

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI**

**1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
İLLÜSTRATİF ETKİLER**

Ömer Oytun ONUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Doç. İbrahim ÇOBAN**

Konya-2017



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin

Adı Soyadı: Ömer Oytun ONUR

Numarası: 144256001001

Anasanat Dalı /Sanat Dalı: Resim / Resim

Programı

Tezli Yüksek Lisans

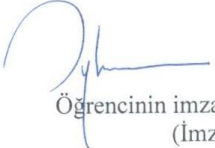


Doktora



Tezin Adı : 1950 Sonrası Çağdaş Türk
Resminde İllüstratif Etkiler

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


Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı: Ömer Oytun ONUR

Numarası: 144256001001

Anasanat / Sanat Dalı: Resim / Resim

Programı: Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı: Doç. İbrahim ÇOBAN

Tezin Adı: 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler başlıklı bu çalışma 28/12/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr. İbrahim Çoban		
Prof. Dr. Canan Deliduman		
Prof. Dr. Zuhal Arda		

ÖNSÖZ

İllüstrasyon, insanlık tarihinin her döneminde bir takım düşünce ya da olguları açıklamak ve olayları anlatmak için kullanılmış ve görsel imgelerin uzun süre zihnimizde yer almasına yardımcı olmuştur. Sanatla doğrudan ilgili olan illüstrasyon, şüphesiz resim sanatında da çokça kullanılmıştır. İllüstratif öğeleri birçok sanatçı anlatmak ya da vurgulamak istediği konu, tema ve düşünsel tasarımını somutlaştırmak amacıyla kullanmıştır. Sanatçıların eserleri incelendiğinde konuların nasıl betimlendiği ve resmedildiği bu açıdan dikkat çekmiş ve belli sanatçılar ve eserleri araştırmaya dahil edilmiştir. Bu çalışmada, İllüstrasyonun tarihi ve kullanım alanları araştırılmış ve 1950 sonrası çağdaş Türk resmine etkileri incelenmiştir. Elde edilen bulgularla sanat literatürüne katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Lisans eğitimim boyunca çalışmalarımı yönlendiren ve mitoloji konusuna odaklanmam için beni teşvik eden değerli atölye hocam Prof. Dr. Zuhâl Arda'ya,

Eğitim hayatım boyunca bilimsel ve moral desteklerini esirgemeyen sayın Prof. Dr. Hüseyin Elmas'sa,

Yüksek lisans atölye çalışmalarına ve ilk bilimsel çabalarımın verdiği destek için Resim Anasanat Dalı Başkanı değerli hocam sayın Doç. Dr. Ahmet Dalkıran'a,

Güzel sanatlar alanında eğitim almam için verdiği desteklerini tüm lisans ve yüksek lisans çalışmalarım boyunca bilimsel yönlendirme ve eleştirileriyle sürdüren değerli danışman hocam sayın Doç. İbrahim Çoban'a şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, her zaman yanımda olan aileme ve sevgili arkadaşlarıma da içten teşekkürlerimi sunarım.

Ömer Oytun Onur

Konya-2017



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı: Ömer Oytun ONUR

Numarası: 144256001001

Anasanat / Sanat Dalı: Resim / Resim

Program: Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı: Doç. İbrahim ÇOBAN

Tezin Adı: 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler

ÖZET

İllüstrasyon; metinlerin ve fikirlerin tasvir edilmesi, açıklanması amacıyla uygulanan, çağlar boyu yaşanan tarihsel gelişim ve buna koşut olarak gelişen teknolojiyle birlikte, çeşitli tekniklere ve kullanım amaçlarına göre sınıflandırılmıştır. İllüstrasyon çalışmaları, kitapların sayfalarını karıştırırken okuyucuda görsel hafızada iz bırakma dışında roller de üstlenmiş, görsel anlatılarıyla bilim alanında ihtisas yapan kişilere yardımcı olmuş, zaman zaman da mimari proje uygulamalarının anlaşılabilmesi için üç boyutlu düşünülebilmesini sağlayan kaynaklar olmuştur.

Çağdaş Türk resim sanatında sanatçıların, bazen izleyiciye iletilmek üzere işlenen konu üzerinden, bazen de dönemin kültürel unsurlarını adeta belgeler nitelikte açıkça sergilediği için birçok ressamın illüstrasyondan yararlandığı görülmektedir.

"1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler" adlı yüksek lisans tez çalışmasında çağdaş Türk resim sanatçıları arasından Nurullah BERK, Turgut ZAİM, Mümtaz YENER, İbrahim BALABAN, Mehmet PESEN, Kayıhan KESKİNOK, Nedim GÜNSÜR, Nuri ABAÇ, Mustafa ASLIER, Yüksel ARSLAN, Mustafa PİLEVNELİ, Şükran PEKMEZCİ'nin yer alması uygun görülmüştür. Bu sanatçıların her birinden iki ya da üç eser belirlenip eser analizleri yapılarak incelenmiştir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. 1. Bölümde Kavramsal Çerçeve, 2. Bölümde Bulgular ve Yorum, araştırmanın 3. Bölümünde ise uygulama çalışmaları yer almaktadır. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen resimler için konular, hem çok sayıda imge ve öykü barındırıyor olmaları, hem de bütünlük sağlama açısından yararlı olacakları düşünülerek dini metinlerden seçilmiştir. Çalışmalardaki illüstratif öğeler yorumlanarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Daha önce bu konu hakkında çalışma yapılmadığı saptandığından, ilgili araştırmacılar için literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu çalışmada genel tarama modeli dikkate alınarak araştırma teknik ve yöntemleri uygulanmıştır. Araştırmanın nitel bulgularının temini için “doküman incelemesi” yöntemine başvurulmuştur.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, İllüstrasyon, İllüstratif, İllüstratif Etki.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı: Ömer Oytun ONUR

Numarası: 144256001001

Anasanat / Sanat Dalı: Resim / Resim

Programı: Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı Doç. İbrahim ÇOBAN

Tezin İngilizce Adı: Influence of Illustration on Contemporary Turkish Painting After 1950

SUMMARY

Together with the historical developments and technical advancement, works of illustration that have been created to illustrate and explain texts and ideas have been categorized in terms of their use of techniques and purpose of usage. These works, apart from having their visual impact in the minds of readers, served the function of enlightening people and sometimes helped scholars conducting scientific research, and sometimes they served as sources that made applications of architectural projects comprehensible by enabling people to visualize them as three dimensional objects.

In contemporary Turkish painting, many artists have reflected illustrative influences in their works, as they sometimes wanted to impart their subject to the observer, and sometimes they desired to display the cultural phenomena of their time like a documentary, and sometimes simply because their paintings reflected their power of narration.

In this work, titled “Influence of Illustrative Effects on Contemporary Turkish Painting after 1950”, contemporary Turkish artists have been studied and it has been found that twelve of these painters, namely, Nurullah BERK, Turgut ZAİM, Mümtaz YENER, İbrahim BALABAN, Mehmet PESEN, Kayıhan KESKİNOK, Nedim GÜNSÜR, Nuri ABAÇ, Mustafa ASLIER, Yüksel ARSLAN, Mustafa PİLEVNELİ, and Şükran PEKMEZCİ had illustrative impact reflected in their works to a

considerable extent. Two or three works of each of these painters were examined to exemplify the situation.

The study comprises three chapters. Chapter 1 determines the Conceptual Frame, Chapter 2 is reserved to Findings and Interpretation and Chapter 3 covers the applied works, the subjects of the applications were chosen from religious literature to maintain unity and for their convenience, as they embrace many images and stories for treatment and interpretation.

As there has been no study conducted on the subject, the aim of the work has been to contribute to the literature for those researchers who would be interested. In the study, research techniques and methods have been employed paying special attention to general survey model. “Document review” method has been applied to procure the qualitative findings of the work.

Key Words: Contemporary Turkish Painting, Illustration, Illustrative, Illustrative Effects.

İÇİNDEKİLER

SAYFA-NO

Bilimsel Etik Sayfası	i
Yüksek Lisans Tez Kabul Formu.....	ii
Önsöz.....	iii
Özet	iv
Summary.....	vi
İçindekiler	viii
Kısaltmalar ve Simgeler	x
Görseller Listesi	xi
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM-KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	3
1.1. İllüstrasyonun Tanımı ve Tarihi	3
1.1.1. İllüstrasyon Nedir?	3
1.1.2. İllüstrasyon Tarihi	3
1.1.3. Türk İllüstrasyon Sanatı	9
1.2. İllüstrasyon Sanatının Kullanım Alanları ve Türleri	16
1.2.1. Basın-Yayın (Editoryal) İllüstrasyonları	16
1.2.2. Reklam İllüstrasyonları	17
1.2.3. Bilimsel ve Teknik İllüstrasyonlar	18
1.2.4. Mimari İllüstrasyon	20
1.2.5. Moda İllüstrasyonu.....	21
1.2.6. Minyatür	22
1.2.7. Baskı-Resim.....	23
1.2.8. Ekslibris	25
1.2.9. Duvar Resimleri	26
1.2.10. Sanatsal İllüstrasyonlar.....	27
İKİNCİ BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM.....	28
2.1. 1950 Sonrası Türk Resminde İllüstratif Etkiler	28
2.1.1. Nurullah BERK	28
2.1.2. Turgut ZAIM.....	33

2.1.3. Mümtaz YENER	36
2.1.4. İbrahim BALABAN	39
2.1.5. Mehmet PESEN	43
2.1.6. Kayıhan KESKİNOK	46
2.1.7. Nedim GÜNSÜR.....	50
2.1.8. Nuri ABAÇ	54
2.1.9. Mustafa ASLIER	57
2.1.10. Yüksel ARSLAN	59
2.1.11. Mustafa PİLEVNELİ.....	65
2.1.12. Şükran PEKMEZCİ	70
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM-UYGULAMA ÇALIŞMALARI	74
3.1. Uygulama Çalışmalarında İllüstratif Etkiler	74
Sonuç ve Değerlendirme	90
KAYNAKÇA	92
Kaynakça; Basılı	92
Kaynakça; Elektronik	97
Kaynakça; Görsel	100
Ekler	105
Özgeçmiş	111

KISALTMALAR VE SİMGELER

TDK: Türk Dil Kurumu.

MÖ : Milattan Önce.

MS : Milattan Sonra.

YY : Yüzyıl.

VB. : Ve bunun gibi.

VD : Ve diğerleri.

Y.T.Y. :Yayın Tarihi Yoktur.



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1. The Descent into Hell	4
Görsel 1.2. Elmas Sutra	5
Görsel 1.3. Der Edelstein.....	6
Görsel 1.4. Adem ile Havva.....	7
Görsel 1.5. Venüsün Doğuşu	8
Görsel 1.6. Çarmıhın Yükselişi.....	9
Görsel 1.7. Otomatik Mekanizmalı İnsan Figürü	10
Görsel 1.8. Varka ile Gülşahın Vedalaşması	11
Görsel 1.9. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı.....	11
Görsel 1.10. Matrakçı Nasuh, “Konya”	12
Görsel 1.11. Levni, ”Güllü ve Karanfilli Kadın”	13
Görsel 1.12. İhap Hulusi Görey, “Alfabe”	15
Görsel 1.13. İllüstrasyon Illustration Kitabı Kapağı	16
Görsel 1.14. Selçuk Demirel, “Manuel”	17
Görsel 1.15. Murad Türk Sigarası Reklamı’nın İllüstrasyonu.....	17
Görsel 1.16. “Gripin” Reklamının İllüstrasyonu	18
Görsel 1.17. Bitki İllüstrasyonu	19
Görsel 1.18. Makine İllüstrasyonu	19
Görsel 1.19. Mimari İllüstrasyon	20
Görsel 1.20. Moda İllüstrasyonu.....	21
Görsel 1.21. Matrakçı Nasuh, “Bağdat”	23
Görsel 1.22. Muammer Bakır, “Çoban”	24
Görsel 1.23. Antolij Kalaschnikow, Ekslibris	25
Görsel 1.24. Hasip Pektaş, Ekslibris	26

Görsel 2.1. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”	30
Görsel 2.2. Nurullah Berk, “Dikenler”	31
Görsel 2.3. Nurullah Berk “Fırtına”	32
Görsel 2.4. Turgut Zaim, "Orta Oyunu"	33
Görsel 2.5. Turgut Zaim, "Beşik"	35
Görsel 2.6. Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”	37
Görsel 2.7. Mümtaz Yener, “Bir Aydınlık için”	38
Görsel 2.8. İbrahim Balaban “Fırın”	40
Görsel 2.9. İbrahim Balaban “Göç”	41
Görsel 2.10. İbrahim Balaban “Kadınlarımız ve Ayın Altındaki Kağnılar”	42
Görsel 2.11. Mehmet Pesen, "Kastamonu"	44
Görsel 2.12. Mehmet Pesen, "Gelin"	45
Görsel 2.13. Kayıhan Keskinok, “Amazonlar”	47
Görsel 2.14. Kayıhan Keskinok, “Karadeniz Düğünü”	48
Görsel 2.15. Nedim Günsür, "Köylü Ailesi"	51
Görsel 2.16. Nedim Günsür, "Balıkçı Kulübesi"	52
Görsel 2.17. Nuri Abaç, "Nuh'un Gemisi"	55
Görsel 2.18. Nuri Abaç, "Hacivat Kayığı"	56
Görsel 2.19. Mustafa Aslıer, “Halk Oyunu”	57
Görsel 2.20. Mustafa Aslıer, “Güreşçiler”	58
Görsel 2.21. Yüksel Arslan, “ El”, “Arture 153”	62
Görsel 2.22. Yüksel Arslan, “İşçinin Yabancılaşması ” “Arture 160”	63
Görsel 2.23. Yüksel Arslan, “İsimsiz”	64
Görsel 2.24. Mustafa Pilevneli, "Balıkçının Düşü"	67
Görsel 2.25. Mustafa Pilevneli, "Sultanahmet Meydanı-İstanbul"	69

Görsel 2.26. Şükran Pekmezci, "Düğün ve Yemin Ağaçları"	71
Görsel 2.27. Şükran Pekmezci, "Çankırı'da Düğün"	72
Görsel 3.1. Ömer Oytun Onur, "Kabe"	74
Görsel 3.2. Ömer Oytun Onur, "Başlangıç"	76
Görsel 3.3. Ömer Oytun Onur, "Cinayet"	77
Görsel 3.4. Ömer Oytun Onur, "Cinayet 2"	80
Görsel 3.5. Ömer Oytun Onur, "Ağıt"	82
Görsel 3.6. Ömer Oytun Onur, "Balık 1"	83
Görsel 3.7. Ömer Oytun Onur, "Tufan"	84
Görsel 3.8. Ömer Oytun Onur, "Balık 2"	85
Görsel 3.9. Ömer Oytun Onur, "Balık 3"	86
Görsel 3.10. Ömer Oytun Onur, "Balık 4"	87
Görsel 3.11. Ömer Oytun Onur, "Kadim Metinler"	88

GİRİŞ

"1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler" adlı yüksek lisans tezinin amacı, insanlık tarihi süresince açıklama ve bilgi verme görevlerini görsel sanat unsurlarıyla birleştiren illüstrasyonun Çağdaş Türk Resim sanatındaki etkilerini araştırmaktır.

Resim sanatının bir alt başlığı sayılabilecek grafik sanatlarının, illüstrasyon kavramını kendi çatısı altında değerlendirme gayretinden dolayı, içinden çıkılmaz soruların devam ettiği bir süreç yaşanmaktadır. Özellikle resim sanatı çerçevesi içerisinde görülebileceği düşünülen illüstrasyon olgusunun kavramsal olarak incelenmesi ve uygulamalı resim çalışmalarıyla, resim sanatıyla olan ilişki boyutlarının araştırılması amaçlanmıştır.

İllüstrasyonun farklı uygulama alanlarında kullanabilen bir görsel anlatım biçimi olduğu söylenebilir. Araştırmada, illüstrasyon kavramı, bir anlatım ögesi olarak düşünülmüş, bilişsel ve resim sanatında kullanılış biçimiyle, sanatçıların eserlerinden seçilen örnekler üzerinden ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın, konuyla ilgili araştırma yapacaklara yardımcı olması ve alan literatürüne katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırma konusu "1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler" olarak belirlenmiştir. Araştırmada, bu başlık altında çağdaş Türk resim sanatında önemli yerlere sahip olan ve eserlerinde istikrarlı olarak illüstratif etkilerin bulunduğu birçok sanatçı bulunmasına rağmen, sınırlama amacıyla on iki sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Bu sanatçılar, Nurullah BERK, Turgut ZAIM, Mümtaz YENER, İbrahim BALABAN, Mehmet PESEN, Kayıhan KESKİNOK, Nedim GÜNSÜR, Nuri ABAÇ, Mustafa ASLIER, Yüksel ARSLAN, Mustafa PİLEVNELİ, Şükran PEKMEZCİ'dir. Adı geçen sanatçıların her birinden iki ya da üç eser seçilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Bu araştırmada veriler, genel tarama yöntemi kullanılarak toplanmış ve literatür taraması sonucu elde edilen veriler nitel değerlendirme yöntemiyle incelenerek tezin ana çatısı ve detayları oluşturulmuştur. Çalışmada aşağıdaki

kaynaklardan yararlanılmıştır: Selçuk Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi Merkez Kütüphaneleri, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dokümantasyon Merkezi, öğretim elemanlarının özel kitaplıkları, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi verileri, ulusal ve uluslararası yayınlar ile sanal ortamda yer alan veriler.



BİRİNCİ BÖLÜM-KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. İllüstrasyonun Tanımı ve Tarihi

1.1.1. İllüstrasyon Nedir?

İllüstrasyon, metinlerin fikirlerin tasvir edilmesi, açıklanması amacıyla uygulanan resimlerdir denilebilir (Çam, 2012: 13). Encarta World English Dictionary'e (1999: 898) göre, Latince ışık tutma, aydınlatma anlamına gelen "illustrat" sözcüğünden türeyen illüstrasyon, Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük'te de "resimlemek" olarak tanımlanmaktadır (Sanal-1). Çizim ve boyama malzemeleriyle hazırlanmalarının yanı sıra baskı, fotoğraf, kolaj ve bilgisayar tekniklerinden de yararlanılarak üretilebilirler (Sanal-2).

Sanatçının özgün üslubuyla bütünleşerek izleyicide estetik bir etki bırakan bu kavram anlatımcı olmanın yanı sıra farklı yorum ve stiliyle de dikkati çekmektedir. Ayrıca illüstrasyon, sözel unsurları görsel bir dille anlatmanın yanında, onları betimleyen, yorumlayan bir tanımlama olarak da ortaya çıkmaktadır. Kitap illüstrasyonlarında ise, illüstratörün, illüstrasyona hayat veren yorumuyla, metnin mesajını net bir ifadeyle izleyiciye iletme zorunluluğu vardır. Belli bir konuyu, bir fikri, bir düşüncüyü, bir metni ele alan birden fazla sanatçı, sonuç olarak tamamen farklı yorumlarıyla izleyicinin karşısına çıkabilirler. Bunun yanı sıra tasarımın yaygın araçlarından biri olan illüstrasyon, kimi zaman bir resim, bir çizgi, kimi zaman da bir renk lekesi olarak da ortaya çıkabilmektedir (Kınık ve Topraklı, 2012: 72, 73).

1.1.2. İllüstrasyon Tarihi

İllüstrasyonun tarihine kısaca göz atmak gerekirse başlangıcından itibaren mağara duvarlarına tarih öncesi dönemlerde yapılan resimlerin illüstrasyonun ilk örnekleri olduğu söylenebilir. MÖ 30.000'lerde yapılan mağara resimlerinden çok sonraları ise, kadim Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarında, klasik dönem antik Yunan, Roma, Mısır ve Bizans kültüründe duvar fresklerinde, mozaiklerde, çeşitli boyalı kap kaçaklarda, bina ve lahit rölyeflerinde, papirüs, deri ya da bez üzerine gerçekleştirilmiş olan çok sayıda eserin illüstratif karakterde olduğu bilinmektedir.

Bu illüstrasyonların konusu, genellikle savaşlar, hükümdarlar, tanrılar ve mitolojik öykülerdir. Gömülme ritüelleri, ölümden sonraki yaşama ilişkin illüstrasyonlarla da çok karşılaşmıştır.

Baskı makinesinin bulunması öncesinde ise el yazması kitaplarda elle yapılmış illüstrasyonlarla karşılaşılır (Kızıl, 2013: 42). Nitekim erken dönem Ortaçağ elyazmalarında bulunan resimlerin çoğu illüstrasyon olarak ortaya çıkmaktadır. Yıllarca Hıristiyan sanatının resim örneklerini bu illüstrasyonlar oluşturmuştur (Sanal-3).



Görsel 1.1. “The Descent into Hell”, İkon Müzesi, Recklinghausen, Almanya, 16. yy. sonları, 50x70 cm (“Sanal”, 2017).

Bunların çoğu, dönemin eğitim ve sanat merkezleri sayılan manastırlarda üretilmiştir. 1400'lü yıllarda matbaanın bulunuşundan önce keşişler, elyazması kitapları kopyalayarak çoğaltmışlardır. Avrupa'da halkın dini eğitimine verilen önemin artmasıyla, elyazması eserlerin yanı sıra, kilise ve tapınak duvarlarında, İncil'deki anlatılanların, İsa peygamber ve havarilerin, meleklerin, azizlerin yaşamına ilişkin öykülerin çeşitli malzemelerle resmedildiği görülür (Görsel 1.1.). Bunun yanı sıra, Bizans döneminde benzeri illüstrasyonlar antik dönemdeki gibi mozaik ve fresk olarak gerçekleştirilmiştir (Sanal-3).



Görsel 1.2. “Elmas Sutra” rulosunun ön yüzü, MS 868, Ağaç Baskı (“Sanal”, 2017).

İllüstrasyon sanatı, en eski örnekleri genellikle kitap resimleme biçiminde ortaya konmuştur. Belki de bu yüzden illüstrasyon denince ilk akla gelen kitap illüstrasyonu olmaktadır. Modern kitap illüstrasyonunun tarihini, on beşinci yüzyıldan başlatmanın mümkün olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda kitaplar her bir sayfanın, hem metnin, hem de illüstrasyonun birlikte, tek tek ağaç bloklar üzerine işlenip basılmasıyla oluşturulmuştur. Aslında bu yöntem, kitap olarak değilse bile, illüstrasyon olarak Dokuzuncu yüzyılda Çin’de geliştirilmiştir. İlk örnek British Museum’da sergilenmekte olan MS 868 yılına ait ‘Elmas Sutra’ (Görsel 1.2.) adlı

rulonun ön yüzünde yer alan ağaç baskı tekniğiyle yapılmış illüstrasyondur (Çam, 2012: 13).

Sonraları bu tür uygulama Doğu'da, Batı'dan çok daha zengin bir biçimde yer almıştır, çünkü Çince' de Batı'dakine benzeyen harfler yoktur. Çizgisel karakterler, ilk çağlarda resimden türetilmiş bir yazı dili olduğundan birer simgeselleşmiş illüstrasyonlara dönüşmüştür. Japonlardaki yazı dilinin de Çin yazı dilinde olduğu gibi resimden türetilmiş olması nedeniyle, Japonlarda da çok güzel ve renkli basılmış ağaç baskı kitapları vardır. Buna karşılık Avrupa'da basılan illüstrasyonlar, kaba ve gelişmiş olmamasına rağmen türünün Batı'daki ilk örnekleridirler (Sanal-4).



Görsel 1.3. Ulrich Boner, "Der Edelstein", 1461, Wolfenbüttel, Herzog-August-Kütüphanesi, Aşağı Sakson Almanyası (Boner, 1461).

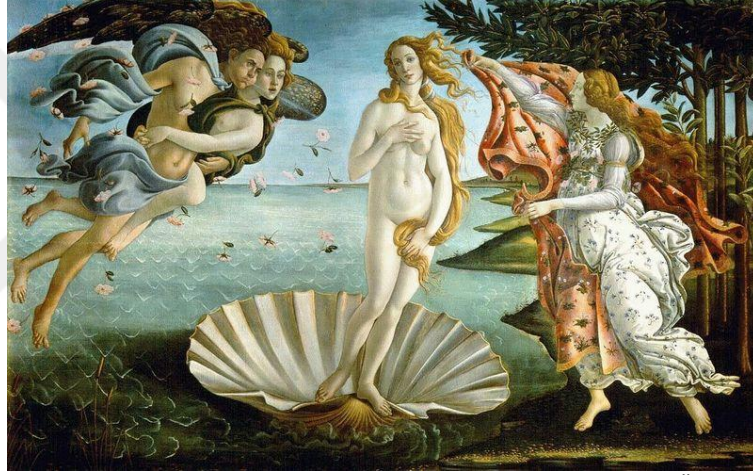
Batıda her ne kadar oyulmuş tahta kalıptan elde edilmiş illüstrasyonlar on dördüncü yüzyıl sonunda oyun kağıtlarında kullanılmış olsalar da; hareketli hurufat baskı ortaya çıkana kadar kitaplarda illüstrasyona rastlanmamıştır. On beşinci yüzyıl ortalarında Ulrich Boner'in "Der Edelstein" (1461) adlı eseri (Görsel 1.3.), Bamberg'te Albrecht Pfister tarafından basılmıştır. Bu kitap genellikle basılmış olan ilk illüstrasyonlu kitap olarak tanınmaktadır (Çam, 2012: 14).

Kitap illüstrasyonunun, basım tekniğinin gelişimiyle birlikte ilerlediğini söylemek mümkündür. Dizilebilen harflerin kullanılmaya başlaması ve Gutenberg tarafından matbaanın bulunmasını takip eden yıllarda 16 ve 17. yüzyıllarda gravür tekniği geliştirilmiş ve illüstrasyonlar bakır, çinko gibi metal levhalar üzerine de işlenerek basılmaya başlanmıştır. *"Profesyonel gravür ustalarının ve sanatçıların tasarımlarına göre, çalışmalarının etkisiyle; Dürer ve Holbein gibi Onaltıncı yüzyılın büyük ressam illüstratörlerin yolu açılmıştır"* (Görsel 1.4.) (Çam, 2012: 14).



Görsel 1.4. Albrecht Dürer, "Adam ile Havva", 1504, Gravür Baskı, The Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri, 25x20 cm ("Sanal", 2017).

Bu aşamada, illüstrasyon tarihinden kısaca söz edilirken, unutulmaması gereken önemli bir olgu da, Batıda Rönesans boyunca ve daha sonraları da çeşitli özgün baskı teknikleriyle üretilen eserlerin dışında resim sanatında illüstrasyon etkilerinin son derece baskın bir biçimde izlenilebilir durumda olmasıdır; çünkü bu dönemde tablolar ve duvar resimlerinde ağırlıklı olarak dini metin, düşünce ve söylencelerde yer alan öyküler ve sahneler konu edinilmiştir. Bu eserlerin büyük bir çoğunluğunda tematik resimsel bir anlatı ya da öyküleme söz konusu olduğundan, bunlara illüstratif eserler denilebilir. Birçok sanatçının yanı sıra, dönemin en önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli (Görsel 1.5.) ve Raffaello gibi sanatçıların eserleri örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 1.5. Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1486, Tuval Üzerine Zamklı

Boya, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya, 172,5x278,5 cm (“Sanal”, 2017).

Daha önce bahsedilen baskı teknolojisindeki gelişmeler doğrultusunda 1796’da Münih’te litografi tekniğini bulan Aloys Senefelder ile ağaç baskı tekniğini üst düzeye çıkaran İngiliz Thomas Bewick (1753–1828) söz konusu dönem için neredeyse devrim yarattıkları söylenebilir (Sanal-5). Böylece, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda illüstrasyon çok daha üst bir düzeye eriştiği görülmektedir. Teknolojik olanakların artması ve gelişmesiyle birlikte illüstrasyonun uygulama teknikleri ve alanları gelişmiş, bu sebeple basılı eserlerin sayısı hızla artmıştır.



Görsel 1.6. Peter Paul Rubens, “Çarmıhın Yükselişi”, 1610, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Antwerp Katedrali, Belçika, 457 x 335cm (“Sanal”, 2017).

Grafik sanatlardaki gelişmelerin yanında resim sanatında pentürel yaklaşım içeren resimlere bakıldığında ise, Barok dönemin resimlerinde mitolojik hikayelerin ve kahramanlık öykülerinin en önemli konular arasında yer almasından dolayı, yapılan resimlerde illüstratif etkinin yoğun olduğu görülmektedir. Dönemin ünlü ressamlarından Hollandalı Peter Paul Rubens’in (Görsel 1.6.) birçok resmi bunlara örnek olarak teşkil edebilir. Tabii olarak bundan sonra gelen Neo-Klasizm, Romantizm ve daha sonraları gelen bir çok sanat akımlarında da aynı şekilde illüstratif etkilerin resim sanatında yer aldığı görülmektedir. Resimlerinde illüstratif etkilerin bulunduğu sanatçılara örnek vermek gerekirse, Fransız Jean Francois Millet’in resimleriyle Rus ressam İlya Repin’in resimlerinden söz etmek mümkündür.

Bu sanatçılar yaşanan olayları yansıtmaları, dönemin insan yaşayışları hakkında bilgi vermeleri ve tarihsel konuları ele almaları nedeniyle resimlerinde illüstratif bir yaklaşımın olduğu söylenebilir.

