



**BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU- NURİ İYEM -NEŞET GÜNAL-
MEHMET PESEN VE NEDRET SEKBAN ESERLERİNİN
ÖN VE ARKA YAPI KATEGORİLERİ BAKIMINDAN
İNCELENMESİ VE SANAT EĞİTİMİNE KATKILARI**

Damla Can Koç

DOKTORA TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜ**

NİSAN, 2017

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşulu ile teslim tarihinden itibaren(.....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Damla

Soyadı : Can Koç

Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı

İmza :

Teslim Tarihi :/...../2017

TEZİN

Türkçe Adı : Bedri Rahmi Eyüboğlu-Nuri İyem Neşet-Günel - Mehmet Pesen ve Nedret Sekban Eserlerinin Ön ve Arka Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi Ve Sanat Eğitime Katkıları.

İngilizce Adı : A Review On The Works Of Art Of Bedri Rahmi Eyupoglu, Nuri Iyem, Neset Gunal, Mehmet Pesen Nedret Sekban Structure Categories and Contribution To Art Education.

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı : Damla Can Koç

İmza :

JÜRİ ONAY SAYFASI

Damla Can Koç tarafından hazırlanan “Bedri Rahmi Eyüboğlu--Nuri İyem- Neşet Günal- Mehmet Pesen ve Nedret Sekban Eserlerinin Ön ve Arka Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi Ve Sanat Eğitime Katkıları” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Osman Altıntaş (Görel Güzel Sanatlar, Giresun Ü.)

Başkan: Prof. Dr. Adnan Tepecik (Görsel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık, Başkent Ü.)

Üye: Prof. Dr. Serap Buyurgan

(Görsel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık, Başkent Ü.)

Üye: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şeren

(Gazi Eğitim Programları ve Öğretim Bilim Dalı, Gazi Ü.)

Üye : Prof. Dr. Güler Akalan

(Güzel Sanatlar Eğitimi, Gazi Ü.)

Tez Savunma Tarihi :/...../2017

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı’nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Ülkü Eser Ünaldı

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Değişmeyen tek gerçeğin değişimin kendisi olduğu kabul edildiğinde; her düzenin, her ekonomik sistemin, siyasal politikanın, sanat akımının ve felsefenin yaşayan bir organizma gibi bir gün ‘sonu olduğunu’ ve son kullanma tarihinin bitişiyle, geçmişe karışıp yeni düzene doğru değişim göstermektedir. Günümüzdeki Neoliberal ekonomi, tüketim kültürü ve yabancı kültürlerin baskısında üretilen küresel etkideki sanat değişecektir. Bugün birçok ülke çok kültürlülük politikalarını bırakarak, kendi kültürel ortak değerlerine sahip çıkma kararı almışlardır. Dünya, gittikçe yoğunlaşan ve şiddetlenen kültür savaşları içerisindedir. Bu sebeple kültürel politikalar ve programlar, toplumsal değişimin yönetilebilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu araştırma, Anadolu kaynaklı Türk Sanatının hak ettiği değeri, ulusal ve evrensel platformda yer bulması amacıyla yapılmıştır.

Araştırma süresince incelediğim Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban, gerek plastik arayışlarındaki öncülükleri gerek sadece insana değer veren, toprağıyla zenginleşmiş Anadolu kaynaklı eserleriyle, yaşama karşı bakışımı değiştirmiş, hem bana hem de Türk Sanatına ışık olma özelliklerinden dolayı teşekkür ederim.

Tezin planlama aşamasından teslim aşamasına kadar olan süreç içerisinde fikirleri ile yol gösteren değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Osman Altıntaş’a, tezin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasına yönlendirici fikirleriyle katkı sağlayan tez komisyon üyeleri hocalarım Prof. Dr. Serap Buyurgan’a, ve Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şeren’e teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım sürecinde görüşlerini aldığım Prof. Nedret Sekban’a ve beni destekleyen eşim Tahsin Koç’a teşekkür ederim.

**BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU- NURİ İYEM -NEŞET GÜNAL -
MEHMET PESEN VE NEDRET SEKBAN ESERLERİNİN ÖN VE
ARKA YAPI KATEGORİLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE
SANAT EĞİTİMİNE KATKILARI**

Damla Can Koç

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Nisan 2017

ÖZ

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte; Türk toplumunda siyasi, sosyal ve kültürel anlamda bir değişim-gelişim başlamıştır. Araştırmada belirtilen beş sanatçının Anadolu temalı eserlerinin oluşumu anlatılmıştır. Sanatçılar eski bir birikim, bir medeniyet sentezinin plastik dile dönüşüm serüveninde Anadolu temalı eserler üretirken başlamış, daha sonra da eleştirel bir yaklaşımla toplumun sorunlarını dile getirerek toplumsal içerikli eserler üretmişlerdir. Üretilen eserler, iki varlık tabakasıyla; ön yapı kategorisi maddi boyutu ve arka yapı kategorisi; oluşum sebebinin irdelenmesiyle yorumlanmıştır. Bu araştırmada Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban'ın birbirleriyle etkileşimleri ve üslupsal değişimleri tespit edilmiştir. Ülkedeki sosyal değişimin sanatçılar üzerindeki etkileri ve sanat eğitimine katkıları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban, Sanat eseri incelemesi, Anadolu.

Sayfa Adedi : 565

Danışman : Prof. Dr. Osman Altıntaş

**A REVIEW ON THE WORKS OF ART OF BEDRI RAHMI
EYUPOGLU, NURI İYEM, NESET GUNAL, MEHMET PESEN
NEDRET SEKBAN STRUCTURE CATEGORIES AND
CONTRIBUTION TO ART EDUCATION**

Damla Can Koç

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

April 2017

ABSTRACT

As of the foundation of the Republic, the Turkish society has experienced a political, social and cultural revolution and development. Anatolia, almost rearing up thanks to policies of the State on culture and art, has come out of its shell and has been explained on terms related with plastic by little known five artists defined in this research. These artists have started to produce works of art telling about Anatolia in the adventure of changing a old civilization synthesis into a plastic language; later they have mentioned about the social problems by adapting a critical approach and have yielded works of art for the society. These works of art have been interpreted in a review of why they have been created based on a material dimension of frontstructure category as well as backstructure for a layer of two entities. This research set out the interaction among Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Nedret Sekban, change in their style and the effect of the social change in the country on the artists as well as the critical approach of these artists.

Key Words: Bedri Rahmi Eyuboglu, NesetGunal, Nuri Iyem, Mehmet Pesen, Nedret Sekban, A review on works art, being Anatolian.

Page Number : 565

Supervisor : Prof. Dr. Osman Altıntaş

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vi
TABLO LİSTELERİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvii
BÖLÜM 1	1
GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu	1
1.1.1Problem Cümlesi	5
<i>1.1.1.1.Alt Problemler</i>	5
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi	6
1.4. Sınırlılıklar	6
1.5. Varsayımlar	7
1.6. Tanımlar	7
BÖLÜM 2	9
KAVRAMSAL ÇERÇEVE ve İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	9
2.1. Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşuyla Oluşan Yeni Sanat ve Sanatçıların Tanıklık Ettiği Dönem	9
2.1.1. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatının Oluşumundan, Çağdaş Türk Sanatına Gelişimi ve Gelişimine Etki Eden Etmenler	9

<i>2.1.1.1 Halkevlerinin Kuruluşu ve Etkileri</i>	11
<i>2.1.1.2 Cumhuriyet Dönemi Sanat Etkinlikleri</i>	12
<i>2.1.1.3 Devletin Kültür Sanat Politikaları</i>	15
<i>2.1.1.4 Türk Resminde Anadolu'ya Açılış</i>	17
<i>2.1.1.5 Kültürel Yapı ve Plastik Sanatlardaki Değişim</i>	23
<i>2.1.1.6 Sanatçı Birlikleri</i>	28
<i>2.1.1.6.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği</i>	28
<i>2.1.1.6.2. D Grubu</i>	29
<i>2.1.1.6.3. Yeniler Grubu</i>	30
<i>2.1.1.6.4. Onlar Grubu</i>	33
<i>2.1.1.7. Sanatta Ulusallık-Yerellik-Evrensellik Kavramları</i>	34
<i>2.1.1.8. Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi Eğilimler</i>	38
<i>2.1.1.9. Türkiye'de Sanat Eğitimi ve Güzel Sanatlar Akademisi</i>	39
2.2. Araştırmada Yer Alan Sanatçıların Yaşamları ve Sanat Anlayışları	42
2.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1911-1975)	42
<i>2.2.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yaşamı</i>	42
<i>2.2.1.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sanat Anlayışı</i>	46
2.2.2. Nuri İyem'in Yaşamı Ve Sanat Anlayışı (1915-2005)	49
<i>2.2.2.1. Nuri İyem'in Yaşamı</i>	49
<i>2.2.2.2. Nuri İyem'in Sanat Anlayışı</i>	50
2.2.3. Mehmet Pesen'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1923-2012)	53
<i>2.2.3.1. Mehmet Pesen'in Yaşamı</i>	53
<i>2.2.3.2. Mehmet Pesen'in Sanat Anlayışı</i>	54
2.2.4. Neşet Günal'ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı (1923-2002)	58

2.2.4.1. Neşet Günal'ın Yaşamı.....	58
2.2.4.2. Neşet Günal'ın Sanat Anlayışı.....	60
2.2.5. Nedret Sekban'ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı (1953-..)	65
2.2.5.1. Nedret Sekban'nın Yaşamı.....	65
2.2.5.2. Nedret Sekban'nın Sanat Anlayışı.....	66
2.3. Sanat Eleştirisi ve Eleştirel Yaklaşımlar.....	69
2.3.1. Eleştiri Türleri.....	72
2.3.1.1. Akademik Eleştiri.....	73
2.3.1.2. İzlenimci Eleştiri.....	73
2.3.1.3. Biçimci Sanat Eleştirisi.....	73
2.3.1.4. Bağlamsal Sanat Eleştirisi.....	74
2.3.1.4.1. Sanat tarihi eleştirisi.....	74
2.3.1.4.2. Sosyolojik Sanat Eleştirisi.....	74
2.3.1.4.3. Psikanalitik Sanat Eleştirisi.....	75
2.3.1.5. Ontik (Varlık Bilimsel) Çözümleme.....	76
2.4. Sanatçıların Eserlerinde Görülen Ön ve Arka Yapı Kategorileri.....	78
2.4.1. Ön Yapı Kategorileri.....	78
2.4.1.1. Nokta.....	78
2.4.1.2. Çizgi.....	78
2.4.1.3. Leke.....	79
2.4.1.4. Biçim- İçerik- Öz.....	79
2.4.1.5. Şekil.....	80
2.4.1.6. Doku.....	80
2.4.1.7. Renk.....	81
2.4.1.8. Işık- Gölge.....	82
2.4.1.9. Mekân.....	82

2.4.1.10. Madde	83
2.4.1.11. İmge	83
2.4.2. Arka Yapı Kategorileri	84
2.4.2.1. Zaman	85
2.4.2.2. İfade- Anlam	85
2.4.2.3. Nedensellik	86
2.4.2.4. Kültürel ve Tarihsel Varlık	86
2.4.2.5. Estetik Kategori	87
2.4.2.6. Ekonomi	87
2.4.2.7. Kurgusal Anlatım	88
BÖLÜM 3	89
3.YÖNTEM	89
3.1. Araştırmanın Modeli	91
3.2. Araştırmanın Evreni	91
3.3. Verilerin Toplanması	92
3.4. Verilerin Analizi	92
BÖLÜM 4	95
4.BULGULAR ve YORUM	95
4.1.Sanat Eserlerinin Ön ve Arka Yapı Kategorilerinin İncelemesi	97
4.1.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi	97-165
4.1.2.Neşet Günal Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi	166-252
4.1.3 Nuri İyem Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi	253-338

4.1.4. Mehmet Pesen Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi	339-421
4.1.5 Nedret Sekban Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi	422-510
4.2.Sanatçıların Sanat Eğitime Katkıları	511
4.2.1. Bedri Rahmi'nin Sanat Eğitime Katkısı	511
4.2.2.Neşet Günel'in Sanat Eğitime Katkısı	514
4.2.3.Nuri İyem'in Sanat Eğitime Katkısı	517
4.2.4.Mehmet Pesen'in Sanat Eğitime Katkısı	518
4.2.5.Nedret Sekban'ın Sanat Eğitime Katkısı	521
BÖLÜM 5	525
SONUÇ ve ÖNERİLER	525
5.1.Sonuç	525
5.2 Öneriler	536
KAYNAKLAR	539
EKLER	559
EK1. İstanbul Mimar Sinan Üniversite'sinde Nedret Sekban'la Görüşme Metni	560
EK2. İstanbul Mimar Sinan Üniversite'sinde Nedret Sekban'la Görüşme Fotoğrafi	564

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Araştırmada Yer Alan Tüm Sanatçılar ve Eserleri Listesi.....	96
Tablo 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Otoportre” Eserinin Künyesi	97
Tablo 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Pazar Yerinde Köylüler” Eserinin Künyesi.....	101
Tablo 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kariye” Eserinin Künyesi	105
Tablo 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Saz Çalan” Eserinin Künyesi.....	109
Tablo 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu “At Üstünde Âşıklar” Eserinin Künyesi.....	113
Tablo 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Karadut Satıcısı” Eserinin Künyesi.....	116
Tablo 8. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana” Eserinin Künyesi.....	120
Tablo 9. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana ve Çocuk” Eserinin Künyesi.....	124
Tablo 10. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dörtlü Dizi” Eserinin Künyesi.....	127
Tablo 11. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Köylü Kadınları” Eserinin Künyesi.....	131
Tablo 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Merkep” Eserinin Künyesi.....	133
Tablo 13. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Aşık Veysel” Eserinin Künyesi.....	137
Tablo 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana ve Çoban” Eserinin Künyesi.....	141
Tablo 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dutçu” Eserinin Künyesi.....	145
Tablo 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Efkârlı” Eserinin Künyesi.....	148
Tablo 17. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Halaycı” Eserinin Künyesi.....	151
Tablo 18. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Tophane” Eserinin Künyesi.....	154
Tablo 19. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Nallanan Öküz” Eserinin Künyesi.....	157
Tablo 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Vagon Restoran” Eserinin Künyesi.....	160

Tablo 21. <i>Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kırmızı Kahve” Eserinin Künyesi</i>	163
Tablo 22. <i>Neşet Günal “Bağbozumu” Eserinin Künyesi</i>	166
Tablo 23. <i>Neşet Günal “Yaşantı1” Eserinin Künyesi</i>	172
Tablo 24. <i>Neşet Günal “İki Kardeş” Eserinin Künyesi</i>	178
Tablo 25. <i>Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi</i>	182
Tablo 26. <i>Neşet Günal “Baba Oğul” Eserinin Künyesi</i>	186
Tablo 27. <i>Neşet Günal “Tarla Dönüşü” Eserinin Künyesi</i>	191
Tablo 28. <i>Neşet Günal “Dananın Ölümü” Eserinin Künyesi</i>	195
Tablo 29. <i>Neşet Günal “Mola” Eserinin Künyesi</i>	199
Tablo 30. <i>Neşet Günal “Sorun” Eserinin Künyesi</i>	204
Tablo 31. <i>Neşet Günal “Korkuluk 1” Eserinin Künyesi</i>	208
Tablo 32. <i>Neşet Günal “Duvar Dibi 3” Eserinin Künyesi</i>	212
Tablo 33. <i>Neşet Günal “Toprak Adam” Eserinin Künyesi</i>	216
Tablo 34. <i>Neşet Günal “Duvar Dibi 4” Eserinin Künyesi</i>	221
Tablo 35. <i>Neşet Günal “Başakçı Kadın 1” Eserinin Künyesi</i>	225
Tablo 36. <i>Neşet Günal “Başakçı Kadın 2” Eserinin Künyesi</i>	229
Tablo 37. <i>Neşet Günal “Toprağa Öykü” Eserinin Künyesi</i>	233
Tablo 38. <i>Neşet Günal “Mehmet’in Oğlu” Eserinin Künyesi</i>	237
Tablo 39. <i>Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi</i>	241
Tablo 40. <i>Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi</i>	245
Tablo 41. <i>Neşet Günal “Sorun Sorum 9” Eserinin Künyesi</i>	249
Tablo 42. <i>Nuri İyem “Sünger Avcıları” Eserinin Künyesi</i>	253
Tablo 43. <i>Nuri İyem “Enteriyör” Eserinin Künyesi</i>	259
Tablo 44. <i>Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi</i>	263
Tablo 45. <i>Nuri İyem “Varto Depremi” Eserinin Künyesi</i>	268
Tablo 46. <i>Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi</i>	272

Tablo 47. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	277
Tablo 48. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	281
Tablo 49. Nuri İyem “Göç” Eserinin Künyesi.....	285
Tablo 50. Nuri İyem “Üç Güzeller” Eserinin Künyesi.....	289
Tablo 51. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	293
Tablo 52. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	297
Tablo 53. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	302
Tablo 54. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	306
Tablo 55. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	310
Tablo 56. Nuri İyem “Üç Güzeller” Eserinin Künyesi.....	314
Tablo 57. Nuri İyem “Ağıt Yakan Kadınlar” Eserinin Künyesi.....	318
Tablo 58. Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi.....	322
Tablo 59. Nuri İyem “Aile” Eserinin Künyesi.....	327
Tablo 60. Nuri İyem “Gözler” Eserinin Künyesi.....	331
Tablo 61. Nuri İyem “Kayınvalideler ve Eltiler” Eserinin Künyesi.....	334
Tablo 62. Mehmet Pesen “Kara Yılan Kastamonu” Eserinin Künyesi.....	339
Tablo 63. Mehmet Pesen “Kastamonu” Eserinin Künyesi.....	344
Tablo 64. Mehmet Pesen “Toprak Altı Evi ” Eserinin Künyesi.....	350
Tablo 65. Mehmet Pesen “Toprak Altı Evleri” Eserinin Künyesi.....	354
Tablo 66. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	358
Tablo 67. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	362
Tablo 68. Mehmet Pesen “Gelin Geliyor” Eserinin Künyesi.....	365
Tablo 69. Mehmet Pesen “Düğün Alayı” Eserinin Künyesi.....	369
Tablo 70. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	373
Tablo 71. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	377
Tablo 72. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	381

Tablo 73. Mehmet Pesen “Bacılı” Eserinin Künyesi.....	384
Tablo 74. Mehmet Pesen “Bacılı” Eserinin Künyesi.....	389
Tablo 75. Mehmet Pesen “Kompozisyon” Eserinin Künyesi.....	394
Tablo 76. Mehmet Pesen “Sazım” Eserinin Künyesi.....	398
Tablo 77. Mehmet Pesen “Gelin (Köyden Köye)” Eserinin Künyesi.....	403
Tablo 78. Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi.....	407
Tablo 79. Mehmet Pesen “Bacılı Gelin” Eserinin Künyesi.....	410
Tablo 80. Mehmet Pesen “Kurbağalı Dere” Eserinin Künyesi.....	414
Tablo 81. Mehmet Pesen “Bacılı Kompozisyon” Eserinin Künyesi.....	417
Tablo 82. Nedret Sekban “Ayaklar 2” Eserinin Künyesi.....	422
Tablo 83. Nedret Sekban “Kızıldere” Eserinin Künyesi.....	427
Tablo 84. Nedret Sekban “Ölene Ağıt” Eserinin Künyesi.....	433
Tablo 85. Nedret Sekban “Kurtuluş Savaşı Destanı’ndan Karayılan” Eserinin Künyesi.....	438
Tablo 86. Nedret Sekban “Kurtuluş Savaşı Destanı’ndan Arhavili İsmail” Eserinin Künyesi.....	442
Tablo 87. Nedret Sekban “Çağımızın Azizleri” Eserinin Künyesi.....	447
Tablo 88. Nedret Sekban “Kanal İşçileri Ateş Başında” Eserinin Künyesi.....	451
Tablo 89. Nedret Sekban “Başlar Gece Vardiyası” Eserinin Künyesi.....	455
Tablo 90. Nedret Sekban “Pürmüzlü Fenerli Bekleyiş” Eserinin Künyesi.....	460
Tablo 91. Nedret Sekban “Karaköy’de Balıkçılar 2” Eserinin Künyesi.....	464
Tablo 92. Nedret Sekban “Çiçekçiler 5” Eserinin Künyesi.....	468
Tablo 93. Nedret Sekban “Oturan Çiçekçi” Eserinin Künyesi.....	472
Tablo 94. Nedret Sekban “Kara Kız” Eserinin Künyesi.....	477
Tablo 95. Nedret Sekban “Çık..in..çık” Eserinin Künyesi.....	481
Tablo 96. Nedret Sekban “Karda Çiçekçi Aile” Eserinin Künyesi.....	484
Tablo 97. Nedret Sekban “Bugünkü Denizlerin İnsanları 2” Eserinin Künyesi.....	489

Tablo 98. Nedret Sekban “Alios’un GeçiŖi” Eserinin Künyesi.....	493
Tablo 99. Nedret Sekban “-” Eserinin Künyesi.....	497
Tablo 100. Nedret Sekban “Dans Edenler” Eserinin Künyesi.....	502
Tablo 101. Nedret Sekban “İki �i�ekçi Bir Falcı” Eserinin Künyesi.....	506



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Otoportre"	97
Şekil 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Pazar Yerinde Köylüler"	101
Şekil 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kariye"	105
Şekil 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Saz Çalan"	109
Şekil 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "At Üstünde Âşıklar"	113
Şekil 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Karadut Satıcısı"	116
Şekil 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ana"	120
Şekil 8. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ana ve Çocuk"	123
Şekil 9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Dörtlü Dizi"	126
Şekil 10. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Köylü Kadınlar"	130
Şekil 11. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Merkep"	133
Şekil 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Aşık Veyssel"	137
Şekil 13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ana ve Çoban"	141
Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Dutçu"	145
Şekil 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Efkârlı"	148
Şekil 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Halay"	151
Şekil 17. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Tophane"	154
Şekil 18. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Nallanan Öküz"	157
Şekil 19. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Vagon Restoran"	160
Şekil 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kırmızı Kahve"	163
Şekil 21. Neşet Günal, "Bağbozumu"	166
Şekil 22. Neşet Günal, "Yaşantı 1"	172
Şekil 23. Neşet Günal, "İki Kardeş"	178

Şekil 24. Neşet Günal, "Başakçılar"	182
Şekil 25. Neşet Günal, "Baba Oğul"	186
Şekil 26. Neşet Günal, "Tarla Dönüşü Oduncular"	191
Şekil 27. Neşet Günal, "Dananın Ölümü"	195
Şekil 28. Neşet Günal, "Mola"	199
Şekil 29. Neşet Günal, "Sorun"	204
Şekil 30. Neşet Günal, "Korkuluk 1"	208
Şekil 31. Neşet Günal, "Duvar Dibi 3"	212
Şekil 32. Neşet Günal, "Toprak Adam"	216
Şekil 33. Neşet Günal, "Duvar Dibi 4"	221
Şekil 34. Neşet Günal, "Başakçı Kadın 1"	225
Şekil 35. Neşet Günal, "Başakçı Kadın 2"	229
Şekil 36. Neşet Günal, "Toprağa öykü 'J.F. Millet'ye Saygı'"	233
Şekil 37. Neşet Günal, "Mehmet'in Oğlu"	237
Şekil 38. Neşet Günal, "Başakçılar"	241
Şekil 39. Neşet Günal, "Başakçılar"	245
Şekil 40. Neşet Günal, "Sorun Sorum 9"	249
Şekil 41. Nuri İyem, "Sünger Avcıları"	253
Şekil 42. Nuri İyem, "Enteriyör"	259
Şekil 43. Nuri İyem, "-“	263
Şekil 44. Nuri İyem, "Varto Depremi"	268
Şekil 45. Nuri İyem, "-“	272
Şekil 46. Nuri İyem, "-“	277
Şekil 47. Nuri İyem, "-“	281
Şekil 48. Nuri İyem, "Göç"	285
Şekil 49. Nuri İyem, "Üç Güzeller"	289
Şekil 50. Nuri İyem, "-“	293
Şekil 51. Nuri İyem, "-“	297
Şekil 52. Nuri İyem, "-“	302

Şekil 53. Nuri İyem,"-“.....	306
Şekil 54. Nuri İyem,"-“.....	310
Şekil 55. Nuri İyem,"Üç Güzeller".....	314
Şekil 56. Nuri İyem, "Ağıt yakan Kadınlar".....	318
Şekil 57. Nuri İyem,"-“.....	318
Şekil 58. Nuri İyem, "Aile".....	322
Şekil 59. Nuri İyem, "Gözler".....	331
Şekil 60. Nuri İyem, "Kayınvalideler ve Eltiler".....	334
Şekil 61. Mehmet Pesen, "Kara Yılan Kastamonu".....	339
Şekil 62. Mehmet Pesen, "Kastamonu".....	344
Şekil 63. Mehmet Pesen, "Toprak Altı Evi".....	350
Şekil 64. Mehmet Pesen, "Toprak Altı Evleri".....	354
Şekil 65. Mehmet Pesen, "Gelin".....	358
Şekil 66. Mehmet Pesen, "Gelin".....	362
Şekil 67. Mehmet Pesen, "Gelin Geliyor".....	365
Şekil 68. Mehmet Pesen, "Düğün alayı".....	369
Şekil 69. Mehmet Pesen, "Gelin".....	373
Şekil 70. Mehmet Pesen, "Gelin".....	377
Şekil 71. Mehmet Pesen, "Gelin".....	380
Şekil 72. Mehmet Pesen, "Bacılı".....	385
Şekil 73. Mehmet Pesen, "Bacılı".....	390
Şekil 74. Mehmet Pesen, "Kompozisyon".....	393
Şekil 75. Mehmet Pesen, "Sazım".....	398
Şekil 76. Mehmet Pesen, "Gelin (Köyden Köye)".....	402
Şekil 77. Mehmet Pesen, "Gelin".....	405
Şekil 78. Mehmet Pesen, "Bacılı Gelin".....	409
Şekil 79. Mehmet Pesen, "Kurbağalı Dere".....	412
Şekil 80. Mehmet Pesen, "Bacalı Kompozisyon- Gelin".....	417
Şekil 81. Nedret Sekban, "Ayaklar 2".....	422

Şekil 82. Nedret Sekban , "Kızıldere"	428
Şekil 83. Nedret Sekban , "Ölene Ağıt"	433
Şekil 84. Nedret Sekban, "Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan Karayılan"	437
Şekil 85. Nedret Sekban, "Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan Arhaveli İsmail"	442
Şekil 86. Nedret Sekban, "'Çağımızın Azizleri' Ateş Başında Çöpçüler"	447
Şekil 87. Nedret Sekban, "Kanal İşçileri Ateş Başında"	451
Şekil 88. Nedret Sekban, "Başlar Gece Vardiyası"	455
Şekil 89. Nedret Sekban, "Pürmüz Fenerli Bekleyiş"	460
Şekil 90. Nedret Sekban, "Karaköy'de Balıkçılar 2"	464
Şekil 91. Nedret Sekban, "Çiçekçiler 5"	468
Şekil 92. Nedret Sekban, "Oturan Çiçekçi"	472
Şekil 93. Nedret Sekban, "Kara Kız"	477
Şekil 94. Nedret Sekban, "Çık..in..çık"	481
Şekil 95. Nedret Sekban, "Karda Çiçekçi Aile"	484
Şekil 96. Nedret Sekban, "Bugünkü Denizlerin İnsanları 2"	484
Şekil 97. Nedret Sekban, "Alios'un Geçiş"	489
Şekil 98. Nedret Sekban, "“	497
Şekil 99. Nedret Sekban, "Dans Edenler"	502
Şekil 100. Nedret Sekban , "İki Çiçekçi Bir Falcı"	506

SİMGE VE KISALTMALAR LİSTESİ

CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DYO	Durmuş Yaşar ve Oğulları
DP	Demokrat Parti
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
MSÜGSF	Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı
UNESCO	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı
YÖK	Yükseköğretim Kurumu

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1.Problem Durumu

Geçmişten günümüze doğru incelendiğinde, insanlığın en önemli varlıksal gereksinimlerinden birinin yine sanat olduğu görülecektir. Çağın ihtiyacına yönelik bu gereksinim, koşullara ve dönemlere göre gelişim ve değişim göstermektedir. Sanatın bu gelişimini izleme olanağı veren, ruhun maddeye dönüşmüş hali olan, eserdir.

Bir sanat eserinin anlaşılabilmesi ve incelenmesi, yapının ön ve arka yapı kategorilerinin değerlendirilmesi ile mümkündür. Eserin ön yapısı, görünen maddi tabakasıdır. Bu tabaka eserin reel yüzüdür, eserde kullanılan malzemedir. Kısaca maddi tabaka, eserin tekniğiyle birlikte estetik kurulumundan oluşur. Eserin arka yapısı ise eserin ruhu, görünmeyen yüzü yani irreel tabakasıdır. Eserin bu yüzünü oluşturan, mana tabakasıdır. Sanatçının özel hayatı, sosyal ve siyasal olayların sanatçıya yansımaları eserin arka yapısında incelenebilir. Altıntaş'a göre; ön yapıdan kaynaklanan tüm arka yapı elemanları cisimdir, şekil vardır ve birbirinin sonucudur. Arka ve ön yapı kategorileri dönüşümlü olarak birbirini tanımlar ve tarif eder. Sanatçının ve diğer izleyicilerin bir sanat eserini değerlendirirken o'na sadece kendi izlenim ve duyularıyla yaklaşılması, varlıkla ilgili gerçeği tam kavramasına yetmez (Altıntaş, 1995). Bu sebeple eser sadece görüldüğü yüzeyiyle değil, çağın getirdikleri ve bulunduğu toprağın etkisiyle incelenmelidir.

Sanat eserinin anlatım dilini anlamak ancak oluşumunun incelenmesiyle olanaklı hale gelmektedir. Sanat eseri; sadece bir yaratıcılık eylemi değildir. İnsanlığın uzun sürede elde ettiği sanat birikiminin, sosyal, kültürel ve bilimsel gelişimiyle birlikte zamana karşı koruyan bir taşıyıcıdır sanat eseri. Sanat; geçmiş bağıyla, gününü yansıtan ve gelecekte

beslenen kavramsal bir bütündür. Bu sebeple sanatın işlevi, var olanı saptayarak bugüne aktarmaktır. Sanıldığı aksine sanat eseri, temelinde sadece sanatçının öznel duygularından beslenmez. Sosyal yapıyla da sanat eseri şekillenir. Sosyal yapı, sanatçının içinde bulunduğu gerçekliktir. Bu gerçekliğe verilebilecek örneklerden biri ise: Araştırmada yer alan sanatçıların Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal yapısına ve dönüşümlerine tanıklık ederek eserlerine yansıtma larıdır. Türkiye'nin lokomotifini olan bu aydın sanatçılar, dönemlerinin kır-kent olgusunu, aile ve kültür yapısını, tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçişi, yönetim politikalarının etkilerini eserlerine taşımışlardır. Bu kültür örüntüsü eserlerinin varlık tabakasındaki oluşumunun temelinde ise; 'yöresel' ve 'ulusal' kültür yatmaktadır. Bu sebeple "sanat kültürün, kültürde sanatın" varlık nedenidir.

Resim sanatının bu çok katmanlı yapısını çözümlemek, simgelerinin ve somut göstergelerinin doğası gereği görülebilir olmasına bağlıdır. Ancak sanatın, anlam zenginleşmesi süreci, sadece dönemine tanıklık etmesinden gelmemektedir. Yani sanat, evrensel yapıya sahip bir olgudur. Öyle ki; sanat çağlar boyunca kültürler arası her daim bir etkileşimde olmuştur ve yeryüzünün farklı bölgelerinde ortaya çıkan sanat ve üslup oluşumları, bu oluşuma yeni bir katman olarak yansımıştır. Çünkü sanat her zaman, nerede yapılmış olursa olsun herhangi bir bölgedeki farklı bir izleyicide, benzer bir estetik hazzı ve heyecanı uyandırabilecek bir dile sahip olmuştur. Bu sebeple sanatın evrensel boyutunu kavrarırken, zamanın ve kültürel etkileşimlerin incelenmesi ve tespit edilmesi gerekir. Sanatın bu iki etkileşim alanı, birbirleriyle etkileşim halinde olmasının yanı sıra, kendi alt etkenlerine de sahiptir. Bunlar; toplumsal yapı, ekonomi, sanatçının yaşantısı ve tinsel yapısı, estetik, kültür, siyaset, bilim, teknoloji gibi alt etkileşim alanlarıdır. Yani sanat, oluşum aşamasında birçok alt etkeni de bünyesinde barındırır.

"Hegel, sanatı *'tin'in* bir görünümü saymaktadır. Ona göre de estetik nesne doğal değildir, yapılmış, üretilmiş bir nesnedir. Şöyle demektedir: 'Sanattaki güzel, doğadaki güzelden çok daha üst düzeyde yer alır. Çünkü sanat güzelliği, Tin'den doğmuş ve sanki iki kez yeniden doğmuş bir güzelliştir'. Şunu da ekler Hegel, 'Sanat yapıtının içeriği, doğallığını özel olarak yitirmiş bir varoluştur' (Oktay, 1992). Sanatsal yaratıcılık, insanoğlunun temel varoluş gerçekliğini oluşturmaktadır. Ulaşılması amaçlanan sanatsal varoluş değerlerine ulaşmak, doğasal gerçekliğin ötesinde bir arayıştır. Bu arayış, kaynağını çevresinden alsa da tecrübeye bağlı olarak bir işlem geliştirme çabasıdır. Sanat eserinin oluşum sürecini

deneyler zenginliği olarak da adlandırabiliriz. Eserin, doğa etkisinde biçimlenmiş yeni bir konstrüksiyon olduğunu söyleyebiliriz. Bir sanat eserinin “son görüntüsü”, o eserin eleştirisi ve anlaşılması için tek başına yeterli olmaz. Yani eser oluşumu, bir sürece dayanmaktadır. Analiz edilebilmesi için yapım sırasındaki sürecin ve oluşum koşullarının değerlendirilmesi gerekmektedir.

Araştırmada yer alan eserlerin yaratıcılığının plastik dile dönüşüm serüveni incelenmiştir. Eserlerin ilk olarak plastik ve biçimsel olarak ön yapıları irdelenmiş, daha sonra felsefi boyutu ve derinliği de ele alınarak iç dinamizmi çözölmeye çalışılmıştır. Sanat eserini anlamak sadece zihinsel bir formöle bağlı olmadığı için toplumsal tarihi, sosyo-ekonomik yapıyı, siyaset bilimini ve bunların toplumsal yansımalarını da tüm boyutlarıyla ortaya koymak ve değerlendirme kategorileri içine almak gerekmiştir. Dönemin sanat eserlerini yorumlamak, günümüzdeki ve gelecekteki oluşum sürecindeki sanatı anlayabilmek adına önemli bir adımı teşkil etmektedir. Sanat dilinin oluşumu bir süreç gerektirir. Bu süreç incelendiğinde, ne kadar zor ve uzun aşamalardan geçildiği görölecektir.

Toplumlar, yaşadıkları coğrafi koşullarına bağlı oluşan kültür yapıları, ekonomileriyle bütün bir yapıyı teşkil ederler. Çağının ve toplumunun yapısı içinde büyüyüp gelişen sanatçı ve eserini de bu yapıdan ayrı tutamayız. Michael Sadler’a göre: günümüz sanatçıları, toplumsal görevlerini fark etmeye başlamışlardır. Onlar, dünyanın ruhsal öğretmenleri ve öğretilerinin önem taşıması için anlaşılabilir olmaları gerekmektedir. Bu nedenle, sanatçıyla halkı bir araya getirmeye ve halkın, sanatçının ideallerini anlamasını sağlamaya yönelik her girişim heyecanla karşılanmalıdır (Kandinsky, 2013). Bir sanat akımının, bir temanın, bir sanat yapıtının oluşmasında sanatçının içinde yaşadığı çevrenin ve bu çevrenin içinde gelişen olayların büyük etkisi vardır. Sanatçı ve eseri, toplumun bir parçası olduğu gibi, aynı zamanda da bir adım ötesindedir.

Sanat yapıtı da yaratıldığı yerden farklı bir çevre içinde gösterilirse, onun, içinde doğup büyüdüğu ortam ve farklı koşullar bilinemez. Bu yüzden sanat yapıtını oluş halinde iken tanımının, onun anlaşılmasında ve çözümlenmesinde büyük yararı vardır (Turani, 2011). Bu çözümlenme esnasında bazı dinamiklerin değerlendirilmesi, eseri aydınlatmada yararlı olacak temel öğelerdir. Bunlar; sosyal yapı, kır kent yaşamı, bireylerin ekonomik düzeyi, aile yapısı, toplumun kültürü ve düzeyi, toplumu yönlendiren inançlar bütünü, toplumun ekonomisi, gelir kaynakları gibi örnekler verilebilir. Dönemin bu dinamikleri, sanatçının konu seçimini etkilediği gibi sanatçının ifade şekli ve sanatının işlevini de doğrudan

etkilemektedir. Böylece yaşanan çağın ve toprağın etkisinin önemi de anlaşılmaktadır. Cevabın net olduğu bir soru sorduğumuzda, yaşanan kültürün, ekonominin, siyasal ve sosyal yapının etkisinin önemi ortaya çıkacaktır; eğer 'araştırmada seçilen sanatçılar o dönem Türkiye'si yerine, Rönesans'ta yaşasalardı Anadolu teması kullanırlar mıydı? 'Yanıtımız kesinlikle kullanmazlardı olacaktır. Çünkü bir sanat eserini anlaya bilmemiz için kültür örüntüsünü de iyi değerlendirmek gerekmektedir.

Her sanat eseri, çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanmayacak kendine özgü bir sanat meydana getirir (Kandinsky, 2013). Sanatçı, çağına ve toplumsal olaylara duyarlı bir varlıktır. İşte bu yüzden sanatçı; yaşadığını, düşündüğünü estetik bir yorumla harmanlayarak eserini ortaya koyar.

Araştırmada Anadolu geleneğinden gelen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban eserlerinin oluşum aşamaları, sanat eleştirisi yöntemiyle ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenerek sanat eğitime katkıları tespit edilmiştir.

1.1.1 Problem Cümlesi

Araştırmada yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban eserlerinde ön ve arka yapı kategorileri yansıması nasıldır ve sanatçıların sanat eğitime katkıları ne yönde olmuştur?

1.1.1.1. Alt Problemler

1. Ön yapı kategorileri incelenen eserlerin ortak plastik özellikleri nelerdir?

Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze Anadolu temalı eser üreten araştırmadaki sanatçıların eserlerinin plastik gelişimi nasıldır?

2. Arka yapı kategorileri incelenen eserlerin ortak değerleri nelerdir?

a) Anadolu temalı eserlerin oluşumunu etkileyen siyasi, sosyal, kültürel etkiler nelerdir?

b) Anadolu temalı üretilen eserlerin gelişimi ne yönde olmuştur?

- c) Araştırmada yer alan sanatçıların birbirleriyle etkileşimleri nasıldır?
- d) Sanatçıların sanat eğitimine katkıları nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Dünyada kültür ve kültürel politikalar her geçen gün önem kazanmaktadır. Gelişmiş ülkeler kendi kültürlerini halkları için bağlayıcı bir unsur olarak değerlendirdiği gibi, aynı zamanda diğer ülkelere ihraç ederek bir kültür silahı olarakta kullanmaktadır. Bu sebeple araştırmada konu alınan coğrafyada, kendi geleneği olan Anadolu kültürüne sahip çıkılması oldukça önemlidir.

Cumhuriyet dönemiyle başlayan, devlet desteğinde gerçekteşen dönemin kültürel politikalarıyla Anadolu köylerine, oranın zengin kültürel değerlerine, yaşam özelliklerine yönelmesi sağlanmıştır. Böylece sanatçı ile toplum, sanat ile yurt doğası arasındaki ilişkiyi düzenleyen sonraki kuşaklardaki resamlara ve sanat görüşlerine büyük etkisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban'ın eserleri inceleme konusu olmuştur.

Bu beş sanatçının ortak noktası eserlerini Anadolu temalı işlemleri ve toplumsal gerçekteyi anlayışta eserler vermeleridir. Eserlerin çıkış noktasını detaylı bir şekilde incelemek, sonraki sanat anlayışlarına etkilerini tespit edip, Anadolu toprağının çağdaş Türk sanatına kültürel katkılarını değerlendirerek bu beş önemli sanatçımızın eserlerinin konu, içerik, biçim ve sanat anlayışı açısından incelenmesi nesnel kriterlere dayalı bir değerlendirme sağlayarak eğitime katkılarını tespit etmek çalışmanın amacıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmada ele alınan Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir yeri olan bu sanatçılar hakkında birçok kaynağın bulunmasına karşın; “Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban eserlerinin ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenmesi ve sanat eğitimine katkıları” konusunun, tek bir kaynaktan olmaması ve değerlendirme eksikliği tespit edilmiştir. Plastik sanatlar eğitimini etkileyen ve sonraki

kuşakların oluşumuna büyük katkı sağlayan sanatçıların araştırma konusu olarak irdelenmemesinin eksikliği nedeniyle bu araştırma planlanmıştır.

Araştırmada Türk Sanatı tarihinde, Anadolu kaynaklı eser veren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban ile ilgili eksik çalışmalara ek kaynak olması ve dönemin siyasal, sosyal ve kültürel etkilerinin eserlere yansımalarını tespit etme ve ön-arka yapı kategorilerini inceleme açısı çalışmanın önemini oluşturur.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırma, Türk resim sanatında ve eğitiminde önemli bir yeri olan ve ileriki nesillerin sanat görüşü ve ifadesini etkileyen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban'ın eserlerinin Türk sanatındaki oluşumlarının Anadolu yaşamı, doğası, kültürü ve figüratif temalı resimlerinin değerlendirilmesidir.

D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu, 1930 Sonrasında ve Anadolu Temasına, Yöreselci, Toplumsal Gerçekçi ve Anadolu insanını yaşamını, doğasını konu olarak alan ve işleyen, bu eğilimlerin temsilcisi niteliğinde olan bu beş ressam ile sınırlıdır. Ulusallık-yöresellik, yerellik kavramları ve Toplumsal Gerçekçi olarak Anadolu insanını, köy yaşamını, doğasını konu olarak ele alan ve resimlerinde işleyen ressamların belli eserlerinin; biçim içerik yönünden incelenmesidir.

1.5. Varsayımlar

1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal ve Mehmet Pesen, Nedret Sekban'ın Anadolu Temalı ve sosyal gerçekçi eserlerin tümüne ulaşıldığı.
2. Araştırmanın boyutunu oluşturan konuyla ilgili yeterli ve güvenilir kaynaklara ulaşıldığı.

1.6. Tanımlar

Anlatım: Duygu ve düşünceleri görsel ifade yoluyla açığa çıkarma işlemi.

Arketip: Felsefe kaynaklı bir terim olmasına karşın psikolojik analizlerde de sıkça kullanılmaktadır. İlk tip şeklinde ifade edilen arketipler, insanların uzun dönemler boyunca

karşılaştığı benzer olayları bir süre sonra belli davranış kalıplarına oturtması ve bu kalıpları kuşaklar boyunca aktarmasıdır. Böylece birey, anne, baba, erkek, kadın, eş gibi rollerle arketip denilen şablonlar ortaya çıkmıştır. Arketipler herkeste görülen özdeş psişik yapılardır. Bunlar topyekün insanlığın en eski mirasını oluştururlar. Jung temelde arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip doğal nöropsişik merkezler olarak görmüştür.

İmge: Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (Kırışoğlu, 2002).

Kategori: Öz nitelik ya da nesneye yüklenen niteliktir. Araştırmada kullanılan kategoriler, bir sanat eserinin anlam ve oluşum derinliğinin, içerik ve biçimin çerçevesinde oluşturulmasıdır.

Milli Sanat: Batı'daki "aşırı" akımlara karşı tepki içinde klasik bir çerçevede "realist" ya da "toplumsal" bir anlayış olarak ifade edildiği görülmektedir. İnkılâp ideolojisi doğrultusunda "sanat toplum içindir" ilkesinden hareket ederek, halka ulaşmak için konuların anlaşılır bir dilde sunulmasıdır. (Hanay, 2009).

Toplumcu Gerçekçilik: Toplumsal olayları ve ilişkileri toplum bilimi açısından ele alarak hem gerçekçilik hem de gelişme süreci içinde irdeleme (Türk Dil Kurumu, TDK, 2014)

Yöreselcilik: Salt yöre yaşamını ve doğasını yansıtmakla sınırlı bir eğilim olarak düşünülmekte, yaşamın inceliklerini plastik dile aktarmakta bir anlatım yöntemi, kapsamı geniş bir dünya görüşü olarak ele alınmaktadır (Renda ve Özsezgin, 1993).

BÖLÜM 2

KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Türkiye Cumhuriyet'inin Kuruluşuyla Oluşan Yeni Sanat ve Sanatçıların Tanıklık Ettiği Dönem

2.1.1. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatının Oluşumundan, Çağdaş Türk Sanatına Gelişimi ve Gelişimine Etki Eden Etmenler

Cumhuriyet öncesi Türk Resim sanatının ifade biçimi minyatürdür. Bu sanat, geleneğe bağlı bir plastik düzene sahiptir. 19. Yüzyılla birlikte yüzünü batıya çeviren Osmanlı İmparatorluğu, modernizm hareketini ilk olarak askeri alanda başlatmış, daha sonra bu değişimi kültür, sanat ve sosyal yapıya da taşımıştır. Bu hareketle Batı dünyasının sanat akımları, teknik anlamda takip edilmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet öncesi sanat alanındaki faaliyetlere bakıldığında, Batı sanatı anlayışının Türk sanat ortamına girmeye başladığı görülmektedir... Batıda 500 yıla yaklaşan geçmişi olan yağlıboya resmi, Türkiye'ye 19. yy. sonlarında girmeye başlarken, günümüzde de 150 yıl gibi sınırlı bir süre içerisinde, Batı'nın uzun bir süreç içerisinde edinmiş olduğu sanatsal deneyimleri aşmak zorunda kalacaktır (Dal, 1983). Yeni kurulan Cumhuriyetle, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür tasfiyesi başlarken, çağdaşlaşmayı amaçlayan bu yeni düzenin sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik değişimi de beraberinde başlamıştır. Oluşturulan demokratik yönetime paralel olarak sanatta da değişimler yaşanmıştır. 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet ile Atatürk'ün liderliğinde her alanda birçok yenilik yapılmış, toplum için yeni bir sistem ve yeni bir kültür dönemi başlamıştır. Bilim, sanat ve teknik alandaki değişimlerin yanı sıra toplumsal yapıdaki değişiklik yeni bilinçlerin oluşmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminin en önemli özelliği, geleneksel İslam-Osmanlı temeli yerine ulus

egemenliği ve bağımsızlığı ilkesine dayanmasıdır. Cumhuriyet'in kuruluş aşamasındaki devrimsel değişimler bu ilkenin gerçek yaşama geçirilmesinin yollarını açan eylemdir (Berkes, 2002). Toplumsal statü farklılıkları Cumhuriyetle birlikte ortadan kalkmıştır. Cumhuriyetin önemli temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve ulusal egemenlik, sanat ve kültür alanındaki yeni yönelişin belirlenmesinde etkili olmuştur. Çağdaş yeni bir toplum ve kültürel yaşam için eğitime ağırlık verilmiş, ülkenin her yerinde modern bir eğitimin verilmesi için çaba gösterilmeye başlanmıştır (Tansuğ, 1993). Yeni kurulan Çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin değişim ve yenilik hareketleri uzun vadeye yayılan bir politikaya dayanmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana, resim anlayışında Batı'nın sanat akımları, kuramları etkili olsa da beraberinde Anadolu kültürünün yansımaları Türk resmindeki etkilerini sürdürmüştür. Bu etkiler ve gündemde olan konular paralelinde, ulusallık-yöresellik içinde folklorik, etnografik öğeler modern kavramlar içinde irdelenip sanata yansıtılmasının sanatçıların yaklaşımını, anlayışını ve eğilimini etkilemiştir. Ulusal sanatın oluşturması adına sanatçılar, farklı akım ve sanat anlayışlarını benimseyenler de, bir dayanışma örneği sergileyerek sanatı ve sanatçıyı destekleyen demokratik sanatçı birlikleri kurmuşlardır.

İstanbul'da Meşrutiyet'ten sonra sanatçı organizasyonlarının kurulmaya başlandığı ve geçen süre zarfında bu birlik ve organizasyonların Cumhuriyet çağına uzanan bir gelişme dinamiği gösterdikleri gözlerden kaçmıyordu. Cumhuriyet döneminde yıllık Galatasaray sergilerini organize eden Güzel Sanatlar Birliği, Cumhuriyet'in kuruluş felsefesine ve yapısına uygun olarak ayırım gözetmeksizin ve kısır çekişmelere saplanmaksızın organizasyonlarını sürdürmüş ve böylelikle Cumhuriyet'in ruhuna uygun bir şekilde sanatsal yapılanım ve toplumsal katılımı sağlamış ve yürütmüştür (Başar, 1987).

Sanatçı grupları Çağdaş Türk Resmine; tekniği Batı'dan içeriği ise kendi kültürel ikliminden alan, gelenekle çağdaşlığı sentezleyerek özgün yorumlara ulaşan çok değerli kimlikler kazandırmışlardır (Hatipoğlu, 2010). Cumhuriyet'in ilanından sonra sanatçıya, ulusun çağdaşlaşmasını sağlayacak ve bunun için çaba sarf edecek kişi gözüyle bakılmıştır. Ondan, Ulusal Kurtuluş Savaşı'mı, Atatürk'ü, devrimlerini, Cumhuriyet yönelimlerini ve ulus olmanın gerekliliklerini halka öğretmesi beklenmiştir. Bu noktada sanatçı hem kültüründen beslenmiş, hem de toplumuyla bağ kurarak bir aydınlatma vazifesi görmüştür. Refik Fazıl Epikman'ın "Sanat, halk tarafından anlaşıldığı, sevildiği takdirde resim sanatı amacına ulaşacaktır." sözleri, sanatın ve sanatçıların halkla

bütünleşmeyi amaçladığını da vurgulanmaktadır.

Düşünsel gelişmeyi amaçlayan eğitim reformlarının yanı sıra yurttaşlık ve Türk kimliğini pekiştirmek için de bir şeyler yapılması gerekiyordu. Bu doğrultuda, Mustafa Kemal Atatürk 1924 tarihinde Türk kültürünün dil, edebiyat, tarih ve sanat gibi en önemli konularının araştırılması ve bunların hem ulusumuza öğretilmesi hem de ilim dünyasına tanıtılması amacıyla “Türk Dil Kurumu” ve “Türk Tarih Kurumu” oluşturulması için emir vermiştir (Fethiye ve Mutlu Erbay, 2006). Bu kurulan yeni sistemde eski sanata da yer yoktur. Bu sebeple devlet desteğiyle Anadolu kültür ve kökenine yönelerek ulusal bir sanat oluşturma çabasına girilmiştir. Atatürk, Türk İnkılâbını: “Türk milletini son asırlardan beri geri bırakmış olan müesseseleri yıkarak, yerlerine milletin en yüksek medenî icaplara göre ilerlemesini temin edecek yeni müesseseleri koymak” olarak tarif etmiştir (İnan, 2007). İnkılâpların amacı; “Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen çağdaş ve bütün mana ve görüntüsüyle medenî bir toplum hâline ulaştırmaktır” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1997).

2.1.1.1. Halkevlerinin Kuruluşu ve Etkileri

Türkiye Cumhuriyeti’nin temel ilkelerinden milliyetçilik, halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, Atatürk dönemi kültür ve sanat politikalarının başlıca unsurlarıdır. Hedef, bu politikanın ülkenin her yerinde ve herkesçe uygulanması ve benimsenmesidir (Akkaya, 2003). Halkevleri, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Atatürk’ün düşüncesi ve kültür politikaları kapsamında kurulmuştur. Amaçlanan, ulus devleti olarak kurulan ve yeni bir toplum inşasının amaçlandığı inkılâpların, toplumu çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırmasıdır.

Cumhuriyet döneminde halk bilimine karşı Türk aydınları arasında büyük bir ilginin doğması, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Halkevlerinin bir kültür ocağı olarak faaliyet göstermesi gibi sebepler, birçok alanla birlikte resim sanatında da özellikle Anadolu insanına yönelişi sağlamıştır. Halk Bilimi, Anadolu insanının yaşayışı, köy evleri ve nakışları, Anadolu ev mimarisi dünya ölçülerinde ilgi çekici kaynaklar olarak görülmüştür. Mimar ve ressamlar bu kaynaklardan yoğun bir şekilde yararlanmışlardır.

Sanatı halka götürmek, anlayabilecekleri düzeye indirgeyebilmek açısından, halkevleri önemli bir işlev taşımaktadır. Cumhuriyet ile birlikte birçok alanda köklü reformların

yapıldığı bu dönemde, Türk kültür yaşamında köklü bir devrimin oluşmasına katkıda bulunmak üzere Halkevleri devreye giriyordu. Okuma yazma oranı düşük olan bir ortamda Halkevlerinin ve Halkodalarının, halkı eğitime, okuyup yazmayı öğretme yolunda önemli bir görev alması, ayrıca bu gibi yerlerde halkı sanata ve kültüre ısındırma amacıyla kurslar düzenlenmesi Cumhuriyet'in toplu bir kültür seferberliği başlatmış olduğunun da kanıtıdır (Renda ve Özsezgin, 1993). Halkevlerinde, halk kültür ve sanatını araştırmak için düzenlenen kurslar arasında resim eğitimi, öncelikli etkinlik olarak yer almıştır. Halkevleri ile sanatsal etkinlikler geniş kitlelere ulaşmış ve Anadolu'da yayılmaya başlamıştır. Adını bizzat Atatürk'ün verdiği ve 1933-1950 yılları arasında düzenli yayımlanan "Ülkü" dergisi, Halkevlerinin genel merkez yayınıdır. Dergide yer alan çeşitli bölümlerin içinde "Güzel Sanatlar" bölümü, ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır.

Halkevleri Yönergesinin 104. maddesi, Köycülük Kolunun görevlerini sayarken, köylerin toplumsal ve estetik açıdan geliştirilmesi, köylü ve kentli arasında "karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının güçlendirilmesi" üzerinde önemle durmaktaydı. 1932-40 arasında, Halkevlerinin bütününde 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, bu yöndeki yaygın eğitimin o dönemde sanatı da kapsamış olduğu sonucuna götürür bizi (Özsezgin, 1998). Kültürel, politik ve sanat yönünden birçok amaç içeren halkevleri, sanatın gelişmesinde, halkın sanatçıyı ve sanatı tanınmasında önemli bir aşama kaydetmiştir.

2.1.1.2. Cumhuriyet Dönemi Sanat Etkinlikleri

Atatürk, Güzel Sanatlarda elde edilecek başarının bütün inkılâpların başarısının bir göstergesi olduğunu düşünmüştür. Bu alanda başarılı olmayan milletlerin, çağdaş dünyada kendilerine yer bulabilmelerini mümkün görmemiş, bu yüzden güzel sanatlara hassasiyetle eğilmiştir (Gürer, 1941) 1933 yılına kadar her alanda yoğun bir devrimler süreci yaşanmış ve sanat tarihte görülmeyecek kadar bir itibar görmüş ve zenginlik kazanmıştır Türk toplumunda (Ertem,1922). Cumhuriyetin ilk yıllarında sanata, çok değer verilmesine karşın, toplumsal ve ekonomik sıkıntılardan kaynaklı; yayımlanandüşünce, edebiyat ve sanat gibi konulara da ağırlık veren haftalık ya da aylık dergilerin çoğu uzun ömürlü olamamıştır. Bu dergilerin bazılarında ressamların biyografileri, sergi etkinlikleri ve eleştirileri, sanat eserleri hakkında yorumlar yer almıştır.

1923-1938 yılları arasında ilk yayınlarını gerçekleştiren ve Türk sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynayan bu dergiler, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde sanat yaşamını

halka ulaştırarak sanatın gündemde kalmasına ve popülaritesini arttırmasına katkı sağlamıştır (Fethiye ve Mutlu Erbay, 2006). Basın ve yayın kurumları da kültür ve sanat alanında halkın bilinçlenmesine destek vermiştir. Günlük gazeteler, 1923-1938 yılları arasında toplumu yönlendiren ve bilgilendiren yazılı yayınların en önemlilerindedir. Cumhuriyet'in ilanından sonra günlük gazetelerde kültür ve sanat alanında haberler yer almış, sergi ve sanatsal çalışmalar halka duyurularak sanatın tanınması sağlanmıştır.

1916-1950 yılları süresince istikrarlı bir şekilde açılan geleneksel Galatasaray Sergileri her yıl tekrarlanmıştır. Sanat eğilimlerin gelişmesinde, halkla sanat-yapıt-izleyici arasında bağ kurulmasında ve sanatçıların halka tanıtılmasında Galatasaray Sergileri, önemli görevler gerçekleştirmiştir.

Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü dolayısıyla açılan, 29 Ekim 1933'te birincisi düzenlenen İnkılâp Sergileri, üç yıl sürmüş olup 1936 yılında sona ermiştir. Ankara'da açılan "İnkılâp Resimleri" sergisinde işlenen konularla ilgili olarak; "Ali Çelebi "Yaralı Asker" ya da "Arkadaşlık"ı, Zeki Kocamemi "Mekkârecileri"i, Şeref Akdik "Okuma Seferberliği"ni, Cemal Tollu "Okuyan Köylü Kızlar"ı, Malik Aksel "Cumhuriyet Bayramı"nı, Halil Dikmen "Cephane Taşıyan Kadınlar"ı, Turgut Zaim "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arzı Şükranı"nı, Bedri Rahmi "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler"i yapacaklardır. Bu arada Zeki Faik İzer 'in Delacroix'dan uyarladığı "Cumhuriyet İnkılâpları", Nurullah Berk'in Luc Albert Moreau'dan uyarladığı "Teyyareciler"i adlı tablosu, yerel temalara yönelik ilgilerle başlamış olan Cumhuriyet idealine ilişkin eğilimin, dönemsel bir etkinlik olarak önemini koruduğunu belgeler (Özsezgin,1998). İnkılâp Sergileri nedeniyle gündeme gelen tartışmalarda Milli Sanat'ın toplumsal bir anlayış olarak ifade edildiği görülmüştür. İnkılâp ideolojisi doğrultusunda "sanat toplum içindedir" ilkesinden hareket ederek, halka ulaşmak için konuların anlaşılır bir dilde sunulması gerektiğine inanılmıştır. Bu yolda varılan nokta ise; üslupta gerçekçilik, konuda halkçılık olmuştur.

Atatürk'ün çağdaş düşüncesi her alanda olduğu gibi resim ve heykel alanında da uygulamaya geçmiştir. 1924'te açılan 6. Galatasaray Sergisi'nde Atatürk'ün sanatçıları kutlaması ve bazı resimlerini satın alması sanatçılar arasında büyük bir memnuniyet yaratmıştır. Devlet adamları için de iyi bir örnek teşkil eden bu tutum gittikçe yaygınlaşarak bakanlıklar ile belediyelerce de benimsenmiştir (Elibal, 1973). "Galatasaray", "İnkılâp" ve "Halkevleri" sergilerindeki eserlerin çoğu devlet tarafından

satın alınmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün bu öncü davranışı Türkiye Cumhuriyeti'nde sanat piyasasının oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Devlet, İstanbul ve Ankara'da düzenlenen sergilerden alınan resimler kamu binalarını asılmak için kullanmış ve toplanan bu eserlerle bir müze oluşturma fikrini doğurmuştur.

Takip eden süreç içinde Galatasaray Sergisi'nin her yıl düzenli olarak Ankara'da açılmasına karar verilmiş ve bu Bakanlar Kurulu kararı ile yasalaşmıştır. Yayımlanan "Resmî Sergiler Yönetmeliği" ne göre, sergiyi düzenleyecek bir kadro oluşturulmuş ve sergi sorumluluğuna Sami Yetik getirilmiştir. Söz konusu yönetmelikle sanatçılara ödül olarak altın, gümüş, bronz madalyalar verileceği ve müze oluşturmak amacıyla Türk sanatçılarından her yıl belli sayıda eser alınacağı belirtilerek sanatçılar taltif edilmiş; böylece devlet, sanatçıları destekleyici bir role bürünmüştür (Tunçay ve diğerleri, 1995). Cumhuriyet'in yenileşme hareketlerinde, büyük destek bulan Türk Sanatı hızlı bir gelişim göstermiştir.

1937 yılında, Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmesi, Cumhuriyet tarihinde resim sanatının yaygınlaştırılması bağlamındaki girişimlerin en önemlilerindendir (Öndin, 2003).Devlet, sanatı destekleme görevini başarıyla yerine getirirken aynı zamanda denetleyici birtakım etkinliklerde de bulunmuş ve gereken tedbirleri almıştır.

Cumhuriyet döneminde sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümre olmadığından, sanatı destekleyen, kültür ve sanat çalışmalarını yönlendiren tek güç devlet olmuştur. Bu dönemde; sergi salonlarının olmayışı, müzelerin bulunmayışı ve sanat eserlerinin eleştirisini yapacak eleştirmenlerin yetiştirilemeyişi gibi nedenlerden dolayı ressamlar ve sanat eserleri hakkında toplum yeterli bir bilgiye sahip olamamıştır. Resim sanatı, çok dar ve kısıtlı bir çevrede gelişmesini sürdürmüştür.

1939'da Devlet Resim Heykel Sergisi'nin açılışı, 1938'de başlatılan Yurt Gezileri programı, Güzel Sanatlar Dergisi ve Ansiklopedisi'nin çıkarılması gibi sanat gelişimine yönelik atılımlar bir aksaklığa uğramadan devam etmiştir. Ayrıca Ankara'daki resmi kurum ve kuruluşlardaki tabloların bir araya getirilmeleriyle Ankara'da da bir müze oluşturulmuştur. 2 Nisan 1980'de düzenlenen bir törenle müze hizmete açılmıştır. Müzecilik alanındaki çalışmaların Cumhuriyet'in ilanından beri günümüze gelen dönemde, daha bilinçli olarak yapıldığı aşikârdır.

Cumhuriyet dönemi ile başlayan batılılaşma hareketleri sanat alanında da etkisini

göstermiştir. Batıda gerçekleşen teknolojik ve endüstriyel gelişmeler doğrultusunda batı ülkeleri, yeni toplumsal ve siyasal oluşumlara gitmiş, böylece ortaya çıkan yeni toplum modeli içinde bu topluma özgü yeni sanat ve kültür ortamları yaratılmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar Türkiye'nin bu teknolojik ve kültürel değişimlere uzak kalması dolayısıyla batı toplumlarıyla arasında ortaya çıkan farkının kapatılması açısından, özellikle sanatçıların bağımsızlaşmaya başlamasına karşın, sosyal ve ekonomik sorunlardan dolayı resmî kurumların desteklerine ihtiyaç duymuşlardır.

2.1.1.3.Devletin Kültür Sanat Politikaları

Toplumsal yaşamı yükseltmek için alınan kararların bütünü, bir ülkenin kültür politikasını oluşturur. *“Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür.”* sözünün sahibi Atatürk, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu her zaman belirtmiştir. Atatürk'ün kültürel alandaki hedefi, çağdaş Türk Devleti'ni yaratmaktır. 1923 yılının hükümet programlarında, güzel sanatların korunması ve gelişimi konularını gündeme getiren Atatürk, daha ilk programlarda bu konularla ilgili çalışmaların tespit edilmesini istemiştir (Fethiye ve Mutlu Erbay, 2006). Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan sanatçılar, Atatürk'ün en yakın desteği olmuşlardır.

1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde müdür olarak göreve başlayan ve ölümüne kadar bu görevini sürdüren Namık İsmail Yeğenoğlu, müdürlüğü sırasında dönemin Millî Eğitim Bakanlığı'na kapsamlı bir rapor sunmuştur. Bu rapor, Namık İsmail Yeğenoğlu'nun sanata, sanatçıya ve sanat eğitime verdiği önemi belgelemektedir. Sanatçılara iş alanlarının açılması, sanatsal siparişlerin yabancılara değil Türk sanatçılara verilmesi ve sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması gerektiği raporda vurgulanan önerilerin birkaçıdır. Namık İsmail Yeğenoğlu, Akademi'de açtığı yeni bölümler, Avrupa'dan getirttiği hocalar ve uyguladığı yeni yönetmeliklerle eğitim alanında köklü ve kapsamlı reformlar gerçekleştirmiştir. Mustafa Kemal Atatürk başta olmak üzere yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yöneticileri; bilim, sanat ve teknik alanlarda nitelikli insan ihtiyacını devletin en önemli sorunlarından biri olarak görmüşlerdir. Bu amaçla, sanat alanında yetenekli gençler, Cumhuriyet döneminde de Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde olduğu gibi, 1924 yılından itibaren devlet hesabına yetiştirilmek üzere Paris ve Münih gibi sanat merkezlerine gönderilmişlerdir (Hatipoğlu, 2010). Çoğu

yurtdışında eğitim alan genç sanatçılar, çağdaş sanat üzerine çalışmışlardır. Türk sanatının çağdaş hareket içinde yer alması gerektiğini savunan bu sanatçılar, Türk halkına modern Türk resmini tanıtmayı amaçlamışlardır.

Cumhuriyetin ilanından 1938'e kadar geçen süre içinde Atatürk, Osmanlı'nın sosyal yaşamının etkilerini 'devlet, bürokrasi, burjuvazi, eğitim, yazı, dil, genel yaşam, kültür' gibi birçok alan ve konuda yeni uygulamalarla ve kanunlarla modern Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşması için çaba sarf etmiştir. Çok uluslu imparatorluk yönetiminden "Milli Devlet"e cumhuriyete geçiş sırasında zorunlu ve hızlı değişim programları bu dönemdeki ekonomide tarımsal alandan sanayiye doğru gelişme grafiğini yükseltmiştir (Tetikçi, 2010).

1940 yıllarda, II. Dünya Savaşı, tek partili yönetim döneminin getirdiği sosyal, siyasal, ekonomik etkiler sanat hayatını da etkilemiştir. Milli sanat ideolojisi doğrultusunda aydın ve halk arasındaki sosyal farkın giderilmesi amaçlanmış, köylü ve çiftçiler için tarımsal reformlar kapsamındaki girişimler, kültürel farklılıkların giderilmesi için yapılan etkinlikler, eğitim alanında yapılan atılımların etkisi sanatsal faaliyetleri de etkilemiştir. Dönemin kültür ideolojisi ve halkçılık ilkesi kapsamında aydınların halka gitmesi; bu dönemde nüfus çoğunluğunun köylü ve çiftçi olan kesimi yakından tanımalarına ve buna yönelik olarak da sanat, sanatçı, devlet ilişkisini düzenlemeye yönelik faydalar sağlamıştır.

1940 yılında Yurt Gezilerinin etkisiyle, çoğu sanatçı Anadolu yaşantısını ve kültürünü resmetmiştir. 1940'lı yıllara gelindiğinde, yöresellik-ulusallık temaları ele alınmış ve 1960-1970'li yıllara doğru insan sorunlarına ve toplumsal içerikli resimlere yönelen eğilimler doğrultusunda da Anadolu kökenli temalara değinilmiştir

Sanatın devletleştirilmesi üzerine görüşlerini açıklayan Nurullah Berk; Türkiye'de sanatçıyla meşgul olarak onun şartlarını daha müsait hale getirecek tek kuvvetin devlet olduğunu belirtiyor, liberal ve en az totaliter ülkelerde bile sanatın korunduğunu, gelişmesi için organize edildiğini vurguluyordu (Berk, - vd., 1998).

Türkiye her ne kadar İkinci Dünya savaşının dışında kalmayı başarmış ve savaşın yıkıcı yanını savaşa katılanlar kadar yaşamamış olsa da uygulanan iç politikalarından dolayı, türlü güçlükler içinde kalarak olumsuz etkilenmiştir. II. Dünya Savaşı, tek partili yönetim, sosyal, siyasal, ekonomik faktörlerin bileşimiyle, Türkiye'deki sanat hayatı da olumsuz etkilenmiştir.

İleriki yıllarda Türkiye’de yayın organlarının, sanat pazarlarının, ressamların, kimliklerin ortaya çıktığı, sanat alıcılarının galericilere yine ressamlar tarafından yönlendirildiği bir değişik kurumsal ve pazar olgusunun var olduğu ve netleştiği kimlik çeşitlilikleri gözlenmektedir. Türkiye sanat gelişimleri içindedir. Özellikle 1980’li yıllar Türk resminde bu anlamda bir dönüm noktası olmuştur. Sanat Galerilerinin bir anda çoğalıp yaygınlaştığı bir dönemdir bu yıllar. Kurumlar, sanatı destekleyen kurumlar için de söyleyebiliriz bunu, keza sanatı daha çok gündemine alan gazeteler ve dergiler için de... Önce İstanbul, ardından Ankara, sonra yavaş adımlarla İzmir, tek tük de Anadolu’da birkaç il galeriler ile tanışır ve bunların sayısal artışına tanık olunur. Bunlar ellili yılların galeri mekânlarına benzememektedir. Öncelikle daha rasyonel algılarla sanatı ve ticari bir iş de yaptıklarının bilincindedirler. Bu kurumsal zihniyetin de Türkiye’de gelişen ve değişen kapitalizmle birlikte ellilerden çok farklı bir kimliğe doğru çevrildiğini de gösterir (Turani, 1989). 1980 sonrası ve günümüzde; sanatın daha da özelleştiği, büyük şirketlerce de desteklendiğini gözlemlemekteyiz.

2.1.1.4. Türk Resminde Anadolu’ya Açılış

Türkiye için 1930’lar kurumsallaşan ve modernleşen yeni bir dönemdir. Anadolu Kültürüne dayalı bir oluşum hareketi başlamıştır. Hükümetin teşvikleri ile; İnkılâp Sergileri gerçekleştirilmiş, Kurtuluş Savaşı temalı resimler yapılmış, Atatürk devrimlerini anlatan, savaşın zorluğuna ve milli iradenin önemine değinen, ulus bilincini hatırlarda tutan ve halka benimsetmek yolundaki fikirler, sanatsal ve kültürel etkinlikler çerçevesinde de destek bulmuştur.

Atatürk’ü, Cumhuriyetin ilk yıllarında halk arasında, köylülerle sohbet ederken gösteren fotoğraflar, yeni devlet idealinin, bütün alanlarla geniş kitleyi kucaklayacak reformlar yapılırken, halkla diyalog içinde bulunmak gereğine işaret eder. Yeni devlet biçimi, halkı eğitip bilgilendirirken, çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanmasını ilke edinmiştir. Bu açıdan yaklaşıldığında, Osmanlı’nın son dönemlerine kadar Galatasaray Sergileri hariç tutulursa, saray ve yetenekli ressamlar arasında, dar bir çerçevenin ilişkileriyle biçimlenmiş olan sanatsal etkinliklerin, Cumhuriyet’le birlikte İstanbul’un daha geniş bir çerçevesini de kapsayacak şekilde, Anadolu’ya doğru derece derece ve aşama aşama açılıyor olması halkçılık ilkesinin bu bağlamda, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde gene bir devlet politikası olarak devreye sokulduğu

anlamına gelir (Özsezgin, 1998). Osmanlı İmparatorluğu döneminde resim sanatındaki etkileşimler saray çevresinde kalmış ve en çok İstanbul'un belli bir kesimine ulaşabilmiştir. Ancak, Cumhuriyet ve Atatürk döneminde resim sanatındaki faaliyetler İstanbul ve çevresinin ötesinde tüm yurda uzanmıştır. Cumhuriyetin kuruluşuyla oluşan 'Milli Ruh', sanatçılar ve eserlerini de etkilemiştir Anadolu'nun yaşamını ve gerçeklerini, kültürünü gözlemleyerek resmetme çabasına girişmişlerdir. Devlet desteğinde gerçekleşen bu hareketle "*milli sanat ve kültür oluşumu*" hedeflenmiştir.

Devlet, bu konuyla ilgili bazı girişimlerde bulunmasının yanı sıra, sanatın gelişmesiyle ve sanat ortamının oluşturulmasıyla da ilgili atılımlar içerisine girmiştir. 1930'lu yıllarda devletin desteğiyle gerçekleştirilen sanat alanındaki girişimler: 1932'de Halkevlerinin kurulması, 1933 ve 1936 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri, 1937 yılında, Atatürk'ün emri üzerine Dolmabahçe Sarayı Veliâht dairesinin Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmesi ve 1938-1944 yılları arasında C.H.P tarafından gerçekleştirilen Yurt Gezileri etkinliği Türk resim sanatını derinden etkileyecek bir süreci başlatmıştır. Amaç, çağdaş sanat beğenisinin, toplumun geniş kesimine ulaşmasını sağlayacak köklü girişimleri başlatmaktır (Renda ve Özsezgin, 1993). Sanatçı-toplum-sanat ilişkisinin düzenlenmesi, devletin desteğiyle ve yapacağı atılımlara bağlı olarak gerçekleşecektir. Bunun için halkın sanatçıyı ve resmi tanıyacak eğitim düzeyine gelmesi amaçlanmıştır.

Yurt Gezileri fikrinden önce halka yönelen Devlet; bağımsızlığını kazanan Türkiye Cumhuriyetini, Kurtuluş Savaşını, Atatürk ilkelerini, devrimleri anlatan resimlerin yapılmasıyla vatan bütünlüğünü, milli değerleri, ulusallık bilincini yaymaya ve bu dönemde okuma- yazma oranı düşük olan halka sanat yoluyla, ulaşılmaya çalışıyordu. Bu bağlamda Türk Resim Sanatının temaları arasına "Kurtuluş Savaşı Teması" girmiştir. Bir bakıma toplumsal gerçekçi izler taşıyan bir temadadır. Ancak Yurt Gezileri, Kurtuluş Savaşı resimlerinden daha kapsamlı ve daha etkili bir düzenleme olmuştur ve yöreselliğin, folklorik değerlerin, Anadolu temasının Türk Resim Sanatına girmesini sağlamıştır.

1938 yılında başlayan ve 1944 yılına kadar süren altı yıllık bir süreci kapsamış olan Yurt Gezileri'nin oluşmasında birçok neden vardır. Bunlar: milli sanatın gerekliliği, devlet, sanatçı ilişkisinin önceden düzenlenmemiş olması, sanatın devlet desteğinde geliştirilerek sanatçılara iş sahasının açılmak istenmesi, sanatı sadece İstanbul'dan çıkararak tüm Anadolu'ya yayma planıdır ve ayrıca Sovyet Rusya Resim ve Heykel Sergisi'nin Türk resmine etkisi olarak ta açıklanabilmektedir. 1938-1944 yılları arası Yurt Gezileri ile her

yıl Türkiye'deki değişik illere ressamıar gönderilmiş ve gittikleri yerlerde serbestçe resim yapmalarına olanak sağlanmıştır. II. Dünya Savaşının başladığı ve sürdüğü yıllarda istikrarlı bir şekilde aksaklığa uğramadan devam eden Yurt Gezileri Cumhuriyet tarihinde dikkate değer bir faaliyet olmuştur.

Ayrıca Birleşik Resim ve Heykel Sergisi 1939'da açılan nitelikli bir organizasyondur. Serginin ikincisi düzenlendiğinde; sergiye katılımın arttığı ve bu katılanlar arasına dönemin yeni kuşak sanatçılarından Müstakiller ve D Grubu'nun üyelerinin de olduğu gözlemlenmektedir. Diğer adı sonraki yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi olacak olan bu sergi Yurt Gezileri sırasında, katılan sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir sanat merkezi konumuna gelmiştir.

1940'lı yıllarda sanatın gündeminde; Yurt Gezileri ve ulusallık kavramı vardır. Bu kavramlar, resimde Anadolu'ya ilişkin yöresel görüntü ve motiflerin ağdaş bir anlayışla ele alınmasında, sanatımızın gelişmesinde ve anlaşılmasında önemli bir paydaya sahiptir. Burada Anadolu'nun insanı, gelenekleri, yaşamı ve peyzajıyla, Türk resmine tükenmez bir konu oluşturabileceği gerçeğinden hareketle yöresel bir sanatın savunulduğu, ancak kimi zaman da salt konuyu yöresellik bilinciyle ele almanın yeterli olamayacağı yolundaki görüşlere rastlandığı dikkati çekiyor (zsezgin, 1985). Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana Batı düşüncesine yönelik resim anlayışında Batı'nın sanat akımları, kuramları etkili olsa da doğu felsefesinin yansımaları Türk resmindeki etkilerini sürdürmektedir. Bu etkiler ve gündemde olan konular paralelinde ulusallık ve yöresellik içinde tezyinî sanatlar, folklorik, etnografik öğeler modern kavramlar içinde irdelenip sanata yansıtılmasının yaygın olduğu görüşler ile birçok sanatçının yaklaşımını, anlayışını, eğilimlerini etkilemiştir.

“Yurt Gezileri” programı ve beraberinde getirdiği Köylü Teması, Türk resminde başlatmış olduğu yöresellik bilincinin uzantısı sayılır. Bir bakıma köylü teması, Türk Resim Sanatında yöreselliğin ve ileriki yıllarda ortaya çıkacak toplumsal gerçekliğin ilk adımıdır. 1940 yılında Yurt Gezilerinin etkisiyle, çoğu sanatçı Anadolu köylerini ve köylülerini resmetmişler, 1940'lı yıllara gelindiğinde bu tema, yöresellik-ulusallık içinde de ele alınmış ve 1960-1970'li yıllara doğru insan sorunlarına ve toplumsal içerikli resimlere yönelen eğilimler doğrultusunda da bu temaya değinilmiştir. 1940'lı yıllardaki oluşumlar içinde toplumsal gerçekçi eğilimlerin bir grup etkinliği olarak ilk ıkışı “Yeniler Grubu” ile gerçekleşmiştir. Yeniler grubu özellikle 1960-70'li yıllarda etkisini Türk resim

sanatında baskın şekilde gösterecek olan toplumsal gerçekçiliğin temelini atmışlardır (Hanay, 2009). Yurt Gezilerinde görev alan sanatçılar, Anadolu'yu, köylüleri, köy manzaralarını, yöresel olarak yerel kıyafetler içinde mutlu, neşeli bir şekilde şiirsel bir dille işlemişler, Anadolu halkının sorunları, üzüntüleri, sıkıntıları bu resimlere yansıtmamışlardır. Ancak ileriki yıllarda devlet desteğininde azalmasıyla sanatçılar daha eleştirel bir tavırla sorgulayan ve eleştiren eserler üretmişlerdir.

Sanayileşme ile kentleşme arasındaki ilişki, çağdaş sanat alanındaki yenilenmelerle, kent ortamı arasındaki yakınlığı belirler. Bu yüzden kırsal kesimde oluşan halk kültürüne karşı ilgi engellenmez. Aksine sanayileşme ile ortadan kalkmaya yüz tutan halk sanatına ilgi daha da artar. Yalnız köylü nakışları resim sanatı alanında yorumlanmakla kalmamıştır. Yazın alanı yeniden kent ortamına dönmüş, fakat bu süreç sanayileşmeye paralel olarak, kentlerin kırsal kesimden gelen nüfusla düzensiz bir oluşuma sahne olduğu evreleri kapsamıştır. Plastik sanatlar, özellikle resim alanı ile yazın alanı arasında konuların seçimi yönünden bir yakınlık bulunduğu da gözden kaçmaz (Gezgin, 2009).

1946 yılında yaşanan siyasal gelişmelerin paralelinde çok partili döneme geçişin sosyal-ekonomik-siyasal hayata yaptığı etkiler, sanatsal hayata da yansımıştır. Türk sanatı, “D” Grubu ile Batı'ya “Yeniler” Grubuyla Doğu'ya yöreselliğe yönelmiştir. Türk sanatında “On'lar” Grubu, Yeniler grubunun benimsediği toplumsal gerçekçiliği, Anadolu'yu ve insanını tema edinerek, yöresel değerlerin etkisini devam ettirmiş ve sanat anlayışlarına yön vermiştir. Bu bağlamda “On'lar” grubu da ulusal-yöresel anlayış, toplumsal gerçekçi eğilimler doğrultusunda bir yol çizmiştir.

1930'lu yıllarda yapılan atılımlar çerçevesinde şekillenen yöresellik, Anadolu teması ve bundan çıkışla ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik anlayışı 1940'lı yıllarda da bu atılımların uzantıları olmuş, Türk resmine yöresel-yerel bir perspektif getirmiştir. Yeniler ile başlayan bu grup hareketi, başta “On'lar” olmak üzere “Yeni Dal”, “Siyah Kalem” gibi ortaya çıkan diğer sanat gruplarının amaçlarını ve gidecekleri rotayı tayin etmiştir. “Yeni Dal” grubu 1959'da kurulmuş olup, toplumsal gerçekçi anlayışı benimseyen bir görüşe sahiptir. Sanat hareketleri, toplumsal gerçekçiliğin propaganda yönünü vurgulayan niteliktedir. Grup etkinlikleri kısa sürüp 1961'den sonra dağılmışlardır. Bir diğer grup olan “Siyah Kalem” 1961 yılında İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karabuçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç bir araya gelerek oluşmuştur.

Yöreselliği konu olarak resimlerinde işlemişlerdir. Grubun faaliyetleri Ankara ve çevresiyle sınırlı kalmıştır.

1930'larda devlet desteği ile başlayan Anadolu'ya yönelik hareketi, 1960-1970'li yıllarda sanayi-işçi ilişkisi, köyden kente göçler, gecekondulaşma, köy yaşamının sanayi ve kent olgusu temalarına doğru kaymaya başlamıştır. Köy yaşamı, köy insanının hayat standartlarının değişmesi yönündeki temalar bu dönemde işlenmeye başlamaktadır. Sanatçıların konularında Anadolu peyzajlarının yerini köyden kente göçenler, kent ile köy yaşamının kültürel hayata yönelik uyum süreçleri, köy insanının yaşadığı sorunlar, köylünün işçi sınıfının bir parçası olması, köyden kente göç sonucunda oluşan çarpık yerleşme ile gecekondulaşma gibi temalar toplumsal gerçekçi resim anlayışının konuları arasına girmiştir. Böylelikle resimlerde işlenen Anadolu temasının konu kapsamı, dönemin özelliklerine göre değişmiş ve şekillenmiştir.

Anadolu'ya açılım hareketleri sonucu 1940'lardan 1970'lere ve günümüze gelen eğilimler doğrultusunda en genel çizgileriyle yerel etkilerin sonucu oluşan eğilimleri ikiye ayırabiliriz. Yöresel anlayışta çalışanlar Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Mehmet Pesen sayılırken, Toplumsal gerçekçi anlayışta gidenler Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem Nedret Sekban olarak örnek verilebilir.

Yerellik, sanatçının kendi kültürünü, insanını, doğasını ele alan yaklaşımı içinde kuru bir gözlemciliğin ötesinde, sanatçının tavrında şekillenir. Yöresellik içinde asıl önemli olan ise, konunun karşısında sanatçının özgün yorumudur. Özgünlüğünü kazandıran temel öğe ise, ele aldığı konuyu seçme ve uygulama yöntemi içinde yaratma eylemini sağlam temele oturtmaktır.

Üslupsal eğilimleri biçimlendiren ise tarihsel, coğrafi, ulusal ve kişisel olgulardır. Türk resim sanatı içinde bu olgular geçerli olup tarihsel, coğrafi, ulusal ve kişisel özellikleri ne olursa olsun her üslup ya biçimcilik ağırlıklı ya da içerik ve insan sorunları ağırlıklı bir anlayışı temsil eder. Ünlü sanat yazarı Herbert Read'in özellikle vurguladığı bu genellemeye göre (The Philosophy of Modern Art), zihinsel bir yaklaşıma dayanan biçimcilik ağırlıklı anlayış ideal güzelliği ve katışıksız bir görsel hazzı üretmeyi amaçlar. Buna karşılık duygusal ifadeye dayanan içerik ve insan sorunları ağırlıklı anlayış ise, benzer duygunun iletişimini ya da bir diğer deyişle yaşanan bir duygunun paylaşılmasını öngörür (İskender, 1991). Türk sanatında biçimci eğilim ilk defa Müstakiller ve D

grubunda görülmeye başlanmıştır. 'İnsanın' temsil edilmesi ise Osmanlı Dönemine kadar dayanmaktadır ve Sanay-i Nefise bu alana her daim öncülük etmiş bir kurum olmuştur.

Toplumsal gerçekçiliğin ve yöreselliğin gelişmesinde katkıda bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen Turan Erol "...salt biçim öğeleri ve renk uzlaşmalarıyla sınırlı tutularak, dramatik yoğunlaştırmalardan kaçınılmıştır. ... Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçılarla Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim gibi soyut alanda daha çok söz sahibi olan sanatçılar, temelde zıt ya da karşıt eğilimler içinde sayılamazlar. Türk resim sanatında 1970'ten bu yana üslup eğilimlerinin, bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtması, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir. 1965'ten sonra, genç ressamların değişik ve sürekli çabalar içine girdiğini görürüz (Tansuğ,1999).

Batı'daki gelişmelerle birlikte soyut resim anlayışına yönelen Türk sanatçıları, doğu- batı kavramlarının birleştiği geleneksel sanat ürünlerinin, kültür öğelerinin modern sanat sürecinde özgün karakterler oluşturduğunu fark ettikçe; halk sanatları, kilimler, motifler, heybeler, çoraplar, tezyini sanatlar, minyatürlerle değer kazanmış ulusallık-yöresellik kavramlarını yeniden yorumlamışlardır. Bu yorumlamaların içinde hem Anadolu teması barınmakta hem de dolaylı yoldan halk sanatlarına yönelik gözlemlenmektedir. Sanatçıların Anadolu temasını işleyen eğilimlerinin içine soyut modern sanat, çağdaş ve özgün yorumlamalarla girmiştir. Ancak bu plastik gelişimi, sanat eserine kaynak olacak sistemleştirilmiş bir felsefi geleneği olmayan Türk toplumunun, eser üretiminde düşünsel boyutunun zayıf kalması nedeniyle ileriki kuşaklar tarafından eleştirilmiştir.

2.1.1.5.Kültürel Yapı ve Plastik Sanatlardaki Değişim

Ülkemizdeki Batı anlamındaki resim ve heykel sanatları yenidir. Tarihte görüldüğü üzere, bir ülke sanatı bazen çözülmekte ve yüzyıllar sonra yeniden çağın gerekli unsurlarını toplamak için uzun bir zaman geçirmektedir (Turani,2010). Ülkemizdeki sanat anlayışı, Batı kaynaklı sanat anlayışının temellerinin, sanatçılar tarafından başka bir kültürün ve dünya görüşünün aktarılması ile başlamıştır. Cumhuriyetin kuruluşuyla, Kurtuluş savaşı destanları anlatan resimler dönemin heyecanıyla romantik bir izlenimde üretilmiştir. Ancak bu eserler çağı ve sorunlarını yansıtmamaktadır. Üslup olarak Empresyonist eğilimler görüle de aslında yapılan, reel görüntünün renkçi bir anlayışla resmedilmesidir.

Daha sonra Batıya gönderilen sanatçılar; Kübizmi, Ekspresyonizmi ve Konstrüktivizmi yeni teknik olarak getirmiş, bu tekniklerle yerel ve ulusal konuları resmetmişlerdir. Kültürel değerlerin de kullanıldığı, çağı yansıtan bir sanat oluşturma amacıyla hareket edilmiş ancak getirilen bu akımlar yüzünden toprakla kopukluk yaşanmıştır. Buradan Turani'nin de belirttiği gibi, Türk sanatı o dönemde toplayıcı bir dönem geçirmiştir.

1950'li yıllar, Türkiye'deki siyasi değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Tek Partili dönemden çok partili döneme geçilmesi, yaşamı ve sanatı da doğrudan etkilemiştir. Ülkenin yaşadığı sosyal farklılaşma, giderek ekonomik yapıda görülen Amerikan merkezli değişim, ülkenin toplumsal yapısını ve de sanatsal durumunu etkilemiştir. Yukarıda da değinilen farklı grupların mensubu olan sanatçılar, gruplarını ve resimsel anlayışlarını bırakarak soyut resme yönelmiştir. 1950'li yıllarda Türk resminin farklı gelişmelere yöneldiği, 1940'larda başlayan ulusallık ve yöresellik oluşumları dışında geometrik ve yalınlaşmanın dışında soyut kompozisyonel çağdaş eğilimlerin de etkili olduğu evrensellik anlayışı da gözlemlenmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra 1950'lere rastlayan bu yıllarda, dünya çapında da önemli gelişmeler olmuş sanat merkezi Paris'ten New York'a doğru kaymaya başlamıştır. Bu süreçte Türkiye, Batı ile arasındaki ilişkileri güçlendirmekte, sanatsal ve kültürel etkileşim süreci içinde Amerikan etkisinin de yaygınlaştığı bir döneme girmiştir. Avrupa'da gelişen sanat akımlarının yanında, Türkiye'de de yeni siyasi-ekonomik-sosyal alanda oluşumlar sanat hayatı değişmeye başlamıştır. 1950-1960 yılları arası, Türkiye'de çok partili döneme geçilmiş, sanayileşme artmış, ekonomi-sanayi arasındaki ilişkinin güçlenmesi sonucu kentleşme olgusu önem kazanmıştır. Köyden kente göçler artmış, nüfus patlaması gibi toplumsal sorunlar içinde kültürel-sosyal farklılıklar ve bu oluşumların getirdiği toplumsal bunalımlar, sanatın vizyonuna ilişkin kriterleri yeni arayışlar ve gruplandırmaların içine sokmuştur. Demokrasi ve liberallik kavramlarının içinde Siyasal-sosyal-ekonomik hayattaki bu değişimlerin, sanat ortamında da etkili olduğu bir döneme girilmiştir. 1940'lı yılların sonuna doğru gelişme gösteren galericilik alanında 1950'lerde de önemli gelişmeler olmuştur. Bu önemli gelişmelerden birisi de İstanbul'da Maya Galerisi'nin, yine aynı dönemde Oygur Galerisi'nin ve Ankara'da Helikon'un açılışıdır (Hanay, 2009).

Bu dönemde Batı sanatı yakından takip edilmiş, soyut sanat alanında birçok eğilim resim sanatına girmiştir. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li

yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Bu yıllarda sanat alanında soyut resim patlaması olmuş ve gelişmelerin paralelinde birçok sanatçı ve grup bundan etkilenmiştir. Ancak Batı'nın Doğu sanatlarına yönelmesi ve buradaki kültürel öğeleri yeniden yorumlayıp modernleştirme eğiliminde bir anlayış gütmesi, Türk resim sanatını da etkilemiştir. Bu etkiyle kendi kültürel öğelerine yönelen sanatçılar tezyinî sanatları, folklorik öğeleri yeniden yorumlama sürecine girmiştir.

1950'lilerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır (Tansuğ,1993). Temelde yöresel eğilimlere ters düşmeyen soyut resim, Türk resmine farklı bir bakış açısı yeni bir oluşum süreci getirmiştir.

1960-1970'li yıllara gelindiğinde soyut eğilimlere karşı figüratif resmin yeniden yorumlanması ile Türk resmi yine figür ağırlıklı döneme yönelmiştir. Bu yönelişin içine giren eğilimler arasında toplumsal gerçekçilik de yer almıştır. Bu yıllarda çoğu sanatçı toplumsal gerçekçi resimler yapmaya başlamıştır. Özellikle bu dönem Dünya'da ve Türkiye'de gerçekleşen sosyal, siyasi ve ekonomik nedenler doğrultusunda Türk Resim Sanatı'nda toplumsal gerçekçiliği etkin bir şekilde göstermiştir. Tarıma dayalı ekonomisi olan Türkiye'de, sanayileşmeyle birlikte, köyden kente göç artmış ve beraberinde de birçok sıkıntıyı getirmiştir. Bu durum resim sanatına da konu olmuş, 1930'lu yıllarda yerel mekânlar ve köylü teması olarak başlayan Anadolu kaynaklı anlayış 1960 ve 1970'li yıllarda köyden kente göç eden kent olgusuna kaymıştır. 1970'li yıllardaki figüratif eğilimlerin ortaya çıkmasında akademideki hocalardan özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel'in verdiği eğitim etkili olmuştur. Toplumsal ve eleştirel gerçekçi anlayış bu hocaların atölyelerinden çıkan ressamlar tarafından benimsenmiştir.

1970'li yıllar sadece Türkiye için değil tüm dünya için özgürlüklerin kısıtlandığı sancılı bir dönem olmuştur. Örneğin Vietnam Savaşı, İspanya, Yunanistan, Şili gibi ülkelerde askeri yönetimin başa gelmesi dünyanın her yerinde savaşa ve baskıya karşı gösterilerin düzenlenmesine neden olmuştur. Türkiye'de de önce öğrencilerin protestosu halinde başlayan bu tür gösteriler, giderek silahlı eyleme dönüşmüştür. ... 70 'li yıllar Marksist-Leninist sanat estetiğinin, eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın iyiden iyiye tartışıldığı, teorik boyutlarının incelendiği bir dönem olmuştur. Söz konusu sanatçılar zamanla politik yorumun plastik değerlerin önüne geçemediği, izleyiciye bir şeyleri “deklare etmek” yerine

ona yansıtılan konu hakkında kendi düşüncesini oluşturması için alan bırakan, yeni bir sanat anlayışına yönelmişlerdir (Berksoy, 1998). Toplumsal gerçekçi temalar içeren sanat anlayışının iki farklı boyutta geliştiği görülmektedir. Birincisi toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan sanat anlayışı iken, ikincisi ajitasyon ve propagandanın daha baskın amacıyla eserlerin üretildiği sanat anlayışıdır.

Dünyada ve Türkiye'deki sosyal, siyasi, özgürlükçü gelişmeler 70'li yıllarda Türkiye'de de doğal olarak toplumsal gerçekçi ilginin oluşmasına neden olmuştur. Bu ilgi sadece resimde değil sanatın tüm dallarına yayılmıştır. Resimde, Seyit Bozdoğan, Aydın Ayan, Cihat Aral, Nedret Sekban, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi sanatçıların yaşanan olayların etkisinde toplumsal içerikli eserler ürettiği görülmektedir. Bu anlamda daha sonra eser üreten Zafer Gençaydın, Nihat Kahraman, Hasan Pekmezci, Habib Aydoğdu gibi sanatçılarda toplumsal temaları ele alan eserler üretmişlerdir.

1970'li yıllarda resim sanatı yaygınlaşmaya başladığı gibi ressam sayısı da artmıştır. İletişim araçlarının çoğalması, uluslararası bienaller, diğer ülkelerle geliştirilen kültürel ilişkiler, sanat eğitimi veren kurumların sayılarının artması gibi ekonomik ve kültürel etkenlerle günümüz sanatı yenilikçi atılımlar içine girmiştir. 1966 yılından beri düzenlenen ödüllü resim yarışmaları, 1987 yılında birincisi açılan İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1991 yılında başlayan İstanbul Sanat Fuarı sanat ortamına farklı boyutlar getirmiştir. 1980'li yıllarda başlayan başka bir gelişme de özel sanat galerilerinin her gün sayılarının çoğalarak açılmasıdır. Tüm bu gelişmeler, günümüz resim sanatının kaynağını farklı etkilenmelerden alan değişik üslupsal özellikler gösteren zenginliğini oluşturduğu gibi bu oluşuma bağlı olarak gelişen bir sanat piyasası da yaratmıştır (Ersoy,2001). 1980'lerden sonra iletişim alanındaki gelişmeler, batıyla olan yakın ilişkiler, Türk Sanatında da batılı etkileri arttırmıştır. Batıda oluşan yeni kavram ve düşünceler, akımlar, kavramsal sanat, enstalasyon (alan kurgu), video sanatı (videoart) gibi, resim sanatıyla birlikte var olmaya başlamıştır.

1980 sonrasında, orta sınıfın hızla yok oluşuyla ivme kazanan kültür dokusundaki değişme, neredeyse yaşamın her alanda kendini göstermiştir. Türkiye'de gelişen bu yeni sosyolojik durumun gerekçelerini, dönemin erkinin ve bu dönemin siyasal uzantılarının uyguladıkları politikalarda aramak gerekir. Diğer tüm etkilerinin yanında... yeni zengin bir sınıf oluşturduğu söylenebilir. Bu sürecin ürünü olan yeni zenginlerin kültürel birikimleri de sınırlı düzeydeydi ancak, kısa sürede, sanatın meta olarak değerini fark ettiler ve sanat

yapıtlarına, önemli ölçülerde yatırımlar yaptılar. Bu yatırımları onlara, sanatın yüce değerine sahiplenme olanağı sağlarken; sanatçı açısından sanatsal yaratımın bir arz-talep sorunu haline dönüşmesinin yolları açılmış oluyordu. Yeni zenginlerin belirleyiciliğinde, artık hangi sanatın "değerli" olduğuna ilişkin tartışma, yerini, hangi sanatın daha çok para edeceği tartışmasına bırakır. Bu tartışmaların en büyük taraflarından birinin, hızla tüketim toplumuna dönüşen kitleler olduğu söylenebilir (Özer, 2011).

İlk defa 1986'da düzenlenen Uluslararası Asya Avrupa Bienali Türk resminin kurumlaşmaya yönelik gelişmeleri başlatmıştır. Günümüze de gelen bu etkinliklerde Uluslararası İstanbul Bienali birçok ülkede değişik sanatçıları, eğilimleri, sanat anlayışlarını buluşturup, zengin bir sanatsal bir ortam oluşturması, Türk sanatının da gelişmesi, uluslararası platformda tanınması, açısından önemli görev üstlenmiştir. Sergiler, bienaller, fuarlar gibi sanatsal, kültürel etkinliklerin gelişmesi, galeriler, müzeler gibi kurumların yaygınlaşması bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu dönemdeki sanatsal ve kültürel etkinlikler doğrultusunda sanatçılar; kişisel yaşam öykülerini, fantezilerini, cinsiyet ve kimlik sorunu gibi toplumsal etiketleri, kültürel deformasyonları konu edinmişlerdir.

1990'lı yıllar, medyanın desteklediği, kimi çevrelerin "metalaşma" olarak adlandırdığı bir oluşumu başlatmıştır. Bu geniş anlamıyla popüler kültürün egemenleşmesidir. Kitle kültürü, sanat üretimini de etkileyerek plastik sanatların, grafik ve tasarım sanatlarına kaymasına sebep olmuştur.

Çağdaş Türk sanatının durak noktası veya beslenme ve gelişme dinamizminin kaynağı, büyük kentler olmuştur. Türkiye'de büyük kentlerin oluşma ve olgunlaşma sürecinin ne kadar sancılı ve yavaş olduğu tartışmasızdır. İlk önce ... insanlar büyük kentlere göç etmeye teşvik edilmişler, çarpık bir kentleşme meydana gelmiş, bu elbet arabesk bir kent dokusu ve giderek de daha çok müzik endüstrisinde özellikle kendini hissettirecek yapılanma oluşturmaya ve bunu da tüm yurda yaymaya başlamıştır. Zaman içinde kentin rafine alanlarının yetkinleşmeye başlaması ve geçmişe özlemine kültür ve sanat faaliyetleri ile bu alanda üretilen sanat nesnelere yatırıma yönelmesi, kentli seçkinlerin; bu alanlarda bir belirginleşme ve giderek de rafine bir kültür grubu olarak kentli burjuvaziyle bütünleşen ve örtüşen bir olgu olmalarına zemin hazırlamıştır. Bu elbet resim sanatını besleyen ve büyüten bir faktöre dönüştürmüştür. Sadece resmi değil, bütün kentle bütünleşen ve kentli kimliğe sahip çıkan sanatlarda da bu değişim, büyüme ve görece farklılaşan bir gelişme gözlenmiştir (Kongar, 1981). Türkiye'nin kentleşme sürecinde, tam

bir modernleşme gerçekleşmemiştir. Batı'daki sanayileşme süreci sonrası, Batı insanı hızla bu yaşam tarzına adapte olmuştur, ancak Türkiye'deki kırsal kesimden kente göç edenler şehir yaşamına adapte olamayarak geleneksel yaşayış tarzını sürdürmeye devam etmiştir. Bu durum sanata yansiyarak, sanatçıların sıkça işlediği temalar arasında olmuştur.

Yayımlanan dergiler, müzayede kuruluşları, alıcıların büyük koleksiyon oluşturacak boyutlarda resme olan ilgileri ve özel müzelerin yaygınlaşması hep kurumsal bir amaca hizmet etmekte, gelecek nesle ve sanata ciddi yatırımlardır. Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin gündend güne çoğalması, öğrenci ve sanat eğitimcisi sayısındaki artış, beraberinde meydana gelen hem eğitici sanat kitaplarının Türkiye'ye girmesi hem de malzemelerin kaliteleşmesi önemli gelişmeler olarak da algılanmalıdır.

2.1.1.6.Sanatçı Birlikleri

2.1.1.6.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Avrupa'da eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçıların hocalığı altında sanat öğrenimi görmüş olan ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu bir grupla "Yeni Resim Cemiyeti" kurulmuştur. Daha sonra bu cemiyet, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine dönüşmüştür. Bu birliğin bir özelliği, Cumhuriyet döneminde kurulan ilk dernek olmasıdır. Ayrıca bu birlik, üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgür bir anlayış çerçevesinde yaklaşmıştır. Müstakiller 'in en önemli amacı, Batı anlayışındaki çağdaş resim sanatının Türkiye'de yaygınlaşmasını ve kabul görmesini sağlamaktır. Bu bağlamda gelişmekte olan Türk resim sanatını kalıcı temellere oturtmak, kültür ve sanatı halk tabanına yerleştirmek amaçlarındandır. Sanatçıları; Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Kâmil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, heykeltıraş Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğlu tarafından kurulan dernek, aynı zamanda Cumhuriyet'ten sonra gerçekleştirilen ilk grup hareket olarak önem arz etmektedir.

Ressam ve heykeltıraşların bir araya gelerek oluşturdukları bu birlik ilk sergisini Ankara'da Etnografya Müzesi'nde, ikinci sergisini de İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açmıştır. Ankara'da açılan bu ilk sergi ülkede çok olumlu tepkilerle karşılanmış ve bu yenilikçi modern anlayıştaki genç sanatçılar Türk resminde yeni bir dönemin de başlamasına ön ayak olmuşlardır (Giray,2000). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar

Birliği üyelerinin eserleri, farklı üsluplarda eğilim gösterir. Bunlar başlıca; portre, peyzaj ve natürmort olarak karşımıza çıkar. Bu birliğin üyesi olan sanatçıların eserlerinde, - Batı'da edindikleri öğrenimin sonucu olarak- Realizmden Ekspresyonizme Kübizmden Konstrüktivizme farklı üslupların etkileri görölmektedir. Birlik, açtığı ilk sergide kendi ölkelerinin görüntülerinden çok Paris ve Münih peyzajlarını resimlerinde konu edinmişlerdir (Ersoy, 1998). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğin en büyük avantajı, Türk Resim Sanatına yeni sanatçılar kazandırarak, ileriki yıllarda oluşacak çağdaş akımlara öncülük etmek olmuştur.

2.1.1.6.2. D Grubu

Cumhuriyetin onuncu yılında, plastik sanatlar alanında Batı'daki çağdaş yaklaşımlara açık bir grup olarak "D Grubu" sanatçı birliği kurulmuştur. "D Grubu"; Zeki Faik İzer, Nurullah Cemal Berk, Elif Naci, Cemal Sait Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından oluşturulmuştur. Ahmet Zeki Kocamemi, Arif Bedii Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Halil İbrahim Dikmen, İsmail Eşref Üren, Nusret Suman, Sabri Fettah Berkel, Salih Urallı ve Turgut Zaim isimli sanatçılar birliğe daha sonradan katılmışlardır. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", "Türk Ressamlar Cemiyeti" ve "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nden sonra kurulan dördüncü birlik olmaları ve alfabenin dördüncü harfinin "d" olması nedeniyle "D Grubu" adını almışlardır. 1950'lilere kadar varlık gösteren "D Grubu", kübizm, konstrüktivizm ve soyut sanat gibi Batı'da uygulanan sanat akımlarını yurda getirerek, çağdaş Türk resim sanatı tarihinde çok akımlı bir dönemi başlatmıştır (Tansuğ, 1999) D Grubu, Cumhuriyet'in onuncu yılı reformları içindeki atılımlar doğrultusunda ve Atatürk'ün "Muasır medeniyetler seviyesi" olarak koyduğu sanat hedefini ilke olarak kabul etmiştir.

Grup, Türkiye'de soyut sanatın kapılarını açmıştır ve bir şekilde Doğu ile Batı'yı birbirine bağdaştırmaya çalışmıştır. D Grubu; Matisse, Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire, Dufy, Bonnard'ın atölyelerinin etkilerini Türk resim sanatına taşımıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote'un kübist ve yapısalcı, Fernand Leger'nin sentetik kübist biçim anlayışını, yaşayan sanat söylemiyle Türk sanat ortamına sokarak Akademik İzlenimciliğe karşı çıkmışlardır.

D Grubunu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden ayıran en önemli özelliği çağdaşlaşma girişimindeki Cumhuriyetin sanat ayağını temsil etmesidir. Çağdaş sanat

yorumu D grubu üyeleriyle daha net bir şekilde icra edilmiş ve grup üyeleri kendi içlerinde daha birlikte bir hareket göstermişlerdir. D Grubu birlikteliği, inandığı bu yapısalcı-kübilist anlayışa uygun bir fikir birliğine sahiptir. Ayrıca grubun diğer bir dikkat çeken yanı da Anadolu motifleri ve folklorik öğelerini belli bir biçimsel yani konstrüktivist anlayışla ele almalarıdır.

“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası”ndan sonra plastik sanatları konu alan ilk cumhuriyet dönemi dergisi, 1937 yılında yayımlanmaya başlayan “Ar” dergisidir. “Ar” dergisi, Akademi’deki eğitim reformu ve “D Grubu” ile yakın bağlantı içinde olmuştur (Tansuğ, 1999). Cumhuriyetin onuncu yılından itibaren radyo yayınları ile kültür ve sanat alanındaki gelişmeler, yapıcı eleştiri ve tartışmalar halka ulaşmıştır. Özellikle İstanbul ve Ankara Radyosu, adeta bir kültür ve eğitim merkezi olarak görev yapmış, halkla sanatı birleştirme çabası içinde bulunmuştur (Hatipoğlu, 2010). Ancak Batı anlayışındaki bu biçimsel plastik dili, anlayabilecek sanatsal alt yapıya sahip olmayan halkla sanatçının arasındaki ilişki zedelenmiştir ve bu durum eleştirilmiştir. Nuri İyem’de, D Grubunu eleştirmiştir: “D Grubuna gelince, her şey alt üst olur. Halk; katıldığı, gönül kapısını açık tuttuğu, o tutum ve davranışın değerini hiç anlayamamıştır. Toplumla ilişkinin kurulu ve karşılıklı olduğu o ortam, o geleneği değerlendiremeyen, anlayamayan bu topluluk, kuşkusuz iliklerine kadar işlemiş yabancı etkisinin sarhoşu idi. Onlara göre İstanbul, hayran oldukları Paris’ti sanki. Yabancı etkilerle değerinin çok iyi bilinmesi gerekli olan o geleneği, bizim olan resim sanatımızın geleneğini kırmış ve dolayısıyla, resim seyircimizle, geçmişle aramızda üstesinden zor gelinir bir kopmuşluğa neden olmuştur.” (İyem, 1980). Aydın kesim tarafından desteklenen grup, döneminde anlaşılamayarak halk kitleleri tarafından yerilmiştir. Yaptıkları resimleri gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır.

1933’den 1947’ye kadar 15 grup sergisi düzenleyen D Grubu, bütün bu sergilerde üslup birliğinden ziyade eklektik bir sanat çeşitliliği sergilemiştir. Eserler gerek üslup gerek konu ve anlatım bakımından birbirlerinden çok farklıdır, bu da zengin bir anlatım yaratarak, aynı zamanda üslup birliği dışında bir olguya sahip olduklarını da göstermiştir. D Grubu sanatçıları 1947 yılındaki sergisinden sonra dağılmaya başlamıştır. Döneminde çok eleştirilen aynı zamanda takdirde gören grup, resim sanatında modern dönemin başlamasına büyük oranda kaynaklık etmiştir.

2.1.1.6.3. Yeniler Grubu

Yurt Gezileri'nin etkilerinin devam ettiği “milli bir sanat ideolojisi” yaratma peşinde olan devlet politikaları tüm hızıyla ülkede yayılmaktadır. Yeniler grubu toplumsalcılığı ve yöreselciliği benimsemiştir. Müstakillerin ve D Grubu'nun Batı etkisinde getirdiği kübist, konstrüktivist resim anlayışı ve bu anlayışın katı bir biçimciliğe dönüştüğü görüşün olduğu bir sanat ortamında kurulmuştur. Yeniler grubu, D Grubu'nun Batı sanatı taraftarlığının ve katı biçimcilik anlayışının doğal bir sonucu olarak sanatın ulusal, kültürel öğelere dayanmasına yönelik görüş çerçevesinde yöresel ve toplumsal sanat fikrini savunarak karşıt görüş olarak doğmuştur.

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne getirilen Leopold Levy, Yeniler Grubu'nun Türk resim sanatına girmesinde önemli etkenlerden birini oluşturur. Levy'nin sanat görüşü; Batı dünyasında moda olan modern sanatı takip etmemektir. Çağa uygun; sanatın temel kavramalarını oluşturan desen, form, ışık-gölge, kompozisyon, renk gibi unsurları sağlam bir temele oturtulan bir ifade biçimini savunmaktadır. Grup 1940'larda çoğu Leopold Levy'nin öğrencileri olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, ve Abidin Dino tarafından oluşturulmuştur. Sanat halkın sorunlarına eğilmeli, halkı yansıtmalı görüşünde olan Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçiliğin temelini atmıştır. Yöreselliğe önem veren bu eğilimi benimseyen sanatçıların, yansıtmak istedikleri olgu kendi toplumu içindeki yaşam gerçeği, kendi toplumsal değerleridir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ekonomik yıkım ve beraberinde getirdiği toplumsal sarsıntı, kültür ve sanatı da etkilenen Yeniler Grubu, Toplumsal Gerçekçi ağırlıklı bir ifade biçimini benimsemiş ve toplumsalsorunlara yönelmişlerdir.

Açtıkları serginin ismiyle de bazen anılan gurubun “Liman” isimli sergisinin ardından Selim Turan, 1941'de ise Abidin Dino gruptan ayrılmış, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal gruba katılmıştır. 1946'dan sonra bazı üyeler toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmıştır. 1951 yılına dek birçok sergi açmışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Yeniler Grubu'nun toplumsal algısı ve insana yönelik tutumu, eserlerin içeriğini oluşturmuştur.

Felsefeci Hilmi Ziya Ülken ve sosyolog Mustafa Şekip Tunç bu grubun eserlerini inceledikten sonra gerçekten bu grubun resimleri hakkında ciddi yazılar kaleme almışlardır. Hilmi Ziya Ülken'in “Resim ve Cemiyet” adlı kitabı, bu gruptan ilham alır ve

bizde “Türk resmi nasıl olmalıdır?” in cevaplarını arayan ve bir resim felsefesi yapmaya çalışan bir boyut olarak konumlanmaktadır. Ülken milli resim Rönesans’ının bu ve benzer sergiler ve sanatçı profilinden çıkabileceğini belirtir. Yine Mustafa Şekip Tunç’ta olaya sosyolojik cepheden bakarak, “Liman işçilerini bu kadar samimiyetle ve realist tarzda bugüne kadar kimse ele alamadı ve yansıtamadı”, dedikten sonra, “işte resmin büyüğü ve etki gücü”, der. Yeniler grubu ressamlarının bütün aydınlar tarafından desteklenmesi ve yeni bir Türk resminin de ancak onlar vasıtasıyla oluşturulabileceğini söyler (Gezgin, 2009). Grup negatif yönde de eleştirilmiştir; Çınar altı Dergisinde Orhan Seyfi Orhon şunları yazar: “..Bir müddetten beri Türkiye’de resim Türk değildir. Kübik, Empresyonist görünerek asıl kimliğini gizlemeye çabalar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür, gider işçileri bulur, liman amelesiyle konuşur, balıkçılara kollarını açar. Asıl şaşılacak tarafı bu sol propagandaları yaparken sık sık Basın Birliği, Mektepler ve Halkevleri gibi milli kuruluşlarda bir köşe bulmalarındır” (Giray, 1997). Alışılmışın dışında seçilen konular, kimi kesimler tarafından takdir edilirken kimi yazarlar tarafından da eleştirilmiştir. D Grubu’nun eleştirel ayağı olan yeniler grubu eserleri, Cumhuriyet sonrası Anadolu’ya yönelik hareketinin toplumsal gerçekçi harekete kaymış tarafı ve ilk örnekleridir. Yeniler Grubunun, eserlerinde 1940’lı yılların toplumsal yapısını irdelerken ele aldığı konulardan başlıcaları çalışanlardır. Çalışanların yanında dönemin savaş sonrası sıkıntılı yaşamlarının betimlemeleri irdelenmiştir.

1952’de son sergi faaliyetlerini gösteren grup dağılmaya başlamıştır. Gruptan ayrılan bazı sanatçılar sonrasında, “Tavanarası Ressamlar” adı altında toplanmışlardır. Yeniler Grubu’nun yaklaşımı, sonraki eğilimlere yansımış ve birçok sanatçı bu grubun görüşünü devam ettirmiş hatta yeni bir boyuta taşımıştır. Yeniler Grubu, sonradan gelen oluşumlara, gruplara kaynaklık etmiş ve Türk resim sanatının Batı sanatı etkisine alternatif bir seçenek oluşturmuştur.

Yeniler Grubu, zamanla amaçladığı doğrultudan sapmış, topluma ve insana yönelik yaklaşımından uzaklaşmaya başlamıştır. Ayrıca grup üyelerinden bazılarının Paris’e gitmesiyle 1955’te Yeniler Grubu dağılmıştır. On yıllık bir geçmişe sahip olan Yeniler Grubu, o yılların ruhsal, düşünsel yapısının bir göstergesidir. Grup sanatçıları aydın duyarlılıklarıyla toplumun durumuna sınırlarını çevirmemişler, onları anlamaya ve giderek de resimsel olarak yorumlamaya girişmişlerdir. Bu sanat akımının yaratıcıları olan Grup, kendinden sonrakileri de etkilemiş ve sanat tarihinde yerlerini bu şekilde almışlardır.

Sanatçıları, Yeniler Grubu'yla başlayan toplumsal nitelikli anlayıştan zamanla sıyrılıp soyut eğilimlere yönelmiştir.

2.1.1.6.4. Onlar Grubu

Yeniler Grubu'nun ardından, toplumsal yaşamdan izleri konu ediniş resmeden, yerel izlenimlerle ilgilenen, D Grubu'nun önemli ismi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölye öğrencileri, 1947'de kurulup 1952'ye değin etkinliğini sürdüreceş olan Onlar Grubu'nu kurup hocalarının verdiği eğitim paralelinde çalışmışlardır. Grubun üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Fikret Otyam, Leyla ve Hulisii Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Osman Oral, Orhan Peker, Remzi Paşa, Adnan Varınca vardır. Bu grubu oluşturan sanatçılar beraber yaşadıkları toplumun yaşam öykülerini, motiflerini, yöresel öğelerini hocaları gibi ele almış ve ulusal bir sanat oluşturma gayreti içinde olmuşlardır. Onlar Grubu, ilk sergilerini akademinin yemekhanesinde açmıştır. Bir kilim motifi ve El Greco'nun bir figürünü birleştirerek oluşturdukları sergi afişiyle, Batı'nın anlayışıyla Doğu'nun arabeskinii karıştırıp yöresel ve folklorik öğelerden yola çıkarak ulusal değerlerden evrensel bir sanat yapma amacı gütmektedirler.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Onlar" grubunun amaçlarını şu sözleriyle desteklemektedir: "Şark; tezyinî sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların peinturededikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyinî sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımızla ne kadar öğünsek yerindedir (Özsezgin, 1982). Yöreselliği Batı ile Doğu'yu karıştırıp yeni evrensel bir sentez yaratmak olarak ele almışlardır. 1950'li yıllara kadar süren etkinlikleri, 1960'lı yıllarda baskın hale gelecek olan bağımsız çıkışların da başlangıcını oluşturur.

Bu grubu oluşturan üyelerin büyükçe bir bölümü zamanla sanat ortamından çekilmiş olsalar bile, birkaçı, yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olarak ağırlıklarını duyurmaktan geri kalmamışlardır. Yapmış oldukları çalışmalarda çevreden, doğadan esinlenerek içten, yapmacıksız, soluklu anlatım yolları amaçlayan bu sanatçılar, Türk Resim Sanatındaki kişilikli yerlerini almışlardır (Berk ve Turani, 1981). Grubun dağılışından sonra da bireysel olarak yöresel-toplumsal anlayışa devam eden özgün eserler veren sanatçılar olmuştur. Bunlar: Orhan Peker, Turan Erol, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Fikret Otyam, Osman Oral, Mustafa Esirkuş ve diğer üyeler Onlar

grubuyla Türk resmine yerel ve yöresel bakış getirmekte katkıda bulunan sanatçılardandır.

Onlar grubunun üyesi olan Mehmet Pesen, grubun diğer sanat gruplarından farkını ve Onlar grubu sanatçıları ortak yönlerini şöyle açıklamıştır: “Onlar grubunu Müsatakillen’den, D grubundan ayırmak gerek. Diğer gruplar ilk ortaya çıktıklarında kendi ortaklıklarından söz ediyorlardı. Ama yine de çok ortak yanları yoktur. Batıdan aldıkları biçimsel kaygıları resimlerinde uygulamışlardır. Biz birbirimizle dayanışma halinde olan bir gruptuk, ama bir ortak üslup birliğinden söz etmiyorduk. Hepimiz Bedri Bey’in öğrencileriydik. Onlar grubunun ortak yanı yerel sanatlara bağlı olması ve onlara ilgi duymasındır, ama şimdi bir bakıyorsunuz bir Turan Erol, bir Leyla Gamsız, bir Nevin Çokay birbirinden çok ayrı. Bugün gruptan çıkan resamlara baktığımızda yerellik vardır. Evet, resimde bunu anlamazsınız, ama kompozisyonda görürsünüz, renkte görürsünüz.” (Günyaz, 2003). Onlar Grubunun yerellikten beslenme sebebinin altında, Anadolu’nun halen tarım ekonomisine dayalı ve nüfusun çoğunluğunun halen tarım işçisi olması da yatmaktadır. Grup sanatçılarının çoğu kentlerde yaşıyor olsalar da kırsala giderek bu mekânlardan beslenmişlerdir.

2.1.1.7. Sanatta Ulusallık-Yerellik-Evrensellik Kavramları

Toplumlar gelişim süreçlerinde ulusal bütünlüklerinden yola çıkarak olgunlaşma göstermektedirler. Yani toplumlar ulusal kaynaktan yola çıkarak evrensel bir anlatımın içinde olmuşlardır. Gerek sanatçılar gerekse yazarlar ulusal ve evrensel sınırları tarif etmiş ve içinde buldukları toplumun düşünsel, etik ve estetik gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Sanatta yöresellik ve ulusallık konusu 60’lı yılların sonlarında ulusallık ve yöresel değerlere sahip çıkılmasının gereğine inananlarla, evrensel “ortak “değerlere bağlanmayı savunanlar arasında tartışma konusu haline gelmiştir (Erol, 1972). Üzerinde çok tartışılmış bir konudur. Temelinde gelenek ve modernitenin çatışması vardır. Ülkemizde birçok alanda yaşanan bu çözülmemiş bilmece başta düşünce sahası olmak üzere plastik sanatlarda dâhil olmak üzere, birçok alanda yaşanmıştır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre; yerellik ve yöresellik aynı anlamda kullanılmaktadır ve “belli bir yöre ile ilgili, yerel, mahallî, mevzii, lokal” tanımı yapılmıştır. Ulusallık ise milliyet, millîlik olarak ifade edilmiştir.

Yerellik hemen hemen bütün toplumların sanatlarında dini, ahlaki, tarihi, dekoratif, folklorik veya sosyal boyutu ile yer almaktadır. Konunun felsefi ve bilimsel açıdan ele alınışı, tarihin erken dönemlerinde başlamış ve ileri sürülen görüşlerle meseleye açıklık getirilmeye çalışılmıştır (Tunalı, 1976). Yöresellik sanat için bir içerik sorunudur. Ulusallık ise bir içerik sorunu değil, biçim sorunudur. Ulusallık, temelde aynı toprak üzerinde yaşayan insanları zaman içinde oluşturdukları kültür ve değerleridir. Yani toplumun estetik yaklaşım biçim ve beğeni biçimidir.

Türk sanatında, sanatta ulusallık konusuna değinen ilk Ziya Gökalp olmuştur. Ziya Gökalp; “milli zevkinden uzak düşen bir milletin sanat alanında yaptığı şeylerin taklitlerden ibaret kalacağını” savunmuştur (Gökalp, 1970). Her milletin kendi estetik ortak algısı, üslup şekli ve anlayışı vardır. Renklerin manaları ve kullanım biçimleri dahi toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

Bir milletin sanatından başka hiçbir şey o milletin heyecanını, ruhunu, idealini, bir kelime ile medeniyetini ifade edemez. Yurdumuzun tabii zenginliğini yurdun topraklarında milletimizin manevi zenginliğini de yaratmış oldukları eserlerde aramak mecburiyetindeyiz. Plastik sanatlarımız için abidelerimiz, çinilerimiz, minyatürlerimiz, hatlarımız, musikimiz için halk şarkılar, klasik bestelerimiz; tiyatromuz için karagözümüz ve ortaoyunlarımız tükenmez birer kaynaktır. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniği ile işlerken onları yeni imkânlarla zenginleştirirken milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmaya mecburiyetindeyiz (Yetkin, 1940). Devlet politikaları arasında yer alan “Halkçılık” ilkesiyle amaçlanan; Anadolu kültüründen ve halk gerçeğinden gücünü alan toplum yapısını, geleneklerini bir değer olarak gören ortak bir kültür ve sanat üretmektir. Türk sanatçıları Cumhuriyet ve sonrasında Ulusal bir sanat oluşturma çabası içinde bir üretime yönelmişler ve kaynağını Anadolu kültürüne dayandırmışlardır. Öyle ki; soyut sanat çalışmalarında dahi kaligrafi, kilim, heybe, nakış gibi sanatlardan yararlanarak yeni bir yorum getirmişlerdir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Matisse'i gördükten sonra, yerel sanatlarımızın değerine bir kez daha inandım” sözü de kendisine ilham vererek, çalışmalarında Halk Sanatı ve Anadolu Kültüründen esinlenerek eserler üretmiştir.

Ulusal kültürün, ulusal özgürlüğün korunması, kültürel çöküşe karşı çıkmakla ve gerçek kültürel değerlerin yaratılmasıyla olanaklıdır (Kuban, 1973). 1940'lı yıllarda; özellikle ‘Yeniler’ grubunun etkisiyle, “yerel sanat anlayışı” etrafında biçimlenen ve “ulusal

evrensel” karşıtlığını ele alan tartışmaların gündemdeki yerini koruduğu görülür. Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog M. Şekip Tunç, edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil gibi yazarlar, toplumun yoksul kesimlerini ve ağırlıklı olarak İstanbul’da liman çevresindeki yaşam biçimlerini işleyen “Yeniler” grubuna destek veren yazılarında “ulusallık” ve “öze dönme” düşüncelerini dile getirirler.

Memleket buhranlarını ve azaplarını yaşamadan, o meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat, ulusal olmaktan ne kadar uzaksa, bu tarzda bir resim de ulusal olmaktan aynı derecede uzaktır (Ülken, 1942). Ülken burada ulusallık olarak, toplumcu gerçekçiliğe dikkat çekmektedir. Öze dönmek olarak algılanan toprağının geçmiş kültüründen beslenmek yerine günün sorunlarına ışık olma anlamında kullanılmıştır. Ancak Ulusal Kültür, dünya görüşüyle yoğrulmadıkça, evrenselliğe ulaşması mümkün değildir.

1970’lerde olgunluk dönemlerini yaşayan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocası ve Cumhuriyet’in ilk dönem genç kuşak sanatçılarından olan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu evrensel olan, kültürel geçmişimizde yer tutan geleneksel sanatların çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesi, bu hazinenin esin kaynağı olarak kullanılmasını değerlendiren bir sanatçı olarak görür.

Aynı dönem yakın kuşaktan İsmail Tunalı, Adnan Binyazar, Fahir Aksoy, Mustafa Esirkuş gibi felsefeci, eleştirmen, yazar ve ressamlar “ulusallık ve yerellik” ayrımına dikkat çekmişlerdir. Örneğin; İsmail Tunalı, ulusallık kavramını; yöresellikten ayrı tutulması gereken bir olgu olarak değerlendirmiştir. Tunalı yazısında sanatçılar tarafından ulusallıkla yöresellik kavramlarının zaman zaman karıştırıldığını belirtirken, Türk resminden örnekler vermiştir. Buna göre; Osman Hamdi Bey, Doğu’ya ait konuları, doğulu kıyafetler içindeki figürleri resmetmekle, Şevket Dağ, konularını, cami, mescit, han gibi Türk mimarisinden almaktadır. Turgut Zaim, günlük yaşantıları minyatür sanatı anlayışında verirken, Bedri Rahmi Eyüboğlu ise köylü nakış sanatına yönelik resim anlayışı ile ulusal sanat yapma yoluna gitmiştir. Ancak, Tunalı’ya göre; bu sanatçıların yapıtları, ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedirler. Onun düşüncesinde Neşet Günal, Hüseyin Bilişik ve Devrim Erbil gibi sanatçılar, ulusallığı yakalamayı başarmışlardır. Bu bakış açısına göre; sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi, toplumsal çevreyi ifade ederken, ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumu söz konusudur (Bek, 2008). Cumhuriyetin kuruluşunda sonraki süreçte plastik sanatlar alanındaki sanatçılar daha çok somut

görüntüden kopmadan bu toprağın manzara, mimari ve destansı olaylarının konu edildiği eserler üretmişlerdir. Arkasından gelen nesil, batıyla olan ilişkileri daha güncel ve sıcak tutmuştur. Ancak yurda getirilen resim mantığı, modernist etkilerin baskın olduğu daha soyutlanmış resimsel bir tekniktir. Sanatçılar yerel konuları batılı mantığıyla işlemişler ve ulusal resim yaratmada sadece konusal anlamda kalmasından dolayı birçok sanatçı, döneminde ve sonrasında da eleştirilmişlerdir. Sonrasında gelen nesiller, batıdan getirilen teknikleri yorumlayarak toprağının kültürel özelliklerini de üslubuyla birleştirmiştir. Günümüzde ise küreselleşmenin hızı ve kültür ihracının planlı ve programlı hareketinde; tüm dünyada ulusal kültürler yok olmaktadır. Türkiye de küreselleşmeden payını almasına rağmen kültürel değerlerinden kopmadan, toprağının ve insanların özelliklerini evrensel boyutlara taşıyan sanatçılar üretimlerine devam etmektedir.

Nuri İyem 1980'deki yazısında ise, evrenselliğin ulusal değerlerden ayrı olamayacağına dikkat çekerek: “Gerçek şu ki; bize özgü ya da bizim olan resim sanatını yaratmadıkça, hangi çağdaşlığa, hangi evrenselliğe varılır ki?” demiştir.

Nedret Sekban, 2003'te *rh+* sanat dergisindeki ‘ulusallık ve evrensellik’ konulu yazısında; Türk Sanatının modernleşme hareketinde düşünsel boyutun eksikliğini, eleştirel bir yaklaşımla şöyle açıklamıştır: “Modernleşmeye bilinçli öncülerinin dışında düşünerek karar vermiş olmaktan çok, maruz kalmış toplumsal çoğunluğa sahip bir ülkenin insanları olduğumuz yaygın görüşünden hareketle; Batılı anlamda resim sanatımızın da başlangıcında düşünsel temellerinden yoksun, taklide dayalı süreçleri içerdiğini (başka nasıl olabilirdi sorusunu saklı tutarak) kabul edebiliriz. Cumhuriyetin erken yıllarından bu yana ‘modern’ sorunu ile ‘ulusallık’ ve ‘evrensellik’ kavramları, Türk resmindeki sorunları oluşturdu. Modernleşme sürecinin dinamiklerini sağlayan bu yapı, tarafları ikiye bölmüştür. Örneğin; İnsanı temel alan, kendi toplumsal ve kültürel coğrafyalarının değerlerinden beslenen resamlara ‘yerellik-ulusallık’, yenilikçi ve biçimci davrananlara da ‘modernlik’ ve ‘evrensellik’ düşmüştür.”

2.1.1.8. Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi Eğilimler

Ressam, kendini ait hissettiği estetik ya da ideolojik dönemin; sanatsal, sosyolojik, siyasi olgu ve olaylarından esinlenir, etkilenir. Bu noktadan bakıldığında, her dönemin kendi evrensel, yerel olgu ve olayları, o dönemin sanatını ya doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir.

Topluma olduğu kadar insan durumuna ve dramına yakın bir ilgi duyma ve sanatı evren algısı içinde sorumluluk taşıyan bir bilinç, belge ve estetik olgu olarak görmenin; yeni özgün bir estetik bilinçle yansıması olarak kabul etmek lazım bu anlayışı (Gezgin, 2009). Toplumcu gerçekçi eserler, aynı zamanda bir dünya görüşü ve ideolojik boyutu çoğu zaman içeren ve bunu insan dramını bütün boyutları içinde, net bir ifade etmektedir. Amaç, topluma duyarlıklı (toplumu duyan) bir resim dili var etmektir.

Türkiye’de Yeniler Grubu hareketiyle ilk atılımları yapılmış, 1950 sonrası sosyal ve siyasal oluşumlarla ekonomik göstergeler doğrudan sanat ortamını da etkilemiş, yeni oluşumlara zemin hazırlamıştır. Öncelikle Anadolu kültürünün resimlenmesiyle başlayan hareket ileriki safhada kırsalda yaşayan insanların sorunları, göç, kentleşme, kente göç eden tarım işçisinin sonraki süreçte sanayi işçisi oluşu resim sahasında işlenmiştir. Böylelikle dünyada 19.yy da görülen bu resim anlayışı 1940’lardan sonra Türkiye’de görülmüştür. Sonrasında ülke koşulları, az gelişmişliği, insani sefaletler ve acılar daha çok konu edinmeye başlanmıştır. 1947 yılında henüz Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisiyken on genç sanatçı, Onlar Grubu’nu kurmuş ve yine hocalarının yönlendirmesiyle halk sanatlarımızın görsel algı ve beğenilerini, bütün birikim ve zenginlikleriyle kendi sanatlarının odağına taşımışlardır. Onlar grubunun eserlerinde konunun; süsleme geleneği, kilim motifleri, zengin folklorik unsurlardan faydalanan bir yapılanma gerçekliğini barındırdığı görülmektedir.

Yine 1959’da kurulmuş olan “Yeni Dal Grubu” da bir bakıma kırklarda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçi sanat yöneliminin devamı niteliğini taşımakla birlikte gerek üslup gerek dram ve topluma yönelim olguları bakımından daha ileri bir safhayı işaretler. 1970’lerden sonra ise, sanatçılar daha çok bireysel olana doğru yönelmişler, gelişen ve özellikle de çarpık gelişen kent ortamının boğuculuğu ve bireyi tüketiciliği içinde artık bireysel kurtuluşlarının ve estetiklerinin figür grubu içinde kurtuluşlarına ve bireysel açmazları içindeki hem insan ve hem de birey olarak estetik ve görsel dağılım ve boyutlarını sergilemeye başlamışlardır (Sağlam, 1993). Toplumsal gerçekçi yönelim, böyle bir Türkiye ve kent trajedisinden, sanatçıların toplumsal sorumluluk duygularından, dünya görüşleri ve bilinç anlayışlarından ortaya çıkmıştır.

Bu alan içinde bulunan Neşet Günal, Avni Arbaş, Mehmet Pesen, Hüseyin Bilişik, Cihat Aral, Zeki Kırıl, Nedim Günsür, Ramiz Aydın, Özer Kabaş, Neşe Erdok, Erol Özden, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Aydın Ayan, M.Orkun Müftüoğlu, İrfan Okan, Mahmut

Bozkurt, Ahmet Umur Deniz, Yalçın Karayağız, Serap Eyrenci vb. sanatçılar, özgün bir figür resmini toplumsal gerçekçi çizginin üst boyutlarında ve evrensellik çizgisinde ifade etmişlerdir. Hiçbir sanatçıda üslup, konunun gerisine düşmemektedir. Tanık olunan olgu ve olaylar, toplumsal formla ve realiteyle birlikte işlenmiştir.

Sonuç olarak, toplumsal gerçekçi resim anlayışı değişik ifade biçim ve oluşumlarla yoluna devam etmektedir. Bu da sanatın insandan ve toplumdan soyutlanamayacağını bir göstergesidir.

2.1.1.9. Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Güzel Sanatlar Akademisi

Bütün sanatları ve bu sanatların birbiriyle ilişkisini düşünsel boyutta; sanatçı, izleyici, toplum, kültür ve eğitim bağlamında inceleyen kurumsal çalışmalara “Güzel Sanatlar Eğitimi” denir (Serap ve Ufuk Buyurgan, 2007).

Sanat eğitimi açısından en önemli gelişme hiç şüphesiz ki, Sanayi-i Nefise Mektebinin (Güzel Sanatlar Akademisi) 1883’de kurulmasıdır. Bu kurumda Batılı sanat anlayışlarına (Fransız ekolüne) uygun olarak verilmeye başlanan eğitim ile Türk sanat eğitiminde yeni bir sayfa açılmıştır (Cezar, 1971). Akademi mezunları sanatçılıklarının yanı sıra, uzun yıllar resim-iş öğretmenliği de yapmışlardır. Türkiye’nin Batılı anlamda sanat eğitimi veren ilk yüksek okulu olan bu kurumun adı 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982’de de Mimar Sinan Üniversitesi olarak değişmiştir. Bu okulun temel yapılanmasında atölye ağırlıklı Fransız sanat eğitimi kabul edildiği bilinmektedir. Kurulduğu ilk yıllarda plastik sanatlar eğitimi veren kurum, Bauhaus’un etkisiyle tasarım alanlarında da eğitim vermeye başlamıştır.

Güzel sanatlara özgü kurumlarla Türk sanatının gelişmesine ve devamına olanak verecek bir ortam yaratmak ve sanat eğitimini, devletin tekeli altında yönlendirmek gerekçesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. “Eski adı “Şark Eserleri Müzesi” olan şimdiki Arkeoloji Müzesi, elden geçirilerek Akademiye dönüştürülmüş, bu yöndeki çalışmalar 1882’de tamamlanmış ve okul bir yıl sonra öğrenimine başlamıştır. Hakkâklık oyma resim, mimarlık ve heykel bölümlerinden oluşan okulun müdürlüğüne, kuruluşta büyük emeği geçen Osman Hamdi Bey atanmıştır (Renda ve Özsezgin, 1993), İlk sanat eğitimi veren Sanayi-i Nefise’nin kuruluşu ve Osman Hamdi Bey’in girişimleri, modernleşme alanında ve kurumsallaşma yönünde bir hareket olmuştur.

Türk resim sanatının gelişmesinde önemli bir başlangıcı oluşturan Sanayi-i Nefise Mektebi, resim eğitimimizin akademik bir disipline sokulması yönünden önemli bir aşamadır. Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi (1883) dışında bir diğer gelişme de İnas Sanayi Nefise Mektebinin (1914) bu dönemdeki yenileşme hareketleri çerçevesinde açılmış olmasıdır. 1914'de Beyazıt'taki Zeynep Hanım konağının, birkaç odası tahsis edilerek eğitime başlayan İnas Mektebi, 1926 yılında kapatılmış ve kız öğrenciler Sanayi Nefise Mektebi Alisi'ne kabul edilmişler; fakat henüz iki okul birleştirilmemiştir. Bu önemli bir aşama olmuş, ancak o yıllarda kız öğrenciler okula geleneksel çarşaf giysileriyle devam etmek zorunda kalmışlardır. Kız ve Erkek Sanayi Nefise okulları, cumhuriyetin ilanından sonra birleştirilebilmiştir (Tansuğ, 1999).

1914 kuşağı sanatçılarının çoğu, Sanayi Nefise çıkışlıdır. Bir kısmı ise Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra ordudan ayrılıp Sanayi Nefise'de resim Eğitimi görmüşlerdir. "Klasik manzara" eğilimine karşı, Akademik Empresyonizm'i getirmişlerdir. Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve İbrahim Çallı Sanayi-i Nefise çıkışlı sanatçılardır ve sonrasında da mezun oldukları kuruma sanat eğitimcisi olmuşlardır.

Cumhuriyetin ilanı ile değişim süreci başlamıştır. Amaçlanan; yeni neslin, modern bir anlayış doğrultusunda yetişmesidir. Sanat için de bu böyle olmuştur. Yani, bütün alanlar: siyaset, ekonomi, edebiyat, sanat, bilim, hep bu alanın ve toplum modelinin şekillenmesi ve ilerlemesi için kullanılmıştır.

Atatürk, güzel sanatları eğitimini, bilim ve kültür inkılâbının bir parçası olarak görmüş ve Türk sanatının açılacak eğitim kurumları vasıtasıyla gelişimini sürdürerek milletin fikrî terbiyesinde, siyasi ve sosyal hayatında önemli bir rol üstleneceğini belirtmiştir (İnan, 2007). Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, sanat ve sanat eğitime büyük önem verilmiş ve Türkiye'nin kalkınmasında bir gerekliliği olarak görülmüştür. O dönemde yeni sanatçıların yetişmesi için sanat eğitimi hükümetlerce desteklenmiştir. Bu amaçla Akademi yenilenmiş, toplumun sanata yönelik duyarlılığını geliştirebilecek halkevleri ve müzeler kurulmuş, yurtdışına genç sanatçılar yollanmış, devlet tarafından sanatçılara siparişler verilerek ya da açtıkları sergilerden yapıtlar alınarak sanatçı, dolayısıyla da sanat hep desteklenmiştir. Yeni kuşakları çağdaş yaşama uygun kural ve kurumlarla yetiştirmek, gelenekle çağ arasında köprü kurmak, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin temel hedefleri arasında yer almıştır.

1936 yılında ülkede yaşanan reformlar doğrultusunda Akademide kültür politikasına bağlı bir yenilenme girişimi yaşanmıştır. Resim bölümüne Fransa'dan gelen Leopold Levy, heykel bölümüne Almanya'dan gelen Rudolf Belling ve mimari bölümüne Almanya'dan gelen Bruno Taut sanat alanlarında akademik görevler almıştır. Yurtdışından getirilen öğretim kadrosu, sanat alanında adeta bir reform hareketi başlamasını sağlamıştır. Yabancı öğretim elemanları, etkileri uzun sürecek olan izler bırakmışlardır.

1926 yılında ülkemize davet edilen eğitimci J. Dewey, hazırladığı raporda resim-iş eğitiminin genel eğitim içerisindeki önemini vurgulamıştır. Yapılan hazırlıklar sonucu, 1930 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü açılmıştır. Gazi Eğitim Enstitüsü, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden sonra Anadolu'da sanat eğitimi yapan ilk eğitim kurumu olması bakımından Türk eğitim ve sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Malik Aksel, kurucularından olduğu Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün öğretim kadrosunda uzun yıllar yer almış, ressam ve sanat eğitimcisi olarak birçok öğrenci yetiştirmiştir (Tansuğ, 1999). 1933 yılı her alanda yapılan yoğun devrimler sürecinin tamamlandığı yıl olarak da değerlendirilir. Bu devrimler çerçevesinde gerçekleştirilen önemli adımlardan biri de 1932 yılında Ankara'da yüksek düzeyde resim eğitimi vermesi amacıyla açılan, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümüdür. Gazi Eğitim Enstitüsü, sanatın Anadolu'ya yayılmasında da önemli katkıları olmuştur. Bu enstitünün etkisi yalnızca Ankara ile sınırlı kalmayıp Anadolu'yu da kapsamına alan bir faaliyet göstermiştir. Sanat ortamının, sanat hayatının Anadolu'ya doğrudan yaygınlaşmasını sağlamış ve birçok sanatçı için resimlerinde konu olarak Anadolu'nun, bozkır yaşamının, köylü temasının, yöresel anlayışın girmesinde etkisi vardır. Daha sonra çıkacak olan eğilimlere, anlayışlara da kaynak olmuştur.

Türkiye'de plâstik sanatlar alanında, sanatçı yetiştirme hedefli önemli bir diğer kurum, 1956-1957 öğretim yılında İstanbul'da açılan Tatbikî Sanatlar Yüksekokuludur. Tatbiki Sanatlar Yüksekokulunun kuruluş amacı, uygulamalı sanatlar ve tasarım alanında çalışacak profesyoneller yetiştirmektir. Kurum; grafik, içmimarlık, seramik, tekstil tasarım atölyeleriyle eğitime başlamıştır. Okulun kuruluşunda, Almanya'dan çağrılan Prof. Dr. Adolf Schneck'in katkıları olmuştur. Daha sonra okul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine dönüştürülmüştür.

Üniversitelerin sanat eğitimi veren kurumlarda, takip ettikleri akademik program çerçevesinde hem sanatçı hem de sanat eğitmeni yetiştirmeleri amaçlanır. Amaç ne olursa olsun bu kurumlar; sanatın gelişimine katkı sağlayan, yüksek öğretim düzeyinde sanat

eğitimi veren kurumlardır (Erbay,1997). Sanat eğitimi veren bu üniversitelere; Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakóltesi, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakóltesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakóltesi örnek verilebilir.

2.2.Araştırmada Yer Alan Sanatçıların Yaşamları ve Sanat Anlayışları

2.2.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1911-1975)

2.2.1.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yaşamı

1911 yılında babasının kaymakam olarak görev yaptığı Giresun'un Görele ilçesinde dünyaya gelen sanatçının çocukluğu, Anadolu'nun değişik yerlerinde geçmiştir. Babasının TBMM II. döneminde Trabzon milletvekili seçilmesi üzerine ailesi 1925'te Trabzon'a yerleşmiştir. Trabzon Lisesi'nde öğrenim görmüş, 1927'de okuluna resim öğretmenini olarak atanan ünlü ressam Zeki Kocamemi, yeteneğini keşfetmiş ve onda resme ilgi uyandırmıştır. Bir öğrenim bursu ile Fransa'ya gitmiş olan ağabeyi Sabahattin'in gönderdiği resim kitapları, ilgisinin devamını sağlamıştır. (<http://www.milliyet.com.tr/rahmi-eyuboglu>, 02.06.2015.) Sanatçı, 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde girmiş, orada da Çallı ve Nazmi Ziya Güran'ın öğrencisi olmuş, ardından Fransa'ya gitmiştir. Avrupa'ya gittiği ilk dönemde müzeleri gezerek bazı eserlerin kopyalarını yapmıştır. Gauguin, El Greco, Van Gogh, Cezanne, Matisse, Braque ve Chagal'dan etkilenerek resimlerini incelemiştir. Batı sanatında kullanılan Doğu Sanatı etkisini tespit ederek kendi eserlerinde de kullanmıştır.

1931'de diplomasını almadan, kendisiyle bursunu paylaşan ağabeyi ile beraberFransa'ya gitmiştir. 1932yılında, Paris'te bir ay kadar André Lhote Atölyesi'nde çalışmıştır; ilerde yaşamını birleştireceği Ernestine Letoniile orada tanışmıştır.1933 yılında yaptığı Yavuzlu, Gülcemalli resimleri ses getirmiştir; o yılLondra'ya gitmiş, yıl sonunda Türkiye'ye geri dönmüştür. 1934'te D grubu sergisine katılan sanatçı aynı yıl Akademinin diploma yarışmasında üçüncü olmuştur. Bu dereceyi yeterli bulmadığı için 1936'da yarışmaya yeniden katılmış ve Hamam tablosuyla birinciliği kazanmıştır. 1940'larda Matisse ve Dufy etkilerinin yanında, Anadolu Halk Sanatının ürünlerinden büyük ölçüde esinlendiği

resimleriyle dikkat çekmiştir. CHP'nin yurt gezisi programına 1938'de Edirne'den, 1942'de Çorum'dan yaptığı resimlerle katılmıştır. Duvar resimlerine ve mozaik çalışmalarına yönelmiştir (Artam Müzayede Kataloğu,2012). Sanatçı ikinci kez katıldığı yurt gezileri programında, Çorum'a ve oradan İskilip'e gitmiştir. İskilip'te iki hafta kalmıştır. Bu gezi, onun konu seçimini etkileyerek sanatsal üslubunda da birtakım değişikliklere sebep olmuştur. Resimlerinde yoğun olarak halay çekenler, han avluları, çocuk emziren kadınlar, saz çalan âşıklar temalarını işlemeye başlamıştır.

Bedri Rahmi, yurda döndükten sonra 1934 yılında, Yeni Adam Dergisi'nde ressam olarak çalışmaya başlamış aynı dönemde şiirleri edebiyat dergilerinde yayımlanmaya başlamıştır. Bazı resimlerini de Ernestine'in resimleri ile beraber sergilenmeleri için Romanya'ya yollamıştır. Burada ilk kişisel sergisi, 1 Ocak 1935 tarihinde Bükreş'te Hasefler Galeri'sinde kendi katılımı olmadan açılmıştır. Bir firmada çevirmenlik yapmak için geçici bir süre gittiği Çerkeş'te çocukluğunun manzaralarını yeniden keşfetmiştir. Tan Gazetesi'nde yazmaya başladığı yazıları Çerkeş'ten döndükten sonra yoğunlaştırmıştır. Artık İstanbul'a yerleşen ve "Eren" adını alan Ernestine Letoni ile 16 Nisan 1936 tarihinde evlenmiştir. Tekel Genel Müdürlüğü'nde vitrin düzenleyici olarak göreve başlamıştır ve Sipahi Ocağı sigarasının kapağındaki "Koşan Mızraklı Atlar" figürünü tasarlamıştır. (<http://www.milliyet.com.tr/rahmi-eyuboglu/17.05.2015>). Burhan Toprak, 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Burhan Toprak'ın bir diğer önemli uygulaması tanınmış Fransız ressamı Leopold Levy'yi resim bölümünün başına getirmek olmuştur. Fransız ressam, Bedri Rahmi'nin hayatını değiştirmiş ve Bedri Rahmi'yi asistan olarak seçmiştir. Sanatçının uzun yıllar sürecek akademik kariyeri böyle başlamıştır. O sıralarda Burhan Toprak, ünlü Türk ressamları hakkında kitaplar hazırlamıştır. Bu vesileyle Bedri Rahmi de ilk kitabını yazmıştır. Büyük bir sergi açan eski öğretmeni Nazmi Ziya Güran'ın resimlerini inceleyip biyografisini yazarak 1937'de kitap haline getirmiştir.

1939 tarihinde Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinde "Figür" adlı yapıtı ile üçüncülüğü Arif Kaptan ile paylaşmıştır. 9 Kasım 1939 tarihinde, askerlik görevini yapmak üzere yedek subay okuluna alınmıştır.

1940'lardan sonra duvar resimlerine yönelen Bedri Rahmi, Paris'te İnsan Müzesi'nde ilkel kavimlerin sanatını inceledikten sonra güzelin yararlı, yararlının güzel olabileceği fikrini benimsemiş ve eserlerinde bu görüşü yansıtmıştır. 31 Ekim 1942 tarihinde Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü kazanmıştır. Sanatçı 1943 yılında,

Ortaköy Lido Yüzme Havuzu için ilk duvar resimlerini gerçekleştirmiştir. Mimari ile diğer güzel sanatlar yapıtlarının bir arada kullanılmasının güzel sonuçlar doğuracağına, mimar-sanatçı iş birliğinin gerekliliğine inanmış ve hayatı boyunca bunu savunmuştur. 1945-1947 yılları arasında “Mari'nin Portresi”, “Alis I”, “Alis II” gibi önemli portre dizisini oluşturmuştur. Portrelerini kâğıt, bazen de tahta üzerine yapılmıştır. 1946 yılında, Ankara Büyük Tiyatro'nun (operanın) girişindeki kapıların üstüne ikinci duvar çalışmasını yapmıştır (“Kız kaçırma” konulu bir fresktir). 1946 yılında da UNESCO'nun Paris'te düzenlediği uluslararası sergiye gönderilen resimleri ilgi çekmiştir.

1947 yılında, genç sanatçılardan oluşan “Onlar Grubu”nun kurulmasına öncülük etmiş, böylece grubun üye sayısı bir yıl içinde otuzu geçmiştir. Bedri Rahmi, kendisini tümüyle resme vermesi konusundaki telkinlere rağmen şiir yazmayı da hiç bırakmamış ve 1948 yılının ikinci şiir kitabı “Karadut” yayımlamıştır. Bedri Rahmi eğitimci kimliğini her daim önemsemiş ve usta-çırak ilişkisi inancıyla Onlar Grubunun kuruluşunda etkili olmuştur.

1950 yılında, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde 150 resimden oluşan “Retrospektif” sergisi düzenlemiştir. Birkaç aylığına Paris'e gitmiş ve burada İnsan Müzesi'nden çok etkilenmiştir. “Güzel, yararlı olmalıdır” düşüncesinden hareketle “Yazmacılık” geleneğine yeni bir yorum getirmiştir. 1950 yılında, Kariye Camii düzenlemesini yaparak, Bizans mozaikleriyle ilgilenmeye başlamıştır. 1951 yılında, “Küçük Sahne”yi süslemiştir. 1951 yılına kadar boya ile mozaik dokusunda resimler yapmıştır. 21 Mart 1951 tarihinde, ilk “Yazma Sergisi”ni açmıştır. 1953 yılında Yazmaları ve özgün baskıları Philadelphia Print Club da sergilemiştir. 14 Eylül'de Times dergisi iki renkli sayfa ayırmıştır. 1954 yılında Bedri Rahmi “Türk Tepsisi” adlı motifi ile Steuben Glass adlı bir firmanın tertiplelediği yarışmada ödül kazanmış ve motif kristale oyularak teşhir edilmiştir. 1954-1957 yılları arasında Hilton ve Divan otellerinde ve KLM İstanbul merkezindeki panoları yapmıştır. 1955 yılında, TBMM yapısına konulacak resimleri seçecek kurulun başına getirilmiştir. 1956 yılında, Sao Paulo Bienali'nde onur ödülü almıştır. Aynı yıl “Canım Anadolu” adlı kitabı yayınlamıştır. Bedri Rahmi 1957 yılında Tokyo Özgün Baskı Bienaline katılmış ve “Üçü birden” adlı kitabını yayınlamıştır. Aynı yıl içinde “Dokuma, Kilim, Yazma ve Nakış gibi Halk El Sanatlarındaki motifleri özgün bir stil ile kaynaştırarak, mozaik çalışmalarına yönelmiştir. 1958 yılında Uluslararası Brüksel Sergisi'ndeki Türk pavyonuna yaptığı 227 metrekarelik çalışmasıyla altın madalya almıştır. 1959 yılında, Paris'te Nato merkezine 50 metrekarelik bir pano

hazırlamıştır (<http://www.rahmiyuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu>,17.05.2015). Sanatçı, Anadolu kültürünü ve çağdaş yorumunu dünyaya tanıtmış.

Bedri Rahmi,1961'de aldığı Rockefeller Bursu ile iki yıl için eşi ile birlikte ABD'ye giderek çalışmalarını yurtdışında sürdürmüş, bu dönemde zengin renklerle soyut biçimlere yönelmiştir. Yeni teknik denemeler yapmış, plastik tutkal, plastik boyalar, kum, talaş ve buruşturulmuş Japon kâğıdı kullanmıştır. ‘Amerika Dönemi’ nin sanatına başka bir boyut kazandırdığını ifade etmiştir. Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley’de iki yıl misafir profesörlük yapmıştır.1961 Ağustos’ta Unicef çocuklar yararına “Eşeğin Üzerinde Çocuklarını Taşıyan Anadolu Köylü Kadın” motifi Amerika’da kartpostal olarak basılmıştır.1962’de New York Modern Sanat Müzesi , sanatçının “Zincir” adlı resmini satın almıştır. ABD dönüşü yeniden eski konularına dönen Eyüboğlu; gecekonduları, kahvehaneleri, hanları resmetmiştir. Son panosu Etap Oteli girişinde ki “Güvercinler”dir. Kardeşi Sabahattin Eyüboğlu'nun 12 Mart sürecinde gözaltına alınması onu çok etkilemiştir. 1970 yılında, yeniden toplumsal içeriği ağır basan resimler yapmıştır.1972yılında, 33’üncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde birincilik ödülü almıştır. 21 Eylül 1975 tarihinde İstanbul'da pankreas kanserinden yaşama veda etmiştir ve Küçükalyalı Mezarlığı'nda defnedilmiştir.

2.1.2.Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sanat Anlayışı

Tam bir Anadolu’cu diyebileceğimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu; hocalığı, araştırmacı kişiliği, şairliği, yazarlığı, ressamlığı ve dekoratörlüğü ile Türk sanatında iz bırakan en önemli isimlerden biri olmuştur. Sanatı, öğrencisi olduğu Andre Lhote’dan çok Raoul Dufy’nin etkisinde kalmış ancak o kendine has kişiliği ile çizgisini oluşturmuştur. Yöresel olanı, folklorik öğeleri resminin başatı yapabilmiştir. Halı, kilim, çini hat, minyatür neye bakarsa baksın biçim, çizgi ve renk onun ilgilendiği öğeler olmuştur. Sanatçı yapmış olduğu duvar düzenlemeleri, mozaikler, seramik ve beton rölyef panolar ve daha birçok benzeri uygulamayı yapar ve bunlar batılı değil yerli yaşadığı ülkeye has ve kendine has eserlere dönüşür (Berk ve Turani, 1981). Bedri Rahmi Batı tekniği ve uyguladığı teknik denemelerini, Anadolu Kültürü ve Halk sanatı kaynağıyla zenginleştirerek yeni bir yorum getirmiştir.

Avrupa’da eğitim görmesinden dolayı Batı sanatının ustalarına nasıl bir yakınlıkla bakmışsa; aynı zamanda yerli kültüre ve halkının yaratıcılığına da o derece ilgilenen bir

sanatçı olmuştur. Geleneksel süsleme ve halk el sanatlarında seçtiği motifleri yapıtlarında Batı'nın teknikleriyle birleştirerek kullanmıştır. Yer yer dekoratif eğilimlere dönüşen yerel motifler renkli ve dışavurumcu bir anlatımla aktarılmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanatına etki eden diğer bir etken ise Yurt Gezileri'dir. Bu gezilerde, Edirne ve Çorum'da bulunan sanatçı halk kültürüne ait olan kilimleri, çorapları, heybeleri kendi çizgi ve renk anlayışlarını çalışmalarına aktarmıştır. Anadolu yaşantısını, köylerini oluşturduğu üslupla kaynaştırarak yeni bir sentez yaratmıştır. Birinci Yurt Gezisi'nde Edirne'ye gelen Bedri Rahmi'nin burada yaptığı resimler manzara ağırlıklı olup Meriç, Tunca boyları, Edirne sokakları, camileri gibi yerleri konu olarak işlemiştir. Yurt Gezisi'nin etkisini ve bunun sonucu olarak sanat kişiliğine yansımaları Çorum gezisi ile bulmuştur. Beşinci yurt gezisine katılan sanatçı Edirne gezisinden çok Çorum gezisinde Anadolu'yu, yakından tanımış ve resminde derin etkiler bırakmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, özellikle Çorum gezisi, onun sanat hayatına yön veren bir etkiye sahiptir. Çorum gezisinden edindiği izlenimler ile Anadolu Temasını işlemiştir. Ancak bu temaya kendi özgün değerleri doğrultusunda irdeleyerek yöresel, folklorik öğelerin dışında tezyini sanatlar ve minyatür etkileri taşımıştır.

Yurt Gezisi ile Anadolu'ya açılarak, yurt doğasını, köyünü, kentini, insanını yakından tanıma olanağı bulacak olan sanatçıların heyecanını Refik Epikman şu sözleriyle anlatmıştır: "Sanatkârı hayal çevresinden tabiata, mütenevvi hayat şartları içerisine, bir kelime ile Anadolu'nun ta kendisine ulaştırın" bu girişim Bedri Rahmi'yi çok heyecanlandırmıştı. Edirne'ye eşi Eren ve arkadaşı Arif Kaptan'la birlikte giderken C.H.P. Genel Yazmanı İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya aşağıdaki telgrafi çekti: "Bay Şükrü Kaya, Dâhiliye Vekili, Parti Genel Sekreteri, Ankara. Güzel Edirne'den muvaffak birkaç eserle dönebilmek için bütün gayretimle çalışmağa başlarken sonsuz teşekkür ve hürmetlerimi sunarım. Ressam Bedri Rahmi" Geziye çıkan resamlara yol parasından başka 300 lira ve Halkevlerinde barınma olanağı veriliyor, kolaylık gösteriliyordu. Bu parayla karı koca sanatçılar Edirne'de bir ay kaldılar, bu konuda Bedri Rahmi, on beş yıl sonra yazdığı bir yazıda, "Devlet baba ile ressamlar arasında girişilmiş olan en hayırlı, en verimli alışveriş oldu," demektedir." (Erol, 1984) Bedri Rahmi Yurt Gezileriyle Anadolu kültüründen etkilenmiş, folklor biçim ve renklerinin kaynağına kavuşmuştur. Haliya oranla daha kaba bir doku olan Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çiniler, cicimler,

dokumalar, işlemler, çorap ve çevresindeki çizgisel renksel uyumlar ressamı çekmiş ve onları tabloya aktarma, onlara yeni bir can vermek sevdasına kapılmıştır.

Rusya'daki "Sovyet Resim ve Heykel Sergisi"nin Türkiye'de de açılmasıyla, Rusya'nın sanata yönelik faaliyetleri Yurt Gezisi'nin çıkışına örnek teşkil eder. Ayrıca bu sanatsal etkinliğin bir devamı olan Sovyetler Birliği'nde Türk resim sergisi, iki ülkenin ilişkileri ve bu ilişkilerin sanat ve entelektüel hayata yansımaları açısından olumlu etkiler bırakmıştır. Ayrıca bu sergiye katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun tabloları en çok dikkat çeken resimler arasında yer almıştır." (Berk, vd., 1998).

Bedri Rahmi mizaç olarak bütün etkilere açık bir sanatçı tipiydi, ancak resminde bütün etkiler özümsemiştir. Bedri Rahmi, Dufy ve Matisse gibi sanatçılardan aldığı esinlerle akademik bir sanatçı olmadığını göstermiş, Van Gogh'un canlı renklerinden ve fırça vuruşlarından etkilenmiştir. 1933-1936 arasında yaptığı resimlerde Matisse, Picasso ve Van Gogh etkisi hâkimdir. Bu dönemde Bedri Rahmi Türk halk sanatları ve Osmanlı sanatına daha bilinçli yaklaşmıştır. Çocuk resimlerini ve El Greco'yu çağdaş resmin iki ana yolu olarak öne sürmüştür. (Aktansoy, 2004). Konularında özellikle yöreselliği temel alan, geleneksel öğelere yönelik bir eğilimi olan ve sanat yaşamını bu eğilim üzerinde yönlendiren Bedri Rahmi; çağdaş eğilimlere açık olmakla birlikte halkın kültürel, folklorik öğelerini de göz ardı etmemiş ve bu konuda ülkedeki geleneksel değerlere yönelik araştırmalarını sürdürmüştür. Batıdaki teknikle halkın kültürel öğelerini birleştiren, bunda modern bir sentez ortaya koyan bir anlayışı vardır. Bu yaklaşımıyla halka, Anadolu'ya ve kültüre yönelişle Anadolu'yu resimleriyle hikâyeleştiren bir sanatçı olmuştur. Anadolu temasının gelişmesinde ve bu folklorik motiflerin sanatta kullanılarak ulusal ve yöresel açıdan ele alınmasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun önemli etkisi vardır. Bedri Rahmi'nin yetiştirdiği öğrenciler de bu görüşü devam ettirip farklı boyutlara taşımışlardır.

Bedri Rahmi'nin öğrencisi Mehmet Pesen, hocası için bir röportajında şunları söylemiştir: "Hiçbir zaman kendi üslubunun öğrenciyi etkilemesini istemezdi. Bu yüzden onun öğrencilerinin hepsinin kendine özgü üslubu vardır. Örneğin her öğrenci için ayrı hazırlık yapardı. Çünkü her öğrencinin ayrı ayrı kendisini bulmasını isterdi. Atölyede Bedri Bey'in üzerinde durduğu bir şey vardı, sadece ressam olunmaz, okumak lazım. O bize bir okuma zevki aşıladı. Biz kitap okur karşılıklı konuşma yapardık. Resim üzerine daha az tartışma yapardık, problemlerimizi pratikte çözerdik. Yalnız Bedri Bey gazetede yazacağı yazıları daha önce sınıfta tartışır, bizim ne düşündüğümüzü öğrenmek isterdi." (Günyaz, 2003).

Klasik bir eğitimci olmayan Eyübođlu, atölye derslerini edebiyatla da birleřtirerek, plastik sanatların dűřünsel boyutunada vurgu yapmıřtır.

1940'lı yıllarda Akademi'de eğitim veren hocalardan hiçbirinin kişisel sergi açmadığını, yalnız Hocası Bedri Rahmi'nin sergi açmaya yatkınlığını anlatan öğrencisi Mehmet Pesen: "Sergi açmaya yatkın bir insan olduğu için bizleri bir araya getirebildi. Bedri Bey'in iyi tarafı da şuydu: Hocalık ve öğrenciliği bir usta-çırak ana ilkesiyle sürdürmeye yönelikti. Bu bakımdan bizden kopmazdı ve bizim ondan kopmamızı da istemezdi." (Tanaltay, 1990). Öğrencileriyle bağını sıkı kuran Eyüboğlu, döneminde ilerici bir zihniyetle birçok etkinliğe öncü olmuştur.

2.2.2.Nuri İyem'in Yaşamı Ve Sanat Anlayışı (1915-2005)

2.2.2.1. Nuri İyem'in Yaşamı

Nuri İyem, 1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanatçının babası, Hüseyin Hüsnü İyem ve annesi, Melek İyem'dir. Hüseyin Hüsnü İyem, Osmanlı ordusunda sağlık elemanlarından biridir. İyem'in çocukluk yılları, İstiklal Savaşı'nın zor günlerine rastlamış ve Diyarbakır'dan Arnavutluk'ta yer alan İşkodra'ya ve oradan da Mardin'e uzanan taşınmalar içinde geçmiştir. Sanatçının resimle ilk tanışması da bu yıllarda, Mardin'de yaşadığı zamanlara rastlamaktadır (İyem, 1986; Giray 1998).

İyem'in çocukluğu, babasının görevi nedeniyle Güneydoğu Bölgesinde geçmiştir (Giray,1998). İyem'in ablası, 1922 yılında vefat etmiştir ve bu acı, Nuri İyem'in portre resimlerinin temel kaynağı olmuştur. İyem, annesi ile birlikte Diyarbakır'a oradan Sivas'a daha sonra Samsun yolu üzerinden İstanbul'a dönmüş ve ilkokula başlamıştır (İyem, 1986).

Sanatçı dedesinden kalan miras nedeni ile 1923'te annesi ve teyzesiyle birlikte İşkodra'ya (Arnavutluk) gitmiştir. İşkodra'da, önce mahalle mektebine sonra bir İtalyan Mektebi'ne devam etmiştir. 1924 yılının sonunda annesi ve teyzesi ile birlikte İstanbul'a geri dönmüştür (İyem, 1986; Özdemir, 2002).

Pertevniyal Lisesi öğrencisi iken yaptığı resimlerini dönemin Akademi hocası Nazmi Ziya Güran'a göstermiş, Akademi'ye kabul edilebileceği yanıtını almıştır.1933yılında girdiği Akademi'de öğreniminin ilk yılında Nazmi Ziya Güran'ın öğrencisi olmuştur. Daha sonraki yıllarda Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Levyile çalışmıştır. Estetik

derslerini ise daha sonraki yıllarda yakın dostu olacak olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dan almıştır.1937 yılında birinciliği dönem arkadaşı Ragıp Gürcanile paylaşarak mezun olmuştur.1938 yılında II. Dünya Savaşı sıralarında asteğmen olarak Trakya'ya gitmiştir. Askerliğini yaptıktan sonra Giresun'a resim öğretmeni olarak atanmıştır. Mezun olduğu okula 1940 yılında "Yüksek Resim Bölümü"nde okumak üzere tekrar geri dönerek Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur. 1944yılında "Yüksek Resim Bölümü"nü Nalbantadlı çalışması ile ikinci kez birincilikle ilk mezun olarak bitiren sanatçı, aynı yıl Nasip Özçapan'la evlenmiştir.

Nuri İyem, bir süre Resim-Heykel Müzesinde Halil Dikmen'in yardımcısı olarak çalışmıştır (Pekmezci, 2006).

Nuri İyem, Yeniler Grubu'nun kurucuları arasındadır. Sanatçı, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi-figüratif resimler, 1950'lerde non-figüratif üslupta çalışmalar yapmıştır. Yeniler Grubu'nun her yıl iki kez açılan sergilerine katılmıştır (1941-1951). 1946-1983 yılları arasında yaklaşık kırk kadar kişisel sergi açmıştır. Paris'te (1946), Hollanda'da (1947), Venedik'te (1956), Sao Paulo'da (1957) resimlerini sergilenmiştir (Özkan, 1991; Tansuğ, 2005). 1960'lardan sonra ise yeniden figüre dönerek 'kadın' teması etrafında çeşitlenen resimler üretmiştir (Ersoy, 2004). Sanatçının soyut dönemde yaptığı denemeler, daha sonra tekrar çalışmaya başladığı figür dönemindeki resimlerinde yeni kompozisyon oluşumlarında etkili olmuştur.

İyem, 1965'e kadar soyut-nonfigüratif sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı, 1959-1970 yılları arasında çeşitli duvar resmi çalışmaları yapmıştır (Ağaoğlu, 2007). Ankara'da Ulus Çarşısı'na 1969'da ve Türkiye Petrolleri'nin Gölbaşı Gazinosu'na 1970'te, duvar resimleri yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997). Aynı dönemde, Yeditepe ve Dost dergileri için sanat yazıları yazmıştır. Tüyap Ticaret Merkezi'nde 50. Sanat yılı onuruna retrospektif sergisi 1986'da açılmıştır. Cumhuriyet'in 50. yılı Resim Ödülü'nü 1973'te, Tüyap İstanbul Sanat Fuarı Onur Ödülü'nü 1977'de, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü 1989'da almıştır ("Nuri İyem," 1986; Ağaoğlu, 2007). Sanatçının sanatsal ifade biçimi, akademik sanat anlayışına karşıt doğrultuda şekillenmiştir.

2001 yılında Evin Sanat Galerisi tarafından resimlerinin yer aldığı koleksiyonlar tespit edilerek görselleri arşivlenmiştir. Sanatçı, Ulus'taki evinde 90 yaşında 18 Haziran 2005 tarihinde vefat etmiştir.

2.2.2.2. Nuri İyem 'in Sanat Anlayışı

Nuri İyem toplumsal-gerçekçi anlayışta eserler üreten bir ressamdır. Türkiye Cumhuriyeti tarihinin toplumsal, siyasi ve kültürel değişimine tanıklık etmiştir ve bu ilerlemeye katkıda bulunarak 3500 civarında eser üretmiştir.

Nuri İyem, Avrupa'ya gitmeden, hiçbir müze görmeden sadece akademinin elinde yetişip yaşayan, sanatı kavrayarak, o yolda Avrupalı anlayışı ile eser üretebilmiş bir sanatçıdır (Üstünipek, 2009).

Sanatçının erken dönem çalışmaları daha çok klasik konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmalarında, sağlam desen anlayışı, sınırlı renk kullanımı, yoğun kullanılmış koyu açık değerlerle yaratılmış modülasyon görülmektedir. Sanatçının ikinci dönemi ise daha çok teknik boyutta deneysel araştırmalara dayanan soyut geometrik çalışmalardır.

Sanatçının yaptığı bu araştırmalar, eskiden yaptığı figür resmi deneyimlerinin dışına taşan boyasal bir yenilgi içermemiştir. Bu denemeler, daha çok non-figüratif dış görüntüye ulaştırılmış bir manzara ve nesne soyutlaması sınırları içerisinde kalmıştır (Berk ve Turani, 1981).

Celal Esat Arseven, Nuri İyem'in sanatıyla ilgili şunları söyler; 1940'lı yıllar onun toplumsal içerikli, ifadeci tavırda resim yapmaya yöneldiği dönem olmuştur. Kendi üslubunu belirleyen sanatçı döneminin ve çevresinin gerçekçilik arayışını irdeler. Bu dönemden sonra soyut arayışlara girecek olan Nuri İyem, yaklaşık on yıl bu soyut tavırda eserleri üretir. Ancak 1960'lı yıllardan sonra figüratif bir yönelimle resim yapar ve bundan sonra bu kendi kişisel üslubu ile eser üretmiştir (Giray, 1998). Hisli bir realizm ile başlayan Nuri İyem, Kübizm, abstr geometrik tarzlardan takip ederek tekstural değerlere ehemmiyet veren bir ressamdır (Berk ve Özsezgin, 1983). Yeniler grubunun kurucusu olan Nuri İyem sanat yaşamında Anadolu'ya, insanına, yöresine yönelmiş ve Anadolu insanını irdeleyen resimler yapmıştır. Bir şekilde yerel konulara öncelik veren bir Türk resmi imajını yaratmıştır. 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.

Nuri İyem özellikle 1940'lardan günümüze gelen eğilimler doğrultusunda resimlerinde insan ve doğaya yönelik olarak çalışan ve toplumsal gerçekçi nitelikler barındıran bir yaklaşıma sahiptir. Bu yönelişinde gerek biçimlendirilişindeki anıtsal karakterler gerekse

duygusal çalkantıların geometrik bir planla konstrüktivist eğilimlerin etkilerinin görüldüğü kurgusuyla köy kent görünümünü işlemiştir. Genel olarak Anadolu temasını işlemekle beraber son dönem resimlerinde kent temasını da işlemiştir. Nuri İyem seçtiği konuları ve ele alış biçimiyle yöresel ulusal kavramlara yönelik yerellik içinde değerlendirilebilir.

“Nuri İyem’de resim dilini yenileme çabası, onu bir süre soyut figürsüz çalışmalara götürmüştür. Sanatçı bu aşamada, soyut ifadeciliğin çabuk ve spontane biçim atılımlarından, resmin dokusal bir yüzey kabuğu olarak etkinlik aradığı koyu, ağır tortu görünümüne değin çeşitli deneylere girişmektedir. Bu deneylerde resmin malzeme ve teknik değerlerine sığınmış olmanın ötesinde spekülative biçim zorlanmalarına da rastlanmamıştır.” (Tansuğ, 1976). Sanatçının yapıtlarında, armoni ve doku çeşitlemelerinin zenginliği vardır.

Sanatçının en çok ürettiği Anadolu kadın portreleri, Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yaşayan kadınların sosyo ekonomik yönden çeşitli sorunlarını incelerken, bu sorunların sanatsal bir dille ifadesidir. Anadolu’nun gelenek ve törelerinin eserlerde duyarlılıkla aktarıldığı gözlemlenir. Sanatçının ürettiği eserler arasında en önemlisi sayılan bu portreler, Anadolu’yu bütün yönleriyle ifade edebilme gücüne sahiptir. Kadın yüzlerinde resmedilmiş hüznü, puslu, özlem dolu, kederli bakışlar yalnız duyguların dışavurumu değildir. O yüzler toprak insanının yaşamını, geleneğini ve kültürünü ifade eder. Bu sebeple eserlerde mekân kurulumu soyut bir kurulumdan kurtarılarak, figürlerin yaşamını simgeleyen bir nitelikle kurgulanmıştır. Bu kadınların kompozisyonel kurgusu bazen tekli bazende üçlü ya da daha kalabalık figür grupları halinde yerleştirilmiştir.

Sanatçının diğer eserlerinde ise, köyden kente göç eden, iş bulmak için şehre gelen yoksul insanları, gurbeti, onların yaşadığı sıkıntıları, sevinçleri, hüznüleri resmeden Nuri İyem, göç dizisini ve bu doğrultuda toplumsal gerçekçi eğilimi taşıyan, Anadolu insanının farklı bir deneyim yaşadığı kent yaşamını ve köy ile kent temasının birleştiği bu oluşum sürecini işler. Gecekondu mahalleleri, göç, köylü kadın başları sanatçının konuları arasındadır. Yoksulluğa, göçe, insanların umutlarına, hüznlerine, toplumsal gerçekçi eğilimlerin yanında lirik bir duygusallıkla da yaklaşır. Köyden kente göç eden insanları ve kentleşmenin özellikle köy insanına getirdiği etkileri işleyen bir bakış açısı vardır.

