

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

YÖRESELLİK BAĞLAMINDA NURİ İYEM'İN ESERLERİNDE  
KÜLTÜREL İMGELER

ALİ BAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN  
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ

KONYA-2023



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

YÖRESELLİK BAĞLAMINDA NURİ İYEM'İN ESERLERİNDE  
KÜLTÜREL İMGELER

ALİ BAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN  
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ

KONYA-2023

T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali BAĞ		
	Numarası	19811901001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doktora	<input type="checkbox"/>	
Tezin Adı	Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler			

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.

Ali BAĞ

## ÖN SÖZ (TEŞEKKÜR)

Tez yazım sürecinde desteklerini sürekli hissettiğim danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Susuz hocama teşekkür ederim. Bu süreçte fedakarlıklarından dolayı eşim ve çocuklarıma teşekkürü borç bilirim.

Ali BAĞ



 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

### ÖZET

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Ali BAĞ		
	Numarası	19811901001		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Tezin Adı	Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler			

**Kültür toplumların karakteristik özelliklerini yansıtan farklı birçok göstergelyi kapsar. Bu göstergeler ait oldukları toplumun geleneklerini, yaşam biçimlerini, beslenme alışkanlıklarını, giyim tarzlarını, vb. birçok yönünü ortaya koyar. Sanatçılar için kültürel değerler ortaya koydukları sanat eserleri için önemlidir. Türk resim sanatı özelinde düşünüldüğünde, sanatçılar eserlerinde kültürel imgeleri yoğun olarak kullandıkları söylenebilir. Bilindiği üzere Türk resim sanatı biçim, teknik ve yöntem bakımından zamanla değişim yaşamıştır. Bu değişimin en önemli nedenleri arasında batı sanatının özelliklerinden etkilenmesi olduğu ifade edilebilir. Bu etki 20. yüzyılın başından itibaren yoğun şekilde üretilen eserlerde görülmektedir.**

**Türk resim sanatında 1940'lı yıllar sanatçılar için yeni yönelimlerin etkili bir şekilde ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Batı etkisiyle oluşturulan resim sanatına yeni bir anlayış ya da bakış açısı kazandırmaya çalışan sanatçıların toplumsal gerçekçi anlayışla kültürel imgeleri kullanarak oluşturdukları eserler Türk resim sanatı açısından önemli bir süreci başlatmıştır. Anadolu insanının yaşamı, yöresel motifler, dönemin sosyokültürel durumların toplum üzerindeki etkileri, vb.**

konularda eser üreten sanatçılar, Türk resim sanatını kültürel imgeler ile yeniden kurgulamışlardır. Bu süreçte Nuri İyem'in eserlerindeki kültürel imgeler dikkat çeker.

Yöresel konuları eserlerinde işleyen sanatçı, kendine özgü sanat üslubuyla Anadolu insanının yaşamını toplumsal gerçekçi bağlamda ele almıştır. Bu araştırmada, Nuri İyem'in kültürel imgeleri yansıttığı eserleri incelenmiştir. İncelenen eserlerde kullanılan imgeler dönemin sosyokültürel yapısının algılanması açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Nuri İyem, Yöresellik, Kültür, Kültürel İmge**

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

### ABSTRACT

<b>Author' s</b>	Name Surname	Ali BAĞ		
	Student Number	19811901001		
	Department	Resim / Resim		
	Study Programmer	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Title of the Thesis/Dissertation	Cultural Images in Nuri İyem's Works in the Context of Locality			

**Culture covers many different signs that reflect the characteristic features of societies. These signs reflect the traditions, lifestyles, eating habits, clothing styles, etc. of the society they belong to reveals many aspects. For artists, cultural values are important for the works of art they create. Considering Turkish painting specifically, it can be said that artists use cultural images extensively in their works. As it is known, Turkish painting has changed over time in terms of form, technique and method. It can be stated that one of the most important reasons for this change is that it is influenced by the characteristics of western art. This effect can be seen in works produced intensively since the beginning of the 20th century.**

**In Turkish painting, the 1940s were the years when new trends emerged effectively for artists. The works created by artists who tried to bring a new understanding or perspective to the art of painting created under Western influence, using cultural images with a social realistic understanding, started an important process for Turkish painting art. The life of the Anatolian people, local motifs, the effects of the sociocultural situations of the period on society, etc.**

**Artists who produce works on these subjects have reconstructed Turkish painting with cultural images. In this process, the cultural images in Nuri İyem's works attract attention.**

**The artist, who deals with local subjects in his works, has discussed the life of Anatolian people in a socially realistic context with his unique artistic style. In this research, Nuri İyem's works that reflect cultural images were examined. The visuals used in the works examined are important in terms of revealing the sociocultural structure of the period.**

**Keywords: Turkish Painting Art, Nuri İyem, Locality, Culture, Cultural Image**



## İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Ön söz (Teşekkür).....	ii
Özet .....	iii
Abstract.....	v
İçindekiler.....	vii

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi .....	2
1.2. Araştırmanın Amacı .....	2
1.3. Araştırmanın Önemi .....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı.....	3
1.5. Araştırmanın Yöntemi.....	4

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. 20. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatı.....	5
2.2. 20. Yüzyıl Sonrası Türk Resim Sanatı.....	11
2.3. Kültür Kavramı.....	20
2.3.1. Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı.....	23

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

3. 1. Sanat Eleştirisi.....	26
3.1.1. Edmund Feldman’ın Sanat Eleştirisi Yöntemi.....	27
3. 2. Nuri İyem’in Sanat Anlayışı.....	32
3. 3. Nuri İyem’in Sanat Eserlerinin Çözümlemesi.....	35
3. 3. 1. Nuri İyem, Nalbant, 1944.....	36
3. 3. 2. Nuri İyem, Enteriyör, .....	40
3. 3. 3. Nuri İyem, Gecekondu Ötünde, 1970’li Yıllar.....	44
3. 3. 4. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş, 1973.....	48
3. 3. 5. Nuri İyem, Göç, 1975.....	52
3. 3. 6. Nuri İyem, Göç, 1976.....	55
3. 3. 7. Nuri İyem, Üç Güzeller, 1970’li Yıllar.....	60
3. 3. 8. Nuri İyem, Göç, 1995.....	64
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	68
KAYNAKÇA.....	75
GÖRSELLER KAYNAKÇASI.....	81
DİPNOT KAYNAKÇASI.....	82

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. Giriş

Sanatın dili hem yöresel hem de evrensel işaretleri barındırır. Bu dilin etkili bir biçimde oluşturulabilmesi için sanatçı zengin görsel kültür belleğine ihtiyaç duyar. Bu belleğin oluşabilmesi için ise içinde yaşanılan toplumun kültürel göstergelerinin önemli etkisi olduğu söylenebilir. Sanat, toplumun/toplumların kazanımı olan kültürel değerlerin harmanlandığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Sanatın değişen şekli düşünüldüğünde, görüntü olarak gerçeklikle bir benzerlik taşımayan sanat eserleri (soyut sanat) de sanatçının yaşadığı toplumun ya da çağın sosyokültürel durumlarının yansımaları olarak esere yansıtıldığı düşünülebilir. Sanat tarihi envanterinde yer alan farklı toplumun kültürel yapısını eserlerine yansıtan çok sayıda sanatçının çalışmaları incelendiğinde, yüzyıllar önce üretilen eserlerin de ait oldukları toplumların kültürel değerleriyle oluşturulduğu söylenebilir.

*“Sanat, nerede yapılmış olursa olsun, herhangi bir bölgedeki farklı bir izleyicide de, benzer estetik hazzı ve heyecanı uyandırabilecek bir dile sahip olmuştur. Bu sebeple sanatın evrensel boyutunu kavrama aşamasında, zamanın ve kültürel etkileşimlerin incelenmesi ve tespit edilmesi gerekir. Sanat, tek başına bireysel bir ürün gibi görünse de aslında derinliklerinde; kolektif bilince dayanan ve toplumdan beslenen, alt etkenlere sahiptir. Bu etkenler; toplumsal yapı, ekonomi, sanatçının yaşantısı, tinsel yapısı, estetik, kültür, siyaset, bilim, teknoloji gibi alanlarıdır. Yani sanat, oluşum aşamasında birçok alt etkeni de bünyesinde barındırır”* (Can Koç ve Altıntaş, 2016, s. 833).

Geçmişten bugüne kadar birçok sanatçı bu zengin kültürden esinlenerek birçok sanat eseri ortaya koymuştur. Kültürel bu mirasın sonucu olan geleneksel sanatlarımız ve folklorik nesnelere hem konu hem biçim hem de renk olarak birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Bu bağlamda Nuri İyem çalışmalarında bu doğrultuda yön bulmuştur. Sanatçı yoğun olarak kültürel dokuları eserlerinde kullanmıştır. Türk kültürünü yansıtan imgeleri kendine konu edinen Nuri İyem konu, üslup ve renkleriyle

kendine özgü bir estetik yapı oluşturmuştur. Sanatçı, geleneksel kültürü çalışmalarında konu edinerek binlerce yıllık Türk kültürünü eserlerinde imgeleştirerek yansıtmıştır. İyem'in eserleri incelendiğinde üretildiği dönemin Anadolu yaşantısını izleyiciye etkili bir şekilde yansıttığı görülür. Güçlü anlatıları oluşturduğu kompozisyon kurgularıyla izleyiciye aktaran İyem'in, eserlerinde sadece estetik değerleri değil, aynı zamanda eserlerinde kullandığı kültürel imgelerle oluşturduğu biçimlerin ötesinde eserlerin içerdiği örtük anlamların da izleyiciye aktarılmasını amaçladığı söylenebilir.

Bu araştırmada, Nuri İyem'in farklı konular bağlamında ürettiği eserlerde kullandığı benzer kültürel imgelerin eserin bütünlüğü içerisinde içerdiği anlamlar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

### **1. 1. Araştırmanın Problemi**

Türk resim sanatında '*kültür*' kavramı, yüzyıllardır sanatçıların eserlerini biçimlendirirken beslendikleri kaynak olmuştur. Çağdaş Türk resminde özellikle 1940 sonrası yoğun şekilde 'yöresellik' olgusundan beslenerek eserlerini oluşturan önemli sanatçıların başında Nuri İyem gelmektedir. Araştırmanın problem cümlesi, 'Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler' dir.

### **1. 2 Araştırmanın Amacı**

'Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler' başlıklı bu çalışmada, çağdaş Türk resminin önemli temsilcileri arasında yer alan Nuri İyem'in sanat anlayışına değinilmiştir. Sanatçının eserlerini biçimlendirirken kullandığı kültürel imgelerin sosyokültürel yapı içerisindeki potansiyellerinin ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu araştırmada, Nuri İyem'in yöresellik bağlamında kültürel imgeleri kullandığı eserleri arasından belirlenen Tablo 1'de yer alan eserler incelenmiştir. Bu eserlerde sanatçının kullandığı kültürel imgelerin sosyokültürel temellerinin ortaya çıkartılması amaçlanmıştır.

### 1. 3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, çağdaş Türk resim sanatının oluşum sürecinde önemli etkiye sahip olan kültürel olguların sanat eserlerindeki potansiyelini tespit etmek ve sonraki süreçlerde bu alanlarda çalışma yapacak araştırmacılara ve sanatsal uygulamalarını biçimlendirecek olan sanatçılara ışık tutması açısından önemli görülmektedir.

### 1. 4. Araştırmanın Sınırlılığı

'Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler' başlıklı bu çalışmada, 'Türk resim sanatının gelişim süreci ve Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden olan Nuri İyem'in *Tablo 1*'de yer alan eserlerinin çözümlenmesi ile sınırlandırılmıştır. Sanatçının sanat yaşamına bakıldığında Anadolu insanının yaşantısını toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla eserlerine yansıttığı görülmektedir. Sanatçının bu araştırmada incelenen eserlerinde konu farklılıkları dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde, dönemin yaşantısına etki eden farklı konuların tema olarak ele alındığı görülmektedir. İyem'in eserlerinde bir zanaatkarın mesleğini, Anadolu insanının gündelik yaşamını, iç mekân düzenlemelerini, göç olgusunu, gecekondu yaşamını, köy yaşamını, tarımla uğraşan insanların ortaya koydukları faaliyetleri, vb. çok sayıda farklı konuyu sanat anlayışıyla eserlerine yansıtmıştır. Bu araştırmada, sanatçının farklı temalarda ürettiği, içerisinde kültürel imgeleri barındıran eserlerden seçilen örnekler Tablo 1'de belirtilmiştir.

	<b>SANATÇI</b>	<b>ESER ADI</b>	<b>YAPIM YILI</b>	<b>BOYUT/TEKNİK</b>
<b>1</b>	Nuri İYEM	Nalbant	1944	99 cm x 120 cm/ Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>2</b>	Nuri İYEM	Enteriyör	Tarih Yok	82 cm x 100 cm/ Tuval Üzerine Yağlıboya

3	Nuri İYEM	Gecekondular Önünde	1970'li Yıllar	58 cm x 38.5 cm/ Duralit Üzerine Yağlıboya
4	Nuri İYEM	Figürlü Peyzaj- Tarlaya Gidiş	1973	59 cm x 38.5 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
5	Nuri İYEM	Göç	1975	56 cm x 36 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
6	Nuri İYEM	Göç	1976	39 cm x 49 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
7	Nuri İYEM	Üç Güzeller	1970'li Yıllar	120 cm x 80 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya
8	Nuri İYEM	Göç	1995	50 cm x 40 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya

**Tablo 1:** Çözümlenen Eserler

### 1. 5. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın teorik bölümü oluşturulurken elde edilen kaynaklara tarama yöntemi kullanılarak ulaşılmıştır. Çağdaş Türk ressamlarından Nuri İyem'in *Tablo 1*'de yer alan eserleri, sanat eleştirmeni Edmund Feldman'ın "*Tanımlama, Çözümleme, Yorumlama ve Yargı*" aşamalarından oluşan sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

#### 2. 1. 20. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatı

Türk resim sanatının başlangıç sürecinin incelenmesi, sonraki dönemlerde resim sanatında yaşanan değişimlerin ifade edilmesi bakımından gereklidir. Kaynaklara bakıldığında, Uygur sanatının özelliklerinin minyatür sanatının gelişimine katkı sağladığı ifade edilmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde Uygur sanatına değinmek araştırmanın bütünlüğü açısından önemlidir.

*“9. ve 10. Yüzyılda Orta ve Yakın Doğu’da yaygınlaşarak gelişen Erken İslam Sanatı ve eş zamanlı Türk sanatı ve bu kapsamda da Türk resmi açısından önemli ve radikal gelişme ve değişiklikler Horasan’ın hatta Amu Derya’nın Doğusundaki Orta Asya Türk coğrafyasında olmuştur”* (Başkan, 2014a, s. 11). Aral Bahtiyaroğulları’na göre, Uygurların bulunduğu toprakların jeopolitik konumu nedeniyle daima göz önünde olmuşlardır. Bu konum dolayısıyla Uygurlu sanatçılar Orta Asya sanatının gelişimine etki etmişlerdir. *“Turfan, Bezeklik, Koço (Chotscho) ve Dunhuang gibi merkezlerin, İpek Yolunun kuzey ve güney kollarının kesiştiği ve ticari kervanların geçiş güzergahı olarak kullandıkları bir ana hat üzerinde yer alması Uygurların farklı kültürlerle karşılaşmasına olanak sağladı”*. Bu etkileşim sadece ticaret ürünleri ile sınırlı değildi. Aynı zamanda Doğu ile Batı arasında bir köprü görevi üstlenen İpek Yolu farklı dinlerin yayılmasına da katkı sağlamıştır. *“Uygur Sanatı da bu çerçevede şekillendi. Tarihleri boyunca Gök Tanrı İnanişi, Manihaizm, Budizm ve Nesturi Hristiyanlığı gibi dinleri benimsemiş olan Uygurların resim sanatı, benimsemiş oldukları dinlerin gerektirdiği biçimler kazandı”* (Aral Bahtiyaroğulları, 2021, s. vi).

Aslanapa’ya göre, Türk resim tarihinin şimdiye kadar keşfedilen en eski minyatür eserleri Uygurlarda 8 ve 9. yy. ait Maniheist ve Budist duvar resimleridir. Uygurlar’ın Budist resim sanatının en önemli abidesi olarak değerlendirilen Murtuk bölgesindeki Bezeklik’te bulunan mabettir. İnsan yüzüne duyguyu aktarmak, bireysel özellikleri yansıtmak olarak ifade edilen portre sanatı ilk defa 750’den sonra Türk duvar resimlerinde görülmeye başlanmıştır. O döneme kadar insan yüzü detaycı bir

anlayıştan ziyade, insan bedeninin diğer kısımlarında olduğu gibi şematik bir çizim söz konusuydu. Çizilen figürlerin temsil ettiği kişilerin ayırt edilmesinin sağlanması için ise çizimlerin altına ismi yazılırdı. Hunlara ait Pazırık kurganlarında çıkarılan buluntularda Uygur süvari atlarında maskeler görülmüştür. Hun kültürüne ait olan bu geleneğin Uygurlarda da devam etmesi Uygurların Hun geleneklerini ve sanat üslubunu devam ettirdikleri görülmekle birlikte Uygurlarda resim sanatı Maniheizm ve daha çok Budizm çerçevesinde gelişme göstermiştir Uygurlarda da çok gelişen sanat kabiliyeti Uygur devletine son verdikten sonra Türkleşen Moğollarla Batı'ya ve İslam dünyasına taşınmıştır (Aslanapa, 1989, s. 15-24).

Kültürel değerlerin toplumlar arasındaki etkileşim sonucu sürdürülebilirliği, sanat alanında da etkisini göstermiştir. Sanat, kültürün önemli alanlarından bir tanesidir. Bir toplumda sanatın oluşması ve şekillenmesi hem kendi kültürel değerler ile hem de farklı toplumların kültürleriyle oluşur. Bu açıdan düşünüldüğünde Selçuklu minyatürlerinde farklı toplumların sanat birikiminin etkilerini görmek mümkündür. Uygur resim sanatında görülen kompozisyon kurguları, renk kullanımı ve figürlerin karakteristik özelliklerin Selçuklu dönemi minyatür sanatında etkisini gösterdiği ifade edilebilir.

*“Selçukluların yaptıkları minyatürlerde doğal olarak Bizans etkisi açıkça görülmekte, ama Uygur minyatürcülerinden gelen çizgiler de özünü eksiltilmemiş şekilde minyatürlere yansır. Donuk bakışlı, çekik gözlü, uzun saçlı Türk tipinin minyatürlerde çizildiğini görmek mümkündür. Selçuklu minyatürlerindeki insan portreleri ile Uygur minyatürlerindeki portreler arasında bir hayli fazla benzerlikler vardır”* (Doğru, 2020, s. 10-11). *“Kültürel zenginliğin yoğun olduğu 13. Yüzyıl Konya'sında, bu yüzyılın ilk yarısında resimlendiği düşünülen Varka ve Gülşah mesnevisi Selçuklu dönemi resim sanatının baş yapıtıdır”* (Tanındı, 1996, s. 6). Bu eserdeki minyatürlere bakıldığında Uygur resminin renk ve biçim özelliklerini görmek mümkündür. Selçuklu dönemi minyatür sanatının gelişimi, Osmanlı dönemindeki minyatür çalışmalarını da etkilediği söylenebilir.



**Görsel 1:** Gülşah'ın Varaka'nın düşmanını öldürmesini gösteren minyatür

(TSMK, Hazine, nr. 841, vr. 22<sup>a</sup>'dan detay) (URL 1)

Osmanlı devletinin sanat birikimine yönelik değerlendirmeler yapıldığında, bu birikimin oluşmasına katkı sağlayan süreçlerin ifade edilmesi gerekir. Osmanlı sanatının temelinde hem Anadolu'nun hem de Türk sanatının birikimi yatmaktadır. Süreç itibariyle Osmanlı sanatını etkileyen farklı unsurlar da ortaya çıkmıştır. Bu unsurlar arasında hem komşu Türk devletlerinin hem de yabancı toplumların sanat birikimi yer alır. Osmanlı Devleti'nin içe dönük yapısı nedeniyle sanatta Batı'daki sanatın gelişim sürecinden uzak kaldı. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in gayretleriyle Batı'nın sanat etkileriyle tanışan Osmanlı sanatı ilk olarak minyatür çalışmalarında etkisini gösterdi (Yayla, 2016, s. 5-6). Fatih Sultan Mehmed tarafından İstanbul'un fethedilmesi, sanat, kültür ve bilim alanlarında gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle sanat alanında yaşanan gelişmeler Türk resim sanatı açısından önemlidir. Batı'nın gelişen resim anlayışının takip edilmesi ve İstanbul'a ünlü yabancı ressamlarının getirilmesi minyatür sanatının gelişimi açısından da önemlidir. Bu noktada ön plana çıkan isim İtalyan ressam Gentile Bellini'dir. Bellini, Fatih Sultan Mehmed'in portrelerini yapmıştır. Bu sayede resim sanatımızda portrecilik Batı tarzı etkiler ile yapılmaya çalışılmıştır (Koçak, 2015, s. 5).



**Görsel 2:** Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed'in Portresi, 1480,  
The National Gallery, Londra, (URL 2)

Kanuni Sultan Süleyman döneminde minyatür sanatında önemli gelişmelerin görüldüğü söylenebilir. Bu dönemde sarayın koleksiyonunda yer alan Şehnameler nakkaşlar tarafından minyatür sanatıyla tasvir edilmiştir. Şehnamelerin tasvir edilme sürecinde Nakkaş Osman adı öne çıkmaktadır (Yayla, 2016, s. 8). 18. yüzyılda minyatür sanatında bazı değişikliklerin yaşandığı görülür. Bu dönemde minyatürlerde hem geleneksel sanatın etkileri hem de Batı sanatının etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte Levni'nin eserleri dikkat çeker. Bu eserlerde; perspektif, ışık ve gölgenin etkilerinin görüldüğü minyatürler Batı sanatının etkilerini barındırır. Minyatür sanatı için bu dönem Batı etkilerinin yoğun olarak görülmeye başlandığı dönem olarak

değerlendirilir. Bu dönemde, doğa iyi gözlemlenerek ayrıntılı bir şekilde boyutlandırılarak (hacim) eserlere yansıtılmaya başlanmıştır (Enveroğlu, 2018, s. 15). Levni'nin minyatürleri incelendiğinde perspektif, hacim, renk dağılımı ve renklerin gerçekliğe uyumu dikkat çeker. Figür anatomilerinde de gerçeğe yakınlık görülür. Tek figürlü çalışmalarında hem desen çiziminde hem de yüz ifadelerinde gelişmeler görülür. Kompozisyonlarında günlük yaşamdan konuların seçildiği görülür. Levni, Batı resim sanatının özelliklerini çalışmalarına yansıtmaya çalıştığı görülür. Ortaya çıkan bu eserlerin Türk resim sanatının gelişim aşamalarında önemli etki gücüne sahip olduğu söylenebilir.

Araştırmanın bu aşamasında, Türk resim sanatında akademik sanat eğitimi süreçlerinin ortaya çıkmasına ve ressamların resim sanatı açısından ortaya koydukları eserlerin oluşumuna değinilmiştir. Bilindiği üzere Türk resim sanatının gelişim aşamalarında Batı'nın sanat eğitiminin ve Batı tarzı resim anlayışının resim sanatımıza etkileri, Askeri okullardaki eğitim süreçleriyle bağlantılıdır. Bunun en önemli kanıtı, bu okullarda okuyan bazı öğrencilerin ortaya koydukları eserlerin ve yurt dışında aldıkları sanat eğitimlerinin yaptıkları eserlere etkileri olarak değerlendirilebilir. Asker kökenli ressamların hem askeri okullarda aldıkları resim dersleri hem de daha sonra Batı'ya gidip oralardaki resim sanatı konusunda eğitim almalarının etkileri çalışmalarında kendini göstermiştir. Resim sanatımızdaki Batı etkilerinin temelinde yurt dışına giderek oralarda alınan resim dersleri gösterilmektedir. Araştırma bu açıdan değerlendirildiğinde resim sanatımızın gelişim sürecinin daha net anlaşılacağı söylenebilir.

*“1699 Karlofça antlaşması ile başlayan yenilgilerin 18. yüzyılda da devam etmesi, askerlik alanında birtakım düzenlemelerin yapılmasını zorunlu hale getirmiş, bu nedenle 1773'te Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun, 1795'te Mühendishane-i Berrî-i Hümayun, 1827'de Tıbbiye ve 1834'te de Mekteb-i Harbiye-i Şahane açılmıştır”*. Bu okulların ders müfredatlarına bakıldığında, resim derslerinin verildiği görülmektedir (Terzi, 1989, s. 141).

