

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**CUMHURİYET SONRASI TÜRK  
RESİM SANATI' NDA YÖRESEL MOTİFLER**

FİGEN GİRGİN

TEZ DANIŞMANI  
YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM DİNÇELİ

EDİRNE 2009

## ÖN SÖZ

Bir ifade aracı olan sanat, kendi içerisinde farklı gruplarına ayrılmakta ve sanatçılar sanat görüşleri doğrultusunda kendilerini ifade etmektedirler. Yöresellik de bu ifade biçimi içerisinde kendisine yer bulmaktadır. Cumhuriyet sonrasında yurt gezileri, inkılap sergileri gibi devletin yürütmüş olduğu sanat politikaları doğrultusunda, sanatçıların yapıtlarında yöresel eğilimler görülmeye başlamıştır. Bu yöresel eğilimler içerisinde sanatçılar bazen bir yöre kadını, bazen bir kilimi, heybeyi, çorabı kendi anlayışları doğrultusunda resmetmişlerdir. Kilimler, Anadolu kıyafetleri sadece yerli değil yabancı sanatçıları da etkisi altına alacak kadar büyümlü ve etkileyicidir. Bu büyümlü Matisse, Dufy gibi yabancı sanatçıların yanı sıra, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi yerli sanatçılarımızı da etkisi altına almıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu hayatında ve resimlerinde büyük yeri ve önemi olan bir Avşar kilimini şu sözlerle ifade etmiştir:

*“Bir aydır yurtdışında gördüğüm şeylerin en önemlisi şu: Küçük bir Orta Anadolu kilimi; yarısı kırmızı yarısı beyaz, yarısı kara...Geçmiş Avrupa'nın gözünün bebeğine oturmuş.*

*Prag'da, Viyana'da, Münih'te, Köln'de, Bonn'da, Düsseldorf'ta... ”<sup>1</sup>*

Bedri Rahmi Eyüboğlu bir kilimi ne kadar büyük bir sevgiyle dile getirmiştir. Sanatçının kilim için söyledikleri, bir sevgiliye yazılmış nameler gibidir. Yöresellik içerisinde ele alınan bu değerlerde her motif bambaşka bir anlam yükümlüdür ve her nakış yaşanmışlığın izlerini taşır.

“Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler” konusunu seçmemin benim için bir tesadüften çok öte olduğunu belirtmek isterim. Resimlerimde yöresel değerlerin izleri görülmektedir. Bazen bir kilim, bazen bir bindallı motifi beni etkisi

---

<sup>1</sup> Ömer Faruk Şerifoğlu, *Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

altına alır. Bu sebepten, yakınlık duyduğum yöresel değerlerin derinlerine inmek, onları daha yakından tanımak ve keyifli bir keşfe çıkmak istedim. Kimler yoktu ki bu keşifte! Bir baktım Turgut Zaim'in Yörüklerinin içinde dokuma başındayım. Çadır kumaşı dokuyorum. Sonra sabah oluyor. Herkes kıpır kıpır. Bir tarafta taze süt ve tereyağının diğer tarafta ciğerlerimi yakan mis gibi havanın kokusunu içime çekiyorum. Yaylalara biri gelmiş. Önce yabancı zannediyorum. Hatta bak sen şu yabancılara burayı da mı bulmuşlar derken, bir de baktım ki gelen meğerse bizim Eren Eyüboğlu'ymuş. Beni alıp götürüyor ve bir kilimin karşısına oturtuveriyor. Güzel bir Anadolu kilimi. Hele kırmızısı bir başka görünüyor. Sonra bir de bakıyorum ki Mardin'deyim. Acaba Fikret Otyam bana o geniş dünyasında yer verir mi, büyük figürlerinden biri olsam, bir de arkama Mardin'in o güzel mimarisini alsam ne güzel olurdu. Yolda birden Nuri İyem'in kadınlarıyla göz göze geliyorum. Aman ne zor şeymiş bu yahu. Bir türlü gözümün içine bakmıyorlar. Bakmayın biraz ürpertici durduklarına. Sımsıcak ve içten bu güzel gözlü kadınlar. Çok dolaştın...Artık göç zamanı geldi diyor Nuri İyem ile Nedim Günsür. Benim göçüm İyem ve Günsür'ün resmettiği insanları gibi zorunlu ve zor bir göç değildi. Yöresel değerlerin büyüdü dünyasında güzel bir keşifti. Bu yöresellik içerisinde yolumun uzun olduğunun farkındayım. Yöresel değerleri kaybetmemek ve yitirmemek için avuçlarımın arasında sımsıkı tuttum.

Bu güzel keşifte yer almamı ve bunları tezimde kelimelere dökmemi sağlayan, her türlü sıkıntıda yanımda olduklarını bildiğim aileme verdikleri büyük destekleri ve bana inandıkları için teşekkür ederim. Aslında benim için ailemden biri gibi gördüğüm dostum Şeyda'ya, resimlerimde ve tezimde bana emeği geçen ve resimlerimde kendimi keşfetmeme fırsat tanıyan hocam İbrahim Dinçeli'ye, baskı tekniği ile tanışmamı sağlayan hocam Deniz Bayav'a, değerli görüş ve önerileri ile benden desteklerini esirgemeyen hocam Engin Beksaç'a ve Yılmaz Büktel'e ve her zaman yanımda olan tüm sevdiklerime, bana emeği geçen tüm hocalarıma ve o güzel yöresel motiflere teşekkür ediyorum.

**Tezin Adı: Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler**  
**Hazırlayan: Figen GİRGIN**

## ÖZET

Yöresellik bize özgü değerler bütünüdür. Her yörenin ayrı bir dili, türküsü, rengi, kültürü vardır. Önemli olan bu kültürün içinde var olabilmek değil, bu varlığı hissetmek ve hissettirebilmektir.

Cumhuriyet sonrasında ön plana çıkan “halkçılık, milliyetçilik ve inkılapçılık” ilkeleri doğrultusunda sanat alanında da birçok yenilik gerçekleştirilmiştir. Halk evleri, inkılap sergileri, yurt gezileri gibi sanat politikalarının ardından Türk sanatçısı yöresellikle tanışma fırsatını elde etmiştir. Resim yapmak için İstanbul dışına çıkmayan sanatçıların ardından devletin bu politikasıyla sanatçılar Anadolu’nun çeşitli yörelerine gitmişlerdir. Burada sanatçılar Batı taklitçiliğinden uzaklaşarak, içinde yaşadıkları kültür değerlerini tanıma ve keşfetme fırsatına sahip olmuşlardır. Bu noktada yerel, yöresel ve özgün bir sanat anlayışına ulaşmışlardır. Bu anlayışı ifade etme biçimini Batının tekniğinden faydalanarak gerçekleştirmişlerdir. İçerik yöresellik ve bizim özümüz, teknik ise Batı’ydı. Yöresellik sanatçıların kendi değerlerine, geleneklerine, toprağına ve toplumuna dönmesi açısından önem taşımaktadır. Bu çalışma içerisinde yöreselliği ele alan sanatçılar arasında üslup farklılıklarıyla karşılaşacağız. Bu üslup farklılıkları sanatçı eserlerinin incelenmesiyle desteklenmiştir.

Yöresellik; “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” , “D Grubu “, “Yeniler Grubu”, “Onlar Grubu”, “Yeni Dal Grubu” , “Siyah Kalem Grubu”, “Profesyoneller Grubu” gibi Cumhuriyet sonrasında yer alan gruplar içerisinde ve sanatçı ve eser analizleriyle irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yöresellik, Cumhuriyet Sonrası Türk Resmi, Yöresel Motifler

**Name of Thesis: Local Motifs After Republic in Turkish Painting Art**  
**Prepared by: Figen GİRGIN**

### **ABSTRACT**

Local is value of all peculiar for us. Every vicinity has got different language, folk song, culture. It's not important that we can exist. It is important that we feel this existence give the other people.

After Cumhuriyet had been declared, A lot of reform was maden real directly populism, nationalism, revolutionary. After house of people, exhibition of revolutionary, excusion of native country had been opened, Turkish artist met with local. Artist hadn't came out outside of İstanbul. But after, Artist went various vicinity of Anatolia. Artist was far away West's imitation here. They had got chance cultural to art of local, orijinal. They profit by West's tecnickal of art and explained their art. Contents were local and our real culture; but tecnickal was West. Local is important that artist meet their culture, tradion, value, land and people. There is different local painting among of Turkish artist. It was support that I took charge of artist's painting.

Local was examined that artist drew Picture and analiysis of painting and art group who had drew picture later Cumhuriyet.

**Key Words:** Local, Turkish Art of later Cumhuriyet, Local Motif.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VIII

### BÖLÜM I

1.Giriş.....	1
1.1.Problem.....	2
1.2.Amaç.....	4
1.3.Önem.....	4
1.4.Sayıtlılar.....	5
1.5.Sınırlılıklar.....	5
1.6.Tanımlar.....	6
1.7.Araştırma Modeli.....	6

### BÖLÜM II

#### MOTİF

2.1.Motifin Terimsel Anlamlarıyla Ele Alınması.....	7
---	---

### BÖLÜM III

#### CUMHURİYET SONRASI SANAT POLİTİKALARI ve YÖRESELLİĞE ETKİLERİ

3.1.Cumhuriyet Sonrası Toplumsal Yapı İçinde Türk Resim Sanatının İrdelenmesi.....	11
3.2.İnkılap Sergileri.....	19
3.2.1.Sanatçı Eser Analizleri.....	22
3.3.Yurt Gezileri ve Yöresel Eğilimler.....	26

## BÖLÜM IV

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİ ve GRUPLAŞMA EĞİLİMLERİ  
İÇERİSİNDE YÖRESELLİĞİN İRDELENMESİ

4.1.1923 -1940 Yılları Arasında Sanat Grupları İçinde Yöreselliğin Ele Alınışı.....	41
4.1.1.Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	41
4.1.2.D Grubu.....	44
4.2. 1940 -1950 Yılları Arasında Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Gruplaşma.....	46
4.2.1. 1940 -1950 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat.....	46
4.2.2.Yeniler Grubu.....	49
4.2.3.Onlar Grubu.....	52
4.3.1950 Sonrası Toplumsal Yapı İçerisinde Yöresellik.....	54
4.3.1.Yeni Dal Grubu.....	56
4.3.2.Siyah Kalem Grubu.....	57
4.3.3.Profesyonel Ressamlar Grubu .....	57

## BÖLÜM V

## YÖRESELLİK İÇERİSİNDE BELİRLİ MOTİFLERİN İRDELENMESİ

4.1.Yörükler.....	58
4.1.1. Sanatçı Eser Analizleriyle Yörükler.....	60
4.1.1.1.Turgut Zaim.....	60
4.1.1.2.Turgut Atalay.....	63
4.1.1.3.Halil Dikmen.....	66
4.2.Göç ve Göçün Sanatçı Eserleriyle Analizi.....	67

## BÖLÜM VI

## UYGULAMA ÖRNEKLERİ ve ESER ANALİZLERİ

6.1.Şeref Akdik.....	71
6.2.Mehmet Pesen.....	73
6.3.Devrim Erbil.....	76
6.4.Nurullah Berk.....	79

6.5.Nedim Günsür.....	81
6.6.Neşet Günal.....	84
6.7.Eren Eyüboğlu.....	88
6.8.Malik Aksel.....	91
6.9.Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	95
6.10.Turgut Zaim.....	101
6.11.Nuri İyem.....	105
6.12.İbrahim Balaban.....	110
6.13.Fikret Otyam.....	112
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	118



**RESİMLER DİZİNİ****Sayfa No**

1.Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.....	22
2.Arif Bedii Kaptan, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, 1933 .....	24
3.Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 1933.....	25
4.Eşref Üren, Bulgur Yıkayan Kadınlar, 1943 .....	38
5.Mahmut Cuda, Kadın, 1943 .....	39
6.Cemal Bingöl, Etüt-Silvanlı Kız, 1943 .....	39
7.Melahat Ekinci, Meyve Bahçesinde Kadınlar .....	40
8.Turgut Zaim, Beşik .....	61
9.Turgut Atalay, İki Pazarcı Kadın, 1965 .....	64
10.Halil Dikmen, Yörükler .....	66
11.Nedim Günsür, Göçerler(1960'lar).....	68
12.Nuri İyem, Göç, 1970 .....	69
13.Şeref Akdik, Millet Mektepleri.....	71
14.Mehmet Pesen, Kastamonu, 1956.....	75
15.Devrim Erbil, Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler,1977 .....	78
16.Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977 .....	80
17.Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975 .....	83
18.Neşet Günal, Yaşantı 2, 1974 .....	87
19.Eren Eyüboğlu, Sazlı Kadın.....	90
20.Malik Aksel, İki Genç Kız, 1937 .....	94
21.Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, 1954.....	99
22.Nuri İyem, Sıradan Sevdalar, 1979.....	109
23.İbrahim Balaban, Yufka Açanlar .....	111
24.Fikret Otyam, Harran Evleri .....	113

## BÖLÜM I

### 1.GİRİŞ

Sanat, insanoğlunun varlığından bu yana süregelen bir ifade aracıdır. Sanat içimizdekileri dışa vurmamızı sağlayan estetik sesimizdir. Bu yüzden her sanatçı biraz dışavurumcudur. Bu dışavurumculuk kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Her toplumun sanatı, bir diğerinkinden farklıdır. Çünkü sanatı etkileyen kültür, toplum ve gelenekler her uygarlıkta farklı şekilde ifade edilir. Sadece farklı bir uygarlıkta değil, Türkiye içinde bile her bölgenin geleneği, düğünü, kültürü birbirinden farklıdır. Örneğin; kadınların başörtüsü bağlama şekli, Yörüklerde farklı, batı da farklı doğu da farklıdır. Bu yüzden yöresellik bir yöreye ait değerleri keşfin, özümsemenin ve bunun yansımalarının bir sonucudur.

Sanat bazen başka kültürlerin sanatlarıyla etkileşime geçer. Bir sanatçı herhangi bir sanattaki unsuru beğenir ve alıp resmine koyar. Sanatçı için nerede olduğu ya da o topraklara ne kadar uzak olduğu önemli değildir. Picasso Afrika Sanatından, Matisse ve Dufy Doğu Sanatından, Lautrec Japon Sanatından etkilenmiştir. Ancak bu etkileşim sonrasında biz ne Picasso için Afrikalı diyoruz, ne Matisse için Doğulu, ne de Lautrec için Japon. Aynı doğrultuda ne Doğu, ne Japon, ne de Afrika Sanatı, Picasso'yu, Matisse 'i, Dufy'i, Lautrec'i kendi sanatçısı yapıyor. Sanat böyle bir şey işte...Sanatçı nerede olursa olsun kulağını ve gözünü açık tutarak çevresine bakar.Ama insan çevresine kendi sanatı ve toprağı içinde bakabildiğı zaman büyük sanatçı olur ve o zaman yaptığı şey kopyacılık değil esinlenme olur. İşte bu doğrultuda gerçekleştirildiğı zaman, sanat da sanatçı da özgünlüğe kavuşur.

Türk sanatında da bir dönem Batı fazla taklitçi olarak ele alınmaya çalışılmış; ancak bu duruma ne toplum ayak uydurabilmiş, ne de sanatçılar bu durumu devam ettirebilmişlerdir. Çünkü bir sanat nereliyse, kökleri nereyi gösteriyorsa oraya hitap edebilir.

Sanat bir ağaç gibidir. Fidanı ekersiniz, toprak sizindir, hava sizindir, mevsimler sizin mevsimlerinizdir. Büyüdüğünüzde altınızda oturanlar sizin insanlarınızdır. Meyve veriyorsanız yiyen yine sizin insanlarınızdır. Siz artık isterseniz, ağacı nasıl sulayacağınızı başka kültürden öğrenin. İstiyorsanız gübresini ithal edin. Ancak bir ağaç yerini, toprağını severse, o zaman büyür. Birçok kişiye de kucak açar. Sanat da böyledir işte. Önemli olan kültürünün üzerine bir şey ekebilmektir. Eğer sanatçı bu fidanı doğru ekerse, bu fidanın tutmaması ve büyümemesi için hiçbir sebep yoktur. Eğer sanatçı ürünlerini sergileyebileceği, ifade edebileceği bir kitleyi karşısında bulamazsa, bu eserler sanat atölyelerinde hapsolmaktan öte gidemez.

Sanat eserleri atölyeleri ya da boş müze duvar süsleri değildir. Bu eserler bakılmak, eleştirilmek, izlenmek, dinlenmek isterler. Ama siz kendi toplumunuzdan kendinizi ve sanatınızı soyutlamaya kalkarsanız ne siz o içinde yaşadığınız topluma gidebilirsiniz, ne de onlar size gelebilir. İşte yöresellik tam bu noktada devreye giriyor. Bir yere özgü, bir değeri, kültürü hissedebildiğiniz ve ifade edebildiğiniz sürece yöreselsinizdir. Bu düşünceden yola çıkarak Cumhuriyet sonrası Türk Resim Sanatı'nda sanatçı ve sanatçı eserlerinde yöreselliği irdeleyeceğiz. Ayrıca Cumhuriyet sonrası inkılaplar ve bu inkılapların yöreselliğe etkileri, Cumhuriyet sonrası sanat grupları ve bu sanat grupları içerisinde yöreselliğin hangi değerlerle ele alınıp alınmadığını inceleyeceğiz.

## **1.1.Problem**

Türk Resim Sanatını; toplumsal ilişkiler, sosyo-kültürel ilişkiler, dönemin siyasi politikası, eğitim, kültür, ekonomi, Batı Resim Sanatı sanatçıları etkilemiş ve şekillendirmiştir.

Türkiye 1923'ten 1945'e kadar tek partili parlamenter bir sistemle yönetilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi 1937-44 yılları arasında sanatçılar için "Yurt Gezileri" düzenlemiştir. Ayrıca bu yurt gezileri için sanatçılara ödenek ve ödüller verilerek bu sanatsal gelişim devlet tarafından da desteklenmiştir. Sanatçılar yurdun dört bir yanına dağılmış ve gözlemler yapmışlardır. Bu gözlemleri sonucunda Anadolu kırsal yaşamını, Anadolu folklorik değerlerini, nakış ve süsleme motiflerini yapıtlarında kullanmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu köylü nakış ve kilim desenlerini kendi resimsel üslubu ile biçimlendirip yorumlamıştır.

Cumhuriyet döneminden bu yana, Türk Resim Sanatı içinde "yöresellik, folklorik değerler ve motifler" yetkinliğini sürdürmüştür. Ancak bu yetkinlik saf bir realizm değildir.

Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı olan 1933 yılında "D grubu" kurulmuştur. Bu dönemde Atatürk'ün önderliğinde çağdaşlaşan Türkiye'ye eş değer olarak sanatta da gelişmeler ve yenilikler olmuştur."Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "D grubuna" katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlamışlar; kübist bir üslupla Anadolu kırsal yaşamı, geometrik soyut nakışları arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır."<sup>1</sup>

1950'den sonra Türk Resim Sanatında farklı görüşler iç içe olmuştur. Sanatçılar ulusallık ve evrensellik ikilemi içerisindeydiler. Sanatçıların bir kısmı bu dönemde soyut eğilimler gösterirken; bir grup sanatçı da toplumsal eğilimlere yönelmişlerdir.

Türk Resim Sanatında bu etkileşim ve gelişmelerle ilgili birçok kaynak bulunmasına rağmen,"Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler" başlığı altında düzenli verilerin yer aldığı bir kaynak bulunmamaktadır."Yöresellik ve Yöresel Motifler" birçok sanatçıya üslup, birçoğuna konu oluşturmasına rağmen; bu

<sup>1</sup> Ayla Ersoy,1998: *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi: 192, İstanbul, s.23

konuda doğrudan bir araştırma yapılmamıştır. Bu konuda doğrudan bir araştırma yapılmamış olmasının eksikliği ve konunun önemi fark edilerek bu araştırma planlanmıştır.

## **1.2.Amaç**

Cumhuriyet döneminde devletin destekleyerek sanatçıları gönderdiği “Yurt Gezilerinin” ardından Türk Resim Sanatı’nda Cumhuriyet sonrası, folklorik değerler varlık göstermiştir. Kilimler, Anadolu evleri, yöresel motifler, köylü el işleri ve nakışları Cumhuriyet sonrası Türk ressamı tarafından üslup olarak edinilmiştir. Bu süreci ve bu sürecin çıkış noktasını, sonuçlarını, etkilerini tespit edip; yöresellik, motifler ve bunların Türk Resim Sanatı’na katkılarını değerlendirmek; bu konuyu resimlerinde ele alıp işleyen sanatçılarımızı, biçim, sanat anlayışı ve Türk Resim Sanatı’na katkıları açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi çalışmanın amacıdır.

## **1.3.Önem**

Araştırmanın alan taraması çalışma modeliyle elde edilen verilerin;

1. Türk Resim Sanatı tarihinde yöresel motiflerin öneminin daha iyi anlaşılmasını sağlamak.
2. Türk Resim Sanatı’nda “yöresel motifler”ile ilgili eksik çalışmalara kaynak oluşturmak.
3. Türk Resim Sanatı’nda yöreselci anlayışa, yöresel motiflere ilgiyi arttıracığı düşünülmektedir.

## 1.4.Sayıtlar

Araştırmada temel alınanlar şunlardır:

- 1.Yöreselliği ele alan sanatçı ve eserlerine ulaşıldığı,
- 2.Araştırmanın boyutunu oluşturan konuyla ilgili gerekli ve güvenilir kaynaklar bulunduğu,
- 3.Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatıyla ilgili verilere ulaşıldığı tespit edilmektedir.

## 1.5.Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Cumhuriyet sonrası Türk Resim Sanatı'nda "Yöresellik ve Yöresel Motifler" açısından değerlendirilmesiyle sınırlıdır.
2. Cumhuriyet sonrası Türk Resim Sanatı'nda "Yöresellik ve Yöresel Motifleri" resimlerinde işleyen ressamın eserlerinin biçim içerik yönünden incelenmesiyle sınırlıdır.
3. Cumhuriyet sonrası Türk Resim Sanatı'nda "Yöresellik ve Yöresel Motiflerin" en yetkili ve en yetkin olan örnekleriyle sınırlandırılmıştır.
4. Cumhuriyet sonrası Türk Resim Sanatı'nın gelişmesini sağlayan sanat gruplarından "Yöresellik ve Yöresel Motifleri" biçimsel ya da konu olarak ele alan ve işleyen ressamlarla sınırlıdır.

## 1.6.Tanımlar

**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.<sup>1</sup>

**Minyatür:** Bir çeşit kitap resmi anlamına gelmektedir. İsmi Latince “minum” denilen kırmızı renkli boyadan almıştır. Bu boya ile Ortaçağda yazılan kitap sayfalarının kenarlarına çizgi çekerlermiş.<sup>2</sup>

**Motif:** 1.Anlamı: Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri. Örneğin; halı motifi.

2.Anlamı: Bir eserde sık sık tekrarlanan süsleyici öğe.(Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim.) Örneğin; melodi motifi.

3.Anlamı: Bir kelimededen, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana. Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey.

4.Anlamı: Gülü, sebep, resimde konu anlamına gelmektedir.

**Libretto:** Bir operanın sözlerinin yazılı bulunduğu kitap anlamına gelmektedir.

## 1.7.Araştırma Modeli

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan alan taraması ile gerekli kaynakların tespit edilmesi, bu kaynaklara ulaşıp değerlendirilmesi ve verilerin tek bir kaynaktan toplanması

<sup>1</sup> Günsel Renda, Kaya Özsezgin, (1993): *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları: 275, Eskişehir, s.108.

<sup>2</sup> Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara 1975, s.90

amaçlanmıştır Araştırma ile ilgili resimlere de alan taraması ile ulaşıp bu resimlerin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi de çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

## BÖLÜM II

### MOTİF

#### 2.1.Motifin Terimsel Anlamlarıyla Ele Alınması

Resimde motif birden fazla anlamıyla kullanılmaktadır. **1.anlamında motif** ; “*Yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına bir birlik olan öğelerden her biridir. Motif bir eserde sıkça tekrarlanan süsleyici öğedir.*”<sup>1</sup> Motif, müzikteki ritmik yöntemin plastik alana aynı ritimle uygulanmasıdır. Motifler kültürdür. Bir bölgenin coğrafi koşulları, hayvan bitki örtüsü v.b. yaşam biçimleri motif biçimlerinin oluşmasında etkili olmaktadır. Türk toplumu çok değişik coğrafyalarda yaşam sürmüştü ve bunun sonucunda bu çok kültürlülük motiflere yansımıştır. Yöresel anlatım biçimi içerisinde motifler hem iç, hem de yakın çevreyle olan sayısız kültür alışverişinin sentezini ortaya koyarlar. Motiflerden meydana getirilen desenler, kullanılan eşyaya, yaşanılan mekana aktarılmıştır. Süsleme sanatları içerisinde yer alan motifler veya nakışlar kültür çevresi ne olursa olsun belirli gruplar içerisinde ele alınmaktadır. Bu motifler; bitkisel motifler, hayvansal ya da figürlü motifler ve bunların dışında harf, sayı ya da sembol şeklinde damga motifler olarak sınıflandırılmaktadır. Motif grupları içerisinde, Osmanlı’da yaygın olarak kullanılan bitkisel motifler de kendi içlerinde hatayi, penç, yaprak ve yarı üsluplaştırılmış çiçekler şeklinde gruplara ayrılmaktadır.

---

<sup>1</sup> *Motif Tanımı*, İnternet Yayını: <http://sozluk.turkcebilgi.com/nedir/Motif> , (12.07.2009)



Türk kültür ve tarihi İslam öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana evreye ayrılır. İslamiyet öncesi motifler milli kültür ve folklorün etkisiyle gelişmiş; İslamiyet sonrasında ise kültürün etkisiyle farklı bir boyuta taşınmıştır. İslamiyet sonrasında hayvan e insan çizimlerinin yasak olması nedeniyle geometrik ve bitkisel motifler yaygınlık kazanmıştır. Motifler dinin etkisinde kendilerine bir yön çizmişlerdir. Süsleme sanatların ve onların ifadesinde kullanılan motiflerin çeşitliliği ve bu kadar itibar görmesini Celal Esat Erseven şöyle açıklıyor:

*“Bütün Müslüman halklarda olduğu gibi Türklerde de insan ve hayvan figürlerinin yasak edilmesinde buluyor. Dar bir alanda sıkışıp kalan sanatçının hünerli bir insan haline gelerek durmadan yeni süs motiflerini ürettiğini ortaya koyuyor.”<sup>1</sup>*

Bedri Rahmi ise Müslüman halklarda figürün yasaklanmasına neredeyse sevinmektedir. Bunu şu şekilde dile getirmektedir:

*“ Bizim memleketimiz nakış bakımından eşine az rastlanan bir zenginlik gösterir. Nakış kundaktan mezar taşına kadar bizimle beraberdir. Dinimizin resmi yasak etmesi yüzünden hıncımızı nakışlardan almışız. Resim yasak, heykel yasak, elimizde kala kala bir nakış dünyası kalmış, fakat biz de resim ve heykel tadını nakıştan çıkarmak için öylesine nakışlar yapmış, öylesine nakış cennetine dalmışız ki, bugün bu zenginlik karşısında insanın neredeyse isabet olmuş diyesi geliyor.”<sup>2</sup>*

**2.anlamında motif:** Bir eserde sık sık tekrarlanan süsleyici öğedir. Örneğin; müzikte bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birimdir. Melodi motifi gibi. Edebiyatta bir şiirde tekrarlanan dizeler, nakarat motifini meydana getirmektedir.

**3.anlamında motif:** Bir kelimedden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana anlamına gelmektedir. Yani bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şeydir. Örneğin;

<sup>1</sup> Celal Esat Erseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1970, s.204.

<sup>2</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken*, Bilgi yayınları 213, Ankara 1986, s.129

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Aşık Veysel motifi, Aşık Veysel'in bir ozan olmasının yanı sıra, Anadolu'yu, türküleri, yöre insanını ve toprağı ifade eder.

**4.anlamında motif:** Güdü, sebep, resimde konu anlamlarına gelmektedir. Bir yapıtta sık sık vurgulanan temel düşünce, imge ya da ifade edilen anlatıdır. Bir ressamın, bir desinatörün gözle görülen gerçeklik arasından kendisine model olarak seçtiği öğedir. Örneğin; Cezanne' nın motifi; defalarca resmettiği Sainte- Victoria Dağı, Turgut Zaim'in motifi; Yörükler, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun motifi; resimlerinde hem biçim, hem de konu olarak ele aldığı kilimdir. Nuri İyem'in motifi ise Anadolu kadınıdır. Bu tezin başlığında yer alan “motif” kelimesi 4.anlamıyla ele alınmıştır. “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler” konulu tezim içerisinde yer alan yöresel motifler ile yöresel konular kastedilmektedir.

Sanatçılar da bu yöresel motiflerin çeşitliliğine kifayetsiz kalamamışlardır. Sanatçılar kendi üsluplarını oluştururlarken içinde yaşadıkları kültürel değerlerinden faydalanarak üretimde bulunmuşlardır. Çağdaş Türk resminde 1930'lu yıllarda başlayıp 1940'lerde yaygınlaşan ve 1950'li yıllarda iyice yoğunluk kazanan yerel ve yöresel değerlerden beslenme anlayışı önem kazanmıştır.

Resimlerinde motifi 1.anlamı ve 4.anlamı içerisinde de kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu süsleme sanatlarının çağdaş resim sanatına etkisini bir yazısında şöyle açıklıyor:

*“ Nakış yalnız kilimden değil, çinilerden, yazmalardan, minyatürden öbek öbek havalandılar ve bir daha kendi yerlerine konmadılar. Resim çerçevelerini beğendiler.”*

Bedri Rahmi'ye göre nakışların süsleme eserlerden kalkıp, resim sanatına konu olmaları 19.yy sonlarında başlamıştır. İlk defa süsleme eserlerden kalkıp resim dünyasına mal edilen motifler, Çin'den, Japon'dan gelmişlerdir. Daha sonra resim sanatına Türk, Acem, Arap, Hint motifleri akın etmişlerdir. Vahşi kabilelerin

Colomb'dan önceki Amerika yerlilerinin, Afrika çöllerinde kaybolmuş yerlilerin nakışları, tamtamları, dümbelekleri, acayip naraları fırıl fırıl dönmeye başlamışlardır. Özellikle sonuncu toplulukların nakışları baskın çıkmıştır. Çünkü bu nakışlar beraberinde acayip sesleri de getirmişler, hem resmi, hem de müziği etkilemişlerdir.<sup>1</sup>

Geleneksel kültür sadece Çağdaş Türk sanatında değil, Batı resminde de bazı sanatçıların sanatlarına ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar halı, kilim, yazma, hat, minyatür, çini, ahşap, taş oyma gibi değişik uygulama alanlarını incelemişler ve sanatçılar resimlerine çıkış noktası yapmışlardır. Picasso, Kandisky, Klee, Matisse, Dufy gibi sanatçılar bu kültürden yararlanmışlardır. Ancak bu motifler direk alınıp, resme konulma şeklinde değil, motiflerin özüne inilip yeniden yorumlanmasıyla oluşturulmuşlardır.

