

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

113886

1940'DAN SONRA TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL
GERÇEKÇİLİK

113886

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Can ŞAHİN

HAZIRLAYAN
Ahmet TÜRE

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

KONYA-2002

İÇİNDEKİLER

| | |
|--------------|-----|
| ÖNSÖZ..... | i |
| ÖZET..... | ii |
| SUMMARY..... | iii |
| GİRİŞ..... | 1 |

I.BÖLÜM

| | |
|---|----|
| I. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN OLUŞUMU..... | 4 |
| I.I. 1940 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ..... | 4 |
| I.I.I-Erken Dönem..... | 4 |
| I.I.II-Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı..... | 12 |
| I.I.III-Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği..... | 15 |
| I.I.IV-D Grubu..... | 16 |
| I.II. RESİMLER..... | 18 |

II. BÖLÜM

| | |
|---|----|
| II.1940 DAN SONRA TÜRKİYE DE TOPLUMSAL GELİŞİM..... | 26 |
| II.I.1940 SONRASI TOPLUMSAL YAPI..... | 26 |
| II.II.1940 SONRASI KÜLTÜR POLİTİKASI..... | 27 |

III.BÖLÜM

| | |
|--|----|
| III.ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE 1940 SONRASI..... | 32 |
| III.I.TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE YENİLER..... | 32 |
| III.I.I-Yeniler Grubu..... | 33 |
| III.I.II-Onlar Grubu..... | 36 |
| III.I.III-Yeni Dal Grubu..... | 37 |
| III.II. 1960 LI YILLARDA TOPLUMSAL SANAT VE BİREYSEL ÇIKIŞLAR..... | 39 |
| III.III. 1970 Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK..... | 47 |

IV.BÖLÜM

IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....52

V.BÖLÜM

V.I.KATALOG.....55

V.II.KATALOG LİSTESİ.....97

VI.BÖLÜM

VI.BİBLİYOGRAFYA.....98



ÖNSÖZ

Türk Kültürü doğuşundan bu zamana pek çok dönemler geçirmiş ve her yeni dönemin başlangıcı eskinin üzerine yeni birikimlerle oluşmuştur. Bu araştırmamda da yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde oluşan Çağdaş Türk Resmindeki Toplumsal Gerçekçilik irdelenmiştir.

Çağdaş Türk Resminde batı üsluplarının arkasından giden anlayışlara karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar yöresel ve yerel değerlere değinerek yeni bir sanat akımı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu dönemden başlayarak günümüze kadar devam eden Çağdaş Türk Resmindeki Toplumsal Gerçekçiliği, Ülkedeki sosyal ve kültürel değişimleri de değerlendirerek konuyu aydınlatmayı amaç edinildi.

Bu konuyla ilgili görüşlerini aldığım danışmanım Sayın Yrd. Doç. Can ŞAHİN'in olurları ile bu konu tez konusu olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın başlangıcından bu yana teşvik ve yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Nihat ŞİRİN'e, tezimin ana hatlarının ortaya çıkmasında bilgilerinden istifade ettiğim Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELMAS'a ve Yrd. Doç. Dr. Alaybey KAROĞLU'na, konuyla ilgili kaynak toplamamda yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ'a değerli bilgi ve tecrübelerinden her zaman faydalandığım danışman hocam Yrd. Doç. Can ŞAHİN'e saygı ve şükranlarımı sunarım.

Ahmet Türe
Konya-2002

ÖZET

Toplumsal ve siyasi olayların gündemden inmediği çağımızda, toplumsal sanatın her zaman taraftar bulacağı bir gerçektir. Bu alanda çalışan sanatçıların eserleri, belli bir politikaya hizmet etmekten çok, toplumsal gerçekçiliğin bireysel ve özgün bir yorumunu içermektedir.

Bu çalışmada Çağdaş Türk Resminin oluşumundan günümüze kadar ortaya çıkan dönemleri ve gelişim süresi içerisindeki Türk resminin Toplumsal Gerçekçiliğinin yeri gösterilmiştir. Toplumsal Gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940'lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere paralel olarak çeşitli aşamalardan geçmiş, belli değişimler göstermiştir.

1940'lardan sonraki bu değişim devletin desteklediği kültür politikalarıyla yeni bir ivme kazanmıştır. Çalışmanın genelinde Çağdaş Türk Resminin toplumsal gerçekçiliğe yönelişi ve Türk Resmine katkıları araştırılmıştır.

SUMMARY

An era in which societal and political events are always in agenda, societal art will find supporters. The artists' work of arts and who are studying in this field are not working for a certain politics but including societal realism's individual and original interpretation.

In this study, from formation to today. Contemporary Turkish painting's period of times and in development period of Turkish Painting's societal realism's place is shown. Societal realism is appeared in 1940s and from that time to today, it went through variety levels and certain alterations according to societal and artistic developments.

This alterations after 1940s had a new acceleration with the cultural politics which were supported by state.

In common of the study, Contemporary Turkish Painting's turning towards to societal realism and contribution to Turkish Painting is researched.

GİRİŞ

Toplumsal gerçekçilikte sıradan insanların güncel hayatlarındaki olaylar konu olarak ele alınır. Bu konuları ele alan sanatçı da toplumun güncel yaşantısına duyarlı ve gerçekçidir. Sanatçı, sıradan insanların güncel yaşamından seçtiği konuların sorunlarını eserinin odak noktası haline getirdiği sürece, toplumsal gerçekçi sayılabilir. Bu yolla toplum ve bireyi; toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlar.

Toplumsal gerçekçilik, konularını sıradan insanların yaşamından alan bir sanat anlayışıdır. Toplumsal gerçekçi eserlerde teknik, sanatçının en özel duygularını ve düşüncelerini görselleştirmeye yeten açık ve sade bir anlatıma sahiptir.

Askeri ve ekonomik yönden geri kalan Osmanlı İmparatorluğu'nun kendini toparlayabilmesi için batıya yönelmesi, Türk Resminde de yeni oluşumları beraberinde getirmiştir. Türk Resmindeki bu yeni oluşumlar, 1793'de batıdakilere emsal bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayün'un kurulmasıyla başlamıştır.

Bizde geleneksel resim sanatının, minyatür sınırları içinde geliştiği görülür. Ancak bu iki boyutlu, itibari renkli resim sanatı, optik bir göz aldatıcılığı içindeki Batı resminin etkisi ile 1793 yıllarından itibaren yerini yitirmeye başlamıştı. İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishane'sinde yer almaya başlamıştır.¹

Türk resim sanatı bu dönemlerden itibaren Cumhuriyetin kuruluşuna kadar tarihi süreç içerisinde kendini geliştirmekte ve kabuk değiştirmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yeni bir toplumsal, siyasi ve ekonomik çehreye bürünmekteyken Atatürk ve arkadaşları, bu kabuk değiştirme sürecinde kültürel alandaki gelişmelere büyük önem vermişlerdir. Onlar için Cumhuriyet'in kültürel

¹ Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s. 29

kimliğini ortaya koyabilmesi bir zorunluluk taşımaktadır. Kültürel alandaki gelişmelere, Cumhuriyet'in varlığının ana şartı olarak bakmaktadırlar. Atatürk, 22 Ocak 1923'de Bursa Şark sinemasında yaptığı konuşmada: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur." demektedir. Dönemin Maarif vekili Mustafa Necati ise güzel sanatların önemini şu şekilde vurgulamaktaydı: "Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır." ²

Toplumsal ve siyasi olayların gündemden inmediği çağımızda, toplumsal sanatın her zaman taraftar bulacağı bir gerçektir. Yağlıboya resim, ülkemizde yerel ustalar tarafından uygulanmasına yaklaşık iki asır önce başladığı görülür. Bu tekniğe yönelik, başlangıçta konularını da kendine öncü gördüğü toplumların konu seçimlerinin bir benzeri olarak almıştır. Fakat II.Dünya savaşının patlak verdiği yıllarda ülkelerin kendi milli değerlerine daha çok önem vererek yerellik ve ulusalcılığın ön plana çıktığı görülür. Bu çalışmada, 1940'lardan sonra toplumsal gerçekçiliğin Çağdaş Türk Resmine yansımaları ve süreci ele alındı.

Türkiye'de Yeniler Gurubu'yla sanat sahnesinde yerini alan toplumsal gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940'lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere koşut olarak çeşitli aşamalardan geçmiş, belli değişimler göstermiştir. Özellikle, 1940-60 yılları, 1960-70 ve 1970-80 dönemi Türkiye'de toplumsal yaşantı açısından birer dönem noktasıdır. Konularını güncel yaşamdan seçen toplumsal sanat da doğal olarak bu gelişmelerden etkilenmiş, her dönem kendisine özgü bir sanat yaratmıştır. Bunları sırayla ele almak gerekirse, 1940'lı yıllar Türkiye'de CHP'nin halkçılık politikasının toplumun hemen her kesimine egemen olduğu, ressamın yurt gezilerine yollandığı, hareketli bir ortam olmuştur.

Yeniler Grubuyla başlayan toplumsal gerçekçilik, resimlerinde geleneksel formlara başvurmakla birlikte, dikkatlerini bilinçli olarak çalışan sıradan insanların yaşamına yönelerek, Türk resminde konu bakımından yenilikçi bir gelişmeyi başlatmışlardır. Yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği ısmarlama peyzajların karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır.

² Rauf İnan, Mustafa Necati, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s. 137.

İlk sergilerini 1940 da açan Yeniler Grubu ilk kez belli bir görüş açısı çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmiştir. Modern resim anlayışlarını izleyerek, batılı etkileri resmimize aşılıyarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir. Bir liman kenti olan İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu alan sanatçılar Beyoğlu Gazeteciler Salonu'nda 28 Mart 1940'da ilk sergilerinde bu konuyu işleyen toplumsal içerikli bir sergi düzenlemişlerdir.³

Konuya belli bir bakış açısı getirdikten sonra şimdide çalışmanın yöntemi hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Çağdaş Türk Resminin oluşumundan itibaren ortaya çıkan dönemleri ve bu dönemlerde öncü olan sanatçıları belirttikten sonra asıl aydınlatmak istediğimiz konuya geçilmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür. Çalışmanın birinci bölümünde toplumsal gerçekçiliğe geçilmeden önceki dönemler kronolojik düzen içerisinde verilmiştir.

İkinci bölümde ise Türkiye'de toplumsal gerçekçiliğin nasıl değer gördüğü ve 1940'larda gerçekleştirilen kültür politikaları ile toplumsal gerçekçiliğin ülkedeki yaklaşık yarım yüzyıllık geçmişi, günün toplumsal olayları dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Çağdaş Türk Resminde 1940'lı yıllardan sonra başlayan toplumsal gerçekliğe de üçüncü bölümde yer verilmiştir. O dönemlerde hemen hemen bütün sanatçılarımızın toplumsal gerçekçi çalışmaları olduğundan sadece öncü ve sayılı sanatçılar örnek olarak gösterilmiştir. Ve bu sanatçılardan birçoğunun eserleri tarihsel, toplumsal gerçekler ve plastik değerler bakımından kataloglar kısmında geniş bir perspektifte irdelenmiştir.

Değerlendirme ve sonuç başlığı altında Çağdaş Türk Resminde 1940'lardan günümüze kadar geçirdiği toplumsal gerçekçiliğin süreci farklı bir yönden ele alınarak incelenmiştir. Çalışmada yer alan değerlendirmeler, Türk Sanatı ile ilgili yeni araştırmalara kaynaklık ettiği ölçüde amacına ulaşılmış olacaktır.

³ Hüseyin Elmas, **Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri**, Türkiye Cumhuriyeti Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2000, s. 72

I. BÖLÜM

I. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ

I.I. 1940 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

I.I.I. Erken Dönem

Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa kökenli yağlıboya resim sanatına ilgi duyması, XV. Yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in, Venedikli ressamı sarayına davet ederek portrelerini yaptırması ile başlamıştır.⁴ Güzel sanatlarla yakından ilgilenen Fatih Sultan Mehmet, sarayında İtalyan ressam Gentile Bellini'nin çalışmasına olanak tanımıştır. Sanatçı İstanbul'da kaldığı on beş ay içinde padişah portreleri, sarayın bazı odalarının süslemelerini ve İstanbul'u konu alan resimler üretmiştir. Daha sonra bir çok Osmanlı padişahı bu ilgiyi sürdürecektir. Fakat bu ilginin yaygınlaşması için Batı ile ilişkilerin yeni boyutlar kazandığı XVIII. Yüzyılın gelmesi gerekecektir. Türkler XVIII. Yüzyıl başlarından itibaren batılı bir yaşam tarzına uymanın gerekliliğini kavrarlar. Bilimsel, teknik, ekonomik ve askeri alanlarda sürekli güçlenen Batı karşısında yeniden örgütlenme çabalarına girişirler. Bu yenilik hareketlerinin sonuçlarından biri de, özellikle resim sanatında Batıya açılmadır.

XVIII.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ülkeleri karşısında gerilemeye başlamasını önlemek amacıyla, bu ülkelerdeki kimi kurum ve uygulamaları benimseme yoluna gitmiştir. Adına batılılaşma denen bu yenilenme süreci önce askerlik alanında başlamış, zamanla aralarında sanat çalışmaları da olmak üzere öteki alanlara yayılmıştır. Batılılar da bu çabaya karşılık vermiş ve istekle katkıda bulunmuşlardır. Bu da belli bir ölçüye kadar hazır olan resim ortamının kısa bir sürede batı yöntemlerini benimsemesine yol açmıştır.⁵

XVIII. yüzyılda Türk resim sanatı batı resmine yönelmeye başlamıştır. Bu yöneliş öncelikle Levni'nin minyatürlerinde kendini göstermeye başlar. Levni'ye

⁴ Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1976, s. 3

⁵ Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi., Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel Oyma ve Resim. C.III, fasikül II, s. 93-94*

gelinceye dek Nakkaşlar resimlerine imza atmamış iken Levni minyatürlerini imzalamıştır. Optik gözleme dayanan biçimlerini idealize ederek üsluplaştırmıştır. Kısa dik çizgiler yerine helezon ve zikzaklarla kompozisyonlarını şekillendirmiştir (Resim 1). Tek bir figür olarak yaptığı resimler zarif hareketlerle gösterilmiştir. III. Ahmet devrinin eğlence yaşamını ve çocuklarının sünnet düğünlerini gösteren minyatürlerde canlı renkler kimi yerde daha koyu olarak gölge etkisi vermektedir. Olayları içinden gözlemleyerek daha hareketli ve daha gerçekçi bir anlatımla Batı resminin etkilerini minyatüre taşımıştır.

Resim sanatımız XIII. yüzyılın sonuna dek örneklerini minyatür alanında vermiş ve kökünü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almıştır. Batı anlamında resme geçiş XIX. yüzyıl başlarına rastlar. Bu geçiş de birdenbire olmamıştır. Levni'nin minyatürlerinde Batı etkileri ilk işaretlerini vermeye başlamış, Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleşmiştir. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Bunu da hazırlayan çeşitli etkenler vardır. Bu etkenlerin başında şüphesiz matbaanın kurulmasıyla el yazma kitapların yerlerini baskı kitapların alması gelir.

Bu yıllarda yapılan resimler ve heykeller Osmanlı saray çevrelerinin, doğrudan doğruya da padişahın ve sadrazamların seçimi ve güdümlenmeleriyle yaşama sokulan çağdaş değişimlerin hem belgeleri hem de sembolleridir.

Saray yaşamında başlayan ve günlük hayattan öğrenime, politikadan ekonomiye, askerlikten hukuka kadar her alanda yeniden yapılanmayı gündeme getiren XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, Türk sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Çağdaş adımlar, kendiliğinden gelişmeler halinde yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamış ve toplum yapısının değişimine uygun bir gelişme çizgisi izlemiştir.

Resim sanatının Osmanlı toplum yapısına katılmasını sağlayan etmenler arasında en önemlilerinden birisi de, devlet düzeyinde diplomatik ilişkilerin başlatılmasıdır. Bu yıllarda Osmanlıların Avrupa başkentlerine gönderdikleri ve Avrupa ülkelerinin İstanbul'a gelen elçileri kültürel etkileşime ön ayak olurlar. Saraya elçiler aracılığıyla birçok ressam tanıtılmıştır. Batı etkisinin yoğunlaştığı dönemlerde

I. Abdülhamit ve III. Selim devirlerinde yabancı sanatçılara gösterilen ilgi, birçok batılı sanatçının Osmanlı topraklarında çalışmasına olanak tanımıştır.⁶

Batıyı resmi olarak gezip gözlemlerini yazan ilk yazar 28 Mehmet Çelebidir. Seyahatnamesinde Osmanlı'da olmadığını belirttiği rasathaneden, büyük merceklerden, saatlerden, hayvanat bahçelerinden, hayvan ve insan iskeletleriyle bunların resimlerinden, nehirler üzerindeki nakliyattan, kanal sistemlerinden, birkaç bin kavanoz eczanın bir araya getirildiği büyük deva hanelerden ve kalelerle bütün civar arazilerin topografik detaylarını gösteren maketlerden ve bunların askeri önemlerinden söz etmektedir.⁷

Bu seyahatnamenin III. Ahmet döneminde büyük etki yaptığını ve özellikle Fransa'daki saray hayatının İstanbul'da büyük yankı uyandırdığı anlaşılmaktadır. 1718'den itibaren "Lale Devri" denilen eğlence ve sanat atmosferinin bütün İstanbul'u sardığını, köşkerin yapıldığını, lale merakının uyandığını, büyük saz gösterileri ile şiir sohbetlerinin düzenlendiğini, barok üsluplu kasır ve bahçe mimarisinin Fransa'dan aktarıldığı görülmektedir.

Batılılaşmanın gereğini ilk anlayan devlet adamlarından birinin, Lale Devri'ni yaratan Damat İbrahim Paşa olduğu anlaşılmaktadır. 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya gönderilmesi ve matbaada ilk Türkçe kitapların basılması bu dönemdedir.

II. Mahmut, Yeniçeri ocağını kaldırdıktan sonra, 1825'te mühendis haneyi geliştirmiş ve resim dersine daha çok önem vermiştir. 1835'ten itibaren de yetenekli gençlerin Avrupa'ya tahsillerini ilerletmek için gönderilmesine başlanmıştır. 1846 yılında Mühendishane'ye müdür olan Bekir Paşa, okulun gelişmesi için çaba harcamış, bakır-oyma ile taş baskı sanatlarının ülkemizde yayılması için bazı tamimler bile çıkarmıştı.

Harbiye Mektebi öğrenim programına resim dersinin konuluşu, okulun kuruluşundan bir yıl sonradır. Okullar bakanı Satı Paşa resim dersinin geliştirilmesi için, İspanyadan Şirans isimli bir ressamı öğretmen olarak getirmiştir.⁸

⁶ Birsen Alsaç, Üstün Alsaç., **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s.38-39

⁷ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.12-13

⁸ Gören, a,g,e, s. 28-29

1875 yılından itibaren resim dersi, özellikle askeri liselerde gelişmişti. Bu nedenle Türk resim tarihinde, özellikle batı anlamındaki resmin, yalnız asker aydınlarımız arasında yayıldığını görüyoruz. O sıralarda Mösyö Kes isminde bir Fransız ressamı getirilmiş ve uzun yıllar Harbiye ve Askeri İdadi mekteplerinde öğretmenlik yapması sağlanmıştır.

Türkiye'de Batı sanatına ilgi XIII. Yüzyılda başlamıştır. Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması 28 Mehmet Çelebi'nin elçiliği döneminde hazırladığı rapora uygun olarak Lale devrinde Batılıların yaşam biçimleri ve eğlenceleri benimsenmeye başlanmıştır. Batılı sanatçılarda aynı dönemlerde Doğunun egzotizmine bir moda olarak ilgi duymaya başlamışlar ve Osmanlı topraklarına yönelmişlerdir. Ayrıca başkent İstanbul Antik ve Bizans uygarlıklarının da beşiğidir. Pek çok Antik ve Bizans eserleri ile doludur. XIII. Yüzyılda Batıdan bir çok sanatçı bu eserleri görmek ve gravürlerini yapmak için İstanbul'a gelmiştir. Bunları daha sonra tuval ressamları izlemiştir. XIII. ve XIX. yüzyılda Batı sanat dünyasında Oryantalizm oldukça güçlü bir akım olarak varlığını sürdürmektedir. Doğuya gelmeyen veya işledikleri temalarının gerçek görüntülerini bilmeyen sanatçılar, hayali olarak Doğu ile ilgili resimler yapmışlardır. XIII. yüzyıl başında başlangıçta merak ve macera için Türkiye'ye gelen ressamları, yabancı elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamlar izlemiştir. Bunlar Türkiye ile ilgili izlenimlerini ve görüntüleri belgelemek amacı ile resimler yapmışlardır. XIX. yüzyılda elçiliklerin aracılığı ile Osmanlı sarayına tanıtılan pek çok ressam vardır. Hatta bunların içinde sarayda ilk kez sergi açmalarına izin verilenler bile bulunmaktadır.

XIX. yüzyılda pek çok Batılı ressam ülkemize gelip perspektifli, hacimli, nesnel görüntülü resimler yapmışlardır. Özellikle Abdülaziz döneminde sarayın hizmetinde çalışan Aivazowski (Resim 2), Preziosi, Chlebowski'nin resimleri bugün Milli Sarayların koleksiyonlarında ve müzelerde bulunmaktadır.⁹

Batı tarzı resme başta padişahlar olmak üzere saray çevrelerinin ilgi göstermesi XIX. yüzyılda pek çok batılı sanatçının Türkiye'ye gelmesine sebep olmuştur. Bunlar saray çevresinden, köşk ve bahçelerden, İstanbul'un değişik görüntülerinden yararlanarak yağlı boya resimler yapmışlar ve padişaha takdim etmişlerdir. Bu gün Milli saraylara ait resim koleksiyonlarına baktığımız zaman ismine

⁹ Ersoy, A.g.e., s. 13.

batılı kaynaklarda pek rastlamadığımız, Batıda büyük ustalar kategorisine girmeyen pek çok sanatçı görüyoruz. İtalyan, Çekoslovak ve Polonya'lı olan bu sanatçıların sarayın Batı hayranlığını kendilerine geçim kaynağı yaptıkları anlaşılmaktadır.

