında birbirine paralel şekilde sıralanmış iki kavak ağacına yer verilmiş, ön planda kurumuş ağaçlar ve renklerle derinlik oluşturulmuş, çalışmanın merkezinde sağ tarafa meyilli şekilde eğilen iki kavak ağacı, sol tarafa eğilmiş pozisyonda kurumuş kavak ağacı ve pencere çerçevesi mavi tonlarda olan damsız köy evine yer verilmiştir. Çalışmanın sol tarafında birbiri ardına çapraz şekilde konumlandırılmış damsız, pencere çerçevesi mavi tonlarda olan köy evleri görülürken, ilk sıradaki evin duvarı boyunca uzanan yeşil tonlarında bir ağaca yer verilmiştir.

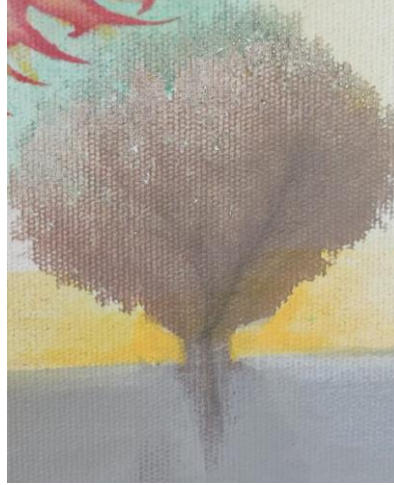
Fluid art yöntemi ile oluşturulan soyut doğanın doğada var olan yansımaları ortaya çıkarılarak somutlaştırılmış ve doğal bir doğa görünümü elde edilmek istenmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı köy temalı çalışmada soğuk renklerle matemsi bir hava oluşturulmak istenirken, sıcak renklerle bu duruma karşıt olarak var olan umuda vurgu yapılmıştır. Damsız köy evleri ile tarihsel bir yolculuğa çıkılırken, aynı zamanda yalnızlaşan köyler, ekonomik nedenlerle topraktan ayrılmaya başlayan köylünün sorunlarına değinilmiştir. Gökyüzünde bolluğu, bereketi, sadakati ve vefayı temsil eden Turna kuşu ve göğe doğru yükselen, bolluk ve bereketi temsil eden kavak ağaçları ile Anadolu topraklarına güzel bir gelecek vadeditmek istenmiş, tarihsel zaman içinde yaşanan yokluklar göçlere bağlı olarak ıssızlaşan köyler ve köy yaşamının içinde döneme ait izler görünür hale getirilmek istenmiştir. Eserde ulusallık-yerellik kaygısı güdülen toplumsal gerçekler yansıtılmıştır.



Görsel 46: Sabriye Önal, Kuraklık, TÜKT,80x110 cm. 2021.(Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi ile kurgulanan kurak köy manzaralı çalışmada ufuk hattı, renkli gökyüzünün altında oluşturulan soyut doğanın sınırları belirlenmiş, çalışmanın merkezinde yer verilen Turna kuşu, perspektif kurallarına aykırı şekilde betimlenerek yerleştirilmiş, kurumuş ağaçlarla dağınık bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı çalışmada soğuk renklerin yoğun şekilde kullanılmış, kaybolup giden zamanın içinde kurumuş ağaçlarla kurgulanan kurak köy manzarası ile kasvetli bir ortam oluşturulurken, renkli gökyüzü ile bu duruma aykırı bir tavır ortaya konarak, sevinç, umut ve mutluluğu içinde barındıran bir atmosfer oluşturulmuştur.



Görsel 47: Sabriye Önal, Kuraklık, Detay, 2021. (Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi kullanılarak oluşturulan köy manzarasında kurumakta olan hayat ağacının ortaya çıkması ile kurak köy manzarası derin anlamlar kazanmış, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan hayat ağacı gençlik ve ölümsüzlük gibi sembolleri de içinde barındırması ile kuraklaşan ve ıssızlaşan köylerin yeniden hayat bulacağı hayat ağacı betimlemesi ile desteklenmiştir. Türk kültürü ve mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Turna kuşunun geniş kanatlarındaki köy yaşamının izlerine yer verilmiş, bolluk, bereket ve refah gibi anlamlarla bu sav pekiştirmiş, aynı zamanda var oluş ve yok oluş arasında oluşturulan zıtlıklarla Anadolu'nun terk edilen kurak köyelerine ve köylünün sorunlarına dikkat çekilmiştir.



Görsel 48: Sabriye Önal, Umudun Tohumu, TÜKT, 120x140 cm.2023. (Kişisel Arşiv)

Tuvalin tam ortasından çizilen sınırla ufuk hattı belirlenmiş, Fluid art yöntemi kullanılarak oluşturulan soyut doğa, doğada var olan ağaç, insan figürü, başaklar ve toprak gibi gerçekte var olan unsurlarla kurgulanarak somutlaştırılmak istenmiştir.

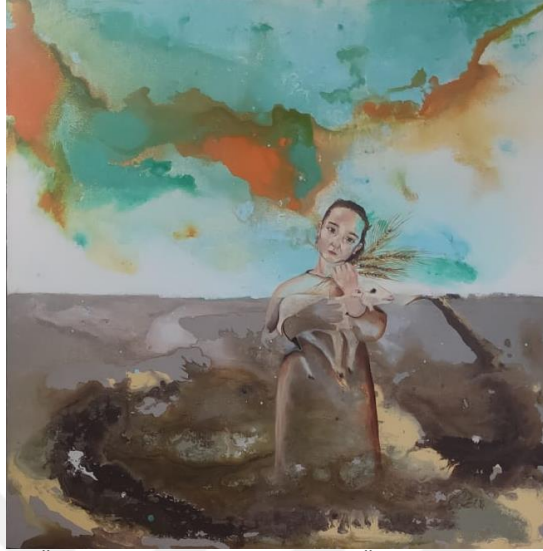


Görsel 49: Sabriye Önal, “Umudun Tohumu”, Detay, 2023. (Kişisel Arşiv)

Somutluk kazandırılmak istenen köy manzarasında Fluid art tekniği ile planlanarak ortaya konan soyut doğa, biliçli şekilde kullanılan renklerle derinlik kazanmış, sanatçının hayalgücü ekseninde yeniden yorumlanarak ifade edilmiş, doğal köy manzarası içinde dönemin sosyokültürel,ekonomik yapısı ve sanatçının benlik izlerini yansıtan dağınık bir kompozisyon oluşturularak yansıtılmıştır.

Renkli gökyüzünün altında oluşturulan köy mazarasının sağ ve sol tarafında kurumuş ağaçlara yer verilirken, çalışmanın merkezinde ayakta, başı sağ omzuna doğru eğik pozisyonda duran, yüzünde hüznü bir ifade görülen kız çocuk figüre yer verilmiştir. Saçları arkadan toplanmış şekilde betimlenen kız çocuk figürün, iki elini göğüs hizasında birleştirerek buğday başaklarına sarıldığı görülmektedir.Sıcak ve soğuk renkler kullanılarak oluşturulan köy manzarasında umudu temsil eden kız çocuk figürün hüznü bakışı ile matemsi bir hava oluşturulurken,buğday başakları ile bolluk ve bereket vurgusu yapılmıştır. Kız çocuk figürünü ve kurumuş ağaçları arka plandaki köy manzarasının içine çektiği görülürken, birbirini tamamlayan izlerin izdüşümü olan, toprak-insan, doğa-insan arasında kurulan güçlü bağ özgün bir dil ile ifade edilmiştir. Daha çok artan kuraklığa dikkat çekilen çalışmada, tarımsal girdilerde dışabağımlılık düzeyinin yüksek olması, gübre ve mazot fiyatlarındaki artışa bağlı olarak yapılan tarımsal faaliyetlerin azalması gibi birçok sorun görünür kılınmak istenmiş, kurak ve ıssız olarak yansıtılan köy manzarası ile bu durum desteklenmiştir.

Çeşitli sebeplere bağlı olarak zorunlu göçlerle ıssızlaşan köyler, sanatçının çalışmalarının gündemini oluşturmuştur.



Görsel 50: Sabriye Önal, “Kuraklıktaki Umut”, TÜKT, 100x100 cm.2023. (Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi kullanılarak oluşturulan soyut doğada ufuk hattı arka planda gittikçe sadeleşen renklerle belirlenmiştir. Renkli gökyüzünün altında oluşturulan soyut, kırsal köy manzarasının merkezinde, ayakta, başı sol omuz hizasına doğru eğik pozisyonda duran kız çocuk figüre yer verilmiş, yüzünde hüznü bir ifade ile yansıtılan kız çocuk figürün kucağında kuzu taşıdığı ve sol elinde buğday başkalarını tutarak yansıtılan çalışmada köy temalı bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Görsel 51: Sabriye Önal, “Kuraklıktaki Umut”, Detay.2023. (Kişisel Arşiv)

Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan tarım ve hayvancılığın Türk tarihinin şekillenmesinde büyük oranda etkili olması, sosyal ve ekonomik yaşantıdaki öneminin yanında Türk sanatının gelişimine katkı sağlaması gibi nedenlere bağlı olarak oluşturulan çalışmada, tarihsel dönemden günümüze dek azalan ve önemini yitiren tarım ve hayvancılığa köy temalı çalışma ile dikkat çekilmiş, kız çocuk figürün hüznü ifade eden, kuzu ve buğday başaklarından oluşan kompozisyonla durum desteklenmiştir. Çalışmada sıcak ve soğuk renklere yer verilmiş, umudu ve geleceği temsil eden kız çocuk figürün yüzündeki hüznü ifade ile matemsi bir atmosfer oluşturulurken, Soyut köy manzarası ile figürlerin bedenleri kaynaştırılarak toprak-insan ilişkisi kurulmuş, kucağındaki kuzu ve sol elindeki buğday başakları ile bereket ve bolluğun yanında tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylünün sorunlarına değinilmek istenmiştir.