Bu okullarda verilen dersleri neticesinde resim yeteneği olan öğrenciler ortaya çıkmıştır. Sonrasında bu öğrencilerin bazıları yurt dışına resim dersleri almak için gönderilmişlerdir. Burada, öğrencilerin yurt dışına sanat eğitimi almaları için

gönderilmeleri, bu yetenekli öğrencilerin sanat algılarının ve bilgilerinin geliştirilmesi düşüncesiyle yapıldığı söylenebilir. Askeri okulların ders müfredatında yer alan resim derslerinin durumuna yönelik Çolak şu değerlendirmeleri yapar:

*“Askeri okullardaki resim dersinin en büyük eksiği figür eğitiminin verilmemesidir. 1883 yılında Osman Hamdi Bey’in girişimiyle açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’yle Türk resminde ilk kez, sistemli bir biçimde figür resmi başlamıştır. Dolayısıyla Türkiye’de resim sanatı Batı’nın etkisiyle 18. yüzyıl sonlarında askeri okullarda başlamış, yaklaşık yüzyıl sonra resim sanatı akademik alana yayılmıştır. Bundan böyle resim sanatı iki alanda (askeri ve akademik) gelişimini sürdürecektir”*  
(Çolak, 2011, s. 4).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi, askeri okulların müfredatında yer alan resim derslerinin yapısı, resim sanatının doğasında yer alan desen, renk kullanımı ve Batı resminin özelliklerinden uzak oluşu, bu okuldaki resim yeteneği olan öğrencilerin yurt dışına gönderilerek Batı tarzı sanat eğitimi almalarının sağlanmaya çalışıldığı düşünülebilir. Fakat ülkemizde bir sanat eğitimi kurumunun olmaması ve sanat eğitimi için öğrencilerin yurt dışına gönderilmesi, bir sanat eğitimi kurumuna ihtiyacı ortaya çıkarttı. Bu amaç doğrultusunda kurulan *Sanayi-i Nefise Mektebi* günümüzde de *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* adıyla varlığını sürdürmektedir.

*“Sanayi-i Nefise Mektebi, Batılı anlamda sanat eğitimi veren ilk okul olma özelliği ile Türk resminin gelişim çizgisine yaptığı katkılar ve aynı zamanda yetiştirdiği öğrencilerle Türk sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Okulun eğitim kadrosu incelendiğinde günümüzde de herhangi bir sanat eğitimi veren kurumda olduğu gibi sanat derslerinin yanı sıra eğitim derslerinin de okutulması sanatçı adaylarını sosyal dünyadan haberdar etmektedir”*  
(Başbuğ, 2009, s. 54).

Başkan’a göre, Türk resminin erken dönemlerinde Şeker Ahmet Paşa’nın gerçekleştirmiş olduğu sergiler önemli yer tutar. Bu sergiler, “...döneminde önemli bir sanatsal etki yaratmış ve Türk insanının henüz yabancı olduğu bir sanat olan pentüre

*ilgisinin uyanmasını sağlamıştır. Hatta, bu faaliyetler, sonraki yıllarda da gerçekleştirilecek, resim-heykel etkinliklerine, yaşanmış bir tecrübe olarak yol gösterici de olmuş ve zamanın aydınları ile yöneticilerinin güzel sanatlar eğitimi konusuna eğilmelerine de yol açmıştır".* Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasının şartlarının oluşmasında Şeker Ahmet Paşa'nın açmış olduğu sergiler önemlidir. Bu sergilere yerli ve yabancı sanatçılar katılarak, sivil olarak sanat camiası oluşturulmuştur. Şartlar oluşunca Sanayi-i Nefise Mektebi açılarak modern anlamda yerli olarak plastik sanatların temeli oluşmaya başlamıştır (Başkan, 1997, s. 43-46). Sanayi-i Nefise Mektebi özelinde Türk resim sanatının gelişimi değerlendirildiğinde, bu okulun ortaya koyduğu değerler önemlidir. Çağdaş Türk resim sanatı ürünü olarak belirtilen sanat eserlerini üreten sanatçıların büyük çoğunluğu bu okulda eğitim almıştır.

## **2. 2. 20. Yüzyıl Sonrası Türk Resim Sanatı**

20. yüzyıl Türk resim sanatı açısından önemli gelişmelerin yaşandığı dönem olmuştur. Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan öğrencilerin büyük bölümü almış oldukları sanat eğitiminin yanında yurt dışına giderek oralarda da önemli sanatçıların atölyelerinde sanat eğitimi alarak, Batı sanatındaki ilerlemeleri takip etmişlerdir. Bu sanatçılar ülkemize döndükten sonra sanatta farklı arayışlara girdiler. Batı'nın resim sanatındaki gelişmeleriyle biçim açısından benzerlik gösteren fakat aynı zamanda kültürel imgelerle yeni bir üslup oluşturma gayreti içerisinde olan sanatçıların çalışmaları resim sanatımız açısından değerli görülmektedir.

Araştırmanın bu aşamasında, 20. yüzyıl sonrası Türk resim sanatının yapısını ifade etmek faydalı olacaktır. Bu aşamada Türk resim sanatının gelişiminde önemli yere sahip olan sanat oluşumlarına kısaca değinmek gerekmektedir.

20. yüzyılın başlarında Batı'da Empresyonizm akımı önemli bir etkiye sahipti. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören ressamların yurt dışına gitmesi ve oralardaki sanatın gelişimini takip etmeleri Türk resim sanatı açısından önemli bir dönemin başlangıcı olarak belirtilebilir. Yurt dışından dönen sanatçıların eserlerinde izlenimci etkiler görülür. Aralarında asker kökenli ve sivil ressamların yer aldığı 14

Kuşağı'nın (Çallı Kuşağı/Türk İzlenimcileri) temelleri atılmıştır. Bu hareketin içerisinde yer alan ressamların eserlerine bakıldığında, yakın üslup birliğinin olduğu görülmektedir.

*“I. Dünya Savaşı'nın etkisi 1914'te başlayan sanat hareketlerinde de büyük tesir yaratmıştır. Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat gibi bu kuşağa mensup asker ressamların yanında İbrahim Çallı, Nazmi Ziya gibi sivil ressamalarda Fransa dönüşlerinden itibaren önem kazanmaya başlamışlardır. Türk resminde vücuda gelen milli ruh, asker ressamların dışına çıkmış sanat hareketlerimizin başta gelen özelliği olmuştur”* (Başbuğ, 2009, s. 102).

Avrupa'da sanat eğitimi alıp yurda dönen İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başladılar. Sanatçıların yurt dışı eğitimlerinde elde ettikleri sanat birikimini öğrencilere aktararak Türk resim sanatının gelişimine katkı sağlamışlardır. 14 kuşağı sanatçılarının çalışmalarında farklı konular işledikleri görülür. Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail'in eserlerinde manzara çalışmaları dikkat çeker. Avni Lifij'in eserlerinde ise sembolist eğilimler görülür. *“Bu sanatçılar, bir yandan da İstanbul'un renk ve ışık zenginliği sunan peyzajını resmederken, bir yandan da İstanbul kentinin gittikçe batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtmışlardır”* (Başkan, 2014a, s. 241-242). 14 Kuşağı sanatçılarının eserleri incelendiğinde, doğanın detaylı gözlemi sonucu oluşturulan peyzaj çalışmaları önemli yer tutar. Aynı şekilde figürlü kompozisyonlar da yoğun olarak yapılmıştır. Bu çalışmalarda sanatçıların güçlü desen çizme yetenekleri görülmektedir. Özellikle portre çalışmalarında da Türk resim sanatı açısından önemli eserler üretilmiştir. Sanatçıların fırça darbeleri ve renk kullanımlarından kaynaklı ışık etkileri İzlenimci sanat akımının etkilerini ortaya koyar.

Başkan'a göre, Batıya eğitim için gidip gelen Refik Ekipman, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Kâmil Akdik, Hale Asaf, Nurullah Berk, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acıdoğu gibi ressamlar, 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini oluşturdular. Bu hareketin sanatçıları, katılımcıların bireysel farklılıklarını rahatça icra edebilecekleri ve resim sanatını sağlam temellere

oturtup topluma tanıtmayı amaçlamışlardır. 1914 kuşağı sonrasında Türk resim sanatında farklı sanatçı oluşumları ortaya çıkmıştır. “... çerçevesi kolayca çizilebilecek, sınırları belli, kesinlik içeren tek bir görüş etrafında bütünleşmiş bir görüntü sergileyen bu sanat hareketleri gerçekte etki ve tepki diyalektiği ya da çatışması bağlamında gelişmiş değildir”. Kurulan bu yeni sanat birliklerinin ortaya koydukları söylemler kendilerinden önceki sanat oluşumlarından farklı biçim anlayışları çerçevesinde bir araya gelmemişlerdir. Fakat, bu sanat oluşumları kuruluş gerekçelerini ifade ederken öncesindeki sanat hareketlerine karşı eleştirel söylemler geliştirmişlerdir. Sanat grupları arasındaki bu eleştirel yaklaşımlar Türk resim sanatının gelişim sürecinde dinamik bir eleştiri süreci kazandırmıştır (Başkan, 1997, s. 77). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıların eserleri incelendiğinde, Batının sanat üslubunun özelliklerini görmek mümkündür. Fakat sanatçıların eserlerine bakıldığında farklı üsluplara rastlanır. Türk resim sanatına deseni yerleştirmek ve yurt dışından edindikleri sanat birikimlerini eserlerine yansıtmak ve bu eserleri topluma kabul ettirmek bu birliğin amaçları arasında gösterilebilir. Birliğin içerisinde bazı sanatçıların eserlerinde görülen kübist ve ekspresyonist etkilerin, sonraki sanat oluşumu olan *D Grubu*'nun eserlerinde görüldüğü söylenebilir.

Çelik'e göre, Türk resim sanatında modern süreçler Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile başlar ve *D Grubu* ile süreç devam eder. *D Grubu* 1933 yılında; Zeki Faik İzer'in Cihangir deki evinde toplanan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. “İlk sergilerini 8-18 Ekim 1933 yılında Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nda bulunan Mimoza adlı şapkacı dükkânında açan *D Grubu*, yurt içinde artan etkinlikleriyle modern sanat tartışmalarının odağında yer almışlardır”. Resim sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan *D Grubu* sanatçıları Türk resim sanatında özgün araştırmalara girmişlerdir. “Gelenekçi anlayışı, izlenimci yaklaşımı reddeden grup sanatçıları resimde içeriği bir kenara bırakarak biçimsel olanın üzerinde durmuşlardır. Kuruluşunda altı kişi olan *D Grubu* on yıl sonra on dört sanatçıyla kalabalık bir sanat topluluğu haline gelmiştir”. *D Grubu* sanatçıların eserleri incelendiğinde farklı üslupların olduğu görülür. Grup üyelerinin eserlerinde; kübist

etkiler, kültürel motiflerin ve soyut sanatın etkileri görülür (Çelik, 2009, s. 80-81). Dolayısıyla bu grup üyelerinin eserlerinde ortak bir üslup birliğinin olmadığı görülür. Fakat, bu grubun resim sanatı açısından ortaya koyduğu değerlerin Türk resim sanatının gelişimi açısından önemli etkiler bıraktığı söylenebilir.

D Grubu hareketinin ortaya koyduğu özgün bir o kadar da yoğun Batı etkisi, Türk resim sanatında yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu yönelimlerin odak noktasında 'yöresellik' kavramı bulunur. Yöresellik bağlamında eserlerini üreten sanatçıların çalışmalarında, kültürümüze dair önemli kültürel imgelerin etkileri yansıtılmıştır. Dönemin sosyokültürel yapısını toplumsal gerçekçi bağlamda çalışmalarına aktaran sanatçılar resim sanatımızda yeni bir dönemi başlatmışlardır.

'Yeniler' ya da 'Liman Ressamları' olarak bilinen bu sanat oluşumu, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi söylemleri sanat anlayışlarının odak noktası haline getirmiştir. Öncelikle toplumsal gerçekçiliğin Batı'daki varoluş sürecine değinilmesi gerekmektedir.

*"18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de yaşanan Endüstri Devrimi Avrupa'da dengelerin değişmesine neden olmuştur. 1760-1840 tarihlerinde tarıma ve zanaatlara dayalı bir ekonomiden sanayinin ve makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş süreci İngiltere'nin dünya çapında egemen bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Endüstri Devrimi toplumu derinden etkileyecek değişimlere de yol açmıştır. Devrimle buharlı makinelerin, demir yollarının gelişmesi, fabrikaların kurulması, çalışan ve üreten işçi sınıfının da oluşumunu beraberinde getirmiştir. Ayrıca devrimle birlikte gittikçe güçlenen burjuva sınıfı her ülkede zenginleşen sınıfın temsilcisi haline gelirken yaşama ve çalışma koşulları ağırlaşan işçi sınıfı ve köylüler toplumun en kalabalık sınıfını oluşturmuşlardır"* (Çelik, 2009, s. 83).

Bu ifadeler bağlamında şu değerlendirmeler yapılabilir: endüstrileşme sürecinin ortaya çıkarttığı toplumsal durumlar farklı açılardan değerlendirilmelidir. Endüstrileşmenin olduğu toplumlarda teknolojik gelişmelerin yaşandığı görülür.

Teknolojide yaşanan gelişmeler toplumun bazı kesimleri için olumlu etki bıraksa da bazı kesimler için işsizlik gibi olumsuz durumları ortaya çıkartabilir. Endüstrileşme sürecinde makineleşmenin arttığı, sanayileşmenin yaygınlaştığı ve seri üretimin çoğaldığı bir yapı ortaya çıkar. Makineleşmenin artması ve üretim sistemlerinin hızla çalışması, toplumun üst tabakasını zenginleştirir. Bu sonuç, toplumsal tabakalar arasındaki ekonomik dengeyi bozar.

Endüstrileşmenin gündelik yaşamda bireylere rahatlık/konfor sağladığı söylenebilir. Fakat makineleşmenin yarattığı toplumsal sorunların olduğu da söylenebilir. Örneğin tarımsal faaliyetlerde yoğun makineleşmenin kullanılması, bu alanda çalışarak geçimini sağlayan bireylerin farklı iş alanlarına yönelmelerine neden olmuştur. Endüstrileşmenin boyutu toplumlararası farklılık gösterebilir. Fakat özünde birbiriyle benzer toplumsal değerler ortaya koyar. Ülkemizde 20. yüzyılın ortalarında endüstrileşme hareketleri yoğunluk kazanmıştır. Bu durum sosyokültürel yapıda bazı değişiklikleri ortaya çıkartmıştır. Endüstrileşme ile makineli yaşama geçilmesi; üretim, tarım, vb. birçok alanda beden gücüyle çalışan bireylerin farklı iş alanlarına yönelmelerine zemin hazırlamıştır. Bu durum, kırsal bölgeler ile kentsel bölgeler arasındaki nüfus değişikliklerine sebep olmuştur. Bu sebep ülkemizde ‘göç’ olgusu ortaya çıkartmıştır. Bu ve benzeri kavramlar, içinde yaşanan toplumun gerçekliğini vurgular.

Sosyokültürel yaşamda ortaya çıkan gerçekliklerden beslenen sanatçı, eserlerini meydana getirir. Sanatçının eserlerine yansıttığı gerçekliğin izleyicinin algısında bırakacağı etki önemlidir.

*“Bir sanat eserinde gerçekçilik, binlerce yıldır hakikat, gerçeklik ve olguya ilişkin süregelen tartışmaların konusu olmuştur. Ağırlıklı olarak felsefeciler ve sanata dışarıdan ilgi duyan bireyler tarafından yürütülen bu tartışmalar, sanatı ve sanatçıları nesnel dış kriterlere ve bilimsel ilkelere göre sınıflandırmaya çalıştı. Ancak sanatın karmaşık doğasının, bu tür sınıflandırmalarla anlaşılmasına engel olduğu ortaya çıktı. Bilimsel metodolojiler ve sanatsal olmayan akıl yürütme, çoğu zaman sanatçıyı marjinalleştirmiş, bu da sanatçının sanat eseriyle olan öznel ilişkisi kapsamında sanat eserinin gerçekliğinin*

*eksik anlaşılmasına veya yorumlanmasına yol açmıştır. Çözülmemiş hakikat, gerçeklik ve gerçek kavramlarının arka planında, temsil edilecek bir gerçekliğin var olup olmadığı ve bu tür bir temsilin gerçekçilik sağlayıp sağlamadığı sorusu tartışmalı bir tartışma konusu olmaya devam ediyor” (Büyüküner, 2023, s. 3104).*

“Yöresellik Bağlamında Nuri İyem’in Eserlerinde Kültürel İmgeler” konusu çerçevesinde yapılan bu araştırmada, Türk resim sanatımızda önemli bir sanat oluşumu olan ‘Yeniler’ ya da ‘Liman Ressamları’nın kuruluş süreci, gerekçeleri ve Türk resim sanatı açısından önemine değinilmelidir.

Güzel Sanatlar Akademisi bağlamında yapılan yenilikler çerçevesinde Resim Bölümü Başkanlığına Fransız ressam Leopold Levy atanmıştır. Yapılan bu atamadan sonra akademideki yenilenen eğitim süreci, 1940 sonrası Türk resim sanatı açısından önemli süreçlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Osma, 1990; Akt. Başkan, 2014b, s. 108). Berk ve Gezer’e göre, Fransız hocanın eğitim sürecinde uyguladığı yöntem kısa sürede etkisini göstermiştir. Levy, sanat birikimi olan bir hocaydı. Sanatçının bu özelliğinden kaynaklı olarak resim bölümüne yeni öğrencilerin yoğun ilgisi ortaya çıktı. “Levy atelyesinde çalışan gençlerden birkaçı, 1940’larda “Yeniler Grubu” adıyla toplanarak sanat hayatına atıldılar. Bunların arasında adı geçenler Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal gibi gençlerdi. Leopold Levy atelyesinde yetişmemiş olmakla beraber, “D Grubu” kurucularından Abidin Dino da “Yeniler”e ve sergilerine katılmıştı”. Yeniler Grubu’nda yer alan genç sanatçıların üsluplarında birlik göze çarpar. Bu grubun eserlerinde işlenen konular toplumun gündelik yaşamının izlerini taşır. Toplumun yaşadığı mutluluklar, üzüntüler, kaygılar, vb. duygu yoğunluğu gerçekçi bir bakış açısıyla eserlere yansıtılmalı. “Onlarca sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı,...” düşüncesiyle hareket eden “Yeniler Grubu” sanatçıları bu söylemler etrafında sanat eserlerini üretmişlerdir (Berk ve Gezer, 1973, s. 69). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Yeniler Grubu sanatçıları dönemin sosyokültürel durumlarını gerçekçi bir anlayışla eserlerine yansıtmışlardır. Bir diğer ifadeyle sanatçılar, dönemin toplumsal yapısına etki eden olayları; ‘işsizlik, göç, işçiler, gecekondu, tarım

işçileri, kırsal bölgelerde gündelik yaşam, vb. konuları toplumsal gerçekçi bir eksende çalışmalarına aktarmışlardır.

On'lar Grubu, Türk resim sanatına Anadolu'nun kültürel değerlerini kazandırmayı amaçlayan bir grup ressam tarafından kurulmuştur. Anadolu'nun zengin kültürel imgelerini eserlerine yansıtan bu grubun temsilcileri, 'yöresellik' özellikleri barındıran eserleri Türk resim sanatına kazandırmışlardır.

*“Mayıs 1947’de Bedri Rahmi EYUBOĞLU’nun öğrencilerinden İvy STANGALI, Leyla GAMSIZ, Hulusi SARPTÜRK, Mustafa ESİRKUŞ, Nedim GÜNSÜR, Fahrünnisa SÖNMEZ, Turan EROL, Orhan PEKER, Mehmet PESEN ve Fikret OTYAM tarafından kurulan grup. Amaçları Anadolu’nun geleneksel nakış örgeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti” (Arslan, 1997, s. 1376).*

Türk resim sanatında yaşanan Batılılaşma etkilerinin yoğunlaştığı 19. yüzyıl başlarında resim tekniklerinde gelişmeler görülmüştür. Sonraki dönemlerde Türk resim sanatında ortaya çıkan sanat oluşumları Batının resim tekniklerini kullanmaya devam etmişlerdir. On'lar Grubu'nun eserlerindeki Anadolu kültürüne ait imgelerin yoğun olarak kullanılması, bu grubun tümüyle Batının resim anlayışını reddettiği anlamına gelmemelidir. Her ne kadar eserlerin içeriğinde yer alan imgeler kültürümüze ait olsa da bu imgelerin eserlere yansıtılış aşamalarında Batı'nın resim tekniklerinden faydalanıldığı söylenebilir.

*“Çalışmalarında öğrencilerini serbest bırakırken her birinin kendine özgü bir tarz oluşturmalarını sağlamıştır. Batı resminin çağdaş eğitimlerini geleneksel el sanatlarımızla harmanlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim gören on genç, hocalarının da teşvikiyle On'lar Grubu'nu kurma fikriyle yola çıkarak 1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisinin yemekhanesinde ilk sergileri açarlar. Böylece “On'lar Grubu” resmen kurulmuş olur. Grup üyelerinde o döneme*

*damgasını vurmuş olan önemli etkinliklerde yer alma konusunda toplu bir girişimin yararlı olacağı kanısı uyanmıştır” (Melet, 2014, s. 3).*

Karaaslan ve Enginoğlu'na göre, kuruluşundan sonraki süreçte kısa zamanda geniş bir kitleye ulaşan On'lar Grubu sanatçıları hem ele aldıkları konular bağlamında hem de sanat üslupları bağlamında Türk resim sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Bu grup, *“Doğu-Batı sentezinin Türk sanatına benimsetilmesinde etken ve etkili olmuştur” (...)* Üyelerinden bazıları zaman içinde ortak düşünce yapısından belki uzaklaşmış olsalar da yarattıkları biçimsel özgünlüklerle Türk resim sanatı tarihi içinde yerlerini almışlardır” (Karaaslan ve Enginoğlu, 2018, s, 253). *“Topluluk ortak bir sanal görüşü geliştirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini korumuştur. Onlar, Türk resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerinin bir kısmının resmi bırakmasına karşın büyük bir bölümü çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır”* (Arslan, 1997, s. 1376).

*“Batı plastik sanatlarının 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayış, soyut, süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle şaşılacak yakınlıklar gösteriyordu. 1933'ten bugünlere Türk resminin soyut gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batı'yı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması “D Grubu”yla açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir”* (Berk ve Gezer, 1973, s. 67). Soyut sanat, resim sanatımıza Batı'nın etkisiyle gelmiştir. Resim sanatımızdaki soyut yönelimler ile ilgili yapılacak olan değerlendirmelerde, Batı'ya sanat eğitimi almak için giden ressamlarımızın aldıkları eğitimler önem teşkil eder. Bu eğitimleri sanatçılarımız, farklı formlarla çalışmalarına aktarmışlardır. Resim sanatında soyutlamanın farklı kriterleri vardır. Örneğin, sanatçının yaptığı çalışmada yaşamda yer alan hiçbir nesnenin ya da durumun görüntüsüne rastlanmayabilir. Bazı durumlarda da yaşamda bulunan nesnelere ya da durumların varlığı görülebilir fakat sanatçı kendi sanat üslubuyla bu görüntüleri bozabilir (deforme edebilir).

Resim sanatında yaşanan soyutlama süreçlerine yönelik Wood şu ifadeleri kullanır: Ressam olmayan biri 'soyut sanat' terimini duyduğunda, çoğu zaman bunun sanatçının zihninde doğayla hiçbir ilişkisi olmayan bir şey olduğu anlamına geldiğini düşünür. 'Yaratıcı' olarak adlandırılan bazı modern sanatlar tam da budur, ancak soyut

ressam, doğayı bir kamera gibi kopyalamasa da kompozisyonunun başlangıç noktası olarak bir dış mekân sahnesini veya natürmort düzenlemesini kullanır. Gerçek manzara resminde sanatçının amacı, önündeki doğal güzelliğin dış görünüşünü tuval üzerinde yakalamaktır. Bu tür resimlere bakan kişi, bunu daha önce doğada keyif alınan bir sahnenin keyifli bir hatırlatıcısı olarak algılar. Yine doğal formlardan ilham alan soyut manzara ressamı, sahnenin kendisini değil, sahneye olan kişisel tepkisini nihai izleyiciye aktarmaya çalışıyor (Wood, 1969, s. 5).