Topçu, istihkam veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'e Mekteb-i Sultani (1860) ye gönderilen ilk asker ressamı Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlardır.

Mühendishaneyi ilk bitirenlerden olup, resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenci İbrahim Paşa'dır (1835). Bu yetenekli subay gibi ressam Ahmet Emin de Viyana'ya gönderilmiştir (1847). Bu ilk batı eğitimi almış ressamlarımızın eserleri hakkında bildiğimiz pek bir şey yoktur. Kabiliyetli diğer bir ressamda ilk öğretmen subaylarımızdan biri olan Hüsnü Yusuf'tur. Mühendishanenin önemli öğretmenlerinden biri ve batı akademilerinde çalışmış olan bu subayın da, elimizde eseri yoktur. Yalnız hayatları hakkında eski arşivlerde bazı bilgiler bulunmaktadır. 1845-1892 arasında yaşayan Ahmet Emin'in duygulu bir peyzajcı olduğu ve Theodore Rousseau gibi, büyük ağaçları ve kırları resmettiğini biliyoruz. Ahmet Emin ayrıca bir heyetle Bursa, Bozüyük, Eskişehir ve İznik'e giderek bir albüm yapmış ilk gezgin ressamımızdır.¹⁰

Mühendishane dışında resim sanatımıza önemli katkıda bulunan diğer bir okul Mektebi Harbiyedir. 1834'te II.Sultan Mahmut tarafından kurulan bu okulda yetişen ressamlarımızdan Tefik Paşa, daha çok desenleriyle kendini göstermişti. Ancak kendisinin heykeltıraş olarak da çalıştığı bilinmektedir (ölümü 1866). Gene Harbiye'den yetişme bir ressam olan Nuri Paşa da, daha çok deniz ressamlığı ile kendini kabul ettirmiş genellikle büyük zırhlı gemilerin deniz savaşlarını resmetmiştir (Resim-3).

Ancak bu yetenekli subayın resme karşı çevresinde sevgi uyandırdığı ve öğretmen olarak büyük hizmeti olduğu bilinmektedir.

Bu sanatçı subaylar yanında süvari binbaşısı ressam Tefik, İstanbul'un yeşil servilerini, camilerin güneşli mermerlerini, eski sokaklarını gölgeli kaldırımlarını, sebilleri ve türbelerin o mistik havasını yansıtmıştır. Fakat bütün bu eserler, sabırlı ve

¹⁰ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 664.

yetenekli bir insanın yaptığı duygulu notlardan ibarettir. Bu ilk çalışmalar, Türk resminin Avrupa üslup çemberine nasıl bir duygu ile girdiğini bize anlatmaktadır. Ressam Hayri (binbaşı ölümü 1916) de usta bir suluboya ressamı olarak dikkatimizi çekmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, bütün bu sanatçıların doğanın taklidi ile sanat yapılamayacağı hususunda sarsılmaz bir inançları vardır. Ayrıca bu sanatçılarımız hakkında "Osmanlı Ressamlar Mecmuası" adlı dergide de aydınlatıcı bilgi bulunmaktadır.

Türk resim sanatında ressam Hasan Rıza kahramanlıkla ilgili konuları ilk olarak ele almış ve çok figürlü kompozisyonlar halinde resmetmiştir. Sanatçı, destanlar yaratmış olan eski Türk ordularının savaşlarının, kale muhasaraların, yalın kılıç düşman orduları içine giren Yeniçerileri, barut ve toz toprak kokusu içindeki savaşları yansıtarak istemiştir. Ayrıca çini mürekkebi ile, tarihi kişilerin portrelerini de yapmıştır. Ancak bunlar hayali tasvirlerden ibarettir.

Türk resim sanatında çalışkanlığı yanında, ilk ölü - doğa (natürmort) resmini ülkemizde sevdirmesiyle tanınan sanatçıların başında ressam miralay Süleyman Seyyit gelir. Son derece sabırlı bir fırça ile çiçek resimleri yapan bu ressamın geçmiş kuşaklarımızı en çok duygulandıran sanatçılarımızdan biri olduğu kuşkusuzdur (Resim-4).

Resimde hiçbir öğeyi, fırça darbelerinin sarhoşluğuna bırakmayan bu ressamımız, kendine özgü bir renk duygusuna da sahiptir. Bir savaş kompozisyonu da yaptığı söylenen Süleyman Seyyit'in eserlerinin çoğu kaybolmuştur. Bir çok eserini de gelişi güzel elden çıkaran bu sanatçı hakkında fazla şey bilmiyoruz (ölümü 1913'tür).

Ressamlarımız arasında Batıda öğrenim görmediği halde; mümtaz bir düzeye ulaşan en önemlilerinden biri de Hüseyin Zekai Paşa'dır. Titizliği oranında duygululuğunu da seçkin peyzajlarında yansıtmasını bilen bu asker sanatçımız, resim tarihimizde, ilgi çeken doğacı bir gözleme dayanan kır resimleri ile kendini tanıtmıştır.

Kendine özgü romantik bir anlatım gösteren Hüseyin Zekai zamanında "Ayasofya Şadırvanı" adlı eserinde mimari konstrüksiyonları da duygulu bir şekilde resmetmeyi başarmıştır. Eski eserlerden anlayan bir uzman olarak da son derece bilgili olduğunu onu tanımayanların anılarından öğrenmekteyiz (Resim-5).

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Batı'da uzun zaman öğrenim görmüş gözlemci, naif bir gerçekliğe ulaşmış , kaliteli eser veren sanatçılarımızdandır (Resim - 6). Gerek ölü-doğa resimleri, gerekse peyzajlarında, dikkatli duyarlık gösteren ressamlarımızdan biridir. Courbet'nin hayvan resimlerini ansitan "Karaca"sı Şeker Ahmet Paşa'nın dikkatli bir gözlemci olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmıyor. Avrupa Baroğu ressamlarının karanlık fonlu resimlerinin havasını yansıtan renkleriyle Şeker Ahmet Paşa, Türk Resminde yarı hayalden, yarı gözleme yapılmış, bir şövale resminin de temsilcisidir.

Eserlerini, hiçbir disiplinsiz serbestliğe gitmeden ve resmin ciddi çalışma gerektirdiğine inanarak oluşturmuştur.

Buraya kadar olan asker ressamlarımızın eserlerinde, Fransa'daki 1830 peyzajcılarını adı ile anılan sanatçıların havası vardır. Fakat bunun yanında, genellikle İstanbul'un kendine özgü yerel eski havasını yansıtan bir duygululuk da bu sanatçılarımızın eserlerinde görülür. Ancak bizim ressamlarımız arasında o zamanlar ünlü olan Hoca Ali Rıza adlı ressamımızın havası, biraz değişiktir. Hoca Ali Rıza'nın (1864-1935) guvajları, taşbaskı resimleri ve yağlıboya eserleri incelenirse , daha çok kendi içine yönelik bir gözleme sahip olduğu anlaşılır. Ancak biraz hayali çalışmaya düştüğü ve aşırı duygululuğunun onun doğa izlenimini, fazla duygulu, kartpostal havasındaki peyzajlara götürdüğü anlaşılır.

1830 peyzajcılarının telkin ettiği doğa sevgisi, özellikle boya resimlerinde onu kır sevgisine bağlamıştır. Böylece kıra ait romantik resimlerini boyamıştır. Ancak bu kır resimleri yanında Hoca Ali Rıza, İstanbul'un avlulu evlerini, Arnavut kaldırımli dar sokakların şiirini, biraz aşırı duygululukla biçimleme yoluna gitmiştir. Boyası, özellikle guaj resimlerinde doğa izlenimlerini yansıtmaya bakımından başarılı görülürse de, Hoca Ali Rıza büyük yeteneğine rağmen, doğayı seven bir fantezist olarak kalmıştır. Onun en başarılı eserleri portre desenleridir (Resim-7). Dikkatli gözlemci onun yalnız portre desenlerinde görürüz. Hatta desenlerinde yer yer, başarılı sanatçıların oldukça rahat çizimine de varmıştır. Taşbaskıları ise akademik bir kartpostal resim anlayışının sınırları içinde kalmıştır. Bu kartpostal resimler, onun öğrencilerine verdiği duygulu, resmi sevindirici, değersiz fakat sevimli örneklerdir.¹¹

¹¹ Turani, a.g.e, s. 666

Askeri amaçlarla açılan okullara resim derslerinin konması ve resime yetenekli gençlerin yaşamları boyunca subaylık mesleğinin yanı sıra resim yapmaları dünyanın hiçbir yerinde örneğine rastlanmayan bir olgudur. Bir elinde silah, bir elinde fırça olan bir asker ressam kuşağı yetişmiştir. Batı anlayışında resmin yaygınlaşması ve benimsenmesinde de bu kuşağın çok önemli rolü olmuştur.¹²

1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımız askeri okullardan yetişen subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883'den itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamın çalışmaları incelendiğinde resimlerin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçmediği görülmektedir (Resim-8).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru resim sanatı açısından en önemli gelişme bir güzel sanatlar okulunun kurulmasıdır. 1874'de ressam Guillemet tarafından İstanbul'da Resim Akademisi adlı bir özel okul açılmıştır. Hatta bu okulun öğrencileri çalışmalarını 1876'da düzenledikleri bir sergiyle tanıtmışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu bu yıllarda yoğun bir şekilde savaşlarla uğraşırken gündemde olan konulardan biride, milletin sanat ve kültür alanlarında eğitilmesini sağlayacak bir güzel sanatlar okulunun açılmasıdır. Bu konu ile ilgili 19 Ekim 1877 tarihli' bir tezkere Maarif vekaletinin arşivinde yer alır. Maarif vekili, dönemin ünlü aydınlarından Münif Paşadır. Okul müdürlüğüne Guillemet adında bir Fransız atandığı 31 Ekim 1877 tarihli Takvim-i Vekayi'de ilan edilir. Savaşın en kritik günlerine rastlayan bu girişimin sonucu meçhuldür. Okulun açılıp açılmadığı ve yeri bilinmemektedir. Konu yeniden gündeme gelinceye kadar uzun zaman geçmiştir. Bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi'nin nüvesi olan bu okul, ancak 1883 yılında açılır. Resmi adı Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane olan fakat çoğunlukla Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi diye anılan okulun kurucusu Osman Hamdi Bey'dir.¹³

Aşağı yukarı 1910 dolaylarında Avrupa'ya giden ressamlarımıza değin, resim sanatımız, askeri okullarımızda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından

¹² Ersoy, a.g.e., s. 14

¹³ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1997,s.24

ibaret kalıyordu. Ancak 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile resim öğrenimi sivillere intikal etmiştir. Böylece güzel sanatların Batılı anlamdaki resim anlayışı filizlenerek yeni bir zemin kazanmıştır. Daha 28 Mehmet Çelebi'nin Paris'e yaptığı seyahatten bu yana, bazı Osmanlı aydınları Batı'ya dönme gereğini duymuş ve önce savaş bilimleri eğitim öğretimi yanında, en sonunda 1835 yıllarından itibaren de resim tahsili için Batıya öğrenci yollanmaya başlanmıştır. Böylece batıya karşı yenilgilerimizin çaresini, gene batı üstünlüğünü sağlayan kültürünü ve sanatını almakta bulmuştuk. Görülüyor ki, önce askeri alanda edinilmek istenen batı kültürü, zamanla bize tümüyle kendini kabul ettirmiştir.

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, Osmanlı toplum yapısında değişimin simgesi olan kurumlardan birisi, kuşkusuz en zor başarılarıdır. Çağdaşlaşmanın devlet tarafından örgütlenmesiyle ulaşılan bu başarı, geleneklerde, inançlarda toplumda açık olarak yer almayan resim ve heykel sanatını öğrenime açar. Bu okulda yetişen sanatçılar, Türk sanatına yeni boyutlar ve ürünler katarlar. Ve hızla batılılaşmak zorunda olan Türk toplumunun yeni atılımlara, değişimlere yatkınlığını geliştirmede önemli rol alırlar. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi, uzun yıllar Türk resim ve heykel sanatını besleyen, yönlendiren tek kaynağı oluşturur. Batı'da olduğu gibi ünlü sanatçıların yönettiği özel atölye ve akademilerin kurulması için koşullar ve zaman yetersizdir. Batı'nın altı yüz yıllık resim, heykel kültürünün her yönüyle yüzyıla sığdırılmasının olanaksızlıkları Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu alanda tek söz sahibi kurumu olmasını sağlar.¹⁴

I.I.II - Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı

XIX. yüzyılın son yirmi yılı değişen ve gelişen kültür ortamında kendisine önemli ve kalıcı bir yer edinen Türk resim sanatının kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Resim sanatının çeşitli düzeylerdeki okulların eğitim programında yer alması, bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonlarının yanısıra Sanayi-i Nefise'nin açılması Türk resim sanatının bir meslek olgusuyla birleşmesi sürecini başlatmıştır. Ayrıca iletişim olanaklarının artışı,

¹⁴ Giray, a.g.e., s. 24

basının önemli bir güç olarak etkinleşmesi ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandıran etkenler olmuştur.

Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde birleşme isteği ve süreci, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan sosyal ve kültürel zeminde gerçekleşme ortamı bulmuştur. 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kuran sanatçıları bu çaba içine iten nedenler, 1835 yılından beri Avrupa sanat ortamını tanıyan, bu ortamın belirleyicilerini çok iyi değerlendiren bu sanatçıların, ülkelerinde de en azından benzer bir ortamı gerçekleştirebilmek için bu ortamın en önemli belirleyicilerinden biri olan bir sanatçı birliği gereksinimini duymuş olmalarıdır. Bir kısmı Avrupa'dan yeni dönen bu sanatçılar, Dar'ül-Fünun veya Passage Oriental salonlarına sıkışıp kalan ve değil sade vatandaşı, resimle doğrudan ilgili kişilerin bile ilgisinin zor çekildiği sergilerden daha etkin faaliyetlerle Türk Resim Sanatını canlandırmak arzusundaydılar. Bu amaçla kurulacak cemiyet ülkedeki bütün sanat faaliyetlerini sahiplenecek ve bu faaliyetleri yönlendirecekti. Batıdaki anlamına giderek daha çok yaklaşan bir resim patlaması, 1914 yılına rastlar. Sanayi-i Nefise'de açılan Avrupa sınavını kazanan geçler, 1910'da Paris'e gönderilmişler. I. Dünya Savaşının çıkması üzerine yurda geri çağırılmışlar ya da Fransa, Almanya ve İtalya'dan kendi istekleriyle ülkeye geri dönmüşlerdir.¹⁵

1914'de Batı eğitiminden dönen sanatçılara, üslup eğitimi ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılır. 1914 kuşağının Batı'dan Empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlılıkları yönünden bu yakıştırmanın haklı yanları vardır. Öte yandan özellikle Hoca Ali Rıza, Batı'ya gitmediği halde, geleneksel duyarlılığının gücü ile aydınlık ve saydam bir renk dünyası kurmuştur. Hoca Ali Rıza'nın bu yöndeki tutarlılığı ve doğaya içten bir tutku ile yaklaşmasındaki hüner Halil Paşa'da farklılık gösterse bile, bu sanatçının da gün ışığını aydınlık renklere dönüştüren üslup özelliklerinin gücünden söz edilebilir. Halil Paşa, en azından akademik desen anlayışına bağlı figür çalışmaları ile yaygın resim sanatçısı standartlarına Hoca Ali Rıza'dan daha uygun düşer.

1914 kuşağı sanatçılarının bir bölümü doğruca Sanayi-i Nefise çıkışlı, bir bölümü ise Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra, teğmen iken ordudan ayrılıp Sanayi-i

¹⁵ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999, s.118

Nefise resim eğitimini görenlerdir.(Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar). 1914'de Batı'dan yurda dönen diğer sanatçılar, özel imkan ve imtiyazlarla Avrupa'da eğitime gönderilen üstün yetenekli gençlerdi. Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij bu sanatçı grubunu oluşturur.

1914 kuşağına Çallı Kuşağı adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anektodları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı'nın dışındakilerden askeri okul çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul'un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir. 1915 yılında Sanayi-i Nefise eğitimi görmeden Almanya'ya heykel öğrenimine gönderilen Nijad Sirel'in de bu kesimden bir kişi olduğu bu arada anımsanabilir.

Kesin çizgili perspektifli nesne biçimlendirmesinden, soyut resimsel bir dil olan tuş esprisine giden bir anlatım biçimine yönelmiştir. Çallı kuşağı doğa karşısında edinilen izlenimleri resimsel olarak yansıtan en heyecanlı temsilcilerdir. Katı perspektifli klasik anlayışın yerini alan bu türün etkileri oldukça uzun sürmüş, bugün bile geniş halk kitlelerinin en çok beğendiği ve benimsediği üslup olma özelliğini korumuştur. Çallı kuşağı Sanayi-i Nefise'ye hoca olduktan sonra okuldaki yabancı hocaların egemenliği gücünü yitirmiştir. Çünkü yeni yetişen ressamların anlayışı yabancı ressamların anlayış düzeyini aşmıştır. Çallı kuşağının Sanayi-i Nefise'de ilk hocalıkları sırasında yetiştirdiği ve Avrupa'ya gönderdiği bir grup sanatçı Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa'da hakim olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımları benimseyerek Atatürk'ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bunu yurda taşımış ve uygulamışlardır. Böylece daha önce yalnızca izlenimciliğin egemen olduğu sanat ortamına birden fazla yeni akım katılarak sanat yaşamı zenginleşmiştir. Türk resminde çağdaş sanatın oluşumunu sağlayan ressamlar Batı'dan öğrendikleri, uyguladıkları ve yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir.¹⁶

¹⁶ Ersoy, A.g.e., s. 16.

I.I.III. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci dernektir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi'nde öğrenimine başlayan sanatçılar oluşturur.

1923'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim (Özeren), Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) Yeni Resim Cemiyeti adı altında birleşirler.¹⁷

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin amacı, gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önemle üstünde durulması gereken bir konuydu. Sanatçılar da diğer meslek sahipleri gibi, eğitimini gördükleri alanda çalışma olanakları olarak yaşamlarını kazanmalıydılar. Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, bu soruna çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisiydi. Bu arada devlet, yetişmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılarına destek de sağlanmalıydı. Bu öneriler değer çekişmelerinin kinci ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi.¹⁸

Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma programında kendilerine düşen payı kotarmak için inanç ve güvenle, hırsıyla çalışıyorlardı. Yeni sanatçıların yetiştirilmesine uygun şartlar sağlamak amacıyla büyük bir özveriyle daha kuruluşunun birinci yılında Avrupa öğrenimi olanağı tanıyan Türkiye Cumhuriyeti hükümetine olan borç ve görevlerini içten gelen bir coşkuyla, inanç ve kararlılıkla sanat kültürünün yükseltilmesine verdikleri çabalarla karşılamaya çalışmışlardır.

Amaçlarını gerçekleştirmek için de yurdun her köşesinde resim sergileri açmayı, Türk resim sanatını tanıtan konferanslar vermeyi, yayın yapmayı, yayın organlarına yazılar yazmayı karar altına alarak birleşecekler ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğini oluşturacaklardır.

¹⁷ Gören, a.g.e., s. 76-77

¹⁸ Giray, a.g.e., s., 43

Müstakiller, büyük bir inanç ve çaba içinde Türk Resim ve Heykel sanatını toplumun kültürüne yerleştirmeye çalışmaktadır. En önemli amaçları resim ve heykel sanatının da geleneksel el sanatları gibi benimsenmesini kolaylaştırmaktır. Çini, hat, kilim gibi ve hatta metal gibi Türk evine ve çalışma mekanlarına, lüks sayılmadan, yadırganmadan girebilmesini gerçekleştirmektir. Mobilyalara, elektronik cihazlara açılan kapıların resim ve heykel sanatına kapanmasını engellemektir. Ne yazık ki o günlerin Türkiye'sinde resim ve heykel hala çok kısıtlı bir çevre için, bir sanat dalı olarak benimsenmektedir. Bu nedenle de birliğin tüm girişimleri anlaşılammamaktadır.¹⁹

1937 yılında Akademi Resim Bölümü şefi olan Lepold Levy, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine, Reis Mahmut Cüda tarafından davet edilir. Bu davette üyeler Türk ressamlarının çalışma koşullarını ve bu koşulların iyileştirilmesi için önerilerini Levy'ye anlatırlar. Aynı yıl Leopold Levy'nin Kültür Bakanlığı'na ressamların yeni bir uygulama ile değerlendirilmelerini içeren bir öneri verdiği bilinmektedir. Bu öneri Bakanlık tarafından olumlu karşılanmasına rağmen, diğer sanat dallarında çalışanlarında bu kapsama girmek istemeleri ve basında bu uygulamaya karşı olumsuz bir tepkinin oluşması, sonuçsuz kalmasına neden olmuştur.²⁰

I.I.IV. D Grubu

1933 Eylül'ünde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçı arkadaşın, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun biraraya gelerek oluşturdukları bu topluluk, batı sanatına dönük plastik sanatlar tarihimizin resmi olmayan ilk grup etkinliğidir. Eğer 1933'de D Grubu'nu kurmasaydılar, büyük olasılıkla yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayarak 1932'de ülkelerine dönen Zühtü Müritoğlu, Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu da, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile yapıtlarını sergileyeceklerdi.²¹

¹⁹ Giray, a.g.e., s.,43

²⁰ Nurullah Berk-Adnan Turani, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s.71

²¹ Gören, a.g.e., s. 82

Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup, Nurullah Berk'in önerisiyle Latin Alfabesinin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir.²²

Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğu, Eren Eyüboğu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Fâhrünnisa Zeid ve Zeki Kocamemi'nin katılımıyla giderek artmıştır.

