

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

**TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL  
GERÇEKÇİLİK VE PORTR E İLİŞKİSİ**

**ABİDİN KATIPOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS**

**DANIŞMAN  
PROF. DR. MUSTAFA KÜÇÜKÖNER**

**KONYA-2022**



*“Yaşadıkları hayat boyunca eğitimime en güzel şekilde devam edebilmem için her türlü maddi ve manevi fedakarlığı yapan rahmetli dedem Yusuf Kaya ve rahmetli anneannem Leyla Kaya'nın aziz hatırasına.”*

**Abidin Katipoğlu**



	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü	
---	---	---

### BİLİMSEL ETİK SAYFASI

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Abidin KATIPOĞLU		
	Numarası	18811901014		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER		
Tezin Adı	Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi			

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.

**Abidin KATIPOĞLU**

	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü	
---	---	---

## ÖZET

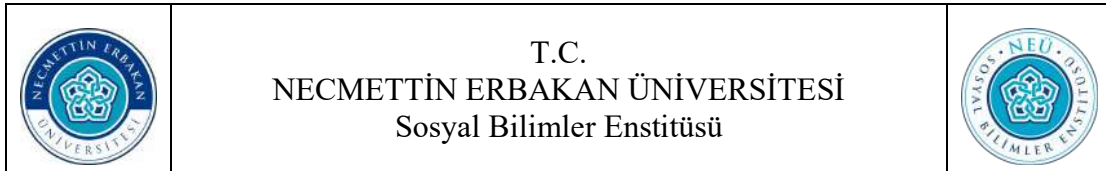
<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Abidin KATIPOĞLU		
	Numarası	18811901014		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER		
Tezin Adı	Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi			

**İnsanoğlu bir arada yaşamaya başladığı zamandan beri küçük ya da büyük topluluklar oluşturmuştur. Toplumun temeli bir arada yaşama ile başlamış ve zaman içinde farklı biçimlerde insanlığı içine almıştır. Toplumsal yaşamı belirlemek için bazen çok katı ve diktatörce kurallar ortaya çıkmış, bazen de belli merkezlerin baskısı ile toplumlar yönetilmeye çalışılmıştır. Bu süreç 1789 yılında yaşanan Fransız Devrimine kadar devam etmiş, Devrimle ortaya çıkan özgürlük ve eşitlik düşünceleri dünyadaki siyasal, kültürel ve toplumsal yaşamı kökünden etkilemiştir. Toplumsal yaşam, devrimle beraber otoriteden çıkıp, halkın yaşamını ele almaya başlamıştır. Sanayi devrimiyle birlikte sosyal hayatta yaşanan değişimler toplumun sanat anlayışına ve resim sanatına da etkisini yansıtmıştır.**

**Sanatçılar eserlerinde konu olarak dönemin sosyal kültürel durumunu toplumu ön plana çıkararak tarihsel bir belge niteliğinde ortaya koymuştur. Sanatçılar toplumsal sorunları insan bedenlerinde yansıtarak izleyiciye ulaştırmaya çalışmış ve bunu yaparken dönemi bir ayna gibi yansıtabilmek için en güçlü ifade aracı olarak portreyi kullanmıştır. Portrelere yüklenen ifadeler kişinin konumunu, statüsünü ve o anki duygu yükünü dönemin şartlarını her alanda hissettirip ölümsüzleştirilerek izleyicilere ulaştırmaya aracılık etmiştir.**

**“Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi” adlı bu çalışmanın amacı, toplumsal gerçekçi portre yapan sanatçıları tarihi süreç içinde bulup bir araya getirmek, toplumsal olayların portre ifadelerine yansıyan duygu durumları irdelemek, örnek sanatçıları ve eserlerini konu bağlamında ele alıp sosyolojik metodoloji yöntemi ile değerlendirmektir.**

**Anahtar Kelimeler: Toplumsal Gerçekçilik, Portre, Türk Resim Sanatı**

**ABSTRACT**

<b>Author' s</b>	Name and Surname	Abidin KATIPOĞLU		
	Student Number	18811901014		
	Department	Fine Arts		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER		
Title of the Thesis/Dissertation	The Relationship between Social Realism and Portraiture in Turkish Painting			

**Human beings have formed small or large communities since the time they began to live together. The foundation of society started with coexistence and over time, it included humanity in different ways. Sometimes very strict and dictatorial rules emerged to determine social life, and sometimes societies were tried to be governed by the pressure of certain centers. This process continued until the French Revolution in 1789, and the ideas of freedom and equality that emerged with the Revolution deeply affected the political, cultural and social life in the world. Social life, with the revolution, came out of the authority and started to deal with the life of the people. The changes experienced in social life with the industrial revolution also reflected the effect of the society on the understanding of art and the art of painting.**

**Artists put the social and cultural situation of the period as a subject in their works as a historical document by highlighting the society. The artists tried to convey the social problems to the audience by reflecting them in human bodies, and while doing this, they used the portrait as the strongest expression tool to reflect the period like a mirror. The expressions loaded on the portraits mediated to convey the position, status and current emotional load of the person to the viewers by making them feel the conditions of the period in every area and immortalized.**

**The aim of this study, named “The Relationship between Social Realism and Portraiture in the Türk Art of Painting”, is to find and bring together social realistic portrait artists in the historical process, to examine the emotional states reflected in the portrait expressions of social events, to consider the sample artists and their works in the context of the subject and to evaluate them with the method of sociological methodology.**

**Keywords: Social Realism, Portrait, Painting, Art, Turkish Painting Art**

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Resim sanatının tarihi ilk insanların yaşadığı dönemlere gitmekle beraber mağaralarda ve dış alanlarda rastlanan görsellerde toplumsal yaşamın başladığı görülmekte, toplumların bazı kurallar koydukları elde edilen kalınlardan okunmaktadır.

Dünya sanatında portre resmi eski uygarlıklarda görülmekte olup, Rönesans döneminde ve sonrasında ressamların vazgeçemedikleri bir resim türü halini almış, 20. yüzyıl ile başlayan Modern Sanat sürecinde akımlara ve üsluba göre farklı farklı türlerde kendini göstermiştir. Günümüzde de özellikle dijital teknoloji ile tuval üzerinden çıkıp medya cihazları ile yapılan ve sanal olarak izlenebilen şekillere dönüşmüştür.

“Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi” adlı bu çalışmada özellikle 20.yüzyıldan beri Türk ressamları tarafından sıkça yapılan toplumsal gerçekçi konuları ele alan resimler bir araya getirilmiş ve özellikle eserlerde konu edilen figürlerin portreleri ayrıntılı şekilde incelenerek toplumsal gerçekçilik bağlamında analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamızın başından beri öneri ve desteği ile yanımda olan değerli danışmanım ve hocam Prof. Mustafa Küçüköner’e, görüş ve önerileri ile tez çalışmamıza destek veren Resim Anabilim Dalı hocalarıma, değerli arkadaşlarım Volkan Küçüköner, Enes Kurt ve Nimet Kaymaz’a her zaman maddi ve manevi desteği ile yanımda olan annem Emine Kaya’ya çok teşekkür ediyorum.

Konya, Ekim 2022

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	iiv
İÇİNDEKİLER .....	v
KISALTMALAR LİSTESİ .....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	vii

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GİRİŞ

1.1. Konu ve Problem Durumu .....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	1
1.4. Sınırlılık .....	1
1.5. Yöntem.....	2

### İKİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Portre.....	3
2.2. Toplumsal Gerçekçiliğin Çıkışı.....	4
2.3. Batı Sanatında Toplumsal Gerçekçilik .....	5
2.4. Türk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik .....	17

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### BULGULAR VE YORUM

3.1. Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Anlayışta Portre Yapan Sanatçılar 33	
3.1.1. Ahmet Umur Deniz (1960-).....	36
3.1.2. İbrahim Balaban (1921-2019).....	39
3.1.3. Mümtaz Yener (1918-2007) .....	44
3.1.4. Nedim Günsür (1924-1994).....	49
3.1.5. Nedret Sekban (1952-).....	55

3.1.6. Neşet Günal (1923-2002).....	60
3.1.7. Nuri İyem (1915-2005).....	64
3.1.8. Ramiz Aydın (1937-).....	68
3.1.9. Turgut Atalay (1918-2004).....	72
3.1.10. Turgut Zaim (1906-1974).....	76

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Abidin Katipoğlu'nun Uygulama Çalışmalarında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi.....	82
4.1.1. Empati.....	83
4.1.2. Göç.....	86
4.1.3. Açgözlülük.....	88
4.1.4. Hırs.....	90
4.1.5. Sahtekârlık.....	92
4.1.6. Doktor Hayat.....	93
SONUÇ.....	95
KAYNAKÇA.....	98
GÖRSEL KAYNAKLAR.....	102

**KISALTMALAR LİSTESİ**

<b>Cm.</b>	: Santimetre
<b>T.Ü.Y.B.</b>	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>MSÜ</b>	: Milli Savunma Üniversitesi
<b>MSGÜ</b>	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
<b>Vd.</b>	: ve diğerleri
<b>Çev.</b>	: Çeviri



## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Pieter Brueghel, Köy Düğünü.....	6
Görsel 2: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 .....	7
Görsel 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük.....	7
Görsel 4: Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu.....	8
Görsel 5: François Millet, Başak Toplayan Kadınlar .....	9
Görsel 6: Adolph Menzel, Demir Dökümhanesi .....	9
Görsel 7: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler .....	10
Görsel 8: Kathe Kollwitz, Mahkumlar .....	11
Görsel 9: Pablo Picasso, Guernica.....	12
Görsel 10: Everett Shinn, The Docks .....	13
Görsel 11: Vasily Perov, Troika. Apprentice Workmen Carrying Water.....	15
Görsel 12: Ilya Repin, Volga'da Sal Çekicileri .....	16
Görsel 13: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri .....	20
Görsel 14: Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort.....	22
Görsel 15: Turgut Atalay, Balıkçılar .....	24
Görsel 16: Turgut Zaim, Yörükler Köyü.....	25
Görsel 17: Nedim Günsür, Madenciler.....	26
Görsel 18: İbrahim Balaban, Tutuklu Öğrenci .....	28
Görsel 19: Neşet Günal, Korkuluk .....	29
Görsel 20: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi .....	30
Görsel 21: Osman Hamdi Bey, Pembe Başlıklı Kız.....	34
Görsel 22: Ahmet Umur Deniz, Yürüyüş II .....	36
Görsel 23: Ahmet Umur Deniz, Kentin Dışında.....	37
Görsel 24: Ahmet Umur Deniz, Yeniden Yapılandırma .....	38
Görsel 25: İbrahim Balaban, Hastane Önü .....	41
Görsel 26: İbrahim Balaban, Bereket Ana.....	42
Görsel 27: İbrahim Balaban, Göç .....	43
Görsel 28: Mümtaz Yener, İlan Tahtası.....	46
Görsel 29: Mümtaz Yener, Eminönü'nde Emekçiler .....	47
Görsel 30: Mümtaz Yener, Balıkçı .....	48
Görsel 31: Nedim Günsür, Madenci .....	51
Görsel 32: Nedim Günsür, Madenciler.....	53

Görsel 33: Nedim Günsür, Köylü Ailesi .....	54
Görsel 34: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri-Çöpçüler.....	56
Görsel 35: Nedret Sekban, Taksimde Çiçekçiler.....	57
Görsel 36: Nedret Sekban, Bekleyiş V .....	59
Görsel 37: Neşet Günal, Duvar Dibi III.....	61
Görsel 38: Neşet Günal, Toprak Adam .....	62
Görsel 39: Neşet Günal, Çocuklar .....	63
Görsel 40: Nuri İyem, Üç Güzeller.....	65
Görsel 41: Nuri İyem, Varto Depremi .....	66
Görsel 42: Nuri İyem, Ağıt Yakan Kadınlar.....	67
Görsel 43: Ramiz Aydın, Kadınlar .....	69
Görsel 44: Ramiz Aydın, Köylü Erkekler .....	70
Görsel 45: Ramiz Aydın, Üzüm Bağlarında .....	71
Görsel 46: Turgut Atalay, Yoğurtçu Kızlar .....	73
Görsel 47: Turgut Atalay, Türkmen Kızı Portresi .....	74
Görsel 48: Turgut Atalay, Balıkçı.....	75
Görsel 49: Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi .....	77
Görsel 50: Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu .....	78
Görsel 51: Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar.....	79
Görsel 52: Abidin Katipoğlu, Empati .....	83
Görsel 53: Abidin Katipoğlu, Empati .....	84
Görsel 54: Abidin Katipoğlu, Empati I.....	85
Görsel 55: Abidin Katipoğlu, Empati .....	85
Görsel 56: Abidin Katipoğlu, Göç.....	86
Görsel 57: Abidin Katipoğlu, Göç, Detay .....	87
Görsel 58: Abidin Katipoğlu, Açgözlülük.....	88
Görsel 59: Abidin Katipoğlu, Açgözlülük.....	89
Görsel 60: Abidin Katipoğlu, Hırs.....	90
Görsel 61: Abidin Katipoğlu, Hırs, Detay .....	91
Görsel 62: Abidin Katipoğlu, Sahtekarlık .....	92
Görsel 63: Abidin Katipoğlu, Doktor Hayat.....	93

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

#### 1.1. Konu ve Problem Durumu

Bu araştırmanın konusu, Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi ve toplumsal gerçekçi portre yapan sanatçılar kapsamında eserlerinin çözümlenmesidir. Çalışmanın başında Dünya sanatında portre ve Toplumsal Gerçekçilik ile ilgili kısa bilgi yer alacak, sonunda ise konu ile ilgili yaptığımız uygulama çalışmaları değerlendirilecektir.

Bu bağlamda tez çalışmasında bir takım alt problemlere cevap aranmıştır:

- Resimlerinde portreye yer veren Türk ressamaları var mıdır?
- Türk toplumsal yaşam çeşitliliğinin portreyle öne çıkan resimlere katkısı olmuş mudur?
- Resimlerdeki portrelerden yola çıkarak toplumsal yaşam hakkında neler öğrenebiliriz?

#### 1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Türk Resim Sanatında, toplumsal gerçekçi konuların ele alındığı eserleri bulup bir araya getirmek, eserler üzerinde değerlendirme yapmak, eserlerde yer alan portreler üzerinde analiz yaparak portre ve toplumsal gerçekçilik ilişkileri hakkında literatüre geçecek bir tez çalışması yapmaktır.

#### 1.3. Araştırmanın Önemi

Bugüne kadar birçok açıdan ele alınan toplumsal gerçekçilik konusunun portrelerdeki ifadelerin dönemin ideolojisinin yüzlerdeki yansımalarını sosyolojik metodoloji üzerinden ayrıntılı bir şekilde incelenerek literatüre katkısı açısından önemlidir.

#### 1.4. Sınırlılık

Bu tez çalışması, başlıkta belirtilen ‘Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi’ ilişkisi bağlamında özellikle 1940’lardan bu yana Türk resminde toplumsal gerçekçi konulu ve özellikle portrenin ön plana çıkan on sanatçının her

birinden üç eser seçilerek sınırlandırılmıştır. Bu sanatçılar alfabetik sırayla Ahmet Umur Deniz, İbrahim Balan, Mümtaz Yener, Nedim Günsür, Nedret Sekban, Neşet Günal, Nuri İyem, Ramiz Aydın, Turgut Atalay ve Turgut Zaim'dir.

### **1.5. Yöntem**

Tezde konu ile veriler; kitaplar dergiler, makaleler, görsel materyaller üzerinden araştırma yapılmıştır. Tezin ana fikrini pekiştiren görsel tanımsal verilere ulaşmak çalışmanın yöntemini oluşturmuştur. Elde edilen veriler sosyolojik metodoloji kuramı çerçevesinde analizlerle açıklanmıştır.

Yurt içi kütüphaneler ve sanal ortamlardan araştırmanın konusu kapsamında yapılan literatür taraması ile elde edilen verilerden yararlanılmıştır. Genel tarama yöntemi ile yapılan araştırmalarla nitel veriler elde edebilmek için tezin literatür taraması ve yazımı sırasında, tez konusu bağlamında veriler; yurt içi ve yurt dışı olmak üzere, kitaplar, dergiler, makaleler, tezler, görsel materyaller titizlikle taranmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Portre

Portre, geçmişten günümüze değin ölümsüzlük arayışı içerisinde olan insanlığın fiziksel olarak dünyada kalıcı olamasa da kendisinden sonraki nesillere ben buradaydım mesajı veren bir iz bırakma aracı olmuştur.

İnsanlık tarihi serüveninde nasıl avcı toplayıcı dönemlerden modern dönemlere kadar çeşitli aşamalardan geçip evrildiyse, portre de resim sanatına dahil olduğu andan itibaren insanlıkla yaşam içerisinde paralel bir şekilde evrimleşerek günümüze değin gelmiştir.

Portrenin tarihi serüvenine geçmişten günümüze doğru yola çıktığımızda gidebileceğimiz en eski tarih 2006 yılında Fransa'nın Angoulême yakınlarında bulunan Vilhonneur mağarasındaki 27.000 yıllık geçmişe sahip olduğu tahmin edilen duvar resmidir. Zamanla biçimsel formlara kavuşmuş ve belirli kişilere ait olduğu bilinen en eski portrelerden bazıları ise Fayyum mumya portreleridir. Roma döneminde Mısır'ın Fayyum bölgesinde gerçekçi betimlemelerle tabutlara çizilmiş portreler ve freskler bulunmaktadır. 4. yüzyıla gelindiğinde portrede idealize edilmiş betimlemelerin başladığı bilinmektedir. Avrupa'da ise Ortaçağın sonlarına doğru gerçekçi anlayışa büründüğü söylenebilir. Kişinin ruh hallerinin dahil edilmediği bu dönemlerden sonra Erken Rönesans ile portrelerde kişiyi gerçeğe uygun bir şekilde yansıtmaya endişesi başlamıştır. Bu gelişmelerin ardından portre Rönesans dönemi ile Batı sanatında büyük önem kazanmış ve yaygınlaştığı en önemli dönem olmuştur (West, 2004: 19; akt Uysal, 2009: 109).

Portrenin Rönesans dönemi ve sonrasında artık bağımsızlaşarak temsil anlamının değiştiğini görülmektedir. Farklı zamanlarda farklı ülkelerde ve kültürlerde yaşanan sosyal ve politik gelişmeler portrenin kullanım amacını etkilemiş ve çeşitli tarzlarda çalışılmasını sağlamıştır.

Örneğin Gotik ve Ortaçağ dönemlerinde portre daha çok kilise egemenliğine hitaben dinsel konuların bir ifade aracıyken Rönesans dönemiyle birlikte bağımsız ve özerk olmuştur. Bu dönemde hümanizm düşüncesinin yaygınlaşması insan merkeze

alınarak “janr” portreler ortaya çıkmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda bu bireyselleşen sanatla beraber varlıklı ailelerin grup portreleri ve statü göstergesi olarak kullanılmıştır. 18. ve 19. yüzyıl sonrasında toplum içinde yaşanan sosyal ve siyasal problemler sonucu oluşan atmosferde portre, halkın hüznünü, buhranını, mücadelesini ve hayata dair tüm duygularını kahramanlaştırarak kullanmaya başlamıştır.

## 2.2. Toplumsal Gerçekçiliğin Çıkışı

Gerçeklik kavramı, insanlık tarihi boyunca mağara dönemlerinden modern dönemlere kadar yaşadığı çevreyi tanımaya, anlamaya, doğayı ve toplumsal düzenin işleyişindeki bilinmeze ulaşma duygusu ile ortaya çıkmış bir gerçeğe ulaşma arzusudur. Başlarda insan aklı bilinmezi anlamlandıramazken sonraları kendini ve çevresini sorgulayarak açık bir şekilde insan faaliyetlerinin ve duygularının somut bir bilgi ortaya çıkartma amacı gütmüştür. Gerçeklik, insanlık tarihinden beridir toplumun bir parçası olan sanatta gerek edebi eserlerde gerekse plastik sanatlarda dönemin toplumsal yaşantısından izler barındırarak kendini hissettirmiştir. Zaman içerisinde olgunlaşan gerçeklik, günlük hayatta gerçekleşen eylemlerin insanın çevresini olduğu gibi tasvir etmesini amaçlamıştır (Suçkov, 2009: 15).

16. ve 17. yüzyıllara bakıldığında kilisenin sanat üzerindeki baskısı azalmış ve sanatçılar konularında özgürleşerek eser üretmeye başlamıştır. Konu bakımından özgürleşen sanatçılar 18. yüzyılda yaşanan politik ve ekonomik hareketliliğin halkın üzerindeki etkilerine sessiz kalmıyor önceki yıllara göre artık daha çok halkın yaşadığı sorunlar üzerine eserler kurgulayarak sanatlarına dahil etmeye başlıyorlar. Bu dönemde burjuva kesimin daha güçlü hala gelmesi öte yandan halkın bu güç karşısında ezilmesi, çeşitli yönetsel çalkantılarında etkisiyle 1789 yılında Fransız Devrimin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır (Yılancıoğlu, 2008: 24).

18. yüzyıl Fransasında refah düzeyi, çeşitli adaletsizlikler ve baskıcı yönetimlerin yaşandığı bir dönemdir. Toplumun üst tabakası ve alt tabakası arasındaki uçurumun açıldığı bir ortamda Fransız Devrimi alışla gelmiş bir dünya düzenine başkaldırı olmuş ve yeni dünya düzeninin temellerini atmasını sağlamıştır.

Fransız devrimiyle birlikte 1750’li yıllarda İngilterede yaşanan Sanayi Devrimi toplum içerisinde sarsıcı bir etki yaratmıştır. Tüm bu hareketliliklerle birlikte Avrupa avrupada Hümanizm etkisi başgöstermiştir. Bu gelişmeler toplumu etkilediği gibi toplumun parçası olan sanatıda doğrudan etkilemiştir.

### **2.3. Batı Sanatında Toplumsal Gerçekçilik**

18. yüzyılın sonlarına doğru 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi sadece Fransız halkını değil diğer batı toplumlarını da kapsayacak şekilde sarsıcı bir etki yaratmıştır. Devrimin etkileriyle batı toplumlarında ciddi bir eşitlik, özgürlük, adalet ve demokrasi hareketliliği başlamış monarşi yönetimlerine karşı isyanlara sebebiyet vermiştir. Saray yönetimlerinin bolluk içinde ferah bir yaşam sürmesi diğer taraftan halkın gün geçtikçe yoksullaşması devrimi kaçınılmaz kılmıştır.

Fransız Devriminin ardından 19. yüzyıla gelindiğinde teknolojik gelişmelerin ışığında Sanayi Devrimin yaşanması bir yandan hayatı kolaylaştırıcı gelişmelere sebep olurken diğer yandan üst tabaka olan burjuva kesimin elini daha çok güçlendirmiş, alt tabaka olarak anılan halkın ise yok pahasına sömürülmesine yol açan bir düzen oluşmaya başlamıştır. Hem Fransız Devriminin hem de Sanayi Devriminin etkileriyle ortaya çıkan kapitalist düzenin ezilen sınıf alt tabaka içerisinde sosyalist düşünme biçimini güçlendirmiştir. Bütün bu gelişmelerin sonucu olarak batı resim sanatı da etkilenmiş ve gerçekçi resim anlayışı batı sanatında gücünü hissetmiştir.

Gerçekçilik sanki 18. ve 19. yüzyıllarda gündeme gelmiş gibi görünse de aslında sanat tarihine genel bir bakış yaptığımızda çok daha geriye götürebiliriz. İki çeşit gerçeklik anlayışı vardır; Birincisi biçimsel gerçekçiliği yani görüneni olduğu gibi aktarmakla ilgilenir. İkincisi ise cisimlerin gerçekçi ele alınmış biçimi ile anlamsal bakımdan olaylara bakış açısının dönemin düşünme biçimini olduğu gibi aktarmasıdır (Yılmaz, 2008: 3).

Gerçekçilik biçimsel yaklaşım anlamında, tarih öncesinde mağara dönemlerinden Rönesans dönemine kadar çeşitli evrelerden geçmiş ve Rönesans dönemi ile birlikte olgunlaşmaya başlayarak günlük yaşam (Janr) resimlerinde etkisini göstermeye başlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 1996: 89).

Örneğin 16. yüzyılın önemli ressamlarından olan Hollandalı ressam Pieter Brueghel (Görsel 1) çevre, dönemin kültürel yaşantısı ve köylülerin tasvirleriyle kompozite ettiği çalışmalarıyla bilinmektedir. Diğer yandan 17. yüzyıl kuzey Avrupalı ressamları mercek altına aldığımızda günlük rutin toplumsal yaşamı resimlerinde konu aldıklarını görürüz. 19. yüzyıl sanatçılarına gelindiğinde başta romantizm akımının “*anlatımcı kuramı*” sanatçılar tarafından benimsenmesiyle eserlerinde toplumsal içerikli ve duygu barındıran çalışmaların daha etkin olduğunu görürüz. O dönemde yaşanan endüstriyel ve politik gelişmelerin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Romantizm akımının öncü sanatçıları İspanyol ressam Francisco Goya'nın “*3 Mayıs 1808*” (Görsel 2) adlı eseri ve Fransız ressam Eugène Delacroix'nın “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” (Görsel 3) adlı eseri bu duruma örnek eserlerdir (Terzi, 2008: 31).



**Görsel 1:** Pieter Brueghel, Köy Düğünü, 114x163 cm, TÜYB, 1567



**Görsel 2:** Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 268x347 cm, T.Ü.Y.B, 1814



**Görsel 3:** Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 260x325 cm, TÜYB, 1830

19. yüzyılda etkisini arttıran gerçekçilik ise klasizm ve romantizm teatral anlatımına nazaran yansıtmacı kuram benimsenmiştir. Bu anlayış ile artık sanatçılar burjuva kesime yönelik kurgu çalışmalar yapmaktansa, tamamen gerçeği olduğu gibi eserlere aktararak sıradan halkın yaşam biçimini, yaşadığı zorlukları, çoğunlukla burjuva kesimi hedef olarak gözler önüne sermeyi amaçlamıştır (Çiçek, 2010: 8). Böylece Paris'te yaşayan sanatçılar halka doğru yönelmiş ve bu yönelişin sonunda Gustave Courbet'in öncülüğünü yaptığı Realizm akımı doğmuştur.

*“Bu terim, “Natüralizm” teriminin aksi olarak görülmelidir. “Natüralizm,” görünür dünyayı ele alma şeklini ifade ederken “Realizm,” ana temayı, konuyu ifade eder: ne kadar rahatsız edeceğini veya kaba olabileceğini umursamaksızın çağdaş yaşamı gerçekte olduğu gibi betimlemek.” (Thompson, 2014: 9).*

Courbet'nin “*Sanatçının Stüdyosu*” (Görsel 4) adlı eserinde, toplumun tüm kesimlerini temsil eden insanları bir arada toplamıştır. Kendisini ise nü bir modelin, kedinin ve çocuğun yanında birlikte tuvalinde manzara resmi yapıyorken göstermiştir. Bu eserin temelinde klasik hale gelen konular ve bu konuların resmediliş şekillerine karşı bir tutum yatmaktadır. Courbet'ye göre gerçeklik kapalı mekanlarda değil dışarıdaki doğada ve halkın içindedir. Realizm'den önceki romantizmin anlatımcı tavrına başkaldırı niteliğinde bir eser resmetmiştir.



**Görsel 4:** Gustave Courbet, *Sanatçının Stüdyosu*, 361x598 cm, TÜYB, 1854-1855

Dönemin önemli ressamlarından François Millet'te bu anlayışı benimsemiştir. Tarlalarda çalışan sıradan işleri resmetmeye başlamıştır. Bu insanların herhangi bir özelliği yoktur. Sadece işlerine odaklanmış sıradan işçilerdir. Bu onun için devrimci bir hareket sayılırdı. Çünkü o dönemde bu tür çalışmalar anlamsız bulunuyordu (Gombrich, 1997: 508). Millet 'in Gerçekçi anlayışla yapılmış önemli eserlerinden biri olan “*Başak Toplayan Kadınlar*” (Görsel 5) adlı esere baktığımızda sıradan sakin

bir ortam görürüz. Herhangi bir hikayeleştirme yoktur. Tarlada günlük rutin işlerini yapan üç kadın görünmektedir. Resimde sakin bir görüntü vardır.



**Görsel 5:** François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 84x111 cm, TÜYB, 1857



**Görsel 6:** Adolph Menzel, Demir Dökümhanesi, 153x253 cm, TÜYB, 1875

Alman ressam Adolph Menzel'in "*Demir Dökümhanesi*" (Görsel 6) adlı eserine baktığımızda çok ağır şartlarda çalışan birçok işçiyi görmekteyiz. François Millet'in "*Başak Toplayan Kadınlar*" adlı eserine nazaran çok daha hareketli bir eser görmekteyiz. Eser, dönemin ağır iş şartlarını bize çok net bir şekilde vermektedir. Menzel, kariyeri boyunca üslup ve içerik olarak farklı farklı konularda eserler

üretmiş, bu eserlerinde işçi sınıfının hayat koşullarını gözler önüne sermiştir. Sanatçı, bu çalışmayı yaparken 150'den fazla taslak çizmiş ve toplumsal gerçekliği en iyi şekilde yansıtmaya çalışmıştır.