Bütün bu yorum serüveni içinde dikkatimizi çeken bir özellik Nuri İyem’in çeşitli yaratış dönemlerinde, hatta figürden uzak kaldığı aşamalarda bile bir biçim tutarlılığını sürdürmesi oluyor. Sanatçı belli bir temel davranışa sahip olmanın güveniyle fırçasını serbest özgür

deneylere, çeşitli görgü ve izlenimlerin etkisine açık bırakıyor. Ama bu yönde de teknik olgunluğun resmine kazandırdığı değerlerle yüceliyor. Bu değerler lirizme ve ötesine varan duyarlık titreşimlerinden de yoksun kalmıyorlar (Tansuğ, 1976). İyem'in Avrupa'da eğitim görmemiş olması hatta hiç Avrupa'ya gitmemiş olması, Paris'teki sergileri takip etmeden yaptığı soyut çalışmalar bir dönem takdir görmüştür. Gerek konu gerek renk gerekse öz bakımından halkla yaklaşan bir ressam Nuri İyem, halkın hoşlanacağı tarzda resimler yapmanın, konu seçiminde doğrudan güncel yaşamdan yararlanmanın önemine dikkat çekmekte ve bu yolla sanatın, halkın seveceği hale gelebileceğine vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre, sanat halka inmeli, halk tarafından benimsenip, sevimli anlayışı, sanat yapıtının niteliğinden, sanat ortamına getirdiği katkıdan daha önde gelmektedir (Bek, 2008). Sanatçı, Anadolu'da her bölgesinde karşılaşılabileceğimiz gerçek öyküleri, kimlikleri irdelemiştir. Hem Anadolu insanını resimlemiş aynı zamanda D Grubuyla halk ve sanat arası zedelenen ilişkinin bağının tekrar kurulmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

2.2.3.Mehmet Pesen'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1923-2012)

2.2.3.1.Mehmet Pesen'in Yaşamı

1923 İstanbul doğumlu sanatçının çevresinde sanatla ilgilenen bir kimsenin olmamasına rağmen ilk ve orta öğreniminde en çok resim dersine ilgisi olmuş ve okulda resimleri beğenilen, ancak yönlendirilmemiş öğrencilik yılları geçirmiştir. Fatih Halkevi'nde tiyatro çalışmalarına katıldığı dönemde Feyhaman Duran'ın öğrencisi Şükrü Platin ile tanışmış ve arkadaşı Akademi yolunu tercih etmesinde etkili olmuştur.

Pesen Akademi'ye girişi ve nasıl Bedri Rahmi'nin öğrencisi olduğunu anlatmıştır: "1942 yılında Galeri'ye girdiğimiz zaman, hepimizi bir araya toplamışlardı. O yıla mahsus olmak üzere bütün hocalar galeriden öğrenci aldılar. Olay şöyle gerçekleşiyordu: Hoca gelip kimin resmini imzalarsa, o öğrenciyi atölyesine kabul etmiş oluyordu. Ben de böylece Feyhaman Duran'ın atölyesine düştüm. Levy eski üç hocanın atölyelerini birleştirmişti. Bunun sonucu olarak Çallı, Hikmet Onat ve Fayhaman Duran aynı salonu paylaşıyorlardı. Üç de asistanları vardı, etti altı hoca..Hepsi bir arada.. Çalışmalarımıza gelen karışıyor, giden karışıyor. Bu arada Galeri'yi Bedri Rahmi aldı. Ben onun çalışma sistemini daha tutarlı buldum. Levy'de bazı çalışmalarımı ilgileniyordu. Bunu fırsat bildim ve Bedri Rahmi'nin atölyesine geçtim." Sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri

Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde öğrenim görerek 1948’de Resim Bölümünden diplomasını almıştır.

Pesen ve atölye arkadaşları, Akademideki öğrencilik yıllarında Hocaları Bedri Rahminin tarafından sergi açma gereğine inanarak Onlar Grubunu kurmuş ve okulun yemekhanesinde 1946’da ilk sergilerini açmışlardır. Grup sonrasında birkaç sergiye daha devam etmiş, grup üyeleri Anadolu’ya dağıldığı için sergi organizasyonlarını İvy Stangali yapmıştır.

1948-49 yılları arası yedek subay olarak Erzurum’da askerlik görevini yapan Pesen, bu süre içinde o bölgeyi incelemiş daha sonra resimlerine ilham kaynağı olarak kullanmıştır.

1949-52 yılları arası Giresun Lisesi’nde Resim-Sanat Tarihi öğretmenliği, 1953-63 İstanbul Haydarpaşa Lisesi’nde Resim-Sanat Tarihi öğretmenliği, 1963-64Kıbrıs Baf Lisesi’nde Resim-Sanat Tarihi öğretmenliği, 1964-67İstanbul Haydarpaşa Lisesi’nde Müdür Başyardımcılığı, 1967-77 İstanbul Haydarpaşa Lisesi’nde Resim-Sanat Tarihi öğretmenliği ve 1977sonrasında çeşitli özel okullarda öğretmenlik yapmıştır. Pesen’in öğretmenlik yaptığı yerler, sanatının zenginleşmesinde rol oynamış; Giresun’da görev yaptığı sürede horon oynayanlar, davul zurna çalanlar, köy düğünleri, yöresel nakışlar resme konu olurken daha sonra doğup büyüdüğü hem de görev yaptığı İstanbul’da tarihi yerleri, sokakları, meydanları, yüzlerce yıllık ağaçları, güvercin ve martıları, ayakkabı boyacıları, simitçi, kestaneci, niyetçileri, çiçek satan çingeneleri, gemileri, sandalları, eski ve yeni köprüleri, tarihi kule ve camileri, Boğaziçi, Haliç görünümleri yeni kompozisyonlarında yerlerini almıştır.

Sanatçı Devlet Sergilerine ve Türk Ressamlar Cemiyetinin yıllık sergilerine resim vermiştir. Ayrıca yurt dışında düzenlenen ‘Çağdaş Türk Sanatı’ sergilerine katılmıştır. Mehmet Pesen 1986 UNICEF ile Strasbourg Akademisi’nin birlikte düzenledikleri Uluslar arası Kartpostal Yaratımları Yarışması’nda Büyük Ödülü almış gene aynı yıl UNICEF beş kıtada dağıtımını yapmak üzere sanatçının eserini seçmiştir. 1998 yılında Plastik Sanatçılar Derneği’nin ‘Sanatta 50.Yıl’ ödülü alarak yaşamı boyunca 75 kişisel sergi gerçekleştirmiştir.

Sanatçı, eserlerindeki yumuşak havanın mizacıyla bağına değinerek: “Benim resimlerimde ılımak bir hava vardır. Bu artık benim mizacımdır. Benim yapımdadır. 35 yıllık öğretmenlik yaşantımda öğrencilerimle ilişkilerimde de böyle olmuştur.” (Tanaltanay, 1990).

2.2.3.2. Mehmet Pesen'in Sanat Anlayışı

Cumhuriyetin kuruluşu sonrasında kültür ve sanat politikalarıyla Anadolu'ya yönelinmiştir. Nüfusun çoğunluğu köylülerden oluşmaktadır. Ekonomi tarıma dayalıdır. Birçok faaliyetin temelinde köylü vardır. Sanatta da köylü ve köy yaşamı konu edilmiş; köy görünümünü, halk oyunları, kilim, halı ve halk giysileri üzerindeki nakışları resmedilmiştir. Mehmet Pesen'de Anadolu'yu ve köylü temasını ağırlıkla resimlerinde işleyen ve geniş bir bakış açısından yaklaşarak resimlerinde köylü temasına kalabalık grup figürleri ve peyzaj ağırlıklı olarak yaklaşan bir sanatçıdır.

Pesen, nakışı resimde kullanmayı ilk kez ustası Bedri Rahmi'de görmüştür. Pesen'in tablolarında yer alan ilk nakışlar ise, tabii ki hafızasında capcanlı duran Unkapanı hamallarının çoraplarındaki nakışlardır. Bunların yanı sıra, Akademi yıllarında ve sonrasında konularını bir süre toplumun kıyısında yaşayan insan tiplerinden seçmiştir. ('Çingene Kavgası', 'Bebek Emziren Dilenci Kadın') Hepsi figüratif olan bu tabloların her biri bir rengin ön planda olduğu yıllardır. Mehmet Pesen, çocukluğunda İstanbul'da Unkapanı yağ iskelesinde babasının nakliyat yazıhanesindeki taşradan gelmiş ve gelenek göreneklerini de beraberinde getirmiş olan İskelede çalışan hamalları seyretmiştir. Bu çocukluk anıları sanatçının Anadolu insanları ve folkloruyla ilk tanışmasıdır. Yıllar sonra, askerliğini Erzurum'da yapması, daha sonra resim ve sanat tarihi öğretmeni olarak Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaşaması, o insanları ve kültürlerini daha çok gözleme imkânını vermiştir sanatçıya. Bu gözlemlerse 1950'lerden itibaren onun tablolarında ortaya çıkıp, zamanla özgün bir sanat tarzına dönüşecek olan folklorik konu ve motiflerin temelini oluşturmuştur. Anadolu'yu bölge bölge inceleme fırsatı bulan sanatçı Anadolu insanıyla dost olmuş, yerel mimariyi, bitki örtüsünü, yerel giysileri ve motiflerini, düğün temasını, kutlamaları, danslarını konu edinmiştir.

Pesen Erzurum'da görevli olduğu sırada köyleri gezdiğini anlatarak: "Çevreyi köy köy, adım adım dolaşım. Halk oyunlarını, türküleri, nakışları yerinde inceleme imkânım oldu. O yıllarda halk sanatları henüz yozlaşmamıştır. Özgün saf haliyle duruyorlardı. Mesela Dumlu'da bir köyde bir kadınla karşılaştım. İki yüz elli nakışı ezbere biliyordu. Bu kadının elini öptüm. Gayet mütevazı "Ben pek fazla bilmem. Rahmetli anacığım çok bilirdi. Benim aklımda çok az bir şey kalmış." dedi. Nakışı yerinde görerek, yapılışını izleyerek tanımak insanı çok etkiliyor. Ve ben böylece 1948-49'dan sonra nakışsal bir döneme yöneldim" (Tanaltay,1990). Plastik anlamda bir noktaya vardırılmasının zorluğu, ayrıca sanatçının

derin bir kuramsallık içine girmesi sonucu katı matematiksel ölçülerle yapılan çözümlenmeler, pentürün kendine özgü yumuşaklığını yok ettiği sonucuna vararak sanatçı bir süre sonra nakışı terk etmiştir.

Pesen 1970'lerin başlarında tarzını değiştirmeye başlamış, nakış döneminin stilize soyutlamalarının ardından serbest soyuta yönelen sanatçı, ışık ve leke ile istediği gibi oynama özgürlüğüne kavuşmuştur. Tablolara derin bir içe dönüş hâkim olmuş; renk, geri planda kalmıştır.

Pesen'in bu dönem ürünü olan yapıtlarından oluşan sergilerden birinde büyük usta Bedri Rahmi Eyüboğlu şöyle demiştir: "Lekede epey parende attın, artık sıra renkte." (<http://www.mehmetpesen.com>. 26.07.2015) Bu sözlerle soyut dönem bitmiş, sanatçı tekrar figüre yönelerek daha renkçi bir anlayışla konu olarak halk oyunları ve köy düğünlerini tercih etmiştir. Bu dönemki çalışmalarda figürler küçülmüştür böylece kompozisyonda boş kalan alanlarda daha önceden üzerinde çalıştığı soyut kompozisyonlarda ki renk, ışık ve leke denemeleri yapma fırsatı olmuştur. Bu denemeler Pesen'i yeni bir düzenleme anlayışına yönlendirmiştir. Bu doğrultuda sanatçı Türk-İslam geleneksel sanatlarından minyatürü keşfetmiştir ve kendi deneyimlerinden yola çıkarak yeni bir yorum getirmiştir.

Batı resminde var olan renk derinliği ve perspektif minyatürde kullanılmaz. Minyatür çizginin değerini kullanarak bu perspektif sorununu ortadan kaldırmıştır. İşte, Pesen'in özgünlüğü ve Çağdaş Türk Sanatına katkısı da tam bu noktada ortaya çıkar: Renkleri hem yan yana hem de art arda kullanarak Doğu ve Batı perspektif anlayışları arasında bir senteze varmıştır. Minyatürü Batı resminden ayıran ikinci nokta, lekenin bulunmayışıdır. Pesen, renk tonlamalarını zengin bir biçimde kullanarak bu eksikliği gidermiştir. Son olarak Pesen, resimlerinde minyatüre özgü anlatı ögesini tümüyle kullanmıştır. Alabildiğine karmaşık bir düzenlemeye sahip olan köy düğünü kompozisyonlarının her köşesinde ayrı bir öykü anlatılır ve böylece minyatürün bu temel ögesi bir yandan yepyeni bileşimler içerisinde öne çıkarken, bir yandan da Pesen'in sanatında vazgeçilmez bir işlev kazanır. Anlatı yetkinleştikçe figürler çoğalıp görsel öyküler zincirinin şiirsel birer halkası olarak tablolardaki yerlerini alırlar.

Sanatçı, sanatına dair düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: "Halk oyunlarını incelemek ve resmime yansıtmakla başladım. Ama bu yarı soyut bir dönemdi. Ben nakış izleri taşıyan bir çalışmaya girişerek tekrar insana döndüm. Bu dönemde nakışın bir kişi tarafından değil,

kolektif bir çalışma sonucu olduğuna kesin karar verdim. Bu kararın tesiri üzerinde uzun süre kaldım. Işığı, deseni, lekeyi ve ritmi yumuşatıp bunlarla nereye varabilirim diye düşünürken minyatürü ele alarak çalışmaya başladım. Ben bilmediğim şeyi kullanmam... Bu yüzden hep kendi kaynaklarımızdan esinlenerek çağdaş bir havaya nasıl girerim düşüncesi hâkim oldu. Bu arada özellikle Osmanlı minyatürü ilgimi çekti. Fatih devrinde başlamış ve Kanuni devrinde zirveye erişmiş. Bana güzel bir kaynak olabilir düşüncesiyle yola çıktım. Bu beni etkileyen, sadece benim yaradılışımdaki bir şeye tutunma, bu arada da yabancılaşmama, benliğinden kopmama, kendi kimliğimi yakalama çabasından kaynaklanıyordu. Başkalarına niye hizmet edeyim ki? Kendi büyük ustalarımızı alıp, bugüne getirmek çok daha tabii. Bugün benim düşündüğüm minyatür, Batı resmindeki ışık, aydınlık ve karanlıkla birleşiyor. Geleneksel minyatürümüz sadece perspektif ile, derinlik ile kazanır. Önce deneme çalışmaları yaptım ve bunları sergiledim. Acaba etki ne olacak diye. Dostlarım beğendiler. Bu arada yıldızı resme sokmaya başladım. Bundan sonra minyatür çalışmaya kesin karar vererek yıllara göre bir program yaptım. Son iki yıldır resmin kenarına bir de ebru koymaya başladım. Yani programlı bir gidişle, minyatür çağdaş bir hikâye veya şiir gibi ve evrensel ölçüler içinde yorumlayayım istedim. İstediklerime bir ölçüde ulaştım ama daha yapmak istediğim çok şey var. Yani bir yerde kalmak ve onu tekrar etmek istemiyorum. Bir konuyu ele aldığımda resme başlamadan önce o konuyu inceler, araştırırım. Yani yaşayarak, bir hikâye anlatır gibi, düşünür ve resmederim. Örneğin, bir çiçek pazarının resmine başlamadan önce oradaki çiçek satıcılarıyla ahbaplık kurar, sohbet ederim. Böylelikle çevreyi ve ayrıntıları çok daha iyi resme yansıtabilirim.” (<http://www.turkishpaintings.com/>, 07.07.2016). Sanatçının kendi sözleri, sanatının geçmişten bugüne gelmesindeki alt yapıyı gözler önüne sermektedir. Pesen, hocası gibi Anadolu Kültürü kaynaklı çalışıp Bedri Rahmi Atölyesinden mezun olmuştur ve onun etkisinde bir dönem geçirdikten sonra kendi özgün yorumunu bulmuştur.

Geleneksel minyatürde yıldız hem kenar süslemesi olarak hem de kompozisyon içinde ayrı bir renk olarak kullanılmıştır. Mehmet Pesen de minyatürdeki yıldızı aynı bu teknikleri uygulamıştır. Ancak geleneksel süsleme biçimleri yerine, kendi figürlerini kenar süsü olarak kullanan sanatçı, tablo kenarı boyunca kendi kendini tekrarlayarak dizilen yıldız ve diğer renklerdeki halk oyunu, kağrı, balık, cami, güvercin, vb. yüzlerce figür, minyatürlerin kenar süsü olmuşlardır. Kompozisyonel değişimle ‘çağdaş minyatür’ süreci sonunda tamamlanmıştır. Sanatçının son döneminde tercih ettiği yıldız ve figür boylarının küçülmesi, ayrıca tekrarı onu daha dekoratif bir anlayışa götürmüştür.

Bu arada, minyatür geleneğinde olmayan, ama sadece Osmanlı süsleme sanatları arasında var olan ebrudan da söz etmek gerek. Pesen, ciltçilik, tezhip gibi geleneksel el sanatlarının öğretmenliğini yaptığı Halkevi yıllarında öğrencileriyle birlikte pek çok ebru çalışması yapmıştır. Şimdiyse, ebru biçimlerini tuval üzerinde yağlı boya ile yeniden canlandırarak yine minyatür yapıtların kenar süsü olarak kullanıyordu. Bu çalışmalar, tarihte çok az yan yana gelmiş bu iki görsel sanat türünün yeniden buluşmasıdır. (<http://www.mehmetpesen.com>. 26.07.2015). Sanatçı farklı teknikle yapılmış çalışmaların etkilerini kendi tablolarında birleştirerek geleneksel sanatları tekrar yorumlamıştır.

Sanatçı Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl doğmuş, çocukluğu ve gençliği bir ulusun kuruluşuna şahitlik etmiştir. Cumhuriyetin kuruluşunun sanattaki etkileri yapıtlarında da görülmektedir. 'Kurtuluş Savaşı', Atatürk düşüncesinin iki temel ögesinden biri olan bağımsızlık motifini temel alan eseriyle, 'Yurtta Barış, Dünyada Barış' eseri aynı düşüncenin insancıl ve barışçıl yanına işaret etmektedir. Sanatçının bu iki yapıtında, daha ileriki yıllarda aynı insancıl kaygıyla yaptığı 'Yunus Emre' tablosuyla birlikte, minyatürden devraldığı görsel anlatı tekniğini uygulamıştır.

Mehmet Pesen'in kişisel anlatımının temel dinamiği üç kaynak üzerinden şekillenir. Anadolu halk süslemelerindeki nakış, Türk-İslam sanatlarındaki minyatür ve Batı resim tekniğidir. Sanatçının gelişimini ve çalışmalarını yıllara göre dört döneme ayırabiliriz: 1944-70 Nakış Dönemi, 1971-75 Yarı Soyut Dönem, 1976-80 Figüratif Dönem, 1981-2012 ye kadar Çağdaş Minyatür Dönemidir.

Sanatçının eserleri özenle çizilmiş, ince bir duyarlılıkla, titiz bir işçilikle renklendirilmiştir. Doğa güzelliklerini tuvalinin bir parçası haline getirerek Anadolu insanının yaşamından kesitler sunmuştur. Pesen, çağdaş bir kimlik oluşturma çabası içindeki sanatçılardandır.

2.2.4.Neşet Günal'ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı (1923-2002)

2.2.4.1.Neşet Günal'ın Yaşamı

Neşet Günal, 1923 yılında Nevşehir'de, geçim kaynağı bağcılık olan bir ailede dünyaya gelmiştir. Sanatçı, ilköğrenimini Şereflikoçhisar'da, orta öğrenimini ise Nevşehir'de tamamlamıştır. Bu yıllarda, aile geçimine yardımcı olmak amacıyla sanatçı fotoğraftan büyüttüğü portre resimler yapar. Nevşehir Belediyesi'nin bursu ile 1939 yılında, sınavlarına girerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanır. Sanatçının okul yılları,

aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlere rastlamaktadır. Sanatçının babası, bu dönemde vefat eder. Sanatçı babasının ölümüyle aile sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalır (Giray, 1998; Özsezgin, 2010). II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerini her ne kadar savaşa girmese de Türkiye hissetmiştir. Yokluk yılları Günal'ın eserlerine de yansımış ve sosyal gerçekçilik akımının etkisinde kalarak ülkenin içinde bulunduğu sosyal değişim ve gelişmeyi bütün yönleriyle eserlerinde işlemiştir.

Yaklaşık yedi yıl süren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimi süresince sanatçı, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'nin atölyelerinde çalışmıştır. Bu atölyelerde tanıştığı Nuri İyem, Turgut Zaim ve Avni Arbaş'tan etkilendi ve toplumsal gerçekçi üslubunu oluşturmaya başlamıştır. (<http://galeribaraz.com/sanatcilar/neset-gunal/08.06.2016>). Günal, bu oluşumlar içinde toplum ve sanat, sanatın işlevi, içerik, biçim konularını irdeleyerek kendi üslubunu oluşturmuştur.

Sanatçı, Yeniler Grubu için: “Yeniler olayı, benim Akademi'de resim alanında az çok bilinçlenme günlerime rastlar. Resim nedir? Niçin ressam oluyoruz? Ne yapmalıyız? Sanatçı kimdir ve sorumluluğu nedir?” gibi sorulara yanıt getirmeye çalıştığımız zamanlar... Galiba beni biraz yetenekli bulduklarından olacak, özellikle Nuri, bana çok ilgi gösterirdi. O zaman gravürler de yapıyordum. Benim de sergiye katılmamı istediler. Fakat hiçbir zaman kendimde bu hakkı görmedim. ‘Benim yaptığım işler, böyle bir sergide anlam kazanabilir mi?’ Ben buna yanıt olarak her zaman ‘hayır’ diyordum. Çünkü yaptığım işlerde ki eksik yanları görüyordum. Sırf bu nedenle bu sergiye katılmadım” demiştir (Tanaltay, 1989).

1946 yılında Unesco'nun Paris'te düzenlediği Modern Sanat konulu sergiye katılan Türk sanatçıları arasında yer alır. 1948 yılında Paris'teki sanat eğitimine başlayan Günal, Andre Lhote atölyesine girmiş ancak, Lhote'un öğretilerini beğenmeyerek, Fernand Leger'nin atölyesine geçmiştir. Resimlerinde de Leger'in etkisi görülür.

Resim çalışmalarını Fernand Leger Atölyesi'nde sürdürürken, Fransa, İtalya ve İspanya'da inceleme gezileri yapmıştır. (Tuğcu, 1992). Sanatçı yurtdışında olduğu dönemlerde de figüratif çalışmalarına devam etmiş, toplumla sanatı arasında bir ilişki olduğu düşüncesine ulaşmıştır. 1954 yılında Türkiye'ye geri dönen Günal, Akademiye asistan olarak atanmıştır.

1963'te ikinci kez yine Paris'e giden sanatçı, burada vitray ve goblen eğitimi almıştır. 1969 yılında 30. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde “Kör Hasan'ın Oğlu” adlı çalışmasıyla, resim dalında birincilik kazanan sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında pek çok karma sergiye katılmıştır.

Orta Anadolu insanın yaşamını kendisine konu edinerek sağlam bir desen anlayışıyla doğup büyüdüğü ve yakından gözlemediği insanların yoksulluklarını ve acılarını resmetmiştir. Sanatçı, tekniği ve yorumuyla Türk resmine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Günel, bireysel üslubu için yaptığı arayışlara, bu yıllarda gündemde olan yerel kavramını da benimseyerek daha da geliştirmiştir. Ankara Hacettepe Hastanesi'ne 30 m², İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'ne ise 20 m²'lik duvar resimleri hazırlamıştır. 1965'te Ankara, Ajans Türk Matbaası cephesine beton döküm mozaik rölyef yapmıştır (Ergüven, 1996; Giray, 1998; Özsezgin, 2010).

Günel, 1960'ta doçent, 1970 yılında profesörlüğe yükselmiştir. 1975-80 yılları arası resim bölüm başkanlığı yaparak 1983'te emekli olmuştur. Sanatçı 79 yaşında ardında yüzlerce figüratif eser bırakarak yaşamını yitirmiştir.

2.2.4.2. Neşet Günel'in Sanat Anlayışı

Neşet Günel, figüratif anlayışını ve sanat üslubunu kendi sözleriyle şöyle dile getirmiştir; "...Resimde insanı temel unsur alma gereğine iyice inandım, tek çıkış yolu bu idi. Fakat inanarak, içtenlikle, insanı insan olarak yaşayarak". Sanatçı yerel motiflerden yola çıkarak, toplumcu gerçekçi anlayışta figüratif eserler üreterek, evrensel boyuta ulaşmış bir sanatçıdır.

Sanatçı, en üstte insan gerçeğini barındırır. Figürü, toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ele alan sanatçılar arasındadır (Eczacıbaşı, 1997). Neşet Günel için gerçekçilik, sanatçının duyarlılık alanına giren insan ve doğa ögesini doğrudan doğruya ilgilendiren görüntülerin, yansımasıdır (Atikoğlu, 1986). Ayrıca Anadolu'dan bu kesitler taşıyan bu görüntüler, sanatçının doğup büyüdüğü Anadolu topraklarının, yaşadığı yerlerin bir yansımasıdır.

Günel yaşamı boyunca geçmişiyile ve resimleriyle sürekli bir hesaplaşma içinde olmuştur. Kendisinin de belirttiği gibi resim onun için bir oyun alanı değil, azaplı bir süreçtir. Şereflikoçhisar ve Nevşehir'de başlayan okul yaşamında resim onun en büyük tutkusudur. İlk deneyimleri ve tecrübeleri, doğayı taklitle başlar ve okul harçlığını çıkarmak için yaptığı portrelerle yeteneğini kanıtlaması onun Akademi'ye girmesinin önünü açar. Sanatçı deseninin güçlü olmasını da bu ilk birikimlerine bağlar. Fakat sadece doğayı taklit etmenin yeterli olmadığını da şu sözleriyle vurgular: "Doğayı iyi izleyebilirim, ama bugün hepimiz

biliyoruz ki, doğayı iyi izleyebilmek, taklit etmek, desenin anlatım olanaklarına doğrudan katkısı olan bir durum değildir. Sorun doğanın yapısını iyi kavrayıp iyi bir şekilde yorumlayabilmektir.” (<http://www.galeriselvin.com> 05.06.2015). Sanatçının eserleri, gözlemediği Orta Anadolu yaşantılarının düşünsel bir yapıda oluşturulmuş kurgusal bir üründür.

“Türk resim sanatında çağdaş figür fantastiğinin en dramatik toplumsal köşesini Neşet Günal tutmaktadır. Bunu, hiçbir itirazın geçerli olamayacağı bir üslup kuvvetiyle temsil ettiğini belirtmekte hiçbir sakınca yoktur. Neşet Günal, bir kaynak seçimiyle Fernand Leger'ye uzanan üretim sevincine ilişkin çağdaş klasik değerlerin görsel temposunu belki de deyimden en gerçek anlamıyla Anadolulaştırmış, toprağa kök salmış, o yıkılması olanaksız viranenin benzersiz şiirini oluşturma gelmiştir. Sanırım Türkiye'de sanat alanında hangi dalda olursa olsun hiçbir yapıt, Neşet Günal'ın resmindeki kadar koyu bir sefaletin, çorak solğununu bile tüketmiş acı yoksunluğunu, biçimlerinde aynı ölçüde yıkılmaz bir güçle karşımıza çıkarmamıştır” (Tansuğ, 1976). Sanatçı, eserlerinde reel görüntüyü yorumlayarak kompozisyonunu ve figür duruşlarını kurgusal hatta teatral bir etkiyle sunmuştur.

Günlük yaşamda insan emeğine yeterince değer verilmese de figürün abartılı şekilde büyük yapılmış elleri ve ayakları emeğe saygının işareti olarak klasik figüratif bir biçimsel anlatımla sanatçının resimlerinde şekillenir (Ersoy, 2004). Leger, el ve ayakları olduğundan iri gösterişle de Neşet Günal'ın sanatında var olmuştur. Mekaniği resmetmeyi insan vücudu ifadesiyle bir tutan Leger'le Günal, bu noktada birbirlerinden ayrılırlar. Leger'in figürlerinin etkisinde olduğu ifadelerine Neşet Günal, şu sözleriyle açıklık getirmiştir: "Leger estetiği, daha çok transformasyona dayanır. Benim gerçekleştirdiğim figürlerde ise deformasyon, ön plandadır."

Sanatçının ilk dönem resimlerinde, kesin, kalın konturlarla vurgulanan figürler, az gölgeli düz renk kullanımı, dengeli ve ölçülü kompozisyonlarıyla, Fernand Leger'nin aynı nitelikli resimleriyle benzerlik gösterir. 'Yaşama Sevinci' ve 'Üç Güzel' adlı çalışmasında Leger'nin etkileri açık bir biçimde görülmektedir. Avrupa eğitimi ve sonrasında yaptığı resimler Günal'ın hem rengi hem de biçimi sorguladığı bir geçiş dönemini göstermektedir.

Neşet Günal'ın savunduğu genel sanat anlayışı ile desen anlayışı birbirine paraleldir. Sanatçı için desen, bir resmin eskizi değildir. Kuralları, amaçları, etkileri olan, başlı başına bir çalışma biçimidir (Turan, 1984). Sanatçı desen çalışmalarında, eserin kompozisyonuna

ve kurgusuna karar vererek, çözümün ilk etabını birinci aşamada bitirmektedir. Figürlerin duruş biçimleri ve resmin geometrisini analizi son noktaya geldiğinde sanatçı tuvale başlamıştır. Deseni kurucu öge, rengi de yardımcı öge olarak kullanmıştır.

Öğrencilik dönemine ait desenlerinin ve resimlerin neredeyse tamamı 1948 Akademi Yangını sırasında yanmıştır. Bunlardan günümüze ulaşan bir tanesi 1941 tarihlidir, sanatçının 18 yaşındayken yaptığı bu desen anatomik yapının verilmesine yönelik tipik bir atölye çalışmasıdır. (<http://www.galeriselvin.com.06.06.2015>). Sanatçının, Akademiden sonra Batı resmi etkisindeki desenlerinde Leger'in eserlerinden kaynaklı oluşturulmuş, konstrüktif kaygılar taşıyan çizimlerdir. 1950'li yılların sonuna doğru, kendi deyimiyle sanatçı sorumluluğunun başlamasıyla; resimsel üslubunu oluşturmuştur. Figüre odaklı desenlerde doğa tıpkı resimlerindeki gibi ikinci plandadır, hatta bazen yoktur. Yani resmin fonu boş bırakılmıştır.

Akademide eğitimci ve bölüm başkanlığı yapan Lévy, Günal'ın desenini çok güçlü bularak her yaptığını övgüyle karşılamış ve hatta kimi zaman "Bu yaşta Rafael de bu kadar çizerdi" diyerek onu yüreklendirmiştir. (<http://www.issanat.com.tr.06.06.2015>). Sağlam deseni ve güçlü anlatımıyla hocası Leopold Levy'nin gözde öğrencilerinden biri olmuştur.

Sanatçı teknik olarak tuvalinde oluşturduğu dokuyla, kurumuş toprak hissi yaratmıştır. Bu pütürtülü dokuyu denemeler sonucu oluşturmuştur. Günal, ilk zamanlar tuvallerinde alçı ve kum kullanarak resimlerine taban hazırlamış, daha sonra da talaşı tercih etmiştir.

Tuvalin dokusundan yararlanan sanatçı, ışık etkilerini ince renk tabakaları ile vermeyi başarmıştır. Böyle bir durumda, özü gereği figürün algılanmasına aracılık eden sınır çizgisi, Günal'da bir başka işlev daha üstlenir. Bu işlev, aynı hamurdan olanı ayırmadır. Sınır çizgisiyle belli bir biçim kazanmış olan, sadece figürün açıkça algılanmasına değil, aynı zamanda aynı hamurdan olanın ayrımlaşmasına da katkıda bulunmaktadır. Burada, çıplak arazi, doğayı, toprak ve onun ürünü olan insana emanet etmiştir. Hatta gökyüzü bile toprağın uzantısıdır. Öte yandan, çevresiyle olabildiğince bütünleşmesine rağmen, her bir figür tek başına tasarlanmış olmaktan ötürü, kendi bedeni içinde yoğun ve o ölçüde sarsıcı bir yalnızlığa mahkûmdur. Her figür, kendisiyle baş başadır (Ergüven, 1996). Figürler anıtsal yapıda ele alınarak ortalama tuval büyüklüğünü aşan boyutlarda resmedilmiştir.

Günal, resimde kültürel kimlik sorununu en baştan beri gündemde tuttuğundan; yerellikten evrenselliğe ulaşmış nadir ustalar arasında yer almıştır. Tunalı'ya (1973) göre ise; sanatın yöreselliği, sanatçının içinde doğduğu coğrafi ve toplumsal çevreyken; ulusallık ise, bir

ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumudur. Neşet Günal'ın yapıtları da ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedir. Ulusal ve evrensel değerlerin, birbirlerini yok etmeden de var olabileceğine inanan Altınok (1971), doğru sanatın, taklitçilikten uzak, çözümleyici ve sağlam kuramsal temellere oturan bir anlayışta olması gerektiğini ifade etmiştir.

Anadolu temasının 1950'li yıllar itibariyle artmasında, bu yıllarda köyden kente göçün iyiden iyiye kendini hissettirmesi ve bu göçün, köye gidemeyen sanatçının ayağına köyü getirmesi de etkili oldu. Bu dönemde sanat da bir tür iç hesaplaşmayla, yerellik-evrensellik tartışmalarından beslendi. Günal bu dönemden itibaren, yerel ve evrensel değerleri bir arada barındıran "toprak insanları", Anadolu'nun sert yaşam koşullarını, çorak ve çıplak coğrafyasını gözler önüne seren eserler vermiştir.

Anlatımı ve içeriği, sanatçı 1960'lardan sonra ön plana almıştır. Anadolu insanının yaşam zorluklarını yansıtan 'Tarla Dönüşü' ve 'Dananın Ölümü' sanatçının bu anlamdaki ilk çalışmaları arasındadır. Günal, özgün üslubunun erken örnekleri olan bu resimlerde anıtsal bir figür anlayışı ile toplumsal gerçekleri birleştirerek, Anadolu insanını, kompozisyonunun merkezine oturtmuştur. Günal'ın resimlerinde halk bilimi unsurlardan oldukça fazla yararlandığı görülmektedir. Günal, Anadolu insanının yaşam biçimini, bazen barındıkları evlerin mimari yapısını, bazen de o barınak içindeki günlük yaşamı, figürleri ön planda tutarak betimlemiştir. Figürlerin hemen arkasında bebek beşiği, testi gibi günlük yaşam eşyaları, Anadolu yaşamının tipik bir göstergesi olarak Günal'ın resimlerinde yerini almıştır (Ergüven, 1996; Çeken, 2004). Sanatçı, Anadolu temasından yola çıkarak çeşitli yıllarda farklı resim ve resim dizileri üretmiştir. 'Yaşantı', 'Kapı Önü', 'Köylü Çocuklar', 'Bağ Bozumu' (1956), 'Aile' (1958), 'Baba-Oğul' (1961), 'Toprak' (1962), 'Ana ve Çocuk' (1962), 'Bunalım' (1965), 'Korkuluk' (1968), 'Duvar Dibi' (1972), 'Başakçı Kadın III' (1979) bu yaşamı aktarırken ürettiği resim dizilerinin başlıcalarıdır.

Sanatçı, 'Korkuluk', 'Kapı Önü' ya da 'Duvar Dibi' gibi gerek tek gerek ikili-üçlü ya da daha kalabalık figür gruplarını ele aldığı dizilerinde, insanı tüm yoksulluğu içinde çorak bir doğa, yığma taş duvarlar ya da yıkıntılar önünde betimlemiştir. Figürlerin yüz ifadeleri ve giysileri ile el ve ayaklarındaki biçim bozmalar, bu tür bir arka planla birleşince anlatım daha da güçlenmiştir (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008). Günal'ın, 'Korkuluk' resimleri, yarı sürrealist, yarı fantastik ama özünde gerçekçi resimlerdir. Günal, korkuluğun insanın yaşam döngüsünde bir işlevi olduğunu savunur. Sanatçı için, nerede

ilkel bir üretim ortamı varsa, orada korkuluk vardır. Sanatçı toplumsal eleştiri tavrını da bu görüşe katarak, korkuluğu ilkeliğin bir simgesi olarak değerlendirmek istemiştir (Tuğcu, 1988). 80’li yıllarda bir seri olan ‘Korluklar’ Askeri Darbe döneminde üretilmiş olma sebebiyle tarihsel bir öge olma niteliğini taşımaktadır. Ayrıca bu seri, otoriteye olan korkuyla da bağdaştırılabilir.

Neşet Günal, 1970’li yıllarda üretilen ‘Kapı Önü’ dizisini, teatral bir kurguyla, kırsal kökenli yoksul aileleri, anneleri, çocukları, kız kardeşleri, ağabeyleri ve onların yaşama bakışlarını betimlemiştir. Yıkık dökük evlerin önünde duran umutsuz İç Anadolu insanı resmedilmiştir.

Neşet Günal, ‘Duvar Dibi’ dizisinin ilhamını da çocukluğunda gözlemlediği, olaylardan alır. Sanatçı, çocukluğunda işsizlikten bunalan, ne zaman bir duvarın dibine gölge gelse, orada gölgenin altına yatan, sığınan, sohbet eden, en değerli senelerini böyle duvar diplerinde çaresiz olarak geçiren insanları gözlemlemiştir (Altuğ, 2003). Anadolu’da yaşanan kuraklık, yokluk ve zorlu yaşam koşullarının duyarlı bir ifadeyle anlatılması sanatçının eserlerinde ana temalardandır.

Fransız geleneğine uygun bir biçimde doğa, Günal’ın en büyük öğreticisidir. Ancak bir peyzaj olarak değil, anlatmak istediklerine ışık tutan bir fon olarak kullanılmıştır. Sanatçının eserlerinde zaman zaman etkilerinin hissedildiği Courbet’in, Taş Kırıcıları’ndan veya Millet’in Başak Toplayanları’ndan izler taşımakta olsa da sanatçı bu durumun, sürecin normal bir parçası olduğunu kendi sözleriyle ifade etmektedir: “...benim eserlerim, desen ve biçim yönünden, dünya resminin çeşitli dönemlerine dayanabilir... Rönesans’tan bu yana resmin bütün değer yargılarını içine alabilir... Ben şu ya da bu dönemin ağırlıklı olduğunu sanmıyorum”

Günal, Anadolu çocuklarını resmettiği seride, çocuklar insana neşeden çok hüznü vermektedir. Günal’ın resimlerindeki çocuklar tıpkı kendisi gibi hayatın sıkıntılarını erken yaşta tanıyıp, erken olgunlaşmış çocuklardır. Bu eserlerin yaşamı sorgulayan bir yanı vardır. Örneğin eğreti kız çocuğu elbiseleri içindeki “Mehmed’in Oğlu” resmine bakıldığında boynu hafifçe bükük, tek gözü kördür. Bu küçük köylü çocuğu, hüznü vermektedir ve izleyiciyi empati yapmaya zorlamaktadır.

Toplumsal ve işlevsel bir sanatı savunması, ilk bakışta Neşet Günal’ın toplumcu gerçekçi sanat anlayışına yakın olduğu izlenimi verebilir. Ancak onun sanat anlayışı, sanatçı kişiliği ve sanatçı tavrı ideolojik bir öncüden ya da güncel bir sanat akımından hareketle değil,

yaşamın ve yaşadıklarının sürekli sorgulanmasıyla gelişerek biçimlenmiştir. (<http://www.galeriselvin.com.06.06.2015>).

Ürettiği eserleriyle Türk Resim Sanatının önemli bir noktasında olan Neşet Günal; 1970'lerde figüratif ağırlıklı resmin artması, bu dönemdeki genç kuşak sanatçılarının eleştirel ve ifadeci bir gerçekçilik anlayışına yönelmelerinde etkisi yadsınamaz.

2.2.5. Nedret Sekban'ın Yaşamı ve Sanat Anlayışı (1953-..)

2.2.5.1. Nedret Sekban'ının Yaşamı

Sanatçı 1953'te Trabzon, Sürmene'de doğmuştur. Annesi ve babası Trabzon'da kendi terzi dükkânlarında çalışan sanatçının, çocukluğu Karadeniz Bölgesinde geçmiştir. Lisede resim atölyesi anahtarının verildiği Sekban, gençlik dönemini burada resim yaparak geçirmiştir.

Sekban: “Çocukken merakım bakmaktı, her şeye bakmak. Taşa, toprağa, ağaçlara özellikle de insanlara bakmak. Onlarda farklı şeyler görmek çok hoşuma giderdi. İçlerine sinmiş şeyleri arayıp bulmak, bulduğum şeyleri çevremdekilere ayrı ayrı şekillerde anlatarak onların ilgisini çekmek, günlük eylemlerimin en başında gelirdi. Bir şeyi çizip boyayarak ifade etmekte bir disiplin oluşturmuştum, neredeyse küçük bir ustaydım!” (İlaslan,2008).

Gamze İlasla'nın yaptığı söyleşide (2008) sanatçı mezun olduktan sonra bir dönem işçileri inceleme amacıyla fabrikada çalışmıştır. Bunu da şöyle dile getirmiştir: “Mezun olmuştum ve merak ediyordum, bu çay fabrikasında işçiler nasıl çalışır, ne yaparlar ve nasıl bir döngü vardır fabrikanın içinde diye. Eğer çay fabrikasında çalışırsam bu sorulara cevap bulabilmenin yanı sıra harçlığımı da çıkartmış olacaktım. Babam, aile büyüklerinden rahmetli Hayrettin Seymen ile görüşüyor ve beni çay fabrikasına geçici işçi olarak yerleştiriyorlar. Çevremdekiler bana “gel sen tahakkuk denen bir yer var, oraya yazıl, bir memur ol.” dediler; ama ben “İstemem, işçi olmak istiyorum.” Olur mu hiç öyle şey deyip kızdılar tabi, “Sen Seymenli ailesinden bir adamsın, hiç yakışır mı sana orada kıvrmanın üstünde dirgenle çayı aşağıya itmek!” Ama benim amacım, fabrikada bizim dışımızda akrabaların dışında o kırsal alandaki insanları tanımak... Geçici işçilik yaptığım o süreçte her ne kadar birçoklarının işten kaytarmalarına şahit olsam bile, ben giderdim tahakkuktaki arkadaşlarımın portrelerini yapar, bir şeyler yazar çizerdim.”

Nedret Sekban, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde Neşet Günal Atölyesi'nde öğrenim görmüştür. Sanatçı mezun olmadan 1974ve 1975'te

Ahmet Andiçen Resim Yarışması'nda iki yıl üst üste birincilik ödülü almıştır. Sekban, ayrıca 1976 yılında da 10. DYO Resim Yarışması'nda Ankara, İzmir, İstanbul ödülünü ve 1978'de başka bir birincilikte Kartal Kültür Şenlikleri Resim Yarışması'ndan almıştır. Sanatçı, 1977 yılında mezun olduktan sonra 1979'da Akademi'de asistan olarak göreve başlamıştır. Nedret Sekban 1981'de Ankara TBMM'nin Cumhuriyet Senatosu Vakfı Atatürk Resim Yarışması'nda mansiyon ödülü almıştır. 1982'de Vakko Resim Yarışması'ndan mansiyon ödülü alan sanatçı, ertesini yıl 1983'te sanatta yeterlilik diplomasını almıştır. 1992'de Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde Yardımcı Doçent, 1995 yılında da Doçent olmuştur. Sanatçı Doçent olduktan sonra kişisel ve karma sergilere ağırlık vermiş İstanbul, İzmir, Selanik'te sergiler düzenlemiştir. 2001 yılında aynı kurumda Profesör olan Sekban 2017 yılında emekliliğe ayrılmış ancak eğitimciliği bırakmayarak kurduğu atölyesinde genç yeteneklere imkân yaratmaktadır.

2.2.5.2. Nedret Sekban'nın Sanat Anlayışı

Figür ressamı olan Nedret Sekban, her eserinde İnsanı merkeze koymaktadır ve doğa olsun kompozisyonu olsun insanı ve insanın günlük hallerinin anlatıldığı biçimlendirmeye hizmet etmektedir. Araştırmacı bir tavır sergileyen sanatçı, resmini yapmadan önce giriştiği farklı ön denemelerle belirleyiciliğini oluştururken; ayrıca kendi iç dünyasının izlerini kullanarak gerçek dünyayı yeni bir yorumla ele almaktadır.

Sekban, eserlerinde “Karadeniz yöresinin insanlarını ve yaşamlarını anıtsal figür yorumuna bağlı bir anlayış içinde göstermektedir. Maden ve kanal işçilerinin yaşam kesitlerini yansıtan resimlerinde abartısız, oldukları gibi görünen insanlar tüm gerçeklikleri ile ele alınmakta ve ‘insan’ olgusu her yönü ile verilmek istenen mesajın özünü oluşturmaktadır.” (Ersoy, 1998). Sekban, 1970'lerden sonra gelişen eğilimler karşısında, figürcü çıkışın etkisini ve önemini duyurmaya yönelik sanatçı kuşağı içinde yer almıştır.

Nedret Sekban'ın figürleri, güçlü ve gerçekçi anlatımlarını toplumsal çizgi içinde ısrarla tutmaktadır. Sağlam figürler toplumsal realite ve sınıfsal dokuyu kentin içine doğru çekilen ve değerlendirilen resimsel gerçeklik boyutlarında irdelerken, aynı zamanda yüksek bir estetik kategoriye de varmıştır (Gezgin, 2009). Sanatçı Anadolu kırsalından kente göç etmiş insanların hayatlarını günlük sahneler içinde irdeler. Erken dönem çalışmaları nötr ve koyu tonlar ağırlıklı bir kurulumla sahipken, ileriki yıllarda Çingeneler serisi ile daha renkli bir plastik yapı benimsemiştir.

Hümanist değerleri işleyen ressam Sekban'ın eserleri; 'Demiryolu İşçileri', 'Kurtuluş Savaşı destanı', 'Fındıklı Parkı', 'Balıkçılar', 'Ortakiler', 'Deniz', 'Çingeneler', ürettiği resim dizileridir.

Sanatçı eserlerinin oluşumunu şu şekilde açıklamaktadır: “Ben de gençliğimde, atölyede sekiz saat oturup üretebileceğime inanıyordum, ama yok öyle bir şey. Şairseniz, sizden önce yazılmış yığınla metin vardır; onları okumuşsunuzdur. Okuduklarınızın sizde yeni bir biçimde vücut bulmasına izin verip onu yeniden üretirseniz evet, Aragon bu durumda haklı olur. Yani sürüyle kelimenin ve cümlenin aklından geçtiği bir adamın, sekiz saat boyunca ilhamsız olması mümkün müdür? Her sanat eseri, bir başka sanat eserini döller. Eğer bunun farkındaysanız, yapacağınız şey karar vermiş olmak ve o karar ile ilgili olarak bir disiplin alanını sağlayan manevi ve tinsel bir atölyeyi elde etmektir. O atölye sadece bir mekân değildir; o günlük yaşamın içinden dışarıya çıkabildiğiniz alandır. Zaman zaman açık, zaman zaman kapalı bir alandır. Atölyeniz kafanızda biriktirdiğiniz imgelerin bütünüdür. Aslında atölye dinamik bir mekândır. Ancak o dinamizm sizde bir tinsellik, bir uhrevilik sağladığında ilham oluşuyor. Üretme duygusu, yeni bir biçim, yeni bir zamanlama doğuyor. İnsanın kafasında bir atölye olmalıdır ki orada zamansız ve mekânsız bir şeyleri, güncel olayları tasarlayıp yeni bir formatta sunabilsin, o tinsel yapı bunu sağlar. Üstelik adeta tapınağınız olur.”(İlaslan,2008). Sanatçı gerçekçi akım içerisinde nitelendirilse de kuru akademik bir gözlemden söz edemeyiz. Çünkü sanatçı eserlerine bir yorum katmaktadır, o görseli kendi değerlendirmesiyle yeniden biçimlendirerek bir şekle sokmaktadır. Teknik olarak biçimi deforme etmekte, rengini resme uygun olarak seçmekte ve abartmaktadır. Yani sanatçı gözlemden sonra, biçimi tekrar kurgulamaktadır.

'Deniz' serisi çalışmalarında ele aldığı meta; denizin insan yaşamında ne kadar önemli bir yer tuttuğudur. Ağırlıklı olarak dalgalı deniz temasını ön plana çıkaran sanatçı, denizi özgürlüğün simgesi olarak görmektedir. Denizin aynı zamanda yaşamın sembolü olduğunu da belirten Sekban, onun dizginlenemez gücüne hayrandır. Deniz temasını ele almadan önce Nazım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Can Yücel, Oktay Rıfat, Neruda, Pişkin gibi şairlerin deniz konulu şiirlerini okuyan Sekban, tablolarına bu şiirlerden yola çıkarak isimler vermiş. Puşkin'in ölümü sorguladığı: “Ve ölümü nerede gönderecek bana yazgı? Savaşta mı, yolculukta mı, koynunda mı dalgaların?” dizesi sanatçıya esin kaynağı olmuştur. (<http://arsiv.ntv.com.tr.01.06.2015>).

Gamze İlaslan'la yaptığı röportajda sanatçı çalışmalarını şu şekilde açıklamıştır: “Balıkçılarla konuştuğunuzda bunu anlarsınız, neden ona sırtlarını döndüklerini. Bir taraftan severken, bir taraftan da nefret ederler. Her elleri dolu bir seferden dönüşün denizden karşılık bulacağını, er ya da geç, şimdi ya da daha sonra, kendilerinden yahut çocuklarından denizin bir şey alacağını bilirler ve bu yüzdendir belki de çoğu sefer sırtlarını dönerler ona. İki küskün kardeş gibi.. Çocukluğumdan kalan bütün o görüntüler, balığa çıkışlarım yer bulmuştur tablolarımda. Bir öteki sebep; denize sevgim, onun bana ait bir dil oluşturma fırsatı vermiş olması. Zamanla bu durum naif bir sevgiden öteye geçiyor ve bir bilinç oluşuyor kendiliğinden. Mesela demiryolu işçilerinin hep yolda oldukları ve o yolun bitemeyeceği hissiyatı vardır, tıpkı denizcilerde olduğu gibi... Denizcilerin modern zaman anlayışları yoktur. Onlar hala lokal bir zaman anlayışının içindedirler. Çünkü yaptıkları eylemde kesinlik söz konusu değildir, denizi denetleyemezler, kontrollerine alamazlar. Bu noktada, bu denetlenemezlik, benim bir başka önemli tamam olan ‘Çingeneler’de de vardır. Onların da tarih boyunca denetlenemeyen halleri insanda bir bağımsızlık duygusu uyandırıyor. Demiryolu işçileri ve denizciler hep yoldadır, yolda olmak zorundadır ve her geri dönüşlerinde, gittikleri an ile geldikleri zaman arasındakilerine tanık olamamaktan kaynaklanan bir boşluk oluşur hayatlarında. Çingeneler de hep yoldadır; çünkü göçebelerdir, hep göçerler, durmazlar, bağlanamazlar.” Sanatçı eserlerine dâhil ettiği çingeneler, balıkçılar ya da işçileri iletişimde olsa da onlardan uzakta başlayarak bitirmektedir.

Sekban, özellikle son dönem çalışmalarında bir şehir görünümünü içerisinde figürlerini yerleştirmiştir. Bunu yaparken yaşamın bir anını, bir kesitini resim ile izleyici arasına başka elemanlar koymadan yapma gayreti içerisinde. Onun gerçekliği insanın çıplak gerçekliği gibidir, sadece olanı göstermeye dönüktür.

Nedret Sekban, çalışmalarında görünen gerçekliğin evrenselliğine olan inancını vurgularken, başlangıç noktasının bu ortak görsel deneyimi, araya dillerin farklılıkları girmeden aktarmak, bunu samimi şekilde yapmak olduğunu söyler (Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, 2009).

2.3.Sanat Eleştirisi ve Eleştirel Yaklaşımlar

Sanat eleştirisi, bir eseri sorgulayarak, o eserde daha aydınlatıcı bilgiye sahip olmayı amaçlar. Araştırmada ise ontik çözümleme ve bağlamsal sanat eleştirisi (contextualistic

criticism) yönteminden yararlanıldığı gibi eleştirinin farklı türleriyle de desteklenmiştir. İncelenen eserler, ontik ve bağlamsal eleştirinin içeriği olan, ön ve arka yapı kategorilerine göre değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde, psikanalitik, akademik eleştiri gibi türlerden de yararlanmış olduğundan dolayı sanat eleştirisi tarihi ve yaklaşımlarına da yer verilme gereği duyulmuştur.

İlk defa 16. Yüzyılda Fransa'da kullanılmaya başlayan "eleştiri" kelimesinin kökeni, Grekçe'de soruşturma, değerlendirme anlamına gelen "krinein" kelimesine dayanmaktadır (Yolcu,2009). 'Eleştiri kavramının özünde de 'karar vermek' (krino) sözcüğü vardır (Adorno, 1990). Sanat eleştirisi ise, bir sanatsal araştırma ve sanata karşı duyarlı tepki verme süreci olarak tanımlanmaktadır (Yolcu, Alakuş, 2009). Sanat eleştirisi bir sanat objesinin incelenerek, durumunun tespit edilmesidir. Bu durum maddi yapısı olduğu gibi aynı zamanda onun oluşumunun görünmeyen yüzü, mana dünyasıdır. İlk örneklerine, Antik Çağda rastlanılan ve asıl olarak 18. Yüzyılın ortalarında Fransa'daki ele alınış biçimiyle daha bağımsız olarak karşımıza çıkan sanat eleştirisinin en güçlü yanı; nesnel, yansız ve bağımsız ölçütler kullanma zorunluluğu taşımasıdır. Sanat eleştirisi kısaca "sanatın, sanat bilimi içerisinde ve daha çok çağdaş sanat yaratıları üzerinde durularak gerçekleştirilen yargılanma ve değerlendirme süreci" şeklinde tanımlanabilir. Bu yargılama ve değerlendirme süreçleri ile sanat arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Diğer disiplinlerden ve sanat tarihi, sanat kuramı, sanat psikolojisi ve sanat sosyolojisi gibi bilim alanlarından yararlanan sanat eleştirisi estetik bilimine ve sanat kuramına da geçiş vermektedir (San, 2008). Sanat eleştirisi, belli sanat yapıtının işlevinden yola çıkarak sanat yapıtının özünü ve kapsamını yorumlamaya, yapıtın toplum içindeki konumunu açıklamaya ve yapıttan çıkarılan bilgileri genellendirmeye çalışır. Sanat eleştirisinin temelleri, sanat yapıtlarının değerlendirilişindeki özsel ölçütleri araştıran belli bir sanat bilimine dayanır (Artut, 2001). Sanat eleştirisinde eserin reel yapısının oluşum koşulları incelenirken, oluştuğu toplumsal yapının incelenmesi sanat sosyolojisinin, sanatçının yaşamı ve ruh durumunun sanatçı üslubuna yansması ise sanat psikolojisinin alanıdır. Eserin arka yapısındaki fikirsel oluşumu irdelenirken, sanat felsefesi ve estetik bilimiyle desteklenerek sanat eserinin anlaşılması gerekir.

Evrin Altuğ'un 10.09.2002 tarihli Radikal Gazetesinde yayınlanan Hasan Bülent Kahraman ile yaptığı röportajda da sanat eleştirisine dair görüşler dile getirilmiştir. Kahraman'a göre sanat eleştirisi, "iyi eleştiri, yapıtı önceden belirlenmiş kategorilere

oturtma çabası değil, ‘yeni sanat yapıtının oluşacağı, filizleneceği alanı, bağlamı saptama, yaratma çabası güden eleştiri olmak durumundadır” (Altuğ, 2002). Eleştirel düşünce, gerçeklerle sürekli hesaplaşmayı koşullar. Bu hesaplaşma her türlü ön yargıdan ve saplantıdan arınmış olduğundan, çok yönlüdür. Amaç gerçekleri çeşitli yönleriyle, çeşitli bakış açılarından ele alarak aydınlatmaya çalışmaktır.

Eleştirel düşünce sorgulayan, kuşku duyan bir akılcılığın ürünüdür. Aydınlanma Çağı ile eleştirel düşünce ön plana çıkmıştır ve özellikle Immanuel Kant (1724-1804), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) gibi ünlü düşünürler eleştirel düşüncenin yerleşmesi için mücadele etmişlerdir (Arnold, 2002). Eleştirel düşünce, eseri derinlemesine irdeleyerek objektif bir sonuca vararak değerini, özgünlüğünü tespit etmeye yarayan düşünsel bir etkinliktir.

19. yüzyılda doğa bilimlerindeki gelişmeler her alanı etkilediği gibi sanat eleştirisini de etkilemiştir. Hippolyte Taine (1828-1893) bu gelişmelerin, insan bilimlerine, yapıt incelemelerine de uygulanabileceğine inanmıştır. Taine’e göre düşün ve duygu dünyasını da dış dünya gibi değişmez yasalar yönlendirmiştir. İnsan yapıtlarının niteliklerinin belirtilmesi, nedenlerinin araştırılmasını benimseyen Taine, yapıtları, yazarları hatta toplumları ve dönemleri bilimsel olarak açıklamak için; ‘ırk’, ‘ortam’, ‘zaman (dönem)’ kavramlarını ortaya koymuştur (Yücel, 1991). Burada ‘ırk’ ile ulusal özellikleri yani her ulusun kendine özgü zihniyetleri, duyarlılıkları, dünyaya bakış açıları olduğu ifade edilirken, ‘ortam’ kavramı ile de insanların mizacına yön veren toplumsal koşullar, coğrafi durum, iklim gibi özellikler vurgulanmıştır. ‘Zaman’ ya da bazı kaynaklarda ‘dönem’ olarak ifade edilen son kavram ise belirli bir çağı ya da zamansal dönemi ifade etmektedir. Bu kavramlardan özellikle ‘ortam’ yapıtların değerlendirilmesinde en çok üzerinde durulan kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Moran, 2003).

Sanat eleştirisinde birçok eleştiri teorisinin yanı sıra, sanatı anlamaya yönelik olarak yapılan tanımlamalar da vardır. Ott’a göre eleştiri: “mekanik eleştiri, organik eleştiri, biçimci eleştiri ve bağlamsal eleştiri” (Pepper, 1946)” diye gruplandırılır (Ott,1985). Sanat eleştirisinde bu teoriler, mechanistic criticism (düşünmeden yapılan eleştiri) deki gibi duyguların ve hislerin konması; organistic criticism (sistemli eleştiri) deki gibi sanat eserlerinin uyumu; formalist criticism (biçimci eleştiri) deki gibi evrensel doğrulara ya da fikirlere inanç; contextualistic criticism (eserde ön ve arka planın birlikte ele alındığı eleştiri) deki sanat eserlerinin genel içeriğini ve eserle ilgili görüşlerin oluşum sürecindeki

standartlar gibi nedenlerle geliştirilmiştir (Mercin ve Alakuş, 2005). Sanat eleştirisi, bir eseri sorgulayarak, o eserde daha aydınlatıcı bilgiye sahip olmayı amaçlar. Buradan hareketle, bir yazım biçimi olarak önemli bir yere sahiptir. Araştırmada ise bağlamsal sanat eleştirisi yönteminden yararlanıldığı gibi eleştirinin farklı türleriyle de desteklenmiştir.

Sanat eleştirisi türlerini üç temel başlık altında sınıflandıran Wolf ve Geahigan (1997) bu türlerin tamamen birbirinden ayrılamayacağını, eleştirmenlerin zaman zaman birden fazla eleştiri türünden aynı anda yararlanabildiğini belirtmiştir. Özellikle 19. ve 20. yüzyıldaki eleştiri örneklerine odaklanan Wolf&Geahigan, eleştiri türlerini izlenimci (diaristic), biçimci sanat eleştirisi ve bağlamsal (contextual) sanat eleştirisi şeklinde sınıflandırmaktadır (Aydoğan, 2010).

Çağdaş sanat eğitimcilerinden Feldman'ın geliştirdiği eleştiri yöntemine göre, öznel ve bağlam içinde olmak üzere iki tür sanat eleştirisi vardır. Öznel eleştiride dikkatler; tek bir sanat eserinde gözlemlenen ve duyumsanan bilgiden anlamlar oluşturan özelliklere ait içsel ipuçları üzerinde yoğunlaşır. Bağlam içinde (kapsamlı) eleştiri ise, sanat eserinin sosyo-tarihsel zamanlarla etkileşimine ilişkin bilgilerin araştırıldığı bir yöntemdir (Kırıoğlu ve Strokrocki,1997). Feldman'a göre sanat eserlerini bütünüyle inceleyebilmek için dikkat edilmesi gereken bazı aşama ve kriterler söz konusudur. Bunlar; tanımlama, analiz, yorumlama ve yargılama aşamaları şeklindedir. Tanımlama (betimleme) aşamasında eserde var olan görsel öğeler, bilgi objeleri tam olarak ortaya konulur. Bu aşama fark edilmesi gereken görsel öğelere dikkat çeker. Çözümleme aşamasında sanat öğelerinin nasıl düzenlendiği bulunmaya çalışılır. Yorumlama aşamasında, Tanımlama ve Çözümleme aşamasında elde edilen verilere dayanarak kişisel görüşler bildirilir. Kişisel yargılara dayanmayan son aşama yargı aşamasıdır. Burada yapıtın genel değerlendirmesi yapılır.

Hiçbir sanat yapıtı; betimleme, tasarlama, araştırma ve inceleme yapılmadan hayata geçirilemez. Önce tasarlanan konunun geniş bir ön analizi yapılır. Yapıtın oluşturulmasında kullanılacak, yöntem, teknik, araç gereçler ve süresi belirlenir. Tasarlanan yapıtın diğer benzer yapıtlarla olan bağlantıları araştırılır, tikel yapısı tartışılır, sınıflandırılır ve organize edilir. Tüm bu ve benzeri analizlerden sonra toplanan veriler sonucunda bir bütünlük (sentez) oluşturularak yapıtın sanatsal dili belirlenmiş olur (Artut, 2007). Bu sebeple, sanat eleştirisinde tüm yöntemler, sanat eserini aydınlatmaya, incelemeye ve değerlendirmeye yöneliktir.

2.3.1.Eleştiri Türleri

Bilim alanındaki gelişmelerin yarattığı değişim, eleştiri alanını da etkilemiştir. Felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarındaki gelişmeler ile sanat eserlerinin değerlendirilmesinde yeni ölçütler ortaya konmuştur. Feldman'ın yanı sıra çeşitli eleştirel yaklaşımlar ve bunların bazı uygulayıcıları aşağıda verilmeye çalışılmıştır. Bu eleştiri türleri;

2.3.1.1.Akademik Eleştiri

Uzun bir çalışma, uzmanlaşma ve rafine edilmiş eleştiri hassasiyeti neticesinde ortaya konan akademik eleştirinin görevi, akademik tarafsızlığın gerektiği bir çeşit inceleme, yorumlama ve aydınlatmayı sağlamaktır. Başka bir deyişle bu zaman alıcı bir eleştiridir ve yaşayan sanatçılar için bir anlamda 'tarihin yargısını' temsil etmektedir. Akademik eleştiri, akademik yaklaşımın güvenilirliği, titiz araştırma geleneği kapsamı ile ciddi sanatların hak ettiği bilgi dolu ve hassas bir yargı sunacak yapıya sahiptir. (Feldman, 1992). Her çağ farklı dönemsel özelliklere ve her ulus kendi tarihine sahiptir. Bu sebeple yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel olaylar çağın özellikleriyle birlikte ulusun, kendine özgü görme biçimini de etkilemektedir. Bu sebeple sanatçıların ve yapıtlarının incelenerek üsluplarının dönemsel olarak sınıflandırılması da gerekmektedir. Araştırmada sağlam bir yargıya varma amacıyla akademik bir eleştiriden yararlanılmıştır.

2.3.1.2. İzlenimci Eleştiri

Eser hakkında herkesçe genel geçer yargılar verilemeyeceği kanısında olduğundan, eserin nitelikleri ve yapısı üzerinde durmayıp eserin uyandırdığı duyguları, yaşantıları aktarır. Eleştirmen eserden çok, kendi duygularından bahseder ve bundan dolayı bu eleştirel metnin değeri esere dair görüşlerinin doğruluğundan değil metnin kendi sanatsal değerinden gelir. Eleştiri metni, ikinci bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Sosyolojik eleştiri yapanlar, Marksist eleştirmenler ve diğer pek çok eleştirmen bu türü gerçek eleştiri olarak saymamaktadır (Moran, 2003). İzlenimci eleştirinin, eleştiri olarak bir değeri olup olmadığı sorgulanırken, değerlendirmenin daha çok subjektif değerlere dayanmasından kaynaklı, elde edilen sonuç kişiden kişiye değişmektedir. Bu sebeple araştırmada İzlenimci eleştiriden yararlanılmamıştır.

2.3.1.3. Biçimci Sanat Eleştirisi

Sanat eserinin kendine özgü biçimsel yapısının kavranıp açıklanması ana amaçtır. Buna göre sanat yapıtının anlamı o biçimin taşıdığı anlamdır. Sanat eserleri benzer malzemeler kullanılarak oluşturulsa da bunların farklı yollardan bütünleşmesi sonucu oluşurlar. Bu yüzden biçimci sanat eleştirilerinde hazır bir çözüm yolu yoktur, her yapıt kendine göre değerlendirilir (Ersoy, 2010). Eserin içeriğine ve anlatımcı gücüne önem verilmemesi, eleştiri boyutunun yalnız maddi boyutta kalması bu eleştiri türünün zayıf tarafları olarak görülmüştür. Araştırmada ön yapı kategorilerinin açıklanmasında biçimci sanat eleştirisinden yararlanılmıştır.

2.3.1.4. Bağlamsal Sanat Eleştirisi

Bağlamsal sanat eleştirisinde sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji gibi birçok disiplinden yola çıkılarak sanat eseri derinlemesine incelenmektedir. Wolf ve Geahigan (1997) bağlamsal sanat eleştirisini sanat tarihi eleştirisi, sosyolojik (sosyo-politik) eleştiri ve psikanalitik eleştiri olarak üç ana başlık olarak sınıflandırmıştır.

2.3.1.4.1. Sanat Tarihi Eleştirisi

Sanat tarihçilerinin sanat eleştirisi alanında etkin olmaları ile oluşan bir eleştiri türüdür. Sanat tarihçisi Nicos Hadjıncolau (1987) da bir yapıtı tarihsel bağlamı içerisine oturtmak için bazı aşamalar sıralamıştır. Buna göre ilkin yapıtın özgün durumu (boyutları, renkleri, kullanılan gereçler, tekniği), yapıldığı tarih ve başlangıçta amaçlanan kullanımı, ısmarlayan kişi ya da grubun sınıfsal konumu ve ideolojisi, özgün başlığı ortaya konmalıdır. Bu verilerden yola çıkarak yapıtın tarihsel olarak belirlenmiş atmosferi betimlendikten sonra ise yapıtın üretildiği zamanda geçerli olan görsel ideolojilerin tanımlanması ve yine o dönemin çağdaş yapıtlarıyla karşılaştırılması gerekmektedir. Son olarak ise tüm bu verilerin ışığında ikinci bir betimleme yapılarak yapıtın çağının eseri olarak özgünlüğü ve değeri ortaya konabilmektedir.

2.3.1.4.2.Sosyolojik Sanat Eleştirisi

Sosyolojik eleştiriler ya da toplum bilimsel eleştiriler olarak adlandırılan sanat eleştirileri ile ilişkili bir türdür. Marksist eleştiri, feminist eleştiri bağımsız eleştiri türleri olarak ele alınabildiği gibi Wolf ve Geahigan'da (1997) olduğu gibi ideolojik sanat eleştirisi başlığı altında da değerlendirilebilir. Sosyolojik eleştiri toplumsal bir ideolojinin ölçüt olarak kullanılarak sanat yapıtının değerlendirilmesine dayanmaktadır. Sosyolojik eleştiri bu anlamda, belli bir bilinci ve bilgi birikimini de beraberinde gerektirir. Çünkü belli bir dönemdeki sanat eserlerinin sosyolojik eleştirisinin yapılabilmesi için, o dönemin sosyal yapısının, ideolojisinin bilinmesi, tanınması şarttır. Sanatçının içinde yaşadığı toplumdan bağımsız olarak ele alınamayacağı görüşüne Herbert Read (1893-1968) de şu sözleri ile katılmaktadır: “Sanatçı bazı bakımlardan yalnızca kendiliğinden belli ekonomik düzeylerde değil, aynı zamanda, psikolojik çözümlemenin konusu olabilecek çok daha incelikli bir anlamda da topluluğa bağımlıdır. Sanat, bireyin uyum süreciyle toplum arasındaki karşılıklı etkileşimin bir meyvesidir” (Hadjinicolau, 1987). Sanat yapıtı, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanmaktadır. Sanat yapıtı günlük olayların arkasındaki büyük gerçekliğe dayanır ki buna göre sanat yapıtlarının zamana dayanmasının nedeni de burada saklıdır. Başka bir deyişle, sanat yapıtı bireysel-tekil bir varlık olmakla birlikte insansal-toplumsal öze, bu özün genelliğine ve tümüne ışık tutmaktadır.

2.3.1.4.3.Psikanalitik Sanat Eleştirisi

Sanatçının yaşamına ve kişiliğine olan ilgi 20. yüzyılda ruhbilimci Sigmund Freud (1856-1939)'un etkisiyle gelişerek daha teknik bir hal almıştır. Ruhsal çözülemeye dayanan bu yöntemde başlıca amaçlar; sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, komplekslerini, cinsel dürtülerini ortaya çıkarmak, ortaya çıkan verilerle eseri yorumlamak, eserdeki kişilerin psikolojisini, davranışını açıklamak ve yaratmanın bilinçaltı kaynaklarını açıklayarak, sanatçının niçin yarattığı, sanatın hangi nedenlerle meydana geldiğini bulmaktır (Moran, 2003).Bilinen kişisel duygulara, sanat yapıtının estetik boyutuna, sosyal ve tarihsel durumuna fazla ilgi göstermez. Diğer taraftan, sanatçıların bilinçaltında bulunan psikolojik motifleri ve eserlerinde saklı kalmış önemli sembolleri inceler ve tahminde bulunur (İnce, 2007). Sanatı duyguların dili olarak gören bu anlayışa göre sanat eseri de sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olarak yorumlanmaktadır. Bu görüşün önemli temsilcilerinden Croce ve Collingwood (1889-1943) da sanatçının öncelikle kendi

bilincinin farkına vardığını ve onları dile getirdiğini belirtmiştir. Sanat eseri bize bilmediğimiz yaşantı ve duyguları, duyguları yaşatmalıdır. Anlatımcılık olarak adlandırılan bu kurama göre kısaca sanatçı kendisinde mevcut olan, bir ölçüde de kendisini rahatsız eden duyguları bir sanat ürünü haline getirerek rahatlamaktadır. Aynı şekilde sanat tüketicisi de sanat eseri ile ilişkisi bağlamında bu duygulardan arınma olayını yaşamaktadır. Aristo'nun 'katharsis' kavramından temellenen bu kuramın eleştiriye yansımalarıyla da psikolojik/psikanalitik eleştiri yöntemi doğmuştur (San, 1985). Bu eleştiri türü psikoloji biliminin verdiği ölçütleri, eserin çözümlenmesinde kullanarak sanatçının eseri ortaya koyma nedenine açıklık getirmektedir. Sanatçı ve psikolojik durumundan yola çıkarak eser aydınlatılmaya çalışılmaktadır ve sanatçı biyografileri bu alanda yardımcı olmaktadır. Eleştirinin daha çok yaşam öyküleri üzerinde kalarak biçimsel tarafın yeterince aydınlatılmaması sebebiyle eksik bulunmuştur. Bu sebeple araştırmada diğer eleştiri yaklaşımlarına ek olarak Psikanalitik Eleştiri'den de yararlanılmıştır. Buna göre sanatçının çocukluğu ve öz yaşamının izlenimleriyle, bu izlenimlerle üretilen yapıtlar arasındaki bağın analitik olarak incelenmesinde yararlanılmıştır.

2.3.1.5. Ontik (Varlık Bilimsel) Çözümleme

Estetik obje veya sanat eseri, varlık tarzı bakımından reel olan bir ön yapı ile reel olmayan bir arka yapıdan meydana gelmiş ontik bir bütündür (Tunalı, 2011). Sanat ontolojisinden ilk olarak estetikçi Roman Ingarden (1893-1970) bahsetmiştir. Daha sonra Nicolai Hartmann (1882-1950) tarafından geliştirilerek, çağdaş sanat felsefesi yaklaşımlarından biri olmuştur. Ontolojiye göre varlık karmaşık bir yapıya sahip olmakla birlikte bu karmaşıklık içinde birlik ve bütünlük vardır. Sanat ontolojisinde sanat yapıtının varlığı ile diğer varlıklar arasındaki ilgi ve ayrılığın ne olduğu, sanat yapıtının ontik yapısının ne olduğu, bu yapı ile sanat yapıtına yüklenen değer arasındaki ilginin nasıl olduğu sorularına yanıt aranır (Ersoy, 2010). Kant ile oluşmaya başlayan idealist estetik, doruk noktasına Hegel'in estetiğinde ulaşarak varlık bilimi çözümlemesinde benzerlik göstermektedir. Hegel sanatın varlık yapısını iki yönüyle inceler. İlki eserin anlamı konusu olan özü, ikincisi ise bu özün ifadesi olan yapıtın görünüşü, biçimidir. Eserin özü ve biçimi birbiriyle ciddi bir biçimde ilişki halinde olmak zorundadır. Sanat eserinin bütünlüğü yalnızca dış yapıda var olan bütünlük demek değil, özle biçimin anlamlı bir düzen içerisinde var olduğu

bir bütünlüktür. Hegel'in felsefesi mutlak kavramına ya da tin (Geist) kavramına dayanmaktadır.

Bir resmin belli boyutları ve çerçevesi olan yapısı onun maddi varlığıdır. Resmin içerisinde yer alan figür veya nesnelere ise gerçek olmayıp birer görünüşten ibaret yanlısıdır. Ingarden bu iki tabakayı birbirinden ayırarak ontik ayrılıklarını bunun üzerine temellendirir (Ersoy, 2010).

Nicolai Hartmann'a göre ise resim; reel ön-yapı, ön-plan ve irreel arka-yapı, arka-plan şeklinde iki heterojen sferden oluşmaktadır. Ayrıca irreel sfer de yedi tabakaya ayrılmaktadır:

- 1- Görülür lekelerle ön yapı (Bu resim ne anlatıyor? sorusuna verilen yanıt),
- 2- Lekelemelerle tanımlanan üç boyutlu izlenimindeki uzay-nesne ve ışık (Neyi, nasıl anlatıyor sorusuna verilen yanıt),
- 3- Nesnelere âleminin (dünyasının) yarattığı devinim,
- 4- Devinim elamanlarının (figürlerin) canlılığı,
- 5- Bu canlılıktaki psikik belirtiler,
- 6- Bireysel idea (insan ideası),
- 7- Evrensel idea (insanlık ideası).

Hartmann için bu ilk üç basamağa sahip olan her yapıt sanat eseridir. Fakat bu yapıtın ne kadar sanat eseri olduğu ise son iki basamağa bağlıdır. Bununla birlikte bir resmi kendi ontik yapısı içerisinde eleştirmek için yapıtın birbiri içerisinde geçmiş farklı düzeylerini anlayabilmek gerekir (Erinç, 2009). Hartmann'a göre irreel olan reelde yani maddede görünüme ulaşır. O halde, anlam dünyası olan irreel yapıtın somutlaşarak reel yapı haline dönüşmesidir sanat eseri.

2.4.Sanatçıların Eserlerinde Görülen Ön ve Arka Yapı Kategorileri

Resim sanatının zaman içinde değişimine rağmen, bir tür sözlük gibi yararlı ve değerli bir grameri vardır. Bu gramer sanat eserinin varlık yapısı olan ön ve arka yapı kategorileriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Eserin, görünen yüzü ve maddi boyutu olan ön yapıdır. Sanat eserinin varlık boyutunun ifade bulmasında bazı araçlar kullanılır. Bunlar plastik

elemanlardır. Ön yapı aşamasının çözümlenmesindeki yardımcı kategoriler: nokta, çizgi, leke, biçim, renk, doku, ışık- gölge, madde, mekân, imge gibi elemanlardır. Sanatçı bu elemanları kendine özgü yorumlayarak özgün bit yapıt ortaya koymaktadır.

2.4.1.Ön Yapı Kategorileri

2.4.1.1.Nokta

Nokta ifade ve şekillerin en küçük birimidir. Bir ton değeri olan düzlemsel bir alanın, görsel olarak fark edilebilecek derecede küçültülebilen en küçük birimine nokta denir (Özol, 2012). En basit birim olan nokta salt yer belirlemekle kalmaz, aynı zamanda çevresel alanı harekete geçiren genişleme ve büzülme potansiyeliyle enerjinin kendi içinde var olduğunu hissettirir. İki nokta olduğunda ölçüm vardır, yön gösterir ve iç enerjiler, araya giren boşluğu etkileyerek özel gerilim yaratır (Sausmarez, 1964). Noktaların alanları büyüdüğünde dairesel leke etkisine dönüşür. Noktanın etkisinin anlaşılmasında, aralarındaki ilişkinin değeri önemlidir. Bunlar: yakınlık-uzaklık, büyüklük-küçüklük, sıklık-seyreklilik ve kontrasttır.

Noktanın kullanımı, grafiksel, dekoratif ve plastik olarak birbirlerinden farklıdır. Grafik kullanımı desen yaratırken, dekoratif kullanım süs değeri taşımaktadır. Ancak plastik kullanım tamamen boyasal düzene hizmet eder.

2.4.1.2.Çizgi

Çizgi eserin yapı taşlarından biridir. Geometride çizgi, sonsuz noktalar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Resim için ise bir araç yardımıyla oluşturulmuş bir çizimin temel ögesidir (Ragans, 1995). Çizgi, düzenli (formel) bir organizasyondur. Plastik ve geometrik bir kavram olan çizgi, plastik eserin temelini şekillendiren bir vasıta. Eşyayı tanıtan, sınır gösteren, fakat doğada yalnız başına görünmeyen geometrik bir unsurdur (Ocvirk, G. Akt: Bigali, 1984: Artut, 2007). Çizgi yüzeyde devamlı hareket halinde olan bir noktanın bıraktığı izdir. Bir başka tanıma göre çizgi birden çok noktanın bir araya gelmesi ile oluşan doğrulardır.

Sanatın ve sanatçının görsel yaratıda ana kullanım unsuru olan çizgi, insan yaşamının en önemli iletişim ve anlaşma aracıdır. Her yazı karakteri kriminal olarak kişinin psikolojik

yapısını nasıl ortaya çıkarırsa, sanatçı içinde kullandığı çizgi kişiliğinin ve duygularının yansımasıdır. Çizginin ifade gücü, üreticisine bağlı olduğu kadar konumuna da bağlıdır. Teknik çeşitlilik açısından: a- Çizginin (kontur) yani kenarların belirlenerek bir alana bölünmesi, b- Biçim oluşumunda en soyut ifadedir, c- Eserdeki vurgulamada kullanılarak gözün dikkatini çekendir, ç- Çizgi yüzeye ton değeri kazandırır, d- Çizgi bir motifi, formu, şekli ve kompozisyonu oluşturma aracıdır, e- Esere hareketi veren unsurlardan biridir.

Sanatçı Paul Klee'ye göre 'çizgi' yürüyüşe çıkmış bir noktadır. Kimi çizgiler ince, kimileri kalındır, kimileri kırık kimileri masif ve sağlamdır, kimileri doğru, kimileri eğridir, dikey, yatay ve diyagonal olarak yön değiştirirler (Kırışoğlu, 1997).

2.4.1.3.Leke

Leke bir yoğunluğun ifadesidir ve görsel bir anlatım ögesidir. Işığa, renge, dokuya, derinliğe bağlı ton değerlerinin yüzeysel olarak sağlanmasıdır. Açık, koyu ve orta tonlarda olabilir. O. Altıntaş'a göre: "Sanat eserinde çoğu zaman nesnenin kendi kitlesel yapısıyla oluşabileceği gibi nesneyi çevreleyen dış yapıyla da ilgili olabilir. Leke hem kendi dışında bulunan bir objeyle, hem kendisiyle yorumlanabilir, tanımlanabilir." Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre leke: "Gözümüz renk çeşitlerinden önce renklerin açıklık ve koyuluklarından etkilenir." Leke genellikle açık üzerine koyu olarak düşünülse de, koyu üzerine açık tonlarda da kullanılabilir.

2.4.1.4.Biçim- İçerik- Öz

Biçim; Aristoteles'te bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı, Kant'ta, zihnin bir görüngüde (fenomende) önsel (apriori) olarak kavradığı şey; Hegel'de, bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüş (Büyük Larousse, 1986).

Biçim bir nesnenin çevre çizgilerinin görünümüdür. Turani (1993) şöyle tanımlamıştır: "Biçim, bir şeyin şekli anlamına gelir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder." Biçim bozma ise deformasyon olarak nitelendirilir ve model alınan görüntünün yorumlanmış halidir.

Sanatçının malzemeyle oluşturduğu 2 boyutlu olan biçim için içeriğin vurgulanması gerekir. İçerik; eserde anlatılmak istenendir. Bu sebeple biçimin içinde içeriğin var olması gerekir. Biçimin varoluşunda ki etkiler ve tarih içinde oluşu sağlayan etkenlerin tümüne içerik denebilir. Öz ise, varlığı oluşturan yapıdır. Öz içeriğin biçimlenmiş halidir. İnsanın ve toplumun değişmesiyle değişkenlik ve dinamizm gösterir. Toplumların yaşam biçimleri, düşünceleri değişikçe sanatta ortaya çıkan yeni özler kendilerine uygun yeni biçimler yaratır. Sanat bireyselde toplumsallığın ve evrenselliğin dile geldiği alandır. Bu yüzden tarihin ve toplumbilimin hesaba katılmadığı bir estetik varsaymak yanlış olur.

İnsan neyi nasıl yaşıyorsa, neyi nasıl görüyorsa yapıtta o vardır. Her yapıt özel olarak yaratıcısını, genel olarak bütün insanı içerir. Yaratmak kendini yarattığına katmaktır. Bir yapıt simgeleriyle ve ritimleriyle olduğu kadar toplumsal-tarihsel özellikleriyle yapıttır (Timuçin, 2008).

2.4.1.5.Şekil

Bir şekil tanımlanmış iki boyutlu bir alandır. Altıntaş göre (1995); sanat eserini oluşturan şekiller değişkendir, yani birbirini aynı biçimlerle ve aynı durumlarla devam ettirmezler. Bu yaratıcılıkla ilgilidir. Ancak endüstriyel tasarımlar ve zanaatla ilgili oluşturulmuş şekillerde aynılık ve devamlılık esastır. Bu alanla ilgili şekiller bir anlamda zorunlulukla ilgilidir.

2.4.1.6. Doku

Her yüzey bir dokuya sahiptir. Sanatsal anlamda ele alındığında doku, maddelerin doğal yapısının dış yüzeyindeki örtüsü veya görüntüsüdür. Plastik sanatlarda etkin biçimde kullanılan doku, uygulama çalışmalarına estetik bir görüntü kazandırması açısından önemli bir tasarım elemanıdır. Bir nesneye dokunmak suretiyle hissettiğimiz ya da gözümüzle algıladığımız doğal dokuların yanında, insanlar tarafından üretilmiş olan cam, metal, plastik eşya gibi nesnelerin yüzeylerinde gördüğümüz ya da algıladığımız yapay dokularda mevcuttur (Buyurgan ve Buyurgan, 2007). Plastik sanatlarda doku, farklı malzeme türleriyle geliştirilebildiği gibi, yalnızca boyanın teknik kullanım çeşitliliği ile de elde edilebilmektedir. Boyanın ince ve sulu, opak ve kapatıcı, parçalı ya da geniş yüzeyler halinde sürülmesi, tuş kullanımı, kazıma, boya katmanlarının üst üste sürülmesiyle doku çeşitliliği sağlanabilmektedir.

2.4.1.7.Renk

Henry Matisse “Renk ışığın dışı vurumudur.” diyerek özet bir tanım yapmıştır. Renk ışığın yansımaları ile üretilen bir sanat ilkesidir. Nesnelere gelen ışık dalgalarının gözde bıraktığı etki, rengi oluşturur. Güneşten gelen beyaz ışık, aslında tüm renklerin bir kombinasyonudur. Sanatçılar duygularını ifade etmekte rengi sıklıkla kullanırlar (Ragans, 1995). Işığın olmadığı bir ortamda renk kavramından bahsetmek olanaksızdır. En güzel değerlerini doğal ışık kaynağı güneş sayesinde bulan renkler, ışığı yansıtma derecelerine göre birbirlerinden ayrılmaktadırlar. İnsan davranış ve psikolojisinde önemli etkilerinin olduğu bilinen renk kavramı, sanatçılar için sanat dili oluşturmada, en önemli tasarım elemanlarında biri olmuştur. Renklerin insan davranış ve psikolojisini etkilemesinin temel nedeni olarak, her rengin kendine ait psikolojik değerler taşıması gösterilmektedir (Artut, 2009).

Wassily Kandinsky’ye göre (1914): sanat eserindeki kullanımında öncelikle renge ilişkin; sıcaklık ve soğukluk, açıklık ve koyuluktan bahseder. O halde her rengin dört tür etkisi bulunur. Renk; sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyudur. Sıcak renkler izleyiciye yaklaşırken, soğuk renkler ise ondan uzaklaşır. Rengin sarıya ya da maviye yakınlığı da büyük önem taşır. Resimde sarının hareketi dışarı doğru bir etki yaparken, mavinin etkisi ise kendi içine çekilen bir yapıyla izleyiciden uzaklaşır. Sarının maviyle soğutulmasıyla ortaya çıkan yeşil ise sarının ve mavinin hareketinin nötrleşmesiyle hareketsizleşir ve eser durağanlaşır. Bu sebeple mevcut en huzurlu renktir yeşil. Kırmızının sarıyla yoğunlaştırılmasından oluşan turuncu ise, sarının merkezden kaçan etkisiyle yayılma etkisine sahiptir. Mor ise fiziksel ve ruhsal anlamda maviyle serinletilmiş bir kırmızıdır, oldukça kederli bir renktir.

Sarı dünyevi bir renkken, mavi doğüstü dinginlik veren ilahi bir renktir. Mavi derinleşmeye yatkındır ve içsel etkisi güçlüdür. Rengin siyaha yaklaşması eserde ağırlığı ve kederi artırırken, rengin beyazlaşması etkisinin azalıp zayıflamasına yol açar. Siyah hareketsiz bir renktir ve siyah zemin üzerinde en cılız renkler bile parlamaya öne çıkmaktadır. Renk insan üzerinde birçok etki bırakabilir; tedirgin edici, rahatlatıcı, endişe yaratan, korku veren, heyecan uyandıran, dinlendiren, huzur veren, depresif, ümit verici, sıcak-soğuk hissi uyandırabilir. Ayrıca renk, sanatçılara ve dönemlerine göre de farklı anlam ve kullanımlar gözlenmektedir.

2.4.1.8. Işık- Gölge

Sanatta karanlık ve aydınlık noktalar için kullanılan terimlerdir. Işık veren cismin güneş, ay, ya da suni ışık kaynağı, yönü değişikçe gölgelerin de yönleri, uzunlukları ve değerleri değişmektedir. “Işığın etkisini gölge ile birlikte ele almak gerekir. Çünkü her ışık kaynağı, cisimler üzerinde gölge meydana getirir. Cisimlerin yüzeyindeki pürüzlülük (doku), muhtelif girintiler çıkıntılar ve kavisler, ışık kaynağının durumuna bağlı olarak, farklı gölgeler meydana getirirler” (Yolcu, 2004). Işık yalnız reel bir görüntünün parçası olmaktan çok mana tabakasında idealize etmede yararlanılan bir unsurdur.

2.4.1.9. Mekân

Mutlak boşluğun görünür kılınması ile mekânın varlığı söz konusudur. Mekân, nesnelerin ve biçimlerin birbiriyle olan ilişkilerini belirleyen sınırlı bir alandır. Tüm nesnelere bir mekânla çevrilidir. Resim sanatında mekân, söz konusu düzlemlerin birbiriyle ilişkisidir. Yıllar içerisinde değişen sanat akımları mekân algısına farklı bakış açıları getirmişlerdir.

Resimde Mekân denince iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu yaratma süreci akla gelir. Bu üçüncü boyut derinlik yanılsamasında nesnelerin ön arka ilişkisini belirler ve espası oluşturur. Mekân bu açıdan iki yönlü bir harekete dönüşür. Resmin içine ve dışına doğru oluşan bu hareket, nesnelerin ve biçimlerin birbirini itip çekmesi ile yanılsamaya dönüşür. Ancak, insanın nesnelere ve kavramlarla olan ilişkisi ilkel insandan günümüze sürekli değişime uğrayarak geldiği içindir ki resimde mekân kavramı da sürekli yeni anlatım biçimleri ve göstergeleri ile ifade edilmiştir (Coşkun, 2006).

Resim tarihine baktığımızda ise mekân kavramının dört aşamada ortaya çıktığını görmekteyiz: İki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı, üçboyutlu mekân anlayışı, çok boyutlu mekân anlayışı, kavramsal boyutlu mekân anlayışı (Yenişehirlioğlu, 1993). İki boyutlu mekân anlayışında hacimsiz formlarla karşılaşırız. Nesnelerin mekân içinde anlatılma biçimleri perspektifle beraber 3 boyutlu bir yön alır. Bu geometriye dayalı mekân algısı 19. Yüzyıl sanayi çağıyla beraber kırılmaya başlar ve üç boyutlu mekân kavramının parçalanarak çok boyutlu bir mekân anlayışının ortaya çıktığı görülür. Yani mekân algısı, yıllara ve sanatçıların algılayış biçimine göre nesnel ve öznel dünyada farklılıklar göstermektedir.

2.4.1.10. Madde

Ön yapı elemanları maddeyle ilgilidir. Resimde madde, dış yapının maddi, görünen yüzüdür. Kullanılan malzeme; eserin yapıldığı yüzeydir. Eser tuval üzerine yapılabileceği gibi, kumaş, kâğıt, duralit ya da ahşap pano üzerine de yapılmış olabilir. Bedri Kara; Yağmurlar, Sanat ve Teknik başlıklı yazısında ifade edilenin niteliği maddenin biçimlenmesiyle belirlenir. Her biçimlendirme işlemi, kullanılan maddenin, kullanılma olasılıklarını içeren bir teknikle mümkündür demiştir (Karayağmurlar, 2007). Eser, maddeyle varlık kazanır. Günümüzde gelişen teknolojiyle teknik imkânlar artmaktadır.

2.4.1.11. İmge

Sanat, 3 boyutlu bir dünyanın 2 boyutlu bir dünya haline indirgenmesidir. Bu imgeler alıştığımız dünyanın indirgendiği salt görmenin dünyasıdır. Yani gerçekliğin yeniden üretilmesidir.

Bir eserin oluşumunda plastik unsurların düzenlenmesinde rol oynayan tasarım prensipleri eserin kompozisyonunu açıklamak için araştırmada kullanılmıştır. Bunlar:

Vurgu: Eserde bir öğenin baskın bir biçimde kullanılarak dikkatleri bu yöne çekilmesidir. Vurgulanan kısım ön plana gelerek ilgi merkezi olur. Vurgu çok çeşitli şekillerde uygulanabilir. Örnek olarak; biçimin boyutlarıyla, parlak renk kullanımı, açık koyu leke değerleri, keskin ışık gölge kontrastlıkları ya da geometrik kurulumla yapılabilmektedir.

Zıtlık: Zıt varlıkların kullanımıyla birbirlerinin varlıklarının pekiştirilmesidir. Monotonluktan uzaklaşmak için renk, biçim, miktar ve yönle kontrast yani zıtlık oluşturulabilir. Kompozisyonda dairesel ve köşeli biçimlerin birbirine yakın kullanımları, soğuk- sıcak, koyu-açık renk kullanımı; yakın uzak mekân kurgusu, ışık-gölge veya boya kullanımı zıtlık yaratmada değerlendirilebilir.

Ritim: Yapıtı oluşturan unsurların ya da birimlerin tekrar hareketidir. Eserdeki hareket ögesidir. Ritim, geometrik şekiller, renkle ve kompozisyon kurgusunda kullanılabilir.

Tekrar: Resimde bir fikrin veya nesnenin birden çok tekrarı ve kullanılmasıdır. Doğada tekrar unsurunu gözlemleyebiliriz. Resimde sık kullanılan tekrar eseri monotonlaştırır.

Birlik: Parçaların bir bütünü oluşturarak tutucu bir unsur yaratmaktır. Sanat yapıtındaki birlik, farklı parçaların tutarlı ve mantıklı bir şekilde düzenlenmesidir. Böylece sanat yapıtı

tesadüflere dayanan olaylara göre değil, özel olarak seçilerek oluşturulmuş sezgisel ve mantıksal bir oluşuma dayanır.

Harmoni: İçyapı ve dış yapıyla kurulan estetik unsurdur. Eser bir yanıyla gerçekliğe dayanan maddesel bir objedir ve diğer bir yanıyla anlam varlığıdır. İki farklı zıt oluşumu ile tamamen bir uyum içerisindedir.

Değişiklik: Çeşitlilik ve farklılıklarla bir düzenleme ilkesidir. Eserdeki ilgi çekiciliği farklılıkla sağlayabiliriz. Bir tema üzerinde varyasyonların oluşturulmasıdır.

2.4.2. Arka Yapı Kategorileri

Arka yapı kategorileri eserin derinliğini, yani mana tabakasının maddede görünüşünün incelenmesi açısından önem arz etmektedir. Sanatta arka yapı, biçimin görsel varlığının içindeki içeriktir ve yapının içeriği, biçiminin anlamı ve manevi değeridir. Eserin özü, tinsel yapısı bu kategoridedir. Öz kavramının zaman, tema, konu ve anlamdan oluşmaktadır.

2.4.2.1.Zaman

Türk Dil Kurumu'na göre; bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit olarak tanımlanmıştır. Zaman evreni kapatan, kucaklayan uzayın dördüncü boyutu olan enerjidir. Uzay- zaman boyutuyla, evrende var olan hiçbir şey insana görüldüğü gibi değildir. İnsanın yaptığı ölçmeler, ölçümlerler, gözlemler, yorumlar, insana göredir, görecelidir (Aksal ve Şölenay, 2011).

1905-1912 yılları arasında gelişen kübizmde, üçüncü boyuta bir dördüncü boyut olarak zaman kavramı girer. Yani bir nesne sadece fiziksel olarak genişliği, yüksekliği ve derinliğiyle var olmaz, nesnelere zaman içerisinde var olmaktadır. Zamanın dördüncü boyut olarak ortaya çıkması, Einstein'ın görelilik (relativite) bulgusuna bağlıdır. Her şey zaman içerisinde göreliliğe sahiptir. Değişkenliği matematiksel olarak ortaya koyan Einstein'ın buluşu, insanın doğaya, Dünya'ya ve bu kez tüm evrene bakış açısını bir kez daha değiştirir (Yenişehirlioğlu, 1993). Zaman da görecelik konusu felsefe ile açıklanabilecek bir olgu olup "oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbiri ardından gitme. Sürüp giden doğru bir çizgi" olarak

tanımlanmaktadır. Bu tanımda zamanın ‘geçmiş’ olarak geriye doğru sonsuza değin uzandığı ve ‘gelecek’ olarak da ileriye doğru akıp gideceği belirtilir. Nesnel (objektif) zamanın cisimlerin devinimiyle ölçülebileceği, öznel zaman ise, yaşantılara bağlı olduğu ve nesnel olarak ölçülemediği belirtilir” (Kaçar, 2007). Sanat eserinin yapılış tarihi ve dönemine tanıklık ettiği bir zamanı vardır. Gerçek bir eser, geçmiş değerlere sahip olduğu gibi, varlığını zamanın üç boyutunda göstermektedir; geçmiş, şimdi ve gelecektir.

Sanat yapıtı, zamanlar üstüdür. Sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilmeye gereksinimi vardır. Kalıcı olması da buna bağlıdır. Bu nedenle de sanatın ‘ne’ olduğu ve ‘nasıl’ gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar tarihsel süreçte sürekli değişmiştir (Freeland, 2008).

2.4.2.2. İfade- Anlam

İfade; bireyin tavır ve hareketlerini, psikolojik canlılık ile insanın tinsel duygularını ve zekâsını çeşitli yollarla dile getirmesidir (Ersoy, 2010). Sanatçının yapıtı üretim aşamasında başvurduğu düzen ve tekniği kullanım şekli kendi başına bir ifade tarzıdır. Bu biçim verme arzusuyla oluşan üslup, sezgi ve içgüdüye dayanmaktadır.

İfade biçimi bireysel ve dönem üslubu olmak üzere ikiye ayrılır. Bireysel üslup yani ifade; sanatçının zaman içinde evrimleşerek oluşturduğu anlatım şeklidir. Dönem üslubu ise bir zaman dilimi içerisinde ortak zevk ve estetik anlayışının varlığıdır.

Sanat eserinde anlam; şüphesiz ki sanatçının kendi düşüncelerinin, duyarlılığının ve manevi dünyasının bir yansımasıdır. Ancak bu noktada toplumsal yaşamın sanatçının üretimine katkısı yadsınamaz. Sonuç itibariyle eser bir anlam varlığıdır ve iki farklı varlığı bir araya gelmesinden oluşan bir birlik içerisindedir.

2.4.2.3. Nedensellik

Bu kategori bir sanat eserinin var oluşunu belirleyen çıkışın sebebidir. Sanatçının yaratımında hangi ihtiyaçla eseri ortaya çıkardığı soruların yanıtları nedensellikte aranabilir.

Varlığın kökeni onun kaynağıdır. Sanat eserinin oluşumu, onu üreten sanatçısına bağlıdır. “Sanatçı kendi eserinin kaynağıdır”. Sanat eserinin kökeni sorusu aynı zamanda sanat

eserinin özü sorusudur (Heidegerr, 2011). Sanat eserinin varlığının mahremiyetinin irdelenmesi, eserin hakikatine ulaştırmaktadır. Hakikat mantığa aittir. Hakikat esere ruhunu veren özdür ve zamansız, çağlar üstü bir şeydir. Buda eserin sürekliliğinin ve ölümsüzlüğünün sebebidir. Ayrıca yaratılan nesne güzel olma durumundan dolayı sanat değildir, güzeli yarattığı için değerlidir.

Sanatçı eserini oluştururken güncelden gerçekliğe varır. Yaşantı sadece sanat zevki için değildir, sanatı yaratmak içinde önemli bir kaynaktır.

2.4.2.4. Kültürel ve Tarihsel Varlık

Bu kategorinin oluşturulmasında ulusal değerlerden beslenen kültür varlığının ve tinsel tarihsel varlığın sanat eserlerine etkisidir. Yüzlerce yıldır kültür ve sanatı yaratmış olan insan eserlerinde geleneği çağıyla yorumlayarak yeni bir değer oluşturmuştur. Bu değer kökeni onun kaynağı olmuş ve tarihsel anları simgeleyen şekiller oluşturulmuştur. Araştırmada yer alan sanatçılarda kendi kaynaklarından yararlanmış ve Anadolu kültür ve sosyal yapısını eserlerinde değerlendirme yoluna gitmişlerdir.

Sanat eseri tarihsel bir nesne olmasıyla, çağına tanıklık ederek Ulusunun kültürel ve estetik geçmişini 'tarihsel an' kategorisine sahip olma özelliğiyle yaşatabilmektedir.

Sanat eseri tarihseldir ve tarihsel olarak eserdeki hakikatin yaratıcı korunumudur. Sanat, oluşturucu olarak önemli oranda tarihseldir. Sanat zamanın akışında mevcut olması ve tarihe değişen bir görünüm sunması yönleriyle dışsal olarak da tarihseldir. Sanat, tarihi kurması anlamında da tarihtir (Heidegerr, 2011). Sanat toplumsallığı ve tarihi işaret eden bir üründür.

2.4.2.5. Estetik Kategori

Plastik unsurun sanat yapıtlarında kendini gösteren biçim- madde arasındaki harmoniyi kavramak için estetik duyarlılığa ihtiyaç vardır. Yani estetik sanat eserini konu edinmektedir.

Toplumlar yalnız siyasal formlarıyla değişmez, aynı zamanda düşünce formları, duyarlık formları ve değer kategorileriyle de değişirler. Değişen bu değer kategorilerinde sanatta, güzel değerleridir. Sanatta biçimler değişir, insanın sanat duyarlılığı ve beğenisi değişir,

estetik değer ve estetik değerin modalitesi değişir. Bütün bu değişimler içinde sanat, sanat olarak varlığını yine sürdürür ama kendi hareket kategorisi içinde (Tunalı, 2011). Araştırmada değer kavramı çağımızın değer kavramı olan, kapitalin el koyduğu dünyadaki rant değerleriyle yani günlük piyasa ekonomisiyle açıklanmamıştır. Eleştirilen eserler daha konvansiyonel bir sanat yapısı içerdiği için, estetik yargı oltleri kullanılarak eserin kalıcılığı ve ölümsüzlüğü kavramları irdelenmiştir.

2.4.2.6. Ekonomi

Toplumun ekonomik yapısı, sanat eserini ve oluşumunu etkilemektedir. İnsanlığın yarattığı dört temel ekonomi: 1- Yağma Ekonomisi, 2-Tarım Ekonomisi, 3-Makine Endüstrisine dayalı ve son olarak günümüz 4-Küresel Ekonomili Endüstri Dönemidir. Araştırmada yer alan sanatçılar tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçişteki değişime tanıklık etmektedirler. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunda tarım kültürüne dayalı bir ekonomiye sahiptir. Ancak zaman içinde tüketim mantığının getirisi olan sanayi ekonomisine geçiş başlamış ve tarım kültürü ile elde edilen zenginlik önemini yitirmiştir.

Adnan Turani'nin 27 Nisan 2011'de Ankara Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği sempozyum açılış konuşmasında açıkladığı: "Tarım ekonomili dönemin usta ile çırakları, bu kez fabrikada işçi oluyorlar. Ayrıca, tarım ekonomili köylerin ifti gençleri, ifti olarak kazandıklarından daha fazlasını veren fabrikaların kurulduğu kentlere göç etmeye başlıyorlardı. Bu nedenle köylerin nüfusu azalıyor ve endüstri kentleri büyüyordu" 1945'te biten 2. Dünya Savaşı'nın galibi ABD, retim ve pazarlama ekonomisini tüm dünyaya yaymaya başlamıştır. Türkiye'yle yakın ilişkiler içinde bulunan ABD, Türkiye'nin sanayileşme sürecini hızlandırmıştır.

Tarım kültüründe kral, padişah ya da yöneticilerin korunmasında gerçekleştirilen sanat, Sanayi kültürüyle sanatçılarını bireyselleştirmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki devlet desteği yerini zaman içinde sanayicilerin yönlendirdiği sanata bırakmıştır. Bu değişen yapı sanatçıların konu seçimini etkilemiş ve eserleriyle eleştirel bakış açılarını ifade etmişlerdir.

2.4.2.7. Kurgusal Anlatım

Sanat, dış gerçekliğin kurgusal bir anlatımıdır. Sanat bize kurgu aracılığıyla gerçekliği anımsatır. Sanat aynı zamanda gerçeği bir başka gözle görmemizi sağlar. "İmgelem ile

gerçek arasındaki ahlaki yarığı, toplumda hoş görülemeyecek korkunçlukları, tecavüzleri ve sakat bırakmaları, sanatta hoş görmek durumunda kalabiliriz. Çünkü sanat bize öteden gelen doğada olup bitenleri anlatan mesajdır” (Paglia, 1996). Bu sebeple sanatsal anlatım sadece güzelin peşinde koşmaz, bazen bir eleştirinin, bazen de bir yansımanın peşindedir. İfade sel anlamda konu ne seçilirse seçilsin eserde amaçlanan, inandırıcılık olmalıdır.



BÖLÜM 3

YÖNTEM

Bu bölümde; araştırmanın modeli, örneklem, veri toplama aracının geliştirilmesi, verilerin toplanması ve analizi yer almaktadır. Araştırmada kullanılan ön ve arka yapı kategorileri değerlendirmesinde sanat eleştirisi yöntemi, farklı eleştirmen ve yazarların görüşleriyle desteklenerek oluşturulmuş, nesnel bir kritere oturtulması amaçlanmıştır. Buna göre de araştırmada kavramsal çerçevede açıklanan sanat eleştirisi yaklaşımlarından yararlanılmıştır.

Eleştiri; sanat bağlamında bir sanat eserini, yani estetik objeyi anlamaya yönelik bir çalışma, dolayısıyla sanata karşı duyarlı tepki verme sürecidir (Boydaş, 2003). Sanat eserinin görünen maddi tabakasını, yalnız fiziksel özellikleriyle açıklamak yetersiz olur. Bu nedenle eser çözümlenirken çeşitli yöntemler birlikte kullanılabilir. Sanatçının, eserin yapısının ve onu oluşturan evrenin anlaşılması için, onunla ilgili alanların tanınması gerekmektedir. Bu sebeple araştırmada; eleştiri türlerini sınıflandıran Wolf&Geahigan'ın (1997), Bağlamsal Sanat Eleştiri Yönteminden (contextualistic criticism) yararlanıldığı gibi, eleştirinin farklı türlerinden yararlanılarak ta desteklenmiştir. İncelenen eserler, Bağlamsal Eleştirinin içeriği olan, ön ve arka yapı kategorilerine göre değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde; Sanat Tarihi, Sosyolojik, Psikanalitik, Akademik ve Biçimci Eleştiri türlerinden de faydalanılmıştır. Araştırmada yer alan tüm eserler, Sanat Tarihi Eleştirisi ile incelenmiş, eserlerin tarihsel atmosferi ile betimledikten sonra, çağının özgünlüğü ve değerleri ile irdelenerek açıklanmıştır. Sanat eserinin kendine özgü biçimsel yapısının kavranıp açıklanmasını amaçlayan Biçimci Sanat Eleştirisi Yöntemiyle, eserlerin ön yapı kategorileri açıklanmıştır. Biçimci sanat eleştirilerinde hazır bir çözüm yolu yoktur. Bu sebeple her yapıt kendi plastik özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Akademik

Eleştiri ile; yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel olayların etkileri, çağın özellikleriyle birlikte, sanatçılar ve yapıtları ile incelenerek sanatçı üslupları dönemsel olarak sınıflandırılmıştır. Sosyolojik Eleştiri ile araştırmada yer alan sanatçı ve yapıtlarının toplumla olan bağı değerlendirilmiştir. Psikanalitik Sanat Eleştirisi ile sanatçıların yaşam izlenimlerinden yararlanılarak, biyografileri ile eserleri arasındaki analitik bağ çözümlenmiştir. Araştırmada yer alan eserler; sanatçıların psikolojisi, bilinçaltıları, etki atında oldukları görsellerle ve ortaya çıkan verilerle yorumlanmıştır. Yapıtlarda yer alan figürlerin ruh halleri, yaşadıkları dönem ve içinde buldukları kolektif bilincin etkisi de dikkate alınmış, sanatçının eserini yaratmasındaki nedenler irdelenerek sanatın hangi nedenlerle meydana geldiği açıklanmıştır.

Estetik obje veya sanat eseri, varlık tarzı bakımından reel olan ön yapı ile reel olmayan arka yapıdan meydana gelmiş ontik bir bütündür (Tunalı, 2011). Bu sebeple araştırmada yer alan eserlerin ontik yapısı Nicolai Hartmann'a göre ifade edilmiş olan reel ön-yapı, ön-plan ve irreal arka-yapı, arka-plan şeklinde iki heterojen sferle açıklanmıştır. Yalnız Hartmann değil Hegel'de sanatı iki varlık yapısıyla inceler. İlki eserin anlam konusu olan özü, ikincisi ise bu özün ifadesi olan yapının görünüşü, biçimidir. Eserin özü ve biçimi birbiriyle ciddi bir biçimde ilişki halinde olmak zorundadır. Sanat eserinin bütünlüğü yalnızca dış yapıda var olan bütünlük demek değil, öze biçimin anlamlı bir düzen içerisinde var olduğu bir bütünlüktür.

Altıntaş'a göre de (1995); sanat eserindeki ön yapı ve arka yapı aynı yerde ve aynı zamanda varolmaktadır. Birinin varlığı diğerinin varlığıyla ilgilidir. Kategoriler varlığın kendisidir. Sanat eseriyle ilgili kategoriler açıklandığında varlık açıklanmış, nesnelleşmiş olacaktır. Yani öz veya içerik bir biçimde kendini göstermektedir.

Eseri incelediğimizde iki çeşit varlık yapısı bulunmaktadır. İlki resmin maddi boyutudur; materyali algıladığımız boyutudur, tuval, boya tabakaları ve çerçeve gibi resmin reel yapısıdır. Görsel olarak algılanan bu kısım ön yapıdır. İkinci varlık boyutu ise, eserin etkisinde sezilen, tinsel alan ve irreal tabaka olan arka yapısıdır. Varlığın derin anlamları arka yapıda bulunmaktadır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın yöntemi tarama modeli olarak seçilmiştir. Karasar 'a göre tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2013).

Araştırmada Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk resim sanatında önemli yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedret Sekban'ın sosyal gerçekçi ve Anadolu temalı eserleri incelenmektedir. Her bir sanatçıdan 20 eser olmak üzere toplam 100 eser, ön ve arka yapı kategorileri değerlendirmesi yöntemiyle irdelenmektedir. Türkiye' de yaşanan siyasi ve sosyal değişimlerin, kültür ve sanat hayatındaki gelişmelere etkisi belirlenerek iki aşamalı bir yöntem izlenmektedir. Ayrıca sanatçıların sanat eğitimine katkıları irdelenmiştir. Araştırmanın yapısı gereği, genel taramanın yüzeysel kalması sebebiyle örnek olay taraması modeli uygulanmıştır.

Örnek olay tarama modelleri evrendeki belli bir ünitenin, derinliğine ve genişliğine, kendisini ve çevresi ile olan ilişkilerini belirleyerek, o ünite hakkında bir yargıya varmayı amaçlayan tarama düzenlemeleridir (Tütengil 1975).

3.2. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evreni Cumhuriyet'in ilanından sonra 1930-2015 yılları arası Anadolu kültürü temalı eser veren Türk ressamlarından oluşmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise Türk resim sanatının Anadolu temalı ve figüratif, sosyal gerçekçi eserler veren beş sanatçısıdır. Bu sanatçılar; Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Neşet Günal (1923-2002), Nuri İyem (1915-2005), Mehmet Pesen (1923- 2012), Nedret Sekban (1953-...) 'dır.

Bu sanatçıların hepsi de İstanbul Devlet Güzel Sanat Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) mezunlarıdır. Nuri İyem'in Akademiden mezun olduğu yıllarda Bedri Rahmi aynı kurumda Levy'nin asistanı olarak başlamıştır. Mehmet Pesen ise Bedri Rahmi'nin öğrencisidir ve sanat üslubunun oluşumunda hocasının büyük bir etkisi vardır. Neşet Günal'ın Akademide eğitim aldığı yıllarda Nuri İyem, Akademideki atölye çalışmalarına devam etmekte ve arkadaşlarının kurduğu Yeniler Grubu ve hareketleri eşzamanlı olarak devam etmektedir. Günal, bu aktif sanat ortamının içinde dikkatli bir izleyici olarak gerekli gördüğü düşünceleri sanatına yansıtmıştır. Neşet Günal, Akademiye öğretim üyesi

olduktan sonra Nedret Sekban onun öğrencisi olmuştur. Sekban'ın estetik değerlerinin oluşumunda hocası Günal'ın etkisi göz ardı edilemez. Araştırmada yer alan beş sanatçı dönemin siyasi koşullar ve kültür politikalarıyla Anadolu toprağına ve kültürüne yönelmiştir. Bu doğrultuda her sanatçının yirmi adet Anadolu temalı ve figüratif sosyal gerçekçi eserleri ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

Nitel araştırmalarda doküman analizi, gözlem ve görüşme gibi veri toplama yöntemlerinin uygulandığı, algıların ve olayların kendi ortamında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir süreci izlemektedir.

Belgesel tarama yöntemiyle konuyla ilgili yazılı kaynaklar taranmıştır; başta Milli Kütüphane, Gazi Üniversitesi Kütüphanesi, Y.Ö.K. Dokümantasyon merkezi, Bilkent Kütüphanesi ve özel şahsa ait kitaplardan yararlanılmıştır. Ayrıca sanatçı eserlerine ulaşmak için Devlet Resim Heykel Müzesi ve özel koleksiyonlara ulaşılmıştır. Ulaşılan eserlerde üslup ve temaya göre sınıflandırma yapılarak veriler toplanmıştır. Araştırmada incelenen eserler uzman görüşü ile seçilmiş sanatçıların farklı dönemlerine ait Anadolu temalı figüratif yapıtları tercih edilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Uzman eşliğinde seçilen eserler, oluşturulan ön ve arka yapı kategorileri ile incelenmiştir. Ön yapı kategorilerinde eserlerin maddi boyutu analiz edilmiştir. Bu analizde ise bazı kategoriler oluşturulmuştur. Buna göre ön yapı kategorilerinde, her eserin reel yapısını oluşturan; nokta, çizgi, leke, biçim, içerik, öz, şekil, doku, renk, ışık- gölge, mekân, madde, imge kullanımı plastik bir değer olarak ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Eserlerin irreal yapısı olan arka yapı kategorisinde; mana tabakaları aydınlatılarak eserlerin oluştukları koşullar, siyasal, sosyal ve kültürel yapı, bireysel ve psikolojik etkiler tespit edilmiştir. Arka yapı kategorilerinde ise; zaman, ifade- anlam, nedensellik, kültürel ve tarihsel varlık, estetik, ekonomi ve kurgusal anlatım kriterleri ile eserlerin anlam boyutu çözümlenmiştir.

Araştırmada, ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenen veriler; sanat tarihi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, estetik ve sanat psikolojisinin araştırma için gereken irdeleme

ve analiz yöntemleri kullanılarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda bu disiplinlerden yararlanmada şunlara dikkat edilmiştir:

- Sanat tarihinin kronolojik sıralama yöntemi ölçüt alınarak, konu uzantıları sıralanmıştır.
- Sanat Sosyolojisinin, sanatçının ve sanatın yaşadığı toplumla olan ilişkiler arasında somut bağlar kurma anlayışı benimsenmiştir. Sanat eserinin, içinde bulunduğu dönem ve soysal koşullar tarafından belirlendiği veya onların sonuçları olarak karşılaşıldığı ileri sürülebilir olması özelliği kullanılmıştır.
- Sanat felsefesinin ve estetiğin, *sanatın “ne olduğu”nu inceleyen*, dönemsel önermeler ışığında, sanatçı ve sanat yapıtını anlamaya çalışan yolu betimsel bir algı ile izlenmeye çalışılmıştır.
- Sanatçının, sanat eserinin ve sanat alıcısının içinde bulunduğu psikolojik etkileşimleri inceleyen sanat psikolojisi, sanatı anlamada kullandığı görme, algılama ve değer biçme yolu, ele alınan yapıtları incelemede kullanılmaya çalışılmıştır.

Araştırmada Cumhuriyet sonrası Türkiye’sinin dönüşümlerine şahitlik eden, Türk resim sanatında önemli yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mehmet Pesen, Neşet Günal, Nuri İyem, Nedret Sekban’ın sosyal gerçekçi ve Anadolu temalı figüratif eserleri incelenmektedir. Her bir sanatçıdan 20 eser olmak üzere, toplam 100 sanat eseri ön ve arka yapı kategorileri yöntemiyle değerlendirilerek sanat eğitime katkıları tespit edilmiştir. Türkiye’ de Cumhuriyet döneminden günümüze yaşanan siyasi ve sosyal değişimler, kültür ve sanat hayatındaki gelişmelere ne yönde etki ettiği belirlenerek iki aşamalı bir yöntemle irdelenmiştir. Bu yöntem; ön ve arka yapı kategorilerine dayalı bir çözümlerdir. Bu yöntemle, tarihin köklü dönüşüm noktasında ortaya konmuş eserlerin temelinde yatan gerçeğine ulaşılması hedeflenmiştir.

Altıntaş’ın araştırmasında kullanılan ön ve arka yapı kategorilerine dayalı sanat eleştirisi geliştirilerek kullanılmıştır. Ön yapı kategorilerinde öncelikle eserin morfolojisi yer almaktadır. Morfolojide; eserin adı, sanatçısı, yapılış tarihi, boyutları, bulunduğu yer ve tekniği belirtilmektedir. Eserlerin ön yapsında, sanatçının neden böyle bir eser yaptığı, eserin yapıldığı yılın etkisi, açıklaması yer almaktadır. Eserin ifadesel anlam boyutunda ise resmin izleyicide uyandırdığı duygular (üzüntü, sevinç, korku, heyecan, şaşkınlık, gerilim,

kutsiyet, yücelik vb.) ve bu duyguları etkileyen unsurların (renk, desen, ifade vb.) tespiti ve herkes için geçerli olabilecek nitelikte bir tespit olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca ön yapı kategorilerinde konu ve kaynağı, semboller ve alegoriler açıklanmaktadır. Eserlerin ışık-gölge düzeni incelenerek ışığın yapay mı, doğal mı olduğu ve ışık kaynağının nereden geldiği tespit edilmiştir. Hatta ışık-gölge düzeninin sembolik olup olmadığı belirlenmiştir. Eserlerin kompozisyonel kurulumunda ise, desen anlayışı ele alınarak, figüre ve nesnelerin geometrik kurulumuna bakılmaktadır. Plastik düzenin, eserin sembolik kurgusuna katkı sağlayıp sağlamadığı ve mesajla ilgisinin olup olmadığı sorgulanırken, renk düzeninde ise sanatçının kullandığı renk armonisi tespit edilmektedir. Sıcak-soğuk renklerin dengesinin nasıl oluşturulduğu; eserlerin mantığı dâhilinde renklerin sembolik anlamları ve psikolojik etkilerinin dikkate alınıp alınmadığı belirtilmektedir. Kompozisyonda ise çalışmanın açık mı kapalı mı olduğu, odak noktası, perspektif, mekânsal kurgu düzeni, derinlik planları, resmin hareket şeması irdelenerek tüm bu ön yapı kategorileri değerlendirmesiyle plastik kurulum açıklanmıştır.

Üslup özelliklerinde, sanatçının estetik anlayışı ve kendine has geliştirdiği teknik özellik ya da tavır tespit edilmektedir. Sanatçının mizacının, yaşam ve sanat felsefesinin eserine yansıyor yansımadağı açıklanmaktadır. Eserin biçiminin ne oranda sanatçısına özgü olduğu ve ne oranda dönemin üslup özelliklerini yansıttığı belirlenmektedir.

Arka boyut aşamasında konunun ya da biçimin altında yatan ana tema ve varsa yan temalar sorgulanmaktadır. Eserin niçin belli bir estetik anlayışla konuyu yansıttığı, bir felsefesinin olup olmadığı ve ait olduğu zaman diliminde ne gibi mesaj ve işlevinin olduğu araştırılmıştır. Eserin çağdaşı olan düşünce sistemi, etki kaynakları, içeriği belirleyen tarihsel kökeni, ekonomisi, kültürel ve sosyal yapısını etkileyen ilgili faktörler ile Anadolu insanının yaşamı, yapıtın arka kategorisinde değerlendirilmiştir.

Ayrıca sanatçının yaşamı ve sanatına yön veren olaylar tespit edilerek sanatçının gelişim çizgisi içindeki yeri, kendi sanat ortamıyla ve çağıyla olan ilişkisi belirlenmiştir. Eserin sanatsal değeri ve onu değerli kılan tüm özelliklerinin ışığında tarafsız ve objektif bir yargıya ulaşılarak, yapıtın sanat tarihi içindeki yeri ve önemi saptanmıştır

BÖLÜM 4

4.BULGULAR ve YORUM

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen veriler, araştırma için seçilen 100 sanat eserlerinin ön ve arka yapı kategorileri bakımından değerlendirilmesiyle yorumlanmıştır.

4.1. Sanat Eserlerinin Ön ve Arka Yapı Kategorilerinin İncelemesi

Bu bölümde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban'ın figüratif ve Anadolu temalı eserleri ön ve arka yapı kategorileri tarafından incelenmektedir. Ön yapı kategorileriyle, eserlerin maddi tabakası irdelenmektedir. Eserlerin adı, sanatçısı, tarihi, tekniği künyesinde belirtildikten sonra resimlerin maddi kuruluşu ve pentür uygulamaları incelenmiştir. Eserlerin arka yapı kategorisinde ise sanatçının eserinin alegorileri, özel yaşamı ve toplum hayatıyla olan bağı kurularak sanatsal gelişimindeki dönemi tespit edilmektedir.

Tablo 1

Araştırmada Yer Alan Sanatçılar ve Eserleri Listesi.

BEDRİ RAHMİ EYYÜPOĞLU	NEŞET GÜNAL	NURİ İYEM	MEHMET PESEN	NEDRET SEKBAN
"Otoportre" 1929 26X18, KÜGB,	"Bağbozumu" 137x250,TÜYB, 956	"Sünger Avcıları" 55x65, TÜYB,1951	Kara Yılan Kastamonu 100x100, TÜYB, 1955	"Ayaklar 2" 60x120, TÜYB, 1976
Pazar Yerinde Köylüler 26x150, TÜYB, 1939	"Yaşantı 1" 185x143, TÜYB, 1958	"Enteriyör" 23x34, DÜYB, 1960'lar	"Kastamonu" 77x117, DÜYB, 1956	"Kızıldere" 160x200, TÜYB, 1977
"Kariye",100x100, AÜYB, 1941	"İki Kardeş" 117x41, TÜYB, 1958	" - " 44x36,5 TÜYB, 1963	"Toprak Altı Evi" 17x23, DÜYB, 1975	"Ölene Ağıt" 130x162, TÜYB, 1981
"Saz Çalan" 35x26, KÜYB,1942 sonrası	"Başakçılar" 145x205, TÜYB, 1961	"Varto Depremi" 46x38, DÜYB, 1966	"Toprak Altı Evleri" 19x45, DÜYB, 1976	"Kurtuluş Savaşı Destan'ndan Karayılan" 200x120, TÜYB, 1983
"At Üstünde Aşıklar",YB, 1945	"Baba Oğul" 193x93 cm TÜYB, 1961	" - " 54x38,5 cm DÜYB, 1970	"Gelin" 21x28, DÜYB, 1976	"Kurtuluş Savaşı Destan'ndan Arhaveli İsmail" 200x120, TÜYB, 1984
"Karadut Satıcısı" 35,5x49 cm, YB, 1947	"Tarla Dönüşü Oduncular" 145x245cm, TÜYB, 1961	" - " 80x65 cm TÜYB, 1970	"Gelin" 17x23 cm MÜAB, 1976	"Çağımızın Azizleri' Ateş Başında Çöpçüler" 200x150, TÜYB, 1989
"Ana" 27x18cm KÜGB, 1952	"Dananın Ölümü" 99,5x182 cm TÜYB, 1962	" - " 59,5x38,5 cm DÜYB, 1973	"Gelin Geliyor" 48x62 cm TÜYB, 1976	"Kanal İşçileri Ateş Başında" 146x184 cm TÜYB, 1990
"Ana ve Çocuk" YB, 1952	"Mola" 139x210, TÜYB, 1962	"Göç" 56x36 cm DÜYB, 1975	"Düğün alayı" 48x62 cm, TÜYB, 1976	"Başlar Gece Vardiyası" 146x184, TÜYB, 1990
"Dörtlü Dizi" KÜGB, 1952	"Sorun" 154x175, TÜYB, 1964	"Üç Güzeller" 100x151, TÜYB, 1975	"Gelin" 17x21, MÜYB, 1980	Pürmüz Fenerli Bekleyiş 54x65, TÜYB, 1991
"Köylü Kadınlar" 35x33,5 , KÜGB, 1953	"Korkuluk 1" 220,5x135,5 ,TÜYB, 1968	" - " 29,5x43 cm, DÜYB, 1976	"Gelin" 17x21 cm, MÜYB, 1982	Karaköy'de Balıkçılar 2 180x150 cm, TÜYB, 1994
"Merkep" 183,5x146,5 cm DÜYB, 1954	"Duvar Dibi 3" 152x245 cm TÜYB, 1972-73	" - " 100x180 cm TÜYB, 1976	"Gelin" 7x18 cm MÜYB, 1983	"Çiçekçiler 5" 180x150 cm TÜYB, 1995
"Aşık Veysel" 37x27, KÜGB, 1954	"Toprak Adam" 185x96, TÜYB, 1974	" - " 41x41, TÜYB, 1970'ler	"Bacılı" 25x45, TÜYB, 1983	"Oturan Çiçekçi" 65x50, TÜYB, 1997
"Ana ve Çoban" 121x164 cm TÜAB, 1953	"Duvar Dibi 4" 72,5x119 cm TÜYB, 1975	" - " 42x66 cm DÜYB, 1970'ler	"Bacılı" 25x50 cm TÜYB, 1983	"Kara Kız" 195x130 cm TÜYB, 1999
"Dutçu" 49x32 cm, KÜGB, -	"Başakçı Kadın 1" 165x97 cm, TÜYB, 1978	" - " 100x82 cm, DÜYB, 1970'ler	"Kompozisyon" 25x37 cm TÜYB, 1983	"Çık..in..çık" 162x130 cm TÜYB, 2000
"Efkarlı" 100x70 cm, KÜGB, -	"Başakçı Kadın 2" 141x102 cm TÜYB, 1979	"Üç Güzeller" 42x61,5 cm DÜYB, 1970'ler	"Sazım" 14x18 cm MÜAB, 1987	"Karda Çiçekçi Aile" 46x38 cm TÜYB, 2000
"Halay" 33x23 cm, KÜGB,	"Toprağa öykü 'J.F. Millet'ye Saygı'" 121x211 , TÜYB, 1981	"Ağıt yakan Kadınlar" 41x60 cm, DÜYB,1970'ler	"Gelin (Köyden Köye)" 20,50x70 cm TÜYB, 1991	"Bugünkü Denizlerin İnsanları 2" 162x130 cm, TÜYB, 2000
"Tophane" 32x48 cm,KÜYB,-	"Mehmet'in Oğlu" 138x83 cm TÜYB, 1983	" - " 50x49 cm TÜYB, 1989	"Gelin" 21x36 cm TÜYB, 1995	"Alios'un Geçışı" 63x63 cm TÜYB, 2001
"Nallanan Öküz" 29x38 cm, DÜYB	"Başakçılar" 76x100 cm TÜYB, 1984	"Aile" 50x45 cm TÜYB, 1993	"Bacılı Gelin" 55x70 cm TÜYB, 1998	" - " 60x70 cm TÜYB, 2002
"VagonRestoran" 48x43 cm, DÜYB	"Başakçılar" 120x172 cm TÜYB, 1984	"Gözler" 20x30 cm TÜYB, 1996	"Kurbağalı Dere" 50x70 cm TÜYB, 1998	"Dans Edenler" 70x100 cm TÜYB, 2004
"Kırmızı Kahve" 199x165 cm, TÜAB, 1975	"Sorun Sorum 9" 97x130 cm TÜYB, 1994	"Kayınvalideler ve Etiler" 100x200 cm TÜYB, 1997	"Bacalı Kompozisyon- Gelin" 40x50 cm TÜYB,2009	"İki Çiçekçi Bir Falcı" 245x250 cm TÜYB, 2004

4.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi



Şekil 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre

Tablo 2

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Otoportre” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Otoportre
Ebadı:	26x18 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj
Yapıldığı Yıl:	1929
Bulunduğu Yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 1’de görülen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ‘otoportre’ çalışması, kâğıt üzerine guaj boyayla yapılmıştır. Sanatçı Karadeniz yöresel

başlığıyla kendi görselini, yeni bir yorum getirerek stilize etmiştir. Portenin alt kısmında siyah dikdörtgen alan üzerine beyaz boyayla eski yazı bulunmaktadır. Figürün her iki tarafında da uzun çiçek motifi yer alırken, aynı yapı figürün baş bölgesinde de devam etmektedir. Şekildeki nesnellik sanatçı tarafından yorumlanmış, benzetme kaygısı güdülmemiştir. Resimde nesnelere alışılacağı biçimleriyle ifade edilmemiştir. Eserin arka planındaki bitkiler, daha çok soyut unsurlarla bir araya gelmiştir.

Eserde nokta elemanı, figürün başlığında içi boş daireler formunda ve gömleği üzerinde noktalı fırça vuruşlarıyla kullanılmıştır. Tekrar eden bu yapılar, Karadeniz bölgesi yerel giysi motiflerine de gönderme yapmaktadır. Çiçek motifleri etrafında görülmektedir. Nokta kullanımında beyaz renk ağırlıklı tercih edilmiştir, ancak figürün çevresini saran çiçek motiflerindeki koyu renk nokta kullanımı kontrastlık yaratmaktadır.

Şekil, kalın çizgilerle ifade edilmiş ve figürün beden bölümünde dar renk alanları kaba konturlarla çevrilmiştir. Çizgilerin ağırlıklı dikey hareketi eserdeki yazısal alanın yataylığına zıtlık oluşturmaktadır.

Resimde doku, boya katmanlarıyla oluşturulmuştur ve dışa vurumcu bir etki taşımaktadır. İsteğe bağlı renk kullanımı gözlemlenmektedir.

Resimde görsel olarak cisme ait somut bir mekân yoktur. Ancak figürün çevresinde kullanılan soyutlanmış çiçek ve bitki formları, doğa içinde bir espas etkisi yaratmaktadır. Aynı zamanda eser iki boyutlu, düzlemsel bir etki yaratacak şekilde oluşturulmuştur.

Eserde transparan ocre sarısıyla oluşturulmuş bütünlüğü sağlayan bir arka yapı üzerine mavi giysilerin siyah konturlarla güçlendirilmiş, gene transparan raw sienna kahvesiyle yüz renklendirilmiştir. Yüz detaylarında opak kahverengiyle yüzeysel detaylandırılan sanatçının portresi tek bir noktaya doğru bakmaktadır. Yazısal alandaki siyah opak alan arka plan sarısını vurgulamaktadır. Figürün çevresinde siyahla karıştırılmış kahverengiyle yapılmış bitki motiflerine, kırmızı lekelerle çiçek etkisi eklenmiş ve beyaz boyayla gene aynı bitki formu devam etmiştir. Renklerde ışık gölge kullanılmamıştır.

Eserin merkezinde sanatçının optik ayrıntılardan ayıkladığı portresinde derinliksiz bir yüzey oluşturulmuştur. Eserin merkezinde soğuk renk kullanımına karşıt olarak sıcak bir renkle figür çevrelenmiştir. Sanatçı giysilerinin kendi renklendirmesinde mavi rengi tercih etmiştir. Dini temalı eserlerde tercih edilen mavi renk ilahi ve ruhani bir anlam taşımaktadır. Bedri Rahmi sıcak ve hareketli arka yapı üzerine durağan kendini

resmedişinde; aslında Türkiye’de ki büyük değişim hareketliliğine karşın kendi iç dinginliğini ve içe dönüşünü yansıtmaya çabası içinde olabilir. Kompozisyonda yer alan baş ve yarım beden, eserde durağandır. Esere devinim katan, yöresel başlık üzerinde yerel alan motiflerle, kaba hatlı boyanmış çiçeklerdir. Merkezdeki soğuk koyu tonlar ve mavi renk izleyiciden uzaklaşırken merkeze doğru yönelen bir harekettedir. Arka plan ise açık ve sıcak tonla izleyiciye yaklaşmaktadır.

Sanatçı gerçekliğe ilişkin elemanlar ilişkisini yıkarak, abstraksiyona dayanan bir biçimleme yoluna giderek eserini tamamlamıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Resmin üretildiği yıllarda Trabzon’da yaşayan Karadenizli sanatçının kendi portresi, Karadeniz yerel başlığıyla yapılmıştır. Bu başlık kukulata veya kara puşu olarak adlandırılır. Başlığın kulaklara gelecek şekilde uzun uçları vardır ve kalın kaytanla süslüdür. Bu uçlar özel bir şekilde düğümlenerek bağlanır. Papak kısmının ortası öne doğru Türk motifleriyle kaytan işlemelidir. Sanatçının yerel motiflere ilgisi daha erken yıllarda başlamıştır.

Eserde sanatçı ifadesiz bir şekilde tek noktaya bakmaktadır, düşüncelidir. Eserin yapıldığı yıl sanatçının İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne giriş yaptığı ve İbrahim Çallı ile Nazmi Ziya Güran’ın öğrencisi olduğu 1929 yılıdır. Aynı yıllar sanatçının Akademiye girişiyle, Avrupa sanatını daha yakından tanımaya başladığı ve doğu sanatının, batı sanatına etkisini tespit ettiği dönemdir.

Eser üretilmeden bir yıl önce, Türkiye Cumhuriyeti’nde harf inkılâbı yapılmıştır. Yeni Türk harflerinin kabulü ve tatbiki başlamıştır. Bugüne kadar kullanılan Arap harfleri esaslı Osmanlı alfabesinin resmi anlamda kullanımı son bulmuştur. Eserin yapıldığı tarih, Latin harflerinin esas alındığı Türk alfabesi, yeni yeni öğrenilmeye başlandığı dönemdir ve eski yazı halen geçerliliğini sürdürmektedir. Eserden de anlaşılacağı gibi sanatçı eski yazıyı kullanmıştır. Türk kültürü ve yeni yapılanma alanında olan bu devrim diğer Cumhuriyetin kuruluşundaki devrimlerle aynı amacı gütmektedir.

Gene 1929 yılında önemli bir sanat hareketi gerçekleştirilmiş ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Ratip Aşır Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar birlik sanatçılarıdır. Cumhuriyetin ilanıyla oluşturulan yeni yapılanmanın sanat ayağında geçiş döneminde görev alan sanatçılar, yeni sistemi anlatan veya Kurtuluş Savaşıyla ilgili eserler üretmişlerdir.

Eserin üretildiği yıl olan 1929, sadece Türkiye’de değil Dünya’da da ekonomik bunalımın yaşandığı bir yıldır. Büyük bir buhran başlamıştır. Etkileri, ülkemizde ancak 1930 yılının sonlarında tam anlamıyla hissedilmiştir. Buhran, Kuzey Amerika ve Avrupa'yı merkez almasına rağmen, dünyanın geri kalanında da özellikle de sanayileşmiş ülkelerde yıkıcı etkiler yaratmıştır. Büyük Bunalım en çok sanayileşmiş şehirleri vurmuş, bu kentlerde bir işsizler ve evsizler ordusu yaratmıştır. Büyük buhran farklı ülkelerde farklı tarihlerde sona ermiştir. Aynı yıl Türkiye, Osmanlı borçlarının kendine düşen bölümünü 1929 yılında ödemeye başlamıştır. O yıl ekonomi hem reel hem spekülâtif açıdan ciddi bir döviz bunalımı yaşamıştır. Türk parasının değeri düşmüş, ekonomi dışa kapanmıştır. Ayrıca devlet eliyle bir milli sanayileşme denemesi içine girilmiştir.





Şekil 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Pazar Yerinde Köylüler

Tablo 3

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Pazar Yerinde Köylüler” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Pazar Yerinde Köylüler
Ebadı:	126x150 cm
Tekniği:	Tuval üzerine yağlı boya
Yapıldığı yıl:	1939
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 2’de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Pazar Yerinde Köylüler adlı çalışması tuval üzerine yağlı boyadır. Yerel bir konu olan pazar yeri, mahsulünü satan köylülerin kalabalık bir kompozisyon oluşturduğu batı tekniğinin daha baskın görüldüğü bir resimdir. Çalışmada soyutlama girişimlerine rağmen biçimler tanıdıktr. Eserde gerçeklik belirli bir üsluba indirgenmiştir.

Eyüboğlu çalışmanın yaklaşık olarak merkeze gelen bölümüne çömelmiş iki kadın figürü yerleştirmiştir. Solda yer alan kadın tek dizini yere koyup çömelmiş vaziyette önüne bakar pozisyonda iken, sağ taraftaki figür yarı arkasını dönük bir halde yanındaki figüre başını çevirmiştir. Sanatçı bu iki figür ve yerde duran içi mahsl dolu iki uvalla merkezde dairesel bir hareket yaratmıştır. Resim solundaki ağaç, melen figürlerin hemen arkasında ayakta birbiriyle laflaşan iki köylü kadını ve eserin en sağında duran ayakta erkek figürü ve hemen arkasında devam eden dikey hareketli ağaçla eser dikey bir şekilde e bölünerek, bu dikeyliğe karşıtlık oluşturacak şekilde eserin kendi iç yapısında yatak bölünmeler oluşturulmuştur.çalışma detaylardan arındırılmış olmasına rağmen sanatçı bize ara ara yerel notlar bırakmıştır. Ayakta duran kadın figürlerinden birinde saçlarının da aralardan göründüğü bir yemeniyle resmedilirken, figürlerin belinde kuşak vardır. Ayrıca merkezdeki figürün orabına eklenmiş zigzag çizgiler Anadolunun en etkin sembolü olan su yoludur. Yani sanatçı çizgisel araştırmalarla, Anadolu folklorik giyimine gönderme yapmıştır.

Eserde nokta elemanı çok az kullanılmıştır. şekil ince çizgilerle ifade edilmiş, renk alanları koyu renk konturlerle çerçevelenerek rengin gücü artırılmıştır.

Diyagonal hareketli kompozisyonun üst bölümünde koyu lekelerin hakim olduğu, alt blmde ise ağırlıklı açık ve orta değerlerin içine koyu lekelerin kullanımıyla oluşturulduğu bir düzen hakimdir. Eserde koyunun işlevi diğer lekesele alanlarla eşit ağırlıkta ele alınmıştır.

Resimde renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç olarak kullanılmamıştır. Maddenin renginin özelliğinden olmasından ziyade, ayrı bir değer olarak ele alınmıştır. Renk arayışlarının yarattığı derinliklere rağmen, gri rengin yüzeyde gezdirilmesi ve düz yüzey oluşturma girişimleri görülmektedir. Bu etkide Doğu Sanatında yaygın bir kullanım olan düz yüzey oluşturmaya bir göndermedir. Ağırlıklı kullanılan gri renk esere durağanlık katmaktadır. Resimde renk lekelerinin düzenlemesiyle birliğe varılmıştır. Eserde transparan gri ağırlıklıdır ve toprak renkleri üzerine ince bir boya katmanı halinde srlmştir. Aynı zaman da gri renk; çalışmada kullanılan sarı, turuncu ve yeşil renkleri ön plana çıkarmaktadır.

Sanatçının kurduğu ışık gölge kullanımında, soyut resimleme mantığı hakimdir. Resme gerektiği noktalarda açık renk skalası seçimiyle, ışık kullanılmıştır. Işığın resimde dengeyi kurarak, gözü tüm yüzeyde döndürme ve gezdirme etkisi vardır.

Resimde cisme ait somut bir mekan kullanılmıştır. Mekan açık havada bir pazar yeridir. Çalışmada perspektifte vardır. Geri plandaki figürler daha küçük boyutlu yapılmıştır. Eserdeki kıvrımlı yolda, bu yapıyı destekler niteliktedir. Ancak resim, kompozisyonel olarak yukarıdan aşağıya ikiye bölündüğünde, alt tarafta kalan ikinci kısmın daha düzlemsel etkide olduğu görülmüş ve boyasal derinlik etkisi olabildiğince aza indirgenmiştir.

Sanatçı, çalışmasında boya katmanlarıyla doku oluşturma yoluna gitmiş ve bu doku, nesnenin kendini ifade edebilme ihtiyacının dışındadır. Tamamen piktüral bir araştırmaya göre yaratılmış bir doku, eserde gözlenmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde konu edilen pazar yeri ile toplumsal bir yaşam biçimi sahnesi, sanatın içeriğine ışık tutmuştur. Sanatçı eseri üretmeden bir sene önce Yurt Gezileri organizasyonu ile Edirne'ye gitmiş ve bu gezi sanatçının eserlerini toplum kültürü ve toplumsal anlara bağlamasına sebep olmuştur. Edirne gezisi yılları, sanatçının daha çok konu olarak peyzaj ve günlük Anadolunun hallerini resmettiği yıllardır.

Sanatçı, Anadolu yaşantısını ve köylerinden gözlemlediği üslupla kaynaştırarak yeni bir sentez oluşturmuştur. Birinci Yurt Gezisi'nde, Edirne'ye gelen Bedri Rahmi'nin burada yaptığı resimler manzara ağırlıklı olup Meriç, Tunca boyları, Edirne sokakları, camileri gibi yerleri konu olarak işlemiştir. Sanatçı o yıllarda yurt dışı gezilerine rağmen Anadolu toprağına ve yerel konulara yönelişini devam ettirmiştir.

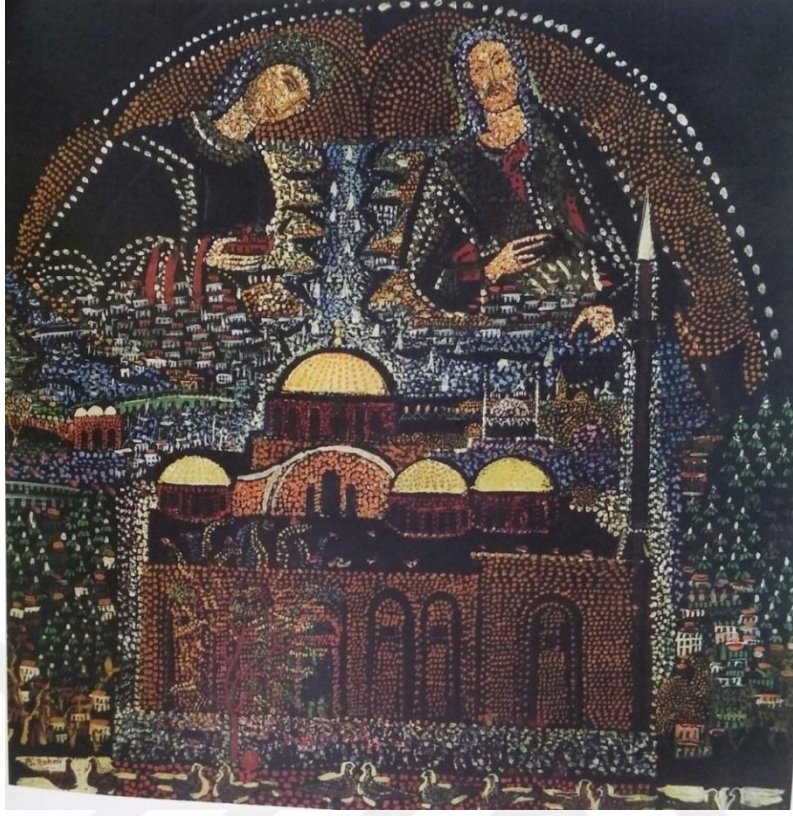
Sanatçının 1939'da eseri ürettiği yıl, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Levy'nin asistanı olarak çalışmaya devam ederken, Devlet Resim Heykel Sergisinde 'figür' adlı eseriyle üçüncülüğü Arif Kaptan'la paylaşmıştır. 9 Kasım 1939 tarihinde, askerlik görevini yapmak üzere yedek subay okuluna alınmıştır.

1933 yılında yapılan Üniversite Reformu, reformla birlikte 1937 yılında Akademi bölümü şeflerinin değiştirilmesi ve Akademi kadrolarına genç hocaların atanması 1940'lı yıllarda Türk resmine küçümsenmeyecek derecede yeni bir soluk, yeni bir heyecan getirmiştir.

1937 yılında İstanbul'da Atatürk'ün buyruğıyla Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi'nde açılan Resim ve Heykel Müzesi de 1940'lı yılların sanat ortamını belirlemede önemli bir etken olarak gösterilmektedir.

Eserin üretildiği yıl dünyada ise Almanya, Polonya'yı işgal etmiş, II. Dünya Savaşı başlamıştır. Tüm dünyayı etkileyen bu savaş, denge politikası güderek savaşa katılmayan Türkiye'de de etkisini göstermiştir.





Şekil 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kariye

Tablo 4

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kariye” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Kariye
Ebadı:	100x100 cm
Tekniği:	Ahşap üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1941
Bulunduğu yer:	İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Müzesi Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 3’te yer alan Bedri Rahmi’nin “Kariye” adlı eseri ahşap üzerine yağlıboyadır. Resimde iki figür ve merkezde cami bulunmaktadır. Sanatçı, Kariye Müzesi ve mozaiklerinden etkilenmesi sonucu oluşturduğu bu çalışmanın sol tarafında yer alan Meryem figürünün elinde mimari bir yapıyı tutarken, bedeni

İstanbul'un şehir görseliyle bütünleşmektedir. Aynı şehirle kaynaşma etkisi, eserin sağında bulunan Pantokrator İsa figüründe de görülmektedir. Eserde yer alan nesnelere ve şekiller yorumlanmıştır.

Eserde nokta elemanının işlevi oldukça fazladır ve sanatçı Kariye Müzesinde gördüğü Bizans mozaiklerinin dokusunu, boya ile noktacı bir üslupla yorumlamıştır. Sanatçının noktacı üslubuyla batı sanatında görülen *Fransız Yeni İzlenimciliği* arasında fark vardır. Yeni izlenimcilikte renk teorisine dayanan ve kontrast renkleri bir araya getirilerek oluşturulan bir pentür mantığı hakimdir. Ancak Eyüboğlu'nun noktacılığı 14.yy Bizans Mozaik tekniğinin boyayla yapılmasına dayanır. Siyah renk üzerine rengin noktalanması sonucu oluşturulan dokuda tonal etki en aza indirilerek, düz yüzey etkisi oluşturulmuştur.

Çalışmada şekillerin birbirlerinden ayrılması amacıyla yapılmış siyah konturlar, hem bir sınır etkisi amacıyla kullanılmış hem de renkli nokta yapılarını kuvvetlendirmiştir. Eserde dinamizm eğik çizgilere zıtlık oluşturan köşeli çizgilerle oluşturulmuştur.

Eserde mars siyahı zemin üzerine ocre ve napoli sarıları ve cobalt mavi tonları ağırlıklı kullanılırken yer yer emerald yeşili ve cadmium kırmızısına da rastlanmaktadır. Fonda siyah renk tercihi, renk kullanımını daha da kuvvetlendirmiştir. Tüm renkler tuvalde bir düzen içerisinde ancak tüm yüzeyde kullanılarak dağıtılmıştır. Böylece tekrarlanan renk düzeninde hiçbir renk bir diğerinin önüne geçmemiştir. Noktacılık ve hareketli kullanıma karşın, renkler geniş parçalı uygulandığı için kaos engellenmiştir.

Resimde doku ise, boya katmanlarının noktacı fırça vuruşlarıyla oluşturulduğu mozaik etkisindedir. Zeminde bulunan sağırsiyah renk lekeleriyle iki boyuta dayanan düz bir mekân yaratmaktadır.

Çalışmada ışık gölge kullanılmamasına karşın, rengin açık tonlarıyla nesnelere aydınlık bir etki verilmiştir. Açık renk kullanımıyla resmi aydınlatma çözümünü sanatçının diğer resimlerinde de görmekteyiz.

Merkezdeki cami ve eserin üst bölümünün de yer alan figürler, yüzeyi üç geniş alandan oluşturmaktadır. Bu ana yapıların oluşumunu destekleyen küçük kompozisyonel kuruluşlar da ana parçalara eklenmektedir. Çalışmada yer alan mimari yapı ve figürlerin optikebatları resimde orantılı değildir. Resim geometrik bir alt yapıya dayanmaktadır. Sanatçının eseri sonuç itibarıyla Anadolu'da karşılaşılan biçimlerin resimsel alanda yeniden biçimlendirilmesidir.

Bedri Rahmi bu eserinde Anadolu'nun çok kültürlü yapısını eserinin kaynağına alarak, önemli dini figürleri biçimlendirmiştir. Sanatçı, Anadolu kültürüne geniş bir perspektiften bakarak, Bizans İmparatorluğundan kalan eski mirası yeniden yorumlayarak yenir bir hikâye boyutu kazandırmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı eserinin yaratılış ilhamı olan tarihi Kariye, İstanbul'da Karagümrük semtinde Edirnekapı bölümünde bulunan bir mimari yapıdır. Bizans döneminde kilise, fetihten sonra ise cami olarak kullanılmıştır. Kariye mozaik ve freskleri Bizans resim sanatının son dönemine ait (14. yy.) en güzel örnekleri içinde barındırmaktadır.

Bedri Rahmi, Ayasofya ve Kariye müzesi mozaik çalışmalarını gezdikten sonra, oldukça etkilenecek birçok yapıtında noktalama tekniğini kullanmıştır. Yeni teknik araştırmalarıyla aslında 1950'li yıllarda ki mozaik panolarının müjdesini vermiştir.

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye'de 1941 ve 1944 yıllarında Yurt Gezileri ve Halkevleri kanalıyla sergiler devam etmiştir. Yurt gezileri sonucu ressamların Anadolu'nun değişik köşelerinden yaptıkları resimler folklorik içerikli ve yerel mekânların resmedildiği eserler olmuştur. Yurt Gezileri sayesinde yurt türküleri, yurt hikâyeleri ve gezi notları gibi yurt resimleri de ön plana çıkmaya başlamıştır. Ressamlar geziler sayesinde tanıştıkları halk kültürü, yaşamı, halısı, kilimi, yazması, oyası ve çinisi gibi kültürel zenginliklerden yararlanmışlardır. Bu sayede belirmeye başlayan kültürel kimlik sorununa, Anadolu sanatlarıyla çözüm bulmuşlardır. Gerek resim alanında olsun gerek edebiyat alanında, toplumu ve toplumsal yapıyı anlatan, halkı sanatçı gözünden aktaran eserler üretilmiştir. Edebiyat alanında da benzer bir durum gözlenmiştir. Örneğin, Orhan Veli Kanık'ın öncülüğün de Garip Akımında eserler verilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu da Anadolu Halk Sanatlarına yönelmiştir. 1941 Çorum İskilip Yurt Gezisiyle birlikte halay çekenler, hanlar, avlular, çocuk emziren ana, saz çalan âşıklar gibi temalarda eserler üreterek "*Yararlıının güzel, güzelin yararlı*" olması fikrine varmıştır.

Türkiye o yıllarda Ulusal yapılı bir dönem geçirirken, dünyada ise yıllar önceden çağın durumunu tespit eden Friedrich Nietzsche'nin kehanetleri doğru çıkmıştır. Ona göre özündeki değerleri yitiren toplumların neler olacağına işaret etmiş, 19.yy. bilimin bir fabrikaya dönüştüğü, teknik konuların ilerleyişi etik ve öz kavramlarına yansımadağı takdirde insanoğlunun nihilizme kapılacağını söylemiştir. 20.yy. da yaşanan katliamlar, soykırımlar ve zorbalıklar Nietzsche'nin tespitlerinin doğru çıktığının bir kanıtıdır. Bedri

Rahmi eserini ürettiği yıllarda dünyada insanlar değerlerini yitirmiş ve II. Dünya Savaşı devam etmektedir. 1941 yılında ise Pearl Harbour baskını yaşanırken, sanayileşmenin gerisinde kalan Türkiye, geleneğini, kültürünü ve değerlerini korumaya devam etmiştir.





Şekil 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Saz Çalan

Tablo 5

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Saz Çalan” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Saz Çalan
Ebadı:	35x26 cm
Tekniği:	Kâğit üzerine yağlı boya
Yapıldığı yıl:	1942 sonrası dönem (Çorum Yurt Gezileri Sonrası)
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışması kâğit üzerine yağlı boyayla yapılmıştır. Eserin merkezinde yer alan saz çalan figürüyle yeni ifade olanağı aranmıştır. Resimsel ifadenin, soyutlama istemiyle bir arada yürüdüğünü görmekteyiz. Soyutlama girişimleriyle birlikte desensel bir anımsatmadan yararlanılmıştır.

Saz çalan figürün optik görüntüyle alakası kalmamıştır. Model alınan görüntü deforme edilmiş, yorumlanmış bir görüntüdür.

Eserde çizgilerin kurulumunda kaligrafiksel bir anlayış vardır. Siyah, opak lekelerde yazısalık daha ön plandadır ve bu da esere dinamizm vermektedir. Kompozisyonel olarak çalışmada geniş, yüzeyi kaplayan figür, üç bölümlü hareketten oluşturulmaktadır; dikey, diyagonal ve yatay.

Renk ise Bedri Rahmi'nin resimlerinde göz kamaştırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkar. Rengin soyutlayıcı işlevi söz konusudur. Resmin zemininde yaratılan düz renkler, siyah çizgileri daha yalınlaştırmıştır. Nesnenin dış çizgilerinden önce, rengi ön plandadır. Renkler birbirine karıştırılmadan yani eritilmeden üst üste sürülmüştür. Resmin arka planındaki ince sürülmüş olan transparan ocre sarısını zenginleştirme amacıyla, mavi ve mor renkler figürde kullanılmıştır. Arka plandaki ince sürülmüş boyaya, siyah kalın konturlarla ve leke opaklıklarıyla kontrastlıklar oluşturulmaktadır. Resimde tekrar eden dikey ve yatay soyut fırça hareketleri esere bütünlük kazandırmıştır. Sanatçının daha öncede denediği merkezde figürde soğuk renk ve ton kullanımına karşın arka planda ise oluşturan sıcak renk tercih edilmiştir. Figürün çevresinde kullanılan sarı renk manidardır, çünkü âşıklar halkı aydınlatan ozanlardır ve çevrelerine ışık saçmaktadırlar. Tıpkı Bizans Sanatında imparator, peygamber veya aziz gibi önemli ölümlü kişileri çevreleyen harelerinin sarı renkli seçilmesi ve çevrelerini aydınlattıklarına dair sembolik bir anlam taşıması gibi, sanatçının sarı renk kullanımı da bu şekilde açıklanabilir.

1940'lı yıllar Bedri Rahmi'nin, ünlü Fransız sanatçı Dufy'nin etkisinde olduğu yıllardır. Bu sebeple teknik anlamda renkleri daha transparan ve ince bir boya tabakasıyla çalışmıştır. Ancak siyahlarınsa daha kuvvetli bir doku yarattığını görmekteyiz. Saz çalan figüratif motif, kullanılan bu siyah lekelerle vurgulanmıştır. Eserdeki kullanılan siyah alanların pozitif-negatif kurulumu bize grafiksel bir düzenleme izlenimi vermektedir.

Resimde iki boyutlu bir mekân algısı söz konusudur, bu da yerel bir konu olmasına karşın yorumlama şekliyle çağdaş bir eser hissi vermektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserin merkezindeki saz çalan bir erkek figürü, Anadolu kültüründe âşık olarak adlandırılan 'saz şairi' ya da 'halk ozanı'dır. Âşık, irticalen şiir söyleyebilen, şiirlerini sazı eşliğinde ezgilerle okuyabilen, bir ustanın yanında yetişmiş, çoğu zaman gezgin olan bir sanatçıdır. Okunan şiirler aşk ya da yiğitlik gibi dünyasal

konuları içerebileceği gibi, toplumsal, siyasi ya da trajik bir acıyı, bir çağrıyı destansı bir biçimde dile getirebilir.

Aşık Arapça kökenli bir kelimedir. Türkçede ise ‘ışık’ sözcüğüyle ortak bir kökene sahiptir. Âşık sözcüğünün, aydınlanma metaforu olarak da kullanılagelmiş olan ışık sözcüğünden devşirilmiş olma olasılığı yüksektir. İletişimlerini söz yoluyla gerçekleştiren Anadolu toplulukları içinde, âşıklık geleneği ile halkı aydınlatma misyonlarının, aydınlanma metaforu olan ‘ışık’ la aynı köke sahip olan âşık sözcüğüyle ifade edilmesi tesadüf değildir (Dönmez, 2010). Kùltürlerini söz aracılığıyla devindiren Anadolu toplumunda, sözün kalıpsal bir yapıyla söylenmesi gelenektir. Kültürel hazinenin, belirli kurallarla estetize edilmek suretiyle kolektif bellekte kalarak gelecek kuşaklara aktarılması daha kolaydır.

Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünlü ve ünsüz seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşur (Ong, 2003). Sözlü kültürün bir parçası olan âşıklık geleneği, Anadolu’ya özgü somut olmayan kültürel mirası akılda tutma stratejilerinden biridir. Âşıkların ezgilerle estetize ederek nefeslerinden çıkardığı sözler, içlerinde inançsal, felsefi ya da dünyevi birçok düşünceyi barındırmaktadır. (Dönmez, 2010). Âşık Edebiyatında, Bektaşî fikri ve yönelimler ağır basmaktadır.

Bireysel yaşantının toplumsal örnekleri olan “anonim ürünler” âşıklık geleneğini besler. Anadolu’da âşıklar toplumsal, tarihsel olgular karşısında epik diye niteleyebileceğimiz bireysel olgu ve durumlar karşısında lirik bir söyleyiş geliştirmişlerdir (Artun, 1996). İçinde yaşadığı toplumun ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerine her çağda, her ortamda tercüman olmuştur. Halkın, çeşitli olaylar karşısındaki his, duygu, düşünce ve tepkilerini ifade ederken de onun öz, sade konuşma dilini son derece ustalıkla kullanmıştır (Eke, 2010). Âşıklar kahvehanelerde insanlara bilgi dağıtır ve Türk gelenek göreneklerinin günümüze saklanması hususunda önemli hizmetlerde bulunurlardı.

Eser 1942 sonrası dönemde yapılmıştır. Sanatçı, 1942 yılında devlet girişimiyle desteklenen ‘Yurt Gezileri’ programıyla Çorum İskilip’e gönderilmiştir. Bu geziyle birlikte Bedri Rahmi’nin sanat hayatında önemli dönüşümler gerçekleşmiş ve folklorik öğelerin ağır bastığı, Anadolu halkının destanlaştırıldığı bir üslup oluşmuştur.

Eserin üretildiği yıllarda edebiyat alanında da toplumcu şairler Nazım Hikmet etkisiyle başladıkları şiir serüvenlerinde 1920’li yıllarda Marksistler tarafından belirlenen “halk için sanat” ilkesine bağlı kalarak; halkın acılarını, dertlerini, yoksulluğunu işlemişlerdir. Halk şiirine, halk diline özgü bir anlatım sergilemişlerdir. 1940’lı yıllarda halk şiiri kaynaklarını kullanma eğilimi, Marksist düşüncenin yanında biraz da resmî ideolojiden kaynaklanmaktadır. Halkevleri ve köy enstitüleri bu ideolojinin kurumlarıdır. Halk söyleyişinin egemen olmasında bu nedeni de göz ardı etmemek gerekir.

1942 ve sonrası Türkiye’de toplumsal değişim hareketi devam etmiş, Yeniler grubu kurulmuştur. Bu grup, ayağı yere basan Anadolu halkının sorunlarının eleştirerek toplumsal mesajlarla resmetmektedir. Yerel estetik kaygılardan da söz edildiği bir dönemdir. Yurdun dışında ise II. Dünya Savaşı devam etmekte ve Stalingrad savunması yapılmaktadır. Türkiye bu savaşa katılmamış olmasına rağmen savaşın getirdiği olumsuzluklar, güç koşullar Türkiye şartlarını daha da zorlaştırmıştır. Ayrıca bu dönem kültür ve sanatı etkileyen en önemli faktör, Cumhuriyetin kültür ve sanat politikalarıdır.



Şekil 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu, At Üstünde Aşıklar

Tablo 6

Bedri Rahmi Eyüboğlu “At Üstünde Aşıklar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	At Üstünde Aşıklar
Ebadı:	-
Tekniği:	Yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1945-46
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 5, sanatçının, ‘At Üstünde Aşıklar’ adlı yağlıboya tablosunda, Anadolu’da eski bir gelenek olan ailenin onayı olmadan bir evlenme şekli olan kız kaçırma konu edilmiştir. Çalışmada kırat şahlanmış gibidir. Atın üzerinde iki çıplak âşık oturur vaziyettedir ve kızını kaçıran erkeğin elinde bir bağlama vardır. Kızın saçları rüzgârda savrulmaktadır.

Eserde nokta aktif bir şekilde kullanılmıştır. Sanatçının, Bizans mozaiklerini ‘piktüral olarak yorumladığı’ serideki eserlerden biridir. Noktaların dairesel hareketleri eserde ritmik bir yapı oluşturmaktadır. Noktacılığın tüm yüzeyde kullanılması motifle, zemin

arasında da ilişki kurarak bütünlüğü sağlamıştır. Çizgi ise, at ve figürlerde ince etraflarını çeviren bir unsur olarak kullanılmıştır. Açık ve orta değerlerde lekeler ise ağırlıklıdır.

Çalışmada sarı zemin üzerine kuvveti azaltılmış yeşil, siyah, gri, pembe kırmızı renkle noktacı fırça vuruşlarıyla dairesel hareketler yapılmıştır. Bu aşkın nasıl baş döndürdüğü ve hayatı başka gösterdiğine gönderme yapmaktadır. Bu noktacılığın koyu zemin üzerine tercih edilmemesi, daha derinlikli bir yapının oluşması, soyutlamanın ve deformasyonun aza indirgenmesi özelliğiyle, bu tarzda yaptığı serideki diğer resimlerinden ayrılır. Zeminde tercih edilen sarıyla, açık gri şahlanmış at daha da belirginleşmiştir. Aynı açık gri renk kompozisyonun alt bölümünde de kullanılmıştır. Eserde ışık gölge kullanılmıştır, ancak ışığın nerden geldiği belli olmayan ideal bir ışık arayışına girilmiştir.

Resim yüzeyinde boya katlarıyla oluşturulan doku, nesnenin kendisini ifade edebilme ihtiyacıyla ilgili değildir. Küçük fırça tuşlarının kullanımı, eserin anlam boyutunda aşkın insan üzerinde bıraktığı heyecandan kaynaklı kalp çarpıntısını betimlemektedir.

Biçimler doğal gerçeklikten uzaklaştırılmış olsalar da, sanatçının diğer eserlerine göre daha gerçekçi bir anlayışla resmedilmiştir. Çalışmadaki şahlanmış at, Truva atının formunu anımsatmaktadır. Atın üzerinde bağlamasıyla bir erkek figürü tek noktaya doğru bakmaktadır. Erkeğin arkasındaki kadın figürü ise kolunda kuşuyla izleyiciye doğru bakmaktadır. Biçimler gerçeğe yakın proporsiyonlarda yapılmıştır.

Bedri Rahmi, Paris’te Julian Akademisinde öğrencisi olduğu Andre Lhote: “Biçimlerin gizemsel ifadesinde, yuvarlak çizgi (eğimli çizgi) bizim üzerimizde belirli bir etki yaratır. Kırık çizginin, öfke ve kaygı gibi duyumları yansıtmakla etkili olması gibi eğimli ya da yuvarlak çizgiler de kadın bedenlerinin incelikli yapısını çağırıştır” demiştir. Resimde yuvarlak çizgiler ve dairesel hareketler, bu sebeple eserin temasını da destekler niteliktedir.

Resimde diyagonal, yatay ve dairesel hareketler ağırlıklıdır. Ancak dikey figürler eserde kontrastlık yaratmaktadır.

Resimde görsel olarak cisme ait somut bir mekân yoktur. Daha çok dairesel hareketlerin birbirine bağlı tekrarına dayalı soyut bir mekân kurulumu oluşturulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Tabloda Bedri Rahmi’nin terkisindeki kadının, yıllarca eşi Eren Eyüboğlu olduğu sanılmış; oysa torunu Rahmi Eyüboğlu “*O kadın, Mari Gerekezyan*” olduğunu söylemiştir. Gazeteci ve yazar Can Dündar, “Yüzyılın Aşkları”

adlı kitabını hazırlarken Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu aşkını inceleme esnasında o aşkın içinden bir başka aşk hikâyesi çıkmıştır. Mari, tablonun yapıldığı 1940'lı yılların ortalarında, Bedri Rahmi 'nin asistanlık yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel bölümüne misafir öğrenci olarak gelmiştir. Bedri Rahmi'nin bir büstünü yapmış, sanatçıda buna cevaben onun portrelerini çizmiş, ona şiirler yazmıştır. Bedri Rahmi'nin sanatı şaha kalktığı o dönemde, en güzel eserlerini vermeye başlamıştır. "At Üstünde Âşıklar" bunlardan biridir. Bir diğeri ise:

"Karadutum, çatal karam, çingenem

Daha nem olacaktın bir tanem

Gülen ayvam, ağlayan narımsın

Kadınım, kırsrağım, karımsın..."

Dillere yerleşen şiirde "karımsın" diye söz ettiği kadın, karısı değil sanatçının sevgilisidir. Mari, 1946'da menenjit tüberküloz kapmış, iyileşebilmesi için antibiyotik gerekmiştir. Savaş yeni bitmiş olduğundan ilaç çok pahalıdır. Bedri Rahmi, genç sevgilisine ilaç alabilmek için tablolarını elden çıkarmaya başlamıştır ve halen piyasada olan satılan resimlerinin çoğu o dönem elden çıkardıklarıdır. Ancak bu çabalar da sonuç vermemiş ve o yıl İstanbul Alman Hastanesi'nden Mari'nin ölüm haberi gelmiştir. Bedri Rahmi yıkılmıştır. Aşağıdaki şiir, sanatçının o döneminin ürünüdür:

"Türküler bitti

Halaylar durdu

Horonlar durdu

Hüzün geldi başköşeye kuruldu

Yoruldu yüreğim, yoruldu."

Keder içinde eve, eşi ile 11 yaşındaki oğluna döndüğünde kendisini teselli eden, yine eşi Eren olmuştur. Şair, ressamın 1974'teki ölümüne kadar geçen çeyrek asrı, aynı evde çalışıp üreterek, diz dize birlikte tüketmişlerdir (Dündar, 2009).



Şekil 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karadut Satıcısı

Tablo 7

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Karadut Satıcısı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Karadut satıcısı
Ebadı:	35.5x49 cm
Tekniği:	Yağlıboya
Yapıldığı yılı:	1947
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi'nin eseri yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Konu olarak karadut satıcısı ele alınmaktadır. Bir sokak satıcısı olarak konu edilen resim günümüzde eskide kalmış yerel bir Anadolu geleneğin temsilidir. Merkezde dut satıcısı ve tezgâhı yer alırken eserin sağ yüzeyinde el arabası durmaktadır ve siluet şeklinde yapılan kedi, yürürken resmedilmiştir. Eserde çizgi, leke ve nokta elemanları dekoratif amaçlı kullanılmıştır ve zengin bir anlatıma sahiptir.

Şekillerde ağırlıklı siyah çizgiler, eğri, dik, yatay hareketler mevcuttur. Eser, motif açısından çok zengindir. Bu zenginlik renklendirilerek, çizgi-nokta elemanlarının teknik çeşitliliği açısından ele alınmıştır. Nokta ve beneğin kompozisyonun kurulumunda önemli bir yeri vardır. Lekesel nokta kullanımını daha çok resmin köşelerinde yer alırken, daha küçük lekesele noktalar tezgâha yakın bölümdedir.

Resimde, nokta gibi çizgide en temel kategorilerden biridir. Çizginin nesneyi belirttiği kullanımına karşın, soyut düzenin işlevine hizmet eden çizgilerde eserde kullanılmıştır. Merkezdeki eğri çizgi yapısına kontrastlık yaratan, yatay ve dikey hareketlerden oluşan köşeli yapılar vardır. Çalışmada, dairesel ve köşeli şekillerden oluşan bir düzen vardır. Bu zıtlık resme dinamizm verirken aynı zaman da bir uyumda yaratmaktadır.

Leke anlayışının hâkimiyet sürdüğü bir resimdir. Leke alanları bazen alan anlayışıyla bazen de nesnenin kendisiyle oluşturulmuştur. Resimde pembe zemin üzerine ağırlıklı mars siyahı, prussian mavisi, napoli sarısı ve cadmium turuncusu renkleriyle leke düzeni kurulmuştur.

Nesneler genel hatlarla etkili bir biçimde ele alınmıştır. Sanatçının tekrar yorumladığı görsellerde veteknik anlamdaki notlarında, Fransız sanatçı Matisse'e göndermeler yaptığı fark edilmektedir. Bedri Rahmi'nin erken dönem, Matisse'nin eserlerini kopyalaması sonucu edindiği tecrübeyi kendi üslubuyla yeniden harmanlamış ve bu eseri üretmiştir.

Sanatçı genellikle renklerin transparan, siyahınsa opak kullanımını tercih etmektedir. Ancak bu eserde oluşturulan boya katmanlarıyla yaratılan dokuda, opak bir etki hâkimdir. Çok zengin renk alanlarıyla kıymetlendirilmiş bir yüzeyde, renk nesnelere belirleyen gölgelerden arındırılmış bir unsur olmuştur. Zeminde kullanılan pembe, her ne kadar düz sürülmüş olsa da boyasal bir derinlik katmaktadır.

Bedri Rahmi, eserinde gene Anadolu toprağının kültürel bir konusunu işlemiştir. Anadolu'da kırsalda yaygın olarak görülen sokak satıcıları, kentleşme süresinde bir süre daha görülmeye devam etmiştir. Sonrasında ise şehirleşme sürecinde satıcılar yerine, işportacılarortalıklarda gezinmeye başlamıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: 1947 yılında yapılan 'karadut satıcısı' adlı eser, Türkiye'nin günlük hallerinden bir kesit sunmaktadır. Karadut satıcıları, sokak satıcılarıdır. "Karadut, şifalı dut" diye bağırarak, pazar yerlerinde, ara sokaklarda, bazen gezici tezgâhlar ile bazense sabit tezgâhlar ile geçimlerini sağlamaya çalışmışlardır. Şu sıralar

artık büyük şehirlerin, rekabet dolu piyasasında ayakta kalamayan karadut satıcılarına, kırsal kesimde ara arada olsa rastlanılmaktadır.

Sanatçı 1947’li yıllarda önemli porte dizilerini üretmiştir. Bunlar, ‘Mari’nin portesi’, ‘Alis I-II’dir. Bedri Rahmi’nin bu dönem yaptığı çalışmalarda 1946’da ölen asistanı Mari Gerekmezyan’la, yaşadığı yasak aşkının etkisi vardır. Sanatçının meşhur ‘Kara Dut’ şiiri de onu için yazılmış 1948 yılında şiir kitabı haline getirilmiştir.

Eserin üretildiği yıllarda sanatçının kendi atölyesinden mezun olan öğrenciler, hocaları önderliğinde bir sanat grubu olan ‘Onlar Grubunu’ kurmuşlardır. Grubun üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Fikret Otyam, Leyla ve Hulisi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Osman Oral, Orhan Peker, Remzi Paşa, Adnan Varınca yer almaktadır. Bu sanatçılar da yerel eğilimlerin görüldüğü eserler üretmişlerdir. Eserlerde Bedri Rahmi’nin de estetik mantığında savunduğu yöreselliği Batı ile Doğu sanatlarıyla karıştırıp yeni evrensel bir sentez yaratmak olarak ele almışlardır. 1950’li yıllara kadar süren etkinlikleri, 1960’lı yıllarda baskın hale gelecek bağımsız çıkışların da temelini oluşturur.

Sanatçının öğrencilerinden Turan Erol hocasını şu şekilde anlatmıştır. “...Bedri Rahmi öğrencilerinin başladığı bir resmi düzeltmeye kalkışmazdı; ama gene de bir “usta – çırak” geleneğini yaratacak yönde bir tutum sürdürmekten geri kalmıyordu. Her şeyden önce atölyesinde çalışan öğrenciler üzerinde kesin bir otorite olarak yükseliyor, bütün içtenliğine karşın öğrencileriyle ilişkilerinin senli benliliğe varmasına izin vermiyordu... Öğrencilerinin kendi resimlerine benzer resimler yapmasına göz yumuyor, hatta böyle durumlarda epeyce sert tepki gösteriyor ve onlara büyük sanatçılar arasından kendilerine usta seçmeleri öğüdünü veriyordu... Hoca olarak Bedri Rahmi öğrencilerine iyi etkilenmelerden, iyi etkinin yararlarından söz ediyordu... Usta-çırak geleneğine hayranlığını Bedri Rahmi’nin şu sözlerinden anlıyoruz: “Usta ile çırağın tam ortasına kalfayı koyacaksın. Sonra Prof, Doçent, Asistan diyenleri ille de böyle olması şart diye tepinenleri tefe koyacaksın. Sinan Usta sözümü güzel? Prof. Sinan sözümü?” (Erol, 1984). Eyüboğlu’nun en güçlü yanlarından biri eğitimciliğidir. Onun atölyesinde yetişen öğrenciler, Türk sanat hayatının önemli isimleri arasına girmiştir. Sanatçı öğrencilerini kendi sanat üslubuyla etkilemiş ama her bir öğrencisinin de özgün bir üsluba kavuşmasında etkili bir rol üstlenmiştir. Bedri Rahmi’nin öğrencileri her ne kadar başlangıçta

hocalarından etkilenecek folklorik eser de yapsalar; sürekli gelişim ve çalışma onları çok farklı anlayıştaki üslup arayışlarına yöneltmiştir.

Sanatçının öğrencilerinden oluşan “Onlar Grubu” üyelerinin büyükçe bir bölümü zamanla sanat ortamından çekilmiş olsalar bile, birkaçı, yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olarak ağırlıklarını duyurmaktan geri kalmamışlardır. Yapmış oldukları çalışmalarda çevreden ve doğadan esinlenerek içten, yapmacıksız, soluklu anlatım yolları amaçlayan bu sanatçılar, Türk Resim Sanatındaki kişilikli yerlerini almışlardır (Berk ve Turani, 1981).