1.1.3. Türk İllüstrasyon Sanatı

Türk illüstrasyon sanatının Uygur Türklerine dayandığı bilinmektedir. Geçmişten günümüze kadar gelen birçok resimli ya da minyatürlü kitap, Türklerde kitap resimlerinin çok eski tarihlerden bu yana varlığını sürdürmüş olduğunun kanıtı olarak gösterilebilir. Kitap illüstrasyon sanatının Türklerde çok eskiye dayanan bir

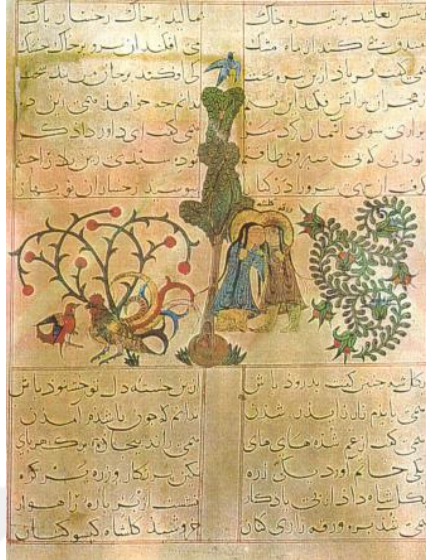
geçmişe sahip olduğunu, Uygur Türk kentlerinde bulunan kitaplar, resim ve minyatürler açıkça desteklemektedir. Uygurlar, hem Mani dininin, hem de Budizm'in etkisi altında kalmışlar, Mani ve Budizm dinlerine ilişkin kitapları hazırlayıp bunları birçok nüsha halinde çoğaltıp, resimlemişlerdir (Saçan, 1998: 2).

Sonraki erken Bizans ve İslami dönemden günümüze kalan birçok önemli eser bulunmaktadır ki, bunlar resimleme sanatının çok önemli sayılabilecek örnekleridir. Bunların en önemli olanlarından biri *El Hariri Makamat* adlı on üçüncü yüzyılda resimlenmiş bir öykü kitabıdır. Bu esere ait illüstrasyonlar devrin günlük yaşamına ilişkin oldukça önemli veriler içermektedir. *Kitab el Haşaiş* adını taşıyan Arap diline çevrilmiş bir kitap da bitki ve hayvan resimlemeleriyle on ikinci yüzyılda ünlü olmuştur. Bununla birlikte, aynı yüzyıla ait teknik buluşları içeren *El Hiyel El Henhedisey* adlı eseri yazan Ebu'lizz el El Cezeri, (Görsel 1.7.) kitabında ayrıca Arşimet ile sonraki bilginlerin buluşlarına değinmiş, su ve dişli hareketiyle işleyen aletleri illüstrasyonla anlatmıştır (Saçan, 1998: 3-5).



Görsel 1.7. Ebu'lizz El Cezeri, “Otomatik Mekanizmalı İnsan Figürü”, 1206, Diyarbakır (Saçan, 1998: 4).

On üçüncü yüzyılda *Varka ve Gülşah* (Görsel 1.8.) adlı Konya’da minyatürlenmiş olan bu eser, Selçuklu minyatür sanatı açısından son derece zengin bir içeriğe sahiptir (Elmas, 2000: 6).



Görsel 1.8. Abdül mümin b. Muhammed el-Hayi, “Varka ve Gülşah’ın vedalaşma sahnesi”, 1220li Seneler, Topkapı Sarayı Kütüphanesi (Saçan, 1998: 5).

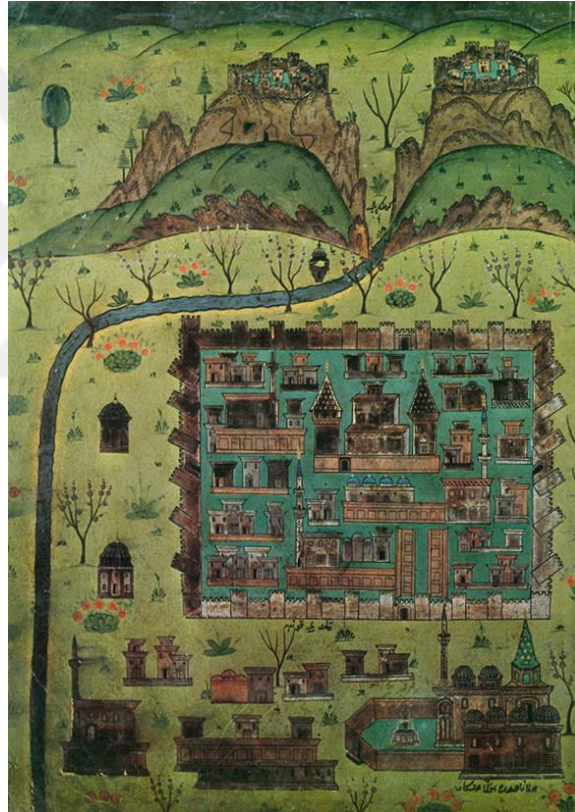
Minyatürlü kitap çalışmalarının Osmanlı döneminde sürdüğü ve ilk eserlerin Fatih Sultan Mehmed döneminde ve onun koruması altında üretilmiş olduğu bilinmektedir. Söz konusu dönemin en önemli eserleri arasında, *Dilsuzname*, *Külliyat-ı Katibi*, *İskendername* sayılabilir (Saçan, 1998: 6). Yine on beşinci yüzyılda dönemin en ünlü ve önemli sanatçısı olan Mehmet Siyah Kalem (Görsel 1.9.), Türk kitap illüstrasyonu alanında fantastik yapıtlarıyla ve özellikle Şamanizm konusunda çok önemli bilgiler içeren resimlemeleriyle Asya’da öne çıkan sanatçı olmuştur. Çalışmaları dönemin konuya ilişkin yegane örneklerini barındırmaktadır.



Görsel 1.9. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, 14-15.yy (“Sanal”, 2017).

Osmanlı Minyatür sanatının büyük gelişim ve dönüşüm gösterdiği evre II. Beyazıt, I. Selim ve I. Süleyman'ın hüküm sürdüğü döneme rastlamaktadır, çünkü bu dönemde Osmanlı hanedanının sanat aracılığıyla yüceltilmesi çabasına girişilmesi söz konusu olmuştur. Osmanlı minyatür sanatının bu dönemde önemini arttırmasına yol açan bir başka unsur da tarih yazımına son derece önem verilmiş olmasıdır (Sanal-6).

Sultan Süleyman'ın sanata olan ilgisi Matrakçı Nasuh'un eserleriyle (Görsel 1.10.) çok daha anlam kazanmıştır. Ayrıca, Matrakçı Nasuh'un savaş alanlarını resimlemesi minyatür sanatına ayrı bir anlam kazandırmıştır (Saçan, 1998: 8).



Görsel 1.10. Matrakçı Nasuh, "Konya", Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, 15-16.yy. ("Sanal", 2017).

Lale devrine geçildiğinde farklı bir yaklaşım söz konusu olmuştur. On sekizinci yüzyılın kendine özgü anlayışı, dine bakış açısı ve yaşam tarzındaki değişiklikler doğal olarak minyatür sanatına da yansımıştır. Bu dönemin en önemli sanatçılarından Levni Türk minyatür sanatına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Işık ve

gölge kullanımında bütünlük sağlayarak geleneksel tarza karşı durmuş ve böylece minyatür sanatında özgün bir biçim geliştirilmesine yol açmıştır (Çam, 2012: 12).

Ayrıca, genç kadın portreleri Levni minyatürlerinde (Görsel 1.11.) öznelliğin bir göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının eserlerine yakından bakıldığında portrelerdeki yüz ifadelerinin anlam kazandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra hareket halinde olan insanı anlatması sanatçının gerçeği şiirsel bir biçimde yansıtmaya çabasının bir göstergesidir (Kınık ve Topraklı, 2012: 77).



Görsel 1.11. Levni, "Güllü ve Karanfilli kadın", 18.yy. ("Sanal", 2017).

İllüstrasyon ve kitap resimleme çalışmalarına tarihsel olarak bakıldığında minyatür sanatının İslam eserlerinde yer almasının gecikmesinin en önemli nedeni kaligrafi sanatının öncelik kazanmış olmasıdır (Erkmen, 2012: 6).

İllüstrasyondan söz edildiğinde akla gelen ilk şey çoğunlukla kitap illüstrasyonu olmaktadır. Bu yüzden, Türkiye de ilk kez 1727’de basım evinin açılması ve 1730 yılında *Tarih-i Hindi'l Garbi* adlı resimli bir kitabın yayımlanması matbaa sonrası dönemle ilgili olarak illüstrasyon tarihi açısından önemli bir dönüm noktası sayılmaktadır. Türk kitap İllüstrasyon tarihi açısından önemli bir eser de İbrahim Müteferrika'nın bastığı *Cihannüma*'dır. Bu kitapta ve değişik basımlarında toplam kırk kadar illüstrasyon ve harita bulunmaktadır. Müteferrika Matbaası'ndan sonra Türkiye’de sırayla Mühendishane Matbaası ve Üsküdar Matbaaları açılmıştır. Bunun yanı sıra, ilk Türk Litografya Matbaası, Henry Cayol ve Jacques Cayol tarafından, Serasker Hüsrev Paşa'nın himayesinde 1831 yılında kurulmuştur (Erkmen, 2012: 6-9). *Nuhbetü-t-Talim*, 1831-32 yıllarında bu matbaada basılan ilk kitaptır. Bu taşbaskı kitapta yetmiş dokuz illüstrasyon yer almaktadır (Saçan, 1998: 31). 1850 yılından sonra pul basımında illüstrasyona başvurulduğu ve yüzyılın ikinci yarısı sona ererken posta pullarının geliştiği ve kullanılan resimlemelerin de nitelik olarak gelişme gösterdiğini söylemek mümkündür (Erkmen, 2012: 6-9).

19. yüz yıla kadar, Türk resim sanatı denildiğinde çoğunlukla batılı anlayışta yapılan natürmort, portre ya da manzara resimleri akla gelmektedir. Türkiye’de resmi olarak grafik eğitimi ancak Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’nde 1914 yılında başlatılmıştır. Türkiye’nin ilk modern illüstrasyon ve grafik sanatçılarından en önemlisi İhap Hulusi Görey’dir ve grafik sanatının kurucularından biri olarak kabul edilmektedir. İhap Hulusi’nin hem Cumhuriyetin kuruluşu, hem de Cumhuriyet sonrasında verdiği eserlerle bir çığır açtığı söylenebilir. İlk kez kullanılmaya başlayan ve Latin harflerini içeren ilk latin alfabesinin kapak resmini de Atatürk’ün isteğiyle tasarlayan sanatçı İhap Hulusi olmuştur (Görsel 1.12.). 1927 yılında kendi atölyesini açan sanatçı yıllarca grafik alanındaki çalışmalarıyla çok sayıda resmi ve özel kuruluşla büyük hizmetler vermiştir. Bu kuruluşlar arasında, Türk Ticaret Bankası, İş Bankası, Yapı ve Kredi, Ziraat Kurumu, Garanti, Ziraat Bankası, Sümerbank, Emlak Kredi, Kızılay, Maliye Bakanlığı, Türk Hava Kurumu, Yeşilay, İnhisarlar İdaresi ve Tariş sayılabilir (Kızılsafak, 2014: 168, 169).



Görsel 1.12. İhap Hulusi Görey, “Alfabe”, 1932, (“Sanal”, 2017).

Elbette ki, Cumhuriyetin ilanından sonra ülkede birçok bakımdan yeni gelişmeler olmuş, yönetim biçiminin değişmesiyle birlikte yeni ve Batılı anlamda modern bir ülke yaratma çabası içinde 1928 harf devriminin de etkisiyle sanat ve kültür yaşamı büyük bir ivme kazanmıştır. Harf devriminin sağladığı yeni olanaklar, yeni Türkiye Cumhuriyetini tanıtmaya çabaları, kitapların resimlenmesi, piyasaya sürülen ürünlerin tanıtımıyla, Türkiye’de illüstrasyonun belirgin bir sanat alanı olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır (Erkmen, 2012: 9). Türk resim sanatında da bu dönemlerde Cumhuriyeti devrimlerini, İstiklal Harbi’ni ve bağımsızlığı anlatan İnkılap Sergilerinde tanıtım amaçlı illüstratif (konulu) eserler öne çıkmıştır denilebilir. Sonraları endüstrinin gelişmesiyle birlikte Türkiye’de illüstrasyonun kullanım alanları ve illüstratörlerin sayısı artmıştır.

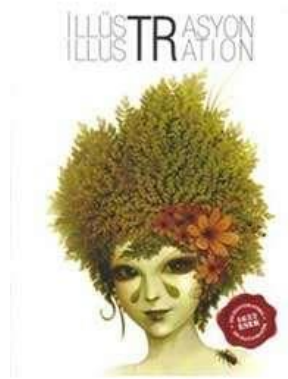
1.2. İllüstrasyon Sanatının Kullanım Alanları ve Türleri

İllüstrasyon, düşünceleri ve metinleri tasvir etmek amacıyla yapılan resimlerdir (Çam, 2012: 13). Bu doğrultuda farklı anlam ve amaçlarla kullanılan illüstrasyon, kavram ve uygulamaları ele alındığında, bunların kullanım alanlarına göre belli ana başlıklar altında gruplandırabileceği ve türlere ayırabileceği görülmektedir.

1.2.1. Basın-Yayın (Editorial) İllüstrasyonları

Bir yayında metinle birlikte var olan ve anlaşılır bir biçimde metni açıklayan bir resimleme türüdür. Bu bağlamda gazeteler, dergiler ya da kitaplar gibi basılı metinlerin okunmasını, anlaşılmasını kolaylaştıracak resimler olarak da tanımlanabilir. Söz konusu resimler (Görsel 1.13.) dergi, kitap, gazete, ansiklopedilerdeki öykü, makale, haber, şiir, açıklamalar ve romanlara eşlik etmektedir (Dağ, 2012: 264).

Bu sektörde çalışan illüstratörler, çalışacakları konuya ilişkin bilgili olmalı ve iletilecek mesaj ve duyguyu resim diline aktarabilme becerisine sahip olmalıdır (Kızıl, 2013: 44,45). Ayrıca basında yer alacak olaylar ve durumlar arasında bağlantı kurulması gerekmektedir.



Görsel 1.13. İllüstrasyon Kitabı Kapağı (Çam, 2012: 1).

Basın-yayın illüstrasyonlarının alt kolu olarak Politik illüstrasyonlar ise basın-yayın illüstrasyonları arasında en popüler olanıdır. Bu çalışmalar genellikle gazete ve dergi sayfaları arasında karikatürler olarak göze çarpmaktadır. Türkiye’de

ise Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Selçuk Demirel (Görsel 1.14.), Kutluhan Peker gibi birçok çizerler, uyguladıkları basın-yayın illüstrasyonları ile uluslararası platformlarda kendilerini göstererek belli başlı basın-yayın organlarında yer almaktadırlar (Dağ, 2012: 264).



Görsel 1.14. Selçuk Demirel, “Manuel”, 2006, Yapı Kredi Yayınları (“Sanal”, 2017).

1.2.2. Reklam İllüstrasyonları

İllüstrasyonun en yaygın kullanıldığı alanlardan biri reklam sektörüdür. Afişler, ilanlar, kitap kapakları, reklam filmleri, tanıtım broşürleri, etiket ve ambalajlarda illüstrasyonun cazip edici etkisinden sıkça yararlanılmaktadır (Pirvican, 2012: 354).



Görsel 1.15. Murad Türk Sigarası Reklamı'nın İllüstrasyonu, (“Sanal”, 2017).

Alicılara sunulan malı çekici kılmak için reklamcı, fotoğraf, illüstrasyon, yazı hatta boş alan gibi grafik öğelerinden yararlanır (Görsel 1.15.) (Gafuroğulları, 2014: 55).



Görsel 1.16. “Gripin” Reklamı’nın İllüstrasyonu (“Sanal”, 2017).

Bir ürünün satın alınmasını sağlayan etkenlerden biri de onun ambalajıdır (Görsel 1.16.). Bu bağlamda, ambalaj tasarımcısı, ürünün hedef kitle tarafından fark edilmesini sağlamak için illüstrasyonu etkili bir şekilde kullanmak durumundadır (Eliri ve Ceylan, 2014: 413).

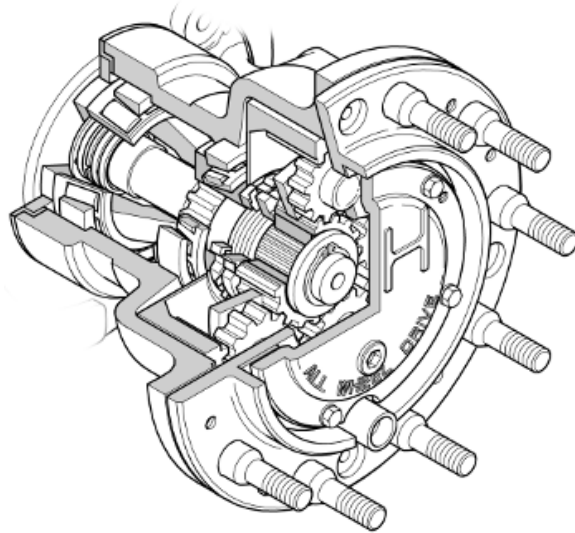
1.2.3. Bilimsel ve Teknik İllüstrasyonlar

Öğretici olması amacıyla mekanik, anatomi, histoloji, botanik, zooloji ve jeoloji gibi alanlarda da bu tür illüstrasyonlardan yararlanılmaktadır (Kızıl, 2013: 45).



Görsel 1.17. Bitki İllüstrasyonu (“Sanal”, 2015).

Biyolojik illüstrasyon olarak ifade edilen resimlemeler çok öncelere dayanmaktadır. İlgili çalışmalar, o zamanlarda, bilimsel amaç ile oluşturulmuş olmasalar da, ekolojik çevreyi yansıtan sözü edilen illüstrasyonlar, aslında oldukça bilimsel değere sahip olan belgelerdir (Korkmaz, 2012: 374). Rönesans döneminden bu yana tıp, botanik (Görsel 1.17.), zoolojik keşif ve buluşların daha iyi anlatılabilmesi için illüstrasyona başvurulduğu bilinen bir gerçektir.



Görsel 1.18. Makine İllüstrasyonu (“Sanal”, 2017).

Bilimsel amaçla konuyu açıklayıcı teknik çizim ve resimlemeler bilimsel ya da teknik kitaplarda yer almaktadır. Söz konusu resimlemeler; teknolojik aletler, taşıtlar, makineler, motorlar, yaşamı kolaylaştıran bir takım aygıtlar ve ev aletlerini

tanıtmak, açıklamak ve nasıl kullanılacağı konusunda alıcıyı bilgilendirmek için hazırlanan kitapçık ya da broşürlerde kullanılmışlardır (Görsel 1.18.).

1.2.4. Mimari İllüstrasyon

Son yıllarda dijital teknolojiden de yararlanılarak tasarlanan mimari projelerin görsel anlatımı da mimari illüstrasyon kapsamına girmektedir. Mimarın projesi için düşündüğü her şeyi üçüncü şahıslara anlatması için gerçekleştirilen görsel anlatımdır (Görsel 1.19.). Bundan on beş sene önce verilen bu tarifi "kağıt üzerine yapılan iki boyutlu, üç boyutlu algılamalı çizimdir." şeklinde bitirilebilecekken, son yıllarda dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte üç boyutlu görselleştirmeye olanak sağlayan programlarla, fotoğraf gerçekçiliğinde resimler elde etmek kolaylaştığından, ürünlerin büyük bir çoğunluğu el çizimi yapmadan bilgisayarlarla gerçekleştirilmektedir (Çatak, 2012: 430).



Görsel 1.19. Mimari İllüstrasyon ("Sanal", 2017).

Son 15-20 yıl sayılmaz ise mimari illüstrasyonlar, bazı teknik kurallara uyularak elle çizilirdi. Onun için geçen yüz yıllarda yaşamış, tarihe adını kazınmış önemli mimarların çoğu aynı zamanda iyi birer ressam niteliği taşırlardı. Frank Lloyd Wright, Michael Grimes, Hugh Hardy ve Türkiye'de eserler vermiş olan Raimondo D'oronco, Albert Gabriel gibi. Sedat Hakkı Eldem, Vedat Nedim

örneklerden sadece bir kaçı. Söz konusu isimler ve daha birçoğu çok sağlam desene sahip olup siyah beyaz eskizler ve siyah beyaz kurallı perspektifler çizdikleri gibi, bazıları da ressamları kışkırtacak kadar güzel sulu boya çalışmışlardır. Sulu boya, çizimleri renklendirmede en yaygın olarak kullanılan teknik oldu. Guvaş boya ise özellikle Amerika ve Japonya da çok kullanılan bir tekniktir. Mimari illüstrasyonda guvaş tekniğinin en başarılı uygulayıcılarından biri de Akın Pala'dır. 90'ların sonlarından itibaren dijital teknolojinin de devreye girmesiyle birlikte iyice gelişen ve genişleyen bu meslek illüstrasyon dallarının en çok ürün verenlerinden biri olmuştur (Çatak, 2012: 430). Ayrıca mimaride illüstrasyonun kullanımı konusundan söz ederken, restore edilecek mimari eserlerin röleve çizimleriyle birlikte kalıcı belge oluşturmak üzere eski yapıların günümüzdeki durumunu gösterir çizim ve resimlemeleri de belirtmek gerekir.

1.2.5. Moda İllüstrasyonu

Moda illüstrasyonu, (Görsel 1.20.) reklam illüstrasyonu kapsamında da ele alınabilir, ancak özgün özellikleri vardır ve giysi tasarımının üçüncü şahıslara aktarılması için kullanılan çizim ve desenleri kapsar (Kızıl, 2013: 43).



Görsel 1.20. Moda İllüstrasyonu ("Sanal", 2017).

Moda İllüstrasyonunun ortaya çıkışı 1908 de Fransız modacı Paul Poiret tasarımlarının sanatçılara çizdirilmesiyle başlamış ve de renk ilavesiyle ilk moda albümü basılmıştır. Böylece Art-Deco illüstrasyon dönemi başlamış olur. Fransa, İngiltere ve Amerika, moda dergi illüstratörleriyle başı çekerler. Ancak moda

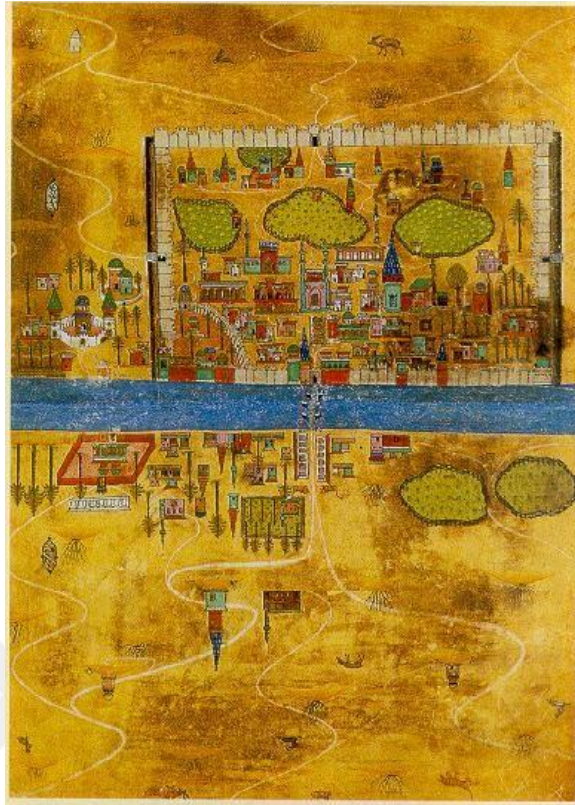
illüstratörlerinin çizdikleri kıyafetle sınırlı değildir, sanat, sağlık, sosyal davranış kuralları gibi konuları da işleyerek belli bir yaşam tarzını empoze etmeye çalışırlar. Batıda moda illüstratörlerinin toplumda önemli bir yeri varken, Türkiye’de isimlerini bile dergilerde uzunca bir süre yazmadıklarını görüyoruz. Ancak belirtmek gerekir ki, Süs dergisinde ilk olarak Müsahipzade Celal’in adı geçmektedir. On altıncı yüzyılda dokuma kumaş desen tasarımlarının nakkaşhanede hazırlandığını görülmektedir. On yedinci ve on sekizinci yüzyılda ise yabancıların kıyafetleri İstanbul'daki çarşı ressamlarının albümlerinden anlaşılmaktadır (Burak, 2012: 408).

1.2.6. Minyatür

Eski el yazması kitaplara ve küçük objelere çok ince olarak boya ve yaldızla yapılan resimlere minyatür denmektedir. Çinliler ve Türklerden Acemlere ve oradan da Avrupa'ya geçmiş olan bir sanat dalı olmakla birlikte adının kaynağı Latince “Minas” ve “Minyar” kelimelerine dayanır (Atan, 2013: 28). Bir başka görüşe göre Minyatür ifadesi ortaçağda, yine Batıda, kitapların bölüm başlıklarına konan kelimelerin ilk harflerinin kırmızıya boyanmasında kullanılan boyaya, ki buna “Minium” denir, atfen geliştirilen bir isimlendirmedir (Kınık ve Topraklı, 2012: 74). Ayrıca minyatür sanatçısına nakkaş, icra edilen sanata da nakış veya tasvir denilmektedir (Atan, 2013: 28).

Minyatür sanatının ilk örneklerine Uygur Türklerinde Turfan bölgesinde rastlanmaktadır. Mani ve Uygur rahiplerinin, prens ve prenseslerinin konu alındığı bu minyatürler zengin bir üsluba sahiptir. Minyatür sanatı İslamiyet'in kabulünden sonra el yazması kitaplarla birlikte hat sanatıyla kaynaşarak gelişimini sürdürmüştür. Hat ve minyatür sanatı, VIII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar farklı kültürlerin de katkısıyla kullandıkları plastik dilin benzerlik taşımasından dolayı kaynaşmış ve kendi estetiğini yaratmıştır (Elmas, 2011: 29).

Osmanlılar nakış sanatına kendi özelliklerini katmışlar ve el yazması kitapları on binleri bulan minyatürlerle süslemişlerdir (Tansuğ, 2008: 31). Türk minyatürlerinin genellikle olayları hikaye edenler, peyzajlar (Görsel 1.21.), portreler ve bilimsel konular olmak üzere toplamda dört ana konu üzerine yoğunlaştığı görülmektedir (Elmas, 2000: 28).



Görsel 1.21. Matrakçı Nasuh, “Bağdat”, 15-16.yy. (“Sanal”, 2017).

Bu bağlamda, Türk minyatür sanatı genellikle belli bir metni veya belli bir düşünceyi gerek kitapların içinde gerekse tek sayfa halinde resimlediğinden dolayı, illüstrasyon sanatının başlıca örneklerini ve kullanım alanını teşkil etmektedir.

1.2.7. Baskı-Resim

Tasarımların, özel olarak hazırlanmış kalıplar yardımıyla veya doğrudan farklı bir yüzeye belirlenmiş sayılarda aktarımı ile ortaya çıkan resim türüne özgün baskı resim sanatı denilmektedir (Limon, 2011: 9).

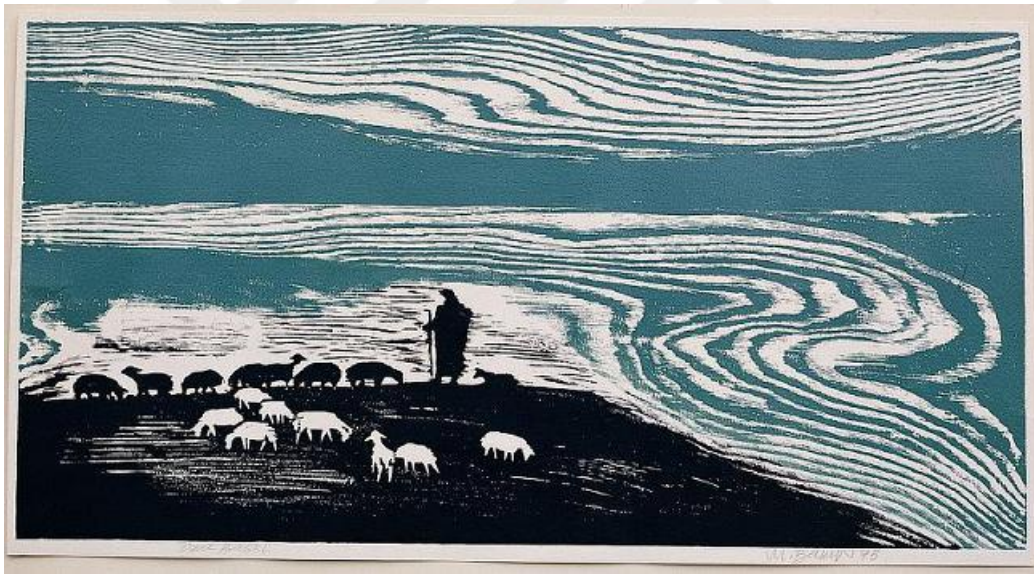
Rönesans'tan başlayarak baskı teknikleri kullanarak özgün resimlerin üretildiğini görmekteyiz. Örnek çalışma olarak Dürer'in ağaç kalıplarla uyguladığı baskı resimler gösterilebilir (Demir, 2011: 74).