1950'lerde Batı'da meydana gelen sanat alanındaki gelişmelerin günü gününe takip edildiği ve resim sanatında ortaya çıkan soyut etkiler de bu şekilde resim sanatımızda varlık bulmuştur. Öncesindeki süreçte Batının modern sanat akımlarının takip edilmesiyle figüratif soyutlamaların, nesnelerin deformasyonuna yönelik girişimler olmuştur. Fakat 1950'li yıllarda sanatçıların ortaya koyduğu bireysel çabaları soyut sanata doğru bir yönelimi ortaya çıkartmıştır. Sanatçıların soyut sanat yapmaya yönelik gösterdikleri bu tavır, Türk resim sanatında yeni bir sürecin başlamasına neden olmuştur (Tansuğ, 2012, s. 245).

Batı sanatına bakıldığında karşımıza çıkan sanat akımı ya da sanat hareketlerine bakıldığında kültürün etkilerini görmek mümkündür. Kültür hem toplumsal hem de evrensel değerlere sahiptir. Milattan önceki zamanlarda mağaraların duvarlarına yapılan çizimler o dönemin kültürü hakkında bilgiler barındırır. Sonrasındaki dönemlerde de benzer etkiler sanat eserlerinde görülmektedir. Sanatçı edindiği bilgileri kendine özgü bir üslup ile oluşturabilir. Bazen sanatçılar gördükleri şeyleri olduğu gibi resmederler. Bazıları ise biçimleri gördükleri şekil ya da şekillerden farklı biçimlerde resmederler. Sanatçı yaşantısında algıladığı formları bilincinde yeniden kurgulayarak oluşturması 'imgeleştirme' durumunu ortaya koyar. 'Kültürel imge' kavramının yapısının anlaşılabilmesi açısından 'kültür' olgusuna değinmek gerekmektedir.

'Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler' başlıklı bu çalışmada, incelenen eserlerde kullanılan kültürel imgelerin sosyokültürel yapı ile olan etkileşimlerine değinilmiştir. Bu açıdan öncelikle kültür kavramına değinilmelidir. Kültür kavramına yönelik araştırmacıların yaptıkları değerlendirmelerin, bu kavramın yapısının anlaşılması açısından önemli olduğu söylenebilir.

### 2. 3. Kültür Kavramı

‘Kültür’ kavramı farklı dillerde, farklı anlamlara gelir. Bu kavramın Latince ‘cultura’, Arapçada ve Türkçede ‘hars’ (toprağın işlenmesi) anlamlarına geldiği bilinmektedir. Aynı şekilde ‘kültür’ kavramı Türkçede kullanılan ‘ekin’ sözcüğüyle eşanlamli olarak kullanılır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, ‘kültür’ sözcüğü süreç itibariyle farklı anlamlara bürünerek kapsam alanını büyültmüştür. Kültür kavramının bu denli büyüyen potansiyelinin altında ‘üretim’ olgusunun etkisi önemlidir. Üretim olgusu sadece tarım aktivitelerinde değil farklı birçok alanda da etkisini gösterir. Bu etki toplumların yaşayışlarına, düşünce yapılarına, inançlarına etki eder (Gülmez, 2019, s. 3).

Eagleton’a göre, “‘Kültür’ün İngilizce dilindeki en karmaşık iki veya üç kelimedenden biri olduğu söylenir ve bazen bunun karşıtı olarak kabul edilen terim -doğa- genellikle en karmaşık kelime olma ödülüne layık görülür. Ancak günümüzde doğayı kültürün bir türevi olarak görmek moda olsa da, etimolojik açıdan bakıldığında kültür, doğadan türeyen bir kavramdır. Orijinal anlamlarından biri ‘çiftçilik’ veya doğal büyümenin eğilimidir. (...) ‘Kültür’ kelimesinin kökeni olan ‘coultur’ kelimesi, saban demirinin bıçağı anlamına gelir. En iyi insan faaliyetlerine ilişkin sözümüzü emek ve tarımdan, mahsullerden ve ekimden alıyoruz” (Eagleton, 2000, s. 7).

Kültür, bireylerin ya da toplumların yaşam biçimleri ya da yaşayış tarzları ile bağlantılı bir kavram olarak değerlendirilebilir. Kültür bazı durumlarda bilinçli eylemlerin bazı durumlarda ise rastlantısal durumların sonucunda oluşur. Fakat insan bu sürecin merkezinde yer alır.

Williams’a göre, kültür sıradandır. İlk gerçek budur. Her toplumun kendi şekli, kendi amaçları, kendi anlamları vardır. Her toplum bunları kurumlarda, sanatta ve öğrenimde ifade eder. Bir toplumun oluşması, ortak anlamların ve yönlerin bulunmasıdır. Büyüyen toplum oradadır, ancak aynı zamanda her bireyin zihninde de yeniden yaratılmaktadır. Zihin oluşturmak öncelikle şekillerin, amaçların ve anlamların yavaş yavaş öğrenilmesidir. Böylece çalışma, gözlem ve iletişim mümkün

olur. İkincisi ama aynı derecede önemli olan ise bunların tecrübeyle sınanması, yeni gözlemlerin, karşılaştırmaların ve anlamlandırmaların yapılmasıdır. Bir kültürün iki yönü vardır: üyelerinin eğitildiği bilinen anlamlar ve yönler; sunulan ve test edilen yeni gözlemler ve anlamlar. Bunlar toplumların ve insan zihninin sıradan süreçleridir. Biz bunların aracılığıyla bir kültürün doğasını görürüz. Kültür her zaman hem geleneksel hem de yaratıcıdır. Hem en sıradan ortak anlamlar hem de en ince bireysel anlamlardır (Williams, 2014, s. 2-3).

Kültür kavramı hakkında yapılan tanımlamalara ya da açıklamalara bakıldığında, somut varlıklarla birlikte soyut kavramların da bu yapının içerisinde yer aldığını göstermektedir. Örneğin: mimari bir yapı ya da günlük yaşamda kullanılan bir eşyanın yapısı, formu, desenleri, vb. çok sayıda verilebilecek örnek kültürle ilgilidir. Aynı zamanda örf-adet, gelenek-görenek, dilde kullanılan ifadeler, vb. değerler de kültür kavramı içerisinde değerlendirilir. Kültürün bu kadar büyük etki alanının olduğu düşünüldüğünde, birçok farklı disiplini etkileyeceği söylenebilir.

*“20. yüzyılın ortalarında kültür kavramının karmaşıklığı tartışılırken, farklı tanımlarına ilişkin araştırmalar örgütsel araştırmalara yardımcı olacak birkaç ortak noktayı ortaya çıkardı. En basit haliyle kültür, üç temel insan faaliyetini içerir: insanların ne düşündüğü, ne yaptığı ve insanların ne yaptığı. Dahası, birçok ortak özellik ortaya çıkıyor: kültür paylaşıyor, öğreniliyor, nesiller arası aktarılıyor, sembolik, uyarlanabilir ve bütünleşiyor. Kültürün paylaşılan bir şey olduğundan bahsetmek, ilgili faaliyet alanını ortak ve toplumsal olanla daraltır. Belirli bir eylem, bir veya nispeten önemsiz sayıda bireye özgü ise kültürel değildir. Ayrıca kültür (aktif veya pasif olarak) öğrenilir ve resmi veya gayri resmi sosyal etkileşim yoluyla nesiller boyunca aktarılır...”* (Tharp, t.y., s. 3).

Tarihçiler insanoğlunun kültür sayesinde yaşama becerisini nesilden nesile aktararak hayatta kalma becerisine sahip olageldiğini vurgulamışlardır. İnsanoğlu, nasıl avlanılacağı, binek kullanmayı, savaşmayı, göç etmeyi, devlet kurmayı, toplumda nasıl yaşanılacağı gibi birçok şeyi kültür sayesinde nesilden nesile aktarmıştır. Kültür eğitim ile hayat bulur, eğitim de kültürsüz olmaz. Eğitim yol

gösterir kültüre, kültür de bu yolda sağlam adımlarla ilerler. Bilimin bakış açısına göre yaptığımız, yaşadığımız ve inandığımız her şey kültürün ta kendisidir. Bütün bu olguları insanoğlu eğitim ile öğrenir. Kültür insanoğluna kim olduğunu ya da kim olmadığını, nereden ve nasıl geldiğini, bu süreçlerin nasıl oluştuğunu ve nereye doğru gittiğini hatırlatır. Toplumun bütün temel taşları kültürle alakalıdır. Kültür gibi bir konunun içini basitçe doldurmak kolay yapılabilecek bir şey değildir. Bundan dolayı kültürü bilim olarak incelemek zor bir süreci ortaya koymuştur. Kültür bize geçmişimizi, kim olduğumuzu anlatırken geleceğimizi ve ne yapmamız gerektiğini anlatmaz ama geleceğimiz hakkında nasıl olmamız gerektiği hakkında düşünmemizi sağlar. İnsanoğlu atalarından ve toplumdan öğrendikleri ve kendi yaşanmışlıklarının tecrübesi ile hareket eder ve bunları gelecek nesillere kültürel birikimle aktarır (Güvenç, 2013, s.14-18)

*“Kültür temel olarak bir yapının üyeleri arasında paylaşılan anlamların veya ortak inançların iş birliği olarak tanımlanır. Kurucuları, grubun dokusunu şekillendiren başlangıç değerlerinin ve ilkelerinin geliştirilmesinde önemli bir etkiye sahiptir (...) Bir kültür bir kimlik arar ve kendisini diğer kültürlerle daha incelikli yollarla bağlayan bağları tanıırken, bireyselliğini ve farklılığını korumaya çalışır”* (Paul, 2010, s. 17). İnsan hareketliliğinin neticesinde güçlenerek büyüyen kültür kavramı, toplumlara ya da yörelere özgü yaşam biçimlerini, gelenek-göreneklerini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Fakat, günümüzde çok kültürlü yaşam süreçlerinin başlamasıyla kültür evrensel değerler kazanarak yapısal anlamda değişikliklere uğradığı söylenebilir. Kültürel değerler güçlü toplumsal yapılarda varlık bulur ve uzun yıllar varlığını sürdürür. Fakat içinde yaşadığımız dönemde ortaya çıkan kitle iletişim araçlarının etkili yapısı farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşimini kolaylaştırmıştır. Günümüzde, toplumların giyim tarzları, yeme- içme alışkanlıkları, müzik tercihleri ya da estetik algıları geçmişten gelen kültürel değerlerden farklı durumları içerebilir.

Bir toplumun uzun yıllar varlığını koruyabilmesini sağlayan en önemli etkenler arasında kültürel değerler gösterilebilir. Toplumumuzun var olan kültürel değerlerinin sanat eserlerinde imgeleşmiş formlarını inceleyerek, imgelerin temsil ettiği sosyokültürel değerleri ortaya çıkartmak bu araştırmanın amaçları arasında yer alır.

### 2. 3. 1. Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı

Türk resim sanatı zengin kültürel imgelerin harmanlandığı bir alandır. Sanatçı gördüğü ya da algıladığı nesnelere ya da durumları kendine özgü estetik değerlerle zihninde imgeleştirerek eserlerine yansıtır. Özellikle 1940'lardan sonra resim sanatımızda, 'yöreselleşme' söylemi bağlamında sanatçılar Anadolu insanının yaşamına etki eden sosyokültürel değerleri farklı konular bağlamında eserlerine yansıtılmışlardır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Türk resim sanatında kültürel imge kullanımına değinmek, araştırmanın bütünlüğü açısından önemli görülmektedir.

Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı farklı şekillerde sanatçıların eserlerinde görülmektedir. 20. yüzyıl sonrasındaki Türk resim sanatına geçmeden önce 20. yüzyıla kadar olan resim sanatımızdaki kültürel imgelerin varlığına yönelik değerlendirmelerin yapılması bu araştırma açısından önemlidir. Minyatür sanatının gelişim sürecine, '20. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatı' başlığı altında değinilmiştir. Özellikle minyatürlere bakıldığında ait olduğu dönemin kültürü ile ilgili önemli bilgileri barındırdıkları görülmektedir. Bu eserlerde, kültürümüze ait imgeler kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde ise batının resim tekniklerinin uygulandığı bir süreç ortaya çıkmıştır. Fakat sanatçılar batının resim anlayışını benimsemiş olsalar da oluşturdukları kompozisyonlarda kültürümüze ait imgeleri eserlerinde yoğun olarak kullanmışlardır. Bu imgeler bazen tarihi eserler olarak, bazen de yöresel yaşantılar ve motifler olarak eserlere yansıtılmıştır.

Öncelikle 'imge' kavramının yapısına değinmek gerekir. Sanatçılar yaşantılarının kendilerinde oluşturduğu bilgi birikimini kullanarak eserlerini oluşturur. Bireylerin gördükleri ve duydukları olaylar bilinç altında yer eder. Bilinç altında yer alan bu bilgiler zamanla farklı alanlarda yapılacak olan çalışmalarda pratiğe dökülür. 'Kültür' bu noktada öne çıkar. Sanatçıyı çalışmalarını yaparken ya da özgün üslup arayışına girerken güdüleyen en önemli etkenin kültürel değerler olduğu söylenebilir.

Bir eseri oluşturmadan önce sanatçı neyi niye yapacağını hangi kavramlardan ne tür bir yapı oluşturacağını belirler. Sanatçının oluşturacağı bu yapılar imgelerdir. Sanatçıların yapmış olduğu imgeler o zamanın durumuna göre değerlendirilir. Sanatçının çevresinde algıladığı olayları ya da durumları imgeleştirirken dönemin

özelliklerini yansıtır. Bu durum, sanatçıların farklı dönemlerde ürettikleri eserlerde kullandıkları imgelerin çağdan çağa değişkenlik göstereceğini ortaya koyar. Her kültür ait olduğu toplumun sanatını oluşturur. Sanatçı ise kültürün biçimlendirdiği sanatta ait olduğu kültürün imgelerini yansıtır (Bayav, 2009, s. 111). Sanat, kültürün etkilediği ve kültürel değerlerle varlığını sürdürdüğü bir disiplin olarak değerlendirilebilir. Geçmiş dönemlerde üretilen sanat eserlerine bakıldığında, kullanılan simgeler, işaretler ya da ait olduğu topluma özgü değerlerin yer aldığı görülmektedir. Sanatçı, eserini üretirken kültürel imgeleri kullanarak kendine özgü üslubuyla çalışmalarına yansıtır.

Hanay'a göre, 1930'lu yıllarda ülke ekonomisinin büyük bölümünü tarım alanındaki etkinlikler oluşturmuştur. Bunda köylü nüfusunun çoğunluğunun ülke nüfusunu oluşturması önemli bir etkidir. Özellikle Yurt Gezileriyle ülkenin farklı bölgelerine giden ressamın yaptıkları çalışmalar, Türk resim sanatında kırsal bölgelerde yaşayan insanların yaşantılarına yönelik izlerin yer almasını sağlamıştır. 1930'larda Türk resim sanatına yansıtılan 'köylü teması' yöresel değerleri ortaya çıkartmıştır. 1940'lı yıllarda ortaya çıkan sanat oluşumları ile 'yöresel' konular resim sanatımızda yoğun şekilde işlenmiştir. *"1960-1970'li yıllarda sanayi-işçi ilişkisi, köyden kente göçler, gecekondulaşma köy yaşamının sanayi ve kent olgusunun sonucunda bu sürece uyum sağlaması doğrultusunda ortaya çıkmıştır"* (Hanay, 2009, s. 96). *"Erken Dönem Cumhuriyet politikası, kırsal kesimin kalkınması üzerine olmuştur. 1938- 1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri bu konuda yapılan sanat çalışmalarına iyi bir örnek sayılabilir (...) Her yıl 10 ressam, çeşitli illere dağılacak ve bu illerde halkın arasında dolaşarak resimler yapacaktır. Yurt Gezileri için, sanatçılardan bu işin millî bir görev olarak görmeleri istenir"* (Keskin, 2012, s. 141).

Yurt Gezileri devlet desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Yurdun farklı yerlerine gönderilen ressamın seçkin ve kendilerini alanında kanıtlamış kişilerdi. Sanatçıların yurt gezilerine istekli bir şekilde katıldıkları söylenebilir. Sanatçıların gittikleri yerlerde gördükleri karşısında etkilenmişlerdir. Anadolu insanına ait kültürel imgelerin zenginliği karşısında sanatçıların etkilenmiştir. Sanatçıların yoğun şekilde gözlemledikleri yöresel/folklorik motifleri eserlerine aktarmışlardır (Tansuğ, 2012, s. 216). Ürettikleri

eserlerin içerdığı kültürel değerlerin varlığı Yurt Gezilerinin önemini ortaya koyar. Resim sanatımızdaki batılılaşma etkilerini eserlerine yansıtan sanat oluşumlarına mensup çok sayıda sanatçı, yurt gezileri kapsamında yaptıkları çalışmalarla ‘yöresel’ konularda eserler üretmişlerdir. Bu eserlere bakıldığında; Anadolu’nun mimari yapısı, motifler, yöresel imgeler, Anadolu’nun farklı yerlerinde yaşayan insanların sosyokültürel yapısının izleri gerçekçi bağlamda sanatçı estetiğiyle ele alınmıştır. Yurt Gezileri'nde sanatçıların ürettiği eserlerin etkileri 1940’lardan sonra kurulan ‘Yeniler Grubu’ ve ‘On’lar Grubu’nun eserlerinde görülmektedir. Günümüzde bu eserler incelendiğinde, ressamların imgeleştirdikleri kültürel değerler ait oldukları dönemi yansıtan somut kültür varlıkları olarak değerlendirilebilir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

#### 3. 1. Sanat Eleştirisi

Analiz, sanat eserinin genel biçimini ve paylaşılan veya paylaşılabilir anlamları üzerinde düşünmeye çalışan rasyonel (açıklayıcı ve yanlıştırabilir) bir tartışma yoluyla sanat eserinin daha iyi anlaşılmasına ulaşmaya çalışır. Yapılan analizler, sanat eserinin biçimini ve içeriğini düzenleyen, bazı sorunları çözen ve yenilerini ortaya çıkaran rasyonel bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Analiz ister bilinçli ister bilinçsiz bir süreç olsun, sanat eserinin maddi yapısını ve içsel çalışmasını ortaya çıkarır. Analiz, üretici (sanatçı) ve alıcı (izleyici) kısmını kısıtlar ve onları daha geniş bir kültürel ve sosyal bağlama bağlayan farklı (homojen veya heterojen) maddi unsurlar arasındaki bir eğilim ve etkileşim olarak eserin kendisine odaklanır (Marchiori, 2013, s. 128).

*“Yorum kavramı yüzyulumuzun anahtar kavramlarından biridir. Sanat ve edebiyat eserleri de dahil olmak üzere giderek daha fazla deneyim nesnesi yorum nesnesi haline geldi; bu şekilde konuşmak, bu nesnelere doğası veya “anlamına” ilişkin hissettiğimiz belirsizliği ifade eder. Bir şeyin yorum meselesi olduğundan bahsetmek bazen (zevk meseleleri gibi) o şeye bakmanın pek çok yolu olduğunu ve bunların hiçbirinin nesnel olarak doğru olmadığını ima etmek anlamına gelir. Aslında yorum ne olursa olsun, onu yakın zamanda öne çıkaran şey belirsizlik, perspektif çeşitliliği ve nesnel doğruluk eksikliği ile ilgili bu çağrışımlardır. Bunu akılda tutarak, yorumun doğası üzerine, bir kısmı ortak çağrışımların gerçekten kavramın bir parçası olup olmadığı sorusunu içeren önemli tartışmaların olması şaşırtıcı değildir” (Stecker, 1994, s. 193).*

Sanat eleştirisi toplumun sanatsal yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Sanat eleştirisi, en başından beri, bir sanat eserinin bizzat sanatçı tarafından ve bu sanat eserinin kendisi için yaratıldığı kişiler tarafından değerlendirilmesini öngörmüştür. Herhangi bir sanat eserine ilişkin eleştirel bir yargı, kaçınılmaz olarak, eleştirmenin

mesleki yeterliliği ve belirli bir sanat alanındaki deneyimi gibi bir dizi farklı faktörle ilişkili olan hem estetik hem de ahlaki değerlendirmeyi gerektirir. Sanat eleştirisinde zamansal faktörün de büyük etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Üretildiği dönemin dokularını barındıran eserlerin sonraki süreçlerde çözümlenme aşamasında anlamı bozulabilir ya da farklı anlamlar yüklenebilir. Bunun nedeni, zamanla gelişen ve kendi yaşamını kuran sanat eserinin üreticisinden uzaklaşmasıdır, bu yüzden bazen genç neslin yargıları çağdaşlarından farklılaşmaktadır. Bu gerçekler sanat eleştirisinin entelektüel zenginliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, bir eleştirmen ne kadar eğitilmiş olursa, o kadar çok saygı ve güven kazanır, sanatçının ustalığının gelişimi açısından yargıları da o kadar değerli olur (Ludmila, 2015, s. 225). Sanat eleştirisi, belirli bir sanat eseriyle, eserin dilsel analizi ya da yorumlanmasıyla sonuçlanan doğrudan kişisel karşılaşma olarak tanımlanabilir. Bu analiz ya da yorum, az ya da çok bilgiye dayalı, kanıtlara dayalı ve belirli bir kültürel bağlam içinde ifade edilen görüşlerdir. Sanat eleştirisinde, sürecin niteliği, algılayanın ihtiyaçları ve gözlemcinin sahip olduğu eleştirel yapı veya yöntemle belirlenir (Anderson, 1991, s. 18). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, sanatçı ile izleyici arasındaki iletinin/mesajın doğru bir şekilde algılanabilmesi için bir yöntem ihtiyacı ortaya çıkar. Bu yöntem sadece eserin barındırdığı mesajı değil aynı zamanda eserin oluşum sürecine etki eden tüm bileşenlerin de algılanabilmesini sağlar. Fakat sanatın gelişim sürecinde ortaya çıkan farklı sanat eserlerinin biçim-form değişkenliklerinin değerlendirilme sürecinde sanat eleştirisi yöntemlerinin zorlandığı söylenebilir.

Bu araştırmada eserler, Edmund Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu açıdan Feldman'ın dört aşamadan oluşan sanat eleştirisi yöntemine değinmek gerekmektedir.

### **3.1.1. Edmund Feldman'ın Sanat Eleştirisi Yöntemi**

Bilindiği üzere sanat eserleri barındırdıkları 'dil' dolayısıyla her dönemde anlamlandırılma ihtiyacı hissetmişlerdir. Sanatın farklılaşan yapısı, algılanma ihtiyacı hissedilen eserlerin eleştirel açıdan değerlendirilmesini gerekli hale getirmiştir. Bu süreçte araştırmacıların ya da bu alanda çalışma yapan sanat izleyicilerinin eserleri

çözümleyebilmek için sanat eğitimcilerinin ya da bu alanda çalışma yapan araştırmacıların ortaya koyduğu sanat eleştirisi yöntemlerini kullanarak sistemli çözümler yapılabilir.

Bu araştırmada Nuri İyem'in eserleri Edmund Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Edmund Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemine değinmek gerekmektedir.

Feldman'ın görsel sanatın yorumlanmasına yönelik sistematik yaklaşımı, belki de tüm eserlere ve görsel deneyim türlerine uygulanabilir, eleştirel bir yöntem sunar. Bu yöntem dört aşamayı içerir: betimleme (açıklama), çözümlenme (resmi analiz), yorumlama ve yargı (değerlendirme) (Feldman ve Woods, 1981, s. 78).

*Betimleme:* Alashari'ye göre, betimleme aşaması sanat eleştirisinin ilk adımıdır. Betimleme aşamasında birey sanat eserinde ne gördüğünü ifade eder. Bu aşama eser hakkında sanatçının adı, unvanı, yaratım tarihi, boyutu ve ortamı gibi bilgilerin toplanmasıyla ilgilidir. Bireylerin sanat eserinde görebileceği ve gözlemleyebileceği her şeyin bir listesini yaptığı aşamadır. Ayrıca açıklama aşamasında bireylerin kullanılan sanat unsurlarını belirlemeleri gerekir. Bu bir analiz değil, sadece eserde görünenlerin ifade edilmesidir. Feldman'a göre, sözcüklerin izleyicinin dikkatini görülmeye değer bir şeye çekmek ve sanat eserinin belirsiz ayrıntılarına karşı koymak için kullanılır. Stilin doğasına bağlı olarak, gerçekçi çalışmaların açık ve net olması nedeniyle tanımlanması kolaydır, ancak birçok modern sanatsal eğilim ve okul onları anlamakta zorluk çeker. Burada bu eserleri kapsamlı bir şekilde bize anlatan eleştirmenin rolü, alıcıyı ikna etmesini kolaylaştıracak gibi görünür. Buradan hareketle doğru, açık ve anlamlı bir betimleme; eserin adının, ham maddesinin, fikrinin, boyutlarının, üretim tarihinin ve çalışma ortamının betimleyici tanımları yoluyla insanları önlerindeki sanat eserine ikna etmeye çalışan eleştirmene bağlıdır (Feldman, 1982; Akt.: Alashari, 2021, s. 880).