Görsel 52: Sabriye Önal, “Yıkıntı”, TÜKT, 80x100 cm.2023. (Kişisel Arşiv)

Fluid art yöntemi kullanılarak oluşturulan soyut doğanın sınırları içinde ufuk hattı tuvalin tam ortasından geçerek belirlenmiş, Sıcak ve soğuk renklerle denge kurularak ortaya konan soyut doğada, kurumuş ağaçlar ve yıkılmış damsız köy evine yer verilerek somutluk kazandırılmak istenmiştir.

Renkli gökyüzünün altında oluşturulan köy manzarasında dağınık bir kompozisyon oluşturan sanatçı, kurumuş ağaçlar ve yıkılmış damsız köy evi ile matemsi bir ortam oluşturmuştur. Sanatçının kısa bir dönem köyde geçen

çocukluğunda tanık olduğu terkedilmiş ve yıkılmış kerpiç köy evleri, köy temalı çalışmasının izdüşümü niteliğinde olmuştur. Benlik izlerinin yansıması olan çalışmada tarihsel bir yolculuğa çıkılırken, aynı zamanda dönemin sosyal ve ekonomik yapısı yansıtılmış, köy yerleşkelerinde yaşayan Anadolu insanının vermiş olduğu mücadele, yokluk, yoksunluk ve göç gibi unsurlarla ıssızlaşan köyler görünür kılınmış, harabeye dönmüş köy evi ile zorluklar altında ezilen Anadolu insanı görünür kılınmıştır. Aynı zamanda ülke ekonomisinde büyük öneme sahip olan tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylünün sorunlarına karşı farkındalık oluşturulmak istenmiştir.



SONUÇ

1950 öncesinde başlayan Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk Resim Sanatında yaşanan durağanlık yerini daha devingen bir yapıya bırakmış, dönemin sosyokültürel- sosyoekonomik, sosyopolitik ve toplumsal olaylar silsilesi içindeki unsurlar Türk resminin şekillenmesine kaynaklık etmiştir. Modernleşme çabaları ekseninde öncelikli amaç Batı'nın tekniğini ve sanat anlayışını yurda getirmek olurken, açılan Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte resim sanatına yabancılaşan toplum yüzünü azda olsa sanata çevirmiştir. Osmanlı Devleti' nin son döneminde olduğu kadar, genç Türkiye Cumhuriyeti' nde de sanatı destekleyen atılımlar yaşanmış, sanatın gelişimini desteklemek ve sanatçıya ekonomik kaynak oluşturmak amacıyla önemli miktarda bütçe ayrılmış, bu bağlamda sanat eğitimi için sanatçıların yurtdışına gönderilmesi devam ederken, devletin ideolojisi ve kültür politikasının yansıması olan Yurt Gezileri de gerçekleşmiştir. Anadolu ve halk kültürüne yönelim devlet desteği ile Halk evlerinin imkânları doğrultusunda politik bir çerçevede, sipariş usulü gerçekleşmiş olsa da Türk resminde köy temalı eserlerin ilk örnekleri verilmiş, Batı öykünmeciliğinin esiri olan sanat anlayışının hükmünün kısmende olsa Yurt Gezileri ile birlikte kırıldığı görülmüştür. Birçoğu Anadolu kültürüne yabancı olan sanatçılar için Yurt Gezileri büyük bir fırsat olmuş, bazı sanatçıların gezi sonrasında Anadolu insanı, kültürü ve yaşantısına dair edindiği bilgi ve birikimleri neticesinde sanatçı kimliğini ve sanat anlayışını sorguladığı görülmüştür. Milli sanat tartışmalarının da yaşandığı bu dönemde Yurt Gezileri bazı sanatçılar için ilham teşkil etmiş, bu ekseninde, kültürel motifli, folklorik unsurlar içeren köy temalı resimlere doğru bir yönelim gerçekleşmiştir. Dünya savaşlarına bağlı olarak yaşanan psikolojik ve ekonomik çöküntüler halk ve insan kavramını ön plana çıkarmış, 1940 öncesi yaşanan toplumsal olayların resim sanatına yansımaları görülmüştür. 1940'lı yıllara gelindiğinde toplumsal gerçekçi yaklaşımı benimseyen Yeniler Grubu karşımıza çıkmış, özellikle de 1960-70'li yıllarda yoğun şekilde yaşanan toplumsal gerçekçi sanat anlayışının temelleri atılmıştır. Süreç içinde yaşanan toplumsal olaylar, siyasi çatışmalar, kültürel değerler, ekonomik sorunlar, Yurt Gezileri, ülkenin ekonomisinin de tarım ve hayvancılığa dayalı olması gibi unsurlar köy temalı sanat oluşumlarını tetiklemiş, köy teması her dönemde dolaylı ya da doğrudan Türk resim sanatının

konusu haline gelmiştir. Müstakiller ve D Grubu'nun Batı öykünmeciliğine ve halk tabanına olan mesafesine karşı bir yaklaşım geliştiren Yeniler Grubu toplumsal gerçekçi yaklaşımı benimserken, Onlar Grubu ulusallık- yerellik kaygısı gütmüş, Yeniler Grubu'nun devamı niteliğinde olan Yenidal Grubu da yine toplumsal gerçekçi sanat anlayışı etrafında toplanarak, çalışmalarında köy temasına da yer vermiştir. Geçmişten günümüze gelen kültürel birikimler, unutulmaya yüz tutan gelenek ve göreneklerin yanında, sanatçıların benlik izlerinden de yansımalar görülen kırsal köy manzarası sanatçıları içine çeken doğal bir malzeme olurken, Türk resminin her döneminde ulusal bir farkındalık oluşturmuştur. 1960'lı yıllarla birlikte Hüseyin Yüce'nin bireysel çabaları sonucu ortaya konan "Naif" resimlerle kırsal köy doğası yeniden yorumlanmış, ortak kaygıların güdüldüğü grup eğilimleri, sosyopolitik ve kültürel etkiler sonucunda dağılırken, yerini daha çok bireysel hamlelere bırakmıştır. Bireyselleşen sanat anlayışı ekseninde farklı arayışlar içine giren bir sanatçı, bir ya da birden fazla eğilime yönelmiş, bir ya da birden fazla sanat anlayışını sentezleyerek özgün sanat üslubunu oluşturmuştur. İnsan ve toprak arasında kurulan güçlü bağ gelişen ve dönüşen sanat anlayışı içinde bazen köy teması olarak bazen de doğa ve insanın mücadelesi olarak karşılık bulmuş, her sanatçının elinde yeni anlamlar kazanmış ve ifade edilmiştir. Araştırmanın konusuyla doğru orantıda yansıtılan eserlerde parçadan bütüne doğru gidilerek, yer verilen sembolik unsurlar ve ufak detayların içinde barındırdığı sosyal, kültürel, ekonomik ve psikolojik anlamlar tespit edilerek, Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması adını taşıyan araştırmada görünür kılınmış ve detaylı şekilde incelenmiştir.

Araştırmanın konusuyla uyumlu eserler ortaya koyan Neşet Günal 'ın eserlerinde dönemin sosyokültürel, sosyoekonomik, sosyopolitik ve sosyo psikolojik yapısının etkileri kırsal köy manzarası içinde, toprak ve insan olgusunun bütünlüğü ön plana çıkarılarak, toplumsal gerçekçi eğilim çerçevesinde sunulmuştur. Köy teması içinde Anadolu insanının yaşadığı yokluk ve yoksunluk gibi toplumsal sorunları, köy yaşamında maddi zorluklar içinde geçen çocukluğuna dair izlerin düşümünü tüm duyarlılığı ile özgün sanat anlayışı ekseninde ortaya çıkarmıştır.

Nuri İyem’ de Neşet Günal, İbrahim Balaban, Hüseyin Bilişik ve Fikret Otyam gibi Anadolu insanının sorunlarına değinmiş, tarlada çalışan köylüler, köyden kente göç gibi konuları yansıtıran, genç yaşta kaybettiği ablasının gözleri ile Anadolu kadının gözleri arasında kurduğu bağ çerçevesinde oluşturduğu portrelerin arka planında köy evleri ve manzaralarına yer vermiştir. Köy teması ekseninde yansıttığı Anadolu kadınının hüznü, saf ve temiz ifadesini köy manzarası ile birleştirirken aynı zamanda tarlada çalışan ya da tarla dönüşünde kurguladığı köylünün yorgun bedenini ve verilen mücadeleyi görünür kılmıştır.