**Görsel 7:** Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 82x114 cm, TÜYB, 1885

Van Gogh'un “*Patates Yiyenler*” (Görsel 7) adlı eserine baktığımızda kasvetli ve karanlık bir ortamda patates yiyen bir aile görüyoruz. Eser bize mekanın ve figürlerin yüz ifadeleriyle yoksul bir ailenin akşam yemeği yediği anı canlandırıyor.

Hollandalı ressam Vincent Van Gogh'un çalışmalarına baktığımızda Millet'ten etkilendiği net bir şekilde görebiliyoruz. Jon Thompson bunu şu şekilde açıklamıştır;

*“Bu Hollandalı ressam, Millet'nin köylülerin yaşamını aslına uygun şekilde nakletme, kadınların ve erkeklerin evlilik töreninde yahut tarlalarda iş birliği yaparak ideal şekilde bir arada durmalarını temsil etme şekline hayrandı”* (Thompson, 2014: 29).

Örneklerle göstermiş olduğumuz sanatçıların eserlerine baktığımızda gerçeklik, başlangıçta sade yalın bir şekilde başlamış daha sonra dönemin sosyolojik hareketlilikleri ile içerisine eleştirel bir yaklaşım olarak Toplumsal Gerçekçiliği doğurmuştur.

Toplumsal Gerçekçilik, Realizm akımının içerisinde eleştirel anlatımcı tarafı daha baskın bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akımda, toplumun sıradan

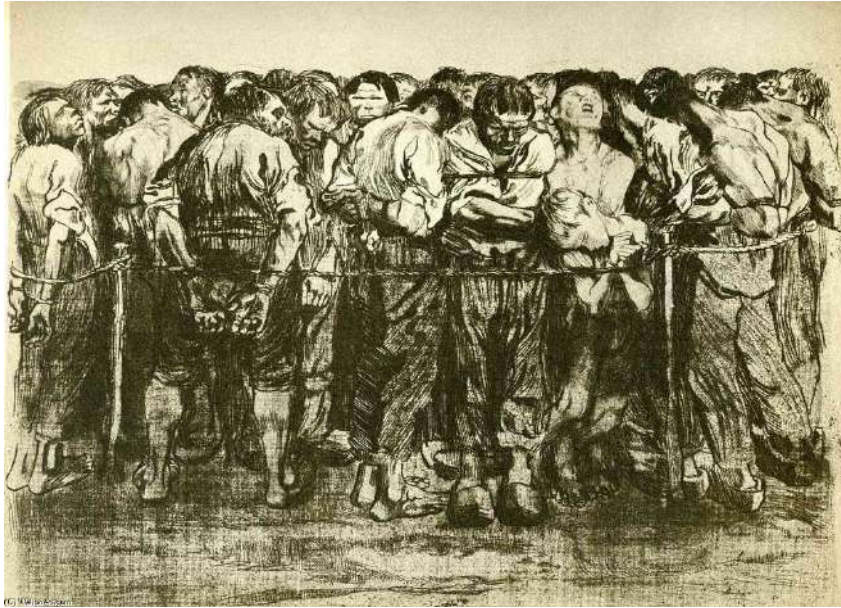
günlük yaşamını gözleyerek, bilimsel ilerleme doğrultusunda sosyolojik açıdan açıklanabilir olması, bir diğer deyişle sanatçının tarihi belge niteliğinde işler üretip toplumda ayna görevi edinmesi beklenmektedir. Dolayısıyla sanatçının işlenen bir konuyu tarafsız bir şekilde gerçeği olduğu gibi resmetmesi akımın temel ilkesidir (Koç, 2011: 12).

Toplumsal gerçekçi anlayış doğrultusunda eser üreten bir sanatçı, toplumda gerçekleşmekte olan hareketlilikleri, toplumun genel yapısında ve karakteristik kimliğinin oluşmasına etki eden tüm gelişmeleri sanatsal bir dille açık bir şekilde kendini ifade etmektedir. Toplumsal gerçekçi anlayışla yapılan eserleri her bir sanatçı kendine has sanat üslubu ile yansıtmaya da ayrı bir değerdir.

Başka bir deyişle Toplumsal Gerçekçi anlayışı benimsemiş olan sanatçıların kendilerini sanatları ile ifade ederken kullandıkları belirli bir üslup ve tekniğe sabit hareket ederek sanat eseri ürettiğini düşünmemiz yanlış olur. Funda Beksoy bunu şu şekilde açıklamıştır;

*“Toplumsal gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında üslup birliğinden söz edilemez. Ekspresyonist tarzda olduğu gibi konstrüktivist, kübist üslupta yapıt veren toplumsal gerçekçi sanatçılar vardır.”*

(Berksoy, 1998: 12).



**Görsel 8:** Kathe Kollwitz, Mahkumlar, 32.5x42.5 cm, Eching, 1908



**Görsel 9:** Pablo Picasso, Guernica, 349x776 cm, TÜYB, 1937

Örneğin 19. ve 20. yüzyılın önemli sanatçılarından olan Alman ressam, baskı sanatçısı ve heykeltıraş Kathe Kollwitz ile kübizm akımının öncüsü İspanyol ressam Pablo Picasso toplumsal gerçekçi anlayışı benimsemiş ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir. Kollwitz, dışavurumcu üslubu ile baskı tekniğini kullanarak kendini ifade ederken Picasso da kübist üslubu ile tuval üzerine yağlıboya ile kendini ifade eden çalışmalar üretmiştir. İki değerli sanatçı da tek bir tekniğe bağlı kalmayıp çeşitli yöntemlerle toplumsal gerçekçi eserler üretmişlerdir.

Özet olarak toplumsal gerçekçi anlayışı benimseyen sanatçılar çeşitli estetik kaygılarla toplumun yaşamında karşılaştığı etkenleri üslup ve teknik gözetmeksizin olabildiğince gerçekçi bir kaygıyla eserlerinde ayna görevi görecektir şekilde işleyerek ortaya çıkarılan eser ile halkın bağ kurmasını amaçlar.

Tüm bu sanat anlayışının bağcından gelişim dönemine etki eden sanatçılar şu şekildedir; Corot, Daumier, Pablo Picasso, Gustave Courbet, François Millet, Leger, Theophine Steinlen, Heinrich Zille, Kathe Kollwitz, Adolf Von Menzel, Constantin Meunier, Constant Permeke, Renato Guttuso, Vincent Van Gogh, Meksika'dan Diego Rivera ve Rusya'dan İlya Repin gibi değerli sanatçıların olduğunu biliyoruz (Akyürek,2018: 447).



**Görsel 10:** Everett Shinn, *The Docks*, 30.37x55.88 cm, TÜYB, 1901

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında Amerika'ya baktığımızda gelişmekte olan figüratif eğilimler görülmektedir. Bu gelişmeler neticesinde Toplumsal gerçekçiliği benimsemiş bir grup sanatçı 1908'de "*The Eight*" grubunu kurmuşlardır. Grubun amacı, Avrupa'da 16. yüzyıldan Gustave Courbe'nin 19. yüzyılın ilk çeyreğinde öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımına kadar gelişim göstermiş toplumsal gerçekçi bakış açısını Amerika'daki yaygınlaştırmaktır. Böylece Amerika'daki ilk toplumsal gerçekçi oluşumlarından biri olmuşlardır. Grup daha sonraları adını Rober Henri'nin öncülüğünde "*Ashcan grubu*" olarak değiştirerek Toplumsal gerçekçilik çatısı altında bir okul olmuştur (Taştan, 2021: 110).

Ashcan okulu, 20. yüzyıl Amerika'sının sanat alanında devrimsel hareketliliklere sağlamış bir okul olmuştur. O dönemde kendi formlarını yakalamaya çalışan Amerikan sanatının temellerini oluşturmuş denilebilir. Achcan okulu üyeleri şehrin ileri gelenlerinin dar bakışlarından bakmaktansa tüm gerçekliği ile resimler yapmaya başlamışlar, her yaştan her cinsten kentlileri, işçileri ve şehir manzaralarını resmetmişlerdir. Grup üyeleri Robert Henri, George Bellows, William Glackens, George Luks, Everett Shinn, ve Jonh Sloan gibi sanatçılardan oluşmaktaydı (Slayton, 2017: 39).

Toplumsal gerçekçilik Avrupa ve Amerika’da etkili olduğu kadar Rusya’da da önemli bir rol oynamıştır. Toplumsal gerçekçi resim anlayışının Rus resmine yansımalarını anlayabilmek için 18. yüzyıl Rusya’sına biraz değinmekte yarar olacaktır.

Tarihinin çoğunda dışarıya kapalı bir politika güden Rusya’nın 18. yüzyılına baktığımızda uluslararası ilişkileri, sanayileşme ve ticaret alanındaki gelişmeleri önem kazanmıştır. Bu gelişmeler dönemin Rus imparatoru I. Petro’nun özellikle Fransa ve Almanya’yı örnek alarak hazırladığı reformları Rus kültürünü büyük bir değişim sürecine sokmuştur. Reformlarla birlikte kilisenin Rus kültürünü şekillendirme gücü azalarak bilim, tiyatro, edebiyat, müzik, mimarlık, heykel ve resim gibi alanlar yeni bir boyut kazanmıştır. Dinsel ve manevi konuların etkisinin zayıflaması özellikle resim sanatını büyük ölçüde değiştirip geliştirerek dünyasal konulara yöneltmiştir (Uzelli, 2002: 17).

*“18. yüzyılın başlarında hayata geçen bu proje, 19. yüzyılda Rusya’nın dönüm noktası olmuştur. Bu dönemle birlikte Rus bilimi ve sanatında tarihin de hiç görülmemiş önemli gelişmelere sahne olmuştur”.*  
(Salimov, 2014: 205).

Bütün bu gelişmelerden yola çıkarsak I. Petro öncesinde kilise hizmetinde olan Rus kültürü ve sanatı, reformlarla birlikte yeni bir biçim kazanarak modern bir Rusya oluşumuna girdiğini söylenilebilir.

Reformların etkisiyle değişim sürecinde olan Rus resmi sadece konu bakımından değil malzeme alanında da değişikliğe uğramıştır. 18. yüzyıl öncesinde popüler bir malzeme olan ahşabın yerini tuval almıştır.

Gönül Uzelli “*XVIII. ve XIX yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*” adlı eserinde tuval malzemesinin Rus resmine olan etkisini şu şekilde aktarmıştır; “*Tuval resmi eski Rus geleneklerinden, renk sembolizmini, ana hatların vurgulanmasını, çizgisel özellikleri ve geleneksel ritim özelliklerini almıştır.*” (Uzelli, 2002: 25). Böylelikle tuvalle tanışan Rus resmi önceki geleneklerini ve biçimsel yapısını bozmadan tuval malzemesine aktarmış kendi öz yapısını koruyarak şekillenmeye devam etmiştir.

I. Petro'nun modern bir Rusya kurma çabaları ile dünyaya açılmış olması, Rus resminin dönemin sanat akımlarına ayak uydurmasını sağlamıştır. 18. yüzyıl başlarında Barok sanat akımı, sonrasında ise Avrupa da etkin olan Rokoko ve Klasisizm sanat akımlarını aynı dönem içerisinde Rus resminde de temsil edildiğini görmek mümkündür (Şahin, 2014: 182).



**Görsel 11:** Vasily Perov, Troika. Apprentice Workmen Carrying Water, 51.5 x 65,8 cm, TÜYB, 1886

Bütün bu gelişmelerin yanında 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl başlarına kapitalizmin yaygınlaşarak geliştiği dönem olmuştur. Zengin ve yoksul arasındaki fark gittikçe açılmasına rağmen devletinde bir müdahalesi olmamıştır. Devlet, iki kesimin arasında çıkan anlaşmazlıklarda daima burjuva kesimin yanında olmuştur (Yüksel, 2006: 255).

Bu sosyal ve siyasi hareketler toplumun yaşamını etkilediği gibi sanatın da etkilenmesini kaçınılmaz kılmıştır. 19. yüzyıl Rusya'sında Romantizm ve Realizm akımlarının da etkileriyle sanatçıların resimlerindeki kullandıkları temayı Rus halkının çileli ve yoksul yaşamını içeren eserler olarak görmek mümkündür. 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde çıkan köy reformları ise yeni bir özgürlük hareketi başlamasına neden olmuştur. Bu reformlarla birlikte sanat alanları özgürlük ve toplumsal yaşamın sorunlarını içeren eserler üretmeye başlamıştır (Uzelli, 2002: 54-55).

1860'lı yıllarda atılan reform hareketlilikleri Rus realizmini tetiklemiş ve ilk realist faydacı oluşumlar kurulmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi “*Peredvizhniki*” adında bir Rus ressam topluluğudur. Grubun kurulduğu dönem Rus realizminin temellerinin atıldığı ilk nesil realist sanatçıların yetiştiği ve felsefi bakış açısını kazandığı yıllara denk gelir. Grubun amacı sanatı toplumun yararına sunmak köylü ve zor şartlarda olan insanlardan ilham alarak gerçekçi yaklaşımla tarihe ışık tutmaktır. Gezici Ressamlar Topluluğu olarak da bilinen grup 1870 ve 1924 yılları arasında aktifliğini korumuş, çeşitli gezici sergilerde açmıştır. Grubun ön plana çıkmış en tanınan sanatçıları Ivan Kramskoy, Ilya Repin ve Vasili Perov 'dur (Valkenier, 1975: 247-250).

Ilya Repin, 1868 yılında çıktığı bir seyahatte Volga nehri kıyısından geçerken sal çeken burlakları görür. Burlak, Rusya İmparatorluğu'ndaki 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Sal'ları (Rusya'daki adıyla mavnaları) ve diğer gemileri çeken insanlardır. Kirin ve yırtık elbiselerin içindeki yorgunluktan güçsüz düşmüş insanların olduğu bu manzara karşısında dehşete düşen Repin, çok etkilenir ve eseri yapmaya karar vermesindeki ilk fikir burada oluşur. Karşılaştığı bu sahne sonrası zorlu şartlarda çalışan sal çeken bu insanlar ile ilgilenmeye başlar. Sonraki süreçte hemen hemen her yaz Volga nehrine gelerek eskizler yapar. Bununla da kalmayıp hayat şartlarını daha iyi anlaya bilmek için 1870 itibari ile onlarla yaşamaya başlar (Denisova, 2015: 8).



**Görsel 12:** Ilya Repin, Volga'da Sal Çekicileri, 131.5x281 cm, TÜYB, 1870-1873

20. yüzyılın başında çok hareketlilikler yaşayan Rusya, o dönemde birçok savaşa girmesinin yanında ülkede 1917 yılında yaşanan Ekim Devrimiyle rejim değişmiştir. Yönetimin değişmesiyle birlikte yeni kurulan hükümet ülkeyi tekrar kalkındırmak için birçok politika uygulamıştır. Bu politikalar içerisinde en büyük rolü üstlenen ise sanat olmuştur. Bu gelişmeler neticesinde devlet güdümünde hareket eden sanat, Rusya'da sosyalist gerçekliğin doğmasına sebep olmuştur (Entmen, 2009: 148).

Rusya'da 1920'li ve 1960'lı yıllarda etkisini gösteren sosyalist gerçeklik, Marksist ve Leninist bir düşünceyi temel almış, devlet propagandası anlayışıyla yoğrulmuş bir yaklaşımdır. Bu açıdan Avrupa'daki toplumsal gerçekçilik ile Rusya'daki sosyalist gerçekçilik birbirine karıştırılmamalıdır (Akan, 2017: 371).

Toplumsal gerçekçiliğin yaklaşım biçimine baktığımızda Rusya yansımada Sosyalist Gerçekçilik adı altında 1917 Devriminin de etkileri ile bir hükümet politikası olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal Gerçekçilik var olan toplumu ve olayları konu edinirken, Sosyalist Gerçekçilik devlet politikasının güdümünde toplumda olması gereken ideal konu edinmiştir (Terzi, 2008: 31).

#### **2.4. Türk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik**

Türk resim sanatındaki toplumsal gerçekçi yönelime değinmek için 18. yüz yıl Osmanlısındaki Türk resim sanatının değişimine kısa bir göz atmamız faydalı olacaktır.

18. yüzyıla baktığımızda Avrupa devletlerinin gerisinde kalmış bir Osmanlı İmparatorluğu görmekteyiz. Zamanla eski gücünden yoksun kalan Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa ile arasında açılan gelişim farkını kapatmak için batılılaşma adı altında birçok alanda yenilik politikaları uygulamaya başlamıştır. Bu politikalar öncelikle askeri alanlarda başlamış, sonraları aralarında sanatında olduğu birçok alana yayılmıştır. Batılılaşma politikasının Türk sanatına etkisiyle alışıla gelmiş geleneksel sanatlardan uzaklaşma başlamış, eğitim alanlarında batılı tarzda resim uygulamaları ağırlığını göstermeye başlamıştır. 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi) ile 1835'te açılan Mekteb-i Harbiye (bugünkü MSÜ Kara Harp Okulu) gibi askerlik ve mühendislik

okulları başlangıçta ordunun yararlanabileceği teknik resim bilgilerini öğretirken sonraları resim özgürleşmiş, Batıdan resim eğitimi için öğretmenler getirilmiş ve Türk öğrencilerin de eğitim alması için Batı ülkelerine ve özellikle Fransa'ya gönderilmesi sağlanmıştır (Alsaç ve Alsaç, 1993: 38-39).

1835 yılında Mektebi Harbiye'nin kurulmasıyla Batı resim sanatı anlayışı Türk resmine tam olarak oturmaya başlamıştır. Bu gelişmenin beraberinde Mekteb-i Harbiye de yetişen öğrencilerin İngiltere'ye eğitim almaları için gönderilmesi ve bu öğrencilerin Batı resim modeli ile eğitim alıp ülkeye geri dönmesi 1850-1910 yılları arasındaki sanat anlayışımızda belirleyici bir öneme sahiptir. 1851-1852 yılları arasındaki diğer bir gelişme ise Mühendishanenin üç sınıfa ayrılmasıdır. Bu sınıflama “mühendis sınıfı”, “topçu sınıfı” ve “ressam sınıfı” olarak gerçeklemiştir. Ressam sınıfı için Avrupa'dan resim öğretmenleri getirilmiş, bu sınıfta eğitimini tamamlayan öğrenciler askeri okullarda öğretmen olarak göreve başlamıştır. Bu bilgi beraberinde Batılı anlamda resim yapan ilk ressamlarımızın askeri kökenli sanatçılar olduğu da açık bir şekilde bilinmektedir. Bu sanatçılar arasında yurt dışında eğitim alması için gönderilen Ferik İbrahim Paşa Türk resminde yağlıboya ile çalışan ilk ressam olduğu bilinmektedir. Döneme nazaran istisna olarak askeri okullarda eğitim alamamış ressamlarımızda mevcuttur. Mektep-i Tıbbiyeden Şeker Ahmet Paşa, özel eğitimden Emin Baba ve Paris'te Osmanlı devletinin resim eğitimi almalarını kolaylaştırmak için kurduğu Mekteb-i Osmani'den Ahmet Ali gibi ressamlarımızda Batılı anlamda resim sanatımıza öncülük etmiştir (Eroğlu, 2019: 73).

Mekteb-i Harbiye gibi askeri alanlarda eğitim amaçlı açılmış okullar da resim derslerinin verilmesi, burada yetişen sanatçıların meslek olarak bir yandan askerlik yapıp bir elinde silah tutması, bir yandan ressamlık yapıp diğer elinde fırça tutması dünyada benzerinin olmadığı bir durumdur. Eğitimlerini tamamlayıp profesyonel anlamda resim yapmaya başlayan bu sanatçılar Batılı anlamda resim yapma geleneğinin yayılmasında çok önemli rol oynamıştır. 1910 yıllarına kadar olan süreçte Türk resim sanatımız, çoğunluğu Asker ressamların yapmış olduğu resimlerden oluşmaktadır (Türe, 2002: 11).

Bütün bu yeni Batılı resim anlayışıyla eğitim görmüş Asker kökenli ressamlarımız doğa ve mekan odaklı çalışmalar üretmiştir. Başlarda figüratif

çalışmalara sönük yaklaşılırken sonraları o dönemde asker kökenli olmayıp Fransa da eğitim görüp ülkemize dönmüş Osman Hamdi Bey, Türk sanatında figüratif yaklaşımın öncülerinden olmuştur. Ayrıca 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de kurulmasını sağlayarak akademizm ülkemiz de etkin hale getirmiştir. Başlangıçta Türk resim sanatına askeri okulların etkileri görülürken, kurulan akademi, sanat eğitiminin merkez olmayı başarmış ve sanat sivilleşerek 20. yüzyıl Türk resim sanatının şekillenmesinde önemli hareketliliklerin habercisi olmuştur. Okulda eğitim almaya başlayan öğrencilere çeşitli sınavlar yapılarak kazanan öğrencilerin Avrupa'da burslu eğitim almaları sağlanmıştır.

1910 ve 1914 yılları arasına denk gelen bu sürede I. Dünya savaşının çıkması sonucu Avrupa'ya eğitim için gönderilen genç sanatçıların yurda geri dönmeye başlamasıyla birlikte Türk resminde modernleşme başlamıştır. Eğitimleri boyunca izlenimcilik ve gerçekçilik akımı ile içli dışlı olan sanatçılarımız yurda döndükten sonra kendilerine has yeni yorumlarıyla sanat anlayışlarını geliştirmişlerdir. Bu dönemde çoğunlukla figüratif ve portre çalışmalarına odaklanan sanatçılar eserlerini halkla buluşturmak için Galatasaray yurdundaki alanda halka açık bir sergi düzenlemiştir. Bahsi geçen sanatçılarımız 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak anılmaktadır. 1914 kuşağı olarak anılmalarının nedeni Türk resmindeki modernleşmenin 1914 yılında yurda döndüklerinden itibaren başlamasından kaynaklanmaktadır. Çallı Kuşağı olarak anılmalarındaki sebep ise, İbrahim Çallı'nın bulunduğu grup içerisinde daha ön planda yer almasından kaynaklanmaktadır. Grubun mensubu olan sanatçılar; Namık İsmail, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmı Ziya Güran, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Ruhi Arel ve Ali Sami'dir (Kapar, 2013: 7).

Bu dönemde değineceğimiz bir başka gelişme ise aralarında Çallı Kuşağının bulunduğu ressamların 1909 yılında mesleki bir birliktelik oluşturma gayesi ile *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'ni kurmasıdır. Kurulan bu birliktelikle birlikte sanatçılar, iletişim olanaklarının gelişmesi ile basını kullanarak sanatı toplum ile buluşturma düşüncesinden yola çıkarak *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* adında ilk sanat yayını çıkartmışlardır. Bu gelişme ile sanat ve toplumu kaynaştırma çabalarının ilki atılmıştır (Dalkıran, 2006: 66-67).

Sanayi-i Nefise Mektebi ilk kurulduğunda batılı yabancı hocaların egemenliği sürmekteydi. Resim bölümünde Salvatore Valeri, Warnia Zarnecki, heykel bölümünde Yervant Osgan, mimarlık bölümünde ise Alexandre Vallauri ve Pietro Bollo eğitim veriyordu. Çallı Kuşağı ressamlarının bazıları Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olduktan sonra okulda eğitimci olarak göreve başlamış ve okuldaki yabancı hoca egemenliği azalmaya başlamıştır. Eğitimci olarak görevlerine başlayan bu kuşağında yetiştirmiş olduğu sanatçılar 1925 yılında Avrupa'ya eğitim almaya gitmişlerdir. O dönemde Avrupa da hakim olan yeni çağdaş resimleme yaklaşımları olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi akımları benimsemişler ve yurda döndüklerinde Türk resmine taşımışlardır. Bu mezunların Türk sanatına bir diğer katkıları ise 1928 yılında yurda döndüklerinde *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* adında bir grup kurmalarıdır. Grup aynı zamanda kendilerinden önce kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinden sonra Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanatçı grubu olma özelliği taşımaktadır. Grupta yer alan sanatçılar: Cevat Dereli, Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Edip Hakkı Köseoğlu, Muhittin Sebati, Ratip Aşır Acudoğu (heykeltıraş), Fahrettin Arkunlar'dır.



Görsel 13: Zeki Kocamemi, Mekkar Eleri, 123x195.5 cm, TÜYB, 1935

1925 yılında Avrupa'ya eğitim için giden ve 1928 yılında ülkemize geri dönen sanatçıların amacı eğitimleri boyunca öğrendikleri yeni yaklaşımları tanıtmak

ve yaygınlaştırmaktır. Bu doğrultuda açtıkları resim sergilerinde farklı yorumlar ve tekniklerle yapılmış çalışmaları konu çeşitliliği içerisinde sunmuşlardır. İçlerin de gerçekçi ve izlenimci yaklaşımda resim yapan sanatçılarda olmuştur (Gültekin, 1992: 15). Osmanlı devletinin yıkılmasından sonra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma politikaları içerisinde kültür ve sanat çok önemli bir yer kaplıyı yordu. Bu dönemde kendilerini ön plana çıkaran sanatçılar canla başla çalışıyor, Türk resminin kalıcı temellerini atmaya gayret gösteriyorlardı.

Avrupa'da eğitimlerinde öğrendikleri yeni yaklaşımları tuvallerine aktarırken çoğunlukla köy ve kent görünümüne odaklanmışlardı. Henüz savaştan yeni çıkmış ve toparlanmaya çalışan ülkenin köy ve kentleri arasındaki farkları tuvallerinde toplumcu bir anlayışla yansıtmaya başlamışlardır. Başarmak istedikleri en büyük amaç sanatı topluma entegre etmek, tanıtmak, konuşulan ve yazılan bir kültüre dönüştürmektir (Tan, 2011: 37). Resimlerinde köy ve şehir temalarını çalışırken kendilerinden önceki Çallı kuşağına nazaran içerikten çok biçime önem vermişlerdir. Çok kısa sürede birçok çalışma ürettiler. Devletin her sene Cumhuriyet Bayramı'nda Ankara'da açtığı İnkılap Sergilerine de düzenli katıldılar. Anadolu sergileri açmaları da önemli bir ayrıntıdır. Tüm çabalara rağmen henüz batılı anlayışla yapılmış resim ve heykel ilgi görmüyordu. 1795 yılından buyana batılı sanat anlayışında büyük gelişmeler olsa da resim ve heykel hala kısıtlı bir çevre için sanat anlayışına hitap ediyordu.

1926 yılına gelindiğinde Türk resminin Anadolu topraklarına yayılmasında en önemli adımlardan biri atılarak Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü kurulmuştur. Böylece İstanbul dışında Anadolu'da ilk defa 1932 yılında resim dersleri verilmeye başlanmıştır. Bu okulun Ankara'da açılması, İstanbul'a uzak kalan ve imkanı olmayan yetenekli gençlerin keşfedilip ülkeye ileride açılacak okullarda resim öğretmeni olarak kazandırılması çok önemli bir adımdır. Memleketin çeşitli bölgelerine dağılarak halkı resim sanatı ile buluşturmada kilit rol oynamışlardır.



**Görsel 14:** Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort, 1933

Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti dağıldıktan sonra 1933 yılında Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Cemal Tollu bir araya gelerek D grubunu kurmuşlardır. Grup adını Türk resim sanatındaki kurulan dördüncü sanat grubu oldukları için Latin alfabesinin dördüncü harfini simgeleri olarak seçmiştir. Grubun amacı Mustafa Kemal Atatürk'ün 1930'lu yıllardaki batılılaşma politikasını destekleyerek, halkçı ve ulusçu anlayışla kültür ve sanatta etkilerini göstererek bir an önce Batı ekollerine yetişmek amaçlanmıştır. Bu politika neticesinde D grubu sanatçıları Çallı Kuşağına nazaran Empresyonist eğilimleri reddederek, resimlerini kübist ve konstrüktivist bir sanat anlayışının temeline oturtmuşlardır. Aynı zamanda grubun bu yeni üslup yaklaşımı 1950'li yıllara gelindiğin de Türk resminde modern sanat anlayışının yerleşmesindeki belirleyici alt yapısı olmuştur. İlerleyen süreçlerde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Salih Urallı, Fahrunnisa Zeid, Arif Kaptan, Eren Eyüboğlu, Hakkı Anlı, Eşref Üren ve heykeltıraş Nusret Suman gibi dönemin önemli sanatçıları da gruba katılarak sayılarını artmıştır (Önder, 2012: 82).

1795 yıllarında Mühendishane-i Berri-i Hümayun da Batılı tarzsa ilk sanat eğitimlerinin verilmesinden 1940'lı yılların ortalarına kadar Türk resmi kimlik arayışı içerisinde olmuştur. Her dönemin genç ressamlarının devlet desteğiyle

yurtdışında eğitim almaya gönderilmesiyle gittikleri ülkelerdeki sanat anlayışlarından etkilenererek yurda döndüklerinde Türk sanatı içerisinde ilk denemelerini yapmaya başlamışlardır. Bütün bu yeni gelişmeleri önce özümsemeye çalışan Türk sanatçılar kendi aralarında çeşitli birliktelikler kurarak dönemin devlet politikası çerçevesinde halka açılmaya çalışmışlardır. Başlarda amaç halka resim sanatını tanıtmaya ve Batı anlayışıyla yapılmış resimler görmeye alıştırmaktır. Zaman zaman topluma yönelik gerçekçi yaklaşımda resim yapan sanatçılarımız olsa da tam anlamıyla toplumsal gerçekçi anlayışla yapılmış resim üslubuna Yeniler grubunun faaliyetlerinde rastlamaya başlıyoruz.