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye'nin siyasal durumu önemli bir dönüm noktası yaşamıştır. Bu durum ilerleyen zamanda kültürel ortamı da etkilemiştir. II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru 1945 yılında Sovyetler Birliği lideri Stalin'in Türkiye'den Kars, Artvin ve Ardahan'ı ve Boğazlarda askeri üs istemesi üzerine, İsmet İnönü de ABD'den askeri destek istemiştir. Bu desteği vermeye hazır olduğunu belirten ABD, Truman Doktrini ile yardıma başlamıştır. Ama karşılığında Türkiye'de serbest seçimlere dayanan demokrasi düzeninin yerleştirilmesini ve Milli Şeflik, "5 yıllık kalkınma planları" ve Köy Enstitülerini gibi Sovyet sistemine benzer uygulamaların kaldırılmasını talep etmiştir. ABD ile yakınlaşma süreci beraberinde sanatsal gelişimi de etkilemiştir. Çünkü II. Dünya Savaşı sonrası sanatın merkezi New York'a taşınmış ve ABD'nin kültür sanat ihracı tüm dünyaya başlamıştır.

Dünya da ise II. Dünya savaşı devam etmektedir ve 1946'da Hiroşima'ya atom bombası atılacaktır. Savaştan kaynaklı ölüm korkusunun egemen olduğu bir endişe çağı yaşanmaya başlamıştır. İnsanoğlunun yaşadığı bu sıkıntılara biraz olsun çözüm amaçlı ‘İnsan Hakları Evrensel Beyanamesi’ 1948'de yayınlanmıştır. Savaşa rağmen sanat varlığını sürdürmeye her zaman devam etmiş, sanatın merkezinin yörüngesi değişmiş ve ivmeler alt üst olmuştur. Avrupa yerini ABD'ye bırakarak, bu dönemde sanatın ve sanatçının kabuk değiştirmesi, yeni tekniklerin, malzemelerin ve üslupların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bedri Rahmi ise Amerika seyahatinde bu teknik gelişmeleri yakından takip etmiş ve sonrasında bu yeni denemeleri Anadolu kilim ve mühür motiflerinde değerlendirmiştir.



Şekil 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana

Tablo 8

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Ana
Ebadı:	27x18 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj
Yapıldığı yıl:	1952
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Ana” adlı eseri kâğıt üzerine guaj boyayla yapılmıştır. Merkezde bir kadın figürü, sırtında bebeğiyle görölmektedir. Geniş boyutlu alınan desende nokta elemanı çok az kullanılmıştır. Bebeğin ve kadın figürünün baş bölümünde tekrar eden motif görevi üstlenmektedir. Figür, kalın siyah kaba konturlarla çerçevenmiştir. Dikey çizgisel hareket ağırlıklıdır, ancak zig-zag

ve kesik, kırık çizgiler yatay yapıya hareket vermiştir. Çizgi, eserde anlatımı güçlendiren bir unsur olmakla birlikte, ayrıca nesneyi belirleyen önemli bir varlıktır. Ayrıca bu çizgisel kurulumda yerel Anadolu motifi olan zor koşullarda hem çalışan hem çocuğunu sırtında taşıyan Anadolu Kadının buruk hali biçimlendirilmiştir. Kaba çizgiler, Anadolu'nun sert coğrafyasına adaptasyonun yansımasıdır.

Çalışmadaki doku araştırması boyanın etkisine dayanmaktadır. Arka planda transparan bir boya dokusu tercih edilirken, figürde daha opak bir boyayla düz bir yüzey elde edilmiştir.

Renk kullanımı az sayıda sınırlı bölgelerdedir. Biçimin reel renklerinden uzaklaşarak nesnenin bir özelliği olmaktan çıkıp kendi başına bir değer olmuştur. Bordo, siyah ve beyaz üçlemesinden oluşan düzenleme düz bir bütünlük yaratmıştır. Eserde zıtlık siyah-beyaz etkisiyle elde edilirken, dramatik bir etkiyi de beraberinde getirmiştir. Dikey yatay konturlar da kontrastı arttırmıştır. Beyaz alanlar resimde en vurgulu alanlardır, figürün baş ve karın bölgesine dikkati çekmektedir.

Eserde beyaz kâğıt üzerine koyu lekeler kullanılarak kâğıdın beyazlığı açık leke olarak değerlendirilmiştir. Orta tonda değer ise arka plan için tercih edilmiştir. Resimde ışık kullanılmamıştır, ancak figürde kâğıdın beyazı olarak bırakılan yerler resme aydınlık bir his vermektedir. Boynu eğik kadın figürünü çevreleyen gri, kasvetli bir durumu yansıtır niteliktedir. Resimde görsel olarak cisme ait somut bir mekân yoktur. Ancak arka plandaki gri, birlik etkisi vererek bir bütünlük yaratmıştır. Kullanılan bu gri resme kasvetli bir hava vermesinin yanı sıra, resmin anlatımsal boyutuyla örtüşmektedir.

Resimde gerçeklik görüntüsü, bir üsluba indirgenmiştir. Biçim sanatçının yorumuyla deforme edilmiş ve soyutlanmıştır. Biçim salt nesnenin görünen yanı sıra ilgili olmayıp, anlamsal boyuta da hizmet etmektedir. Figür aynı zamanda sırtında çocuğuyla boynu bükük Anadolu kadınıdır. Sırtındaki ağır yükü yalnız taşıdığı çocuğu değil; zorlu yaşam koşulları, törelerin ve toplumsal katı kurallarında getirdiği yüküdür. Ağzı kapalı resmedilen figür, aslında tüm yaşananlara karşı kabullenilmiş bir sessizliği anlatmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi'nin çalışmalarının ortak özelliği, yaşamı biçimlendirmesinden gelir. Elle tutulurcasına somut, içselleştirilmiş ve geliştirilmiş bir biçimlemedir bu. İçten gelen bir dünya görüşünün dışı vurumudur. Eserde yer alan sırtında çocuğuyla boynu bükük Anadolu kadını, Anadolu gerçeklerini ve yaşam koşullarının ağırlığını sırtında taşıyarak, izleyiciyi hüznü bir havaya sokmaktadır. Ağzı kapalı resmedilen kadın, bir sembol olarak Anadolu kadının suskunluğunu ve ezilmişliğini

anlatmaktadır. Ayrıca kadın figürünün elleri karnındadır, karnı hafif şişkindir ve hamile olma olasılığı yüksektir. Bu da Anadolu'nun diğer bir gerçeğidir, sırtında küçücük bebeğiyle tekrar hamile kalan köylü kadını.

Çıplak ayaklar ve eller birbirine dönük hareketi aslında, kadının içe dönük yapısını irdelerken, kadının mahzun ve çaresizliğini gözler önüne sermektedir.

Sanatçı eserini yaptığı yıllarda, “güzel yararlı olmalıdır” fikrine yeni yorumlar getirirken o sıralarda Kariye Cami düzenlemesini yapmaktadır. Bu düzenleme sanatçının Bizans mozaiklerine olan ilgisini arttırmış, ilerleyen dönem üslubunu etkilemiş ve resimde daha noktacı bir anlayışın gelişmesine sebep olmuştur. Gene aynı dönem sanatçı, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde 150 resimle Retrospektif bir sergi açmıştır. “Ana” resminin yapılış tarihinden bir yıl sonra Philadelphia Print Club'daki yazma ve özgün baskı sergisi ile sanatçı, Times'a konu olmuştur.

Eserin üretildiği yıl, Türkiye'nin sosyo kültürel yapısını ileriki zamanda etkileyecek önemli bir gelişme olan; 1952 yılında ilk televizyon yayını İTÜ tarafından gerçekleştirilmiştir. Televizyonun ilerleyen yıllarda her eve girecek olması, küreselleşmeyi hızlandıracağı gibi ahlaki ve kültürel dejenerasyonu da başlatacaktır.

1950'li yıllarda Türkiye'nin tarıma dayalı olan ekonomik sistemi, sanayiye dayalı bir ekonomik yapı doğru oluşumageçmiştir. Sanayi ekonomisine geçen toplumlarda kültürün endüstrileşmesi, kültürün yok olması gözlemlenmektedir. Bu durumu sezen Bedri Rahmi kentleşme sürecinde yaşanan gecekondulaşmayı da eserlerine konu edinmiştir ve buna karşı çıkmıştır.

1950'lili yıllar Türkiye için önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. 2.Dünya Savaşının sona ermesiyle dünyada dengeler değişmiş ve savaşın galibi olan ABD ile yakın ilişkiler kurulmuştur. Dış politikada aktifleşen Türkiye ve gelişen ekonomisi, kültürel üretimi de etkilemiştir. 1940'larda toplumsal içerikli figüratif çalışan sanatçılar dahi 50'lerde soyut resme yönelmişlerdir, fakat bu dönemde yerel figüratif konulara devam eden sanatçı Bedri Rahmi'nin soyut resme yönelişi ABD seyahati dönemi 1961'e rastlamaktadır.



Şekil 8. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana ve çocuk

Tablo 9

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana ve Çocuk” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Ana ve Çocuk
Ebadı:	-
Tekniği:	Yağlı boya
Yapıldığı yılı:	1952
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Ana” serisinden başka bir eseri olan ‘Ana ve Çocuk’ adlı yağlı boya çalışmasında merkezde yalın ayaklı bir kadın figürü, sırtında bebeği ve yüküyle görölmektedir. Ellerini kavuşturan ana figürünün, ayakları ie dönüktür. Figürün duruşu çekingen bir yapıdadır. Sanatçı, figürünü merkeze alarak çevresel ayrıntıları ayıklanmış bir şekilde dikkatini Anadolu kadını üzerine çekmek

istemiştir. Figür başını, kundaktaki bebeğine doğru çevirmiştir. Resmi seyreden izleyiciden habersiz gibi düşünceli bir hal içinde hafif omuzlar öne doğru çaresiz bir duruş içindedir.

Kadın figürünün yemenisinde, bebeğini ve yükünü bağladığı kuşağın üzerinde ve figürün arkasındaki geometrik yapının alt kısımlarında yazma etkisi veren, yerel motiflerde kullanılmıştır.

Eserin boya alanlarını çevreleyen kalın çizgiler, anlatımı güçlendirmekte olduğu gibi, yine bu konturlar rengi de kuvvetlendirmektedir. Nesneyi tasvir etme; düz, eğri, yuvarlak çizgilerden oluşmaktadır. Siyah konturlar aynı zamanda esere dinamik bir yapı kazandırarak, vurguyu da güçlendirmektedir. Resimde birliğe hem çizgisel yapıyla hem de arka plandaki figürü çevreleyen yeşille varılmıştır.

Resimde yer alan figür geometrik bir yapıya indirgenmiştir. Biçim yorumlanarak soyutlanmış ve deforme edilmiştir. Çalışmada figürün büyük dikey hareketine kontrast oluşturan yatay hareketler resimde dinamizmi yaratırken aynı zamanda dikey yatay dengesini de sağlamaktadır.

Sanatçının diğer eserlerine göre daha az renkli bir çalışmadır. Renkler ifade edilmek istenen konuya dayalı somut nesnelere hareketle ele alınmamıştır. Çalışma geniş beyaz ve yeşil alanlardan oluşurken, yer yer kırmızı, mor ve kahverengi de kullanılmıştır. Resimde doku transparan ve opak boya dokusu farklarından oluşmaktadır.

Yalnız kadın figürünün ve bebeğin yüzünde gölgeleme ve ışık kullanılırken resimdeki diğer yüzeyler iki boyuta indirgenerek boyalar düz bir yapı oluşturacak şekilde sürülmüştür. Bu da daha sathi bir yüzey oluşturmuştur.

Renkle oluşturulmuş soyut bir mekân anlayışı resimde görülmektedir. Eser iki boyutlu bir mekân algısına dayanmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserin konusu olan ‘ana ve çocuk’, içten bir anlatıma sahiptir. Anadolu kadının garibanlığının resmedildiği, sırtında çocuğu ve yüküyle bu toprakların fedakâr kadını anlatmaktadır. Figürün içe dönük duruşu, ürkek yapısını göstermektedir. Anadolu’nun geleneği olan bebeği kundaklama, resimdeki bebek figüründe de resmedilmiştir. Figürün elbisesinin beyaz tercih edilmesi kadının saflığının ve temizliğinin simgesiyken, yalın ayaklı oluşu ise yoksulluğu ve yalınlığı anlatmaktadır. Eserde yer alan kadın figürünün ince ve sivri olarak deforme edilmiş yüzü ve uzatılmış burnu ayrıca başını bağlama şekli Karadeniz kadının folklorik şeklini anımsatmaktadır.

Türk toplum yapısında aile, toplumun en küçük fakat en sağlam çekirdeğini oluşturmuştur. Özellikle ata ruhlarına ait inançlardan dolayı 'baba ocağı' deyiimi ile kutsallaştırılan bu sosyal kurumun varlığı ve sürekliliği doğumla sağlanmaktadır. (Araz, 1995; Kalafat, 1995) Bu sebeple çocuk sahibi olmak Türk toplumunda soyun devam etmesi açısından çok önemlidir. Türk toplumunun ataerkil aile yapısından kaynaklanan düşünce nedeni ile kısırlık, kadına özel bir durum olarak kabul edilirken, toplumda erkek çocuk isteği daha baskındır. Ataerkil yapıya karşın sanatçı çoğunlukla kadın figürü çalışarak dikkati Anadolu kadını kavramına çekmeye çalışmıştır. Ayrıcaİsviçreli Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un da bahsettiği anne arketipi, temel özelliği açısından aklın ötesinde bir bilgeliğe ve ruhsal yüceliğe sahiptir. Ayrıca kadın bereketin de sembolüdür. Bakıp, büyüten, taşıyan besleyen ve koruyan dişil yanlara sahiptir. Bu sebeple sanatçının, 'Anadolu kadını, Ana-çocuk, Ana' temalı eserlerindeplastik dile dönüşmüş Anadolu toprağının kültürü yansıtılırken bir yandan da 'kadın' resimsel bir dille irdelenmiştir.

Eser 1952 yılında tamamlandığı sıralarda Türkiye'de faaliyet gösteren özel sanat galerisi Maya Sanat, etkinliklerine devam ederken, aynı zamanda da ülkenin sanat ortamının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu galeri dönemin yazar ve ressamlarını bir araya getirmiş; Sait Faik, Ahmet Hamdi, Fikret Adil, Arif ve Abidin Dino, Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Füreyya ve Aliye Berger gibi pek çok isme ev sahipliği ve kaynaklık yapmıştır.

1950'ler Türk toplumsal ve siyasal yaşamında özgür düşüncelerin kısıtlandığı bir dönemin başlangıcıdır. Yeniler grubunun dağılmasını izleyen yıllarda birçok sanatçı soyut resme yönelmiştir. Ancak Eyüboğlu sosyal yapı ve Anadolu kültürü üzerine eser üretimine devam etmiştir.



Şekil 9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dörtlü Dizi

Tablo 10

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dörtlü Dizi” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Dörtlü Dizi
Ebadı:	-
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj boya
Yapıldığı yıl:	1952
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘Dörtlü Dizi’ adlı eseri kâğıt üzerine guaj boyayla yapılmıştır. Aynı ana ve çocuk figürü eserde farklı renklerle ve değişen yerel motiflerle dört farklı yapıda resmedilmiştir. Kadın figürü köşeli bir geometrik yapıya indirgenerek anıtsallaştırılmıştır. Kullanılan bu kare, dikdörtgen ve üçgen şekiller sert bir

oluşum yaratmıştır. Figürlerin yüz detayları yapılmamıştır, çünkü bireyselliğe değil kolektif yapıya bir gönderme yapılmaktadır. Önemli olan analık kavramı ve besleyen, bereketli kadın formudur. Bu eserde Anadolu motifleri bu toprakların kadına gönderme yaparken ağırlıklı köşeli geometrik şekillerle ifadesi tercih edilmiştir. Ancak ilginç olan dairesel formların sonsuz ve dişil yapıyı sembolizesine karşın kadın figürlerinde sert ve katı geometri kullanılışı eserin temelinde Anadolu kilim ve halı motiflerine bir gönderme yapıldığını göstermektedir. Anadolu'da dişiliğin sembolü olan 'eli belinde'nin yeniden yorumlanarak eserdeki dört kadın formu plastik bir dille ele alınmıştır. Ayrıca iki figürün eteğinde yer alan 'hayat ağacı' motifi sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini oluşturur. Geniş anlamda sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni sembolize eden bu bitki motifi, toprağın derinliğine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle gökyüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirmesiyle kadının kutsallığına dikkat çekmek istemiştir. Kullanılan zig zag çizgi 'su yolu' motifi anlam itibariyle yaşamın sürekliliğinin, bereketin, soyluluğun, bilgeliğin, saflığın ve erdemın sembolüdür. Anadolu'da su, yaşamın kendisidir. Figürlerin çevresinde tekrar eden baklava şekli, 'göz' motifidir. Halk arasında gönül gözü anlamıyla veya nazardan korunma amacıyla kilimlerde görülmektedir. Sanatçının ana figürü yorumunda yüz detaylarından kaçılmış, tekrar eden motifler ve detaylarına ağırlık verilmiştir.

Bedri Rahmi'nin en temel kategorilerinden biri olan nokta, az kullanılarak yerini çizgi çeşitliliğine bırakmıştır. Zig-zag, yatay, dikey, düz, eğri, kırık, ince, kalın yapısıyla esere çeşitlilik kazandırmıştır. Figürlerin elbiselerinin üzerinde ve başlık kısımlarında zengin çizgisel araştırmalarıyla, yerel motiflerin soyutlandırılmasına gidilmiştir.

Leke kullanımı daha çok koyu renk yüzey üzerine açık renk olacak şekildedir. Eserde ışık gölge yoktur, ancak resimde kullanılan açık renkler yüzeye aydınlık bir his vermektedir.

Çalışma yüzeyinin dokusu, boya katmanlarıyla oluşturulmuştur. Doğal bir gerçeklik yoktur.

Eserde rengin işlevi önemlidir. Eserin 3/4'ü koyu zemin üzerine açık renk çizgilerle yapılmıştır. Beyazla karıştırılmış cadmium sarı renk, cobalt mavide beyaz renkle karıştırılmış olmasına rağmen, renkler parlaklıklarını kaybetmemiştir. Resmin kalan 1/4'lük kısmında leylak moru bir zemin üzerine emerald yeşili ile ana figürü çizilmiş, yer yer de vermilion kırmızısına dönük turuncu kullanılmıştır. Koyu zemin üzerine kullanılan açık

çizgiler sanatçının negatif yüzey araştırmalarından biridir. Eserde koyu-açık renk kullanımları zıtlık oluşturmaktadır.

Resimde mekân, geometrik bir alt yapıya oturtularak iki boyutlu mekân algısına indirgenmiş soyut bir yapıya sahiptir. Çalışmada görsel olarak cisme ait somut bir mekân olmadığı gibi derinlik oluşturma kaygısı da yoktur. Eserde perspektif kullanılmamıştır.

Sanatçı yalınlaştırılmış ve kilim motifleriyle harmanlanmış biçimleri yaşama geçirirken, renk tuşlarının zorlamasız kullanımına başvurmuştur. Nesnelerin dış çizgilerini göz önüne alarak öncelikle renk değerleri üzerinde durmuştur. Modlasyon kullanılmadan, nesnelere coşkun bir anlatım içinde modern bir etkiyle karşımıza çıkarlar.

Figürlerin bütününde deformasyonlara gidildiği görülmektedir ve tekrar eden Anadolu kilim motifleri ritmik bir yapı sergilemektedir. Eserde koyu açık orta değer dengeli kullanılmış, çizgi ve renk elemanlarının kullanılış biçimleriyle kontrastlık oluşturulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eyüboğlu eserinde ana ve çocuk konusunu ele almıştır. Tarım toplumlarında çocuklar doğurup yetiştirebilen kadın, yaşamın devamını sağladığı için büyükbir önem kazanmıştır. Kadının doğurganlığı toprağın verimliliği ile özdeşleşi kutsanmıştır. Kadın tıpkı toprak gibi içinde gizli tohumlar taşıdığı ve topraktakulunan yaşamsal, gizemli bir karanlık güce sahip olduğu için, ailede büyük bir değeri ve kutsallığı ile değer bulmuştur.

“Anne arketipi” yaratılışı, varoluşun anlamını ve evreni anlamak için ilk basamak işlevine sahiptir ve bu özellik, anne ve bebek arasındaki ilişkisinin bir yansımasıdır. Bir bebeğin dünyayı ve varlığı ilk olarak annesi aracılığıyla algıladığı gibi toplumların dünya görüşü, yaratılış ve varoluş hakkındaki temel fikirlerinin yansımaları da anne arketipinde bulunur.

Dört anne figürü çocuğunu emzirmektedir. Kadın figürlerinin yüz detayları yapılmamıştır; çünkü motif tüm Anadolu analarını temsil etmektedir. Ayrıca portre detayından arındırılmış, kadın biçimlendirilmesini Anadolu Medeniyetleri’nde Çatalhöyük kazılarında çıkarılan heykellerde de görmekteyiz.

Bu topraklarda Türk insanın huyu ve terbiyesinin anne karnında oluştuğuna inanılır, bu sebeple iyi insan olmanın en önemli sembolü ana sütüdür. Bugün Anadolu’da, ‘helâl süt emmiş’deyimiyle ifade edilen; alın teri ile helal kazanan annenin, çocuğunu ak sütüyle emzirilerek bu temizliği çocuğunun ruhuna işlediği ve onu ölünceye kadar doğru yoldan çıkarmadığıdır.

Çalışmanın kompozisyonundaki duruşlar, Asur ve Hitit duvar sanatındaki figürlerin duruşlarını anımsatmaktadır. Figürlerin dikdörtgen vücut yapısı, ana motifinin kutsallığını ve sağlam yapısını vurgulamaktadır.

Eserde ağırlıklı kilim motiflerinin geometrik yapısı ve motif tekrarı mantığı kullanılmıştır. Bedri Rahmi'nin en sevdiği nakış motifleri, resimsel yapıyla yeniden yorumlanarak esere ayrı bir görsel şekil almıştır. Sanatçının kilim ve nakış motiflerinin güzelliğini vurgulama sebebi bu desenlerin doğadan yorumlanarak alınmasıdır. Stilize edilen nesnelere, kilim ve nakışlarda yeniden hayat bulmaktadır.

Sanatçı bu dönem ürettiği eserlerde folklor sanatının zengin motiflerini keşfederek, Türk halı, kilim, çini, yazma hat sanatını kendine kaynak olarak almış, bunların çizgi, biçim ve renklerini kullanarak batı ve yerel estetiğin bir sentezini oluşturmuştur.



Şekil 10. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar

Tablo 11

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Köylü Kadınları” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Köylü Kadınlar
Ebadı:	35x33.5 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj boya
Yapıldığı yıl:	1953
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi'nin resim 10'da yer alan kâğıt üzerine guaj çalışmasında, yan yana dizilmiş beş köylü kadın figürü yer almaktadır. Yerel giysilerinin soyutlanarak yapıldığı çalışmada köylü kadınları teması çağdaş bir üslupla yorumlanmıştır. Eserde soyutlama ve deformasyon gözlemlenmektedir. Optik görüntü detaylarından arındırılan figürlerde, piktüral yapı araştırması reel görüntünün önüne geçmiştir. Resimde nokta elemanı, köylü kadınlarının yerel giysilerinde ki motiflerin yorumlanmasında kullanılırken, farklı yapılarda kullanılmış çizgi elemanları kompozisyonu zenginleştirerek esere hareket kazandırmıştır. Kalın kaba siyah konturla çevrilen figürlerin giysilerinde kırık, dikey, yatay, çapraz, zig zag, eğik ve düz yapıda çizgiler kullanılmıştır. Bu da Anadolu'ya özgü giysilerde bulunan desenlerin resimsel aktarımı olmuştur.

Kilim motiflerinin tekrar yorumlanarak yeni bir düzen oluşturulmasıyla koyu, açık ve orta değer lekeleriyle dengeli bir dağılım oluşturulmuştur. Açık ve koyu lekeler birbirine yakın kullanılarak değerleri kuvvetlendirilmiştir. Bu nedenle siyah, beyaz rengin yanında daha da kuvvetlenerek anamlanmıştır.

Boya katmanlarının üst üste sürülmesiyle oluşturulmuş opak boya dokusuna dayalı bir sistem kurulmuştur. Açık gri zemin üzerine yerleştirilen köylü kadınları, kırmızıyla karıştırılmış burnt sienna, cobalt mavisi ve beyazla karıştırılmış tonları, hint sarısı ve ocre sarısının beyazla karışmış tonları ağırlıklı kullanılmıştır. Eserde ışık- gölge kullanımı tercih edilmemiştir.

Figürler üç geometrik köşeli parçadan oluşmaktadır. Figürlerin duruşları Hitit ve Asur sanatına gönderme yapmaktadır. Asur ve Hitit rölyeflerinde figürler frontal gösterilir ve onların yanlarına gelen figürler birbirlerine simetriklerdir.

İki boyutlu soyut bir mekân algısı oluşturulmuştur, bu algı sanatçının dikkati kadınlara ve yerel motiflere çekmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Zengin anlatım beyaz ve açık grilerle kompozisyonun çevresinde dolandırılarak bütünlük sağlanmış, aynı zamanda motif yorumlamaları merkeze hapsedilmiştir.

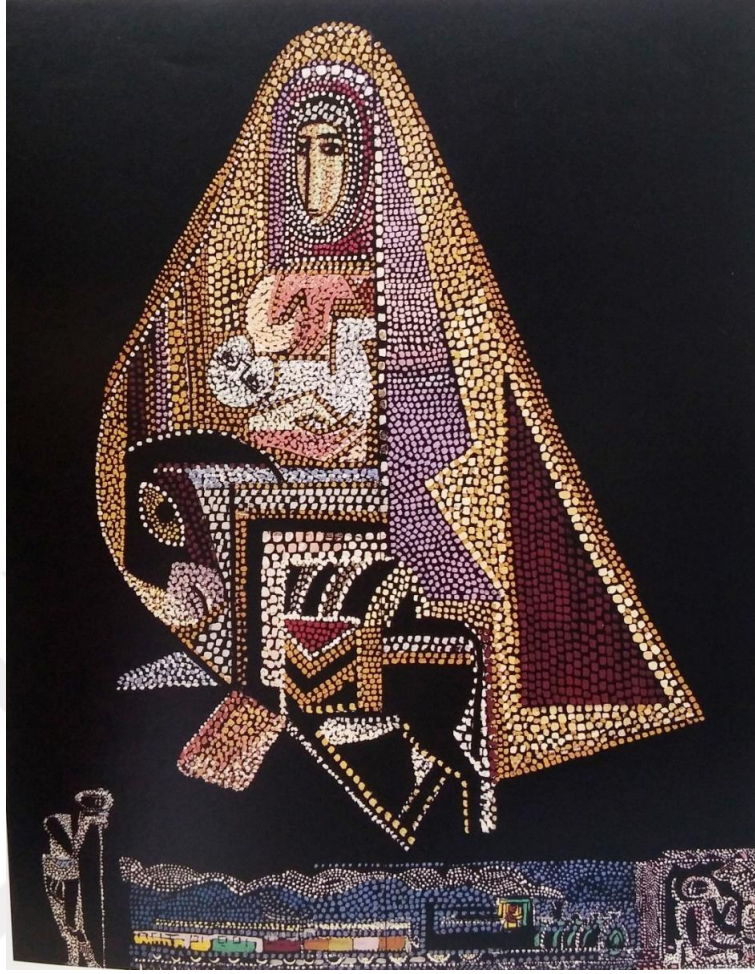
Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde yer alan köylü kadınları, tarım toplumu yapısını anlatmaktadır. Tarım kültüründe, insanlar geçimlerini sağlayabilmek için toprağa yerleşip çiftçilik ile uğraşmaya başladıklarında, kadın ve erkek arasında kendiliğinden bir iş bölümü ortaya çıkmıştır. Kadınlar, doğanın kendilerine vermiş olduğu doğurganlık görevini yerine getirmek üzere eve dönük uğraşları yüklenmiş ki bunların içinde ev işleri

kapsamı altında kap kaçak üretmek, örtü ve halı dokumak gibi ilkel endüstri işçiliği ve tarım işçiliği görevlerinin arasındadır.

Eserde, Anadolu kadınları durgun ifadelerle yan yana dizilmişlerdir. Elleri birbirine bağlı suskun kadınlardır. Yöresel giysileri, yemeniyle örtülmüş başlarıyla köylü kadınları ayrı ayrı şekillerde ele alınmış olsalar da bir kalıp halini almış yapı, aslında tüm kadınları anlatır niteliktedir. Elleri kolları bağlanmış şekilde duruşları, kendini dış dünyaya kapamış, içe dönük bir beden hareketi yapısındadır. Çalışmada motif ve renk zenginliği açısından coşkulu bir anlatım vardır, ancak kadınların bakışları ve yüz ifadelerinde burukluk duygusu gözlenmektedir.

Bedri Rahmi'nin halk sanatlarının plastik sanatlar üzerindeki etkisini şöyle açıklamıştır: “Bendeniz de yirmi seneden beri yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı ya bir yazma yahut da bir köy türküsü bilemedin bir eski Türk çinisi.” (Eyüboğlu, 2012). Halk sanatı köklü bir geleneğe dayanır. Sanatçı, Anadolu'daki el işlemeciliğine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumlamıştır.

Eserin üretildiği yıl yani 1953'te Köy Enstitüleri, Öğretmen Okullarına dönüştürülmüştür. Gene aynı yıllarda hükümet yeni bir tarım politikası oluşturmuş, buna göre traktör sayısında büyük bir artış, tarımsal krediler ve hepsinden önemlisi köylünün ürününü satacağı pazarlara ulaşması gibi tarım politikalarıyla köylü artık çiftçi olmuştur. Öte yandan limanlar, barajlar, köprüler, köy içme suları gibi hizmetler sayesinde Türkiye adeta bir şantiyeye dönüşmüştür. Bu gelişmeler sebebiyle Menderes hükümeti 1950-1954 yılları arasında köylü kesiminin büyük desteğini almıştır. O yıllarda köy nüfusunun çok fazla olması, köy oylarını alan partinin seçimleri kazanması sonucunu doğuruyordu. Tarım politikaları sonucu; 1950'de 14 milyon 542 bin hektar olan ekim alanları, 1960 yılında 25 milyon hektara yaklaşmıştı. Tarımda modernizasyonla birlikte Türk tarımı altın devrini yaşamıştır. Bedri Rahmi'nin Anadolu kültürüne dayalı eserleri sadece toprağının kültürünü yansıtmakla kalmamış, Türkiye'deki bu tarım ve ekonomik alandaki gelişmelerin sosyal yapıya yansımalarının da resim ayağını temsil etmiştir. Tarım politikalarıyla desteklenen köylü Türkiye için büyük önem arz ederken, Bedri Rahmi'nin 'köylü' temalı çalışmaları da kültürel alanda dikkati Anadolu insanına çekmekte bir destek niteliği taşımaktadır.



Şekil 11: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Merkep

Tablo 12

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Merkep” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Merkep
Ebadı:	183.5x146.5 cm
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1954
Bulunduğu yer:	MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 11, duralit üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Figüratif soyutlamaya giden sanatçı resimlerinde figürü kullansa da onu gerçek anlamıyla yansıtmaya yoluna gitmemiştir.

Sanatçı eserinde kullandığı bu tekniği 1940'larda ilk defa denemiştir. Nokta elemanının oluşturduğu yüzey düzenine göre kurulan bir işlem vardır, bu sebeple noktanın işlevi oldukça fazladır. Sanatçının çıkış noktası, mozaik tekniğidir. Daha önce ilham aldığı Bizans mozaiklerini piktüral bir şekilde yorumlayan sanatçı, siyah bir zemin üzerinde çocuğunu eşek üzerinde emziren bir köylü kadını resmetmiştir. Siyah üzerine rengin noktalanması sonucu oluşturulan dokuda tonal etki en aza indirilerek düz yüzeyler oluşturulmuştur. Sıklıkla kullanılan nokta tekrarının oluşturduğu çizgisel bir etki gözlenmektedir.

Kompozisyonun merkezine alınan üçgen yapılı geniş bir forma indirgenen bebeğini emziren ana figürü eşek üzerindedir. Kadın figürü kumaşlara sarılmıştır, başı örtülüdür. Tek açıkta kalan yanı abartılarak stilize edilmiş tek noktaya bakan portresi, elleri ve çocuğun emdiği göğsüdür. Kadın başında noktaların dairesel bir hareketle yemeninin sarıldığı alana karşıt oluşturan dikey ve figürün sarıldığı kumaşta üçgen bölümler, geometri bir yapıda bölünmüştür. Eserin alt bölümünde ise daha sonrasında 1957'de başlı başına bir kompozisyon olacak olan çoban figürü, dumanıyla geçen treni seyretmektedir ve trenin yanına da kare bir yapı içine alınarak oturan figür gene noktacı bir yapıyla dizine yaslanmıştır. Oranlar sanatçının isteğine göre ayarlanmıştır, nesnelere yeniden boyutlandırılmıştır. İki boyutlu bir mekân algısı oluşturulmuştur.

Noktacılığın kullanıldığı boyayla oluşturulmuş mozaik etkisi eserin dokusunu oluşturmaktadır. Siyah zemin üzerine kullanılan cobalt mavi, napoli ve ocre sarıları, bordo, gri, leylak moru ve raw sienna kahvesi daha kuvvetli bir etkiye sahiptir. Resimde renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç olarak kullanılmamıştır. Burada renk nesnelere ve maddenin bir özelliği olarak değil bir değeri olarak ele alınmıştır. Siyah zemin ve yer yer objelerin arasında gezinen siyah alanlar, eserin bütünlüğü sağlayıcı bir unsur olmuştur. Eserde ışık- gölge kullanılmamıştır.

Sanatçının yerel, gündelik hayattan bir konuyu hikâyeleştirerek ele almıştır. Noktacılıkla nakış formlarını soyutlayarak Çağdaş Türk resmine yeni bir yorum getirmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserin adı olan 'Merkep', Arapça kökenli bir kelime olup eşek demektir. Resimde yaramaz bakışlı sevimli bir eşek üzerinde bebeğini emziren bir kadın konu edilmiştir. Sanatçının Anadolu kadını konu aldığı ana serisinden başka bir eserdir.

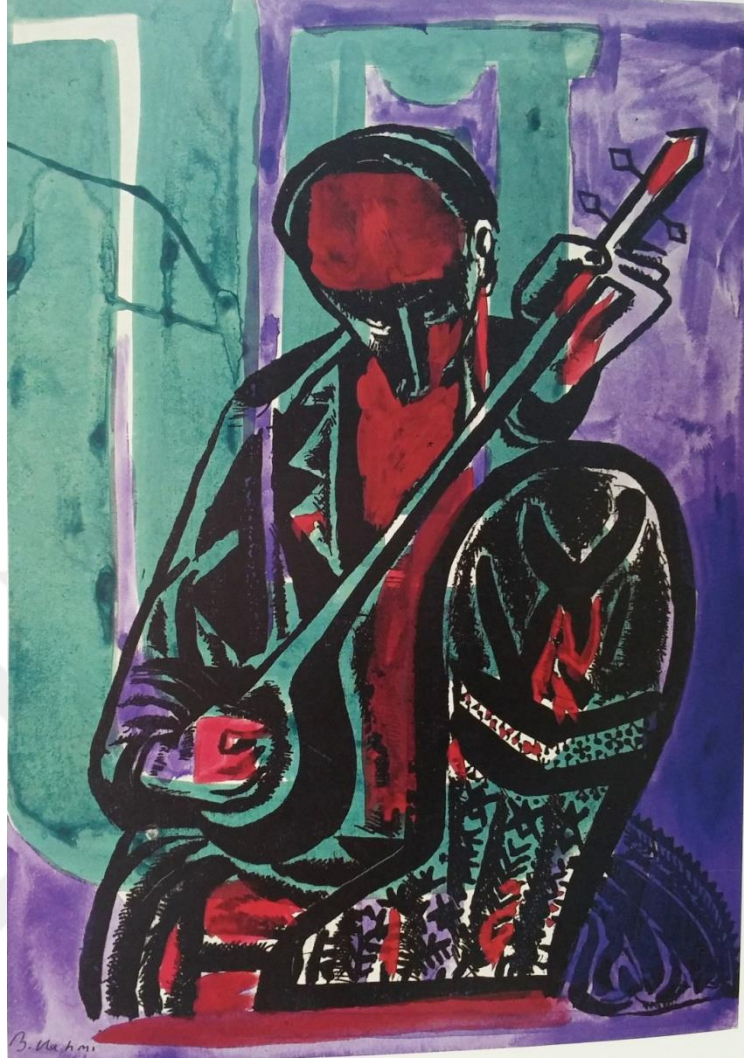
Resimde konu edilen analık kavramı için Oğuz Türklerinin bilinen en eski epik destansı hikâyelerinin ilk anlatıcısı olan Dede Korkut şu tabirleri kullanır: Dünyada en güzel ve mukaddes şahıslar sayılırken "Ağca sütün doya emziren analar" başta yer alır. Oğuz namenin kahramanları "Ana hakkı Tanrı hakkı" olarak kabul edilir. Bu sebepleTürklerde analık kadın için önemli bir statüdür.

Anadolu insanına ve kültürüne yönelişiyle nakışlardan, yazmalardan seçtiği motifleri tuvaline taşıyan Eyüboğlu, stilize ettiği bu motifleri birer plastik öge gibi kullanmış ve kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Sanatçı nokta elemanıya uyguladığı teknikte şunları söylemiştir: "Benek veya nokta, beni en azından on beş yıldır düşündüren bir resim meselesi oldu. Nokta öyle acayip bir yaratık ki ne çizgi tadı var ne leke olmak iddiası nede herhangi bir renk tarağında bezi. Yalnız beneklerin siyah üstüne serpilmesinde şu özellik var: Ne kadar sağır ne kadar belirsiz olursa olsun, hiçbir renk kim vurduya gitmiyor. İlk bakışta değilse bile dikkatli bakıldığı zaman belirsiz renkler yavaş yavaş dile geliyor."

Eserde zaman ise, ağır akan bir his vermektedir. Varlıkla var olan zamandır. Biçim ortadan kalktığında zamanı algılayamayız. Buradaki zaman noktayla elde edilmiş "hareketin" zamanı olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının eserini ürettiği yıl 1954'te Türk Tepsisi eseri Steuben Glass firmasının yarışmasında ödül kazanmıştır ve bu motif kristale oyularak ölümsüzleştirilmiştir.

Cumhuriyetle birlikte her alanda yurtdışından getirilen uzmanlara 2. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa'dan kaçan bilim adamlarıyla sanatçılar eklenmiş ve Demokrat Parti iktidara geldiğinde sanat altyapısı güçlü bir Türkiye devralmıştır. Ancak o dönem hükümetin kültür-sanat politikalarına önem verdiği, hatta böyle bir politikasının olduğu söylenemez. Kültür ve sanatta ilerleme tamamen eğitim seviyesi ile ilgilidir. Demokrat Parti döneminde kültür ve sanatın ihmal edilmesi sonucu önceki yıllarda olduğu gibi empozeyle değil, kendi başarılarıyla sivrilenler görülmüştür (Yücel, 2002). Türkiye'de 1950-1960 arası, yeni eğilimleri gerçekleştiren resim sanatçılarının dönemidir. Nuri İyem, Neşet Günel gibi toplumsal eğiliminde görülen sanatçıların yanı sıra Orhan Peker, Nedim Günsür, Adnan Çoker kişisel üsluplarını başarıyla ortaya koyan sanatçılardır. Bu sanatçılara Eren Eyüpoğlu, Aliye Berger gibi resim ilgilerini özgün biçimlerde geliştiren ressamaları da kuşak farkına rağmen katmak gereklidir.



Şekil 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel

Tablo 13

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Aşık Veysel” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Aşık Veysel
Ebadı:	37x27 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj boya
Yapıldığı yılı:	1954
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 12’de sanatçının eseri halk şairlerinden Aşık Veysel’dir ve kâğıt üzerine guaj boyayla yapılmıştır.

Resimde birbiri içine giren renk alanları üzerine, merkezde figür formu kalın konturlarla yapılmıştır. Âşık Veysel'in saz çaldığı çalışmada gerçekçilik bir üsluba indirgenerek sanatçı tarafından yorumlanarak deforme edilmiş ve soyutlanmıştır. Figürün sağ eli ve sağ bacağındaki yapılan deformasyonda resimde denge amaçlanmıştır, çünkü kompozisyon diyagonal bir şekilde ayrıldığında figürün sol kısmındaki çizgiler ve renk lekeleri küçük parçalı ve birbirine bağlı şekildedir. Ancak figürün sağ diyagonal alanında büyük parçanın kullanılması ve proporsiyonda abartıya gidilmesiyle hem denge kurulmuş hem de kontrastlık sorunu akıllıca çözülmüştür. Bu eserden anlaşılmaktadır ki optik görüntüye bağlı ölçüler bazen resim sanatında yetersiz kalabilmektedir ve deformasyonu zorunlu kılmaktadır.

Eserde nokta elemanı, figürün çorabındaki yerel motiflerde dekoratif amaçlı kullanılmıştır. Figürde kullanılan eğri, çapraz, düz, ince, kalın, dikey, yatay çizgiler negatif ve pozitif alan oluşturacak şekilde siyahla vurgulanmıştır. Sanatçı deforme edilmiş bacağı öne alarak dikkati bu yöne çekmek istemiştir.

Resimde boya tekniğinin kullanılışı sanatçının diğer serilerden olan çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. Bu teknik sulu ve az rengin kullanıldığı iki boyutlu oluşturulmuş soyut bir arka plan üzerine yerel konuluyla ilintili seçilmiş bir figürün pozitif ve negatif alanların düzenlenmesi yoludur. Genellikle siyah kaba konturlerin ve çizgi elemanının farklı değerlerdeki kullanımına dayanmaktadır.

Çalışmada renk kullanımı zeminde transparan sürülmüş yeşil ve mor üzerine opak siyahla yapılmış figür üzerine de opak yoğun kırmızıdır. Kırmızı alanlar saz çalan figürde dikey ve yatay olmak üzere geniş alanlar şeklinde kullanıldıktan sonra figürün elleri, dizi, çorabı ve sazında küçük renk lekeleriyle merkezdeki alanla ilişki kurulmuştur. Kırmızı tek başına sınırsız bir sıcaklık veren maddi bir renktir ve siyahla karıştırıldığında kırmızı etkisini yitirir ve parlaklığı azalır. Eserde kırmızı saf kullanılmamıştır.

Resimde doku, transparan ve opak boya etkisiyle sağlanmıştır. Çağdaş bir anlatımla yorumlanan 'Âşık Veysel' figüründe ışık gölge kullanımına gidilmemiştir.

Resimde iki boyutlu oluşturulmuş soyut bir mekân algısı yaratılmıştır. Geometrik dikey boya parçalanmalarından oluşan mekânda figüre ait somut bir mekân yoktur. Resimde 'alan boşlukları' resimsel bir zamanla ilgilidir. Bu zaman sonsuzdur.

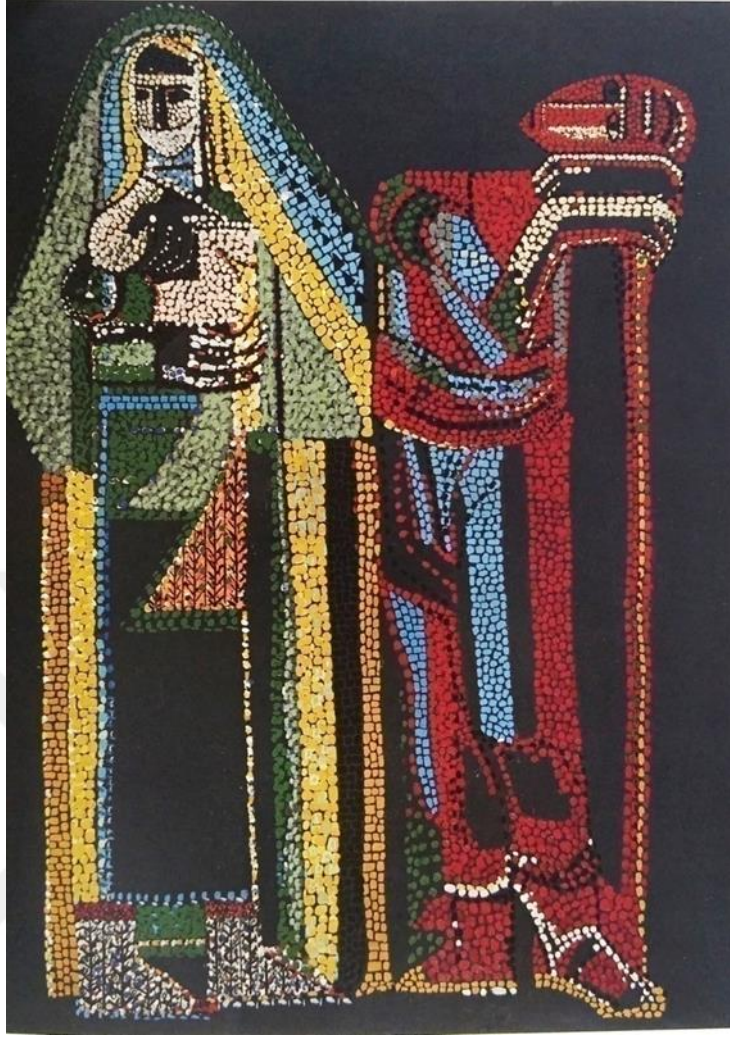
Eserin Arka Yapı İncelemesi: 1894 doğumlu Âşık Veysel, 20. yüzyılın en büyük Anadolu halk şairlerinden birisidir. Eserde konu edilen Âşık Veysel şiirlerindeki tabii söyleyiş ve ezgilerinin orijinal oluşu, seçtiği konular ve sentezci yapısı Veysel’i şöhret kazanmasını sağlayan en önemli faktörlerdir.

İki gözü de görmeyen âşık, gençlik günlerini babasının Ortaköy’deki Mustafa Abdal tekkesinde kendisine aldığı üç telli kırık sazla geçirmeye başlamıştır. Önceleri çok acemi olması, başkaları gibi saz çalamaması şevkini kırmış, ancak babasının ısrarıyla ve kendisinin de yavaş yavaş saza hâkim olmasıyla, sonraki seneler iyi saz çalan bir usta olmuştur. Önceleri köylerde düğünlere gitmeye başlamış, çevre köylerde kendisini göstermiştir. Daha sonra I. Sivas halk şairleri bayramına katılmıştır. İstanbul’a gidip plaklar doldurmuş; radyoda konser vermiştir. Veysel ömrünün belli bir bölümünde Köy Enstitülerinde öğretmenlik yapmıştır. Her sene bir enstitü olmak üzere Adapazarı Arifiye Köy Enstitüsü, Hasanoğlan Köy Enstitüsü, Eskişehir Çifteler Köy Enstitüsü, Kastamonu Gököy Köy Enstitüsü, Yıldızeli Pamukpınar Köy Enstitüsü ve Samsun Ladik Akpınar Köy Enstitüsünde çalışmıştır. Bu arada Çifteler Köy Enstitüsünde iken meşhur “Toprak” şiirini yazmıştır. Ayrıca Çanakkale’nin Savaştepe, Erzurum’un Pular, Malatya’nın Akçadağ, Kırklareli’nin Kepirtepe, Adana’nın Düziçi Köy Enstitülerinde Veysel, hemen her konuda şiirler söylemiştir. Bu şiirler orijinaldir ve kendisine hastır. Bunu ezgileri ile de bütünleştiren ister istemez şöhrete ulaşmıştır. Şiirlerinde her ferdin düşüncesine, duygusuna, inancına ve dünya görüşüne yer vermiş birisi olarak “Aşk, Tabiat Fikri, Dert, Taşlama-Yergi-Eleştiri, Dinî-Tasavvufi-Mistik, Millî, Kendisiyle İlgili, ÜnlüKişiler, Kuruluş-Tesis, Gurbet, Gönül, Yurt-Belde, Öğüt, Fanilik, Zümre” gibikonuları ele almıştır. İşlediği konular göz önünde tutulduğunda Veysel’indert, tabiat, vatan-millet ve birlik şairi olduğunu söyleyebiliriz. Veysel pek çok sanat faaliyetlerine katılmış Anadolu’nun dört bir yanında, okullarda ve kışlalarda sayısız konserler vermiştir.

Türkiye İş Bankasının bir organizasyonu olan “Bedri Rahmi Eyüboğlu ve çağdaşlarından mektuplar ‘Biz mektup yazardık’” sergisinde yer alan bir mektupta, Bedri Rahmi’nin Âşık Veysel’e daha önceden yazdığı bir mektubun cevabı yer almıştır. Veysel, 1952 yılına ait yazdırdığı mektubunda çekilen filmde bahsetmiş ve Bedri Rahmi’nin isteği üzerine kendi fotoğraflarını sanatçıya yollamıştır.

1953 yılında Âşık Veysel'in konu edildiği Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı “Karanlık Dünya” adlı bir film çekilmiştir. Filmin başrollerini Aclan Sayılđan ile Ayfer Feray paylaştırmıştır. Filmin senaryosu Bedri Rahmi Eyüboğlu'na aittir.





Şekil 13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana ve Çoban

Tablo 14

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana ve Çoban” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı Soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Ana ve Çoban
Ebadı:	121x164 cm
Tekniği:	Tuval üzerine akrilik
Yapıldığı yılı:	1953
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bedri Rahmi'nin "Ana ve Çoban" adlı çalışması tuval üzerine akriliktir. Eserde çoban figürü, elindeki asasına kollarıyla yaslanmış tek bir noktaya dalgın bir şekilde bakmaktadır. Eserin sağındaki ana figür, çobanın arkasında bebeğini emzirmektedir.

Temel modül nokta, resimde tek başına kullanılmıştır. Nokta ve beneğin eserdeki yeri önemlidir. Eserde noktaların aynı renk birleşimiyle çizgi etkisi yakalanmıştır. Bu sebeple teknik olarak noktanın kullanılışı, araç yerine amaç olmuştur. Siyah zemin üzerine canlı renklerle kurulmuş bir düzen oluşturulmuştur.

Resimde biçimler genel hatlarıyla etkili bir biçimde ele alınmıştır. Biçimler sanatçının daha önce de çalıştığı formlardır ve yeni teknik denemelerle yapılan varyasyonlarından biridir. Eserde mekân anlayışının tek renk ve iki boyutlu bir düzeye indirgetilmesinin sonucu biçimler daha çok ön plana çıkarak vurgulanmıştır.

Çalışmanın genelinde dikey yapının hâkimiyetine karşılık, yatay bölünmeler vardır. Bu aynı zamanda eserdeki hareketlerinde karşıtlığını oluşturmaktadır.

Yalnız akrilik boyanın kullanımı ve akrilik boyanın teknik özelliği gereğince ince bir yapıya sahip olması nedeniyle yüzeyde boya tabakalarının oluşturduğu kalın bir doku yoktur. Ancak noktalama kullanımının sonucu oluşmuş bir mozaik dokusu resmin yapısında fark edilmektedir.

Figürlerde kullanılan parlak renklerle, nesnenin gerçek renk yapısı yeniden yorumlanmıştır. Tonal anlayıştan uzaklaşarak yapılmış bir eserdir. Çoban figürünün geneli alizarin crimson kırmızı noktalamalardan oluşurken yer yer cerulean mavi, viridian yeşil, limon sarı ve beyaz renkleri, biçimde görülmektedir. Ana figüründe ise limon, ocre sarıları ve viridian, phatalo yeşillerinden oluşan tonların hâkim olduğu yapıda aynı çobanda kullanılan yer yer cerulean mavi, alizarin crimson kırmızı ve bej renkleri diğer figürle ilişki kurmaktadır. Çobanda kullanılan kırmızı rengin ağırlığı ana figürüne göre daha fazlayken, ana figürünün parlaklık oranı da çoban biçiminin renklerine göre daha fazladır. Sanatçının diğer mozaik dokulu çalışmalarına kıyasla eser, canlı renklerin tüpten çıktığı gibi kullanıldığı, tonalsiz, daha çağdaş bir yorum taşımaktadır.

Resimdeki nesnelere, geometrik, küt bir yapıdadır. Sanatçı doğal nesnelere gerçek görüntüsünü yakalama kaygısını bırakarak, benzetme olanaklarından bağımsız bir şekilde eserdeki yalın ilişkileri açığa çıkarmıştır. Grafiksiz bir soyutlamadan söz edilebilir.

Eserde ana figürünün duruş yapısı Anadolu Medeniyetleri kabartmalarında stilize edilen figürleri anımsatmaktadır. Sümer, Asur ve Hitit Sanatlarında karşılaştığımız bir duruş yapısı olan vücut önden, kollar ve bacaklar yandan şekilde ifade edilmiş yapı sanatçı Bedri Rahmi'nin eserinde de kullanılmıştır. Uygulanan farklı teknik denemeyle, esere yeni bir yorum getirilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı konu olarak işlediği 'Ana ve Çoban' adlı eserinde, iki figürde tek noktaya odaklanarak dalgın bakmaktadır. Bu bakış Anadolu insanın belirsiz geleceğine olan bakışıdır.

Bedri Rahmi, çalışmasında geleneksel bir figür olan çobanı konu almıştır. Türklerde de çobanlık önemlidir ve çok derin bir kültürel geçmişe sahiptir. Anadolu'da zamanla zengin bir çoban kültürünün oluştuğu görülür. Kendine özgü usta-çırak ilişkisiyle gerçekleşen bilgi aktarımına ve tecrübeye dayanan bir mesleği icra etmesi dolayısıyla çobanlar, bu kültürün merkezinde yer almaktadır.

Anadolu'nun Ana Tanrıçası olan Mater'e adanmış bir adak kabartması üzerinde yer alan çoban figürü ve yazıt, adağın tanrı Mater Melene'nin gözetiminde veya korumasında olduğunu göstermektedir. (Haspels, 1971, Kenner, 1976). Çoban Türklerde kutsal görülebilir. Çünkü Türk destan geleneğinde Oğuz Kağan gibi önderlerin çobanlık yaptığı bilinmektedir (Bang, 1970, Arat, 1970). Buradan, nasıl çoban sürüyü koruyup kollamak ve doyurmakla sorumluysa, bu liderlerin de milletin idaresi ve yaşamından sorumlu oldukları, yani çobanlığın ve liderliğin işlevsel olarak paralellik gösterdiği çıkarılabilir. Anadolu hikâyelerinde ve halk edebiyatında çobanlar derin bilgiye sahiptir. Danışılan, bilgi alınan bir karakter olarak anlatılmışlardır.

Destanlarda ve mitolojide çobanlar; sorumluluk bilincine, fiziksel olarak düşmanla baş edecek güce, sıkıntıda olanları kurtaracak bilgiye, inançta üstün dereceye ve tuz ekmek hakkından asla taviz vermemeye sahip olmak şeklinde sıralamak mümkündür.

Farklı bir açıdan bakınca çobanlık, sürüyü kollayan, ancak doğa ile ilişkisiz görünse de toplumu ve yaşamı gözetleyen bir nokta olarak görülmelidir. Özellikle dağ ve tepe gibi yüksek noktadan bakmak ve bakılan alana hâkim olmak; düşünsel ve görsel anlamda geniş görüş açısı ile olayları yorumlamak olarak görülebilir.

Ana figürünün duruşu ve bebeği emziriş şekli daha önceden sanatçı tarafından farklı ifade şekilleriyle denenmiştir. Bu anlatım şeklini dörtlü dizi, merkep ve vagon restoran çalışmalarında da karşılaştığımız.

Eserin üretilmesinin ardından 1954-1958 yılları arasında, Anadolu'da 30-35 yılda bir görülen kuraklık yaşanmıştır. Buda tarımı ve Anadolu köylüsünü etkilemiştir.





Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dutçu

Tablo 15

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dutçu” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Dutçu
Ebadı:	49x32 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj
Yapıldığı yıl:	-
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 14, kâğıt üzerine guaj boyadır ve sokak satıcısı “dutçu” konu alınmıştır. Eserin merkezinde yerel giysi motiflerinde anımsatmalarla bir

erkek figürü yer almaktadır. Satıcının iki kefesi daire formundadır ve iç içe geçen pembe, yeşil, kırmızı, sarı renklerle oluşturulmuş yapı asimetriktir. Kompozisyonun sağ tarafındaki kefe çizgisel yoğunluk nedeniyle daha ağır görünmektedir. Ancak kompozisyonun sol üst bölümündeki benek kullanımı ağırlığıyla eserde denge sağlanmıştır. Dutçunun arkasında şehir silueti soyutlanarak ifade edilmiştir. Eserin sol üst bölümünde kayık yer alırken kompozisyonun sağında cami silüetleri sıralanmış halde şehir görselinde İstanbul'u anımsatmaktadır. Çalışmada ifade şekli daha grafikselidir.

Eserde nokta elemanı aktif bir anlatımla uygulanmıştır. Farklı boyut ve renkte kullanılan nokta, ağırlıklı olarak eserin üst bölümünde kullanılmıştır. Noktalar, siyah zemin üzerine beyaz, gri ve yeşildir. Çizgi elemanı ise daha çok dutçu tasvirinde kullanılmıştır. Düz, eğri, çapraz ve yuvarlak çizgilerden yararlanılmıştır. Çizgiler koyu zemin üzerine, beyaz, pembe, yeşil, kırmızı, sarı renklerde uygulanmıştır.

Eserin ana hatları dikey hareket üzerine kurulmuştur, ancak küçük parçalı notlar yatay yönde olduğu için kompozisyonun yatay- dikey hattında uyum sağlanmıştır.

Sanatçı daha önceden de kullandığı koyu zemin üzerine parlak renk seçiminin temelinde, renklerin daha şiddetli bir güce sahip olması yatmaktadır. Çalışma ocre sarısıyla çerçevelenmiş mars siyahı üzerine yapılmıştır. Gri, titan beyazı, permanent rose pembe ve viridian yeşil renklerin ağırlıklı kullanıldığı eserde koyu üzerine açık lekeler tercih edilmiştir. Merkezde kullanılan cadmium sarıları, beyaz leke alanlarının üzerine kullanıldığı için daha vurgulu olmuştur. Sanatçı yeşil renkte de bunu denemiştir. Siyah üzerine uygulanan yeşiller daha az bir güce sahipken beyaz boya üzerine kullanılan yeşiller daha çok kendini göstermiştir. Eserde ışık kullanılmamıştır. Yüzeyde boyayla oluşturulmuş bir doku etkisi vardır.

Resimde mekân iki boyutlu, satı bir yüzey üzerine kurulmuştur. Arka planda sandalın oluşu, şehir silüetinin görünüşü mekâna açık hava hissi vermektedir. Çalışmada perspektif yoktur, ancak boyasal derinlikler söz konusudur.

Biçimin ifade edilışinde özgün bir anlatım vardır. Eser, soyutlamanın da etkisiyle modern bir anlatıma ulaşmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının konu olarak seçtiği dutçu, diğer eserleri gibi yerel bir temadır. Günümüzde sokak satıcıları, değişen yaşam alanlarında ve özelleşen Türkiye'de ayakta kalma mücadelelerine devam etmektedir. Köyünden ya da bahçesinden

topladığı meyvesini, sokakta dolaşarak satan kırsal insanı; bugün değişerek sebze halinden aldığı meyve sebzeyi ya da günlük hayatı kolaylaştıracak küçük endüstri ürünlerini satan işportacılar olmuşlardır. Ancak şehirleşmenin tam anlamıyla gerçekleşmediği Türkiye'nin kırsal kesimlerinde, sokak satıcıları biraz değişim gösterse de varlıklarını devam ettirmektedirler. Eserin yapıldığı dönemde; askılı yoğurtçusuyla, zerzevatçısıyla, kalaycısı, ayakkabı tamircisi, hallacı, macuncusuyla sokak aralarında insanların ayağına gelirdi çoğu hizmet. Sokak aralarında bağıarak, manilerle dutlarını satan satıcılar; 'kara dut, şifalı dut, dut ye bal ye' diye seslenerek satış yapıp hayatlarını idame ettirirlerdi. Dutlar sabah erken toplanır, öğlene kadar temiz bir çarşafın üzerinde iki ucundan sopalarla tutular sokak aralarında gezdirilirdi. Bedri Rahmi'de Anadolu'nun sıradan insanlarından birini eserinde incelemiştir.

Halkın yaşamına kendini adanmış bir yaklaşım söz konusu ise eğer, yapılmak istenen buysa, bir nesneyi resim yüzeyine başarıyla aktarabilmek için o nesneyle uzun süre içli-dışlı olmak, özenli bir ilgi ve tutkuyla o nesneye yönelmek gerekir (Lhote, 2000). Bedri Rahmi'de eserlerinde halkı ve yaşamını konu ederek, onları resimlerinde destansı bir şekilde anlatmış ve ölümsüzleştirmiştir. Yurt Gezileri olsun sanatçının halkla olan yakın ilişkisi olsun, Anadolu'yu gözleme isteği ve sanatçının Halk Sanatlarına olan ilgisibirlikte harmanlanmasıyla Bedri Rahmi, çoğunlukla Anadolu kaynaklı eserler üretilmiştir.

Sanatçının dutçu eserinde Matisse'e göndermeler vardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, doğu sanatından ilham alan Fransız sanatçı Matisse'den etkilenmiştir. Sanatçının üslubunun oturmasında, Matisse'ten aldığı değerlerle; kendi değerlerinin bağdaştırması etkili olmuştur. Sanatçı salt kendi çalışma biçimlerini seçmekle kalmayıp, sanat yapıtını kendine özgü yapan motifleri keşfederek bu motifleri yalın hale indirgemiş ve kendi kişisel anlatım stilini oluşturmuştur. Sanatçı nesnel görüntü benzetiminin ötesine geçerek, nesneyi belirleyici elemanları dışarıda bırakmıştır. Burada amaçlanan, özgür fantezinin katkısını vurgulamaktır.



Şekil 15. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Efkârlı

Tablo 16

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Efkârlı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Efkârlı
Ebadı:	100x70 cm
Tekniği:	Kâğıt üzerine guaj
Yapıldığı yılı:	-
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 15, kâğıt üzerine guaj boyayla tamamlanmıştır. ‘Efkârlı’ olarak adlandırılan eserde, genç bir erkek figürü elleri çenesinin altında yalın ayak taburede oturmaktadır. Figür izleyiciden habersiz, düşünceli bir hal içindedir.

Sanatçının çok sevdiği ve araştırdığı nokta elemanın yerini, önemli işleviyle çizgi almıştır. Çizgi eserdeki anlatımı güçlendiren bir unsur olmakla birlikte aynı zamanda nesneyi belirleyen önemli bir varlıktır. Şekil kalın çizgilerle ifade edilmiştir. Kaba çizgi konturları, efkârlı figürün duruşunu geometrik bir yapıda oluşturmaktadır. Figürün iç kuruluşu, adeta Anadolu Medeniyetlerinden kalma sert geometrik yapıları antik mühürleri hatırlatmaktadır. Eserde çizginin gücü, onun başka bir çizgiyle yarattığı karşıtlıktan kaynaklanır. Bir yerde eğri ya da kavisli, daha ötede köşeli bir çizgi kullanımıdır.

Resimde açık koyu ve dar renk alanlarıyla oluşturulmuş bir leke anlayışı hâkimdir. Koyu alanlarda sağır siyahla opak boya kullanılmıştır.

Resimdeki şekil, nesnel gerçekliği ifadeyle birlikte sanatçının üslupsal yaklaşımıyla, değişime uğratılmıştır. Figürün başı, elleri ve ayakları açık renk tercih edilerek dikey hareket oluşturulmuştur. Bu dikey harekete karşıt olarak koyu alanlarla yatay bölmeler yapılmıştır.

Eserin yüzeyindeki doku ince boya katlarıyla oluşturulmuştur. Az rengin tercih edildiği çalışmada ocre sarısıyla transparan sürülmüş zemin üzerine bordo, beyaz ve ağırlıklı siyah renkle bir düzen oluşturulmuştur.

Resimde perspektif kullanılmamıştır. Ancak göz seviyesi yukarıdan alınarak figür, gözlerin aşağısında bırakılmıştır ve tüm bunları taşımanın verdiği çaresiz ve sıkıntılı durum figürün portresinde ifade edilmiştir. Çalışmada mekân iki boyutludur ve boyayla oluşturulmuş soyut bir zemin kurulmuştur.

Sanatçının ifade biçimi, akademik sanat anlayışının dışında, sezgiye ve gizli bir aritmetiğe dayalıdır. Eserde nesne geniş alınarak kompozisyonu kaplamaktadır, buda figürü anıtsallaştırmaktadır. Figür, biçim bozma tekniğine dayanarak oluşturulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Manet şöyle demiştir: “Anlatımın gücü, araçların yalın hale getirdiği görünür nesnelere gizlidir kuşkusuz” (Lhote, 2000). Sanat eserinin üretiminde en önemli olanlardan biri, anlatımdır ve sanatçılar anlatımı güçlendirmek adına abartmadan yararlanmışlardır. Ancak abartılmış nesne görüntüsüyle dikkati çekerek

nesneyi yalınlaştırmak hiç kuşkusuz ustalık işidir. Bedri Rahmi'nin eserinde de figür hem abartılmış ve hem de sadeleştirilmiştir.

Eserde kafasındaki takkeden saçları çıkmış, yalın ayak taburede oturup elleri arasına yüzünü almış düşünceli, kaygılı bir figür vardır. Gözler tek noktaya sabitlenmiştir, figür izleyicinin farkında değildir. Sanatçı figürlerini ya yerel çoraplar ve çarıklarıyla ya da yalın ayak resmetmektedir. Ayakkabı bir sosyal göstergedir, tabi ayakkabısızlıkta. Ayakların çıplak çizilişinde Anadolu insanına, köylüsüne gönderme yapılmaktadır. Toprakla bir olmak, o topraklardan gelmek, saf ve yalın olmanın bir sembolüdür çıplak ayak.

Önemli Türk şairlerinden Nazım Hikmet'te çıplak ayakla Anadolu kavramını şiirlerinde şöyle birleştirmiştir. Sanatçının 'Davet' şiirin de buna örnek olabilir:

“Dört nala gelip Uzak Asya'dan
Akdenize bir kısrak başı gibi uzanan
Bu memleket bizim!
Bilekler kan içinde, dişler kenetli
ayaklar çıplak
Ve ipek bir halıya benzeyen toprak
Bu cehennem, bu cennet bizim!”

Yalın ayak şiirinde yer alan:

“Kafamızda güneş ateşten bir sarık.
Arık toprak çıplak ayaklarımıza çarık...”

O dönem Türkiye'nin veya toplumun herhangi bir sorunuyla ilgilenmek birçok sanat dalının ilgisini çekmiştir. Şarkıda, şiirde, resimde, sinemada, tiyatrodaki, romanda, hikâyede ve edebi diğer metinlerde bu sorunlar ifade edilmiştir.

Ressam Bedri Rahmi'yle, şair Nazım Hikmet'in eserlerinde Memleket temasını irdelemeleri ortak noktalarıdır ve aynı zamanda iki yakın dostturlar. Daima temas içerisinde olan ikili, Bedri Rahmi'nin Amerika dönüşünde Paris'ten geçerken tesadüfen Nâzım Hikmet'in de orada olmasıyla görüşürler ve o gün Nazım Hikmet'in kendi sesinden 57 şiiri Bedri Rahmi'nin teybine kaydedilmiştir. Nazım Hikmet'in annesi o gün yaptığı şairin portresini de ressama hediye etmiştir.



Şekil 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halay

Tablo 17

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Halaycı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Halay
Ebadı:	33x23 cm
Tekniği:	Kağıt üzerine guaj
Yapıldığı yıl:	-
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 16, kâğıt üzerine guaj boyayla tamamlanmıştır. ‘Halay’ eserinde halk bilimi öğelerinden olan toplumda yaşanan sosyal bir konudan yola çıkılarak biçimlendirilmiştir. Eserde, dört figür horon oynarken, merkezdeki beşinci figür kemeńe çalmaktadır. Dans eden figürlerin üst bölümünde balık motifi, kilim deseni gibi yorumlanmıştır. Kompozisyonun sağında yerel motifler yer almaktadır.

Çalışmada nokta elemanı yoğun ve dekoratif olarak kullanılmıştır. Opak siyah üzerine farklı boyutlarda noktalarla bir yüzey oluşturulmuştur. Yazma motiflerinde de tekrar edilerek kullanılmıştır.

Eserde çizgi üç farklı motifte kullanılmıştır. Halay çekenlerde boya daha hızlı, ince ve diri sürülmüştür. Ancak yazma motiflerinde daha kalın konturlar formları çevrelemektedir.

Kompozisyonda ana hat yatay harekettedir, ancak bunu bölen küçük parçalı dikey hareketler kontrastlık oluşturmuş ve tekrar eden halay çeken figürler, kompozisyonun üst bölümündeki balık formunda tekrar eden motifler ve noktacılık resme ritmik bir yapı kazandırmıştır.

Sanatçı birçok kereler siyah zemin üzerine açık leke denemeleri yapmıştır. Bu çalışmada onlardan biridir.

Çalışmada renk, maddenin bir özelliği olarak değil bir değeri olarak kullanılmıştır. Kurulumu ele alındığında ise, sari sarı siyahı bir zemin üzerine tonalsız limon sarısı, titan beyazı, kobalt mavi ve kadmiyum kırmızı renklerle oluşturulmuş bir düzenleme vardır. Mavi, sarı ve beyaz motifler birbirinden aslında kopuklardır, ancak kırmızı noktacılık eserde bütünlüğü sağlayarak motifler arası ilişkide kurmaktadır. Resimde doku boyanın etkisiyle sağlanmıştır. Resimde ışık gölge kullanılmamıştır.

Eserde mekân iki boyutlu ve soyut bir yüzey oluşturacak şekilde yapılmıştır. Perspektif kullanılmamıştır.

Resimde biçimler soyutlanmıştır, horon tepenler çizgisel bir yapıya indirgenmiş, yazma motifleriyse plastik bir yapıya indirgenerek resme sokulmuştur. Sanatçı biçimlerini sanatsal içeriğin belirlediği özlere göre oluşturmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Türk resminde halkbilimi öğelerinin yer aldığı resimler, sanat tarihinin başlangıcından günümüze kadar sahnedeki yerini korumuştur. Ulusal kültür yaratma uğraşısı içinde olan Türk toplumu uzun yıllar Türk resminde halkbilimsel öğelerden yararlanmışlardır. Bu nedenle resimde, öncelikle Türk insanını ve yaşamını konu seçme gereğine inanılmıştır. Bu inanç halkçılık politikası ile birleşince, Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir. Bu konular sanatçıların eserlerinde kimi zaman yerel konuların soyutlanması şeklinde, kimi zaman da gerçekçi bir ifadeyle yer almıştır (Çeken, 2004). Bedri Rahmi ise Anadolu motiflerinden örnekleri deforme ve soyutlama yoluyla yeniden yorumlamıştır. Eserlerinde folklorcu eğilimlere yer vermiştir. Sanatçı

deformasyonu genellikle figürleri üzerinde uygulamıştır, Anadolu kırsalının nakış formlarını da resme mal etmeye çalışmıştır.

Eserde konu edilen 'Halay', Anadolu'da toplu, düz dizi halinde davul zurnayla oynanan oyundur. Halkoyunları bölgenin karakteristik özelliklerine ve insanların yaşam şekillerine göre yöresel çeşitlilik göstermektedir. Halaylar, Anadolu'da ölçülü hareketlerle neşe ve coşkunluk ifadesi taşıyan oyunlardır. Halaylar düğün, nişan, kına gecesi, dini ya da resmi bayramlar nedeniyle düzenlenen törenler, askere uğurlama v.b. toplu halde yapılan her türlü eğlentide oynanır. Bedri Rahmi'nin eserinde ise figürler horon tepmektedir. Horon da Karadeniz bölgesine özgü bir toplu danstır. Horonda yapılan hareketler incelendiğinde, belleme, çapalama, deniz dalgalarının parçalanması, dalgaların kıyıda geri çekilişlerinde çakıllarda çıkardığı ses, kürek çekme balıkların çırpınışı gibi doğal olayların veya işle ilgili hareketlerin canlandırıldığı görülür ve kemençe, zil, zurna ile oynanır.



Şekil 17. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tophane

Tablo 18

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Tophane” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Tophane
Ebadı:	32x48 cm
Tekniği:	Kontrplak üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	-
Bulunduğu yer:	Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 17, kontrplak üzerine yağlıboya ile üretilmiştir. ‘Tophane’ adlı eserde İstanbul Tophane semtinden bir kahvehane resmedilmiştir. Ağaç altında, tahta iskemlelerde oturan figürler hızlı bir şekilde çizilmiştir. Daha izlenimci bir etki taşınarak eser tamamlanmıştır. Boyanın daha aktif kullanıldığı, detaylardan arındırılmış resim, sanatçının diğer çalışmalarına oranla daha somuttur.

Resim ağırlıklı çizgi ve yer yer nokta hareketleriyle oluşmuştur. Daha çok kompozisyonun üst bölümünde, ağacın yapraklarında birbirini tekrar eder nitelikte nokta ve çizgi kullanılmıştır.

Çizgi elemanının zengin bir anlatımla kullanıldığı çalışmada, nesnelere somut olarak tasvir edilen düz, eğri, yuvarlak çizgilerden oluşmaktadır. Dikey ve yatay çizgi hareketleriyle oluşturulan tabloda çizgilerin yönleri ve akışıyla da bir düzen oluşturulmuştur.

Zengin ton kullanımıyla açık, koyu ve orta değerler dengede kullanılmıştır. Resimdeki biçimler tam olarak empresyonist olmasa da izlenimci bir tarzda ele alınmıştır. Fazla detaylara girilmeden zengin renk skalasıyla yapılmasına karşın çalışma, empresyonizmdeki renkçi anlayışı tam aksettirmediği için o noktada ayrılmaktadır. Ocre ve Naples sarıları, burnt umber, burnt sienna ve raw umber'ın ağırlıklı kullanılmıştır. Desendeki kararlılık, boya kullanımında da görülmektedir. Renk kurulumu yatay olarak soğuk-sıcak-soğuk-sıcak olarak dört ana bölümden oluşmaktadır. Eserde dört ana yatay bölünmeye karşıtlık oluşturan çizgisel dikey parçalanmalar gözlemlenir. Resimde yer yer ışık gölge uygulanmıştır.

Resme giren nesnelere ifade edilen bir mekân etkisi vardır. Bu dış mekân, İstanbul'da Tophane'de açık havada Mehmet Çayevi isimli yerin bahçesidir. Ağacın yeşilliği, figürlerin uzun kollu giysileri ve ceketleri bahar mevsiminin yaşandığını hissettirmektedir.

Çalışmada nesnelere doğayla alakası olmayan çizgilerle ifade edilmiştir. Sanatçının çıkış noktası İstanbul'un günlük bir anıdır, ancak eser soyutlanarak resimselleştirilmiştir. Hareketli boya sürüşü ve ince çizgilerin zenginliği esere hareket kazandırmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Resimde konu alınan çayevi, yaklaşık 5 asırdan beri Türk insanının yaşamında yer edinen çok geniş bir kültürel ortamı oluşturmaktadır. Kahvehaneler Anadolu'da şairlerin şiir okudukları, edebi sohbetlerin yapıldığı, din adamları ve âşıkların sohbetlerinin yoğun olarak gerçekleştirildiği mekânlardır. Kahvehanelerin belki de en dikkat çeken özelliği, “sosyalleştirici” bir fonksiyon görmeleridir. Bu mekânda bulunan kişiler farklı sosyal kesimlere mensup olsalar da, aynı konular üzerinde tartışabilmektedirler. Bu yönüyle butür mekânlar, farklı sınıf ve anlayışta olanları bir araya getirmesi ve fikir alışverişinde bulunulmasına imkân vermektedir. “Gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül muhabbet ister kahve bahane” sözü Türk dünyasındaki sohbet geleneğinin önemini ortaya koymaktadır.

Toplum kültürünü şekillendiren medrese, saray, tekke ve asker ocağı dışında, “din dışı” ve “sivil” bir anlayışla oluşmuş olması, yani spontane olması, belki de kahvehanelerin en önemli yanındır (Açıkgöz, 1999). Bu mekânlar daha çok erkeklere hitap edenve kadınların girmedığı bir ortamlardır.

“Anadolu köyünün hakiki mabedi kahvedir. Kahveci mabedin teşrifatçısıdır. Kahve er meydanıdır. Mahsulün gidişatı kahvede konuşulur. Kız kaçırma haberi kahveye gelir. Filan vuruldu, kahvede duyulur. Vergi memuru kahveyi ziyaret eder. Muhtar kahvededir. Tarihteki tekkelerin yegâne ciddi rakibi kahveler olmuştur. 1940 harbi, Türk köylüsü tarafından kahvenin hoparlöründen dinlendi. Kahve harman zamanı, ekin zamanı boşalır. Kahveci ekseriyetle hem berber hem şairdir. Lafın kıyası kahve, köyün stratejik merkezidir (Sudi, 1999). Her toplumsal kurumda olduğu gibi, bu kurumun fonksiyonlarında da zamanla farklılaşmalar meydana gelmiştir.

Sanatçı, toprağını ve insanını detaylı gözlemlemiş ve analiz etmiştir. Kendisi için plastik nesne yerine geçebilecek gündelik yaşam görüntüsünü soyutlayıcı bir forma ulaştırmıştır. Bu form doğa gerçekliğinden kaynaklanır, ama o gerçeklikten farklıdır.

Bedri Rahmi'nin bu eserinde, Fransız sanatçı Dufy etkisi görülmektedir. Eyüboğlu, işlek ve yalınlaştırılmış biçimleri yaşama geçirmek için, renk tuşlarının zorlamasız kullanımına başvurmak gerektiğini Dufy eserlerinde fark etmiş ve kendi sanatında uygulamıştır. Ressam nesnelere dış çizgilerini her zaman göz önüne almaya gerek olmadığını, hafif bir modülasyonla coşkulu bir anlatım içinde nesne görüntüsü çizgisel olarak ta karşımıza çıkabileceğini göstermiştir. Bu kurulum desenle dengeli bir uyum oluşturur. Bedri Rahmi sonuç itibariyle Anadolu'nun günlük hallerinin görünen biçimlerini, evrensel bir anlatıma dönüştürerek, yeni bir kurguyla yeniden inşa etmiştir.



Şekil 18. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nallanan Öküz

Tablo 19

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Nallanan Öküz” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Nallanan Öküz
Ebadı:	29x38 cm
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	-
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 18 duralit üzerine yağlıboyadır. Eserde nallanan bir öküz resmedilmiştir. Kompozisyonun solunda ayakta sopasına yaslanmış bu figür, sanatçının daha önceden yaptığı resimlerinde farklı boyasal araştırmalarla görülmüş desenin tekrarıdır. Merkezde nallanan öküz yer alırken kompozisyonun sağında çömelmiş

figür kafasını dizine yaslamış dalgın durmaktadır. Resimde Anadolu'dan bir sahnede yer alan biçimler yorumlanarak yalınlaştırılmıştır.

Desende kitle görülerek, renk bölümlerine ayrılmıştır. Nesnenin genelini görmek, formu sadeleştirmektedir.

Eserde “nokta” elemanı çok az kullanılmıştır. Siyah zemin üzerine geniş parçalı boya alanları çevresinde çizgiler kullanılmıştır. Çizgi, eserdeki anlatımı güçlendiren bir unsur olmakla birlikte aynı zamanda da nesnelere belirleyen önemli bir varlıktır. Resmin zeminiyle karşıtlık yaratan düz renk, çizgiyi orada daha yalınlaştırmıştır.

Düz renk alanları açık, koyu ve orta değerlerde leke düzeni oluşturularak, eşit ağırlıkta ele alınmıştır. Eserde ışık gölge ve modülasyon kullanılmamıştır. Resimde doku da boyayla oluşturulmuştur.

Kompozisyonda ayakta duran figürün dikey hareketine kontrastlık oluşturan nallanan öküzün yatay hareketi ve iç kurulumdaki yatay dikey bölünmeler resimde sert bir geometrik kurulum yaratmıştır. Ancak kompozisyonda öküzün nallanma şekli ve oturan figürle dairesel yapısı eseri yumuşatılmıştır.

Az ve saf rengin kullanıldığı çalışmada mars siyahı zemin üzerine titan beyazı, cobalt ve ultramarine mavisi, scarlet ve cadmium kırmızları, ocre sarısıyla karıştırılmış raw umber kahverengi ile düzenlenmiştir. Ton resminden kaçınılmış, kompakt boya kullanılmıştır. Zeminin kontur olarak bırakılması rengi kuvvetlendirmiştir. Sağır renk zemin kullanımı, rengin kuvvetini ortaya çıkarmıştır. Mat ve kapatıcı kullanılan boya, eseri derinlikten uzak tutmuştur.

Önce dış çevreyle kurulan ilişki ressamı, plastik bir biçimleme anlayışına yönlendirmiştir. Geometrik kuruluşa yol açan gizli bir resimsel düzen, resimdeki doğaya özgü görüntülerin arkasında kendini açığa vurur. Resimde ifade yönündeki araştırmaların, soyutlama istemiyle bir arada yürüdüğünü görebilmekteyiz. Çalışma yarı kübist tarzda ele alınmıştır. Resimdeki nesnelere farklı bakış açılarından resmedilmiştir. İki boyutlu soyut mekân anlayışı oluşturulmuştur. Eserde perspektif kullanılmamıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Türkiye’de 1960’lara kadar tarlaların sürümü için hayvan kullanılmıştır. Nallanan öküzler hem taşımacılık hem de tarlada Anadolu insanının

yardımcısı olmuştur. İlerleyen yıllarda teknolojinin gelişimi ve tarım politikalarındaki değişimle alım gücünün artması sonucu hayvanların yerini tarlada makineler almıştır.

Eserde iki figürde tek noktaya bakmaktadır, izleyiciden habersizdirler. Kendi dünyalarına dalmış bu figürlerin tevekkül içinde şartları kabul eden bir havası vardır.

Eser plastik açıdan irdelendiğinde ise Bedri Rahmi, Fransız sanatçı Matisse'in araştırdığı, rengin soyutlayıcı işlevine yönelik kurulumu kendi resminde yerel bir anlatımla denemiştir. Sanatçı kendi kültüründen, toprağından, insanından yola çıkarak boyasal teknik araştırmalarla yeni bir yoruma gitmiştir ve halk edebiyat ürünlerini yakından izleyip onlardan esinlenerek oluşturduğu resimlerle, hikâye anlatan resimler çıkarmıştır.

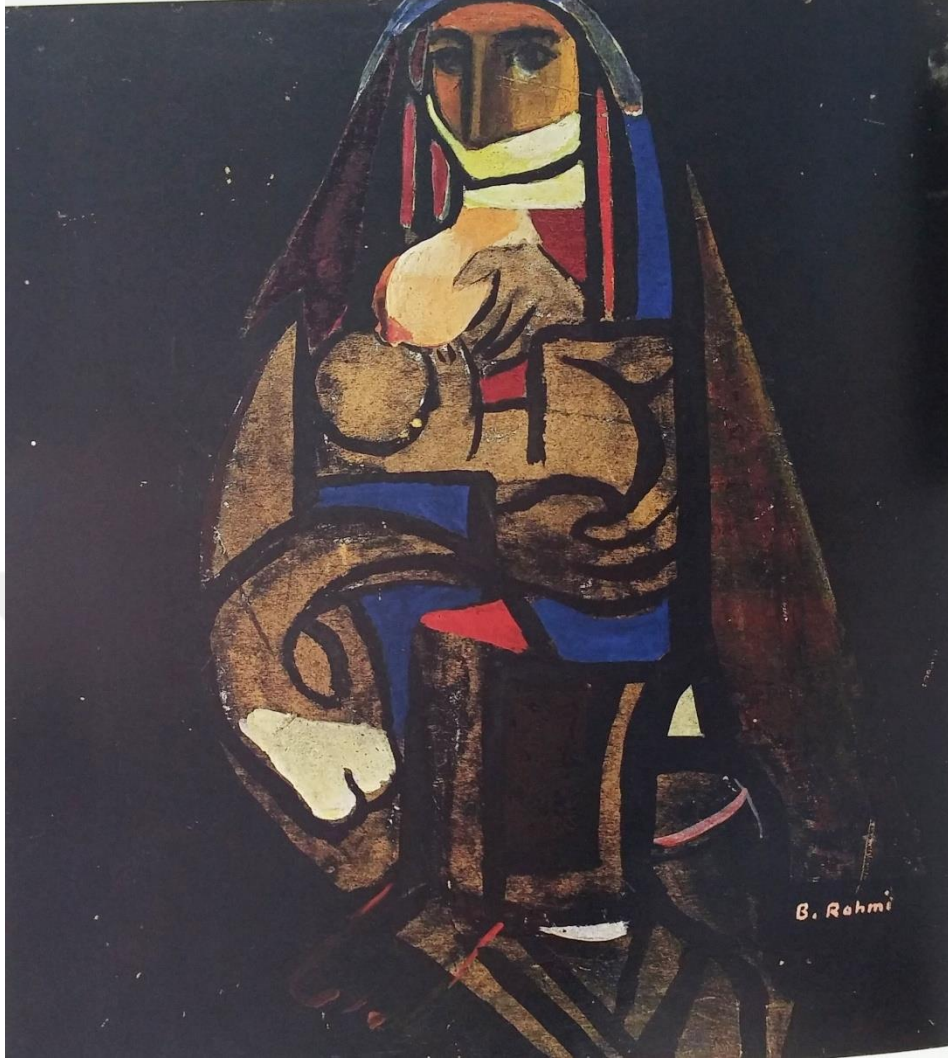
Bedri Rahmi'nin sanatı yaşama tarzı onun varlığı hakkında bir aydınlatmadır. Yaşantı sadece sanat zevki için değildir, bilakis sanatı yaratmak içinde önemli bir kaynaktır. Her şey yaşantıdır.

Bedri Rahmi araştırdığı yeni form anlayışının arayış sorununu, Eyüboğlu'nun sanatında etkilerinin gözlemlendiği Matisse'den renk, Picasso'dan formu kendi biçim mantığına yoğunlaşarak bir temsille, ifade etmiştir.

1954 yılında Matisse öldüğünde, Eyüboğlu şunları söylemiştir: "Matisse'yi sevdik ve ondan etkilendik. Kilimleri sevmeyi kendisinden öğrendim. Yani iyi bir sanatçı başkalarının kendi sanatından zevk almasını sağlamalıdır. Evrensellik denince anlaşılabilir budur." Ayrıca Eyüboğlu, 8. Kasım.1954'te Cumhuriyet Gazetesinde yayımlanan yazısından:

"Hoşçakal Matisse Usta

Tablonun bir sevinç bir dinlenme, ta derinden bir oh çekme olduğuna inanan Matisse, söze başlarken üzerinde durduğumuz yaşama sevincini, gülen oynayan dans eden insanlarla değil, gülen oynayan renkler, biçimler ve çizgilerle vermiştir...Şark elişlerini, klasik ustalara gösterdiği saygı ile incelemesi, bir Türk kilimine, bir Türk yazmasına gösterdiği sevgi, Orta Anadolu'nun çeşitli nakışlarını en önemli eserlerinin sık sık baş köşelerine oturtmuş olması onu bize birçoklarından daha yakın kılmıştır."



Şekil 19. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Vagon Restoran

Tablo 20

Bedri Rahmi Eyüboğlu "Vagon Restoran" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Vagon Restoran
Ebadı:	46x42 cm
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1953
Bulunduğu yer:	Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 19 duralit üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. 'Vagon Restoran' adlı eserde eşeğin üzerinde bebeğini emziren bir Anadolu kadını

yapılmıştır. Kadın kumaşlara sarıdır, ağzı kumaşla örtülmüş tek açık yeri çocuğunu emzirdiği göğsüdür.

Nokta elemanının çok az kullanıldığı eserde kurulum, renk ve çizgi düzenlemesiyle yapılmıştır. Nesne kaba konturlarla kurulmuştur. Bu konturlar anlatımı güçlendiren bir unsurdur. Kontur rengin şiddetini de arttırmıştır.

Koyu zemin üzerine çoğunlukla orta değerlerde ve az kullanılmış açık leke alanlarıyla bir düzen oluşturulmuştur.

Nesne geometrik bir forma indirgenerek, katı bir iç bölünmeyle sağlanmış bir düzene sahiptir. Figür ve eşek doğrudan tasvir değil, sanatçı tarafından ayrılmış özetlenmiş eksiltilmiş, yalınlaştırılmış parçalarla meydana getirilmiştir.

Resimde doku boya etkisiyle sağlanmıştır. Zeminde kapatıcı, sağır bir boya kullanılırken nesnede transparan kullanılmış raw umber kahvesi dokusal bir karşıtlık oluşturmaktadır ve saydam boya derinlik vermektedir. Zeminde ve motifin genelinde kullanılan sağır renkler, saf uygulanmış cobalt maviyi ve cadmium kırmızısını vurgulamıştır. Bir tek kadın figürünün çocuğu emzirdiği göğsü gerçek renginde kullanılmış, diğer alanlar isteğe bağlı renk kullanımıyla düzenlenmiştir. Figürün portresi dışında ışık gölge kullanılmamış, yüzey iki boyuta indirgenmiştir. Düz sürülmüş boyayla elde edilerek oluşturulmuş soyut bir mekân vardır. Böylece derinlik yaratmadan soyut bir sistem kurulmuştur.

Kompozisyon yukarıdan aşağıya geniş bir desen oluşturacak şekilde yapılmıştır. Figür ve eşeğin oluşturduğu büyük dikey hat üzerine, desenin detaylarında yatay bölünmeler eseri dengelemektedir. Dikdörtgen ve kare formlarının yakınında dairesel formların desen içinde oluşturulması eserde hem uyumu hem de kontrastlığı artırmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Varlığın kökeni onun kaynağıdır. Sanat eserinin oluşumu, onu üreten sanatçısına bağlıdır. “Sanatçı kendi eserinin kaynağıdır.” Sanat eserinin kökeni sorusu aynı zamanda sanat eserinin özü sorusudur (Heidegger, 2011). Varlığın kökeninde kültür yatar. Sanat eserinin kökleri, halkın tarihsel olarak orada oluşuna bağlıdır. Bu sebeple Bedri Rahmi'nin kaynağını kendi halkından aldığı eserleri çağının tespitidir. Eser Anadolu'nun önemli figürlerinden ‘ana’ temasına üzerine kurulmuştur. Bakıp büyüten, besleyen, iyiliğin ve duygusallığın figürüdür. Doğa sürekli değişen, belirsizlikler içindedir. Bu yüzden insan belirsizliklerden kurtulacağı, kendini

güven içinde hissedeceği bir dünyanın arayışındadır. Bu içsel endişeyi biraz olsun yatıştırır, güven veren ve insanın sığınağı olan ‘anne’imgesidir.

Çağdaş resim sanatımızda yöreselliğe, halk sanatının anonim ürünlerine dikkat çeken yorumlarıyla kendisinden sonra gelenler üzerinde dolaylı ve dolaysız etkiler yaratmış olan Bedri Rahmi, bir döneme damgasını basmış sanatçılar arasında yer alır. Ayrıca her türlü araç- gereç yardımıyla yeni anlatımlara yönelme konusunda, araştırmacı çalışmalara özendirici bir işlev getirdiği de kuşku götürmez (Özsezgin, 1998). Sanatçının yapıtlarındaki organik bağ, içsel devinim ve derinlikle; sanat hayatının gelişme süreci içerisinde, her aşamanın bir sonraki evreyi hazırladığı ve belli ilkeler içinde bir biçim sistematığına sahip olduğu görülmektedir. Bu açıdan tüm çalışmalarında organik bir bağ vardır. Kendini aşmak üzere değiştirdiği, ama yeni bir üretim eğiliminde de bütünüyle yok olmadığı gözlemlenir ve farklı (yeni) olan eski biçimlerinin destekleri ile ayakta durup, anlam kazanır.

Toplumun ve çağın ilk sesini duyan, sanatçıdır. Bir nevi çevresini gözlemler, içindeki sesi takip ederken bunu farkında olmadan yapar. Sanatçı maddi boyuttan uzaklaşarak, toplumda yakaladıklarının oluşumunu ve ‘nasıl’ sorusunun cevabını ararken kendini de aramış ve nihayetinde bulmuş olur. Bedri Rahmi’de bu özellik oldukça belirgindir. Sanatçı, nesnelere her daim maddede görünmeyeni görmüş ve maddi boyutlardan uzaklaşarak, kendi düş gücünün katkısıyla üretmeyi amaçlamıştır. Bu yönüyle sanatçı her zaman reel görüntüden farklı bir algı imkânı bulmuştur.



Şekil 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Kahve

Tablo 21

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kırmızı Kahve” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Eserin Adı:	Kırmızı Kahve
Ebadı:	199x165 cm
Tekniği:	Tuval üzerine akrilik
Yapıldığı yılı:	1975
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim 20, sanatçının ‘Kırmızı Kahve’ adlı eserinde, dört figür masanın etrafında oturmuşlardır. İçlerinden biri saz çalmaktadır. Diğer figürlerse efkârli bir şekilde ozanı dinlemektedirler.

Eserde nokta elemanı yerel motifler üzerinde tekrar ederek dekoratif amaçlı kullanılmıştır. Çizgi elemanı açısından kullanım farklılıklarıyla zengin bir anlatım görülmektedir. Zemin üzerinde içi modülasyonla doldurulmayan çizgisel alanlar resme enteresanlık katmaktadır. Çizgiler yer yer dik, eğri, uzun, yatay kısa ve çaprazlardan oluşmaktadır.

Ozanı dinleyen üç figürün yüzlerindeki ve sazdaki boya araştırması, diğer alanlara göre farklılık göstermektedir. Transparan boya ve opak boyanın taş dokusu oluşturacak şekilde uygulanmış olması aynı toprağın insanları oluşuna gönderme yapabilir. Çok çeşitli doku alanlarının uygulandığı eserde, zemin sati bir boya dokusundan oluşurken, siyah ve kahverengi boyanın avantajları araştırılmıştır.

Resimdeki sati bir anlayışa giderek yüzeyi oluşturan kırmızı zemin hem biçimleri hem de zemini oluşturmaktadır. Zeminin boya şiddeti kuvvetlidir, kırmızının etkisiyle kararlı ve şiddetli bir şekilde çınlamaktadır. Siyah ve kahverengiyle figürler çizilmiş ve zemin yer yer figürlerle bütünleşmiştir. Naples ve ocre sarılarda dar alanlarda kullanılmıştır. Mavi gri, beyazla karıştırılmış yeşilde motiflerde dekoratif bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Resimde kullanılan renkler nesnelere ilgili renkler değildir. Sanatçı biçimleri kişisel algıya dayalı renk kontrastlarıyla oluşturmuştur.

Koyu ve orta değerlerde lekelerin kullanıldığı çalışmada, ışık gölge kullanılmamıştır. Çalışma ışık oyunlarına ve perspektife duyarsızdır. Eserde iki boyutlu bir mekân oluşturulmuştur.

Soyut nitelikli bir boyutlandırma. Doğasal büyüklük resimde geçerli değildir, ilginç olması içinde abartı kullanılmıştır. Sanatın doğasal görüntüyle alakası olmadığı için sanatsal yaratıda tekniğin çok büyük etkisi vardır. Doğa biçiminin resimsel alanda yeniden biçimlenmesi söz konusudur. Sanatçı eserinde geleneksel desen mantığının dışına çıkarak ve kendi desen anlayışını oluşturmuş, yeni bir kompozisyonel yapı uygulamıştır. Koyu ve orta değerlerde renk ve çizgi alanlarıyla dikey yatay harekete dayalı bir sistem kurulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserin konusu kahvehane görseli, Anadolu’nun önemli ve köklü mekânlarından. Meddahların konuşma yeri, saz şairlerinin saz çalma ve söyleme, mâni yarışlarının yapılma yeri kahvehanedir. Kahvehaneler, halk eğitim merkezleri gibi bir fonksiyon üstlenmişlerdir. Büyüklerin nasihat yeri kahvehane iken,

karşılıklı tartışmaların yapıldığı mekân da yine kahvehane olmaktadır. Kahvehanelerin önemli fonksiyonlarından birisi de, haberleşme merkezi olmalarıdır. Meslek gruplarının toplanma yeri olması da kahvehanelerin göz ardı edilemeyecek fonksiyonlarındanıdır.

Geçmiş dönemlerdeki Türk kahvehaneleri, “görgü, kibarlık ve nezaket kurallarına uyulan sosyallik mekânları” olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, kahvehaneler, “gerçekte eğitim, ticaret ve sanat üzerine fikir alışverişi yapılan yer” olarak da görülmektedir (Georgeon, 1999). Kahvehaneler, edebi dostlukların kurulma mekânı olarak fonksiyon üstlenirken, dergi çıkarma kararları buralarda alınmakta ve “edebi kavga”lara ev sahipliği yapmaktadırlar.

Resimde işlenen kahvehane ve halk ozanı, Anadolu halk kültürünün bir parçasıdır. Halk ozanlarının sazıyla söyledikleri halk türkülerinin her bir namesinde ince bir anlam vardır. Ozanlar aynı zamanda toplumun değerlerini sazıyla halka anlatan kişilerdir.

Kırmızı Kahve eseri, Bedri Rahmi'nin sanat yaşamının başlangıcından itibaren edindiği tecrübelerin tümünü birden ortaya koyabildiği resimlerinden biridir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 50 yılı aşkın sanat birikiminin kendini gösterdiği resimde, ressamın Paris yıllarının bilgi birikimi, 60'lı yıllarda giderek yoğunlaştığı folklorik öğelerde dikkati çeker. Resimde ortadaki masanın hemen gerisinde yer alan iki figürün yüzlerindeki mutsuz ve düşünceli ifade, soldaki figürün yüzündeki, sanki o mekânda değilmiş izlenimini veren efkârlı duruş ve merkezdeki figürün kolunu diğer figüre atması, dostluğa işaret etmektedir. Sağda saz çalıp şarkı söyleyen figürün kendini müziğe kaptırmış hali, Bedri Rahmi'nin bu resminin dikkat çekici öğeleridir. Kompozisyonun en sağında yer alan figür çaycıdır, elinde tepsisiyle resmedilmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel Türk kültüründen ve sanatından yararlanarak, üsluba bağlı anlayışları geliştiren “Ulusal” kökenli çağdaş Türk resmine öncülük etmiştir. Sanatçının eserleri, zaman içinde değişmez değerler taşıyan ve sanat yapıtını saygın kılan ölçütlere sahiptir.

Eserin üretildiği yıl, 10 Mayıs 1975'te hastanede yattığı odasının kapısına şu notları yazar: “Reisler iyiyim ama kusura bakmayın çok çok yorgunum. Bağışlayın beni.” Sanatçı pankreas kanseri sonucu hayata veda eder.

4.1.2.Neşet Günal Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi



Şekil 21. Neşet Günel, Bağbozumu

Tablo 22

Neşet Günel “Bağbozumu” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Bağbozumu
Ebadı:	137x250
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1956
Bulunduğu yer:	Ankara Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Günel’in geçiş üslubu döneminde ürettiği bir eser olan ‘Bağbozumu’, başka renklerle fazla karıştırılarak öldürülmemiş diri renklerin hâkim olduğu, keskin ışık ve gölge tezatlarından arındırılmış, içerisinde dekoratif notlar taşıyan yerel konunun işlendiği figüratif bir çalışmadır.

Eserde kurulan dış mekân, Nevşehir Kapadokya bölgesidir. Çoluk çocuk, kadın, erkek herkesin her yaş grubunun çalıştığı, bağbozumu zamanının konu edildiği eser; canlı, renkli ve modern bir anlatımda oluşturulmuştur.

Motif açısından zengin ve kalabalık bir çalışmadır. Dikdörtgen bir tuval üzerine kompoze edilmiştir. Yetişkin figürler ayakta resmedilirken, çocuk figürleri çömelmiş pozda yerleştirilmiştir. Figürler birbirlerine yeşil yapraklarla bağlanmıştır. Bu da Anadolu insanının bir arada çalışıp, ekmeğini hep birlikte üzüm bağlarından kazandığına bir göndermedir. Arka plandaki beyaz peribacaları görseli eserde bütünlük sağladığı gibi eserin Nevşehir’de geçtiğini de göstermektedir.

Kompozisyon ise dört yatay hattan oluşur; gökyüzü ve bulutlar, kasaba görseli, yeşil alan ve zemin. Sanatçı arka planda günlük kırsaldan bir sahneyi işlerken, ön yapıda figürleri ele almıştır.

Sanatçının biçim bozma eylemi yani deformasyon arayışı, geçiş döneminden son çalışmalarına kadar sürmüştür. Gözleme dayalı nesne görüntüsünün biçimine yapılan yorum, uygun hale getirilerek plastik kurulumun bir parçası halini almıştır. Günel’in hocası Leger etkisinin hissedildiği figür formlarının kaba biçimlenişinde, yüzler duygusuz benzer ifadelerde resmedilmiştir.

Çizgi ve nokta elemanı açısından da zengin olan eserde, farklı büyüklükte, seyrek ve sıklaşan nokta kullanılmıştır. Figürlerse konturlanarak; paralel, eğik, kavisli, kıvrık çizgiler yüzeyde değerlendirilmiştir.

Çalışmada doğa unsurları sistemli olarak tekrarlanmaktadır. Yapraklar, ritmik şekilde yükselen alçalan kayalıklar ve üzümler buna örnektir. Perspektif kullanılmasına rağmen, oluşturulan biçimlerle derinlik en aza indirgenmiştir.

Açık leke alanlarının ağırlıklı kurulumunda orta değer kullanımı ikinci sırayı alırken, üçüncü sırayı koyu değer alanları alır. Sanatçı bağırان renkler tercih etmiştir. Kapatıcı olarak kullanılan bu renkler; napoli, ocre ve limon sarıları, vermilion ve scarlet kırmızısı, phthalo ve prusya mavisi, olive oxide chromium ve hookers yeşili, deep violet moru, raw sienna, raw umber kahveleri, titan beyazı, lamp siyahıdır.

Sıcak renkler ritmik bir şekilde tüm yüzeyde tekrar eder. Bütün kadın ve kız çocuğu figürlerinde kırmızı renk kullanılmış, ayrıca yeşil renk yakınına yerleştirilerek, renklerin gücü arttırılmıştır. Doğal bir gerçeklik içinde olmayan doku arayışı ise, resmin yüzeyinde boya katmanlarından oluşmaktadır.

Çalışmada ışık gölge tezatlık yaratacak şekilde kullanılmamıştır, ancak ışık belirli bir noktadan gelmemektedir. Işık ve gölge elemanları, formların hacimsel yapılarını desteklemektedir.

Sonuç olarak 'Bağ bozumu' adlı çalışma renkçi anlayışa yerel konuların katılması açısından yeni bir dönemin ilk izlerini taşıyan bir eserdir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının doğduğu gün belli değildir, ancak bir röportajında; "Doğum günüm belli değil. Anamın söylediğine göre, bağbozumunda doğmuşum. Biz de bağbozumu Eylül 15'den sonra başlar, ekim ortasına kadar uzanır" demiştir (Tanaltay, 1989). Resimde bağbozumu, sanatçının da doğum günlerine rastlar. Günel'in Akademi'de ve Paris'te aldığı eğitimlerden sonra olgunluk kazanarak kendi ifadesel yönünü bulmaya başladığı bir çalışmadır 'Bağbozumu' adlı eseri. Bu sebeple bağbozumu hem kendi doğumu hem de sanatsal üslubunun oluşumunda yeni bir doğuşu simgeler.

Eserdeki sahne Anadolu'da üzümlerin son olgunlaşma dönemine girdiği toplanma zamanı yani bağbozumdur. Bağbozumu için her yörenin kendine özgü gelenek ve göreneklere sahiptir. Toplanan üzüm salkımları, bağ bıçağı ve bağ makaslarıyla kesildikten sonra sepet ve küfelere doldurulur. Toplanan üzümler amaca göre, kurutulur, şarap ya da pekmez yapımında kullanılır. Eserde bağda ürünün toplanma anı resmedilmiştir.

Tarımsal faaliyetlerin yoğun olduğu toplumlarda, erkekler genellikle toprağı temizleme, işleme, kadınlar ise ürünleri dikme, çapalama, yabancı otları ayıklama, hasat, depolama ve hayvan bakımı ile ilgili işlerden sorumludurlar. Ancak bu çalışmada her yaş grubundan her cinsiyetten insan bir arada çalışmaktadır. Yani Anadolu'da kadın ve erkeğin omuz omuza bu topraklardan birlikte çalışıp hasat aldığı vurgulanmıştır. Anadolu kadınları aslında toplum hayatında erkekle her zaman yan yana yaşamıştır. Eskiden beri, bu toprağın kadınları ve erkekleri baş başadır; savaş hayatında, ziraat hayatında, geçim hayatında birlikte yürümüşlerdir.

Sanatçı işlediği bu yerel konuyu, çağdaş bir üslupta resmetmiştir. Günel'in bu çağdaş yorumunda etkisi olan, Paris'te atölyesinde eğitim gördüğü Fernan Leger'de çağdaşlık sorunsalında, geleneğin devreden çıkarılmaması gerektiğinin üzerinde ısrarla durarak, sanatın kuramlardan değil yaşamdan kaynaklandığını ve bununda yaşanmışlıkla ilgili olduğunu söylemiştir. Bu anlayışla Neşet Günel'in anlayışı benzerlik gösterir. Sanatçı da

yaşanılan çevreden kaynaklanan resimler yapmıştır. Bu çalışması da doğduğu topraklardan bir kesittir.

Doğu sanatının iki boyutlu anlayışını, üç boyutlu elemanlarla zenginleştirmek isteyen Günal: “Fransa’dan geldikten bir süre sonra, doğu sanatının verileri doğrultusunda alegorik, dekoratif işler yaptım. Bunlar içinde, ilginç büyük kompozisyonlar da vardı. Daha sonra ise, hep kafamda düğümlenen sorulara yanıt olmak üzere, resimlerimi yapmaya başladım. Değişmez bir çizim var...Ama genelde bu çizgi içinde değişen bir şeylerin olduğunu sanıyorum..” (Tanaltay, 1989).Güenal 1948-54 yılları devlet bursuyla Paris ‘Ecole Natianole Superieur des Beaux Arts’ a duvar ve fresk eğitimi almaya gönderilir. Andre Lhothe ve Fernand Leger’in öğrencisi olur, ancak en çok Leger etkisi eserlerinde gözlemlenir. 1954 İstanbul’a geri dönerek Akademide asistanlığa başlamıştır. Paris dönüşü ürettiği bueserinde Leger’den izler taşır, ancak kendi üslubunu da bulmaya başladığı gözlemlenmektedir.

Paris'te Fernand Leger'nin sanatı, Neşet Günal'ın yapıtlarında daha çok ilk dönem çalışmalarında kendini hissettirecektir. Özellikle resimde gölgeyi verebilmek için rengi kullanan Leger, el ve ayakları olduğundan iri gösterisiyle de Neşet Günal'ın sanatında var olmuştur. Ancak, insan vücudunu resmetmeyi anahtar ya da bisiklet resmetmekten farklı görmeyen Leger'nin sanatı içerik olarak Günal'ın sanatında kabul görmez. Neşet Günal da bu konudaki yorumlara söyle açıklık getirmektedir: "Leger estetiği daha çok transformasyona dayanır. Benim gerçekleştirdiğim figürlerde ise deformasyon ön plandaydı” (Tanaltay, 1989). Günal, eserlerinde ve hayata bakışında sorumluluk üstlenerek insanı ve insani değerleri işlemiştir. Bu sebeple toplumsal yapıya yönelişi ve problemlerine ışık tutması, Günal'ın hocasından ayrıldığı noktadır. Sanatçı, Leger’i taklit etmemiş, ‘örnek bir usta’ demiş ama Leger estetiği doğrultusunda da işler ortaya koymuştur. Ayrıca Günal'ın desen ağırlıklı geleneğini, sanatçı sorumluluğuna yöneltmesinde etkili olmuş bir isimdir.

Leger resimlerinin sıradan izleyiciler için anlaşılır olabilmesine çalışırken, duygulardan ziyade biçimsel kompozisyonları kullanmayı tercih eden matematiksel lirizme önem veriyordu. Günal'da bu özelliği benimseyerek aslında duygusallıktan uzak durarak, hesaplanarak oluşturulmuş bir düzenek işine girmiştir.

Leger eserlerinde düzenlenmiş bir gerilim yaratır. Hacim duygusunu kışkırtan silindirel uzuvlar, boşluğa sığmakta zorlanıp yaratılan üslupla Günal'ın resimlerinde de bir dönem

etkili olmuştur. Günal bu durum için : “Leger’de yaşayan bir estetik, yeni bir yöntem buluyordum. Kendimi ileriye hazırlayabilecek kazanımlarım oldu. Kişilik arayışım, değer yargılarımda belli tercihlere yöneltti beni. Doğu- Batı sentezi bir süre gündemde kaldı; ortaya çıkan işler büyük ölçekli düzenlemelerdi. Ama doyurmadı beni; zorlama, yapmacık geliyordu bana. Benden, yaşamımla bağlı olduğum çevreden, daha doğrusu, yaşayan insan gerçeğinden yoksundu.” Neşet Günal Sedat Simavi Vakfı Ödülü (Ergüven, 1996). Leger’in öğrencisi olduğu süreçten bahsederken: “Benim için önemli olan Leger’yi anlamak ve tanımaktı.” diyerek, ayrıldığı noktalardan biri sanatçının topluma karşı sorumluluğu fikri olmuş ve Anadolu’ya özgü olana dönüşü tercih etmiştir. Günal’ın Leger estetiği etkisinde ürettiği eserleri: (1951) Üç Güzeller, (1951) Yaşam Neşesi, (1951) Dörtlü Güzellik adlı çalışmalarıdır.

1955 Güzel Sanatlar Fahri Başkanı Fransız Cumhuriyeti Devlet Müşaviri Georges Huisman, Günal için şunları söylemiştir: “Neşet Günal’ın Türk- Fransız resmi arasında gerçek bir bağ teşkil ettiğini görmek beni sevindirdi. Şekil ve mana virtüzü olan eski dostum Fernand Leger’nin talebeliğini yapmaktan gelen bir kudret ve sağlamlık var eserlerinde. Ayrıca Paris, kendisine bugünün Türkiye’sine büyük faydalar sağlayabilecek fresk tekniğini öğretmiş. Fakat hangi atölyede çalışmış olursa olsun, Günal vatanının özelliklerini unutmamış. Kendi şiir zevkine duygululuk özlemine de katmıştır.”

Neşet Günal eserin yapıldığı yıl “Paris Okulu” sergisine katılmıştır. Türkiye Büyük Millet Meclisi binası resim çalışmaları için görevlendirilerek, “Bağlarımız” ve “Göreme” adlı resimleri yapmıştır. 1955 yılında Ankara’da Helikon Sanat Galerisinde ilk kişisel sergisini açmıştır. Eserin üretildiği yıl 1956’da ise Ercüment Kalmık ve Nuri İyem ile Venedik Bienaline katılmıştır.

1940-51 yılları arası Günal Akademi öğrencidir ve Levy’nin öğrencilerinin Yeniler Grubunu kurması bu döneme denk gelmektedir. Türk resminde toplumsal içeriğin öne çıkmasını savunan Yeniler Grubu, Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler ve fotoğrafçı İlhan Arakon’dan oluşmaktadır. Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil gibi yazarlar tarafından desteklenmişlerdir. Günal grup sergisine davet edilmiş, ancak belli bir olgunluğa erişmediği gerekçesiyle katılmamıştır. Günal: “Yeniler olayı, benim Akademi’de resim alanında az çok bilinçlenme günlerime rastlar. ‘Resim nedir?’, ‘Niçin ressam oluruz?’, ‘Sanatçı kimdir ve sorumluluğu nedir?’ gibi sorulara yanıt getirmeye çalıştığımız

zamanlar. Galiba beni biraz yetenekli bulduklarından olacak, özellikle Nuri bana çok ilgi gösterdi. O zaman gravürler de yapıyordum. Benimde sergiye katılmamı istediler. Fakat hiçbir zaman kendimde bu hakkı göremedim. Benim yaptığım işler, böyle bir sergide anlam kazanabilir mi? Buna yanıt olarak her zaman ‘Hayır’ diyordum. Çünkü yaptığım işlerdeki eksik yanları görüyordum. Sırf bu nedenle sergiye katılmadım.”(Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, 2012).

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye’de soyut sanat anlayışındaki denemelerinden sonra farklı bir eğilime yönelen Nuri İyem, Neşet Günal ve Duran Karaca, Anadolu insanının acılarını, zorlu yaşam mücadelelerini deformasyona yer vererek resmeden ilk ressamlardır. Bu süreçte, sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri ele alınır. “Ayrıca kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçının topluma karşı sorumluluğu, ressamı meşgul eden konuların başında geldiği de görülmektedir.” (Yılmaz, 2003). Ressamlar, yazarlar, şairler bu sebeple Anadolu temalı, halkını ve yaşamını işleyen, sorunları irdeleyen eserler üretmişlerdir. Cumhuriyetin ilânından sonraya dayanan köye ve köylülere yönelik olarak yürütülen çalışmaların birbiriyle ilişkili iki önemli amacı vardır: Bunların birincisi köylülere Cumhuriyetin ilke ve inkılâplarını anlatıp benimsetmek; ikincisi ise köyün ve köylülerin sorunlarıyla ilgilenerek hem köylünün kalkınmasını sağlamak hem de yenilikleri kalıcı kılmaktır.

Eserin üretildiği yıllarda dünyada modern sanatın getirisi olan modernizmin temellerine dayanan sanat üretimi devam etmektedir. Görünenin temsil edilmekten vazgeçildiği bir anlayışa dayanır. Sanatçıların resim yaptıkları yüzeyde boya, tuval vb. malzemelerin özelliklerini ve geçtikleri süreçleri saklamadıkları, aksine öne çıkardıkları bir dönemdir. Düşünsel alanda ise ilk modernist filozof olarak kabul edilen Immanuel Kant, felsefeyi daha fazla bilgi edinmek için değil, bilginin nasıl mümkün olduğunu sorgulamak için kullanmıştır. O tarihlerde Amerika’da ise Neo Avangard bir akım olan Durumculuk (Sitüasyonizm) etkisi görülmektedir. Dünya’da sanat alanında, eserin yapım sürecinin ön plana çıkması, sanatçı Günal’ın ifade biçimini etkilememiş, yıllarca duvar ve boya dokusu araştırmalarını istikrarlı bir şekilde sürdürerek kendi toprağını ve insanını resimlerinde işlemiştir.



Şekil 22. Neşet Günel, Yaşantı 1

Tablo 23

Neşet Günel “Yaşantı1” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Yaşantı 1
Ebadı:	185x143
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1958
Bulunduğu yer:	Sabancı Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Neşet Günel’in vazgeçilmezi olan Anadolu insanı yapıtının konusudur. Resimde üç çocuklu bir aile, doğal şartlar sonucu oluşmuş oyukların içinde kendilerine bir yaşam alanı yaratmıştır, burası Nevşehir’in Kapadokya bölgesidir. Kadın figürü erkeğin biraz gerisinde, yere çömelmiş oturur pozisyondadır. Kadının daha geride

oturur oluşu, Türk toplumunda ataerkil yapıli toplum düzenine bir göndermedir. Tüm figürler izleyiciyle iletişim halindeyken, bir tek kadın figürü izleyicinin varlığından habersiz, kendi dünyasında resmedilmiştir. Çocuk figürlerinden biri anneye yönelik bir duruş içindeyken, diğerk çocuk figürlerinden biri babanın omuzlarında parmağını emmekte, diğerk çocuk babasının bacaklarının hemen arasında çekingen bir duruşta babasının elini tutmaktadır. Genç baba figürünün ayakta oluşu, dik duruşu ailenin ve yaşamın yükünü kaldırışıyla anlamlanmaktadır. Baba figürü hariç eserdeki tüm figürler yalın ayaktır. Ayrıca erkek figürünün ayaklarının hemen arkasında oyuncak arabanın içinde korkuluk ve top yer alır.

Figürlerin arka planında ki oyuklar, bir tezgâh gibi kullanılmıştır. Patlıcanlar ve kabağın hemen yanında kırık çömlek yanında ise saksıda beyaz çiçekler yerleştirilirken, eserin arka merkezinde içi boş bir kazan, çevresinde çalılar ve dallar ürkütücü bir etki yaratmıştır. Figürlerin içinde bulunduğu doğal oyukların hemen arkasında açık bir gökyüzü ve yanardağların lav ve küllerinin oluşturduğu yumuşak tabakaların yağmur ve rüzgârlar tarafından aşınmış ve Anadolu insanına yerleşim imkânı sağlamıştır. Burası Kapadokya'dır. Eserde hem iç hem dış mekân bir aradadır. Figürler kendi alanları içinde resmedilirken, eserin arka planında kayalıklardan oluşan bir dış mekân tasarlanmıştır.

Nokta elemanın az kullanıldığı eserde, çizgi daha aktif kullanılmıştır. Valörün yoğun olarak uygulandığı geniş boya alanlarının etrafı çizgilerle (konturla) çevrilmiştir. Bu konturlar, özellikle figürlerin biçimini destekleyen bir unsurlardır.

Biçimler gerçekçi tarzda ele alınırken, sanatçının diğerk eserlerine göre stilizasyon ve deformasyonun az kullanıldığı bir çalışmadır.

Resimde doku boyanın etkisiyle sağlanmıştır. Eserde renkler objenin kendi rengine kullanılmıştır. Ağırlıklı kullanılan sarı ve toprak renklerinin yanı sıra mavi tonları da eserde parlaktır. Çalışmadaki kurulumda ışık gölge kontrastına dayandırılmamış bir düzen vardır. Göz önce figürlere çekilmiştir. Arka planda kullanılan parlak cerulean mavi daha öne gelerek eserdeki derinliği azaltmıştır. Resimde Napoli sarısı, raw umber, raw sienna, burnt sienna ve van dyke kahveleri, turkuvaz mavi, alizarin crimson kırmızısı, mars siyahı ve titan beyazıyla elde edilmiş tonlarla renk düzenlemesi yapılmıştır.

Sanatçının bu eseri, ileriki dönem çalışmalarına göre daha kalabalık ve hareketli bir resimdir. Zemin ve figürlerin arkasındaki kayalıklar, yatay hareketi destekler nitelikte kurulmuştur. Erkek figürü, ona yakın iki çocuk figürü ve arka plandaki kayalar dikey

harekettedir. Çalışma çok parçalı olmasına rağmen, çok hesaplı kurulmuştur. Zeminde ayakların duruşları, gözü kompozisyonun merkezine çekerek eserdeki her şekil bir başka şekilde ilişki kurmakta, bu sayede göz sadece resmin içinde dönmesi sağlanmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının yurda döndükten sonra ürettiği bir eseri olan ‘Yaşantı I’ adlı çalışma, Leger etkili figürlerin Anadolululaştığı, sanatçının kendi üslupsal özelliğini içermeye başlayan eserler arasındadır. Anadolu’da çekirdek bir aile yaşamının resmedildiği çalışmada, figürlerin ifadesinde kullanılan geometrik formların yerini, daha yumuşak formu hümanist bir anlatıma bırakmıştır. Sanatçı mekân kurgusunda figürler ve arka plandaki peyzaj arasında organik bir bağ kurar. Bu da resimdeki içsel derinliktir. Figür ve mekân ilişkisi konusunda izlenen yol resimlerinde aynıdır, değişen sadece figürlerin görünümleridir.

Sanatçı bu eseri ve kendi değerlendirmesini yaparak: “Benim kendi ölçülerime göre sanatçı sorunluluğum 1958’de başlar. O yıl yaptığım “Yaşantı” kompozisyonum Leger etkisinden kurtulmuştur ve benim izlerimi taşır. Bazı eleştirmenler Leger etkisinin bir ölçüde sürdüğünü söylüyorlar. Bence bu tamamen yanlış bir görüştür. Çünkü benim eserlerim, desen ve biçim yönünden, dünya resminin çeşitli dönemlerine dayanabilir. Rönesans’tan bu yana resmin bütün değer yargılarını içine alabilir. Ben, şu ya da bu dönemin daha ağırlıklı olduğunu sanmıyorum. Rönesans’tan bu yana akılcı doğrultudaki bütün birikimlerden yararlanmak istedim. Resimsel planda bütün biçimsel öğelerin bir araya gelip resmimi oluşturmasını sağlayan temel etken de, benim düşünsel davranışım ve sanatçı sorumluluğumdur.” (Tanaltay, 1989).

Leger’in atölyesinde, Madame Nadia ve bazı eleştirmenler Günal’ın işlerinin Leger gibi olup olmadığı konusunda tartışırken, Leger: “Hayır Leger taklidi değil. Güçlü bir deseni var. Bizim plastik konsepsiyonumuzla yeni oluşumlar ortaya çıkarıyor” demiştir (Tanaltay, 1997). Leger’in figür biçimlemesi transformasyona dayanırken, Günal’ın figürleri deformasyona dayanmaktadır. Ayrıca Paris tecrübesinin etkisini tespit eden Neşet Günal: “Paris bana her şeyden önce, öz eleştiri yapabilmeyi öğretti. Zaten o espri ile yetişmiş bir gençtim. İyi kitaplar okumuştum. O dönemin ölçülerine göre bir şeyler biliyordum. Özellikle edebiyat alanındaki atılımları, çıkışları izledim. Paris’te hem resim alanında bir şeyler öğreneyim hem de müzelerden, galerilerden büyük ustaların öğretilerinden yararlanayım ve bilgilerimi o doğrultuda özeleştiriyeye tabi tutayım diye düşündüm. Bütün çabam buydu. İlk 6 ay resim yapamadım. Elimi boyaya ve fırçaya dokunduramadım. Daha

az bildiğimin farkına vardım. Bu uygulama, deneyim alanında bir bilgisizlikti. Yoksa teorik olarak bir şeyler biliyor, gördüklerimi değerlendiriyordum. Özellikle gördüklerimden heyecanlanabiliyordum. İnsan, kendi deneyimleriyle resimsel alanda bir şeye varırsa ve vardığı şey doğruysa, geçerliyse bu bir kazanımdır bence. Hâlbuki deneyimle bunu kazanmamış bir genç olarak oraya gitmişim. Onun için gördüm, inceledim, karşılaştırdım ve özeleştiri yaptım. 6 aydan sonra bir şeyler yapmaya başladım. İlk zaman hep senteze doğru gittim. Biraz ondan biraz bundan etkileniyordum. Ama tek amacım, kişisel doğrultuda kendi gerçeğimi ortaya koymaktı. Gerçek neydi acaba? Buna tam ve net bir yanıt veremiyordum. Biraz renkçi, biraz biçimci ustalardan sentezler yapmaya çalışıyordum. Bir şeyler çıktı ama hiçbir zaman beni tatmin etmedi. Bu arada Matisse'yi de seviyordum. Hâlbuki benim yapıma hiç de uygun bir sanatçı değildi. Kendi yeteneğimin daha çok desene ağırlık kazandığının farkına vardıktan sonra Leger doğrultusu öne çıkmaya başladı. Diğer etkiler ikinci olana kaydı ve bir kazanım olarak kaldı. Doğu sanatının iki boyutlu anlayışını üç boyutlu elemanlarla zenginleştirmek istiyordum. Gene de Leger estetiğinden gelen bir yanı vardır. Özetle söylemek gerekirse: Leger beni yönlendirdi. Leger beni güçlendirdi. Leger desen ağırlıklı yeteneğimi benim sanatçı sorumluluğuma yöneltti diyebilirim. Benim için örnek bir usta oldu. Ama hiçbir zaman ben Leger'yi biçimsel planda sanatımın sorumluluğuna katmadım.”(Tanaltay, 1997). 1958 sanatçı sorumluluğunun başladığına inandığı yıllardır. Günal için Leger etkisinden uzaklaşma ve ‘yaşantı’ adlı resmin üretiminin yılıdır.

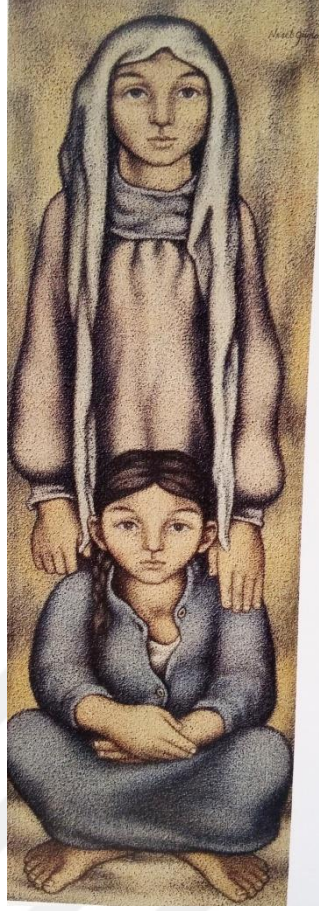
1958-1959 yıllarında Türkiye’de köylü nüfusu toplam nüfusun yaklaşık %68’ini oluşturmaktaydı. Köylerde yoğun olan bu nüfus beraberinde tarıma bağlı olan ekonomik ve sosyal sorunları da getirmektedir. Köylülerin sorunları gerek dünyada gerekse Türkiye’de sürekli olarak yoksullukla birlikte anılmakta ve sorun yoksulluk ile mücadele şeklinde sürdürülmektedir (Güreşçi, 2006; Gürses, 2007; Schneider and Gugerty, 2011). Neşet Günal’da Yaşantı I ve sonraki çalışmalarında bu konulara değinmiştir. Türkiye’nin ekonomisi tarıma dayalıdır ve üretim sektörünün lokomotifini, toprağa bağlı köylü nüfustur. Sanatçının da içinde yaşadığı, sorunlarını içinde tespit ettiği bu toprakların insanları ve sorunları, sanatçının ana teması olmuştur. Türk köylüsünün acılı ve fakir olması estetize edilmiştir. Zorlu yaşam koşullarını sade bir anlatımla yansıtmayı amaçlayan Günal, mesaj ve içeriği görsel formlarla örtüşen bir ifade şekliyle eserlerini üretmiştir. Böylece toplumsal içerik hem önem kazanmış hem de eserlerinin bir parçası olmuştur. Bu

çaba, toplum gerçekliğine daha duyarlı olmasına ve zamanla belli karakteristik çizgisini oluşturup figür seçkinliğinde belli bir seviyeye ulaşmasını sağlamıştır.

Sanatçının eser üretimi, Anadolu insanın sorunlarına bir bakış, bir ifadedir. Bu oluşumda insani değerlerin eleştirel bir yaklaşımı gözlenir. Fakirliğin, yoksunluğun ve yoksulluğun içinde yaşayan bu insanlar en temel haklarından mahrum kalışlarını izleyiciyle yüzleşerek anlatırlar. Bu ifade biçiminde hiçbir politik bakış açısı yoktur. Aslında çözüm arayan bir yaklaşım içerir. Bu sebepten figürler izleyiciyle yüzleşir, belki bir insanın dikkatini çeker ve bir yaşam değişir diye. Bu teknikle sanatçının arayışı ve eleştirisi, plastik bir dilde vücut bulur. Sanatçının ifadesinde, figürler güzel yapıma çabası içerisinde değildir. Cinsiyet farkları belli edilse de cinsellik içerik hiç görülmez. Amaç saf insani var oluşa dikkat çekmektir.

Günel'in resimlerinde halkbilimsel unsurlardan oldukça fazla yararlandığı da görülmektedir. Sanatçı, Anadolu insanının yaşam biçimini; bazen barındıkları evlerin mimari yapısını, bazen de o barınak içindeki günlük yaşamı, figürleri ön planda tutarak ifade etmiştir. Figürlerin hemen arkasında bebek beşiği, testi vb. eşyalar Anadolu yaşamının tipik bir göstergesi olarak sanatçının resimlerinde yerini almıştır. "Yaşantı I" eserinde yer alan oyuncak korkuluk, dönemin çocuklarının oyuncaklarına dair bizi bilgilendirir. Yalnız bu oyuncak korkuluklar yıllar sonra 1980'lere damgasını vuran bir diziye dönüşür. Korkuluklar, korkunun ve baskının simgesine dönüşerek, gerilimli bir ortamı yansıtan bir dizi olur.

Sanatçının olgunluk kazanarak kendi üslubunu bulduğu yıllarda dünyada, Rusya'nın sanatın merkezini kendi ülkesine çekmek için yaptığı yatırımlar boşa gitmiş ve 1948 yılında önemli eleştirmen olan Greenberg, Amerikan sanatının dünyanın önde gelen sanatı olduğunu açıklamıştır. Greenberg yeni resmin alacağı formu da görerek; şövale resminin reddedilip duvar resminin benimsenmesinin sonucu salon resminin ötesinde bir sanat olacağının tespitini daha o tarihlerde yapmıştır. Ancak bu öngörü Türkiye'yi etkilememiş ve şövale resmi devam etmiş ve hatta küreselleşmeden etkilenmeyerek kendi kültürünü yansıtmaya devam etmiştir.



Şekil 23. Neşet Günal, İki kardeş

Tablo 24

Neşet Günal “İki Kardeş” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	İki kardeş
Ebadı:	117x41
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1958
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçı resimlerinde insanı temel unsur alma gereğine inanarak, tuval üzerine yağlıboya çalışmasında iki kız kardeş konu etmektedir. Yaşça daha büyük olan abla ayakta, bir eli kardeşinin üzerindedir. Küçük kardeş ise yere çömelmiş

oturur vaziyettedir. İki kardeşte izleyiciye dönüktür. Küçük kız kardeş izleyiciyle göz teması kurarken, abla figürünün bakışları sabit bir noktaya bakmaktadır. Abla daha kapalı giydirilmiştir, başörtüsü de bağlanmamış ve açık bir şekilde iki taraftan sarkıtılmıştır. Küçük kız kardeş daha rahattır, giyim şeklinde; ilk düğmesi açıktır ve elbisesinin kolları bileklerini geçmektedir. Yalın ayaklı küçük kız kardeş ifadesizdir; ancak abla figürü hafif bir tebessüm ve sevgi dolu bir ifade içerisindedir.

Nokta elemanı dokusal alana hizmet ederken, çizgi elemanı daha çok figürlerin biçimlendirilmesinde kullanılmıştır. Figürler konturlanarak iki kız kardeşin biçimini daha da vurgulamıştır. Ayrıca eser sadeleştirilerek, kumaşlardaki kırışıklıkların yarattığı çizgisel yapıdan arındırılmıştır.

Eserlerinde parlak renkleri tercih etmeyen sanatçı, renkleri tüpten çıktığı gibi kullanmak yerine karıştırarak elde ettiği, renklerin geri plana itildiği bir kullanım sergilemiştir. Esere pastel tonlar hâkimdir. Resimde kullanılan renkler arka plan için ocre ve napoli sarısının, yer yer beyaz ve raw umber kahvesiyle elde edilmiş tonlarıyla lekeye dayalı soyut bir arka plan oluşturulmuştur. Abla figürünün üzerinde açık pembe elbisesi içinde mor tonları siyahla karıştırılmıştır. Titan beyaz başörtüsünün paynes grisiyle hacimlendirildiği kumaş, figürün başının iki tarafından sarkmaktadır. Çömelmiş olan küçük kız kardeş ise mavi gri tonlarında bir elbise giymiştir ve başörtüsüz örgülü saçları açıktadır. Rengin geri plana itildiği eserde, ışık gölge kullanımı kurgusal dünyaya hizmet etmektedir.

Eserde somut biçimler, optik yapılarını kaybetmeden yorumlanmıştır. İdealize edilen figürler aslında gerçeğe yaklaştırılmıştır. Figürlerin duruşları ve biçimlendirilişi itibariyle resim durağandır.

Sanatçı boya dışında bir malzeme kullanarak talaş ve kumla, pütürlü bir toprak dokusu oluşturmuştur. Bu toprak doku, nesnenin görünen yüzünün yanı sıra arka boyutuna da hizmet eder.

Eserin geneli dikey hat üzerine kurulmuştur, ancak sanatçı eserin yatay eksenini dengelemek adına küçük kardeşin kolları birbirine yatay hareket oluşturacak şekildedir. Elbisenin bitimi de aynı teknikle yatay bir hareketle sonuçlanmıştır. Çıplak ayaklar ise ters 'V' hareketiyle gözü kompozisyonun içine almaktadır. Kompozisyonu üst 3/5'lik kısmı dikey dikdörtgen halindeyken, kalan alan 2/5'lik kare bölünmelerle gizli geometrik bir düzenleme yapılmıştır.

Zaman ve mekân kavramının belirtilmediği çalışmada, boyaya dayalı oluşturulan soyut mekân kurulumuyla dikkat, figürlere doğru çekilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Çalışmada iki kız kardeş konu edilirken, aslında o dönem Türkiye’inde yaşanan kırsal kesimde kadın olmak kavramına dikkat çekilmektedir. Sanayileşmenin tüm dünyada arttığı bir dönemde Türkiye’de kırsaldan birçok erkek çalışmak için yurt dışına ya da büyük kentlere işçi olarak gitmişlerdir. Geride kala kadın nüfusu boşalan tarımsal faaliyetlerde iş gücü olarak daha fazla çalışmak zorunda kalmış ve aynı zamanda ailelerinin reisi olmuşlardır.

Ayrıca toplumda cinsiyet ve yaş ayrımına dayalı rolde, büyük kardeşler bir ebeveyn sorumluluğu alarak küçük kardeşlere sahip çıkmaktadır. Merhamet ve fedakârlığı yapan abla figürü, Türk toplumunda ikinci bir anne statüsünde olmuştur. Bunun temelinde de toplumsal cinsiyet rolleri yatmaktadır. Sanatçının yarattığı bu figürler Anadolu’nun viran köylerinde rastlanılan kişiler olmasının yanı sıra, izleyicinin yabancı olduğu görsel bir dünyanın figürleridir.

Günel, giderek içinden geldiği orta Anadolu köy yaşamının izlenimlerinde karar kılmıştır. Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle, Neşet Günel' in genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir usta olduğu ifade edilebilir (Tansuğ, 1986).

Sanatçı, 1957 yılında Ankara Hacettepe Hastanesine 30m2 fresk tekniği ile duvar resmi yapmıştır, ancak eser günümüze kalmamıştır. Yangında tahrip olan binayla birlikte eserde yok olmuştur. Eserin yapıldığı yıl 1958 de sanatçı, İstanbul Şehir Galerisinde ikinci sergisini açar ve İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesine Fresk tekniği ile 22m2 duvar resmi yapmıştır.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye’de önemli toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak kabul edilir. Bu değişim süreci, sadece kültürel düzeyde değil aynı zamanda siyasal ve ekonomik alanda da gerçekleşmiştir. 1946 yılında tek parti döneminin son bulmasıyla ekonomik alanda, tarımsal üretimden sanayi üretime doğru geçiş hızlanmış ve toplumsal açıdan kentlere doğru hızlı ve sürekli bir göç ortaya çıkmıştır. Buda 1950’lerden sonrası dönemin toplumsal ve ekonomik yapısında önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Türkiye’de bu yıllar ile birlikte ortaya çıkan çok partili sistem, toplumsal alanda belirli kesimlerin siyasal mücadelelerin oluşmasına da neden olmuştur. Yaşanan tüm bu gelişmelerle Türk siyasi hayatı derinden etkilemiştir. Teknolojik ilerlemelerin üretim faaliyetlerinde etkin olarak kullanılması ile birlikte özellikle tarımda ve sanayide belirgin

gelişmeler yaşanmıştır. Sanayileşme aynı zamanda kırdan kente olan göçü hızlandırmış bunun sonucunda da çarpık kentleşme ve gecekondulaşma gibi toplumsal sorunlar meydana getirmiştir.

Sanat alanında ise birçok özel galeri açılmaya başlamıştır. Bunlara örnek olarak; Küçük Galeri (1952), Çevre Sanat Galerisi (1955), Ethem Galerisi (1956), Ankara Helikon Sanat Galerisi (1952), Karaburçak Sanat Galerisi (1956), Milar Galerisi (1957) gösterilebilir. Ancak galerilerin güncel sanat ortamını belirlemeleri 1970'li yıllara rastlamaktadır.

Öte yandan İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki kutuplu dünyakonjonktüründe Amerika'nın daha soyut eğilimleri seçip, kendi sanatfelsefesini buna göre kurgulaması ve buna karşı olarak Sovyetler Birliği'nin de birtoplumsal gerçekçi figür grubu içinde kendini konumlandırması doğrudanbu ülkelerin ideolojik referanslarına dayanmaktadır. Türk resminde ise figür ile birlikte Sovyetlerin etkisi, kendisini toplumcu gerçekçi üslupta göstermektedir. 1959' da kurulan "Yeni Dal Grubu" ise bir bakıma 1940'larda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi anlayışın devamı niteliğindedir.



Şekil 24. Neşet Günel, Başakçılar

Tablo 25

Neşet Günel “Başakçılar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Başakçılar
Ebadı:	145x205
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1961
Bulunduğu yer:	İzmir Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde üç yetişkin figür tarlada çalışmakta ve bir çocuk figürü elinde ekmekle ayakta durmaktadır. İlkel tarım aletleriyle, eski usul tarım yapan köylülerden biri çapalarken, diğeri tohum ekmekte, üçüncü figür ise küreğine yaslanmış bir noktaya doğru bakmaktadır. İzleyici yaşayan bu günlük ‘an’a dâhil edilmiştir ve figürler izleyicinin varlığından habersizdir. Sanatçı, tarım işçilerinin dramına yönelirken, stilize edilmiş insan figürleri ve diğer unsurları ile kurgulanmış, kapalı form ve kapalı kompozisyon anlayışına göre yapılmıştır.

Kompozisyon kurulumu geniş yatay bir yüzey üzerine yerleştirilen eğilmiş figürlerden bir tanesi dik durmaktadır. O figür, eserdeki dağ motifiyle ilişkilenerak gözü soldan sağa taşıma görevini yapmaktadır. Sanatçının bu çalışmasında, diğer çalışmalarıyla kurulum anlamında benzerlik gösterir. Zeminin sağından, tuvalin sol taraf orta alanına bir diyagonal hat ve soldan sağa başka bir diyagonal hattın oluşur. Bu ana iki diyagonal hattın oluşun yapıyı kesen dikey ve yatay küçük parçalanmalar esere hareket katar.

Resimde optik görüntüye bağı somut biçimler yer yer yorumlanarak deforme edilmiştir. Arka plan geniş boşluklardan oluşturulmuş, bir sadeliğin üzerine yerleştirilen figürler sağlam bir desen anlayışında biçimlendirilmiştir. Desen, eserde kurucu öge olurken, renk ise yardımcı ögedir.

Çizgi elemanı en hareketli ve çeşitli figürlerde kullanılmıştır, böylece eserin durağan yapısına, devam eden benzer renklere rağmen figürler vurgulanmıştır. Çalışmada orta değerlerde renk alanları, koyu lekelerle hacimlendirilerek hem görsele realist bir yapı hem de kontrast bir etki getirmiştir.

Sıcak toprak tonların düzenlenmesinden oluşun tabloda burnt sienna, raw umber, raw sienna, burnt umber ve van dyke kahveleri, ocre ve napoli sarıları, titan beyazı, mars ve lamp siyahları, ultramarine mavi tonları uyarıcılığı azaltılarak tüm yüzeyde yakın tonlarda kullanılmıştır. Tüm yüzeyde yakın renkler kullanılmasına rağmen figürler biraz daha vurguludur. Tüm yüzeyde kullanılan taşla ve kumla elde edilmiş doku, figürleri de içine almaktadır. Toprakla bütünleşen figürler, Anadolu insanının toprağın bir parçası olmasına ve ekmeğini topraktan kazanmasına, yani toprağa emek veren bir insan olmasına bir göndermedir.

Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi keskin ışık gölge ayrımları bu eserinde tercih edilmeyerek daha yumuşak bir etkide uygulanmıştır.

Eserde dış mekân kurgulanmıştır. Perspektifinde kullanıldığı çalışmada figürler geniş boşluklar içerisinde. Bu bilinçli bir tavidir, çünkü yalnızlaşmaya duyulan ilgiyle alakalıdır.

Sanatçı eserlerinde Anadolu'da doğa ve toplum koşullarına karşı direnen insan protipini ele almaktadır. İnsanlara özgü ortak yazgıyı irdeler eserlerinde. Yerleştirilen figürler grup içinde olsa bile tek başına tasarlanmıştır, aslında bu da sarsıcı yalnızlığı gösterir. Herkes kendisiyle baş başadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Neşet Günal doğduğu, büyüdüğü topraklara Nevşehir'e yönelerek buradaki yaşam biçimini yapıtlarında gözler önüne serer. Yöreyi verirken insanların yaşam biçimini ve bu yaşam biçimindeki güçlükleri bizlerin de duyabilmesini amaçlar. Bu güçlükler, zaman zaman kuru bir dal, verimsiz, çatlamış bir toprakta, bir çocuğun bakışlarında güç kazanır. Yine bu anıtsal figürler, sahip oldukları güçlü ellerle yaşamla olan mücadelelerini sürdürmektedirler. Sanatçının eserlerine yansıttığı figürlerinde ki, kader birliğidir.

Kırsal kesim gerek geleneksel yapısı gerekse uğraşı biçiminin farklılığı nedeniyle kentsel kesimden ayrılmaktadır. Tarımda çalışanların büyük bir bölümünü de kadınlar oluşturmaktadır. Bu yapı kırsal kadına işgücünün kullanımı ve yoğunluğu açısından farklı bir görünüm kazandırmaktadır. Sanatçının bu eserinde de ve diğer tarım işçilerinin resmedildiği eserlerinde de kadın figürleri, eserin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.

Güenal, doğayı gözlemleyerek yola çıkar. Figürler bazen toplu halde bazen de ayrı ayrı eskizlerle tasarlanır ve sonrasında boyanın da işin içine girmesiyle son şeklini alır. Neşet Güenal: "Sorun doğanın yapısını iyi kavrayıp iyi bir şekilde yorumlayabilmektir" demiştir (Tanaltay, 1989). Sanatçının bu sözleri doğa gerçeğinin, sanat için yeterli olmadığına dikkat çekmektedir. Yani sanat gözleme dayalı, deneyler zenginliğidir. Mesela doğasal büyüklük resimde geçerli değildir ve ilginç olabilmesi için abartı kullanılmıştır. Sanatçı benzer konuları irdelerken keşfettiği plastik zenginliği tekrar ettirmiştir; ancak her resminde kendine özgü çözümlenmesi vardır ve her çözüm farklıdır. Eserinde ortak kullandığı tekniklerden biri figürlerin konturlanmasıdır. Kontur rengi kuvvetlendirdiği için sanatçı kullandığı hem nötr ayrımlarını hem de biçimsel yapıya hizmeti için her figüründe değerlendirmiştir. Kontur pentür fikrine aykırı olmasına karşın sanatçı bunu eserin pentür yapısını bozmadan dâhil edebilmiştir. Optik desenlerde boya şiddetini azaltarak, doğa biçimlerini resimsel alanda yeniden biçimlendirmiştir.

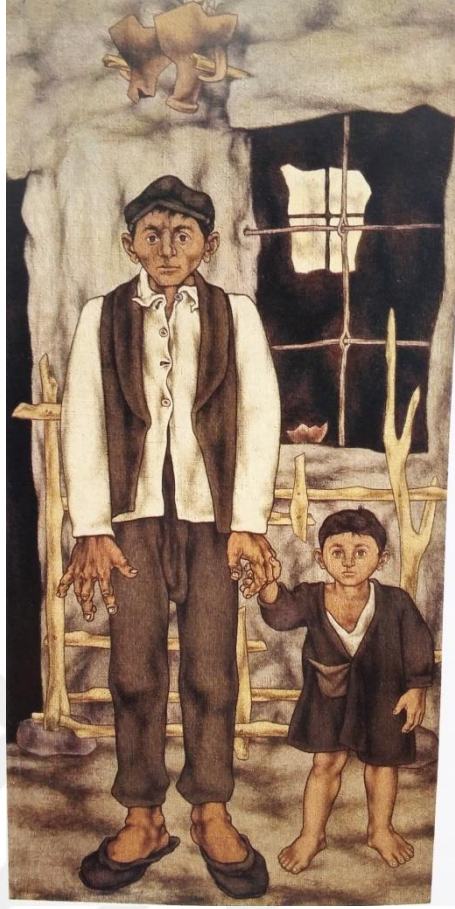
Sanatçı kırsaldan görüntüleri ve tarım yapanları resmederken, kendi kültür dönemini yansıtmaktadır. Sanatçı, Anadolu topraklarında hüküm süren feodal yapılı tarım kültürünü işler. Böylece eserleri kedi kültürünün biçimlenmesinin, duvara asılmasıdır.

1960 ihtilalından sonra endüstrileşme karşısında kırsal kalkınmayı öne alma gereğinin farkına varılmıştır. Daha önemlisi, düşünceli insanlar bütün kalkınma hareketlerini hükümetten bekleme eğilimini tersine döndürerek köylülerde öncü olma fikrini uyandırmanın gerekliliğini anlamaya başlamışlardır (Askwith, 1968). Devlet Planlama

Teşkilatı kırsal bölge kalkınmasına ağırlığını koyarak, 1962 de pilot bölgeler seçilmiş ve toplum kalkınması tasarıları ilk beş yıllık planda yer almıştır. Ayrıca bölgesel olarak Vali ve Kaymakamlar için toplum kalkınması seminerleri düzenlenmiştir.

Sanat alanında 1960'lı yıllar ise Türkiye'yi yurtdışında temsil eden sergilerin düzenlendiği ve Türk sanatının ulusal karakterinin tartışıldığı bir dönem olmuştur. 1963 Brüksel'de açılmış, sonra 1964'te Paris, Berlin, Viyana ve Roma'da görüntülünen 'Çağdaş Türk Sanatı' sergisi önemli bir etkinlik olmuştur. Nurullah Berk Sergiyi değerlendirerek: " Elli yıllık gelişmelerini Batı akımlarına borçlu olan çağdaş sanatımız, Avrupa'ya empoze edilebilecek kudretli sanatçıyı daha yetiştirmemişti, bütün yerli megalomaniler Avrupa mihenk taşına çarpıp dağılmaya mahkûmdur, ama bir kısım ressamların Anadolu'ya Anadolu konusuna ya da genel olarak Türk konularına yönelişleri, bu konuları işlemek için de Batı etkilerinden farklı tekniklere başvurmaları, Avrupalılar için yeni bir çeşni, yeni bir sanat tadydılar" (Berk, 1964) ifadeleriyle değerlendirmiş ve milli karakter taşıdığını düşündüğü sanatçılar arasında kendisini, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Ragıp Göçen ve Mustafa Aslıer'i saymıştır.

Dünyada 1960'larda ise Pop Sanat, Op Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlarla ortaya çıkan veresimsel olmayan (non-pictural) tavrın 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olduğu vebu dönem sanatında belirleyici rol oynadığı açıkça görülmektedir (Germaner, 1997). Ancak dünyada aktif olarak görülen bu akımlar, aynı tarihlerde Türk Sanatını etkilememiştir.



Şekil 25. Neşet Günal, Baba oğul

Tablo 26

Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Baba oğul
Ebadı:	193x93
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1961
Bulunduğu yer:	Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Yıkık dökük bir evin kapısının yanında bir baba oğul yoksulluk içinde, izleyiciye dönük resmedilmiştir. Figürler, izleyiciyle karşılaşma ve

yüzleşme içerisinde. Arka planda ilkel şartlar içerisindeki ev görseli, insanoğlunun en temel hakkı olan barınmanın koşullarını gözler önüne serer. İki figürün resmedildiği eserde, çocuk figürü babanın elini tutmaktadır. Kısalmış pantolonu, kopuk düğmeli gömleği üzerinde yelege ve kasketiyle yoksul Anadolu'nun erkeğidir. Dim dik durur vaziyette olan bu adamın el ve ayakları olduğundan büyük yapılmıştır. Bu imge emeğin göstergesidir. Çocuk figürü ise bedeninin ölçülerinden büyük bir kıyafet giymektedir, sanki büyük kardeşlerinden birinin kıyafeti havası verilmiştir ve açık yakasından atleti görülür.

Ağırlıklı dikey kurulumda olan kompozisyon, yatay tahta çitler, pencerenin telleri ve yatay hareketli lekelerle dengelenmiştir. Ayrıca baba figürünün yanında çok parçalı alanlarla (pencere, evin diğer duvarının penceresi, çocuk) eserin sağ ve solu arasında ki ağırlık dengeli bir yapıdadır.

Nokta elemanının az kullanıldığı çalışmada, çizgi ve leke öne geçmiştir. Çalışmada koyu renkle konturlanan figürler öne çıkarılmıştır. Yatay ve dikey çizgilerle sistemli bir kompozisyon, kare ve dikdörtgen yapılardan oluşmaktadır. Çizgiler birbirine yaklaştırılarak, eserdeki gerilim artırılmıştır.

Statik ve büyük formların yüzeyi kaplamasına karşın, arka plandaki parçalanmalı düzen esere hareket kazandırmaktadır.

Nötr rengin hâkim olduğu çalışmada, kontrastlık leke değerleriyle sağlanmıştır. Açık leke alanları, koyu leke alanlarına yakın olarak kurgulanmıştır.

Soğuk kahve, bej ve tonlarının kullanıldığı çalışmada, raw umber, van dyke kahveleri, mars ve lamp siyahları, titan beyazı, raw sienna ve napoli sarısından yararlanılmıştır. Işık gölge kullanımını, diğer eserlere göre daha geri plandadır. Leke armonisine dayalı bir düzen kurulmuştur. Pütürlü dokunun geri planda kaldığı, boya dokusunun daha öne çıktığı bir çalışmadır.

Desendeki el ayak deformasyonu ve proporsiyondaki değişim, sanatçının üslupsal özelliği olmuştur. Konstrüktif bir kaygı vardır. Anıtsal ve dural bir desen mantığı gözlemlenmektedir.

Sanatçı somut gerçeklikte, estetik biçimler oluştururken, kurgusal bir düzen oluşturarak yer yer ayrıntıları elediği yeni bir deneme yapmıştır.

Sanatçı perspektifi, resme hizmet edecek biçimde kullanmıştır. Kapı önünün mekân olarak tercih edildiği eserde, pencereden görünen ev içi görseli karanlıktır. Günal'ın insanları

yuva atmosferinden uzak, hep açıkta ve dışarıdadır. Eşikte, duvar ve kumaş parçalarında, yıkık dökük dış cephe görsellerinde soyut biçime yatkınlık görülür.

Günel'in sanatı, kendi toprağının ürünüdür, bu sebepten ötürüdür ki kendi toprağında kök salabilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Resimde konu edilen baba oğul temasının dışında, yüzeyindeki her biçim ve şekil yoksulluğa dikkat çekmektedir. Yıkık dökük, ilkel şartlarda kalmış bir ev görseli, baba figürünün ayakkabısının tam manada erkeğin ayağına bile olmayışı, yalnızca iki düğmenin tuttuğu gömlek ve bir erkek çocuğunun yokluktan dolayı kardeşlerinin ya da büyük birinin kıyafetini giymesi resmedilmiştir. İzleyiciyle yüzleşen figürlerde bu yoksulluktan utanma, çekinme veya üzülmeye dair bir duruş ya da ifade yoktur. Figürler durumu kabullenmiştir ve resimlenen sahneyle gerçek gözler önüne serilmektedir.

Günel'in çoğu duvar dibi ve kapı önü figürlerinin özelliği, göçebeliğin eşiğinde olmalarıdır. Zar zor başını sokacak bir yer bulmaları ama o mekânın şartlarının ne kadar zor olduğu resimlerinde göze çarpan bir yandır. Türk tarihinde Anadolu'nun ihmal edilmişliği kavramını her eserde görmek mümkündür.

Toplumsal gerçeği figüratif bağlamda ele alarak toplumsal içerikli sanat anlayışıyla, "Toprak Adamı" adını verdiği figürleri ve kırsal yaşamı; duvar yıkıntısı önünde, korkuluk gölgesinde, kapı eşiğinde betimleyerek; Anadolu insanının direncini, güçlüklerle mücadelesini, yoksulluğunu, yoksunluğunu ve kuraklığı anlatmıştır. Sanatçının ev içi sahnelemelerinin olduğu eserler bile kapı önü etkisindedir. O kapı önünde kalan yerleşik düzen ve yerleşik düzene geçen insanların hala ortalıkta kalmasıdır konu edilen. Duvar temalı ve kapı önü eserleri 1970'lere damgasını vurur. İlk 'Kapı önü I' eseri 1962 yılında gerçekleşmiş 1970'lerin ikinci yarısına kadar devam etmiştir. Bu dizi daha sonra 1970'lerin belirgin teması olan 'Duvar Dibi' dizisine yön vermiştir.

Neşet Günel coğrafyanın yarattığı sert ve zorlu yaşam koşullarında her fırsatta insanın çaresizliğini yansıtır. Ancak elleri ve ayakları olduğundan daha büyük göstermesinin temelinde; yoksulluğa karşı emekle mücadelesi ve direnişi vardır. İnsan olarak "var olabilmek" çabasında ellerin ve ayakların onurlu emeği irileştirilerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Günel, Orta Anadolu insanının acı yaşamını gerçekçi ve çarpıcı bir duyarlılıkla dile getirir. Bu anlatımda içten gelen bir anlatım bulunmaktadır.1923 yılında, Cumhuriyet'in ilan edildiği yılda Kapodokya'da doğan Günel yoksul bir ailenin çocuğudur. O yoksulluğun içerisinde bursla Akademiye oradan da Paris'e kadar gitmiştir. Doğduğu şehirden ayrıldıktan sonra aynı yoksulluğu tekrar yaşamamış olsa bile, tablolarına çocukluğunun izlenimleri yansır.

Toplumumuzda tepkinin dile getirilmesi hicivle, halk sanatıyla oluşmuştur. Halk denilen kesim kader çizgisini zorlamayı seçmiş, belirli bir düzeye erişme seviyesinin savaşını vermiştir. Çok partili dönemden günümüze gelen kırsal- kentsel kesimin sorunları politikaya da yansımıştır. Ancak Günel'in resimlerindeki toprak ve insan öncelikle resimde politik bir tavır için var olmazlar. Günel bu insanlarla resimlerinde kendi tecrübeleri ve tanışıklıkları ile özdeşim kurar. Günel bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getiriyor: "Benim en çok duyduğum, yaşadığım, içinden geldiğim ve onların yapısını belirleyen etkenler, aynı zamanda benim yapımı belirleyen etkenlerdir. Ben, duyarlı olduğum dünyanın olaylarını biçimsel olana dönüştürmek istiyorum. Öyle bir biçimsel görüntü ortaya koyacağım ki, bu benim gerçekten sanatçı tavrımın görüntüsü olacak. Sanat yapıtına, resimler yapıtlara biçimler yoluyla girer. Kırsal bir kesimle ilgili bir konuyu, bir olayı oluşturan 'özü' biçimsel ve kişisel mesaja dönüştürmek sanatçının görevi oluyor. Çok iyi tanıdığım, kendime en yakın bulduğum kırsal kesimin dert, çile ve özlemlerini yakından bildiğim insanların dünyasına duyarlı bir coşkuyla yaklaşabilmişsem, öze değin sorunu biçimsel dönüştürebilmişsem, resim de insancıl bir nitelik kazanmış demektir." (Girgin,2009). Sanat bir irade meselesidir ve duyguya yer yoktur. Duyarlılıkla, duygusallık farklıdır. Çözümlemede heyecanlanmadan, duyarlılık söz konusudur sanatçının eserlerinde.

Sanatçının eserleriyle dikkat çektiği Anadolu'nun köy yaşantısının siyasi ayağında ise birçok çaba ve girişime karşın işler ağır aksak gitmektedir.1964 yılında hükümetin kalkınması ile ilgili programların yürüten bütün bölümlerin bir araya getirilmesiyle Köy İşleri Bakanlığı kurulmuştur. Bu bakanlık; toprak koruma, su işleri, alt yapı geliştirme, kırsal endüstriyi geliştirme, kırsal iskân ve köytemizliği ile ilgilenen müdürlüklerden oluşmaktadır. Hâlihazırda ki Köy İşleri Bakanlığının çalışmalarındaki etkisizlik aslında, başarılı bir toplum kalkınmasının temel şartı olan toprak reformu için konunun eksikliğinden ileri gelmiştir. Ayrıca, bütçede kırsal bölgelerin en temel ihtiyaçlarını bile karşılamayacak kadar yetersiz kalmıştır.

Türkiye’de köy politikasının etkisinin niçin sınırlı kaldığı anlaşılmaya başlanmıştır. Bu sebeplerden biri birçok bakanlığın hatta aynı bakanlık içinde farklı bölümlerin birbirinden haberi olmadan aynı konular üzerinde çalışması, hatta benzer projeler uygulamaları idi. Bu tarzda koordinasyon ve iş birliği eksikliği metotların uygulanmasında olduğu kadar kalkınma programları modellerinde de görülmektedir. Bunun yanı sıra, denemeler sistematik olarak değerlendirilmiyordu. Bu şekilde kısıtlı mali imkânlar kötüye kullanılıyordu. Köylüler de çok değişik dairelere yayılmış bulunan 70.000’den fazla memurun yarattığı bürokrasiden zihinleri karışmış olduğundan toplumsal kalkınma programlarına gerçekte katılamadılar (Planck, 1977).





Şekil 26. Neşet Günal, Tarla dönüşü oduncular

Tablo 27

Neşet Günal “Tarla Dönüşü” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Tarla dönüşü oduncular
Ebadı:	145x245
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1961
Bulunduğu yer:	Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Tablodan üç figür tarladan dönmektedir, iki erkek figürü kadın figürünü takip eder. Bir erkek, elinde baltasıyla odunları yüklenmiş taşımakta, diğer erkek figürü ise kazmasına bağladığı bohçasını omuzlamıştır. Kadın figürü ise kumaşlara sarınmış, yalın ayak kucağında bebeği önden yürümektedir. Arka planda ise köy hayatı resmedilmiştir. Toprağa oturan, taşların üzerine yatan figürler, çocuğunu sırtlamış bir kadın, ortalıkta dolanan tavuklar, elinde yiyeceğiyle bir çocuk resme ilk bakıldığında hemen dikkat çekmektedir. Gökyüzünün az alan kapladığı, yüksek dağların eteklerinde

kerpiç evlerden bir köy manzarası vardır. Arka plan açık orta leke alanlarında düzenlenirken, figürler ise koyu leke alanlarıyla vurgulanmıştır.

Kompozisyon sağdan sola ve soldan sağa diyagonal hatlı hareketlerden oluşur. Ancak eserin ana hareketi tuvalin sağ kenarına dönük yürüyen figürleri destekleyen yatay harekettir.

Sanatçının diğer çalışmalarına göre daha kalın konturlanan figürler, koyu lekelerle hacimlendirilmiştir. Figürlerin giysilerinde kumaş kırışıklıkları sadeleştirilmiştir. Arka plan, odunlardaki detaylandırmalar esere zenginlik ve hareket kazandırmıştır.

Arka planın kurulumunda çizgi ve leke daha ön plandadır. Diğer eserlere göre küçük parçalı daha dinamik bir eserdir.

Şekiller, optik görüntüden yola çıkarak yorumlanmış, ancak somut gerçekliğe dayalı biçim oluşturma mantığı, tüm yüzeyde görülmektedir.

Figürlerde proporsiyonlarda yoruma gidilerek el ve ayaklar olduğundan büyük yapılmıştır. Toprakla haşır neşir olan el ve ayaklardır. Figürlerin elleri, emeğin sembolüdür.

Sanatçı geleneksel desen anlayışının dışına çıkıp kendi desen anlayışını, kompozisyonel bir mantık içerisinde oluşturur.

Rengin ikinci plana atıldığı eserde; arka planda sıcak bej, sarı kahvelerle düzenlenirken, kompozisyonun ön yapısındaki figürler daha opak, soğuk koyu tonlarla renklendirilmişlerdir. Gün ışığının mekânı aydınlattığı resimde, sarı renk tüm yüzeyde hâkimiyetini gösterir. Eserin arka planında ocre, napoli sarıları, titan beyazı ile karıştırılarak ve yer yer raw sienna ve raw umber kahveleri eklenerek elde edilmiş tonlarla boyanmıştır. Ön plandaki figürler ise, hookers yeşili, van dyke ve raw umber kahveleriyle, ocre ve napoli sarıları, burnt sienna ile elde edilmiş tonlarla ön plana çıkarılmıştır. Resimde yer alan figürlerin ten ve toprak renkleri örtüşür, sanki toprağın devamı gibi bir etki yaratır. Kullanılan mat ve kapatıcı boya eserdeki derinliği azaltmıştır. Işık gölge ise tezatlık oluşturacak şekilde kullanılmak yerine gölgeler yumuşatılarak tüm yüzeyde yakın etkide uygulanmıştır.

Sanatçının kurguladığı bu resim, doğa gözleminin resimsel alanda yeniden biçimlendirilmesidir. Doğa biçimleri yorumlanarak yalınlaştırılmıştır. Böylece doğrudan alınan tasvir, sanatçı tarafından ayıklanarak, özetlenerek, eksiltiyle yalınlaştırılmış biçimlerle meydana getirilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Resimdeki kompozisyonun bütününe bakıldığında; kavrulmuş kuraktoprakta yalın ayak çocuğu kucağında önden giden bir ana figürü, Anadolu'nun bir köşesinde, kışın karla kapanan, yazın susuzlukla kıvranan, kerpiç evlerde yaşam mücadelesi veren analar, çocuklar, elleri nasır tutmuş erkeklerin yaşam savaşı anlatıldığı hemen dikkat çekiyor. Bu yıllarda toplumsal hareketlilik düşüktür, Anadolu insanlarının çoğunluğu atalarının kaderini paylaşmak durumunda kalmıştır. Sanatçı, tarlada çalışan nesiller, topraklarını diğer nesillere emanet etmiş ve topraktan başka geçim kaynağı olmayan insanları, tuvalin dokusu gibi toprakla bütünleştirmiş ve köylü, çiftçi olma kavramını devam ettirmişlerdir.

Sanatçı resme önce figürden başlar, daha sonra çevre figürün etrafına yerleştirilir. İnsanlar duvar diplerinde, kapı önlerinde, korkuluk gölgesinde, yıkıntılar, çorak topraklar içinde sorunların, ümidin ve korkunun görüntüleridir. Emeğin temel araçları olan el ve ayaklar abartılır. Anadolu insanları, yoksulluğa, kuraklığa, çorak toprağa rağmen üretmek zorundadırlar.

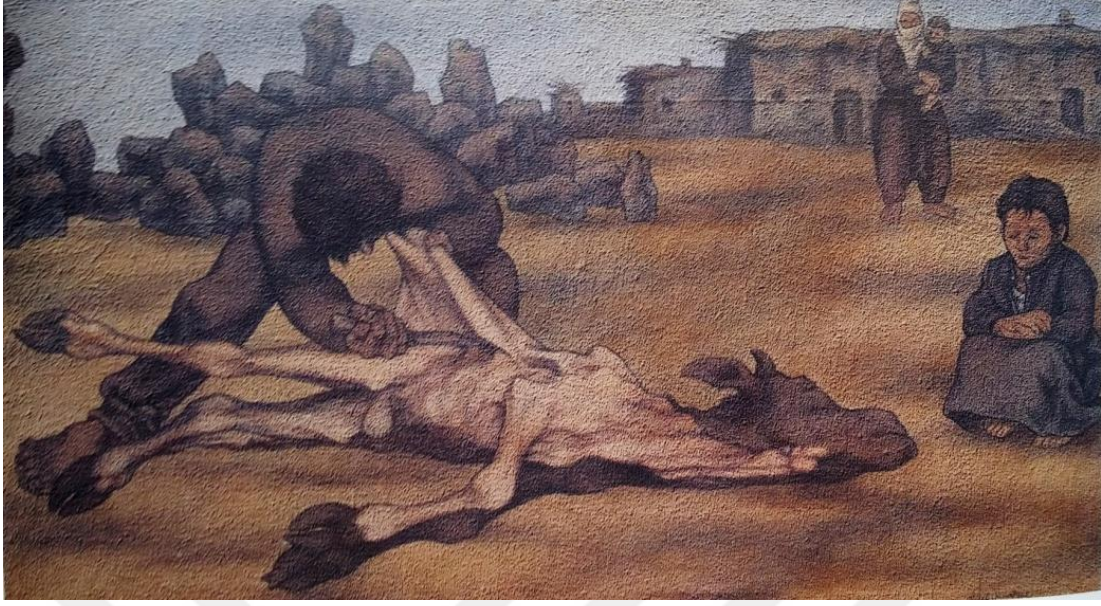
Eserin üretildiği yıllar olan 1960'larda Türk sanatında iki belirgin yönelim vardır; bunlardan biri soyut resim ve figüratif resimdir. Neşet Günal figüratif resmi kendine seçmiştir. Günal'ın akademi yıllarında Nuri İyem, Turgut Zaim ve Avni Arbaş ile olan dostlukları onun sanatını da etkilemiştir. Sanatçı akademide geçen o yıllarını şu şekilde ifade ediyor: "Akademideki yıllarımız savaş dönemine rastladı. Belli yoksulluklar içindeydik... İyi arkadaşlık ilişkilerimiz vardı... Çok heyecanlıydık... Tutku ile çalışırdık bir şeyler öğrenmek için... Kitaplıkta bugünküne göre yararlanacak çok az kaynak olmasına rağmen, elimizin altında ne varsa, onu yutarcasına okurduk... Modellerden resim yapma imkânı doğmuştu..." (Tanaltay, 1989). 1960'larda Türk Sanatında biçimden ziyade içerik ön plana geçmiş, Günal'da toplumsal sorunlardan beslenen figüratif resmin temsilcisi olmuştur.

1961 yılında Akademi'de asistanlığının ilk yıllarında hem fresk atölyesinde hem de Halil Dikmen yönetimindeki galeride görev yapan Neşet Günal, Halil Dikmen'in 1961 yılında görev nedeniyle Ankara'ya gitmesi üzerine galerinin tek sorumlusu olmuştur.

Türkiye'de tarım alanında (sektör) ise Köy İşleri Bakanlığı, tek başına köylerin tam bir envanterini çıkarma işini üzerine almıştır. 1963'ten 1968'e kadar alan çalışmacıları guruplar halinde köyleri dolaşarak bütün köylülerin sosyal hayat şartlarını malı ve tabii imkânlarını olduğu kadar köylerin ve mevcut hanelerin kaynaklarını da kayda

geçirmişlerdir. Böylelikle. Bakanlık gelecekteki kalkınmanın stratejisinin üzerine kurulabileceği istatistikî malzemeyi hazırlamıştır (Planck, 1977). 19. yy. başından beri Türkiye’de teknoloji alanına ne kadar ilgi duyulmuş olursa olsun, ileri düzeyde bir sanayi hareketinin başlatılması olanak dışı kalmıştır. Avrupa ülkelerinin Türkiye üzerindeki çıkar politikaları, ordunun bu çıkarları destekleyecek orandayeni bazı teknik olanaklara kavuşturulmasından öte, ülkenin Avrupa ürünleri için bir Pazar olarak kısıtılmasını, büyük çapta bir sanayileşme sürecinin engellenmesini, belli bir borçlanma mekanizması uygulamaya konarak tarımsal alandaki ürünlerin bu yoldan ele geçirilmesini ön görmüştür (Tansuğ 1999).





Şekil 27. Neşet Günal, Dananın ölümü

Tablo 28

Neşet Günal “Dananın Ölümü” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Dananın ölümü
Ebadı:	99.5x182
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1962
Bulunduğu yer:	Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Kırsalda, bir erkek figürü büyük baş hayvanını kesmektedir. Dananın hemen başucunda mahsun bir çocuk toprağa oturmuş, dananın ölümünü izler. Çocuğun gerisinde ise bir kadın figürü kucağında bebeği oda bu sahneyi izlemektedir. Kendi başınadır figürler. Resmin arka planında ise köy evlerinden oluşan, ağaçsız bir peyzaj yer alır.

Resimde formlar koyu renk konturle çevrelenmiştir. Ancak çizgisel yapı, figürlerin iç kurulumunda aktif değildir. Ayrıca dananın anatomik yapısı araştırılırken çizgisellikte desteklenmiştir.

Eserin geneli orta ve koyu leke alanlarından oluşurken, dana açık leke alanıyla merkeze alınarak, kompozisyon daha çarpıcı bir anlatımla ifade edilmiştir.

Çalışmada yaratılan şekiller, görülen biçimlerle ilgilidir. Şekiller nesnel bir gerçekliği ifadeyle birlikte sanatçının üslupsal yaklaşımıyla ölçülü bir deformasyon uygulanmıştır.

Talaş ve kumla oluşturulan pütürlü duvar dokusu eserin tüm yüzeyine uygulanmıştır. Uygulanan bu doku, doğaya, toprağa bir göndermedir.

Eserdeki genel hareket yatay yönde oluşturulmuştur. Ancak birbirini kesen diyagonal ve dikey hatlar kompozisyonun titizlikle oluşturulduğunu göstermektedir.

Sanatçı eserlerinde kompozisyon kurarken, resimlerini eşzamanlı iki sahneden oluşturur. İzleyiciye yakın olan olayın gerçekleştiği alan ve arka planda kırsaldan günlük bir sahne ve bazen de olaya müdahil köy halkı. 'Dananın ölümü' adlı eserde bu şekilde tamamlanmıştır.

Dananın kesilme sahnesi büyük biçimlerden oluşur ve eserin merkezine yerleştirilmiştir. Detaylardan arındırılan, sağlam bir desen anlayışıyla oluşturulmuş erkek figürü güçlüdür ve çelimsiz dana ona teslim olmuş yerde uzanır. Sanatçı dananın ölümü sahnesinde kamera dâhil etmemiştir, bunun temelinde de vurgulanmak istenen fakirlik, açlık ve üzüntüdür. Dananın başı, yerde oturan çocuğa ve kadın figürüne doğrudur ve bir yüzleşme içindedir. Çocuğun elleri kolları bağlıdır, yaşanan çaresizlikten başka bir şey değildir.

Figürler arası alanda tuvalin sağ tarafına doğru düşen merkezde geniş bir boşluk vardır. Bu eserdeki sahnenin vurgusu açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü resimdeki boşluklar nesnelere gösterirler.

Nötr renklerden kurulan resimde, Napoli ve ocre sarıları, raw sienna, burnt umber, raw umber kahveleri, paynes gri, hookers yeşili, ivory ve mars siyahı, titan beyazı ve cerulean mavi ile elde edilen tonlar frekansı düşük olarak uygulanmıştır. Bariz bir ışık gölge tezatlıklarının uygulanmadığı çalışmada ışık zeminde gezdirilerek, açık orta koyu renk kurulumuna dayalı bir sahne kurgulanmıştır. Eserdeki doku kullanımı ise toprağın uzantısıdır. Uygulanan bu doku figür ve gökyüzünde de devam eder. Sanatçı duvarı, topraksı bir dokudan yararlanmıştır. İlk zaman için alçı, kum katarak yapılmış bir harç kullanan sanatçı. Sonraları talaş katmaya başlamış ve hep talaşla devam etmiştir.

Resimde biçim kaygısıyla sadeleştirme eğilimi söz konusudur. Eserdeki şekiller kararlı bir çizgi yapısına sahiptir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının eserinde öz ve biçim ilişkisi arasında uyumlu bir ilişki vardır. Biçimi kurarkenki sağlam gözlemi ve konstrüktif kurulumda, sanatçı dekoratif anlayıştan uzaktır. Bunun temelinde de içeriğin çağdaşlığından kaynaklandığının bilincine ulaşmış bir toplumcu kişiliği vardır.

Eserlerinde vurguladığı tema ile ilgili söz konusu olan nokta, evrensel boyuttaki insan gerçeğiyle hesaplaşma özlemidir. Buna göre çorak toprağa karşı verilen savaşta doğanın tanıklığını, mekânı betimleyişi ve paletiyle aktarır. Resminin dilini yönlendiren insani ilişkileri aktarmakta belirleyici bir rol üstlenmiş ise de Neşet Günal, eserlerinde hep figürleri ön planda tutmuştur.