İbrahim Balaban toplumsal gerçekçi eğilimle yansıttığı çalışmalarında Mehmet Pesen ve Yalçın Gökçebağ gibi sanatçıların benimsemiş olduğu naif sanatın etkileri de görülmüştür. İbrahim Balaban’ da Turgut Zaim, Hüseyin Bilişik ve Fikret Otyam gibi kendine özgü oluşturduğu üslup ile sanatının sınırlarını belirleyerek ilerlemiştir. Dönemin ve yaşantısının izlerini taşıyan eserlerinde tarlada öküzleriyle çift süren çiftçiyi, tarlada çalışanları, göç ve kendi soyadını verdiği Balaban köylerini kurgularken, emek kavramını ön plana çıkarmış, umut ve umutsuzluk gibi zıtlıkların içinde barındıran köy temalı eserlerinde köylünün mücadelesini ve üretkenliğini ortaya koymuştur.

Hüseyin Bilişik ‘ te toplumsal sorunlara duyarlılık göstererek bu ekseninde, köy temalı eserler üretmiş, Anadolu halkının yoksul ve mahrumiyet içinde geçen yaşantısına, Yörük Türklerinin yaşam mücadelesine, toplumsal gerçekçi sanat anlayışı ekseninde yer vermiştir. Minyatür ve naif sanat sentezinden oluşan özgün üslubu ile kurguladığı köy temalı kompozisyonlarında, ezilmiş köylüye, mahzun çocuklara, Anadolu ve Yörük kadınlarına yer vermiştir.

Fikret Otyam’ da toplumsal sorunlara duyarsız kalamamış, Anadolu insanların sorunlarını, sanatçı ve gazeteci kimliği ekseninde görünür kılmak için Doğu Anadolu kadınlarının gözlerinden aldığı ilhamı abartılı şekilde yansıtarak, köy yaşamının zorluklarına, toprak ağalarının zorbalığına, zorunlu göçlere dikkat çekmiş, köy yaşamı içinde yaşanan çaresizliği imzası niteliğinde olan Anadolu kadınlarının gözlerine gizlemiştir.

Turgut Zaim' de Batı öykünmeciliğinden uzak, özgün bir üslup geliştirerek ilerlemiş, folklorik unsurları, kültürel motifleri, ulusallık ve yerellik kaygısı güderek oluşturmuş, kurguladığı kompozisyonlarında minyatür sanatının etkilerine de yer vererek sunmuştur. Hikâyemsi bir anlatım dili olan sanatçı, kurguladığı köy manzarasında, Türk kültüründe önemli yer edinen göçebe yaşam ve hayvancılığı, kültürel değerleri, üretken Anadolu insanını, Yörük kadınlarını, köy teması içinde çocuksu bir üslupla yansıtmıştır.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Çağdaş Türk resminde Anadolu kültürünü, değerlerini, motiflerini, nakışlarını ve folklorik unsurlarını kendine rehber edinerek sanat üslubunu belirleyen öncü isimlerden olmuştur. Daha çok Yurt Gezilerinde vermediği köy manzaralı çalışmaları ulusallık ve yerellik kaygıları barındıran sanat anlayışının belirleyicisi olmuş, halk motifleri ve nakışlarını geometrik formlarda kurgulayarak, köy kültürü içinde Anadolu insanı tarafından muhafaza edilen Türk kültür hazinesindeki birikimleri eserlerinde ortaya çıkarmıştır.

Mehmet Pesen ise daha çok unutulmaya yüz tutan Türk kültürüne ait gelenek, görenek ve motifleri çalışmasının merkezine alarak, kültür transferini sağlama çabası içine girmiş, ulusallık ve yerellik kaygısı güderek kurguladığı köy manzaralı eserlerini naif ve minyatür sanatın sentezinden oluşan özgün sanat anlayışı çerçevesinde sunmuştur. Daha çok köy manzarası içinde düğün, gelin alayı, hasat gibi konular üzerinde yoğunlaşarak, köy temalı eserlerinde köylünün coşkusunu, umudunu ince ince nakış gibi işlediği eserlerinde ortaya çıkarmıştır.

Yalçın Gökçebağ da çağdaş Türk resminde ulusallık- yerellik kaygısı güderek eserlerini oluşturmuş, Daha çok olana değil ideal olana odaklandığı çalışmalarındaki köy manzaralarında Anadolu insanının birlik ve beraberliğine, yerel ve kültürel değerlere, üreten köylüye vurgu yapmış, geçmişe duyduğu özlemi, naif bir saflıkla ifade etmiştir. Renkli paletiyle; ortaya koyduğu köy manzaralarını şiirimsi anlatımıyla ortaya koymuştur.

Sabriye Önal, köy teması ekseninde oluşturduğu eserlerinde toprak ve insan arasında kurulan ve birbirini tamamlayan güçlü bağı görünür kılmış, dönemin

sosyokültürel ve ekonomik yapısının yanında çocukluğuna dair benliğinde yer eden izler ve Türk kültürüne ait birikimlere eserlerinde vermiş, tüm bu oluşumlar sanat anlayışını şekillendiren unsurlar olmuştur. Doğal köy manzarası içinde, tarlada çalışan kadınlar, köylü çocuklar, Turna kuşları, kuzular ve başak tarlalarına yer verdiği eserlerinde ıssızlaşan köylere, bitmek üzere olan tarım ve hayvancılığa dikkat çekmiştir. Köylünün sorunlarını toplumsal gerçekçi bir anlayışla, ulusallık-yerellik kaygısı güderek, umut ve umutsuzluk gibi karşıtlıkların içinde hikâyemsi bir anlatımla özgün sanat anlayışı çerçevesinde ifade etmiştir.

Köy Teması' nı sanat anlayışı haline getiren ya da bir dönem bu ekseninde eser üreten sanatçıların eserlerini; toplumun geçmişten günümüze dek getirdiği kültürel birikimler, içinde buldukları dönemlerinin sosyokültürel yapısı ve yaşantılarına bağlı oluşan benlik izleri olmak üzere üç temel yapı üzerine inşa ederek ortaya koydukları görülmüştür.

“Çağdaş Türk Resim Sanatında Köy Teması” adlı tez çalışması Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın ulusal-yerel kimlik oluşturarak gelişim ve dönüşümüne katkı sağladığı, bu bağlamda üretilen eserlerin köy yaşantı içinde devamlılık gösteren Türk kültürüne dair izlerin belirgin hale getirildiği görülmüştür. Bu araştırma, Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın başlangıcından, günümüze dek gelişimi, sosyokültürel yapının ve sanatçıların yaşantılarına dair izlerin eserlerine yansımaları ve anlamlarının yanında köy temasının geçmişten günümüze dek Türk resmindeki yeri, önemi ve şuan içinde bulunduğu konumu ile yapılacak araştırmalara yardımcı olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKÇAY**, Sebahat. (2015), “**Türk Resim Sanatında (1908-1930) Erken Cumhuriyet Dönemine Kadar İlk ve Öncü Kadın Ressamlar**”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul : Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü /Sanat ve Tasarım Fakültesi Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı.
- AKENGİN**, Gültekin, Mehmet Hilmi ULUSOY, ve Güler ARIK. (2023), “**Geleneksel Türk Kültürünün İzlerini Neşet Günal’ın Resimlerinde Aramak**”. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi (14) 204–18
- AKIN**, Emel. (2015), “**1950 Sonrası Türk Resminde Figüratif Soyutlama**”. Yüksek Lisans Tezi. Edirne : Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bölüm Dalı Resim Bölümü.
- AKYÜREK**, Melek. (2018), “**Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması**”. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi (40):444–467
- ALTAY**, Aldoğan. (2018), “**Janr Resmi ve Türk Resim Sanatındaki Yansımaları**”. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- ALTIER**, Semiha. (2022), “**Anadolu Türk Kültüründe Buğday/Başak ve Görsel dile aktarımı**”. Kültür Araştırmaları Dergisi (12) 30–62
- ALTUĞ**, Evrim. (2022), “**Bir Eli Gelenek, Diğeri Gelecekte: Bedri Rahmi**”. Işık Yayınları. Tarihinde (<https://www.islikyayinlari.com/bir-eli-gelenek-digeri-gelecekte-bedri-rahmi/>).
- ARDA**, Zuhal. (2015), “**The image of scarecrow in Turkish folk culture and its reflections on the paintings by Neşet Günal [Türk halk kültüründe ‘korkuluk’ imgesi ve Neşet Günal’in resimlerine yansımaları]**”. Milli Folklor 27(108) 147–54
- ARICI**, Burcu. (2006), “**Resim Sanatında Geleneksel Temaları Etkisi**”. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi 5(18) 82–91
- AYASBEYOĞLU**, Sabit. (1989), “**50.Yılında Müze**”. Mimar sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi The Painting And Sculpture Museum. Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası. (3) 1-39
- BALABAN**, H. Nazım. (2012), “**Balabanizm**”. İstanbul: Bilnet Matbaacılık. 1–145
- BASBUĞ**, Turan. (2012), “**Çağdaş Türk Resim Sanatında At Tasvirleri**”. İdil Sanat Ve Dil Dergisi 1(5) 282–306