Cumhuriyetin ilanından sonra ismini Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilen Sanayi-i Nefise Mektebinde 1936 yılında hoca değişiklikleri yaşanmış, 1937 yılında Leopold Levy resim atölyelerinin şefliği görevine getirilmiştir. Türk kültür ve geleneksel sanatlarına hayranlık duyan Levy, bu yönüyle öğrencilerini de etkilemiştir. Bununla beraber öğrenciler 1940 yılında Yeniler grubu adıyla bir birliktelik kurarak, Türk resmindeki sanatsal değerlerin hassasiyetini göz önünde bulundurarak toplumsal gerçekçi yaklaşımla etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Türk resminde toplumsal gerçekçilik amacı güden ilk ve en önemli sanat grubudur (Öztürk, 2019: 6). 1938 ve 1945 yılları arasında patlak veren II. Dünya Savaşı birçok ülkeyi etkilediği gibi Türkiye'yi de ekonomik krize sokmuştur. Yeniler grubu mensubu ressamlar kendilerinden önceki gruplardan farklı olarak halkın problemlerini kendilerinde bir sorun olarak görmüşler ve bu konu üzerine çeşitli sergiler açmışlardır.



**Görsel 15:** Turgut Atalay, Balıkçılar, 100x80 cm, TÜYB, 1940

Grubun bir diğer ismi Liman Ressamlarıdır. Bunun sebebi ise ilk sergilerinde seçtikleri konuları İstanbul'un limanlarında mücadele içinde olan halkın resmedilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu sergiye katılan sanatçılar Abidin Dino, Faruk Morel, Agop Arad, Nuri İyem, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, gibi dönemin önemli sanatçılar katılmıştır. İkinci sergilerinde ise Abidin Dino'nun teklifi ile 'Hanım' konusunu işlemişlerdir. Ancak Abidin Dino bu sergiye katılmamıştır (Özdal, 2021: 86). Bu dönem resim anlayışında içeriğe çok önem verildiği gibi artık Türk resim sanatını Batı esintilerinden de kurtararak kendi öz kimliğini bulması amaçlanmıştır. Grup üyelerinin bazılarının 1946 yılında Paris'e gitmesiyle faaliyetlerinde azalma olsa da 1951 yılına kadar birçok sergi açmışlardır (Arslan, 1997: 1939).

Yeniler grubunun toplumsal gerçekçi yaklaşımlarla eser üretmelerini sağlayan en büyük etkenlerden birisi de devletin kendi ideolojisini yayma politikasıyla sanatçılara estek vermesidir. Bu açıdan Cumhuriyet döneminin ilk yılları Sosyalist Gerçekçi Rus politikalarına küçük bir açıdan benzerlik taşımaktadır. Toplumcu

gerçekçi bu politikalar neticesinde demokratikleşme adına birçok alanda devlet planlamalar yapmış bu planlamaların içerisinde de rejimin getirdiği yenilikleri ve faydaları halka alıştırmak, devlet ideolojisinde eser üreten sanatçıları desteklemek üzere büyük çabalar göstermiştir. Devlet, bu politikaları sistemli bir şekilde uygulayabilmek ve halka benimsetmek için köy enstitüleri ve halkevlerini kurmuştur.



**Görsel 16:** Turgut Zaim, Yörükler Köyü, 99.5x117.5cm, 1965

Yeni çağdaş yaşam politikalarının yaygınlaştırılma çabalarının en büyük kanıtı 1938 ve 1943 yılları arasında gerçekleşen Yurdu Gezen Ressamlar hareketliliğidir. Halkevlerinin açılmasında en büyük amaçlardan birisi köylüyü kente çekme politikasıydı. Çünkü Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda uygulanan politika kırsal bölgelerle devlet arasındaki bağı güçlendirmek ve kalkındırmak üzerine kurulmuştur. Bu doğrultuda Yurt gezilerinin ortaya çıkışı köylü kesimi halkevlerine çekemeyince köylere girme fikrinden doğmuştur (Keskin, 2012: 142). Gezilere katılan Cemal Tollu, Eşref Üren, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Şerif Bursalı, Halil Dikmen, Malik Aksel, Hamit Görele, Zeki Kocamemi gibi önemli ressamlar bu yurt gezileri sayesinde hem Anadolu insanımızı tanıma hem

de gittikleri köylerde kasabalar da ve şehirlerde halka resim sanatını tanıtmaya fırsatı bulmuşlardır (Çelik, 2009: 74). Tüm bu sürece denk gelen Yeniler grubu üyeleri amaçladıkları sanat anlayışını çok aktif bir şekilde ülke geneline yaymıştır.

Yeniler grubu kendilerinden önceki D grubuna karşı biçim odaklı değil, Türk sanatını geleneksel sanatları ile sentezleyerek bir kimliğe oturtma çabası içerisinde ortaya çıkmıştır. Konu bakımından Türk resmine toplumsal bir duyarlılık getirmeyi başarmıştır. Sanatçılar zamanın sanat akımlarının paralelinde resim üsluplarını yönlendiriyorlardı. 1950'li yıllara gelindiğinde ise grubun mensubu olan sanatçılardan bazıları yurt dışına çıkmış, bazılarının da dönemin soyut sanat akımının etkilenerek toplumsal konulardan uzaklaşıp biçim odaklı arayışlara girmiştir. Üyelerden bazıları 1951 yılında Türk Ressamlar Derneğine katılarak çalışmalarına dernekle beraber devam etmiştir.



**Görsel 17:** Nedim Günsür, Madenciler, 89x108 cm, TÜYB, 1956

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun akademide hoca olduğu sıralar Yeniler grubun yanı sıra atölyesinde yetişmiş on öğrencisi 1942 yılında hocalarının izinden giderek Türk geleneksel motifleri ile ulusal bir sanat dili oluşturmak amacıyla adlarını grubu oluşturan kişi sayısından alarak *On'lar Grubu*'nu kurdular. 1942-1952 yılları

arasında etkinliklerini hissettiren grubun kurucu üyeleri Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Ivy Stangali, Leyla Gamsız (Sarptürk) ve Hulisi Sarptürk gibi sanatçılardır. (Arslan, 1997: 1376)

Grubun kurulduğu yıllarda II. Dünya Savaşı patlak vermiş ve çok trajik bir şekilde dünyayı etkilemiştir. Sanatçılar yaşadığı dönemi yansıtmaya iç güdüsüyle toplumsal konulara yönelip eser üretmiştir. Türkiye II. Dünya savaşına girmese de bu büyük yıkımın etkilerini ciddi şekilde hissetmiştir. Ekonomik sıkıntılardan geçen ülke, siyasi gerginlikler içerisinde hareketli günler geçirmiş, savaşın bitmesiyle birlikte Türkiye de çok partili sisteme geçilmiştir. Yeni demokratik düzende hükümet ülkeyi ekonomik ve sosyal-kültürel kalkınma politikaları düzenlemiştir. Bu aşama da On'lar Grubu kendilerinden önceki gruplara nazaran üslup birliği sağlayarak soyut eğilimlerle Batı sentezli Türk sanatında özgün bir kimlik oluşturmak için fırsat bulmuştur. Çalıştıkları konular köyden kentlere göç hareketlilikleri, Anadolu insanı gibi temalarla yöresel halk motiflerini de sanatlarına dahil ederek Türk resmini zenginleştirmişlerdir (Dalkıran, 2006: 70-71).

1959 yılına gelindiğinde Yeniler grubunun faaliyetlerinin bitmesiyle grubun devamı gibi görülen Yeni Dal Grubu kurulmuştur. Grubun amacı Yeniler gibi toplumsal gerçekçi bir yaklaşımda eser üretmek ve ileriye taşımaktır. Grubun üyeleri İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'dan oluşmaktaydı (Doğan, 2003: 31).. Grup, yaşanan siyasi çekişmeleri arasında ayakta kalmaya çabalasına da baskılar sebebiyle kısa ömürlü olmuştur.

1960'lı yılların Türkiye'sinde politik olarak çok hareketli dönemler yaşanıyordu. 1961 yılındaki askeri müdahale ve hemen ardından çıkarılan 1961 Anayasası toplumun günlük yaşamında büyük etkileri vardı. Tüm bu hareketliliklerin yanında sanat dünyasının etkilenmemesi kaçınılmazdı. Sanat alanında sorgulayıcı, gerçekçi, eleştirel ve politik konular işlenerek güç kazanmıştır. Yaşanılan bu gelişmeler neticesinde toplumsal gerçekçi anlayış sanatçılar tarafından iyice oturmuş bir anlayışa dönüşür. Dönemin toplumsal içerikli eser veren Turan Erol, Orhan Peker, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar dönemin kültürüne, kent yaşamına, köyden kente göç konuları ve Anadolu insanına kendilerine özgü güncel

eleştirilerle figürü anlatımcı bir araç olarak kullanmışlardır (Erdemci vd, 2007: 14). Diğer yandan yaygınlaşan eleştirel ve politik yaklaşımla anlatıya dayalı figür yapan Yüksel Arslan, Abidin Dino ve Nuri İyem sol politik gerçekçi yaklaşımı eserlerinde konu edinmişlerdir (Erdemci vd, 2007: 258).

1940 ve 1950’li yıllar da Yeniler grubunun girişimleri meyvelerini 1960’lı yıllar da vermeye başlayacaktı. O yıllarda Türk resim sanatı soyut sanat eğilimli olsa da yaşanan politik çalkantılı günler sanatçıları toplumu yansıtan konulara yönlendirmiştir. Yeni Dal grubundan İbrahim Balabanın ‘*Tutuklu Öğrenci*’ (Görsel 18) adlı çalışması dönemin yaşanan siyasi hareketliliği çok net bir şekilde göstermektedir.



**Görsel 18:** İbrahim Balaban, Tutuklu Öğrenci, 50x70 cm, TÜYB, 1961

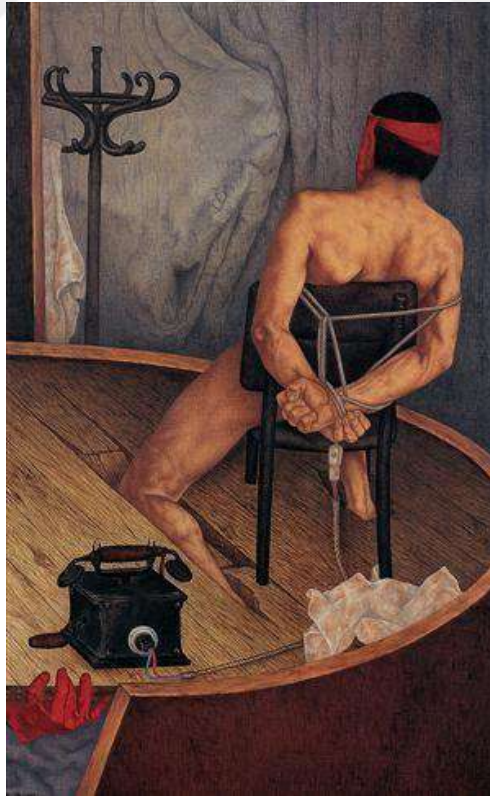
1968’li yıllara gelindiğinde yine ülke içi siyaset sanatçıların temalarını belirleyicisi olmuştur. 1950 yıllarından sonra soyut sanat eğilimi bu yıllardan sekteye uğramış, sokaklarda meydana gelen öğrenci olayları, kırsal bölgelerin yaşadığı sıkıntılar, sanayileşmeyle birlikte başlayan işçi sömürsü ve işsizlik beraberinde grevleri getirmiş, sanatçılar bütün bu dramatik olayları figüratif yaklaşımlarla eserlerinde işlemeye başlamışlardır (Giray, 2007: 281).



**Görsel 19:** Neşet Günal, Korkuluk, 165x220 cm, TÜYB, 1968

Sanatçıların yaşanan gelişmeleri toplumu bilinçlendirmek ve farkındalık oluşturmak için eserlerini geniş kitlelere ulaştırmayı amaçlamışlardır. Takvimler 25 Haziran 1968 yılını gösterdiğinde İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisinde 25.06.1968-10.07.1968 tarihleri arasında “*Resim Sanatı ve Toplum*” adlı bir sergi açılmıştır. Sergi, toplumsal duyarlı yaklaşımlarla toplumun aynası olmuş, dönemin Türkiye’sini tüm gerçekliğiyle çok başarılı bir şekilde aktaran sergilerden biri olmuştur. Sergiye katılan sanatçılar Nedim Günsür, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal ve Gürol Süzen gibi dönemin önemli figüratif eğilimli sanatçıları yer almıştır. 1976 yılında sanatçılar “*Beş Gerçekçi Türk Ressamı*” adı altında Maçka Sanat Galerisinde sergi tekrarlanmış, değişiklik olarak Gürol Süzenin yerine Turgut Zaim katılmıştır (İskender, 1984: 1342). Sanatçılar arasında özellikle Nedim Gündür, Nuri İyem, Neşet Günal ve Cihat Burak sonraki süreçte toplumsal gerçekçilik ve figüratif çalışmalar açısından adlarından çok söz ettireceklerdir.

Çoğu sanatçı yaşadığı toplumda gördüğü, duyduğu ve maruz kaldığı durumları ister istemez kendine dert edinin sanatına yansıtarak geniş kitlelere yaymak ve farkındalık oluşturarak ister. Yaşananları tüm gerçekliğiyle eserlerine aktarırken dikkat çekmek istedikleri toplumsal yaklaşımları konuya göre değiştirmektedir. 1970’li yıllardaki toplumsal gerçekçi eğilimli sanatçıları incelediğimizde bu konuyu iki farklı açıdan ele aldıklarını görürüz. İlki; toplumun yaşantısını olduğu gibi aktaran yaklaşım ikincisi ise siyasi propaganda amaçlı eleştirel yaklaşımlardır. Bu ikicilik dönemin şartlarına göre tema değiştirmektedir. Örnek vermek gerekirse 60’lı yıllarda tema askeri müdahaleler sonucu ortaya çıkan siyasi gerilimlere ve insan sorunlarına odaklanırken, 70’lerde sanayileşmenin başlamasıyla zorlaşan işçi şartları, ekonomik sıkıntılar ve göç üzerine kurulmuştur. Bu dönemde halk gerçekliklerine yaşam biçimlerine yoğunlaşan sanatçılar arasında Mehmet Başbuğ, Mehmet Güler, Kayıhan Keskinok, Osman Oral, Yalçın Gökçebağ, İsmail Altınok, Hüseyin Bileşik, Duran Karaca ve Veysel Günay’ı koyabiliriz (Özdemir, 1997: 181).



**Görsel 20:** Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 100x160 cm, T.Ü.Y.B., 1978

1974 yılında Kıbrıs harekatiyle birlikte Yabancı ülkeler tarafından Türkiye'ye uygulanan ambargolar, bunun sonucu oluşan ekonomik sorunlar, büyümeye başlayan terör sorunları ve toplum üzerinde yaşanan siyasi baskılar ülke sanatçıları da doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde de sorgulayıcı eleştirel eser üreten Neş'e Erdok, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş ve Kasım Koçak gibi önemli sanatçılar ön plana çıkmışlardır (Türe, 2002: 47).

70'li yılların bir diğer dikkat çeken özelliği ise bireyselleşmiş bir sanat anlayışının oluşmasıdır. Önceki yıllar nazaran sanatçıların bir topluluk oluşturmadıkları, kendi atölyelerini kurarak bireysel üsluplarıyla sanat hayatlarına devam ettikleri görülmektedir. Bundan yola çıkarak 1950'lilerde Yenilerin ve Onlar gruplarının amaçladığı bireyselleşmiş üsluplarla çağdaş bir Türk sanatı hayalinin gerçekleştiğini söylesek yanlış olmaz.

Dönemin bir diğer gelişmesi ise özel sanat galericiliğinin sayısının yavaş yavaş artmaya başlamasıdır. Önceden toplu hareketliliklerle ve devletin oluşturduğu istiklal sergileri, yurt gezileri ve halkevleri gibi oluşumlara katılarak kendini göstermeye çalışan sanatçılar, 1950'lili yıllarda halkevlerinin kapatılması, yurt gezilerinin durdurulması ve bireyselleşerek bağımsız çalışmalarını yürütmesiyle özel galericiliğe talep oluşturmuştur. Ülkede yaşanan çeşitli kaos ortamları bu oluşumun hızını kesmiş olsa da bu dönemde Türk halkının resim tüketimini karşılayacak boşluğu doldurmak için özel galericilik kendine zemin hazırlamaya başlamıştır. Bununla birlikte üretimin artışını hızlandırmış, buna paralel olarak sanat tüketimini de geliştirmiştir (Önsal, 2006: 48).

1980'lere gelindiğinde ise Türkiye, 12 Eylül askeri müdahalesiyle ülkede sıkı yönetimin ilan edildiği, binlerce tutuklamanın, işten çıkarmaların, eylemlere ve göstericilere çok sert müdahalelerin olduğu bir döneme girmiştir. Bu kaos ortamında askeri yönetimi eleştiren gazeteciler susturuluyor ve tutuklanıyor. Eleştirel düşüncenin kısıtlandığı, zorbalığın ve korku yönetiminin olduğu bu dönemde sanatçılar politik eleştirel temalardan çekiniyor ve uzaklaştırılıyordu. Tüm bunların yanında Zehra Aral, Neş'e Erdok, Neşet Günal ve Cihat Aral gibi dönemin önemli sanatçıları çizgilerini bozmamış ve eleştirel temayla eser üretmeye devam etmişlerdir. Bir süre sonra kaos ortamı ortadan kalkmış, 1982 anayasası değiştirilirse de bazı sert

yaptırımlar ve kısıtlamalar kaldırılmıştır. Çok sert bir baskıyla geçen bu dönemin sonunda Türk sanatı kavramsal sanatla tanışmıştır. Çağdaş sanatın bir parçası olan kavramsal sanatın içeriğinde toplumsal gerçekçi tavrıda mevcuttur. Ancak Türk sanatının izleyicisinin kavramsal sanatı tanınması ve benimsemesi için belli bir süreç gerekiyordu (Önder, 2012: 97-98).

80'lerden sonra 90'lı yıllara baktığımızda ülke yine geçmişte olduğu gibi siyasi gerilimler, komşu ülkelerde yaşanan savaşlar, ekonomik krizler gibi etkenler her daim ülke toplumunu etkilemiştir. Bununla birlikte yine her zaman olduğu gibi sanatçılar yaşadıkları dönemin aynası olmaya devam etmiştir. Yıllar geçtikçe sanat anlayışları değişmiş önce soyut sanatı bünyesine alan Türk sanatı ardından kavramsal sanatı da zenginliği arasına katmıştır.

2000 yılı sonrasında günümüz Türkiye'sinde sırasıyla yaşanan ekonomik krizler, komşu ülkelerde yaşanan savaşların etkisiyle göç hareketlilikleri, 2015'te başarısız olan askeri müdahale girişimi ve 2020 yılında yaşanan pandemi ülke toplumunu derinden etkilemiştir. Günümüz sanatçıları geçmişte olduğu gibi artık daha hızlı bir iletişim halinde toplumsal temalı eserler üretmeye devam etmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Anlayışta Portre Yapan Sanatçılar

Tarih boyunca insanlık kendini ifade edebilmek için birçok yola başvurmuştur. Bu ifade sürecini yaşadığı toplumdaki bağımsız düşünmemiz yanlış olurdu. İfadeyi aktarma gereksinimini açıklayacak en güçlü araç ise şüphesiz ki sanat olmuştur. Günümüzden geçmişe yolculuk yaptığımızda mağara resimlerinde insan, kendini açıklama gereksinimi duyarken kendisine ve çevresine başvurarak yapmış olduğu tasvirlerle geçmişten bugüne güçlü bir şekilde dönemin yaşantısını iletmeyi başarmıştır. İlk çağlardan günümüze sanatçı hangi dönemde olursa olsun kendi has sanat anlayışı ile yaşadığı dönemin aynası olmuş ve aktarım aracı olarak figürü yani insanı merkezine almıştır.

Bu figüratif aktarımlarda geçmişte veya günümüzde yaşanan herhangi bir olayın o dönemin atmosferinden izleri bize aktaran en büyük etken yüz ifadesi olmuştur. Yüz ifadesi, sanatçıların resimlerine konu edindiği insanın toplum içerisindeki konumunu, rolünü, psikolojik ruh halini ve kimliğini bizlere çok güçlü bir şekilde aktarmaktadır (Özkılıç, 2019: 47).

Yüz ifadesinin sanat alanındaki karşılığı ise portredir. TDK'de "*Bir kimsenin yağlı boya, sulu boya, kara kalem vb. bir yolla yapılmış resmi*" anlamına gelen portrenin 1500'lü yıllardan günümüze değin sürecine baktığımızda birçok sanatçının eserlerinde konu edindiğini görürüz. Portre sanatı Avrupa'da; Rönesans, Maniyerizm, Barok, Neoklasizm, Romantizm ve Realizm gibi dönemlerde önemli gelişmeler yaşamıştır. Özellikle de Realizm akımının içerisinde büyük bir sıçrama yaparak yaygınlaşmıştır. 19. yüzyılda yaşanan ekonomik sorunlar, siyasi gerilimler ve Sanayi Devrimiyle beraber ağırlaşan iş gücü toplumda da trajik etkiler yaratmıştır. Tüm bu yaşanan gelişmeler toplumun bir parçası olan sanatçıları Hümanizme yönlendirmiştir.

Portre sanatının Türk resmindeki gelişimini baktığımızda ise Avrupa'ya nazaran çok geç tarihlerde hareketlendiğini biliyoruz. Osmanlı İmparatorluğu

döneminde İslam dininin hoş görmediği tasvir yasağı neticesinde Türk sanatı minyatür sanatının dışında figüre yabancı kalmıştır.

Osmanlı tarihine genel bir bakış attığımızda Fatih Sultan Mehmet'in batı kültürüne olan ilgisi sebebiyle portresini yaptırdığını biliyoruz. Sultan Mehmet'in portresini Venedikli ressam Gentile Bellini yapmış olsa da Türk resmindeki ilk portre örneği niteliğindedir. Fatih Sultan Mehmet'in tüm bu girişimlerin sonucunda kendisinden sonraki dönemde figüratif yaklaşım hoş karşılanmamış yine tasvir yasağı baskın kalmıştır. Türk resminde bir sonraki portre denemesi 19. yüzyıl Osmanlısına kadar 300 yıl beklemek zorunda kalmıştır (Dönmez, 2009: 33).



**Görsel 21:** Osman Hamdi Bey, Pembe Başlıklı Kız, 40x50 cm, T.Ü.Y.B., 1901

19. yüzyıl Osmanlısında batılılaşma politikaları güdülmekteydi. Bu dönem batılı tarzda resimler Türk resmine girse de figüratif yaklaşıma çekinceli yaklaşıyordu. Tam anlamıyla figüratifin ve portrenin Türk resim tarihimizde gelişimine yön veren Osman Ham Bey olmuştur. Eserlerinde dönemin yaşantısını

fotografik bir gerçekçilikte anlatan sanatçı, batı ve doğu kültürlerini sentezlemeyi amaçlamıştır.

Batı resim tarzı ile yeni tanışan Türk resim sanatı, ilk evrelerinde görsel bir gerçeklik kaygısıyla portre eserler verilmiştir. Yapılan çalışmalar durağan, sade ve benzetme kaygısıyla yapılıyordu. Sonraki süreçlerde Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla Türk resminde batı sanatı akademik seviyelere çıkmaya başlamıştır. Toplumsal gerçekçi anlayışla henüz eser verilmese de Türk resmi biçimsel arayışlarını geliştirmeye başlıyordu. Bu gelişim sürecinde sanatçı grupları kuruluyor Türk resminin temeli oturtulmaya çalışılıyordu. Özellikle Cumhuriyetin kurulmasıyla değişen düzen ve sonrasında gerçekleşen hareketlilikler sanatçıları yavaş yavaş topluma yöneltmeye başlamıştır. 1940'lı yıllara kadar Türk resim sanatı kimlik arayışını sürdürmüş ve sonraki süreçte biçimsellikten çok tema odaklı eserler ortaya koyulmaya başlamıştır. Sanatçılar, Yeniler grubu ile sosyal ve ekonomik açıdan buhran yaşayan halkı ve çeşitli zorluklarla çalışan işçilerin portrelerini yapmış, emek gücünü tüm gerçekliğiyle eserlerinde tema edinmişlerdir. Bu dönemde, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Nuri İyem gibi önemli sanatçılar ön plana çıkmış ve toplumsal gerçekçi tema ile halkın yaşadığı trajediyi portrelerinde en iyi şekilde yansıtmışlardır.

1970'li yıllara geldiğimizde Yeniler Grubu, On'lar Grubu ve Yeni Dal Gruplarının meyvelerinin verdiğini görürüz. Bu dönem sanatçıları yine 1940'ta olduğu gibi resim temalarında toplumsal gerçekçi kaygılar eserler üretmiş, 1940 kuşağı ressamının nazaran artık Türk sanatı kendine özgü kimliği ile karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde önde gelen sanatçıları Neşet Günal, İbrahim Balaban ve Nedret Sekban'dır. Yaptıkları portre çalışmalarıyla Türk resim sanatında figüratif çalışmalara yön vermişlerdir.

Bu bölümden sonraki başlıklarda 1940 sonrası toplumsal sorunları kendine sorun edinen ve bunu özellikle portre çalışmalarıyla eserlerine aktaran sanatçılar üzerinde durulacaktır. Sanatçıların eserleri sosyolojik metodoloji bağlamında incelenip analiz edilecektir.

### 3.1.1. Ahmet Umur Deniz (1960-)

Ahmet Umur Deniz, 1980 yılında girdiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinden 1985 yılında Neşet Günel ve Neşe Erdok atölyelerinden mezun olmuştur. Hocalarının da sanata figüratif yaklaşımda olması sanatçının da sanat yolunu belirlemiş ve 1980’li yıllarda toplumsal gerçekçi resim anlayışının genç kuşak temsilcisi olmuştur.

Ülke yönetimine karşı yapılan 1960 askeri müdahalesinin yapıldığı yıl dünyaya gelen sanatçı 1980 yılında yirmili yaşlarına geldiğinde ise bir askeri müdahaleye daha şahit olmuştur. Hayatının ilk yirmi yılı iki darbe arasına sıkışan sanatçı şüphesiz ki toplumsal konulara yönelmesindeki etkili nedenlerden sayılabilir.

1980’li yılların Türkiye’inde toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik açıdan büyük değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. 1990’lı yıllarda da kaos ortamını soluyan sanatçı toplumu derinden etkileyen işsizliği, yoksulluğu ve çeşitli toplumsal problemleri eserlerinde işlediği portrelerin ifadelerinde ve beden dillerindeki bitkinliği tuvallerine çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır (Çağlıyan, 2010: 69).

Sanatçı, iletişimin hızlandığı ancak toplumun birbirine yabancılaştığı 2000 yılı sonralarında ise şehir kalabalıkları içerisindeki kaotik yapıyı ve küresel bir sorun haline gelen göç konusunu ele almıştır. Halen günümüz Türk resim sanatının önemli temsilcilerindendir.



**Görsel 22:** Ahmet Umur Deniz, “Yürüyüş II”, 110x150 cm, TÜYB, 1990

Ahmet Umur Deniz'in "*Yürüyüş II*" (Görsel 22) isimli çalışması 110x150 cm boyutundadır. Tuval üzerine yapılmış bu çalışma 1990 yılında tamamlanmıştır. Resme ilk bakıldığında altı adet figürün ellerinde baltalar ve kazmalarla izleyiciye göre eserin sağ tarafına doğru yürüdüğünü görülmektedir. Başlarında lambalı baretleri bulunan bu figürlerin karanlık bir ortamda çalıştıkları izlenimini vermektedir. Tüm bunların yanında üzerlerindeki kirli kıyafetlerinden yola çıkarsak maden işçileri olduklarını söylenilebilir. Aynı zamanda giydikleri kıyafetlerin kalın olması havanın soğuk olduğu izlenimini vermektedir. Bütün ciddiyetleriyle bir yere yetişiyorlarmış gibi yürüyen işçilerden sadece bir tanesi izleyiciye doğru bakmaktadır. Eserdeki renklerin koyu tonları ve sarı rengin şiddetli kullanımına bakacak olursak yaşanan bu anın gece gerçekleştiğini söylenilebilir. Eserin içerisindeki ışık ise sol taraftan gelip zemine uzun gölgeler bırakmaktadır. Koyu renklerin hakim olduğu bu çalışma, arka planda yer alan parlak sarı renkle açık koyu dengesini yakalamaktadır. Resimdeki kimi figürlerin silüet halinde kalması göze batmamakla birlikte kompozisyonu kısmen sadeleştirmiştir. Sanatçı, yürüyüş anındaki hareketleri son derece başarılı bir şekilde tualde yansıtmasıyla esere hareket katmıştır. Figürlerin portrelerine dikkat ettiğimizde yalnızca iki figürün yüzünün net bir şekilde görüldüğünü fark ediyoruz. Yüz ifadelerinden algıladığımız kadarıyla odaklanmış bir ciddiyetle görünmektedirler.



**Görsel 23:** Ahmet Umur Deniz, "Kentin Dışında", 150x180 cm, TÜYB, 2002

Deniz'in "*Kentin Dışında*" (Görsel 23) isimli çalışmasını 2002 yılında tamamlamıştır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu çalışma 150x185 cm boyutlarındadır. Çalışmaya ilk bakıldığında iki figür, iki el arabası ve iki de köpek görmekteyiz. Resmin arka planını incelendiğinde çok belli olmamakla birlikte kırsal alan olduğu anlaşılmaktadır. Resimdeki figürler elleriyle arkalarındaki arabayı çekmektedir. İnsan gücüyle hareket eden bu arabalar ağır yükler için dayanıklı görünmemektedir. Günlük hayatta kağıt, plastik gibi geri dönüşüm ürünlerini toplayan insanları sıklıkla görülmektedir. Resimdeki figürlerin de bu tarz bir işle ilgilendiği yargısı çıkartılabilir. Oldukça sade kıyafetleri olan bu figürler yorgun adımlarla ilerlemektedirler. Resimdeki iki köpek, figürlere yolculuklarına eşlik ediyor gibi görünmektedir. Sanatçı insan ve doğa birlikteliğine bu iki başı boş köpek ile vurgu yapıyor gibi görünmektedir. Figürlerin portrelerine odaklanıldığında yaptıkları işin ne kadar yorucu olduğu yüz ifadelerinden anlaşılmaktadır. Bitkin ve yorgun görünen bu iki figür hayatın tüm sertliğine rağmen yollarına devam etmektedir. Resmin renk yapısını incelediğimizde soluk renklerin hakim olduğunu görmekteyiz. Sanatçı figürleri, köpekleri ve nesnelere realisttik bir yaklaşımla ele almıştır. Eserde figürlerin açık havada resmedildiği ve açık kompozisyon kullanıldığı görülmektedir.



**Görsel 24:** Ahmet Umur Deniz, "Yeniden Yapılandırma", 180x210 cm, TÜYB, 2004

Sanatçının yapmış olduğu “*Yeniden Yapılandırma*” (Görsel 24) isimli eser 180x120 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniğini kullanılarak 2004 yılında yapılmıştır. Esere ilk bakıldığında bir grup insanın toplandığını görmekteyiz. Bu insan grubuna ilk baktığımızda ortada ellerini kollarını sağa ve sola açmış bir insan dikkatimizi çekmektedir. Beyaz gömlekli bu figür acı çekmişçesine bir yüz ifadesiyle izleyiciye doğru haykırır haldedir. Eserdeki figürlerin çoğu sağ tarafa doğru dikkatli ve şaşkın bir şekilde bakmaktadır. Resimde sağda ve solda elini suratına yaslamış iki figür, üzgün halde olduğunu görülmektedir. Mekan olarak incelediğimizde, yerde fenere benzeyen nesne haricinde detay görülmemekte ve boş bir alanda bulunduğu fark edilmektedir. Yıkılmış, kaybetmiş ve haykırış halindeki bu insanlar eserde olumsuz bir olayın yaşandığı izlenimini vermektedir. Eserin genel yapısını incelediğimizde genellikle soluk renkler yer almakta fakat bir figürün kıyafetinde bulunan kırmızı renk ayrıca dikkat çekmektedir. Mekan algısını oluşturacak detaylara çok az yer verildiğinden sadece bir aradaki insanları görülmektedir. Resimde yer alan gölgelerden ışığın sol üst taraftan geldiğini anlaşılmaktadır. Kullanılan kontrast değerlerin baskınlığı ve ışığın bazı figürler üzerine yasıması esere dramatik bir derinlik katmıştır.

### **3.1.2. İbrahim Balaban (1921-2019)**

İbrahim Balaban, Anadolu'nun bağrında yetişmiş Türk resim sanatının toplumsal gerçekçi anlayışta vücut bulan en önemli sanatçımızdır. 1940'lı yıllarda özgün bir yapıya ulaşma arzusunda olan Türk resim sanatına ışık olmuştur. Ülkenin kimlik gelişimine özgün eserleri ile yön vermiştir. Balabanın sanat anlayışını anlayabilmemiz için çalkantılı geçen hayatına bir göz atmakta fayda vardır.

Bursa'nın Seçköy'ünde doğan sanatçı, dönemin diğer ressamlarından farklı olarak akademiye eğitim almamıştır. Zaten yedi yaşında başladığı okulunu on yaşında bırakıp köyde avcılık yapmaya başlar (Göksu ve Timms, 2011: 221). Sonraki süreçlerde ailesinin yanında çeşitli tarla işleri ile uğraşmıştır. Köylü bir hayat yaşaması sanat hayatını şekillenmesindeki ilk etkenlerden biridir. Babasının tarlada karabasan sürmesi ve annesinin işlediği nakışlar onun ilerideki sanat kimliğini belirleyecek en önemli unsurlardan biri olmuştur (Yavuz, 2017: 39).

Hayata genç yaşlarda sıkıntılı bir başlangıç yapan Balaban, 1937 yılın on altı yaşında hapse girer. Uyuşturucu işi ve tütün kaçakçılığında altı ay hapis ve para cezasına çarptırılır. Ancak para cezasını ödeyemediği için hapis cezası üç yıla çıkar. 1941 yılında cezası bitmesi sebebiyle hapisten çıkar ancak 1942 yılında hasmını öldürmek suşuyla tekrar hapse girer ve on yıl ceza alır. Tamda bu noktada Balabanın ikinci mahkumiyeti eski hayatının bittiği, yeni hayatın ise başlangıcı olmuştur. 1942 yılında mahkumiyetini sürdürdüğü Bursa cezaevinde Nazım Hikmet ile tanışması hem hayatını hem de sanatını derinden etkileyen ikinci dönüm noktası olmuştur. Nazım Hikmet, Balaban'ın desenlerini gördüğünde saf bir yeteneği olduğunu fark eder ve çırağı olarak yanına alır. Balaban düzenli olarak Nazım Hikmetten dersler almaya başlar (Göksu ve Timms, 2011: 223). Mahkûmiyet süresi boyunca pes etmeden çok çalışan Balaban, Nazım Hikmetten sadece resim dersleri değil siyaset, tarih, psikoloji ve felsefe dersleri de alarak dünya görüşünü geliştirmeye çalışır (Yavuz, 2017: 45). Mahkumiyeti boyunca birçok eserler üretir. Yaptığı resimlerin konusunu yaşadığı trajedilerden esinlenerek tuvallerine aktarır.

Kısacası Balabanın cezasını çekmek için girdiği Bursa Cezaevi akademisi, Nazım Hikmet ise hocası olmuştur. 1950 yılında hapisshaneden çıktıktan sonra kendini geliştirerek çalışmalarına devam etmiş, açtığı sergilerle halkın her kesiminden insanları eserlerine hayran bırakmıştır.



**Görsel 25:** İbrahim Balaban, Hastane Önü, DÜYB, 1953

Balaban'ın "*Hastane Önü*" (Görsel 25) isimli eseri 1953 yılında duralit üzerine yağlıboya tekniğini kullanarak resmetmiştir. Eserin net bir boyut bilgisi yoktur. Eser yatay bir şekilde resmedilmiş ve açık kompozisyon kullanılmıştır. Esere genel bir bakış yaptığımızda yoğun bir kalabalık görülmektedir. Birbiri içine girmiş sıkışık görünen toplam otuz altı figür bulunmaktadır. Bu figürlerin çoğunluğu bir merdiven üzerinde oturmuş vaziyette resmedilmiştir. Eserin ön kısmında bulunan figürler ise yere uzanmış şekilde görünmektedir. Sanatçı kontrast değerleri figürler üzerinde baskın bir şekilde kullanmıştır. Kahverengi tonları sıcak ve solgun bir şekilde figürler üzerine işlemiştir. Arka plana baktığımızda soğuk renklerle boyanmış bir duvar görülmektedir. Bu izleyiciyi eser içerisinde figürler üzerinde toplanmasını sağlamıştır. Figürlerin hareketlerine ve portrelerine dikkat ettiğimizde bitkin, halsiz ve hastalıklı insanlar görünmektedir. Sanatçı dramatize edilmiş portrelerle kasvetli bir ortam resmetmiştir. Eserin sağ üst kısmında merdivende bulunan figürlerin portrelerindeki ifadelerin solgun ve mutsuz ancak daha dolgun görüldüğü fark edilmektedir. Merdivenden aşağıya doğru indikçe portrelerdeki halsizlik ve çaresizlik hissinin arttığını görülmektedir. Merdivenin bittiği yerden eserin solundan sağına doğru bir yol izlediğimizde artık iskeletleşen ifadeler görünmektedir. Sanatçı burada

yaşamla ölüm arasındaki geçişi izleyiciye aktarmıştır. “*Hastane Önü*” isimli bu eserin dönemin sağlık sisteminin ne kadar bozuk olduğu insanların hastane sıralarında ne kadar sıkıntı çektiğini izleyicilerine net bir şekilde aktarmıştır.



**Görsel 26:** İbrahim Balaban, Bereket Ana, 40x50 cm, TÜYB, 1986

Sanatçının “*Bereket Ana*” (Görsel 26) isimli eserine bakıldığında 1986 yılında 40x50 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapıldığını görülmektedir. Eser tek bir figürden oluşmaktadır. Yatay ve açık kompozisyon kullanılmıştır. Figür eserin soluna doğru eğilmiş, başı dörtte üçlük açıdan eserin alt kısmına bakacak şekilde resmedilmiştir. Üzerinde gri tonlarda bir eşarp, turkuaz bir bluz ve kiremit tonlarda bir şalvarı vardır. Figür çıplak ayakla yere basmaktadır. Figürün etrafına bakıldığında bir tarlada olduğu görülmektedir. Etrafı sarı ve turuncu tonlardan oluşan ekinlerle çevrilidir. Figürün bulunduğu yerdeki ekinler daire şeklinde biçilmiş sanatçı böylece izleyiciyi merkezde figürün üzerinde toplamıştır. Figür eğilmiş bir şekilde biçilmiş ekinleri toplar vaziyette resmedilmiş.

Eser dairesel dalgalı çizgi formlarında oluşturulmuştur. Sanatçı eserini diyalektik ölçülerle oluşturmaktadır. Mekânda herhangi bir ışık gölge baskınlığı görülmemektedir. Sanatçı kontrast değerleri figürün kendi içerisinde belli bir dengede resmederek hacim değerlerini izleyiciye hissettirmiştir. Portreye baktığımızda ise donuk ve yorgun bir ifade ile karşılaşılmaktadır. Heykel gibi derin hacimler gölgelendirmelerle ustaca verilmiştir. Tarlasında çalışan bir insanı tüm gerçekliğiyle resmeden Balaban, figürün kıvrımlı eğilmiş görüntüsünü orak şeklinde resmederek kadının ve köylülüğün temsiliyetini figüre yüklemiştir.



**Görsel 27:** İbrahim Balaban, Göç, TÜYB, 1988

Balaban'ın "Göç" (Görsel 27) isimli eseri 1988 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eserin boyutlarına dair bir bilgi yoktur. Eser dikey resmedilmiş ve açık kompozisyon kullanılmıştır. Esere baktığımızda merkezde biri çocuk olmak üzere toplam dört adet figür vardır. Eserin solundaki erkek figürünün sırtında taşıdığı yükten kaynaklı sağ ayağı önde eğilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Mavi ve yeşil ağırlıklı kıyafetleri ve başında da pembe tonlarda bir şapkası vardır.

Sağ tarafta önde bulunan kadın figür ise yine sırtında bir yük taşımanın verdiği güçlülükle sol ayağı bir adım önde eğilmiş vaziyettedir. Pembe ve mavi ağırlıklı kıyafeti, başında da beyaz türbanı vardır. Öndeki iki figürün arkasında eserin ortasında bir kadın figürü daha görülmektedir. Diğer iki figüre göre biraz daha dik durmaktadır. Omzunda çocuk figürünü taşımaktadır. Çocuk figürü kadın figürün kafasına doğru kolunu ve kafasını yaslamış durumda görünmektedir. Kadın figürü ise çemberini düzeltir gibi görünmektedir. Eserdeki bütün figürlerin ayakları çıplak bir şekilde resmedilmiştir. Figürler bir bütün halinde baktığımızda üçgen bir kompozisyon ile merkeze yerleştirildiklerini görülmektedir. Eserin geneline mavi tonlar hakimdir. Sisli bir gece resmedilmiş gibi durmaktadır. Sanatçı anatomik kurallara uymamış ve abartılara başvurmuştur. Eller, ayaklar ve portrede illüstratif etkiler görünmektedir. Göç temasının işlendiği bu eserde figürlerin hareketleri ve portrelerine dikkat ettiğimizde bundan pek memnun gözüküyor gibi görünmektedir. Yük taşıyan öndeki iki figürün portreleri dörtte üçlük açıdan görülecek şekilde resmedilmiş izleyiciye aşırı yorulmuş ve bıkkın görünmektedir. İkisi de önlerine bakıyor. Arkadaki figür ise yine dörtte üçlük bir açıdan resmedilmiştir. Figür eserin soluna doğru ileri bakmaktadır. Portre ifadesi ise endişeli görülüyor. Çocuk figürü ise izleyiciye bakıyor.

İbrahim Balabanın incelediğimiz bu üç eserinde toplumun çeşitli yönlerini kendine has anlatım üslubu ile izleyicilerine aktarmıştır. Portrelerindeki ifadelerin gücü çok kuvvetlidir. Kendisinin de köy hayatında yaşayıp büyümesi onu Anadolu insanının sorunlarını, emek gücünü, kederini ve mutluluğu en iyi betimleyen ressamlardan biri yapmıştır.

### **3.1.3. Mümtaz Yener (1918-2007)**

1940'lı yıllarda Türk resim sanatının kimlik arayışına büyük katkılar sunan Mümtaz Yener toplumsal gerçekçi anlayışla eser veren önemli sanatçılarımızdan biridir.

1935 yılında kabul edilerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine (bugünkü MSGÜ) başlayan Yener, eğitiminin ilk iki yılı Nazmi Ziya, son iki yılı ise İbrahim Çallı atölyesinde eğitim alarak 1939 yılında mezun olur. Mezuniyetinden

sonra akademinin Yüksek Bölümü'nde Leopold Levy'nin atölyesinde eğitimine devam eder. 1943 yılında mezuniyetine kadar Levy ile çalışır ve sanat anlayışının oluşumunda önemli rol oynar (Yener, 2013: 8).

Akademideki dönem arkadaşları ile Türk resmini bir sonraki seviyeye çıkartmak için Yeniler Grubunu kurucu üyelerinden olmuş ve birçok sergilerine katılmıştır. Kurdukları bu grup ile Türk resim sanatına öz kimliğini kazandırmanın yanı sıra toplumsal kaygılarla konu edindikleri resimlerle dönemin halkını hem sanatta bağdaştırmak hem de yaşadıkları toplumsal sıkıntıları sanatın dili ile farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır.

Eleştirel bir dil ile tuvallerinde temasını oluşturan Yener, aynı zamanda makinelere olan sevgisi ile robotu andıran tipler ve formları eserlerinde birleştirmiştir. Yirminci yüzyılın ağırlaşan sanayisini hem işçi gücünü hem makineleşen hayatları eserlerine işeyen Yener bu ilgisini şu şekilde açıklamaktadır:

*“Aileden gelen makine, motor, fabrika merakım dolayısıyla dok tersanelerini benim incelemem son derece makuldü. Makinelerin gıcırıtılı dinamizmini gözlerken paydos saatinde fabrika kapısında biriken hüznü insan yığınlarının oluşturduğu potansiyele yirmi iki yaşın coşkusu içinde duyarsız kalamazdım”* (Yener, 2013: 31).

Bu doğrultuda işçi yaşamını, köylü hayatını, mücadeleyi, makineleri bir emek kavramı içerisinde sembolleştirerek toplumsal gerçekçi yaklaşımını yaşamı boyunca sürdürmüştür.



**Görsel 28:** Mümtaz Yener, İlan Tahtası, 50x66 cm, TÜYB, 1977

Mümtaz Yener'in 1977 yılında tamamlamış olduğu "*İlan Tahtası*" (Görsel 28) isimli çalışması tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmış olup 50x66 cm boyutundadır. Oldukça kalabalık olan bu kompozisyonda figürler ile geniş bir derinlik algısı oluşturulmuştur. Figürleri incelediğimizde genç, yaşlı ayırt etmeksizin toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya geldiği görülmektedir. Bu insanlar birbirlerinden farklı giyim tarzına sahip olmalarından yola çıkarak farklı sosyal sınıf kişileri olduğu düşüncesini vermektedir. Boş, eski ve oldukça büyük bu alanda bir amaç uğruna toplanmış olan bu figürlerin çoğu duvarda asılı duran ilan panosuna bakmaktadır. Kimi figürlerin farklı yönlere bakmasından aradığını bulamamış olduğunu anlamaktayız. Önde bulunan iki figürün el hareketleri dikkat çekmektedir. Bu hareketler panonun en önündeki figürde seviniyormuş izlenimi verse de diğer figürde olumsuz bir hava yaratmıştır. Resmin genelinde mutsuz yüz ifadeleri yer almaktadır. İşçi kılığında yer alan insanları ve diğerlerini incelediğimizde ilanın konusunun işe alımla alakalı bir duyuru olabileceğini düşündürmektedir. Bu resim iletişim teknolojisinin bu dönemde etkin veya yaygın olmadığı bilgisini vermektedir.

Eserin geneline bakıldığında kalabalığın hakim olduğu figüratif bir resim görmekteyiz. Kıyafetlerde renk çeşitliliğinin zengin olması izleyicinin figürler üzerinde dikkatini çekmesi sağlanmak istenmiş gibi görülmektedir. Sanatçı portrelerde hemen hemen aynı duygu tiplerini kullanmış gibi görünüyor. Işık yukarıdan gelmekte ve ilk önce resmin odak noktası olan panoyu aydınlatmaktadır. Figürler üzerinde ışığın geliş yönü geriye doğru gidildikçe renklerin şiddeti ve ortamdaki ışığın azalması kompozisyonda oluşturulan perspektifi destekler niteliktedir.

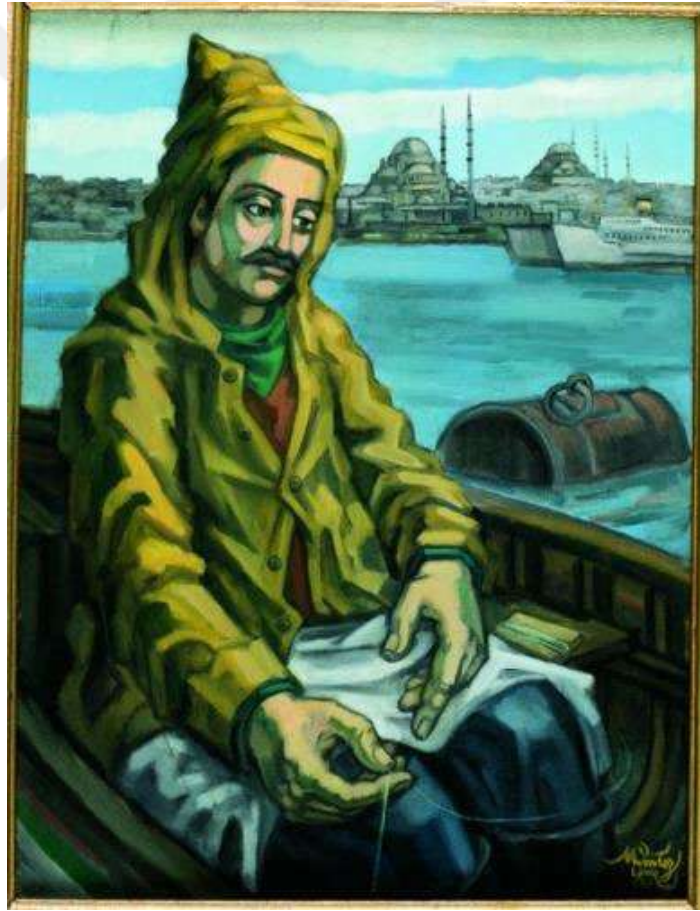


**Görsel 29:** Mümtaz Yener, Eminönü'nde Emekçiler, 34x45 cm, TÜYB, 1982

Yener, 1982 yılında tamamladığı “*Eminönü'nde Emekçiler*” (Görsel 29) isimli çalışması 34x45 cm boyutlarında ve duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eser yatay resmedilmiş ve açık kompozisyon kullanılarak yapılmıştır. Eserde şehir manzarası ve kalabalık insan topluluğu yer almaktadır. Arka planda kalan manzarada şehrin en bilindik üç tarihi yapısı gösterilmektedir. Bunların aralarındaki isli görüntü ise kentsel yapılaşmadaki kargaşayı anlattığını düşündürmektedir. Denizde seyir halindeki vapurlar, kıyıya yanaşmış tekne ve diğer yapılar şehirle özdeşleşmiş dönemin hayat akışını anlatmaktadır. Sahil kenarında

yürüyen kalabalık bir topluluk görülmektedir. Farklı kültür ve sınıflardan oluşan bu toplulukta genç ve yaşlı birçok insan bir arada yer almaktadır. Çok figürlü bu çalışmada sadece eserin sol tarafındaki şapkalı adamın belli bir yöne doğru dönük bir şekilde gülümsediği görülmektedir. Diğer figürlere baktığımızda düşünceli ve dalgın görüntüleri sanki mesai bitiminde evlerine dağılıyorlarmış gibi bir anlam çıkartabiliriz.

Eserde kullanılan ışık sağ taraftan gelmekte, figürlerin yüzlerine ve arka plandaki yapıların belli bölgelerine yansımaktadır. Genellikle soluk renkleri kullanan sanatçı bu çalışmasında da kontürlerle renklerini ortaya çıkarmıştır. Ayrıca derinlik algısı geniş olan bu çalışmada geriye doğru gidildikçe detayların azaldığını görülmektedir.



**Görsel 30:** Mümtaz Yener, Balıkçı, 40x30 cm, TÜYB, 1987

Mümtaz Yener'in yapmış olduğu "*Balıkçı*" (Görsel 30) isimli tablosu 30x40 cm boyutlarındadır. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış bu resim 1987

yılında tamamlanmıştır. Resme ilk bakıldığında dikdörtgen yüzey üzerine yapılmış figür ve manzara resmi görülmektedir. Sanatçı arka planda İstanbul manzarasını kullanmıştır. Silüet halindeki kentsel yapılaşmanın içinden kendini gösteren Sultanahmet ve Ayasofya camii oldukça belirgin şekilde işlenmiştir. Denizin üzerinde ise seyir halinde vapur görülmektedir. Ön plandaki figür ise bu manzaraya katılarak şehir yaşamının akışına karışmıştır. Eserin sağ tarafında ahşap olduğunu hissettiren ve üzerinde metal parçaların olduğu fiçı görülmektedir. Denizcikle alakalı olduğunu düşündüğümüz bu fiçı kompozisyondaki boşluk doluluk dengesini destekler niteliktedir. Resmin ana ögesi olan balıkçı karakterini incelediğimizde küçük bir kayıkta oturduğunu görülmektedir. Gökyüzünün kısmen açık olmasına karşın figürün soğuk havaya karşı korunaklı giyindiğini görülmektedir. Yağmurluğu ve çizmeleriyle klasik bir balıkçı karakterini yansıtan bu figür elindeki kumaş parçasını, yanına koyduğu dikdörtgen şeklindeki makarasından gelen iple diktiğini görmekteyiz. Toplumdaki bireyi yansıtan bu çalışmada ışığın yukarıdan yatay bir açıyla geldiğini ve figüre yansıdığı kadarını görmekteyiz. Derinlik algısı oldukça geniş olan bu resmin genelinde, renklerin soluk kullanılmasının yanında keskin çizgilerin yer alması netliği artırmış ve renklerin ton değerini etkilemeden canlılık kattığı görülmektedir.

Figürün portresine dikkat ettiğimizde genel ifadesi işine odaklanmış yorgun bir emekçi imajı çizmektedir. Sanatçı figürün portresini son derece heykelsi bir yapı gibi resmetmiştir. Portrenin dörtte üçlük kısmı izleyiciye bakarken figür ise düşünceli ve dalgın görünmektedir. Yener portreye yansıttığı ışıkla yüzün anatomik yapısını oldukça usta bir şekilde esere aktarmıştır.

#### **3.1.4. Nedim Günsür (1924-1994)**

1950-1960'lı yıllarda Türk resminde soyut sanat esintilerinin olduğu bir ortamda toplumsal gerçekçi yaklaşımla eser üretmeye devam eden önemli sanatçılarımızdan birisi Nedim Günsür'dür. Sanatçı 1942 yılında akademiye başlamış ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olmuştur. Hocasının geleneksel sanatlara olan ilgisi onun ilk dönem sanat anlayışını da etkilemiştir (Karabaş ve Şener, 2017: 67). Sanat hayatının ilk dönemlerinde çeşitli türlerde eserler vermiştir.

Günsür, dört yıllık akademi eğitiminden 1948 yılında mezun olur ve kazandığı bursla 1948-1952 yılları arasında Paris’te eğitim alır. Paris’teki eğitimi boyunca figüratif soyut yaklaşımla eserler üretir (Karabaş ve Şener, 2017: 69).

1952 yılında yurda dönen sanatçı II. Dünya Savaşının bitmiş olmasına karşın tüm dünyada olduğu gibi dönemin Türk ekonomisini de altüst ettiği bir döneme denk gelir. Bu yaşanan buhran halkı etkilediği gibi sanatçımızı da etkilemiş ve toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla eserler üretmeye başlamıştır. Özellikle ağırlaşan sanayi ile işçi sınıfının emek gücü üzerine yoğunlaşmıştır.

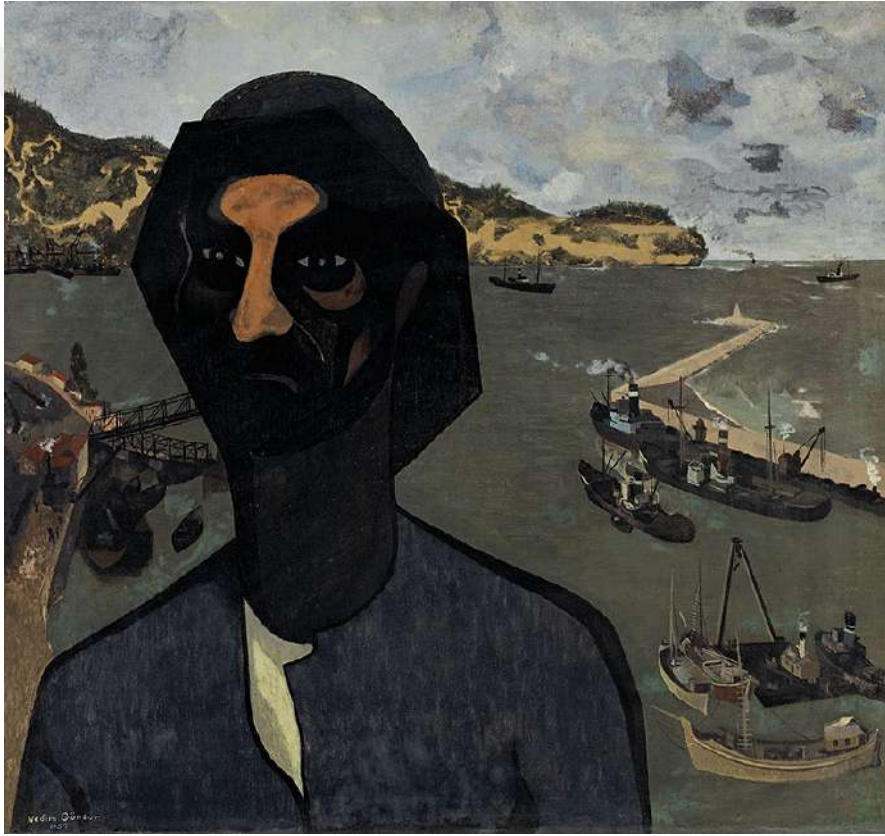
1954’lü yıllarda Zonguldak’a giden sanatçı burada işçi sınıfının emek gücü üzerine çalışmalar yapar. Maden şehri olan Zonguldak’ta özellikle maden işçilerinin gündelik yaşamlarını yakından tanıma fırsatı bulur ve onların eserlerinde konu edinir (İsanç, 2008: 55). Sanatçı o döneme yönelik kendini şu sözleri ile ifade etmektedir:

*“Zonguldak döneminde önemli bir değişme zorunluluğunun arifesine geldiğimi anladım. Burası bir maden şehriydi. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış; deniz bile kara. Trenlerin biri gelir, biri gider; üç vardiya binlerce toprak altı ve üstü işçisi arılar gibi çalışırlar. Yükleme tesislerinden şilep ambarlarına akan Kara Altın’ın kentte bütün gece ve gündüz duyulan uğultusu. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler... Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim. Fransa’da edindiğim biçimci resim anlayışı yetersiz ve yüzeysel kalıyordu. Madenci yaşamının içeriği ile bütünleşebilecek ve geniş kitlelere seslenebilen bir deyiş [ifade] bulmalıydım. Açık bir resim dili şart oluyordu. Buradan hareketle zaman zaman ve yer yer naif öğelerin de bulunduğu “Dışavurumcu- Anlatımcı” bir deyiş oluşturdum”* (Günsür,1980: akt. İsanç, 2008: 55).