"Baskı tekniklerinin gelişim evreleri incelendiğinde geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. İlk baskı örnekleri işlevsel olup insanların iletişim, bilgi edinme ve kültürlerinin devamını sağlamaya yöneliktir. Yazının bulunduğu ilk dönemlerden başlayarak, kültürün belgelenmesi ve koruma altına alınması baskı teknikleri ile

sağlanmıştır. Baskı teknikleri geliştirildikçe iletişimin yaygınlaşması ve kültürün kuşaklararası devamının sağlanması da önem kazanmıştır. Geçmişten günümüze, çeşitlenerek farklı alanlarda işlevlerini sürdüren baskı teknikleri, özgün sanat üretiminde de önemli bir yere sahiptir" (Demir, 2011: 74).

Özgün baskı resmin sanatçının kalıbını kendisinin hazırladığı, bizzat tasarım ve basım aşamasında başında bulunarak imzasını attığı bir sanat dalı haline gelmesinde, Yirminci yüzyılda malzeme ve kullanılan tekniklerinin zenginleşmesinin katkısı büyüktür (Akalın, 2003: 131).

Eğitim ve haritacılık gibi konularda askerler tarafından basılan broşürler ve askeri okullarda resim hocası yapan Hoca Ali Rıza'nın yaptığı taş baskılar Türk Özgün Baskı Resmi'nin ilk örneklerini oluşturmaktadır (Sanal-7).



Görsel 1.22. Muammer Bakır, "Çoban", 1975, Ahşap Baskı, 28x54 cm ("Sanal", 2015).

Akalın'a göre, "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Leopold Levy ve Sabri Berkel, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Muammer Bakır, Nevzat Akaral ve Mürşide İçmeli ve İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Mustafa Ashier ve onların yetiştirdikleri sanatçılarla, özgün baskı resim bugünkü anlamını bulmuştur" (Akalın, 2003: 131). (Görsel 1.22.) Bu bağlamda baskı çeşitleri olarak

kabartma baskı, ağaç baskı, oyma baskı, gravür baskı, taş baskı, ipek baskı, mono baskı, dijital baskı ve tipo baskıyı örnek olarak gösterilebilir.

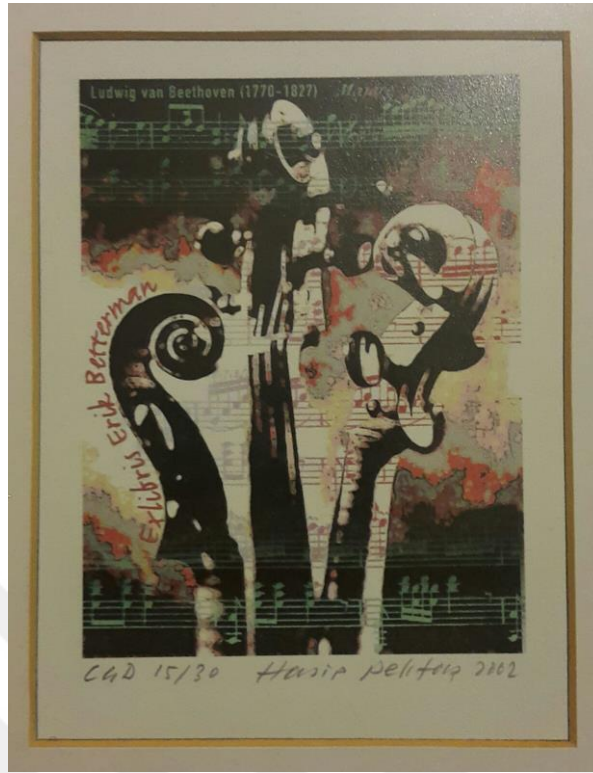
1.2.8. Ekslibris

Kitapların iç kapaklarına yapıştırılan küçük boyutlu, sanatsal değeri bulunan, o kitabın kime, hangi aileye ya da hangi kitaplığa ait olduğunu belgeleyen isim, ailevi sembol, resim ya da nişandan oluşan özgün baskı tasarımlardır. İngilizce “Bookplate”, Latince “exlibris” (Görsel 1.23.) ve ilk olarak yapıldığı Almanya'da “Bibliothekzeichen” olarak anılmaktadır (Yaban, 2012: 979).



Görsel 1.23. Antolij Kalaschnikow, Ekslibris, 1973, Ahşap Baskı, Rusya (“Sanal”, 2017).

Bu bağlamda ekslibrisler, ailevi sembolleri veya kişinin kendini ifade etme biçimi olarak algılanması istendiği üzere yapıldığı için resimleme özelliği taşırlar. Bu nedenle ekslibrisler de illüstrasyon sanatının kullanım alanlarından biri olarak sayılabilirler.



Görsel 1.24. Hasip Pektaş, Ekslibris, 2002.

Uzun bir geçmişe sahip olan ekslibris sanatı (Görsel 1.24.) yapıldığı dönemin kültürel özelliklerini de içinde barındırır ve bir gereksinimden doğmasına karşın estetik yanı ağır basan, sanatı insanın elleri arasına kitapların içlerine kadar getiren tasarımcı, sanatsever ve koleksiyoner arasında adeta bir köprü kuran, imge özelliği taşıyan özgün sanat eserleridir. Türkiye’de özellikle iki binli yıllardan itibaren Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğretim elemanlarının bu alanda da başarılı eserler verdikleri görülmektedir (Pektaş, 2012: 488, 489). Ekslibrisin, imge özelliği taşıyan ve her bir kitapta aynen tekrarlanması nedeniyle sembolleşen bir illüstratif uğraş olduğu söylenebilir.

1.2.9. Duvar Resimleri

Duvar resimleri Batıda, antik dönemde, ortaçağda, Rönesans’ta, barok döneminde yoğun olarak uygulanmıştır. Çoğunlukla Hristiyanlık dini ile ilgili sahneler ve savaş sahneleri resimlenmiştir. Bu tür resimler genellikle kilise ve saray duvarlarında yer almaktadır. Türk sanatında ise 18 yy. sonlarına doğru Osmanlı

devletinde köşk, saray, yalı gibi mimari yapıların iç mekânlarında çok sayıda duvar resmi yapılmıştır.

Bu resimlerin çoğu gayrimüslim sanatçılar tarafından yapılmış olup, hayali bir mekânda geçen belirli bir konuyu tasvir etmişlerdir. Duvar resimlerinin ilk örneklerinden biri Topkapı Sarayı Harem Dairesindeki natürmort tasvirlerdir. Bu natürmortların bulunduğu mekan III. Mustafa'nın yemiş odası olarak anılmaktadır (Tansuğ, 2008: 42). Ayrıca, birçok kent ya da kasabalarda eşraftan zengin kişilerin yaptırdığı sivil mimari örneği olan çok sayıda konağın duvar ve tavanlarında da süslemelerin yanı sıra çiçek, vazo gibi nesnelere birlikte kıyı, kent tasvirlerinin yer aldığı ve bunların naif denilebilecek tarzda yapılan resimlemeler olduğu bilinmektedir.

1.2.10. Sanatsal İllüstrasyonlar

Ticari amaç ve kaygı taşımayan, içinde anlatı ya da öykü barındıran yalnızca sanatsal kaygıyla oluşturulan eserler bu çerçevede düşünülebilir.

İKİNCİ BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM

2.1. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE İLLÜSTRATİF ETKİLER

Genel olarak bakıldığında, öyküleme ve anlatı barındıran, imgesel, belirgin bir konuyu, bir fikri veya metni resimleyen eserlerin tümünü illüstratif resim olarak değerlendirmek mümkün olabilir. İllüstrasyon kavramının çağdaş Türk resim sanatına yansımalarından söz ederken belli bir ayırım yapılması gerekebilir. Bu durumda illüstratif niteliklerin bir resimde yer alması, resim mi, illüstrasyon mu sorusunu akla getirebilir. İllüstrasyonlar çoğunlukla suluboya, guvaş, karakalem gibi malzemelerle kağıt ve benzeri materyallere yapılmasının yanı sıra dijital ortamda da yapılmaktadır. Bu durumda ayırıcı iki özellikten söz edilmesi gerekir: Birincisi, eserlerinde illüstratif etkiler bulunan ressamın bu eserleri yaratma aşamasında amaçlarının, daha önce sözü edilen illüstrasyonun kullanım amaçlarına (tanıtım, pazarlama, ekonomik kaygı vb.) yönelik olmamasıdır. İkincisi ise, incelenen sanatçıların eserlerinin, resim sanatının plastik unsurlarını içlerinde yoğun olarak barındırmalarıdır. Bu bölümde eserleri, öyküleme ve anlatı barındıran, belirgin bir konuyu, bir fikri veya metni resimleyen sanatçılar ele alınmaya çalışılmıştır. Çağdaş Türk ressamlarının bir çoğunun eserlerinde illüstratif etkiler görülmektedir. Bu ressamlardan Nurullah Berk, Turgut Zaim, Mümtaz Yener, İbrahim Balaban, Mehmet Pesen, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Nuri Abaç, Mustafa Aslıer, Yüksel Arslan, Mustafa Pilevneli, Şükran Pekmezci, örnek olarak seçilmiş ve eserlerindeki illüstrasyon etkileri incelenmiştir.

2.1.1. Nurullah BERK

Abdülhamit'in sadrazamı Hattat Halil Hamit Paşanın torunu ve Dr. Albay Cemal Bey'in oğlu olan Nurullah Berk 1906'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sanat yeteneğini dedesinden aldığı düşünülerek ailesi tarafından Nurullah Berk sanata yönlendirilmiştir. Sanatçı orta öğrenimini Nişantaşı Sultanisi ve Galatasaray Lisesinde tamamlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmesi 1920 yılında gerçekleşmiştir. Daha öncesinde Hikmet Onat'ın eşliğinde sonrasında ise İbrahim Çallı'dan atölye eğitimi almıştır. 1928 tarihinde Paris Ulusal Güzel Sanatlar

Akademisi sınavını kazanan Berk, Ernest Laurent atölyesinde eğitim alma yolunu açmıştır (Çelebi, 2013: 5).

Sanatçı 1928 senesinde Türkiye'ye dönüp Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne dahil olmuş ve bu topluluk içerisinde sergi düzenlemelerinde ve tüzük çalışmalarında önemli bir rol üstlenmiştir. Yurt dışında almış olduğu eğitim ve edindiği tecrübeler ile 1933 senesinde D Grubu'nun kurucuları arasında yerini almıştır (Çelebi, 2013: 5).

Türk resim sanatında 1940'lı yıllardan itibaren, pek çok sanatçının ulusal sanat oluşturma fikri ışığında, Doğunun ve Batının harmanlandığı bir sentez sürecinin yaşandığı ve bu doğrultuda eserler verildiği görülmektedir. Sanatçı, Türkiye'ye ait unsurları batılı bir üslup ile gelen Kübizm / Konstrüktivizm anlayışlarıyla sentezlediği çalışmalarıyla bir armoni oluşturmak istemiştir. Bu süre zarfında, Türk resim sanatında en çok eleştirilere hedef olan sanatçılardandır. Paris'te onun sanatsal görüş ve üslubunu oluşturmasında, Lourent haricinde, Lhote ve Léger atölyelerinde aldığı eğitimin etkisi daha çok olmuştur. Berk, Fernand Léger ve André Lhote sayesinde, Kübizm ile tanışarak bu türde çalışmalar yapmıştır (Özkan, 2012: 120, 121).

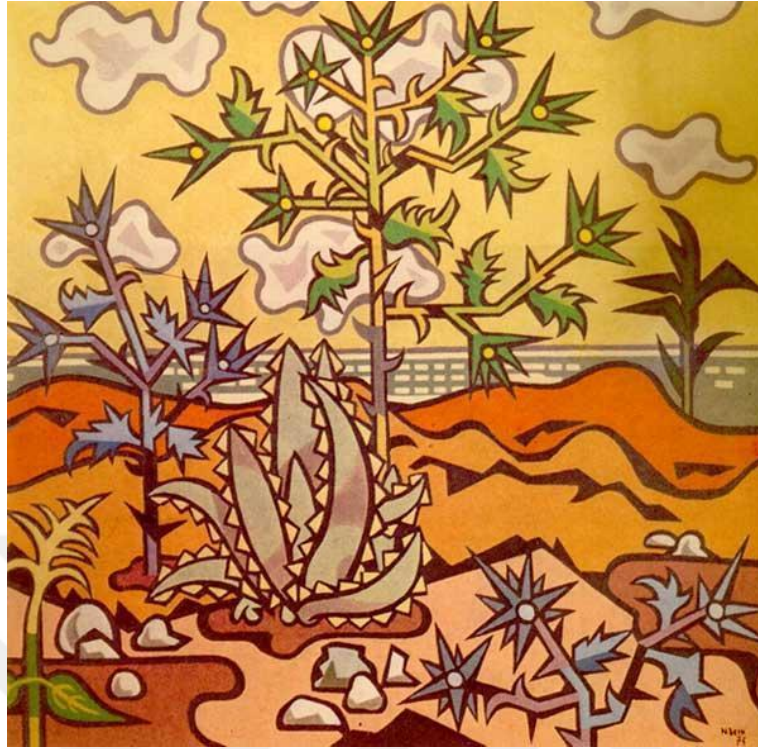
Ayrıca sanatçı sırf sanatsal üslubuyla değil aynı zamanda renkli bir kalemi olmasıyla ün yapmıştır. Sanat eleştirmeni, sanat yazarı ve eğitimcisi olarak pek çok çalışmada bulunmuştur. Türk Resim Sanatı ve Dünya Resim Sanatı ile alakalı ilk makaleler ve yayınlar ayrıca ilk eleştiri yazısı da Berk tarafından kaleme alınmıştır (Çelebi, 2013: 55).



Görsel 2.1. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59x91 cm (“Sanal”, 2017).

Sanatçının “Ütü Yapan Kadın” (Görsel 2.1.) isimli eseri ele alınırsa resmin geneline sıcak renklerin hakim olduğunu söylenebilir. Resimde ağırlıklı olarak kübik formlar kullanılmıştır. Eserde iki adet kadın figürü betimlenmiş olup bir tanesi oldukça büyük ve önde resmedilmiş ve resmin adından da anlaşılacağı üzere ütü yapmaktadır. Öndeki kadın figürünün giysisi kırmızı renkte resmedilirken başında yer alan örtü ise beyaz resmedilmiştir. Arkada yer alan diğer kadın figürünün giysisi ise yine kırmızı renkte olup başındaki örtü ise turkuaza yakındır.

Ütü yapan kadının yüz ifadesine ve gözlerine bakıldığında, kadının işine odaklanamadığı ve bir derdinin olduğu çağrışımı anlaşılmaktadır. Diğer figür ise oturur pozisyonda ütü yapan kadına bakarak elinde küçük işlemeli bir örtü tutmaktadır. Arkadaki figürün eylemsizce durması ve ona doğru bakması izleyicide bu iki figürün arasında tatsız bir ilişkinin olduğunu sezdirmektedir. Berk Ayrıca bu eserde insan emeğini ve geleneksel Türk sanatlarına da dikkat çekmiştir. Eserde yer alan gerek duvara asılan gerek yerde bulunan geleneksel motiflere sahip halılar ve gerek ütülen bezenmiş örtüler bunu destekler niteliktedir. Bunun yanında sanatçı bu resminde de diğer birçok resmi gibi geometrik formları kullanmıştır. Sanatçının bu bağlamda bu eserde, dönemin geleneksel giysilerini vurgulayarak emeği ve iki figürün birbiri ile olan ilişkisini illüstre ettiği düşünülebilir.



Görsel 2.2. Nurullah Berk, “Dikenler”, 1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x70 cm (“Sanal”, 2017).

Nurullah Berk “Dikenler” (Görsel 2.2.) adlı resminde resmin genelinde kahverengi ve tonlarını yani toprak renklerini kullanmıştır. Kullandığı bu renklerle yer ve göğün armonisini yakalamış olduğu söylenebilir. Bu kullanılan renklerin çoğunluğu ve bitki figürlerinin dikenli oluşları izleyicide resimlenen yerin oldukça kurak olduğunu göstermesine karşın toprağın her şart altında üretmeye devam ettiği vurgulanmıştır. Bu sayede sanatçı doğanın kendi içindeki zenginliğe vurgu yapmaktadır. Ayrıca gök ile yeri ayıran gri ve beyaz duvarın konumu mekanı daraltarak kuvvetli bir merak uyandırmaktadır. Toprak ve duvar yatay bir şekilde ele alınmış ve dikenli bitkilerin dikey formları bu yataylıklarla kesişerek dengelenmiştir. Gökyüzünün sade ve durağan sarılığı dikenlerle ve bulutlarla dengelenmiştir. Bulutların olağanüstü resmedilen hareketliliğinin ve dikenlerdeki ışık ve renk oyunlarının resme masalsı ve gizemli bir atmosfer kattığı düşünülebilir. Eserin, bir öykünün geçtiği mekanın özelliğini taşıdığı izlenimi vermekte olduğu söylenebilir. Resimde kullanılan masalsı atmosfer ve gizem konusunun ele alınışı eseri illüstratif konuma yaklaştırmıştır.



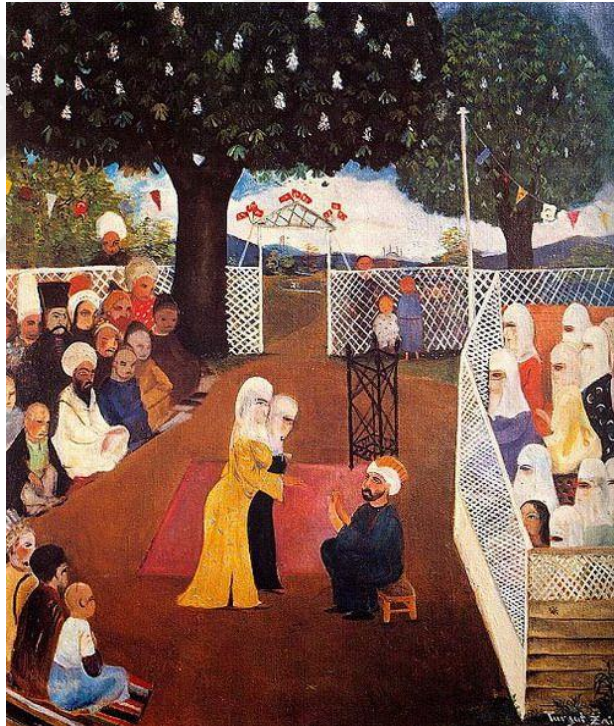
Görsel 2.3. Nurullah Berk, “Fırtına”, 1957, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x148 cm (“Sanal”, 2017).

Sanatçı Nurullah Berk’in “Fırtına” (Görsel 2.3.) adlı eseri de diğer birçok resmi gibi öyküleyici unsurları barındırmaktadır. Resmin geneli mavi ve sarının tonlarından oluşmaktadır. Resmin alt kısmı kuvvetli rüzgârla köpürüp dalgalanan suda yol almaya çalışan yeşil bir yelkenliden oluşmaktadır. Üst tarafında ise yine kuvvetli esen rüzgarla savrulan bulutlar, kontrol edilmeye çalışılan bir yelken ve yeşil tonlarında sarı renk gökyüzü yer almaktadır. Deniz ve gökyüzünün oluşturduğu yataylıklar yelkenlinin direği ve ayakta yelkenin halatıyla uğraşan kırmızı giysili figürle dengelenmeye çalışılmıştır. Dalgaların şiddetli hareketi, gökyüzünde yer alan bulutlarla armoni içerisinde. Sanatçının yoğun hareketlilik içeren dalgaları ve gökyüzünü ve abartılı bir şekilde aynı devingenlikle anlatması eseri gerçeklikten uzaklaştırarak masalsi bir düzleme taşımaktadır. Bu masalsi etkilerin resimde yer alması izleyicinin daha fazla düşünmesine ve bu yolculuğun nasıl biteceği gizemini kurgulamasına neden olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra eserin bu anlatım biçimi adeta bir metnin bir sahnesini canlandırıyormuş izlenimi verdiği için dolayı eserde illüstratif etkilerin olduğu söylenebilir.

2.1.2. Turgut ZAIM

“Yöresel Türk Resminin kurucularından olan Turgut Zaim, Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanın yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatmıştır” (Arıcı, 2006: 83).

Köy ressamı olarak tanınan Zaim, resimlerinde aynı zamanda şehir yaşamından da örnekler vermiştir. Sanatçı, Türk köylüsünün çalışkanlığını, üretim çabasını, gizemci ve belgeci bir yaklaşımla resmetmiştir. Zaim’in resimlerinde Türk folklorik ve kültürel unsurlardan sayılan kıyafetler, başlıklar, günlük kullanım araçları gibi birçok unsur neredeyse bir belge niteliği taşıyacak şekilde sergilenmiştir (Girgin, 2009: 102).



Görsel 2.4. Turgut Zaim, "Orta Oyunu", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x135 cm ("Sanal", 2015).

Sanatçı, Türk kültür tarihine olan ilgisini, konusunu şehir yaşamından aldığı "Orta Oyunu" (Görsel 2.4.) gibi çalışmalarla doğal ve gerçekçi bir biçimde ortaya koymuştur. Zaim, bu resmiyle izleyenin artık günümüzde unutulmaya yüz tutmuş geleneksel tiyatro biçimi hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır (Uz, 2012: 68, 69).

Sanatçının “Orta Oyunu” isimli resminin, yığılı insan figürleri ve öğelerin konumlandırma biçimiyle, minyatür sanatının bir takım özelliklerini taşıdığı ve illüstratif bir anlatım sergilediği söylenebilir. Sahnenin kadın ve erkek seyircilerin ortasında yer alması, kafes paravanla çevrili kısımda sadece beyaz peçeli kadınların bulunması ve karşılarında erkek ve çocukların açık bir konumda oyunu seyretmeleri, sanatçının haremlik ve selamlık geleneğine uygun seyirci konumlamasıyla İslam algısını vurgulamaktadır. Ağaçlardaki kandili andıran yapraklar süsleme izlenimi vermekte, paravanın üstündeki bayraklar şölen tarzındaki bir etkinliğin gerçekleştirildiğine işaret etmektedir.

Erkeklerin kıyafetlerindeki renklilik her kesimden insanları temsil etmesi bakımından önemlidir. Bütünselliğe önem verildiği kuşku götürmeyen bu kompozisyonda, sanatçının seyirciler arasında önde oturan bir hocayla onun hemen arkasındaki Rum papazı resme dahil etmesi bu yorumu desteklemekte ve toplumsal bütünlüğe verdiği önemi özellikle vurgulamaktadır. Resminin odak noktasına, ortaoyununun iki ana karakteri Kavuklu ile Pişekar yerine, oturmakta olan Kavuklu karşısında ayakta duran iki kadını ya da zenneyi büyük boyutta resmederek onları önemli bir konumda göstermesi, sanatçının kadının toplumdaki yerine verdiği önemi ortaya koymaktadır.

Resmin arka planında ise ufka uzanan tepelerin ve dağların görülmesi resme derinlik vermenin yanı sıra ön plandaki orta oyunun aslında sadece bir oyun olduğunu, sahnenin dar kapısından çıkıldıktan sonra gerçek dünyayla seyircilerin karşılaşacaklarını dolaylı olarak ima etmekte olduğu söylenebilir.



Görsel 2.5. Turgut Zaim, "Beşik", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x100 cm ("Sanal", 2015).

Sanatçının, "Beşik" (Görsel 2.5.) adlı resminde iki çocuk annesi bir kadını arka plan olarak yer alan yaşadığı yerin önünde resmettiği görülmektedir. Minyatür tarzındaki giysi ve beşik bezemesindeki detaylar Orta Anadolu Türk köylüsünün yaşamını özetler niteliktedir. Kadının önceliğinde yeni doğan bebeğin olması arka yanında ise kızının bir abla gibi yer alması anlamlıdır. Arka plandaki evlerin birbirlerine bitişik olarak benzer formda işlenmiş olması ve kadın figürünün bunların ortasında yakın planda yer alması diğer evlerde de aynı tarz bir yaşamın sürdüğünü anımsatıyor denilebilir. Kadının bir eliyle beşiği sallayacağı izlenimi vermesi öteki ile de başını hafif eğmesi, kadının doğal yazgısını vurgular niteliktedir.

Sanatçının ilk resimde orta oyununu toplumsal çerçevede kadının toplumdaki yerine dikkat çekerek illüstratif bir anlatımla betimlemesi, ikincisinde ise kırsal kesimde kadının aile ve toplum içindeki rolünü vurgulayacak bir biçimde resmetmesi illüstratif yaklaşımını sergilediği söylenebilir.

2.1.3. Mümtaz YENER

Sanatçı,1935 senesinde dahil olduğu Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, sırasıyla Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı ve Leopold Levy'nin atölyesinde öğrenim görmüştür. Henüz öğrenciyken, Yeniler grubunun kurucuları arasında bulunmuş ve grubun birçok sergisine katılmıştır. Yener, 1950 yılına değin Haliç ve etrafını, Tersanedeki gemileri ve burada çalışan işçileri ele alıp emeği ve insanı konu edinen Toplumsal içerikli resimler ortaya koymuştur. Mümtaz Yener'in resimlerindeki makine ve insan öğeleri sonraları makine vücutlu insanlara dönüşmüştür (Sanal-8). Ayrıca, Yeniler grubunun üyelerinden olan sanatçının toplumsal konulu eserlerinde eleştirel bir duruş her daim yer almaktadır. Toplumun farklı katmanları arasındaki sorunları vurgulamaktan çekinmemiştir (Ersoy, 1998: 81).

1960'li senelerde Yener'in resimlerine insanların ve makinelerin dışında, karıncalar girmiştir. Sanatçının uzun sanat yaşamında toplumsal konular her zaman eserlerinin teması olurken, Yener'in resimlerinde hep kalabalıklar işlenmiştir. Karıncaların hayatlarındaki toplumsal duruşları da Yener'i, bu karıncaları resimlediği metafora yönlendirmiştir; bu hayali simgecilik 1969 senesinde "Karıncalar Geliyor" isimli resmiyle Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin "Altın Baykuş, Büyük Ödülü'nü" edinmesine sebep olmuştur (Say, 2017: 1).

Sanatçının bu bağlamda yapmış olduğu eserleri, konu ve biçimsel yönden gerçekten ilgi çekicidirler. Ayrıca Sanatçının eserlerinde kadın estetiği ve güzelliği ön planda tutulmuştur. Hatta bazı eserlerinde kadınlar ilahi bir varlık gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Makine vücutlu resimleri ise kurgu ve biçim yönünden oldukça özgündür (Sanal-9).



Görsel 2.6. Mümtaz Yener, “Karıncalar Geliyor”, 1977, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 100x74,5 cm (“Sanal”, 2017).

Sanatçı Mümtaz Yener’in “Karıncalar Geliyor” (Görsel 2.6.) isimli eserine bakıldığında resme yeşil ve kahverenginin tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. Resimde ilk dikkati çeken kocaman kafalara sahip olan karıncalardır. Eserde karıncalar ağırlıklı olarak kahverengi resmedilirken gökyüzü ve yer yeşil tonlarında resimlenmiştir. Resmin adından da anlaşılacağı gibi karıncalar ufuk çizgisi boyunca izleyiciye kadar uzanmaktadır. Ayrıca karıncaların sadece kafalarının ve antenlerinin resimde yer alması sanki karıncaların sadece belli bir bölgeye (izleyici tarafına) hücum ediyorlar izlenimi vermektedir. Bunun yanında sanatçının bu resminde de yine kalabalıkların ön planda tutulduğu söylenilebilir. Bu kalabalık karınca grubu yeryüzünü kaplamış vaziyette resmedilmiştir. Bu sayede resim aynı zamanda hikayesel bir görünüm kazanmıştır. Bu resmi sanatçının yapmış olduğu diğer resimlerle de beraber düşünersek, karıncaların toplumun işçi sınıfını ve mücadelesini yansıttığını da düşünebiliriz. Buradan hareketle sanatçının yapmış olduğu resmin işçi sınıfını ve onun mücadelesini illüstre ettiği söylenilebilir.



Görsel 2.7. Mümtaz YENER, “Bir Aydınlık İçin”, 1989, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45x60 cm (Ersoy, 1998:81).