D Grubu, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte yer almıştır. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla batıyı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikiminden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtmaya ve deneme yolunu seçerek sergilerle yeni sanat göstermeyi amaçlamıştır.



²² Zeynep Yasa Yaman, "Sanat Tarihimizde Eski bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğimi, d Grubu mu?", Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı: 20, Eylül-Ekim,1995, s. 38

I.II. RESİMLER

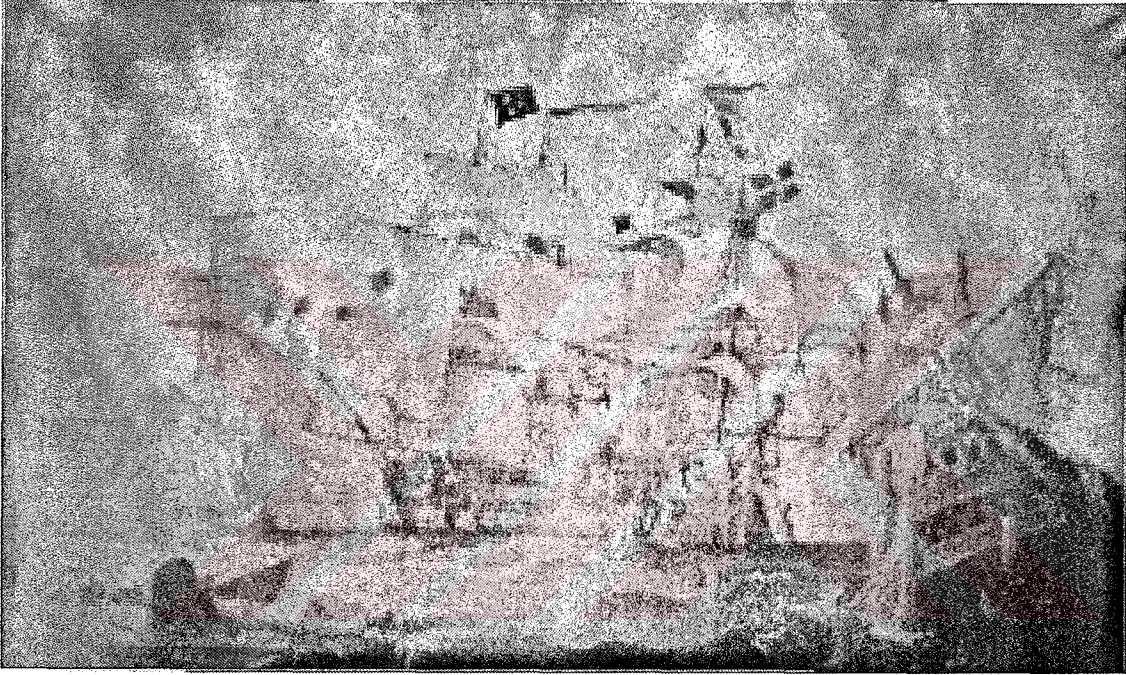


Resim 1: Levni, Dans Eden Kadın,1964 (Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, s. 662)



Resim 2:

Ivan Aivazovsky. 1846 (Nikolai Novouspensky, **Ivan Aivazovsky Artist Of The Ocean**,, s. 43)



Resim 3:

Nuri Paşa, Koyun Adaları Muharebesi. (Kıymet Giray, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara, s. 75)



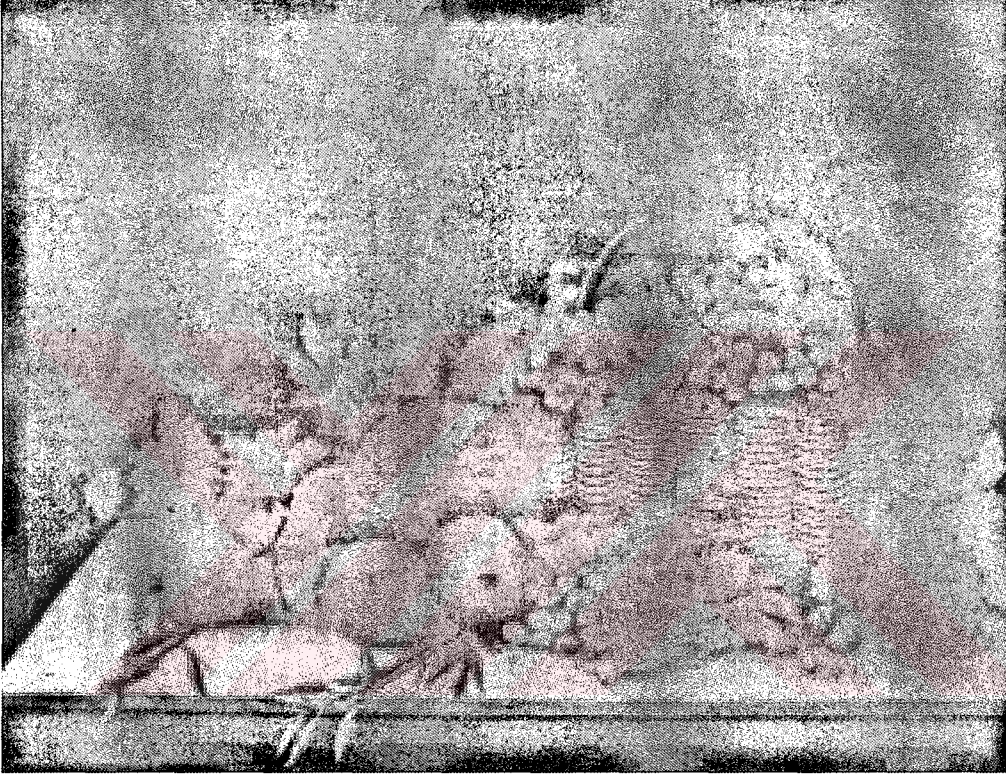
Resim 4:

Süleyman Seyyit Efendi, Genç Kız Portresi. (Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, s. 65)



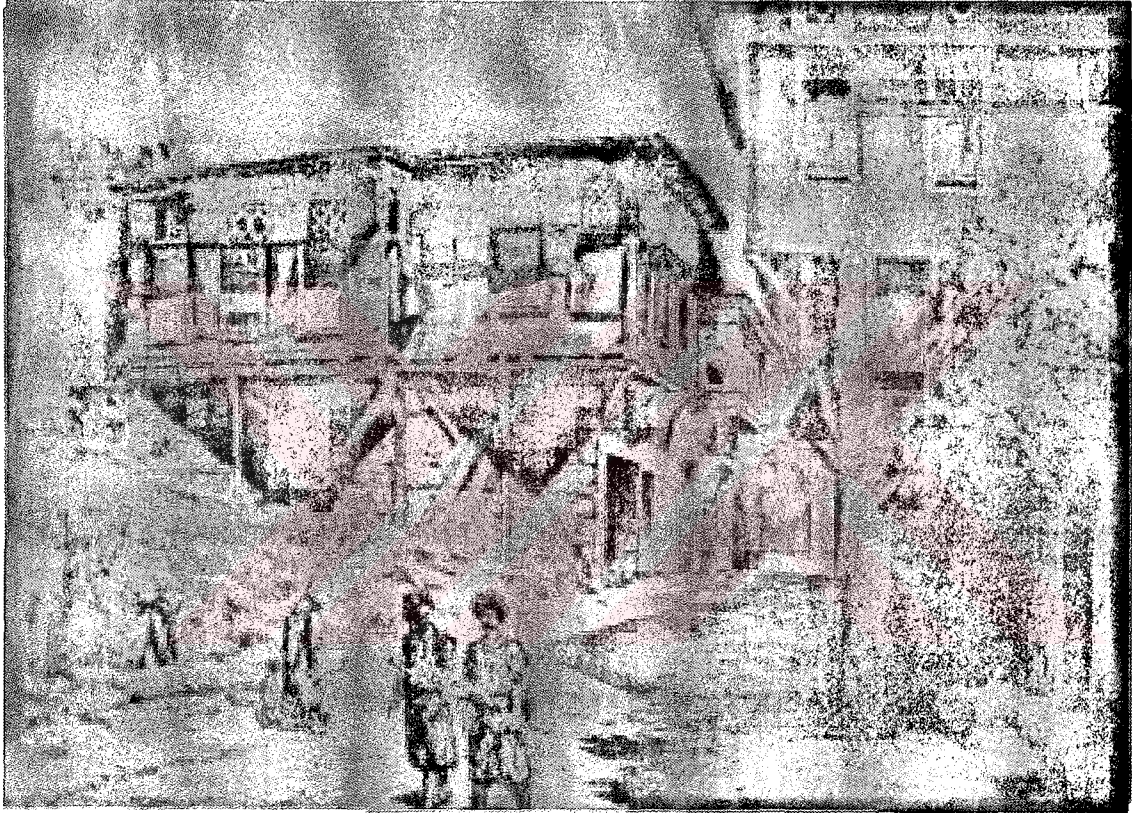
Resim 5:

Hüseyin Zekai Paşa, Cami. (Mehmet Özel, Ressamların Fırçasından İstanbul, s. 100)



Resim 6:

Şeker Ahmet Paşa, Natürmort. (Seyfi Başkan, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, s. 30)



Resim 7:

Hoca Ali Rıza, Eski İstanbul Evleri. (Kıymet Giray, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara, s. 91)



Resim 8:

Osman Hamdi Bey, Gebze'den Manzara. (Kıymet Giray, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara, s. 173)

II.BÖLÜM

II. 1940 DAN SONRA TÜRKİYE DE TOPLUMSAL GELİŞİM

II.I. 1940 SONRASI TOPLUMSAL YAPI

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1940 yıllarından sonraki gelişim süreci Türkiye'nin sanatsal açıdan olduğu kadar, politik, toplumsal ve ekonomik açıdan da önemli bir dönemdir. Bu arada çok partili döneme geçilmesiyle uzun yıllar ülkeyi tek parti olarak yönetmiş olan CHP'nin iktidardan muhalefete düşmesi, yeni bir yapılanma içine giren Türkiye'nin Batı olarak gördüğü Avrupa yerine, artık Amerika Birleşik Devletleri'nin öne çıkmaya başlaması toplumu etkileyen etmenlerin başında gelmektedir.

Türk resim sanatında yeni akımların ortaya çıkmasında tek etkin kurum olan Akademiye karşın bireysel girişimlerin yaygınlaşması, sanatçıların kişisel yaşantılarını ve iç dünyalarını öne çıkarmaları ancak 1950'li yıllardan sonra gerçekleşmeye başlamıştır. İkinci Dünya savaşına girmeyen Türkiye yine de sıkıntılı bir dönem yaşamıştır. Bu yıllarda yönetimin ülkenin durumunu göz önüne alarak bazı sıkı kararlar aldığı ve bu arada ulusallaşma hareketlerinde bir yükselme olduğu görülmektedir. Bu ortamın sanatı da etkilediği görülmektedir. Bu dönemde sanat ortamının gündemini üç ana konu belirliyordu. Bunlar sırasıyla Ulusal Sanat, Yeni Sanat konuları ve Güzel Sanatlar Akademisinin konumuydu. Ulusal Sanat anlayışının savunucuları arasında iki önemli sanatçı öne çıkmaktadır. Bunlardan biri Turgut Zaim (1906-1987), diğeri ise ressamlığı yanında, resim sanatı, sanat tarihi ve folklor üzerine yaptığı araştırmalar ve yayınladığı kitaplarla da ünlü Malik Aksel'dir (1903-1987). 1933-1936 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergileri, 1938-1943 yılları arasında sanatçılar tarafından gerçekleştirilen Yurt Gezileri, 1939 yılından başlayarak gelenekselleşen Devlet Resim ve Heykel Sergileri yanında Atatürk'ün emriyle 1937'de

açılan Resim ve Heykel Müzesi yanında, ünlü klasik eserlerin Türkçe'ye çevrilmesi diğer dikkati çeken hareketlerdir.²³

7 Ocak 1946 da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili dönem başlamıştır. Çok partili yaşam, büyük toprak ve ticaret çıkarlarının iktidar üzerindeki nüfuzunu artırmış, genel oy ve parti rekabeti, işçi köylü kitlesine karşı iktidarların tutumlarını değiştirmiştir. Yönetici kadrolar işçiye ve köylüye daha yumuşak davranmak zorunda kalmışlardır. Politikacılar köyleri ziyaret ederek taviz veren bir duruma gelmişlerdir. Geniş halk kitleleri vatandaş olma duygusunu yaşamışlardır. 1960'li yıllarda uluslararası yaşanan devrimlerden birisi olan İnsan hakları devrimi Türk insanların dil, din, ırk, ulus farklılıkları gözetilmeksizin saygın olduğu düşüncesi evrensel değerler olarak ülkemize yansımıştır.

Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olan çok partili dönem, güçsüz kalmış bir burjuvaziye dayanarak kalkınma zorunluluğu yaratmıştır. Bu çelişkili durum 1950 sonrasında da devam ederek, halk kitlelerinin özlemleriyle artan gücü burjuvaziyi tek başına iktidar yapmıştır. Böylece kuvvetlenerek bağımsızlığına kavuşması kendi sınıfsal yaratıcılığını kullanma olanaklarını da sağlamıştır. Bu yaratıcılık 1950 den başlayarak geçmişten çok farklı bir hareketlilik ve gelişmeye sebep olmuştur. 1965-1970 dönemi Türkiye'nin hem sosyal hem de ekonomik açıdan en hızlı geliştiği yıllardır. 1950 yılı siyasi bakımdan olduğu gibi Türk kültüründe de farklı bir dönemin başlangıcıdır.

II.II. 1940 SONRASI KÜLTÜR POLİTİKASI

Devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması varlıklı kesim ile kent soylu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirmiştir. Bununla birlikte, bağımsızlık ilanından bu yana yürürlüğe konan devrimlerin ve temeli atılan kalkınma hamlelerinin yavaşlamamasını isteyen CHP, 1938den itibaren tarım alanında bazı köklü önlemler almıştır. Kombinalar, köylerin

²³ Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür Ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1998. s. 133.135

birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulması bunların başında gelmektedir.²⁴

Köy enstitüleri, devletin köy sorununun çözümünde eğitime verdiği önemin bir göstergesidir. Milli Eğitim Bakamı Hasan Ali Yücel'in zamanında, köy enstitülerinden başka ilk defa teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi seferberliği başlatılmıştır. Yücel, ayrıca Türkiye'de ilk kez Milli Eğitim Şurası'nı ve Türk Neşriyat Kongresi'ni toplayan kişidir. Tercüme Bürosu'nun kuruluşu (1941), Dünya Klasiklerinin çevirisi, Halkevlerinin kültür, sanat, tiyatro ve spor alanındaki çalışmalarını arttırması, gençlerin halkevi kitaplıklarından yararlanması, milli eğitimin halka ve Batı'ya yönelme programının bir parçasıdır. 1933'te halkevlerinin kuruluşundan bir yıl sonra yayımlanmaya başlayan Ülkü Dergisi de bu siyasanın yürütülmesine yardımcı olan başlıca yayım organıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, CHP'nin uyguladığı Kemalist kültür politikasının ana öğeleri millet ve medeniyettir. Söz konusu programa göre Avrupa uygarlığından teknik alınacak ama Türk'ün ruhu korunacaktır. Aynı yıllarda Ziya Gökalp ve yandaşlarının modern Türkiye'nin kültür sentezinin, biçim Batıdan alıp, içerik yerli kaynaklara dayandırılarak sağlanacağını savunan görüşleri dönemin sanat politikasıyla uyum içindedir. Öyle ki, cumhuriyetin ilk 25 yıllık dönemi Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları adlı kitabında belirttiği yöntemlerin ışığında köy kültürü ile Batı tekniğinin sentezlerinden doğacak yeni bir kültürle çağdaşlaşma inancı ve savaşımları içinde geçmiştir. 50'li yıllarda ressamlardan çoğunun folklorik öğeleri yapısalcı, kübist yöntemlerle tuvallerine aktarması bu düşüncelerin sanata yansıyan yönünü oluşturmaktadır.²⁵

1940-50 yılları arasında devletçi ağırlıklı karma ekonomi ilke ve yasalarla uluslaşma, çağdaşlaşma ve demokratlaşmada yol almak isteyen Milli Şef yönetimi, 1946'da çok partiye geçişi sağlamıştır. 1950'de Bayar-Menderes liderliğinde yönetime gelen demokrat parti, liberalleşme gereğine karşın, devlet dizginlerini bırakmak istemediğinden, 27 Mayıs 1960 darbesiyle yeni bir yönetime geçilmiştir.

1940-60 yılları arasında yaşanan olaylar aydınlar arasında toplumsal bilinçlenmeyi güçlendirici rol oynamıştır. Öyle ki, 1940 sonrası sanatında gerçekleri

²⁴ Funda Berksoy, 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 112

²⁵ Esin Yazar, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", Yeni Boyut Dergisi, Eylül 1983, sayı 15, s.6

olduğu gibi yansıtma gereğinin temelinde , bu ulusal ve toplumsal bilinçlenmenin yattığı söylenebilir. Doğal olarak şair ve yazarlarda toplumda beliren çelişki ve sorunları yapıtlarında sergilemekten geri kalmamışlardır. Burada bir parantez açmak gerekirse: toplumsal temaların Türk edebiyatına girmesi 40'lı yıllardan biraz daha öncesine rastlar. "20.yüzyılın başında Hüseyin R. Gürpınar'ın yapıtlarında yer yer belirmeye başlayan, toplumu ve bireyi toplumsak ve gerçek yönleriyle sergilemeye çalışan örnekler; Cumhuriyetin kuruluş dönemindeki (1920-1940) öykü ve roman yazarlarıyla Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'yle daha sonra yeniler dönemindeki (1940-60) öykü ve romancılarla gelişerek çoğalmış "toplumsal gerçekçilik"adı altında bir akım, bir sanat yolu olmuştur."

İşlenen konuların başında: Uluslaşma ve Batılılaşma özlem yanılgıları, kent soylular, işçi-işveren ilişkileri, gecekondulu olgusu, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları gelmektedir. Bu konu ve temaların yapıtlarında işleyen toplumsal gerçekçilerden Rifat Ilgaz, Neşat Enis , İlhan Tarus, Muzaffer Buyrukçu, Mehmet Kemal öykü ve romanlarla Atilla İlhan, Nevzat Üstün, Ö.F.Toprak şiir roman ve öykülerle toplumsal gerçekçi görüntüleri sergilenmiştir.²⁶

Toplumsal gerçekçi nitelikleri yanında, Anadolu insanının, onun kendine özgü yapısının ve duyarlılığını çoğunlukla köy ve kırsal kesim gerçeklerine yönelerek sergilemeye çalışanlar ise, öykü romanda Yaşar Kemal, Tahsin Yücel, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Tarık Dursun K.,Faik Baysal; şiir ve düzyazıda Ceyhan Atıf Kansu, Mehmet Başaran, Sarullah Arısoy, düzyazıda Mahmut Makal, Muhtar Körükçüdür.

Ayrıca Suat Taşer, Cahit Irgat gibi tiyatrocular da akımın tiyatrodaki temsilcileri arasındaki sayılabilir.

Toplumsal gerçekçilik, güzel sanatları da etkisi altına almış, ülke gerçekleri zamanla Türk resmine girmeye başlamıştır. Bunda devletin yönlendiricilik payı yadsınmaz. 1940'ların hemen öncesinde her biri devlet eliyle gerçekleştirilen üç önemli yenilik Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunlar: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması (Eylül 1937), düzenli olarak yinelenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Ankara'da açılması (1939

²⁶ Nurullah Berk-H. Gezer, **50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, 1973, s. 69,70

Ankara Sergievi) ve ressamaların yurt gezilerine gönderilmesidir. Bunlardan sonuncusu, ressamaların yurt gerçeklerini yerinde görmelerine yol açtığı için ülke gerçeklerine dönülmesini savunan sanat görüşlerinin ressamlar tarafından tuvale aktarılmasından başka bir şey değildir. Bununla birlikte bu tür gezilerin sanatçıların dikkatini ülke gerçeklerine ve halkın yaşam şekline çevirmesinin bir yandan 1933 yılında kurulan D Grubu'nun öncülüğünü yaptığı ve Akademiye hakim olan Batı kaynaklı sanat görüşü, diğer yanda ise ona tepki olarak doğayı ve yöresel değerlere yer verilmesini savunan toplumsal bir sanat anlayışı yayılmasına neden olmuştur.

CHP'nin ön gördüğü sanat programı uyarınca, 1938-44 yılları arasında ressamlar, düzenli olarak yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek bu bölgelerin özelliklerini yansıtan resimler yapmaları sağlanmak istenmiştir. Ortaya çıkan çalışmalar ile toplu sergiler devlet tarafından satın alınmıştır. Sonuçta Türkiye'nin 63 vilayetine 63 ressamın gönderilmesi amaçlanmış ve 1944'te Ankara sergi evinde açılan sonuncu Yurt Sergisinde 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir.²⁷ Devletin sanatı koruması ve desteklemesi sanatçılar arasında memnuniyetle karşılanmıştır.

Ressamları yurt gezilerine gönderme yolundaki önerilerin Atıf Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmesi, CHP'nin eğitim seferberliğinde sanata verdiği önemi göstermektedir. Yurdun çeşitli yörelerinden görüntülerin bir arada gösterime sunulduğu bu sergiler aracılığıyla, ülkenin farklı kesimleri arasında, sanat yoluyla bir köprünün kurulması, resmin birleştiricilik rolünü üstlenmesi işlenmiştir. Ressamları yurt gezisine yollama fikrinin oluşumuna. kaynaklık eden bir diğer önemli gelişmenin de 1934'te Ankara Sergievinde açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi olduğu düşünülebilir. Kısaca, bu dönemde yurt gezilerine çıkan sanatçılardan beklenen, töre insan ve çevre değerlerini salt bir tasvir güdüsüyle yanında, kökleri Türkiye'de olan bir sanat fikrinin yayılmasına, kaynaklık ettiği düşünülebilir. Öyle ki, ulusal sanat ortamın en çok meşgul eden konuların başında gelmektedir.

Bir yandan 1933 yılında kurulan D grubu'nun öncülüğünü yaptığı ve Akademiye hakim olan Batı kaynaklı sanat görüşü diğer yanda ise ona tepki olarak doğa ve yöresel değerlere yer verilmesini savunan toplumsal bir sanat anlayışı vardır.

²⁷ Berksoy, a.g.e., s. 114

D Grubunun (1933-47) ulusal nitelik içermeyen ve sırf evrensel ya da dönemsel bir ruhu yakalamaya yönelik çabalarının (post-kübist sanat) yarattığı tepki, çok geçmeden Türk insanına, toprağına dönmesini savunan Yeniler Grubu hareketini doğurmuştur. Yenilerin böyle bir savla ortaya çıkmasına kaynaklık eden etmenlerden biri de dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatı olmuştur. Fakat tüm bu gelişmenin kökeninde genç Cumhuriyetin II. Dünya savaşı yıllarında geçirdiğı çalkantılı dönem yatmaktadır. Yaşanan sosyo-politik olaylar, aydınlar arasında toplumsal bir bilinçlenmeye yol açmış, bu uyanış sonucunda da edebiyat da ve resimde toplumsal gerçekçi tarzda yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Yeniler, akımın resimdeki temsilcisi olarak görülebilir.



III. BÖLÜM

III. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE 1940 SONRASI

III.I.TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE YENİLER

Türk Resim Sanatında, yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup etkinliği halinde kendini göstermesi, 1940 lı yılların başında Yeniler Grubu ile gerçekleşmiştir. Fakat bu tarihten biraz daha öncesinde, toplumsal denebilecek sanat kaygılarının, yeni bir devlet ülküsüyle kaynaşmış olarak belirdiği görülmektedir. Aralarında Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, İbrahim Çallı gibi ressamların bulunduğu 1914 kuşağı, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin gösterdiği kahramanlığı işleyen yapıtların yanında savaş yıllarının acılarını yansıtan kompozisyonlar yaratmışlardır. Namık İsmail'in tifüs salgınına işleyen resmi ile Çallı'nın topçular isimli çalışması buna örnektir. Söz konusu eserlere Cumhuriyetin ilanından sonra, Türkiye'nin ekonomik üretimi ve halkın sorunlarını ele alan büyük boyutlu tablolar ile Atatürk'e ve devrimlere bağlılığı ifade eden resimler eklenmiştir. Ruhi Arel'in karşılama, A. Lifij'in kalkınma, Namık İsmail'in harmanı ile yine Çallı'nın harman yerini gösteren eserleri böyle çalışmalardır.

Yukarıda adı geçen yapıtlar Türk resminde (Osman Hamdi Bey dışında) figür ve kompozisyon türünün ilk önemli örnekleri arasında sayılmaktadır. Resimlerinde insan figürlerine öncelik tanıyan ve onu yaşadığı çevre ile birlikte ele almayı amaçlayan Yeniler'in 1914 kuşağı sanatçılarında etkilenmeleri doğaldır. Kaldı ki bunlardan çoğu onlara akademide hocalık yapmıştır.

Yerel konulara yönelmesiyle Yeniler'e öncülük eden bir diğer kaynakta Turgut Zaim olmuştur. 1930 yılında Çallı atölyesinden mezun olan sanatçı çağdaş Türk sanatını konu alan birçok kitapta ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilmektedir. Her türlü batı etkisinden kaçınan Turgut Zaim, folklorik öğelerle çevrelenmiş yörük köylülerinin mutlu yaşantısını, yer yer minyatürü çağrıştıran saf, düz renklerle işlemiştir. Onun yerelliği, daha çok halk motiflerine dayanan bir boyut içerir. Bu bakımdan yenilerin yaşantısının özüne inip, halkın sorunlarını yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışından farklıdır fakat yine de Yeniler'in onunla başlayan bir

gelişmeyi toplumsal mesajlar doğrultusunda yeni bir aşamaya ulaştırmış olduğu ve yöre insanına ilk kez yaşayan, üreten bir varlık gözüyle baktıkları söylenebilir.

III.I.I. Yeniler Grubu

Yeniler grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisidir. Daha önceki gruplaşmaların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler grubu ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921). Güzel Sanatlar Birliği (1929), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dahil Yenilere gelinceye değin, sanatçıları hep doğanın ve insanın görüntüsü ilgilendirmiştir. Kısaca ressamın insan sorunlarına yabancı kalmıştır. Bu sebeple, onların dönemin genç yazarlarıyla aynı doğrultuda toplumsal gerçekçi bir sanat yaratmaları Türk Resminde yeni bir aşamaya işaret eder.

Çoğu akademide Leopold Levy atölyesinde öğrenci olan Yenilerin ilk ortak eylemleri 10 Mayıs 1941 tarihinde (Beyoğlu'nda Matbuat umum müdürlüğü binasında) düzenledikleri liman konulu sergidir. Sergide kurdale yerine kapıya gerilen, Ferman Reis' in balık ağının kesilmesi ile gerçekleşen açılış ilgi çekicidir.²⁸ Sergiye katılanlar arasında Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arat, Abidin Dino, Haşmet Akal gibi sanatçılar vardır. Ayrıca grafiker Yusuf Karaçay, heykeltıraş Faruk Morel ve fotoğraflarıyla İlhan Arakom'da sergide misafir sanatçı olarak yer almıştır.

İlk sergide, seçtikleri konu nedeniyle "liman grubu" olarak da anılan topluluğa göre sanat özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır. Genç ressamın, D Grubunun bu bakımdan hiç katkıda bulunmadığı Avrupa sanat eğilimi ve tekniklerini Türkiye'ye aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürerek eyleme geçmişlerdir. Gerçekte 1933 de kurulan ve Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan oluşan D

²⁸ Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2000, s. 72

Grubu, II. Dünya savaşı öncesi ortaya çıkan Kübizm, Konstruktivizm, Sürrealizm ve soyut sanatı Türkiye'ye getirme savıyla hareket etmişlerdir. Çünkü Atatürk batılılaşmayı emretmiştir. Öyleyse bu alanda da biran önce Batıya yetişilmelidir. Diğer yandan 1937-49 yılları arasında akademide Resim Bölümü Başkanlığı yapan Fransız sanatçı Leopold Levy'nin atölyesinde yetişen sanatçılar ise, hocalarının da yöreklendirmesiyle D Grubuna karşıt bir görüşü benimsemişlerdir. Yeniler, kendilerinden önceki D Grubu'nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdir. Onlara göre sanat ve resim toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, insanların güncel uğraşlarını konu almanın yanısıra onların sevinç ve üzüntülerini de belirtmeliydi.²⁹

Resim sanatıyla amatör olarak ilgilenen Hilmi Ziya Ülken'in 1942'de yayınladığı "Resim ve Cemiyet" isimli kitabı, Yenilerin kuramsal alanda bir savunmasını içerir. Milli sanat olgusuna açıklık getirmeye çalışan Ülken, kitabında *milli olmak, kendilerinin olan meseleleri içinde duyarak onları dünyaya aksettirmektir. Memleket buhranlarını ve azaplarını yapamadan meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat milli olmaktan ne kadar uzaksa, bu tarzda bir resimde milli olmaktan aynı derece uzaktır.*³⁰

Diğer yandan, eserlerinde toplumun hoş olmayan yönlerine, işçilerin, yoksulların zor yaşantısına yer veren Yeniler'in bu tavrı hem baştaki yönetimin hem de grupta sanat dışı eğilimler sezen bazı yazarların tepkisini çekmiştir. Çünkü yeniler, yurtiçi gezilerinden getirilen ısmarlama peyzajların karşısına, yurt halkının gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır. Dolayısıyla onların benimsediği toplumsal gerçekçi yaklaşımın, partinin sanat politikasıyla bağdaşmaması doğaldır.

Yeniler Grubu, Liman Sergisi'nin ardından ikinci sergilerini 23 Mayıs 1942 tarihinde Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde açarlar. Ağırlığı "kadın" olmasına karşın, başka konularda da resimler sergiye katılmıştır. Basın, sergiyi büyük bir ilgiyle beklemektedir. Sergiyle birlikte olumlu ve olumsuz eleştiriler art arda yayınlanır, canlı

²⁹ Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, **Türkiye 1987**, Kurtuluş Yayıncılık, Ankara, 1988, s.328

³⁰ Funda Berksoy, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 117

ve sağlıklı bir eleştiri ortamı sağlanır. Liman ve arkasından kadın sergisi, ilk tepkileri ve ardından da bitmeyen baskılarla karşılaşır.³¹

1950'li yıllarda elemanlarından çoğu soyut sanata yönelen grup, Yeniler adı altında yaklaşık 20 sergi düzenledikten sonra 1951'de Çallı'nın başkanlığını yaptığı Türk Ressamlar Derneğine katılmıştır. 1950'li yıllar gerçekten de Türkiye'de ressamların büyük ölçüde soyut sanatın etkisinde kaldığı bir dönem olmuştur. Bununla birlikte grubun ilk sergisine katılan ve 1952 yılında Paris'e yerleşen Abidin Dino bu tarihten sonra açtığı sergilerde işkence olgusuna yer vermesiyle dikkat çeker.

Bugün geriye bakıldığında, Yeniler'in Türk resmine konusal düzeyde bir yenilik getirdiği, resim dili açısından ise zamanın sanat akımlarına bağlı oldukları görülecektir. Yerel konuları seçerek ve ülke gerçeklerinden hareket ederek Türk'e özgü bir sanat yaratmak isteyen grubun, bu çabası yüzyılın başında aynı amaçla yola çıkan "The Eight" grubunun sanat anlayışıyla benzerlik taşır. Tıpkı Amerikalı meslektaşları gibi Yeniler grubunun üyeleri arasında bir üslup birliği yoktur. Başlangıç için bu doğal sayılsa da Yeniler bunu zamanla ulusal ve yerel nitelikleri de içeren özgün bir biçim anlayışına dönüştürememiştir. Bu durum onların 50'li yıllarda moda olan soyut sanat akımlarının etkisinde kalarak toplumsal gerçekçilikten uzaklaştıklarını açıklar.

Fakat yine de Yeniler, savundukları görüşlerle 60'li ve 70'li yıllarda meyvelerini verecek olan toplumsal sanat anlayışının temelini atmışlardır. Grubun önde gelen üyelerinden Nuri İyem halen bu sanatın önemli temsilcilerindendir. Onun ilüstratif bir yaklaşımla bir çalgıcı topluluğunu ve onu izleyen halkı yansıttığı "Liman" sergisinde yer alan bir tablosu ile Mümtaz Yener'in 1943'teki üçüncü sergide yer alan ve toplumsal içeriği yüzünden polis zoruyla sergiden çıkarılan Fırın isimli kompozisyonu, grubun çalışmaları hakkında bir fikir vermektedir.³²

Nuri İyem'in, ağırlıkla çalışmış olduğu köylü kadın portreleri o kadınların yaşam biçimlerinin yüzlerine yansımaları içerir. Burada günlük hayattan alınma bir sahnenin betimlenmesi dışında herhangi bir toplumsal mesaj yoktur (katalog no 19). Aynı şeyi Mümtaz Yener'in "Bir Aydınlık İçin" (katalog no 24) tablosu için söylemek zordur. Çok figürlü olan bu çalışmada sanatçı, izleyicinin dikkatini savaş yıllarında

³¹ Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1997, s. 422

³² Berksoy, a.g.e., s. 119.

açlık çeken halka yöneltmek ister gibidir. İnsanların yüzlerindeki üzgün ifade, bu dönemde ekmeğini karne ile alan halkın psikolojisine işaret etmektedir.

Yenilerin oluşturduğu yapıtlar, dönemin sorunlarını konu almaları itibarıyla, İstanbul halkının 1940'lardaki toplumsal hayatını yansıtan birer belge olma niteliğini taşımaktadır. Onların bilinçli olarak savaş yıllarının sebep olduğu yoksulluğu ele alması ve çalışan halktan insanların, balıkçıların ekmeğini ve ürünlerini betimleyen resimler yapması, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin ilk ürünlerini yaratmıştı.

1940'lı yıllarda toplumsal yaşamdan görüntüleri resimlerinde işleyen bir diğer önemli sanatçı da Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)'dir. 1936-37'de akademide Levy'nin asistanı olan sanatçı, CHP'nin düzenlediği yurt gezilerine katılmış ve 1938'de Edirne, 1942'de Çorum'a gitmiş ve buralardan edindiği izlenimler sonucu eserlerinde sürekli başvurduğu ana temaları kazanmıştır. Han kahveleri ve avluları, Pazar yerlerinin kalabalığı, halay çekenler, pazardan köye dönenler gibi toplumun günlük yaşantı yerlerini yerel motifleriyle birlikte resmetmiştir.

III.II. Onlar Grubu

1942'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden on öğrencinin kurduğu ve 1952'ye kadar etkinliğini sürdüren "Onlar" grubu sanatçıları, hocalarından gördükleri eğitim doğrultusunda halk sanatından yararlanma çabası içine girmişlerdir.

Aralarında Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsür ve Fikret Oytam gibi sanatçıların bulunduğu bu ressamlar, yöresel motiflerden yola çıkarak tıpkı hocaları gibi halk sanatının süslemeci öğelerini kullanarak ulusal ve yöresel bir sanat yaratma istemiyle hareket etmişlerdir. Grup üyeleri arasında mahalli havayı yansıtmakla yetinmeyip resimle toplumsal sorunları dile getirmeyi amaçlayan ressamlar da olmuştur. Bunlardan Nedim Günsür, 50'li yıllarda maden işçilerinin yaşamını işlediği yapıtlarıyla kayda değer bir çıkış yapmıştır. Bu sanatçıya bir sonraki bölümde etraflıca değinilecektir.

III.I.III. Yeni Dal Grubu

Bireysel çabaların dışında toplumsal sanatın, Yeniler'den sonra bir grup etkinliği halinde belirmesi 1959 yılında kurulan "Yeni Dal" grubuyla gerçekleşmiştir. İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'dan oluşan grubun toplumsal içerikli çabaları, uğradığı baskı ve kovuşturmalardan dolayı kısa süreli olmuştur. Grup 1961'de İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde düzenledikleri ikinci sergiden sonra 1963'de dağılmıştır.

Bu gruptan İbrahim Balaban'ın 1961'de yaptığı "Kaldırımda Ana İle Çocuğu" (Katalog no 15) isimli çalışması aynı dönemin bir ürünüdür. Polis, öğrenci çatışmasını konu alan bu resmine karşın Balaban, esas olarak Anadolu'nun doğasıyla insanın birleştiren resimleriyle tanınmaktadır. 1953'te ilk sergisini açan ressam İbrahim Balaban, tarlalarda çift sürenler, çiçekler, kuşlar ve dikenler çizerek resme başlamıştır. Daha sonra yerel nakışlardan da esinlenerek resmine yeni bir yön vermiştir.

Kente göç edenleri konu aldığı 70'lerdeki yapıtlarında kalabalıkları tuvale sığdırabilmek için oyma- çizim tekniğini geliştirmiştir. 1978'de Atalarımızın Suretler, 80'li yıllarda Anadolu Erenleri, Bereket Anaları ve Çocuklarımızın Sevinci dizilerini sergileyen Balaban, 1985 sonlarında Anadolu Kadınları, 90'larda Geçmişin Masala Duruşu ve Halkımızın Aşk Masalları dizilerini hazırlamıştır. Sanatçı klasik süsleme sanatlarından esinlenen desenleriyle kendine özgü bir üslup yaratmıştır. İbrahim Balaban'ın çalışmalarının toplumsal gerçekçiliğin naif kolunu oluşturduğu söylenebilir.

İbrahim Balaban'ın resimlerini daha iyi anlamak için kendi sözlerine de yer vermekte fayda görülür. *Sanat yaşantının iz düşümüdür. Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar. Ben insanı simetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmediyorum. İnsan doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini söyleyebilirim.* (1994).³³

Görüldüğü gibi, Yeniler Grubu'nun öncülüğünü yaptığı toplumsal gerçekçi sanat anlayışının, kendisinden sonrada çeşitli uygulayıcıları olmuştur. Fakat bu sanatın Türkiye'de yerleşmesi 60'li yıllara rastlar. Bundan sonraki bölüm aynı yıllarda verimli

³³ İbrahim Çiftçioğlu, Yetmişbeşinci Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s.174

bir döneme giren Nedim Günsur, Cihat Burak, Neşet Günal ve Nuri İyem gibi ustaların çalışmalarına ayrılmıştır. Fakat daha önce bu sanatın canlanmasına kaynaklık eden toplumsal olaylara aşağıdaki sözlerle değinmekte yarar vardır.

*Kıraç toprakların çocukları... küçük bedenlerinin yarıdan çoğunu dışarıda bırakan giysileriyle boş topraklarda dolaşmaktadırlar. Minik bedenlerinin üstünde duran başları, büyük adam görünümlü bakışlarıyla izleyicileri ürpertir.*³⁴



³⁴ Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997 s. 524

III.II. 1960'LI YILLARDA TOPLUMSAL SANAT VE BİREYSEL ÇIKIŞLAR

1955-70 yılları arasında Türkiye'de soyut sanatın tartışılmaz egemenliğine karşın, figüratif eğilimlerin hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmadığı, toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif sanatın, bazı ressamlar tarafından geliştirildiği bir gerçektir.³⁵ Özellikle 27 Mayıs 1960 hareketini takip eden dönemde, toplumsal düşünceleri ve gerçekçi eğilimleri beslemeye ve benimsemeye elverişli bir ortamın oluşması, toplumsal gerçekçiliğin sanat dünyasında yerleşmesini sağlamıştır. Diğer bir deyişle, sosyo-politik alanda yaşanan olaylar ressamları etkilemiş, figüratif sanata duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Bu bakımdan 27 Mayıs Darbesi'ni gündeme getiren olaylara ve bunu takip eden gelişmelere değinmek yerinde olacaktır.

Toplumsal köy gerçeklerini konu olarak ele alan Mehmet Yüçetürk 1965'de gittiği Fransa ve Almanya da sanat eğitimini pekiştirmiş olmakla beraber resimlerinde Bolu yöresinin yaşamını ve görüntülerini resimlerine taşımıştır. Koçyiğit, Köroğlu, Bolu panayırıları, Yaşlı nineler, Balıkçı vs. gözlemleri ve izlemleri kendine özgü üslubu ve renk anlayışı içinde düzenlediği yapıtlar bırakmıştır.

Çevresinde gördüğü, yaşadığı hemen her şeyin resmini yapmaktan haz duyan, bu yüzden de hiç konu sıkıntısı çekmeyen Edip Hakkı Köseoğlu toplumsal yaşamın hemen her kesitini, kentini, köyünü, farklı biçimsel olgularla ele almış, kentsel yaşamın günlük yaşantısından kesitler, kahveler, tavla oynayanlar, nü'ler, portreler, enteriyör resimler ve Boğaziçi'nin ışıklı, aydınlık, sessiz görüntülerinin yanı sıra kırsal yaşamın yorgun, ezik, duygusal ve üretken insanlarını çağdaş realist bir üslupla biçimlendirmiştir.

Bireylerin tinsel yapılarını yansıttığı portrelerin her birinde ayrı bir dünya sergilenmekte, her konuya uygun zengin renk armonileri, oynak fırçası tatlı ışık gölgeleri ve sıcak kahve rengi tonları ile resimlerini boyamaktadır. Doğadan ve

³⁵ Kemal İskender, "Türk Resminin Dünü Bugünü ve Geleceği", Gergedan, Eylül 1998, s. 24

yaşamdan hareket eden Köseoğlu, bize kendi gözleri ile gördüklerini, yüreğinde duyduklarını, birikimlerini, düş gücünü ve düşüncelerini aktarırken bizi de içinde yaşadığımız çelişkiler üzerinde düşünmeye itmekte, resimlerinde alayla karışık eleştirel gerçekçi bir tavır göstermektedir. Bu tutumu ile genç sanatçıların daha sonra benimseyecekleri toplumcu gerçekçi anlayışın öncüsü olarak Türk resminde önemli bir yere sahip olmuştur. Bilindiği gibi, 1950'de yapılan demokratik seçimlerle başa gelen DP ticaret burjuvazisi (eşraf tüccar kesimi) ve büyük toprak sahiplerinin öncülüğünde örgütlenmiş ve yabancı sermayenin de katkısıyla ilk üç yıl içinde ülkede ekonomik canlılığı sağlamıştır. 54 ve 57 seçimleriyle iktidarını koruyan Demokrat Parti, köklü değişikliklere yönelmesine karşın izlediği tutarsız politikalarla geri kalmışlığı yenecek bir sanayi kuramamıştır. Oysa hükümet başlangıçta devletin ekonomik yaşamdaki etkinliklerini sınırlamak ve özel girişimcileri desteklemeyi amaçlamasına karşın, uygulamada bunları gerçekleştiremediği gibi müdahaleci devletçi niteliklerinden de kurtulamamıştır.³⁶ Sonuçta Demokrat Partinin genel siyaseti, köyden kente göç ve gecekondulaşma olgularını yaratmıştır. Hükümetin toplumun çeşitli tabakaları üzerinde kurduğu baskının yanında memurun, emekli ve ordu mensuplarının kötü durumu Cumhuriyet Halkçı Partisinin, Demokrat Parti 'yi yönetimden indirecek bir askeri darbeden yana olmasını sağlamıştır. Ülkede siyasal, toplumsal ve ekonomik bunalımın ağırlaştığı bir sırada Türk Silahlı Kuvvetleri Demokrat Parti iktidarını devirmiştir. Bundan sonraki ilk dört yıl koalisyonlarla geçmiş 1965'te Demokrat Partinin devamı gibi görülen Adalet Partisi iktidara gelmiştir.