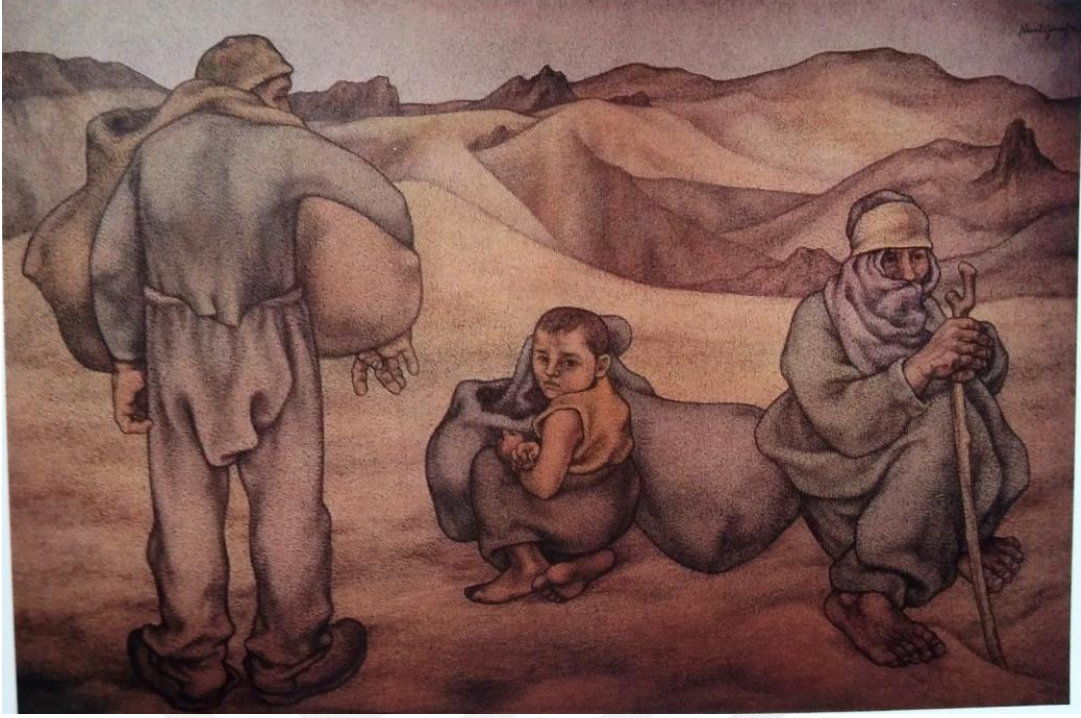
Ahu Antmen, Neşet Günal'ın yerel kültürün etkilerini kendine özgü biçimsel deformasyona uğratarak vardığı anıtsal figürleriyle 1960'lara damgasını vuran sanatçılardan biri olduğu görüşündedir. Antmen'e göre Günal, Anadolu insanını dramatik bir kurgu içinde ele alan resimlerinde 27 Mayıs'la birlikte gelen toplumcu dalganın sanata dair dönüşüm talebeni yansıtmıştır. Bu dönemde Günal'ın resimleri de önceki dönemlerden farklılaşmış, 'Üç Güzel 1951', 'Yaşam Neşesi 1951' gibi resimlerindeki neşe yerini 'Mola 1962', 'Bunalım 1965', 'Korkuluk 1968' gibi resimlerinde görülen dramatik ifadeye bırakmıştır. Bu dönem itibarıyla Günal'ın toprak insanları, Anadolu'nun sert yaşam koşullarını bünyesinde toplamış birer simge olmuş, Günal'ın toprak insanlarının yaşadığı çorak, çıplak coğrafya da Anadolu ile özdeşleştirilen bir görüntü sunmuştur (Antmen, 2005). Günal, topluma karşı duyarlı ve bu bilinçte eser üreten eleştirel bir tavırla bakmayı ilke edinmiş bir sanatçıdır. Sanatçının kendini yenilediği kısım mesajlarıdır. Daha zengin ve alegorik anlamların arayışı içinde olmuştur.

1960'ların ikinci yarısından itibaren, Türk sanatında daha çok yerel kültürün yansımada ifade bulan toplumcu yaklaşımların etkisi artmıştır. Bu süreçte gençlik kesiminin toplumsal değişim talepleriyle, eylemlerin ülke siyasetine katılması, Türk Sanatında yankı bularak doğrudan toplumsal mesaja yönelik bir sanat anlayışı figüratif sanatta ifadesini bulmuştur. Örneğin; 1968 Harbiye Yapı Endüstri Merkezi Galerisi, Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsür, Cihat Burak, Gürol Sözen'in katıldığı 'Resim Sanatı ve Toplum' başlıklı bir sergisidir. Gene aynı yıllarda Günal, Sao Paulo Sergisine katılmıştır.

Eserin üretildiği yıllarda dünya sanatında ise özellikle 1962 ile 1978 yılları arasında etkinlik gösteren Fluxus sanatçılarda toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önde gelir ve burjuva tavrını, şemalarını kırmak istemişlerdir. Ancak günümüzde de değişik

görünümle varlığını sürdüren “Fluxus” sanata, özgün ve yeni bir yaklaşım getirilmiştir. Sanatçılar; George Brecht, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Dick Higgins, Alison Knowles, Robert Filliou, Henry Flynt, Robert Watts, Mieko Shiomi, Takako Saito ve Ay-O.





Şekil 28 . Neşet Günal, Mola

Tablo 29

Neşet Günal “Mola” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Mola
Ebadı:	139x210
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1962
Bulunduğu yer:	Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Kırsal, çorak geniş bir alanda resmedilen üç ayrı figür. Ayakta omzuna astığı içi yüklü çantasıyla erkek figürü, kadına doğru bakar, kadın figürü ise yere oturmuş yalın ayak izlendiğinden habersiz, elinde asası uzaklara dalgın bakmaktadır. Bu dalgın bakış yarınlara olan kaygıyı yansıtır. Merkezdeki çocuk figürü ise, ayağını kalçasının altına almış, yarı dönük pozisyonda izleyiciyle yüzleşir.

Mola eserinde figürler tuvali kaplayarak, büyük boyutlu biçimlendirilmiştir. Kompozisyonun genel kurulumu, yatay hatlardan oluşur. Arka plandaki tepeler üçgenimsi yapılarla birbirine bağlanır. Açık ve orta değer düzenlemesiyle, eserin arka planı hareketlendirilmiştir.

Figürler koyu renkle konturlenmiştir. Giysilerin içyapılarında çizgisellik fazla tercih edilmezken, kontur biçimin yapısını vurgulayan bir değer olmaktadır. Diyagonal çizgiler arka planın kurulumunu desteklerken, eserin genelinde kullanılan çizgiler, dikey, yatay, eğik ve kavislidir.

Eser ağırlıklı açık ve orta değer leke alanlarından oluşur. Bu orta değer alanlarında koyu lekelerle modlasyon oluşturulmuştur.

Arka plandaki tepelerle, figürlerin giysilerindeki benzer biçimsel yapılar, tekrar eden doku ve benzer tonlamalarla eserde bütünlük elde edilmiştir. Yoğun kumaşlarla örtünen figürler, doğanın bir parçası olmuştur.

Eserde biçim oluşturmanın temel ögesi çizgi ve lekeye dayanmaktadır. Somut gerçekliğin yanı sıra resim, sanatsal içeriğin belirlediği temel özlere göre biçimler oluşturularak, kurgulanmıştır.

Renk ifade edilmek istenen konuya dayalı somut nesnelere hareketle ele alınmıştır. Renk düzenlemesi nötr renklerden oluşmaktadır. Toprak tonların ağırlıklı olduğu resimde, renk resmin kurgusal dünyasıyla ilgili estetik bilgiyi bize vermektedir. Eserin arka planında sarımsı, sıcak bej ve kahve tonları kullanılırken, figürlerde grileşmiş soğuk tonlar figürleri ön plana çıkarmaktadır. Ocre, Napoli sarıları, burnt umber, burnt sienna, raw umber kahveleri, turkuvaz mavi, lamp ve mars siyahı, titan ve zinc beyazı ile elde edilen tonların parlaklıkları azaltılarak kullanılmıştır.

Kırsal, kurak, çölleşmiş bir mekân kurulumunda, ‘alan boşlukları’ Uzakdoğu peyzajlarını ve tepelerini anımsatmaktadır. Uzakdoğu sanatında boşluk, nesnelere var olabilmesi için zorunlu olandır ve gerçekliğin bütünü ancak boşluk sayesinde açığa çıkabilmektedir. Eserdeki gerçeklik sanatın icra edildiği Anadolu topraklarındaki insanlardır, insan olma kavramıdır.

Toprağın egemen olduğu bir mekân kurulmuştur. Mola ve birçok resminde toprak ve gökyüzü ile örtüşür. Japon sanatçıların baskılarındaki ince çizgi tekniğiyle anlam kazanan dağ manzaralarına gönderme yapılmaktadır. Sanatçı ufuk çizgisini yukarı çekerek görüş

açısını değiştirmiştir, sınırlı bir gökyüzü kalmıştır. Var olan görüntüyü çizgilerle yansıtmıştır. Figürlerin duruş ve oturuş biçimleri resme gizli bir devinim katar. Leke ve çizgiler bir yandan dikey ve yatay öte yandan diyagonal bir nitelikte düzenlenmiş mekân duygusu o kıraç toprakların inişli çıkışlı çileli yolculuğun ortamına göre düzenlenmiştir. Ayrıca mekân insan figürleriyle karşılıklı etkileşimler içindedir ve düşünce derinliğinde anlamını bulur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: ‘Mola’ eserinde, karasal iklimin çetin koşullarından kurak bir alan resmedilmiştir. Anadolu insanının yöreyle olan yazgısı ele alınır. Yaşlı kadının bakış ve oturuş biçimi sırtını yanındakilere dönmüş dünyevi hayattan uzaklaşmış dalgın bakışlarında çileyle tevekkülün bir sentezidir. Çocuğun yarı ürkek ve yorgun bakışları, adamın çaresiz ve dökük hali birleştiğinde çileli bir yaşam sürecini betimler. Sanatçının eserlerinde yarattığı figürler, mekânı sahiplenememiş gibidir, sanki her an kalkıp göç edeceklermiş gibidirler.

Neşet Günal, resimlerinde halkı en kötü koşullar içinde anlatmayı seçen ilk ressamdandır. Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında bir çağrıyla başlayan, mutlu, devletine ve vatanına bağlı çalışkan köylüler temasını işleyen ressamların iyimser eserleri karşısından, Günal’ın resimleri madalyonun öbür yüzünü gösteren, kabullenilmesi zor bir gerçek gibidir. Halkın insanca, hakça yaşam düzeyine yükseltilmeyişi karşısında tartışmaya bir çağrıdır.

Sanatçının eserlerine dâhil olan çocuklar ayrıca, ayrı bir anlam ifade eder. 1960-90 arası süreçte üretilen eserlerde çocuk biçimi önemli bir yer tutar. Ortamın tanığıdır çocuklar. Çocukluğunu yaşamayan yoksulluğun içinde zaman zaman yalnız başlarına zaman zamanda yetişkinlerle karşımıza çıkarlar. Örnek olarak; İki Kardeş 1958, Çocuklar 1963, Çocuklar 1981, Çocuklar 1984, Mehmet’in Oğlu 1983, Çocuklar 1987 süreklilik gösterir.

Eserin üretildiği yıllar olan 1960’lar köycü söylemlere bağlı olarak, sanatta Anadolu panoraması ve Anadolu insanını ön plana çıkaran konuların görüldüğü bir dönemdir. Gelenekten üretimgörüştürünün irdelendiği ve yaygınlaştığı bu tarihler itibariyle devlet karşıtı ya da eleştiren sanat ta başlar. 1968’de kurum karşıtı hareketler, öğrenci hareketleri, öğrencilerin işçilerle dayanışmaya girmesiyle birlikte sanat da kurumlar karşıtı bir tavır içine girer. 1970’lerde yaşanan bu olaylar Milli Sanat oluşumunun başka bir yönü olarak değerlendirilebilir. Bu dönem yaşanan 27 Mayıs 1960 darbesi, 12 Mart 1971 muhtırası

dönemin politik, sosyal, ekonomik koşulları, kuşkusuz kültür ve sanat alanını da biçimlendirmiştir.

1960'lı yıllar bütün alanlarda olduğu gibi kültür alanının da farklılara sebep olmuştur. Türk kültürü sosyalist düşünceyle beslenmeye başlamıştır. Bütün bu yeni oluşumlar sanat alanını da etkilemiş yeni açılımlar ve çok yönlülük getirmiştir. İşçi ve köylü sınıfına politikaçıdan verilen önem bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak, açık, anlaşılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu getirmiştir. Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. (Ersoy, 1998). Sanatta bu toprağın insanların sorunları irdelenmiş ve toplumcu gerçekçilik anlayışıyla toplumsal yaşamdan sahneleri ve olayları doğal bir yaklaşımla işleyen bir anlatım türü olmuştur. Türkiye'de 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu ile başlamış ilerleyen yıllarda farklı üslup ve plastik tekniklerle gelişim göstermiştir. Toplumcu gerçekçi ekolde yer alan bazı sanatçılar; Mehmet Yüçetürk, Edip Hakkı Köseoğlu, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Hüseyin Bilişik, Neşet Günal, Nedim Günsür, Zeki Kıral, Salih Zeki, İsmail Avcı, Neşe Erdok, Nedret Sekban, Alev Ermiş Mavitan'dır. Nedim Günsür ile sanata ait aynı düşünceleri paylaşmakla birlikte, bu düşünceleri resimleme biçimleri bakımından ayrılır.

II. Dünya Savaşı sona erdiğinde Avrupa ve Asya'nın temsil ettiği Eski Dünya iki siyasal rejime bölünmüştür Amerika'nın basını çektiği Batı Bloğu ile (1980'lerde dağılıncaya kadar) Sovyetler Birliği'nin (SSCB) önderlik ettiği Doğu Bloğu. Bu savaş bütün dünyanın sanat ve düşünce akımlarını etkilemiş Amerika'da aydın ve düşünürler Amerikancılık ve Marksizm arasında kalmışlardır. Amerikan aydınlarının büyük çoğunluğu Troçki'yi desteklemiştir. Amerika'da çekişen iki görüşten; ulusalcı görüş kendiöz kaynaklarından beslenen, her şeyiyle Amerikan olan bir sanattan, uluslar arası gelişmeleri takip eden görüş ise kökeni neresi olursa olsun nitelikli ve yeni olan her sanat türünün desteklenmesinden yana olmuştur. New York'ta sanatçılar Avrupa sanatını sırtlarını dönmüş ve zamanın politik tartışmalarının etkisiyle eleştirel ve gerçekçi bir tavır geliştirmişlerdir. Döneminin öncülerinden Arshile Gorky betimleyici bir anlayıştan ziyade, Kübizm kaynaklı anlatımcı ve simgeci bir soyutlamayı geliştirmiş buda daha sonra soyut dışavurumculuk denecek bir akımın öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir (Yılmaz, 2005). Birçok ulus kendi ulusal sanatını yaratma ve bunu tüm dünyaya yayma çabası içinde olmuştur. Amerika, sonrasında sahiplendiği ve tüm dünyaya ihraç ettiği soyut dışavurumcu sanat Türkiye'de kök

salmamış ve Türk sanatçılar çağdaş sanat üretiminde kendi toprağına her daim bir dönüş içerisinde olmuştur.

Eserin üretildiğı yıllarda dünyada 1950-1960 arası soğuk savaş yıllarının giderek etkisini duyurduğu bir dönem olmuştur. Bu dönemde Türkiye’de ise üretim teknolojisini özendirici kararlar alınmış, kamu kesiminden özel kesime büyük ölçüde sermaye aktarımı yapılmış, kurulan Türkiye Sanayi Kalkınma Bankası ile sanayileşme yönündeki çabalara iç ve dış kredi sağlanmıştır. Sanayi alanına kamu yatırımı oranı arttırılmıştır. Tüketim malları üretimine hız verilmiştir. Ekonomik gelişmeyle sanayileşme arasında doğrudan ilişkilerin kurulduğu bu dönemde kamu sektörü yeniden organize edilmiştir.





Şekil 29. Neşet Günel, Sorun

Tablo 30

Neşet Günel “Sorun” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Sorun
Ebadı:	154x175
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1964
Bulunduğu yer:	Bige Kuraner Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Günel bu eserini üretirken, Yaşar Kemal’in Bebek adlı öyküsünden esinlendiği bilinmektedir. Sorun adlı resminde kırsal kesimin geri kalmışlığını vurgulamak için, yüzü izleyiciye dönük figürler durağan ve hareketsiz yerleştirilmiştir. Anneleri ölmüş, biri henüz beşikte, diğeri yerde oturan iki çocuk figürü bulunmaktadır.

Toprak renklerinin hâkim olduğu resimde, doğa ve insan yaşamının zorluğu bu tonlarla verilmiştir. Anlatılmak istenen her şey gözümüzün önündedir. Figüratif eğilimler üzerinde oldukça önemli bir yer sahiptir. Tarla kenarına kurulan gölgelikler, çocuklar için hem koruma hem oyun alanı konumundadır. Tiyatral yapı bu sahnede erkek figürü, bir eliyle ağzını kapamış diğeriyle tırpanını tutar pozdadır. Dallardan bir araya getirilip üstüne konan kumaşlarla yapılmış bir beşiğin içinde bir bebek yatmaktadır. Beşiğin hemen yanında biraz daha büyümüş bir çocuk oturmaktadır. Figürlü ön sahnenin hemen gerisinde köy silüeti görülür.

Kompozisyonun figürlerden oluşan ilk aşaması iki alandan oluşur. Tuvalin soluna yerleştirilen figür statiktir ve yüzeyi kaplayacak büyük bir biçimde resmedilmiştir. Yüzeyin sağ ¾ ünü kaplayan beşik ve çocuklar tuvalin ağırlığını eserin sağ tarafına almaktadır. Daha merkeze doğru bakan erkek figürü yardımcı bir öğe olarak beşiği destekler. Zaten eserdeki en hareketli, çok parçalı ve dinamik alan bu beşiktir.

Resimde erkek figürü daha düz ve detaylardan arındırılmış olarak şekillendirilirken, koyu renkle konturlenmiştir. Figür çizgi alternatifi ağırlıklı bir kurulum içindeyken, beşik daha lekeci bir anlayışla biçimlendirilmiştir.

Açık ve orta değerlerde oluşturulmuş leke alanlarının üzerine yerleştirilen figürler koyu leke alanlarıyla vurgulanmıştır. Beşik motifi, resmin en koyu leke alanını oluşturur.

Sanatçının diğer eserlerinde de kullanılan talaş ve kumla oluşturulan, topraksı doku tüm yüzeyde uygulanmıştır.

Günel; “Resimlerimde özel olarak yaptığım tuvaleri kullanırım. Duvarı dokulu tuvalerdir bunlar. Işık etkilerini ince renk tabakaları ile sağlayıp, tuvalin dokusundan ışık ve renk titreşimleri için yararlanırım” demiştir. (Büyükgünel,1995).

Ocre ve napoli sarılarının uyarıcılığı hafifletilerek oluşturulan arka planda raw umber, raw siennayla yapılmış köy silüetinde perspektif kullanılmıştır. Nötr renklerin hâkim olduğu eserde erkek figürü soğuk tonlarla resmedilirken, prusya mavisi, lamp siyahı ve raw umber kullanılmıştır. Beşik ise raw umber, raw sienna, lamp ve mars siyahları ayrıca phthalo yeşili ile elde edilen tonlarla renklendirilmiştir. Eserin arka yapısı sıcak tonlarla boyanırken, figür ve beşik acı ve soğuk tonlarda boyanmıştır.

Figürlerin durağanlığına kontrast oluşturan beşikteki kumaşların hareketliliğidir. Sanatçı diğer eserlerinde de bu durağanlık problemini kumaşların devinimiyle çözmeye çalışmıştır.

Genellikle somut gerçekliğin peşinden giden sanatçının, en yoğun soyutlama içeren eserlerinden biridir. Beşikteki soyutlama girişimleri, adeta ürkütücü bir boğa motifini anımsatmaktadır. Örtülü yerde oturan çocuk, yırtık kumaşlar dramatik sahnenin önemli birer ögesidir. Figürdeki deformasyonlar ve eserdeki soyutlamalar, doğayla alakası olmayan bir gerçeklik yaratmıştır; buda sanatçının üslubudur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Günal toprakta çalışanlara hem onlardan birisi olarak hem de onlardan çok uzakta dışarıdan bir gözle bakmıştır. Neşet Günal edebiyattan etkilenmiştir. Yaşar Kemal'in "Bebek" adlı öyküsünden esinlenmiş olan Günal; aslında kendi geçmişiyle ilgili bir hesaplaşmayı dile getirir. Yaşar Kemal'in öyküsünde Anadolu insanının açlık, pislik, hastalık, sefalet ve çevre koşulları içinde verdiği yaşam mücadelesini konu alır. Birçok yönleri ile bu insanların duygularını, iç dünyalarını, yaşadıkları dertleri irdeler. Bunların ışığında toplumun sorunlarını da okuyucunun önüne serer. İçerik itibariyle Yaşar Kemal'de Neşet Günal ile benzerlik taşır. Kemal edebiyat alanında Anadolu insanını işlerken, Günal'da resim alanında benzer konuları işlemiştir.

Günal resimlerinde Anadolu insanı ve yaşam ilişkileri, koyu mat renklerle, değiştirilmiş biçim öğeleriyle anlatılır. Bu yönüyle Günal, toplumcu gerçekçi öncü sanatçılar arasında yer almıştır. Sanatçının eserlerinde Anadolu insanları, verimsiz topraklar üzerinde kendi başlarındadır. Kullandıkları üretim aletleri ilkel, hayvanları kendilerinden daha perişan, ağaçlar kurudur. Bu görüntüler 70'li yıllara kadar sürecek olan bozkır gerçeğinin aynası gibidir. Tarımda makineleşme henüz çok sınırlıdır ve insanlar giysilerine yama dikerek yıllar boyunca kullanırlar. Çünkü günümüzün ucuz ve kolay ulaşılabilir konfeksiyonu o tarihlerde yoktur. Çimento köylere uzanmamış, yol, elektrik, su yoktur ve temel yaşam ihtiyaçlarını eski çağlardan bu yana kullanageldikleri usullerle gidermektedirler. Buna rağmen sanatçının figürleri yoksuldur, ancak ajitasyon yoktur. Sanatçının figürleri, imkânsızlıklar içinde onurlu, başını dik tutan kişilerdir. Yenilmiş, ezilmiş değildirler; onlar doğaya karşı mücadele eden anıtsal insan figürleridir.

Neşet Günal'ın eserlerinde, tiyatral etki desenlerin düzenlenmesiyle oluşturulmuş bir kurgudur. Sanatçının gerçeği, olgunun akılcı bir yolla yeniden düzenlenmesi ve seyirciye sunulmasıdır. Figürlerin dizilişi hem kompozisyonel olarak plastik yönden kurgulanmış aynı zamanda içerik bakımından da anlamsal kurgunun kurulumunda ilişki içindedir.

Eserin üretildiği yıl sanatçı Akademide kendi atölyesinde hoca olmuştur. 1959-1963 yılları arası Bedri Rahmi burslu olarak Amerika'da olduğu için atölyesinin yerine Neşet Günal

bakmıştır ve eğitimi o devralmıştır. Günal için desen ve biçim çok önemlidir. Resimde renk, desen ve biçimden sonra gelir. Kendisi duvar resmi uzmanı olduğu için eserlerinde de duvar yüzeyinin etkisini korumuştur. Tuvalini hazırlarken kendine has astar kullanan sanatçı, tıpkı duvar gibi pürtüklü bir yüzey elde etmiştir.1963 yılında ise Fransa hkmetinin bursu ile Paris'e giden sanatçı, "Uygulamalı sanatlar" okulunda vitray tekniği, "Goblen" resimsel halı dokuma tekniğini öğrenir. UNESCO Türkiye ve Paris, Brüksel, Berlin, Viyana, Roma ağdaş Türk Sanatı sergisine katılmıştır. 1964 yılında ise Cemal Tollu'nun emekliye ayrılması sonrasında onun atölyesini devralmış ve böylelikle çok sayıda sanatçının yetişeceği Neşet Günal Atölyesi kurulmuştur.





Şekil 30. Neşet Günal, Korkuluk1

Tablo 31

Neşet Günal “Korkuluk 1” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Korkuluk1
Ebadı:	220.5x135.5
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1968
Bulunduğu yer:	Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Dikey kullanılan tuvalin merkezinde büyük formlu, yüzeyi kaplayan bir korkuluk yerleştirilmiştir. Korkuluğun hemen altında iki çocuk vardır. Birinin göbeği açılmıştır, diğeri ise yere uzanmıştır. İki çocuk figürde tedirgin pozisyonadadır.

Korkuluğun arka planında ise geniş yüzey kaplayan toprak alanın arkasından, köy silueti gökyüzüyle sınır oluşturur. İzleyici bir 'an'a tanık olmaktadır. Figürler izleyicinin varlığından habersizdir.

Kompozisyon üç yatay hattın üzerine yerleştirilirken dikey korkulukla dengelenmiştir. Orta ve açık değer leke anlarından oluşan arka plan üzerine koyu leke alanları korkuluk ve figürlerin olduğu alanda uygulanmıştır.

Çizgi elemanı, ön planda bulunan nesnelere zengin bir anlatımda kullanılmıştır. Dikey düz çizgilerle eşlik eden paralel eğriler yer yer kavisli yay yatay hatlar korkuluğa dinamizm yaratmıştır. Aynı çizgisel zenginlik figürlerde ve figürlerin olduğu zemin de kullanılarak göz tuvalin tepe noktasından bitimine doğru çekilmiştir.

Somut gerçeklikte ele alınan biçimlerde korkuluk soyut yorumun en fazla olduğu nesnedir. Ağaç dallarına giydirilen kat kat kumaşlarla yapılan korkuluğun, koluna su testisi asılmıştır. Buda resmin mana boyutuna gönderme yapmaktadır. İnsanın en temel ihtiyaçlarından mahrum kalma korkusuna gönderme yapıyor olabilir.

Eserin arka planı iki bölümden oluşur; toprak alanın daha fazla yüzey kapladığı bölüm ve gökyüzüdür. Gökyüzü cerulean maviyle boyanarak, titan beyazıyla bulutlar eklenmiştir. Sanatçının eserlerinde genellikle az bir yüzey kaplayan gökyüzü, korkuluk serisinde geniş bir alandan oluşur. Toprak alanda ise ocre, cadmium sarıları, raw sienna, raw umber kahveleri kullanılmıştır. Çocuk figürleri ve korkuluğun olduğu alan arka plana göre daha koyu renklerde boyanmıştır, bu da korkunun insanda bıraktığı ağır duygulardan kaynaklı olabilir. Hookers yeşili, prusya mavisi, raw umber ve burnt sienna kahveleri, mars ve lamp siyahları ile elde edilen tonlarla izleyiciye en yakın sahne olan korkuluk ve figürler renklendirilmiştir.

Mekân kurulumu gene Orta Anadolu'dan kurak geniş yüzeyli bir peyzajdır. Uzaktaki köy siluetinde perspektif kullanılmıştır. Ayrıca sanatçının diğer çalışmalarına oranla doku elemanına hizmet eden pütürlü yüzey, korkuluk serisinde geçerliliğini kısmen yitirmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi:1960'ların ikinci yarısından itibaren, Anadolu'da giderek güçlenmeye başlayan gerici hareketlerin ilk korkuluk resmi için bir gerekçe teşkil ettiğini görürüz: "1968'de yaptığım 'korkuluk' etkileyici, büyük boy bir resimdir. İlk korkuluk tasarımlarım o yıllarda başlar, konu eleştireldir. 1960'lar, dinsel bağnazlığın iyiden iyiye Anadolu yaşamına uzandığı tarihleridir." (Büyükunal,1995). Politik mesajı en belirgin dizi,

korkuluklar serisidir. Politik çekişmelerin kuşağı olarak uzun zamandır içindedir sanatçı. 61 Anayasası yürürlüğe girince biraz olsun rahatladıklarını anlatan sanatçı, o zaman hep baskının olduğu ressamlar olsun, şairler olsun, istedikleri gibi özgürce fikirlerini dile getirememişlerdir. Sonrasında tekrar Türk Resminde bir hareketlenme başlamış yani 60ve 70 kuşağıyla gelen biraz olsun bir rahatlama ve sonrasında gene baskının arttığı 12 Eylül. Sanatçının diğer korkuluk resimleri 1982-85-86 dönemine rastlamaktadır ve 12 Eylül baskısının bir hesaplaşmasıdır. Günal sanattaki gerçeğin, ‘insan ve toplum gerçeği’ olduğuna inanır. Sanatın toplumsal bir işlevi olduğu ve sanatın duyarlılığı ile gerçekliği arasındaki ilişkinin varlığına dikkat çeker.

Korkuluk motifi ilk kez sanatçının ‘Yaşantı I(1958)’ yılında tamamladığı eserinin küçük bir parçasında oyuncak arabanın içinde mavi elbisesiyle karşımıza çıkar. Günal, yıllar sonra, bir dizi şeklinde gerçekleştireceği korkuluklara ilişkin ilk ipucunu, sessizce burada müjdelemiştir.

Günal bu seri için “Hepimizin her yerde gördüğü korkulukların Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yer var. Rüzgârda çırpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabasını yaşadım. Korkuluklar aradan geçen yıllar boyunca, ressam olarak beni düşündürdü, önce etkili ve olağanüstü görüntüleri, daha sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli olduğu ortamlarda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerinin belirleyici ögesi yapmanın yollarını arayıp bir başka ilişkide, bir başka ortama oturarak korkunun ve baskının simgesi yaptım. Bu simgesel yaratıklar resmimin gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kırıç görüntüleri da bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm aldı (Büyüküenal, 1996)

Sanatçının eserlerinde geri planda gösterilen çocuklar, bu sefer yetişkinler olmadan kompozisyona dâhil edilmişlerdir. Günal’ın çocuklarının mahzun ve ürkek tavrı, içinde bulunduğu koşullardan kaynaklanır. Adeta bir hayalet imgesine dönüşen korkunun ve baskının simgesi olan korkuluklar en çokta gelecek olan yeni nesli çocukları etkilemektedir. Çocuklar bulunduğu ortamın tutsağıdır ve Anadolu toprağının atmosferine terk edilmişlerdir.

Eserin üretildiği yıl; 1968 yılında İstanbul Harbiye’de bulunan Yapı Endüstri Merkezi Galerisi’nde düzenlenen “Resim Sanatı ve Toplum” adlı sergi, figüratif bir sergi olmuştur. Sergide Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen yer almıştır.

Bu sergi 1976 yılında Gürol Sözen'in yerini Turgut Zaim'in almasıyla "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" adı altında tekrarlanmıştır. Aynı zamanda serginin gördüğü ilgi sonucunda, "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" adıyla, aynı başlık altında bir kitabın yayını da gerçekleştirilmiştir. Günel gene aynı yıl İstanbul Operası duvar resim yarışmalarında mansiyon almıştır. Ayrıca çeşitli kuruluşlara vitray ve P.T.T. ye bir seri pul yapmıştır.

Aynı yıllarda Türkiye'de ise parlamenter demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişikliklerle; ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmeler, hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslararası düzeyde iletişimin güçlenmesi, çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmanın yanı sıra daha dar bir çerçevede, plastik sanatlar alanında etkilerini göstermiştir. Türk resminde önceki yüzyıldan beri egemen olan estetikte gerçekleşen toplumsal dönüşümler içinde erimeye başlamıştır.



Şekil 31. Neşet Günel, Duvar Dibi3

Tablo 32

Neşet Günel “Duvar Dibi 3” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Duvar Dibi3
Ebadı:	152x245cm
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1972-73
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Tuval üzerine yağlıboya olan ‘Duvar Dibi’ adlı çalışma, sanatçının kalabalık figür gruplamasıyla düzenlenmiş bir resimdir. Dikdörtgen tuvalin yatay olarak kullanıldığı çalışmanın geniş yatay alanını kaplayan bölümüne önce yetişkin erkek figürleri sonrasında kadın ve çocuk figürlerin porteleri izleyiciye dönük yerleştirilmiştir. Çocuklarla yaşlılar beraberdir. Tüm figürler ciddiyet içerisinde, çocukların hiçbirinin yüzü gülmez. Yalnız çocukların olgun bakışlı yüzleri sanki yaşlılarınkıyla yarışır nitelikte. Tezatlıkların bir arada olduğu yüzler acıyla-gücün, umarsızlıkla-başkaldırının bir görüntüsü gibidir. Yüzlerde ortaklık yoksulluktur.

Yüzlerdeki farklılaşma bir bakıma kişilik farklılaşmalarına yöneliktir. Farklı suretler değil farklı kişilikler vardır karşımızda. Bozkırın, tozu toprağıyla iç içe ama yaşlılardan çocuklara sağlıksız ortamın kurbanı kişilikler. Bu kişiler, Anadolu'nun çaresiz ama direnmeye kararlı insanlarıdır.

Kompozisyonun figürlerden kalan alanında ise, yabancı otların ardından köy görseline ve kurak toprakların oluşturduğu manzara, figürlerin ifadeleriyle birleşerek eserde ürkütücü bir hava yaratmaktadır.

Nokta elemanın az kullanıldığı çalışmada, çizgi elemanı ifadede daha aktif kullanılmıştır. İnce yapılı çizgiyle figürler konturlenmiş ve dikey, diyagonal hatlı kullanımla yabancı otlar figürlerin geri planında silüet etkisi yaratmıştır. Çizgi nesneyi direkt olarak belirtir nitelikte kullanılmıştır.

Açık leke değerli figüratif alanın arka planına koyu leke değeri kullanılarak kontrastlık artırılmış. Ayrıca arka planda da orta değerde tonlar tercih edilmiştir.

Eserde nötr renk ağırlıklı bir düzen oluşturulmuştur. Renkler nesnelere doğal renkleriyle ilgilidir. Ağırlıklı sarı ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Napoli, ocre sarıları, tian beyazı, raw umber, burnt umber ve burnt sienna kahveleri, lamp ve mars siyahları kullanılmıştır. Figürlerin giysilerinde kahverengiye karıştırılmış, vermilion kırmızısı, oxide kırmızısı, emerald yeşili ve prussian mavi; renk kuvvetleri azaltılarak kullanılmıştır. Benzer tonların kullanıldığı çalışmada renk ikinci plana itilmiştir.

Eserde hareket yatay yönlerden oluşturulmuştur. Eserin genelindeki yatay hatta, kurumuş çalılar ve figürlerin dik duruşlarına kontrast oluşturmuştur.

Resminde dış mekân oluşturularak İç Anadolu'dan kurak bir köy resmedilmiştir. Kurak ve kasvetli köy görseline karşın, gökyüzü açık ve aydınlıktır. Gökyüzü sınırlı bir varlık olarak ele alınmaktadır ve bu da sanatçının, yarınlara bakışındaki umutlarını yansıtmaktadır.

Kompozisyonun ön ve arka yapı ilişkisi kurulumunda, perspektif kullanılmıştır. Eserde ışık kullanımı ise bir araç olarak daha çok figürlerin üzerinde uygulanarak vurgu artırılırken, dramatik bir etkide yaratılmıştır.

Sanatçı, izleyiciyi bir 'an' kesitinin tanığı haline getirerek bir yüzeyleşmeye aracı olarak, Anadolu kasabasının gerçeğini, sanatın içeriğine dönüştürmüştür. Bu eser bir hesaplaşma anıdır. Seyirciyle insan figürleri arasındaki karşı karşıyalık figürlerin cepheden adeta poz

verircesine, istiflenmelerini gerektiriyor. Kompozisyona ilişkin bu gereklilik ise, resmi dural kılmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Çoğu erkek, farklı kuşaktan insanların yer aldığı bir grup portesidir. Her yüz diğerinden farklıdır, ancak cinsiyet ayrımı ve kişisel farklılığın silindiği bir prototip çehre, insan yaratılmıştır. Kuşaklar arasında zaman ilişkisini sergilemiştir. Ön sırada yer alan çocuklar kaygıyla karışık umut ifadeleriyle, yarınını temsil etmektedir. Bu boynu bükük, mahsun çocuklar yarınların umutlarıdır. Ayrıcaresimleri genelinde az bırakılan gökyüzü, yalnızca bir zemin değil, Anadolu insanının aydınlık geleceğidir.

Yoksul insanların katı ve irkiltici temsili, insan olmanın hiçte kolay olmayan yoluna dikkat çeker. Anadolu'nun çetin koşullarında insan ve doğa bir bütündür. Yaşam süregelen bir savaştır. Savaşın içinde olduğunu bilmeyen, akışı ve durumu kabul etmiş insanlardır bu toprağın halkı. 'Tanrı böyle istiyor, öyleyse böyle olacak' yazgısına kaptırmışlardır kendilerini. Kader, acıları ve dertleri karşısında elinden bir şey gelmediğini bilir ve kadere boyun eğer. İnsanlar kaderlerinde ne yazılıysa ona mahkûmdurlar. Bu kör inanış, bu yazgı, Anadolu insanının ilkel koşullarda yaşamasıdır. Bu yazgının plastisisesinde dram ve lirizm bir aradadır. Eserde ağır akışta bir zaman kavramından bahsedebiliriz, varlık ile yokluk arasında geçen bir süreçtir. İnsanın doğumuyla başlayan var oluşu ve ölümüyle geçen süreçte, tadılan yokluktur.

Her bir figürün kendine özgü hikâyesi olduğu gibi, diyalog halindedeki hikâyesi vardır. Sadece figürlerin hikâyesi değil, koşulları oluşturan durumda hikâyesi eserlerinde saklıdır. Eserlerindeki detaylar, kurumuş yabani otlar, odun kökleri, pencereler, yıkılmış duvarlar, taşlar hepsi belli bir yaşamın tamamlayıcısıdır.

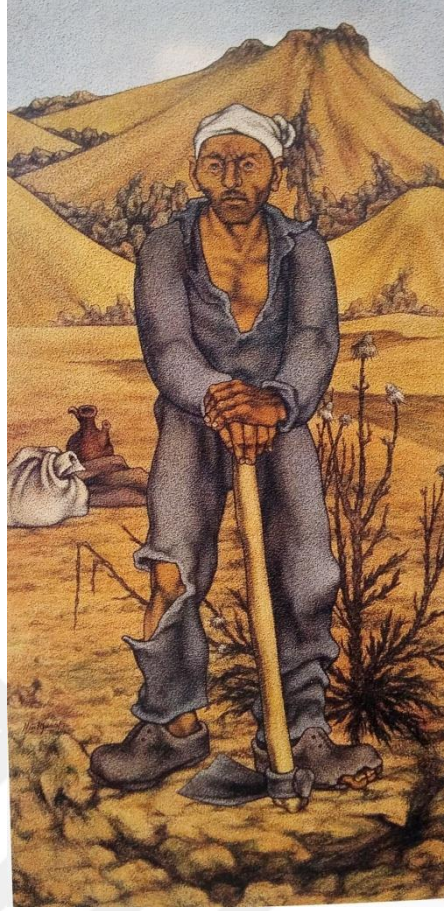
Sanatçı, eserinin değerini öncelikle sanatsal ifadesinin içtenliğine, derinliğine ve toplumsal anlamına bağlamıştır. Kısaca Günel sanatı insan ve toplum ikilisiyle dile getirmeyi tercih etmiştir. Sanatçının doğum yılları Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına denk gelir. Yeni kurulan bu düzende halka sahip çıkmanın verdiği heyecanla aydınlar Anadolu'ya yönelmiş, sanatçılarda Anadolu ve halkını kültürünü konu alan eserler üretmişlerdir. Sanatçılar Cumhuriyete sahip çıkmayı önemseyen bir görüşle hareket etmişlerdir. Neşet Günel'da bu görüşle Anadolu köylüsünü konu alarak, İç Anadolu insanının sorunlarına dikkat çekerek toplumcu gerçekçi bir bakış açısında eserler üretmiştir. Şartlara direnen bu toprağın insanların direnişini resmetmiştir. Sanatçının eserleri toplumsal bir eleştiri niteliğini taşımaktadır.

Sanatçının çalışma sistematığı desen üzerine kuruludur. Günalresimlerini tuvalde son şeklini vermeden, önce ön çalışmalarında defalarca figürlerini yeniden çizerek tüm yüzeyi kompoze eder. Bu sebeple eserlerinde tutarlılık gözlemlenir.

Eserin üretildiği tarihlerde Günal, 1970 de Pakistan’da açılan “Çağdaş Türk Resim” Sergisine katılır ve 1971 yılında Hindistan Yeni Delhi Bienaline katılmıştır.

1970 sonrasında Türkiye’de ise bir yandan toplumsal çalkantılara paralel olarak yerelci ve toplumcu eğilimlerin ön plana çıktığı görüldüğü gibi diğer yandan da Paris’te eğitim gören sanatçıların varoluşçuluk akımına duydukları yakınlıkla ilişkili olarak bireysel ifadenin yollarını aradıkları görülür.





Şekil 32. Neşet Günel, Toprak Adam

Tablo 33

Neşet Günel “Toprak Adam” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Toprak Adam
Ebadı:	185x96
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1974
Bulunduğu yer:	İstanbul Modern Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Heybetli bir dağın önünde, çapasıyla yaslanmış yoksul bir erkek figürü izleyiciye dönük, dimdik durmaktadır. Kurak topraktan çıkan yabani çalılar,

figürün arkasındadır. Bu figürün biraz gerisinde, bohçası ve testide suyu toprağın üzerine bırakılmıştır.

Sanatçı daha önceki eserlerinde de yoksulluğu ve yoksunluğu resmetmiştir; ancak bu çalışmada izleyicide daha ağır duygular bırakmaktadır. Figürün üstü başı yırtıktır, tek ayakkabısı delinmiş; ayak parmakları dışarı fırlamıştır. Kurak toprağa rağmen, elinde çapasıyla çalışmaya gelmiş, ekmeğinin mücadelesinde temel ihtiyaçları için didinen Anadolu insanına dikkat çekilmektedir. Dim dik duran bu figür, tüm Anadolu'nun, o toprağın insanlarının sorunlarına dikkat çekmeyi amaçlar.

Çalışmada nesnelere somut görselleriyle ele alınsalar da peyzajda uygulanan lekeci soyutlamalar dikkatten kaçmaz. Figürün el ve ayaklarında deformasyona gidilerek olduğundan daha büyük biçimlendirilmiştir. Bu arada amaçlanan el emeğinin, çalışmanın, çalışan kesimin önemi vurgulanmaktadır.

Dikey, yatay, eğik, kavisli ve kırık çizgi kullanımıyla düzenlenen kompozisyonda, figür koyu renkle konturlenmiştir. Figürün içyapısını oluşturan çizgiler arındırılarak, figürün genel biçimine ve belirli bölgelerine dikkat çekilmiştir. Bunlar, yakası açık gömleği, yırtık pantolonu ve ayakkabısıdır. Ayrıca dağ motifinde yer alan kavisli çizgiler ve figürün hemen arkasındaki yabancı çalılar, esere hareket kazandırdığı gibi dramatik etkiyi de kuvvetlendirmektedir.

Orta leke ağırlıklı eserde, açık leke kullanımı koyu lekeye göre daha fazladır. Sanatçı eserinde dokuyu oluştururken, toprağa dikkat çekmek istediği için pütüklü bir yapı kullanmayı tercih etmiştir. Talaş ve kum karışımı hazırladığı bu maddeyi tüm yüzeyde uygulamıştır.

Kırsaldan bir dış mekânın resimlendiği çalışmada, perspektiften yararlanılmıştır. Figürün arkasına yerleştirilen yüksek dağ motifi eserin mana tabakasına gönderme yaparak; Anadolu insanının sırtını doğaya yasladığına, kendi emeğiyle topraktan kazandıklarına güvendiğine dikkat çekmek ister.

Eserde renk kurulumu, sıcak ve nötr renk ağırlıklıdır. Arka planda, ocre ve napoli sarıları, raw umber, raw sienna, burnt sienna kahveleriyle elde edilmiş tonlarla düzenlenirken, figür soğuk gri bir tonla dikkati üstüne toplamıştır. Soğuk renkle vurgunun yapıldığı figürün ten rengi toprakla hemen hemen aynıdır. Sadece gölgenin girdiği alanlarda elde edilen ton

farkıyla, arka planın renginden ayrılmaktadır. Ayrıca titan beyazı, ultramarine mavisi, mars ve lamp siyahları da eserde kullanılan diğer renklerdir.

Eserde sarı rengin baskın kullanımı, rengin ısrarlı ve saldırgan karakterini ortaya çıkarır. Yoğun sarı, acı verici sesi iyice tizleştirir. Kompozisyonun genelinde merkezden dışa doğru yayılan sarıya karşın merkezde duran gri eserin en hareketsiz kısmıdır.

Duyarlı bir sanatçı olan Günel, yalın bir ifadeyle, insanı yeniden yaratarak, tutarlı bir biçim üretme işine girişmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Neşet Günel, eserinde tüm yoksulluk ve yoksunluğa karşı duran kahraman insanlar yaratır. Bozkırda yalınayak dolaşan, toprakla uğraşan, toprağa emek veren emekçiler, erdemli insanlardır. Ayrıca Günel'in ürettiği çalışmalarda, tinsel değişimin izleri de gözlemlenebilmektedir. Yarattığı insanlarda, görkemli bir dağ ya da doğa için bir anlam ifade etmeyeceğiyle yüzleşen figürler, farkına vardığı "hiçliğin" ya da "var olmama halinin" kabullenışı içindedirler.

Neşet Günel, eserinde insanı temel öge olarak almış, çocukluğu ve gençliği sırasında yakından tanıdığı "Toprak Adamları" resimlerine ana konu yapmıştır. Konuyu inandırıcı kılmak için, onun gerçeklerine uygun bir biçim anlayışı gerçekleştirmiştir bu da talaş esasına dayalı dokulu tuvalerdir. Bu tuvaler figürleri de içine alarak toprağa katmış, doğanın bir parçası haline getirmiştir. Bu yaratılan doku topraktan gelip toprağa gideceğimizi hatırlatır. Günel tablolarında ve desenlerinde bir hikâyeyi doğrudan anlatmasının yanı sıra, Anadolu yaşantısını bir öz olarak yansıtmayı amaçlamıştır. Figürlerin el, ayak ve yüzlerindeki biçim bozma ve abartmalar ile, doğa ve çevresindeki irkiltici yalnızlık içeren görüntüler anlatımı güçlendirmek için başvurduğu yöntemlerdir. Toprakla bütünleşen el ve ayaklar, bu iki dokunun aralarındaki farkın silindiği bir mecaz yaratır. İnsanın toprakla bütünleştiğinin resmidir bu. Günel'da, insanoğlunun sahip olduğu vazgeçilmez nesnelere, eller ve ayakların, emeğin sembolü olmasından bundan da öte, parmakların katkısıyla vücudun kırsal kesim insanının çevresiyle ilişkisini düzenleyen temel öğedir. Küt ve canlılığını kaybetmiş tırnaklar ile kadın erkek cinsiyet ayrımının silindiği kaba eller toprağın insandaki izlerinin açık göstergesidir.

Feodal ekonomik yapı yansıdığı eserde toprak sahibinin arazisinde üretim yapıp, gereken çok az miktarı kendine ayırdıktan sonra geriye kalanı toprak sahibine veren köylüler, ana üretici güçtür. Ticaret gelişmediği için uzmanlaşmış bir ekonomi ve gelişmiş iş bölümü

yoktur. Üretim toprakta yapıldığından zenginliğin ölçüsü topraktır. Sanatçı bu duruma bir eleştiri getirerek, insanlığa evrensel bir bakış açısı getirmiştir.

Eserdeki bu tek erkek figürü bir simgedir. Tüm Anadolu insanının, sert ve kurak iklimine karşı direnen yapısının bir göstergesini özetler niteliktedir.

Toprak adamlarında, Orta Anadolu köylülerinin acılı yaşamını dile getiren dokunaklı ve gerçekçi duyarlılık ilk bakışta ilgi çeker. Neşet Günal, geçmişten gelen ilgiyle ve duyarlı olduğu toprak emekçilerinin dünyasını kendine özgü gerçekçi ve duyarlı bir anlatımla biçimsel olana dönüştürmüştür. Sanatçının geldiği toplumsal ve doğal ortamın onun kişiliğinde oluşturduğu duyarlılığın resimsel bir ifadesi olarak tuvaline, toprak adamın yaşamı ve psikolojisi yansır. Toprak adamın gerçeğine inanarak, yaşayarak, duyarak resimlerken, sanatın gerçeğinin de insan ve toplum gerçeğini dile getirmek olduğuna inanır (Ersoy, 2004).

Neşet Günal resimlerinde, mağara evlerinin önünü, kadınları ve bebekleriyle toprak adamlarını anlatır. Yoksulluğun dramını yansıtan güçlü gövdeleri, kocaman el ve ayaklarıyla erkek figürleri, resimlerin merkezinde yerlerini korurlar. Liğme liğme olan elbiselerinin açıkta bıraktığı kol, gövde ve bacak kasları, çoğu kez çıplak ya da parçalanmış ayakkabılardan fırlayan abartılmış ayaklar ve ağaç dalları gibi kıvrılıp bükülen iri eller, Günal resimlerinin sembolleşmiş betimlemeleridir. Günal, genelde 'toprak adamları' çeşitlemesine giren resimlerinde, her an duygusömürsünün tuzağına düşmeye hazır, son derece hassas bir sınırdadır yürümekten korkmaz; çünkü hiçbir şey, bu konuda ortaya çıkması muhtemel sorunlar kadar onayabancısı değildir. Sarı yanık toprakla özdeşleşen sarı-yanık tenli insanlar, kavrulmuş

Anadolu bozkırının kavrulmuş insanını ifade eder. Günal resimlerinde, susuzlukta sıkışan toprağa vurulacak balta darbelerinin ve bir kenara bırakılıveren su ve azığı dışında kuru dallardan başka yaşamsal hiçbir değer bulunmaz (Ergüven, 1996; Giray, 1998).

Neşet Günal 'toprak adamları' resimlerinde duyarlı olduğu bir dünyanın olaylarını biçimsel olana dönüştürmüştür. Sanatçı, çok iyi tanıdığı, kendine yakın bulduğu kırsal kesimin dert, çile ve özlemlerini, yakından bildiği insanların dünyasını, duyarlı bir coşkuyla resimlerine aktarmıştır. Sanatçı, toprak adamlarının öz sorununu biçimsel dönüşürebildiği ölçüde sanatçı için resimleri insancıl bir nitelik kazanır. Günal'ın resimleri kendi gerçeklerimiz karşısında yabancılaşmış Batılı akımların yüzeysel aktarmacılığını çağdaş sanat diye ileri sürülenlere de somut bir yanıtır. Buyaklaşım onun çağdaşlık anlayışının da göstergesi

durumundadır. Günal'ındeyimiyle, bunda Türk toplumunun dinamizmini oluşturan belli toplumsal kesimlerin yaşama yönelik tavırlar beliriyorsa, Türk Resim Sanatı için asıl çağdaş olmasorunu budur (Köksal, 1986). Türkiye'deki çağdaşlık sorunsalı çağı yansıtırken, yeni bir ifade yöntemi bularak bunu inandırıcı olarak dile getirebilmektedir. Ancak çok sınırlı sayıda sanatçı bu noktaya erişebilmiştir. Günal İç Anadolu'yu anlayarak, görerek, kültürünü insanını bilerek resimlerine konu edinmiştir. Bu resimleme esnasında da plastik bir dil oluşturarak deformasyondan yararlanmış, belirli renkleri tekrar ederek bir resimsel sistem oluşturmuştur.

Eserin üretildiği yıl 1974'te sanatçı, Paris'te açılan "Çağdaş Türk Resmi" sergisine katılmıştır.

Günal Akademi hocalık yaptığı süre boyunca, birçok genç yeteneği etkilemiştir, ancak Türk resminin 1970 kuşağının topluma duyarlı, dışavurumcu ve figürücü eserler üretmesinde ki yeri önemlidir.



Şekil 33. Neşet Günel, Duvar Dibi 4

Tablo 34

Neşet Günel “Duvar Dibi 4” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Duvar Dibi 4
Ebadı:	72.5x119
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1975
Bulunduğu yer:	Sanatçı Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde beş erkek figürü izleyiciye arkasını dönmüş ayakta yan yana dizilmişlerdir. Bir duvarın arkasından, taş evlere bakarlar. Arka planda hiçbir canlı, bitki ya da yaşam belirtisi yoktur. Tüm figürler kasket şapkalıdır ve merkezdeki figürün delik şapkasından saçları fırlamıştır. Bu figür ve sağ kanadında duran figür yekeklidir, diğerleri ise ceket giymiştir. Giysileri çok eski görünmekte tüm figürlerin, kısalmış paçalı pantolonları, iki figürün ayakkabısızlığı, bir diğerinin ayakkabısının

yırtılmak üzere oluşu insanın en temel ihtiyaçlarından mahrum kaldığını, fakirliğin boyutunu gözler önüne serer.

Yüzünü göremediğimiz bu Anadolu insanları olduğundan büyük oranlanmış elleri birer ifade aracı olmuştur. Figürlerden birinin kolu yoktur. Çalışmanın her bir köşesinde yokluk ve engeller her şekilde vurgulanmaktadır.

Bildiğimiz gerçekliğin yorumlanmış biçimleridir ifade edilen. Resimde görülen duvar ve peyzaj reel bir dünyayla ilgilidir, ancak duvarda yaratılan doku soyut bir etkidir. Sanatçının en özgün ifadedeli çalışmalarından biridir bu resim.

Çizgi ve nokta elemanı geniş yüzeylerdeki, dokusal alana hizmet eden bir unsur olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda çizgi elemanı figürlerin konturlenmesinde yararlanılmıştır.

Eser dikdörtgen bir tuvale resmedilmiştir. Yatay kullanılan tuval beş yatay parçaya bölünmüş, bu yataylığa kontrastlık oluşturan ayakta duran dikey hareketli figürler olmuştur. Kompozisyondaki en geniş yatay alan ise duvar biçimidir.

Figürlerin açık ayakları, kompozisyonel harekette, 'V' hareketleri yaratarak, tuvalin dikey ve yatay eksenden oluşan kurulumuna dinamizm kazandırır.

Biçimler konuyla ilgilidir ve yorumlanmış bir gerçekliği yansıtmaktadır. Resimde görülen peyzaj reel bir dünyaya aittir. Figür biçimlemelerinde el ve ayak deformasyonu dikkat çekicidir. Çalışmaktan yıpranmış eller, küt tırnaklar; hayatın izlerini taşır.

Koyu ve orta leke alanları eserin yüzeyini kaplar. Ancak resimde koyunun işlevi, trajik yapının yakalanması açısından önemlidir.

Sanatçının yarattığı topraksı doku, diğer eserlerindedeki olduğu gibi bu çalışmada da uygulanmıştır.

Soğuk nötr renklerin düzenlemesinde, ışık- gölge tezatlığının getirdiği kurgusal yapıya hizmet daha geri plana itilerek soğuk ve sıcak ton, açık koyu leke anlayışına uygun bir düzen kurulmuştur. Ocre ve napoli sarıları, burnt sienna, raw sienna, raw umber kahveleri, lamp ve mars siyahı, prusya mavisi, cobalt mavi, paynes gri, ve titan beyazı tonları opak olarak kullanılmıştır. Arka yapı düzenlemesinde açık-koyu renk hatları tekrar eder. Figürlerin renklendirilmesinde merkezdeki figür hariç diğer figürler koyu tonlarda boyanmıştır.

Ellerdeki devinim figürlerin durağanlığına karşın resme devinim kazandırmaktadır. Sanki yüzleri, iç dünyaları, beden dilini bu ellerle anlatılmaktadır. Sanatçı tavrını bu ellerle ifade etmiştir.

Duvar önünde dizilen bu beş adamın gövde oranları, duruşları anatomik gerçekliğin değil, bireysel varoluş gerçeğinin dışına çıkmaktadır. Yüzeysel ayrıntılar bırakılarak. Sınıfsal özelliklerini yansıtıyorlar. Aynı boylarda benzer giysilerde. Figürlerin benzer yapıları abartılmış el ve ayakları, giysileri duruşları düzenlenmiş doğadan çok toplumun verdiği kimliği yansıtmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Geçmiş, gelecek ya da zaman temsiline seyirciye bırakıldığı 'Duvar' adlı çalışma, anlamsal boyutta insanların önündeki engeli, sınırı, ayrımı ifade eder. Özgürlüğe, çekilmiş bir settir. Kalabalık bir grup resmedildiği için, toplumsal engeller anlatılmak istenmektedir.

Tekinsiz bir atmosfer yaratılmıştır. Uzakta bulunan evler sanki ölümlerini uğurlayan yakınları gibi yaşamla ölümün iç içeliğini düşündürür. Mekân düzenlemesinde, içsel derinlik, görsel derinlik ile örtüşür. Çağdaşlığı için de yaşadığı düzenle hesaplaşma sorunu olarak algılayan Günel ise, içeriği gözüyle değil, kafası ve yüreğiyle yakalamaktadır.

Günel, eserlerinde beden dilini büyük ölçüde parmakların konumuyla belirler ve bir tek merkezdeki en yaşlı figürün tek eli yumruk yapılmıştır. Diğer figürler kabullenme ve teslimiyet anlamında ellere sahiptir. Ayrıca eller, öfke ya da intikam duygusuna değil yaşamış tecrübelerle tanıklık etmektedir.

Neşet Günel, resimlerinde ayrıca, seçtiği figürlerin psikolojik durumlarını da izleyiciye yansıtmayı hedefler. Bunu yaparken de resmin, plastik ve estetik özelliklerinin geçerli olmasına da dikkat eder. Sanatçıya göre, bu kurguyu en iyi şekilde anlatmanın yolu, resimlerinde ölçülü abartılar kullanmaktır (Tuğcu, 1992). Günlük yaşamda insan emeğine yeterince değer verilirse de, figürün abartılı şekilde büyük yapılmış elleri ve ayakları emeğe saygının işareti olarak klasik figüratif bir biçimsel anlatımla sanatçının resimlerinde şekillenir (Ersoy, 2004).

Neşet Günel'in resmindeki derinlik ve volüm anlayışı, konunun somutluk etkisini soyutlama amacı taşımaz, aksine, bu somutluluğu olabildiğince abartır. Işık-gölge ayrımlarıyla, plan farklarıyla, derinliği ve hacimsel etkiyi ön plana çıkarır. Sanatçının

anlatımı ya da üslubu, ele alınan konunun gerisinde ya da önünde değildir. Burada üslup, konunun gerektirdiği çizginin kendisidir (Özsezgin, 1990).

Günel: “Çocukluğumda insanlar işsizlik güçsüzlükten ne zaman bir duvarın dibine gölge gelse o gölgenin altına yatar, sığınır, sohbet ederdi. İşte burada insanların üretim gücü ve üretim alanları olmadığı ve her şey kapalı olduğu için, bu insanlar en değerli senelerini böyle duvar diplerinde avare olarak geçirir.” demiştir (Altuğ, 2003). Bu sebeple sanatçının eserlerinde duvar motifi, çocukluk hatıralarından gelmektedir. Sanatçı o koşulların içinden geldiğini dile getirmiştir. Kendisinde çocukluk yıllarında o insanlar gibidir ve toprağın sorunlarını iyi bilir. Sanatçının her eseri aslında kırsaldaki bir konuya ışık tutmaktadır. Mesela alt yapı sorunları; yollarının olmayışı veya çok kötü oluşu, içme sularının yetersizliği, kanalizasyon ve diğer altyapı sorunlarının oldukça fazla oluşu, ev ve hayvan barınaklarının şartlarının yetersizliği, elektrik olmayışı, iletişim olanaklarının olmayışı veya yetersiz oluşudur. Sosyal sorunların başındaysa; tutucu ve ataerkil aile yapısı gelir. Ekonomik beklentilerin yetersiz kalışı, fakirlik ve yoksulluğun; halkı göçe zorlaması, sonucu gurbetçiliğin yaygınlaşması. Tarımsal sorunlar; kısmen de olsa feodal yapının devamı, tarımsal arazilerin verimsiz oluşu, tarımsal mekanizasyonun olmayışı, tarım işletmelerin yoksul fakir ve küçük aile işletmelerinden oluşu, tarımda sermaye kullanımının yok denecek kadar azlığıyla birlikte eğitim sorunlarında yoksunluğu gözler önüne serer.

“Doğanın gerçeği ile resmin gerçeği arasındaki ayrımı sonraları kavradım” diyen Günel, ancak bu yaklaşımla doğaya karşı çıktığını değil ondan ancak belirli koşullarda yararlandığını anlatmak istemiştir.

Eserin üretildiği tarih olan 1976’da Maçka Sanat Galerisi, Neşet Günel, Nuri İyem, Nedim Günsür, Cihat Burak ve Turgut Zaim ‘Beş Gerçekçi Türk Ressamı’ sergisi Sezer Tansuğ tarafından kitap haline getirilmiştir. Aynı yıl İstanbul Galeri Baraz’da üçüncü kişisel sergisini açmıştır.

1975-80 yılları arası Akademi’de Resim Bölümü Başkanlığı yapmış ve öğrencileri tarafından bölümün en demokratik dönemi olarak adlandırılmıştır. Bölüm kurullarına öğrenci temsilcilerinin katıldığı, raporların verildiği, eleştirilerin yapıldığı dönemde atölye çalışmaları çok disiplinli olarak devam etmiştir. Sanatçının bu eserinin üretim tarihinde Türk sanatının önemli bir isim olan Bedri Rahmi Eyüboğlu vefat etmiştir.



Şekil 34. Neşet Günel, Başakçı Kadın I

Tablo 35

Neşet Günel “Başakçı Kadın I” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Başakçı Kadın I
Ebadı:	165x97
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1978
Bulunduğu yer:	Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde bir kadın figürü elinde çapasıyla yanında çocuğu ile tarlada resmedilmiştir. Figürler izleyiciye dönüktür. Seyirciyle yüzleşen kadın figürü, buruk bir ifade içindedir. Çocuk figürü ise başka bir yöne doğru kaşları hafif çatık dalgın

bakmaktadır. Annenin duruşu ve bakışlarındaki dramatik yapı, ellerinin görüntüsüyle bütünleşince gerilim artıyor, içerik daha da netleşiyor.

Hiçbir yeşil bitkinin olmadığı geniş yüzey kaplayan kurak toprağa sınır çizen kurumuş ağaçlar ürkütücü bir ortam yaratmaktadır. Kurumuş ağaçlar, bir tel örgü gibi sınır çekerek, göğe doğru yükselir. Kurumuş ağaçların arkasında yükselen tepelerden gökyüzü, az bir alanda görülmektedir.

Orta ve koyu leke alanlarından oluşan arka planın önünde yer alan figürler açık renk lekeleriyle vurgulanmıştır. İzleyici iki figürle yüzleştikten sonra arka planı gözlemleyebilmektedir. Çizgi elemanı figürlerde dikey hat oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Eseri meydana getiren pütürlü topraksı doku tüm yüzeyde uygulanarak resmin mana tabakasına da gönderme yapmaktadır.

Cinsel kimliğinin, kadınsal varlığının geri plana itildiği bu kadın figürü, insani varlığıyla toplum önündedir. Toprağa emeğini veren kadın, erkekten hiçbir farkı olmadan çalışmaktadır.

Nötr rengin hâkim olduğu eserde, lamp ve mars siyahları, raw umber, raw sienna, burnt umber kahveleriyle oluşturulmuş arka plan üzerine figürlerde titan beyazı gri kahvelerle hacimlendirilmiştir. Figürlerde oxide chrome yeşili, van dyke kahvesinin karışımıyla elde etmiş olduğu ölgün ton eserdeki tek soğuk renktir.

Ayakta duran dikey hareketli figüre kontrast oluşturan yatay ve eğik hatlarla kompozisyon kurulmuştur. Hareketli çizgilerden oluşan ağaçlık sınır, eserin genel durağan yapısına dinamizm kazandırır.

Resimdeki nesnelere, aydınlatan ışık bizim doğada gördüğümüz değil, idealize edilmiş bir ışıktır. Eserde ışık figürü aydınlatmaktadır.

Perspektifin kullanıldığı mekânda, arka plan realizme hizmet ederek, sadeleştirilerek kurulmuştur. Eserde akıl yoluyla algıladığımız bir gerçeklik var. Yine toprağın ağır bastığı, kırılganlığın egemenliğini sürdürdüğü bir mekân kurulmuştur.

İnsanı en yoğun biçimde işleyen sanatçı, Anadolu insanı adına adeta haykırmakta ve onların dile getiremediklerini resimleri aracılığıyla dile getirmektedir

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Günal'ın ana ve çocuk konusunu işleyen resimlerinden biridir. Bunların çoğu ev içi ya da kapı önlerinde geçmesine karşın bu resim evlerden uzakta geçiyor. Eken biçen, tırpan ve kazmayla çorak toprağa emek veren bir kadın figürü, teknolojinin getirdiklerinden uzaktır. Anadolu'nun kıraç görüntülerinde dramatik bir etki yaratan bu kadın figürü aslında toprak ana imgesiyle özdeşleşir. Kadın bedeninde hayat bulan ve toprakla özdeşleştirilen kutsal anne imgesi, temelde doğurganlığıyla hep yaşamın kaynağı olmuştur. Yaşamın ölümle sonuçlanması, canlı her şeyin yine anaya dönmesiyle onda tekrar hayat bulacaktır. Bizim ölüm ve yaşam olarak adlandırdığımız olaylar Yeryüzü Ana'nın bedeninde iki farklı dönem (doğum-yeniden doğum)'den başka bir şey değildir. Yaşam ananın rahminden çıkmak; doğmaktır, ölüm ise tekrar yuvayayani anaya, rahme ya da yuvaya bir dönüştür. Yaşamın kaynağının doğurgan anne bedeninde kişileştirilmesi, kutsanan yaratıcı güç olan Toprak Ana'nın kendi dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymaması anlamına gelmektedir. Yaşama dair olan biten her şey onun bedeninden mucizevî bir şekilde hayat bulmaktadır.

Günal, figürlerini yaratırken cinsiyet ayrımı yapmadan, figürlerini büyük formlar halinde boyutlandırarak anıtsallaştırır ve anlatmak istediği gerçeği kuvvetlendirmek amacıyla deformasyona gider. Kadın figürü de erkek figüründe olduğu gibi büyük el ve ayaklı, çıkık kemikli bir görünüme sahiptir. Hiç ayrım yapılmamıştır. Çünkü toplumun, en önemli bireyidir kadın. Evde çalışan, tarlada üretendir. Kırsal alanda yaşayan kadınlar üretici faaliyetlerinin çok büyük bir bölümünü küçük aile işletmelerinde ücretsiz aile işçisi olarak yerine getirmektedirler. Kadınlar tarımsal üretime çoğu zaman erkeklerden daha fazla katkı sağlamalarına karşın üretim süreci ve sosyo-ekonomik yaşamdaki rol ve katkıları göz önüne alınmamaktadır. Bu sebeple sanatçının en çok işlediği 'insanlık' sorunsalında kadın figürü, toplumsal ahlakın, gerçek insan ahlakına doğru gelişmesinde önemlidir. Bu amaçla sanatçı izleyiciyle figürünü yüzleştirir.

Sanatçı Orta Anadolu'yu konu edindiği eserlerinde de tek ürüne (tahıl) ve sınırlı sayıda hayvana bağlı tarım koşullarının aşılması kıldığı kıtlık ve yoksulluk sağlıksız şartlar gözler önüne serilir.

Sanatçının serilerinden olan Toprak Adamları'ndan Korkuluklara doğru mesaj kaygısı daha da somutlaşır. İçeriksel mesajın yoğunluğu resimlerin büyüyen boyutlarıyla toplumsallık, çağdaş resim sanatının geç dönemlerinde yaşanan oluşumlar kendini gösterir.

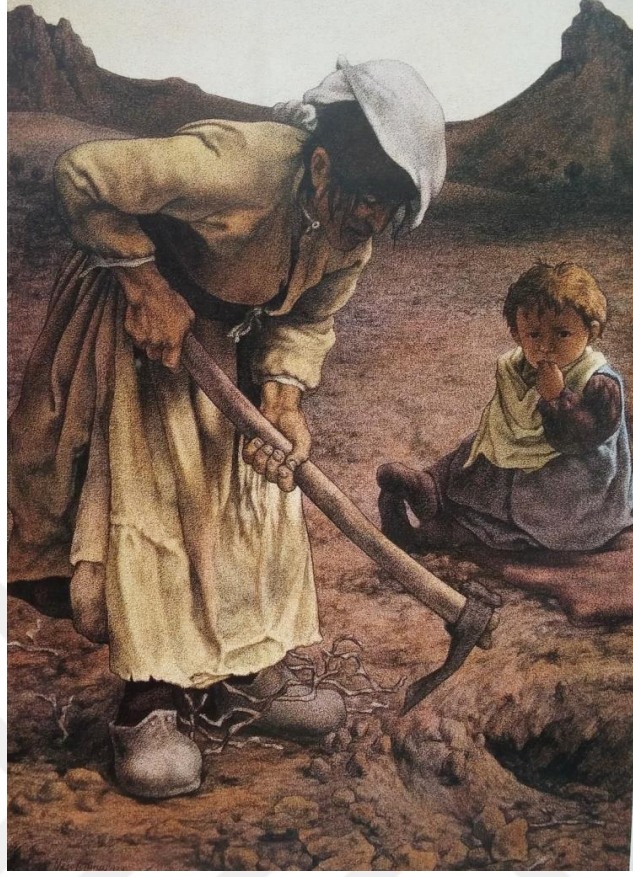
Emsallerine göre sınırlı sayıda söyleşi yapan Günal, "Ben uzun yıllar yeteneğimi ve kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım ve yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşuklara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyordum. Bu nedenle deseni yapıcı, kurucu öge, rengi de yardımcı öge olarak benimsedim" demiştir (Pehlivanoglu, 2001) Anlatımda ekonomi yapılması gerektiğini söyleyen sanatçı, en az elemanla en etkili anlatıma ulaşabilme amacıyla olmuştur. Kendini sorgulayan, öz değerlendirmesini yaparken kendi naturasına uygun olanı keşfedip, bireysel ve dönem üsluplarında gelgitler yaşamadan, istikrarlı bir anlatım biçimi oluşturmuştur.

Orta Anadolu köy yaşamının içinden gelen Günal'ın, izlenimleriyle ve betimlemeleriyle, her biri fresk tadındaki resimleriyle figüre eğilimli genç sanatçılara örnek olacak şekilde çalışmış etkili bir usta olduğu ifade edilebilir (Tansuğ,1991).

Sanatçı, 'Başakçı Kadın I' eserini üretmeden bir sene önce 1977'de İzmir'de açılan İ.D.G.S.A. Öğretim Üyeleri sergisine katılmıştır. Eserin üretildiği yıl 1978 de de Moskova Puşkin Müzesinde ve Ankara'da açılan "Çağdaş Türk Resmi" sergisine eser vermiştir.

1960-80 arası Türkiye sanat ortamında yoğun bir arayışlar süreci olarak dikkati çeker. Bu dönem devlet destekli sanat etkinliklerinin ötesinde alternatifler bulmaya çalışılmış ve sanat ortamında özerkleşme söz konusu olmuştur.1980'de sosyo politik açıdan yaşanan kırılma, sanat ortamında 1970'lerin ortasında kendini hissettirmeye başlamıştır. 1950'lerde ortalarından başlayarak 1980'lerle birlikte sayıları artan sanat galerileri bunun bir örneğidir. Bu galeriler sayesinde piyasa oluşması yönünde adımlar atılmış, sanat ortamı ve sermaye arasında bağ kurulmuştur.

Eserin üretildiği yıllar olan 1970'lerde ise dünyada, görmeye alışıldık olan sanat eseri biçimi şekil değiştirmiştir. Geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünülüp fikirlerin uygun malzemeler ile ifade edilmesi amacıyla Kavramsal Sanat yaygınlaşmıştır. Ancak bu durum sanatçı Günal'ı hiçbir zaman etkilememiştir.



Şekil35. Neşet Günel, Başakçı kadın2

Tablo 36

Neşet Günel “Başakçı Kadın 2” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Başakçı Kadın2
Ebadı:	141x102
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1979
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resim, sanatçının daha önceden çalışmış olduğu bir konu olan; tarlada, elinde çapasıyla yanında çocuğuyla toprakla uğraşan bir kadın figürüdür. Kadın, izleyicinin varlığından habersiz, toprağı kazmaktadır. Çocuk figürü ise, izleyiciyle

göz göze gelmiş, dik dik bakar. Bir yandan parmağını emen 2-3 yaşlarındaki çocuk, kadın figürünün yanı başındadır.

Kurak geniş alanlardan oluşan bir mekân kurulmuştur. Kompozisyonun kenarlarında yükselen tepelerin arasında kalan boşluktan gökyüzü görünür. Kadın figürünün başındaki beyaz örtüsünden, etek ucuna kadar olan ışık düzenlemesiyle göz yukarıdan aşağıya doğru çekilmektedir. Leke kurulumu, orta ve koyu leke ağırlıklı kullanımından oluşmaktadır.

Kompozisyondaki genel hareket; eserin sağ ve sol kenarlarından birbirine doğru diyagonal yapılarla, üç zigzag oluşturacak şekilde kurulmuştur. Sanatçı “V” hareketini, kompozisyonal kurulumlarda çokça kullanmaktadır. Bu eserde de yatay olarak kullanılmıştır. Yatay “V” hareketinin bıraktığı boş yüzeye çocuk figürü yerleştirilmiştir, böylece büyük diyagonal açı oluşturulmuştur. Arka planda kullanılan eğik ve kavisli çizgisel ve lekeyle desteklenen alanlarla, eserin bütünü birbirine bağlanmıştır. Ayrıca kadın figürünün giysilerindeki dikey hareketli kırışıklıkları gösteren çizgilerle, dikey-yatay-diyagonal bir denge kurulmuştur.

Realizm etkisinde bir biçimlendirme anlayışı, bu esere egemendir. Detaylardan arındırılarak yüzeyi kaplayan figürde yaşanan ‘gerçek’ etkili bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Resimde gerçeklik görünen şekliyle ilgilidir. Nesnelere, sanatçı tarafından yorumlansa da genel olarak somut bir tarzda ele alınmıştır.

Topraksı doku tüm yüzeyde değerlendirilmiştir ve eserin konusuyla da bütünlük içerisinde. Uyarıcılığın azaltılarak kullanılan renkler, Napoli ve ocre sarıları, titan beyazı, raw umber, raw sienna, burnt umber, burnt sienna ve van dyke kahveleri, cobalt mavi, mars ve lamp siyahlarıdır. Sıcak nötr rengin hâkim olduğu kompozisyonda sıcak ve koyu kahveler arka plan için kullanılmıştır. Sarı tonlarının kullanıldığı kadın figürü, arka plandan daha açık renk tercih edilerek, vurgulanmıştır. Çocuk figürü ise soğuk tonlarla renklendirilmiş ve kadın figüründeki aynı Napoli sarısıyla elde edilmiş ton çocuğun boynundaki kumaşa tekrar eder. Tuvalin pütürlü dokusu ile toprak ve temsil edilenin aynı hamurdan var olduğu.

Eserde ışık düzenlemesi, tuvalin sağ kenarından gelmektedir. Işık ve gölgenin birbirine yakın alanlarda kullanımı, dramatik etkiyi kontrast bir şekilde artırmaktadır.

Tüm bu plastik araştırmalar sanatçının eserinde doğa ve insan ilişkisini irdeler. Doğa ve insan ilişkisi çok çetindir, suyla ilgili hiçbir motifin olmadığı eserde, toprak yeşilliğe hasrettir ve kuraktır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserden yola çıktığımızda, imgeleme gücü ile bilinçaltına ilişkin çok sayıda ipucu alırız. Anlamdan görüntüye ulaşma çabası ve sonrasında görüntünün çözümlenmesi önemli bir çıkış noktasıdır. Bu açıdan baktığımızda konusu ne olursa olsun biçer-döver yerine elleriyle çalışan insan, verimli ıslak toprak yerine kuru toprak, yeşil bitki yerine bodur çalılara yer vermiştir sanatçı. Zorlu koşullar altında, yoklukta insan emiğinin önemi vurgulanmaktadır çalışmada.

Eğilen kadın vücudu, toprağa saygı olarak ta değerlendirilebilir. Figürün ayaklarında kurumuş çalılar, kurak toprağa rağmen deneyen uğraşan, vazgeçemeyen insanı görürüz. Yanında çocuğuyla olan bu kadın, annedir ve tüm b uğraşta Anadolu'nun fedakâr analarının temsilidir.

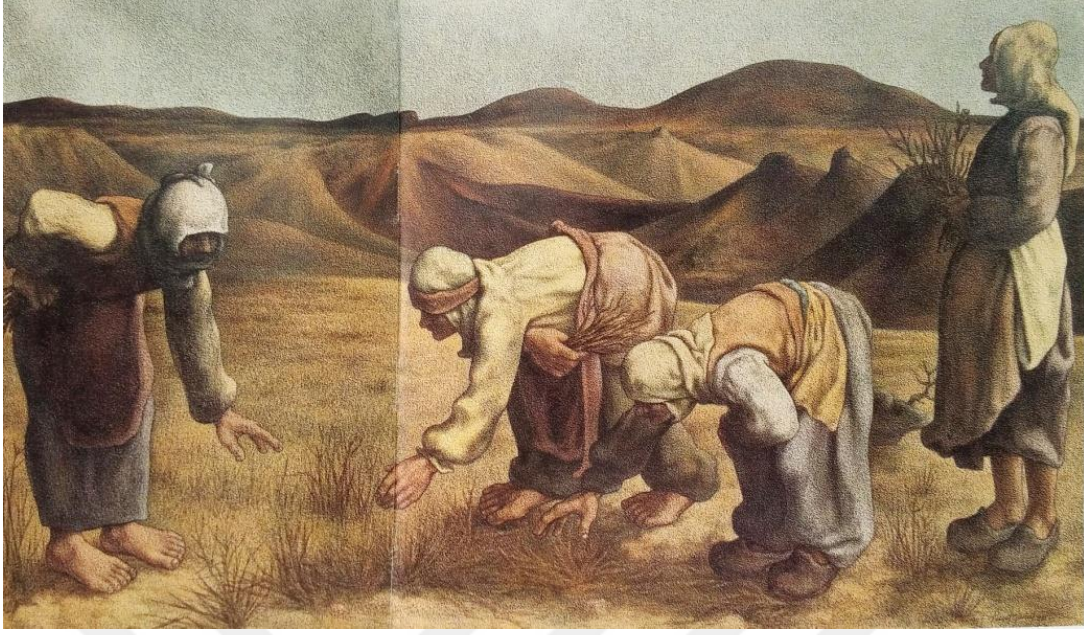
Günel resimlerini bir gözlem sonucu; yoksulluğu, insanların dramını, kurak ve kıraç toprakları dramatik bir anlatımla ortaya çıkarmıştır. Her resim, duruşu oturuşu, giyinişi, çevresine vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır. Ağır, oturaklı ve abartılı deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağının tüm özelliklerini veren bir titizlikle, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleridir (Ersoy, 1998) Tüm bu sebeplerden ötürü, sanatçının eserleri inandırıcıdır. Bu inandırıcılıkta resimlerin öz ve biçim uyumuna dayanmaktadır.

Toprağa bağlanmış Anadolu insanını anıtsal bir ifade ile şekillendirmiştir sanatçı. Resimlerinde ayrıntılar oldukça önemlidir. Zira ayrıntılar figürlerin öne çıkmasını sağlamaktadır. Günel: “Karşınızda gördüğünüz şeyi aynen aktarmak hiçbir zaman sanatın amacı olmamıştır” demiştir (Devrim, 2003). Sanatçı böylece optik görüntüyü yorumlayarak, içeriğe hizmet eden figürler yaratmıştır.

Önceden hazırlanmış, tuvaldeki dokunun topraksı niteliği Günel'in yetişiği ortama özdeş olan madde'ye gönderme yapar. Toprak bir metafor olarak yaşam ile insan arasında varoluşsal sınavı temsil eder. Bu koşullar yüzünden, toprak adamlardır artık sanatçının eserlerindeki figürler ve gökyüzüne kadar toprağa dönüşmüşlerdir.

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye'de sendika, dernek ve üniversitelerin yetkileri kısıtlanmış, basın üzerindeki baskı artmış, köyden kente göçün artması ile büyüyen gecekondu nüfusu arabesk kültürü yaratmıştır. Kültür politikasının oluşturulmasından ve uygulanmasından sorumlu kuruluşlar arasında sayılan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu o dönemin programlarını düzenlemiştir. Siyasetçiler ve medya patronları, taşralılaşmaya özendirilen köyden kente göç etmiş medyatik figürler yaratmış ve özendirme aracı olarak kullanmışlardır. Böylece yüceltilmiş arabesk kültür birçok sanat alanına etki etmiştir. Ancak sanatçı Günal hiçbir zaman bu arabesk kültürün bir parçası olmamış ve yöre insanının kırsal hayatını resimle istikrarı devam etmiştir.

Dünya'da ise 80'li yıllar; toplumsal yaşamda, endüstriyel hayatın getirisinin buhranlarının depresyondan, tepkiye ve bir tür isyana dönüştüğü dönemdir. Küreselleşme ile popüler kültürün dünyayı sardığı, kavramların ve değerlerin içeriğiyle oynanarak değiştirildiği, cinsel içerikli mesajların markalar tarafından kullanıldığı, özgürleşme yolu adı altında insanın planlı bir şekilde metalaştırıldığı ve görsel olarak insanların abartılı olduğu yıllar olmuştur. Bu durum ileri yıllarda Türkiye'nin kent yaşamını etkilediği gibi bazı sanatçılar tarafında konu edilmiştir.



Şekil 36.Neşet Günal, Toprağa öykü ‘J.F. Millet’ye Saygı’

Tablo 37

Neşet Günal “Toprağa Öykü” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Toprağa öykü ‘J.F:Millet’ye Saygı’
Ebadı:	121x211
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1981
Bulunduğu yer:	Sami Şekeroğlu Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Fransız ressam Jean Francois Millet’in (1814-1875) ‘Başak toplayan kadınlar’ adlı tablosundan etkilenerak yapılmış ‘Toprağa Öykü, Millet’e Saygı’ adlı çalışmada, dört figür kırsal alanda, yabani otları toplarken resmedilmiştir. Üç figür eğilmiş, otları toplarken diğer figür elinde topladığı çalılarla dik durur pozda ufuklara doğru bakmaktadır. Figürlerle yüzleşmeyen izleyici, günlük bir ‘an’a tanık olmaktadır.

Resimde somut bir gerçeklik gözlemlense de arındırılmış detaylarla; eser sadeleştirilmiştir. El ve ayaktaki boyutsal abartma, insan emeğini vurgulamaktadır. Resimde yer alan insanlar toprağın devamı gibidir. İnsanın işlendiği resimlerde, erotizmle ilgili tüm değerler,

ilişkiler dışlanmıştır. Cinsellik soyutlanmıştır. İnsan emeğiyle var olan, toprağın, doğanın bir parçası olarak ele alınmıştır.

İnce yapılı kullanılan çizgiler kavisli, yatay, dikey, diyagonal olarak kullanılmıştır ve figürler konturlanmıştır.

Açık ve koyu leke alanlarının birbirine yakın bir kurulumda değerlendirildiği eserde orta leke alanları ağırlıklıdır.

Şekli oluşturan maddenin verdiği zengin bir doku etkisiyle karşılaşıyoruz. Duvar dokusu sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserde de aynı şekilde değerlendirilmiştir.

Eser ağırlıklı yatay yönlerden oluşmuştur. Üç figürün eğilmiş pozisyonu, tepelerin yükseliş ve alçalışı yatay hareketi destekler.

Renkler yüzeyde klasik renk perspektifine uygun bir tarzda sıralanmamıştır. Maddeyle, renk birbiriyle uyum içindedir. Sarı ve kahverengi ağırlıklı çalışmada soğuk nötr renklerle kontrastlık yaratılmıştır. Napoli, ocre sarıları, raw umber, burnt umber, van dayke, burnt sienna kahveleri, oxide sarısı, oxide kırmızısı, mars ve lamp siyahları, cobalt mavi, paynes grisi ve yer yer kullanılmış hookers yeşili ile elde edilmiş tonlar uyarıcılığı azaltılarak bir kurulum yapılmıştır.

Tuvalin sağ sınırından, figürlerin üzerine doğru gelen ışık, resmin temel değeridir. Işık tablonun kurulumu açısından önem taşımaktadır. Işık burada hem resmi aydınlatan hem de plastikliği sağlayan bir elemandır. Kompozisyonun oluşmasında ve nesnelere belirlemede diğer ikinci bir araç olan gölge, hacimsel oluşumları desteklemektedir.

Peyzaj, sanatçının diğer çalışmalarına göre daha geniş alan kaplamaktadır, bu etkiyi de Millet'in geniş peyzajlarıyla anlamlandırabiliriz.

Mekân, renk, biçimler, insani ilişkileri belirler. Buda sanatçının bakış açısıyla ilgili bir tavidir. Sanatçıda alışık olmadığımız geniş ufuklar, kompozisyona hem ferah hem de derinlik getirmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Bitkilerin ve hayvanların bereketi ve bunun sürekliliğinin sağlanması Anadolu insanının zihnini en fazla meşgul eden sorunlardan biri olmuştur. Her ilkbaharda toprağın yeşermesi, hayvanların doğurması, yazın olgunlaşması, sonbaharda yeterli ürünü alarak kışa hazırlanmak ve ilkbaharda bütün bunların yeniden başlaması

insanın yaşamını ve soyunu sürdürebilmesi için en önemli şart idi. Anlaşılan o ki bereket, tarihin her döneminde Anadolu çiftçisinin en önemli kaygısı olmuştur.

Neşet Günal da eserinde konu edindiği Anadolu çiftçisiyle, 1814 doğumlu Jean-François Millet'in 43 yaşında, döneminde çok eleştirilmiş, başeseri olan "Başak Toplayan Kadınlar" dan etkilenerek yeni bir versiyonunu yaratmıştır. Millet'in eseri Barbizon resimleri arasında yer alan, köy manzaraları ve köylü yaşamını içeren ve uzun süre Salon tarafından reddedilen 84 x 111 cm ebatlarındaki bu realist eser, şu an Orsay Müzesi'nde sergilenmektedir. Millet'in eseri, yüzleri görünmeyen üç köylü kadından oluşur ve hasat zamanı olduğu için başak toplarken resmedilmiştir. Emekçi ve mücadeleciler köy insanları, kadın, erkek demeden yaşamak için çalışmaktadırlar.

Güenal ile Millet'in içindeki köy ve köylü sevgisinin realist bir ifade aracı olarak kullanılması aralarındaki benzerliği kuvvetlendirmektedir. Sağlam desen ve gün ışığının etkisinin kullanımı iki sanatçının ortak plastik yönleridir. Diğer benzerlikleri ise dolaysız gerçekliği, halk ve köy hayatında aramışlardır. Aralarındaki en büyük fark ise Millet'in eserinin arka planında küçük çaplı başak dağları oluştururken, Güenal'ın arka plan peyzajında kurak dağlar yer alır. Millet'in tarlaları alabildiğine mahsul doluyken, Güenal'ın tarlalarında yer yer başak vardır. Güenal'ın yalın ayaklı figürleri daha kaba üsluptadır ve her açıdan yoksuludur.

Güenal'ın resimlerinde, ağırbaşlı iri figürler, büyük el ve ayaklar, kaba giysiler, belirleyici üslubudur. Toprağa bağlı yaşayan Anadolu insanının vefalı yaşamını anlatmıştır. Bunu yaparken özenli olarak toplumsal yaşama biçimini ele almıştır. Renkli ve coşkulu resimlere açık olmadığı, eserlerinde görülmektedir. Yapıcı öge olarak ön planda deseni, yardımcı öge olarak da renkleri kullanmış; eserlerinde toprak tonları ve pastel renkleri uygulamıştır. Dolaysız bir anlatım biçimi vardır. Eserlerinde gerçeğin yansıtılması yerine, gerçeğin yeniden akılcı bir yolla düzenlenmesi ve sunulması söz konusudur.

Güenal, resim yapma nedenine inildiğinde, var olmayı resimsel anlamda tartışır. Bu varoluşun temelinde toplumsal koşulların varlığı yadsınamaz. Sanatçının topluma karşı üstlendiği sorumluluk duygusu resim işlevine gerçekçi bir boyut kazandırır. Sanatçının kendine özgü resim dili ile işlediği konu arasında organik bir bağ vardır. Resimlerdeki farklılığın temelinde düşünsel planda benzerlikler yatar. "Tüm işlerimde statik bir kurgudan maksat, kurgulamak istediğim espiriyi figürler arası ilişkilerle bütünleştirip seyirciye aktarmaktır." demiştir (Altuğ, 2003).

Türk resim sanatını değerlendiren Günal; “Çağımızın değişken ortamında Türk resmi hareketli ve verimli bir dönem yaşıyor. Karşıtlıklarımızı, çelişkilerimizi, kaynaklarımızı bilinçle irdeliyoruz. Geçmişin yanılgıları gündemde: Türk resminin değerleri yeniden köşe başlarını tutuyor. Ürünlerin sanatsal niteliği ile oluştuğu tarihsel ortam arasındaki ilişkiyi daha iyi değerlendirebiliyoruz. Tarihsel gerçekliğimizin bilinci içindeyiz” (Günal, 1981). Yalnız ürettiği eserlerle değil sanatçı sözlü ve yazılı olarak ta milli değer ve kültürün önemini yinelemiştir.

Günal eserini üretmeden bir yıl önce, yani 1980’de İDGSA Resim Fakültesi Dekanlığına seçilir ve 1981’de de İstanbul Galeri Baraz’da dördüncü kişisel sergisini açar.

Eserin üretildiği yıllarda “1980’ler Türkiye’de yeni toplum hayatının tüm alanları da kuşatan bir darbe ile başlamıştır. 12 Eylül Darbesi, Türkiye’de halkın önemli bir bölümü tarafından, siyasi sosyal ve ekonomik kaoslara çözüm bulamayan, iflas etmiş parlamenter rejimin farklı alternatifi olarak görülmüştür. 1980’lerin Türkiye toplumuna getirdiği en önemli olgu ise toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla ‘kapalıktan’ belli bir açıklığa yönelmesidir. Bunda uluslararası konjonktürün büyük payı vardır. O yıllarda Türkiye’de Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupa merkezli kabulü yaşanmaktadır” (Kıyar, 2007).



Şekil37. Neşet Günal, Mehmet'in oğlu

Tablo 38

Neşet Günal "Mehmet'in Oğlu" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Mehmet'in oğlu
Ebadı:	138x83
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Neşet Günal'ın tuval üzerine yağlıboya 'Mehmet'in Oğlu'adlı çalışmanın merkezinde ayakları çıplak, üzerinde bir kız çocuğu elbisesi ve tek

düğmenin tuttuğu eski bir hırkayla bir erkek çocuğu durmaktadır. Bu Anadolu çocuğunun gülmeyen yüzü, izleyiciye dönüktür. Çocuğun, gözleri hastadır, düzensiz kesilmiş saçlarıyla derbeder görünmektedir. Arka planda ise geleneksel düz çatılı kerpiç köy evleri, bir kadın ve bir köpek silueti yer alırken, çocuk figürünün çevresinde hayvan kemikleri vardır.

Eserde az kullanılan nokta elemanın yerini çizgi ve leke almıştır. Figür ince bir çizgiyle konturlenmiştir. Çocuğun giysilerindeki dikey ve yatay çizgiler, merkeze hareket ve devinim kazandırmaktadır.

Açık leke çocuğun üzerinde kullanılarak, ışık ve aydınlık merkeze alınmıştır. Çocuğu üzerindeki koyu leke hırkayla, geri plandaki köy evleri hem ilişki kurmuş hem de açık lekeyle yan yana getirilerek kontrastlık artırılmıştır. Arka planda ise orta değer tonlar tercih edilmiştir.

Çalışma sıcak tonlardan oluşan bir düzen içindedir. Merkeze alınmış beyaz elbiseli çocuğa açık renk seçimiyle vurgu yapılmaktadır. Burnt sienna, raw umber, raw sienna, burnt umber kahveleri, ocre ve cadmium sarısı, titanium beyazı, paynes gri, warm gri ve mars siyahı kullanılarak elde edilmiştir tonlar kullanılmıştır.

Sanatçının eserinde araştırdığı biçim, nesnenin görünen yanıyla ilgilidir. Yani eserde gerçeklik arayışı gözlenirken, çocuk figürünün ayaklarında sivilizasyona gidilmiştir.

Eserdeki mekân kurulumu, figürü güçlendiren bir yapıda 3 yatay bölümden oluşur. Dış mekânın resmedildiği kırsal köy evleri ve geniş kurak topraklar esere ürkütücü bir etki kazandırmaktadır. Havanın bulutlu ve puslu oluşu da bu arka plandaki ürkütücü etkiyi destekler.

Eserde ışık gölge dramatik bir etki yaratacak şekilde özellikle figürde kontrast artırılarak uygulanmıştır. Arka plandaki yatay hat tek düze akışı hissettirirken figürün dikey duruşu bu harekete tezat bir etki oluşturur. Eserin mana boyutunda ise, ayakta duran tüm bu ölü harekete direnen insan, daha çocuk yaşadadır.

Dış mekânın silüetinin kurgulandığı arka planda yer alan güç koşullar ve oldukça yoksul bir görünüm sergileyen Anadolu köylüsünün yaşamı yer almaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının eserinde tek bir erkek çocuğu konu edinilmesine karşın, resminde bireyselliğe yer yoktur. Çalışma kolektif bilincin bir yansımasıdır. Sanatçının o sağlıksız çocuklar karşısındaki hüznü ve sorusu buradaki tek bir

çocuk figüründe de karşımıza çıkıyor. Çocuk, yoksulluğun içinde küçük bir adam gibi öylece duruyor, ifadesiz. Çalışmada görsel olarak bir çocuk resmedilse de alegorik olarak tek başına insanîyet kavramı irdelenmektedir. Bu sebepten ötürüdür ki, sanatçının çocuk figürü de anıtsaldır.

Anadolu'daki ailelerde erkek çocuğu daha ön plandadır. Bu topraklardaki ataerkil aile yapısı ve tarlada çalışacak bir insan gücünün varlığı açısından erkek çocuk sahibi olmak önemlidir. Gelenekçi aile yapısının devam ettiği Anadolu'da aile içi hiyerarşi, büyüğe saygı temel dinamikleridir. Ancak bu geleneksel yapı bireyin özgürleşmesi yerine, aileye bağımlı, suskun, büyüklerin sözünü dinleyen, boynu bükük genç kuşakların yetişmesine sebep olmuştur. Toprağın bu sosyal yapısı da figürün duruşuna yansımıştır.

A.Celal Binzet (2007) rh+ sanart dergisine 'Mehmet'in Oğlu' eseri için şöyle yazmıştır: "Betimleyici anlayışın doğası gereği, tuvalin her alanına özel anlamlar yükleneceği, bir tür simgesel göstergeler yerleştirileceği bilinmeyen bir olgu değildir. Bu durumda çocuğun görmeyen gözlerle anlatımının yeğlenmesi gerisinde de yine toplumsal bir soruna göndermelerde bulunduğu yadsınamaz. Sorunun ne olduğu konusunda yapılacak kısa bir düşünce turu, geçmişte oldukça sık rastlanan trahom hastalığını gösterir bizlere. Beslenmeden başlayarak, sağlıksız koşullarda yetişmenin verdiği her tür olumsuzluklar insanımızın görünür yapısında şöyle ya da böyle izler bırakmaktadır. Böyle bir yapılanmanın ortaya koyduğu toplum modeli, hızlı çoğalan ama buna bağlı olarak gereksinimleri aynı oranda karşılanmayan bir insan kalabalığı olma özelliği taşır. Çağdaş olanaklardan uzak yetişen bu kitlenin tipik bir tarım toplumu profili çizdiği, günümüze yansıyan örneklerinden görülebiliyor. Birey olmamış bir kişilik yapılanması duruyor karşımızda. Dolayısıyla kendini kuşatan koşulların dayattığı bilince sahip, toplumsal bir yapının sularında kulaç atıyoruz demektir." Bu durum aslında eserin adına da yansımıştır: 'Mehmet'in oğlu'. Babasının adıyla kimlikleşen bir gelenek, bir toplumsal kültürü de ortaya koyar.

Eserde yer alan bazı imgeler, sanatçının diğer resimlerinde de sıkça rastladığımız görsellerdir. İç Anadolu'nun daimî dekoru gibidir seçilen imgeler. Sanatçının resimleri o dönemin köy hayatına da ışık tutmaktadır. O dönemin koşullarının betimlenmesi ayrıca bir anlam taşımaktadır.

Sanatçı eserini ürettiği yıl kendi isteğiyle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi'sinden emekliye ayrılmıştır. Bir sene sonrasında ise Maçka Galeri AR-MO'da kişisel desen sergisi açmıştır.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'si için bir tespit yapan Beral Madra; "1960 – 1980 siyasal açıdan üç askeri müdahalenin yaşandığı, anayasanın iki kez değiştiği, toplumu oluşturan kesitler arasında dengelerin sürekli oynadığı... Toplumsal akımların yaygınlaştığı ya da kısıtlandığı, karşıtlıklar ve çalkantılarla dolu bir dönemdir. Ekonomik açıdan da 1976'ya kadar yüksek bir kalkınma hızı, sanayileşme atılımı, holdingleşme, bu tarihten sonra petrol fiyatlarında yükselme ve Kıbrıs savaşının etkileriyle enflasyonist bir dönem yaşanmakta. Bu arada kentleşme devleşti, köyden kente göç gittikçe yoğunlaştı, köy yaşantısı ve gelenekleri arkada bırakılıp, kent yaşantısı ve kültürüne geçiş süreci başladı. Kente alışmakta olan köy ve kasaba insanının edinmekte olduğu yedek kültür veya da alt kültür sınır tanımadan gelişmekteydi. Sanat bu ortamda, ağırlaşan günlük yaşamdan bir çıkış yolu, yozlaşmaya karşı desteklenecek tek seçenek; sanatçı da tüm değişimleri en duyarlı biçimde algılayarak, toplumu uyaran, dürten, silkeleyen insan olma işlevini yükledi" şeklinde açıklamıştır (Madra, 1987).



Şekil38. Neşet Günal, Başakçılar

Tablo 39

Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Başakçılar
Ebadı:	76x100
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1984
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde iki figür toprakla uğraşırken resmedilmiştir. Figürlerden biri eğilmiş toprağı çapalarken, diğer figürün elinde bez bir heybe, tohum ekmektedir. Geniş, kurak alanın arka planı oluşturduğu eserde figürler izleyicinin varlığından habersizdir. Resimde gerçeklik görünen şekille ilgilidir. Ayrıntılardan arındırılan sahnede toprağın rengi ve dokusuyla figürler bütünleşir.

Figürler birbiriyle ilişki içindedir ve merkezdeki ‘V’ hareketi eserin kompozisyonel ana yapısını oluşturur. Onun dışındaki kavisli, eğik ve yatay hareketler bu ana hattı destekler niteliktedir.

Somut biçimlerden oluşan sahnede az kullanılan nokta elemanının yerini çizgi ve doku almıştır. Doku ve çizgi birbirlerinin varlıklarına hizmet etmektedir. Biri diğerinin önüne geçmemektedir.

Sanatçının diğer eserlerine göre çizgiler daha erimiş, lekesele tavır daha önce geçmiştir. Genelin orta leke değeri olduğu resimde, koyu değer açık leke değerine göre daha fazla kullanılmıştır. Doku ve leke kurulumu birbiriyle uyum içindedir. Figürlerin duruşları, kurgusal olmamakla birlikte, bir hayattan günlük olağan bir duruştur ve bu noktada sanatçının diğer eserlerinden ayrılır.

Ufukla uygulanan açık renk gün doğumunu anımsatmaktadır. Nötr renklerin ağırlıklı kullanıldığı bir düzenlemede keskin ışık gölge tezatlıkları eritilerek rengin içine karıştırılmıştır. Ağırlıklı kahve renklerinden oluşan tonların egemenliğinde zinc beyazı, napoli ve ocre sarısı, İngiliz kırmızısı, gülkurusu pembesi, lamp siyahı, prusya mavisinin yanı sıra raw umber, burnt sienna, raw sienna, vandyke kahvelerinden yararlanılarak rengin geri plana itildiği bir sistem kurulmuştur.

Az deformasyona yer verilen çalışmada, realizm ağırlıklı bir biçimlemeden yararlanılmıştır. Detaylardan arındırılarak saf gerçeğin yakalanması amaçlanmaktadır.

Resmin yüzeyinde yoğun topraksı bir doku oluşturulmuş ancak rengin ve kaynaştırılmış ışık gölgeyle yumuşak bir etki sağlanmıştır.

Dış mekânın kullanıldığı eserde, perspektif uygulanmıştır. Geniş boşluklara bodur kurumuş çalılar arka planı oluşturmaktadır.

Sanatçının eserleri "eleştirel" tonlar içerir. Günal'ın amacı, çalışan insanla çevresi arasındaki ilişkiyi göstermenin ötesinde toplumsal sorunlara dikkat çekmektedir. Bu özellikler, Günal'ı Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik akımının en bilinçli ve önde gelen ismi yapmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı eserleri içerik itibarıyla adeta yurttan sesler gibidir. Anadolu'nun bitmez tükenmez çilesini dile getirmiştir. İçtenliği ve gerçekçiliği ile halkın

yaşamını, yalın bir biçimde gözler önüne sermiştir. Sanatçı, halkın içinden gelmiş, halkını, toprağını, değerini ve çiftçilik mesleğinin önceliğini ve önemini hiçbir zaman unutmamıştır. Çiftçileri ulusa hizmet eden, toplum hayatının esasları olarak eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının 'Başakçılar' serisinde figürler eker, biçerler. Anadolu insanlarının mesaisi topraklardır. Kurumuş toprakla savaşıyan kadın da erkekte çocuk ta, ziraat cephesinde toplanmıştır. Bu topraklarda bir trajedi yaşanmaktadır ve her bir figürde kendine düşen rolü oynamaktadır.

Mustafa Kemal Atatürk 1922'de "Türkiye'nin gerçek sahibi ve efendisi, gerçek üretici olan köylüdür. O halde herkesten daha çok refah mutluluk ve servete hak kazanmış ve layık olan köylüdür" demiştir (Aksoy, 2015) Ancak bu tespit gerçekleşmemiş ve bozuk düzen, insanları ezip geçmiştir. Neşet Günel'da bu sorunları eserlerinde dile getirmiştir. Sanatçının mesaj kaygısı nedeniyle, anlatımda temel ilke edindiği ve amaçladığı; somut gerçeklerdir. Sanatçı vurgulamak istediği gerçekler doğrultusunda bir malzeme seçer kendine buda ilk önce kurşun kalemidir.

Günel'in çalışma sistemi: "..bu figür ya da figürler biçim kazandığında, konuma temel olabilecek figür etrafında figürler arası ilişkileri kurmaya başlarım...konunun gerektirdiği figür dışı katkıları sonra düşünür, araştırırım. Hepsinin bir arada düzenlenmesi çoğu kez yeni değişiklikleri, denemeleri gerektirir. Karar verdiğimde ilk yapacağım iş, tablo resmime esas alabilecek deseni gerçekleştirmek olur" (Büyüknal, 1995).

Neşet Günel,'Başakçılar' eserini ürettiği yıl 1984'te Louvre Müzesi'nde bulunan Henri Rousseau'nun "Savaş" konulu resmin bir kopyasını yapıp, İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne vermiştir. Gene aynı yıl Alarko Holding'in Sanat Galerisinde '1950'den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit' Karma Sergisine katılmıştır.

Türkiye'nin koşulları incelendiğinde, 70'li yılların siyasi bunalımı, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları askeri darbe ile sonlanmıştır. Türkiye'yi demokratikleşmeden uzaklaştıran, ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçlandığı açıklanmıştır. Ancak özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olmuştur. Sanat alanında ise sanata sahip çıkılmamasının, sanatsal belleğin oluşması ve canlı tutulmasında önemli bir yer olan müzeleri bütünüyle ihmal edilmesinin eleştirildiği ve tartışıldığı 1970'li yıllardan itibaren İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde sanatı destekleme işlevinin sayıları hızla artan galeriler tarafından üstlenildiği görülür. Bunların bir tanesi Galeri Baraz'ın düzenlediği "Türk Resminde Modernleşme Süreci" 1950-1987

dönemini içen geniş kapsamlı bir sergidir. 80’li yıllar siyasi ortamında topluma modern ve çağdaş sanatı tanıtan, sanat yoluyla insanlara eleştirel bilinç getiren, çalışan işlerin izlenmesini sağladıkları ölçüde önem taşımaktadır.

1980 sonrası dünya sanatında ise, gelişmelere baktığımızda, post modern söyleme uygun olarak yeniden yorumlanan mitlerin; geçmiş ile bağlarını koparmadan, bilim ve teknolojinin bakış açısıyla yoğrulup, güncel uygun sembolik anlam kazandığını görmekteyiz.





Şekil39. Neşet Günal, Başakçılar

Tablo 40

Neşet Günal “Başakçılar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günal
Eserin Adı:	Başakçılar
Ebadı:	120x172
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1984
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde üç çiftçi, tarım yapmaktayken resmedilmiştir. Kompozisyonun solundaki kanadındaki figür toprağı çapalarken, merkezdeki figür kurumuş otları temizler ve en sağdaki kadın figürü ayakta beklemektedir. Resimde gerçeklik korunmasına karşın, belirli bir üslup oluşturulmuştur. Figürlerdeki el ve ayaklarında boyutsal abartmalar gözlemlenir.

Eserde nokta elemanı dokusal alana hizmet etmektedir. Çizgi elemanı konturlenen figürlerde kullanılmasının yanı sıra tek renk ve tonlarında oluşturulmuş mekânda, kavisli,

kırık, yatay çizgiler kompozisyona hareket katmaktadır. Ayrıca şekiller ince çizgilerle ifade edilmiştir.

Valör yoğun bir şekilde resmin genelinde kullanılırken, orta ve koyu leke alanları ağırlıklı düzenlenmiştir. Işık gölge kullanımıyla da hacim etkisi gerçekçi görüntüyü desteklemektedir. Tüm yüzeye dağılan gölgeler, izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratır. Yani şekiller nesnel gerçekliği ifade etmektedir.

Eserde elde edilen toprak doku, tüm yüzeyde uygulanarak figürleri de içine almıştır.

Bugünkü ölçüde makineleşme olmadığı için tarım doğrudan kol gücüne dayalı bir şekilde yapılmaktadır.

Sanatçının eserlerinde doğa, kurak topraklar oluşur ve arka planda kalır. Asıl ilişki izleyici ve figürler arasındadır. Bu tanıklıkta, izleyici kendini sorgulamaya mahkûm kalmaktadır.

Eser ağırlıklı yatay hareket üzerine kurulmuştur. Ancak bu hareketler kavisli yapılar ve çizgilerle yumuşatılarak, izleyiciye tüm yüzeyi gözlemleme imkânı sunulmuştur.

Çalışmada perspektif kullanılmış, dış mekân tercih edilerek detaylardan arındırılarak yakın bir anlatım elde edilmiştir.

Renklerin birbiriyle karıştırılarak kullanımı söz konusudur. Nötr renklerin baskın kullanıldığı resimde, burnt umber, burnt sienna, van dyke ve raw umber kahveleri, napoli, cadmium ve ocre sarıları, ultramarine mavi, titan beyazı, lamp siyahı kullanılarak renk ikinci plana itilmiştir.

Sanatçının sanatsal amacı, insan gerçeğiyle hesaplaşmadır. Bu sebeple önce figür vardır, geri kalan her şey figürden sonra gelir, mekân, dekor, konu gibidir. Toprak emekçilerinin konu edildiği seriden biridir 'Başakçılar' eseri de. Bu seride tarımın kadın erkek tüm aile bireylerinin katılımıyla gerçekleştiğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Duyan, gören ve anlayan bir sanatçı olarak Günel'in toprakla uğraşan, tarım yapan insanları resmettiği 'Başakçılar' serisinden bir eserdir. Kanter içinde toprağın sürüldüğü bu eserlerde toprağın kutsal olduğu toprak ana, her daim gökyüzüne göre daha geniş bir alan kaplar sanatçının kompozisyonlarında. Anadolu insanı ve onun yaşamı, çevresi ayrılmaz bir bütündür sanatçının resimlerinde. Türk resim sanatında Anadolu insanının toprakla bütünleşen yaşam biçimi, yöresellik olgusu ve

toplumsal gerçekler üzerinde durmuştur. İnsanların kültürel yaşantısını ve mücadelesini kuvvetli deseni ve figüratif tarzı ile yansıtmıştır.

Günel ulusal değerleri, evrensel değerlerle birleştirmiştir. Bu birleşimde esinlendiği Millet'in Barbizon ekolünden köylülerin model alınması ve Leger'in kütesel figür yapısının Anadolu insanıyla sentezlenmesi olarak açıklanabilir.

Günel plastik gelişimini başlangıç noktasını açıklarken: “Daha ortaokul öğrenciliğim sırasında hiçbir yönlendirici olmadan, hiçbir örnek görmeden kendi kendime resimle ilgilenirken, tek tutkum, gördüğümü kâğıda aynen geçirebilmektir. Yani bir doğa taklidi..Bunun için çok uğraşmışım. Kendiliğimden yüzlerce portre yaptığımı hatırlıyorum. Onlardan hiçbirisi kalmadı şimdi. Çevremden, arkadaşlarımdan resimler çizerdim. Gördüğüm ve beni etkileyen ne bulursam, kartpostallar dâhil her şeyin resmini yapıyordum. Büyün bu tutkular ve taklit etme gereksinimi beni, elimi iyi yönlendirmeye, iyi değerlendirmeye itti. Desenimin güçlü olmasının ilk birikimleridir bunlar. Doğayı iyi izleyebilirim; ama bugün hepimiz biliyoruz ki doğayı iyi izleyebilmek, taklit etmek, desenin anlatım olanaklarına doğrudan katkısı olan bir durum değildir. Sorun doğanın yapısını iyi kavrayıp iyi bir şekilde yorumlayabilmektir” demiştir. (Tanaltay, 1997). Sanatçının tüm bu anlattıkları, üslubunun nasıl oluştuğunu aktarmaktadır. Günel birçok kereler optik görüntünün resim için yeterli olmadığını, asıl başarının objenin yorumu olduğu ve bu yorum esnasında hakikate yaklaşmanın önemini vurgulamıştır.

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye 80 sonrası, ekonomik anlamda sancılı bir dönem geçirmiştir. Serbest piyasa ekonomisi, servet dağılımının biçim değiştirmesi ve dış borçlanma sonucunda toplumun kesimleri arasında ekonomik kutuplaşmalar artmıştır. Kırsal kesim yoksullaşmış, toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, zengin ve çok zenginler oluşmaya başlamıştır. Uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle ülkede bir tüketim patlaması dönemi başlamıştır. Beklentinin bir örnek verecek olursak; “Gençlik Nereye Koşuyor” başlıklı bir araştırmada 80'lerin başında hala geçerli olan “sevginin” yerini daha sonra “para” almış, mutsuzluk artmış, zengin olma yolunda tercihler yine 80'lerin başında “iyi eğitim” ve “ticaret” olarak belirtilirken, 90'lı yıllarda “miras, şans oyunları ve politika” yönüne kaymıştır. Araştırmaya göre kesin değişim 80 sonrasında başlamıştır (Madra, 1992) 1980'li yıllar dünyada toplumsal olayları tetikleyen bir dizi siyasi gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde politik gelişmelere baktığımızda, İngiltere'de Thatcher, Amerika'da Reagan'ın liberal ve

muhafazakâr politikalarının hâkim olduğu, vatan, millet, aile değerlerini öne çıkardığı yıllardır. Bu politik gelişmelerin yansımasını Türkiye’de de gözlemek mümkündür. 1980’li yıllarda Türkiye’deki politikanın özeti "Özalizm"dir. Yani Tüm Dünya’yı etkisi altına alan yeni-liberalizm ve yeni muhafazakârlığın bir karşımı olan politikadır.





Şekil40.Neşet Günel, Sorun Sorum

Tablo 41

Neşet Günel “Sorun Sorum 9” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Neşet Günel
Eserin Adı:	Sorun Sorum 9
Ebadı:	97x130
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1994
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserlerini büyük boyutlu tuval üzerine üreten sanatçının ‘Sorun Sorum 9’ adlı eserde, bir kız çocuğu ve bir kadın figürünün fakirlik sorunuresmedilmektedir. Kayaların ve kurumuş bir ağaç kökünün önünde keçilerini bağlamış olan bu iki figür, kumaşın üzerinde yiyeceklerini paylaşmaktadır. Eserdeki her bir obje yokluğu yoksulluğu betimler niteliktedir. Kadın figürünün yırtık çorabı, kız çocuğunun yalın ayak masum ve mahsun duruşu içinde iki figürde dertli bir ifade içerisindedir. Figürlerin yedikleri yiyeceklerle, keçinin yediği aynıdır. İnsan olmanın değer

kavramı sorgulanmaktadır. Yiyeceğe muhtaç olarak yaşanan yoksul hayatlar irdelenmiştir. Figür resimlerin içeriğini anlamlandıran temel anlatım ögesi olmuştur.

İki figürde eserin merkezindedir. Dizlerini kendine doğru çekip ellerini kavuşturmuş kız çocuğu, pembe uzun bir elbise giymiştir. Beyaz bir örtüyle çenesinin altından bağlamıştır başını. Gözler dalgın, yiyeceğe doğru bakmaktadır. Düşüncelidir her iki figürde. Kadın figürü ise yarı uzanır pozisyonda patates doğramış, umutsuz gözlerle o yöne doğru bakmaktadır. Eserdeki her biçim, figürlerin duruşu ve diğer tüm boyutlar, resmin anlam boyutuna kurgusal anlamda hizmet etmektedir. Bu da Anadolu'nun kuraklık, susuzluk ve yarının bilenmezliğine olan karamsarlığını yansıtmaktadır. Figürler günlük yaşam hallerindedir, ancak tüm varlıklarıyla da toplum önündedir. Anadolu'nun kıtlığı, yokluğu gözler önüne serilmektedir. İki figürde cinsiyet özelliklerinden arındırılmıştır. Kıvrılan kumaşların altında gizlenen kadın vücudu, geri plana itilmiştir, çünkü vurgulanmak istenen bu toprağın insanlarının ortak sorunlarıdır.

Nokta elemanın az kullanıldığı eserde, çizgi hem kalınlık hemde vurgu açısından abartılmadan, resim genelini bozmadan yumuşak bir etkide kullanılmıştır.

Sanatçının pütürlü oluşturduğu toprak dokusu, tüm yüzeyde uygulanmıştır. Nokta yüzeydeki dokuya hizmet etmektedir.

Renkler ifade edilmek istenen konuya dayalı somut nesnelere hareketle ele alınmıştır. Ancak renk resmin kurgusal dünyasıyla ilgili estetik bilgiyi bize göstermektedir. Figürlerin beyaz başörtüleri, Anadolu insanının temizliğine, iyi niyetine manasal anlamda hizmet etmektedir. Bu renklerde gölge ve ışık kullanılmıştır. Işık resmin yapısında doğal bir unsur olmuştur. Renk lekelerinin oluşturduğu alanlar konturlenmiştir. Mekân ise toprak renklerinden oluşmaktadır. Raw umber, raw sienna, burnt sienna, copper, burnt umber, van dyke kahveleri, ivory siyahı, ocre sarısı, napoli sarısı, brilliant ve indian kırmızlarıyla elde edilmiş tonlar kullanılmıştır. Yatan figürün üzerindeki kullanılan mavi ise cobalttır. Sanatçı renk kullanımında, renkleri tüpten çıktığı gibi kullanmamış, rengin şiddetini azaltarak tonlamalara girişmiştir. Böylece nötr renk ağırlıklı bir eser oluşturulmuştur.

Resimde, cisme ait somut bir mekân vardır. Dış mekânın resmedildiği eserde, kayalar, kurumuş ağaç, hiçbir yeşil bitkinin olmadığı kurak toprak, adeta kıtlığı anlatmaktadır. Eserde gökyüzü kompozisyona dâhil edilmemiştir. Bu da yarınların bilinmezliğine bir gönderme olabilir.

Kompozisyon aslında alışılmışın dışında çok parçalı dikey, yatay ve diyagonal hareketlerden oluşmaktadır. Kumaşlardaki kırıklıklar kompozisyondaki bu hareketin dönüşümüne hizmet etmektedir. Bu hareketli yapıda bütünlüğü sağlayan, hem toprak hissi yaratan doku hemde arka planda tek renk ve tonlarına gidilmesidir.

Eserde oluşturulan ağırlık eserin sağı ve solu, yukarı ve aşağı alanlarıyla dengededir. Keinin koyu kahve biçiminin ağırlığını dengelemek için kurumuş bir ağaç kökü, figürün arkasına eklenmiştir. Parçalı kayalık bölümü dengeleyen kumaşların küçük parçalı yapılarıdır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Anadolu'nun koşullarının sorgulandığı bir eserdir 'Sorun Sorum 9'. Günal'ın Anadolu'yu ve burada yaşayan halkı anlatmaya çalıştığı aşıkârdır. Anadolu acizdir, perişandır burada yaşayan insanlar çok zor şartlar altında varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Halkın yazgısınınresimsel ifadesidir. Resimde yer alan figürler acı yüklüdür. Hayattan zevk almayan, mutsuz bir ifade gözlenmektedir. Umutlarını yitirmişlik söz konusudur. Yaşadıkları ileli hayat, halkın yüzünü soldurmuştur. Halk açtır, çıplaktır, üzerlerine giyebilecekleri ikinci bir elbiseleri yoktur. Sanatçı, Anadolu insanının hüznünü, çaresizliğini, ezilmişliğini, tükenmişliğini ama aynı zamandadirencini, resme getirmiştir.

Sanatçı eğilim olarak gerçekçidir. Yalnız sanatçının gerçekliği kendine özgüdür. Kaynağında da Anadolu yaşam gerçeği yatar. Günal resim sanatının çıkış noktası ve devamlılığının temeli olan desen çalışmasına gösterdiği titizliği, örnek ve özgün çalışmalarıyla ön plana çıkan figüratif sanatın toplumsal gerçekçi temsilcisi olmuştur. Orta Anadolu insanını kendi bakış açısı ve üslubuyla irdeleyerek, Türk Resim Sanatı Tarihi'ne kazandırdığı eserleri, sanatıyla attığı imza ve kattığı değer, uzunca bir süre yerini koruyarak birçok sanatçıya ışık tutmuştur.

Hayatın gerçeklerini etkili bir dille yansıtan Neşet Günal'ın resimlerinde içerik her zaman ön plana ıkmiş, öz ve biçim birlikteliği oluşturulmuştur. Her zaman bir anafigür ve yanında yardımcı figürlerin olduğu resimlerinde, figür biçimsel olarak desen çalışmalarında önceden özömlenmiştir. Ön alışma niteliğinde hazırladığı bu desen çizimlerinde kuvvetli açık koyular ile konu daha çok vurgulanmiş, hacim ve planlarsistemli bir şekilde gösterilmiş, figürler ise anıtsal ve heykelsi bir görünümeulaşmıştır.

Günal, öz eleştiri yapan bir sanatçı olarak, kendi değerlendirmesini yapmıştır: "Kendi işimi eleştirmeyi bildim... Bu gerçeği öğrencilerime de söylemişimdir: Nuri'lerden,

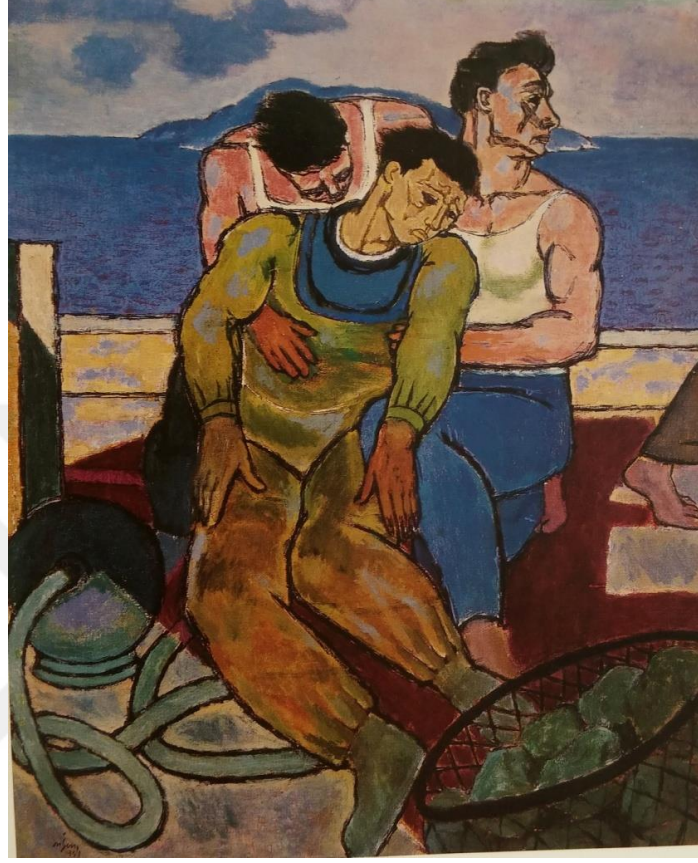
Selim'lerden, Turgut'lardan hatta Avni'lerden atölyede çok şeyler öğrenmişimdir. Çünkü onları çalışırken görüyor, yaptıklarını izliyordum. Onlar uzun yıllardan beri çalışıyorlardı ve bana göre daha deneyimliydiler.” (Tanaltay, 1989).

Neşet Günel'in resimleri, resim dizileri halinde varlık bulmuştur. Her birinin, kendine özgü bir hikâyesi olduğu gibi, diyalog halinde bir hikâyesi de vardır (Altuğ, 2003). Neşet Günel bir konuşmasında şöyle söylemiştir: “Akademi'deki hocalarım, beni deresimlerimi de dışladıklarını her zaman belli ediyorlardı; aldırmadım. Figür resminingücüne, soyut'un yetersizliğine inanıyordum; yolumda yürüdüm.” (Hızlan, 2002).

Sanatçının öğrencisi Erdok değerlendirmesinde; “Figüratif resmin kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamının sentezinden meydana gelir. Biri, temsil edilen şeylerin formel, pratik, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerin anlamı, diğeri de onların resimsel temsilinin plastik anlamıdır. Bir figüratif resimde, temsil edilen şeyleri, temsillerinin plastik anlamına göre; temsillerinin plastik anlamını ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız. Bir ressam diğerlerinden, temsil edeceği şeyleri ve temsil araçlarını seçişiyle ayırt edilir. Ama bu farklılık daha çok resminin temsil edilen şeyler ve onların temsilleri arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar” (Erdok, 1977).

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde gelişme, toplumun bulunduğu düzeyden daha üst bir düzeye ulaşma çabası ifade edilmiş, hatta ülkenin planlı kalkınma amacını “herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir hayat seviyesi sağlamak” olarak planlanmıştır. Bu amaç, insancıl ve insana göre olduğu kadar, hedeflenen kalkınmışlık düzeyinin çağdaş gelişmeler doğrultusunda bir yaşam biçimi oluşturma çabası olarak kalmıştır.

4.1.3 Nuri İyem Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi



Şekil41. Nuri İyem, Sünger Avcıları

Tablo 42

Nuri İyem “Sünger Avcıları” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Sünger Avcıları
Ebadı:	55x65
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1951
Bulunduğu yer:	Evin Ümit İyem Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Resimde ilk göze çarpan üç insandır. Resmin isminden yola çıkarak figürlerin sünger avcıları olduğunu hemen anlaşılacaktır. Üç işçiden ortadakinin

üzerinde hâlâ dalma kıyafetleri vardır ve sadece başlığı çıkmış yanında durur. İşçinin başı cansız bir şekilde yana düşmüş, yanındaki iki arkadaşı onun havasızlıktan yeşile dönmüş bedenine destek olma anıdır resimlenen. Ortadaki işçi vurgun yemiştir. Vurgun yiyen işçinin solundaki işçi, arkadaşının nefes alıp almadığını kontrol etmek üzerine eğilmiş, sağındaki işçi, başını sağa çevirmiş bir yerlere bakıyor. Resme dikkatli bakıldığında sağdaki işçinin baktığı yönde bir ayak görülmektedir. Anlaşılan birilerinin bir şeyler getirmesini istemekte. En ön sağ köşede fileden bir sepetin içinde denizin altından bir hayatın karşılığında çıkarılmış süngerler kompozisyona can alıcı ve düzene aykırı şekilde yerleştirilmiştir.

Sanatçının erken dönem çalışmalarından olduğu için, İyem anlatımına tüm bedeni dâhil etmiştir. İleri ki yıllardaki çalışmalarında porteler ağırlıklıdır. Kontrastlıklarla dolu olan bu çalışması, kompozisyonel düzeyde renk, biçim, yön zıtlıkları adeta anlam boyutundaki zorlu mücadeleyi aktarır. Ölümle, yaşam, var olma savaşı, ucuz metayla insan yaşamının denkliğidir irdelenen.

Kompozisyon düzeninde, arka planda yatay eksenlerle bölünen yüzey, figürlerin dikey hareketiyle kontrast oluşturur. Tuvalin merkezinde kurgulanan olayla, dikkat figürlere çekilmiştir. Yalnız diyagonal hareketlerle, dikey ve yatay hareketler birbirine bağlanmıştır. Ayrıca dairesel ve köşeli yapılar birbirine yakın düzenlenilerek gerilim arttırılmıştır.

Figürlerin biçimlemeleri abartılarak yorumlanmıştır. Geleneksel desen anlayışının dışına çıkarak figürlerin bazı parçaları, ayrıntıları elenerek kitlenin tamamı resmedilmiştir ve rengin, biçimin kuvvetlenmesi adına figürler koyu kalın çizgilerle konturlenmiştir.

Zengin çizgi elemanı kullanılışında; yatay, dikey, diyagonal kullanımın yanı sıra kalınlaşan, incelen, çapraz, eğik çizgiler kullanılmıştır.

Kompozisyon, orta leke alanları ağırlıklıdır. Soğuk-sıcak renk kurulumuna dayalı leke kullanımı gözlemlenir. Yer yer fırça vuruşuyla yaratılan tuş etkisi tüm yüzeyde tekrar eder. Boya katmanlarından oluşan doku yaratımında, İyem'in diğer eserlerine göre daha ince bir tabaka kullanılmıştır.

Renk düzeni ise ağırlıklı soğuk renktir. Sıcak ve soğuk renkler birbirine yakın alanda kullanılarak, etkileri arttırılmıştır. Mesela figürlerin pembe tenini çevreleyen mavi deniz ya da figürlerin yeşil mavi tulumlarını saran bordo, renkler arası kontrastlığı arttırmıştır. Uzak espası oluşturan deniz manzarası, cobalt mavi, titan beyazı, ivory siyahı tonlarıyla

boyanmıştır, ancak benzer tonlar figürler ve yakın espasta da tekrar etmiştir. Yakın espas ise napoli sarısıyla taban oluşturulmuş üzerine figürleri çerçeveleyen oxide kırmızısı sürülmüştür. Süngerler ve dalış kaskı ise emerald yeşilinin beyazla karışımıdır. Figürlerde ise bayılmış erkeğin ten renginde sarı daha baskındır. Sap yeşili, cadmium sarısı, raw sienna, ocre sarı renkleriyle elde edilmiş tonlarla boyanmıştır. Diğer figürlerin ten renkleri ise canlıdır; vermilion kırmızı, cadmium sarı ve titan beyazı ile boyanmıştır. Kompozisyonun dışına doğru adım atan figürün görünen ayağı ve pantolonun bir kısmında, raw umber kahvesi ve titan beyazı karıştırılmıştır.

Eserde ışık gölge kullanılmamıştır. Derinlik isteğe bağlı bazı alanlarda yaratılmıştır, çalışmanın genelinde mat ve kapatıcı boyayla derinlikten kaçınılmıştır.

İyem'in, reel görüntüyü yorumladığı bir tasvirdir. Doğasal büyüklüklerde bir kurgulama yoktur. Ayrıca eser, geometrik alt yapı rengin, çizginin kullanımına dayanan resimsel bir ifade oluşturulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: 2. Dünya Savaşı'nda yaşanan sıkıntılar nedeniyle diğer ülkelerde de ve Türkiye'de de emeğin karşılığının alınmasında, zor bir dönem yaşanmıştır. Sanatçının bu çalışması da dikkatleri işçi kesiminin üzerine çekmektedir ve toplumcu bir girişimin resimsel ayağını oluşturmaktadır.

Eserde konu edilen 1950'lerde yaşanan Türkiye'deki işçilerin iş güvenliği trajedisidir. İyem resminde merkeze aldığı can alıcı sahneyle, işçilere dikkat çeker. Artık yıllarca köyünde oturarak toprağını işleyen ve ürününü satarak geçimini sağlayan çiftçinin yerini, zenginlik umudunu büyük şehirde arayarak limanlarda faaliyet gösteren insanlar almıştır. Ancak umudun, ölümle olan ilişkisini bu vurgun yiyen sünger avcısında ve onu kurtarmaya çalışan işçi arkadaşlarında görülmektedir.

Sanatçı bu eserini üretmeden önceki yıllarda Liman grubunun sergilerinde konu olarak toplumsal adaletsizlik ve dengesizliği dile getirmiştir ve ilerici dünya görüşlerinin zamanında anlaşılabilmesi nedeniyle zor zamanlar geçirmiştir. Sanatçının dönemindeki yurtsever, ilerici bir aydın oluşu ve insani değeri, eşitliği savunan Liman sergisi resimlerinden sonra gözaltına alınmış ve hapis yatmıştır. 1945-46 yılları sonrası Nuri İyem içine ve evine kapanmış, işsizlik, yalnızlık, yoksulluk sonucu, yaşamını yalnızca sanattan kazanma kararını almıştır. Böylece ilk kişisel sergisini 1946'da Beyoğlu'nda mobilya mağazasında açmış ve her yıl bunu devam ettirmiş bağımsız bir ressam olmuştur.

1945 sonrası yaşanan siyasi olaylar için Oktay Akbal, Nuri İyem'in toplumsal çabalarını takdir etmiştir: "Sonuçsuz kalan dürüst coşkular. Türkiye'de bir toplumculuk ışığının yakılmak istenmesi... Ama her zaman karşılaşılan o kapkara güçlerin o ışığı hemencecik söndürmeleri." (Akbal,1980) yorumlarında bulunmuştur. Zaten İyem, mezuniyeti sonrasında daha net toplumsal mesajlar içeren resimler üretmiş, ancak zaman içerisinde bu mesajlarını resimsel dilin içine gizlemiştir. Bu resimler, propaganda etkisinden ve dokunaklı abartılardan uzak duran yapıtlardır.

Nuri İyem, toplumsal konuları irdeleyen Yeniler Sanat Grubu üyeleriyle birlikte ortak bir sanat dili ve duyarlılığı oluşturmuşlardır. Bu dil insanı ve insanın hayatını yansıtmak düşüncesi ile sanatı toplumun hizmetine sokmak fikridir. Nuri İyem, 1946-1951 yılları arası Yeniler Grubunun kurucu üyesi olarak, bütün sergilere katılmıştır. Bu toplulukta yer alan sanatçılar arasında Abidin Dino, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Melih Devrim, Kemal Sönmezler, İlhan Arakan ve diğer bazı sanatçılar bulunmaktadır. Grubun düşünce yapısı, yerellik ile geleneksel kaynakların ön planda olmasını sağlayarak, çağdaş kültür düzeyinde özgün ürünlerle var olabilmektir. Ayrıca resmin Yenileri ile şiirin Garipleri arasındaki bazı paralellikler de dikkat çekicidir. İki akımda yakın zamanlarda ortaya çıkmıştır. İki akımda salt biçimciliğe karşı durarak, toplumcu anlayışa yönelmiştir.

Yeniler Grubu, sanatçının, halka devlet kadar yakınlaşması gerektiğini savunmuşlar, halkın sorunlarıyla yakından ilgilenerken, onların sevinç ve dertlerinin aynası olmayı amaçlamışlardır. Bu düşüncenin temelinde ise, 'toplumcu' ya da 'toplumcu gerçekçi' bir sanat anlayışı yattığını belirten İskender, Yenilerin, toplumsal konuları ele alırken, figürü öncekilerin tam tersine insanlaştırmak gibi farklı bir ideali amaçlamışlardır. Basit bir nesne düzeyinde figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplum içinde yaşayan insanı ele almayı öngörmüşlerdir demektedir. Biçimden daha çok insani ve toplumsal içeriğin vurgulanmasına öncelik tanıyan Yeniler, belki de Türk Resminde ilk gerçek tepki ya da karşı çıkma hareketini de temsil etmişlerdir. Stalin Dönemi Sosyalist Toplumsal Gerçekçiliği ile II. Dünya Savaşı ortamında Avrupa'da modern sanatların sorgulanması sonucu, 1940'lar Türkiye'si, bir yandan sanatta toplumsal ve insani konuların islenmesini, bir yandan da sanatçılara teknik bağımsızlık öngörmüştür. Giderek yaygınlaşan sosyal sanat anlayışı, insanı ve insanın içinde bulunduğu yaşamı yansıtmamanın bir görevi yerine getirmek olduğunu söylemekteydi. Yeniler ise, 'sanat toplum içindir' düşüncesini desteklemiştir (Limon,2008).

1940'lar, Türkiye'de toplumcu sanat mücadelesinin yoğunluk kazandığı edebiyattan, görsel sanatlara doğru yeni kültür sentezlerinin söz konusu edildiği yıllardır (Akdeniz Sanat Galerisi 1978) Yeniler grubu 1952 yılında dağılma kararı almış ve toplumcu gerçekçi bir görüşü benimseyen grup üyelerinin pek çoğu 1950'lerden sonra soyut sanata yönelmiştir. 1955'lerden sonra ise toplumsal gerçekçi anlayış bazı gerçeküstü figürel çalışmalarla varlığını sürdürme çabası içine girmiştir (Ersoy, 1998) Eserin üretildiği yıllar, Yeniler Grubunun dağıldığı sürece denk gelmektedir. Yeniler Grubu diğer sanatçıları gibi İyem'de, sanat hayatında, 1947-49 yılları arasında soyut anlatıma yönelmiş ve 1949-59 yıllarında özgün soyut yorumların olduğu eserler üretmiştir.

“Yeniler” bir nevi toplumsal mesajlar doğrultusunda onunla başlayan gelişmeyi yeni bir aşamaya sokarak yöre insanına ilk kez yaşayan üreten bir varlık gözüyle bakmışlardır. (Özsezgin,1980: 13). Cumhuriyet'in ilanından sonra devlet desteğiyle konu edilen kırsal yaşam ve Anadolu insanı, bu sefer sanatçıların kendi tercihleriyle resimlerinde işlenmiştir. Ancak bu sefer yaşanan sıkıntılar ve sorunlar gözler önüne serilmiştir.

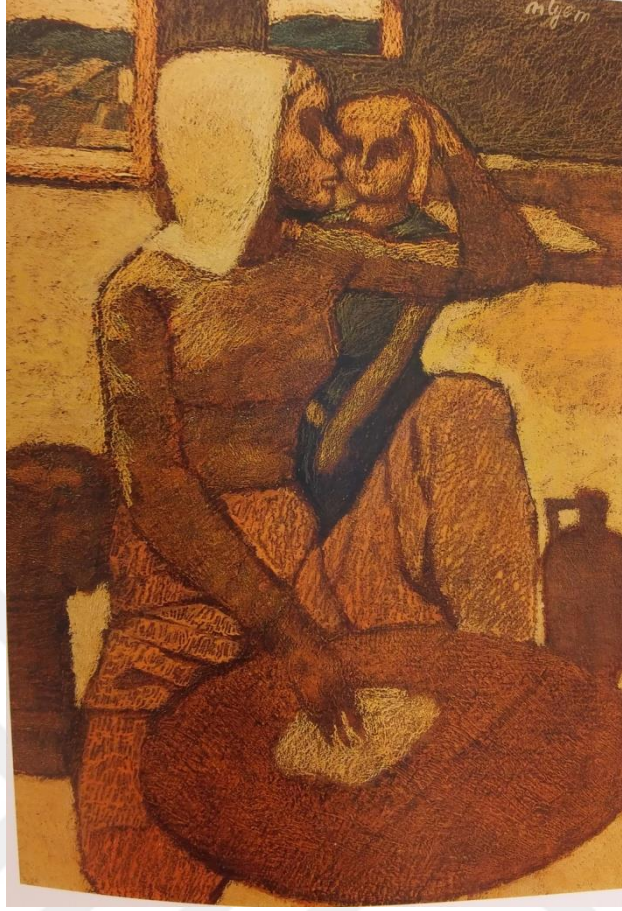
Nuri İyem'in 1948 yılındaki sanat anlayışında geometrik biçim arayışı görülmektedir. 'Beyaz Şapkalı Kadın' ve 'Adalet Cimcoz' portreleri bu dönem sanatını vurgulayan örneklerdir. Aynı yıllarda figürün soyutlaştırıldığı 'Sünger Avcıları' resmi, 1948 tarihli natüremortu ve 1949 tarihli manzarası renk ve biçim vurgusuyla yeni bir döneme geçiş örnekleridir (Üstünipek, 2009). Sanatçının 1950'li yıllarda ürettiği eserler figüratif ve soyut arayışlarda, renkçi, kübist, fov yaklaşımlı çalışmalar olup; portrelerde üretmiştir. Sanatçı 1950'de Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde kişisel sergi açmıştır ve araştırmada yer alan eserin yapım tarihi 1951'de İstanbul'da Dağcılık ve Eskrim Kulübünde Türk Ressamlar Derneği'nin ilk sergisine katılmıştır. 1952-53-54-55 yıllarında düzenli olarak İstanbul Maya Galerisi'nde kişisel sergiler açmıştır.

Eserin üretildiği döneme denk gelen, Türk Sanatında yaşanan önemli bir gelişmede, 1950'lilerin başında temelleri atılan “Sanat Tenkitçileri Cemiyeti” A.I.C.A. (Association Internationale de Critiques d'Art), 1953'te fiilen ve 1954'te resmen kurulmuştur. Nurullah Berk'in girişimleriyle 5. kongresini İstanbul'da yapmıştır. Bu ülkenin ve Türk sanatının yurtdışında tanıtılması için, bir imkân olmuştur. Diğer ülkelerdeki sanat tenkitçileriyle birleşerek dünya çapında bir çalışma programı, milletlerin sanatlarını ve sanatçılarını birbirlerine tanıtmaya organizasyonları gerçekleştirmiştir.

1950'li yıllarda Türkiye'de çok partili döneme geçilmiştir. Batı sanatının soyut eğilimlerinden esinlenen birçok sanatçı non figüratif sanat olarak adlandırılan soyut eserler üretmişlerdir. Dönemin düşüncelerinin yazılı metinleri o yılların gazete ve dergilerinde yer almıştır. Bunlar: Beş Sanat, Varlık, Hisar, Resimli Ay gibi dergilerdir. Yeni Sabah, Cumhuriyet ve Tan'da gazete ayağı olmuştur.

1950'lerden sonra ekonomik siyasî ve askerî alanlarda Demokrat Parti iktidarının Batılı ülkelerle yaptığı antlaşmalardan sonra, Batı kültürü bütün ürünleri ve araçlarıyla Türkiye'de yayılmaya başlar. Sanatçılar Batı'dan gelen renkli renksiz sanat kitapları ve röprodüksiyonlarla karşılaşır. Savaşın sona erdiği 1945 yılını izleyen yıllarda Avrupa'ya giden sanatçı sayısı da artmaya başlar. Bu dönemde ise, Batı'da soyut bir sanat anlayışı hüküm sürmektedir. Özellikle "nonfigüratif", "tachiste" ve "informel" gibi resim akımları Batılı sanatçılar arasında yaygındır (Erol, 1991).

Eserin üretilmesinden bir sene önce, Türkiye 1950'de çok partili sisteme geçerek siyasi anlamda bir değişim yaşanmıştır ve Adnan Menderes başkan olmuştur.



Şekil42. Nuri İyem, Enteriyör

Tablo 43

Nuri İyem “Enteriyör” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Enteriyör
Ebadı:	23x34
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1960’lı yıllar
Bulunduğu yer:	Evin Ümit İyem Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının 1970’lerdede tekrar kurgulayacağı eserin ilk versiyonudur. Detaylardan arındırılmış bu sahnede anne çocuk teması işlenmektedir. Yere

oturmuş, hamur açmakta olan kadın figürü, yanına gelen kız çocuğunu sevme anına şahitlik ediyoruz. Günlük, olağan bir sahnedir.

Nesnelerin detaylardan arındırılarak, dış formlarının yakalandığı çalışma, sanatçının soyut eserlerde ürettiği döneme rast gelir. Bu sebepten ötürü, İyem'in diğer çalışmalarına göre daha soyutlama etkisi taşıyan bir resimdir.

Kompozisyon kurgusunda, hamur açan ve tek eliyle de çekingen duruşlu kızını seven kadın figürü merkeze yerleştirilmiştir. Figürün hemen yanında toprak kapları ve testisi yer alır. Mekân kurulumu ise, ev içi görselinde sadece zemin, duvar, pencere ve kapıdan oluşur. Kapı ve pencereden, köy manzarası görünür. Işık, kapı ve pencereden gelmekte, bu sebeple zemin figüre göre daha açık tondadır. Eserde perspektif kullanılmıştır.

Geometrik kurulum; kare, üçgen ve dairesel biçimlerden oluşur. Eserin merkezinde figür dikey harekette yerleştirilmiştir. Bunu kesen zemin, duvar, kapı ve pencere yatay hareketi oluşturmuştur. Figürün tek bacağı üçgen bir şekil oluştururken buna kontrast olan hamur tahtasının daireselliğidir.

Çalışmadaki nesnelere kontürlenerek, detaysız biçimler vurgulanmıştır. Ancak çizgi kullanımı, boya dokusuyla uyum içinde olduğu için, öne gelmez.

Eserin doku yaratımı, kalın kullanılan boya tabakalarından oluşur. Koyu pütürlü boyanın üzerine sürülen açık tonların altından yer yer koyu renkler görünmektedir. Doku; doğada görülen toprak, ağaç, taş dokusunu hatırlatmaktadır.

Resimde orta leke alanları ağırlıktadır. Sıcak toprak renklerinin seçkinde kurulan çalışmada zemin ocre ve napoli sarılarının karışımıyla boyanmıştır. Figürün renklendirilmesinde ise burnt sienna kahvesiyle zemin oluşturulmuş ve onun üzerine sap yeşili, raw umber kahvesi, napoli sarısı ve titan beyazı, cadmium turuncusu ile elde edilen tonlar sürülmüştür. Hamur tahtası, testi ve toprak kaplarda ise burnt umber ve raw umber kahveleri kullanılmıştır. Arka planda ise raw umber kahvesi üzerine, yer yer sap yeşili uygulanarak figürlerle bağ kurulmuştur. Kız çocuğu figürünün elbisesi emerald yeşili, kapı ve pencereden görünen manzarada kullanılarak ilişkilendirilmiştir.

Sanatçının bu çalışması erken dönem yöre insanı eserleri arasındadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Kadın, özellikle de Türk kadınının, bir başka söylemle Anadolu ile özdeşleşen kırsal kadın portrelerinin ressamı Nuri İyem'in, "yüce ana" imgesi; yaratılışı, varoluşun anlamını ve evreni anlamak için ilk basamak işlevine sahiptir. Bu

işlev; hem annenin “ilk imge” olmasıyla hem de anne ve bebek arasındaki ilişkiyle ilgilidir. “Anne”, insanın varoluş sürecindeki önemli etkisi nedeniyle bir model oluşturmuştur.

Türk toplumu için annelik özellikle önemli bir olaydır. Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş döneminde kadın giderek toplumun ikinci sınıf bir üyesi durumuna gelmiş, bazı kırsal bölgelerde bir kız çocuğunun dünyaya gelişi utanç verici bir olay olarak bile karşılanmıştır. Gerçi Cumhuriyet döneminde kadın yasalar karşısında erkekle eşit olarak değerlendirilmiştir, ama köklü toplumsal dönüşümlerin birkaç kuşakta tamamlana bilmesinin olanaksızlığı nedeniyle, kırsal kesimde kadının geleneksel yeri gereğince değişmemiştir.

Geleneksel ailede çocuk, büyüklerinin isteklerini ve düşüncelerini soru sormadan kabul etmek zorundadır. Bu gelenekçi yapıda zaman içinde modernleşen toplumda çatışmayı beraberinde getirmiştir. Seçim yapma gücü çeken, kendini ortaya koymaktan utanan, düşüncelerini dile getirmede güçlük çeken davranışlar görülür.

Resimde işlenen anne çocuk arası ilişki Anadolu’nun sosyal yapısını yansıtan bir eserdir. Yere oturmuş sinisinde hamur açarken, dönüp çocuğunu sevme anında kadın figürünün mimikleri anlaşılır. Önemli olan figürler arası duruştur. Anne çocuğuna karşı rahattır, ancak kız çocuğu elleri önünde kavuşmuş çekinik bir duruştur. Bu da Anadolu toprağındaki geleneksel aile ilişkilerini seyirciye sunmaktadır. Yazılı yasaların yerine, töreler daha baskındır köy ve kasaba insanların hayatında. Özellikle töreler, kadının ve kız çocuklarının davranışlarını her boyutta denetler ve kişiliği durumuna getirir. Birey onları bozarsa tedirgin olur ve suçluluk duyar. Bu durumda eserde figürler arası duruş ilişkisinden de anlaşılır.

Tarım toplumlarında bireyler, sanayi toplumlarına oranla daha az hakka sahiptir. Böyle toplumlarda bireyin davranışları sayısız tabularla kısıtlanmıştır. Mesela oturma, kalkma, ayakta durma, yürüme, yemek yeme gibi günlük eylemler bile kurallarla sınırlanmıştır. Bu durum özellikle kadın ve kız çocukları üzerinde daha da yoğundur. Ancak hem kadın hem de erkek tarım toplumunda, toplumdaki ayrı bir birey olarak düşünülemez ve ayrı bir bütün olarak var olamaz. Önemli olan köydür, gelenektir. Ancak sonraları insanlar arazi sahibi olup ekonomik bağımsızlıklarını kazandıkça hak sahibi olmaya ve bireyselleşmeye başlamışlardır.

Sanatçı, 1950-60 yılları arasında yarı soyut ve somut çalışmalar gerçekleştirmiş, daha sonra Anadolu insanını yaşamını, köyden kente göç, gecekondu gibi temalar üzerinde

durmuştur. Bu resimler, plastik açıdan sağlam ve yaşamın gerçeklerini anlatan resimler olmuştur. İyem, daha sonraki dönemlerde resimlerinde Anadolu'dan çeşitli kadın başlarını işlemiştir. Eserlerinde Anadolu insanının yaşamını portrelere yansıtarak bir anlamda duygusal mesajlar vermektedir. Baş bağlama biçimleri, kadınların köy yaşamı, portrelerindeki yorgun bakışlar, İyem'in tablolarına aldığı başlıca konulardır.

Nuri İyem'de resim dilini yenileme çabası onu bir süre soyut figürsüz çalışmalara da götürmüştür. Sanatçı bu aşamada, soyut ifadeciliğin çabuk ve alışılmış biçim atılımlarından, resmin dokusal bir yüzey kabuğu olarak etkinlik aradığı koyu, ağır tortu görünümlerine kadar çeşitli deneylere girişmiştir. Bu deneyler sonucunda, resmin malzeme ve teknik değerleriyle yetinmiş olmanın ötesinde spekülatif biçim zorlanmalarına rastlanmamıştır. Nuri İyem'de bu malzeme ve teknik adına kazanılmış bir hak gibidir. Bu geçişi, yapılan deneylerin kendisine kazandırdığı resimsel, alışılmadık tecrübeleri, eski figür aşinalıklarıyla buluşturarak yapar (Tansuğ, 1976).

İyem, sanat kariyerinde 1958-59-60-61-62 yıllarında İstanbul'da, Türk Alman Kültür Merkezi'nde kişisel sergiler açmıştır. 1958-59 yıllarında da Ankara'da, Amerikan Haberler Merkezi'nde kişisel sergi gerçekleştirmiştir.

Eserin üretildiği yıllarda Türk sanatında ise, 1950'lerle birlikte sanat yapıtı yatırım değeri kazanır. Ve oluşan sanat pazarında yatırım piyasasını hareketlendiren koleksiyonculuk müzayede ve galeri gibi yeni örgütlenmeler oluşur. 1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşır, zengin ve seçkin sınıfın ilgi odağı olur (Ödekan, 1999).

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye'de ise 1960'da 60 Askeri Darbesi gerçekleşmiş ve Cemal Gürsel devlet başkanı olmuştur. 1961 yılında Süleyman Demirel başkanlığında Adalet Partisi kurulmuştur. Aynı yıl Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatih Rüştü Zorlu idam edilmiştir.

Türkiye'de sanat alanında ise 1960'da D Grubu son sergisini açmıştır ve aynı yıl Sanay-i Nefise'nin önemli eğitimcilerinden İbrahim Çallı vefat etmiştir.



Şekil43. Nuri İyem,-

Tablo 44

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	44x36.5
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1963
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Zaman ve mekân detaylarından arındırılmış, Bizans dönemi Meryem portrelerini anımsatan iki kadın figürüyle karşılaşırız. Seyirciyle yüzleşen figür, adeta insani duygulardan arınmış bir ölümlünün gözlerinde hissedilecek hiçbir şeyin kalmadığı kabulleniş anını yaratmaktadır. Geometrik keskinlikten ötürü oluşmuş belirli katılığa rağmen, ışık kullanımına dayalı hacimlemeyle, etki yumuşatılmıştır. Kısmen aydınlanmış bölgeler pırıl pırıl adeta bir altın gibi parlar. Kutsal ‘ikona’lar gibi tuvale

yansımışlardır bu kadınlar. İkinci figürün tüm dikkati ise izleyiciyle yüzleşen kadın figüründedir.

Beyaz başörtüsünün üzerine tekrar, siyah bir örtüyle örtünen figürlerin, tüm dişil ayrıntıları da örtünmüştür.

Sanatçı paletindeki renkleri yavaş yavaş en aza indirgeyerek rengin yaratabileceği etkiden daha plastik bir resim düzeninin esin kaynağını bulmak istemiştir. Ancak eserde sarı rengin işlevi yadsınamaz. Mars siyahı, raw umber, raw sienna ve van dyke kahveleri içinde adeta patlayan bir ışık gibi kullanılan ocre ve napoli sarıları, arka planın burnt sienna ve cadmium turuncusu ve ocre sarısı ile karışımı tonuyla daha da sıcak bir etki yaratmıştır. Kadın figürlerinin beyaz baş örtülerinde ise hem sıcak hem de soğuk tonlar bir arada kullanılarak kontrast oluşturulmuştur. Sıcak alanlarda napoli sarısı ve beyaz, raw siennanın üzerine sürülürken, soğuk alanlar turkuvaz mavinin beyazla karıştırılması sonucu elde edilmiştir.

Figürlerde yer yer kullanılan konturler, gölgeli alanlarda eritilerek yumuşatılmıştır. Böylece leke kullanımı, çizgi elemanın önüne geçmiştir. Koyu ve orta leke alan ağırlıklı kullanımına bağlı bir düzen görülür.

Yüzeyde boyayla oluşturulmuş yer yer kalın bir doku vardır. Bu doku boya maddesiyle hissedilmektedir.

Bilinmeyen ve derinden gelen ve ön plandaki figürleri aydınlatan ışık, resmin temel bir değeridir. Bu ışığın tablonun kurulumu bakımından çok büyük önemi vardır. Işık burada hem portreleri aydınlatmış hem de plastiği sağlamıştır.

Kompozisyonun kurulumunda ise asimetrik bir denge yakalanmıştır. Büyük ve statik yerleştirilen portreler, arka planın tek renk boyanmasıyla bütünlük içine alınmıştır. Tuvalin solundaki figür dikey hareketliyken, onun gerisindeki figür diyagonal olarak yerleştirilmiştir.

İyem'in bu plastik araştırma ve denemelerinde vardığı nokta, insan yüzü, kadın portresinin; görünüm dünyasının saf bir simgesi olduğu gerçeğidir. Sanatçı portrelerini kendi normları içinde kutsallaştırıp insan ve insan ölçeğinde yeniden ikonlaştırmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının konu edindiği bu ikonik iki kadın figürü, Anadolu'luk temeliyle temsil edilen, kutsal güzellik anlayışında, erillik ve dişiliğin bir arada resmedildiği portrelerdir.

Sanatçının kadın portelerine dikkat çekme isteğinin temelinde, kadının ezilen, baskı gören ve mağdur yanı, sosyal eşitsizliklerin birincil mağduru oluşu yatar. Töre ve dini yasalarla bastırılan ve hayatın birçok alanında engellenen ve fırsat eşitliklerinden yararlanamayan kadındır. Bugün erkek ya da kadın rolleriyle doğulmadığı, toplum tarafından sunulan hali hazırdaki rollerin içine doğulduğu net bir şekilde ortaya konmuştur.

Eserde resimlenen figürler acıya dayanan, sabırlı, geleceğin getirilerine karşı tevekkül içinde, yaşadıklarını kabullenen kadınlardır. Sanatçının kurguladığı bu portreler, toplumsal ilişkilerin bireydeki etkisine yönelik bir eleştirel eğilim olarak düşünülebilir.

Bizans ikonografisinden Rönesans primitiflerine uzanan, yüzeye daha yakın bir porte yaklaşımı Ghirlandaio, Masaccio çizgisinde bir öznellik ve modlasyon her ne kadar (akademi İtalya'ya göndermese de) onun okulu olmuştur. Çünkü çoğaltan değil azaltan bir dilin, sadeleşmenin Doğu kültüründen gelen uzantılarının bilinçaltına sahiptir (Yaman, 2015). Özellikle 1960'tan sonra aynı tema etrafında çalışmalar yapmıştır. "Anadolu'dan İnsan Yüzleri" olarak adlandırdığı bu çalışmalarında Anadolu İnsanı model almış ve yüzlerdeki ifadeye önem vermiştir. Her birinde farklı anlamlar, mimikler, bakışlar belirirken Anadolu insanı çektiği sıkıntıları, acıları, zahmetleri bu yüzlerden okumayı mümkün kılmıştır. Kimlikleri belli olmayan yüzler adeta Anadolu'nun simgesi olmuştur. Eserlerinde yer alan yüzlerin kimlere ait olduğu belli olmamakla beraber çoğu iri, siyah ve çekik gözlere sahiptir. Resimyüzeyinin çoğunu kaplayacak şekilde resmedilmişlerdir. Yüz ifadeleri aracılıyla toplumsal mesajlar verme yoluna gitmiştir. İyem kendine özgü oluşturduğu biçimi, portreleri, figürleriyle toplumla hep bağlantı kurmuş ve bu durum onun toplumgerçeklerini doğrudan yansıtan bir sanatçı olarak anılmasına zemin hazırlamıştır. Ülkenin sorunlarının bir parçası olan köy sorunlarına kendi duygularını da katarak dile getirmiş ve paylaşmıştır.

İyem'in sanatsal gelişiminde; Kuzma Petrov-Vodkin'in sade yalın portreciliği onun sanatında daha etkili olmuştur (Yaman, 2015). İyem'in, Rus yazar ve ressamla olan plastik benzerliği; ikisinin de figürü yorumlayarak sembolik öğeler içeren eserler üretmesidir. İki sanatçının figürlerinde de ikonikleşmiş figürlerde, anlam bakışlarda toplanır.

Nuri İyem'in resmi, bir biçim katılığı taşır, buna bir biçim ahlakı, bir biçim disiplini demek, kuşkusuz daha doğru olacaktır. Çünkü İyem'de resim bir din, inanç kaynağı gibidir. Bu dinin kuralları hep biçimle doğrulmuştur. Bu biçimler ne dinsel ne ideolojik bir hizmete girmişlerdir, sadece, kendilerine ait bir inanç olgusunun çeşitli cephelerini

oluştururlar (Tansuğ, 1976). Sanatçı, her resimde biçim sorununu öne alır. Ama, hiçbir zaman biçimsel öğelerden yola çıkarak bir resmi bitirmemiştir (Benk, 2001).

Portre çalışmaları kronolojisinde ürettiği araştırmadaki bu eser, erken dönem yaptığı çalışmalar arasında olduğu için ifadecilik daha azdır. Ancak ileriki dönem çalışmalarında figürlerin ifadeleri giderek artmış ve toplumsal şiddete, mağduriyete yönelik bir isyanın temsili olmuşlardır. Göç, yıkım, savaş, kent yaşamına uyum sorunları, şiddet ve korkunun şahidi olarak izleyiciyle yüzleşen, hesap sora figürlerdir. Bu sessiz sorgulayış, anlatımcı, hikâyeci her türlü yazınsal uzantıyı geri plana iterken; rengin, dokunun ve kontrastlığın desteğini yanına almıştır.

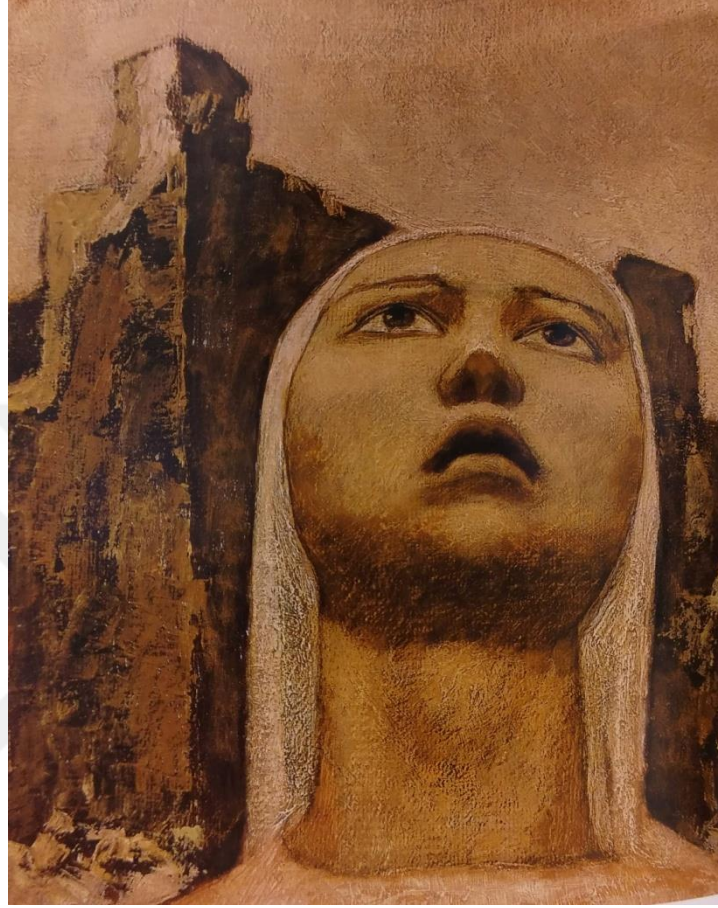
İyem, 1980’de yazdığı Sanat Çevresi Dergisinde yayımlanmış yazısında: Türkiye’de yaşayan bir Fransız ressamına, İkinci Dünya Savaşında işgal edilen Fransa için ne düşündüğünü sorduğunda; yanıt şöyle gelmiştir: “Fransa’nın işgali olabilir. Ama Fransız kültürü asla işgal edilemez. Sonunda yine o galip gelir ve işgali söküp atmaya başlıca neden olur.” (İyem, 1980). Nuri İyem hiç şüphesiz Paris ekolünün köklü kültürel yapısının Fransa için önemine işaret etmiştir. Bu sebeple gerçek sanatın yer aldığı toplumla bütünleşmesi gerektiğine inan sanatçı, yabancı etkisi barındıran her çabanın eninde sonunda kök salamayacağına inanmıştır. Bu sebepten ötürüdür ki sanatçı kendini batının modern değer kargaşalarından uzak tutarak yaşadığı toprakların sorunlarını kendi resimsel üslubuyla yorumlamıştır.

Sanatçı eserini üretmeden önce; 1959 sonrasında figüratif resme dönerek, İstanbul Belediye Sarayı’nın iç duvar resmini yapmıştır. 1958-59 tarihlerinde de Ankara’da Amerikan Haberler Merkezi’nde kişisel sergi açmıştır.

Eserin üretim döneminde, Türkiye’de ise 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi sonrasında yeni bir döneme girilmiştir. Her şeyden önce bu dönemde temel hak ve özgürlüklerin güvence altına alındığı bir Anayasa hazırlanarak “demokratikleşme süreci” başlatılmıştır. Bu bağlamda sendikacılığın gelişim yollarını tıkayan önemli bazı engeller kaldırılmış, işçi haklarıyla ilgili fikirlerin serbestçe savunulduğu ve tartışıldığı bir dönem yaşanmıştır.

1962 yılında ise İsmet İnönü Hükümeti programında “Kültür ve sanat faaliyetleri mahdut zümrelere değil en geniş halk kitlelerine hitap edecektir. Güzel sanatlar, müzeler, kütüphaneler ve yayın gibi alanlarda her çeşit kültür hareketlerinin yurt ölçüsünde yayılmasına çalışılacaktır.” gibi görüşlere yer vermiştir (Germaner, 1999). Çağdaşlaşmanın bir koşulu olarak görülen, resim sanatı devlet politikaları ile desteklenmiş ve daha sonra

sanat piyasası kendi ekonomisini oluşturmuştur. Böylece Türkiye, toplumsal ve kültürel olarak, Anadolu'nun mirası ile Batı uygarlığının bir birleşimi olmuştur.



Şekil44. Nuri İyem, Varto Depremi

Tablo 45

Nuri İyem "Varto Depremi" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Varto Depremi
Ebadı:	46x38
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1966
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: 19 Ağustos 1966'da Doğu Anadolu'da Muş ilinin kazası olan Varto'da meydana gelen deprem sonucu ölen 2.394 kişi ve bu doğal afetin sonuçlarını, acılarını tek bir figürle anlatmıştır Nuri İyem. Bu tek kadın figürü başını göğe doğru çevirmiş, yitmiş geleceğin hesabını sorar gibidir.

Eser iki farklı bakış açısından ele alınmıştır. Figür göz seviyesinin yukarisından alınarak, hem büyük formlu, geometrisi katı hem de statik bir yapıda yüceltilmiştir. Arka plan daha soyut ve lekeci bir anlayışta biçimlenirken, figür ise optik görüntünün, konstrüktif yorumlanmasıyla resimlenmiştir.

Figürün kontürlenmesiyle yaratılan çizgisel biçimlemeyle, arka plandaki lekeci anlayış iki farklı teknik yapının kontrastlığı yakalanmıştır. Tonal bir uyum içinde olan resim, orta leke alanlarından oluşmaktadır.

Katmanlar halinde uygulanan boya ile doku oluşturulmuştur. Arka plan koyu leke üzerine spatulayla sürülmüş orta leke üzerine yer yer fırçayla yapılmış tuş hareketleri sonucu tamamlanmıştır. Figürde koyu lekenin üzerine boyadığı için, koyu boya tabakası bazı alanlarda görülmektedir, bu da arka yapıyla ilişkilenebilir.

Açık kompozisyon kurgulayan İyem, figürünü tuvalin biraz daha sağına doğru yerleştirerek, figürün soluna detaylarından arındırılmış lekesel yapıyı yerleştirmiştir. Sanatçı genelde figürlerini sadeleştirirken arka planı hareketli ve çok parçalı yapmayı tercih eder, ancak bu çalışmada, arka planda büyük parçalı yapılmıştır. Sanatçı doğu ve batı tekniğini aynı anda uygulamıştır. Arka planda satı resmin malzeme yapısının değeri araştırılırken, figür ise doğu sanatında görülen hacmin azaltıldığı bir anlatımla çalışmasını tamamlamıştır.

Eser nötr renk ağırlıklıdır. Mars siyahımın üzerine raw umber, raw sienna, burnt sienna kahveleri, ocre ve napoli sarılarıyla karıştırılarak figürün arkasındaki yüzeyde kullanılmıştır. Figür ise sarı tonu baskın bir ten rengiyle boyanmıştır. Arka planla benzer tonlar, portrede de uygulanmıştır. Kadın figürünün giysisi ise cadmium kırmızısı az biraz napoli sarısı ve titan beyazı ile oluşturulmuş bir renktir. Sanatçı tuvalin alt bölümünü açık renk tercih ederek, gökyüzüyle ilişkilendirmiştir. Figürün başörtüsü ise titan beyazıdır.

İyem dramatik etkiyi arttırmak adına koyu renk alanlarının hemen yakınına açık renk alanı ile kurgular. Bu eserinde de aynı tekniği uygulamıştır.

Resimsel anlatımın odağında kadın portresi vurgulanmıştır. Önceki portelerinde az ifadeyi tercih eden sanatçı bu sefer, figürün yüzündeki acı ifadesini arttırmıştır. Gökyüzüne çevrilen başta, korkudan büyümüş gözler kaygılı, ağız açıktır. Bu kadın başının Tanrıyla hesaplaşır bir hali vardır. Figürün yaşadığı acıdan dolayı boğazında oluşan yumru, kadının sesiz bağıışı olmuştur. Başını çevreleyen beyaz başörtüsü ise masumiyeti simgelerken, sebepsiz yere yaşanan bu acının kurban rolünün de bir parçası olmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının konu edindiği bu depremde Varto yerle bir olmuş, Erzurum ve Bingöl de hasar görmüştür. Yardım yeterli olmadığı için, kurtulanlar elleriyle, tırnaklarıyla göçük altında kalanları kurtarmaya çalışmışlar ancak binlerce kişi ölmüş ve Varto enkazından ibaret kalmıştır. Bölge halkı, deprem sonrasında hastalıklarla ve açlıkla baş etmek zorunda kalmıştır. Günlerce ekmek bulamayan halk, göç etmek zorunda kalmıştır. Varto depreminden beş ay önce, Fen Kurulunun tespitinde raporlanarak tahliyesi istenmiş hatta yetkili kişiler uyarılmıştır. Önlem alınmayan depremde, Varto'daki tüm yapıları ya yıkılmış ya da kullanılamayacak şekilde hasar görmüştür.

Nuri İyem'de bu kolektif acıyı, tek bir figürle anlatmıştır. Ölüm, ayrılık acısı, yokluk, çaresizliktir konularına bu tek figürüyle dikkat çekmek istemiştir.

Karşımda Nuri'nin bir kadın portesi var. Acıyla kasılmış, her an bağırdı bağıracak, çığlıkları yeri göğü tutacak bir köy kadını bu... Ama böyleleri çığlık atamazlar, bağıramazlar dışa doğru, içlerinde kalır bütün o çığlıkla, acı birikimleri... Bir sanatçı alır kor tablosuna o çığlıkları. Bir anlık acı, olur mu sana yüzyıllık bir acı... Bir etkililik, bir kalıcılık kazanıverir. Nuri'nin kadın yüzlerinde bu anlam var işte. Hem bugünde yaşıyorlar hem de yarında yaşayacaklar (Akbal, 1980). Muş ilinin kazası Varto depremini biçimlendirmiştir İyem. Böylece yaşanan bu felaket, sanatçının eseriyle ölümsüzleşmiştir.

Nuri İyem için boş bir tuval, boş bir mekândır. Sanatçı için, tuvale konan bir renk, bir çizgi mekânda bir hareket yaratır. Sanatçının tuvale yaptıkları, ekledikleri, koydukları hiçbir zaman konuldukları gibi kalmazlar. Sanatçı, onları yöneltmek istediği şuuraltı taslağına yöneltir. Şu da vardır ki, sanatçı için tuvale çizdikleri, sürdürdüğü renkler, o mekânda oluşturdukları hareketle sanatçı da bir etki oluşturur. Tuvale eklenen, çıkarılan her şey hareketi değiştirir. Bu hareketlerden biri sanatçıyı peşinden sürükler. Bu hareket, sanatçının duyusunun, şuuraltı taslağının ilk müjdecisi, yani formun belirmesi halidir. İşte bu halin belirmesinden önce, tuvalde bulunan renk, çizgi, her şey obje değerinde şeylerdir (İyem, 1959).

Eserin üretiminden bir yıl önce, 1965 tarihinde Ankara’da Alman Kütüphanesi’nde kişisel sergi açan sanatçı ve iki yıl sonra gene aynı yerde yapıtlarını sergilemiştir.

Nuri İyem: “Herkes istediği resmi yapar. Ama kimileride diyor ki ‘ben resmimi yaparım, isteyen anlar’ öyle şey olmaz. Nasıl seyircisi olmayan bir tiyatro düşünülemezse, resim de öyledir. Resmin de bir seyircisi ve mekânı olmak zorunda. İşte bunları düşünmeye başladığın zaman ister istemez, içinde doğup büyüdüğün bu halka doğru gitmek zarureti doğuyor. Çünkü sen ona giderken o da sana doğru geliyordu. Ve bu karşılıklı diyalogdan bir bakıyorsunuz Türk resim seyircisi diye bir şey çıkmış” (Durbaş, 1994). Sanatçı, Türk sanatının her daim kaynağından beslenmesi gerektiğine inanmış ve sanatçının halkla bağının kuvvetli olması gerektiğini vurgulamıştır. Bütün yaşamı boyunca bir an olsun çıkarmamıştır aklından halkının sorumlusu olduğunu.

1934’ten itibaren sanayi planları yapılmasına, 1950 sonrası özel teşebbüs girişimciliği desteklenmesine rağmen ülkenin hala tipik bir tarım ülkesi olduğu görülmektedir. 1960’lardan bu yana sanatçılar insan çevre ilişkisini ve sorunlarını irdeleyen yorumlar, değerlendirmeler getiren resimlerin yanı sıra çok değişik malzemelerle yapıtlar üretmektedir. Anadolu insanını ve yaşamını konu alan resimler, yerini kentleşme ve sanayileşme sürecine giren bir toplumun insanının gerçeği ve çevresini konu alan resimlere bırakarak bir değişim geçirmektedir. 1960 sonrası dönemde siyasi ve ekonomik açıdan istikrarlı bir tablo var olmadığı halde; Türkiye sürekli gelişmiş uluslararası platformlara girmiştir. Kültürel olaylara duyarlı olan kesim artmıştır. Bu kesimin çekirdeğinde üniversite görevlileri yazarlar basın mensupları gibi orta gelir düzeyindeki aydın kimseler olmakla birlikte cumhuriyetin ilanından sonra süregelen geleneksel bir tutumla ve kimi zaman kerhen de olsa sanatı destekleyen devlet bürokrasisinin üst düzey görevlileri önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra özel sektörün kurum olarak sanata desteği de söz konusu olmuştur. Başlangıçta Ege bölgesi çapında düzenlenen DYÖ resim yarışması (ilki 1967’de) Cumhuriyet’in 50. yılında yurt çapından düzenlenen bir etkinlik halini almıştır (Üstünipek, 1999).



Şekil45. Nuri İyem, -

Tablo 46

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	54x38.5
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Türkiye'nin toplumsal bir sorunu olan, aile reisi figürü olan babanın; yoksulluk nedeniyle, doğup büyüdüğü toprakları bırakıp başka bir toprağa Gurbetçi olarak gitmek, zorunda kalmak eserde işlenmektedir. Kadınlar ve çocuklar geride kalıp, zorlu yaşam şartlarında tek başlarına kalırlar. Böylece kadın erkeğin de yerine çalışmak zorunda kalır ve daha çok sorumluluk omuzlarının üstüne biner. İyem'in bu

eserinde de beş kadın portesi tuvalin sol üst köşesinden, sağ alt köşesine hilal oluşturacak şekilde sıralanırlar. Tuvalin merkezindeki figür hafif boynu bükük ağlamaklı ama kendini tutan bir yüzle, özlemle, dalgın ve düşünceli bakmaktadır. İzleyicinin varlığından habersizdir bu kadınlar, dalgın bir şekilde tek noktaya bakarlar. Arka planda ise, yüksek dağın eteklerindeki yoldan gurbettekilerin gelmemesi, merkezdeki figürün endişeli bakışını açıklar. Merkezdeki figürün hem sol yanındaki kadın ise, onu teselli eder bir ifadededir.

İyem bu eserde yeni bir kompozisyon kurulumu deneyerek, yerleştirdiği dairesel ana hareketi kesen üçgenler ve diyagonal dağları, tepeleri yolları bu dairesel hareket zıtlık oluşturacak biçimde kurgulamıştır. Açık kompoze edilen tuvalde kadın başları, resim dışına taşar.

Birbirine benzeyen ve idealize edilen figürlerden merkezde olan detaylı ve ışık gölge kontrastına dayalı daha hacimli biçimlendirilmiştir. Sanatçı bu beş kadın içerisinde mimik, değer ve ayrıntı farkıyla bu merkezdeki kadın figürünü vurgulamıştır. Özellikle tuvalin solunda kalan üç kadın figürünün yüzleri sati bir yüzey oluşturmaktadır.

Yüksek dağlardan oluşarak, kırsaldan Mardin bölgesinin resimlendiği dış mekân, daha soğuk ve soluk renk kullanımıyla vurguyu kadın yüzlerine yöneltmiştir.

Az kullanılan çizgi elemanın yerini leke elemanı almıştır. Yalnız porteler koyu renkle konturlenmiştir. Ağırlıklı açık ve koyu leke alanlarından oluşan kompozisyonda, bu değer birbirine yakın düzenlenerek kontrast arttırılmıştır. Bariz fırça vuruşlarının tercih edilmediği ve lekenin yumuşatılarak ve eritilerek kullanıldığı görülür.

Eserde renk kurulumu ise diyagonal bir hatla ikiye ayrılır. Sağ üst alan soğuk ve koyu tonlarda boyanırken. Sağ alt alan sıcak ve açık tonlarda boyanmıştır. Soğuk tonların kullanıldığı yüzeyde, ultramarine, prusya mavileri, spectrum violet moru, mars siyahı ve titan beyazının yanı sıra tuvalin üst sınırına yakın bir alan raw umber kahvesinin beyazla karışımı ile boyanmıştır. Sıcak alanda olan figürler ise napoli, ocre sarıları, raw sienna, burnt sienna, cadmium turuncusu, van dyke kahvesi, mars siyahı ve titan beyazı ile boyanmıştır. Tüm kadın portreleri sıcak tonlarda boyanmış ve beyaz başörtüsüyle başları örtülmüştür. Bu da Anadolu kadınının masum, günahsız ve temizliğine gönderme yapmaktadır.

Ulusa hizmet eden çiftçi kesiminin sorunlarını irdelerken, bozuk düzenin ezip geçtiği insanların yaşam biçimlerini dile getirir sanatçı İyem. Ancak bu anlatımda provakatif yaklaşımlardan kesinlikle uzak durarak, resimsel dili önceliği yapmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı yalnız kadınları irdelemektedir eserinde, bir ülkeyi temsil eden bakışlarla. Anadolu kadınlarının dilediği gibi yaşayamamanın sıkıntısını çekişleri duruş ve ifadelerinden anlaşılır. Bu yüzden yaşama karşı şiddetli bir özlem duygusu bakışlarda hissedilir. Acıların, dertlerin, sıkıntıların onları bir türlü rahat bırakmadığı bu yüzden yaşama karşı şiddetli bir özlem duygusu dikkati çeker. Tuvalde resmedilen kadınların hiçbiri seyirciyle yüzleşmez, hepsi kendi dünyasına dalmıştır. Kalabalık bir kompozisyona sahip olmasına karşın, figürler yalnızdır. Yalnız tek bir figür kafasını diğer bir figüre çevirmiş onu izlemektedir. Bu durum Anadolu'nun tutucu yanına da bir göndermedir. Çünkü bu trajedide, ezilmişlikte en çokta kadınlar kadınları ezer. Yapmak istediği ama yaparsa suçlanacağı davranışları başkalarında gördüğünde onları eleştirerek ya da engelleyerek kendi isteklerini engellemeye çalışır. Böylece en çok kadınlar kadınları bastırır. Komşu, anne, kayınvalide, ablalar ve eltiler, bu geleneğin devam etmesinde toplumun birer üyesidir.

Bir resim emekçisi olarak Nuri İyem, ıssız kıraçların derininde bazen figüre bazen manzaraya dönüşebilen bir cevherin içine yol almıştır. Ayrıca; İyem, kentlin çağdaş oluşum sürecini yapıtlarında simgelemeyi başarmıştır. İyem, geleceğe uzanmaya çalışan bir imge avcısı olarak kendi çağını bir sismograf hassasiyetiyle kaydetmiş, görüş dünyasını fazlalıklarından arındırarak, resmin kutsal bir ikon gibi sembolik bir boyut kazanacağına inanmıştır (Tansuğ, 1976). Nuri İyem'e göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak değildir. İyem, ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların sanat ürünü olduğunu kabul etmez. Sanatçıya göre, evrensele yerellikten gidilir.

Gerek konu gerek renk gerekse öz bakımından halka yaklaşan bir ressam olan Nuri İyem sözleriyle; halkın hoşlanacağı tarzda resimler yapmanın, konu seçiminde doğrudan güncel yaşamdan yararlanmanın önemine dikkat çekmekte ve bu yolla sanatın, halkın seveceği hale gelebileceğine vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre, sanat halka inmeli, halk tarafından benimsenip, sevimli anlayışı, sanat yapıtlarının niteliğinden, sanat ortamına getirdiği katkıdan daha önde gelmektedir (Bek, 2008). Nuri İyem, Türk Resminde toplumcu-gerçekçi akımın en önemli temsilcilerinden biridir. Nuri İyem için sanatın öncelikli görevi, topluma anlayabileceği şekilde mesajlar iletme, kendi içinde barındırdığı estetik değerleri

göstermektedir. Bu amaca götürecekt en etkili yol olarak da figüratif bir anlayışta halk kültürünün kökenlerini irdelemeyi benimsemiştir.

Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi adlı kitabında Nuri İyem için "... Daha sonra da soyut düzenlemelerden vazgeçip topluma dönük bir estetiğe uygun gerçekçilikle köylü tipleri ve özellikle kadın başları dizisinde son türünü bulmuştur." demiştir.

Nuri İyem, Akademi dönemlerinden itibaren çevresine ve özellikle yaşça biraz daha küçük, alt sınıflardaki arkadaşlarına resim tutkusu aşılama ve sürekli bir sanatsal-kültürel bilgilendirme yapma arayışı içinde olmuştur. İnanırcı bir tonla ve düzgün bir Türkçe ile konuşuyor oluşu, resim sanatı tutkusundan doğan coşkuyla birleşince, çevresini de kendisini de tatmin eden bir öğreticilik kişiliği de ortaya çıkmış bulunuyordu (Karaesmen, 2015). İyem, Akademi dünyası dışında eğitimcilik yapan, coşkulu anlatımıyla ilgi uyandıran bir kişi olmuştur. Asmalı Mescit'te atölyesini kurarak hem kendisi resim yapmış hem de Akademi dışı çevrelerden resim özel eğitimini ve sanat kültürünü geliştirmek isteyenlere bir mekân olmuştur. Aynı zamanda bu atölye dönemin aydınları içinde bir buluşma yeri olmuştur.

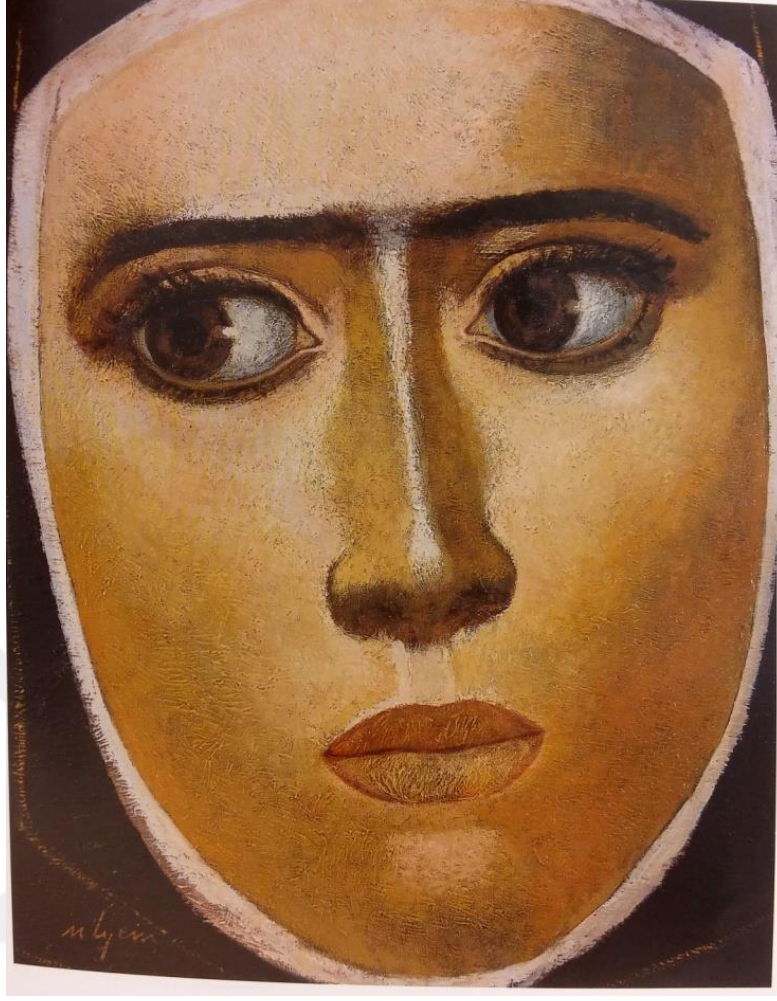
İyem'in sanat kariyerinde ise, eserin yapılmasından üç yıl önce İzmir'de Fransız Konsoloslukunda kişisel sergi açmıştır.

Gene eserin yapıldığı dönem, 1970 sonrasında özellikle Milliyetçi Cephe hükümetlerince üretilen kültür politikalarında, evrenselliğin ve modernizmin karşısında gelenek, örf ve adetlere yönelik dikkat çekmeye başlamıştır. Örneğin 1970 Süleyman Demirel Hükümeti programında "Milli kültürümüzün çağdaş medeniyetin bu konu ile ilgili ve ileri çabalarını da izleyerek yaratıcı bir güç kazanmasına imkân verileceği; örf, adet ve geleneklerimizin, müzik ve folklor eserlerimizin ortaya çıkarılıp ilmi inceleme konusu yapılacağı ve her sahadaki sanatçılarımızın teşvik edileceği" belirtilmiştir.

Eserin üretildiği yıllarda dünya sanatında ise; Duchamp'ın hazır nesnelere yol açtığı, sanatta kavrama yönelme anlayışının asıl etkisini ve görüntüsünü bulduğu Kavramsal Sanatın ve diğer yönelimlerin etkisinden sonraki dönemde, artık kavramsal bir anlam yüklenmeye başlanan sanat nesnesi; görünümüyle, malzemesiyle, konusuyla, sergilendiği mekânıyla -bazen sergileme alanını da nesnesi kılarak-, yeni bir anlam kazanmıştı. 70'lerle birlikte Yerleştirme (Enstalasyon, installation art) yönelimi, bu bağlamda; sanatın geleneksel, sergileme, oluşturma, izleme ve algılama olanaklarını sorgulayıcı yapıtlar

ortaya koymuştur. Ancak sanatçı İyem, dŸnyadaki bu yeni teknik anlatımlara yŸnelmeyerek, teknik istikrarını korumuştur.





Şekil46. Nuri İyem, -

Tablo 47

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	80x65
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970
Bulunduğu yer:	Evin Ümit İyem Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bir Rus atasözü, ‘Korkunun gözleri büyüktür’ der. Bu sözün İyem’in kadın portesiyle ilintili olduğu anlaşılır. Davranış bilimcilerin araştırmalarına göre

de korkan insanın gözleri büyür ve böylece tehlikeleri algılayabilir. İyem'in resminde bu büyümüş gözler hem korkunun simgesi olurken hem de estetik bir deformasyon olarak kullanılmıştır. Şiddet görerek sindirilen, töre korkusuyla hayattan soyutlanan bastırılmış tüm Anadolu kadınlarını simgeleyen bir figürdür.

Bu yüzde görülen gerçeklik, bir üsluba indirgenmiştir. Bu yorum proporsiyonların değişiminde gerçekleşmiştir ve böylece gözler büyüyerek, 2 boyutlu sate bir yüzeye sahip surattan fırlayacak gibidir. Kaşıyla gözü birbirine yakın, burun kemiği ise oldukça incedir. Sanatçı yorumuyla portresini de ayrıntılardan arındırmıştır. İzleyici figürün bu düşünceli dünyasına gizlice dâhil olur. Seyircinin varlığından habersiz bu figür tek noktaya doğru bakmaktadır.

Hafif boyun bükük yerleştirilen bu mahsun yüz, tüm tuvali kaplar. Bu büyük ve statik biçim izleyiciyi, esir almaktadır.

Kadın yüzü kapatıcı, sağır bir boyayla renklendirilmiş ve yüzün alından çeneye kadar bölgesine gelen ışık portreyi parlatmıştır ve aydınlatmıştır. Napoli sarısının beyazla karıştırılmasına eklenen raw sienna kahvesiyle ten boyanmıştır. Burun ve yanakların gölgesi ocre sarısı ve raw umber kahvesiyle eritilerek yumuşak bir geçiş yapılmıştır. Yalnız kadın figürünün alını ve gözlerini kapsayan ten rengi alanı yüzün alt alanından daha pembesidir. Böylece sarının baskınlığı azaltılmıştır, çok az magenta kırmızısı kullanılmıştır. Gözler ve kaşlarda ise raw umber kahvesiyle mars siyahı uygulanmıştır. Beyazla çerçevelenen bu başın çevresi sağır bir siyah kahvedir. Bu koyu alanda, ocre sarısı ince bir çizgi olarak sürülmüş ve bu sağır yüzeyi kompozisyonel olarak desteklemiştir.

Sanatçı tuvale sürdüğü kalın astar boya üzerine çalışması sonucu, boya dokusunun yoğun olarak belli olduğu bir yüzey oluşturulmuştur.

Eserin geometrik kurulumunda temel oluşturan oval forma kontrastlık yaratan sert yatay kaşlar ve burun kemiğidir. Bu dairesel ana yapıya, köşeli bir hareket oluşturularak, figürün portresi karakteristik bir hale getirilmiştir.

Sanatçının resimlerinde yarattığı Meryem figürünü anımsatan bu kutsal biçimli kadınlar, topraklarında ezilmiş ve susmuş olsalar da İyem'in resimlerinde yücelleştirilerek tuvalerde yer bulmuşlardır. Çünkü bu kadınlar toprağında acıyla yoğrularak, izleyerek tekâmüle ermiş suskun geri planda kalmış kimselerdir. İdealize edilmiş bu ikonik baş motifi, anıtsal boyutuyla kutsal bir tarihi figür havasını da taşımaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Nuri İyem'in simgesi sayılan kırsal kadın portrelerinde ön plana çıkan o gözlerde, Anadolu bozkırının tepkisi, gizemi ve sorgulaması görülür. Zaman zaman eserleri soyut arka plandan oluşur bu eserinde olduğu gibi.

Anadolu, kadınında bastırılan dişil unsurun içselleştiği topraklar olmuştur. Geçmişe bakıldığında bu topraklarda hüküm sürmüş medeniyetlerde (Çatalhöyük, Hacılar, Alacahöyük, Beyce Sultan, Kültepe Horoztepe) ve Sümerlerde de dişilik kutsal bir kavram olmuştur. Ancak zaman içinde bastırılan kutsal dişilik kavramı, sonrasında pek çok kadında duygusal acı olarak tezahür etmektedir. Bu acı geleneğin ve törelerin getirdiği baskılara ve korkunç ölümlere sebep olmuştur. Böylece kadınların yıllar boyunca birikmiş olan acılarıyla birleşerek onların acı yumaklarının bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır. Boyun eğen, kıtlık, açlık, göç yaşayan bu kadınlar birer kurban rolü üstlenmiştir. Anneden çocuğuna genetik miras kalan yaşanan ağır duygular ve korkular, toplum yaşamıyla da perçinlenerek kolektif bir bilinç oluşturmuştur.

Çocukların korkularının ön belirtilerinin özellikle anne korkuları olduğu kanıtlanabilmiştir. Bu korkular anne tarafından çocuğun önünde ve ne kadar çok belli edilirse çocukta bunları o kadar çok önemser (Andre,2015) diyen Christophe; aslında Anadolu kadınlarında özellikle kız çocuklarında anneden gelecek korkuların ve acının tekrar etmesini açıklar.

Kırsal kesim kadınları ataerkil aile yapısının bir gereği olarak kocasına olan ekonomik ve toplumsal bağımlılığı, genelde okuma yazma oranının son derece düşük olması ve siyasal konulardaki bilgisizlikleri nedeniyle siyasal tercihlerinde kesin biçimde kocalarının düşünceleri doğrultusunda oy kullanmaktadırlar. Kadınların tercihlerinde din ve ailenin etkisi oldukça açıktır.

Ataerkil toplumlarda kadının küçümsendiği, değersiz bir meta gibi bakıldığı, toplumsal dramın başrol oyuncusudur kadınlar. Sadece Anadolu'da da değildir bu durum, geleneksel, ataerkil toplumlardaki tüm kadınların yaşadığı sosyal, psikolojik baskı ve zorlukları anlatması bakımından; sanatçının resimlerindeki kadınlar evrensel nitelikler taşır.

Sanatçının, durmadan işlediği portreler renk ve desendeki tutumlu tavrı bir bireyin öyküsünden çok, aynı uygarlığı paylaşan kişilerin ortak yazgılarına yöneliktir. Özellikle kadın portrelerinde boyutları anatomik gerçeği aşan abartılmış gözler, dinsel açıdan yüzyıllar boyu süren yanlış saplantı ve yorumlara başkaldırarak, erotik tutkunun silindiği insancıl sevgiye dönüşmüştür. Bunun yanı sıra söz konusu portrelerin salt model ya da düş gücüne bağlı tasarımlarda dolanmazsızın doğrudan yaşananla bütünleşmesi sanatsal

gerçekliğe evrimle sürecini ayrıca pekiştirmektedir (Ergüven, 1980). Nuri İyem'in sanat anlayışı, seyirci karşısında anlaşılabilir bir dil kullanmak, sembollere gizlenmiş çeşitli anlamlar yüklemekten, en sade ifadeyle duygu ve düşüncüyü iletmeyle ilgilidir.

Nuri İyem, çeşitli denemelerine karşın asıl sanatsal varlığını, Anadolu gerçeğinin ve doğasının yaşamını binlerce yıldır biçimlendirdiği Anadolu insanına dayanan kadın tiplerleriyle geliştirdiği özgür figür çizgisine borçludur. İyem'in kadını belli bir tipin portresi ya da ifadesi değil, Anadolu kadınının amblemidir. Figürünün bu özelliğiyle İyem ne söylediğini gayet iyi bilen kesin ve kararlı bir karakteri temsil eder (İskender, 1997). Sanatçının portre resimlerinin, akıllarda yer etmesindeki sebeplerin başında, bu resimlerin sıradan portre geleneğinin dışında olmalarıdır. Portreler, özel bir kişinin karakterini yansıtmazlar, Anadolu kadınının genel karakterini işler. Büyük kadın başlarında, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet, zaman zaman sevgiyi ve ümitsizliği, tedirginliği ifade eden yüzlerle karşılaşırız.

Eserin üretim tarihine denk gelen 70'li yıllar dünyasında da kadın imgesi sanat alanında çokça irdelenmiştir. Sanatsal eylemlerin merkezini almaya başlayan kadın biçimi ile varlığı, cinselliği, erotizmi eleştirilerek işlenmiştir. Bu hareket sonrasında, feminist eğilimli bir harekete doğru yönelim göstermiştir. Dünyadaki kadın temasının sanat alanında işlenmesi İyem'le benzerlik gösterir, ancak sanatçı İyem kadın temasını toplumsal açıdan irdeleyerek, dikkati yerel toplumun bir parçası olan Anadolu kadınına dikkati çekmiştir.

Sanatçı gene aynı yıllarda, Ankara'da Türkiye Petrollerinin Gölbaşı Gazinosu'na, oyun salonu için, duvar resmi yapmıştır.



Şekil47. Nuri İyem, -

Tablo 48

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	59.5x38.5
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1973
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının tarla dönüşü, kırsaldan günlük bir sahne resimlemesidir. Üç figür portresinin kurguladığı çalışmada, figürler tuvalin sağ tarafına yerleştirilmiştir. İki figür izleyiciden habersiz profilden biçimlenmiştir. Ortadaki kadın figürü seyirciye dönüktür ve çatık kaşlıdır. Merkezdeki kadın ve erkek figürünün göz boşlukları tamamen siyahtır. Genç olan kadın figürünün yüzü ise tarlaya dönüktür.

Açık kompozisyon kurulumunu tercih eden İyem, figürlerini büyük formlarla tuvalin sağ alanına yerleştirirken çok parçalı tarlaların görüldüğü manzarayı tuvalin sol alanına

yerleştirmiştir. Byolece eserdeki ağırlık dengesini bu şekilde çözümlemiştir. Kompozisyonda dural insanların yarattığı durağanlık problemi, çok parçalı kompozisyonla hareketli bir düzen kurularak çözümlenmiştir.

Dış mekânın kurgulandığı kompozisyonda, perspektif kullanılmıştır. izgi elemanı figürlerin koyu tonla konturlenmesinin dışında, merkezdeki figürün elbisesinde beden bölgesinde dikey yönde aynı aralıklarla tekrar ederken figürün kolunda yatay yönde kullanılmıştır. Ancak bu çizgisel tekrar, dokuyla yakın ilişki kurmaktadır. Kalın boya dokusuyla da yer yer dikey yatay diyagonal çizgisel doku elde edilmiştir. Nokta elemanı ise erkek figürünün gmleğinde benzer tonların st üste sürülmesiyle kullanılmıştır. Manzarada da yaklaşık boylarda yeşil alanda fırça vuruşuyla uygulanmıştır.

Nötr ve toprak renkleri seçkisinde düzenlenen renkler, soğuk sıcak tonlar yan yana gelecek şekilde boyanmıştır. Gökyüzü ve dağlarda kullanılan cobalt mavi kadın figürlerinin başrtlerinde de kullanılan renkler; raw sienna, raw umber, van dyke, burnt sienna kahveleri, mars siyahı, turkuvaz mavi, ocre ve napoli sarıları, olive ve phthalo yeşilleri ile elde edilen tonlar kullanılmıştır. Tuvalde tüm renkler birbiriyle ilişki içindedir. Hiçbirinin şiddeti ya da kuvveti diğerinin önüne geçmez. Orta leke alanlarının ağırlıklı olduğu bir çalışmadır.

Sanatçının yapıtlarında, armoni ve doku eşitlemelerinin zenginliği vardır. Resmin farklı alanlarının farklı srşlerle boyanması ve kazınması sonucunda elde edilen değişik dokusal lezzetler, topraksı bir görünüm yaratmıştır. Byolece yaratılan dokuyla, toprak kadınlar ve adamlar biçimlendirilmiştir.

Sanatçının bu eserini diğerlerinden ayıran özelliği, genellikle yalın figür biimlendirmesinde hareketli arka plan kuran İyem, bu çalışmasında figürlerde hem hacim hem de ayrıntı elemek yerine esere dâhil ederek kompozisyonu kurgulamıştır. İdealize edilmiş ışık kullanımını eserinde uygulanarak yoğun ışık-gölge kontrastıyla, figürler üzerinde dramatik bir etki yaratır.

Biçimlerin yorumlanmasında, soyutlama girişimleri daha geride kalmıştır. Her ne kadar açık koyu kontrastına, doku ve renk yorumlamaları kullanılsa da optik gerçeklikten getirilmiş detaylar, sanatçının bu eserinde görülür.

Figürlerin giysilerindeki tekrar eden desenler, yerel bir motif olmaktan ziyade plastik bir unsur olmuştur. Böylece bu öğelerin Anadolu'daki süslemeci karakteri, dönüşüm geçirerek boyasal araştırmanın bir parçası olmuştur.

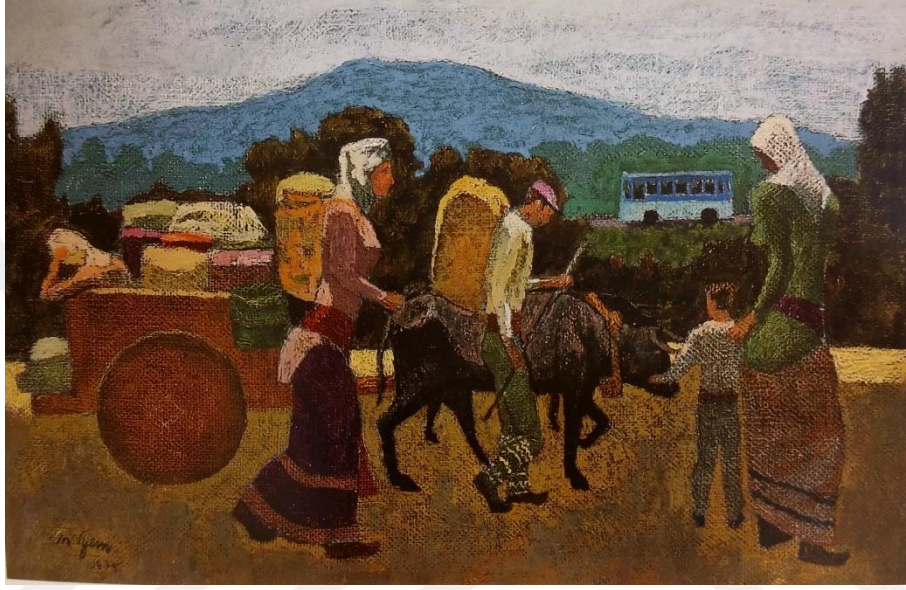
Eserin Arka Yapı İncelemesi: Tarlaya işe gidenler ve işçiler serisi. Sabahın alacakaranlığında toprak yolda, ailece gidiyorlar. İmge, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi arzulanan bir yanılsamadır ki Nuri İyem var oluşunu, keskin bir gözlem ve hayal gücü birlikteliğine adamıştır. Görünüş dünyasını fazlalıklarından arındırmış, resmin tıpkı kutsal bir ikon gibi sembolik bir yeterlilik taşıyacağına inanmıştır (Özgür, 2007). İyem, desendeki güçlü tarzıyla biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır (Eczacıbaşı, 1997). Anıtsal bir etkiyi ve çehre ifadelerini bir arada amaçlayan figürlerde ise sanatçı, bu net geometrinin çok daha ilerisine ulaşmıştır. Figürün, düzene hâkim olduğu resimlerinde, tabiatın köy görünümünün değerlendirildiği her plan, yapıcı bir şekillendirmenin geometrik bütünlenişine katılmıştır.

Dolu yaşantıları ölümsüzleştiren görünümünün her biri, kendine yeten biçimsel oluşumların tümünde aydın bir kişinin memleketin tabiat ve insanına yönelişini simgeler. Bu yöneliş salt tasviri aşan bir vizyon derinliğinde insanı ve tabiatı özünden kavramak ihtiyacını da dile getirmiştir. Bu resmi, saygıya değer kılan yalnız usta düzeni, sağlam, hünerli tekniği değil, her boya karışımına düşen bir aydın damlasıdır (Tansuğ, 1976). Nuri İyem, Avrupa'ya gitmeden, hiçbir müze görmeden sadece akademinin elinde yetişip yaşayan, sanatı kavrayarak, o yolda Avrupa'nın plastik anlayışı ile eser üretebilmiş bir sanatçıdır. İyem'in araştırmacı ruhu ve deneysel çabaları onun farklı anlayışları da keşfetmesini sağlamıştır.

Yerel ve ulusal kaynaklara yaslanan bir resim anlayışını savunan İyem, çocukluk yıllarını geçirdiği Mardin köylerinin yaşamını, belleğinde kalan imgelerle resimlemeyi başarmıştır. Tuvallerine, köy evlerinin çardakları altında zaman geçiren insanlar, ya da evlerin içinde, sedirlerde oturan yaşlılar, koşturan gelinler ve beşikte uyuyan bebeklerle günlük yaşamın yalın gerçekleri yansır. Sanatçı, kimi zaman kahveleri de betimlemiştir. Anadolu insanını ve yaşam biçimini işleyen kendine özgü bir figür anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı, insan unsurunu gerçekliğin bir aynası gibi göstermeye kendini yoğunlaştırmıştır (Giray, 1998; Karaesmen, 2002).

Eserin üretildiği yıl Sanatçı Şile'de, yazın çalışacağı bir konut almıştır ve sonraki yıllarda Şile manzaralarından etkilenerek birçok eser üretmiştir.

Nuri İyem'in resmini oluşturan koşullar ve imgelem dönemi edebiyat ve şiirine kopmaz bağlarla bağlıydı. Hocası Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Selahattin Eyyüboğlu'na, Ömer Faruk Toprak'tan Rıfat Ilgaz ve Sait Faik'e uzanan o büyük ve yaratıcı denizin içindeydi. Türkiye sanatında bir daha yakalanamayacak kadar zengin bir buluşmaydı bu. Edebiyat, şiir ve resim hiçbir zaman iç içe olamayacaktı daha sonra (Şimşek, 2015).



Şekil 48 . Nuri İyem, Göç

Tablo 49

Nuri İyem "Göç" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Göç
Ebadı:	56x36
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1975
Bulunduğu yer:	Evin Ümit İyem Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Nuri İyem göç konulu resimler sıkça yapmıştır. Bu resimler daha çok yoksul kesimlerin büyük şehirlere göçü şeklindedir. Betimlemeler daha çok köyden, kırsal alandan çıkış anını gösterir. Arkada görülen minibüsün bu göçün 1960 sonrası yılları gösterdiğini, muhtemelen kasabadan göç şeklinde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Yoksul kesimlerin gidişi, daha iyi bir yaşam için adeta umuda yolculuk gibidir. Anılarını, yaşanmışlıkları arkada bırakmanın hüznünü ifade eden bu resimde kağının arkasında oturmuş, eli yüzünde iki büklüm figürün durumuyla ifade edilmiştir.

Sanatçı içeriğe dikkat çekmek istediğinden, biçimleri detaylardan arındırarak sadece yerel motifleri plastik bir değer olarak kullanmıştır. Tanınırlığı olan nesnelere, soyutlama etkisiyle yorumlanmıştır.

Çizgi elemanı, giysilerin detayında yerel dekoratif unsur olarak değerlendirilirken, eser ağırlıklı lekecektir. Koyu ve orta değer leke alanları düzeninde kurulmuştur.

Kompozisyon kurulumunda ise, plastik elemanlar tüm yüzeye yayılmıştır ve hareket tuvalin solundan, sağına doğrudur. Figürler yürürken, kağı arkasındaki yükleri ve elleri kafasında kağıya oturmuş dertli kadını çekmektedir. Önde yer alan kadın figürü ise arkasını dönmüş, duran çocuğu ilerletmeye çalışır. Renklerin canlı kullanımı, figürlerdeki üzgün havayı dağıtmaya yetmez. İyem yolun gerisinde kalan alanda boşluk bırakarak, ailenin gittiği yönün tersine minibüse dikkat çekmiştir. Tuvalin düzenlemesi yatay ekseninde kurulmuştur.

Perspektifin dâhil edildiği eserde, yüzey yedi yatay parçaya bölünmüştür. Figürlerin bulunduğu sahne renkçidir ve resmin arka planında soğuk renk tonlarında bir kurulum gerçekleşmiştir. Zemin ocre sarısıdır ve dikey fırça vuruşlarıyla raw umber kahvesinin beyazla elde edilmiş tonu sürülmüştür. Sarıya kontrast renk olan spectrum moru içine magenta kırmızısı yer yer artırılarak tüm yüzeye dağıtılmıştır. Kağı raw sienna ve burnt sienna kahveleriyle renklendirilmiştir. Kağının üzerindeki paketler ise napoli sarısı, sap yeşili, vermilion kırmızısı, opera pembesi kullanılmıştır. Öküzler ise mars siyahı üzerine raw umber kahvesi ve beyaz karıştırılarak elde edilmiş tonla ışıklandırılmıştır. Tepeden gelen güneşin yani ışığın etkisiyle figürlerin başı, omuzlarında aydınlık tonlar uygulanmıştır. Arka planda ise ultramarine, ocre sarısıyla elde edilen yeşil tonları ve arkasından daha açık yeşiller cerulean ve turkuvaz mavinin napoli ve ocre sarılarıyla elde edilmiş tonları kullanılmıştır.

Kaba dokunmuş tuval tercih edilmiştir ve üst üste gelen boya katmanları ince pütürlü bir doku oluşturmuştur.

Figürlerin ve zeminin olduğu sahnede yüzey derinliksizdir, ancak arka plan derinlikli bir etkide kurulmuştur.

Sanatçı yerel konudan çıkış yaparak eserinde geleneksel piktüral mantığın dışına çıkmıştır. Renkçi bir anlayış sergilediği bir eser olmuştur.

Figürlerin kurgulanışında, bu göç sahnesinde nereden gelip nereye gitmekte oldukları değerlendirilemez. Ancak bu bilinmeyene çıkılmış yolculukta, arabadaki yaşlı figür, öküzlerin yanında başı öne eğik baba, çocuğun ilerlemek istemeyişi değişim korkusunu da seyirciye hissettirmektedir. Toplumda yaşanan bu trajik göç olgusu, ya toprağında ‘ölerek yaşamayı’ ya da göç ederek ‘yaşarken ölmeyi’ kitlelere yaşatmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Türkiye’de 1950’den sonra, siyasi ve ekonomik alanlarda yaşanan değişimler toplumsal yaşamda ortaya çıkan göç olgusundan İyem ve bazı sanatçılar etkilenmiştir. Toprağın yetersiz kalışıyla, kırsaldan göç etmek zorunda kalan insanın ayrılık dramını işleyen eserler üretilmiş. Umut, korku ve ayrılık temaları eş zamanlı irdelenmiştir. Ekonomik bunalım yaşayan ailelerin göç etme dramı konu edilen. Kırsal kesimdeki insanların toplumsal şartlar altındaki ezilmişlikleri anlatması yönüyle önemlidir.

Kırsal alanlardan kente ya da yabancı ülkelere göç eden gruplar Türk toplumunun en canlı ve yeniye açık kesimini oluşturmaktadır; ama yine de bu insanlarda toprağa duydukları özlem ve doğadan kopmakta olmanın acısı açıkça gözlemlenebilmektedir. Geçiş toplumu denilen grubu oluşturan bu insanlar, önce kentin çevresinde küçük köy evleri benzerlerini kurmuş ve kentin toplumsal yapısı onları yutana dek orada geleneksel yaşantılarını sürdürmüşlerdir. Yalnız geleneksel yapıyı sürdürmeye çalışırken, diğer yandan kent hayatına adapte olmayı denerken, dışlanmaktan kurtulmaya çalışmak bu göçenden insanların en temel çelişkisini oluşturmuştur.

1950’lerden sonra toplumun yaşadığı değişim, göç ve gecekondulaşma ile de açıklanabilir. Düşük ücretlerle her türlü işi yapmaya hazır bir işsizler ordusunun, düşük maliyetle şehir hayatında tutunmaya mecbur olması, ortaya ciddi sorunları beraberinde getirmişti. Devletin ve hükümetlerin bir yandan yıkım tehditleri, bir yandan af vaatleri ile acı çeken gecekondu mahallelerinin insanların dramı da, toplumcu gerçekçi resimlerin psikolojisini açıklayan faktörlerdendir.

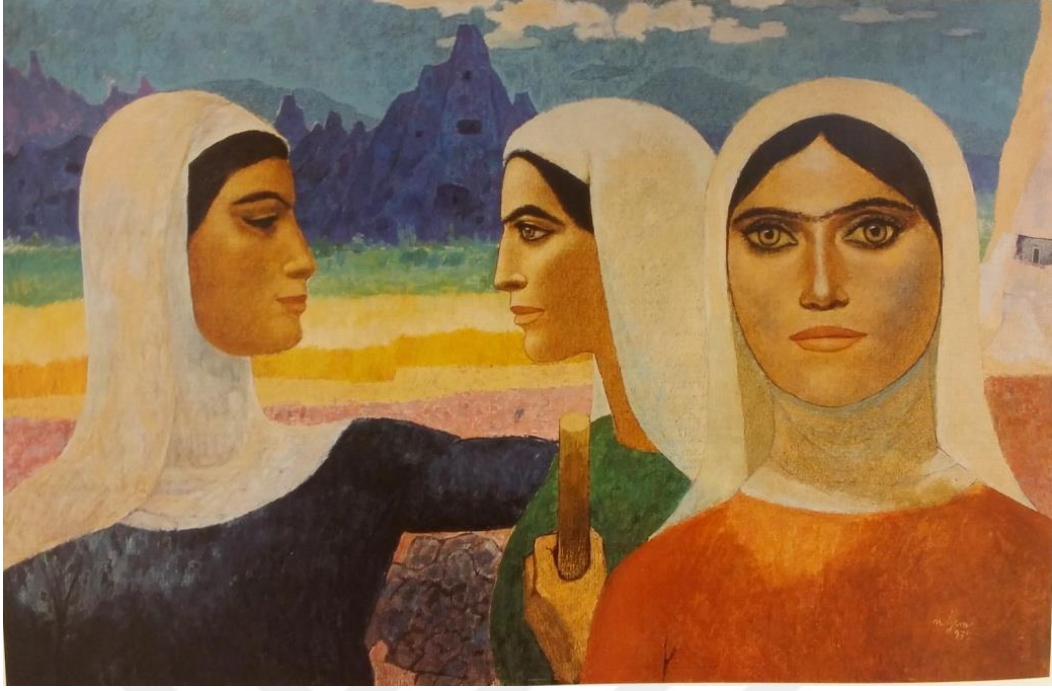
Şehirlerdeki mevcut işsizlerin yanı sıra, kırdan şehre göçlerle kırdaki açık ve gizli işsizler şehirlere taşınmış ve şehirlerdeki işsiz sayısını giderek artmıştır. Kırdan ise, açık işsizlerin yanı sıra gizli işsiz olarak tanımlanabilecek eksik istihdam sorunu devam etmiştir. İşsizlik ve işsizlerin istihdamı sorunu 1950'li yıllarda Türkiye'nin gündeminde yer almaya başlamıştır. Hızlı nüfus artışı ve şehirleşme hareketleriyle artan işsizlik, 1970'li yıllarda ulaştığı yüksek düzeyini günümüze kadar korumuştur. 2001 yılında yaşanan ekonomik krizler işsizlik sorununu daha da ağırlaştırmıştır.

Türkiye özellikle 1950'den sonra hızlı bir sanayileşme ve şehirleşme içindedir. Sanayi faaliyetlerinin genellikle şehirlerde ya da yakınlarında kırsal alanlarda kurulmaları, buna karşılık kırdaki hızlı nüfus artışının daha belirgin hale getirdiği toprak azlığı, kır nüfusunun şehirlere göç etmesine neden olmaktadır (Tümertekin, 1973). Bilindiği gibi kırdan şehre göçün en önemli nedeni şehre çalışmak için gelmesidir. Kendi nüfus artışlarının yanı sıra, kırdan gelenlerin çalışma isteğini karşılayamayan şehirler çok sayıda işsiz toplandığı alanlar olmuştur.

Köyden kente göç olgusu sanatsal gelişmeleri yakından ilgilendiren bir sosyolojik gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950 ile 1975 yılları arasında yaşanan bu toplumsal çözülme kiç olgusunun temel nedeni olarak karşımıza çıkmıştır.

Nuri İyem, göç resimlerinde; ovalardan, yarık patikalardan başka bir yere gitmek için yola çıkan insanları betimler. Göç resimlerinde, sırtlarında çocuklarıyla kadınlar, öne eğilmiş başlarında kasketleriyle erkekler, sopalarının yardımıyla yaşlılar varını yoğunu yüklenip yeni bir umudun belirlenemeyen geleceğine adım adım ilerlemektedir. Göç resimlerinin diğer bir konusu da işsizlik kâbusu içinde, köyden köye tarım işi aramak için giden erkekler ve kadınlardır (Tansuğ, 1990; Giray, 1998). Sanatçının kırsal yaşam ve tarlada çalışan Anadolu insanı serisinden sonra ürettiği göç serisi ileriki yıllarda yerini kent hayatında tutunmaya çalışan sanayi işçileri, gecekonduda yaşayanlar serisine bırakmıştır.

Eserin üretilmesinden bir sene önce 1974 yılında Türkiye'de sanat alanında büyük bir kayıp yaşanmış ve Bedri Rahmi Eyüboğlu vefat etmiştir.



Şekil49 . Nuri İyem, Üç Güzeller

Tablo 50

Nuri İyem “Üç Güzeller” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Üç Güzeller
Ebadı:	100x151
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1975
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçı eserinde, Kapadokya bölgesinde tarlada üç kadın portresini resmetmiştir. Tuvalin en sağındaki figür belli belirsiz bir tebessümle izleyiciye dönüktür. Bu figürün hemen arkasındaki kadın figürleri ise birbirine dönük profilden resmedilmiştir. Tuvalin en solundaki figür hafif bir tebessümle kolunu diğer figürün omzuna atmıştır. Elinde çapası ya da küreğin sapını tutan figürü desteklemektedir. Bu merkezdeki figür ise onu destekleyen figüre doğru dönük bakmaktadır; ancak bu dalgın

gözler daha ilerilere doğru dalmıştır. Benzer yaşta bu figürler birbirine yakındır. Kompozisyonun merkezindeki figürün başını örtüş şekli de diğerlerine göre daha açıktır. Mısır resim sanatındaki figürler gibi İyem'in figürleri de yüzler hariç iki boyutlu bir yüzey oluşturacak şekilde boyanmıştır. Figürlerin arka planı renk bölümlerinden oluşan yatay hatların dikey boyanması sonucu sathi bir yüzey oluşturulmasına karşın, peribacalarının daha uzakta resmedilmesi sonucu derinlik etkisi yaratılmıştır ve perspektifte kullanılmıştır.

Rengin ve lekenin birinci derece, kompozisyon elemanı olduğu bir çalışmadır. İzleyiciyle yüzleşen figür cadmium turuncusunun napoliyle ölgünleştirilerek taban boyası olarak sürülmüş ve üzerine vermilion kırmızısı uygulandıktan sonra son katman olarak burnt sienna yer yer sürülmüştür. Figürlerin başörtüsü ise napoli sarsının eklenmesiyle sıcak bir etkiye kavuşmuştur. Diğer figürler soğuk tonlarla renklendirilmiş, prusya mavisi, cadmium yeşili içine yer yer gene benzer tonlarda daha koyu lekeler eklenmiştir. Profilden olan figürlerin baş örtüleri soğuk ve sıcak beyazlarla aynı anda uygulanarak tuvalin hem soğuk hem de sıcak renk alanlarıyla ilişkilendirilmiştir. Sanatçı ten renginde napoli, ocre sarıları, vermilion kırmızısı ve raw sienna kahvesi tonlarını titan beyazıyla karıştırarak elde etmiştir. Figürlerin hemen arkasındaki yüzey için opera pembesi uygulanmış ve kolunu uzatan figürün, kolunun hemen altına dark cobalt violet moru uygulanarak, profilden bu iki figürün bağı kuvvetlendirilmiştir. Arka planın yatay çizgisel alanında ise primary ve cadmium sarıları, turkuvaz mavi kullanılırken, şiddeti azaltılmıştır. Kapadokya'nın tepelerinde cobalt, gökyüzünde primary cyan mavi titan beyazıyla boyanmıştır. Böylece üst üste getirilen boya tabakalarından da doku oluşmuştur.

Kompozisyonel kurulum ağırlıklı yatay hattadır, ancak figürler, dağlar dikey bir hareket yaratır. Üçgen ve diyagonal hareketlerin iç kurulumunda kullanılmasıyla bütünlük sağlanmıştır.

Sanatçı bu eserlerinde çizginin şiddetini ve kalınlığını azaltarak sadece figürlerin yüzlerinde kullanarak, kontürelmiştir. İyem desenlerini oluştururken kitlenin tamamını görerek, ayrıntıları ayıklamıştır. Böylece sanatçı kitleyi görebilmek için silüeti yakalamıştır ve basite indirgeye bilmiştir. Sonuç itibarıyla sanatçı geleneksel desenin dışına çıkarak kendi desen anlayışıyla kompozisyonel bir mantık oluşturmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Tarlada resmedilen üç güzeller, bir bütünün ayrı parçalarıdır. Sanatçı üçlü figür kurulumunda genellikle bir figürü seyirciyle yüzleştirirken, diğer bir figürü hafif dönük, üçüncüsünü ise profilden kompoze etmiştir. Eserde

kurgulanan kadınların ağızları hep kapalıdır. Aşkını, sevgisini soyut boyutlarda yaşayan, duygularını gizleyen kadınlardır. Bu kadın figürlerinin yaşamları sırdır ve toplumun getirdiği ayıplar, yasaklar ve günahlarla onların bir parçası olmuştur.

İyem eserlerin kadın figürünü tercih ederek tekrarlamasındaki sebep; kadının sahip olduğu, doğanın ona sunduğu doğurganlık özelliği ve doğasından gelen yüceliğine duyduğu saygıdır. Sanatçı böylece sık sık kadın, imgesini vurgulamıştır. İyem'e göre, her kadın, saygı duyulması gereken bir varlıktır. Kimi zaman kusurları olsa da yaşamdaki yanlışları, yetişmelerindeki toplumsal koşullardan kaynaklanmaktadır.

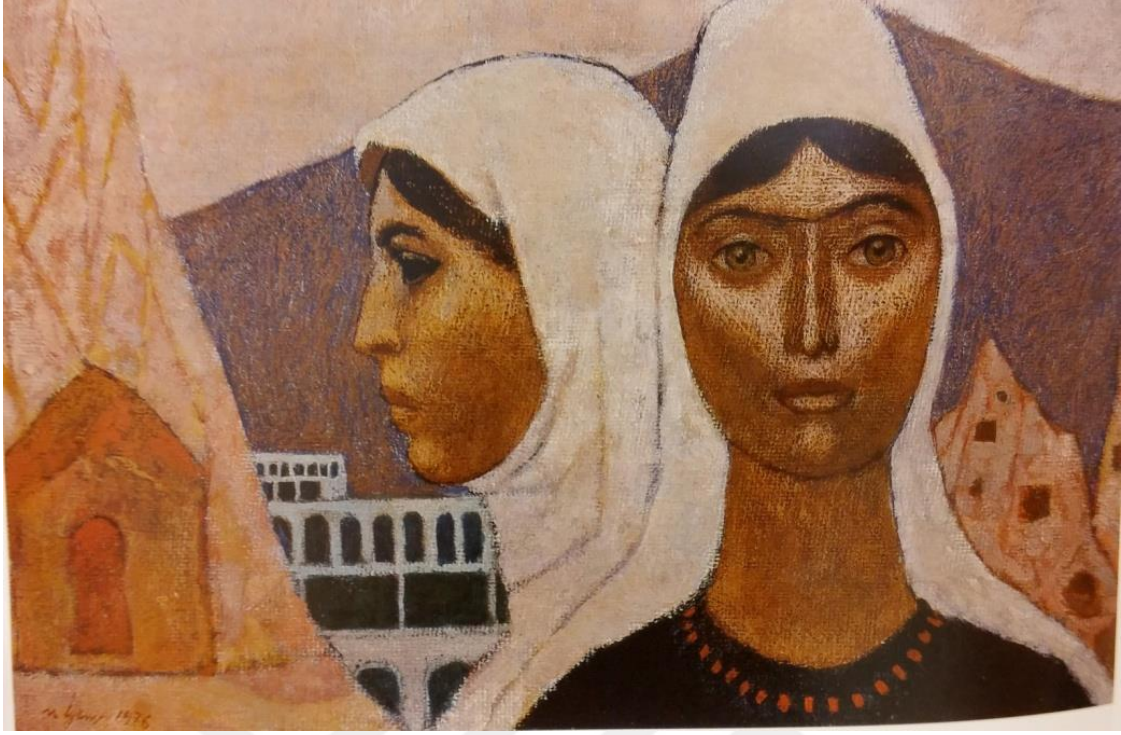
Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde kırsal kesimde kadın evde, tarlada, çiftlik evinde, avluda, ahırda, hangarda, ulaşımda, atölyede, pazarda çeşitli işler yaparak günde ortalama 16 saat çalışmaktadır ve 8 saat dinlenebilmektedir. Yine ülke nüfusunda erkek işgücü yüzde 55, kadın işgücü yüzde 30 oranındadır. Kadınlar, büyük oranda evinde, tarlasında, akrabalarının işlerinde ücretsiz olarak çalışmaktadır (Arıkan, 1988). Anadolu kadını çocuk doğurabildiği kadar, maddi manevi hiçbir karşılık beklemeden evinde ve tarlasında çalışabildiği ölçüde göreceli saygınlık kazanan, siyasi olarak haklara sahip olsa da sosyal yapıda ikinci sınıf vatandaş olmaktan kurtulamamıştır. Kadın ne kadar çok çalışırsa çalışsın ne kadar verimli olursa olsun, aile içinde ve dışında erkek söz sahibidir. Kadınların önce babalarına sonra kocalarına daha sonra da erkek çocuklarına olan bağımlılıkları çok keskin biçimde sürüp gitmektedir. Yani kadınların erkeklere karşı genel bağımlılığı aile içindeki hiyerarşik ilişkilerin yaş ve cinsiyet tarafından belirlenmesi sonucunu doğurmaktadır.

Ekonomik alanda 1975 Türkiye'si, işçisi, işvereni üretim amaçlarıyla üretim güçlerinin geliştiği, çelişkilerin belirlendiği ve keskinleştiği bir toplum olmuştur. Sosyal ve ekonomik alandaki bu oluşumlar sanat alanlarını da etkilemiş, Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. 1970'li yıllardan önce sanatçılar eserlerini sergileyebilmek için sanat galerileri bulamazken 1970 sonrası yaygınlaşma, bir sanat piyasası oluşturmuş, eski ustalarla genç sanatçıları birbirine kaynaştırma işlevi görmüştür. Fakat asıl olarak resim sanatının gelişme nedeni ekonomiktir. Artık birçok kentimizde başta banka galerileri olmak üzere sayıları her geçen gün artan özel veya kurumlara ait galeriler açılmaya başlamıştır. Bu, resmin ticari bir meta olarak görüldüğü son aşama olmuştur. Öyle ki resim alıcısı kitlenin istekleri resim sanatının gelişme boyutunda belirleyici olmuştur. Olayın sevindirici yanı ise resim sanatının her gün biraz daha yaygınlaşmasıdır. 1980'li yıllarda görülen başka bir gelişme

de özel sanat galerilerinin yanı sıra özel sanat atölyelerinin açılmasıdır. Ressam ve sergi sayısının artışı bu özel atölyelerinin çok önemli katkısı olmuştur (Ersoy, 1998).

Eserin üretildiği yıl, 1975 Süleyman Demirel Hükümeti programında ise, “Milli bir kültür siyaseti takip edilmek suretiyle, milletimizi meydana getiren değerler etrafında milli bütünlük kuvvetlendirilecektir. Güçlü bir milli kültür hareketinin milletimizi zararlı dış tesirlerden koruyacağından inanıyoruz. Sanatımızın milli köklerden kuvvet alarak ilerlemesi için gerekli tedbirler alınacaktır.” denilmektedir.





Şekil 50. Nuri İyem, -

Tablo 51

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	29.5x43
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: İç Anadolu’da Kapadokya bölgesinde, iki kadın portresi konu edinilmiştir. Sanatçı bu sefer geometrik kuruluşa yol açan gizli resimsel düzeninde üçgen ve diyagonal hareket ve parçalamalardan yararlanmıştır

Nuri İyem’in kadınlarında dişillik geri planda kalmıştır. Ne gönül çelen bir tebessüm ne de kadın bedeninin güzelliğine ilişkin bir betimleme ilgilendirir seyirciyi. Yaşayan bir insanın

portresindeki, devinimdir. Yaşanılan toprağın tedirginlik belirtisi gözlerde ve suskun kapalı dudaklarda gösterir kendini.

Stilize edilmiş bu kadın başlarından, izleyiciye dönük olan uzun boyunlu, ince burun kemikli ve büyük gözlüdür. Sanatçı içgüdüsel olarak oluşturduğu bu portre anatomisinde istikrarlıdır ve diğer çalışmalarında da bunu devam ettirir. Diğer portre ise profilden resmedilmiştir ve bu figürün gözleri tamamen koyu renkle doldurulmuştur. İzleyiciyle yüzleşen figürün gerisinde kalan bu kadın, çevresine karanlık gözlerle bakmaktadır.

Sanatçının bu eseri, renkçi yaklaşım konusunda son derece sınırlıdır ve kompozisyon nötr renk skalası ağırlıklıdır. Kalın dokunmuş bir tuval kullandığı için üst üste gelen boya katmanlarında, ilk tabaka, son atılan boya tabakasından görülür. Ten rengi raw sienna, ocre ve napoli sarıları ile boyanmıştır. Saf beyaz tercih edilen başörtüleri ile dikkat figürlere çekilmiştir. Arka planda ise ultramarine mavi ve magenta kırmızısıyla elde edilmiş mavi baskın mor tonunun üzerine, kompozisyonun kalan kısımlarında kullanılmış cadmium turuncusunun beyazla karışımının içine eklenen raw sienna kahvesi tonu yer yer uygulanmıştır. Gene bu sıcak nötr ton, Kapadokya'ya ait tepelere oyulmuş yerleşim alanlarında da kullanılmıştır

Eserde çizgi kullanımı ise şiddeti azaltılmış olarak düz boyanmış zeminlere, dinamizm ve hareket verme amacıyla kullanılmıştır.

Işık ise sadece figürleri aydınlatmaktadır. Profilden resmedilen figürde ışık oranı daha azken, izleyiciye dönük figürde daha yoğun kullanılmıştır.

Arka planda pencere, avlu girişleri geometrik biçimlerde tekrar eder aynı tekrar frontal duruşlu figürün kolyesinde de karşılaşırız.

İyem, yaratıcı bilincini kullanırken, iki temel işlevi dikkate alır; biricisi anlaşılır olmak ve halkın sesi olmak. İkincisi ise plastik şiirsellik yönünde bir işlevi yerine getirmektir.

Sanatçı portelerinin yanında gösterilen sembol nesnelere, gerekse duruş ve oturuş biçimleri bu eski geleneğin Budist ikonografiye kadar inen eski Türk saray düzenini, kişisel köklerini Nakkaş Behzat ve Herat geleneğinden, Osmanlı sarayına taşıyan Nigariye ve 'Kifayetü'l İnsaniye fi Şema'ilül-Osmaniye' (fizyonomi ilmine göre Osmanlıların Mizaçları) içinde Nakkaş Osman'ın resimlediği geleneğe kadar etkilenişi sürdürür (Yaman, 2015). Fatih dönemi sonrası Nakkaş Osman'ın gölgeden arınıp, konturlenen yüzeylerin

duru renklerle doldurulması, Klasik Osmanlı Portre üslubunu oluşturur. İyem bu Osmanlı geleneğine duyarlılık olarak biçimci bir şekilde yaklaşmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının geometrik tabanlı kompozisyonu üzerine yerleştirilen figürler arasında iletişimsizliği vurgulayan detaylar vardır. Seyirciye dönük olan figür, öyle dalgındır ki sanki seyirciyi görmez. Frontal duruşlu figürün hemen arkasındaki profilden alınmış figür ise göz boşlukları tamamen siyahla doldurulmuş ağlamalıdır. Bu üzgün bakışlar, yarına olan umutsuzluktan kaynaklanmaktadır.

Sanatçının portelerinde yarattığı yüzün sorabildikleri sınırsızdır. Yüz, çehre olur, sima olur, surat olur yerine göre; düşer, asılır, ekşir buruşur, solar, kızarır, aydınlanır, güler, gülümser, her iç sarsıntıyı olduğu gibi kaydederler. Yüz ruhun baş enstrümanı olmakla kalmaz, beyne ve yüreğe bağışlanmış tüm yetileri de görünür kılar. ‘Yüzüme bak’ deriz, ‘söyleyeceklerini yüzüme karşı söyle’, çünkü karşımızdakinin doğrudan doğruya benliğimize hitap ettiğinden, ancak onunla ‘yüzleştiğimizde’, ‘yüz yüze’ geldiğimizde emin oluruz. Keza, ‘yüzsüz’ dür deriz, kişiliksiz olan için; onurunu yitirenin kimseye bakacak yüzü yoktur. Fakat yüz sadece ‘doğru’ ve ‘iyi’ olanla değil, ‘güzel’ olanla da yakından ilintilidir. Güzelle özdeşleştiği an, yüz, ‘cema’le kavuşur. Bir ideadır; tıpkı Goethe’nin bir şiirinde göz için yazdığı gibi bir bütün olarak yüzde ‘yüce’den, ‘Tanrısal’ olandan pay almıştır. En kötümüzün yüzü bile bir yönüyle masumdur, çünkü yüz hayat ağacının en kırılğan dalıdır. İki kişi, yüz yüze ‘biz’ olur ancak...Baktığın bir yüzde, birazda içinden geçenleri okursun; diğer bir deyişle; sen, ötekinin yüzünde yansıyandan başkası değildir (Türkmen, 2015) Sanatçı portelerinde bazen hüznü, bazen de neredeyse ağlamaklı, umudunu kaybetmemiş anlam taşıyan gözlerdir eserde vurgulanan. İç sarsıntıyı kaydeden sanatçının eserlerindeki yüzler, beyinle yüreği görünür kılmıştır.

Portre resmi, yaşamış kişiyi görsel olarak aktarmaktır, ancak İyem’in resimleri belirli kimliklerin resimlenmesi olmadığı gibi, bir ölümlünün de ebedileştirilmesi değildir. Onun eserlerindeki portrelerle içinde yer aldığı kültürle, devraldığı geleneklerle, egemen ideolojilerle, kurumsal ve bireysel otoritelerle sürekli hesaplaşma halidir.

Toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin oynamasını öğrendikleri veya çeşitli kurumsal yapılar içinde oynamak durumunda kaldıkları farklı rollerden kaynaklanmaktadır. Farklılığın temellerinden biride cinsel iş bölümüdür, Anadolu kadınları eş, anne, ev içi ve tarla-bahçe işçisidir ve ailenin özel alanına bağlanarak yaşamlarını idame ettirmektedirler.

Yapılan alışmalar özellikle, Anadolu kadınlarının kendi düzlemlerindeki erkeklere göre daha az maddi kaynaklara, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermektedir ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır. Bu durumu tespit eden sanatı İyem’de yaşanılan bu toplumsal sorunu resimlerine yansıtmıştır.

Nuri İyem’in büyük kadın başları, nazlı, çekingen bir glmseyişten yoksun bırakılmış olduklarında çoğunlukla sitemle, acıyla, öfkeyle, dehşetle ya da bu tür yoğun ifadelerle karşımıza çıkarlar. Duyguları gizleyen sessiz bir onur da bazen bu yüzlerde kendi hakkını arar. Bu portreler, zaman zaman anne, kız kardeş, sevgili olur (Tansuğ, 1976). Nuri İyem’in insanları, portreleri genellikle hep resmin dışına bakarlar. Kendi aralarında bir iletişimleri yoktur. Portreler, izleyiciye bir şeyler anlatmaya çalışır. İster tekli ister İkili-l isterse kalabalık kadın kompozisyonlarında sanatı, değişik yönlere bakan kadın portrelerini, tuval yüzeyinde oluşturduğu derinlikler içinde betimler (Giray, 1998; Benk, 2001).

Eserin üretilmesinden bir yıl sonra sanatı, 1977’de Ankara’da Akdeniz Sanat Galerisi’nde kişisel sergi açmıştır. 1976 ise “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” gelişim yayınları tarafından basılmış ve Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür’n eserleri Sezer Tansuğ tarafından incelenmiştir.



Şekil51 .Nuri İyem, -

Tablo 52

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	100x180
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Eczacıbaşı Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde farklı açılardan kompoze edilmiş üç kadın portresi ve arka planında Anadolu'dan bir köy manzarası resmedilmiştir. Tuvalin en sağındaki figür dural bir ifadeyle izleyiciyle yüzleşir ve sessizce bir hesap soruş ifadesiyle bakar. Tedirgindir ve bunu dile getiremeyen dudaklar kapalıdır. Bu figürün başı diğer kadın başlarına göre daha açık örtünmüştür ve omuzlarına dökülen saçlar örtüyle bütünleşir. Boynunda ise zincire takılı bir altın kolye giysinin yakasından dışarı çıkmıştır. Frontal duruşlu figürün hemen yanında, bedeni ve yüzü hafif yan duruşta, gözleri tek noktaya dalgın hafif bir tebessüm içindedir. Bu figürün arkasında ise profilden bir kadın, tek bir

noktaya doğru dalgın dalgın bakmaktadır. Kadın figürleri duvarla sınırlı bir bölgenin içindedir. Duvar sonrası alabildiğine açık bir manzara resme eşlik eder. Tarlalar, köy evleri ve gerisinde yüksek tepeler ve deniz görünür. Figürlerin ikiye ayrılmış düzenlemesinin merkeze gelen boşluğundan bir yol görünür ve yoldan iki erkek ellerinde çantalarıyla gelmektedir. İyem resimleri sosyal içerikli mesajlar taşıdığı için bu eserinde de erkeklerin yolunu gözleyen kadınların durumu sıradan bir bekleyiş değildir. Sanatçı Türkiye'nin bir sorununa daha ışık tutarak, para kazanma ümidiyle yurtdışına çalışmaya giden gurbetçilerin dramına dikkat çeker. Erkekler vasıfsız işçi olarak çalışmaya gittiğinde, kadınlar ve çocuklar kırsalda eşlerini beklemişlerdir. Eşlerin bir kısmı sonrasında dönerken, başka bir kısım gittiği yerde yeniden evlenerek veya bir eş bularak, karısını kırsalda tek başına bırakmıştır. Gurbetçilik, Anadolu'nun özellikle kadınları için diğer büyük bir dramdır.

Figürlerin biçimlenmesinde, konstrüktif bir yapı gözlenir, bu da eserin arka kategorisine bir göndermedir. Geometrik yapının getirdiği sağlamlıkla, Anadolu kadının dik duran, her şeyi göğüsleyen yanı ilişkilenebilir.

Optik gerçekliğin yorumlandığı çalışmada cepheden duruşlu figürlerin yüzlerinde burunlar hariç, yüzey iki boyuta indirgenmiştir. Özellikle, başörtüsü ve giysiler satı yani derinlikless bir yüzey oluşturmuştur. Kompozisyonda oluşturulan bu derinlikless figürlerin aksine arka planda kullanılan perspektifle esere derinlik katılmıştır.

Çizgi elemanının kullanımı ise, figürlerin konturlenmesi ve profilden olan figürün başörtüsündeki desenlerde kullanılmıştır. Arka plan ise daha lekeci bir anlayışla biçimlenmiştir. Ayrıca arka plan orta ve açık leke alanı olmak üzere ikiye bölünmüştür.

Sanatçının eski yıllardaki çalışmalarına oranla ince boya tabakasıyla doku oluşturulmuştur. İyem, erken dönem eserlerine göre saf rengin kullanıldığı bir çalışma oluşturur. Figürlerde napoli sarısıyla oluşturulmuş ten rengi üzerine ocre sarıyla, raw ve burnt umber kahveleriyle gölgelendirme yapılmıştır. Cepheden olan figür crimson kırmızısı ve beyazın karışımıyla elde edilmiş pembe tonuyla giysisi boyanmıştır. Başörtüsü ise ultramarine'in crimson kırmızısıyla elde edilmiş tonundadır. Tuvalin solunda olan hafif dönük duran figür ise cerulean mavinin, titan beyazı ve lamp siyahı ile elde edilen tonlarıyla boyanmıştır. Profilden olan figür ise ocre sarısının çok az indian sarısı ve raw siennanın karışımı ile başörtüsündeki moru, raw umberla karışımı ile renklendirilmiştir. Çalışmanın arka planındaki yeşil alan ise cadmium ve chrome yeşillerinin ocre ve napoli sarılarıyla elde

edilmiş tonları, prusya ve ultramarine mavi ile koyu tonlarla zenginleştirilmiştir. Toprak tonları seçkinde burnt sienna, raw sienna, raw umber, ve burnt umber kahveleri ocre sarısıyla karıştırılarak uygulanmıştır. Gökyüzü ve dağlarda ultramarine ve titan beyazı kullanılırken, ufukta görülen deniz cerulean mavi tekrar etmiştir.

Kompozisyonel kurulum diğer eserlerde olduğu gibi, figürler sade ve büyük formlu statik kurgulanırken, arka plan küçük parçalı ve dinamiktir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının üçlü kadın başları serisinden olan eserde, figürlerin duruşları; serinin diğer eserleriyle benzerlik gösterir. Bu üç figürde, frontal, profil ve hafif dönük pozisyonda duran kadınlar bir arada olmalarına karşın, birbirlerinden kopukturlar. Her figür başka yöne bakarken, her figürün ifadesi başkadır. İyem eserinde yalnızlık kavramını bu birbirinden bağımsız duran figürlerle irdeler. Yalnızlık çeşitleri eserlerde farklılıklar göstermesine karşın temeldeki yalnızlık kavramı değişmez. Yoğun yalnızlık içerisindeki figürler, bazı duruşlarda felç olmuşçasına umutsuzluk içindedir ve bu gibi durumlarda artık kaygı ve gerginlik belirtileri sadece gözlerden anlaşılır; tıpkı sanatçının bu eserindeki frontal duruşlu Anadolu kadınında olduğu gibi. İrdelenen yalnızlık türleri; çevresi tarafından itilme sonucu yaşanan yalnızlık, bir insanın çevresiyle ilişkilerini en aza indirerek yaşadığı yalnızlık, insanın kendisini anlaşılmamış ve kimsesiz hissettiği gerçek yalnızlık gibidir. Ancak asıl bağ sanatçının kendi yarattığı bilinçli yalnızlıktır. Çünkü yaratıcı yani Nuri İyem, yapıtların ortaya çıkması için yaşanan süreçte yalnız kalmaktan korkmayan bir insan olmuştur.

Sanatçının bu eserinde toplumsal meseleleri iki sahneden eleştirir. İlk sahne duvarın içindeki kadın portreleridir. Duvar mana tabakasında, sınırları, engelleri, hapsedilmişliği anlatmaktadır. Kadın figürlerinin duvarla sınırlanmış olması, toplumda her alanda sınırlanan kadın rolüne dikkati çekmektedir. Eserin ikinci sahnesi olan figürlerin gerisindeki alanda, peyzaj alabildiğine açıktır ve yoldan iki erkek gelmektedir. Erkek figürlerinin bu açık alanda oluşu ise, erkek rolünün toplumdaki özgürlüğü ve geniş alanlarda rahatlıkla hareket kabiliyetini anlatır. İçinde yaşanan kültür, erkeğe ve erkeklik rolüne öncelik tanır. Buna karşılık, kadın sınırlanırken, yaptığı işlerde üstü kapalı bir biçimde küçümsenir. Hatta bu durum toplumun bazı kesimlerinde küçük yaşta başlayarak; kız çocuğa erkek çocuklarından daha az değer verilmesinde de görülür.

Eserin üretildiği tarihlerde nüfusun çoğunluğu kırsaldadır ve kırsalda yaşayan kadınların büyük bir çoğunluğu tarımda çalışmaktadır. Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan yetersiz

kentleşme ve bunun sonucu 1960’larda başlayan yurt dışına işçi olarak gitme olanaklarının artması, öncelikle kırsal kesim erkeklerini kente ve yurt dışına çekerken geride kalan kadın nüfusu erkeklerden boşalan tarımsal faaliyetleri de üstlenmek zorunda kalmış aynı zamanda ailenin reisi olmuşlardır. Böylelikle “kadın reisli” aileler karşımıza çıkmıştır.

Nuri İyem, Anadolu kadınına, kadında da en seçkin yeri olan başını, başta da en seçkin yer olan gözleri kendine konu olarak seçmiş ve resimlerinde sık sık kullanmıştır. Anadolu konulu resimlerinde sanatçı, anıtlı yüzleri, bakışların yansıttığı duygularla seyirciye sunmuştur.

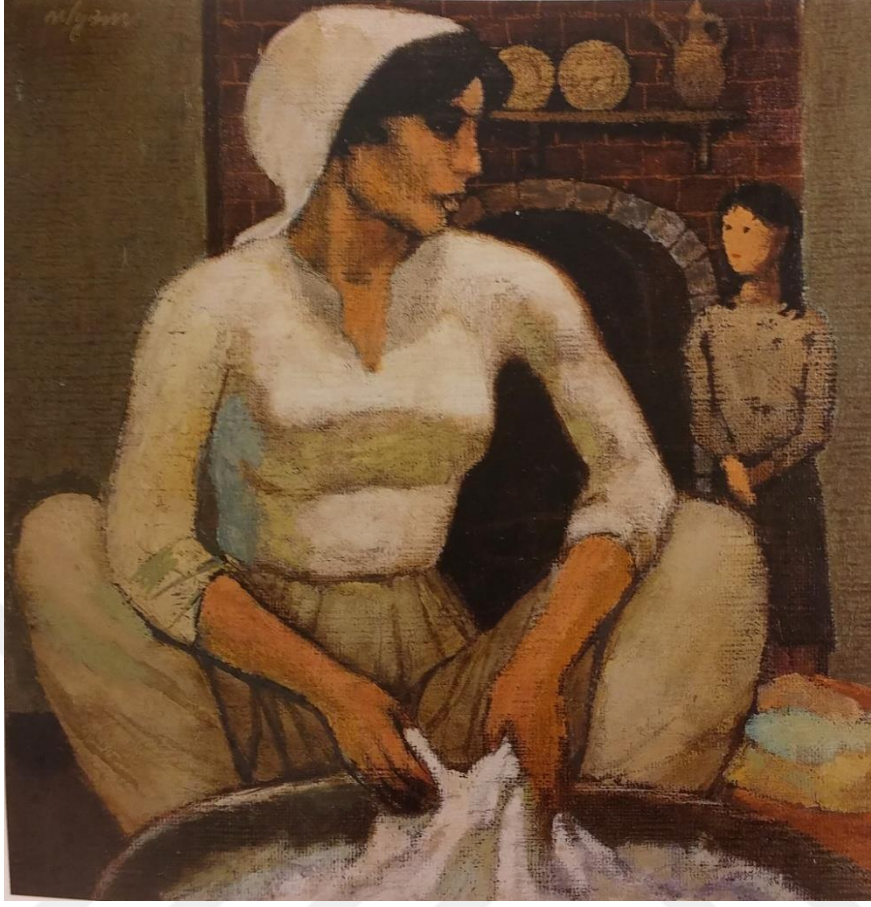
Bu bakışlarda, sanatçı değişik duygu ve düşünceleri anlatır. Bunlar; sabır, öfke, sevgi, nefret, umut, çaresizlik, sevdâ, kararlılık, başkaldırı, hasret, çile, özlemdir. Nuri İyem’in portre resimlerinin temeli, öznel soyutlamalarının altında saklıdır. İyem portre resimlerinde birçok deneme yapmıştır. Portrede, figürü yalınlaştırarak çalışmalarını sürdürmüştür (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008). Kadın başlarını, birbirlerinden ayıracak değerlerin varlığına rağmen sanatçı bu kadın biçimlerini ideal bir motif haline getirmiştir. Ayrıntılardan arındırılmış bu biçimler büyük geometrik alt yapılardan oluşarak, sembolik araçlara açılır. Baş sara kumaşlar, örtüş biçimleri, ten rengi farklılıkları yüzlerin ifadelerini destekler. Benzer kadın yüzlerinde, dudaklar, burunlar biçimsel anlamda birbirine yakın olsa da gözler bu duruma eşlik etmeyerek özneliğin bir parçası olur.

Resmettiği kadınlar düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin çökük yanaklarıyla güzeldirler (Tansuğ, 1976). Bir figürün bu denli ayrıntıya inen bir yaklaşımla resimlenmesine, yalnızca Nuri İyem ürünlerinde rastlanmaktadır. Bir başka ifadeyle, bu resimler Nuri İyem imzasının varlığına gereksinim duyulmayan özgün örnekler olarak tanımlanabilir. Noktasal lekelerin dokuduğu bu çok özel ayrıntı portreleri, renk, leke, gölge ve ışık oyunlarının dağılımı ile yüklenen soyut duyarlılıkların göstergeleridir (Giray, 1998). Bazı resimlerinde figürlerin gerisinde köy, tarla, evler, köy eşyaları gibi çeşitli ayrıntılar kullanılarak resme derinlik kazandırılır (Ersoy,2004).

Nuri İyem sanat ve toplumun bir uyum içinde olması gerektiğini savunarak, Türkiye’de sanatın, ikili bir bağnazlık açmazında olduğunu açıklamıştır. Ona göre; bağnazlığın bir ucunda, yüzyıllardır eğitimden mahrum edilmiş halkın direnci, diğer ucunda ise sadece Batı için resim, heykel yapmak bağnazlığına saplanmıştır, her an Batı’ya gitme özlemi içindeki plastik sanatçılar vardır (Türkmen, 2015).

Eserin üretildiği dönemde Türkiye’de ise, sanat eğitime ilişkin şu önemli gelişmeler yaşanmıştır; 1978 yılında, sanat eğitime öğretmen yetiştirmede yeni bir yapılanmaya gidilerek bu; Millî Eğitim Bakanlığına bağlı yüksek öğretmen Okullarının Eğitim Fakültelerine dönüştürölüp Üniversitelere bağlanması ve böylece Sanat Öğretmeni yetiştirme sürecinin lisans öğrenimi veren bir yapıya dönüştürölmesiyle gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Uçan, 2002).





Şekil52. Nuri İyem, -

Tablo 53

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	41x41
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970’li yıllar
Bulunduğu yer:	Eczacıbaşı Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Anadolu köyünden bir ev içi görselinde, çamaşır yıkayan kadın ve arkasında bekleyen bir kız çocuğu resmedilmiştir. Çömelmış pozisyonda bu

kadının figürünün yüzü, kız çocuğuna doğru dönüktür. Kız çocuğu ise ayakta, başı hafif kadın figürüne doğru dönük, elleri önünde bağlı, çekinik bir duruş içindedir. Arka planda ise tuğladan yapılmış ocak ve duvara çakılmış bir raf üstünde tabaklar ve testi yer alır.

Figürlerin biçimlenmesinde, detaylar arındırılmış ve yalın bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Kız çocuğun portresi ise, kadın figürüne göre daha ayrıntısızdır. Ancak figürlerin bu sade biçimlenişine karşın arka plan, duvar detayı, rafın üzerindeki kap kacakların resimleniş zıtlık yaratır. Eserde gerçeklik belirli bir üsluba indirgenmiştir.

Kompozisyon, figürlerin dikey hareketinin temel oluşturduğu hattı kesen yatay ve diyagonal yapılardan oluşur. Sanatçının diğer çalışmalarında da deneyimlediği dairenin çevresinin, üçgen parçalamalarla bölündüğü ve diyagonal hatların birbirini kesmesine dayalı bir kurulum gözlenir. Arka plandaki ocak, yüzleri birbirine dönük iki figürü birbirine bağlar. Bu ocak, dikey, yatay kullanıma bağlı tuğlalarla çizgisel hareket oluşturur. Çamaşır yıkayan figürün şalvarında da iç kurulumdaki hareketi destekleyen çizgiler kullanılmıştır. Ayrıca biçimler yer yer konturlenerek vurgulanmıştır.

Eserde leke kullanımı ise açık ve koyu leke alanları yan yana düzenlenerek kontrastlık artırılarak, nötr renk kullanımına rağmen dikkat çekici bir kurulum yapılmıştır. Resim ağırlıklı olarak orta, leke alanlarından oluşmaktadır.

Boya katmanlarından oluşan doku, sanatçının diğer çalışmalarına oranla daha ince bir tabakadan oluşur. Işık kullanımıyla ise dikkat çamaşır yıkayan kadının üzerine çekilmiştir. Ancak beyaz rengin varlığı da esere aydınlık yaratmaktadır.

Cismin gerçek renklerinin kullanıldığı çalışmada çamaşır yıkayan kadın arka plandaki tonlara göre daha açık tonlarda boyanmıştır. Titan beyazı, raw umber kahvesiyle karıştırılmış ve yer yer napoli sarıları eklenerek sıcak bejle kadın figürü renklendirilmiştir. Benzer tonlar tuğla duvar ve çocuk figürü içinde uygulanmıştır. Kiremit duvarda kullanılan, burnt sienna, diğer nötr renkleri görünür hale getirmiştir.

İç mekânın kurgulandığı çalışmada, perspektif kullanılmıştır. Mekânın kurgusallığı anlam boyutuna hizmet eder. Burada toprağın kültüründen gelen kadına yüklenmiş görevler vurgulanır. Çamaşır yıkayan, yemek yapan, çocuk bakan ve daha birçok görevin yüklendiği hizmet eden kadın rolüdür. Bu kadınlar bunu küçük yaşta öğrenirler, göreyek, izleyerek, annelerini rol model olarak.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Köy yaşamı ve bu yaşamın parçası kadın. Anadolu coğrafyasında hayat savaşını anlatır. Törede ve geleneklerde namus uğruna, intikam uğruna, toprak uğruna ziyan olan insanlar yüzünden iyem'in kadınları genellikle korku ve kaygı dolu bakarlar. Ancak sanatçının bu eserinde bakışlardan çok, irdelenen kadının rolü ve anne çocuk ilişkisidir.

Anadolu'daki çocuklar söz konusu olduğunda toplumdaki aile yapısının güçlü bir ana erkil ögeyi içerdiği söylenebilir. Çocuklara ilişkin son söz hakkı genellikle babaya ait olmakla birlikte verilen karar aslında annenin etkisinde oluşur. Üstelik toplumda çocuklarla sürekli etkileşim durumunda olan annedir. Sanatçının anne çocuk ilişkili resimlerinde de kadın figürlerinin rahatlığı dikkat çeker. Portrelerdeki kaygılı, korkulu yüzlerin yerini, annenin günlük işlerde sahnelendiği kendinden emin duruşu alır.

Yapılan araştırmalarda anne olmak bir kadın için potansiyel bir şey iken, kadınların çoğu tarafından, kadın olmanın bir şartı veya en önemli unsuru sonucuna varılmıştır. Kadın olmak demek ilk elden 'anne olmak' demektir. Kadın olmanın tam ve eksiksiz hali anne olmakla sağlanabilmektedir.

Anadolu'daki anne çocuk ilişkisinde özellikle kız çocuk çekingen, otoriteye boyun eğen bir roldedir. Oyun yaşında, olan Anadolu çocuğu, kırsal kesimde ekonomik nedenlerden ötürü erken yaşta çalışmaya başlar ya da çocukluğunu yaşayamadan annelik rolü üstlenerek kardeşlerine bakar. Böylece toplum kuralları ve geleneklerinde ezilen özellikle kız çocukları, susan kabul eden bir nesli oluşturur.

Nuri İyem'in resimlerinde, insan her zaman ön plandadır. Sanatçının insanları seyirci ile yüz yüzedir; çevre, doğa ise onun arkasında kalır. Resimlerde, önden geriye doğru, önemliden önemsiz doğru, aşamalı değerler dizisi kavramının egemen olduğu bir dünya anlayışı hâkimdir (Benk, 2001). Tıpkı minyatür resimlerde olduğu gibi, sanatçının resimlerinde de en önemli olan en büyüktür. Ayrıca; resimlerinde figürün yaşadığı yerle ilgili ipuçları da saklıdır. Figürün kullandığı eşyalarda genellikle resimlerde bulunur. Figürün kıyafetleri de gerçeğe yakın olarak yapılmıştır. Resimlerindeki bu özellikler ileriki zamanlar için bu resimlerin bir belge özelliği taşımasını sağlar.

Anadolu kültürünü, geleneklerini konu edinirken, toprağın yapısını, milli değeri savunan sanatçı bir anısında da bunu dile getirmiştir. Levy atölye dersi sırasında, günlük bir sohbet akışında İyem'e yönelttiği 'Hangi ressamlar sizin için önemlidir?' sorusuna İyem: "Sıkça sorardı, 'Sen hangi ressamı beğenirsin ' diye. Bir keresinde bana da bu soruyu yöneltti.

Ben, bir anda ne denli bilgili olduğumu kanıtlama hevesiyle, Cezanne bana çok önemli görünüyor; doğayı yorumlayışı ve resme bakışı ile yüz yılımıza ışık tutar. Hatta Picasso bile onun gösterdiği değerler üzerinden yürümüştür.’ dedim. Levy’nin takdirini beklerken onun verdiği cevap düşündürücüydü: ‘Hayret ettiğin şey şudur’ diyordu, ‘Fransa buraya kaç kilometre uzakta yer alır. Burada yaşayan sanatçıların sorunlarını ezberleyip onların yaptıklarını biçim olarak tekrarlamak çok şaşırtıcıdır. İstanbul gibi müstesna bir dünya kentinde yetişen ressam, kendi kaynaklarını öğrenmelidirler. Bir resim ve heykel müzesi kurulmalıdır. Burada eski ressamlarınızın ve heykeltıraşlarınızın eserlerini toplamalısınız. Sanatınızın kaynakları bunlardır’ (Giray, 1998). Levy’nin dikkat çektiği noktayı kavrayan İyem, böylece yüzü Anadolu kültürüne, sanatçılara ve geleneğine çevirerek her eserini bu kaynaklarla zenginleştirmiştir.

Dönemin yazarlarından Sabahattin Eyüboğlu şöyle söylemiştir: ‘Söz edebiyata götürür, resim ise edebiyattan uzaklaştıkça resim olur. Resim de sözle anlatılmayan şeyler olmalı. Resim kendi manasını da beraberinde getirmeli’ (Eyüboğlu, 1953). Bu sebeple İyem sergilerinde az konuşmayı tercih eden bir sanatçı olmuştur. Eserin üretim tarihinde de 1978’de Sanatçı İstanbul’da Galeri Baraz’da kişisel sergi açmıştır. Sanatçı plastik sanatlardaki araştırmalarını istikrarlı bir şekilde sürdürürken dünya da ise Performans Sanatı yaşayan ve hiçbir kuralı da rehberi de olmayan bir akım olarak aktifliğini sürdürmüştür. Ortaya çıkan eserler satılık değildir, ancak belki etkinliklerin giriş biletleri ve bunların film hakları satılabilirdi. Gösteri (Performans) Sanatı; resmi, heykeli, söyleyişi, şiiri, müziği, dansı, operayı, film görüntülerini, açık haldeki televizyonu, lazer ışıklarını, canlı hayvanları ve hatta ateşi ya da tümünü birden kapsayabilirdi. Böylece tuval resmi güncelliğinin yerini başka ifade yolları almaya başlamıştır.



Şekil53. Nuri İyem, -

Tablo 54

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	42x66
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970’li yıllar
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Kırsalda uçsuz bucaksız tarlaların arka planı kapladığı eserde üç kadın portresi resmedilmiştir. Figürlerden biri kazmasının ya da çapasının sapını tutar. Tarladan çalışan insana gönderme yapar İyem. Geri plandaki figür, rengi benzi atmış solgun ve ağlamaklıdır. Profilden olan figürde ise göz yerine siyah boşluklar görülür. İyem’de figürlerinin gözleriyle anlatır, ruhlara açılan kapıları.

Resimde iki figürde ağız kapalıdır, sıkı sıkı örtülmüş başlarında az bir alan kalmıştır açıkta. Bir figürde ağız kapalıdır, sıkı sıkı örtülmüş başlarında az bir alan kalmıştır açıkta. Bir figüründe gözlerinin karanlıkta oluşu, konuşmayan, haksızlıkları dile getiremeyen, gördüğünü duyduğunu konuşamayan ama tarlada, evde çalışmada aktif kadınları anlatmaktadır. Gelenektir, töredir bu Anadolu kadınlarının üzerindeki ağır baskının kaynağı.

Büyük biçimlenen figürler, tuvalin sağ ve sol kenarlarını kaplarlar ve tuvalin merkezinde bırakılan alanda tepeden görünen geniş tarlalardır. Hava perspektifi uygulanmamasına karşın, manzara alanında perspektif kullanılmıştır. Açık kompozisyon olarak kurgulanan eser, sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmada da iki sahneden oluşur, ilki figürler arası kurgulanmış sahne, ikincisi ise kırsaldan bir sahnedir. Konstrüktif biçimlenen figürler statik ve büyüktür, ancak merkezde planlanan çalıların arasından görünen tarlalar küçük parçalı ve dinamik bir etki sağlamaktadır. Sanatçı figürlerini yalın ve detaylardan arındırılmış resmederken, arka planı hareketli ve küçük parçalı kurgular.

Bu eser plastik elemanlar açısından zengin bir çalışmadır. Genellikle nokta elemanını aktif kullanmayan sanatçı bu eserinde, figürlerin kitle halinde görünen elbiselerinde benzer büyüklüklerde ve sıklıkla, hatta farklı tonların üst üste getirilmesiyle kullanmıştır.

Çizgi elemanı ise figürlerin konturlenmesi şeklinde uygulanmıştır. Açık ve koyu leke alanlarının birbirine yakın kullanımıyla, eserde parlak renkler olmamasına karşın, vurgulu ve kontrast bir etki yaratılmıştır. Figürlerin arkasında düzenlenen yeşillik alan koyu leke üzerine açık leke alanlarıyla boyanmıştır ve koyu üzerine açık leke kullanımını ilerleyen yıllarda devam ettirmiştir.

Doku ise kalın boya katmanlarında oluşmaktadır. Ağırlıklı soğuk ve nötr renklerin kullanıldığı eserde profilden resmedilen figürün elbisesi raw sienna ve beyaz tonları arasında yer yer ona bakan figürün başörtüsünde kullanılan tonların da noktacı bir şekilde kullanıldığı görülür. Aynı tonlar manzara alanında da tekrar eder. Profilden resmedilen figürün başörtüsünde ise saf beyaz kullanılarak valerie moruyla ikinci bir örtü eklenmiştir. Figürün ten rengi vermilion kırmızı, ocre ve napoli sarıları ayrıca titan beyazının eklenmesiyle elde edilen tonlarla boyanmıştır. Elinde sopası olan figürse, phthalo yeşili, raw sienna, titan beyazı, mars siyahı, turkuvaz mavi tonlarıyla renklendirilmiştir. Ancak bu figürün ten rengi raw sienna ve beyaz ile elde edilen tonla boyanmıştır. Üçüncü figür ise, elinde sopa tutan kadının arkasındadır. Bu figür; cadmium turuncusu, raw siennayla

kariştirilerek boyanmıştır. Elbisesi ise hookers yeşilidir. Figürlerde kullanılan tonlar, manzarada da tekrar eder.

Mat ve kapaticı boya kullanan İyem, ağır geometrik tabanlı oluşturduğu düzenin yanı sıra boya dokusu da esere ağırlık verir. Sağır renkleri tercih eden sanatçının amacı biçimleri ön plana çıkarmaktır.

Kendine özgü üslubu ve kişiliği içinde figüratif alanda doyurucu eserler veren sanatçı kendi kuşağının en güçlü ressamlarından biri olmuştur (İslimyeli, 1967).

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının tarlaya gidiş ya da dönüş konulu eserinde üçlü grup kadın portreleri biçimlendirilmiştir. İyem, çoğunlukla geometrik üçgen biçimlerini kompozisyonların kurulumunda tercih ederken, etkilendiği Uzakdoğu sanatının espas sonsuzluğunu ve derinliğini yakalamaya çalışmıştır. Figürlerin konstrüktivist kurulumunda ise Kuzma Peterov Vodkin, Alexander Aleksandrovic Vesnin, Natalia Goncharova'dan etkilenmiştir.

Nuri İyem'in sosyal içerikli eserin plastisizesini ele aldığımızda resimleri biçim katılığı taşımaktadır, ama buna bir biçim ahlakı, bir biçim disiplini demek, kuşkusuz, daha doğru olacaktır. Çünkü Nuri İyem'de resim bir din bir inanç kaynağı gibidir. Bu dinin kuralları hep biçimle yoğrulmuştur. Bu biçimler ne dinsel ne ideolojik bir hizmete girmişlerdir, ama kendileri kendilerine ait bir inanç olgusunun çeşitli cephelerini oluşturmaktadır (Tansuğ, 1980).

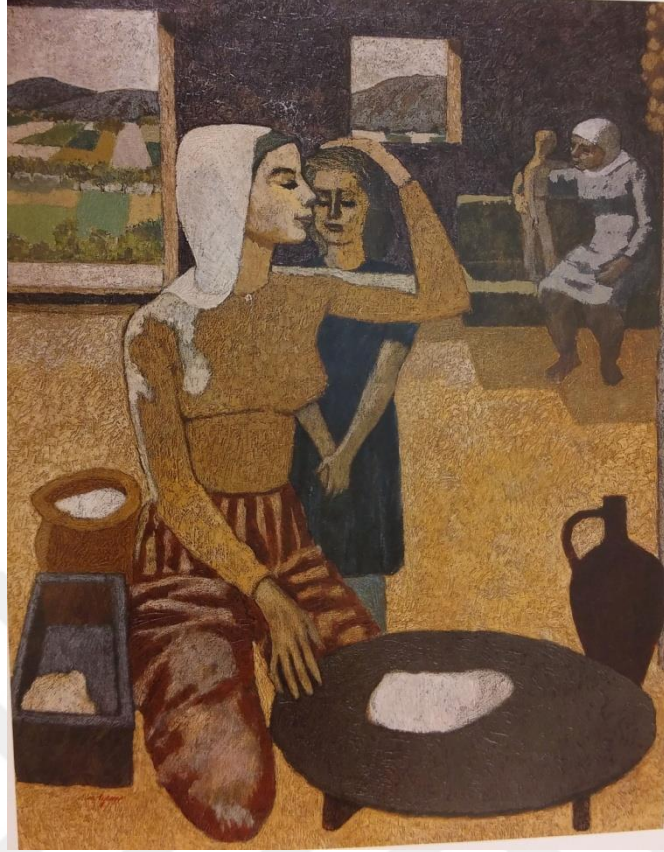
Nuri İyem'in resimlerinde karşılaştığımız, kırsaldaki tarlalarda çalışan Anadolu kadını, ücretli işçi olmayıp, aile toprağında çalışan bir üreticidir. Bu kadınların ücreti, sigortası, emekliliği yoktur. Ancak Anadolu'nun bazı bölgelerinde kadın, aile toprakları dışında tarım işçisi olarak çalıştığında emeğinin karşılığını para olarak alır.

Anadolu'daki bölge özelliklerine göre kadın erkek iş bölümü incelendiği zaman %50 ve 80 arasında değişen iş türünü kadının başardığı ve üretime büyük bir katkıda bulunduğu kabul edilmektedir. Yapılan araştırmalarda, Türkiye'de işgücü içinde yer alan kadınların %84.7'sinin tarım sektöründe çalışmakta olduğunu ve bu sektörde tüm çalışanların %52'sini kadınların oluşturduğunu göstermektedir (Arat, 1986). Bu araştırmalar işlerin en ağırlının kadınların omuzlarında olduğunu anlatmaktadır. İyem'de sosyal farkındalık adına tarlada çalışan kadınları resmetmiştir.

Portelerin salt model ya da düş gücüne bağlı tasarımlarda dolanmaksızın, doğrudan yaşananla bütünleşmesi, sanatsal gerçekliğe evrilme sürecini ayrıca pekiştirmektedir (Ergüven, 1980). Her yüzün ayrı bir hikâyesi vardır ve her yüz bir yaşam özetidir. Bu yüzler Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden notlar taşır.

İyem'in resimlerindeki mekân yaratımı çoğunlukla kırsal kesim görünümüleri ve büyük kentlerin gecekondu dünyası olmuştur. Anadolu'dan kesitler ağırlıklı, Mardin ve çevresi, Harran ovası, Güneydoğu Anadolu'dan sahneler çocukluk yılları manzaraları olmakla birlikte sanatçı bir dönem yaşamını geçirdiği Akçayı, Şile'yi de eserlerine dâhil etmiştir.

Eserin üretildiği yıllarda sanatçı, 1979 tarihinde İstanbul'da Belediye Galerisi'nde kişisel sergi açmıştır. Türkiye'de siyasi alanda ise 1961 Anayasası'nın başlattığı yeni dönemde değişen ekonomik ve siyasal etkileyen öğelerin sonucu olarak toplu ilişkiler düzeninin yasal çerçevesinde de köklü değişimler ortaya çıkmıştır. Halk evleri ve köy enstitüleri kapatılmıştır. 1990'larda Batı ile temas teknolojik olanakların yaygınlaşmasıyla her alanda artmıştır. Türkiye'de 1950 sonrasında başlayan ve en büyük etkeni olarak sanayileşme gösterilen göç devam etmiştir.



Şekil54. Nuri İyem, -

Tablo 55

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	100x82
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970’li yıllar
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Anadolu’dan günlük bir sahnedir resmedilen. Sanatçının çalışmasında ilk etapta anne çocuk ilişkisi resmedilmiş gibi gözükse de aslında, işlenen cinsiyet ayrımcılığı ve bu topraklarda erkeğe ve erkek rolüne tanınan öncelik

anlatılmaktadır. Bu toplumda kız çocukları erkek çocuklarından daha az değer görür, böylece yıllardan beri gelen kimliğe ve bireye verilen değer dışında yüceltilmiş 'erkek' olma kavramına verilen değer toplumun ataerkil bir aile yapısıyla temellendirilmiştir.

Eserin merkezinde genç bir kadın figürü dizlerinin üzerine çökmüş, hamur açmaktayken, yanına gelmiş elleri bağlı, mahsun ifadeli kızının başını okşamaktadır. Sevgi dolu bir ifade içindedir, anne figürü. Çocuk ise ürkek, çekingen bir ifadededir.

Anne çocuk sahnesinde hamur açma tahtası, hamurun konduğu kap, testi, toprak kapta un, mekânı zenginleştiren detaylar olduğu gibi, Anadolu'nun günlük hayatına etnografik bir belgesel niteliğindedir.

Arka planda ise daha yaşlı bir kadın figürü, detaylardan arındırılmış bir erkek çocuğunu sevmektedir. İkisi de divanın üzerindedir. Yaşlı kadın figürü bir eliyle çocuğu sararken, çocukta tek eliyle kolunu yaşlı kadının omzuna atmıştır. Aslında yaşlı kadın çocukla aynı hizadadır ve bu kadın figürü yüz detaylarıyla resmedilirken, erkek çocuk detaylardan arındırılmıştır. Bu da çocuğun, ailede yalnız erkek olmanın kayıtsız şartsız önemi ve kabulüne dikkati çeker.

İç mekânın resmedildiği çalışmada açık pencere ve kapıdan, köyün manzarası görünür. Parça parça tarlalar, tepeler, ağaçların görüldüğü bu görselde perspektiften yararlanılmıştır.

Sanatçı derinlik ve sathi yüzeyi eşzamanlı kullanarak, hacmi eserde yer yer kullanmıştır. Mesela zemin, testi, başörtüsü yüzeysel bir etkide boyanırken, ön plandaki anne figürünün şalvarı, hamurunu koyduğu kabı ve un dolu toprak kap derinlikli boyanmıştır.

Eserde nokta elemanın yerini leke ve çizgi almıştır. Ancak lekesel yapıda, hacim gibi yüzeyde yer yer kullanılmıştır. Şiddeti azaltılmış koyu renkle bazı şekiller yer yer kontürlenmiştir. Sanatçı, eserinde detayları eleyerek, salt biçimleri ön plana getirmiştir. Böylece somut gerçekliği arayan sanatçının, yorumlaması bu alanda yapılmıştır.

Işık kapı ve pencereden gelir ve koyu açık alanlar birbirine yakın düzenlenerek, canlı bir etki sağlanmış böylece zıtlıklar içerisinden bir uyum yakalanmıştır.

Yoğun boya katmanıyla oluşturulan doku, tüm yüzeyde aynı etkide kullanılmıştır. Bu topraksı doku figürleri de içine almaktadır.

Aslında çok parçalı ve kalabalık bir kompozisyona sahip eserde toprak ve sarı tonları seçkisinin hâkimiyetiyle birlik sağlanmıştır. Eserin geneli sıcak tonlarla tamamlanmıştır. Anne figürü ocre, napoli sarıları, raw sienna, burnt sienna, raw umber kahveleri ve başında titan beyazı ile örtüsü boyanmıştır. Hamur tahtası ise lamp siyahı ve raw umber kahvesinin az miktarda beyazla karışımıyla boyanırken, testi ise van dyke kahvesi ve lamp siyahı ile renklendirilmiştir. Hamurun dikdörtgen kabı ise cerulean mavi, lamp siyahı ve beyazın karışımı kullanılmıştır. Zeminin ocre sarısı olduğu çalışmada duvar ve yaşlı figürün olduğu alan van dyke kahvesi, lamp siyahı, cobalt mavi ve titan beyazı, divanda sap yeşilinin lamp siyahıyla karışımı sonucu daha koyu tonlarla, ön plandaki anne çocuk vurgulanmıştır. Kapıdan görünen manzarada ise chrome, earth, emerald yeşilleri, paynes grisi ve titan beyazı kullanılmıştır. Tuvalin ön sahnesinde sıcak tonlar uygulanırken, arka plandaki sahnede soğuk renkler tercih edilmiştir.

Sanatçının biçimlendirmesinde alanlar kontürlenerek yapısal sağlamlığa hizmet edilmiştir. İyem'in kendine özgü bir geometrik düzeni ve perspektif anlayışı vardır. Hem çizgiden hem geometrik yüzeylerden yararlanarak yeni bir plastik anlatıma ulaşmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: 1968 sonrası Türk sanatçılar, toplumsal bunalımlara yoğunlaşarak 1970-80 arasında daha çok sosyal içerikli resimler yapmış batı resmi karşındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye, toplum içerisindeki bireyi sorgulamaya başlamışlardır. İyem'in bu eseri de Anadolu kadının günlük hayatta resimlenmesi ve cinsiyet ayrımcılığının konu edinilmesidir. Benzer kompozisyonu 1960'larda çalışan sanatçı yeniden yorumlayarak eserini üretmiştir. Figürün tamamen resme dâhil edildiği kompozisyonun dikey olarak kurulması, dizleri üzerine oturmuş ya da çömelmiş pozisyonlarda önünde dairesel biçim kimi zaman bir sini ya da leğen motifleriyle tekrar eden farklı kompozisyon denemeleri yapılmıştır.

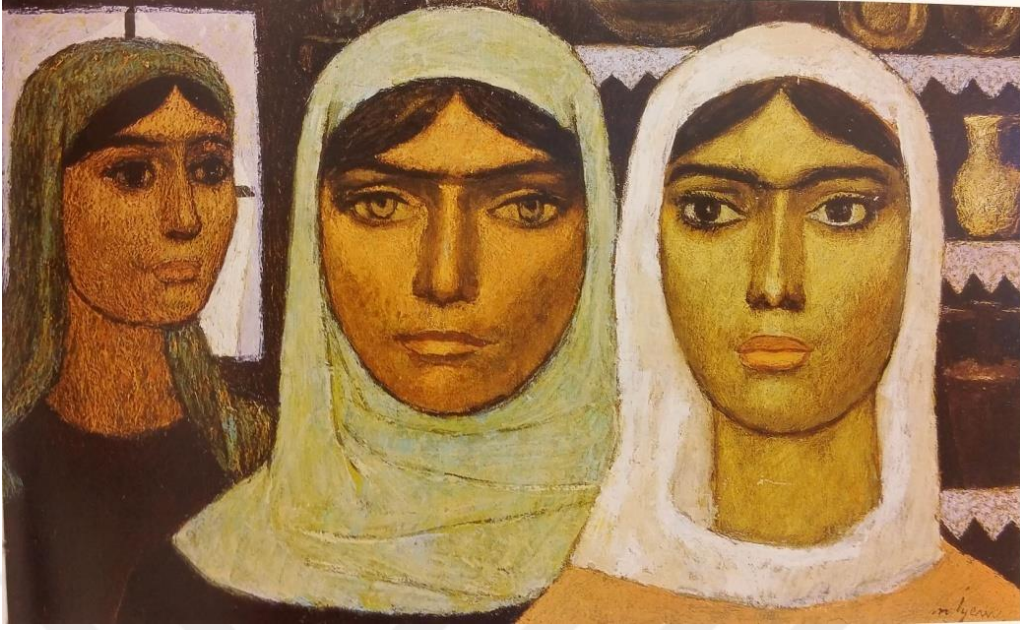
Anadolu kadınının eserlere konu edildiği sıralarda, sosyal alanda kadın geleneğini devam ettiren bir insan modelidir. Kırsal kesimde çocuk bekleyen nice kadın doğum öncesi dönemin vazgeçilmez önlemlerini almayı savsaklar ve tarlaya ya da inek sağmaya giden ve ağrısı tutup oracıkta doğuru vererek kucağında çocuğu ile eve dönen kadın örneğine sık sık rastlanır. İşlerin yoğunluğu da zaten kadınları doğumdan hemen sonra yeniden çalışmaya iter; doğum sonrası gerekli önlemlerin alınmasına uyulmaması ise kadının sağlığı için kuşkusuz ağır bir tehlike oluşturur. Tüm bu düzen Anadolu kadının trajik durumunu ortaya koymaktadır.

Anadolu'daki aile içi kadın, erkek ve çocuklar ilişkisinde cinsiyet ayrımcılığı eserdeki gibi görülür. Kız çocuk çekingen anne figürünün yanındayken, yaşlı figür daha yüksek divanda erkek çocuğuyla oynamaktadır. Ataerkil yapının getirdiği durumlardan biri sahnelenmektedir. Evliliğindeki mutsuzluğunu ve yalnızlığını oğluya ya da erkek torunuyla gidermeye çalışan kadın, kendi annesine ilişkin sorunlarını kızına aktaran anne ya da gelinine aktaran kayınvalide gibi durumlar Anadolu'nun sosyal sorunları arasındadır.

Ulusal kimlik sorunu 1923'ten günümüze Cumhuriyet hükümetlerinin eğitim ve kültür politikalarında daima ön planda yer almış, ancak kavrama, farklı politik yapılar içinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu farklılık gelenekçilik ile gelecekçilik arasında gidip gelmiştir. 1970'lerde iktidara gelen sağ partiler aracılığıyla devletin resmi görüşü, ulusal kimliği gelenekle ilişkilendirilmek istenmiştir (Limon,2008). Sanatçı İyemde bu konu üzerinde sıkça durarak, sadece sözel değil eserlerinde konu seçimiyle de ulusal kimliği yansıtmak üzere eserler üretmiştir. Sanatçı araştırmadaki eserini ürettiği yıllara rastlayan 1973'de İstanbul Taksim'de kişisel sergi açmıştır ve Cumhuriyet 50. Yılı Resim Ödülü'nü almıştır.

Eserin üretildiği yıllardaki diğer bir sorun; 1960'lara kadar hükümet mensupları Batılılaşmanın bir göstergesi olarak sanat ortamlarına bizzat katılmışlar; sanat etkinlikleri ile eğlence sektörünü birbirine asla karıştırmamışlardır. Ancak sonraki yıllarda izlenen popülist politikalar, toplumun gözünde sanatçı tanımının değişmesine ve bu alanda bir değer karmaşasına yol açmıştır.

Resmin üretildiği yıllarda dünyada ise 1970'lerin sonunda post modern düşünsel ve sanatsal anlatım ilk kez mimari alanda ortaya çıkmış ve 1980'lerde plastik sanatlar alanında da etki etmiştir. Çoğulcu ve çok kültürlü bu yeni anlayış birbirine taban tabana zıt iki kavram olan özgürlük ve iktidar kavramlarının çelişmesini barındırmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde gerek biçim gerekse içerik açısından yeni oluşumlar söz konusudur. 1980 sonrası resim sanatındaki gelişmelere baktığımızda, post modern söyleme uygun olarak yeniden yorumlanan mitlerin; geçmiş ile bağlarını koparmadan, bilim ve teknolojinin bakış açısıyla yoğrulup, güncel uygun sembolik anlam kazandığını görmekteyiz.



Şekil55: Nuri İyem, Üç Güzeller

Tablo 56

Nuri İyem “Üç Güzeller” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Üç Güzeller
Ebadı:	42x61.5
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1970’li yıllar
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Batı sanatında çok tercih edilmiş birçok varyasyonun üretildiği ‘Üç Güzeller’ konusu mitoloji kaynaklıdır. Sanatçı İyem’de üç güzeller temasını, kendi toprağının kadınlarıyla yeni bir yorum getirmiştir. İç mekânda kurgulanan üç kadın portesinde yalnızca merkezdeki figür izleyiciyle yüzleşir. Tuvalin sağ yönünde yer alan figürde izleyiciye dönüktür; ama gözleri bir tarafa dalgın bakar. Tuvalin en solundaki figürde biraz daha geri planda yerleştirilmiştir ve o da tek bir yöne doğru bakmaktadır. Yalnız bu figür endişelidir. Seyirciye dönük iki kadın figürü de duygular ve mimiklerden arındırılarak sanki kutsal kişiler hissi yaratmaktadırlar. Özellikle merkezdeki figür, sanki

insan olmanın getirdiği tüm ruh karmaşasından arınarak, dinginliği bulmuş, kabule geçmiştir. Beyaz örtüye sarınmış başlarıyla, izleyiciye dönük iki kadın adeta birer Meryem ifadesi gibidir. Geri plandaki kadın figürü ise beyaz başörtüsü olmamasına rağmen, arkasına yerleştirilen beyaz pencereyle baş bölgesinin çevresi aydınlatılarak bir hare etkisiyle kutsallaştırılmıştır. Bu teknik Rönesans'ta uygulanmaya başlamış, böylece dini figürler eski tarzda harelenmek yerine, pencere önüne yerleştirilerek yeni bir hare motifi ile biçimlendirilmiştir.

Başları, büyük biçimlenen bu kadınların gerisinden, mutfakta oldukları anlaşılır. Beyaz örtülerin serildiği açık raflarda tencere, tabak, toprak kaplar görülür. Mekânın mutfak olarak seçilmesi Anadolu kadının pişiren, doyuran, yorulmadan, itiraz etmeden kabul ettiği o yaşamın kutsal insanlarına dikkat çeker. Anadolu'da dilden dile anlatılmış ermişler hep erkektir ve bu toprağın çilesinde yürümüş, manevi boyutta bir algıya ulaşmış kadınlarından bahsedilmez. Nuri İyem'de, her bir detayın sosyal bir mesaj içerdiği eserinde kadın figürünün kutsallığını irdelenmiştir. Çünkü mitolojide yer alan üç güzeller, kadın Tanrılarıdır. Bu sebeple eserde yer alan figürlerde ikonografik boyuta gönderme yapar.

Sanatçının biçilemesi somut gerçekliğe dayansa da figürlerde stilizasyon ve idealize etme görülür. Yorumlanmış bu figürler, oval yüzlü, düz burunlu, çıkık elmacık kemikli, büyük gözlü ve dar alınlıdır. Kompozisyondaki üç kadın figürü de birbirine benzer.

Eserin kurulumu ise dikey yatay harekete dayalıdır. Figürlerin dikey hareketine kontrast oluşturan mutfak raflarıdır. Figürlerin başörtüleri hareketi birbirini takiben, figürler arası dairesel hareketler merkezde kurulmuştur.

Sanatçının sert kullandığı konturler, bu eserinde yumuşamış yerini daha ince çizgi kullanımına bırakmıştır.

Leke kullanımı ise açık koyu alanların birbirine yakın kurulmuş kontrastına dayanmaktadır. Böylece açık lekeninde, koyu lekeninde şiddeti arttırılmıştır.

Kalın tabakalı boya kullanımından oluşan doku, pütürlü bir etki yaratmaktadır.

İzleyiciye yakın figürler daha aydınlık yerleştirilirken, geri plandaki figür ve mutfak görseli daha koyu tonda gölgelendirilmiştir. Sanatçının diğer eserlerinde çok kullandığı soğuk sıcak renk kontrastının yerini siyah beyaz kontrastı almıştır. Nötr renklerin ağırlıklı olduğu çalışmada portelerde ten rengi ocre ve napoli sarıları, titan beyazı, burnt sienna, raw umber kahveleri ve mars siyahının tonlarıyla lekesel bir üslupta kullanılmıştır. Merkezdeki

ve tuvalin solunda yer alan figürlerin başörtüsünde cerulean mavi, sap yeşili yer yer şiddeti azaltılarak kullanılmıştır. Arka planda ise burnt sienna, raw umber kahveleri, napoli sarısı, raw sienna ve titan beyazıyla elde edilmiş tonlar kullanılmıştır.

Eserin kurgusunda figürlerin büyük formlu dural duruşları, statik bir etki yaratmıştır, ancak arka plandaki küçük parçalı oluşum ve zig zag hareketler kompozisyona dinamizm kazandırmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Medeni Kanun Türk toplumunda çok kadınla evlenmeyi kaldırdığı; boşanmayı yalnız erkeğin isteğine bırakmayıp kadına da bu konuda hak tanıdığı halde, köylerde çok eşli evlenme yahut ‘kuma’ alma durumu az da olsa sürüp gitmektedir. İyem’de sosyal konuları tercih ettiği eserlerinde, bu durumu sıkça işlemiştir. 12-13 yaşında evlendirilen kız çocukları, çocukluklarını yaşayamadan çocuk sahibi olmakta ve kumasıyla hayat arkadaşı olarak bu çaresizliği kabul etmektedir.

Evlenme yaşının küçük tutulması genelde ekonomik durumla bağlantılıdır. Çünkü özellikle tarım kesiminde kadının başta gelen görevlerinden biri, tez zamanda tarlada çalışabilecek çok sayıda çocuk doğurmaktır. Ayrıca ‘beşik nişanı’ ve çok yakın akraba ile evlenmeler yaygın bulunmaktadır. Bu durumun temelinde ise aile mülkünün dağılmaması amacı yatmaktadır.

Portre üçlemeleri, İyem’in özenle koruduğu temalardan biri olarak resimlerinin arasında yer alır. Paris’in yargısını Truva’nın çığılığına dönüştüren mitolojinin üç güzelleri Boticelli’lerden Rubens’lere, onlardan da çağdaş sanatçılara uzanarak günümüze kadar gelirken, İyem de portrelerinde, belki de bir ironi ile Anadolu kadını bir bütünüdür ayrımlı parçaları olarak üç figürle resimleyecektir (Giray, 1998). Üç güzeller eserinde de sanatçı, portrelerdeki ifadeleri abartmadan, tedirgin, endişeli ve üzgün gözlerle figürlerini resmetmiştir. Böylece gözler hakikati dile getiren bir iletişim aracı olmuştur.

Figürü yineleyerek ve yüzeyde büyüterek motifleştiriyor. Böylece figür belirli bir zaman ve uzam bağlantısı içinde bir ikon anlamı kazanıyor. İyem’in figürleri, deyim yerindeyse, varlık bilimsel ve aşkın bağlamlarından arındırılarak zaman ve uzam bağlantıları içinde yer tutan din dışı ikonlardır (Madonnalar). İyem, böylece simgesel olanla temsili olanı, figürler kavramsalı bütünleştiriyor. Soyutla somutu eşzamanlı olarak dolaysız bir biçimde kavratıyor ne figürün kavramsallığı ne de salt görünümü. Türk resminde adeta bir epistemoloji yapılandırıyor İyem. Soyutla somutun diyalektik birliğini temellendiren bir epistemolojiyi (Yavuz, 1980).

İyem sanat hayatında, sadece Anadolu kadınları portreleriyle sınırlı kalmamış, eşi Nasip İyem ve pek çok yakın çevresinden kişinin portrelerini çalışmıştır.

Eserin üretildiği 70'li yıllar Türkiye'sine baktığımızda siyasal bunalımlar, ekonomik çöküntü, toplumsal bölünmeler, şiddet olayları sonucunda 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbeye karşılamaktayız. 12 Eylül Darbesi veya 1980 Darbesi, Türkiye'de, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 12 Eylül 1980 günü gerçekleştirdiği askeri müdahaledir.





Şekil56. Nuri İyem, Ağıt Yakan Kadınlar

Tablo 57

Nuri İyem “Ağıt Yakan Kadınlar” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Ağıt Yakan Kadınlar
Ebadı:	41x60 cm
Tekniği:	Duralit üzerine yağlı boya
Yapıldığı yıl:	1970’li yıllar
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Nuri İyem, eserinde yer alan ağıt konusu, insanın acı içerisinde yaşadığı çaresizliği yansıtmaktadır. Sanatçı; figüratif bir anlayışta halk kültürünün kökenlerini irdelemeyi benimsemiştir. Eserde Türk kadının acılı olması estetize edilmiştir. Figürlerin ifadeleri inandırıcı ve ikna edici yapılmıştır. Türkiye’de siyasi olarak birbirine karşıt grupların ve dış güçlerin Türkiye’nin politik yapısına müdahalesi sebebiyle

çıkan çatışmalarda ölenlerin acılarının yükünü taşıyan, ağıt yakan analardır. Bu eser, acı dolu gözleriyle ağıt yakan Anadolu kadınlarının resmidir.

Kompozisyonel olarak iki bölümden oluşan eser, genel yatay yapısına karşıtlık oluşturacak olan sekiz kadın portresi, başörtüleriyle birbirlerine bağlanmaktadır. Bu da kolektif acının bir simgesidir. Resmin üst bölümünde yer alan beş figür kahverengiyle kontürlenirken, resmin alt tarafındaki üç figür sarı renkle kontürlenmiştir. Eserde dikey yatay dengesi, ritmik olarak devam etmektedir.

Çeşitli yönlerden alınan portrelerde sarı ve sıcak beyazlar ağırlıklı kullanılmıştır. Resmin genelindeki gölgeler ve figürlerin ağızlarındaki opak siyahlarla, dramatik bir etki vererek acıyı vurgularken, aynı zamanda yoğun boya katmanlarından oluşan bir piktüral doku gözlenmektedir.

Tuvalin ilk sahnesinde seyirciye yakın üç benzer boyutlu portre, burnt umber ve raw sienna renklerinin titan beyazıyla elde edilmiş karışımı ile boyandıktan sonra napoli sarısının çok az raw sienna ve titan beyazıyla karıştırılarak idealize edilmiş ışıklı alanları eklenmiştir. Figürler üzüntüden sararmıştır. Bu üç figür burnt umberın çok az titan beyazıyla karıştırılarak zemin oluşturulmuş alanında saf titan beyazıyla başörtüleri boyanmış ve ocre sarısıyla eklenen çizgilerle kadın başlarının biçimleri netleştirilmiş aynı zamanda tendeki sarı tonuyla da ilişkilendirilmiştir. Arka plandaki portreler ise daha soğuk tonlarla resmedilirken raw sienna ve beyazın karışımıyla ten renginin tabanı oluşturulduktan sonra her figür için ayrı bir ten rengi arayışına girilmiştir. Arka planda sıralanmış figürlerden en sağda yer alan kadın başı spectrum moru, lamp siyahı, ve beyazla elde edilen tonla boyanmıştır. Adeta bir ölünün ten rengini yansıtmaktadır. Sol yanında yer alan figür ise raw umber kahvesi üzerine napoli ve beyaz sürülerek bu figürde göz boşlukları tamamen koyu renkle yapılmıştır. Bu da figürlerin geceğe karanlık ve umutsuz bakışlarıyla sembolikleşmektedir. Gene aynı sıradaki kalan üç kadın başı diğerlerine göre daha sıcak tonla boyanmasına karşın ocre ve napoli sarıları, raw sienna renklerinin içine çok az ultramarine kullanılmıştır. Sanatçı oluşturduğu bu ten renkleri seçkinde yaşarken acıdan ruhen ölmüş bu kadınları tuvaline yansıtmıştır.

Sanatçı eserinde açık renkle çerçevelenmiş yüzlere ve ifadeye vurgu yapmaktadır. Portrelerdeki boyutlandırma da reel görüntünün dışına çıkmıştır. Merkezdeki figür en büyük boyutlu, yanlarındaki figürler de aynı boyutlarda yapılmıştır. Kompozisyonun üst bölümünde tekrar eden figürler daha küçük boyutlandırılmıştır. Resmin üst bölümündeki

figürlerin hepsinin ağızları açık ağıt yakmaktadır. Ancak kompozisyonun alt bölümündeki figürlerin ağızları kapalıdır. Ağıt yakan, acı dolu çaresiz bakan gözleridir.

Mekân algısı düz soyut bir yüzeyden oluşmaktadır. Figürlerdeki üç boyutlu boyama hissine karşın, başörtüleri ve arka plan, düzlemsel bir etki uyandırmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: İyem, tuval yüzeyini kaplayan bu başlarda, derin hüznü, acıyı taşıyan bakışları; oluşturduğu mekânsal boşluklar ilişkilendirerek anlatımı kuvvetlendirmiştir. İnsan yüzünün sonsuz anlatım olanaklarını yansıtan sanatçı, kadınların yüzünü yazgının bir parçası olarak resmine dahil eder. Ağıt yakan bu kadınlar, ortak acılarını birlikte dillendirmektedirler. Ağıt töreninin canlandırıldığı bu sahne Anadolu'nun eski bir geleneğidir. Ağıt ile acıklı bir olayı konu alan, bütün yoğunluğuyla yaşatmaya elverişli türkülerin bütünü anlaşılmalıdır. Ağdın cinsiyeti yoktur, fakat ağıt yakıcılar (yananlar) genellikle kadınlar (analar) dır. Anadolu dediğimiz yer, sadece bir coğrafi konum ve tarihsel bir bağlam ile varlık göstermez. Aynı zamanda kendine has ritüellerini de oluşturur. Ağıtlar acı bir olayın özellikle de ölüm olayının ardından söylenen halk türküleridir.

Ayrıca yukarda görünen eserde, bir Mısır Duvar Resmi ve Asur Sanatını anımsatmaktadır. Tablonun iki bölümden oluşması ve yüzeye bağlı motiflerin ard arda sıralanması özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu sanatların diğer bir benzerlik taşıdığı özelliği ise, figürlerin sağlam ve anıtsal yapısıdır. Sanatçının anıtsal figür betimlemeleri belli bazı kimselerin karakter ve yapı çizgilerini yansıtan yüzler değil; köylü Anadolu kadınının toplumsal tiplemesinin tanımıdır. Nuri İyem, özellikle kadın yaşamını ve dramını izleyici ile paylaşmıştır. İnsanın model almış ve yüzlerdeki ifadeye önem vermiştir. Her birinde farklı anlamlar, mimikler, bakışlar belirirken, Anadolu insanının çektiği sıkıntıları, acıları, zahmetleri bu yüzlerden okumayı mümkün kılmıştır. İyem kendine özgü oluşturduğu biçimi, portreleri, figürleriyle toplumla hep bağlantı kurmuş ve bu durum onun toplum gerçeklerini doğrudan yansıtan bir sanatçı olarak anılmasına zemin hazırlamıştır.

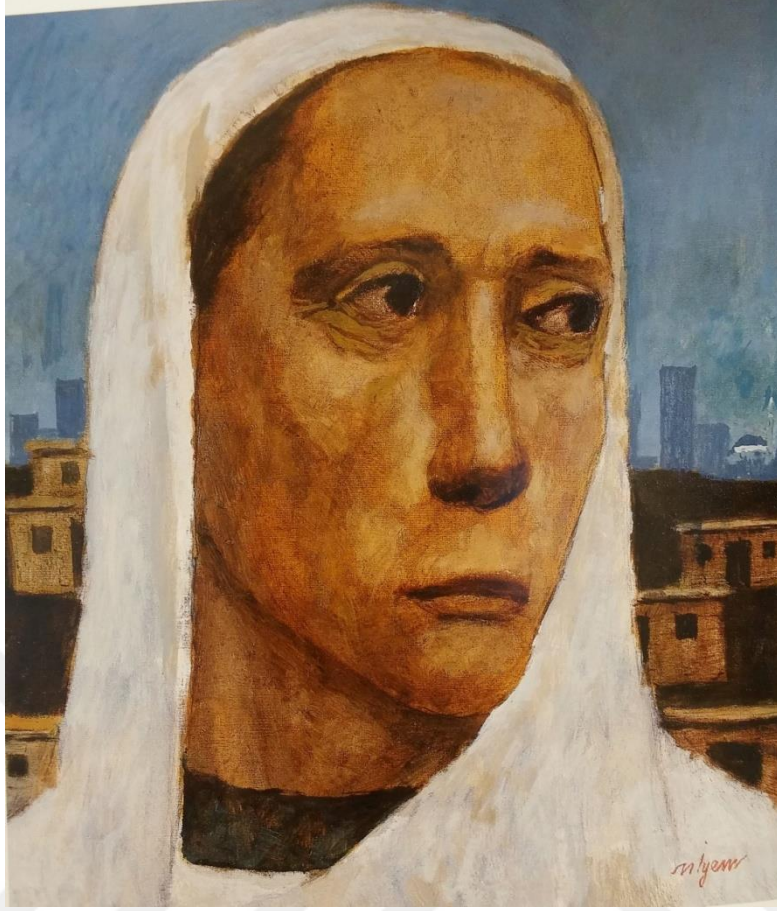
Eserde gözleri açık olan kadınlar, bir noktaya odaklanmıştır. Anadolu kadınının anlatan bu figürlerin baktığı yer, bir ulusun kaderidir. Feodal yapıdan kurtulup çoğulcu sosyal yapıya, özgürlüğe kavuşmaya bakan Türk kadınlarıdır.

Sanatçı 1970'li yıllarda sanatıyla Türkiye'de kabul görmektedir ve 1973'te Cumhuriyetin 50.yılı resim ödülünü almıştır. Aynı dönem Ankara Türkiye Petrollerine, duvar resmi

yapmıştır. Galeri Baraz'la çalışmalarına devam eden sanatçı, eserlerinde kırsal kesimden kente göç ve sorunlarını işlemeye başladığı dönemi oluşturmaktadır.

Eserin yapıldığı dönemde Türkiye'de siyasi ve sosyal alanda karışıklıklar devam etmektedir. 1974'te Başbakan Ecevit'in kararıyla Kıbrıs Barış Harekâtı başlamıştır. Yaşanan bu olaylar Türkiye'nin o dönemki hareketli ve acı dolu gündemini göstermektedir. Ülkede aynı yıl Türk Sanatında önemli yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu vefat etmiştir. Bu yıllarda, çok karışık sosyal ve politik çalkantılar yaşanmıştır.

Bu çıkan iç çatışmalardaki ölümler bütün toplum kesimlerini üzdüğü gibi en çok ta anaları-kadınları etkilemiştir bu etki bölgesel bir acı yerine evrensel bir acıyı anıtsal kompozisyonlarla görselleştirilmiştir. Bu acılar aslında dünyanın ortak acısı ortak ağıtı niteliğindedir, zira terör ve anarşi bütün insanlığı etkileyen ortak bir eylem türüdür.



Şekil57 : Nuri İyem, -

Tablo 58

Nuri İyem “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	-
Ebadı:	50x49
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1989
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Eserde konu edilen yaşlı bir kadın portesidir. Yüzünü bir tarafa çevirmiş, izleyicinin varlığından habersiz, gözleri tek noktaya acı dolu dalgın, dudakları buruk bir ifade içindedir. Yılların verdiği izler, kadının gözaltlarından belli olur.

İyem, yarattığı biçimlerin ıssız bir izlenimi aynı zamanda trajik bir yalnızlığında simgesidir. Acının, yalnızlığın ve hatta bir yaşamın portrede yakalanmasıdır.

Arka planda tek katlı evlerin arkasından, yüksek blokların silüet halinde görüldüğü şehir manzarası bize; köyden kente göç etmiş, çevresine yabancılaşan, toprağına özlem duyan insanın dramını anlatır. Sahip olduğu düzeni bozup, alıştığı evini arkadaşlarını bırakıp, bilinmezliğin içine, işsizlik yoksulluk yüzünden bir umut uğruna şehre yerleşen insanlara dikkat çekilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki bu tek figür, Anadolu insanının sembolüdür. Doğup büyüdüğü, kendini ait hissettiği toprağı, bırakmak zorunda kalan Anadolu insanını anlatır.

Figürün biçimlenişinde, sanatçının reel görüntüye sadık kalarak somut gerçekliğin idealize edilmişini görürüz. Bu eserinde de diğer figürlerindeki gibi; düz alınlı, kemersiz burunlu, çıkık elmacık kemikli, kaşıyla gözü birbirine yakın kadın figürü kullanılmıştır. Figür, başını beyaz bir örtüyle örtmüştür. Figürün yüzü hacimlidir, ancak örtüsü sati bir etki oluşturacak şekilde boyandığı için, kadın yüzü örtüyü geride bırakarak öne gelmiştir.

Mekânın kurgulanmasında, perspektif kullanılmıştır. Dış mekânın oluşturduğu arka plan iki alandan oluşur. Figürün hemen arkasında bir tepenin üzerine kurulmuş tek katlı, tek tip evler ve bu tepenin arkasından görünen yüksek blokların oluşturduğu alandır.

Eserde nokta ve çizgi elemanının yerini, leke alır. İyem lekeci bir anlayışla, eserini biçimlendirmiştir. Orta leke alanlarının ağırlıklı olduğu çalışmada, sanatçının sıkça başvurduğu bir teknik olan açık leke alanıyla, koyu alanın yan yana getirilmesiyle oluşturulan kontrastlık sonucu kadın figürünün başörtüsünün beyazı daha da parlaklaşmış, buda Anadolu kadınının saf ve masumiyetine bir gönderme olmuştur.

Kompozisyonun hareket kurulumunda figür dikey olarak merkezi kaplar ancak, başın yana çevrilmesiyle eğik bir hareket yaratılmıştır. Arka plandaki yatay yüzeye hareket oluşturan, tek katlı evler yüzeyi parçalamış ve aralıklı olarak tekrar ettirilmiştir.

Sanatçı doku elemanını, boya katmanlarından oluşturmuştur. Figür napoli sarısı üzerine, burnt sienna, burnt umber ve raw umber kahveleriyle karışmış yer yer ocre sarısıyla elde edilen tonlar piktürel bir araştırmayla sürülmüştür. Tuş kullanımı, özellikle figürde daha yoğundur. Figürün başörtüsünde ise sıcak ve soğuk lekeler eş zamanlı kullanılmıştır. Eserin arka planında ise kadın figürünün yüzle benzer tonlarda boyanmış tek katlı gece kondular raw umber kahvesinin lamp siyahıyla karışımı sonucu oluşmuş tonla zemin

oluşturulmuştur. Şehir silüetinin yer aldığı alan ise, cobalt mavinin titan beyazı karışımı ile boyanmış ve yer yer gri maviler eklenmiştir.

Eserin ağırlık dengesinde, merkezde büyük biçim statik bir etki yaratırken, arka plandaki küçük formlar dinamik bir etki yaratmıştır. Renkler uyarıcılığı azaltılarak sürülmesine karşın sıcak- soğuk dengesi kadın figürünün yüzü ve geri plandaki gökyüzüyle elde edilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserin üretildiği döneme en yakın tarihli olan, 1985 Nüfus sayımına göre 50.664.458 olan nüfusun 23.789.701'i kırsal kesimde, 26.865.757'si kentlerde yaşamaktadır (DİE, 1988). Geçmiş yıllarda kırsalda nüfusun yoğunluk durumu değişerek, kırsaldaki nüfus azalmaya başlamış bu durumda beraberinde siyasal, sosyal, ekonomik sorunları getirmiştir. Sanatçı İyem'de mekân olarak tercih ettiği kırsal görsellerini bırakarak gecekondulara ve kent görüntülerini resmine dâhil etmiştir. Göç olgusunun işlendiği çalışmada sosyal sorunlara dikkat çekilmek istenmiştir. O dönemin en büyük problemleri; kırsal kesimden kentsel kesime geçişte eğitim görmemiş ya da az eğitilmiş kadınların işgücünden büyük ölçüde koptuklarının görünmesidir. Bu bir ölçüde köyden kente göçeden tarımsal işgücünün kentlerde tarım dışı uğraşlara dönüştürülememesinden ileri gelmektedir.

Her toplumsal grup, o grubun kültürünü bir kuşağın sonraki kuşağa sistemli bir biçimde öğretmesi sonucu, grup üyeleri ortak özellikler geliştirir. Ancak bireysel farklılığın az olduğu bu göç eden gruplar kent kültürüne geçişte kimlik sorununda sarsıntı yaşamışlardır. Bu da adaptasyon sorununu beraberinde getirmiş ve geleneksellikte çağdaşlık karmaşası yaşanmıştır. Köyden kente göç eden Anadolu insanının yaşam şekli değişmiş ve nesilden nesle aktarılan gelenek ritüellerinde de kırılma yaşanmıştır.

Hürriyet Gösteri Dergisi 1989'da yapılan Nuri İyem röportajında, sanatçı şunları söylemiştir: “ Hiçbir insanın içe dönük kaosu, hiçbir zaman bir başka insanın anlayacağı bir şey değildir. Onu tercüme edecek, deşifre edecek bir dış gerçek şarttır. İnsanlar bir başkasının iç bunalımlarını bilmece çözer gibi bulmaya, çözmeye mecbur değildir. Dışa vurmanın en iyi yolu, dıştaki gerçekle içteki gerçeği bağdaştıran bir bütüne varmaktır. Duygu ve düşünce ile varız biz, onun bir parçasıyız. Biz olmasak da gene bu doğa, toplumsal yapı var. Onun dışına çıkmakla bir şey yapılamaz.” Somut gerçekliğin yorumlanması gerektiğini savunan sanatçı, eserlerinde plastik arayışının temelini bir parçası haline getirdiği mesaj kaygısından hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Sanatçı 1980’de Ümit Yaşar Galerisi’nde, 1982-85-89 tarihlerinde İstanbul İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’nde ve gene aynı yıl 1980’de Galeri Lebriz’de kişisel sergiler açmıştır. 1983’de ‘Sıradan Sevdalar’ konulu sergisini ise Cumalı Sanat Galerisi’nde izleyicilere sunmuştur. 1986’da ise Taksim Tüyap Ticaret Merkezi’nde 50. Sanat Yılı Sergisi düzenlenerek; sergi kapsamlı bir yayın haline getirilmiştir. Eserini ürettiği yıl 1989’da Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülünü almıştır.

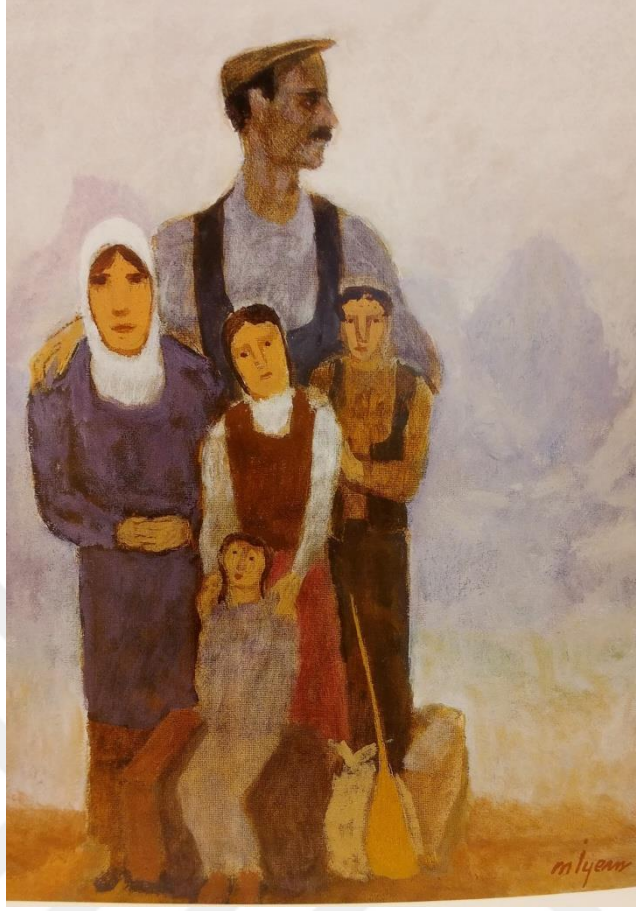
Eserin üretildiği 1989 Türkiye’sinde 2. Uluslararası İstanbul Bienali ve Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri düzenlenmiştir.80’lere gelene kadar sayıca çoğalmaya başlayan ancak 1980 sonrasında artan talep ile beraber sayıları daha hızlı artan galerilerin nitelikleri tartışılır düzeyde olmuştur. Madra, 1989’da bu galeriler ve ortaya çıkan sorunlar hakkında şunları yazmıştır: “Galerilerin sayılarının her geçen gün artması, sergilerin birbirini izlemesi, sanat yayınlarının çoğalması, koleksiyoncuların varlığı ve belgelemeye önem verilmesi, sanatçıya toplumda ayrıcalıklı bir yer verilmesi, sanat yapıtının parasal değer kazanması vb. sanat olgusunun bir gelişim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu gelişim süreci, içinde yanılmalar, değer yargısı, sanat ürünlerinin ayıklanamaması gibi sorunlar, sanat merkezleri, müzeler gibi sanatın odaklandığı iletişim merkezlerinin olmaması gibi durumlar yaşanmakta, bu olguyu en kısa zamanda kalkındıracak en gerekli aşama olan, toplumsal beğeni düzeyinin ortak bir değerde bütünleşmesi gecikmektedir. Bu sorunlar ve gecikmeler, uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamızı da geciktirmektedir” demiştir.

Maya’nın öncülüğünü yaptığı özel galericilik girişimi onun kadar etkili olmayan Küçük Galeri, Ertem Sanat Galerisi, Ankara’da Milar Sanat Galerisi ve bir grup gencin bir araya gelerek çeşitli sanat dallarında etkinlik göstermek üzere kurdukları Helikon Derneği’nin düzenledikleri sergilerle ve sattıkları eserlerle devam etmiştir.

Eserin üretildiği dönem kültür politikasında ise, 1983 yılında Turgut Özal Hükümeti programında “Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur.” yer almıştır. Kültür, Özal’ın dışı açılma politikasının bir aracı olarak değerlendirilmiştir. Yine bu programda ilk kez “Bilim adamlarımızın, din âlimlerimizin ve sanatkârlarımızın maddi ve manevi değerlerimizin korunmasında ve geliştirilmesinde önemli hizmetler ifa ettiklerine inanıyoruz” deyisiyle, gelenekçi ve muhafazakâr bir bakış açısı sergilemiştir.

Eserin üretildiği yıllarda dünya sanatında ise, 1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuk sanat anlayışına hâkim olmasıyla, Dışavurumculuk aynı yüzyıl içerisinde üçüncü kez gündeme oturmuştur.





Şekil58.Nuri İyem, aile

Tablo 59

Nuri İyem "Aile" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Aile
Ebadı:	50x45
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1993
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının aile konusunu irdelediği bir çalışmadır. Anadolu aile yapısı proporsiyonların anlatımı destekleyecek şekilde boyutlandırılmıştır. Baba figürünün temsili, diğer figürlerden büyük boyutlandırılarak, erkeğin gücünün kanatları

altında bir izlenim verecek şekilde tüm figürleri bir arada tutmaktadır. Baba figürünün kolu, başı beyaz örtülü anne figürünün omzuna atılmış bir pozisyonudur. Ailenin erkek çocuğu da elini, kız kardeşin omzuna atmıştır. Bu duruş kadınların, ailenin erkekleri tarafından korunup kollandığını gösterir. Anne figürünün ise elleri önden bağlı itaatkâr bir duruşta. Üç çocuklu bu ailenin en genç üyesi ise bir paketin üzerine oturmuştur ve en öndedir. Abla ise iki eliyle kız kardeşini kollar pozisyonudur ve endişeli bir ifade içindedir. Kırsalda abla figürleri, ikinci bir anne olarak küçük kardeşlerin temel ihtiyaçlarının giderilmesi ve korunup kollanmasında küçük kardeşlere sahip çıkan aile üyesi olmuştur. Figürün ayakucunda duran eşyalar ve saz toplanmış bu ailenin gitmek için hazırlık yaptığını gösterir. Bu gidiş bir başka tarım bölgesine mevsimlik işçilikte olabilir ya da kırsaldan kente göçte. Arka planında belirsizliği, bu konuda seyirciye detay vermez.

Eserde çizgi elemanının yerini leke almıştır. Açık leke alanı üzerine yerleştirilen ailenin leke düzenlemesinde orta ve koyu leke düzeni kurularak yaratılan kontrastlıklarla, aile vurgulanmıştır.

Figürler, kompozisyonun merkezini kaplar, ancak tuvalin sağında bırakılan boşlukla, baba figürü yüzünü o tarafa dönmüş ortalığı kolaçan etmektedir. Ailenin geri kalanı ise seyirciyle yüzleşir bir duruşta.

Resmin, arka plan olsun, figürlerdeki detaylar olsun, hepsinden arındırılmıştır. Motifle vurgulanmak istenen, aile bir arada, birbirine bağlı ilişkileridir. Bu amaçla sanatçı yüzeyde tonlamadan arındırılmış, ince boya tabakaları kullanmayı tercih etmiştir.

Işık gölgenin kullanılmadığı çalışmada, perspektifte kullanılmamıştır. Soğuk ve nötr renklerin ağırlığında düzenlenen çalışmanın arka planı beyaz ve ultramarine mavinin yer yer griyle karıştırılmasıyla boyanmasından oluşur. Soğuk nötr arka plana kontrast olarak seçilen ocre sarı ve raw sienna karışımı uygulanmıştır. Baba figürünün ten rengi diğer figürlere göre farklıdır ve renklendirmesi daha yıpranmış bir etkidedir. Gömleği ise transparan boya olarak uygulanmış gri mavi ton, titan beyazı, mars siyahı ve ultramarine maviyle elde edilirken; tulumunda ise mars siyahı, prusya mavisini ve titan beyazı renkleri uygulanmıştır. Anne figürünün renklendirilmesinde ise raw sienna kahvesi üzerine spectrum moru sürülmüştür. Abla ve ağabeyi figürleri toprak tonları seçkinde burnt ve raw sienna, vermilion kırmızı, raw umber kahve, çok az sap yeşili ile renklendirilmiştir. Ailenin en küçük çocuğunda ise baba ve annede kullanılan renkler uygulanarak göz yukarıdan aşağıya çekilmiştir.

Sanatçının eserinde soyut etkiler ağırlıktadır. Benzetme olanaklarından bağımsız, yalın ilişkileri açığa çıkarılması amaçlanmıştır. İyem eserlerinde yaşamı biçimlendirerek, içten gelen bir dünya görüşüyle üretim gerçekleştirmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: İyem'in resminde işlediği üç çocuklu kırsaldan bir ailedir. 1990'larda aile kurumunun, Türkiye'nin geçirdiği tüm değişikliklere rağmen toplumun en geleneksel kurumu olma özelliğini koruduğu görülür. O yıllarda Anadolu aile yapısında kadın, genç yaşta reşit olmadığı için dini nikâhla evlenmekte ve reşit olduktan sonra bir grup medeni kanunla evliliğini resmileştirmektedir. Ancak bu durum sayısı az bir kadın grubu için geçerlidir. Anadolu'da akraba evlilikleri de oldukça yaygındır.

Sanatçı eserinde işlediği Anadolu aile kavramını figüratif olarak biçimlendirmiştir. Sosyal konular seçen İyem, köyden kente veya mevsimlik işçi olarak geçici göçü birçok kereler resmetmiştir.

Nuri İyem'in resimlerinde arka planı oluşturan peyzajlar, geleneksel biçimleme mantığı içinde yer almaz. Somut görselliğin dışına çıkarak mana tabakasının bir parçası olur. Bu eserde de bir sis tabakasından gördüğümüz arka plan, bu ailenin geleceğinin belirsizliğinin de anlatmaktadır.

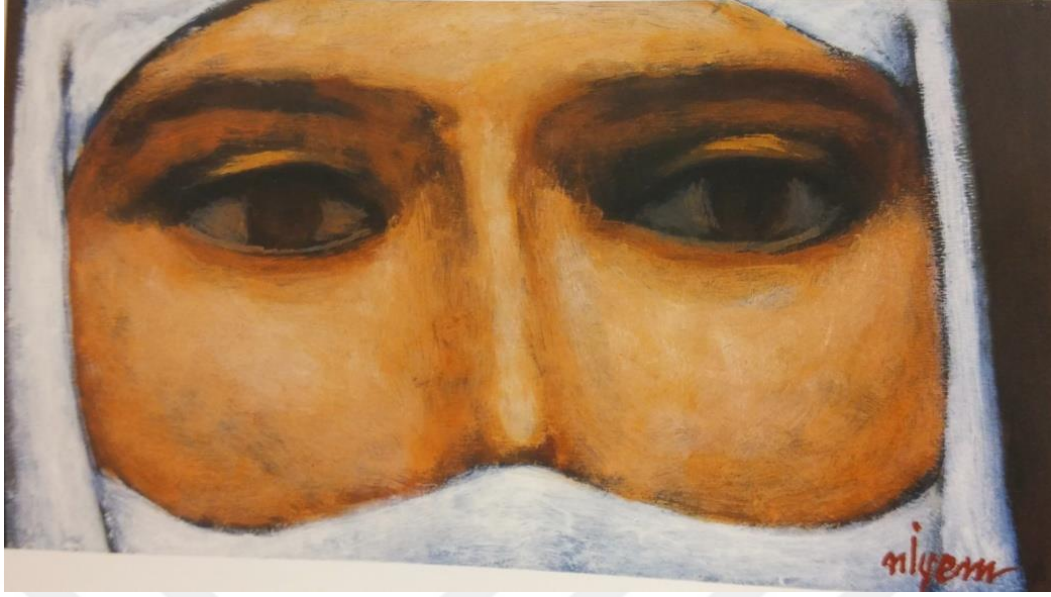
Eserin üretiminden bir sene sonra sanatçı, 1994 tarihinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde, Ankara Doku Sanat Galerisi'nde ve Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde sergiler açmıştır.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde devlet politikaları, sanat eserini ve sanat çevrelerini; sanatın özelleştirilmesine bırakmış, genç sanatçıları sadece özel sektörün desteğine bağımlı kılınmıştır.

Bu dönemde yeni liberalizmin Türkiye'ye etkisi, sanat piyasasının oluşumu açısından önem taşımaktadır. Ekonomik program değişiklikleri toplumsal yaşamın her alanını etkilediği gibi, kültürel ve sanatsal alan üzerinde de söz sahibi olmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de 1980'lerde yaşanan, ekonomik program değişikliği, geçmişten farklı toplumsal, siyasal ve kültürel gelişimlere yol açmıştır. Türkiye'de de hemen her alanda hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. "Her şey bir yana post modern dönem bir siyaset ve toplumsal süreç olarak asıl düğümünü iki noktada atmıştır. Bunlar demokrasi ve kimlik olgularıdır (Kahraman, 2004). Bu durumun bir sonucu olarak toplumsal yaşamda koşullar değişmiş,

yeni değerler ortaya çıkmıştır. Bu değerler birbirine zıt iki kavram olan özgürlük ve iktidar kavramlarını yaratırken bu kavramların kendi çelişkilerine engel olamamaktadır. Ortaya çıkan yeni dönemin ihtiyaçlarına bağlı olarak sanat alanında da birtakım değişimler görmek mümkündür. Ayrıca doksanlı yılların sonuna gelindiğinde; teknolojik gelişmeler üretim ve tüketim alışkanlıklarını yeni bir yaşam biçimi önerecek kadar farklılaştırmış, bazı bilim insanlarının tanımladığı gibi, teknolojik gelişme bağlamında insanlığın yaşadığı üçüncü büyük devrim olan internet kullanımını toplumda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu değişim tüm alanlarda olduğu gibi sanatsal alana da doğrudan etkide bulunmakta ve sonraki yıllarda artan bir ivme kazanarak ileriki yıllarda sanatsal ve düşünsel ortamına zemin hazırlamıştır.





Şekil59. Nuri İyem, Gözler

Tablo 60

Nuri İyem “Gözler” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Gözler
Ebadı:	20x30
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1996
Bulunduğu yer:	Evin Ümit İyem Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Kırsaldan bir kadın portesinin detayıdır resimlenen. Yüzün bir kısmının kompoze edildiği çalışmada beyaz başörtüsü neredeyse kadın figürünün alnını kaplamaktadır. Başörtüsü ağzını da kaparken figürün gözleri dalgın bir noktaya bakmaktadır. Figür izleyicinin varlığından habersizdir. Bilinmeyen zaman ve mekân kavramı içinde, bir buluşmadır. Kadın figürünün durgun bakışlarına eşlik etmekteyiz.

Örtüsünün devamıyla kapanmış ağzı, yöre kadının suskunluğuna bir göndermedir. Bu suskunluk geleneğe, göreneğe, törelere, kadın olmanın ağır şartlarına bir susuştur.

Eserde somut bir görselliği takiben, sanatçının yorumlamasıyla, burun kemiği olduğundan ince yapılmıştır. Böylece dikkat gözlere alınarak, figürün en çarpıcı bölgesi olarak vurgulanmıştır.

Kompozisyon yatay hatta kurulmasına karşın, iki taraflı başörtüsü ve burnunun dikey hareketi tuvali beş dikey alana böler. Ancak bu yatay ve dikey kurulum keskin geometrik parçaların yumuşatılmasıyla motif tüm yüzeyi kaplar. Beyaz örtü gözlerin çevresinde tekrar etmiş, buda bütünlüğü sağlamıştır.

Koyu renk zemin üzerine, figürünü renklendiren İyem, ten renginin sürülüşünde lekeci bir yaklaşımla hacimsel bir yapı yaratmıştır. Ancak bu duruma kontrast oluşturan figürün beyaz örtüsü ve arka plan iki boyuta indirgenecek şekilde sürülmüştür. Sanatçı ten rengini elde ederken, titan beyazı, mars siyahı, ocre ve napoli sarıları, burnt umber, raw umber ve burnt sienna kahvelerinin yanı sıra cadmium kırmızısı da kullanılmıştır.

Kadın figürünün elmacık kemikleri, burnu ve alını aydınlatılarak; gözler gölgeli resmedilmiştir. Figürün başını ve ağızını saran titan beyazı opak boyanmış başörtüsüne yer yer gri mavi lekeler eklenerek, soğuk bir beyaz tercih edilmiştir. Buda figürün sıcak tonla boyanmış sarımsı tenine kontrastlık yaratmıştır.

Koyu kontur, figürün başörtüsünde kullanılarak biçimin büyük kütlesi parçalanmış ve beyazın kuvvetini arttırmıştır. Gözlerde kullanılan kontür ise lekesele yapıyla kaynaştırılarak yumuşatılmış ve daha boyasal bir ifadeyle resimselleştirilmiştir. Lekeci bir portre detayı olan eserde açık ve orta leke alanları ağırlıklı kullanılmıştır. Sanatçı fırça tuşlamalarını ten rengi alanında değerlendirerek yüzeyini plastik anlamda zenginleştirmiştir.

Figür yüzeyin soluna doğru yerleştirilerek, tuvalin sağ tarafında koyu renkli bir üçgen alan yaratılmıştır. Figürde bu karanlık alana doğru bakmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Türk kadınına toplumsal, siyasal ve hukuksal hakları Atatürk'le birlikte, Cumhuriyet kurulduktan sonra verilmiştir. Ancak kadınların kendilerine verilmiş olan haklardan yararlanabilmeleri için belirli bir eğitim düzeyinden geçmiş olmaları gerekmektedir. Kırsal kesim kadınları açısından durum oldukça iç karartıcıdır. Bu kadınların eğitim düzeyleri oldukça düşüktür, büyük bir çoğunluğun okuma yazması yoktur. Ekonomik etkinliğe ise büyük ölçülerde katılmalarına karşın çoğu kez hiçbir ücret almadan çalışmaktadırlar. Yani ücretsiz tarım işçisi görünümündedirler. Yalnız sorunlar

sadece ekonomik olmamakla birlikte, geniş aileyle yaşamın getirdiği yaşlı ileri olan aile üyelerinin otoritesinde, ataerkil yapıda söz sahibi olmayan bu kadınlar cinsiyetlerinden ötürü değersizleşmiştir. Üzerine kuma gelse dahi susan, itaat eden, yıkıcı gücünü bastıran, toplum kurulları tarafından kontrol edilen ve içinde saklamanın erdem sayıldığı bir düzende yaşadığı dünyaya hapsedilmiş tutsak bireylerdir.

Sanatçı İyem’de bir çift gözde bu sorunları işleyerek, figürün başına tam bile alınmadığı bu portre detayında yalnızlık dramının trajik etkisini resimlemiştir. Eserin en çarpıcı yönü, figürün ağzının başörtüsüyle kapanmasıdır. Bu figür tüm Anadolu kadınlarının sembolü olma açısından da önem taşımaktadır. Hayatın kaynağında olduğu halde, ıssız ve karanlık arka planda kalan bu kadın dramatik bir gerilim yaratmaktadır.

Sanatçı İyem, Anadolu’nun öz benliğini araştırarak, resimlerinde yorumlamayı seçmiştir. 1950’den sonra soyut resmi bırakarak figüratif ve sosyal mesaj temalı eserler üretmiştir. Ağırıklı kadınların işlendiği çalışmalarda bu insanlar toprağın bir parçası niteliğindedir.

Nuri İyem, batıda resim şu şekilde yapılıyor diye yüreklenip, o yolda gidecek ressamlardan değildir. Ama sanatçı, Batı sanatını, Batı felsefesini iyi tanıdığı için, kendi izlediği üslup için bir gerekçesi vardır. Picasso’nun bir kız portresini hemen hemen bir oturuşta beş-altı ayrı üslupta çizmesini, ama böyle yaparken, hiçbirinde Picasso’luğundan bir şey kaybetmediğini de bilirdi (Özdoğru, 1973).

Hükümet desteğiyle daha önceden yapılmış yurt gezileriyle toplanmış olan 700’den fazla tuvalden oluşan Nuri İyem’inde dâhil olduğu bu koleksiyon Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte düzenlenen sergilerle teşhir edilmiştir.

Sanatçı, eserini üretmeden bir yıl önce 1995’te Afa Kitapevi’nin galerisi katında resimleri sürekli sergilenmiştir. Gene aynı yıl İzmir İletişim Kitapevi Sergi Salonu’nda kişisel sergisini açmıştır. 1996’da ise sürekli çalışmaya başladığı Evin Sanat Galerisi ve Ankara Doku Sanat Galerisi’nin ortaklaşa düzenlediği 60. Sanat Yılı sergisini açmıştır.

Eserin üretildiği yıllarda dünya sanatında ise, Kavramsal Sanatın, nesneden çok düşünceye odaklanması; düşüncenin hem yaratıcı hem de taşıyıcısı olan dile yoğunlaşmayı gerektirmekteydi. Bu anlayışa göre sanatın asıl amacı, sanat nesnesi yaratmak değil, sanatın ne olduğunu tartışmaktır.



Şekil60. Nuri İyem, kayınvalideler ve etiler

Tablo 61

Nuri İyem “Kayınvalideler ve Etiler” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nuri İyem
Eserin Adı:	Kayınvalideler ve etiler
Ebadı:	100x120
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1997
Bulunduğu yer:	Müjde Bülent Tanla Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Eserde dört kadın figürü portreleri en yaşlıdan, en gence doğru yatay bir hatta sıralanmıştır. Tuvalin en solunda yer alan, profilden resmedilen en yaşlı figür kayın valide'nin yüzü en genç geliniyle karşı karşıyadır. Diğer gelinlerden daha yaşlı olan profilden endişeli bir ifade içindeyken, diğer gelin figürü korku dolu gözlerle izleyiciyle yüzleşir ve izleyicinin de varlığını esere dâhil eder. Figürlerin yaşlıdan gence doğru sıralanışında, başörtüsü örtme şeklide açıklar.

Resimde, biçimlendirme somut bir gerçekçilik içinde, renk ve ışık etkisiyle yorumlanmıştır. Detaylardan arındırılan kompozisyonda dikkat kadın yüzlerine çekilir. Kusursuz yüz hatlarına sahip bu kadınlar idealize edilerek, katılmış geometrik yapılı yüzler olmuşlardır.

Dikdörtgen tuvalin, yatay kurulumunda, figürler dikey hattı oluşturur böylece dört parçaya bölünür. Kadınların birbirini takip eden başörtüleri ise dalgalı hareketler oluşturmaktadır. Figürlerle oluşturulan dairesel yumuşak formların çevresine ve boşluk alanlara üçgen ve daha köşeli formlar getirilmiştir.

Sanatçı bu sefer sert konturleri kullanarak, biçimi çevrelemek yerine ince yapılı çizgiler kullanmış, koyuluk şiddetini de azaltmıştır.

Koyu ve orta leke alanlarının ağırlıklı olduğu çalışmada eser lekeci bir tasvirle tamamlanmıştır.

Mekânın belli olmadığı, iki parçadan oluşan siyah gri soyut bir kurulumla izleyicinin tüm ilgisi figürlere kaydırılmıştır. Figürlerdeki vurguyu arttıran diğer bir unsur ise 'ışık gölge' kullanımındır. İdealize edilmiş bir ışık kurulumunda, figürlerin yüzü kısmen aydınlatılmıştır.

Figürlerin duruşları duraldır, ancak kurulumda sıralanışı adeta değişen zamanı, gençlikten yaşlılığa olan döngüyü aktarır. Bu sebeple Anadolu kadınının bir anlamda yaşamıyla da hesaplaşmasıdır. Devingen olan zaman kavramıdır. Eser bu yönüyle hem toplumsal ilişkileri hem de insanın yaşam ve ölüm döngüsü sürecini irdeler.

Çalışmada doku oluşumu ise, boya katmanlarının üst üste gelmesi sonucu tabakalar halindedir. Genç figürler daha pürüzsüz bir etkiye sahipken yaşlı figürler daha yoğun boya katmanına sahiptir. Opak boya kullanılması sebebiyle de sati bir yüzey oluşturulmuştur.

Eserin renk kurulumu ise koyu açık ve soğuk sıcak kontrastlığında yapılmıştır. En yaşlı figürün ocre ve napoli sarılarının içine karıştırılan çok az burnt sienna ile elde edilmiş sarı sıcak renkli yüzüne karşıtlık yaratan paynes gri, titan beyazı, phthalo mavisi ve sap yeşili ile soğuk tonlarla zenginleşen beyaz başörtüsü kontrast olarak kullanılmıştır. Yaşlı figürün yanındaki profilden alınan iki kadın figürü ise cerulean mavisi, paynes gri tonlarıyla boyanan yüze; beyazla karıştırılmış limon sarısı karşıtlık yaratmıştır. İzleyiciyle yüzleşen figür yalnız sıcak tonlarda boyanmıştır. Cadmium sarı, parlak turuncu ve beyazın karışımıyla elde edilen ton baş örtüsünde kullanılırken, yüz için napoli sarısının ve raw sienna kahvesinin içine çok az sap yeşili eklenerek elde edilen tonla boyanmıştır. En genç figürse napoli, ocre sarılarının baskın kullanıldığı ten rengine kontrast yaratan ultramarine mavi ve çok az mars siyahıyla elde edilmiş soğuk ton baş örtüsünde değerlendirilmiştir.

Eserde en yaşlı üç figür giysileri burnt umber, raw umber ve mars siyahıyla aynı tonlarda boyanmış, ancak en genç kadın figürü prussian mavi ile diğerlerinden ayrılmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Anadolu kırsalının kadın porteleri yalnız sıradan suretler değil, Anadolu'nun hem tarihi hem de öyküsüdür. Kırsal dünyada kadının payına düşen; boyun eğme, bağımlılık, ev işleriyle uğraş ve ücretsiz işdir.

Etiler, kumalar; Anadolu ve feodal toplumda çok evlilikli bir sosyal yapı, devam eden bir gerçektir. Bu gerçeğin yanında iş gücü temelinde bir olgunun varlığı da söz konusudur. Ancak bu yapı kadının sosyal yapıdan dışlayan bir unsur olmakla birlikte derin anlaşmazlıkların ve endişelerin yaşandığı ortamlarda zemin hazırlamıştır. Hüznün endişenin acının, fakirliğin yoksulluğun gözlerdeki oluşturduğu korku ve gözden düşme korkusu bu resimlerde temel öykünmedir. Yüzlerdeki ölgünlük, çamur ve buğday sarısı ten; Anadolu'nun susuz toprağına işaret etmektedir.

Bir yönden yapılan baskı, bir başka yönde boşalığa neden olur. Önce ikinci sınıf evlat, daha sonra gelin kimlikleri içinde ezilen kadın, anne olduktan sonra aile içinde giderek güç kazanmaya ve çocukları üzerinde egemenlik kurmaya başlar (Geçtan, 2016) Bu egemenlik ileriki zamanlarda ailenin genç üyeleri, yeni gelen kumalar veya gelinler üzerinde devam eder.

Kadınların tarımdaki ekonomik işlevleriyle ilgili bir diğer gelenek, çok eşli evlilik kurumudur. Gerçekte çok eşli evlilik başlık geleneğinin içerdiği olgunun bir diğer yönüdür; ücretsiz işgücünü artırmak yoluyla, üretimde birim maliyeti düşük tutmak ve ev işlerinin ağırlığına çözüm bulmak işlevini yerine getirir. Hem eşlerin sayısını hem de bunlardan olan çocukların sayısını artırarak işlerin çok kişi arasında paylaşılmasını sağlar.

Anadolu kadının geleneğe uyması yanında giyiminde yer yer modernleşme gayretleri gözlenmektedir. Sağdaki genç figürde bu yapı açıkça görülmektedir. Bu resimde bu ayrışma açıkça belirtilmiştir modern figürün karşısındaki cephe, modernle geleneğin ayrışması olarak görülebilir.

Kaygılı resmedilen bu kadınların kaygı kökeni çocukluk yaşantılarına dayanır. Kaygı bulaşıcı bir duygudur ve kaygılı insan çoğu kez çevresindeki kişileri de kendi sistemine sokmayı başarır (Geçtan, 2016). Bulaşıcı bir duygu olduğundan, kaygılı ve telaşlı bir annenin genel havası çocuğı etkisi altına alır. Bu sebeple Anadolu kadının kaygısı, atalarından gelir. Korkular, çaresizlikler karşısında direnememe, pasif duruş adeta

geleneksel bir ritüel gibi nesilden nesle aktarılır ve Nuri İyem'in resimlerine konu olarak, bu yüzyıllık acının da sebebini açıklar.

Savaşların sebep olduğu çığlıklar, köyden kente göçlerin ağır yükü, yokluğun kıtlığın çaresizliği, tarlada çalışan, testi taşıyan, un öğüten, hamur yoğuran, çamaşır yıkayan, çocuklarını kucaklayan, ağıt yakan, üzerine kuma getirilen kadınlar, vurgun yiyen sünger avcıları, hak mücadelesinde işçiler, grev gözcüleri, gece kondular, sevdalar, yer sofraları...gibi toplumsal konuları irdelenmiştir sanatçı. Resmin her türünde eser vermiş olmasına rağmen, kadın portrelerinin belirgin bir ağırlığı vardır. Anadolu kadınları serisi, tekli, üçlü ve çoklu kompozisyonlar halinde, kurgu ve ifade olanakları arayışında değerlendirilip gerçekleştirilmiştir.

Nuri İyem: “Portre demekten çok, gerçekten bunlara yüz resmi demek daha doğru olur. Çünkü portre deyince bir kişinin resmi anlamına geliyor. Ama ben burada herhangi bir kişiyi almıyorum. Kendi düşünceme göre kadını ya da erkeği resmediyorum. Dolayısıyla benim yaptığım yani Batı'daki anlamda portre, çok gerçekçi, tıpatıp adama benzeyen bir şey değil. Ben kendi kafamdaki, kendi gönlümdeki yüzü çiziyorum. Biraz da karakter koyuyorum ama yaptığım sıkı sıkıya bir adamı anlatmak değil. Hikayesi olan bir resim bir anlamda...”(Durbaş,1994). Sanatçının portre dili ile oluşturduğu sorgulayıcı, eleştirel resim dili semboliktir. Portre ifadesi, bazen sadece sembolik olarak ‘göz’e indirgenmiştir.

Ayrıca, eserin üretim tarihi döneminde hem Türkiye’de hem de dünyada, görsel sanatlar da disiplinler arası yeni bir ifade biçimine rastlamaktayız. Fotoğraf, heykel, resim, video, baskı iç içedir. Sanat eserlerinde yaratılan kurgusal evren teknik becerinin ötesine geçmiştir.

Eserin üretildiği yıl sanatçı 1997’de Evin Sanat Galerisi’nde kişisel sergi açar ve aynı yıl 7. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı “Onur Sanatçısı” seçilir. 1998’de ise gene Evin Sanat Galerisi’nde sergi açar ve Bilkent 5. Uluslararası Anadolu Müzik Festivali kapsamında; İç Anadolu, Doğu- Güneydoğu Anadolu, Akdeniz, Karadeniz illerinde resimleri sergilenir. Bu, Türkiye’de ilk gezici sergi olma özelliği taşır. Aynı yıl İyem, Türkiye İş Bankası Ankara Sanat Galerisi’nde de bir sergi açar ve Dr. Kıymet Giray’ın “Nuri İyem” kitabı İş Bankası Kültür Yayınları’ndan çıkar.

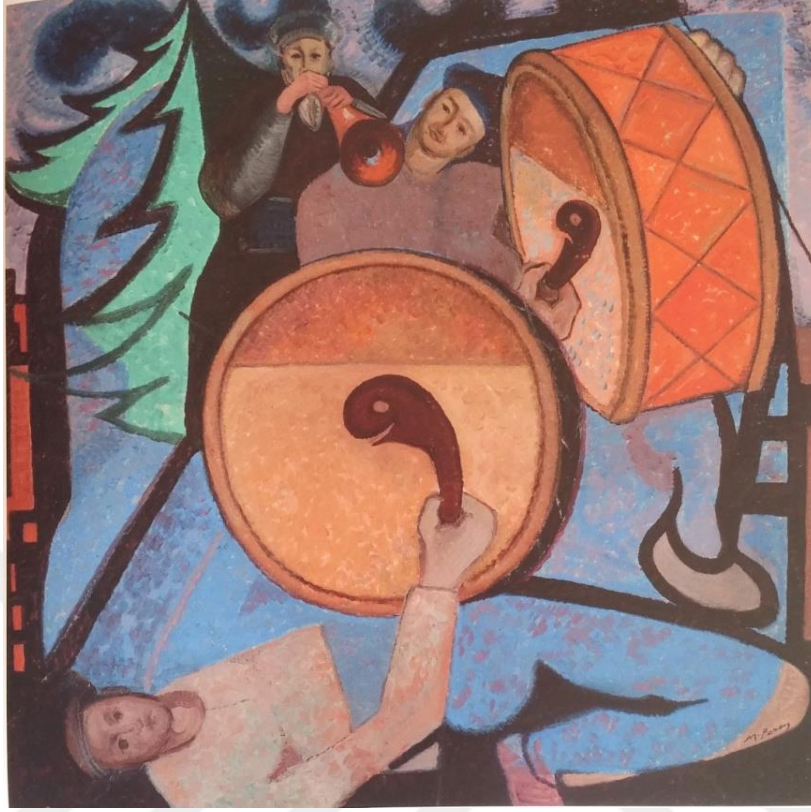
Nedret Sekban, Nuri İyem için: “Toplumsal gerçekçiliğin en önemli ustasıydı. Onun Türk resim tarihindeki önemi ‘Yeniler’ grubuyla başlıyor. ‘Yeniler’ grubu o güne kadar Türk resim tarihi içinde politik siyasal anlamda ilk angajman sayılabilir. İyem’de grubun en

önemlilerinden biriydi. 90 yaşına kadar çizerek, boyayarak yaşadı. Önümüzde önemli bir örnekti” demiştir. (www.edebiyatvesanatakademisi.com.01.12.2016).

Dönemin sanat anlayışında önemli bir yer tutan Anadolu köy yaşamı ve köylü kadınları ressamın tuvalinde anıtlararak resmedilmiştir. Genellikle kırsal kesim kadınının çileli hayatını, şehre göçenlerin varoşlardaki yaşam mücadelesini, gecekondü kadınlarını betimlemesine rağmen, bazen de kentli kadınların yaşamından kesitler sunmuştur. Tuvalinde anıtların bu kadın portreleri, tuvalin arka planında kalan yaşadığı coğrafya, ev, komşuları, kuması, çocukları gibi yaşam öyküsünü oluşturan pek çok nesnel değerle özdeşleşir. Türk sanatına getirdiği yeni figüratif biçim mantığı ile önemli bir sanatçı olmasının yanı sıra yeni nesil sanatçılar içinde ilham kaynağı olmuştur Nuri İyem.



4.1.4. Mehmet Pesen Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi



Şekil61. Mehmet Pesen, Kara Yılan Kastamonu

Tablo 62

Mehmet Pesen “Kara Yılan Kastamonu” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Kara Yılan Kastamonu
Ebadı:	100x100
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1955
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen’in ‘Kara Yılan Kastamonu’ adlı eseri, sanatçının Akademi mezuniyetinden bir süre daha devam ettirdiği ‘Anadolu nakışları’ motiflerinin etkisinde eser ürettiği döneme ait bir resimdir. Çalışmada Anadolu’nun

geleneksel halk müziğinin en temel çalgılarından davul ve zurna konu edilmiştir. Davul zurna Anadolu'da geleneksel bir ikili şeklinde düğünlerde, şenliklerde, bayramlarda, güreş alanlarında kullanılan, genellikle açık alanlarda gerçekleşen düğün, şenlik gibi törenlerde meydan sazı olmuştur. 100x100 boyutlu tuval üzerine yağlıboya yapılan eser, sanatçının büyük boyutlu yaptığı eserler arasındadır. Ancak sanatçının ilerleyen yıllarında eser boyutları git gide küçülmüştür.

Resimde, davulun merkeze geldiği yatay halde duran figür davul çalmaktadır. Merkezdeki davulun arkasında, dikey diğer davulcu figürünün hemen arkasında zurnacı yer alır. Zurnacının arkasına ve eserin sol bölümünü kaplayan stilize edilmiş çam motifleri açık hava bir mekân izlenimi vermekte. Müzisyenler geometrik bir düzen içine yerleştirilerek, anatomik olarak deforme edilmiştir. Deformasyon daha çok figürlerin beden, el ve ayak bölgelerinde uygulanmıştır. Soyutlama girişimi söz konusudur, ancak figürler nesnel olarak tanınır halledirler. Eş zamanlı, farklı açılardan resmedilen figürlerle sati bir yüzey oluşturma girişiminin yanı sıra, ön arka nesne ilişkisi açısından perspektif tam anlamıyla yok edilmemiştir. Optik görüntü daha çok figür çizimlerinde gözlenirken, mekân figürlerin aksine daha soyut bir düzen oluşturacak şekilde kurulmuştur. Böylece iki boyutlu mekân algısıyla düz bir yüzey oluşturulmuştur.

Eserde nokta elemanı motif anlamında az kullanılırken, daha çok dokusal anlamda boyasal katmanlar oluşturacak şekilde tuşlama hareketleriyle uygulanmıştır. Nokta elemanı, renk lekeleri oluşturacak şekilde kullanımı soğuk renk üzerine soğuk leke, sıcak renk üzerine de sıcak lekedir.

Resmin genelinde kalın ve kaba siyah bölmeler eseri geometrik olarak parçalamış olmasına karşın; müzisyenlerdeki çizgi kullanımı daha ince bir yapıya sahiptir. Yatay, dikey diyagonal, zig zag ve dairesel hareketlerle kullanılan çizgilere rağmen eserin genelinde katı geometriden kaynaklı bir durağanlık vardır.

Merkezdeki dairesel şekillere kontrastlık oluşturan, köşeli şekiller büyük parçalı bir kurulum içindedir. Ancak kompozisyonun çevresi daha küçük parçalı bölümlerden oluşur. Eserdeki geometrik kurulum ve çizgisel hareket, gözü içeride döndürecek bir yapıdadır. Eserin üst bölümündeki kıvrak bulut motifleri de bu kurulumla hizmet etmektedir.

Eserde kullanılan sıcak kahverengi ve turuncular soğuk renklerle merkezde hapsedilmiştir. Sıcak renklerin ve soğuk renklerin arasında yerleştirilen nötr renklerle parlak renkler daha da vurgulanmıştır. Eserin geneline soğuk renkler hâkimdir. İsteğe bağlı renk kullanımı

gözlemlenmektedir. Sanatçı Akademi’de ki hocası Bedri Rahmi’nin siyah renk kullanımından yararlanmışır, ancak opak boya üzerine tuş kullanımı Pesen’in hocasından ayrıldığı noktalardan biridir.

Işık gölge kullanımı; eserde biçimsel yapıyı ve modlasyonu destekler nitelikte uygulanmıştır. Resimde doku boya katmanlarıyla oluşturulmuştur ve dışa vurumcu bir etki taşımaktadır. Piktüral arayış boya katmanları ve tuşlama tekniğine dayanmaktadır. Sanatçının bu boya kullanımı ileriki yıllarda daha noktacı ve lekeci bir hal alacaktır ve gelecek resimlerdeki yeni tekniklerin müjdesini vermektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Gustav Jung’un bütün insanlıkta ortak bulunduğu inandığı ortak bilinç; “bilinçdışı, soyaçekim ile atalardan gelen ve bütün geçmişi kapsayan izlenimleri içermektedir. Düşler, masallar, dinî coşkular gibi vesilelerle açığa vurulurlar. İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli ortak bilinçdışının içeriğini oluşturan arketiplerdir” (Gürses 2007). Arketipler gerçekte insan kültürünü oluşturan yapıtaşlarıdır ve bireye aidiyet duygusunu vererek toplumsal ruhu bir arada tutar. Eserde konu edilen davul zurna ekibi geleneksel Anadolu kültürünün belki de en renkli ve zengin öğelerinden biridir, Türk halk müziği. Yöresel ve bölgesel çeşitliliği, müzikal yapısı ile bu topraklar için önemli bir değer olma özelliği taşımaktadır. Bu değerler Anadolu topraklarında var olmuş medeniyetlerin ürettiği, sosyal yaşantının kesitleri şeklinde karşımıza çıkan, yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmış geleneksel bir müziktir. Ayrıca halk müziğinde kullanılan davul enstrümanı Türklerin en eski vurmali çalgılarından biridir. Türklerde; dini ve din dışı törenlerde, askerlikte, eğlencede, düğünlerde davulun çok önemli bir yeri olmuştur.

Davula ait en eski çalgı resimleri Sümer ve Hitit rölyeflerinde görülmektedir. Davul’un Türk Tarihinde önemi ise bayrak veya sancak gibi kabilelerin bağımsızlığını tanıma işareti kabul edilmekte ve sayılmaktadır. Selçuklu Hakanı, Osman Gazi’ye bayrak ve davul (Tablu alem) veriyor ve bağımsızlığını tanıyordu. Bu bir yetki belgesi idi. Ancak bu, bir İslam geleneği değil, İslamiyet’ten önceki çağlarda uygulanan, çok eski bir Türk geleneği idi. Bu yetki belgesi, büyük beyler için verildiği kadar, büyük kabilelerin bağımsızlığını tanıma işareti olarak görülüyordu (Öz, 2001). Davul Türk Tarihinde önemli ve kültürel bir değer taşıyan obje olarak sanatçı Pesen’in resimlerinde birçok defa konu alınmıştır.

Ana temayı simgeleyen merkezdeki davulcu figürü, o yıllarda Kastamonu ve çevresinde ünü pek yaygın olan ve sanatçının bir gösterisini bizzat seyrettiği Karayılan takma adlı

davulcudur. Anlatılana göre Karayılan adının kara'lığı, esmerliğinden, yılan'ı ise kâh ayakta, kah yerde yılan gibi kıvrıla kıvrıla davul çalmasındandır. Çalışmanın adı ve konusu olan Karayılan lakabıyla tanınan Mahir Dağlıdır. Kastamonu ilinin yetiştirdiği en büyük davulcularından biri olarak anılan davulcu, Halk evlerinin 1942 yılında Ankara'da tertiplediği gösteride davul performansıyla ünü bütün Türkiye'ye yayılmış ve ülkede düzenlenen festivallere çağırılmıştır.

Balcıoğlu'nun Pesen'le yaptığı söyleşide (1984); "Neyi resim konusu yaparsam, onu önce yaşantımda uygular, denerim. Halk oyunlarına el atmadan önce, kemeçeyi de davulu da oturup sabırla ürettim. Hatta daha ileri gittim: O oyunları öğrendim. Şu gördüğünüz davulu ve yılan biçimli tokmağı, rahmetli Karayılan'da kaptım Kastamonu'da" diyen sanatçı; gittiği yöreyi, gözlemleyip eserlerinde itinayla incelediği görselleri kaynağını Anadolu kültürüne dayandırdığı yorumlamalarıyla üretmiştir. Sanatçının 50'li yıllarda ürettiği eserler Akademi'de hocası olan Bedri Rahmi Eyüboğlu etkilerini taşımaktadır. Zaten Eyüboğlu önderliğinde, öğrencileri tarafından kurulan Onlar Grubu (1947) hocalarından gördükleri Anadolu halkını ve yaşamını konu alan sanata devam etmişlerdir. Grubun amacı Anadolu'nun, geleneksel öğelerini çağdaş batı sanatıyla birleştirmektir. Türk resminin kendi kültürüne ait olan halılarla, minyatürlerle, işlemelerle beslenmesi gerektiğini savunmuşlar bu doğrultuda eserler vermişlerdir.

Sanat Çevresi dergisinde Balcıoğlu'nun Pesen'le yaptığı röportajda; sanatçı plastik gelişiminden şu şekilde söz etmiştir: "1948'de Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun oldum. Oradan yetişen herkes gibi bende de yerel sanatlara eğilim uzunca sürdü. Sonra o tutku giderek geometrik bir ölçüye dönüştü. Ama kısa bir süre sonra, istediğim duygusallıklardan ve resimde verilmesi gereken yumuşamadan uzaklaştığımı sezdim. Bu kez soyuta el attım. Ama o süreç de 1965'le 66 arasında sadece bir yıl gitti. Soyuta yönelmede ki amacım, çizgilerin geometrik ölçüsünden sıyrılmak, lekenin ve ışığın özgürlüğüne koşmaktı. Oysa o çalışma, somuta yeni bir anlayışla geçişin basamağı oldu. 1967'de gene somuta döndüm. Resmimin ilk döneminde kilimlere, heybelere, dizliklere bağlı olarak sarılmıştım fırçaya. Soyuttan tekrar somuta girerken, bu kez halka, halk sanatlarına ve minyatüre gönül verdim. Hele minyatür, beynime, yüreğime işledi." Aslında sanatçının son dönem çalışmalarında minyatür etkisi olduğu yazılsa da resimsel oluşum açısından 1950'li yapıtlarda da bu etki gözlemlenmektedir. Desenin düz ve yalın bir biçime

indirgenmesi, kompozisyonun düzeni, hikâyeci anlatım özelliklerinin varoluşu açısından minyatürle benzerlik gösterir.

Sanatçı eseri ürettiği yıllarda Haydarpaşa Lisesi'nde öğretmenlik yapmaktadır. Dünyada ise savaş sona ermiş, ancak savaş sonrası 1950'lerde tüm dünyada yaşanan politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, yeni siyasi ve sosyal oluşumlar, dünyayı olduğu kadar Türk Sanatını da etkilemiştir ve bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. 1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme döneminin başlangıcıdır. Aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanatta dış dünyaya açılım yıllarıdır. Yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel mahalli ve ulusal kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, bu karşıt tavır çekişmeleri içinde evrensel kültür değerlerine katılma arzusunun yükseldiği bir dönemdir. Ancak Sanatçı Pesen, bu arzusunun peşinden gitmemiş sadece teknik boyutu Batı sanatından alırken hem deneysel boyutu hem konuyu kendi ulusunun kültürüne dayandırmıştır.



Şekil62 . Mehmet Pesen, Kastamonu

Tablo 63

Mehmet Pesen “Kastamonu” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Kastamonu
Ebadı:	77x117
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1956
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘Kastamonu’ adlı eseri duralit üzerine yağlıboya bir çalışmadır. Esere konu edilen bir eğlence görüntüsünün yer aldığı bu resimde iki davulcu, eserin sol ve sağ başlarına yerleştirilmiştir. Merkezde beş kadın figürü yüzleri birbirine dönüktür. Arka plana yerleştirilen Kastamonu manzarası, kadın figürleriyle aynı hizada düzlemsel bir yüzey oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Davulcu figürlerinde, optik görüntü deforme edilerek yorumlanmıştır. Davulcu figürlerindeki somut yapının korunmasına karşın, merkezdeki figürlerde ve Kastamonu manzarasında soyutlama girişimleri baskınlığı yüzeyde desensel bir görünüm oluşturmaktadır.

Zurna çalan figür hariç, diğer figürler profilden ele alınmıştır. Merkezde beş kadın figürünün elbise ayrımları gösterilmeksizin bir bütün parça olarak yapılmış ve üzerlerine farklı boyutlarda geyik silueti motifleri resimsel bir yapıya uyarlanmıştır. Yerel motiflere gönderme yapan sanatçı davulcu figürlerinin yeleklerinde de yöresel kıyafet unsurları, nakışlara yer vermiştir.

Nokta elemanı merkezdeki figürlerin giysilerinde farklı boyutlarda ritmik bir hareketle ve manzara alanında koyulukları üzerine açık renk sıralanarak dekoratif amaçlı kullanılmıştır. Çizgi elemanı da motifsel bir düzene hizmet etmektedir. Eserde çizgisellik zengin bir yapıda kullanılmıştır. İnce hareketli çizgi kullanımına karşın kalın kaba konturlarda resimde kontrast oluşturmaktadır.

Şekiller de parçalı boya bölmeleri üzerine uygulanmış geometrik ve yerel desensel motiflerle, hareket sağlanmıştır. Çok parçalanmış şekiller, koyu renk tekrarının kompozisyonda gezdirilmesi sonucu bütünlük elde edilmiştir.

Eserde ağırlıklı opak boya tercih edilmiş, ancak opak boya üzerine sürülmüş transparan boyayla elde edilmiş dokusal alanlarda vardır. Resimde merkez sıcak renklerin soğuk ve nötr renklerle küçük parçalı dar alanlarla çevrelendiği; renk geçişlerinin aralarına siyah ve koyu renk ayrımlarıyla oluşturulmuş bir renklendirme sistemine sahiptir.

“Sarı, turuncu ve kırmızının neşe ve bolluk hissi verdiğini herkes bilir” diyen Delacroix’nın bu yorumu, Pesen’in resminde de sıcak renklerin kullanımıyla tematik anlamda bağ kurarak, destekler niteliktedir.

Resimde optik bir algıya dayalı ışık gölge kullanımı yoktur, ancak yer yer ışık kullanımı hem figürlerde hem de manzarada uygulanmıştır.

Resmin ön planı iki boyutlu bir resim dili ile ele alınırken, en üstteki kent peyzajı resme derinlik ve üç boyutluluk vermektedir. Yani ön planı derinliksiz iken arka planında derinlik duygusu verilmiştir. Bu derinliksiz nakış ile Batı resminde kullanılan derinliğin bir kompozisyonda buluşmasıdır.

Araştırmada yer alan Pesen’in önceki eseri ‘Kara Yılan Kastamonu’ da denediği eşzamanlı farklı bakış açıları ve yüzey araştırmaları bu eserinde daha olgunluk ve kararlılık kazanmıştır. Nesnelere arası ön ve arka ilişkisinin varlığına rağmen düz yüzey Anadolu’nun yerel kumaş desenlerini hatırlatmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Pesen resme karşı halkın da sevgisini uyandırmaya çalışan ender ressamlardan biridir. Kendisi Anadolu'nun tüm illerini dolaşmıştır. Sanatçının 1955'e kadar Anadolu'da bilmediği tek il, annesinin doğum yeri olan Kastamonu'dur. O sıra ressamlardan TBMM için illerden resim yapıp getirmeleri istendiğinde Mehmet Pesen bunu fırsat bilip Kastamonu'yu da görmüş ve orada yazma baskılarına motif olarak işlenen Hitit geleneklerine kadar uzanan geyik teması ile karşılıklı oynayan davulcuları kompoze eden bir yapıt oluşturmuştur.

T.B.M.M için üretilen, lekenin yarı soyutlayıcı bir unsur olarak kullanıldığı eser geometrik kurulumun baskın olduğu ve sanatçının 'nakış dönemi' özelliklerini taşıyan bir resimdir. Eserde konu edilen törende sergilenen geleneksel halk danslarının icrasında kullanılan en yaygın enstrümanlar olan davul ve zurna karşımıza çıkar. Anadolu toprakları, sevincini, eğlencesini, kahramanlıklarını zengin dans ve müzik değerleri ile kutlarken davulun bu coşkuadaki rolü daima en ön sıralarda olmuştur. Özellikle meydanlarda, açık alanlarda davul sesi daima en çok duyulan, en çok coşturan güçlü bir ses niteliği kazanmıştır. Sanatçıda onu heyecanlandıran kültürel bir motif olarak seçtiği bu konuyu, sonraki eserlerinde de kullanımına devam etmiştir.

Mehmet Pesen, yaşadığı toplumun kültürüyle iç içe bulunmuş, dolayısıyla eserlerinde halk biliminin birçok unsurunu kullanmıştır. Sanatçı Anadolu kültürünün maddî yönlerini detaylı olarak eserlerinde işlemiştir. Bölgenin coğrafyası ve bu coğrafyaya bağlı olarak iklimi, törensel ritüelleri, ekonomisi, sosyal gruplarına özgü giyim kuşam tarzı buna örnek verilebilir. Ayrıca sanatçı, kadın figürleri üzerinde kullandığı geyik motifleri Anadolu topraklarında İslamiyet'ten önce kutsal kabul edilen bir motiftir. Bu motif, sanatta ve mimaride görülmektedir. Özellikle mezar ve türbelerin etrafında yoğunlaşmış bu motif dini anlam içeren bir kimliğe bürünmüştür. Bazı evlerin duvarlarında ve türbelerde geyik boynuzları bulunurken aynı zamanda büyü ve nazara karşı savunmayla ilgilide kullanılmıştır.

Mehmet Pesen, Akademide hocası olan Bedri Rahmi'yle tanıştıktan sonra, Doğu'ya yani yerel sanatlara karşı tutkusu bilinçli hale gelmiştir. Ancak bu sevginin Bedri Rahmi'den önce var olduğunu söyleyen Pesen, babasının komisyonculuk yaptığı Yemiş İskelesi civarında çalışan hamalların davul zurna ile halay çekmesi çok hoşuna gitmiş ve daha sonra resimlerinin vazgeçilmez motifi olan halay çekmeyle ilgili şunları anlatmıştır: "O zaman henüz halk oyunları bugünkü gibi bilinmiyordu. Bildiğimiz tek oyun zeybektir ve

ben bu hamallarla birlikte halay çekmeğe başladım ve Doğu oyunlarını öğrendim. İlk defa renkli ve nakışlı çoraplarla onların ayağında tanıştım.” (Tanaltay, 1990). Onlar Grubu üyesi olan Mehmet Pesen ve atölye arkadaşları, Anadolu Halk Sanatı'nın anonim işlerine ve süslemeci motiflerine alıcı gözlerle bakmayı, atölye hocaları Eyüboğlu'ndan öğrenmişlerdir. Sadece gruba yol gösterici bir rol oynamış olan Bedri Rahmi, genç sanatçıları kendi yollarından gitmeleri için teşvik etmiştir. Pesen, onları yetiştiren Eyüboğlu'nun eğitimciliğine yönelik: “Bedri Rahmi, kendi tarzını öğrencilerine şu ya da bu şekilde dayatan bir hoca görünümünde değildi. Atölyesinde öğrencileriyle bir konu üzerinde uzun uzun tartışıyor, bizleri resimden önce fikir üretmeye çağırıyor, böylelikle her birimiz bir yandan ister istemez onun sanatından etkilenirken, bir yandan da süratle kendi yolumuzu çizmeye, kendi sanatsal kişiliğimizi oluşturmaya çabalıyoruz. Böylelikle de Bedri Rahmi kopyası olmamayı öğreniyoruz.”(Pesen, Uçar, 2012). Ulusal bir senteze ulaşmayı amaçlayan Onlar Grubu, Doğu ve Batı kavramlarının iki karşıt dünyasını birleştirerek çağdaş değerlerle sanat yapılabileceği görüşüne inanmışlardır. Geleneksel kültürün ve sanatın kendinden çok, çağdaş ve bilinçli yorumlarını tercih etmişlerdir.

Devlet programında geleneksel değerleri ön plana çıkarma konusunda kararlı olduğunu her fırsatta belirtse de sanat çevrelerinde gelişen kültürel birikim sonucunda batılı ustalara benzer örnekler kınanmakta halk resim sanatına yan gözle bakma, benimseyip kabul etmekle, küçümseyip yok saymak arasında gidip gelmektedir. Bu dönemde halkın sanatla daha kolay, çabuk ve kalıcı bir yaklaşım kurması umut edilerek Türk sanatının geleneksel esinlere açılması gündeme gelir. Türk sanatında bu düşüncenin en büyük savunucularından biri Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur. Kendi sanat anlayışını da tezyinat üzerine kuran Eyüboğlu sanat çevrelerini ve öğrencilerini oldukça etkilemiştir (Giray, 2000). Mehmet Psen'de bu öğrenciler arasında olmuştur. Ancak hocasının etkisi uzun sürmemiş, kısa bir süre sonra kendi üslubunu bularak Çağdaş Türk Resmine yeni bir yorum getirmiştir.

Eserin yapıldığı yıllarda, sanat çevrelerinde çok tartışılan bir diğer konu olan figüratif ve soyut sanat temalı eser üretimidir. Plastik sanatlarda “figüratif” soyut anlatımın karşıtı olarak bilinen görüntü ve nesnelere içeren anlatım biçimidir. Türk resminin genelde figüratif olduğu söylenebilir. Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'dan başlayan Türk resim geleneği güçlü bir minyatür geleneğiyle bugüne dek geçen yüzyıl soyut ve figüratif olmayan yaklaşımlara fazla ilgi göstermemiştir. Hatta soyut örneklerin çoğunun da belirli bir figürasyon (doğal görüntü biçimleri) taşıdığını, doğaya ve insana gönderme yaptığını

söylemek yanlış olmaz (Erzen, 1997). Hümanist bir yapıya sahip Mehmet Pesen ise insan sevgisinden kaynaklı, odağını Anadolu insanına çevirerek, eserlerinin merkezine figürü konu almıştır. Sanatçı eserlerinde kalabalık figür gruplarını düzenleyerek ölümüne kadar farklı varyasyonlar üzerinde çalışmıştır.

Eserin üretildiği dönemin siyasi ve politik koşulları incelendiğinde; Türkiye’de 1950’de yapılan genel seçimlerde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi önemli bir dönüm noktasıdır. 14 Mayıs 1950 seçimi, seçmenin serbest iradesinin sandığa yansıdığı ilk seçim olarak tarihe geçmiştir. Böylelikle, 27 yıl süren tek partili dönem sona ermiştir. Savaşın ağır ekonomik faturalar ile çıkmış Avrupa devletleri finansal kalkınmaya devletin öncülük etmesi gerektiğini kabul ederken, Demokrat Parti, bu durumun tersini savunan bir tutum sergilemiştir. Sanayi sektörüne olan yatırımı azaltarak, tarım sektörünü geliştirmeye yönelik uygulamalar gerçekleştirmiş, Türkiye sanayisi ise özel sektöre bırakılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple kamuya ait sanayi kuruluşlarının özel sektöre satışı ile ilgili kanuni düzenlemeler yapılmıştır. Ancak tarımı desteklemek uğruna Demokrat Parti Hükümeti’nin gerçekleştirdiği bazı faaliyetler (Toprak Mahsulleri Ofisi’nin çok yüksek fiyatlarla buğday alması vs.) hazinenin zarar etmesine ve ülke enflasyonunun artmasına sebep olmuştur. Türkiye’nin Tarım ekonomisine dayanması, Türkiye’nin sanat hayatını da etkilemiş, Mehmet Pesen ve daha birçok sanatçının işlediği tarım işçileri, köylüler, tarlada çalışanlar ve kırsal hayat adeta o dönemin tarihine tanıklık eden bir obje olmuştur.

II. Dünya Savaşı’nda Hitlerin yenilgisi sonrasında Batılılarla iş birliği yapan Stalin, önce Doğu Bloku’nu kurduktan sonra etrafındaki ülkeleri tehdit etmeye başlamıştır. Türkiye kuzey komşusundan gelen bu tehditler karşısında ABD ile askeri yardım ve iş birliği ilişkileri içerisine girmiştir. Bu iş birliğinin en önemli göstergesi Marshall Planı kapsamında alınan yardımdır (Özkan, 2008). Kazgan’a (2004) göre; Marshall Planı çerçevesinde yapılan yardımların amacı, ABD’nin kendi parasının ve sermayesinin egemenliğini sağlaması ve Batı devletlerinin SSCB karşısında güçlenmeleriydi. Marshall Yardımı’nın etkileri en çok tarım sektöründe görüldü, Türkiye’deki traktör sayısı 1950 senesinde 16 bin iken, 1955’te 40 bini aşmıştır (Şahin, 2000).

II. Dünya Savaşı ve sonrası ‘ulus’ bilinci önem kazanmış böylece geçmiş değerlere dönük bir tutum gözlenmiştir. Örneğin Hindistan’da, Pakistan’da, Endonezya’da, Cezayir’de, Mısır’da, hatta Çin’de geçmişe dayalı değerlere dönüş yeni bir ulusal bütünlük kazandıracak bir yapı arayışına sebep olmuştur. Dünya’daki bu gruplaşmanın etkisi Türk

Sanatında da görülmüş, dış politika da yakınlaşan Türkiye ve ABD ilişkileri sonucu birçok Türk sanatçılar Amerikan Sanatı etkisinde soyut resim yapmışlardır.1952 yılında Yeniler Gurubu'nun dağılmasıyla, bir kısmı soyut anlayışa yönelmiştir.1950'li yıllar ve onu izleyen dönemler de figür ağırlıklı resimlerin karşısına soyut eğilimler çıkmıştır. 1955- 70 arası yıllarda soyut resmin tartışılmaz egemenliğine rağmen figüratif resim hiçbir zaman ortadan kalkmamış, hatta toplumsal içerikli ve yerel temalarla daha fazla beslenmiştir.





Şekil63 . Mehmet Pesen, Toprak Altı Evi

Tablo 64

Mehmet Pesen “Toprak Altı Evi” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Toprak Altı Evi
Ebadı:	17x23
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1975
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının konu edindiği toprakaltı evi duralit üzerine yağlıboya bir çalışmadır. Sanatçının soyut ve leke araştırmalarının sonrası tekrar figüratif çalışmaya başladığı dönemde üretilmiş bir eserdir. Kompozisyonel olarak iki ayrı konu

işlenmiş ancak eve içi sahnelemesi daha geniş bir yüzey kaplayarak dikkati buraya çekmektedir. Evin üstünde birbirini takip eden öküzler tarafından çekilen kağnılar yer alır. İç mekânın konu edildiği alanda sini etrafında oturan iki köylü kadını arasına bir çocuk vardır. Çocuk izleyiciye dönükken, iki kadın figürünün yüzleri birbirine dönüktür ve erkek figürü, yerde ayağını uzatmış dinlenir pozisyonda dalgın bir şekilde tek noktaya doğru bakmaktadır.

Geometrik bölünmelerle oluşturulan bir düzenle konu edilen eser, sanatçının Anadolu temalı eserlerinde soyut eğilimin en fazla görüldüğü çalışmalardandır. Lekeci anlayışta resmedilen eserde ayrıntılardan arınan yerel motifli görsel açık ve sıcak tonda lekeler kullanılarak, vurgu bu alana yapılmıştır. Nokta elemanın az kullanıldığı eserde, leke elemanı sanatçının üzerine eğildiği öge olmuş ve araştırmasını bu doğrultuda yapmıştır. Koyu ve orta değer leke ağırlıkta kullanılırken, toprak altı evinde daha açık renk lekeleri tercih edilerek, sanatçı ev içi görselini öne çıkarmıştır.

Çizgi elemanı ise desensel bir yapıda kullanılmış, evin içinde çizilen detaylar renklendirilmemiştir. Figürleri çerçeveleyen yer yer koyu renkle yapılmış konturler gözlenirken. Figürlerin çoraplarında tekrar eden çizgilerle yerel çorap motiflerine gönderme yapılmıştır.

Raw Sienna, raw umber kahveleri, lamp siyahı, ocre ve napoli sarılarıyla elde edilmiş tonlarla eser tamamlanmıştır. Nötr renk düzeninin hâkim olduğu çalışma orta- koyu- orta- koyu ton kullanımındadır. Ağırlıklı toprak ve taş renklerinin kullanıldığı eserde, sarı ve sıcak kahve merkeze alınmıştır. Sarıyı çerçeveleyen griyle figürler daha vurgulu yapılmıştır. Erkek figürü ise kullanılan koyu gri ve siyah tonlarıyla toprak altı evinin dış kısmıyla ilişki kurulmuştur. İki kadın figüründe kullanılan tonlar, evin üstündeki kağnı ve öküz şekillerinde kullanılarak; sanatçının ileriki dönemlerde zenginleştireceği kompozisyon yapısının ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Boya katmanlı, benzer tonların üst üste geldiği, tonal açıdan zengin, ancak tek renk hissi veren resimde taş dokusu arayışı devam etmiştir. Sanatçı eş zamanlı kullandığı dış ve iç mekân görselleriyle Anadolu'nun günlük yaşantısını oluşturan bir kompozisyon düzeni üzerine çalışmıştır. Yatay ve dikey bölünmeler sonucu, ağırlıklı dikey harekete dayalı bir oluşum söz konusudur. Eserde şekillerin ön-arka ilişkileri devam ettiğinden perspektif kısmen kullanılmıştır. Ancak iki boyutlu bir mekân algısı yaratılmıştır. Optik resim

mantığının yıkılarak yeniden resimsel bir düzen oluşturulduğu çalışmada ışık gölgede kullanılmamıştır.

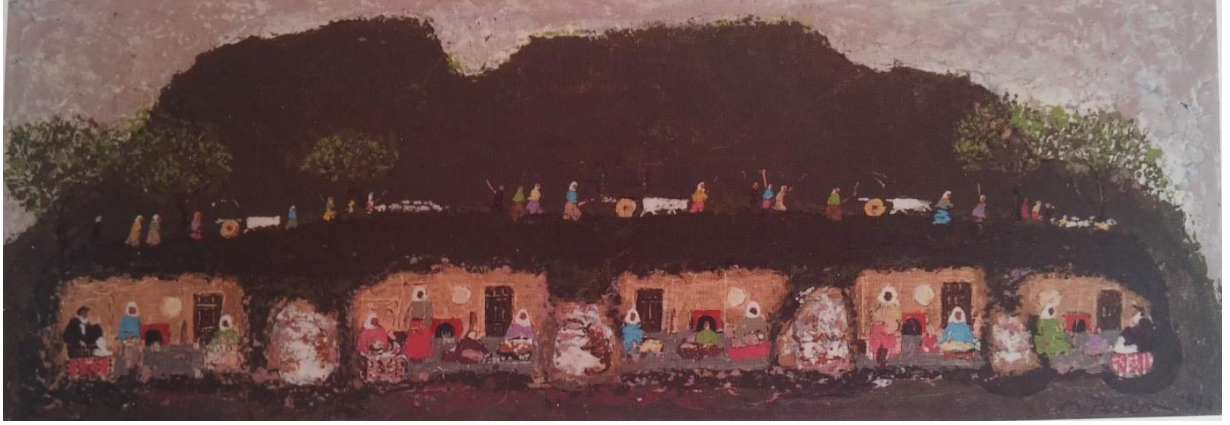
Eserin Arka Yapı İncelemesi: Pesen resimlerinde çiftçilik, üretim ve kırsal yaşam kültürü ağırlıktadır. Toplumsal yaşamımızda aile bireylerinin bir arada yaşama isteği hala devam eden bir gerçekliktir. Ülkemizde, özellikle kırsal kesimde yaygın biçimde görülen bu aile yapısında evin en yaşlı erkeği evin reisidir, geniş hak ve yetkilere sahiptir. Geleneğin tekrar ettiği bu ailelerde başlıca geçim kaynağı tarım ve hayvancılıktır. Ortak gelirin aile üyelerini bir arada yaşamaya zorlaması sonucu büyük ve ataerkil yapı kırsal kesimde uzun yıllar varlığını korumuştur. Kırsal ailede, baba soyuna dayalı bir ilişki yapısı vardır. Ailede çocuk, işgücü ve sosyal güvence unsuru olarak görülür. Gerek ailenin kuruluşu gerekse yaşatılmasında gelenek, görenek ve törelerin etki gücü oldukça yüksektir.

Pesen, toplumsal konuları resimlerinde irdelerken tüm Anadolu halkını konu eden bir sanatçıdır. Eserlerinde bu toprakların insanlarını, günlük yaşamlarında gözlemlemiştir. Mehmet Pesen, sanatçının toplumla iç içe olması gerektiğini vurgulayarak, Anadolu topraklarıyla ilişkilerin somut olarak yürütülmesi gerektiğini; ancak bu şekilde somut gerçekliğin kök salabileceğini belirtmiştir. Resimlerinde varmak istediği noktayı şöyle özetleyen sanatçı; ‘doğayla insan arasındaki tatlı ilişki, o gerçeği sevecen bir görüşle vurgulamaya çalışıyorum’ diyerek, Anadolu insanının sadece doğaya dayalı yaşamını imgelemiştir.

1962-63 yıllarında yurtdışında Çağdaş Türk Karma Sergilerine katılan sanatçı, Paris’te yayımlanan bazı yazılarda Türk pavyonuna girildiğinde başka ülke ressamlarından farklı üç isim öne çıktığını, onların: Cemal Karaburçak, Cemal Bingöl, Mehmet Pesen olduğu yazılmıştır. Kendine özgü tavrı, nakışsal dokularıyla Türk resmini bir noktaya vardırabilecek isimler arasında yer almışlardır. Pesen bu yazı için düşüncelerini şöyle açıklamış: “Aynı yazıda birçok ustamız ele alınmış ve Picasso’ya, Dufy’ye benzetilmişti. Bu da bana çok iyi ders oldu. Bir yere varmak istiyorsam, kendi sanatlarımızdan hareket etmeli, onları örnek almalı, fakat çağdaş bir şekilde yorumlamalıydım.” (Tanaltay, 1990). Sanatçı özgünlüğün ve çağdaş ifadenin önemi her daim vurgulamıştır.

Cumhuriyetin kuruluşuyla başlayan Batı kültürüne yönelik hareketi, Türk resminin bir yere ulaştırılamayacağı fikrinin benimsenmesiyle bir kimlik arayışı başlamıştır. 1940’lı yıllarda başlayan kimlik arayışları, geleneksel Türk sanatlarının estetik verileriyle Batı anlayışındaki resmi birleştirme fikrini de beraberinde getirmiştir. Zamanın politikacıları,

yazarları ve sanatçıları tarafından da kabul gören ve uygulanmaya çalışılan bu görüş doğrultusunda ressamın çoğunluğu geleneksel sanatların ve halk sanatlarının değişik verilerinden yararlanma yoluna gitmişlerdir. Bu bağlamda, geleneksel Türk sanatlarından olan minyatür sanatı da ressamlar için bir çıkış yolu olarak kabul edilmiş ve uygulanmaya koyulmuştur. Mehmet Pesen ise 1940'lı yıllarda Bedri Rahmi'nin fikirlerini benimsemek ve uygulamakla beraber, minyatür etkisini sanatında uygulaması 1970'leri bulur ve bu tarih itibarıyla minyatür sanatının çağdaş bir yorumcusu olur. 1970'li yıllardan bu yana üretilmiş bir dizi olarak gelin alayları, halaylar, köy düğünü, pazar yeri gibi günümüzde folklorik bir belgesel dönüşen konuların yanı sıra Göreme, Nevşehir, Karadeniz, Bodrum, Kaş, Şile ve Turgut Reis gibi turistik bölgeler onun tuvallerinde renk bulmuştur. Ele aldığı tüm bu konularda minyatürlerde görülen iki boyutluluğu ve şematikliği ön plana çıkartmaya çalışan sanatçı, bunu yaparken minyatür sanatının figür düzenlemelerinden ve geniş renk lekelerinden faydalanmıştır.



Şekil64.Mehmet Pesen, Toprak Altı Evleri

Tablo 65

Mehmet Pesen “Toprak Altı Evleri” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Toprak Altı Evleri
Ebadı:	19x45
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Pesen’in yağlıboya eserinde Anadolu’da gündelik hayat konu edilmektedir. Dairesel bir dağ formunu, yatay ekseninde kesen iki ana hattın zemine yakın olanı ev içi yaşantısını sahnelerken, üst hat dış mekân yaşantısını sahnelemektedir. Resimde kurulum yatay harekete dayanmaktadır. Ev içi yaşantısının sahnelendiği beş hanede, sıradan yöre insanın yaptığı günlük işler resmedilmiştir. Her sahne dikdörtgen ve kare formlarının aralarına oval yapılar alınarak birbirini takip etmektedir. İlk sol dikdörtgen yapının içinde başı kasketli bir erkek figürü ve başları beyaz yemeniyle örtülmüş iki kadın figürü yer alır. Tüm ev içi görsellerinde kırmızı ocak ve tahta kapı tekrar eder. Evleri birbirine bağlayan depo ya da odaları birbirinden ayıran sürgü taşı olabilir. Soldan ikinci evde dört kadından ikisi hamur açarken, diğer figür ayakta onları izlemektedir. Dördüncü figür ise oturur pozisyonudur. Üçüncü evde bir kadın kucağında bebeğiyleken, bir kadın figürü beşik sallamaktadır. Merkezde duran çocuk arkası dönük

ocağa bakmaktadır. Soldan takiben dördüncü evde ise, bir kadın ayakta, diğer kadın figürü hamur açarken yanı başında bir çocuk dizleri üzerine çökmüş oturur pozisyonda izleyiciye dönüktür. Son ev olan beşinci evde ise bir erkek sedirde oturur pozisyondayken, kadın figürü zeminde erkek figürü karşısında oturmaktadır. Tüm bu ev içi görsellerinde, Anadolu kırsalından günlük sahneler ele alınmıştır.

Kerpiç duvarlı evleri çerçeveleyen koyu rengin üzerine de Anadolu köy hayatını resmeden ikinci bir yatay hat oluşturulmuştur. Dağın eteklerinde tarım yapan köylüler, kağını çeken öküzler, hayvanlarını otlatan çoban; günlük köy yaşantısından sahnelerdir. Bu alanda gruplaşan figürler ağırlıklı kadındır.

Çalışmada renk lekeleriyle kullanılan nokta elemanı daha çok ev içi sahnelemede, yerel motiflere göndermede sedir üstü, kadın figürlerinin şalvar ve eteklerinde ayrıca ağaçların detaylarında kullanılmıştır.

Eser lekeci bir anlayışta tamamlanmıştır. Açık ve orta tonlar üzerine koyu lekeyle yapılmış kompozisyonu kaplayan dağın yanı sıra ev içi sahnelemede tam tersi bir leke sistemi uygulanmış, orta ve koyu ton üzerine açık renk lekelerle çalışılmıştır. Lekeci anlayış soyut bir etkiyi desteklemiş, ancak hikâyeci yapı bozulmamıştır.

Nötr renkli geniş alanlar üzerine renkçi bir yaklaşım söz konusudur. Eserin geniş bir bölümünü kaplayan kahverengi alanı oluşturan dağ biçimi üzerine, ev içi sahnelemede titan beyazı ile karıştırılmış raw sienna üzerine beyazla açılmış cereluen mavisi , carmen kırmızısı, chrome yeşili ve oriental mor tonları ritmik bir şekilde tekrar eder. Evlerin gri zemini üzerine kullanılan bu renkler dikkati figürler üzerine çeker. Kadın figürlerinin başları titan beyazı yeminiyle çevrelenirken, erkek figürü de beyaz uzun sakalı ile resmedilmiştir. Eserde öküzlerde beyazdır. Çalışmada ışık gölge kullanılmamıştır. Onun yerine sanatçı diğer resimlerinde olduğu gibi açık rengi çalışmaya aydınlık bir etki vazifesinde değerlendirmiştir. Açık koyu ve orta leke araştırmasında leke düzeninde rengin uygulanış biçimi doğada taş, ağaç gövdesi etkisi bir doku yaratılmıştır.

Bir dağ üzerine kurulan eşzamanlı iç ve dış mekânı bir arada sunulmaktadır. Sanatçı dikdörtgen yapıları odacıklardan oluşan Anadolu ev yaşantısına vurgu yaparak izleyicinin dikkatini bu alana toplamıştır. Evlerin üstünde ince bir hat olarak resmedilen dış mekân daha küçük proporsiyonlarda alınarak geri plana alınmıştır. İki boyutlu oluşturulan mekân algısıyla düz bir yüzey elde edilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘Toprak altı evleri’ olarak isimlendirdiği eser Anadolu’da eski bir gelenek olan ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bir konu; yer altı yerleşimini konu almaktadır. Asya ve Avrupa’yı birbirine bağlayan Anadolu toprakları, eski çağlardan beri istila, göç ve doğa şartları sebebiyle mağara ve yer altı yerleşimleriyle, sığınak etkisi yaratan yerleşim alanları olmuştur. Birer korunma alanı olan bu evler havalandırma bacalarının dışarıdan anlaşılmadığı ayrıca yağmur suyunun birikmesi için bir su toplama deposu vardır. Özellikle İç Anadolu’da bölgenin volkanik yapısı nedeniyle oluşan kolay oyulabilen tüf tabalarından oluşan yer altı evleri ilk yerleşimler arasındadır. Anadolu’da araştırma yapan Alman Martin Urban’a göre yeraltı yerleşimlerinin öyküsü İ.Ö. 7-8.yy. kadar gider.

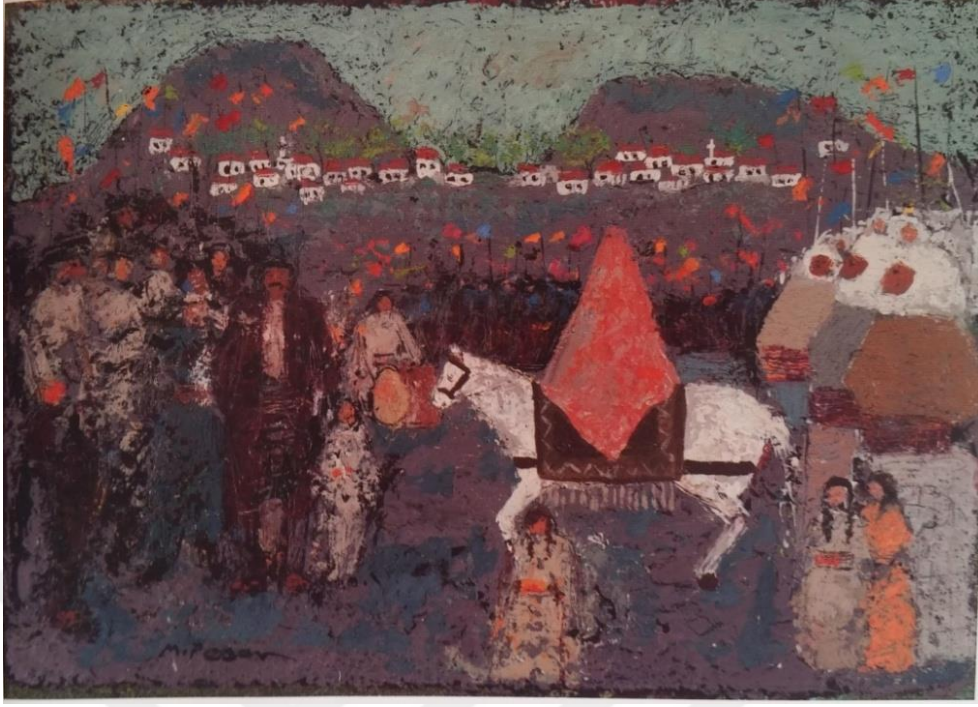
Mehmet Pesen, Halk bilimini konu edinen bir sanatçı olarak halkın yaşayışı, bilgisi, inançları, felsefesi, masal, türkü, efsane gibi edebî ürünleri ve diğer maddî, manevî kültür ürünlerinden beslenir. 1948 yılında Akademi'nin Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olduktan sonra orada yetişen herkes gibi yerel sanatlara ilgi duyan Pesen, giderek bu ilgiyi geometrik bir anlayışa yöneltir. Ancak aradığını bulamaz ve 1965 ile 1966 yıllarında soyut sanata ilgi duyar. 1965-1966 yıllarında soyuta yönelmesini ve ardından gelen minyatür etkilerini kendisi 1984 yılında Şahap Balcıoğlu'na aktarmaktadır; "... Soyuta yönelmedeki amacım, çizgilerin geometrik ölçüsünden sıyrılmak, lekenin ve ışığın özgürlüğüne koşmaktır. Oysa o çalışma, somuta, yeni bir anlayışla geçişin basamağı oldu. 1967'de gene somuta döndüm. Resmimin ilk döneminde kilimlere, heybelere, dizliklere bağlı olarak sarılmıştım fırçaya. Soyuttan tekrar somuta girerken bu kez halka, halk sanatlarına gönül verdim. Hele minyatür beynime, yüreğime işledi." diyen Pesen minyatüre yönelmesinin ardında yatan nedenleri de şu şekilde dile getirmektedir. Sanatçının soyut dönemi sonrası lekeci bir üslupla çalıştığı dönemde üretilen eserlerinde minyatürün hikâyeci yönü, renk derinliğinin kaldırıldığı yüzey oluşturma girişimleri ve ayrıca mekân, figür kurulumundan yararlanmıştı.

"Minyatür'de halk resmi var işin ilginç yanı "minyatür" denen sanat aslında saray çevresi içinde kalmış. Ama onu yapan, yaratan gene halk. Dikkat ederseniz, o basit gibi görünen insanlar arabaya, faytona, hatta karpuzların üstüne resim yaparlar. Ne var ki, oralara yapılan resimler zaman içinde kaybolur, yok olur gider. Minyatürünse kalıcı yanı var. Kendi kendime, o halde dedim, minyatürü andıran bir anlayışla doğamı, halkımı vereyim resimlerimde." (Balcıoğlu, 1984) diyen sanatçı erken dönem kompozisyonlarında

uyguladığı geniş biçimlerin yüzeyi kapladığı kompozisyonları bırakarak geniş yüzeyler üzerine küçük parçalı bir kurulumla yönelmiştir. 1970’li yıllar sanatçının hocası Bedri Rahmi’nin etkisinin gittikçe azaldığı nötr renk alanları içine parlak renklerin küçük parçalı düzlendiği kompozisyon denemeleri çoğalmıştır. Eleştirisi yapılan bu eser, sanatçının erken dönem minyatür yorumlarından olmakla beraber, ilerleyen yıllarda ebru dokusunu ekleyerek çerçeveleme kullanımıyla yeni teknik denemelere yönelmiştir. İleriki yıllardaki çalışmaları daha süslemeci ve dekoratif etkiler taşımaktadır.

O yıllarda öğretmenliğe devam eden sanatçı, eserini ürettiği yıllarda Türkiye’de ise sanatçılar kendi sanat anlayışlarını bireysel olarak sürdürmektedir. Bu dönemde Türk resmi, ülkenin içinde bulunduğu politik kargaşa ve toplumsal çalkantıların etkisiyle bir duraklama dönemi yaşamaktadır. Dünya’da ise 1970’ler de Amerika’da ve Avrupa’da oluşmaya başlayan ve yankı uyandıran; Pop-Art, Happening, Kavramsal sanat, Body-Art, Yeni Dışavurumculuk, Grafiti gibi akımlar varlığını ancak Türkiye’de 1980 sonrası gösterebilmiştir.

Sanayi devrimi sonrasındaki makineleşme; endüstriyel gelişme, sanatçıların daha farklı biçimsel dil arayışlarına girmeleri ve bunun yanında, II. Dünya Savaşı’nın trajik etkileri yaşanan yokluk, bunalım ve melankoli evreleri neredeyse bütün insanlığın sosyolojik ve düşünsel evrimine sebep olmuştur. Olumlu veya olumsuz tüm bu gelişmeler sanatsal üretim için bir kaynak teşkil etmiştir. 20. yy. sonlarına kadar resim sanatında karşılaştığımız insan figürünün varlığı tanımlanabilir haldeyken, yenedünya ile beraber insanlar figürü artık yaşadığı ortamlardan çıkartıp ona dilediği formu ve rengi vererek yapılandırmıştır. Soyutlama ile birlikte artık resim için yeni bir dünya yaratılmıştır, insan yani figür yeni kurulan evrende kendi mekânını ve algısını yaratmıştır. Doğadan iyice uzaklaşan insan kaybettiği değerlerle beraber yavaş yavaş silinmeye başlarken, kazandığı yeni bilinçle, anlam değişimiyle resimsel mekânda yeni bir boyut kazanmıştır. Dünya’da yaşanan tüm gelişmeler ve küresel kültür, Türkiye’de ki kitle iletişim araçlarının yokluğu nedeniyle henüz o kadar yaygınlaşmamış böylece de Anadolu kültürünü muhafaza etmiştir. Ayrıca dünya’da değişen bu resim dili ve arayışı tabii ki Türkiye’de de yaşanmıştır. Ancak doğadan daha soyutlanmayan Anadolu insanı yerelliğini muhafaza etmiştir. Bu sebeple yapılan Anadolu temalı resimler yaşanan dönemin ve topraklarının özelliklerini yansıtmaktadır.



Şekil65: Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 66

Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin
Ebadı:	21x28
Tekniği:	Duralit üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen’in Düğün temasının konu edildiği eserinde, coşkulu anlatımın içinde eriyen nesne görüntüsü, modlasyon araştırmasıyla yeniden karşımıza çıkmaktadır. Soyut nitelikli bir boyutlandırma söz konusudur. Eserin sağ tarafında alınan kadın figürleri diğer biçimlere göre daha büyük yapılmıştır. Primitif bir espas içinde işlenen düğün teması, lekeci bir anlayışla ele alınmıştır. Boyasal derinliklerin oluşmasına karşın resmin yüzeyi sati, yani düzlemesine yapılmıştır.

Yarı soyutlayıcı bir leke empresyonu içinde yerel motif ve folklorik öğelere gönderme yapan sanatçı, espasın düzenlenmesinde minyatürün kompozisyonel kurulumundan etkilenmiştir. Yerel unsurlar batı pentürüne uyarlanmaktadır.

Prusya mavisıyla elde edilmiş zemin üzerine turkuvaz mavis, oriental mor, vermilion kırmızısı, cadmium turuncusu, raw umber, raw sienna, burnt sienna ve paynes gri ve tonları ile resim tamamlanmıştır. Nötr ve soğuk renkli boya kalın tabakalı opak bir uyum ve düzen içindedir. Geniş yüzeyi kaplayan soğuk ve nötr renkler içine küçük parçalı sıcak renkler kullanılsa da sanatçının daha az renkçi yıllarını yansıtan bir çalışmadır. Eserde soğuk ve nötr renkler ağırlıklı kullanılmıştır ve renkler mattır. Anadolu köylerinin evleri, kavak ağaçları, halayı, gelin alayları, kağnısı, hayvanlarıyla bütün bir yaşamı çağdaş resmin deneylerine yabancı olmayan bir minyatür esprisinin anlatımcılığıyla karşımıza çıkarılmıştır.

Resim kalabalık bir kompozisyondan oluşmaktadır. Eserin genelinde kullanılan soğuk renk ve boyasal lekelerle tezat oluşturan beyaz at üzerindeki gelin, kırmızı kaftanıyla merkezde dikkat çekmektedir. Eserde ışık, renk lekeleriyle verilmiştir. Böylece açık renkler resmi aydınlatmıştır. Çalışmada yayılan beyazlarla aydınlık bir etki yakalanmıştır. Anatomik ayrıntılar ise, dışarıda bırakılmıştır. Ancak saygın bir anlatıma sahiptir. Kompozisyonun sağ ve solunda dikey harekete ters düşen merkezde bir yatay hareket vardır. Bu hareketi destekleyecek şekilde koyu lekeler kullanılmıştır.

Renk tuşları zorlamasız kullanımıyla işlek ve yalınlaşmada etkili olmuştur. Üst üste kullanılan yoğun boya tabakasıyla pütürlü bir doku elde edilmiştir.

Ön yapı elemanlarından noktanın varlığı ise daha lekesel boyutta, ancak tüm yüzeyde tuşlama şeklinde kullanılmıştır. Çizgi ise at formunun üzerinde bulunan kilimde zig zag hareketlerle verilmiştir.

Düğün teması tuvalin geniş yüzeyini kaplarken, iki boyutlu bir düzlem oluşturulmuştur. Resmin arka planında dağlara kurulmuş yatay hatlı beyaz tek katlı köy evleri daha küçük boyutlu biçimlendirilmesine karşın şenlik için kullanılan, küçük parçalı sıcak tonlu lekelerle bütünleşerek perspektif kullanılmasına karşın iki boyutlu etkiye hizmet etmiştir. Böylece yeni oluşturulan yüzey mantığı şekillenmeye başlamıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Ziya Gökalp asıl millî kültürün halkın arasında olduğunu belirtir. Folklorik ürünler halkın kendini ifade ediş tarzı oluşu için, aynı zamanda onun

yansımasıdır. Fuat Köprülü'ye göre “folklor milletin mazisini yaşatan bir ilimdir” (Öztürkmen, 1998). Eserde de folklorik bir tema olan ‘düğün’ konusu resmedilmiştir. Peyzaj ve Anadolu resimlerinde kalabalık figüratif anlatımları geleneksel resim olan minyatüre yer yer yakın izlenimler vermektedir.

Halk kültüründe geçiş dönemleri diye adlandırılan doğum, evlenme ve ölüm dönemleridir (Başçetinçelik, 2001). İnsan yaşamının bir gerçeği olan evlilik, doğum ve ölüm arasında yaşanan en önemli olaylardan biridir. Düğünlerde sıkça gördüğümüz al renk yani kırmızı, tarihimizin başlangıcından beri manevi ve milli renk olarak algılanmış, milli bir sembol hüviyeti kazanmıştır (Genç 1997). Sanatçı Pesen, bu bilgiyi değerlendirerek eserlerinde Anadolu gelinlerini kırmızı kaftanlara sarılmış halde resmetmiştir.

Sanatçı bu eseri ürettiği yıl İstanbul Taksim Sanat Galeri'sinde kişisel sergi açmış, bir sene sonrada resim ve sanat tarihi öğretmeni olarak görev yaptığı İstanbul Haydarpaşa Lisesinden emekli olmuştur. Pesen sanat çalışmalarını hızlandırarak kişisel sergi açmaya devam etmiştir. 1970'li yılların sonuna doğru sanatçı nötr renklerde kullandığı lekeci üsluplu döneminden daha renkçi bir döneme geçiş yapmıştır. Son dönem üslubunda çok boyutlu mekân algısının kullanıldığı, figürlerin minyatürize edildiği ve resimdeki boyutlarınsa küçüldüğü tespit edilmiştir.

Sanatçının eserleri, geleneğin plastik dilde ifadesidir. Eserin yapıldığı 1976'lı yıllarında geleneğin konu edilişi yalnız plastik sanatlarda olmamakla birlikte, edebiyat alanında da sosyal yapılı eserler üretilmiştir.

Abdülkadir Günyaz'ın (1991) Sanat Çevresin'de yayımladığı “Dünü Bugünü ile Mehmet Pesen” başlıklı yazısında Pesen için; “Ne var ki onun yeni dönem resimlerinde yalnızca bir minyatür tadı aramak da yanlıştır... İstanbul'dan, yurdun çeşitli yörelerinden ve insan manzaralarından fırçasına yansıyanları kendi özgürlüğü içinde sunmaktadır. Zaten onun bu tavrı 1975'ten sonraki resimlerinde iyiden iyiye belirginleşmiştir. 1979 tarihli Anadolu kompozisyonu, 1980'li İstiklal Savaşı Destanı, 1981'den Yurtta Barış Cihanda Barış gibi büyük ebatlı çalışmalarında bu tavrı açıkça ön plana gelmiştir.” Bu yapıtlar sanatsal özgünlüklerinin yanı sıra belgesel bir nitelikte taşımaktadır.

Pesen'in kompozisyonlarında yoğun bir figür kalabalığı olmasına karşın, bizi yormayan neşeli bir dinamizm var. Gerçekçi bir anlatımla her zaman çevremizde gördüğümüz olaylar sergileniyor (Ersoy, 1984).

Sanatçı, alışılmış köy düğünü görünümüne, yaşanmış gözlem deneylerine dayanan köy yaşamını daha da yakın bir plandan, köy evleri önüne, köy alanlarına girerek daha ayrıntılı figüratif öğeler, daha aydınlık renk değerleriyle ortaya çıkararak çizgisini pekiştiriyor. “Onlar Grubu”nun bir vakitler Anadolu halk sanatını, nakış sevgisini çağdaş duyarlık biçimleri ve yerel bir sanat eğilimiyle batılı pentür yönteminde gelişmek isteyen bileşimci anlayışında Mehmet Pesen’in resimleri folklorik anlatımcı niteliğiyle incelikli, özenli bir çağdaş nakkaş davranışını ustaca bağdaştırıyor (Cumalı Sanat Galerisi, 1977).





Şekil66. Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 67

Mehmet Pesen "Gelin" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin
Ebadı:	17x23
Tekniği:	Mukavva üzerine akrilik
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen'in 'Gelin' adlı eseri; keskin geometrik bölünmeler üzerine işlenen gelin alayını, arka planda köy manzarası, köylü kadınları ve halay çekenleri konu edinerek; tuvalin orta bölümüne doğru yerleştirmiştir.

Arka plan üç bölümden oluşur. Ortadaki kare yapı ve büyük kareyi hapseden dikdörtgenlerin zeminle birleşim alanını köy manzarası ve ağaçlar bölerken, yatay hatta gelin alayı yerleştirilmiştir. Gelinin merkeze alındığı kompozisyonda, tuvalin solundan

merkeze doğru köylü kadınları gelini takip etmektedir. Tuvalin sağ tarafında ise halay çekenler, davulcu figürü ve üç kadın figürü izleyiciye dönüktür.

Figürlerin başları, köyün mimari detayları ve bitki örtüsünde kullanılan nokta elemanı ritmik bir yapıda yaklaşık aynı boyutlarda tekrar eden bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Çizgi elemanının az kullanıldığı eserde, köy görseli, evlerde ve ağaçlarda yatay, dikey ve eğri düzenine dayanmaktadır.

Lekeci bir resim olan bu çalışmada ağırlıklı orta değer kullanılmıştır. Koyu lekeler ise daha küçük parçalı alanların kapladığı aynı hizada tekrar etmektedir. Açık leke alanları da aynı piktüral mantıkta kullanılmıştır. Detaylardan arındırılan eser, lekeci üslubun verdiği ve boyasal araştırmanın verdiği zenginlik soyutlama vazifesi görmüştür.

Eserde renk düzeni kurulumu, koyu renkli bir zemin üzerine spatulayla sürülmüş, beyazla karıştırılmış cadmium turuncusu ayrıca ultramarine mavisi, titan beyazı ve mars siyahıyla elde edilmiş geometrik zemin üzerine uygulanmıştır. Chrome yeşilinin, ocre sarısıyla elde edilmiş yeşil tonlarının ağaçlık alanda aynı hat üzerinde kullanılmasıyla kompozisyon ikiye bölünmüştür. Beyaz köy evleri, vermilion kırmızılı çatılı köy görselinde ara ara tekrar eden koyu renkli notlar, gelin alayı ve halay çekenlerde de kullanılarak eserin alt 2/4'lük kısmı daha hareketli hale getirir.

Çalışmada renk derinliğinin yok edilmiş, ancak perspektif kullanılmıştır. Düz bir yüzeyde oluşan iki boyutlu dış mekân renkçi ve lekeci bir yaklaşımla tamamlanmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen, ilk 1975'te düğün temasını işlemeye başladığında, geniş geometrik alanların tuvali kapladığı soyut arka plan üzerine tuvalin alt yarısını kaplayacak şekilde yerleştirilen düğün kutlamaları ileriki yıllarda konunun tüm yüzeyi kaplayarak yeni bir perspektif mantığıyla, yeni ifade olanaklarının arandığı eserler olmuştur. Sanatçının erken dönem düğün temalı eserleri, lekesele arayışlar açısından daha özgür ve soyut girişimler içerisindeyken ileriki yıllardaki çalışmalarında kompozisyonel açıdan oluşturulan düzen ile başarılı bir sonuca varılmıştır. Ancak ileriki dönem çalışmalarında piktüral arayışın yerini dekoratif unsurlar almıştır.

Pesen eserlerinde köy düğünü ve gelin alayını nasıl konu edindiğini bir röportajında şöyle açıklamıştır: "1948 yılında Erzurum'da Han Ahmet köyünde gördüğüm bir 'Gelin Olayı'nı unutamıyorum. O günlerde 10 hanelik bir köydü Han Ahmet. Atın üstünde o köye gidiyordum... Ardımdan haberci atlılar geliyordu. Köye önce ben girdim ve müjdeyi

verdim. 100 lira mükâfatı arkadan gelen atlılara bıraktım. ‘Gelin Olayı’ nı ilk defa orada gördüm. İçinde halk oyunları var, bütün töreler var. Güzel bir olay. Ben bunu 1948’de etüd ettim, inceledim. Fakat 1975’e kadar yapmadım sakladım. Çünkü halk oyunlarını iyi pekiştirmeliydim. Törelere bütün detaylarına kadar incelemeliydim. Arada Anadolu’ya gidip tekrar izledim Ta ki dolacaksınız, ondan sonra bu işi yapacaksınız. Nihayet 1975’lerde ‘Gelin Olayı’ na girdim. Bugün de benim ana konularımdan, ana motiflerimden biri budur.” (Tanaltanay, 1990) Sanatçının çok sık konu edindiği Anadolu düğün ve evlilik teması kültürel bir olay olmakla birlikte, yaşanan yörelere göre değişik şekillerde gerçekleşmektedir. Özellikle nüfusun kalabalık olduğu büyük şehirlerde eşlerin görüşüp tanışmasıyla akraba dışından evlilikler daha yaygınken, nüfusu az olan küçük yerleşim birimlerinde “görücü usulü”, “kız kaçırma”, “beşik kertmesi”, “oturma kalma”, “yaban değişti”, “berder” gibi evlilik çeşitleri daha yaygındır.

Evlilik, insan hayatının önemli geçiş dönemlerinden ve toplum hayatında kültürel öğelerin en yoğun yaşandığı sosyal hayat alanlarından birisini teşkil etmektedir. Bu bakımdanevliliğin temel eksenini oluşturan aile ve aile kurmayla ilgili ritüeller insanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren var olagelmıştır (Çopuroğlu, 2002). Bu ritüellerin Anadolu ayağını konu alan sanatçının eserlerinde, tek katlı evlerin arka planda yapıldığı köy peyzajının hemen önünde erkek figürlerinin yerel giysileriyle halay çektiği bir şenlik havasının yaratıldığı resimde kadınlar hep beyaz başörtüsüyle ifade edilmiştir sanatçının resimlerinde. Buradaki maksat Anadolu kadını saf ve özgün halinin vurgulanmasıdır.

Sanatçı eseri ürettiği tarihte İstanbul Haydarpaşa Lise’sinde öğretmenlik yapmaktadır. Gene aynı yıl sanatçı, İstanbul Taksim Sanat Galerisinde kişisel sergisini açmıştır.

Türkiye’de durum ise; 1960’lardan başlayan bir gerilemeyle, 1970 sonrasında Türkiye’de plastik sanatlar alanında devletin çağdaş sanatı destekleme yönünde katkısının giderek azaldığı izlenmiştir. 1973-76 döneminde, ‘1969 devalüasyonu’, ‘ortanın solu’ ve ‘Kıbrıs Harekâtı’ gibi konuların sosyal yaşamın arka fonunu oluşturduğu İstanbul sanat yaşamının çehresini değiştiren önemli bir olgu da özel sanat galerilerinin peş peşe açılmaları ve paralel olarak resim alan zevk ve yatırım için, koleksiyon yapan bir kesimin filizlenmeğe başlamasıdır. Bu canlılığın önemli bir yararı da bu tarihlere kadar büyük ölçüde kendi içlerine kapanmış, evlerinde yılda pek az sayıda yapıt üreten sanatçıların yapıtlarının satılabilirliğinin ve sergilerde başka sanatçı arkadaşlarının yapıtlarını daha sık görebilme olanaklarının resimsel çizgilerini olumlu yönde etkilemesidir.



Şekil67. Mehmet Pesen, Gelin Geliyor

Tablo 68

Mehmet Pesen “Gelin Geliyor” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin Geliyor
Ebadı:	48x62
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: ‘Gelin Geliyor adlı eser tuval üzerine yağlıboyadır ve sanatçının soyut dönemi sonrası yapılan figüratif ve Anadolu temalı eserlerinden olduğu için daha soyut etkileri barındırmaktadır. Bu soyutlama girişimleri arka planda mekân oluşturmada kullanılmıştır.

Eserde konu edilen gelin alayında, gelin beyaz bir ata bindirilmiş merkeze alınarak, zemine yakın yapılmıştır. Kompozisyonun sağında köylü kadınları, çocuklar gelini takip etmektedir. Kompozisyonun sol tarafında ise halay çekenler, davul zurna ekibi ve gelinin

hemen önünde kurban kesilirken resmedilmiştir. Bir dağ motifinin içine yerleştirilen gelin alayı, kompozisyonun alt yüzeyine yakın yerleştirilmiştir. Tuvalin kalanı ise leke ve doku zenginliği yaratılarak geri plana bir köy silueti gizlenmiştir.

Resimde az kullanılan nokta elemanının yerini çizgi ve leke almıştır. Leke ile oluşturulan çizgi tuvalin kenarlarına yakın bir şekilde kapalı bir form oluşturmuştur. Gelini takip eden köylü kadınlarının istiflendiği figür grubunda dikey kullanılan çizgilerle bayraklar yapılmış ve resimde renk küçük parçalı olarak kullanılmıştır.

Orta değerde, boya katmanları tonlamasıyla oluşturulan zemin üzerine figürler gruplar halinde resmedilmiştir. Detaylardan arınan eserde leke kullanımına bağlı bir düzen oluşturulmuştur.

Işık ve gölgenin kullanılmadığı çalışmada esere ışık saf beyaz renk kullanımıyla yapılmıştır. Eser, raw umber kahvesinin titan beyazıyla elde edilmiş nötr tonu ile çerçevelenmiş koyu tonla ikinci bir ayırım yapılarak oluşturulan kapalı formun içinde raw umber, titan beyazı, oxide chrome yeşili ve prusya mavisıyla elde edilen tonlar üst üste sürülerek aslında renk kullanımında zengin olan bu kapalı form tek renk görüntüsüne indirgenmiştir. Halay çeken figürlerde siyah üzerine raw umber süren sanatçı, siyah, beyaz ve kahverengiyi bir araya getirmiştir. Doğadan ilham alınarak, toprak ve taş dokusunun boya katmanlı, benzer tonların üst üste geldiği, tonal açıdan zengin, ancak tek renk hissi veren bir kurulumu söz konusudur. Eserin geneli nötr ve soğuk renk düzenine bağlı bir kurulumda canlı ve sıcak renklerin yalnızca kadın figürlerinde kullanıldığı çalışmada, sanatçının soyut ve lekeci dönemi sonrası yeni yeni renkçi girişimlerinde bulunduğu eleştirisi yapılan bu resim buna örnek sayılabilir.

Eserin yatay bir hat üzerine yayılan figür kalabalığına hem ağırlık hem de kontrastlık yaratma amacıyla tuval yüzeyinin üst bölümünde sanatçı büyük bir dalga hareketi kullanmış ayrıca köy görünümünü de bu alana yerleştirmiştir. Köy manzarası ve gelin alayı arasındaki geniş alan açıklığı kompozisyonel olarak kopukluk yaratmıştır, her ne kadar geometrik bir biçim içine alınsa da geniş bırakılan alanın boşluk hissi devam etmiştir.

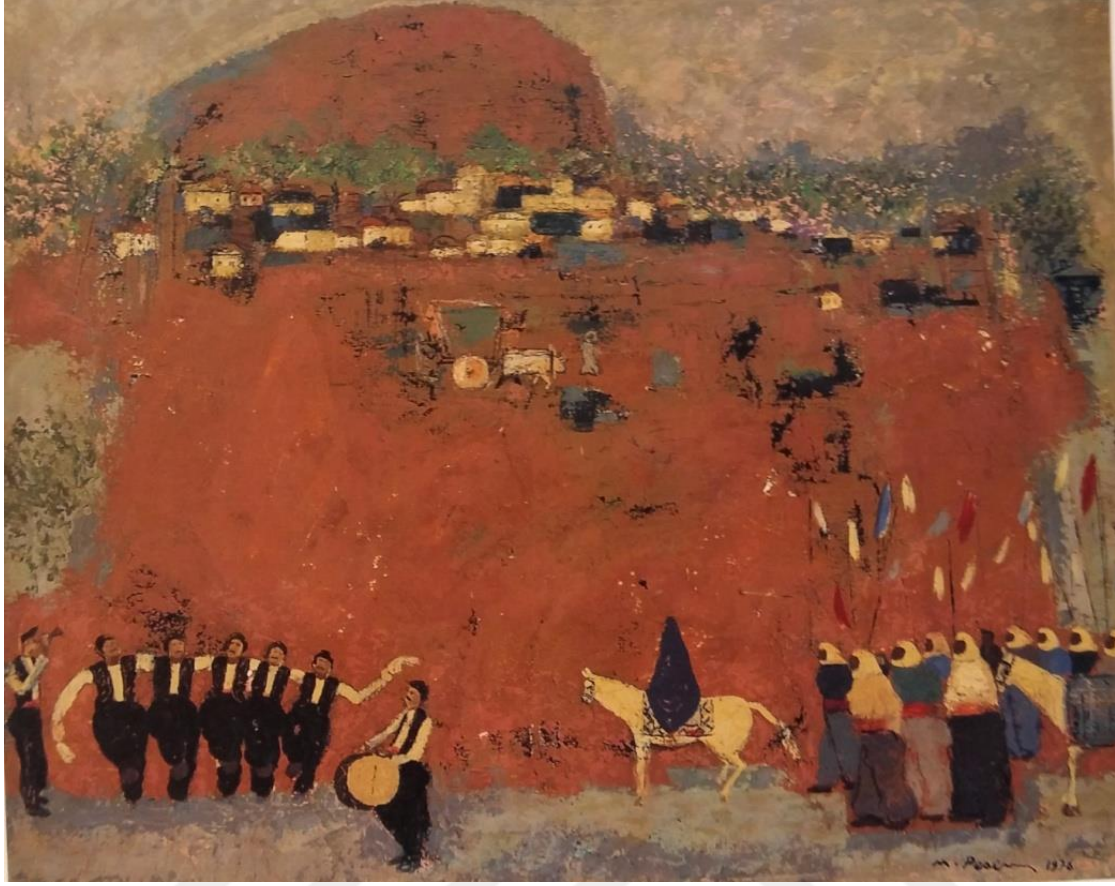
Eserin Arka Yapı İncelemesi: Evlenme törenleri hem dini hem de toplumsal bir olayı içine alır. İnsan neslinin devam etmesi açısından önem arz eden evliliğin, insanlar üzerinde sosyal, ahlaki ve bedensel etkileri vardır. Evlenme törenleri köy ortamında bir bayram şenliği olarak algılanır. Ulusal yapının oluşmasında birçok değer ve davranışın kazanılması yönüyle evlenme törenleri fonksiyonel etkinlik gösterir. Toplumların tarihi ve ekonomik

yapılarıyerleşim şekilleri, üretim şekilleri ve gelenekleri kısmen kültürleri evlenme biçimlerini belirlemektedir (Balaman, 1973).

Anadolu'da gelin alma törenlerinde, ritüeller yöresel olarak değişiklikler gösterse de genel olarak benzerdir. Anadolu düğün törenlerinin gerçekleşmesi şu şekildedir: düğünde erkek tarafı kız evine kalabalık bir grup halinde türküler söyleyerek giderler, oraya varıldığında havaya silahlar sıkılır. Kız evi kapıyı açmayarak karşı taraftan bahşiş ister. Bahşiş verildikten sonra kapı açılır ve gelenler içeri alınır. Kız tarafı gelinin çeyizini hazırlar ve ata yüklemeye başlarlar. Çeyiz yükleme işinin bitmesiyle gelin için artık baba evinden ayrılmanın zamanı gelmiştir. Gelin anne ve baba'nın elini öperek onlardan helallik ister. Bu ritüelden sonra gelinin erkek kardeşi veya abisi gelinin bel kuşağını bağlar ve karşılığında damattan bahşiş alır. Gelin baba evinden çıkarken davul zurna çalınır. Gelin alındıktan sonra kalabalık bir grup tarafından düğünün olacağı yere götürülür. Bu arada gelin ve damadın önü kesilir ve bahşiş istenir. Düğün evine getirilen gelin, atın üzerinde durur. Gelin attan inmez, kayın babası geline gücü oranında ya bir tarla, birkaç inek veya koyun bağışladığını söyler, bunun üzerine gelin attan iner. Bu sırada gelinin ayağına kurbanlar kesilir. Kesilen kurbanın kanı gelinle damadın alınlarına sürülür. Ardından gelin, kurban kanının üzerinden atlatılır veya kana bastırılır. Kurulacak olan yuvada bir anlaşmazlık olursa, kanın söz konusu tatsızlığı önleyeceğine inanılır. Kesilen hayvanın ciğeri gerdekten önce gelinle damada yedirilmek üzere kavrulur. Evin kapısına gelince, gelinin bir eline yağ, diğer eline bal ya da bir tabağın içinde yağ-bal karışımı verilir. Dili tatlı olsun diye, bir parmağı bala batırılıp, kapıya ve kapının üstüne üçer kez sürdürülür. Eşiyle yağ gibi anlaşmaları dileğiyle, bir parmağı da yağa batırılıp eşiğe üç kez sürdürülür. Ardından, elinin bereketli olması amacıyla, sağ eli bir çuval unun içine sokturulur ve eline bir oklava verilir. Kapının önüne, koyun gibi yumuşak huylu olması temennisiyle, koyun postu serilir ve gelin postun üzerinden geçirilir. Evinde demirbaş eşya gibi kalması, demir gibi ağır olması dileğiyle, demirin üzerinden atlatılır. Evliliklerinin sağlam olması için, kapının eşiğine bir çivi çaktırılır. Gelinin çocuklarının olması ve kısır kalmaması amacıyla kucağına çocuk verilir. Genellikle erkek çocuk tercih edilir. Bu arada çeyizler indirilir, çeyiz sandığını indiren kişi sandığın üzerine oturur ve kalkmak için damattan bahşiş ister. Düğünlerde davul zurna çalınır, kurbanlar kesilir ve ziyafetler verilir. Erkekli kadınlı oyunlar oynanır, silahlar sıkılır, at üzerinde cirit oynanır. Gece yarısı musahip, gerdek odasına kadar damada eşlik eder. İçeride bulunan kızın akrabası ile oğlanın akrabasından ihtiyar birer kadın, iki hayat arkadaşını birbirine takdim ederek, kız ile oğlanı tanıştırır.

Daha sonra onları el ele tutuşturarak dualar okutturur, aşiretlerine, atalarına ve büyüklerine her zaman saygılı olmaları tavsiye edildikten sonra dışarı çıkarlar. İki hayat arkadaşının zifaf olayı bittikten sonra ve kızın bakire olduğu haberi alındıktan sonra silahla havaya bir el ateş edilir. Ertesi gün misafir dğnclere toplumdaki yerlerine göre eyizden ipekli top, mendil, çorap veya birer koyun, keçi veya bir miktar para verilerek düğün törenine son verilir.

Sanatçı eseri ürettiği tarihte öğretmenlik yapmaktadır. Eserin üretiminden bir yıl önce Bedri Rahmi Eyüboğlu vefat etmiştir. Mehmet Pesen hocası için şunları söylemiştir: ‘Güzel Sanatlar Akademisi’nin resim atölye hocaları arasında rahmetli Bedri Rahmi Eyüboğlu en başta gelen ismi oluştururdu ve kabul edilmesi gereklidir ki, sanatlarını sürekli bir disiplinle sürdüren çok sayıda ressam bu atölyeden yetişmiştir.’ (Pesen, Uçar 2012).



Şekil68: Mehmet Pesen, Düğün Alayı

Tablo 69

Mehmet Pesen “Düğün Alayı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Düğün Alayı
Ebadı:	48x62
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: ‘Gelin geliyor’ adlı eser tuval üzerine yağlıboya ve sanatçının soyut dönemi sonrası yapılan figüratif ve Anadolu temalı eserlerinden olduğu için daha soyut etkileri barındırmaktadır. Bu soyutlama girişimleri arka plandaki mekân

oluşumunda kullanılmıştır. Eserde konu edilen gelin alayı sahnesinde, gelin beyaz bir ata bindirilmiş ve merkeze alınarak, kompozisyonun alt alanına yakın yapılmıştır. Kompozisyonun sağında köylü kadınları, çocuklar gelini takip etmektedir. Kompozisyonun sol tarafında ise halay çekenler, davul zurna ekibi ve gelinin hemen önünde kurban kesilirken resmedilmiştir. Bir dağ motifinin içine yerleştirilen gelin alayı, kompozisyonun alt yüzeyine yakın yerleştirilmiştir. Tuvalin kalanı ise leke ve doku zenginliği yaratılarak geri plana bir köy silueti gizlenmiştir.

Eserde az kullanılan nokta elemanının yerini çizgi ve leke almıştır. Leke ile oluşturulan çizgi tuvalin kenarlarına dayandırılacak şekilde kapalı bir form oluşturur. Gelini takip eden köylü kadınlarının istiflendiği figür grubunda dikey kullanılan çizgiyle bayraklar yapılmış ve resimde renk küçük parçalı olarak kullanılmıştır.

Orta değerde, boya katmanları tonlamasıyla oluşturulan zemin üzerine figürler gruplar halinde resmedilmiştir. Detaylardan arınan eserde leke kullanımına bağlı bir düzen oluşturulmuştur. Işık ve gölgenin kullanılmadığı çalışmada, esere ışık saf beyaz renk kullanımıyla verilmiştir.

Eser Raw Umber kahvesinin beyazla elde edilmiş nötr tonu ile çerçevelenmiştir. Lamp siyah, Ocre sarı ile karıştırılmış Ultramarine mavisıyla elde edilmiş koyu tonla ikinci bir ayırım yapılarak oluşturulan kapalı formun içinde Raw Umber kahvesi, Titan beyazı, Oxide Chrome yeşili ve Prussian mavisıyla elde edilen tonlar üst üste sürülerek aslında renk kullanımında zengin olan bu kapalı form, tek renk görüntüsüne indirgenmiştir. Halay çeken figürlerde siyah alanların üzerine Raw Umber sanatçı; siyah, beyaz ve kahverengiye bir araya getirmiştir. Tüm detayları çerçeveleyen, kenar ve üst bölümde girintilerin oluşturduğu gri tonlarında yapılan alan eserdeki küçük parçalanmayı toparlayarak birlik sağlamaktadır.

Pesen'in çok boyutlu görüntüleri düz bir zemine indirgemesinin ilk örneklerinden sayılır. Farklı bir perspektif araştırması yapılarak, köy görseli hem uzakta gibi resmedilirken aynı zamanda figürlerle aynı düzlemde etkisini de yaratmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Kültür süreklidir, aynı zamanda tecrübeler bütünüdür. İçinde barındırdığı bilgi birikimi kuşaklar arasında aktararak paylaşılır ve devam ettirilir. Kültürel unsurlar, insanların ve toplumların ihtiyaçlarını karşıladığı müddetçe devam eder. Bu durum kültürün ne kadar canlı olduğunu gösterir. Pesen'in resimlerinde de yaşayan kültür resimselleştirilmektedir. Sanatçıda insanların hayatında ve kadının, hayat

serüvenindeki geçiş dönemlerinden ikincisi olan evlilik törenini, yeni bir ailenin kurulduğu toplumsal bir kurumun başlangıç tören, inanış ve uygulamalarını incelemiştir.

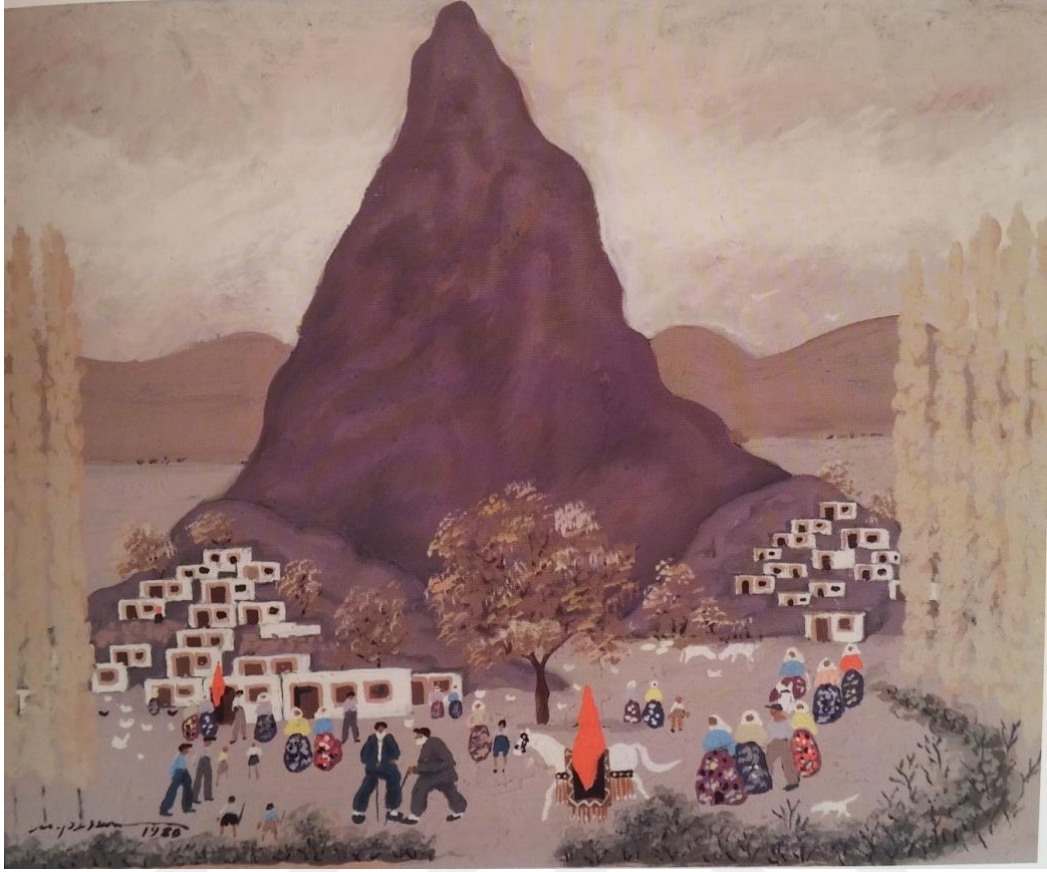
Sanatçının toprağının köklerinden yola çıkarak üretmesi Türk Sanatı için önem arz eder. Çünkü yüzünü batıya çeviren Türk Sanatı ‘batılılaşmayı’ çoğunlukla, sanatsal anlamda kendi mazisini ve kaynaklarını bırakma olarak görmüştür ve Avrupalı bir görünüşün peşinde koşmuştur. Bu da tabii olarak millî ruhta bir ikiliğe neden olmuştur. Tanpınar, Türk milletinin de ilk çağlardan başlamak üzere zamanla büyüyen, genişleyen, incelen, dal budak saran bir sanat ve edebiyatının olduğunu ve sanatın da yaşanan hayat içerisinde bir bütünlük teşkil ettiğini, bu bütünlüğün ise toprağın altında kalan hazinelerle beslenen bir köke bağlı olduğunu belirtir. Bu nedenle yüzünü Avrupa’ya döndürüp ruhunu bir ikiliğe saptayan Türk Sanatı yenileştirmek bir şarta bağlıdır: Kendine dönmektir. “Bunu başarabilmek için de önce kendimizi, kendi değerlerimizi, özümüzü tanımamız, bilmemiz ve millî benlikte devamlılık aramamız gereklidir.” demiştir.

Mesela sanatçının eserlerinde çoğunlukla yer alan bir motif olan halk oyununun, toplumsal işlevleri ve bireysel işlevleridir vardır. Bu töre ve törenlerin hepsi özünde bireysel olan ancak içerisinde yaşanan toplumla bütünleşmeyi sağlayıcı birer öğeyi oluşturmaktadır. Ait olma duygusunun doyumunu ile oluşan; sevinç ve mutluluk gibi hoş duygularla toplumsal uyumu yaşamaktadırlar. Bir arada yaşamının getirdiği olağan sonuç olarak oluşan törenlerin çeşitli toplumsal işlevleri bulunmaktadır. Çünkü oyun sırasında etnik köken, ekonomik ve toplumsal statü göz ardı edilmektedir.

Şahap Balcıoğlu 1984 Mayıs ayı basımı Sanat Çevresi Dergisinde sanatçıyla röportaj yapmıştır ve Pesen şunları söylemiştir: “1948’de Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun oldum. Oradan yetişen herkes gibi bende yerel sanatlara eğilim uzunca sürdü. Sonra o tutku giderek geometrik bir ölçüye dönüştü. Ama kısa bir süre sonra, istediğim duygusallıklardan ve resimde verilmesi gereken yumuşamadan uzaklaştığımı sezdim. Bu kez soyuta el attım. Ama o süreç de 1965’ 66 arasında sadece bir yıl gitti. Soyuta yönelmede ki amacım, çizgilerin geometrik ölçüsünden sıyrılmak, lekenin ve ışığın özgürlüğüne koşmaktı. Oysa o çalışma, somuta yeni bir anlayışla geçişin basamağı oldu. 1967’de gene somuta döndüm. Resmimin ilk döneminde kilimlere, heybelere, dizliklere bağlı olarak sarılmıştım fırçaya. Soyuttan tekrar somuta girerken, bu kez halk, halk sanatlarına ve minyatüre gönül verdim. Hele minyatür beynime, yüreğime işledi.”

Yarı soyut ve lekeci dönemini geride bırakan sanatçı, sonraki dönem çalışmalarında tam figüratif eserlerinde şenlik havası; renk patlaması kompozisyonlarında zenginleştiği çalışmalar olmuştur. Kağnısı, zurnacısı, davulcusu, halay çeken, horon tepeni, tavuklar, horozlar, köpekler, harman yeri, toprakaltı ve üstü evleri, renk renk şalvarlı kadınları, çoluğu çocuğu ile köy görünümüdür.

Sanatçı eseri ürettiği tarihte öğretmenlik yaparken; Türkiye’de sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek üzere eserin yapımından iki sene sonra 1978’de Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı yapılmıştır. Buna göre; demokrasinin yaygınlaştırılıp güçlendirilmesine, eşitliğe, dengeli bir toplum yapısına ve çağdaşlığa olan vurgusuyla öncekilerden ayrılmıştır. 3. Ecevit Hükümeti zamanında yapılan bu planda, mevcut anayasa dolayısıyla düşünce özgürlüklerinin kısıtlanmasıyla toplumun yaratıcı gücünün baskı altına alındığı belirtilmiş; kültürel etkinliklerin topluma yabancılaşmamasına özen gösterilerek evrensellik ölçütleri içinde, en az ekonomik yük getirecek fakat toplumun en geniş ölçüde katılımını sağlayacak ucuz ve etkili, yaygın ve işlevsel yapılara odaklanacak bir kültür politikası hedeflenmiştir (DPT, 1978).



Şekil69. Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 70

Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin
Ebadı:	17x21
Tekniği:	Mukavva üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1980
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen’in ‘Gelin’ adlı çalışması mukavva üzerine yağlıboyadır. Sanatçının bu figüratif eserinde, peyzaj geniş bir alan kaplamaktadır. Görkemli bir dağın merkeze oturtulduğu çalışmada dağın eteklerinde iki köy, yerel mimarisiyle boyanmıştır. Tuvalin sağına ve soluna yüksek kavaklar eşlik eder. Tuvalin

2/5'lik bölümüne yerleştirilen gelin alayında köyden köye gelin alayı resmedilmiştir. Geline öncülük eden yaşlı adamı, başka bir yaşlı adam karşılamaktadır. Köy halkı çoluk çocuk gelini beklemektedir. Gelinse Anadolu halk süslemeleriyle donatılmış beyaz ata bindirilmiştir. Peşi sıra gelen köylü kadınları diğer köyden olduğunu gösteren bir hareket içinde yerleştirilmiştir. Dikey hattı destekleyen dağ motifi ve kavaklara karşın, köy ve gelin alayı yatay bir hat oluşturur, bu hatta paralel yüksek dağın arkasındaki tepelerde yatay yöndedir.

Sanatçı boyasal katmanlardan oluşan doku oluşturma yoluna gitmiştir. Bu nedenle eser opak boyayla tamamlanmıştır. Köy, figürler derinliksiz boyanırken, dağ motifi hacimli boyanmıştır. Sanatçı eserinde bu noktaya dikkat çekmek isteyerek, aslında Anadolu insanının arkasını doğaya yasladığı mesajını vermek istemiştir.

Çalışmada nokta elemanı Anadolu görselinde doğasal notlarda ve figürlerin yerel giysilerinde kullanılmıştır. Resimde çizgi elemanı zayıf bir unsurdur.

Orta değerde renk alanlarının yer yer açık ve koyu değerlerle oluşturulmuş leke düzeninde tonal arayışlar gözlemlenmektedir.

Eserde kullanılan dış mekân unsurları, manevi anlamlarda taşımaktadır. Resimde sahnelenen gelin alayında izleyicinin de içine dâhil olduğu olayın bir sürecine tanıklık edilmektedir. Bulutlu gökyüzü, ölgün renkli doğa sonbahar mevsimini anlatmaktadır. Resimde gerçeklik görünen şekille ilgilidir ve belirli bir üsluba indirgenerek soyutlama girişimleri vardır.

Işık gölge, sadece dağ motifinde kullanılmış, gölgeler diğer alanların üstünden kaldırılmıştır. Eserde canlı renkler, nötr renklerle çerçevelemiştir. Raw sienna, raw umber, burnt sienna, burnt umber, paynes gri renkleriyle oluşturulan nötr renk düzeni üzerine oturtulmuş oriental violet moru aralarına yer yer raw umberla burnt siennanın kahveleri karıştırıldığı tonlar diyagonal tuşlamalarla sürülmüştür. Sanatçı diğer eserlerinde de olduğu gibi gelini merkeze de vermilion kırmızısıyla bir siluet halinde boyamıştır. Titan beyazı opak, düz damlı köy evleri, gelin alayındaki renkleri canlandırmıştır. Küçük parçalı, parlak renklerle düzenlemeyi tercih eden sanatçı Napoli sarısı, prusya ve turkuvaz mavileri, cadmium turuncusu kullanmıştır. Sanatçının diğer eserlerine göre renk biraz daha geri planda kalmıştır bu eserinde.

İki boyutlu mekân algısı yaratarak düz yüzey elde eden sanatçının eseri detaylar ve hikâyecilikte zengin bir anlatıma sahiptir. Sanatçının resimlerindeki etkiyle sanatçının titiz ve düzenli kişilik yapısı eserlerine de yansımaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Anadolu'da evlilikler, evlenecek olan adayların, ya birbirlerini görerek, tanıyarak ya da görücü usulü dedikleri yöntem olan erkek tarafının görüp beğendiği bir kız, ailesinden gidip istemesi şeklinde olmaktadır. Kız isteme merasiminden sonra eğer iki tarafta olumlu görüş beyan etmiş iseler söz kesme aşamasına geçilir, Kız tarafı şerbet isterse bir hafta veya on gün sonra şerbeti içilir. Şerbete gelirken kız için bir bohça içerisinde elbiselikler getirilir. Şerbet getirildiği zaman kız tarafı tepsinin içerisine hediyeler koyar. Davul çalınır, halaylar çekilir ve eğlence yapılır. Evlenme isteği üzerine verilen söz ile yapılan merasimlere nişan adı verilir. Bu dönemde erkek tarafı kız tarafına koyun, bulgur, pilav gibi gıda maddeleri gönderir. Kız tarafı da yöreye özgü ateşte yağlı ekmekler, yemekler pişirip, gelen misafirlere ikramda bulunurlar ve şeker dağıtırlar. Yemekten sonra şerbet, üzüm ve leblebi ikram edilir. Kıza kına yakılır. Daha sonra akrabalar ve gelen misafirler takılar takarlar. Düğünden bir hafta önce kızın eksikliklerinin giderilmesi için kız evine görmeye gidilir. Kız ve erkek tarafı gelinin eksik olan eşyalarını almak için birlikte alışverişe çıkarlar. Düğünden bir önceki gün 'baş bağlama' denen gelini giydirme töreni yapıldıktan sonra, o günün akşamında kına gecesi düzenlenir ve arkasından düğün yapılır.

Sanatçının, Anadolu'da geçirdiği askerlik (Erzurum) ve öğretmenlik (Giresun) yılları, Anadolu insanını geleneklerini, görünümünü yakından tanımasına, sevmesine böylece sanatta yapacaklarına dair düşüncelerinin ve nihayet sanatının şekillenip gelişmesine olanak tanımıştır. Eserlerinde tekrar yorumladığı, geleneksel Türk minyatür sanatının, kompozisyon çizgi, perspektif, renk ve leke düzeninden yola çıkarak ulusal bir sanat ortaya koymayı amaçlamıştır.

Birçok sanatçı Anadolu ve gelenekleri temasını farklı üslup ve arayışlar içerisinde kullanmıştır. Ancak Pesen bir değerlendirmede bulunarak, şöyle söylemiştir: “Türk resminde kırsal kesimden konuları işleyen ressamlar oldu. Harman yeri, tarlayı sürme, kağnıların top çekişi... Ancak bunların hiçbiri inanarak bir yere varmak gibi bir çaba içinde görünmüyor. Örneğin harman yerini resmeden kişi olmuş, ama etrafının yaşamını benimsemiş görünmüyor. Devam etmemiş. Bunlar daha çok bir çalışmayla yetinmiş, geçmişler ısrar etmiş bazı motiflerde, ama dekoratif olmaktan ileri gidememiş. Yapı olarak

Bedri Rahmi köye eğilmiş ve nakışı resme sürüklemiştir. Ne var ki nakış zaman zaman iki boyutlu kalmak zorunda kalmış, bu nedenle de grafik ya da dekoratif bir biçime dönüşmüş. Batı Resmi ile nakış tatminkâr bir (bileşim/bütünlük) oluşturamamış. O halde, resme daha yatkın olan minyatür neden ele alınmasın?” (Pesen, Uçan 2012) diyerek yeni yüzey araştırmalarına girmiştir.

Sanatçının düğün temalı eserlerinde yaşlı bir erkek figürü çoğunlukla geline önderlik eder. Burada Anadolu’da bir gelenek olan, halkının yaşlılara saygı göstermesi ve öncelik vermesidir. Hem bir ahlâk kuralı hem de bir kültürel alışkanlık olarak Anadolu’da hâlâ yaşamaktadır.

Eserde yer alan kavak resimleri, Anadolu insanının umutlarının yeşerdiği adeta filizlendiği sembollerdir. Elif’in, Fatma’nın, Ayşe’nin çift örgülü saçları gibidir. Resimdeki dağ formunun boyutları mübalağa edilmiştir ve burada anlamsal açıdan vurgulanan yüceliğine ve koruyuculuğudur. Çünkü iki köyde dağın eteklerine sığınmış bir halde yerleştirilmiştir.

Eserin üretildiği yıl Türkiye’de 12 Eylül Askeri Darbesi yaşanmıştır. Siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanat ve kültür alanlarında da bir kırılmaya yol açmıştır. Askeri darbenin koruyuculuğundaki yeni liberal ekonomik siyaseti sürecinde, Batı dünyasıyla olan ekonomik ve siyasal ilişkilerin yanı sıra, kültürel oluşumlarla ilişkiler artmış; yeni bir zenginler sınıfı ve ona bağlı olarak da yeni bir değer sistemi meydana gelmiştir. Türkiye’de bunlar yaşanırken dünya ise, iki süper güç olan ABD ve Sovyetler Birliği arasında yaşanan soğuk savaşın sonlarına gelinmiştir. 1980’lerde kültürel etkiler açısından ise tüm dünyada benzerlikler görülür, bunun sebebi olarak da küreselleşme gösterilebilir. Bilgisayar teknolojileri, kültürlerin esas görüşlerine girmeye başlamıştır. Bu teknolojik gelişmeler sadece seri üretimde görülmeksizin bilgisayar oyunları, yeni oyun konsolları ve eğlence sistemleri, video, film sektöründe görülmüştür. Hatta bu alanlarda yaratılan karakter ve konular sanat eserlerine de konu olmuştur. Ancak bu gelişmelerden çok az etkilenen Türkiye’nin kültürel değişimi dünyadaki diğer ülkeler gibi olmamıştır.



Şekil70 . Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 71

Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin –Unicef kart orijinali
Ebadı:	17x21
Tekniği:	Mukavva üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1982
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘gelin’ adlı eseri mukavva üzerine yağlıboyadır. Sanatçının gelin alaylarının ağırlıklı olarak ele alındığı resimlerinde ve diğerlerinde de açıkça görülen yaklaşım tarzı, bizleri 16. ve 17. yüzyıl nakkaşlarının dünyasına çeker. Küçük figürlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı kompozisyonlarında bunca figür

kalabalığına rağmen bizi yormayan aksine rahatlatan neşeli bir dinamizm vardır. Figürler, geniş renk lekeleriyle belirlenmiş, sıra sıra tepelerin ardından izleyiciye doğru kıvrılarak yaklaşır. Çağdaş bir minyatür esprisiyle sunulan bu figürler, ayrıntıdan uzaklaştırılıp sadeleştirilmiştir. Ancak sanatçı yinede Doğu'nun süslemeci özelliğinden ayrılmayarak bazı figürler üzerindeki giysilerde birtakım motifler kullanmayı da ihmal etmemiştir

Motifsel açıdan olsun, kompoze edilişi açısından zengin olmakla beraber, ince bir duyarlılıkla ifade edilmiş bir eserdir. Düğün temasının bir parçası olan 'gelin alayı' sahnelenmiştir. Pesen çok kullandığı dağ şeklini bu eserinde iki 'S' hareketinden oluşan bir hatla tuvalin tepe noktasından aşağı bitimine kadar gözü çekmektedir.

Sanatçı, göz illüzyonu kurarak dağın üzerine yerleşmiş gibi görünen evlerde aslında uzaktan yakına doğru bir kurulumu da gösterir konumdadır. İlk bakışta keskin ve heybetli dağ biçimini görmeye alışık olduğumuz Pesen resimlerinde bu dağ diğerlerinden farklı olarak evler arasına yerleştirilen baklava dilimli tarlalarla yeni bir perspektif düzeni yaratır.

Peyzajın geniş bir alan kapladığı resimde, figür grupları resme dengeli dağıtılarak, peyzaj ve figür toplulukları kompozisyonda uyumlu bir etki elde etmiştir.

Resimde yer yer detaylarda küçük çizgi hareketleri ve kompozisyonu dalgalı bir hareketle bölen köy yolunda kullanılmıştır. Küçük hacimli noktalar yüzeyde leke etkisi yaratmaktadır.

Renkler ifade edilmek istenen konuya dayalı somut nesnelere hareketle ele alınmıştır. Bu renklerde gölge ve ışık ortada yoktur. Resimde açık renklere ve beyazın kullanımına bağlı bir aydınlık yaratılmıştır. Zengin nötr renk tonları üzerine figürlerde canlı renk kullanımına gidilmiştir. Sıcak ve soğuk renkler beyazla karıştırılarak birbirlerine yakın kullanılmıştır.

Kompozisyonun nötr renklerle oluşturulmuş, geometrik parçalardan ve bölünmelerden oluşan zemininde burnt umber, burnt sienna, raw umber kahvelerinin kullanıldığı alanlar, hookers yeşili ile bölünerek soğuk ve nötr renk kurulumu yapılmıştır. Raw umber kahvesiyle beyazın karıştırılarak köy yolu yapılmış, bu açık nötr renk figürlerdeki canlı renklerin gücünü arttırmıştır. Figürlerde phthalo, primary ve turkuvaz mavileri, primary magenta, vermilion kırmızılıarı beyazla karıştırılarak kullanılırken ata binmiş gelini saran kumaş cadmium kırmızısıyla yapılmıştır. Yer yer napoli ve ocre sarıları, ayrıca magenta, permanent rose, lamp siyahı ve van dyke kahvesi yüzeyi zenginleştirmiştir. Eserde renkler

birbirinin önüne geçmediği gibi kompozisyonda denge ve uyum içindedir. Bu uyumda etki ise nötr renklerle çerçevelenen parlak renk kullanımındır.

Sanatçı aynı temada farklı varyasyonlarda eser üretirken değişik açı ve malzemelerde yola çıkmıştır. Sanatçının sentezci kişiliği sayesinde çağdaş batı sanatıyla yerel unsurları birleştirmiştir. Pesen geleneksel minyatür ögesinden yola çıkarak yeni bir resim anlayışla seriler üretmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının eserlerinde minyatürize etme alışkanlığı, aslında karakter yapısıyla da ilintilidir. Yazısının küçüklüğünden bahseden eşi: "...yazı karakterlerinin küçüklüğünden dolayı mektuplarını okumakta güçlük çekerdim" demiştir. Küçük yazı karakteri kullanan Pesen, küçük kâğıtları defter haline getirerek, not almış, ambalaj, kutu, plastik şişeleri objeleri küçülterek minyatürize etme alışkanlığını günlük hayatına taşımıştır.

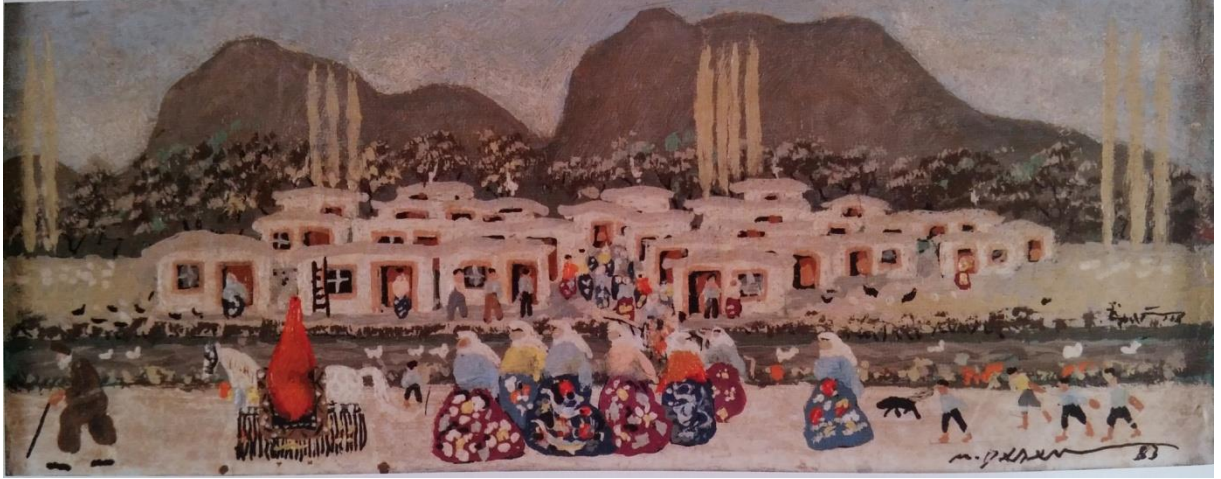
Mehmet Pesen, zaman içinde hem tuvallerinde hem de motiflerindeki boyutlandırmasında git gide küçülen bir gidişata sahiptir. Ancak Pesen'in bu duruma varmasında, nakışın grafiksel ve dekoratif bir biçime dönüşüp tatmin edici bir noktaya varılmaması yatmaktadır. Sanatçı bu sebepten ötürü minyatüre yönelmiştir.

Unicef'in her yıl çıkardığı ve tüm dünyada satışa sunulan kartpostalları için, kurumun Türkiye temsilciliği tarafından Mehmet Pesen'in ismi lanse edilmiştir. Gönderdiği resimlerin ikisinin basılmasına karar verilmiş ve biri 1986 yılında basılarak tüm kıtalarda satışa sunulmuştur. Dünyanın çeşitli ülkelerinden sanatçıların imzalarını taşıyan bu kartpostallar içinde Pesen'in eseri, çok kısa zamanda dört milyon gibi hiçbir karta nasip olmayan bir satış rakamına ulaşmıştır. Bu olay sonrası sanatçının orada bir isim oluştur. Bu arada Unicef ve Strasbourg Akademisi'nin ortaklaşa düzenledikleri 'Barış Yılı Kartpostal Yaratımları Yarışması' için davetiye alan sanatçı, 34 ülkeden 1600 eserin katıldığı yarışmanın büyük ödülü kazanmıştır. Resmin büyük ödülü aldığı yıllarda üretilen sanatçının eserlerinde minyatür sanatının yorumlanmasıyla oluşturulan bu üslubun olgunluk kazandığı döneme denk gelmektedir. Özgün kimlik kazandığı bu yıllar hem yurt içinde hem de yurt dışında dikkat çekmiştir.

Sanatçının en çok konu edindiği yuva kurma, gelin alayı, kutlamalarıdır. Türk toplumunda neslin çoğalması, toplumun devamının sağlanması için çocuk yapma, ailenin en önemli işlevleri arasında bulunmaktadır. Ailenin sembolü ev, evin sembolü de ocaktır. Türklerde aileye verilen önemin dikkat çekici örneklerinden birisi, ailenin barındığı evin, eşiğin ve

ocağın kutsal kabul edilmesidir. Eski Türkler izdivacı “evlenmek”, “ev-bark sahibi olmak” şeklinde ifade ediyorlardı. Buradaki “bark” kelimesinin Orhun Kitabeleri’nde “mabet” manasında kullanılması evin kutsallığına işaret etmektedir.

Eserin üretildiği yıllar olan 1980’lerden sonra, Türk resminde bir birlik anlayışı içinde olmasa bile, yerel konulardan evrensel konulara, soyuttan sosyal gerçekçi konulara, gerçeküstücü ve fantezist yaklaşımlardan tarihi olay ve kişilere kadar her türlü konu ve anlayışa rastlanır. Burada dikkati çeken bir unsur, daha önce de belirtildiği gibi sanatçıların Batı’da gelişen anlayışlara daha eleştirel yaklaşımlarıdır. 1980’lerde sanata daha eleştirel gözle bakan ve bugün 50 yaş civarında bulunan ressam kuşağının Türk resmine oldukça büyük katkısı olmuştur. Bunlar arasında Doğu sanatının kaynaklarına, Selçuklu ve Osmanlı sanatına, Anadolu halk sanatına ve Anadolu uygarlıklarına göndermelerde bulunan, bütün bu kültür birikimleriyle sanatı aracılığıyla hesaplaşan oldukça fazla sayıda sanatçı bulunmaktadır. Özellikle son yıllarda gazete ve dergilerde kendileriyle görüşme yapılan ressamların önemli bir kısmı resimlerindeki temel niteliği açıklarken, ulusallığın altını çizip eğer geniş halk kitleleriyle bir bağ kurabilmişlerse, bunun kendi öz kültürü ve birikiminden kaynaklandığını kanıtlamaya ayrı bir özen göstermektedir.



Şekil71. Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 72

Mehmet Pesen “Gelin” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin
Ebadı:	7x18
Tekniği:	Mukavva üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının çok sevdiği bir motif olan köyden köye giden gelin alayı, eserin konusudur. Sanatçının diğer eserlerinde de kullandığı iki sahneli, köy hayatı ve gelin alayı olayının eş zamanlı düzenlenmesinde, eser altı yatay hattan oluşmaktadır. Soluk ve dar alınmış gökyüzü, yüksek dağlarla kaplıdır. Heybetli dağların eteklerinde ağaçlar ve hemen önünde düz damlı kerpiç evler ve köyün günlük bir sahnesi resmedilmiştir. Bir nehir, köy ve gelin alayını ayırır. Kazların yüzdüğü tarafın aksine yaşlı bir adamın öncülüğünde gelin ve gelini takip eden köylü kadınları ve çocuklar eserin soluna doğru hareket etmektedir.

Nokta elemanı zengin bir anlatımla kullanılmıştır. Ormanlık alanda izlenimci nokta kullanımı, köy görselinde koyunlar, tavuklar ve ördeklerin nokta elemanı ile ifade edilmesinin yanı sıra, gelin ve köylü kadınlarında dekoratif amaçlı kullanılmıştır.

Eserde yatay ve dikey çizgi kullanımına karşın, yatay çizgi eserde ağırlıktadır. Tuvalin dikdörtgen yapısı ve eserin kompoze edilişi yatay hareketler halinde olsa da kerpiç evler, kapıları, figürlerin dikey yapıları ve kavak ağaçları esere kontrastlık yaratarak, yatay harekete karşıtlık oluşturmaktadır.

Orta lekenin az, koyu ve açık lekenin ağırlıklı kullanıldığı resimde, açık alanlar ve koyu alanlar birbirine yakın düzenlendiği için resimdeki kontrastlık güçlendirilmiştir. Sanatçı eserini optik görüntü detaylarından arındırılarak lekeci bir anlayışla eserin hikâyeci yönünü de kuvvetli tutarak resimlendirmiştir.

Nötr renklerle oluşturulmuş geniş alanların üzerinde küçük parçalı parlak renk kullanımı, izleyiciye yakın olan bölümde daha yoğun bir düzende değerlendirilmiştir. Raw umber ve raw sienna kahvelerinin kullanımıyla renklendirilen dağların eteklerinde burt umber, raw umber kahveleri ve ara ara beyazla karıştırılmış chrome yeşiliyle ormanlık alan yapılmıştır. Resmi dikey olarak kesen kavak ağaçları ise napoli sarısı kullanılarak öne getirilmiştir. raw umber kahvesiyle beyazın parlaklığı kırılarak kerpiç izlenimi veren evler yapılmıştır. Kapı ve pencereler cadmium turuncusu üzerine burnt siennayla ışık gölge oyunlarına girilmiştir. Hooker's yeşili ve beyazla karışmış raw umber kahvesiyle yapılan nehir, gelin alayı ve köy görselini ikiye ayırmıştır.

Dış mekânın resmedildiği bu eserde sanatçı diğer eserlerinden farklı olarak köy ve gelin alayı görsellerine daha yakın bir bakış açısından resmetmiştir. Böyle geniş leke alanlarının bırakılmadan zengin motiflerin tüm yüzeye yerleştirildiği bir eserdir. Ayrıca ışık gölge kullanılmamıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Gelin alma; Türklere kızın bir göçü gibi görülmüştür. Anadolu'da kız evden çıkmadan önce anasının diktiği bir "analık" giysisini giyer. Ancak bundan sonra gelin başı yapılır ve gelin elbisesi giydirilirdi (Ögel 1988). Bazen "gelin göçü, gelin götürmesi" adıyla da anılan gelin alma, kızın baba evinden koca evine götürülmesidir (Ataman 1992) Gelin göçü temasını farklı anlatımlarla Mehmet Pesen birçok kez çalışmıştır. Köyden bir başka köye gelin verilmesini konu alan ve bu nedenle de insanıyla, köyüyle, hayvanıyla, doğasıyla Anadolu kırsal yaşamını özel bir anında saptayan bu resimler sanatçının çalışmaları arasında önemli bir yer tutar.

Sanatçının eserlerinde yer alan yüksek dağ motifleri, destansı umudu, Toros dağlarını temsil etmekle birlikte insanların adeta yükselen umut ve beklentileridir.

Pesen'in kompozisyonlarında yoğun bir figür kalabalığı olmasına karşın, bizi yormayan neşeli bir dinamizm var. Gerçekçi bir anlatımla her zaman çevremizde gördüğümüz olaylar sergileniyor (Ersoy, 1984). Sanatçı, kırsal kesim konularını işlerken, kendinden önce bu konuları işleyen sanatçıları konunun bir dış halkasını gözlemlememesini eleştirerek, kendi eserlerine etraftaki yaşamın betimlemesine de girmiştir

Minyatür sanatından etkilenerek yeni bir yorum getirme çabası ve köy düğünlerinin konu edilmesi aynı zamana rastlamaktadır.

Sanatçının eserinde konu edildiği at üstünde gelin, Anadolu düğünlerinde köyden köye giden gelin alayının bir parçasıdır. Gelin köye vardığında attan inmek istemez, damada karşı direnir. Bunun sebebi, kayınbabanın yeni çift için bağışta bulunmasını sağlamaktır. Gelin, bu bağışı ya da armağanı duyduktan sonra damadın kucağında attan iner. Damadın kolunda eve girerken oğlunun yengesi, gelinin parmağını, bala, bazen de yağa batırır. Gelin de bu parmağını, bir kapı girişine bir de tavana sürmeye çalışır. Bu adet de yağ ile bal gibi geçinmek anlamına gelir.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde 1980 sonrası, küreselleşen dünyanın etkileri, neo-liberal politikaların oluşturduğu yapay pazarlar, hızla çoğalan sanat galerileri ve merkezileşen akademilerin sanatçı olarak piyasaya sürdüğü gençler yeni sanatçılardır. Bu sanatçıların bir kısmı dünyadaki dönüşüme ayak uydurmuştur. Rıfat Şahiner, bir bildirisinde bu bağlamdaki dönüşümün altını çizer. Ona göre; bu süreçte müze ve galeri gibi kurumlarla barışık, devlet ve sermaye çevreleriyle uyumlu yeni bir sanatçı tipi belirlemiştir. Dahası yeni avangardistler eskisi gibi sisteme kafa tutan lanetli isimler değildirlir ve sanatçıların; devletle, şirketler ve müzelerle kurduğu ilişkilerin adını eleştirmenler çoktan bulmuştur: "Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü" olmuştur. Ancak sanatçı Mehmet Pesen, ekonomi kültürünün bir parçası olmayı reddetmiş, spekülasyonlara girmeden; kendi sanat yaşamında ilerlemiştir.



Şekil72. Mehmet Pesen, Bacılı

Tablo 73

Mehmet Pesen “Bacılı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Bacılı
Ebadı:	25x45
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: ‘Bacılı’ adlı eser tuval üzerine yağlıboya yapılmıştır. Yüksek bir dağın eteklerinde bir köy, ağaçlar içerisinde. Köyün hemen aşağısında, kağnılar yük taşımaktadır. İzleyiciye yaklaştıkça kompozisyonun alt bölümünde iki kadın figürü eserin

sağ ve sol tarafını kaplamaktadır. İki kadın figürü arasında kalan alanda davulcu ile bir grup erkek figürü halay çeker. Eserin zemininde ise gelin köyden köye geçiş yaparken, gelin alayı resmedilmiştir.

Sanatçı eserin düzenlenmesinde optik görüntü kurallarını yıkarak eşzamanlı dört kattan oluşturduğu resmine proporsiyonları isteğe bağlı ayarlanmış figürler yerleştirilmiştir. Bu özellikle geleneksel Minyatür Sanatında da kullanılmaktadır. Minyatürdeki anlatımcı ve hiyerarşi özelliğinin görüldüğü çalışmada resmin sol ve sağ taraflarına yerleştirilen iki kadın figüründen biri köye doğru bakmaktadır ve burada kurgusal bir anlam taşıyarak mesaj içermektedir. Bu mesaj; anne evinden çıkan ve başka bir köye gelin giden birçok kadının özlem dolu hikâyesidir. Gelin alayındaki kadınların arasına yerleştirilen bu figür beyaz başörtüsüyle saflığı, temizliği ve geniş yüzeyi kaplamasıyla da güçlü ve kudretli tarafı vurgulanmıştır. Soldaki figür ise izleyiciye dönüktür.

Nokta elemanı doğa izlenimlerinde, kadınların şalvarında ve takılarında ağırlıklı kullanılmıştır. Çizgi elemanının kullanımında ise dağ görselini de dalgalı ve dairesel çizgi yapılarıyla hareketlendirilmiştir. Kağnılar ise yatay ve dikey ince yapılı çizgilerle detaylandırılmıştır. Köylü kadınlarının giysilerindeki yerel motifler tekrar yorumlanarak çizgi elemanının da yardımıyla plastik bir yapıya dönüştürülmüştür.

Işık gölgenin çok az kullanıldığı eserde, açık lekeler resme aydınlık kazandırmıştır. Lekeci anlayışın hâkim olduğu eserde ağırlıklı orta değerlerde leke kullanılmıştır. Açık ve koyu lekeler birbirine yakın düzenlenerek kontrastlıklar artırılmış ve figürler ön plana çıkarılmıştır. Eserde renk kullanımı ise ağırlıklı toprak tonlarıdır. Nötr renklerin oluşturduğu arka planın üzerine dört kattan oluşan resminde beyaz kullanımı önemlidir. Köy evleri, kağnılar, halay çekenler, resmin sol ve sağ yüzeyine yerleştirilen köylü kadınlarında ve gelin alayında eserin yüzeyine dağıtılarak beyaz rengin düzenlendiği görülür. Çalışmanın yukarı 2/4'lük kısmı nötr renkler üzerine kağnılarda beyaz ve ocre sarısı köy manzarasında Vermilion kırmızısı ve titan beyazı kullanılmıştır. Eserin alt 2/4'lük alanı daha küçük parçalı ve renk açısından zengindir. Nötr zemin üzerine uygulanan cobalt mavisi, cadmium kırmızısı, napoli sarısı ve permanent Rose pembesi dahil edilmiştir. Doğadaki dokulardan yola çıkan sanatçı, boya katmanları ve leke düzeniyle oluşturduğu dokular, doğanın gücünü ve önemini vurgulamıştır.

Dış mekânın resmedildiği eserde, mevsim sonbahardır. Ön arka obje ilişkisinin korunduğu eserde perspektif kullanılmasına karşın, yeni kurulmuş bu resimsel düzen nedeniyle sati bir yüzey oluşturularak düz bir yüzey elde edilmiştir.

Pesen'in sanatında, temel gerçeğe dayanan, başka türlü bir dış görünüm benzerliği söz konusudur. Geleneksel minyatür sanatı ve çağdaş Türk sanatının eğilimlerinden izlenen yollarla oluşturulmuş bir kompozisyonda önceki dönemlerinde izleriyle dışsal formlar yeniden canlandırılmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen, eserinde Anadolu kırsal hayatından ve düğün töreninden birçok sahneyi bir araya getirmiştir. Aynı konuyu birçok defa konu edinmiş olsa da sanatçı her defasında teknik anlamda yeni bir arayışa girmiştir. Bu eserinde de Minyatür sanatındaki her köşede farklı bir olayın anlatılması Pesen'in resminde kendini gösterir. Bu eserde yeni bir derinlik anlayışıyla farklı boyutlandırmalara gidilerek köy düğünü kompozisyonunda her köşede ayrı bir öykü yer alır.

İslam minyatürü ters bir yol tutmuş derinlikten satha, gerçekten tecride doğru yükselmiştir. Minyatürler el yazmalar arasına girmeden önce Müslüman ressamaların, gölgeyi derinliği, hacmi bildikleri gerek tarihi kaynaklardan gerekse eserlerden anlaşılmaktadır. Ama zamanla bu ortadan kalkmış, dış müşahededen uzaklaşarak, mücerret olan temayül ağır basmıştır (Yetkin, 1953). Minyatür sanatında çizgiler ince ve zariftir. Tek çizgi anlayışı hâkimdir. Yer yer kalınlaşıp incelendiği görülmez. Yani çizgiler yüzey üzerinde herhangi bir hacim değeri kazanıp üçüncü boyutu aramazlar. Türk minyatürlerinde görülen teknik gereğince ışık gölge kıymetlerine değil, kuvvetle belirtilmiş dış konturlu desen sistemine dayanır. Minyatürde çizgi desenin, renk ise lekenin tadını verir. Şematik çizgi üslubuyla gerçekleştirilen anlatım renk oyunları kurban edilmemiştir. Bir nesnenin rengi ister uzakta olsun isterse yakında, gecede ya da gündüzde hep aynı görünür. Onun uzakta olması ya da gece karanlığında bulunması nakkaşı etkilemez. Minyatürün bu özelliklerini plastik sanatlara uyarlayan sanatçı, lekeden vazgeçmeden, boyut olarak minimize ettiği ve parlak renkleri küçük parçalı detaylarda kullanımına gitmiştir. Minyatürdeki titizlik sanatçının eserlerinde de gözlemlenir.

Eserlerinde armonik renk düzenlemelerinin uygulandığı bu yapıtlarda renk, leke, biçim ve yorumda ince eleyip sık dokuyan bir titizlikle doğal ve yerel öğeler, figür ilişkilerindeki ölçülü uyumluluk ustaca bir çözüm düzeyine ulaşıyor. Pesen bir seyyah gibi Anadolu'nun değişik yörelerini özellikleri ile yansıtıyor (Ersoy, 1984). Sanatçının vazgeçilmez

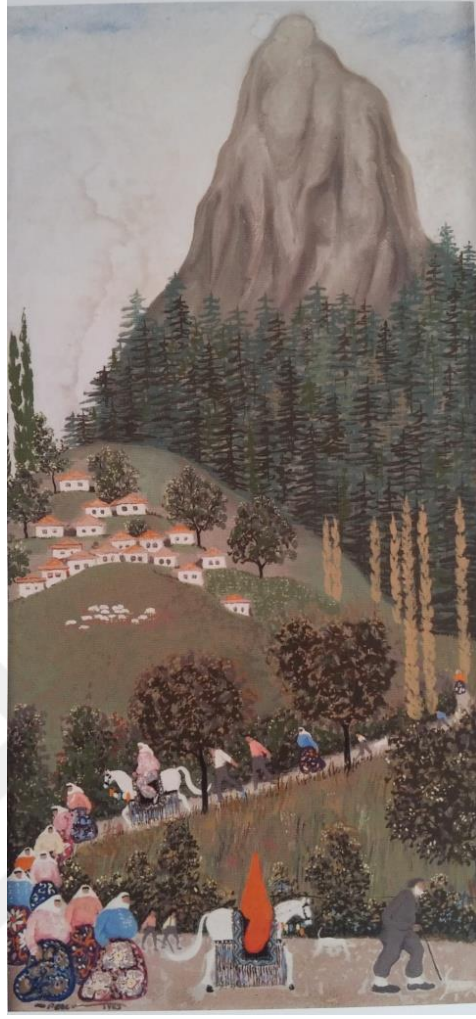
motifleri; gelin göçürme, halay oyunları, kırsal yaşantı detayları Türk toplumunun yaşamını gözler önüne serer. Özellikle eğlence geleneğinde müzik ve oyunun değişmez iki unsuru davul-zurnadır. Türk toplumunun eğlencelerinden; barlar, halaylar, zeybekler, horonlar ana motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk insanının, bu tür oyunlarla coştığı ve eğlendiği sanatçının eserlerinde gözlemlenir.

Anadolu topraklarında halk oyunlarının ve düğün törenlerinin, bireyin topluma aidiyet duygusunun köklenmesinde ayrıca önemi vardır. Bu paylaşım ile birey ve toplum uyumu sağlanmaktadır. Bu uyuma ulaşmada ise oyun bir iletişim işlevi yüklenmektedir. Kitle iletişim araçlarının çok yaygın olmadığı dönemlerde Anadolu topraklarında yaşayan halkların iletişimlerini oyun yoluyla sağladıkları görülürken; açık olarak ifade edilemeyen duygular, türkü olup dile gelmekteydi. Böylelikle, oyun sırasında söylenen birçok türkünün dolayısıyla oyunun düşünsel boyutları oluşmaktadır. Bu topraklarda yaşanan derin izler bırakan doğal ya da sosyal olaylar, durumlar, şahıslar ve birçok unsuru ifade edebilmek için, yazının yetersiz kaldığı, sözün boğazda düğümlendiği anlarda, bir inleme, bir haykırış ya da bir sevinç nidası olarak müziğe yönelmiş ve törenlerde nesilden nesle aktarılmıştır. Müziğin ezgisine kendilerini kaptıran Anadolu insanı, çeşitli figürler üretmiş, bu figürler, belirli anlam ve kalıplara dökülerek oyunları meydana getirmiştir. Böylece oyun ve müzik, insanlar için önemli iletişim vasıtası olurken sanatçı içinde resimlerinin vazgeçilmez motifi olmuştur.

Gelin göçürme törenleri Anadolu'da yerel halkın eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirmelerine olanak sağlar; davullar, zurnalar eşliğinde kız evine doğru yola çıkma, erkek tarafının, kız evinin önünde davullar, zurnalar eşliğinde halaylar çekip oyunlar oynaması köy halkına eğlenceli ortamlar sunmaktadır. Kırsal kesimin kısıtlı eğlence olanağından biri olan bu törenlerle halk hoşça vakit geçirmekte, gündelik hayatın neden olduğu telaş, sıkıntı, zorluk ve yorgunluktan bir süreliğine de olsa uzaklaşmaktadır. Kız tarafının, gelin göçürmeye gelen erkek tarafına çıkardığı zorluklar, eğlendirip hoşça vakit geçirtmenin yanı sıra, sosyal bir ortamda belli bir düzen içerisinde birlikte hareket etme, kızın kolay verilmeyeceği mesajını vererek toplumsal değerlere destek verme çabalarını da desteklemektedir. Kız tarafının delikanlılarının, erkek tarafını köyün girişinde bekleyerek "toprak bastı" parası istemeleri; oğlan evinden gelen kadınların gelinin yanına girebilmek için bahşiş vermek zorunda olmaları; "sandık hediyesi", "kapı parası" adı altında kız tarafına verilen bahşişler; gelin adayının önünü kesen köyün ya da mahallenin gençlerine

verilen hediyeler söz konusu işleve örnektir. Kızın evden ayrılmasına karşı bir direnişini ifade eden bu durum, aynı zamanda kız tarafının, gelinin yanında olmak, ona değerli olduğunu hissettirmek amacını taşımaktadır.





Şekil73: Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 74

Mehmet Pesen “Bacılı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Bacılı
Ebadı:	25x50
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Eser, tuval üzerine yağlıboya olup gene sanatçının çok işlediği bir konu gelin alayıdır. ‘Gelin’ adlı eser tuval üzerine yağlıboyadır. Diyagonal

parçalardan oluşan kompozisyonun geniş bölümünü yüksek bir dağ ve eteklerindeki orman oluşturur. Resmin kalan 2/4'lük kısmını ise tepelere yerleşmiş köy, otlayan koyunlar ve dik yoldan inen köylüler ve gelin ele alınmıştır. Geniş bir bakış açısıyla figürlerin bütünleştirildiği doğada, oylum oylum kıvrımların dinginliğini bozan, bir yerde de dengeleyen grafik düzenli dimdik yükselen tel tel yapraklarına kadar işlenmiş kavaklar yer alır. Tepelerin üzerine birbirini örtmeyecek şekilde serpiştirilmiş küçük evler, gene tepelerin ardına yerleştirilmiş birkaç insan figürü Pesen'i minyatürlere yaklaştıran bir başka unsur olarak karşımıza çıkar.

Nokta elemanı, doğasal görüntülerde, köylü kadınların giysilerinde, köy görselinde yoğunluklu kullanılmıştır. Fırçayla oluşturulan tuş tekniğine dayalı bir piktüral oluşuma gidilmiştir.

Eserde kullanılan çizgi elemanı, ağırlıklı dikey ve yatay harekette kullanılmasına karşın dairesel ve zig zag yapı çizgilerde gözlemlenmektedir. Çam ormanlarında yatay çizgisel bir yapıyla izlenim yakalanırken, köylü kadınların şalvarlarında hareketli dairesel çizgilerden yararlanılmıştır. Gelin ve atında dikey ve zigzag çizgilerle yerel desenlere gönderme yapılmıştır.

Leke kullanımı ağırlıklı koyu ve orta değerdedir. Resimde ışık gölge kullanılmamıştır ve diğer eserlerinde olduğu gibi açık renk lekeleriyle eserin aydınlık alanları kurulmuştur.

Yüksek bir dağın eteklerinde çam ormanlarının hemen yakınına kurulan tek katlı beyaz köy evleri, uzun kavak ağaçlarının yola eşlik ettiği resimde, kalabalık bir figür topluluğu en başta elinde bastonuyla köyün yaşlısı ve hemen arkasında kırmızı kumaşlara sarınmış beyaz atıyla gelini takip etmektedir. Şişman, desenli şalvarlı rengârenk giyinen köylü kadınlarının bir ortak noktası da beyaz başörtüleridir. Çocukların da eşlik ettiği bu konvoyda bir başka köye gelin götürülmektedir.

Eserde renk düzeni, sanatçının diğer eserleriyle benzerlik göstermektedir. Nötr ve soğuk renklerin ağırlıklı kullanıldığı çalışmada sıcak renkler, köy görseli ve figürler üzerinde tercih edilmiştir. Raw umber kahvesine katılan beyazla oluşturulan dağ motifinin eteklerinde emerald yeşili ve titan beyazıyla karıştırılarak yapılmış ormanı takiben gene raw umber ve raw sienna kahvesiyle karıştırılan beyazla elde edilerek bir sis perdesi oluşturacak şekilde yeşil tonlarıyla da iç içe geçen tepelere eşlik eden napoli sarısı ve ocre sarısı ile elde edilmiş kavak ağaçları yapılmıştır. Patikanın kenarlarına yapılan ağaç ve bodur bitkilerde gene raw sienna ve raw umberla karıştırılmış beyaz ve çam ormanlarında

kullanılan yeşil ve van dyke kahvesi lekeci bir üslupla sürülmüştür. Phtalo mavisini beyazla karışımı, prusya mavisini, cadmium turuncusu ve vermilion kırmızısı figürlerde kullanılarak; köy görselindeki sıcak turuncu orada asılı kalmamış, figürlerin renkli sıralanışıyla göz aşağı çekilmiştir.

Çalışmada boyasal katmanların oluşturduğu boya dokusu gözlenmektedir. Resimde perspektif kullanılmıştır. Dış mekânın resmedildiği eserde, sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi hem köy görseli hem de gelin alayı bir arada düzenlenmiştir. Perspektif kullanılmasına karşın dikey kullanılan tuşlamalarla iki boyutlu mekân algısı oluşturulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Türklerin hayatında doğumdan sonra gelen dönüm noktası evlenmedir. Bir milletin çekirdeğini aile oluşturur. Her yönden güçlü bir milletin ortaya çıkması sağlam evliliklere bağlıdır. Anadolu halkı bu nedenle evliliğe çok büyük bir önem vermekte, evlilik öncesinde, sırasında ve sonrasında çeşitli iyi ve uğurlu sayılan uygulamaları hayata geçirmektedir. Gelin göçürme törenleri, bireyleri bir araya getirip sosyalleşmelerine olanak sağlamaktadır. Gelin alma gününün sabahında oğlan evinin hazırlıkları, gelin almaya gitme, kız evinin gelin almaya gelenlere çıkardıkları zorluklar, gelinin baba evinden uğurlanması ve oğlan evine götürülmesi gibi ortamlar bireyleri bir araya getirip sosyalleştirmektedir. Bireylerin gerek hemcinsleri gerekse karşı cinsle bir araya gelmeleri, oyunlar oynamaları, kısacası bir paylaşım içine girmeleri onların dayanışma ruh ve yeteneğinin geliştirilmesi açısından da işlevseldir.

Gelin göçürme törenlerinin ekonomik işlevleri de vardır. Oğlan evine getirilen gelinin, eskiden attan inmeden önce “özenkilik”, günümüzde ise attan inmeden önce “indirmelik” istemesi; köyün muhtarı gibi ileri gelenlerinden birisinin de kayınvalide ve kayınpeder başta olmak üzere, kıza verilen hediyeleri anons etmesi şeklindeki uygulamalar, ileride olabilecek ayrılığa karşı gelini korumak amacıyla alınmış bir tedbir olarak düşünülebilir. Geline verilen veya vaat edilen şeylerin geline ait olması ve gelinin bunlar üzerinde istediği gibi tasarruf edebilme imkânına sahip olması, özellikle ekonomik özgürlüğü olmayan kadınlar için oldukça önemlidir. Ayrıca bu işin herkesin huzurunda yapılması bu vaatlerin toplumun garantisi altına alındığını göstermektedir.

Söz konusu işlevlerin yanı sıra evlilik hayatı süresince kadından beklenen, doğurgan olma ve soyun sürekliliğini sağlama, iyi huylu, geçimli, itaatkâr ve çalışkan olma, bereketi arttırma ve sürekli kılma, dayanıklılık ve sağlamlığı arttırma, büyüklere tabi ve saygılı

olma istekleri birtakım dinsel-büyüsel işlemlerle sembolik bir şekilde anlatılmaktadır. Benzer olarak, çiftlerin ağız tadıyla huzurlu bir şekilde yaşamaları, evlilik yolunun her türlü kötülükten uzak ve aydınlık olması şeklindeki temenniler sembolize edilmektedir:

Gelinin baba evinden çıkarılması ve oğlan evine indirilmesi sırasında başından aşağıya buğday, arpa, leblebi, şeker, üzüm ve bozuk para atılması; oğlan evine indiğinde kurban kesilerek kanın üzerinden geçirilmesi uygulamalarıyla gelin ve güveyin birleşmesine engel olabilecek iyeler, cinler için bir tedbir alınmaktadır.

Toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik yapısına, yaşayış şekline, yerleşim düzenine bağlı olarak, düğünle ilgili gelenek, görenek ve uygulamalarda pek çok değişim göze çarpmaktadır. Eskiden dört gün süren düğünler, günümüzde bir günlük salon düğününe hatta birkaç saatlik nikâha dönüşmüştür. Cuma günü düğün bayrağının asılmasıyla başlayıp, pazartesi günü duvak töreniyle sona eren düğünlerin kuralları, kalıpları oldukça değişmiştir. Doğrudan düğün salonlarındaki törenden başka herhangi bir özel ritüele rastlanılmayan düğünlerin artması sonucunda geleneksel biçimiyle gelin göçürme törenleri unutulup gitmeye başlamıştır. Her ne kadar bazı küçük yerleşim birimlerinde yapılmaya devam edilse de şehirleşmenin etkisiyle eskisi kadar canlı değildir.

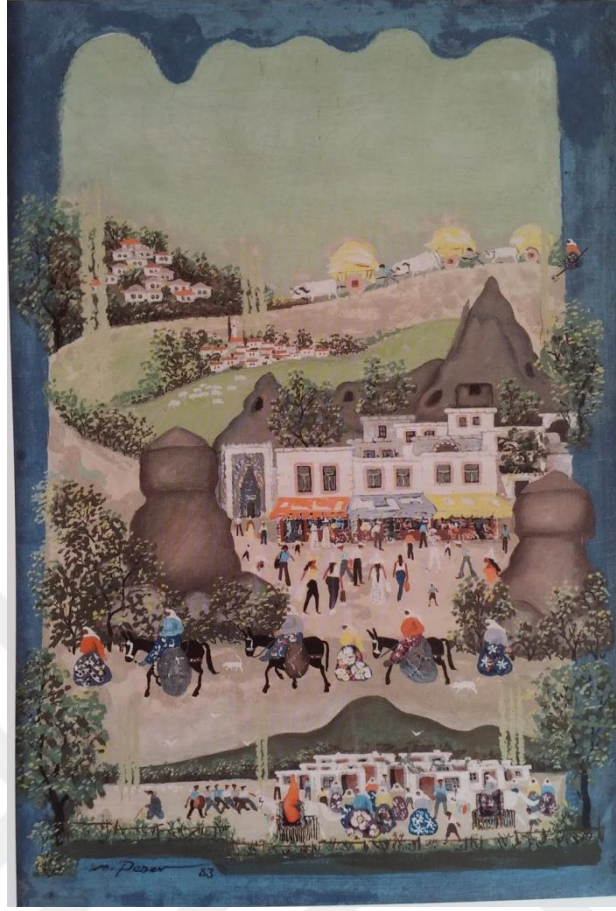
Tüm ritüelleri gidip görüp içinde yaşayan Mehmet Pesen, öykülerini dinlediği insanları eserlerinde resimlemiştir. Bu sebepten ötürüdür eserlerindeki inandırıcılık.

Sanatçı eserini üretmeden bir sene önce, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mezunlar Derneği'nin onur belgesini almıştır. Eseri ürettiği yıl İstanbul Barkaç Sanat Galerisinde bir sergi gerçekleştirmiştir.

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye'de ise, "yeni liberal ekonomi siyasetiyle biçimlenen kültürel yaşam, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. Devlet kurumlarının sanat ve kültür konularına yaklaşımı bulanık bir atmosfer üretirken, diğer bir yandan da plastik sanatlar alanı özel girişimler sayesinde hız kazanarak gelişmiştir. Baskı, sansür ve iç denetimle yürütülen güncel siyasal yaşantı, sanat alanında devlet kurumlarının belli bir vizyona sahip olmasını ve siyasal etkilerden tam anlamıyla bağımsız bir temele ulaşmasını büyük ölçüde engellemiş, ancak özel sektörün ilgisini serbest bırakmıştır. Galerilerin ve yayımların çoğalması, sanat yapıtının ticaret aracı haline gelmesi, farklı kaynaklardan destek alan yarışma ve sergilerin etkinlik alanını genişletmesi belirleyici unsurlar haline gelmiştir" (Özsezgin, 1981, 1982 b).

Eserin üretildiği yıl dünyada, yeni endüstri ekonomileri için Batı'nın kültür göçünü, sosyal, ekonomik değişimleri ve genel karışıklıkları ifade eder. Ucuz iş gücü sebebiyle başta Japonya, Çin, Tayvan, Kore ve diğer Asya ülkeleri, Avrupa ve ABD'nin üretim kalelerini almıştır. Bu tarihlere rastlayan komünist devletlerin ekonomik olarak zor duruma düşmesi, bu alanda zorunlu yenilikçi dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Aynı değişim Türkiye'de de yaşanmaya başlamış bu durum kültürel ve sosyal hayata da yansımıştır. Ancak Mehmet Pesen bu değişim yerine, kırsal alandaki sosyal yaşamı resmetmeye devam etmiştir.





Şekil74. Mehmet Pesen, Kompozisyon

Tablo 75

Mehmet Pesen “Kompozisyon” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Kompozisyon
Ebadı:	25x37
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘kompozisyon’ adlı 25x37 tuval üzerine yağlıboya eseri, sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi üç bölümden oluşmaktadır. Eserin merkezinde Kapadokya’dan bir görüntü alınırken, eserin alt bölümünde bir köy ve gelin

alayı konu edilmiştir. Eserin üst bölümünde ise gündelik köy yaşamı resmedilmiştir. Bu üç konu yukarıdan aşağıya zig zag bir hareket oluşturacak şekilde birbirine bağlanmıştır. İlk bölümde yeşil dağa konuşlanmış evler, yol üstünde kağını çeken öküzler ve onları yönlendiren köylü kadının olduğu yolu hemen takip eden Kapadokya görseli, çarşılar ve alışveriş yapan insanlar, eşeğe binmiş köylü kadınlarının olduğu bir grup figür gelin alayının olduğu yolla birleşmektedir.

Mavi renkle çerçevelenen eserin üst bölümünde dalgalı hareketlerle, maviler içeri alınmıştır. Karşıt diyagonal hareketlerin oluşturduğu bir kompozisyon kurulumu vardır.

Çizgi elemanı az kullanılmıştır. Dikey, yatay, zig zag kullanılan çizgiler daha çok motifsel bir amaca hizmet ederek gelin atının süslemesinde, saman taşıyan kağnılarda ve gelin alayının zemininde kullanılmıştır.

Resimde nokta kullanımı kompozisyon için önem arz etmektedir. Yeşillik alanlarda, dükkânların detaylarında ve köylü kadınlarının giysilerinde baskın şekilde kullanılarak eser zenginleştirilmiştir. Leke kullanımı ise daha küçük parçalı alanlarda uygulanırken, resmin genelinde ağırlıklı orta ve koyu değerdedir.

Renk kullanımında sanatçı, prusya mavisiyle çerçevelediği eserin genelinde soğuk ve nötr renkler ağırlıklı kullanmıştır. Sıcak renkler daha çok, küçük alanlarda tercih edilmiştir. Çapraz diyagonal hatlar oluşturan raw umber kahvesi, titan beyazı ve çok az kullanılmış raw siennayla elde edilmiş bej rengi ve tonlarında yapılan yolların sol ve sağ birleşim noktalarına yerleştirilen nötr renkli ve kütleli tepeler ile göz yukarıdan yeşil alanlı aşağıya çekilmiştir. Eserde ışık gölge kullanılmamıştır.

Çalışmada perspektif kullanılmasına karşın, eserde minyatür etkisinden ötürü sati bir yüzey etkisi görülür. Sanatçının eserlerinde, tekrar unsuru figür ve yerel motiflerde görülür. Kağnılar, at üstünde köylü kadınları, halay çekenler, gelin alayı ve eserde konu edilen notlar gibi. Eserde yaratılan 'S' hareketiyle 3/4'lük bölümüne köy yaşamı, Kapadokya ve turizm aynı zamanda gelin alayı yerleştirilmiştir. Eserin alt bölümünde gelin alayı bölümü hariç geri kalan eğimli yapılar resme hareket kazandırılmıştır. Bu diyagonal harekete karşıt oluşturan dik tepeler ve kayalıkların yanı sıra kavak ağaçları da gökyüzü alanında kullanılan tonu resmin iç ve alt alanlarına dikkati çekmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının daha önceleri yaptığı 'toprakaltı' insanları ve gelin alaylarının konu edildiği mekânların tam belirlenmediği resimlerden sonra çalışılan

1978 sonrası seride ‘Kapadokya’ resimleri artık tam olarak yurt köşelerinin doğasıyla, yapısıyla, insanlarıyla, ayrıntılı olarak dile getirilmeye başlanmıştır. Bir belgesel niteliğinde olan Mehmet Pesen Resmi sentezinin özgün örnekleri ortaya çıkmıştır.

Kapadokya resimleri teknik olarak minyatür geleneği ve nakış ile bütünleşmenin olduğu kadar sanatçının Türkiye’nin çeşitli yörelerini belgeleme serüveninin de ilk adımı olur.

Eserde konu edilen ve eski canlılığında yapılmayan ya da sadece bazı küçük yerleşim birimlerinde yaşatılmaya çalışılan gelin alma törenlerinin bireysel ve toplumsal işlevlerinden söz etmek de giderek zorlaşmaktadır. Bereket ve zenginliği artırarak sürekli kılmayı, kutlanmayı, iyi huylu ve geçimli olmayı, ağız tadıyla huzurlu bir şekilde yaşamayı, kibir ve kötü huyları terk etmeyi, dini bütün olmayı, doğurgan olma ve soyun sürekliliğini sağlamayı, dayanıklılık ve sağlamlığı arttırmayı, yuvada kalıcı olmayı, büyüklere tabi ve saygılı olmayı sağlama amaç ve düşüncesiyle bağlantılı olan gelin göçürme törenindeki uygulamalar, günümüzde söz konusu törenin terk edilmeye başlanması neticesinde unutulmaya başlanmıştır.

Sanatçının eserlerinde vazgeçilmez bir motif olan yüksek dağlar, ilk insanlardan yakın zamana kadar yaşam alanına dönüştürülmüştür. Özellikle eserde konu edilen Göreme bölgesindeki bu oyuntulu dağlar, Anadolu insanı için kutsal olmuştur. Barınma işlevinde de kullanılan bu alanlar, koruyucu bir yuva konumundadır. Zira bu dağ ve mağaralar Türk kültüründe aynı zaman da doğu kültüründe de kutsal ve önemlidir.

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye sanat ortamı, uluslararası sanat ortamıyla tanışmak için 1980’li yılları beklemek zorunda kalmıştır. Türkiye sanat ortamının uluslararası platformda kendini göstermeye başlaması, 1980 yılının ortalarında bienallerle olabilmıştır. 1986 yılında Ankara’da açılan ancak sadece dört kez düzenlenebilen Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali’ni, 1987 yılında başlayan ve günümüze dek gelen bir etkinlik olan Uluslararası İstanbul Bienali izlemiştir. I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 2 Mayıs-30 Haziran 1986 tarihleri arasında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde gerçekleşmiştir. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1986 yılında, Türkiye’nin dışa açılma politikalarının kültürel alandaki bir göstergesi olma çabasıyla başlatılmış bir etkinliktir, ancak dünyanın çeşitli kentlerinde düzenlenen bienallerin yarattığı kültürel sürekliliği yakalayamamıştır. Gerek Kültür Bakanlığı’nın sergiye ayırdığı ödenek gerek ülkelerle kurulan diyalog ve gerekse bienale ilişkin saptamaların yerli ve yabancı basında

yer almaması durumunda bienal, kendi içine kapalı bir etkinlik olarak kalmıştır.
(<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, 2009)



Şekil75: Mehmet Pesen, Sazım

Tablo 76

Mehmet Pesen “Sazım” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Sazım
Ebadı:	14x18
Tekniği:	Mukavva üzerine akrilik
Yapıldığı yıl:	1987
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Bir Anadolu aşığının saz çaldığı ‘Sazım’ eseri mukavva üzerine akrilik boyayla yapılmıştır. Sanatçı ebru biçimleri mukavva üzerine akrilik boyayla tekrar canlandırıp kenar süsü olarak figürü çerçevelemiştir. Ebru, parçalı bulutlu bir görünüm vermiştir. Sanatçı, ipek yoluyla Anadolu’ya gelerek kitap ve minyatür sanatı kapağında kullanılan geleneksel Türk Sanatını eserinde değerlendirmiştir. Ebru’nun kopyası yapılamaz, bu özelliği; evrendeki tecelli (Tanrının insanlarda ve doğada görünmesi), oluşumla ilgisi vardır. Tekrarı olmayan bu eserler, Osmanlı’da şifre niteliğinde kullanılarak yazışmalar onun üzerine yapılmış, önemli bilgiler onun üzerine yazılmıştır. Böylece görsele müdahale olduğu anlaşılmıştır. Bu geleneksel kültürün iki anlamı vardır, zahiri ve batını. Görünen kısım boyalı kâğıt, diğer kısmı görünmeyen manevi anlayışı için, ilahi güzellik arayışıdır. Bu sebeple tekke ve dergâhlarda, dervişlerin terbiyesi için yaygın olarak uygulanmıştır. Bu geleneksel sanatın, Pesen’in eserlerinde çerçeve olarak kullanımı hem maddi boyut hem de manevi boyutuna hizmet etmektedir.

Sanatçının eserlerinde eksik etmediği geniş alanlı peyzajların yerini, büyük boyutlu yerleştirilen erkek figürü almıştır. Aşığın sazı diyagonal bir hareketle dikdörtgen yapıyı ikiye ayırır. Figürün duruşu içe dönük bir yapıyı gösterirken, bacak ve ayaklarda deformasyona gidilmiş ve abartılarak olduğundan büyük yapılmıştır.

Çalışmasa nokta elemanı zengin biçimde kullanılmıştır. Ebru dokusunda, figürün yeleşinde ve çoraplarında yerel motiflerde lekeci bir kullanımda uygulanmıştır. Figürün arka planında da ritmik leke kullanımı dikkati çeker. Nokta ve leke elemanı kullanımı, çizgi kullanımından daha baskındır.

Açık ve koyu değer lekenin birbirine yaklaştırılarak bir araya getirildiği resimde, orta değer leke daha az kullanılmıştır. Eserin geneli lekeci bir anlayışla tamamlanmıştır. Eserde fırça vuruşla elde edilen tuş kullanımı figürün yerel giysilerindeki motiflerdedir.

Soyutlama girişimlerine karşın figürdeki gerçeklik görüntüsü muhafaza edilmiş ve bir üsluba indirgenmiştir.

Eserde renk düzeni ağırlıklı soğuk renk ve tonlarının kullanımına dayanmaktadır. Sanatçının mavi renk ve tonlarını seçmesi tesadüf değildir, çünkü mavi renk ilahiliği sembolize eden reel dünyadan, manevi dünyayı anlatan bir özelliğe sahiptir. Phthalo, turkuvaz, prussian mavilerin yanı sıra, sazda kullanılan burnt sienna kahvesi, mars siyahı, titan beyazı ve yerel motiflerde cadmium turuncusu, cadmium kırmızısı ve permanent rose pembesi kullanılmıştır. Sanatçının sıcak rengi sazda net kullanımı, aşığın dünyayla bağı

müziğiyle ifadesinin bir aracı olan sazıyla yapılmasındandır. Ten renginin boyanmasında çeşitli tonlara gidilerek burnt umber, raw umber kahveleriyle elde edilen tonlarla katmanlar oluşturacak şekilde boyanmıştır. Eserde az ve isteğe bağlı gölge kullanımı gözlemlenir.

Resimde farklı boyasal doku arayışları, boya katmanlarının üst üste getirilmesi sonucu elde edilmiştir. Aşığı çevreleyen ebru dokusu ince duyarlılık etkisini hissettirirken, figürün içinde olduğu dörtgen yapı dışavurumcu bir etkide boyanmıştır.

Soyut bir mekâna yerleştirilen figür, renk lekelerinin içinde varlığını göstermektedir. Belirli bir zamana gönderme yapılmayan çalışmada ne mevsim ne yıla ya da yaşanan döneme ait bir ipucu yoktur. Zamanın sonsuzluğunda ölümsüzleşen ve kendi derinliğine dönen yalnız âşıktır. Sanatçıda buna gönderme yapmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde konu edilen görsel Anadolu'nun halk şairidir. Âşık olarak anılan ve sazıyla türkülerinde kendi toprağının sorunlarını, aşklarını, yiğitliklerini ve tasavvufî olaylarını dile getirirler. 'Âşık' sözcüğü, Türkçedeki ışık sözcüğüyle ortak bir kökene sahiptir ve bu şairler halkı aydınlattıkları için kelimenin mana boyutuyla da ilişkilidir.

Anadolu'nun kültürel belleğinin yanı sıra kültürel çeşitlilik ve zenginliğinin de önemli bir ifadesi olan Âşıklık geleneği; yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, şiiri, müziği ve hikâye anlatımını içeren çok yönlü bir sanattır. Kendine özgü geleneği ve icrası olan âşıklık geleneğinin en önemli niteliği, döneminin yaşayış ve hayata bakış tarzını, etik ve estetik değerlerini yansıtarak geniş halk kitlelerine hitap edebilmesidir. Geleneğe uygun bir biçimde şiir söyleyebilen, karşılıklı atışma yapabilen, âşıkların bu söyleme biçimine "âşıklık-âşıklama" denilmektedir. Bu sanatın temsilcileri, usta âşıkların yanında uzun yıllar çıraklık yaparak yetişmektedirler. Âşık, güzellikleri övdüğü ve acıları dramatik bir dille vurguladığı kendi deyişlerini veya ustalarının deyişlerini yöresel ezgilerle saz eşliğinde söyler. Âşıklar tarafından söylenen şiir ve hikâyeler, sevgiliye duyulan özlemi, ilahi aşkı, kahramanlık hikâyelerini ve döneminin toplumsal sorunlarını konu edinir. Anadolu insanının dünya görüşü, ahlaki ve estetik anlayışı âşıkların şiirlerinde ifade edilir.

Sanatçı herhangi bir bilindik, tanıdığımız ozandan çok bu resmiyle Anadolu kültürü ve sosyal yaşamında önemli olan âşıklık kültür ve geleneğini, yerel motif ve dokularla folklorik unsurlarla vermiştir.

Çaresizlik, yokluğun, yoksulluğun kader sayıldığı toplumlarda âşık genele seslenirken tekil olandan genel olan, sesleniyor. Adeta Dadaloğlu, Pir Sultan, Köroğlu, Yunus gibi. İsyanın edeple örtüldüğü bir çılglık tufanıdır ve tevekkülle boyun eğer. Kendi aşkına boyun eğmek zorunda kalmış bir sevdanın genele vurulmuş bir destansı sesi çağırışı, feryadıdır aşıkların şiirleri.

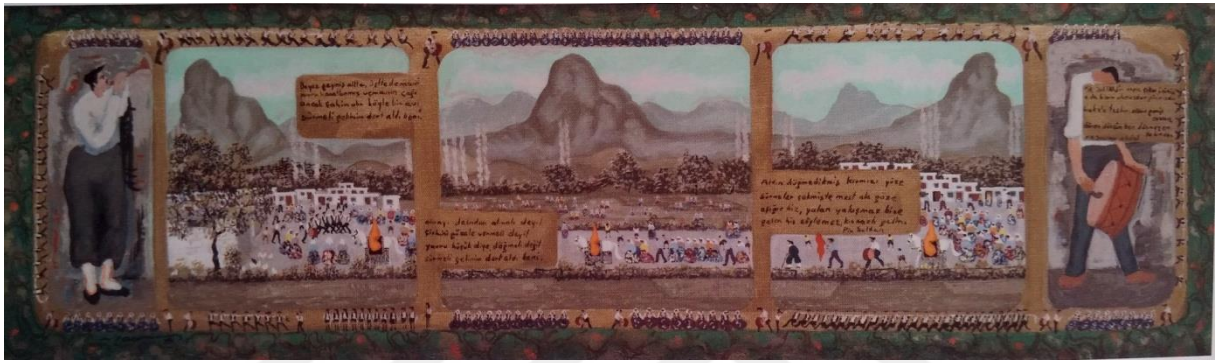
Aşık kendini aşır kendi sferinde kurtulduğu zaman genelle bütünleşir ve büyür. Aşık geleneğinde bireysel görünen her şey aslında umumun nefesi, sesidir. Kendinden kurtulmuş bir sevgi kalıcı bir duygudur. Başkasına canan olabilen kendinin canı olur. Bu resimde dört köşeye yana baş eğerek sıkıştırılmış bir resim mecburiyetten çok tevekküle ve aşka dairdir.

Turuncu pembeyle çevrilmiş resim ana karnındaki bir cenin, bebek gibi duran âşık, masumiyetin olduğu kadar, kendi içine hapsedilmiş bir çaresizliğinde resmidir. Bu konturun dışında bulutsu bir evrene açılan sınırsızlık aşkın, kendi içine hapsedildiği bir evrende çağırışım yapar. Ozanın feryadı tıpkı bir ana karnında bağırsan bir bebeğin, canlının feryadı gibidir. Birey kendi dışındaki feryadı, duyabildiği, anlayabildiği oranda dış dünyayla bağlantı kurabilir. Aşk masumdur, kendini duyabilen bir kulağa dokunabildiği, çarpabildiği kadar. Anadolu kendi sesini, bir başka kültüre taşıyıp, duyurabildiği oranda kendi karnından ve göbeğinden kurtulmuş evrensel bir ses, yapı olacaktır. Ozanlık geleneği bu yüzden yerel kalmıştır.

Türküler belli bir çevrenin ve bu çevreye bağlı olayların izlerini taşır, bir taraftan ferdin duygularını bir taraftan da toplumun duygularını ifade eder. Toplumun acılarını, sevinçlerini, aşklarını, tutkularını dilden dile, muhitten muhite taşıyan türkülerde milletin hayat anlayışı, folklorun yaşattığı motifler, ezgiler belli şekiller içinde sergilenir. Bu yönüyle türküler millî bir yapıya sahiptir. Bir gelinin kına gecesinde yaşanan duygular, askere giden bir sevgilinin arkasından duyulan iç sızıları, hapishane duvarları arkasında kaybedilen günlerin acısı veya yaşanan büyük felaketler, halkın ağzında türkü olup dile gelir. Türk dilinin, Türk milletinin yaşadığı her yerde türkülerin sesi duyulur.

Sanatçı 1970'li yıllarda geliştirmeye başladığı bu sanat anlayışını 1990'lı yıllara kadar devam ettirir ve çağdaş bir nakkaş özeniyle sürdürür. Çalışmalarında, minyatür esinlerinin yanında, bir bölümü oval yüzeyler üzerine yapılmış, küçük boyutta birçoğunun çevresi ince tezhipler, ebru motifleriyle bezenmiş resimleriyle geleneksel süsleme motiflerine de güncel bir uygulama imkânı getirmektedir.

Sanatçının araştırmada yer alan eserini ürettiği yıllarda Türkiye’de önemli bir gelişme olan (GESAM) Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Birliği 1986’da kurulmuştur ve birlik Ankara’da çalışmalarına aktif olarak devam etmektedir. Birlik üyelerinin yetki verdiği eserlerin, telif haklarını koruyan ve doğan uyuşmazlıklarda problemin çözümünde yardımcı olmaktadır. Türk sanatını ve kültürünü geliştirici etkinliklerde maddi ve manevi destek veren kurum, verdiği çeşitli ödüllerle devlet- sanatçı ilişkisinin gelişiminde katkıda bulunmuştur.



Şekil 76. Mehmet Pesen, Gelin (köyden köye)

Tablo 77

Mehmet Pesen “Gelin (Köyden Köye)” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin (köyden köye)
Ebadı:	20.5x70
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1991
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen’in ‘Köyden köye gelin’ adlı eseri tuval üzerine yağlıboyadır. Yatay olarak kullanılan dikdörtgen tuval, beş geometrik parçaya bölünerek her birinde farklı bir sahne resmedilmiştir. Ebru dokusuyla çerçevelenen eserde ayrıca ikinci bir kenar süsü eklenmiştir. Boyut olarak minyatürize edilen figürler, halay çekerek ana resmi çerçevelemektedir. Parçalanmış sahneler kenar süsüyle birleştirilerek

birlik yaratılmıştır. Kompozisyonun en solunda zurnacı ve en sağında davulcu figürleri izleyiciye yakın resmedilirken, yerleştirildikleri dikey dikdörtgen alanı kaplayan geniş bir biçimde çizilmiştir. Diğer üç kare yapıya üç ayrı gelin alayı sahnesi resimlenmiş, ayrıca resmin yapısına bağımsız kalacak şekilde küçültülmüş dikdörtgen alanlara iki tanesi Pir Sultan Abdal'dan diğer ikisi anonim olan dört mâni esere eklenmiştir.

Çalışmada yerel mimari, Anadolu insanı, bitki örtüsü, yerel giysileri ve motifleri, düğün teması, kutlamaları, dansları konu edilir. Soyut geometrik düzen üzerine yerleştirilen sahnelerde farklı leke, renk denemeleri yapılmıştır. Sanatçı bu eserinde, renk derinliğini tamamen yok etmemiştir. Klasik minyatür öğelerinin yeniden yorumlandığı kalabalık düzene sahip köy düğünü kompozisyonlarının her birinde farklı bir öykü, şiirsel bir anlatım niteliğinde resmedilmiştir.

Geniş alan kaplayan peyzaja bir hat şeklinde yerleştirilen figürler, detaylardan arındırılarak nokta elemanının lekeci bir şekilde kullanımıyla zengin bir ifade yolunda kullanılmıştır. Ayrıca peyzajda da fırça vuruşuyla kullanılan nokta elemanı figürlerin yerel motifli giysileriyle de dokusal anlamda ilişki kurmuştur. Orta ve açık değer ağırlıklı leke düzeni hâkimdir. Bu lekeler eşit bir ağırlık düzeni yaratmıştır.

Plastik boya dokusu arayışlarıyla, kat kat boya kullanımı, fırçanın hareketli sürülüşü, fırça vuruşu ve fırçanın düz sürülüşüne dayalı dokular oluşturulmuştur.

Dış mekânın, Anadolu'nun kerpiç evleri ve günlük hayatında sahnelediği çalışmada mevsim bahardır. Sanatçının bu eserinde perspektif yok edilmemiş, uzaklaşan nesnelere daha silik ve küçük yapılmıştır.

Renk kurulumu nötr ve soğuk tonların ağırlıklı kullanıldığı bir çalışmadır. Sıcak ve canlı renkler sanatçının diğer eserlerinde de olduğu gibi figürlerin giysilerinde kullanılmıştır. Sanatçı ebru dokusuyla çerçevelediği alanda emerald yeşili üzerine küçük parçalı crimson kırmızısı kullanmıştır.

Eser dikdörtgen yapının beş geometrik parçaya bölünmesinden oluşur. Geometrik yapının çevresini minyatür olarak boyutlandırılmış dansçı figürleri şerit halinde eseri çerçevelemektedir. Resmin en dış alanında çerçeve olarak bölünen alanda Geleneksel Türk Sanatlarından Ebru'nun etkisi kullanılmıştır.

Eserde farklı boyutlandırmalara gidilerek, soyut mantıkta bir düzen kurulmuştur. Davul ve zurnacı figürleri daha geniş alan kaplayan bir boyutlandırmayla yapılırken, köyden köye

gelin alayları daha uzak bir açıdan alınmıştır. Böylece izleyiciye eşzamanlı farklı görsel açılar sunulmuştur.

Katı geometrik çerçevelmeye karşın, zurnacının soldan sağa diyagonal hareketiyle başlayan ve dağlarla zig zag bir harekette gözü resmin merkezine çekmektedir. Eserde dikey ve yatay bölünmelere karşın genel hareket tuvalin dikdörtgen yapısından da kaynaklı yatay harekettir.

Sanatçı resmin geneline bağımsız kalan dikdörtgen alanlara maniler ekleyerek, yöre insanının düğün alaylarında söylediği şiirsel dörtlüklerden bazılarını yazmıştır.

Konu edilen gelin alayında, anlatımcı ve hikâyesel bir yön vardır. Merkezdeki üç bölümde de gelin atın üzerindedir. İki köy arasında atın üzerinde giden geline eşlik eden minyatürize figürler, şenlik havasındadır. Halay çeken figürler, davul zurna, ekibi, köy kadınları, kalabalık kompozisyonda canlı renk lekeleriyle eserde neşe hissi yaratır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Pesen bir röportajında kişiliği ve eserlerindeki benzerliğe dikkat çekerek şöyle demiştir: “Benim resimlerimde şiirsel, öyküsel bir tanımlama vardır...Ilımk bir hava vardır...Bu artık benim micazımdır...Benim yapımdadır”(Tanaltanay, 1990).

Sanatçı, resimlerini öyküselleştiren bir ressamdır. Resimlerindeki her biçimi içinde yaşarak anlamış ve analiz etmiştir. Bu da sanatçının eserlerindeki kurgunun inandırıcılığının temeli olmuştur. Mesela sanatçı saz ve kaval çalıp, horon oynayan bir ressamdır. Buda kompozisyonlarının vazgeçilmez motifi olan saz ya da kaval çalan, horon oynayan figürlerin kaynağını gösterir.

Sanatçının eserinde yer alan maniler, Anadolu'nun en küçük nazım biçimidir. Mâni söyleme, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, kuşaktan kuşağa aktararak günümüze ulaşmış bir gelenektir. Manilerde Anadolu insanının düşünce yapısını, beğenisini, dertlerini, kıskançlıklarını, özlemlerini, sevgilerini vb. ortak kültürün sergilenişini görürüz. Manilerde anlamın dört dizeye yayılması ve ilk iki dizede çizilen tablo maniyi estetik bir yapıya kavuşturur. İlk iki dize maninin dış dünyayla bağıdır. Üçüncü ve dördüncü dizede ise duygu ve düşünce ortaya konmaktadır. Anadolu'da yaygın bir biçimde süren mâni söyleme çok eski bir gelenektir. Kızlar, kadınlar ve erkekler ekin ekerken, davar güderken, hasat kaldırırken, bayramlarda, şenliklerde, evlenme törenlerinde, kına gecelerinde, gelin hamamında, düğün bayrağı

dikildiğinde, gelinin başında, kazma kazarken, imeceyle iş tutarken, sünnet törenlerinde, hıdrellez, nevrüz, halay çekilirken, pamuk tarlalarında, çeşitli toplantılarda vb. çalıp oynayarak mâni söylerler.

“Zengin doğa ve onla bütünleşen insanı sevdim. Öyküsel, şiirsel bir anlayışla oluşturdum resimlerimi. Öykü ve şiirin sıcaklığını algılayarak, hep bunu yaşadım resimlerimde” diyen sanatçı, zaman zaman o şiirsel resimlerini dizelerle de bezemiştir. Mehmet Pesen’in 1987 yılı sonrası resimlerinin bazılarında yeni malzeme lekelerinin üzerine tanınmış şairlerin şiir dizleri, ressamın kendi deyişleri de nakşedilmiştir. Ressamın söz konusu resimlerinde vermek istediği duygu ve izlenimi tamamlayıcı öğeler olarak düşündüğü bu söz unsuru Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun resimlerinde de çokça kullanılan bir öğedir. Kompozisyonlarındaki kenar süsü olarak halay çekenler, horon tepenler, kağnılar, güvercinler ise kompozisyonun ana temasına yardımcı öğe olarak kullanılmıştır. Sanatçının bu çalışmalarında eş zamanlı mekân kullanımı söz konusu, figür boyutlarında bir deformasyon, maniler ve yazısal notlar var. Pesen, resimlerindeki biçimleri yeniden boyutlandırarak seyirciyi ilkinden daha fazla etkileyecek bir başka nesneye dönüştürür.

Bu yapıtlarda parlaklığa zorlanmamış boya, bir fresk, tempera tadında minyatür boyasına uzanır. Köy doğasının her tür figürü, pembe, mavi ölü sarılar ve toprak renginin oluşturduğu, kendileri de ayrı birer kitlesel motif oluşturan, büyük lekeler içinde sıkışmadan ve sıkmadan yaşıyorlar. Bu Anadolu civıltısı ve kalabalığında ayrıca izlenen bir özellik de, minyatürde görülen insana mutluluk yaşam sevinci üfleyen sıcak soluk ve yorumlamalarıdır. Bazı resimlerinde büyük renk lekeleri, mimari dokuları simgeleştirirken küçük figürler tuvalerin kenarlarını dolanarak resimleri çerçeveleyen bordürlere dönüşür. Konu ile, doğrudan bağlantılı olan bu bordürlerde Karadeniz horonları, gelin alayları, harman dönüşü, köylüler, güvercinler, martılar, camii silüetleri, balıklar, tavuklar, kompozisyona küçük ama ayrıntılı bir işçiliğin ürünleri olarak katılır.

Eserin yapıldığı tarih olan 1991 yılında sanatçı Milli Eğitim Bakanlığı’nın teşekkür belgesini alır ve Türkiye İş Bankası Parmakapı Sanat Galerisi, İstanbul’da kişisel bir sergi açar.

1991 yılında Dünya ise Türkiye’nin kuruluşunda dostluk ilişkisi içinde olduğu ve 2.Dünya Savaşı sonrası Türkiye’nin ABD’ye yakınlığı nedeniyle ilişkilerin bitme noktasına geldiği komşusu olan SSCB dağılmıştır. Bu karışıklık Doğu Bloğunun çözülmesine ve Balkanlarda kanlı isyan ve çalkantılara sebep olmuş, Yugoslavya yedi ayrı ülkeye

bölünmüştür. Bu durumun sanata yansması ise, Rusya'nın desteklediği toplumcu sanat hareketi dünyada ki popülaritesini kaybetmiş yerini ABD'nin desteklediği soyut eserlere bırakmıştır. Batı sanatı tüm dünyaya ihraç edilmesine karşın, sanatçı Mehmet Pesen bu durumdan etkilenmeyerek Anadolu kültürüne dayanan eserler üretmeye devam etmiştir.



Şekil 77: Mehmet Pesen, Gelin

Tablo 78

Mehmet Pesen "Gelin" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Gelin
Ebadı:	21x36
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1995
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçı konu edindiği 'gelin alayı' olayını birçok resminde değerlendirmiş, ancak her seferinde farklı teknik denemelere girişmiştir. Çalışma ebru

dokusunda ve tekrar eden motifli ince bir alanla iki farklı dokusal alandan oluşan bir yapıyla çerçevelenmiştir. Resim iki parçadan meydana gelir. Köy evleri ve köy yaşantısı, diğeri ise gelin alayıdır.

Köy üç yatay hattan oluşur, ön arka ilişkisi kullanılsa da perspektife rağmen eserde düz bir yüzey anlayışı vardır. Köy düz damlı, kare yapılı pencere, ahşap kapılı beyaz ve silk moruyla elde edilmiş lila renkli evlerden oluşur. Geniş gövdeli ağaçlar ve kavaklar konu edildiği bölüme dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Köyün arkasındaki gri dağ, lacivert gökyüzünü ikiye ayırır.

Gelin alayı bölümünde ise gelini izleyen ve gelini takip eden iki kalabalık figür gruplarının yanı sıra, kalan köy halkı, çocuklar resmin geneline yerleştirilmiştir. Gelinin önünde bir erkek figürü elinde Türk bayrağıyla önden giderken gelin, köylü kadınları ve atlı bir kadın erkek figürünü takip eder. Alayı izleyen çocuk figürleri sevinçli beden hareketleri içindedirler.

Eserde nokta elemanı zengin bir anlatımdadır. Ebru dokulu alan, figürlerin ifade edilişi, yerel kumaşların desenleri, gökyüzündeki kuşlarda kullanılmıştır. Ayrıca noktacılık, nakış formlarının soyutlanmasında değerlendirilmiştir.

Sanatçının lekeci üslubu daha çok doğasal alanların ifadesi ve köylü kadınlarının yerel motiflere gönderme yapan şalvarlarında daha baskın kullanımı gözlemlenmektedir. Eserde koyu zemin üzerine açık leke kurulumuna gidilirken, çizgi elemanının yerini daha çok nokta ve leke elemanı almıştır.

Sanatçının renk kullanımı, diğer eserlerinde olduğu gibi orta değerlerde nötr renk ağırlıklıdır. Lacivert gökyüzü, gri ve bej dağlar, beyaz köy evleri, gelin alayının gri yolu; figüratif alandaki renkçiliğe hizmet etmektedir. Pesen, parlak ve canlı renk kullanımını kadın figürleri üzerinde tercih etmektedir.

Boyasal araştırmaya dayalı bir doku yaratımı vardır. Çerçeve geleneksel Türk Sanatlarından Ebru Sanatının etkisi yağlıboya ile yapılmıştır. Sanatçı boyanın su üzerinde oluşturduğu şekillerden yola çıkmıştır. Doğa görselinde daha lekeci bir boya kullanımıyla fırça vuruşları ön plana çıkmıştır. Köy ve figür alanlarında ise daha satir ve opak bir boya dokusu uygulanmıştır. Çalışmada ışık gölge kullanımının yerini, açık renk kullanımıyla eserde aydınlık alanlar yaratılmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının resimlerinde bu toprakların mirasını buluyoruz. Nice yüzyıllardan süzüle gelmiş, bir Hitit düzenlemesinden, bir Bizans mozağının altın harelenişinden, bir Osmanlı divanından alınma ebru bezemelerine, bir Matrakçı, bir Nigari minyatüründeki duru, açık ayan beyan anlatıma değin. Anadolu insanına ve çevresine sevecen gözlerle bakan sanatçı resimlerine yansır.

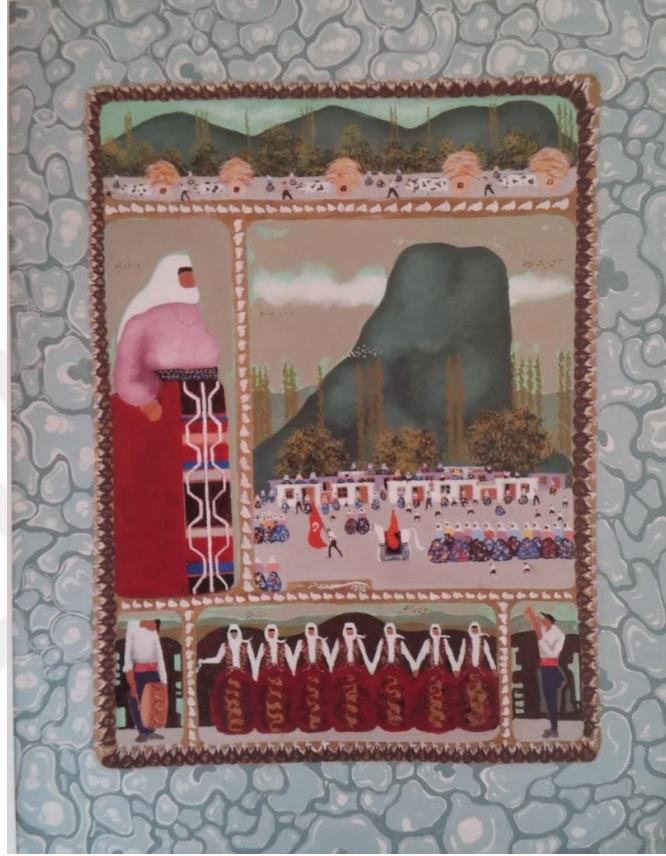
Sanatçı toplumun her kesiminden ve her yaştan insanı resmetmiştir. Geleneksel kaynaklardan yola çıkarak oluşturduğu bireysel sanat, biçiminin birer imzası niteliğindedir.

Küçük boy sanat eseri üretmesi, minyatürize etme alışkanlığından gelmektedir. Sanatçının zaman içindeki sanatsal gelişiminde çalışma kâğıtlarının boylarına kadar biçimsel bir küçültme söz konusudur.

Mehmet Pesen, eserini ürettiği yıl 1995'te İstanbul Marmara Rotary Kulübü'nün teşekkür belgesini alır ve bir süre kişisel sergilere ara vererek karma sergilere katılır. Bunlar; Cerrah paşa Tıp Fakültesi Genetik laboratuvarı yararına, İstanbul'da Sandoz Sanat Galerisi, Kas Hastalıkları Derneği Sergisi, Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı Yararına Eminönü Rotary Kulübü Sergisi, Kadıköy Belediyesi Kültür ve Sanat Merkezi Marmara Rotary Kulübü Sergisi, Artemis Sanat Galerisi, Darülaceze'ye Yardım Derneği yararına "İçimizdeki Işık 100 Yaşında" Sergisidir.

90'ların en önemli özelliklerinden biri, İstanbul sanat ortamının Batı sanat çevresinin ilgisini çekmeye başlamasıdır. Bienaller ve uluslararası sergiler birçok sanat adamının İstanbul'a gelmesine neden olmuş, bu yolla ülkemiz sanat üretimi daha yakından izlenme ve fark edilme olanağı bulmuştur. (Güven, 2012). Türkiye'de seksenlerden sonra özellikle 1990'larda sanatta özgürleşme duygusunun arttığı ve buna bağlı olarak kurum dışı ya da kurumlara karşı duruşların ve etkinliklerin arttığı gözlemlenmektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 arasında, iki yılda bir gerçekleştirdiği İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki "Yeni Eğilimler Sergileri", Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", 1984 yılında birincisi yapılan ve belirli aralıklarla devam eden tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" sergileri (1984-1988), ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıkta olduğu A,B,C,D (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990'lı yıllarda daha fazla hissedilecek olan ve 1987 yılında ilki düzenlenen "I. Uluslar arası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi" bugünkü adı ile Uluslararası İstanbul Bienali Türk sanatına yeni bir soluk

getirmeye çalışan etkinlikler olmuştur. Ayrıca, Türk resim sanatı Anadolu'dan kaynak almaya devam etmiş, binlerce yıl öteye giden kültürlerinde görülen farklı inanç ve dini öğretilerin izlerini sembolik dil aracılığıyla, resimlerde kullanılmıştır. Böylece resim Doğu ve Batıya ait inanç ve mitlerinden etkilenmiştir.



Şekil78: Mehmet Pesen, Bacılı Gelin

Tablo 79

Mehmet Pesen "Bacılı Gelin" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Bacılı Gelin
Ebadı:	55x70
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1998
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Mehmet Pesen'in 'Bacılı Gelin' eseri tuval üzerine yağlıboyadır. Sanatçı bu dönem çalışmalarına, yeni bir düzenleme anlayışı getirerek düğün temasında gelin alayı, kutlamaları, dansları ayrı ayrı geometrik alanlar içerisinde, farklı boyutlandırmalardan yararlanmışır. Minyatüre özgü anlatı öğeleri kullanılmışır. Kalabalık bir düzene sahip köy düğünü kompozisyonlarında farklı öyküler bir araya getirilir. Kurulan bu yeni düzen, çağdaş bir minyatür ifade şeklinin plastik öğelerle birleşimidir.

Sanatçı ebru dokusuyla çerçevelediği figüratif alanı yatay ve dikey hatlarla bölerek kenar süsü eklemiştir. Kenar süslerinde halay çeken figürler minimize edilmiş ve beyaz güvercin biçiminde bu süslemede ritmik kullanımıyla değerlendirilmiştir.

Figürlerin bulunduğu dikey geometrik alan altı parçaya bölünmüştür. İlk üst yatay alanda köylüler, kağnılarıyla saman taşıırken günlük tarladaki çalışma hayatı resmedilmiştir. İkinci ve üçüncü bölünmüş alanlarda geniş boyutlu yapılmış köylü kadını biçiminin karşısına resmin en detaylı bölümü olan gelin alayı getirilmiştir. Böylece küçük parçalı olan alanla, büyük formda yüzeyi kaplayan dağın arka planı oluşturduğu köylü kadını dengeli bir ağırlığa sahip olmuştur. Dördüncü, beşinci ve altıncı olan aynı yatay hat üzerindedir; halk dansları, davul ve zurna ekibiyle düğünden bir sahne olarak izleyiciye daha yakın resmedilmiştir.

Bu resimde, diğerlerinde de olduğu gibi nokta ve beneğin çok önemli bir yeri vardır. Küçük ve iri nokta lekeleri resimde önemli bir elemandır. Leke anlayışının hâkimiyet sürdüğü bir resim olan 'Bacılı Gelin', ağırlıklı orta ve koyu değer düzenlemelerinin yanı sıra yer yer açık lekeler yerleştirilerek, sanatçının daha önceki deneyimlerine dayanan bilgisinin bu dönem eserlerinde daha denge, uyum ve ahenk içinde kullandığı görülür.

Opak boya katmanlarının oluşturduğu doku, zengin renk alanlarıyla kıymetlendirilmiş. Soğuk rengin ağırlıklı tercih edildiği çalışmada, sıcak renkler büyük parçalar halinde kullanılarak, eserdeki soğuk rengin etkisi azaltılmışır. Ebru dokusunun oluşturduğu çerçeve alanında, turkuvaz mavi, payne's gri ve titan beyazının kullanıldığı renklerle elde edilmiş tonlar yaratılmışır. Figüratif alanda parçalı bölümler beyazla karıştırılmış veronese yeşili üzerine raw umber kahvesi ve beyazın karışımıyla bulunan nötr ton ile arka plan yer yer kaplanmıştır. Sanatçı acı renklerin düzenlemesine giderek, emerald ve hooker's yeşili, cobalt mavisi, oxide kırmızısı kullanmıştır.

Eserin oluşumu; birbiriyle farklı ilişkilere girerek bütünün kompozisyonunu belirleyen farklı formların yaratılmasına bağlıdır. Genel kompozisyon, haliyle pek çok küçük

kompozisyon içerir, birbirine zıt olabilen bu kompozisyonlar bütünün armonisine katkıda bulunmaktadır. Bu küçük kompozisyonlarda farklı açılardan ve yakınlıklardan yapılarak bütün oluşturulmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının şenlik havasındaki eserlerinde, halay çekenler ve davul-zurna ekibi her daim karşılaştığımız bir motiftir. Türk insanının coşkusunu dansla, türkü ile dile getirirken, davulla buluşmasını gözlemleyen sanatçı, geleneksel halk danslarını Anadolu'nun her köşesinde inceleyerek Halay, Bar, Zeybek, Karşılama, Horon, v.b. şeklinde köy köy, kasaba kasaba, şehir şehir icra edilirken en önemli eşlik sazı davul ve zurna ile beraber resmetmiştir. Bölgelere göre geleneksel çalgıların tasnifi ile her bölgenin kendine has enstrümanları olduğu vurgulanmasına rağmen davul ve zurnanın bütün bölgelerde bilinen ve kullanılan eşlik sazları oldukları ve bilinen bütün halk dans türlerinin sergilenmesi esnasında kullanılmaktadır. Öyle ki geleneksel halk danslarının en önemli eşlik sazları olarak yüzyıllardan beri Anadolu'da kullanılmaktadırlar.

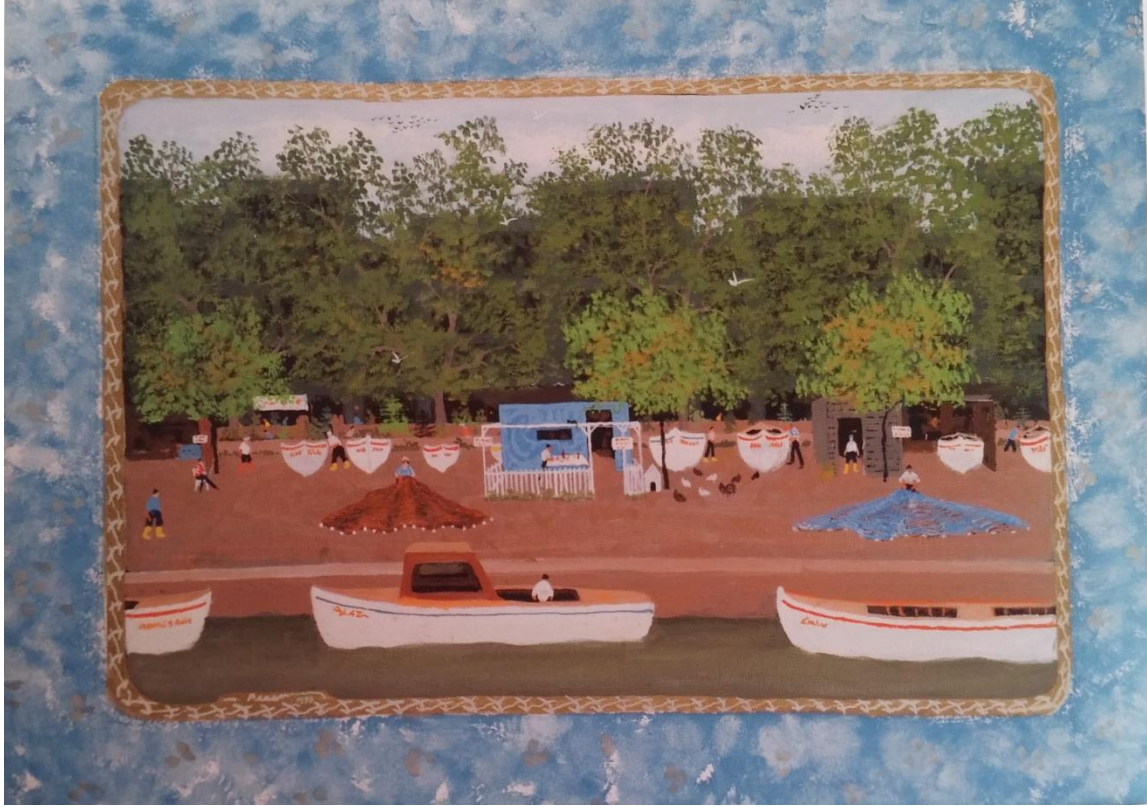
Diğer folklor ürünlerinde olduğu gibi, halayların ortaya çıkışında da sosyal olaylar, ilişkiler ve kişilerin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Toplumların çeşitli dönemlerde yaşadıkları sosyal olayların, üretim ilişkilerinin, bolluk, kıtlık gibi hayati önem arz eden durumların, halk kültüründe bazı izler bırakması olağandır. İnsanların, bu tür olayların etkisinde kalarak, çeşitli tepkileri geliştirmeleri de beklenebilir. Bu tepkilerin zamanla halk kültürüne geçmesi ve şimdilerde folklorik bir malzeme olarak önemini koruması, yaşanan olayların, toplum hafızasındaki önemine işaret etmektedir.

Sanatçının bu motifi incelerken arka yapıda irdelediği halk oyunlarının; insanların birbirleri ile iletişim kurabildiği toplumsal bağların kurulmasına yardımcı olan bütünün bir parçası olma hissini veren toplumun tamamı üzerinde en güçlü etkinliklerden birisi olan bedensel bir ifade biçimi olmasıdır. Mehmet Pesen'in eserlerinde daima halk birbiriyle iç içedir. Tuvallerde kompoze edilirken Anadolu insanı her daim birlik içindedir.

Pesen'in resimlerinde, geçmiş ve an iç içedir. Kompozisyonların geçmişle çok boyutlu kurgusal bir ilişkisi vardır. Ayrıca sanatçının resimlerinde 3 ana unsur işlenmektedir: folklorik öğeler, günlük yaşam ve kadın. Folklorik unsur ve geleneğin bölümlenerek, Anadolu kadını farklı parçalar içinde ele alınmıştır.

6 parçalı-bacılı gelin resminde, geleneksel resim minyatür etkisi görülür. Kültürel mirasın işlendiği resimler. Pesen'in resimlerinde acı ve hüznün yerine daha çok folklorik, unsurlarla halkın güncel yaşamına değinmesidir.

Sanatçı eserinin ürettikten 1 yıl sonra, bedeninin sol yanına inen felç yüzünden sol elini kullanamaz hale gelmiştir. Bu olay resim çalışmalarına bazı fiziksel kısıtlamalar getirmiştir.



Şekil79. Mehmet Pesen, Kurbağalı Dere

Tablo 80

Mehmet Pesen “Kurbağalı Dere” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Kurbağalı Dere
Ebadı:	50x70
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1998
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının diğer eserlerinde de kullandığı yatay bölünmeler üzerine kurulan ‘Kurbağalı Dere’ resminin kompozisyonu, balıkçıları konu edinmektedir.

Karaya çekilmiş kayıklar, merkezde bir restoran ve masayı hazırlayan bir figür hemen yanında bir köpek kulübesi ve yanında tavuklar yer alır. Balıkçı barınağında ise bir kayık ve hemen kapı ağzında bir balıkçı figürü izleyiciye dönüktür. Toprak alanda iki figür ağları açmış, balık avı için, hazırlık yapmaktadır.

Öncelikle iki ana hat üzerine bölünen eserde üst alanda ağaçlar ve ormanın temsili yer alırken, alt alan tekrar yatay olarak bölünerek toprak zemin ve dere, kompozisyona dâhil edilmiştir. Gökyüzünün dar bir alan olarak alındığı üst bölümle, kompozisyonun ikinci yatay hattındaki tekneler, gökyüzüyle ilişki kurmuştur. Nokta elemanı az kullanılırken yerini leke araştırması almıştır. Özellikle ormanlık alanda orta değer lekelerin üzerine kullanılan açık renk lekeleri eserin hareketli dokusunu oluşturur. Bu hareketli alana tezatlık oluşturan toprak ve dere bölümünde daha satı düz bir yüzey üzerine şekiller yerleştirilmiştir. Yatay çizgileri ağırlıklı kullanılmıştır. Balıkçı teknelerinde kısa kesik çizgi kullanımı, balıkçı ağlarında ve balıkçı barınaklarında tekrar etmiştir. Uzun, kısa, yatay, düz, dikey ve dairesel çizgi kullanımı daha çok toprak bölüm ve dereye tercih edilmiştir. Sanatçı diğer eserlerinde de olduğu gibi burada da ışık gölge kullanmadan açık-orta- koyu renk ilişkisine dayanan bir düzen kurmuştur.

Eserde renk kurulumu dört yatay hattın oluşmaktadır. İlk üst alan beyaza yakın mavi ve yalnız beyazın kullanıldığı gökyüzü. İkinci alanda ise gri girintili çıkıntılı geometrik alan üzerine yeşil ve parlaklığını yitirmiş ölgün turuncu araştırmalarını kapsayan alan. Üçüncü alan ise dikdörtgen burnt siennanın parlaklığını yitirdiği toprak alan ve kompozisyonun son alt bölümünde ise raw umber kahvesiyle yapılmış nehir üzerine beyaz ve cadmium turuncusu ile yapılmış balıkçı tekneleri. Eserin 3/4'lük bölümü toprak tonlar üzerine beyaz, mavi, gri ve turuncu gibi renklerin kullanımından oluşmaktadır. Eserin merkezindeki yatay hat daha küçük parçalı, hareketli ve renklidir.

Eserde ön arka ilişkisi devam etmesine karşın satı bir yüzey oluşumu söz konusudur. Bu da sanatçının üzerinde çalıştığı, minyatür sanatının kompozisyonel kurulumundaki değerlerin yeniden yorumlanmasıdır. Mekân bir peyzajdan oluşmaktadır. Renklerin ölgünlüğü mevsimlerden sonbahara gönderme yapmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı 1983'ten sonra doğduğu, yaşadığı İstanbul yöresinin resimlerine ağırlık verirmiş ve semt semt yüzyıllardır sayısız ressamın pitoreskini yakalamaya çalıştığı bu efsanevi kenti kendi özgün resim anlayışı içerisinde yorumlamıştır. 1983 'Beyazıt Çınaraltı', 1985 'Barbaros Türbesi', 'Kadıköy İskele Alanı', 'Kurbağalı

Dere', 1986'da 'İstanbul' ve 'Haliç', 1987'de 'Kabataş' ve 'Dolmabahçe Sarayı', 'Karaköy', 'Gülhane Parkı', 'Yeni Cami Çiçek Pazarı', 'Sahaflar Çarşısı' bu dönemin resimlerindedir.

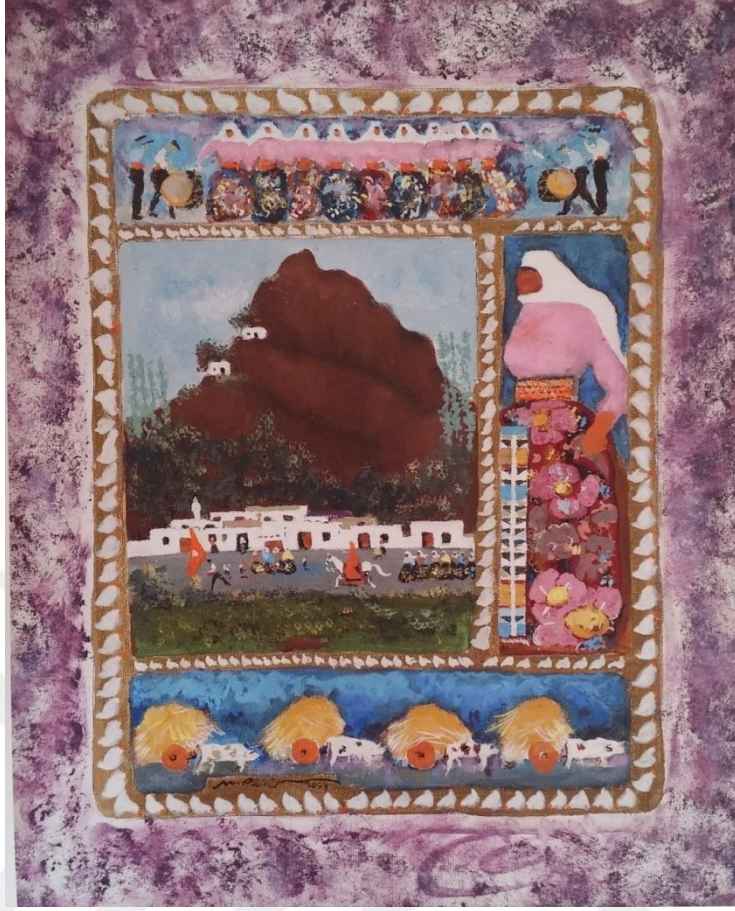
Pesen'in ebru motiflerinin ustaca resimle bütünleştiği 'Kalamış Köhne Kahve', 'Kurbağalı Dere', 'Eyüp Sultan', 'Çiçek Pazarı', 'Sahaflar Çarşısı', 'Karadeniz', 'Karacaoğlan', 'Âşık Veysel', 'Nazım' çalışmalarıdır.

Sanatçı annesini ortaokul yıllarında kaybettikten sonra, evden uzaklaşmak için Fatih Halkevi etkinliklerine sığınmış; öğrendiği çeşitli geleneksel süsleme sanatı uygulamaları daha sonraki yıllarda sanat üretiminde kullandığı pek çok görsel öğeye temel hazırlamıştır. Hatta duvarında asılı bağlamasını, çotanak motifleriyle bezemiştir. Bu bezemeler daha sonraki yıllarda resimlerinin kenar bezemelerinde kullanılmış ayrıca çalıp söylediği sazı da resimlerinde yerini almıştır.

Hayvanları çok seven Pesen Fatih'teki baba evinde beslediği kedisi, kümesteki tavuklar, horozlar ve yanında ayırmadığı kangal köpeği Pesen'in resimlerinde eksik etmediği hayvan figürleridir. Bu figürler bazen lekesele olarak hizmet etmiş bazen de kenar süslemelerinde küçülerek tekrar eden biçimler olmuşlardır.

Sanatçı eserinin üretiminden bir yıl sonra İstanbul Garanti Sanat Galerisi ve İzmir Çeşme'de Altın Yunus Sanat Galerisinde kişisel sergi açmıştır.

1987'de başlayan ve 1990 sonrası da ülkenin en önemli sanatsal etkinliklerinden olan İstanbul Bienali, uluslararası çevrelerinde dikkatini çekmeye başlamıştır. Bienal için belirlenen kavram ve temaların siyasal dozu gittikçe belirginleşmiş; kültürel, siyasal ve cinsel kimlik, etnisite ve ulusallık çelişkisi, adalet, iktidar, tarihin yapıbozumu, modernlik ve postmodernlik, medya, mekân, göç, melezlik, ötekilik, bellek ve daha bir çok konu sorunsallaştırılmıştır (Yasa Yaman,2012). Eserin üretildiği yıl, merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) 1998-2000 yılları arası Genç Etkinlik adıyla üç kez Ankara'da heyecanlı sergi dizileri gerçekleştirilmiştir. Yine 1990 sonrası İstanbul Modern, Pera, Sabancı, Proje4L ve Santralistanbul gibi özel müzeler ve yanı sıra Hacettepe ve Anadolu Üniversitesi müzeleri açılmıştır. İstanbul'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi, Aksanat ve Arter, Ankara'da Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Cer Modern ve Nazım Hikmet Kültür Merkezi gibi kurumlar, yine bu süreçte açılmışlardır.



Şekil80: Mehmet Pesen, Bacılı Kompozisyon-Gelin

Tablo 81

Mehmet Pesen “Bacılı Kompozisyon” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Mehmet Pesen
Eserin Adı:	Bacılı Kompozisyon- Gelin
Ebadı:	40x50
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2009
Bulunduğu yer:	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Tuval üzerine yağlıboya ‘Bacılı Kompozisyon’ eserinde, soyut bir kompozisyon düzeni kurulmuştur. Fırça vuruşuyla elde edilmiş ebru dokusu ile çerçevelenen biçimler, iki yatay ve dikey dikdörtgen ayrıca birde kare parça olarak

bölünmüştür. Kare şeklinin içi gelin alayını uzaktan kompoze ederken. Kağnılar, halay çekenler ve davulcu zurnacı aynı proporsiyonda yapılmıştır. Dikey olan dikdörtgene yerleştirilen figür tüm yapıyı kaplamaktadır. Her geometrik alanın çevresi beyaz güvercin biçimiyle tekrar etmektedir. Bu güvercinler farklı boyutlandırmalarla kenar süsü olarak değerlendirilmiştir.

Çizgi elemanı parçalı resimlerin çevresinde dikey ve yatay hatlarda kullanılırken, kağnıların çektiği samanlarda ince çizgiler halinde diyagonal ve yatay hareketlerde kullanılmıştır.

Nokta kullanımı zengin olup, farklı boyutlandırmaların yanı sıra peyzaj ve köylü figürlerin yerel elbiselerinde kullanılmıştır.

Sanatçı lekenin ağırlıklı kullanımına yönelik bir düzenleme kurmuş orta değer ve açık değer lekeleri birbirine yakın kullanmıştır. Eserde tonal ve tuş kullanımına karşın, ışık gölge araştırmasına girilmemiştir.

Çalışmadaki renk düzenlemesinde, her sahnede ortak kullanılan cerulean maviyle renk yatay hattan, dikey hata kadar gözün içeri kurulumunda dönmesine yardım etmektedir. Halay çekenlerin olduğu sahnede silk moru, titan beyazı ve cerulean mavi ile elde edilmiş tonlar lekeci bir şekilde sürülerek elde edilmiş zemin üzerine yapılan halay çeken kadınlar, davulcu zurnacı figürlerinde titan beyazı, alizarin crimson kırmızısı, raw umber kahvesi, ocre sarı, cadmium turuncu, van dyke kahvesi, lamp siyahı kullanılmıştır. Sanatçı, kadınların şalvarlarında kat kat kullandığı renklerle, yerel motifleri soyutlamıştır.

En büyük olan geometrik alanda, burnt siennayla yapılmış yüksek bir dağın eteklerinde, köyün yeşil kahve bitki örtüsünün hemen bitiminde opak beyaz düz damlı köy evlerinin hemen önündeki gri yolda, önde bayraklı bir erkek figürü ve arkasında vermilion kırmızısına sarılmış örtüsüyle gelin ve köylü kadınları izlemektedir. Gelin alayı ve izleyici arasına yeşil bir yatay alan ekleyen sanatçı, ocre sarısı, viridian ve leaf yeşili ile diğer alanlarda araştırdığı aynı lekeci piktüral dokuyu buraya da taşıyarak çok parçalı olan eserde bütünlüğü bu yolla yakalamıştır. Profilden ve boydan alınan köylü kadını renkçi ve detaylardan arındırılarak genel izlenimi yakalanmıştır. Profilden ve boydan alınan köylü kadını renkçi ve detaylardan arındırılarak genel izlenimi yakalamıştır. Permanent alizarin crimson kırmızısı şalvarda taban renk olarak kullanılmıştır. Raw umber, napoli sarısı, cadmium sarısı soyutlayıcı desenlerde çiçek motiflerinin arasına yerleştirilmiş ve Anadolu motifleri piktüral bir öğeye dönüşmüştür. Sanatçının eserinde tüm köylü kadınları beyaz

eşarpla örtmüştür. Kompozisyondaki son yatay dikdörtgen hat ise dört opak beyaz öküzün çektiği, ocre sarısı samanlarla dolu kağınların görselidir. Genel olarak opak boya kullanımı tercih eden Pesen, ton kullanmasına rağmen kurduğu düzenden ötürü renk derinliği en aza indirilerek yeni bir perspektif anlayışı oluşturmuştur.

Sanatçı aynı konuyu farklı kompozisyonlarla araştırmıştır. Gelin, bacılar diğer çalışmalarda da benzer yapıdadır ve her resimde tekrar ederken, resimsel planlama değişmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Pesen'in resimlerinde günlük yaşantı vardır. Köy vardır, insan vardır. Yurdun insanı vardır. Kendi yaşantısı da vardır resimlerinde. Çağını yakalamış bir sanatçıdır. Çağdaş ve batı taklitçiliğine karşıdır. Tüm sanatlarının ve toplumun kendi kültür birikiminden kaynaklanarak bir üretime varmasını sanatta da batıyı bilmekle, batı tekniğini kavramakla, batı kopyacılığına yönelmenin çok ayrı yöntemler olduğunu kavramıştır. Bu sebeple kendi toplumuna ve kültür birikimine yaslanmıştır. Böylece sanatçının üslubu geleneğin plastik dilde ifadesi olmuştur. Bu ifadenin temelinde de Anadolu kültürünün içinde doğan sanatçı, büyüdüğü toprağı, hayatını o kültürün kurallarıyla düzenlemiş ve resimlerinde yaşatmıştır bazı zamanlarda da dışavurumcu ve anlatımcı bir ifade oluşturmuştur.

Ziya Gökalp, "Her millette güzellik anlayışı başkadır. Bir milletin güzel gördüğü şeyleri, öteki millet çirkin görür. Bu yüzden zevkin millî olması gerekir. Gerçekten, her milletin, millî bir zevki vardır...Millî zevki bulmak için halka doğru gitmek, halk sanatlarından uzun uzadıya estetik eğitim almak gerekli olduğunu anladık." (Gökalp, 2002). Mehmet Pesen'de halk sanatının beğenilerini plastik bir dile dönüştürmüştür. Sanatçının küçük parçalı parlak renk ve konu seçimi, yarattığı peyzajlar, kadınların biçimleri buna örnek teşkil edebilir.

Sanatçının üslup gelişimi ele alındığında, resimlerindeki giderek küçülen resimsel anlatım 1980'li yıllarda tuvallerin kenarlarını dolaşarak resim üzerindeki bordürler oluşmuştur. Bu bordürlerde ayrıntılı işçiliğe yer vermiştir. Sanatçının bu resimlerinde figür sayısı oldukça kalabalık olmasına rağmen dağlar ve uzun kavak ağaçları kompozisyonlarında hep yer almıştır. Kavakların olabileceğinden daha uzun ve üçerli beşerli gruplar halinde olması da resimde dikkat çeken önemli bir nokta olmuştur. 40x50 ebatlarındaki resimde figürler küçük hacimlere sahip olmasına rağmen giydikleri yöresel kıyafetlerin ayrı ayrı seçilebilmesi, arka plandaki evlerin pencerelerinin pervazlarının görünmesi, ağaçlardaki yaprakların bile tek tek görünmesi minyatür işçiliğinin bir kanıtı olmuştur.

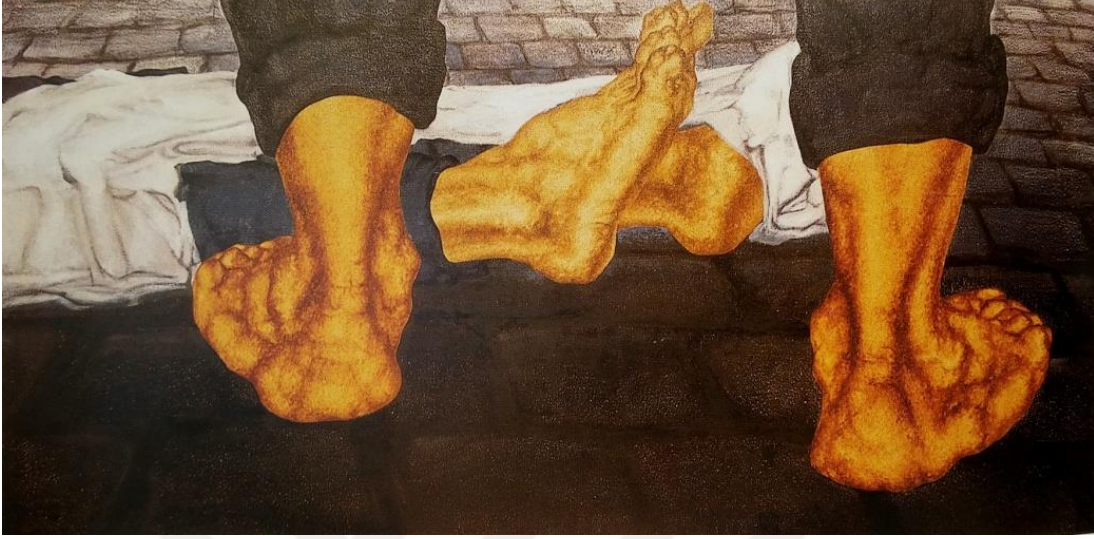
Halk oyunları icraları biçimini eserlerinde eksik etmeyen sanatçı, yalnız biçimsel yönlerini vurgulamaz, çünkü eserlerde kadın erkek tüm figürler bir aradadır. Sosyalleşmenin yaşandığı bu süreçte Türk halk oyunları, icra edildiği sosyal ortamlarda, kültürel birlik ve bütünlüğün sağlanması, bu bütünlüğe gelecek kuşaklara taşınması ve toplumsal dayanışma biçimlerinin arttırılması açısından Anadolu'da önemli işlevlere sahiptir. Ait olduğu yerin giyim, hareket, müzik tarzı ve estetik anlayışı gibikültürel özelliklerini aynı anda aktarmaktadır. Sosyalçevrenin duygularını, düşüncelerini ve yaşayışını ifade eden estetik hareketlere dayalı bir gösterim ve iletişim aracı olmuştur.

“Resimlerimde kendimi buldukça mutlu oluyordum. İstemiyordum birilerine benzetileyim, istemiyordum bizden olmaya alıntılara yer vereyim. Kendi törelerim, kendi geleneklerim, kendi toprağım, benim insanlarım yaşasındı resimlerimde. Kendi kültürümüzde var olandan yola çıkarak bir yere varacağıma inanmıştım. Nihayet minyatür ve tezhip sanatımızın, ebrularımızın güzelliği ve farklılığı resimlerimde yer aldı. Bunları Batı resim sanatının evrensel ölçütleri çerçevesinde yorumlayıp teknik olarak da bir tavır ortaya koyabildiğimde bu ben olacaktım. Böyle de oldu bugüne gelişim.” (Pesen, Uçar, 2012).Pesen, geleneksel sanat ürünlerinin duyarlılık birikimlerini gördükçe, Geleneksel Türk Sanatı ürünlerine daha bir alıcı gözle yaklaşmak gerektiğini düşünmüştür. Halk sanatlarının anonim değerleri, halılar, kilimler, yazmalar, çoraplar kadar saray çevresinde gelişen iki boyutlu geleneksel minyatür sanatı da ulusallık adına gündeme gelerek yeni ve çağdaş yorumlamalarıyla sanatçının tuvallerine yansımaya başlamıştır. Sanatçı gerek geleneksel el sanatlarının gerekse minyatür sanatının özelliklerinden faydalanarak kendine has bir üslupla resim sanatı tarihi içerisinde yer edinmiştir.

Peyzaj ve Anadolu resimlerinde kalabalık figüratif anlatımları geleneksel minyatürden yer yer yakın izlenimler vermektedir. Resimdeki insanlar kasabalı ve bazen de şehir kültürüne yakın olmakla birlikte Anadolu insanının kültür değerlerinden kopmamıştır ve yerel unsurları fazladır.

Bir sanatçı gözüyle Pesen'in eserlerini yorumlayan İbrahim Balaban'ın Sanat Çevresi dergisinin Ekim 1993 tarihli 180. Sayısında yayımlanan yazısının bir bölümünde “Pesen, en çok bu konuları seçmiş (düğün, Anadolu'dan peyzajlar), minyatüre bir basamak olarak çıkmıştır. Bu çıkış akademik öğretisi kalıplarından sıyrılmıştır. Kendi kendinden başka bir kimseye benzemeyen eserleri, ilk dönemlerde hocasının etkisinde kalmışsa da dönüp dolaşıp kendine gelmiş ve bir Türk ressamı olarak ülkemizde boy atmıştır.”

4.1.5 Nedret Sekban Eserlerinin Kategoriler Bakımından İncelenmesi



Şekil 81. Nedret Sekban, Ayaklar 2

Tablo 82

Nedret Sekban “Ayaklar 2” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Ayaklar 2
Ebadı:	60x120
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1976
Bulunduğu yer:	Selçuk Yaşar Resim Müzesi Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Nedret Sekban'ın ‘Ayaklar 2’ adlı eseri tuval üzerine yağlıboyadır. Çalışmada insan bedeninin bir kısmı işlenmiştir. Biçimsel olarak tercih edilen ayaklar, bedenin en emekçi, ezilen, yorulan bölgesi olma itibariyle mana tabakasına da gönderme yapmaktadır. Yalın ayak işlenen figürlerden biri, arnavut kaldırımında, üstünde beyaz bir örtüyle yarı kapalı şekilde uzanarak yatmaktadır. Ölüm kavramını irdeleyen bu uzanan ayaklardan örtülü olan, yan tarafa doğru kendini bırakmıştır. Ayakta duran figürün ayakları ise, yatanın ayaklarının bitiminde kompoze edilmiştir. İnsan

emeğinin biçimlenmesine farklı açıdan yaklaşan sanatçı, en çok tercih edilen ve kullanılan eller yerine ayakları deforme ederken, kemik ve kaslarını abartarak, yıpranmış bir şekilde resmetmiştir. Bu onu emekçilerin elleri yerine ayaklarını konu alması ile diğer sanatçıların ifade şekilleri açısından farklı kılmaktadır.

Eserde çizgi kullanımı, zeminin tonlarında kullanılarak geri plana itilmiş, ancak hareket sağlaması açısından da resme hizmet etmiştir. Arnavut kaldırımlarında dikey ve yatay çizgiler tekrar ederken, kumaş motifinde hacim etkisi göstererek kavisli yapılarda çizgiler kullanılmıştır.

Koyu ve orta leke alanları ağırlıklı zeminin üzerine, açık leke alanlarıyla yapılan ayaklar ve örtü, eserin en dikkat çekici nesnesi olmuştur. Koyu leke alanlarıyla çevrelenen açık alanlar resimde vurgulanmıştır.

Ayaklarda ışık gölge kullanılmasına karşın, günün hangi saatinde olduğunu kavrayamıyoruz. Eserde renk kurulumunda ise, arka plan ve figürlerin giysileri soğuk nötr renklerde boyanırken, ayaklar da sıcak tonlar tercih edilmiştir. Böylece soğuk nötr renk kullanımına rağmen soğuk-sıcak kontrastlığından yararlanılarak, renk kurulumunda da dikkat ayaklara çekilmiştir. Arka planda ivory ve mars siyahları, titan beyazı, prussian mavi, raw umber kahvesi ile elde edilen tonlar uygulanırken, ayaklarda napoli ve ocre sarıları, raw sienna, burnt sienna ve burnt umber tonları kullanılmıştır. Eserde koyu renk, tedirgin edici bir etki uyandırır. Ancak figürlerin ten renklerinin, sarı baskın bir tonda boyanması insanın aydınlık yönüne bir gönderme gibidir. Kapatıcı boyayla oluşturulmuş zemin üzerine sürülen saydam boyayla, tonlar arası yumuşak geçiş yapılmıştır. Çalışmada doku araştırması ise zengin boya katmalarından oluşmaktadır.

Resimde hareket oluşumu, ana dikey ve yatay bölünmelerden oluşur. Dikey hareket ayırık duran iki bacakla bölünürken, tek parça yatay harekette beyaz örtüyle desteklenerek yatan figür bu hareketle güçlendirilmiştir. Yalnız ayakta duran figürün ayaklarının hafif dönük yapılması, kompozisyonda üçgen bir yapıyı oluşturarak dikkati yatan figüre çekmektedir. Tüm bu parçalanmalarda bütünlüğü sağlayan, zeminin benzer koyu tonlarda boyanmasıdır.

Ayaklar büyük statik bir etki yaratırken, dış mekânın kurgusunda tekrar eden arnavut taşları, küçük parçalı ve hareketli bir etki oluşturur. Yolun taştan yapılmış olması, izleyiciye kentte olduğu mesajını verir. Artık kırsaldan kente göçmüş Anadolu insanı konu edilmektedir. Trajedinin apaçık hissedildiği resimde, insan doğasının zora ve baskıya karşı inatla direnme eğilimini de hissetmekteyiz.

Somut bir anlatımınla kurgulanan eserde, plastik araştırmanın yoğunluğu özellikle ayaklar üzerindedir. İzleyicinin göz seviyesinin oldukça alçaktan resimlendiği bu eserde, yaşam, ölüm, emek, kabul ve direniş gibi kavramlar irdelenir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Beden toplumun bir simgesiye, beden formu üzerinde oynayan her oyun toplumsal bağı simgesel olarak etkiler. Bedenin sınırları dünyanın ahlaksal ve anlam verici düzenini kendi ölçüğünde çizer. Bedeni düşünmek dünyayı ve toplumsal bağı düşünmenin bir başka tarzıdır. Bedenin konfigürasyonunda meydana gelen bir bozukluk dünyanın tutarlılığındaki bir bozukluktur (Le Breton, 1990; 1993). Resimde gördüğümüz ayaklardaki yoğun deformasyon, yıpranmışlığın gösterimi, toplumsal düzende yaşanan adaletsizliğe, emeğin karşılığının alınamamasına bir eleştiridir. Çalışmaktan büyümüş ve yıpranmış bu ayakları koruyacak ayakkabıları bile yoktur. Kırsalda fakir olan, ekmeği için saatlerce tarlada çalışan; toprağın susuzluğuna kuraklığına çare bulamamış Anadolu insanı, çıkıp şehre gelmiş burada işçi olmuştur. Gene fakirdir, gene yokluklar içindedir. Nedret Sekban, duyurmak istediği bu acıyı, beden dili ile anlatmayı tercih etmiştir. Sanatçı topluma karşı duyduğu sorumluluğu estetik hazla birleştirerek, işlevsel bir eser üretmiştir.

Sekbanın erken dönem çalışmalarında özellikle işçi serisinde hocasının etkisi hissedilir. Daha sonraki dönemde ürettiği Kurtuluş Savaşı ve kahramanları, balıkçılar ve çingeneler serilerinde hocasının plastik etkisi gözlenmez. Deformasyon oranı zaman içerisinde azalırken, renk kullanımı cesurlaşmış ve çeşitlenmiştir.

Nedret Sekban'ın oluşturduğu üslubun 'gerçekçi' bir yanı vardır. Aslında ilk olarak 19. yüzyıl ortalarında birçok alanda ürün veren bu düşünce sisteminde, demokratik düşüncenin ve halkçılığın benimsendiği kültürel bir yaklaşım olmuştur. Sanat ürünlerinde de sosyal içeriğe öncelik verildiği görülür. Çünkü 'gerçek' yalnız teknik değil, daha ziyade içeriktir. Gerçekçi bir resim izleyicinin bakışlarından, değerlerinden ve yargılarından bağımsızdır. Onaylanma ve beğendirilme kaygısı olmadan üretilmiştir. Nesnel gözlemciliğe dayanır. Batı sanatında ise en üstün örneğini Gustave Courbet ortaya koymuştur. Flaubert ve Dickens'da edebiyatta onun karşılığıdır. Gerçekçilikte gözleme büyük değer verilmiştir ve bu sebeple seçilen konular gerçek hayattandır. Sanatçı olayları yansız olarak işler. Böylece ön yargının bir tarafa bırakıldığı eserlerde, güzel-çirkin, iyi-kötü olduğu gibi yansıtılmıştır. Akımın ortaya çıkışı endüstrileşmenin getirdiği değişime dayanır. Bu sebeple

endüstrileşmenin geç yaşandığı Türkiye’de 20. yüzyılda sanatçı Nedret Sekban’ın üslubunu etkilemesi zamansal olarak doğru bir yansımadır.

Sekban dönemini anlatarak; “70’li yıllar 1980’lerin habercisiydi. O kuşak siyasete doğrudan, sokaktan müdahale etmişti. Öğrencilerin siyasete dâhil olmak adına o kadar sorunları vardı ki, sanat arka plandaydı. Hepimiz belli fraksiyonlara mensuptuk ve sanatı dile getirmek çok zordu. ‘İşçinin, köylünün şöyle sorunu varken siz sanattan söz ediyorsunuz” diyerek bizi eleştirirlerdi. Biz onların içinde biraz daha elitist, aristokrat, burjuva ya da küçük burjuva olarak görülürdük. Oysa sınıfsal konumlarına baktığımızda bizden daha aristokrat, daha burjuva arkadaşlardı onlar. Öncü kadrolardan bu eleştirilerin gelmesi tuhaftı. Malzemeyi biz elimizde tutuyor, kavramsal olarak o malzemeyi dönüştürecek olanlar bizleriz. Devrimci sanatın ne olduğunu onların bilmesinin imkânı yok. Ancak okuyup bilgi sahibi olabilirler. Tarlayı ekmek için önce sürmek gerekir. İşte 70’li yıllar o tarlanın sürüldüğü yıllardı ve biz çok heyecanla, çok samimi ve doğrudan bu dalganın içindeydik. Atölyemi seçerken bile bu bilinçteydim; dönemin en ünlü, en karizmatik hocası, sanatçısı Bedri Rahmi’yi seçmek yerine daha az popüler, bilinmeyen Neşet Günel’i seçmişim. Çünkü Neşet Günel’in resminin Türkiye’ye yön verebileceğini, bize yol göstereceğini düşünmüştük. Sorunlu ve sorumlu bir hocaydı. Bizim atölyemiz, doğrudan olayların içinde olduğu bilinen militan ve sempatizanlarla doluydu. Sonradan adına ajit-prop dedikleri ajitasyon ve propaganda içeren resimleri yaptık. ‘Bunlar illüstratif, bunlar geri’ deyip eleştirenler oldu” (Yılmaz, 2014). Döneminde yersiz eleştirilere maruz kalan Sekban, eserlerinde hiçbir zaman resmi ajite edecek kan, vahşet gibi unsurları kullanmamıştır. Acıları işleyen sanatçı sembolik kurulumuyla mesajını vermek istemiştir. İşlevsel kaygı taşıyan eserlerde zaman zaman karşılaşılan abartı duygusallıktan kaçınan Sekban, eserlerinin kurulumunu her daim nesnel gerçekliğe dayandırmıştır.

Sanatta oluşturulan gerçeklikle, bilim açısından doğruluk ve gerçeklik taşıyıp taşımadığı anlam ifade etmez. İçsel değerler yok edilmediği sürece doğal formu ihlal etmek diye bir sorun olamaz. Önemli olan sanatçının nasıl bir forma ihtiyaç duyduğudur. Eserde kullanılan her öge resimde gerekli olduğu için kullanılır. Sekban’da anatomi açısından eserlerinde mutlak özgürlüğünü kullanmıştır. Böylesi bir ruhsal özgürlük, yaşamda olduğu gibi sanatta da gereklidir.

Nedret Sekban bu eseriyle, 10. DYO Resim Yarışması Sergisine katılmış ve ödül almıştır. Eser, Selçuk Yaşar Resim Müzesi Koleksiyon’unda yer almaktadır.

Türkiye’de 1960’ların sonunda farklı siyasal kamplarda bölünmeler kendini göstermiştir. Yeniden saflaşma olgusu siyasal gündemin birinci sırasına yükselir. Bu dağılma ve bölünme ortamında, sanatsal gelişmelerin aldığı görünüm, merkezi tabanlı eğilimler yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur (Limon,2008). Yaşanılan bu siyasi kutuplaşma yalnız Türkiye’de artmamış, Avrupa’da da sanatçılar etkilerek savaş ve toplumsal kaygıları tekrar tekrar işlemişlerdir.



Şekil 82 . Nedret Sekban, Kızıldere

Tablo 83

Nedret Sekban “Kızıldere” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Kızıldere
Ebadı:	160x200
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1977
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: “Goya’dan bu yana, ne katiller vazgeçtiler katliamlarından, ne de barış yanlıları yıldılar mücadeleden” demişti Sartre bir zamanlar (Sartre, 1998). Mekânlar, öznelere ve olaylar değişse de çelişki ve gerilim sürmektedir. Bir yanda zulüm ve çatışma, diğer yanda barış ve kardeşlik umudu... Sekban eserinde tarihi bir olay olan Kızıldere’yi konu edinmiştir. 1971 muhtırasından sonra yakalanan Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’ın idamlarını engellemek amacıyla, 1972’de Ünye’deki NATO üssündeki yabancı görevliler bir grup tarafından kaçırılmıştır. Askeriyenin düzenlediği kurtarma operasyonu, kaçırılardan bir kişi hariç, teknisyenler dâhil hepsi operasyon sırasında öldürülmüştür.

Sanatçının resmi, olay sonrasını anlatan bir sahnedir. Kurumuş toprakta cansız yatan bedenlerin kimisinin üstü örtülmüş, kimisi ise açık öylece toprak üzerinde yatmaktadır. Anlatımın odağı, yerde yatan cansız insan bedenleridir. Figürlerin ifadesinde yoruma gidilmiştir. Yüzler, eller ve ayaklarda kas ve kemikler abartılarak, yıpranmış bir etkide biçimlendirilmiştir. Kompozisyonun kurulumu ise yatay harekete dayanmaktadır. Ölüm olgusuyla ilişkilenen yatay hareket, eserin mana tabakasıyla da bağ kurmaktadır. Yatay kurulumun yarattığı dinginliğe karşı çok parçalanan kompozisyonda, dinamik bir etki yaratılmıştır.

Çizgi ve lekenin aktif kullanıldığı çalışmada, çizgi elemanı yer yer kontür kullanımı ile imgeler vurgulanmıştır. Kumaşlarda uygulanan kavisli, kıvrak, kırık çizgiler esere hareket kazandırmıştır. Diğer bir teknik çeşitlilik kazandıran leke ise, orta değer alanında zeminin üzerine koyu ve açık leke değerleriyle kurgulanmıştır. Sadece koyu lekeler tüm yüzeyde dolaştırılarak, tuvalin genelinde bütünlük sağlanmıştır.

Ölüm kavramı ve biçimi aslında dural yapıyı yansıtmasına karşın, sanatçının eseri oldukça hareketli biçimde kurulmuştur. Bu noktada sanatçının, konuya duyduğu heyecan, tuval yüzeyinde hissedilmektedir.

Sıcak rengin ve sarının ağırlıklı olduğu bir çalışmadır. Wassily Kanadinsky’e göre (1914): Resimde sarının hareketi dışarı doğru bir etki yapar ve sarı dünyevi bir renktir. Eserde de bu etkiyi destekler niteliktedir. Renk kurulumunda, zemin ocre ve napoli sarıları, titan beyazı, raw umber, raw sienna ve burnt sienna kahveleri ile elde edilen tonlarla boyanmıştır. Figürler soğuk tonlarla boyanarak, zeminle kontrastlık yaratmıştır. Figürlerde cerulean mavi, ivory ve mars siyahı, van dyke kahve, titan beyazı ve napoli sarısı tonları kullanılmıştır. Figürlerin ten renkleri toprakla aynı tonlarda boyanmıştır. Bu da eserde,

toprak görseliyle bütünlük sağladığı gibi anlam boyutundada; insanın ölümle toprağa dönüşüne de bir göndermedir. Sanatçı doku oluşturmada, kalın ve opak boya kullanımını tercih etmiştir.

Eserde ışık gölge kullanılmış hatta hacimsel yapının oluşturulmasına hizmet etmiştir. Tek bir noktadan işlenmeyen ışık, tüm yüzeyde gezdirilmiştir.

Dış mekânın tercih edildiği, sadece parlayan sarı toprağın işlendiği espasta, perspektif kullanılmıştır. Aslında tek renk ve tonların tercih edilmesi ve toprak dışında hiçbir nesneye yer verilmemesinin yaratacağı yüzeysellik önlenmiştir. Derinliğin tuvalin yukarisına doğru arttığı gözlemlenir.

İzleyici olarak tanıklık ettiğimiz bu ‘an’a, yüksek bir göz seviyesinden bakmaktayız. Bu bakış açısı seyirciyle, figürler arasında yaratılan farkı kuvvetlendirmektedir.

Eserde konu edilen ‘ölüm’ kavramı, sadece bireysel bir olay olarak değil toplumsal bir olay olarak da inceleme konusu yapılmıştır. Çünkü ölüm hem bireylerin hem de toplumların sosyal hayatlarında bazı yankıların uyanmasına neden olabilmektedir. Kızıldere’de yaşanan ölüm, belirli alandaki faaliyetlerin ve yaşamın zaman ve yer değiştirmesidir. Ölüm insanın karşılaşabileceği en büyük trajedi aynı zamanda en somut bir gerçektir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde adı geçen Kızıldere, Niksar ovasının güney yamacındaki dağlar üzerine, Almus Niksar arası geçiş güzergâhına kurulmuş bir beldedir. Sonrasında adı değişen belde, şu an ‘Ataköy’ olarak Tokat’a bağlıdır. Eserde işlenen konuya ev sahipliği yapan Kızıldere olayı 30 Mart 1972’de gerçekleşmiştir. 68 kuşağı liderlerinin, idam cezalarını engelleme amacıyla yapılmıştır. Olayı planlayan gruptan tek kurtulan Ertuğrul Kürkçü, sonrasında 14 yıl ceza evinde geçirdikten sonra, hala milletvekilliği yapmaktadır. Olayın yaşandığı dönemde siyasi kutuplaşmalar artmış, her şey birbirine düşman hâle gelmiştir. Su ateşe, gün geceye, ölüm yaşama, gerçek düşe, en önemlisi de insan insana düşmandır artık.

Olayın psikolojik alt yapısına inildiğinde, Türkiye’nin sosyolojik olarak geçirdiği geçiş dönemi anamlanır. Olayın yaşandığı yıllar Türkiye’nin geleneksel yapısının değişmeye başladığı, kırsaldan kent yaşamına göçün yaşandığı, sanayileşmenin arttığı yıllardır. Geleneksel toplumdaki otorite kimliğinin sarsıntı geçirmesine neden olur. Çünkü geleneksel toplumlarda bireyler, üst otorite (Tanrı, töre, baba) kararlarını yinelemekten öteye gidemezler. Ancak çağdaş toplumlarda otoritenin yerini

bireyin kendi seçimleri ve özgürlüğü alır. Bu durumda kırsaldan kente göç eden Anadolu halkı, geleneksel yapının bozulması sebebiyle otorite boşluğu yaşamıştır. Türk toplumunun geçirmekte olduğu hızlı değişim sonucu ortaya çıkan kimlik bunalımına karşı yakın geçmişte en sık başvurulan çözüm yolu 'kimlik geçişi' olmuştur. Bu olgu spesifik olarak, politize olma biçiminde ortaya çıkmış ve kişisel varsayımlar sistemlerini geliştirmekte güçlük çeken kişiler politik öğretilerde kimlik bulmaya çalışmışlardır. Bu kimlik, gelişmiş bir insanın politik bir inancı benimsemesi ve savunmasından farklı bir olgudur. Geçici bir süre için benliğin dağılmasına karşı bireyleri koruyabilen kimlik geçişi, giderek tutucu ve tepkici davranışlara politik nitelik kazandırmıştır. Toplumun kazandığı dinamik gücün bir bölümü de kendine karşı yıkıcı bir etki doğurmuştur. Ne var ki bireyler ve toplumların da kendini bulma yolunda karşıt düşünceler arasında bocalamalarını, daha yapıcı ve yaratıcı güce ulaşma yolunda çekilen doğal sancılar olarak kabul etmesi gerekmektedir.

Geleneksel toplumdan, çağdaş topluma geçişte kimi bireyler her şeyi bilir görünen, eleştiriye kapalı otorite kimliğini benimserler. Toplumun değişiminin getirdiği kaygı ve yabancılaşmaya karşı kendisini korumaya çalışır ve olduğundan daha fazla inanç ve geleneklere bağlanır. Kimi bireyler ise tepkici davranışlar gösterir. Engelleyici bir kurum olarak algıladığı otoriteye karşı açık ve sürekli öfke yaşar. Bu öfke, içsel özgürlüğün kısıtlanması ve otoriteye kayıtsız boyun eğme zaman içinde saldırgan ve yıkıcı ölçülere ulaşır (Geçtan, 2016). Yapılan bu tespit dönemde yaşanan siyasal kutuplaşmalar sonucu şiddet ve saldırganlık eğilimlerinin sebebini, psikolojik bir yaklaşımla açıklamaktadır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin kültür politikalarının ana yönlendiricisi olan devlet zihniyeti, temelde 'Batılılaşma' diye tanımlayabileceğimiz yaklaşımı topluma enjekte ederken, yukarıdan aşağıya oluşturulan modernist zihniyetin içselleştirilmesi sıkıntılı bir süreci işaret eder (Yaman, 2015). Bu da her alanda gelenekle modern arasında sıkışmışlığın ve karmaşıklığı sonucunu doğurmuştur.

Eserin üretildiği dönem Türkiye'de sanat alanında 1970'ler boyunca bir odak olarak dikkati çeken ve genelde Akademi çevresindeki sanatçılarda da devam eden figür geleneğinin etkisi istikrarını korumuştur. Bu sanatçılar için figür gerek ruhsal gerek fiziksel anlamda, insan gerçekliğini anlatmanın başlıca aracıydı. 1970'lerde olduğu gibi 1980'lerde de soyut ve kavramsal eğilimlere direnen bu sanatçılar, toplumsal eleştiriye plastik sanatlar alanına figür aracılığıyla taşıma gibi bir sorumluluk üstlenmişlerdir. Sekban'ın sanatı da,

hayatın dürüst gerçekleriyle ilgilenmesi gerektiğini ve güzelliğin dış görünüşten ziyade insanlıkla ve bütünlükle ilgili olduğunu gösterir. Sanatçıyı içinde bulunduğu anla ve kişisel geçmişiyile birlikte incelemek ya da toplumsal olguları içinde yaşanan zaman kesitinde anlamaya çalışmak gerekir. Bilinçli olsun olmasın sanatçiresimlerinde, dünyayı deneyimleyen benliğin bir tür katı gerçekliğine dayanarak, izleyiciyle iletişim kurmaya çabalamaktadır. Bu çaba; duyurulmak istenen acının sadece, biçimsel anlamda bedenini diliyle anlatılmak istenmesidir.

Sekban, sanatsal anlatımının odağını açıklamıştır: “İnsanların temel hak ve özgürlüklerini önemseyen, içinde yaşadığımız ve nefes almaya devam edeceğimizi umduğumuz dünyaya duyarsız kalan kısacası içine insan sinmemiş bir sanat yapıtının; türü, konusu, üslubu en ileri çağdaş uygulama görüntüsü verse de evrensel değerler bakımından yoksun kalacağını düşünüyorum” demiştir (Sekban, 2003).

70’li yıllarda gerek pratik siyasette gerek kültür siyasetinde etkili olan ‘ulusal kültür’ ‘milli kültür’ sorunsalı, sanat çevrelerinde ve basın organlarında da geniş yer tutmuş, yapılan eleştirilerde siyasal söylemlerdeki karşıtlık ve keskinlik kutuplaşmalara yol açmıştır...Olgulara yüklenen farklı anlamlar, siyasal çevrelerle sanat çevrelerini de karşı karşıya getirecek biçimde uç noktalara taşınmıştır (Bek, 2007). Toplumsal bunalımların yoğunlaştığı 1970-1980 arasında, daha çok sosyal içerikli resimler ve yeni figüratif eğilimler geniş bir konu çeşitlemesiyle ortaya çıkmıştır. Politik içerikli figüratif resimler ilk kez bu yıllarda Türk resim sanatında belirir. Batı resmi karşısındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye başlayan 1968 kuşağı sanatçıları; toplumsal konulara ve toplum içindeki bireye yaklaşımlarıyla, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra iç dünyasıyla da yansıtma endişeleri sayesinde Türk resminde konu ve biçim açısından özgün eserler katmıştır.

1960’lardan 1970’li yıllara gelindiğinde, Toplumsal Gerçekçiliğin iki boyutta gerçekleştirildiği görülür. Birincisi, toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan sanat; ikincisi ise propaganda amaçlı gerçekleştirilen sanat yaklaşımıdır. Seyyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Neş’e Erdok, Kasım Koçak gibi isimler güncel yaşamdan kaynaklanan sorunları toplumsal gerçekçi görüş doğrultusunda işlemişlerdir. Çağdaş sanat pratiklerinde de aynı çizgide yapıt veren bu sanatçılardan bazılarının, sanat kariyerinin başında propaganda yönü ağır basan eserler ürettikleri bilinmektedir (Yılmaz, 2003). 70’lerin sanat tartışmaları, siyasal karşıtlıkları,

toplumsal sorunları, işçileri ve işçi hareketlerini de konu alan yapıtların yer aldığı sergiler, dönemin toplumsal ve politik gerilimini yansıtanın yanı sıra kültür sanat dünyasında süregelen tartışmalara ilişkin de fikir vermektedir. Milliyet Sanat, Birikim ve Sanat Dünyamız gibi dergilerin 70'li yıllardaki sayılarından bazı yazılar büyütülerek sergilenmektedir. Örneğin Emre Kongar, Sanat Dergisi'nin 5 Şubat 1979 tarihli 309. sayısında, sanatın o dönemde içinde bulunduğu durumdan kaygılı olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: "İçinde bulunduğumuz genel durum iki sözcükle açıklanabilir: Değişme ve bunalım. Toplumumuz tüm öğeleri ile birlikte değişmektedir. Siyasal belirsizlik sanatın işlevini yeniden gündeme getirir. Sanat siyasal bunalımdan çıkmanın bir aracı olarak kullanılmaya başlanır. Oysa bu, sanattan yerine getiremeyeceği bir iş beklemek, onun toplumsal ve siyasal işlevini abartmak olur. İçinde bulunduğumuz ekonomik ve siyasal ortamın sanatımızı yok edici eğilimler taşıdığını söylemek fazla abartılı olmaz sanırım".

Eserin üretildiği yıl İstanbul'da Yeni Eğilimler Karma sergisine katılan Sekban, bir yıl sonra 1978'de Kartal Kültür Şenlikleri resim yarışması sergisinde birincilik almıştır.



Şekil 83 : Nedret Sekban, Ölene Ağıt

Tablo 84

Nedret Sekban “Ölene Ağıt” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Ölene Ağıt
Ebadı:	130x162
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1981
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban'ın resminin konusu, Kurtuluş Savaşından bir sahnedir. Savaş, çaresizlik ve yokluğun yanında en büyük insansal trajedi ve acıdır. Eserde yerde yatan vurulmuş bir asker figürü ve başında ağıt yakan ikinci bir figür bulunmaktadır. Eserde işlenen, ölüm ve ağıt temasıdır. Yalın bir şekilde yapılmış iki asker figürünün resmedildiği çalışmada, izleyici esere dışarıdan tanıklık etmektedir.

Resimsel kurgunun iskeletinde, figürler merkeze alınmıştır. İnce çizgilerle figürler kontürlenmiştir. Leke kullanımlı bir anlatım söz konusudur. Açık ve orta leke alanları merkeze yerleştirilirken, koyu ve orta leke alanları arka planda düzenlenmiştir. Açık ve koyu leke birbirlerine yakın kullanılarak, kontrast artırılmıştır. Böylece vurgu, dizleri üzerine çökmüş askere doğru yapılmıştır.

Işık gölge karşıtlığıyla dramatik bir etki verilmiştir. Arka planda figürün etkisini güçlendirecek şekilde yapılmış bulutlar, dikkati merkeze çekmeye hizmet etmektedir. Işığın kaynağı tuvalin sağ tarafından gelerek ayaktaki figürün sırtını ve bacağının bir kısmını aydınlatırken, yerde yatan figüründe bir parçasını aydınlatmaktadır.

Sıcak ve açık tonlar resmin merkezinde kullanılmış ve koyu değerlerle çevrelenerek dikkat merkeze toplanmıştır. Arka plan, soğuk nötr renkle boyanırken yer yer diz çökmüş figürün üzerindeki tonlarda gökyüzünde uygulanmıştır. Özellikle diz çökmüş figürün başının hemen üzerinde oluşturulan üçgen, sıcak renkli aydınlık yapı, gözü kompozisyonun merkezine toplar. Aynı sıcak tonlar, zeminde de uygulanarak eserin genelinde bütünlük sağlamıştır. Renk düzenlemesinde kullanılan renkler; napoli ve ocre sarıları, burnt sienna, raw sienna, raw umber ve van dyke kahveleri, titan beyazı, mars siyahı, prussian ve cobalt mavi ile elde edilen tonlarla boyanmıştır. Renk dizisi izleyicide kederli bir etki yaratmaktadır. Sanatçı figürlerin renklendirilmesinde opak boya kullanımını tercih ederken, arka planda daha saydam ve ince bir boya dokusu kullanmıştır.

Kompozisyonda, dengeli bir uyum söz konusudur. Dikey ve yatay hareketten oluşan büyük biçimler kompozisyonun merkezini kaplamaktadır. Kompozisyonun ilk sahnesinde figürler bu ana hareketi oluştururken, arka planda ve zeminde kullanılan lekelerle diyagonal hareketler yaratılarak, göz merkeze alınmıştır.

Derinlik kavramı, arka plandaki renk ve leke kalitesiyle sağlanmıştır. Aynı zamanda bu renk leke kurulumu, perspektifin yaratılmasına da hizmet etmektedir. Hiçbir nesnenin yerleştirilmediği mekân, sadece toprak ve gökyüzünden oluşur. Dış mekânın kurgulandığı çalışmada tekrar eden leke değerleriyle gök ve yer bütünleşmiştir.

Biçimlemede, somut gerçeklik amaçlanırken, figürlerde deformasyona yer verilmemiştir. Proporsiyonların olduğu gibi aktarıldığı figürlerde, seçilen açı ve zemini kaplayan boyutları sebebiyle anıtsallaşma gözlenmektedir.

1980'lerin başında epeyce politiksizleşen sanat ortamı, Kurtuluş Savaşı ve destanlarını

konu alan ifade biçimlerine yönelmiş ve bu yöndeki enerjisini boşaltmak için kendidönemselliğine özgü dolaylı bir dil geliştirmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının eserlerinde efsane olmuş isimsiz kahramanlarla, estetik bir obje oluşturmuştur. Sekban, Kurtuluş Savaşı kahramanlarını işlerken maddi değerın yanı sıra ruhsal bir değer oluşturmaktan geri kalmamıştır; bu nedenle aslında maddecilikten uzak bir tarafı da vardır. ‘Dışsal’ olanın yoluyla ‘içsel’ olanı aramıştır ve bu aranan içsellik, Türk halkının kahraman ruhudur.

Kişi ya da topluma acı veren her konu, ağıt konusu olmuştur. Ağıtlar incelendiğinde, ağıt söylemenin temel noktasını ölüm kavramının oluşturduğu görülmektedir. Türk kültürü içinde defin, yas ve ağıt söyleme geleneği birlikte var olmuştur (Uludağ, 1988). Ağıdın temasını oluşturan şey, acı ve ayrılığın sentezidir. Kişisel bir acıyı tarif etmesine rağmen, kitleleşir. Bir askerin vuruluşunu anlatan ağıtta aynı şeyden bahseder aslında: İnsan ve acı. Eserdeki dikey konumdaki asker figürü ruhu, yaşamı merkeze alırken, yatay konumda olan figür ölümü, arkada kalmışlığı göstermektedir.

Anadolu insanı iki yönüyle karşımıza çıkar. Bu insanlar ıstıraplı, duygusal ve mazlumken, asker olarak kahraman ve yiğittirler. Sözü edilen farklı ve kimi yönleriyle birbiriyle uyuşmayan sıfatlar Anadolu insanında bir arada görülür.

Cumhuriyet’in kuruluş döneminde yapılan resimler Anadolu insanının kahramanlığını, yiğitliğini anlatma amacıyla yapılmıştır. Büyük savaşlardan sonra, cephe resimlerinin yapılması devlet öngörüsü ve görevlendirilmesidir. Ancak Sekban bu öngöründe değildir. Kahramanların dramını ele alarak, kendi istediğiyle bu konulara yönelmiştir.

Sekban: “Hepimiz sanatın bir dil olduğunu savunuyoruz. Bu dil form ve içerikle oluşturuluyor. Form aklın olduğu yerde ortaya çıkıyor. Formun dışında olana, ifade veya hayal gücü tarafından ortaya koyulana da içerik diyoruz. Sanatı çoğu zaman sanat yapan şey hayal gücüdür. Aklın sınırları vardır, hayal gücünün yoktur. Dolayısıyla forma saplanıp kalmak bana göre, tek ayaklı, tek gözü gören bir insan gibidir. Benim resmimin bu alandaki uzmanlardan daha geniş bir insan grubunun anlamasını isterim. Onun için formu biraz geri plana iterim. Dilimi çok sofistike kurduğumda bir esnaf bunu anlamayacaktır. İki bileşeni de yeteri kadar kullanmak gerekir. Sanat benim içindir, ama ben toplumum, toplumun bir parçasıyım. Ben toplum olduğumu unutursam yaptığım şeyin tartışılması zaten mümkün olmaz. O zaman herkes her şeyi yapar” demiştir (Yılmaz, 2014). Gerçekçilik, dış dünyanın betimlenmesi için nesnel ve gerçeklere dayalı bir tavır

takınmaktır. Gerçekçilik bir anlayıştır. Akademide figüratif ressamlar içinde en gerçekçi olanlardan biri de Sekban'dır. İçeriğin, biçimsel değerın önüne geçmemesi gerektiğini savunan sanatçı, figürleri ve resimsel sahneleri abartmadan, olduğu gibi yansıtmış ve içimizden, bizden olan görselleri yeniden yorumlayarak ortaya çıkarmıştır.

Hocası Günal'ın plastik etkisinin kalmadığı bu eserinde ve sonrasında sanatçının resimleri; renk kullanımı, siluet etkisi, chiaroscuro (açık-koyu) mekânın sıkıştırılıp açılması gibi biçimsel nitelikler açısından; batılı ustalardan Velazquez, Goya, Courbet, Manet ve ye yer Picasso'nun izlerini taşımaktadır.

1981 yılında Nedret Sekban, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde asistan olarak görev yapmakta ve Sanatta Yeterliliğine devam etmektedir. Sanatçının tezi 'D Grubu' sanatçıları üzerinedir. Ayrıca Sekban, 1981 yılında, 15. DYO Resim yarışması Karma Sergisine katılmıştır. Aynı yıl sanatçı, Atatürk Resim Yarışması'nda mansiyon ödülü almıştır.

Sanatçının bu çalışmasını ortaya çıkardığı dönemin özelliklerine bakıldığında, 1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin parlamenter sistemi içinde uygulanmaya konulan çok partili özgürlükçü demokratik rejim, ülkenin geleneksel sosyo ekonomik yapısı ile bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak belli süreler sonunda yozlaştırılarak işlerliğini yitiren bu rejim hem 27 Mayıs 1960'da hem de 12 Eylül 1980'de ordu tarafından müdahaleye uğramıştır. Bu durumun sonucu olarak, ulusal kahramanlık destanı tekrar gündeme getirilmiştir. Dönemin yasakçı politikaları, sanatı sansürleyerek etkilemiştir. 1980 öncesi yalnız Türkiye'de olmamakla birlikte, politikleşen sanatçılar ve ifade biçimlerinden rahatsız olan hükümetler sonrasında bu işlevsel sanata uyguladıkları yasaklarla sanata yön vermeye çalışmışlardır.

Sekban, 1980 yılını filin züccaciye dükkânına girmesiyle tanımlanır. Kimse ne yapacağını bilememişti. 1980'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde bir sergi anlaşmam vardı. O dönemin müdiresi, burada resimden mezun bir hanımdı. Sergileyeceğim resimler belliydi. O dönemde devrimci sanat diliyle Kızıldere, 1 Mayıs, işçiler, grevler, gösteriler gibi konularda resimler yapmıştım. 12 Eylül sonrasında oranın başına bir yüzbaşı tayin edilmişti. Ayla Hanım 'Bu sergiyi yaparsak ikimizin de başı derde girer' dedi. Ben genç bir adamım, yapmaktan yanayım. Sonuçta ne olabilir ki? Gözaltına alırlar, birkaç gün sorgularlar içeride, bırakırlar. Ama, müdirenin başına da bir dert açmak istemiyordum. Benim yüzümden daha sıkıntılı bir durum yaşayabilirdi. Onun için vazgeçtik sergiden. 12

Eylül darbesiyle gelen hava, benim gibi genç bir adamın ilk sergisini açmasını engellemiştir (Yılmaz, 2014).

Eserin üretildiği yıllarda Türkiye’de ise 1980’de askeri darbe devlet yönetimini ele almış ve 1982 yılında oylama sonucu Kenan Evren Cumhurbaşkanı olmuştur. 12 Eylül sonrası ilk sivil seçimi yapılmış ve hükümet 1983’te kurulmuştur. Bu askeri müdahalenin doğal bir sonucu olarak Türkiye düşünsel alanda bir duraklama dönemine girmiştir. Aynı yıllarda Yaşar Kemal’e Fransız ‘Legion D’Honneur’ nişanı verilmiştir. Bu dönemdeki eleştirel bakış açısı olarak, plastik sanatlardaki sosyal yapının, sanat eserine yansımada bu dönem resimlerinin edebiyat ayağını da Yaşar Kemal temsil etmiştir.





Şekil 84 .Nedret Sekban, Kurtuluş Savaşı Destan'ından Karayılan

Tablo 85

Nedret Sekban “Kurtuluş Savaşı Destanı’ndan Karayılan” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Kurtuluş Savaşı Destan'ından Karayılan
Ebadı:	200x120
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1983
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi:Eserde konu edilen, Kuva-yi Milliye örgütlenmesinde ve Kurtuluş Savaşı Destanında önemli bir isim olan Karayılan'dır. Figür; Urfa, Gaziantep ve

Adana bölgesinin destansı Kurtuluş Savaşı kahramanlarından meşhur Karayılan'ı konu almakta, adeta dağ gibi duruşu ile de bize Mehmet Akif Ersoy'un bir şiirinin anımsatmaktadır:

“Garbın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar,
Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir îmânı boğar,
"Medeniyet!" dediğin tek dişi kalmış canavar?”

Tuvalde yalnız tek figür işlenmiştir. Ayağını taşa koymuş erkek figürü, belinde kuşağı, üstünde şalvarı, göğsünde fişekliği, elinde tüfeğiyle kompoze edilmiştir. Anadolu insanını; bu kez savaştan, yurdunu, toprağını koruyan yapısıyla görmekteyiz. Karayılan kendinden emin bir duruş içinde, izleyicinin varlığından habersiz uzaklara doğru dalmıştır. Bu bakış, Türk Ulusu'nun geleceğine bir bakıştır.

Somut eğilimli biçimlenen erkek figürü, gerçekçi bir görselin boyasal araştırmayla yorumlanmış halidir. Sanatçı yalnız destanda kahramanlaşan bir figürü değil, insan gerçeği ve varoluşunu da anlatır. Çünkü savaşın temelinde, var olma kaygısı yatar.

Leke kurulumuna dayalı bir çalışmadır. Arka planda gökyüzü, açık leke alanlarıyla boyanırken zeminde, orta değer leke alanları tercih edilmiştir. Figür ise eserdeki en koyu leke alanını temsil etmektedir. Böylece merkeze yerleştirilen figürün arka planının açık tonlarda yapılması kontrastlık oranını artırarak, figürü vurgulamaktadır.

Karayılan koyu tonlarda boyanmasına karşın, arka planda gökyüzünün geniş bir alan kaplaması, yarınlara olan umudun çokluğu gibidir. Resimde nötr renkler ağırlıklı kullanılmıştır. Renk kurulumunda; burnt sienna, raw umber, raw sienna, burnt umber kahveleri, napoli ve ocre sarıları, prussian mavi, hint kırmızısı, mars siyahı, titan beyazı, emerald ve olive yeşili ile elde edilen tonlar uygulanmıştır. Figürün şalvarı soğuk tonlarda renklendirilirken, mintan sıcak tonlarda tercih edilerek şiddeti azaltılmış tonlarda kontrast yaratılmıştır. Opak boya üzerine tekrar ince tabakalı boya sürülerek, plastik etki canlandırılmıştır. Işık kurulumu figürün sağ tarafından alınmış, böylece figürün sırtından bacağına aydınlatılmıştır. Işığın geldiği alanlarda renkler kuvvetini kaybederek beyazlamıştır.

Dış mekânın kurgulandığı kompozisyonda, Anadolu manzarasının çok küçük bir alanı resimlenmiştir. Böylece tüm dikkat figüre çekilmiştir.

Resimde ana hareket dikey olmasına karşın figürün dizini taşın üzerine koyması üçgen ve yatay bir hareket oluşturur. Keskin dikey yapı, fişekler, zemindeki kademeli alan ve yumuşak diyagonal hareketlerle parçalanmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Kurtuluş Savaşı düşman işgali sırasında, malını satıp silah alan Karayılan, gönüllü akrabalarını çete olarak toplayıp yurt savaşında, Doğu Cephesine hizmet etmiştir. Asıl adı Mehmet'tir ve Kurtuluş Savaşı kahramanlarından. I.Dünya Savaşı'ndan sonra Güney Anadolu'daki Kuva-yi Milliye örgütünde görev almış, Karabıyıklı'da düzenlediği baskın sırasında, Fransız işgal birliklerine önemli kayıplar verdirtmiştir. Antep'in Fransız işgalinden kurtarılmasında büyük katkısı olmuştur. Samsaktepe saldırısı sırasında şehit olarak, adı halk türkülerine ve edebiyatta şiirlere (Nazım Hikmet'in "Kuva-yi Milliye Destanı"nda bir bölümüne) konu olmuştur.

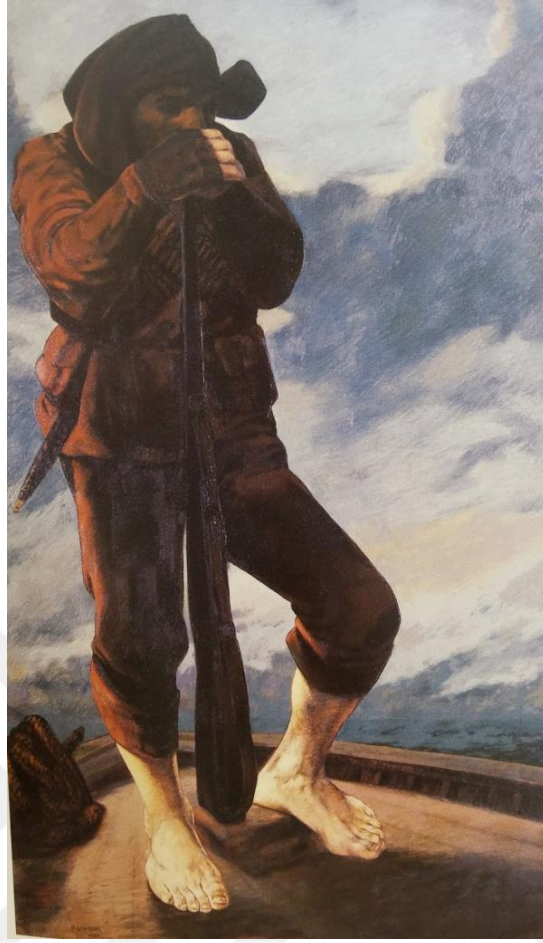
Özgürlük, millet olmanın ilk şartıdır. Kurtuluş Savaşı'nda Türk insanının verdiği mücadelede, özgürlük içindir. Tarih boyunca hep bağımsız olarak yaşamış Türk Milleti, esaret altında yaşayamaz. Verilen mücadele bunun içindir ve kutsaldır. Özgürlük, insan hayatını değerli kılan bir güçtür. Çünkü özgür olmayan insan güçsüzdür, acizdir.

Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkâr edemez. Sanatçı topluma dayanır. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdaki alır. Fakat sanat eserinin şahsi özelliğinin bağlı olduğu başka şeylerde vardır. Sanatçının şahsiyetinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır. Bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelmez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eğer sanat, içinde bulunduğumuz şartların sonucu olmayıp şahsi bir isteğin ifadesiyse, belli tarih devirlerine özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz. (Read,1987) Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra Kurtuluş Savaşı birçok ressam tarafından konu edinilmiştir. Sekban'ın eserleri kadar gerçekçi olmayan o dönem çalışmalarında işlenen dram ortak özelliğidir. İki farklı dönemde üretilen Kurtuluş Savaşı konulu resimlerde Çallı, Onat, Lifij ve Sekban'ın plastik ortaklığı ise yalın anlatımlarıdır.

Nedret Sekban, Meksika resminden etkilenmiş olduğunu açıklamıştır. İdealizm bakımından etkilenen sanatçının eserlerinde, Meksikalı sanatçıların abartılı deformasyonları ve kompozisyonel kalabalıklığı yoktur. Sekban'ın bu yakınlığı renkçiliğinde ve ışık gölge oyunlarında görülür. Meksika resminde olduğu gibi renkler çok aza indirgenmiş, kütle etkisini arttıran tonalite vurgulanmıştır.

Eserin üretildiği yıl 1983'te Birinci Özal Hükümeti Programı açıklanmıştır. Kültür ve sanatın milli değerlerin korunması ve geliştirilmesinde olduğu kadar, uluslararası ilişkilerde de etkili olduğundan söz edilmektedir. Programda sanattan şöyle bahsedilir: 'Milletimizin sosyal ve kültürel hayatında önemli rolü olan edebiyat, musiki, resim, folklor, sinema ve tiyatrunun geliştirilmesi, kültür, sanat ve eğitim politikamızın ana hedefidir' (Kurtuluş, 2000). Bu hedef ne yazık ki köklenemeyerek, döneminde gerçekleştirilememiştir. Sanatın gelişmesinde devlet desteği azalırken, bu boşluğu özel sektör kapamıştır.

Gürbilek 1980'lerin kültürel iklimine odaklanan Vitrinde Yaşamak adlı kitabında bu konuyu şöyle özetlemiştir: "1980'ler yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllardı. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda sözde yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir 'Konuşan Türkiye'. Kısacası, Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram 'sözün bastırılmasıysa, ikincisi mutlaka 'söz patlaması' olmalı" (Gürbilek, 2007).



Şekil 85. Nedret Sekban, Kurtuluş Savaşı Destan'ından Arhaveli İsmail

Tablo 86

Nedret Sekban "Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan Arhaveli İsmail" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Kurtuluş Savaşı Destan'ından Arhaveli İsmail
Ebadı:	200x120
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1984
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban, Kurtuluş Savaşı destanına konu olmuş Arhaveli İsmail'i resmetmiştir. Kurtuluş Savaşı mücadelesinde, 'emanet edilen ağır makineli tüfeği takaya atıp cepheye yetiştirmeye çalışmıştır' bu çıplak ayaklı kahraman. Düşmana rast

gelince, Şaban Reis'in teknesini ateşe verirler; taşıdığı cephaneleri düşmana teslim etmemek için. Batan geminin kayığına yüklediği emanetini "Allah büyük, ama kayık küçük" diyerek, dalgaların kalabalığında cepheye teslim etmeye götürür. Kürek çekmekten kanayan ellerinde takat kalmaz, ama kahraman devam eder. Ölü denizde tek başına kalmışlığı, insansızlığı, yalnızlığı hisseder. Sonrasında hırçın denizde kürekleri kırılır İsmail'in. Ve Nazım Hikmet, şiirinin son dizelerinde sonunu anlatır kahramanın:

"Sular tekneyi açığa sürüklüyor.

Artık hiçbir şey mümkün değil.

Kaldı ölü bir denizin ortasında

kanayan elleri ve emanetiyle İsmail.

İlk önce küfretti.

Sonra, "Elham" okumak geldi içinden.

Sonra, güldü,

eğilip okşadı mübarek emaneti.

Sonra...

Sonra, malûm olmadı insanlara

Arhaveli İsmail'in âkıbeti..."

Ölümsüz şair, Nazım Hikmet Ran'ın ölümsüz eseri Kuva-yi Milliye destanında kahramanlıkların yer bulduğu dizelerinde, Arhaveli İsmail'in kimliğinde; çabaları, emekleri ve ölümlerle burun buruna hayatını tarihe geçirmiştir sanatçı Sekban.

Resimsel anlatımın odağına yerleştirilen çıplak ayaklı bu kahraman, takanın burnunda, elleri yüzünü kısmen kapatmış, dalgın ve tek noktaya doğru bakmaktadır. Gökyüzü kara bulutlarla kaplıdır. Figür bir kabulleniş içindedir, durağandır.

Çizginin az kullanıldığı çalışmada, plastisize lekeyle kurulmuştur. Açık ve orta leke alanlarını arka planda kullanan sanatçı, figürünü koyu leke alanlarıyla vurgulamıştır.

Işık figürün sol tarafından gelir. Sanki şafak vakti gibidir. Vuran ışık saydam ve beyaz sarı etkisiyle, karanlık figürün bedeninin bir kısmını aydınlatır. Işığın geldiği yerde renkler doygundur. Renk düzenlemesinde figür, raw sienna, burnt sienna, burnt umber, raw umber kahveleri, mars siyahı, titan beyazı, napoli ve ocre sarıları ile elde edilen tonlarda boyanmıştır. Figürde kullanılan eşzamanlı sıcak ve soğuk kahve tonları kontrast yaratmıştır. Arka planda ise mavi gri gökyüzünde, ivory siyah, titan beyazı, paynes gri,

ultramarine mavi tonlarıyla renklendirilmiştir. Arka plan soğuk renk tercih edilerek figür koyu nötr tonuyla vurgulanmıştır.

Desen gerçekçi bir anlayışla biçimlenmiştir. Büyük biçimli figür yüzeyi kaplar, bu sebeple desene yücelik kazandırır. Bu yücelik duygusu, mana tabakasında eserin tarih içindeki konumuyla da ilintilidir.

Dikey kurulmuş kompozisyon adeta direnişin simgesidir. Bu dikey harekete kontrast oluşturan, figürün duruşundaki hafif dizini kırması, arka plandaki bulutlar ve gökyüzünün denize karışmasıdır.

Resimde takanın ucunda olan figürün zemini için perspektif kullanılmıştır. Dış mekân içinde kurgulanan figür aynı destanındaki gibi denizin ortasındadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Savaş, çaresizlik ve yokluğun yanında en büyük insansal trajedi ve acıdır. Bu resimde büyük bir yalnızlığı, hiçliği aynı zamanda bir o kadar mücadele ruhunu temsil etmektedir. Karadeniz uşaklarının Kurtuluş Savaşı mücadelesi destanlaştırılmıştır. Serbest kıta dağ müfrezeleri, Kurtuluş Savaşı öncesi ve sırasında önemli görevler üstlenmiştir. Yalnız karada mücadele etmeyen Anadolu insanı, cephanelerini takalarına yükleyip düşman askerine rast geldiğinde takasını batırma cesaretini göstermiştir. Bu durum hatta türkülere bile konu olmuştur:

“bak Rize'ye Rize'ye selam olsungaziye
elli de sefer ettik Kuvay-ı Milli-ye ile
of Sürmene arandı biz geldik Trabzon'a
bin kaptan kurban olsunKurtuluş Savaşına”

Vatan sevgisiyle dolmuş Karadeniz uşakları, bölgeyi Ruslar ve Ermenilere karşı savunulması yanında Kurtuluş Savaşında önemli katkılarının öyküsü dilden dile aktarılmış türkülere, şiirlere, resimlere konu olmuştur. Bu nedenle Anadolu'nun ve ondan önceki Türk tarihinin anahtarı; masallarda, halk hikâyelerinde, ninnilerde ve destanlardadır. Çünkü bu destanlar, halk hikâyeleri, ninniler, masallar Türk milletinin samimiyetle yaşadığı bir hayatın mahsulüdür ve millete ait birçok gerçeği içinde barındırmaktadır.

Bütün resimlerinde izleyiciye gerçeği derinden hissettiren ve onun özelliğini anlatan duygu yoğunluğu bu resimde de peyzajın ışık oyunları ile neredeyse 'ulvi' bir atmosfer doğurmaktadır. Bellek hem Türk resim tarihinin referanslarıyla hem de yeniden yaşanan dramatik bir sahneleme ile güçlenir ve derinleşir. Kurtuluş Savaşı resimleri; mücadelenin

insanlarını yakından tanıtır, yürüdükleri yolların taşlarını ayakların altında hissettirir, güneşin ışığını, gecenin karanlığını onlarla birlikte yaşatır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yapılan resimler Anadolu insanının kahramanlığını, yiğitliğini anlatma açısından yapılmıştır. Büyük savaşlardan sonra cephe resminin yapılması devlet öngörüsüdür. Ancak Sekban bu görüden değildir. Kahramanların dramını ele alarak, kendi istediğiyle bu konulara yönelmiştir. Cumhuriyet döneminde devletin desteği ile sanatçılara yaptırılan türde sosyal tarihi anlatan resimleri anımsatsa da arada çok büyük bir fark vardır. Zira Sekban, genel bir konudan başlayarak sonunda bütün genellikleri bir yana bırakıp, bizi hep tek tek kişilerle karşı karşıya getirmiştir. Onların yüzlerinde, fizikselliklerinde, hatta tuttukları, kullandıkları eşyalarda bireyin samimi varoluşsal dünyasını sezmemektediriz.

Sekban eserin yapılış döneminde nasıl bu konuya yöneldiğini ifade etmiştir: “12 Eylül olmadan önce, ben, Kasım Koçak, Hüsnü Koldaş ve Seyyit Bozdoğan bir araya gelerek Nazım Hikmet şiirlerinden Kurtuluş Savaşı resimleri yapma kararı aldık. Yine, kolektif bir anlayışla, 78-79'daki gibi... O zamanlarda yurtseverlik, ulusalcılık, evrenselcilik tartışmaları vardı. Bir iki tane sergi yaptık, ama 1980 darbesinden sonra diğer arkadaşlar isteğini yitirdiler. Ben devam ettim, kişisel sergi amacıyla. Seride Karayılan, İnebolu'ya Silah Taşıyanlar, Arhaveli İsmail gibi temalarım vardı. O arada, Senato bir yarışma düzenledi. Ben zaten bir Atatürk resmi yapmıştım, gönderdim. Katıldım, ama Atatürk yerine, Mustafa Kemal dedim. Herkes kendi resimleri hakkında brifing verirken, beni sorguladılar orada. Anladılar niyetimin ne olduğunu tabii. “Düzenli Ordulara Katılmak İsteyen Çetecilerle Mustafa Kemal Söyleşide derken, Ne demek istiyorsun burada? Kim bu çeteciler?” diye sordu, Işık Bilen Paşa'nın bir yüzbaşı. Bir fırsat yakalamışım bu yarışmaya katılmakla. Zaten Atatürk'ü bir yurtsever olarak seviyorum” (Yılmaz,2014). Nedret Sekban'ın erken dönem işlerinin başında gelen Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan resimler serisi yakından bilinen, daha doğrusu bellekte çeşitli şekillerde, resimlerle, fotoğraflarla ve öykülerle yer etmiştir, Türk resim tarihine göndermeler yaparak tekrar yaşatmıştır.

Sanat anlamında baktığımız zaman 70'li 80'li yıllar arasında önemli açıklamalar ve sempozyumlar düzenlenmiş, sanat üzerine bildiriler yayınlanmıştır. 1977'de IDGSA'nın I. Sanat Bayramı kapsamında “2000 Yılına Doğru Sanatlar” sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkisi, sanat eğitimi gibi konularda 37 bildiri yayınlamıştır. 1979 yılında

“Türkiye’de Sanat Eğitimi”, 1983 ve 84’te Marmara üniversitesinin düzenlediği “İnsan-Sanat-Çevre”, Galeri Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi’nin düzenlediği “Müzecilik ve Koleksiyonculuk” adlı 3 açık oturum yapılmış, 1985’te MSÜ’nin V.Sanat Bayramı çerçevesinde “Sanat ve Gençlik” sempozyumunda gençliğin yaratma sorununun, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ile ele alınmıştır (Madra,2016).

Eserin üretildiği dönemin, bireye etkisini tespit eden Mocoş, şöyle ifade etmiştir: “İfade ve temsilin sıkıyönetim altında olması, sadece etnik ve kültürel farklılıkları hedef almıyordu. Serbest piyasanın ve darbenin şekillendiği dönemde, genel anlamda ‘ifade ve temsil’ sıkıntısı toplumun tüm kesimlerini, en başta da bireyi etkileyen bir unsur olmuştur. ‘Toplanma’nın yasaklanması, evine ve kendi dünyası içine kapanan, korku ve yalnızlık duygusuna hapsedilmiş bir insan tipinin oluşmasına neden olmuş; ‘kendi’ bir hayat tarzı olarak bireysel arayışlarla, bedenin yeniden yaratılmasıyla, toplumsal kimliğin geriye itilmesiyle birlikte benimsenmeye başlamıştır. Fikriyle, sesiyle değil ama görüntüsüyle birey var olma mücadelesine devam etmektedir” (Moçoş, 2006).



Şekil 86 . Nedret Sekban, 'Çağımızın azizleri' Ateş Başında Çöpçüler

Tablo 87

Nedret Sekban "Çağımızın Azizleri" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	'Çağımızın azizleri' ateş başında çöpçüler
Ebadı:	200x150
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1989
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Cumhuriyet'in ilanında milleti doyuran köylü, sonrasındaki sanayileşme atılımında işçileştirilmiştir. Sanatçının eseri dönemin sosyal ve toplumsal yapısını yansıtır. Toplumun içinde yaşayan, çevreden bir kesittir. Sanatçı 'Çağımızın

azizleri' ismini verdiği ateş başında çöpçüleri kutsal ve değerli görmektedir. Çünkü bu emekçi Anadolu insanları, daha gün ağarmadan ayaktadır ve ilk vardiyası başlar. Ailelerin, işçilerin, genci, yaşlısı, hastalıklısının kirlettiklerini süpürürler. En kirliyi, en pisi bıkmadan usanmadan temizlerler bu sebeple sanatçıda onları aziz olarak isimlendirmektedir.

Nasırlı ve çileli ellerini ısıtan ateş başında dört erkek figür resmedilmiştir. İzleyicinin varlığından habersizdir figürler. Üç erkek figürü izleyiciye dönüktür, diğer çöpçü ise yere çömelmiş arkasını izleyiciye dönmüştür. İş montlarını ve plastik botlarını giymiş bu adamlar ağaç kenarında ellerini ısıtmaktadır. Elllerinde uygulanan deformasyonla, oran olarak büyütülmüş ve insan emeğine vurgu yapılmıştır.

Merkezi kompozisyon özelliği taşıyan resimde, ateş ve ışık merkeze alınmış ve figürler çevresine yerleştirilmiştir. Figürlerin ayakta kompoze edilmesi sebebiyle eserde hâkimiyet dikey harekettedir.

Ateş yakılan tenekenin deliklerinde kullanılan nokta elemanı, eş büyüklükte ve benzer sıklıkta tekrar eder. Çizgi elemanı ise ince ve çok sert olmayan kontürlerle figürlerde yer yer kullanılmıştır. Daha çok lekeci bir üsluba dayanan plastik araştırma, açık alanlarla koyu leke alanları birbirine yakın kullanılarak hem kontrast hem de trajik etkinin artırılmasını sağlamıştır. Wassily Kanadinsky'e göre (1914); "Resimde sarının hareketi dışarı doğru bir etki yapar". Bu sebeple Sekban'ın eserinde de sarı ışık tuvalin merkezinden dışa doğru bir etki yapmaktadır. Sekban, Courbet gerek Manet'yi Velazquez'e kadar götüren ve de Barok ile yaklaşır bir nitelik de açık-koyu oyunları ile dramatik bir ortam yaratmaktadır. Nedret Sekban'ın gerçekçiliğine olabildiğince duygu yoğunluğu veren bu ışık oyununu da insanın içinde bulunduğu ortamı hissettirmek için kullanmıştır.

Renk kuruluşu sıcak tonları hâkimiyetine dayanmaktadır. Özellikle sıcak renkler diri kullanılmıştır. Merkezde kullanılan napoli, ocre ve cadmium sarıları, titan beyazı, cadmium turuncusu ve vermilion kırmızılı ile elde edilen tonların yanı sıra, bu sıcak etkiyi kuşatan koyu tonlarda renklendirilmiştir. Eseri çerçeveleyen bu alanda, mars siyahı, raw umber, raw sienna, burnt sienna kahveleri ve prussian mavi tonları kullanılmıştır. Bu karanlık alan eserde birlik oluşturan bir özelliğe de sahiptir. Doku ise kat kat kullanılmış opak boya ile oluşturulmuştur.

Merkezde kullanılan ateş ve çevresinde toplanmış çağın azizleri olarak atfedilen figürlerin yüzüne yansıyan ışık ve aynı bir din adamındaki huşu yüzlerde okunur. Kapüşonlu

montlarıyla adeta Hıristiyan keşişleri anımsatırlar bu figürler. Dış mekân detaylarının karanlıklar içinde bırakılarak ayıklanması sonucu yalnız anlatımda dikkat sadece figürlere çekilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçı, toplumsal gerçekçilik gücünü toplumsal yaşamla olan bağlantısından alır. Toplumsal hesaplaşmanın estetik seviyede gerçekleştiği bir alandır. Toplumsal gerçekçiler, estetik değerler yardımıyla toplumsal olayları yorumlayarak toplumun karşısına çıkarmayı amaçlamaktadırlar. Yeni figür yorumlarında içeriğe önem vererek, bu yönde öncülük yapmıştır Nedret Sekban'da. Anadolu köy-kent bütünleşmesini ve iş yaşamını irdeleyen Sekban, varoluşçu bir düşünsel yönelişi yansıtmaktadır. Sanatçı, izleyiciye çevresinde gördüğü ama çok olağan ve bildik olduğu için pek de bakmadığı insanı göstermektedir. Çarpıtmadan ve abartmadan yansıtılan bir gerçeğin derinliğine inilebilecek şekilde ayrıntılar eserlerinde sunulur.

Eserin üretildiği yıllarda Sekban, Sanfa Galerisi'ndeki Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan Resimler sergisiyle (1987) önemli bir çıkış yapmış, çok sayıda kişisel ve karma sergilere katılmıştır.

Eserin üretildiği yıllarda sanat eğitimi alanında ise yeni gelişmeler olmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi Akademi'yi, Marmara Üniversitesi de Tatbiki'yi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak yeniden yapılandırırken; Gazi Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Uludağ Üniversitesi mevcut öğretmen okullarını 1982 yılında Eğitim Fakültesi bünyesine katarak Resim-İş Eğitimi Bölümü'ne dönüştürmüştür. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1983 yılında kurulmuş; Anadolu Üniversitesi 1985 yılında hem Eğitim Fakültesi hem de Güzel Sanatlar Fakültesine öğrenci almaya başlamış; Karadeniz Teknik Üniversitesi ise 1988 yılında Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü açarak sanat eğitimine katkı veren kurumlar arasına girmiştir. Devlet Üniversitelerinde yeni açılan ve fakülte bünyesine alınan bu sanat eğitimi kurumlarının yanı sıra, 1980'lerin ikinci yarısında vakıf üniversitelerinin kurulma izninin ardından, Bilkent Üniversitesi de yapısında güzel sanatlar eğitimini içeren kurumlar arasına katılmış; fakülte sayısındaki bu çoğalma sınırlı sanat eğitiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Ayrıca gene eserin üretildiği yıl 1989'da, Plastik Sanatlar Derneği kurulmuş ve ülke sanatının gereksinim duyduğu dinamik örgütlenme yapısına cevap olmuştur.

Siyasal gelişmeyle paralel olarak varlıklı yeni bir kesimin gelişmesine de zemin hazırlayan bu dönem, bir taraftan da kültürel deformasyonu ve toplumsal sınıflar arasında kopukluğu

arttırmıştır. Sürekli olarak artan yeni teknolojik ve bilimsel verilerin, iletişim olanaklarının yeni ufuklar açtığı sanat ortamında, farklı kuşaklardan sanatçıların üslup ve konu zenginliğiyle beraber üretimlerinin çeşitliliğe gitmeye başladığı söylenebilir. 80'lerde sanatçı, kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinmektedir. Bu yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin bir göstergesidir (Sağlam, 2004). Sonuç olarak; 80 sonrası geçmiş ile geleceği bir potada eriten yeni sanat anlayışı içerisinde, geçmişe atıfta bulunan sanat eserlerinin artışı ilgi çekmektedir. Sembol üretimi açısından geçmiş ile ilinti kuran dini ve mitolojik imgelerin rolü büyüktür. Çünkü halkın inançla bağlı olduğu yaşam gelenekleri, zaman içinden nasıl süzülüp günümüze kadar geliyorsa, resimlerde biçimlerle desteklenen simge de aynı biçimde gelmektedir. Süreç içerisinde oluşan bu dil daha önceki toplumların ürettiklerini yok etmeden, üzerine yeni değerler ekleyerek devam etmektedir (Güven,2012).

1987-1989 yıllarında, İkinci Özal Hükümeti Programında, sanat politikasının ana hedef olarak: edebiyat, müzik, resim, folklor, sinema ve tiyatrunun geliştirilmesi olduğu açıklanmıştır. 1989-1991 yıllarındaki, Akbulut Hükümeti Programı'nda, milli kültürün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasının, kalkınma politikalarının temel ilkelerinin başında geleceği, milli kültürün korunması ve geliştirilmesi için araştırılacağı ve tanıtılacağı açıklanmıştır (Kurtuluş, 2000). Tüm bu açıklamalara karşın kültürel yozlaşma önlenememiştir. Ancak sanat üzerindeki siyasal denetimin etkisi bu süreçte azalmıştır. Sanat, belirgin bir biçimde kâr sağlayan bir etkinliğe dönüştürülmüştür. Kâr oranındaki artışla paralel olarak, sermayenin siyasal bilinci de gelişmiş ve sanat alanında yatırımlar kendisini göstermiştir. Sanatın ticarî yönü yavaş yavaş öne çıkmış, bu da sanatçıların resmî kurumlara olan bağımlılığını azaltmış ve uluslararası bir iletişim ortamı yakalamalarını sağlamıştır.



Şekil 87 . Nedret Sekban, Kanal İşçileri Ateş Başında

Tablo 88

Nedret Sekban “Kanal İşçileri Ateş Başında” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Kanal işçileri ateş başında
Ebadı:	146x184
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1990
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: İki işçinin ateş başında konu edildiği eserde, Sekban diğer işçi serisinde olduğu gibi ışığı tuvalin merkezine yakın yerleştirmiştir. Kurgunun merkezinde figürler ve ateş motifi yer alır. Sanatçı, ateşi ve ışığı plastik bir değer olarak kullanmıştır. Ancak ateş ve yarattığı ışık, bütün eski Türk inanışları için önemli olmuş bir motiftir. Uygur destanında Böğü Kağan'ın dört kardeşi ile birlikte gökten inen bir ışıktan

yaratıldığı anlatılmaktadır. İslâmiyet'in kabulünden sonraki destanlarda da bu motif çok önemsenmiş, destan kahramanlarının daima yüzleri nurlu ve dolunaydan daha parlak olarak tasvir edilmiştir. Satuk Buğra Han'ın dört kızından ikincisi Alanur'un Cebrail vasıtasıyla ağzına akan bir damla ışıktan dünyaya gelen oğluna Ali gibi Allah'ın aslanı olduğundan Seyyid Ali Aslan Han adını vermesi bu motifin Türk destanlarında yaygınlığının örneklerindedir. Sekban'ın eserinde de ateş figürlerin yüzünü aydınlatır. Aslında bu aydınlık sadece emeğinden ekmek yiyen temiz ve aydınlık yüzlü Anadolu insanlarıdır. Beden gücünden başka satacak bir şeyi olmayan ve kazandığı her kuruşu hak eden insandır konu edilen.

Kompozisyonda figürlerden birinin sırtı izleyiciye dönüktür. Çömelmiş figür, o kadar üşümüştür ki, tüm bedenini ateşe yöneltmiş sanki ateşi kucaklayacak gibidir. Diğer figür ise izleyiciye dönüktür ve ateşi izler. Mekânın kanalizasyon olarak seçildiği resimde, işçilerin çevrelerinde parlayan metal aletleri kompozisyonun kurgusunda ve hareket kurulumunda değerlendirilmiştir. Çok parçalı olan çalışmada plastik unsurlar birbirini tartacak biçimde düzenlenmiştir.

Sanatçı bu çalışmasında çizgiyi aktif olarak kullanmıştır. Ancak bu kullanım grafiksel bir yapıda değildir. Plastik unsura hizmet eden notlar taşıyan bu çizgi çeşitliğinde dikey, yatay, diyagonal, kavisli, zaman zaman tekrar eden yapıdadır.

Eserde leke kullanımı ise oldukça önemlidir. Ağırlıklı koyu leke alanlarından oluşan resimde koyu üzerine açık leke alanları kullanılmıştır. Açık değerlerle, koyu değerlerin birbirine yakın kullanımı kontrastlığı arttırmıştır.

Sanatçı gerçekçi bir üslup sergilemesine karşı, tuvalde uyguladığı çeşitli piktüral dokular ve araştırmalar oldukça çeşitlidir. Demek ki reel görüntü boyasal araştırmaya engel teşkil etmemektedir. Opak ve koyu boya dokusu üzerine yarattığı plastik etkilerde tonal geçişler gözlemlenir.

Renk kurgusunda nötr ve koyu renkler ağırlıklıdır, kanalizasyon işçisi olmanın verdiği ağır duygular eserin renk kurulumuna da yansımıştır. Mars, ivory siyah, paynes gri, titan beyazı, raw umber, raw sienna, burnt umber kahveleri, turkuvaz ve prussian mavileri, napoli, ocre ve cadmium sarıları ile elde edilen tonlar uygulanmıştır. Sıcak-soğuk kontrastıda uygulanmış, ancak açık-koyu kontrastı daha etkin kullanılmıştır. Eserin genelinde tercih edilen bu koyuluk tutucu bir unsur olmuştur.

Sekban sanatının işlevi; var olanları saptamak ve aktarmaktır. Bu aktarım sırasında, sanatçı zaman zaman vurgulamak istediği alanları mesaj kaygısı ile yer yer yorumlamalara gitmiştir. Sanatçının bu eserinde de proporsiyonda deformasyon ellerde uygulanarak, insan emeğine dikkat çekilmek istenmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Konu edilen kanalizasyon işçiliğinde çalışma şartları oldukça zordur. Anadolu’da topraktan artık geçimini sağlayamayan kırsal insanı, kente göç etmiş ve çeşitli ağır işlerde çalışmaya başlamıştır. Kent yaşamı kökenli, kültürel değişim başlamıştır. Sanatçı Sekban’ın eserlerinde de bu değişim ve göç sonrası hayatlar işlenmiştir.

Toplumsal yapının beğeni yargısının temelinde toplumun alıştığı estetik formlar vardır. Bu sebeple eserin sosyal yapı içindeki yeri ile ilişkisi dikkat çekmektedir. Bu noktada da sanatçı Sekban, eserlerinde işlediği konu ve kişi seçimleriyle, toplumsal yapıya aynalık görevi görür. Böylece toplumsal beğeniye oluşturan kalabalık yığınları, kendisiyle yüzleştirir.

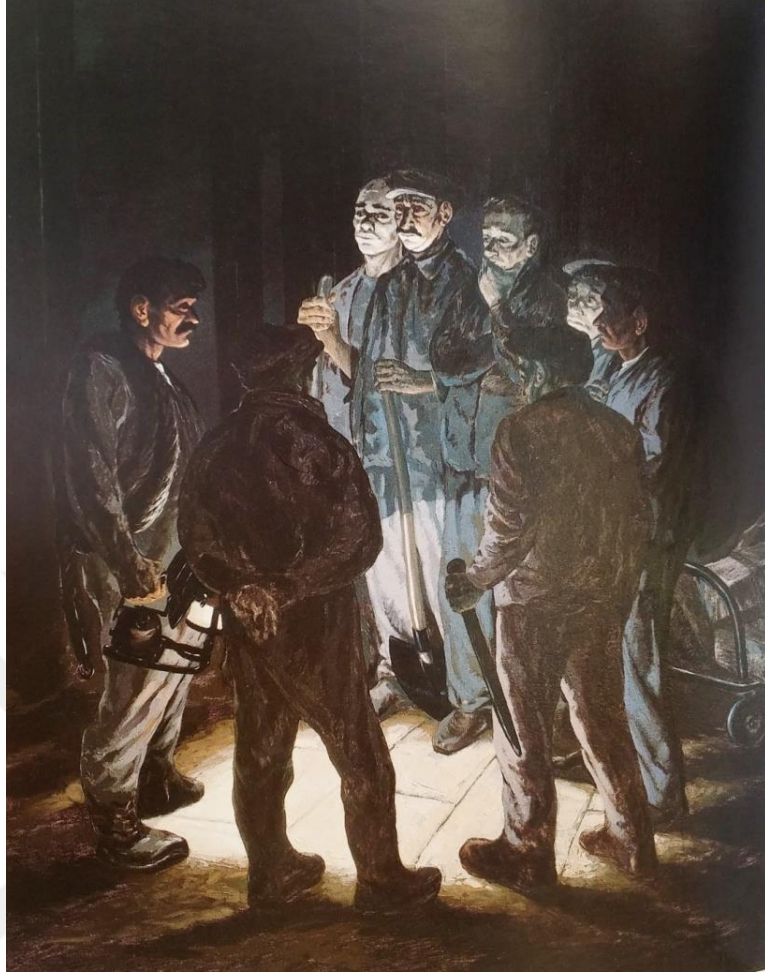
Sanatçının sık tekrarladığı ateş, insanların bir grup oluşturması, işçilerin ellerindeki aletler bir olaydan çok; insan, insan-doğa, insan-iş, insan-insan ve insan-kültür ilişkilerini anlatmaktadır. Bunları anlamak için de yalnızca bu aletleri ve nesnelere görmüyoruz, onların sıcaklığı, karanlık içinde bir metalin parlaması, karşı karşıya duran yüzlerin birbirlerine yansıttığı ışık hikâyeyi oluşturan asıl unsurlardır.

Gerçekçi sanat, mücadeleciler sanattır. Gerçekliğe ve devindirici güçlere ilişkin, insanlığın çıkarlarıyla çelişen yanlış görüşlere karşı gerçekçi sanat, sonuna kadar mücadele verir. Ne gerçekçi sanatın anlatım biçimleri ne de uygulanış biçimi yenidir. Yeni olan siyasi eğilimler ve taşıdığı toplumsal mesajdır. Sekban’da, içeriğin resmin biçimsel değerleri önüne geçmemesi gerektiğini savunarak her eserinde toplumsal mesajını değiştirir. Sanatçı, estetik değerler aracılığıyla toplum imgesini, toplumun karşısına koymayı amaçlar. Böylece izleyici sanatsal bütünleşme yoluyla tuvaldeki sahne ile kendisi arasında bağlantı kurar.

Eserin üretildiği yıl sanat alanında, 1990 yılında, Ankara’da bir Güzel Sanatlar Lisesi açılmış ve Güzel Sanatlar Lisesi sayısı 8’e yükselmiştir. 7 Mayıs-30 Haziran 1990 tarihleri arasında, yine Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde düzenlenen III. Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali’ne 200’e yakın sanatçı katılmıştır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında devlet tarafından desteklenen sanat hareketleri, ileriki yıllarda bir daha o boyutta ele alınmamış, 1980 sonrasıyla devletin eksikliğini özel sektör doldurmaya başlamıştır. Sponsorluk kurumu, çağdaş sanat alanında atılımlar yapılmasına ve özellikle sanatçının yurt dışına açılmasına olanak tanımıştır. Sanat piyasasını şekillendiren özel sektörün pozitif taraflarının yanı sıra birde madalyonun öbür yüzü vardır. Oda piyasayı şekillendirme gücüne sahip özel sektör ki bu şirketler sanayi ekonomisine hizmet ettikleri için, sanatçıları da endüstriye hizmet etmelerini sağlayarak, bağımsızlıklarını ellerinden almışlardır. 1970'lerde zayıfın, ezilenin, emekçinin yanında olarak eserlerine konu edinen sanatçılar, 1990 itibariyle zengin endüstricilerle yakın ilişkide olmuşlardır.

Eserin üretildiği yıllarda kültürel ve sosyolojik duruma bakıldığında Türkiye'de, endüstrileşme, modern kent yaşamı ve çağdaşlık Batı'daki süreç gibi yaşanmamıştır. Özellikle doksanlı yıllara gelindiğinde modernizmin önerdiği yüksek sanat, alçak sanat kavramları yadsınarak seçkin sanat ve kitle sanatı kavramları üzerinde tartışmalar yoğunlaşmıştır. Türkiye gibi köyden kente ani göçün yaşandığı dolayısıyla kent yaşamına alışmamış ve onunla çatışan bireylerin nüfusun büyük bir kısmını oluşturduğu ülkelerde tüketim, neokapitalist ilişkilerin bir sonucu olarak kiç (kitsch) olgusu ön plana çıkmıştır. Güzel ya da çirkin gibi bir estetik değer olan kiç, toplumsal yaşamla iç içe geçmiş yani kültüre dair her alanda etkisini göstermiştir. Bu duruma bağlı olarak kimi çevreler tarafından bir aşağılama sıfatı olarak da kullanılan kiç olgusunun temelde arabesk kültürün işaret eden bir sosyolojik gerçek olduğunu ve kiçin yaşamın her alanına etkide bulunduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla kiç diye tanımlanan sanat nesnesine yönelik eleştirinin özünde neokapitalist tüketim toplumlarına yönelik bir eleştiri olması gerektiği açıktır.



Şekil88. Nedret Sekban, Başlar Gece Vardiyası

Tablo 89

Nedret Sekban “Başlar Gece Vardiyası” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Başlar gece vardiyası
Ebadı:	146x184
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1990
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban'ın eseri, şehirli bir insanın seslenişidir. Sesini duyurmak istediği kesim ise; kırsaldan kente göçün bir sonucu olan karmaşık bir Anadolu

yapısıdır. Sanatçı bu noktada şehir ve sosyal çeşitliliği açısından Anadoluluğu yansıtmaktadır.

Bir fenerin, ışığıyla mekânı ortadan aydınlattığı eserde, gece vardiyası ve işçiler konu edinilmiştir. Eserde insanlar ön plana alınarak kompoze edilmektedir. Sanatçı, figürlerdeki vurgulamayı genellikle, ışık yoluyla dikkatin merkeze alınması doğrultusunda tercih etmektedir. Sanatçının bu teknik kullanımı, çoğu eserinde farklı şekillerde uygulanmıştır. Sekban kimi zaman ateş, fener ya da beyaz bir örtüyle odağı figürlerin üzerine çekmektedir. Bu eserde de fener motifini kullanmıştır. Fener, resimsel anlatımda yalnızca bir nesne ya da plastik değeri sağlayan bir unsur olmaktan ziyade mana dünyasında da aydınlanmayı simgeler. Figürler, toplumun en ağır işlerini yaparak fayda sağlayan ve ekmeğini en temiz yolla, emeğiyle kazanan insan grubudur. Bu noktada resimde bir ironide mevcuttur. Toplumun işlevselliğiyle en ağır işi yaparak hizmet eden bu insanlar, genelde karanlıklar içindedirler. Bu karanlık, hem gelecek kaygısı anlamında bir karanlığı sembolize ederken hem de zamanda gece vardiyasında çalışmalarını sebebiyle karanlıktaki görevlerini simgeler.

Tabloda sadece siyah, gri, beyaz ve kahverengi renklerini kullanarak sıkıntılı ve kasvetli bir ortam yaratılmıştır.

70'lere kadar toprağıyla mücadele veren Anadolu insanı, artık şehirde, fabrikalarda yaşam mücadelesi vermektedir. 70'lerden bu yana değişen, mekân ve insan yüzleridir, bu da sanatçıya ilham vermektedir.

Figürler durağandır. Yüzlerindeyse kabullenilmiş yoksulluk dikkati çeker. Var olan yaşamı değiştiremeyecek olmanın verdiği çaresiz bakışlar, ustanın vereceği görevleri beklemektedir.

Grup figürleri, dairesel bir yapıda toplanmışlardır. Ellerinde alet ve edevatları, vardiya başlamadan hemen önceki anın resmedildiği bir sahnedir. Figürlerin gölgeleri, diyagonal hareketlerle, gözü içeri doğru çekmektedir. Ritmik şekilde tekrar eden bu hareketle göz yalnız merkezde olan ışıktaki takılı kalmamıştır.

Sanatçı lekeci bir anlatımı tercih etmiştir. Koyu leke alanları, açık leke alanlarıyla birbirine yakın kurgulanmıştır. Böylece dramatik etki arttırılmıştır.

Yatay, dikey, diyagonal, paralel tekrar eden çizgiler, leke elemanın önüne geçmezler. Ancak eserde hareketi ve ritmi sağlayan öğeler olmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının bu çalışması Anadolu'yu yansıttığının yanı sıra evrensel değerler taşır. Çünkü eserde gece vardiyası başlamış, işçiler toplanmış ve ışık, fenerle merkezden alınmıştır. Kompozisyonda, fener çok anlamlı bir motiftir. Çalışan insanın faydalı olması ve çevresine faydasıyla ışık olmasıyla anlamlandırılabilir. Toplumun en ağır işlerini, gece gündüz demeden yapan bu insanlar sadece temel ihtiyaçlarını karşıladıkları bir hayat sürerler. Aslında bu ağır işleri yapan isimsiz kahramanlar, topluma faydalarıyla birer ışıktır ve bu durum tüm dünyada ağır işlerde çalışan insanlar için geçerli olduğundan da eser evrenseldir.

Yaşanan, yaşam felaketidir. Yaşamda var olabilmek için sıcacık yataklarından kalkıp, çalışmak zorunda kalan insanların hikâyesidir. Üstelik bu mücadele, en temel hak olan ekmek için yapılmaktadır.

Eserde görülen, Türkiye'de üretim yapısında meydana gelen değişimin trajedisinin sonucudur. Taşı toprağı altın olan şehirler efsanesi, yerini hemen hemen her zaman ne yapacağını bilmeyen işsiz, evsiz, ortada kalmış insan topluluklarına bırakmış ve beraberinde Anadolu'da büyük göç dalgasını oluşturmuştur. Bu durumdan en çok nasibini alan şehir sanayileşme alanında ülke genelindeki üretim olanaklarının fazlasını bünyesinde barındıran İstanbul'dur. Beklediği hayat standardını yakalayamayan insanlar, ilk olarak başını sokabileceği bir konut arayışına girmiş, bu da emlak sektörünü hareketlendirmiştir. Ancak yüzölçümü olarak bu kadar nüfusu mevcut yerleşim yerlerinde barındırması mümkün olmayan İstanbul'un artık taşı toprağı altın olmadığı görülmüş, gecekonduyla şehir doldurulmuştur. Tek şey göç eden insanların çevresine uyum sorunu yüzünden yaşadıkları bunalım ve belli bir süre geçtikten sonra çevreye uyum sağlayamamış insanın bunun yerine çevreyi kendisine benzetmeye çalışmasının kentlere girmiş olduğu kültürel yozlaşmadır.

Anadolu'nun dört bir tarafından şehre gelen, şehirde işçi olan, emek veren, eziyet içinde hayat mücadelesindeki insanlardır Sekban'ın eserlerine ilham veren kişiler. Sekban, Anadolu sahnelerinin birikimlerini daha öteye götürmüştür ve şehirdeki Anadolu insanını konu edinmiştir. Kilimler, nakışlar, testiler yoktur artık. Kır kent arasındaki o ince 'acılı' bağı taşımıştır resimlerine. Onun biçimlendirdiği figürler 'taşı toprağı altın' diyerek şehre gelen yurdum insanıdır.

Sanatçının anlatmak istediği kaotik bir dünya değil, insanın çalışarak kurduğu düzen ve insan dünyası arasında bir denge oluşturduğuna dair inancı anlatır. O vakit bu resimdeki

düzenin böyle bir inancı ve dengeyi anlatması çok önemlidir. Bazı resimlerde simetrisinin bozulmakta olduğunu gözlemlersek de dengenin bir şekilde kurulduğunu sonradan fark ederiz. Belki dengenin kurulmaya çalışılmadığı tek alan renktir. Zira bununla Sekban, insanların içinde buldukları atmosferi duygusal olarak dramatik bir uca itmeye çalışıyor. Genelde her bir resminde bir renk türünün ya da bir renk duygusunun egemen olduğunu görmekteyiz. Sekban'ın eserlerinde Barok Sanatı'nın üslupsal bir özelliği olan ışık gölge estetiği öne çıkar, ancak Barok'tan ayrıldığı nokta Barok figürleri tiyatral duruşlu abartılı hareketlidir. Ancak sanatçının eserlerindeki duruşlar doğal gerçekliği yansıtır.

İnsan olgusunu sade ve gerçekçi bir biçimde ifade eden sanatçının resimlerindeki olağan sahneler ilgi çekicidir. Toplumsal bir konuyu olaya çevirmeden ve konun içinde barındırdığı toplumsal mesajı doğrudan vermeden izleyiciyi resme dolayısıyla bahsettiği toplumsal mesaja yöneltmektedir (Güven,2012).

Zekânın ürkütülüp, sindirilmesi; 'Tanrı'nın takdiri ilahisi' denilen, nedeni araştırılmaz kararından söz etmek, onu kabul etmek zorunda kaldığında, bunu yapmakla, acı çekerken geriye en son teselli imkânı ve haz kaynağı olarak sadece kayıtsız şartsız boyun eğmenin kaldığını itiraf etmektedir (Früed,2016). İşte Anadolu insanı da yıllarca dini kurallar, töreler ve geleneklerle sindirilmiştir. Şehre geldiğindeyse, artık otorite figürleri onları sindirmektedir. Bu yokluğu ve yoksunluğu insanlar kabul içindedir. Yaşadığı koşulları değiştirme gücünü ve inancını kaybetmişlerdir. Sekban'ın resimlerinde hiçbir figür isyan etmez, ancak yaşama karşı dik duruşları hissedilir. Bu resimleri basit bir hikâye veya eylem anlatımı değil, belirli bir durumda insanın varoluşundaki anlamı sosyal ve felsefi açıdan irdelemeye çalışan bir yaklaşıma sahiptir.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde, İstanbul'da Galeri Baraz, Galeri BM, Maçka Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi başta olmak üzere Ümit Yaşar Sanat Galerisi, Kökten Sanat Galerisi Galeri Artist, Cumalı Sanat Galerisi, A Galeri, Tıglat Sanat Galerisi, Hobi Sanat Galerisi, Vakko Sanat Galerisi,Modül Sanat Galerisi, Galeri Lebriz, Bilim Sanat Galerisi, Taksim Sanat Galerisi, Galata Sanat Galerisi, Bedri Rahmi Sanat Galerisi, Kile Sanat Galerisi, Pangaltı Sanat Galerisi, Dantel Sanat Galerisi, Galeri Selvin, EDPA Sanat Galerisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi, Mine Sanat Galerisi, Teşvikiye Sanat Galerisi, Ramko Sanat Merkezi, Tem Sanat Galerisi, EN Sanat Galerisi, Fethi Kayaalp Sanat Galerisi ve Derimod Kültür Merkezi düzenledikleri önemli sergilerle akılda kalmışlardır. İzmir'de Füzen, Vakko, Anatolya ve Aygıt galerileri açılmıştır.

Dünya’da ise 1980’ler ve 1990’lar boyunca ABD ve Batı Avrupa’daki politik sanat yaklaşımlarındaki çeşitlilik artmıştır. New York ve Los Angeles’ın genişleyen sanat merkezlerinde AIDS hastalığının ve Reagan-Bush yönetimlerinin tutucu yaklaşımlarının etkileri, Vietnam sonrası sanatçı eleştirmen ve küratörler kuşağının politik tavrının güçlenmesini sağlamıştır. Aynı zamanda Sol’un geleneksel meseleleri bölünmeye başlamış ve politik bir ‘mesaj’ iletme düşüncesi gittikçe daha sorunlu bir hale gelmiştir. 1968’in başlarında Marx’ın kapitalizmin yakında çökeceği öngörüsünün açıkça sona ermesi ve 1980 sonlarında komünist devletlerin yıkılarak itibarlarını kaybetmesiyle ‘devrimci sanat’ kavramı tarihi bir çelişki olarak görülmeye başlanmıştır. Postmodernizm kuramıyla bağlantılı bir grup teori, çok uluslu kapitalizmin güçlenmesini küresel televizyon ve bilgisayar ağlarından oluşan enformasyon sistemlerinin yayılmasına bağlamıştır. Bu teorilerin bazıları ‘gerçek’ dünyanın kaybolup yerine bir simülasyonlar krallığının geçtiğini ileri sürmüştür. Politik sanatçı, bu karmaşık mesaj trafiği içinde kendi anlatım biçimini bulma göreviyle karşı karşıya kalmıştır (Clark, 2011).

Sabahları gazete okuyan insanların bir endişe çağında yaşadığımızı inanmak için ikna edilmeye ihtiyaçları yoktur. Otuz beş yıl içinde iki dünya savaşı, ekonomik çalkantılar ve buhranlar, faşist barbarlığın patlaması ve komünist totalitarizmin yükselişi ve şimdi de bitmek bilmeyen yarım yamalak savaşların yanı sıra atom bombalarının kullanılacağı bir Üçüncü Dünya Savaşı’na doğru sürüklenirken soğuk savaşların on yıllar boyunca sürme ihtimali, herhangi bir günlük gazetede okunabilecek bu basit gerçekler, dünyamızın temelini nasıl sarsıldığını göstermek için yeterlidir (May, 2014). Bu çağda endişenin sebepleri bilinmektedir. Bu çağ, insan özgürlük ve onurunun totaliter gaspıdır. Tüm endüstrileşen ülkelerde ve Türkiye’de yaşanan modern süreç, kentsel, endüstriyel, politik değişimim toplumda ve çağ kültüründe insanlık için ciddi bir tehlike oluşturduğu ve endişe yarattığı uzmanlarca ortak bir paylaşımdır. Endüstri atıklarının önlenemeyen yan etkileri, kentsel yaşamın ürettiği kirlilik, insanın varlığına bir tehdit olmaktadır. Bu yeni düzenin yaşamı tehdit etmesinin yanı sıra, değerlerin yıkılmasına yol açmış, insanlık üzerinde gelecek korkusu baskısı yaratmıştır.



Şekil 89 . Nedret Sekban, Pürmüz Fenerli Bekleyiş

Tablo 90

Nedret Sekban “Pürmüzlü Fenerli Bekleyiş” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Pürmüz fenerli bekleyiş
Ebadı:	54x65
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1991
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Elinde fener, kayalıklar üzerine oturmuş bekleyen bir balıkçıyla karşılaşmaktayız. Tek figürün ölçek olarak daha az alan kapladığı bu eserde, asıl anlatılan bulutlu gökyüzü ve karanlık fırtınalı denizdir. Ufuk çizgisinin zemine yakın düzenlenerek az bırakıldığı deniz ve zeminde boyasal parçalamalar tüm yüzeyi hareketlendirir. Bu hareket öyle yoğundur ki, geniş yüzeyli eserde gökyüzü, deniz ve zeminin yaratacağı boşluk duygusu böylece önlenmiştir.

Koyu leke alanlı gökyüzü içinde gezinen yer yer açık lekeli bulutlar, koyu renk deniz üzerindeki açık renk dalgalar ve fenerin toprağa yansıyan ışığı tüm yüzeyde birlik etkisi yaratarak ritmik bir şekilde devam eder. Orta-açık-koyu leke alanları dengede kullanılmıştır. Eserin kurulumunda geri planda kalan çizgi ve noktanın yerini leke almıştır. Sanatçı gökyüzünde orta değer leke alanı ve açık değer leke alanlarını buluştururken, deniz motifinde koyu renk leke alanları üzerine açık renk leke alanları eklenerek kontrastı artırmıştır.

Eserde ışık kurgusu, parçalı bulutlu gökyüzünden sızacak biçimde ışığa karşı kara lekelerin ve hareketin yarattığı ışık parçalanmaları resmi aydınlatır. Aynı zamanda figürün elindeki fenerde kayalık alanı aydınlatmaktadır.

Sekban'ın eserinde mavi tonları ağırlıdır. Wassily Kanadinsky'e göre (1914): "mavinin etkisi kendi içine çekilen bir yapıyla izleyiciden uzaklaşılır." Buna göre Sekban'ın çalışması oldukça derinlik içeren bir resimdir. Hava perspektifinin yarattığı derinliğin yanı sıra renk ve boya derinlikleri de eserde bir takım göz illüzyonları yaratmaktadır. Renk kurulumunda yararlanılan renkler; cobalt, ultramarine, prussian mavileri, raw umber kahvesi ve raw sienna, indian ve cadmium kırmızı, mars siyahı, titan beyazı tonları uygulanmıştır.

Sanatçının üslubunda gerçeğe yakınlık dikkati çeker. Somut gerçekliği yorumlayan sanatçı gerek manzarada gerek figürde resme uygunluğu tercih etmiştir. Bu sebeple sanatçının eserleri gerçekçi olduğu kadar, plastik araştırmaya da sahiptir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Resimde gökyüzü ve deniz geniş bir alan kaplamaktadır. Figür bu yaratılmış büyük dünyada, adeta küçük bir parçadır. Bulutlu gökyüzü, dalgalı koyu deniz, yaşamın insana getirdiği bilinmezlik gibidir. Tuvalin bir köşesine yerleştirilen figür uzaklara doğru dalgın bir bekleyiş içerisinde. Mekân figürün iç dünyasının yansıması gibi görünmektedir. Geniş boşluklardaki, fırtınalı deniz ve gökyüzü endişeli bekleyişi görselleştirmektedir.

Boşluk duygusu, genellikle insanların hayatlarına yahut içinde yaşadıkları dünyaya ilişkin etkili bir şey yapmaktan aciz olmalarını hissetmelerinden kaynaklanır. İçsel boşluk duygusu, kişinin yılların birikimiyle hayatına yön verme, başka insanların ona olan davranışlarını değiştirme yahut içinde bulunduğu dünyayı etkileme gücünün olmadığına dair inancının bir sonucudur. Böylelikle günümüzde pek çok insan, derin bir çaresizlik ve anlamsızlık hissine kapılır. Ve istekleriyle hisleri gerçek anlamda bir fark yaratamayacağı

için çok geçmeden istemek ve hissetmekten vazgeçer. Duyarsızlık ve hissizlik de endişeye karşı birer savunma yöntemidir (May,2014). Eserdeki figürle eşleşen içsel boşluk, gözlerde görülmektedir. Figür dalgın dalgın uzaklara bakmaktadır. Bu bakış balıkçı arkadaşlarının fırtınalı denizden dönüp dönemeyeceğine olan endişedir. Ancak figürün dural yapısı bu çaresiz duruşla da örtüşmektedir.

Eserde; figür kayalık bir burunda durarak bir kabarık bir sönen denizin muazzam çalkantısına bakarken, denizin asla başkalarının acılarını yahut düşüncelerini umursamadığını, insanların hayatı yutulup yok olsa dahi yaradılışın o muazzam ve süregelen yapısında sonsuz derecede küçük bir etki dahi yapamayacağını fark ettiğinde kendisini tehdit altındaymış gibi hissetmesi anlatılmaktadır. Aslında eserde tekrarlanan gerçek, doğanın karşısında insanın çaresizliğidir.

Sekban'ın insanları anlatırken çevrelerini ve içinde buldukları yeri nitelendirmesi ve onların alelade denilebilecek durumlarını çevrenin donatımı ile olağanüstü ve özel kılmasında, iki önemli etken vardır. Biri bakış açısı, diğeri de dikeylik ve yataylık ilişkileridir. Kuşkusuz, çok alçak bir ufuk çizgisi ile yer düzleminin adeta incecik bir tabaka oluşturduğu tabanda amtsal olarak yükselen bir siluet arkasında gökyüzü olabildiğince sonsuz görünmektedir. Böylece Sekban, hem figürün silüetini vurgulayarak onu bir heykel gibi karşımıza diker ve aleladelikten çıkararak amtsallaştırır, kahramanlaştırır hem de arkasındaki gökyüzü ile istediği kadar oynayabilir. Böylece, incecik bir yer düzlemi ve tek bir figürden oluşan bir resim, karşınızda bir şiir, bir destan gibidir.

Doğayı her zaman aynı enginlikte bulamamak da resimlerinde her zaman, tarif edilemez olan gök, deniz, ağaç, çiçek ve onlarla tarif edilen insan vardır. İnsanı anlamak ve farklılığını görmek için Sekban onu doğa ile karşılaştırmaktadır.

Sanatçının, insanlık adına aktardığı anlamlar; insanın yalnızlığı ve bağımsızlığının ilişkisi, dünya üstündeki yabancılığı, onu ancak eylem ve işle gidermesi ve bunların düşünce ile ilişkilendirilmesidir.

Eserin üretildiği dönemde; “endüstriyel toplumlarda görülen ‘Kitle Sanatı’ kendisine kendi başına yapacağı işi bırakılmayan bireylerden oluşan toplumların sanatıdır” (Turani,2011). İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle, dünya da plastik sanat anlayışında bir kopuş yaşanmıştır. Elektronik çağın bir yansıması durumuna gelmiştir sanat. Çağın sanatını temsil eden sergilerdeki eserler, üretilmiş nesnelere düzenlemeleri yani enstalasyon, fotoğraf, kurguya

dayalı görsel showlar, video, lazer, holografi gibi izleyicinin de katılıma dahil edildiği çalışmalardır. Sekban'ın eserleri ise, endüstriyel gücün olumsuz girişimlerini kullanmayan, yeni bir çağdaş Türk Plastik Sanatlarına zemin yaratan çalışmalardır.





Şekil 90: Nedret Sekban, Karakköy'de Balıkçılar2

Tablo 91

Nedret Sekban "Karaköy'de Balıkçılar 2" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Karaköy'de balıkçılar2
Ebadı:	180x150
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1994
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının tek figürlü çalışmalarından olan 'Karaköy'de Balıkçılar2' eserinde, merkezde bir balıkçı yer alır. Eserin üretildiği tarihlere Türkiye'de tesis balıkçılığı henüz yaygınlaşmamıştır. Balıkçılık üretim tesislerinde değil, doğal

ortamda avlanmayla yapılmaktadır. Dalgalı, fırtınalı denizlerde de ava çıkan balıkçılar ekmeğini zorlu şartlarda, mücadeleyle denizden çıkarmaktadır.

Kompozisyonda ise figür ayakta ve merkezde büyük boyutlu yerleştirilerek, tuvali kaplamaktadır. Kat kat giysileri üzerine yağmurluğunu, beresini ve balıkçı çizmelerini giyen bu erkek; Anadolu'da şehir olsun kırsal olsun her an her yerde karşılaşılabileceğimiz bir balıkçı karakteridir. Figürün hemen yanında, ayaklarının dibinde kasaların içinde satılmak için beklenen balıklar, terazi ve bir fener yer alır.

Karanlık bir resimdir. Ancak ışık kurulumunda figürün sol tarafındaki fener, balıkları aydınlatırken figürün sağ tarafında yağmurlu alanda açık renkle boyanarak; ışık zemine yakın kurgulanmıştır. Gölge ve ışıklı alanların birbirine kaynaştırılmasında tonalite uygulanarak, geçişler yumuşatılmıştır. Eserde ışığı kullanmanın diğer bir yolu da figür üzerindeki giysilerdeki beyaz ve krem renkleridir. Böylece dikkat figür üzerinde toplanmıştır.

Şiddeti yüksek olamayan kontürler biçimleri ve renk alanlarını birbirinden ayırmaktadır. Çizginin geri plana itildiği çalışmada leke öne geçmiştir. Koyu ve açık leke alanlarının ağırlıklı kurulumlarıyla eserde kontrast artırılmıştır. Dural kompoze edilen figüre karşın, çeşitli ve seri kullanılan lekeler, titreşimli hareketli bir etki oluşturmuştur. Piktüral anlamda da farklı boyasal buluşlarla yer yer opak yer yer saydam zaman zaman düz boyanmış zaman zamanda tuş kullanımı gözlemlenir.

Mavi ve lacivert tonlarıyla oluşturulmuş zemin üzerine turuncu ve krem, beyaz renkleriyle boyanan figürde zıt renklerin güçlerini arttırmıştır. Mavi, doğaüstü dinginlik veren ilahi bir renktir. Mavi derinleşmeye yatkındır ve içsel etkisi güçlüdür. Rengin siyaha yaklaşması eserde ağırlığı ve kederi artırırken, siyah hareketsiz bir renk olduğundan zemin üzerinde en cılız renkler bile bu sayede parlamaya öne çıkmaktadır. Eserin renk kurulumunda phthalo, cobalt, turkuvaz ve prussian mavileri, raw sienna, burnt sienna, napoli ve ocre sarıları, titan beyazı, mars siyahı, venetian kırmızısı ile elde edilmiş tonlar kullanılmıştır.

Somut biçimlenen şekiller, deforme edilmemiştir. Ancak sanatçının model aldığı görsel yorum, figürün çevresindeki alanda uygulanmıştır. Özellikle yağmurdan netliği seçilemeyen balık kasaları görseli, optik görüntünün bozulmasıyla resimsel bir anlatıma bürünmüştür. Kompozisyon dikey ana hatta oluşurken, tuvalin 2/4'lük alanı çok parçalı ve diyagonal yatay hareketlerden oluşur.

Yapıtta sahnelenen günlük bir andır ve vurgulanan olay, sosyal yapıdır. Ekonomisi balıkçılığa dayalı halkın, zorlu mücadelelerle tuttuğu balığının ucuza satılması mücedesindeki ayrı bir sorunu göstermektedir. Sanatçı'nın karadenizli olması nedeniyle, fiziki ve sosyal ortamı tanınması, balıkçılığın sosyal ve kültürel mirasıyla izlenimlerini oluşturan hafızasındaki görseli, geliştirdiği düşünceler arasındaki bağlantıları, sosyal ilişkileri ve etkileşimleri bir anda sanata dönüştürmüş ve Sekban'ın bu eserini oluşturmuştur.

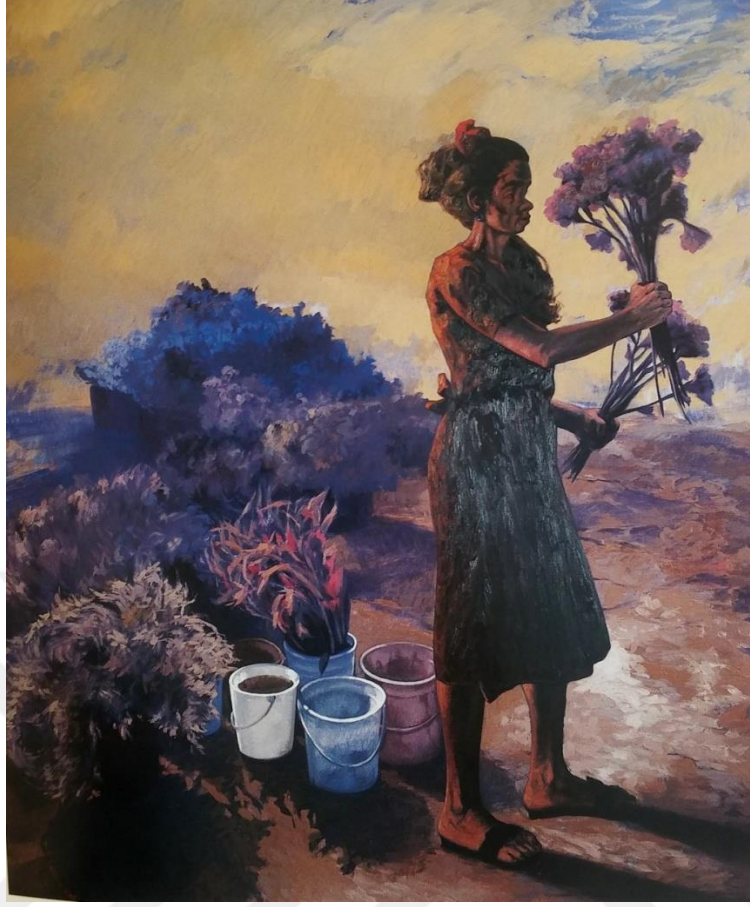
Eserin Arka Yapı İncelemesi: Nedret Sekban'ın, balıkçılar serisinden bir çalışmasıdır. Bu resimlerde balıkçıların çevresindeki değişik olguları resme sokabilmek için sanatçı, yüksek bir göz seviyesi kullanılırken, tercih edilmiş alçak bir ışık açısı da kütleyi ön plana çıkararak ışık ve gölge oyunlarını abartmaktadır. Bunlarda anlatım tercihinde bir ikilem söz konusu ise de resimlerin içindeki ilginç çeşitlilikler bu ikilemin ön plana çıkmasına engel olmaktadır. Büyük boyutlu çalışmalar üreten sanatçı, toplumsal gerçekliği, geleneksel değerler ve doğanın bütünlüğü içinde yorumlayıp özgün ve nesnel bir anlatımda bütünleştirmektedir. Resimlerini, insan ve doğa gözlemleriyle oluşturan sanatçı bu yönüyle yine iyi bir yaşam gözlemcisi olduğunu kanıtlayarak, konu ettiği insanları; toplumsal kimliklerini ve rollerini yadsımadan, çağının biçim ve form anlayışı içinde resmin gerçeği haline getirerek, nesnel bir anlatım ve akılcı bir yaklaşımla resmetmektedir. Sekban, tuvali kaplayan büyük figürleriyle günlük hayatı adeta anıtsallaştırmaktadır.

Eserlerde göz seviyesinin değiştirilebilmesi mekânın içinde istendiği gibi hareket edilmesini sağlamaktadır. Sanatçı, üç boyutluluğu anlatırken bazen göz seviyesini kontrol etmeyi bazen de kütle hissini daha güçlü bir şekilde verebilmek için, bakış açısını ve böylelikle ışık ve gölge oyunlarını kontrol etmeyi yeğlemiştir. Böylece Sekban, hem Barok Sanatı getirilerinden hem de 19. yüzyıl sanat akımı Gerçekçilikten ve Courbet'nin buluşlarından teknik anlamda yararlanmıştı. Bu teknik yeni buluşları sanatçının, sonsuz boş bir düzlem içinde gösterilen çiçek satıcılarında, zaman zaman rengin geri plana itildiği demiryolu işçilerinde olduğu gibi göz seviyesinin aşağı çekilerek anıtsallaştırma ve aynı zamanda vücudun gerçekliğini güçlü bir kütle tasviri ile öne çıkararak fındıklı parkı serisinde de gözlemlenir. Ancak göz seviyesi ne olursa olsun, önemli olan bu insanların gerçekliklerini ortaya koymak için kullanılan kütle tasviridir. O vakit mekân derinliğinden çok kütleliğin üç boyutlu anlatımı vurgulanmıştır. Aslında bu iki tekniğin nadiren bir arada kullanıldığını görmekteyiz.

Her insan kendi gerçekliğine dair hislerin çoğunu başkalarının kendisi hakkında söyledikleri yahut düşündüklerinden edinir (May, 2014). İnsan, kendisine ait olduğunu hissettiği ve kendisini ait hissettiği şeyi idealize eder. Düşüncedeki şeyi öze yaklaştırma çabasıdır sanatçının da amaçladığı.

Sanatın gelişimi, bir diyalektiğin özel yansıması olduğuna göre; sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. Bir üslup çözümlemesi, sanatta üslubu belirleyen etkenin öz oluşuna göre, toplumsal bir öge olduğu görülmelidir. Sanat yapıtı, dönemini çevreleyen sosyal ekonomik koşullar hakkında bilgi verir. Bu bilgiyi Sekban'ın tüm serilerinde görmekteyiz.

Eserin üretildiği yıllarda, "Türkiye'de kültür siyaseti alanında yaşanan temel çelişki, varolan toplumsal değerler yerine, varolması gereken toplumsal değerler üzerine kurulmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Millî değerler, 'varolması gerektiği düşünülen toplumsal değerler' olarak bir kez daha devlet seçkinleri tarafından kültürel bir siyaset olarak dayatılmış, ancak içi doldurulamamıştır. Sanat ve kültürün iyi ve gerekli bir şey olduğu, destekleneceği, yaygınlaştırılacağı gibi iyi niyetli yaklaşımlar sergilenmişse de, yüzeyselliğin önüne geçilmeyerek üzerinde düşünülmüş, tasarlanmış bir strateji ya da politika sergilenememiştir" (Aksel, 1995).



Şekil 91. Nedret Sekban, Çiçekçiler 5

Tablo 92

Nedret Sekban “Çiçekçiler 5” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Çiçekçiler 5
Ebadı:	180x150
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1995
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban'ın 'Çiçekçi 5' eseri, çiçekçilik yapan Roman bir genç kıızı konu almaktadır. Kendi aralarında sağlam dayanışmaya dayalı ilişkileri olan bir

gruptur Çingenerler ve Romanlar. Ancak sanatçının bu çalışmasında yalnız bir kadın figürü işlenmiştir.

Dış mekânda, kovasına doldurduğu çiçekleri satan genç kız bir elbise giymiştir. Ayağında terlikleri, elbisesinin kısa kollu oluşu mevsimin bahar ya da yaz olduğunu seyirciye hissettirir. Pastel tonlarında resmedilmiş bir çalışmadır.

Sanatçının bu eseri Çingenerler serisinde geçiş dönemi eseridir. Çünkü sonraki resimlerde, renkler daha canlı ve büyük parçalı bir üslup oluşturmuştur. Sanatçının genel üslubu, dekoratif eğilimlerden uzak ve tamamen plastik unsurlara dayalıdır. Sanatçı teknik buluşlarında eklektisizme önem vererek başka çağlardan sanatların, seçilen tekniklerini yeniden kullanma eğilimindedir.

Kompozisyonda renk, leke, ışık, hareket belirli aralıklarla birbirini izleyerek ritmi oluşturmaktadır. Yapıtta, parçaların birbirleriyle ve bütünlüğe uygunluğu, uyum yaratmaktadır.

Sanatçı kompakt boya kullanımından sonra, glasi yani saydam bir boya kullanımıyla tuval yüzeyinde daha taze ve parlak bir etki oluşturmuştur. Koyu renk alanlarıyla açık renk alanları arasında yer yer ara ton kullanımına gidilmiştir. Bağlayıcı tuşlarla, benzer renklerin tuşları resim yüzeyinde dolaşmaktadır.

Eserin renk kurgusu incelendiğinde gökyüzünde cereulean mavi boya üzerine kullanılan napoli sarısı ve titan beyazı uygulanarak, soğuk tonlardaki zeminden ayrılmıştır. Gökyüzündeki tek ton, zemindeki tonal zenginliği daha iyi göstermiştir. Zeminde ise, soğuk ve nötr renkler seçkisindeki düzenlemede; prussian, cobalt mavileri, raw sienna, raw umber, burnt sienna kahveleri, hint, vermilion kırmızısı ve mars siyahıyla elde edilen tonlar kullanılmıştır. Sanatçının oluşturduğu peyzajda oldukça renkli bir yaklaşım sergilenir. Resimdeki ışık oyunları, perspektife karşı duyarlıdır. Eserde doku boya katmanlarından oluşmaktadır.

Orta leke alanlarının ağırlıklı olduğu çalışmada, leke işlek bir yapıda kullanılarak hızlı olarak sürülmüş boyayla elde edilmiştir. Tuş kullanımı tuvalin tüm yüzeyinde kullanılırken, zeminde, çiçeklerde, çalılarda daha yoğun değerlendirilmiştir.

Sanatçının eserinde zaman zaman el ve ayaklarda deformasyona gidilse de somut nitelikli bir boyutlandırma yöntemi gözlemlenir. Kompozisyondaki Çingene kadın figürü, anatomik olarak ince uzun bir silüette yapılmıştır.

Sanatçı Sekban bu eserini üretirken iki temel işlevi birlikte üstlenmiştir. Birincisi eserin anlaşılır olması ve halkı yansıtmasıdır. İkincisi ise, tuval yüzeyinde plastikşirselik yönünde bir işlevi yerine getirmektir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde konu edilen çiçek satan Roman'ın ya da Çingene'nin kullanımı "Göktürk kitabelerine kadar gitmektedir. Yoksul anlamında kullanılan 'Çingany' kelimesi, Kaşgarlı Mahmut'un Oğuz yoksullarını adlandırmak ta kullandığı 'Cigan' sözcüğü" (Yıldız, 2007) aynı topluluk için kullanılmış ve bu grup için yüklenen ön yargı ve etiketin ne kadar geçmişe dayandığını göstermektedir. İnsafa bırakılan yaşam koşulları içerisinde Anadolu Çingeneleri, sessizce sorunlarının fark edilmesini beklemeyi sürdürmüşlerdir.

Çingene kelimesinin bu şekilde tarifi, modernite ve ulusçuluğun yükselişiyle birlikte Batı düşüncesi tarafından kabullenilmez bir hale gelmeye başlamıştır. Hele hele Çingenelerin kapitalist rasyonalizasyon sürecine direnen bir kalıntı olarak görülmeye başlamalarıyla beraber, bu insanların nasıl olup da yaşanan değişim sürecinin dışında kalabildikleri, Batı modernleşmesinin kusursuzluğu varsayımına halel getirmeden açıklanmaya çalışılmıştır (Yılıgür,2016). Wallerstein: "Her zaman zenci olan birileri vardır. Eğer ortamda hiç siyah yoksa ya da bu rolü oynamak için sayılar yetersizse 'beyaz zenciler' icat edilir" demiştir. İnsanoğlu, farklı olanı tarihte de dışlamış ve birlik duygusunu bir arada tutabilmek için zayıf olanı dışarıda bırakma eğiliminde olmuştur. Ancak Anadolu'daki Çingenelerin dışlanması, geleneksel ahlaki kurallardan kaynaklı olmamakla birlikte, kamuoyunun anonim otoritelerinden kaynaklanmaktadır.

Yerleşik tarım ya da göçebe hayvancılığın, geçim stratejilerinin temelini oluşturmadığı, soy-klan-kabile tipi bir toplumsal örgütlenmeye sahip ve gıdalarını yer ve zamana göre değişen çeşitli zanaat hizmetleri, yerleşik tarımcı ve göçebe hayvancılara sunmalarının karşılığında onlardan alan topluluklara, Çingene adı verilmektedir (Yılıgür, 2016). Ayakta kalmanın gerekliliği olarak Kalaycı Romanlar, kademeli olarak ama özellikle 1980 sonrasında katı atık toplayıcılığı yapmaya başlamışlardır (Yılıgür, 2016). Anadolu'da etnik bir grup olan Çingene topluluklarda kadın; güçlüdür ve erkek karşısında teslim olmamıştır. Göçebe yaşamının verdiği etkiyle, günlük hayatta daha mücadeleci bir yapıya sahiptir.

Araştırmada yer alan diğer sanatçıların eserleri, tarıma dayalı bir toplumun feodal yapısını yansıtırken; Sekbanın eserlerinde bu feodal yapı, endüstri toplumunun sınıf sistemine dayalı tabaklaşmada alt sınıf olançingeneleri konu edinmiştir.

Eserin üretildiği dönem Türkiye’inde hükümetin kültürel politikası şu şekildedir:1995-1996 yıllarındaki hükümet programlarından; İkinci ve Üçüncü Çiller Hükümeti Programı ile, İkinci Yılmaz Hükümeti Programlarında, milli kültürün geliştirilmesinin ve yaygınlaştırılmasının başlıca amaç olduğu belirtilmektedir. Kültür programında milli kültüre sahip çıkılacağı belirtilmesine karşın, sanatta ters bir etki gözlemlenir ve sanat, devlet desteği denetiminden bağımsız, çok sayıda etkinlikle özel kuruluşlar ve galeriler tarafından benimsenip organize edilmiştir. 1990’lı yıllara girildiğinde tuval ve enstalasyon arasındaki tartışmalar alevlenmiş ve bu dönem özellikle kavramsal ve küratörlü sergilerin yapıldığı dönem olmuştur. “Anı Bellek” sergileri ile Vasıf Kortun, hem bu tip sergiler düzenlemiş hem de 3. Uluslar arası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü yapmıştır. Buna diğer bir örnekte; Devlet Han’da “Devlet, Sefalet, Şiddet”, 1996’da “Diyaloglar”, siyasi ve kavramsallaşan sergiler olarak bu dönemde çok dikkat çekmiştir. Benzer tarihlerde 1995 ve 1996’da Londra, Barselona ve Berlin’de gerçekleştirilen Sanat ve İktidar Sergisi de siyasi içerikli üretilen eserlerin dünyadaki ayağı olmuştur.

1990’larda Batı ile temas, toplumun her kesiminde yoğunlaşmıştır. Teknolojik olanakların yaygınlaşması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah düzeyinin yükselmesi kentlilerin ve köyden kente gelen çok geniş kitlelerin Batı kültürünü en azından nesne olarak tanımalarına imkân vermiştir (Kıyar, 2007). Kente gelen kırsal insan tam anlamıyla modernleşememiş, kır ve kent hayatı düzeni arasında sıkışıp kalmıştır. Tüm bu Batı kültürüne aşinalığa rağmen, Anadolu kültürü şehirlerde de devam etmiştir. Bu modernleşme sürecine uymayıp kendi geleneğini devam ettiren Çingenelerde bu gruba dâhildir.



Şekil 92 . Nedret Sekban, Oturan Çiçekçi

Tablo 93

Nedret Sekban "Oturan Çiçekçi" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Oturan Çiçekçi
Ebadı:	65x50
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1997
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze, ulusal kimliğin karşısındaki en zayıf seslerden birinin Çingeneler olduğu iddia edilebilir. Yaşam koşulları

göz önüne alındığında Çingenerler, Türk toplumunda çeşitli gruplar arasında cereyan eden ötekileştirme süreçlerinden belki de en belirgin olanını deneyimlemekte ve bu anlamda ‘ötekiler hiyerarşisi’ olarak adlandırabileceğimiz sıralamanın en alt katındaki varlıklarını sürdürmektedirler (Gezgin, 2016). Sanatçı Sekban’ın Çingenerler serisinden bir resimdir ‘Oturan Çiçekçi’ eseri. Sekban’da Çingenerleri konu edinerek, toplumun dikkatini sıkıntı yaşayan, ezilen bu gruba çekmek istemiştir.

Kompozisyonda tek bir kadın figürü tercih edilmiştir. Çingene kadın, bir sandalyeye oturmuş, elinde çiçeğinin ardından izleyiciyle yüzleşir pozisyonundadır. Kadın figürü, yüzünü kısmen çiçekle kapatarak gizlenmektedir. Bu ise çiçek satıcılarını, ‘ortada’ oldukları halde biraz kıyıda köşede ve gizlenmiş gösteren bir etki yaratmaktadır. Kadının kimliği çiçeklerin arkasında saklanıyor, çiçekler onun maskesi ve korumasıdır adeta. Sanatçının yarattığı figürler genellikle izleyiciden habersiz, kendi günlük yaşamlarında resmedilirler. Ancak bu figür, izleyiciyle yüzleştirilmektedir. Çingene, bedeni yandan, omuzları ve yüzü izleyiciye dönük bir pozisyonda resmedilmiştir.

Soyut bir mekân kurgusu, sadece boya tuşlarıyla oluşturulmuştur. Soğuk bir zemin üzerine yerleştirilen kadın figüründe parlak renkler kullanılarak, dikkat figüre toplanmıştır. Beyaz bir yemeniyle başı örtülü kadının boynunda, emerald yeşili bir şal takılmıştır. Alizarin crimson kırmızısı ve tonları ile figürün kazağı boyanmıştır. Figürün eteğinde ise noktalanmış gri mavi beyaz tonlar, üst üste gelecek şekilde hareketli bir doku oluşturmuştur. Kompozisyondaki nokta kullanımı dekoratif bir etkiye hizmet etmez. Tuş şeklinde tekrar eden tonlar, esere plastik bir unsur olarak dinamizm katar.

Kompozisyon kurulumunda çizgi, figür üzerinde şiddeti azaltılarak uygulanmıştır. Plastik kurulumda en önemli öğe lekedir. Açık-orta- koyu leke alanlarının dengelendiği çalışmada, boyasal araştırma çeşitliliği dikkat çekicidir. Bu teknik çalışmada, arka planda kesik dikey fırça vuruşları, birbirini takip eder ve figürün arkasında ince bir boya oluşturur. Figürde ise pentür çeşitliliği oldukça yoğundur. Figürün beden bölgesinde katı biçimciliğe karşın etekte ve çiçekte uygulanmış boya tekniğinde yumuşatılarak ve birbirinin içine geçecek şekilde bir sürüş gözlenir. Bu araştırma esnasında ışık ve gölge eserin teknik araştırmasına ayrı bir tat katmaktadır. Işık, tuvalin sağından gelerek, figürün bir kısmını aydınlatmaktadır.

Oturan figür, kompozisyonda dikey ve yatay ana bir hareket oluşturur. Figürün kolu sandalyeye atması, figürün kazağında diyagonal hareket yaratmaktadır. Dural bir duruşta

olan figürün durgunluğunu, plastik doku yok etmektedir. Ayrıca figürün anatomik proporsiyonlarında, yüzü bedene göre daha küçük yapılmıştır.

Sanatçının bu eserindeki anlatım, ciddi bir plastisite anlayışının ürünüdür. Sanatçı yaratıcı kimliğini elde tutmak için, evrensel yasanın değişmezliğinde, dış dünyada gözlemediği geçici anları resim diliyle yorumlamıştır. Sanatçı gerçekçi bir anlayışta çalışmasına karşın, optik görüntünün oluşturacağı tuzaklardan kaçınmıştır. Sanatçının gözlem yoluyla, dış gerçeklikten edindiği doğadaki düzen ve güzellik kavramı, kendi kaynağında yorumlanarak özgün bir ifade biçimi yaratmıştır. Bu sebeple nesnelere simge değeri, sanatçının atölyesinde biçim kazanmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: ‘Çingene’ kelimesinin zihinlerde yaptığı çağrışım, farklı toplumsal katmanlarda çeşitlilik göstermektedir. Orta Anadolu’da yapacağınız küçük bir seyahat sırasında, Çingene yerleşimlerini soracağınız yerel halk, eğer Çingene kavramıyla ilgili modern anlatılardan şu veya bu biçimlerde etkilenmemişse, sizi Orta Asya ve Anadolu’da oldukça yaygın olan Abdal toplumunun yaşadığı mahallelere götürecektir. Aynı soruyu Kuzey Anadolu’da sormanız halinde Poşa yerleşimlerine yönlendirileceksiniz. Kimi yerlerde, örneğin Akdeniz’de ise karşınıza Tahtacı mahalleleri bile çıkabilecektir. Çingene adı, sadece Anadolu’da değil, kullanıldığı her yerde kendilerini Roman olarak adlandıran halktan fazlasını ifade etmektedir (Yılgür, 2016). Büyük çoğunluğu, şehre göç etmeden önce kırsal alanda yaşamış ve çeşitli zanaat hizmeti sunma karşılığı, kendileri tarım yapmadan gıda temin etmiş sosyal aktörlerdir. Ancak tarım ekonomisinden, sanayi ekonomisine geçişte kentle kırsal sınırı belirsizleşerek, kırsal alan dokusu kentin içine girmiştir ve Çingeneler kendilerine bir yaşam imkânı bulmaya çalışmışlardır.

Geleneksel mesleklerini yitiren söz konusu Roman grupların soy-klan-kabile tipi toplumsal ilişkileri de büyük ölçüde çözülmüştür. Devam eden süreç içerisinde küçük aile grupları halinde kentsel yerleşim alanlarında yeni koloniler oluşturarak, dönemin özel koşullarının bir sonucu olan yüksek emek talebi şartlarında ücretli istihdama dâhil olmuşlardır (Yılgür,2016).

Eldeki sınırlı ipuçlarının değeri ne olursa olsun, temelde çingene/Roman topluluklarına yönelik sınıflandırmaların iki farklı stereotip çerçevesinde geliştiği görülür. Bunlardan ilkinde onlar, hırsızlık yapan, tehlikeli kişiler olarak resmedilirler. Cohn (1973), bu noktada çok az çocuğun ‘Çingenelerden uzak durması gerektiğini, çünkü onların çocukları

kaçıran insanlar oldukları yönünde' uyarılmadan yetişebildiğine dikkat çeker ve söz konusu iddiaya dair doğruluğu ispatlanmış tek bir kaçırma olayına bile rastlanmadığını hatırlatır. Benzer şekilde Türkiye'de de ebeveynlerin çocuklarına yönelik 'seni Çingenerden aldık' sataşmaları sıklıkla rastlanan düzeydedir. Bu stereotip yanı sıra Cohn, Çingenerleri romantik benzetme ve övgü biçimleriyle ele alarak, kendilerine yönelik bu kez bir başka biçimde çarpıklaştırdığı iddia edilebilecek diğer bir yaklaşımdan söz eder. Bu yaklaşımda ise onlar 'doğuştan müzisyen', 'özgür ruhlu', 'anı yaşayan', 'romantik' kişiler olarak kodlanırlar.

İnsan bağımsızlığına doğru attığı her adımı, ürkütücü bir tehdit olarak yaşar. Öbür insanlardan farklı davrandığı oranda reddedilme ya da sevgiyi yitirme olasılığı sürekli bir korku yaşamasına neden olur. Bu insanın kendi yaşamını sürdürmekten korkmasıdır ve çevreye karşı yaşanan bir suçluluğu da içerir. Çünkü bağımsızlık çabası, o insanın bağlı olduğu insanlara karşıt davranışlarda bulunmasını da gerektirir. Bu durumda, Çingenerlerde gözlemlenir. Çingenerler kalabalık gruplar halinde yaşasalar da tıpkı Anadolu insanı gibi yalnızdır. Kırıldaki hayatına ek olarak ta, birde şehir yaşantısında yabancılaşma süreci başlamıştır.

Sekban eserinde, empati kurarak insanı anlamaya çalışan bir tavır sergiler. İnsan, toplum ve yaşam ilişkilerini gerçekçi gözlemlerle yansıtır sanatçı. Yarattığı yüzlerin hepsinde ince bir hüznün vardır. Çiçeklerin simgeselliği de bunu vurgulayan bir unsurdur. Zira çiçek ne denli güzel olursa geçiciliği ile hüznü o denli ima eder.

Sekbanın eserindeki figür ihtiyar yüzlü genç bir kadındır. Bu durumda yaşamın insanı yıpratmışlığından kaynaklanır.

Eserin üretildiği yıllarda hükümet programına göre, 1996-1997 tarihli Erbakan Hükümeti Programı'nda milli kültürün korunması, geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması ilkesinin benimsendiği ve kültür varlıklarının korunarak tanıtılması için çalışılacağı açıklanmaktadır (Kurtuluş, 2000). Ancak bu tarihlerde, geçmişte irdelenen ulusal ve geleneksel değerler konusu, resimsel bir motif olmaktan çıkıp, kavramsal/simgesel bir çözüme ve yoruma dönüşmüştür (Madra, 2003).

Beral Madra'nın 'Çağdaş Sanatta İpuçlarını yakaladık' başlıklı yazısında, dünyadaki sanatsal gelişmeleri şu şekilde ifade etmiştir: Sanatçı, yaşadığı çevre, ortam ve dönemin olay ve olgularını çözümleyici, irdelleyici, açıklayıcı, araştırmacı yaklaşım ve tutum içerisinde olmasına karşın; belleğinde, beyninde, düşünde kurarak görselleştirdiği,

nesneleştirdiği dünya, yaşadığımız dünyanın kargaşasını gösteren, çözüm, öneri ve çıkış yolu sunmayan bir dünya olmuştur. İzleyici gerçek dünyanın sorunlarıyla uğraşırken, sanat ve sanatçılarda, onların dikkatini çekerek, yeni şeyler aramaktadır. Bu genelleme, 1980'li yılların sonunda bütün dünya sanatçıları için geçerli bir durum olmuştur. Sanatta evrensellik ve üçüncü dünya ülke sanatlarının oluşturduğu potansiyel, o güne değin yalnız ABD ve Avrupa metropollerindeki sanatla uğraşan sanat uzmanlarının dikkatini çekmiş ve onları düşünmeye itmiştir.





Şekil 93.Nedret Sekban, Kara Kız

Tablo 94

Nedret Sekban “Kara Kız” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Kara kız
Ebadı:	195x130
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	1999
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban’ın ‘Kara kız’ adlı çalışmasında sık sık sokakta görülen satıcılardan Çingene bir çiçekçiyle karşılaşıyoruz. Figür her gün karşılaşılan

kişilerden biri olma özelliğinde ve boş bir çevrede resmedilmiştir. Tek başına figürde bir yere aitlik referansı görülmez. Bu durum göçebe Çingenerin aidiyet ve yerleşiklik sorunuyla alakalı olduğu gibi, aynı zamanda varoluş sorununu da gündeme getirmektedir. Kara Kız olarak isimlendirilen Çingene kız, kırmızı elbisesi ve saçında kırmızı gülüyle, oturan bir kadının resmidir. Dimdik oturmuş yere bakmakta, bakıldığının farkında, yanında plastik su şişeleri yanı başındadır. Bu su şişelerine hem kendinin hem de çiçeklerinin ihtiyacı vardır. Üzerinde durduğu yer karolarının düzeni seyirciden figüre doğru uzayan bir düzen gibi durmaktadır. Işık birçok resimde olduğu gibi arka planda daha yoğundur ve sanki figüre dokunmadan geçmektedir. Figür gölgede kalmıştır ama bu anlam tabakasında toplumun gerisinde kalmaya bir işaretir.

Dış mekânında kurgulanan figürün arka planı belirsizdir. Nesnelerin seçilmediği tabloda, bu durum günlük yaşayan Çingenerin, belirsiz geleceğiyle de ilişki kurmaktadır. Anlatımın odağında yalnızca bu tek Çingene kadın figürü vardır. Bezgin bir duruş içerisinde, tek noktaya doğru bakmaktadır, bu bakış umutsuz bir dalıştır.

Sanatçının resimsel kurgusunda en önemli görsel değer lekedir. Açık ve orta leke alanları üzerine koyu leke alanıyla figür yerleştirilmiştir. Figürde daha kompakt bir boya kullanırken arka planda daha saydam bir boya dokusu gözlemlenir.

Figürde alışık olmadığımız bir ten rengiyle karşılaşıyoruz. Birçok rengin kullanıldığı ten, adeta plastik çeşitlilikte bir cümbüş yaratmaktadır. Soğuk nötr renkte boyanan tende; raw umber kahvesi ve zinc beyazının karışımıyla elde edilmiş ton taban boyası olmuştur. Bu boya tabakasının üzerine yer yer mavi lekeler gezdirilmiştir. Ayrıca, van dyke kahvesi, siyah ve beyazın tonlarıyla elde edilmiş koyu lekelerde tüm vücutta kullanılmıştır. Ten renginin soğuk tonlarıyla uyum içinde olan figürün mor tonlarındaki elbisesi, magenta kırmızısı, ultramarine prussian ve phthalo mavileriyle boyanmıştır. Elbisedeki mor tonlara kontrast oluşturan cadmium sarı ve turuncu ile yapılmış sıcak ton tüm elbisede kullanılmıştır. Mekânda ise nötr renkler soğuk tonlarda tekrar eder.

Sanatçının diğer çalışmalarına göre ışık gölge kontrastlığı daha azdır. Sekban, yorumunu bu sefer biçimden yana daha ağırlıklı kullanarak, figürün beden yapısında el ve ayakların oranını büyültürken, tüm bedende daha kaslı bir anatomik yapı resmetmiştir.

Figürün yerleşimi, mekân ve eserdeki detaylar çalışmaya dural bir etki katmaktadır. Ancak cesur renk tercihi uyarıcılığıyla dinamizm kazandırmaktadır.

Yüzyıllar boyu kahır ve üzüntüden doyum sağlamayı bir yaşam biçimi olarak benimseyip bunu türkülerine, şarkılarına ve edebiyatına yansıtmış olan bu toplumun bireyleri, çağdaş dünyanın farklı beklentilerinin kendilerini uyanmaya ve etkin olmaya zorlamasını kızgınlıkla karşılayabilirler. Ancak sanatçının hiçbir figüründe bu tip çıkışlarla karşılaşmayız. Onun figürleri ve anlatımı her daim kabullenilmiş durumu, acıyı, yokluğu gösterir. İnsanlar sessizce acı çeker ve kaderin getirdiğini bir olgu olarak kabul ederek isyan etmezler.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Eserde konu edilen Çingenerkolaylıkla tanınmaları yüzünden, damgalanarak toplumun yüklenmiş önyargılarıyla muhatap olmak zorunda kalmaktadırlar. Kentlerin varoşlarında, sokaklarında yaşama mücadelesi içinde var olmaya çalışan insanlardır.

Şehre göç etmeden önce Çingenerler, deri tabaklama, ağaç kesimi, mezar kazıcılığı, sepetçilik, kalaycılık, bakırcılık, hayvan performansçılığı, hurdacılık, müzisyenlik, çiçekçilik gibi meslekleri benimsemişlerdir ve kendi kültürel sermayeleri olan bir gruptur. Köyün belirli bir sınırına çadır kurarak yersiz yurtsuz insanlar olmuşlardır. Ancak Çingenerler, Yörüklerden farklıdır. Ne hayvancılık yapacak sürüleri nede tarım yapacak toprakları vardır.

Tahıl imalatıyla uğraşan köylü için vazgeçilmez olan kalbur, ağaç kasnak üzerine deri malzemenin eklenmesiyle üretilmektedir. Kentleşmeden önce kırsal alanda uzun zaman Çingenerler; ellerinde elekleri, kalburları, kalay malzemeleri ve nice zanaat hizmetleriyle, köylülülerin temel ihtiyaçlarını karşılayarak onlardan gıda temin etmişlerdir.

Sonrasında tarım ekonomisinin zaman içinde yerini sanayi ekonomisine bırakması sonucu köyden kente göç başlamıştır. Katı ve baskıcı ya da hızlı değişimden geçen Anadolu toplumu insanının, bireyleşme sürecini çevresiyle bütünleştirme çabalarında başarısız kalmasını ve yabancılaştırma duygularını yaşaması oldukça doğaldır. Doğayla ilişkisi kopan insanın, kendi benliğine dair hissiyatını da yitirdiği bir gerçektir. Sanatçının eserinde de bu yabancılaştırma ve yalnızlık dikkat çeker. Resmi yapılan kişilerin bu farkındalıkları bizi de resme aktif olarak katmaktadır. Belki de Sekban'ın gerçekçiliğinin en önemli tarafı, bu gerçeğin yalnızca nesnelere mekândaki duruşlarını anlatması değil, poz veren ya da resmi yapılan kişiler ile seyircinin kurduğu psikolojik ilişkidir. İnsanların yüzlerinde, seyredildiklerinin farkında olduklarına dair ifadeleri, dolaylı olarak resme bizi de katmaktadır.

Eserin üretilmesinden bir yıl önce, yeniden yapılandırılan Eğitim Fakültelerinde, yani öğretmen yetiştiren kurumlarda sanat eğitimi dersleri önemli bir yer tutmaktadır. 1998 yılında, Sanat eğitimi konusunda yeni ve önemli bir adımla daha karşılaşılr. İstanbul'da Yıldız Teknik Üniversitesine bağlı yeni bir fakülte olarak “Sanat ve Tasarım Fakültesi” kurulmuştur. Devlet Üniversiteleri içinde ilk ve tek olan bu fakülte, sanata bütüncül açıdan bakmayı ve disiplinler arası çalışmaları, sanatla yaşamı birleştirmeyi temel ilke edinmiştir. Başlıca programları, müzik, sahne sanatları, iletişim tasarımı, fotoğraf ve video, sanat yönetimidir.

Eserin üretim yıllarına denk gelen yıllarda Türkiye’de sanat alanında, sanatçılarda göze çarpan en önemli değişim; geçmiş dönemlerde yaşanan grup hareketlerinin yerine bireysel düzeydeki etkinliklere bırakmasıdır. Daha önce sanatçılarda var olan, toplumsal ve sosyal gerçeklere yönelik ilgiler yerine, tamamen bireysel iç çözümlemelere bırakılmıştır. İnsan hem figür hem de birey olarak sanatın merkezini oluşturmuştur.



Şekil 94. Nedret Sekban, Çık..in..Çık

Tablo 95

Nedret Sekban “Çık..in..çık” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Çık..in..çık
Ebadı:	162x130
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2000
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘Çık..in..çık’ adlı eserinde kayığında yalnız bir balıkçı konu edilmiştir. Dalgalı denizde iki martının eşlik ettiği erkek figürü, kayığının

yekesini tutarken, tek noktaya dalgın dalgın bakmaktadır. Bu bakış Anadolu insanının onurlu mücadelesindeki yorgunluğun bakışıdır.

Göz seviyesinin alçaktan alındığı çalışmada, yüzeyi kaplayan en geniş alan denizdir. Sanatçının genellikle figürleri büyük boyutlu olarak tüm yüzeyi kaplar. Ancak bu sefer figür daha dar bir alanı kaplamaktadır.

Deniz motifinin geniş yer kapladığı seri, sanatçının soyutlama ve piktüral doku araştırmalarını en yoğun gerçekleştirdiği dizidir. Malzeme yapısı, resim değeri olarak resme sokulmuştur. Farklı renkli değerlerle birbirine bağlı geçiş gözlenir. Saydam ve kapaticı boyanın eşzamanlı kullanımı dikkat çeker. Eserde nokta ve çizgi soyut bir yapıya hizmet etmektedir. Özellikle deniz görselinde kullanılan tuş, nokta, çizgi ve leke esere zengin bir anlatım katmaktadır. Sanatçının bu çalışmasında koyu renk alanları diğer çalışmalarına oranla daha azdır. Ağırlıklı açık ve orta leke tonlarının kurulumundan oluşur. Işığın daha yumuşak kullanıldığı çalışmada bulutlu hava resmedildiği için, ışık geri plana itilmiştir.

Kompozisyonun ana hareketi yataydır ve bu yataylığı destekleyen bölünmeler, diyagonal parçalanmalarla oluşturulmuştur.

Resimde renk kurulumu incelendiğinde nötr ve soğuk renkler hakimdir. Eserde perspektif uygulanmıştır. Yakın ve uzak arasında belirgin bir kontrast vardır. Çalışmada kullanılan renk seçkisi, ocre ve napoli sarıları, raw sienna, raw umber kahvesi, mars ve ivory siyahı, titan beyazı, ultramarine mavi, oxide chrom, chrome ve tere verte yeşili tonlarıyla yapılmıştır.

Sekban'ın deniz, kayık ve balıkçıların resmedildiği seriden olan bu çalışma, denizdeki mücadelenin sanatçının dünyasında ne büyük bir rolü olduğunu anlatmaktadır. Bu resimde kayık, önde oturan denizci ile tek vücut olmuş ve engine doğru yol almaktadır. Çoğu portrede olduğu gibi burada da ışık arkadaki ufuk çizgisinden yayılır. Kayığın izleyiciye dönük olan yüzü ise çoğu portrede olduğu gibi alacakaranlıkta hafif ışık nüansları içinde görünmektedir. Kayık denizcisi ile aynı kaderi paylaşmaktadır.

Sanatçının gerçekçi üslubu, resmin niteliklerinden biridir ve bütün varlıkları aynı titizlikle tasvir ederek aynı varlık düzeyine yükseltebilmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Karadenizli sanatçının özellikle deniz resimlerinde, onun bir kültürü ve yaşam şeklini bize tanıttığı görülür. Deniz insanlarında, denize salt özgürlük

için açılanlar ya da denize ekmek parası için açılanlar, bir yerde denizin tutsağı olanlardır. Balıkçılarda bunun farkındadır ve bu sebepten ona sırtlarını dönerler.

Sekban'ın balıkçı konularında tekli figür serisinden bir eserdir konu edilen. Kayıklarında, takalarında tek başına resmedilen figürlerden oluşan bu seride, yalnızlık duygusu işlenir. Geniş boşluklardan oluşan peyzajlarda, boşluk ve yalnızlık duyguları el ele ilerler. Resimde işlenen figürler dural olsa da deniz ve gökyüzü çoğu zaman bulutlu ve dalgalıdır. Adeta sanatçının içsel dalgalanması, coşması ve heyecanlanması gibidir.

Sanatçı Nedret Sekban, resmedeceği konuyu gözlemledikten sonra eskizleriyle, sürece hazırlanır. Taslaklarında şekillendirdikten sonra resimlemeye geçen sanatçı, optik görüntüden yola çıkarak somut görsele dayalı bir sonuca varsa da eserlerin yoğun piktüral araştırması resimsel anlatımı destekler. Bu noktada resmin gerçek görüntüden ziyade yorumlanmış görüntü olduğunu söyleyen ünlü İspanyol sanatçı Pablo Picasso ifadesinde; “Eşyayı gördüğüm gibi değil düşündüğüm gibi çizerim” demiştir. Sekban'ın resimsel anlayışı da bu doğrultudadır.

Eserin üretildiği dönem Türkiye'sinde, Post modernizm tartışmaları sürerken, akımın eklektik yapısı ve altını çizdiği ötekilikvebaşka dünyalara açılımı, sanatta feminizm, cinsellik ve kimlik konularına duyulan ilgiyi arttırmıştır. Sosyolojik açıdan yaşanan gelişmelerde ise teknolojik ilerleme ve yaşanan politik süreç, dönem insanını yabancılaştırmaya başlamıştır. Kent insanı kendisine sunulan modern ama küçük bir çevre içinde yabancılaşmayı derinden yaşamaktadır.

Hızla gelişen iletişim araçları sanatı, bir tarafta basit bir dille açık-seçik ifadelerle kolayca ulaşılabilir formlarda sunarak halkılaştırır, diğer taraftan her şeyi habere ve eğlence konusuna çevirerek insanları sanatın özünden uzaklaştırır (Lynton, 1982).



Şekil 95. Nedret Sekban, Karda Çiçekçi Aile

Tablo 96

Nedret Sekban “Karda Çiçekçi Aile” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Karda çiçekçi aile
Ebadı:	46x38
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2000
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sekban'ın 'Karda çiçekçi aile' adlı çalışmasında, köpekleriyle birlikte iki çocuklu bir aile, çiçek buketlerini satmaktadırlar. Mekân detaylardan arındırılarak lekesel bir anlatımla ifade edilmiştir. Böylece tüm dikkat

figürlerde toplanmıştır. Açık renk leke alanları üzerine, figürler koyu leke alanlarıyla kurgulanmıştır. Yani açık üzerine koyu çalışılarak figürler vurgulanmıştır.

İzleyicinin varlığından habersiz figürler kendi aralarında ilişki içinde konumlandırılmışlardır. Anne ve baba figürleri çocuklara doğru dönüktür.

Eserde nokta elemanının kullanımı aktiftir. Lekeye hizmet eden nokta elemanı, dekoratif bir anlayışa kaçmadan plastik yapısını koruyarak, eş büyüklük ve renk değerinde, çiçek ve giysilerde tekrar eder.

Eserde çizgide, lekeci anlayışa hizmet etmektedir. Şiddeti azaltılmış koyu tonla figürler yer yer kontürlenmiştir. Çizginin sınır belirtmesinin yanı sıra, kız çocuklarının giysilerinde desenli yaratan bir motif olarakta kullanılmıştır.

Eserde renk düzenlemesi, nötr açık renkler üzerine diri renk kullanımıylaadır. Sıcak-soğuk renkler yan yana getirilerek tekrar eder. Canlı uygulanan renklerin yakınlarında kullanılan siyah ve koyu alanlarla, renkler daha da parlatılmıştır. Renkçi olan çalışma, Çingenerin yaşamıyla da örtüşmektedir. Sanatçı kırmızıyı çevresine soğuk renkleri yerleştirerek merkeze hapsetmiş ve yayılma değerini engellemiştir. Böylece renk kurulumu merkezde derinleşmektedir. Resimde renk seçkinde, cadmium turuncu, permanent rose pembe, dioxazine moru, cerulean ve prussian mavi, phthalo yeşili, hint kırmızısı, burnt sienna, raw sienna kahveleri, ocre sarı, titan beyazı ve mars siyahı kullanılmıştır. Arka planda saydam ve ince bir boya kullanılırken, figürlerde daha opak boya kullanımı tercih edilmiştir. Renk, Çingene serisi için genellikle göz kamaştırıcı bir özellik taşımaktadır.

Doku boya katmanlarıyla oluşturulmuştur. Eserde ışık kullanımı karın etkisiyle oldukça aydınlık yapılmıştır. Işık gölge kontrastı diğer çalışmalara göre daha az olsa da sanatçı, ışık gölge tekniği kullanmadan, salt sıcak-soğuk renk oyunları ile yetinerek, bu dramı yeterince yansıtamayacağını bilincindedir.

Sanatçının eserlerinde, insan bedeni resmedilirken ruh da beden bir parçası olarak kavranır. Böylece Anadolu insanının formu sağlam gerçekliğe dayanır. İnsan bedeni varlığın temel bir parçası olarak anlaşılır. Buda eserlerde natüralist bir sanat anlayışına neden olur. Natüralist anlayışa göre, birey içinde yetiştiği toplumsal ve doğal çevrede biçimlenir. Buna göre gerçek olduğu gibi yansıtılmalı, yaşamın kaba ve bayağı sayılarak ele alınmayan yönleri de işlenmelidir. İşte bu noktada toplumun dışladığı ve sıkıntılarının, yokluklarının görmezden geldiği Anadolu'da bir etnik grup olan Çingener, Sekban

tarafından konu edilmesi aslında sanatçının natüralist tarafını da gözler önüne serer. Karda çiçek satmaya çalışan bu ailede bazı fertlerin ayakkabıları bile yoktur. Soğukta çorap ve terlikleriyle yaşam mücadelesine devam eden insanlar, yaşamın bir gerçeği olarak resme konu olmuşlardır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Geçmişten günümüze farklı vurgularla da olsa benzer bir sosyal dışlanma noktasında buluşan milliyetçi eğilimlerin, Türkiye’de Çingene gruplarının da dâhil olabileceği çoğulcu bir toplumsal yapının ortaya konmasına henüz geçit vermediği görülmektedir. Sanlıer’in ifade ettiği gibi belki de tarihte hiçbir savaşın nedeni olmamış veya herhangi bir ülkeyi işgal etmemiş tek medeniyet olan çingenerler, bunca barışçıl topluluklar olmalarına karşın (Sanlıer, 2013) geçmişten bugüne geçerliliğini koruyan dışlanma, yerinden etme, eşitsizliğe maruz bırakma gibi olumsuz yaptırımların baş mağdurları olmayı sürdürmektedirler (Gezgin,2016). Anadolu kırsalından kente göç ettikten sonra zanaatta dayalı mesleklerini icra edemeyen Çingenerler çiçekçilik yapmaya başlamışlardır. Çiçekçiliğin bir meslek olarak ortaya çıktığı ilk dönemlerde henüz sabit satış noktaları ortaya çıkmadığından çiçekçilerin tamamı bu şekilde çalışmaktaydı. İlk döneme ilişkin çiçekçi ailelerin hafızasında köklü bir biçimde yer etmiş olan anılar zorluk ve mücadelelerle dolu bu dönemin ne kadar çetin geçtiğini ortaya koymaktadır.

Yeni kurulan kent dokusu henüz oturmamıştır. Ancak hali hazırda oluşmuş güç ilişkisine tutunarak kent içerisinde ayakta kalmayı başarabilmektedirler. İstanbul’da çiçekçilik yaparak geçinen Çingene ailelere, İstanbul’da özellikle anneler günü ya da sevgililer günü gibi talebin yükseldiği özel zamanlarda her sokak başında rastlanabilir. Yeni koşullara adapte olmaya çalışan bu topluluk, kırsalda yaptığı kendi mesleğini sürdüremediği noktada çiçekçiliği benimsemiştir. Kimileri sabit bir satış noktasına sahipken, kimileri trafik sıkıştığında ya da kırmızı ışıklarda çiçek satmaya çalışır. Son derece zor koşullarda çalışan bu grubun, günlük kazancı düşüktür. Sabit satış noktasına sahip olmayan grupsa, çiçek satarken sıkça kötü muamele ve şiddetle karşı karşıya kalmaktadır.

Toplumda Çingene olarak adlandırılan, ama Roman olarak adlandırılmayı tercih eden bu çiçekçilerin, kendi aralarındaki ilişkileri son derece dengeli ve sağlam temellidir. Aileler kendi aralarında satış yapılan mekânları paylaşmışlardır. Bunun kaynağında akrabalığın oldukça geniş bir ilişkiler kümesi olarak tanımlandığının altını çizmekte fayda vardır. Dıştan gelen bir tehlike durumunda hemen dayanışma içerisine girerek, grup dışındakilerle ilişkilerini kesin olarak çizmeleri onları diğerlerinden ayırır.

İletişimin alabildiğine teatral bir yön kazandığı Roman kültürün de, konuşma beden hareketlerinden ayrılmaz. En basit günlük iletişimde bile eller kelimelerdeki vurguyu güçlendirerek hareket ederler. Sanatçı Sekban resimlerine yansıttığı Çingeneleleri daha dural tuvaline yansıtır. Sanatçının figürlerine baktıkça ve Çingenelelerin dünyasına girdikçe; bütün güllere, kasımpatılara, gür siyah saçlara, dimdik duran endamlarıyla hiçbir abartı ve küçük düşürücü yorum olmadan, bu göçebe insanların, toplum dışında kalmışlıkları ve yaşamları gözler önüne seriliyor. Bu zorlu koşullar, yüzlerin hepsinde ince bir hüznü getirmiştir. Çiçeklerin simgeselliği de bunu vurgulayan bir unsurdur, zira çiçek ne denli güzel olursa geçiciliği ile hüznü o denli ima eder.

Sokakta çiçek satanları genellikle portreler halinde bazen ikili üçlü gruplar olarak sanatçı tarafından resmedilmiştir. Sekban bu kişilerin nasıl farkına vardığını, Gümüşsuyu caddesinde yolun ortasında çiçekleri, uzun zaman eskizini yaptığını ve giderek onları tek tek insan olarak nasıl resim yoluyla tanımaya çalıştığını anlatmıştır. ‘Ortakiler’ sıfatı sadece Gümüşsuyu caddesinin ortasını değil belki de bu kişilerin aslında hiçbir yere ait olmadan öylece ortada kişiler olduğunu anlatan bir sıfattır. Sanatçının ‘Ortakiler’ serisinde aile benzerlikleri olan farklı kişileri genellikle aynı çevre içinde ve ellerinde çiçeklerle görmekteyiz.

Sekban’ın figüratif grup toplulukları olarak işlediği Çingeneleler serisinde; çiçek satıcılarının aile olarak bir aradaki resimleri, siyahlar giyinmiş incecik bir çiçekçi kızın duruşu, hele ki kalabalık gruplarında, Goya ve Manet’den referanslar bulmak zor değildir. Bu çiçek satıcıları ister istemez benzer ilgileri olan ressamı yan yana getirmiştir.