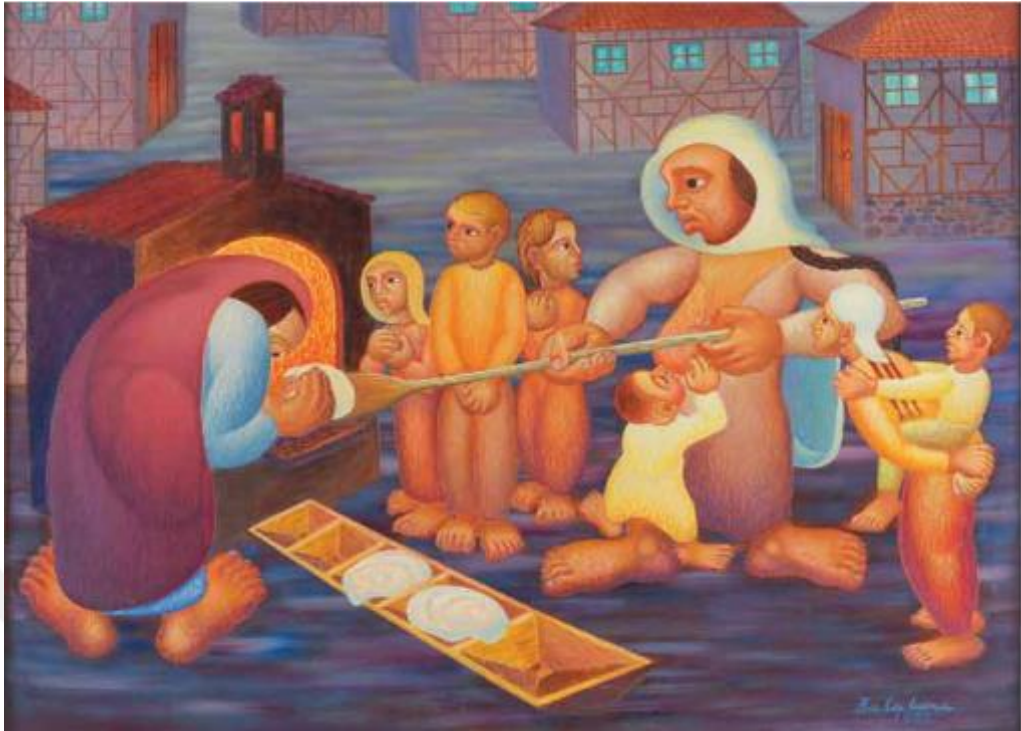
Mümtaz Yener’in “Bir Aydınlık İçin” adlı eserine (Görsel 2.7.) bakıldığında eserde sanatçının birçok resminde olduğu gibi “kalabalık” unsurunu kullandığı görülmektedir. Eserin alt kısımlarında yoğun olarak kullanılan koyuluk, üst tarafındaki ışık kullanımıyla dengelenmiştir. Bu resimde Yener, insanları sürü gibi göstererek tipik olan üslubunu sergilemektedir. Adeta bir projeksiyondan insanların yüzlerine doğru verilen ışık da bu istifleme yönteminden yararlanarak esas konuya odaklanmayı sağlamaktadır. Herkesin tek yöne doğru bakması özünde insanların aynı kaygıyı duyduğuna işaret etmektedir. Aydınlığa özlem duygusu verilirken ışığın aydınlatmadığı yeri Yener, karanlıkla ifade etmiştir. İnsan kalabalığının karanlıktan ışığa doğru çıkışları oldukça etkileyici bir biçimde resmedilmiştir. Resimde önde duran insanların aydınlıktan bir şey dinliyor gibi durmaları endişelerini dile getirmektedir. İnsanların giysi ve görüntüleriyle birbirlerine benzemeleri onları sanatçının gözünde sürü kategorisine soktuğunun işareti olarak düşünülebilir. Kuvvetli ışığa doğru insanların bakışları umudu temsil etmekle birlikte, yüzlerinde mutluluk ifadesi yer almamaktadır. Resimdeki yüzler incelendiğinde endişenin yanı sıra anlama çabası hissedilmektedir. Sanatçı dolaylı olarak bu insanların aslında karanlıkta yaşadıklarını sezdirmek istemiştir. Mümtaz Yener bu eseri ile bilinmezlik karşısında insanoğlunun alacağı pozisyonu illüstratif olarak anlatmıştır.

2.1.4. İbrahim BALABAN

Çocuk denilebilecek yaşta adi bir suç nedeniyle Bursa Cezaevi'ne düşen İbrahim Balaban'ın, resim yeteneği mahpushanedeki koğuş arkadaşı olan Nazım Hikmet tarafından keşfedilmiştir. Bu cezaevi yıllarında Balaban da Nazım Hikmet'ten ve birlikte yatmakta oldukları diğer siyasi suçlulardan etkilenmiştir. Bu etkileşim sanatçının dünya görüşünü değiştirmiş ve bunun izleri sanatçının resimlerine belirgin bir şekilde yansımıştır. Sanatçının "Damdakiler" başlığı altında üretmiş olduğu resimler bu ceza evi yıllarının ürünüdür. Balaban, çalışmalarında genellikle emekçi halk, kırsal kesim yaşamı, göç, çocuklar, haksızlık karşısında duyulan öfke, doğa ve çalışan Anadolu kadınları gibi konuları işlemiştir. Bunun yanında sanatçı birçok resminde figürlerin el ve ayaklarını abartılı bir deformasyon içinde resmetmiştir.

Mehmet Cevdet Anday'ın 26 Ekim 1953 tarihinde Akşam Gazetesinin sanat sayfasında yayınladığı değerlendirmesinde; İbrahim Balaban'ın bu yürek parçalayıcı konuları resmederken dahi araya umudu ve sevinci katmasını bildiğini ifade etmiştir (Anday, 1953).

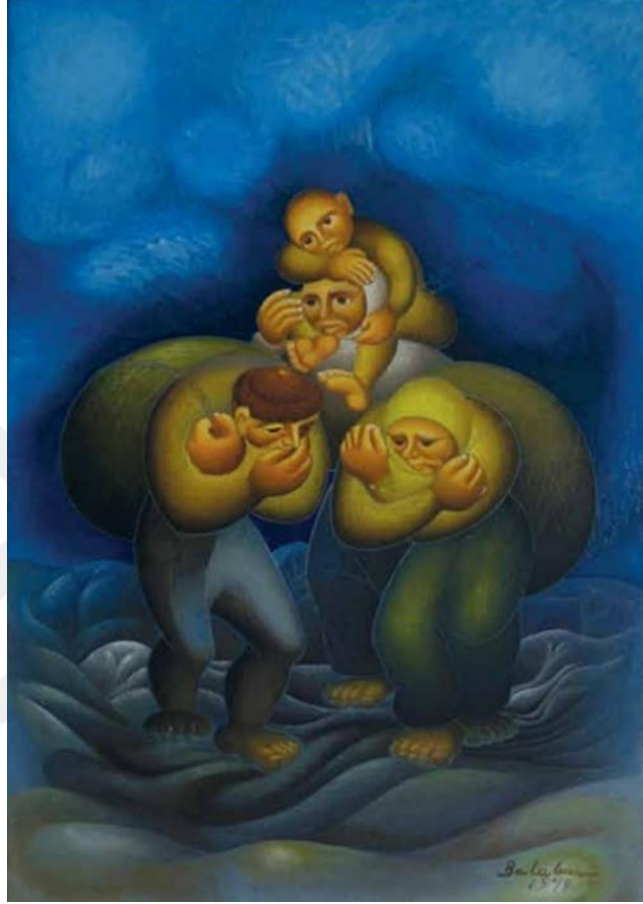
İbrahim Balaban'ın naif olduğu düşünülen eserlerinde, halk sanatının kompozisyon biçimlerinden yararlandığı ve özgün üslubuyla figürlerini deformasyona uğrattığı ileri sürülmüştür. Ayrıca sanatçı, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi öykülerden resimlerinde yararlanmıştır. İbrahim Balaban'ın pek çok resminde yararlandığı kompozisyon biçimi; yazmalarda da görülen; ortada yoğunlaşmış etrafına doğru açılım gösterme şeklindedir. Söz konusu kompozisyon biçimi, halk sanatında yer alan bir çeşit istifleme çeşididir (Ersoy, 1998: 164).



Görsel 2.8. İbrahim Balaban, “Fırın”, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x110 cm (Balaban, 2012: 66).

Sanatçının 1993 yılında yapmış olduğu “Fırın” adlı resminde (Görsel 2.8.) ana tema olan insan figürleri kompozisyonun ortasında yer almıştır. Bu figürler sıcak renklerle resmedilirken figürlerin çevresi soğuk renklerle dengelenmiştir. Resimde mavinin, morun, kırmızının, turuncunun ve sarının tonları kullanılmıştır. Balaban eserindeki figürleri gözlerinin, saçlarının ve başörtülerinin dışında fırındaki alevin tonlarıyla bezemiştir. Böylece eserin adını ve fırının işlevini izleyiciye unutamayacağı şekilde duyurmayı amaçlamıştır. Fırına ekmek atan kadın figürünün anatomik olarak diğer figürlerden oldukça büyük ve orantısız resmedilmesi, kadının fiziksel gücüne ve emeğine sanatçının gösterdiği saygıyı vurgulamaktadır. Kadın bir yandan çocuğunu emzirmeye, doyurmaya çalışırken diğer yandan da ekmek yaparak başkalarını doyurmaya çalışmaktadır. Balaban’ın figürlerin ayak ve ellerini büyük resmetmesi, bu insanların ayaklarının üzerinde durmak ve kuvvetli olmak zorunda kalmalarından kaynaklandığı izlenimi vermektedir. Ressam ekmeğe ve emeğe saygıyı ise sağ köşede ekmeğe doğru başını eğen figürle pekiştirmiştir. Ayrıca eserdeki çocuk figürlerinin pozisyonları ve yüzlerindeki ifadeden, çıkacak olan ekmeği bekledikleri anlaşılmaktadır. Resimdeki figürlerin toprak emekçilerini temsil

ettiği söylenebilir ve figürlerin giysilerinin alevin sarı, kırmızı ve turuncu renkleri ile aynı renkte olması toprak emekçilerinin tutsaklığını ve çıkmazını dile getirerek illüstre ettiğini düşündürmektedir.



Görsel 2.9. İbrahim Balaban, “Göç”, 1978, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm
(Balaban, 2012: 21).

Sanatçının “Göç” isimli resmine (Görsel 2.9.) bakıldığında, eserin ağırlıklı olarak soğuk renklerden oluştuğu söylenilebilir. Ancak resmin merkezine toplanan figürlerin genelinde sıcak renkler görülmektedir. Bu durum hem eserde sıcak soğuk dengesini sağlamış hem de resmin ana öğelerini resimde oldukça dikkat çekici bir hale sokmuştur. Ayrıca eserde Balaban’ın birçok resminde görüldüğü gibi merkeze istifleme söz konusudur.

Resimde kaygan olduğunu hissettiren bir zeminde, durmaya çalışan bir ailenin sırtındaki yüklerin ve çocuğun ağırlığıyla yol almaya çalıştıklarını görmekteyiz. Bu kaygan zemin ailenin illüstratif bir şekilde güvensizliklerini öykülemektedir. Fondaki koyu mavi rengin zaman dilimlerinden geceyi anımsatmaya çalışması, buldukları durumun zorluğunu göstermektedir. Figürlerin birbirlerine yumulmuş gibi kenetlenişi çaresizliklerine vurgu yaparken fondaki mavi zeminin dünyadaki yalnızlıklarını da vurgulamaktadır. Boşlukta yürüyorlar gibi ve bu dünyada kaybolmuşlukları eserde verilmeye çalışılmıştır. Kendi kendilerine sarılışları ise çaresizlikten güç toplamaya çalıştıklarına işaret etmektedir. Anne ve babanın arasında duran genç kızın ve omuzları üzerinde taşıdığı ufak çocuğun yüzlerinde umutsuzluk okunmaktadır. Ancak bu boşluğa bakışları, geleceği görme isteği olarak yorumlamak mümkündür. Gökyüzünün ise denizin girdapları gibi resmedilmesi gelecekteki belirsizliği hikâye etmektedir. Sanatçının bu eseri, göç temasını öyküleyici bir anlatımla resmetmesi nedeniyle illüstratif resme bir örnek sayılabilir.



Görsel 2.10. İbrahim Balaban, “Kadınlarımız ve Ayın Altındaki Kağınlar”, 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm (Balaban, 2012: 72).

İbrahim Balaban'ın “Kadınlarımız ve Ayın Altındaki Kağnılar” isimli resmine (Görsel 2.10.) bakıldığında isminden de anlaşılabilceği gibi sanatçı, şair Nazım Hikmet Ran'ın “kadınlarımız” adlı şiirinden esinlenmiştir. Resmin geneline mavinin tonları hâkimdir. Soğuk renklerin ağırlıklı olduğu eserde, kanı arabalarının tekerlekleri ve öküz figürleri sıcak renklerle resmedildiği için oldukça dikkat çekmektedir. Kanı arabalı kabile, çıkmakta olduğu tepelikte yay biçimini almıştır. Eserdeki bu yay formu, ortaya yerleştirilen ölü hayvanın kemikleri, yatık biçimde duran top ve onların solundaki arabayla dengelenmiştir. Sanatçı, kağnıları çeken kadınlara vurgu yaparak onların savaş sırasında orduya yardımcı olurken çektikleri sıkıntıları illüstratif bir biçimde aktarmıştır. Gerek kadınların topları çekerken öküzlere yardım etmesi, gerekse belki de sahip oldukları şeyleri (ölü hayvan ve bırakılan kanı arabası) mücadeleleri uğurda kaybetmeleri, bu durumu destekler niteliktedir. Adeta sanatçının bu eseri, Balaban'ın kendi özgün yorum ve üslubuyla birlikte, yoğun anlatım gücünden kaynaklı olarak, Nazım Hikmet'in “Kadınlarımız” adlı şiirinin bir illüstrasyonu niteliğindedir.

2.1.5. Mehmet PESEN

1923 yılında doğan sanatçı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim görmüştür. 1975 senesinde minyatürleri ana ilham kaynağı olarak seçmiş ve bu yönde ürettiği resimlerin konularını İstanbul görünümüleri, kent, güncel yaşam ve Anadolu köylüsü oluşturmuştur. Bu eserlerinde renkli büyük lekeleri ve boyutu küçük olan figürler kullanmıştır. Güvercinler, martılar, Karadeniz horonları, köyler gibi çalışmaları, küçük ve ince işçiliğin ürünleridir. Sanatçı'nın eserleri geçmişten bu yana Anadolu da var olmuş uygarlıkların efsanevi öyküleridir. Ayrıca Mehmet Pesen soyut sanattan da faydalanmıştır ve Batı sanatının arayışlarını eserlerinde izlemiştir (Girgin, 2009: 73). Sanatçı resimlerinde anlatımcı bakış açısıyla Anadolu folklorunu ve kültürünü bolca ele almıştır. Pesen'in eserlerinde önemli ölçüde minyatür etkileri olduğunu söylenebilir.

Minyatür sanatında eserin kenar ve köşelerinde farklı hikâyelerin anlatılması Pesen'in eserlerinde de bulunmaktadır. Köy Düğünü 'nü konu edindiği resimlerinde bu minyatürlerde olduğu gibi her köşede farklı bir hikâye yer almıştır. Ayrıca

Mehmet Pesen minyatürde bulunan bir diğer unsur olan yıldızı da eserlerine koymuştur. Eserlerinin kenar kısımlarını şerit şeklinde insan ve balık figürlerini ince bir titizlikle bezemiştir (Girgin, 2009: 74, 75).

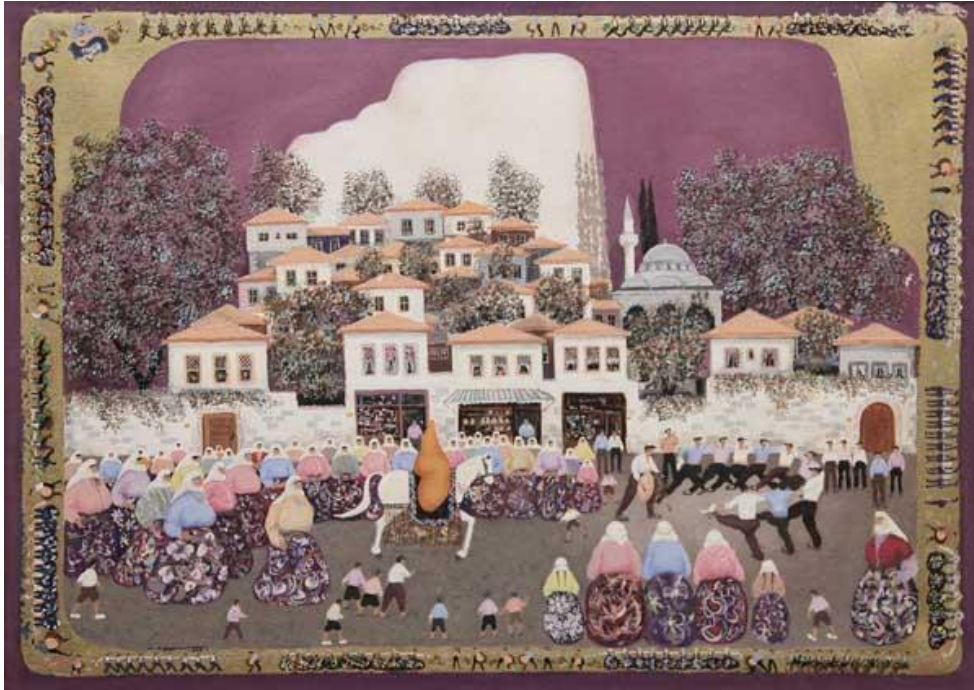


Görsel 2.11. Mehmet Pesen, "Kastamonu", 1956, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 80x120 cm ("Sanal", 2017).

Bir eğlence görüntüsünün yer aldığı bu resimde (Görsel 2.11.) ana unsur olarak yöresel elbiseli kadınlar ve iki davulcu bulunmaktadır. Fonda, figürlerin arkasında Kastamonu manzarası görülmektedir. Resimde Minyatürün yüzeysel ve düz resmetme tekniği açıkça görülmektedir. Davulcuların arasındaki kadınların folklorik giysilerinin üzerinde geyik motifleri bulunmaktadır. Kırmızı ve tonlarının ağırlıklı olduğu eserde, giysilerdeki kırmızıyla, soldaki davulcunun üstündeki yeşil tonlar eserde dengeli bir zıtlık oluşturmaktadır. Davulcuların üzerindeki yeleklerde folklorik giysi unsurları bulunmaktadır. Eserdeki kadınlar, vücutları, ayakları ve yüzleri biçimsel bir şekilde yandan resmedilmiştir. Bu durum Mısır sanatındaki figürleri hatırlatmaktadır. Şüphesiz uzunca bir gözlemin sonucu olan bu resimde minyatür etkileri ve resimde yer alan nakışların etkisi oldukça görülmektedir (Girgin, 2009: 76).

Ayrıca Mehmet Pesen'in "Kastamonu " isimli tablosunda ellerinde güç olan davulcu erkek figürlerin arasına sıkışmış kadınlarda hiç de oynayan, eğlenen bir

ifade yoktur. Tam tersine bu kadınlar erkek gücünün arasında hapsolmuş, avunmayı hemcinsinde arayan tutsak figürlerdir. Kadınların üzerindeki mağara resimlerini andıran geyiklerle nazar boncuğu simgeleri hem Anadolu kültüründe asırlarca var olan simgelerdir, hem de avlanmayı çağrıştırmaktadır. Arka planda Kastamonu'nun derin bir karanlığa bürünmüş olması kadınların hüznü ifadelerini ön plana çıkarmaktadır. Bu resim eğlenti görüntüsü altında gerçekte var olan Anadolu kadınının yazgısını dile getirmektedir denilebilir.



Görsel 2.12. Mehmet Pesen, "Gelin", 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm ("Sanal", 2015).

Sanatçının bu eserinde (Görsel 2.12.), adından da anlaşılacağı üzere, yöresel bir gelin alma karşılaşması resmedilmiştir. Düğünün naif formda ve detaylı bir şekilde anlatılmasıyla resim Türk kültüründe asırlardır var olan minyatür geleneğinin öğelerini taşımaktadır. Gerek insan figürlerinin giysileri, gerekse erkeklerin yöresel halay tiplmesi ve yapıların mimari özelliklerinden dolayı anlatılan olayın bir Anadolu köyünde geçtiği söylenebilir. Köy halkının köy meydanında toplanarak at üstünde gelen gelini davul eşliğinde halayla eğlenceli bir biçimde karşıladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca resmin dörtkenarını kapsayan bordürler ve içlerindeki süsleme gibi duran küçük halay çeken figürlerin resimle bütünleşen ayrı bir anlatım aracı oluşturduğu söylenebilir.

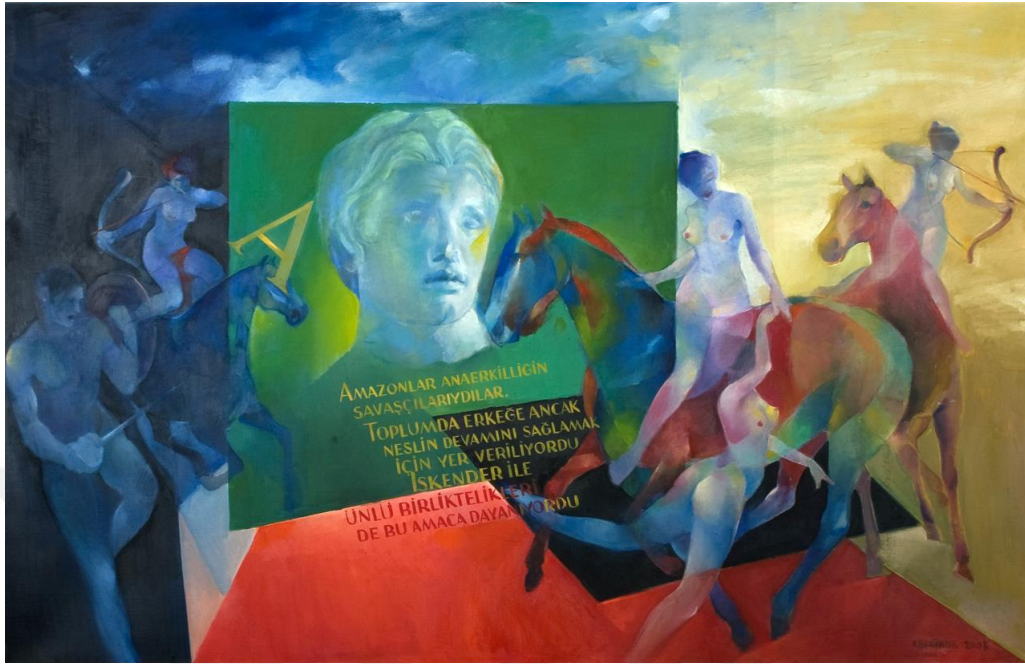
Konuları gereği Türk folklorunu ve "düğün" gibi bazı ritüelleri bolca ele aldığı ve ayrıntıya önem verdiği için, Mehmet Pesen'in resimlerinde masalsi bir yüksek anlatım gücü olduğu anlaşılabilir. Bu ayrıntılı anlatım çabası ve dile getirilen diğer özelliklerinden dolayı sanatçının eserlerinde yoğun olarak illüstratif etkilerin bulunduğu söylenebilir.

2.1.6. Kayıhan KESKİNOK

Kayıhan Keskinok Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olmuştur. Ardından Boğazlıyan'da öğretmenlik yapmıştır. İlk çalışmaları peyzaj ağırlıklı olan sanatçı, görev yerinde tanıştığı Rıfat Ilgaz'ın yönlendirmesi ve desteklemeleri sonucunda insan figürlerini de eserlerine katmaya başlamıştır. Geçmiş ile gelecek arasında gidip gelen sanatçının çalışmalarında, bir yandan Gılgamış ve eski Yunan destanlarından, diğer yandan 2000li yılların nesnel objelerinden yararlandığı görülmektedir. Resimlerinde kendisinin de belirttiği gibi düşlerinden ilham almaktadır. Tablolarında resmettiği hikayeleri adeta ağırlıksız ortamda üst üste bindirmelerle anlatan Keskinok fantastik gerçekçi bir sanatçı olarak tanımlanabilir (Kahramankaptan, 2001: 175, 176).

Hayvan ve insan anatomisini çok başarılı olarak resmeden sanatçı, çizimlerinde erkek figürleri yerine bazen erkeklikle özdeşleştirdiği boğa, horoz, koç figürlerini simgesel olarak kullanmıştır. Buna karşın Keskinok, dişi hayvan imgesini kullanmaz, kadını hep kadın olarak resmeder ve resmettiği tüm kadınlar güzeldir. Eserlerinde insanoğlunun tutku, korku, cinsellik ve kıskançlık gibi hayvansal güdülerden kaynaklanan dolayısıyla değişmeyen duygularını anlatma çabasında olan sanatçı, bu amaçla çalışmalarında özellikle mitolojiden ve destanlardan yararlanır; diğer yandan güncel bir spor olan buz pateni veya sörf yapan genç kadın ve erkekleri resmeder (Kahramankaptan, 2001: 176, 177).

Son çalışmalarında eserlerine yabancılaştırma etkisini katabilmek için epik tiyatro geleneğinden yararlanan sanatçı, çubuklar, iskambiller gibi geometrik şekiller kullanmıştır. Böylelikle hayatın artık bu tablodaki gibi yaşanmadığına vurgu yapmıştır (Kahramankaptan, 2001: 177, 178).



Görsel 2.13. Kayihan Keskinok, "Amazonlar", 2003, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 125 x 195 cm ("Sanal", 2017).

Sanatçı Kayihan Keskinok'un 2003 yılında yaptığı "Amazonlar" adındaki esere (Görsel 2.13.) bakıldığında resmin büyük bir kısmının mavi tonlarında olduğunu görüyoruz. Soğuk renklerin ağırlığı, resmin sağ tarafındaki sarı ve kahverenginin tonlarıyla kırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca tuvaldeki renklerin dağılımları oldukça dengelidir. Kendini düşsel gerçekçi bir sanatçı olarak tanımlayan Keskinok'un, Amazonlar adlı resminde geçmişle gelecek arasında bir köprü olduğunu ve bunun ancak düş gücüyle gerçekleşebileceğini göstermeye çalıştığı düşünülebilir. Keskinok'un resimde bir metne yer vermiş olmasının, görselle gerçek anlamı yakalamak gerektiğine olan inancını vurguladığı söylenebilir. Sanatçı, kadın savaşçıların olağanüstü ustalıklarının hikâyesini, kadınların atlarla olan konumlarında görselleştirmiştir. Atların üstünde dans edermiş gibi bir rahatlık ve estetikle resmedilen kadınlar, onlarla bütünleşmiş gibidirler. Resmin ortasında yer alan iç içe geçmiş iki at görüntüsü, adeta bu amazon savaşçılarının değişik zaman dilimlerinde de aynı ustalığı gösterebildiklerini hikâye etmektedir. Resimde bir diğer dikkat çekici unsur ise hiçbir kadın figürünün atlar üzerinde tam olarak oturmayışlarıdır. İskender'in büstündeki ifade bile bir anlamda gördükleri

karşısındaki hayreti dile getirmektedir. Erkek savaşçı figürünün kalkanını korkudan siper etmesi kadınların erkekler karşısında savaşı kazandığının işareti olarak düşünülebilir. Bildik ölçülerin, duruşların işlemediği bu resimde gerçekçi bir şekilde çeşitli zaman dilimlerini, hem gökleri farklı renklerle bezemesinde hem de sağdaki atın üst üste resmedilmesinde görmekteyiz. Resimde, Keskinok kullandığı renklerle gerek sabahın erken saatlerinde gerekse gecenin karanlığında savaşılabilen amazonlara adeta bir övgü düzmektedir. Sanatçı “A” harfini İskender’in büstüne dışardan yapıştırmış gibi eklemekle sanki günümüzün görsel gerçekliğini vurgulamaktadır. Ayrıca, büstün yeşil alan içinde yer almasıyla İskender’in amazonlarla olan ilişkisinin esas itibariyle üreme amaçlı olduğu düşünülebilir. Resimdeki düzlemlerin yeşil, siyah ve kırmızı farklı renklerde birbiri üzerine binecek şekilde oturtulması, bir bakıma zaman ve mekân farklılığına işaret etmektedir. Şiirsel bir anlatımın çizime uyarlanması resme fantastik bir hava vermektedir. Keskinok’un bu eseriyle, İskender’in Amazon kraliçesiyle ilişkisine dair tarihi söylenceyi illüstratif olarak anlatmış olduğu söylenebilir.



Görsel 2.14. Kayıhan Keskinok, “Karadeniz Düğünü”, 2003, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x94 cm (“Sanal”, 2017).

Keskinok'un, 2003 yılında, 64x94 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya kullanarak yaptığı "Karadeniz Düğünü" adlı bu tablosunda da, (Görsel 2.14.) aynı konunun işlendiği diğer eserlerinde olduğu gibi, ağırlıklı olarak mavi ve mavi tonlarını kullandığı görülmektedir. Bunun resmedilen bölge ve konuma uygunluk açısından özellikle önem taşıdığı söylenebilir, ancak Keskinok yer yer dağınımlı bir biçimde kullandığı sarı ve kırmızı gibi sıcak renklerle Karadeniz'in koyu atmosferini kırmış ve resme canlılık kazandırmıştır. Resimdeki iskelenin sağa doğru yönelen duruşunu, iskeleye en yakın teknenin pozisyonu dengelemiştir.

Sanatçı eserinde yöresel imgeleri renk ve ışık oyunları ile adeta sesli kılmıştır. Yerel bir düğünü anlatan resim Karadeniz yöresindeki folkloru, teknede ve iskelede bir dizi genci resmin merkezine yerleştirmiştir.

Resimde dikkat çeken önemli özelliklerden biri de resme hareket duygusunun kazandırılmış olmasıdır. Söz konusu hareket duygusunun, rüzgârda salınan bayrak ve flamaların hareketli görünüşleri, ön planda iskele üzerinde ve arkadaki geminin kış tarafında horon tepen erkek figürleriyle ve direğe tırmananlarla belirgin bir biçimde görselleştirilmiş olduğu söylenebilir. Geride tekne üzerinde dikine duran gelin ve damatla birlikte her iki teknede onların çevresine iki farklı düzleme yerleştirilmiş figürlerin durağan görünüşlerinin horon tepenlerin estetik beden hareketleriyle belli düzeyde bir karşıtlık oluşturulduğu, böylelikle resmin iletmediği hareket duygusunun daha da belirgin kılındığı düşünülebilir. Denizde, gökyüzünde, teknelerin üzerinde ve iskele düzlemindeki renk ve ışık yansımalarıyla ise, hem hareket duygusunun pekiştirildiği, hem de bunun resme büyümlü bir anlam ve neşe kattığı ve canlılığını arttırdığı söylenebilir. Ayrıca Keskinok, Karadeniz yöresindeki insanların deniz ile olan ilişkisine, gelin alma töreninde sanki denizden kız alıyormuş izlenimi verilerek vurgulamak istemiştir.