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden sonra oluşan özgürlükçü ortama bağlı olarak Türk toplumunda bazı önemli değişiklikler meydana gelmiştir. 1961 Anayasası'nda tanınan haklar doğrultusunda sendikalaşmaya gidilmiş, ilk defa sosyalist bir partinin temsilcileri TBMM'ne girmiş (TİP) ve sosyalizmin temel metinleri Türkçe'ye çevrilmeye başlanmış, 1963 yılında (-1971) Yön Dergisi yazarlarından Doğan Avcıoğlu ve çevresinin girişimiyle Ankara'da sol eğilimli bir Sosyalist Kültür Derneği kurulmuştur. Ayrıca 60'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'da yaygınlaşan gençlik hareketlerinin de sosyalist düşüncesiyle yeni tanışan üniversite gençliği üzerinde büyük etkisi olmuştur.

³⁶ Berksoy, a.g.e., s. 121

Tüm bu gelişmeler, düşünce ve sanat dünyasına da yansımış, sanatçıları sanatın daha geniş kitlelere nasıl ulaşabileceği konusunda yollar aramaya yöneltmiştir. Sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu ressamları meşgul eden konuların başında gelmiştir. 1968 yılında İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisinde 25.6-10.7.1968 tarihleri arasında düzenlenen "Resim Sanatı ve Toplum" isimli sergi söz konusu düşünceler ışığında açılan nitelikli figüratif sergilerden biridir. Sergiye Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsur, Nuri İyem ve Gürol Sözen katılmıştır. Bu serginin bir benzeri 1976 yılında Gürol Sözenin yerini Turgut Zaim'in almasıyla "beş gerçekçi Türk ressamı" adı altında yinelenmiştir.³⁷

Adı anılan sanatçılardan öteden beri toplumsal gerçekçi anlayışta resim yapan Neşet Günal ve Nedim Günsur'a ek olarak soyut resmi bırakıp figüratif resmi yeniden benimseyen Nuri İyem ve resim yapmaya 60'larda başlayan Cihat Burak 27 Mayıs hareketini takip eden yıllarda verimli bir çalışma dönemine girmişlerdir.

Yeniler grubunun önde gelen elemanlarından Nuri İyem 1948'de ilk örneklerini verdiği soyut sanata 1965'de Beyoğlu Şehir Galerisinde sergilediği yapıtlarla nokta koymuştur. Bu tarihten sonra sadece figüratif doğrultuda çalışan sanatçı özellikle anıtsal köylü kadın başlarıyla kendine özgü bir resim dili oluşturmuştur. Sezer Tansuğ, "Beş Gerçekçi Tütk Ressamı" kitabında Nuri İyem'i 1940'lardan günümüze uzanan gelişme aşamasında kendine özgü üslup savaşı veren ressamlar arasında sayar.³⁸ Bir desen ustası olan Nuri İyem, çizgiyle biçimlendirdiği bu anıtsal başlarda yüz ifadelerini de kullanarak toplumsal mesajlar vermeyi amaçlar. İstanbul ve çevresinin gecekondü kadınlarına, köyden kente gelerek bu yaşamın güçlüklerine katlanan insanların yaşamına işaret eder. İyem yalın bir çizgi ve renk düzeni ile oluşturduğu büyük kadın başlarında tek tek insan yüzlerinin karakter ve yapı çizgilerini aktarmak yerine, bir toplum tipini belirginleştirmeye çalışır. Tek kadın başlarının yanında kadın grupları, bir köy - kasaba görüntüsüyle birleşenler, birleşmeyenler, büyük kente göçü simgeleyen resimler ele aldığı başlıca temalardır.

³⁷ Kemal İskender, "Türk Resminde Toplumcu Eğilimler", Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, İstanbul, 1984, s.1342

³⁸ Kaya Özsezgin, Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.70

İkili, üçlü, dörtlü büyük kadın başları, kimi zaman durgun, kimi zaman ezik başlarında öfkeyle kasılmış çizgilerinde, insancıl duyguyu ileten anlamlı bakışlarında yaşamları hakkında izleyiciye ipucu vermektedirler. Onların gerisinde bir bakıma Türkiye'nin toplumsal topoğrafyasının gizli olduğu düşünülebilir. Bunlar bazen soyut bir renk zemininin üstünde yer alırken bazende geride bir gecekondulu semti fon olarak kullanılmıştır.

Nuri İyem, zamanla bir sanat tarzı olarak benimsediği kadın portrelerinin ilk örneklerinden birini 1948'de üretmiştir. Malik Aksel'in kardeşler yapıtıyla açıkça benzerlik taşıyan bu çalışma onun sanatını oluştururken yararlandığı kaynaklar hakkında bilgi vermektedir. Aksel'in yanı sıra akademide hocası olan ve portreleriyle tanınan Feyhaman Duran'ın da sanatçının çizgisini belirlemede etkili olduğu düşünülebilir.

Figür düzenlemelerinin yanında nü ve peyzaj çalışmaları da olan Nuri İyem bazı yapılar için duvar resimleri hazırlamıştır. Bunlardan bazıları: Ankara'daki Ulus iş hanı, İstanbul belediye sarayı, İzmirde Alsancak Emlak Kredi Bankası, Adana'da Mimar Şevki Yanlının tasarımı ve inşasını gerçekleştirdiği Kazım Türker adına yapı ve Ankara'da Türkiye Petrol Kurumunun Gölbaşı tesisleridir.

Nuri İyem gibi çalışan ve bu inançla çevresi arasındaki somut ilişkileri anlayıp anlatmaya çalışan bir diğer ressamda Nedim Günsur'dur. Günsurun sanat kariyeri incelendiğinde yaşadığı çevre ve olayların onun sanatı üzerinde biçimlendirici bir etki bıraktığı görülecektir. Önceleri Onlar grubu içinde yer alan Günsur Paris'de bulunduğu süre boyunca soyut sanata yönelmiş yurda dönüşte ise yeni arayışlar içine girmiştir. Bu tutumunda atölyesine izleyici olarak katıldığı Fernand Leger'nin görüşlerinin etkili olduğu söylenebilir. Çünkü Leger verdiği konferanslarda sanatçıların içinde yaşadıkları toplum gerçeğinden hareketle bir resim dili oluşturmalarına imkan vermiştir.

1955 yılında Zonguldak'a resim öğretmeni olarak atanan Günsur'a burada yaşayan madenciler yeni anlatım olanakları sunmuştur. Sanatçının şu sözleri onun gözlemediği çevreyi sanatına aktarına çabasını yansıtmaktadır: "Burası bir maden şehri. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileri ile dolu. Karanlık bütün kente yansımış deniz bile kara. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler. Yinede

bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanlarıyla, yaşamıyla resimleştirmek istedim.”³⁹ Madencileri konu alan çalışmalarında “füğüratif ekspresyonizm” diye nitelendirdiği bir yaklaşım benimseyen Günsür, işçileri yüzeye bağlı üçüncü boyuttan yoksun soyut biçimler halinde ele almıştır. Bunlar adeta çıkardıkları kömürün biçimiyle özdeşleşmiş figürlerdir. Sanatçının bir madenci ailesini yansıttığı çalışmada ise aydınlık renk kullanımına karşın grafik sanatını andıran yalın bir düzenlemeye gidilmiştir.

1959 yılında İstanbul'a yerleşen Günsür'un buradan edindiği izlenimlerle yeni konulara ve buna bağlı olarak da farklı bir tekniğe yöneldiği görülmektedir. Bir yandan fabrikaları, işçileri, gurbetçileri (iç ve dış göçler) gecekondulu mahallelerini konu alan resimler yapan sanatçı, öte yandan lunaparklar, sirkler, balıkçı kahveleri, kıyı kasabaları gibi yerleri işlemiştir.

Bunlardan ilk gruba giren resimler Türkiye'nin 60'lardan sonra yoğun bir biçimde yaşadığı kentleşme ve sanayileşme sorunlarını yansıtan birer belge olma niteliğini taşımaktadır. Böylece Günsür'ün sanat yaşamında Zonguldak dönemi resimleriyle belirginleşen toplumsal eğilimler, bu çalışmalarla yeni bir boyut alır. Fakat üslup açısından her iki dönem arasında önemli farklılıklar vardır. Zonguldak resimlerinde şematik ve soyutlayıcı bir anlatım ağır basarken 60 sonrası resimlerinde Türk halk sanatı geleneğiyle bağlantı kuran yeni bir anlatıma başvurulmuştur. Öyle ki, Günsür'ün resimlerini izleyen bir kimse, onun eski minyatürlerin biçim ve renk düzenine çağdaş bir sanatçı gözlemiyle yaklaşmış olabileceğini düşünür. Onun bir köylü ailesini resmettiği 1976 tarihli yapıtı aynı anlayışın ürünüdür. Karşılıklı duran karıkoca ve arkada görünen tepeden oluşan resimde çevre ve kişiler organik bir bağ içinde resmedilmiştir. Üzerine minik evlerin serpiştirildiği bu tepe, kırsal kesimin geri kalmışlığının bir haritasını sunarken, figürlerde zor yaşam koşullarına direnen köylüleri temsil eder gibidir. Kompozisyonu oluşturan elemanlar, perspektif ve biçim açısından belli kurallara uymak yerine, resmin kendi özgün dil yapısı içinde tuvale yansımıştır. İnce uzun figür stilizasyonu, şematik ve geometrik bir düzenleme bu üslubun belirgin özelliklerindedir.

³⁹ Mehmet Ergüven, “Nedim Günsür'de Yaşama Şimdi”, Sanat Çevresi, Kasım 1980, sayı 25, s.23

Toplumsal gerçekçi ressamlar arasında kent yaşantısını konu alan resimleriyle dikkat çeken Cihat Burak ise Günsür'ün aksine halktan insanları işlemek yerine daha çok yönetici ve zengin sınıfın eğlence alemlerini konu alan mizahi resimler yapmıştır. Günsür ile Burak arasında göze çarpan bir diğer fark da Burak'ın diğerinde olduğu gibi günlük yaşamdan alınan sahneleri tuvale aktarmak yerine, görünmeyeni görünür kılmak için gerçeküstü fantezilere başvurmuş olmasıdır. Bu fantezilerde yan yana getirdiği karşıt unsurlar sayesinde çarpıcı bir etki elde eden sanatçı görüntünün ardındaki gerçekleri eleştirel bir yaklaşımla gözler önüne serme yoluna gitmiştir. Toplum yaşantısının çelişki ve açmazlarına alaycı bir bakış açısından eğilir. Bezeyici, simgesel bir üslubu benimseyen Burak'ın resimleri yer yer masalsi bir anlatım sergiler.

Toplumsal gerçekçi alanda verdiği eserlerle ve yetiştirdiği ressamlarla bu geleneğin yerleşmesinde büyük katkısı olan Neşet Günel'a gelince sanatçı Burak'ın kara mizah içeren alaycı üslubuna karşı eleştirel bir anlatımı benimsemiştir. Onun eserleri akılcı bir yaklaşımın ve bilinçli bir programın ürünüdür. Yapıtlarının ana konusunu Orta Anadolu insanı ve onun yaşam gerçeği oluşturmaktadır. Akademide Levy'nin öğrencilerinden biri olan Günel 1946'da mezun olduktan iki sene sonra devlet bursuyla Paris'e gitmiş ve burada "Fresk ve Duvar Resmi" konusunda eğitim görmüştür. Ayrıca resim çalışmalarını kısa bir süre Andre Lhote, daha sonrada F. Leger'in atölyesinde sürdüren sanatçı Leger'nin sanatını kendine daha aykırı bulmuştur. Önceleri onun anlatım yöntemlerini benimseyen Günel, bir süre sonra resmine insani bir öz kazandırmak ve Türk'e özgü olanı bulabilmek amacıyla yeni arayışlar içine girmiştir. 1954'te yurda döndükten sonra akademiye asistan olarak atanmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren resminde insanı temel öge olarak alan Günel, çocukluğu ve gençliği sırasından yakından tanıma olanağı bulduğu, Toprak Adamları'nı tablolarının ana konusu yapmıştır. Konuyu inandırıcı kılmak için ise onun gerçeklerine uygun bir biçim anlayışı gelişmiştir. Nasıl Leger yapıtlarında özgün plastik formlarla çağdaş yaşamın mekanik ritmini vermeye çalışmışsa Günel'da kırsal kesimin geri kalmış durağan yaşam temposunu yakalayabilmek için daha çok statik, eylemsiz,

yüzü izleyiciye dönük anıtsal figürlere başvurmuştur.⁴⁰ 1950'lerde oluşturduğu ve köy yaşantısını ele alan rengarenk resimlerin yerini artık toprak rengi yoksulluk öyküleri almıştır. Bir ev yıkıntısı önünde, bir duvar dibinde, bir kapı eşliğinde, bir korkuluk gölgesinde ya da kırsal bir doğa parçası ortasında bekleyen insanları, kadınlı erkekli kalabalığı, çocuk gruplarını, Orta Anadolu yaylasının trajik yaşamını büyük boyutlu tablolarla anlatmıştır.

Toprak Adamı (1974) isimli resimde insan, çorak toprak, tepe ve deve dikenini adeta bütünleşerek bir olmuşlardır. Dikkati çeken bir başka nokta da bu ve birçok diğer çalışmasında belli figürlerin, resmin kurgusunun odak noktasını oluşturduğu ve seyirciye verecekleri mesajı görev olarak üstlendikleridir.

Günel'in hem izleyiciyi hem de kendi kendilerini sorgulayan bir konumda değerlendirmek istediği köylü figürleri, bazı resimlerde gruplar halinde tuvale yansımıştır. Duvar dibi III (1972-73) isimli çalışmasında toprak sansı ve kıraç bir köy görünümü ile deve dikenleri önünde sıralanmış kasketli köy adamlarının yüzlerinde eziklik, yaşamı sorgulayış, çıplak başlı aydınlık yüzlü köy çocuklarının gözlerinde ise kaygıyla karışık bir ümit ışımaktadır. Duvar dibi serisinden başka sanatçının 80'li yıllarda hazırladığı Korkuluklar resim dizisi de köy gerçeğine dikkat çeken bir çalışmadır.

Günel'in büyük olasılıkla 1964 tarihli Sorun isimli yapıttan türeterek hazırladığı beş büyük tablosu ve küçüklü büyüklü 52 parça eseri, 1992'de Garanti Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi'nde açılan Sorun-Sorum başlığı altında gösterim sunulmuştur. Serginin isminden de anlaşılacağı üzere Günel, karşılaştığı "toplum sorunlarını" resme dönüştürmeyi bir "sorumluluk" olarak kabul etmiştir. Sanatın toplumsal bir işlevi olduğuna ve sanatın yararlılığı ile gerçekliği arasında yakın bir ilintinin bulunduğu inanan Günel'in resimleri insancıl bir yaklaşımın ürünüdür. Batı'da nasıl Millet ve Van Gogh köylülere sempatiyle bakmışlarsa, Günel da toprak işçilerine benzer bir ilgiyle yaklaşmıştır. Fakat onun eserleri, diğerlerinden farklı olarak eleştirel tonlar içerir. Günel'in amacı çalışan insanla çevresi arasındaki ilişkiyi yansıtmanın da ötesinde toplumsal sorunlara dikkat çekmektedir. Gerçekçi bir anlayışla

⁴⁰ Berksoy, a.g.e., s. 126.

ele aldığı figürler, Leger'nin figürü resme hakim kılmaya yarayan konstrüktivist sanat metoduna göre şekillenerek güçlü bir anlatıma kavuşmuştur.

Tüm bu özellikler, onu Türkiye'de toplumsal gerçekçi sanat anlayışının en bilinçli ve önde gelen temsilcisi yapmaktadır. 1954-83 yılları arasında Akademi de öğretim görevlisi olarak çalışan Günel bugün toplumsal gerçekçi alanda çalışan genç bir kuşağın yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Günel, gerek hocalığı gerekse sağlam bir desenle beslenen büyük boyutlu kompozisyonlarıyla genç sanatçıları figüratif ve toplumsal gerçekçi eğilimleri üzerinde derin izler bırakan bir ustadır.

Figüratif yönelişin ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyor gözükmektedir. Neşet Günel'in orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri bu anlamda dikkat çekicidir. Günel, resimlerini şu şekilde tanımlamaktadır: *"1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatım'ı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'Toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum... Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşmezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim."*⁴¹

Bunun dışında; yaşanan siyasi ve toplumsal dalgalanmalar, hızlı kentleşme ve gelir dağılımındaki dengesizliklerin biçimlendirdiği farklı yaşam standartları sanatçıların yeni figüratif anlatım biçimleri geliştirmelerine kaynak oluşturmuştur: *"1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur."*⁴²

⁴¹ Neşet Günel, **Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günel (Katalog)**

⁴² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990 s.298

III.III. 1970'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

1950'lerden itibaren Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylara bağlı olarak her on yılda bir meydana gelen askeri müdahaleler, düşünsel ve sanatsal alanda yeni yapılanmalara yol açmıştır. Örneğin 1960'larda içerik ve insan sorunları ağırlıklı sanatın verimli bir döneme girdiği bilinmektedir. 70'lerde ise sosyo-ekonomik alanda istikrarın sağlanamaması sanatta toplumsal eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur.

Diğer yandan, böyle bir eğilimin ortaya çıkmasında sosyal ve dönemin koşulları kadar Akademide hoca olan Bedri Rahmi Eyüboğlu" ve Neşet Günal gibi ustaların verdiği eğitimin büyük etkisi olmuştur. Bugün toplumsal ve eleştirel gerçekçiliği benimsemiş ressamların önemli bir bölümünün adı anılan sanatçıların atölyelerinde yetişmiş olması bunu doğrulamaktadır.

1970'li yıllarda toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmektedir. Bunlardan birincisi: toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan sanat, diğeri ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik diye tanımlanabilir. Birinci kategoriye koyabileceğimiz yerelci ve toplumcu sanatçılar şunlardır; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayıhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ.⁴³

Ordunun etkisinin hemen her alanda hissedildiği, partiler üstü hükümetlerin birbirini izlediği, 1961 Anayasası'nın temel hak ve özgürlüklere ilişkin maddelerinde önemli kısıtlamalara gidildiği olağanüstü bir dönem başlamıştır. 1974'te Kıbrıs Harekatı'ndan sonra Amerika'nın Türkiye'ye ambargo uygulaması sonucu hem ekonomik hem de siyasi bakımdan zor günlerin yaşandığı Türkiye'de enflasyon artışı, terör ise önüne geçilmez bir hal almıştır.

Görüldüğü gibi, siyasi ve sosyal olayların gündemi belirlediği böyle bir ortamda sanatın da bundan etkilenmesi doğaldır. Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi isimlerin

⁴³ Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Nural Matbaacılık A.Ş., Ankara, 1997, s.181

güncel yaşamdan kaynaklanan sorunları toplumsal ve gerçekçi bir bağlamda işledikleri görülmektedir

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel atölyelerinde öğrenim gören Ayan'ın hem yağlı boya (1978) hem de gravür tekniğinde (1986-1989) yaptığı Elektrik İşkencesi ve Patron adlı eser, 12 Mart Muhtırası sonrasında, siyasetin giderek tırmanışa geçtiği sancılı bir dönemin ürünüdür. Tek bir yapıt oluşturan bu iki resimden birincisinde kolları arkasından bağlanmış iskemle üstünde oturan çıplak bir adam, diğerinde ise Ara Güler'in çektiği bir fotoğraftan resmedilen korku ustası Alfred Hitchcock'un bir portresi görülmektedir. İroni açıktır. Patron siyah giysileri içinde, ayaklarını uzatmış işkence görenin çıplak vücudu önünde oturmaktadır.⁴⁴ Bu tür karşıtlıklar resmin irkiltici içeriğini güçlendirmekte ve izleyenle kendisi arasında bir mesafe koymaktadır. Amaç onun duygusal olarak eserle bütünleşmesi değil, fakat bir adım geri giderek resmin anlamı hakkında kendi yorumunu oluşturmasıdır.

İşkence konusu, Cihat Aral'ın (d.1943) da son dönem yapıtlarında önemli yer tutan bir temadır. Onun angaje bir bakış açısından ele aldığı hapisane resimleri yaşanmış tecrübelerden yola çıkarak toplumsal bir yaraya parmak basmaktadır. Yıkım I (1988) Hücrede (1989) Ağıt yakanlar (1990) Maden İşçilerinin Yürüyüşü (1991) isimli bu yapıtlar çağımızın toplumsal olaylarına tanıklık etmektedir.

Aral'ın eserlerindeki tema binlerce yıldır varolan insan tragedyasıdır. Aral bunu, resmin yapısal elemanlarından ödün vermeden şiddetin baskısıyla çökertilmiş içe dönük figürlerle yansıtmıştır. Sanatçı psikolojik derinlik taşıyan bu resimlerde detaydan arınmış sade bir resim diline başvurmuştur. Hüznün simgesi olan mavi ve şiddetin simgesi olan kırmızı en çok kullanılan renklerdir. Ayan çalışmalarında anıtsal ve simgesel bir düzenlemeye giderken, Aral insanların hapiste uğradığı fiziksel ve ruhsal çöküntüyü vermek için dışavurumcu sanatın form dilinden yararlanmıştır.

İfadeyi güçlendiren renk kullanımı ve biçim bozmalarıyla insanın iç dünyasına ışık tutmaya çalışan bir diğer ressam da Neşe Erdok'tur. (d.1940). Sanatçı resimlerinde çoğunlukla boşa gezenler, dilenciler, simitçi, su satan çocuklar gibi yakından izlediği tipleri işlemiştir. Çizim ve biçim tasarımının ağır bastığı bu

⁴⁴ Ahmet Oktay, "Bir Karşı Resim Temellendirmesi' Girişimi Üzerine Notlar", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Kültür Yayımları, sayı 44, s. 39

çalışmalarda biçimdeki stilizasyon ve abartmalar (deformasyon) anlatımı güçlendirici rol oynamaktadır.

Bilinçli ve amaçlı olarak büyük figürlere yer veren Erdok, bunları hocası Neşet Günel gibi önderlik kuralına uygun olarak resmetmiştir. Kendi içinde üç boyutlu olan ve resim düzeyini fazla delmeden tuvale yansıyan bu figürler, yerleştirildikleri monokrom fon üzerinde öne çıkıyormuş izlenimi vermekte ve böylece de bakanın dikkatini hemen üzerine toplamaktadırlar. Erdok resimlerinde izleyenleri acı, hasta, mutsuz bakan, küstah yüzlerle karşı karşıya getirerek onların bilinçlenmelerini ve kendi eleştirilerini yapmalarını amaçlamaktadır. Gece vapuru (1990), Disiplin ve Ceza(1985), Ayakkabı Boyacısı (1979), İstasyon (1981), Ateş Yakanlar (1981), Trende (1982), Ankara Garında Sabah (1988) gibi çalışmalar günlük yaşamdan izlenimleri yansıtmaktadır. Yukarıdaki isimlerden de anlaşılacağı üzere sanatçı, aynı Daumier gibi eserlerinde toplu taşıma araçlarından insan manzaralarına yer verir. Erdok'un küçük insanı konu alan figürlü kompozisyonlarının kent yaşamını irdeleyen, ona tanıklık eden bu yönüyle de toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir. Onun şu sözleri bu görüşü doğrular niteliktedir: "sanatta evrensellik önce yerellikten geçer. Yerellik derken taşralılığı kastetmiyorum. Sanatçı yaşadığı yerin insanının, doğasını, sorunlarını, kültürünü ve sanatını iyi tanımlar. İster içerik, ister biçim açısından bunlardan yararlanan sanatçı, yaptığı sanatın önce içeriğinde ve bu içeriğin gerektirdiği sanatsal biçimde bütün insanlığı ilgilendirebilecek, bugün insanlıkça geçerlik kabul edilebilecek sanatsal ve insancıl değerlere ulaşabilir".⁴⁵

Aynı görüşte birleşen başka sanatçılar da vardır. Figüratif sanatı benimsemiş bu ressamların son yıllarda Erdok'un da katıldığı karma sergiler düzenledikleri görülmektedir. Neşe Erdok'un Nisan 1993'te Lebriz Sanat Galerisi'nde açtığı kişisel sergide yer alan bir tablo bu beş sanatçıyı birlikte göstermektedir. Onların, diğer bazı sanatçıların da katılımıyla 1978'de Ankara; Tanbay Sanat Galerisi, 1988'de Kayaalp Sanat Galerisi, 1989'da Sanfa Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi ve 1990'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açtıkları karma sergiler ortak bir sanat anlayışının ürünüdür. Figüratif anlatımı benimsemiş, çok geniş bir konu çeşitlemesi

⁴⁵ Emre Baykal, "Neşe Erdok: Başarının Dinazorlaştıramadığı Ressam", Anons Dergisi, 1992, sayı 21, s.24

içinde çalışan ve ne yerel ne de Batı biçimleriyle sınırlı kalan anlatımıyla evrensel gerçekleri ele alan bu sanatçıların çabası, soyut sanat çevrelerinde tepkiler karşılanmıştır. Bu da Türkiye'de 50'li yıllara dayanan figüratif, soyut sanat tartışmasını yakın zamana kadar sürdüğünün bir göstergesidir.

Toplumsal gerçekçi olarak uğraş veren sanatçılardan Nedret Sekban (d.1952) ve Hüsnü Koldaş (d1949) hocaları Neşet Günal'ın da etkisiyle, çevrelerinde gözlemledikleri çalışan sıradan insanların (temizlik işçisi, motorcu, usta, çırak, kanal işçileri) anıtsal bir düzenlemeyle tuvale aktarma yolunu seçmişlerdir. Amaç toplumu olduğu gibi yansıtmak yerine, toplumsal gerçeklere kişisel bir yorum getirmektir. Örnek olarak Hüsnü Koldaş'ın Usta Çırak(1985) isimli çalışması ile Nedret Sekban'ın temizlik işçilerini işleyen Çağımızın Azizleri isimli resim dizisi (1988-89) gösterilebilir. Dokunaklı bir gerçekçilik etkisi bırakan bu büyük boyutlu figüratif resimler, Anadolu insanlarına yönelen anlamlı bir tipleştirme eğiliminin ürünleridir.

Bununla birlikte, günlük yaşamdan başka edebi eserlere de bu sanatçılar için bir esin kaynağı olmuştur. Nedret Sekban'ın 1987 yılında Sanfa Sanat Galerisi'nde sergilediği Kurtuluş savaşı Destanından Resimler (1981-86) isimli 22 tablolu dizisi, Nazım Hikmet'in Kurtuluş savaşı Destanı adlı yapıtından yola çıkarak hazırladığı bir çalışmadır. Bu diziden Karayılan ve Cephane Taşıyanlar gibi yapıtlar insan gerçeğinin ulusal bilinçle birleşen anıtsal örneklerini sunmaktadır. Teknelerinde dimdik ayakta duran, Anadolu'ya cephan taşıyan Karadenizlilere, grup ya da boy portreleri biçiminde ve film karelerini andıran canlı bir anlatımla tuvale yansımışlardır.

Türkiye'de 1960 devriminin hemen ardından, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artması bir rastlantı değildir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanır. Sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak geliştiği ve bu düşün yapısının sonucu olarak ortaya çıkan gerçekçi resim sanatı, Türk Resim sanatına da biraz geç kalınmış olmakla beraber, katılır. Bu dönem içinde, resim sanatında birçok sanatçı, toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterecektir.⁴⁶

⁴⁶ Kıymet Giray, **İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul, 1999, s.464

1970'li yılların sonunda çıkış yapan sanatçı kuşağının bir üyesi olan Koçak'ın üslubu, dönemlere göre farklı özellikler sergiler. Akademide diploma ödevi olarak madencilik ve maden işçilerinin yaşantısının konu alan sanatçı, Kozlu'da işçilerle birlikte ocağa inmiş ve buradan edindiği izlenimleri, bir dizi yapıtla ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, gerçekçi sanatçıların resmettiği olguyu gözleriyle görüp yaşama prensibine uygundur.

Ayrıca, 1980'li yıllarda yaptığı Ölü Kuşlar dizisi de erdemsizlik ve iyi eğilimlerin ölümü gibi simgesel anlamlar içerir. 1980'li yılların bir diğer özelliği de sanatçının portre alanında önemli yapıtlar ortaya koymasındır. Toplumun çeşitli tiplerini yansıtan portreler, yaşlı kadın, Ana, Çoban, Köylü ve Kör Adam konulu eserlerinde olduğu gibi toplumun aynası olma özelliğini taşır. Desen, pastel, yağlı boya gibi çeşitli tekniklerle ele alınan bu çalışmalar, kişilerin iç dünyalarını sergilemenin ötesinde sanatçının günlük yaşam sırasında edindiği izlenimlerin birer iz düşümü olarak da değerlendirilebilir.

1980'li yılların ortasında sonraki dönem Koçak'ın sanatında yeni bir evreye işaret eder. Bundan sonra daha çok mizahi ve alaycı yaklaşımın ağır bastığı eserler ortaya koymaya başlar. Muzur Keçiler, Kuşsuz yem satıcısı, Köstekli At, Direksiyonlu Deliler, Abdurrahman Çelebiler, Maymun Padişahlar, 1989 sonrasına ait: Dev aynasında Cüceler, Mal Pazarı, Maymun Eksperler, Tarla başı Yıkımları gibi yapıtlar isimlerinin de ele verdiği, eleştirel bir yaklaşımın ürünüdür. Sanatçı adı geçen resimlerin çoğunda, eski bir yöntemle başvurarak karakter tipine göre, insan ve hayvan fizyonomisi arasındaki benzerliklerden yola çıkar. Örneğin, Abdurrahman Çelebiler dizisinde kendilerini her konuda olduklarından bilgili göstermeye çalışan kişiler keçi biçimine sokarak toplumun bu kesimlerini eleştirir.

IV. BÖLÜM

IV. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Toplumsal gerçekçilik, gücünü toplumsal yaşamla bağlantısından alan, toplumsal hesaplaşmanın estetik düzeyde gerçekleştiği bir alandır. Bu anlayışta yapıt veren sanatçılar, estetik değerler aracılığıyla toplum imgesini, toplum durumunu, toplumun karşısına koymayı amaçlar. Böylece, izleyici sanatsal bütünleşme yoluyla tuvaldeki sahneye kendisi arasında bağlantı kurar. Toplumsal ve siyasi olayların gündemden inmediği çağımızda, toplumsal sanatın her zaman taraftar bulacağı bir gerçektir. Irkçılık hareketlerine, açlığa, çevre kirliliğine ve savaşımlara, sanatçıların tavır aldığı ve almaya devam edeceği görülmektedir.

Üslup yenilenmeleri doğrultusunda farklı anlatım olanaklarına kavuşan toplumsal gerçekçilik, sanatın ve mesajın ayrılmazlığında ısrar etmekle birlikte sosyalist gerçekçilikte olduğu gibi bunu açıkça vaaz etmeye karşıdır. Özetle, bu alanda çalışan sanatçıların eserleri, belli bir politikaya hizmet etmekten çok, toplumsal gerçekçiliğin bireysel ve özgün bir yorumunu içermektedir.

Türkiye’de Yeniler Gurubu’yla sanat sahnesinde yerini alan toplumsal gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940’lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere koşut olarak çeşitli aşamalardan geçmiş, belli değişimler göstermiştir. Özellikle, 1940-60 yılları, 1960-70 ve 1970-80 dönemi Türkiye’de toplumsal yaşantı açısından birer dönem noktasıdır. Konularını güncel yaşamdan seçen toplumsal sanat da doğal olarak bu gelişmelerden etkilenmiş, her dönem kendisine özgü bir sanat yaratmıştır. Bunları sırayla ele almak gerekirse, 1940’lı yıllar Türkiye’de CHP’nin halkçılık politikasının toplumun hemen her kesimine egemen olduğu, ressamın yurt gezilerine yollandığı, Ülkü ve Ar Dergisi gibi yayınlarda sanatın toplumla ilişkisinin tartışıldığı hareketli bir ortam olmuştur.

CHP’nin düzenlediği yurt gezisi etkinliklerinin ve buna kaynaklık eden gelişmelerin, 1930’lu yıllarda, başta ABD ve eski Sovyetler Birliği’nde olmak üzere bazı Batı ülkelerde uygulanan kültür politikalarıyla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Örneğin aynı yıllarda Sovyet hükümetinin ressamın yurt gezilerine yollamasının yanı

sıra, ideolojik boyut taşıyan ve iç politikanın sorunlarıyla ilgilenen bir sanat anlayışını desteklemesi, Türkiye’de de ilgiyle karşılanmıştır. Bundan başka 19 Aralık 1934’te Ankara’da açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi, Türkiye’de ‘halk için sanat’ tartışmalarının gündeme gelmesini sağlar. Buradaki uygulamalara benzer şekilde 1938 yılından itibaren altı yıl süreyle Türkiye’de sanatçıların devlet desteğiyle yurt gezilerine gitmesi onların dikkatlerini ülke meselelerine çevirmelerine neden olur. Tüm bu gelişmelerin, 1940’lı yıllarda çıkış yapan Yeniler Grubu’nun kendi sanat görüşlerini oluşturması için zemin hazırladığı düşünülebilir. Bununla birlikte, bu ressamların yapıtlarıyla Yeniler Grubu’nun eserleri arasında yaklaşım açısından bazı farklılıklar vardır. Şöyle ki, Yeniler resimlerinde geleneksel formlara başvurmakla birlikte, dikkatlerini bilinçli olarak çalışan sıradan insanların yaşamına yönelterek, Türk resminde konu bakımından devrimci bir gelişmeyi başlatmışlardır. Onlar, yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği ısmarlama peyzajların karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarmışlardır.

Yeniler’in Türk resmine konusal düzeyde yaptığı katkı, özellikle 27 Mayıs 1960 Darbesi ile 12 Mart 1971 Muhtırası arasındaki süreci kapsayan özgürlükçü ortamda meyvelerini vermiş ve toplumsal gerçekçi eğilimler, Türk sanat dünyasında kendine sağlam bir yer edinmiştir.

Toplumsal sanat geleneği bugün de Aydın Ayan, Necdet Sekban, Kasım Koçak ve Neşe Erdok gibi her biri kendine özgü bir resim dili geliştirmiş olan fakat insani özde birleşen sanatçılarınca sürdürülmektedir. Batılı meslektaşları gibi konularını güncel yaşamdan seçen Türk sanatçılarının Neşe Erdok’ ta olduğu gibi ekspresyonizm ve kübizme, Aydın Ayan’da görüldüğü üzere figüratif gerçekçi ve simgesel formlar ile Balaban ve Günsür örneğinde olduğu gibi halk sanatından kaynaklanan biçimlere başvurdukları bir gerçektir. Toplumun kırsal kesimindeki yaşantıyı gerçekleriyle figüratif tarzda aktaran Mehmet Başbuğ gibi sanatçılar, etkilendikleri toplumsal konuları, çağdaş sanat akımlarından yararlanarak sergileme yoluna giderken, seçtikleri üslupları farklı anlatım biçimleri yaratmada kullanmışlardır.

Kısaca bunlar, konunun gereğini karşılamayan, biçim ağırlıklı bir uygulamaya giderek sadece Batı kaynaklı bir akımın Türkiye’deki temsilcisi olma durumuna düşmemiş, bilakis gücünü yaşadığı yerin toplumsal gerçeğinden alan ve buna

göre şekillenen kendine özgü birer plastik dil geliştirmişlerdir. Buna göre, Türk sanatçılarının eserleri, Türk'e özgü yaşam duygusunu görselleştiren, yaşadıkları toplumun yapısını yansıtan insanı daha da insanlaştırmayı ve bilinçlendirmeyi amaçlayan bir anlayışın ürünüdür.



V.BÖLÜM

V.I.KATALOG



| | | |
|-----------------------------|---|------------------------------|
| Katalog No | : | 1 |
| Sanatçının Adı | : | Namık İsmail |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Harman |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1923 |
| Eserin Ebatları | : | 450x500 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | İstanbul Resim Heykel Müzesi |

Eserin Analizi

Sararmış buğdayların zemini kaplayan girift dokusu üzerinde şiddetli öğle ışıkları dolaşmakta. Kırmızı şalvarları ve başlarına bağladıkları kırmızı yazmalarıyla köylüler yakıcı güneş altında işlerini sürdürmektedir.

Sarının hakim olduğu bu resimde hasat zamanının telaşesi, zorluğu ve beraberinde getireceği bereket izlenimci bir üslupla tuvale aktarılmıştır. Toplumun büyük bir kısmını oluşturan köylülerin çileli yaşantısından bir kesit bu eserde sanatçı tarafından irdelenmiştir. Ayrıca harman yeri çalışmalarıyla Namık İsmail simgeleşmiştir.



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|
| Katalog No | : | 2 |
| Sanatçının Adı | : | Malik Aksel |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Halı Dokuyanlar |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1936 |
| Eserin Ebatları | : | 86x95 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi |

Eserin Analizi

Eserde görülen halı dokuyan kadınların kapsamlı bir fabrikada çalışan kadınlar olmadıkları, kıyafetleri ve halı dokumak için kullandıkları araç gereçlerinden anlaşılmaktadır. Köyde yaşayan insanların imkanları doğrultusunda yapabildikleri araç gereçlerle emeklerini ortaya koydukları görülmektedir.

Sanatçının eserinde kullandığı iki figürü ön planda tutmasıyla yapılan iş, eseri izleyen kişi tarafından hemen fark edilmekte ve iplik yumaklarının da rengarenk olması da buna katkıda bulunmaktadır.



| | | |
|-----------------------------|---|----------------|
| Katalog No | : | 3 |
| Sanatçının Adı | : | Sami Yetik |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Kurban Bayramı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1937 |
| Eserin Ebatları | : | 110x140 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

İzlenimcilik özelliklerinin ön planda olduğu eserde, koyunların kurban edilmesiyle meşgul olan dört figür bir evin avlusunda bulunmaktadır. Eserde işlenen bu tema toplumların inançlarını da mevzu etmektedir. Müslüman Türk toplumunda kurban, dini inancın bir gereğidir. Sanatçıda toplumun bu yönüne esrinde yer vermiştir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 4 |
| Sanatçının Adı | : | İbrahim Çallı |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Balıkçılar |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1943 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Denize yaşamlarını bağlayan balıkçılar ve sahilde balıkçı kulübelerini konu alan resimleri, Çallı'nın çalışmaları arasında çok özel bir yer kaplar. İstanbul kıyılarında, balıkçı kulübelerinde ve iskelelerde başlayan ve sabahın erken saatlerinde engin sularda süren ve akşamın son ışıklarıyla noktalanın balıkçıların günlük yaşamları, Çallı'nın fırçasında sanatsal değerlere ulaşır. Son derece içten ve sıcak anlatımlarla tuvallere aktarılan balıkçılar yaşamlarının günlük akışı içinde resimlenirler.

Eserde kübist bir hava sezilmekle beraber fırça darbelerinin tazeliği daha ön plana çıkmaktadır.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 5 |
| Sanatçının Adı | : | Şeref Akdik |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Bağbozumu |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1953 |
| Eserin Ebatları | : | 44x73 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Sanatçı taze ve parlak renkleri coşkulu bir şekilde kullanmıştır. Yumuşak fırça darbeleriyle oluşturulmuş eserde sanatçı bağda hasat zamanı yapılan işleri konu almıştır. Figürleri ön planda tutarak ve hareketlerini detaylı bir şekilde işleyerek, eserinde anlatmak istediği konuyu rahatlıkla ifade etmiştir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------|
| Katalog No | : | 6 |
| Sanatçının Adı | : | Cemal Tollu |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Çoban ve Kadınlar |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1965 |
| Eserin Ebatları | : | 135x185 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Akbank Resim Koleksiyonu |



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 7 |
| Sanatçının Adı | : | Cemal Tollu |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | İstihsal |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1954 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Resimde kullanılan objeler geometrik şekillerle bölünerek renklendirilmiştir. Resimde kullanılan figürlerin profilden verilen başlarına ve bacaklarına karşın cepheden işlenen göğüsleri, geometrik formlarıyla yüzde önemli bir bölüme egemen olan gözleriyle yan yana dizelenmesi ile kutsal hayvanları üstünde betimlenen semboller taşıyan Hitit tanrıları sanatçının eserleriyle de benzerlik taşır. Bu figürsel anlatım, İç Anadolu insanının yaşamından alınan kesitlere dönüşmektedir.

Resmin geneline baktığımızda Anadolu insanının üretkenliği farkedilmektedir. Toplumun gerçekleri göz önüne sergilenmektedir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 8 |
| Sanatçının Adı | : | Eşref Üren |
| Eserin Tekniği | : | T.Ü.YB. |
| Eserin Adı | : | Ankara Civarından |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1955 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Bu resim renk ve leke görselliğine açılan Eşref Üren'in Ankara'yla özdeşleşmiş eserlerinden biridir. Sanatçının resimleri çocuksu bir duyarlılığın, renkçi bir anlatımını aktarır. Doğal güzellikleri yansıtan resimlerini üretirken doğru ışık almalarına özen gösteren Üren, renkli ve ışıklı anlatımların ressamıdır. Eski Ankara kent dokusu içinde yok edilmeden kalan yeşil alanlar, Üren'in yaptığı resimlerle daha da büyük bir anlam kazanır.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 9 |
| Sanatçının Adı | : | Nazlı Ecevit |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Hamur Açan Yörük Kadın |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1960 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Üçgen bir kompozisyona dayalı olarak inşa edilen eserde renk bakımından da oldukça zenginlik görülür. Sanatçının bu çalışmada kullandığı figürlerin kıyafetleri tipik Anadolu yörük kadınının kıyafetleridir. Beyaz örtü üzerindeki yer sofrasında hamur açan kadın, kendini tamamen yaptığı işe vermiş durumdadır. Diğer yörük kadını ise açılan hamurları yanan ateşin üzerindeki sacta pişirmekte ve arkasında da iki çocuk bulunmaktadır.