*“Feldman'ın yönteminin ilk adımında, bir sanat eserindeki görsel detaylar tespit edilir, isimlendirilir, ayrıştırılır ve anlatılır. Yöntem buluşsal ve fenomenolojiktir. Öğretmen öğrencilerden çalışmadaki nesnelerin ve ayrıntıların görsel bir envanterini çıkarmalarını isteyerek*

*başlar. Daha sonra öğretmen daha fazla fark etmeyi, keşfetmeyi, karşılaştırmayı ve yanıt vermeyi sağlayacak şekilde tasarlanmış yönlendirici sorular sorar”* (Feldman ve Woods, 1981, s. 79).

Bir sanat eserinde betimleme aşaması, eserin çözümlenebilmesi açısından önemli bir aşama olarak değerlendirilmelidir. *“Betimleme eleştiriye giriş değildir, eleştirinin kendisidir. Betimleme sanat eleştirisi için hem gerekli hem de yeterlidir. Yani tüm sanat eleştirileri büyük oranda biraz betimleyici bilgi içerir; diğer türlü eleştirmenin ne hakkında yazdığını bilemezdik”* (Barrett, 2014, s. 117). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, eleştiri yönteminin ilk aşaması olan betimlemede, ‘nesnel’ ifadeler ortaya konur. Eserde yer alan şekil, renk, form, vb. değerlerin, eseri oluşturan/görülen tüm göstergelerin objektif bir kriterle ifade edilmesi betimleme aşamasında gerçekleşir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, çözümlemenin en kolay aşaması olarak düşünülse de, sonraki çözümleme aşamaları için betimleme aşaması temel bilgilerin edinildiği alan olarak değerlendirilmelidir. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere eleştirmen ilk önce var olan değerleri doğru bir şekilde tespit etmeli. Betimleme aşamasında tespit edilen göstergelerin, çözümlemenin sonraki aşamalarına temel oluşturacak nitelikte oldukları söylenebilir.

*Çözümleme (Analiz):* İkinci aşama, ‘çözümleme (analiz)’ aşamasıdır. Araştırmacı sanat eserinin yapısını anlamaya, bileşenlerinin işlevlerini açıklığa kavuşturmaya, operasyonel süreçlerini açıklamaya çalışır. Bilim alanından gelen ‘analiz’ kavramı aynı zamanda bir yöntem izlemeyi, iç tutarlılığı sağlamayı da içermektedir. Analizin yöntemsel ilkeleri araştırmacının argümantasyonu yoluyla tartışılabilir, düzeltilebilir ve yeniden keşfedilebilir. Fakat araştırmacının yöntemsel varsayımlarının farkında olması ve bunları mümkün olduğu kadar açıkça ifade etmesi gerekir (Marchiori, 2013, s. 128). *“Analiz, formel özelliklere odaklanmayı gerektirir ve betimlenen şeylerin nasıl oluşturulduğunu, düzenlendiğini keşfetmek için betimleyici aşamada oluşturulmuş olan envanterden destek alınarak sanatsal unsurlara ve tasarım ilkelerine odaklanılır”* (Keser, 2018, s. 205). Çözümleme aşamasının etkili bir şekilde yapılabilmesi için, eleştirinin ilk aşaması olan betimleme aşamasında belirtilen değerlerin (renk, biçim-form, figürler, vb.) birbiriyle olan etkileşimi ortaya konur. Bu etkileşimin neden-sonuç bağlamında ortaya konulduğu bu

aşamada eseri oluşturan parçaların bütün ile olan ilişkisi ortaya konur. Bu aşamada yapılacak olan değerlendirmeler eleştirinin üçüncü düzeyi olan yorumlama aşamasında kullanılır.

*Yorumlama:* Yorumlama, eleştiri sürecinin üçüncü adımıdır. Bu aşamada, işin anlamı veya ruh hali, hisler veya duygular gibi ifade edici nitelikleri bulma sürecidir. Yorumlamada, eleştirmenin yorumunu açıklamak için eserin önceki tasvir ve analiz aşamaları kullanılır. Eleştirmenin biçim ve içerik açısından bir betimleme ve analizle sunduğu sanat biçimlerinin ve temalarının doğasında var olan anlamları arama sürecidir. Feldman'a (1994) göre "*izleyicinin sanat eserinin içeriği ve içerdiği anlamlar hakkındaki duygularını içermesi nedeniyle yorum, açıklamadan farklıdır*". Buradaki yorum içeriği netleştirir. En iyi yorumlama türü, en büyük görsel sanatsal varlıktan anlamlar çıkaran ve bu anlamları onu gören topluluk üyelerinin hayatlarıyla ilişkilendiren yorumdur. Çünkü yorum, sanat eseri hakkında hipotezler üreterek onu yorumlayanın kültürüne bağlıdır. Sanatçının sanat eserinde anlattığı entelektüel değer, inanç ve olguları ortaya çıkaran anlamları yorumlamak ve eleştirmenin kullandığı anlatım dilinin, biçimsel ve duysal değerlerin yakınlaştırılmasında ve bunların etkisinde rol oynayacağına şüphe yoktur. Bu değerleri öne çıkaran sanatsal çalışmalarla, yorumun sanatçıya göre değil, sanat eserine göre sunulduğu unutulmamalıdır. Yorum, kişiden kişiye farklılık gösterse de sanatın anlamının açıklanmasına yardımcı olur (Feldman, 1994; Akt.: Alashari, 2021, s. 881).

*"Sanat eleştirisinin ikinci aşaması olan biçimsel analizde, ilk aşamada tanımlanan form ve nesnelere kendi içindeki ve arasındaki ilişkiler analiz edilerek ... ikonik kavramlar ve ilişkisel terimler geliştirilir. Bu aşamada öğrenciler görsel öğelerin "davranışlarına" veya etkileşimlerine katılırlar; zaten ilgi duyulan biçimler ve nesnelere hakkında karşılaştırmalı gözlemler yapmakla yükümlüdürler"* (Feldman ve Woods, 1981, s. 79).

Sanat eleştirisi bir eserin sadece içerdiği anlamların ortaya çıkartılmasını amaçlamaz. Eseri üreten sanatçının içinde yaşadığı toplumun kültürel yapısı, eserin oluşumuna etki eden tüm bileşenlerin incelenmesini gerektiren zorlu bir sürece sanat

eleştirisi yöntemleriyle ulaşılır. Eserin boyutu, kullanılan teknik, vb. özellikler de sanat eleştirisinde belirtilmesi gereken noktalardır.

*Yargı (Değerlendirme): “Bu aşamada izleyici sanat eseri hakkındaki kendi fikirlerini belirtir. Bir sanat eserinin değerlendirilmesi, o sanat eserinin kendi kategorisindeki diğer eserler arasındaki konumunun, değerinin belirlenmesidir” (Keser, 2018, s. 208).*

*“Eleştirel analizin dördüncü adımı yargılamadır. Bu adım, eserin estetik mükemmellik ve türündeki diğer eserler açısından değerlendirilmesiyle ilgilidir. Yargı, önceki aşamalardan çıkarılan bir sonuçtur. Estetik mükemmellik olarak nitelendirilen şey, eleştirmene ve kullandıkları eleştirel yargı türüne dayanır. Bir yargının verilmesi, sanat eleştirisinin en zorlu aşaması olarak kabul edilir çünkü eleştirmenin sanat eserine maddi ya da soyut bir değer vermesi gerekir ve belirli bir yargının verilmesi konusunda eleştirmenden diğerine farklılıklar olabilir. Eleştirmenin kültürüne, eğilimlerine göre değişir. Yargılama basamağı estetik teorileri destek olarak kullanır” (Alashari, 2021, s. 882).*

Sanat Eleştirisinin temelinde ‘nesnel’ değerlendirmeler bulunur. Fakat Feldman’ın ‘yorumlama’ ve ‘yargı’ aşamalarında eleştirmenin odaklanması gereken noktaların belirtilme sürecinde ‘öznel’ değerlendirmelere yönelik gidişatın görülebileceği söylenebilir. Eleştirmenin de bir sanat algısı bulunur. Özellikle sanatın günümüzde geldiği noktaya bakıldığında ‘Sanat nedir?’ sorusunun net bir şekilde cevaplanamadığı düşünüldüğünde, sanatın değişen yapısının da bu süreçte göz önünde bulundurulması çok önemli görülmelidir. Eleştirmenin ilgisini çeken sanat eserleri ya da sanatçı üslupları olabilir. Farklı bir üslup ile üretilen eser ya da eserlerin çözümlenme sürecinde özellikle ‘yorumlama’ ve ‘yargı’ aşamalarında ‘nesnel’ değerlendirmelerden uzaklaşılabilir.

*“Ayrıca eleştirinin üçüncü ve dördüncü adımları olan yorumlama ve değerlendirme, görsel formların ve ilişkilerin tanımlanması ve analizin ötesine geçerek daha yüksek anlam düzeylerine götürür. İşin bir bütün olarak ne anlama geldiğine ilişkin çıkarımlarda bulunmak; geçici bir*

*yorumun halihazırda öne sürülen görsel gerçeklere uyup uymadığını görmek için hipotez testi; alternatif, eşit derecede geçerli yorumları ve anlam düzeylerini uzlaştırma ve sentezleme çabasıyla yaratıcı problem çözme ve çalışmanın önerilen değerlendirmelerini desteklemek için tündengelimli ve tümevarımsal akıl yürütme. Böylece genç sanat eleştirmenine hem mantıksal hem ampirik araştırma ve tartışma yöntemlerinin kullanımı konusunda deneyim ve eğitim verilir” (Feldman ve Woods, 1981, s. 79-80).*

Bir sanat eserini çözümlmek farklı bakış açılarını ortaya koyarak esere odaklanmayı gerektirir. Sanat eleştirisi yöntemleri de eleştirmene bu bakış açılarını sunar. Fakat sadece eleştiri yöntemlerinin yapısının algılanması sanat eserlerinin çözümlenmesi aşamasında yeterli değildir. Çünkü sanat eserleri çok sayıda farklı yapının bir araya gelmesiyle oluşur. Bu yapının içeriğinde; dönemin sanat anlayışları, sanatçının üslubu, içinde yaşanan toplumun kültürel yapısı, eserde kullanılan imgelerin içerdiği kültürel kodlar, vb. farklı değerler eser çözümleme aşamalarında eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken noktalardır. Sanat eserleri sadece görülen biçimsel özelliklerden ibaret değildir. Sanat eserlerinin içerdiği örtük anlamların varlığı, detaylı bir gözlem ve muhakeme yeteneğinin gerekliliğini vurgular. Somut varlıkların içerdiği anlamların kültürle olan etkileşimi, izleyiciyi soyut kavramlara yönlendirir. Yapılacak olan yorumlamaların ise ‘mantık’ kavramı doğrultusunda olması gerektiği söylenebilir.

‘Yöresellik Bağlamında Nuri İyem’in Eserlerinde Kültürel İmgeler’ başlıklı bu çalışmada, Edmund Feldman’ın dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak Nuri İyem’in Tablo 2’de belirtilen eserler incelenmeye çalışılmıştır. İyem’in sanat anlayışına yönelik yapılan değerlendirmelerin, eser inceleme sürecinde doğru bakış açılarının ortaya konmasında etkili olduğu söylenebilir.

### **3. 2. Nuri İyem’in Sanat Anlayışı**

Nuri İyem (1915-2005), Türk resim sanatı açısından önemli bir konumdadır. Onu değerli kılan sadece ürettiği eserler değil, aynı zamanda sanat anlayışını

biçimlendiren kültürel değerlerimize olan bağlılığıdır. İyem'in eserlerinde kullandığı kültürel imgelerin izleyicide bıraktığı güçlü etki ve duygusal yoğunluk, bu araştırmanın ortaya çıkış sürecine zemin hazırlamıştır. İyem'in sanat anlayışının incelenmesi, sanatçının eserlerinde kullandığı kültürel imgelerin sosyokültürel bağlamda değerlendirilebilmesi açısından önemlidir.

Nuri İyem, 1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. İyem'in çocukluk yılları, İstiklal Savaşı'nın zor günlerine rastlamıştır. İyem'in çocukluğu, babasının görevi nedeniyle Güneydoğu Bölgesinde geçmiştir (Giray, 1998a; Akt.: Can Koç ve Altıntaş, 2016, s. 838).

*“1933-1937 arasında: Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Levy atölyelerinde çalışarak, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden birincilikle mezun oldu. 1938'de askerlik görevini tamamladı. 1940'ta Yüksek Resim Bölümü'ne devam etmek üzere Akademi'ye döndü. Kemal Sönmezler, Selim Turan ve Avni Arbaş'la birlikte, balıkçıları ve liman işçilerini inceleyerek onları betimledikleri resimlerle sergi açmaya karar verdi. Bu ekibe Turgut Atalay Güneri, Haşmet Akal, Agop Arad, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa ve Mümtaz Yener katıldı. 1941'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonu'nda, birlikte limanlardan çalıştıkları resimlerle “Liman Şehri İstanbul” başlıklı sergiyi açan Leopold Levy'nin bu genç öğrencileri, “Yeniler” adını aldı. Grubun “Kadın” temalı ikinci sergisi aynı mekanda 1942'de, üçüncü sergisi 1943'te Eminönü Halkevi'nde açıldı” (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 63).*

Giray'a göre, ‘Yeniler Grubu’nun kurucuları arasında yer alan Nuri İyem, bu grubun adı altında düzenlenen 1946-1952 yılları arasındaki sergilerin tamamına katılmıştır. Bu sergilere katılan sanatçıların çoğunun sanat üsluplarında değişimler görülmüştür. Bu dönemde resim sanatında ön planda olan nonfigüratif anlayışın etkileri sergilere katılan çoğu sanatçının eserinde görülmüştür. *“İyem de sanat anlayışını geliştirmekte olan genç bir sanatçı olarak çağının atılımlarına uygun yönelmeler içinde yer alacak ve 1947 yılında başlayan incelemeleri 1949 yılında tümüyle soyut anlatımlara yönelmesini 1959 yılına kadar geçen on yıl boyunca İyem,*

*özgün soyut yorumlara açılan resimler üretecektir” (Giray, 2020, s. 596). İyem, “1965’e kadar soyut ve nonfigüratif çalışmalarını sürdürdü. 1959-1970 arasında çeşitli duvar resmi çalışmaları yaptıysa da hiçbiri günümüze ulaşamadı. Aynı dönemde Yeditepe ve Dost dergileri için sanat yazıları yazdı” (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 63). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, sanatçının sadece uygulama alanında değil aynı zamanda teorik çalışmalarıyla sanat alanına kuramsal bağlamda da katkı sağladığı söylenebilir.*

1952’ye kadar etkinlik gösteren ‘Yeniler Grubu’ üyelerinin “1950’yi izleyen yıllarda derece derece toplumcu resim akımından uzaklaşmışlardı. Nuri İyem, eski resimlerini tümüyle geride bırakarak salt soyut bir renk düzenine yönelecek, 1960’lardan sonra ise bir dönüş daha yaparak “figür”ü ve portreyi ele alacaktır” (Özsezgin, 1982, s. 53). *“İyem’in soyutu değerlendirdiği, eskiden yaptığı figür resmi deneyimlerinin dışına taşan boyasal bir yeniliği içermedi. O, daha çok non-figüratif dış görüntüye ulaştırılmış bir manzara ve nesne soyutlaması sınırları içinde kaldı. 1967’lerden sonra da, gene eski figürlü resmine bıraktığı yerden devam etti” (Berk ve Turani, 1981, s. 213).*

*“1962 sonrasında giderek hızını kaybeden soyut resimler figürsel soyutlamalara dönüşür. Bu eserlerin ileri aşamasında toprak kadınlarının ve adamlarının anıtlaşan portreleri yer alacaktır. Dönemin sanat anlayışı içinde önemli bir yeri olan köy yaşamı ve bu yaşamın asal elemanı olan kadın, İyem’in sanatında da anıtlaşarak resimlenecektir” (Giray, 2020, s. 596-597). Nuri İyem eserlerinde yöresel konulara öncelik veren bir bakış açısı görülmektedir. “Anıtsal formlarıyla figürlerini ve özellikle portrelerini başarılı bir şekilde işler. Kompozisyonlarında sağlam bir yapıya, güçlü bir desen anlayışına önem veren ve figürlerini bu yapı üzerine kuran bir yaklaşıma sahiptir” (Hanay, 2009, s. 38-39).*

*“Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem’in resminde Batılı resim dünyasıyla uyuşan değerler bulmazdı. Ona göre Nuri İyem, rehbersiz, pusulasız, kendi kendine nice geziler yapmış, nice limanlar bulmuş, hatta Braque’ı bile kendi kendine keşfetmiş, dersini almıştır” (Özsezgin, 1982, s. 51). Bu ifadeler, Nuri İyem’in Türk resim sanatındaki önemini ortaya koyar. İyem, Batı sanatının etkilerinden arındırdığı eserlerinde özgün bir üslup yakalamıştır. Sanatçı bu üslubu oluştururken eserlerinde*

kullandığı imgeleri, yaşadığı toplumun gerçeklerinden beslenerek oluşturmuştur. Sanatçının farklı biçim ve formlarda ürettiği eserlere bakıldığında gerek portrelerinde gerekse figüratif çalışmalarında kompozisyonu oluştururken içselleştirdiği konuları imgeleştirmiştir.

Hanay'a göre, Nuri İyem'in eserlerinde 'köylü' teması yoğun şekilde işlenmiştir. Sanatçı 1940 sonrası eserlerinde insan ve doğa etkileşimini toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla çalışmalarına aktarmıştır. İyem'in bu dönemlerde yaptığı çalışmalarda, "... gerek biçimlendirişindeki anıtsal karakterler gerekse duygusal çalkantıların geometrik bir planla konstrüktivist eğilimlerin etkilerinin görüldüğü kurgusuyla köy kent görünümelerini işler". Sanatçının bu dönemlerde çalışmalarının ana temasını Anadolu insanının yaşantısı oluştururken sonraki süreçlerde kent yaşamını eserlerine yansıtmıştır. İyem'in bu eserlerinde ele aldığı konuları işlerken yöresel öğeleri kullandığı görülmektedir (Hanay, 2009, s. 105-106). Sanatçının eserleri karşısında izleyici, farklı coğrafyalarda yaşamış olsa da eserlere konu olan imgelerin içinde bulunduğu sosyokültürel yapıdan etkilenir. Konular Anadolu insanının yaşantısını yansıtsa da izleyicide bıraktığı etki 'yöresel' değerlerin ötesinde 'evrensel' boyuttadır. Bilindiği üzere toplumsal gerçekçi söylemler resim sanatında Realizm akımıyla etkili bir bağlamda eserlere yansıtılmıştır.

### 3. 3. Nuri İyem'in Sanat Eserlerinin Çözümlemesi

'Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler' başlıklı bu araştırmada, Türk resim sanatımızın önemli temsilcileri arasında yer alan Nuri İyem'in Tablo 2'de belirtilen eserleri 'yöresellik' ve 'kültürel imgeler' kavramları bağlamında çözümlenmiştir. Eserlerin çözümlenme aşamasında Edmund Feldman'ın dört (4) aşamadan oluşan sanat eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Bu eleştiri yöntemi kullanılarak yapılacak yorumlamalarda, sanat eleştirmeninin kültürel birikiminin ve sanat bilgisinin olması gerekir. Sanatçıları eser üretme aşamalarında etkileyen durumlar vardır. Yaşantı ile elde edilen bu birikim sanatçının estetik bakış açısıyla eserlere yansıtılır. Bu araştırmada incelenen Nuri İyem'in eserlerinde kullandığı

kültürel imgeler, dönemin sosyokültürel şartları da göz önüne alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

	<b>SANATÇI</b>	<b>ESER ADI</b>	<b>YAPIM YILI</b>	<b>BOYUT/TEKNİK</b>
<b>1</b>	Nuri İYEM	Nalbant	1944	99 cm x 120 cm/ Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>2</b>	Nuri İYEM	Enteriyör	Tarih Yok	82 cm x 100 cm/ Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>3</b>	Nuri İYEM	Gecekondular Önünde	1970'li Yıllar	58 cm x 38.5 cm/ Duralit Üzerine Yağlıboya
<b>4</b>	Nuri İYEM	Figürlü Peyzaj- Tarlaya Gidiş	1973	59 cm x 38.5 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
<b>5</b>	Nuri İYEM	Göç	1975	56 cm x 36 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
<b>6</b>	Nuri İYEM	Göç	1976	39 cm x 49 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya
<b>7</b>	Nuri İYEM	Üç Güzeller	1970'li Yıllar	120 cm x 80 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>8</b>	Nuri İYEM	Göç	1995	50 cm x 40 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya

**Tablo 2:** Çözümlenen Eserler

### 3. 3. 1. Nuri İyem, Nalbant, 1944

<b>Sanatçı</b>	<b>Eser Adı</b>	<b>Yapım Yılı</b>	<b>Boyut/Teknik</b>
Nuri İYEM	Nalbant	1944	99 cm x 120 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya



**Görsel 3:** Nuri İyem, Nalbant, 99 cm x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1944, (URL 3)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Sanatçı: Nuri İyem

Eser Adı: Nalbant

Eser Boyutu: 99 cm x 120 cm

Eser Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1944

Eserin çözümlene sürecinin ilk basamağı betimleme aşamasıdır. Betimleme aşamasında eserde yer alan göstergeler tespit edilerek nesnel ifadelerle belirtilir. Görsel 3'teki esere bakıldığında arka plan koyu tondadır. Eserde bir tane beyaz at ve 4 erkek figür bulunmaktadır. Eserin bütününe bakıldığında ilk olarak görülen, arkası dönük olan atın sol arka ayağına nal çakmaya çalışan, sağ dizinin üzerine çökmüş kasketli bir erkek figürü görülmektedir. Aynı zamanda kompozisyonun merkezinde gövdesi izleyiciye dönük hafif öne doğru eğilen fötr şapkalı bir erkek figür, atın kalkık olan sol arka ayağını tutar. En öndeki erkek figürünün gövdesi izleyiciye dönüktür. Bu figür, iki dizinin üzerinde eyere benzeyen bir nesneyi tutmaktadır. Kompozisyonun en uzak bölümünde sırtı izleyiciye dönük olan erkek figür, nalı çakılan atın hareket etmemesi için atı tutuyor gibi bir görüntü sergiler.

'Nalbant' isimli bu eserde, nal çakma işleminde kullanılan malzemeler (çekiç ve kerpeten) zeminin üzerinde yer alır. Kompozisyonun sol ön köşesinde bir tane su testisi ve üzerinde ters dönmüş bir su içme kabı bulunur. Eserin genelinde soft renklerin kullanıldığı görülmektedir. Atın rengi beyazdır. Atı tutan en arkadaki sırtı izleyiciye dönük olan erkek figürün elbiseleri, fonun koyu rengiyle kaynaşmış gibi görünür. Bu nedenle kıyafetlerin rengi net bir şekilde görülmemektedir. Fakat gömlek ya da kazağın renginin en öndeki, iki dizi üzerinde gövdesi izleyiciye dönük olan erkek figürün giydiği kısa kollu elbisenin rengi olan turkuazı çağrıştırır. Pantolonunun rengi ise daha koyudur. Kompozisyonun ortasında yer alan atın sol arka ayağını tutan fötr şapkalı erkek figürün şapkası kahverengidir. Gömleği krem rengine yakın bir tondadır. Figürün önlüğü mavi pantolonu ise yeşilin tonlarındadır. Figürün ayağında çorabı ve ayakkabısı yoktur.

Atın nalını çakan, sağ dizinin üzerinde oturan kasketli erkek figürün elinde at toynağı bıçağına benzeyen bir nesne bulunur. Figürün kasketinde turkuaz ve kahve renkleri vardır. Figür, açık maviyi andıran, kolları katlanmış gömlek giyer. Hırkası açık kahve rengini andırır. Pantolonu mor olan figürün önlüğü kırmızı renge yakındır.

Kompozisyonun bütününde güçlü bir ışık etkisi görülür. Figürlerin zeminde bıraktıkları gölgelere bakıldığında, ışığın ön taraftan figürlere yansıtıldığı görülür. Işığın yoğun etkisi eserdeki figürleri ön plana çıkarır. Bu ışık, eserin arka planı ile ön planı arasındaki sınırı belirler.