Özetlemeye çalışılan bütün bu durum, bir yandan toplumsal bir olay olan düğünün ciddiyetini yansıtırken, bir yandan da içinde barındırdığı sevincin imlendiğini düşündürmektedir.

Ressamın burada da bindirme tekniğini ölçülü olarak kullandığından, yatay ve dikey çizgilerle teknelerin eğik çizgileri ve horon tepenlerin eğimli bedenleriyle

oluşturulan karşıtlığın kompozisyonun dengeli yapısına ayrıca katkıda bulunduğundan da söz etmek gerekiyor.

Keskinok, kullandığı düşsel renklerle Karadeniz insanının geleneksel yaşamından bir sahneyi öykülemektedir.

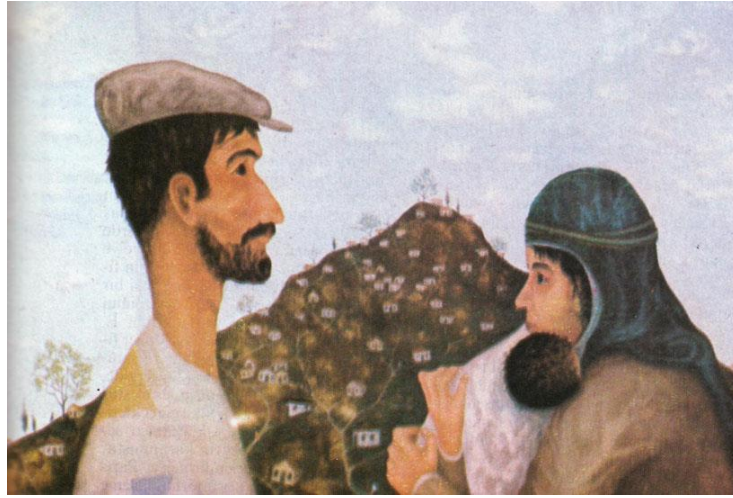
2.1.7. Nedim GÜNSÜR

1950'li yıllarda figüratif, dışavurumcu bir tutumla maden işçilerinin hayatlarını konu edinen eserler üretmiş olan sanatçı, 1960'lı senelerden sonra şehir hayatı ve bu hayatın sorunlarını konu edinmiştir (Sanal-10).

Günsür'ün eserleri, aslında oldukça gerçekçi bir tutum taşımaktadır (Sanal-11).

"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" (Girgin, 2009: 81).

Günsür'ün Yerel bir duyarlılıkla ürettiği eserlerinde, figürü kurgulayışındaki ve biçimlendirişindeki hesaplamalar oldukça dikkat çekicidir. Sanatçı, şehirleşme sürecinde modernleşen, yaşamın kaçınılmaz sonucu olan gelişmenin, köy yaşamına, insan yaşamına ve köylerden şehirlere göç eden insanlara olan yansımalarını resimlerinde dile getirmiştir. Bunun yanı sıra şematik bir şekilde düzenlediği gecekonduları, burada yaşamlarını sürdüren insanların katlandığı zorlukları ve yıkılan evleri karşısındaki tutumları konu edinmiştir (Hanay, 2009: 150, 151).



Görsel 2.15. Nedim Günsür, "Köylü Ailesi", 1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72,5x92,5 cm
(“Sanal”, 2015).

Sanatçının “Köylü Ailesi” (Görsel 2.15.) isimli resminde ana unsur olarak bir aile yer almaktadır. Eserin sol tarafında köylü kasketiyle bir baba figürü, sağ tarafında ise bir anne kucağında bebeğiyle görülmektedir ve anne bebeğini sımsıkı sarmaktadır. Anne figürünün başında yöresel bir başörtüsü ve onun üzerinde yeşil bir bağ bulunmaktadır. Ayrıca başörtüsünün bağlanış şekliyle sanatçı belli bir yöreyi vurgulamıştır. Kıyafeti yamalı erkek figürü adeta karşı boşluğa bakar gibi resmedilmiştir. Arka plandaki dağın üzerinde birçok ev yer almaktadır. Göç temasını eserlerinde işleyen Günsür’ün bu konuya özel bir ilgi duyduğu söylenebilir. Resmin yapılış tarihi de Türkiye’deki göç olayının yoğun olduğu döneme denk gelmektedir (Girgin, 2009: 83).

Sanatçı Nedim Günsür’ün bu eserinde ön plandaki aile grubunun fertlerini oluşturan anne, çocuk ve baba ile arka plandaki tepeliğin üzerine kurmuş köy arasında organik bir bağ bulunmaktadır. Ön plandaki erkek ve kadın figürlerinin birbiriyle bakışimli konumları aralarında kurulan sözsüz ilişkiye dikkat çekmektedir. Sanki bu bakışım ve konumlandırma ailenin köyden şehre göç etmek ya da köylerinde kalmak arasında ikilem yaşadıkları yansıtılmaktadır. İzleyicide ailenin karar vermek üzere olduğu ve sanki köylerini bırakıp gideceklermiş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Ayrıca Sanatçının kullandığı figür biçimleri, Günsür’ün figür karakteristiğini de yansıtmaktadır. Fonda bulunan yeşil tepenin üzerinde konuşlanan evler ile köy yaşamı betimlenmiş ve uzakta yemyeşil bir köy görünümü fonda

birakılmıştır. Durağanlığın baskın olduğu açık havada resmedilen unsurlar kapalı kompozisyona yerleştirilmiştir. Bu çalışmada anlamsal olarak görünenin altında derin bir anlam ve toplumsal bir ironi bulunmaktadır (Hanay, 2009: 153).

Hanay'ın da yorumunda belirttiği gibi, tablonun adı "Köylü Ailesi" olmakla birlikte izleyicide bıraktığı etki göç ve ayrılıktır. Cılız ağaçları ile pek de verimli görünmeyen köyün toprakları arkada bırakılmıştır adeta. Ancak erkek, kadın ve çocuk birlikte mi ayrılacaklar, yoksa kadın ve çocuk geride bırakılıp, erkek yabancı diyarlara iş aramaya mı gidecektir? Resimdeki figürlerin renklerine ve nereye baktıklarına dikkat edildiğinde ikinci olasılık daha yoğun hissedilmektedir. Kadın ve köy daha koyu renklerde boyanmış, buna karşın gökyüzü ve erkek daha açık renklerde boyanmıştır. Ayrıca kadının yüzünde soru soran, medet uman bir ifade olmasına karşın, erkek kadına değil uzaklara bakmaktadır. Uzaklara bakarak sanki kendi kendine soru sormaktadır. "Nasıl olacak bu sene ürün, geçinebilecek miyiz, beni neler bekliyor, başarabilecek miyim?" gibi sorular akla gelmektedir. Belki de, nasıl gideceğini, orada nelerle karşılaşacağını, geride bıraktıklarının onsuz ne yapacaklarını düşünmektedir. Günsür'ün usta fırçası karısının başı üzerinden uzaklara kaygı ile bakan yamalı giysili köylü adama bütün bu soruları sordurmuş gibidir.



Görsel 2.16. Nedim Günsür, "Balıkçı Kulübesi", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x35cm (Ersoy, 1998:

Sanatçının “Balıkçı Kulübesi” (Görsel 2.16.) adlı resmine bakıldığında eserin geneline mavi rengin hakim olduğu söylenebilir. Resmin alt kısımlarında kullanılan kahverengi üst kısımdaki çardak ve kulübenin üst katındaki koyu renklerle dengelenmiştir. Nedim Günsür “Balıkçı kulübesi” adlı resminde ilk bakışta sade bir yaşam süren insanların dingin hayatlarını yansıtıyor gibi görünse de aslında bu kişilerin kaygılarını ve denize tutsak olan yaşantılarını resmetmektedir. Ayrıca kulübenin önünde oturan yaşlı adam dışındaki tüm insan figürlerinin denize doğru bakmaları, denizden gelecek umutlarını betimlemektedir. Yaşlı adamında belki çalışma zorlukları yüzünden kulübenin önünde oturarak satacağı balıkları beklediği izlenimi taşımaktadır. Uzaklara bakan erkek, kadın ve çocukta; adeta boşluğa, kendi hatıralarına bakan yaşlı adamda, hatta balıkçı ağını ören figürlerde bile bir kaygı ve tutsaklık hissedilmektedir. Resim geride kalmış gibi duran kişilerin aslında kaygılarıyla gidenin yanı sıra gittiklerini anlatmaktadır. Geride kalan aile fertleri karada gibi dursalar da bastıkları kahverengi toprak adeta deniz gibi dalgalı resmedilmiştir. Balıkçı ağını onaran kişiler de sanki bir salın üzerinde durmaktadırlar ve ağı bir yelken gibi açmışlardır. Dört kütük arasına çekilmiş olan gölgelik bile balıkçı ağını andırmaktadır. Bu insanların karada olsalar bile denize olan tutsaklıklarını simgelemekte olduğu düşünülebilir.

Balıkçı ailesinin bu ikilemli yaşamı ev motifine de yansıtılmıştır. Evin üst katı karadaki her hangi sevimli bir eve benzerken alt katı yıpranmıştır, kapı ve pencereler ardına kadar açık tutulmuştur, adeta denizin sunacağı tehlikelere açık olduğunu anımsatmaktadır. Eserde kaygı içinde bekleme durumu resmin neredeyse tamamında hissedilmektedir. Sanatçının bu balıkçı yaşamına ait unsurları kuvvetli bir şekilde hissettirmesine adeta sahnelemesine dayanarak Nedim Günsür’ün bu resminde illüstratif etkilerin yer aldığı söylenebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi sanatçının eserlerinde resim-edebiyat ilişkisinin yoğunluğundan ve bununla ilgili olarak romanlarda geçen olayları resmettiği gerçeğinden ve bunun yanı sıra Günsür’ün resimlerinde Anadolu insanının köy, deniz yaşamı sorunlarını ve göç olgusunu betimlediğinden sanatçının eserlerinde illüstratif etkiler bulunduğu söylenebilir.

2.1.8. Nuri ABAÇ

Sanatçı eserlerinde geleneksel ve yerel motifler üzerine inşa edilmiş bir fantastik düzen oluşturmaya gayret etmiş ve bu olağanüstü masalı resminde gerçekleştirmeyi ölümüne kadar sürdürmüştür (Sanal-12).

Nuri Abaç'ın eserleri, 1970 öncesi ve sonrası olarak iki dönem altında incelenebilir.

1970 öncesi eserlerinde, Anadolu mitolojisinden ilham alınan iri yapılı figürler, gerçek üstü varlıklar, insanüstü yaratıklar görülmektedir. Fantastik dönem olarak da isimlendirilebilecek bu eserlerin arkasından, geleneksel Karagöz betimlemelerindeki form anlayışının güncel hayata uygulandığı yöresel bir beğeni sıkça görülmeye başlar. Sanatçının iki dönemini de birleştiren ortak unsur ise fantastik bir yorumun temel alınarak benimsenmesidir (Sanal-13).

Başkan'ın, Abaç hakkında; *“Anadolu kültürlerinden esinlendiği tablolarında kendine özgü teknik üslubuyla zengin ve renkli bir tarihi kolaj dünyası yaratmıştır. Abaç, geçmişin içinden süzülüp gelen konularını kendisine özgü desen ve renklendirmesiyle son derece ilginç örnekler ortaya koymuştur”* (Başkan, 2007: 98, 99) biçiminde açıklaması vardır.

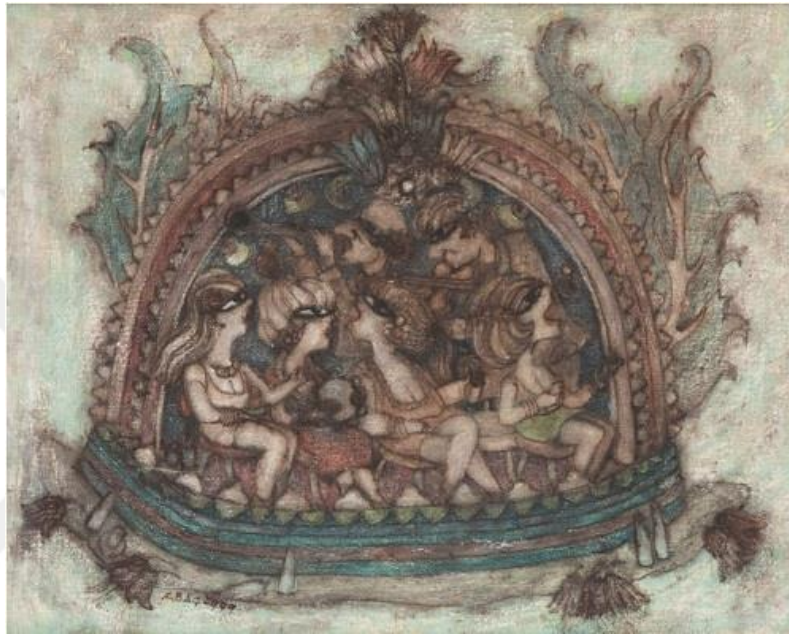
Sanatçının resimlerinde mekân ve figür algılarına ait biçimlerin gerçek üstü olduğu görülür. Bu doğadan farklı renk kullanımı ve biçim, sanatsal doğruların hayal dünyasında arandığını gösterir. Perspektifin yer almadığı hayali mekânlar yüzey içerisinde boşlukta bırakılmıştır. Mimar olarak çalışan sanatçının resimlerinde hayali tasarımların ince hesaplamalarla yapıldığı anlaşılmaktadır. Süsleme sanatlarından ve Minyatürden yararlanarak oluşturduğu eserlerinde sade bir anlatıma ulaşan Abaç'ın, mutluluk duygusuna gerçekten önem verdiği gözlenmektedir (Öztürk, 2013: 116). “Görsel 38” ve “Görsel 39” den de anlaşılacağı gibi sanatçı resimlerini masalsı ve anlatımcı bir dille tamamlamış ve eserlerinin kaynağını Anadolu tarihine ve mitolojiye dayandırmıştır. Resimlerine kaynak olma açısından metin ve hikayeleri kullandığından dolayı sanatçının resimlerinde illüstratif etkiler olduğu söylenebilir.



Görsel 2.17. Nuri Abaş, "Nuh'un Gemisi", 1987, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x115 cm ("Sanal", 2015).

Nuri Abaş'ın "Nuh'un Gemisi" (Görsel 2.17.) adlı resmi sanatçının birçok resmi gibi yine kapalı kompozisyonda resmedilmiştir. Resimde yer alan ana figür eserin tam ortasındadır. Resmin geneline yayılmış soğuk renkler merkezde yer alan sıcak renklerle dengelenmeye çalışılmıştır. Geminin üzerinde bordür şeklinde bulunan yeşil renk, geminin üzerindeki ağaçların yeşilliği ile tamamlanmıştır. Tabloda masalsi öğelerin uçucu renklerle ve bezemelerle verilmesi, ağaçların arasında yolculuğa kuşlarla, kalamarlarla eşlik etmesi, farklı yaş, kültür hatta ırklardan insanların bulunması, şemsiye ve çeşitli çalgı aletlerinin ince detaylarla öne çıkması tam bir cümbüş havası yaratmaktadır. Ayrıca gemi, orada bulunan insanların ortak kaderini sergilemektedir. Gemi içindeki içinde ortak kaderlerini paylaşan bu insanlardan bazıları, gemideki ayrı ayrı bölmelerde kendi hayatlarını yaşamaktadır. Ancak, figürlerin bir kısmı bu ortak yaşama tümüyle katılmakta hatta belki onu güzelleştirmek için çalgı aleti çalmakta etraftaki kuşları severek doğa ile ilgilenmektedir. Geminin üstünde bulunan yaşlı adamın ağaca ve kuşlara bakışındaki sevecenlik doğanın önemini kavramış olmanın bilgeliğini yansıtmaktadır. Bunun

yanında geminin üstünde yer alan çok sayıdaki kuşla denizde bulunan birçok kalamar veya mürekkep balığının gemiyle ilgilenmesi izleyicide merak uyandırmaktadır. Abaç'ın resimlerinin birçoğunda yer alan şemsiye imgesi, hayatta insanın kendini koruması için edindiği malların ve mülklerin çoğunun aslında işlevsiz süs objelerinden öteye geçemediğini anımsatmaktadır. Resmin yoğun hikayesel anlatım biçimi illüstratif olarak nitelendirilebilir.



Görsel 2.18. Nuri Abaç, "Hacivat Kayığı", 1979, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x82 cm ("Sanal", 2015).

Nuri Abaç'ın "Hacivat Kayığı" (Görsel 2.18.) isimli yağlı boya tablosu, yorumlanan diğer eseri gibi kapalı kompozisyonda resmedilmiştir. Resimde yer alan bezemeler çoğunluklu olarak ağaç ve çiçeklerle oluşturulmakla birlikte ana sahneye yani yaşamın özüne nüfus edememiştir. Belki de resimde yer alan insan figürlerinin kendi iç dünyalarına ve sınırlı yaşamlarına sıkışarak, doğayı içselleştiremedikleri düşünülebilir. Soluk renklerin hakim olduğu eserde ana konu merkezde toplanmıştır. "Hacivat kayığı" olarak isimlendirilen eser aslında kayıktan ziyade bir tiyatro sahnesi ya da şekil ve çerçeve bezemelerinden dolayı bir tiyatro locasını anımsatmaktadır. Kara gözlü, şuh tavırlı kadınlar meşk etmekte, Hacivat'la Karagöz ise bu sahneye çalgıları ile eşlik etmektedirler. Abaç'ın bu eserinde de sazlı sözlü bir cümbüş havası olduğu görülmektedir.

2.1.9. Mustafa ASLIER

Türkiye'de Özgün Baskı Resmin kuramsallaşıp yaygınlaşmasında ve sanat eğitiminde tartışmasız bir yer almasında önemli rol almış, pek çok araştırma, kitap ve makale yayınlamış ulusal ve dünya müzelerinde eserleri sergilenen öncü bir sanatçıdır (Tosun, 2008: 19).

Aslier, ilk oyma baskı çalışmalarına öğretmen okulunda başlamış, 1946-49 yıllarında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Refik Epikman, Malik Aksel ve Şinasi Barutçu gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. 1946 yılında ilk taş baskılarını yapan sanatçı, ileriki yıllarda, Matbaa Meslek Lisesi'ndeki resim öğretmenliği sırasında, metal oyma baskı çalışmalarına başlamıştır. Türk folklorundan etkilenen sanatçının, kırsal insanın duruş ve hareketlerini, dramatik, dinamik ve zengin, ancak yalın bir stilize anlatımla resimlediğini görmekteyiz (Sanal-14).



Görsel 2.19. Mustafa Aslier, “Halk Oyunu”, Ahşap Oyma Basma, 1996, 120x45 cm (Tosun, 2008: 98).

“Halk Oyunu” adlı eserdeki (Görsel 2.19.) figürlerin üst üste ve büyüklük küçüklük bir biçimde resmedilmesi kompozisyona hem devinim, hem de güç katmaktadır (Tosun, 2008: 98). Resme bakıldığı zaman hemen görüleceği ve eserin adından da anlaşılacağı gibi, sanatçı Türk Halk Oyunu konusunu ele almıştır. Resminde ilk göze çarpan ön plana yerleştirilmiş biri kadın diğeri erkek olmak üzere iki figürdür. Bu iki figürün duruş şekilleri itibarı ile oynamakta oldukları, iki figürün arkasında yer alan diğeri iki küçük figürünse davul ve zurna çaldıkları açıkça görülmektedir. Gerek davulcu ile zurnacının, gerekse resimde yer alan oynayan figürlerin uzun çoraplı, cepkenli ve başlıklı folklorik kıyafetleriyle resimlemesi sanatçının, halk oyununun Türk halk kültüründe ve toplumsal yaşam içinde önemli bir yeri olduğunu vurgulamaya çalıştığının göstergesidir. Bunun yanında resimdeki kadının sol elinin bulunduğu yere bakıldığında gözümüze dairesel bir form çarpmaktadır. Bu form yukarıda bulunduğu ve yarısının beyaz diğeri yarısı kırmızı resmedildiği için hem güneş hem de ay olarak anlaşılabilir. Hem güneş hem de ay olarak anlaşılabilen bu formla sanatçı belki de geçen zamanı ifade etmek için böyle bir anlatım yolu seçtiği söylenebilir.



Görsel 2.20. Mustafa Asher, “Güreşçiler”, Linolyum Oyma Basma, 26,5x44 cm (Tosun, 2008: 106).

Tosun'a göre, "Güreşçiler" (Görsel 2.20.) adlı çalışmada gerek üstte gerekse altta yer alan güreşçi figürlerinin davulcu, zurnacı ve izleyicilere göre daha açık tonlarda resmedilmeleri lekese bir bütünlük içinde güreşçilerin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Eserdeki sağlam simetrik kurgu dikkat çekmektedir. Sanatçı figürlerinde açık, koyu, orta tonlarda üçgen formları kullanarak "güreşçiler" eserindeki "güç" imgesine vurgu yapan piramidal geometriden yararlanmıştır (Tosun, 2008: 108).

Sanatçı, "güreşçiler" isimli resminde Türk kültüründe yine önemli bir yere sahip olan güreş konusunu ele almıştır. Eserde ilk göze çarpan unsur, simetrik olarak düzenlenen iki güreşçi ve arkada ayakta duran figürdür. Bu üç güreşçi figürü resimde üçgen bir kompozisyon yaratmıştır. Sanatçının simetrik ve neredeyse aynı görünen güreşçileri resimlemesi izleyicide eşitliği çağrıştırdığı söylenebilir. "Halk Oyunu" adlı resminde olduğu gibi sanatçı davul ve zurna unsurunu bu resimde de kullanmıştır. Davul ve zurna çalan iki kişi ortada ayakta duran güreşçinin sağ tarafında yer alırken sol tarafta ise diğer figürlerden farklı giysisiyle ve oturmasıyla dikkat çeken figür ve onun hemen sağ tarafında ayakta bir figür, bunların önünde ise su testileri ve yağ tenekesi bulunmaktadır.

Hem "halkoyunu", hem de "güreşçiler" isimli resimlerde görüldüğü gibi, sanatçı bu iki eserinde geleneksel Türk halk oyununu ile yine geleneksel yağlı güreş karşılaşmasını resimlerken figürlerin özgün kıyafetlerinin aslına uygun olmasına özen göstermiştir. Bu nedenle, Türk insanın yaşayış ve geleneklerini yansıtmaya çalışmıştır. Her iki eserde de toplumsal Türk geleneğinde yer alan folklorik nitelikte bir etkinliği aslına uygun bir biçimde az renk kullanarak biçim kaygısı taşıyan stilize bir yaklaşımla anlatmaya çalışmış olması nedeniyle, söz konusu resimlerin illüstratif etki taşıdığı söylenebilir.

2.1.10. Yüksel ARSLAN

Yüksel Arslan, 1952 yılında İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun oldu. 1953-54 yılları arasında İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nden eğitim aldı. Bölümünün Anadolu'nun çeşitli yerlerine düzenlediği gezilere giderek, Anadolu uygarlıklarının çeşitli eserlerini ve geleneksel sanatları inceledi (Sanal-15).

Raymond Cordier ve André Breton aracılığıyla 1962’de Paris’e davet edilip yerleşen Arslan, Paris’te *Planus-phallus-micrococus* ve *Homunculus-cucus-palus* serilerini yaratıp, orada ki entelektüel cemiyete katılan sanatçı felsefi, sosyolojik, sanatsal ve kültürel yazıların etkisiyle eşsiz bir sanat çalışmaları bütünü oluşturmaya başlamıştır. Arslan, Fransızcadaki “ure” ekiyle İngilizcedeki “art” kelimesini, bütünleyerek sunduğu “arture” kelimesiyle adlandırdığı serideki eserlerini otlar, toprak, taşlar, bitkiler hatta bazen idrar ve kan ile resmetmiştir (Sanal-16).

Arslan’ın numaralar vererek yarattığı Arture’ler bir bakıma Osmanlı minyatürlerini anımsatan süreklilikle, tarih öncesinden bu zamana düşsel bir dünya içerisinde insan doğasını neredeyse sinematografik akışla izleyiciye sunarak izleyiciyi bu düşsel dünyanın içine davet etmiştir. Bu eserleri Arslan’ın içselleştirmiş olduğu kültürün, bilinçaltından gelen ürünleridir. Arture’ler ne Yüksel Arslan’ın bireyselliğini vurgulayan eserler ne de kişiye özgü hayal veya rüyaların temsilidir. Arslan’ın bu süreç içerisinde aldığı en büyük zevkin araştırmacı kişiliğiyle incelediği kitaplar ve topladığı malzemelerdir. Ancak Arture’lerin belgeleyici yönünü açığa çıkararak, aracı bir görevde üstlenmiş olduğu düşünülebilir (Gencer, 2013: 88, 89).

1960-67 yıllarında Arslan Nietzsche etkisinde kalarak, 1969 yılı sonrasında Karl Marx etkisine girmiştir. Bu bağlamda On dört adet Arture üreterek Yabancılaşmalar serisini Karl Marx’ın elyazmalarından yola çıkarak üretmiştir. Ardından sanatçı Marx’ın *Das Kapital*’ini resimlemeye karar vererek 1969-75 yılları arasında *Das Kapital* serisine ait 30 adet Arture üretmiştir (Sanal-17).

80’li yıllarda kitap olarak derlenen bu ilk diziyi *Etkiler, Auto-Artures* ve *İnsan* serileri takip etmiştir. 1986 yılında, Aleksandr İvanoviç’in *Yaşamın Kökeni* adlı eserinden yola çıkarak sözü edilen “İnsan” serisine başlamıştır ve 2000 yılına kadar *İnsan* serisine ait Arture’ler üretmiştir (Sanal-18). Ayrıca sanatçının diğer birçok sanatçıdan farkı ilk sergisi sonrasında Toplumcu konulara eğilmiş olmasıdır. Bunun yanında sanatçının doğulu gibi düşünüp, batılı sanat anlayış ve akımlarını devşirip Arslan’dan önceki birçok Türk ressamın tersi bir üslup sergilediği söylenebilir. Sanatçı arkaik ve ilkel bir şekilde teknik kullanıp lakin bunun yanında batılı düşünce sistemiyle resimlerini oluşturmuştur (Turan, 2007: 42).

Arslan'ın Fransa'da resimleri, Paris haricinde, Rennes Sarcelles, ve Nice'in dahil olduğu birçok şehrin yanında Fransa dışında Prag Ulusal Galeri'de ve Viyana Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir (Sanal-19). 1968 de Türkiye'ye geri dönüşü ele alınmazsa vefatına kadar çalışmalarına Paris'te devam etmiştir (Turan: 2007, 26). Sanatçının “vasiyetim” diye adlandırdığı İnsan serisi üzerine Paris'teki atölyesinde çalışmaya devam ederken 20 Nisan 2017'de Paris'te vefat etmiştir. (Sanal-20).

Ferit Edgü, Yüksel Arslan'ın resimleri hakkında;

“Yüksel'in resmi, hiç değilse 1968'lere değin, bir değişimler sanatıdır. Atları çizerken insanları çizdi. Çiftleşmeleri çizerken mutsuzlukları, tekleşmeleri çizdi. Mezar taşlarını insanlaştırdı. İnsanları mezar taşı durumuna getirdi...

Yüksel, hiçbir zaman bir çıplak, bir nature-morte, bir görünüm resmi yapmadı... Bir takım düşünceleri resimledi. 'Öyleyse bir illüstratör' denecek. Evet, ama bir ayrımla: Yüksel, Sade'ı, Nietzsche'yi, Jarry'yi yorumlamıyordu resminde. Onların çizgisindeki kendi düşüncesini resme aktarıyordu. Bu düşüncayı resmediyordu.

Resimlemek/Resmetmek. İki ayrı kavram. Yukarıda sözünü ettiğim ayrım burada beliriyor: Yüksel Arslan bir düşüncayı resimleyen değil, onu resmedendir. İllüstratörlüğünü bu anlamda yorumlamak gerekir.