Kendini bulunduğu şehrin gündelik yaşamından ayrı düşünemeyen Günsür, eserlerinde Zonguldak şehrinde hayat telaşında olan insanların resimlerini konu edinir. Burada özellikle maden işçilerinin olması “Madenciler” serisini oluşturmasını

sağlar. Çeşitli resim malzemeleri ile madencilerin portelerini ve boydan figürlerini çalışır. Onların günlük yaşamlarına dair anlatımcı bir yaklaşımla konularını işlemiştir.

1957 yılında İstanbul'a dönen sanatçı şehri bıraktığından farklı bir telaşa bulur. Hızla gelişen kentleşme olgusu beraberinde tarım ve sanayide işçi gücü talebinin artması kentte dengesiz bir göç başlatmıştır. 1960 askeri müdahalesinin siyasi etkileri ve göç dalgaları ile etkisi altında kalan dönemin Türkiye'sini soluyan Günsür, bu durum karşısında sessiz kalmamış ve sanat hayatı boyunca toplumsal yaşamdan izleri eserlerine aktarmayı görev edinmiştir (Adam, 2015: 116-117).



**Görsel 31:** Nedim Günsür, Madenci, 85x91,5 cm, TÜYB, 1957

Nedim Günsür'ün 1957 yılında tamamladığı “*Madenci*” (Görsel 31) isimli çalışması tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. 85x91,5 cm boyutlarındaki bu çalışma açık kompozisyon yapısına sahiptir. Resme ilk bakıldığında madenci karakteri olan figür, sonrasında sahil kenarındaki gemiler ve denizdeki dalgakıran görülmektedir. Arka planda ise denize doğru uzanan engebeli kara parçası yer

almaktadır. Resmin genelinde koyu ve soluk renklerin hakim olması esere kasvetli bir görünüm kazandırmıştır.

Eserin ana ögesi olan madenci karakterini incelediğimizde yüzünde ve duruşundaki yıpranmışlık hali açıkça belli olmaktadır. Küçük bir detay şeklinde görünen dudağı figürün halinden çok da memnun olmadığını göstermektedir. Figürün gözaltlarındaki şişlikler, yüzündeki çökmüş ifade ve düşük omuzlar yapmakta olduğu işin ve yaşamının zorluklarını anlatmaktadır. Şapkası da dahil üzerindeki iş kıyafetleri resimle bütünleşmiş bir şekilde işlenmiştir. Bu durum Nedim Günsür' un resim üslubundan bir maden işçisinin gözünden hayata bakış şeklinin işlendiğini görmekteyiz. Kıyafetlerindeki isli kararmalar ve cildine yayılmış siyahlık yaşamının büyük kısmını geçirdiği iş hayatını anlatır niteliktedir. Gömleğinin altına giydirilmiş beyazlık ise kompozisyonu çok fazla etkilemeden monotonluğu kırarak güçlü bir denge sağladığı görülmektedir.

Figürün arkasında yer alan sahilde yük gemilerini ve vinçleri görmekteyiz. Sanatçı arka planda da yöreye hakim olan başka bir çalışma hayatını anlatmaktadır. Keyifli ve berrak olmayan alışılmışın dışında olan bu deniz manzarası, konforlu ve modern yaşamın arkasındaki gerçekleri anlatır niteliktedir. Denizde yer alan dalgakıran, bölgenin coğrafyasının oldukça zorlayıcı olduğunu belirtmektedir. Arka plandaki engebeli kara parçasının üzerinde orman yoluna benzetilen kıvrımlı şekiller madenciliğin çevre üzerinde bıraktığı izleri yansıtmaktadır.



**Görsel 32:** Nedim Günsür, Madenciler, 68x48 cm, MÜYB, 1963

Nedim Günsür'ün "*Madenciler*" (Görsel 32) isimli çalışması 1963 yılında tamamlanmıştır. 68x48 cm boyutlarındaki bu çalışma mukavva üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmış olup dikey bir kompozisyon yapısına sahiptir. Günsür' un Zonguldak ilinde geçirdiği süre boyunca oradaki yaşantıdan oldukça etkilendiği çalışmalarında anlaşılmaktadır.

Eseri incelediğimizde beş adet insan silüeti görülmektedir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere, yüzlerinde siyah lekeler olan bu figürler orta yaşlardaki maden işçilerini anımsatmaktadır. Yüzlerindeki belirsiz ifadelerinin yanı sıra önüne, birbirine ve merakla etrafına bakan tedirgin iri gözler yer almaktadır. Resmin geneline bakıldığında yukarıdan aşağıya doğru ışığın azaldığı ve gölgenin güçlendiği görülmektedir. Bununla birlikte resmin sağ üst köşesi ile sol alt köşesinde yer alan üçgen formundaki koyuluklar kompozisyona dairesel bir yapı eklemiş ve arka plandaki maviliğin gökyüzü olduğu kanaatine vardığımızda işçilerin madene giriş anının anlatıldığı yargısına ulaşabiliriz.

Resmin genelinde kimi keskin hatların yer almasıyla birlikte isli ve düşük şiddetli renkler kullanılmıştır. Bu durum oldukça klostrofobik hisler uyandıran bu kompozisyona kasvetli bir hava katmaktadır.



**Görsel 33:** Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 41x61 cm, TÜYB, 1975

Nedim Günsür'ün 1975 yılında tamamladığı “*Köylü Ailesi*” (Görsel 33) isimli çalışmasını 40x60 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapmıştır. Köy yaşamını konu alan bu çalışmada iki yetişkin figür ve kadının elinde sıkıca tuttuğu bebek bulunmaktadır. Arka planda ise dağın tepesine doğru uzanan, birbirine benzer yapıdaki sade binalar ve farklı türden bitki örtüsü yer almaktadır.

Resmi incelediğimizde erkek figürün başında köy yaşamını belirten bir şapka yer almaktadır. Dağılmış kısa saçları, hafif kirli sakalı ve belirgin bir bıyığı bulunmaktadır. Yanık bir ten rengine sahip bu adamın karşısında kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürün başörtüsü genellikle Anadolu kadınının kullandığı tesettürlere benzemektedir. İki figüründe saçlarının nemli olduğu görülmesiyle birlikte oldukça sade bir giyim tarzı vardır. Arka plandaki bitki örtüsünün seyrek olması bozkırın hakim olduğu bir coğrafyada yer aldıklarını göstermektedir. Berrak bir gökyüzünün işlendiği bu çalışmada sıcak ve sakin bir yaz günü olduğu anlaşılmaktadır.

İki figürün birlikte işlendiği bu çalışmada birbirlerine bakmaması bakış açılarından fark edilmektedir. Bu durum ayrılma ya da birbirinin yanından geçme anı olarak düşünülebilir. Buna rağmen kadının elinde bebek olması ve belli bir yöne doğru odaklanması, bebeğinin rutin bakımlarıyla ilgilenmek için yol aldığını fikrini ortaya çıkarmaktadır. İki figüründe saçlarının nemli olması bu köylü ailenin tarım veya hayvancılık gibi işle uğraştığı alın terinin vurgulandığı izlenimini vermektedir.

Şiddeti düşük renklerin kullanıldığı bu çalışmada açık ve koyu değerlerle renk dengesinin sağlandığı görülmektedir. Işığın geliş açısı tam olarak belli değildir. Bununla birlikte figürlerin yüzlerindeki parlamalar sanatçının, ışığı lokal şekilde kullandığını açıklar niteliktedir.

### **3.1.5. Nedret Sekban (1952-)**

Nedret Sekban, 1980 sonrası Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi resim anlayışının önemli sanatçılarından biridir. 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisini (bugün MSGÜ) bitiren Sekban, Neşet Günal atölyesinden mezun olmuştur. Hocası gibi kendisi de figüratif temelli bir sanat anlayışına sahiptir. Trabzon doğumlu sanatçı Karadeniz yöresi insanlarını, kanal işçilerini, balıkçıları, madencileri ve çiçekçileri kısacası emek işçilerini eserlerinde abartısız bir gerçeklikle betimlemiştir (Demirbulak, 2007: 223).

Eserlerindeki konu yönelimini yaşadığı dönemin Türkiye’indeki siyasi gerilimlerin ve ekonomik bunalımların etkisiyle halkın mutsuzluğu, acıları ve kederlerinden beslenerek seçmiştir. Halkın yaşamış olduğu duygu dramalarını eserlerindeki figürlerin portre ifadelerine ustalıkla yansıtmıştır.

Sekban, eserlerinde sürekli karşılaştığımız ancak görmezden geldiğimiz toplumun içerisinde gölgede kalmış sıradan insanları tuvallerinde mercek altına alarak kahramanlaştırmaktadır (Albayrak, 2009: 75).



**Görsel 34:** Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri-Çöpçüler, 140x180 cm, TÜYB, 1988

Nedret Sekban'ın "*Çağımızın Azizleri-Çöpçüler*" (Görsel 34) adlı eseri 1988 yılında 140x180 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

Eseri incelediğimizde sekiz figürden oluştuğunu görülmektedir. Figürlerin üzerlerindeki sarı renkli yağmurlukları dikkat çekmektedir. Figürlerin giymiş oldukları yağmurluktan soğuk bir havada dış mekânda konumlandıkları izlenimini vermektedir. Figürlerden biri izleyiciye sırtı dönük olarak resmedilirken diğer yedi figürün bedenleri izleyiciye doğrudur ve bakışları sırtı dönük olan figüre odaklanarak resmedilmiştir. Bir figür ise eserin solundan ikinci sıradaki figürün arkasında kalacak şekilde resmedilmiştir.

Sanatçı figürlerden sırtı izleyiciye dönük olanın bedenini oluştururken kullandığı çizginin yönleri diğerlerine göre eğik ve kavisli kullanarak bedeni hareket ediyormuş gibi hissettirmiştir. Elinde bir kazma tutmaktadır. Diğer figürler ise ellerindeki kürek ve süpürgeleri tutmuş durağan bir şekilde sırtı dönük olan figürü dinler vaziyette resmedilmiştir.

Eser yatay ve kapalı kompozisyon kullanılarak resmedilmiştir. Koyu ve açık değerler resimde derinliğin oluşmasını sağlamıştır. Arka plana bakıldığında koyu tonların kullanıldığı ve figürlerin karanlık bir ortama yerleştirildiği görülürken

figürlerin üzerlerine izleyiciye göre sol taraftan ışık verilerek aydınlatılmaya çalışılmıştır. Işığın sol taraftan geldiği figürlerin kıyafetlerindeki açık ve koyu renk değerleri ile algılanır. Eserde dramatik bir görüntü oluşturmuş ve koyu tonların kullanımı baskınken sıcak renk olan sarı renk ile yumuşatılmaya çalışılmıştır. Soğuk ve sıcak renkler resimde dengeli bir şekilde dağıtıldığı görülmektedir.

Figürlerin her birinin portre ifadelerine baktığımızda sırtı dönük olan figürü ciddiyle dinler gibi görünmektedirler. Sanatçı eserin solundan aldığı ışığı portrelerin üzerlerine yansıtmış ve usta bir kontrast gölge etkisiyle portreler hacim kazanmıştır.



**Görsel 35:** Nedret Sekban, Taksimde Çiçekçiler, 150x180 cm, TÜYB, 1996

Sekban'ın 1996 yılında yapmış olduğu "*Taksimde Çiçekçiler*" (Görsel 35) isimli eseri 150x180 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eserdeki ilk izlenim dört figürün kompozisyon içerisinde farklı noktalara yerleştirildiği görülür. Figürler incelendiğinde eserin sol tarafında kalan figür oturur vaziyette, iki eli dizlerinin arasında ve sırtı arkasındaki tezgâha yaslı bir şekilde tasvir edilmiştir. Üzerinde lacivert bir elbise, saçında mavi bir toka, kulağında bir küpe ve ayaklarında siyah parmak arası terlik ile resmedilmiştir. Yüz ifadesinde

sakin bir yapı oluşturulmuş ve yüz hatları orantılı bir şekilde işlenmiştir. Figürün bedeni ve bakışları izleyici yönünde çapraz bir duruş sergilemektedir. Eserin sağında kalan figür ise sandalye üzerine oturmuş, sırtını geriye doğru yaslamış, bacak bacak üzerine atmış ve iki eliyle dizini tutmaktadır. Üzerinde sarı, beyaz çiçekleri olan bir elbise, boyun ve kulağında takıları, saçları geriye doğru toplu ve ayaklarında siyah bir terlik ile tasvir edilmiştir. Figürün beden yönü izleyiciye doğru resmedilse de kafasının ve bakışlarının yönü sağ tarafa doğru resmedilmiştir. Figürün portre ifadesine baktığımızda bir şeylerden hoşnutsuz, mutsuz ve düşünceli olduğunu söyleye biliriz. Sarı elbiseli figürün arkasında bir figür daha bulunmaktadır. Vücudunun bir kısmı görünen figür turuncu ve çiçekli bir elbise giymiş başında da şapkası vardır. Bakışları ve beden yönü sol tarafa doğru resmedilmiştir. İki eli birbirine temas etmekte, yüzü önündeki figüre göre karanlıkta kalmaktadır. Son figürümüz ise eserin arka planında uzaklarda kalmıştır. Belli belirsiz görüntüsü ile oturmuş vaziyette bir elini kaldırmış olarak görünmektedir. Eserdeki çiçekler figürün ön tarafında ve arka taraflarındaki tezgâhın üzerine yerleştirilmiştir. Tezgâhın üzerindeki çiçekler sadece sarı renklerden oluşurken, figürlerin önündeki çiçekler yoğun olarak kırmızı ve beyazdan ara ara da sarı renk çiçeklerden oluşmaktadır.

Sıcak renklerin baskın olduğu eserde sarı renk tonları hâkimdir. Sanatçı hem kullanmış olduğu renklerle hem de eserin için yakalığı ışık dinamizmini figürler üzerinde yoğunlaştırarak izleyici figürler üzerinde yolculuğa çıkartmıştır.



**Görsel 36:** Nedret Sekban, Bekleyiş V, 95x79 cm, TÜK Maruflaj-Füzen-YB, 2008

Sekban, 2008 yılında yapmış olduğu “*Bekleyiş V*” (Görsel 36) isimli eserine baktığımızda bir yetişkin bir de çocuk figüründen oluştuğunu görmekteyiz. Figürlerin bulunduğu noktada bir mekân olgusuna rastlanmamaktadır. Figürler zemine oturur pozisyonda resmedilmiştir. Eserin ön kısmında izleyiciye doğru bakar vaziyette resmedilmiş çocuk figürü bulunmaktadır. Oturduğu yerde bacaklarını uzatmış, sırtını arkadaki figüre yaslar pozisyonundadır. Üzerinde monta benzer bir kıyafet olmasına karşın bacakları açıkta ve ayağında ayakkabısı yoktur. Arkadaki figürün izleyiciye göre soldaki ayağı dik sağdaki ise yere yatırmış ve sol elini yüzüne dayar vaziyette oturmaktadır. Eser de karışık tuval üzerine füzenle karışık tek ile uygulandığından fazla renk yoktur. Desen temelli çalışılan eser koyu açık leke değerleri ile oluşturulduğunu görüyoruz. Sanatçının oldukça sağlam bir desen bilgisi ile portrenin anatomik hatlarını başarılı bir şekilde esere yansıtmıştır. Zemin de soluk bir sarımtırak pastel tonlar yağlı boya ile kullanılmıştır.

Portrelerin yüz ifadelerine odaklandığımızda yetişkin figürün bitik bir halde çaresizlik içerisinde düşünmekte olduğunu görmekteyiz. Hemen önünde bulunan çocuk figür içer izleyiciye şaşkın bir şekilde bakarak olan biteni anlamlandırmaya

çalışıyor gibi görünmektedir. Eserin genel teması izleyiciye sokakta kalmış bir hayatı yansıtır gibi görünmektedir.

### 3.1.6. Neşet Günal (1923-2002)

Neşet Günal Türk resminin önemli sanatçılarından ve akademisyenlerinden bir tanesidir. Toplumsal gerçekçi bir anlayışla yapmış olduğu figüratif çalışmalarıyla Türk sanat tarihimize çok önemli eserler kazandırmıştır. Dönemin çeşitli sosyolojik sorunlarını eserlerinde etkili bir şekilde ele alan sanatçıya siyasi otoritelerce baskı uygulansa da sanat anlayışından yılmadan toplumsal bir hassasiyetle eser üretmeye devam etmiştir (Ataman ve Yabalak, 2021: 137).

Çocukluk yıllarında çektiği zorluklar ve erginlik dönemlerindeki hayat mücadelesi onu toplumsal gerçekçi bir tavırdan alıkoymaz. Dolayısıyla ‘Anlatımcı’ dili kullanarak yaptığı eserleri hem kendi hayatının bir parçası hem de Anadolu halkının aynası olmuştur.

1940’tan itibaren özgün bir kimliğe bürünme yollarından geçen Türk resim sanatı bu süreçte yaşanan çeşitli politikalar, siyasi ve ekonomik sorunlar neticesinde sanatçıların eserlerinde toplumsal gerçekçi kaygılarla işlediği Anadolu ve köy teması görülüyordu. Ancak 1950-1960’lı yıllara gelindiğinde çeşitli siyasi baskılar ve Türk resminde soyut sanatın ön plana çıkmaya başlaması, sanatçıları toplumsallıktan bireyselliğe yöneltmiştir. 1960-1970’li yıllara gelindiğinde sanayileşmenin ve ekonomik sıkıntılarında etkisiyle köyden kente göçler başlamıştır. Bu olaylarla birlikte sanatçılar tekrar toplumsal gerçekçi anlayışla eser üretmiş Türk resminde figüratif çalışmalar en verimli zamanlarını yaşamıştır. Bütün bu süreç Günal’ın sanat anlayışının temelini oluşturmuş ve Türk resminde figüratif yaklaşımın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatçı sanat anlayışını şu sözleri ile ifade etmektedir;

*“Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu ‘duyarlılık’ çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının*

*yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeydim. ifadesini kullanmıştır” (akt. Giray, 2010; akt. Ataman ve Yabalak, 2021: 138).*

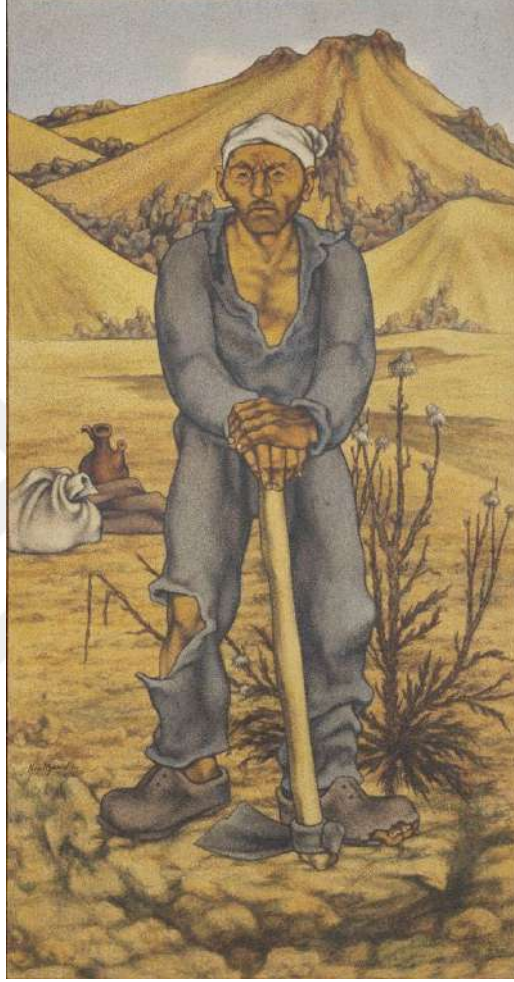


**Görsel 37:** Neşet Günel, Duvar Dibi III, 152x245 cm, TÜYB, 1972-1973

Neşet Günel’in “*Duvar Dibi III*” (Görsel 37) isimli eseri 1972-1973 yılları arasında 152x245 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eser yatay ve açık kompozisyon kullanılarak resmedilmiştir. Eser'e ilk baktığımızda kalabalık bir figür grubu görülmektedir. Sanatçı eseri yatay bir şekilde üç eşit parçaya bölmüştür. Bu parçalardan en alt dilimde bulunan kesimde birbirini arkasına sıralanmış yirmi dört çocuk figürü vardır. Orta dilim ise on iki yetişkin figürden oluşmaktadır. Eser toplam otuz altı figürden oluşmaktadır. En üstte ve son dilimimizde ise eserin arka fonunu oluşturan, koyu kahverengi tonlarda üzerinde bitkiler olan topraktan yapılmış duvara benzer bir yapı vardır. Sanatçı bu yapıyla figürleri net bir şekilde ortaya çıkartmak istemiştir. Biraz daha geriye doğru baktığımızda boş bir arazi, çorak tepelerin eteğinde seyrek bir şekilde sıralanmış yapılardan anladığımız kadarıyla bir köy resmedilmiştir. Eserde gökyüzün gri ve kasvetli görünmektedir.

Kadın, erkek ve çocuklardan oluşan kalabalık bir portre kompozisyona sahip eserde, bütün portrelerin yüzleri izleyiciye bakıyor vaziyette görülmektedir. Çocuk

figürlerin portrelerinde saf bir masumiyet ve üzgün bir ifade görülmektedir. Çocuk figürlerin hemen arkasında kadın ve erkek figürlerden oluşan yetişkin grubu vardır. Portrelerinde yılların getirmiş olduğu yorgunluğun, hüznün ve kasvetin ifadesi belirmektedir.



**Görsel 38:** Neşet Günal, Toprak Adam, 220x165 cm, TÜYB, 1974

Günal'ın "*Toprak Adam*" (Görsel 38) adlı eseri 220x165 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eser dikey ve açık kompozisyon kullanılarak resmedilmiştir. Tek bir erkek figür ile oluşturulmuştur. Figür izleyiciye bakarak ellerini birbirinin üzerine koymuş bir çapa tutmaktadır. Figürün hemen önünde eserin solundan sağ arkasına doğru oval bir çukur görülmektedir. Oldukça düzgün bir şekilde eğimli bir çizgi gibi görünen çukur, figürün elindeki çapayı kullanarak yapay bir şekilde oluşturulduğu izlenimini vermektedir. Figürün hemen esere göre sağ ayağının arkasında dikensi bir bitki vardır. Eserin sol ilerisinde bir

çuval ve testi görünmektedir. En arka planda boş bir bozkır arazisi ve yer yer kayalıklı dağlar görünmektedir. Tekrar figüre odaklandığımızda üzerinde yırtılıp yıpranmış eski bir kıyafeti ve delinmiş yırtık ayakkabılarıyla yoksul bir izlenim vermektedir. Eserde ağırlıklı kullanılan sarı tonlar mekânda sıcak ve kurak bir hava vermektedir. Figürün portresi sert bir bakışla resmedilmiştir.



**Görsel 39:** Neşet Günel, Çocuklar, 120x140 cm, TÜYB, 1987

“Çocuklar” (Görsel 39) isimli eser 1987 yılında 120x140 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Eser kapı kompozisyonla yapılmış, izleyicinin göreceği her şey eserin eserişinde sunulmuştur. Eser üç çocuk figüründen oluşmaktadır. Eserin sol tarafında kalan iki figür kız, sağ tarafında kalan ise bir erkek çocuğudur. Figürlerin giyimlerine baktığımızda pembe, mavi ve sarı tonlarında solmuş ve eskimiş elbiseler olduğunu görülmektedir. Çıplak ayaklarıyla yere basan çocuklar kirli elbiseleriyle izleyiciye dönük durmaktadır. Portre ifadelerine baktığımızda donuk ve mahsun bir hisse kapılırız. Figürler bir evin duvarının önünde durmaktadır. Sıvaları dökülmüş gibi görünen evin en solundaki figürün arkasında

camı olmayan ve tahtalarla çakılarak korumalık yapılan bir penceresi vardır. Yukardan gelen ışıkla birlikte evin çatı kısmında bulunan tahtaların gölgesi duvara yansımıştır. Sanatçı güçlü kontrast dengelerle eserde dramatik bir hava yakalamıştır.

Neşet Günal'ın incelediğimiz bu üç eserden yola çıkarsak. Anadolu yaşamının tüm çıplaklığıyla eserlerine yansıttığı görülmektedir. Kendisinin tabiriyle o da Anadolu'nun toprak adamlarından birisi olduğu için 'Anlatımcı' bir yaklaşımla halkın tüm yaşam biçimini, sorunlarını ve emek gücünü en iyi şekilde hissettirmiştir.

Güenal'ın portrelerindeki ifadeler alın terinin ve mücadelenin temsilcisidir. Dönemin siyasi ve ekonomik sorunlarının etkileri göz önüne alındığında sanatçı eserlerinde halkın nefesini tüm çıplaklığını portre gözlemleneleri ile ustaca vurgulamıştır. Kontrast değerler ve ustaca bir desen anlayışıyla portrelerindeki ifadeleri anıtsal bir boyuta evrilmiştir. Eserlerindeki insanların gerçek hayattan kişilerin olmasına karşın portreler şematik benzerlikle taşımaktadır. Kısacası Güenal'ın eserlerindeki ifadeler Anadolu insanının temsil bulmuş portreleridir.

### **3.1.7. Nuri İyem (1915-2005)**

Toplumsal gerçekçilik ve portre de dediğimizde aklımıza gelebilecek ilk isimlerden biri Nuri İyemdir.

Sanatçımızın yaşadığı döneme baktığımızda siyasi ve ekonomik ortamın bozuk olduğu dönemlerden geçildiği görülmektedir. II. Dünya savaşımında verdiği tahribatla dünya genelince değişen bir düzen mevcuttur. Ülkemiz savaşa girmemiş olsa da ciddi bir sosyal, siyasal ve ekonomik sorunlar yaratmıştır. Bu çalkantılı süreçte hükümet toparlanmak için her alanda çeşitli kalkınma politikaları uygulamaya başlamıştır (Buğra, 2007: 217). Bu kalkınmanın içerisinde Türk resim sanatını etkileyen en önemli etkenlerden biri olan Yurdu Gezen Ressamlar hareketidir. Nuri İyemin de katıldığı geziler halkı sanatla bağdaştırmak ve günlük yaşam biçimlerini resim sanatıyla belgelemektir. Nuri İyemin sanat anlayışının şekillenmesinde önemli bir yer edinmiştir.

İyemin sanat anlayışını şekillendiren bir diğer etkense kendisinin de kurucu üyeliğini yaptığı Yeniler Grubudur. Kendilerinden önceki D grubunun sanatı topluma yönelik kullanmadıklarını ve batı tekniklerini uygulamaktan başka bir şey

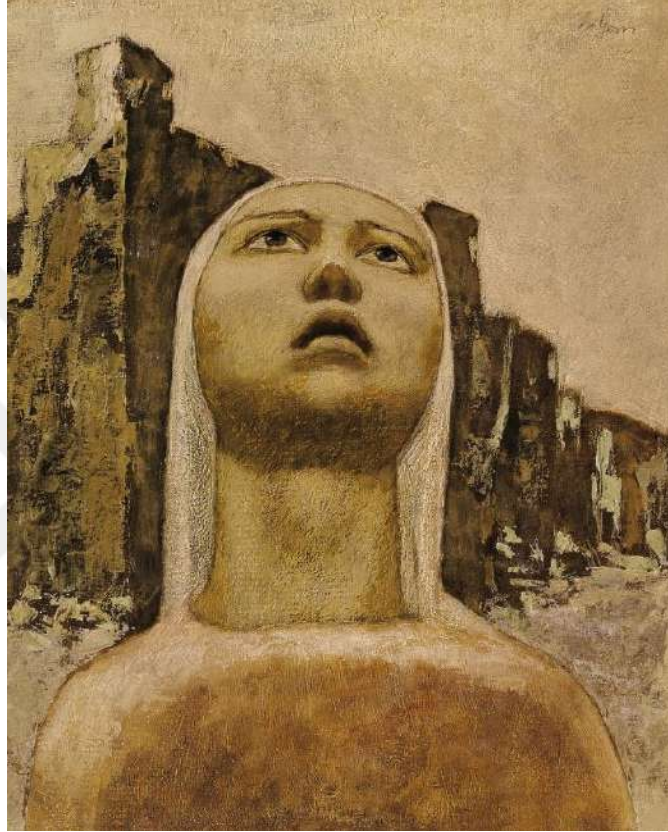
yapmadıkları gerekçesiyle tepki olarak kurulmuştur. Onlar toplumun yaşam şartlarını, zorluklarını, acılarını, mutluluklarını ve her türlü duygularını sanat yoluyla farkındalık yaratmak istemişlerdir (Berk ve Gezer, 1973: 69). Bütün bu gelişmeler Nuri İyem'in sanat anlayışında sağlam temeller atmasını sağlamıştır.