- BAŞKAN, Seyfi.** (1991), “**II.Öncülerden Günümüze Çağdaş Türk Ressamları**”. Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları Contemporary Turkish Painters. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1–149
- BAŞKAN, Seyfi.** (2014), “**Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960**”. İdil Sanat Ve Dil Dergisi 3(14) 101–19.
- BAYER, Zehra Canan.** (2018), “**BellekTaşıyıcıları: Yurt Gezileri Resimleri/Antalya**”. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) 5(11) 169–78.
- BAYKAL, Osman Gazi.** (2020), “**Mitoloji, Efsane ve İnançlarda Bulut**”. <https://www.airkule.com/yazar/BULUTLAR/1376/>.
- BAYSAL, Abidin Müslüm.** (2021), “**D Grubu’nun Türk Resim Sanatında Özgünlük Açısından Önemi**”. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi 3(1) 29–46.
- BERK Nurullah & TURANİ Adnan.** (1981), “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2**”. İstanbul Tıglat Basımevi. (66) 1-228
- BERK Nurullah & TURANİ Adnan.** (1981) “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2**”. İstanbul Tıglat Yayınları. (106) 1-228
- BERKSOY, Funda.** (1998), “**20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**”. İstanbul Baskı Bakışlar Matbaacılık.(20) 3-157
- BLYTH, Ann.** (1950), “**Sanat Bahisleri: 10’lar’ın Dördüncü Sergileri**”. Yeni İstanbul gazetesi, (6)
- BULUT, Arzu.** (2009), “**Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda ‘On’lar Grubu**”. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum:Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- CEZAR, Mustafa.** (1971), “**Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi**”. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (469) 2–660
- CEZAR, Mustafa.** (1983), “**Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**”. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi. (11,12) 01–88
- ÇOKER, Adnan.** (1983), “**Osman Hamdi ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane. Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**”. İstanbul: Mimar Sinan G.S.Ü. Yayınları. (10,11) 05–51
- DALKIRAN Ahmet &BAYRAK Tekin.** (2019), “**Türk Kültüründe Keçinin Yeri ve Mehmet Bağbuğ Resimlerindeki Yansımaları**”. Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (22) 25–35
- DALKIRAN, Ahmet.** (2013), “**Leopold Levy’nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı**”.

Sanat Dergisi (22) 1–14

- DALKIRAN, Ahmet.** (2019), **“Türk Kültüründe Davul ve Resim Sanatına Yansımaları”**. Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (21) 1-24
- DİZEN, Nazan.** (2011), **“Türk Resim Sanatında Gerçekçi Anlayış (1960-1980 Dönemleri Arasındaki Sanatçıların Çalışmalarının Ana Tema, Form ve Anlam Bakımından İncelenmesi)”**. Yüksek Lisans Tezi : Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı.
- ELMAS, Hüseyin.** (1998), **“Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri”**. Doktora Tezi: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı.
- ERDEN, Osman.** (2012), **“1914 Kuşağı” 19’ncü Yüzyıldan 1960’a Kadar Türk Resim Sanatı**. İstanbul: İlk Basım, Tempo- Boyut Matbaacılık. 10–144
- EREZ, Selçuk.** (1984), **“Günümüz Türk Resim Piyasası: Bir Olgu, Bin Yorum!”** Milliyet Sanat Dergisi, 1–64
- ERGUN, Pervin.** (2010), **“Türk Gelininin Mitolojik Göçü Mythological Migration of Turkish Bride”**. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13(24) 275–290
- ERGUN, Pervin.** (2010), **“Türk Kültüründe Kavaktan İnen Gelin Motifi The Bride Climbing down the Holy Poplar in Turkish Culture”**. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13(23) 186–195
- ERGÜVEN, Mehmet.** (1996), **“Neset Günel”**. İstanbul Bilim Sanat Galerisi. 1–231
- ERKEN, Murat. P.** (2017), **“Yurt Gezileri”**. Harita Genel Komutanlığı Haritacılık Müzesi Resim Koleksiyonu. Ankara: Harita Genel Komutanlığı Matbaası. 5–173
- ERSOY, Ayla.** (1998), **“Çağdaş Türk Sanatı’nın Oluşumu”**. **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**. İstanbul Bilim Sanat Galerisi-Creative Yayıncılık. 8–192
- ERSOY, Ayla.** (1998), **“Cumhuriyet Dönemi”**. **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**. İstanbul Bilim Sanat Galerisi-Creative Yayıncılık. 8–192
- GENÇ, Mehmet Ali.** (2012), **“D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları”**. İdil Sanat Ve Dil Dergisi 1(5) 405–17
- GİRAY, Kıymet.** (1993), **“Mehmet Pesen’in Sanatına Bir Bakış”**. Mehmet Pesen Resim Sergisi. İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1–35
- GİRAY, Kıymet.** (1993), Mehmet Pesen Resim Sergisi. Türkiye İş Bankası.

- GİRAY**, Kıymet. (2001), “**Nuri İyem’in Konusal Seçimleri:**” Nuri İyem. İstanbul: 2.Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 9–335
- GİRAY**, Kıymet. (2004), “**Cumhuriyet’in İlk Ressamları**”. İstanbul Mas Matbaacılık 9–177
- GİRAY**, Kıymet. (y.y), “**Kaplumbağa Terbiyecisi ve Osman Hamdi Bey**”. *file:///C:/Users/ONAL/OneDrive/Masa%C3%BCst%C3%BC/KAPLUMBA%C4%9EA.pdf*, (<https://core.ac.uk/download/pdf/162234755.pdf>). 104–11
- GİRGİN**, Figen. (2009), “**Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Yöresel Motifler**”. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı. 1-118
- GÖHER VURAL**, Feyzan. (2013), “**Orta Asya Türk Dünyasında ‘Davul’un Önemi ve Simgesel Anlamı**”. Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi 5(20) 1–6
- GÜLYÜZ**, Bahriye Güray. (2019), “**İslam Öncesi Türk Kültüründe Ateş Ve Ateşe Hükmedenler Maddi Kültürleri Işığında**”. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 9(17) 201–223
- GÜVEN**, Merve. (2012), “**1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol**”. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Programı 2-127
- HALICI**, Esra. (2017), “**Orhan Peker ve Türk Resim Sanatı’ndaki Yeri**”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (38) 51–68
- IRMAK**, Yılmaz. (2022), “**Cam Sanatından Bir Folklorik Objeye : Nazar Boncuğu**”. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (19)1377–1384
- IŞIK**, Salih. (2019), “**Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma**”. Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi (IJHE) 5(11) 546–566
- KANDEMİR**, Selin. (2019), “**12 Eylül 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı**”. <https://kolajart.com>. (<https://kolajart.com/wp/2019/12/16/selin-kandemir-12-eylül-1980-sonrasi-türkiyede-sanat-ortami/>).
- KESGİN**, Candaş. (2012), “**Yurdu Gezen Ressamlar**”. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi (27) 141–151
- KIZGIN ERİŞ**, Eda. 2022. “**Türk Resim Sanatında İnas Sanayi-i Nefise Mektepli Ressamlar**”. 7(18) 98–104
- KOÇAN**, Hüsamettin. (2020), “**Sanatın 40 Yıllık Travması**”.

[\(https://www.milliyet.com.tr/pazar/sonbahar-bitmeden-7036307\)](https://www.milliyet.com.tr).

- KÖKSAL**, Ahmet. (1984), “**Sergiler**”. Milliyet Sanat Dergisi, 1–64
- KOŞAN**, Sema. (y.y.), “**Leyla Gamsız**”. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi (<https://core.ac.uk/download/pdf/158640565.pdf>). 20–44
- KÖTEZ**, Özlem. (2023), “**Türk Resim Sanatında Portre -Mekan İlişkisi**”. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUM**, Burhan. (2021), “**12 Eylül: Kültür-Sanatın Travması ve 41 Yıllık Çıkış Arayışı**”. <https://www.evrensel.net>. (<https://www.evrensel.net/haber/442696/12-eylul-kultur-sanatin-travmasi-ve-41-yillik-cikis-arayisi>).
- MANKA**, Ayşe Gülçin. (1997), “**Halkla İlişkilerin İdeoloji Aşılama İşlevi Örnek Olay:Halk Evleri**”.Yüksek Lisans Tezi: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.1-142
- ÖZDEMİR** Yavuz&**AKTAŞ** Elif. (2011), “**Halkevleri (1932’den 1951’e)**”. A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] (45) 235–262
- ÖZDEMİR**, Derya. (2022), “**Küreselleşmenin Sanatın Kültürel Kimliği Üzerindeki Etkisi**”. Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi (BEST Dergi) 6(1) 100–114
- ÖZDEMİR**, Nurdane. (1997), “**Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı**”: Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi. Ankara NUROL Matbaacılık 9–320
- ÖZSEZGİN**, Kaya. (1982), “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 3**”. İstanbul: Tıglat Basımevi. 9–176
- ÖZSEZGİN**, Kaya. (1989) “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 4**”. İstanbul: Tıglat Basımevi. 1–184
- ÖZTEKİN**, Selma. (2008), “**Dinlerde Hayat Ağacı**”. Yüksek Lisans Tezi: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri(Dinler Tarihi) Ana Bilim Dalı.
- ÖZTÜRK** Ateş, Şenay. (2012), “**Yakın Doğu Demirçığ Uygarlıklarında Hayat Ağacı İnancı**”. Yüksek Lisans Tezi: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı
- ÖZYİĞİT**, Halil. (2013), “**Sanatsal Göstergeler**”. 1928 Tarihinde Halil Paşa ile Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi .Ankara Üniversitesi Basımevi . 99-112
- PAŞALIOĞLU**, Hacer Banu. (1996), “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları”.