### ***Çözümleme:***

Eserde figürler dikey formda resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki figür odak noktadadır. Bakıldığında ilk göze çarpan figürdür. Figürlerin tamamı eserin adı olan 'Nalbant' temasına uygun bir şekilde konumlandırılmıştır. Tüm figürlerin birbirleriyle olan etkileşimi eserin anlatısını sağlar. Ayrıca eserde yer alan nesnelere de bu etkileşimi güçlendirir. Eserin bütününe bakıldığında renkler dengeli bir biçimde kullanılmıştır. Figürlerin tamamı hareketlidir.

Nuri İyem'in 'Nalbant' isimli eserinde ışık-gölge dengesi etkili bir bağlamda verilmiştir. Tıpkı Barok sanatında olduğu gibi koyu fonun içerisinde güçlü ışık etkilerinin bu eserde de görüldüğü söylenebilir. Arkadaki figürün boyutu perspektif değerlerine işaret eder. Hem erkek figürlerin anatomisi hem de atın anatomisi etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Bu açıdan bakıldığında sanatçının güçlü desen bilgisinin olduğu görülmektedir. En öndeki figürün ellerine bakıldığında ellerin büyük resmedildiği görülmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, eserin toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla resmedildiği söylenebilir. Eserde, mekânın duvarı ile zemini arasındaki sınırın belirgin olmayışı, figürler ile mekânın bütünleştiği izlenimini uyandırır. Kullanılan renklerin dağılımında, sıcak renklerin yanında soğuk renklerin de kullanıldığı görülmektedir. Eserin bütününde renk dağılımları dengeli bir şekilde uygulanmıştır.

### ***Yorumlama:***

Nuri İyem'in 'Nalbant' isimli eserinde farklı simgelerin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu simgelere genel olarak baktığımız zaman, eserde sanatçının anlatmak istediği konuyu etkili bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Eserdeki renk dengesine bakıldığında, atın nalını çakan nalbant ve etrafında ona yardım eden figürlerin ortaya koyduğu etki, kültürümüzde yer alan ve geleneksel bir zanaat olan 'nalbantlığı' ön plana çıkarır. Eserde yer alan figürlerin tümünün, zor ve meşakkatli olan bir mesleği uygularken gösterdikleri çaba ve ciddiyeti gerçekçi bir bakış açısıyla

izleyiciye yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Günümüzde de bu esere bakıldığında izleyicide güçlü etkiler bırakan ‘kültürel imgeler’ barındırır. At, kültürümüz için önemli bir göstergedir. Aynı şekilde nalbantlık da bu bağlamda değerlendirilebilir. Nalı çakılan atın sakinliği ve etrafındaki figürlerin yaptıkları işe odaklanmaları eserde bütünlüğü sağlar. Figürlerin yüzlerine bakıldığında belirgin bir duygu ifadesi görülmez.

İyem’in bu eseri ‘yöresellik’ bağlamında değerlendirilir. Özellikle sanatçı bu çalışmada, kırsal bölgelerde yaşayan insanların yaşamından kareler sunduğu görülür. Sanatçının bu özelliği onu Türk resim sanatında önemli bir noktaya getirmiştir.

### **Yargı:**

Nuri İyem’in ‘Nalbant’ isimli eseri anlatımcı sanat kuramı bağlamında değerlendirilir. Bu kuramın özünde sanatçı, eseri ile izleyiciye duygusal bir alan açar. Gerçek yaşamdan edindiği gözlemleri, kendine özgü üslubuyla yeniden oluşturma sürecine girer. Bu noktada sanatçı gerek kullandığı biçimler ile gerekse renk kullanımı ile işlediği konuyu etkili bir şekilde izleyiciye aktarmaya çalışır.

Toplumsal gerçekçilik Batı sanatında Realizm akımı ile etkili olmuştur. Sanatçılar, toplumsal sınıflar arasındaki ayrımın netleşmeye başladığı dönemlerde, özellikle kırsal bölgelerde yaşayan insanların yaşam mücadelelerini, çektikleri sıkıntıları ve ortaya koydukları zorlu yaşam koşullarını eserlerine yansıtmışlardır. Toplumsal gerçekçilik ülkemizde 1940’lı yıllarda sanatçıların eserlerinde etkili bir şekilde yansıtılmaya başlanmıştır. Nuri İyem’in ‘Nalbant’ isimli eseri de bu dönemde yapılmıştır. Sanatçının bu eserinde kullandığı kültürel imgelerin, dönemin sosyokültürel yapısını yansıttığı söylenebilir.

### **3. 3. 2. Nuri İyem, Enteriyör**

<b>Sanatçı</b>	<b>Eser Adı</b>	<b>Yapım Yılı</b>	<b>Boyut/Teknik</b>
Nuri İYEM	Enteriyör	Tarih yok	82cm x 100 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya



**Görsel 4:** Nuri İyem, Enteriyör, 82 cm x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, (URL 4)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Sanatçı: Nuri İyem

Eser Adı: Enteriyör

Eser Boyutu: 82 cm x 100 cm

Eser Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: Tarih Yok

Nuri İyem'in 'Enteriyör' isimli çalışmasına bakıldığında, bir iç mekan kurgusu görülmektedir. Kompozisyonun ön planında ve merkezinde bir genç kadın figürü yer alır. Kadın figürü dizlerinin üzerine çökmüş vaziyette gövdesi izleyiciye dönük resmedilmiştir. Figürün hemen sağında küçük bir kız çocuğu ellerini önde birleştirmiş vaziyette ayakta durur. Kadın figür, sol eliyle kız çocuğunun başını okşarken resmedilmiştir. Kadın figürünün önünde daire formunda ayaklı bir hamur tahtası bulunur. Tahtanın üzerinde bir parça hamur görülür. Figürün sağ tarafında ise önde dikdörtgen formunda, içerisinde bir parça hamurun olduğu hamur teknesi bulunur. Teknenin arkasında ise yarım çuval un yer alır. Hamur tahtasının sağ tarafında ise saplı bir su testisi bulunur. Su testisinin üzerinde asılı duran soğan örgüsü göze çarpar.

Mekanın uzak bölümünde yer alan duvar, iç mekan ile dış mekânı birbirinden ayırma görevi görür. Bu duvarın sol tarafında yer alan kapı açıktır. Sağ tarafında ise duvarın ortasına gelecek şekilde kare formda açık bir pencere bulunur. Pencerenin altında duvara yaslı olan bir koltuk yer alır. Koltuğun üzerinde ise yaşlı bir kadın oturmaktadır.

Eserdeki renk dengesine bakıldığında, mekanın uzak bölümünde yer alan duvar koyu, odanın zemini ise açık tondadır. Pencere ve kapıdan odanın içerisine yansıyan ışık, zeminde gölgeler oluşturur. Odanın açık olan kapısından dışarıya bakıldığında, büyük arazilerin olduğu görülmektedir. Bu arazilerin farklı renklerde resmedilmesi, farklı tarım ürünlerinin yetiştirildiğine işaret eder. Dış mekânın en uzak noktasında kompozisyonu yatay formda kesen sıralı dağlar görülür. Bu eserin bütününde güçlü perspektif etkilerinin olduğu görülmektedir. Öndeki genç kadının başındaki örtü beyaz renktedir. Kazağı ise zeminin rengine yakın açık kahverengindedir. Kız çocuğunun elbisesi ve hamur teknesi koyu yeşil renkte resmedilmiştir. Daire formundaki hamur tahtası griye yakın koyu tondadır. Kompozisyonun arka tarafında yer alan yaşlı kadının elbisesi açık turkuaz renge yakın bir tonda resmedilmiştir.

### ***Çözümleme:***

Eserin bütününde kullanılan yatay, dikey ve dairesel formların çalışmada bütünlüğü sağladığı söylenebilir. İç mekân ve dış mekânın bir arada kullanıldığı bu eserde, arka plandaki yatay eksenle konumlandırılan duvar benzeri alan iç mekân ve

dış mekânı birbirinden ayırır. Fakat duvarın üzerindeki açık kapı ve açık pencere kompozisyonun dış mekâna doğru açılımını sağlar. Mekânın içine bakıldığında zeminin açık renkte olduğu görülmektedir. Sanatçı mekânın içerisinde oluşturduğu renk düzenlemelerinin kaynağını neden-sonuç bağlamında izleyiciye aktarır. Sanatçı, ışığın açık havanın etkisinden kaynaklandığı hissini izleyiciye verir.

Eserdeki renk dağılımlarına bakıldığında, beyaz rengin en öndeki daire formundaki tahtanın üzerinde yer alan yufkadan başlayarak arkaya doğru hem figürlerde hem de nesnelere kullanıldığı görülmektedir. Koyu renk için de aynı değerlendirmeler yapılabilir. Sanatçının eserin bütününde kullandığı renklerin birbiriyle olan uyumu, eserde dengeli bir yapıyı karşımıza çıkarır. Figürlerin eserdeki hareketli yapıları iç mekânın zemininin durağan yapısıyla dengelenir. Anadolu insanının günlük yaşamından bir kesit sunan bu eserin yöresel motifleri barındırdığı söylenebilir.

***Yorumlama:***

Nuri İyem'in görsel 4'teki eserinde Anadolu insanının yaşamına dair izler görülmektedir. Figürlerin eserdeki duruşu izleyiciye dönüktür. Eserdeki imgelerin birbiriyle olan etkileşimi, kırsal bölgelerde yaşayan insanların gündelik yaşamlarından bir kesiti bize gösterir. Kadının toplumumuzdaki değeri bu eserde görülmektedir. Anadolu insanının gündelik yaşam pratiklerine bakıldığında, özellikle kırsal bölgelerde yaşayan toplumlarda kadının üstlendiği sorumluluk ağırdır. Sanatçı, hem evin düzenini sağlamada hem de bağ ve bahçe gibi tarımsal faaliyetlerde çalışarak büyük sorumluluk üstlenen kadını imgeleştirerek eserlerine yansıtmıştır. Eserde kullanılan tüm imgelerin kültürel çağrışım uyandırdığı söylenebilir. Yufka tahtası, yufka teknesi, testi, kıyafetler, tarım arazileri, vb. imgeler eserin yorumlanma sürecinde farklı sosyokültürel durumlara vurgu yapar.

***Yargı:***

İyem'in 'Enteriyör' isimli eserindeki kültürel imgeler incelendiğinde, Anadolu insanının yaşantısına yönelik güçlü işaretleri barındırdığı görülmektedir. Bu eserin sanat kuramı açısından değerlendirildiğinde, anlatımcı sanat kuramının etkilerini içerdiği söylenebilir. Eser karşısındaki izleyicinin duygusal anlamda sanatçının

hissettiklerine benzer duyguları hissetmesi önemlidir. Fakat izleyicilerin sanat eserlerine karşı gösterdikleri reaksiyon yaşantılarıyla edindikleri kültürel birikimin boyutuyla bağlantılıdır. Bireylerin yaşantıları ve edindikleri kültürel birikim, onlara sanat eserlerini değerlendirirken farklı bakış açıları sunabilir. Sanatçının görsel 4'teki eserinde kullandığı kültürel imgelere yüklediği anlamlar, izleyicinin eser ile olan duygusal bağını güçlendirir.

### 3.3.3. Nuri İyem, Gecekondu Ölümlüğü, 1970'li Yıllar

Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı	Boyut/Teknik
Nuri İYEM	Gecekondu Ölümlüğü	1970'li Yıllar	58 cm x 38.5 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya



**Görsel 5:** Nuri İyem, Gecekondu Ölümlüğü, 38.5 cm x 58 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1970'li Yıllar, Mefra Arkın Koleksiyonu, (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 41).

***Betimleme:****Eserin Künye Bilgileri:*

Sanatçı: Nuri İyem

Eser Adı: Gecekondu Önünde

Eser Boyutu: 38.5 cm x 58 cm

Eser Tekniği: Duralit Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1970'li Yıllar

Nuri İyem'in, 'Gecekondu Önünde' isimli eserinde, kompozisyon üç bölümde değerlendirilebilir. Kompozisyonun ön bölümünde, kadın ve erkeklerden oluşan yoğun bir kalabalık görülür. Bu kalabalığın ön planında altı figür çalışmanın odak noktasını oluşturur. Bu figürlerin arkalarında gittikçe küçülerek uzaklaşan insan kalabalığı görülür. Bu eserin betimleme aşamasında, bu figürlerin en belirgin olanları üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Kalabalık figürlerin ortasında yer alan yüzü izleyiciye dönük bıyıklı erkek figürü eserin ön bölümünde merkezde konumlandırılmıştır. Bu figür, aynı zamanda esere bakan izleyicinin ilk etkileşime girdiği figür olarak da ifade edilebilir. Bu figürün izleyiciye göre sağında kasketli bir erkek figürü ve başörtülü iki kadın figürü yan yana resmedilmiştir. Ortadaki erkek figürünün izleyiciye göre solunda ise iki tane erkek figürünün olduğu görülür. Bu figürlerin arkalarında kadın ve erkeklerden oluşan çok sayıda bireyin resmedildiği görülür.

Kompozisyonun ön tarafındaki figürlerin üzerinden yatay eksende geçen, yola benzeyen bir çizgi yer alır. Bu çizgi öndeki figürler ile kompozisyonun ortasındaki küçük evleri birbirinden ayıran bir sınır görevi görür. Eserin merkezinde (orta bölümde) yatay eksende birbirine benzeyen çok sayıda ev imgesi görülür. Bu evlere detaylı bakıldığında birbirine yakın formlarda ve biçimlerde oldukları görülür. Sanatçı, evleri resmederken sarı, mavi, mor, kahverengi, turkuaz ve gri renkleri yoğun olarak kullanmıştır. Kompozisyonun merkezindeki bu evler gittikçe küçülerek flulaşır. Kompozisyonu ortadan ikiye bölen bir çizgi vardır. Bu çizgi kompozisyonun merkezindeki evlerin arasından geçer. Ayrıca, dikey çizginin yatay çizgiyle birleştiği

görülür. Kompozisyonun üçüncü bölümü olarak eserin üst alanı gösterilebilir. Burada yüksek katlı binalar yatay ekseninde dikey formda konumlandırılmıştır. Bazı binalar yüksek, bazıları ise farklı boyutlarda resmedilmiştir. Bu görüntü izleyiciye binaların bazılarının bittiği, bazılarının ise yapıyor olduğu izlenimini verir. Kompozisyonun üst bölümündeki yüksek binaları ön plana çıkarmak için güçlü ışık etkileri kullanılmıştır. Bu ışık etkileri, görsel 5'teki eserin orta bölümünde yer alan tek katlı küçük yapılardan daha çok dikkat çeker. Eserin ortasındaki tek katlı küçük evler durağan bir yapıda resmedilmiştir. Kompozisyonun üst tarafındaki binaların yönlerinin kendi içerisinde farklılık göstermesi, eserde hareketli bir yapıyı ortaya çıkarır. Bu etki, eserin ön tarafında göğüs bölümünden yukarısı resmedilen figürlerin kendi içlerindeki hareketli yapı ile dengelenir.

### ***Çözümleme:***

Ülkemizde özellikle 1960 sonrası yoğun şekilde kırsal bölgelerden kentlere göç eden insanların kendilerine bir yaşam alanı oluşturmak için düzensiz yapılaşma sonucunda oluşan yerleşim alanlarını ifade etmek için kullanılan kavram olarak karşımıza çıkar. Sanayileşmenin geliştiği kentlerde yoğun olarak ortaya çıkan bu yapılaşma türü, zaman ilerledikçe toplumsal bir sorun olarak değerlendirilmiştir.

Nuri İyem'in, 'Gecekondular Önünde' isimli çalışması birçok açıdan dönemin sosyokültürel yapısı hakkında bize ipuçları verir. Sanatçının görsel 5'teki eserinde, gelir düzeyi düşük olan insanların hayata tutunabilmek için kendilerine oluşturdukları yaşam alanlarının, artan nüfus ve gelişen teknolojik süreçler karşısındaki çaresizliklerini ortaya koyduğu görülmektedir. Eserin merkezinde konumlandırılan birbirine benzeyen formlar ile yansıtılmaya çalışılan evlerin çokluğu ve plansız oluşu, karmaşık bir yapıyı izleyiciye aktarır. Evlerin formlarındaki benzerliklerin, yakın gelir düzeyine sahip bireyleri vurguladığı söylenebilir. Evlerin bütününde kullanılan renklerin çeşitliliği ise bu bölgede yaşayan topluluğun yoğunluğuna vurgu yapar. Kullanılan renklerin çeşitliliği eserin büyük bölümünde etkisini hissettirir. Öndeki figürlerin kıyafetlerine bakıldığında, Anadolu insanının kültürel özelliklerini ortaya koyar. Kırsal bölgelerden kentlere göç eden insanların zor yaşam mücadelelerinin toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtıldığı bu eser, o dönemin toplumsal yapısının bir göstergesi niteliğindedir. Eserin üst bölümünde yer alan yüksek katlı

binalar, gecekondulaşan yaşam alanı ile zıtlık gösterir. Bu yeni yapılaşma, zamanla hızla büyüyerek/ilerleyerek gecekondulaşan alanı ortadan kaldıracak hissinin uyandırır. Bu his, kompozisyonun ön tarafında yer alan figürlerin yüzlerinden anlaşılmaktadır. Figürlerin yoğunluğuna bakıldığında, gecekondulaşan alandaki evlerin yoğunluğu ile doğru orantılı olduğu görülmektedir. Öndeki figürler ile kompozisyonun ortasında yer alan küçük evler arasında temsili bir ilişkinin kurulduğu söylenebilir. Ellerindeki tek yaşam alanı olan bu evlerin onlardan alınacağı düşüncesi, özellikle ön plandaki figürlerin yüzünde üzüntü, kaygı ve çaresizlik gibi yoğun duyguları eserin karşısındaki izleyiciye hissettirir.

### ***Yorumlama:***

Sanatçının ‘Gecekondular Önünde’ isimli eserinde birçok kültürel imgenin kullanıldığı söylenebilir. Bu kültürel imgeler eserde anlatılmak istenen konunun etkili bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır. Eserdeki gecekondular evleri kırsal yerleşim alanlarını temsil ederken, yüksek katlı binaların ise modern yaşamı temsil ettiği söylenebilir. Ön plandaki insanlar ile arkasındaki gecekonduların arasında kalan yatay yol, bireylerin evleri ile aralarında bir sınır oluşturulduğu izlenimini verir.

Hızla yükselen binaların dinamik yapısı, kısa süre sonra gecekonduların bulunduğu alanda da aynı şekilde bir yapılaşmanın olacağı hissini uyandırır. Bu duygunun psikolojik yansımalarının, eserin ön tarafında yer alan figürlerin yüzlerinden okunduğu ifade edilebilir. Eserdeki figürlerin kıyafetlerine bakıldığında, kırsal bölgelerde yaşayan insanların giyim tarzlarını yansıtan göstergeleri içerir. Anadolu insanlarının kültürel değerlerini eserlerinde işleyen sanatçı, ‘Gecekondular Önünde’ isimli eserinde de bu bakış açısıyla toplumun üzüntülerini, kaygılarını, korkularını, vb. yoğun duygu aktarımını toplumsal gerçekçi bağlamda imgeleştirdiği söylenebilir.

### ***Yargı:***

Gecekondular kavramı TDK Sözlüğünde, “*İmar ve yapı kanunlarına aykırı olarak başkalarına veya kamuya ait arazi veya arsalar üzerinde toprak sahibinin bilgisi ve rızası olmaksızın acele yapılmış konut,...*”<sup>1</sup>olarak ifade edilir. Bu ifade bağlamında eserin içerdiği kültürel imgelerin anlamlarına ulaşmak önemlidir. Bu

<sup>1</sup> TDK Sözlüğü, (Kaynak: <https://sozluk.gov.tr/>) Erişim Tarihi: 18.10.2023.

tanımda da belirtildiği üzere, kendilerine ait olmayan arazilerin üzerinde yapmış oldukları yaşam alanlarının kaybedilme korkusunu, endişesini ya da kaygısını yaşayan bireylerin içinde buldukları duygusal süreci etkili bir şekilde sanatçı eserine yansıtmaya çalışmıştır.

‘Gecekondular Önünde’ isimli eser anlatımcı sanat kuramı bağlamında değerlendirilir. Sanatçı, gözlemediği toplumsal yapıyı eserine aktarırken kültürel imgeleri güçlü bir ifade oluşturarak yansıtmıştır. Eserin bütününe bakıldığında, kentleşmenin hızlı bir şekilde artmasının birçok toplumsal değişkeni ortaya çıkarttığı görülmektedir. Bu değişkenlerden kaynaklı olarak bireylerin yaşam biçimleri de yeniden şekillenir. Yeni bir yaşam düzenine geçmek, beraberinde farklı sosyokültürel sonuçları ortaya çıkartır. Bu eserde, değişmekte olan sosyokültürel yapının bireyler üzerinde oluşturduğu psikolojik baskı izleyiciye hissettirilmiştir.

#### 3.3.4. Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş, 1973

Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı	Boyut/Teknik
Nuri İYEM	Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş	1973	59 cm x 38.5 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya



**Görsel 6:** Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş, 59cm x 38.5cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1973, (URL 5)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Eser Adı: Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş

Eser Boyutu: 59 cm x 38.5 cm

Eser Tekniği: Duralit Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1973

Nuri İyem'in, 'Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş' isimli eserinde yer alan imgeleri betimleme aşamasında şu şekilde ifade edebiliriz: Kompozisyonun izleyiciye göre sağ alt köşeden başlayarak diyagonal bir eksenle yan yana sıralanmış bir erkek ve iki kadından oluşan üç figür resmedilmiştir. Figürlerin izleyiciye göre sol tarafı geniş tarım arazileriyle doludur. Eserde, arazilerin eğimli bir açıda resmedildiği görülür. Arazilerin en uzak noktasında engebeli, ekilmemiş alanlar yer alır. Bu alanların ilerisinde ise yatay eksenle dağ bulunur. Betimleme aşamasında bu eserde kullanılan kültürel imgelerin tespit edilmesi eserin çözümleme, yorumlama ve yargı aşamaları açısından önemlidir.

Görsel 6'daki eserde yer alan figürlerin izleyiciye en yakın olanı bir erkek figürüdür. Bu figürün kafasında kahverengi tonlarında bir kasket görülür. Bıyıklı erkek figürünün sol elinde ince bir odun benzeri nesneyi sol omuzuna dayadığı görülür. Erkek figürün yüzü profilden resmedilmiştir. Karşıya doğru bakan figürün göz ve burun çevresinde ışığın etkisi hissedilir. Giydiği ceketin rengi koyu turkuaz tonlarındadır. Ceketin içerisinde yakasız gömleğe benzeyen bir kıyafet vardır. Erkek figürün yanında yüzü eserin karşısındaki izleyiciye dönük beyaz başörtülü bir kadın figürü yer alır. Kadının sağ eliyle omuz hizasında tuttuğu bez parçası yük taşıdığı hissini uyandırır. Kadın figürünün giydiği kazağın üzerinde beyaz ve kahve rengi çizgilerden oluşan desen vardır. Kadının yanında ise başörtüsü olan genç bir kadın figürü resmedilmiştir. Işığın temas ettiği alanlar açık mor, gölgede kalan bölüm ise kazağın rengi olan turkuaz tonlarındadır. Eserde genç kadın profilden resmedilmiştir. Eserin solunda dikey ve yatay formlarda ekilmiş tarım arazileri görülür. Arazilerin aralarında ağaçları andıran yeşillikler yer alır. Tarım arazilerinin farklı renklerde resmedilmesi, farklı tarım ürünlerine işaret eder. Eserin üst bölümünde ise gökyüzü açık mavi tonda resmedilmiştir.

### ***Çözümleme:***

Nuri İyem, görsel 6'daki eserinde tarımla uğraşan Anadolu insanının gündelik yaşamını yansıtmıştır. Figürlerin kıyafetleri yöresel özellikler barındırır. Figürlerde kullanılan renkler ile eserin arka planında yer alan tarım arazilerinde kullanılan renkler uyumludur. Özellikle erkek figürün üzerindeki ceketin, ortadaki kadının ve yanındaki genç kadının üzerindeki kazakların dokularının, tarım arazilerindeki dokularla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Sanatçının kendine özgü üslubu eserin bütününe etkisini gösterir. Eserde soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Figürlerin yüzlerine bakıldığında, kullanılan renkler ve figürlerin durağan yapısı yorgunluk hissini eser karşısındaki izleyiciye hissettirir.

Eserde yer alan figürler arasında iletişim görülmez. Figürlerin farklı noktalara odaklandıkları görülür. Erkek figürü ve genç kadın figürü yandan resmedilmiştir. Ortadaki kadın figürü ise izleyiciye yüzü dönük şekilde resmedilmiştir. Figürlerin eserdeki konumları doğal bir yapılanmayı ortaya koyar. Tıpkı tarım arazilerinin geometrik formları anımsatan parçalanmalarındaki doğallıkta olduğu gibi. Figürlerin

ortasında yer alan kadının eserin karşısındaki izleyiciye dönük olması, izleyiciyle bir iletişim kurmaya çalıştığı hissini uyandırdığı söylenebilir. Figürlerin dikey konumları, dağların yatay konumları ve tarım arazilerinin hareketli parçalanmaları eserin bütününde dengeyi oluşturduğu söylenebilir.