**Görsel 40:** Nuri İyem, Üç Güzeller, 120x80 cm, TÜYB, 1970'li yıllar

Nuri İyem'in "*Üç Güzeller*" (Görsel 40) eseri 120x80 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya çalışmasıdır. Eser yatay ve açık kompozisyon olacak şekilde çalışılmıştır. Üç adet kadın figürden oluşan eserin figürlerden en önde bulunanı tamamen yüzü izleyiciye dönük bir şekilde resmedilmiş ve beyaz bir başörtüsü takmaktadır. Eserin sol tarafta kalan figüre baktığımızda başı aşağıya doğru yere eğik ve hafif yan profilden izleyiciye döndürülmüş şekilde resmedildiği görülmektedir. Üzerinde kırık bir beyaz baş örtüsü ve kiremit kırmızı tonlar da bir bluz bulunmaktadır. En arkadaki figür ise tamamen yan profilden öndeki iki figürün aksine tam karşısına bakış boşluğuna bakmaktadır. Figürlerin arka planına baktığımızda seyrek sayılabilecek evlerden oluşan bir manzara görünmektedir. Bu bize kırsal bir yerleşim alanı olduğu izlenimini veriyor. Eserin sol tarafında bulunan figürümüz ile en arkada bulunan figürümüzün arasındaki boşluktan görünen evlerin arkasına doğru baktığımızda kıvrımlı bir yol, ağaçlar ve onların arkasında yüksek

dağlar bulunmaktadır. Figürler ile arka plandaki köydeki evlerin oran orantı açısından değerlendirdiğimizde aralarında uzak bir mesafe olduğunu ve figürlerin yüksek bir alanda olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, arka planda daha koyu tonlarda kullanırken, figürlerde daha açık tonlar tercih ederek kontrast dengesini sağlamlaştırmıştır. Böylece odak noktasını figürler üzerine toplamıştır.

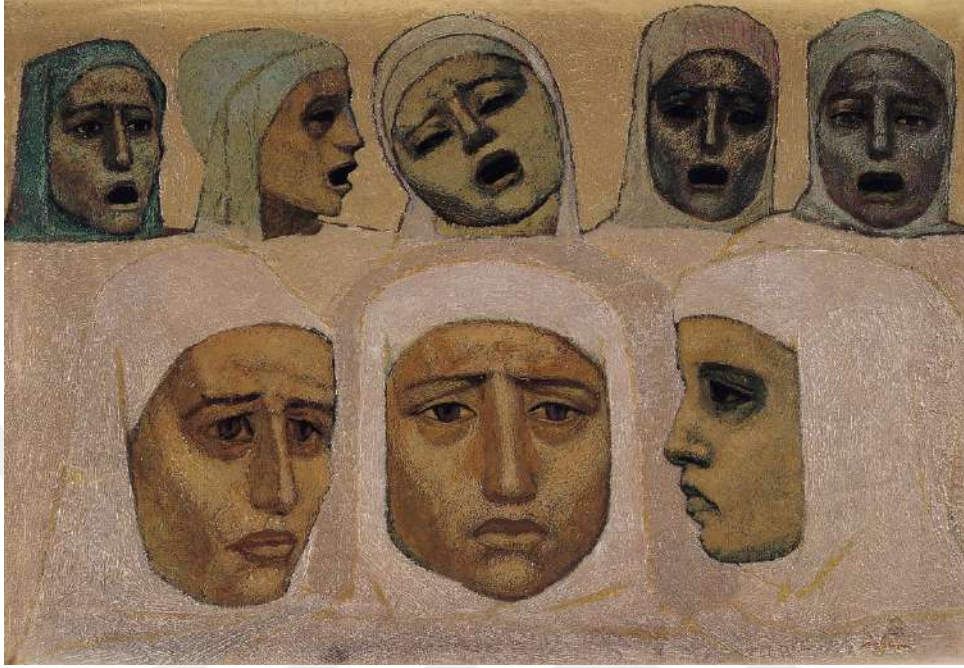


**Görsel 41:** Nuri İyem, Varto Depremi, 46x38 cm, DÜYB

İyem'in "*Varto Depremi*" (Görsel 41) isimli eseri 38x46 cm boyutlarında duralit üzerine yağlıboya tekniği ile resmedilmiştir. Eser dikey ve açık kompozisyon ile yapılmıştır. Eserde tek bir figür görülmektedir. Figürü başını yukarı doğru kaldırmıştır. Üzerindeki kıyafetlerden köylü bir Anadolu kadını olduğu izlenimini ediniyoruz. Yüz ifadesi acı ve hüzünlü bir şekilde izleyiciye aktarılmıştır. Figürün arkasına baktığımızda belli belirsiz fırça darbeleri ile yapılar görülmektedir. Eserin genel atmosferi kullanılan tonlar, figürün arkasındaki yıkık dökük görünen yapılar ve figürün çaresiz yüz ifadesi karamsar bir ortam olduğu izlenimi veriyor.

Eserin "*Varto Depremi*" adından yola çıkarsak 1966 yılında binlerce kişinin vefat ettiği Muş'un Varto ilçesinde yaşanan büyük depremdeki acının ve yıkımın dili

olduğunu söylenebilir. İyem, yaşanan bu trajediye sessiz kalmayıp tek bir portre ifadesi ile binlerce kişinin ağtılarını izleyicilerine aktarmıştır.



**Görsel 42:** Nuri İyem, Ağıt Yakan Kadınlar, 41x60 cm, DÜYB, 1970’li yıllar

Sanatçının “*Ağıt Yakan Kadınlar*” (Görsel 42) isimli eserini incelediğimizde 41x60 cm boyutlarında duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yapıldığını görüyoruz. Eserde yatay ve kapalı bir kompozisyon kullanılmıştır. Eser, üçte birlik kısımda hizalı bir şekilde beş adet, üçte ikilik kısımda ise yine hizalı bir şekilde resmedilmiş diğer beş portreye göre daha büyük üç adet, toplamda ise sekiz adet kadın portresinden oluşmaktadır. Portrelerin ikisi dörtte üçlük açıdan, ikisi tam yan açıdan biri sağa biri sola bakacak şekilde, kalan dört portre ise karşı açıdan resmedilmiştir. Eserin üst kısmında ortada bulunan portre ise başı eğik bir şekilde resmedilmiştir. Portrelerin yüz ifadelerine baktığımızda ağır bir travma ve hüznün yaşandığı bir ortamın olduğu hissine kapılmaktayız. Kararmış ve şişmiş gözler, sanki bağırıyormuş gibi görünen ağızlar bunu kanıtlar niteliğindedir. İyem esere süreci de dahil ederek yaşanan depresyonun tüm aşamalarını izleyicilerine aktarmıştır. Eserin geneline baktığımızda herhangi bir mekan izine rastlamıyoruz.

İyemin eserlerine bakıldığında genellikle önde tek veya üçlü gruplar halinde kompozisyonlar kurmuş olduğunu fark ediyoruz. Eserlerinin temalarına dikkat edildiğinde incelenen üç eserde de dönemin aynası olmuş ve toplumsal yaşantıyı

olduğu gibi aktarmıştır. Eserlerinde kadın portrelerinin öneminin büyük olduğu görülmektedir. Sanatçı arka planda bırakılmış Anadolu kadının yaşadığı sıkıntıları, hayat mücadelesini, kederlerini ve görmezden gelinmiş emeklerini yüz ifadelerindeki abartılı üslubuyla izleyicilerine aktarmıştır (Yener, 2020: 3235). Bu abartılar İyem ile özdeşleşmiştir. İnce uzun kaşlar, iri ve çekik gözlerden oluşan Anadolu kadının portreleri eserlerde adeta bir imza gibi durmaktadır. Portrelerinin her bir ifadesinde ayrı bir duygu, mimik ve anlamlar içermektedir.

İyem, 1950 sonrasında Yeniler Grubunun dağılmasıyla birlikte o dönemde Türkiye de yaygınlaşmaya başlayan soyut sanatta yönelmiş ve sanat anlayışında 1960'lara kadar yeni yorumlamalar yapmıştır. 1965'lerden itibaren tekrar figüratif anlayışla portreler üretmeye başlayan İyem, toplumsal gerçekçi anlayışla halkın yaşamını güçlenen sanat diliyle yeniden ele almaya başlamıştır. Anadolu insanının üzerinde dönemin siyasi gelişmeleri, ekonomik zorlukları gibi durumlardan kaynaklı sıkıntı ustalıklı tuvallerine aktarmıştır (Giray, 1998: 329).

### **3.1.8. Ramiz Aydın (1937-)**

Anadolu'nun sevincini, hüznünü ve tüm yaşanmışlıkları güçlü duygusal ifadeleriyle eserlerinde barındıran toplumsal gerçekçi resim anlayışının önemli temsilcilerinden biri de Ramiz Aydın'dır.

Aydın, çocukluğundan beri babasının askerlik mesleği nedeniyle Anadolu'nun çeşitli şehirlerin yaşamış ve Anadolu'yu yakından tanıma fırsatı olmuştur. Çocukluğunda başlayan göçebe hayatı sayesinde yaşadığı coğrafyayı iyi gözlemleyen sanatçı eserlerindeki sanat anlayışını etkilemiş, Anadolu insanını ve yaşam biçimini tuvallerine aktarmıştır. Aydın'a göre sanatçı, evrensel bir geçekliğe ulaşabilmesi için yaşadığı coğrafyadaki yerli kimliği özümseyerek eserlerinde ayna görevinde yansıtmalıdır (Atalay, 2016: 120).

Sanatçının gençlik yıllarında yaşanan 1960 askeri müdahalesi ve bundan kaynaklanan siyasi baskılar, yaşanan ekonomik sıkıntılar, 1970'li yıllarda dengesiz bir şekilde gelişen köyden kente göç sorunları ve beraberinde 1980'li yıllara doğru ülkede kutuplaşmanın olduğu bir ortam söz konusudur. Bu ortamda buhran yaşayan

halktan etkilenen Aydın, toprak insanlarını en güçlü duygu ifadeleri ile heybetli bir şekilde eserlerine yansıtmıştır.



**Görsel 43:** Ramiz Aydın, Kadınlar, 40 x 80 cm, TÜYB 1977

Ramiz Aydın'ın "*Kadınlar*" (Görsel 43) isimli eseri 1977 yılında 40x80 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Esere ilk baktığımızda beş figür göze çarpmaktadır. Figürlerin yalnızca baş kısımları alınarak portreleri işlenmiştir. Resim oluşturulurken yatay ve kapalı kompozisyona yer verilmiştir. Kompozisyon da figürlerin bulunduğu noktada bir mekân belirtisinin olmadığı görülürken figürler birbirlerine çok yakın hizada tasvir edilmiştir. Beş figürün ortak yanlarına bakıldığında; başları siyah bir tesettürle kapalı ve portrelerindeki ifadelerin biçimde resmedildiği görülmektedir. Eserin sol tarafındaki figürün portresine bakıldığında kaşları diğer figürlere göre daha çatık bir şekilde tasvir edildiği görülür. Eserin en solunda kalan iki figürün siyah tesettürlerinin iç kısmında kalan türbanı bordo, hemen yanlarındaki iki figürün türbanları mavi tonları ve eserin en sağında kalan figürün türbanında ise yeşil renk kullanılmıştır. Türbanlarındaki renkler karşılaştırıldığında ortadaki figürde kullanılan mavi renk diğer renklere göre daha canlı ve baskın kullanılarak dikkatleri üzerine toplamıştır. Sanatçı portreler üzerinde sıcak renkler kullanırken eserin arka planında soğuk renkleri dengeli bir şekilde kullanmıştır. Kontrast değerlerle portrelerdeki sert hacim etkileri ortaya çıkarılmış, ışık portrelerin yüzlerinde toplanmıştır. Eserin genel olarak duygusuna

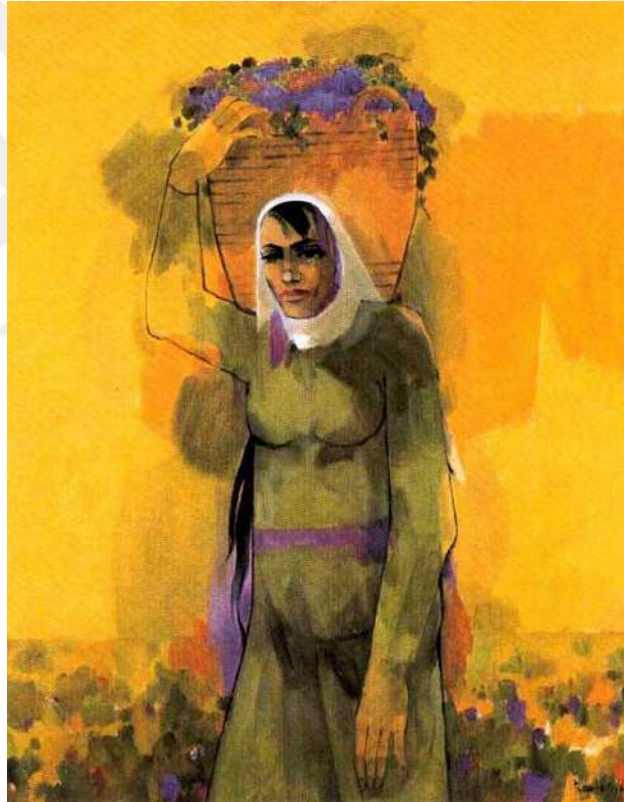
odaklandığımızda acının ve hüznün olduğu kasvetli bir ortamla karşılaşmaktayız. Eserde bulunan kadın figürler sanki ağıt yakarcasına bir ifade takınmışlardır.



**Görsel 44:** Ramiz Aydın, Köylü Erkekler, 86x100 cm, TÜYB 1978

Ramiz Aydın'ın "*Köylü Erkekler*" (Görsel 44) isimli resmini incelediğimizde eserin 1978 yılında 86x100 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Figürler kapalı bir kompozisyon içerisinde resmedilmiştir. Eser altı figürden oluşup üçü yetişkin diğer üçünün çocuk olduğunu ve çocukların kucakta taşındığını görmekteyiz. Figürlerin üzerindeki kıyafetlere bakıldığında dış mekanda oldukları mesajını izleyiciye verse de belirli bir mekana dair başka bir olgu bulunmamaktadır. Figürlerin bedenlerin de kalın giysilerin olması ve başlarında da beyaz bir örtü ile boyunlarına kadar kapatmaları soğuk bir yerde olduklarını düşündürmektedir. Eserin en solundaki figür kucağındaki çocuğu iki eliyle kucaklamış çatik kaşlarıyla izleyiciye bakar vaziyette resmedilmiştir. Çocuğun yönü diğer figürlere sırtı dönük bir şekilde resmedilmiş ve portresi yan profilden bir kısmı görünmektedir. Ortadaki figüre bakıldığında bir eliyle çocuğu taşıırken diğer eliyle de

küçük bir torba tutmaktadır. Kucağındaki çocuğun yönü sağ tarafa dönük bir şekilde resmedilmiştir. Çocuğun başı ve ağzının kapalı olmasıyla yüzünün bir kısmı görülmektedir. Sağ taraftaki figüre bakıldığında iki eli ile çocuğu tutmaktadır. Çocuğun başı örtülü olup yüzünün diğer çocuklara göre tamamı görülmektedir. Eserde renk kullanımında pastel tonlar baskın kullanılırken kontrast değerlere baktığımızda ise açık tonların arka planda yoğunlaştığını, koyu tonların ise figürlerin üzerinde yoğunlaştığını görürüz. Eser daha çok dikey çizgilerin hamiyetinde bir kompozisyon içerisinde resmedilmiştir. Figürleri heykelsi ve anıtsal bir tavırla resmeden sanatçı, portrelerinde ise karartılmış gözler, sert, donuk yüz ifadesi, kasvetli ve karamsar bir bakış etkisinde izleyiciye aktarmıştır.



**Görsel 45:** Ramiz Aydın, Üzüm Bağlarında, 80x60 cm, TÜYB 1995

Ramiz Aydın'ın "*Üzüm Bağlarında*" (Görsel 45) isimli eseri 1995 yılında 80x60 boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Esere ilk baktığımızda bir figürün olduğunu ve tek eliyle omzundaki bir sepeti tuttuğunu, sepetin içerisinde de bir şeyler taşıdığını görüyoruz. Figür ayakta olup bir ayağı önde adım atarak çizilmiştir. Hareketin yönü eserin sola doğru verilmiştir. Figür uzun bir

elbise giymektedir. Başında beyaz bir örtü vardır. Figürün saçları beline kadar sarkmış şekilde resmedilmiştir. Çalışma kapalı kompozisyon ve dikey çizgiler hakimdir. Eserde sıcak renk tonları hakimdir. Sarı renk tonları kompozisyonun tamamını oluştururken, yeşil ve mor rengin kullanımı canlılığın biraz kırılmasını sağlayıp eserin dengesini oluşturmuştur. Esere bakıldığında belirli bir mekan netliği yoktur. Arka planda ufuk çizgisinin belli edildiği noktada çeşitli renk darbeleri figürün bir tarlada olduğu izlenimini vermektedir. Figürün portesine dikkat ettiğimizde yüzündeki hacim hatları ustaca verilmiştir. Yine Aydın ile özdeşleşen karartılı göz yapısıyla heykelsi bir görünüm verilmiştir. Figür eserin sol tarafına doğru bakmış işine odaklanmış bir ifade ile görünmektedir.

Eserlerinde Anadolu halkının emek gücünü önce plana çıkartan Aydın, portre ifadelerinde gündelik hayatta yaşadıkları zorluklara göğüs geren ve mücadele içerisinde olan halkı güçlü bir yapıyla anıt sallaştırarak izleyicilerine aktarmıştır.

### **3.1.9. Turgut Atalay (1918-2004)**

Turgut Atalay, kendine has üslubu ile özgün çalışmalarıyla Türk resim sanatına çok önemli değerler kazandıran toplumsal gerçekçi anlayışla birçok eser vermiş önemli sanatçılarımızdandır.

Sanat hayatının ilk dönemi olan 1938-1949 yılları arasında natüremort, manzara ve portre çalışmaları yapmıştır. Akademiden dönem arkadaşları Nuri İyem, Şadi Çalık ve Selim Turan ile yürüyerek İstanbul'u yeniden keşfetmek adına şehrin çeşitli bölgelerinden birçok resimler yaptıklarını belirtmiş ve bunu içlerindeki kent ve doğa sevgisinin bir ürünü olduğunu aktarmıştır. (Mengüç, 2001: 38)

Sanatçının kent ve doğaya olan bu tutumu şüphesiz ki atölye hocası Leopold Levy'nin etkisiyle olmuştur. Levy, öğrencilerinin doğayı ve çevrelerini gözlemleyip iyi analiz etmelerini ve öğrencilerine kendi üsluplarını geliştirmelerini istemiştir. Bunun yanında çok iyi bir desen eğitimi almalarını sağlamıştır. (Dalkıran, 2013: 12)

Levy, Türk resminin kendi öz kimliğine kavuşması için öğrencilere yerelliğin önemini vurgulayan telkinlerde bulunmuştur. Böylelikle atölyesindeki diğer öğrencilerinin sanat anlayışlarını etkilediği gibi Atalay'ın da sanat anlayışının yönünü belirleyen etkenlerden birisi olmuştur.



**Görsel 46:** Turgut Atalay, Yoğurtçu Kızlar, 80x100 cm, TÜYB, 1980

Atalay'ın "*Yoğurtçu Kızlar*" (Görsel 46) eseri 1980 yılında 80x100 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapmıştır. Esere ilk baktığımızda üç adet kadın figüründen oluştuğunu görmekteyiz. Eserin solunda kalan figür sağ tarafa doğru yan açıdan resmedilirken ortada bulunan figür tam karşıdan, en sağda bulunan figür ise çok az bir şekilde yan profilden resmedilmiştir. Figürlerimizin giyimlerine baktığımızda yöresel kıyafetli ve genç köylü kadınları olduğunu görmekteyiz. En sağda bulunan figürümüz sol elinde bir meyve sepeti tutuyor. Sepet üzerine beyaz örtü serilmiş sehpayı andıran bir nesnenin üzerinde duruyor. Figür sağ elinde ise mendil tutmaktadır. En solda bulunan figürümüz ise meyve sepetine bakarak hamle yapacakmış gibi bir hareketle resmedilmiş, kucagında da bohçası bulunmaktadır. Ortada ve en arkada bulunan figürümüzün sol elinde kucagında küçük, önünde ise büyük bir testi bulunmaktadır. Eserin çoğunluğuna figürler hakimdir. Portelere baktığımızda ince kaşlar ve kömür gözlerden oluştuğunu görürüz. Durağan bir ifade ile resmedilmişler. Figürler yapmakta oldukları bir işe odaklanmış gibi görünüyor. Figürlerimizin hemen ön kısmında dört adet ağızları kapalı yoğurt çömleği

bulunmakta. Bu çömlleklerin sağdan ikisin ortasındaki boşluktan teneke bir süt kabı görünmektedir. Figürler burada bir ticaret yapıyor gibi görünmektedir. Figürlerin üzerlerindeki kıyafetler oldukça şık görünmektedir. Bunun yanında üzerindeki takılarda resmedilen figürlerin sosyal durumlarının iyi olduğu izlenimini vermektedir. Eserin arka planına baktığımızda sağ ve sol kısmında cumbalı evler, ortada bir boşluk ve en geride birbirine yakın görünen ev yapıları görülüyor. Burası kalabalık bir köye benziyor. Sanatçı, bir köy yaşamının gündelik hayattan bir anını yansıtmıştır.



**Görsel 47:** Turgut Atalay, Türkmen Kızı Portresi, 60x50 cm, MÜYB, 1981

Sanatçının “*Türkmen Kızı Portresi*” (Görsel 47) isimli eseri 1981 yılında 60x50 cm boyutlarında mukavva üzerine yağlıboya tekniği ile yapıldığını biliyoruz. Eser tek bir kadın portresinden oluşmaktadır. Portre dörtte üçlük bir açıdan izleyiciye bakmış şekilde resmedilmiştir. Figürün giyiminden köylü bir kadın olduğu izlenimini ediniyoruz. Atalay, Görsel 46’deki eserinden farklı olarak üslup olarak gözle görülür bir değişikliğe gitmiş, çalışmayı daha kübik ve geometrik bir tarzda resmetmiştir.

Çalışmaya dikey, yatay ve köşeli sert çizgiler hakimdir. Figürün arka planı kahverengi, yeşil ve yer yer mavi tonlarda dikey şeritlerden oluşturulmuştur. Sanatçı, portrede ışığı sol arka taftan alarak kontrast dengeyi sağlamış ve yüzüne gölge düşürmüştür. Böylece çok fazla detaya girmeden ustalıkla yüz hatlarını ortaya çıkartmıştır. Figürün yüz ifadesine baktığımızda mutsuz bir hissiyata kapılıyoruz. Dönemin ekonomik ve siyasi zorluklarını düşündüğümüzde sanatçı halkın yaşadığı buhranı tek bir ifade de temsil söyleyebiliriz.



**Görsel 48:** Turgut Atalay, Balıkçı, 58.5x48.5 cm, DÜM, 1981

Turgut Atalay'ın "*Balıkçı*" (Görsel 48) isimli eseri 1981 yılında 58.5x48.5 cm boyutlarında duralit üzerine marufle tekniği ile yapılmıştır. Çalışmaya dikey ve kapalı kompozisyon hakimdir. Esere ilk baktığımızda tek bir figürden oluştuğunu ve figürün önündeki tezgahın üzerinde sekiz adet balık görmekteyiz. Figürün üzerinde boğazlı sarı bir kazak ve başında yine sarı tonlardan şapkası bulunmaktadır. Eserin sol kolu ileriye doğru uzanmış bir balık tutar vaziyette resmedilmiştir. Sağ kolu tezgaha dayanmış dirseği aşağıda bileği bükük bir şekilde görünmektedir. Eserde belirli bir

mekan olgusu yoktur. Arka plan mavi tonlarda dikey şeritlerden oluşturulurken çalışmanın geneline dikey çizgiler hakimdir. Eser, mavi ve sarı renklerin baskın olduğu iki adet renk planından oluşturulmuştur. Sanatçı soğuk ve sıcak renkleri ustaca eserin içerisine serpmiştir.

Figürün önünde bulunan balık tezgahına baktığımızda sanatçı eserin sağdan en önünde bulunan birbiri arkasına sıralanmış beş balığın hemen hemen aynı boyutlar olduğunu ve eserin sağ köşesine doğru çapraz bir şekilde resmedildiğini görmekteyiz. Atalay burada eserin bu bölgesinde bir ritim oluşturmuştur. Eserin sol tarafında en ön tarafında figürün elinde tuttuğu balık ile eserin sağ tarafında en arkadaki balıklar canlıymış gibi resme hareket katmıştır. Sol kolun altında kalan balık ise esere yatay bir şekilde resmedilmiştir.

Atalay genel olarak anatomik yapıya çok dikkat etmeyerek kendine özgü tarzı ile deformasyonlar yapmıştır. Eserde genel bir geometrik hareketlilik söz konusudur. Sanatçı portrede çok fazla ayrıntılara girilmeden ışık gölge ile kontrast denge çok iyi verilmiş, yüzün kemik yapısını ve hacmini bir heykeltıraş gibi ortaya çıkartmıştır. Tepeden gelen ışıkla oluşan gölgeler resimde dramatik bir hava katmış, yüz ifadesinin etkisiyle de karşımıza yorgun bir emekçinin çalışma anı çıkmaktadır.

İncelemiş olduğumuz bu üç eseri göz önüne aldığımızda Atalay'ın sanatında portre figürler önemli bir yer edinmiştir. *“Figürsüz bir dünya gibi figürsüz resimde beni pek doydurmadı... İnsansız bir dünyada nasıl yaşanmazsa, ben de figürsüz bir evrende yaşayamadım.”* (Mengüç, 1994: 84). Kendisinin sözleri bu düşüncemizi doğrular niteliktedir.

Sanatçının toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla eser üretmesinin sebeplerinden biri atölye hocası Leopold Levy olduğunu söylemiştik. Diğer sebepler ise 1940'lı yıllarda Edirne, Kütahya ve Uşak gibi şehirlerde yerel kültüründen yararlanarak eserler üretmiştir. Bu süreçte Anadolu halkını tanıma fırsatı bulmuş ve yaşam biçimlerini tuvallerine aktarma gereği duymasıdır.

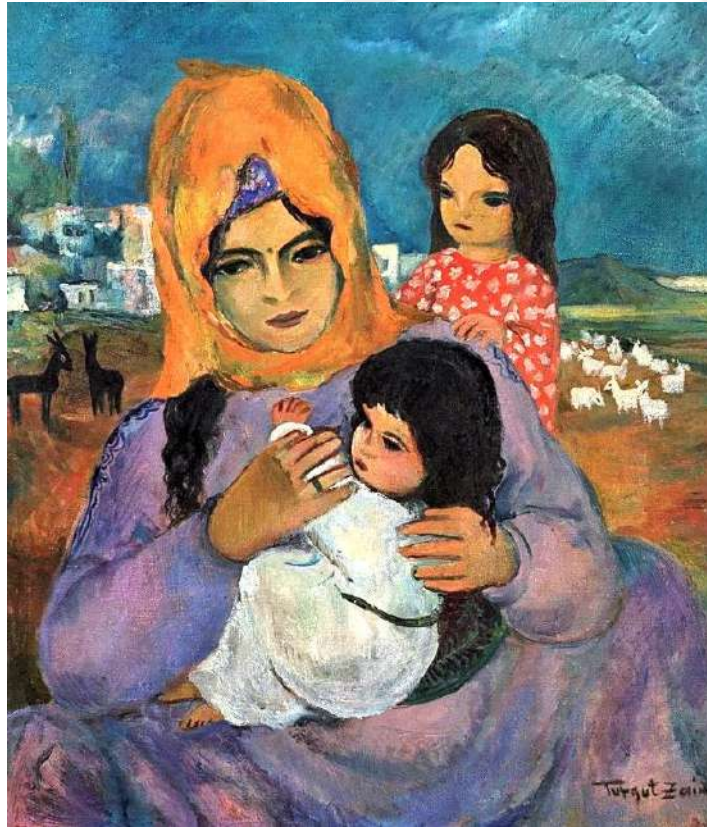
### **3.1.10. Turgut Zaim (1906-1974)**

Türk resminde toplumsal gerçekçi yaklaşımda eserler veren en önemli sanatçılarımızdan biridir Turgut Zaim. Zaim'in etkin olduğu 1940 yılları öncesinde,

Osmanlı'nın batılılaşma süreci ile Türk resim sanatı büyük bir dönüşümün içerisine girmişti. Bu dönemde daha çok batılı teknikler, ekoller ve yöntemlerle modern sanatı Türk resmine kazandırılması amaçlanmıştı. Osmanlı sonrasında Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte batılılaşma süreci devam etmiş, devlet politikası ile sanatçılar batılılaşmayı halk arasında bir köprü olarak sanatlarında uygulamaya devam etmiştir. Tam da bu noktada Osmanlı da batılılaşma sürecinden Cumhuriyet sonrası 1940lı yıllara kadar Türk resmi bir kimlik arayışındaydı. 1940 sonrası için İpek Duben bunu şu şekilde açıklamıştır;

*“1940’larda, sanatın geçmiş ve gelecek arasındaki geçiş sürecinde, gelenekle ilişkisini koparmayan güncel gerçekleri de göz ardı etmeyen bir yaklaşımın geleceğe dönük özgün kimlikli eserler bırakacağı düşünülüyordu.”* (Duben, 2007: 277).

Turgut Zaim bu doğrultuda bir anlayışı sanatında benimseyerek batılı benzeri eserler üretmektense her sanatçının kendi kültürünün öz kimliğini, eserlerinde oluşturmasını savunmuştur.



**Görsel 49:** Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi, 58x51 cm, TÜYB, 1940

Turgut Zaim'in "*Anadolu Betimlemesi*" (Görsel 49) isimli eseri 58x51 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya bir eserdir. Eser dikey ve açık kompozisyon ile yapılmıştır. Esere genel bir göz gezdirdiğimizde ön tarafta yetişkin bir figür ve onun kucağında küçük bir çocuk figürü görünmektedir. Bu iki figürün hemen arkasında yetişkin figürün omzuna elini koymuş bir çocuk figürü daha bulunmaktadır. Bu figür ön tarafta kucakta bulunan çocuk figürüne nazaran ayakta ve ondan yaşça büyük olduğu izlenimi vermektedir. Yetişkin figürün eflatun ve pembe tonlardan oluşan bir şalvarı, turuncu renkte bir başörtüsü ve parmağında bir yüzük görülmektedir. Çocuk figürlerle olan yakınlığı göz önüne alındığında bir anne oldu söylenebilir. Ön tarafta kucakta bulunan küçük çocuk figürünün üzerinde beyaz, anne figürünün arkasında bulunan çocuk figürünün ise kırmızı desenli entari giydikleri görülmektedir. Figürlerin bakış yönlerine baktığımızda anne figürü doğrudan seyirciye bakarken, iki çocuk figürünün dörtte üçü izleyiciye dönüktür. Eserin sol tarafına baktığımızda iki siyah keçi görülürken, arkalarında evler ve ağaçlar görünmektedir. Eserin sağ tarafına baktığımızda ise beyaz bir koyun sürüsü, tarlalar ve dağ görünmektedir. Sanatçı bir köy yaşantısını betimlemişe benziyor.



**Görsel 50:** Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 20x17 cm, KÜGB

Sanatçının “*Anne ve Çocuğu*” (Görsel 23) isimli eseri 20x27 cm boyutlarında kağıt üzerine guaj boya kullanılarak yapılmıştır. Eser dikey ve açık kompozisyon resmedilmiştir. Esere bakıldığında çalışmanın büyük bir çoğunluğunu figürler kaplamaktadır. Ön planda bir yetişkin ve bir çocuktan oluşan iki figür vardır. Çocuk figürü yetişkin figürün kucağında bulunmaktadır. Anne ve çocuktan oluşan eserde anne figürünün üzerinde mavi ağırlıklı yöresel kıyafetleri bulunmaktadır. Sanatçının mavi ağırlıklı renk tercihi resimde bir durgun bir hava vermiştir. Çocuk figüre bakıldığında kırmızı renkli bir yöresel kıyafet giydirildiğini görülmektedir. Eserdeki genel bir durgunluğun arasında kırmızı dinamik olarak dikkat çekmektedir. Sanatçı bu sıcak ve soğuk renkleri eserde denge kurmak adına kullanmıştır. Figürler durgun bir yüz ifadesi ile doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Çocuk figürün ten rengi anne figürün ten rengine göre daha açık kullanılmıştır. Bu eserde gençlik, tazelik ve saflık ifade ediyor. Figürlerin arka planı boş bir yeşil arazi ve köy girişini andıran bir görüntü oluşturmaktadır. Gökyüzü mavi hava açıktır.



**Görsel 51:** Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar, 40x34 cm, TÜYB, 1940-1950

Sanatçının bir diğer eseri “*Halı Dokuyanlar*” (Görsel 51) baktığımızda ise 40x34 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır. Eser dikey ve açık

kompozisyon ile yapılmıştır. Eserin en ön kısmında bakır bir tencere görünmektedir. İçinde ayrıntı andıran beyazlıkta bir sıvı ve dik bir şekilde koyulmuş kaşığı görülüyor. Arkasında dört adet figür bulunmakta bunların ikisi yetişkin ikisi çocuk figürüdür. Yetişkin figürlerden biri izleyiciye göre sol tarafta sırtı dönük çalısır vaziyette halı dokumaktadır. Üzerinde beyaz başörtüsü, kahverengi bir ceket, eflatun ve maviye kaçan bir şalvarı vardır. Halı dokuma tezgahının hemen arkasında koyu mavi elbiseli çocuk figürü izleyiciye doğru bakmaktadır. Mavi rengin verdiği hisle diğer figürlere göre izleyiciye uzak kalmıştır. Sırtı izleyiciye dönük olan figürün hemen arkasında giyiminden çıkarttığımız fikirle küçük bir erkek çocuğu bulunmaktadır. Eğilmiş ve yere bakarak oyun oynar gibi görünüyor. Üzerinde sarı gömlek ve siyah pantolonu bulunuyor. Çorapları pantolonun üzerine çıkartılmıştır. Sağ tarafta bulunan diğer yetişkin figürümüz ise açık mavi tonlarında yöresel bir kıyafeti vardır. Dik bir şekilde oturmuş doğrudan izleye bakmaktadır. İzleyicide güçlü bir kadın izlenimi oluşturmaktadır. Hemen önünde bir testi bulunuyor. Arkasına doğru baktığımızda ileri de bir çadır görünmektedir. Bu da eserde bulunan figürlerin göçebe bir yaşam sürdüğü kanısını oluşturuyor.

Turgut Zaim'in incelediğimiz bu üç eserine genel bir bakış yaptığımızda köylü ve yörük hayatının yaşamlarından izleri folklorik bir tarzda resmederek izleyicilerine aktardığını görüyoruz. Sanatçıyı bu konulara çalışmayı iten etken ilki Türk resmini özgün bir kalıba yerleştirme çabasıdır. O dönemde kimlik arayışını sürdüren Türk resim sanatını, geleneksel Türk resim sanatından minyatür ile batı sanatını çok başarılı bir şekilde sentezlemiştir. Bir diğer etken ise Yurdu Gezen Ressamlar hareketidir. Dönemin hükümeti halkla sanat arasındaki bağı güçlendirmek için ressamı çeşitli şehirlere atamıştır. Bu sanatçılardan bir de Turgut Zaim'dir. Bu hareketle birlikte Anadolu insanını daha yakından tanıma şaşını elde eden Zaim, bundan sonraki sanat anlayışının nasıl şekilleneceğini şu sözleri ile açıklar;

*“Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyorum. Yurt özelliği olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Bozkırın dilini sezmeye çalıştım.”* (Satılmış, 2019: 207).

İncelediğimiz eserlerin portrelerine dikkatli baktığımızda detaylardan uzak sade ve dingin bir ifade ile resmedilmişlerdir. Köy halkının yaşamlarındaki mutluluk tuvale yansıtılmış gibi görünmektedir. Hemen hemen tüm portreler birbirine benzemekte olup belli şematik bir yaklaşımla resmedilmiştir. Sanatçı özellikle kadın figürlerini eserlerinde ön plana çıkartmaktadır. Onları çalışırken ve çocukları ile resmederek ne kadar üretken olduklarını ve aile bağlarının ne kadar güçlü olduklarını ortaya koymaktadır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARI

#### 4.1. Abidin Katipoğlu'nun Uygulama Çalışmalarında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi

Sosyolojinin temel yapı taşlarından biri olan toplum psikolojisi; öyledir ki, bir toplumun normları ne ise, toplum da onu olağan görür, hatta onu neredeyse bütünüyle kabul eder. Bu aynı zamanda toplumdaki birlik ve karışık olma, yozlaşma gibi kavramların şekillenmesindeki en önemli unsurdur.

İnsan, mutlak surette toplumla birlikte yaşama ihtiyacında olan bir varlıktır. Birçok araştırmacı toplum psikolojisini incelerken kitleleri dahi bir araya getirebilen ve onları bir arada tutmayı başaran sebepleri anlamaya çalışmıştır. Toplu halde birtakım normlar eşliğinde yaşamının bir iç güdü olduğunu ve bunun hayvanlarda var olan sürü içgüdü ile aynı sebepten kaynaklandığını ileri süren araştırmacılar olduğu gibi bunun bir iç güdü olmaktan ziyade, sonradan edinilen-edinilebilen bir davranış şekli olduğunu savunan araştırmacılar da bulunmaktadır.

Dünyada ve ülkemizde sayısızca toplumsal sorun yaşanmaktadır. Salgın hastalıklar, İşsizlik, göç, yoksulluk, trafik, çarpık kentleşme, israf, çevre kirliliği, çocuk istismarı, kadına şiddet vb. olgular bahsi geçen toplumsal sorunlardan yalnızca birkaçıdır. Buna bağlı olarak toplumda ve dünyada yaşanmış-yaşanmakta olan sorunlara çözüm bulunmadığı müddetçe bu sorunların, toplumun her kesimini etkileyeceği mutlak bir gerçektir.

Siyasi, tarihi ve toplumsal olaylar gibi dış etmenlerin, insanların bireysel ve toplumsal psikolojilerine-davranışlarına yansımalarının bir sonucu olarak, zaman zaman topluma bir “bakış atan” sanatçılar, apaçık veya gizliden gizliye kendini belli eden ve kümülatif bir biçimde şekillenen bu oluşumu yani “toplum portresini” kendi bakış açılarından toplumun bir aynası olacak nitelikte görsel betimlemeler vesilesiyle bizlere aktarmaktadır.

Bir sanat eseri oluşturmadaki en önemli olgulardan biri az ile çoğu anlatmayı başarabilmektir. Geçmişten günümüze, toplumu yansıtmayı amaçlayan sanatçılardan birçoğu, toplumdaki herhangi bir düşüncüyü veya davranışı bir “portre temsili”

üzerinden yansıtmıştır. Toplum portre üzerinden anlatmaya çalışan sanatçıların eserlerinde görüldüğü üzere, bahsi geçen eserlerdeki figürlerin ifadeleri, kılık kıyafetleri, buldukları ortam ve figürlerin bahsi geçen ortamdaki statüleri gibi öğeler toplumun genel yapısını portreler üzerinden bizlere aktarabilmektedir.

Bu çalışmada; Abidin Katipoğlu, Toplumsal Gerçekçilik kavramı çerçevesinde, dışavurumcu şekilde, biçim bozarak ve metaforik öğeler kullanarak oluşturduğu portre kompozisyonlarında, günümüz toplumunun genel yapısını yansıtmak üzere ortaya koyduğu çalışmalarını, sosyolojik metodoloji eleştiri ışığında izleyiciye aktarmaktadır.

#### 4.1.1. Empati



**Görsel 52:** Abidin Katipoğlu, Empati, 100x120 cm, TÜAB, 2019

Abidin Katipoğlu'nun "*Empati*" (Görsel 52) isimli eseri 100x120 cm boyutlarında tuval üzerine akrilik boya tekniği ile 2019 yılında yapılmıştır. Esere baktığımızda en önde yerde başını çanta benzeri bir cisime yaslamış, yatar vaziyette

bir figür görmekteyiz. Figürün hemen arkasında ise silüet halinde bir kalabalık görülmektedir. Arkadaki kalabalık eserde dikeylikleri oluştururken en önde esere paralel bir şekilde uzanmış olan figür ise yatay dengeyi sağlamaktadır. Figürün portresine baktığımızda detaylara çok girilmeden lekesele bir yaklaşımla resmedilmiştir.

Eserde anlatılmak istenen herhangi bir demografik yapıda yer alan ve toplumun bir “parçası” olduğu halde, kendini toplumdaki ayrı ve soyutlanmış hisseden kimseleri; kompozisyonun arka planında dikey bir biçimde konumlandırılmış olan kişilerin, birlikte gerçekleştirdikleri hareketlenmenin dışında, bu toplumsal hareketlenmeye karışamayan ve “ayak uyduramayan” bir figürün “ümitsiz ve yalnız” bir şekilde, yatay bir biçimde bulunması, dışlanmışlık hissi oluşturmaktadır. Eserin en ön planında konumlandırılan figür izleyici ile yakından etkileşim içerisinde olması ve figürün bulunduğu konumda izleyicinin kendisi olması, yani eserin adından da yola çıkarsak “Empati” kurulması istenmiştir.

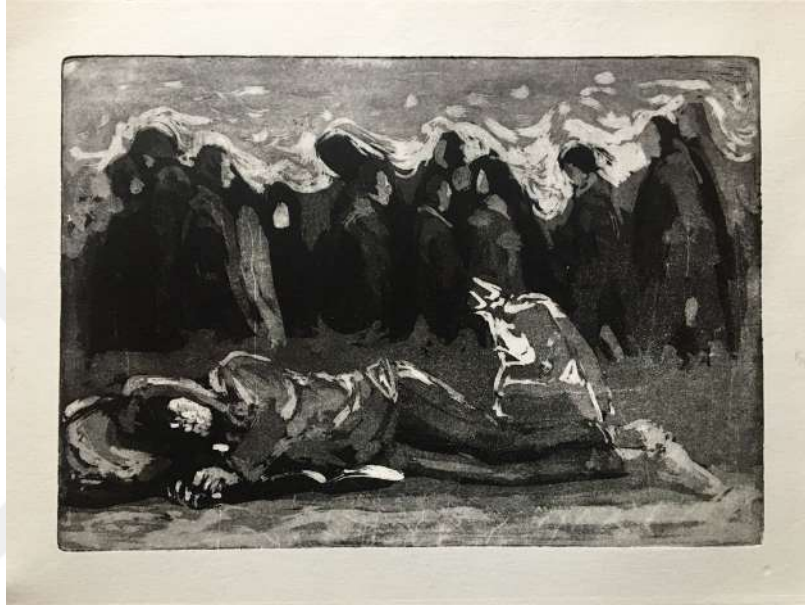


**Görsel 533:** Abidin Katipoğlu, Empati, Detay, 2019

Her sanatçı kendi döneminin aynası olmuştur. Yaşadığı çağda maruz kaldığı çeşitli toplumsal olaylardan etkilenmiş ve bunu sanatına yansıtmıştır. Yaşanan toplumsal olayların yanı sıra sanatın içerisinde de gelişen yeni resimleme teknikleri ve

resimleme teknolojileri sanatçıları etkilemiştir. Yaşadığı çağın insanı olmaya çalışan sanatçı hem konusal anlamda hem de teknik anlamda kendini en iyi ifade edebileceği araçlarla toplumsal içerikli eserler üretmiştir.

Bu bağlamda “Empati” isim eserimizin hem gravür baskı tekniği (Görsel) ile hem de günümüzün popülerleşen teknolojik malzemesi tablet (Görsel) ile resmedilerek konu bağlamında dikkat çekilmeye çalışılmıştır.



**Görsel 544:** Abidin Katipoğlu, Empati I, 21x30 cm, Gravür, 2018



**Görsel 555:** Abidin Katipoğlu, Empati, 1476x1772 px, Dijital Eskiz, 2018

#### 4.1.2. Göç



**Görsel 566:** Abidin Katipoğlu, Göç, 2835x7087 px, Dijital Resim, 2019

Katipoğlu'nun "Göç" (Görsel) isimli eserine baktığımızda 2835x7087 px boyutlarında tablet üzerinden 2019 yılında dijital resim olarak yapılmıştır. Eser baktığımızda oldukça kalabalık olan figürlerden oluştuğunu görüyoruz. Kalabalık izleyiciye göre eserin sol tarafından sağ öne doğru ilerlemektedir. Eserde belli başlı figürlerin detaylandırılarak çizildiğini diğer figürlerin ise önden arkaya doğru netliğini kaybederek silüet haline büründüğünü görmekteyiz. Eserde figürlerin dışında sağ ve sol kenarlarda kenarlar da çadırlar bulunmaktadır. Figürlerin arkasına doğru baktığımızda büyük bir kapı ve duvar görülmektedir. Duvarların arkasında ise dağlar ve gökyüzü bulunuyor. Figürler ellerindeki ağır yüklerden, arkadaki büyük duvarlardan ve etraftaki çadırlardan da anlayabileceğimiz üzere göç eden mültecilere benzemektedir. Figürler yürüyerek taşıdıkları yükler sebebiyle bir hayli yorulmuş görünmektedir. Figürlerin ifadelerine ve hareketlerine odaklandığımızda yaşadıkları bu trajediden dolayı harap bir şekilde görünmektedirler.

İklim değişiklikleri, savaş ve sömürülme gibi sebeplerden göçe "zorlanan" toplumların temsil edildiği bu çalışmada, toplum bünyesindeki, bu bireylerin hayatlarının, kişiliklerinin, hayallerinin, adeta yok oluşu; kompozisyondaki çoğu insanın bir "silüetten ibaret" resmedilmesi ile aktarılmaya çalışılmıştır. Önde yer alan ve odak noktası haline gelmiş olan figürler ise; yoksulluk, çaresizlik umutsuzluk gibi kavramları çerçevesi içerisinde resmedilerek aktarmaktadır.



**Görsel 57:** Abidin Katipoğlu, Göç, Detay, Dijital Resim, 2019

### 4.1.3. Açgözlülük



**Görsel 58:** Abidin Katipoğlu, Açgözlülük, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022

Abidin Katipoğlu, “Açgözlülük” (Görsel) isimli eseri dijital resim olarak 2362x3189 px boyutlarında 2022 yılında yapmıştır. Eseri ilk incelediğimizde tek bir figürden oluştuğunu görmekteyiz. Kilolu gibi görünen figür oluşturulurken anatomik kaygılardan uzak bir şekilde deforme edilerek resmedilmiştir. Bir eli hamburgere benzer yiyecek tutarak göbeğinin hemen üzerinde tutmuş diğer eli ise yine bir hamburgeri ısıracağı gibi ağzına götürür vaziyette resmetmiştir. Eserin arka planına baktığımızda izleyiciye göre eserin sol tarafında yarısı görünen iki adet ağaç benzeri formlar vardır. Mekan eserde tam olarak belirgin değildir. Figürün portresine baktığımızda başını yatay bir şekilde ikiye böl düğümüz zaman başının üst kısmı izleyiciye bakar gibi görülürken gözleri resmedilmemiştir. Alt kısmına baktığımızda

ise izleyiciye göre sağ tarafa doğru çevirmiş ağzını açmış bir şekilde görünmektedir. Figürün üzerinde kıyafet yoktur. Eser çizgisel formlardan oluşurken, kullanılan ışık, renk ve kontrast denge Barok etkisi hissi vermektedir. Katipoğlu, ışığı portre üzerinde toplayarak dikkati direkt ifadeye çekmek istemiştir.

Çalışmada yer alan metaforik öğeler bağlamında inceleme yapılacak olunursa göze çarpacak olan detaylardan ilki; figürün elinde tutmuş olduğu hamburgerlerden birisi halihazırda ısırılmış olduğu halde figür, diğer elinde henüz ısırılmamış olan hamburgere yönelmektedir. Bu olgu, metaforik anlamda toplumun aç gözlülüğünü ve doyumsuzluğu temsil etmektedir. Hamburgerlerin içerinde yer olan ve diğer bir metaforik öğe olan çalışmaya yerleştirilmiş olan dolarlar ise toplumu sürekli olarak “tüketmeye” iten kapitalist sistemin eleştirisi niteliğindedir. Çalışmaya yerleştirilmiş bir diğer metafor ise, kompozisyon da açık bir şekilde hakimiyetini gösteren yeşil renktir. Renkler, demografik açıdan toplumun farklı kesimleri için farklı anlamlar taşıırken, çalışmadaki yeşil renk ise; “şehirli” insan için parayı, gücü, doyumunu, saygıyı vb. terimleri temsil ederken, “kırsaldaki” insan için ise; doğallığı, yaşamın kaynağını, saflığı vb. terimleri temsil etmektedir.



**Görsel 59:** Abidin Katipoğlu, Açgözlülük, Detay, 2022

#### 4.1.4. Hırs



**Görsel 60:** Abidin Katipoğlu, Hırs, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022

Katipoğlu'nun "*Hırs*" (Görsel 53) isimli eseri dijital resim olarak 2362x3189 px boyutlarında 2022 yılında yapmıştır. Eseri ilk incelediğimizde tek bir figürden oluştuğunu görmekteyiz. Deformasyonlarla biçimi bozulan bir figür çıplak resmedilmiştir. Kısa saçları ve başında bir tacı bulunmaktadır. Portresinde göz bebeklerinin olmaması, burun, ağız ve çenesinin deforme edilmesi dikkat çekmektedir. Ten rengine baktığımızda ise yer yer renk geçişleri görünmektedir. Figürün hemen önündeki masanın üzerinde hasar görmüş bir satranç tahtası bulunmaktadır. Arka planda ise figürün baş kısmının çevresinde kara bulutu andıran bir koyuluk altında işe turuncu bir açıklık vardır. Belirli bir mekan ögesi yoktur. Eser birbiri içerisine geçmiş renkli çizgisel formlardan oluşmuştur. Bu eserde hareket

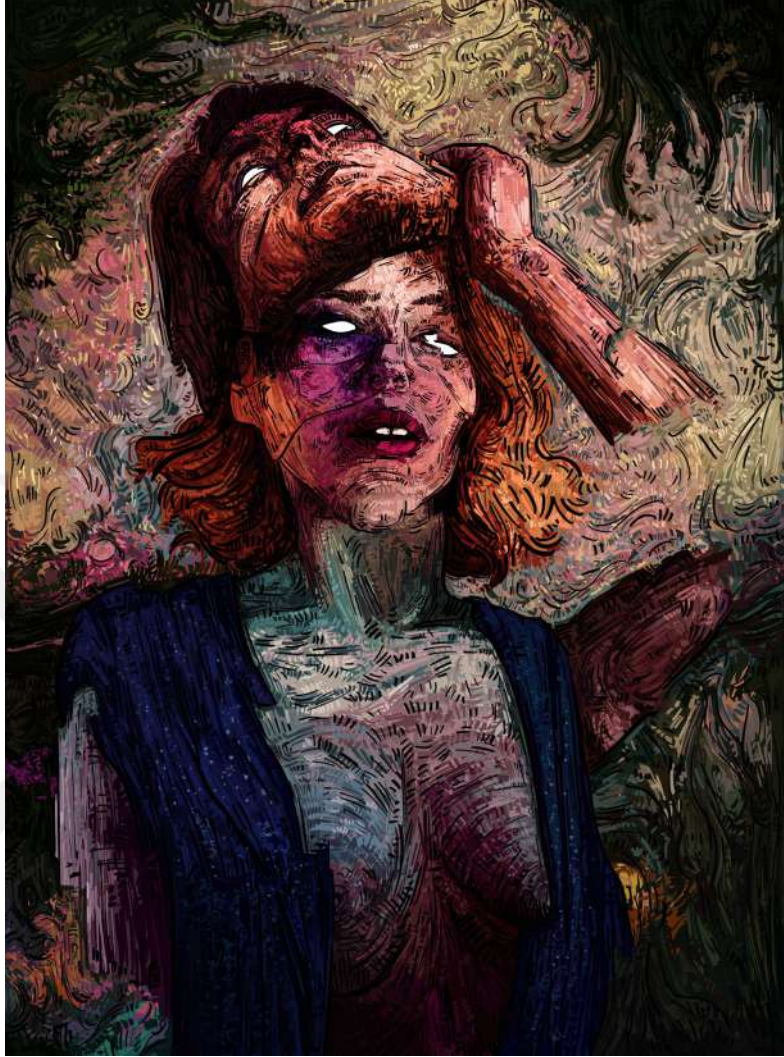
oluşturmuştur. Kontrast değerlere baktığımızda doğu tonların baskın olması eserde bir derinlik oluşturmuştur. Işık ise figürün yüzünün dörtte üçlük kısmıyla satranç tahtasının merkez kısmında toplanarak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışmıştır.

Bu çalışmadaki metaforlar ise; hırs, kibir, çıplaklık, politika ve entrika kavramlarıdır. Çıplaklık esasen eşitliği temsil ederken buna ek olarak satranç tahtasındaki şahın düşürülmesi hareketi ise temelde eşit oldukları halde kendini üstün gören bir kimsenin, yoluna çıkan herhangi bir engeli hırsına ve kibrine yenik düşerek politik ya da benzer sebeplerden ötürü, çeşitli entrikalarla yok etmesini temsil etmektedir.



**Görsel 611:** Abidin Katipoğlu, Hırs, Detay, 2022

#### 4.1.5. Sahtekârlık



**Görsel 62:** Abidin Katipoğlu, Sahtekarlık, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022

Katipoğlu'nun "*Sahtekarlık*" (Görsel 54) isimli eseri dijital illüstrasyon olarak 2362x3189 px boyutlarında 2022 yılında yapmıştır. Eseri ilk incelediğimizde tek bir figürden oluştuğunu görmekteyiz. Figürün üzerinde bulunan tül vücudunun çok az bir kısmını kapatsa da çoğunluğu çıplak görünmektedir. Portresine baktığımızda yüzü izleyiciye doğru bakıyormuş gibi dursa da göz bebeklerinin olmamasından dolayı tam olarak nereye baktığını bilemiyoruz. Diğer yandan deforme edilmiş kolunu kaldırmış, başındaki maske benzeri portreyi çıkartır vaziyette resmedilmiştir. Kısa saçları bulunan figürde kullanılan turuncu renk izleyicinin esere baktığında direkt odak noktası olmasını sağlamıştır. Eserin genelinde sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılmıştır.

Bu çalışmada patlak turuncu renk dolayısıyla dikkat çekilmiş olan yüz bölgesi, çalışmada verilmek istenen “mesajların” genelini barındırmaktadır. Bu “mesajlardan” ilki, Katipoğlu’na göre kişiliği temsil eden gözlerin resmedilmeyişi ile yüzündeki maskeyi yani “sahte kişiliğinden” sıyrılan figürün gerçek yüzünün ortaya çıkmasını ve gerek yüzündeki “kişiliğinin” bozuk ya da yok oluşunu temsil etmektedir. Çalışmadaki figürün gövdesine hakim şekilde resmedilen ve vücudunun çok az kısmını kapatan kıyafet ise bir kimsenin ilgiyi ve odağı kendine fayda sağlayacak ve kendi bildiği şekilde uygulamasının yegane göstergesidir.

#### 4.1.6. Doktor Hayat



Görsel 633: Abidin Katipoğlu, Doktor Hayat, 2362x3189 px, Dijital İllüstrasyon, 2022

Katipoğlu'nun "*Dr. Hayat*" (Görsel 55) isimli eseri dijital illüstrasyon olarak 2362x3189 px boyutlarında 2022 yılında yapmıştır. Esere ilk baktığımızda tek bir figürden oluştuğunu görmekteyiz. Figürün yüzünde siyah bir maske, üzerinde ise doktor önlüğüne benzer bir önlük, boynunda ise stetoskop bulunmaktadır. Figür bir sağlık personeline benzemektedir. Figürün genel yapısı deforme edilerek resmedilmiştir. Eserde ana ışık unsuru modelin üzerine odaklanmıştır. Daha çok soğuk renklerin baskın olduğu eser, çizgisel formlarla ve kontrast değerlerle figürdeki hacim etkisini arttırmıştır.

Bu çalışmada, toplum psikolojini derinden etkileyen pandemik boyuttaki olayların düşüncelere, davranışlara ve algıya yansımaları; insanlık tarihinde yaşanmış olan en büyük pandemilerden birisine damga vurmuş sağlık çalışanlarını temsil eden figür vasıtası ile insan yaşamı için yapılmış olan "fedakarlık" ve yine insanlık için toplumun bizzat kendisi tarafından benimsenen birliktelik, tek yürek olma gibi kavramlara ek olarak, çeşitli görevlerde yer alan ve göz ardında kalmış her türlü sağlık çalışanlarının önemi vurgulanmıştır. Çalışmanın arka planında yer alan kırmızı tondaki renkler; kaosu, ölümü, çaresizliği vb. kavramları temsil ederken figür üzerinde hakim olan mavi renkler ise; bilimi, aklın ve doğrunun yolunu, gerçekliği vb. kavramları temsil etmektedir.

Yine bu çalışmada da resmedilmeyen gözler figürün, sıradan kişiliğe sahip bir bireyden ziyade, varlığını toplumun faydasına adanmış olan ve bu fayda uğruna kendi hayatını tamamıyla bu göreve adayan kimseleri temsil etmektedir.