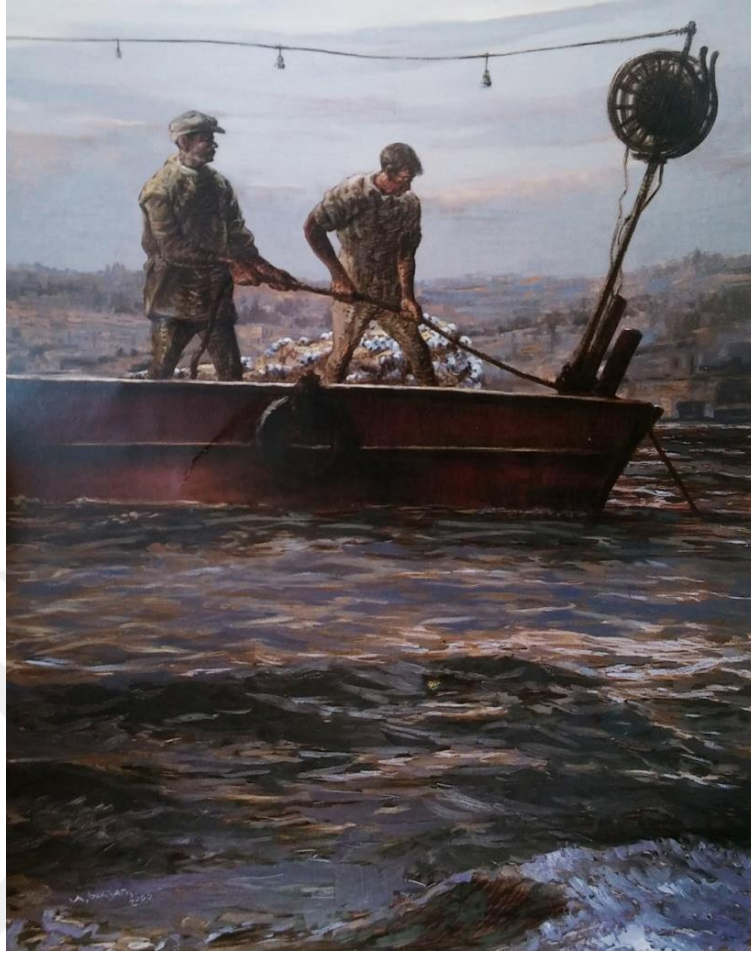
Gerçekçilik, dış dünyanın betimlenmesi için nesnel ve gerçeklere dayalı bir tavır takınmaktır. Gerçekçilik bir anlayıştır. Akademide figüratif ressamlar içinde en gerçekçi olanlardan biri de Sekban’dır. İçeriğin, biçimsel değerini önüne geçmemesi gerektiğini savunan sanatçı; figürleri ve resimsel sahneleri abartmadan, olduğu gibi yansıtmış ve toplumdaki görselleri yeniden yorumlayarak ortaya çıkarmıştır. Figürlerin güzel yapılma kaygısı yoktur, kişiler günlük hayatın olağan ritmindeki şahıslardır. İçten bir gözleme dayanmaktadır.

Sekban: “Benim yaptığının esası betimlemek. Mutlaka nesneyle ilgili bir gözlemim var ama nesne ile ilişkim kendini cevaplar. Saçsa saçtır, çiçekse çiçektir, asgari, düzeyde o bize bunu söyler zaten. Detayları da sonra tartışırım. Benim görüntüyü yeniden icat etmem lazım, ondan çıkardığım, ona eklediğim, ona bağışladığım şeyler olmalı. Bunun için

betimlemede gerçekliğin tanımını da yeniden yakalamış olurum. Böylece gerçeğin yeniden tanımlandığına, yeni bir yöne gittiğine şahit olursunuz. Bir taraftan da kurguyu yakından inceleyebilmek için zamanı yakalayabilmenin yoludur benim için...Zamanı yakalamak adına bir enstantane yakalamanız ve onu durdurup tekrar incelmenizi de sağlar bu durum; o gerçekliği yeniden tanımlamak için.” (rh+ sanart, 2007).

Çingene resimlerinde karşılaştığımız ve genellikle figürlerin gerisinde yapılmış köpek motifi Çingene kültüründe önem taşıdığı için yapılmıştır. Beyaz köpeğin uğurlu sayıldığı ve birtakım inanışları olduğunu açıklayan Sekban: “Kitaplarda şöyle bir inanışları olduğunu okumuştum. Bir Çingene ölmek üzereyse ruhu çıkmadan önce ayağı köpeğe yalattır. Ruhunu ona teslim etsin diye. Sonra o ölünce eğer bir yerden köpek havlaması geliyorsa, ruhunun diğer taraftan seslendiği, yanıt verdiğini düşünürler. Çingene insanları gibi çok aşağılanır sokak köpekleri de. Onların hikâyelerinde, geleneklerinde vardır; yoldaşlık, arkadaşlık yaparlar.” (rh+ sanart 2007).

Eserin üretildiği dönemi incelediğimizde, insanlık ve özgürlük gibi kavramların, insanın varoluşu ve toplumsal yeri üzerinde düşüncelerin çeşitli sanatlarla ve tekniklerle araştırılıp, işlendiği görülür. Yani insanı anlamaya çalışması, değerlendirmesi ve doğru tanıtılması açısından sanatın çok geniş ve çok derin anlamda, toplum ve birey yaşamında işlevi olduğu kesindir.



Şekil 96. Nedret Sekban, Bugünkü Denizlerin İnsanları 2

Tablo 97

Nedret Sekban “Bugünkü Denizlerin İnsanları 2” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Bugünkü denizlerin insanları 2
Ebadı:	162x130
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2000
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Nedret Sekban’ın ‘Bugünkü denizlerin insanları 2’ isimli çalışmasında, tekne üzerinde halat çeken iki figür konu edinilmiştir. Asıl anlatılmak

istenen, Anadolu insanının, ekmeğini sudan kazanmasıdır. Bu emekçi insanlar, tertemiz alın teriyle, sabırla çalışması resmedilmiştir. Anadolu insanı, geçimini sağlamak için, denize yönelmiştir. Gece demeden gündüz demeden çalışan bu insanlar, fırtınalı günlerde bile ekmeğinin derdinde, denize açılmak zorunda kalmışlardır.

Sekban eserini kompozisyonel olarak kurgularken tuvalin yarısına tekne ve figürleri işlerken, diğer yarısına denizi konumlandırmıştır. Göz seviyesi alçaktan alınarak, izleyici sanki deniz içerisinden figürleri izlediği etkisi oluşturulmuştur. Göz hizası ve tuvale yerleştirmede geniş alan kaplaması, sanatçının deniz motifine verdiği önemi gösterir. Eserin düzeni, yatay hareket ağırlıklı bir kurulumla dayanmaktadır. Dalgaların hareketi, teknenin yatay konumlandırılması, figürlerin gerisindeki yatay şehir manzarası da buna örnek verilebilir. Sanatçı mekânını kurgularken perspektiften yararlanmışır.

Resimde çizgi kullanımı, lekeci bir etki olarak tuvalin tüm yüzeyinde işlek, fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Yatay, dikey, diyagonal olarak benzer kalınlıklarda değerlendirilmiştir.

Orta ve açık renk leke alanlarının ağırlıklı olduğu çalışmada, koyu leke yer yer deniz ve figürlerde kullanılarak kontrast yaratmıştır.

Renk kurulumu nötr renk ağırlıklıdır ve tonal olarak oldukça zengindir. Ancak nötr renk kullanımı eserde kirli bir doğa etkisi yaratmıştır. Gerçi bu durum İstanbul'u resmeden sanatçı için, görselin ne kadar gerçekçi olduğunu da gösterir. Ayrıca soğuk ve sıcak tonlar eşzamanlı kullanılmışır. Renk seçkisinde; mars siyahı, titan beyazı, raw sienna, raw umber, burnt umber, burnt sienna kahveleri, cobalt ve prussian mavileri ve napoli sarısı ile elde edilen tonlar kullanılmışır. Eserde doku oluşumu zengin boya katmanlarıyla oluşturulmuştur. Sanatçı boya katmanlarını gökyüzü ve peyzajda ince tabakalar halinde kullanırken, tekne, figürler ve deniz görselinde kalın tabakalar halinde kullanmıştır.

Eserde ışık kullanımı sanatçının diğer çalışmalarıyla benzerlik göstererek, tek bir noktadan alınmış ve figürleri kısmen aydınlatmıştır. Resimdeki sisli etki, ışığında gelişini yumuşatmıştır.

Sanatçı resimdeki objeleri, gerçekçi bir madde anlayışıyla nesnelere yorumlamıştır. Biçimler tarif edilen objelerle somut ilişki içindedir. Eserde nesne sayısı az olmasına karşın, kompozisyon oldukça hareketlidir. Bu hareket, sanatçının tuş kullanımından gelmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Nedret Sekban'ın deniz insanlarının konu edildiği resim serisinde denizciler, denizde yaşamanın ve çalışmanın zorluklarını, denizle kara arasında sürüp giden yaşamlarını ve bu yaşamın gel-gitlerini anlatır. Anadolu insanının yaşam mücadelesi Sekban'ın bu serisinde, deniz tarafını ele alır. Ekmeğini kazanmak, yaşamını kurmak için denize açılmak; denizin ortasında günler, aylar boyunca, bir geminin içinde olmak; fırtınalar ve dalgaların kucağında onca tecrübeye rağmen ölüm kaygısı taşımak; karaya, sevdiklerine aylar sonra kavuşmak hep bu insanların çilesidir. Denizin ortasında her hava koşulunda, kocaman bir çelik kütesinin içinde olmayı, fırtınalı ve sülman havaları, karaya, sevdiklerine aylar sonra dönmenin nasıl bir şey olduğunu yaşamlarını denizde sürdüren insanları anlatımına konu edinen sanatçı böylece dikkati toplumun deniz insanlarına dikkati çeker.

Sanatçının birçok çiziminde de sanki o anlık hareketi bellekten yakalamış gibi bir his vardır. Zaten birçok çizimindeki pozisyonu modelden uzun süreli bir çizimde yapması olası değildir, bunlar ancak çok kısa pozlar olabilir.

Sanatçının eserleri, bu yeni dünya düzenine karşı bir anlayışadır. Geleneksel malzemede devam edışı, kapitalist düzenin sanat eserini ticari bir meta haline getirmesine karşın sanatçının eserine pazarlanması gereken bir ürün olarak bakmaması, ilişkilerde ise kıyas ve rekabetin artması sonucu yaşanan bireysellik yerine çingeneler serisi olsun ya da işçiler serisinde de figürler çevreleriyle ilişkileri eski geleneksel yapıyı yansıtır. Bu durumun temelinde de Anadolu'nun en kalabalık metropol şehrinin, dünyadaki diğer şehirlere oranla New York, Londra, Berlin vb. şehirler gibi modern düzeni tamamen yakalayamayarak geleneksel dokusunu bozduğu gibi, tam bir modern metropolü de yakalayamaması söz konusudur.

Eserin üretildiği dönemde Türkiye'de, siyasal değişim ve kültüre etkisi şu şekilde açıklanmıştır: Siyasal alanda ise 2000'li yıllarla birlikte Türkiye, 90'lı yılların, koalisyon hükümetleri döneminden çıkarak, tıpkı 80 sonrası ANAP Hükümeti Dönemi'nde olduğu gibi parlamentoda güçlü bir sayısal üstünlüğe sahip tek bir partinin iktidar olduğu bir döneme girmiştir. AKP genel olarak sağ anlayışa sahip bütün siyasal partiler gibi özünde neo-liberal ekonomik sisteme bağlı, kalkınmacılığı yol, baraj, kanal, tünel, köprü, alışveriş merkezi ve konut yapmak olarak algılayan bir siyasal anlayışın, bu kadar insanı ikna edebilmesinin ikinci önemli nedeni, 2001 krizi sonrası yapısal reformlarla daha sağlıklı bir yapıya kavuşturulan makroekonomik yapıdır. Kapitalist dünyayla tam bir entegrasyonu

savunan, bir siyasi geleneğin temsilcisidir. Küresel neo-liberal ekonomik sistem, tüketim ideolojisini tüm dünyaya olduğu gibi Türkiye'ye de kabul ettirmiştir...ekonomik başarıları ortaya çıkaran faktör çok hızlı bir şekilde tüketen toplumdur. Her şeyi bu kadar hızlı tüketen ve değiştiren, tükettiği nesnelere aracılığıyla toplumsal statü peşinde koşan ve metanın fetiş karakterine teslim olan bir toplum olmuştur (Tambaş, 2011). Şehir yaşamında toplumun ve bireyin sorunları, bütün demokratik yönetim idealine karşın giderek büyümüş ve kentlerde yaşamak, farklı bir bilgi ve kültür düzeyini gerektirmiştir.

Hermann Hesse'nin deyişiyle "bütün bir kuşağın insanların iki ayrı yaşam biçimi arasında sıkışıp kalarak kendini anlama yetisini yitirdiği ve her türlü standardın, korunmuşluk duygusunun ve kabullenmenin elden çıkıp gittiği" zamanlar yaşıyoruz.





Şekil 97. Nedret Sekban, Alios'un Geçişi

Tablo 98

Nedret Sekban "Alios'un Geçişi" Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Alios'un geçişi
Ebadı:	63x63
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2001
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Şiirsel bir deniz sevgisinin anlatıldığı eser olan 'Alios'un geçişi' adlı çalışmada renk ve ışık oldukça ön plandadır. Renk, varlığa duygu veren bir oluş biçimidir eserde. Kayığın kısmen kompozisyona dâhil edildiği çalışmada, figürün

arkası dönüktür. Yekesini tutarken uzaklara bakan figürün bakışı kaderine olan bir bakıştır. Beyaz dalgalar arasında ilerleyen kayık diyagonal bir hareket oluşturacak şekilde tuvalin zeminine daha yakın konumlandırılmıştır. Yalnız bu harekete kontrast oluşturan dalgalar aksi yöne doğru bir kurulum sergilemiştir. Tuvalin yarısını kaplayan figür ve kayıktan arta kalan alanda, tamamen deniz tüm ihtişamıyla balıkçının anlatımsal olarak önüne geçmiştir.

Dış mekânın seçildiği arka planda sadece deniz tüm yüzeyi kaplamaktadır. Sanatçı bu sefer göz seviyesini tuvalin sağ ve biraz daha yukarisından alarak izleyiciye farklı bir bakış açısı yaratmıştır.

Kayık ve balıkçıda, sulu kullanılmış boya üzerine fırçayla koyu renk lekeleri çizgisel bir etki yatacak şekilde boyanmıştır. Eserde leke kullanımı, nokta ve çizgi kullanımının önüne geçmiştir. Teknik olarak kullanılan farklı boyasal araştırmalar zengin bir piktüral doku oluşturmuştur.

Sanatçı diğer çalışmalarında da olduğu gibi açık ve orta leke alanlarından oluşan mekân üzerine koyu leke alanlarıyla figürünü boyamıştır. Koyuluk derecesinden kaynaklı figür vurgulanmıştır.

Deniz boyanırken, uyarıcılığı oldukça yüksek tonlar tercih edilmiştir. Bunlar; cerulean, turkuvaz ve cobalt mavilerin titan beyazı ve napoli sarısı ile elde edilen tonlarıyla boyanmıştır. Figür ise sulu sürülmüş raw sienna üzerine, burnt umber, raw umber, ivory siyah, napoli ve ocre sarıları ile renklendirilmiştir. Deniz ve figür renk seçkinde soğuk sıcak kontrastı yaratılmıştır. Işık kurulumu ise tuvalin sol tarafından alınarak, figür kısmen aydınlatılmıştır. Renkler oldukça diri kullanılmıştır. Eserdeki mavi renk birlik etkisi yaratarak, figürü çevrelemiştir.

Resimde akıl yoluyla kavranan bir gerçeklik vardır. Ayrıca perspektifte uygulanmıştır. Ancak deniz teması sanatçının en soyutlamayı kullandığı alan olmuştur.

Yüzeyde sadece kayık, balıkçı ve denizin olduğu resim az nesne sahibi olmasına karşın oldukça hareketlidir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sanatçının balıkçıları konu edindiği serinin görselleri, çocukluktan görüntülerdir. Sekban'ın balığa çıkışları, yer bulmuştur tablolarında. Denize sevgisi, sanatçıya ait bir dil oluşturma fırsatı vermiştir. Zamanla bu durum naif bir sevgiden öteye geçerek bir bilinç oluşturmuştur. Deniz insanların hep yolda oldukları ve o yolun bitemeyeceği hissiyatı vardır sanatçının resimlerinde. Denizcilerin modern zaman

anlayışları yoktur, çünkü denizi denetleyemezler, kontrollerine alamazlar ve bu durumda sanatçının eserlerinde hissedilir.

Resimde bir figür kayığın yekesini tutar ve tedirgindir. Bu sadece fırtınanın tedirginliği değildir. Büyük dalgalarda ekmek mücadelesinde bir başına yapa yalnız resmedilmiştir figür. Hayatta kalmaya dair bu mücadelede insanın kendi içindeki kargaşa toplumsal kargaşadan daha ürkütücüdür. Sanatçının resimlerinde yalnızlık, sık sık irdelenen bir durumdur. Bu resimdeki gibi, denizcinin kayığın içinde yalnız olması değildir sadece, demiryolu ve kanal işçilerinde de ya da parktaki insanlarda da bir varoluş sorunu olarak anlatılır. İnsanın dünya üzerindeki yabancılığı ve yalnızlığıdır. Ancak bu yalnız figürün tek noktaya bakışı, onu hayata bağlayan umududur. Umut, Anadolu insanının defalarca çaldığı bir kapıdır. Bu insanlar o kapının ardındaki şeyleri beklerler. Bu bekleyiş, insanca yaşama ve aydınlık bir geleceğe doğrudur.

Vurgulamak istediğini kurduğu biçim ve renkle öne çıkararak sanatçı göstermek istediğini saklamak yerine öne çıkarır. Sanatçının deniz temalı sersinde de yalnız insanlar ve deniz ön plandadır. Sekban bütün gerçekçiliğine rağmen konu denizlere geldiğinde, artık bir romantik olur. Bu serideki renkçiliğini de buna bağlayabiliriz.

İzleyicinin de müdahil olduğu bu denizle yaşayan insanların konu edildiği seride, deniz engin bir mekân olarak alınır. Her resimde bakış açısını farklı kullanır sanatçı. Bakış açılarını değiştirmesinin temelinde, izleyiciyle figürler arasındaki ilişkinin çözümlenmesi yatar.

Sanatçı resmini bitirdiği yıl 2001'de MSÜGSF'nde profesör olmuştur.

Eserin üretildiği yıllar Türkiye'sinde, 1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması ve yeni eğilimler ortaya çıkarmıştır. İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Ankara SanArt, Tüyap Sanat Fuarı, Genç Etkinlik ve galerilerin düzenledikleri büyük sergiler vb. etkinliklerin artması bu yılların özellikleridir ve Türkiye'de sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasına büyük katkılar getirmiştir. Değişen çevreye farklı bir bakış açısıyla irdeleyen ve plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, hiper-realist, neoekspresyonist yorumlar yapan kavramsal sanatı ve video sanatını seçen, enstalasyonlar yapan kuşaklar yetişmiştir. Yeni arayışlar içinde olan bu sanatçılar, tuval resminin yanı sıra çeşitli teknik olanakları kullanarak karışık gereçli yapıtlar gerçekleştirmişlerdir (Germaner, 1999).



Şekil 98: Nedret Sekban, -

Tablo 99

Nedret Sekban “-” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	-
Ebadı:	60x70
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2002
Bulunduğu yer:	-

Eserin Ön Yapı İncelemesi: İstanbul’un asıl gizemi insanlarında, o insanların yaşam alanı olan mahallelerinde, sokaklarında saklıdır. Sanatçı, genellikle toplumsal yaşamda ezilmiş, yoksul insanları ele alan çalışmalarında, ölçülü bir deformasyon kullanmakta,

renkten çok biçim ve ruhsal durumu öne çıkarmaktadır. Figür, bir şeyleri anlatmak için bahane olmanın ötesinde, katıksız bir insan sevgisinin ifadesidir. İster tek isterse grup halinde olsun, figürlerinde yalnızlık duygusu hâkimdir.

Sekban için kadınlar önemli bir kimlik ifade etmektedir. Bu desende de kadının bakışları, duruşu, bütün bu çiçekçi serisinin temelinde olduğu gibi, resmin başrolündedir. Çiçeklerin insanlar arasında ilişki kuran araçlar gibi izlenmesi, Ortadaki bu insanları anlaşılması için bir anahtar oluyor. Bu insanların yaşamında çiçeklerin oynadığı rol daha da belirginleşiyor. Ait oldukları bir yer ve onları bağlayan bir durumları olmayan bu kişiler için çiçek yalnızca bir yaşam aracı değil, süslenmiş birer zırttır.

Resimde işlenen, deniz kenarında bir park ve figürlerin gerisinde gökyüzünü kaplamış yüksek ağaçlar önünde tuvali boydan kaplayan üç figürdür. Çingene kadın en öndedir elinde çiçeği, hafif başını ve gözlerini yere doğru dikmiştir. Erkek figürleri neşeli görünmesine karşın, kadın figürü mahsun bir ifadedir. Erkek figürleri ise kadının gerisinde, darbuka ve klarnet çalmaktadır. Eserde sergilenen bu sahne Anadolu kentlerinde, kentin bir parçası olan sokak çalgıcı ve çiçekçilerinin yaşam mücadelesidir. Bu insanlar hayatta kalabilmek için, çevresine getireceği neşeyle para kazansalar da kentin ve yaşamın getirdiği zorlu şartlar onları özünde hüznü bireyler yapar.

Dış mekân kurgusunda, deniz kenarında bir park tercih edilmiştir. Sanatçı bu sefer denizi, çok dar bir alanda göstermiştir. Çingenelerin üzerinde yürüdüğü yol ona eşlik eden yüksek ağaçlarla birlikte, perspektifle daralarak tuvalin dışına doğru devam eder.

Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi lekenin daha aktif kullanıldığı bir resimdir. Orta leke alanları üzerine, koyu renk alanlarıyla figürler vurgulanmıştır. Açık renk leke alanları tüm yüzeyde sistemli olarak dolaştırılarak ritmik bir yapı elde edilmiştir.

Çizgi az kullanılmasına karşın zeminde diyagonal, kavisli hareketle, kompozisyonun genel hattını desteklerken aynı zamanda figürlerde yer yer kontürleme olarak kullanılmıştır. Ağaçlarda dikey bir eksenle figürlerin arkasında tekrar ederken, kompozisyonun sağ tarafına doğru noktacı bir hal alır. Sanatçı noktayı, kadın figürünün de takı ve elbiselerinde kullanmıştır. Ancak bu süslemeler dekoratif bir özellik taşımayarak, plastik dokunun zengin bir çeşitliliği olmuştur.

Doğal ışık kullanımını tercih eden sanatçı, bu eserinde yumuşak geçişli ışık gölge alanları kurgulamıştır.

Renk düzeni ağırlıklı nötr renklerle kurulmuştur. Ocre ve napoli sarıları, mars siyahı, raw sienna, raw umber, burnt sienna kahveleri, cerulean ve cobalt mavi, titan beyazıyla elde edilmiş tonlar kullanılmıştır. Merkeze yerleştirilen siyah elbiseli ve çok az acı kırmızının kullanımı, erkek figürlerindeki mavi rengi kuvvetlendirmiş ve daha da parlaklık kazandırmıştır. Açık bej renkli yolun kavisli tekrarı ve figürleri yarısına kadar çevrelemesi, resimde tutucu bir unsur olmuştur.

Eserde kadın figürü dural olmasına karşın, erkek figürleri oldukça hareketlidir. Figürlerin ince uzun bir yol üzerinde kompoze edilmeleri, onların göçebe yaşamlarına ve hep yolda oluşlarına bir göndermedir. Kadın figürü, eserdeki erkeklere sırtını dönmesine karşın tüm figürler birbirine yakın kurgulanmıştır. Bu da onların her şeye rağmen, her daim bir arada olduklarını gösterir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Çeşitli otantik zanaatlarla özdeşleşmiş bohemiğin azizleri sayılan bu halkın parçasıdır çingeneler... ezilmişlikleri sadece kent yaşamına dayanmaz. Tarihten beri zorlu koşullarda mücadelesine devam eden bir gruptur. Hatta Osmanlı İmparatorluğu'nda esas olarak Müslüman olmayanlardan alınan cizye vergisi, Romanlardan Müslüman olsalar dahi talep edilmekte, ayrı bir vergi sistemine tabi olmaktadır (Yılıgür, 2016). Çingenerin durumu tarihsel boyutlarıyla ele alınması gereken bir mesele haline gelmiştir.

İnsanın, günümüz toplumlarının çığından çıkmış hızına dayanıklı olup olmadığı... araştırılmış ve çoğu insanın yenilikleri benimseme yeteneğinin sınırlı olduğu sonucuna varılmıştır (Geçtan, 2016) Bu gerçekle, yeni yaşamı özümseyemeyen, kendi geleneğini devam ettiren insan modeli ortaya çıkar. İşte Çingenerde bu insanlar arasındadır. Kent yaşamına dâhil olsalar da, geleneksel yapılarını devam ettirmişlerdir.

Çingenerin sundukları profesyonel müzisyenlik hizmetleri, oldukça önemlidir. Roman göçebelikleri sebebiyle farklı bölgelerden edindikleri notları kendi müzikleriyle harmanlayarak kültürel aracılığa da hizmet eden bir gruptur. 'Çalgıcı Roman' terimi, geçimlerini profesyonel müzisyenlik yaparak temin eden bir Roman topluluğunun üyesi olanları nitelendirir ve onları başka mesleklere (kalaycı, arabacı, çiçekçi, sepetçi vb.) göre gruplaşmış diğer Roman/Çingene topluluklarından ayırır. Yaptıkları müziği müşterinin ayağına götürülen bir meta biçiminde sunan profesyonel yaşamları, müziğin müşteriye taşınması biçimindeki yapısından dolayı, Çingenerlere özgü göçebeliğin karakteristik özelliklerini taşır. Yaşadıkları mekânlardan hizmetlerinin talep edildiği başka mekânlara

doru kimi zaman günübirlik ya da birkaç günlük, kimi zamansa mevsimlik yapılan bir güçtür.

Bir röportajında Çingenerler konusunu resimleri için nasıl seçtiğini açıklayan Sekban: “Bir defa benimki gözlemlerle ilgili bir Şey. O bana kendini gösteriyor. Benim resimlerimde, sjem olan Şey, aynı zamanda özne olarak karŐıma çıkıyor. O bana zamani yakalatabilecek derece gösteriyor kendini. Bu arada ben Çingene lafini seviyorum esasında, bu lafin etrafında oluşan önyargının üstüne gitmek gerekir. Sonradan ğrendik ki Susan Sontag’ın ya babaannesi ya ananesi, Andy Warhol’ un babaannesi Çingene. Hiç de gocunmamıŐlar. Şimdi bana diyorlar ki senin ne alakan var. Yahu ruhumda var kardeŐim demek ki... Son okuduğum kitap Jan Joors’un Opre Roma’sı. Belçikalı bir adam, güzel anlatıyor. Ama benim daha çok etkilendiğim kitap Isabel Fonseca’nın “Beni Ayakta Gmn” kitabıdır. Çok etkileyici. Arkasından Tony Gatlif filmleri. Çingenerler halklar arasında hiç hak etmedikleri halde bir baskı tepki görüyorlar. Bu yüzden empati kurmak için onların resimlerini yapmak istedim. Aslında popüler olduğu için tehlikeli bir konu. İŞte yaparsın onların popülerliğini kullanıyor derler. Ben herhalde bugüne kadar yüz tane resim yaptım. Kafaya takmasam bu kadar çok yapmam. İlk ıkıŐ nedenim bu. Emekçi olmaları, gururlu olmaları, yaşam mücadelesi veriyor olmaları, özgürlüklerine düŐkün olmaları. Sanatçı duyarlılıkları çok gelişmiş. İyi müzisyenler, iyi oyuncular, iyi sporcular” demiştir (Güven,2012). Sekban’ın arı gerekiliğinde insanların serbest davranışları bu ettlerdeki birikimler nedeniyle son derece doğal bir görünümde çizilmiŐlerdir.

Sanatçının 2002’de Evin Sanat Galerisinde açtığı sergi için Sanat evresi Dergisinde yayımlanan metinde, “Türkiye’de gerçekçiliğin temsilcilerinden figüratif ressam, toplumda belli bir kesimin yaşamla süregelen savaŐımlarını buldukları mekânla incelediği” eserleriyle katıldığı yazılmıştır. Sanatçı eserlerinde, insan, toplum ve yaşam arasındaki ilişkileri irdelemiştir. nce gözlem yapan sanatçı eserine başlamadan önce gözlemlerini biriktirip arŐivledikten sonra görüntülerin toplamından kompozisyon oluşturmaktadır.

Eserin üretildiği yıllar ađdaŐ Türk Sanatında ise, çağın sanat eseri, varoluşunu yalnız kendiyile seyirciye aktaramaz hale gelmiş, bu sebeple dil sanat eserini anlamlandırma sisteminin bir parçası olmuştur. Günümüz sergilerinde, eseri açıklayan uzun metinler, eseri markalaŐtıran küratörler, bir tüketim nesnesinin pazarlanması gibi durumlar, çağın eserlerinin ‘yücelik’ özelliğinin sorgulanmasına sebep olmaktadır.



Şekil 99. Nedret Sekban, Dans Edenler

Tablo 100

Nedret Sekban “Dans Edenler” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	Dans edenler
Ebadı:	70x100
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2004
Bulunduğu yer:	Rasim Özkanca Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının ‘Dansedenler’ adlı eserinde insanlar grup halinde ve birbirleri ile meşgullerdir. Merkezde büyük boyutlu biçimlemesiyle iki Çingene kız, dans etmektedir. Dış mekânın tercih edildiği, İstanbul boğazı manzaralı bir restoranda figürler yemek yerken, Çingeneleri izlerken resmedilmiştir. Perspektifin kullanıldığı kompozisyonun en can alıcı bölgesi merkezdeki vurgulanmış dansçılardır. Özellikle beyaz renkle vurgulanmış, izleyiciye dönük figürün beyaz elbisesinden bacağı fırlamış,

umursamazcasına dans etmektedir. İlk defa kadının cinsel kimliğinin vurgulanmasıyla karşılaşmaktayız. Diğer figürlerin hayranlıkla seyrettiği bir arzu objesi olmuştur bu Çingene kızlar. Birbirlerine sırtlarını dayayarak dans eden bu iki figür birbirlerinden güç almaktadır. Zaten Çingeneler arası bağ oldukça kuvvetlidir. Toplumda yaşadıkları dışlanmalar, ezilmişlikler onları birbirine daha da bağlamıştır. Kompozisyonun sağ tarafında ise Çingene müzisyenler yerleştirilmiştir. Biri oturduğu yerden darbuka çalarken öbürü tefiyle ona eşlik eder. Biraz daha geride ise keman çalan bir figür görülür. Kompozisyonun sol kanadında ise, restorana gelmiş figürler ellerinde içkileri bir yandan yemek yerken, bir yandan da dansçıları hayranlıkla seyretmektedirler.

Dans eden Çingenelerin yerleştirilişi ile diyagonal ve dikey bir hareket oluşturulmuştur. Figürlerin hemen sağ tarafında bırakılan boşluk, kabalık kompozisyonda dansçıları daha görünür kılmıştır. Yemek yiyen figürlerin olduğu alan oldukça hareketlidir ve küçük çok sayıda formdan oluşur. Eserdeki çok parçalanma, dinamik bir etki kazandırmıştır.

Nokta ve çizgi elemanları az kullanılarak leke ön plana çıkarılmıştır. Arka plan açık ve koyu leke alanlarından oluşturulurken, figürler koyu ve orta leke alanlarından oluşmaktadır. Koyu lekeler ritmik olarak yüzeyde tekrar eder ve böylece, izleyicinin gözü tüm tuval yüzeyinde gezdirilir.

Eserde renk düzeni soğuk renk ve soğuk nötr renk ağırlıklı kurgulanmıştır. Boğaz manzaralı peyzajda cerulean mavi, titan beyazı, paynes gri ve gri mor tonlar kullanılmıştır. Kalabalık alanda ise napoli ve ocre sarıları, permanent sap, phthalo ve emerald yeşili, raw umber, burnt umber, burnt sienna kahveleri, mars siyahı, titan beyazı, dioxazine moru, prussian mavi ile elde edilen tonlarla boyanmıştır. Resimde gün ışığı renkleri aydınlatacak şekilde kurgulanmıştır. Doku kullanımı ise, resmin yüzeyinde boya katlarıyla oluşturulmuştur.

Biçimler gerçekçi bir anlayışla ele alınmıştır. Ancak nesnelere somut biçimleri yer yer yorumlanmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Büyük kent yaşantı ve görünümleri sanatçı, yapıtlarının bir parçası olmuştur. Artık İstanbul eskisi gibi bir kent değildir; çevresi baştanbaşa gecekondularla çevrilmiş, fabrikalarında, şantiyelerinde kırdan kente göç etmiş insanların çalıştığı, sorunları çığ gibi büyüyen ve Anadolu ile bütünleşmiş bir kenttir. Türk toplumunun yaşantısının, ekonomik nedenlerin itelediği köy-kent bütünleşmesinin bütün ayrıntı ve çelişkilerini içeren bir kenttir.

Sanatçının eserinde arka planında İstanbul yer alır. Tuvalde konu edilense ise bir restoranda dans eden çingeneler ve onu izleyen insanlardır. Çingeneler özgün fiziksel yapılarıyla, kolaylıkla fark edilir. Özellikle İstanbul'da yaşayanlar, başkalarıyla karışmadığından çok esmerdirler. Bu esmerlikte onların en dikkat çekici özelliklerinden biri olmuştur.

Tarih boyunca Çingenelerle ilgili birçok mitler üretilmiştir. Buna göre göçebe yaşayan bu avare kişiler, 'soyca' bir atadan gelmektedirler. Atanın işlediği 'ilk günah' gelecek nesillere devredilmiş bir mirastır. Bu mitlerde toteme saygısızlık ya da tabu ihlaline işaret edilir. Bu tabunun ihlalden kaynaklanan lanet, nesilden nesle aktarıldığına inanılmıştır. Ayrıca toplum tarafından kutsal sayılan kimi davranış kalıplarının ihlaline gönderme yapan mitlerde üretilmiştir. Başka mitlere göre de ataerkil değerlere saygısızlıktan dolayı, lanetlenerek üretim araçlarından yoksun bırakılmışlardır.

Çingeneler, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesinde kullanılan çivileri imal etmekle de suçlanır. Bu affedilmez suçun yanıtı sert olmuş, Tanrı Çingeneleri bitmeyen bir göçebelikle cezalandırmıştır (Bollig, 2004). Bunun gibi birçok mitin kurgulanmasında, ataerkil yapının ve toplumun koyduğu tabuların ihlalden gelen varsayımla bu grubun yoksulluğu ve göçebeliği açıklanmıştır.

Çingeneler, kent yaşantısında sık sık dışlanmayla karşılaşmışlardır. Tarihsel süreç içinde de ön yargılı tavırlarla karşılaşan Çingeneler, başka bir dışlanma boyutunu Osmanlı'da yaşamışlardır. Mekânsal olarak dışlanmanın yanı sıra ilişkisel olarak dışlanarak kız alıp verilmediği gibi ortak işte yapılmamıştır.

Sanatçının eserinde konu edilen çingeneler ise başka bir boyuttan alınarak bu sefer dışlanmak yerine hayranlıkla seyredilen kişiler olmuşlardır. İki çingene kızı, kendinden geçercesine dans etmektedir. Dansın heyecanı ve müziğin yarattığı neşeyle yemek yiyen insanlar keyiflidir.

Sekban'ın bütün resimlerinde insan ve çevre ilişkilerinde sorunsal olarak beliren yer ve barınak kavramları burada da resmin yan temasıdır. Denizde, bozkırda yalnız ve çevresi içinde yabancı durduğu halde evsiz izlenimini vermeyen insan bu açık kent mekânında gerçekten de ortadadır. Bu insanların kim olduklarını bilinmez ve gündelik yaşantıda da insanlar kendilerini onlardan sakınır. Sekban ise resimleriyle onları oldukları gibi, yorum yapmadan en doğal halleriyle anlatır.

Görünüşte toplum içinde kalabalık bir hâlde yaşayan insanlar kendi dünyalarında yalnızdırlar. Aslında herkes ve her şey yalnızdır bu dünyada ama kimse bunun farkında değildir. İnsanları, toplum içinde yaşamaları aldatır. Kişi toplumda yaşamının gereklerini yerine getirecektir ama toplum kişinin sadece kendine ait olan şahsî dünyasına müdahale edemez. Yalnızlık işte bu noktada başlar. Sekban'ın figürleri de kalabalıklar içerisinde, ancak birbirleriyle kopuk ilişkileri yalnızlık durumunu açıklar.

Çingenelerin kent yaşamına adapte olmaları ve hayat mücadelesinde ayakta kalabilmeleri oldukça zordur. Karşılaştıkları güçlükler, sıkça karşılaştıkları şiddet ve yer yer tacizler nedeniyle bu yaşam biçiminin genel hayat çizgisinde son derece travmatik bir karşılığı vardır.

Hümanistik değerleri işleyen ressam Sekban'ın eserleri; 'Demiryolu İşçileri', 'Kurtuluş Savaşı destanı', 'Fındıklı Parkı', 'Balıkçılar', 'Ortakiler', 'Deniz', 'Çingeneler', ürettiği resim dizileridir.

Eserin üretildiği yıllarda Türk sanatında, var olma çabaları yanında, yaratım ve sergileme dönüşümleri içindeki yeni sanat yönelimleri, arayışlarını ve deneysel süreçlerini sürdürmektedir. Öte yandan sanat, postmodern önermeler ışığında; melez, çok görüntülü ve çok uygulamalı bir kimliğe bürünmüştür. Sanatçı, "kavramın" olanaklarını, onun sınırlarını aşmak isteyen bir bilinçle zorlar ve bunu başarmak için seçtiği konuyu en etkili olacağını düşündüğü bir dille aktarmaya çalışır. Bunun için gerekli görsel ya da işitsel her tür malzeme, eylem, etkileşim ve olanak, sanatçının elinde yeni anlamlara kavuşur. Bu yeni yaratım süreci, izleyenden, bir yandan bu anlamların katmanlarını kavrarken öte yandan da anlamın yeniden dönüşümüne katkı sağlamasını beklenmiştir.

Eserin üretiminden bir yıl önce hükümet programı açıklanmış ve 2003 tarihli 59. Hükümet Programı'nın mecliste okunuşu sırasında (Birinci Erdoğan Hükümeti), ekonomik planlara ağırlık verilmiş, kültür ve eğitim konularına hiç yer verilmemiştir (59. Hükümet Programı, 2002).



Şekil 100. Nedret Sekban, İki Çiçekçi Bir Falcı

Tablo 101

Nedret Sekban “İki Çiçekçi Bir Falcı” Eserinin Künyesi

Sanatçının Adı soyadı:	Nedret Sekban
Eserin Adı:	İki çiçekçi bir falcı
Ebadı:	245x250
Tekniği:	Tuval üzerine yağlıboya
Yapıldığı yıl:	2004
Bulunduğu yer:	Rasim Özkanca Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi: Sanatçının kalabalık figürlü kompozisyonlarından biridir ‘İki çiçekçi, bir falcı’ eseri. Resmin merkezinde hafif kilolu, renkli giysili Çingene kadın, beyaz yakalı yığınlardan bir erkeğin el falına bakmaktadır. Erkeğin hemen yanında ellerini erkeğin dizine koymuş bir kadın merakla falcıyı dinlemektedir. Falcının gerisindeki

sahne de ise başka bir Çingene kadın, takım elbiseli ve şık giyimli bir gruba çiçek satmaya çalışmaktadır. Üçüncü çiçekçi ise tuvalin sol köşesinde ince yapılı bedeniyle, gönül çalan bir hafif tebessüm içerisinde cilveli bir edayla elinde çiçekleri ile tuvalin sol tarafında tek bir noktaya bakmaktadır. Sekban'ın resmettiği Çingene kadınlar, ağırlıklı yorgun ve bıkkın resmedilirken, sanatçı bu sefer kadın figürlerini dişil özellikleri baskın pozisyonda resimlemiştir.

Sekban'ın kadınları araştırmadaki diğer sanatçıların resmettikleri kadınlardan farklıdır. Daha rahat giyimli bu kadınların cinsiyet özellikleri vurgulanmıştır.

Bu kalabalık kompozisyonda en merkezde falcı figürü sahnesi yerleştirilmiştir. Burada dikkat çekilen, insan varlığının yaradılış özelliklerinden biri olan gelecek kaygısıdır. İnsanda yaşadığı bu bilinmezliği az da olsa ortadan kaldırabilmek için çeşitli yöntemlere başvurur. Anadolu'da eski bir gelenek olan falcılık ve kehanet, "bir kimsenin gönlündekini bilmek ve yürektekini dışarı çıkarmak" olarak adlandırılmıştır. Çingenelerinde önemli geçim kaynaklarından biridir falcılık. Tarot kartları, eski Türk boylarında da çok kullanılan bakla falı ya da eserdeki gibi el falı, Çingenelerin kullandığı fal çeşitleridir. Resimde de Çingene kadın, erkeğin el çizgilerinden geleceğini okuma anı sahnesi merkezdedir. Çingene kadının kendinden emin tavrı ve erkeğin dalgın duruşu sanki kadere direnmeyerek falcının kendi için söylediklerini kabul eder bir hali vardır. Sanatçının eserlerindeki figürler de gerek ağıt, ölüm anı olsun ya da işçi, balıkçı, çingene olsun bulunduğu durumu ve kaderini kabul eden insanlardır.

Eserin ışık kurgusunda, tuvalin sol tarafından gelerek özellikle kentlileri aydınlatarak, Çingenelerin daha karanlık bir etkide resmedilmesi resmin mana tabakasıyla da bağ kurarak Çingenelerin karanlık, bilinmez geleceğine de gönderme yapmaktadır.

Sanatçının resimsel çözümlemesi, reel olan şeylerin yansımalarını sanat yapıtına dönüştürme uygulamaları ve kimi elemanların tablo kapsamında bir araya getirilmesiyle gerçekleşir. Bu elemanların bir bölümü zaten kendi içinde karşıt bir düzen oluştururlar. Sekban'ın Fra Angelico gibi saf renkleri seçmesine karşılık, Rembrandt'ın ışık gölge karşıtlığı da yansıtılmak istenmiştir.

Eserde renk düzenlemesi, ağırlıklı nötr renk alanları üzerine kırmızı ve mavi merkeze alınacak şekilde tuvalin sağ ve soluna kırmızı ve mavi renkleri büyük parçalar halinde kurgulanmıştır. Eserde kullanılan renkler, limon, ocre ve napoli sarıları, cadmium turuncusu, alizarin crimson, magenta kırmızısı, dioxazine moru, cobalt ve cerulean mavi,

titan beyazı, mars siyahı, oxide chrome ve pthalo yeşili, raw umber, burnt umber, raw sienna, van dyke kahveleri ile elde edilen tonlar kullanılmıştır.

Sanatçının bu kalabalık figürlü kompozisyonel kurulumunda figürler düzenli aralıklarla yerleştirilmiş ve soldan sağ, sağdan sola diyagonal ve yatay hareketler oluşturulmuştur. Böylece hareket tüm yüzeyde eşit kurgulanarak, bu çok parçalı kompozisyon birbirine bağlanmıştır.

Resimde hareketli bir an durdurularak, izleyici bu zaman dilimine dâhil edilmiştir. Olağan, günlük bir ‘an’ dan bir sahnedir. Çingenerler, çiçekçilerini müşterilerine sunarken takındıkları hal ve tavırların bedenlerinde ve silüetlerinde oluşturduğu farklılık ve başkalıkları ile oldukça çarpıcı yüz ifadeleri, tavırları, jest ve mimikleri betimlenmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi: Sekban, insanla çevresi arasındaki somut ilişkileri ele alıp anlatmaya çalışan bir ressamdır. Sanatsal yöneliminde, yaşanan dünya ve toplum onun resim üretimlerini besleyen en önemli alanlardır. Figürlerini kendi üslubu ve yaşam görüşüyle yorumlayarak sanat yapıtlarını oluşturmuştur. Gerçekçi eğilimle insan biçimine yön vermiş, toplumsal gerçekçiliğe birtakım özellikler ekleyerek yeni bir ifade yönetimi oluşturmuştur. Anıtsal boyutlarda çalışan sanatçı Sekban, figüratif bir anlayışa sahiptir. Kuruluş Savaşını, Karadeniz insanını, balıkçıları, işçileri konu almıştır çoğu zaman. Kendine özgü figüratif bir anlayışa sahip olmasının yanında konularıyla da ilgi çekmiştir. Çingenerleri konu aldığı figür resimlerinde bedenler hep bir hareket halindedir. Kimi zaman fal bakan kimi zaman çiçek satan figürleri izleyici ile buluşturmuştur.

Sekban’ın kalabalık kompozisyonlarının ilk anda düzensizlik hissi verip, incelendiğinde kurulan iç dinamiğin kurgusu, çağın dürüst birer tasviridir. ‘İki çiçekçi bir falcı’ çalışmasıyla da kalabalık bir barda çiçek satan ve fal bakan çingenerler konu edilmiştir. Sanatçı, eserlerinde konu aldığı insanların temel yaşam haklarına saygıyı da vurgular resimlerinde. Buna örnek olarak Çingenerlerin yaşamlarını olduğu gibi yargısız tuvaline aktarışı verilebilir.

Çingenerler, Anadolu’nun etnik gruplarından. Renkli giysileri, yaşadıkları her yerde daha esmer oluşları, efsanelere konu olmuş geçim kaynakları (fal-büyü-tarot) kültürel olarak ayrılmışlardır. Göçmen bir halk olarak, ayrımcılığın ve sosyal dışlanmanın kurbanı olmuşlardır. Ancak sanatçının çalışmasında Çingenerler kalabalığın bir parçasıdır ve topluluk içinde yadırganmamaktadırlar. Artık kent ve kır kültürü birbirine geçtiği gibi, yeni oluşmuş yapı iki tarafında insanı için kabul edilir olmuştur.

İstanbul ile Anadolu kültürlerinin birbirlerine giderek yabancılaşmalarından kaynaklanan büyük kent il köy yaşam biçimlerinin farklılığı bazı geçiş toplumu bireyleri tarafından abartılmış bir biçimde algılandığından, bu insanlar kentin merkezine geçişi toplumsal sınıf atlama ile karıştırmaktadırlar. Bu olgu bazı insanların kısa sürede güç ve para kazanma hırsı içinde yoğun engellenme duyguları yaşamlarına ve kendilerinin de kent yaşam biçimini nedenli etkileri altına aldıklarını görememelerine neden olmaktadır. Geçiş toplumunun Ankara ve İstanbul nüfusunun ve toplam Türkiye nüfusunun yarıdan fazlasını oluşturduğu göz önünde bulundurulduğunda, öteden beri kentte yaşamakta olan insanların da kentlerine yabancılaşmaları kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Dolayısıyla, yabancılaşmayı iki taraf da yaşamaktadır ve gerçekte bir senteze ulaşana dek sürecek olan bir alt kültürler çatışması söz konusudur (Geçtan,2016) Türkiye'nin geçiş dönemi insanları, iki dünya arasına sıkışmış kültürel ortamda şekillenmişlerdir. Bu insanlar Anadolu'nun kent kültüründe yaşam mücadelesi veren, günü yaşayan insanlardır.

Sekban'la yapılan bir röportajda, sanatçı şöyle ifade etmiştir: “Çingenerler gezgin ve göçebeler. Benim Çingenerlerle resim yoluyla kurduğum ilişkim 90'lı yıllarda başladı ve hala devam ediyor. Konularım, temalarım onların yaşamları etrafında şekilleniyor. Çiçek satanlar, müzisyenler, yani kolay ulaşabileceğim yaşamlar. Ama ne kadar kolay olursa olsun o kolayı betimlemenin elbette zorluğu var. Çingenerlerin tek bir atasözü vardır okuduklarımdan bildiğim kadarıyla; “Evde oturan ölür!” Bu ilginç söz devamlı gezmeyi vurgular. Topraksız, yersiz yurtsuz insanlar olmuş çingenerler hep. Eski ve özgün yaşama biçimleri var, o yaşama biçiminde kendi ahlak, etik ve hatta din anlayışları olmuş. Ancak bizim yazılı tarihimizde yoklar, yazılı kültüre geçmemişler. Ona rağmen hem cemaat içinde olabilmeleri ve aslında birey olabilmeleri başarı” (Rh+ Sanart, 2007). Çingenerler serisinde ağırlıklı kadın çalışan sanatçı onları enteresan bulduğunu açıklayarak, Çingenerlerin renkli yapısı, saçları, giysileri, tavırları, takılarıyla bir Çingene erkeğinden çok daha dikkat çekici oldukları için onları tercih ettiğini belirtmiştir. Böylece sanatçı günlük hayatın içinde sıradan olan kişi ve görselleri, eserlerinde yeni bir düzenlemeyle çarpıcı hale getirmiştir.

Velazquez ile başlayıp Goya, Courbet, Manet ve Picasso ile süren boya teknikleri geleneğinin, Türk Sanatına Nedret Sekban'la girdiğini görüyoruz. Kuşkusuz, Sekban'ın da dediği gibi bu ressamın onun gerçek hocaları olmuştur. Sanatçının biçimsel zenginliği özellikle bu ustalardan öğrendikleri ile temellenmiştir. Renk, silüet, chiaroscuro (açık-

koyu), mekânı sıkışıp açılması gibi biçimsel nitelikler Sekban'ın resminin niteliğine birçok şey kattığı gibi, onun resim hakkındaki bilgisi de konularını o denli anlamlı kullanabilmesine olanak sağlamıştır.

Eserin üretildiği dönem Türkiye'sinde, yoksulluğun Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) rakamlarıyla (2008) toplumun %18,08'lik bir kesimine yayıldığı görülmektedir. Toplumun en yoksul %20'lik kesimi toplam ulusal gelirin ancak %5,8'ini alırken, en zengin %20'yi oluşturan kesimi ise toplam gelirden %46,8'lik bir pay almaktadır. Gelir dağılımı ve yaşam standartları açısından bölgesel eşitsizliklerin de değişmediği görülmektedir. Sanatçı da ürettiği eserleriyle, bu adaletsizliğe dikkat çekmek istemiştir.

Nedret Sekban, Türkiye'de sanatın gelişmesi, yaygınlaşması için eser alımı yapmak yeni eserlerin üretimi için ne kadar önemli ve motive ediciyse, genç sanatçılara atölye imkânı sağlamanın da bir o kadar önemli olduğunun bilincinde olan bir sanatçıdır. Sanatçı bu amaçla genç yeteneklerin önünü açacak olan Atölye Pasajın kurulmasına öncülük etmiştir. Sekban atölyenin yöneticiliğini de yaparak, yol gösterici bir görev üstlenmiştir.

Sekban eğitimci kişiliği olsun, Türk Çağdaş sanatına ürettiği eserlerle genç sanatçılara katkıları olsun, topluma ışık tutmuş bir isim olmuştur. Yaşamla sanat arasında tam ortada duran sanatçı, eserlerinde hem toplumunu hem çağını yakalamış ve başka sanat yapıtlarının doğabilmesi için çağdaşlarına yol açmıştır.

4.2.Sanatçıların Sanat Eğitime Katkıları

4.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sanat Eğitime Katkısı

Sanatçı Bedri Rahmi, Türkiye'nin Batılı anlamda sanat eğitimi veren ilk yüksek okulu olan Sanay-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) ve şu an Mimar Sinan Üniversitesi olarak adlandırılan kurumda sanat eğitimini almış ve aynı zamanda sanat eğitimciliği de yapmıştır. Akademiye bölüm başkanı olarak getirilen Leopold Levy zamanında asistan olmuş ve akademik kariyeri böyle başlamıştır. Eyüboğlu, ileri derecedeki Fransızcasıyla atölye derslerinde Levy'nin çevirmenliğini de yapmıştır.

Akademi'nin temel yapılanmasında atölye çalışması ağırlıklı, Fransız sanat eğitimi sistemi model alınmıştır. Bu kurumda eğitim veren Eyüboğlu, öğrencileriyle usta çırak ilişkisi bağlılığıyla, onlara sahip çıkan ve onlarla her daim iletişimde olan bir eğitimci olmuştur. Sanatçı, toprağının kültürel değerlerine verdiği önemi çevresine ve öğrencilerine aşılarmıştır. Anadolu halkının destanlaştırıldığı bir üslup oluşturarak, ürettiği eserlerde folklor sanatının zengin motiflerini keşfetmiştir. Türk halı, kilim, çini, yazma hat sanatını kendine kaynak olarak almış, bunların çizgi, biçim ve renklerini kullanarak batı pentürü ile yerel estetiğin bir nevi sentezini oluşturmuştur. Kompozisyonlarında Asur ve Hitit duvar sanatı duruşlarını kullanarak geçmiş değerlere göndermeler yapmıştır.

Bedri Rahmi, Yurt gezisi programıyla 1938'de Edirne'ye, 1942'de Çorum'a ve İskilip'e gitmiştir. Bu geziler, sanatçının konu seçimini ve sanatsal üslubunu etkilemiştir. Sanatçı Anadolu kültürüne yönelerek; halay çekenleri, hanları, avluları, çocuk emziren kadınları, saz çalan âşıkları, çobanları işlemiştir. Sanatçı, Anadolu kırsalını resmederek kültürel değerlerin önemini vurgulamıştır. Ayrıca sanatçı, hem Yurt Gezileri süresince halka resmi sevdirmiş hem de ürettiği eserlerle sanatçı-halk ilişkisine olumlu katkılar sağlamıştır.

Teknik açıdan yenilikçi olan Bedri Rahmi, duvar resimleri, mozaik çalışmaları, seramikler, beton rölyef panolar, ahşap pano üzerine resimler gibi birçok benzeri uygulamalar yapmıştır. Bu eserleri üretirken, Anadolu Kültürü ve Halk Sanatından ilham alarak yeni bir yorum katmıştır. Yer yer dekoratif eğilimlere dönüşen yerel motifler renkçi ve dışavurumcu bir anlatımla aktarılmıştır. Bedri Rahmi; çağdaş eğilimlere açık olmakla birlikte halkın kültürel, folklorik öğelerini de göz ardı etmemiş ve bu konuda ülkedeki geleneksel değerlere yönelik araştırmalarını sürdürmüştür. Batıdaki teknikle halkın kültürel öğelerini birleştirirken modern bir sentez ortaya koyan bir üslubu vardır. Bu yaklaşımıyla

halka, Anadolu'ya ve kültüre yönelmiş, Anadolu'yu resimleriyle hikâyeleştiren bir sanatçı olmuştur. Anadolu temasının gelişmesinde ve bu folklorik motiflerin sanatta kullanılarak ulusal ve yöresel açıdan ele alınmasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun önemli etkisi vardır. Bedri Rahmi'nin yetiştirdiği öğrenciler ise, bu görüşü devam ettirip eserlerinde farklı boyutlara taşımışlardır.

Sanatçı Avrupa'ya ve ABD'ye giderek yabancı ressamaları ve müzeleri incelemiş, etkilendiği eserlerin kopyalarını yapmıştır. Gauguin, El Greco, Van Gogh, Cezanne, Matisse, Brague ve Chagal'dan etkilenererek, bu sanatçıların eserlerini teknik olarak incelemiştir. Batı sanatında kullanılan Doğu Sanatı etkisini tespit eden Eyüboğlu, bu yaklaşımı kendi eserlerinde de kullanmıştır. Yurtdışında kazandığı bilgi ve birikimi çevresiyle paylaşmış, çok yönlülüğüyle sevilen popüler bir kimlik olmuştur.

1947 yılında Bedri Rahmi'nin önderlik ettiği, atölye öğrencilerin kurduğu "Onlar Grubu" Anadolu temasını kullanarak eserler üretmeye devam etmiş, bir süre sonra grup dağılarak bireysel üsluplarına devam etmişlerdir.

Uluslararası sanat platformunda aktif bir sanatçı olan Bedri Rahmi, birçok bienal ve sergiye katılarak Türkiye'yi sanat alanında temsil etmiştir. 1953 yılında Yazmaları ve özgün baskıları Philadelphia Print Club da sergilemiş ve Times Dergisi'nde bu sergiye iki renkli sayfa ayırmıştır. 1954 yılında Bedri Rahmi "Türk Tepsisi" adlı motifi ile Steuben Glass adlı bir firmanın tertiplelediği yarışmada ödül kazanmış ve motif kristale oyularak teşhir edilmiştir. Sanatçı, Sao Paulo Bienali'nde onur ödülü almıştır. Aynı yıl "Canım Anadolu" adlı kitabı yayınlamıştır. Bedri Rahmi 1957 yılında Tokyo Özgün Baskı Bienaline katılmıştır. Sanatçı, 1958 yılında Uluslararası Brüksel Sergisi'deki Türk pavyonuna yaptığı 227 metrekarelik çalışmasıyla, altın madalya almış ve 1959 yılında da Paris'te Nato merkezine de 50 metrekarelik bir pano hazırlamıştır.

Bedri Rahmi, 1961'de aldığı Rockefeller Bursu ile iki yıl için ABD'ye giderek çalışmalarını yurtdışında sürdürmüş, bu dönemde zengin renklerle soyut biçimlere yönelmiştir. Yeni teknik denemeler yapmış, plastik tutkal, plastik boyalar, kum, talaş ve buruşturulmuş Japon kâğıdı kullanmıştır. Ayrıca Eyüboğlu, Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley'de iki yıl misafir profesörlük yapmıştır. Sanatçının tasarımı olan "Eşeğin Üzerinde Çocuklarını Taşıyan Anadolu Köylü Kadın" motifi, 1961'de Unicef çocukları yararına Amerika'da kartpostal olarak basılmıştır. 1962'de New York Modern Sanat Müzesi , sanatçının "Zincir" adlı resmini satın almıştır.

Bedri Rahmi yazar yönüyle hem öğrencilerini hem de halkı aydınlatmış bir sanatçı olmuştur. Sanatçı, çeşitli dergi ve gazetelerde makaleler yazıp düşüncelerini açıklayarak önderlik ettiği gibi şair yönüyle de Türk Edebiyatı'na birçok şiir kitabı kazandırmıştır. 1934 yılında, Yeni Adam Dergisi'nde ressam olarak çalışmaya başlamış, aynı dönemde şiirleri edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. Cumhuriyet Gazetesi'ne de yazan sanatçı, ayrıca büyük bir sergi açan eski öğretmeni Nazmi Ziya Güran'ın resimlerini inceleyip biyografisini yazarak 1937'de kitap haline getirmiştir. 'Resme Başlarken' adlı bir kitap daha yazmış, ancak ömrü yetmemiş, kitap sanatçının vefatından sonra oğlu tarafından yayımlanmıştır. Türk sanat tarihine ışık tutması açısından önemli bir eserdir.

Eğitimci yönünü anlatan, Bedri Rahmi'nin öğrencisi Mehmet Pesen (1991), hocası için bir röportajında şunları söylemiştir: "Hiçbir zaman kendi üslubunun öğrenciyi etkilemesini istemezdi. Bu yüzden onun öğrencilerinin hepsinin kendine özgü üslubu vardır. Örneğin her öğrenci için ayrı hazırlık yapardı. Çünkü her öğrencinin ayrı ayrı kendisini bulmasını isterdi. Atölyede Bedri Bey'in üzerinde durduğu bir şey vardı, sadece ressam olunmaz, okumak ta lazımdı. O bize bir okuma zevki aşıladı. Biz kitap okur karşılıklı konuşma yapardık. Resim üzerine daha az tartışma yapardık, problemlerimizi pratikte çözerdik. Yalnız Bedri Bey gazetede yazacağı yazıları daha önce sınıfta tartışırdı, bizim ne düşündüğümüzü öğrenmek isterdi" demiştir. Ayrıca 1940'lı yıllarda Akademi'de eğitim veren hocalardan hiçbirinin kişisel sergi açmadığını, yalnız Hocası Bedri Rahmi'nin sergi açmaya yatkınlığını anlatan öğrencisi Mehmet Pesen (1991): "Sergi açmaya yatkın bir insan olduğu için bizleri bir araya getirebildi. Bedri Bey'in iyi tarafı da şuydu: Hocalık ve öğrenciliği bir usta-çırak ilkesiyle sürdürmeye yönelikti. Bu bakımdan bizden kopmazdı ve bizim ondan kopmamızı da istemezdi" demiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu; eğitimciliği, araştırmacı kişiliği, şairliği, yazarlığı, ressamlığı ve dekoratörlüğü ile Türk sanatında iz bırakan en önemli isimlerden biri olmuştur.

4.2.2.Neşet Günal'ın Sanat Eğitimine Katkısı

Güenal, 1939 yılında sınavlarını kazanarak girdiği; sonradan adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan kurumdan,1946'da birincilikle mezun olmuş ve eğitim aldığı kuruma 1954'te asistan olarak atanmıştır.1961 yılında Akademi'de asistanlığının ilk yıllarında hem fresk atölyesinde hem de Halil Dikmen yönetimindeki galeride görev yapan Neşet Güenal, Halil Dikmen'in 1961 yılında görev nedeniyle Ankara'ya gitmesi üzerine

galerinin tek sorumlusu olmuştur. Günal, Cemal Tollu'nun emekliye ayrılmasıyla onun atölyesini devralmış ve Türk Resim Sanatı tarihine birçok sanatçıyı yetiştiren Neşet Günal Atölyesini kurmuştur. Sanatçı, 1960'ta doçent olmuş ve 1970 yılında da profesörlüğe yükselmiştir. 1975-80 yılları arası resim bölüm başkanlığı yapan Günal, 1980'de gene aynı kurumun Resim Fakültesi Dekanlığına seçilmiştir. 1975-80 yılları arası Mimar Sinan öğrencileri tarafından bölümün en demokratik dönemi olarak adlandırılmıştır. Bölüm kurulları öğrenci temsilcilerinin katılımıyla düzenlenmiş, raporların verildiği, eleştirilerin yapıldığı dönemde atölye çalışmaları, çok disiplinli olarak devam etmiştir. Bu demokratik düzenin kuruluşunda, Neşet Günal'ın özgürlükçü bir eğitimci olması yatmaktadır.

Neşet Günal sanat eğitimciliği süresince, desen eğitimine çok önem vermiştir. Sanatçının savunduğu, genel sanat anlayışı ile desen anlayışı birbirine paraleldir. Sanatçı için desen, yalnız bir resmin eskizi değildir. Desen eğitimi, kuralları, amaçları, etkileri olan, başlı başına bir çalışma biçimidir. Sanatçı desen çalışmalarında; eserin kompozisyonuna ve kurgusuna karar vererek, çözümün ilk etabını birinci aşamada bitirmek gerekliliğini savunmuştur. Figürlerin duruş biçimleri ve resmin geometrisinin analizi son noktaya geldiğinde, ancak tuvale başlanabileceğinin altını çizer. Kendi eserlerinde deseni kurucu öge, rengi de yardımcı öge olarak kullanmıştır.

Günal'ın öğrencisi Neşe Erdok hocasını şöyle anlatmıştır: “Resimlerine desenle başladığı ve resim orada taslak halde bitmiş olurdu. Hazırlık için yapmış olduğu desenleri her yönüyle düşünülmüş ve bitirilmiştir. Zaten resminin her parçasından kendini sorumlu hissedirdi, resmindeki her şeyin hesabını verebilirdi.” Sanatçının çalışma sistematigi desen üzerine kuruludur. Günal resimlerinde, tuvalde son şeklini vermeden önce ön çalışmalarında, defalarca figürlerini yeniden çizerek tüm yüzeyi kompoze etmeyi tercih etmiştir. Bu sebeple eserlerinde tutarlılık gözlemlenir. Sanatçı aynı tutarlılığı öğrencilerine de aşılamıştır.

Günal, sanat eğitimi için doğa gözleminin önemini şöyle vurgulamıştır: “Sanat eğitimi teknik ve estetik kaynaklarını, doğada ve sanat yapıtlarında bulur. Öğrenci, uygulama ve araştırmalarında doğayla ve ustalarla yakın bir ilişki içinde olmalıdır. Öğrenci bilinç ya da sezgileriyle olaya yaklaşmalıdır. Doğa ve ustalar yoluyla resim öğrenilir. Doğa'yı yorumlamak yeniden biçimlendirmek yaratıcı yeteneğinin gelişebilmesinin ön koşuludur. Sevgi ve ilgi alanının belirlenmesi ile bilinçli bir yaratma eylemini sürdürebilmesi daha sonraki bir aşamadır. Bu aşamada öğrenci kişisel anlatıma açık, araştırmacı, deneyimci

kazanımlar sağlamak, kişiliğinin özelliklerini değerlendirmek durumundadır.” (Günel, 1983).

Neşet Günel, figüratif anlayışı benimseyerek, sanat üslubunu kendi sözleriyle şöyle dile getirmiştir: “Resimde insanı temel unsur alma gereğine iyice inandım, tek çıkış yolu bu idi. Fakat inanarak, içtenlikle, insanı insan olarak yaşayarak...”. Sanatçı toplumcu gerçekçi anlayışta eserler üretmiş ve yerel motiften yola çıkarak figürlerini anıtsallaştırmış ve evrensel boyuta ulaşmış bir sanatçı olmuştur.

Günel’in öğrencisi Kemal İskender, hocası figüratif yaklaşımı için şunları söylemiştir; “insan figürünü, bir natürmort elemanı ya da herhangi bir biçim gibi değil; tensel ve ruhsal özellikleri, toplumsal niteliği ve anlamı ile birlikte bir bütün ya da olgu olarak algılanarak, ondan sonra; kişisel, toplumsal, kültürel, tarihsel ya da yaşamsal bir boyut içinde, yaratma sürecine dönüştürülmesinin öngörürdü” (İskender, 1995).

Sanatçının ölümünden sonrasında anısına yapılan bir röportajda öğrencisi Neşe Erdok, Günel’in eğitimci yönünü anlatmıştır: “Çok ilginçtir, ben mezun oldum, burslu olarak Fransa’ya gittim, döndüm, ondan sonra resimlerini gördüm. Ondan doğrudan etkilenip bir şeyler yapmamızı istemezdi. Bizim ondan öğrendiğimiz dünyaya bakış açısıdır. İnsana bakışından, Hümanizm’inden etkilendik biz. Resim öğrenirken, resim yaparken doğayla ilişkimizi koparmamamızı isterdi. Neşet Bey’in insana yönelik olan insanı çevreleyen doğa görüntüleri, onu tamamlar. Doğa ön plana çıkmaz, ama tamamlayıcıdır.” (Devrim, 2003). Sanatçı yetiştirdiği öğrencileri, kendi üslubuyla etkilemek istememiştir. Böylece Günel’in öğrencileri, hocalarının kattığı değerleri kendi üsluplarıyla harmanlamışlardır. Mesela Nedret Sekban, Kemal İskender, Neşe Erdok’un birbirlerine benzeyen bir üslupları yoktur. Hepsinin resmettiği el ve ayak biçimleri farklıdır. Sanatçı öğrencilerinin kendi bireysel kimliğini kazanmasını istemiştir. Günel, Akademi’de verdiği eğitiminde, Bedri Rahmi’nin ‘usta-çırak’ ilişkisinin aksine tüm öğrencilerini desteklemek yerine, başarılı olanları desteklemeyi tercih etmiştir.

Neşet Günel’in sanat eğitimciliğinin temelinde, güçlü sanatçı yönü yatmaktadır. Günel, 1948 yılında Paris’e gitmiş önce Andre Lhote atölyesine girmiş ancak, Lhote’un öğretilerini beğenmeyerek, sonrasında Fernand Leger’nin atölyesine geçerek sanat eğitimi almıştır. Fransa, İtalya ve İspanya’da inceleme gezileri yapmıştır. 1963’te ikinci kez yine Paris’e giden sanatçı, burada vitray ve goblen eğitimi almıştır. Günel, Avrupa’da aldığı eğitim ve incelediği eserler sonucu elde ettiği kazanımlarını kendi üslubuyla harmanlayarak

Türk Resim Sanatı'nın önemli bir temsilcisi olmuştur. Günal, toplum ve sanat, sanatın işlevi, içerik, biçim konularını irdeleyerek kendi üslubunu oluşturmuştur. Orta Anadolu insanın yaşamını kendisine konu edinerek sağlam bir desen anlayışıyla doğup büyüdüğü ve yakından gözlemediği insanların yoksulluklarını ve acılarını resmetmiştir. Günal, ülkenin içinde bulunduğu sosyal değişim ve gelişmeyi bütün yönleriyle eserlerinde işlemiştir. Bu sebeple eserler, sanatsal taraflarının yanı sıra, tarihsel bir öge olma niteliğini de taşımaktadırlar.

Neşet Günal, 1969 yılında 30. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde "Kör Hasan'ın Oğlu" adlı çalışmasıyla, resim dalında birincilik kazanmış, yurtiçi ve yurtdışında pek çok karma sergiye ve bienale katılmıştır. Ayrıca sanatçı çeşitli kurum ve kuruluşlar için eserler üretmiştir. Tuval ve boya resminin dışında vitray, mozaik ve rölyef eserlerde yapmıştır.

Sanatçı, teknik olarak duvar dokusu yaratma amacıyla karışık malzemeler uygulayarak, Türk sanatına teknik çeşitlilik getirmiştir. Sanatçı, kum, talaş ve alçı gibi malzemelerden yararlanmış; böylece Günal, tuvalinde kurumuş toprak hissi yaratmıştır.

Neşet Günal, eğitimciliği, sanatçılığı, tekniği ve yorumlarıyla Türk resmine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Ürettiği eserleriyle Türk Resim Sanatının önemli bir ismi olan Neşet Günal, figüratif ağırlıklı resmin artması, bu dönemdeki genç kuşak sanatçılarının eleştirel ve ifadeci bir gerçekçilik anlayışına yönelmelerinde etkisi yadsınamayacak kadar kuvvetlidir.

4.2.3.Nuri İyem'in Sanat Eğitime Katkısı

Nuri İyem toplumsal-gerçekçi anlayışta eserler üreten bir ressamdır. Türkiye Cumhuriyeti tarihinin toplumsal, siyasi ve kültürel değişimine tanıklık etmiştir ve bu ilerlemeye katkıda bulunarak 3500 civarında eser üretmiştir.

Nuri İyem, İstanbul Akademi'sinden mezun olduktan sonra askerlik görevini tamamlamış ve 1939 sonrası Giresun'a resim öğretmeni olarak atanmıştır. Sonrasında Yüksek Resim eğitimi almak için İstanbul'a dönmüş ve çalışmalarını İstanbul'da devam ettirmiştir. İyem, bir süre Resim-Heykel Müzesinde Halil Dikmen'in yardımcısı olarak ta görev yapmıştır. Daha sonra Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş ile birlikte, Asmalımescit Sokağında bulunan Önay apartmanının çatı katında ortak bir resim atölyesi kurmuşlardır. İyem, düzenli olarak bu atölyede sivillere resim eğitimi vermiştir.

Nuri İyem ilk özel resim derslerini, 1950-60 yılları arasında başlatarak akademi dışı resim öğreniminin ilk adımını atmıştır (Yaman, 1993). Bu atölyede çalışan öğrenciler, ileriki dönemde “Tavan Arası Ressamları” adlı birkaç sergi gerçekleştirmişlerdir.

Nuri İyem, Yeniler Grubu'nun kurucuları arasındadır ve Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Ferruh Başağa ve Agop Arad ile birlikte Liman grubu sergileri gerçekleştirmişlerdir. İyem ve arkadaşları, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi-figüratif resimler yapmıştır. Bu sergiler, döneminde çok ses getirmiş, bazı yazar ve eleştirmenlerce desteklenirken bazıları tarafından da yerilmişlerdir. Yapılan yorumlar ne olursa olsun, Grubun Türk sanat ortamına hareket ve katkı sağladığı bir gerçektir. Heyecanlı, etkileyici ve dürüst bir konuşmacı olan İyem, grubun fikir ve eserlerinin sözcüsü olmuştur. İyem, hararetli sanat konuşmalarıyla toplumu, Akademi'de eğitim alan öğrencileri ve diğer sanatçıları etkilemiş ve Türk Sanatında derin izler bırakan bir sanatçı olmuştur.

İyem sanat yaşamı boyunca farklı konu ve deneysel yaklaşımlarla sanat üslubunu beslemiştir. Akademi eğitim hayatı boyunca figüratif çalışan sanatçı sonrasında bir dönem soyutta çalışmıştır. Bu soyut eserler 1960'lardan sonra ürettiği figüratif eserlerin, kompozisyon araştırmalarına ve resimlerin geometrik kurulumuna zenginlik kazandırmıştır. Ayrıca sanatçı, tuval yüzeyinde ağır tortu görünümü elde etme amacıyla farklı malzemelerle araştırmalar ve deneyler yaparak, Türk Plastik sanatlarına yeni doku etkileri kazandırmıştır.

Gerek konu gerek renk gerekse öz bakımından halka yaklaşan bir ressamdır Nuri İyem. Halkın hoşlanacağı tarzda resimler yapmanın, konu seçiminde doğrudan güncel yaşamdan yararlanmanın önemine dikkat çekmekte ve bu yolla sanatın, halkın seveceği hale gelebileceğine vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre, sanat halka inmeli, halk tarafından benimsenip sevilmesi anlayışı, sanat yapıtının niteliğinden, sanat ortamına getirdiği katkıdan daha önde gelmektedir (Bek, 2008). Sanatçı, Anadolu'da her bölgesinde karşılaşılabileceğimiz gerçek öyküleri, kimlikleri irdelemiştir. Hem Anadolu insanını resimlemiş hem de D Grubuyla halk ve sanat arası zedelenen ilişkinin bağının tekrar kurulmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

İyem, yurtiçi ve yurtdışında birçok kişisel sergi açmış ve karma sergilerde katılmıştır. Ayrıca sanatçı, 1959-1970 yılları arasında çeşitli duvar resmi çalışmaları da yapmıştır.

Sanatçı yazın resim alanında da yayımladığı makaleleriyle, Türk Sanatına katkıda bulunmuştur. Yeditepe ve Dost dergileri için düzenli sanat yazıları yazmıştır.

Evin Sanat Galerisi girişimleriyle, 2001 yılında Tepebaşı Tüyap İstanbul Sergi Sarayı'nda Nuri İyem'in 1504 resmiyle büyük bir Retrospektif Sergi düzenlenmiştir. 'Dünden Yarına Nuri İyem' adlı sergideki eserler dijital ortama aktarılarak arşivlenmiştir ve eser sahiplerine sertifika verilmiştir. Bu organizasyonla Türkiye'de, sanat alanında bir ilk gerçekleştirilmiş ve sanat eserleri belgelenecek, arşivlenmiştir. Bu proje sonraki nesil sanatçılar için de örnek teşkil etmesi açısından oldukça önemlidir.

İyem, sanatçı ve sanat eğitimci kişiliği ile Türk resim sanatı tarihinin önemli isimlerinden biri olmuştur. Toplumunu yansıtan, figüratif eserleriyle, sanata yeni bir bakış kazandırmıştır. Bir belgesel niteliği taşıyan bu eserler, anlatımcı tarafla, Anadolu'nun kültür ve geleneğini duyarlılıkla resmetmiştir. Çağdaş Türk sanatının önünde geniş ufuklar açmayı başarmış, gelecek sanatçı nesillerini etkilemiş ve halkı bilinçlendirmiş bir isim olmuştur.

4.2.4.Mehmet Pesen'in Sanat Eğitimine Katkısı

Sanatçı Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl doğmuş, çocukluğu ve gençliği bir ulusun kuruluşuna şahitlik etmiştir. Cumhuriyetin kuruluşunun sanattaki etkileri, yapıtlarında da görülmektedir. 'Kurtuluş Savaşı', Atatürk düşüncesinin iki temel ögesinden biri olan bağımsızlık motifini temel alan eseriyle, 'Yurtta Barış, Dünyada Barış' eseri aynı düşüncenin insancıl ve barışçıl yanına işaret etmektedir.

Mehmet Pesen, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde öğrenim gördüğü yıllarda arkadaşları ile birlikte, Eyüboğlu'nun da önderliğiyle, Onlar Grubunu kurmuştur. Grup, geleneksel kaynaklara ve Anadolu toprağına ilişkin görüşleri işlemiştir. Grubun sergi etkinlikleri, döneminde ilgiyle takip edilmiştir. Ayrıca Grup, sanatta ulusallık, yerellik ve evrensellik tartışmalarına yeni bir açı kazandırmıştır.

Mehmet Pesen, yaşamı boyunca çeşitli devlet ve özel okullarda, sanat eğitimciliği yapmıştır. Sanatçı, 1949-52 yılları arası Giresun Lisesi'nde, 1953-63 İstanbul Haydarpaşa Lisesi'nde, 1963-64 Kıbrıs Baf Lisesi'nde, 1964-77 İstanbul Haydarpaşa Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yapmıştır. Pesen'in öğretmenlik yaptığı yerler, sanatının

zenginleşmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçının, Giresun'da görev yaptığı sürede horon oynayanlar, davul zurna çalanlar, köy düğünleri, yöresel nakışlar resme konu olmuştur. Daha sonra Pesen, doğup büyüdüğü hem de görev yaptığı İstanbul'da tarihi yerleri, sokakları, meydanları, yüzlerce yıllık ağaçları, güvercin ve martıları, ayakkabı boyacılarını, simitçileri, kestanecileri, niyetçileri, çiçek satan çingeneleri, gemileri, sandalları, eski ve yeni köprüleri, tarihi kule ve camileri, Boğaziçi'ni, Haliç görünümünü kompoze etmiştir. Ayrıca Anadolu'yu bölge bölge inceleme fırsatı bulan sanatçı Anadolu insanıyla dost olmuş, yerel mimariyi, bitki örtüsünü, yerel giysileri ve motiflerini, düğün temasını, kutlamaları, danslarını konu edinmiştir. Pesen, ürettiği eserlerle, yetiştirdiği öğrencilerle ve iletişim şekliyle, 'sanat- sanatçı- halk ilişkisini' kuvvetlendirmiştir.

Sanatçı, eserlerindeki yumuşak havanın mizacıyla bağına değinerek: "Benim resimlerimde ılımlık bir hava vardır. Bu artık benim mizacımdır. Benim yapımdadır. 35 yıllık öğretmenlik yaşantımda öğrencilerimle ilişkilerimde de böyle olmuştur." (Tanaltanay, 1990).

Pesen, ciltçilik, tezhip gibi geleneksel el sanatlarının öğretmenliğini yaptığı Halkevi yıllarında öğrencileriyle birlikte pek çok ebru çalışması da yapmıştır. Daha sonra, ebru biçimlerini tuval üzerinde yağlı boya ile yeniden canlandırarak yine minyatür yapıtların kenar süsü olarak kullanmıştır. Bu çalışmalarda, tarihte çok az yan yana gelmiş bu iki görsel sanat türünün yeniden buluşması gerçekleşmiştir.

Sanatçının eserlerindeki lirik anlatım, Pesen'in şair yönü ve şiir tutkusundan gelmektedir. Sanatçı, bu şiir ve manileri resimlerinin kompozisyonuna da dâhil ederek yeni düzenlemeler geliştirmiştir.

Sanatçının eserleri özenle çizilmiş, ince bir duyarlık ve titiz bir işçilikle renklendirilmiştir. Doğa güzelliklerini tuvalinin bir parçası haline getirerek Anadolu insanının yaşamından kesitler sunmuştur.

Pesen (1993); "Bir konuyu ele aldığımda resme başlamadan önce o konuyu inceler, araştırırım. Yani yaşayarak, bir hikâye anlatır gibi, düşünür ve resmederim. Örneğin, bir çiçek pazarının resmine başlamadan önce oradaki çiçek satıcılarıyla ahbablık kurar, sohbet ederim. Böylelikle çevreyi ve ayrıntıları çok daha iyi resme yansıtabilirim." Sanatçının kendi sözleri, sanatının geçmişten bugüne gelmesindeki alt yapıyı gözler önüne sermektedir.

Batı resminde var olan renk derinliği ve perspektif minyatürde kullanılmaz. Minyatür çizginin değerini kullanarak bu perspektif sorununu ortadan kaldırmıştır. İşte, Pesen'in özgünlüğü ve Çağdaş Türk Sanatına katkısı da tam bu noktada ortaya çıkar: Renkleri hem yan yana hem de art arda kullanarak Doğu ve Batı perspektif anlayışları arasında bir senteze varmıştır. Minyatürü Batı resminden ayıran ikinci nokta, lekenin bulunmayışıdır. Pesen, renk tonlamalarını zengin bir biçimde kullanarak bu eksikliği gidermiştir. Son olarak Pesen, resimlerinde minyatüre özgü anlatı ögesini tümüyle kullanmıştır. Alabildiğine karmaşık bir düzenlemeye sahip olan köy düğünü kompozisyonlarının her köşesinde ayrı bir öykü anlatılır ve böylece minyatürün bu temel ögesi bir yandan yepyeni bileşimler içerisinde öne çıkarken, bir yandan da Pesen'in sanatında vazgeçilmez bir işlev kazanmıştır. Anlatı yetkinleştikçe figürler çoğalır, görsel öyküler zincirinin şiirsel birer halkası olarak tablolaradaki yerlerini alırlar. Sanatçı Anadolu'nun kültürel değerlerinden yararlanarak özellikle olgunluk döneminde minyatüre yeni bir yapı kazandırmıştır. Pesen, çağdaş bir kimlik oluşturma çabası içinde, geleneğe yeni bir yorum getirmiş sanatçıdır.

4.2.5.Nedret Sekban'ın Sanat Eğitimine Katkısı

Yüksek öğretim düzeyinde sanat eğitimi veren, Nedret Sekban, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde Neşet Günal Atölyesi'nde öğrenim görmüştür. Sanatçı, 1977 yılında mezun olduktan sonra 1979'da Akademi'de asistan olarak göreve başlamıştır. Sekban,1983'te sanatta yeterlilik diplomasını almıştır. 1992'de Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde Yardımcı Doçent, 1995 yılında da Doçent olmuştur. Sanatçı Doçent olduktan sonra kişisel ve karma sergilere ağırlık vermiş; İstanbul, İzmir, Selanik'te sergiler düzenlemiştir. 2001 yılında aynı kurumda Profesör olan Sekban, 2017 yılında emekliliğe ayrılmış ancak eğitimsizliği bırakmayarak kurduğu atölyesinde genç yeteneklere imkân yaratmaya devam etmektedir.

Sekban'la yapılan 13.12.2016 tarihli görüşmede kendi eğitimsizliğini şu şekilde açıklamıştır; "70'lerden sonra Neşet Günal etkilemiştir beni. Eğitimimle kendi kişiliğimi bulsam dahi, eğitim şeklimde Neşet Bey'in esasına dayalıdır. Bu esaslar: 1. Doğa, 2.Sanat Tarihi, 3. Kişiliktir (öğrencilik). Eğitimde yönlendirme esastır. Bu da gelenektir. Buradaki gelenekle geçmiş kuşaklara değer verilir; çünkü denenmiş, kabul görmüş deneyimlerdir. Her yeni kuşak bu geleneği kullanarak, yeniden icat ederek kişisel yorumunu katar. Gelenek dünü, bugünü ve geleceği bir arada tutan bir yapıdır. Doğanın verilerini

değerlendirmek, sanat tarihiyle harmanlamaktır. Mesela Poussin’de ağaç yapıyor, Van Gogh’ta ağaç yapıyor. Ağaçlar farklı ama! Niye öyle yapıyor? Dünyaya bakışlarından dolayıdır. Öğrenci, sanatçılardan ve üslup stillerinden yola çıkarak kendi ağacını değerlendirecektir. Ton, renk, desen gibi elemanları; kendi mizacında yorumlayacaktır”. Sekban’ın eğitimini tamamladığı hemde öğretmenlik yaptığı kurum, Türkiye’nin en gelenekçi sanat eğitimine sahiptir. Bu gelenek yıllardan beri devam ederek, yeni nesillere aktarılmaktadır. Sanat eğitiminin temeli desene dayanırken, doğa gözlemi en temel gerçektir. Mimar Sinan’da her atölye öğrenciyi kendi içinde değerlendirmektedir. Eğitimciler, öğrencilerine usta çıkarak ilişkisinde göz kulak olmaktadır. Nedret Sekban’da bu geleneği devam ettiren bir sanat eğitimcisidir.

Sanat eğitiminde desen eğitiminin önemini vurgulayan Sekban (2016), “Atölyede desen çok önemlidir. Hocam Neşet Günel’da desene çok önem verirdi, çünkü samimiyetini aktardığın ilk elemandır desen. Yumuşak mı, anonim mi, kazıyan ekspresif bir tavırda mı hemen anlaşılır. Hatta valör ressamımı olacağı da deseninden anlaşılır. Pentür tadında desen çıkaran öğrenci, ressam olur. Kullandığı dili, resmin konusunun önüne geçmemesi ve analitik bir kafanın tüm bu süreçleri görmesidir eğitim süreci. Ton, renk ve desen araştırmasıdır. Ton ve renk, desene hizmet edecektir. Bende bazı çalışmalarımı bitmemiş bırakırım, çünkü desenin ustalığı orda daha çok ortaya çıkar.” demiştir.

Sekban öğrencilere figüratif anlatımı önerirken, sanatçının eserinde toplumsal bir bağ kurması gerektiğine dikkat çeker. Sekban; (2016) “Resim plastik bir dildir. Zekâyı ve iradeyi analitik bir kafayla kullanıp sosyal ve toplumsal ilişkilerimizi belirler. ‘Hangi dünya da yaşıyorsun? Nasıl yaşıyorsun? Nasıl değerlendiriyorsun?’ Bu sorular, sosyal ve toplumsal ilişkinin diyalogudur. Kendi dilinin bir başkasıyla iletişimde olma yolu, insan olma biçimidir. Monolog bir diyalog olmaması için, resimsel anlatımımın odağına figürü alıyorum” demiştir.

13.12.2016 tarihli görüşmede kendi öz eleştirisini yapan Sekban, “Eğitimciliğim konusunda ise iyi hocayım, ama büyük hoca değilimdir. Büyük hoca öğrenciyi huzursuz eder. Daha ciddi olur büyük hoca. Ciddiyetten çekinir öğrenciler. Gerçi diploma sergisinde en çok korkulan hocaydım. Bir keresinde bir kız öğrenci titreyerek beklerken, soruyorlar: ‘Kemal İskender hocadan mı korkuyorsun?’ diye. ‘Hayır’ yanıtını veren öğrenci, ‘Nedret Sekban’dan korkuyorum’ demiş. Eleştirirken, önce iyi tarafları vurgulayıp sonrasında doğruları söylerim. Eğer öğrenci aynı şeyleri tekrar ederse, sert bir eleştiri dili kullanırım.

Hocam Neşet Günel, daha ciddi ve disiplinliydi; ama yumuşak bir biçimde dile getirirdi. Hocamın üç asistanı olduğu halde, mezuniyetten sonra harcanmamam için beni yanına asistan aldı. Aslında ben öğretmenlik yapmayı düşünüyordum, ama Günel öğretmenlik yapanların sanat hayatını yürütemediklerini anlatıyordu. Hocam beni çok yetenekli buluyordu” demiştir.

Sanatçı hem öğrencilik yıllarında hemde sonrasında birçok ödül almıştır. 1974 ve 1975’te Ahmet Andıçen Resim Yarışması’nda iki yıl üst üste birincilik ödülü alan Sekban, ayrıca 1976 yılında da 10. DYO Resim Yarışması’nda Ankara, İzmir, İstanbul ödülünü ve 1978’de başka bir birincilikte Kartal Kültür Şenlikleri Resim Yarışması’ndan almıştır. Sanatçı, 1981’de de Ankara TBMM’nin Cumhuriyet Senatosu Vakfı Atatürk Resim Yarışması’nda ve 1982’de Vakko Resim Yarışması’ndan da mansiyon ödül almıştır. Nedret Sekban güçlü sanatçı yönüyle öğrencilerine örnek olmuştur.

Sekban’ın sanatında konu ön plandadır ve eserler tuval yüzeyinden anlaşılabilir. Figür seçiminde toplumda savunmasız kişileri tercih ederek, kalabalık grupları ya da tekli figürleri kompoze etse de; anlatımının temelinde insanın yalnızlığı sahnelenirken aynı zamanda toplumsal bir mesaj kaygısı da içerir. Sanatçı boyasal teknik araştırmalarında, başka bir malzemeye gerek duymadan yalnızca boya kullanır. Ancak bu kullanım her eserde öyle çeşitli bir şekilde uygulanmıştır ki, sanatçının pentür uygulamasındaki ustalığı apaçıktır.



BÖLÜM 5

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde; araştırmanın diğer bölümlerine bağlı olarak elde edilen sonuçlara ve bu sonuçlara bağlı önerilere yer verilmiştir.

5.1.Sonuç

Araştırmada Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk resim sanatında önemli yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mehmet Pesen, Neşet Günal, Nuri İyem ve Nedret Sekban'ın toplumsal gerçekçi ve Anadolu temalı eserleri incelenmiştir. Her bir sanatçının 20 eseri esas alınarak toplam 100 eser, ön ve arka yapı kategorileriyle değerlendirilmiştir. Türkiye' de yaşanan siyasi ve sosyal değişimlerin, kültür ve sanat hayatındaki gelişmelere etkisi arka yapı analizlerinde değerlendirilmiştir. Sanatçıların sanat eğitimine katkıları da ayrıca tespit edilmiştir.

Nicolai Hartmann'ın Ontik çözümlemesi ile eserlerin varlıksal anlamı irdelenirken; Bağlamsal Eleştiriden yararlanılarak, farklı disiplinlerle resimler derinlemesine incelenmiştir. Psikanalitik eleştiri ile sanatçıların psikolojik ve bilinçaltılarının yansımaları eserlerde tespit edilirken, Sanat Tarihi eleştirisi ile yapıtın oluştuğu tarihsel süreç, sosyolojik ve ideolojik yapıdan durum analizi yapılarak sunulmuştur. Akademik eleştiriden yararlanırken; sanatçıların dönemsel çalışmalarının sınıflandırılması ve yaşadıkları çağ içerisindeki toplumun siyasal, sosyal ve kültürel olayları birlikte değerlendirilmiş, eserle ve dönemin estetik biçimiyle etkileri birlikte anlamlandırılmıştır.

Eserlerde irdelenen Anadolu ve Anadolu'luk kavramı, Türkiye'nin herhangi bir bölgesini değil, geneli ve geleneği ifade etmektedir. Anadolu daha çok büyük metropollerin dışında kalmış, bozulmamış geleneği, korunmuş kültürel coğrafyayı ifade etmektedir.

Araştırmada yer alan dönün çağdaşları, bugünün klasikleri olan sanatçıların ortak özellikleri; eserlerine öznel yaşantılarını yansıtmaları, aynı zamanda dönemi ve toplumu doğru anlayarak bunu yaşatmış olmalarıdır. Beş sanatçıda, Anadolu'nun kültürel motiflerini ve günlük sahnelerini yeniden yorumlayarak resimselleştirmiştir. Sanatçıların eserlerinde biçim ve içerik birbirini destekler niteliktedir. Çalışmaların oluşumu bir süreci kapsamaktadır. Bu sebeple sanatçıların, eserleri oluştururken yaşadığı farklı süreçler ve değişimler araştırmada ayrıntıları ile ele alınmıştır. Üretilen estetik obje, bir varlık olarak alınmış ve varlık katmanları incelenmiştir. İlk katman eserin maddi yapısıdır yani kullanılan malzemelerdir ve ilk algılanandır. Bu aynı zamanda ön yapıyı oluşturan reel varlık tabakası olarak ta adlandırılır. Eserin arka yapı değerlendirilmesi ise, irreal varlık tabakası yani eserin tinsel boyutudur. Ressamlar, kendi yöntemleriyle kendi evrenlerine dayanan gerçeklik kavramının peşinden gitmişlerdir.

Birinci alt probleme dayalı bulgulara yönelik sonuçlar: Araştırmada yer alan sanatçılar, İstanbul Devlet Güzel Sanat Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) mezunlarıdır. Nuri İyem, Akademiden mezun olduğu yıllarda Bedri Rahmi aynı kurumda Levy'nin asistanı olarak göreve başlamıştır. Mehmet Pesen ise Bedri Rahmi'nin öğrencisidir ve sanat üslubunun oluşumunda hocasının büyük bir etkisi vardır. Neşet Günel'in Akademide eğitim aldığı yıllarda Nuri İyem, Akademideki atölye çalışmalarına devam etmekte, İyem ve arkadaşlarının kurduğu Yeniler Grubu ve hareketlerini sürdürmektedir. Günel, bu aktif sanat ortamının içinde dikkatli bir izleyici olarak gerekli gördüğü düşünceleri sanatına yansıtmıştır. Akademiye öğretim üyesi olduktan sonra Nedret Sekban onun öğrencisi olmuştur ve sanatçının estetik değerlerinin oluşumunda hocası Günel etkisi göz ardı edilemeyecek kadar belirgindir. Araştırmada yer alan beş sanatçı dönemin siyasi koşul ve kültür politikalarının da etkisi ile Anadolu toprağına ve kültürüne yönelmişlerdir.

- Geçmişten günümüze, sanatta ifade yöntemleri ve anlayışları değişse de bazı plastik değerler değişen zamana rağmen aynı kalmıştır. Değişmeyen bu plastik değerler eserin özüdür, yapı taşlarıdır. Eserlerin yapı elemanları; Anadolu'nun toplumsal yapısı, coğrafi koşulları, kültürü, folkloru, dönemi yani çağının özellikleri ve sanatçısına göre değişen bazı teknik buluşlarıdır.

- Sanatçıların eserleri figüratifdir. Figür, hümanist bir içeriğin ifadeye dökülmesinde başlıca belirleyici öğedir. Sanatçıların resimlerinde, insan her zaman ön plandadır. Anadolu toprağının insanları seyirci ile yüz yüzedir; çevre ve doğa ise bu yüzyüzeliğin arkasında kalır. Sanatçıların figürleri genellikle belirli bir kimliği resmetmekten çok, geniş kitleleri simgeleyen insanlardır. İdealize edilmiş figürlerle gerçeklik araştırılmış ve hakikate yaklaşmıştır. Buradaki hakikat, Anadolu insanının sadece görünüşünün optik analizi değil, daha derin bir anlamla irdelenmesidir. Amaçlanan Anadolu kültürü ve insanını yansıtabilmek, gereksiz olan her şeyi çıkarabilmektir. Resimlerde, önden geriye doğru, önemliden önemsiz doğru, aşamalı değerler dizisi kavramının egemen olduğu bir dünya anlayışı hâkimdir.
- Sanatçılar ağırlıklı olarak kadın figürünü tercih etmişlerdir. Eyüboğlu'nun eserlerinde; yük taşıyan genç bir ana, eşek üzerine çocuğunu emziren kadın ya da grup halinde peş peşe Anadolu kadınları resmedilirken, İyem'in resimlerinde; bazen gurbetteki kocasının dönmesini bekleyen kadını bazen de tarlada çalışan ya da ev işleriyle uğraşan kadını resmetmiştir. Günal'ın resimlerinde de aynı benzerlik göze çarpar. Bağbozumunda, çalışan emekçi kadındır eserlerine yansıyan. Pesen'in resimleri ise köyden köye göçen gelin ya da halay çeken kadını konu edinir. Aynı durum Sekban'ın eserlerinde de görülür. Çiçek satan çingene kadınlar, falcılar, dans eden kadınlar ve benzeri gibi... Her sanatçı, farklı açıdan kadını irdelenmiş ve resmetmiş olsa da sahnelenen olgu geleneksel yapılı Anadolu kadınıdır.
- Eserlerde aynı yaşam tarzındaki Anadolu insanları irdelenmiştir. Eserlerin bazıları kırsal kesimdeki insanları bazıları da şehre göçmüşleri konu edinmiştir. Ayrıca sanatçılar, Anadolu insanının zaman içindeki geçirdiği sosyal ve politik geçiş süreçlerinde yaşanan trajik olayları ele alırken toplumun kültürel, sosyal, folklorik dinamiklerini de dile getirmişlerdir.
- Sanatçıların resimlerinde halkbilimsel unsurlardan oldukça fazla yararlandığı da görülmektedir. Sanatçılar, Anadolu insanının yaşam biçimini; bazen barındıkları evlerin mimari yapısını bazen de o barınak içindeki günlük yaşamını, figürleri ön planda tutarak ifade etmişlerdir. Günal, İç Anadolu'nun mimari yapısını yani kerpiç düz damlı yıkık evlerini tuvalin arka planı için tercih ederken, Nuri İyem figürlerini bazen Anadolu enteriyörü içinde irdelenmiş bazende Anadolu'da bir peyzaj, kasaba ya da köyden kente göç esnasını resmetmiştir. Pesen'in eserleri ise kültürel bir değer olan, düğün teması çevresinde şekillenirken, sanatçı tüm yörenin yaşam biçimini eserlerinde yansıtmıştır. Pesen ve atölye

hocası Bedri Rahmi, folklorik motifleri figürlerle harmanlayarak yeni bir yorum getirmişlerdir. Sekban ise Anadolu'nun metropol yaşamını kompozisyonlarının arka planına yerleştirmiş ve çingene kadınların renkli ve desenli giysilerini plastik bir değere dönüştürmüştür. Sanatçıların bu konudaki ortak noktaları, halkbilimsel öğeleri farklı şekillerde yorumlasalarda en temel ortak özellikleri; tüm unsurları plastik ögenin bir parçası haline getirmeleri ve resimsel yapıda tam bir uyum yaratmalarıdır. Ayrıca eserler, dönemini yansıtması açısından tarihi bir obje niteliğinde taşımaktadırlar.

- Sanatçıların eserlerinde Anadolu insanı, toprağıyla özdeşleşir. Ekonomisi tarıma dayalı olan Anadolu'nun; insanı toprağıya aittir ve bu aidiyet bir ailenin fertlerini birbirine bağlayan kan gibi ortaktır ve bağlayıcıdır. Bir nevi ortak alın yazılarıyla kaderin kardeşliğini yaşamaktadırlar kendi aralarında. Bu nedenledir ki; bu toprakların başına gelen her felaket insanoğlunun da başına gelmiş sayılır. Kırsal kesimde toprağıya saygı ve inanç vardır. Bu durumda sanatçıların eserlerine tematik olarak yansımalarının dışında, Neşet Günal ve Nuri İyem'in eserlerinde tuvalde topraksı doku ile de desteklenmiştir.

- Mehmet Pesen ve Nuri İyem eserlerinde kompozisyon kurarken, resimlerini eşzamanlı iki sahneden oluşturmuşlardır. İzleyiciye yakın olan olayın gerçekleştiğı alan ve arka planda kırsaldan günlük bir sahne veya bazen de olaya müdahil köy halkı eserlerde kurgulanmıştır.

- Anadolu yaşantılarını resimlemeyen sanatçılar, eserlerini üretirken Anadolu toprağındaki geçmiş medeniyetlerin sanatsal tekniklerinden ve geçmiş birikimlerinden yararlanmışlardır. Mesela Fatih dönemi sonrası Nakkaş Osman'ın gölgeden arınıp, kontürlenmiş yüzeylerin duru renklerle doldurulması, Klasik Osmanlı Portre üslubunu oluşturmuştur. İyem bu Osmanlı geleneğine, duyarlılıkla biçimci bir şekilde yaklaşmıştır. Mehmet Pesen ise Osmanlı Minyatür'ünün iki boyutlu yüzey algısını yeniden yorumlayarak plastik sanatlarla biçimlendirmiştir. Bedri Rahmi'nin biçimlerinin katı geometrik kaynağı ise Asur ve Hitit Sanatına dayanmaktadır. Ayrıca nakış ve kilim motiflerini de kompozisyonlarında kullanmıştır. Pesen'in ve yer yer Nuri İyem'in eserlerindeki beden hareketleri, Asur ve Hitit sanatının plastik yapısıyla benzerlik gösterir. Ayrıca, küt yapıları figürlerin anıtsallaştırılması açısından da Asur ve Hitit sanatı benzerlikler taşımaktadır.

- Araştırmada yer alan sanatçılar, oluşturdukları bu Anadolu görselini, doğanın dışsal değil içsel özelliklerinde aramışlardır. Neşet Günal'ın kurak toprakları, insanın doğadaki her canlı gibi birlik içinde tek başına mücadelesini anlatır. Bedri Rahmi Eyüboğlu

eserlerinde ise ritmik bir döngü vardır, tıpkı mevsimlerin döngüsündeki dönüşen ve değişen doğanın ritmi gibi. Nuri İyem'in eserleri, kırsalda yaşanan yazgının kabulüdür. Tıpkı doğadaki ölüm ve varoluş döngüsündeki bu gerçeğin kabul edilmesi gibi.

- Koyu renk kontürler, tüm sanatçılarda biçimi toparlama ve vurgulama amacıyla tercih edilmiştir. Bedri Rahmi'nin ve erken dönem Mehmet Pesen'in çalışmalarında kalın siyah kontürlerle dinamik bir bütünlük sağlama yoluna gidilmiştir. Nuri İyem, Neşet Günel ve Nedret Sekban'ın eserlerinde şiddeti azaltılarak figürler kontürlenmiştir.

- Nokta kullanımı, Bedri Rahmi'nin resimlerinde daha dekoratif bir anlayışla kullanılmış ve nokta tekrarı ile renk tüm yüzeye dağıtılmıştır. Neşet Günel, Nuri İyem, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban; eserlerindeki nokta kullanımlarında, boyasal doku araştırmasına hizmet ederek piktüral çeşitlilik yaratma amacıyla değerlendirmişlerdir.

- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günel ve Nedret Sekban'ın biçimsel ortaklıklarında, figürler büyük boyutlu ifade edilerek, tuvalde geniş yüzey kaplayacak şekilde anıtsallaştırılmıştır. Bedri Rahmi ile başlayan ve dönemin etkisi sonucu biçimsel kurulumu etkileyen keskin geometri, sanatçının figürlerinde gözlemlenir. Bu keskin geometri, Nuri İyem ve Mehmet Pesen'in figürlerinde daha da yumuşayarak kompozisyonlarda yerini almıştır. Neşet Günel'in erken dönem çalışmalarında da devam eden katı geometri, zamanla yumuşamıştır. Sanatçı, sonrasında hümanist bir gerçekliğe dayanan figürler biçimlendirmiştir. Günel ve Sekban'ın figürlerinde gözlemlenen biçimsel deformasyon, toplumsal dinamiğin yaşantılarından etkilenecek şekillendirilmiştir. Nuri İyem, Neşet Günel ve Nedret Sekban'ın desenleri ayrıntılardan arındırılarak yalın bir anlatımla ifade edilmiştir. Sanatçılar için doğasal büyüklük resimde geçerli değildir ve ilginç olabilmesi için abartı kullanılmıştır. Neşet Günel ve Nedret Sekban, bu deformasyonu eller ve ayaklarda kullanarak insan emeğine dikkat çekmiş, Nuri İyem ise yaptığı portrelerde gözler üzerinde deformasyon uygulamıştır.

- Bedri Rahmi, Mehmet Pesen ve yer yer Nuri İyem'in resimlerinde maddi nesnelere soyut dünyaya yönelmedeki ilk teknik adım, üçüncü boyutun reddidir. Resmi bir düzlem içinde tutma girişimindedirler. Özellikle Bedri Rahmi'nin eserlerinde model almayı bir yana bırakılarak maddi nesne daha soyut bir hale getirilmiştir.

- Sanatçılar yaşadığı toprağın her özelliğini kendi bakış açısında yakaladığı ince tespitlerle tuvaline aktarmıştır. Burada varılacak sonuç; sanatçılar, doğayla ya da reel görüntüyle yarışmak yerine sanatın kendi derinliğine vararak kendi gücüne erişmiş eserler üretmişlerdir. Olgu, nesne ve olayın en seçkin yanlarını yakalayıp, resme uygun orantılar

eşliğinde yer yer deformede ederek, güzelliğin anlam boyutuyla da harmanlandığı ve erdemli yaklaşımlarıyla gerçekler resimsel anlamda açığa kavuşmuştur.

- Eyüboğlu ve Pesen'in eserlerinde derinlik etkisi yok edilerek, iki boyutlu bir mekân algısı yaratılmıştır. Bu boyut araştırması, Geleneksel Osmanlı Resim Sanatı olan minyatürün düzen kurulumundan gelmektedir. Nuri İyem'de de zaman zaman görülen bu boyutlandırma, Sekban ve Günal'ın eserlerinde yerini hem perspektife hem de derinliğe bırakır.
- En soyut yaklaşımların gözlemlendiği eserler Bedri Rahmi'nindir. Benzer bir soyut biçimleme eğilimi Pesen, Günal ve İyem'in erken dönem çalışmalarında da görülür. Ancak Günal'ın ve İyem'in sonraki dönem çalışmalarında ve Sekban'ın eserlerinde somut biçimleme eğilimi daha baskındır.
- Eyüboğlu, Günal, İyem ve Pesen aynı motifleri, yeni teknik denemelerle üreterek, yeni varyasyonlar yarattıkları gibi, aynı biçimle yeni kompozisyonlar üreterek çeşitlilik sağlamışlardır.

İkinci alt probleme dayalı bulgulara yönelik sonuçlar: Anadolu, eski kültürel mirasa ve birikime ev sahipliği yapmış kadim bir yerleşim alanıdır. Bu mekân, pek çok ulusa, kavime, topluluğa ve millete yurt olmuş, hayat vermiştir. Anadolu üzerinde yaşayanların ürettiği somut ve soyut değerler, evrilerek bir sonraya, yeni kuşaklara erişmiş, her seferinde yeniden yorumlanıp zenginleşerek, bugüne ulaşmıştır. Böylece bu kadim toprak, binlerce yıldan beri süzülüp gelen sayısız değeri zerrelere barındırmaktadır. Anadolu, zengin kültürel mirasıyla, araştırmada yer alan sanatçıların eserlerine kaynaklık etmiştir.

- Eserleri incelenen sanatçılar, çağını yakalamış ve anlamış kişilerdir. Derinde bir yurt sevgisiyle temellenmiş sanatçıların, Anadolu yaşamına ilişkin olayları anlama ve eserlerinde yansıtma yetenekleri ortak özellikleridir. Duyan, gören, anlayan yani topluma dokunabilen sanatçılardır. Cumhuriyet'in ilanıyla yüzünü batıya çeviren Türkiye için, kendi ulusal plastik sanatlarının yaratılması oldukça önemli olmuş ve devlet tarafından bu yapılanma desteklenmiştir. Bu sebeple Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Mehmet Pesen, eserlerinde Anadolu'nun hem yaşamından hem de kültürel birikimlerden yararlanmışlardır. Ancak bu plastik dil; 2. Dünya Savaşı, dünyada yaşanan bunalımlar, küresel krizlerin Türkiye'ye etkileri, siyasi çalkantılar, 60 ve 80 darbeleri sonucunda devlet destekli sanat yavaş yavaş desteği özel sektörden almaya başlamış ve dengeler değişmiştir. Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedret Sekban, toplumsal mesaj içerikli, eleştirel eserler üretmişlerdir.

Anadolu kültürünün içinde doğan sanatçılar, eserlerinde büyüdüğü toprakları, hayatları, o kültürün kurallarıyla düzenlemiş ve resimlerinde yaşatmışlardır.

• Sanatçıların Anadolu temasına yönelmesini etkileyen koşullar ve gelişim sürecini destekleyen unsurlar:

1. Sanatçıların Anadolu’da doğup büyümeleri,
2. Cumhuriyet’in ilanı ile yaşanan siyasi ve sosyal değişim,
3. Devlet politikaları,
 - Atatürk’ün desteği ve ulusal bir sanat yaratma amacı
 - 1930’larda yaşanan reformlar
 - Yurt Gezileri
 - Köy Enstitüleri ve Halk Evlerinin kuruluşu
 - Devlet tarafından Avrupa’ya sanat eğitimi almaya gönderilen sanatçılar
 - Devlet Resim Heykel Müzelerinin kuruluşu ve düzenli açılan sergiler.
4. Sanatçı Birlikleri: Müstakiller, D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu,
5. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi),
6. Kültürel Etkinlikler,
7. II. Dünya Savaşı ve etkileri,
8. 70’li yıllarda tüm dünyada ve Türkiye’de yaşanan özgürlükçü gelişmeler,
9. Tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçişe dayalı Neoliberal ekonomiyle yaşanan sosyo kültürel değişim.

• Araştırmada yer alan sanatçılar, tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçişteki değişime tanıklık etmektedirler. Kırsaldaki figürlerin işlenişi çoğunlukla ziraat cephesinde geçer. Çiftçiler toprağı sürerken, ekerken ve mahsulü biçerken resmedilmiştir. Yalnız bu resimlemelerde bozuk düzen ve ezilen insanların hayatları, sorunları da biçimlemenin bir parçası olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunda tarıma dayalı bir ekonomiye sahiptir. Ancak zaman içinde tüketim mantığının getirisi olan sanayi ekonomisine geçişle, tarım kültürü ile elde edilen zenginlik önemini yitirmeye başlamıştır. Türkiye özellikle 1950’den sonra hızlı bir sanayileşme ve şehirleşme süreci yaşamıştır. Sanayi faaliyetlerinin genellikle şehirlerde ya da yakınlarındaki kırsal alanlarda kurulmaları, buna karşılık kırdaki hızlı nüfus artışının daha belirgin hale getirdiğı toprak azlığı, kır nüfusunun şehirlere göç etmesine neden olmuştur. Kırsaldan kente göç sürecini Nuri İyem eserlerine

yansıtmiştir. Sanatçı göç anını resmettiği gibi aynı zamanda Türkiye’den yurtdışına çalışmaya giden gurbetçi sorununu ve kadına etkisini de işlemiştir. Bilindiği gibi kırdan şehre göçün en önemli nedeni şehre çalışmak için gelinmesidir. Kırsal da yaşam şartlarının daha zor olması göçleri artırmıştır. Eğitim, sağlık, güvenlik ve gıda ihtiyaçlarındaki noksanlık şehirlere göçün her daim nedenlerindedir. Kendi nüfus artışlarının yanı sıra, kırdan gelenlerin çalışma isteğini karşılayamayan şehirler çok sayıda işsiz toplandığı alanlar olmuştur. Şehirlerdeki kırsaldan gelen Anadolu insanının yaşamını eserlerine yansıtan sanatçı, Nedret Sekban olmuştur. Sekban’ın figürlerinde dünün çiftçi, usta veya çırakları, bu kez fabrikalarda ya da şehirlerde işçi ya da işsiz olmuştur.

- Bu topraklarda yaşanan, derin izler bırakan doğal ya da sosyal olaylar, durumlar, şahıslar ve birçok unsuru ifade edebilmek için Anadolu insanı farklı konularda resmedilmiştir. Yazının yetersiz, kelimelerin kifayetsiz kalarak boğazda düğümlendiği anlar da resmedilmiştir. Hiçbir eserde isyan yoktur. Figürler kabulleniş içerisindedir. Anadolu’nun çetin koşullarında insan ve doğa bir bütündür. Yaşama ve ayakta kalma çabası, süregelen bir savaştır. Acılar ve dertler karşısında elinden bir şey gelmediğini gören ve kadere boyun eğen Anadolu insanı, kaderlerine mahkûmdur. Bu kör inanış, bu yazgı, isyan etmeden devamlı bir kabul döngüsü ile Anadolu insanının yoksun koşullarda yaşamasına sebep olmuştur. Neşet Günal, Nuri İyem ve Nedret Sekban’ın eserleri, Anadolu insanının sorunlarının bir ifadesidir. Ezilmiş, geri plana itilmiş, yoksul figürler, izleyiciyle yüzleşerek anlatılırlar. İyem’in eserlerindeki kurgulanan kadınların ağızları ise, hep kapalıdır. Kendini ifade edemeyen, duygularını dışa vuramayan, kapalı toplum kurallarında bastırılmış hayatlarını yaşamaya çalışan emektar, mazlum Anadolu kadınları Nuri İyem’in tasvirlerinde hayat bulur. Bu kadın figürlerinin yaşamları sırdır ve toplumun getirdiği ayıplar, yasaklar ve günahlar onların bir parçası olmuştur. Eserler, çözüm arayan bir eleştiri niteliğindedir. Bu sanatçıların, plastik arayışlarında güzellik kavramı geri plana itilerek, insani var oluşa dikkat çekilmek istenmiştir.

- Anadolu yüksek ve görkemli dağların gökyüzüne uzandığı bir coğrafyadır. Anadolu halkı da bireyin gücü yerine, dağın ve doğanın gücüne ve kudretine dayanmıştır. Kendi kendine yeten yaşam çeşitliliği içindedirler. Her sanatçı, Anadolu’yu eserlerinde konu aldığı bölgeyle farklı farklı çeşitlendirmiştir. Bedri Rahmi, doğup büyüdüğü Karadeniz topraklarına ve Yurt Gezisiyle ziyaret ettiği Edirne, Çorum ve İskilip’e giderek yöresel motiflere yönelmiştir. Neşet Günal ise İç Anadolu Bölgesi ve Nevşehir civarını resmetmiştir. Nuri İyem de, çocukluğunun geçtiği Mardin ve çevresini eserlerinde işlerken,

sonrasında kırsaldan kente göç etmiş insanları kent hayatında da biçimlendirmiştir. Tüm Anadolu'yu gezen Mehmet Pesen eserlerinde, tüm Anadolu'yu işlemiştir. Nedret Sekban, büyüdüğü topraklardaki balıkçılar ile çoğunlukla İstanbul'u ve bu şehirde tutunmaya çalışan insanları resmetmiştir.

- Anadolu kaynağından yararlanan Mehmet Pesen, figürlerin kıyafetlerindeki yerel ve bezeme tekniği motifleri ile, resimlerindeki Anadolu'yu elbiseler üzerinden çeşitlendirmiştir. Hocası Bedri Rahmi ise, masal ve destan yönünden Anadolu'yu ele almaktadır. İyem, Anadolu'nun sosyal yapısını eserlerinde irdelerken, Neşet Günal ise Anadolu insanının emeğine ve yoksulluğuna dikkat çekmiştir. Bu eserler, kırsal kesimdeki feodal yapıya karşı mücadelenin resimsel düzlemdeki karşılığıdır. Nedret Sekban'ın eserleri ise, sanayileşme sebebiyle iş bulmak için köyden kente göç etmiş Anadolu insanının şehir yaşantısı içerisinde resimlenmesidir. Sanatçılar halka karışıp, sahneleri öncelikle yerinde gözlemlemiş, sonrasında resmetmişlerdir. Bedri Rahmi, Anadolu'nun çeşitli illerinde bulunmuş, ayrıca Yurt Gezileriyle de bu topraklarda uzun süre konakladığı için gözlemeleme fırsatı bulmuştur. Gene İyem'de uzun süre Güneydoğu'da yaşamıştır. Mehmet Pesen ise tüm Anadolu'yu gezmiş hatta halay resimleri öncesi, hamallardan halay çekmeyi öğrenmiştir. Günal, doğup büyüdüğü hafızasına kazınmış İç Anadolu sahnelerini resimlerine aktarırken, Sekban ise işçilerle çalışıp, onları gözlemleyip sonrasında üretimine konu edinmiştir.

- Bedri Rahmi ve Mehmet Pesen, halk biliminin; masal, halk hikâyesi, efsane, seyirlik oyunlar, el sanatları gibi alt dalları ile bir milletin yazılı ve sözlü kültürünü, dolayısıyla millî kültürü meydana getiren unsurlardan yararlanmıştır.

- Sanatçıların eserlerin de ki diğer bir ortak nokta ise yalnızlıktır. Figürler ister tek başlarına resmedilmiş ister grup halinde kurgulanmış olsun, her daim Anadolu insanının yalnızlığı dikkat çekicidir. Yalnızlığın; bir balıkçının yüzünde, bir milis kahramanının ifadesinde ya da bir Anadolu kadının portresinde olması, aynı dramatik ortaklıklarındandır.

- Nuri İyem, Mehmet Pesen, Neşet Günal ve Nedret Sekban, kullandığı figürler üzerinden sosyal ve kültürel yapıyla ilgili trajik konuları toplum tabanında çeşitlendirerek anlatmaktadır. Bu çeşitlilik sanatçıların, bazen birden çok figür (nesne) kullanmasına neden olmuştur. Bu resimler trajik acının betimidir.

- Sekban'ın işlediği balıkçı figürlerinin dramı ile, Günal'ın veya İyem'in eserlerinde işlenen dram aynıdır. Kırsalda buğday tarlasını ekip sonra yağın doludan veyamevsimin

kuraklığıyla umduğu mahsulü elde edemeyen çiftçinin dramıyla; Karadeniz’de bir balıkçının deniz ortasında boş kalmış ağlarının verdiği hüzündeki dramatik yapı aynıdır.

- Araştırmada yer alan sanatçıların resimlerindeki figürler tek noktaya bakmaktadırlar. Bu figürler; bir ulusun kaderini, feodal yapıdan kurtulup çoğulcu sosyal yapının özgürlüğe kavuşmasına olan bakışını simgelemektedir. Bu durum Eyüboğlu’nun saz çalan aşığında, bebeğini eşek üzerinde emziren Anadolu kadınında ya da çobanında görülür. Aynı bakış Neşet Günal’ın tarlada umuda doğru bakan figürlerinde de vardır. Nuri İyem’de ise bazen sadece bir çift göz, tekli veya grup kadın portreleri ya da bir ağıtta gözlenir. Köyden kente göçün resmedildiği seride bilinmezliğe ve umuda giden yolculuğa bakıştır bazen bu tek noktaya bakış. Mehmet Pesen’in eserlerinde ise, köyden köye gelin giden bir genç kızın bakışlarındadır bilinmezlik. Yine aynı tek noktaya odaklanmış bakışlar, Nedret Sekban’ın balıkçılarında, çingenelerinde ve Kurtuluş Savaşı kahramanlarında görülür.

- Sanatçılar, Anadolu toprağında ve kültüründe geçirdikleri çocukluk dönemlerini, yaşadıkları ortamları ve kişisel izlenimlerini eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçılar seçtikleri konularla çağlarına tanıklık etmişlerdir. Gördükleri dünyanın, tinsel dünyalarının saf bir simgesi olduğu gerçeğine varılmıştır. Bu durum psikanalitik kuramcı olan Jung’un yaptığı analitik çalışmalarla açıklanmıştır. Buna göre bireyin yaratıcı faaliyetleri, bilinçaltından kaynaklanmaktadır. Yapılan resimler bilinçdışının canlandırılmasıdır ve yaratıcı bir işlevi vardır. Yani resimlerle ortaya çıkan materyal; bilinçli şekilde yönlendirilmiş, beklenen, düşünülen şeyler değil, bilinçaltında bastırılan ve unutilan düşünce, anı, fantezi, yaşantılar ve onların sembolik biçimlenmeleridir. Karanlık bilinçaltı tabakaları, eserle ışığa çıkmaktadır. Ruhsal çözümlemede karar verecek olan kısım bilinçdışının elementleridir. Bunlar arkaik duygular, efsaneler, masallar, töreler ve rüyalardan kaynaklanır. Bireysel bilinçaltı yanında toplumsal (kolektif) bilinçaltı da vardır. Toplumsal bilinçaltı; insanlığın ortak mirasını oluşturan tasarım ve düşüncelerdir ki, bunlara ‘arketip’ denir. Arketipler, insanlığın gelişimindeki yaşanmış ve depolanmış olan efsanelerden, mistik düşünce, inanç ve genelde Anadolu için geçerli olan tasarım ve sembollerden oluşur. Araştırmada yer alan sanatçıların, çocukluk ve gençlik dönemlerinden sonra hayatlarının büyük bölümlerini kent kültüründe sürdürmelerinin yanında; kırsal temalı ve Anadolu hayatını konu edinen eserler üretmeye de devam etmişlerdir. Bu durum, bilinçaltı arketiplerin eser üretimi ve konu seçiminde etkisini göstermektedir. Araştırmada yer alan eserler, geleneksel toplum sanat

yaratım özelliklerini taşır. Çünkü eserlerde simgeler, ‘ben’ duygusunun yok olmasına ve ‘biz’ duygusunun öne geçmesine hizmet etmektedir.

- Sanatçılar psikanalitik yöntemle irdelendiğinde, bilinçaltı ve psikolojik motiflerinin temelinde çoğunlukla toplumsal kültürün getirdiği etkiler sanatçıların resimsel dilinde izler taşımaktadır. Ancak eserler, sanatçıların biyografileriyle ele alındığında; sanatçıların çocukluk ve gençlik dönemlerine ait yaşanmış sahnelerin, resimlerin içinde gizlenmiş olduğu, sanatçıların çeşitli yazı ve anlatımlarından anlaşılmıştır. Bilinçaltının önemli bir unsuru olan cinsel dürtülerin, geri plana itildiği eserlerde cinsel içerikli bir anlatım kullanılmamıştır. Yalnız bu durum Sekban’ın bazı Çingeneler eserlerinde görülmez.
- Eserlerin gerçekçi bir estetik yaklaşım içerisinde ifade edilişi, toplumda daha anlaşılır kabul edildiği için halk-sanat-sanatçı arasındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Ayrıca eserler, Anadolu kültürünün yaşatılmasında öncü bir işlev görmüştür.
- Eserler uzun dönemli bir politikaya dayandırılmıştır. Sanatçıların tümünün mezun olduğu ve aynı zaman da Bedri Rahmi, Neşet Günal ve Nedret Sekban’ın akademisyen olarak görev yaptığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi, sanat alanında politik bilinci ifade eden üretimlerin en yoğun olarak görüldüğü kurum olmuştur.
- Araştırmada yer alan sanatçılar, Türk Sanat Eğitiminin gelişmesine büyük katkılar sağlamışlardır. Resmin günah sayıldığı bir dönemden, değer gördüğü bir döneme geçişi hızlandırmışlardır. Bu süreçte sanatçılar, sanatın toplumsal yaşam içindeki yerini de ele alarak, kitlelerin eğitilmesinde toplumsal bir sorumluluk üstlenmişlerdir. Akademi eğitimi yapan Bedri Rahmi, Neşet Günal ve Nedret Sekban’ın verdiği eğitimin Çağdaş Türk Sanatına etkisi büyük olmuştur. Bugün, Anadolu kaynaklı ve toplumsal gerçekçiliği benimsemiş ressamların önemli bir bölümünün adı anılan sanatçıların atölyelerinde yetişmiş olması bunu doğrulamaktadır.

Toplumlar geçmişlerini özümstediklerinde; kendi özlerini anlayabilirler. Sanatın evrenselliğe ulaşabilmesindeki en önemli unsur, şimdiki zamanın içinde hem geçmişi hem de geleceği barındırma gücüne sahip olmasıdır. Bu sebeple yaşanan toprakların kültürüne sahip çıkılması çok önemlidir.

5.2 Öneriler

Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, bu alanda yapılabilecek olası araştırmalara yönelik aşağıdaki önerilere ulaşılmıştır:

- Çağdaşlaşırken ulusal kimlik korunmalıdır. Bu şekilde medeniyetin aslında Anadolu'dan yükseldiği gösterilerek sanat ihraç edilmeli ve bunu yaparken de öz gösterilmeli ve korunmalıdır.
- Plastik sanatlar alanında, düşünsel alt yapı (sanat felsefesi) zenginleştirilmeli ve Güzel Sanatlar Bölümleriyle, diğer disiplinlerin arasındaki bağ arttırılmalıdır.
- Üniversitelerde eleştiri ve değerlendirme bölümleri kurularak, disiplinler arası bilgi transferi için imkânlar arttırılmalı, bu yönde çalışmalar yapılmalıdır.
- Kültürel platformda devlet desteğinin arttırılması: Kültür ve eğitim politikaları tekrar düzenlenerek, devlet denetiminde ancak, hükümetlerden bağımsız uzun vadeli ve istikrarlı bir program yapılmalıdır.
 1. Özelleşen sanat piyasasına, devlet desteği arttırılmalıdır. Oluşturulan yeni kanunlarla; otel, alışveriş merkezi, holding ve şirketlere yıllık kazançlarının belli bir miktarını yerli sanat eserine harcama zorunluluğu getirilmelidir.
 2. Güzel Sanatlar öğrenci ve mezunlarına iş istihdamının arttırılması ve her bireyde estetik bakış açısı oluşturulması amacıyla devlet binaları, parklar, sokaklar, metro ve dini mabetlerin “dekore edilmesi işleri” Üniversitelerin Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültelerine verilmelidir.
 3. Ayrıca sanat yarışmaları artırılarak, yeni isimlerin duyurulmasına olanak sağlanmalıdır. Böylece genç yeteneklere imkân sağlanmış olacaktır.
 4. Sanat teknolojisi üreten bir ülke olma adına; devlet yardımıyla, Türk sanat malzemeleri markası yaratılarak, kaliteli üretimle iç piyasada imkânların arttırılması ve ihracatının yapılması gerekmektedir. Kurulan markada, malzeme araştırmaları departmanı oluşturularak, teknik anlamda malzeme buluşlarıyla bu üretim desteklenerek yenilenebilmelidir. Güzel Sanatlar bölümlerinin aktifliğinin arttırılabilmesi için, üretilen boyalar ve teknik malzemeler kar

güdülmeksizin Üniversitelere satılmalıdır. Bu şekilde sanat eseri maliyeti düşürülmelidir.

5. Devlet desteğinde genç sanatçıların desteklenmesi için bir yerleşim alanı oluşturulmalı, sanatçılara atölyeler temin edilmeli ve her sanatçıdan yıllık resim alımıyla devlet koleksiyonu genişletilmelidir. Malzemelerin devlet tarafından üretilerek maliyetine yakın fiyatlarla bu atölyelerde tüketimi sağlanmalıdır. Bu bölge, sanat merkezi olma kimliğiyle, sergi, organizasyon ve sanatçılarla iletişim için ev sahipliği yaptığı gibi; turizm ve kültür ihracı içinde kullanılmalıdır. Böylece Güzel Sanatlar Bölümlerinde yetiştikten sonra olanaksızlıklarından dolayı mesleğini icra edemeyen gençlere iş istihdamı oluşturulacaktır. Bunun sonucu olarak ta halk ve sanatçı arasındaki bağ kuvvetlendirilecektir.
6. Kültürel varlığın korunması amacıyla; Guggenheim, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC) ya da MoMa gibi organize müzelerin yapıları Türkiye'de de değerlendirilerek Türk müzelerinin sayıları artırılmalı ve var olanlarının da imkânları genişletilmelidir. Mimari açıdan çağı ve Anadolu kültürünün değerlerini yansıtan, geniş alana kurulmuş müzelerle, süreli ve geçici sergiler gerçekleştirilmeli ve her müze kendi restorasyon bölümlerini oluşturulmalıdır.



KAYNAKLAR

- Abdullah, S.(1994). *İkinci Meşrutiyet ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Açıkgöz, N.(1999). *Kahvename Klasik Türk Edebiyatında kahve*. Ankara: Akçağ.
- Adorno, T.W.(1990). *Eleştiri toplum üstüne yazılar içinde*. İstanbul: Belge.
- Adorno, T.W.(2007). *Kültür endüstrisi, kültür yönetimi*. İstanbul:İletişim.
- Afetinan A.(1968). *Atatürk ve Türk kadın haklarının kazanılması*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Ağaoğlu, A. (2007). *Çağının tanığı bir ressam: Nuri İyem göç resimleri*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.
- Akbal, O.(1980). Dostum Nuri İyem. *Sanat Çevresi Dergisi*,16, 8-9.
- Akalan, G.(2003). Türkiye’de Özgün Baskı Resme tarihsel bir bakış Gravür’ün sorunları ve çözüm önerileri. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8.
- Akdeniz Sanat Galerisi.(1978). Nuri İyem. *Milliyet Sanat Dergisi*. 275, 27-28.
- Akkaya, G.B.(2003). *Türkiye Cumhuriyeti’nin Atatürk dönemi kültür ve sanat anlayışı*. İstanbul: Sanat ve Bilgi.
- Aksal, O. ve Şölenay, E. (2011).Zaman kavramı, Avrupa seramik masa ve şömine saatleri.*Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*.7, 111-122.
- Aksel, E.(1995, Nisan, Mayıs).*Talep ve gereksinim*. Güzel Sanatlar Fakülteleri, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri Sempozyumundan bildiri. Anadolu Üniversitesi. Eskişehir.

- Aksoy, E., (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde halk bilimi unsurları*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Aksoy, Y. (2015). Atatürk ve çiftçiler. *Bütün Dünya Başkent Üniversitesi Kültür Yayını*, 8, 36.
- Aktansoy, H. (2004). *Ressam Bedri Rahmi*. Artist Dergisi 8(22), 32-37.
- Alakuş, A.O. (2009). *Çok alanlı sanat eğitimi uygulamaları. sanat ve görsel sanatlar öğretimi*. Ankara: Pegem.
- Alakuş, A.O. & Mercin, L. (2005). Sanat eleştirisi ve pedagojik eleştiri yönteminin incelenmesi. *D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 36-46
- Altıntaş, O. (1995). *D Grubu sanatçıların eserlerinde ön ve arka yapı kategorileri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Altıntaş, O. (2009). Nuri İyem'in resimlerinde kadın imgesi. 2. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak "Kadın" Edebiyat Dil ve Kültür Çalışmalarında Kadın Sempozyumun bildirileri* 35, 39-43.
- Altınok, İ. (1971, Kasım 6). Türk resminin sorunları-1, 2, 3. *Oluşum Gazetesi*, s.2.
- Altun, H.O., Gürsoy, E. N., (2010). Kültür tarihimizde yarış. *Tematik Türkoloji Dergisi*. (2)1, www.actaturcica.com sayfasından erişilmiştir.
- Altuğ, E. (2002). *Eleştiri eleştirinin kurdu*. Radikal Gazetesi. <http://radikal.com.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Altuğ, E. (2003). Neşet Günel ile son söyleşi. *Milliyet Sanat Dergisi*. 526, Ocak, 44-45.
- Antmen, A. (2005). *Türk sanatında yeni arayışlar 1960-1980*. Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimsel Enstitüsü, İstanbul.
- Arat R.R. & Bang W. (1970). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Araz, R., Kalafat, Y. (1995). *Harput'ta eski Türk inançları ve halk hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür
- Arıkan, G. (1988). Kırsal kesimde kadın olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(2), 1-16.
- Arnold, M. (2002). *Günümüzde eleştirinin işlevi. eleştiri anlamı ve işlevi içinde*. İstanbul: İz.

- Artam müze kataloğu (2012).*Çağdaş sanat eserleri*.İstanbul:Antik.
- Artun, A.(2013). *Çağdaş sanat ve kültüralizm kimlik ve estetik*.İstanbul: İletişim.
- Artun, E. (1996). Adanalı Âşıkların Şiirlerinde Kıbrıs Barış Harekâtı. *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 51-55
- Artut, K. (2001). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Artut,K. (2007). *Sanat kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Artut,K. (2009).*Sanat kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Askwith, T. (1966). Community Developoment in Turkey. *Community Development Journal*, 1(1), 6-11.
- Aslier, M.(1980).*Varolmayana biçim vermek*. İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.
- Ataman, S. Y.(1992), *Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Ritüelleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II (1997). Ankara:Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü
- Atikoğlu, (1986, Aralık).60 Kuşağı resme özgün bir ses getirdi. *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Atikoğlu, A. (1986, Aralık). 50. sanat yılında Nuri İyem ile söyleşi: ulusal olmayan toplumsal yankı uyandıramaz. *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Ay, G.(1975). *Folkloru Giriş*. İstanbul: Pan.
- Aydoğan, K.E.B.(2010). *Sanat eğitimi ve sanat eleştirisi: Türkiye'de görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumlar örneği*.Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Eskişehir.
- Balaman, A. R. (1973).Gelenek Maddesi. *Gelenekler, Töre ve Törenler*,(c.4, ss.135)İstanbul: Gelişim Alfabetik Gençlik Ansiklopedisi.
- Balcioğlu, Ş.(1984). Mehmet Pesen Halk Sanatına Gönül Verdi. *Sanat Çevresi*. 67, 54-55.
- Bascom, W. R. (2005). Folklorun Dört İşlevi Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar(F. Çalış, Çev.), Ankara: Geleneksel.
- Başar, Z. (1987).*Atatürk çağırılması*.İstanbul: Genç.

- Başçetinçelik, A.(2001). Karaisalı ve Çevresinde Doğum, Evlenme, Ölüm. Kuva-yi Milliye Şenlikleri Dünden Bugüne Karaisalı. *Türkoloji Dergisi*. (29) 30, 2-18.http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/bascetinçelik_karaisali.pdf. sayfasından erişilmiştir.
- Başkan, S.(1991). *19.Yüzyıldan günümüze Türk ressamaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bek, G. (2008).Çağdaş Türk sanatında ulusallık evrensellik sorunsalı ve bazı temel yaklaşımlar.*Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117-130.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mehmet Pesen, Nedret Sekban, Neşet Günal, Nuri İyem, (2016). <http://www.turkishpaintings.com> adresinden erişilmiştir.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mehmet Pesen, Nedret Sekban, Neşet Günal, Nuri İyem, (2016). <http://arsiv.ntv.com.tr> adresinden erişilmiştir.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu(2016). [http:// www. milliyet.com.tr/rahmi-eyuboglu/](http://www.milliyet.com.tr/rahmi-eyuboglu/) adresinden erişilmiştir.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu (2016).<http://rahmиейuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/biyografi/> adresinden erişilmiştir.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu (2016). <http://www.issanat.com.tr/tr/etkinlik/sergi/20121011/retrospektif-sergi/> adresinden erişilmiştir.
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Benk, A. (2001). *Çağdaş eleştiri, söyleşiler, yazılar*. İstanbul: Doğan.
- Berk, İ. & Çalıkoğlu, L., Edgü, F.,Turan, E., Ural, M.(1998). *Yurt gezileri ve yurt resimleri 1938-1943* Sergi Kataloğu. 1.Baskı. İstanbul: Milli Reasürans.
- Berkes, N. (2002).*Türkiye’de çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Berksoy, F. (1993). *20.yy. Batı Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Bu Alanda Çalışan Türk Sanatçıları*. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Berksoy, F. (1998).*20.yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar.
- Berk, N.(1964). Türk Sanatı Avrupa’da. *Varlık Dergisi*,7(5), 614.

- Berk, N. & Özsezgin, K. (1983).*Cumhuriyet Dönemi Türk resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Berk, N. & Turani, A. (1981).*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 2.İstanbul: Tıglat.
- Beysanoğlu Ş.,Çotuksöken, Y., Kırzioğlu, M.F., Koç M.& Koz , S.M.(2007). *Ziya Gökalp Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bilgen, N. (1991). *Kalkınma ve Sanat*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- Binzet, C.A.(2007). Mehmet'in Oğlu. *Rh+Sanart Dergisi*. 89, 52-55.
- Boratav, P.N. (1982). *Folklor ve Edebiyat I-II*. İstanbul: Adam.
- Boratav, K., Hilav, S., Katoğlu, M., Koçak, C., Ödekan, A., Özdemir, H., Tunçay, M. (1995).*Türkiye tarihi4, çağdaş Türkiye 1908-1980*.İstanbul: Cem.
- Boydaş, N. (2003, Ekim)*Sanat eğitiminde eleştiri ve bir eleştiri denemesi*.12. Eğitim Bilimleri Kongresi Gazi Üniversitesi'nde sunulmuş bildiri. Ankara.
- Buyurgan, S. & Buyurgan, U. (2007).*Sanat eğitimi ve öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Büyük Larousse (1986). C-4 İstanbul.
- Büyükünal, F.(1992). Neşet Günal ile Söyleşi. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 4, 45-49.
- Büyükünal, F.(1995). Neşet Günal. *Sanatsal Mozaik*. 4, 60-65.
- Cezar, M. (1971).*Sanattan Batıya açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Christophe, A.(2015). *Korkunun Psikolojisi*. İstanbul: Say.
- Clark, T.(2011). *Sanat ve Propaganda Kitle kültürü çağında politik imge*. (E.Hoşçusu, Çev.). İstanbul:Ayrıntı.
- Coşkun, R.(2006).*Resimde zaman kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Çakaloz, Z.O.(1980).Nuri İyem konusunda. *Sanat Çevresi Dergisi*, 16, 14-15.
- Çalikoğlu, L. (2001). Nuri İyem'in kadınları. *Milliyet Sanat Dergisi*. 512, 18-20.
- Çabuk, N. (2003) Güney Doğu Anadolu'da Yoksulluğun Sosyal Göstergeleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*.2(43), 41-65

- Çağmlar, Z. (1999). *Adana Yöresi Avşar Ağutları ve Bu ağutların Adana Âşıklık Geleneğine etkisi*. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Çağlıyan, S. (2010). *1970 sonrası Türk resim sanatında insan figürünün tematik bağlamda değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çeken, B.(2004). Resim sanatında halk bilimsel öğelerden yararlanma. *Milli Folklor Dergisi*.64(16), 94-97.
- Çeltikci, O. (2007). Yaşar Kalafat'ın eserlerinde Türk dünyası kültür ve halk inançları. İstanbul: IQ .
- Çiçek, V. (2010).*19.yy sonrası resim sanatında ve Türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimler*.Yüksek Lisan Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.Eskişehir.
- Cohn W. (1973) *The Gypsies*.U.S:Addison Wesley.
- Çopuroğlu, C. (2002).Fırat havzası evlilik kültürü: düğün öncesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.2(10), 164-175.
- Çubukçu, A.(2016). İşçinin resmini yapmak. *Evrensel Kültür Dergisi*.<http://www.evrenselkultur.com/2016/.../iscinin-resmini-yapmak/sayfasından-erişilmiştir>.
- Cumalı Galerisi (1977). Mehmet Pesen. *Milliyet Sanat Dergisi*. 217, 26.
- Dal, E. (1983).*Sanat tarihi yillığı XII Kunsthistorische Forschugen*.İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi ve Araştırma Merkezi.
- Demirtaş, C.(1980). Kendine özgü bir dünya kurmasını bilen sanatçı Nuri İyem. *Sanat Çevresi Dergisi*, 16, 10-11.
- Devrim, M. (2003). Neş'e Erdok ile Neşet Günal anısına. *Rh+ Sanat Dergisi*. 3, 14-18.
- Durbaş R.(1994, Ocak 27). Sureti resmin yüzünde. *Sabah Gazetesi*, s.32.
- Dündar, C.(2009). *Yüzyılın Âşıkları*.<http://www.milliyet.com.tr/-/can-dundar/guncel/gundemyazardetay/07.03.2009/>, 21.6.2016 sayfasından erişilmiştir.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997).İstanbul:Yem.
- Eke, M.(2010).Geçmişte yapılan Âşık atışmalarının günümüzdeki görünümü. *Tematik Türkoloji Dergisi*.1(2), www.actaturcica.com sayfasından erişilmiştir.

- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (M. A. Kılıçbay Çev.), Ankara: Gece.
- Elibal, E. (1973). *Atatürk ve resim heykel*. İstanbul:İşBank Kültür
- Erbay, M. (1997). *Plastik sanatlar eğitiminin gelişimi*. İstanbul:Boğaziçi.
- Erbay, M. & Fethi, (2006). *Cumhuriyet dönemi 1923- 1938 Atatürk'ün sanat politikası*. İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi.
- Erdem Ş. & Pular A.(2002).Doğu Karadeniz Bölgesi'nde oynanan horon türü oyunlar üzerine bir araştırma. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 10(1), 223-232
- Erdemci, F.,Germaner, S. & Koçak, O. (2008).Modern ve ötesi 1950-2000.İstanbul: *Bilgi Üniversitesi Dergisi*. 178,78-135.
- Ergüven, M.(1980).Nuri İyem'de Geniş Halk Dilimleriyle Bütünleşme olgusu. *Sanat Çevresi Dergisi*, 16, 13.
- Ergüven, M.(1981). Neşet Günal ya da görsellik ve düşünce. *Sanat Çevresi*, 38, 9-11.
- Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ertuğrul, G. (1988). Anadolu'da Türk kadınının statüsü. *Atatürk Dergisi*.(1)2. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/atauniad/article/view/1025000828> sayfasından erişilmiştir.
- Erinç, S.M. (2009). *Resim eleştirisi üzerine*. Ankara:Ütopya.
- Erinç,S.M.(2009) *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara:Ütopya.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Yorum Sanat.
- Ersoy, A.(1998). *Günümüz Türk sanatı 1950'den 2000'e*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2001). *Sanat ve doğa*. İstanbul:Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi sayı:48,42.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk sanatçısı plastik sanatlar*. İstanbul: Altın.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat eleştirisi*. İstanbul: Artes.
- Erol, T. (1972). *Sanatta gelenek ve ulusallık sorunu*. Ankara: Özgür İnsan.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu yetişme koşulları, sanatçı kişiliği*. İstanbul: Cem.
- Ertem, S. (1922). *Ziya Gökalp ve dil meselesi*. İleri Mecmuası

Evin Sanat Galerisi Sergi Kataloğu 2009.

Eyüboğlu, B.R.(2005).*Resme başlarken*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Eyüboğlu, S.(1953, Kasım 19).Nuri İyem. Akşam Gazetesi.<http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/aksam-gazetesi-1953/> sayfasından erişilmiştir.

Erzen, J.N.(1984) 1808-1809 Türk Resminde Figür. *Boyut Dergisi*. Kasım, 3-26.

Erzen, J. (2001). *Nedret Sekban*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.

Feldman, E.B. (1992). *Varieties of visual experience*. New York: Abrams.

François, G.(1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*. (M. A.E.Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Sigmund, F.(2016) *Kültürdeki Huzursuzluk*.(V.Atayman,Çev.). İstanbul: Say.

Genç, R. (1997). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*. Ankara: AKM Nevruz.

Germaner, S. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Germaner, S.(2000).*1968 Kuşağı sanatçıları*. İstanbul: Sanat Tarihi.

Gezgin, E.(2016).*Damgalanan mekânda yaşam: Bir kentin 'öteki'si olmak*. Ankara: Phoenix.

Gezgin, Ü. (2009). *1950 sonrası Türk resminde düşünsellik*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Giray, K. (2000). *Çallı ve atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür .

Giray, K. (2000).*Türkiye İş Bankası resim koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Giray, K. (1999). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Giray, K. (1998). *Nuri İyem* İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Giray, K. (1997). *Çallı ve atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Giray, K.(1997).*Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*.İstanbul: Akbank.

Giray, K. (1991).Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler. *Türkiye ile Sanat Dergisi*,1 (2), 33 38.

- Girgin, F.(2009).*Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında yöresel motifler*. Yüksek Lisans Tezi,Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Gökalp, Z. (1970).*Türkçülüğün esasları* .İstanbul: Milli Eğitim.
- Gökalp, Z.(2002). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: Toker.
- Gönenç, T.(1980).Emeğin ve acının şiiri Nuri İyem üzerine notlar. *Sanat Çevresi Dergisi*, 16, 16-17.
- Günyaz, A. (1991). Dünü bugün ile Mehmet Pesen. *Sanat Çevresi*.158, 36-37.
- Günyaz, A.(2003). Mehmet Pesen. *Rh+ Sanat Dergisi*, 7, 37-39.
- Gürbilek,N.(2007). *Vitrinde yaşamak 1980'lerin kültürel iklimi*.İstanbul: Metis.
- Gürer, C.A. (1941).Montrö imzalandığı akşam Atatürk bu sulh zaferini Florya'da nasıl kutlamıştı. *Cumhuriyet Gazetesi*, s:10.
- Güreşçi, E. (2006). Türkiye'de köy sorunları için çözüm arayışları. *Türk Tarım Dergisi*. (171), 25-33.
- Gürses, D. (2007). Türkiye'de yoksulluk ve yoksullukla mücadele politikaları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.17(1), 59-74.
- Gürses, İ. (2007). Jung'cu arketip teorisi bağlamında tasavvufi öykülerin değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(16) , 77-96.
- Güven, A. (2012). <http://www.cingeneyiz.org/nedretsekban.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Güven, M. (2012). *1980 sonrası Türk resminde konu ve sembol*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Güzel, M. (2002). *Çalgı topluluklarında asmalı davulun akortlanmasının önemi*. Bitirme Çalışması, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Hanay, A. (2009).*1930 sonrası Türk resminde köylü teması*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Haspels ,C.H.E. (1971). *The Highlands of Phrygia*. New Jersey: Princeton University.

- Hatipoğlu, Ö. (2010). *1923-1940 dönemi Türk resmine biçim, konu, anlam, yorum ve yargı temelli yeni bir yaklaşım*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.İstanbul.
- Honnef, K. (1988).Contemporary Art.
- Hauser, A.(1984).*Sanatın toplumsal tarihi*.(Y. Gölönü,Çev.).İstanbul: Remzi.
- Hadjınicolau, N.(1987).*Sanat tarihi ve sınıf mücadelesi* (M.H. Spatar, Çev). İstanbul: Kaynak.
- Heidegerr, M.(2011).*Sanat eserinin kökeni*.(F. Tepebaşı,Çev) Ankara: De Ki.
- İnan, A.(2007).*Atatürk hakkında hatıralar ve belgeler*.İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- İnce, B.(2007).*Türkiye’de sanat(resim) eğitimcisi yetiştirme sürecinde sanat eleştirisi dersine ilişkin öğrenci tutumları öğretim etkinlikleri ve sanat etkinliklerini izleme ilişkileri*. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İzmir.
- İpşiroğlu, Z.(1992).*Eleştirinin eleştirisi*. İstanbul: Cem.
- İskender, K.(1991).80’li yılların Türk sanatının geçmişe uzanan kökleri. *Sanat Çevresi*, 149, 20.
- İskender, K. (1995).*Neşet Günal*. İstanbul: Ada.
- İyem, N. (1959). Resimde konu. *Dost Dergisi*. 6 (27), 31-34.
- İyem, N.(1980). Kuşaktan Kuşağa Kendini Bulma. *Sanat Çevresi Dergisi*.16, 4-6.
- İyem, N. (1986).*Nuri İyem*. İstanbul: Ana.
- Jung, C.(2009). *Dört Arketip*. (Z.A. Yılmaz, Çev.).İstanbul: Metis.
- Kabaş, Ö. (1976). *Tüm çevresel gerçekçilik bildirişim ve sibernetik kuramları açısından plastik sanatların oluşumuna bir bakış*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi.
- Kalafat, Y. (1995). *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının izleri*. Ankara: Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi
- Kalafat Y. (2000). *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi ve görebildiğim Kıbrıs*. Ankara: Turan Kültür Vakfı.
- Kandinsky, W. (2013).*Sanatta ruhsallık üzerine*.(G.Ekici,Çev.).İstanbul:Altıkırkbeş.
- Karaesmen, E. (2002). *Dünden yarına Nuri İyem-1*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Mas.

- Karaesmen, E.(2015). *Nuri İyem 100yaşında-Bir yaratılış mucizesi*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Sergi Katalogu.
- Karasar, N. (2013).*Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Karayağmurlar, B. (2007) . Nurallah Berk ve Kübizm. <http://bedrikarayagmurlar.com/yazilar/NURULLAH%20BERKVE%20KUBİZM.doc> c sayfasından erişilmiştir.
- Kenner, H. (1976) , Genius Cacullutus. *Zu namenlosen Göttern der Austria Romana II, Römisches Österreich* 4, 147-161.
- Kıyar, N.(2007). *Çağdaş Türk Sanatında figüratif resmin kültürel değişim ile ilintisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kıymet, G.(2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: Başak.
- Kırıoğlu, O.T. & M. Strokrocki (1997).*Ortaöğretim sanat öğretimi*. Ankara:YÖK Dünya Bankası MEGP
- Kolukırık, S.(2005). Türk Toplumunda Çingene İmgesi ve Ön Yargısı, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 63.
- Kongar, E. (1981).*Atatürk ve devrim kurumları*. İstanbul: Remzi.
- Kongar,E.(1982). Sanat sosyolojisi açısından 1981. *Hürriyet Gösteri*, 14, 43-44.
- Kongar, E.(2000). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi.
- Köksal, A.(1976). Neşet Günal'ın Sergisi: Orta Anadolu insanının acı yaşamını dile getiren çarpıcı ve gerçekçi duyarlılık. *Milliyet Sanat Dergisi*,166,(9), 18-20.
- Kroober, A. L. (1970). *Style in the fine arts*. New York: Praeger.
- Kuban, D. (1973).*Sanat tarihimizin soruları*. İstanbul: Çağdaş.
- Kurtuluş, Y. (2000). Türkiye'de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999). Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kuzucular,Ş.(2016).*Ressam Prof.Nedret Sekban hayatı ve sanatı*.<http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/ressam-prof-dr-nedret-sekban-hayati-ve-sanati-2245.aspx>. sayfasından erişilmiştir.

- Külahlıoğlu, C. (1985, Aralık). Toplumcu gerçekçiliğin güclü firası Nuri İyem: Baskıdan bıktığım için soyut resim yaptım. *Milliyet Gazetesi*, s.12.
- Kültür&Turizm Bakanlığı (t.y.) Âşıklık Geleneği. <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,50992/asiklik-geleneği.html> sayfasından erişilmiştir.
- LeBreton, D.(2016).*Bedene Veda*.(A.U.Kılıç, Çev.). İstanbul: Sel.
- Limon, B.(2008). *ağdaş Türk resminde örgütlü sanat hareketlerinin Türk toplumunda sanat alt kültürünün oluşmasına etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Lhote, A.(2000).Sanatta değişmeyen plastik değerler.(K.,Özsezgin,Çev.). Ankara:İmge.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi.
- Madra, B.(1992). Çağdaş Sanat Merkezi. <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>. sayfasından erişilmiştir.
- Madra, B.(2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk,
- Madra, B. (2006). Sermaye açısından kültür-sanat, malların dışında kalan bir mal değerdir. *Evrensel Kültür*, 169, 76-78.
- Marsh, A (2008). Eşitsiz Vatandaşlık: Türkiye ingenelerinin karşılaştığı hak ihlalleri. E.Uzunpeder,S.Danova/Roussinova, S. Özçelik ve S. Gökçen (Ed.) Biz Buradayız: Türkiye’de Romanlar, ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi.(s.53-109). İstanbul: Mart.
- Mehmet Pesen (2016).<http://www.mehmetpesen.com> adresinden erişilmiştir.
- Michael, B.(2004) Hunters, Foragers & Singing Smiths: Metamorphoses of Peripatetic Peoples in Africa. USA: Praeger.
- Milas Folklor Araştırmaları Derneği (1986). *Türk Halk Oyunlarının 100’lük Sınıflandırılması*.Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Mooő, E. (2006).80’lerden bugüne zincirleme hayat tamlamaları. *Evrensel Kültür*, 175, 40-43.
- Moran, B. (2003).*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*.İstanbul:İletişim.
- Nedret, S.(2003). Ulusal ve Evrensel Üzerine.*Rh+ Sanat Dergisi*.3,47-48.

- Nedret Sekban'la röportaj (2007). *Rh+ Sanart Dergisi*, 40, 72-73.
- Nedret Sekbanla Röportaj(2012). [Özel Sayı]. *Atölye Dergisi*. (Temmuz-Ağustos), 3 s:10-12
- Neşet, G. (1983). Neşet Günal ve Atölyesi. *Sanat Çevresi Dergisi*, 53, 5-6.
- Neşet Günal(2016). <http://galeribaraz.com/sanaticilar/neset-gunal> adresinden erişilmiştir.
- Neşet Günal, Nuri İyem(2016). <http://www.galeriselvin.com> adresinden erişilmiştir.
- Nevzat, S.(1999). *Kahvelerim Pişti Gel Küllük Anıları*. Ankara: Karşı.
- Oktay, A. (1992).*Sanat ve siyaset*. İstanbul:Yön.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür: sözün teknolojileşmesi*. (S.Postacıoğlu Banon, Çev.), İstanbul: Metis.
- Orhon, O.S. (1942).*Sanat muhabbetleri*. Çınaraltı Dergisi Haziran sayısı
- Ott, R.W.(1985).*The history of art education*.National Art Education Association.
- Ödekan, A. (1999). *Çağdan olmak, Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Ögel, B. (1998), *Dünden bugüne Türk kültürünün gelişme çağları*.İstanbul:Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Öndin, N. (2003).*Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat 1923-1950*.İstanbul:İnsancıl.
- Öz, M. A. (2001).*Gürün İlçesinde kullanılan halk sazları/çalgıları*. Sivas: Gürün İlçesi.
- Özdoğru, N. (1973, 30 Mart). Nuri İyem: yeni bir aşama yolunda. *Milliyet Gazetesi*, s.8.
- Özer,A. (2011).*1980 sonrası Türk resim sanatında yeni oluşumlar ve sanat eğitime yansımaları*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.Ankara.
- Özdemir, S.(2009).*Nedret Sekban (Desen olsam ölü diri)* Sergi Kataloğu Evin Sanat Galerisi.
- Özdemir, S.(2009).*Dünden yarına Nuri İyem 2*.İstanbul:Evin Sanat Galerisi Mas.
- Özgür, N.D. (2007). *Portre bağlamında resimsel çözümler*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkan, S. (2008). *Türk Eğitim Tarihi*. Ankara: Nobel.

- Özol, A.(2012). *Sanat eğitimi ve tasarımda temel değerler*. İstanbul: Pastel.
- Özsezgin, K. (1981). İki kuşak bir arada. *Milliyet sanat*,15, 49-50.
- Özsezgin, K. (1982). 1981 Plastik Sanatlar. *Milliyet sanat*, 39, 23-25.
- Özsezgin, K.(1982).*Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanat tarihi*.3.Basım.İstanbul: Tıglat.
- Özsezgin, K.(1982). Neşet Günal 1923. *Milliyet Sanat Dergisi*, 42, 32-33.
- Özsezgin, K. (1985).*Sanat üzerine(Resmimizde yöresellik ve çağdaşlık ilişkileri)*Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Özsezgin, K. (1998).*Cumhuriyetin 75. yılında Türk resmi*. İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür.
- Özsezgin, K.(2010).*Cumhuriyetin 50 yılında plastik sanatlar*. İstanbul: Tunca Sanat.
- Özsezgin, K. & Renda, G. (1993).*Türk plastik sanatlar tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye 'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim.
- Paul, K.(2010).*Bauhaus ders notları ve yazıları*.(E.Ö.Uluer,Çev.) İstanbul:Hayalbaz.
- Pehlivanoğlu, B.(2001). *Neşet Günal Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Pehlivan, B. (2009). *Çağdaş Türk resim sanatında desen*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pepper, S.C.(1946).*Emotional distance in art*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 4(4), 235-239.
- Planck, U., Küçükboyacı, R.M. (1977). Türkiye'de köy sosyolojisi. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(4), 18-25.
- Ragans, R. (1995). *Art talk teacher's wrap around edition*.USA:Division of Macmillian, Mc Graw High School Publishing Company.
- Ressam Nuri İyem(1989, Şubat) *Hürriyet Gösteri Dergisi*. 99, 42-43.
- Rollo, M.(2014). *Kendini Arayan İnsan*. İstanbul: Okyanus.
- Sağlam, S.(1993).*Modern olan kataloğu*. İstanbul: Galeri Nev.

- Saglam, M. (2004). *Batılı anlamda Türk resim sanatının gelişme aşamaları ve koleksiyondan örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- San, İ.(2008).*Sanat ve eğitim yaratıcılık temel sanat kuramları sanat eleştirisi yaklaşımları*. Ankara:Ütopya.
- San,İ.(1985).*Sanat ve eğitim: yaratıcılık sanat sorunları, kuramları ve eleştirisi eğitime ilişkiler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi.
- Sanlıer, S. (2013). *Osmanlı Çingeneleeri*. İstanbul: Doğu.
- Sartre, J.P.(1998).*Estetik üstüne denemeler*. (M.Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya.
- Sausmarez , M.(1964).*Basic Design*. London:The Dynamics of visual form A&C Black
- Schneider, K., Gugerty, M.K. (2011). Agricultural productivity and poverty reduction: linkages and pathways. *The Evans School Review*, 1(1), 56-74.
- Süheyl, Ü.(1962). Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler. *Türk Etnografya Dergisi*, 5, 39-84.
- Şahin, H. (2000). *Türkiye Ekonomisi*. Bursa: Ezgi.
- Şeren, M.(2011). Eğitim Bilimine Giriş. M.Çağatay Özdemir(Ed.) *Bir Bilim Olarak Eğitimin Toplumsal Temelleri*.(s.79-98). Ankara: Pegem Akademi.
- Şimşek, A.(2015). *Nuri İyem 100yaşında-O bakışlarki*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Sergi Katalogu.
- Tambaş, U.(2011). *2000 sonrası Türkiye Sineması’nda kültürel, siyasal, toplumsal ve ekonomik hayatın gerçekçi temsili*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Tanaltay,E. (1989).Sanat ustalarıyla bir gün. *Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Dergisi*. 9(4), 159.
- Tanaltanay, E.(1989). Neşet Günel ile bir gün. *Sanat Çevresi*.127, 20-23.
- Tanaltay,E. (1990).Mehmet Pesen ile bir gün. *Sanat Çevresi Dergisi*. 137, 72-74.
- Tanaltay, E.(1997). *Neşet Günel, sanat ustalarıyla bir gün*. İstanbul: Tekin.
- Tanaltay, E.(2003). Özleyeceğiz. *Sanat Çevresi*. 291, 36-40.
- Tansuğ,S.(1976).*Beş gerçekçi Türk ressamı Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür*. İstanbul: Gelişim.

- Tansuğ, S.(1980).Nuri İyem'in Ressam Karakteri. *Sanat Çevresi Dergisi*, 16, 18-19.
- Tansuğ, S.(1981). Nuri İyem Vesilesiyle. *Hürriyet Gösteri Dergisi*.5(1), 28-29.
- Tansuğ, S.(1981). Neşet Günal'da Figür Güçleniyor. *Sanat Çevresi*. 38, 14-16.
- Tansuğ, S.(1983). Devlet kültür-sanat ilişkisi: Devlet ve plastik sanatlar. *Hürriyet Gösteri*, 36, 90.
- Tansuğ, S.(1991).*Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul:Remzi.
- Tansuğ, S.(1995). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S.(1999).*Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul:Remzi.
- Tansuğ, S.(2005).*Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul:Remzi.
- Tepecik, A.(1990). El Yazması Eserlerimizde Süsleme Sanatları. *Kooperatifçilik Dergisi*, (90), 60-68.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında doğa-insan ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Timuçin, A.(2008) *Estetik*. İstanbul: Bulut.
- Topakoğlu, B. (2003). *Soyut ekspresyonizmde espas*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1973,21 Ekim).Tarihsel değişme ve süreklilik. *Cumhuriyet Gazetesi*, s:6.
- Tunalı, İ. (1976).*Marksist estetik*. İstanbul:Altın.
- Tunalı, İ.(2003).*Marksist estetik*.İstanbul:Kaynak.
- Tunalı, İ.(2011).*Estetik beğeni çağdaş sanat felsefesi üstüne*.İstanbul:Remzi.
- Tunç, G.(2009). Beş hececilerin şiirlerine kaynak olarak Anadolu köyleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish*. 1(4), 87-102.
- Tuçcu, N. (1988, Aralık 10).Neşet Günal: ön yargılı eleştiriler beni etkilemez.*Milliyet Gazetesi*,s:10.
- Tuçcu, N. (1992, Temmuz 6).Benim için resim zihinsel bir olay. *Milliyet Gazetesi*, s:16.
- Turan, E.(1991). Sanatımızda Demokrat Parti Dönemi ve Vilayet Resimleri Olayı. *Milliyet Sanat Dergisi*. 8(35), 33-38.

- Turan, G.(1984).Neşet Günal desenleri.*Milliyet Gazetesi*,s:9.
- Turani, A.(2011).*Çağdaş sanat felsefesi*.İstanbul:Remzi.
- Turani, A.(2010).*Dünya sanat tarihi*.İstanbul:Remzi.
- Turani,A.(1993).*Sanat terimleri sözlüğü*.İstanbul:Remzi.
- Turani, A. (1989).*Türk resim sanatı 19.yy'dan günümüze*. İstanbul:Remzi.
- Tümertekin, E. (1977). Türkiye'de iç göçler üzerine. *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, 22, 29-42.
- Tütengil, C.O.(1975).*Sosyal bilimlerde araştırma ve metot*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi.
- Türk resminde figür geleneği (2002, Ekim). *Sanat Çevresi*, 288, 48.
- Türkiye Halk Bankası 1800'lerden günümüze zamanın belleği Resim Koleksiyonu Sergisi (2006).Öncü.
- Türkmen, Ö. (2015). Resim sanatımızın bağımsızlığı üzerine. *Dost Dergisi*, 18, 8-9.
- Uludağ, S.(1988), Ağıt Maddesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c.1, 112-115).İstanbul: TDV.
- Ulusoy,D. (1993).Sanat sosyolojisinde temel yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 247-259.
- Ulusoy, M.D. (2005).*Sanatın sosyal sınırları*. Ankara: Ütopya.
- Üçer, M. (1980). Sivas'ta evlenme gelenekleri 9: gelinin hazırlanması-baba evinde yapılan öğütler-gelin gitme-gelin alma. *Türk Folkloru Dergisi*. (9), 16-18.
- Ülken,H.Z.(1942).*Resim cemiyeti*.İstanbul:Üniversite.
- Üstünipek, Ş. (2009).*1936-1950yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi Leopold Levy ve atölyesi*. Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.İstanbul.
- Wolff, J.(2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*.(A. Demir Çev.). Ankara: Özne.
- Yaman, F.(2015). *Nuri İyem 100yaşında-Portre Yüz Resmi*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Sergi Katalogu.
- Yasa Yaman, Z.(2011). Suretin Sireti. İstanbul: Pera Müzesi.
- Yasa Yaman, Z.(1993). Türk resminde nonfigüratif tartışmaları ve Tavanarası ressamaları. *Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi*, (9), 60-63.

- Yavuz, H.(1980, Şubat). Türk resminde düşünce geleneği ve Nuri İyem. *Sanat Çevresi*, 16,12.
- Yenişehirlioğlu,F.(1993).Resimde zaman ve mekan kavramı.*Anadolu Üniversitesi E-Archive* sayı:01.
- Yetkin,S.K. (1940).Estetik. *Güzel Sanatlar Dergisi*.Sayı:2.
- Yetkin, S. K.(1943). Raks sanatı ve rakslarımız. *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, (5)54, 2.
- Yetkin, S.K.. (1953). İslâm Minyatürünün Estetiği. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* (1), 33.
- Yıldız, H.(2007). Türkçede Çingener için Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri. *Dil Araştırmaları Dergisi*,1(1), 66.
- Yılığür, E.(2016). *Roman Türün İşçileri*.İstanbul:Ayrıntı.
- Yılmaz, M.(2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya.
- Yılmaz, M.(2015). Sanatçı ve sanat eğitimcisi olarak Leopold Levy ve çağdaş Türk resim sanatına etkisi. *İdil Uluslar arası Sanat ve Dil Dergisi*, (4), 15.
- Yılmaz, Y.N.(2014). *1980'li yıllarda Türkiye'de sanat ve siyaset ilişkisi*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, O.(2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Yolcu,E.(2009).*Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*.Ankara:Nobel.
- Yolcu,E.(2004).*Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*.Ankara:Nobel.
- Yücel, M. S.(2002). Menderes Dönemi (1950-1960). *Türk Tarihi Ansiklopedisi içinde*, (c.16, 112-115) Ankara: Yeni Türkiye.
- Yücel, T. (1991).*Eleştirinin abc'si*.İstanbul:Simavi.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe sözlük. Ankara: TDK



EKLER



EK 1. Nedret Sekban'la Görüşme Metni

13.12.2016- İstanbul Mimar Sinan Üniversite'sinde Nedret Sekban'la Görüşme Metni

D.C.K. : Resimsel anlatım odağınızdan bahsedebilir misiniz?

N.S. : Resim plastik bir dildir. Zekâyı ve iradeyi analitik bir kafayla kullanıp sosyal ve toplumsal ilişkilerimizi belirler. 'Hangi dünya da yaşıyorsun? Nasıl yaşıyorsun? Nasıl değerlendiriyorsun?' Bu sorular, sosyal ve toplumsal ilişkinin diyalogudur. Kendi dilinin bir başkasıyla iletişimde olma yolu, insan olma biçimidir. Monolog bir diyalog olmaması için resimsel anlatımın odağına figürü alıyorum. Toplumsal tarafımdan ötürü, edebiyat alanındaki Orhan Kemal'in resim ayağı olarak beni benzetiyorlar.

D.C.K: Araştırma da yer alan resimleriniz ve düşünsel platformda oluşturduğunuz alt yapı itibariyle Anadolu temalı çalışan sanatçıların arasında yer alıyorsunuz. Üretim tarihleriniz göz önünde bulundurulduğunda, artık Anadolu insanının kırsaldan kentlere göç etmesi sonucu bu insanların şehir yaşantılarının görselleştirildiği resimlerinizle karşılaşıyoruz. Resimlerinizi yaparken Anadolu ve insanı hakkında fark ettikleriniz nelerdir?

N.S. : Anadolu, tarım kültürüne dayalı feodal bir kültürdür. Evet şehirleşme günümüzde daha fazla, ancak Anadolu'da ki şehirlerde değişiyor. Tarım yapan insan, şehirde tüccar, esnaf oluyor. Entegrasyonla ithalatçı ihracatçı oluyor. Şehirlerdeki sanayide küçük çaplıdır. Bu şehir hayatına dâhil olan bireylerin aslında tümü Anadolu kasabasından kopmamıştır. Ne zaman bir boşluk bulsalar köylerini, kasabalarını ziyaret ederler.

D. C. K.: Resimlerinizde yer alan kişileri nasıl tercih ediyorsunuz?

N. S.: İdeolojik olarak daha savunmasız kişileri çiziyorum. Kamerayı hiç eğitim görmemiş, resim almamış bireylere çeviriyorum.

D.C.K.: Son dönem ürettiğiniz eserlerde çingeneleri konu ediniyorsunuz, aslında onlarda toplumun ezilen ve dışlanan bir kesimi öyle değil mi?

N.S.: Son dönem çalıştığım çingeneler popüler bir konu. Sanatçı popüler kültürü aşağılar, ama önemli olan nereden baktığımızdır. Eylemlilik halindeki, tavırları, giysileri, alet edevatlarıyla çingeneleri resimsel buluyorum. Bugün çalıştığım çingeneler, toplumun örgütsüz işçi sınıfıdır. Bu grup en aşağı toplumsal kattadır. Dramatik yaşamlar, trajik hayatlar aslında. Suç listesine bakıldığında da yan kesicilikten başka suça girmeyen masum insanlar. Kendi aralarında kendi dillerini konuşurken, yabancı bir topluluğun içinde onların

kendi dillerini konuşuyorlar. Yani onlar için meşhur bir deyiş var: 'kimin arabasına binse, onun türküsünü çığırır' Bu Çingenelerin çevresine uyum sağlama çalışmasıdır. Birçok ünlünün ailesinde çingeneler var. Asimile olanlarda var tabi. Andy Warhol'un büyükannesi mesela. Toplumda dışlanan, eziyet gören bir kesim. II. Dünya Savaşında da Naziler tarafından katledilmişlerdir. Yeni yeni insanlık ailesinde hakları var. Çocukları eğitim almıyorlar, okula gidemiyorlar. Kolay değil hayatları. Günü kurtarma derdindeler. Her dine mensup çingeneler var, entelektüel olanları da var. İlgi çekme sebebi renkli kişilikleri.

D.C.: Çingeneler serisi öncesi ürettiğiniz, 'Kızıldere' eserinizde önemli çalışmalarınız arasında.

N.S.: Kızıldere eserim ideolojik bir tavidir. Dün'ün suçlu olanları bugün değişebilmektedir. Deniz Gezmiş'i farklı ideolojik fikirlere sahip gruplar bile onu suçsuz buluyorlar. İnsanın insan olma hali, temel değişmeyen gerçek. İdeoloji ne olursa olsun yüce gönüllülüktür önemli olan. Zekâ ve iradeyi kullanarak akıl olur, sonra insan olursun. Bilgi birikimin arttıkça da birey olursun. Birey olduğun zaman, toplumsal ilişkilerin tartışılır. İnsan hayatı trajik bir durumdur. Anne karnından çıktıktan sonra trajedi başlıyor. Barış istiyorsun, ama savaşın içindesin. Pratik ilişkilerin olsa da yalnızsın. Bireyin varlık bilimsel sorunu bu. Ne olursa olsun yalnız kalıyor insan. Bu sorunu resimle aşıyorum. Dünya işlerinden uzak kalıp dünyayı düşünüyorum. Günlük pratiğin içinde işçi, çingene resmi yaparak; felsefi olanla ilişkisinin kuruyorum.

D.C.: Plastik gelişim sürecinizi incelediğimizde, rengin giderek önem kazandığını görüyoruz.

N.S.: Eserlerimde öne çıkan konudur ve eserin yüzeyinden anlaşılırım. İnsanın, bireysel ve trajik yalnızlığıdır sahnelenen. Plastik dilde ise; tonla mı renkle mi dili öne çıkaracağıma karar veririm. Daha sonra kompozisyon, denge, ağırlık, uyum üzerinde çalışırım. Eserlerimde redaksiyon var desenlerimde. Ancak abartma azaltılmış, nesnel boyutları öne çıkıyor. Tipik bir realizm olmadığı gibi, natüralizmde değil. İlk eserlerimde daha desen ön plandadır, ancak çingeneler serisiyle rengin önde olması konunun gerekliliğindedir. Demiryolu serisinde ton ön plandadır. Işığın olduğu yerde renk öne geçer. Aslında Çingenelerde büyük parçalı renkler düzenlense de renk lokal kullanılmıyor. Resmin içinde yayılıyor. Renkçilik değildir bu, plastik bir değerdir.

D.C.: Her sanatçı bir noktada, eğitim aldığı atölye hocasının plastik izlerini taşıyor. Atölyesinde yetiştiğiniz Neşet Günal'ın üslubunu ele aldığımızda, sizin eserlerine etkisi ne derecedir?

N.S.: 70'lerden sonra Neşet Günal etkilemiştir beni. Eğitimimle kendi kişiliğimi bulsam dahi, eğitim şeklimde Neşet Bey'in esasına dayalıdır. Bu esaslar: 1. Doğa, 2.Sanat Tarihi, 3. Kişiliktir (öğrencilik). Eğitimde yönlendirme esastır. Bu da gelenektir. Buradaki gelenek geçmiş kuşaklara değer verilir; çünkü denenmiş kabul görmüş deneyimlerdir. Her yeni kuşak bu geleneği kullanarak yeniden icat ederek kişisel yorumunu katar. Gelenek dünü, bugünü ve geleceği bir arada tutan bir yapıdır. Doğanın verilerini değerlendirmek, sanat tarihiyle harmanlamaktır. Mesela Poussin'de ağaç yapıyor, Van Gogh'ta ağaç yapıyor. Ağaçlar farklı ama niye öyle yapıyor? Dünyaya bakışlarından dolayıdır. Öğrenci, sanatçılardan ve üslup stillerinden yola çıkarak kendi ağacını değerlendirecektir. Ton, renk, deseni gibi elemanları; kendi mizacında yorumlayacaktır.

Her atölye kişiyi kendi içinde değerlendirir. Usta çıkarak ilişkisi gibi. Göz kulak olmalıdır. Eski nesil daha sıkıydı. Tabi Mimar Sinan'da zaman içinde değişiyor. Ama doğa gözleme en temel gerçeğidir.

Neşet hocayla çok yakındık. Atölyesine yardıma giderdim. Vitray çalışmalarını birlikte yapardık. Bazen okula da gitmez, atölyesinde çalışmaya devam ederdim. O dönem Türkiye'nin siyasi açıdan çok çalkantılı yıllarıydı. Bende haberleri Neşet hocadan alırdım.

D.C.K: Nedret Sekban nasıl bir eğitimcidir? Sanat eğitiminizde önceliğiniz nelerdir?

N.S.: Benim atölyemde figür çalışılır. Tabi ki soyutlama ya da yorumlama yapılabilir, ama soyut çalışacak öğrenci benim atölyemde faydalanamaz. Soyut çalışan bir hocanın atölyesinde daha verimli bir eğitim alır.

Eğitimciliğim konusunda ise iyi hocayım, ama büyük hoca değilimdir. Büyük hoca öğrenciyi huzursuz eder. Daha ciddi olur büyük hoca. Ciddiyetten çekinir öğrenciler. Gerçi diploma sergisinde en çok korkulan hocaydım. Bir keresinde bir kız öğrenci titreyerek beklerken, soruyorlar: 'Kemal İskender hocadan mı korkuyorsun?' diye. 'Hayır' yanıtını veren öğrenci, 'Nedret Sekban'dan korkuyorum' demiş. Eleştirirken, önce iyi tarafları vurgulayıp sonrasında doğruları söylerim. Eğer öğrenci aynı şeyleri tekrar ederse, sert bir eleştiri dili kullanırım. Hocam Neşet Günal, daha ciddi ve disiplinliydi; ama yumuşak bir biçimde dile getirirdi. Hocamın üç asistanı olduğu halde, mezuniyetten sonra

harcanmamam için beni yanına aistan aldı. Aslında ben öğretmenlik yapmayı düşünüyordum, ama Günal öğretmenlik yapanların sanat hayatını yürütemediklerini anlatıyordu. Hocam beni çok yetenekli buluyordu. Yetenekliydim de, daha üçüncü sınıftayken Ahmet Andiçen sanat ödülünü aldım birincilikle. Ertesi sene gene aynı yarışmada ben birinci oldum. Tabi herkes çok bozuldu. Yarışmaya katılan dördüncü sınıf diploma öğrencileri alamayıp, ben aldığım için...Sadece bu yarışma değil ki, birçok yarışmada birincilik aldım.

Atölyede desen çok önemlidir. Hocam da desene çok önem verirdi, çünkü samimi aktardığın ilk elemandır desen. Yumuşak mı anonim mi, kazıyan ekspresif bir tavırda mı hemen anlaşılır. Hatta valör ressamımı olacağı da deseninden anlaşılır. Pentür tadında desen çıkararak öğrenci, ressam olur. Kullandığı dili, resmin konusunun önüne geçmemesi ve analitik bir kafanın tüm bu süreçleri görmesidir eğitim süreci. Ton, renk ve desen araştırmasıdır. Ton ve renk, desene hizmet edecektir. Bende bazı çalışmalarımı bitmemiş bırakırım, çünkü desenin ustalığı orda daha çok ortaya çıkar.

EK2



İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi'nde Nedret Sekban'la Görüşme Fotoğrafi.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR.