Yüksek Lisans Tezi : İstanbul Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı. 1-133

PEHLİVAN, Sinem. (2016), **“Türkiye’de 1980 Sonrası Protest Sanat İncelemeleri”**. Yüksek Lisans Tezi :Kemerburgaz Üniversitesi SosyalBilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.1-107

PELVANOĞLU, Burcu. (2007), **“Cumhuriyet Dönemi’nde Kültür ve Sanat Ortamı:Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar İşbirliği”**. Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık .7–213

PELVANOĞLU, Burcu. (2010), **“1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı Sanatçıları”**. Hoca Ressamlar Sanayi-i Nefise ’ den MSGSÜ ’ ye Akademi Resim Hocaları Sergisi. İsyambul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 8–199

SOYLU,Rasim & KÖROĞLU, Demet. (2017), **“IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folklorü Kongresi/Sanat Etkinlikleri”**. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Resimlerinde Türk Kültürüne Ait Sembollerin Göstergibilim Yöntemiyle Çözümlemesi. İzmir Anka Basım Yayın. 365-370

RADO, Şevket. (1968), **“Büyük Ressamlar Ansiklopedisi”**. İstanbul Hayat Yayınları.1-144

SAĞLAM, Mümtaz. (2012), **“Postmodern Süreç ve Yeni Tavrı Arayışları”**. Değişen Algılar ve Yeni Arayışlar Çağdaş Türk Resim Sanatı. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası- Mas Matbaacılık. 5–209

ŞAHİN ÖZTÜRK, Ayşe. (2019), **“Çağdaş Türk Resmi’ nde Toplumsal Gerçekçilik Bağlam ında Kentsel Atıkların Plastik Değer Oluşumları”**. Yüksek Lisans Tezi: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.1-74

ÇELİK, Sibel. (2009), **“Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu”**. Yüksek Lisans Tezi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı. 1-256

SÖNMEZ, Necmi. (2004), **“Türk Tarihimizden:”İş ve İstihnal”** 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması”. İstanbul Yapı Kredi Yayınları. 7–79

SOYGÜDER BATURLAR, Şebnem,&YAYLAGÜL, Levent. (2019), **“Kültürel Süreklilik Bağlamında Türk Halk Kültüründe Mavi/Turkuaz Mavisi ve Nazar Boncuğu”**. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (31) 665–688

TANSUĞ, Sezer. (1986), **“Çağdaşlaşma Yolunda Köklü Girişimler”**. Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. 9–409

TANSUĞ, Sezer. (1988), **“Sanat ve Gelenek”**. Sanatın Görsel Dili. İstanbul 3.Baskı,

Remzi Kitabevi. 5–126

- TANSUĞ, Sezer.** (1995), **“Türk Resminde Yeni Dönem”**. Türk Resminde Yeni Dönem. İstanbul: 4.Basım Remzi Kitabevi. 8–146
- TANSUĞ, Sezer.** (1997). **“Sosyal İçerikten Soyutlama”**. Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar. Ankara: 1.Basım, Bilgi Yayınevi. 7–227
- TAŞ, Barış.** (2016), **“Türkiye ’ de Coğrafi Bakış Açısıyla Köy”**. Uluslararası Coğrafya Sempozyumu Bildiriler Kitabı 292–302.
- TETİKÇİ, İsmail.** (2014), **“Yeniler Grubu Ressamlarının”** Resimlerinde Doğa”. GSF Sanat Dergisi (26) 145–55
- TURANİ, Adnan.** (2010), **“Batı’ya Yöneliş ve Cumhuriyet Tarihinde Plastik Sanatlar”**. Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi. 11–813
- TÜRE, Ahmet.** (2002), **“1940’dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik”**. Yüksek Lisans Tezi : Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı
- URAL, Murat.** (1998), **“Cumhuriyet’in Romansı:Ressamlar Yurt Gezisi’nde (1938-1943)”**. Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943). İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. 05–235
- URAL, Murat.** (1998), **“Ressamlar ve Gittikleri İller”**. Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943). İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. 5–235.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet.** (2014), **“Ali Hadi Bara’ nın Anıt Heykel Alanındaki Oncü Kimliği ve Uygulamaları”**. Semra Germaner Armağanı. İstanbul MSGSÜ Matbaası. 7–285
- UZ, Ayfer& UZ, Nurbiye** (2018), **“Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat A anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis)”**. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) 5(2) 1–11
- YAŞAR, Nedret.** (2019), **“Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler”**. Konya Sanat Dergisi (2) 1–14
- YILDIZ, Nagihan.** (2020), **“Türk Resminde Empresyonizm ve Çallı Kuşağı”**. (<https://10layn.com/turk-resminde-empresyonizm-ve-calli-kusagi/>).
- YÜKSEL, Mustafa.** (2012), **“1980’lerden Sonra Türk Heykel Sanatının Diğer Sanat Hareketleri İçindeki Yeri”**. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 21(2) 91–102
- YURTTADUR, Oğuz.** (2012), **“Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdisina Gonderilen Ressamlarin Turk Resim Egitimine Etkileri”**. İdil Sanat Ve Dil Dergisi 1(5) 361–378

GÖRSEL KAYNAKLAR LİSTESİ

Görsel 1: Fikret Otyam, Tarladaki Kız, TÜYB, 60x80 cm,1988.

<https://fikretotyam.com/resimleri/detay/tarladaki-kiz/73>

Görsel 2: Turan Erol, Akşam Vakti Ağrı Dağı, TÜYB,120x100,1997

<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ibrahim-karaoglu/turan-erol-94-yasinda-omru-sanati/2633/>

Görsel 3: Mehmet Pesen Alaz Köyün Gelini, Şablon Baskı/Elek Baskı/Serigrafi, 50x70 cm 1982

https://www.imoga.org/tr/collection/artists/Mehmet_pesen/techniques/07

Görsel 4: Orhan Peker, At Arabaları, MÜYBKT, 43x63 cm

<http://www.rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=22&ArtId=798>

Görsel 5: Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın, TÜYB,64x50 cm 1950

<https://www.sancakmuzayede.com/muzayede/11917/36-online-cagdas-ve-klasik-tablolar-muzayedesini/sayfa/2>

Görsel 6: Nedim Günsur, Köylüler, 77.50x150.00 cm.TÜYB,1951

<https://artam.com/muzayede/258-cagdas-sanat-eserleri/nedim-gunsur-1924-1994-koyluler>

Görsel 7:Nedim Günsur, Köylü Ailesi, TÜYB, 41x61 cm.1975.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Koylu-Ailesi/ACC8C50B6A34CB965BB9D1CAA482DE92>

Görsel 8:Leyla Gamsız, Köylü Kadınlar, Serigrafi, 65 x 46 cm 2002

<https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/4205182/leyla-gamsiz-1921-2010-koylu-kadinlar-ocak-2002-imzali-serigrafi-ed-10-50>

Görsel 9: Nuri İyem, GÖÇ, TÜYB, 200x100 cm 1970

<http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-011/>

Görsel 10: Neşet Günel, Tarla Dönüşü, TÜYB 145x245 cm. 1962

<https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

Görsel11: İbrahim Balaban, Kan Davası - Kurban Babam, TÜYB,1950.