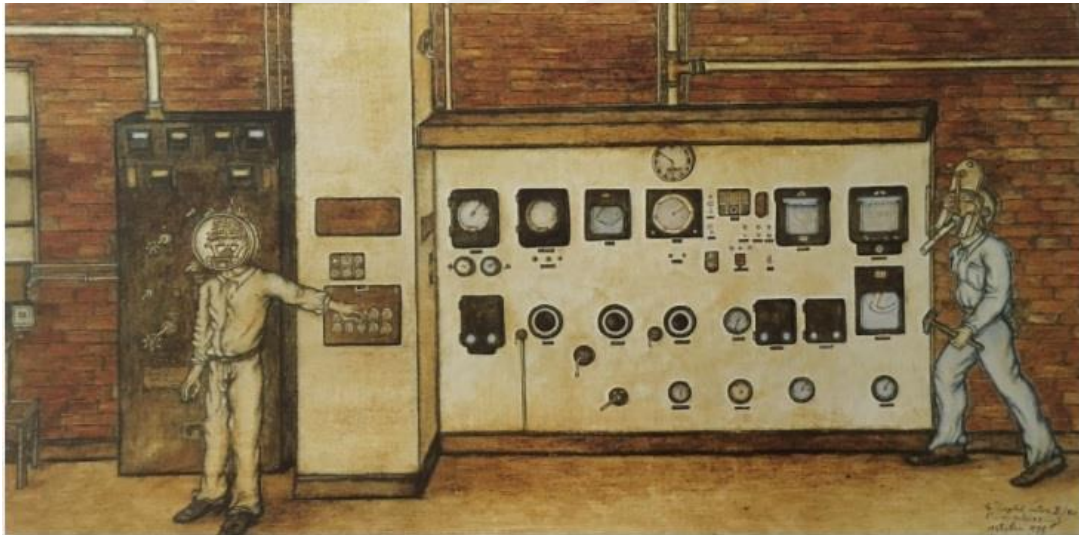
... Yüksel'in resimlerindeki insan figürlerinin değişimi. Bu değişimi izleyecek olursak, Yüksel'in, geçtiği yollarda bıraktığı izlerdir bunlar. Bunları izleyecek olursak, sanatçının değişimini, dünya görüşünü, dünyaya bakışını da izleriz” (Edgü, 2017:1) demektedir.



Görsel 2.21. Yüksel Arslan, “El”, “Arture 153”, 1970, 49x38,5 cm (“Sanal”, 2017).

Yüksel Arslan’ın “El” (Görsel 2.21.) isimli eserini incelediğimizde; resimlerinin çoğunda uyguladığı gibi bu resminde de kendi hazırlamış olduğu kağıdı ve yine kendi hazırladığı boyaları kullanmıştır. Duvar ya da boşluğun önünde deformasyona uğramış beyaz gömleklili bir figür bulunmakta ve solunda ise kırmızıya yakın kahverengi makine bulunmaktadır. Resmin tamamına yayılan kahverenginin ve sarının tonları, kırmızı ve kahverengi tonlarında resmedilen makine ve figürdeki beyaz gömlekle dengelenmeye çalışılmıştır. Deformasyona uğramış figürün kafasının olması gerektiği bölgeye sanatçı büyük ve yarı kapalı bir el yerleştirmiştir. Figürün kafası yerine kullanılan el ile Arslan, eli surat olarak yorumlayarak emeği ve insan gücünü simgelemiştir. Resimdeki beyaz gömleklili figür, devinim halinde olup kollarını aşağı, sağa sola doğru hareket ettirmektedir. Arslan bu kol hareketlerini farklı zaman diliminde farklı duruşlarını aynı zaman diliminde resmederek figürü eşzamanlı şekilde izleyiciye sunmuştur. Eserin adından da anlaşılacağı gibi Arslan, işçi çalışmasının zorluklarını, insan emeği ve ağır iş şartlarını, deformasyona uğrattığı figüre aynı zaman diliminde birçok hareket yaptırarak ifade etmektedir. Resimdeki kol hareketleri esere dinamizm

kazandırmıştır. Toplumcu gerçekçi olarak düşünülebilen bu resimde emeği ve işçi gücünü betimleyen ellerinde devamlı ağır şartlarda çalışmanın sonucu olarak değiştiği, ideal güzellikteki el kavramından uzak olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında Arslan, resimdeki Devininin eşzamanlı olarak resmedilmesi, eserdeki figürün Sürekli ve yoğun çalışma durumunu, aynı zamanda birçok işi yapmak zorunda olması gerektiğini de çok iyi bir şekilde ifade etmektedir (Gezen, 2016: 37-38). Ayrıca figürün kafası yerine resmedilmiş olan el düşünüldüğünde; genel değerler dışında izleyicide işçinin yoğun ve uzun çalışma temposunun sonucu olarak yine işçinin düşündüğü başlıca konunun emek ve iş olduğuna da dikkat çekilmiş olduğu düşünülebilir. Resimde sanatçı düşünceyi ustaca eserde simgeleştirmesinden ve hareketlerin vurgulanmasından kaynaklı eserde illüstratif etkilerin bulunduğu söylenebilir.



Görsel 2.22. Yüksel Arslan, “İşçinin Yabancılaşması / İşçi Bir Makine Parçası” “Arture 160” , 1971, 61,5x31cm (“Sanal”, 2017).

Sanatçının bir diğer resmi olan *İşçinin Yabancılaşması / İşçi Bir Makine Parçası* (Görsel 2.22.) adlı eseri incelediğinde; resme hâkim olan kahverengi ve sarının tonları eserin merkezinde yoğunlaşan beyaz ile dengelenmiştir. Resimdeki iki insan figüründen soldaki, merkezde beyaz olarak renklendirilen kolunun ya da makine parçasının üzerinde kontrol panelini anımsatan bölmeyle çalışmaktadır. Figürün deforme edilmiş kafası izleyici yönüne yani karşıya bakarak resmedilmiştir. Diğer figür ise büyük bir makinenin ölçüm değerlerini gösteren parçasının hemen

yanından diğerine doğru hızlı bir şekilde elinde bulunan çekiçle yürümektedir. Her iki figüründe kafaları deformasyona uğrayarak makine parçaları şeklinde resmedilmiş olduğu söylenebilir. Kontrol paneliyle çalışan figürün bakış açısı kullandığı resimde görülmeyen ana makinenin karşı tarafta yer aldığı izlenimi vermektedir. Sanatçı bu sayede izleyiciyi de sanayinin bir parçası olarak düşündüğü ve resmin adında anlaşılabilirdiği üzere figürleri birer makine parçası olarak resmettiği göz önüne alındığında resmin toplumcu gerçekçi olduğu düşünülebilir. Sanatçının bu eserinde Arslan kullandığı figürlerin kafalarının makine olarak betimlenmesi yönünden toplumun belki de çoğunluğunu oluşturan işçi tabakasının yoğun çalışmasını ve emeğini illüstre ettiği söylenebilir.



Görsel 2.23.Yüksel Arslan, “İsimsiz”, 1967, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 60x110 cm (Erdemci vd., 2008: 172).

Sanatçının kâğıt üzerine karışık teknikle yaptığı resmine (Görsel 2.23.) bakılacak olunursa resmin geneline toprak renklerinin hâkim olduğu söylenebilir. Eserin sağ alt kısmında yatay bir şekilde yer alan başkalaşmaya uğrayan insan yoğunluğu, sol tarafta dikey pozisyonda duran insan figürü ve onun başına üşüşmüş sineklerle dengelenmiştir. Resmin bir diğer özelliği de sanatçının bazı diğer resimlerinde olduğu gibi mekânı hissettirmemesidir. Resimdeki kahverengi koyu değerler figürlerin etrafındaki açıklık ve beyazlıklarla dengelenmiştir.

Sanatçı sürü halindeki insanların grotesk görünüşlerini sinek başlı insan vücutlarıyla vermiştir. İnsanın sinek başına dönüşmesini resimde sürü ile büyük insan figürü arasında yer alan iki küçük boyutla anlatması izleyiciye öğreti düzeyinde bilgi sunmayı amaçlamakta gibi görünmektedir. Başkalaşıma uğramış sineklerin ve başkalaşıma uğrayan sürünün ayakta duran insana doğru koşması ve onun vücudundan beslenme istekleri iç güdüsel olarak açlığa ve işçi sınıfının çaresizliğine vurgu yapmaktadır. Aç olan bir sürüyü simgeleyen insan vücutlu sinekler, kendilerinden farklı ve sağlıklı duranı hem gözlerinde büyütürler hem de ondan faydalanmak istemektedirler. Arslan, insan ilişkileri bağlamında eserinde sosyal bir eleştiriyi dile getirmek istemiştir. Sanatçının kullandığı renk ve çizgiler esere karikatürel bir anlatımla beraber illüstratif bir etki kazandırmıştır.

2.1.11. Mustafa PİLEVNELİ

Sanatçı Mustafa Pilevneli, 1957-61 yılları arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun Dekoratif Resim Bölümü'nde eğitimini tamamlamış, mezun olduktan sonra aynı okulda asistanlığa başlamıştır. 1963'te aldığı Alman Akademik Değişim Programı bursuyla bir yıl Stuttgart'ta Akademi duvar resmi çalışmış ve 1970'te ise Salzburg'da Yaz Akademisi'ne dahil olmuştur. Sanatçı duvar ve tuval resimleri yapmakla sınırlı kalmayıp vitray, baskı, heykel ve seramik alanlarında da önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Pilevneli, öğrencilik döneminde yaptığı Fenerbahçe ve Marmara Adasında Kış adlı tablolarında kalın fırça darbeleri, geniş konturlar, canlı renkler kullanarak dışavurumcu bir yaklaşım sergilemiştir. Geleneksel Türk resim sanatından yararlanmış olan sanatçı resimlerinde bu kaynağı çağdaş bir anlayışla yoğurmuştur. Ayrıca Pilevneli, illüstrasyon etkili doğa görünümünü tasvir ettiği eserleriyle ünlenmiştir. 1970'ten itibaren çoğunlukla suluboya tekniğini yeğlemiş ve bu teknikle illüstratif etkili bezemeci bir üslup geliştirmiştir. 1970'lerde Anadolu gezilerine çıkmış ve kimi eski uygarlıkların kültür birikimlerinden, folklorik sanattan ve yöre insanından etkilenerek yeni kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Sanatçı; çeşitli doğa görünümünü, varlıklarını, hayvanları ve insanları son derece canlı bir biçimde tuvaline yansıtmıştır (Sanal-8).

Ayrıca Gümüşay'ın, ilgili konu hakkında; *“Doğa aşığı olan Pilevneli, İstanbul'un çeşitli yerlerini kendi fırçasıyla yeniden ele almıştır. Fenerbahçe evleri, Kapalıçarşı, Sultanahmet, Göç ve Anadolu'ya ilişkin birçok görüntü onun çalışmalarının esin kaynağını oluşturmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinden esinlenerek yapmış olduğu ürünler arasında bulunan “Mavi Yolculuk” ve “Gezi Notları” yöresel renkleri yanında insana dair yaşam izlerini de beraberinde taşır. Pilevneli'de her izlenim, olduğu gibi yansıtılmak yerine, izlenimlerin doğa görünümüleriyle ilişkisi, şiirsel bir görsellikle izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır”* (Gümüşay, 2008: 154) biçiminde açıklaması vardır.

Pilevneli'nin, bu yönde çeşitli tekniklerle gerçekleştirdiği çalışmalarda, kimi zaman Likya, Karya ve Roma uygarlıklarının mirasını, kimi zaman da Selçuklu Sanatının bazı öğelerini konu edinmiş olduğu eserlerinde yansıttığı bilinmektedir. Sanatçının bu yaklaşımında ve bu doğrultudaki sanatsal gelişiminde, Akademiden hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisi olduğu söylenebilir (Başkan, 2007: 99-100).

Sanatçının, “Balıkçının Düşü” isimli eserine (Görsel 2.24.) bakıldığında, ilgili eserin adından da anlaşıldığı gibi, balık tutmaya giden bir balıkçının hayalini betimlediği görülmektedir. Resmin alt tarafında ve üzerinde bulut biçimini anımsatan çizgilerin ve sarı şeridin, güneş ışıklarının deniz yüzeyine düşen yansıması olarak resmedildiği düşünülebilir.

Eserin en alt kısmında bulunan, sanatçının imzasının da yer aldığı çizgi şeklindeki yukarıya doğru açılıp sarıyla kaynaşan mavi leke, balıkçının teknesiyle üzerinde yer aldığı denizi betimleyen bir unsur olarak algılanmaktadır. Ayrıca eserin genelinde görülmekte olan soğuk renklerden olan mavi renk tonunun resme hakim olduğu söylenebilir. Buna karşın kullanılan sarı ve kırmızı renk tonları eserde kontrastı oluşturmaktadır.



Görsel 2.24. Mustafa Pilevneli, “Balıkçının Düşü”, 1991, Suluboya, 36x51cm (“Sanal”, 2016).

Deniz yüzeyinde bulunan tekne ve balıkçı figürü net olarak algılanacak şekilde resmedilmiştir. Ayrıca söz konusu figürler eserde yer alan en gerçekçi öğelerdir. Eserin merkezinde bulunan, içerisinde koyu renkleri barındıran leke bir ada gibi görülmektedir. Bu büyük lekenin hem sağ, hem de sol tarafında yer alan daha soluk lekeler ise arkadaki adaları ya da ana karayı anımsatmaktadır.

Resimde ilginç olan bir başka özellik ise, merkezde bulunan mavi leke içinde, biri adaya benzeyen koyu lekenin hemen üzerinde solda, diğeri ise yukarıda ve ortada mavi lekenin en üst konturuna bitişik olarak yer alan, belirgin bir biçimde ayrıntılı olarak resmedilmiş bezeme gibi görülebilecek iki şekil öbeğinin yer almasıdır. Bunların, altta kalan rengi örtmeyecek şekilde yarı şeffaf denebilecek tarzda birbiri üzerine bindirilmiş, yukarıdaki turuncu ve açık koyulu kiremit

kırmızısı, alttaki ise aynı kırmızıyla birlikte sarı çizgilerden oluşan, kum midyesi ya da bulutu anımsatan desen öbekleri olduğu görülmektedir.

Resmin üst kısmında büyük mavi lekenin üzerinde yer yer sarı, açık mavi, yeşil ve turkuaza çalan açık koyulu renklerden oluşan yine buluta benzer bir katman bulunmaktadır. Bunun üzerinde ise yine aynı renklerden oluşturulmuş arka plan olduğu düşünülebilecek bir katman daha yer almaktadır. Bu son iki katmanın gökyüzünü ifade ettiği söylenebilir.

Bunların üzerinde ve büyük mavi lekenin hemen üstüne yerleştirilen büyük balık figürünün konturu mavi, sarı ve kırmızı noktalarla çevrilmiş, içi de yine noktalarla bezenmiştir. Bu nedenle figür; ışıklı, sanki neon gibi parıldayan bir görünüm kazanmıştır.

Balığın gerek resimdeki konumu gerek balıkçı ve teknesinden bile daha büyük olarak resmedilmiş olmasıyla, balıkçının arzusunu ve onu tutmayı umarak çıktığı denizdeki hayalini simgelemekte olduğu söylenebilir. Ayrıca resmin bütününün balıkçının söz konusu düşünüyüşünü illüstre ettiği söylenebilir.

Betimlenen haliyle eserin önemli bir özelliği, gökyüzünün ve denizin tüm renklerini içinde barındırmasıdır. Bununla birlikte akla gelebilen bir başka önemli özellik ise resmin yoruma açık olmasıdır. Ortaya konan görüntü, resme bakan kişide, öncelikle denizi, yeryüzünü ve gök katmanlarını resimlediği izlenimi uyandırmasına karşın, kum midyesi öbeklerini anımsatan desenlerle ve dalga dalga dibe doğru koyulaşan renk katmanlarıyla balıkçının tutmayı düşlediği balığın doğal mekanı olan denizin altını ve dibini betimlediği izlenimini de uyandırabilecek niteliktedir.

Pilevneli'nin eserde kullandığı suluboya tekniğiyle renklerin ve lekelerin dengeli bir biçimde kaynaştırılarak dağılımı ve konumlandırılmaları, yine desen ya da figürlerin resimde dengeli bir biçimde kullanılmasıyla, illüstratif etki taşıyan bir eser oluşturduğu söylenebilir.



Görsel 2.25. Mustafa Pilevneli, "Sultanahmet Meydanı-İstanbul", 1973, Gravür, 32x49 cm
(“Sanal”, 2016)

İllüstratif etkileri barındıran “Sultanahmet Meydanı-İstanbul” isimli eser (Görsel 2.25.) incelendiği zaman, ilgili eserde yine mavi tonların neredeyse monokrom denilebilecek şekilde resme hakim olduğu görülmektedir.

Gravür baskı tekniği ile yapılan bu resim İstanbul Sultanahmet Meydanı ile ilişkilendirilmiştir. Resimde irili ufaklı birçok figür yer almıştır. Eserde Ayasofya merkeze alınmış, onun önünde ve etrafında bulunan dikili taş, burma sütun, ağaçlar ve kuşlar gibi birçok figür Sultanahmet Meydanı ile ilişkilendirilmiştir. Arka planda görülen deniz, tekneler ve mavi içinde beliren kubbelerin resme perspektif ve derinlik kattığı da söylenebilir. Ayrıca, caminin hemen alt kısmında Dikilitaş ile II. Ahmet Çeşmesi'nin arasında uzanmış üç insan figürünün ve bu figürlerin solunda yer alan erkek figürle Dikilitaş'ın hemen arkasında ayakta duran bir çift figür görülmektedir.

Resimde yer alan insanların uzanış pozisyonları izleyicide bu figürlerin hayal kurduğu izlenimi yarattığı söylenebilir. Sanatçının, insanları hayal kurarmış gibi resmetmesinden yola çıkarak, söz konusu meydanı, kişilerin hayalinde yer aldığı biçimde görüntülemeyi amaçlamış olduğu düşünülebilir.

Kullanılan mavi renk tonları ve resmin çarpıcı düşsel yapısı göz önüne alındığında ise; meydan sanatçının gözünde belki de İstanbul'un akılda en çok kalan yeri ve kentin bir simgesi olarak algılanmış ve resmedilmiş de olabilir. Anıtsal değerlerde yapılar, nesnelere, ağaçlar, kuşlar ve insanların öykülemeci bir yaklaşımla ele alındığı düşünülecek olursa, sanatçının bu eserinde de illüstratif etkilerin olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, sanatçının bu iki eserinde ayrıntılı olarak incelenen illüstratif etkilerin benzerleri başka yapıtlarında da izlenebilmektedir. Bu bağlamda, Mustafa Pilevneli'nin güçlü hikayeci anlatımının ve bezemeci üslubunun resimlerinde yoğun olarak görülmesinden sanatçının eserlerinde genellikle illüstratif etkiler görülmektedir.

2.1.12. Şükran PEKMEZCİ

İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Seminerinden mezun olan Şükran Pekmezci (Kahramankaptan, 2001: 209), 1967 senesinde Buca Eğitim Enstitüsü Resim bölümü sınavını birinci olarak kazanmıştır. Bu eğitim kurumunda Şeref Bigalı, Nejat Akkan, Turgut Pura gibi önemli eğitimcilerin öğrencisi olarak 1970 senesinde mezun olup, Arifiye Öğretmen okulu'nda resim öğretmenliğine başlamıştır (Sanal-22). Ankara'da atölye çalışmalarının yanı sıra öğretmenlik yaşantısında sürdürmektedir. Figüre çalışmalarında giderek daha fazla önem veren Pekmezci'nin eserlerinde ilk başta leke ve renk algılanır, ardından figürler yoluyla verilen desen. O desen, genellikle konusu adak ağaçları, çiçek satan, düğünlerde dans eden, tütün dizen kadınların ve düğünlerde oynadıkça coşkusu, sevinci hissedilen genç kızların hikayesini anlatır (Kahramankaptan, 2001: 209, 210).

Kendi ifadesiyle yaptığı kompozisyonlarda var olmasını istediği lekeyi oraya bir figür yerleştirerek gerçekleştiren Pekmezci, figüre verdiği önemi vurgulamakta, eserlerini yalınlaştırmaya çalıştığını söylemektedir (Kahramankaptan, 2001: 211, 212).



Görsel 2.26. Şükran Pekmezci, "Düğün ve Yemin Ağaçları", 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm ("Sanal", 2017).

Pekmezci'nin 2010 senesinde yağlı boya ile yarattığı "Düğün ve Yemin Ağaçları" (Görsel 2.26.) adlı eseri incelendiğinde resmin genelinde mavi tonların hâkim olduğu göze çarpmaktadır. Eserin alt tarafındaki yani yeryüzü kısmında birçok renk yan yana kullanılarak resme büyük bir hareket katmıştır. Sanatçı ayrıca eserini sağ ve sol olarak iki parçaya ele almıştır. Sağ ve sol kısımda yer alan ağaçlar ve figürler neredeyse aynı yöne doğru eğilmiştir. Ayrıca bu iki parçanın tam ortasında gökyüzü renginde resmedilen bir erkek figür yer almaktadır. Bu figür adeta iki parçayı birleştiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Kullanılan insan figürlerinin dans ederken resimlenen pozisyonları da bunu destekler niteliktedir ve üst tarafın daha sade renkleriyle dengelenmiştir.

Sanatçı eserin adında anlaşılacağı gibi renkli kıyafetlerle süslediği insan figürleriyle tipik Anadolu kır düğününü resmetmiştir. Resmin sol alt köşesinde davul ve zurna çalan iki insan figürü yer almaktadır. Bu enstrüman çalan insanlar ve sağ üst kısımda yer alan dilek ağaçlarına bez parçaları asan kadın figürleri resmin esas vurgusunun yapıldığı gelin, damat ve dans eden insanlardan kopuk ve ayrıca oldukça büyük resmedilmiştir. Eserde çaput bağlayan bir birlerine sarılmış kadınların resmin genelinden farklı bir öyküleri olduğu izlenimi vermektedir. Böylece sanatçı

izleyiciye görünenden çok daha derin anlamlar sunmuştur. Resmin oldukça hareketli resmedilmesine karşın gökyüzü ve resmedilen yerin doğasındaki dinginlik eserde bir denge oluşmuştur. Eserin masalsi, öykülerle bezenen ve Anadolu düğününü belgeleyici yapısından kaynaklı resmin illüstratif etkiler taşıdığı düşünülebilir.



Görsel 2.27. Şükran Pekmezci, "Çankırı'da Düğün", 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm ("Sanal", 2017).

Şükran Pekmezci'nin "Çankırı'da Düğün" (Görsel 2.27.) adlı resmi de bir önceki resmi gibi bir düğün sahnesini canlandırmaktadır. Resmin arka planı ele alındığında sanatçı resmi iki farklı mekâna ayırmıştır. Üst tarafta kalan parça duvar olarak düşünüldüğünde, ortadaki parça (kahverengi kısım) en soldaki folklorik kıyafetlere sahip insanında orada oturmasıyla yerden yüksek izlenimi vererek sahne olarak algılanmaktadır. Resmin vurgulayıcı noktası yani gelin, sahnenin alt kısmında yer alarak izleyicide düğün neşesinin çoğalarak birçok insanın dans etmeğe kalktığını vurgular niteliktedir. Üst tarafta yani sahnede yer alan figürler mavi ve yeşilin tonlarında resmedilmiştir. Bu figürlerin birçoğu birbirlerine sarılarak dans ederken eserin en sağ ve en solunda yer alan oturur pozisyonundaki elleri önlerinde iki figür kafalarını önlerine eğerek izleyicide üzünlüğü ve özlem duygusunu canlandırmakta olduğu söylenebilir. Ayrıca bu kadın figürleri gelin ve damadın anneleri veya yakınları olarak da algılanabilir. Sanatçı, takılan takılarla beyaz gelinliğiyle

süslenmiş gelin ve damadı oldukça hareketli dans eden bir grupta resmetmiştir. Eserin üst kısmı tamamıyla soğuk renklerle yapılırken alt kısımda çoğunlukla sıcak renkler yer almaktadır. Bu şekilde ikiye ayrılan resim izleyicide damat ailesini (erkek tarafını) ve gelin ailesini (kız tarafını) çağrıştırmaktadır. Sanatçının resimde yer alan masalsı anlatım biçiminden ve çok hareketliliğinden yola çıkarak bu eserinde de illüstratif etkilerin bulunduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak Şükran Pekmezcinin eserlerinde kullandığı hareketlilik, içten ve güçlü masalsı anlatım biçimi ve eserlerinin Anadolu kültürünü belgeleyici tarafı göz önüne alındığında sanatçının eserlerinde illüstratif etkilerin yer aldığı düşünülebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM -UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Uygulama Çalışmalarında İllüstratif Etkiler

Bir seriden oluşan çalışmalarda çeşitli düşünce ve metinlerin oluşturdukları imgeleri, doku ve leke gibi plastik değerlerle bütünleyerek, geçmişte kalan ve unutulmaya yüz tutan dini, kültürel ve evrensel zenginliklerin hikâyeleri aktarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 3.1. Ömer Oytun Onur, “Kabe”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya,110x130 cm (Onur, 2017).

Tuval yüzeyi üzerine Akrilik Boya kullanılarak yapılan bu resimde (Görsel 3.1.) merkezde beyaz bir koç hemen arkasında dörtgen şeklinde resmedilmiş ve ahşap iskelelerle çevrelenmiş Kâbe yer almaktadır. Kâbe'nin hemen yanında Hacer-ül Esved taşı ve kaidesi, sağ üstünde güneşi çağrıştıran dairesel figür, sol önünde ise gri ve kahverengi tonlarında Ay'ı çağrıştıran yine dairesel bir figür yer almaktadır. Resmin alt tarafındaki yoğun kahverengi tonlarındaki koyuluk üst tarafta güneşi anımsatan figürle ve Kabe'nin iskeleleriyle dengelenmeye çalışılmıştır. Eserde; İllüstratif ve simgesel bir anlatım biçimi uygulandığı görülmektedir. Resimde Kabe,

koç, güneş ve ay ile Hacer-ül Esved taşı ana unsurlar olarak yer almaktadır. İllüstratif anlatımdan yola çıkarak, kullanılan simgelerin anlamlarını düşündüğümüzde, birbirleriyle yakından ilintili olduğu söylenebilir. Ön planda resmedilmiş olan Koç figürü, hemen arkasında yer alan, Müslümanlarca kutsallığı tartışılmaz olan Kabe'nin inşasını Hz. İbrahim ile oğlu Hz. İsmail'in birlikte gerçekleştirdiklerini simgesel olarak akla getirmektedir.

Kabe'yi çevreleyen ahşap iskeleyi andıran resimsel ögeler de inşa olayının anlatılmak istendiğini vurgulamaktadır. Gökyüzünün ve koçun beyaz olarak resmedilmesiyle resimde temizliğe ve saflığa dikkat çekmek istenmiştir. Bunun yanında resimde koç imgesinin yer alması Allah'a adanan kurban ibadetini ve dolayısıyla Kuran da geçen Hz. İbrahim kıssasını çağrıştırmaktadır. Bilindiği gibi inşaat sırasında Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'den tavafın başlangıç noktasını belirtmek üzere yerleştireceği bir taş istemiş, Hz. İsmail de bulduğu bu taşı getirmiştir. Resimde, taşın ilk halinde, beyaz olarak resmedildiği görülmektedir. Yine bilindiği gibi taşın sonradan insanların günahlarıyla karardığını düşünürsek, resmin Kâbe'nin ilk inşaat zamanını anlattığı bir kez daha vurgulanmaktadır. Aslında zaman ögesi resimde iki ayrı boyutta ele alınmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi bir yandan Kâbe'nin inşasının günümüze göre ilkel sayılabilecek iskelesi ve Hacer-ül Esved'in ilk halinin imlenmesiyle eskiliğinin anıştırılması söz konusuysen, bir yandan da ay ile güneşin resimde birlikte yer alması hem öneminin sürekliliğini, hem de evrenselliği yansıtmaktadır. Resimde bulunan ay ve güneş figürünü zamanın sürekli olarak devam ettiğine dikkat çekmesi ve zamanın devam ettiği halde değerlerinin önemini kaybetmediği anlamına vurgu yapılmak istenmiştir. Süre gelen zaman içinde dini anlatıların önemini yitirmediğini vurgulamak amacıyla Hz. İbrahim'e yollanan koç, ön planda ve büyük olarak resmedilmiştir.

Dini metinlerden yola çıkarak hazırlanan bu resim, kutsal bir metnin yorumlanması ile oluşturulmuştur. Bu canlandırmadan kaynaklı olarak bu eser hem tekniği bazında çizgilerin yoğun kullanımından dolayı hem de anlattığı hikaye dolayısıyla illüstratif sayılabilir.



Görsel 3.2. Ömer Oytun Onur, “Başlangıç”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Soğuk renklerin ve tonlarının ağırlıklı olarak hâkim olduğu bu resimde (Görsel 3.2.) ilk göze çarpan ön planda, kuru bir ağaç ve ana dallarının birine asılı bir salıncak görülmektedir. Ağaçta asılı duran 3 elma ve salıncığın üzerinde de ısırılmış bir elma bulunmaktadır. Ağacın gerisinde sağ tarafta güneşi simgelediği düşünülebilen bir daire, ardında ise bir kapı, perde, geçit ya da duvarı anımsatan bir dikdörtgen yer almaktadır. Bunun üzerinde ise çadıra benzeyen kubbeli beyaz bir resimsel öge bulunmaktadır. Resmin üst kısmındaki açık renkler alt taraftaki ağaç köklerindeki beyazlıklar ile dengelenmeye çalışılmıştır.

Resimdeki yapraksız, kuru ağaç, üzerindeki meyvelerle bir elma ağacı görünümünü vermektedir. Dolayısıyla de akla insanın ilk ataları olan Adem ile Havva'nın hikayesini anımsatmaktadır. Resimde geriye kalan ısırılmış elma ile bunu betimlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca dalların kıvrımları ve üzerindeki çizgiler resme

masalsi bir hava da katmıştır. Bununla birlikte, çoğunlukla yapıldığı gibi Adem ile Havva'nın resmedilmeyip, yalnızca salıncağın resmedilmesiyle insanoğlunun varlığını ve yaşamışlığını düşündürmesi, resmin en ilginç özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, salıncak simgesinin kullanılması nefis ile ilgili bir hikayenin anlatıldığını vurgulamaktadır.