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|
| Katalog No | : | 10 |
| Sanatçının Adı | : | Neşet Günel |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Ana ve Çocuk |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1959 |
| Eserin Ebatları | : | 200x67,5 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Ankara Devlet Resim-Heykel Müzesi |



| | | |
|-----------------------------|---|--------------|
| Katalog No | : | 11 |
| Sanatçının Adı | : | Neşet Günal |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Duvar Dibi 1 |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1963 |
| Eserin Ebatları | : | 130x184 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

Eserde kullanılan iki figürden biri ayakta diğeri ise yerde yarı çıplak yatmaktadır. Bütün eserlerinde figüratif resimlere ağırlık veren Neşet Günal Anadolu insanı ve yaşantısını toplumcu gerçekçi bir anlayışla yorumlamaktadır. Neşet Günal resmi bir gözlem sonucu ortaya çıkan her şeyin bilinçli bir sorgulamasıdır. Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kurak kıraç topraklar, gerçekler trajik dramatik bir anlatımla ele alınmaktadır. Her resim duruşu, oturuşu, giyinişi, çevresi ve vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvalere aktarılmaktadır. Ağır oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler klasik

renkler ve pastel tonlarla Anadolu toprağını ve bu toprağın insanlarının tüm özelliklerini veren titiz sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri olmaktadır.

Günel, tablolarında ve karakalem desenlerinde belli bir hikayenin doğrudan aktarılmasından çok Anadolu yaşantısını bir öz olarak yansıtmayı amaç edinmiştir. Figürlerin el ayak ve yüzlerindeki biçim bozmaları ile doğa ve çevredeki irkiltici yalnızlık dolu görüntüler Günel'in anlatımı güçlendirmek için başvurduğu yöntemler arasındadır. İnsan doğanın ayrılmaz bir parçası olarak yansıtılmıştır.





| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 12 |
| Sanatçının Adı | : | Turgut Zaim |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Köylü Kadınlar |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1965 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 13 |
| Sanatçının Adı | : | Turgut Zaim |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kavun Satan Yörük Kadını |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1965 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Üçlü bir kompozisyon üzerine inşa edilen eser Anadolu insanının güncel yaşantısını irdelemektedir. Bu çalışmada kurulan kompozisyon ve figürlerin işleniş biçimiyle Turgut Zaim'in minyatür sanatından esinlendiği de düşünülebilir. Yerel konuları, minyatür ve halk sanatı değerlerini temel alarak resimleyen sanatçının resimlerinden birini gören ve tanıyanlar, diğer resimlerini yanılmadan tanıma şansını elde ederler.

Konu seçiminde öncelikle Anadolu köylüsüne yönelmesi ve bu insanların çileli hayatının bir kesitini eserlerine aktarması Turgut Zaim'in toplumsal gerçekçiliği irdeleyen sanatçılar arasındaki önemini arttırmaktadır.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 14 |
| Sanatçının Adı | : | Osman Oral |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Alaplı'dan |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1967 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Resmin geniş yüzeyine hakim olan pastel renkler kullanılmış olmasına rağmen figürlerde daha canlı renkler kullanılmış ve eserde vurgulanmak istenen olay rahat bir şekilde belirtilmiş. Resmin arka planında dinlenen insanlar, ön kısımda da yıpranmış ağını tamir eden balıkçı bulunmaktadır.

Kumsala çekilmiş teknelerin başında bulunan insanlarla deniz kenarındaki balıkçı barınaklarının sıradan bir görüntüsü sergilenmektedir. Toplumun bir bölümünü oluşturan balıkçıların günlük yaşamından edinilen izlenimler sanatçı tarafından tuvale aktarılmıştır.



Katalog No : 15
Sanatçının Adı : Ramiz Aydın
Eserin Tekniği : T. Ü. YB.
Eserin Adı : Ayıışığı Altında
Eserin Yapıldığı Yıl : 1990
Eserin Ebatları : 50x60 cm
Eserin Bulunduğu Yer : Akbank Resim Koleksiyonu



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 16 |
| Sanatçının Adı | : | Ramiz Aydın |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kağnı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1970 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Pastel renklerin bütünlüğe hakim olduğu görülen eserde, Anadolu'da yaşayan bir köylü insanının ilkel araç gereçlerle günlük ihtiyaçlarını giderdiği görülür. Yüzeyin tamamına hakim olan sarı değerler, hasat zamanının sona ermek üzere olduğunu belirtir gibidir. Kompozisyonun önünde beyaz elbiseleriyle dikkati çeken köylü adam, Anadolu köylü insanının çekmiş olduğu sıkıntıları ve bu sıkıntılara sabırla karşı koyabilme çabası eserde sezdirilmektedir.



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|
| Katalog No | : | 17 |
| Sanatçının Adı | : | Cevat Dereli |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Derya Kuzuları |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1975 |
| Eserin Ebatları | : | 81x100 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi |

Eserin Analizi

Eski bir balık pazarından detay görüntü olarak algılanan bu resimde sanatçı renk olarak pastel değerlere ağırlık verdiği görülür. Çalışmasında ele aldığı figür ve objeleri geometrik biçimlere yönlendirmeye çalışmıştır. Balık satan ile müşteri arasındaki diyalogun hareketliliği sezilir. Resimde anlatılanlar toplumun güncel yaşantısını irdelemektedir.



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|
| Katalog No | : | 18 |
| Sanatçının Adı | : | Bedri Rahmi Eyüboğlu |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. Karışık Teknik |
| Eserin Adı | : | Sarı Saz |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1966 |
| Eserin Ebatları | : | 183x122 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi |



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|
| Katalog No | : | 19 |
| Sanatçının Adı | : | Bedri Rahmi Eyüboğlu |
| Eserin Tekniği | : | D. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Tophane |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1972 |
| Eserin Ebatları | : | 40x48 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi |

Eserin Analizi

Renk cümbüşü içerisinde resmedilen bu eserde şehir hayatının karmaşasını renk, benek, leke ve çizgilerle aktarıldığı görülür. Bedri Rahmi, halk sanatına vermiş olduğu değerle ismini Türk Resim Sanatında önemli bir yara getirmiştir. Bu çalışmasında da görüldüğü gibi Toplumun sıkıntılarını ve karmaşasını sokaktan almış olduğu gözlemleriyle gerçekleri yorumlamıştır.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------|
| Katalog No | : | 20 |
| Sanatçının Adı | : | İbrahim Balaban |
| Eserin Tekniği | : | D. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Tarlada Çiftçiler |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1977 |
| Eserin Ebatları | : | 50x70 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Akbank Resim Koleksiyonu |



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 21 |
| Sanatçının Adı | : | İbrahim Balaban |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kaldırımında Ana İle Çocuğu |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1976 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Figüratif çalışılmış eserde anatomik çarpıtmalar ilk dikkati çeken özelliktir. Kompozisyonlarında halk resminin istifleme biçimi ya da yazmalardaki gibi ortadan başlayarak etrafa açılımı uygulanmakta, figürlerde sanatçının naif kişiliğinin sonucu bir deformasyon görülmektedir. Sevimli insanlar ile toplumla sıcak bir ilişki kuran resimler üretmektedir. Özentisiz, acemice yanlış çizimler, anatomik çarpıtmalar sanatçının resimsel özellikleri olmakta, otantik konuları, bildiği köy yaşamından seçtiği görüntüleri ortaçağ aşk öykülerinin duyarlılığı ile tuvaline aktarmaktadır.



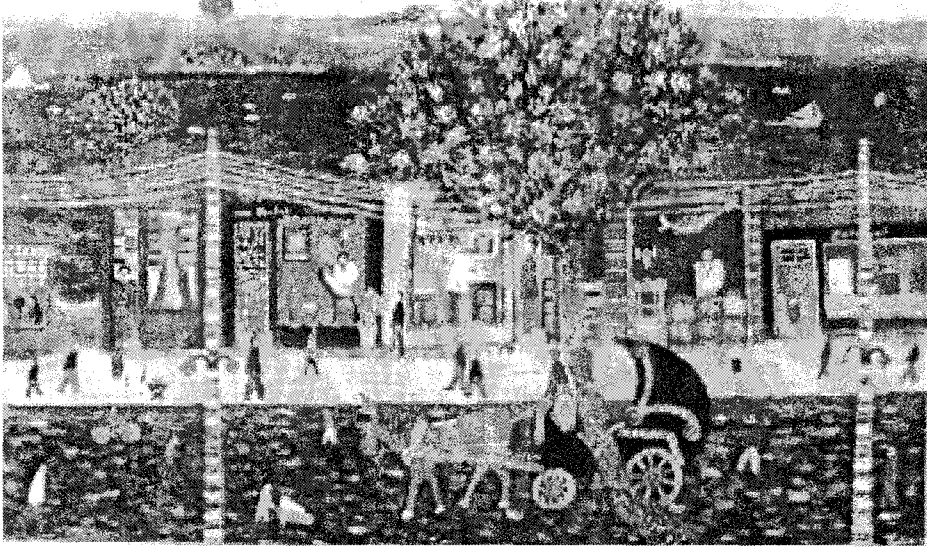
| | | |
|------------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 22 |
| Sanatçının Adı | : | Nurullah Berk |
| Eserin Tekniği | : | T. . YB. |
| Eserin Adı | : | Nargile İçen Adam |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1979 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yeri | : | Türkiye İŞ Bankası Koleksiyonu |



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 23 |
| Sanatçının Adı | : | Nurullah Berk |
| Eserin Tekniği | : | Sun. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Gergef İşleyen Kadın |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1977 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Eserde, geleneksel nakış sanatımızı, resmin tüm yüzeyine hareketli bir geometrik sistemler ağı ören arabesk, sonsuzluğu çağrıştıran bir kontrüksiyonla aktarım vardır. Soyut anlatımlarla yola çıkılarak halk sanatına önem verilmiş, toplumumuzdaki kadının el sanatlarındaki gayreti sergilenmek istenmiştir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 24 |
| Sanatçının Adı | : | Fahir Aksoy |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Küçük Esnaf Çarşısı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1977 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Naif tarzda yapılmış olan bu eserde toplumun güncel yaşantısı çocuksu bir coşkuyla anlatılmıştır. Renk yönünden oldukça zengin olan eserde insanların günlük akıp geçen yaşantısından bir enstantane ortaya konulmuştur. Yatay kompozisyon kullanılmış ve iki üç dikey biçimlerle resme hareket kazandırılmış.



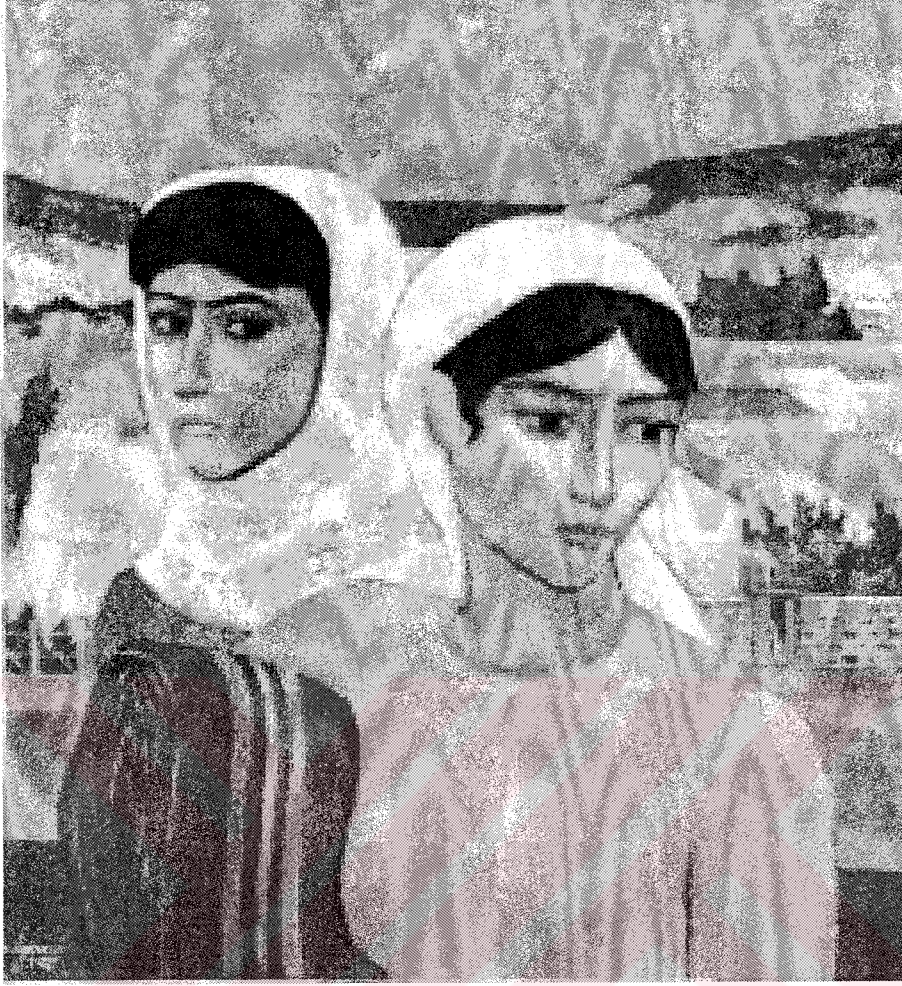
| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 25 |
| Sanatçının Adı | : | Duran Karaca |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Haral Basanlar |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin analizi

Renk ve lekelerle parçalanmış kompozisyona sahip olan eserde toplumda köylü tabakasının ayakta durabilme gayreti sergilenmektedir. Anadolu insanı ekmeğini taştan çıkarır dercesine tabloda kullanılan kalabalık insan topluluğunun hareketliliği, dinamizmi sezilmektedir. Eserde zıt renkler kullanılarak bu hareketlilik başarıyla sağlanmıştır. Duran Karaca toplumun gerçeklerini kendi gözlemlerine göre bu eserinde yorumlamıştır.



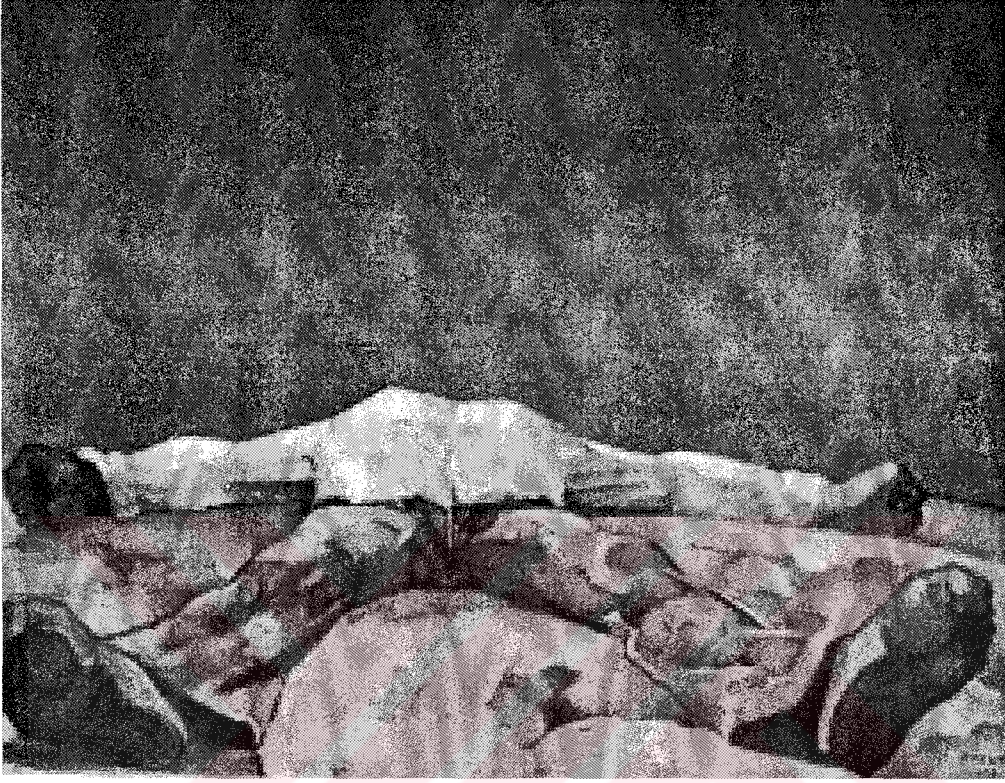
Katalog No : 26
Sanatçının Adı : Nuri İyem
Eserin Tekniği : T. Ü. YB.
Eserin Adı : Madenci Portresi
Eserin Yapıldığı Yıl : 1977
Eserin Ebatları : 30x28 cm
Eserin Bulunduğu Yer : Akbank Resim Koleksiyonu



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 27 |
| Sanatçının Adı | : | Nuri İyem |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kardeşler |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1978 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

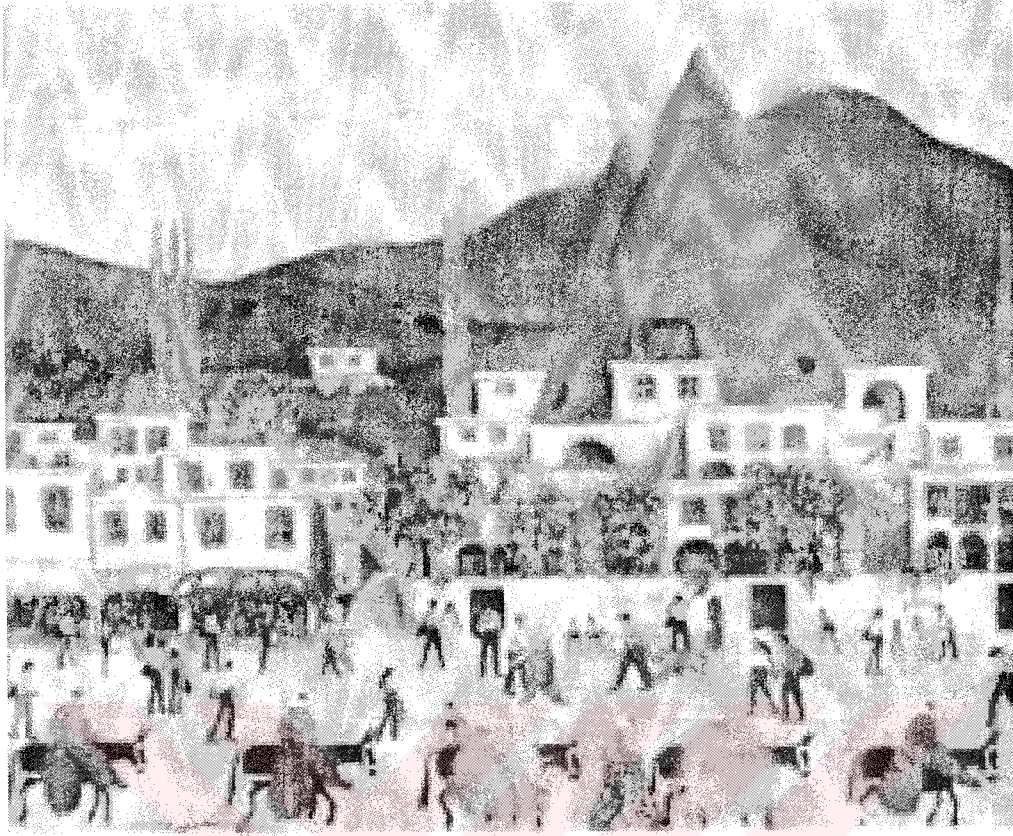
Portrelerdeki ifadelerin ön plana çıktığı Nuri İyem'in Kardeşler tablosunda anıtsal bir yüz ifadesi sezilir. Kırsal kesim insanının iç ve dış mekan yaşantısı doğaçlama bir anlatımla izleyiciye sunulmakta. Tek ya da ikili üçlü gruplar halinde tuval yüzeyini ön planda kaplayan ve çoğu kadın portrelerinden oluşan bu düzen, İyem imzasıyla özdeşleşmiştir. Anadolu insanının ve özellikle kadının yaşam dramını ince bir sızı, güçlü bir duyarlılıkla duyuran sanatsal sembollere dönüştürmüştür.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 28 |
| Sanatçının Adı | : | Seyit Bozdoğan |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Neden |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1978 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