Nakış birçok meraklısının resimlerini süslemiştir. Lautrec bazı resimlerinde Çin ve Japon motiflerinden etkilenmiştir. Lautrec' ten sonra Seurat, Van Gogh, Cezanne, Matisse, Rousseau, Picasso, Bonnard, Dufy nakış dünyasını benimsemişlerdir. Daha sonra bizde de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun kuşağı nakışı resimlerinde benimsemişlerdir.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, *a.g.e.*, s.120

<sup>2</sup> M.Şevket İpşiroğlu- Sabahattin Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul 1972, s.121

## BÖLÜM III

### CUMHURİYET SONRASI SANAT POLİTİKALARI ve YÖRESELLİĞE ETKİLERİ

#### 3.1.Cumhuriyet Sonrası Toplumsal Yapı İçinde Türk Resim Sanatının İrdelenmesi

Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluşundan önce savaşın bitmiş olduğunu, ancak bağımsızlık savaşının yeni başladığını dile getirmiştir. Çağdaş dünyada var olabilmenin temel koşulunun "Muasır medeniyetler seviyesine gelebilmek" olduğunu her daim vurgulamıştır. Atatürk, çağdaşlaşma doğrultusunda toplumsal, ekonomik, bilimsel ve kültürel alanlarda birçok yenilik yapmıştır ve çağdaş Türkiye'nin dünyada söz sahibi olabilmesi için ilerlemenin önünde olan engellerin ortadan kaldırılması gerekliliğini savunmuştur. Cumhuriyet döneminde yapılan değişiklikler aslında zorunluluktan doğmuştur. Çünkü eski düzen Cumhuriyet fikriyle uyum sağlamakta ve ilerlemenin önünde önemli bir engel teşkil etmekteydi. Bu ilerlemenin öncelikli koşulu ise toplumun bütün sınıflarının katılımıyla başarılabilirdi. Atatürk batı uygarlığının, ilerlemenin gerisinde kalan tüm ulusların sömürülmeye mahkum olduğunu dile getirmiştir

Eğitim, uygarlık seviyesine ulaşmada, bir ülkenin ilerlemesinde en önemli adımlardan birisidir. Bu yüzden Cumhuriyet sonrası bilim, sanat alanında eğitim veren kurumlarda Batı uygarlığı örnek alınmış ve birçok yenilik gerçekleştirilmiştir. Sanatın birçok dalı yenilikten nasibine düşeni almıştır. Sanat alanında yapılan yeniliklerden birisi de, içinde resim, heykel, süsleme ve mimarlık alanlarında eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Devlet Güzel Sanatlar adını alarak değiştirilmesidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ulus-millet anlayışı ve bu doğrultuda çalışmalar yürütülmüştür. “ *Atatürk'e göre ulus aynı kültürden insanların oluşturduğu bir toplumdur. Ortak kültür' ulus olmanın temel ve değişmez kuralıdır. Atatürk'ün tarih, dil ve güzel sanatlar konusuna önem vermesinin sebebi de budur. Bir toplumun kültürünü oluşturan temel öğeler ulusal birlik ve beraberliği sağlayan dili, tarihi ve sanatıdır.*”<sup>1</sup>

Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluşundan, 1938 yılında ölümüne kadar siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel birçok alanda çağdaş bir Türkiye için çabalamıştır. Anayasa, medeni kanun, harf inkılabı, din, dil, tarih ve eğitim gibi birçok alanda reformlar gerçekleştirmiştir.

Atatürk, Türkiye Cumhuriyet'i olarak kurduğu genç devlette toplumda her türlü gerekenin bulunmasının şart olduğunu bilmektedir. Cumhuriyet'i oluşturan siyasal gereklerin yanı sıra manevi değerlere de sahip olmak gerektiğinin bilincindedir. Bu manevi değerler ise Kültür=Uygarlık adı altında toplanmaktadır. Kültür bir toplumda zamanla oluşan bir birikimin sonucudur. Kısa zamanda hangi yöntem uygulanırsa uygulansın belli bir uygarlık düzeyine ulaşmak da olanaksızdır. Atatürk önderliğini yaptığı Türk toplumunun büyük bir uygarlık birikimine sahip olduğunun farkındadır. Oysa Cumhuriyet'e dek Türk halkının kendisi de bu bilince sahip değildi. İmparatorluk döneminde de şüphesiz bilim adamı, tarihçi, sanatçı v.s. vardı. Fakat bunlar hiçbir zaman bireysel olarak davranmamış, hep toplumun başındaki sultana uymak zorunda kalmışlardır.<sup>2</sup>

Nermi Uygur kültür konusunda genelleme yaparak:

“...insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik demektir’ şeklinde tanımlar kültürü ve devam eder, ’öyleyse kültür’ deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırma biçimi, bu

<sup>1</sup> İsmet Giritli, *Günümüzde Atatürkçülük*, İstanbul 1989, s.83

<sup>2</sup> Feridun Akozan, *Atatürk, Sanat ve Sanatlar, Atatürkçülük*, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İstanbul 1988, s.42

*insanlaştırmaya özgün süre ve verimdir. Kültür, insanın kendisini evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasındır.”<sup>1</sup>*

Atatürk de kültürün öneminin farkındaydı. Ona göre Anadolu, Türk toplumunun kültürü, dili ve tarihidir. Bu topraklar üzerinde birçok uygarlık var olmuştur ve bu uygarlıklar genç Türk devletinin kültürüydü. Batılıların bir Türk sanatının varlığını inkar etmelerine rağmen Atatürk Türk sanatının var olduğunu ortaya çıkarmış ve bunun ispatı içinde öncelikle 15 Nisan 1931’de “Türk Tarih Tetkik Heyetini”, ardından 12 Temmuz 1932’de “Türk Dil Tetkik Cemiyeti”ni, 1937’de de Balyan ailesi tarafından yapılmış Dolmabahçe Velihaht dairesinde ilk Türk Resim ve Heykel Müzesi’ni kurduştur. Atatürk bir taraftan Türk toplumunun tarihine sahip çıkarken, diğer taraftan da Türk ulusunun çağdaşlaşması için çabalamıştır.

Cumhuriyet’in onuncu yılında yapmış olduğu bir konuşmasında “*Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız*” diyen Atatürk güzel sanatlara verdiği önemi de “*Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihi bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini milli birlik duygusunu devamlı olarak ve her fırsatta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek de ulusal ülkümüzdür*” sözleriyle dile getirmiştir.

“*Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopuktur*” diyen Atatürk 1923 yılından itibaren konservatuarlar, müzeler, güzel sanatlar sergileri kurmaktan söz etmiştir ve güzel sanatların her türünü desteklemiştir.

“*29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet’in ilanından sonra siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket kültürel ve sanatsal alanları da içine almaktadır. Atatürk 25 Ocak 1923 Alaşehir’de yaptığı konuşmada “Türkiye*

<sup>1</sup> Nermi Uygur, *Kültür Kuramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1984, s.17-18

*Cumhuriyet'inin temeli kültürdür” diyerek, yeni kurulan Cumhuriyet'in gelişmesinin kültürel alanlardaki gelişmelere bağlı olduğunu belirtmektedir. Bir ulusun yaşaması için en önemli temellerinden birisi sanattır. Atatürk çeşitli vesilelerle yaptığı konuşmalarda sanata verdiği önemi belirtmiş, sanatçıları da uzun ve gayretli çalışmaların sonunda alnında ışığı ilk hisseden insan olarak tanımlayarak onları yüreklendirmiştir.”<sup>1</sup>*

Cumhuriyet, güzel sanatların birçok dalında gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. 1923 öncesi bir Müslüman Türk kadını sahneye çıkamıyorken, 1923 sonrası Afife Hanım, Münire Hanım gibi Türk ve Müslüman kadınlarımız sahnedeydiler. Yine ilk Türk operası librettosu Münir Hayri Egeli'ye, müziği Ahmet Adnan Saygun'a bestelettirilmiş olan “Össoyu Operası” sahnedeydi.1923 öncesi sanat Osmanlı Devleti'nin elverdiği ölçüde gelişmiş ve yer bulmuştur. Bu dönemde örneğin; minyatür bir zanaatkarlık olarak kabul edilmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yetişen bir avuç sanatçı, sanat yaşamını ellerinden geldiğince canlı tutmaya çalışmışlardır.1908 yılında kurulan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” adıyla etkinliklerini sürdürmüştür.1916 yılında 48 ressamın katılımıyla Galatasaray Lisesi resim atölyesinde gerçekleştirilen ilk resim sergisi,daha sonraki yıllarda da Temmuz aylarında yılda bir kez olmak üzere tekrarlanarak devam etmiştir.<sup>2</sup>

1923 yılında Atatürk'ün açmış olduğu sergi onun sanata verdiği önemin göstergesidir. 1923 yılında Ankara'da açılan bu sergi Ankara'ya olan ilginin artmasını sağlamıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında Ankara küçük bir kasaba görünümündeyken , Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla beraber hızla gelişmiş ve 1930'lu yıllara gelindiğinde ise kültür ve sanat alanında kendini göstermiştir. İstanbul'un arkasından ikinci sanat merkezi olmuştur. İstanbul büyük bir kent yaşamının özelliklerini sanata yansıtıran, Ankara Anadolu yaşamını, gerçeğini gözler önüne sermiştir. ”*Dönemin ünlü sanatçılarından İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket*

<sup>1</sup> Gülsen Canlı, *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Sanat İle İlgili Altyapı Hazırlıkları*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1990, s.39

<sup>2</sup> Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e kadar)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.21

*Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları bu sergilere büyük yapıtlar göndererek ilgilerini sürdürmüşler, desteklemişler ve yorumlarda bulunmuşlardır.”<sup>1</sup>*

Cumhuriyet sonrası sanat sadece opera, tiyatro, resim ve heykel ile sınırlı kalmamıştır. Müzecilik alanında da büyük adımlar atılmıştır. Arkeolojik kazılar yapılmış, sanat eserleri onarımlarına başlanılmıştır. 1924 yılında Ankara Etnografya Müzesi kurulmuştur. ”1926 yılında “Güzel Sanatlar Birliği” kurulmuş ve Ankara sergileri başlamıştır. 12 Eylül 1926’da yayımlanan bir kararname ile güzel sanatlar sergilerinin her yıl Ankara’da açılmasına karar verilmiş ve bundan sonra Güzel Sanatlar sergisi her yıl Ankara’da önce Etnografya Müzesi’nde, daha sonra Türk Ocağında düzenlenmiştir. Ankara’da düzenlenen bu sergiler hükümetin ve halkın çok ilgisini çekmiş, pek çok resim satılmış, satılmayan resimler de İstanbul’da Galatasaray sergileriyle gösterime sunulmuştur.”<sup>2</sup>

Sergilerin açılmasında devlet gücü dışında kişisel sergiler de açılmıştır. Sami Özeren bunlardan birisidir. İlk kişisel sergisini 1926’da Erzurum’da açmıştır.

Sergiler ve resimlerin artışıyla beraber eleştiriler de artmıştır. Sanat üzerine değişik görüşler çeşitli yayınlarda yer almaya başlamıştır. Sanat üzerine sesler yükselmeye başlamıştır.

Cumhuriyet sonrası sanatçının rolü oldukça büyüktür. Sanatçının halka “çağdaşlaşmayı”, yenilikleri duyuracak, bu konuda çaba sarfedecek bir kişi olarak yer alması istenmekteydi. Sanatçı bir öğretmen, resmi ise “inkılapları, Cumhuriyet’in getirdiği yenilikleri, ulus bilincini” aşılacak söylemleri olacaktır. Halil Dikmen bu sanatçılardan birisidir. O Cumhuriyet Türkiye’sinin heyecanlı kuruluş günlerinin ressamıdır. “Cephane Taşıyan Kadınları”, “Balıkçıları”, “Portakal Toplayanları”

<sup>1</sup> Zahit Büyükişleyen, *Plastik Sanatlarda Kimlik Arama ve Özgünlük*, H.Ü. , Sanat Yayınları, Sayı 12, , Ankara 1990, s.36

<sup>2</sup> Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim...*, s.20.



resmetmiştir. Bu resimler güzel bir dünya ve ona yönelişin izlerini taşır. Cumhuriyet aydınından, sanatçısından gerekli desteği alıp alamayacağından emin olmak istemiştir. Bu amaçla sanat; özellikle resim ve müzik gibi sanatlar devlet tarafından sürekli desteklenmişlerdir.

*“Ulusal kimlik yeni bir insan tipi gerektiriyordu. Bu tür bir yapılanma ancak genç nesillerin eğitimiyle mümkündü. Cumhuriyet’in ilkelerine sahip çıkan, akılcı, laik bir Cumhuriyet nesli rejimin temel güvencesiydi.”*<sup>1</sup> Ancak böyle bir nesil okulda yetişemezdi. Sanat daha önce de belirttiğim gibi Cumhuriyet’i, yeni rejimi, inkılapları halka duyuracak estetik bir sestir. Bu yüzden *“1926 yılında, Cumhuriyet’in ilanından hemen üç yıl sonra Fındıklı’da bulunan Osmanlı Meclis-i Mebusan Binası’nın Güzel Sanatlar Akademisi’ne tahsis edilmesi, hükümetin programında sanatın öneminin kanıtı sayılmalıdır.”*<sup>2</sup>

1930'lara gelindiğinde Cumhuriyet'in kuramları yavaş yavaş oturtulmaya ve resmi sanat politikaları belirlenmeye başlanılmıştır. Sanat üzerinde devlet politikası görülmeye başlamıştır. Aslında Osmanlı Döneminde de sanatın sivilleşmiş olduğunu pek söylenemez. Sanatta askeri okulların payı oldukça fazlaydı. Askeri okullarda sanat eğitiminin yer alması asker olup aynı zamanda resim yapan bir grupla bizleri karşılaştırmaktadır. Bunun nedeni Lale devrinden sonra Osmanlı'nın kaybettiği toprakları geri almak ve elindekileri de kaybetmemek için ilk olarak askeri alanda iyileşmeye gitmek istemesi ve askeri alanda Batının üstünlüğünü kabul edip bu alanda Batı teknolojisinden yararlanmaya başlamasından kaynaklanmaktadır. Bu etkileşimle beraber sanat da askeri alana girmiştir.

Türk Resmi ve sanatçısı “ulus kavramını, ulusal değerlerini” resimde nasıl ifade edeceğini Batı'dan öğrenmektedir. Batıya giden Cumhuriyet ressamı orada

<sup>1</sup> Zafer Toprak, *Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri İçinde Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde, Kültürde ve Sanatta Reform*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998, s.81

<sup>2</sup> Kıymet Giray, *Cumhuriyet'in 75.Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, s.100

tanımlanmış bir Doğu ile karşılaşmışlardır. Bu durumu Sabahattin Eyüboğlu şu şekilde yorumluyordu:

” Cumhuriyet döneminde Avrupa ile ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris’ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bit pazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Fakat bu yakınlık aslında Avrupa resminin doğulaşması demek değildi.”<sup>1</sup> Avrupalı sanatta sınırsız bir anlatım özgürlüğüne varmıştır. Oysa Eyüboğlu’na göre, bir Doğulu aynı temaları resminde ele alırsa sınırlarından çıkamadığı anlamına gelmekteydi. Yeni Türk ressamının bu özgürlüğe varabilmesi için nakışları ve resmi Avrupalı bir ressam bilinciyle ve gözüyle değerlendirmesi gerekmektedir

Türk Ulusunun ulus olarak var olabilmesi için geçmişini, geleceğini, dünyayı yeni bir görüş açısıyla ele alması gerekmektedir. Kıymet Giray bu uygarlık sürecini yorumlayarak şöyle diyor:

“Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, Türk insanının yaşamında yeniden var oluşun başlangıcıdır. Bu tarihsel bir gerçektir. Bu gerçeği önemli kılan değer ise, Türk toplumunun, Doğu toplumlarının kadercı düşünce yapısından rasyonel düşünce yapısına geçmeye yöneltmesidir. Cumhuriyet’in Türk toplumuna kazandırmaya çalıştığı en önemli atılım ‘bilim’in ışığı ile aydınlanacak ve bu ışığın önderliğinde kalkınacaktı. Güçlü bir ekonomik kalkınmanın ve sağlam politika temellerinin bilimsel doğrular üzerine oturtulması ereği, Atatürk’ün Cumhuriyet’e yansıyan utkusudur. Sanatsa, yoktan var edilen bu devletin varlığının evrensel boyutlarını kanıtlayacak ve gelecek nesillere aktaracaktır. Bu nedendir ki, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasında ilk görev alanlar mimarlar olacaktır.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sabahattin Eyüboğlu, *Mavi 2*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s.79

<sup>2</sup> Kıymet Giray ,*a.g.e.*, s.102

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra resim alanında da nasıl bir yol izleneceğine devlet tarafından karar verilmektedir. Atatürk sanat ortamının gelişmesi için sergilerin önemli olduğunun farkındadır. Bu yüzden Cumhuriyet'in kuruluş kutlamalarında resim ve heykel sergilerinin düzenlemesi kararı alınır. Bu sergiler Türk ressam ve heykeltıraşlar için oldukça önemlidir. Sanatçılara ödüllerin de dağıtıldığı bu sergiler, rekabet ortamının oluşmasına ve sanatçıların yaşamlarını sadece resim yaparak kazanacakları bir mesleğe attıkları ilk adım olmuştur.

Resim Cumhuriyet ile birlikte zanaat değil, sanat olacaktır. Sanatçı da resimle beraber bir meslek sahibi olarak tanınacaktır. Örneğin daha önce de belirtmiş olduğum gibi minyatür sanatı, doğu toplumlarında sanat değil, zanaat olarak algılanmaktaydı. Ancak 1923 sonrası bu görüş değişmeye başlamış, sanatçılar yalnızca bu işi yaparak geçinebilecekleri bir mesleğin sahibi olmuşlardır. Cumhuriyet'in 10.yıl kutlamaları arasında yer alan "İnkılap Sergileri"nde (1923- 1937) inkılap ve istiklal savaşına ait resimler de yer almıştır. Bu sergi Cumhuriyet'i okuma ve okutma biçimini edinebilmiş sanatçıları ödüllendirmek ve diğer sanatçıları da özendirmek için düşünülmüştür. Bu sergiler ile Ankara sanat yoğunluğunu coşkulu bir biçimde yaşamıştır. Cumhuriyet'in 10.yılı pek çok açıdan hesap yılı olmuştur. Bu yılda bir "Cumhuriyet Envanteri" çıkarılmıştır. Halkevleri kurulmuş ve bunlar devletin kültür politikasını uygulamaya ve yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Halkevleri resimlerde çağdaş Türkiye teması üzerinde durmuştur. Halkevleri tarih, edebiyat, spor, kurs, köycülük, müze ve sergi, sanat, sosyal yardım v.b. alanlarda faaliyetler göstermiştir. Halkevleri en çok resim, müzik ve mimari üzerinde durmuş ve bu sanatların Türkiye'de yaygınlaşmasında, halka tanıtılması ve sevdirmesinde rol almıştır. Halkevleri sanatçıları, amatörleri, genç yetenekleri buluşturup sanat anlayışını, duyuşunu ve zevkini de yükseltmeye çalışmıştır.

Birincisinin Cumhuriyet'in 10.yılında düzenlendiğini belirttiğimiz inkılap sergileri Ankara Halkevi'nde her Cumhuriyet bayramında dönemin ünlü ressamlarının katılımıyla açılması gelenek haline gelmiştir. Trabzon, Balıkesir, Antalya, Denizli,

Samsun, Kars, Üsküdar Halkevleri sergiler açarak, yetenekli gençleri desteklemişlerdir. Halkevlerinin başka bir işlevi de Batılı sanatçıları tanıtmak olmuştur. <sup>1</sup>

Cumhuriyet'in Halkçılık, İnkılapçılık, Milliyetçilik ilkeleri ön planda yer almış ve her sanat dalında vurgulanması için çalışmalar yürütülmüştür. Bu amaç doğrultusunda çalışmayan sanatçılar ise sert bir dille eleştirilmişlerdir. Bu yıllarda çıkan sanat dergilerinden birisi olan Ülkü Dergisinde Kazım Naci'nin yayımlanan bir yazısında "İnkılap" düşüncesini işlemeyen eserler üzerine oldukça ağır eleştiriler yöneltilmektedir: "Bizi bize öğreten, bizi ülkemize doğru saldırtan şiirler istiyoruz, inkılap şiirleri istiyoruz: Dam üstünde kediler, mırnav mırnav dediler." <sup>2</sup> Naci bu düşüncede olmayan sanatçıyı kedinin mırnavlamasına benzetmekte ve bu şekilde yazılan şiirlerin beyhude olduğunu düşünmektedir. Resim de şiir gibi benzer şekilde eleştirilerden nasibini almıştır. Şöyle ki:

*"Türk ressamının içtimai mevzulardan uzak kaldığı, çiçekler, manzaralar, sebzeler, çıplak veya yarı çıplak fizyoli etütlerinin ressamı daha çok ilgilendirdiği dile getirilir. Buna da resim sanatımızdaki görenek ve talep neden olarak gösterilir. Halkına henüz tek bir resim galerisinin kapılarını açamayan bir memlekette resim terbiyesinden yüksek resim eleştirisinden ve eleştiri ile boğuşa boğuşa kendi yeni görüş ve başarılarını ilan eden resim sanatından söz edilmeyeceği dile getirilir idi."*

### 3.2. İnkılap Sergileri

Kurtuluş Savaşı sonrasında bağımsızlığını elde eden ülkemizde, yeni devletin heyecanı, yenilikleri ve kalkınma mücadelesinin etkileri resim sanatına da büyük ölçüde yansımaktadır. Birinci İnkılap Sergisinde sanatçılar Cumhuriyet'in resmi tarihinden faydalanmışlardır. İkinci İnkılap Sergisinde yer alan bazı resimlerde Ergenekon Destanı çıkışlı "ulus kökenine" gönderme yapılarak kurt gibi sembollerin yer aldığı

<sup>1</sup> Halkevleri;103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı, Ankara 1934, s.36-48

<sup>2</sup> Kazım Naci, İnkılap Edebiyatı, Ülkü, 1934, Ekim 90-93'ten Aktaran Hasan Karakaya, Cumhuriyet'in 10.Yılı ve 1933-1937 İnkılap Sergileri, İnternet Yayını: <http://www.dergi.org/012000/1303.htm>.(25.06.2008)

görülmüştür. Bunun dışında, bu sergilerde savaş konulu resimler de yer almıştır. İnkılap Sergileri tekrarlandıkça ve sanat üzerine eleştiriler arttıkça konular da zenginleşir ve 3.İnkılap Sergisinde köylü delikanlılar, genç kızlar, işçiler sınıfı da yer almaktadır. 1936 yılındaki sergiye 35 ressamın 67 tablosu alınmıştır. İbrahim Çallı, Malik Aksel resimleri de bu sergide yer almıştır.1937’de Ankara İstasyonu’nun yolcu holüne konulacak olan “Lozan’dan Evvel- Lozan’dan Sonra” temalı resim yarışmasına 25 ressam 50 tablo ile katılmıştır. Bu resimler arasında Turgut Zaim’in “Doğu ve Batı Halkından Gazi Mustafa Kemal’e Arz-ı Şükran”ı, Arif Kaptan’ın “Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii”, Zeki Faik İzer’in “İnkılap Yolunda”, Hikmet Onat’ın “Cephane Gerisinde Mektup Okuyanlar” çalışmaları da yer alır. Kurtuluş Savaşı’ndan esinlenen bu büyük boyutlu yapıtlar, konularını yurt gerçeklerinden aldıkları için yöreselciliğin ilk örnekleri sayılabilirler. Ancak İnkılap Sergileri 4.düzenlemelerinden sonra düzeysizlik ve karışıklık nedeniyle eleştirilmeye başlanmış ve bu eleştiriler sonucunda İnkılap Sergileri son bulmuştur. İnkılap sergilerindeki bu eksikliklerin hükümet tarafından fark edilmesiyle yeni girişimler başlar.

17 Ağustos 1937’de “Türk Heykeltıraşlar Sergisi” adıyla gerçekleştirilen ilk karma sergi Atatürk’e Resim ve Heykel Müzesi kurma fikrini vermiştir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak 1937’de “Resim ve Heykel Müzesi” kurulmuştur.1937- 1938 yılları arasında bu müzede sergiler açılır. Ardından CHP kültür etkinliklerini gerçekleştirdiği halkevleri vasıtasıyla 1937- 1944 yılları arasında sanatçılar için yurt gezileri ve sergiler düzenlemiştir. *“Halkevleri, CHP’nin kültür organı olarak çalışmaktaydı. Halkevlerinden beklenen ulusal kültür temelinde , İngiltere, Fransa gibi diğer büyük ve güçlü uluslarınkine benzer, köklerini ulusal yaşamdan ve geçmişten alan bir Türk modernizmi yaratmasydı. Bu modern toplum Ortaçağdaki ya da Tanzimat’tan sonraki kendi diline, kültürüne yabancılaşmış aydınlardan oluşmayacak, aydını ile sıradan halk arasında büyük bir ayırım bulunmayacaktır. Günün gereksinimlerine yanıt veren, ulusal ve devingen bir modernizm beklentisini yaşama geçirmek, Halkevlerine verilen görevler arasındaydı. Halkevleri, sergiler, köy gezileri, halk dersaneleri ve verdiği konferanslarla, Anadolu halkına devrimleri tanıtmayı, onları aynılaştıran bir*

*kültürel altyapıyı sağlamayı amaçlamaktaydı.”<sup>1</sup>*

Düzenlenen bu yurt gezileriyle sanatçıların İstanbul dışında bir Anadolu tanınmaları istenmiştir. “...resimlerdeki konu İstanbul ve İstanbul manzaralarından çok uzaktı. Konu Anadolu idi. Halkevlerinin Anadolu’su çalışan , üreten , değişen bir Anadolu’ydu. Yurt Gezileri ve Sergilerinin düzenlenme fikri Sovyet Birliği ve Almanya’dan kaynaklanıyordu. Almanların toplumsal siyaseti, toplumsal yardım ve iyileştirme denilebilecek önlemler bütünü olarak anlaşılmalıydı. Bu program içinde, iki önemli etkinlik, dönemin Türkiye’sinin koşullarına da uymuş gözükmektedir. Bunlardan biri 1934’de uygulamaya konulan Alman işçilerinin Almanya içinde gezdirilmesi tasarımıdır.<sup>2</sup>

Sovyet hükümeti ise ressamaların ve sanatçıların ülkelerini ve kendilerini tanınmaları için ülkeyi dolaşmalarına olanak sağlamıştır. ”Sovyet Hükümeti ressamaların ülkeyi ve sosyalist hayatı tanınmaları için bir politika yürütmüştür. Genç, ihtiyar her yaşta ressamlar masrafları devlet tarafından ya da sosyal kurumlar tarafından karşılanarak Sovyetler Birliği’nin ulusal cemiyetlerini, Rusya’nın peyzajlarını ve birçok kişiyi yerinde görme ve tanıma fırsatını elde etmişlerdir.”<sup>3</sup> Sovyetler Birliği’nin uyguladığı bu politikanın benzerini CHP hükümeti de Yurt Gezileri adı altında uygulamıştır.

Yurt Gezileriyle başlayan resimlerin çoğu insan figürü içerir. Köy hayatı, köy kadını, çalışan insanlar, yaşam biçimleri, üretim, bağlar, bahçeler, yaylalar, kıyafetler... bu resimler içerisinde yer almaktadır.

Resim yapmak için Anadolu’nun dört bir tarafına gönderilen sanatçılar Anadolu’yu keşfetmiş, doğal ortamdaki gözlemlerini, Anadolu kırsal yaşamını, yöresel değerlerini, motiflerini yapıtlarına taşımışlardır. Sanatçılar bu keşiflerin yer aldığı yurt gezilerinde devlet tarafından desteklenmişlerdir.

<sup>1</sup> Zeynep Yasa Yaman, *Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş*, Toplum Bilim, s.36

<sup>2</sup> Zeynep Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.37

<sup>3</sup> Zeynep Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.38

Yurt gezilerinin dışında 1930 yılında Cumhuriyet'in ilan edildiği 29 Ekim'de Ankara'da bir sergi açılması kararı alınmıştır. Bu sergilerin ilki 1939 yılında düzenlenmiştir ve günümüze kadar geleneksel olarak her yıl açılmaktadır.

### 3.2.1. Sanatçı Eser Analizleri



Resim 1 : “İnkılâp Yolunda”

**Yapıtın Adı:** İnkılâp Yolunda

**Sanatçısı:** Zeki Faik İzer

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** 1933

**Boyut:** 176x237

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** İzer'in siyasal bir anlamda ifade eden bu tablosu Delacroix 'nın 1830 tarihinde resmetmiş olduğu “Özgürlük Halka Yol Gösteriyor” tablosu ile büyük

benzerlikler taşımaktadır. Ön planda bayrağı elinde tutan genç Türk kadını görülmektedir.1923 yılında ilan edilmiş Cumhuriyetin önünde hiçbir engelin olamayacağı, bu engellerin bilim ve çağdaşlıkla yok edilebileceği ve Atatürk'ün “*Cumhuriyet’i Türk Gençliğine armağan ediyorum.*” sözünün resimsel olarak ifadesinde Atatürk'ün genç Türk kızının omzuna sağ eliyle dokunmasından anlaşılabilir. Cumhuriyet'in 10.yılına rastlayan bu resim Cumhuriyet'in bir söylemi niteliğindedir.

Halil Dikmenin anılarında ifade ettiğine göre; Atatürk İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışında yer alan bu resmi çok beğenmiştir. Resmin önünde durup, Dikmen'den bu resmi kendisine anlatmasını istemiştir. Halil Dikmen de;

*“Eser temsili bir resimdir. Tablonun sol üst(alt) köşesinde bir insan topluluğu vardır, bu topluluk sizin gösterdiğiniz yolda ilerleyen gençliği temsil ediyor, sağ köşede altta bir ikinci topluluk, bu da sizin bu ileri hamleniz karşısında irticanın nasıl ezildiği anlamını veriyor.”<sup>1</sup>*

şeklinde tabloyu kendisine anlatmıştır. Atatürk de güzel deyip, resmin önünden ayrılmıştır.

Bu yapıtta yöreselciliğin vazgeçilmez unsuru olan figür anlayışı göze çarpmaktadır. Kurtuluş Savaşı'ndan bağımsızlıkla ayrılmış bir ülkenin zaferi ve bu zaferin en büyük öncüsü olan Atatürk'ün ilerlemeyi gösteren yenilikçi anlayışının ele alındığı bu yapıt, konusunu yurt gerçeklerinden aldığı için yöreseldir.

---

<sup>1</sup> Seyfi Başkan, *Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür, Atatürk Araştırma Dergisi*, Sayı 63, Cilt 21, 2005, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=Dergiler&IcerikNo=1080> , (25.06.2008)





**Resim 2 :** “Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii “

**Yapıtın Adı:** Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii

**Sanatçısı:** Arif Bedii Kaptan

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** 1933

**Boyut:** -

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Atatürk’ün önünde biri kadın, diğeri erkek olan figürler ellerinde bir çocuk tutmaktadırlar. Yerde ise ayaklar altında yatan sarıklı bir insan figürü görülmektedir. Yerde yatan figür Cumhuriyet öncesini veya Cumhuriyet karşıtlarını sembolize ediyor olabilir.1933 yılında yapılmış olan bu resimde de siyasallaşmanın ve resme etkisinin bir örneği ile karşı karşıyayız. Burada da İzer’in resmine benzer bir tema, Atatürk’ün bir sözü olan “Cumhuriyet’i biz kurduk, Onu yükseltecek ve yaşatacak olan sizlersiniz” şeklinde Cumhuriyet’in gençlere emanet edilişi farklı bir biçimde ele alınmıştır. Figürler Yunan heykellerini andırıyor olsa da, yeni doğmuş bir bebek ile sembolize edilen Cumhuriyet’iyle, dönemin yurt gerçeğini yansıttığı için bu eser yöreseldir.



**Resim 3 :** “ Alfabe Okuyan Köylüler”

**Yapıtın Adı:** Alfabe Okuyan Köylüler

**Sanatçısı:** Cemal Tollu

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** 1933

**Boyut:** 92x73,5

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Resimde üç kadın figürü görülmektedir. Cemal Tollu'nun Cumhuriyet'in 10.yılında İnkılap Sergileri için resmetmiş olduğu bu resmi de İzer'in, Kaptan'ın resimleri gibi yöreselciliğin ilk örneklerinden biri olarak ifade edebiliriz.1928 Harf inkılabından sonra yapılmış olan bu resimde de Cumhuriyet ve getirdiği yeniliklerin mesajı verilmektedir. Kalkınmanın en ücra köşelere kadar ulaştığı mesajının verildiği bu resimde, tarlada verilen bir molada üç köy gencinin alfabe okumakla meşgul olduklarını görmekteyiz. Köylü, erkeği ve kadını ile yan yanadır. Bu resim Cemal Tollu'nun kübist çalışmalarına oranla hacimsel formların daha duyarlı bir şekilde ifade edildiği bir çalışmadır.

### 3.3. Yurt Gezileri ve Yöresel Eğilimler

CHP 27 Temmuz 1938 tarihli toplantısında “yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi” kararı almıştır. Amaç olarak da; “partimiz yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak” açıklamasını yayınlar. Aynı toplantıda çalışmanın 10 ili kapsamına ve gezilerine Eylül ayının 1’inde başlanmasına ve çalışmaların bir ay sürmesine karar verilir. Katılacak olan sanatçıların seçimi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bırakılır. Sanatçıların yol masraflarının ve zorunlu giderlerinin partice ödeneceği bildirilir.

Devletin yurt gezileri politikalarına girişmesinin nedeni Cumhuriyet’in ilanından sonra kentleşme süreci yaşayan Türkiye’nin sanayileşme çabalarının Batı tarafından engellenmeye çalışılması nedeniyle tarım üzerine reformlar gerçekleştirilmiş ve tarım kesimiyle ilişkiler geliştirilmek istenilmiştir. Bu şekilde devlet, sanatçılar yoluyla halkla ilişkiler kurabilecek ve inkılaplarını, sesini halka duyurabilecektir.