***Yorumlama:***

Sanatçının birçok çalışmasında, Anadolu insanının yaşamından kesitleri imgeleştirerek eserlerine yansıttığı görülür. İyem'in görsel 6'daki eserlerinde de bu özellikler görülmektedir. Tarımla uğraşan insanların çektikleri sıkıntılar ve zor yaşam koşulları bu esere yansıtılmıştır. Eserdeki figürlere bakıldığında, ellerin yapısı dikkat çeker. Eller; emeğin, çabanın ve alın terinin simgesi olarak değerlendirilebilir.

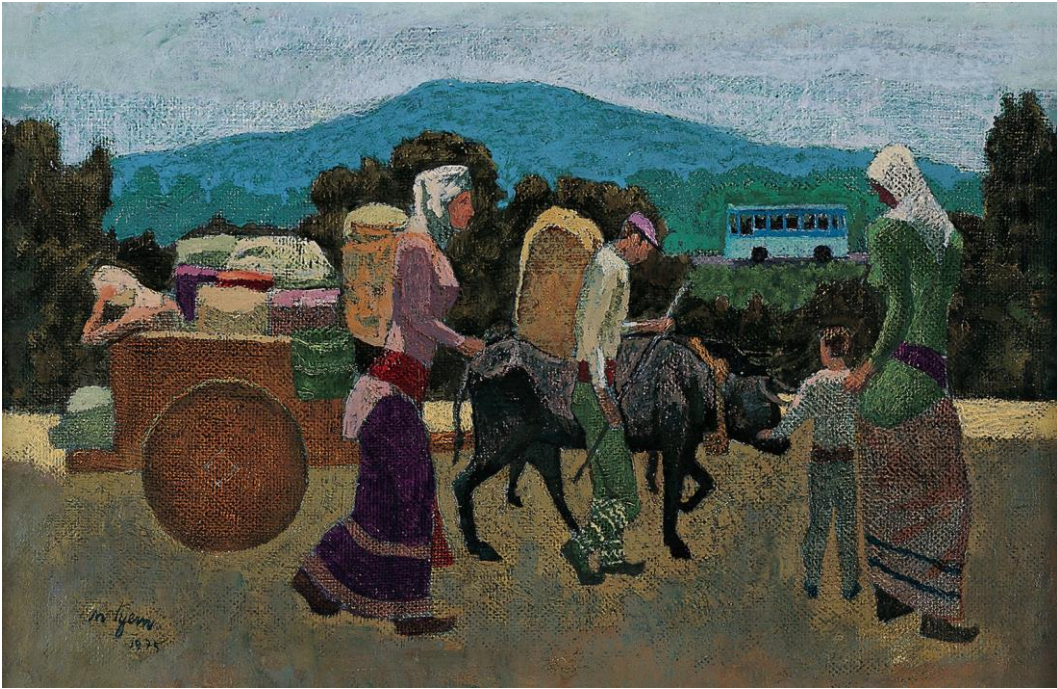
Figürlerin yüzlerindeki koyuluk, güneşin altında çalışan tarım işçilerinin zorlu çalışma şartlarına işaret eder. Eserin arka planında yer alan, büyük bir alanı kaplayan tarım arazileri bu alanda çalışan insanların verdikleri emeğin boyutunu ortaya koyar. Tarım arazilerinin en uzak noktasına bakıldığında yatay ekseninde sıralanmış, net olarak görülemeyen fakat izleyiciye bir yerleşim alanı hissini uyandıran lekesel etkiler görülür. Tarım arazilerinin farklı renklerde ve çok sayıda farklı formlarda yansıtıldığı görülmektedir. Bu farklılık tarım arazilerinin ürün çeşitliliğini ve aynı zamanda bereketli toprakların olduğu düşüncesini akla getirir. Bu eserin izleyicide bıraktığı önemli etkiler arasında, zor şartlarda yaşam mücadelesi veren tarım işçilerinin aile fertleriyle birlikte bu zorlu sürecin üstesinden gelme çabaları olduğu söylenebilir.

***Yargı:***

Nuri İyem birçok çalışmasında toplumumuzun yaşantısını sosyokültürel söylemlerle toplumsal gerçekçi bir duyarlılıkla çalışmalarına yansıtmıştır. İyem'in bu özelliği, onu Türk resim sanatında önemli bir noktaya getirmiştir. Sanatçının eserleri karşısında izleyici, eserde kullanılan kültürel imgelerin içerdiği yoğun anlamların etkisinde kalır. Anlatımcı sanat kuram bağlamında değerlendirilen bu eserde sanatçı, kültürel imgeleri etkili bir yorumlama ile izleyiciye yansıttığı söylenebilir.

### 3.3.5. Nuri İyem, Göç, 1975

Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı	Boyut/Teknik
Nuri İYEM	Göç	1975	56 cm x 36 cm / Duralit Üzerine Yağlıboya



**Görsel 7:** Nuri İyem, Göç, 56 cm x 36 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1975, Ülker-Afşin Germen Koleksiyonu, (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 18).

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Eser Adı: Göç

Eser Boyutu: 56 cm x 36 cm

Eser Tekniği: Duralit Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1975

Nuri İyem'in görsel 7'deki 'Göç' isimli eserine bakıldığında, bir ailenin eşyalarını yükledikleri kağrı arabasıyla beraber toprak yola benzeyen bir yerden

ilerledikleri görülür. Eserin kompozisyonuna bakıldığında yakın planda toprak yol görünmektedir. Bu yol eserin yarısını kaplamaktadır. Yolun bittiği yerden itibaren ise ağaçlık alanların başladığı görülmektedir. Ağaçlık (yeşillik) alanların ilerisinde gövdesinin altı açık mavi üstü koyu mavi renkte küçük bir otobüs (minibüs) bulunur. Otobüsün ilerisinde ise sırasıyla yeşillikler, tepeler ve gökyüzü birbirini takip eder. Eserde bir yetişkin erkek üç kadın ve bir erkek çocuk yer alır. Kompozisyonun en yakın bölümünde sırtında yük taşıyan bir kadın görülür. Kadının önünde erkek çocuğun yanında duran yeşil kazaklı, başörtülü bir kadın vardır. İki kadının arasında kasketli, elinde değnek benzeri bir nesne tutan, sırtında yük taşıyan bir yetişkin erkek figür yürür konumda resmedilmiştir. Erkek figürün yanında bir kağrı arabası yer alır. Arabayı iki tane öküz çekmektedir. Tahtadan yapılmış olan arabanın kasası yüklerle doludur. Kasanın arkasında ise sol dirseği arabanın kasasının kenarında olan, eli ise öne doğru bükülmüş başını tutar şekilde diğer figürlerin istikametinin ters yönüne doğru dönmüş bir kadın figürü yer alır. Kompozisyonda renk dağılımına bakıldığında, toprak alanın zemininde koyu yeşil ve kahverenginin tonları kullanılmıştır. Koyu yeşil ağaçların ilerisinde açık yeşil çimenler, mavi renkli dağ ve açık mavi gökyüzü birbirini takip eder şekilde konumlandırılmıştır. Eserin ön planında yöresel kıyafetler giyinmiş ince uzun boylu iki kadın figürü yer alır. Eserde yer alan erkek çocuk figürü sol elini kağrı arabasını çeken ön plandaki öküzün kafasına doğru uzatır konumdadır. Kağrı arabasının üzerine farklı renklerde eşyalar yüklenmiştir.

### ***Çözümleme:***

Eser'in geneline bakıldığında hem figürlerin kıyafetlerinde hem de diğer alanlarda (yol, kağrı arabası, ağaçlar, dağ, gökyüzü, vb.) ara renklerin yoğun şekilde kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan renklerin birbiriyle olan bağlantıları eserde dengeli bir dağılımı sağlamıştır. Kompozisyonun izleyiciye göre en sağdaki kadın figürünün giydiği kazağın rengi olan yeşil, ortadaki erkek figürünün pantolonunda, kağrı arabasının üzerindeki eşyalarda ve kompozisyonun uzak bölümlerindeki çimenlerde kullanıldığı görülür. Aynı şekilde, kompozisyonun sağdaki kadın figürünün beline taktığı kuşağın rengi olan mor renginin tonları, sol taraftaki kadın figürünün eteğinde ve kazağında, ortadaki erkek figürünün kasketinde ve kağrı arabasının üzerindeki eşyaların bazılarında kullanılmıştır. Eserin bütününde benzer

renk kurguları görülmektedir. İyem'in eserindeki bu renk kurgusu çalışmanın bütününde dengeli bir yapıyı ortaya koyar. Figürlerin eserdeki konumlarına bakıldığında benzer denge unsurlarına rastlanır. Yürür vaziyette resmedilen figürlerin hareketli yapıları dikkat çeker. En sağdaki kadın figür hafif arkaya doğru dönerken resmedilmiştir. Erkek çocuğun sırtı izleyiciye dönüktür. Yetişkin erkek figür, sırtında yükü kafasını öne doğru eğik yürür vaziyettedir. Arkadaki kadın karşıya bakar şekilde sırtındaki yükü gidiş yönünde ilerler konumdadır. Hareketli figürlerin aksine arabanın üzerinde gidiş yönünün tersi konumda oturan kadın figürü yer alır. Kompozisyonun bütününde dikey ve yatay yapılar dikkat çeker. Ön plandaki figürlerin dikey konumlarını, kağrı arabasının, ağaçlık alanların, uzak alandaki otobüsün ve dağların yataylığı dengeler.

***Yorumlama:***

İyem'in 'Göç' isimli bu eserinde kültürel imgelerin toplumsal gerçekçi bağlamda yorumlandığı görülmektedir. Figürlerin tamamında yöresel kıyafetlerin olduğu görülmektedir. Kağrı arabasının varlığı, kırsal bölge yaşamına işaret eder. Boyut olarak değerlendirildiğinde ağır sayılabilecek yükleri sırtlarında taşıyan figürlerin bu yükleri zorlanmadan taşıdıkları görülmektedir. Sanatçı burada, Anadolu insanının zorlu yaşam koşullarına rağmen mücadele etme özelliklerine vurgu yapmış olabilir. Erkek çocuğun kağrı arabasını çeken öküzün başını okşaması, kırsal bölgelerde yaşayan bireylerin hayvanlara karşı sevgisini belirtmeye yönelik durum olarak değerlendirilebilir. Kağrı arabası ilkel bir ulaşım (yük taşıma) aracıdır. Kompozisyonun uzak alanında yer alan otobüs ise teknolojinin gelişim süreciyle ortaya çıkan modern bir araçtır. Bu zıtlık, eserin adı olan 'göç' kavramının nedenlerine yönelik çağrışımlar uyandırır. Bilindiği üzere köyden kente ya da kırsal bölgelerden nüfus yoğunluğunun çok olduğu yerlere göç olayının ülkemizde uzun bir geçmişi vardır. Göçlerin temelinde 'işsizlik, ekonomik sıkıntılar, sanayileşme, vb. çok sayıda toplumsal olgular gösterilebilir.

Eserdeki figürlerin güçlü yapılarına karşın yüzlerindeki üzüntülü yapı, göç sürecinde de kaygılı oldukları izlenimi verir. Kağrı arabasında oturan kadın figürün oturuş yönü ve düşünceli yapısı, geride kalan yaşanmışlıklardan kopuş sürecinin zorluğuna vurgu yapar. Bir yerden başka bir yere gidiş beraberinde birçok sorunu

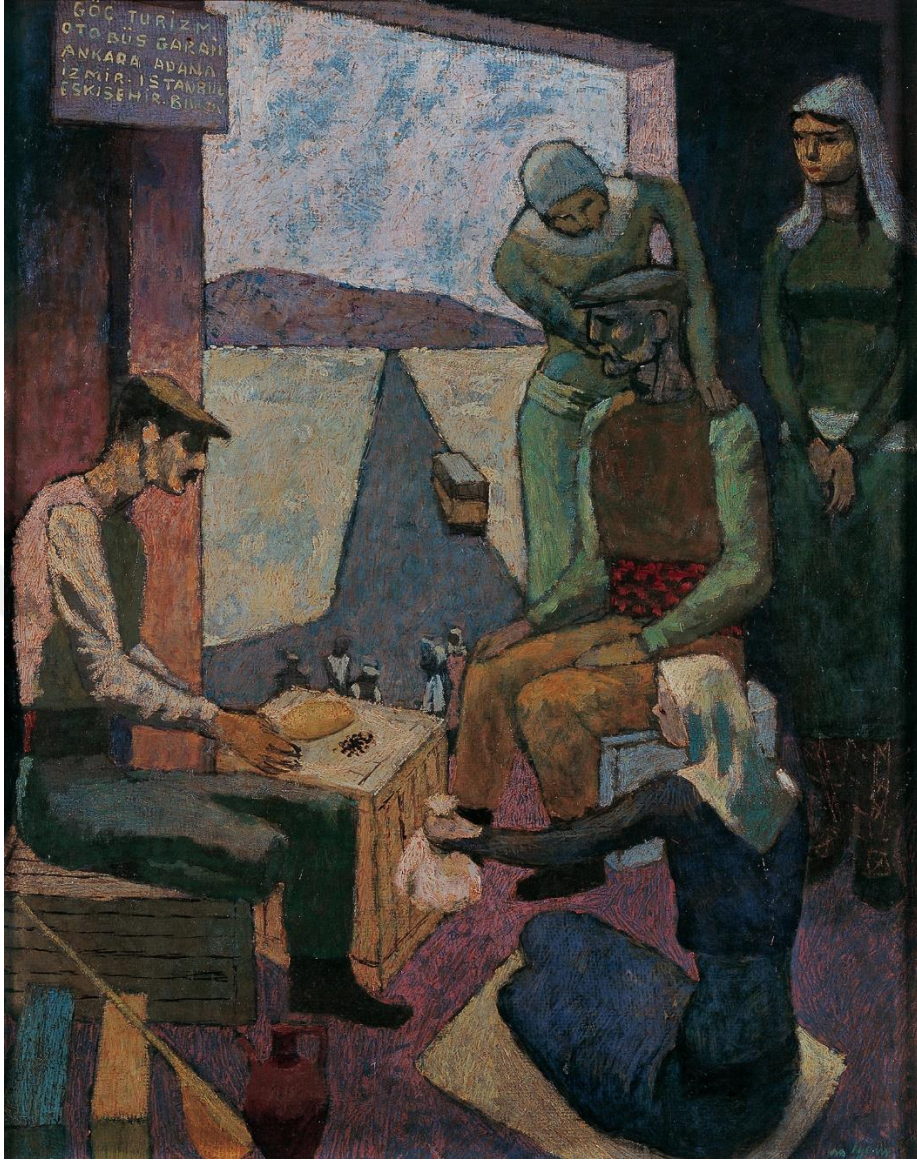
ortaya çıkartır. Gidilecek olan yerde nasıl bir yaşantıyla karşılaşılacağı, doğup büyüdükleri yerlerden kopup yeni yurtlar edinmenin zorluğu ve en önemlisi sahip olunan kültürel birikimin gidilecek olan yerlerde unutulma endişesi ‘g’ olgusunun bireyler üzerinde bıraktığı psikolojik etkinin temelini oluşturan durumlar olarak değerlendirilebilir. Bu eserde de bu durumlara benzer kaygıların hissedildiği söylenebilir.

***Yargı:***

Nuri İyem’in görsel 7’deki eseri önemli bir toplumsal olay olan ‘g’ olgusunu merkeze alan bir çalışmadır. Sanati eserini oluştururken seçtiği kültürel imgeleri etkili bir Şekilde kullanıp dönemin yaşantısını anlatmaya çalışmıştır. Eserin teması olan ‘g’ toplumumuzda hem geçmiş dönemlerde hem de günümüzde yoğun Şekilde yaşanan bir olaydır. Sanati ‘g’ temasını toplumsal gerçekçi perspektifle izleyiciye aktarmıştır. Bu eser sanat kuramları ekseninde değerlendirildiğinde, anlatımcı sanat kuramının ön planda olduğu söylenebilir.

**3. 3. 6. Nuri İyem, G, 1976**

<b>Sanati</b>	<b>Eser Adı</b>	<b>Yapım Yılı</b>	<b>Boyut/Teknik</b>
Nuri İYEM	G	1976	39 cm x 49 cm / Duralit zerine Yağlıboya



**Görsel 8:** Nuri İyem, Göç, 39 cm x 49 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1976, (URL6)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Eser Adı: Göç

Eser Boyutu: 39 cm x 49 cm

Eser Tekniği: Duralit Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1976

Nuri İyem'in 'Göç' isimli eseri hem iç mekânı hem de dış mekânı izleyiciye sunar. Kompozisyonun kurulumuna bakıldığında iç mekândan dış mekâna doğru bir bakış açısı söz konusudur. İç mekân ile dış mekânı birbirinden ayıran diagonal ekseninde bir duvar bulunur. Duvarın ortasına yakın bir yerde dış mekâna açılan büyük bir kapı benzeri boşluk bulunur. Bu boşluk mekanlar arası bağlantıyı sağlar. Kare formuna benzer bir bez parçasının üzerinde dizlerinin üzerine çökmüş kadın imgesi izleyiciye en yakın figürdür. Bu figür, sol eliyle tuttuğu torbayı solunda tahta bir sandığa benzer nesnenin üzerinde oturan erkek figüre uzatır şekilde resmedilmiştir.

Eserin bütününe bakıldığında, otobüs terminaline benzer bir yerde yemek için hazırlık yapan bireyler bir arada resmedilmiştir. Sol üst köşede yer alan tabelada yazan "Göç Turizm, Otobüs Garajı, Ankara, Adana, İzmir, İstanbul, Eskişehir, Bu..."<sup>2</sup> ifadeleri, bu mekânın otobüs garajı olduğunu göstermektedir. Kompozisyonun en solunda tahta bir kasaya benzer nesnenin üzerinde sağ dizini kırarak oturan kasketli erkek figür, yandan resmedilmiştir. Bu figürün, solunda yer alan kasanın üzerinde bir tane ekmek ve zeytine benzeyen yiyecekler bulunur. Kompozisyonun en solunda dikey formda yan yana duran iki tane tahta bavul yer alır. Bavulların sağındakine yatay şekilde bir saz yaslanmıştır. Sazın sağında ise bir su testisi bulunur. Eserde sandığa benzer bir nesnenin üzerinde yaşlı bir erkek figür oturur. Bu figürün sağında ayakta duran, elleri yaşlı adamın omuzlarında olan ayakta bir kadın figürü yer alır. Kompozisyonun en uzak bölümünde ellerini önde birleştiren genç bir kadın resmedilmiştir. İç mekândan dış mekâna açılan alandan bakıldığında, gittikçe daralan bir yol görünür. Yolun üzerinde bir otobüs yer alır. Yolun gittikçe daralması eserde derinlik hissini uyandırır. Kompozisyonun en uzak alanında eseri yatay ekseninde kesen dağ görünümünde bir yükselti yer alır. Sonraki alan ise gökyüzü olarak resmedilmiştir. Kompozisyonda dış mekânın başlangıcında birkaç tane figürün yer alır. Bu figürlerin eserdeki varlığı, 'göç' temasını güçlendirir. Eserde kullanılan renklere bakıldığında pastel renklerin yoğunluğu dikkat çeker. Hem kadınların hem de erkeklerin kıyafetlerine bakıldığında yöresel etkilerin yoğun olduğu görülmektedir.

<sup>2</sup> Eserdeki tabelaya bakıldığında en sonda yer alan şehir adı net okunamıyor. Fakat ilk iki harfinin okunduğu bu şehir adı 'Bursa' olabilir.

### ***Çözümleme:***

Eserin genelinde soğuk renkler kullanılmıştır. Figürlerin ve iç mekânın dış mekâna açılan penceresinin yan duvarlarının dikey konumları, iç mekândaki nesnelerin yatay ve diyagonal yapılarda dengelenir. Dış mekânda yer alan dağ görünümündeki yükseltinin yatay kurulumu kompozisyonda denge unsuru olarak değerlendirilebilir. İç mekânı dış mekâna bağlayan yolun gittikçe daralması, esere derinlik kazandırır. Eserde yeşil, mavi, kırmızı, mor, beyaz ve gri renklerin tonları yoğun şekilde kullanılmıştır. Eserde yer alan figürlerin ve nesnelerin uyumlu kurgusu, verilmek istenen mesajın izleyici tarafından anlaşılabilmesine katkı sağlar. Eserin bütününde renk kullanımında lekesel bir anlayış hakimdir.

Sanatçının görsel 8'deki çalışmasında farklı simgelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu simgeler eserin içerdiği örtük anlamların izleyiciye aktarılmasında önemli ipuçlarını barındırır. Eser ile etkileşime giren izleyici öncelikle iç mekân kurgusuna odaklanır. İç mekândaki anlatıyı, dış mekânın kurgusu tamamlar. Eserin iç mekânında yer alan figürlerin kıyafetleri yöresel yaşamı simgeler. Figürlerin durumlarına bakıldığında, dış mekândan bağımsız iç mekâna doğru ilginin arttığı söylenebilir. Eserdeki iç mekâna odaklanıldığında beş figür kompozisyonun ön planında yer alır. Figürlerin konumları betimleme aşamasında belirtilmiştir. Eserin yorumlama aşamasında figürlerin ve kompozisyonda yer alan nesnelerin etkileşim boyutu ele alınmıştır.

Yolun sağında ve solundaki alanlar boş bırakılmıştır. Bu alanlarda düz lekesel etkiler göze çarpar. Sanatçı bu etkiyle, kompozisyonun dış mekânında izleyicinin otobüse ve otobüsü uğurlamaya gelenlere odaklanmasını sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Yolun sağında ve solundaki alanların açık renkli, yolun koyu renkli olması; 'yol, yolculuk, göç, vedalaşma, hüznün, vb.' kavramların algılanmasına katkı sağlar. Yolun bittiği yerde dağ görünümünde bir yükselti yatay ekseninde kompozisyonu keser. Yükseltinin sonrasında gökyüzü resmedilmiştir.

### ***Yorumlama:***

Mekânın içinden dışarıya doğru bakıldığında yolun gittikçe daraldığı, ufuk çizgisinde bir noktada birleştiği görülür. Yolun izleyiciye göre en yakın alanında beş

figür dikkat çeker. Bu figürlerin sağ tarafında lekesele olarak resmedilen iki kadın figür görülür. Bu figürlerin yüz ifadeleri net olarak algılanamaz. Fakat izleyiciye dönük bir konumda resmedildikleri görülür. Kadın figürlerin yüzlerindeki koyu lekeler matem havasını andırır. Figürlerin izleyiciye göre sol tarafında ise üç erkek figür görülür. İzleyiciye en yakın erkek figüründe de aynı duygusal süreç yansıtılmıştır. Bu figürün arkasında ellerini önünde birleştiren, başını öne eğmiş bir erkek figür yer alır. Bu figürün yanında ise kasketli başka bir erkek figür resmedilmiştir. Yolun üzerinde yer alan figürlerin tamamının sırtı yola dönüktür. Yolun sağ tarafında bir otobüs görülmektedir. Bu otobüsün duruşuna bakıldığında yolcularını alıp gidiyor izlenimini uyandırır. Yolun ufuk çizgisinde birleşerek daralması, uzun bir yolculuğun yapılacağına işareti olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada kullanılan kültürel imgelerin belirlenmesi, çalışmanın içerdiği anlatının etkili bir şekilde ortaya konulmasını sağlar. Kompozisyonun izleyiciye göre sol tarafında iki tane sandık dik vaziyette birbirine paralel bir şekilde konulmuştur. Sandıklardan bir tanesinin rengi turkuaz diğeri ise açık kahverengi tonlarındadır. Açık kahverengi olan sandığa çapraz bir şekilde bir saz yaslanmıştır. Sazın yanında ise su testisi yer alır. Saz ve topraktan yapılan su testisi kültürel imge olarak değerlendirilebilir. Saz Anadolu bölgesinde yaygın şekilde kullanılan bir müzik aletidir. Göç eden bireylerin yanlarında sazı da götürmeleri, kültürlerine bağlılığın işareti olarak değerlendirilebilir. Kompozisyondaki figürlerin duruşları, aile bireylerinin birbirlerine olan saygı ve bağlılıklarını gösterir. Bu saygının kültürel etkiler barındırdığı söylenebilir. Figürlerin yüzlerine bakıldığında bir hüznün ya da matem havasını yansıttığı söylenebilir. Üzüntü ve kaygının dışavurumu bu eserde hissedilir. İki erkek figürünün arasında yer alan sandığa benzer bir nesnenin üzerinde bir ekmek ve zeytine benzeyen yiyecekler bulunur. Kompozisyonun ön tarafında sırtı izleyiciye dönük sol elinde tuttuğu azık torbasını solundaki sandığın üzerinde oturan kasketli bir adama uzatan bir kadın figürü yer alır. Bu görüntü, yolculuktan önce yemek sofrasının etrafında toplanan aile bireylerini yansıtır. Kompozisyonun sağ tarafında yüzü sofraya dönük sakallı yaşlı bir erkek figürü yer alır. Figürün yüzünde üzüntü hakimdir. İki elini bu figürün omuzlarına koyan kadın bu figürü teselli eder bir

görüntü içerisinde. Kompozisyonun en sağında ayakta duran, ellerini önünde birleştirmiş genç kadının yüzünde ise hüznü bir ifade dikkat çeker.

Kırsal bölgede yaşayan insanların bir süre sonra geleneksel yaşamlarından uzaklaşacakları duygusu izleyiciye aktarılır. Bu eserde, figürlerin kıyafetleri ve eşyaları kırsal bölgelerdeki yaşayan insanların yöresel giyim tarzlarını yansıttığı söylenebilir. Figürlerin yaşadıkları gelecekle ilgili korkuyla ümit arasındaki bilinmezlik kaygısı eserin bütününde yoğun bir şekilde hissedilir. Bu çalışmada kültürel imgelerin yoğun bir şekilde izleyiciye sunulduğunu görmekteyiz. Anadolu insanının yaşamını yansıtmaya çalışan Nuri İyem eserlerinin çoğunda olduğu gibi bu çalışmada da toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla Anadolu'ya ve Anadolu insanının yaşamak zorunda kaldığı göç olgusuna dikkatleri çekmektedir.

**Yargı:**

İyem'in görsel 8'deki 'göç' isimli eseri toplumsal açıdan kırsal bölgelerde yaşayan insanların çektikleri sıkıntıların çözümü noktasında yapmak zorunda kaldıkları bir eylemi gerçekleştirme sürecini ortaya koyar. Toplumsal gerçekçi ifadeler, toplumların yaşantılarına dair ipuçlarını barındırır. Eserde sanatçı kullandığı imgelerle işlediği konuyu etkili bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçı ile izleyici arasındaki duygu geçişini sağlayan görsel 8'deki 'göç' isimli bu eser anlatımcı sanat kuramı ekseninde değerlendirilir. Bu kuramın sağladığı önemli bakış açıları arasında, toplumun sosyokültürel yapısını oluşturan değerlere yönelik çıkarımların yapılabilmesine zemin hazırlamasıdır. Sanatçının 'göç' isimli eseri de bu bakış açısıyla incelenmeye çalışılmıştır.

**3.3.7. Nuri İyem, Üç Güzeller, 1970'li Yıllar**

Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı	Boyut/Teknik
Nuri İYEM	Üç Güzeller	1970'li Yıllar	120 cm x 80 cm / Tuval Üzerine Yağlıboya



**Görsel 9:** Nuri İyem, Üç Güzeller, 120cm x 80cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1970’li Yıllar, (URL 7)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Eser Adı: Üç Güzeller

Eser Boyutu: 120 cm x 80 cm

Eser Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Yapım Yılı: 1970’li Yıllar

Nuri İyem’in Görsel 9’daki ‘Üç Güzeller’ isimli eserinin ön planında üç kadın figür yer alır. Arka planda ise, kırsal bölgelere özgü bir yerleşim yerleri bulunur. Bu evlerin çoğunluğu tek katlı yapılardır. Evlerin formlarına bakıldığında, minyatür sanatının şematik yapısı dikkat çeker. Evlerin tasarımı ve renkleri birbirine benzer şekilde resmedilmiştir. Kompozisyonun izleyiciye göre en sağ tarafındaki evlerin uzaklaştıkça küçülen yapısı perspektif özelliğini ortaya koyar. Evlerin arkasında aynı yataylıkta sıralı ağaçlar yer alır. Ağaçların arkasında sıralı dağlar kompozisyonda resmedilmiştir. Evlerin yer aldığı alanın zemini koyu turkuaz tonlarını anımsatan renktedir. Kompozisyonun uzak noktasına gidildikçe dağların yamaçlarında açık

turkuaz, yükseklerde ise koyu turkuaz renklerin hâkim olduğu görülür. Evlerin bulunduğu alanın zemininin koyu tonda resmedilmesi, eserin ön planındaki üç kadın figürünün net algılanmasına katkı sağlar.

### **Çözümleme:**

Eserin bütününe bakıldığında izleyiciye göre sağdaki figür cepheden resmedilmiştir. Sol taraftaki figürün ise başı hafif eğik bir şekilde resmedilmiştir. Öndeki iki figürün arkasında yer alan kadın figürünün yüzü profilden yansıtılmıştır. Arkadaki kadın figürü izleyiciye göre sol tarafa (karşıya) doğru bakmaktadır. Eserin ön planında yer alan iki kadın figürün bakışları ise, izleyiciye dönüktür. Arkadaki figür, kompozisyonun ortasına gelecek noktada resmedilmiştir. Öndeki iki kadın figür ise eserin sağında ve solunda yer alır. Eserdeki bu kurgu dengeyi sağlar. Aynı şekilde üç figürün kafa yapılarının duruşundaki değişkenlik çalışmadaki durağan yapıyı bozar. Arka planda yer alan evlerin, ağaçların ve dağların simetrik kurulumuna karşın öndeki figürlerin asimetrik yapısı, çalışmanın bütününde dengeyi sağlar niteliktedir. Kadın figürlerin yüzlerine bakıldığında belirgin bir sevinç ya da üzüntü görülmez. Fakat, gözlere odaklanıldığında, iri gözlü resmedilen figürler izleyicide derin anlamlar bırakır.

### **Yorumlama:**

Bu eserdeki kadın figürlerin yüzlerine bakıldığında, yaşadıkları coğrafyada karşılaştıkları zorluklara rağmen hayata umutla bakan özgüveni yüksek bir duruş sergiledikleri söylenebilir. Sanatçının eserinde imgeleştirdiği kadın figürlerinin birbirleriyle iletişim halinde olmamalarına rağmen, özellikle öndeki iki figürün izleyiciye doğru bakışı iletişim kurma hissini akla getirir.

Hanay'a göre, İyem kadın portrelerine derin bir ifade ve anıtsal bir nitelik ekler. Sanatçının üçlü kadın portre düzenlemelerinde figürler ait oldukları yörenin kültürel özelliklerini yansıtır. Aynı şekilde bu portrelerin bazıları düz bir zemin üzerinde bazıları ise yaşadıkları yerleşim yerlerini temsil eden manzaraların önünde resmedilmiştir. *“Bu nitelendirmeye derin ifadeli, heykelsi duruşlu, anıtsal nitelikli kadın başları bir örnektir. İri gözlü, derin bakışlı, büyük kadın başları hüznüleri, acısı, sıkıntıları, gülümsemesiyle ve daha birçok ifadenin farklı biçimde ele aldığı düzenlemeleriyle Nuri İyem'in resimleri içine girer”* (Hanay, 2009, s. 142).

İyem'in Görsel 9'daki eserinde arka planda resmedilen evlerin sadeliği ve netliği, kırsal bölgelerde yaşayan insanların zorlu hayat koşullarına rağmen doğa ile uyumlu bir yaşam sürdürdüklerini akla getirir.

*“Onun fırçasında hayat bulur Anadolu kadınının gözleri. Büyür kocaman; açılır içine bakını çekecek kadar derin”* (Tekin Bender, 2009, s. 47). Sanatçı eserin içerdiği derin anlamı gözlere yüklediği duygusal yapı ile izleyiciye aktarmaya çalışır.

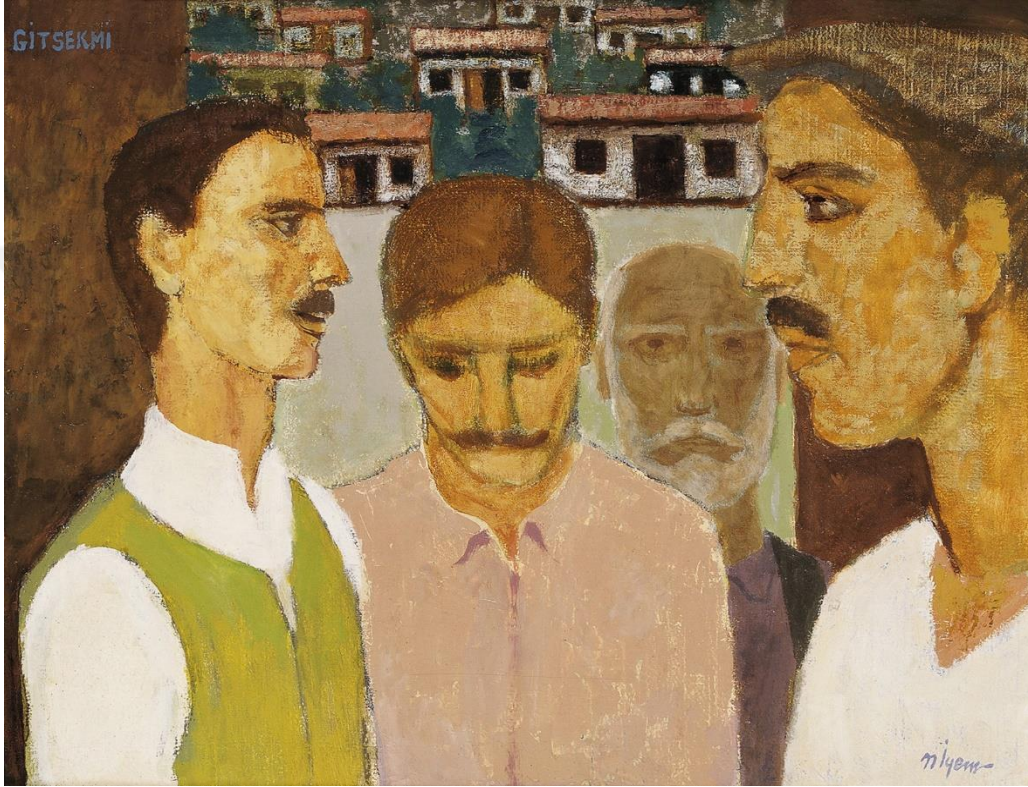
Sanatçının anıtsal figür betimlemelerinde ortaya koyduğu yapılar sıradan bireylerin karakterlerini yansıtan yüz ifadelerinden ziyade, Anadolu kadınının imgeleştirilmiş yüz ifadeleriydi. İyem'in eserlerindeki portrelerinde, kadınların yaşamlarını ve yaşadıkları dramları izleyiciye aktarır. Sanatçının eserlerinde imgeleştirdiği portreleri kendine özgü üslubuyla eserine yansıtmıştır. *“Her birinde farklı anlamlar, mimikler, bakışlar belirirken, Anadolu insanının çektiği sıkıntıları, acıları, zahmetleri bu yüzlerden okumayı mümkün kılmıştır. Kimlikleri belli olmayan bu yüzler adeta Anadolu'nun simgesi olmuştur”* (Can Koç ve Altıntaş, 2016, s. 850-851).

#### **Yargı:**

Eserde yer alan figürlerin durağan yapılarına karşın, izleyiciye aktardığı anlamların yoğunluğu dikkat çeker. Anadolu insanının yaşamına dair kültürel imgeleri içeren bu eser, izleyicilerin kültürel birikimlerine göre farklı anlam çağrışımları yapabilir. Nuri İyem'in eserlerinin bazılarında dikkat çeken özelliklerden bir tanesi, figürlerin izleyiciye dönük konumlarıdır. Gözler eserin karşısındaki izleyiciye bakar. İzleyici esere baktığında ise ilk gözlere odaklanır. Bu eserde gözler, Anadolu kadınının zor yaşam koşullarında ortaya koyduğu güçlü duruşun simgesi olarak değerlendirilebilir. Bu gücün kaynağını, yaşadıkları toprakların zengin kültürel birikiminden aldıkları söylenebilir. Anlatımcı sanat kuramının etkilerini içeren bu eser gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılmıştır.

### **3. 3. 8. Nuri İyem, Göç, 1995**

Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı	Boyut/Teknik
Nuri İYEM	Göç	1995	50 cm x 40 cm/ Tual Üzerine Yağlıboya



**Görsel 10:** Nuri İyem, 'Göç', 50 cm x 40 cm, Tual Üzerine Yağlıboya, 1995, (URL 8)

***Betimleme:***

***Eserin Künye Bilgileri:***

Sanatçının Adı: Nuri İyem

Eserin Adı: Göç

Eserin Tekniği: Tual üzerine yağlıboya

Eserin Boyutu: 50 cm x 40 cm

Eserin Üretildiği Tarih: 1995

Sanatçının 'Göç' adını verdiği bu eserinde ön planda dört erkek figür yer almaktadır. Eserin en sağında ve en solunda yer alan figürlerin yüzleri yandan resmedilmiştir. Diğer iki figür ise önden resmedilmiştir. Eserin en sağında resmedilen figürün kafasında kahverengi bir kasket bulunur. Eserde, en arkada beyaz sakallı yaşlı bir insan figürü yer alır. Öndeki üç figür ise yaşları birbirine yakın orta yaşlı bireyleri temsil eder. Figürlerin arkasında yer alan boşluk, iç mekân ile dış mekân arasındaki bağlantıyı sağlar. Figürlerin bulunduğu alanın iç mekân olduğu izlenimini sağ ve sol tarafta yer alan duvarlar verir. Eserin dış mekânına bakıldığında, yatay formda resmedilmiş yan yana ve arka arkaya dizilmiş birbirine benzeyen formda evler yer alır. Evlerin tasarımı, renkleri ve yapısı kırsal bölgelerdeki yerleşim alanlarını hatırlatır. Çalışmanın bütününe bakıldığında beyaz, yeşil, kahverengi ve mor renklerin tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Eserin izleyiciye göre sol üst köşesinde 'GİTSEK Mİ' yazısı yer alır.

#### ***Çözümleme:***

Eserin bütününe bakıldığında soğuk renklerin hâkim olduğu görülür. Arka plandaki evlerin uzaklaştıkça küçülen yapıları perspektif kurallarına uygun şekilde resmedildiklerini gösterir. Binalar kendi aralarında küçülüp büyüyen dinamik bir görüntü sergiler. Aynı zamanda minyatür sanatının şematik yapısına benzer durağan bir yapıyı da ortaya koyar. Evler kırsal bölgelerdeki mimari yapıları anımsatır. Evlerin arasında ağaçlara benzer formlar lekesel bir yapı ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Evler ile ön plandaki figürlerin arasında bırakılan açık renkli alan, eserde doluluk-boşluk dengesini sağlar. Bu açık alan öndeki figürlerin yüzlerine yansıtılmaya çalışılan ifadeyi izleyiciyle daha güçlü şekilde sunar. Ön plandaki figürlerin arkasında yer alan dikey kahverengi duvarlar izleyiciyi, iç mekândan dış mekâna doğru götürerek eserde derinliği sağlar.

Figürlerin eserdeki konumlarına bakıldığında, en sağdaki ve en soldaki figürlerin gövdeleri ve yüzleri yandan resmedilmiştir. Bu iki figür birbirlerine doğru bakıyormuş hissi uyandırır. Fakat dikkatli bakıldığında, sağ taraftaki figür sol taraftaki figürden daha yakın bir konumda resmedilmiştir. İki figürün de yüzünde yoğun duyguların aktarımı görülmez. Kompozisyonun sağ ve solundaki figürlerin ortasında orta yaşlı bir erkek figürü yer alır. Önden görüntüsü resmedilen bu figürün başı öne doğru eğik

biçimde resmedilmiştir. Bu figürün yüzüne bakıldığında üzgün ya da hüzünlü olduğu hissi izleyiciye yansır. Eserdeki figürlerin en arka tarafında beyaz sakallı yaşlı bir erkek figür yer alır. Bu figür de önden resmedilmiştir. Eserdeki figürlerin arasında güçlü iletişim bağları görülmesi de çalışmanın bütününde ‘hüzün’ ve ‘üzüntü’ benzeri kavramların aktarımında tüm figürlerin etkili kullanıldığı söylenebilir.

Eserin sol üst köşesinde, dikey formdaki duvarda ‘*GITSEK Mİ*’ yazısı dikkat çeker. Bu yazı, eserin adı olan ‘*Göç*’ kavramı ile bağlantılıdır. Bu ifade figürlerin kararsızlıklarına gönderme yapar. Eserin bütününe bakıldığında hem figürlerin hem de nesnelerin konumları arasında dengeli bir kurulumun olduğu söylenebilir. Öndeki figürlerin dikey formlarına iç mekânın duvarlarının dikey yapısı eşlik eder. Kompozisyonun arka planındaki evlerin yatay ekseninde konumlandırılması, çalışmada dikey ve yatay dengesine katkıda bulunur. Kullanılan renklerin soft değerleri kendi içerisinde açık, orta ve koyu dengesini sağlar. Figürlerin yüzlerinin yönlerine bakıldığında farklı yönlere bakmaları eserde ritim olgusunu ön plana çıkartır.

#### ***Yorumlama:***

Nuri İyem’in ‘*Göç*’ isimli eserinde farklı simgelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu simgeler, eserde anlatılmak istenen konuyu etkili bir şekilde yansıtır. Kompozisyonun sağında ve solunda dikey formda görülen duvarların ortasındaki boşluk, iç mekândan dış mekâna açılan bir kapı görevi görür. Bu duvarlar bir alandan başka bir alana geçişi simgeler. Dış mekânda yatay formda resmedilen evler kırsal bölgeyi simgeler. Figürlerin konumlarına bakıldığında dış mekândan iç mekâna doğru giriş söz konusudur. Kırsal bölgede yaşayan insanların oradan ayrılışlarını ifade eden bu kompozisyon kurgusu ‘*göç*’ temasını yansıtır.

Eserde yer alan figürlerin kıyafetlerine bakıldığında kırsal bölgelerde yaşayan bireylerin giyim tarzını yansıttığı söylenebilir. Figürlerin yüzlerine odaklanıldığında, ‘*hüzün*’ ve ‘*kaygı*’ duyguları hissedilir. Yaşadıkları bölgelerden kopup farklı yerlere göç edecek olan, arkada bıraktıkları ailelerinin, topraklarının, vb. kültürel değerlerinin arkasından hüzünlenen figürler, eserin duygusal yönünü ortaya çıkartır. Figürlerin yaşadıkları bu ikilem, eserin solunda dikey formda yer alan duvarın sol üst köşesinde yer alan ‘*GITSEK Mİ*’ yazısı ile desteklenir. Topraklarından ayrılmak istemeyen fakat zorunluluklardan kaynaklı ayrılmak zorunda olan bireylerin içinde buldukları

kararsızlığı izleyiciye yansıtan '*GİTSEK Mİ*' yazısı eserin duygusal yönünün açığa çıkmasına katkı sağlar.

Kültürel imgeleri çalışmalarında yoğun şekilde kullanan Nuri İyem, bu eserlerinde Anadolu insanının yaşamını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı, bu eserlerde hem toplumsal açıdan önem arz eden konuları, hem de toplumun günlük yaşamından edindiği izlenimleri çalışmalarına yansıtmıştır. Nuri İyem '*Göç*' isimli eserinde toplumsal gerçekçi bir anlayış ortaya koymuştur. 1950 sonrası ülkemizde yoğun olarak görülen '*göç*' olgusunu Türk resim sanatında birçok sanatçı çalışmalarında konu olarak işlemiştir. Sanatçının bu eserinde, bireylerin doğup büyüdüğü topraklardan gerek ekonomik nedenlerle gerekse farklı sosyokültürel nedenlerle ayrılış süreçlerini yansıtmaya çalışmıştır. Gitmek ve kalmak arasında tercih yaparken gelgitler yaşayan bireylerin, içinde buldukları durumu dramatik bir bakış açısıyla eserine yansıtan sanatçının, içinde yaşanan süreci gerçekçi bir anlayışla yansıttığı söylenebilir.

***Yargı:***

Nuri İyem'in '*Göç*' isimli eseri Türk resim sanatı açısından, yöresellik bağlamında kültürel imgelerin aktarımı noktasında önemlidir. Anlatımcı sanat kuramının yoğun etkilerinin görüldüğü bu eserde sanatçı, kullandığı imgelerin birbiriyle olan etkileşimini sağlayarak eserin anlatı yönünü güçlendirmiştir. Genel anlamda bakıldığında Realizm sanat akımının '*toplumsal gerçekçi*' yönünün bu eserde karşımıza çıktığı söylenebilir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Toplumlar, varlıklarını kültürel imgeler ile sanatlarını yoğurarak devam ettirebilirler. Kültürlerine bağlılıklarını yitirmiş toplumlar gelecekte varlıklarını koruyamazlar. Fakat, toplumlar kendi köklerine ne kadar çok tutunursa o kadar güçlü bir kültürel yapı oluştururlar. Gelecek nesillere kültürün, yerel ve yöresel tüm birikimlerin aktarılabilmesinde sanat en önemli disiplinlerden bir tanesidir. Sanat bir toplumun yapısını oluşturan değerleri yansıtan bir ayna vazifesi görür. Bu noktada sanatçının ortaya koyacağı eserler, sanat izleyicisine kültürel değerlerle ilgili olarak kalıcı mesajlar iletebilir. Bu mesajların etki gücü sanatçının özgünlüğü ve yaratıcılığıyla doğru orantılıdır.

Bir toplumu değerli ve kalıcı kılan kültürel birikimdir. Sanatçıyı üretken yapan güç de kültürel birikimdir. Başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar geçen zamana baktığımızda, sanatçıların ürettikleri eserler üzerinden toplumumuzun geçmiş dönemlerdeki sosyokültürel yaşantısı hakkında önemli bilgilere eriştiğimiz söylenebilir. Bu bilgiler bazen gündelik yaşam pratikleri iken bazen de gelenek ve göreneklerimiz hakkında olmuştur. Sanatçı geçmiş ile şimdiki zaman arasında ve şimdiki zaman ile gelecek arasında kültür aktarımını gerçekleştiren bir köprü vazifesi görür. Kültürümüzün potansiyeline baktığımızda çok güçlü göstergeleri içerdiğini görmekteyiz. Gerek mimari yapılarımız gerekse Anadolu insanının yaşamında yer alan değerler, özellikle 20. Yüzyıl sonrası Türk resim sanatında sanatçı bakış açısıyla yer bulmuştur.

Türk resim sanatında kültürel imgeleri eserine yansıtan çok sayıda sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar arasında Nuri İyem'in özel bir yeri olduğu söylenebilir. Sanatçının eserlerinde oluşturduğu imgeler, günümüzde de izleyicilere güçlü duygular yaşatır. Eserlerinde bazen portrelere yüklediği etkili anlamlar, bazen ise eserlerinde kendine özgü sanat üslubuyla oluşturduğu imgelerin yoğun anlatısı sanat eseri ile izleyici arasında güçlü kültürel bağların kurulmasına zemin hazırlar.

20. yüzyılın başından 1940'lara kadar Türk resim sanatında hızlı bir Batılılaşma etkilerinin görülmüştür. Bu etkilerin nedenleri arasında, Batı'da hızla gelişen sanatın geç ülkemize gelmesi ve üretilen eserlerin Batı'daki sanatın gelişim

hızını yakalayamamasına yönelik ortaya konulan eleştirel bakış açıları olarak değerlendirilebilir. Fakat 1940 sonrası Türk resim sanatında bazı sanatçılar, Batı sanatının özelliklerinden ziyade kültürümüzle bağlantılı olan konuların sanatçılar tarafından eserlere yansıtılma süreci hızlanmıştır. Özellikle bu noktada ‘yeniler Grubu’ ya da ‘Liman ressamı’ olarak bilinen sanat hareketinin bünyesindeki sanatçıların çalışmaları ‘yöresel’ konulara yoğun yönelimin olduğunu göstermektedir. Bu hareket bünyesinde eser üreten sanatçıların çalışmalarına bakıldığında, yerel konuların, kırsal bölgelerde yaşayan insanların günlük yaşantıları, toplumun içinde bulunduğu olumsuz/sıkıntılı süreçlerin sanatçı gözlemleriyle etkili bir şekilde yeniden üretildiği görülür. Aynı zamanda bu eserler ‘toplumsal gerçekçi’ yaklaşımla üretilen çalışmalardır. Bir bakıma yaşanan dönemde var olan toplumsal yapının belgesi konumunda olan bu eserler günümüzde geçmişte var olan kültürel bellek hakkında objektif yargılar oluşturmamıza katkı sağlar.