<https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/haberler-duyurular/sarmal-sergisi-yogun- ilgi-nedeniyle-uzatildi>

Görsel 12: Turgut Zaim

<https://artam.com/muzayede/271-cagdas-sanat-eserleri/turgut-zaim-1906-1974-koy- meydani>

Görsel 13: Turgut Zaim

Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi CİLT3, Syf. 17

Görsel 14: Turgut Zaim

Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi CİLT3, Syf. 27

Görsel 15: Bedri Rahmi Eyüpoğlu

Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi CİLT3, Syf. 12

Görsel 16: Bedri Rahmi Eyüpoğlu

Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Syf. 143

Görsel 17: Bedri Rahmi Eyüpoğlu

Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Syf. 144

Görsel 18: Nuri İyem

<http://www.nuriiyem.com/eser/s132-117/>

Görsel 19: Nuri İyem

<http://www.nuriiyem.com/eser/s135-020/>

Görsel 20: Nuri İyem

<http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-016/>

Görsel 21: İbrahim Balaban

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/581323/ibrahim-balaban-d-1921-okuz- arabasi-tuval-uzeri-yagliboya-imzali-1989-tar>

Görsel 22: İbrahim Balaban

<https://artam.com/muzayede/290-cagdas-sanat-eserleri/ibrahim-balaban-1921-tarlada-calisanlar>

Görsel 23: İbrahim Balaban

<https://www.naziminhikayesi.com/4-hapishane-yillari/cezaevi-dostluklari-ibrahim-balaban>

Görsel 24: Neşet Günal

<https://artam.com/muzayede/302-degerli-tablolar-ve-antikalar/neset-gunal-1923-2002-sorun-sorum-v>

Görsel 25: Neşet Günal

<https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

Görsel 26: Neşet Günal

<https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

Görsel 27: Mehmet Pesen

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/2197896/mehmet-pesen-1923-2012-dugun-ual-uzeri-yagliboya-izali-1984-tarihli>

Görsel 28: Mehmet Pesen

<https://www.invaluable.com/auction-lot/mehmet-pesen-1923-2012-koeyde-dueguen-258-c-c554a9d841>

Görsel 29: Mehmet Pesen

4-28 Ekim 1993 tarihleri arasında İstanbul Parmakkapı Sanat Galerisi'nde Türkiye İş Bankası öncülüğünde açılan Mehmet Pesen resim sergisi kataloğu

Görsel 30: Hüseyin Bilişik

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/581239/huseyin-bilisik-1923-2004-koy-yasami-duralit-uzeri-yagliboya-izali-1982-ta>

Görsel 31: Hüseyin Bilişik

<https://artam.com/muzayede/328-online-muzayede/huseyin-bilisik-1923-2004-koyluler-5>

Görsel 32: Hüseyin Bilişik

<https://www.instagram.com/sancakmuzayede/p/CzVe33nKRsa/>

Görsel 33: Fikret Otyam

https://www.instagram.com/p/CxJCPRMIAes/?img_index=2

Görsel 34: Fikret Otyam

<https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/fikret-otyam-1926-2015-harran>

Görsel 35: Fikret Otyam

<https://www.nisartgallery.com/urun/3675100/fikret-otyam-1926-2015-koylu-anne-ve-kizi-karton-uzerine-pastel-boya-30x40>

Görsel 36: Yalçın Gökçebağ

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/yalcin-gokcebag/#eser/be002cb1809266bf38d7121c4d5c5688/23579>

Görsel 37: Yalçın Gökçebağ

https://www.artnet.com/artists/yal%C3%A7%C4%B1n-g%C3%B6k%C3%A7eba%C4%9F/k%C3%B6y-9oQcTuR40_Wq3b0g1ROKmA2

Görsel 38: Yalçın Gökçebağ

<https://artam.com/muzayede/362-degerli-tablolar-antikalar-sanatsal-ve-dekoratif-eserler/yalcin-gokcebag-1944-peyzaj-32>

Görsel 39: Sabriye Önal, “Köyden Göç”, TÜKT, 120x150 cm. 2020. (Kişisel Arşiv)

Görsel 40: Sabriye Önal, “Cemre”, TÜKT, 120x150 cm. 2020. (Kişisel Arşiv)

Görsel 41: Sabriye Önal, “Harman”, TÜAB, 70x100 cm. 2019. (Kişisel Arşiv)

Görsel 42: Sabriye Önal, “Umuda Uyanış”, TÜAB, 50x70 cm. 2020. (Kişisel Arşiv)

Görsel 43: Sabriye Önal, “Köylü Kadın”, TÜKT, 120x150 cm. 2021. (Kişisel Arşiv)

Görsel 44: Sabriye Önal, “Köylü Kadın”, Detay 2021. (Kişisel Arşiv)

Görsel 45: Sabriye Önal, “İssız Köy”, TÜKT, 80x100 cm. 2023. (Kişisel Arşiv)

Görsel 46: Sabriye Önal, “Kuraklık”, TÜKT, 80x110 cm. 2021. (Kişisel Arşiv)

Görsel 47: Sabriye Önal, “Kuraklık”, Detay, 2021. (Kişisel Arşiv)

Görsel 48: Sabriye Önal, “Umudun Tohumu”, TÜKT, 120x140 cm. 2023. (Kişisel Arşiv)

Görsel 49: Sabriye Önal, “Umudun Tohumu”, Detay, 2023. (Kişisel Arşiv)

Görsel 50: Sabriye Önal, “Kuraklıktaki Umut”, TÜKT, 100x100 cm.2023. (Kişisel Arşiv)

Görsel 51: Sabriye Önal, “Kuraklıktaki Umut”, Detay.2023. (Kişisel Arşiv)

Görsel 52: Sabriye Önal, “Yıkıntı”, TÜKT, 80x100 cm.2023. (Kişisel Arşiv)



EKLER

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

Turgut Zaim

1906 yılında İstanbul’ da doğan Turgut Zaim, İstanbul’da Saint Joseph Koleji’nde eğitimini tamamlamış, ailesinin desteği ile resme yönelerek, 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Ali’sinde, İbrahim Çallı’nın atölyesinde resim eğitimine başlamıştır. Eğitimini yarıda bırakarak gittiği Paris’te Türk resmine katkı sağlamayacağı düşüncesine kapılarak, yurda dönmüş ve eğitimini tamamlamıştır. D Grubu’ içinde bir dönem faaliyet gösteren Zaim, gruptan farklı bir üslupla ilerlemiş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu ile birlikte D Grubu’nun Anadolu kültürü ve folklorik unsurlara yönelmesine kaynaklık etmişlerdir. Konya’da resim öğretmenliği yapmış, kendi imkânları ile yurt gezilerine katılarak çok sayıda köy temalı eser üretmiş, Ressam kimliğinin yanında Varlık dergisinde yazılarda yazmış, Yurtiçi ve dışında birçok sergiye katılarak, farklı resim tekniğinde eserler ortaya koyan sanatçı, 1974 yılında Ankara’ da vefat etmiştir.

Bireysel çabaları sonucunda Köy temalı çalışmaların ilk örneklerini ortaya koyan Zaim, çalışmalarında ulusallık-yerellik kaygısı gütmüş, daha çok Yörükler, köylü kadınlar, köylü çocuklar, kültürel motifler ve Türk kültürüne ait unsurların önemin önemine dikkat çekmiş, eserlerinde yer vermiştir. Minyatür etkilerinin de görüldüğü çalışmalarında Anadolu yaşantısını ve insanını daha çok hikâyemsi bir anlatımla, mutlu ve şirin bir üslupla yansıtmıştır. Sanat anlayışını ulusallık-yerellik kavramları üzerine inşa eden Zaim, sanat yaşamı boyunca bu eksenden kaymamış, Çağdaş Türk Resim Sanatı’ nın milli kimlik oluşumuna katkı sağlamış, genç nesil sanatçılara bu bağlamda örnek teşkil etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu

1911 yılında Trabzon’da doğan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, babasının görevi nedeniyle ilköğrenimini farklı şehirlerde okurken, babasının Trabzon milletvekili olmasıyla lise öğrenimini Trabzon’da tamamlamış, 1929 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne başlayarak, İbrahim Çallı Lévy gibi hocaların

atölyelerinde kendini geliştirme olanağı bulmuştur. 1931 yılında Fransa'da bulunan ağabeyinin yanına gitmiş, orada Matisse, Greco, Cezanne gibi ressamların resimlerinden etkilenmiş, Lhote' un atölyesinde ders almıştır. D Grubunun temsilcilerinden olan sanatçı, aynı zamanda On' lar Grubu' nu kurmaları için öğrencilerine hem fikirsel hem de manevi olarak destek vermiş, Türk resminin ulusal kimlik kazanmasına katkı sağlamıştır. Yurda dönen sanatçı, akademinin düzenlediği yarışmada Hamam adını taşıyan eseriyle birincilik elde etmiş, akademiye resim öğretmeni olarak atanmıştır. Yurtiçi ve dışında çok sayıda sergiye katılarak ve şair kimliği ile de ön plana çıkarak aktif bir sanat yaşamı sürmüştür, 1975 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Yeniliğe açık olan Eyüpoğlu, farklı resim anlayışı ve tekniğinden oluşan çok sayıda eser üretmiş, bu durum ulusal ve yerel kaygılar güderek oluşturduğu özgün sanat anlayışını bulana dek devam etmiştir. Yurt Gezilerine katılarak köy teması ekseninde; köy manzaraları, köy kahveleri, köylü kadınlar ve gelinler gibi çok sayıda eser üreten Bedri Rahmi Eyüpoğlu, gezilerle birlikte Anadolu'yu yakından tanıma fırsatı bulmuş, Anadolu kültürü, halk motifleri, nakışlar ve folklorik değerler yaşamı boyunca devam edecek sanat anlayışının tetikleyici unsurları olmuştur. Batı'nın tekniğini kullanarak Türk kültür birikimi içindeki değerlerin sentezinden ulusal sanat anlayışı oluşturma ilkesini benimsemiş, bu savı doğrultusunda kendi ve yetiştirdiği öğrencileri ile Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Nuri İyem