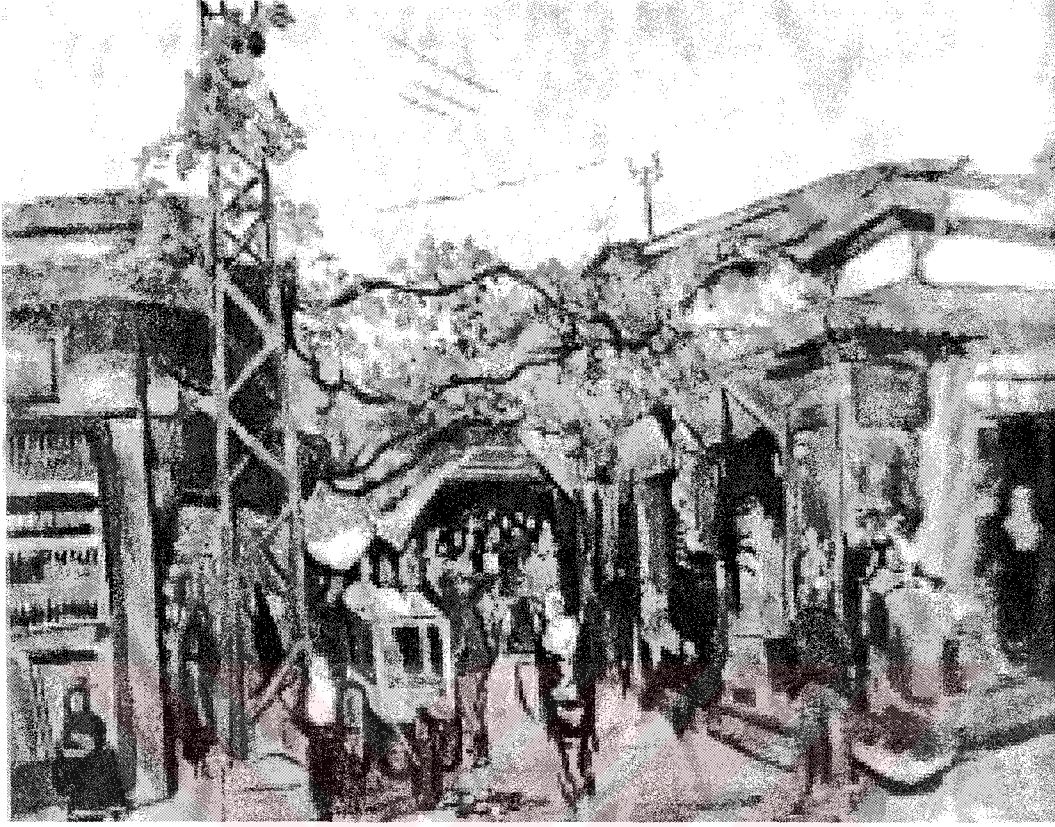
Kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş, yerde sırtüstü yatmakta duran figür izleyicinin hemen gözüne çarpmakta ve eserde bir şeylerin vurgulanmak istendiği sezilmektedir. Kolları ve ayakları yanlara doğru gerilmiş ve elleri de sımsıkı yumruk haline gelmiş bu figürlü çalışmada toplumdaki çelişkilerin isyanı simgeleşmiş gibidir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 29 |
| Sanatçının Adı | : | Mehmet Pesen |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kapadokya |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1979 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Anadolu'da Kapadokya görünümü önünde yer alan Ürgüp ve bu kentte akan günlük yaşamı aktarmaktadır. Yüzleri izleyiciye dönük olarak diziler oluşturarak üst üste istiflenmiş evler ve bu görünümün ön planında sağa ve sola hareket eden konumlarıyla sıralar oluşturan figürler, resmin anlatımına katılmaktadır. Büyük renk lekeleri doğa ve büyük mimari yapıları oluştururken, küçük renk lekeleri de meydana dizilenmiş küçük insan figürlerine anlatım katmaktadır. Toplumun güncelliğine çocuksu bir yaklaşım görülmektedir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 30 |
| Sanatçının Adı | : | Eren Eyüboğlu |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Bursa Kapalı Çarşı Ağzı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1981 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Fırça darbelerinin çok rahat bir şekilde kullanıldığı bu eserde bir akıcılık sağlanmıştır. Kompozisyon merkezden kenarlara doğru açılmakta. Sanatçının paletinin çok renklilik arz etmesi seçmiş olduğu konuyla da bağlantılıdır. Kent yaşantısında dar sokaklardan oluşan alışveriş yerlerinin canlılığı, cümbüşlüğü de böylelikle izleyene aktarılmıştır. Toplumun kent yaşantısındaki kargaşası eserde kullanılan mekan ve lekesele figürlerle anlatılmıştır.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 31 |
| Sanatçının Adı | : | Nedim Günsur |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Balıkçı Pazarı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1982 |
| Eserin Ebatları | : | 53x74 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Eserde sanatçının açık kompozisyonla figürsel anlatımı yoğundur. Soğuk bir mavinin ağırlıkta olduğu çalışmada yer yer koyu kırmızı ve beyaz lekeler yer almaktadır. Arka plandaki iki üç katlı düzensiz mimari yapılar düzensiz kentleşmeyi irdelemekte. İnce ve uzun formlarıyla her yaş ve her kesim insan naif bir yaklaşımla resmedilmiştir. Balıkçı pazarında toplumun her kesiminden insan bulunmakta, her tabaka insanın iç içe bulunduğu kent yaşantısından bir kesit irdelenmektedir.



| | | |
|-----------------------------|---|-------------------|
| Katalog No | : | 32 |
| Sanatçının Adı | : | Mümtaz Yener |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Bir Aydınlık İçin |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1989 |
| Eserin Ebatları | : | 45x60 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

Açık kompozisyona sahip resimde rengarenk çeşitli kıyafetlere sahip insanlar toplumun her tabakasını izleyiciye sunmaktadır. Toplumsal içerikli bu eserde eleştirel bir tavır sergilenmektedir. Toplumun değişik sınıfları arasındaki çelişkileri ve sorunları vurgulamakta, çağdaş ve tutucu kesimleri ustalıkla bir çizgi, tasarım, istif gücü ve teknik üstünlükle gerçekçi bir üslup içinde ele almaktadır.



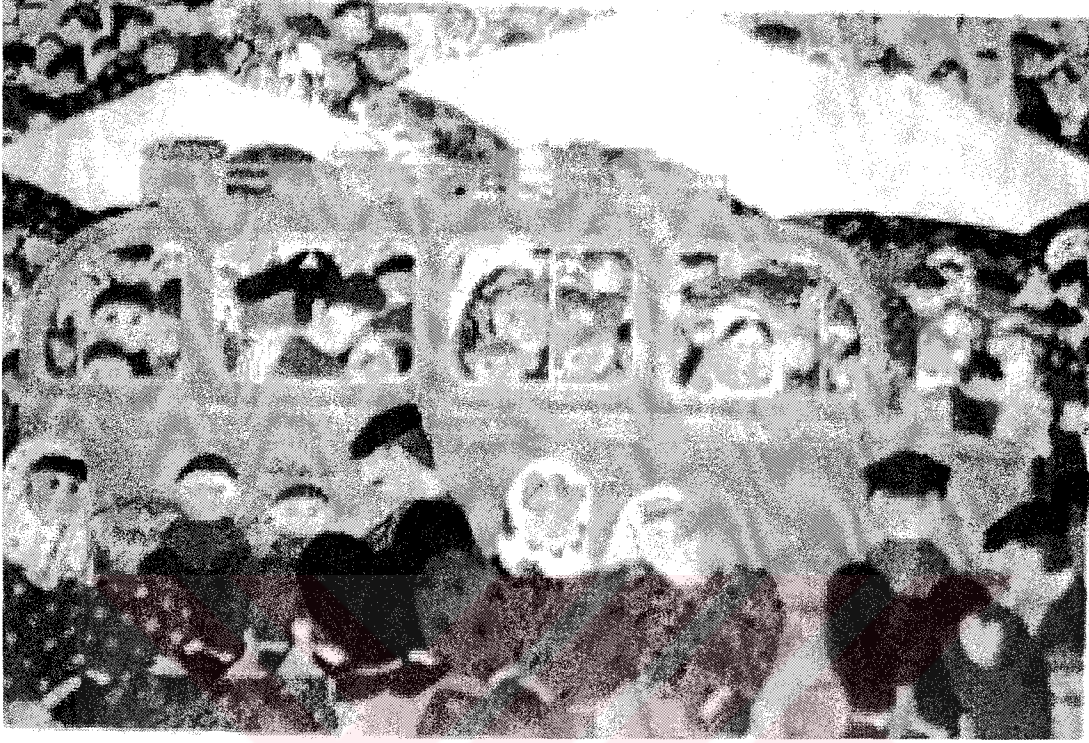
| | | |
|-----------------------------|---|----------------------|
| Katalog No | : | 33 |
| Sanatçının Adı | : | Turgut Atalay Güneri |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Yörük Kızı |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1990 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |



| | | |
|-----------------------------|---|----------------------|
| Katalog No | : | 34 |
| Sanatçının Adı | : | Turgut Atalay Güneri |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Kompozisyon |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1990 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

Kadın figürlerin ağırlıkta olduğu eserde toplumdaki yerel kıyafetlerle yaşayan köy yaşantısından bir kesit değerlendirilmiş. İzleyicinin toplumun gerçekleriyle yabancı kalmamasını istercesine köylü kadınların yerel kıyafetlerini detaylı bir şekilde işlemiştir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------------|
| Katalog No | : | 35 |
| Sanatçının Adı | : | Oya Katoğlu |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Pazar Yorgunluğu |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1990 |
| Eserin Ebatları | : | 70x100 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Türkiye İş Bankası Koleksiyonu |

Eserin Analizi

Üst üste sıralanmış kalabalık figürlerin önde olanları bağdaş kurmuş oturarak dinlenmekte. Otobüsün içindekilerse tıka basa sıkıştırılmış durumdadır. Sanatçı insanların portrelerini yuvarlak olarak işleyerek toplumun gerçeklerini çocuksu bir havada izleyicisine sunmuştur.



| | | |
|-----------------------------|---|-----------------|
| Katalog No | : | 36 |
| Sanatçının Adı | : | Yalçın Gökçebağ |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Buğday Biçenler |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | -- |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

Çalışmasında yatay bir kompozisyon seçen sanatçı köyde çalışan insanları konusuna katmıştır. Işık etkisinin ön planda olduğu bu çalışmada sanatçının izlenimci tarzı benimsediği söylenebilir. Köylünün ektiği ürününü kendi insan gücüyle hasat etmesi köylünün yaşantısının bir gerçeğidir.



| | | |
|-----------------------------|---|--------------------------|
| Katalog No | : | 37 |
| Sanatçının Adı | : | Neşe Erdok |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Anneannem |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1986 |
| Eserin Ebatları | : | 100x80 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | Akbank Resim Koleksiyonu |



| | | |
|-----------------------------|---|-------------|
| Katalog No | : | 38 |
| Sanatçının Adı | : | Neşe Erdok |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Gece Vapuru |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 1995 |
| Eserin Ebatları | : | -- |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | -- |

Eserin Analizi

Günlük yaşamdan edindiği izlenimleri konu alan, figürlü kompozisyonlarıyla tanınan sanatçı, İstanbul'un ayrılmaz birer parçası olan simitçi, dilenci, su ve plastik

çiçek satan çocuklar gibi tiplerleriyle büyük kent insanının yalnızlığına ışık tutmakta ve onun yaşam gerçeğine tanıklık etmektedir. Sanatçı, bu eserinde de seçtiği tiplerin sürdürdüğü yaşamın zorluğu ve büyük şehirde kaybolmuşluğunu verebilmek için konuya uygun bir plastik dil geliştirmiştir.

İfadeyi güçlendiren ekspresyonist renk kullanımı ve köşeli, kübik biçim bozmaları, dış görünüşün altına nüfuz eden, iç dünyayı görünür kılmaya yönelik yöntemlerdir. Bundan da anlaşılacağı gibi, sanatçı çevresinde algıladığı yaşam gerçeğini sanatsal merceğinden geçirerek ona en uygun biçim dilini bulmuştur. Bunlar kendi kendine yeteri birer motif olmaktan çok, insanların kendilerinden bir şeyler katarak yorumlayacakları çalışmalardır.





Katalog No : 39
Sanatçının Adı : Mehmet Başbuğ
Eserin Tekniği : T. Ü. YB.
Eserin Adı : --
Eserin Yapıldığı Yıl : --
Eserin Ebatları : --
Eserin Bulunduğu Yer : --



| | | |
|-----------------------------|---|----------------|
| Katalog No | : | 40 |
| Sanatçının Adı | : | Mehmet Başbuğ |
| Eserin Tekniği | : | T. Ü. YB. |
| Eserin Adı | : | Konya'da Hasat |
| Eserin Yapıldığı Yıl | : | 2001 |
| Eserin Ebatları | : | 200x150 cm |
| Eserin Bulunduğu Yer | : | |

Eserin Analizi

Eserde sanatçının kullandığı şalvarlı yaşlı köylü kadını ve iki beyaz öküzün çektiği kağrı, kırsal kesim insanının yokluklar içinde zorlu hayat şartlarını izleyicisine sunmaktadır. Lekeseli değerleri ön planda tutan Mehmet Başbuğ çalışmalarında genellikle toplumun köylü ya da alt tabakasının güncel yaşantılarını konu olarak ele alır. Toplumun gerçeklerini figüratif tarzda tuvaline aktararak izleyicisiyle paylaşır.

V.II. KATALOG LİSTESİ

| Katalog No | Sanatçı Adı | Eserin Adı | Sayfa No |
|------------|----------------------|-----------------------------|----------|
| 1 | Namık İsmail | Harman Yeri | 55 |
| 2 | Malik Aksel | Halı Dokuyanlar | 56 |
| 3 | Sami Yetik | Kurban Bayramı | 57 |
| 4 | İbrahim Çallı | Balıkçılar | 58 |
| 5 | Şeref Akdik | Bağbozumu | 59 |
| 6 | Cemal Tollu | Çoban ve Kadınlar | 60 |
| 7 | Cemal Tollu | İstihsal | 61 |
| 8 | Eşref Üren | Ankara Civarından | 62 |
| 9 | Nazlı Ecevit | Hamur Açan Yörük Kadın | 63 |
| 10 | Neşet Günel | Ana ve Çocuk | 64 |
| 11 | Neşet Günel | Duvar Dibi 1 | 65 |
| 12 | Turgut Zaim | Köylü Kadınlar | 67 |
| 13 | Turgut Zaim | Kavun Satan Yörük Kadını | 68 |
| 14 | Osman Oral | Alaplı'dan | 69 |
| 15 | Ramiz Aydın | Ayışığı Altında | 70 |
| 16 | Ramiz Aydın | Kağı | 71 |
| 17 | Cevat Dereli | Derya Kuzuları | 72 |
| 18 | Bedri Rahmi Eyüboğlu | Sarı Saz | 73 |
| 19 | Bedri Rahmi Eyüboğlu | Tophane | 74 |
| 20 | İbrahim Balaban | Tarlada Çiftçiler | 75 |
| 21 | İbrahim Balaban | Kaldırımında Ana İle Çocuğu | 76 |
| 22 | Nurullah Berk | Nargile İçen Adam | 77 |
| 23 | Nurullah Berk | Gergef İşleyen Kadın | 78 |
| 24 | Fahir Aksoy | Küçük Esnaf Çarşısı | 79 |
| 25 | Duran Karaca | Haral Basanlar | 80 |
| 26 | Nuri İyem | Madenci Portresi | 81 |
| 27 | Nuri İyem | Kardeşler | 82 |
| 28 | Seyit Bozdoğan | Neden | 83 |
| 29 | Mehmet Pesen | Kapadokya | 84 |
| 30 | Eren Eyüboğlu | Bursa Kapalı Çarşı Ağızı | 85 |
| 31 | Nedim Günsur | Balıkçı Pazarı | 86 |
| 32 | Mümtaz Yener | Bir Aydınlık İçin | 87 |
| 33 | Turgut Atalay | Yörük Kızı | 88 |
| 34 | Turgut Atalay | Kompozisyon | 89 |
| 35 | Oya Katoğlu | Pazar Yorgunluğu | 90 |
| 36 | Yalçın Gökçebağ | Buğday Biçenler | 91 |
| 37 | Neşe Erdok | Anneannem | 92 |
| 38 | Neşe Erdok | Gece Vapuru | 93 |
| 39 | Mehmet Başbuğ | -- | 95 |
| 40 | Mehmet Başbuğ | Konya'da Hasat | 96 |

VI. BÖLÜM

VI. BİBLİYOGRAFYA

1. ADİL, Fikret, “**10’lar Grubu**”, Genç Ressamlarımız, İstanbul, 1950
2. ALSAÇ, Birsen., ALSAÇ, Üstün, **Türk Resim Ve Yontu Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993
3. ALTINOK, İsmail, **Bir Ressamın Notları Türk Resminin Sorunları**, Doruk Matbaacılık, Ankara, 1980
4. ALTINTAŞ, Osman, **Şeref Akdik**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
5. ARIK, Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara, 1988
6. ARSEVEN, Celal Esat, **Türk Sanatı Tarihi Menşinden Bugüne Kadar Heykel Oyma Ve Resim Sanatı**, C.III,
7. Başbakanlık Basın Yayın Ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, **Türkiye 1987**, Kurtuluş Yayıncılık, Ankara, 1988
8. BAŞKAN, Seyfi, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Ankara, 1994
9. -----,-----, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990
10. -----,-----, **Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi**, Ak Yayınları, Ankara, 1989
11. BAYDAR, Oya, **Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 1999
12. BAYKAL, Emre, “**Neşe Erdok: Başarımın Dinazorlaştıramadığı Ressam**”, Anons Dergisi, Sayı 21, 1992
13. BERK, Nurullah; Kaya, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Ankara, 1983

14. BERK, Nurullah; TURANİ, Adnan, **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2**, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981
15. BERK, Nurullah; GEZER, H, **50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli**, İstanbul, 1973
16. BERKSOY, Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, 1998
17. ÇAKALOZ, Zeki, **Eleştiriler**, Urart Sanat Galerisi, İstanbul, 1982
18. ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim, **Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998
19. ELMAS, Hüseyin, “**Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri**”, İl Kültür Müdürlüğü, Konya, 2000
20. ERGÜVEN, Mehmet, “**Nedim Günsür’de Yaşama Şimdi**”, Sanat Çevresi, Sayı 25, Kasım 1980
21. ERİNÇ, Sıtkı, **Resim Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayınları, İstanbul, 1995
22. EROL, Turan, “**Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve Vilayet Resimleri Olayı**”, Milliyet Sanat, Sayı : 35
23. ERSOY, Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998
24. EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, “**10’lar Grubu**”, Genç Ressamlarımız, İstanbul, 1940
25. GİRAY, Kıymet, “**Cumhuriyet Türkiye’sinin İlk Ressam Birliği Müstakiller**”, Türkiye’de Sanat, Sayı 3, Kasım, 1993
26. -----,-----, “**Mehmet Pesen’in Sanatına Bir Bakış**”, İş Bankası Sergi Kataloğu, 4 – 28 Ekim 1993
27. -----,-----, “**Türk Resminde Soyut Eğilimler ve 10’lar Grubu**”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı : 12, Ocak – Şubat 94
28. -----,-----, “**Müstakil Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı Gür Sesi**”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı : 9, Mayıs – Ağustos, 1993
29. -----,-----, **İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul, 1999

30. -----,-----, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997
31. -----,-----, **Çalh ve Atölyesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1997
32. -----,-----, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1997
33. GÖREN, Ahmet Kamil, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998
34. GÜNAL, Neşet, **“Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günal”**,(Katalog)
35. GÜNERİ, Turgut Atalay, **“Kısaca Bir Anlatım: Unutamadıklarım”**, Sanat Çevresi, S:163, Mayıs, 1992
36. GÜVENLİ, Zahir, **Sabancı Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür Yayınları, Ankara, 1984
37. İNAN, Rauf, **Mustafa Necati**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1980
38. İSKENDER, Kemal, **“Cumhuriyet’in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri”**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı : 22, Ocak – Şubat, 1996
39. -----,-----, **“Çağdaş Türk Resmi Boş Bir Tulum Mudur?”**, Sanat Çevresi, S. 126, Nisan 1989
40. -----,-----, **“Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim”**, C. D. T. A. , C. VI
41. -----,-----, **“1950’lerden 1980’lere:Türk Resminin Batı Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok”**, Sanat Çevresi, S:131, Eylül, 1989
42. -----,-----, **“Vilayet Tablolarından Çağdaş Vilayet Tablolarına”**, Sanat Çevresi, S:132
43. -----,-----, **“Türk Resminin Dünü Bugünü Ve Geleceği”**, Gergedan, Eylül 1998
44. -----,-----, **“Türk Resminde Toplumcu Eğilimler”**, Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, İstanbul, 1984

45. KAROĞLU, Alaybey, **Başlangıcından Günümüze Resim Eleştirisi**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1986
46. OKTAY, Ahmet, “**Bir Karşı Resim Temellendirmesi Girişimi Üzerine Notlar**”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Kültür Yayını, Sayı 44
47. ÖZDEMİR, Nurdane, **Anadolu Halk Kültüründe Resim Heykel Ve Müziğin Yeri Önemi**, Nurool Matbaacılık, Ankara, 1997
48. ÖZEL, Mehmet, **Ressamların Fırçasından İstanbul**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994
49. ÖZKAN, Salih, **1938 –50 Arası Türkiye’nin Eğitim Kültür Politikası**, Kayseri, 1996
50. ÖZSEZGİN, Kaya, **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları
51. -----,-----, **Türk Plastik Sanatları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
52. -----,-----, **Sanat Üzerine Yazılar**, Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul, 1985
53. RENDA Günsel, **"Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı"**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977.
54. TANALTAY, Erdoğan, “**Çağdaş Türk Resmi Boş Bir Tulum Mudur?**”, Sanat Çevresi, S. 130, Mart 1986
55. TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
56. -----,-----, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
57. -----,-----, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997
58. -----,-----, **Sanata Yaklaşım Eleştiride Duyarlık Çağı**, Künmat Sanat Galerisi Yayını, İstanbul, 1976
59. TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

60. **“Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu”**, Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992
61. Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği, **Çağdaş Türk Sanatından Bir Kesit**, Ankara, 1999
62. **“Türk Dünyasından İzlenimler Mehmet Başbuğ Sergi Kataloğu”**, Türkiye Cumhuriyeti Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2001
63. YAMAN, Zeynep Yasa, **“Modernizmin Siyasal / İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü / Çiftçi İzleği”**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Ocak – Şubat, 1996, Sayı : 22
64. YAMAN, Zeynep Yasa, **“Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği mi, D Grubu mu?”**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı 20, Eylül-Ekim, 1995
65. YAZAR, Esin, **“D Grubu Ve Türk Resmindeki Yeri”**, Yeni Boyut Dergisi, Sayı 15, Eylül 1983
66. YURDANUR, Safa, **“On’lar Grubu’nun Resim Sergisi”**, Vatan, 19 Ocak, 1953