*‘Yöresellik Bağlamında Nuri İyem’in Eserlerinde Kültürel İmgeler’* başlıklı bu araştırmada, sanatçının Tablo 2’de belirtilen eserleri çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırma bağlamında çözümlenen eserler seçilirken, içeriğinde ‘yöresellik’ ve ‘kültürel imgeler’ barındırmasına dikkat edilmiştir. Bu çalışma bağlamında incelenen eserlere yönelik çıkarımlar şu şekilde ifade edilebilir:

*Nuri İyem’in ‘Nalbant’ (Görsel 3) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* ‘Nalbant’ isimli çalışmaya baktığımız zaman kültürel imgelerden olan kompozisyonun sol köşesinde yer alan ‘testi’ nesnesinin olduğunu söyleyebiliriz. Bilindiği üzere testi Anadolu’nun binlerce yıllık kadim kültürlerinde yer alan, gündelik yaşamın önemli nesnelere arasında yer alır. Testi imgesi izleyiciye, geleneksel bir meslek olan çömlekçiliği hatırlatır. Çömlekçilik sanatında, uygun topraktan elde edilen malzemenin usta zanaatkarlar tarafından şekillenerek estetik formlara dönüştürülmesi emek ve beceri gerektiren bir durumdur. Uygun topraktan elde edilen malzemenin ustalıklı şekilde aldığı şekil, yüzyıllardır çömlekçilik mesleğinin günümüzde de varlığını sürdürmesine neden olmuştur. İnsanın yaşamına etki eden her nesnede bir yaşanmışlığın olduğu unutulmamalıdır. Testi, Anadolu insanının yüzyıllardır kullandığı bir kültürel nesnedir. Bu nesne ait olduğu toplumun gündelik yaşamına dair önemli bilgileri çağırır. Eserde kullanılan testi de Anadolu insanının

yaşamından izler taşır. Günümüzde var olan çok sayıda farklı malzemelerden üretilen su kapları, geleneksel yöntemlerle üretilen testilerin doğallığını veremez. Aynı zamanda testi, insan ile toprak arasındaki etkileşimi simgeler.

Eserde yer alan ‘at’ imgesi güçlü kültürel anlamlar barındırır. At, toplumumuz açısından çok önemli bir canlıdır. Teknolojinin gelişmediği, ya da toplumun her alanında etkisini hissettiremediği dönemlerde özellikle Anadolu insanı gündelik yaşantılarında at’a özel önem vermiştir. Gerek ekip biçme işlerinde gerekse yük taşımacılığında kullanılan atlar, toplum için önemli bir yere sahiptir. Atlara verilen değer neticesinde farklı meslek grupları da oluşmuştur. Bunlardan bir tanesi ‘semenciliktir’. Kompozisyonun sağ ön tarafında yer alan figürün elindeki semer görünümündeki nesne dikkat çeker. Bu nesne at imgesinin varlığını güçlendiren bir kültürel imgedir. Eserin adı ‘Nalbant’dır. Bu kavramdan da anlaşılacağı üzere nalbantlık geleneksel bir zanaattır. Nalbantlık zor, meşakkatli ve birikim isteyen bir meslektir. Atın değerli olduğu bir toplumda nalbantlığın önemli bir konumda olduğu söylenebilir. Atın nalını çakan figürün kafasındaki kasket Anadolu insanını simgeleyen bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Özellikle İyem, Anadolu insanını resmettiği eserlerinde ‘kasket’ imgesini yoğun şekilde kullanmıştır. Nalbant’ın ve etrafındaki figürlerin kompozisyonun bütünündeki konumları ile atın sakinliği gerçekte yaşanmış bir anın görüntüsünü bize gerçekçi bir bakış açısıyla sunar. Bu eserde kullanılan kültürel imgelerin tamamının kompozisyonda etkili bir bağlamda yansıtıldığı söylenebilir.

*Nuri İyem’in ‘Enteriyör’ (Görsel 4) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* Eserin bütününe bakıldığında gerçek bir Anadolu yaşantısının etkileri karşımıza çıkar. Bu eserde ifade edilecek kültürel imgeler arasında dikkat çeken aile yapısının izleridir. Kültürümüzde anne ve babanın evlatları ile olan güçlü bağı tüm yaşam sürecinde devam eder. Bu güçlü bağın temelinde saygı ve hoşgörü yatar. Bu eserin bütününde “büyüğe saygı küçüğe sevgi” mesajı etkili bir bağlamda izleyiciye yansıtılır. Kompozisyonun ön planında yer alan genç kadın figürünün giyimine bakıldığında kültürel imgeler dikkat çeker. Kadın sol tarafındaki kız çocuğunun başını okşar şekilde resmedilmiştir. Genç kadının bu davranışı, kültürümüzdeki anneliğin şefkatli yönüne işaret eder. Daire formundaki yufka

sofrasının üzerindeki hamur, figürün sağ tarafındaki hamur teknesi ve çuvalın içerisindeki un geleneksel yöntemlerle evde ekmek yapma eylemini akla getirir. Yufka masasının sağında yer alan testi de bu eserde kültürel imge olarak karşımıza çıkar. Eserde dikkat çeken önemli noktalardan bir tanesi de figürlerin yer aldığı iç mekânda sadece anlatının etkili bir şekilde gerçekleşmesi için kullanılan imgelerin özenle seçilmiş olmasıdır. Boş bir odanın içerisinde yer alan figürler izleyicinin odak noktasındadır. İç mekandaki sakinliğin aksine, odanın dışarıya açılan kapısı büyük bir araziye izleyiciye gösterir. Arazinin gittikçe daralan yapısı etkili perspektif değerlerini barındırır. Kendi içerisinde yatay ve dikey hatlarla parçalanan arazide farklı renk tonları kullanılmıştır. Bu farklılık dış mekânda dinamizmi sağlar.

Kompozisyonun arka tarafında oturan yaşlı kadının görüntüsü, kültürümüzdeki 'saygı ve hoşgörü' temasını akla getirir. Eserde, dış mekâna açılan alanda yer alan büyük araziler tarım faaliyetlerinin yapıldığı izlenimini verir. Arazilerin renklerine bakıldığında farklı tarım ürünlerinin yetiştirildiği algısını yaratır. Bu algı, Anadolu insanının yüzyıllar boyu yaşamlarını sürdürebilmek için gerçekleştirdikleri tarımsal faaliyetleri ortaya koyar. Bir bakıma bu özellik eserde kültürel imge bağlamında değerlendirilebilir. Tarım kültürüne sahip olan bir toplum oluşumuz, sanatçıların eserlerinde zengin kompozisyon kurguları oluşturmalarına ilham kaynağı olduğu söylenebilir.

*Nuri İyem'in 'Gecekondu Ölümleri'(Görsel 5) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* Bu eserin barındırdığı kültürel imgelerin çözümlenmesi, farklı sosyokültürel durumların tespit edilmesiyle yapılabilir. Öncelikle eserin orta bölümünde yer alan birbirine benzeyen küçük evlerin kültürel yaşamda oluşum evrelerine değinilmesi gerekir. Buradaki kültürel imgeler eserin en üst kısmında yüksek katlı binaların altında tek katlı Anadolu'da kırsal kesime ait tek katlı evlerin yapılmış olduğunu görmekteyiz. Eserin adından da anlaşılacağı üzere, kadın ve erkeklerden oluşan topluluğun arkasındaki evlerden oluşan yapı 'gecekondu' olarak belirtilmiştir. Özellikle kırsal bölgelerden kentlere göç eden bireylerin bir yaşam alanı oluşturmak için hızlı bir şekilde inşa ettikleri, birbirine benzeyen küçük yapılar gecekondu olarak değerlendirilmektedir. Bu yapılar, zamanla gelişen kentlerde apartman benzeri yüksek binaların hızla çoğalması karşısında

istenmeyen yaşam alanları olarak gösterilmektedir. Gelişen kent yaşamı karşısında yaşam alanlarını kaybetme endişesi yaşayan bireylerin duydukları kaygı, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla sanatçı tarafından esere yansıtılmıştır.

*Nuri İyem'in, 'Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş', (Görsel 6) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir: Gündelik yaşamları için adeta bir rutin haline gelen 'tarlaya gidiş' sahnesi eserde ilk dikkat çeken noktadır. Aile fertlerinin sürece katılımını gösteren bu eserde, Anadolu insanının yaşam mücadelesinde verdiği emeği görünür kılan bu eserde figürlerin yüz ifadelerindeki donuk yapı dikkat çeker. Uzak alanda dağların yamacı olarak ifade edilebilecek yatay konumlanmış yerleşim alanına benzer yerler, eserin izleyiciye göre sol bölümünde yer alan geniş arazilerin farklı bireyler tarafından ekildiği hissi uyandırır. Arazilerin boyutuna bakıldığında bu bölgede yaşayan bireylerin gelir kaynağının tarım aktiviteleri olduğu söylenebilir. Farklı boyurlarda ve renklerdeki tarım arazileri ürün çeşitliliğini akla getirir. Ürün çeşitliliğinin sonucu olarak bu arazilerin verimli olduğu sonucu çıkartılabilir. Ortadaki kadının sağ eliyle omuzunda tuttuğu kumaş parçası, gün içerisinde yemek ihtiyaçlarını giderebilmek için yanlarında götürdükleri yiyeceklerin (azıkların) konulduğu torbası izlenimi vermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde tarımla uğraşan insanların gün boyu tarım arazilerinde çalışarak yaşamlarını sürdürme mücadelesi verdiklerini akla getirir. Bu durum Anadolu insanının toprak ile olan güçlü bağımlı ortaya koyar. Tarım, beden gücüyle yapılan bir iştir. Sanatçının, bu zorlu sürecin yorgunluğunu gerçekçi bir bakış açısıyla figürlerin yüzlerine yansıttığı söylenebilir.*

*Nuri İyem'in 'Göç'(Görsel 7) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir: 'Göç' isimli bu eserde farklı simgelerin kullanıldığını kültürel imgeler görülmektedir. Eserde anlatılmak istenen konuyu en iyi şekilde yansıtan bu simgelerin, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla temayı etkili bir şekilde anlattığını söylenebilir. Kompozisyon kurgusu bütünüyle 'göç' olgusunu izleyicinin aklına getirir. Nuri İyem'in eserlerini etkili kılan en önemli noktalardan bir tanesi, eserlerinin konusu bağlamında kullandığı imgelerin birbirleriyle olan bağlantılarıdır. Sanatçının bu eserinde de bu durum görülmektedir. Eserde hem figürlerin kıyafetleri, hem de anlatının duygusal yönü dönemin sosyokültürel yaşantısının izlerini taşır. Bu eser*

özünde ait olduğu dönemin toplumsal yapısını izleyiciye gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtması dolayısıyla belge niteliği taşıdığı söylenebilir. Eserin duygusal yönü izleyicide etki bırakır. Figürlerin yüzlerinde geride kalan yaşamları, çevrelerinden uzaklaşmanın kaygıları bulunmaktadır. Bunun yanında birçok gerekçelerle birlikte göç etmek zorunda kalan insanların duyguları esere yansıtılmıştır. Kültürel imgelerin eserde yoğun bir şekilde kullanıldığı bu eserde sanatçı, insanların çaresizce göç etmek zorunda kaldıklarını, toplumsal gerçekçi bir şekilde izleyiciye yansıttığı söylenebilir.

*Nuri İyem'in 'Göç' (Görsel 8) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* Yolculuklar çoğu zaman hüznü beraberinde getirir. Bu yolculuk sanatçının eserinde işlediği 'göç' teması bağlamında gerçekleşir. Yiyeceklere bakıldığında ekonomik açıdan gelir seviyesi düşük, toplum bireylerini yansıttığı söylenebilir. Kompozisyonun sol üst köşesinde bir tabela yer alır. Tabelanın üzerinde yazan şehirler göç olayının gerçekleşeceği yerleri simgeler. Sanatçı bu tabelada yer alan şehirleri yazarken dönemin sosyokültürel yapısını göz önünde bulundurduğu söylenebilir. Bu şehirlere bakıldığında sanayileşmenin ve ekonomik düzeyin geliştiği, eserin üretildiği dönemde yoğun göç alan yerler arasında oldukları ifade edilebilir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde 'göç' temasının sosyolojik alt yapısında ekonomik nedenlerin olduğu söylenebilir. Aynı zamanda figürlerin yüzlerindeki ifadeler, göç etme sürecinde isteksiz olmalarına rağmen zorunluluktan kaynaklı bir durumun içerisinde oldukları duygusunu izleyiciye aktardığı söylenebilir.

*Nuri İyem'in 'Üç Güzeller' (Görsel 9) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* Eserin ön planında üç kadın figürü yer almaktadır. Bu figürlerin kıyafetleri Anadolu'ya özgü kültürel imgeleri barındırır. Eserin arka planında ise kırsal bölgelerdeki yaşam alanlarını simgeleyen seyrek ve dağınık şekilde konumlanmış evler yer alır. Bu evlerin yapılarına/biçimlerine bakıldığında ait oldukları yöreye özgü kültürel yaşam alanlarını temsil ettiği söylenebilir. Sanatçı bu eserinde imgeleştirdiği kadın figürlerine güçlü anlamlar yüklemiştir. Bu anlamların, izleyiciyi etkisi altında bırakan gözlerin vurgulu yapıları ile verilmeye çalışıldığı söylenebilir. Eserde imgeleştirilen gözlere odaklanıldığında; iletişim, yaşanmışlık, bağlılık, güç ve özgüven kavramlarını izleyiciye aktardığı ifade edilebilir.

*Nuri İyem'in 'Göç' (Görsel 10) isimli eserinde kullanılan kültürel imgeler şu şekilde ifade edilebilir:* Eserin bütününde yer alan tüm imgelerin birbiriyle olan bağlantısı, çalışmanın güçlü anlatısını ortaya koyar. Sanatçı, eserlerinde önemli bir tema olarak kullandığı 'göç' olgusunu farklı kurgularla etkili bir bağlamda çalışmalarına yansıtmıştır. Bu çalışmasında ise İyem, toplumun içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılardan kaynaklı olarak doğup büyüdüğü topraklardan göç etmek zorunda kalan bireylerin içinde buldukları dramatik durumları etkili bir anlatımla izleyiciye aktarır. Sanatçı, bazı eserlerinde vermek istediği mesajı etkili bir şekilde aktarmak için dilsel ifadeleri kullanmıştır. Sanatçının Görsel 10'daki 'Göç' isimli eserinde de benzer durum söz konusudur. Eserin izleyiciye göre solunda bulunan duvarın sol üst köşesinde yer alan '*GİTSEK Mİ*' yazısı, çalışmanın izleyicide bıraktığı etkiyi güçlendirdiği söylenebilir. Bu ifade bir 'kararsızlık' durumunu akla getirir. Bu eserde, doğup büyüdüğü topraklardan ayrılmak istemediği halde farklı nedenlerle göç etmek zorunda kalan bireylerin durumunu dramatik bir anlatıyla izleyiciye aktaran sanatçı, dönemin sosyokültürel yapısının toplum bireyleri üzerindeki etkisini gerçekçi bir bakış açısıyla ortaya koyar. Bu açıdan düşünüldüğünde bu eserin anlatımcı sanat kuramı bağlamında değerlendirilebileceği söylenebilir.

Sonuç olarak, '*Yöresellik Bağlamında Nuri İyem'in Eserlerinde Kültürel İmgeler*' başlıklı bu araştırmada, sanatçının incelenen eserlerinde kullandığı kültürel imgelerin toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla eserlerine yansıtıldığı görülmektedir. Kullanılan kültürel imgelerin, içinde yaşanılan toplumun sosyokültürel yapısının izlerini taşıdığı söylenebilir.

## KAYNAKÇA

**ALASHARI, Duaa.** (2021), “**The Significance of Feldman Method in Art Criticism and Art Education**”, International Journal of Psychosocial Rehabilitation, Vol. 25, Issue 02.

**ANDERSON, Tom.** (1991), “**The Content of Art Criticism**”, Art Education, Vol. 44, No. 1 (Jan., 1991), pp. 16-24, National Art Education Association Stable.

**ARAL BAHTİYAROĞULLARI, Beyza.** (2021), “**Orta Asya Uygur Resim Sanatında Biçim ve Anlam**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.

**ARSLAN, Necla.** (1997), “**Onlar Grubu**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt III, YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları): İstanbul.

**ASLANAPA, Oktay.** (1989), “**Türk Sanatı**”, Remzi Kitapevi Yayınları: İstanbul.

**BARRETT, Terry.** (2014), “**Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak**”, Çeviren: Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 2. Baskı.

**BAŞBUĞ, Fatih.** (2009), “**1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim, Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.

**BAŞKAN, Seyfi.** (1997), “**Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

**BAŞKAN**, Seyfi. (2014a), “**Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**”, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

**BAŞKAN**, Seyfi. (2014b), “Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960”. İdil Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 14, s.s. 101-119.

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

**BERK**, Nurullah; **GEZER**, Hüseyin. (1973), “**50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**”, İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul, 50. Yıl Dizisi: 2, 1. Baskı.

**BERK**, Nurullah & **TURANİ**, Adnan. (1981), “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, Cilt 2, Tılgat Yayınları: İstanbul.

**BÜYÜKGÜNER**, Huri Kiriş (2023). “**Realism in Art and the Artist's Truth**”, Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 9(66): s.s. 3104-3111. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/JOSHAS.71134>.

**CAN Koç**, Damla & **ALTINTAŞ** Osman. (2016), “**Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen-Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi**”, idil, 5 (23), s.s. 831-863.

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

**ÇOLAK**, İnci Aydın. (2011), “**Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.

**DOĞRU**, Orhan. (2020), “**Kültürel Değerlerin Öğrenci Resimlerine Yansımada Minyatür Sanatının Etkisi**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

**EAGLETON**, Terry. (2000), “**The Idea of Culture**”, Blackwell Publishing: USA.

**ENVEROĞLU**, Zerrin. (2018), “**Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Bilim Dalı, Tasarım Ana Sanat Dalı, Konya.

**EVİN SANAT GALERİSİ**. (2007), “**Çağının Tanığı Bir Ressam: Nuri İyem-Göç Resimleri Sergisi**”, Mas Matbaacılık: İstanbul.

**FELDMAN**, Edmund Burke & **WOODS**, Don. (1981), “**Art Criticism and Reading**”, The Journal of Aesthetic Education ,Vol. 15, No. 4 (Oct., 1981), pp. 75-95, University of Illinois Press.

**GİRAY**, Kıymet. (2020), “**Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar-II**”, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları: Ankara.

**GÜLMEZ**, Bahadır. (2019), “**Evrensel Bir Kavram: Kültür; Yeni Bir Bilimsel Alan: Kültür Tarihi**”, 1. Ünite, Kültür Tarihi, Ed.: Bahadır GÜLMEZ, Anadolu Üniversitesi: Eskişehir.

**GÜVENÇ**, Bozkurt. (2013), “**Kültürün Abc’si**”, 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

**HANAY**, Aylın. (2009). “**1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim- iş Eğitimi Bilim Dalı, Edirne.

**KARAASLAN**, Elif & **ENGİNOĞLU**, Turan. (2018), “**Onlar Grubu ve Grubun Kayıp Üyesi: Ivy Stangal**”, idil, cilt: 7, sayı: 43, DOI: 10.7816 /idil-07-43-04.

**KESER**, Nimet. (2018), “**Sanat Metodolojileri-Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi**”, Ütopya Yayınevi: Ankara.

**KESKİN**, Candaş. (2012), “**Yurdu Gezen Ressamlar**”, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2012, Sayı:27, ss.141-151.

**KOÇAK**, Burcu. (2015), “**Osmanlı Minyatür Sanatında Nakkaş Levni'nin Saray ve Halk Tiplerleri**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta.

**LUDMILA**, Dorogova. (2015), “**Social Aims of Art Criticism**”, International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2015), p.p. 225-228.

**MARCHIORI**, Dario. (2013), “**The Analysis of the Artwork**”, Chapter 5, pp. 127-147, Preserving and Exhibiting Media Art-Challenges and Perspectives, Ed.: JULIA NOORDEGRAAF, COSETTA G. SABA, BARBARA LE MAÎTRE and VINZENZ HEDIGER, Amsterdam University Press.

**MELET**, Esengül. (2014), “**Çağdaş Türk Resminde On'lar Grubu ve Toplumsal Gerçekçi Yanları**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Yüzüncü

Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı  
Resim Eğitimi Bilim Dalı, Van.

**ÖZSEZGİN, Kaya.** (1982), “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglat Yayınları: İstanbul, Cilt 3.

**PAUL J. Colbert, Paul J.** (2010), “**Developing a Culturally Responsive Classroom Collaborative of Faculty, Students, and Institution**”, Contemporary Issues in Education Research - September 2010, Volume: 3, Number: 9, s.s. 17-26.

**STECKER, Robert.** (1994), “**Art Interpretation**”, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, No. 2 (Spring, 1994), pp. 193-206, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics.

**TANINDI, Zeren,** (1996), “**Türk Minyatür Sanatı**”, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

**TANSUĞ, Sezer.** (2012), “**Çağdaş Türk Sanatı**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 9. Baskı.

**TEKİN BENDER, Merih.** (2009), “**Nuri İyem’in Resimlerinde Göz**”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ, Sayı: 2, s.s. 47-50.

**TERZİ, İhsan.** (1989), “**Mehmed Esad’ın Mir’at-ı Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve Mir’at-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi**”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 1, s.s. 142-146.

**THARP, Bruce M.** (t.y.), “**Defining “Culture” and “Organizational Culture”: From Anthropology to the Office**”, s.s. 1-5, Haworth.

**TÜRE**, Ahmet. (2002), “**1940’tan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

**WILLIAMS**, Raymond. (2014), “**Culture is Ordinary (1958)**”, Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings, Chapter 1, s.s. 1-18, Ed.: Jim McGuigan, SAGE Publications Ltd.

**WOOD**, Paul W.. (1969), “**Painting Abstract Landscapes-How to Develop Scenes from Nature**”, Sterling Publishing Co., Inc.: New York.

**YAYLA**, Aslı Nur. (2016), “**Osmanlı Minyatürlerinin Sinemasal Dil Açısından Surname-i Vehbi Örneğinde İncelenmesi**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

## GÖRSELLER KAYNAKÇASI

**Görsel 1: (URL1):** Gülşah'ın Varaka'nın düşmanını öldürmesini gösteren minyatür (TSMK, Hazine, nr. 841, vr. 22<sup>a</sup>'dan detay), (Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/varaka-ve-gulsah>) Erişim Tarihi: 10.09.2023.

**Görsel 2: (URL2):** Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed'in Portresi, 1480, The National Gallery, Londra, (Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gentile\\_Bellini\\_003.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gentile_Bellini_003.jpg)) Erişim Tarihi: 10.09.2023.

**Görsel 3: (URL 3):** Nuri İyem, Nalbant, 99 cm x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1944, Kaynak: (<http://www.nuriiyem.com/eser/s128-068/>) Erişim Tarihi: 20. 04. 2023.

**Görsel 4: (URL 4):** Nuri İyem, Enteriyör, 82 cm x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-008/>) Erişim Tarihi: 28. 04. 2023.

**Görsel 5:** Nuri İyem, Gecekondu Önünde, 38.5 cm x 58 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1970'li Yıllar, Mefra Arkın Koleksiyonu (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 41).

**Görsel 6: (URL 5):** Nuri İyem, Figürlü Peyzaj-Tarlaya Gidiş, 59cm x 38.5cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1973, (Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-175/>) Erişim Tarihi: 12. 05. 2023.

**Görsel 7:** Nuri İyem, Göç, 56 cm x 36 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1975, Ülker-Afşin Germen Koleksiyonu, (Evin Sanat Galerisi, 2007, s. 18).

**Görsel 8: (URL6):** Nuri İyem, Göç, 39 cm x 49 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1976, (Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-119/>) Erişim Tarihi: 14. 06. 2023.

**Görsel 9: (URL7):** Nuri İyem, Üç Güzeller, 120 cm x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1970'li Yıllar, (Kaynak: <http://www.nuriyem.com/eser/s2015-045/>) Erişim Tarihi: 24. 06. 2023.

**Görsel 10: (URL 8):** Nuri İyem, 'Göç', 50 cm x 40 cm, Tual Üzerine Yağlıboya, 1995, (Kaynak: <http://www.nuriyem.com/eser/s136-151/>) Erişim Tarihi: 20. 07. 2023.

## **DİPNOT KAYNAKÇASI**

**Dipnot 1:** TDK Sözlüğü, (Kaynak: <https://sozluk.gov.tr/>) Erişim Tarihi: 18.10.2023.