1915 yılında İstanbul'da doğan, Nuri İyem; İstanbul'da başladığı eğitimini Babasının görevinden dolayı Mardin'de tamamlamıştır. 1922'de çok sevdiği ablasını kaybeden İyem' i bu genç ölüm derinden etkilemiş, benliğinde yer eden ablasının iri gözleri onun ileri dönemde oluşacak sanatçı kimliğinin esin kaynağı olurken, eserlerinin bir nevi imzası niteliğini taşımıştır. Orta öğrenimi ve Lise öğrenimini İstanbul' da tamamlayarak, 1933 yılında başladığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy' den atölye dersleri alarak 1937 yılında bölümden birincilikle mezun olmuştur. 1939-1940 yılında kısa süreliğine Giresun' da resim öğretmenliği yapmış, 1940 yılında

Yüksek Resim Bölümü eğitimi için akademiye tekrar başlamış, ortak sanat anlayışı çerçevesinde kurulan Yeniler Grubu'nun öncü isimlerinden olmuştur. Bu bağlamda toplumsal sorunlara eğilerek, Toplumsal Gerçekçilik anlayışı ekseninde eserler üretmişler, yıl 1944'e geldiğinde "Nalbant" adını verdiği eseriyle birincilik elde ederek Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Yurtiçi ve yurtdışında pek çok sergiye katılarak sanat dergilerinde sanat üzerine yazılar yazmış, 1915 yılında Hayata gözlerini açtığı İstanbul' a bu kez 2005 yılında gözlerini yumarak veda etmiştir.

Sanat yaşamı boyunca yeniliklere açık olan sanatçı, farklı eğilimlere yönelerek eserler üretmiş, portre ve figüratif çalışmalarında uyguladığı deformasyonlar ile özgün sanat anlayışını oluşturarak köy temalı eserlerini ortaya koymuştur. Daha çok genç yaşta ölen ablasının gözleri ve Anadolu kadınının iri gözleri arasında oluşturduğu bağ İyem' in iri gözlü Anadolu kadın portrelerinin esin kaynağı olmuş, bu bağlamda ürettiği köy temalı eserlerinin ön planında çoğunlukla Anadolu kadınlarına yer vermiştir. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının öncü isimlerinden olan sanatçı, köy yaşamının zorluklarını ve toplumun sorunlarını görünür kılma çabası içinde olmuş, dönemin sosyokültürel etkilerini eserlerinde yansıtırken kendi yaşantısından izlere de yer vermiştir. Tarlada çalışan Anadolu kadınları ve erkekleri, Tarladan dönen köylü aileler, köyden kente göç eden köylüler, Anadolu kadını portreleri ve Gecekondu gibi konulara eserlerinde yer vermiş, Daha çok yoğunlaştığı köy temalı eserlerinin arka planlarında köy manzaralarına yer verdiği görülmüştür. Köy temalı eserlerinde ulusallık-yerellik kaygısı güden sanatçı, Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

İbrahim Balaban

1921 yılında Bursa'da doğan, İbrahim Balaban; ilköğrenimini' de Bursa'nın köy okulunda tamamlayarak ailesi tarafından üst bir eğitim kurumuna gönderilmemiş, serbest zamanlarında resimler yaparak kendini geliştirmiştir. Köyde çiftçilikle uğraşan dedesi, amcaları ve buğday biçen annesi ve tarlada yayılan öküzler onun ilk modelleri olmuş, 1941 yılında hapisanede Nazım Hikmet'le tanışmasıyla birlikte yaptığı çalışmalar ile sanat anlayışı şekillenmiştir. Hapishaneye önce babasının cinayete kurban giderek öldüğü haberi gelen, sonra da hamile olan ilk karısının ve ardından

bebeğinin öldüğü haberini alan Balaban büyük bir yıkım içine girmiş ve yaşamında derin izler bırakan bu iki konuyu tuvallerine aktarmıştır. Hapishaneden çıkan sanatçı hısmını öldürerek tekrar hapishaneye dönmüş babasının öldürülmesiyle başlayan trajik olay bir kan davasına dönüşmüştür. Hapishane hayatı onun için eğitim bir kurumu haline gelmiş, Nazım Hikmet'ten aldığı sanat dersleri ile kendini ve sanatını geliştirme fırsatı bulmuştur.

1950 Affıyla, Nazım'la birlikte mahpushaneden çıktı. Çıkarken elinde Nazım'ın her biri adına şiir yazdığı “Bahar” , “Mahpushane kapısı” , “Harman” adlı üç tablo ile ayrıca “Doğum”, “Cinayet” ve “Suda Don baylar” adlı tablolar vardı.(Balaban, 2012: 7). Hapishane sürecinde ortaya getirmiş olduğu eserleri Balaban'ın hayatını derinden etkileyen olaylar zincirini içerirken, ortaya koyduğu eserlerin her biri; o dönemki içsel yaşantılarına kaynaklık edecek birer belge niteliği taşımaktadır. Yaşantısının kesitlerini sanatının ürünü haline getirirken aynı zamanda toplumsal gerçeklere de vurgu yapmıştır.

İlk sergisini 1958'de açan sanatçı, elli ve üzeri kişisel sergi açmış ve İki binin üzerinde ortaya koyarak, sanat yaşamı boyunca yurt içinde ve yurt dışında birçok sergiye katılmış, son sergisini 2005 yılında İstanbul'da açan sanatçı 2019 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Yeni Dal Grubu içinde faaliyet göstererek Toplumun sorunlarına eğilen sanatçı çoğunluğu köy temalı olan çalışmalarını ortaya koymuş, konuları arasında Tarlada çalışanlar, Hasat, soyadını verdiği Balaban Köyleri, Tarlada öküzle çift süren çiftçiler girerken, dönemin izlerini taşıyan Göç konusuna da yer vermiştir. Köy yaşamı içinde geçen çocukluğunun benliğinde bıraktığı etkileri çalışmalarına aktarırken, paletindeki canlı renklerle oluşturduğu köy manzaralı çalışmalarında mücadele eden, üreten köylüleri merkeze almış çizgisel stilizasyon ile İnsan ve toprak ilişkisini dramatize ederek, naif sanat etkilerine de rastlanan özgün üslubu ile eserlerini yansıtmıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Neşet Günal

Nevşehir’de 1923 yılında, bir bağbozumunda doğduğu bilinen Neşet Günal; ilköğrenimini Koçhisar’da, Orta öğrenimini Nevşehir’de tamamlamıştır. Çok erken yaşta resme olan ilgi ve yeteneği çevresi tarafından fark edilen Günal, ailesi ve çevresi tarafından desteklenerek akademinin açtığı sıvanı kazanmıştır. Ailesinin maddi zorluklar içinde yetiştirdiği sanatçı, Nevşehir Belediye Başkanı tarafından desteklenerek Belediye’nin verdiği bursla eğitimini sürdürmüştür. Lévy’nin atölye öğrencisi olarak resim eğitimi alan Günal, 1946 yılında akademiye birincilikle bitirmiş, ilk açılan Avrupa sınavını kazanmasıyla devletin sağlamış olduğu destekle resim eğitimi için Fransa’ya gönderilmiş ve Paris’te Lhote ve Léger’ in atölyelerinde kendini geliştirme gayreti içinde olmuş, azda olsa hocasının doğa oluşumlarından etkilenmiştir. Yurda döndükten sonra 1954 yılında akademide asistan olarak görev almış, Fransız Hükümeti’nin bursu ile gittiği Paris’te kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. 1964 yılında Güzel Sanatlar Akademisine atölye hocası olarak atanarak Profesör ünvanına kadar yükselmiş, daha sonra Dekan olarak da görev yaptığı akademiden 1983 yılında emekliye ayrılmıştır. Hayatının son dönemine kadar resim sanatından kopmayan Günal, 2002 yılında İstanbul’da vefat etmiştir.