## SONUÇ

En ilkel dönemlerden günümüze değin insanlık kendini toplumun içerisinde hep ifade etmeye çalışmıştır. Dünyada fiziksel olarak kısıtlı bir süre yaşayan insanlar varlıklarını fiilen de olsa sürdürmek için sanata başvurmuştur. Ölümsüzlük arayışı içerisinde olan insanlık kendinden bir sonraki nesle yaşadığı hayatın izlerini portre yoluyla iletmıştır. İlk çağlarda mağaralardan çıkan portre Orta Çağlara kadar insanlıkla birlikte orantılı bir gelişim evresinden geçmiş ve Rönesans döneminde hümanizmle birlikte önemli bir sıçrama noktasına ulaşmıştır. Hayatın gerçeğe uygun aktarım kaygılarının artmasıyla beraber portre sanatta en iyi etkileşim aracı olmuştur. Geçmişini yazıtlarla sonraki nesillere aktaran insanlık figür merkezinde görsel tarihçe oluşturmaya başlamıştır.

Farklı zaman dilimlerinde farklı toplumlarda yaşanan sosyal ve politik gelişmelerde portrenin kullanımı çeşitli amaçlar doğrultusunda değişmiştir. 12. ve 14. yüzyıllar arası daha çok din merkezli ifade aracı olarak kullanılan portre 15. yüzyılda Rönesans aydınlanmasıyla birlikte özgürleşmiştir. 16 ve 18. yüzyıllarda ise daha çok burjuva kesimin sosyal statü belirleyicisi konumuna gelen portre 18. yüzyılın sonlarına doğru çeşitli siyasi hareketlilikler ve sanayileşmenin de etkisiyle toplumsal gerçekçilikle özdeşleşerek toplumun yaşadığı sıkıntıları güncel yattan kesitleri birebir olduğu gibi dönemin aynası görevini üstlenmiştir.

1789 yılında Fransız devriminin etkileriyle sanatçılar 19. yüzyılda etkisini arttıran gerçekçilik anlayışı ile yansıtmacı kuram benimsenmiş ve gerçeği olduğu gibi tuvallere aktarmaya başlamışlardır. Burjuva kesimin sipariş kurgu isteklerine hizmet etmektense toplumu yansıtan çalışmalar yapılması tercih edilmeye başlanmıştır. Bu anlayışın ilk kıvılcımının yaşandığı Paris şehrinde sanatçılar konularında halka doğru yönelmiş ve bu yönelişin sonunda Gustave Courbet'in öncülüğünü yaptığı Realizm akımı doğmuştur. Tez çerçevesi içerisinde eserlerinden örnekler verdiğimiz Gustave Courbet, François Millet ve Adolph Menzel gibi sanatçılar bu akımın en etkin sanatçıları olmuştur.

Realizm akımı daha çok gündelik hayatta çalışan köylüleri, işçileri ve toplumun sıradan halini olduğu gibi yansıtan “janr” görüntülere odaklanmıştır. 19.

yüzyılda Sanayi Devriminin de etkileriyle toplumda yaşanan çeşitli toplumsal olaylar Realizm bünyesi içerisinde Toplumsal Gerçekçiliği doğurmuştur. Dönemin sanatçıları halkın çeşitli sorunlarını eserlerinde konu edinerek hem dönemin aynası olmuş hem de farkındalık oluşturmaya çalışmışlardır.

Toplumsal gerçekçi anlayışın Türk sanatına yansımalarını görmemiz biraz zaman almıştır. Osmanlı döneminde İslamiyet'in tasvir yasağından dolayı figüratif portre tasvirleri yapılmamıştır. Minyatür sanatında figürler olsa da belli bir kalıpta ve şematik betimlemeler yapılmışlardır. Ancak 17. yüzyılda Osmanlı'nın yüzünü batıya çevirmesiyle başlayan bu yönelim 1795 yılında Mühendishane-i Berri Hümayunun kurulumu ile içerisinde perspektif gibi teknik resim derslerinin verilmesiyle batılı anlamda resim sanatının ilk adımları atılmaya başlamıştır. Bu okullarda eğitim alan sanatçılar başlarda asker kökenli olsa da sonraları 1882 yılında Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Türk resim sanatını akademikleştirip sivilleşmesini sağlamıştır. 1795 ile 1882 yıllar arasında temel anlamda batılı resim anlayışı gelişirken yine figüratif yaklaşıma çok fazla değinilmemiştir. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde figüratif kompozisyonlar oluşturmasıyla birlikte Türk resim sanatında portre ve figürün temelinin atılmıştır.

Sanayi-i Nefise'nin kurulumu ile akademiye yetişen sanatçılar eğitimlerinden sonra burs alarak yurt dışına gitmişler ve yurda geri döndüklerinde o dönemin sanat akımlarına hakim olmuş aynı zamanda portre ve figür Türk resminde de bulunmaya başlamıştır. Osmanlı döneminden sonra kurulan Cumhuriyet dönemi ile Türk resmi yeni kurulan devletin içerisinde halkla devlet arasındaki bağı güçlendirmek için bir araç olmuştur. Bu sebeple Yurdu Gezen Ressamlar hareketi ile sanatçıların Anadolu'nun çeşitlik şehirlerinde resimler yapması sağlanmış, halkevleri kurulmuş ve Ankara'da İnkılap sergileri açılarak sanat tüm yurttan benimsenilmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan 1940'lı yıllara kadar belli bir gelişim evresinde olan Türk resmi henüz öz kimliğini bulamamıştır. Bu kimlik eksikliğinden doğan Yeniler Grubu Türk resim sanatını öz kimliğini kavuşturmayı amaçlamış, kendilerinden önceki gruplara nazaran biçim odaklı olmaktansa halkı ön plana alan resimler yapmaya başlamışlardır. Özellikle Yeniler Grubu ile sanatın merkezine hümanizm alınarak toplumun yaşadığı problemler tuvallere aktarılmaya başlanmıştır.

Yeniler Grubu ile artık toplumsal gerçekçi resim anlayışı Türk resim sanatında varlığını net bir şekilde hissettirmeye başlamış 1970’li yıllardaki figüratif yöneliminde temeli olmuştur. Tüm bu gelişmelerin neticesinde 1940 sonrasında toplumsal gerçekçi anlayışla portre çalışarak ön plana çıkmış on sanatçı tespit edilmiş ve her birinin eserlerinden üçü incelenerek yaşadıkları dönemin atmosferine yorumlanmaya çalışılmıştır. Bahsi geçen sanatçılar alfabetik sırayla Ahmet Umur Deniz, İbrahim Balan, Mümtaz Yener, Nedim Günsür, Nedret Sekban, Neşet Günal, Nuri İyem, Ramiz Aydın, Turgut Atalay ve Turgut Zaim’dir. Sanatçıların her birinin farklı dönemlerde yaşamasına sağman eserleri tarihi belge niteliğinde dönemin aynası olmuştur. Eserlere bakıldığında figürlerin yüzlerindeki ruh hallerinin nasıl görüldüğünün yanı sıra kompozisyonlarında mekan, giysiler ve çeşitli cisimlerden yola çıkarak dönemin Türkiye’sinin ekonomik ve sosyal statüsünü net bir şekilde yorumlamamızı sağlamıştır.

Sanatçılar eserlerindeki temayı yaşadıkları dönemin gerek kendi hayatlarında maruz kaldıkları durumlardan gerekse ülkede yaşanan toplumsal olaylardan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Eserlerinde kendilerini ifade ederken kullandıkları malzemeler ve yaklaşımları değişse de temelinde toplumsal bir farkındalık oluşturma kaygısı olmuştur. Uygulama çalışmalarında da gördüğümüz üzere hem geleneksel resimleme tekniklerinin kullanıldığı hem de günümüz teknolojinin resim sanatına yansımalarının sonucu olarak dijital resimleme tekniği ile toplumsal gerçekçi yaklaşımla eser üretildiğini görülmektedir. Bu uygulamadan yola çıkarsak sanatçılar işledikleri konuları dönemin toplumsal sorunlarından etkilenerek ürettiği gibi dönemin teknolojiyle de içli dışlı olarak malzemesini de güncellediği sonucuna varılmaktadır.

### KAYNAKÇA

- ADAM**, Abdülmecit (2015), **Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından Algılanışı ve Sanat Eserine Yansıması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ATAMAN**, Afif ve Halit Yabalak (2021), “Kendine Mal Etme Bağlamında Neşet Günal'ın Toprak Adamları”, **Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** (54), 131-164.
- AKYÜREK**, Melek. (2018), “Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye'de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması”, **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi** (40), 444-467.
- ALBAYRAK**, A. Kürşad (2009), **Türkiye'de 1980 Sonrasında Gerçekleştirilen Kültürel ve Eleştirel Anlatımlı Resim ve Enstalasyonların Bir Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- ALSAC**, Birsen ve Üstün Alsaç (1993), **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARSLAN**, Necla (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt**, İstanbul: Yem Yayın.
- ATALAY**, Mine (2016), **Türk Resmi Sanatında Travma Olgusu**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı.
- AVŞAR KARABA**, Pelin ve Hilal Gürensoy Şener (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri. **The Journal of Social Sciences** (17), 64-90.
- BERK**, Nurullah ve Hüseyin Gezer (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- BERKSOY**, Funda (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- BUĞRA**, H. Bilen (2007), **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÇAĞLIYAN**, Süleyman (2010), **1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı Resim Programı.
- ÇELİK**, Sibel (2009), **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- ÇİÇEK**, Volkan (2010), **19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

- DALKIRAN**, Ahmet (2006), **Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması**, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı.
- DALKIRAN**, Ahmet (2013), Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı, **Sanat Dergisi**, 1-14.
- DEMİRBULAK**, Ayşegül (2007), **Çağdaş Türk Resminde Otoportre**, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı.
- DENİSOVA**, Alice (2015), The Study Of The Features Of The Profession Of a Boatman On The Basis Of; Paintings of Ilya Repin "Barge Haulers On The Volga", **Samara: MOIARUSSIA**, (s. 2-17). Çeviri: Abidin Katipoğlu
- DOĞAN**, Fatma (2003), **Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DÖNMEZ**, Nilüfer (2009), **Türk Resminde Portre ve Otoportre**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı.
- DUBEN**, İpek (2007). **Türk Resmi Ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ENTMEN**, Ahu (2009), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ERDEMCİ**, Fulya ve diğerleri (2007), **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- EROĞLU**, Özkan (2019), **Türkiye'de Resim Sanatı**, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- GİRAY**, Kıymet (1998), **Nuri İyem**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- GİRAY**, Kıymet (2007), **Türk Resim Sanatında Bir Asırlık Öykü**, İstanbul: Seçil Ofset.
- GOMBRİCH**, Ernst (1997), **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitapevi. Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran
- GÜLTEKİN**, Gönül (1992). **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**, Ankara: T. C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri.
- GÖKSU**, Saime ve Edward Timms (2011), **Romantik Kominist Nazım Hikmet'in Yalamı ve Eseri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Çeviri: Barış GÜMÜŞBAŞ
- İSKENDER**, Kemal (1984), **Türk Resminde Toplumcu Eğilimler**, İstanbul: Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi.
- İŞANÇ**, Yeliz (2008). **Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür**, Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- KALPAR**, Selda (2013), **Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatında Emek ve Emekçi Kavramlarının Tema Olarak İrdelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KESKİN**, Candaş (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 141-151.
- KOÇ**, Kamber (2011), **20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MENGÜÇ**, Aslan (2001), **Turgut Atalay**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- ÖNDER**, Ulaş (2012), **Toplumsal İçerik ve Biçim Açısından Çağdaş Türk Resmi**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasat Dalı.
- ÖNSAL**, Başak (2006), **Ankara'da Sanat Galerisizliğinin Oluşumu 1950'lerin Öncü Üç Galerisi Üzerine Bir Çalışma**, Doktora Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar Ana Bilim Dalı.
- ÖZDAL**, M. Akif (2021), Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı. **Mediterranean Summit 5th International Social Sciences Congress** (s. 77-93). Antalya: Mediterranean Summit 5th International Social Sciences Congress.
- ÖZDEMİR**, Nurdane (1997), **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi**, Ankara: Nurol Matbaacılık A.Ş.
- ÖZKILIÇ**, Ezgi (2019), **Türk Resim Sanatında Otobiyografik Anlatım**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar ve Resim Anabilim Dalı.
- RENKÇİ TAŞTAN**, Tuğba (2021), Amerika'da Toplumsal Gerçekçilik ve Kentsel Yalnızlığın Ressamı Edward Hopper'ın (1882-1967) Yapıtlarında Kent İmgesi ve Işık-Gölge (Chiaroscuro), **International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art**, 6(13), 104-118.
- SALİMOV**, İlkin (2014), 19. Yüzyılın Başlarında Rus Batıcılığının Erken Bir Örneği: Pyotr Çadaev. **Bildiriler Kitabı II**, (s. 205-215). Marmara Üniversitesi İslam Felsefesi Ana Bilim Dalı.
- SATILMIŞ**, Serap (2019), **Turgut Zaim'in Resimlerinde Renk Sembolleri Kullanımı ve Minyatür Etkisinin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım.
- SLAYTON**, Robert. A. (2017), **Beauty in the City The Ashcan School**, New York, Albany: State University of New York Press. Çeviri: Abidin Katipoğlu
- SÖZEN**, Metin ve Uğur Tanyeli (1996), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- SUÇKOV**, Boris (2009), **Gerçekçiliğin Tarihi**, İstanbul: Doruk Yayıncılık. Çeviri: Aziz Çalışlar

- ŞAHİN ÖZTÜRK**, Ayşe (2019), **Çağdaş Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Kentsel Atıkların Plastik Değer Oluşumları**, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bilim Dalı.
- ŞAHİN**, Zulfiya (2014), XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Rusya'nın Kültürel Gelişimi ve Batıya Uyum Çabaları. **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 171-191.
- TAN**, Melek (2011), **Toplumsal Gerçekçiliğin Türk Resim Sanatına Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.
- TERZİ**, Sezin (2008), **12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- THOMPSON**, Jon (2014), **Modern Resim Nasıl Okunur**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Çeviren: Firdevs Candil Çulcu
- TÜRE**, Ahmet (2002), **1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı.
- UYSAL**, Arzu (2009), Portre Kurmak Üzerine..., **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 1(4), 107-122.
- UZELLİ**, Gönül (2002), **XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- VALKENİER**, E. Kridl. (1975), The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s. **Wiley on behalf of The Editors and Board of Trustees of the Russian**, 247-265. Çeviren: Abidin Katipoğlu
- YAVUZ**, Z. Sevda (2017), **İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Resimlerindeki Anadolu Betimlemeleri**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı.
- YENER**, Emine (2020), Nuri İyem Tuvalerinde Toplumsal Gerçekçilik ve Anadolu Kadını, **International Social Sciences Studies**, 6(66), 3235-3249.
- YENER**, N. Göksu (2013), **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı**, Doktora Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- YILANCOĞLU**, M. Özgün (2008), **Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.
- YILMAZ**, Başak (2008), **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.

**YİĞİT YÜKSEL**, Dilek (2006), **Rus Modernleşmesi Ve Türkiye (1682-1905)**, Doktora Tezi Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

### GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: Pieter Brueghel, Köy Düğünü, 114x163 cm, TÜYB, 1567  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6y\\_D%C3%BCn%C4%9F%C3%BCn%C3%BC#/media/Dosya:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_Peasant\\_Wedding\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6y_D%C3%BCn%C4%9F%C3%BCn%C3%BC#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Peasant_Wedding_-_Google_Art_Project_2.jpg), Son Erişim: 27/03/2022
- Görsel 2: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 268x347 cm, T.Ü.Y.B, 1814  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/3\\_May%C4%B1s\\_1808#/media/Dosya:El\\_Tres\\_de\\_Mayo,\\_by\\_Francisco\\_de\\_Goya,\\_from\\_Prado\\_thin\\_black\\_margin.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg), Son Erişim: 27/03/2022
- Görsel 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 260x325 cm, TÜYB, 1830  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg), Son Erişim: 27/03/2022
- Görsel 4: Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu, 361x598 cm, TÜYB, 1854-1855  
<https://artsandculture.google.com/asset/the-artist-s-studio-a-real-allegory-summing-up-seven-years-of-my-artistic-and-moral-life-between-1854-and-1855/iQF1RU4WTpm5uw?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A10.223245347280132%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.534540504279069%2C%22height%22%3A1.298323436721405%7D%7D> Son Erişim: 16/04/2022
- Görsel 5: François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 84x111 cm, TÜYB, 1857  
<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/21/jean-francois-milletin-the-gleaners-eseri/>, Son Erişim: 16/04/2022
- Görsel 6: Adolph Menzel, Demir Dökümhanesi, 153x253 cm, TÜYB, 1875  
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/menzel-adolf-friedrich-erdmann-von/adolph-von-menzel-demir-dokumhanesi-771/> Son Erişim: 16/04/2022
- Görsel 7: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 82x114 cm, TÜYB, 1885  
<https://artsandculture.google.com/asset/the-potato-eaters/7gFcKarE9QeaXw?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.456227103564913%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.7625530162338605%2C%22height%22%3A1.2374999999999999%7D%7D>, Son Erişim: 16/04/2022
- Görsel 8: Kathe Kollwitz, Mahkumlar, 32.5x42.5 cm, Eching, 1908  
<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYD5L&titlepainting=The+Prisoners&artistname=Kathe+Kollwitz>, Son Erişim: 06/03/2022

- Görsel 9: Pablo Picasso, Guernica, 349x776 cm, TÜYB, 1937  
<https://konusanmuze.com/?p=181>, Son Erişim: 18/05/2022
- Görsel 10: Everett Shinn, The Docks, 30.37x55.88 cm, TÜYB, 1901  
 SLAYTON, Robert. A. (2017). Beauty in the City The Ashcan School. State University of New York Press s: 73
- Görsel 11: Vasily Perov, Troika. Apprentice Workmen Carrying Water, 51.5 x 65,8 cm, TÜYB, 1886  
<https://www.wikiart.org/en/vasily-perov/troika-apprentice-workmen-carrying-water-1866>, Son Erişim: 27/05/2022
- Görsel 12: Ilya Repin, Volga'da Sal Çekicileri, 131.5x281 cm, TÜYB, 1870-1873  
<https://www.rbth.com/arts/331225-peredvizhniki-russian-art>, Son Erişim: 05/06/2022
- Görsel 13: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri, 123x195.5 cm, TÜYB, 1935  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki\\_Kocamemi#/media/Dosya:Zkmakkare\\_erleri.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Kocamemi#/media/Dosya:Zkmakkare_erleri.JPG), Son Erişim: 22/04/2022
- Görsel 14: Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort, 1933  
<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>, Son Erişim: 22/04/2022
- Görsel 15: Turgut Atalay, Balıkçılar, 100x80 cm, TÜYB, 1940  
 ÇELİK, Sibel. (2009). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yüksek Lisans Tezi)
- Görsel 16: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, 99.5x117.5cm, 1965  
<http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/>, Son Erişim: 30/04/2022
- Görsel 17: Nedim Günsür, Madenciler, 89x108 cm, TÜYB, 1956  
<https://kdzereglifutbol.blogspot.com/2014/09/naif-bir-madenci-dostu-nedim-gunsur.html>, Son Erişim: 30/04/2022
- Görsel 18: İbrahim Balaban, Tutuklu Öğrenci, 50x70 cm, TÜYB, 1961  
[https://www.balabansanatgalerisi.com/uploads/900/product/2021/04/19/tutuklu-ogrenci\\_1618812397.jpg](https://www.balabansanatgalerisi.com/uploads/900/product/2021/04/19/tutuklu-ogrenci_1618812397.jpg), Son Erişim: 30/04/2022
- Görsel 19: Neşet Günal, Korkuluk, 165x220 cm, TÜYB, 1968  
<https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>, Son Erişim: 03/05/2022
- Görsel 20: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 100x160 cm, T.Ü.Y.B., 1978  
 ALGIN, Sibel. (2009). 1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasi Değişimle İlintisi. Fine Art (NWSAFA) 16(1) 2021 42-55, Son Erişim: 03/05/2022

- Görsel 21: Osman Hamdi Bey, Pembe Başlıklı Kız, 40x50 cm, T.Ü.Y.B., 1901  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Pembe\\_Ba%C5%9F1%C4%B1k1%C4%B1\\_K%C4%B1z#/media/Dosya:Pembe\\_Ba%C5%9F1%C4%B1k1%C4%B1\\_K%C4%B1z.png](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pembe_Ba%C5%9F1%C4%B1k1%C4%B1_K%C4%B1z#/media/Dosya:Pembe_Ba%C5%9F1%C4%B1k1%C4%B1_K%C4%B1z.png), Son Erişim: 17/06/2022
- Görsel 22: Ahmet Umur Deniz, “Yürüyüş II”, 110x150 cm, TÜYB, 1990  
 DİNÇER, Sertaç (2019), 1980-1990 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (s.127)
- Görsel 23: Ahmet Umur Deniz, “Kentin Dışında”, 150x180 cm, TÜYB, 2002  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=184&bhcp=1>  
 Son Erişim: 13/09/2022
- Görsel 24: Ahmet Umur Deniz, “Yeniden Yapılandırma”, 180x210 cm, TÜYB, 2004  
<http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=539&bhcp=1> Son Erişim: 13/09/2022
- Görsel 25: İbrahim Balaban, Hastane Önü, DÜYB, 1953  
<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/> Son Erişim: 08/09/2022
- Görsel 26: İbrahim Balaban, Bereket Ana, 40x50 cm, TÜYB, 1986  
<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ibrahim-balaban/#eser/c0935749521551f7127aad0f3e2c5bf6/21945> Son Erişim: 08/09/2022
- Görsel 27: İbrahim Balaban, Göç, TÜYB, 1988  
<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/> Son Erişim: 08/09/2022
- Görsel 28: Mümtaz Yener, İlan Tahtası, 50x66 cm, TÜYB, 1977  
<https://artam.com/muzayede/335-online-muzayede/mumtaz-yener-1918-2007-figuratif-kompozisyon> Son Erişim: 08/09/2022
- Görsel 29: Mümtaz Yener, Eminönü’nde Emekçiler, 34x45 cm, TÜYB, 1982  
 ÖĞÜT, Sinan. (2018). Günümüz Türk Resim Sanatında Kadın . Modular Journal , 1 (1) , 89-97
- Görsel 30: Mümtaz Yener, Balıkçı, 40x30 cm, TÜYB, 1987  
 Akyürek, M. (2018). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, (40) , 444-467
- Görsel 31: Nedim Günsür, Madenci, 85x91,5 cm, TÜYB, 1957  
<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=2507>  
 Son Erişim: 10/09/2022
- Görsel 32: Nedim Günsür, Madenciler, 68x48 cm, MÜYB, 1963  
<https://www.galeriartget.com/en/product/4789897/nedim-gunsur-madenciler-mukavva-uzerine-yagli-boya-68-x-48-cm-1963-izimli> Son Erişim: 10/09/2022

- Görsel 33: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 41x61 cm, TÜYB, 1975  
<https://www.mutualart.com/Artwork/Koylu-Ailesi/ACC8C50B6A34CB965BB9D1CAA482DE92> Son Erişim: 13/09/2022
- Görsel 34: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri-Çöpçüler, 140x180 cm, TÜYB, 1988  
[https://4.bp.blogspot.com/-TqZjMGmbeXs/XCzZh64RgaI/AAAAAAAAARo8/51cTwLAVw9AeZYe4w4grux5Vw\\_8h11HqQCEwYBhgL/s1600/220.tif](https://4.bp.blogspot.com/-TqZjMGmbeXs/XCzZh64RgaI/AAAAAAAAARo8/51cTwLAVw9AeZYe4w4grux5Vw_8h11HqQCEwYBhgL/s1600/220.tif) Son Erişim: 13/09/2022
- Görsel 35: Nedret Sekban, Taksimde Çiçekçiler, 150x180 cm, TÜYB, 1996  
 SAL, Aşın (2009), Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (s.130)
- Görsel 36: Nedret Sekban, Bekleyiş V, 95x79 cm, TÜK Marufraj-Füzen-YB, 2008  
<https://2.bp.blogspot.com/-3fH1KecE31w/XCzZcCbqCPI/AAAAAAAAARow/kqXu0Qfpne8O1yohs6EpmBfSr9FGwaZdgCEwYBhgL/s1600/498.tif> Son Erişim: 13/09/2022
- Görsel 37: Neşet Günel, Duvar Dibi III, 152x245 cm, TÜYB, 1972-1973  
[https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1972-006\\_duvar\\_dibi\\_III.jpg](https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1972-006_duvar_dibi_III.jpg) Son Erişim: 09/09/2022
- Görsel 38: Neşet Günel, Toprak Adam, 220x165 cm, TÜYB, 1974  
 GÖKSUN Yener ve Tamar Nacar (2015), Ressam Neşet Günel’in Kırsal Kesim Betimlemeleri, Cappadocia Journal of History and Social Sciences
- Görsel 39: Neşet Günel, Çocuklar, 120x140 cm, TÜYB, 1987  
[https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1987-008\\_cocuklar.jpg](https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1987-008_cocuklar.jpg) Son Erişim: 09/09/2022
- Görsel 40: Nuri İyem, Üç Güzeller, 120x80 cm, TÜYB, 1970’li yıllar  
<http://www.nuriyem.com/eser/s132-022/> Son Erişim: 06/09/2022
- Görsel 41: Nuri İyem, Varto Depremi, 46x38 cm, DÜYB  
<http://www.nuriyem.com/eser/s132-077/> 06/09/2022
- Görsel 42: Nuri İyem, Ağıt Yakan Kadınlar, 41x60 cm, DÜYB, 1970’li yıllar  
<http://www.nuriyem.com/eser/s2015-045/> 06/09/2022
- Görsel 43: Ramiz Aydın, Kadınlar, 40 x 80 cm, TÜYB 1977  
<https://www.anatoliamuzayede.com/urun/1126862/ramiz-aydin-tuval-uzeri-yagli-boya-1977-imzali-40x80-cm> Son Erişim: 10/09/2022
- Görsel 44: Ramiz Aydın, Köylü Erkekler, 86x100 cm, TÜYB 1978  
<http://www.artnet.com/artists/ramiz-aydin/peasant-men-bSbmLa9ixOJFHc1wXLIVCg2> Son Erişim: 10/09/2022
- Görsel 45: Ramiz Aydın, Üzüm Bağlarında, 80x60 cm, TÜYB 1995  
[https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1033#](https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1033#) Son Erişim: 11/09/2022

- Görsel 46: Turgut Atalay, Yoğurtçu Kızlar, 80x100 cm, TÜYB, 1980  
<https://www.artiummodern.com/urun/2530127/turgut-atalay-1918-2004-turkmen-kizi-portresi-imzali-1981-tarihli-mukavva-uz> 06/09/2022
- Görsel 47: Turgut Atalay, Türkmen Kızı Portresi, 60x50 cm, MÜYB, 1981  
[https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=722](https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=722) 06/09/2022
- Görsel 48: Turgut Atalay, Balıkçı, 58.5x48.5 cm, DÜM, 1981  
 GÖKÇE, Ezgi. (2019). Türk Resminde Balıkçı Figürü. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi)
- Görsel 49: Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi, 58x51 cm, TÜYB, 1940  
<https://artam.com/muzayede/261-degerli-tablolar-ve-antikalar/turgut-zaim-1906-1974-anadolu-betimlemesi> Son Erişim: 05/09/2022
- Görsel 50: Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 20x17 cm, KÜGB  
<https://www.alifart.com/pictures/product/77bd25ad-6b7f-4f11-990d-57ef7086f59b.jpg> Son Erişim: 05/09/2022
- Görsel 51: Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar, 40x34 cm, TÜYB, 1940-1950  
 YAZGAÇ, Pınar. (2018). Turgut Zaim' İn Resimlerinde; Anadolu Folklorü Ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme 7(48) 2021 1031-1041
- Görsel 52: Abidin Katipoğlu, Empati, 100x120 cm, TÜAB, 2019  
 Kişisel arşiv
- Görsel 53: Abidin Katipoğlu, Empati, Detay, 2019  
 Kişisel arşiv
- Görsel 54: Abidin Katipoğlu, Empati I, 21x30 cm, Gravür, 2018  
 Kişisel arşiv
- Görsel 55: Abidin Katipoğlu, Empati, 1476x1772 px, Dijital Eskiz, 2018  
 Kişisel arşiv
- Görsel 56: Abidin Katipoğlu, Göç, 2835x7087 px, Dijital Resim, 2019  
 Kişisel arşiv
- Görsel 57: Abidin Katipoğlu, Göç, Detay, Dijital Resim, 2019  
 Kişisel arşiv
- Görsel 58: Abidin Katipoğlu, Açgözlülük, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022  
 Kişisel arşiv
- Görsel 59: Abidin Katipoğlu, Açgözlülük, Detay, 2022  
 Kişisel arşiv
- Görsel 60: Abidin Katipoğlu, Hırs, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022  
 Kişisel arşiv
- Görsel 61: Abidin Katipoğlu, Hırs, Detay, 2022  
 Kişisel arşiv

Görsel 62: Abidin Katipoğlu, Sahtekarlık, 2362x3189 px, Dijital Resim, 2022  
Kişisel arşiv

Görsel 63: Abidin Katipoğlu, Dr. Hayat, 2362x3189 px, Dijital İllüstrasyon, 2022  
Kişisel arşiv