*“ Halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanatı ve kültürü başarılı bir şekilde araştırılmıştır. Ülkemizde yerleşik köylü ve göçer toplulukların folklor sanatlarına karşı aydınlarımızın ilgisi artmıştır. Anadolu’nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi, Ankara’daki Cumhuriyet hükümetlerinde eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenmiştir. Köy el işleri ve nakışları, dinsel kökenli halk musikisi ve dansları, Anadolu ev mimarisinin dünya ölçüsünde ilgi çekici kaynaklar olduğu düşünülmüş, yazar ve şairler, müzik alanında kompozitörler, mimar ve ressamların bu kaynağa 1960’lı yıllara kadar yoğun ilgileri olmuştur.”<sup>1</sup>*

Yurt gezilerinden önce “D” grubu Batı’nın etkisiyle yenilikçi eğilimleri sunmaya çalışmış; ancak bu eğilimler yöresellikten ve ulusallıktan uzak oldukları gerekçesiyle kabul görmemiştir. Bu dönemde yöresel yaşamı tematik bir biçimde ele alan resimler

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.174

değer görmüş ve beğenilmiştir. Oysa Türkiye henüz “ D” grubunun sunmaya çalıştığı sanata hazır değildir.

Sanat geniş bir kitlenin anlayabileceği ve yorumlayabileceği türden olmalıdır. Geniş kitlenin kabullendiği ve anlayabildiği sanat yöresel ve yerel nitelikleri kendi yaşamımızdan, özümüzden üretendir. O tarihlerde “bize özgü sanat= resmin ele aldığı konu” anlamını taşımaktadır. Bu konuda Burhan Belge şöyle diyordu:

*“Eğer herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını , renklerini yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılmaması ve sevilmemesi için hiçbir sebep yoktur!”<sup>1</sup>*

Burhan Belge’ye göre sanatın anlaşılabilmesi daha öncede belirttiğim gibi bizim toprağımız, bizim insanımız, bizim tarihimizden doğmadığı içindir. Tamamen Batı olan bir sanatı bir Batılı anlayabilir. Çünkü bu sanat onları ifade eder. Suut Kemal Yetkin ise, Batı’ya öykünmeyi “nefse itimatsızlık” olarak nitelendirmiştir. Yetkin’e göre :

*”İfade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin külli ruhunu şahsi bir şekil içinde tecessüm ettiren eserlerdir. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkanlarla zenginleştirirken, milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmamak zorunda idik.”<sup>2</sup>*

Birinci yurt gezisinde; Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Antep, Malatya, Trabzon, Rize ve Erzurum yer alır. Sanatçıların resimleri önce Ankara sonra da İstanbul’da sergilenmektedir. Ressamlar ilk kez devlet tarafından benimsenmiş olmaktan mutlu olmuşlar ve sanat için sağlanan olanaklarla bu yurt gezilerinde yer almak istemişlerdir. Eylül sonunda bitmesi planlanan gezi Şubat 1939’da biter. Bu süre bile her sanatçıdan beklenen en az 6 resmi yetiştirmek için çok kısadır. Fakat ressamlar iş bulma sevinci ve yerel arayışlara ulaşma olanağıyla bu gezilere katılıp, eserler üretirler.

<sup>1</sup> Burhan Belge, Ar Dergisi, Sayı 6, 1937, Aktaran Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 3, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul 1982, s.26

<sup>2</sup> Suut Kemal Yetkin, *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı 2, 1939, Aktaran Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.27

1940 yılında 3.Yurt Gezileri etkinliği düzenlenir. Bu etkinlikten sonra sergilenen resimlere halk büyük ilgi gösterir. Bunun nedeni halkın, resimlerde kendisini bulmasıdır. Çünkü bu resimler onları anlatır. Onların yörelerinde nefes almış, onların sofralarına misafir olmuş, onların yaylalarında, kırlarında dolaşmış kişilerin ellerinden çıkmıştır. 3.Yurt Gezisinde devletin yürüttüğü yerel ve yöresel sanat anlayışının etkili olduğu vurgulanmıştır. Sanatçıların atölyelerde natürmort çalışmak yerine, Anadolu içinde gezip, birebir bu topraklarda yer alıp çalışmanın daha anlamlı olduğu vurgulanmıştır.

*”Mahalli rengi ve memleketin havasını aksettirmeye muvaffak olmuş bu yeni yapıtların özellikle de daha sonraki sergilerin genel çizgisi açısından belli bir katkı getirmiş olduğu söylenilebilir.”<sup>1</sup>*

Vedat Nedim Tör’e göre yurt gezilerinin en güzel yönü,

*“Kendilerini memleket içinde lüzumsuz bir lüks eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza işe yarama fırsatı vermiş olmasıdır.”<sup>2</sup>*

1940’ların kültür ortamında resmin yerel ya da yöresel olduğunu kesin bir dille belirtecek ölçütlerin neler olduğuna dair kesin kanıtlar bulmak oldukça zordur. O dönemin sanat ve kültür yayınlarına bakıldığında, görsel sanatın sadece edebi yorumlarla sınırlandırılmış ve değerlendirilmiş olduğunu görmekteyiz.<sup>3</sup>

Resmimizde doğa görünümünün yer alışı Batı etkisinin görülmeye başladığı yıllara dayanır. Bu dönemde ilk asker ressamı, Fahri Kaptan, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Salih Molla gibi sanatçılar İstanbul tarihini büyük bir titizlikle resmederlerken; Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa gibi ressamı İstanbul semtlerini de resmetmeye başlamışlardır. Bunun dışında birçok ressam izlenimciliğin etkisinde günün farklı saatlerinde ışık ve renk değişimleri içinde İstanbul’u zengin bir paletle resmetmiştir. Ancak bu dönemdeki sanatçılar İstanbul dışına çıkma, Anadolu’yu

<sup>1</sup> Ulus Gazetesi, 1Kasım 1940, Aktaran Kaya Özsezgin, a.g.e., s.21

<sup>2</sup> Vedat Nedim Tör, *Resimimizin Ardından*, Sanat Dünyamız, Sayı 6, Ocak 1976, Aktaran Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.18

<sup>3</sup> Kaya,Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.24

keşfetme şansını yakalayamamışlardır.1930 sonrası sanatçılar İstanbul dışına çıkmaya başladılar. Ancak Anadolu'yu keşfetme Yurt gezilerinden (1938)'den sonra gerçekleşmiş, özellikle de 1940 yıllarından sonra yöresel bir anlayışla ele alınmıştır.

Halk resmi yaratmak, benliğimize dönmek gibi fikirler doğrultusunda evrenselleşme yerine yöreselleşme, yerelleşme görüşleri ön plana alınacaktır. Bu fikirler doğrultusunda oluşturulan yurt gezileri politikası ve yurt gezilerine katılan ressamın resimleri kısa sürede yaptıkları için açıkça eleştirilmiştir. Resimlerde etüd ile gerçek çalışmaların birbirine karışmaya başladığı vurgulanmaktadır.. Ressamların iyi resim yerine çok resim yapmalarının yanlış olduğu vurgulanır. Bu yaklaşım şu açıklamayla dile getirilmiştir: *”eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tespit etmek olsaydı bu iş için ressam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu.”*<sup>1</sup>

*“Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan totaliter ve tek partili devletlerde olduğu gibi, bizde de devlet, sanat ve fikir hayatına müdahale ederek, her çeşit kültür çalışmasına kendi sabit ve dar görüşlü prensipleriyle ahenk olarak yürütmek istemiştir. Halk Partisi, Anadolu'ya gönderdiği resamlara verdiği direktiflerle memleket gerçekleriyle değil, iyi taraflarıyla görmelerini emrettiğinden bu ismarlama resimlerle resim sanatı fonksiyonu ifa etmekten uzak bırakılmıştır.Parti himayesine girmeyen müstakil ressamın çalışma imkanları her bakımdan tehdit edilip,sergi açmaları güçlendirildiği anlayışsız tenkitçilere bu ileri eserleri kötüleyeceği eserler yazdırıldığı için, halk hizmetinde realist bir resim çağrının açılması gecikmiştir.”*<sup>2</sup>

(Burada sözü edilen müstakiller grup olan müstakiller değil, yurt gezilerine katılmak istemeyen ressamlardır.)

Yurt gezileri resamlara ressamca yaşama şansı verdiği için önemlidir. Ayrıca yurt gezileri yöresellik ve yöresel motiflerin, folklor araştırmalarının, yurt hikayelerinin yer alması bakımından da oldukça önemlidir.

<sup>1</sup> Nusret Suman, *Resim Sergisi Dolayısı İle*, Ülkü, Cilt 2, Sayı 13, 1 Nisan 1942, s.5

<sup>2</sup> S.Hakkı Esatoğlu, CHP ve Kültür Hayatı, Fikir ve Sanat, Sayı 4, Haziran 1950, s.1

Sanat yapıtına malzeme olan yörenin sanatsal ölçütler olarak hangi belirleyici izler taşıyacağı sanatçıdan sanatçıya değişir. Kimi sanatçı için yöre, o yöreye özgü karakteristik değerlerin resme yansiyabileceği yönleri bulmaktır. Bu sanatçılar yöreyi sıradan bir doğa manzarası olarak görmek istemezler. Kimi sanatçı için ise yöre, kişisel fanteziyi uyaran nedensellik yumağıdır. Bu sanatçılar yöre ayrımı yapmazlar. İçinde buldukları çevre onlar için sanatlarının kışkırtıcısıdır.

Daha önce de İnkılap sergileri içinde bir kısmına değindiğim resimlerden ; Mehmet Ruhi'nin 1924'te yaptığı "Gazi'yi İstikbal"i ,İbrahim Çallı'nın aynı yıl yapmış olduğu "İstiklal Savaşı'nda Müdafaaya Koşan Zeybekler"i ,1933'te Şeref Akdik'in "Millet Mektebi"ni , Zeki Faik İzer'in " İnkılap Yolunda" yı, Arif Kaptan'ın "Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii"ini, Turgut Zaim'in "Doğu ve Batı Halkından Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı"nı , 1936'da Melek Celal Sofu'nun "Büyük Millet Meclisi Kürsüsü'nde Kadın"ı , Halil Dikmen'in "Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar"ı, "Fındık Toplayanlar"ı, "Pazara Giden Köylü Kadınlar"ı, Kurtuluş Savaşı'yla bağımsızlığını elde etmiş bir ülkenin hem milli coşkusunu yansıtıyorlar, hem de bu resimler Türk resminde yöreselliğin ilk örnekleri olarak ifade edilmektedir.

Daha ileriki bölümlerde daha detaylandıracağım yöreselci sanatçılara kısaca değinmek istiyorum. Turgut Zaim yöreselci anlayışla çalışan ressamlarımızdan biridir. Dönemindeki birçok sanatçının sanatında etkili olan yurt gezileri Zaim'in sanatını da etkilemiştir. Turgut Zaim 1924- 1928 yılları arasında Paris'te eğitim görüp "Benim burada öğreneceğim bir şey yok" diyerek yurda dönmüştür. Onda, Batılı ressamların etkisi pek fazla görülmez. Dönemindeki sanatçılardan bazıları Zaim'in resimlerine değer vermedikleri için eleştirilmişlerdir. Zaim üslubu ve konularıyla kendisinden önceki ve sonraki sanatçılardan ayrılan bir kişiliğe sahiptir.

*"Köylü insan figürlerini Anadolu manzaralarının içine yerleştiren Zaim'in resimlerinde, Yörükleri, çocuk emziren kadınları, kerpiç evleri görmek mümkündür.*

*Tüm figürlerinde belirgin bir yüz şekli vardır:’ Yuvarlak yüz, birbirinden ayrık, siyah çekik gözler, hurma burun, hokka ağız, Turgut Zaim’in genç ölen, canı gibi sevdiği karısının yüzü.’”<sup>1</sup>*

Onun resimleri Anadolu ve toprak kokar. Yaşmaklı, feraceli, çocuk emziren kadınlar, müthiş kültürleriyle Yörükler, Zaim’in resimlerini süsler.

*“Burada, Türk Sanatı’nın geleneksel kaynaklarına eğilerek çağdaş resmimiz için bir çıkış yolu, bir anlatım biçimi bulmak isteyen anlayışla, yöremizi ve insanımızı konu alan ve kaynağı bir bakıma Batılılaşma dönemi Türk Resmi’nin ilk yıllarına kadar uzatılacak olan yöresel bakışı birbirinden ayırmak gerekecektir. Temelde özgün Türk Resmini kurmaya, geliştirmeye yönelik bu iki çabadan birincisini ‘ulusal’ kavramıyla nitelenmek zorundayız. Bu açıdan bakınca gerek halk sanatımızın anonim kaynaklarından, gerekse Doğu kökenli bir resim üslubu olarak minyatürden esinlenen görüş ve duyuş biçimler çağdaş,” ulusal” Türk resminin kapsamı içinde değer kazanıyor. Turgut Zaim minyatürden aldığı esinleri çağdaş görsel sanatlar düzeyinde yetkinleştirerek kendine özgü bir anlatım yolu elde etmiş olduğu için “ulusal” bir nitelik göstermekle kalmaz Anadolu halk yaşamına ilişkin Yörük ve Aşar figürlerinden, Anadolu peyzajlarından oluşan kompozisyonlarıyla yerel ya da yöresel bir anlayışı da geliştirir. Bu iki yönlü nitelik Turgut Zaim’e çağdaş resim gelişmelerimiz içinde ayrıcalıklı bir yer sağlamıştır. Ayrıca sanatçı yaşamının başından sonuna kadar aynı ilke ve görüşe bağlı kalmasıyla, çağdaşı olan öbür sanatçılardan ayrılır.”<sup>2</sup>*

Yöresel konulara eğilen ve onlara yorum gücünü de katan diğer bir sanatçımız da Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Turgut Zaim daha çok Anadolu insanına yönelmişken, Bedri Rahmi Anadolu insanının elinden çıkmış olan nakışlara, kilimlere, yazmalara, heybelere, çoraplara yönelmiştir.

<sup>1</sup> Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul 1981, s.89

<sup>2</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.41



Bedri Rahmi yurt gezilerinden en çok etkilenen sanatçılardan biridir.1941’de Çorum gezisi ve kendi imkanlarıyla gittiği diğer gezilerinde, müzelerde görmeye alışık olduğu Türk süsleme sanatını, Anadolu’yu birebir yerinde görme fırsatını elde etmiş ve bunu da en iyi şekilde ifade etmiştir. Bedri Rahmi gezilerinde gördüğü Bursa’yı şöyle ifade ediyor:”

*Bursa’da, Bursa yollarında yeşili gördüm. Ben böylesine katmerli yeşili ömrümde görmedim.”*<sup>1</sup>

Bedri Rahmi’nin hayatında ve sanatında vazgeçemediği unsurlardan birisi de kilimdir. Sanatçı bir yöresel değer olan kilimi resimlerine taşır. Bedri Rahmi bir kilim ve mozaik arasında büyük bir fark olmadığını şu şekilde ifade ediyor:

*“Bizans mozaiğiyle bir Sivas kilimi arasında büyük bir fark yoktu. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu, öteki yünden ilmiklerle örüyordu. Bunlardan her ikisine de halk sanatı gözüyle bakıyordu Bedri Rahmi. Çünkü ikisi de büyük bir geleneğin ürünüydüler; her ikisinde de “hepimizin olan değerler” vardı.”*<sup>2</sup>

Bedri Rahmi halk sanatını tuvaline birebir aktarmamıştır. Eğer bu halk sanatı tuvale aynı şekilde aktarılmış olsaydı, o zaman nakış, heybe ve kilimler tuval üzerinde resmedilmekten başka bir anlam ifade etmezdi. İçerisine sanatçının yorumu ve duyarlılığı da katılmalıydı. Sanatçı, Anadolu motiflerini resimlerinde çok yoğun bir şekilde kullanmıştır. İçerisine yorumunu katarak halı, kilim, çini, yazma, hat, ahşap sanatı gibi geleneksel motifleri ustalıkla ele almıştır.

1940’lardan sonra etkisi artan biçimci ve inşacı anlayış, Türk resminde yöresel konuları ve Anadolu peyzajını öne çıkarmada önemli bir rol oynamıştır.

<sup>1</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tezek Dergisi, Aralık 1975, Aktaran Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne....*, s.19

<sup>2</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, Varlık Dergisi, Sayı 425, Aralık 1955

*Gerek Müstakiller, gerekse D grubu sanatçıları, genellikle sanat öğrenimlerini Fransa'da yapmış ve derece derece izlenimci resimden ayrılma yolunu tutmuş sanatçılardı. Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi öğrenimlerin Almanya'da tamamlamış bir grup sanatçı, çizgiye, forma ve hacme önem vererek izlenimci resim türüyle bağların bütünüyle kopmasında öncü rolü oynamışlardı. Bu gruba sonradan katılan Cevat Dereli, Cemal Tollu, Refik Epikman ve Mahmut Cuda da kendi anlayışları paralelinde katılmalarıyla çizgi ve perspektif kavramları yeni duyuş ve görüşlerin ışığında daha etkili bir yer kazanmış oldular.<sup>1</sup>*

İzlenimci bir anlayışa da sahip olan Eşref Üren ve Malik Aksel de Anadolu insanı görünümelerini resmetmişlerdir. Yurt gezilerinden sonra Malik Aksel resimlerine kimlik kazandıracak olan yöresel ve Anadolu motiflerine resimlerinde ağırlık vermiştir. Aksel “Görücü” adlı resminde olduğu gibi Cumhuriyet sonrası getirilen Medeni Kanun’a rağmen eşini seçme özgürlüğü olmayan kadını ele almış, toplumsal sorunları ve gelenekleri de ele alan eserler vermiştir.

İzlenimci çalışmalara imza atan Şeref Akdik de zaman zaman Anadolu ve köy temalarını ele almıştır.

*“ Köy ve köylü temalarını “thetral” biçimde simgeleştiren Fahrettin Arkunlar,1940 ‘ta Anadolu gezilerine katılarak yöresel izlenimlerini yoğunlaştırmış olan Edip Hakkı Köseoğlu, eski Türk kaligrafisinden ve süsleme motiflerinden esinlenerek çağdaş bir resim dili yakalamaya çalışan Abidin Elderoğlu da yöresel konulara el atanlar arasında sayılabilir.”<sup>2</sup>*

Sanatçılar Anadolu’ya özgü resimleri düzenlerken Batı tekniğini de kullanarak yöre konularını, insanını, doğasını ele almışlardır.

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.37

<sup>2</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.38

Yeniler grubunun önde gelen üyelerinden birisi olan Nuri İyem toplumcu ve yöresel resimlere yönelmiştir. İyem “Anadolu’dan İnsan Yüzleri” olarak adlandırılan çalışmalarında Türk halkının yaşam koşullarını yüzlere yansıtmıştır. Çoğu kara, iri, çekik gözlü kadınlar tuvalin tamamını kaplayacak şekilde yer alırlar. İyem’in yöre anlayışı onun portrelerinde gizlidir.

Figüratif resimler yapan Neşet Günel kendi doğup büyüdüğü Nevşehir insanlarını, işçi, köylü sınıfını, yöre insanını toplumcu ve yöreselci bir anlayışla ele almıştır. Bu insanlarda yoksulluk, yorgunluk ve emek vardır. Anadolu toprağını ve o yörenin insanlarını büyük bir titizlikle ve yaşanmışlıkla resmetmiştir.

Onlar grubu içerisinde yer alan Mehmet Pesen’in resimleri de yerel ve yöresel anlayışın ürünleridir. Başlangıçta nakış gibi ele alıp resmettiği çalışmalarından sonra ileriki dönemlerinde o da birçok sanatçıda olduğu gibi soyut ve lekeci bir üslupla çalışmalar resmedecektir. Ulusal kültüre dayalı, folklorik motiflerin yer aldığı resimler yapmıştır.

Toplumsal köy gerçeklerini, yöre insanını konu olarak ele alan diğer sanatçılar arasında Bolu yöresinin yaşamını ve görüntülerini resimlerine taşıyan Mehmet Yücetürk; toplumsal yaşamın her kesitini, kentini, köyünü realist bir üslupla ele alan Edip Hakkı Köseoğlu’ dur. Yaşamının büyük bir bölümü Paris’te geçmiş olmasına rağmen toprağını, insanını, İstanbul, Bodrum görüntülerini resmetmiş olan Avni Arbaş; Doğu Anadolu’nun kırsal yaşamı ve zorluklarını, insan-toprak ilişkisini ve gücü irdeleyen resimleriyle Hüseyin Bilişik; bezemeci bir yüzey ilişkisiyle resimler yapan, maden işçilerini ve Anadolu’yu konu edinen yöresel ve halkçı sanatçı Nedim Günsür; Orta Anadolu insanını yaşamı ve doğasıyla ele alan, yerel konular ve folklorik değerleri bütünleştiren Nevzat Akoral; Karagöz ve Hacivat ile birlikte yöresel motiflerle İstanbul’u resimleyen Zeki Kırıl ; kendi memleketi Güneydoğuyu çıkış noktası olarak

ele alan,Türk halk resmi özelliklerini de içinde barındıran çalışmalarıyla Mustafa Ayataç ; Onlar grubu içinde yer alan Doğu'nun süslemesiyle Batı'nın tekniğini sentezleyen,yöresel konuları figüratif bir biçimde yorumlayan Nevin Çokay gibi sanatçılar kendi duyarlılıkları, gözlemleri ve bakış açılarıyla yöresel resimler resmetmişlerdir.

Nurullah Berk'e göre:

*“Cevat Dereli modernizme kendisini pek fazla kaptırmayan ve yöresellik kavramını en iyi, en doğru biçimleri içinde uygulamayı başaran kişidir.”*<sup>1</sup>

Dereli daha 1927'de, Sanayi-i Nefise'de öğrenci iken yaptığı “Çamlar” dan, 1956 tarihli “Buğday Eleyenler” e , oradan da daha yeni resimlerine kadar duygulu, çevreye bağlı, bilinçli bir anlayışın ressamı olarak kalmıştır. Zamanla çizgiyi nakışa, renge, lekeye dönüştürmüş olmakla biçimin katı kurallarını yıkmıştır. Doğanın ve yöresel yaşamın şiirini resimlerinde yazmıştır.

Yeniler grubuyla Liman Sergilerine katılmış olan Haşmet Akal, Yeni Meclis binasının açılışı için düzenlenen yarışma nedeniyle 1955'te Adana'ya gitmiştir. Bu gidişin ardından resmettiği “Dadaloğlu” , “Tahtacılar” , “Adana'nın Kurtuluşu” , “Pamuk Toplayanlar” gibi tablolarıyla yöresel resim sanatımızın temsilcileri arasında yer alır.

*“Çizginin süslemeci biçimlerine önem veren Salih Urallı ile Abidin ve Arif Dino'yu da bize özgü bir çizginin doğuşunu hazırlamış sanatçılar arasında anmakla beraber, genç kuşaktan Ömer Uluç ile Oya Katoğlu'nun “ulusal” diğer bir deyişle “yöresel” kökenli resmimizin değişik açılardan sürdürücüleri olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Çizgisel yüzey duyarlılığını, geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle çağdaş doğrultuda değerlendiren Devrim Erbil'i de bu gruba katmak gerekir.”*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nurullah Berk, *Cevat Dereli*, Sanat Dünyamız, Sayı 8, Eylül 1976

<sup>2</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.101

1960 kuşağında bozkır kokan ve Anadolu gerçeklerinden hareket eden bir resim söz konusudur. Bozkır görüntüsündeki evler, damlar, ağaçlar ve insanlar şiirsellik ve lekeci anlayışla resmedilmiştir. Toplumsal ya da toplumsal gerçekçi çalışmalar aynı zamanda yöresellikle de ilgilidir.

*“Yalnız yöresel yaklaşımlarıyla değil, özgün ve kişilikçi eğilimleriyle de günümüz Türk resmine somut katkıları bulunan bu bozkır kökenli ressamlar arasında Orhan Peker, Turan Erol, İhsan Cemal Karaburçak üçlüsünü de anmak gerekir.”<sup>1</sup>*

Başkenti Ankara’yı kendine konu alan, Doğulu yönleri ağır basan diğer bir yöreselci ressam da Eşref Üren’dir.

Herhangi bir resim eğitimi almamış naif ressam İbrahim Balaban da halk kaynaklarından esinlenerek yöresel yaşama eğilen bir sanatçımızdır. Yine Karadeniz gelin alaylarını konu edinen çalışmalarıyla özgün figür istiflerini kullanan yöresel resimleriyle Kayıhan Keskinok’u da unutmamak gerekir.

Göçmen kuşları soyut bir biçimiyle veren Salih Acar, geleneksel tasvir tadıyla Duran Karaca, Ali Demir, Mustafa Pilevneli ve Ruzin Gerçin de yöresel anlayışlı çalışmalarıyla Türk resmine katkıda bulunmuşlardır.

*“Bugün yaşları kırk civarında bulunan bir grup sanatçının fantastik düşünme biçimlerini görsel kalıplara yerleştirmede, zaman zaman bu fantezinin motifleri arasına yöresel figür katmakta ustalık düzeyine ulaştıkları da bir gerçektir. Bu sanatçı kuşağının öncüleri Burhan Uygur, Ergin İnan, Alattin Aksoy, Tülin Öztürk ve Mehmet*

---

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.106

*Gülyüz' dır. Özer Kabaş ve Nuri Abaç da aynı yönelimin temsilcileri arasında sayılabilir.”<sup>1</sup>*

Daha önce İbrahim Balaban ve Oya Katoğlu'nda belirttiğim naiflik olgusu da çağdaş Türk resminde yöreselleşme ve ulusallaşma süreçleriyle birlikte ele alınmıştır. Batı etkisinden uzaklaşmış naif resim, öz kaynaklarımıza dönmüştür şeklinde ifade edilmiştir.

1960'tan sonra sanatçılar çağdaş Türk resmini yöresel niteliklere bağlı bir bilinçle resmetmişlerdir. Ancak 1910 kuşaağı ve onları izleyenlerin aynı nitelikteki resimlerindeki yöresellik ile bu kuşaağtaki sanatçıların yöresellik çalışmalarını aynı doğrultuda değerlendiremeyiz. 1910 kuşaağı yöresel niteliği İstanbul peyzajı ile ele almakta ve resimlere kişisellik çok fazla katılmamaktadır. Devletin yürüttüğü sanat politikası ve yurt gezileriyle sanatçılar Anadolu 'ya açılmış, özellikle 1960 kuşaağı anlayışında daha belirgin çalışmalar resmetmişlerdir.

Türk resminde 1960'lardaki toplumsal gerçeklik ile 1940'lardaki toplumsal gerçeklik arasında da farklar bulunmaktadır. Yeniler resimlerde geleneksel formlara başvurmuşlar ve çalışan sıradan insanların görüntüleriyle yöre görüntülerini birleştirmişlerdir. Yeniler yurt gezilerinden dönen sanatçıların yöre ve doğa ağırlıklı çalışmalarına halkın toplumsal durumunu da eklerler. Toplumsal gerçekçiler köy yaşantısı, yöre insanı, çalışan kesim, sınıf farklılıklarını resimlerine konu olarak taşırlarken, görünenin arkasındaki gerçeği de duyurmaya çalışmışlardır. Yeniler grubunun Türk resmine konu anlamında en fazla katkısı olduğu dönem 1960- 1971 askeri darbelerinin özgürlükçü ortamında olmuştur. Sanatçının amacı yerel ve yöresel atmosferi yansıtmak, konu ve üslubuyla da sanata ulusal bir nitelik kazandırmaktır.

---

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.121

Sonuç olarak Türk sanatçısı Yurt gezileri ve asıl 1940'dan günümüze kadar gözünü kendi çevresine, doğasına, toprağına, tarihine, gelenek ve göreneğıne çevirmiş ve bu doğrultuda çalışmalar yürütmüştür. Aslında her özgün yapıt kendi duyuş ve görüşlerimizin bir yansıması değıl midir? Yöreselliğı resimlerde bir kural çerçevesinde ayırt etmek oldukça zordur. Yapıtta yöresel ve ulusal nitelik net bir şekilde görünmese de bu topraklarda doğup büyüyen kişisel duyarlılığımızın, yöreselliğimizin izleri vardır. Ancak bu görüntüyü izleyici, bazen sanatçının kendisi bile fark edemeyebilir. Örneğın; gün içinde kaç defa nefes alıyoruz diye saymaya kalkarsak, her nefes alış-verişimizde duraksamaya sebep oluruz. Resmimiz de nefesimiz gibidir. Şimdi yöresellik izleri taşımalı, nereye ne koysam yöresel olur dediğimiz bir yapıt, aynen bu şekilde duraksar. Doğallığını kaybeder. Bizi yaşamışlıktan öte uymak zorunda olduğumuz bir kuralın çerçevesine hapseder. İnsanoğlu ölene kadar nefes alıp verir. Sanatçı da, bu topraklarda yaşadığı, memleketin havasını soluduğı sürece yöreseldir.

### Yurt Gezilerinde Yapılan Resimlerden Örnekler



**Resim 4 :** Eşref Üren, “ Bulgur Yıkayan Kadınlar”, 6.Yurt Gezisi, Ağrı, 98x142, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi



**Resim 5 :** Mahmut Cuda, “Kadın”, 6.Yurt Gezisi, Bitlis, 25x34, Duralit Üzerine Yağlıboya, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi



**Resim 6 :** Cemal Bingöl , “Etüt- Silvanlı Kız”, 6.Yurt Gezisi, Bingöl, 1943, Harita Genel Komutanlığı Müzesi





**Resim 7 :** Melahat Ekinci, “Meyve Bahçesinde Kadınlar”, 6.Yurt Gezisi, Bilecik, 115x150, Tuval Üzerine Yağlıboya, Harita Genel Komutanlığı Müzesi

## BÖLÜM IV

### CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİ ve GRUPLAŞMA EĞİLİMLERİ İÇERİSİNDE YÖRESELLİĞİN İRDELENMESİ

#### 4.1. 1923- 1940 Yılları Arasında Sanat Grupları İçinde Yöreselliğin Ele Alınışı

##### 4.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın gelişmesinde grupların çok önemli katkıları bulunmaktadır. Sanatçıların yapıtlarını sergileyebilecekleri sergi salonu ya da sanat galerisi bulamamaları, Türk toplumunda köklü bir resim geleneğinin olmayışı, halkın üretilen sanat yapıtlarını değerlendirmeye almamaları gibi nedenlerden dolayı sanat grupları oluşmuştur.

Resim ve heykel sergileri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin(1908) girişimleriyle başlamıştır. İlk kez 1916 yılında Galatasay Lisesi'nin resim atölyesinde yaz aylarında açılmış olan bu sergi İstanbul'un sanat yaşamını da hareketlendirmiştir. Bu sergiler 1927 yılına kadar sürmüştür. Türk resminde izlenimci üslupla çalışan Avni Lifij, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı gibi sanatçılardan sonra 1923 yıllarında öğrenimlerini tamamlamış bir grup sanatçı Yeni Resim Cemiyeti'ni Sultanahmet'te eski bir evin odasında kurmuşlardır. Bu gençler arasında: Şeref Akdik, Elif Naci, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Sami Özeren yer almaktadır.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim...*, s.24

Yeni Resim Cemiyeti'nin ömrü istenilen kadar uzun olmamıştır. Grubu oluşturan sanatçılar daha kendi üsluplarını tam olarak oturtamamış olduklarından dolayı, sanatı nasıl yönlendirecekleri, ya da nasıl geliştireceklerini tam olarak bilememektedirler. Daha sonra bu grubun içinden birkaç sanatçı Bakanlığın düzenlemiş olduğu yarışmayı kazanarak Paris'e gitmiştir. Müstakiller grubu genellikle öğrenimlerini yurtdışında yapmış ve izlenimci resimden ayrılma yolunu tutmuş sanatçılardan oluşmaktadır. Paris'te Lucien Simon ve Jean Pierre Lourens'in atölyelerinde eğitim gören Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Ali Arsan ile birlikte Münih'te Hans Hoffman'ın atölyesinde eğitim gören Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi genç sanatçılar 1928'de yurda dönüp sergi açmışlardır. İlk önce Ankara Etnografya Müzesi'nde, ikinci olarak da İstanbul Cağaloğlu Türk ocağında bir sergi açmışlardır. Hale Asaf ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılar çizgiye ve hacme önem vererek, Türk resminin izlenimci resim ile bağlarını koparmasında etkili olmuşlardır. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı gruplarından olan grup, 1929 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmıştır. Müstakiller resmi söylemde bağımsız da olsa onun etkisinde gelişmiş bir gruptur. Grubun üyeleri arasında: Refik Epikman, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve heykeltıraşlar Hadi Bara ve Ratif Aşir Acudoğlu yer almaktadır. <sup>1</sup>

Müstakiller Çallı Kuşağının(1914) renkçi tutumlarının yanı sıra çizgiye, kuruluşa, yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Grup içerisindeki sanatçılar üslup olarak birbirlerinden farklılıklar göstermektedirler. Açtıkları ilk sergilerinde kendi ülkelerinin görüntüleri yerine Paris ve Münih peyzaj ve konularına yer vermişlerdir. Kendi ülkelerinin konularına yer vermedikleri için ve Batı'dan fazlasıyla etkilendikleri için çok ağır eleştirilere maruz kalmışlardır. *"Yerli olmadıkları için Ankara'dan da destek göremiyorlardı. Bu dönemde Hadi Bara ve Hale Asaf Fransızca gazetelerde geniş yer bulmuştur. Ancak kısa bir süre Müstakillerin içerisinde yer alan Turgut Zaim'in yerel tat araştıran resimlerine arkadaşlarının değer vermemeleri de eleştiri konusu olmuştur."*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim...*, s.24-25

<sup>2</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk...*, s.167

Müstakiller ardından Cumhuriyet ve inkılaplarının öngördüğü çerçeveye dahil olmuşlardır. Müstakiller grubu sanatçıları zaman zaman yöresel konulara da eğilmişlerdir. Daha çok manzara ve portreleriyle yarı izlenimci bir sanatçı olan Şeref Akdik, yöresel konulu çalışmalar da resmetmiştir. İnkılap Sergileri'nde yer alan ileride daha detaylı bir biçimde ele alacağımız "Millet Mektebi" (Resim 13)adlı eseri, Cumhuriyet'in yeniliklerini halka duyurma görevini üstlenmiş bir yapıt olmasının yanı sıra, konusunu bu ülkenin gerçeklerinden aldığı için yöresel olarak nitelendirilebilir. Yurt gezilerinde Anadolu halkı ile iç içe yaşama fırsatını elde etmiş, yöresel izlenimlerini yoğunlaştırmış olan Müstakil ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarından birisi de Mahmut Cuda'dır. Müstakiller daha sonraki çalışmalarında anlam çeşitliliğinin yanında konu çeşitliliği olan, köy yaşamları, balıkçılar, berber dükkanları, vitrinler gibi güncel yaşamdan örnekler ilk defa sanatsal anlatıma konu olmuştur.

Müstakiller ressamların geçinmek için başka işlerle uğraşmalarının Türk Resim Sanatı'nın gelişimini engelleyeceğini savunmuşlardır. Müstakiller, günümüzde hala sanatçıların en büyük sorunlarından biri olan sanatçının maddi kaygısını dile getirerek bu konuda çalışmalarda bulunmuşlardır<sup>1</sup>

Nurullah Berk bir yazısında *"1933'lerde modern sanat akımlarının Türkiye'ye girmesiyle, genç kuşak sanatçıların İstanbul'u dahi göremediklerini belirtiyor. Anadolu yaşamına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen, onu dekoru ve çevresiyle ele alan akımı kurucusu olarak Turgut Zaim'i görüyor. Berk'e göre hiçbir Türk ressamı ondan önce böylesine bir inanç ve canlılıkla resim dünyamıza Anadolu'yu getirmemiştir."*<sup>2</sup>

Sonuç olarak genç Türkiye'nin ilk grubu sayılan Müstakiller Cumhuriyet'in göğüslemesi gereken bir yığın sorunun olduğu bir dönemde var olmuş bir gruptur. Bu dönemde dünya ve insanlık tarihinin en yoğun olaylarının ve savaşların yaşanması

<sup>1</sup> Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı 35, s.32

<sup>2</sup> Nurullah Berk, *Turgut Zaim'in Sanatı*, Varlık, Sayı 754, Temmuz 1970

insanlığı ekonomik, kültürel alanda bir kaosun içerisine sürüklemiştir. Bu sorunlarla baş edebilmek için Müstakiller birçok yenilikçi adım atmışlardır. Resim sanatını halka sevdirmek için uğraşmışlardır. Bu dönemde yöresellik, Cumhuriyet'in yeniliklerinin sesini duyuran resimlerle ve Müstakiller grubu içinde yer alan Mahmut Cuda gibi bazı sanatçıların yurt gezileriyle tanıma fırsatı elde ettikleri Anadolu ve Anadolu insanını ele aldıkları yapıtlarda görülmektedir. Zonguldak'ta açmış oldukları sergi Anadolu'da açılmış ilk sergidir. Müstakiller sergi salonlarının ücretli olmasına karşı çıkmışlardır. Müstakiller Türkiye'de sanatın gelişmesi için çaba sarf etmişlerdir.

#### **4.1.2.D Grubu**

Müstakil Ressamlar çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye'de açmaya çalışırken, 1933 yılı çok cesaretli bir grubun doğuşuna tanıklık etmiştir. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu "D" grubu adında yeni bir grup oluştururlar. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonraki 4.birlik olmalarından dolayı D grubu adını almışlardır. 1947 yılına kadar her yıl aralarına katılan yeni sanatçılar ile birlikte etkinliklerini sürdürmüşlerdir. D grubu, aralarına katılan yeni sanatçılar ile büyük bir grup haline gelmiştir. O dönemde henüz kişisel sergi açmak yaygın olmadığından grup olarak hareket edilmektedir.

D grubu sanatçıları empresyonizmi reddetmişlerdir. Batı'da uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlardır. Sanatçılar kübist, konstrüktivist veya soyut üsluplara yakın durmuşlardır.1934'de Turgut Zaim ve Bedri Eyüboğlu'nun da aralarına katılmalarıyla yöresel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlarlar. Kübist bir üslupla Anadolu yaşamını, kıyafetlerini, nakışlarını bakış açılarıyla resimlerine taşımışlardır.

O dönemde halkevlerinin kurulması, devletin sanatçılar için yurt gezileri politikaları Anadolu kültür kaynaklarına sanatçıların yapıtlarında yer vermelerine neden olmuştur .  
 ”2.Dünya Savaşı yıllarında başlayan ve savaş sonrası etkisi artan ikinci bir ‘Ulusal Sanat’ arayışı başlar. Başlangıçta geleneksel sanatlara yönelen anlayışları reddeden D grubu da, bu yıllarda görüş değiştirerek minyatür, hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelecektir.”<sup>1</sup>

Aslında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun geleneksel el sanatlarına, minyatüre ve yöresel motiflere öykünen anlayışları 1935 yılında D grubunun 5.sergisindeki resimlerinde görülmüştür. Fakat Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu anlayışı, diğer sanatçılar üzerinde ileriki yıllarda etkili olmaya başlamıştır. Bu dönemde yazarlar da milli sanat çerçevesinde toplumsal görüşü alevlendirmeye çalışmışlardır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu 1931 yılında yayımladığı “Demokrasi ve Sanat” isimli kitabında sanatın kübizm olması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak 1931’de savunduğu bu görüşten 1940’lı yıllardan sonra taviz verecektir. Sanatın geleneksellik ve yöreselliğe dayandırılması gerektiğini ve sanatçıların da bu yolu izlemesi gerektiğini belirtecektir.

Tansuğ’a göre;

“ D grubu ressamlarının en temel çelişkileri eski Yunan mitolojisinden esinlenerek, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya çabalarıydı. Bunun nedeni yerel ve ulusal tarihle ilişki kurmaya çabalamalarıydı. Ancak bir taraftan aşırılık ölçüsünde Batılı idiler. Dolayısıyla başarılı olamadılar.”<sup>2</sup>

Diğer bir sorun da Batı’da yüzyılların sanat birikimiyle şekillenen üslubun bizim toplumumuzda eğreti olarak durması, özünü tam anlamayan bu sanat anlayışının kopya edilmesidir. Toplumda bu sanat anlayışına hazır olmadığı için D grubu gerekli desteği görememiştir.

Bütün eleştirilere rağmen D grubu sanata hareketlilik ve çok seslilik getirmiştir. Grup üyelerinin sanatsal yönü dışında bir de eğitimcilik yönleri söz konusudur. 1933

<sup>1</sup> Kıymet Giray, *Cumhuriyet’in 75...*, s.38

<sup>2</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk ...*,s.183

Üniversite Reformu sonrası grup üyeleri akademik kadrolarda yer almaya başlamışlardır. 1937 yılında Fransız ressam Leopold Levy'nin resim bölümü şefliğine atanmasıyla, Türk resmi yeni bir değişim sürecine girmiştir. Levy akademi ve öğrencileri üzerinde oldukça etkili olmuştur. Levy Türk resminin Batı etkisinden kurtarılması için yöresellik bilinciyle hareket etmek gerektiğini ifade etmiştir. Bu doğrultuda düşünen Levy'nin atölye öğrencileri 1940 sonrası Yeniler grubunu oluşturmuşlardır.

## **4.2. 1940- 1950 Yılları Arasında Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Gruplaşma**

1932’de Halkevlerinin kurulması, 1937’de Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması, 1938’de “yurt gezileri”, 1939’da Devlet Resim ve Heykel sergisi gibi ulusal kültür programları, 1940 ve sonrası sanat hareketlerine de yön vermiştir. D grubunun Batı’ya aşırı dönük olması, Türk sanat çevresi için yeni olan sanat eğilimlerinin benimsenmesi, “ulusal sanat” tartışmalarını başlatmış, “milli” ve “evrensel” sanat görüşleri arasında çatışmaya yol açmıştır.

Türkiye’de 1940’lar toplumsal açıdan yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 1940’lar sanat etkinlikleri bakımından daha önceki dönem ve daha sonraki dönemlere sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatın bu etkileşimini tarihsel olarak birbirinden ayrı düşünmemiz mümkün değildir. Genç Cumhuriyet’in her alanda Batı’ya dönük uygulamalarında kültür seferberliği de önemli bir yer teşkil etmektedir. Cumhuriyet’in temel görüşü Batı’nın ışığı altında aydınlanan sanatçıya özgür bir ortam hazırlamak ve bu hazırlık için gerekli olan koşulları bir an evvel gerçekleştirmektir. 1940’lara doğru sanat Batı oluşumlarına yabancı kalmadan yöreselliği ve evrenselliği içinde barındıran bir yapıya doğru yol almıştır. 1930’lar hatta 1940’lara kadar Müstakiller ve D grubunun etkin sanat ortamı yaratma çabası, Çallı kuşağıyla Türkiye’ye aktarılan Batı eğilimi

1940'lara doğru yetişen sanatçıların eleştiri oklarına hedef olmuştur. Yeni kuşaklar Türkiye için yeni değerler arıyorlardı. Fakat bu yeni değerler Batı demek değildi.

D grubunun Batı'ya dönük yüzü gelenekselleşmeden uzak görünmektedir. Ancak yöreselliği içinde barındıran resim anlayışı kübist, soyut anlayıştan daha değerli görülmüş ve beğenilmiştir. Eleştirmenlere göre Batı'nın teknik özellikleri korunup, geniş halk kitlesi tarafından kolaylıkla anlaşılabilir bir Türk Sanatı sentezi oluşturulmalıydı.

Figüratif betimlemeli resimler halk tarafından kolaylıkla anlaşılabilen ve halk bu resimlerle ilişki kurabilmektedir. 1940'lar boyunca resmin ele aldığı konu önemli olmuştur. Toplum, toplum içinde yaşayan bireyler, yöresel değerleri ve yöresel yaşam biçimlerini desteklemiştir.

Devletin halkçı kültür politikası sanatta yöre yaşamı içerisinde insanın geleneksel uğraşları, üretken, çalışkan insan teması ve yöresel eğilimlerin resmin konusu olmasına neden olmuştur. Milli duygular hem halkın aydınlatılmasında, hem de genç Türkiye Cumhuriyeti'nde kültürel birliktelik için devlet-sanatçı-aydın birlikteliğiyle yeni bir arayış içindedir.

*“Uygarlık kalesi Avrupa'nın dünyanın gördüğü en büyük savaşa sahne olması Avrupa kaynaklı “uygarlık” anlayışını sarsmıştı. Bu büyük çöküşün yarattığı hayal kırıklığı ve boşluğun yanı sıra, savaş koşullarının “yurt savunması” , “ulusal birlik” gibi anlayışları öne çıkarması, sanatçıları esin kaynağı olarak kendi topraklarına yöneltiyor ve savaşın iyice keskinleştiği aşırı milliyetçi ve ırkçı düşünceler de zemin bulabiliyordu.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Nurullah Berk, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Yayınları, 1998, s.34



Yurt gezileriyle Anadolu'nun tarihi özümzenecek ve sanatçı-devlet birlikteliği güçlenecektir. Yeni sanat Batı üzerine şekillenecek; ama zemin, folklorumuz, yöremiz, tarihimiz, yaşamımız kısacası bizim değerlerimiz olacaktır. Teknik Batı'dan, içerik ise kendi kültürümüzden kaynak bulacaktır. Yurt gezileriyle Anadolu'nun en ücra köşelerine giden sanatçılarımız yöresel yaşam, yöresel halk motifleri, portre ve figür betimlemelerinin yer aldığı çalışmalar resmetmişlerdir. D grubunun ve Müstakil Ressamların eski ustaları da bu politikaya destek vermişlerdir.

Yurt gezileri her zaman olumlu eleştiriler almamıştır. Özellikle Yeniler grubunu desteklemesine rağmen, yurt gezilerini desteklemeyen Hilmi Ziya Ülken bu konuda şöyle diyor:

*“Ülkenin bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat “milli” olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki bir resim de “milli” olmaktan o kadar uzaktır.”<sup>1</sup>*

Yurt gezileri esnasında sanatçılar belli bir sayıda resim yapmak zorundaydılar. Bu zorunlulukla yapılan resimlerin de sanatçıların gerçek duygularından yoksun olduğu ve zorunluluk nedeniyle yapılmış bazı resimlerin yarım kalmış, bazı resimlerin de eskiz görünümünde olduklarına dair eleştiriler gelmiştir.

1940'lardan sonra Türk resminde açık olarak özgünleşme, yöreselleşme, ulusallığa ulaşma eğilimleri değişik biçimlerde kendini göstermiştir. Bugün Türk resmine katkıda bulunan yöresellik ve özgünlük kavramlarına ya da genel anlamıyla yerellik kavramlarına bağlıydılar. Bu iki kavram çağdaş Türk resminin temel sorunu olmuştur.

*“Yerellik bize özgü ya da bizi anımsatan bir doğa parçasını, bir insan figürünü resme konu yapmanın ötesinde, daha insancıl, daha köklü ve daha derin ilişkileri içerir. Ancak bu tür ilişkileri içinde barındıran soruna yüzeysel bir yaklaşımın ötesinde kalıcı*

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne.....*,s.50

*boyutlar kazandıran resimlerin yerelliğinden söz edilebilir. Öz'e uygun biçimler bulmak, çevre ve insan koşullarını çağdaş gözlerle yorumlamak, kuru bir tasvirçiliğin ötesinde, kişiliği içeren, duyarlık birikimlerini gerçek sanatçıya yaraşan yaklaşımlar içinde değerlendirmek anlam taşır.”<sup>1</sup>*

#### **4.2.2. Yeniler Grubu**

1940'lar Türkiye'sinde sosyal bir sanat anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Stalin dönemi “Sosyalist Toplumsal Gerçekliği” ile 2.Dünya Savaşı ortamında Avrupa'da modern sanatların sorgulanması sonucu sosyal bir sanat anlayışı hakim olmuştur. D grubunda “ Sanat, sanat içindir”, Yeniler grubunda ise “Sanat, toplum içindir” görüşü hakimdir. Savaşla başlayan içe kapanma döneminde sanatın yerellik, yöresellik, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanması istenilmiştir.

Türkiye'de ilk toplumsal sanat hareketi 1941 yılında Yeniler grubuyla resim alanında başlamıştır. Halk arasından insanları resmederken amaç, kültürel motiflerimize de sahip çıkmaktır. Sanatın psikolojik bir araç olarak kullanılmasıyla yalnızca bir bireyi değil, toplumu da harekete geçirebileceğini Van Gogh şöyle ifade ediyor:

*“Bu kahvehaneyi öyle renklerle boyamalı ki insan, burada katil olabilsin.”*

D grubunun Batı üslubunu destekleyen tavrına karşı çıkarak bazı sanatçılar 1940 yılında yöresel ve yerel sanat akımını oluşturmuşlardır. Leopold Levy 'nin atölyesinde yetişen genç ressamlar Batı izlenimciliğinden sıyrılıp, ülkenin sorunlarına eğilmek için toplanmışlardır.1949 yılına kadar resim bölüm şefliğinde kalan Levy, Türkiye'den ayrılırken, Türkiye'deki izlenimlerini şöyle dile getiriyor:

*“Modern Sanat cereyanları bakımından Türkiye çok enteresan.1937'de memleketinize geldiğim zaman Avrupa mücerret resim çalkantısı içindeydi. Bir de ne göreyim? “Mücerret” sanatın hakikisi burada. O zaman “hakiki mücerret sanat Türkiye'dedir”*

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.126-127

*dedim. Şimdi de Amerika'da doğan ve yeryüzünde çok bahsedilen Pop Art'ın hakikisi Türkiye'de diyorum. Amerika'daki "Pop Art" zihnidir, züppelik mahsulüdür. Memleketinizdeki Pop Art'ın kaynağı ise hayranlıktır."*<sup>1</sup>

Sözlerinden de anlaşılacağı gibi Levy, Türk resminin Batı kopyacılığından kurtulmasını istemiş ve Türk sanatının asıl kaynağının kendisini olduğunu ifade etmiştir. Öğrencileri olan Yeniler Grubu da, sanatsal kaygıları aşır toplumsallık iddiasıyla öne çıkan grupların en önemlisi ve ilkidir. Getirdiği içerik açıdan böyle olmasa da tarihsel olarak böyledir. "Yeniler" ilk sergilerini 28 Mart 1940 tarihinde, Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açmışlardır. Yeniler Grup üyeleri arasında: Nuri İyem, Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Faruk Marel, Avni Abraş, Selim Turan, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Fethi Karakaş yer almaktadır.

Yeniler grubu toplumcu ve toplumcu gerçekçi görüştedir. İlk sergilerinde konu olarak İstanbul'da deniz, liman işçilerini seçmişlerdir. Bu sergilerdeki resimler gerçekçi izler taşımaktadır. D grubu biçimi ne kadar vurguluyorsa, Yeniler de toplumsal içeriği resimlerinde o kadar vurgulamışlardır. Yeniler, Batılı akımların peşinden gitmenin boşuna olduğunu düşünüp yerel ya da yöresel konulara toplumsallık içerisinde ele almayı yeğlemişlerdir. Batı'dan edinilen deneyimlerle Türk resminin kendi dinamiği ve kültürünü birleştirerek yeni bir sentez oluşturma gayesindeydiler. Yenilere göre Türkiye'de yaratılan sanat Batı'nın kaynaklarına ters düşmeyecek ve aynı zamanda bizim toprağımızı, insanımızı görsel dünyaya yansıtacak nitelikte olmalıdır. Batı'yla kültürel etkileşimin arttığı bu dönemde ulusallık, yöresellik tartışmalarının çıkması çok doğaldır.

2.Dünya Savaşı'nın getirdiği tedirginlikler savaşa girmese bile Türkiye'nin kültür ve yaşamını da etkisi altına almıştır. Yaşayabilmek için değişen çevreye ayak uydurmak gerekmektedir. Ancak bu ayak uydurma "bizim olan", "bizim ihtiyacımız olan"

<sup>1</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 15 Haziran 1966

kaynaklara doğru yönelmeliydi. Batının kaynaklarına doğru değil. Arif Kaptan'a göre Türk resmi kilim, minyatür, çini, yazma, kumaş gibi süsleyici sanatlara yönelerek milli karakterini bulabileceğini ifade etmiştir. Yine Şadırvanın bir başyazısında milli sanat konusuna şu şekilde değinilmiştir:

*“Batıyor görünen bir gemiden gelen sesleri bırakıp, aynı denizde yüzdürmek üzere olduğumuz bir gemiye yaraşan sesleri bulmalıydık. Kah gözü kapalı şark mukallidi, kah ağzı açık garp hayranı olmaktan kurtulursak ‘milli sanat’ sorununu da çözümlemiş olacaktık.”<sup>1</sup>*

Yeniler, D grubunu Türkiye’de yaratmaya çalıştıkları sanat ortamının Türkiye’nin hazır olmadığı bir dönemde gerçekleştiğini düşünmüşlerdir. Bu konuda Malik Aksel şöyle diyordu:

*“O sıralarda Nurullah Berk bir katalogda, “D” grubunun ilk sergileri Kübizm, Pürizm, ve Empresyonizm şeklinde görünerek memleketimizin durgun, akıllı, uslu sanat havasında birer bomba gürültüsüyle patladı, ortalığı velveleye verdi diyor. Halbuki 1933’te Mimoza dükkanında açılan bu sergiden kimsenin haberi bile yoktu. Fakat genç ve ateşli sanat erleri, bunu böyle görmek, sanatta ihtilal yaratmak istiyorlardı...Aradan zaman su gibi geçti. Kübik resimlerin eskisi gibi itibar görmediğini anlayan aynı zümre, aşırı gittiklerini söyleyerek halka doğru dönmek arzusunu güttüler.Kilimlerin, heybelerin resimlerini yaptılar.Fakat bunlarda da yine Paris röprodüksiyon kokusu vardı.İçten ziyade dıştan gelen örnekler, gelenekleşmeğe yüz tutan sanatımızın havasına karıştı.Bu suretle hazır elbise gibi Fransız ekolü kendi biçimimize uydurulmaya çalışıldı...Halkına zevkini hiçe saymak,onun zevkiyle alay etmek acaba halk resmi yapmak demek midir?...Sanatın dost metihlerinden ziyade, acı ve gerçek tenkitlere ihtiyacı vardır.Bunun da artık sırası gelmiştir.”<sup>2</sup>*

Bu eleştiriye göre D grubu insanlığa duygularını ifade edememiştir. Bu görüşlere karşı Nurullah Berk “yaşayan sanatı” savunur. Yaşayan sanattan olanların, yani D grubunun ölü düşüncelere, formülleşmiş kavramlara karşı olduğunu ifade eder.

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.46

<sup>2</sup> Malik Aksel, *Bir Resim Kavgasının Düşündürdüğüleri*, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, Sayı 17, 1947

Yeniler grubu akademi çevresinden de büyük destek görmüştür. Hilmi Ziya Ülken “Liman” sergisi için yazdığı bir yazısında Yeniler’in “*Ulusal resmin can damarına parmak bastıklarını*” belirtmiştir. Grup Batı’ya tamamen sırtını dönmemiştir. Batı’nın tekniğinden ve sanat görüşünden faydalanmıştır. Nuri İyem’in resminin yer aldığı bir sergide yabancı bir sanatsever resimleri gezerken Nuri İyem’in resminin başında duraksar ve Nuri İyem’ resmini satın almak istediğini belirtir. Sanatseverin İyem’in resminin Batılı olmadığını ifade etmesinin üzerine İyem kendisinin Batı’dan yararlandığını ifade eder. Fakat sanatsever yararlanıyor olabilirsiniz; ama sizin resminiz diğerlerinden farklı,”Türk kokuyor” der. Belki de bu olay aslında Yeniler grubunun sanat anlayışını ve Levy’nin atölye öğrencilerine ifade etmeye çalıştığı düşüncenin en iyi özeti olabilir.

Yeniler grubundan Nejat Devrim ve Avni Arbaş’ın 1946’da; Selim Turan’ın 1947’de Paris’e gitmesi ve orada soyut sanata yönelmesi sonucu, geri kalan üyelerinin de 1951’de “Türk Ressamlar Birliği”ne katılmaları sonucu Yeniler grubu dağılmıştır.

### **4.2.3. Onlar Grubu**

1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencileri olan on genç “10’lar” grubunu kurarlar. Bedri Rahmi’nin resimlerinde halk öğeleri görülmektedir. Batı-Doğu sentezine açık bir tutum içerisindedir. Öğrencilerine de Batı resmi üzerinde durduktan sonra, halk nakış sanatlarını benimsemelerini istemiş ve bu sanatların üzerinde durmaları gerektiğini ifade etmiştir. Grubun kurucu üyeleri arasında: Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünisa Sönmez, İvy Stangali, Meryem Özacul, Mehmet Pesen, Fikret Alpe, Saynur Kıyıcı yer almaktadır. Ancak grup içerisine daha sonra Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Osman Oral, Mustafa Esirkuş, İhsan İncesu, Remzi Paşa ve Adnan Varınca eklenmiştir.

Resim sanatı 1950'lere geldiğinde bir taraftan soyut sanata yöneliş, diğer taraftan ulusal ve yöresel eğilimler devam etmektedir. Sanatçılar yöre insanına ve yöre peyzajına konu olarak yönelmişlerdir. Grubu sonuna kadar destekleyen, aynı zamanda hocaları da olan Bedri Rahmi “Onlar” grubunun amaçlarını da içinde barından görüşlerini şu şekilde ifade etmekteydi:

*“Şark; tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz , Garplıların ‘peinture’ dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, düğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar övünsek yerindedir.”<sup>1</sup>*

Yine Orhan Peker de amaçlarının yalınlık içinde zenginlik verebilmek olduğunu söyler ve ;

*“Tabiattan aldığımızı motifleştirmek ve mücerretleştirmek cihetine gidiyoruz”* demiştir.<sup>2</sup>

Nedim Günsür Türkiye’ye döndükten sonra Zonguldak’ta öğretmenlik ile görevlendirilmiştir. Buradaki işçi sınıfını, maden işçilerini resmetmiştir. Sosyal içeriğe ağırlık veren çalışmalara imza atmıştır.

Mustafa Esirkuş’un resimlerinde köylü dansları oynayan grup düzenlemeleri hocası Bedri Rahmi’nin izlerini taşır.

Onlar grubu, Bedri Rahmi’nin etkisinde konu olarak halk sanatlarına yönelmişler, teknik olarak ise lekeci ve renkçi anlayışı benimsemişlerdir. Gruba hocalarının etkisinde fazlasıyla kalmış olduklarına dair eleştiriler yöneltilmiştir. Bedri Rahmi’ye göre ise bu eleştiriler oldukça yersizdir. Çünkü;

<sup>1</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, Vatan Gazetesi, 20 Kasım 1947

<sup>2</sup>Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s. 66

*“Grubun en büyük şansı her azasının kendi yağıyla kavrulmuş olmasıydı. Ortak bir nokta aramak gerekirse, bu, yerli nakışlardan yararlanma çabası olabilirdi. Bir tür “orta malı, miri malı” sayılan kilimlere, yazmalara benzemek, hiçbir zaman şu ya da bu resmin etkisinde kalmak biçiminde yorumlanamazdı. Bütün sorun yöresel motiflerden hareketle ‘cevher’i bulmaktaydı. O cevher bulunabilirse, ‘sanatın yeni ışığı bundan böyle şarkta parlamak kaderinde’ olacaktı.”<sup>1</sup>*

Elif Naci'nin “Türk resminin kaynakları Alplerin ötesinde değil, Toroslar'ın eteğinde aranmalıdır” sözü Onlar grubunun sloganı haline gelmiştir. Grup 1954'ten sonra etkinlik gösterememiş ve dağılmıştır.

### **4.3.1950 Sonrası Toplumsal Yapı İçerisinde Yöresellik**

7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili yaşam dönemi Türkiye'de başlamıştır. Çok partili yaşamla birlikte iktidar üzerinde büyük toprak ve ticaret çıkarlarının artmasına, genel oy ve parti rekabetiyle iktidarların işçi, köylü kitleye karşı tutumları değişmiştir. Politikacılar köyleri ziyaret eder duruma gelmişler, geniş halk kitleleri ise “vatandaş olma” duygusunu yaşamışlardır.<sup>2</sup> 1960'lı yıllarda ise uluslar arası devrimlerden birisi olan “İnsan Hakları Devrimi” Türk insanlarının din, dil, ırk ve fark gözetilmeksizin saygın oldukları düşüncesi evrensel değerler bütünüyle ülkemize yansımıştır.<sup>3</sup>

1950'li yıllardan başlayarak Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında, geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak bir Türk resmi kimliği yaratma ereğinin büyük bir önem kazandığı açıklanmıştır. Milliyetçi değerlerin itibar görmeye başladığı bu yıllarda birçok sanatçı bu itibardan yararlanmak adına, bireysel sanat biçimine yeni bir anlam kazandırmaya yönelecek ve Osmanlı el sanatlarının

<sup>1</sup> Şekip Tunç, Cumhuriyet Gazetesi, 24 Mayıs 1949

<sup>2</sup> Ayla Ersoy, *D Grubunun Kuruluşunun 50. Yılı*, Somut, 1983, s.7

<sup>3</sup> Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Cilt 2, Ankara 1973, s.361

kaynaklarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir. Bu görüşle Türk resim sanatı taklitlerin tuzağına düşmeyecek, geleneksel kaynaklardan aldığı esinlerle özgünlüğe varacaktır.<sup>1</sup>

1950’li yıllarda Türk kültürü farklı bir döneme adım atmış, dilde ve kültürde geriye dönüş başlamıştır. Türkiye’de 1950’den sonra siyasal ekonomik alandaki yenilik ve gelişmeler sonucunda toplumsal yaşamda da köyden kente göç başlamıştır. Büyük kentlerin çalışma imkanları köylüyü kente çekmiş ve sanatçının resimlerine göç konusunun resimlerine girmesine neden olmuştur. Köylünün kente göçü ve 1975 Türkiye’inde işçi, işveren, üretim amaçlarının geliştiği bir toplum oluşmaya başlamıştır. Artık toplumdaki çok teknoloji kültür, sanat ve bilime biçim veriyordu. 1950’li yıllarda çok partili dönem ulusal ve yerel sanatın yerine, ulusallığa işaret edecek geleneksel el sanatlarına; motif, hat, minyatür, kaligrafi gibi kültür öğelerinin resimde yer almasıyla özgün Türk resminin oluşacağı düşünülmüştür. 1950 sonrası sanatçılarda 1950 öncesine göre daha fazla özgün ve bireysel eğilimlerde bulunmuşlardır.

1950- 1960 yılları arasında Batı’ya giden sanatçıların sayısındaki artış, Batı kaynaklı yayınların Türkiye’ye gelmesi, Batı dünyası ile yakınlaşma sürecini yeniden başlatmıştır. Aynı dönemde sanatsal sorunların ülke gerçekleri doğrultusunda düşünülmesi gerektiği de ifade edilmiştir. 1950 sonrası Batı yakınlaşması Soyut sanatın Türkiye’ye gelmesini sağlamış, fakat diğer taraftan da figüratif anlayış etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

1950’lerle birlikte öne çıkan soyut resim, nonfigüratif resim tartışmaları içinde “kadın” figürü de bir motif olmaktan öteye gidememiştir. Figüre dayalı ifadenin resimde tartışıldığı bu dönemde “kadın” imgesi, toplumsal bir sorun olarak ele alınmamıştır. Ancak Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Cemal

---

<sup>1</sup> Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.464



Tollu, Cevat Dereli, Maide Arel gibi sanatçıların yapıtlarındaki kadın nakışsal bir değer taşır; fakat bu “kadın” imgeleri toplumsal bir sorunu dile getirmez.<sup>1</sup>

Nedim Günsür 1952’den sonra toplumsal-gerçekçi anlayışla köy-kent bütünleşmesini resimlerine taşımıştır. İbrahim Balaban 1953’ten sonra, Anadolu insanını kendine özgü figür şeması içinde resmetmiştir.1954’te Paris’ten dönen Neşet Günal Anadolu insanını günlük yaşantısı içerisinde ele almıştır. Nuri İyem de 1957’den sonra Anadolu kavramına katılmıştır.

Sonuç olarak 1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik birçok alanda yeni oluşumlara gebe kalmış ve bu durum da şüphesiz Türkiye’deki sanat anlayışını da etkilemiştir. Sanatta çok yönlülük ve yeni açılımlar görülmektedir. İşçi, köylü sınıfına politik açıdan verilen önem, bu kesimin yaşantısının resme yansımaya neden olmuş ve resimde açık, anlaşılır bir figüratif anlayışı da beraberinde getirmiştir. Artık Anadolu insanı ve yaşantısı sanatın temel sorunu haline gelmiştir. Sanatçı dönemin olaylarının etkisinde kalmış ve bu etki sonucunda bunu da şiirde, edebiyatta, resimde ifade etmiştir.<sup>2</sup>

#### 4.3.1. Yeni Dal Grubu

İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu’dan oluşan grup Yenilerin toplumsal ve toplumsal gerçekçi anlayışlarının devamı niteliğindedir. Aralarında İbrahim Balaban naif bir biçimde Anadolu kaynaklı figürleri ve yaşam tarzlarını ele almıştır. Grup 1963 yılında dağılmıştır.

<sup>1</sup> *Kadınlar Resimler Öyküler Modernleşme Sürecindeki “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul 2006, s.84

<sup>2</sup> Turgay Gönenç, *Ferruh Başağa’ya Saygı*, Sanat Çevresi, Sayı 88,1998, s.13

### 4.3.2. Siyah Kalem Grubu

Adı, Cemal Bingöl tarafından konulan grup Türk resmine yöresel ya da ulusal bir katkı getirmek amacını gütmemiştir. Kurucu üyeleri arasında: Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İsmail Altınok, Selma Arel, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Silay ve Solmaz Tugaç yer almaktadır. Sanatçılar bozkır yaşamının tipik ve geleneksel görünümünü resmetmişlerdir.

İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak yöresel ve ulusal anlayışta resimler yapmışlardır. Karaburçak “Üsküdar”, “Liman”, “Köy Arabası” adını taşıyan resimleri Doğu kökenli bir duyarlılıkla resmetmiştir. Altınok ise Burdur’u konu alan manzara resimlerini yöresel bir anlayış ile yansıtmıştır. Grup 1965’te Ankara’da düzenledikleri ortak sergiden sonra dağılmıştır.

### 4.3.3. Profesyonel Ressamlar Grubu

1942’de Ankara’da kurulmuş olan grup adını çok fazla duyurmamakla birlikte grubun asıl kaygısı sadece profesyonellik değil; aynı zamanda o dönemin yöresel ve ulusal kaygılarını da yansıtmak olmuştur.

*“Nurettin Ergüven, Ercüment Kamlık, Arif Kaptan, Kenan Özbel, Esat Subaşı, Tacettin Taçtantuğ, Saip Tuna, Eşref Üren ve Turgut Zaim’in resimlerini içeren ilk sergiden birkaç tablo adı, onların yöresel konulara yatkın bir anlayış çevresinde birleştiklerini kanıtlamaya yetecektir.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.83

## BÖLÜM V

### YÖRESELLİK İÇERİSİNDE BELİRLİ TEMALARIN İRDELENMESİ

#### 5.1. Yörükler

“Yörükler bir Anadolu yaşam biçimidir. Etnik bir özelliği olmayan Yörükler, geçimlerini tamamen hayvancılığa dayalı olarak sağlamakta, kışı sahilde, yazı yaylalarda geçiren, at, deve ve koyun sürüleriyle göç ederek yaşamlarını sürdüren insan topluluklarıdır.”<sup>1</sup> “Yörüklerin bir kısmı Anadolu’nun İslamlaştırılıp Türkmenleştirilmesi sırasında yerleşik hayata geçerek Türkmen adını almış; bir kısmı da göçebe hayatını sürdürmeye devam ederek Yörük adıyla anılmıştır.”<sup>2</sup>

Yörükler Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde askeri güç olarak kullanılmışlardır. Osmanlı’da Fatih zamanında fethedilen yerlere Yörükler yerleştirilmiştir. Fatih Kanunnamesinde de Yörükler ile ilgili maddeler yer almaktadır. Yörükler eğer normal hayatlarını devam ettirirlerse kendilerine bazı vergi muafiyetleri tanınmıştır. Eğer zirai hayata geçerlerse reaya olarak kaydolunup, halkın verdiği vergileri vermekle yükümlü olacaklardır.

Yörükler, Osmanlı Döneminde iç isyanlar, celali isyanları sonucu bazen kendi istekleriyle, bazen de zorunlu olarak iskan edilmişlerdir. Amaç çıkan bu isyanlardan Yörüklerin de faydalanıp halka zarar vermesini önlemek, devlet tarafından kontrolü zor olan bölgelerde eşkiya gruplarının türemesini engellemek ve toprağın işlenmesini sağlamaktır. Bugün Yörükler Toros’larda belirli yaylak ve kışlaklarda hala hayatlarını

<sup>1</sup> Hilmi Dulkadir, *Toros Sarıkeçililerinde Göçer Hayatı ve Etnografya, Folklor, Edebiyat*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi, 1993, s.3

<sup>2</sup> Hayati Beşirli, İbrahim Erdal, *Anadolu’da Yörükler Tarihi ve Sosyolojik İncelemeler*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2007, s.5

sürdürmektedirler. Yaz boyunca dağlarda kalan Yörükler hayvani gıdalar tüketmekte ve hayvansal ürünler üretmektedirler.

Yörükler birçok lüzumlu eşyayı deve sırtında taşınması zor olduğundan yanlarına almazlar. Yatak bile taşımazlar. Yalnızca yastık ve yorgan alırlar. Yatak taşıyamalarına rağmen ekremöz makinelerini mutlaka yanlarında götürürler. Üzerlerindeki her şey kendi emeklerinin ürünüdür. Sağlam kumaşlar, çadır bezleri, heybeleri, kilimleri, çorapları hep kendi el emekleridir. Dokuma işini kadınlar, örgü işini erkekler yapar. Koyunlarını otlatan genç çobanların ellerinde kaval yerine iki şiş, bir yumak yün vardır. Çorap veya kazak örerler.

Türkiye’de Yörükler her zaman çetin hayat şartlarıyla baş etmek zorunda kalmışlardır. Çok yükseklere kadar çıkıp, hayvanlarını otlatırlar. Daha önce de belirttiğim gibi Yörüklerin iskan edildiklerinde daha iyi kontrol edilecekleri düşünülmüştür. Bu Osmanlı’da izlenen iskan politikası Cumhuriyet Döneminde de izlenmiş ve bu yolda zaman zaman başarılı da olunmuştur. Üstün dinamik bir ruh yapısına sahip Yörükler dokumacılık, ağaç işleri ve benzeri işlerde büyük bir hüner sahibiydiler. Müslüman Türk toplulukları olmakla birlikte Yörük Türkmenler Asya gelenek ve inançlarını taşırlar. İnançlarındaki şamanizmin etkileri; hayvan tırnaklarıyla, gök boncuğu ve hayvan tüyleriyle günümüze kadar gelmiştir. Türkiye’de gerek yerleşik köylüye, gerekse göçer tipte topluluklara sanatçılar ilgi göstermişlerdir. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde birer kültür ocağı olan halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanat ve kültürü benimsenmiştir. Köy el işleri ve nakışları, dinsel kökenli halk musikisi ve dansları, Anadolu mimarisi ilgi çekici birer kaynak oluşturmuştur. Sanatçılar 1960’lara kadar bu kaynağa yoğun bir ilgi duymuşlardır. Cumhuriyet Dönemi’nde artan kent-köy tezatlığı, kentli ressamın Cumhuriyet politikasını benimseyerek köy teması ve yöresel konular üzerinde durmuşlardır. Bu ilgi çekici kaynaklar arasında değişik kültürleriyle Yörükler de yer almaktadır.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, *Turgut Zaim ve Resimde Anadolu Kırsal Kesim Belgeçiliği*, Gösteri Dergisi

## 5.1.1. Sanatçı Eser Analizleriyle Yörükler

### 5.1.1.1. Turgut Zaim

Yörükler hayat tarzları ve kültürleriyle birçok alanı etkiledikleri gibi resim sanatında da birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuşlardır. Bu sanatçılarımızdan kuşkusuz en önemlisi Turgut Zaim'dir. Yol kenarına çömelmiş ya da günlük hayatın içerisindeki Yörükler, kadınları, çocukları ve erkekleriyle Zaim'in gözlemciliğine takılmışlardır.

*“Turgut Zaim Yörüklerin yaşamını iyimser bir yorumla konu alan tabloları, yöresel ve ulusal resim sanatımızın konu ve üslubunun çok iyi kavranmış olduğunu kanıtlar. Turgut Zaim Batı Dünyasının, zengin bir geleneğe dayanan sanat birikimi karşısında, özgün bir anlatıma ulaşmanın hangi koşul ve etkenlere bağlı olmasını gerektiğini uzun uzun araştırmış, bu koşul ve etkenlerin, en sonunda kendi dilimizle kendimizi anlatmak olduğuna karar vermiştir.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar (Anılar Denemeler Dizisi)*, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, Sayı 1, İstanbul 1981, s.175



**Resim 8 :** “Beşik”

**Yapıtın Adı:** Beşik

**Sanatçısı:** Turgut Zaim

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 58x100

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Turgut Zaim, “Beşik” adlı bu yapıtında birisi beşikte yatan iki çocuğu ile bir yörük kadını resmedilmiştir.

Resimde bir Yörük kadını, hemen arkasında bir kız çocuğu ve en önde de resmin sağ alt köşesine çapraz biçimde yerleştirilmiş bir beşik yer almaktadır. Beşiğin üzerine motiflerin yer aldığı bir kuşak sarılmıştır. Bu kuşak bebek sallandığı zaman düşmesin

diye koyulmuş olabilir. Bebeğin beşiğinde yer alan geometrik tarzda motifler kadının beline sardığı kumaşta da görülmektedir. Siyah kumaş üzerinde mavi renkte ve geometrik motiflerden oluşmuş bir kuşak sarıdır. Yörük kadının beyaz önlüğünde asılı olan alet Yörükler için önemli olan dokumada iplik eğirmek için kullanılmaktadır. Bu motifler Anadolu kadınının el emeğini vurgulayan motiflerdir.

Figürlerin arkasında düz damlı, üst üste yığılmış Güneydoğu Anadolu'yu çağrıştıran evler görülmektedir. Figürlerdeki işçilik, arka peyzajda görülmez.

Kadının kıyafetindeki sarılar, ahşap beşiğin kahverengileri, bebeğin örtüsündeki turuncu renklerin yer aldığı resmin ön planında sıcak renkler yer almaktadır. Figürün arkasında ise açık mavi ve yeşil renk tonları görülmektedir.

Yörük kadını yöreye özgü şekilde başını bağlamıştır. Alnında gümüş paralar ve boynunda renkli boncuklar yer almaktadır.

Turgut Zaim'in minyatüre olan yakınlığı bu resimde de sezilmektedir. Tüm resimlerinde olduğu gibi bu resimde de kadın yuvarlak yüzlü, ince kaşlı ve badem gözlüdür. Yörük kadınları kendi geleneksel kıyafetleri içinde resmedilmişlerdir.

Kırsal kesim insanının zor şartları dile getirilmekle birlikte “ Beşik” adlı bu yapıtta annelik de vurgulanmaktadır. Bu yapıt, beşiğin üzerindeki örtüden, kadının belindeki kumaşa, kadının başörtüsünü bağlama şeklinden arkadaki manzaraya kadar Anadolu yaşamı ve yöreselliğinin belgeci bir yorumla resmedilmiş halidir bu yapıt.

Zaim'in bu eserinin yöresel motifi: Yörüklerdir. Bu resim içerisinde yer alan yöresel öğeler; arka planda Güneydoğu Anadolu'yu çağrıştıran evler, beşik başında oturan

Yörük kadını, Yörük kadının bel kuşağından başörtüsüne, başörtüsü bağlama şekline, Yörüklerin kıyafet anlayışı, beşik üzerinde geometrik motifli kumaş, iplik eğirme aletidir.

### 5.1.1.2. Turgut Atalay

Yörükleri sanat yaşamı içinde konu alan diğer bir sanatçı da Turgut Atalay'dır. Yörük dağ evleri, Yörük çadırları, Yörük kıyafetleri Atalay'ın Yörük motifleridir. Turgut Atalay Yörükleri resmetmesini şöyle dile getiriyor:

*“ Bir Yörük kiliminin iyisi; boyası ve üzerindeki geleneksel motifleri yakıştırması, insanı hemen kendine saygıyla bağlar, büyüler.Yörüklerin giysileri de öyle!...Herşey bir coşku içinde yaşam bulur.Onların başlıklarından ,eteklerinden,şalvar ve takılarından daha güzelini ararsanız güç bulursunuz! En cesur modacı bile o yakıştırmayı, o üç bulunabilen güzelliği pek yakalayamaz, yaratamaz!...İşte birçok baş ve kompozisyonlarımda konu olarak aldığım Yörükler beni kendilerine bu nedenlerle çekti.”<sup>1</sup>*

Bir gün vapurla Eceabat'tan Çanakkale'ye giderken mor ve sarı giysiler içinde Yörüklerle karşılaşan Atalay, Yörüklerin giyim kuşamından oldukça etkilenmiştir. Yörüklerin özgün giysilerini “Pazar Yeri” tablolarında kullanmıştır. Hatta “Barış Güvercini Uçuran Yörük kızı” adlı tablosunun bir de halısını dokutmuştur.

<sup>1</sup> Arslan Mengüç, *Turgut Atalay*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2001, s.172





**Resim 9 : “İki Pazarcı Kadın”**

**Yapıtın Adı:** İki Pazarcı Kadın

**Sanatçısı:** Turgut Atalay

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** 1965

**Boyut:** 80x65

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Turgut Atalay “İki Pazarcı Kadın” adlı bu yapıtta iki Yörük kadını betimlemiştir. Yörüklerin yaşam ve kıyafetlerinden etkilenen Atalay Yörükleri Turgut Zaim gibi yaylalarda değil, pazar yerinde resmetmiştir.

Resmin ön planında iki kadın figürü görülmektedir. Ne öndeki figürde, ne de arkadaki figür seyircinin gözünün içine bakmıyorlar. Bu Yörük kadınları Zaim'in Yörük kadınlarındaki yuvarlak hatlara sahip değiller. Figürlerin dışında arka planda evlerin, dağların yer aldığı bir manzara görülmektedir.

Havanın kapalı, yağmurlu ve karanlık mavisine rağmen Yörük kadınları kıyafetleri ile karşımızda capcanlı duruyorlar. Yağmurdan korunmak için olsa gerek bir damın altına sığınan bu kadınlardan ön taraftaki figür sarılı, turunculu kıyafetiyle, arka taraftaki figür ise mavili beyazlı kıyafetiyle görülmektedir. Arkada yer alan evin çatısındaki kırmızı renk arka plandaki kadının beline bağladığı kumaşta ve ön taraftaki figürün şalvarında dolaşiyor. Resimde renkler birbirlerinin arasında süzülüyorlar adeta. Yalnızca ön taraftaki figürün kıyafetindeki sarılar, turuncular hariç. Bu sarılar turuncular resimde başka bir yerde bu kadar canlı var olmadıkları için Yörükler bu kadar güzel ve havanın kapalılığından etkilenmemiş gözüküyorlar.

Yörükler el emeklerinin ürünü olan heybesi sırtlarında, başlarında örtüleri ve kıyafetleriyle bir kültürdür. Bu kültürü betimleyen bu resimde bir belge niteliğindedir.

Bu resmin yöresel motifi: Yörüklerdir. Bu resimdeki yöresel öğeler: bir yaşam biçimi olan Yörüklerin kendi elleriyle dokumuş oldukları heybeler, şalvarlar, başörtüleri, alınlarından sarkan para süsleri, arka planda yer alan yöre görüntüsüdür.

### 5.1.1.3. Halil Dikmen



Resim 10 : “Yörükler”

**Yapıtın Adı:** Yörükler

**Sanatçısı:** Halil Dikmen

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 73x92

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Halil Dikmen’in “Yörükler” adlı bu yapıtında 6 yörük kadını, bir çocuk ve bir tane de Yörük erkeği yer almaktadır.

Resimde Yörükler doğal yaşam biçimleri içerisinde resmedilmişlerdir. Figürlerin ağırlık merkezi sağ taraftadır. Sağ taraftaki Yörük kadını sol taraftaki koyunlardan elde ettiği sütü, yayıkta tereyağa çevirmeye çalışmaktadır. Onun hemen arkasında yer alan, kucağında çocuğu olan kadın figürü de onu izlemektedir. Onların arkasındaki figürde elinde başka bir işle uğraşmakta, koyunları otlatmaktan gelen Yörük erkeği de kendisini izlemektedir.

Yörükler, hiç kimsenin çıkamadığı yüksekliklere çıkar ve orada yeşilin en güzeliyle tanışır ve bitki örtüsünün de yenilenmesine katkıda bulunurlar. Bu güzel yeşilliklerde hayvanlarını otlatırlar. Halil Dikmen de Yörükler için önemli olan bu otlakları ve yeşilliği resminde yeşil hakimiyetiyle ve yeşilin tonlarıyla vurgulamıştır.

Resim adeta Yörüklerin yaşam biçimlerinin bir özetidir. Süt ve süt ürünleriyle yaptıkları, hayvancılıkları, kendi el emekleri ve evleri çadırları, tam kesin olmasa da arkadaki figürün dokumayla ilgili bir işle uğraşı Yörüklerin yaşamının özetidir.

Yörüklerin kendilerine özgü başörtüsü bağlama şekilleri ve yaşam biçimlerinin iyi bir gözlemcilikle ele alındığı bir eserdir. Bu resim Yörük çadırlarıyla, otlaklarıyla, çadırların üzerindeki dokuma işçiliğiyle, kıyafetleriyle yöresel anlayışın izlerini taşımaktadır. Yörükler yöresellik içinde biz de varız diyecek kadar etkileyici bir kültüre, yaşam biçimine ve geleneklere sahiptirler. Bir kültür olan Yörükler yaşam biçimi, koşulları ve kıyafetleriyle kendi doğal ortamlarında iyi bir gözlemcilikle, belgeci nitelikte olan bu yapıtın oluşmasında esin kaynağı olmuşlardır.

## **5.2. Göç ve Göçün Sanatçı Eserleriyle Analizi**

Göç, bireylerin bir coğrafi yerden ayrılarak, başka bir coğrafi yere gitmesidir. Göçler iç ve dış göçler olarak ikiye ayrılır. Bunun dışında mevsimlik göçler de vardır. Ancak bu göçler kalıcı değildir. Göç ekonomik, siyasal ve sosyal nedenlerle ortaya çıkabilir. Ama en önemli göç nedenleri kuşkusuz, istihdam ve gelirdir.

Türkiye’de 1950’li yıllardan başlayan göçlerle kentleşme süreci hızlanmış ve göç edilen bölgelerde nüfus yoğunluğu yaşanmaya başlamıştır. R.Doh 1970- 1975 göçün nedenlerini belirlemiştir. Doh’a göre;

*“Türkiye’deki iç göçün “resmi” ; kırsal nüfusun tarımdaki karlı olmayan işlerinden ayrılarak modern sektörün olduğu yerlere göç etmesidir. Doh’a göre, kırsal iticiliğin yanı sıra , kentsel çekicilik de dikkate değer niteliktedir.”<sup>1</sup>*

Göç, edebiyattan şiire, resme, sinemaya kadar birçok sanat dalına konu olmuştur. Nedim Günsür göç konusunu ele alan ressamların başında gelir. Göç bir yörenin insanının izlerini, geleneklerini başka bir yöreye de beraberinde götürmesidir. Belki o insanlara has kılık kıyafet, ananeler kentin kalabalığına uzun bir zaman direnemeyecekler. Belki bu onların yöreselliğinin son belgeleri olarak kalacaktır.



**Resim 11 :**“Göçerler (1960’lar)”

**Yapıtın Adı:** Göçerler (1960’lar)

**Sanatçısı:** Nedim Günsür

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 18,5x44,5

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

<sup>1</sup> Doh, R., *İnterprovincial Migration in Turkey and Its Socio Economic Background: A Correlation Analysis*, Nüfus Bilim Dergisi, Sayı 6, s.49-61

**Açıklama:** Göç konusunu birçok resminde ele alan Nedim Günsür'ün “Göçerler (1960’lar)” adlı bu yapıtında 3 yetişkin erkek figürüyle, 2 erkek ve 1 kız çocuğu yer almaktadır. Günsür'ün resimlerine has bir özellik olan tablonun üçte ikisini gökyüzü kaplamaktadır. Bu gökyüzü grimsi renklindedir. Tabloya karamsar, topraklarından ayrıldıkları için üzgün olan insanların pusluluğu yansımıştır. Bu insanlar yanlarında alabildikleri kadar eşyaları sırtlarında, üzerlerinde eski kıyafetleriyle göç yolundadırlar. Figürlerin arkasında yer alan köy, en sağdaki çocuğun el salladığı, hemen yanındaki figürün de yüzü dönük olan köy belki de onların topraklarıydı. Yıllarca bu havayı solumuşlar, o topraklarda çalışmışlardı. Kolay değildi göç. Ağaçlar kupkuru... Bu insanlar topraktan bir şey kazanamıyor olsa gerek. Göçten başka çareleri kalmamış, daha iyi şartlara doğru yol alıyorlar. Günsür, göçün zorluğunu, uzunluğunu etkili bir biçimde vermek için uzun espaslar kullanmıştır.

Bu resmin yöresel motifi: Göçtür. “Göçerler” adlı bu yapıt, Türkiye'nin toplumsal sorunlarından biri olan göç konusunu ele aldığı için, konusu Türkiye'nin bir gerçeği olduğu için yöresel olarak nitelendirilebilir. Kıyafetlerinden, buldukları bölgeye, bu insanların yaşam şartlarına kadar gözlemci ve toplumsal gerçekçi bir yöresellikle karşı karşıyayız. Bu çalışma 1950 sonrası Türkiye’de başlayan göçün irdelenmesidir.



**Resim 12** : “Göç”

**Yapıtın Adı:** Göç

**Sanatçısı:** Nuri İyem

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** 1970

**Boyut:** -

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Nuri İyem “Göç” adlı bu yapıtta 1970’lerdeki yoğun olan göçü toplumsal ve yöresel bir anlayışla ele almıştır.

Bir grup insanın (8 kişi, 2 bebek, 2 çocuk) daha iyi bir şartta yaşamak için yaptıkları göç resmedilmektedir. İyem, göçün zor ve uzun bir yolculuk olduğunu anlatmak için, Nedim Günsür gibi uzun espaslar kullanmıştır. Ancak İyem’in göç eden insanları, Günsür’ünkiler gibi küçük boyutlu değildirler.

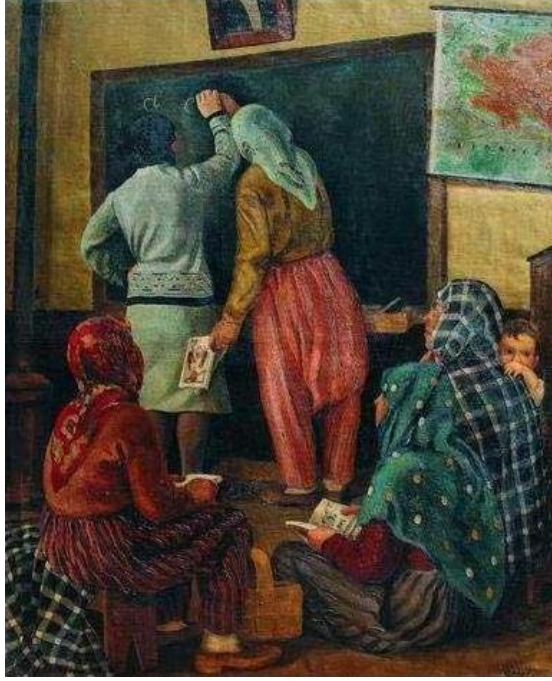
Öndeki kadın figürü, yanındaki yaşlı adamla konuşmakta, adam gidecekleri yolu işaret etmektedir. Kadının etek altına giydiği şalvarı, erkeklerin başlarındaki şapkaları, çorapları ve ayakkabılarıyla yöresel bir göç vardır aslında. Kadınlar çiçekli basma eteklerinin altına düz renkte şalvarlar giymişlerdir. Sırtlarında yanlarında götürebilecekleri kadar eşya çantaları yer almaktadır.

Göç eden insanlar sadece beden olarak göç etmezler. Gelenekleri, kültürleri, yörelerini yöre yapan anlamları da gider onların ardı sıra. Daha küçücük bebeler ana babalarının umutlarıyla yola çıktıkları bu göç yolundadırlar. Zor bir yoldur göç. Göçe hayat şartlarının zorlaması, toprağını, değerlerini, Hatice’yi, Ayşe’yi, Ali’yi, hayvanını en sevdiklerini ardında bırakmak kolay değildir elbet. Umutludur bu insanlar. Her göç bir umuttur çünkü...

## BÖLÜM VI

### UYGULAMA ÖRNEKLERİ ve ÜRÜN ANALİZLERİ

#### 6.1. Şeref Akdik



Resim 13 : “Millet Mektepleri “

**Yapıtın Adı:** Millet Mektepleri

**Sanatçısı:** Şeref Akdik

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 150x180

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Şeref Akdik'in “ Millet Mektepleri” adlı bu yapıtı Cumhuriyet yeniliklerinin resimsel bir şekilde vurgulanmasıdır. Resim yöresel değerlerinin yanında, belli bir mesajı da içermektedir. Cumhuriyet'in yeniliklerinin bir söylemidir.



Cumhuriyet sonrasında ve Atatürk zamanında açılmış olan Millet Mektepleri okur yazar oranını arttırmak ve okur yazar olmayanlara okuma yazma öğretmek amacıyla. Cumhuriyet sonrası eğitimin en önemli adımlarından biri olan “Harf İnkılabı’nın” sonucunda gerekli görülmüştür. Cumhuriyet’in inkılaplarından birinin sesi olan bu yapıt, dönemin bir yapılanmasını, gerçeğini konu edindiği için yöreseldir.

Resimde 4 köylü kadınına, kıyafetleriyle onlardan ayrılan bir öğretmen kara tahta başında ders vermektedir. Bu resmi ilk gördüğümde Atatürk’ün kara tahta önündeki fotoğrafı aklıma geldi. Eğitimi her şeyin üzerinde tutan Atatürk için kara tahta çok önemlidir. Kara tahta Türk milleti için okuma yazmanın sembolüdür.

3 kadın figüründen birisi elinde çocuğuyla ve ellerinde defterleri tahtayı izlerken görülmektedirler. Öğretmen köylü kadınlardan birine tahtada harfleri çizdirmektedir. Tahtanın sağ köşesinde bir harita ve üst köşesinde ise yarısı görünmüş olsa da, sınıflarımızda hep yanımızda olan ve tahtaya her baktığımızda göz göze geldiğimiz Atatürk portresi yer almaktadır.

Sağ köşedeki kadının başörtüsündeki kareler sol alttaki kumaşta yer almakta, sol alttaki kadının üzerindeki kırmızı renkler bizi tahta başındaki kadının şalvarına götürmektedir. Öndeki kadınlardan birinin başörtüsündeki mavi yeşil renkler bizi tahtanın üzerindeki benzer renk tonlarına götürüyor. Resimdeki kadınların yöreselliğinin izlerini taşıyan başörtüleri iki farklı şekilde bağlanmıştır. Kadınların kıyafetleri yöresel bir anlayışla resmedilmiştir.

## 6.2. Mehmet Pesen

1923 doğumlu Mehmet Pesen, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişmiş ve minyatüre ilgi duyan bir sanatçımızdır. 1975'te minyatürleri temel esin kaynağı olarak almış ve bu doğrultuda ürettiğı eserlerin temalarını Anadolu köylüsü, güncel yaşam, kent özellikle de İstanbul görünümüleri oluşturmuştur. Bu resimlerde büyük renk lekeleri ve küçük boyutlu figürler görülür. Karadeniz horonları, köyler, martılar, güvercinler... küçük ve ayrıntılı işçiliğın ürünleridir. Pesen'in resimleri geçmişten günümüze bu topraklarda yeşermiş uygarlıkların destansı öyküleridir. Pesen Batı sanatına sırt çevirmez. Soyut resmin tatlarından yararlanmışır ve Batı resminin arayışlarını izlemiştir.

Mehmet Pesen'in resimlerinde folkloruyla, yaşam biçimiyle Türk insanını ve yöreleriyle Anadolu'yu buluruz.

Pesen'in babasının Unkapanı'nda bulunan nakliyat yazıhanesine iskelede çalışan hamallar, taşradan gelen insanlar gelenek ve görenekleriyle beraberinde buraya gelirler, boş zamanlarında davul, zurna eşliğinde oynarlarmış. Bu Pesen'in Anadolu insanı ve folkloruyla ilk tanışmasıdır. Ayaklarında nakışlı, el örgüsü çoraplarıyla yazıhanedeki insanları daha sonraları öğretmen olarak gideceğı Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görme fırsatını bulacaktır. Bu gözlemler Pesen'in 1950'lerden sonra yöresel motiflerini oluşturacaktır.

Pesen de diğer birçok sanatçıda olduğu gibi Anadolu'da öğretmenlik yılları esnasında Anadolu'daki yöre insanlarıyla iç içedir ve onları yakından tanıma fırsatını elde etmiştir. Bu insanların yaşam tarzlarını, müziklerini yerinde görmüştür. Karadeniz'de öğretmenlik yapması, horonu resmine yansıtmasını sağlamıştır. Pesen yöreden yöreye farklılıklar gösteren Anadolu'nun zenginliklerini, zengin folklorunu

görme şansını elde eder. Sonrasında O da bu yöreselliğin içerisine dahil olur. Bu gözlemler onun resimlerinde biçimlere dönüşürler.

Pesen'in bir dönem resimlerine insan figürü koymamasının nedeni de çok ilginçtir. Çok güvendiği bir dostunun kendisinde yarattığı düş kırıklığının ardından eve bir sürü civciv alıp gelmiştir. Daha sonra evinin bahçesine bir kümes yapar ve burada yıllarca kümes hayvanları yetiştirir. Bu kırgınlık onun resimlerinde tavuklu, horozlu kompozisyonlarını oluşturur. Bu olay sanatçının hayatındaki olaylardan ne kadar fazla etkilendiğinin güzel bir örneğidir.

Pesen ileriki yıllarda resmedeceği formları daha yakından tanımak istemiştir. Örneğin halk müziğinde kullanılan pek çok müzik aletinin ahşap oyma modellerini yapar. Biraz evvel belirttiğim tavuklar, civciv ve horozlarda da aynı anlayış geçerlidir. Onlar da formları tanınıp, kavradıktan sonra Pesen'in resimlerine taşınmıştır.

Pesen Bedri Rahmi'nin "Lekede epey parende attın, artık sıra renkte" sözünün ardından soyut dönemini bırakıp, yarı soyut döneme geçmiştir. Konuları halk oyunları olup, figürlerinin boyları küçülmeye başlamıştır. Artık resimlerinde renk, leke ve ışık bir bütün halinde yer almıştır.

Pesen'in figürlerinin sayısı resimde arttıkça renk ögesi de ağırlık kazanıyor ve bu renk renk nakış öbekleri onun yeni bir düzenleme yapması gerektiğinin bilincine varmasını sağlamıştır. Bu noktada Pesen Türk-İslam geleneğinin Doğu ve Ortadoğu kültüründen devraldığı minyatürü keşfeder. Minyatürde perspektifin çizgi ile halledilmesi fikri Pesen'in resimlerinde Doğu ve Batı sentezini doğurur.

Minyatürde her köşede farklı bir olayın anlatılması Pesen'in resimlerinde de kendini gösterir. Köy Düğünü kompozisyonlarında her köşede ayrı bir öykü yer alır.

1970'lerin başında Pesen açtığı bir sergide, kahvehaneden çay taşıyan bir adamın kendisinin bir resminin başında gözlerini sildiğini fark eder. Hemen yanına gider ve ne olduğunu sorar. Adam kendisinin de tıpkı Pesen'in resmindeki düğün gibi bir düğünle evlendiğini, karısının da at üstünde getirildiğini ve bu yüzden efkarlandığını dile getirir. Pesen'in resmindeki her şey adamın hayatından izler taşır. Gerçekten de Pesen'in açtığı sergilerinde birçok insan benzer duygularını kendisine iletmiştir. Yöre insanlarının yaşam biçimlerini Pesen'in resimlerinde gördüklerinde verdikleri ifade, Pesen'in aslında o insanların yaşam biçimlerini ne kadar iyi ifade ettiğinin kanıtıdır.

Pesen son olarak minyatürde yer alan yıldızı da resimlerine sokmuştur. Resminin kenarlarına sıra sıra balık, insan figürlerini...bordür şeklinde büyük bir titizlikle resmetmiştir.

Pesen'in başarısındaki en büyük pay daha Unkapanı yazıhanesinde başlayan insanları tanımaya başlaması, bu toprakları ve yaşam biçimlerini iyi bir gözlemcilikle resimlerine yansıtmasını sağlamıştır. Pesen bir kültürün sundukları; minyatür, Anadolu halk süslemesi, nakışı Batı resmindeki tekniklerle birleştirip özgün bir duyarlılıkla resim anlayışını sürdürmüştür.



**Resim 14** : “Kastamonu”

**Yapıtın Adı:** Kastamonu

**Sanatçısı:** Mehmet Pesen

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** 1956

**Boyut:** 80x120

**Teknik:** Duralit Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Pesen Kastamonu'da öğretmenlik yıllarında bu yöreden çok etkilenmiş ve Kastamonu da O'nun motiflerini oluşturmuştur.

Bir eğlence görüntüsünün yer aldığı bu resimde 2 davulcu ve yöresel kıyafetleriyle kadınlar ve arkada da Kastamonu görüntüsü yer almaktadır. Nakış özellikleri resimde yer almaktadır. Minyatürün düz ve yüzeysel boyama tekniği görülmektedir. Kadın figürleri üzerinde geyik motifleri yer almaktadır. Kırmızının ağırlıkta olduğu resimde, kadınların kıyafetlerindeki kırmızıya, davulcunun üzerindeki yeşil renkler zıtlık oluşturmaktadır. Davulcu figürlerinin yeleklerinde yöresel kıyafet unsurları, nakışlar yer almaktadır. Resimde yer alan kadınlar Mısır figürlerini anımsatmaktadır. Büyük bir gözlemin eseridir bu resim. Bu eser nakışların, minyatürün etkilerinin fazlasıyla yer aldığı bir resim örneğidir.

### 6.3. Devrim Erbil

Devrim Erbil çizgisel yüzey değerlendirmeleri ve geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Devrim Erbil geleneği sürdürmek değil, onun üzerine yeni anlamlar koyabilmenin gerekliliğine değinir. Doğa görüntüleri, kuşlar, ağaçlar ve mekanları geleneksel Türk resmindeki motif tekrarlarının çizginin ritmiyle ifade edilmiş şeklidir. Kıymet Giray, Devrim Erbil'in resimlerini şöyle ifade ediyor:

*“Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitlerini sunan bu resimler 1950'lerin Türk resim sanatının temel tasası olan*

*geleneksel kaynaklara yönelik ve non-figüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşır.”<sup>1</sup>*

Resimlerinde Batı resminden Klee'nin , Mondrian'ın çizgiye yüklediği anlamın yanı sıra, Anadolu insanını, halı, kilim vb. geleneksel ve yöresel duyarlılığı da görebiliriz. Erbil'de çizgi çok önemlidir. Erbil'in resimlerinde çizgi, ayrıntı- bütün ilişkisini en iyi ifade eden araçtır. Resimlerindeki İstanbul görünümleri izlenimciliğin ötesindedir. İstanbul'u çağdaş bir minyatürcü gözüyle resmeder. İstanbul, Devrim Erbil'in yöresel motifleridir. Resimlerinde renk de önemli bir yer tutar. Ama renk, biçimden sonra gelir. Deniziyle, kuşların kanat çırpışıyla, camisiyle İstanbul bir bütündür. Erbil'in “Anadolu Çeşitlemeleri” adı altındaki resimleri yöresel bir duyarlılığın yüzey dokusuna yansıyan örnekleridir.

*“Erbil, Anadolu'da kırsal yerleşim bölgelerinin artistik topografyasına yöneldiği çalışmalarda, yerleşim bölgesi içindeki ev, ağaç, kütük vb. yekunu değil, Erbil'in kutu kutu bir araya getirdiği kendi resimlerinin toplamıdır.”<sup>2</sup>*

Genellikle köy, kent, kasaba vb. yöre görüntü ve konularının yer aldığı resimlerde o yörenin simgesi yer alır. Bu bir meydan, akarsu, anıt vb. o yörede varlığını sürekli hissettiren başrol oyuncusudur. Gerisi figürandır. İzlenimci resimlerde kolay kolay rol alamazlar. Oysa Erbil'de yineleme ifade tarzı kırsal yaşamda egemen olan tekdüzeliği engeller.Devrim Erbil resmettiği yöreye geniş bir perspektiften bakar.

<sup>1</sup> Kıymet Giray, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 3/22, Nisan 1984, s.25

<sup>2</sup> Mehmet Ergüven, *Devrim Erbil*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1995, s.70



**Resim 15** : “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler”

**Yapıtın Adı:** Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler

**Sanatçısı:** Devrim Erbil

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** 1977

**Boyut:** 125x110

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Devrim Erbil’in “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler” adlı bu yapıt, klasik bir Anadolu görüntüsünden çok uzaktır. Üst üste bindirilmiş evler biçim, çizgi oyunları ile ele alınmıştır. Dört katlı bir bina gibidir bu resim ve her katta ev doludur. Gökyüzünün ve Devrim Erbil’in capcanlı mavisini, dağ üzerinde ve önünde dizilmiş evleri birbirinden ayırmaktadır. Resimdeki görüntüler biçim oyunları ile üst üste bindirilirler. Yeşil, kırmızı, kahverengi ve mavi renkleri resme hakimdir. Erbil yöre

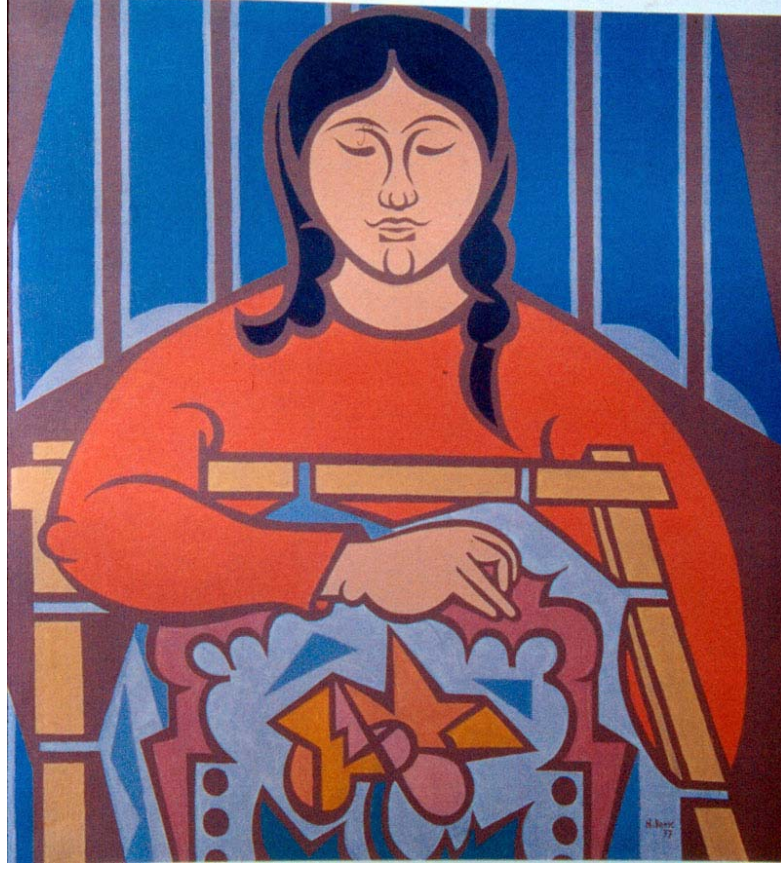
görüntülerini soyutlamacı ve çizgisel bir üslupla yorumlar. Bütün kesitlere ayrılmış ve sonra kesitler birleşerek bütünü oluşturmuşlardır. Devrim Erbil'in bu resminin yöresel motifi: Anadolu Kasabasıdır. Sanatçı kendi üslup anlayışı içerisinde bir Anadolu görüntüsünü resmetmiştir. Erbil Anadolu'ya farklı bir perspektiften bakmıştır. Birçok kişi için önemli olmayan unsurlar, onun resimlerinin vazgeçilmez öğeleri oluverirler. Ağaçlar, deniz, evler onun resimlerinde bir titreşim içindedirler. Resim ritm ve titreşimin etkisindedir. Erbil'in resimleri kıpır kıpırdır.

#### **6.4. Nurullah Berk**

Türkiye'de geometrik figür anlayışının ilk temsilcilerinden olan Nurullah Berk, 1923 yılında Paris'ten yurda dönüşünde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin bir üyesi olmuş, ancak daha sonra gruptan ayrılarak 1932'de Paris'e tekrar gitmiş ve orada hocaları Léger ve Lhoté'un kütle ve hacim anlayışlarından etkilenmiştir. Paris'te kübist anlayışa yakınlık duymuştur.

Berk'in ilk yıllardaki geometrik kompozisyonlarının yerini 1945'ten sonra doğadan bazı görüntüler içeren resimleri almıştır. 1947'den sonra Doğu geleneği ile Batı'nın sanatsal biçimlerini kübik bir anlayışla ele almıştır. 1950'den sonra Türkiye'de etkisi yoğun hissedilen yöresel öğeleri araştırmaya başlamış, minyatür ve yazmalardan esinlenerek Bunları Batı tekniği ile biçimlendirmiştir. Sanatçı 1950'lerden sonra yer verdiği yöresel motiflere, 1970'ten sonra daha da yoğunlaşmıştır.





**Resim 16 :** “Gergef İşleyen Kadın”

**Yapıtın Adı:** Gergef İşleyen Kadın

**Sanatçısı:** Nurullah Berk

**Bulunduğu Yer:-**

**Yapım Tarihi:** 1977

**Boyut: -**

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Nurullah Berk'in bu yapıtında önünde gergefi ile işleme yapan bir kadın figürü görülmektedir. Gergef Türk kadınının el emeğinin, el sanatlarının sembolü gibidir. Birçok sanatçı gergefi resmine taşımıştır. Malik Aksel, ileride resimler içerisinde göreceğimiz Maide Arel gibi sanatçılar gergefi resimlerine taşımışlardır.

Bu resimde kadının başı açıktır. Saçlarını belik örmüştür. Kadın sol eliyle (seyirciye göre) gergefle işleme yapmaktadır. Minyatürün yüzeysel renk anlayışının görüldüğü bu

yapıtta, nakışların kendine has yorumu da resimde görülmektedir. Resmin arka fonunda motiflerin ritmik düzeni gibi mavi geometrik formlar yer almaktadır. İşleme üzerindeki çiçek motifi daha küçük çapta parçalara ayrılmaktadır. Formlar konturlarla parçalanmıştır. Kübist bir anlayışla resmedilmiş bu yapıtta renkler pastel tonlardadır. Yöresel öğeleri içinde barındıran bu yapıt geometrik figüratif bir anlayışla resmedilmiştir. Bu resim içerisindeki yöresel öğeler: gergef, gergef üzerine işlenmiş Türk süsleme sanatının önemli değerlerinden olan nakıştır.

## 6.5. Nedim Günsür

1924'te Ayvalık'ta doğan Nedim Günsür, sanatının ilk devresinde empresyonist çalışmalar, Paris'e gittiği dönemlerde ise yeni yeni tanıdığı Afrika sanatının, Picasso, Leger ve Matisse etkileriyle yarı soyut çalışmalar resmetmiştir. 1950'lerde figüratif dışavurumcu resimler yapan Günsür, 1960'lardan sonra kent yaşam ve sorunlarını dramatik bir biçimde ele almıştır.

Nedim Günsür bir yaşantıyı ya da görüntüyü resimleştirebilmek için onu ya doğrudan görmenin, ya da dolaylı olarak yaşamının gerekli olduğunu ifade eder. Kendisinin de ifade etmiş olduğu gibi resimlerinin bazılarının temaları, görüntüleri roman, hikaye, şiir ve filmlerden oluşmaktadır. Günsür'ün resimlerinde edebiyat-resim ilişkisi yoğundur."Kızamık" adlı tablosu Mahmut Makal'ın "Bizim Köy", "Gurbetçiler" adlı tablosu Yaşar Kemal'in "Orta Direk", "Onuncu Köy" adlı tablosu ise Fakir Bayburt'un aynı adlı romanından esinlenerek resmedilmiştir.

Yaşar Kemal'in "Orta Direk" adlı romanından esinlenerek resmedilmiş olan "Gurbetçiler" de çok sayıda figür ile yol alınan mekanın uzunluğunu vurgulamak için sanatçı figürlerin boyutunu küçülmüş ve ince uzun espaslarla gidilecek yolun ne kadar çileli ve zor olduğunu vurgulamıştır.

Günsür resimlerinde simgeyi anlatım aracı olarak kullanmadığını, resimlerinde simgelerin var olduğunu; ama bu simgelerin çözülmesi gereken şifreler şeklinde olmadığını belirtir.

Günsür'ün düşüncelerinde hocası olan Leger'in çağdaş resmin geleneği dışlamaması gerektiğini ifade etmesi etkili olmuştur. Ayrıca sanatçının Bedri Rahmi'nin atölyesinde yöresel, yerel motiflere ve geleneksel sanatlara olan ilgisi de sanatçıyı etkilemiş ve bu duyarlılıkla "Onlar" grubunun üyesi olmuştur. Günsür Zonguldak'ta resim öğretmenliği yaptığı yıllarda madencilerin hayatlarıyla tanışma fırsatı bulmuş ve bir cevher olan kömürün derin karanlığındaki işçilerin ölüm- yaşam arasındaki ince çizgilerini gri ve koyu tonlarla naif bir anlayışla resmine yansıtmıştır.

Sirkler, lunapark, renkli uçurtmalar ve tabii gökyüzü... İşte bu resimlerde Günsür'ün mutluluk resimleridir. Mutluluk-mutsuzluk, sevinç- hüznün, yaşlılık- çocukluk, geçmiş-şimdiki zamanın iç içeliği gökyüzü ile tamamlanır. Aliye Berger'in 1948'de bir gravürünün arkasına yazdığı: "Yaşamı böyle tanıdım- gökyüzüne bakarak" tümcesi Nedim Günsür'ün de gökyüzü sevdasını özetler nitelikte<sup>1</sup>

Nedim Günsür'ün resimlerinde yerel ve yöresel bir duyarlılık görülmektedir. Toplumun ve çevrenin değerlerini, sorunlarını yansıtır. Onun resimlerinde bir bakarsınız kömür karasına bulanmışsınız, sonra bir de bakmışsınız göğün mavisi çok yakınınızda. Uçurtma olsa da uçursak demek gelir içinizden. Günsür o güzel uçurtmaları da çoktan göğe salmıştır...

---

<sup>1</sup> Turgay Gönenç, *Nedim Günsür*, Ada Yayınları, İstanbul 1993, s.12



**Resim 17 :** “Köylü Ailesi”

**Yapıtın Adı:** Köylü Ailesi

**Sanatçısı:** Nedim Günsür

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** 1975

**Boyut:** 72,5x97,5

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Nedim Günsür’ün “Köylü Ailesi” adlı yapıtında bir aile görölmektedir. Sol tarafta köylü şapkasıyla erkek figürü, sağ tarafta da kadın figürü kucağında çocuğuyla görölmektedir. Çocuğunu sımsıkı sarmaktadır. Kadın figürü yöreselliğın izlerini taşıyan mavi başörtüsünün üzerine yeşil bir bez parçası bağlamıştır. Her yörenin başörtüsünü bağlama şekli birbirinden farklıdır. Bu resimde olduğu gibi kimi alnından ayrıca bir bez ile bağlar, kiminde başörtüsü yüzü çevreler, kimisi arkaya doğru bağlar. Bu örtüler her yörenin özelliğini dile getirir. Sol taraftaki erkek figürünün kıyafetleri yamalı gibidir.

Resmin arka tarafında dağ üzerine dizilmiş evleriyle bir yöre yer almaktadır. Belki de bu bir ayrılıktır. Göçü resimlerinde ele almaya seven Günsür’ü ve resmin yapılış tarihini düşünürsek Türkiye’nin göç yıllarına denk gelmektedir. Bu resmin yöresel

motifi: Köylü ve Göçtür. Resim içerisinde yer alan yöresel öğeler: erkeğin şapkası, kadının başörtüsü ve arkada bir dağ üzerine dizilmiş evleriyle köy görüntüsüdür.

## 6.6. Neşet Günal

Neşet Günal, Orta Anadolu insanının acı yaşamını gerçekçi ve çarpıcı bir duyarlılıkla dile getirir. Bu anlatımda içten gelen bir özdeşim bulunmaktadır.1923 yılında, Cumhuriyet'in ilan edildiği yılda Kapodokya'da doğan Günal 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. Günal'ın resimlerinde figür anıtsal gibidir. İnsanlar, kırsal kesimin insanları, çoluk çocuk, kadın erkek, iri çıplak ayaklarıyla, yırtık çuhalarıyla yoksulluk içinde Anadolu insanları.

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 Günal'ın resimlerindeki toprak ve insan öncelikle resimde politik bir tavır için var olmazlar. Günal bu insanlarla resimlerinde özdeşim kurar. Kendi bildik, tanıdıklarıyla. Günal 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 biçimsele 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 biçimsele dönüştürebilmişsem, resim de insancıl bir nitelik kazanmış demektir.”*

O halde bir sanatçı gerçek bildiğiyle kendi kişiliği arasında bu denli bir özümlemeye varabilirse, bütün sorun ortaya koyduğu ürünün inandırıcı ve geçerli olabilmesine kalıyor ki, bu da resmi doğrudan doğruya biçimsel sorunları içeren bir olay olarak karşımıza çıkarıyor.<sup>1</sup>

1960’lı yıllarda sanatta iki belirgin yönelim vardır. Soyut resim ve figüratif resim. 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:

*“Akademide’ki 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 imkanı doğmuştu...”<sup>2</sup>*

Türkiye’de 1970’lerde içine girmiş olduğu köycülük ve toplumculuk duygusu resimde de kendisini hissettirdi. Günal da yöreye ve yöre insanına eğilmiş ve bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. Çağdaş teknolojideki gelişmeler yörenin biraz daha küçülmesine sebep olmaktadır. Teknoloji geliştikçe, yeni imkanlar arttıkça yöre mekansal olarak varlığını yitiriyordu. Anthony Giddens bu konuda dolaylı olarak da olsa Neşet Günal’ın resimlerinde de yer bulan bir soruna değiniyor:

*“Modernliğin ortaya çıkış uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak “orada olmayan” kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, git gide yöreden koparıp atar. Modernlik koşullarında yöre, artan bir biçimde düşselleşir. Bunun*

<sup>1</sup> <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=218ic=608pg=0>, (25.06.2008)

<sup>2</sup> Erdoğan Tanaltay, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, 1989, s.141

*anlamı, mekanların oldukça uzak etkilerden adamakıllı etkilenerek biçim kazanmasıdır.”<sup>1</sup>*

Günel toprakta çalışanlara hem onlardan birisi olarak, hem de onlardan çok uzakta dışarıdan bir gözle bakmıştır. Nedim Günsür gibi Neşet Günel da edebiyattan etkilenmiştir. Yaşar Kemal’in “Bebek” adlı öyküsünden esinlenmiş olan Günel; aslında kendi geçmişiyle ilgili bir hesaplaşmayı dile getirir.

Sanatçı resme önce figürden başlar, çevre figürün etrafına yerleşir. İnsanlar duvar diplerinde, kapı önlerinde, korkuluk gölgesinde, yıkıntılar, çorak topraklar içinde sorunların, ümidin ve korkunun görüntüleridir. Emeğin temel araçları olan el ve ayaklar abartılmıştır. Onun insanları yoksulluğa, kuraklığa, çorak toprağa rağmen üretmek zorundadırlar. İnsanları mekanı sahiplenememiş gibidir, sanki her an kalkıp göç edeceklermiş gibidirler.

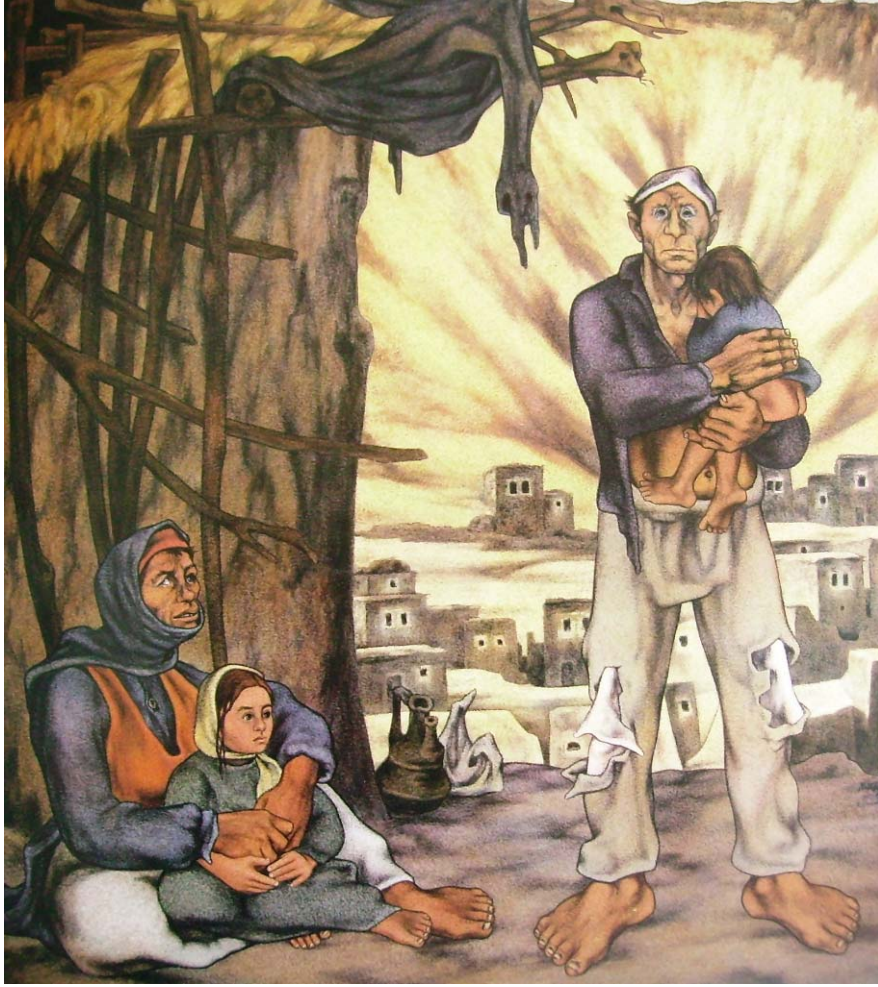
Neşet Günel bazılarının kendisi için yöreselci ya da yerel bir sanatçı olmadığını söylemelerine rağmen, Günel, doğduğu yörenin toprağından, insanından etkilenmiş ve bu soluğu da resmine vermiştir. Neşet Günel Anadoluludur. Aynı zamanda insanlığı, dünyayı ve düzeni eleştirebilen, dünyasal bir bakış açısıyla insanlığı ele almış bir evrenselliktedir de.

*“Yüzün taştan yontulmuş,  
Kanın sert topraktan(...)  
Yüreğinde sessizlik var,  
Yutulmuş sözcükler.  
(...) Ve toprağın sesleri gibisin.”<sup>2</sup>*

Cesare Pavese’in bu güzel dizeleri Neşet Günel’in resimlerini özetler niteliktedir.

<sup>1</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çeviren Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994, s.24

<sup>2</sup> Mehmet Ergüven, *Neşet Günel*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996, s.3



Resim 18 : “Yaşantı 2”

**Yapıtın Adı:** Yaşantı 2

**Sanatçısı:** Neşet Günal

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** 1974

**Boyut:** 225x200

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Resimde iki çocuğu ile bir aile görülmektedir. Büyük bir olasılıkla çalışma molasında olan bu ailede çocuklardan birini annesi, diğerini de babası kucağına almıştır. Fakirliği her halinden belli olan bu aile kocaman elleri ve yürekleriyle çocuklarını sarmalamışlardır.



Resmin sol tarafında derme çatma bir baraka ve hemen önünde kadın figürü, onun önünde de elleriyle sarmaladığı kız çocuğu oturmaktadır. Kadın ayakta oturan kocasına doğru bakmakta, erkek figürü ise ayakta ve seyirciye doğru bakmaktadır. Erkek figürü ağlayan kız çocuğunu elleriyle vücuduna yaslamış ve avutmaktadır.

Resmin arka kısmında yöre görüntüsü yer almaktadır. Neşet Günal'ın diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de el ve ayaklar büyük boyutta resmedilmiştir. Günal'ın insanları Turgut Zaim'inkiler gibi diri ve al al değildirler. Onun insanları yorgun ve fakirdirler. Ama yorgunluğuna, yoksulluğuna rağmen umut dolu insanlardır... Bu resmin yöresel motifi: Emek ve Yoksulluktur. Resim içinde yer alan yöresel öğeler: arka planda sıra sıra evleriyle köy görüntüsü, su testisi, kadının başörtüsü, yelege, şalvarı, adamın pantolonu ve gömleğidir.

## 6.7. Eren Eyüboğlu

1907 yılında Romanya Yaş'ta doğan sanatçı, desenlerinde biçim olgunluğunu, anısalığını seven, arayan ve gerçekleştirme çabası içinde olan bir sanatçıdır.

Eren Eyüboğlu da tıpkı eşi Bedri Rahmi gibi, Anadolu köy ve köylüsünün yaşantısını, dekorunu, giysileriyle değişik insan tiplerini resimlerinde canlandırmıştır. Ancak Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi'nin üslup özelliği taşıyan süslemeciliği kadar bu yola sapmamıştır.

Sanatçı biçim anlayışını folklorik özellikler ile birleştirmiş ve yöresel motiflere bir değer kazandırmıştır. 1950'lerde ayrıntıdan uzaklaşarak yalın bir anlatıma, 1950- 1970 yılları arası soyut sanatın etkisiyle soyut eğilimlere ve daha sonra yeniden figüratif resme yönelmiştir. Resimlerinde gerekmedikçe ayrıntıya başvurmaz. Folklorik

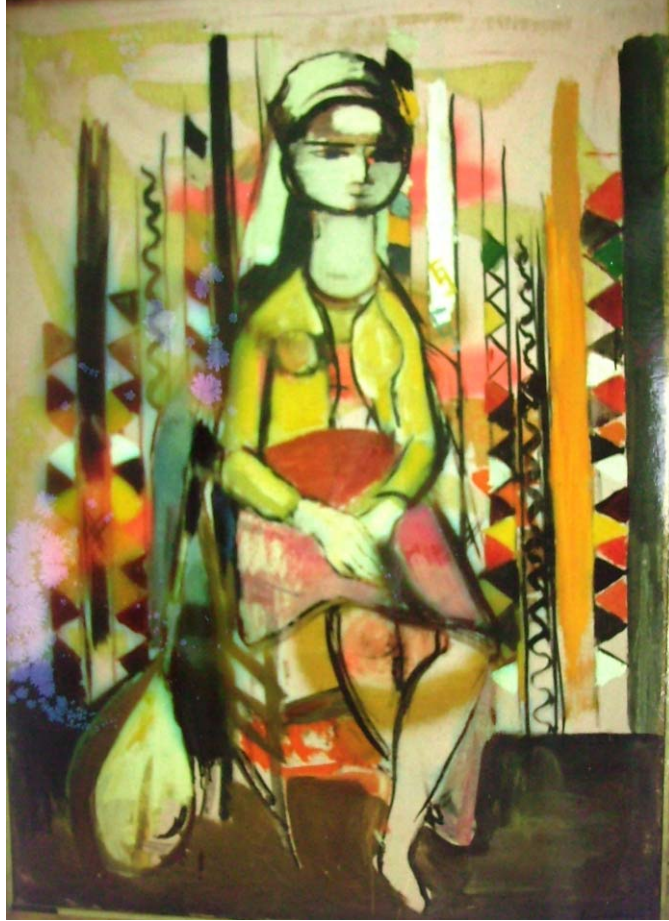
renklerin, halk sanatlı çıkışlı motiflerin resimlerinde yer alması, resimlerini dekoratif ve yüzeysel bir niteliğe bürümez.

Aslında Eren Eyüboğlu daha Romanya'daki öğrencilik yıllarında halk resmine ilgi duymuştur. Sanatçı Matisse'in sanatına da hayranlık duymuştur. Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi'nin sanatına hayrandır. Bedri Rahmi de Eren Eyüboğlu'nun sanatına. İlk tanışmalarında, yurt dışında bir atölyenin kapısını Bedri Rahmi'ye Eren Eyüboğlu açar. Bedri Rahmi, bir sergiyle ilgili bir şeyler sormak istediğini belirtir ve içeri girer. Eren Eyüboğlu bu mahçup delikanlının etraftaki resimleri süzdüğünü görünce, kendisine atölyenin içindeki en beğendiği üç resmi göstermesini ister. Bedri Rahmi mahçup bir şekilde öne eğer başını. Bu mahcubiyet Fransızcası az olduğu içindir biraz da. Sonra Eren Eyüboğlu'nun ısrarlarıyla bir, iki ve üçüncü beğendiği resmi gösterir. Eren Eyüboğlu gülümser. Seçtiği üç resim de kendisine aittir. Bedri Rahmi daha Eren Eyüboğlu'nu tanımadan, ona hayranlık duymadan sanatını beğenmiştir.

Eren Eyüboğlu'nun hayatında da Bedri Rahmi ile evlendikten sonra, bir "Anadolu Serüveni" başlar. Bu öyle bir serüvendir ki, ne Eren Eyüboğlu bu toprağa yabancısıdır, ne de bu toprağın insanı Eren Eyüboğlu'na. 1930'ların sonları, 1940'ların başları türkülerin, kilimlerin, yazmaların, halayların, Anadolu'nun, Köy Enstitü'lerinin yıllarıdır. Eren Eyüboğlu da bu yıllarda Anadolu'yu dolaşmış, Anadolu insanını, doğasını yerinde görme fırsatını yakalamıştır. Cezanne öğretisini ve Matisse sevgisini bu resimleriyle birleştirmiştir. Doğu'dan, Batı'dan edindiği bilgilerini, duyularını, gözlemlerini ve sezgilerini katmıştır bu resimlerine. Ömrünün son yıllarına kadar dış dünya ile bağlarını koparmamıştır.

Bir gün Ferit Edgü kendisine; *"Ama resimleriniz sizin iç dünyanızı yansıtıyor"* dediğinde; *"Doğru. Ama sen de bilirsin ki, aküyü doldurmak gerek. Ben akümü,*

*insanlara, ağaçlara, hayvanlara, denize ve gökyüzüne baktıkça dolduruyorum. Gözlerim yoruluyor, evet, ama doymak bilmiyor*<sup>1</sup> diye yanıt vermiştir.



**Resim 19** : “Sazlı Kadın”

**Yapıtın Adı:** Sazlı Kadın

**Sanatçısı:** Eren Eyüboğlu

**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 140x102

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

---

<sup>1</sup> Ferit Edgü, *Eren Eyüboğlu*, Ada Yayınları, İstanbul 1994, s.21

**Açıklama:** Eren Eyüboğlu'nun "Sazlı Kadın" adlı resminde kırmızı etekli, sarı cepkenli ve yanında sazıyla birlikte köylü bir kadın figürü yer almaktadır. Arkadaki fon bir kilimi andırır. Fondaki kilim Anadolu yöresel motiflerinin izlerini taşır.

Sanatçının bu çalışmasında, onun biçim olgunluğu ve renkçi anlayışla oluşturduğu bir desen görmekteyiz. Anadolu kadın kıyafeti, giysi ve dekorlarıyla bu resimde canlandırılmıştır. Sanatçı, yöresel konu ve motifleri biçim anlayışıyla başarılı bir şekilde ele almıştır. Bu eser yöreselliğe ve halk sanatlarına ilginin estetik bir sonucudur. Bu resim sazıyla, arkadaki kilim motifiyle ve köylü kadının kıyafetleriyle, Anadolu kokar. Sanatçının bu resimdeki yöresel motifi: Anadolu'dur. Resimde yer alan yöresel öğeler: Türk kültürünün vazgeçilmez enstrümanı olan saz, yine Türk kültüründe yer alan stilize edilmiş görüntüsüyle kilimdir.

## 6.8. Malik Aksel

Malik Aksel resimlerinde kadın ruhu ve kadın bedeninin zarif ayrıntılarını iyi bir gözlemcilikle betimlemiştir.

Malik Aksel Balkan Savaşı göçmeni bir ailenin çocuğudur. Resme komşularının portrelerini çizerek başlamıştır. Komşularının ellerine portre çalışmalarını verdiğinde, komşuları çok güzel olmuş, ne kadar çok benzetmişsin deyip eve gittiklerinde dinsel geleneğin kuvvetli etkisiyle bu resimleri yırtarlarmış. Bu durum sanatçıların kaderi olsa gerek. Bunun bir benzerini de resimlerini yırtmasa bile, günah diye üzerine örtü örtten annenin oğlu olan Nuri İyem yaşamıştır.

Malik Aksel 1920 sonlarına doğru Atatürk'ün kendisini tahsil, görgü, bilgi ve ihtisas için Almanya'ya gönderdiğini ve yurda döndüklerinde vatanın kendilerinden çok büyük hizmetler beklediğini bildiklerini ve bu yüzden de Cumhuriyet'in ağır yükünü

omuzlarında hissettiklerini belirtmiştir. Malik Aksel sadece İstanbul yaşantısına değil, İstanbul mimarisine, Türk çinilerine, minyatürlere de ilgi duymuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarının sanatçısı ve sözcüsü olan Aksel, o dönemde hiçbir gruba dahil olmamıştır.

Malik Aksel'in sanatında yurt gezileri önemli bir yer teşkil eder. Yurt gezilerine iki kez katılmış olan sanatçı bu geziler hakkındaki görüşlerini şöyle ifade ediyor:

*“Bu hareketle sanat gücümüz seneden seneye arttığı gibi, bunun iki anlamı vardı. Sanatçılar yurdu tanıyacaktı. Gerçek Kezbanların, Aışelerin, Fatmaların, Memişlerin, Efelerin resimlerini yapacaklar, halk da ressamı ve eserlerini görecekti...Türk folklorünü ilgilendiren giyim kuşamlar, düğünler dernekler hep bu resimlerde yer alıyordu.Öyle ki Gaziantep'in Karakoyun Aşiretleri dahi bu resimlerde görünüyordu. Avşar obaları, Hatay erkek ve kadın kıyafetleri, Diyarbakır eski giyimleri gibi...”<sup>1</sup>*

Malik Aksel'in 1939'da Yurt gezileriyle gittiği Sivas'ta resmetmiş olduğu” Kale Mahallesi” toplumcu gerçekçiliğin en erken örneklerindedir.

Aksel Cumhuriyet'in ilanından sonra iki akımın karşı karşıya geldiğini belirtiyor. Bunlardan biri “kendimize dönme”, diğeri ise “Batı'ya yönelmedir”. Malik Aksel bir yazısında:

*“O devrin tabiriyle ( kübizm) sanatı bizden olanların canına ot tıkadı, sadece ressamlar değil, mimarlar da her şeyi köşeli görmeye başladılar”<sup>2</sup>*

eleştirisi getirmekte ve bu eleştirilerde de D grubunu hedef almaktadır.

<sup>1</sup> Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.398-399

<sup>2</sup> Malik Aksel, *İstanbul'un...*, s.400

Malik Aksel ve diğerk bazı sanatçılar 1940'lı yıllarda yukarıda belirttiğim anlayıştaki sanatçılara karşı çıkmışlar ve Batı üslubuyla geleneksel sanatlarımızın karıştırılarak halka yabancı bir üslubun benimsetilmeye çalışıldığını ifade etmişlerdir.

Ulusal ve folklorik konulardan hareket eden Aksel, Anadolu halkı ve köylülerini çevresel özellikleri içinde resmeder. Resimlerinde insan figürü ön plandadır. Yapıtları yöresel özellikler gösterir. Sanatçı, kendimizi resim diliyle anlatmak, ilkesinden hareketle yöresel konuların içtenliğinden ayrılmayan eserler vermiştir. Aksel, kendi insanımıza, yaşantımıza ve toprağımıza dönersek gerçek bir Türk sanatı icra edebileceğimizi belirtir. Kültür yozlaşmasına yol açan Batılı özentisine karşı durur. Sanatçı güçlü gözlem birikimlerine sahiptir. Asya ve Avrupa kıtaları arasına yerleşen Türk toplumunun ne tam olarak Asyalı, ne de Avrupalı olabildiğini ifade eder.

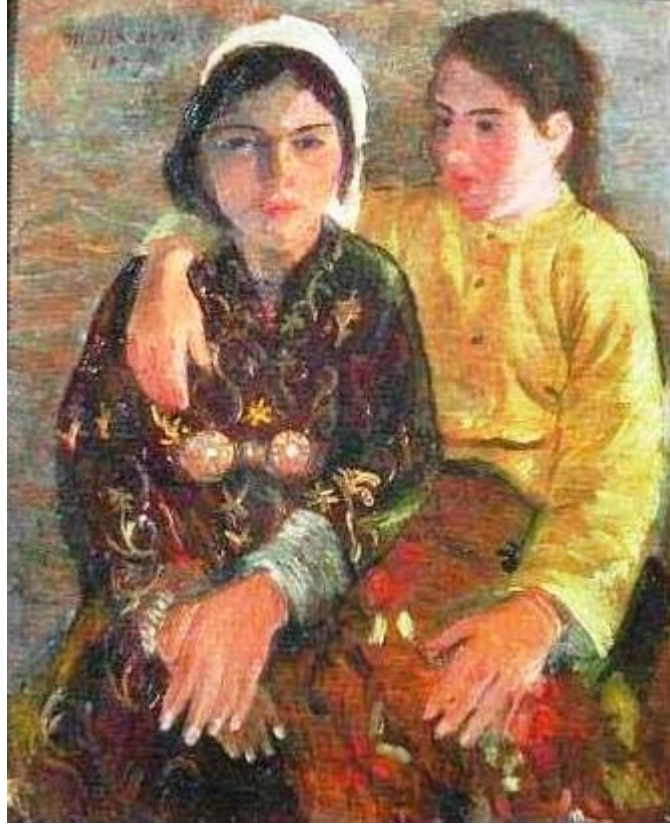
Malik Aksel'in sanatı üzerine Sezer Tansuğ şunları söylemiştir:

*“Malik Aksel'in halk sanatına duyduğu geniş ilgi nedeniyle Anadolu folkloruna de eğildiği görülür. Fakat onun gerçek ilgi alanını kent yaşamının değişimi içinde gözlemlediği konular oluşturur. Türk tasavvuf düşüncesinin resim ve kaligrafi alanına yansıyan ayrıntılarına merakla eğilen Malik Aksel'in İstanbul folklorününün araştırmacısı ressam olarak nitelenmesi belki en uygun tanımlama olur.”<sup>1</sup>*

Malik Aksel'in yöresel, yerel ve folklorik değerlere verdiği önemi onun bir eseri içinde ele alalım.

---

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk...*, s.177



**Resim 20 : “İki Genç Kız”**

**Yapıtın Adı:** İki Genç Kız

**Sanatçısı:** Malik Aksel

**Bulunduğu Yer:** Resim ve Heykel Müzesi

**Yapım Tarihi:** 1937

**Boyut:** 62,5x50,5

**Teknik:** Kontrplak Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Malik Aksel'in İki Genç Kız adlı bu yapıtında adından da anlaşılacağı gibi iki genç kız yer almaktadır. Tabloda oturan figürlerin nerede oturdukları tam olarak belli değildir. Koyu ve açık giysi zıtlıklarıyla resmedilen iki figürden sol taraftaki genç kız yöresel bir kıyafet olan bindallı giymiştir. Belinde de bu giysiyi tamamlayan kemer yer almaktadır. Sol taraftaki figür seyirciye doğru bakarken, sağ taraftaki figür ise sol taraftaki figüre bakmakta ve bir elini de figürün omzuna atmaktadır.

Yöresel bir kıyafet olan bindallıyı evlenecek kızlar kına gecelerinde giyerler. Belki de yaşının bu kadar küçük olmasına rağmen bu genç kız evlilik öncesindedir.

Toplumumuzda 1937 yılında kırsal kesimde genç kızlar ne çocukluğunu, ne de gençliklerini doya doya yaşayabilmişlerdir. Erken yaşta istedikleri, ama çoğunlukla da istemedikleri birileriyle evliliğe zorlanırlar. Malik Aksel'in 1937'de bu görüşte olanları resmetmiş olabileceğini söylüyoruz; ancak günümüzde de hala genç kızlarımızın, çocuklarımızın yaşamlarına yön veren bu anlayış devam etmektedir. Demek ki 72 yıl bu ülkede hala bazı şeyleri değiştirememiş. "İki Genç Kız" tablosu toplumsal bir görüş eleştirisinin yanında, yöresel izleri barındırır. Bu resmin yöresel motifi: Anadolu'dur. Resim içerisinde yer alan yöresel öğeler: sol taraftaki figürün(seyirciye göre) üzerindeki bindallı kıyafeti, enseden bağlanmış başörtüsü, sağ taraftaki figürün çiçek motifli şalvarıdır. Ayrıca bu eser konusunu ülke gerçeklerinden birini, dönemin sosyal bir sorunu olan genç yaşta evliliği ele aldığı için de yöreseldir.

## 6.9. Bedri Rahmi Eyüboğlu

*"Ressamım, yurdumun taşından toprağından sürüp gelir nakışlarım. Taşıma, toprağıma toz konduranın alnını karışlarım"* . Bedri Rahmi Eyüboğlu

1912 yılında Karadeniz'in Görele kasabasında doğan Bedri Rahmi Eyüboğlu Paris'ten yurda dönüşünde resimlerine yerel ve yöresel bir tat katabilmek için Halk sanatı motiflerine eğilmiştir. Anadolu nakış sanatından her zaman övgüyle bahsetmiş ve sanata duyduğu ilgiyi resimlerine taşımıştır. Turgut Zaim Batı etkisinden kaçınarak yerel ve yöresel bir sanata yönelirken, Bedri Rahmi Batı estetiğinden kaçmamış ve aynı zamanda yerli tadı çizgi ve renkte başarıyla uygulamıştır.

Geleneksel süsleme sanatıyla halk sanatının zengin motiflerinden yola çıkarak özgün bir yoruma varmıştır. Türk kilimi, yazma, hat ve diğer milli değerlerimizle ilgilenmiş ve bu değerleri üslupçuluğa varan bir anlayışla ele almıştır.



Türkiye’de 1940’lar bağımsızlık arayışları adına önemli bir dönemdir. D grubu bu yolu açan bir hareket olmuş, grubun içerisindeki bazı sanatçılar grup dağıldıktan sonra da sanat yaşamına katkıda bulunurken, bazı sanatçılar da gruba sonradan dahil olmuşlardır. Bunlardan biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur.

Bedri Rahmi dikkatini Anadolu toprağı üzerine yoğunlaştırır. 1940’ların başında Matisse ve Dufy’nin resimlerine yönelir; fakat hükümetin düzenlediğı yurt gezileriyle gittiğı Çorum’dan yöresel konulara ağırlık veren çalışmalar ile döner. Halkın elinde yaşayan, onunla var olan kilimlere, heybelere, çoraplara bir aydın gözüyle bakar ve resmeder. O’na göre Anadolu yerli sanatı az şeyle çok şey anlatmaktır. Anadolu azlığın içinde birçok gizemi, yaşanmışlığı barındırır. Bir Türk çinisini bir Batı mozağıyle; bir Türk kilimini El Greco’nun resmiyle yan yana koyabilir.

Geleneksel değerlere bağılı resim yapmanın sanat çevrelerini sarmaladığı yıllarda B.Rahmi önce konu olarak yöreselliğe, sonra biçim olarak motifsellliğe ulaşan bir döneme girmiştir. Özellikle yurt gezileriyle gönderildiğı Çorum’da halk sanatlarıyla tanışma fırsatını yakalamıştır. Yurt gezilerinde önce Edirne’ye giden Bedri Rahmi yöresel motiflerle renkçi anlayışı burada birleştirmiştir. Ama Bedri Rahmi’nin asıl sanatı O’nun için çok önemli olan Çorum gezisinde ortaya çıkmıştır. Sanatçı resimlerinde bebeğini emziren kadınlar, pazaryerleri, saz çalan aşıklar, halay çekenler gibi Anadolu motiflerine yer vermiştir.

Bedri Rahmi bir Matisse hayranıdır. Dufy’ nin tezyini sanatlara ilgisiyle belirlediğı üslubunu ve Matisse’nin motif yorumlamadaki tarzını Anadolu motiflerine uygular ve bu bağlamda çalışmalar yürütür. Batı’nın tekniğı ile Türk motiflerini birleştirir. Anadolu kadınlarını eserlerinde yöresine özgü formlarla stilize eder.

Bedri Rahmi’ye göre güzel aynı zamanda yararlı olmalıydı. Yazma hem güzeldi, hem de yararlıydı. Aynı şekilde kilim de hem güzel hem de yararlıydı.

Halk sanatını Türk resim sanatının en gözde kaynağı olarak gören Bedri Rahmi' ye eleştiriler gelmeye başlar.

*“Bedri Rahmi'nin Paris dönüşü evresinde yaptığı bütün resimlerinde bir “şekil mübağlandırma” meyli göze çarpar. Boyunlar hep uzun, başlar küçük, el ve ayaklar kocamandır(...)Bu nispet bozukluklarından doğan huzursuzluk 1940'tan sonra kaybolmaya başlar(...)Dekoratif kıymetler e bir yığın teferruat ön planda yer alır. Evvelce tablonun ahengini tamamlamak için kullanılan motifler, her geçen günde biraz daha şiddet kazanarak konuyu inkara kadar varır. Tezyini kıymetler karşı gösterilen ilginin büyüklüğü resmi bir krize doğru sürüklüyor.”<sup>1</sup>*

Nurullah Berk Bedri Rahmi'nin açılan bir sergisi üzerine şunları söyler:

*“Onun sanat özelliği, düne kadar, Batı'ya yüz çevirmemekle beraber memlekete dönüşü gerçekçi bir eğilimle değinmekte süslemeci, bezemeci bir stilizmle halk tiplerini, köyü, köylüyü, folklor sanatımızın motiflerini benimsemesi, o motifleri yerlide buluşla tuvallerine aktarması, bir yerli resmin nakışlı dünyasını kurabilmesiydi.”<sup>2</sup>*

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatını Ayla Ersoy şu sözleriyle ifade ediyor:

*“Bedri Rahmi'den her söz açıldığında Picasso çağrışımı yapıyor bende. Bu iki büyük sanatçının sanatlarından çok kişiliklerini benzetiyorum birbirine. İkisi de hiçbir zaman yapabildikleriyle yetinmemiş, sürekli araştıran, kendini yenileyen değişiklikler getirirken sanatsal çizgilerinden hiçbir zaman uzaklaşmayan bir tutum içindeler(...) Bedri Rahmi hiçbir zaman öykünme ile etkileşimi birbirine karıştırmaz. O arkasından gittiği ustaları sırası geldiğinde bırakmasını bilmiş, onların salt ilkelerini benimsemiş, Matisse hayranı olmuş, Van Gogh ve Gauguin gibi Doğu sanatının geleneksel dünyası ile ilişki kurmuş sanatçılarla da ilgilenmiştir.*

<sup>1</sup> Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim...*, s.468

<sup>2</sup> Nurullah Berk, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cumhuriyet, 11 Aralık 1964

*Türk süsleme sanatlarının değişik zengin biçimlerini, zeki, kültürlü ve modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tat bulmuştur. Çorapları, kilimleri anımsatan çizgi ve renk ile Eyüboğlu'nun modern Türk resmine katkısı şüphesiz çok büyük(...)"<sup>1</sup>*

Bedri Rahmi'nin sanatı üzerine sözlerimi O'nun atölye kapısının girişine astığı yeminle bitirmek istiyorum. Aslında bu sözler sanatının çizgilerini ne kadar net bir biçimde çizdiğinin ve bu çizgi doğrultusunda sanata yön verdiğinin ifadesidir.

*“Bugüne kadar resim sanatı alanında  
Yapılagelmiş olanları inceleyeceğime  
Kendini bütün dünyaya kabul ettirmişler  
Arasında beni en çok saranları ayırarak  
Onlara kendi aramalarımı, denemelerimi  
Katacağıma,  
Alışıl gelmiş, basmakalıp, hazırlop  
Klişeleşmiş, çiğnene çiğnene tadı tuzu  
Kalmamış hiçbir şeyi tekrarlamayacağıma,  
Elimden çıkan her çizgiye  
Her lekeye  
Her renge  
Her beneğe  
Kendi aklımı  
Kendi tecrübemi  
Kendi tasamı  
Kendi ömrümü, yüreği basacağıma  
Aldığım her nefes, içtiğim su, bastığım toprak  
Gözüm, kulağım, burnum,  
Elim, belim, dilim, derim üstüne  
Yemin ederim.  
Yeminimi bozduğum gün  
Buradan giderim.”*

<sup>1</sup> Ayla Ersoy, *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu Yeniden Ararken*, Sanat Çevresi, Sayı 133, Kasım 1989, s.6-7



**Resim 21** : “Aşık Veysel”

**Yapıtın Adı:** Aşık Veysel

**Sanatçısı:** Bedri Rahmi Eyüboğlu

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** 1954

**Boyut:** 37x27

**Teknik:** Kağıt Üzerine Guvaj

**Açıklama:** Resimde bir figür saz çalarken görülmektedir. Bu figür hepimizin bildiği halk şairi Aşık Veysel'dir. Bedri Rahmi Veysel'i sever ve birçok kez de onu resmetmiştir. Belki halk sanatını sevdiği için Veysel'i de sevmiştir. Belki de Veysel'i sevdiği için halk sanatına kendini yakın hissetmiştir. Bedri Rahmi resimlerinde yöresel motifleri hem biçim, hem de konu olarak ele alan bir sanatçıdır. Motifleri, tezyini sanatları sever. Burada da Aşık Veysel'in çorabındaki motifler yöreselliğin izleridir. Arka planda motifler fon oluşturacak şekilde genişlemiş ve lekeselleşmiştir. Konu olarak yöresel motifleri, Anadolu'dur. Anadolu'nu içinden yetiştirmiş Veysel de onun bir

motifidir. Belki de onu resmederken toprağın sesini, ya da Veysel'in sazının sesini duyar gibi oluyordur.

Resimde yeşil, siyah, mor ve kırmızı renkler yer almaktadır. Özellikle de kırmızı. Bedri Rahmi kırmızıyı sever. Bedri Rahmi renkler üzerine Aşık Veysel'le şöyle konuşur:

*“Bedri Rahmi Eyüboğlu, Âşık Veysel'le konuşurken söz dönüp dolaşıp renklere gelir, serde ressamlık var ya, 'Ekmeğin rengini hatırlıyor musun Âşık diye sorar. 'Hayır' der şair. 'Tuzun rengini?' 'Hayır', 'Renklerin, mandaların, öküzün rengini', 'Hayır', 'Dağların, taşların, böceklerin, kuşların rengini?,Hayal meyal'. Bedri Rahmi 'Kanın rengini?' diye sorunca bu kez düşünür. 'Hatırlıyorum' der. 'Altı yaşında vardım, babamın kafa kâğıdında kırmızı mürekkeple yazılmış bir satır vardı, kan o renkte idi.' Âşık Veysel, babasının nüfus cüzdanını gördükten yaklaşık bir yıl sonra görme yetisini yitirdi. Ona renklerden bir tek o cüzdandaki kırmızı kaldı. Ağacın yeşiline, göklerin mavisine, karın beyazına galip gelen o tek satırlık kırmızı, resmimizin en renkçi ressamı olan Bedri Rahmi'nin üzerine belki de en çok kafa yorduğu bir renktir.”<sup>1</sup>*

Bu resmin yöresel motifi: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çok sevdiği halk ozanı Aşık Veysel'dir. Bu resim içinde yer alan yöresel öğeler: Aşık Veysel, Aşık Veysel'in türkülerini var eden sazı, bir Türk süsleme sanatı olan nakışların yer aldığı çoraplarıdır.

<sup>1</sup> [http://www.egitimyuvasi.com/forum/turk-edebiyati-donemleri-akimlar/29660\\_sanatin-rengi-kirmizi-mi](http://www.egitimyuvasi.com/forum/turk-edebiyati-donemleri-akimlar/29660_sanatin-rengi-kirmizi-mi), (26.06.2008)

## 6.10. Turgut Zaim

1904 yılında doğmuş olan Turgut Zaim, çocukluğunun en güzel yıllarında savaşı tatmıştır. Ailesinde dayısının resme olan ilgisi Zaim’de hem resmi, hem de dayısını yüceltmıştır.

Turgut Zaim açık havanın, Anadolu’nun, yaylaların, patikaların, otlakların ressamıdır. O’nun resimleri Anadolu kokar. Bunda Anadolu’nun çeşitli yörelerinde öğretmenlik yapmasının elbette etkisi vardır. Yeri geldiğinde Cumhuriyet’in ve inkılapların sesi olan “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Arz-ı Şükranı”nı betimleyen tarzda resimlere de imza atmıştır.

*Turgut Zaim’in yöresel bir duyarlılığı yansıtan resimlerini, çağdaş resimlerden oluşan bir topluluğun içine koyduğumuz anda bu resimler- ‘ Turgut Zaim’in resimleri’- ortak bir etkinliğin özgün seçimi gibi görülür(...) O insanlar kökü tarihe dayanan benzersiz bir yöreselliğin somut göstergeleridir, yiyip içer, çevremizde gezinir, bizimle senli benli konuşurlar.”<sup>1</sup>*

Zaim sehpasını kıra oturtup, gördüğünü resmeden bir ressam değildir. Çevresini gözlemler ve bu gözlemlerini kendi sanat duyarlılığıyla birleştirerek atölyesinde tuvale yansıtır. Turgut Zaim, Nuri İyem’in aksine portre gerçekçiliğine ya da tek figüre itibar etmez. Onun figürleri kalabalıktır. Figürleri sıcak bir duyarlılığı barındırır. Erkekler cesur, yakışıklı ve babayiğittirler. Kadınları diri, güçlü ve güzeldirler. Çocukları kara gözlüdürler. Zaim’in Anadolu’su ve insanı fakir değildir.

---

<sup>1</sup> Kaya Özsezgin, *Türk Ressamları*, Milliyet Sanat, No 28

*“ Anadolu yoksulluğundan bilinir diyenlere Zaim mağrur bir karşılık verir; insan gibi giydirip kişilerini yoğurdun, pekmezin, kavunun başına oturtur, doğrulur fakir Anadolu, küçük oğlanın, bebe kızın yanağına kan gelir.”<sup>1</sup>*

Zaim köy ressamı da olsa kent yaşamının yer aldığı resimlere de imza atmıştır. Anadolu insanının üretim azmini gözlemcilik ve belgencilikle resmetmiştir. Bozkır yaşamını belgeci bir gözle önümüze serer. Kıyafetlerden kadın başlıklarına, Yörüklere, testi, kazan, çadır, sofraya, kaşık vb. her şey onun resminde belgeci bir nitelik taşır. Turgut Zaim kısa bir süre “Müstakiller” grubunun içerisinde yer aldıktan sonra, “D” grubuna katılmıştır. Türk resminin geleneksel üsluplarına çağdaş bir yorumla katkıda bulunmuştur.

*“Turgut Zaim daima memleketin gerçekleriyle duygulanmış, yoğrulmuş bir sanatçıdır. Onun tek bir eseri gösterilemez ki, tabiatından insanına, toprağından hayvanına kadar yurttan yankılanmış olmasın(...)*

*Bu memleket duygusu, sanatçının içinde aralıksız yaşadığı içindir ki fırçasında da yaşamaktadır(...)Turgut Zaim Batı akımlarından faydalanmaya hiç çalışmamış, tersine kendi eski sanat gerçeklerimizden, özellikle minyatürlerimizden esinlenerek resim sanatımıza yeni bir hava getirmenin yolunu aramıştır.*

*Turgut Zaim 'in sanatını şöyle özetleyebiliriz: Her zaman aynı, her zaman başka. Her zaman düşücü, her zaman gerçekçi, yerli olduğu için her zaman yerli üstü! “<sup>2</sup>*

Türk resmine yöreselliği getiren en önemli ressamlarımızdan biridir. İslam sanatının yanı sıra Çin ve Japon sanatıyla da ilgilenmiştir. Japon sanatı ve minyatürdeki az şeyle

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976, s.16

<sup>2</sup> Suut Kemal Yetkin, *Turgut Zaim 'in Resim Sergisi*, Sanat ve Sanatçılar, Sayı 16, Mart 1966, s.4

çok şey ifade etme düşüncesi onun resimlerini etkiler. Geleneksel halk sanatının etkilerini taşıyan resimlerinde çizgi, renk ve lekenin tekrarından oluşan bir ritim hakimdir. Turgut Zaim kendi kaleminden yazdığı özgeçmişini anlatırken Anadolu ve Anadolu insanına neden yöneldiğini şöyle anlatmıştır:

*“Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Afşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konularım üzerinde ısrarla durdum. Bozkırın dilini sezmeye uğraştım. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum. Melankolik, mütevekkil bakışları, tavırları beni çok duygulandırdı.”*<sup>1</sup>

Zaim’in bu sözlerinden anlaşılacağı üzere yurt gezileri onun sanatında oldukça etkili olmuştur.

Zaim’in kadınları yuvarlak yüzlü, hokka ağızlı, hurma burunlu, birbirinden ayrı çekik gözlüdürler. Bu kadınlar Zaim’in kaybettiği eşinin yüzleridir.

*“Çallı’nın atölyesinde çizdiği figürleri “Şirin’e” benzeten hocasına karşı, onun da bu halk kahramanını çizmeyi amaçladığını söylemesi ve tüm yaşamı boyunca bu çizgiden ayrılmaması oldukça anlamlıdır. Önce Konya’da, arkasından Sivas’ta geçen öğretmenlik yılları, onu Orta Anadolu gerçekliğine, yaşam bilincine daha da yakınlaştırır.”*<sup>2</sup>

Zaim, Anadolu’yu toplumcu romantizmle yorumlamıştır. Sert, ustalıklı fırça vuruşlarından kaçınarak, Doğu sanatının yumuşak, ürkütücü olmayan işçiliğini yeğlemiştir. *” Bir kilim üzerinde nakışı zeminden ayıran neyse, T.Zaim’de her parçayı, her motifi yer aldığı yüzeyden ayıran odur.”*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Turan Erol, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul 1998, s.203

<sup>2</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne...*, s.30

<sup>3</sup> Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi...*,s.11



Tiyatroyu çok seven ve dekorlar da yapan Zaim'in resimlerindeki figürler hep bir sahnededirler. Boş sahne hep aynı kalır ve o sahneye insan toplulukları yerleşir. Böylelikle Zaim'in sahnesinde her topluluk aynı havayı solur. Bir Yörük obasında da, yaylada da, köyde de aynı hava solunur.

Zaim'in başarısı yerel ya da yöresel tadı kurallarla birleştirmesinden kaynaklanır. *"Kendisini Batı etkisinden arındırarak, Türk minyatürünün kalıpcı figür anlayışı ve katıksız boya tekniğini daha yakından görmüştür."*<sup>1</sup>

*"Yöresel konulara yönelen sanatçıda, biçimsel motifler ön plana çıkar, dekoratif bir yaklaşımla, yalınlaştırılmış çok sayıda figürü kullandığı halde, amacı kişiyi anlatmaktan çok, belirli bir yaşam sürecinin öyküsünü aktarmaktır."*<sup>2</sup>

*"Turgut Zaim Paris'te çok kısa süren deneyimi sırasında bunun Türk sanatçısına fazla yarar sağlamayacağına inanmış ve bu kentten çarçabuk yurda dönmüştür(...) Turgut Zaim üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlam verebilmiştir. Bazı aydın kesimlerde zaman zaman modalaşan, bayağılaşan folklor sevgisi Turgut Zaim'de her zaman sade ve özentsiz bir duyarlılık kaynağı olarak kalmıştır."*<sup>3</sup>

Sonuç olarak Turgut Zaim Paris'ten yurda döndüğünde, her öğrencinin kendi toplumundan yetişmesi gerektiğini ifade ettiğinde; hocası Çallı Zaim'i akli başında olmayan bir öğrenci olarak nitelendirmiştir. Ama her şeye rağmen Zaim bu düşüncesinden vazgeçmemiş ve kendi milli kaynağından beslenip, yine aynı kaynağa sunmuştur çalışmalarını. Bir nehir gibidir Zaim aslında. Kaynağını bu ülkeden alıp, yine bu ülkenin topraklarına döken...

<sup>1</sup> Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1993, s.447

<sup>2</sup> J.N.Erzen, *Türk Resminde Figür*, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3/26, İstanbul 1984, s.21

<sup>3</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk...*, s.174

## 6.11. Nuri İyem

1915 İstanbul doğumlu olan Nuri İyem, “Yeniler” grubu içerisinde yer almıştır. 1950’li yıllarda soyut sanatın etkisinde kalmış ve bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. Bireysel arayışların öne çıktığı dönemde sanatçı Anadolu kültürüne yönelmiş, toplumsal gerçekçi çalışmalar resmetmiştir. Göç temalı resimler, köy kasaba yerleşimleri, kadın figürleri, kadın başları ve evler Nuri İyem’in yöresel motiflerinin içinde yer alırlar.

İyem ailesinden habersiz akademiye kaydolmuştur. İyem 1930’larda hiçbir ailenin maddi destek vermediği zamanlarda bu sanata gönül verdiğini belirtir.

Adi olduğu için çabuk kırılan boya kalemlerini açmak için babasının ustularını kullanmış ve ustuların uçlarını körelttiği için babasından fena halde azar işitmiştir. Dini inançlarıyla yüklü olan annesinin günah saydığı resme gönül vermiş, annesi resim yapmak günahdır demiş ve namaz kılariken oğlunun resimlerinin üzerine bir örtü örtmüştür. Annesine resmin günah olmadığını anlatmak için çok uzun uğraşlar vermiştir. Annesini inandırmak için Fatih’in de portresini yaptırdığını, günah olsa yaptırmazdı gibi daha neler neler söylemiştir. İyem yine de annesine kızmadığını söyler. Sanatçı o zamanlar doktorluğun, mühendisliğin rağbet gördüğü yıllarda babasının istemediği bir mesleğe yönelecek ve o dönemde çok az rastlanan bir durum, resim yapmaktan başka hiçbir işle uğraşmayacaktır.

Nuri İyem Paris’i hiç görmemiştir. Onun resimleri büyük bir toprak tutkusuyula yoğrulmuştur. Toprakla özdeşleşmiştir. Toprağı fiziksel bir nesne olarak algılayanlar da vardır. Tıpkı Miro gibi. İspanya’daki iç çatışmalardan dolayı ülkesine çok az ziyarette bulunabilen Miro, Paris’e dönerken tenekeler dolusu İspanya toprağı taşımış. Sonra bu tenekeleri atölyesine boşaltıp günlerce, aylarca ayaklarını o toprağın içinde gezdirerek dolaşır ve bu topraktan aldığı güçle resimler yaparmış. Nuri İyem Miro gibi Paris’e

toprak taşımak zorunda kalmamıştır. O toprağından hiç ayrılmamış, hep toprakla iç içe yaşamıştır.

Nuri İyem 1950’li yılların ilk yarısına kadar “resim toplumla bağ kurmalı mıdır?” sorusunun karşılığını aramıştır. Nuri İyem ilk önce D grubuyla başlar. Ama daha sonrasında D grubu sanatçılarının bir sergi açmak için 6 ay düşünüp beklemeleri; acaba sergi açtıklarında nasıl bir tepkiyle karşılaşacakları endişesi resmi akademiye hapsedmiştir. İşte bu durumdan sonra kurulan Yeniler grubu halkın ressamı izlemesi ve görmesi gerektiğini düşünmekteydi. Resim akademiden halka açılacaktı. Bundan sonra Nuri İyem artık Yeniler grubunun içinde yer almaya başlar. Türk resminin halka ulaşması İyem’in en büyük arzusu olmuştur ve bu doğrultuda sergiler yürütmüştür. *“Türkiye’de resme sanıldığı kadar ters bir davranış yok. Eğer sen ressam olarak onlarla kavuşmaya razı olabilirsen, onlarla diyalog kurabilirsen, düşüncelerini resimlerini onlara yavaş yavaş kabul ettirebilirsin.”*<sup>1</sup>

Portrelerinde hep dramatik bir taraf vardır. Portre, Türk resminde fazlaca rağbet gören bir tür değildir. Ama portreye gösterdiği yoğun ilgiden ötürü Türk ressamı arasında bir istisna oluşturan İyem’in kadın portreleri de biline gelen anlamdaki portre türünün örnekleri değildir. Çünkü bunlar, belli bazı kimselerin karakter ve yapı çizgilerini yansıtan yüzler değil; bu karakter ve yapı çizgilerinin toplamının ya da daha somut bir deyişle, kentli ya da köylü olsun Anadolu kadınının toplumsal tiplemesinin tanımıdır. Nuri İyem’in portreleri bazen çekingen, bazen hüzünlü, bazen de öfkelidirler. Kimi zaman sevgi ve umut yüklüdürler. İyem’de figür, figürde portre, portrede de en kalıcı ve en betimleyici öge gözdür. Sanatçı gözün anlatımına ve ifadede etkililiğine büyük bir duyarlılık göstermiştir. Bu gözler çok sevdiği, hayran olduğu ablası Aliye’nin gözleri olabilirler. Daha akademide öğrenciyken desenlerinde bu gözlere yer vermiştir. Ama Nuri İyem’e göre ablasının gözleri, kendisinin resmettiklerinden daha etkileyici ve deliciydiler.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Erdoğan Tanaltay, *a.g.e.*, s.42

<sup>2</sup> *Dünden Yarına Nuri İyem 2*, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospektif Sergi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul 2002, s.20

Nuri İyem gözlerin hikayesini şöyle anlatıyor:

*“(...)Annem yaşlı bir kadındı. Son çocuğuyum ben. Ablam bana baktı.O kadar ki, ben annemi pek sevmezdim açıkçası. Ama ablama bayılırdım. Beni dayaktan, her türlü fırtınadan korurdu(...)Korkunç şekilde seviyordum onu, her zaman onun peşindeydim(...)Uyandığım zaman bir bakardım, gözleri üstümde(...)On dokuz yaşında evlendi. İlk çocuğunu doğururken de öldü. Ve bir suçluluk duygusu var bende şimdi. Sanki ben ablamı kurtarabilirdim. Buna benzer tuhaf şeyler yaşadım ben. Resimle uğraşmaya başladığımda hep bir kadın vardı. İlk zamanlar çok kötü şeyler yapıyordum. Giderek bu kadın portresi geliştirdi bende. Sonunda (...) “göz” benim tablolarıma giriş için bir anahtar olmaya başladı.”<sup>1</sup>*

1960’lı yıllarda Nuri İyem’in Anadolu kadınının yüz ifadesi ve gözlerinin yer aldığı tuvaler oldukça rağbet görmüştür. İyem’in evine konuk olan iki misafirin de belirttiği gibi İyem’in kadınlarının gözleriyle buluşmaktan korkuyorsunuz önce; ama o ifade dolu gözlerle doğru bakmaktan da kendinizi alamıyorsunuz. Nuri İyem sadece gözleri görüp, yalnızca onları resmetmemiştir elbette. O evlere, Anadolu’ya, kentlere, sokaklara, ağaçlara, yöre halkına da belirli bir duyarlılıkla yaklaşmıştır.

Portrelerinin etrafını saran yazmalar Turgut Zaim’in ya da Bedri Rahmi’ninkilerden farklıdır. İyem’in yazmasının görevi sadece yüzü çevrelemektir o kadar. Oysa Zaim ve Bedri Rahmi için yazmalar yöresel bir anlatımın ifade aracıdır. Hatta bu yazmalar sanatçıların üslupları olmuştur.

Sömürüldüğünden ötürü belki de, kadınlar İyem’in resimlerinin vazgeçilmez öğeleridir. Bu kadınlar sadece Anadolu gerçeğinin bir temsilcisi olan Türk kadınının değil, Meksika’nın, Vietnam’ın, Kamboçya’nın, Peru’nun, Hindistan’ın, Afganistan’ın, Senegal’in kadınlarının; dünya güçlerinin acımasız dengeleşmesi içinde ezilmiş tüm

<sup>1</sup>Alaattin Bender, *Nuri İyem’in Ardından*, İnternet Yayını, <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=19904>, (25.06.2008)

toplumların kendi iç çelişkileriyle, ayrıca daha da özel baskı altında tutulmuş kadınların gözlerinin birlikteliği resmedilmiştir. Yarım kalmış bir çığlık, tam umutsuzluk değilse bile, dörtte bire indirgenmiş bir umut çırpınışı, irkiltici bir protesto Nuri İyem'in kadınlarının gözlerinde yan yana barınır.<sup>1</sup>

Sonuç olarak; İyem'in portreleriyle daha fazla tanınması da pek de yadırganamaz aslında. O kadar etkileyicidir ki o gözler. Sizi hemen resme çekiverir. O dönemde portrenin fazla yapılmamasına karşın, bu kadar çok portre resmi yapması da, onun portre sanatını ünlendiriyor. Kadınlar kıyafetleriyle değil; yüzleriyle, gözleriyle yöreseldirler. Baktığınızda hemen tanırırsınız onları. Bizim kadınlarımızdır onlar...



**Resim 22** : “Sıradan Sevdalar”

<sup>1</sup> *Dünden Yarına Nuri İyem 2*, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospektif Sergi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul 2002, s.40

**Yapıtın Adı:** Sıradan Sevdalar

**Sanatçısı:** Nuri İyem

**Bulunduğu Yer:** Özel Koleksiyon

**Yapım Tarihi:** 1979

**Boyut:** 50x50

**Teknik:** Duralit Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Nuri İyem'in "Sıradan Sevdalar" adlı bu yapıtında genç bir çift ve arkalarında yöre görüntüsü yer almaktadır. İyem'in diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de yüzler ve gözler çakışmıyor. Sevdayı anlatan bir konu olmasına rağmen. Bir ağacın altında oturan bu çiftten genç kız bir elini erkeğin dizine, diğer elini de omzuna koymuştur. Erkeğin de bir eli genç kızın saçlarını okşamaktadır. Gözler birbirine bakmasa da genç çiftin mutluluğu yüzlerinden okunuyor. Buluşmanın, yasak olduğu kırsal kesimde gizli gizli buluşmaların yerlerindedir ağaç altı, çeşme başları. Bu doğallıkta resimde görülmektedir.

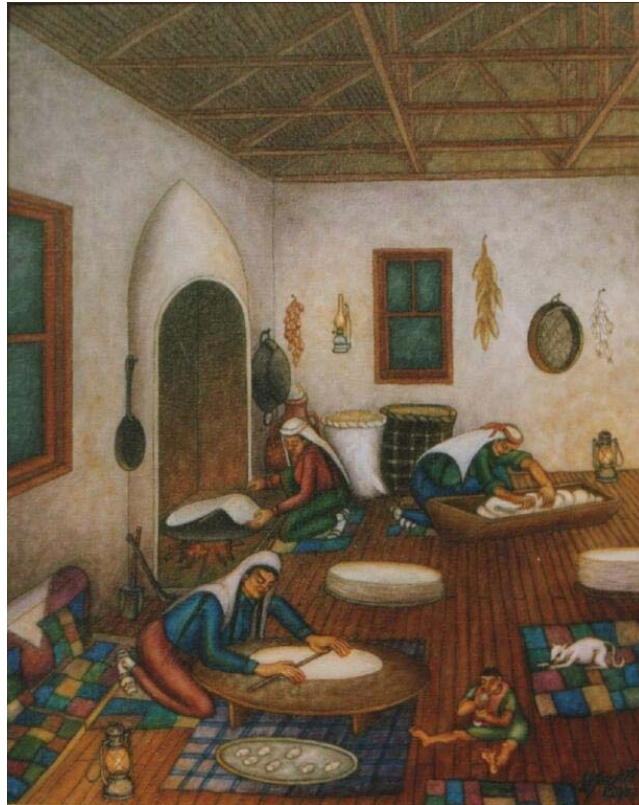
Arkadaki Anadolu'nun doğal güzelliği olan bu manzarada ova sıradağlarla birleşmiştir. Arkadaki görüntü, erkeğin çorabındaki işlemler, Nuri İyem'in sadece yüzü çevrelemek için kullandığı kadının beyaz başörtüsü ve kıyafetleriyle yöresel motiflerin izlerini taşımaktadır İyem'in tablosu. Bu resmin yöresel motifi: Anadolu insanıdır. Resim içinde yer alan yöresel öğeler: arka planda dağlarıyla yer alan Anadolu görüntüsü, erkeğin nakışlı çorapları, yeleği ve gömleğiyle kıyafetleri, kadının çene altından bağlanmış başörtüsüdür.

## 6.12. İbrahim Balaban

Yeni Dal Grubu içinde yer alan İbrahim Balaban, 1921 yılında doğmuştur.1937'de hapisaneye girdikten sonra resimle tanışmıştır. Mahpusların yüzlerini kağıtlara çizmeye başlar. Balaban konu bulmakta sıkıntı çekmediğini ifade eder. Resimde konu bulmayı, denizde balığın su bulmasına benzetir."Denizin içindeki balığa, su bulmakta sıkıntı çeker misiniz? diye sorarsanız nasıl olur. Ama denizden çıkan balık suyu bir

daha bulabilir mi?”<sup>1</sup> Balaban da kendi benzetmesiyle denizden hiç çıkmamıştır. Deniz onun memleketidir. Bu toprakların sabanını, orağını, kağnısını resmetmiştir. Balaban kendini bu toprakların ürünü olarak görür ve onun biçimi de konusu da memlekettir.

Balaban yöreselliği naif bir duyarlılıkla resmeder. Anadolu kaynakları ve yaşam biçimlerini kendine has bir üslupla ele alır. Resimlerindeki elemanlar oyuncakları andırır. Sanatçı bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getiriyor: *“Traktörleri, batözleri çok iyi biliyorum. İyi bir zamanda dünyaya geldiğim inanıyorum. Ve dünyanın en iyi bir yerinde olduğuma inanıyorum. Çünkü ben “Oyuncaksı-İz” biçimini bu topraklar üzerinde olduğum için dile getiriyorum. Yani yirminci yüzyıl ileri buluşları ile ilkel araçların çatışmasını “Oyuncaksı- İz” biçiminde gösteriyorum. Ve karasabanı işte böyle yaparım. Beni bu topraklar yetiştirdi. Demek ki, bu topraklar yapıyor “Oyuncaksı- İz” biçimini. Ve ben de bu biçimin bir ustasıyım.”*<sup>2</sup>



**Resim 23 : “Yufka Açanlar”**

<sup>1</sup> <http://www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/ozgecmis6.htm>(14.08.2009)

<sup>2</sup> <http://www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/ozgecmis6.htm>(14.08.2009)

**Yapıtın Adı:** Yufka Açanlar

**Sanatçısı:** İbrahim Balaban

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** 50x40

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Resimde bir evin verandasında 3 kadın figürü, bir çocuk, çocuğun hemen arkasında da bir kedi yer almaktadır. Kadınların hepsi yufkanın farklı aşamalarında görev almaktadır. Resimdeki çocuğu saymazsak kadınlar arasında bir üçgen kompozisyon bulunmaktadır. En arkadaki kadın figürü hamuru yoğururken, hemen yanındaki kadın yufkayı sacda pişiriyor ve en öndeki kadın figürü ise yufkayı açıyor. Pişirilmiş yufkaları da ortada görüyoruz. Hala günümüzde de devam eden kışa hazırlıktan bir görünümdür yufka açan kadınlar. Arka planda gaz lambası, kurutulmuş mısırlar, çuvallar içinde tahıllarla bir köy evi. Kadınların başörtüleri alınlarından ayrı bir kumaşla bağlanmıştır. Bu başörtüleri ne Turgut Zaim'inkilere, ne de Nuri İyem'inkilere benzerler. Her yörenin kadınının başörtüsünü farklı bir bağlayışı vardır. Balaban'ın resminde de başörtüsünün farklı bir bağlama şekliyle karşılaşmaktayız. Figürlerin kıyafetleri naif bir duyarlılıkla resmedilmiştir.

Kadınların kıyafetlerindeki mavi, yeşil, kırmızı renkler, evin pencerelerinde, yerdeki sedirin ve minderin ekoselerinde dolaşmaktadırlar. Dönemin insanının doğal ortamında, doğal kıyafetleri ve eşyalarıyla betimleyen Balaban, bizlere bir yörenin dilini sunuyor. Bu resmin yöresel motifi: Anadolu'dur. Resimdeki yöresel öğeler: alınlarından ayrı bir kumaş ile bağlanmış olan başörtüleri, bir kış hazırlığı olan yufka ve aşamaları, sedirler, şilteler, tepsi, kümbet, evin mimari yapısıdır.

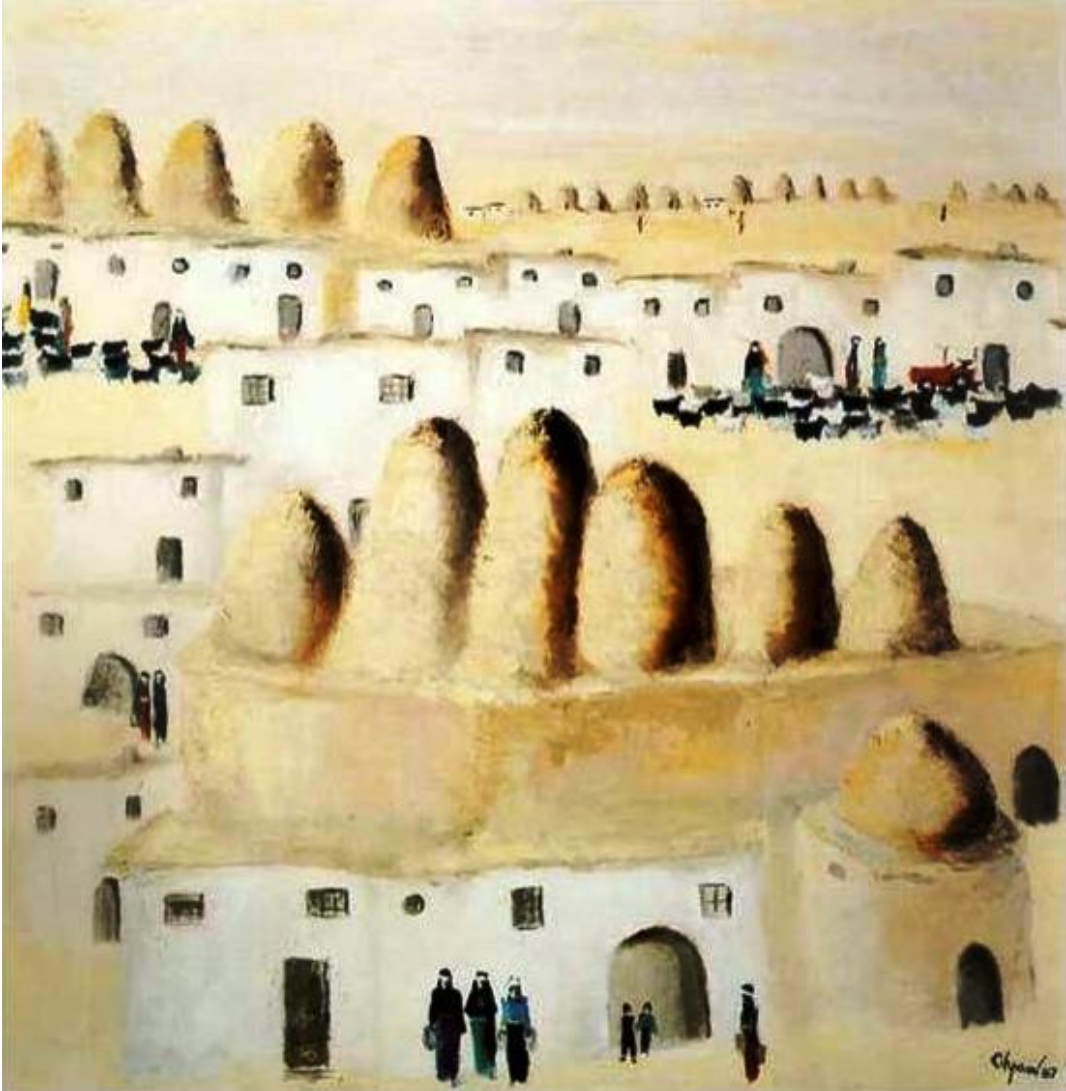


### 6.13. Fikret Otyam

Fikret Otyam 19 Aralık 1926'da Aksaray'da doğmuştur. Otyam ağabeyleri ile altı yaşlarından itibaren babasının eczanesinde çalışmaya başlar. Sanatçı eczaneye gelen köylülerden gelen hikayeleri dinler ve not almış. Daha sonra 1945- 1946 yılları arasında İstanbul Gece Postası gazetesinde bu hikayeler yayımlanmıştır. Bu dinledikleri onun yazarlığı kadar ressam kişiliğini de etkilemiştir.

İlk fırçayı tabelacıların elinde gören sanatçı resme duyduğu ilgi sonrasında 1945 yılında önce Devlet Güzel Sanatlar Akademisini, sonra da 1953'te Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini bitirmiştir. Onun yaşamında röportajlarından, yazılarına resimlerine kadar Anadolu halkı vardır ve bu halkı belgeler.

Resimlerinin konusunu 1950'li yıllardan itibaren Anadolu'nun doğası, halkı ve yaşantısı oluşturmaktadır. Sanatçının hayatında ve sanatında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da etkisi söz konusudur.



**Resim 24 :** “Harran Evleri”

**Yapıtın Adı:** Harran Evleri

**Sanatçısı:** Fikret Otyam

**Bulunduğu Yer:** -

**Yapım Tarihi:** -

**Boyut:** -

**Teknik:** Tuval Üzerine Yağlıboya

**Açıklama:** Fikret Otyam Doğu ve Güneydoğu Anadolu halkıyla röportajlar yapmış ve bu röportajları Topraksızlar, Gide Gide, Harran gibi kitaplarda toplamıştır. Harran yöresi ve insanı Fikret Otyam’ın sadece edebiyatçı kişiliğini değil, ressam tarafını da

fazlasıyla etkilemiş olacak ki, bu güzel ve etkileyici “Harran Evleri“ adlı yapıtını resmetmiştir. Yörenin insanlarıyla kurduğu diyaloglar ve yörenin özellikleri Otyam’ın resminde yöresel motifleridir. Fikret Otyam diğer birçok resminin aksine, bu resimde yöresel kadını ön plana büyük boyutta alıp da, arkaya yöre manzarası yerleştirmemiştir. Harran’a geniş bir perspektiften bakmıştır. Resim sanki 3 katlı gibidir. 1.katında Harran insanları ve evleri, 2.katında Harran insanları evleri ve keçileriyle birlikte, resmin en üst katında ise siluet halinde evler ve yöre insanları yer almaktadır. Resimde kahve siyah, beyaz ve sarılar kullanılmıştır. Resim, Harran’ın sıcak mevsimini ve bunun sonucunda oluşmuş mimari yapısını oldukça iyi yansıtmıştır. Sıcak mevsimiyle Harran sıcak renkleriyle resmedilmiştir. Işık resmin sol tarafından gelmektedir. Harran evleri resmin sağ köşesinden başlayıp, sola doğru kıvrılarak yine sağ tarafta yerini almaktadır. Yine resmin sağ köşesinden sol tarafına bir dik çizdiğimizde, bu çizgi doğrultusunda dizilmiş bir Harran mimari yapısıyla karşılaşmaktayız. Resimde insanlar küçük boyutta resmedilmiş olmalarına rağmen, yöre kıyafetleri fark edilebiliyor. Resim tam anlamıyla olmasa da, lekeci bir anlayışla resmedilmiştir. Resimde insanlar, evler, keçiler resim içerisinde birçok kez tekrar edilmişlerdir. Bu resim kendine has mimari yapısı ve yöre insanıyla, sınımsız bir Harran’ı anlatıyor.

Bu resmin yöresel motifi: Harran’dır. Resim içinde yer alan yöresel öğeler: mimarisiyle Harran evleri, alınlarından ayrı bir kumaş ile bağlanmış başörtüleriyle Harran kadınları ve hayvanlardır.

## SONUÇ

Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından Türkiye'de kültür, toplum, siyaset, ekonomi farklı bir tarafa doğru yol almaktadır. Cumhuriyet ile birlikte gerçekleştirilen reformlar içerisinde resim sanatı da kendisine yer edinmiştir. Türk resim sanatında Cumhuriyet sonrasındaki yöresel anlayışa baktığımızda, yöreselliğin siyasal politikalar doğrultusunda geliştiğini görmekteyiz. Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra gelişen yöresel anlayışın, inkılapların, Cumhuriyet'in yeniliklerinin sözcüsü niteliğinde olduğunu görmekteyiz. Sanatçıların bu dönemde yapmış oldukları yapıtlara baktığımızda yöresellikten çok, Cumhuriyet'in getirdiği reformları dile getiren yapıtlar olduğunu görmekteyiz. Sadece figürlerin kıyafetlerinde yöresel anlayış kendisini hissettirmektedir. Ancak bu yapıtlarda konunun baskınlığı, yöresel değerlerin önüne geçmiş görünmektedir.

1940'lara doğru gelindiğinde ise devletin yürütmüş olduğu diğer bir sanat politikası olan yurt gezileri içerisinde yöresel anlayış kendisini göstermektedir. Yurt gezileri Türk resim sanatının yapı taşlarından olan birçok sanatçının yöresellik ile tanışmasında oldukça etkili olmuştur. Yürütülen bu yurt gezileri politikası ile sanatçılar hem Cumhuriyet'in yeniliklerini, devletin politikalarını halka duyurmaya devam etmiş, hem de yöresel değerlerle yerinde tanışma fırsatını elde etmiştir. Sanatçıların yöreleri yerlerinde görmeleri, gözlemlerini tuvallerine aktarmaları, elbette eserlerini daha gerçekçi kılmıştır. Ancak o dönemde eleştirmenler tarafından bazı eserlerin eskiz niteliğinde olduğu eleştirisinin de pek haksız bir eleştiri olduğunu söyleyemeyiz. Sanatçılardan istenilen eser sayısının çok, sürenin az olması sanatçıların bazı eserlerinin eskiz görünümünde olmasına sebep olmuştur. Bazı eserlerin eskiz görünümünde olmasının yanında, sanatçıların gittikleri yöreleri bu kadar kısa sürede nasıl özümseyebilecekleri de ayrı bir tartışma konusudur. Her şeye rağmen yurt gezileri Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi birçok sanatçının, eserlerinin merkezine yöreselliği bazen konu, bazen de biçim olarak oturtmalarını sağlamıştır. Cumhuriyet öncesinde resimde pek rağbet görmeyen kilimler, bindallılar, çoraplar, yaşmaklar, Cumhuriyet sonrasında devletin özellikle sanatçıyı yönlendirmesi doğrultusunda sanatçıların yapıtlarına taşıdığı vazgeçilmez unsurlar olmuştur. Kuşkusuz, o dönemdeki sanatçıların devletin yurt

gezileri politikasında yer almak için bu kadar hevesli olmalarında ilk neden yöresellik değildir. Sanatçılar için devlet tarafından tanınacak olmak fikri, onların yurt gezilerine katılmalarında daha fazla etkili olmuştur. Ancak birçok sanatçı farkında olmadan bu sanat politikası sayesinde sanat hayatına farklı bir şekilde yön vermiş ve bu doğrultuda eserler üretmiştir. Amacı ne olursa olsun bu politika sanatçıların yöreselliği tanımalarında oldukça etkili olmuştur. Bazı sanatçılar için gittiği yöre onun sanatını kışkırtan bir haz kaynağı iken, bazı sanatçılar için ise yöre o sınırlar içerisinde yer alan değerler bütünüdür. Ancak sanatçı yapıtlarını incelediğimizde ne yazık ki, bu iki ayrımın netliğini yapıtlarda göremiyoruz.

1946'dan sonra Türkiye'de çok partili dönemin başlamış olması ve siyasetçilerin iktidar mücadelesi doğrultusunda sanat, yöresel anlayışını devam ettirmektedir. Politikacıların oy ve parti rekabeti köy ve köylüyü ön plana almış ve yöresellik de bu doğrultuda devam etmiştir. Ancak 1950'li yıllarda Batı ile ilişkilerimizin sıklaşması, yöreselliğin yanına soyut sanatın gelmesine neden olmuştur. Bu dönemde sanatçıların bir kısmı soyut sanata yakınlaşırken, bir kısmı da milliyetçilik düşüncesinin baskın olduğu bu dönemde geleneksel kaynaklardan yararlanarak yöresel anlayışını sürdürmektedir. 1950 sonrası köy- kent ilişkisi, köyden kente göçün yaşanması içerisinde ele alınan yöresellik daha çok toplumsal eleştirel bir gözle yorumlanmıştır. Bu dönemdeki yöreselliğe baktığımızda, daha önceki dönemlerdeki yöresel anlayıştan daha farklı bir biçimde ele alındığını görmekteyiz. 1970'lerde sanatçı devletin yeniliklerini ifade etmenin dışında, ülkenin durumunu toplumcu gerçekçi bir tutumda ele almıştır ve yöresellik de bu doğrultuda kendisine yer bulmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar olan döneme baktığımızda yöreselliğin sanat içerisinde sürekli var olduğunu görmekteyiz. Türkiye'de soyut sanatın etkisinin yaşanmaya başladığı dönemde bile, yöresel anlayış kendisini yoğun olarak hissettirmektedir. Devletin sanat politikalarıyla başlayan yöresel süreç, daha sonraları sanatçıların kendi seçimleri doğrultusunda şekillenmiştir. Yöresellik, Batı sanatı karşılığı, özümüze, kendi kaynaklarımıza dönme şeklinde ifade edilmesine rağmen, yöresel anlayışta çalışan birçok sanatçı Batı'yı tamamen reddetmediğini ve Batı'nın

teknikinden etkilendiğini yapıtlarında göstermektedir. Ama her nedense yöresellik, her zaman bu kalıba sokulmaya çalışılmıştır. Oysa yöresellik, bir özümlemedir. Sahip olunan değerlerin farkına varma, hissetme ve hissettirebilmektir. Bu ister Batı tekniği ile olsun; isterse Doğu tekniği ile. Önemli olan yöreyi yöre yapan değerlerin farkına varabilmekte gizlidir.

Sonuç olarak nasıl dünya aynı yerinde durmuyorsa; sanat da aynı yerinde durmuyor. Sanatın bu değişimlerinden biri olan yöresel anlayış, bu ülkede yürekten hisseden ve bu topraklara ait olduğunu fark eden sanatçıların resimlerinde her zaman kendisine yer bulacaktır.

## KAYNAKÇA

Akar Azade, Keskiner Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul 1978.

Aksel, Malik, *İstanbul'un Ortası*, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.

Aksel, Malik, “Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, Sayı:17, 1947.

Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960.

Aksel, Malik, *Sanat ve Folklor*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

Avcıoğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni*, C.2, Ankara 1973.

Başkan, Seyfi, “Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür”, *Atatürk Araştırma Dergisi*, Sayı:63,C.21, 2005, İnternet Yayını: <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=1080>, (25.06.2008)

Bender, Alaattin, *Nuri İyem'in Ardından*, İnternet Yayını: <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=19904> ,(25.06.2008).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Vatan Gazetesi*, 20 Kasım 1947.

Belge, Burhan, *Ar Dergisi*, Sayı:6, 1937.

Berk, Nurullah, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Yayınları, 1998.

Berk, Nurullah, Cevat Dereli, Sanat Dünyamız, Sayı:8, Eylül 1976.

Berk, Nurullah, “Turgut Zaim’in Sanatı”, *Varlık*, Sayı:754, Temmuz 1970.

Berk, Nurullah, “Bedri Rahmi Eyüboğlu”, *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1964.

Beşirli Hayati, Erdal İbrahim, *Anadolu’da Yörükler Tarihi ve Sosyolojik İncelemeler*, Phoenix Yayınevi, Ankara 2007.

Biçinciler, Hatice, *Türk Resim Sanatında Turgut Zaim ve Fevzi Karakoç*,( Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul 1998.

Bingöl, Yüksel, “Geleneksel Türk Halı- Kilim Sanatlarındaki Resim Unsurlarının Çağdaş Amerikan Sanatçılarının Eserlerine Yansımaları”, *Türkiye’de ve ABD’de Çağdaş Plastik Sanatlar*, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:6, Ankara 1988.

Büyükişleyen, Zahit, “Plastik Sanatlarda Kimlik Arama ve Özgünlük”, H.Ü., *Sanat Yayınları*, Sayı:12, Ankara 1990.

Canlı, Gülsen, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Sanat İle İlgili Altyapı Hazırlıkları”, *Hacettepe Üniversitesi Yayınları*, Ankara 1990.

*Cumhuriyet Gazetesi*, 15 Haziran 1966.

Çıtak, Esin, *Türk Resminde D Grubu*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994.

Dal, Esin Yarar, “Onlar Grubu”, *Boyut*, Haziran 1984.

Develi, Emine, *Türk Resminde Folklorik Öğeler*,(İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1991.



Doh, R, “İnterprovincial Migration in Turkey and Its Socio Economic Background: A Correlation Analıysis”, *Nüfus Bilim Dergisi*, Sayı:6.

Dulkadir, Hilmi, *Toros Sarıkeçililerinde Toros Hayatı ve Etnografya, Folklor, Edebiyat*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi, 1993.

*Dünden Yarına Nuri İyem 1*, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospektif Sergi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul 2002.

*Dünden Yarına Nuri İyem 2*, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospektif Sergi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul 2002.

Edgü, Ferit, *Eren Eyüboğlu*, Ada Yayınları, İstanbul 1994.

Egeli, Münir Hayri, *Atatürk'ten Bilinmeyen Hatıralar*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul, 1959.

Ergüven, Mehmet, *Neşet Günal*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996.

Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.

Erol, Turan, *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.

Erol, Turan, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Art Gallery, İstanbul 1998.

Erseven, Celal Esat, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1970.

Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e kadar)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998.

Ersoy, Ayla, *D Grubunun Kuruluşunun 50.Yılı*, Somut, 1983.

Ersoy, Ayla, “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu Yeniden Ararken”, *Sanat Çevresi*, Sayı:133, Kasım 1989.

Erzen, N.Jale, “Türk Resminde Figür”, *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:3/26, İstanbul 1984.

Esatoğlu, S.Hakkı, “CHP ve Kültür Hayatı”, *Fikir ve Sanat*, Sayı:4, Haziran 1950.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Tezek Dergisi*, Aralık 1975.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Varlık Dergisi*, Sayı: 425, Aralık 1955.

Eyüboğlu, Sabahattin, *Mavi 2*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Eyüboğlu, İsmet Zeki, *Anadolu Uygarlığı*, Der Yayınları, İstanbul 1997.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Resme Başlarken*, Bilgi Yayınları 213, Ankara 1986.

Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Çeviren:Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.

Giray, Kıymet, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 3/22, Nisan 1984.

Giray, Kıymet, *Cumhuriyet’in 75.Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Giray, Kıymet, *Türkiye İş Bankası Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Gönenç, Turgay, “Ferruh Başağa’ya Saygı”, *Sanat Çevresi*, Sayı:88, 1998.

Gönenç, Turgay, *Nedim Günsür*, Ada Yayınları, İstanbul 1993.

Güvemli, Zahir, *Çağdaş Türk Resminden Örnekler*, Akbank Kültür Kitapları Serisi:5

*Halkevleri; 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*, Ankara 1934.

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=218ic=608pg=0> ,  
(25.06.2008).

<http://www.ressambalaban.com/ibrahimbalaban/ozgecmis/ozgecmis6.htm> ,  
(14.08.2009).

İpşiroğlu M.Şevket – Eyüboğlu Sabahattin, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul 1972.

İskender, Kemal, *Neşet Günal*, Ada Yayınları, İstanbul 1995.

*Kadınlar Resimler Öyküler Modernleşme Sürecindeki “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul 2006.

Karayağmurlar, Bedri, *NurullahBerk*, İnternetYayını:

<http://www.bedrikarayagmurlar.com/yazilar/NURULLAH%20BERK%20VE%20KUBIZM.doc> , (09.10.2007).

Köran, Temür, *Anadolu Halk Resminden Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımalar*, (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Sergi Metni), İstanbul 1996.

Mengüç, Arslan, *Turgut Atalay*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 2001.

Mintaş, Zafer, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu*, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul 2001.

Naci, Kazım, “İnkılap Edebiyatı”, *Ülkü*, 1934, Ekim 90-93’ten Aktaran Hasan Karakaya, *Cumhuriyet’in 10.Yılı ve 1933 -1937 İnkılap Sergileri*, İnternet Yayını: <http://www.dergi.org/012000/1303.htm> , (25.06.2008).

Öndin, N., *Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerine Yansımaları*, (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 2002.

Özsezgin, Kaya, *Sanat Üzerine Yazılar (Anılar Denemeler Dizisi)*, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, Sayı:1, İstanbul 1981.

Özsezgin, Kaya, “Türk Ressamları”, *Milliyet Sanat*, No:28.

Özsezgin, Kaya, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.3, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul 1982.

Suman, Nusret, ”Resim Sergisi Dolayısı İle”, *Ülkü*, C.2, Sayı:13, 1 Nisan 1942.

Renda, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1993.

Şekip Tunç, *Cumhuriyet Gazetesi*, 24 Mayıs 1949.

Şerifoğlu, Ömer Faruk, *Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk! 1911-1975*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

Tanaltay, Erdoğan, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, 1998

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Tansuğ, Sezer, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976.

Tansuğ, Sezer, “Turgut Zaim ve Resimde Anadolu Kırsal Belgeciliği”, *Gösteri Dergisi*.

Toker, Jale, *Türk Resminde Kadın*,(Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2000.

Toprak, Zafer, *Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri İçinde Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde, Kültürde ve Sanatta Reform*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.

Tör, Vedat Nedim,” Reisimizin Ardından”, *Sanat Dünyamız*, Sayı:6, Ocak 1976.

Turani, Adnan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.2, Tılgat Yayınları, 1982.

Turani, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

*Türk Kültürü ve Kimliği*, İstanbul Kültür Ü.Yayımları, İstanbul.

*Türkiye 'de Sanat Dergisi*, Sayı:35.

*Ulus Gazetesi*, 1 Kasım 1940.

Ural, Murat, *Neşet Günel Desenler 1941-2001*, Milli Reasürans T.A.Ş. ,İstanbul 2001.

Uygur, Nermi, *Kültür Kuramı*, Yapı Kredi Yayınları, 1984.

Yetkin, Suut Kemal, *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı:2, 1939.

Yetkin, Suut Kemal, "Turgut Zaim'in Resim Sergisi", *Sanat ve Sanatçılar*, Sayı:16, Mart 1966.

*20.YY. İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul 2001.