Sanat yaşamı boyunca aynı eksenle ilerleyerek arayış içinde olan Günal, eserlerinde özgün bir üslup oluşturma çabası içine girerek, 1960’lı yıllara kadar sanat üslubunun sürekli olarak eksik olduğunu hissetmiş ve bu süreç Toprak Adamları’ nı ortaya koyana dek devam etmiştir. Figüratif çalışmalarının sağlamlığının farkında olması onu daha çok “insan” konusu üzerinde yoğunlaştırarak, tanık olduğu toplumsal gerçekleri köy teması (kırsal doğa) ve insan (Anadolu köylüsü) bileşeni ile aktarma yoluna itmiştir. Çalışmalarını oluştururken dönemin gerçekleri ve maddi yetersizlikler içinde, zor şartlar altında geçirdiği çocukluğu da ona esin kaynağı oluşturmuştur. Köy temalı eserlere yoğunlaştığı görülen Günal’ın içine doğduğu kırsal doğa ile toplumsal gerçeklerden bağımsız bir sanat anlayışından elbette ayrı düşemezdi. Köy teması içinde kurgulayarak, gerçeklerin sınırlarını çoktandır aştığı eserlerinde Anadolu insanını köy yaşantısı ve manzarası içinde öylece yoksun ve mahrum bırakmıştır. Türk

resminin ulusal kimliğini benimseyerek, Özgün sanat üslubu çerçevesinde yansıttığı köy temalı eserleri ile Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Mehmet Pesen

1923 yılında İstanbul'da doğan Mehmet Pesen, akademiye 1948 yılında bitirmiş, Hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun da etkisiyle On' lar Grubu içinde faaliyet göstererek, bu eksende ilerlemiş, Anadolu kültürüne yönelik eserler ortaya koymuştur. Birçok okulda resim öğretmenliği yaparak hayatını devam ettirirken, sergi çalışmalarına devam etmiş, Avrupa başkentlerinde düzenlenen Çağdaş Türk Ressamları sergilerine aktif katılım sağlamış, aynı zamanda yurtiçi ve dışında çok sayıda kişisel sergi açmıştır. 1986 yılında barış konulu milletlerarası düzenlenen yarışmada birincilik elde etmiş, bir yıl sonra bir eseri UNICEF kartı olmuştur. Yaşamının son dönemlerini de resim çalışmalarına yer vererek geçiren sanatçı, 2012 yılında İstanbul' da vefat etmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölye öğrencisi olarak eğitim gören sanatçının tuval üzerine kurguladığı kompozisyonlar arasında; Anadolu köylüsü, gelin alayları, kerpiç düz damlı evler, çay toplayanlar gibi günlük yaşantılar girmiştir. İki boyutlu minyatür ve resim sentezinde oluşan özgün eserleri küçük boyutlarda olmasına rağmen ince ince nakışsal bir anlatımla işlenmiş, Anadolu insanının yöresel kıyafetleri ve gökyüzüne uzanan kavak ağaçları sanatçı kimliğinin imzası niteliğinde olmuştur. Eserlerinde, köy yaşantısının folklorik, kültürel unsurlarını, gelenek ve göreneklerini çağdaş ve evrensel çerçevede ulusal ve yerel kaygılar güderek oluşturmuş, Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Hüseyin Bilişik

1923 yılında İzmir'de doğan Hüseyin Bilişik, ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine başlayarak Sabri Berkel, Levy gibi ressamlardan atölye eğitimi alarak kendini geliştirme fırsatı bulmuş, 1943 yılında Akademiden mezun olmuştur. Kısa bir dönem Tekel İdaresinde ressam olarak çalışan sanatçı, 1964-1974 yıllarında Türkiye Ressamlar Cemiyeti Başkanlığı

yapmış, 1975'te özverili sanatçı kimliği ile Görsel Sanatlar Derneğinin kurulması için çalışmalar gerçekleştirmiştir. Güzel Sanatlar Federasyonu Başkanlığı'nda da görev alan sanatçı, faal olduğu sanat yaşamı içinde yurtiçi ve dışında pek çok sergiye katılmış, sanatın gelişimine katkı sağlamak amacını güderek, resim- heykel sanat dergisi çıkarmış, 2008 yılında vefat etmiştir.

Köy teması ekseninde toplumsal sorunlara eğilerek, toplumsal gerekçi bir sanat anlayışı çerçevesinde günlük köy yaşamı, göç, Yörükler, köylü kadınlar ve köylü çocukları köy yaşamının zorlukları, tüm yoksulluğu ve yoksunluğu içinde eserlerine yansımıştır. Birçok sanat anlayışı ve üslubu benimsediği görülen Bilişik; Toplumsal Gerçekçi anlayış, Geometrik, lirik non-figüratif gibi eğilimler içine girerek, eserler üretmiştir. Batının tekniğini kullanarak ulusal sanat kaygısı gütmüş, bu ekseninde oluşturduğu eserlerinde daha çok köy temasına yöneldiği eserlerinde minyatür etkilere de yer vererek özgün sanat üslubunu geliştirmiş, Ulusallık ve yerellik kaygısı güderek oluşturduğu köy temalı resimleri ile Çağdaş Türk Resim Sanatı' nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Fikret Otyam

Eserlerini ulusal ve yöresel dokular çerçevesinde gerçekleştirirken köy yaşantısı ve Anadolu kadınına merkeze alan çalışmalar üreten Fikret Otyam 1926 yılında Aksaray'da doğmuş, Ankara ve Kayseri'de eğitim görmüştür. Resme ve fotoğrafa ilgisi olan Otyam' ın Neşet Günel ile tesadüfi karşılaşması Devlet Güzel Sanatlar Akademisine başlamasına kaynak teşkil etmiş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu' dan almış olduğu atölye eğitimi ve desteği ile temsilcisi olduğu On' lar Grubu sanat anlayışının belirleyicisi olmuştur. Resim, edebiyat ve fotoğrafa meraklı olan Otyam renkli sanat kişiliği ile bu alanların her birinde faal olmuş, bu ekseninde özgün eserler ortaya koyarak çok sayı da sergiye katılmıştır. Gazeteci ve belgeselci kimliği ile toplumsal sorunlara da eğilen sanatçı, 2015 yılında Antalya'da vefat etmiştir.

Çocukluğunu ve gençliğini Anadolu'da geçirmiş olması eserlerindeki köy temasını şekillendirmesinde etkili olmuş, Dönemin sosyokültürel, ekonomik yapısını yansıtan eserler ortaya koyarken yaşantısına dair izlere de yer vermiştir. Gazeteci ve

belgeselci kimliği ile izini sürdüğü Doğu Anadolu'nun köy yaşantısını toplumcu-gerçekçi, insancıl bir bakış açısı ekseninde yazılarına ve tuvaline aktarmış, Anadolu'nun kadınlarının sürmeli gözleri Otyam'ın imzası niteliğinde olmuştur. Anatomik kaygılar gütmeyerek, naif sanat etkilerini içinde barındıran, taklitten uzak, Anadolu kültürünü ve yaşantısını yansıttığı köy temalı eserlerini, estetik değerler çerçevesinde, ulusal kaygılar güderek ortaya koymuş, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Batı öykünmeciliğinden uzak durarak, kendi çabaları ile taklitten uzak durarak, ulusallık ve yerellik kaygısı güttüğü eserlerinde "Yörük Köyleri", "Yaylada Yörükler", Ürgüplü Yörükler ve "Köylü Kadınları" sıklıkla işlediği konular arasına girmiştir. Toplumsal gerçeklere karşıt olarak köy teması içinde ele aldığı Anadolu insanını masalsi bir anlatımla ifade etmiş, Türk kültürü ve mitolojisinde yer alan unsurlarla birlikte gelenek, görenek ve folklorik değerlere de yer verdiği çalışmalarında Batı tekniği kullanarak minyatür etkilerle sentezlemiş, bu sınırlar içinde özgün sanat anlayışını oluşturmuştur. Bu bağlamda ortaya koyduğu eserleri ile ulusal kaygılar güderek, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın ulusal kimliğini oluşturan ilk ressam olma özelliğini taşıyan Turgut Zaim, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın gelişimine katkı sağlamıştır.

Yalçın Gökçebağ

"Anadolu Düşlerinin Ressamı" olarak tanınan Yalçın Gökçebağ 1944 yılında Denizli'de doğmuş, ilköğrenimini de burada tamamlamıştır. Öğrenimine Isparta'da devam etmiş, Isparta ilk Öğretmen okulunu bitirmesinin ardından Gazi Eğitim Resim Bölümü'ne başlamış, 1963 yılında öğrenimini tamamladıktan sonra atandığı Akşehir'de, 1965-1966 yılları arasında ilk köy temalı eserlerini ortaya koymuştur. Yurtiçinde ve dışında birçok sergiye katılarak kendini sürekli geliştirmiş, DYO Resim ve Heykel ve Devlet Resim ve Heykel Başarı ödülleri gibi birçok ödül kazanmıştır. 1971 yılında TRT'de kameraman olarak çalışan sanatçı 1990 yılında emekli olarak, 1990 yılından itibaren öğretim görevlisi çalışmaya başladığı ODTÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki görevini sürdürmeye devam etmekte, Ankara ve İstanbul'da çalışmalarına ve yaşamına devam etmektedir.

Eserlerinde Anadolu'yu saf ve duru bir anlatımla ifade eden Gökçebağ, Çocukluğunda benliğinde yer edinen izlerden yola çıkarak ve bir dönem öğretmenlik yaptığı Eskişehir'de ki yaşantılarının izlerinden de beslenerek, sanat anlayışını oluşturmuş, başak tarlaları, at arabaları, uçurtmalar, köy düğünleri, bağlar, bahçeler ve pancar yüklü arabalar esin kaynağı olmuştur. Ulusal kaygılar güderek çalışmalarını ortaya koyan sanatçı, toprak ve insan bileşeninden yola çıkarak köy yaşantısı içindeki gelenek, görenek, kültürel motifler ve folklorik değerlerden yola çıkarak köy yaşantısının günlük yaşantılarından izleri barındıran naif sanat etkiler taşıyan özgün eserler ortaya koymuştur. Hayal ettiği, özlem duyduğu ideal köyleri yansıtırken, birlik ve beraberlik gibi duygulara vurgu yapmış, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın gelişimine katkı sağlamıştır.