Resimdeki beyaz ögeyle kapıyı simgeleyen dikdörtgen, bir geçit ya da geçişi düşündürmektedir. Diğer incelenen resimlerde olduğu gibi ay ile güneşin birlikte resmedilmeyip resimde yalnızca güneşin yer alması zamansızlığa değil, belli bir zamana işaret ettiğinin ya da zamanın belki de insanoğlu için o an başladığının göstergesidir. Bu bağlamda ele alındığında resim bir anlamda insanoğlunun başlangıç döneminin simgesel bir anlatımıdır. Resmin insanoğlunun yaradılışını ve insanoğlu için zamanın gerçekleşmesini illüstratif bir yaklaşımla izleyiciye sunduğu söylenebilir.



Görsel 3.3. Ömer Oytun Onur, “cinayet”, 2017, Linol Baskı, 35x50 cm (Onur, 2017).

Linol baskı tekniğiyle gerçekleştirilen bu baskı resimde (Görsel 3.3.) sadece siyah renk kullanılarak basılan kağıdın beyazlığından faydalanılmıştır. Resmin en alt kısmında kırık bir kemik onun hemen solunda bir taş yer almaktadır. Eserde ilk göze çarpan karga figürü de resmin tam ortasında bulunmaktadır.

Kuran'daki Maide Suresi'nin 27-31. ayetlerinde geçen Habil ile Kabil kıssasına göre "27- Hem onlara Adem'in iki oğlunun kıssasını hakkıyla oku:

Hani ikisi birer yakınlık (kurban) sundular da; birinden kabul edildi, diğlerinden kabul edilmedi. (Bunun üzerine kurbanı kabul edilmeyen), 'Seni mutlaka öldürürüm' dedi. Öbürü: 'Yok, -dedi- Allah ancak müttakilerden kabul buyurur.'

28- *'Yemin ederim ki, sen beni öldürmek için el uzatsan da ben seni öldürmek için sana el uzatacak değilim; ben rabbülalemin olan Allah'dan korkarım.'*

29- *'Ben isterim ki sen benim günahımı da, kendini günahını da yüklenip varasın da, o ateşe layıklardan olasın. Zalimlerin cezası işte budur.'*

30- *Bunun üzerine nefsi kendine kardeşini öldürmeyi kolay gösterdi; tuttu onu öldürdü. Artık hüsrana düşenlerden olmuştu.*

31- *Derken Allah bir karga gönderdi; yeri deşiyordu ki; ona kardeşinin cesedini nasıl örteceğini göstereceğini; 'Eyvah, -dedi- şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtemedim ha!' Artık pişmanlığa düşenlerden olmuştu"(Yazır, 2000: 92, 93).*

Karganın üzerinde konuşlandığı büyük koyu alan arka plandaki büyük dairesel formun arkasındaki siyah bölgeyle dengelenmeye çalışılmıştır. Resmin sağ ve sol kısımlarında yer alan geometrik şekiller ve parçalanmalar resimde plastik unsur olarak kullanılmıştır. Bir diğer göze çarpan figür ise karganın hemen solunda yer alan elinde alet tutan sakallı bir erkek figürüdür. Yine dini bir konunun seçildiği ve simgesel bir anlatımın yeğlendiği görülmektedir. Dini literatüre aşina olanlar resimdeki ipuçlarından yola çıkarak konunun kutsal kitaplarda ve hadislerde yer alan Habil ile Kabil kardeşler anlatısıyla ilişkilendirildiğini anlamakta gecikmeyeceklerdir.

Baskıda, diğer resimlerde de rastlanılan güneş burada arka planda çok daha büyük boyutta yer almakta ve etrafa ışık saçtığını betimleyen üçgenler bulunmaktadır. Ön planda ise daha önce sözü edildiği gibi baskın figür olarak bir karga görülmektedir, sol pençesi altında bir kaval kemiği, başı üzerinde ise kutsallığına (Allah tarafından gönderildiğine) gönderme yapan bir hale vardır. Karganın sol yanında, geriye, güneşin önüne elinde bir alet ya da bıçak olduğu

görülen bir insan figürü çizilmiştir. Baskının sol alt köşesinde ise bir taş yer almaktadır.

Baskı kompozisyonunda yer alan öğeler, simgesel olarak, ilk cinayet, ölüm, öldürme, gömme, buyruğa karşı gelme temalarını içinde barındıran bu mitosun çeşitli ayrıntılarına bir bütünsellik içinde yoruma açık bir biçimde gönderme yapmaktadır. Örnelemek gerekirse, başat figür olan karga gömme temasına gönderme yapmaktadır, çünkü öyküde karga Kabile kardeşini nasıl gömeceğini göstermek için toprağı eşelemiştir. Bu şekilde nasıl yapılacağını anlayan Kabil, bu durumdan ilham alarak öldürdüğü kardeşini pişman olarak gömmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kabil'i temsil eden figürün elindeki aletin, bıçak değil, toprağı kazmak için kullandığı araç olduğu da söylenebilir. Kutsal metinlerde yer alan ayrıntı da, köşedeki taşın varlığı da bunu doğrulamaktadır. Kabil'i simgeleyen figürün duruşu ve yüz ifadesi kardeşini öldürdükten sonraki ne yapacağını bilemeyen şaşkın durumunu yansıtmaktadır. Kırık şekilde karganın altında duran kaval kemiğinin ise bir bakıma öldürülen Habil'i simgelediği de düşünülebilir. Ayrıca karganın yüz ifadesi ve bakış yönü dikkate alınırsa karga gayet sinirli bir şekilde suratını Kabilden sakınmaktadır. Arka planda yer alan ve etrafı ışık saçan güneşin varlığının, "güneş balçıkla sıvanmaz" sözünü anımsatacak şekilde ironik bir anlam taşıdığı ve hiç bir şeyin Allahtan gizlenemeyeceği gerçeğine gönderme yaptığı söylenebilir. Bu mitosun anlatımından kaynaklı olarak bu resminde illüstratif olduğu söylenebilir.



Görsel 3.4. Ömer Oytun Onur, “Cinayet 2”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Cinayet 2 (Görsel 3.4.) adlı resme bakıldığında, resim dikey kompozisyon kurularak 110’a 130 santimetre boyutlarında yapılmıştır. Resimdeki merkezde siyah bir karga, onun arkasında dikey şekilde duran gri insan silueti ve en arkada ise büyük ve küçük olmak üzere iki dairesel form göze çarpmaktadır. Resme soğuk renkler hâkim olsa da merkezde kullanılan kırmızı lekeler bu soğukluğu dengelemektedir. Merkeze konuşturulan karga diyagonal bir şekilde, karganın bastığı yüzey yatay ve arkadaki gri figür dikey şekilde yerleştirilerek denge kurulmaya çalışılmıştır. Resimde kullanılan boyalar lekesel bir şekilde yüzeye dağıtılmasına karşın karga figürü ve arka planda kullanılan araştırma çizgileriyle illüstratif bir etki yakalanmaya çalışılmıştır.

Linol baskı tekniğiyle yapılmış diğer çalışmayla benzerlik taşıyan bu resmin de konusu kutsal metinlerdeki Habil ve Kabil kıssasıdır. Kutsal kitaplarda yer alan

insanoğlunun işlemiş olduğu büyük suçu, Kabil'in haset ve kıskançlık duyguları ile kardeşi Habil'i öldürdükten sonraki sahneyi resmetmektedir. Eserde gökyüzü mavidir buna karşın güneş kapkaradır. Parlak bir dolunay vardır ama etrafını aydınlatmamaktadır; sadece Allah tarafından Habil'in gömülmesine yardım etmek için gönderilen karganın yüzündeki dehşet dolu suçlayıcı ifadeye vurgu yapmaktadır. Bu resimde farklı olarak kırmızı renginin kullanımıyla kan vurgulanmaya çalışılmıştır. Karganın ve üzerinde durduğu kemiğin etrafındaki kırmızı lekeler Habil'in kardeşi Kabil tarafından öldürülüşünü, arkada gri siluetin kafasında yer alan kırmızı lekeler ise onun öldürülmüş olduğunu simgelemektedir. Karga Habil'in kemiği tarafından desteklenen mezarı anımsatan bir toprak yığınının tünemiştir. Bu toprak yığınının sağ ve solunda uzanan pembe, gri renkli lekeler nesiller boyu korkunç cinayeti birbirine aktaran insan topluluklarına benzemektedir. Ayrıca, kıskançlığın insan davranışlarını yönlendiren çok temel bir duygu olduğunu ve insanoğlu var oldukça kıskançlık temelli eylemlerin ve suçların süreceğini resimde fondaki mavi rengi tamamlamayıp başka renklerle de kapatmaması ile desteklemektedir. Güneşin önünde ancak karganın arkasında duran insan figürü bir mumyayı andırmaktadır; bu da çağlar öncesinde işlenmiş olan cinayetin hala mumyalanarak korunduğunu, diğer bir ifade ile kıskançlık duygusu var olduğu sürece, onunla ilgili suçların hatta cinayetlerin işlenmeye devam edeceğini betimlemektedir.

Uygulama çalışmalarındaki birçok resimde güneş ve ayı betimleyen dairesel formlar bu resimde de yer alarak zamanın devam ettiği güneşin ayı, ayın da güneşi takip ettiği, ancak figürlerin orada bulunarak kutsal metinlerde geçen kıssalarından çıkarılan derslerin devam ettiği vurgulamaktadır.



Görsel 3.5. Ömer Oytun Onur, “Ağıt”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışmada (Görsel 3.5.), az sayıda renk kullanılmıştır. Mavi zemin üzerinde ön planda belirli bir perspektife göre yerleştirilmiş farklı boy ve kalınlıkta dikine beyaz formlar yer almaktadır. Bunların ardında, arka planda kahverengi yapıyı andıran bir leke bulunmaktadır. Bu lekenin üzerinde kubbe biçiminde dairesel bir form belirlemektedir.

Resmin ana öğeleri olduğu anlaşılan dikine beyaz formların, özellikle resmedildikleri biçimiyle ön planda yer alan, arkadakilere oranla büyük boyutlu ilk ikisi ilginç bir görünüm ortaya koymaktadır. Bu ilginç görünüm, farklı dönem ve kültür özelliklerini bir arada barındırıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Bunlar, ikisinin ortasında ve arkada yer alan diğer formlarda belirginleşmiş olduğu gibi eski Türklerdeki Balbal görünümündedirler. Soldaki büyük figürün üstünde bir sarık ve iki boynuz, sağdakinde ise sadece bir boğa başı bulunmaktadır. Sarıkla birlikte düşünüldüğünde, bu figür bir Osmanlı mezar taşı görünümü sergilemekte, boğa başı ve boynuzlarıysa çok daha eski bir döneme gönderme yapmaktadır. Bu nedenle söz konusu formların çok eski dönemlerden başlayıp, Osmanlı dönemini de içine alan mezar kültürünü simgelediğini düşündürmektedir.

Arka planda yer alan kahverengi yapı ise Hicretten on yedi ay sonrasına kadar Müslümanlarca kible olarak kullanılan Kudüs'teki eski şehrin sınırları içinde yer alan Mescid-i Aksa'yı temsil etmektedir. Resimdeki sınır çizgisini temsil eden ve mezar taşlarıyla yapı arasında kalan çizgisel öğeyle birlikte düşünüldüğünde resmin mezar kültürünü bütünsellik içinde illüstratif simgesel bir yaklaşımla yansıttığı söylenebilir.

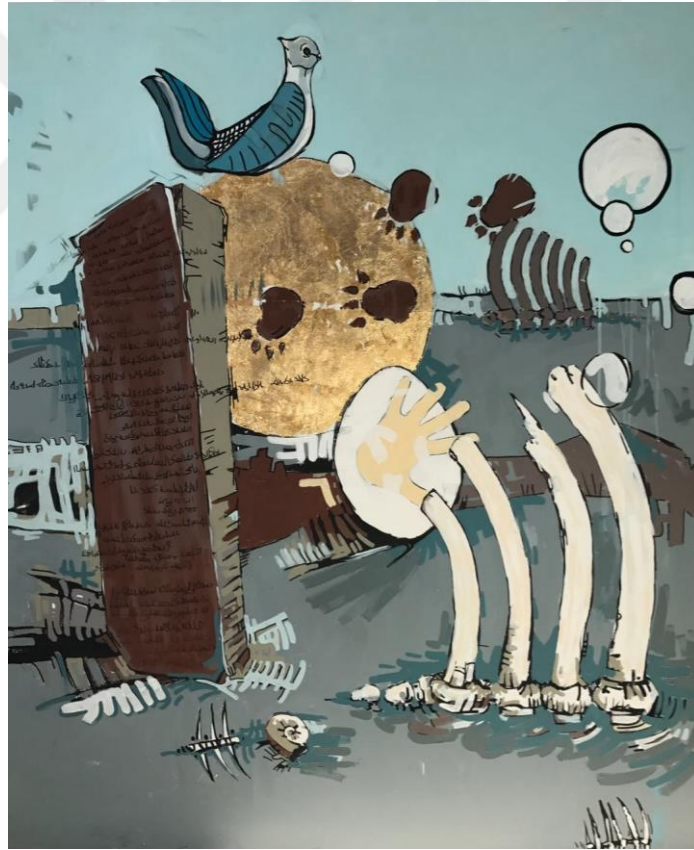


Görsel 3.6. Ömer Oytun Onur, “Balık 1”, 2017, Tuval Üzerine Akriik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

(Görsel 3.6.) Balık, Hristiyan kültüründe ve dini metinlerde birçok söz ve anlatımın merkezinde yer alan bir simgedir. Aynı zamanda İsa peygamberi ve Hristiyanlığı temsil eder. Kur’anda da Maide Suresi’nde anlatıldığı gibi İsa’ya gökten bir mucize olarak indirilen sofrada yer alır. Surede, havariler inançlarını pekiştirmek için İsa’dan bir mucize isterler ve Tanrı gökten kırmızı renkte bir sofrayı indirir. Bu sofrada balık ve belli başlı yiyecekler sunulmuştur. Havariler sofranın üzerinde bir mucize daha görmek isteyince İsa, Tanrı’nın izniyle balığın canlanmasını, sonra da tekrar pişmiş halde yiyeceğe dönüşmesi mucizesini gerçekleştirir. Balık, ayrıca, bir balık tarafından yutulan Yunus peygamber anlatısında da yer almaktadır. Bu kez yuvarlak bir tabak içinde farklı türde Uskumru’ya benzeyen bir balık resmedilmiştir.

Tabakta bir çatal ve tabak kenarında üstte bir bıçak görülmektedir. Tabağın çevresinde ise yeşilin tonlarında el izleri bulunmaktadır. Tabağın kenarında, peynir dilimine ya da peçeteye benzer bir üçgen şekil de yer almaktadır.

Bu çalışmada, eser, önceki resimle karşılaştırıldığında, daha plastik bir yaklaşım benimsendiği söylenebilir. Balık özellikle parlak ve hareket izlenimi uyandıracak tarzda canlı bir biçimde resmedilmiştir. Gerek balığın kıvrımı, gerekse üzerindeki yansımalar bu duygunun oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Tabağın bile, bu hareketin etkisiyle oynadığı sezdirilmektedir. Tabağın alt kenarındaki siyah fırça darbeleri ve resmedilme biçimi bu durumu desteklemektedir. Böylelikle resmin balığın mucizevi canlanma anını betimlediği söylenebilir. 12 adet el izi ise, mucizenin tanığı olan 12 havariyi temsil etmektedir.



Görsel 3.7. Ömer Oytun Onur, “Tufan”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x1300 cm (Onur, 2017).

Yine simgesel bir anlatımla yapılan bu resimde (Görsel 3.7.) Nuh Tufanını ve tufandan sonra hayatın yeniden başlaması konu edinilmiştir. Aslında semavi din

kitaplarında sözü edilen bu olayın benzerleri birçok kültürde yer almaktadır. Resimdeki dikili taşın bir yazıt olduğu görülmekte ve kutsal metinlere işaret etmektedir. Bu betimlemeyle bahsi geçen olayın günümüze yazılı kaynaklardan ulaştığı anlatılmaya çalışılmıştır. Taşın ve onun hemen arkasındaki güneşin üzerinde yer alan kuş, Nuh'un tufanın sona erdiğini belirlemek için uçurduğu güvercini simgelemektedir. Resmin orta yerindeki yumurta, yeniden varoluşa yani yeniden üremeye ve hayatın yeniden doğduğuna gönderme yapmaktadır. Tufandan kurtulan insanların ise resimdeki yumurtanın üzerinde yer alan el figürü ile simgelendiği söylenebilir. Buna karşın resim de aynı zamanda, tufanda helak olan insanları betimleyen kaburga kemikleri de yer almaktadır. Hayvan ayak izleri de Nuh'un kurtardığı hayvanlara gönderme yapmakta ve tufan sonrasında hayvanların tekrar yeryüzünde dolaştığına işaret etmektedir. Kompozisyonda denge oluşturmaya önem verilmiş ve yoruma açık bir anlatım gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Resmin kuramı anlatımcılığa dahil edilebilir.



Görsel 3.8. Ömer Oytun Onur, “Balık 2”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Diğer çalışmada olduğu gibi tuval üzerine yapılan bu akrilik resimde (Görsel 3.8.) de sofrta mucizesi ve balık konusu işlenmiştir. Resimde, dikdörtgen çerçeve içinde eliptik bir tabak üzerinde büyük bir balık figürü resmedilmiştir. Balığın kuyruğu bu çerçevenin dışına taşmıştır. Üçü çerçevenin içinde, biri ise üzerinde yer alan el izleri vardır. Tuval içinde yer alan dikdörtgen çerçevenin üzerinde sağ köşede çarpı işaretini simgeleyen siyah bir öge bulunmaktadır, dış konturları kırmızı renktedir.

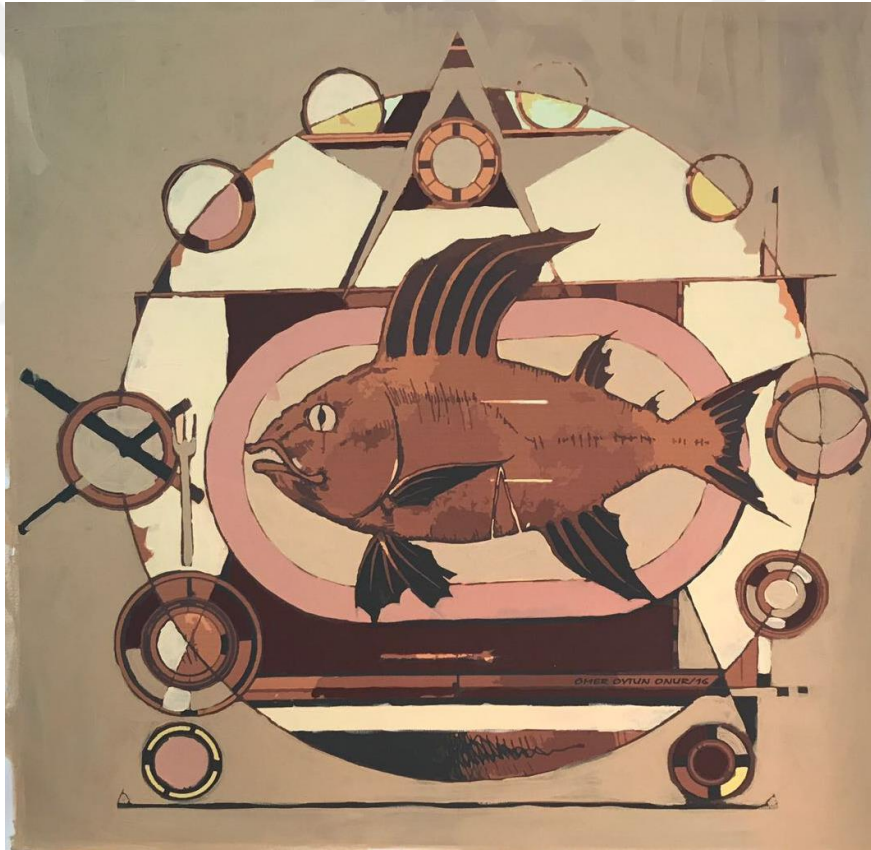
Diğer resimlerin aksine buradaki balığın kemik yapısının vurgulandığı görülmektedir. Bu yüzden yenilmiş olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bununla birlikte, gövdesine oranla küçük olan başı, açık ağzı ve gözüyle adeta yine canlılık izleri de taşımaktadır. Böylelikle farklı yorumlanmış olmasına karşın, yine mucizenin ikinci kısmına bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu çalışmada da el izleri, havarileri simgelemektedir. Çarpı biçimindeki öge ise, ihanet ettiği için havarilerden birinin dışlandığını işaret etmektedir.



Görsel 3.9. Ömer Oytun Onur, “Balık 3”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Sofra mucizesi ve Hz. İsa ile Hristiyanlığı temsil eden balığın konu edinildiği bu dördüncü çalışmada (Görsel 3.9.), öncekilere oranla daha canlı renkler kullanılmıştır. Burada illüstratif etkinin balıkla sınırlı kaldığı, diğer öğelerin ise renkli lekeler olarak öne çıkarıldığı bir yaklaşımın benimsendiği görülmektedir.

Resimde balık figürü, canlı bir biçimde ve renkli olarak resmedilmiş, sofrayı anıştıran kırmızı bir dikdörtgen içine yerleştirilmiştir. Dikdörtgenin üst kenarı ile sağ yanını çevreleyen dört dairesel öge bulunmaktadır. Bunların üçünün içinde yer alan kılçık çizimleri, bu öğelerin tabakları temsil ettiğini ve balığın yenilen cansız halini imlediğini düşündürmektedir. Bu resimsel öğelerin, önceki versiyonlarda havarileri temsil eden el izlerinin yerini aldığı söylenebilir.



Görsel 3.10. Ömer Oytun Onur, “Balık 4”, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x130 cm (Onur, 2017).

Yine balıkla ilgili olarak Hz. İsa'nın sofraya mucizesini konu alan bu resimde (Görsel 3.10.) farklı bir yorum söz konusudur. Balığın daha eski kültürlerde de çeşitli anlamları ifade eden bir sembol olarak kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Roma

döneminde ilk Hristiyanlar tarafından, din kardeşliğinin şifresi olarak da kullanılmıştır. İki dairenin kesiştiği yerde oluşan şeklin, balığa benzemesiyle elde edilen bu şifre gizli iletişim amacıyla oluşturulmuştur.

Tuval üzerine yapılan bu akrilik çalışmada, geometrik dairesel şekiller yer almaktadır. Küçük dairesel şekillerin çevrelediği büyük bir dairenin ortasında eliptik tabak içinde büyük bir balık resmedilmiştir. Kompozisyonun bu durumu resmin balık simgesi üzerine bir yorum niteliği taşıdığını, bununla birlikte yukarıda sözü edilen sofraya mucizesine gönderme yaptığını da düşündürmektedir. Tabakla birlikte yanındaki çatal da bu göndermeyi güçlendirmektedir. Küçük dairelerin geometrik anlatımı pekiştirdiği ve aynı zamanda havarileri simgelediği söylenebilir. Resimde balık figürünün özellikle canlı bir biçimde çizilmiş olması, sofraya mucizesindeki balığın dirilmesini anımsatmaktadır.



Görsel 3.11.Ömer Oytun Onur, “Kadim Metinler”, 2015, Duralit Üzerine Akrilik Boya, 50x70cm (Onur, 2015).

Yıllar boyunca yaşanan onca olaylara rağmen kadim metinlerin her zaman önemlerini koruduğunu anlatan çalışma (Görsel 3.11.), arka planda kullandığı lekelerin birbiri içine geçişleriyle ve art arda dizilişleriyle tarihin bütün karmaşası ile süre geldiğini anlatmaya çalışmaktadır. Seçilen toprak tonları, mavi ve altın renkleri yaşamın temel öğelerini oluşturan su, ateş ve toprağı imgelemek amacıyla kullanılmıştır. Ön plandaki koç ise süre gelen bir olgu olan kurban edilmeyi simgelemektedir ve karmaşık fonun üzerinde çok belirgin olarak durmaktadır. Koçun yüzünde marur ve bilge bir ifade vardır. Davut yıldızı ise çok eski belki de en eski semavi bir semboldür.

Toprak rengi üzerinde mavi renk ile okunması mümkün olmayan bir yazının bulunması bu kadim metinlerin formal bir eğitimle değil nesilden nesile aktararak yaşadığını betimlemektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sonuç olarak, "1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler" adlı yüksek lisans tezinde, çağdaş Türk resim sanatında illüstratif etkilerin özellikle belirgin olduğu on iki sanatçı ve her birinin iki ya da üç eseri incelenmiş ve gözlemlenen başlıca özellikler şunlar olmuştur:

Mustafa Asher'in resimlerinde Anadolu kültürüne ait açıklayıcı ve belgeleyici illüstratif bir anlatım kullanıldığı görülmüştür. Turgut Zaim'in, özellikle önem verdiği Anadolu köylü kadınlarını ve onların yaşam şeklini kendine özgü bir sadelik ve estetik bütünsellik içinde kurgulamış olduğu; Nuri Abaç'ın, toplum hafızasında yer etmiş olan bazı söylenceleri veya konuları fantastik bir anlatımla resimlerinde betimlediği; Mehmet Pesen'in, minyatür geleneğine bağlı kalarak Anadolu'nun yaşamına ait bir takım gelenekleri yorumladığı; Mustafa Pilevneli'nin, hikâyeci anlatımının resimlerinde yoğun olarak görüldüğü; Nedim Günsür'un eserlerinde yine Anadolu yaşamından hikâyeci bir anlatım biçimiyle açıklamacı bir yaklaşım sergilediği; Nurullah Berk'in öykülemeci bir anlatım biçimi yeğlediği; Şükran Pekmezci'nin eserlerinde, öykülerle bezenen ve Anadolu düğününü belgeleyici bir yaklaşımla ele almış olduğu gözlemlenmiştir. Yüksel Aslan, işçi sınıfının yabancılaşmasını ve insanın makineleşmesini kullandığı figürleri başkalaştırarak ve makineyle özdeşleştirerek anlatmasıyla, Mümtaz Yenerin de benzeri bir yaklaşımla toplumsal gerçekliği yansıtmaya kaygısıyla öne çıkmaktadır. İbrahim Balaban'ın naif özellikler taşıyan özgün resimlerinde, Türk insanının emeğine ağırlık vererek doğayla mücadele içindeki yaşantısını, figürleri bir ölçüde deformasyona uğratarak içeriğe uygun bir biçimde yansıtmış olduğu; Kayıhan Keskinok'un ise gerçeği büyülü bir atmosfer yaratarak eserlerine yansıttığı görülmüştür.

Genel olarak değerlendirilecek olursa, 1950 sonrası çağdaş Türk resminde her birinin özgün yeri ve önemi yadsınamayacak bu sanatçıların eserleri incelendiğinde, toplumsal kaygıların güçlü olduğu, yaşanan gerçekliği yerel özellikleriyle yansıtarak kalıcı kılma arzusuyla konu seçiminde buldukları ve bu kaygıyla illüstrasyondan yararlanma gereksinimi duydukları söylenebilir. Bir başka deyişle, ortak özellik olarak, söz konusu ressamın, adeta Anadolu halk ozanları gibi, insanlara

aktarmaları gereken bir sorunları olduğu sezilmektedir. Bunu lekeleme biçimleriyle, pentürleriyle, çizgileriyle, renk ve figürleriyle tasvir etmişlerdir.

Seçilen sanatçıların eserlerinde illüstratif etkiler önemli yer tutmakla birlikte, ele aldıkları yerel konuları resim sanatından ödün vermeden estetik kaygı gözeterek özgün bir biçimde gerçekte sanatsal olanı yoğurarak yansıtmalarından dolayı evrensel eserler verdikleri görülmektedir.

Uygulama çalışmalarında, özellikle, çağdaş Türk resminde, Erol Akyavaş dışında, örneği çok az görülen dinsel konular, anlatı ve söylenceler ama tema olarak seçilmiştir. Böylelikle, hem konu bütünlüğü sağlanmış, hem de illüstratif etkiler kullanılarak yapılan yorumlama biçimiyle resimsel bir anlatı dili oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamı içinde yapılan resimlerde, seçilen temalar işlenirken resme özgü pentürel etkiyle birlikte grafik sanatların en önemli kaynağı olan çizgi, leke ve tasarım bir araya getirilerek özgün illüstratif çalışmalar üretme kaygısı gözetilmiştir.

KAYNAKÇA

Kaynakça; Basılı

- AKALAN, Güler (2003). *Türkiye'de Özgün Baskıresme Tarihsel Bir Bakış; Gravürün Sorunları ve Çözüm Önerileri*, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, (8).
- ARICI, Burcu (2006). *Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 5(18).
- ARSLAN, Necla (2008). *ARSLAN, Yüksel: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2. Baskı) (1. Cilt)*. İstanbul: Yem Yayın.
- ARSLAN, Necla (2008). *BALABAN, İbrahim: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2. Baskı) (1. Cilt)*. İstanbul: Yem Yayın.
- ARSLAN, Necla (2008). *GÜNSÜR, Nedim: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2. Baskı) (2. Cilt)*. İstanbul: Yem Yayın.
- ARSLAN, Necla (2008). *ZAIM, Turgut: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2. Baskı) (3. Cilt)*. İstanbul: Yem Yayın.
- ANDAY, Melih Cevdet (1953). 26 Ekim Tarihli, Akşam Gazetesi, Sanat Eleştirisi.
- ATAN, Uğur (2013), *Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür*, Akdeniz Sanat Dergisi, 6 (11).
- BAŞKAN, Seyfi (2007). *Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (15).
- BURAK, Mine (2012). *Moda İllüstrasyonu*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (2. Cilt). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- CEYLAN, İbrahim Gökhan, ELİRİ, İsa (2014). *Ambalaj Tasarımında Kullanılan Subliminal Mesaj Öğeleri ve Satınalma İlişkisi*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (8).
- ÇAM, Ali Tekin (Ed.). (2012). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

- ÇELEBİ, Tuğba (2013). *D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitime Katkısı*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim –İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- ÇATAK, Necdet (2012). *Mimari İllüstrasyon*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 2). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- DAĞ, Elif Songür (2012). *İllüstrasyon Illustration* (editör: Ali Tekin Çam), (1. Baskı) (Cilt 1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- DAL, Esin (2008). *BERK, Nurullah: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (1.Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- DEMİR, Hüseyin (2011). *Özgün Baskı resim Sanatı ve Sanatta Demokratik Paylaşım*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 20.
- ELMAS, Hüseyin (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset Matbaacılık.
- ELMAS, Hüseyin (2011). *19. Yüzyıl Öncesi Osmanlı Minyatürlerinde Batı Etkisi*, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, (17).
- ERSOY, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Encarta World English Dictionary. (1999). (1. Basım). New York: St. Martin's Press.
- ERKMEN, Nazan (2012). *Türk İllüstrasyon Sanatına Kısa Bir Bakış*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- GAFUROĞULLARI, Deniz (2014). *Grafik Tasarımın Reklam Afişlerinde Kullanımı:Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları Örneği* , The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 4(2).
- GENCER, Hüma (2013). *Yüksel Arslan'da Mekan ve Beden İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- GEZEN, Cihan (2016). *Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devinim*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- GİRAY, Kıymet (2008). *PESEN, Mehmet: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- GİRGİN, Figen (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜMÜŞAY, Selda (2008). *İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.
- HANAY, Aylin (2009). *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAHRAMANKAPTAN, Şefik (2001). *Resmi Geçit* (1. Baskı). Ankara: Sistem Ofset.
- KINIK, Mustafa, TOPRAKLI, Asım (2012). *Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon*. Akdeniz Sanat Dergisi, 5 (10).
- KIZIL, Özlem (2013). *Etkili Gazete Sayfa Tasarımında, Grafik Tasarımın Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KIZILŞAFAK, Elanur (2014). *Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış*, E-Journal of New World Sciences Academy, 9 (4).
- KORKMAZ, Hülya (2012). *Bilimsel İllüstrasyon*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 2). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- LİMON, Birsen (2011). *Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- ÖZKAN, Özgür (2012). *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir.

- ÖZTÜRK, Neslihan (2013). *Türk Resminde Masalsı Anlatımı Benimseyen Sanatçılar: Cihat Burak / Nuri Abaç / Burhan Uygur*, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2 (4).
- PEKTAŞ, Hasip (2012). *Ekslibris*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 2). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- PELVANOĞLU, Burcu (2008). *ABAÇ, Nuri: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- PELVANOĞLU, Burcu (2008). *YENER, Mümtaz: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- PİRCİVAN, Cengiz (2012). *Reklam İllüstrasyonu*. (Editör: Ali Tekin ÇAM). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (Cilt 2). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- RONA, Zeynep (2008). *ABAÇ, Nuri: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- RONA, Zeynep (2008). *KESKİNOK, Kayıhan: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (2. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- RONA, Zeynep (2008). *PİLEVNELİ, Mustafa: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- RONA, Zeynep (2008). *YENER, Mümtaz: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Baskı) (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- SAÇAN, Kaan (1998). *Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (2008). *Çağdaş Türk Sanatı* (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- TOSUN, Levent (2008). *Mustafa Asher ve Sanat Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TURAN, Emin (2007). *Türk Resminde Ekspresyonizm Bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın Üslup Yorumlarına Yeni Bir Sunum*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Sanat Dalı, İstanbul.

Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük (10. basım). Ankara: Türk Dil Kurumu.

UZ, Ayfer (2012). *Tuvale Yansıyan Anadolu Kültürü*, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi,1 (1).

YABAN, Nesli Tuğban (2012). *Sanat ve Görsel İletişimin Buluşma Noktası: Ekslibris*. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1 (1).

YAZIR, Elmalılı Muhammed Hamdi (2000). *Hak Dini Kur'an Dili Kur'an-ı Kerim Meali*. (2. Baskı) Ahsen Yayınları: İstanbul.

Kaynakça; Elektronik

- SAY, Nina Göksun (2017). “Mümtaz Yener’e Saygı”.
https://www.lightmillennium.org/winter_02/myener_65sanatyili.html,
 Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- EDGÜ, Ferit (2017) “Yüksel Arslan” (1933-2017). <http://www.eskop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/334>, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,1. “Büyük Türkçe Sözlük”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5697d5a6d0eae0.06704888,
 Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,2. “İllüstrasyon nedir?”, <http://salyangoz.com.tr/blog/2013/01/08/tasarim-2/i-illustasyon-serisi-part1-illustasyon-nedir/>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,3. “Middle Age Painting”, http://historylink101.com/lessons/art_history_lessons/ma/middle_ages_art.htm, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,4. “Illustration”, <http://www.encyclopedia.com/topic/illustration.aspx#1-1E1:illustra-full>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,5. “Illustration”, <http://www.encyclopedia.com/topic/illustration.aspx#1-1E1:illustra-full>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,6. “Minyatür”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanl%C4%B1_minyat%C3%BCr_sanat%C4%B1, Erişim Tarihi: 03.01.2016
- Sanal,7. “Baskı Sanatı”, <http://www.turkresmi.com/klasorler/baskisanati/index.htm>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,8. “Mümtaz Yener Sergisi”, (2006), <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=2&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,9. “Mümtaz Yener Sergisi”, (2006),<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=2&bhcp=1>. Erişim Tarihi: 10.11.2017.

- Sanal,10. “Nedim Günsur”, <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3230/nedim-gunsur.html>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,11. “Günsur, Nedim”, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/g%C3%BCns%C3%BCr-nedim>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,12. <http://www.gulersanat.com/en/showartist.php?id=24>, Erişim Tarihi: 10.09.2014.
- Sanal,13. “Nuri Abaç”, 2013, <http://akproje.org/madde/862-nuri-abac/>, Erişim tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,14. “Baskı Sanatı”, <http://www.turkresmi.com/klasorler/baskisanati/index.htm>, Erişim Tarihi: 12.11.2014.
- Sanal,15. “Ressam Yüksel Arslan hayatını kaybetti”, 2017, <http://t24.com.tr/haber/ressam-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti,400157>, Erişim Tarihi: 10.05.2017.
- Sanal,16. “Yüksel Arslan”, <http://www.dirimart.com/en/artists/detail/22>, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,17. “Ressam Yüksel Arslan hayatını kaybetti”, 2017, <http://t24.com.tr/haber/ressam-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti,400157>, Erişim Tarihi: 10.05.2017.
- Sanal,18. “Ressam Yüksel Arslan hayatını kaybetti”, 2017, <http://t24.com.tr/haber/ressam-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti,400157>, Erişim Tarihi: 10.05.2017.
- Sanal,19. “Yüksel Arslan”, 2002, <http://www.dirimart.com/en/artists/detail/22>, Erişim tarihi: 10.08.2017.
- Sanal,20. “Yüksel Arslan”, 2002, <http://www.dirimart.com/en/artists/detail/22>, Erişim tarihi: 10.08.2017.
- Sanal,21. <http://www.turkresmi.com/klasorler/baskisanati/index.htm>, Erişim Tarihi: 12.11.2014.

- Sanal,22. “Ressam Şükran Pekmezci Biyografi”, **Hata! Köprü başvurusu geçerli değil.**, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,23. “Mustafa Aslıer Kimdir?”, <http://hakkindabilgial.com/mustafa-aslier-kimdir/>, Erişim Tarihi: 10.11.2017.
- Sanal,24. “Ressam Şükran Pekmezci Biyografi” <http://www.sukranpekmezci.com/biyografi/> Erişim Tarihi: 10.11.2017.



Kaynakça; Görsel

- G.1.1. “The Descent into Hell”, (2007), Web: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2191, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.2. “ Elmas Sutra”, (y.t.y.), Web: https://www.turkcebilgi.com/elmas_sutra, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.3. “Der Eldestein”, (y.t.y.), Web: <http://diglib.hab.de/inkunabeln/16-1-eth-2f-1s/start.htm>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.4. “Adem ile Havva”, (y.t.y.), Web: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.1/> Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.5. “Venüsün Doğuşu” Web: https://www.artble.com/imgs/9/b/3/416525/birth_of_venus.jpg Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.6. “Çarmıhın Yükselişi”, (y.t.y.), Web: <http://www.peterpaulrubens.net/raising-of-the-cross.jsp#prettyPhoto>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.7. SAÇAN, Kaan (1998). *Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- G.1.8. SAÇAN, Kaan (1998). *Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- G.1.9. Web: https://c1.staticflickr.com/6/5182/5687671052_9916c3f2bd_b.jpg, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.10. “Konya”, (y.t.y.), Web: <http://yedikita.com.tr/wp-content/uploads/2016/05/6-konya.jpg>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.11. ”Güllü ve Karanfilli Kadın” , (y.t.y.), Web: <http://www.oguztopoglu.com/2013/08/levni-sarayda-bir-cariye-minyaturu.htm> 1, Erişim Tarihi: 05.05.2017

- G.1.12. “Alfabe”, (y.t.y.), Web: <http://www.ilgilik.com/wp-content/uploads/2013/04/Alfabe-kitab%C4%B1-Kapak-%C4%B0hap-Hulusi-G%C3%B6rey-19322.jpg>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.13. ÇAM, Ali Tekin(Ed.).(2012). *İllüstrasyon Illustration* (1. Baskı) (cilt 1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- G.1.14. . “Manuel”, (y.t.y.), Web: <https://ezgigani.files.wordpress.com/2014/12/sd3.jpg>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.15. “Murad Türk Sigarası Reklamı’nın İllüstrasyonu”, (2016), Web: <http://www.illustration-art-solutions.com/advertising-illustration.html>, Erişim Tarihi: 05.05.2017.
- G.1.16. “Gripin”, (2009), Web: <http://reklamaemekverenler.blogspot.com.tr/2009/06/necip-akar.html>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.17. “Bitki İllüstrasyonu”, (y.t.y.), Web: <https://www.asbaart.org/sites/default/files/styles/sidebar450/public/article/ScientificIllustration-14-3-3.jpg?itok=5sEJvpwm>, Erişim Tarihi: 05.05.2015
- G.1.18. “Makine İllüstrasyonu”, (2015), Web: <http://its-l.co.uk/Technical%20Illustration>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.19. “Mimari İllüstrasyon”, (y.t.y.), Web: https://www.google.com.tr/search?rlz=1C1CHZL_trTR732TR732&biw=1707&bih=748&tbm=isch&sa=1&q=architecture+illustration&oq=architecture+i&gs_l=psy-Moda-ab.3.3.014.18164.22736.0.26224.5.5.0.0.0.1_30.599.0j5.5.0....0...1.1.64.psy-ab..0.5.597...0i67k1.c84n0rHwBvw#imgsrc=TNKNTp13VZQIfM:, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.20. “Moda İllüstrasyonu”, (2016), Web: <https://design.tutsplus.com/articles/10-top-tips-for-fashion-illustration--cms-25881>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.21. “Bağdat”, (y.t.y.), Web: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/78/32/bb/7832bb5dc7600201a990f20c64015a53--miniature-paintings-lawn-games.jpg>, Erişim Tarihi: 05.05.2017

- G.1.22. “Çoban”, (y.t.y.), Web: http://muammer-bakir.net/Artworks/02_shepherd.htm, Erişim Tarihi: 05.05.2015
- G.1.23. “Ekslibris”, (y.t.y.), Web: <http://art-exlibris.net/exlibris/33091>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.1.24. “Ekslibris”, (y.t.y.), Yavuz Yakut koleksiyonu.
- G.2.1. “Ütü Yapan Kadın”, (y.t.y.), Web: <https://theartstack.com/artist/nurullah-berk/utu-yapan-kadin>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.2. “Dikenler”, (y.t.y.), Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=39, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.3. “Fırtına”, (y.t.y.), Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=39, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.4. “Orta Oytunu”, (y.t.y.), Web: <http://www.tarihnotlari.com/turgut-zaim/> Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.5. “Beşik”, (y.t.y.), Web: <http://www.bubenimkoyum.com/19-Mesut-Eren/206-MUTLULUGUNP-ESINDEKIRESSAM/yazarlar> Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.6. “Karıncalar Geliyor”, (y.t.y.), Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=710, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.7. ERSOY, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- G.2.8. BALABAN, H. Nazım. (2012). *Balabanizm* (1. Baskı). İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- G.2.9. BALABAN, H. Nazım. (2012). *Balabanizm* (1. Baskı). İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- G.2.10. BALABAN, H. Nazım. (2012). *Balabanizm* (1. Baskı). İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

- G.2.11. “Kastamonu”, (y.t.y.), Web: <http://www.gorselsanatlar.org/archive.php?topic=16392.0> Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.12. “Gelin”, (y.t.y.), Web: <http://www.ankaraantikacilik.com/web/index.php?modul=haberler&ID=205> Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.13. “Amazonlar”, (y.t.y.), Web: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/320kayihankeskino.jpg>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.14. “Karadeniz Düğünü”, (y.t.y.), Web: http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=83, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.15. “Köylü Ailesi”, (y.t.y.), Web: http://htcelik.com/gergedan_resim22.html Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.16. ERSOY, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- G.2.17. “Nuh’un Gemisi”, (y.t.y.), Web: http://beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=53&page_number=14&a= , Erişim Tarihi: 12.12.2015
- G.2.18. “Hacivat Kayığı”, (y.t.y.), Web: http://beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=53&page_number=14&a=, Erişim Tarihi 12.12.2015
- G.2.19. TOSUN, Levent (2008). *Mustafa Asker ve Sanat Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- G.2.20. TOSUN, Levent (2008). *Mustafa Asker ve Sanat Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- G.2.21. “El”, (y.t.y.), Web: <http://www.dirimart.com/tr/exhibitions/detail/43/le-capital>, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.22. “İşçinin Yabancılaşması”, (y.t.y.), Web: <http://www.dirimart.com/tr/exhibitions/detail/43/le-capital>, Erişim Tarihi: 05.05.2017

- G.2.23. ERDEMCİ, Fulya, KOÇAK, Orhan ve GERMANER, Semra (2008). *Modern ve Ötesi:1950-2000* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178.
- G.2.24. “Balıkçının Düşü”, (y.t.y.), Web: http://mustafapilevneli.com/eser_suluboya.html, Erişim Tarihi: 05.05.2016
- G.2.25. “Sultanahmet Meydanı-İstanbul”, (y.t.y.), Web: http://mustafapilevneli.com/eser_ozgunbaski.html, Erişim Tarihi: 05.05.2016
- G.2.26. “Düğün ve Yemin Ağaçları”, (y.t.y.), Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=2&modPainters_artistDetailID=721, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.2.27. “Çankırı’da Düğün”, (y.t.y.), Web: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=2&modPainters_artistDetailID=721, Erişim Tarihi: 05.05.2017
- G.3.1. “Kabe”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.2. “Başlangıç”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.3. “Cinayet”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.4. “Cinayet 2”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.5. “Ağıt”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.6. “Balık 1”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.7. “Tufan”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.8. “Balık 2”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.9. “Balık 3”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.10. “Balık 4”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.
- G.3.11. “Kadim Metinler”, Ömer Oytun Onur’un Kişisel Arşivi.

EK-1

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (Alfabetik isim sırasına göre dizilmiştir)

İbrahim BALABAN (1921-)

Bursa'da 1921'de dünyaya gelen sanatçı, 1931'de ilköğrenimini bitirdikten sonra bir süre tarım sektöründe çalışmış ve 1937 yılında kaçakçılık, 1942'de ise cinayet suçu dolayısıyla Bursa Cezaevi'nde yatmıştır. Cezaevinde tanıştığı Nazım Hikmet ile resim çalışmıştır. 1950 yılında genel af ile serbest bırakılmıştır. 1953 yılında ilk sergisini Maya Sanat Galerisinde açmıştır. 1959 senesinde ise Yeni Dal Grubu'na katılarak çalışmalarını sürdürmüştür (Arslan, 2008: 172).

Kayıhan KESKİNOK (1923-2015)

Keskinok, 1923 yılında Uşak'ta doğmuş, 1941'de Adana Öğretmen Okulu'ndan mezun olmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde Malik Aksel, Cevat Dereli, Refik Epikman'dan dersler almış ve 1945'te mezun olmuştur. 1945, 1960 yılları arasında Trabzon, Yozgat, Kars, Giresun'da resim öğretmenliği yapmış ve daha sonra İsviçre Hükümeti'nin verdiği bursla Lozan'a gitmiş ve iki yıl kadar eğitim almıştır. Ayrıca 1963, 1968 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde ders vermiştir. 1973 ve 1976 yıllarında Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde Başarı Ödülü almıştır. 1973'te de Cumhuriyetin 50. Yılı Kutlamaları bünyesinde Cumhuriyet ve Atatürk ödülü almıştır (Rona, 2008: 863). Sanatçı 2015 yılında hayatını kaybetmiştir.

Mehmet PESEN (1923-2012)

Sanatçı 1923 yılında İstanbul'da doğmuştur. Resim eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde yapmış ve 1948 yılında mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra 1977 yılına kadar lise ve ortaokullarda resim öğretmenliği ve yöneticilik yapmıştır (Giray, 2008: 1240).

Mustafa ASLIER (1925-2015)

“Kırcaali'nin Çataklar köyünde doğdu. İlkokul ve ortaokul öğrenimim Bursa'da tamamladı. Balıkesir Necatibey İlköğretmen Okulu'nu bitirdi ve ilkokul

öğretmeni oldu. 1946-1949 yıllarında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümüne devam etti ve oradan diploma aldı. 1950 yılında yeni açılan Matbaacılık Okulu'ne resim öğretmeni olarak tayin edildi. Milli Eğitim Bakanlığı'nın Grafik Sanatlar dalında açtığı yarışma imtihanını kazanarak 1953 yılında Almanya'ya Grafik Sanatlar öğrenimine gitti. 1953-1955'de Münih Üniversitesi'ne ve Münih Grafik Akademisi'ne, 1955-1957'de Stuttgart Grafik Sanatlar Yüksek Okulu'na devam etti ve oradan diploma aldı. 1958 yılında Avrupa müzelerini dolaştı. 1958 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Öğretim üyeliğine tayin edildi. Okulun kurulması ve gelişmesinde görev aldı ve önemli katkılarda bulundu. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda 1959 yılında öğretim üyesi ve Grafik Sanatlar Bölümüne başkan olarak getirildi. 1971 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Müdürlüğüne seçildi. Altı yıl bu görevi yaptı” (Sanal-23).

Mustafa PİLEVNELİ (1940-)

1940'ta dünyaya gelen sanatçı 1957-61 yılları arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü'nde öğrenim görmüştür. Ardından aynı kurumda asistanlık görevine atanmıştır. 1963'te bir yıl kadar Stuttgart Akademisi'nde duvar resmi çalışmıştır. 1973 yılında Kültür Bakanlığı Resim Ödülü ve Uluslararası İskenderiye Bianeli'nde grafik alanında ikincilik ödülü almıştır. 1975'te ise İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergisi Birincilik Ödülü, 1984 senesinde Çin Halk Cumhuriyeti Özgün Baskı Bianeli'nde Onur Belgesi almıştır (Rona, 2008: 1258).

Mümtaz YENER (1918–2007)

İstanbul'da 1918'de dünyaya gelmiştir. Yeniler Grubu'nun üyesi olan Yener, 1935, 1940 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde Levy, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran'dan dersler almıştır. Sanatçı ayrıca Akşam Gazetesi'nde ambar müdürlüğü ve ayrıca iki filmde de yönetmenlik yapmıştır. 1953 yılında İstanbul Belediyesi tarafından düzenlenen Fetih Yıldönümü Yarışması'nda ve Türkiye Ressamlar Cemiyetinin düzenlemiş olduğu bir yarışmada resimleri ödül almıştır (Rona, 2008: 1628). Ayrıca 1994 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

tarafından onur sanatçısı seçilmiştir (Pelvanoğlu, 2008: 1628). Sanatçı 2007 yılında hayatını kaybetmiştir.

Nedim GÜNSÜR (1924-1994)

Ayvalık'ta doğan sanatçı naif özellikler taşıyan figüratif resimler üretmiştir. Lise eğitimini Afyon İzmir ve İstanbul'da tamamlamıştır. 1942'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Akademide ki arkadaşları ile Onlar gurubunu kurmuştur. Günsür 1948'de mezun olmuş ve Fransa'dan aldığı bursla Paris'e gidip Lhote ve Leger atölyelerine izleyici olarak dahil olmuştur. 1952 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. 1955 senesinde Ereğli (Karadeniz) Ortaokuluna öğretmen olarak atanmıştır. 1958 yılında öğretmenlikten istifa etmiş ve İstanbul'a gitmiştir. 24. Devlet Resim Heykel Sergisi'nden Birincilik Ödülü'nü almıştır. 1972 senesinde Milliyet Sanat Dergisi tarafından Yılım Resim Sanatçısı olarak seçilmiştir. 1973'te ise Cumhuriyet'in 50. Yılı Sergisi'nde Atatürk Ödülü'ne layık görülmüştür. 1994 yılında sanatçı hayatını kaybetmiştir (Arslan, 2008: 639).

Nuri ABAÇ (1926-2008)

1926'da İstanbul'da doğan sanatçı, 1944'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve Levy'nin atölyesinde çalışmıştır. Ancak oradan da Mimarlık Bölümü'ne geçmiş ve 1950 senesinde mezun olmuştur. 1978'e kadar Abaç çeşitli devlet kurumlarında mimar olarak görev yapmıştır (Rona, 2008: 21, 22). Birçok yurtiçi ve yurtdışı sergiye katılan sanatçı ayrıca çokça ödüle de layık görülmüştür. 1991 yılından sonra Bilkent ve Hacettepe Üniversitelerinde Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır (Pelvanoğlu, 2008: 22). Sanatçı, 2008'de Ankara da hayatını kaybetmiştir.

Nurullah BERK (1906-1982)

1906 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, Çağdaş Türk Resminde Kübizm akımının ilk temsilcilerindendir. Berk, ortaöğrenimini Nişantaşı Rüştüyesi ve Mekteb-i Sultani'de tamamlamıştır. 1920 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim görmüştür. 1924'te Paris'e giderek Ernest Laurent atölyesinde çalışmıştır. Türkiye 'ye döndüğünde ise

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna dahil olarak 1932'ye kadar Birlik içerisinde bulunmuştur. Daha sonra ise Paris'e tekrar gidip gelen sanatçı Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu ile D Grubu'nun kuruluşunda etkin yer almıştır. 1940'ta Yurt Gezileri ile Amasya'ya gönderilmiştir. 1962 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü'ne atanmıştır. Sanatçı, yurtiçinde ve yurtdışında önemli ödüller kazanmıştır. 1982 yılında hayatını kaybetmiştir (Dal, 2008: 208).

Şükran PEKMEZCİ (1946-)

“Şükran Pekmezci (Atay), 1946 yılında Çankırı'da doğdu. İlkokuldan sonra Çankırı Merkez Ortaokulu'nda öğrenim gördü. Hem ilkokulda hem de ortaokulda resme karşı ilgi duydu. Ailede sanata duyarlı bir baba ve resimle ilgilenen ya da örnek alınabilecek nitelikli bir eğitimci olan dayısı vardı. Ayrıca ortaokulda bilgili, tutarlı, çalışkan ve üretken bir eğitimci olan resim öğretmeni Hüsnü Tekin'in yönlendirmesi onun resme yönelmesini sağladı.

1962'de Ortaokulu bitirince Konya Kız Öğretmen Okulu sınavlarını kazandı. Bu okuldaki ilk ayında resme ilgisini anlayan resim öğretmenleri tarafından İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Semineri'ne sınavla gönderildi. 1962 yılından itibaren sanat eğitimi ağırlıklı bu kurumda İlhami Demirci, Selahattin Taran, Hidayet Gülen, Enver Naci Gökşen gibi her biri üstün nitelikli sanat eğitimcilerinin öğrencisi olma şansını yaşadı. 1965 yılında mezun olarak Çankırı İli Orta Nahiyesinin Kalfat Köyünde 2 yıl ilkokul öğretmenliği görevinde bulundu. Bu görev onun için önemli bir yaşam deneyimi oldu. 1967 yılında İzmir Buca Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü sınavlarını birincilikle kazandı. Bu okulda Nejat Akkan, Turgut Pura, Şeref Bigalı gibi değerli eğitimcilerin öğrencisi olma şansını bularak 1970 yılında başarı ile mezun oldu ve Arifiye Öğretmen Okulu resim öğretmenliğine atandı. 1975 yılı sonuna kadar meslek yaşamının en güzel yıllarını yaşadığı bu güzide kurumda görev yaptı.1975-1978 yılları arasında yetiştiği Çankırı Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak görev yaptı. 1978-1986 yıllarında Ankara Yeşilevler Ortaokulu'nda, 1986-1994 yılları arasında Ankara Namık

Kemal Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak çalıştı. 1994'te içinde bulunduğu eğitim düzeninin gittikçe laçkalaştırılmasına daha fazla dayanamadığından, çok sevdiği mesleğinden ve öğrencilerinden ayrılarak emekli oldu. 1994-2000 yılları arasında ek ücretli olarak Gazi Üniversitesi Mesleki ve Yaygın Eğitim Fakültesi'nde baskiresim dersleri verdi. Şükran Pekmezci, 1981 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nun düzenlemiş olduğu Türkçe kitabı yazma ve resimleme yarışmasına yazar Beşir Göğüş ve eşi Hasan Pekmezci ile katıldı. 14 yazar ve ressam ekibinin katıldığı bu yarışmada birinci oldular. Hazırlanan bu kitaplar, ders kitabı olarak tüm Türkiye okullarında yıllarca okutuldu. Ayrıca çocuk kitapları resimledi. TRT'de uzun süre yayınlanan, çocuklara yönelik sanat programlarında hazırlayıcı ve sunucu olarak görev aldı. Şükran Pekmezci, İzmir'de öğrencilik yıllarından itibaren DYO 1968 gibi jürili yarışmalı sergilere seçildi. Öğretmenliğinin ilk günlerinden itibaren resim çalışmalarına aralıksız devam etti. İki çocuk annesi olmasına rağmen sanat çalışmalarını aksatmadan sürdürdü. 1970'lerden sonra Devlet Resim Sergilerine kabul edildi. Ankara, İzmir, İstanbul, Çankırı, Zonguldak Ereğli gibi illerimizde kişisel sergiler düzenledi ve karma sergilere katıldı. Kataloglu sergiler açtı. Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği üyesi olarak tüm dernek sergilerine katıldı, sergi kataloglarında yer aldı” (Sanal-24).

Turgut ZAIM (1906-1974)

İstanbul'da 1906'da dünyaya gelen sanatçı, ortaöğrenimini Saint Joseph Lisesi'nde tamamlamıştır. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüştür. Söz konusu kurumda İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1920'lerde ise Paris'e gitmiş ve bir müddet resim çalışmalarına devam etmiştir. Konya'da çeşitli okullarda gezgin resim öğretmenliği yapmış ve İstanbul'a dönerek 1930'da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. 1931'de Sivas Öğretmen Okulu'na atanmıştır. 1932'de ise Ankara'ya taşınmıştır. 1939'da Yurt Gezileri ile Kayseri'ye gitmiştir. Aynı sene içerisinde Milli Musiki ve Temsil Akademisi Tatbikat Sahnesi'nde dekoratörlük yapmaya başlamış ve aynı kurumdan emekli olmuştur. 1957'de 18. Devlet Resim Heykel Sergisi'nden ikincilik, 19. Devlet Resim Heykel

Sergisi'nden ise birincilik ödülü almıştır. 1974'te Ankara'da sanatçı hayatını kaybetmiştir (Arslan, 2008: 1650, 1651).

Yüksel ARSLAN (1933-2017)

İstanbul'da 1933'te doğan sanatçı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde bir müddet eğitim gördükten sonra sanatçı resme olan ilgisinden dolayı eğitimini yarım bırakmıştır. 1955'te ilk kişisel sergisini Maya Sanat Galerisi'nde açmıştır. 1961'de davetli olarak Fransa'ya gitmiş ve çalışmalarını Paris'te sürdürmüştür. Sanatçı 1981'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü İlhan Koman ile paylaşmıştır (Arslan, 2008: 132). Sanatçı 2017 yılında Paris'te hayatını kaybetmiştir.

EK-2



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Ömer Oytun Onur
Doğum Yeri:	Selçuklu
Doğum Tarihi:	03. 12. 1991
Medeni Durumu:	Bekar
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Özel Gündoğdu İlköğretim Okulu.
Ortaöğretim:	TED Konya Koleji.
Lise:	Büyükkoyuncu Fen Lisesi.
Lisans.	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı.
Becerileri:	Resim.
İlgi Alanları:	Doğa Sporları.
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	0542 491 81 27
Adres:	Beyhekim mahallesi. Gümüştarak sokak. Üni. Toki Konutları. Ck2/13. Blok, daire no: 3 Selçuklu/ Konya

İmza: