

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

1930 SONRASI TÜRK RESMİNDE KÖYLÜ TEMASI

AYLİN HANAY
1068215102

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2009

ÖNSÖZ

“1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması” adlı tez çalışmamı, bu temanın resim sanatımızdaki yeri ve öneminin tespit edilip, saptanması için seçmiş olup bu konunun içine girdiği birçok eğilime, anlayışa köylü teması penceresinden bakılacağı inancındayım.

Türk resminin gelişimi içinde kapsamlı bir şekilde ele aldığım bu temayı, sadece köylü ve köy doğası işlenen eserlerle sınırlandırmayıp, Türk resim sanatında Batı’ya açılışla birlikte giren yeni oluşumlar, eğilimler, akımlar içinde ele alıp, şekillenmeye ve kişiliğini bulmaya çalışan Türk resim sanatındaki etkilerini yansıtmaya çalışılmıştır. Ayrıca, milli değerlerimizi, kültürümüzü yansıtan ve bizi biz yapan öğelerin, unsurların resim sanatımıza girmesini sağlayan milli sanat, yerellik, ulusallık-yöresellik anlayışları ve sanat tartışmaları içinde köylü temasının yeri ve gelişim aşamaları ele alınmıştır.

Çalışma, Türk Sanatı’ndan Batı’ya yönelik resim sanatında geçiş aşamasını oluşturan minyatürlerle başlatılıp, ilk ressam kuşakları, sanat tarihine damgasını vurmuş sanat grupları, köylü temasını kapsayan bireysel eğilimler ele alınarak, köylü teması içinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmayı araştırırken milli sanatımıza, kendi kültürel değerlerimize olan yansımalarını daha iyi kavrarken, köy insanının yaşadıkları sıkıntıları, yeni oluşumlar içindeki uyum sağlama süreçlerini görselleştiren sanatçıların eserlerinde yakından tanıma olanağını buldum. Aynı zamanda devletin ekonomik-politik-toplumsal gelişmeleri ve görüşleri içinde dönem dönem önem kazanan köylü temasının sanatçıları tarafından birçok eğilim, anlayış, yaklaşımın içinde ele alınmış farklılıklarını da gözlemledim. Bu çalışmayla köylü temasının, Türk resim sanatı içindeki yeri ve öneminin belirlendiğini, bu temanın birçok konuya, eğilime ve anlayışa kaynaklık ettiğini düşünmekteyim.

Öncelikle bu araştırmaya başladığım ilk andan itibaren, beni yüreklendiren rehberliğini ve yol göstericiliğini esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Deniz Bayav’a çok şey borçluyum. Gerek değerli fikirleri ve yorumlarıyla, gerek tezi oluşturma aşamasındaki güçlükleri aşmamda ve çözüm yollarını bulmamda gösterdiği yardım ve desteğiyle araştırmamın son halini almasını sağlayan değerli danışmanıma teşekkürlerimi sunarım.

Jürimde bulunan yedi yıllık eğitim sürecinde hocam olan Sayın Yrd. Dr. İbrahim Dinçeli'ye ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Mustafa Özer'e teşekkür eder, tezimi oluşturmada gerekli kaynaklara ulaşabilmemi sağlayan Trakya Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Daire Başkanı Sayın Ender Bilar'a minnettarlığımı sunarım.

Ayrıca Trakya Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nde çalıştığım sürede yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarıma, tezime İngilizcesiyle katkıda bulunan arkadaşım Derya Durgun'a teşekkür eder, üç yıllık bir zamana büyük bir dostluğu sığırdığımız arkadaşlarım Ressam Nilüfer Tuba Yılmaz, Ressam Ayşın Sal'a ve yardım ve desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim. Araştırma süresince her zaman maddi, manevi desteğiyle arkamda duran, annem Reyzan Hanay, babam Mehmet Hanay ve kardeşim Aykut Hanay'a teşekkürlerimi borç bilirim.

Aylin HANAY

Tezin Adı: 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması

Hazırlayan: Aylin Hanay

ÖZET

“1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması” adlı araştırmada, Türk resmini etkileyen ve yönlendiren eğilimlerin oluşmasında ön adım olan bu tema, yöreselliğin ve toplumsal gerçekçi anlayışın, sanatçıların resimlerine girmesinde etkili olmuştur.

1930’lu yıllarda devletin sanat alanında yaptığı atılımlar kapsamındaki gelişmeler sanatçıları ve grupları derinden etkileyecek olan, sanat alanındaki faaliyetler bu çalışmanın içinde yer almıştır.

1930’dan günümüze kadar olan bu dönemdeki sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi gelişmeleri ve bunların resim sanatı üzerine yansımalarını ve bu olaylar doğrultusunda Türk resim sanatında “Köylü Teması”nın ortaya çıkışı hazırlayan nedenleri içermektedir. Bu nedenler Cumhuriyet’in ilk kuruluş yıllarında güdülen politik gelişmelerin paralelinde, halk çoğunluğunu köy nüfusunun oluşturması ve ekonominin bu yıllarda tarıma dayalı olması ile yapılan gelişmelerin köy halkına endekslenmesinde etkili olmuştur ve bu etkiler çalışmanın içinde belirtilmektedir.

Bu gelişmeler doğrultusunda bu temanın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etmen Yurt Gezileri olmuştur. Yurt Gezileri ile çıkışını bulan “Köylü Teması”nın resim sanatına girmesi ile bu temanın Türk resim sanatında gelişim süreci başlamıştır. Bu sürecin içine 1930 döneminden bu yana olan gelişmeler ve bu gelişmelerin “Köylü Teması”na olan katkıları ve etkileri girmektedir. Yurt Gezileri’nden sonra ressamların konuları arasına girmeye başlayan temanın gelişimini tetikleyen bir diğer gelişme ise 1940’lı yıllarda sanat gündemine oturan ulusallık-yöresellik ve evrensellik tartışmaları olmuştur. Bu sanat tartışmaları içinde, ulusallık-yöresellik anlayışını seçen sanatçılar kültürel öğelere ve köy yaşamına yönelmişlerdir. Bu yöneliş Yurt Gezileri’ne göre daha farklı bir boyutu kapsar. Ulusallık-yöresellik açısından bu temaya yaklaşan sanatçılar bu temaya farklı bir bakış getirmişlerdir. 1970’li yıllara doğru gelindiğinde teknolojik gelişmeler sanayileşme gibi yeni oluşumların toplum hayatına girdiği ve bununla birlikte sosyal, siyasal, ekonomik hayata yansıyan

gelişmeleriyle sanat yaşamı da etkilenmiştir. 1930'lu yıllarda tarıma dayalı ekonomi yerini sanayileşme olgusuna bırakırken, köy ağırlıklı nüfus yerini kentleşmeye bırakır. Bu modernleşme sürecinde ortaya çıkan kültürel bocalamalar, köy insanının bu gelişmeler karşısındaki tutumları, sıkıntıları, köyden kente göç gibi toplum yaşamını etkileyen olaylar sanat yaşamına girmiştir. Bu oluşumları kapsayan toplumsal gerçekçi eğilim sanatçılar tarafından benimsenmiş ve resim sanatına girmiştir. Naif Resim anlayışının ele aldığı konular kapsamında köylü teması da bu oluşumun içine girer. “Köylü Teması”nın kent yaşamıyla birleştiği, özellikle toplumsal gerçekçi alanda köy ve kent olgusunu işlendiği resimler ve günümüze gelen süreçte bu temanın geldiği yerden bahsedilmektedir.

“Köylü Teması”ndan çıkışla farklı eğilimler ve bu doğrultuda Türk resim sanatına giren farklı görüş ve anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar yöresel anlayışı kendi sanat kişilikleri açısından yorumlamış, bazı sanatçılar toplumsal gerçekçi anlayış doğrultusunda bu temayı işlemiş ve günümüze gelindikçe bu tema kent olgusuyla kaynaşmıştır. Ayrıca bu temayı naif resim anlayışı doğrultusunda işleyen resimlerde bulunmaktadır. “Köylü Teması” gelişim süreci içinde birçok eğilimin içinde yer alması, bu temaya yaklaşımın genişlemesi ve yeni oluşumlar içinde bu oluşumlara uyum sağlaması bu temanın günümüze gelmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda bu oluşumlar bu araştırmanın kapsamı içine girmektedir.

Anahtar Kelimeler:

Köylü Teması, Ulusallık-Yöresellik, Toplumsal Gerçekçilik, Naif Sanat

The Title of the Dissertation: Afterwards of 1930s in Turkish Art of Villager Theme

Author : Aylin Hanay

ABSTRACT

In the survey called as “Afterwards of 1930s in Turkish Art of Villager Theme”, this theme which is first step to form tendencies of affecting and leading the Turkish art have been effective localness and social realistic perceptiveness to take place in paintings of artists.

Improvements scoping progresses which government made in art field in 1930s take place in this research with activities in art field which affects painters and groups deeply.

This research contains improvements which is social, cultural, economic, political in this period containing from 1930 to today, reflection of these on painting art and to these direction causes which prepares “Villager Theme” to appear in Turkish painting art. In parallel to political improvements which are maintained years of Republic’s first foundation , these reasons have been effective in forming most of publics village population and improvements which were made in economy basing on agriculture in those years to be indexed to village public and these effects are explained in research.

The most important factor which provides to appear this theme to these improvements direction is “Country Excursion”. This theme’s process of progress in Turkish painting art starts with joining of “Villager Theme” which appears with “Country Excursion” to painting art. This process contains improvements from 1930 to today , contributions and effects of these improvements on “Villager Theme”. Another improvement which triggers progress of theme to be in subjects of artists after “Country Excursion “ is debates about nationality, localness-universality which were on agenda in terms of art in 1940s. In these art debates, artists who chose perceptiveness of universality-localness turn towards cultural components and life of village. This towards contains more different point of view than “Country Excursion”. Artists’ approaching this theme in terms of universality-localness provide to this theme a different perspective. When it comes thorough

to 1970s, with not only new formations like technological improvement, industrialization going in Social life but also improvements reflecting on social, political, economic life, life of art was affected. In 1930s when economy basing on agriculture leaves its place to industry fact, majority of village population leaves its place to urbanization. Events which affects social life such as appearance of cultural dilemma during this modernization process, villagers' attitudes towards these improvements, distresses, migration from village to city go into art life. Social Realistic tendencies scoping these formations are adopted by artists and go into painting art. One of tendencies which contains this theme is Naive Art and in this context, this tendency scopes "Villager Theme". "Villager Theme"s integrating with city life is mentioned painting which are treated village and city plot especially in social realistic freld and process up to today where this theme comes.

With "Villager Theme" different tendencies and to this direction different visions and perceptivenesses scoping Turkish painting art appear. Some artists interpret local perceptiveness in terms of their own art characters, some artists treat this. Theme to direction of social realistic perceptiveness and as for coming today this theme becomes a united whole with city fact. Furthermore, there have been artists who treat this theme to the direction of naive painting perceptiveness. "Villager Theme"s taking place in many tendencies during process of improvement, spreading out approaching of this theme and harmonizing these formations in new forming become effective coming to this theme to today. At this context these formations take place in this survey's scope.

Keywords:

Villager Theme, Universality-Localness, Social Realism, Naive Art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
RESİM LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	
1.1 Problem	1
1.2 Amaç	4
1.3 Önem	4
1.4 Sayıtlar	5
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Tanımlar	6
1.7 Kısaltmalar	7
1.8 Araştırma Yöntemi	7
1.8.1 Araştırma Modeli	7
2. 1930 DÖNEMİ ÖNCESİNDE TÜRK RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ	
2.1 Minyatürden Çağdaş Türk Resmine Giriş.....	8

2.2	Batı Etkisindeki Resim Sanatımızın Öncüleri.....	12
2.2.1	Primitifler.....	12
2.2.2	Asker Ressamlar	14
2.2.3	Çallı Kuşağı	16
3.	1930’LARIN TÜRK RESMİNİ ETKİLEYEN ve YÖNLENDİREN GELİŞMELERİ	
3.1	Halk Evlerinin Kurulması	20
3.2	Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Bölümünün Açılması	22
3.3	İnkılap Sergileri	22
3.4	İstanbul Resim Heykel Müzesinin Açılması	25
3.5	Ressamların Yurt Gezileri	26
4.	1930 – 1940 YILLARINDA KURULAN SANAT GRUPLARININ KÖYLÜ TEMASINI VE YÖRESELÇİ EĞİLİMLERİ ELE ALIŞI	
4.1	Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği	27
4.2	“D” Grubu	31
4.3	Yeniler Grubu	36
4.4	Onlar Grubu	41

5.	YURT GEZİLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE “KÖYLÜ TEMASI”NİN OLUŞUMUNA KATKILARI	
5.1	Türk Resminde Anadolu’ya Açılış	46
5.2	Yurt Gezilerinde Anadolu’ya Açılan Sanatçılar	52
5.3	Yurt Gezilerinin Türk Resim Sanatına Katkıları	61
6.	GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE “KÖYLÜ TEMASI”NİN YERİ	
6.1	Türk Resim Sanatında 1940–1970 Yılları Arasındaki Gelişmeler ve Sanat Tartışmaları.....	70
6.2	Türk Resim Sanatında 1940–1970 Yılları Arasındaki Eğilimlerin Değerlendirilmesi	79
6.3	Türk Resim Sanatındaki Eğilimler İçinde Köylü Temasının Sınıflandırılması	96
6.3.1	Yöresel Ulusal Eğilimler	97
6.3.2	Toplumsal Gerçekçi Eğilimler.....	105
6.3.3	Naif (Safyürek) Eğilimler.....	112
6.4	Türk Resim Sanatında 1970’ten Günümüze Gelen Eğilimlere Genel Bakış	114

7.	1930 SONRASI TÜRK RESMİNDE KÖYLÜ TEMASINI ELE ALAN RESİMLERİN İNCELENMESİ	
7.1	Yöresel Eğilimler İçinde Köylü Temasını Ele Alan Resimler.....	124
7.1.1	Nurullah Berk “Ütü Yapan Kadın”.....	124
7.1.2	Bedri Rahmi Eyüboğlu “Sarı Saz”.....	127
7.1.3	Turgut Zaim “Yörükler Köyü”.....	130
7.1.4	Orhan Peker “Âşık Veysel”.....	134
7.1.5	Turan Erol “Güz Sonu”	138
7.2	Toplumsal Gerçekçi Eğilimler İçinde Köylü Temasını Ele Alan Resimler	141
7.2.1	Nuri İyem “Portre”.....	141
7.2.2	Neşet Günal “Duvar Dibi I”.....	144
7.2.3	Nedim Günsür “Köylü Ailesi”.....	150
7.2.4	Mehmet Pesen “Gelin ve Kağnılar”.....	153
7.2.5	Mustafa Esirkuş “Folklor”.....	156
7.3	Naif (Safyürek) Eğilimler İçinde Köylü Temasını Ele Alan Resimler.....	158
7.3.1	Hüseyin Yüce “Peyzaj”.....	158

7.3.2	Oya Katoğlu “Karpuz Sergisi”	160
7.3.3	İbrahim Balaban “Mavili G”	161
7.3.4	Cihat Burak “Eylemlerimiz”	164
8.	DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	167
	KAYNAKÇA	172

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Salih Molla Aşki, “Yıldız Sarayına Bahçesi’nden Bakış”, T.ü.y., 73 x 92cm., MSGSÜ, İRHM	13
Resim 2:	Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, 1897, T.ü.y., 90 x 130cm., Özel Koleksiyon.....	15
Resim 3:	Nazmi Ziya, “Göksu’da Gezinti”, 1909, T.ü.y., 43,5 x 61,5cm, Özel Koleksiyon	17
Resim 4:	Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, T.ü.y, 139 x 187cm, İRHM	29
Resim 5:	Cemal Tollu, “Manisa Yangını”, T.ü.y, 137 x 222cm, İRHM.	33
Resim 6:	Nuri İyem, “Evde Kadınlar”, 1970’ler, T.ü.y.....	38
Resim 7:	Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, 1975, T.ü.y., 82 x 122cm.	42
Resim 8:	İbrahim Balaban, “Buğday Öğüten”, 1983, T.ü.y., 67 x 97cm.....	45
Resim 9:	Selim Turan, “Sarıkız Efsanesi”, A.ü.y., 36 x 27,5cm	63
Resim 10:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Han Kahvesi”, 1946, T.ü.y., 58 x 72cm.....	64
Resim 11:	Eren Eyüboğlu, “Bursa Kaplıcaları”, 1945, K.ü.y, 48 x 65cm	65
Resim 12 :	Turgut Zaim, “Hamur Açan Kadın”, T.ü.y., 71 x 90cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi	68
Resim 13:	Şefik Bursalı, “İstanbul”, T.ü.y, 40 x 60cm, Özel Koleksiyon	81
Resim 14:	Ali Çelebi, “Berber”, T.ü.y, 45 x 56cm., İRHM.....	83
Resim 15:	Oya Katoğlu, “Bursa’dan”, T.ü.y., 55 x 80cm., Özel Koleksiyon	84
Resim 16:	Orhan Peker, “Horozlu Çocuk”, D.ü.y., 165 x 200cm., Özel Koleksiyon	86
Resim 17:	Nedim Günsür, “Madenciler”, 1962, T.ü.y., 67,5 x 47cm., Cengiz Akıncı Koleksiyonu	88
Resim 18:	Neşe Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, T.ü.y, 180 x 150cm.	90

Resim 19:	Cihat Burak, “Askerlik Hatırası”, 1956, T.ü.y, 95 x 62,5cm.	93
Resim 20:	Zafer Gençaydın, “Toplu Gömüt”, 1990, T.ü.y, 149,5 x 200cm.	94
Resim 21:	Turgut Zaim, “Türbeli Kompozisyon”, Takribi T.ü.y, 40 x 55cm., Özel Koleksiyon	99
Resim 22:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, 1935, T.ü.y, 100 x 120cm., MSGSÜ İRHM.....	101
Resim 23:	Malik Aksel, “Bayram Hazırlığı”,1939, T.ü.y., 96 x 79cm	103
Resim 24:	Eşref Üren, “Ankara / Cebeci’de Kar”, 6 Şubat 1966, M.ü.y., 48,4 x 66,4cm.	104
Resim 25:	Fahrettin Arkunlar, “İstihsal”, 1954, T.ü.y., 200 x 300cm, Yapı Kredi Koleksiyonu	105
Resim 26:	Nuri İyem, “Ürgüp-Göreme, Güvercin ve Kadınlar”, 1970’ler, T.ü.y.,	107
Resim 27:	Neşet Günal, “Duvar Dibi III”, 1972–1973, T.ü.y, 152 x 245cm	109
Resim 28:	Nedim Günsür, “Pamuk Toplayanlar”, 1981, T.ü.y, 34,5 x 50cm.	110
Resim 29:	Fahir Aksoy, “Manzara, T.ü.y., Özel Koleksiyon.....	113
Resim 31:	İhsan Cemal Karaburçak, “Ankara Oteli”, T.ü.y., 60 x 100cm, Özel Koleksiyon	114
Resim 32:	Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, T.ü.y., 60 X 92cm. MSGSÜ İRHM.....	124
Resim 33:	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Saz”, 1966, T.ü. karışık teknik, 183 x 122cm, Ankara Resim Heykel Müzesi	128
Resim 34:	Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Ankara Resim ve Heykel Müzesi	131

Resim 35:	Orhan Peker, "Aşık Veysel", 1969, T.ü.y., 150 x 150cm, Ankara Resim Heykel Müzesi	135
Resim 36:	Turan Erol, "Güz Sonu", 1970, T.ü.y., 138 X 120cm., Ankara Resim- Heykel Müzesi	139
Resim 37:	Nuri İyem, "Portre", 1970, T.ü.y., 80 x 65cm.	142
Resim 38:	Neşet Günal, "Duvar Dibi I", 1963, T.ü.y., 138 x184cm	145
Resim 39:	Nedim Günsür, "Köylü Ailesi", 1975, T.ü.y. 41 x 61cm, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu	151
Resim 40:	Mehmet Pesen, "Gelin ve Kağnılar", T.ü.y., 33 x 70cm.	154
Resim 41:	Mustafa Esirkuş "Folklor", T.ü.y., 89 x 115cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi	157
Resim 42:	Hüseyin Yüce, "Peyzaj", T.ü.y.,(Landscape), 60x80cm.	159
Resim 43:	Oya Katoğlu, "Karpuz Sergisi", T.ü.y., 30 x 40cm. Özel Koleksiyon.....	161
Resim 44:	İbrahim Balaban, "Mavili Göç", T.ü.y., 85 x 90cm.....	162
Resim 45:	Cihat Burak, "Eylemlerimiz", T.ü.y., 140 x 140cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi	164

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1:	Birinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler	53
Tablo 2:	İkinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler.....	55
Tablo 3:	Üçüncü Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler	56
Tablo 4:	Dördüncü Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler	58
Tablo 5:	Beşinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler	59
Tablo 6:	Altıncı Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler	60

1. GİRİŞ

1.1. PROBLEM

Bir sanat akımının, bir temanın, bir sanat yapıtının oluşmasında sanatçının içinde yaşadığı çevrenin ve bu çevrenin içinde gelişen olayların büyük etkisi vardır. Bu etmenlerden biri de sanatçının yaşadığı dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik yapısıdır. Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında, “Köylü Teması”nın oluşmasına zemin hazırlayan gelişmelerin içinde sosyal, siyasal ve ekonomik yapının ve bu yapının getirdiği oluşumların payı büyüktür. Türk sanatının gelişim grafiği gözlemlendiğinde ele alınan temaların oluşum nedenleri, bu temaların gelişimi sağlayan ve zamanın akışı içinde devam eden ya da farklı bir boyuta taşınan temalar olmuştur. Bu temaların içinde “köylü teması” da yer alır. Türk resmindeki gelişim sürecinde, bu tema farklı etkileşimler içine girer ve farklı oluşumlara doğru gider.

Türk resim sanatında 1930 döneminden günümüze gelen gelişmeler gözlemlendiğinde; 1930 döneminden önceki oluşumların ve bu noktaya gelinceye kadar ki aşamaların, gelişmelerin, toplumsal olayların, sanat alanında yapılan girişimlerin bilinmesi ve bu etkilerin diğer sanat dönemlerine, sanat anlayışlarına olan etkilerinin araştırılıp bu doğrultuda ortaya çıkan temalara olan katkılarının tespit edilmesi gerekmektedir. Resim sanatımızda, batılılaşma yönündeki gelişmeler, Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki temel başlık altında toplanabilir. Cumhuriyet öncesi ile sonrası arasında, birtakım ayrımlar söz konusu olsa da, resim sanatımızda batılılaşmaya yönelik gelişmelerde, bu iki dönemin birbirine bağlı ve birbirini izleyen iki periyodun bütünlüğü açısından önemlidir. Bu bağlamda, Türk sanatında uzun bir dönemi kapsayan minyatürlerin konuya olan katkılarına ve etkilerine kısaca bir göz atmak gerekmektedir.

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan minyatürler 18.yy.dan sonra Türk resminde önemli bir geçiş döneminin belirtileri olmuştur. Kısaca, 18.yy. Osmanlı İmparatorluğu’nda yeni bir sanat ortamının oluştuğu ve yeni bir resim anlayışının yerleştiği dönemdir.

1975, Türkiye’de Batılı anlamda resim tarihinin başlangıç sayılır. 1883’de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye’nin batılılaşma hareketi içerisinde özellikle sanatsal anlamda atılan önemli bir adımdır.

1930 yılından günümüze kadar gelen süreçte, Türkiye’deki Çağdaş Türk Sanatı içinde “Köylü Teması” incelendiğinde yeni bir anlayışın gelişmesinde, sanatçı – toplum ilişkisi oluşmasında ve Türk sanatında daha sonraki kuşakların sanat anlayışlarını etkilemesinde önemli bir yere sahiptir.

1933’te başlayan kültürel ve sanatsal atılımlar doğrultusunda Türk ressamlarının; ülke gerçeklerini tanımları ve Anadolu doğası, kültürü ve yaşamıyla ilişki kurmalarını sağlayacak ilk adımlar atılmıştır. Köylü Teması Yurt Gezileri’nden önce Cumhuriyet’i, ulus bilincini, Atatürk İlke ve İnkılâplarını pekiştiren “Savaş Tema”lı resimler içinde fedakâr köylü kadınları, cephane taşıyan köylüler gibi düzenlemelerle yer almıştır. Ancak buradaki ele alınışı Yurt Gezileri’nden ve daha sonraki gelişmelerden farklı olmuştur. Bir bakıma Köylü Teması’nın çıkışının ön safhasını oluşturmuştur. Asıl kapsamlı şekilde çıkışını ve Türk resminin içindeki yerini alışı Yurt Gezileri’yle gerçekleşmiştir.

1937 – 1944 tarihleri arasında düzenlenen “Yurt Gezileri” ile devletin tekeli altında gerçekleştirilen bu programla sanatçı – toplum, sanat – yurt doğası arasında güçlü bir ilişki sağlanmış ve daha sonraki sanat devirlerinde, aşamalarında önemli bir yer oluşturmuştur. Ayrıca “Yurt Gezileri” programı ve beraberinde getirdiği “Köylü Teması”, Türk resminde başlatmış olduğu yöreselcilik bilincinin uzantısı sayılır. Köylü temasının, yöresel anlayışın ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan toplumsal gerçekçiliğin oluşmasında 1930 yılında yapılan atılımların ve özellikle de Yurt Gezileri büyük önem taşımaktadır. Bir bakıma köylü teması Türk resim sanatında yöreselliğin ve ileriki yıllarda ortaya çıkacak toplumsal gerçekçiliğin ilk adımıdır.

1940 yılında Yurt Gezilerinin etkisiyle, çoğu sanatçı Anadolu köylerini ve köylülerini resmetmişler. Daha sonra bu geziye katılan ressamların çoğu “Köylü Teması”ni ele alan çalışmalar yapmışlardır. 1940’lı yıllara gelindiğinde bu tema, yöresellik-ulusallık içinde de ele alınmış ve 1960-1970’li yıllara doğru insan sorunlarına ve toplumsal içerikli resimlere yönelen eğilimler doğrultusunda da bu temaya değinilmiştir. 1940’lı yıllardaki oluşumlar içinde toplumsal gerçekçi eğilimlerin bir grup etkinliği olarak ilk çıkışı “Yeniler Grubu” ile

gerçekleşmiştir. Yeniler grubu özellikle 1960-70'li yıllarda etkisini Türk resim sanatında daha baskın şekilde gösterecek olan toplumsal gerçekçiliğin temelini atmışlardır.

1950'ler özgürlükçü demokrasinin yaşandığı, batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin günü gününe izlendiği bir zihniyetin hâkim olduğu ve soyut sanat alanında birçok eğilimin resim sanatına girdiği yılları oluşturmaktadır. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Bu yıllarda sanat alanında soyut resim patlaması olmuş ve gelişmenin parolinde birçok sanatçı, grup etkilenmiştir. Ancak Batı'nın Doğu sanatlarına yönelmesi ve buradaki kültürel öğeleri yeniden yorumlayıp modernleştirme eğiliminde bir anlayış gütmesi, Türk resim sanatını da etkilemiştir. Bu etkiyle kendi kültürel öğelerine yönelen sanatçılar tezyinî sanatları, folklorik öğeleri yeniden yorumlama sürecine girmiştir. 1960-1970'li yıllara gelindiğinde soyut eğilimlere karşı figüratif resmin yeniden yorumlanması ile Türk resmi yine figür ağırlıklı bir yönelişe yönlemiştir. Bu yönelişin içine giren eğilimler arasında toplumsal gerçekçilik de yer almıştır.

1960-70'li yıllarda çoğu sanatçı toplumsal gerçekçi resimler yapmaya başlar. Özellikle bu yıllarda Dünya'da ve Türkiye'de gerçekleşen sosyal, siyasi ve ekonomik nedenler doğrultusunda Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik etkin bir şekilde kendini göstermiştir. Sanayi devrimiyle ekonomisi tarıma dayalı olan Türkiye'de önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler paralelinde köyden kente göç artmış ve bu durum da resim sanatımızın konuları arasına girmiştir. 1930'lu yıllarda köylü teması olarak başlayan Anadolu anlayışı 1960 ve 1970'li yıllarda köyden kente göç eden kent olgusuna kaymıştır.

Ayrıca 1960'lı yıllarda gündeme gelen "Naif (Safyürek)" resim, "Köylü Teması"na ek bir seçenek olarak düşünülebilir. Türkiye'de bu konuda akla gelen isimler İbrahim Balaban, Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy'dur. Günümüzde de naif resmi sürdüren birçok ressam vardır. Bu ressamlar da toplumun sorunlarını kendi içten anlatımlarıyla resimlerine yansıtmaktadır.

Köylü teması Türk resim sanatında daha sonra gelecek olan gelişmelere bir ön hazırlık olarak 1930'lu yıllarda Yurt Gezileri"yle ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde başlayan Batı anlayışına yönelik olan resim sanatımız Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar İstanbul çevresinde sınırlı kalmıştır.

Bu noktada araştırmanın gereği olan Türk resminde önemli bir başlangıca sahip olan 1930 dönemi ve Yurt Gezileri programı bu gelişmelerin sonucu niteliğinde olan yöresellik, toplumsal gerçekçilik, Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir ve sonraki sanat gelişimlerini de derinden etkilemiştir. Bu noktada 1930 sonrası Köylü Teması'nın ayrıntılı olarak incelenmesi, çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Bu nedenle Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir yer alan bu gelişmelerle ilgili birçok kaynağın bulunmasına karşın "1930'lardan Günümüze Türk Resim Sanatında Köylü Teması" başlığı altında düzenli verilerin tek bir kaynakta olmamasının eksikliği tespit edilmiş ve bu konuda doğrudan bir araştırma yapılmamış olmasından dolayı bu araştırma planlanmıştır.

1.2. AMAÇ

Cumhuriyet dönemiyle başlayan, devletin desteklediği "Yurt Gezileri" hareketiyle Anadolu köylerine, oranın zengin kültürel değerlerine, yaşam özelliklerine yönelmesini sağlayan ve sanatçı ile toplum, sanat ile yurt doğası arasındaki ilişkiyi düzenleyen "Köylü Teması"nın daha sonraki kuşaklardaki resamlara ve sanat görüşlerine büyük etkisi olmuştur. Bu hareketi ve çıkış noktasını detaylı bir şekilde incelemek, sonuçlarını, sonraki sanat anlayışlarına etkilerini tespit edip köy yaşamının, yöreselciliğin, Anadolu toprağının çağdaş Türk sanatına kültürel katkılarını değerlendirmek; bu konuyu ele alıp resimlerinde işleyen ressamın eserlerinin konu, içerik, biçim ve sanat anlayışı açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi çalışmanın amacıdır.

1.3. ÖNEM

1. Türk Sanatı tarihinde, "Köylü Teması" ile ilgili eksik çalışmalara ek kaynak olması,
2. Türk Sanatına, Köylü Temasına, yöreselci anlayışa ilgiyi arttırması,
3. Köylü Temasıyla ilgili yapılan çalışmaların biçim ve içerik yönünden eksikliğinin giderilmesi,
4. Köylü Temasının, Türk resim sanatına olan etkilerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesi çalışmanın önemini oluşturur.

1.4. SAYILTILAR

Araştırmanın temel aldığı bazı varsayımlar şunlardır:

1. Köylü Temasını işleyen bütün sanatçı resimlerine ulaşıldığı,
2. Araştırmanın boyutunu oluşturan konuyla ilgili yeterli ve güvenilir kaynaklara ulaşıldığı,
3. Türk Resim Sanatı Tarihiyle ilgili verilere ulaşıldığı,
4. Araştırmada kullanılan resimlerde, koleksiyonlara ait bilgilere ulaşıldığı ve bulunamayan bilgilerin gösterilemediği varsayılmaktadır.

1.5. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma,

1. Cumhuriyetin ilk yıllarını oluşturan 1930 yılından başlayarak, Günümüze kadar Türk sanatındaki oluşumların “Köylü Teması, Yöreselci Anlayış Anadolu Yaşamı ve Doğası” açısından değerlendirilmesiyle sınırlıdır.
2. 1938 – 1943’te gerçekleştirilen ve “Köylü Teması”nın başlangıcını oluşturan “Yurt Gezileri” ve bu gezilerin sonuçları ile sınırlıdır.
3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu, 1970 Sonrasında ve Günümüzde “Köylü Temasına, Yöreselci, Toplumsal Gerçekçi, Naif eğilimler ile yaklaşan ve Anadolu insanını köy yaşamını, doğasını” konu olarak alan ve işleyen, bu eğilimlerin temsilcisi niteliğinde olan ressamlar ile sınırlıdır.
4. 1930’dan Günümüze kadar “Köylü Temasını, Ulusallık-Yöresellik, Yerellik kavramları ve Toplumsal Gerçekçi olarak Anadolu insanını, köy yaşamını, doğasını” konu olarak ele alan ve resimlerinde işleyen ressamların belli eserlerinin; biçim içerik yönünden incelenmesiyle sınırlıdır.
5. 1960-70’te toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ele alınan Köylü Teması ve bu temanın kentsel yaşam temasıyla kaynaştığı noktalar kapsamında incelenmesi ile sınırlıdır.

1.6 TANIMLAMALAR

Eleştirel Gerçekçilik: Eleştirel gerçekçilik, toplumsal çelişkileri ve olumsuzlukları gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak, izleyicide bunları değiştirme isteğini uyandırmayı amaçlar.¹

Gerçekçilik: 18. ve 19. yüzyıllardan itibaren yaygın olarak kullanılan fakat farklı biçimlerde yorumlanan gerçekçilik, sanat teorisini ve estetiği ilgilendiren bir kavramdır. Bu terimin aynı zamanda sanat tarihinde, akımları belirtmek içinde kullanılır. Sanat bilimlerinde gerçekçiliğin iki farklı bakış açısından incelendiği görülür. Bunlardan birincisine göre; sanat ve gerçekçilik arasında var olan özel bağı belirtir. Sanat eseri, biçimsel olarak gerçeklikten esinlenir ve onu bir anlamda tekrar yansıtır. Bu durumda natüralizm ile gerçekçilik terimleri arasında bir ayrım yapmak oldukça güçleşir. İkinci bakış açısına göre ise; farklı teoriler, gerçekçiliği, sanat tarihi içinde belli bir döneme özgü bir tavır, bir dünya görüşü olarak yorumlama eğilimindedir.²

Toplumcu Gerçekçilik: Toplumcu gerçekçilik terimi, sanatsal bir doğrultu olarak toplumcu sanatı gösterdiği ölçüde bu doğrultu içinde yer alan yapıtları da kendi tarihsel ve estetiksel özellikleri içinde sunar. Toplumcu gerçekçi sanat, toplumcu bir düzenin ve halkın yaşamının gerçekliğine olduğu kadar, saldırganlık, gericiliğe karşı barış ve demokrasiden yana tavır almaya da içten ve derinden bağlılığa dayanır.³

Toplumsal Gerçekçilik: Toplumsal gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da sanata hâkim olan gerçekçilik akımı içinde, sanatın toplumsal yönünü vurgulamasıyla farklılaşan bir sanat anlayışıdır. Toplumsallık, aslında gerçekçi sanat yapıtlarının hepsinde görülen bir özelliktir. Fakat sanatçı güncel yaşamdan seçtiği konuları bir sorunsala yükselttiği ve bunları yapıtlarının odak noktasına yerleştirdiği oranda toplumsal gerçekçi sayılabilir. Bu yolla toplum ve bireyi, toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlar.⁴

¹ Funda Berksoy, (1998): *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul: s.10

² Berksoy, 1998: 9

³ Fahir Aksoy (1992): "Toplumcu Gerçekçilik", *Sanat Çevresi*, Sayı 168, s. 29.

⁴ Berksoy, 1998: 12.

Yöreselcilik: Salt yöre yaşamını ve doğasını yansıtmakla sınırlı bir eğilim olarak düşünülmekte, yaşamın inceliklerini plastik dile aktarmakta bir anlatım yöntemi, kapsamı geniş bir dünya görüşü olarak ele alınmaktadır.¹

1.7 KISALTMALAR

A.ü.y.	ahşap üzerine yağlıboya
D.ü.y.	duralit üzerine yağlıboya
K.ü.y.	karton üzerine yağlıboya
M.ü.y.	mukavva üzerine yağlıboya
T.ü.	tuval üzerine
T.ü.y.	tuval üzerine yağlıboya
MSGSÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
İRHM	İstanbul Resim Heykel Müzesi

1.8 ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

1.8.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Alan taraması yöntemiyle gerekli kaynakların tespit edilmesi, değerlendirilmesi ve tek kaynaktan toplanması amaçlanmıştır.

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

2. 1930 DÖNEMİ ÖNCESİNDE TÜRK RESİM SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1 MİNYATÜRDEN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE GİRİŞ

“*El yazması kitaplara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlere minyatür denir.*”¹ Minyatür’ün Türk sanatı tarihi içindeki gelişim sürecine bakıldığında, 11. yy.da Anadolu’da Selçuklularla başlamış ve asıl gelişimini Osmanlı’da bulmuştur. Minyatür etkileri de 18.yy.da Batılılaşma sürecine kadar devam etmiştir. Genellikle saray çevresiyle sınırlı kalan ve saray yaşamını, gelenek ve göreneklerini belgeleyici nitelikler taşıyan bir konu kapsamına sahip olmuştur.

Osmanlı’da, Fatih döneminde gelişmeye başlayarak özel bir üslup kazanan minyatür sanatı, sarayda tarih yazmacılığı görevi olarak başlatılmış ve Kanunî zamanında da kurumsallaşarak “şahnameci” kadrosu oluşturulmuştur. Minyatür sanatının en önemli özelliği gerçekçiliği ve belgeleyiciliğidir. “*Osmanlı minyatürünün başlıca türleri tarihi minyatürler, topografik kent ve yöre tasvirleri padişah portreleridir.*”²

18. yüzyılın ilk yarısında minyatür sanatı daha başka bir üslup özelliği gösterir. Lale devri minyatür sanatı için yeni ve canlı bir dönem olmuştur. 18. yüzyılda yapılan minyatürlerde boya tekniği değişmiştir. Levnî’den itibaren boya tabakası incelmış, giderek suluboya veya guvaja dönüşmüştür. Matbaanın icadı ile 18. yüzyılın ikinci yarısında minyatürlü yazmalar giderek azalmaya başlarken tutkallı boya tekniği yerini suluboya ve guvaja bırakmıştır. Daha III. Ahmet döneminde matbaanın icadıyla minyatür yapımında başlayan çözülme resim sanatında yeni bir estetiğe doğru kaçınılmaz akışı beraberinde getirmiştir. Tekniğin suluboyaya dönüşmesi ve iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde üçüncü bir boyutun aranması en çok göze çarpan yeniliktir.

“*Türk ressamı ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında akademik çalışma yapma olanağı bulmuşlar veya Avrupa’da eğitim görerek Batı sanatıyla ilk elden karşılaşabilmişlerdir. Nitekim 19. yüzyılda ilk taval resmi ustalarının hemen hepsi manzara resmi yaptığını*

¹ Günsel Renda - Kaya Özsezgin, (1993): Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları: 275, Eskişehir: s. 2

² Renda - Özsezgin, 1993: 13–14

unutmamak gerekir. Bu nedenle 18 ve 19. yüzyıl minyatürlerinde ve duvar resimlerinde izlenen gelişmeler Türk resminde önemli bir geçiş döneminin belirtileridir.”¹

Türk resim sanatımızı tanımak ve geçirdiği süreçleri doğru değerlendirmek açısından minyatür sanatı özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru çağdaş Türk resmine geçiş dönemini oluşturmaktadır. Bu sürecin bilinmesi ve kavranması bundan sonra gelecek olan sanat anlayışlarına, eğilimlere ve konulara yansıtacak olan etkilerin saptanmasında önem arz etmektedir. Ayrıca 18. yy.ın getirdiği gelişmeler paralelinde Türk resim sanatında Batı etkisinin ve anlayışının egemen olacağı yeni bir döneme geçileceği bu süreçte, minyatür sanatı kendi kültürümüzü temsil eder ve gelecekteki eğilimler içinde de etkilerini dolaylı ya da dolaysız olarak gösterir.

“Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirtmek olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berrü Hümayun’un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylık olarak görülebilir. Ne var ki bu kurumun çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkıda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenemez.”² Tarihsel Türk sanatının bu sürecin kesin başlangıç tarihi bilinmese de Batı’ya yönelik resim sanatıyla yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemin başlangıcı birçok atılımı ve oluşumları da beraberinde getirmiştir.

“18. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye’de Batılı kurum ve kuruluşların örnek alındığı ilk uygulamalara geçilmiş, başta eğitim ve ordu olmak üzere, birçok alanda reformist hareketler yürütülürken, sanat alanında da yabancı uzmanlardan yararlanılmış, onların açtığı yolda yerli eğitim kurumlarından yetişmiş yerli elemanlarla hareketin sürekliliği sağlanmıştır.”³

Bu oluşum sürecinde yabancı kökenli sanatçıların sanatsal etkinlikleri sürerken, yenileşme çabalarına yönelik atılım ordunun modernleştirilmesi görüşünde olmuştur. Bu doğrultuda Batı’daki eğitim sistemi baz alınarak askeri okullara, bu sisteme yönelik olarak yenileşme çabalarına doğru atılımlarda bulunulmuştur.

¹ Renda – Özsezgin, 1993: 13

² Sezer Tansuğ, (1999): *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul Beşinci Basım, s.11.

³ Renda - Özsezgin, 1993: 17

Türkiye’deki Batılı anlamdaki resim sanatının başlangıcını askerî okul çıkışlı ressamlar oluşturmaktadır. Mühendishane-i Berrî Hümayun’dan ve Harbiye Mektebi’nden mezun olan asker kökenli ressamlar Batı’ya yönelik Türk sanatının ilk temsilcilerini oluşturmaktadırlar. *“Ayrıca 1773’te Hendesehane’nin devamı olan deniz subayı yetiştiren asker kökenli ressamların yetiştirildiği Mühendishane-i Bahr-i Hümayun’da resim sanatımız için önemli bir gelişmedir.”*¹

1884’te İstanbul’da ilk sivil mühendislik okulu olan Mühendishane-i Mülkiye açılmıştır. XIX. yüzyılda askeri okulların yanı sıra, Batılı anlamda eğitim veren sivil okullar da açılmaya başlanmıştır. İstanbul’da Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi okullarda yabancı dilin yanı sıra resim eğitime de ağırlık verilmiştir. Ayrıca 1860’da Paris’te Mekteb-i Osmanî açılmıştır ancak 1874’te iyi sonuç alamadığı için kapatılmıştır.

*“Çağdaş Türk resim sanatımızın, başlangıcını oluşturan bu gelişmelerde asker ressamların ve bu dönemde açılan kurumların yönlendirici ve geliştirici etkisi olmuştur. XIX. yüzyıl içinde sanat alanında Cumhuriyet rejimine yönelen Türk devlet yönetiminin siyasal programlarında askerlerin oynadığı kesin roldür. Asker ressamlar bu yeni siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler.”*²

18.yy. Osmanlı İmparatorluğu’nda yeni bir sanat ortamının oluştuğu ve yeni bir resim anlayışının yerleştiği dönemin başlangıcını teşkil etmektedir. Dönemin II. Mahmut (1808-1839) ve Abdülmecid (1839- 1861) gibi sanatsever ve yenilikçi padişahları, sanatçıların çalışmalarını desteklemiş ve sonraki dönemlerdeki ressamlar kuşağının daha atak bir çıkış yapmasına zemin hazırlamışlardır. Türk resminin öncülerinden Ahmet Ali Paşa ile Süleyman Seyyit’i, resim öğrenimi için Avrupa’ya gönderen de Abdülaziz olmuştur. Ayrıca Ahmet Ali Paşa’yı, Avrupa dönüşünde saray yaverliğine almıştır. *“Özellikle Sultan Abdülaziz ve onun oğlu Abdülmecit Türk resim sanatının gelişmesine önemli katkıda bulunmuşlardır.”*³

Cumhuriyet Öncesindeki sanat alanındaki faaliyetlere bakıldığında, Batı anlamındaki resmin Türk sanat ortamına girmeye başladığı görülmektedir. *“...Batıda 500 yıla yaklaşan*

¹ Renda - Özsezgin, 1993: 13

² Tansuğ, 1999: 55

³ Renda - Özsezgin, 1993: 22

geçmiş olan yağlıboya resmi Türkiye'ye 19. yy. sonlarında girmeye başlarken, günümüzde de 150 yıl gibi sınırlı bir süre içerisinde, Batı'nın uzun bir süreç içerisinde edinmiş olduğu sanatsal deneyimleri aşmak zorunda kalacaktır.”¹

Çağdaşlaşma hareketleri, öncelikle askeri alanda olduğundan, resim sanatının yeni kimliğinin oluşumunda askeri gerekçeler güdüleyici faktör olmuştur ve bu anlayışın ilk temsilcileri de asker ressamlardır. Bundan sonra gelen kuşak, Türk resminin gerçek anlamdaki ilk kuşağını temsil edecektir.

Güzel sanatlara özgü kurumlarla Türk sanatının gelişmesine ve devamına olanak verecek bir ortam yaratmak ve sanat eğitimi, devletin tekeli altında yönlendirmek gerekçesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. *“Eski adı “Şark Eserleri Müzesi” olan şimdiki Arkeoloji Müzesi, elden geçirilerek akademiye dönüştürülmüş, bu yöndeki çalışmalar 1882’de tamamlanmış ve okul bir yıl sonra öğrenimine başlamıştır. Resim hakkâklık oyma resim, mimarlık ve heykel bölümlerinden oluşan okulun müdürlüğüne, kuruluşta büyük emeği geçen Osman Hamdi Bey atanmıştır.”²*

Osman Hamdi Bey okuldaki eğitimin Batılı ölçüler doğrultusunda geliştirilmesi üzerinde durmuştur. Onun bu tutumu Türk sanatında olumlu gelişmelerin olmasına, özellikle 1910 ve onu izleyen dönemlerin resim sanatına olumlu olarak yansımıştır.

3 Mart 1883’te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi’ne başlangıçta yalnız erkek öğrencileri kabul edilmiş ve bu okula daha çok azınlık gençler rağbet etmiştir. Yetenekli Türk gençleri zamanla resim ve heykel bölümlerine daha çok rağbet etmeye başlamıştır. Okulun kurulma gerekçesinin önemli bir bölümü, eski yapıtların korunması konusunu işlerken, diğer bazı önemli satırlar şunlardır: *“Güzel sanatlara mahsus kurumlar meydana getirilmesi, az zaman içinde bu işte adım adım yükselmeyi sağlayacak ve bu kurumlar yabancı ülkelere öğrenci göndermekle değil, asıl kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirilecek, hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda gelecektir.”³*

¹ Esin Dal, (1983): “Sanat Tarihi Yıllığı XII Kunsthistorische Forschungen”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul: s. 8–9

² Renda - Özsezgin, 1993: 20

³ Tansuğ, 1999: 106

Türk resim sanatının gelişmesinde önemli bir başlangıcı oluşturan Sanayi-i Nefise Mektebi, resim eğitimimizin akademik bir disipline sokulması yönünden önemli bir aşamadır. Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi (1883) dışında bir diğer gelişmede İnas Sanayii Nefise Mektebinin (1914)bu dönemdeki yenileşme hareketleri çerçevesinde açılmış olmasıdır.

İnas Sanayi-i Mektebinin açılmasına sebep olan gelişmeler arasında, XIX. yy.da eğitim alanında kız öğrencilerin erkek öğrenciler kadar imtiyazlara sahip olmaması, kızlara verilen eğitim belirli çevrelerle sınırlı kalması ve eğitim gören kız öğrencilerin de oldukça az olduğu bilinmektedir. Bu dönemde yabancı uyruklu kız öğrencilerin çoğunlukta olduğundan söz edilebilir. Ancak Müslüman Türk kızlarının eğitim görmesine ilişkin önyargılar bu dönemde de özelliğini göstermiştir. İşte bu gelişmelerin paralelinde Batı kaynaklı yeni oluşumların da etkisiyle İnas Sanayii Nefise Mektebi gündeme gelir.

Eğitim alanında yapılan yenilikler doğrultusunda, *“1914’de Beyazıt’taki Zeynep Hanım konağının birkaç odası tahsis edilerek eğitime başlayan İnas Mektebi, 1926 yılında kapatılmış ve kız öğrenciler Sanayii Nefise Mektebi Âlisi’ne kabul edilmişler; fakat henüz iki okul birleştirilmemiştir. Bu önemli bir aşama olmuş, ancak o yıllarda kız öğrenciler okula geleneksel çarşaf giysileriyle devam etmek zorunda kalmışlardır. Kız ve Erkek Sanayii Nefise okulları, cumhuriyetin ilanından sonra birleştirilebilmiştir.”*¹

Bütün bu oluşumların ve yenileşme sürecinde eğitim-öğretim hayatının yavaş yavaş düzen girdiği eski tabuların yıkıldığı, yeni bir dönem Türk resim sanatında gündeme gelmeye başlamıştır. Sanayi-i Nefise Batı’ya yönelik resim sanatının gelişmesinde sanat gündeminin merkezi konumunda uzun yıllar boyu kalacak köklü bir oluşumun başlangıcı konumundadır.

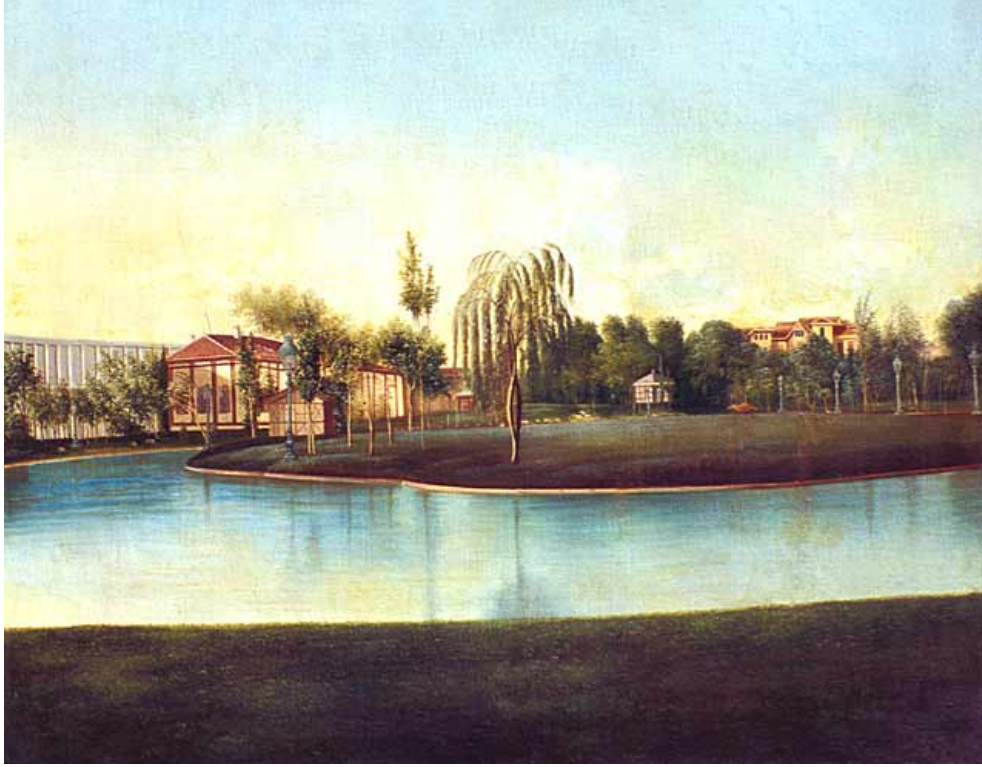
2.2 BATI ETKİSİNDEKİ RESİM SANATIMIZIN ÖNCÜLERİ

2.2.1 Primitifler

Resim sanatımızın öncü kuşaklarından sayılan primitif ressamalar, 1800’lü yılların başlarında, resimde ele aldıkları konuların özelliği ve kullandıkları teknik yönünden ayrı bir grup olarak düşünülebilir. Primitif ressamalar Türkiye’de henüz açık havada resim yapma

¹ Tansuğ, 1999: 139

geleneğinin yaygınlaşmadığı yıllarda, fotoğraflardan yararlanarak resimlerini oluşturmuşlardır. Ele aldıkları başlıca konular, Yıldız Sarayı ve bahçesi, Yıldız Camii Çinili Köşk, Kâğıthane İhlamur Kasrı, Şehzâdebaşı ve çevresi gibi yapılar, ayrıca bu yapıların havuzlu bahçeleri, fiskiyeleri, yapılara ulaşan fenerli yolları, yapı gruplarının uzaktan, yakından görünüşleri, nadiren ziyafet sofralı bir iç salon, başlıca konularını oluşturmaktadır.



Resim 1 Salih Molla Aşki, “Yıldız Sarayına Bahçesi’nden Bakış”, T.ü.y., 73 x 92cm.,
MSGSÜ, İRHMK

“Resimlerini İstanbul’un ilk ünlü fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları saptanıp, bunun bir makale ile ilk kez Türk sanat çevresine duyurulduğu bazı XIX. yüzyıl ressamları genellikle “primitifler” diye anılırlar. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin ilk salonunda yer alan bu sanatçılar, asker ya da sivil okul mezunu, yaşam öyküleri pek bilinmeyen kişilerdir. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selâhaddin, Salih Molla Aşki (Resim-1), Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekûr, Ahmet Ziya Şam, İbrahim, Mustafa, Şefik, Şevki, Osman Nuri gibi imzaları olan bu sanatçılar bir, iki ya da üç resimle tanınırlar.”¹

Resimlerinde ortak özellik olarak, titiz bir işçilik, ayrıntılara verilen önem, konu olarak İstanbul’un belirli mekânlarının görümleri ağırlıklı olarak çalışılmıştır. Ayrıca konuları içinde

¹ Tansuğ, 1999: 85

figüre yer vermemeleri de dikkat çekicidir. “Figür ilk dönem ressamı için değil, daha sonra gelen kuşak tarafından belirli ölçülerde ele alınmış olsa bile, yağlıboya resim sanatımızda manzaranın ağırlıklı yerini uzun bir süre koruduğu, zaman zaman da natüremort konulu çalışmaların önem kazanmış olduğu söylenebilir. Ahmet Bedri’nin “Eftal Hastanesi”, Ahmet Ziya’nın “Yıldız Sarayı Bahçesi”, Salih Molla Aşkî’nin, Ahmet Ragıp’ın ve Hilmi Kasımpaşalı’nın gene “Yıldız Sarayını” ve “bahçesi”ni konu alan resimleri, çağdaş sanatımızda ilginç bir grup oluşturan bu tür çalışmaların kapsamında önemli bir yer tutarlar.”¹

Açık havayı, doğa görünümünü resimlerinin konusu yapan Primitifler, konularını fotoğraftan çalışmışlardır. “...model olarak ele aldıkları fotoğrafı, farklı bir gerçeklik yorumuna tâbi tutarak “yeniden yapmaktadırlar”. Bu işlem fotoğrafın gösterdiğini yetersiz bulan, ona bir yorum katkısında bulunulmasını gerekli sayan bir davranış anlamına gelmektedir.”² Resim sanatımızın geçtiği aşamaların bilinmesi ve gelecek kuşaklara etkilerinin saptanması açısından Türk resim sanatının tarihsel bir bütün olarak incelenmesi önemlidir.

2.2.2 Asker Ressamlar Kuşağı

Primitif ressamı ile aynı kuşaktan olan ancak resimlerinde fotoğrafın etkisi sezilebildiği halde “Osman Nuri (1839–1906), Şeker Ahmet Paşa (1841–1907), Süleyman Seyit (1842–1913), Hüseyin Zekâî Paşa (1860–1919), Halil Paşa (1856–1940) gibi, resim sanatımızda klasik manzara geleneğini yerleştirmiş olan sanatçılar olarak ayrı bir grup içinde incelenmesi gerekir. İstanbul’un kıyı semtlerini ve özellikle de Üsküdar yöresini, resimlerinde kendine özgü bir çizgi ve renk anlayışıyla yansıtmış olan Hoca Ali Rıza (1885–1930) ile Türk resminde figür üzerine kurulu köklü bir geleneğin başlatıcısı sayılabilecek Osman Hamdi (1842–1910)’yi de bu grupla birlikte göz önüne alabiliriz.”³ (Resim–2)

¹ Renda - Özsezgin, 1993: 26

² Tansuğ, 1999: 91

³ Renda – Özsezgin, 1993: 26



Resim 2 Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Koyun Sürüsü”, 1897, T.ü.y., 90 x 130cm.,
Özel Koleksiyon

“Ayrıca bu dönemde önemli gelişmelerden biri olan İstanbul’daki resim sergileri, 1870’den sonra sıklaşan resim sergilerinin bir başlangıcı olarak kabul edilir. XIX. yüzyılın ilk yarısında, askerî okullarda resim eğitime verilen önem, gençlerin bu amaçla Avrupa’ya gönderilmesi, XIX. yüzyılın ikinci yarısında sivil okullarda da sürdürülen çabalar, toplumun bu etkinliklere ilgisini çekme amacı taşıyan sergi girişimlerine yol açmıştır. İstanbul’da gerçek anlamda ilk sergisi, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa)’nın çabalarıyla 27 Nisan 1873 tarihinde açılmıştır. Ali Ahmet Efendi, bu serginin gördüğü ilgiden güç alarak, gene bir hazırlık ve çağrı aşamasından sonra, 1 Temmuz 1875’de ikinci serginin açılmasını sağlamıştır. Bu sergiye çok sayıda Batılı, levanten ve azınlık sanatçının yanı sıra Ahmet Ali (Paşa), Ahmet Bedri, Halil (Paşa), Osman Hamdi ve Nuri beyler Türk sanatçıları olarak katılmışlardır.”¹ Asker Kuşak ressamı, Türk resminde klasik manzara eğiliminin öncüleri arasında değerlendirilebilir. Ele aldıkları konularda, İstanbul görünümü işleyen bu görünümü fotoğraftan model olarak çalışma anlayışının devam ettiği buna karşın sanatçıların yorumlarının, anlatımlarının da etkilerinin yavaş yavaş görülmeye başladığı gözlemlenir.

¹ Tansuğ, 1999: 92–93

Asker ressamardan olan, ancak ele aldıkları konularla farklılık gösteren ve bazı kaynaklarda “*Deniz Ressamları*” diye geçen bir grubun varlığından söz edilebilir. “XIX. yy. *Türk resminin ilgi çekici bir başka alanı da, deniz temasıdır. Osman Nuri Paşa (Harbiye’den), Diyarbakırlı Tahsin (Harbiye’den), Mülazim İhsan gibi sanatçılar, fırtınalı deniz ve gemi konusuna büyük bir ilgi duymuşlardır.*”¹ Bahriye çıkışlı olup çalışmalarında daha çok deniz temasını işleyen bu ressamlar, özellikle denizin dalgalı görüntülerini, kalyon ve kadırgaları, deniz savaşlarını, yelkenlileri, zırhlı ve kruvazörleri, tablolarında işlemişlerdir.

XIX. yüzyılın son yarısı ile XX. yüzyılın ilk on yılının içinde insan figürü, portre, figür kompozisyonu, özellikle çıplak (nü) konusundaki çekingenlikler yavaş yavaş kırılmaya başlamıştır. Fotoğraftan yararlanmanın yanı sıra, Sanayi Nefise’de giysili modelden çalışmalar yoğunlaşmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Hüsnü Yusuf, Hasan Rıza gibi sanatçıların diğer portrelerden başka, kendi portrelerini de yaptıkları görülür. Türk resim sanatımızın öncü kuşakları arasında yer alan asker ressamlar kuşağı ve bu bölümde ele aldığım “Batı Etkisindeki Resim Sanatımızın Öncüleri” resim sanatımızdaki gelişmelerin bu dönemdeki etkilerinin diğer kuşaklara yansımaları ve gelecek dönemler üzerindeki etkilerin bilinmesi açısından önem taşımaktadır.

2.2.3 Çallı Kuşağı (1914 Dönemi)

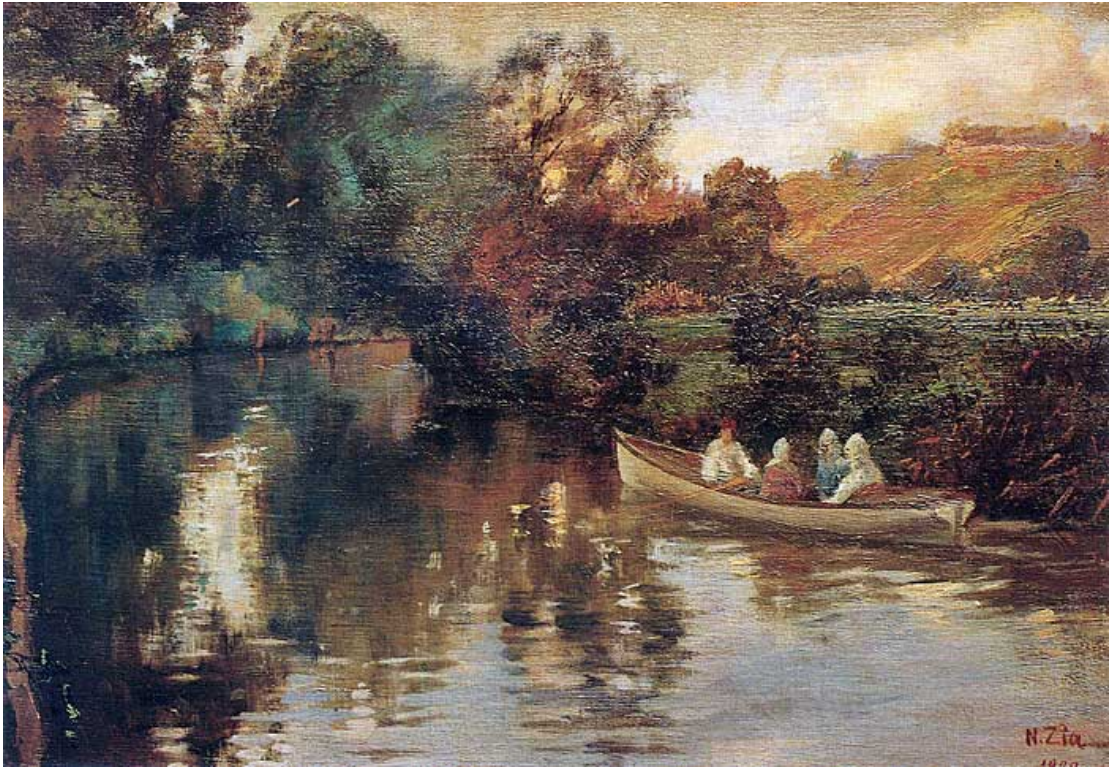
Bu sanatçılar Türk resminde “«1914 Kuşağı», «Türk İzlenimcileri» ya da «Çallı Kuşağı» gibi adlar altında anılırlar. 1914 Kuşağı olarak bilinmeleri, ilk etkinliklerinin bu yılda başlamış olması, Çallı Kuşağı olarak adlandırılmaları ise bu sanatçının bohem ve kaygısız yaşam biçiminden ötürü kazandığı yaygın ün nedeniyle bu kuşağı simgeler bir hale gelmesindedir.”² Türk resim sanatı tarihinin sahnesine atılan Çallı kuşağı daha önceki kuşakların getirdikleri anlayışlara, eğilimlere farklı seçenekler sunacak ve bu gelişme sürecine daha bilinçli yaklaşacaklardır.

Türk resim sanatına Asker Ressamlar Kuşağı ile giren “klasik manzara” eğilimine karşı “Akademik Empresyonizm”i getirmişlerdir. Batıya yönelik etkilerin kavranmaya çalışıldığı, hızlı bir şekilde değişim sürecine girilen ve bu süreçteki evrelerin de hızlı bir şekilde ilerlediği bu aşamada sanatçılara önemli görevler düşmekteydi.

¹ Tansuğ, 1999: 100

² Kemal İskender, (1988): *Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği*, Gergedan Dergisi, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı, Eylül, 1998, s. 16

1914 kuşağı sanatçılarının çoğu Sanayi-i Nefise çıkışlı olup, bir kısmı da Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra ordudan ayrıлып Sanayi-i Nefise'de resim Eğitimi görenlerdir. Nazmi Ziya (Resim-3), Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve İbrahim Çallı Sanayi-i Nefise çıkışlı, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar da öteki gruptandır. 1914 dönemi öncesinde Türk ressamları, doğayı olduğu gibi kopya etmiş ve fotoğraflardan yararlanmışlardır. Resimlerinde sanki yorumdan kaçınmışlardır.



Resim 3 Nazmi Ziya, “Göksu’da Gezinti”, 1909, T.ü.y., 43,5 x 61,5cm, Özel Koleksiyon

I. Dünya Savaşının başlaması ardından Avrupa’dan yurda dönen ressamlar, “yepyeni görüş, duyuş ve teknikle ondokuzuncu yüzyıl resim estetiğine son verecek atılganlıkla giriyorlardı renk dünyasına.”¹ Kendilerinden önceki sanatçıların çoğunlukla işledikleri “manzara” ve “natürmort” konularına, insan figürünü, portreyi ve çeşitli konulardan oluşan kompozisyonları katmışlardır. “Birer öğretici olarak da Sanayi-i Nefise’de ve İnas Sanayi-i Nefise’de görev yapmış olan sanatçılar, resim türleri üzerinde herhangi bir ayırım yapmadan peyzaj, figür ve portrede derinleşme eğilimi göstermişler, resim sanatını geniş bir konu

¹Nurullah Berk - Adnan Turani, (1981): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, cilt no: 2, İstanbul: s. 14

repertuarı çerçevesinde, doğaya ve insana açılış olarak görmüşlerdir.”¹ Bu dönemde çıplak figüre de ağırlık vermişler ve Cumhuriyetle birlikte atölye çalışmalarının kaçınılmaz konularından biri haline gelmelerini sağlamışlardır.

Çallı kuşağındaki ressamlar Batı resim sanatından etkilenmekle beraber bu etkileri kendilerine özgü biçimde özümsemişler ve bunun sonucunda her sanatçıyı biçimlendirici etkiler doğrultusunda farklı yönelişlerin oluşmasına yol açmıştır. Bu anlayışla ne tam olarak Batı izleyicisi durumundadırlar ne de tam yerel nitelik taşırlar. Biçimi dizgesel bir tutarlılıkla değerlendirmişlerdir. Tüm bu özellikler doğrultusunda Çallı kuşağı, Türk resminde kesin bir dönüm noktasını oluşturur.

¹ Renda - Özsezgin, 1993: 41

3. 1930'LARIN TÜRK RESMİNİ ETKİLEYEN ve YÖNLENDİREN GELİŞMELERİ

Osmanlı İmparatorluğu döneminde resim sanatındaki etkileşimler saray çevresinde kalmış ve en çok İstanbul'un belli bir kesimine ulaşabilmiştir. Ancak, Cumhuriyet ve Atatürk döneminde resim sanatındaki faaliyetler İstanbul ve çevresinin ötesinde tüm yurda uzanmıştır.

Cumhuriyet dönemi ile başlayan batılılaşma hareketleri sanat alanında da etkisini göstermiştir. Geçen yüzyılın ikinci yarısından başlayarak batıda gerçekleşen teknolojik ve endüstriyel gelişmeler doğrultusunda batı ülkeleri, yeni toplumsal ve siyasal oluşumlara gitmiş, böylece ortaya çıkan yeni toplum modeli içinde bu topluma özgü yeni sanat ve kültür ortamları yaratılmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar Türkiye'nin bu teknolojik ve kültürel değişimlere uzak kalması dolayısıyla batı toplumlarıyla arasında ortaya çıkan zaman farkının kapatılması açısından, özellikle sanatçıların bağımsızlaşmaya başlamasına karşın, sosyal ve ekonomik sorunlardan dolayı resmi kurumların desteklerine ihtiyaç duymuşlardır.

Aynı yıllarda sanatı belli ideolojiler doğrultusunda baskı altına alan Sovyet Rusya ve Hitler Almanya'sı gibi örneklerin aksine, devlet sanata ve sanatçıya bir gelişme ortamı yaratma düşüncesini ön planda tutmaktaydı. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin sanat ve sanatçılardan bazı beklentileri olmuştur. Bu beklentiler arasında, sanatçıların yapıtları yoluyla Cumhuriyet ilke ve inkılâplarını, Kurtuluş Savaşı'nı gelecek nesillere aktarmaları ve toplumu bu yönde etkilemeleridir bulunmaktadır. *“1923'de 7. Galatasaray Sergisi'nin açılışında Atatürk'ü temsilen bulunan Hamdullah Suphi Bey, bu beklentileri açıkça dile getirmiş ve sanatçılarımızın ulusal konuları ele almalarını istemiştir. Nitekim 1924'de düzenlenen bir sonraki sergide, ulusal konulara ağırlık verildiği ve yapıtların pek çoğunun resmi kurumlar tarafından satın alındığı görülür.”*¹

Devlet, bu konuyla ilgili bazı girişimlerde bulunmasının yanı sıra, sanatın gelişmesiyle ve sanat ortamının oluşturulmasıyla da ilgili atılımlar içerisine girmiştir. 1930'lu yıllarda devletin desteğiyle gerçekleştirilen sanat alanındaki girişimler: 1932'de Halkevlerinin

¹ Mehmet Üstünipek, (çevrimiçi): “Türk Resim Sanatı Tarihi”, <http://www.lebriz.com/mag/mar01/trst0103-04.asp>, (23.06.2008)

kurulması, 1933 ve 1936 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri, 1937 yılında, Atatürk'ün emri üzerine Dolmabahçe Sarayı Veliâht dairesinin Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmesi ve 1938–1944 yılları arasında C.H.P tarafından gerçekleştirilen Yurt Gezileri etkinliği Türk resim sanatını derinden etkileyecek bir süreci başlatmıştır.

1930 yılındaki sanat alanındaki gelişmelerden bahsettikten sonra bütün bu girişimlerin paralelinde bu dönemin sanat ortamına ve koşullarına baktığımızda; *“Amaç, çağdaş sanat beğenisinin, toplumun geniş kesimine ulaşmasını sağlayacak köklü girişimleri başlatmaktır.”*¹

Türkiye Cumhuriyeti'nin Atatürk döneminin kültür ve sanat ortamına baktığımızda izleyeceği yolun bilincinde, ilkeli, evrensel gerçeklerden kopmayan, ulusal ve kararlı bir kültür ve sanat politikası ile karşımıza çıkar. Bütün bu oluşumların ve gelişmelerin içinde devletin sanat hayatı üzerindeki etkisi ile birçok atılım gerçekleştirilmiştir. Bu atılımlar, Türk resim sanatını derinden etkileyecek olan gelişmelerin ilk adımını olmuştur.

3.1 HALK EVLERİNİN KURULMASI (1932)

Sanatı halka götürmek, anlayabilecekleri düzeye indirgeyebilmek açısından, halkevleri önemli bir işlev taşımaktadır. Cumhuriyet ile birlikte birçok alanda köklü reformların yapıldığı bu dönemde, *“Türk kültür yaşamında köklü bir devrimin oluşmasına katkıda bulunmak üzere Halkevleri devreye giriyordu. Okuma yazma oranı düşük olan bir ortamda Halkevleri'nin ve Halkodalarının, halkı eğitme, okuyup yazmayı öğretme yolunda önemli bir görev alması, ayrıca bu gibi yerlerde halkı sanata ve kültüre ısındırma amacıyla kurslar düzenlenmesi Cumhuriyet'in toplu bir kültür seferberliği başlatmış olduğunun da kanıtıdır.”*² Bu kültür seferberliğiyle birçok alanda köklü bir reform hareketi hedeflenmiştir.

Halkçılık ilkesi temeline dayanan Halkevleri, *“toplumdaki kültürel ikiliği yok etmeyi amaçlayan”*³ önemli bir işlevi üstlenmektedir. Bu anlayış doğrultusunda köyün şehre, şehrin de köye tanıtılması toplumdaki kültürel farklılığın giderilmesi bakımından halkevlerinin çok önemli bir konumu ve işlev bulunmaktadır.

¹ Renda - Özsezgin,1993: 53–54.

² Kaya Özsezgin (1998): *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: s. 9

³ Emre Kongar, (1976): *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem yayınevi İstanbul: s.121

“Devlet politikası olarak halkçılığın kültüre ve sanata yansıyan boyutları, sanatçıları ve yazarları, Anadolu ve halk gerçeğinin yaşanan olgular aracılığıyla, bizzat gözlemlenerek yapıta aktarılması yolunda bilinçlendirilmiştir.”¹ Böylelikle Türk resminde yöreselciliğe, Anadolu gerçeğine ve köylü temasına yönelişin temel adımlarını oluşturan gelişmeler, “*Milli sanat*” ideolojisi altında gerçekleşmeye başlamıştır. Bu doğrultuda “*Milli sanat*” kavramının ortaya çıktığı bu yıllar, “*milli sanat*” ideolojisi sanat-sanatçı-toplum (seyirci-eleştirmen) ilişkilerini de tanımlamıştır.

Köklü bir kültür seferberliği içeren bu atılım ile İstanbul çevresiyle sınırlı kalan kalmış olan gelişmelerin, yurdun geneline yayılması hedeflenmiştir. Ayrıca başkentin konumu ve İstanbul dışında ikinci bir sanat merkezi olması fikri bu atılımın amaçlarının içine girer.

Halk-sanatçı ilişkisinin düzenlenmesi, köylünün aydını tanınması amacını içeren halk evleri, sanat yönündeki faaliyetlerin gelişmesi açısından da önemli bir gelişmenin olduğunun kanıtıdır. “*Halkevleri yönergesinin 104. maddesi, Köycülük Kolu'nun görevlerini sayarken, köylerin toplumsal ve estetik açıdan geliştirilmesi, köylü ve kentli arasında "karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının güçlendirilmesi" üzerinde önemle durmaktaydı. 1932–40 arasında, Halkevleri'nin bütününde 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, bu yöndeki yaygın eğitimin o dönemde sanatı da kapsamış olduğu sonucuna götürür bizi.*”²

Kültürel, politik ve sanat yönünden birçok amaç içeren halkevleri, sanatın gelişmesinde, halkın sanatçıyı-sanatı tanınmasında önemli bir aşama kaydetmiştir. 1930’lu yıllardaki bu sürece bakıldığında Anadolu’nun birçok yerinde, okuma-yazma bilmeyen halkın sanatı, sanatçıyı, aydını tanınması beklenemezdi. Ancak bu yaklaşımla aydın kesim halkın ayağına gitmiş ve sanat-halk-sanatçı arasında ilk etkileşim süreci halkevleri sayesinde başlatılmıştır. Bu etkileşim sürecinin başlaması daha sonra gelecek olan sanatsal oluşumların yaygınlaşmasını anlaşılmasını kolaylaştıracak ve uzun vadede halkta bir sana zevki oluşmasını sağlayacaktır. Eğitim, kültür, sanat yönünden yapılan faaliyetlerle halkevleri sanat açısından, sanatı halkın tabanına indirgenmesi bakımından önemli bir reformdur.

¹ Özsezgin, 1998: 27

² Özsezgin 1998: 35

3.2 GAZİ TERBİYE ENSTİTÜSÜ RESİM BÖLÜMÜNÜN AÇILMASI (1932 – 1933)

“1933 yılı her alanda yapılan yoğun devrimler sürecinin tamamlandığı yıl olarak da değerlendirilir.”¹ Bu devrimler çerçevesinde gerçekleştirilen önemli adımlardan biri de 1932 yılında Ankara’da yüksek düzeyde resim eğitim vermesi amacıyla açılan Gazi Eğitim Enstitüsü’nün resim bölümüdür.

“Ankara’da 1932’de kurulan ve ilk elemanlarını Malik Aksel, Refik Epikman, Zeki Faik İzer gibi hocaların oluşturduğu Gazi Eğitim Enstitüsü’ne bağlı Resim-iş Bölümü, başlangıçta Anadolu’daki orta öğretim kurumlarına resim öğretmeni yetiştirmek amacı taşıdığı halde, zaman içinde bir sanatçı kadrolaşmasının yarattığı olağan gelişmelerle Ankara’da sanatçı kuşaklarının oluşmasında etkin bir kaynak olma işlevini de üstlenmiştir. ...Gazi Eğitim Enstitüsü ve daha sonraları liselere öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan diğer eğitim enstitülerindeki resim bölümleri, gerek hoca, gerek öğrenci kapasitesi yönünden hiçbir zaman Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne ulaşamamış; ancak bu enstitülerden yetişen resim öğretmenleri, Anadolu’da resim sorununa karşı ilgi uyandırabilmişlerdir.”² Gazi Eğitim Enstitüsü’nün kurulması bir bakıma Anadolu’ya yönelme, resimlerde Anadolu temalarının başlangıcını oluşturan bir adım olarak düşünülebilir.

Gazi Eğitim Enstitüsü, sanat eğitimi alanında önemli bir gelişmenin başlangıcını oluşturmasında ve sanatın Anadolu’ya yayılmasında da önemli katkıları olmuştur. Sanat merkezi konumunda olan İstanbul’a ikinci bir seçenek olarak Ankara’nın gelmesi planlanmış bir fikir olarak bilinmektedir. Bu fikir aynı zamanda halkevlerinin kurulma amaçları içinde de yer almaktadır. Bu enstitünün etkisi yalnızca Ankara ile sınırlı kalmayıp Anadolu’yu da kapsamına alan bir faaliyet göstermiştir. Sanat ortamının, sanat hayatının Anadolu’ya doğru da yaygınlaşmasını sağlamış ve birçok sanatçı için resimlerinde konu olarak Anadolu’nun, bozkır yaşamının, köylü temasının, yöresel anlayışın girmesinde etkili olmuştur. Daha sonra çıkacak olan eğilimlere, anlayışlara da kaynaklık edecektir.

3.3 İNKILÂP SERGİLERİ (1933)

¹ Tansuğ, 1999: 171.

² Tansuğ, 1999: 171

Cumhuriyet'in Onuncu Yıl dönümü dolayısıyla açılan, 29 Ekim 1933'te Birincisi düzenlene İnkılâp Sergileri, dört yıllık bir faaliyet göstermiş olup, 1936 yılında sona ermiştir. Dört yıllık bir dönemi kapsayan bu sergi sanatçı-devlet-sanat ilişkisinin düzenlenmesinde önemli bir yol kattetmiş ve Cumhuriyet döneminde yapılan en önemli atılımlardan biri konumuna gelmiştir. Özellikle 4.İnkılâp Sergisi büyük bir sansasyon yaratmıştır. Düzenlenen sergilerde ödüllendirme yoluyla satın alınan eserlerle İnkılâp Müzesi oluşturulması düşünülmüyordu.

“Ankara’da açılan “İnkılâp Resimleri” sergisinde işlenen konularla ilgili olarak; “Ali Çelebi “Yaralı Asker” ya da “Arkadaşlık”ı, Zeki Kocamemi “Mekkârecileri”i, Şeref Akdik “Okuma Seferberliği”ni, Cemal Tollu “Okuyan Köylü Kızlar”ı, Malik Aksel “Cumhuriyet Bayramı”nı, Halil Dikmen “Cephane Taşıyan Kadınlar”ı, Turgut Zaim “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arzı Şükranı”nı, Bedri Rahmi “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”i yapacaklardır. Bu arada Zeki Faik İzer’in Delacroix’dan uyarladığı “Cumhuriyet İnkılâpları”, Nurullah Berk’in Luc Albert Moreau’dan uyaladığı “Teyyareciler”i adlı tablosu, yerel temalara yönelik ilgilerle başlamış olan Cumhuriyet idealine ilişkin eğilimin, dönemsel bir etkinlik olarak önemini koruduğunu belgeler.”¹ Bu dönem resimlerinde, İnkılâplar, ulus bilinci, yurttaşlık sevgisi, savaş teması ağırlıklı olarak işleniyordu. Bu resimlerin yer aldığı İnkılâp Sergileri, sanat ortamının oluşması açısından önemli olup, sanatçıların konu ile sınırlandırılması, devletin sanat üzerindeki etkisinin de bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Ayrıca İnkılâp Sergileri nedeniyle gündeme gelen tartışmalarda "Milli Sanat"ın Batı'daki "aşırı" akımlara karşı tepki içinde klasik bir çerçevede "realist" ya da "toplumsal" bir anlayış olarak ifade edildiği görülüyordu. İnkılâp ideolojisi doğrultusunda “sanat toplum içindir” ilkesinden hareket ederek, halka ulaşmak için konuların anlaşılır bir dilde sunulması gerektiğine inanılıyordu. Bu yolun vardığı nokta üslupta gerçekçilik, konuda halkçılıktı.

Sanat-sanatçı ilişkilerinin düzenlenmesi bakımından önemli bir yol katteten bu sergiler dört yıl gibi bir süreci kaplamış, bu sergilerde işlenen konular, ele alınan temalar adından da anlaşıldığı üzere İnkılâpları, ulusu, Cumhuriyeti halka tanıtıcı şekilde olmuş ve sanat yoluyla halka ulaşılacak istenmiştir.

¹ Özsezgin, 1998: 38

Ayrıca Türk resim sanatı için önemli gelişmelere kaynaklık eden Galatasaray Sergileri (1916–1950), istikrarlı bir şekilde uzun yıllar devam etmesiyle dikkat çekmiştir. “1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğü altında, her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaraylılar Yurdu'nda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıf ta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem taşır.”¹

Sanatçılar, sanat kuşakları üzerinde olumlu etkiler yarattığı sanat-sanatçı-izleyici arasındaki diyalogu düzenleyici etkileri olmuştur. Dönem itibarıyla ilk olarak 1914 kuşağının eserlerinin sergilendiği ve bu sergilerle bu kuşağa mensup sanatçıların “mesleğe ısındırmakta yararlı olduğu söylenebilir. Genellikle peyzaj, portre ve natürmort gibi yaygın konular çevresinde yapıtlar vermiş olan bu kuşağın (Çallı kuşağı), Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi asker ressamlar tarafından çokça işlenmiş olan bu temaları benimseyip öğrencilerine aktarmakla duyarlı davrandığı, Galatasaray Sergileri'nin de bu duyarlılığın yaygınlaşmasında, aktif anlamda bir iletişim rolü oynadığı söylenebilir.”²

Cumhuriyet döneminde de devam eden ve genç kuşak sanatçıların bir önceki kuşağı, eğilimlerini, anlayışlarını kavrayıp değerlendirmeleri ve etkileşim içine girmelerinde bu serginin önemli etkileri olmuştur.

“1939'dan başlayarak, devlet tarafından yeni bir toplu sergi düzenleme gereğinin (Devlet Resim-Heykel Sergileri) devreye sokulması ve bu sergilerde, anlayış ve eğilim ayrımı gözetilmeden her türden sanatçıya yer verilmesi, yenilikçi anlayışlara yönelik açılımın, devlet tarafından teşvik gördüğü ve Galatasaray Sergileri'nin hız yitirdiği bir dönemde, Cumhuriyet yönetiminin dünya görüşüyle örtüşen ve devletin yansız bir hakem olarak yeni bir işlev üstlendiği yorumunu güçlendirir.”³

Sanatın eğilimlerin gelişmesinde, halkla sanat-yapıt-izleyici arasında bağ kurulmasında ve sanatçıların halka tanıtılmasında Galatasaray Sergileri, önemli görevler gerçekleştirmiştir. Yeni oluşumlar içinde bu sergi etkinliğiyle zamanla sanat piyasasının oluşmasında ilk adımın başlangıcı sayılabilir.

¹ Özsegin, 1998: 14

² Özsegin, 1998: 14

³ Özsegin, 1998: 27

3.4 İSTANBUL RESİM HEYKEL MÜZESİNİN AÇILMASI (1937)

“İstanbul’da bir sanat müzesi kurulmasını amaçlayan erken çabalar, 1917 yılına kadar uzanır.”¹ İstanbul’da Resim ve Heykel Müzesi’nin açılışı Cumhuriyet dönemini ve özellikle de 1930’lu yılları kapsayan, reformlar içinde gerçekleştirilen önemli ve Türk resim sanatı için gerekli bir atılımdır.

Atatürk’ün emriyle 20 Eylül 1937’de Dolmabahçe Sarayı’nın bir bölümünde düzenlenen Türkiye’nin İlk Resim ve Heykel Müzesi halka açılır. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi geliştirilerek, lise ihtisas düzeyinden orta ve yüksek devreli bir sanat eğitim kurumu haline getirilir ve Avrupa’dan çağırılan ünlü sanat adamlarına Akademi’de görevler verilir.

Bu gelişmeler, Atatürk döneminin sanata ve resme bilinçli olarak koruyuculuk yapmasının birer kanıtı niteliğinde olup, sanat alanındaki gelişmeler Atatürk’ün ölümünden, sonra da devam etmiştir. 1939’da Devlet Resim Heykel Sergisi’nin açılışı, 1938’de başlatılan Yurt Gezileri programının devamının gelmesi, Güzel Sanatlar Dergisi ve Ansiklopedisi’nin çıkarılması gibi sanat gelişimine yönelik atılımlar bir aksaklığa uğramadan devam etmiştir.

Ayrıca İstanbul Resim-Heykel Müzesi’nin kuruluşundan, oldukça uzun bir zaman sonra, bu müzenin koleksiyonlarından aktarılan yapıtların yanı sıra, Ankara’daki resmi kurum ve kuruluşlardaki tabloların taranması sonucunda belirlenen yapıtlarla, Ankara’da da bir müze gerçekleştirilmiştir. 2 Nisan 1980’de düzenlenen bir törenle hizmete açılmıştır. Müzecilik alanındaki atılımların devam ettiği ve günümüze gelen eğilimlerde daha bilinçli olarak bu konuya yaklaşıldığı gözlemlenmektedir.

Müzecilik ile ilgili faaliyetlere öncülük eden İstanbul Resim Heykel Müzesi, bundan sonraki gelişmelere öncülük etmiştir. Zaman içinde müzecilik ve koleksiyonculuk sektörünün gelişiminde de etkili olmuşlardır. “Daha sınırlı bir koleksiyonu kapsayan İzmir Resim-Heykel Müzesi de zaman zaman kapsamlı sergilere ev sahipliği yaparak, çağdaş sanatımızın

¹ Tansuğ, 1999: 193

yapıtlarını bünyesinde barındırarak, büyük kent izleyicisinin görsel ihtiyaçlarını, eğitsel işlevleri de yerine getirerek karşılamaktadır.”¹

3.5 RESSAMLARIN YURT GEZİLERİ (1937 – 1944)

1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nce başlatılan ve 1944 yılına kadar süren Ressamların Yurt Gezileri, Türk resim sanatını derinden etkileyecek bir sürecin başlangıcını oluşturan bir uygulamadır. Türkiye’de devletin sanat yaşamında yönlendirici etkisinin olduğu bu dönemde, Yurt Gezileri İstanbul ve çevresiyle sınırlı olarak kalmış olan sanat ortamının yanı sıra resimdeki konu ufkunun genişlemesini sağlamış, sanatçıların Anadolu’yu ve insanını tanımada geniş olanaklar vermiştir. Bölüm beş’te Yurt Gezi’lerinin, Türk resmine ve sanatçıların kişiliklerine olan katkısı; konu seçiminde özellikle yöreselliğe, köylü temasına yönelmeleri ve bunların Türk resim sanatındaki etkileri daha kapsamlı olarak incelenmiştir.

¹ Özsezgin, 1998: 33

4. 1930 – 1940 YILLARINDA KURULAN SANAT GRUPLARININ KÖYLÜ TEMASINI VE YÖRESELÇİ EĞİLİMLERİ ELE ALIŞI

4.1 MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

Türk resim sanatına yeni bir hava getirmek amacıyla Cumhuriyet'in ilanının birinci yılında bazı sanatçılar yurt dışına öğrenime gönderilmişlerdir. İşte bu sanatçılar Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin temelini oluşturmuşlardır.

“Uzmanlık eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçıların hocalığı altında sanat öğrenimi görmüş olan ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu bir grup, “Yeni Resim Cemiyeti” ile sanat ortamına ilk adımlarını atarlar, daha sonra bu cemiyet, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ne dönüşür.”¹

1928 yılında yurda dönen ressamlar Mahmut Fehmi (Cûda), Refik Fazıl (Epikman), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi)'nin 1923–1924 yıllarında ardarda Almanya ve Fransa'ya öğrenime gönderilmişler ve bunun sonucunda bu sanatçılar yoğun çalışmalar sonucunda On beş kadar sanatçı ve heykeltıraşı bir araya getirerek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ni kurmuşlardır.

Bu birliğin özelliklerinden birisi, Cumhuriyet döneminde kurulan ilk dernek olmasıdır. Ayrıca üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgür bir anlayış çerçevesinde yaklaşmıştır. Dernek adını bu yıllarda etkinliklerini sürdürmekte olan “*La Soci  f   des Artistes Ind  pendants*” (*Bağımsız Sanatçılar Birliği*)’dan alınmıştır.”²

Mahmut Cûda Őu sözleriyle birliğin amacını ve adını açıklamaktadır. “*Bizim ‘Müstakiller’ adını almamızın nedeni: Sanatçılar kendi sanat anlayışları doğrultusunda yapacakları çalıŐmalarda serbest bırakmak hatta desteklemek fakat sanat   olarak ortak hak ve yararlarımızı birlikte korumaktır.*”³

¹ Kaya  zsezgin, (1998) : *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İŐ Bankası Yayınları, İstanbul, s. 29

² Kıymet Giray (1997): *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları No: 64, İstanbul: s.42

³ Giray, 1997: 42

Cumhuriyet Türkiye’inde milli sanatın çağdaş düzeye yükseltilesi ve bilinçli bir sanat yaşamı oluşturma için bir araya gelen derneğin birlik nizamnamesinde amaçlarını açıklayan iki madde şu şekildedir:

*"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği resim ve heykel sanatının memleketimizde henüz inkişaf etmekte olduğunu nazarı itibaren alarak bu sanatların terakkisi için sağlam esasların ve emin temelin mevcudiyetini elzem addeder ve sanatın kendisine has temiz ve yüksek serbestîsi ile çalışarak hizmeti gaye bilir."*¹

Bu amaçlar doğrultusunda sanatsal faaliyetlere başlayan dernek ilk sergisini 1929’da Ankara Etnografya Müzesi’nde açar. Ankara, İstanbul ve çeşitli illerde de sergiler düzenler. Ayrıca Zonguldak, Bursa, İzmit, Balıkesir, Samsun halkevlerindeki sergilerindeki açılış konuşmaları, verdikleri konferanslar Türk resim sanatında halkın kültür düzeyinin yükseltilmesi açısından önem taşımaktadır. Bir başka önemli nokta da birliğin yayın organı konumunda olan ve 20 Ocak 1911’de ilk sayısı çıkan Güzel Sanatlar Dergisi’dir. Sanat alanındaki faaliyetleri takip eden bu dergi 1914 yılında yayın faaliyetlerini sonlandırmıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği açmış oldukları sergilerde 1905 – 1908 yıllarında doğmuş ve Avrupa’da etkilerinin sürmeye devam ettiği Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm ve daha erken tarihli Realizm gibi farklı eğilimleri benimsemiş ve yalnızca akademik izlenimciliğin egemen olduğu Türk resim sanatına farklı seçenekler sunmuşlardır.

Müstakiller’in kuruluşuna kadar, klasik-izlenimci bir sanat anlayışını doğrultusunda olan resim anlayışını paylaşan sanatçılar Galatasaray Sergileri’ni doldururken, ilk kez bu ortak eğilimin dışına taşan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi gibi ressamın yapıtlarına yer verilmiştir.

“Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit romantizme yönelirken, Refik Fazıl - Epikman-Kübizmi hatırlatıyor, Ali Avni - Çelebi -, Ahmet Zeki - Kocamemi- Alman Ekspresyonizm’inin iki ilginç temsilcisi olarak sergide önemli bir yer tutuyorlardı. Türkiye’de modern resmin kurucuları arasında Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi’yi ön çizgide görmemiz gerekir,

¹ Giray, 1997: 271

Müstakil sanatçıların Ankara ve İstanbul'da açtıkları sergilerle sonraki sanat gösterilerindeki en ilginç resimler bu iki ressamın imzasını değerlendiriyordu.”¹

Müstakiller'in konuya yaklaşımı ve bu konuyu ifade ediş tarzı, resimsel öğeleri, plastik değerleri kullanma yöntemleri daha önceki kuşaklardan farklı olup Türk resmine yeni değerler, oluşumlar katmışlardır.



Resim 4 Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, T.ü.y., 139 x 187cm, İRHM

Ali Avni Çelebi (1904–1993) (Resim–4) ve Zeki Kocamemi (1900–1959) akademik empresyonizme karşı gelen sanat anlayışları doğrultusunda desen ağırlıklı, nesnelere geometrik bir kalıp içinde alan, çizgisel bir şema içerisinde yerleştiren tablolar yapmışlardır. Resimlerinde kübizmin geometrik prensiplerine dayanan ilkelerle beraber ekspresyonist etkilerde görülmektedir.

Modern Türk resminde önemli bir yere sahip olan Cevat Dereli'nin (1900–1989) desen anlayışı Çelebi ve Kocamemi'ye nazaran sert, inşacı karakterde değildir. Resimlerinde stilizasyonu, geometrik bir üsluplaştırmayla kullanmakla beraber, özellikle büyük süslemeci düzenlemelerinde gerek renk, gerek çizgi sistemlerinde titiz ve içten bir anlatım sergilemektedir. “*«Köy Hayatı» ile başlayan büyük düzenlemeler dizisinde gitgide daha açık*

¹ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin (1983): *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 46

beliren bir mahallilik - yöresellik tasası var. Büyük çapta minyatürleri hatırlatan, köy hayatıyla Anadolu görünümünü bağdaştıran düzenlemeler, ışık ve gölge oyunlarında da şeffaf, sıcak, çekici renkleri yanyana getirir. «Bursa'da Koza Hanı», bu bakımdan, ressamın kişiliğine güzel bir örnek.»¹ Sanatçının özellikle 1940 yılında ürettiği ve köy yaşamını konu alan kompozisyonlarındaki figürlerini, sert geometrik konturlar ve bunun paralelinde oluşturduğu leke dağılımı ile aktarmaktadır.

Mahmut Cemalettin Cûda (1904–1987), çalışmalarında özellikle yöneldiği natürmortlarında, Türk resim sanatının en güçlü temsilcilerinden biri olmuştur. *“Doku çeşitlemesinde, renk değerleri ayırımında -valör’lerde- genellikle palet zenginliğinde objektif görüş, Mahmut Cûda’da, benzerlerinde rastlanmayan bir olgunluğa bürünür.”²*

Özellikle figür ve portrelerinde geleneksel tekniğe bağlı kalan Şeref Akdik (1899–1972) bir «icra» tarzının devamcısı olarak Türk resim sanatında yerini alır. *“Gerek ele aldığı tema ve konularda, gerekse uyguladığı çalışma tarzında «seçici» olmayan sanatçılar gibi Akdik de, «otomatik» icra'nın tehlikelerinden kurtulamamıştı.”³*

Halk yaşamından aldığı çeşitli konuları resimlerinde işleyen, toplumsal sanata eğilen Edip Hakkı Köseoğlu(1904–1990) gri tonların egemen olduğu bir sanat anlayışına sahiptir. *“...yağlıbovalarında, yanılmıyorsak, daha çok bir «ilüstrasyon» ressamı niteliğinde görünür.”⁴*

Ayrıca Turgut Zaim (1906–1974), Müstakiller grubu ile sergiler açmış, grup faaliyetlerine katılmıştır. Ancak Turgut Zaim’in sanat anlayışı gerek yöresel mahallî duyarlılığı, gerek yaklaşımıyla Müstakiller’in ve D Grubu’nun anlayışından farklı bir yöne sahiptir.

Lhote ve Léger’in sanat anlayışının etkisinde kalan Nurullah Berk(1906–1982), bireşimli kübizmden etkilenir ve 1936’da özellikle doğa görünümüne bağlı bir konu seçimine yönelir. 1947’de Lhote anlayışı sanat yaşamına yön verir yerel değerler ve yöreselliğe kayan, bireşimli kübist anlayışın temelleri doğrultusunda resim yapar.

¹ Berk, N. – Özsezgin, 1983: 51

² Berk, N. – Turani, 1981: 85

³ Berk, N. - Özsezgin, 1983: 51

⁴ Berk, N. – Turani, 1981: 85

1929 – 1942 yılları arasında faaliyetlerini sürdüren¹ Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci; Cumhuriyet Türkiye'sinde kulan ilk resmî dernek olan Müstakiller'in en önemli amacı, Batı anlayışındaki çağdaş resim sanatının Türkiye'de yaygınlaşmasını ve kabul görmesini sağlamaktı. Ve bu bağlamda gelişmekte olan Türk resim sanatını kalıcı temellere oturtmak ve kültür ve sanatı halk tabanına yerleştirmek için çalışmışlardır. Bu düşünceleri doğrultusunda, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde² açmış oldukları sergiler vermiş oldukları konferanslar ve sanat yayınları topluma taşımışlardır.

Müstakiller için, Türkiye'de yurt gezilerinden önce Anadolu'ya açılan ve İstanbul dışında sergi etkinliklerini taşıyan birlik de denilebilir. Bu birlik, daha sonra resim sanatında gerçekleşecek olan atılımlar ve ortaya çıkacak gruplara toplum – sanat – sanatçı ilişkisi bağlamında yol açmıştır. Bir şekilde Anadolu'ya yapmış oldukları sanatsal faaliyetlerle kültürü ve sanatı tanıtmışlardır.

4.2 “D” GRUBU

Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim sanatını yönlendiren iki etmen söz konusu olmuştur. Bunlardan birincisi, sanatçı-aydın ilişkisi paralelindeki “milli” sanat görüşü ikincisi; Batı sanatının teknik ve biçimleri doğrultusundaki “yeni sanat” fikriydi. Memleket Batı anlamındaki sanata ve bu sanatı algılayacak potansiyele çok uzaktı. Batı'daki eğilimlerin Türkiye tabanına oturtulup halka benimsetilmesi kolay olmayacaktı.

1933 yılının Temmuz ayında evvelce sanatçı birliklerin karma sergilerine katılmış olan bir heykeltıraş, beşi ressam, altı sanatçı, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, “D” grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkânında açmışlardır. *“Birliğin “D” grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressamlar*

¹ 1942 yılında, sanatçı birliği sağlamayı ve bir ressam odası çevresinde tüm sanatçıları birleştirmeyi amaçlayarak adlarını bırakırlar ve tekrar Mahmud Cûda'nın evinin Dernek merkezi olarak göstererek kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti adı altında birleşerek çalışmalarını sürdürürler. 1950 yılında, aynı amaçla, bir kez daha ad değiştirerek, Ressamlar Derneği'ni kurarlar. (Giray, 1997: 279)

² Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir ve İzmit halkevlerinde sergiler açmış, konferanslar vermişlerdir.

ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfinin D harfini isim olarak seçmesidir.”¹

“D” Grubu'nun birleştiği ortak düşünce birliğini, Nurullah Berk şu satırlarla dile getirmektedir: " ...Memleketteki resim ve heykel anlayışı, en azından elli yıllık bir gecikme gösteriyordu. Gecikme 19. yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekayi Paşa, Süleyman Seyyit'le sürmüştü, son olarak Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik Empresyonizmiyle sonuçlanmıştır. Değerleri, getirdikleri taze hava kuşku göstermez. Bu son ressamlar sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya resim akımlarına ilgi göstermemiş, gücünü kaybetmiş bir çeşit romantizmin dışına çıkamamışlardır.”²

Türkiye’de yenileşme ve modernleşme yönünden atılımların olduğu ve bu girişimlerin kurumlaşma yolunda ilerlediği bir dönemin başlangıcını içeren yıllarda, “D” Grubu kurulmuştur. Cumhuriyet’in ilk büyük sanat hareketini gerçekleştiren “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, “D” Grubu gibi sanat hareketlerini milliyetçi bir duyarlılık içinde kendi düşünce süzgecinden geçirerek sanatlarına yansıtmışlar ve Türk resmine klasik anlayışa karşı bir çıkış olarak modern sanatı getirmişlerdir.

“Müstakil”ler, “Çallı Kuşağı”nın izlenimciliğine karşı bir görüş olarak kübizm ve konstrüktivizm anlayışını getirmişler; “D” Grubu ise, “Müstakiller”in yeni anlayışını daha ileri bir boyuta taşıyarak formülleşmiş sentetik kübizmi, şematik biçimcilik anlayışı doğrultusunda daha baskın hatta daha cüretkâr şekilde resimlerinde işlemişlerdir.

İzlenimciliğe ve akademik anlayışa karşı görüş doğrultusunda ilerleyen “D” Grubu, “Yaşayan Sanat” görüşü içerisinde, “hiçbir cesareten korkmayarak, hatta aşırı görünmekten bile ürkmeyerek tercüme etmek”³ temel prensibiyle hareket etmişlerdir. Bu hareket doğrultusunda iki hedef amaçlanmıştı: önceki kuşağın getirdiği sanat anlayışına karşı çıkmak ve ikincisi, kendi sanat anlayışlarını tek seçenek olarak devletin sanat politikalarına kabul ettirmek. 1937’de grup üyelerinin akademik kadrolara yerleşecek olmalarıyla bu tutumları etkili ve uzun süreli olacak daha sonra gelecek olan diğer grupların fikirlerine fazla söz hakkı

¹ Tansuğ, 1999: 179

² Berk, N. – Özsezgin 1983: 54

³ Renda – Özsezgin, 1993: 67

tanımayacaktır. Bu görüş ve amaç doğrultusunda birleşen grup, ilk sergilerini Beyoğlu'ndaki Narmalı Hanı'nda Mimoza adlı bir şapka dükkânında gerçekleştirir. D Grubu 1947 yılına kadar sergi etkinliklerini on beş defa tekrarlamışlardır.

“D” Grubu'un dördüncü sergisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'in gruba katılması kübist, konstrüktivist ağırlıklı anlayışa yeni bir fikir getirmiş, Anadolu köyleri, yerel motifler ve köy teması konu olarak girmiştir.

Yedinci sergide, Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı; dokuzuncu sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrinnüsa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman ve son olarak on beşinci sergide Zeki Kocamemi katılmıştır.



Resim 5 Cemal Tollu, “Manisa Yangını”, T.ü.y., 137 x 222cm, İRHM

Nurullah Berk'in, Tollu'nun 1967'de açtığı retrospektif sergisiyle ilgili sözleri: *“Cemal Tollu'nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kurt, geniş kütleli tekniğine geçişi bugünün Türk sanatı içinde önemle üstünde durulacak bir olaydır. Eti alçak, kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim planına aktarabilmek Tollu için bir başarı olmuştur.”*¹(Resim-5) Anadolu mitolojisine dayalı resimlerinde geometrik tabanlı kompozisyon şeması ve bütünlüğün içinde resim elemanlarını yerleştirmesi Tollu sanatının karakteristik özelliğidir.

¹ Berk – Özsezgin, 1983: 58-60

Nurullah Berk (1906 – 1982) D Grubu'nun isim babası olup kübist anlayış paralelinde geometrik düzenlemelerin hâkim olduğu yöresel bir anlayışa ilerlemiştir. “*Nurullah Berk'in resimleri, Tollu'nun aksine hacimselliğe değil, yüzeyde dağılan çizgilerin ritmik arabeskine dayanır. Gergef işleyen, ütü yapan kadın gibi yöresel konulara duyduğu yakınlığın, doğu sanatına özgü anlatım çerçevesinde odaklaştığı görülür.*”¹

Doğu kültürü temeline çizgi ve rengi oturtan ve bunun içine yerel motifleri ve temaları yerleştiren bir deneme gerçekleştirmiştir. O özellikle son on beş yıllık çalışmalarında kübist – geometrik anlayışı köylü teması kapsamında yer alan yöresel motiflerle, dekoratif unsurlarla kaynaştırmaya çalıştığı söylenebilir.

Zeki Faik İzer (1905 – 1988) sağlam desen anlayışını temel olarak alıp ve bu temel üzerine kurulu çalışmalar yapmıştır. Sanatta belli kalıplara sınırlı kalmaksızın yeni anlayışlara açık olup bunu teknik-düşünce ile yoğurup resimlerine işlemiştir. Gerçeğe bağlı bir anlayış doğrultusunda çalıştıktan sonra soyuta yönelecek sanatçı renk lekelerini bir bütünlük ilkesinde resmine yerleştirerek “*icra türü, taşizm – lekecilik*”² tarzıyla modern resmin savunucularındandı.

Abidin Dino (1913 – 1993) “D” Grubu'nun kurucu üyelerinden biri olup daha sonra kurulacak olan “Yeniler”e katılmıştır. “*İlk çalışmaları daha çok çizgiseldi, desenleriyle dikkati çekiyordu. Gölgesiz, kalınca “kontur”larla yapılmış olan bu desenler Picasso'nun, Cocteau'nunkileri düşündürüyordu. Yarıyarıya ilüstratif, karikatüral olan bu desenlerde çizgi arabeskin bakımından biçimlerin tertibinde, plastik bir duygu, bir kavrayış okunuyordu. ...Dino'nun ideolojik eğilimli resimlerinin yanında erotik havaya da büründüğünü gösteriyordu*”³ Elif Naci (1898 – 1987), D Grubunun kurucularından biri olup daha çok “ev içi ressam”ı olarak tanınır.

Turgut Zaim (1906 – 1974), D grubuna dördüncü sergisiyle katılmış olup, grup üyelerinin aksine milli, yerel, bölgesel anlayışını içine giren köylü temasına yönelik olarak, Anadolu insanını, yaşamını resimlerinde çalışmıştır.

¹ Renda – Özsezgin, 1993: 74

² Berk – Turanî, 1998: 102

³ Berk – Turanî, 1998: 103–104

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911 – 1975), Turgut Zaim gibi Anadolu toprağına ve yöresel motiflere yönelir. Bu yönelişin belki de en önemli etkisi Yurt Gezileri'dir. Bu gezilerde, Edirne ve Çorum'da bulunan sanatçı halk kültürüne ait olan kilimleri, çorapları, heybeleri kendi çizgi ve renk anlayışı doğrultusunda halk – sanat arasında bütünlük kurarak çalışmalarına aktarır. Köylü temasının kapsamı içine giren köy yaşamının parçası olan kültürlerini kendi resim anlayışı ile kaynaştırarak yeni bir sentez oluşturur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eşi olan Rumen asıllı Eren Eyüboğlu (1913 – 2009), eşi gibi köylü temasına; Anadolu'ya, köylere ve buradaki insanların yaşantısına yönelen, eserlerinde yöresel bir hava estirir. Resimlerinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmalarına benzeyen noktalar olsa da bezemeci bir eğilim göstermemekle birlikte plastik öğeler taşır.

Sabri Berkel (1907 – 1993) asıl benliğini, grup dağıldıktan sonra bulan sanatçılardandır. İtalya'da geçirdiği ve Floransa'da Felice Corena akademisinde çalışmış olduğu yıllarda, sanatında ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş biçimi ile çalışmalarını klasik kültürün temeline oturtmasını sağlamıştır. Salih Urallı'nın (1916–1984), çalışmalarında Picasso'nun etkileri görülür. Gruba yedinci sergiyle katılmıştır.

Halil Dikmen (1906 – 1964) büyük boyutlardaki kompozisyonlarında ışık – gölge, figür dağılımını bu etkilerin doğrultusunda resimlerinde işleyişi ile dikkat çekmektedir. Ayrıca sanatçının önemli bir özelliği İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde uzun yıllar müdür olarak çalışması ve bu alanda Türk resim sanatına başarılı hizmetler vermesidir.

Eşref Üren (1897 – 1984), kübist, konstrüktivist ilkelere bağlıyken empresyonist anlayış doğrultusunda çalışan ve resimlerine konu olarak Ankara Park ve bahçelerini alan açık hava ressamıdır. Resimlerinde empresyonist etkiler baskın şekilde kendini gösterir. Kullandığı açık, parlak ve temiz renkleriyle modern ressamlarımız içinde yer alır.

Arif Kaptan (1905 – 1982), ilk aşamalarında Nazmi Ziya Güran'ın etkisiyle empresyonist etkiler görülse de daha sonra soyut eğilimlere yönelmiştir. Arif Kaptan için "otodidaktik" bir ressamdır denilebilir. Hakkı Anlı (1906 – 1990), ilk çalışmaları natürmort ve figür ağırlıklı olup Fransa'ya gittikten sonra soyut eğilimlere yönelmiştir.

Malik Aksel (1903 – 1987) yöreselci bir anlayışla ele aldığı, köylü temasını, eski İstanbul’u işlediği resimlerdeki yaklaşımıyla yerel ve bölgesel ressamlar arasına girer. Louis Corinth, Max Liberman’ın atölyelerinde çalışmış ancak bu etkilerden zamanla kurtularak yöresel bir anlayışı resimlerinde tercih etmiştir. Doğu arabeskinin, Batı’nın soyut ve şemacı biçimini birleştirip sentezleyen bir sanat kişiliğine sahiptir.

1933 yılında kurulan “D” Grubu, Cumhuriyet’in onuncu yılı reformları içindeki atılımlar doğrultusunda ve Atatürk’ün sanata “Muasır medeniyetler seviyesi” olarak koyduğu hedefi sanat görüşü olarak kabul etmişler, anlayışlarını merkezlerine yerleştirmişlerdir. Batı’daki sanat ve teknik anlayışın ülkemizde yaygınlaşmasını sağlamak, Batı’da gelişen sanat olaylarını yakın takip edip daha önceki kuşağın getirdiği akademikleşmiş empresyonizm anlayışını değiştirmek, özgür arayışlara yönelmek bu grubun izlediği politikaydı. Türkiye’de soyut sanatın kapılarını açmışlar, bir şekilde Doğu ile Batı’yı birbirine bağdaştırmaya çalışmışlardır, diyebiliriz. “D” Grubu; Matisse, André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire, Dufy, Bonnard atölyelerinin etkilerini Türk resim sanatına taşımıştır.

D Grubu’nun, Müstakiller’e göre daha entelektüel bir eğilim içinde olduğu gözlenir. Ancak Müstakiller’in de bu oluşumun başlangıç aşamasını oluşturduğu yadsınamaz. Müstakiller’in kübist, konstrüktivist bir anlayış çerçevesinde birleşmelerine karşın; D Grubu’nun anlayışı, yalnız kübist, konstrüktivist yönde değil ekspresyonist ve hatta yöreselliğe yönelen geniş bir yelpazedir.

Çekirdek bir grup olarak sanat hayatına atılan ve sonra grup üyeleriyle genişleyen ve buna paralel olarak yeni eğilimleri de bünyesinde barındıran “D” Grubu, köylü teması içinde değerlendirildiğinde yöresel anlayışta çalışan, “*Köylü Teması*”nın kapsamı içine giren Anadolu insanını, yaşamını, kültürünü resimlerinde kendi resim felsefeleri doğrultusunda işleyen sanatçılar vardı. Bu sanatçılardan bazıları grubun dağılışımdan sonra asıl sanat kişiliklerini bulmuşlar, bazıları köylü temasına yönelmişlerdir.

4.3 YENİLER GRUBU

Bir yandan Yurt Gezileri’nin etkilerinin devam ettiği “milli” bir sanat ideolojisi yaratma peşinde olan devlet politikası; bir yandan da “Müstakiller”in ve “D” Grubu’nun Batı etkisinde getirdiği kübist, konstrüktivist resim anlayışı ve bu anlayışın katı bir biçimciliğe

dönüştüğü görüşün olduğu bir sanat ortamında kurulan “Yeniler” Grubu toplumsalcılığı ve yöreselciliği benimsemiştir.

Daha çok “D” Grubu’nun Batı sanatı taraftarlığının ve katı biçimcilik anlayışının doğal bir sonucu olarak sanatın ulusal, kültürel öğelere dayanmasına yönelik görüş çerçevesinde yöresel ve toplumsal sanat fikrini savunan “Yeniler” grubuna karşıt bir seçenek olarak doğmuştur.

Sanatçının oluşmasını yönlendiren etkiler vardır. Bu etkiler içinde yaşadığı ülkenin, çevrenin, toplumun ve kültürün etkileri bulunur. Bu etkileşimler sanatçının kişiliğine, eserlerine yansır. Aynı zamanda kendinden önce gelen kuşakların sanat görüşü, bu kuşağın aktardığı görsel değerler bir devamlılık gösterir ve sanatın sürekliliği, eski – yeni sentezi içinde sanatçının ve grubun görüşünü dolaylı ya da dolaysız etkiler. “Yeniler” Grubu’nun oluşum grafiğine bakıldığında grubun çevresinde gelişen sosyal – siyasal – sanatsal olayların da, bu grafiğin içinde bir bütün olarak incelenmesi gerekir.

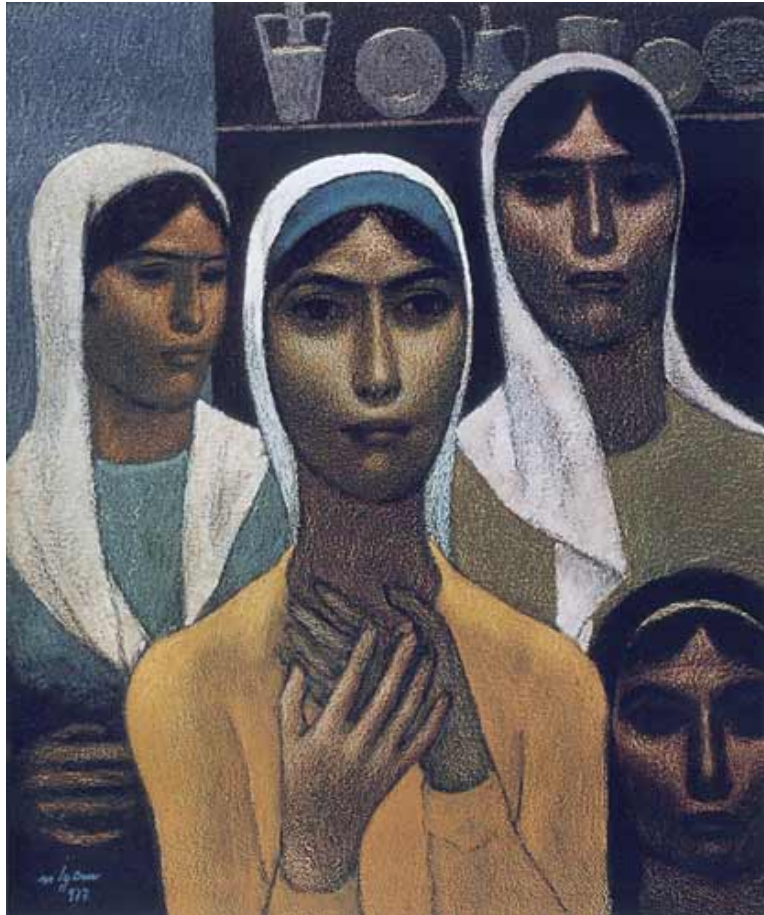
İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne, Leopold Lévy’nin resim bölümüne getirilmesi “Yeniler Grubu”nun Türk resim sanatına girmesinde önemli etkenlerden birini oluşturur. Bu bağlamda Leopold Lévy’nin sanat anlayışını incelemek grubun oluşumu ve birleştikleri düşüncenin genel karakteristik yapısı hakkında bilgi edinilmesinde yardımcı olacaktır.

Başarılı bir açık hava ressamı olan Lévy Corot ve Derain etkisinde eğilim gösteren bir sanat anlayışına sahiptir. Akademi’de göreve başladıktan sonra asistan olarak genç kuşak sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel’i öğretim kadrosuna almıştır. Modern resmin sıkı bir takipçisi olan, Batı modacılığını takip eden bir görüşte olmayan, asıl önemli olanın çağa uygun bir işçilik ile sanatın temel kavramaları oluşturan desen, form, ışık-gölge, kompozisyon, renk gibi unsurları sağlam bir temele oturtarak resim yapmak ve bunu sanatçının kendi sanat anlayışıyla bütünleştirmesi gerektiği görüşündedir, denilebilir.

Lévy’nin atölyesinden çıkan bir grup genç 1940’larda “Yeniler Grubu” ile Türk resim sanatının sahnesinde yerini almışlardır. Nuri İyem, D Grubu’ndan ayrılan Abidin Dino, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa gibi sanatçılar “Yeniler”

Grubu'nu oluşturmuşlardır. İlk sergilerini 28 Mart 1940 yılında açmışlar ve serginin konsepti “Liman” olmuştur.

“Sanat halkın sorunlarına eğilmeli, halkı yansıtmalı” görüşünde olan Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçiliğin temelini atmışlardır. 1940’lı yıllarda toplumsal gerçekçi anlayışta çalışan sanatçılar, toplumsal sorunları, insan yaşamını kendi anlayışlarına göre farklı şekilde ele alsalar da genel bir sınıflandırma yapıldığında iki eğilimin başlığı altında toplandığı görülür. Birisi yaşam gerçeğine işaret etmek isteyen gerçekçi tarzda çalışanlar diğeri ise bu konuyu belli bir yöresel atmosfer içerisinde çalışan sanatçılardır. Fakat genel olarak yerel konulara, yöreselliğe önem veren bu eğilimi benimseyen sanatçıların yansıtmak istedikleri kendi toplumu içindeki yaşam gerçeği, kendi toplumsal değerleridir. Bu bağlamda, toplumu yansıtmak, yöresel değerlere yer vermek kapsamında köylü teması da toplumsal gerçekçiliğin içinde yer alır.



Resim 6 Nuri İyem, “Evde Kadınlar”, 1970’ler, T.ü.y.

Yeniler grubunun kurucusu olan Nuri İyem sanat yaşamında Anadolu’ya, insanına, yöresine yönelmiş ve köylü teması içine giren bir anlayışta resim yapmıştır. Bir şekilde yerel

konulara öncelik veren bir Türk resmi imajını yaratmıştır denilebilir. Anıtsal formlarıyla figürlerini ve özellikle portrelerini başarılı bir şekilde işler. Kompozisyonlarında sağlam bir yapıya, güçlü bir desen anlayışına önem veren ve figürlerini bu yapı üzerine kuran bir yaklaşıma sahiptir.(Resim-6)

Sezer Tansuğ Nuri İyem'in sanat anlayışı ve portreleriyle ilgili olarak: *“Nuri İyem'in kadın başları ya da bu başların simgesel bir doğal dekor pitoreskinin şeması önüne yerleştirilme yöntemleri, donuk bir yapısal çözüm deskripsiyonunun çok ötesinde kentten köye yönelen bir gözlemin plastik kaliteleri, o gözlerle göz göze gelmesini bilen ve ulusal sanat iradesine ilişkin bulunan değerlere bağlı olan sıradan sevdalılara bir ağıt kuyusu gibi açılmıştır... Nuri İyem yıllar yılı ressam cefasını yüreği sıcak anlatmıştır, ama ancak ulusallık bilinciyle kavranabilir işin böylesi...”*¹ demiştir.

Yeniler grubunun üyesi olan, Hamit Görele(1903–1980) yöresel bir doğrultuda çalışmış ve sonraki dönemlerin de soyut kavramlara yönelmiştir. Özellikle son dönem resimlerinde kare, dikdörtgen gibi geometrik formlar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Fethi Karakaş (1916–1977) resimlerindeki gerek desen yapısı gerekse, renkleri ile dikkat çeker ve bu anlayışı ile izleyeceği sanat yolu hakkında ipucu veren sanatçı en çok gravürleriyle sanat kişiliğini gösterir.

Grubun en verimli ressamlarından Avni Arbaş'ın (1919–2003) Fransa'da geçen uzun yılların arkasında 1970'lerin başında Türkiye'ye dönüp yerleşmesinden sonra, sanatında yeni bir dönemin oluşmasına yol açtığı gözlemlenmiştir. Arbaş, bu dönemde Kurtuluş Savaşının atlılarını, deniz insanlarını, egzotik görünümlü natürmortları ele almış, ışık lekelerle koyu lekelerin karşıt biçim dengeleri yarattığı resimlerinin konu repertuarını genişletmiştir.

Yeniler Grubu'na sonradan katılan ve daha sonra ayrılan Abidin Dino'nun “D” Grubu içinde başlamış olan etkinliği Liman ressamlarının çabasına duyduğu yakınlık ve işlediği konular Fransa'ya yerleştikten sonrada sanat yaşamında çok yönlü bir sanatçı olmasında etken olmuştur. Selim Turan ise Yeniler grubuyla başladığı toplumsal nitelikli anlayıştan zamanla sıyrılıp soyut eğilimlere yönelecektir.

¹ İyem, 1986: 24

1952’de son sergi faaliyetlerini gösteren grup yavaş yavaş dağılmış ve grup üyelerinin bazıları “Türk Ressamları ve Heykeltıraşları Cemiyeti”ne katılmıştır. Bazıları da “Tavanarası Ressamlar” adı altında yeni bir çatıda toplanmıştır. Yeniler Grubu’nun yaklaşımı, sonraki eğilimlere yansımış ve birçok sanatçı bu grubun görüşünü devam ettirmiş hatta yeni bir boyuta taşımıştır.

Yeniler Grubu, zamanla amaçları doğrultusundan sapmış, topluma ve insan yönelik yaklaşımından uzaklaşmaya başlamıştır. Ayrıca grup üyelerinden bazılarının Paris’e gitmesiyle 1955’te Yeniler Grubu dağılmıştır.

Yeniler Grubu’nun Türk resim sanatı tarihi sahnesine gelmesini, hızlandıran en önemli etmen D Grubu’nun sanat görüşü olmuştur. D grubu Batı anlayışının yakın takipçisi olma görüşünde olup, bu görüşü Türk resim sanatına empoze etmeye çalışırken halk tabanına, kendi ulusal değerlerine oturtamaması ve kübizmi, konstrüktivizmi yaymaya çalışırken Avrupa’nın yeni akımlara geçmesi D grubunun dağılışı nedenlerindedir. Ancak 1970’lere kadar sürmesinin nedeni devlet desteğini almış olup, akademik kadrolara yerleşmiş ve Türk resim sanatında tek “mercii” konumuna gelmiş olmasıdır. Tek mercii konumunda olan D grubu diğer gruplara ve eğilimlere fazla söz hakkı vermemiştir.

“...ünlü sanat tarihçisi ve kuramcısı Arnold Hauser’in de işaret ettiği gibi, kendinden önceki bir anlayışa karşı çıkan her yeni anlayış en azından başlangıçta, karşı çıktığı anlayışın üslubu ile hareket etmek zorundadır. Ancak Yeniler, bu başlangıcı gerçek bir içeriğe, bir diğer deyişle de radikal bir yeniliğe dönüştürememiş ve bu yüzden de 1950’lerin ortalarından itibaren ortalığı bir salgın hastalık gibi sarmaya başlayan soyutçuluğa karşı duramamıştır.”¹

D grubuna karşıt görüşte olan Yeniler’in de oluşum süreci içinde karşı çıktığı anlayış ile empati kurmadığı ve karşıt yönlerdeki eksiklikleri tam olarak değerlendiremediği için uzun süreli bir grup olamamıştır. D Grubu’nun görüşü ve dağılışı nedenlerine karşılık, Yeniler Grubu’nun dağılışı nedenleri ise Arnold Hauser’in de belirttiği gibidir.

Yeniler Grubu’nun sanatsal etkinliği, köylü teması içinde değerlendirildiğinde, grubun sanat anlayışı ve eğilimi köylü temasının gelişimini destekler ve bu temaya yeni bir boyut kandırır. Yurt Gezileri ile asıl çıkışını bulan köylü teması, 1940’larda gündeme gelen

¹ İskender, 1991: 20

ulusallık-yöresellik tartışmaları ve yeni yeni filizlenmeye başlayan toplumsal gerçekçi eğilimlerin içinde Yeniler Grubu ile bu oluşumların kapsamında yerini alır.

4.4 ON'LAR GRUBU

1946'da yılında yaşanan siyasal gelişmelerin paralelinde çok partili döneme geçişin sosyal-ekonomik-siyasal hayata yaptığı etkileri sanatsal hayata da yansımıştır. Türk sanatı, "D" Grubu ile Batı'ya "Yeniler" Grubuyla Doğu'ya yöreselliğe giden Türk sanatında "On'lar" Grubu, Yeniler grubunun, benimsediği toplumsal gerçekçilik, köylü teması ve yöresel değerlerin etkisini devam ettirmiş ve bu eğilim bu gruplarının sanat anlayışlarına yön vermiştir. Bu bağlamda "10'lar" grubu da ulusal-yöresel anlayış, toplumsal gerçekçi eğilimler doğrultusunda bir yön çizmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden çıkan genç ressamlar bir araya gelerek "On'lar" Grubunu 1947'de kurmuştur. Grup üyeleri arasında Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Osman Oral, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Fitret Otyam, İhsan İncesu, Leyla ve Hulusi Saptürk, Fahrünissa Sönmez ve İvy Stengali bu grubun elemanlarıdır.

Batı sanatıyla ulusal-yöresel değerleri birleştirip evrensel bir sanat yapmak amacıyla olan "On'lar" ilk sergilerini akademinin yemekhanesinde açmıştır. Bir kilim motifi ve El Greco'nun bir figürünü birleştirerek oluşturdukları sergi afişiyle, Batı'nın anlayışıyla Doğu'nun arabeskinin karıştırıp yöresel ve folklorik öğelerden yola çıkarak ulusal değerlerden evrensel bir sanat yapma amacı gütmektedirler.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, "On'lar" grubunun amaçlarını şu sözleriyle desteklemektedir:

*"Şark; tezyinî sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların 'peinture' dedikleri resim sanatında nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyinî sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımızla ne kadar öğünsek yerindedir."*¹

¹ Kaya Özsezgin (1982) : *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi Cilt- 3*, Tıglat Yayınları, İstanbul: s. 62-63

Yeniler'in ortaya çıkardığı görüşü sadece yöresellik üzerine değil de, Batı ile Doğu'yu karıştırıp yeni evrensel bir sentez yaratmak olarak ele almışlardır. 1950'li yıllara kadar süren etkinlikleri 1960'li yıllarda baskın hale gelecek bağımsız çıkışların da başlangıcını oluşturur.

İkinci sergiden sonra grup üyelerinin de sayıları artmış ve 1950'li yıllara kadar etkinliğini sürdüren grubun üyeleri arasında Turan Erol, Leyla Gamsız Sartürk, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Raşa, Osman Oral gibi yöresel-özgün çizgide çalışan sanatçılar da bulunmaktadır. Mustafa Esirkuş(1921–1989) (Resim–7) ele aldığı konular arasına özellikle İstanbul, İstanbul kıyıları ve balıkçılar geniş boyutlu tuvallerine toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla girer.



Resim 7 Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, 1975, (İstanbul 1921–1989), T.ü.y., 82 x 122cm.

Orhan Peker(1927–1978), iyi bir gözlemci olup doğadan ve insandan edindiği izlenimlerini kendine özgü tuş ve tekstür tekniğiyle yorumlayarak tuvaline aktarır. İlk dönem çalışmalarında daha çok kuşlar, itfaiye erleri gibi konular üzerinde dururken, 1960'lı yıllara doğru plastik değerlerin hâkim olduğu, samimi bir anlatıma yönelir.

Nedim Günsür(1924–1994) yöresel-mahalli değerlerin egemen olduğu resimlerinde geometrik düzenlemelere gittiği figür şemaları ile kendine özgün üslubu olan ve daha sonra bireysel çıkışıyla da toplumsal gerçekçiliğin, sosyolojik olayların yansıması olan işçiler,

köyden kente göçenler, yoksulluk gibi konuları ele alarak sanatına yansıtan Türk resminin başarılı bir temsilcisi olacaktır.

“Ama figürden çok evlerin, gecekonduların düzene egemen olduğu resimleri de vardır, Günsür'ün. Gecekondu yuvaların kıraç tepeciklere kondukları toplumsal koşullardan doğan görünümde onu alabildiğine meşgul eder. Günsür'de gecekondu temaları, bunların yıkımını, uğrunda girilen arbedelerin birer tamamlayıcısı olarak sessiz, kuru, haşin, özensiz ve kısaca acı bir yuvalar istifidir. Ama düzenlenişlerindeki eşsiz dağılım nitelikleri, onlara, bu yuvalara modern kent yapılarının erişemediği insancıl güzellikleri yükleyenlerden daha büyük insancıl güzellikler katar. Bu onların, gerçeği şemalaştıran resimsel güzelliklerle, bir tepe yığını anlamlı kılan dirençli yüreğini oluşturur.”¹

Mehmet Pesen(1923) Anadolu’yu ve köylü temasını ağırlıkla resimlerinde işleyen ve geniş bir bakış açısından yaklaşarak resimlerinde köylü temasına grup figürleri ve peyzaj ağırlıklı olarak yaklaşır. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olan Turan Erol (1927), renk ağırlıklı bir anlayışı benimser ve köylü temasını peyzaj ağırlıklı şiirsel bir anlatımla resimlerinde işler. *“Kesin çizi sınırlandırılmasından kaçan renk, kâh leke, kâh benek görünüşünde... Elinde fırça, tuval önünde tutumu eş, ondan. Sanki, resme başlarken, sanatçı kalem ya da füzen ile desen çizmemiş, boyayacağı biçimleri şöyle böyle de olsa belirtmemiş, fırçayı, rengi konuşturmuş hemen. Bonnard karşısında da duygumuz budur. Son yıllar içindeki resimleri hemen hemen soyut bir «taşizm» - lekecilik niteliğinde. Tam bir soyutluğa varmayışları, çoğunlukla belli bir konuya, bir temaya, bir görünüme dayanmamalarından: Bir sokak, bahçe içinde bir figür, evler, gecekondular, çıplak topraklar arasından tektük beliren yapılar, kıyılarda balık ağları, ya da bir görünüm ortasındaki koca bir ağacın mavimsi, yeşilimsi lekesi”²* ile Turan Erol karşımıza çıkar.

1947 – 1952 yılına kadar etkinlikleri süren “On’lar Grubu” yöresel, toplumsal gerçekçi anlayış doğrultusunda çalışan ve bu etkilerin içinde köylü temasını da içeren bir yönde ilerlemişlerdir. *“10’lar grubu'nun başka bir grup oluşturarak kendilerine tavan arası ressamı adını veren 'bir başka toplulukla ortak ve zit yönelişleri oldu. Ama bu gruplardan özellikle 10’lar grubunun önemli bir resim manifestosu getirdiğini söylemek pek de kolay*

¹ Sezer Tansuğ (1976):Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim – Nuri İyem – Cihat Burak – Neşet Günel – Nedim Günsür, Gelişim Yayınları, İstanbul, s. 188

² Berk, N. – Özsezgin, 1983: 86

olmayacaktır. Tek tek yetenekli gençlerin oluşturduğu bir dayanışma grubuydu bu. Eskilere başkaldırma yönünden örneğin d grubu ya da Yeniler grubu kadar etkin bir işlevi olmadı”¹

“D” grubu ya da “Yeniler” kadar olmasa da grubun dağılışından sonra da bireysel olarak yöresel-toplumsal anlayışa devam eden özgün eserler veren sanatçılar olacaktır. Orhan Peker, Turan Erol, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Fikret Otyam, Osman Oral, Mutsa Esirkuş ve diğer üyeler “On’lar” grubuyla Türk resmine yerel-yöresel bakış getirmekte katkıda bulunan sanatçılardandır.

1940’lı yıllar, 1930’lu yıllarda yapılan atılımlar çerçevesinde şekillenen yöreselcilik, köylü teması ve bundan çıkışla ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik anlayışı bu atılımların uzantıları olup Türk resmine yöresel-yerel bir perspektif getirmiştir. Yeniler ile başlayan bu grup hareketi başta “On’lar” olmak üzere “Yeni Dal”, “Siyah Kalem” gibi ortaya çıkan grupların amaçlarını ve gidecekleri rotayı tayin etmiştir.

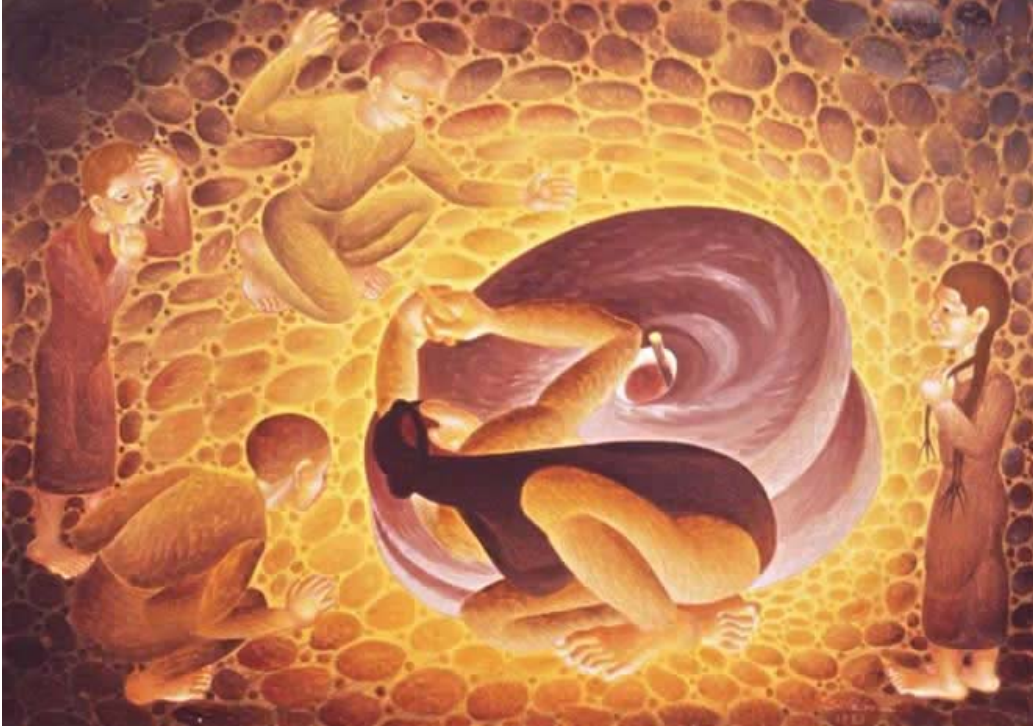
“Yeni Dal” grubu 1959’da kurulmuş olup toplumsal gerçekçi anlayışı benimseyen bir görüşü sahiptir. Sanat hareketleri, toplumsal gerçekçiliğin propaganda yönü ağır basan niteliğindedir, denilebilir. Grup etkinlikleri kısa sürüp 1961’den sonra dağılmışlardır. *“İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu’dan oluşan grup bu görüşü daha baskın toplumsal içerikli çabaları, uğradığı baskı ve kovuşturmalardan dolayı kısa süreli olmuştur.”²*

Bu grup içinde özellikle köylü teması anlayışında giden İbrahim Balaban (1921) (Resim-8); Anadolu insanından, doğasından çıkışla yaptığı resimleriyle tanınır. Köylü temasından çıkışla köy yaşamını insanını ele aldığı konularından sonra yerel nakışlara, yöresel motiflere yönelmiştir. 1970’lerdeki yapıtlarında da köyden – kente göçü konu olarak yapıtlarında işleyecektir. Klasik süsleme sanatlarından esinlenerek, naif bir anlayışta, toplumsal gerçekçi çizgide giden bir sanat kişiliği oluşturmuştur. Yeniler’in anlayışı doğrultusunda olan bir diğer grup olan “Siyah Kalem” 1961 yılında İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karabuçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç bir araya gelerek bu grubu kurmuşlardır. Geleneksel çizgide yöresel yerellik anlayışına farklı bir bakışla yaklaşmışlardır. Bu yaklaşımları Türk resim sanatına yöresel ve

¹ Tansuğ, 1976: 191

² Berksoy, 1998: 120

evrensel değerleri yerleştirmekten çok yöreselliği konu olarak resimlerinde işlemeleri yönündedir. Grup etkinlikleri Ankara ve çevresiyle sınırlı kalmıştır.



Resim 8 İbrahim Balaban, “Buğday Öğüten”, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 97cm.

“«Siyah Kalem» Grubunun dağılışı, 1965'te gene Ankara'da düzenledikleri ortak sergiden sonradır. Turan Erol'un da üye olarak katıldığı bu sergide ilk dikkati çeken nokta grubu oluşturan üyelerin birbiriyle ilgileri bulunmayışıdır. Grubun ortak bir amacı ve sanat görüşü olmadığı için, serginin ortak bir havası da yoktu. Üyeleri birleştiren önemli nedenlerden biri, Cemal Bingöl'ün o yıllarda “Helikon” Derneğinde düzenlediği atölye çalışmalarıydı.”¹

Yeniler grubu ile başlayan yöresel-ulusal anlayışını, toplumsal gerçekçi eğilimleri; Onlar Grubu, Siyah Kalem ve Yeni Dal Grubu izlemiştir. Genel olarak bu grupların izlediği yol yöresel-ulusal ve toplumsal gerçekçi olsa da ele alışları ve ifade edişleri birbirlerinden farklı nitelikler barındırır. Ulusallık-yöresellik ve toplumsal gerçekçi eğilimlerin içine konu olarak köylü teması da girmiş ve bu tema farklı bir aşamaya gelmiştir. Bu gelişim köylü temasının Yurt Gezileri'nden sonra sürekliliğini sağlamış ve Türk resmine olan getirilerini de arttırmıştır. Bu grupların etkinlikleri zamanın getirdiği oluşumlar içinde bireysel çıkışlara yerini bırakırken, köylü teması bu oluşumların içinde de yerini alacaktır.

¹ Özsezgin, 1982: 81

5. YURT GEZİLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ VE “KÖYLÜ TEMASI”NIN OLUŞUMUNA KATKILARI

5.1 TÜRK RESMİNDE ANADOLU’YA AÇILIŞ

Türkiye’de yenileşme ve modernleşme yönündeki atılımların gerçekleştiği ve kurumlaşmaya gidildiği bir dönemin başlangıcını oluşturan 1930’lu yıllarda, İnkılâp Sergileri, Kurtuluş Savaşı temalı resimler, devletin Atatürk devrimlerini, savaşın zorluğunu, milli iradeyi, ulus bilincini hatırlatmak ve halka benimsetmek yolundaki fikirlerini sanatsal – kültürel etkinlikler çerçevesinde de gerçekleştirmeye çalışıyordu.

1940 yılının, II. Dünya Savaşının, tek partili yönetimin, Milli Şef döneminin sosyal – siyasal – ekonomik etkinlikleri kapsamında sanat hayatı etkilenmiştir. Milli sanat ideolojisi doğrultusunda aydın – halk arasındaki sosyal farkın giderilmesini amaçlamış köylü – çiftçiler için tarımsal reformlar kapsamındaki girişimler, kültürel farklılıkların giderilmesi için yapılan etkinlikler, eğitim alanında yapılan atılımların etkisi sanatsal faaliyetlere de yansımıştır.

Dönemin kültür ideolojisi ve halkçılık ilkesi kapsamında aydınların halka gitmesi bu dönemde nüfus çoğunluğunun köylü ve çiftçi olan kesimi yakından tanımlamalarını ve buna yönelik olarak da sanat – sanatçı – devlet ilişkisini düzenlemeye yönelik amaçları içeriyordu.

*“1918 yılında, Birinci Dünya Savaşının çıkışından üç yıl sonra, milli duyguları canlandırmak amacıyla savaş, zafer, ordu temalarını işleyen resimlerinin yapılması için, Harbiye Nazırı Enver Paşa emriyle kurulan Şişli Atölyesi'ne de Güzel Sanatlar Birliği üyeleri egemen olur.”*¹ Yurt Gezileri fikrinden önce de devlet halka yönelik olarak, bağımsızlığını kazanan Türkiye Cumhuriyetini, Kurtuluş Savaşını, Atatürk ilkelerini, devrimleri anlatan resimlerin yapılmasıyla vatan bütünlüğünü, milli değerleri, ulusallık bilincini yaymaya ve bu dönemde okuma – yazma oranı düşük olan halka sanat yoluyla, ulaşılmaya çalışıyordu. Bu bağlamda Türk resim sanatının temaları arasına “Kurtuluş Savaşı Teması” girmiştir. Bir bakıma toplumsal gerçekçi izler taşıyan bu temada, özellikle köylü kadın figürlerinin yer aldığı tablolarda Türk ulusunun kadınlı – erkekli mücadele ettiği, savaşın ne şartlarda

¹ Giray, 1997: 267

kazandığını gösterir. Yurt Gezileri'nden önce Anadolu'nun, köylü temasının bu resimlerde yer aldığı gözlenir. Ancak sanatçılar Yurt Gezisi'nde olacağı gibi açık havada Anadolu toprağında halk ile iç içe çalışmamışlar, kendi anlayışları doğrultusunda kimi zaman Şişli Atölyesi'nde model kullanarak Savaş sahnelerini tasvir etmişlerdir. Yurt Gezileri, Kurtuluş Savaşı resimlerinden daha kapsamlı ve daha etkili bir düzenleme olacak ve yöreselliğin, folklorik değerlerin, köylü temasının Türk resim sanatına girmesini sağlayacaktır.

1930'lu yıllara kadar devlet – sanatçı ilişkisi fazla gelişmemiş sanat hareketleri Sanayi-i Nefise ve Galatasaray Sergileri ile sınırlı kalmıştı. 1930'larda bir yerde 1914 Kuşağının getirdiği izlenimcilik anlayışının etkileri devam etmekte bir yandan da Müstakiller'in ve D Grubu'nun Batı'dan getirdiği kübist, konstrüktivist anlayışın hâkim olduğu Türk resim sanatı 1938'de başlayacak olan Yurt Gezileri ile yeni bir boyut kazanacaktır.

Sanatçıların sahip olduğu maddi imkânların yetersizliği dolayısıyla ek işler yapmaları, resme fazla zaman ayıramamaları ve sanatçı – halk arasındaki sanatsal ve kültürel uçurumun giderilmesi doğrultusunda atılımları yapacak yaptırım yetkisi olan devletti. Sanatçı – toplum – sanat ilişkisinin düzenlenmesi devletin desteğiyle ve yapacağı atılımlara bağlı olarak gelişecekti. Bunun için halk sanatçığı, resmi tanıyacak eğitim düzeyine gelmeliydi. Çoğunluğun köylü, çiftçi kesiminden oluşan nüfusun bu düzeye gelebilmesi için sanatçının halka gitmesi gerekiyordu.

*“İnkılâp Sergileri ile sanatçıların önüne Cumhuriyet'in giriştiği kapsamlı toplumsal dönüşüm projelerinin topluma tanıtılması ve benimsetilmesi gibi propaganda amaçlı bir görev konuluyordu. Bu bakımdan İnkılâp Sergileri siyasi amaçlı bir sanat etkinliği olarak değerlendirilebilir. Ödüllendirme de yapılacaktı. Satın alınacak resimlerin ilerde bir İnkılâp Müzesi'nde toplanması öngörülmüyordu.”*¹ İnkılâp Sergilerinin en önemli etkisi devlet – sanatçı ilişkilerinin düzenlenmesi açısından olmuştur.

“Ankara'da İnkılâp Sergisi'nin hazırlıkları sürerken Almanya'da Hitler iktidarı yeni eline geçirmiş, Sovyetler Birliği'nde ise Stalin Parti içinde mutlak hâkimiyetini, kurmak yolunda ilk büyük tasfiye hareketine girişmiş ve 1940'lı yıllarda «Parti Sanatı» anlayışının ideologu olarak sivriyecek Jdanov'u Parti'nin propaganda sorumluluğuna getirmişti. Eğer

¹ Berk, İ., 1998: 26

İnkılâp Sergileri için bir dış etki aranacaksa, o sıralarda politika gereği kapıların açık tutulduğu ve 1933 kutlamalarına aktif olarak katılan Sovyetler Birliği'nde devrim sonrası gerçekleştirilen etkinlikler ve yapılan "devrim resimleri" üzerinde durulabilir. Ancak bu gelişme temelde Cumhuriyet sonrası devlet-sanat-sanatçı ilişkilerinin bir sonucuydu. İnkılâp Sergileri'nde kuşkusuz propaganda amaçlı bir sanat hedeflenmişti. Ancak adındaki «Güzel Sanatlar» nitelemesi ve serginin bir bölümünün sanatçıların «serbest çalışmalarına» ayrılmış olması siyasal amaçlar yanında sanatsal kaygıların da var olduğunu gösteriyor. Bu kaygıların sanıldığından da önemli olduğu gelişmeler içinde görülecekti. 1936 yılında yapılan Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi tartışmalara neden oldu.»¹ Türk resim sanatının gelişmesinde devlet-sanatçı arasındaki ilişkinin düzenlenmesinde önemli bir atılım olan bir bakıma Yurt Gezileri ile aynı amaçları taşıyan İnkılâp Sergileri'nin sanat gündemine özellikle son sergisiyle sansasyon yarattığı söylenebilir.

“1939'da düzenlenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde sanatçı ile devlet arasındaki ilişkilerin çok daha iyi düzenlendiği görülecektir.”²Bir bakıma İnkılâp Sergilerine göre daha iyi düzenlenmiş propaganda amacı olmayan bir atılım olarak değerlendirilebilir. İnkılâp Sergilerine göre daha kapsamlı, köklü bir organizasyon olan Yurt Gezisi milli sanat anlayışının bir sonucu olarak Türk resim sanatına girer.

“«Milli Sanat» arayışları ve çok açık bir biçimde dile getirilmese de işlevsel sanat anlayışları geçerliydi ama herkesin üzerinde anlaştığı bir «Milli Sanat» kavramı yoktu. İnkılâp Sergileri nedeniyle yapılan tartışmalarda "Milli Sanat"ın Batı'daki "aşırı" akımlara karşı tepki içinde klasik bir çerçevede «realist» ya da «toplumsal» bir anlayış olarak ifade edildiği görülüyordu. Buna karşın Burhan Belge'nin açıklamasındaki “Sanat zaten içtimai ve milli kalmaya mahkûmdur” anlayışına dayanarak, sanatın "artistik olması" şartıyla sanatçının yapıtının "kendiliğinden inkılâpçı" olacağı sonucuna varılması bundan sonraki "Milli Sanat" anlayışlarının yöneleceği, Yurt Gezileri'nde de uygulanacak olan yaklaşımı gösteriyordu. Sorun kuramsal açıdan tam çözülememiş olsa da uygulamada zorlama yerine kendiliğindenciliğin benimsenmesi, Cumhuriyet yönetiminin esnekliğini, akılcı (rasyonalist) ve yararçı (pratik, pragmatist) anlayışını ortaya koymasıyla önemlidir. Bu anlayış, dönemin önde gelen grupları tarafından da benimsenecek ve savunulacaktır.”³

¹ Berk, İ., 1998: 26 – 27

² Berk, İ., 1998: 28

³ Berk, İ., 1998: 28

1937 yılında önemli bir tartışma gündemi oluşturan konu, “Sanat devletleştirilmeli mi?” sorusu idi. Sanatçıların maddi olarak zorluklar çektiği, çoğunun devlet memuru olduğu ve resme fazla zaman ayıramamaları söz konusuydu. Bu yıllarda Rusya’daki “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi”nin Türkiye’de açılmasıyla Rusya’nın sanata yönelik faaliyetleri Yurt Gezisi’nin çıkışına örnek teşkil eder.

1934 yılında Ankara’da açılan “Sovyet Resim ve Heykel Sergisi” Türk resim sanatında derin izler bırakacak olan etkileri yaratacaktı. “*Sovyet sanatçılarının yapıtlarının, Fransız, Alman ve bir ölçüde İtalyan okullarının etkisinde oluşan Türk resmi, ustalarını bu okullardan, özellikle Fransız okulundan seçen Türk ressamı üzerinde doğrudan bir etkisi olamazdı. Kanımca Sovyet sanatçılarının sergisi, Türk sanatçıları değil Parti’ye yakın aydınları, Partinin sanat piyasasını yönlendirebilecek durumda olan yazarları, ya da partinin kültür kuramcılarını etkilemiş görünmektedir.*”¹

Ayrıca bu sanatsal etkinliğin bir devamı olan Sovyetler Birliği’nde Türk resim sergisi, iki ülkenin ilişkileri ve bu ilişkilerin sanat ve entelektüel hayata yansımaları açısından olumlu etkiler bırakmıştır.

“O zaman *Journal de Moscou*’da sergi üzerine yayımlanan bir yazıdan anlaşıldığına göre, *Türk Resim Sergisinde Türk toplumsal yaşamından, İstiklal Savaşından ve devrimlerden esinlenerek yapılmış, konulu düzenlemeler dikkati çekmekteydi. Özellikle «Romantisme Réaliste» yolunda resim yapan üç ustadan Çallı’nın, hükümetçe ismarlanmış olan «Yunan esirleri» ve «Trikopis’in esareti» ulusal savaşın canlı sahneleri olarak övülür, Çallı’nın Atatürk portresi de çok başarılı bulunmuştur. Namık İsmail’in «Harman», Nazmi Ziya’nın «ışık ve neşeden parlayan» manzaraları da beğenilmiştir.*”² *Journal de Moscou*’da Çallı, Namık İsmail ve Nazmi Ziya’nın sanat anlayışları ve çalışmaları dikkat çekmiş ve “Romantisme Réaliste” yolunda resim yapan sanatçılar olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca bu sergiye katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun tabloları en çok dikkat çeken resimler arasında yer almıştır.

¹ Turan Erol (1984): *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınevi, İstanbul: s. 41

² Erol, 1984: 50

“ «Bedri Rahmi ilk adımlarını Çallı İbrahim'in idaresi altında atmış ve Güzel Sanatlar Akademisindeki konkurda birinci mükâfatı kazanmıştır. Yaptığı eserler arasında «Resim Stüdyosu», «Peyzaj» ve «Bebekli Portre»yi zikredebiliriz. Journal de Moscou'nun yazarı Hale Asaf'ın tek yaptığı «Genç adam» portresini de övdükten sonra, «Primitiviste» olarak tanımladığı Turgud'un, köylünün yaşam ve geleneklerini anlatan yapıtlarının, «halk üslubu» ile «dekoratif fresk» biçiminde yapılmış olduğuna değiniyordu.”¹ Bu sergi ile olumlu etkiler bırakıldığı ve sanatçıların eserlerinin beğeniyle karşılandığı söylenebilir.

Sanatın devletleştirilmesi ile ilgili tartışmalar sürerken Burhan Belge ve Hasan Ali Yücel bu fikri onaylarken, bu görüşte olmayanlar da vardı. “Yücel'e göre devlet sanatçının ürün vermesi ve kişiliğini geliştirmesi için gerekli önlemleri almakla yetinmeliydi, çünkü "cemiyyet otoritesini kendinde bulunduran devlet, bu sahada da ferdin hamisi, onun şahsiyetinin doğup büyümesinin en büyük amili"ydi.”² Ancak bu düşüncenin sanatta yaratıcılık ve özgünlük açısından etkisi ne olacaktı?

Bu tartışmalar içinde ortaya atılan birçok görüş arasında Nurullah Berk “...1937 yılının sonunda tartışmalara son noktayı koyarken devletçiliği bir sistem olarak savunmadığını, ancak Türkiye'de "sanatçıyla meşgul olarak onun şartlarını daha müsait hale getirecek tek kuvvet"in devlet olduğunu belirtiyor, liberal ve en az totaliter ülkelerde bile sanatın korunduğunu, gelişmesi için organize edildiğini vurguluyordu.”³

Bir bakıma Yurt Gezisi'nin bir etkisi de sanatın devletleştirilmesi yolundaki tartışmalara çözüm niteliği olarak sanatçı – devlet ilişkisini geniş kapsamlı olarak düzenleyen bir uygulama olmasıdır. Ressamlara iş sahası açması ve serbestçe resim yapmalarına olanak sağlaması bakımından etkili bir organizasyondur.

Her ne kadar Yurt Gezisi'nin çıkış fikrinde Sovyet Rusya'daki kolhozları çalışmaları örnek alınsa da yapılan organizasyon niteliği, sanatçılara tanınan fırsatlar Türk resim sanatının gelişimi açısından derin etkiler bırakacak ve Rusya'daki göre farklı sonuçlara ulaşacaktır.

¹ Erol, 1984: 50

² Berk, İ., 1998: 29

³ Berk, İ., 1998: 29

“Sanatçılar devletle ilişkilerinde "yüzde yüz özgür" olmasalar, resmi söylemlere ters düşmemek, eleştirel bir konumda olmamak gibi sınırlamalar içinde bulunsalar da Yurt Gezileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde uygulanan yöntemler Avrupa'daki "Parti sanatçıları"ndan daha geniş bir özgürlüğe sahip olduklarını gösteriyor.”¹

Yurt Gezileri'nde I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden sonra ortaya çıkan Hümanizma görüşü gündemde olan sanat tartışmaları arasına girmiştir.

“Ahmet Muhip Dıranas'ın bir «dava» olarak ortaya attığı "ümanizma», genç ressamların Batıdan getirdikleri, aşırı eğilimlerden, «şeklibozma» ve «parçalama» mantığını bırakarak Yunan'a, Rönesans'a dayanan yeni bir Klasisizma'ya yönelmeleriydi. Batı sanatı da aşırılıklardan arınarak, kendi kökenlerinin yeni bir yorumunu yapmaya yönelmişti. Bizim için önemli olan, resmimizin, çıkış noktası Avrupa resmiyle ortak olsa da, amaçta bize özgü bir nitelik olmak gerekliliğidir... Avrupa'da başlayan yeni klasisizma akımını, kendimize özgü bir davanın kalıbına uydurmak zorundaydık... Büyük klasik kaynaklara gitmeli, ancak sonuçta, insanı ve doğayı anlayarak, bize özgü büyük biçime ve insansal konulara eğilen büyük kompozisyonlara varmalıydık... İşte bu yeni yönde en başarılı düzenlemeyi Zeki Kocamemi, «Atatürk'ün Cenaze Töreni» ile vermişti. Kocamemi'nin yapıtı bazı kusurları olsa bile, ümanist bir sanat anlayışının resim tarihimizde ilk meyvası olarak alkışlanmalıydı... A. M. Dıranas, sergide ikinci ödülü kazanan Turgut Zaim'i, “Modernizmayı tamamen yerli ve millî diyebileceğimiz bir anlayışa götürmek suretiyle kendisini ve sanatını bir ananeye ve kültüre bağlamak ihtiyacını arkadaşlarından evvel hissetmiş” olmakla övgüye değer buluyor, onun perspektifsiz ve geleneksel resmin [Rönesans resmi] mutalarından uzak arayışlarını klasik anlamda bir çaba saymamanın haksızlık olacağını, belirtiyordu.”²

Bütün bu gelişmeler paralelinde 1938 yılında başlayan ve 1944 yılına kadar süren altı yıllık bir süreci kapsayacak olan Yurt Gezileri'nin oluşmasında etkili olan sanat tartışmaları ve sanat ortamını yönlendiren gelişmeler bu başlıklar altında:

1. Milli sanat tartışmaları sonucunda milli sanatın gerekliliği,
2. Devlet-sanat-sanatçı ilişkisine daha önceden köklü bir düzenleme yapılmayışı,
3. Ressamlara iş sahası açılması,
4. Sanatın devletleştirilmesi yönündeki görüşler,

¹ Berk, İ., 1998: 31

² Erol, 1984: 72 – 73

5. Sovyet Rusya Resim ve Heykel Sergisi'nin Türk resmin etkisi,
6. Sanat ortamının İstanbul ile sınırlı kalışı,
7. Hümanizma, klasismaya dönüş bir Türk Rönesansı oluşturulması olarak, özetlenebilir.

Bu dönemde etkili olan bu düşüncelerin doğrultusunda, Türk resim sanatının gelişmesi, bir sonuca varılması, bir yön tayin edilmesi Yurt Gezileri ve Anadolu'ya açılış ile sağlanmaya çalışılmıştır.

5.2. YURT GEZİLERİNDE ANADOLU'YA AÇILAN SANATÇILAR

1938 yılında başlayan ve 1944 yılına kadar süren Yurt Gezisi ile her yıl Türkiye'deki değişik illerine ressamlar gönderilmiş ve gittikleri yerlerde serbestçe resim yapmalarına olanak sağlanmıştır. II. Dünya Savaşının başladığı ve sürdüğü yıllarda istikrarlı bir şekilde aksaklığa uğramadan devam eden Yurt Gezisi dikkate değer bir uygulama olmuştur. İnkılâp Sergilerine göre daha kapsamlı ve köklü bir organizasyondur. Aydın kesimin sanatta ve kültürde özgün karakterler milli ve ulusal değerler taşıyan yapıtlar üretmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde II. Dünya Savaşının olması ve bu doğrultuda ulusal değerler, milli sanat anlayışı, kendi kaynaklarımıza yönelme görüşünün egemen olması, savaşın sanata getirdiği etkilerden biriydi.

I. Yurt Gezisi (1 – 30 Eylül 1938); tarihlerinde başlayan ve bir ay süren bu organizasyona katılan on sanatçının gönderileceği illerin tespiti parti, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin tekeline bırakmıştır. Bu geziye katılan sanatçılar; Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Feyhaman Duran, Hamit Görele, Hikmet Onat, Mahmut Cûda, Saim Özeren, Sami Yetik, Zeki Kocamemi olmuştur.¹ (Tablo 1)

"Parti yol paralarını karşılayacak, ayrıca "zaruri ihtiyaçları" için 300 lira verecekti. ...Eylül 1938'de, Malik Aksel'in deyişiyle "askere giden acemi erler" gibi resim çantalarını sırtlayıp, Malatya'dan Edirne'ye yurda dağıldılar. Kimi ressamların eşleri ve arkadaşları da bu gezilere katıldı. Ressamların gittikleri yörelerde daha çok açık havada çalıştıkları, kasaba

¹ Yurt Gezileriyle ilgili oluşturulan tablolar İlhan Berk'in Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943), kitabındaki veriler dikkate alınarak oluşturulmuştur.

ve köylere de gittikleri bazı ressamların anılarından, gittikleri yörelere ilişkin izlenimlerden ve yaptıkları resimlerden anlaşılıyor.”¹

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Ali Avni Çelebi	Malatya-Arapkir	1-30 Eylül 1938
Bedri Rahmi Eyüboğlu	Edirne	1-30 Eylül 1938
Cemal Tollu	Antalya	1-30 Eylül 1938
Feyhaman Duran	Gaziantep	1-30 Eylül 1938
Hamit Görele	Erzurum	1-30 Eylül 1938
Hikmet Onat	Bursa	1-30 Eylül 1938
Mahmut Cûda	Trabzon	1-30 Eylül 1938
Saim Özeren	Konya	1-30 Eylül 1938
Sami Yetik	İzmir	1-30 Eylül 1938
Zeki Kocamemi	Rize	1-30 Eylül 1938

Tablo 1 Birinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler

İlk Yurt Gezisi’nde çalışılan konular; şehir ve kır görünümleri ağırlıklı olup tarihsel yerlerde bu resimlerin içine girmiştir. “*Sadece Feyhaman Duran ve Hamit Görele portre çalışmıştı. Duran’ın portreleri "milli müdafaa kahramanlarını" ya da yöresel giysileri ve tipleri tanıtabilecek şekilde seçilmişti. Görele ise dört kadın portresi yapmıştı. Bunlardan fotoğrafları bulunan iki resimdeki kadınlar çağdaş giysiler içindedir. Bu sonuca bakarak, geziye giderken sanatçılara yapılacak resimlere ilişkin sınırlandırmalar getirilmediği, kendi anlayışları doğrultusunda daha çok kent ve köy manzaralarına yöneldikleri, tarihten çok güncel görünümlerle ilgilendikleri söylenebilir.*”²

Yurt Gezisi ile Anadolu’ya açılarak, yurt doğasını, köyünü, kentini, insanını yakından tanıma olanağı bulacak olan sanatçıların heyecanını Refik Epikman şu sözleriyle anlatmıştır:

“*“Sanatkârı hayal çevresinden tabiata, mütenevvi hayat şartları içersine, bir kelime ile Anadolu’nun ta kendisine ulaştırın” bu girişim Bedri Rahmi’yi çok heyecanlandırmıştı.*

¹ Berk, İ., 1998: 39-41

² Berk, İ., 1998: 39- 41

Edirne'ye eşi Eren ve arkadaşı Arif Kaptan'la birlikte giderken C.H.P. Genel Yazmanı İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya aşağıdaki telgrafları çekti:

«Bay Şükrü Kaya, Dahiliye Vekili, Parti Genel Sekreteri,

Ankara.

Güzel Edirne'den muvaffak birkaç eserle dönebilmek için bütün gayretimle çalışmağa başlarken sonsuz teşekkür ve hürmetlerimi sunarım.

Ressam

Bedri Rahmi»

Geziye çıkan ressamalara yol parasından başka 300 lira ve Halkevlerinde barınma olanağı veriliyor, kolaylık gösteriliyordu. Bu parayla karı koca sanatçılar Edirne'de bir ay kaldılar, Bu konuda Bedri Rahmi, on beş yıl sonra yazdığı bir yazıda, «Devlet baba ile ressamlar arasında girilmiş olan en hayırlı, en verimli alış-veriş oldu,» demektedir.»¹

Birinci Yurt Gezisi'nde Sanatçının Edirne'ye gelen Bedri Rahmi'nin burada yaptığı resimler manzara ağırlıklı olup Meriç, Tunca boyları, Edirne sokakları, camileri gibi yerleri konu olarak işlemiştir. Yurt Gezisi'nin etkisini ve bunun sanat kişiliğine yansımaları Çorum gezisi ile bulacaktır. Halkevi ve İnkılâp Sergileri'nin dışında 1 Ekim 1939'da Birleşik Resim ve Heykel Sergisi² açılmıştır. Bu sergide birincilik ödülünü; "Zeki Kocamemi'nin "Atatürk'ün Cenaze Töreni", ikinci ödül, Turgut Zaim'in "Erciyeş", üçüncü ödül Arif Kaptan'ın "Manzara", Bedri Rahmi'nin "Figür"³ adlı yapıtları kazanmıştır. Birleşik Resim ve Heykel Sergisi'nin bir özelliği de nitelikli bir organizasyon olmasıdır. İkincisi de düzenlenen sergide, katılımın arttığı ve bu katılanlar arasına dönemin yeni kuşak sanatçılarından Müstakiller ve D Grubu'nun üyelerinin de olduğu gözlenir. Diğer adı sonraki yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi olacak olan bu sergi Yurt Gezileri sırasında, katılan sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir sanat merkezi konumuna gelmiştir. 31 Ekim 1939'da I.sı düzenlenen bu sergi önemli bir özelliği, "o yıl yurt gezisine katılan on ressamın toplam 101 adet tablosunun sergide ayrı bir bölüm oluşturmasydı. Bu resimlerle birlikte I. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde 64 ressamın 371 tablosu ile 6 heykeltıraşın 10 heykeli sergilenmiş ve sergiye bütün kümeler katılmıştı."³ Bu durum Yurt Gezisi'nin getirdiği oluşumlar içinde değerlendirilebilir. Birinci Yurt Gezisi'yle ilk atılımı gerçekleştiren bu organizasyon sanatçılarca büyük bir

¹ Erol, 1984: 68

² "Birleşik Resim ve Heykel Sergisi", Hasan Ali Yücel Milli Eğitim Bakanı olduktan sonra bir yönetmeliğin getirdiği jüri ve ödül sistemine bağlanarak, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi"ne dönüştürülmüştür. (Berk, 1984: 68)

³ Erol, 1984: 70

heyecanla karşılanmış, gittikleri illerin doğasını, insanını, yaşamını yakından tanıma olanağı bulmuşlardır. Ayrıca gezinin sonuna doğru birçok eserin oluşması ve sergilenmesi resim sanatı açısından önemli bir gelişmeyi temsil etmektedir.

II. Yurt Gezisi (15 Ağustos – 20 Eylül)'ne; Abidin Dino, Ali Karsan, Ayetullah Sümer, Cevat Dereli, Malik Aksel, Refik Epikman, Sabiha Bozcalı, Seyfi Toray, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer katılmıştır. (Tablo 2)

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Abidin Dino	Balıkesir	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Ali Karsan	Bolu	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Ayetullah Sümer	Afyon	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Cevat Dereli	Sinop	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Malik Aksel	Sivas	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Refik Epikman	Hatay	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Sabiha Bozcalı	Zonguldak	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Seyfi Toray	Diyarbakır	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Turgut Zaim	Kayseri	15 Ağustos – 30 Eylül 1939
Zeki Faik İzer	Eskişehir	15 Ağustos – 30 Eylül 1939

Tablo 2 İkinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler

“Gezi daha çok, üçer sanatçının gönderildiği İç Anadolu ve Karadeniz bölgelerinde yoğunlaşmıştı. İlk gezide Akademi'den altı hoca varken bu kez üç hoca listeye girmişti. Çalışma süresi ilk geziye göre daha uzun olduğu için en az altı resim vermeleri istenen sanatçıların tümü bu sayının üzerinde resim göndermiş ve sergi için yüz beş resim toplanmıştı.”¹ I. Yurt Gezisi'nde kır manzaraları ağırlıklı olan çalışmalara, II. Yurt Gezisi'nde Turgut Zaim'in de katılımıyla Avşar resimleri de çalışılan konular arasına girmiş ve daha yöresel bir hava katmıştır. Turgut Zaim yaklaşımıyla ve ele aldığı konularıyla Yurt Gezisi'nin amacına ve ruhuna en uygun kişilik olarak nitelendirilebilir. Dranas'ın değerlendirmelerinde, Epikman'ın resimleri "sert, fazla teknik ve hissiz", Aksel'in resimleri ise "marazi yüzler, hüznü bir karakter" olarak nitelendiriliyordu. Malik Aksel'in "marazi" bulunan

¹ Berk, İ., 1998: 43

resimlerinden "Kale Mahallesi", Yurt Gezileri'nde yapılmış ve bilinen resimler arasında "toplumsal gerçekçi" denebilecek hemen tek resimdir."¹

İkinci Yurt Gezisi de katılımıyla ve devamıyla bu organizasyonun ressamlar tarafından kabul görüldüğünün ve bundan sonraki Yurt Gezisi'nin de devamının geleceğinin bir göstergesi olarak algılanabilir. II. Yurt Gezisi'nde çalışılan konular, I. Yurt Gezisi'nden farklı olarak, yöresel nitelikler ve erken tarihli toplumsal gerçekçi eğilimin habercisi olabilecek çalışmaları da içermektedir. Ressamların daha verimli bir sonuç elde etmesi amacıyla III. Yurt Gezisi'nin (15 Ağustos–30 Eylül 1940) süresi bir buçuk aya çıkarılmıştır. Bu geziye katılan sanatçılar; Arif Kaptan, Edip Hakkı Köseoğlu, Elif Naci, Halil Dikmen, Melahat Ekinci, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Eşref Üren, Nurettin Ergüven, Saip Tuna olmuştur. Ancak Şefik Bursalı'nın yerine Melahat Ekinci'nin gittiği bilinmektedir.(Tablo 3) “Üçüncü Yurt Gezisi'nde ağırlık beş üyesiyle D Grubu'ndaydı. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üç, Güzel Sanatlar Birliği ve bağımsız sanatçılar ise birer sanatçıyla temsil ediliyordu.”²

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Arif Kaptan	Kastamonu	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Edip Hakkı Köseoğlu	Seyhan	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Elif Naci	Samsun	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Halil Dikmen	Giresun	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Melahat Ekinci	Aydın	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Nurullah Berk	Amasya	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Şeref Akdik	İçel	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Eşref Üren	Yozgat	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Nurettin Ergüven	Isparta	15 Ağustos – 30 Eylül 1940
Saip Tuna	Maraş	15 Ağustos – 30 Eylül 1940

Tablo 3 Üçüncü Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressamlar, gittikleri iller ve tarihler

III. Yurt Gezisi'nin süresinin uzatılmasına karşılık elde edilen resim sayısı (105), I. Yurt Gezisi'ne (115) oranla daha az olmasıyla dikkat çekmiştir. III. Yurt Gezisi'ne katılan sanatçılar arasında Ahmet Muhip Dranas'ın değerlendirmesine dâhil olan iki sanatçı dikkat

¹ Berk, İ., 1998: 43

² Berk, İ., 1998: 46

çeker. D Grubu'ndan olan bu sanatçılar Halil Dikmen ve Nurullah Berk'tir. Bu sanatçılarla ilgili olarak yaptığı değerlendirmesinde şunları belirtmiştir:

“İkisi de D Grubu'ndandı. Dranas öteki sanatçılara "bir değişiklik yok", "eski yoluna devam ediyor", "tekrara düşmüş" diye eleştiriler yöneltirken Dikmen'i, "bu seyahatte en verimli neticeyi elde etmiştir" sözleriyle övüyor ve resimlerinde hasreti çekilen insanlar ve kompozisyonlar bulunduğunu belirtiyordu. Dranas'a göre gerçek resme Dikmen gibi eski üstatların yolunu izleyerek, bu alanda şahsiyet yaparak ulaşılacaktı. Nurullah Berk "metod kıtlığından kurtulmuş"tu. Gezi onun ruhunda "bir tazelik rüzgârı estirmişti”¹ Sürenin uzatılması ve katılan sanatçıların çoğunun D Grubu'ndan olması dışında III. Yurt Gezisi'nde organizasyonun aynı hızla devam ettiği gözlenir.

III. yurt Gezisi'nde olduğu gibi bir buçuk aylık süreci kapsayan IV. Yurt Gezisi (1 Temmuz- 30 Ağustos 1941)'ne seçilen on sanatçı; Ahmet Hakkı Anlı, Ali Rıza Bayezıt, Refia Edren, Fahri Arkunlar, Kemal Zeren, M. Selim Turan, Nusret Karaca, Sadık Göktuna, Sami Lim ve Salih Urallı'dan oluşmaktadır. (Tablo 4)

Bu gezide yapılan resimler ve bu resimlerde işlenen konularla ilgili olarak “kent (39 tane) ve köy (21 tane) manzarası ve tarihi görüntüler (22 adet) ağırlıklı yerini koruyordu. Halk izlekleri taşıyan altı resim, sekiz portre ve üretimle ilgili beş kompozisyon vardı. Malik Aksel'e göre Yurt Gezileri ile "yepyeni bir çığır açılmış" ve "Çamlıca'dan Kurbağalıdere'den Boğaziçi'nden çıkamayan ressamlar, kökleşmiş itiyatlarını bir kenara bırakarak, yeni renk, ışık dünyalarına yürümek, onların zevkini tatmak ve tattırmak imkânını" bulmuşlardı. Öte yandan tanıdığı şeyleri bu resimlerde bulan halk sergi ve resimlere ilgi göstermişti.”²

1942'de yapılan 4. Yurt Gezisi Sergisi Halkevlerinin açılışının 10. Yıldönümüne gelmesiyle diğer gezilerde yapılan resimlerde bu sergide sergilenmiştir. Bu açıdan IV. Yurt Gezisi diğer gezilere göre daha özel bir konumda yer alır. Bu sergi bu zamana kadar gerçekleştirilmiş Yurt Gezileri'nin genel bir değerlendirmesi niteliğindedir.

Yaşar Nabi Fransızca Ankara Gazetesindeki makalesinde, Dördüncü İnkılap Sergisiyle ilgili olarak şunları belirtmekteydi:

¹ Berk, İ., 1998: 47 – 48

² Berk, İ., 1998: 49 -50

“Öncekilere göre daha büyük bir gösteri sayılabilecek olan Dördüncü Devrim Sergisi gösteriyor ki resim alanındaki ülkümüzde gerçekçi eğilimler giderek büyümektedir. Bu olgu, sergilenen resimlerin sınırlı görünen başarısından duyabileceğimiz üzüntüleri siliyor... Malik Aksel'in «Halı Dokuyan Kadınlar»ı Bedri Rahmi'nin «Köylü Aile»si ve Epikman'ın «Ahmet Kutsi» portresiyle süslenen bu yazıda Yaşar Nabi yığınların resim ve müzik yapıtlarına ilgi göstermesini sağlamak için iki yol gösteriyordu: Gerçekçi yöntem ve ulusal esin: Çift süren köylü, dokuyan kadın çekicini kullanan demirci vb. gerçekçi ve devrimci resmin alabildiğince geniş konu çerçevesi içinde yer almalıydı; almalıydı, ama bizim halı dokuyan kadınlarımız İtalyan meryemlerini anımsatmamalı, Alman çiftçisine benzememeliydi...”¹

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Ahmet Hakkı Anlı	Kütahya	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Ali Rıza Bayezıt	Elazığ	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Fahri Arkunlar	Çoruh	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Kemal Zeren	Van	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
M. Selim Turan	Muğla	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Nusret Karaca	Urfa	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Refia Edren	Ordu	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Sadık Göktuna	Tokat	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Salih Urallı	Manisa	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941
Sami Lim	Kars	1 Temmuz – 30 Ağustos 1941

Tablo 4 Dördüncü Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler

Ulusal sanat tartışmaları yapılan resimlerin kendi kültür değerlerimizi taşımaları, kendi insanımıza benzemesinin gündemde olduğu 4. İnkılâp Sergisi'nde “Biz kendi hesabımıza, bir hatalı yoldan geri dönmeyi borç biliyoruz. Sanat zaten içtimai ve milli kalmağa mahkûmdur. Meğer ki abstraksiyona kaçsın, yani intihar ede... Sanat eserinden yalnız artistik olmasını şart koşturmak, sanatımızın lehine bir hareket olacaktır.” şeklinde Burhan Belge de görüşünü belirtiyordu. IV. Yurt Gezisi ve IV. İnkılâp Sergisi ile ilgili yapılan değerlendirmeler Yurt Gezileri hareketini, milli sanat görüşünü desteklerken, yeni bir oluşumdan bahsetmekteydi. Bu gezideki yapıtlarla ilgili olarak kendi değerlerimizi yansıtması, kendi insanımızı

¹ Erol, 1984: 52

vurgulaması gerektiğinin önemi vurgulanmıştır. Bir bakıma bu yaklaşım milli sanat tartışmalarını daha ileriye götürerek ulusallık-yöresellik kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu değerlendirmeler kapsamında IV. Yurt Gezisi bu organizasyona daha bilinçli yaklaşılmasını ve amacının daha iyi kavranmasını, gidecek yolun daha iyi kavranmasında etkili olmuştur.

IV. Yurt Gezisi'nin getirdiği oluşumlar ve değerlendirmeler V. Yurt Gezisi'ne (1 Temmuz- 30 Ağustos 1942) yansımış ve bu doğrultuda diğer gezilerde eksik olan noktalar daha iyi kavranıp, V. Yurt Gezisi daha kapsamlı olarak ele alınmıştır. Bu geziye katılan sanatçılar; Abidin Elderoğlu, Ali Avni Çelebi, Avni Arbaş, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Celal Uzer, Hamit Görele, İbrahim Çallı, İlhami Demirci, Malik Aksel, Refik Epikman, Şefik Bursalı, Turgut Zaim'dir.(Tablo 5)

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Abidin Elderoğlu	Muş	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Ali Avni Çelebi ¹	Bilecik	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Avni Arbaş	Siirt	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Bedri Rahmi Eyüboğlu	Çorum	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Cemal Tollu	Burdur	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Cevat Dereli	Gümüşhane	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Celal Uzel	Niğde	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Hamit Görele	Çankırı	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
İbrahim Çallı	İstanbul	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
İlhami Demirci	Mardin	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Malik Aksel	Denizli	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Refik Epikman	Ankara	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Şefik Bursalı	Kocaeli	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942
Turgut Zaim	Kırşehir	1 Temmuz – 30 Ağustos 1942

Tablo 5 Beşinci Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler

¹ Beşinci Yurt Gezisi'nde ikinciyeye çağrılan sanatçılar: Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Malik Aksel, Refik Epikman, Turgut Zaim.

Diğer gezilerden farklı olarak V. Yurt Gezisi'ne on dört sanatçının katılmış ve bir sanatçının bir kez çağrılması kuralının yıkılmıştır. Bu geziden toplanacak resimler “*Mayıs 1943'de Ankara Halkevi Reisliği'ne gönderilecek ve sergi 19 Mayıs 1943 'de Ankara'da açılacaktı.*”¹

Beşinci yurt gezisi bazı sanatçılar için önemli bir aşama olmuştur. Bunlardan biri olan ve ikinci kez Yurt Gezisi'ne katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne gezisinden çok Çorum gezisinde Anadolu'yu, yakından tanımış ve resminde derin etkiler bırakmıştır. Avni Arbaş, Anadolu'dan aldığı izlenimlerini, köylü temasını sonraki dönemlerinde tablolarına yansıtmıştır. Turgut Zaim, Avşarları, köylü figürlerini resimlerinde işlemiş ve Anadolu'yu köylü temasını resim anlayışının temeline oturtacak köklü girişimin temelini atmıştır. V. Yurt Gezisi'nde dikkat çeken bir nokta da seçilen sanatçıların yöresel eğilime yatkın olmasıdır.

RESSAMLAR	GİTTİKLERİ İL	TARİH
Arif Kaptan ²	Çanakkale	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Cemal Bingöl	Bingöl-Çapakçur	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Eşref Üren	Ağrı	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Halil Dikmen	Erzurum-Hasankale	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Hulusi Mercan	Tunceli	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Mahmut Cûda	Bitlis	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Melahat Ekinci	Bilecik	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Nurullah Berk	Tekirdağ	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Saim Özeren	Hakkâri	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Saip Tuna	Kırklareli	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943
Şeref Akdik	Erzincan	1 Temmuz – 30 Ağustos 1943

Tablo 6 Altıncı Yurt Gezileri kapsamında yurdun çeşitli yerlerinde çalışan (resim yapan), ressam, gittikleri iller ve tarihler

1943 yılında sonuncusu gerçekleştirilmiş olan VI. ve Son Yurt Gezisi (1 Temmuz- 30 Ağustos 1943) ile ressam altmış üç (63) ile gönderilmiştir. Son geziye katılan sanatçılar;

¹ Berk, İ., 1998: 50–51

² Altıncı Yurt Gezisi'nde ikinciye çağrılan sanatçılar: Arif Kaptan, Eşref Üren, Halil Dikmen, Mahmut Cûda, Melahat Ekinci, Nurullah Berk, Saim Özeren, Saip Tuna, Şeref Akdik.

Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Eşref Üren, Halil Dikmen, Hulusi Mercan, Mahmut Cuda, Melahat Ekinci, Nurullah Berk, Saim Özeren, Saip Tuna, Şeref Akdik olmak üzere on bir kişiden oluşmaktadır. Gidilen illerle ilgili olarak “son geziye seçilenlerin biraz şanssız oldukları söylenebilir. Çünkü gidilecek yerlerin yedisi Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da, kalan dört il ise Marmara Bölgesi’ndeydi. Bu sonuç eğer kurayla değil bir seçimle belirlenmişse, gezinin ilk beş yılında genellikle ulaşılması ve barınması daha kolay olan bölgelerin yeğlendiği söylenebilir.”¹(Tablo 6)

Altıncı sergide yapılan resimler diğer gezilerdeki eserlerle birlikte 1944 yılında Ankara’da sergilenmiştir. “Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi, 1944 adı altında bir katalogta yıllara ve sanatçılara göre 675 resim toplandı ve son Yurt Gezisi Sergisi Ankara’da açıldı.”² Bütün eserlerin bir araya getirildiği bu sergi Yurt Gezisi’nin değerlendirilmesi, amaçlarının, sonuçlarının tespit edilmesi ve sonraki dönemlere olan katkılarının ve yansımalarının saptanması açısından önem arz etmektedir.

5.3 YURT GEZİLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA KATKILARI

Resim sanatının Anadolu’ya, Anadolu insanına, doğasına açılışını sağlayan, C.H.P. tarafından halkçılık ilkeleri ve kültür ideolojisi doğrultusunda 1938’de başlayan ve 1944’e kadar süren altı yıllık bir süreci kapsayan Yurt Gezileri, Türk sanatında derin etkiler bırakmıştır. Yalnız bu dönemdeki gruplara ve sanatçılara değil gelecek kuşağın sanatçılarına, gruplarına yeni bir perspektif getirerek Türk resim sanatının konuları arasına Anadolu’yu, köylü temasını, yöreselliği, folklorik öğeleri sokmuş ve erken tarihli toplumsal gerçekçiliğin habercisi olmuştur.

Yurt Gezilerinin Türk resmine, sanatçılara katkılarını, Güzel Sanatlar Dergisi’nin 1989 tarihli yazısında Refik Epikman şu şekilde ifade etmiştir. “Halka, sanatkârı ve sanatı sevdiren; sanatkâra memleketi tanıtan bu pek yerinde teşebbüsü memleket sanatine yepyeni bir ruh ve hava getireceğine şüphe yoktur. Partinin bu yolda yüzde yüz hürriyetle sanatkârı tabiatla ve inkılabın yarattığı yeni hayatla karşı karşıya koyması, sanatkarın ruhunda yaşayan plastik imkanları zengin renklerle ve hislerle haricileştirmiştir. Sanatkâr, kanaat ve düşüncelerinde samimiyetini muhafaza ettiği yani inandığı ve bunları realize etmek

¹ Berk, İ., 1998: 52

² Berk, İ., 1998: 53

heyecanını ve kudretini taşıdığı zaman eserini verecektir; bu ise ancak tabiatle temastan doğabilir, aksi takdirde teknik mükemmeliyetini haiz bir sanatkâr da olsa onun yüksek bir eser yaratmasına imkan yoktur. Halk Partisi'nin istikbalde yeni bir Türk sanatının doğmasına öncülük eden bu pek yerinde hareketini memleket sanatı namına sevinçle, hayranlıkla karşılarız.”¹ Yurt Gezisi'nin sanatçılara ve sanata olumlu etkilerinden ve bu hareketin coşkuyla, heyecanla karşılandığı, milli ruhu yansıtmaması, halk ile sanatçının birbiriyle kaynaşması ve etkileşimde bulunması açısından önemi vurgulanmaktadır.

İstanbul ve çevresiyle sınırlı kalmış sanat ortamına, resim konularına yeni bir ufuk açmış olan Yurt Gezileri'nin hem sanatçılara yeni bir çalışma ortamı ve geniş bir yöresel, folklorik kaynak sağlaması hem de sergiler aracılığıyla seçilen yapıtların ödüllendirme yoluyla sanatçılara yeni maddi olanaklar tanınması Yurt Gezisi'nin çok kapsamlı, iyi düşünülmüş bir organizasyon ve yeni özgün, milli değerleri ortaya çıkaran bir uygulama olduğunu göstermektedir.

“Yıllardır İstanbul'un muhtelif köşelerini işleyen ressamların, mevzularında tükenme alameti ve bir yorgunluk hali belirmektedir. Eserlerinde bu güzel şehrimize ait yeni renkler, yeni çizgiler artık görünmüyordu. Bu eserlerde ilk defa olarak, bütün memleket en uzak köşeleriyle, dağlarıyla, ovalarıyla, renkleri ve havasıyla, tipleri ve kostümleriyle, tarihi, adetleri, görenekleriyle yaşıyordu. Sergiye girenler, gerçek bir sanat havası içinde kendilerini buluyorlar, yaşadıkları muhiti görüyorlar, eserlere candan bağlılık gösteriyorlardı. Mesela Van 'da Kuyubaşı'nın gelini Hanife, Van kalesi, Muğla'da süngerci Kaptan, Bodrum'da deveçiler, Ardahan Köprüsü, Kars parkı, ...Zonguldak elektrik fabrikası, Karabük fabrikaları gibi eserler yalnız sanat bakımından değil, tarih, coğrafya, etnoğrafya ve yurt ekonomisi bakımından da çok önemlidirler.”²

Yurt Gezileri Müstakillerin ve özellikle D grubunun Batı'dan getirdikleri anlayışa yöresel, özgün değerler katmış, Milli bir sanat, Türk resminde özgünlük ve kendi değerleri olan bir kişilik kazandırmıştır. Yurt Gezilerinden sonra hiçbiri başladığı noktada kalmamış bu geziye katılan her sanatçı faklı bir deneyim, etki yaşamış ve bunu sanat anlayışlarına katmıştır. Bu etki sanat anlayışlarına ulusal kökenli bir sanat karakteri kazandırmalarında dolaylı ya da dolaysız olarak etki etmiştir.

¹ Berk, İ., 1998: 213

² Berk, İ., 1998: 222–223

“Güzel Sanatlar Birliği'nden eski sanatçılar için Yurt Gezileri, yarım yüzyıla yaklaşan ustalıklarım gösterme olanağı buldukları görkemli bir final gibiydi. Müstakiller yıllardır Türk resmine sessiz sedasız hizmet etmenin ödülünü Yurt Gezileriyle aldılar. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamehi ustalıklı yapıtlarıyla gezilerin sanatsal eksenini oluştururken, Mahmut Cuda ve Cevat Dereli için geziler sanatlarında zirveye ulaşmak için bir yol oldu. Bağımsız sanatçılardan başta Hamit Görele, Malik Aksel, Turgut Zaim, A. Hakkı Anlı, Abidin Elderoğlu, Saim Özeren ve gençlerden Selim Turan (Resim-9), Avni Arbaş Yurt Gezileri'yle parladılar.”¹



Resim 9 Selim Turan, “Sarı kız Efsanesi”, Ahşap üzeri yağlıboya, 36 x 27,5cm

Yurt Gezisi'nden en çok etkilenen ve sanat kişiliklerini bu yönde geliştirenler arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Eşref Üren, Hamit Görele, Halil Dikmen, Şefik Bursalı, Malik Aksel, Eren Eyüboğlu sayılabilir.

¹ Berk, İ., 1998: 38

Yurt Gezisi'nden en çok etkilenen sanatçılardan olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, özellikle Çorum gezisi sanat hayatına yön veren bir etkiye sahiptir. Çorum gezisinden edindiği izlenimler ile “Köylü Teması”nı işlemiştir. Ancak bu temayı kendi özgün değerleri doğrultusunda irdeleyerek yöresel, folklorik öğelerin dışında tezyini sanatlar ve minyatür etkileri taşıdığı resimleri Yurt Gezisi ile eşsiz bir kaynağa ulaşmış ve bu doğrultuda sanatına yön vermiş ve bu anlayıştan çıkışla köylü temasını resimlerine aktarmıştır.



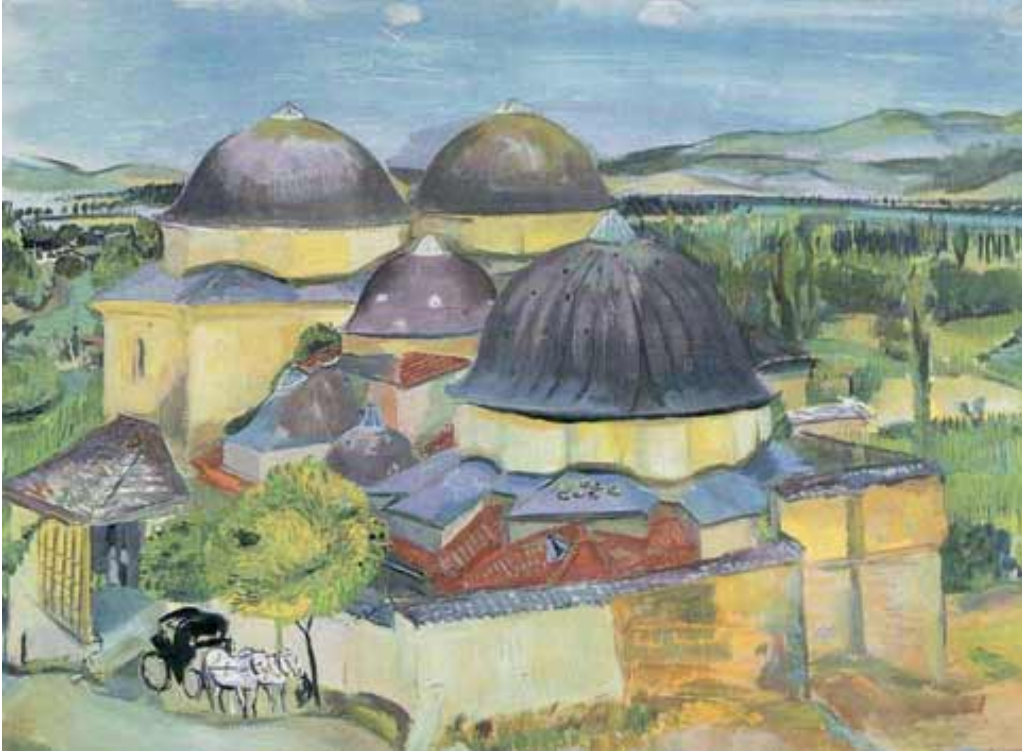
Resim 10 Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Han Kahvesi”, 1946, T.ü.y., 58 x 72cm.

Bedri Rahmi Eyüboğlu folklorik yöresel öğelere yönelişini şu sözleriyle tanımlar. “Kilimdeki nakışların doğada benzerini aramaya kalkmak, Chopin'de yağmur damlası aramaya benzer. İster damla de, ister su ister güneş de, ister ay, ister üçgen de, ister kare. Bir kilimde kaç çeşit nakış var? Bir nakış içinde kaç nakış var? Bir nakış İrili ufaklı kaç boy değiştirir? Kaç renge girer? Kaç koyuluk içinde yer alır?”¹ (Resim-10)

Birinci Yurt Gezisi'nde Antalya'ya giden Cemal Tollu, iki kez katıldığı bu gezinin etkisiyle yöresel konulara yönelerek bir dönem resimlerinde köylü temasını işlemiştir. Yöresel temalardan aldığı etkiler onun resimlerinde devam etmiş, sanat kişiliğinde önemli bir yere sahip olan Hitit, figürlerini sağlam desen yapısı, kübist konstrüktivist anlayışıyla birleştirmiştir.

¹ Berk, N. – Özsezgin, 1983: 66

İkinci Yurt Gezi'sinde gittiği Sinop'un etkilerinin daha sonra yöresel olarak resimlerine yansıdığı Cevat Dereli'nin sanatında gözlemlenir. Doğa görünümünü, Anadolu'yu, köylü temasını, büyük boyutlu düzenlemeleriyle ele alır. Köylü teması ve Anadolu doğası dışında İstanbul'a da bağlı bir sanatçı olan Cevat Dereli konularını yöresel bir duyarlılıkla işlerken bu duyarlılığına lirik bir hava da katar. "Meyve Toplayanlar", "Harman" gibi resimleri onun sanat kişiliği hakkında ipuçları verir. *"Ürgüp'te Bağbozumu", "Harman" gibi bu büyük boyutlu kompozisyonlarda kendine özgü bir üslup geliştirme yoluna girmiştir. Stilizasyon ve bazı folklorik unsurlar bu yeni üslubunun belirgin özellikleriydi. Cevat Dereli bu oldukça dekoratif, duvar resmi esprisinde de kalmayacak, üslubunu yenileme yolunda yeni aşamalar katedecektir.*"¹



Resim 11 Eren Eyüboğlu, "Bursa Kaplıcaları", 1945, K.ü.y, 48x65 cm

Açık hava görünümünün ressamı olan izlenimci bir duyarlılıkla konularını ele alan Eşref Üren, bozkıra bağlı bir sanatçı olarak nitelendirilebilir. Anadolu doğasını, görünümünü işlediği resimlerinde bir çeşit yöreselci olan sanatçının bu anlayışında Yurt Gezileri'nin de önemli bir etkisi vardır. Dolaylı olsa da köylü temasını çalışan sanatçılar arasında değerlendirilebilir.

¹ Berk, İ., 1998: 117

Eren Eyüboğlu (Resim-11), Anadolu'yu, köy doğasını ve köy insanını resimlerinde işlemiştir. Ancak yöresel etkilerin ve köylü temasının sürekli olarak sanat yaşamında devam etmediği gözlemlenir. Plastik değerleri temel alan desen-biçim ilişkisine önem veren bir anlayışla figürlerine anıtsal nitelikler de kazandıran bir yaklaşımı vardır.

Yerel yöresel anlayışın ve köylü temasının güçlü temsilcilerinden biri olan Malik Aksel köylü temasına özellikle Yurt Gezisi ile belirgin bir şekilde yönelmiştir. Yurt Gezisi'nden önce İstanbul'u, gündelik yaşamını işleyen sanatçı, Yurt Gezisi ile bu anlayışına farklı değerler, temalar katmıştır. Ahmet Muhip Dıranas Yurt Gezileri'ne katılan Malik Aksel'in resimleriyle ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Hiçbir teşekküle bağlı olmayan Malik Aksel, tablolarına en fazla insan koyanlardan biridir. Kuvvetli tarafı eserlerindeki lokaldir. Bu lokalde İslami bir hususiyet gösterir gibidir. Sivas'a gitmiştir. On bir tuvalle dönmüştür. Bu tuvalerde de aynı hususiyetler ve aynı Malik Aksel vardır. Sadece manzaraların kendileri değişmişlerdir. Sivaslı kız eski portrelerindeki aynı marazi yüzü taşır. Kırık dökük gibi duran bir desen, bu eserlere düşünülmüş ihmalin zarıflığını verir. Malik hüznü karakterini muhafaza etmektedir.”¹

Yurt Gezileri'nin etkileri Avni Arbaş'ın sonraki dönem resimlerine yansımış resimlerinde köylülerin yaşadığı sıkıntıları, yoksulluk gibi konuları toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla işlemiştir. *“Anadolu gezileri sırasında yaptığı resimlerin hemen tümü kaybolmuştur. Ama elimizdeki tek örnek bile bu görüşünün somut kanıtıdır. Avni Arbaş, Doğu Anadolu'da gördüğü yoksulluğun resmini yıllar sonra Bizim Köy dizisiyle Paris'te gerçekleştirmiştir. Avni Arbaş'ın Siirt resimleri bulunamamıştır.”²*

Nurullah Berk de Yurt Gezisi'nin etkileri geçici olup, resim anlayışına geleneksel, yöresel etkiler belli bir dönem girmiş, sonra kübist konstrüktivist anlayışta devam etmiştir. Ancak Yurt Gezisi'nin Berk'in kübist konstrüktivist anlayışına yeni değerler kattığı söylenebilir.

Nurullah Berk'in Yurt Gezisi'nde yaptığı resimlerle ilgili olarak; *“Sanatçının Amasya ve Tekirdağ resimlerinin de nerede olduğunu bilmiyoruz. Nurullah Berk'ten söz edilirken genelde onun kübizm, konstrüktivizm gibi akımları Türkiye'ye getirmiş olduğu belirtilir. ...Arı, duru biçime verdiği önemi azaltmadan, düz, berrak renklerden vazgeçmeden kendine*

¹ Berk, İ., 1998: 218

² Berk, İ., 1998: 90

özgü bir gerçekçilikle ilerlemek... Atölyede çizilmiş çıplaklardan ya da kuramsal natürmortlardan sonra oda içinde, masa başında, gergef önünde, ütü, nakış, dikiş gibi bir işle uğraşır görünen, uyuklar gibi duran kadınlar, düşünceli erkekler, baloncular, çömlekçiler başlıca konulan olur. ...doğanın ve insanın değil, salt eğri ve düz çizgilerin düzenli (rythmique) ilişkileri yaşar, yaşama hakkı bulur.”¹

Kompozisyonlarında, devingenliğin, keskin konturların hâkim olduğu ve bu kurgu içine figürlerini yerleştiren Çelebi, hareketliği ve bu hareketlilik içindeki ritmik dengeyi yeniden kurmuştur. Ele aldığı konuda durağanlığa pek yer vermeyen bir anlayışı vardır. Yurt Gezisi’lerinde yaptığı Sinop manzaralarıyla 1.’lik, Toros Dağlarında yaptığı peyzajla 2. ödülünü kazanan Ali Avni Çelebi, Yurt Gezisi ’nden önemli ölçüde etkilenen ve resim anlayışına farklı etkiler kazandıran sanatçılardandır. Yurt Gezileri’nden en çok etkilenen ve resim anlayışında derin etkiler bırakan ve bu anlayış doğrultusunda yoluna devam eden Turgut Zaim, Yurt Gezisi’nden edindiği gözlemlerle, topladığı malzemelerle Orta Anadolu insanını, Avşarları, Yörük kızlarını resimlerinde minyatür etkilerini taşıyan bir anlayışla işlemiştir. Anadolu’ya, köylü temasına yönelişini bu konuya neden yöneldiğini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“...Keşfedilemeyen bir sır peşinde koşan, zaman zaman yine okulun kalplaşmış sistemine dönen kararsız bir öğrenciydim... Boş zamanlarımda İstanbul’un çeşitli yerlerinden küçük çapta poşat resimleri yapardım. Manzara’dan daha çok mimarî üzerinde dururdum. Topkapı Sarayı’nın en inatçı müdavimlerindendim... 1932 yılına gelmiştik. Yeni bir bocalama devresinden sonra Ankara’ya yerleştim. Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Paris’ten dönen arkadaşlar ise, yeni Avrupa ekollerinin ithalâtını yapıp, bunların peykleri olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı. Bunların hiçbiri benim için inandırıcı olmuyordu. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konuların üzerinde ısrarla durdum. Bozkırların dilini sezmeye uğraştım. Onunla kısa zamanda içli-dışlı oldum. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum.”²(Resim-12)

¹ Berk, İ., 1998: 96

² Tansuğ, 1976: 26–28



Resim 12 Turgut Zaim, “*Hamur Açan Kadın*”, T.ü.y, 71 x 90cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Halkevleri ile Anadolu’ya açılan sanatçılar için Anadolu, folklorik öğeler, köylü teması ile ilgili çekici bir konu olmuş ve bu konu resim sanatına Yurt Gezisi kapsamında girmiştir. Köylü temasının Türk resim sanatına girmesini sağlayan Yurt Gezisi ile bu temanın içeriğini oluşturan köylü figürleri, köy manzaraları, folklorik öğeler (kilimler, motifler, heybeler, çoraplar) arabesk desenler, yöresel – yerel anlayış, sanatçıların ve grupların konuları aralarına girmiştir. Yurt Gezisi ile asıl çıkışını bulan, köylü teması daha önceden Kurtuluş Savaşı resimlerinde ve İnkılâp Sergileri’ndeki eserlerde yer almıştır. Ancak halka, köylere gidilip birebir çalışılma imkânı, uzun bir süreçte ve birçok sanatçıyla Yurt Gezisi kapsamında gerçekleşmiştir. Kurtuluş Savaşı resimlerinde daha çok köylü teması kapsamında köylü kadın figürleri bulunmaktaydı. Mermi taşıyan, Anadolu kadınının mücadelesini anlatan figürleriydi bunlar. Ancak köylere ya da Anadolu doğasında çalışılmış değildi. Yurt Gezileri kapsamında altı yıllık süreç içinde üretilen 675 resmin çoğunluğu köylü temasından oluşmaktaydı. Anadolu’yu köylüleri, köy manzaralarını, yöresel olarak yerel kıyafetler içinde mutlu, neşeli bir şekilde şiirsel bir dille işlemişler, köy insanının, Anadolu halkının sorunları, üzüntüleri, sıkıntıları bu resimler içine girmemiştir. Ancak daha sonra köylü teması 1940’larda Yeniler ile başlayacak ve 1960–1970’li yıllarda Türk resim sanatının konuları arasında etkin bir

şekilde yerini alacak olan toplumsal gerçekçilik içinde, gruplar ve bireysel çıkışlarda köyden kente göç, yoksulluk, işsizlik olarak daha farklı bir bakış ile işlenecektir.

Gruplara, sanatçılara, ortaya çıkan yeni konulara, köylü temasına ve gelecekteki kuşaklara etki etmiş olan Yurt Gezisi kapsamında verilen 675 eser yoğun bir çalışma sürecini ve altı yıllık bir zaman dilimini kapsamıştır. Ancak altıncı ve son sergiden sonra 1944 yılında Konya'ya götürülen ve gerekli tedbirlerin alınmaması, düzenlemelerin yapılmaması, ihmalkârlık sonucu birçoğu kayıp olan çalışmaların tümünün incelenebilme olanağı olsaydı Türk resmine etkileri daha farklı olurdu. Yurt Gezileri'nin etkileri, kapsamı daha iyi kavranabilirdi. Sanat – sanatçı – devlet açısından kapsamlı ve birçok açıdan düşünülmüş olan büyük bir organizasyonun birçok eserin kaybı ile sonuçlanması üzücü bir durum ve Türk resmi için büyük bir kayıptır.

Yurt Gezisi, Türk resim sanatı tarihinde yapılan en büyük girişimlerden biri olmuş ve daha sonraki yıllarda tekrarı gerçekleşmemiştir. Ancak 1955'te “Vilayet Tabloları Sergisi” adıyla düşünülen bir proje gerçekleştirilmiş fakat “*komuya, politik ve sanat-dışı değerlendirme ölçütlerinin karıştırılması nedeniyle*”¹ uygulamaya geçirilmemiştir.

1940'lı yılların içinde gerçekleşen siyasal-sosyal-ekonomik oluşumlar içinde çok partili döneme geçilmesi, devletin tekelinde olan Yurt Gezisi'ni etkilemiş ve bu etkinliğin sonlanmasına neden olmuştur. Türk resmi için öneli gelişmeleri, yeni eğilimleri başlangıcını oluşturan, Yurt Gezisi ile bu oluşumların içinde köylü teması da girmiştir. Yurt Gezisi'nden sonra da birçok sanatçı tarafından benimsenecek olan bu tema farklı eğilimlerin içinde de yer alarak gelişim gösterecek ve günümüze gelen eğilimlerin içinde yerini alacaktır.

¹ Özsezgin,1998: 43 – 45

6. GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE “KÖYLÜ TEMASI”NIN YERİ

6.1 TÜRK RESİM SANATINDA 1940–1970 YILLARI ARASI GELİŞMELER VE SANAT TARTIŞMALARI

Toplumların gelişim aşamaları incelendiğinde, her toplumun diğer toplumların etkisinde kaldığı, kültür alışverişinde bulunduğu görülecektir. Bu etkileşimler sanatı da etkilemiştir. Bu süreç içinde her toplumun kendi değerlerini, kültürlerini ve bu doğrultuda kendi ulusal karakterini oluşturduğu söylenebilir. Bu etkileşim süreci sanat açısından ele alındığında, Türkiye'nin jeopolitik konumu doğu ve batı medeniyetlerine yüzyıllar boyu köprü konumunda olmuş ve bu durum siyasi-sosyal-ekonomik alanda olduğu gibi sanatta da etkilerini göstermiştir. Batıya yönelik Türk resim sanatının gelişim aşamalarına bakıldığında 18. yüzyılın sonlarından itibaren batıya yönelik ilişkiler artmış, her alanda olduğu gibi sanat alanında da batıdaki gelişmeler takip edilmeye başlanmış ve bu doğrultuda minyatür yerini batı anlayışındaki resim sanatına bırakmıştır.

Cumhuriyet dönemiyle yoğunlaşan bu etkileşimlere geniş bir perspektiften bakmak, bu olgunun toplumsal-kültürel ilişkiler içinde etkilerini değerlendirmek gerekir.

1910 kuşağı akademik izlenimciliği savunmuşlardır. Ayrıca İstanbul'un coğrafi özellikleri de izlenimci anlayışa uygun bol güneşli zengin bir konu repertuarına sahip olmuştur.

“Türk resminde yenileşme ve modernleşme akımlarının başlangıcı, genellikle 1933'te kurulan “D” Grubu'na bağlanır. Burada yenileşme akımlarının, yirminci yüzyıl başlarında etkisini duyuran ve geleneklere karşı çıkan sanat anlayışlarıyla ilgili olduğu bir gerçektir.”¹

Batı'dan getirilen teknik ve anlayışa karşı çıkmayan ancak Batı'daki sanatın ulusal, yerel değerlerimize uymayıp kendi milli-ulusal sanatımızı yaratmada yeterli olmayan görüşündeki “Yeniler” sonradan gelen oluşumlara, gruplara kaynaklık etmiş ve Türk resim sanatının Batı sanatı etkisindeki görüşüne alternatif bir seçenek oluşturmuştur.

¹ Özsezgin, 1982: 86

1940'lı yıllar resim sanatı için önemli gelişmelerin başlangıcını oluşturan Türk resminin arayışlar içinde olduğu yıllardır. 1940'lara kadar izlenimci görüşün etkilerinin sürdüğü akademik ağırlıklı bir anlayışın devam ettiği, leke ve renkçi anlayışa karşı biçimci ve inşacı bir anlayışı, Batı'yla sınırlı ilişkilere karşı Batı'daki biçimciliği, sanat akımlarının üslup ve tekniklerinin yolundan izlenmesi görüşünde olan Müstakiller ve özellikle D grubu Türkiye'deki sanat anlayışının bu yönde gelişmesini istiyordular.

1940'lı yıllarda yöresel sanat Yurt Gezileri ve ulusallık kavramı sanat gündemindeki konulardı. *“O dönemin basınındaki sanat tartışmaları gözden geçirilirse, Batı etkileri karşısında yöresel içerikli resimlere daha anlayışla yaklaşıldığı görülecektir. Soyut biçimlere sonradan “mahalli renk” katarak “milli” bir sanat yapılamayacağını (H. Z. Ülken) savunan görüşlerin yanında, memleketin toprağını, havasını, renklerini, maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olan bir sanatın mutlaka anlaşılacağını ve sevileceğini (B. Belge), Batı'ya çevrilmiş gözlerin tekrar yurda çevrilmesi gerektiğini (S. K. Yetkin) öne süren görüşlere de rastlanmaktadır. Bu ve benzeri görüşler, resimde Anadolu'ya ilişkin görüntü ve motiflerin, çağdaş bir anlayışla ele alınmasında, sanatımızın gelişmesi ve anlaşılması açısından yarar bulan görüşlerdir. Burada Anadolu'nun insanı, gelenekleri, yaşamı ve peyzajıyla, Türk resmine tükenmez bir konu oluşturabileceği gerçeğinden hareketle yöresel bir sanatın savunulduğu, ancak kimi zaman da salt konuyu yöresellik bilinciyle ele almanın yeterli olamayacağı yolundaki görüşlere rastlandığı dikkati çekiyor.”¹*

Ulusallık-yöresellik kavramının gündeme oturduğu ve ön görülen görüşler içinde Anadolu'ya, halka yönelip kendi kültürümüzün, değerlerimizin yansıtılmasının gerekli olacağı düşüncesi “Köylü Teması”nın da bu yönelişler içinde ele alınıp gelişmesine olanak sağlamıştır.

“Gerçekte XIX. yüzyıldan bu yana Türk toplum yapısı büyük ve şaşırtıcı değişmeler içindedir. Doğu ve batı kültürlerinin kavşağı olan Türkiye'de yüz elli yıldan beri batı düşüncesinin benimsenmiş olmasına karşın, doğu felsefesinin duyarlılığının izleri halâ canlılığını sürdürmekte, Türk sanatının her çağına hâkim olan açıklık, ölçülü olma, sadelik ve akılcılık, çağdaş resimde de görülmeye başlıyor.”²

¹ Kaya Özsezgin, (1985): “Sanat Üzerine (Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri)”, *Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara

² Devrim Erbil – Yeşim Karatay, (1974): *Akademi Mimarlık ve Sanat*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Sayı:8, İstanbul: s. 72

Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana Batı düşüncesine yönelik resim anlayışında Batı'nın sanat akımları, kuramları etkili olsa da doğu felsefesinin yansımaları Türk resmindeki etkilerini sürdürmektedir. Bu etkiler ve gündemde olan konular paralelinde ulusallık-yöresellik içinde tezyinî sanatlar, folklorik, etnografik öğeler modern kavramlar içinde irdelenip sanata yansıtılmasının yaygın olduğu görüşler ile birçok sanatçının yaklaşımını, anlayışını, eğilimlerini etkilemiştir.

Batı'dan getirilen anlayışın kendi resim sanatımız içinde eritilip kavranmadan Batı'daki sanat gelişmelerinin, oluşumların yakın takip edilmesi ile, *“yöntem açısından önemli bir yanlış yapılmış, ulusal kimlik için cayılmaz (sine qua non) bir önem taşıyan resmin resimden doğması koşulu göz ardı edilerek, görsel duyarlığa değin çıkış yolları yalnızca Batı gözlemciliğine bağlanmıştır. ...”*¹

1940'larda gündeme gelen ulusal-yöresel eğilimlerin karşısında Batı'daki gelişmeleri takip eden batı modacılığı görüşü hâkimdi. Ancak XX. yy.ın getirdiği oluşumları dâhilinde Batı sanatı farklı arayışlara yönelmiştir bu yönelişler içinde Doğu sanatlarının (Afrika, Mısır, Mezopotamya, İslam sanatları gibi) ele alınıp modern özgün bir yaklaşımla değerlendirilmesi Türk sanatını da etkilemiştir. *“1940'lı yıllarda başlayan ve giderek artan bu yönelişin nedenlerinden birini "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" adlı araştırmada Batılı sanatçıların geleneksel Türk sanatlarından esinler taşıyan resimlerine bağlayan Sabahattin Eyüboğlu ve Şevket İbşiroğlu "Cumhuriyet devrinde Avrupa'yla temaslarımız sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris'ten yeni temayülleri, yani bizim eski nakışlarımızı getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktır.”*² Görüşüyle bu oluşumu ve yönelişi desteklemekte ve kültürel öğelerimizin önemini vurgulamaktadırlar. Ayrıca *“... Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyormuş. Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, herşeyi hendesileştiren kilim motiflerine, kelimelerin manâlarından sıyrılıp ruhanî bir nakış haline gelen eski yazılırimıza ne kadar yakın görünüyordu...”*³ düşüncesiyle, geleneksel ve kültürel açıdan zengin bir ulus

¹ Ergüven, 1992: 23

² Hüseyin Elmas, (Çevrimiçi): Resim Sanatımızda Ulusallık Arayışları, (14.04.2008), <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=46631>

³ Hüseyin Elmas, (Çevrimiçi): Resim Sanatımızda Ulusallık Arayışları, (14.04.2008), <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=46631>

olduğumuz ve sanat alanında folklorik öğelerin, tezyini sanatların zengin bir kaynak teşkil ettiği görüşü egemen olmaktadır. 1940'lardan önce ulusallık kavramı yüzeysel olarak kalmış, derinlemesine ele alınmamıştır. Ancak Şişli Atölyesi'ndeki Savaş temalı milli bilinci, milli iradeyi uyandıracak resimler Türk resminde ulusallık kavramının ön safhası olarak görülebilir.

1930'lu yıllarda yapılan atılımlarda etkili olan halkçılık politikası milli kültür ideolojisi kendi insanımızı ve yaşamımızı yansıtmaya yolunda olmuştur. Bu yaklaşımlar ve görüşler doğrultusunda köylü teması Türk resmine girmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle kültür ve sanat alanında kendi içine dönük bir politika izleyen Türkiye'de Yurt Gezileri programı sanatçıları Anadolu'ya köylü temasına, yöre yaşamına yönlendirmiştir. 1939'da açılan Devlet Sergileri Yurt Gezileri'ndeki eğilimleri pekiştirmiş, yöresel ağırlıklı resimler, özellikle 1940-1950'li yıllardaki gelişmeler paralelinde sanatçıları geleneksel sanatlara, köylü temasına yönlendirecek ve bu eğilimlerin ulusallık içinde özgün çağdaş sanat yaratmak kapsamında ele alınmasını sağlayacaktır.

Yöresellik içerik ile ilgili iken, ulusallık bir ulusun kültürü, kültür mirası içinde kendi biçim değerlerini ortaya koyması anlayışıdır. *“İsmail Tunalı'nın da “Denemeler” isimli çalışmasında belirttiği gibi yöresellik ile ulusallığı karıştırmamak gerekir. Bununla beraber ulusallık adına evrensellik gözardı edilmemelidir. Evrensellik adına da ulusallık unutulmamalıdır. Her ikisinin beraber yürütülmesi doğru gibi görülmektedir.”*¹Yöresel bir motif, folklorik öğeler, köylü teması ulusallık içinde ancak, sanatçının yorumuyla özgünlüğüyle ele alınmasıyla ulusal-yöresel olur.

1940 yılında gündeme gelemeye başlayan ulusallık kavramı sanatçılar tarafından kabul görmeye başlamıştır. 1940'larda kurulan Yeniler Grubu ulusallığın başlangıcını oluşturmuşken ancak daha çok yöresel çizgide kalmışlardır. Ulusallık tartışmalarının 1940'lı yılların sonuna doğru daha baskın hale geldiği dönemde ulusallığı savunan On'lar Grubu da bu oluşum süreci içinde yerini alır. 1950'lere doğru sanatta ulusallık tartışmaları daha da artacak başlangıçta bu görüşe karşı olan birçok sanatçı kendi ulusal değerleri içinde yer alan minyatüre, motiflere, folklorik öğelere kendi eğilimleri doğrultusunda biçim vererek resimlerine ulusal değerler katacaklardır. Hatta D Grubu'ndan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve Abidin Dino bu eğilim içinde yer alır. Yurt Gezileri'nden yöresel

¹ Elmas, Hüseyin (Çevrimiçi): Resim Sanatımızda Ulusallık Arayışları, (14.04.2008), <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=466318>

motiflerden kilimlerden aldıkları izlenimleri ulusallık anlayışında ele alıp doğru süslemeciliği ve arabeskinini alarak modern çağdaş oluşumlara giderler.

1950’lerde Batı’daki gelişmeler içinde soyut resim anlayışına yönelik olarak doğu–batı kavramlarının birleştiği geleneksel sanat ürünlerinin, kültür öğelerinin modern sanat sürecinde özgün karakterler oluşturduğu anlaşıldıkça halk sanatları, kilimler, motifler, heybeler, çoraplar, tezyini sanatlar, minyatür değer kazanmış ulusallık-yöresellik kavramları doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır. Bu yorumlama halk sanatlarına yönelik dolaylı olsa da köylü temasını da içine almaktadır. Bu noktada da köylü temasını işleyen eğilimler içine, soyut modern sanat, çağdaş özgün yorumlarda girmektedir.

1950’li yıllarda Türk resminin fark gelişmelere yöneldiği, 1940’larda başlayan ulusallık ve yöresellik oluşumları dışında geometrik basitleştirme yalınlaşma gibi çağdaş eğilimlerin de etkili olduğu evrensellik anlayışı da gözlemlenmektedir.

İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra 1950’lere rastlayan bu yıllarda dünya çapında da önemli gelişmeler olmuş sanat merkezi Paris’ten New York’a doğru kaymaya başlamıştır. Bu süreç içinde Türkiye’nin de Batı ile arasındaki ilişkilerin güçlendiği sanatsal-kültürel etkileşim süreci içinde Amerikan etkisinin yaygınlaştığı bir dönemdir. Bir yanda Avrupa’da gelişen sanat akımları bir yanda da Türkiye’de yeni siyasi-ekonomik-sosyal alanda yeni oluşumların olduğu yıllarda sanat hayatı değişmeye başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeler içinde sanat eğitiminin yönlendirici etkisinin akademi dışındaki kurumlara doğru genişlemesi, dönemin liberalleşme ve özelleşme eğilimlerinin sanat hayatına yansması, sanatçıları bireysel çabalara yönlendirmiştir.

1950–1960 arası, Türkiye’de çok partili döneme geçilmiş, sanayileşme artmış, ekonomi – sanayi arasındaki ilişkinin güçlenmesi kentleşme olgusu, köyden kente göçler, nüfus patlaması gibi toplumsal olaylar içinde kültürel-sosyal farklılıklar ve bu oluşumların getirdiği toplumsal bunalımlar, sanatın vizyonuna ilişkin kriterleri yeni arayışlar ve gruplandırmaların içine sokmuştur. Siyasal – sosyal – ekonomik hayattaki bu değişimlerin demokratik ve liberallik kavramları içinde sanat ortamında etkili olduğu bir döneme girilmiştir. 1940’lı yılların sonuna doğru gelişme gösteren galericilik alanında 1950’lerde

önemli gelişmeler olmuştur. Bu önemli gelişmelerden birisi de İstanbul'da Maya Galerisi'nin, yine aynı dönemde Oygur Galerisi'nin ve Ankara'da Helikon'un açılışıdır.

“Türkiye'deki resim anlayışları, genel anlamda kübist biçimlendirme yöntemlerine ve çığrenkçi (fauve) görüşe yakın bir yol izlemekteydi. Büyük bir bölümü, Akademi'deki reform sonucunda, resim bölümü şefliğine dışardan getirilerek atanan L. Lévy atölyesinin yetiştirdiği ve 1940'lı yıllarda Fransa'ya giderek orada uzun yıllar kalan sanatçıların oluşturduğu grup, o yıllarda bağımsız sanatçılık kavramına yatkın kişilikleri temsil ediyorlardı. Türkiye'de de bu doğrultuda bir eğilim 1950'li yıllarda 1960'lara doğru belirginleşen bir tutum halinde kendini gösterir. O kadar açık olmamakla birlikte, bu tutumun yöresellik çizgisinde ağırlık taşıyan bir uzantısı, Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü çevresinde öbeklenen sanatçı gruplarında da etkisini duyurabilmiştir.”¹

1960'lı yıllarda ele alınan toplumsal gerçekçilik 1940'lardaki anlayıştan farklı bir şekilde kurgulanmış içinde ulusal-yöresel değerleri barındıran ve bu değerler içinde sanatçının gerçekliğin altındaki düşünceyi irdeleyip özgün, çağdaş bir yaratı süreci içine giren bir anlayış olarak gelişmiştir. Yeniler grubu daha çok yöresel çizgide kalıp geleneksel formlara başvuran, günlük yaşamdaki insanları, şehrin görüntüsünü işlemişler, ancak Yurt Gezilerine göre halkın sorunlarına, topluma eğilen bir görüşte gitmişlerdir. Yeni Dal grubu (1959–1961), 1960 – 1971 yıllarındaki askeri darbenin etkileri sanatçıların toplumsal gerçekçi konulara ve bu konunun içinde yerel temalara, köylü temasına yönelmelerini ve bunların altında ulusallık kavramlarıyla, Türk resmine özgü kimlik kazandırma misyonunu da yükledikleri söylenebilir.

1950'lere kadar Türk resminin geldiği aşamalara bakılırsa, Şeker Ahmet Paşa ve Çallı kuşağının izlenimciliğini, Müstakiller'in ve D Grubu'nun kübist-konstruktivist anlayışı izlemiştir. Yurt Gezisi ile yöresel eğilimlerin Türk sanatına girdiği ve 1940'lı yıllarda toplumsal gerçekçiliğin, ulusal – yöresel sanat anlayışının oluşum sürecinin başladığı gözlenir.

“ Müstakiller'in bir tür ekspresyonizm, empresyonizm ve kübizm sentezi ya da kargaşası (bu olaya hangi açıdan baktığına bağlı) olarak Türkiye'ye taşıdıkları akımlar ile D Grubu'nun aynı doğrultuda ancak empresyonist ve ekspresyonist özellikleri nisbeten

¹ Özsezgin, 1998: 53–56

ayıklayarak, *Müstakiller'in anlayışlarını bir tür Andre Lhote/sentetik kübizm çizgisi doğrultusunda, keskinleştirdikleri yaklaşımlar, Batı'da belli bir etki-tepki mantıksallığında gelişen akımların doğal süreçlerine özenilerek, gerçekte ve Türk sanatında varolmayan bir temel üzerine oturtulmak istenmiştir.*"¹ Bu anlayışın getirisi olarak yöreselcilik–toplumsal gerçekçilik ve bunun doğrultusunda kendi değerlerimize yönelik ile ulusallık–yöresellik resim sanatına girmiştir.

1950'lerde Dünya'da ve Türkiye'deki gelişmeler, yeni oluşumlar doğrultusunda resim sanatımıza yeni kavramlar, görüşler girmiştir. 1950'lerde bir yandan modern Batı sanatı (evrensel) görüşü diğer yanda toplumsal-yöresel anlayış (ulusal) sanat eğilimleri gündemdeydi. Evrensel değerlere bağlı olanlar resmin ortak anlatım dilini, tekniklerini kullanmak, batı sanat akımlarını yakından takip etmek görüşündeydi. Ulusal ve yerel değerlere bağlı olanlar ise; ülkenin kültür değerlerini yorumlayarak özgün çağdaş yaklaşımla ele almak görüşündeydi. Köylü temasının gelişimi içinde ikinci görüş bu temayı, daha çok ilgilendirmektedir.

Türk resim sanatının gelişim süreci içinde figüratif ağırlıklı bir anlayış sergileyen Türk resmi soyut eğilimlerin en yaygın olduğu 1950'li yıllarda bile bu özelliğini korumuştur. 1960'lı yıllarda yine figüratif eğilimlerin baskın olduğu ve figüratif anlayışın yeni oluşumlara yöneldiği ve bununla birlikte 1940'larda gündeme gelen kavramların, tartışmaların yavaş yavaş kabul edildiği bir döneme girilir.

1950–1960'larda yerellik, ulusallık tartışmaları içinde şekillenen resim anlayışı ve bunun paralelinde bu dönemde sanayileşme sürecinin etkileri, kentleşme olgusu, kent nüfusunda artış, köyden kente göç, köy-kent kültür farklılıkları gibi toplumsal sorunlar figüratif resmin yeniden ele alınıp yorumlanmasında etkili olmuştur.

Özellikle 1960'larda sanat ortamı, sanat piyasası değişmeye başlamış, amatör-profesyonel sanatçıların sayısı artmış, devletin sanatı ve sanatçıyı koruyucu rolü, başka kurumlara ve oluşumlara yayılmıştır. 1960–1970'lerde başlayan ve günümüzde de geçerli olan ekol kavramı yerini bireysel çıkışlara bırakmıştır.

¹ Kemal İskender (1992): "Resim Sanatımızda Artılar ve Eksiler", *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 167, s. 17

1960'lı yıllarda Türk resim sanatında naif (safyürek) resim anlayışı gündeme gelmiştir. Naif resim saf içten bir anlatım, yapmacıksız doğal, samimi bir ifade şekli olarak nitelendirilebilir.

“Naif sözcüğü doğal, yapmacıksız safyürek anlamına gelir. Avrupa’da naif resmin ortaya çıkışı XIX. yüzyıl sonlarına rastlar. Öncülüğünü Henri Rousseau yapar. Jules Lefranc, Gaston Ghaissac, Bombois, İvan Generalic, Rabuzin v.s. onu izleyen naif ressamardan bazıları. Bizde ise naif ressamlar 1980’li yıllarda daha çok seslerini duyurmaya başladılar. Türkiye’de saf bir içtenliğin, insan yüreğinin sadeliğinin ürünü olan naif resmin varlığından 1960 öncesinden söz etmek olası değildi. Naif olarak nitelenen sanatçılar arasında İhsan Cemal Karaburçak, Oya Katoğlu, Fahir Aksoy, Fatma Eye, Galip Onat, M. Ali Resimoğlu ilk aklımıza gelen isimlerden bazıları.”¹

“Naif için Larousse der ki : «Zorlanmadan meydana gelen konudur. Düşünülmüş, tasarlanmış olanın karşıtıdır. Kaynağı salt duygudur. Aranılmadan bulunandır.»²

Naif resim anlayışı Henri Rousseau ile dünyada tanınır. Türkiye’de 1960’lı yıllarda gündeme gelen ve 1980’li yıllarda Türk resim sanatına oturmuştur. Akım ya da ekol olmayan, anlatımında içten, doğal, yapmacıksız bir anlayışla ifade edilen, resimlerin mesaj iletme zorunluluğu olmayan naif resim anlayışında yaşadıkları ülkenin görünümelerini yansıttılar. Ele aldıkları konularla köylü temasının kapsamına giren naif resim anlayışının yöresellik-ulusallık kavramlarıyla da yakından ilişkisi bulunmaktadır.

“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.”³

1970’li yıllarda Türkiye’de toplumsal gerçekçilik asıl yerini bulmaya başlar. 1940’lara göre farklı bir anlayışla ele alınır. Amaç gerçekliğin içindeki sanatçının yorumu ile toplumun yansıtılmasıdır.

¹ Ayla Ersoy (1991): Naif Bir Ressam: Bayram Gümüş, *Sanat Çevresi*, Mayıs 1991 Sayı 151 s.44-45

² Berk N., – Özsezgin, 1983: 108

³ Berksoy, 1998: 128

“70’li yıllar Marksist-Leninist sanat estetiğinin, eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın iyiden iyiye tartışıldığı, teorik boyutlarının incelendiği bir dönem olmuştur. Söz konusu sanatçılar zamanla politik yorumun plastik değerlerin önüne geçmediği, izleyiciye bir şeyleri “deklare” etmek yerine ona yansıtılan konu hakkında kendi düşüncesini oluşturması için alan bırakan, yeni bir sanat anlayışına yönelmişlerdir.”¹

1970’li yıllardaki figüratif eğilimlerin ortaya çıkmasında akademideki hocalardan özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal’ın verdiği eğitim etkili olmuş toplumsal ve eleştirel gerçekçi anlayış bu hocaların atölyelerinden çıkan ressamlar tarafından benimsenmiştir.

1970’li yıllarda ulusallık kavramının uzantısı olarak devam eden toplumsal gerçekçilik anlayışı sanatçıları insana, topluma yönlendirmiş ve bu yönlendiriş içinde özgünleşme, bireysel arayışlar da etkili olmuştur. Bunun yanı sıra sanatın evrenselliği kavramının da devam ettiği ve bu doğrultuda Batı’daki sanat akımlarının, teknik üslup gelişmelerinin de etkili olduğu bir dönemdir.

1960’lı yıllarda galericilik sektöründeki gelişmeler, sanat eğitimi veren kurumların artması, profesyonel-amatör sanatçıların çoğalması bu yıllarda başlamış, 1970’li yıllarda bu faaliyetlerin daha da arttığı ve daha bilinçli olarak ele alındığı bir döneme girilmiştir. Grupların sanat faaliyetleri döneminden bireysel çıkışlara yönelen ve bu dönemde akademik atölye disiplini yerine sanatın teknik biçim özelliklerini, ilkelerini özümseyen bir sanatçının özgün çağdaş bir sanat yaratacağı görüşü egemen olmuştur.

“Bugün, “özgünlük” ve “yöresellik” ya da –genel anlamıyla “yerellik”, çağdaş Türk Resminin iki temel sorunudur. Zaman zaman birbirine kolayca dönüşen bu kavramlar, bize özgü resim anlayışlarının, eğilimlerinin doğmasında, gelişmesinde etken olan başlıca iki öğedir. Ne var ki, yerellik bize özgü ya da bizi anımsatan bir doğa parçasını, bir insan figürünü resime konu yapmanın ötesinde, daha insancıl, daha köklü ve daha derin ilişkileri içerir. Ancak bu tür ilişkileri içinde barındıran, soruna yüzeysel bir yaklaşımın ötesinde kalıcı boyutlar kazandıran resimlerin yerelliğinden söz edilebilir. Öz’e uygun biçimler bulmak, çevre ve insan koşullarını çağdaş gözlerle yorumlamak, kuru bir tasviriliğin tüm ötesinde,

¹ Berksoy, 1998: 130–133

kişiliği içeren, duyarlık birikimlerini gerçek sanatçıya yaraşan yaklaşımlar içinde değerlendirmek anlamı taşır bu kalıcılık.”¹

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

Türk resim sanatının kendi kişiliğini bulmaya başladığı 1940’lı yıllardaki gelişmelerle sanatçılar kendi çevresindeki kaynaklara yönelmişler ve bu kaynakları kendi anlayışları içinde yorumlamaya başladığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Daha önceki yıllarda Batı’daki sanat akımları, Türkiye’ye sanatçıların ve devletin batı resmine yönelmesi görüşü empoze edilirken, bu anlayışların Türk resminin tabanına oturtulmaması, batı takipçiliği, modacılığı bir anlayışın genel geçer olması ve bu doğrultuda yerel anlamların da, batı anlayışının Türk resminde eritilmeden eklenmesi Türk sanatının gelişimi açısından zorlu bir süreç olmuştur. 1940’larda başlayan ulusallık-yöresel sanat kavramları içinde sanatçıların kavramlara karşı yorumları özgün modern sanat yaratma arayışları içine girilmiştir. 1950’lerde batıyla ilişkilerin güçlendiği ancak batıdaki gelişmelerin, Türk sanatını, geleneksel değerlere, tezyini sanatlara yönlendirdiği gelişmelerin çağdaş bir yorumlama anlayışı ile ele alınması ulusal-evrensel sanat tartışmaları daha da artmıştır. 1960 ve 1970’lerde ulusallık-yerellik, evrensellik kavramlarının resim sanatına yerleştiği, görsel etkinliğin temelinde özgünlük ve kişisel sorunun olduğu kavranmış, Batı’daki güncel sanat gelişmelerinin takipçiliği yerine bu gelişmelerin Türk sanatına, kendi anlatım ve iletişim gücümüze yansımaları ve bu gelişmelerin kendi değerlerimiz içinde özümsemesi görüşü hâkim olmuştur.

6.2 TÜRK RESİM SANATINDA 1940–1970 YILLARI ARASINDAKİ EĞİLİMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Üslupsal eğilimleri biçimlendiren tarihsel, coğrafi, ulusal ve kişisel olgulardır. Türk resim sanatı içinde bu olgular geçerli olup tarihsel, coğrafi, ulusal ve kişisel özellikleri ne olursa olsun her üslup; *“ya biçimcilik ağırlıklı ya da içerik ve insan sorunları ağırlıklı bir anlayışı temsil eder. Ünlü sanat yazarı Herbert Read’in özellikle vurguladığı bu genellemeye*

¹ Özsezgin, 1982: 126–127

göre (The Philosophy of Modern Art), zihinsel bir yaklaşıma dayanan biçimcilik ağırlıklı anlayış ideal güzelliği ve katışıksız bir görsel hazzı üretmeyi amaçlar. Buna karşılık duygusal ifadeye dayanan içerik ve insan sorunları ağırlıklı anlayış ise, benzer duygunun iletişimini ya da bir diğer deyişle yaşanan bir duygunun paylaşılmasını öngörür.”¹

Bu görüşten yola çıkarak Türk resim sanatının içinde yer alan eğilimleri iki ana çığın altında sınıflamak gerekir. Biçimciliği esas alarak ve resim elemanlarını, estetik değerleri ekleyerek görsel hazzı plastik öğelere aktarmak; insanı, insan sorunlarını ele alarak ifadenin ve anlatımın ağırlıklı olduğu bir resim dili yaratmak şeklinde düşünülebilir. Türk sanatının gelişim aşamasına ve özellikle Cumhuriyet döneminden sonraki gelişmelere ve kattettiği yola bakıldığında; biçimcilik ağırlıklı görüşün temel çıkış noktasını teşkil ettiği tespit edilebilir. Ancak Türk resim sanatını daha geniş bir platformda ele alarak geldiği aşamaları, eğilimleri, ortaya çıkan anlayışları en genel biçimde sınıflandırmak bu sürecin değerlendirilmesi ve köylü temasının bu sürecin hangi aşamalarına ne ölçüde katıldığının bilinmesi açısından önemlidir.

1940’lardan 1970’lere ve günümüze gelen eğilimler doğrultusunda en genel çizgileriyle şu gruplar altında toplanabilir:

1. İzlenimci anlayışı devam ettirenler (Hikmet Onat, Şeref Akdik, Şefik Bursalı,...),
2. Kübist – konstrüktivist anlayışın devam ettirenler (Kocamemi, Çelebi, Cemal Tollu, Cevat Dereli...),
3. Yöresel anlayışta çalışanlar (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim,...),
4. Toplumsal gerçekçi anlayışta gidenler (Nedim Günsür, Neşet Günal,...),
5. Naif ressamlar ve naif eğilimde çalışanlar (Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy, Oya Katoğlu),
6. Soyut-nonfigüratif eğilimde çalışanlar,
7. Modern sanat alanında çalışan, fantastik gerçekçiler, (Burhan Uygur, Ergin İnan,Alâattin Aksoy...).²

¹ Kemal İskender (1991): *80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri*, Sanat Çevresi, Mart 1991 Sayı 149 s. 20

² Kaya Özsezgin’in Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı C:3 kitabındaki sınıflandırma baz olarak alınmıştır.

Bu sınıflandırmaya yönelik olarak; Türk resminin geçtiği dönemler ve aşamalar açısından katettiği yola bakıldığında; “1940’a kadar gelen sanat kuşakları özgünlüğü, genellikle Batı akımları paralelinde bir duyarlılığın Türkiye’ye aktarılması biçiminde algılanmış ve yansıtılmışlardır. Bu genellemenin dışına kayan sanatçılar da olmamış değildir. Ancak onların gerçek etkinlikleri, genç kuşaklar üzerinde uyarıcı katkıları, daha çok 1950’lerden sonra belirmiştir.”¹



Resim 13 Şefik Bursalı, “İstanbul”, T.ü.y., 40 x 60cm, Özel Koleksiyon

İzlenimci anlayışa bağlı olanlar ve 1910 kuşağının devamı olan “Güzel Sanatlar Birliği”nin sergilerine katılanlar Hikmet Onat, Ayetullah Sümer, Şefik Bursalı(Resim–13), Şeref Akdik, Naile Akıncı, Sabiha Bozcalı, Ömer Hatipoğlu, Bedia Güteryüz, Saim Niyazi Resnelioğlu, Nihat Akyunak, Vecih Bereketoğlu, Halit Doral, Cevat Erkul, Celâl Uzmen, Zahir Güvemli, Maide Aral, Ziya Keseroğlu, Nazlı ve Afife Ecevit bu grubun içine giren sanatçılardandır. Bu sanatçılar renk ve leke ağırlıklı bir eğilimle çalışmışlardır.

Renk ve lekenin hâkim olduğu anlayış yerine inşa ve biçimi tercih eden kübist-konstrüktivist akımlardan esinlenen D Grubu’ndan 1940’larda ortaya çıkmaya başlayan yöresel özgün arayışlarla bu eğilime yeni bir boyut kazandırmış sanatçılar olmuştur. D Grubu’nun getirdiği anlayışın başlıca temsilcileri olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi

¹ Özsezgin, 1982: 90

Y.G.'ne katılmış ve bu gezinin de etkisiyle biçimci ve inşacı anlayışa yöresel bir içerik de kazandırmışlardır.

Cemal Tollu'nun sanatıyla ilgili olarak, *“Kocamemi ve Çelebi'nin yaptıkları, düpedüz bir kübizm aktarması değildi; işin içinde bir “yorum” payı, bir bakış özgünlüğü de söz konusuydu. İşte bu payı ve bakış özgünlüğünü, gene onlarla aynı kuşağa mensup başka sanatçılar, Cemal Tollu, Refik Epikman, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Sabri Berkel, İlhami Demirci ve bir ölçüye kadar da Haşmet Akal daha ileri bir noktaya vardurdular. ...1930'lardan sonraki yıllara doğru titiz bir gözlemciliğin, resmin yapısal kuralların içtenlikle bağlı bir görüşün kararlı ürünleridir. “Okuyan Köylü Kadınlar”, “Küçük Balerin”, “Manisa'nın Kurtuluşu”, “Zeytin Ağacı”, “Mevleviler” ve “Çoban” bu kararlılığın zengin aşamaları olarak dikkat çekerler.”*¹

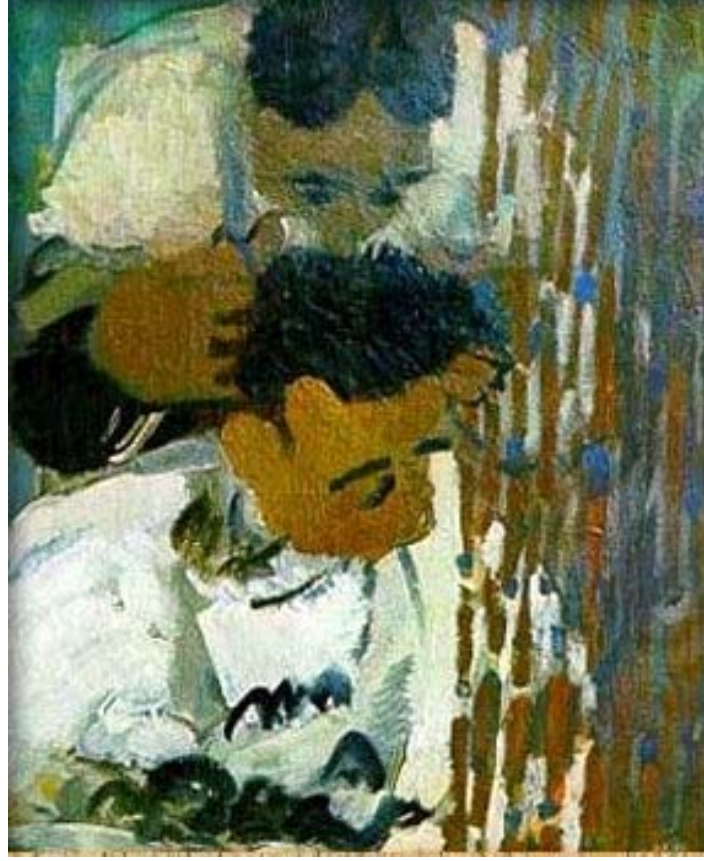
Sanatında ele aldığı kübist-konstrüktivist yaklaşımda, istikrarlı bir şekilde devam eden ve daha iyi bir boyuta taşıyan Cemal Tollu'nun ele aldığı konular zaman zaman değişmiştir. Ancak Cemal Tollu, Ankara'da Arkeoloji Müzesi'nde çalışmasının da etkisiyle, Hitit figürlerinden esinlenen ve bu figürleri kübist-konstrüktivist bir anlayışla yöreselliğe dayandırdığı yaklaşımıyla harmanlamıştır.

Nurullah Berk, ulusallık kavramı içinde yöresel-özgün arayışlara yönelmiştir. İlk yıllarında, inşacı, çizgisel renkçiliğe dayanan bir kübizm anlayışı hâkimdi. *“Nurullah Berk ile D Grubu arkadaşlarının, temalarını empresyonist eğilimlere karşıt bir yönde kompoze etmeleri, çağdaş bir deformasyon zevkiyle bu temaları nakışlamaları, kişisel üslup anlayışları ve mizaçlarının ayrımlarıyla belirlenmiştir. Bu sanatçılar arasında çok dikkate değer bir yeri olan B.Rahmi Eyüboğlu, folklorik temalara en düşkün olanıdır. N. Berk ise, Bedri Rahmi' den daha ölçülü ve disiplinli bir nakış zevki ile kompozisyonların resimsel dengesini sağlamaya çalışmış biri olarak karşımıza çıkar.”*²

Ali Avni Çelebi (Resim-14), Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, Refik Epikman, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Sabri Berkel, İlhami Demirci, Haşmet Akal biçimci-inşacı eğilimleri devam ettirmişlerdir. Y.G.'nin de etkisiyle kübist-konstrüktivist anlayışa yöresel karakterler eklemişler ve bu anlayışa Batı etkisinden sıyrılıp Türk resmine özgü değerler katmışlardır.

¹ Özsezgin, 1982: 97

² Sezer Tansuğ (1992): “Nurullah Berk'in Saygın Yeri”, Sanat Çevresi, İstanbul, Sayı: 169, s: 9



Resim 14 Ali Çelebi, “Berber”, T.ü.y, 45 x 56cm., İRHM

1940’lı yıllarda ulusallık kavramı içinde gündeme gelen yöresel eğilimler doğrultusunda köylü teması da daha derinlemesine ele alınmıştır. Ulusal-yöresel eğilimlere yönelen sanatçılar arasında Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Malik Aksel, Abidin Elderoğlu öncü kişiler arasında sayılabilir.

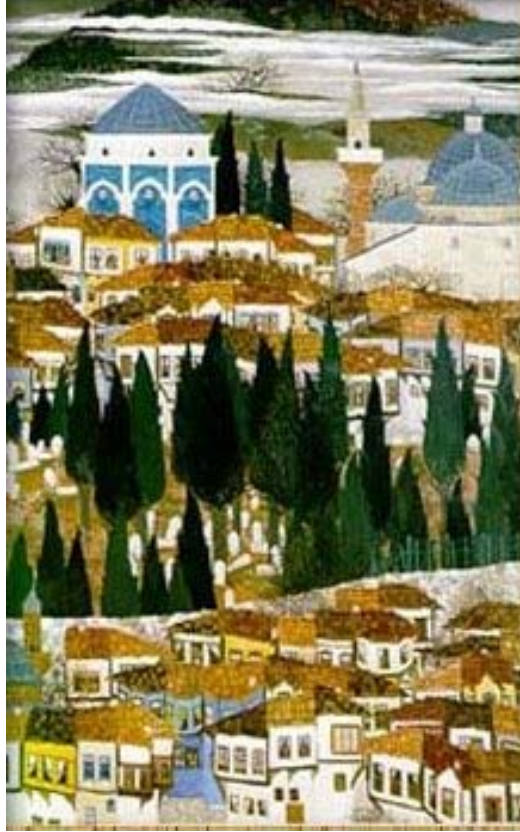
*“Nedim Günsür’ü ve genç kuşaktan Ömer Uluç ile Oya Katoğlu’nu “ulusal” kökenli resmimizin değişik açılardan sürdürücüleri olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Çizgisel yüzey duyarlılığını, geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle çağdaş doğrultuda değerlendiren Devrim Erbil’i de bu gruba katmak gerekir.”*¹ Yöresellik anlayışına daha modern yaklaşan ve yaklaşımını evrensellekle birleştiren sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar arasında yöresel anlayış doğrultusunda çalışmalarına rağmen köylü temasıyla hiçbir etkileşime girmemiş olanlar da vardır.

Ömer Uluç, geleneksel hat sanatından çıkışla çağdaş özgün bir yorumla somut izlenimleri, figüratif ağırlıklı olarak işler. Ele aldığı konularla ve yaklaşımıyla yöresel

¹ Özsezgin, 1982: 101

nitelikler taşısa da köylü temasına doğrudan etkileşime girdiği çalışmalarında rastlanmamıştır, diyebiliriz.

Oya Katoğlu, babası Turgut Zaim'in izinden giden bir çizgide geleneksel yöresel anlayışla Anadolu insanını, köylü temasını, naifliğin ötesinde özgün bir anlayışla işler. Yöresel anlayışı naif bir eğilimle işleyen bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. (Resim-15)



Resim 15 Oya Katoğlu, “Bursa’dan”, T.ü.y., 55 x 80cm., Özel koleksiyon

“Türk toplumunun geleneksel yaşama biçimleri, eski kent mimarisinin zengin görünümü içinde verilir Oya Katoğlu’nun resimlerinde. “Naif” çizgi oluşumları, gerçekçi figür biçimlerine eşlik eder. Geleneksel resim sanatımızın yüzey esprisine bağlılık ve kültür plânında çağdaş resim sorunumuzu kavrayış, onu gene de “naif”liğin ötesinde bir anlama ulaştırır. Çünkü Oya Katoğlu’nun resmi, Orta ve Doğu Avrupa naif resminden başka bir kültürel temele dayanmaktadır.”¹

Oya Katoğlu’nun, resim anlayışı şu sözleri doğrultusunda, yöresel eğilimlere yönelişi hakkında bilgi vermektedir. “Resim, çocukluğumdan buyana severek yaptığım bir iştir. Günlük

¹ Özsezgin, 1982: 104–105

yaşantımın bir parçasıdır. Nakış yapmak gibidir. Resmimde, çok sevdiğim Anadolu insanını, onun yaşantısını, folklorunu dile getirmeye çalışıyorum. Onun kültürü, sanatı, renkleri resmin etkileyen unsurlardır. Batı resmindeki primitifler de beni etkilemiştir. Fakat özüm de gönlüm de Doğudadır.”¹

İzlenimci kuşak akademik eğitimleri doğrultusunda edindikleri pratik anlayışları İstanbul manzaralarında uygulamışlardır. 1940’larda Yurt Gezisi.’nde yapılan Anadolu resimlerinde köylü teması, birçok sanatçı için özgün bir kaynak oluşturmuş, 1950’li yıllarda başlayan yöresel-özgün resim anlayışına yönelik olarak sanatçılar bu kaynaklara toplumsal gerçekçi, soyut-yöresel olarak yönelmişlerdir.

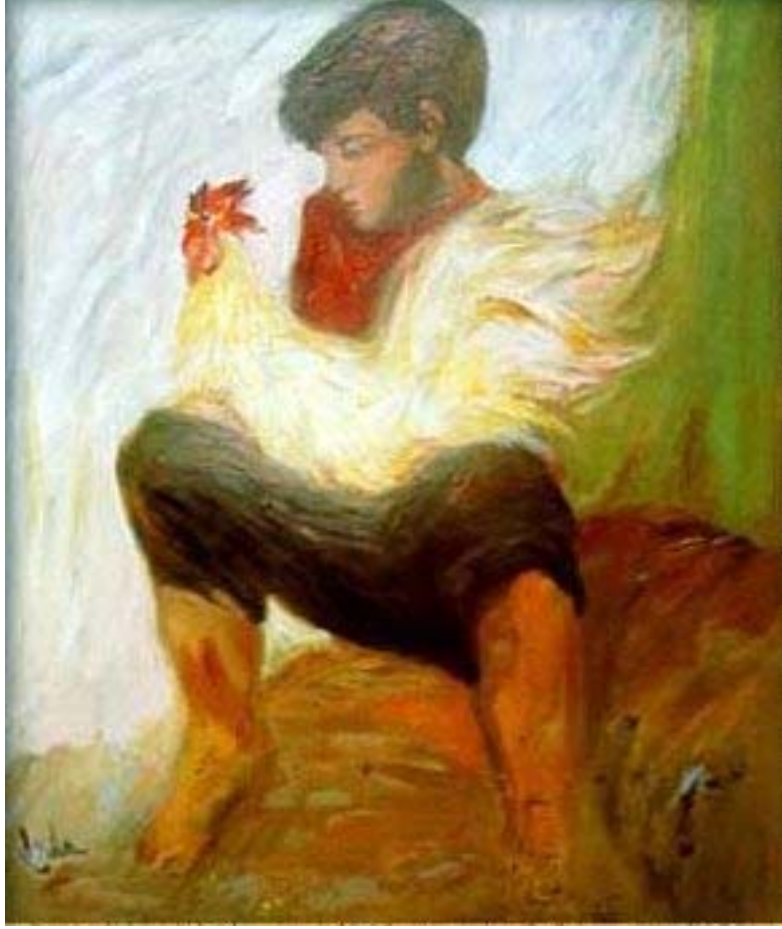
“Bir yandan bozkır görüntüsünün bodur ağaçları, kerpiç düz camlı evleri, toprak yapıları insanlarıyla birlikte lekeci ve şiirsel bir üslupla verilirken, öte yandan gerçekliğin özüne yönelen, toplumsal içeriğin kişisel açıdan yorumuna öncelik veren bir anlayış, giderek etkisini duyurmaktaydı. Toplumsal ya da toplumcu içerik taşıyan resimlerin konuları ve yaklaşım biçimleriyle, aynı zamanda yöresel anlayışla ilgili olduğunu belirtmek gerekiyor. Ne var ki Orta Anadolu bozkırının yaşam çelişkileri, kendine özgü görünimleri içinde beliren, hatta bir anlamda "ekol" kimliğine de bürünebilen bir resim anlayışının, Ankara’da biçimlenmiş olduğuna, burada bir parantez açarak değinmekte yarar var. Yalnız yöresel yaklaşımlarıyla değil, özgün ve kişilikçi eğilimleriyle de günümüz Türk resmine somut katkıları bulunan bu bozkır, kökenli ressamlar arasında Orhan Peker, Turan Erol, İhsan Cemal Karaburçak üçlüsünü anmak gerekir. Uzun yıllar Ankara’da yaşamış ya da yaşamakta olmalarıyla ilgili saymak yeterli değildir böyle bir kökenin varlığını. Resimlerindeki duyarlık birikimi, doğaya bakış nitelikleri ve eğildikleri konularıyla da bu kökeni kanıtlamaktan geri kalmazlar. Onların izinde yürüyen genç kuşak ressamlarından birkaçı da, aynı duyarlık birikiminden hareket ediyorlar.”² Bu sanatçılar konu ve yaklaşımıyla Ankara’daki sanat hayatına da önemli katkılarda bulunmuşlar ve İstanbul ağırlıklı olan sanat gündemine ek bir seçenek, yeni bir gelişim aşaması oluşturmuşlardır.

Bu üç sanatçıdan biri olan Orhan Peker (Resim-16), sanatında yöresel nitelikler barındırır ve köylü teması da dolaylı olarak onun sanatına girer. Sanatının genel karakteri olarak bozkır yaşam biçimini benimsemiş bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Hayvan

¹ Berk, N. – Özsezgin, 1983: 85

² Özsezgin, 1982: 106

figürlerini, yöresel anlayışla işleyen Orhan Peker, soyutla somuttun iç içe girdiği modern bir anlayışla gerçekçi bir yaklaşım içinde soyut bir ressam olarak karşımıza çıkar.



Resim 16 Orhan Peker, “Horozlu Çocuk”, D.ü.y., 165 x 200cm., Özel koleksiyon

Güçlü bir gözlemci olan Turan Erol leke anlayışını, titiz bir nakış işçiliği ile birleştirir, Anadolu’yu köylü temasını daha çok şiirsel bir açıdan ele alır. “*Tam bir soyutluğa varmayışları, çoğunlukla belli bir konuya, bir temaya, bir görünüme dayanmamalarından: Bir sokak, bahçe içinde bir figür, evler, gecekondular, çıplak topraklar arasından tektük beliren yapılar, kıyılarda balık ağları, ya da bir görünüm ortasındaki koca bir ağacın mavimsi, yeşilimsi lekesi.*”¹

Bozkır ressamları nitelendirilmesi içine giren İhsan Cemal Karaburçak, Ankara doğasını mor renklerin egemen olduğu bir yaklaşım ve kendine özgü çizgi renk değerleriyle işler. Resimlerinde yöresel duyarlılığın içinde köylü temasından da izler taşır.

¹ Berk N. -Özsezgin, 1983: 86

Konuları arasında Ankara'yı ağırlıklı olarak işleyen Eşref Üren, izlenimci bir anlayışla resimlerine yansıttığı konularıyla bir bakıma köylü temasını da toplumsal eleştirel gerçeklikten çok daha yüzeysel ve manzara ağırlıklı işlemiştir.

Yöresel nitelikler taşıyan yaklaşımıyla, “*Agop Arad’i son yıllarda soyut resme yönelmiş olmakla beraber en ilginç resimlerini 1960’larda Burdur ve Kıbrıs peyzajlarıyla oluşturan İsmail Altınok’u, göçmen kuşları soyut bir biçimleme tadına bağlayan Salih Acar’ı ve geleneksel tasvir duyarlılığı soyut çizgi istiflerini bağdaştıran Devrim Erbil’in Duran Karaca, Ali Demir ve Hüseyin Bilişik, Mustafa Pilevneli ve Ruzin Gerçin’i*”¹ sayabiliriz.

Köylü teması 1930’larda Anadolu insanını, yöresini, toprağını anlatan biçimleriyle ele alırken, özellikle 1960’lı yıllardan sonra toplumsal gerçekçi, yöresel, ulusal bir karakterde köyden kente göç ve Anadolu insanının sorunları olarak ele alınıp sanatçılar tarafından bu temaya yaklaşılmıştır.

1940’ta Yeniler Grubu ile başlayan toplumsal içerikli resimler ilk çıktıklarında tepki görmüş, 1950’lerde Yeniler Grubu’nun dağılmasıyla bu eğilim azalmış ve 1960’lı yıllarda Yeni Dal grubuyla canlanmaya çalışan bu eğilimin asıl çıkışını bireysel eğilimlerde bulmuştur.

1960–1970’li yıllarda figürasyon ağırlıklı Türk resminde figür yaklaşımının yenilediği bu yıllardaki oluşumlar içinde gelişen köy ve kent temaları birbirlerini takip ederler. Özellikle köyden kente göç, köylülerin şehirde yaşadıkları sosyal-kültürel sorunlar resimlerde işlenmeye başlar.

“*Çağdaş Türk figüratif ressamlığında köy ve kent temalarının birbirine karşıt eğilimler oluşturduğu söylenemez. Çünkü Neşet Günal’ın dışında da birçok ressam kırsal ya da kentsel temalara zaman zaman ilgi göstermişlerdir.*”²

¹ Özsezgin, 1982: 111

² Tansuğ, 1999: 270



Resim 17 Nedim Günsür, “Madenciler”, 1962, T.ü.y., 67,5 x 47cm., Cengiz Akıncı Koleksiyonu

Madenciler (Resim–17), dizisinde toplumsal gerçekçi çalışan Nedim Günsür asıl kişiliğini ulusal-yöresel, özgün karakterli resimlerinin 1950’lerden sonra yapamaya başlar. 1950’lerden sonra çizgi karakterini incelterek daha titiz bir anlayışta, gurbetçileri, köyden kente göçenleri özgün bir anlatımla işler. Nedim Günsür madenciler serisine göre 1960 sonrası resimlerinde daha gelenekçi bir anlatıma başvuran minyatür etkilerini hatırlatan ve bu etkileri çağdaş bir yorumla figüratif, şematik ve geometrik olarak işleyen bir anlayış sergiler.

Toplumsal gerçekçiliğin ve yöreselciliğin gelişmesinde katkıda bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde yetişen Turan Erol “...salt biçim öğeleri ve renk uzlaşmalarıyla sınırlı tutularak, dramatik yoğunlaştırmalardan kaçınılmıştır. ... Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçılarla Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim gibi soyut alanda daha çok söz sahibi olan sanatçılar, temelde zıt ya da karşıt eğilimler içinde sayılamazlar. Türk resim sanatında 1970’den bu yana üslûp eğilimlerinin, bireysel özgünlük yollarını araştıran çok

yönlü çabaları yansıtması, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir. 1965'den sonra, aralarında genç yaşta ölen Altan Gürman'ın da bulunduğu genç ressamların değişik ve sürekli çabalar içine girdiğini görürüz.”¹

Bu sanatçıların yöneldikleri eğimler genelde farklı temelde aynı nitelikler taşımakla beraber, aralarına köylü temasına toplumsal gerçekçi, yöresel olarak yaklaşan sanatçılarla birlikte, köylü temasını konuları dâhiline almayan sanatçılar da vardır.

“On’lar grubu’nun kimi üyelerinde özellikle Mehmet Pesen ve Fikret Otyam’ın resimlerinde ve Nuri İyem’in 1960’tan sonra yeniden döndüğü toplumsal içerikli portrelerinde, başka resimlerinde, Nedim Günsür’ün “Gurbetçiler” dizisinde, Cihat Burak’ın fanteziyle karışık toplumsal yorumlarında, Balaban’da, Seniye Fenmen’de aynı davranışın değişik çözümlerine tanık olmaktayız.”² Toplumsal gerçekçi olarak yaklaşılan eğilimler içinde yöresel nitelikler, evrensellekle 1960’lardan sonra gelen yaklaşımlar doğrultusunda kaynaşmıştır. Köylü teması da bu oluşumlardan payını almış olup farklı alanlara doğru genişleyerek yeni anlayışlar kazanmıştır.

Toplumsal gerçekçi anlayışın başarılı bir temsilcisi olan Neşet Günal özellikle resimlerinde köylü temasını, Orta Anadolu insanını, yaşam gerçeğini işler. Önceki çalışmalarında Paris’e gittiği yılların etkisiyle Léger, Lhote’un etkilerinin görüldüğü resimlerinde, 1960’lı yıllardan itibaren figüratif ağırlıklı olarak toplumsal gerçekçi anlayışta köylü temasını işler. Fransa’da olduğu fresk tekniklerinden yararlanarak resimlerinde farklı doku etkileri yarattığı gözlemlenir.

“İnsan figürünün, bir natürmort elemanı ya da herhangi bir biçim gibi değil; tensel ve ruhsal özellikleri, toplumsal niteliği ve anlamı ile birlikte bir bütün ya da olgu olarak algılanarak, ondan sonra; kişisel, toplumsal, kültürel, tarihsel ya da yaşamsal bir boyut içinde, yaratma sürecine dönüştürülmesini öngörür bu anlayış.”³

Figüratif ağırlıklı bir anlayışı benimseyen Neşe Erdok (Resim-18) figür ile mekânı sağlam bir zemine oturtan, plastik değerler içinde figüratif anlayışı güçlü bir desenle anıtsal

¹ Tansuğ, 1999: 284-286

² Özsezgin, 1982: 119

³ İskender, 1995: 11

bir niteliğe büründürerek resimlerine taşır. Figür, biçim ve rengi harmanlayarak ifadesini güçlendiren Neşe Erdok, kent temasını ağırlıklı olarak işlediği resimlerinde simitçileri, dilencileri, sokak çocuklarını stilizasyon ve deformasyon kullanarak çalışır.



Resim 18 Neşe Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, T.üy., 180 x 150cm.

“...Organik bütünlüğü bozmaksızın, temsil ettiği özneye (insan) örtüşen poz, resmin tek gerçekliği olmuştur burada; figür, dış gerçekliğe yaptığı açık seçik göndermeden ötürü değil, konumu gereği resmin başat ögesine dönüşmüştür böylece. Erdok için figür, resmin düzenlemeye ilişkin yapısında, tıpkı çizgi, renk vb. sentaktik yapının herhangi bir ögesi gibi, vesiledir yalnızca; öykü anlatmıyor, olsa olsa bizim anlatmaya çalıştığımız öyküleri yönlendirmek üzere, kendi kişisel yorum hakkına sahip çıkıyor; hepsi bu.”¹

Devrim Erbil, İstanbul görünümünü ulusal-yöresel bir anlayışta, çizginin ritimsel uyumu ve buna bağlı olarak gelişen renk unsurlarıyla ele alıp çağdaş bir yorumla ele aldığı

¹ Ergüven, 1992: 162-164

resimlerinde evrensel nitelikler de barındırır. Bu bakıma yöresellikle evrenselliği seçmiş ve iki etkininde resimlerindeki oluşumlar içinde barınmasına izin vermiştir.

“Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi isimlerin güncel yaşamdan kaynaklanan sorunları toplumsal ve gerçekçi bir bağlamda işledikleri görülmektedir. Bugün de aynı çizgide yapıt veren bu sanatçılardan bazılarının, sanat kariyerinin başında propaganda yanı ağır basan eserler ürettikleri bilinmektedir.”¹

Aydın Ayan ve Seyit Bozdoğan toplumsal gerçekçiliği farklı yaklaşımlarla anıtsal bir biçimcilik ile ele alan eğilimi temsil etmektedirler. Ayrıca toplumsal olgulara ağırlık veren sanatçılar arasına Zafer Gençaydın, Nihat Kahraman, Hasan Pekmezci, Habib Aydoğdu gibi isimler de eklenebilir.

Daha çok İstanbul’da yoğunlaşan toplumsal eğilimlerin bazı temsilcileri Ankara’da da görülür. Ankara’daki toplumsal gerçekçi eğilimler İstanbul’daki gibi olmamış daha çok manzara, natürmort gibi konular işlenmiştir.

Neşet Günal’ın öğrencisi olan Kasım Koçak’ın ilk dönem resimlerinde farklı eğilimler görülse de, 1980’li yıllardaki eserlerinde Anadolu’yu ağırlıklı olarak işlemiş ve daha çok portre ağırlıklı olarak köylü temasını, toplumsal gerçekçi eğilimlerle işlemiştir. 1980’li yılların ortalarına doğru toplumsal gerçekçi eğilimi biraz yön değiştirerek mizahi ve alaycı bir anlatıma doğru farklı bir boyut kazanmıştır.

1970’lerde figüratif ağırlıklı resmin artması, bu dönemdeki genç kuşak sanatçılarının eleştirel ve ifadeci bir gerçekçilik anlayışına yönelmelerinde hocaları Neşet Günal’ın da yadsınamaz etkisi bulunmaktadır. Bu sınıflandırma içinde özellikle 1960-1970’li yıllarda figüratif eğilimin yeniden ağırlık kazanması ve 1950’lerdeki gelişmeler doğrultusunda, soyut sanatın devam etmesi ile bu yıllardaki eğilimleri yöresel, ulusal, naif, toplumsal bir sınıflamanın dışında daha da genel olarak figüratif ve soyutçular olarak ikiye ayrılabilir. Figüratif resmin içine giren toplumsal, yöresel eğilimlerde bu sınıflandırmanın içinde değerlendirilebilir.

¹ Berksoy, 1998: 133

“İhsan Karaburçak, Cihat Burak, Neşet Günel, Adnan Turani, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Şükriye Dikmen, Mustafa Esirkuş, Lüttü Günay, Orhan Peker, Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Özdemir Altan, İhsan Şurdum, Gündüz Gölönü, Devrim Erbil, Oya Katoğlu, Mustafa Ayaz; Fethi Arda, Kayhan Keskinok, Hamza İnanç, Yaşar Yeniceli, Tülay Tura. Reşat Atalık, Oktay Günday, Altan Gürman, Osman Oral, Bahattin Akay, Duran Karaca, Nuri Abaç, ve Hasan Kaptan; grafik sanatlarda, baskı resimde kişilikleri beliren ve varlık gösteren Mustafa Aslier, Aliye Berger, Fethi Kayaalp, Nevzat Akaral, Muammer Bakır, Mürşide İçmeli ile çizgisel kompozisyonlarıyla Yüksel Aslan ve daha birçok genç sanatçı...”¹

Figüratif ağırlıklı olan Türk resim sanatında da köylü teması figüratif olarak daha çok insan işlenmiştir. 1960’larda figüratif eğilimlere farklı bir boyut kazandıran Cihat Burak, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi sanatçılar olmuştur. Cihat Burak resimlerindeki düşsel dekoratif zenginliği ile farklı bir bakış kazandırdığı resimleriyle 20. yy. naif sanatçıları arasında entelektüel naif sanatçılar arasına girer.

Türk resminde naif olarak nitelenebilecek sanatçılar arasına Oya Katoğlu, İbrahim Balaban, Kayhan Keskinok, Cihat Burak (Resim-19), Fatma Eye, Galip Onat, M. Ali Resimoğlu; ve gerçek naif kriterlerine uyan Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy en bilindik isimlerdir.

Kayhan Keskinok daha çok Karadeniz yöresini, gelin alaylarını konu olarak alan bu konuları yöresel bir yaklaşımla figüratif ağırlıklı olarak işleyen sanatçı, işlediği konular köylü temasıyla bağdaşır.

Türk resminde köylü temasını işleyen sanatçıların yöneldikleri eğilimler içinde naif resim de ele aldığı konularla bu temanın kapsamına girer. Naif resim de Türkiye’de en genel sınıflamasıyla gerçekte naif olan ressamlar ve naif anlayışta resimlerini çalışanlar ressamlar olarak sınıflandırılabilir. Hüseyin Yüce bu bağlamda gerçek naif resmin en tanınmış temsilcidir. Fahir Aksoy da Hüseyin Yüce gibi naif bir sanatçı olup, naiflere özgü bir anlatım ile Kütahya yöresini ele alır.

¹ Berk, N.- Özsezgin, 1983: 84



Resim 19 Cihat Burak, “Askerlik Hatırası”, 1956, T.ü.y, 95 x 62,5cm.

Sınıflandırmanın içinde yer alan soyut ve modern sanat alanında çalışan, fantastik gerçekçiler, soyut non-figüratif eğilimli sanatçılar, köylü temasının kapsamı dışında kalmakla beraber bu eğilimde çalışan sanatçıları en genel çizgisiyle belirtmek gerekirse; geometrik soyutlamacılar; Hamit Görele, Refik Epikman, Salih Urallı ve Erol Eti bu anlayışın temsilcileri içinde yer alır. Lirik soyutlamacılar; Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeyd, Arif Kaptan, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Devirm Erbil, Ömer Uluç, Zafer Gençaydın (Resim – 20)... Geometrik non-figüratif eğiliminde olanlar; Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Elif Naci Halil Akdeniz,... lirik non-figüratif eğilimde çalışanlar; Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi(zaman zaman bu yaklaşıma yakın çalışmıştır.), Eren Eyüboğlu, Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen...



Resim 20 Zafer Gençaydın, “Toplu Gömüt”, 1990, (Elazığ, 1941), tuval üzerine yağlıboya, 149,5 x 200cm.

Temelde yöresel eğilimlere ters düşmeyen soyut resim, Türk resmine farklı bir bakış açısı yani bir oluşum süreci getirmiştir. Bu getirimler zamanla “*geleneksel, figüre bağlı resim anlatımı yanında, doğaya bakma ve onu değerlendirme görüşünü de değiştirmiştir. Bu nedenle, soyut resmin gelişim çizgisi üzerinde yer alan anlatım yeniliklerinin neler olduğunun bu incelemede kısaca yer alması, bizdeki doyut anlayışların sınıflandırılması için gerekli olduğu gibi, non-figüratif çalışmaların değerlendirilmesi ve sınıflandırılması için de zorunludur.*”¹Soyut ve geleneksel arayışlar temelde zıt sayılmazlar, bir şekilde kaynağını kendi ulusal değerlerimizden alır, ancak farklı yönelişler içinde bu anlayışı gerçekleştirir.

“1968 Kuşağı” olarak bilinen figüratif resim yeniden yorumlanması ve özgün işleriyle bilinen Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık önemli gelişmeler sağlamışlar. Fantastik gerçekçi kuşağının öncüleri olan Burhan Uygur, Ergin İnan, Alâattin Aksoy, Tülin Öztürk, Mehmet Gülerüz ele alınabilir.

Soyut non-figüratif ve fantastik gerçekçi eğilimli sanatçıların ve sanat eğilimlerinin bu sınıflandırılması kapsamında yer alması Türk resim sanatındaki belli başlı eğilimlerin en genel biçimleriyle ele alınıp değerlendirilmesinde önem arz etmektedir. Soyut non-figüratif

¹ Berk, N. – Turani, 1981: 160

resimlerin köylü temasıyla etkileşiminin çok az ya da hiç olmadığı gözlemlenmiştir. Ancak yöreselliğe karşı bir anlayış olarak geniş bir platformda yer alan ve günümüze gelen eğilimlerde daha da yaygınlaşan bir eğilim olarak bu çalışmanın kapsamında yer alması köylü temasının Türk resmindeki yerinin gözlenmesi ve değerlendirilmesi açısından önemlidir.

Türk resminde ele alınan eğilimlerin genel bir değerlendirmesi olarak bir önceki kuşağın eğilimlerinin tam özümseme temeldeki eksiklerinin tam kavranmadan yeni bir anlayışın, ya da kaşit bir görüşün ortaya çıktığı ve resim sanatında bu durum kuramsal planda tartışmaya açık olmadığından, yeterince irdelenmediğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu durumda ortaya çıkan akımlar, eğilimler görüşler ve bunların sanatçılar tarafından ele alınışıyla ilgili “*Batı resminin – evrensel niteliği ağır bassa bile, yine de kendi ekonomik ve toplumsal yapılarına ilişkin belirleyici ilkenin tümüyle dışlanamayacağı – gelişim ve değerlendirme dizgesinden alınmış olup, esinleme ile aktarma (plagiat) arasında bir yere takılıp kalmıştır. Öyle ki Türk resminin en özgün noktası, bir bakıma, bu açmazın ta kendisidir!*”¹

Her ne kadar batı etkisine yönelik bir anlayış temel alınsa da sanatçıların kendi kültürel değerlerinin etkileri dolaylı ya dolaysız olarak sanat eğilimlerine yansıtacak bir döngünün içinde yerini alacaktır. “*Nitekim her kuşaktan belli ressamın şu veya bu nedenle gittiği Batı’da, kendisinden çok orayı tanımak zorunda kalışı, taşıyanla taşınan arasındaki ilişkiyi, resmin özgül sorunlarını değişen zamana koşut bir biçimde işleyip yenileyecek sahiciliğe kavuşturamadığı için, bir süre sonra tutuculuğa yol açmıştır. Daha açık bir deyişle söylenirse, ülkemizdeki farklı resim anlayışları bir öncekine tepkiden çok, Batı’da zorunlu olarak gerçekleşenin evetleyici (affirmatif) yedeğidir.*”²

1940’lardan, 1970’lere gelen ve etkilerinin günümüzde de devam ettiği bu eğilimlerin sınıflandırılması Türk resminin gelişiminin gözlenmesi ve tespit edilmesi açısından önemlidir.

Türk resmindeki eğilimlerin sınıflandırılmasıyla işlenen konular arasında kendini göstermiş ve bu temaların gelişim aşamaları daha detaylı olarak tespit edilmiştir. Çalışmanın kapsamı içinde yer alan köylü teması açısından bu sınıflandırmaya bakıldığında; özellikle yöresel eğilimlerin içinde önemli bir yeri olmuştur. Yöreselliğin içinde ele alınışıyla gelişen

¹ Ergüven, 1992: 174–175

² Ergüven, 1992: 174–175

farklı yönelişlere doğru giden ve günümüze gelen eğilimlerin içinde köylü teması yerini almıştır. Toplumsal gerçekçiliğin içinde köyden-kente göç ve toplumun getirdiği oluşumların kapsamında insan sorunları ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Bu eğilim ile köylü insanların sorunları, duyguları, düşünceleri sanatçıların anlatımıyla görselleştirilmiştir. Naif resim anlayışında da ele alınan bu tema farklı bir açıya sahip olmuş, günümüze gelen eğilimlerde de ele alınmaya devam etmiştir.

6.3 TÜRK RESİM SANATINDAKİ EĞİLİMLER İÇİNDE KÖYLÜ TEMASI'NIN SINIFLANDIRILMASI

1930'lu yıllarda ülke nüfusunun çoğunu oluşturan köylü kesim, ekonominin çoğunun tarıma yönelik olması, milli kültür ideolojisiyle birleşince, köylü teması Türk resmine girmiş, Yurt Gezileri organizasyonu ile asıl çıkışını bulmuştur. 1930'lu yıllarda milli sanat tartışmaları kapsamında yer alan köy kültürüne yönelik, 1950'lerde Avrupa'daki gelişmeler paralelinde, soyut sanatta folklorik öğeleri, kültürümüze ait motifleri, eşyalardaki desenleri modern açıdan ele alma eğilimine yönelik, köylü temasının gelişimine yakın olarak gitmiştir. Bunun yanı sıra 1940'lı yıllarda ulusal-yöresel resim tartışmaları ortaya çıkmış ve bu tartışmalar 1950'lerde daha baskın bir hale gelmiştir. Bu tartışmanın içinde kendi kültürümüze yönelik gündeme gelmiş ve bunun kapsamı içinde köylü teması YG.'den sonra da gelişimini devam ettirmiştir. 1960'lı yıllarda genel gelişim çizgisiyle figüratif eğilimlere yatkın olan Türk resminde figüratif resim yeni bir boyut kazanmıştır. Bu yenileşmenin içinde özellikle köylü temasını ilgilendiren toplumsal gerçekçi eğilim olmuştur. Bu dönemdeki siyasal-toplumsal-kültürel olaylar toplumsal gerçekçi anlayışı güçlendirmiş ve köylü teması da 1930'lardaki anlayışından farklı bir yaklaşımla toplumsal gerçekçi eğilimin kapsamı içinde yerini almıştır.

1960-1970'li yıllarda sanayi-işçi ilişkisi, köyden kente göçler, gecekondulaşma köy yaşamının sanayi ve kent olgusunun sonucunda bu sürece uyum sağlaması doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Köy yaşamı, köy insanının hayat standartlarının değişmesi, bu dönemdeki gelişmelerin içinde gerçekleşmiştir. Köylü teması da bu gelişmelerin doğrultusunda yalnız köy doğası ve köy insanı ile sınırlı kalamazdı. Köyden kente göçenler, kent ile köy yaşamının kültürel hayata yönelik uyum süreci, köy insanının yaşadığı sorunlar, işçi kesimin bir parçası olması, köyden kente göç sonucunda oluşan çarpık yerleşme ile gecekondulaşma gibi gelişmeler toplumsal gerçekçi resim anlayışının ve köylü temasının içine girmiştir. Böylelikle

köylü temasının konu kapsamı dönemin özelliklerine göre değişmiş ve şekillenmiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış dışında da köylü temasını, köy insanını, yaşamını şiirsel bir yaklaşımla, manzara ağırlıklı olarak çalışanlar olmuştur. Bu şiirsel yaklaşıma özellikle 1960 yılında gündeme gelmeye başlayan naif resim anlayışı da katılmıştır. Naif resim anlayışında gerçek naifler ve naif eğilimlere yakın çalışan ressamalar olmuş, naif resmin içine köy, kent yaşamı da girmiştir.

Bu gelişmeler doğrultusunda; köylü temasının gelişim aşamalarına, çıkışına ve hangi eğilimlerin içinde, hangi yaklaşımların kapsamında yer aldığına bakılırsa genel olarak şu sınıflandırma yapılabilir:

1. Yöresel-ulusal eğilimler doğrultusunda köylü temasını ele alanlar,
2. Köylü temasını toplumsal gerçekçi anlayışta çalışanlar,
3. Naif resim anlayışında çalışanlar ve şiirsel bir yaklaşımla ele alanlar olarak sınıflandırılabilir.

6.3.1 Yöresel-Ulusal Eğilimler

Türk resim sanatında, ulusal-yöresel eğilimler doğrultusunda, ulusallık-yöresellik kavramları içinde bu anlayışın temsilcilerini ele almak gerekirse, 1950’li yıllarda çok partili dönemin getirdiği çoğulcu sistem oluşumu sanat alanında yeni tartışmaları, görüşleri gündeme getirmiştir. 1950’li yıllarda non-figüratif eğilimin yanı sıra geleneksel yöresel eğilimler de kendini göstermiştir. Geleneksel yöresel eğilimlerin bu dönemde ortaya çıkmasında devletin kültürel değerlere yönelik anlayışı etki olmuştur.

*“Anadolu’nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi, Ankara’daki cumhuriyet hükümetlerinde belli bir eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenegelmiştir. Köy el işleri ve nakışları, dinsel kökenli halk musikisi ve dansları, Anadolu ev mimarisi dünya ölçüsünde ilgi çekici bir kaynaktır. Yazarlar ve şairler, musiki alanında kompozitörler, mimar ve ressamalar bu kaynağa, özellikle 1960’lara kadar yoğun bir eğilim duymuşlardır.”*¹ Bununla ilgili olarak, Anadolu’ya, kültürüne, geleneksel sanatlara farklı oluşumlara içinde bakıldığı ve bu değerlerin sanata kaynaklık ettiği görülmektedir.

¹ Hande Aktansoy (2004): “Geleneksel Sanatlarımızı Yeniden Yorumlayan Sanatçılar Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu”, *Sanat Dergisi*, Mart/Nisan, Sayı: 64, s. 70/70–73

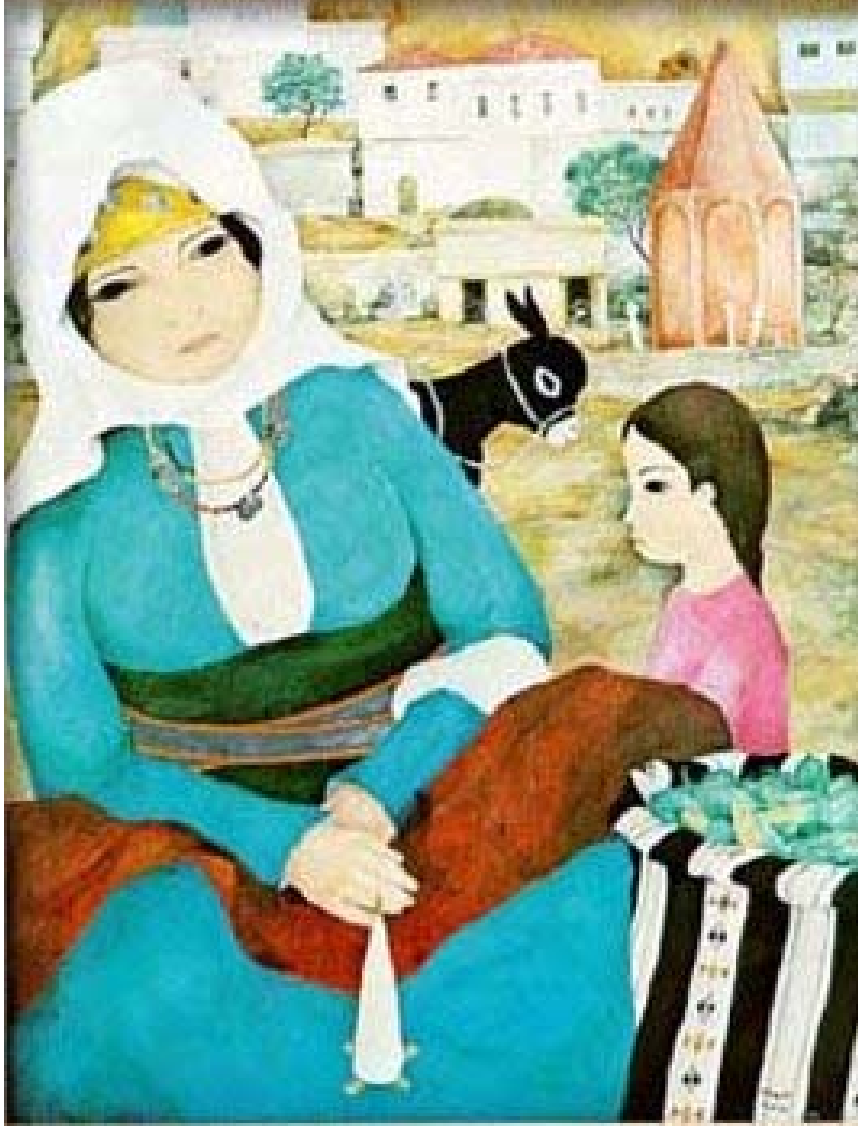
Köylü temasının işlendiği eğilimler olarak 1950’li yıllardaki gelişmelerin geleneksel kültürel değerlere yönelik olan kısmı bu temanın kapsamı içine girmektedir. 1950’li yıllarda geleneksel kültürel öğelerin yeniden gündeme gelmesi ve 1930’lu yıllara nazaran ulusallık-yöresellik boyutuna bu konunun taşınması köylü temasının da kapsamını genişletmiştir. 1950’lerdeki bu konuyla birlikte yöresel eğilimlerde olan sanatçılarda yeniden gündeme gelir. Bu sanatçılardan yerel yöresel eğilimlerin en önemli temsilcisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim’i köylü temasının gelişimi ulusal-yöresel boyuta bu temanın taşınması ve daha sonraki eğilimler içinde yer alması bakımından incelemek gerekir.

Gerek seçmiş olduğu konularıyla, gerek bu konuları işleyiş tarzıyla yerel geleneksel bir çizgide giden Turgut Zaim seçtiği bu yoldaki konuları arasında en bilindik olanları; açık hava resimleri içinde Yörük ovalarını, dağ başlarını, yaylalarını, Ankara keçilerini, bozkırları ele alan, keman kaşlı güzel köylü kadınları, babayiğit görünüşlü köylü erkekleri, sevimli çocuklarıdır ve bu resimlerde toplumcu romantizm etkilerinin görüldüğü söylenebilir.

Köylü temasında işlediği kadın, erkek figürleri ve diğer konuları içinde özellikle köylülerin yöresel giysileri üzerinde belgeleyici bir nitelikte durmuştur. Giysilerin yanı sıra gündelik yaşamda kullanılan testi, çömlek, kaşık, sofrası, heybe, çorap gibi folklorik öğeleri de ayrıntıya inen titiz bir işçilikle yansıtmıştır.

Resimlerinde köylü temasını ele alan ve bu temaya yerel yöresel bir duyarlılıkla yaklaşan Turgut Zaim daha sonraki dönem resimlerinde, toplumdaki oluşumların da getirdiği etkiyle kent yaşamına yönelen bir eğilimi daha çok safyürek etkiler taşıdığı bir yaklaşımla resimlerinde değerlendirmiştir. Kentin gündelik yaşam içinde tek düzelikten kurtuluşunu arar ve buna daha çok kalabalık yerleri, insanların eğlendiği mekânları açık havada tasvir eder. Bu yaklaşımına sanatçının Bayram Yeri tablosu en güzel örneklerden biridir.

Köylü teması resimlerinde daha çok lirik bir yaklaşımla yaklaşan köy yaşamındaki insanları güler yüzlü, mutlu olarak tasvir eden, onların kullandıkları eşyaları (kilim, heybe, yöresel kıyafetler vb.) da bu anlatımı içinde ele alan anlayışında; yoğun, durgun bir anlatış ile şiirsel bir yaklaşımla ifade edilmiş sezilir. (Resim-21)



Resim 21 Turgut Zaim, “Türbeli Kompozisyon”, Takribi T.ü.y, 40 x 55cm., Özel Koleksiyon

Anadolu gerçeğine, köylü temasına, batının tekniğini, doğunun gizemini zaman zaman minyatür etkileri ile yaklaşan ve bu minyatür anlayışını üç boyutlu biçim anlayışı içinde ele alan Turgut Zaim, geleneksel halk sanatlarını, motifleri yeniden yorumlayan bir yaklaşım sergiler. Anadolu doğasını mutlu, neşeli bir şekilde tasvir eden sanatçı ulusal-yöresel sanat tartışmalarının sonucunda bu anlayışa yönelmiş bilhassa bu tartışmalar daha gündeme gelmeden gideceği yolu çizen ulusal yöresel anlayışı yaşatan folklorik öğelere, minyatüre geleneksel sanatlara modern bir bakış ile yaklaşan bir yorumcudur.

“Turgut Zaim geleneksel minyatür şemasını, figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstererek ve ışık gölge ayrımlarıyla farklılaştırmış, yörük ve Avşar figürlerinden, Anadolu peyzajından oluşan konularıyla da yerel ya da yöresel bir anlayışı geliştirmiştir. Tombul

yanaklı iri zeytin gözlü, saç örgüleri göğsüne sarkan neşeli bir Anadolu insanı yaratmıştır. Zaim'in resimlerinde folklor hayranlığı değil, bir çevre gözlemciliği ve yaşam yorumu vardır.”¹

Köylü temasının gelişmesinde bu temanın ulusal-yöresel açıdan ele alınmasında Turgut Zaim kadar Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da önemli etkisi vardır. Bedri Rahmi'nin yetiştirdiği öğrenciler de bu görüşü devam ettirip farklı boyutlara taşımışlardır.

“Bedri Rahmi mizaç olarak bütün etkilere açık bir sanatçı tipiydi, ancak resminde bütün etkiler özümsemişti. Bedri Rahmi, Dufy ve Matisse gibi sanatçılardan aldığı esinlerle akademik bir sanatçı olmadığını göstermiş, Van Gogh'un canlı renklerinden ve fırça vuruşlarından etkilenmiştir. 1933–1936 arasında yaptığı resimlerde Matisse, Picasso ve Van Gogh etkisi hakimdir. Bu dönemde Bedri Rahmi Türk halk sanatları ve Osmanlı devlet sanatına daha bilinçli yaklaşmıştır. Çocuk resimlerini ve El Greco'yu çağdaş resmin iki ana yolu olarak öne sürmüştür. 1940'larda, Dufy'ye ve Matisse'e ilgisi artmış, Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt gezilerinin etkisiyle yaptığı Anadolu görünümlü ve Anadolu'ya özgü konuları işleyen resimlerinden sonra, 1950'lerde duvar resimlerine ve mozaiklere yönelmiştir. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir kısmıyla ilgilenmediği gibi çalışmalarını da tek bir sanat türüyle kısıtlamamıştır.”²

Konularında özellikle yöreselliği temel olarak alan, geleneksel öğelere yönelik bir eğilimi olan ve sanat yaşamını bu eğilim üzerinde yönlendiren Bedri Rahmi; çağdaş eğilimlere açık olmakla birlikte halkın kültürel, folklorik öğelerini de göz ardı etmemiş ve bu konuda ülkemizdeki geleneksel değerlere yönelik araştırmalarını sürdürmüştür. Batıdaki teknikle, halkın kültürel öğelerini birleştiren ve bunda modern bir sentez ortaya koyan bir anlayışı vardır. Bu yaklaşımıyla, halka, Anadolu'ya ve kültürümüze yönelişle köylü temasının içinde yere alan ve bu temayı en iyi şekilde Türk sanatına taşıyan temsilcilerdendir.

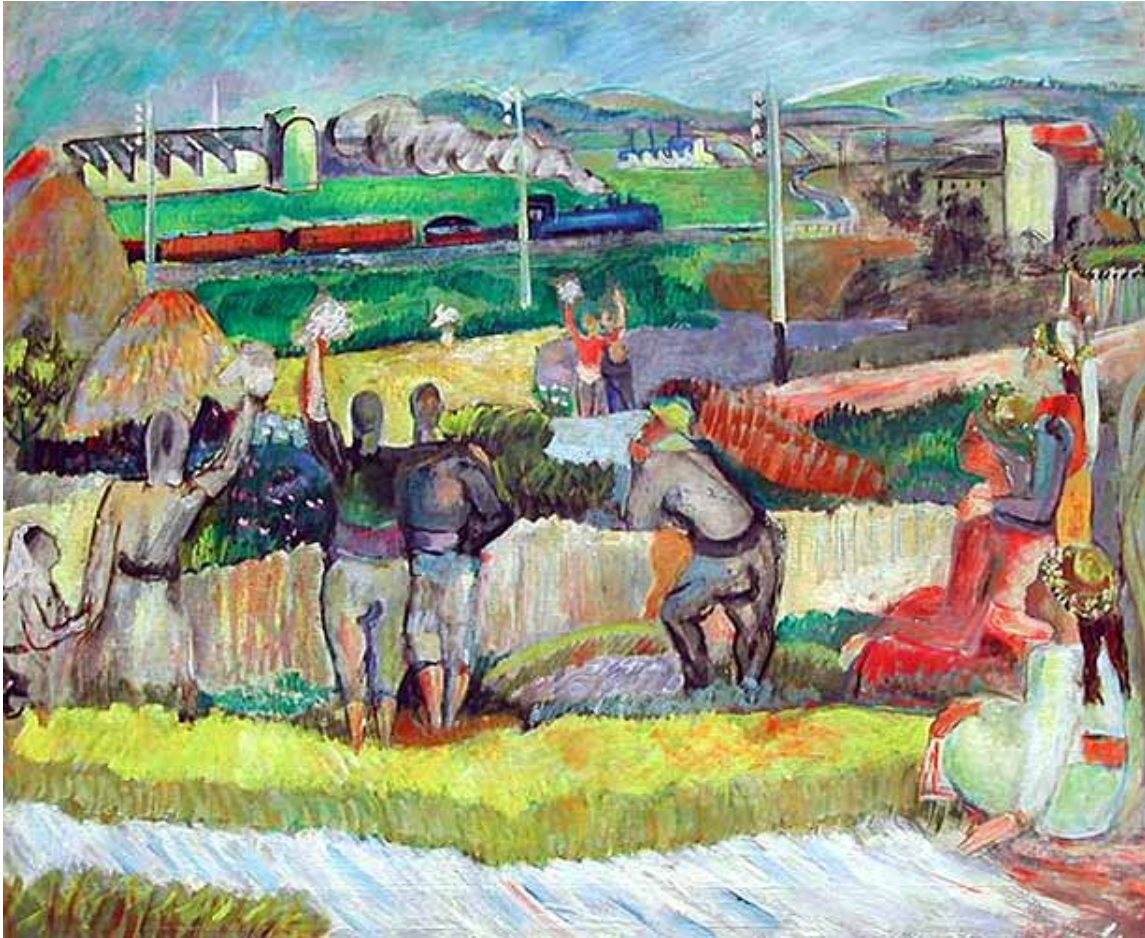
Turgut Zaim'den farklı olarak Bedri Rahmi kilim, motif, heybe, çorak gibi folklorik öğeleri çağdaş biçimde soyut anlatımın olanaklarından da yararlanarak farklı bir bakışla yorumlamıştır. Batıdan edindiği teknik ve doğudan aldığı konuyu, yağlıboya, gravür, mozaik, seramiğe aktaran sanatçı bu öğeleri biçim ve renk zenginliğiyle bezemiştir.

¹ Aktansoy, 2004: 70–71

² Aktansoy, 2004: 72

“Nurullah Berk bir yazısında Bedri Rahmi hakkındaki görüşlerini anlatırken, Bedri Rahmi ve Turgut Zaim arasında bir karşılaştırmaya gitmiştir:

"Bedri Rahmi eski sanatlarımızın, folklor biçim ve renklerinin kaynağına kavuşacaktı. Haliya oranla daha kaba bir doku olan Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çiniler, cicimler, dokumalar, işlemeler, çorap ve çevrelerindeki çizgisel renksel uyumlar ressamı çekecek, onları tabloya aktarmak, onlara yeni bir can vermek sevdasına kapılacaktı. Kendisi de çok iyi biliyordu ki bu sevdanın bir öncüsü vardı Türkiye'de: Turgut Zaim. Turgut, en güçlülerimiz bile Batı mengenesinden kurtulmaya çabalarken Paris'e sırt çevirmiş, Anadolu'ya yönelmiş, ne Avrupa'nın, ne de Doğu'nun direkt etkisinde kalmadan üstün bir kişiliğin ürünlerini vermeye başlamıştı..."¹



Resim 22 Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 120cm., MSGSÜ İRHM

¹ Aktansoy, 2004: 73

Köylü temasını yerel eğilimler içinde ele alan iki öncü sanatçılar olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim bu temayı benzer eğilimler içinde farklı yaklaşımlarla ele almışlardır.; Turgut Zaim, yöreselliğe ve köylü temasına, yerel, bölgesel ama bunun içinde konu olarak, hikâyeci bir anlatımla yaklaşırken; Bedri Rahmi Eyüboğlu motifler, folklorik öğeler ağırlıklı, süslemeleri yeniden düzenleyip biçimlendiren bir yaklaşımla ele almıştır.

Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, köylü temasını yerel ve bu yerelliğin yöresellik-ulusallık kavramlarıyla birleştiği eğilimler içinde ele alan Türk resim sanatının en önemli temsilcilerindendir. (Resim-22) Turgut Zaim ve Bedri Rahmi gibi yöresel anlayışın güçlü temsilcilerinden biri olan Malik Aksel, kırsal kesimi, köy insanını ve yaşamını, doğa görünümelerini gerçekçi bir yaklaşımla, yöresel bir duyarlılıkla işleyen bir sanatçıdır. Güçlü bir gözlemci olan kent folklorundan, köy yaşamından edindiği izlenimleri içten bir anlatım ve belgeleyici bir nitelikle görselleştirmiştir.

Sanat kişiliğinin yanında eğitimci yönü de olan Malik Aksel, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nün kurucularından da olup, ilk öğretim elemanlarından. 1930'lu yıllardaki atılımlar çerçevesinde canlanmaya başlayan Ankara'daki sanat hayatının gelişmesinde ve yöresel eğilimin yaygınlaşmasında önemli katkıları olmuştur. (Resim-23)

“Sanatçının yaşamını yaşadığı dönem için tanık olmaya adanması onun en önemli özelliğidir. Bu tanıklığın merceği; araştırmacı olarak halk kültürüne, ressam olarak folklorik temalara yönelir. Çünkü güçlü sezgileri toplumsal yapı değişikliğinin coşku ve zorunluluklarının kimi değerleri yok etmekte olduğunu saptar. Bu nedenle kendini güncel olanın dışında tutarak bağımsız bir tanık durumuna yönelir.”¹

Yurt Gezileri'nin yansımalarının gözlemlendiği, yöresellik eğilimine bu gezilerin etkisiyle yönelen ve sanat yaşamında, yöreselliğini daha ileri boyuta taşıyan bir yaklaşımı vardır. Yurt Gezileri'nden edindiği gözlemler onun konularına kaynaklık etmiştir.

¹ Ebru Nalan Serin Sülün, (2002): *Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: s. 34

Çeşitli sosyal statüdeki kadınları işlediği resimlerinde, özellikle köylü kadınlarını yöresel kıyafetleriyle tasvir etmiştir. Resimlerinde ruhsal ifadelere ve duygulara önem vermiş ve bunları toplumsal gerçekçilikle birleşen bir yöresellikle işlemiştir.



Resim 23 Malik Aksel, “*Bayram Hazırlığı*”,1939, T.ü.y., 96 x 79cm

Peyzaj ağırlıklı çalışan Eşref Üren (Resim–24) doğa görünümünü, açık havayı, konuların arasına alır. Orta Anadolu yaşantısı ve çevresinde yoğunlaşan konularında özellikle Ankara sokaklarını, parklarını, bahçelerini içten bir anlatımla, izlenimcilikle yöreselliğin kaynaştığı bir duyarlılıkla resimlerinde çalışmıştır. Bu duyarlılığın içine plastik değerleri, renk ve lekenin etkisini katmıştır. Ele aldığı konular kapsamına köylü teması da dolaylı olarak

girmektedir. Bu temanın temsilcisi sayılmasa da Yurt Gezileri ve yöreselliğin içinde köylü temasına değinmiştir.



Resim 24 Eşref Üren, “Ankara / Cebeci 'de Kar”, 6 Şubat 1966, mukavva üzerine yağlıboya, 48,4 x 66,4cm.

Yöresel eğilimli sanatçılar arasında köy doğasını, yaşamını lirik bir yaklaşımla işleyen Turan Erol, lekeselliğin hâkim olduğu bir sanat anlayışıyla naif eğilimlere de girer. Onun köylü temasını ele alış şekli; lirik bir atmosferin içinde yer alan köy doğası, köy evleri, soyut eğilimleri hatırlatan leke etkisi ile birleşip farklı bir açılım sergiler.

Köylü temasını izlenimci bir duyarlılıkla ele alan Şeref Akdik, klasik bir desen anlayışıyla bu temaya “*théatral*”¹ nitelik kazandıran Fahrettin Arkunlar (Resim–25), kübist konstrüktivist anlayışını yöresellikle bağdaştırır ve köylü temasını da konuları arasına alan Nurullah Berk, Karadeniz gelin alayları ve bu yörenin kültürel özelliklerini konu olarak işlediği resimleriyle tanınan Kayıhan Keskinok yöresel sanat anlayışın içinde yer alırlar.

Ele aldığı konularla köylü temasının kapsamına da girerler. Yöresel eğilimler içinde köylü temasını alan sanatçılar, bu isimlerle sınırlı olmayıp, en bilindik isimler ve bu eğilimin temsilcileri ele alınmıştır. Günümüze gelen eğilimler içinde köylü temasını yöresel eğilimler

¹ Özsezgin, 1982: 36

içinde ele alanlar, zamana ve toplumun getirdiği etkilere göre farklılaşımara uğrayacak ve yeni oluşumlarla etkileşimlere geçecektir.



Resim 25 Fahrettin Arkanlar, “İstihsal”, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

6.3.2 Toplumsal Gerçekçi Eğilimler

Toplumsal gerçekçi olarak bu temaya yaklaşan sanatçılar, köy insanının daha çok ruhsal yanını, gelişimler karşısındaki tutumlarını işlemişlerdir. Sanatçıların köylü temasını ele alış şekli köyden kente göç edenler üzerinde yoğunlaşmış olup, kent temasıyla köy temasını birleştirmişlerdir.

Köylü temasının başarılı temsilcilerinden biri olan Nuri İyem özellikle 1940’lardan günümüze gelen eğilimler doğrultusunda resimlerinde insan ve doğaya yönelik olarak çalışan ve toplumsal gerçekçi nitelikler barındıran bir yaklaşıma sahiptir. Bu yönelişinde, gerek biçimlendirişindeki anıtsal karakterler gerekse duygusal çalkantıların geometrik bir planla konstrüktivist eğilimlerin etkilerinin görüldüğü kurgusuyla köy kent görünümünü işler.

Genel olarak Anadolu'yu köylü temasını işlemekle beraber sonraki dönem resimlerinde kent temasını da işlemektedir.

Nuri İyem seçtiği konuları ve ele alış biçimiyle yöresel ulusal kavramlara yönelik yerellik içinde değerlendirilebilir. Tam yöresel olarak kesin bir yargı belirmemekle beraber özellikle 1960'lardan sonraki resimlerinde toplumsal gerçekçi eğilime yönelik izler taşıdığı söylenebilir.

“Nuri İyem’de resim dilini yenileme çabası onu bir süre soyut figürsüz çalışmalara da götürmüştür. Sanatçı bu aşamada soyut ifadeciliğin çabuk ve spontane biçim atılımlarından, resmin dokusal bir yüzey kabuğu olarak etkinlik aradığı koyu, ağır tortu görünümüne değin çeşitli deneylere girişiyor. Bu deneylerde resmin malzeme ve teknik değerlerine sığınmış olmanın ötesinde spekülatif biçim zorlanmalarına da rastlanmamıştır.”¹

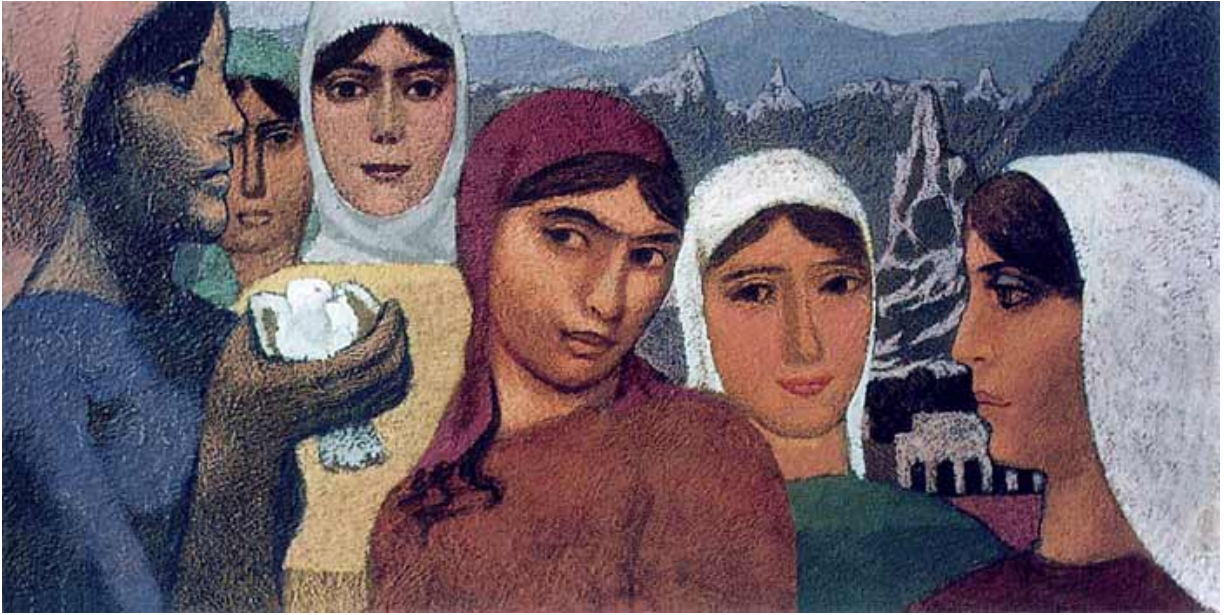
Soyut döneminden sonra figüre yönelişi lokal geçişleri kapsasa da onu belki de figüratif eğilime yönelten; Anadolu insanı, tabiatı, bu kapsamda köylü teması ve bu temanın köyden kente göç eden, insanlarla beraber yeni bir aşamaya geçtiği dönemin etkisidir.

Nuri İyem'in köyden kente göç eden, iş bulmak için şehre gelen yoksul insanları, gurbeti, onların yaşadığı sıkıntıları, sevinçleri, hüznüleri resmeden Nuri İyem, göç dizisini ve bu doğrultuda toplumsal gerçekçi eğilimi taşıyan köylü temasının, Anadolu insanının farklı bir deneyim yaşadığı kent yaşamını ve köy ile kent temasının birleştiği bu oluşum sürecini işler. Gecekondu mahalleleri, göç, köylü kadın başları sanatçının köylü teması ve bu temayı vardırıdığı toplumsal gerçekçilikle ilgili en bilindik çalışmalarıdır. Yoksulluğa, göçe, insanların umutlarına, hüznüne, toplumsal gerçekçi eğilimlerin yanında lirik bir duygusallıkla da yaklaşır. Köyden kente göç eden insanları, kentleşmenin özellikle köy insanına getirdiği etkileri işleyen bir bakış açısı vardır ve bu bakış açısında, köylü temasını da içine alır, İyem. (Resim–26)

“Bütün bu yorum serüveni içinde dikkatimizi çeken bir özellik Nuri İyem'in çeşitli yaratış dönemlerinde, hatta figürden uzak kaldığı aşamalarda bile bir biçim tutarlılığını sürdürmesi oluyor. Sanatçı belli bir temel davranışa sahip olmanın güveniyle fırsatını serbest özgür deneylere, çeşitli görgü ve izlenimlerin etkisine açık bırakıyor. Ama bu yönde de teknik

¹ Tansuğ, 1976: 63–64

olgunluğun resmine kazandırdığı değerlerle yüceliyor. Bu değerler lirizme ve ötesine varan duyarlık titreşimlerinden de yoksun kalınıyorlar.”¹



Resim 26 Nuri İyem, “Ürgüp-Göreme, Güvercin ve Kadınlar”, 1970’ler, T.ü.y.

Toplumsal gerçekçi çizgide giden ve bu toplumsal gerçekçiliğin içinde köylü temasını, yoksulluğu, işsizliği, bozkır hayatındaki yaşamı, gecekondulaşmayı belgeleyici bir nitelikteki bir anlamla plastik değerlere yükleyen, Neşet Günal (1923–2002), çalışmalarını sağlam bir anatomik zemine oturtur. 1960’lı yılların getirdiği oluşumların içine giren işsizlik gibi olgular toplumsal gerçekliği, dolayısıyla köyden kente göçen kesimin yaşadığı sorunlar kapsamında da köylü temasını içine alır.

“Türk resim sanatında çağdaş figür fantastiğinin en dramatik toplumsal köşesini Neşet Günal tutmaktadır. Bunu hiçbir itirazın geçerli olamayacağı bir üslup kuvvetiyle temsil ettiğini belirtmeye ayrıca hacet bile yoktur. Neşet Günal bir kaynak seçimiyle Fernand Leger’ye uzanan, üretim sevincine ilişkin çağdaş klasik değerlerin görsel temposunu belki de deyimden en gerçek anlamıyla Anadolulaştırmış, toprağa kök salmış, o yıkılması olanaksız viranenin benzersiz şiirini oluşturma gelmiştir. Sanırım Türkiye’de sanat alanında hangi dalda olursa olsun hiç bir yapıt, Neşet Günal’ın resmindeki kadar koyu bir sefaletin, çorak soluğunu bile tüketmiş acı yoksunluğunu, biçimlerinde aynı ölçüde yıkılmaz bir güçle karşımıza çıkarmamıştır.”²

¹ Tansuğ, 1976: 74

² Tansuğ, 1976: 134–136

Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçiliği çorak topraklar, tarlalar üzerinde yaşayan, çalışan yoksul insanları kaba saba, yırtık giysiler içinde sefaleti, kemikli yüzler iri el ve ayaklar içinde sert tabiatın sindiği ifadeyi ve bu zor koşullara dayanan insanları, yansıtan bir anlayışı vardır. Bunu yansıtırken emeğin kutsallığını, çalışırken oluşan izleri, alın terinin önemini ve saygınlığını vurgular, bir şekilde figürlerini anıtsal niteliğe büründürür. Neşet Günal resimlerinde; doğanın, bozkırların zor şartlarına rağmen çıplak ayaklarıyla doğaya, yoksulluğa meydan okuyan insanları işler. Neşet Günal'ın bu insanları, yoksulluğuyla çektikleri sıkıntılarıyla ve bozkır yaşamıyla da köylü temasının içine toplumsal gerçekçi eğilimle girer.

Figürlerini ele alış özellikleri bakımından, *“Güenal’da figürlerin yepyeni bir güçlenmiş kaynağını da iri eklemleri ile o kırsal kesim insanlarına özgü heykelsi belirginlikte eller oluşturur. Köylü kısmının çoğu kez alçak gönüllü emeği simgelercesine sakladığı, koyacak yer bulamadığı ellerini Neşet Günal, plastik bir organsal biçim sorununun en belirgin unsurları olarak ortaya koymuş.”*¹

Sanatçının ele aldığı konuları genel bir bakış ile değerlendirmek gerekirse figüratif anlayışın egemen olduğu belli bir sakinlik içinde işlediği figürleri ve sonraki dönemlerinde kalabalık figür grupları yer alır. (Resim-27)

Köylü temasını ele alış biçiminde güçlü bir gözlem, kuvvetli bir portre anlayışı, gerçekçi şemalar içinde ve resmin elemanlarıyla; giysileriyle, ruhsal ifadeleriyle bu figürleri resme aktarışı söz konusudur.

Plastik değerleri kullandığı renkler ve bu renkleri belli bir ifade içinde matlaştırmış ve dokunun etkisini kullandığı figür düzenlemelerinde işlediği köylü tipleri, aile grupları ve resimlerinde özellikle durduğu çocuk figürlerini resimler.

Yöresel üslupla mahalli değerleri birleştiren Nedim Günsür, çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Gerek figür düzenlemelerinde, gözlemlerinde ve biçimlendirmesinde gerekse bu figürleri belli bir sistematik bir düzene oturtmasında gideceği yolu bilen ve bu yolda amacına ulaşan nadir sanatçılardandır.

¹ Tansuğ, 1976: 137



Resim 27 Neşet Günal, “Duvar Dibi III”, 1972–1973, T.ü.y., 152 x 245cm

“Nedim Günsür, Paris'te yaşadığı 4 yıla yakın süre içinde kendi deyimiyle, önce «yarı soyut» sonra da «tamamen soyut» biçimlere yönelmiş olduğunu belirtir. Ama yurda dönüşünden sonra figüratif ekspresyonizm adını verdiği bir biçim eğilimine bağlanarak, bir dizi maden işçisi resmi yapmıştır. Kömür madenlerinde çalışan işçilerin beldesi Zonguldak ve çevresi onu bu yolda etkilemiş. Karanlık çukurlarında akları parıldayan gözleri dehşetle dolu bu işçi başları toprak, kara bir maden gibi şekilsiz, ya da kabaca yontulmuş bir cevher görünümündedirler. Nedim Günsür çehrelere, aklanmış bir alın ve burun lekesinin dışında, maden kuyularının güç emeğe karşılı olarak verdiği ücretin rengini koymuştur.”¹

Toplumsal gerçekçi nitelikler taşıyan madenciler serisinde; işçilerin donmuş, yorgun, bitkin, umursamaz görüntülerini gerçekçi, zaman zaman dramatize ettiği bir duyarlılıkla ele almıştır. Güçlü şematik biçimlerin figürlerde ve doğayı yansıtmadaki başarısı, dışavurumcu bir şekilde yaklaştığı toplumsal gerçekçiliği ile insanları bu gerçekliğin içinde yorumlar.

Maden işçileri temasından sonra kentlerin görünümünü İstanbul’u daha çok izlenimci bir anlayışla çalışmış, 1950’lere doğru yoksulluğu insanların yaşadıkları sorunları,

¹ Tansuğ, 1976: 174

sevinçlerini, hüzünlerini kentleşmenin getirdiği oluşumları gecekonduları, işçileri, balıkçıları, çocukları vb. temaları çalışmıştır. Nedim Günsür'ü toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde 1950'li yıllardan sonra yaptığı resimleriyle değerlendirmek daha doğru olacaktır. Onun toplumsal gerçekçiliği içinde, köylü temasına ne kadar girdiği ya da Nedim Günsür'ün aldığı konuların köylü temasının kapsamına olan etkisi konularına göre değişiklik gösterir. Köylü temasıyla, Neşet Günal kadar etkileşime girmese de köyden kente göçen yoksul insanların büyük şehirlerde tutunma çabaları, gecekonduarda yaşamaları gibi konuları çalışmalarının içinde yer alır. 1950'lerden sonraki oluşumların etkileri ile köyden kente geçiş süresinde köylü temasını yalnız köy yaşamı sınırları içinde değerlendirmek yanlış olur. Bu noktada köyden kente iş bulmak için göç eden Anadolu, köylü insanı, şehir yaşamına yönelmiştir. (Resim-28)



Resim 28 Nedim Günsür, “Pamuk Toplayanlar”, 1981, T.ü.y, 34,5 x 50cm.

“Gecekondu arbedesiyle, yıkılan bir ev karşısında hazin bir sükunetle bekleyen yoksul insan kişilerin aynı tasarım gücünde yaratılmış olmaları, kuşkusuz olayların gerçekliğini yadsımaz. Ancak motif sevgisi, şemalaştıran duyarlık, viran edilmiş gecekondu çatısındaki o vahşileşmiş, onarılmaz, adeta garip bir yaratığı andıran şema yabanileşmesi ile görülmüş

olmaktan çok tasarlanarak kavranmış, fazladan sevilmiş, sevilip biraz da yoksul keyfine varılmış bir hüznün ifadesinin simgesini oluşturuyor.”¹

Genel olarak gurbetçileri, gecekonducuları, işçileri gibi konuları ele alan yoksullukla uğraşan, yaşam mücadelesi veren insanları, onların yaşadıkları hüznüleri, özlemeleri, sıkıntıları ifade eden resimleri, bunun yanı sıra bayram yerleri, düğün alayları gibi kalabalık yerlerdeki sevinçleri de ele alan konuları resimlerinde işlemiştir.

Nedim Günsür’ün sanatı ve ele aldığı konulardaki yaklaşımıyla ilgili olarak onu daha yakından tanımak sanatını değerlendirmek için kendisiyle ilgili söylediği şu sözler yararlı olabilir.

“Sanatın evrenselliğine inanmaktayım; fakat evrenselliğe giden yolun ulusallıktaki geçtiğini de sanıyorum. Dünya uluslarının birçoğunun sanatlarında kendilerine özgü hava kayıp olmuyor. Her ulusun kendi toplum yaşantısının ve sanat geleneğinin oluşturduğu belirli ayrıntılar var. Değişik toplum kültürlerinin birbirlerini etkilemeleri de çok doğal. Ne var ki, bu etkilerden yararlanma ölçüsünün bulunmasını, geleneksel çizgimiz içerisinde değerlendirmek gerekli sanıyorum. Bizim ulusal güzel sanatlar geleneğimiz zengin ve ayrıntılı. Bazı dönemlerle bir takım nedenlerle bulutlu resim yapılmamış belki. Bunun yanı sıra; çizgi, nakış, taşbasması ve minyatür dediğimiz türler kendi doğrultularında doruklarına çıkmışlar. Minyatürü ve taşbasmaları resimlerimizi, aynı zamanda Evrensel Resim Sanatı geleneğinin de bölgesel ayrıntılı bir biçimi olarak düşünüyorum...”²

1960’lı yıllarda köylü teması toplumsal gerçekçi anlayışın içinde köyden kente göç edenler ve köylü insanların, kırsal kesimin yaşadığı kültürel oluşumlar, kent kültürü içinde uyum sürecini, sorunlarını ele alan resimler işlenmeye başlanmıştır. Toplumsal gerçekçilik 1940’larda gündeme gelmeye başlamış ve bu başlangıç grup etkinliği olarak Yeniler Grubu gerçekleştirmişti. Yeniler grubu daha çok şehir yaşamını kenti ele almıştı. Toplumsal gerçekçi anlamda köylü temasının ele alınışı 1960’lı yıllarda başlar. Bu yaklaşım liriksel anlatımdan farklıdır. Bir bakıma yöresel ulusal karakterler barındırır ancak 1970’lerden sonra toplumsal gerçekçilik eleştirel yönüyle de ele alınır. Köy teması bu bağlamda kent olgusuyla ve 1960’lı yıllardaki yeni yapılanmaların olduğu bu süreçte farklı bir perspektiften resim sanatının içinde yer alır. Bu sürecin, toplumsal gerçekçi anlayış içinde ele alındığında; en önemli

¹ Tansuğ, 1976: 179

² Tansuğ, 1976: 192

temsilcileri Neşet Günal, Nedim Günsür'dür. Ayrıca, Osman Oral, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Fikret Oytam, İhsan İncesu da köylü temasını toplumsal gerçekçi olarak ele alanlar içinde düşünülebilir.

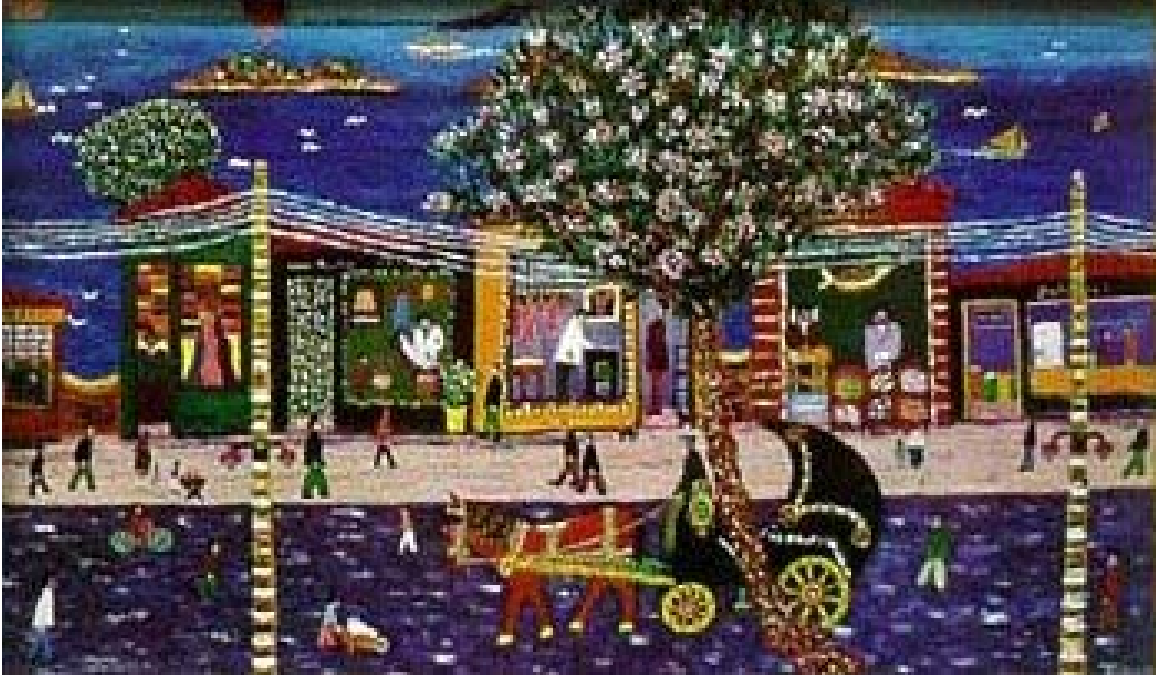
Kent temasını ele alan ve bu temanın içinde köylü temasının da etkilerinin görüldüğü, toplumsal gerçekçi nitelikte taşıyan eserler de bulunmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda köy-kent temasını, göç edenleri çalışan, bu anlayışın temsilcisi niteliğini taşıyacak sanatçılar arasında Neşe Erdok, Cihat Burak, Devrim Erbil gibi sanatçılar sayılabilir.

6.3.3 Naif (Safyürek) Eğilimler

1960'lardan sonra sanat gündemine giren "naif resim" anlayışı tartışması içinde ele aldıkları konularla, köylü teması sınıflandırması içine bu eğilimin özelliğini taşıyan ressamalar da girmiştir. Naif resim anlayışı içinde naifliğin asıl kriterleri içine giren Hüseyin Yüce, bu eğilimin Türkiye'deki akla gelen ilk ismidir. Fahir Aksoy da aynı kriterleri taşır. Bu ressamaların ve bu eğilimin ele aldığı konular içinde genellikle köylü doğası, köy insanı yer alır. Bu eğilimde, özelliği itibarıyla belli bir toplumsal mesajı iletmeyen saf yürekli lirik ağırlıklı bir anlatım söz konusudur. Bu liriklik diğer yöresel ağırlıklı çalışan ressamalardan farklı olup ressamın duygu yoğunluğuna dayanan spontane bir anlatım ve bu anlatımı içindeki naif aktarımı söz konusudur.

Naif resim tartışmalarına daha sonra bir yenisi eklenmiş ve bu eğilim gerçek naifler ve naif bir eğilim içinde çalışan entelektüel naifler diye sınıflandırılmıştır. Entelektüel naif sınıflandırması içine giren; Oya Katoğlu, Tural Erol, İbrahim Balaban, Fahir Aksoy, İhsan Cemal Karaburçak, Galip Onat, M. Ali Resimoğlu, bir bakıma Cihat Burak gibi ressamalar da bu eğilimin en bilindik isimleridir.

Sade ve yalın anlatımıyla, halk resimlerini anımsatan Fahir Aksoy (Resim-29), yaşadığı olayları, resimlerinde dile getirir ve görselleştirir. Naif eğiliminin içinde yöresel bir duyarlılığı da vardır.



Resim 29 Fahir Aksoy, “Manzara”, T.ü.y., Özel Koleksiyon.

Kalabalık figür gruplarıyla düğün, bayram yerleri gibi köy, kasaba yaşamına ait olan mekânları işleyen Oya Katoğlu'nun resimlerinde minyatür etkilerinin görüldüğü figür şemaları vardır. Resimlerini naif bir duyarlılıkla işler. Onların kültürünü yansıtan konuları ele alır. Halk resimlerinin özelliklerinin görüldüğü resimlerine, naif eğilimler doğrultusunda yaklaşırsa da İbrahim Balaban'ın resimleri, toplumsal gerçekçi nitelikler de taşır. Köyden kente göç edenleri ağırlıklı olarak resimlerinde işler. Doğa görünümüne resimlerinde önem veren, Ankara'yı konuları arasında sıkça işleyen İhsan Cemal Karaburçak (Resim-30), bozkır ressamı olarak nitelendirilir. İşlediği konularla dolaylı olarak köylü temasını naif eğilimle ele alan sanatçılardandır.

Köylü temasını ele alan eğilimlerin sınıflandırılması ile köylü temasının, Türk resmindeki konumu ve sanatçıların yaklaşımları içindeki yeri daha iyi tespit edilmiştir. Yapılan bu sınıflamada kesin sınırların olmadığı, bir ressamın birden fazla eğilim içinde yer alacağı gibi belli bir dönem bu eğilimleri işleyeceği ya da işlediği bir gerçektir. Sınıflandırmada belirtilen üç eğilimin temsilcilerinden ve birçok kaynakta kabul görmüş sanatçılarından bahsedilmiştir. Bu sanatçılar dışında bu eğilimleri işleyen birçok sanatçı ve ressam bulunmaktadır. Günümüzde de bu eğilimler doğrultusunda köylü temasını işleyen sanatçılar bulunmaktadır. Kent temasıyla kaynaşmış olan bu temanın yeni oluşumlar içinde farklı eğilimlere doğru açılacağı, konularının genişleyeceği tahmin edilmektedir.



Resim 30 İhsan Cemal Karaburçak, “Ankara Oteli”, T.ü.y., 60 x 100cm, Özel Koleksiyon

6.4 TÜRK RESİM SANATINDA 1970’TEN GÜNÜMÜZE GELEN EĞİLİMLERE GENEL BAKIŞ

Resim sanatının gelişim serüveni içinde 1970’li yıllara gelindiğinde sanat-sanatçı, devlet-toplum ilişkileri, galericilik, koleksiyonculuk, sergiler, fuarlar gibi sanatı etkileyen ve yönlendiren birçok alanda değişimler meydana gelmiştir. Kimliğini Cumhuriyet’in ilk yıllarından beri bulmaya çalışan ve 1940’larda kimlik arayışlarının sanat tartışmaları içinde gündeme geldiği yıllardan sonra 1970’li yıllar bu sürecin yaygınlaştığı yıllar olmuştur. Ancak bunun yanı sıra, Dünya’da ve Türkiye’deki gelişmeler ile resim sanatı daha farklı arayışlara deneyimlere doğru ilerlemeye başlar. 1970’li yılların başında ulusallık kavramı ve figüratif

ağırlıklı resim, sanatçıları insana ve topluma yönlendirmiş, bunun yanı sıra 1967'den itibaren Türkiye'de uygulama alanı bulan “pop sanatı”, figüratif resme farklı bir bakış kazandırmıştır. Yine 1970'lerin sonlarında “kavramsal sanat” eğilimleriyle post modern sanat alanında yeni başlangıç aşamaları başlamıştır.

Genel olarak, 1970'li yıllarda sanat eğitiminde eğitim-öğretim kurumlarının artışı, Güzel Sanatlar Akademisi'nin çevresinde gelişen sanat faaliyetlerini geniş bir çevreye yaymıştır. 1970'lerde gruplaşmanın yerini bireyselleşme, kişisellik, özgünlük arayışları almıştır. Amatör-profesyonel sanatçı sayılarında artış eğitim kurumlarının artması, sanatçı sanat potansiyelini arttırmış ve galeri, koleksiyonculuk gibi sektörlerin gelişimini hızlandırmıştır. Sanat piyasasının gelişmesiyle Avrupa'da yaşayan sanatçılar yurda dönmeye başlamış ve bu da Türk resim sanatında yeni oluşumlar, fikirler getirmiştir. 1980'li yıllarda müzecilik açısından da önemli gelişmeler olmuştur.

“1970'ler, Türk resminde evrensellik/ulusallık ya da evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik, sentezcilik/tekilcilik, soyut/figüratif gibi karşıt eğilimlerin bir yandan alabildiğine kutuplaştığı, öte yandan da belli bazı girişimlere dönüştürüldüğü, bir çelişkiler ve çoğulculuklar çeşitliliğinin başlangıcını vurgular. Bu dönem beş ana eğilim altında sınıflandırılabilir: 1) Soyut eğilimler, 2) Yenilikçi eğilimler, 3) Figür/soyut biresiminde lirik arayışlar, 4) Toplumsal (gerçekçi) eğilimler, 5) Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler.”¹

Bu sınıflandırma 1980'li yılların getirdiği etkiler ve oluşumlar paralelinde 1970'lere gelen eğilimlerin sınıflandırılmasına göre farklılık taşır. Aynı eğilimlerin devam ettiği ve yeni anlayışların da bu döngüye katıldığı gözlemlenir. Bu gelişme içinde köylü temasını içine alan eğilimlerden biri olan naif resim anlayışı, 1970'li yıllar ve günümüze gelen eğilimler doğrultusunda *“en fazla spekülasyonu yapılan safyürek ya da Naif resim bu dalın gerçek ve otantik ressamlarıyla sahteleri arasındaki ayırımı bir kez daha gündeme getirmiş oldu. Toplumun sanat olaylarına yakınlık duyan kesiminde bu tür resme ilginin yoğunlaşması da, ayırımın ikinci plana itilmesinde başlıca nedenlerden biri olarak sayılabilir. Böylece sanat literatürümüzde «entellektüel naifler» diye yeni bir kavram ortaya çıktı. Oysa böyle bir sınıflandırmanın çağdaş Batılı resim akımları arasında yeri yoktur. Safyürek resmin, her zaman her dönemde ve her ortamda görülebilir olması bir başka deyişle akım niteliğinden uzak bulunması, Onun otantik karakteri için de bir değer ölçüsü iken, kavram kargaşasının*

¹ Kemal İskender (1988): “Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği”, *Gergedan*, Sayı: 19, s. 25

yarattığı bulanıklık içinde, fırçasın acemi süsü veren herkese «Naif» denmesi, giderek halk resminin ya da çocuk resminin bile bu gruba mal edilmesi, gerçek safyürek ressamların sivrilmelerini, tanınmasını güçleştirdi.”¹ Kısacası naif sanat da 1970’lerde gerçek naif ve entellektüel naif anlayışı olarak sınıflandırılmaya başlamıştır.

Yöresellik anlayışı 1970’lerde ve 1980’lere gelindiğinde şekil değiştirir, daha geniş bir açığa yayılır. Yalnızca ulusallık anlayışı doğrultusunda gitmeyerek yer yer evrenselliği de içine alan bir anlayışa dönüşür.

Yöresel anlayışın boyut değiştirdiği soyut sanat ile bağdaştırıldığı, yöreselliğin evrensellik içinde de alındığı bir karşı seçenek 1950’lerde soyut çalışmaların içinde filizlenmiştir. “*Altan Gürman, Ömer Uluç, Adnan Turani, Mehmet Güleriyüz, Yüksel Arslan, Tülay Tura, Özdemir Altan, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Avni Arbaş, Şükrü Aysan gibi sanatçıların yer aldığı bir kesim, gerçekliğin belirli ölçülerde değişime uğratılmış ya da tersyüz edilmiş formları çevresinde, "yenilikçi" işlevleri temsil etme çabalarını saklı tutmuş ya da bu çizgiyi, zamanla kalınlaştırıp incelterek farklı aşamalara varabilmişlerdir.*”²

Bireyselleşmenin de getirdiği etkileşimle sanat eğilimleri arasındaki sınırların kalktığı ve birbirine zıt görünen anlayışların birbirine kaynaştığı ve yeni oluşumlara gidildiği bir dönemin etkileri görülür.

“1970’li yıllar sadece Türkiye için değil tüm dünya için özgürlüklerin kısıtlandığı sancılı bir dönem olmuştur. Örneğin Vietnam Savaşı, İspanya, Yunanistan, Şili gibi ülkelerde askeri yönetimin başa gelmesi dünyanın her yerinde savaşa ve baskıya karşı gösterilerin düzenlenmesine neden olmuştur. Türkiye’de de önce öğrencilerin protestosu halinde başlayan bu tür gösteriler, giderek silahlı eyleme dönüşmüştür. ... 70’li yıllar Marksist-Leninist sanat estetiğinin, eleştirel ve toplumsal gerçekçi sanatın iyiden iyiye tartışıldığı, teorik boyutlarının incelendiği bir dönem olmuştur. Söz konusu sanatçılar zamanla politik yorumun plastik değerlerin önüne geçemediği, izleyiciye bir şeyleri “deklare ” etmek yerine ona yansıtılan konu hakkında kendi düşüncesini oluşturması için alan bırakan, yeni bir sanat anlayışına yönelmişlerdir.”³

¹ Berk, N.-Özsezgin, 1983: 127

² Özsezgin, 1998: 74

³ Berksoy, 1998: 129–130

1970’lerde toplumsal gerçekçilik, gerçekçi bir yaklaşımla ele alınması ve ajitasyon propaganda amaçlı olarak gelişme gösterir. Neşet Günal’ın atölyesinden çıkan toplumsal, eleştirel gerçekçi ve yöresel eğilimlerin ağırlıklı olduğu sanatçılar, Mevlüt Akyıldız, Neşe Erdok, Kemal İskender, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Sabahattin Tuncer gibi Günal’ın eğitimi, görüşü doğrultusunda çağdaş kavramlardan çok yaşam gerçeğini irdelemek ve özgün yorumlarla sanat tavrını ortaya koymak görüşünde oldukları söylenebilir.

Bu görüşte doğrudan bağlantılı olmamakla beraber, figüratif ağırlıklı bir eğilimi benimsemiş olan sanatçılar (Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz, Kayıhan Keskinok, Fethi Arda, Hamza İnanç, Duran Karaca, Alaattin Aksoy, Nuri Abaç, Şükriye Dikmen)de bu gelişim süreci içinde farklılıklar gösteren yaklaşımıyla ele alınabilirler.

*“Burhan Uygur, Mehmet Güleryüz, Komet, Utku Varlık, Alaattin Aksoy, İbrahim Çiftçioğlu, Muammer Durmuş gibi sanatçıların özgün bir topluluk oluşturdukları kesim, 1970’li yılların bağımsız kimliksellik olgusunun bir başka cephesini temsil eder. Bu olguya, 1980’li yıllarda Habip Aydoğdu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Cengiz Kabaoğlu, Mustafa Özel gibi daha genç kuşaktan sanatçılar eşlik etmektedir.”*¹

Figürasyon ağırlıklı bir karakteri olan Türk resminde *“Son on yıl içinde kişisel sergileriyle daha önceki etkinliklerini biraz daha belirgin kılan Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Balkan Naci İslimyeli, Ruzin Gerçin, Mustafa Ayaz, Devrim Erbil gibi ressamların yanında Söbütay Özer, Habip Aydoğdu, Fahrettin Baykal, Hasan Akın, Veysel Günay, Reimis Aydın, Nazan Sönmez, Yusuf Cöloğlu, Haydar Durmuş, Lütfü Çetin, Haldun Naziker, Cuma Ocaklı, Şener Demirkol yöresel eğilime değişik yollarla giren sanatçılardır. Yurt doğasına şiirsel gözlerle bakan daha genç bir grup sanatçı da onları izlemekte, bu yolda lekeci ve yumuşak bir espriyi temel olmaktadır.”*² Toplumsal ve genel eğilimlere ters düşmemek adına soyutlayıcı eğilimlerde figüre yönelen sanatçılar olmuştur.

Figüratif eğilimin yeni bir yöne doğru ilerlediği 1970’li yıllarda dönemin siyasi-sosyal-kültürel yapısı kadar kübizm uzantısı olan biçimci-inşacı etkilerin devam etmesi de, figüratif anlatımın yeniden yapılanmasında, önemli bir neden olmuştur. Neşe Erdok, Utku

¹ Özsezgin, 1998: 74

² Berk, N.-Özsezgin, 1983: 126

Varlık, Alaettin Aksoy, Komet, Mehmet Gülerüz, Burhan Uygur gibi sanatçılarda Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal gibi hocaların etkileri vardır. 1970’lerde eleştirel gerçekçilik alanında çalışan Özer Kabaş, Mustafa Ata ve İbrahim Örs gibi sanatçılar; Ergin İnan, Hüsamettin Koçan, Mehmet Özer gibi sanatçılar da farklılaşan üslupları ile bazı eğilimlerin kapsamına giren nitelikler taşır.

1930’lardaki atılımlar paralelinde, açılan Gazi Eğitim Enstitüsü’nden mezun olan yurtdışında da eğitimlerine devam eden sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar arasında, *“Zafer Gençaydın, Veysel Günay, Zahit Büyükişleyen, Halil Akdeniz, Hüseyin Bilgin'den oluşan sanatçı grubudur. Bu grup, Ankara'da sonradan Gazi çıkışlı sanatçılar olarak anılmaya yol açacak olan bir geleneğin pekişmesinde de etkili olacaklardır.”*¹

1970’li yıllarda her yönden gelişmelerin olduğu, Türk sanatın bir temele oturduğu ve gideceği yola bilinçli şekilde yaklaşan bir gelişme söz konusudur. *“1979'dan başlayarak İstanbul'da, genç sanatçıların katılımıyla düzenlenen "Yeni Eğilimler" sergileri, yenilikçiliğin tartışıldığı ya da sorgulandığı başlıca etkinlikler arasında dikkat çeker. Klasik ölçütlerin kırılmasını amaçlayan ve cesur deneyimlerin gerçekleşmesini özendiren bu sergiler, plastik sanatlar alanı içine giren disiplinler arasında özgür geçişim olanakları sağlar. Kısa adı STC olan Sanat Tenkitçileri Cemiyeti'nin 1967'de düzenlediği "Gençlerarası Resim Yarışması" ve TRT'nin 1971'de bütün sanat dallarını kapsayacak biçimde organize ettiği sanat yarışmaları, sonraki yıllarda daha yoğun biçimde ortaya çıkacak olan genç sanatçı potansiyelinin gücünü kanıtlaması bakımından ilginç sonuçlar yaratır.”*²

1979 yılında başlayan “Yeni eğilimler” sergisi Türk resmi için önemli bir gelişmenin başlangıcı olmuştur. Yöresel eğilimlerin devam ettiği daha bilinçli ve kapsamlı olarak ele alındığı yöreselliğin içine evrenselliğin de zaman zaman girdiği bir oluşum olarak gelişme göstermiştir.

İlk defa 1986’da düzenlenen Uluslararası Asya Avrupa Bienali Türk resminin kurumlaşmaya yönelik gelişmeleri başlatmıştır. Günümüze de gelen bu etkinliklerde Uluslararası İstanbul Bienali birçok ülkede değişik sanatçıları, eğilimleri, sanat anlayışlarını

¹ Özsezgin, 1998: 82

² Özsezgin, 1998: 71

buluşturup, zengin bir sanatsal-kültürel ortam oluşturması, Türk sanatının da gelişmesi, uluslararası platformda tanınması, açısından önemli misyon üstlenmiştir.

1980’lerde sanat piyasası gündemin en önemli maddesi haline gelmeye başlamıştır. 1980’li yıllardaki eğilimlerin başında Yeni Ekspresyonizm gelmekteydi. “1980 sonrasında özellikle yaratılan de-politizasyon ortamının, aslında suya sabuna dokunmayan bir anlayış olan Yeni Ekspresyonizmin yaygınlaşmasında etkili bir rolü olmuştur. Bu yönüyle Yeni Ekspresyonizm 1970’lerdeki ajitasyon ve propaganda amaçlı duygusallığın kişiselleştirilmiş bir uzantısı olduğu söylenebilir. Toplumun genelindeki batı öykünmeciliği, sanatsal planda da benzeri bir öykünmeciliğin gelişmesini dolaylı ya da doğrudan özendirmiştir. Yeni Ekspresyonizmin herhangi bir sanatsal beceri gerektirmediği gibi sanatsal yetersizliği de gizlemeye elverişli oluşu, sanat izleyicilerinin nezninde değilse bile, sanatçılar arasında tutulmasını sağlamıştır.”¹

1980’li yıllarda kitle iletişim araçlarının ortaya çıkardığı ve tüketici toplumun yaygınlaşmış “rating”, “medyatik” oluşumlar kültürel kopukluklar belirginleşmiştir. Kitle iletişim araçlarının siyasal ve sosyal yaşamdaki etkisi arabesk kültürünü getirmiştir. “1980’li yılların hemen başında yaşanan askeri darbenin ardından topluma “empoze” edilen temel olgu depolitizasyondur. Bu bir yanı sıra Cumhuriyet Türkiye’sinin ve yönetiminin tepeden inme/yukarıdan aşağıya örgütlenme alışkanlıklarının bir uzantısıydı. Ayrıca “sınıfsallaşma” gibi bir kavramı tümüyle reddetmenin doğurduğu bir sonuçtu.”² 1980’li yıllardaki siyasal-sosyal oluşumlar 1970’lere göre daha farklı oluşumlara yönelişlere doğru gitmiş, toplumsallık, toplumsal gerçekçilik kavramları yeni olgulara doğru yol açmıştır.

1980’lerde yeni kültürel oluşumlar, gelişmeler için arabesk kültürü kavramı gündeme gelmeye başlamıştır. “Arabesk bir lumpen kültürdür, bir ara kültürdür. Bununla birlikte, arabeskin temelinde yer alan ana kavramın tüketim olduğunu unutmamak gerekir. Bu tüketim, elbette bir ekonomik kavram değil, bir toplumbilimsel kavramdır. Amacı tüketimin tüketim için gerçekleştirilmesidir. Arabeski ve kişi oluşturan temel yönsemelerin hiç birinde gündelik ve sıradan bir tüketim eğiliminin aşıldığı görülemez. Aksine, kitle üretimi, tüketimi de belirlemektedir. Gündelik yaşamda kitlenin tüketimine yönlendirilmesi değildir önemli olan.

¹ Kemal İskender (1991): 80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri, Sanat Çevresi, Mart 1991 Sayı 149 s. 20-22

² Hasan Bülent Kahraman(2002): Post Modernite ile Modernite Arasında Türkiye, Everest Yayınları, Ekim, İstanbul, s. 89

Sistemi ayakta tutmak için gerekli olan yaklaşım, aslında, yeniden üretim (reproduction) boyutunun öne çıkarılması önemlidir. Esas olan yeniden üretim olunca, özgün olanın yerini de temsili (representative) olan alacaktır. Tüketimin taklitle yaşadığı karmaşık ilişkinin keşiştiği nokta budur. ...kitle iletişim araçlarının ve onun koşullandırıldığı bilincin siyasal katılım sürecinde gösterdiği yaklaşımdır.”¹

1980’lerde sosyal ve siyasal yaşamdaki gelişmeler, bunun uzantısı olarak varlıklı kesim yoksul kesim gibi toplumsal sınıflar arasındaki kopukluklar 1930’lara göre daha farklı bir boyut kazanmış ve bu farklılıklar kültürel bir deformasyon yaratmıştır. Kitle iletişim araçlarının, internetin toplumsal ve sosyal hayata girdiği bunun yanı sıra sanat alanında da sanatçı sayısındaki artışın yanı sıra sergiler, bienaller, fuarlar gibi sanatsal-kültürel etkinliklerin gelişmesi, galeriler, müzeler gibi kurumlar yaygınlaşması bu dönemdeki oluşumlardır. Bu dönemdeki sanatsal kültürel etkinlikler doğrultusunda sanatçılar kişisel yaşam öykülerini, fantezilerini, güç, cinsiyet, kimlik sorunu gibi toplumsal etiketleri, kültürel deformasyonları konu alanları içine almıştır.

“1970’lerde birçok ülkede kültürel bileşimlerin ortaya çıkardığı eklektizm, politik ve ekonomik bunalımlar ve terör olaylarının 1980’lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatımına sürüklediği ve dolayısıyla 1980’lerden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika’da yeni kuşak sanatçı gruplarının tuval resmine dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya tabakaları ve serbest fırça darbeleriyle bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlemlenir. Sanat alanında tüm bu gelişmeler, kullanılan malzeme ve anlatım alanları ne olursa olsun, zamanın özgür tavrının sanatta biçimlenişi olarak görülmektedir.”²

1980’lerde kitle iletişim araçları içinde oluşan medya, rating kavramlarının yanı sıra 1980’lere gelindiğinde küreselleşme, dünyada etkili olduğu gibi Türkiye’de de etkisini göstermiştir.

“Modernite, bütün erdemlerine ve kökenine oluşturan kaygılara karşı sonunda demokrasiyi de ortadan kaldırma yetkisini kendisinde bulan bir ideoloji olarak otoriter rejimlerin meşrulaşma olanağı niteliğini kazanmıştı. Bu sınır koşulu, ulus devlet kavramında temerküz etmişti. Ulus devlet, bir toplumsal mühendislik projesini hayata geçiren süreçti, en

¹ Kahraman, 2002: 88–89

² Sağlam, 2004: 52

geniş tanımıyla. Bu süreç içinde tek tip bir kimliğin egemenleşmesi, bunun sağlanabilmesi için de toplumların belleklerinin yıkılması gerekiyordu. Toplumların geçmişle bağları koparılıyor. Hegelci, erek bilimsel anlayış doğrultusunda, tarih, ideolojik modernizmi harekete geçiren atılımla başlatılıyordu. Oysa yeni düzen öncelikle bu sınırlı ve sadece kendinden sorumlu, dolayısıyla sorumsuz ulus devlet kavramını ortadan kaldırılıyordu. Ulus ötesi kuruluşların egemenleştiği bir süreçte demokrasi yeni tanımlar kazanıyor, yeni sınır olanakları elde ediliyordu.”¹

Dünya’da küreselleşmenin etkisinin arttığı bu yıllarda Türkiye’de siyasi alanda 12 Eylül rejimi ve bunun toplumsal hayata yansımaları sanatta da etkilerini göstermiştir. Küreselleşmenin etkisi Dünya’da olduğu gibi Türkiye’de de devam ederken enflasyon gündeme gelmeye başlar. Toplumsal-kültürel değerleri önemli ölçüde etkileyen sanayi-işçi ilişkisi, göçler, işsizlikler ile 1960’lı yıllardakinden farklı bir gelişme tam tersi bir radikalleşme süreci başlamıştır.

“Kitleleri oluşturan “sıradan insanlar” için olsun, onlara önderlik edecek siyasal partilerdeki seçkinler için olsun, böylesi bir değişimin en dramatik özelliği hızla değişen, gitgide daha kompleks ilişkilerle yaşayan toplumsal hayatın, uluslararası sorunların karşısında dünyaya ve hayata rasyonel bir tavırla bakmak yerine, irrasyonel bir tavırla bakmak olmaktadır.”²

Bu gelişmeler içinde, siyasi oluşumlar sürerken 21. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler alanında yeni bir döneme girilmiştir. Bilgi toplumu, sanal dünya, internet gibi teknolojik oluşumların getirdiği yenilikler, kültürel-toplumsal-siyasal alana girmiş ve televizyonun medyanın etkisi artmıştır.

“1990’lı yıllar, medyaların desteklediği, kimi çevrelerin “metalaşma” dediği bir oluşumu başlatmıştır. Bu geniş anlamıyla popüler kültürün egemenleşmesidir. Popüler kültürü ise daha geniş bir tanım aralığı oluşturması nedeniyle kitle kültürü diye almak doğru olacaktır. Bu, sadece sanatsal üretim alanlarında kendisini gösteren bir oluşum değildir.

¹ Kahraman, 2002: 37

² Ünsal Oskay (1996): “Geriyeye Yönelmeli Bir Siyaset”, *Hürriyet Gösteri Dergisi, Ek, Ocak, Sayı: 182, s.6.*

Tersine, hayatın bütün alanlarını kapsayan, kuşatan bir gelişmedir. Altında yatan nedenlerin en önemlisi yazılı kültürün gitgide marjinalleşmesidir.”¹

Küreselleşme, medyadaki gelişmeler, markalaşma, kentleşmede yeni gelişmeler, sanat alanında da değişik oluşumlara, yeni kültürel politik simgesel unsurların ortaya çıkışına, köy yaşamından kent yaşamına geçildiğine, kentleşme olgusunun yerleştiği bir kültürün ortaya çıkışına işaret eder. Bu oluşumlar sanatçıları toplumsal konulara yönlendirmiştir.

“Bugün yaşanan kültürel, politik ve ekonomik değişimler, sanatçıların gerçek yaşamın günlük olaylarına bakmasına, bugün var olanlar üzerine düşünmesine ve geçmişin etkilerini gelecekle ilişkilendirecek olasılıklar üzerine yapıtlar üretmesine neden olmaktadır. Ancak sanal ortamın sınırsızlığında kendini var etme yerine popüler kültürle kendi yaşadığı çağı irdeleyen sanatçı tavrı öne çıkmaya başlamıştır diyebiliriz.”²

Türkiye ve Dünya’da 1970’ten günümüze gelen süreçte birçok yeni akım, anlayış, tema Türk resmine girmiş yeni oluşumlar, etkileşimler, kavramlar ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, Türk resmine giren birçok akım, eğilim, tema, zamanın getirdiği oluşumlar içinde, değişimlere, gelişmelere uğramış ve farklı bir boyular kazanmıştır. Kimi akım, eğilim, tema devam ederken kimisi sona ermiştir. Genel olarak bu oluşum sürecinde köylü temasına olan etkilerin ve bu temayı işleyen eğilimlerin gittiği yola bakıldığında, en belirgin olarak üç eğilimin başlığı altında toplandığı gözlemlenebilir. Yöresel, toplumsal gerçekçi, naif eğilimler içinde hayat bulan ve bu eğilimlerin içinde gelişen bir temanın varlığından söz edilebilir. 1970’lerden sonra günümüze gelen eğilimlerde, her dönemde gözlemlendiği gibi siyasi-sosyal-toplumsal etkilerin, çağdaş modern kavramların resim sanatına yansıdığı etkileri bu temanın da gelişimini etkilemiştir. Köylü temasını ele alanlar, 1960’lardan günümüze yön değiştiren ve farklılığa uğrayan teknik, biçim, malzeme estetiği özellikleriyle yeni etkileşimlerle ortaya çıkmıştır.

Ayrıca bireyselleşmenin getirdiği yeni yaklaşımlar içinde sanat anlayışlarına yönelik sınırlar kalkmış, bir sanatçı birçok eğilimi sanat yaşamında denediği gibi, birden fazla eğilimi karıştırıp, yeni, modern, özgün bir sanat yapma yoluna gitmiştir. Çağın ve teknolojik oluşumların etkisiyle birçok malzemenin, tekniğin sanat yaşamına girdiği ve sanatın

¹ Kahraman 2002: 39

² Devabil Kara (2004): “Günümüz Sanatçısının Yeni Tavrı”, *Yapı Dergisi*, Whitney Bienali

sınırlarıyla ilgili ön yargıların kalktığı bir gelişme aşamasında özgün çabalar ve uğraşlar artmıştır. Sanatın, sanatçının bilincine varıldığı ve bu ortamı geliştirecek birçok atılımın devlet dışında da birçok özel sektör tarafından desteklendiği girişimler olmuştur ve olacaktır da.

Bir temanın günümüzde ve gelecekte de devam edebilmesi çağa, gelişmelere, modernleşme sürecine ayak uydurmasıyla ve kendini geliştirmesiyle mümkün olur. Bir bakıma köylü temasının kent yaşamıyla ve temasıyla birleşmesiyle bunu başardığı düşünülebilir. Bir motifte, köy insanını yansıtan bir figürde, yeni sanat anlayışlarına, gelişen teknik ve malzeme çeşitliliğinin içinde yerini farklı oluşumlar içinde kaynaklık ederek alacağı düşünülebilir.

7. 1930 SONRASI TÜRK RESMİNDE KÖYLÜ TEMASINI ELE ALAN RESİMLERİN İNCELENMESİ

7.1 YÖRESEL EĞİLİMLER İÇİNDE KÖYLÜ TEMASINI ELE ALAN RESİMLER

7.1.1 Nurullah Berk “Ütü Yapan Kadın”



Resim 32 Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, T.ü.y, 60 X 92cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kübit konstrüktivist anlayışı, doğu arabeskiyle harmanlayan; motifleri, folklorik öğeleri resimsel eleman haline getirip modern çağdaş bir yorumla farklı bir boyut kazandıran bir anlayışı vardır. Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun folklorik öğelere ağırlıklı yaklaşımına karşılık, geometrik bir biçimcilik anlayışını temel alan ve bunu daha ölçülü, disiplinli biçimde nakış zevki ile kompozisyonlarında resimsel bir dengenin sağlanmasında kullanan bir anlayışa sahiptir.

Nurullah Berk’in resimsel gelişimi ve dönemlerine bakıldığında onun resim planındaki eğilimi ve çabası şöyle özetlenebilir: “*Bin dokuzyüz ondört dönemi - Çallı İbrahim kuşağı - nın getirdiği bir çeşit Empresyonizmden sonra, hava içinde dağılan renklere - Cezanné’in*

öngörüüne uyularak - çizginin, desenin sağladığı “kontrüktif” tasaların da yer almaları gerekiyordu. Doğu-Türk görsel sanatların teknik özelliğine eğildiğimizde dikkati çeken başlıca kalitenin, rengin çizgiye üstünlük sağlamadığı, ona paralel yürüdüğü, kesin hatlar içinde yer alan renksel uyumun o hatlar sınırını geçmediğidir. Resim sanatıyla en yakın kol olan Doğu minyatürlerinin renk uyumuyla birlikte «çizgi arabeski» gözettikleri dikkati çeker. «Hat» sanatında İslam yazısının bir çeşit resim olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. (Nitekim Matisse, Klee, Kandinsky, Morellet, Hartung gibi Batılı soyut ressamalar Doğu Hat sanatından kesin olarak etkilenmişlerdir). Berk, estetiğini bu temeller üstüne oturtmaya çalışmış, Melih Cevdet Anday'ın da işaret ettiği gibi, Arabesk'e büyük önem vermiştir. “Yatan Kadın”, “Dalgalar”, “Gergef İşleyen”, “Ütü Yapan” gibi dizilerde Berk'in bu tasası belirlidir.”¹

Sağlam bir kompozisyon yapısı, her şeyin planlanıp yerleştirilmesi hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayan renk-biçim ilişkisi hâkimdir onun sanatında. Nurullah Berk'in erken tarihli yapıtlarında “...genel karakteristiği Parisienne olmalarıdır. Bu nitelik giderek bir kentsoylu inceliği görünümüne dönüşecek, sanatçının halk sanatlarına ve özellikle İslam sanatlarına duymaya başladığı ilginin kanıtları olmaya yönelecektir.”²

1960 sonrası yapıtlarında baskın bir şekilde kendini gösterecek çizgi arabeskine dayalı bir yaklaşım ele aldığı konuları yöresel bir niteliğin izlerini taşımaya başlar. Bu yöneliş farklı bir sentez oluşturma arayışında batı tekniğiyle, doğunun arabeskini motiflerini farklı bir perspektiften yansıttığını olduğu bir anlatımdır.

“Nurullah Berk'te arabesk sevgisinin “hat” sanatından mı, yoksa batıdaki hocalardan edindiği dinamik-statik karşıtlığından mı kaynaklandığını şimdilik bir yana bırakarak, burada şuncası ile yetinelim ki, döner eğri çizgi ve düz çizgi uyumunu, nesnelere biçimleştirme “üsluplaştırma”, zaman zaman hacim merakı (çünkü o bizde kübizmin öncülerindendir), yüzeylerde istif eğilimi, onun sanatının temellerini oluşturur.”³

¹ Sanat Çevresi (1992): “Nurullah Berk Üstüne Kısa Notlar”, Sanat Çevresi, İstanbul, Sayı 169, s.15.

² Turan Erol (1977): “Bir Öncü Aydın Kişilik: Ressam Nurullah Berk”, *Nurullah Berk*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, s. 14

³ Melih Cevdet Anday (1977): “Nurullah Berk'te Doğu ve Batı”, *Nurullah Berk*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, s. 24

Nurullah Berk'in bu yönelişi, köylü teması açısından köylü figürleri işleyişi, motiflerden, folklorik öğelerden yararlanması ile dolaylı da olsa köylü temasını da kapsamaktadır. Bu bağlamda, ele aldığı konular ve konularındaki işleme yaklaşımıyla folklorik öğelerden yola çıkıp bunu köylü temasıyla çakıştırıyor denilebilir. Köylü temasını kapsayan yaklaşımlara bakıldığında yalnız köy yaşamı ve doğası değil, kültürel öğeleri de motifleriyle, folklorik öğeleriyle de köylü temasının içine girer. Bu kapsam ile sanatçıların bu temayı birçok biçimde ele alış farklılıkları, Yurt Gezileriyle başlangıcını oluşturan bu temanın, milli sanat tartışmaları, ulusallık-yerellik tartışmaları, kültürel öğelerimize yönelişte, köylü temasının da bu kapsam içinde yer alması bu konunun da günümüze gelen eğilimler içinde olmasında ve farklı açılardan ele alınmasında önemli etken olmuştur. Bu etkenlerin içine Nurullah Berk'in yaklaşımı ve *Ütü Yapan Kadın*'ı bu kapsam içinde ele alınabilir.

Kübist konstrüktivist etkilerin arasına giren, doğu sanatının etkilerinin birleşip farklı bir yaklaşım ortaya çıkaran Nurullah Berk'in bu yaklaşımını en güzel örnekleyen çalışma "Ütü Yapan Kadın"ıdır. Ekonomik ve sosyal yapının gelişmesiyle bu yapıda meydana gelen farklılaşmalar toplumu, bireyi ve hayatı etkilediği noktada, köy yaşamını da etkilemiştir. Köy-kent arasındaki kültürel oluşumların yenileşme hareketleri içindeki kültürel farklılıkları, ikilemi en güzel yansıtan yapıtlardan biridir. (Resim-32)

Eserde merkezde olan kadın figürünü diyagonal hareketi, sol kolundan bileğine doğru inen yatay duran elde sonlanır. Diyagonalin başlattığı hareket, sağ tarafta yer alan motiflerin iç dinamiğiyle zengin bir devingenliğe, hareketliliğe dönüşür. Dokulu alanın kola inen diyagonal hareketi, bütün ilgiyi kompozisyonun merkezi olan ütüye çeker. Bu hareketin içinde sol eliyle ütüye bastıran kadın figürü yer alır. Ütü ön planda yer alıp kadının kollarının hareketi ütüye merkeze çeker, ütünün konumu diyagonal hareketlerin noktalandığı yerdir. Sağdan sola, soldan sağa hareket eden diyagonal çizgilerin hareketinden devingenlikle, durağanlığın bileşimi ve bu bileşimin her ayrıntısının ince hesaplanması söz konusudur. Renk seçimi, Mattisse andırmakla beraber kendine özgü arayışların çıkışının olduğu ve arabesk motiflerin gerek renk ile gerek çizgi ile oluşturulan ritmik devingenliği söz konusudur.

Resmin merkezinde ve ön planda konumlanan ütü, figürün yüzüne doğru odaklanılmasını ve figürün yüzündeki ifadeye yoğunlaşılmasını sağlamaktadır. Figürün yüzündeki ifade durgun, dalgın yaptığı işe yoğunlaşmış şekildedir. Kadın figürünün ifadesinden arka plana doğru uzanan derinlik çizgisi üstünde arka planda, ön planda yer alan

kadının yaptığı işi ve hareketi pekiştiren ve ona eşlik eden ikinci köylü kadın figürü birbirlerinin ifadelerini ve duruşlarını devam ettirir ve birbirlerinin oluşumlarını destekler. İki kadın figürünün durağanlığına karşın kompozisyonun yapısı bu durağanlığa bir tezat yaratarak dinamik durur ve bu duruşta durağanlığın içinde ritmik bir hareket olarak birbirlerini vurgularlar. Bu kompozisyonda her şeyin derin bir hesaplama biçim anlayışı ve geometrik bir temele oturturulmuş bir kurgusu vardır. Kübist konstrüktivist anlayışın, doğunun arabeskiyle birleştiği yeni bir oluşumun ortaya çıktığı bu resim aynı zamanda anlam olarak yeni oluşumların eşliğinde köy kent yaşantısı içinde sıkışıp kalmış bir bilinci, teknolojinin hayata girişinin ve bütün bunların köy insanına yansımalarını anlatan ve bunları folklorik öğelerle zengin motiflerin devingenliğiyle birleştiren bir yaklaşım söz konusudur. Ellerin abartılı biçimi ince bir gönderme yapıp; emeğe, alın terine verilen önem ve değere vurgu yapmaktadır. Perspektifin, hareket ile durağanlığın, sağlam biçimlerle ince hesaplamalarla oluşturulmuş motiflerin de Türk sanatına ve kültürünü yansıtan biçimlerin bu kurguda yer aldığı bir resimdir.

7.1.2 Bedri Rahmi Eyüboğlu “Sarı Saz”

1940’lı yıllarda sanat gündemine oturan yerel-evrensel sanat tartışmaları içerisinde yolunu çoktan çizmiş bu tartışmalardan önce yerel, yöresel konuları benimsemiş ve bu anlayışın temsilcisi olmuş bir sanatçıdır. Köy ve köylü temasına farklı açıdan yaklaşan, köy doğasını ve köy insanını kendi anlayışı doğrultusunda yansıtırken, buna folklorik öğelerden, motiflerden yararlanarak ve bu öğelere modern bir yorum ile yerel bir duyarlılık içinde ele alarak yaklaşır.

“1930 başları etkisinde kaldığı Matisse’in renk duyarlılığını özümsemiş ve renk ile biçim birlikteliğiyle, öz ve biçim ilişkisine dair yepyeni bir ufuk belirlemesine de öncülük etmiştir. Rengin bağımsız bir değer olarak etkisi ile biçimsel bir forma kavuşarak yaratıcı etkiyi, tuvalden yazamaya kadar her türlü ifade biçiminde denenmiş ve yepyeni bir görsel algılanırlık yaratmıştır. Bir başka deyişle rengin bir temsil değer olarak, gösterdiği imge ile özdeş kabul edildiği bir resim geleneğine bağımsız bir renk ve onun yaratacağı görsel, anlamsal katmanları dâhil etmiştir.”¹

¹ Levent Çalıkoğlu, (2008): “Nakiştan Soyuta Renkten Süslemeye”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Boyut Matbaacılık, , Sayı 2008/4, No:589/126301, s.44-45



Resim 33 Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Saz”, 1966, T.ü. karışık teknik, 183 x 122cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

Bedri Rahmi'nin köylü temasına, folklorik öğelere, yöreselliğe yönelmesindeki temel çıkışı Yurt Gezileri ile olmuş ve özellikle Çorum gezisinin yadsınamaz bir etkisi olmuştur. Çorum gezisinde folklorik öğelerle, köylü temasıyla ilgili zengin kaynakları topladığı ve bu kaynakları resimlerinin ana temaları haline getirdiği söylenebilir. Özellikle sanatçının konuları arasında özel yeri olan han kahveleri, han avlularıdır ve bu konu diğer resimlerine etki etmiştir. Bunun dışında halay çekenler, pazar yerleri, pazardan köye dönenler, köylüler, vb. gibi bu konuları da Yurt Gezileri'nden aldığı izlenimler doğrultusunda işlemiştir.

Folklorik öğeleri ele alış farklılığı ve bunun altında yatan derin anlamlar ve tekniklerle resimsel elemanlarını estetik değerlerle yükleyip batıyla doğuyu harmanlayan bir anlayışı vardır. Köylü temasına bu yaklaşımıyla farklı bir bakış kazandırmıştır. Bu temayı folklorik öğelerle, motiflerle bezeyen ve bunları malzeme estetiğine ve teknikle ören Bedri Rahmi Yurt Gezileri ile ortaya çıkan milli sanat tartışmalarına ve 1940'lı yıllardaki yöresel-ulusal ve evrensellik kavramlarına da kararlı bir şekilde yol aldığı anlayışıyla yön göstermiş ve bu eğilimi benimseyenlere öncülük teşkil etmiş bir sanatçıdır. Folklorik öğelerin kilimlerin,

heybelerin, çorapların ve motiflerin yanı sıra portrelere minyatür fon koyarak yeni bir yaklaşım yaratmıştır. Bu yaklaşımına örnek 1938–1939 yıllarında yaptığı portreleri örnek teşkil eder.

İri nakışları, motifleri resmin temeline oturttuğu, folklorik öğeleri zengin kompozisyon öğelerine dönüştürdüğü ve bunların içinde köylü temasının yer aldığı modern, yöresel çağdaş bir yorumcudur. Köylü temasının gelişmesinde Yurt Gezileri ile sınırlı kalmamasında ve farklı bir bakışla bu temaya bakılmasında Bedri Rahmi'nin önemli bir katkısı vardır.

Sanatçının “Sarı Saz” isimli tablosu ışık, renk, biçim unsurlarının dışında boyanın doku etkisi ve boyanın dışında da kullandığı malzemenin yarattığı dokular Bedri Rahmin'nin resim anlayışıyla uyum içinde birleşmiştir. (Resim–33)

“Bedri Rahmi, bir yazısında tablonun, "çok karmaşık resim meselelerinin bir arada çözümlenişi" anlamını taşıdığına değinmişti. Ayrıca her resmin, bir tasarımla başladığını da özellikle belirtmişti. Karmaşık sorunların çözümünde, her tür seçeneğin göz önüne alındığı tasarımlama aşamasının büyük önem taşıdığına, karışık teknikle oluşturduğu, boyanın dışında boya-dışı malzemenin devreye sokulduğu bu tablosunda da tanık olmalıyız.”¹

Kompozisyon düzeni olarak dikdörtgen bir tuval yüzeyine yerleştirdiği saz çalan figür, resmin merkezinde bulunurken, sağ tarafında yer alan kadın figürü ön planı oluşturmaktadır. Figürlerin bu yerleşiminde, mekân da birbirini kesen yatay ve dikey hareketler de söz konusudur. Elindeki sazıyla halk kültürünü Anadolu'yu simgeleyen ozan, arka planda bulunan semaver detayı ile Anadolu köy kahve kültürünü de yansıtır. Bu kurgu aynı zamanda Han Kahvesi sersini de bize anımsatmaktadır. Bedri Rahmi'nin resimlerinde yer alan figürlerin çoğunda köylü tiplerini vardır ve bu noktada köylü temasıyla sanatçının konu repertuarı bağdaşır.

Resmin merkezinde yer alan köylü tiplmeli halk ozanı saz elinde köylü temasıyla birlikte halkı, halkın kültürünü simgeler yalnızca köylü figür olmakta çıkar ve kültürel değerlerimize gönderme yapar. Tablonun sağ tarafında elini başına dayamış kadın figürü saz şairini dinlemekte ve bu dinleyişte onun sazında çıkan melodilerden etkilenmektedir. Resmin merkezinde yer alan saz şairi ve onun yanında duran figür merkez ön plan ilişkisi bakımından

¹ Özsezgin, 1998: 118

resme egemen olmakta ancak kadının resmin sağında duruşu izleyicinin resme girmesini sağlarken aynı zamanda saz ile müziği ve saz çalan figürü vurgulamaktadır. Bu vurgu kompozisyon şeması dışında ifade ve anlamla da pekiştirilmiştir. İki figürün hareketiyle merkeze ve oradan da çevredeki biçimler, denge ve hareketler göze çarpar. Orta planda yer alan yatay hareketi sazın duruşu kesmekte ve resme dinamiklik getirmektedir. Arka planda yer alan semaver kahve kültürünü anımsatırken figürlerle birleşince, mekânın Anadolu'daki bir köy kahvesinde olduğu dikkat çeker. Arka planda saz çalan ve kadın figürüne eşlik eden figürler daha çok doku etkisiyle, leke değerleriyle, açık-koyu ilişkileriyle verilmiş olup bu durum, arka plandan izleyiciyi ön plana tekrar geri getirmektedir. Ön plandaki sandalye ile arka plandaki semaver burada folklorik bir unsurdur ve resimdeki doku değerleri, motifler Anadolu'yu, köylü temasını vurgular.

Yöresel, yerel değerleri vurgulayan resimde sadece köylü tiplmeleri değil bununla birlikte kültürel değerler de ifade edilir. Bedri Rahmi, köylü temasının gelişimi açısından ve birçok sanatçının bu temaya yönelişinde öncülük eder. Ele aldığı resimleriyle, kullandığı teknik ve malzemelerle, ifadeleri, yorumları ile bu temaya kültürel, yerel, özgün bir nitelik katar.

7.1.3 Turgut Zaim “Yörükler Köyü”

Yörük yaşamı, Anadolu doğası, açık hava resimleri ve köylü tipleriyle tanınır. İyi bir gözlemci ve yöresel anlayışın temsilcisidir. *“Saçaksız, sarkıksız bir görünüş T. Zaim'in üslubunu belirleyen özelliklerin başında gelir. Bu toplu görünüş onun klişeyi andıran figür çalışmasının da amacıdır. Anıtsal ifadeyi sanatçı bu kapalı, sıkı biçim dünyası içinde araştırır. Figür şemacılığının can noktasını bu teşkil eder, renk düzenini etkileyen de budur.”*¹

Doğa tutkusu, renkleri kullanımındaki cesur tutumu ile güçlü gözlem yaptığı ve doğadan aldığı etüdüleri mantık ve resimsel süzgecinden geçirerek atölyesinde tuvaline aktarır.

Çalışmalarının genel karakteristiği olarak; renk kullanımında yumuşak geçişler olsa da zaman zaman renk vurgusuna rastlanır ve bu vurguyu ön, orta ve arka planda da kullanır. Figüratif bir tutumu olan renkçi anlayışında açık-koyu değerleri renkle vurgulayan ve izlenimci bir renk duyarlılığıyla yaklaşan bir anlayış sergiler. Figür yaklaşımında mekân ve

¹ Tansuğ, 1976: 11

figür eşit ağırlıkta gibi dursa da, uzaklaşan planda figürlerine yumuşak pastel renkler (sarı, mavi, pembe gibi) hâkim olur. Ön planda canlı renklerle bezenmiş dekorlar, motifler, yöresel kıyafetler, figürleri vurgular ve arka plan burada ön plana eşlik eder ve derinlik içinde kaybolur. Böylelikle onun resimlerinde figürün ağırlıklı bir yeri olduğu ortaya çıkıyor.



Resim 34 Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Köylü temasını işlerken ve Yörük yaşamını anlatırken kullandığı hayvan stilizasyonu Orhan Peker’i anımsatsa da bu ele alış Turgut Zaim’de farklılıklar taşımaktadır. Leke değerlerinin etkili olduğu keçiler, sıpalar onun resimlerinde kendini göstermektedir.

Ele aldığı köylü tiplerinde, güçlü kuvvetli erkekler, genç güzel kadınlar, sevimli çocuklar dikkat çeker. Bu tipler onun figür karakteristiğini oluşturur. “*Turgut Zaim Anadolu’yu bir çeşit toplumcu romantizmi ile yorumlandı. Anlamı, düşünceli ciddi yüzlerin vakarlı kaygısında aradı. Nimetleri, ürünleri ile birlikte gösterilen halk, aslında ne yakınmakta, ne şükretmektedir onun resimlerinde. Ne bir acıma unsuru olmakta ne de alâyiş sunmaktadır gözlere.*”¹

Köylü temasını işlerken figürlerinin tipleri dışında, kültürel öğelerini yansıtacak unsurlara da önem verir. Yöresel kıyafetler, kilimler, testi, sofrası gibi gündelik eşyalar da resimlerinde göze çarpacak noktalara yerleştirir. Böylelikle bir bakıma, köy yaşamını, Anadolu’yu, yörükleri sadece kompozisyonel bir unsur olmaktan çıkarıp onların yaşamları, gelenekleri, görenekleri hakkında ipuçları verecek öğeleri resimlerine taşır. Belgeci bir nitelikte köy yaşamına ve insanının kültürüne yaklaşır.

Turgut Zaim kendi resim tekniğini şu sözleriyle belirtir:

“...*Gölge-ışık tekniğini sevmem. Doğu sanatının yumuşak, ürkütücü olmayan mütevekkil işçiliğini tercih ederim. Figürlerimi ve fonlarını değer-renk tutuşlarıyla biçimlendirmeye çalışırım... Toprağa bağlıyım.*”²

Köylü temasına, Anadolu’ya yönelen resimlere göre mahalli bir duyarlılığı, anıtsal düzenlemeleri, alegorik özellikleriyle bir farklılık yaratır. Kompozisyon düzenlemeleri, figür-mekân ilişkisi, kültürel unsurları resmine katması, renk, biçim ilişkileriyle ve bunları bir bütün olarak uyumlu bir şekilde yansıtmasıyla Türk resminin ve köylü temasının gelişimindeki rolü büyüktür.

Köy temasını ağırlıklı olarak işlediği sanat anlayışında, temaları arasına kent yaşamı da girmiştir. Gündelik yaşam içindeki oluşumları, tekdüzelikten arındırarak farklı bir yaklaşımla bakar kent yaşamına ve bu yaklaşımında naif etkiler de barındırır.

Genel olarak kompozisyon düzenlemelerinde toplumsal gerçekçiliğin değil lirik bir yaklaşımın yöresel unsurların etkili olduğu bir eğilimi vardır. Resimlerinde dinlendirici,

¹ Tansuğ, 1976: 16

² Tansuğ, 1976: 20

durağan bir düzenleme figürlerinin konumlandırılması bakımından kapalı bir düzenleme söz konusudur. Onun resimlerinde, her öge yerine yerleşmiş, sabitlenmiştir bir yerden kalkacak çıkacak gibi hareketlilik söz konusu değildir. Köy yaşamı, şiirseldir, güzeldir, bu yaşamın içinde durağanlık egemen olsa da mutsuzluk, çaresizlik, işsizlik gibi toplumsal sorunlar girmez, yaşama daha sıcak, daha umutla bakar.

Açık havanın hâkim olduğu mekân anlayışında bozkır yaşamı, köy doğası girer. Ancak bu unsurlar yalnızca mekânsal öğelerdir. Ön plandaki figür gruplarının nerede olduklarını vurgular ve ön plandaki figürlere resimsel bir bütünlük kazandırır.

Köy yaşamı ve Yörüklerle simgeleşen adıyla bütünleşen resimlerinden biri olan “Yörükler Köyü”, ön planda bir ailenin sofrasından başlayarak yörük yaşamını, köy doğasını anlatan bir resimdir. Ön planda iki kadın figürünün çocuklarıyla oturduğu sofrada onların kültürlerine ait eşyaları görmekteyiz. Ön plana kullanılan sarının, mavinin canlı tonları, bu canlı mavinin gökyüzünde de kullanılması maviyi resimde dağıtırken akşam vaktini hatırlatmaktadır.(Resim–34)

Arka plandaki köy görüntüsünün üzerine yansıyan mavinin tonları derinlik ve uzaktaki köy görüntüsünü vermektedir. Arka planda yer alan beyaz duvarlı köy evleri Zaim’in arka planda resimlerinde sıkça kullandığı köy manzarasıdır. Burada yerin ve zamanın köyde geçtiğini vurgular. Orta planda dikkati çeken sırtı izleyiciye dönük köylü kadın gözü ön plandan ortaya oradan da arka planda gelişen kalabalığa ve köy yaşamına yörüklerle dikkati çekmektedir. Orta plandan arka plana giden bu uzantıda gruplar halinde yörükleri görürüz. Bunlar sanki ön plandaki figürleri yaşamsal unsurlar olarak vurgularlar ve onlar yemek yerken orta planda zamanın ve hayatın devam ettiğini ve köy yaşamını izleyiciye yansıtırlar. Kırmızının resme yayılması ve rengin bir devamı niteliğinde olan arka plandaki kırmızı çatılı ev de dikkat çeker.

İki kadın figürünün oturuşu, biri ve sofrada farklı noktalara bakması, durgun ifadeleri resmi ön plana ve sofraya yoğunlaştırırken kadınların oturduğundaki hareket resme bir devingenlik katmaktadır. Dörtlü çocuk figürlerinin hepsi sofraya eşlik ederken sarı gömleli çocuk izleyiciye bakar ve diyalog kurar. Ama buradaki bakışında yoğun anlamlar yoktur, sanki her şey köy yaşamının bir parçası hayatın akışı gibidir. Bu gündelik yaşamın içinde estetik bir duruşları vardır. Ön plandaki kilimin perspektif gelişi kadınların oturuş

şeklindeki harekete eşlik eder ve bu unsurda devingenlik katar. Genel olarak durağanlığın egemen olduğu kompozisyona devingenlik adına küçük katkılarda bulunur, bu hareketler.

Her şey kompozisyonun resimsel bir kurgunun parçasıdır. Fotografik biçimde tuvale yansır. Kullandığı renkler, kompozisyon şeması figür tiplerini her şey Zaim'in sanatının özelliklerini, tarzını vurgular. Her şey önceden planlanmış düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir. Sofranın düzeni, sepetin duruşu natürlere kullanılarak kullanılan kompozisyonları anımsatır.

Köy yaşamını, köylü temasını yöresel biçimde ele alan, bu yöreselliğin içine günlük yaşamda kullanılan folklorik öğeleri yerleştiren, yöreye özgü kıyafetleri vurgulayan bir yaklaşımı vardır, Zaim'in. Yöresel açıdan köylü temasının gelişmesinde ve özellikle 1940'lı yıllarda sanat gündemine oturan, ulusallık-yöresellik tartışmalarından önce bu yola baş koymuş ve bu eğilimin güçlü bir temsilcisi olmuştur.

7.1.4 Orhan Peker “Âşık Veysel”

1960'lı yıllardaki gelişmeler içinde toplumsal gerçekçi eğilimin etkilerinin görüldüğü Orhan Peker'in resimlerinde insana, doğaya bağlı bir anlayışın somut bir temsilcisi, özgün bir yorumcusudur.

Anadolu bozkır yaşamına düşkün “bozkır kökenli” olarak nitelendirilen Orhan Peker Türk resminde yöresel yaklaşımın ve bu yöresellikle beraber özgün eğilimlerin de temsilcilerindendir.

“... “bozkır” ekolünün bir üyesidir. Buradaki “bozkır” sözcüğünü, alışılmış anlamının ötesinde daha geniş bir kapsamla düşünmek gerekir. Ankara’ da, bir balıkçı tablasını kırmızıya boyayarak kendine orta masası yaptığı o daracık bekâr evinin duvarları, Anadolu bozkırının çok gerilerden kopup gelen görsel anlamlarına açık resimlerle bezeliydi.”¹

Bozkır yaşamını, köylü temasını farklı bir şekilde yorumlayan, yöresel nitelikler taşıyan ve bu yöreselliğin içinde soyut biçimlerin de barındığı bir kavramlar dünyası söz konusudur, onun resimlerinde.

¹ Kaya Özsezgin (Çevrimiçi): “Orhan Peker (1927–1978)”, (11.05.2009), http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_orhan_peker.html



Resim 35 Orhan Peker, “*Âşık Veysel*”, 1969, T.ü.y., 150 x 150cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

Doğaya bakışı, ele aldığı konularıyla köylü temasını da bu konu dağarcığının içine alır. Ele aldığı konularda ve dönemlerinde fazla inişli çıkışlı bir grafik sergilemese de yöresellikten lekeselliğe ve soyut ifadelerle varan bir gelişme gösterir. Kent yaşamından çok Anadolu’yu, bozkırı ve köylü temasına yöresel bir yaklaşımla eğilir. Köylü temasını ele alış biçimleri işlediği resimlerinde farklı yaklaşımlar olarak karşımıza çıkar. Anadolu’yu doğayı, bozkırı, insanı dışında hayvan figürleriyle de ele alan bir yaklaşımı sergiler ve hayvan figürlerini Anadolu ile sembolleştirir.

Rengi, çizgiyi, lekeyi bir bütün olarak ele aldığı ve bunu işlediği konulara aktarırken yorumuyla, ifadesiyle özgün arayışlara gider. Orhan Peker'in resim dönemleri yöresel ifadelerden başlayıp yavaş yavaş soyut yoruma doğru gider.

İnsanı, doğayı seven ve bunu konularına yansıtan Orhan Peker seçtiği konularla köylü temasının sınıflandırılmasının içine girer. Yöresel olmakla beraber soyut ifadelere ve anlatıma başvuran bunu gerek leke, renk, çizgi değerleriyle ve güçlü ifade biçimleriyle ortaya koyan sanatçının yöreselliğe kazandırdığı farklı yaklaşımı ve köylü temasının gelişimi içinde önemlidir. Köylü temasını yöresellik olarak ele alanlar arasında sayılabilecek olan Orhan Peker kuşları, atları, horozları, güvercinleri ele aldığı hayvan figürleriyle ve bozkır yaşamına kattığı farklı yaklaşımıyla köylü temasının konu repertuarı açısından da önemli bir gelişmenin temsilcisidir. 1930'lu yıllardaki gelişmelerin ve Yurt Gezileri'nden sonra köylü temasının ele alınış farklılıkları çok genişlemiş ve farklı seçeneklere doğru ilerlemiştir.

Genel olarak Orhan Peker hakkında; *“Adnan Berk'in 1956'de yazdığı gibi, “toprağa, yeryüzüne, insan elinden çıkmış nesnelere sımsıkı bağlı”dır Peker; “elle tutulurun üzerine çöreklenmek, içine işlemek” ister hep. “Sanatçı bağımsızlığının keyfini çıkarmak”tır bu, bir bakıma. Orhan Peker bu “keyf”i sürdürdü tüm resimlerinde. Renk ve çizgi dünyasından kendi payına ayırdığı olanaklar içinde “ressamca” yaşamanın özgürlüğünü tattı.”*¹

Onun bu özgünlüğü, yorumu ve resim elemanlarını kullanım biçimi ile bozkır, köy doğası olan anlayışıyla köylü temasının gelişmesinde ve yöresel olarak ele alan somut ifadelerden yola çıkıp soyut lekeci bir anlatıma dönüştürdüğü yöreselciliği son yıllarda yaptığı güvercinleriyle bunun bir kanıtı niteliği taşır.

“Hayalle, gerçekdışıyla ilintisi yoktur onun, dünyaya "dik dik" bakar, sanatçı bağımsızlığının keyfini bu sınırlar içinde sürmek ister. Görüş açısını daralttıkça daraltır. Adnan Benk Orhan Peker'de 16. yüzyıl ressamlarına özgü bir "dengecilik" bulmakta haklıdır. Ancak o, bu dengeyi, gerçek yaşamda bulmaya zorlar bizi. Bir kıyı kentinde doğup büyüdüğü halde, resimde bulmak istediği şeyleri, bu kıyı kentinin dışındaki çevrelerde araması, tutkuyla

¹ Kaya Özsezgin (Çevrimiçi): “Orhan Peker (1927–1978)”, (11.05.2009), http://www.felsefseekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_orhan_peker.html

yöneldiği konuları kendi çevresinin somut yaşamından seçmesi, güçlü bir sanatçı karşısında bulunduğumuzun da işaretleridir.”¹

Sanatçının Âşık Veysel portresi köylü temasını da içine alan, Anadolu gerçeğini, halk kahramanını ve ozanı olan Âşık Veysel’i ele almasıyla, Anadolu’yu yalnız köy yaşamıyla değil de kültürümüzle de yansıtmayı açısından önemlidir. Lekelerin, koyu-açık değerlerin dengeli dağılışı ve bu dağılışı da diyagonal bir şekilde ele alınmıştır. Kare boyut olarak ele alınan bu çalışma da Âşık Veysel sazıyla bütünleştirilmiştir, figürde özellikle ellerinde, görülen deformasyon burada bilinçli olarak Veysel’in yaşamla mücadelesini Anadolu yaşamının zorluğunu, bozkır toprakların, köy doğasının izlerini taşımaktadır. (Resim-35)

Resim incelemesi olarak Âşık Veysel tablosu da onun hayvan figürleriyle birleşen anlayışına farklı bir seçenek olarak farklı bir konu olarak giren bu çalışması da portre ve leke, renk, çizgi değerleri ve resimde kattığı boyanın doku etkisiyle güçlü bir ifadedir, yorumcu olduğunu gösteriyor.

“Orhan Peker geçen yıl (Milliyet Sanat, 1978) Ankara’da düzenlediği sergisi sırasında, bir kağıda şöyle bir tümce çiziktirmişti: “Aşktan öldü desinler dostlar bizi anarken”. Veysel’ce söyleyişi yansıtan bu tümce, Peker’in ünlü halk aşığına konu alan o güzel tablosunu akla getirdiği gibi, tüm sanat yaşamım simgeleyen özlü bir deyiş de oluyor aynı zamanda. Ger çekten de bir ‘aşk’ adamıdır Orhan Peker. Anadolu’yu yüzyıllarca emziren, büyüten, yetiştiren ermiş felsefesinin görsel oluşumlara aktarılmış, uygulanmış bir yaşam deneyinin içinden gelir Orhan Peker. Her şeyin sevmekle, hem de tutku ölçüsünde sevmekle başladığına yürekten inanmıştı bir kez. İnsanı ve insanın elinden çıkan her şeyi... - Değil mi ki, o da bir insandır ve o güzelim resimler bir bir onun elinden, sevecen yüreğinden çıkmıştır.”²

Figürün yüzündeki ifadeyi güçlendirmek ve yüzüne verdiği ışıkla Âşık Veysel’e anıtsal bir ifade katmış ve onun sanatını, yaşamla verdiği mücadele vurgulamış ve bu vurgulanışı da ona saygı duyduğunu gösteren bir yaklaşımla ele almıştır. Kompozisyona hâkim olan kahverengi tonları bize Anadolu’yu, köyleri, bozkırları ve kurak toprakları

¹ Özsezgin, 1998: 132.

² Kaya Özsezgin (Çevrimiçi): “Orhan Peker (1927–1978)”, (11.05.2009), http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_orhan_peker.html

anımsatmakta, sert güneşin altında figürün yüz ifadesi kurak topraklara ve yaşama dimdik duruşunu yansıtmaktadır.

Kompozisyonda portre üzerinde açık ve koyu değerlerin oluşturduğu hareketi sazın hareketi kesmiş ve resme dinamiklik katarken elleriyle bütünleşen sazı, Âşık Veysel'in saz ve şairliğinin bütünleştiğini vurgulamıştır. Figürün arkasında yer alan ve resimdeki açık değerlerin çoğunu kaplayan doğa görünümü onun doğaya bağlılığını da anlaktadır. Âşık Veysel portresinde, derin anlam yüklü olduğu yüz ifadesi, ruh hali, Anadolu'nun sert coğrafyası yüzüne yansımış ve Anadolu'yla, halkla, köy doğası ile birleşmiştir. Âşık Veysel'in köylü teması içindeki yeri daha çok Anadolu doğasında yaşayan ve halk kültürünün ve edebiyatının önemli bir parçası olan Âşık Veysel'i sanatçının doğayla, Anadolu'yla bütünleşirmesi ve bu bütünleşirmede köylü temasının da dolaylı olarak da olsa içine girmesidir.

Başarılı bir portre resmi olan ve 1971'de TRT resim yarışması için Orhan Peker tarafından yapılan bu resim 1970'li yıllarda figüratif yaklaşımda yaygın bir eğilim olan toplumsal gerçekçiliğin ve bu eğilim doğrultusunda sanatçıların Anadolu'ya, köylü temasını daha farklı bir bakışla yönelişin bir uzantısıdır.

7.1.5. Turan Erol “Güz Sonu”

Köylü temasını daha çok şiirsel bir yaklaşımla ele alan köy doğasını, Anadolu yaşamını, manzaralarını işler. Turan Erol doğanın görünümünü gerçekliğin yorumlanmış bir yansıması değişik bir bakış açısı içinde ele alan bir yaklaşımla ele alır. Turan Erol'un sanat yaşamındaki dönemlerinde değişik konuları işlese de doğa görünümüleri peyzaj ağırlıklı yaklaşımı ağır basmıştır. Bu peyzajların içine Anadolu yaşamı, köy doğası, manzaraları girer ve köylü temasının da onun ele aldığı konularda ayrı bir yeri vardır. Lekeseli ağırlıklı bir etkiyi kullandığı resimlerinde leke değerleriyle birleşen açık-koyu değerler ve bunların lirik bir yaklaşımla yöresel etkilerle birleşen eğilimiyle köylü temasını işler.



Resim 36 Turan Erol, “Güz Sonu”, 138 X 120cm., 1970, T.ü.y., Ankara Resim-Heykel Müzesi

1960’dan itibaren resimle yoğun olarak ilgilenmeye başlayan Turan Erol 1961–1962 yılları arasında Paris’te kalmıştır. Bu yılların getirisi olarak kübist etkili figüratif eğiliminde olduğu figür soyutlamaları, düz çizgilerle şematize ettiği bir anlayışı olduğu söylenebilir.

Lekeci anlayışın egemen olduğu sanatında konuları arasına aldığı köylü temasını, köy doğasının lirik bir yansıması olarak bu temaya yaklaşır. 1960’lı yıllarında lekeci anlayışının yumuşak bir etki taşıdığı ve bunun renkçi bir yaklaşımla bütünleştiği gözlemlenir onun resimlerinde. 1980’li yıllarda motifleri, işlediği Bodrum resimleri işlemiştir.

Anadolu doğasını, köylü temasını yansıtan Güz Sonu çalışmasında, köy yaşamını farklı bir yaklaşımla ele almıştır. Resim de egemen olan dinginliğin içinde yalnızlık duygusu hâkim olup, izleyiciyi farklı bir boyuta götürür. Resimde gri tonlarıyla kahverengilerin

birleşimi renkte olan dağları, arka plandaki kavak ağaçları dikey hareketle, büyük bir kütle şeklinde yer alan dağları kesmeye çalışır. Arka planda ağaçların olması, bu etkiyi dozacında bırakıp, resimde egemen olan dinginliğin önüne geçememektedir, bütünün uyumlu bir parçası olarak yer almaktadır. Aynı zamanda kavak ağaçları, ön planda yer alan köylü kadın figürlerini de belirginleştirici ve destekleyici bir leke etkisi oluşturmaktadır. (Resim-36)

Leke anlayışının egemen hâkim olduğu Turan Erol'un resimlerinde renklerde leke değerleriyle bütünleşir ve kompozisyonun kurgusunun temelini lekeye bağlar. “Güz Sonu” çalışması da bunun bir örneğidir. Köy doğasının, kıraç toprakların egemen olduğu, leke değerleriyle orta plana hâkim olan ve ilk bakışta gri beyaz toprakların çektiği dikkati, sarı, kahverengi, kırmızı renklerin uyumlu biçimde serpiştirilişi, bu dikkati dengeler.

Arka plandaki kavak ağaçları resme hareket getirmekle beraber ağaçların birbirine sık aralıklarla paralel duran şemaları gözü rahatsız etmemekte, sağdan sola doğru seyrekleşip hareketle birlikte arka plana derinlik katmaktadır. Ön planda yer alan ağaç, çizgi değerleri ağırlıklı olup dilek ağacı görüntüsünde leke değerleriyle yüklü olup resimdeki leke ve renk unsurlarını dengeleyici bir görev üstlenir. Yatay zemin üzerinde ön planda konumlandırılmış üç kadın figürü aynı düzlem üzerinde yer almakta ancak bu resim figürü vurgulayan ve merkeze olarak kabul eden bir kompozisyon değildir. Figürler, yalnızca bu köyde ve kıraç topraklardaki yaşam ögesi olarak bulunurlar.

Lekesel değerlerin hâkim olduğu kompozisyonun kurgusu ne figüre bağlı bir kompozisyon, ne de geometrik temelli bir yapı şeması içerir. Renk ve lekenin hâkim olduğu, kompozisyonda figür ve mekân bu olguya eşlik eder.

Genel olarak dinlendirici bir etki yaratan, durağan ve yalnızlık hissi veren kompozisyon köylü temasının lirik bir yaklaşımla köy doğasını yansıtır. Köylü temasını şiirsel olarak ele alan köy doğasını yansıtan sanatçılara arasında Turan Erol'un özel bir yeri vardır. O bu yaklaşımın en güzel örneğidir. 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçi eğilimin figüratif resmin ve buna karşın soyut eğilimin ve non-figüratif yaklaşımın gündemde olduğu yıllarda, iki anlayışın da etkilerini taşıyan bir yaklaşım ile köy doğasını ve köylü temasını ele almıştır, Turan Erol.

7.1 TOPLUMSAL GERÇEKÇİ EĞİLİMLER İÇİNDE KÖYLÜ TEMASINI ELE ALAN RESİMLER

7.2.1 Nuri İyem “Portre”

Nuri İyem genel olarak Anadolu’yu köylü temasını işlemiş ve adı bu konularla bütünleşmiş olsa da sanat kişiliğini arayışları yeni bir resim dili edinme çabaları içinde soyut, non-figüratif bir anlayışa da yöneldiği resim dönemleri olmuştur.

Soyuttan figüre geçişi yavaş olmuş ve aradaki dönemde toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek göç temasını, köylüleri ele alan resimler yapmıştır. Kültürel farklılıklardan, yozlaşmalardan, bahsettiği köy-kent arası göçleri, gecekondulaşmasını yansıtmıştır.

Sanat çevresinde, 1980 yılı sayısında Oktay Akbal’ın, Nuri İyem’in ele aldığı konular ve işleyiş tarzıyla ilgili söylediği sözler şunlardır:

“...Nuri de somuttan soyuda, soyuttan somuta geçen, ama her durumda da "kendi olan" yapıtlar veren bir sanatçı olduysa, yapısındaki bu "mucize"ye benzer cevherlerden... Hem yaşamını sanatıyla kazanmak, hem de sanatını yeni yeni doruklara çıkarmak gibi güç, ama onur verici bir savaşımdan yüzünüün akıyla çıkmak da bu "cevher" in güçlü oluşundan doğmuyor mu? Karşımda Nuri'nin bir kadın portresi var. Acıyla kasılmış, her an bağırdı bağırarak, çığlıkları yeri göğü tutacak bir köy kadını bu... Ama böyleleri çığlık atmazlar, bağırılmazlar dışa doğru, içlerinde kalır bütün o çığlıklar, acı birikimler... Bir sanatçı alır kor tablosuna o çığlıkları. Bir anlık acı, olur mu sana yüzyıllık bir acı... Bir etkililik, bir kalıcılık kazanır. Nuri'nin kadın yüzlerinde bu anlam var işte. Hem, bugünde yaşıyorlar. Goya'nın, Greco'nun insanları gibi... Miro'nun bir sözü var, İyem'e çok yakışıyor diye düşündüm birden... "Şiir ya da resim, bunları aşk yapar gibi yaratmak gerekir." Aşk yapar gibi... Sanat en büyük sevi değil mi? Günleri, yılları, çağları aşan, eskimeyen, bitmeyen bir sevi...”¹

¹ İyem, 1986: 23.



Resim 37 Nuri İyem, “Portre”, 1970, T.ü.y., 80 x 65cm.,

Kadın portrelerini çalıştığı onlara derin ifade, anıtsal bir nitelik eklediği düzenlemelerinde, heykelsi başları beyaz örtüleriyle bambaşka bir atmosfer yaratır. Bu kadınları yüceltir, onları izleyicinin gözünde kutsallaştırır. Üçlü köylü kadın portre düzenlemeleriyle de soyut bir zemin üzerine, ya da ait oldukları yörenin manzarasını fon olarak kullanır. Bu nitelendirmeye derin ifadeli, heykelsi duruşlu, anıtsal nitelikli kadın başları bir örnektir. İri gözlü, derin bakışlı, büyük kadın başları hüznüleri, acısı, sıkıntıları, gülümsemesiyle ve daha birçok ifadenin farklı biçimde ele aldığı düzenlemeleriyle Nuri İyem’in resimleri içine girer. Türk kadınının özellikle de köylü kadını ve onun sorunlarını, sevinçlerini simgeler. Bu anlatımı toplumsal gerçekçi nitelikler taşır.

“Resimlerde yapı cephelerinin belirlediği bu geometrik şemalaşmaya karşı bir davranış olarak bütünün geniş bir yerleşme alanı olarak ele alındığı bir gecekondu mahallesinde arazi, düzensizce açılmış yollar, tek tük serpiştirilmiş küçük dağınık evler, yeşil mavi yamaçların renk zenginliği içinde yoksulluğun turmandığı sarp bir hayatın simgesi oluyor. Tabiatın ıslak ve soğuk garip bir köşesinde, sıkıca kader birliğine yönelen sıcak bir hayatın pek yoksul başlangıçlarına benziyor her şey. Ama bu resim yalnız Nuri İyem'in değil, çağdaş Türk resim sanatının da nice deneylerini toplayıp, çağdaş kentleşmenin resme yansımış, ileriye ve halka yönelmiş bir uç aşamasını andırıyor.”¹

1940–1950’li yılların getirdiği oluşumlar içinde sanatın düşünsel yapısına yüklenen yeni anlamlar ve kavramlar çerçevesinde toplumsal konuları irdelemeye ve bunları resme aktarma yönündeki girişimlerin söz konusu olduğu dönemde Nuri İyem bu oluşuma ele aldığı konuları ve yaklaşımıyla farklı bir bakış getirmiştir.

1940’lı yıllar özellikle Nuri İyem’in sanat yaşamında toplumsal gerçekçi eğilime yöneldiği yılların başlangıcını oluşturur. 1950’li yıllarda yaptığı natürmortları, leke değerlerinin etkilerinden soyut anlatımlara yöneldiği bir geçiş aşamasını kapsar.

İfade ve anlam yüklü kadınları ele aldığı portreleriyle ruhunu, düşüncelerini, hüznelerini, umutlarını, tuvaline yansıtır; kırsal kesimde, gecekondualarda yaşayan köylü kadınlarını izleyici karşısına çıkartır.

“Nuri İyem simgeyi (sembolü) etkili kullanmış, Melek yüzlü Anadolu kızları var; resim baştan başa karanlık. Bir kız var: Granit: Göğe doğru bakıyor, anıtsal. Neredeyse gerçeküstü (surrealist) diyeceğimiz bir büyük kadın başı var: alın yeşil... Çayır gibi... Gözleri gül... Ama bir daha bakınız, bir daha... O gözler uyanıyor.”²

Tarlada ise gidenleri, Anadolu’nun sert coğrafyasında yoğun şartlar altında çalışan köylüleri, toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla yansıtır. Sanayileşmenin, kentleşmenin getirdiği oluşumları, işsizliği, göçü, ele alır ve köy yaşamının, köy insanının bu gelişmelerdeki rolünü, tepkilerini, yaşadıklarını yansıtır.

¹ Tansuğ, 1976: s. 72.

² Kıymet Giray (1998): *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Sanat Dizisi: 58, s. 152

Nuri İyem'in 1970 yılında yaptığı resimlerinden biri olan "Portre" çalışması, onun kadın başlarına ve bu kadınlara yüklenen derin anlamlara en güzel örneklerden biridir. Anadolu kadınına, bir kadının ruhunun gizemine ve onun iç acılarının bir aynasıdır, Nuri İyem'in resimleri, buradaki portre düzenlemesinde bütün kompozisyona hâkim olan kadın başında, kompozisyon kadının iri gözlerine dikkati çekme ve baktığı yere karşı merak uyandırmaktadır. Renk seçimi olarak kullandığı kahverengi tonları, siyah ve beyaz uyumlu bir bütünlük içinde kadını ifade etmesine ve yüzüne dikkati toplamaktadır. Resmin en çarpıcı noktası, sanatçının da özelliği olarak kadının ruh hali ve ifadesidir. Yaşadığı acıları, hüznü, hayalleri ve hayal kırıklıklarını, yaşamdan beklentilerini ve birçok duygu kadının gözlerine başarılı bir şekilde yansımıştır. Onun bu anıtsallaşan heykelsi ifadesiyle resimdeki kadın herhangi bir kadın olmaktan çıkar ve toplumun bir simgesi haline gelir. Toplumda yaşanan olaylara, hayata karşı bir duruştur artık onun ifadesi. (Resim-37)

Köylü temasıyla Nuri İyem'in resimlerinin ve bu portrenin bağdaştığı nokta köy kültürünün, köy yaşamının günümüze gelen gelişmeler içinde Anadolu'daki köylü bir kadının bakışı, belki de yalnızca yaşadığı acılara, hüznü değil yaşama da tavrıdır. Kendi iç çekişmelerinin yansımasıdır. Köylü bir kadını ruhsal olarak ele alan resimde ete kemiğe büründürmenin ötesinde ona resminde bir yaşam bahşeden bir yaklaşımdır, Nuri İyem'in yansıttığı. Bu açıdan bakıldığında köylü temasına da dolaylı da olsa bir ruh bütünlük katar. Buradaki portre ne köy doğası, ne köy yaşamıdır; bir simge haline gelen bir köy kadının, Anadolu kadının ruhunun resme başarılı bir biçimde yansıması, izleyicide derin ve çarpıcı izler bırakacak bir etkileşim sürecinin başlangıcıdır.

7.2.2 Neşet Günal "Duvar Dibi I"

Toplumsal gerçekçi eğilimin yöresellikle, köylü temasıyla kesiştiği noktada karşımıza Neşet Günal'ın resimleri çıkar. İnsan gerçeğini, yurttaşlık bilincini, duygusallıkla birleştirdiği ve bunları yansıtırken ifadeleri gerçekçi bir şekilde vurgulayarak bu ifadeleri gerektiği dozda ayarlayan bir yaklaşımı vardır. Bu yaklaşımda sağlam desen yapısı, biçime öncelik veren, her şeyi hesaplayıp dengeleyen, malzeme estetiğini, somut anlatımıyla birleştiren Günal'ın resimlerindeki öncelik biçim merkezli bir desen anlayışı olup renk bu uyuma eşlik eder.



Resim 38 Neşet Günal, “Duvar Dibi I”, 1963, T.ü.y., 138 x184cm

“Ben, uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım, yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyordum. Bu nedenle desen' i yapıcı, kurucu öge, renk'i de yardımcı öge olarak benimsedim.”¹

Onun renkçilik anlayışı biçim ve dengeden sonra gelse de renkler rastgele yalnızca biçimi vurgulamak ve dengelemek için yerleştirilmez. Renk seçiminin de Günal'ın resimlerinde belli bir kuralı, kurgusu vardır.

“...Nitekim yerine göre sembolik anlamlar yüklenen renk-Günal için yeşil, bağınazlığın sembolüdür-, bu konuda çarpıcı bir ipucudur. Gerçi herhangi bir rengin sembolik işlev

¹ Ergüven, 1996: 22

üstlenebilir durumda olması Günel'in resimlerini tehdit etmez; ama renkle böyle bir diyalog arayışının sürdürülmesi halinde, beklenmedik sonuçlara da hazırlıklı olmalıdır sanatçı.”¹

Figürlerinde el ve ayakların abartılması vermek istediği ifadenin, bunun altında yatan toplumsal gerçekçiliğin, toplumsal oluşumların vurgusudur. Mehmet Ergüven'e göre, “*desen, anayurttur Günel için- ayaklarının toprağa bastığı tek yer, terra firma. Bu nedenle desenin de söz konusu olan tutumluluk ilkesinden payına düşeni alması kaçınılmazdır. Günel, bir taş ustası gibi hesaplaşır çizgiyle; ayıklama, usulca yontmaya dönüşmüştür sanki*”.²

Günel'in resimlerinde işlediği köylü teması toplumsal gerçekçi bir şekilde ele alınır. Onun resimlerinde çorak topraklarda sert güneşin altında çalışan köylüler, işçiler söz konusudur. Tarlada çalışan köylüleri, işçileri traktör biçerdöver gibi teknolojik araçları kullanmazlar. Çünkü burada anlatılmak istenen fakirlik, zor şartlar altındaki salt yaşam, bu yaşamın zorluğudur. Bu zorluğun içinde alın teri, emek yansıtılırken, yaptığı işin zor şartlarını belirtmek ve yüceltmek için ele formlarını büyütürken, toprağa sağlam ve güçlü basan ayak formlarını da gerçeğe göre daha büyük tasvir eder.

Bitki örtüsünü, toprak dokusunu, kuraklığı zorluğu yansıtırken kendine özgü soyutlayıcı nitelikteki dokularıyla toprağı, ağacı ele alır.

“Figür, figürler, figürler arası ilişkiler, figür dışı katlalar; Günel'in resminde temel uğrak noktalarıdır bunlar. Ne var ki son halkayı teşkil eden "figür dışı katkı", Günel'in eklememeyi esas alan resim uğraşında en duyarlı bölgelerden birini oluşturur.”³

Günel'in figürü konuyla ilişkilendirmesi ve mekânı da bu ilişkiye dâhil etmesinde, figürlerin birbiriyle uyumu, konun temel öge oluşu ve mekânında bu kurguya uyum sağladığı bir yaklaşım söz konusudur. Konu anlatımı ve ifadesinde ana öge olan figür Günel'in resimlerinde öyle bir hesaplanışla konumlandırılmıştır ki mekân ancak bu duruma bir fon teşkil eder. Ele aldığı konuların genel karakteristik yapısı olarak duvar dibinde, kapı önünde, bir yıkıntının önünde duran Günel'in figürleri hayat şartlarının zorluğu ile bu şartları sürdürme ya da göç etme ikilemi arasında kalmış yoksul, köylü, işçi, emekçi insanlardır.

¹ Ergüven, 1996: 22

² Ergüven, 1996: 22

³ Ergüven, 1996: 54

“Günel’da esinleyici niteliği dışlanmış renk, asli niteliğini tuvalin pütürlü dokusundan alır; toprak benzeri bu satıh üzerine sürülen renk - bu, toprak rengidir zaten-, dolaylı yoldan kendini tekrarlamaktadır böylece. Dolayısıyla boyama, rengin ait olduğu nesneyle yeniden buluşmasını imler burada - rengin temsili niteliği, fiilen var olmanın eşliğindeki tekrarlama yoluyla usulca aradan çekilmiştir.”¹

Büyük boyutlu çalıştığı tuvallerinde değişik dokular pütürlü yüzeyler elde eden ve bu dokuların altında derin bir felsefenin anlamı gizli olduğu, toprağı anlatan, toprağı bir metafor olarak ele alan insanı, yaşamı varoluşu toprağın yapısıyla ilişkilendiren bir yaklaşımı vardır.

Günel’in izleyeceği yolu ve sanat kişiliğinin gelişiminde tercih ettiği konular ve figüratif yaklaşımı ile Türk resminde figüratif eğilimin toplumsal gerçekçiliğın ve bununla birlikte köylü temasının yaygın bir eğilim olması ve gelişim aşamalarının devam edip farklı çıkışlara ve seçeneklere yönelmesinde Neşet Günel’in tavrı ve dünyaya bakışı etkili olmuştur. Bunun yanı sıra köylü temasının yeni oluşumlar içinde ve figüratif eğilimin yenilenmesi sürecinde bu oluşumları içinde de yer alması ve farklı bir perspektiften bu temanın ele alınmasında Neşet Günel’in büyük bir katkısı vardır.

Günel’in gerek figüratif eğilimin yeniden modern bir süreç içinde değerlendirilmesinde, gerekse hoca olarak akademide getirdiğı farklı bakış ile Türk resim sanatına katkıları çok büyük olan sanatçılardandır. Köylü temasını da ele aldığı konularla bu modern sürecin içine katan Neşet Günel’in bu temanın günümüze gelen eğilimler içinde olmasındaki önemi büyüktür.

Neşet Günel’in “Duvar Dibi I” çalışmasında figürün mekânla uyumu ve figür dışı katkıların da başrolde oynadığı, derin anlamların olduğu bu tablosunda her şey mükemmel bir kurgunun, hesaplamaların bir parçasıdır. Figürlerin resimde konumlandırılışı iki baskın figürün ortasında ve kompozisyonun merkezinde yer alan boşluk, bu resimde figür dışı katkıların öne çıktığı ve bu öne çıkışta Mehmet Ergüven’in de belirttiğı gibi: Böyle bir yaklaşım modeli, sonuçta rol alacak figürü - aslında, yaygın anlamıyla hiçbir zaman var olmayan bu rol, figürün yorumlanması için bir varsayımdan ibarettir sadece-, mizansene göre

¹ Ergüven, 1996: 76

değil, seçilmiş poza göre biçimlendirir ister istemez - ve bu da, söz konusu resimlerde mizansenin daima eklenti olduğunu gösterir bize. (Resim-38)

Duvar Dibi I’de iki figürün konumlandırılışındaki hareket şemasında sağdaki figürün ayakta oluşu ve soldaki figürün yer düzlemine paralel uzanışı resme bir devinim kazandırır. Açık-koyu değerlerinin ve bu değerlerin zıtlıklarından yararlanıp figürleri ve mekânı vurgulayan yaklaşımı dikkat çeker. Figüratif olarak çalışan ve resimlerinde figürü merkez alan yaklaşımı bu çalışmasında orta planda yer alan duvar ve duvarın dokusuna yoğunlaşır. İki figüründe bu izleyiciye değil de tablonun dışında iki farklı noktaya bakışı duvarı pekiştirirken sanki ifadelerden yola çıkan anlamsal bir perspektif oluşturur, duvara. Ancak duvar ön planda ve göze çarpan ilk unsur olarak dikkat çekse de figürlerin de rolü bu duvara fon oluşturmanın ötesine geçer. Bunu da figürlerin açık-koyu ilişkileriyle ve örtü gibi küçük detayların yarattığı tamamlayıcı etkiden ve figüre olan katkısından anlıyoruz. İki figürün de arkasında yer alan siyah koyu değerler figürlerin ifadesini vurgular. Sağdaki figürün bakışı ve bu bakıştaki yoğun duygusal ifadesi, onun yaşamı ve çektiği sıkıntılar hakkında fikir verir. Düşünceli tavrının içinde gizli olan yoğun hayat mücadelesi, toprak yaşamının zorluğu gibi kavramları da vurgular. Günel’in figür karakteristiği olan el ve ayak formlarındaki abartılar, bu çalışmasın da da görülür. Bu insanın toprak insanı olduğu toprakla uğraştığı, alın teri ve emek verdiğini vurgular. Yerde yatan figür ise sanki bu uğraşlar içinde yorgun düşmüş ve dinleniyor izlenimi vermektedir. Yerde yatan adamın yatış pozisyonu ile sağlanan hareket resme devinim kazandırırken bu hareketin, her şeyin hesaplanmış olup, bu duruşunda bu hesaplanışın bir parçası olduğunu vurgular. Gözleri açık şekilde yerde yatan adamın “*beden diliyle verdiği mesaj, Paul Eluard'ın dizelerinde gizlidir sanki:*

Karın üstü yatmış uyuyordum

Karnımın bilincindeydim

Basık gök içimde akıyordu

Canlı buğdayın binlerce tanesiyle

Bitkin binlerce kuşla

ve ölmek için gizlenen”¹

¹ Ergüven, 1996: 126

İki figüründe büründükleri ifade, derin ve etkileyici nitelikler taşıyıp, Anadolu doğasının, köy toprağının, alın terinin ve emeğin zorluğunu ve bu zorlukla mücadelenin kutsallığını vurgular.

Kompozisyon şeması olarak duvarı ön plana alışıyla farklı bir kompozisyon oluşturan Günal zoru başarmış ve duvarı merkez alırken monotonluğa düşmesinden, kompozisyon kurgusunun zayıf olması gibi unsurlardan resmi kurtarmıştır. Riskli bir girişim ince hesaplanmış ve planlamalarıyla değişik mükemmel bir etkiye dönüşmüştür ve resmin de isminde olduğu gibi izleyiciye duvarın dibi'ni yansıtmıştır.

“Duvar Dibi-I, Günal'ın bu yönde gerçekleştirdiği en etkili ve uç noktadaki örneklerden biridir hiç kuşkusuz; zemin ve duvara (dipyüzey) halcim olan renkler (mavi, yeşil, mor), henüz desen aşamasında görülmüş olmanın rahatlığıyla malzemeyi yönlendirirken, her şey eşsiz ve tanımlamakta zorlandığımız bir atmosfer içeriğine bırakmıştır yerini.”¹

Renk seçiminde soğuk renklerin hâkim olduğu bize taşı ve taşın soğukluğu, toprağın yapısını hissettirecek ve vurgulayacak renkleri egemendir. Figürlerdeki ten rengi güneşten yanmış bronz bir ten rengini sarı tonlarıyla verirken sarının etkileri arka plandaki ağaca da yansır. Sarı rengini duvara da taşırken mavi mor tonları arasında bir bütünlük sağlar.

“Sırasıyla mavi, yeşil ve morun sembolik anlamını anımsamaya çalışalım: mavi, bağlılığı (sadakat); yeşil, umut ve dinginliği; mor, haysiyet ve kederi temsil etmektedir.”²

Duvar Dibi I' i ele alışımda, yoğun olarak egemen olan durağanlık, yorgunluk hissi ve yaşam güçlüğü başarıyla yansıtılmıştır. Bu yansıtılış yalnızca figürlerin ifadelerinde değil hareketlerinde, renk seçiminde duvarda, duvarın dokusunda ve dalları abartılmış ağaç formunda da gizlidir. Her unsur birbiriyle uyum içinde birbirlerine hizmet eder. Rollerine ve sıralamaya uyarlar.

Ele aldığı konularıyla, köylü temasını da içine alan ve yaklaşımında teknolojinin getirdiği oluşumlardan fazla etkilenmeyen sert Anadolu doğasını, toprağı, tarlada çalışmanın zorluğunu ve köy yaşamını da içine alan Günal'ın resimlerinde Duvar Dibi I çalışması da

¹ Ergüven, 1996: 126

² Ergüven, 1996: 126.

köylü temasını yansıtır. Ele alınışında ifade ve derin kavramlar yüklü olup yalnızca köy yaşamı ve doğası olmaktan çıkıp bu insanların ruh hallerini, sıkıntılarını, hüznelerini, endişelerini, dertlerini yansıtır. Günel'in resimlerinde köy doğası ne şiirsel, ne yöreseldir, o yaşam gerçeğini ve bu gerçeğin içinde yaşanılanı dramatize etmeden profesyonel bir yaklaşımla görselleştirir.

7.2.3 Nedim Günsür “Köylü Ailesi”

Mahalli, yöresel bir duyarlılıkla yaklaştığı resimlerinde, figürü biçimlendirişinde, figür yapısını kurgulayışındaki ince hesaplamalar ve bunun planlı bir şekilde resme aktarımı söz konusudur.

“Tabiattaki ağaçların organik, serbest dağılımlı görünümünden yola çıkarak soyut geometrik düzenlerin düzgün renk parçalarına bölünmüş kesin çerçevelerine ulaşmak pek karmaşık bir süreci karşımıza getirir. Başlangıçtaki düzenler geometrik soyutlama yönteminin ipuçlarını taşır, ama sanatçının yürüdüğü gelişme çizgisi gene de resmin dışına taşan bazı bağıntıların kavranmasıyla aydınlanır.”¹

1948–1952 yılları arasında Avrupa’da kalan ve batı teknik biçimlerinden etkilendiğini yurda dönüşünde yaptığı çalışmalardan anlaşılmaktadır. Paris’ten dönüşünden sonra madenciler serisini işlemiştir. Bu seriyi, figüratif ekspresyonizm olarak nitelendirdiği yaklaşımla ele alır. Soyut denemelerinden sonra toplumsal gerçekçi olarak yaklaştığı madenciler serisinde, bu işin zorluğunu, insanların yaşadığı korkuları, endişeleri, yorgunluğu yansıtan yaklaşımında dramatize etmeden objektif bu işin zorluğunu bir şekilde ele alır.

1959’da İstanbul’a yerleştikten sonra da madencilere devam etmiş bunun yanı sıra kent görünümünü ve kentin içindeki evleri, sokakları ele almıştır. Bu ele alış izlenimci bir duyarlılıktan öte, şemalaştırma eğiliminin de olduğu ve bu eğilimin onun figürlerinde de devam edecek bir yaklaşımın da habercisi olmuştur.

“Dışavurumcu (Expressionist) eğilimlerine denli güçlü olursa olsun, Nedim Günsür'un figürleri insanın bir varoluş fenomeni olarak küçülüp incelen yapılara indirgendiği izlenimlere de yol açmıyor, insana böylesi bir metafizik yönelişten çok, toplumsal bir yorum

¹ Tansuğ, 1976: 173

çabasıyla yaklaştığı, toplum ve dünya karşısında ezilip ufalan bir yapıda onu yeniden biçimlendirmeye yöneldiği figürde insanın duyularla kavranan, dış erimesine simgesel bir karşılık aradığı görülüyor.”¹



Resim 39 Nedim Günsür, “Köylü Ailesi”, 1975, T.ü.y., 41 x 61 cm, Ulufer ve Bahri Mete koleksiyonu

Toplumsal gerçekçi olarak yaklaştığı konularına, figürlerini ele alışında gerçekte düşsel fantezileri birleştirerek bir olgu haline getiren ve bundan farklı bir biçim kurgusu ortaya çıkaran bir bakış sezilir.

Kentleşme sürecinde yenileşen ve modernleşen, hayatın bir parçası olan gelişmenin insan hayatına, köy hayatına ve köyden kente göçen insanlara yansımalarını ele almıştır. Figür şemalarının hâkim olduğu ve şematik bir düzenlemenin içinde ele aldığı yaşam içinde gecekondular, burada yaşayan insanların çektiği zorluklar, yokluklar, hüznler, yıkılan bir ev karşısındaki tutumları resimlerinin içine girer.

Dış dünyayı farklı bir biçimde algılayan, yeniden yaratan ve bu yarattığı dünyaya figürü, doğayı, nesnelere yerleştirir. Bu yerleştirme titiz bir işçilik her detayın ince hesaplanışı

¹ Tansuğ, 1976: 175

içinde ele alınıp, birbiriyle olan ilişkileri irdelenip, çözümlenmeye ulaşır ve resim diline aktarılır, Günsür'ün resimlerinde. Plastik değerlerin, estetik biçimde yerleştirildiği, özgün bir resim dilinin oluşturulduğu yaklaşımı ile resimsel elemanlar bir bütünün parçasıdır. Resimlerinde kullandığı mekânlarının çoğu doğa görünümünden oluşur. Doğa görünümünün de kendi içinde bir kurgusu ve kurgunun içinde ince hesaplanışlar ve detaylar vardır.

“Nedim Günsür'ün resimlerinin büyük bir bölümündeki doğa görünümleri kurgusaldır. Bu görünümleri oluşturan parçalar, değişik yerler, değişik zamanlar içinde algılanmış, yaşanmış farklı yerlerin ayıklanıp, bir resim dili içinde bütünleşmesinden oluşur. Özellikle Kıyılar/Tepeler/Göçler/Eski Sokaklar/Bayram Yerleri konulu resimlerinde, resmin mekânı yaratılmış bir mekândır... Nedim Günsür için resmin temel sorunsalı üslûp sorunudur artık. Bu açıdan bakacak olursak, Nedim Günsür üslup sorununda ereğine ulaşmış yetkin bir sanatçıdır. Nedim Günsür'ün resmi 1952'den başlayarak, ayırdedebilen bir resim olmuştur. Giderek figür, nesne ve doğa yorumlamalarının tipikleştiği bu kişisel üslup, yerel duyuşla bütünleşir.”¹

Resimlerindeki yaklaşımı toplumla bağdaşan ve resim dilini bu doğrultuda ele aldığı konular üzerinde yoğunlaştırıldığı eğilimiyle yöreselliğe yönelir. Gündelik konuları, yaşam sevinci, hüznü, trajik olayları, kendi içinde özümseyip kendi iç hesaplaşmasıyla irdeleyip, derin bir anlatım temeline oturttuğu konular plastik öğeler, ince bir kurguyla bütünleştirir. Artık bu konular dış dünyadan farklı bir boyuta farklı bir evrene geçer ve sanatçının yarattığı resimsel dünyasında yerini alır.

1960'lı yıllarda resim-edebiyat arasındaki ilişkiyle bu ilişkiyi görselleştirmiştir. Başka bir düzenleme olarak göçler, gurbetçileri işler. Bu temada figürlerin daha önceki konularında olduğundan farklı bir yaklaşımla değerlendirmiştir.

Figürlerini ele alışındaki ahenk, ritmik bir düzen içinde yaklaşması, mekânın içinde sağladığı devinim ile kompozisyon ve ifade olarak da figürleri bütüne eşlik eder. Bu yaklaşımı özellikle Göçlerde hem kavramsal, hem de ritmik bir nitelikte resimdeki figür-mekân arasındaki diyalog ile derin bir düşüncenin ürünü olduğunu vurgular.

¹ Nedim Günsür(1993): *Nedim Günsür'ün Resimleri (Toplu Bir Bakış)*, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul, s.11.

Ele aldığı konular ve bu konulara yüklediği ifadeler, anlamlar ve kurgularıyla farklı bir yaklaşımın sanatçısı olan Nedim Günsür'ü köylü temasını dolaylı olarak ele alan bir eğilimin içinde olduğu düşünülebilir. Toplumsal gerçekçi yaklaşan ve bu yaklaşım içine ince hesapların yeni bir resim dünyasının girdiği ve bunları kompozisyon öğelerinin desteklediği sağlam bir temel vardır. Günsür'ün resimlerinde köyden-kente göç etmiş ve burada yaşam mücadelesi veren kültürel bir bocalama içine giren insanları ve bu insanların kent kültürü içinde oluşturdukları gecekondu kavramını ele almıştır. Daha önceki dönemlerinde edebiyat ile ilişkilendirdiği Kızamık, Onuncu Köy gibi resimleriyle de hep insanın hayatının içinde, bu hayata yeni bir bakış kazandıran bir anlayışı yansıtmıştır resimlerinde.

Köylü Ailesi çalışmasında ön plandaki aile grubunu oluşturan ana, baba ve çocuk ile arka plandaki tepenin üzerine kurulu köy arasında organik bir bağ vardır. Ön plandaki kadın ve erkek figürünün birbiriyle bakışıyla aralarında kurduğu sözsüz diyalog dikkat çeker. Sanki bu aile köyden kente göç etmek ya da köylerinde kalmak arasındaki bir ikilemi yansıtmaktadır.(Resim-39)

Bu ailenin bir karar aşamasında olduğu ve köylerini arkada bırakıp gidecekmiş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Figür biçimleri, bize onun figür karakteristiğini yansıtmaktadır. Arka planda yer alan yeşil tepenin üzerinde yer alan evler ile köy yaşamı yansıtılmış ve uzakta kalan yemyeşil bir köy görünümü arkada bırakılmıştır. Genel olarak kompozisyon olarak durağanlığın egemen olduğu açık havada gerçekleştiği halde kapalı bir kompozisyonun kurgusuna sahip bir çalımadır. Bu çalışmada görünen altında derin bir anlam toplumsal bir ironi söz konusudur.

Ele aldığı konuları içindeki yaklaşımı ve ifadesiyle köylü temasının toplumsal gerçekçi boyuta taşınmasında önemli yol katetmiş sanatçıların içinde yer alır. Kendine özgü anlatımıyla farklı estanteneler kazandırır bu temaya.

7.2.4 Mehmet Pesen “Gelin ve Kağnılar”

Bedri Rahmi'nin öğrencisi ve On'lar grubunun üyelerinden olan Mehmet Pesen'in resimlerinde lirik bir hava görülür. Anadolu'yu, köylü temasını, folklorik öğeleri, işleyen yaklaşımında yöresel-ulusal bir karakter görülür.



Resim 40 Mehmet Pesen, “Gelin ve Kağnılar”, T.ü.y, 33 x 70cm.

Ulusal yöresel karakterler taşıyan anlayışında Batı’daki gelişmelere uzak kalmayan ancak bunun içinde kendi kültürel değerlerimizin, özgün çabaların olması gerektiği inancında olan sanatçılardandır.

“Mehmet Pesen 1943’lerden başlayarak ulusal bir resim biçiminin peşindedir. Buradaki ulusallık ne konu ne de göndermelerde bulunduğu folklorik öğelerden kaynaklanmaz; ulusallık doğrudan resmin kendine özgü dili içinde irdelenir. Böyle olunca da Batılı bir biçim içinde, ulusal kültüre dayalı görsel çelişkilerden uzak durur.”¹

Sanat dönemlerinde, özellikle 1950’lerin getirdiği yönelişler içinde soyut dönemi olmuş, bu dönem de folklorik öğeleri ele almış, figürde soyutlamaya giden, figür dışında da malzeme estetiğini, figür dışı nesnelere kullanarak kurgusuna dâhil eden bir yaklaşımı olmuştur. Anadolu’dan, köy yaşamından, gelenek ve göreneklerinden kopmayan yaklaşımıyla gelin alayları, horon, düğün gibi konuları ele almıştır. Bu ele aldığı konularla köylü temasının kapsamına giren sanatçı ulusallıkla evrenselliği harmanlayarak yeni bir sentez oluşturmuştur. Bu özgün çabasında renk, leke etkilerinin, geleneksel sanatlardan aldığı motiflerden esinlerle bezemeci bir yanı da olmuştur. Bu özellikleriyle bir bakıma hocası Bedri Rahmi’yi anımsatır.

¹ Turgay Göneç, (çevrimiçi): “Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları”, (23.06.2008), <http://www.mehmetpesen.com/mp-yayin-isbank93.doc>

“1960 yılında yaptığı "Çayda Çıra" ile Anadolu folkloru görüntüsü altına "Eski Mısır" resimlerini yerleştirmiş gibidir. Kompozisyon şeması, figürler bu resimlere göndermeler yapar. Mehmet Pesen Anadolu ve Ortadoğu uygarlıklarının ilginç bir bileşimini oluşturur. "Horoz" resimlerinden farklı bir resim dünyasıdır bu. Düz ve eğri çizgilerin ahenkli kontrastıyla oluşan figürler, tekdüze sıralanışlarına karşın dinamik bir yapıya, kitlesel bir ritme sahiptir.”¹

Genel sanat gelişim çizgisinde soyut ile somutun arasında kalan bir yaklaşımı olmuştur. Lekeci, renkçi ve bezemeci yanının ağır bastığı görülür ve bu onun anlayışını nitelendirmede bir unsur olarak düşünülebilir. 1970’li yıllardan sonra somut etkilerin, kalabalık figür gruplarının görüldüğü resimlerinde, Anadolu, yaşamının, köy doğasının, gelenek ve göreneklere onun resimlerinde görselleşir. 1980’lere doğru folklorik öğelerin, minyatür etkilerinin arttığı sanat yaşamından sonra, folklorik öğeler, minyatürdeki kompozisyon şeması onun resimlerinde iyice hâkim olmaya başlar. Ayrıca Anadolu sevdalısı olarak bilinen ressamın İstanbul’u işlediği resimleri de vardır.

Onun yöresel yanını, Anadolu doğasını, köy yaşamını yansıtan Gelin ve kağnılar resminde, ilk olarak kompozisyon düzenindeki minyatür etkileri göze çapar. Gerek figürlerini yerleştirilme biçimi gerek ön-arka plan ilişkisi minyatür kompozisyon şemasını anımsatır. Ön planda yer alan figür grupları aynı düzlem içinde sağdan sola doğru hareket ederken, orta planda yer alan grupları da bu hareketi tekrarlar ve pekiştirir. (Resim-40)

Yatay hareketlerin hâkim olduğu kompozisyonda, ağaçlar dikey hareketlerle resme devingenlik katmıştır. Ayrıca arka planda mavi-gri tonlarında yer alan organik görünüşlü dağlar, ağaçların getirdiği devingenliği desteklemektedirler. Ön planda figür gruplarının arkasında yer alan tepeler, orta plandan arka plana doğru ritmik hareketlerle devam etmektedirler. Bu ritmik hareketleri kıvrımlı gelen tepelerin içindeki ağaçlar keserek, kompozisyonun kurgusuna, devingenlik katmaktadırlar.

Renk düzeni olarak, ön planda hasatı, bereketi simgeleyen altın sarısı tonları öbikle şekline ön planda yer alırlar. Sarılara hayvan figürlerindeki beyazlar eşlik ederken, kadın figürlerin kırmızılı, desenli yöresel kıyafetleri dikkat çekerken, erkek figürler bu renk

¹ Turgay Gönenç, (çevrimiçi): “Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları”, (23.06.2008), <http://www.mehmetpesen.com/mp-yayin-isbank93.doc>

uyumuna kıyafetlerinde barındırdıkları siyah-beyaz etkileriyle açık-koyu kontrastını dengelemektedirler.

Orta planda resmin merkezinde duran at üstündeki gelin ve arkasından gelen kalabalık, bir şekilde hayatın döngüsünün devam ettiği, her bireyin konumunun, görevlerinin farklı olduğunu vurgular. Orta plandaki gelin alayını vurgulayan gri-mavi tonlarındaki leke etkileri, organik bir bütünlükle dağılmaktadırlar. Aynı zamanda tepelerin konumuna paralel giden ön ve arka gruptaki figür grupları, açık-koyunun, lekenin dengeli bir şekilde dağıldığının bir göstergesidir.

Bir yanda tarladan, eve gelen yaşam mücadelesi veren köylüler; diğer tarafta gelin alayı ile geçenler. İki grubun paralel olarak gittiği, ön ve orta plana konumlandırıldığı bu kompozisyonda, yaşamın içinde her şeyin, olduğunu, hayatın her insan için farklı şekilde devam ettiğinin göstergesidir. Köy hayatını, gelenek ve göreneklerini yansıtan bu çalışma anlam olarak vurguladığı ikilemi, hayatı güzel resimsel ve estetik bir dille görselleştirmiştir. Mekânda leke etkisiyle, organik öğeleriyle, renk etkisiyle bu kurguya eşlik eder. Köylü temasının kapsamına giren bu resminde, minyatürü anımsatan etkilerinin dışında, konuyu ele alışını ile hem köy doğası ve insanını, hem de gelin alayıyla kültürel öğeleri bir arada vermiştir.

7.2.5 Mustafa Esirkuş “Folklor”

Bedri Rahmi'nin öğrencilerinden ve On'lar grubunun üyelerinden olan, Mustafa Esirkuş, ele aldığı konularda ulusal ve yöresel nitelikler barındırır. Onun sanatıyla ilgili olarak; “«.....İnsanları ve çevresini folklorik bir yöreselliğe, soğuk bir natüralizmin gerçekçiliğine düşmeden ve yalın üslupla, renklerle, lekelerle veren Mustafa Esirkuş, içli, duygulu, yanık ezgili resimleriyle bir türkü çıkarır bize sanki. Gösterişten uzak, arı ve özgün çabasıyla, kendi bildiği, beğendiği türde, özgür kişiliğiyle yoğurmuştur resimlerini.”Sözleriyle Esirkuş'un resimlerini değerlendiren Güner Somtürk, sanatçının eserlerini bir sis perdesi arkasından görülen gizemli bir anlama bürünmüş, yalnız yanık ezgisi duyulan resimli türküler olarak niteliyor.”¹

¹ Antoloji, (çevrimiçi)“Kültür ve Sanat Etkinlikleri, Mustafa Esirkuş: Anadolu ve İnsana Adanmış Resimler”, (24.05.2009), <http://www.antoloji.com/etkinlik/default.asp?etkinlik=1958>

Ulusallık ve yöresellik içinde evrenselliğin de yer aldığı anlayışında, malzemenin teknik özelliğinden, boya ve boya dışı yarattığı doku etkilerinden yararlanan sanatçının çalışmalarında bu yönüyle Bedri Rahmi'yi de hatırlatır.



Resim 41 Mustafa Esirkuş "Folklor", T.ü.y., 89 x 115cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Folklor isimli çalışmasında adının da yansıttığı gibi folklorik öğeleri içeren, gelenek ve göreneklerimiz içinde yüzyıllardır var olan folklor, alay çekme gibi yöresel oyunları hatırlatan konu seçimiyle yöreselliğin kapsamında, köylü temasını da içerir. (Resim-41) Sağ taraftaki figürlerin ritmik hareketleriyle, resme girilen ve arka plandaki boya ve boy dışı malzemenin yarattığı doku etkisine dikkati çeken kompozisyon ön planda, merkezde yer alan figürlerin ritmik dansına, alayına izleyiciyi yönelterek, folkloru vurgular.

Anadolu kültürü ve folklorik öğelerle donatılmış bu resim köylü temasını da içine alarak bu temaya Mustafa Esirkuş'un yorumuyla yeni oluşumlar katar. Renk seçiminde kullandığı mavi, mor ve grinin etkileşimini arka plana ve kompozisyona dengeli bir şekilde dağıtırken, kırmızı ve sarıyı folklor oynayan kişilerin ayaklarına daha doğrusu folklorik unsur

olan çoraplarına koyarak dikkati çeker. Böylelikle ritmik hareketlerin paralel oluşumlar içinde birbirini takip ettiği ve bu takip edilişte kırmızı ve sarının dengesi ile ritmin, coşkunun yaşandığı oyunun havasının, heyecanının izleyiciye yaşatıldığı bir ifade ediliş söz konusu olur. Figürler renk ve leke etkisinin içinde belli belirsiz yer alırken, asıl anlatılmak istene oyun, coşku, heyecan, sanatçının resim diliyle, plastik elemanlarıyla bütünleşerek, yansıtılır. Her yanında folklorik unsurların etkin bir şekilde vurgulandığı bu çalışma oyuncusuyla, davulcuyla, kıyafetleriyle yöresel, sanatçının özgün yorumu ve ele alışıyla ulusaldır. Kompozisyonda her şey ritmik bir düzenin hareketli bir parçasıdır. Doku, renk, leke, açık-koyu değerler buna eşlik ederler. Ele aldığı konuyla ve yaklaşımıyla köylü temasını içine alan bu çalışma, bu temayı farklı oluşumlara ve günümüze gelen eğilimlere taşımak açısından önemlidir. Köy doğası ya da köy insanının yaşadığı sorunlar dışında tamamen yöresel bir duyarlılıkla yaklaşılan evrensel niteliklerden de izler barındırmaktadır.

7.3. NAİF (SAFYÜREK) EĞİLİMLER İÇİNDE KÖYLÜ TEMASINI ELE ALAN RESİMLER

7.3.1 Hüseyin Yüce “Peyzaj”

1960’lı yıllarda sanat gündemine oturan naif (safyürek) resim anlayışı tartışmaları içinde gerçek naif resim anlayışının simgesi olan Hüseyin Yüce karşımıza çıkar.

“Anadolu'nun uzak bir yöresinde, Kütahya'nın Güveçci köyünde, asıl uğraşının yanı sıra resim yaparak yaşamını sürdüren Hüseyin Yüce'nin, bir rastlantı sonucu keşfiyle başlayan bu olgu, sonraki yıllarda, bu tür resim yapanların sergi açarak, etkinliklere katılarak kendilerini ortaya koymaları ya da çevrenin dikkatini çekmeleriyle yaygınlaşmış, bu resme meraklı olanların ve izleyenlerin katkılarıyla, güncel gelişmelerin yanında ilginç bir boyut kazanmıştır.”¹

Köyünde kent yaşamından ve kalabalıktan uzak bir yaşam süren ve belki de tercih ettiği bu yaşam şekline dolayı hayata, doğaya, insana farklı bir gözden bakan ve bu bakışında saf yürekli izler taşıyan bir sanatçıdır. Onun ele aldığı doğa görünümüleri şiirselden öte masalsi bir ifade taşır ve mistik etkiler barındırır. Sıcak canlı renkleriyle işlediği doğa,

¹ Özsezgin, 1998: 82

ağaçlar izleyiciyi bulunduğu gerçeklikten öteye farklı bir diyara götürür. Belki de bundaki en önemli etken ressamın samimi bir resim dili, saf yürekli yaklaşımını kullanmasıdır.



Resim 42 Hüseyin Yüce, "Peyzaj", T.ü.y. (Landscape), 60 x 80cm.

Teknolojinin, sanayileşmenin ve bu gelişmelerin getirdiği oluşumlar, bunalımlar, sıkıntılar onun köy yaşamına, köy doğasına yansımaz. Titiz işçiliği, ayrıntıları ele alan yaklaşımı, yöre sevgisi ve köy yaşamını resimlerinde farklı bir gerçeklikle, farklı bir dünyada biçimlendiren ve bunu resimlerinde görselleştiren bir yaklaşım söz konusudur, Yüce'nin resimlerinde.

Köy yaşamını, köy doğasını, köy evlerini, ağaçları, yeşil doğayı ele alışıyla ve bu ele alışındaki farklılıklar köylü temasına yeni bir bakış getirmiştir. Köylü temasının yöresel, toplumsal gerçekçi ve lirik yaklaşımla ele alınışının dışında naif bir duyarlılıkla ele alınıp bu temanın kapsamının gelişmesi açısından önemlidir. Hüseyin Yüce köylü teması ve naif resim ile simgeleşmiş ve Türkiye'de bu eğilimin en bilindik ismi haline gelmiştir. Bunda ele aldığı

yaklaşımı doğa sevgisi ve samimi anlatımıyla ve farklı ifade tarzının en önemli etmen olduğu söylenebilir.

Peyzaj çalışmasında ağaçların kompozisyonda dağılımı ve resmin merkezinde etkili olan arka plandaki doğa görünümü, izleyiciyi uzaklara götürmektedir. Ön planda sağda bulunan ağacın hareketine orta planda yer alan diğer ağaç karşılık vermiştir. Bu karşılık verişinde perspektife dayalı bir derinlik sezilir. Buradaki perspektif biçim, ya da formlara yönelik değil hava perspektifi ile ilgilidir. Renklerin yeşillerin, sarıların etkili olduğu ve bu renklerin uzak-yakın ilişkisi içinde yayılışı söz konusudur. Ön planda solda yer alan sarı ağacın canlı etkisini ve rengini arkaya doğru uzanan küçük sarı ağaçlar pekiştirmekte ve bu rengi arka plana biraz da renk perspektifine uğrayarak taşımaktadırlar. Kompozisyondaki doğa görünümü gerçekliğin yorumlanması şeklindedir ama gerçeklikten kopuş yoktur, burada mistik bir atmosfer, masalsi nitelikler görülür. Yeşilin renk etkisiyle bir ferahlık vardır. İnsan ya yaşam ögesinin olmadığı arka plana doğru uzanan yeşil topraklar söz konusudur. Ancak bunu ressam anlatışıyla sıradan bir peyzaj olmaktan çıkarıp, naif yaklaşımıyla özgünlük katar.(Resim-42)

7.3.2 Oya Katoğlu “Karpuz Sergisi”

Köy, kasaba yaşamını işleyen ve ele alışında naif eğilimlerin görüldüğü Oya Katoğlu'nun resimlerinde, aynı zamanda babası Turgut Zaim'in de etkileri görülür. Onun köylü temasına yaklaşımı, gündelik yaşamın içinde kalabalık figür gruplarını, köprü, ev gibi köy kent görünümelerini, düğün, alay, bayram yerleri gibi onların geleneklerini yansıtan sahneleri işler. Minyatür etkilerinin görüldüğü figür şemalarından yola çıkarak oluşturduğu kompozisyon düzeni ve naif bir duyarlılıkla köylü temasına yaklaşır. (Resim-43)

Karpuz sergisi çalışmasında da minyatür etkileriyle birleşen figür şemaları görülür. Kalabalık figür gruplarının olduğu gündelik yaşamdan, karpuz alan insanları naif bir duyarlılık ve lirik sayılabilecek bir anlatımla işlemiştir. Renk cümbüşünün hâkim olduğu, merkez de ise yeşil renkleri ve kırmızı leke etkileriyle duran karpuzlar ve etrafında toplanan insanlar, kıyafetleriyle, hareketleriyle kompozisyonda güçlü bir devingenlik oluşturmuştur.

Yöresel kıyafetler ve bu kıyafetlerdeki motifler Turgut Zaim'in de resimlerini anımsatmaktadır. Kıyafetler ve kadınların tülbentleri, yerdeki taş dokusu resimdeki hareketliliği pekiştirir.



Resim 32 Oya Katoğlu, “Karpuz Sergisi, T.ü.y., 30 x 40cm. Özel Koleksiyon

Figürlerin birbirini karşılayan hareketi dikkat çeker. Sağ köşedeki bir kadın küçük çocuklara doğru yönelerek bir şeyler anlatırken, kırmızı kıyafetli kadın figürü bizi resmin merkezine doğru çeker ve yanındaki küçük kızın bakışı izleyiciyle buluşur. Bu noktada resim izleyiciyle bir diyalog haline geçerken dikkati karpuzlara çeker. Arka planda yer alan figür grupları karpuz tezgâhıyla ilgili diyalog halinde bulunurken iki çocuk figürü yine izleyiciye bakmakta ve diyalog kurmaktadır. Karpuz sergisinin önünde ve arka planında izleyiciyle etkileşimde bulunan figürlerin arasında kalan karpuz sergisi bilinçli bir yaklaşımın, hesaplanışın habercisi gibidir.

Figür gruplarında kullandığı motiflerle, kıyafetlerle köylü temasını gündelik yaşamın içinde almanın dışında folklorik öğeleri de kompozisyonun içine katar. Köylü temasını ele alışıyla, kompozisyon düzeniyle, minyatürü anımsatan etkisiyle, renkleriyle, samimi bir dille köyü, köylüyü yansıtmıştır.

7.3.3 İbrahim Balaban “Mavili Göç”



Resim 44 İbrahim Balaban, “Mavili Göç”, T.ü.y., 85 x 90cm.

Kendine özgü resim dili, anlatımıyla naif eğilimin temsilcilerindedir. Anadolu’yu köylü temasını ele alan konu seçimiyle farklı bir seçenek oluşturur. Naif sanat eğilimi içinde bu eğilimin temsilcileri içinde yerini alır. Köylü temasını ele alan eğilimlerin içinde naif olarak bu temaya yaklaşan ve bu temanın toplumsal gerçekçilikle bağdaştığı noktada kesişen bir yaklaşımı vardır. Onun sanatıyla ilgili olarak en iyi anlatım onun kendi sözleriyle ifade ettiği sanat anlayışı ve evrelerini ele alışındaki düşünceleri ve kendi iç hesaplaşmaları etkili olacaktır. İbrahim Balaban’ın dönemlerini ve yaklaşımını şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Her konu bir özür. Her öz kendi kabuğunu yapar.” Bu anlayışı bulduktan sonra resme başladığıma inanıyorum. O günden sonra da tablolarıma imzayı attım... Ama ilk dönemim olan (Dağınık devre)me özgü bir fikir olarak kalmamıştır bu düşünce, giderek bütün

sanat anlayışıma ana fikir olmuştur. 1948'de başlayan bu ilk devre 1953'te açtığım ilk sergimden sonra da devam etti bir süre.

Bundan sonra (Nakışsı Dönem)im başlar. 1954'den 1959'a kadar süren bu devrede öz'e maya katmak fikri yerleşti bana. "Doğada her şeyin tohumu ve özü ile birlik bir mayası da vardı." Sadece nakıştan aldığım bu maya her öze yakışmadı. Nakış endişesinin göze battığı ikinci sergimde, rengi yakalamıştım kilimlerden. 1959 yılı da artta kaldı böylece.

...Bundan sonra (Oyuncak-İz) devrem gelir. İlk çağların ilkel araçları sanki kendine göre küçültmüş çocuk yapmıştır Anadolu insanı. Yüzyıllar boyu değişmeyen bu ilkel araçlara dayanamayan öküzlerde iskeletleşmişlerdir. 20. yüzyılın penceresinden bakılınca karasapana, diğer ilkel araçlara, öküzlere ve insanlara; ellik ekinde, donbaylarla döven harmanda, yaba samanda, kağrı yollarda birer oyuncaktır. İnsanlar tarlada oyuncak oynarcasına öküzlere tahtadan iskeletler halinde iz düşerler tablolarımın üstüne. Çünkü ilk çağlarda koşulmuş olan bu öküzler hâlâ koşulu durmaktadır.

"Şiirsel" isimli resim:

*Anadolu insanı büyük yürek taşıdığından Kerem gibi âşık oluncayanar, ya da yüreğine bir bıçak saplar. Ölmek ve öldürmek kolay değildir. Aşk yaptrırır bunu. Aşk da kişinin gücünden gelir. Sanat gibi bir şey bu da. Hele sanatla aşk birleşince. Allah beterinden saklasın. Serer önceki gelenleri. Böylece yeni sergimde yaşamın özünden gelen bir sanat çıkıyor görücülerimin karşısına. Bu sergimde ki diğer bütün yapıtlarımda hep yaşantının iz düşümünün görüntüsüdür."*¹

Ele aldığı konulara naif bir duyarlılıkla yaklaşan sanatçının, Mavili Göç çalışması toplumun getirdiği sosyal-ekonomik-kültürel gelişmeler içerisinde köyden kente göç eden bir ailenin yaşadığı sıkıntıları, yoksulluğu anlatmaktadır. Sanatçının masalsı, mistik bir havayla ve düşle gerçeğin karışımı bir atmosferle göç eden ailenin taşıdıkları ağır yükleri, üşümüş ve yorgun duran ifadeleriyle belirtmektedir. (Resim-44)

Mavi tonlarının egemen olduğu, yuvarlak hatlı figürlerini naif bir duyarlılıkla ele aldığı resimde, ruh hallerini başarılı bir şekilde yansıtmış olup bu insanların iç sıkıntılarını, endişelerini izleyiciye aktarmıştır. Bu aktarıştaki içtenliği, samimi anlatımıyla naif, göç olgusunu yansıtıyla da toplumsal gerçekçidir. Kompozisyon kurgusu olarak mavinin nüanslarının etkisinin egemen olduğu, ön planda anne ve babanın yere bakan duygu yüklü ifadeleri ile arka planda ne olduğunu kavrayamamış iki çocuk görülmektedir.

¹ Osman Arolat (1965): "Balanban Önceki Dönemleri ve Dördüncü Sergisi", *Yeni İnsan*, Ekim, Sayı 34, s.17

Çıplak ayaklarıyla yere basan bu figürler, ayak formlarının abartılmasıyla Neşet Günal'ın resimlerini ve toprağa sağlam basan güçlülere dayanan, anıtsal nitelikli insanlarını anımsatır. İnce kıyafetleriyle üşüyen köyden büyük umutlarla göç edip, aradığını bulamayan bir hayal kırıklığı ve pişmanlık sezilir. Çaresizliğin, yoksulluğun anlatıldığı, bu çalışmadaki köylü ailesiyle toplumdaki yeni oluşumlar karşısında göç eden insanların sıkıntıları bu resimle simgeselleşmiştir.

7.3.4 Cihat Burak “Eylemlerimiz”



Resim 45 Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, T.ü.y., 140 x 140cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Kent görünümünü ve kent yaşamını konu olarak işleyen Cihat Burak'ın resimlerinde fantastik etkiler, mimari kurgular görülmektedir. Resimlerinde fantastik öğelerin ve masalsi yaklaşımın ürünü olan özgün çağdaş bir hava vardır. Onun resimlerinde, gündelik yaşama ait çarşı, pazar gibi yerler, kent yaşamına ait görünümler farklı bir imge, düşsel bir özellik kazanır. Aynı zamanda yöresel nitelikler barındırabilecek motif, nakış gibi unsurlara

geometrik bir ilişki ile görsel bir yapı kazandırır. Ele aldığı konularda düşsel öğeler, hatta fantastik yaklaşımı saf bir duyarlılığın ürünüdür. Bu saf duyarlılık onu bir anlamda naif eğilimin içine sokar.

“Belki de bu mimar, mimarlığı gerçekleştirme vesilesini bu işin bütün çetin kaygılarından uzak, ama bütün çözümlenmelerle baş başa kalabildiği bir alanda bulabiliyor. Saf duyarlılığın temelleri üzerinde kurulmaya başlanmış, ruhsuz kentlere küskün ama onlarda daima sevilecek bir şeyler bulan esrarlı ve komşu bir resim beldesi; yada ister yoksul olsun ister olmasın, kentin en yürekli, en az çıkar umud eden kesimine düşen ışığa yakışır bir gölge. Güzelliğin ta kendisinde olduğu bütün güzelleyişler gibi bir şey.”¹

Resimlerinde özgün bir yapı olup çizginin, boyanın, malzemenin estetiğini kullanıp değişik etkiler yaratan malzemenin teknik özelliklerini bilip bunu en iyi şekilde değerlendiren sanatçılardandır diyebiliriz. *“Kalabalığın resim zevkine yaklaşan bir tutum içinde o zevke yabancılaşan bir iş yapıyor. Bu resimde sokak işi nakışlardan, kurlsız halk resimlerinden, yani ortak bir dilden çok işaretler var. Buketli, biblolu etejer konsol süslerinden yapma çiçekli otobüs süslerine, istifli, cafcıflı camekân süslerine kadar bir esinlenişler temeli sezmek olanağı var bu sanatçının yaptığı işte. Malzeme ve teknik de bu yönde grotesk amaca hizmet eden bir abartışa uğradığını gösteriyor.”²*

“Eylemlerimiz” çalışmasında, modern hayatın, yeni oluşumların kent yaşamına getirdiği oluşumlardan bir kesit sunmaktadır. Bir eğlence mekânında geçen çalışmada; ön planda eğlenmeye gelen masada oturan kadınlı erkekli bir grup insan ve arka planda da sahnede gösteri yapanlar olarak kurgulanmıştır. Ön plana hâkim olan grup (bir arkadaş grubu olabilir), masada oturmakta olup, sağdaki kadın figürü poz verir gibi izleyiciye bakmaktadır. Sol taraftaki kadın figürü ise bir şeyler anlatır gibi gözükmektedir. Erkek figürü kompozisyonun sağ tarafında bir boşluğa bakmakta olup bu figürlerin yanlarında yer alan figürler ise masaya gelen, şarkı söyleyen ya da sunuculuk yapan kadın figürünü izlemektedirler. Masada yer alan yiyecekler, natürmort kurgusunu anımsatırken, gerek kadınların kıyafetleri, takıları, gerek masadaki nesnelere ayrıntılara önem veren bir yaklaşımla işlenmiştir. Ön planda masaya orta planda sağ taraftaki masa eşlik ederken resme derinlik

¹ Tansuğ, 1976: 100

² Tansuğ, 1976: 103

kazandırmaktadır. Orta plandaki iki erkek figürü izleyiciye poz verir gibi bakmakta olup ön plandan orta plana doğru sürüklemektedir. (Resim-45)

İki parça gibi kurgulanan bu kompozisyonda resmin ortasından geçen sahne çizgisi bu düzenlemeyi daha da pekiştirir. Arka planda sahnede yer alan figürler, eğlence hayatını, kent yaşamını, ön plana eşlik ederek vurgular. Sol tarafta gösteri yapan kadın figürü dikkati arka plana çekerken, sağ tarafa doğru izleyici sahne atmosferine doğru yönlendirmektedir. At arabası (Eski Yunan ya da Roma dönemine ait tarzdaki), müzisyenler, sahne dekoru ayrıntıya önem veren titiz işçilik ve boyanın etkisi ile birleştirilip işlenmiştir. At arabasının tekerleğini sağdaki ağacın arkasındaki yuvarlak form desteklerken; ön plandaki masa üstünde yer alan altı katlı pasta, arka planda solda yer alan kadın figürü ve at üç nokta, açık değer oluşturmakta olup üçgen bir şemayı anımsatmaktadır.

“Cihat Burak’ın ince bir taşlama, dozu ayarlanmış bir alay ve iğnelemeyle yaklaştığı tür sahneler, onun sanatındaki ayırıcı niteliğin göstergesel öğeleriyle yüklüdür. Burada da, tuzu kuru bir çevrenin “alaturka” beğeniyle koşullanmış bir konum içindeki tavırlarını izlerken, dudaklarımıza yapışan bir tebessüm, bilmem kaçınıcı kez bizi irkiltten ve bir otokritik yapmamıza olanak veren uyarıcı sinyalleriyle, kendi benliğimize, eğlence tutkumuzun eğlenceli atmosferine dönüyoruz.”¹

Kent temasını, kent yaşamını ve eğlence hayatını anlatırken bu kompozisyon yeni oluşumların, modernleşmenin toplumsal hayata girmesiyle bu hayatın yansımalarını anlatan bu çalışma, köy temasının kent temasıyla birleştiği bir oluşumun da göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ele aldığı konularıyla, işleyişiyle birçok eğilimden ve kültürden etkilerin barındığı sanat anlayışını genel bir sınıflandırma içine sığdırmak zordur. Bir bakıma naif, toplumsal gerçekçi, yöresel ve soyut eğilimlerden etkilerin birçoğu ya da hepsi onun resimlerinde görülür. Konuya yaklaşımıyla ilgili olarak kent yaşamını ele alan doğa sevgisi olan, içten anlamıyla dikkat çeker. Köylü temasının kent yaşamıyla kaynaştığı noktada kent temasını işleyen bir eğilimin, iki temanın birbiriyle uyum sağlayacağı ya da karşıt fikir oluşturacağı noktadaki etkisi bir bakıma Cihat Burak’ın resimleriyle değerlendirilebilir. Günümüz eğilimleri içinde ve gelecek belki de köylü temasının tamamen kent yaşamıyla kaynaşıp kent temasının kapsamına girecek bir gelişmenin de habercisi olabilir.

¹ Özsezgin, 1998: 144

8. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ:

Bir sanat akımın, bir sanat yapıtının, bir eğilimin oluşmasında sanatçının içinde yaşadığı çevrenin ve bu çevrenin içinde gelişen olayların büyük etkisi vardır. Bu oluşumların doğru tespit edilip değerlendirilmesi için tarihsel bütünlük içinde bir kurgu zincirine sahip bu sürecin incelenmesi gereklidir. Bu süreç, “1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması” olarak ele alındığında; 1930 öncesinde gelişen olayların ve 1930 sonrasındaki oluşumların ele alınıp incelenmesi, bu temanın alt yapısını, aşamalarını ve geldiği noktayı kavramak açısından önem arz etmektedir.

Bu sürecin ilk olarak, 1930’dan önce Türk resim sanatının içindeki oluşumların köylü temasının alt yapısına olan katkısının kavranması açısından ele alınması, bu temayı daha iyi değerlendirebilmek için etkili olacaktır. Tarihin ve sanat tarihinin bir bütün olduğu bu süreç köylü teması açısından çerçeveselendirilirse; Batı’ya yönelik resim sanatına geçiş aşaması oluşturan minyatürler bu sürecin başlangıcını oluşturur. Batı’ya yönelişle resim sanatımızın öncü kuşakları yurt dışına öğrenime gönderilir. Bununla birlikte Batı resim sanatıyla çağdaşlaşma yolundaki ilk etkileşimler başlar. Bunu takip eden gelişmeler en genel hatlarıyla, eğitim alanında köklü bir reform başlatacak ve sanat hayatının gelişmesinde merkez konumunda olacak Sanayi-i Nefise’nin açılışıdır.

Bu etkileşimler doğrultusunda, Türk resim sanatımızda oluşan ilk sanatçı kuşaklarına bakıldığında; Batı etkisindeki resim sanatımızın öncüleri olarak Primitifler, Asker Ressamlar, Çallı Kuşağı olarak değerlendirilir. Primitif ressam, İstanbul doğasını, belli tarihi mekânlarını, fotoğrafa bağlı bir yaklaşımla ve titiz işçiliğe dayalı bir detaycılıkla işlemişlerdir. 1914 Dönemi ya da Çallı Kuşağı olarak bilinen ressam, Asker Ressamların klasik manzara eğilimine karşı, akademik empresyonizmi getirmişlerdir. Ayrıca Türk sanatındaki işlenen konuların bilinmesi açısından Çallı Kuşağı, “manzara” ve “natürmort” konuları arasında, insan figürünü, portreyi ve çeşitli konulardan oluşan kompozisyonları katmışlardır. Öncü kuşaklar, Türk resim sanatının alt yapısının, geldiği aşamaların kavranması ve değerlendirilmesi açısından önemlidir.

1930 dönemi öncesi sürecinin geldiği aşamaların, eğilimlerin ve kuşakların etkisi ile şekillenmeye başlayan Türk resim sanatı, 29 Ekim 1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin

kurulmasıyla yeni bir oluşum sürecine ve farklı bir kültür politikasına girmiştir. Her alanda batı temel alınarak, modernleşme ve çağdaşlaşma açısından yapılan köklü reformlar, sanat hayatına da yansımıştır. 1930'lu yılları kapsayan Cumhuriyet'in yaptığı atılımlar, resim sanatının gelişmesine yön verecek, farklı eğilimlerin çıkışına kaynaklık edecek bir oluşum sürecini kapsamaktadır.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarını kapsayan devletin sanat politikası üzerinde etkili olduğu 1930'lu yıllarda ortaya çıkan "Milli Sanat" tartışmaları içerisinde hem resamlara iş sahası açmak hem de ressamların ülke gerçeklerini görmeleri açısından düzenlenen Yurt Gezileri, Türk resim tarihinde önemli gelişmelerden biri olup, farklı sanat görüşlerinin ve akımların ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. 1930'lu yılların en önemli ve en geniş kapsamlı atılımlarından olan Yurt Gezileri ile 63 il gezilmiş ve altı yıllık bir süreci kapsayan bu organizasyonla ressamlar Anadolu doğasını, insanını, kültürünü yakından tanıma olanağı bulmuşlardır. Köylü temasının¹ asıl çıkışını bulduğu, Yurt Gezileri ile birçok sanatçının konuları arasına giren köylü teması Y.G.'den sonra da sanatçılar tarafından konuları arasında yer almıştır.

Yurt Gezileri'nin dışında, 1930'lu yıllarda devletin desteğiyle kültürel ve sanatsal açıdan köklü reformların yapıldığı önemli atılımlar gerçekleşmiştir. Halk evlerinin kurulması, Gazi Terbiye Enstitüsünün açılışı, İnkılâp Sergileri, İstanbul'da Resim – Heykel Müzesinin açılışı ve Ankara'da Resim-Heykel sergisinin düzenlenmesi ve Yurt gezileriyle birlikte, İstanbul ile sınırlı kalan sanat ortamını genişletilmesinde, Türk resim sanatını derinden etkileyecek oluşumların başlangıcının oluşturulmasında etkili olmuştur.

Köylü temasının, yöresel anlayışın ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan toplumsal gerçekçiliğin oluşmasında 1930 yılında yapılan atılımların ve özellikle de Yurt Gezileri büyük önem taşımaktadır. Bir bakıma köylü teması Türk resim sanatında yöreselliğin ve ileriki yıllarda ortaya çıkacak toplumsal gerçekçiğin ilk adımıdır.

Yurt Gezilerinin etkisiyle, çoğu sanatçı Anadolu köylerini ve köylülerini işlemiştir. 1940 yılında, yöresel anlayış doğrultusunda, köylü temasına yaklaşan ve insan sorunlarını, ele

¹ Yurt Gezileri'nden önce köylü teması Savaş temalı Atatürk ilke ve İnkılâplarını anlatan, fedakâr köylü kadınları, cephane taşıyanlar, okuma-yazma öğrenen köylüler olarak resimlerde geçmiştir. Ancak asıl çıkışını ve bir tema olarak resim sanatında yer almasını Yurt Gezileri ile bulur.

alan çalışmalarla sanatçılar, toplumsal içerikli resimlere yönelmiştir. Bu yıllarda bu anlayış “Yeniler Grubu” olarak karşımıza çıkar. Yeniler grubu özellikle 1960-70’li yıllarda etkisini Türk resim sanatında daha baskın şekilde gösterecek olan toplumsal gerçekçiliğin temelini atar.

Müstakillerin getirdiği D Grubu’nun daha ileri boyuta götürdüğü kübist-konstrüktivist anlayışına, batı modacılığına karşıt bir seçenek olarak doğan Yeniler Grubu, yöreselliği, toplumsal gerçekçiliği savunmuşlardır. Yenilerin getirdiği toplumsal gerçekçi anlayışı Onlar Grubu, Yeni Dal ve Siyah Kalem grubu da farklı bir yaklaşımla ele almışlardır. Bu gruplardan sonra Türk resim sanatı yeni bir sürece girmiş ve bu süreçte grup eğilimleri yerini bireysel çıkışlara bırakmıştır.

1940’larda sanat gündemine oturan ulusallık-yöresellik tartışmaları, köylü temasının farklı bir boyutta ele alınmasını sağlayan önemli bir gelişmedir. Köylü temasının, Yurt Gezileri’nden sonra ele alınmasında ve günümüze gelen eğilimler içinde yer almasında önem taşıyan yöresellik; içerik ile ilgili iken, ulusallık bir ulusun kültürü, kültür mirası içinde kendi biçim değerlerini ortaya koyması anlayışıdır. Yöresel bir motif, folklorik öğeler, köylü teması ulusallık içinde ancak, sanatçının yorumuyla özgünlüğüyle ele alınmasıyla ulusal-yöresel olur. Bu bağlamda, köylü teması ulusallık-yöresellik yaklaşımlarının içinde yer almasıyla yeni bir oluşum aşamasına geçmiştir.

1950’lerde soyut sanat alanında önemli gelişmelerin olduğu yıllarda Avrupa’nın Doğu sanatlarına yönelmesi ve buradan modern, özgün arayışlara gitmesi, Türk sanatçılarının kendi kültürel değerlerine, geleneksel sanatlara, folklorik öğelere yönelmesini ve bunun kapsamına dolaylı da olsa köylü temasının girmesini sağlamıştır.

1960-70’li yıllarda çoğu sanatçı toplumsal gerçekçi resimler yapmaya başlar. Özellikle bu yıllarda Dünya’da ve Türkiye’de gerçekleşen sosyal, siyasi ve ekonomik nedenler doğrultusunda Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik etkin bir şekilde kendini gösterir. Sanayi devrimiyle ekonomisi tarıma dayalı olan Türkiye’de önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler paralelinde köyden kente göç artmış ve bu durum da resim sanatımızın konuları arasına girmiştir. 1930’lu yıllarda köylü teması olarak başlayan Anadolu anlayışı 1960 ve 1970’li yıllarda köyden kente göç eden kent olgusuna kaymıştır.

1960-1970’li yıllarda genel karakter olarak figür ağırlıklı olan Türk resim sanatında, figüratif eğilimin yenilenmesi ile birçok sanatçı bu eğilime yönelmiştir. Bu eğilimin içine toplumsal gerçekçilik de girmiş ve bu eğilimin kapsamında köylü teması da yer almıştır.

Ayrıca 1960’lı yıllarda gündeme gelen “Naif (Safyürek)” resim, “Köylü Teması”nın farklı bir yönde gelişmesine ek bir seçenek olarak düşünülebilir. Türkiye’de bu konuda akla gelen isim Hüseyin Yüce’dir. Günümüzde de naif resmi sürdüren birçok ressam vardır. Bu ressamlar da toplumun sorunlarını kendi içten anlatımlarıyla resimlerine yansıtmaktadır. Gerçek naifler ve entellektüel naifler olarak günümüze gelen eğilimlerin içinde yerini almıştır.

Bu sürecin içinde, “Köylü Teması” Türk resim sanatında daha sonra gelecek olan gelişmelere bir ön hazırlık olarak 1930’lu yıllarda Yurt Gezileri’yle ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde başlayan Batı anlayışına yönelik olan resim sanatımız Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar İstanbul çevresinde sınırlı kalmıştır. Özellikle Batıya yönelik Türk resim sanatında başlangıcı oluşturan kuşaklar manzara, natürmort, figür ve portre temalarını işlemişlerdir. Anadolu’ya açılış, köylere, insanların yaşadıkları sorunlara yönelik Yurt Gezileri’yle çıkış yapan “Köylü Tema”sı çerçevesinde gerçekleşmiştir.

“Köylü Teması”nın Türk resim sanatına kattığı anlayışlar ve yönelişler ele alındığında;

1. Yöresel-ulusal eğilimler doğrultusunda köylü temasını ele alanlar: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Malik Aksel, Nurullah Berk, Halil Dikmen,...
2. Köylü temasını toplumsal gerçekçi anlayışta çalışanlar: Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen,...
3. Naif resim anlayışında çalışanlar ve şiirsel bir yaklaşımla ele alanlar; Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy, Oya Katoğlu,... olarak sınıflandırılabilir.

Bu sınıflandırılma ile köylü temasının resim sanatındaki yeri, ele alınış farklılıkları tespit edilmiş olup, kesin bir sınırlandırmayı içermemektedir.¹

¹ Bu sınıflamaya dâhil olup iki eğilimin içinde yer alan ya da sanat yaşamının belli bir döneminde köylü temasını işleyen sanatçılar olmuştur. Sınıflandırmada yer alan sanatçılar, bu eğilimlerin temsilcisi konumunda olup kaynaklarda kabul edilen sanatçılarla sınırlandırılmıştır.

Ayrıca bireyselleşmenin getirdiği yeni yaklaşımlar içinde sanat anlayışlarına yönelik sınırlar kalkmış; bir sanatçı birçok eğilimi sanat yaşamında denediği gibi birden fazla eğilimi karıştırıp yeni modern, özgün bir sentez yapma yoluna gitmiştir. Çağın ve teknolojik oluşumların etkisiyle birçok malzemenin, tekniğin sanat yaşamına girdiği ve sanatın sınırlarıyla ilgili ön yargının kalktığı bir gelişme aşamasında özgün çabalar ve uğraşlar artmıştır. Günümüze gelen süreçte; sanatın, sanatçının bilincine varıldığı ve bu ortamı geliştirecek birçok atılımın devlet dışında da birçok özel kuruluş ve sektör tarafından desteklendiği girişimler olmuştur ve bu girişimler devam edecektir.

Bütün bu oluşumlar içinde toplum hayatının ve kültürünün bir parçası olan köy yaşamı, köy doğası, gelenek ve görenekleri ile sanata ve sanatçılara geniş kaynaklar, konular sunmuştur. Gündelik yaşamın içinde, herkesin hayatının bir yerinde, az ya da çok köy yaşamı ve kültürü yer almıştır. Bu etkileşimler sanatçıları da etkilemiş ve kendi kültürlerinin bir parçası olan köylü temasını, değişik biçimlerde kendi duygu ve düşünceleri içinde ele alıp izleyiciye yansıtmışlardır. Bu ele alış biçimi ile sanat yoluyla yeni bir anlatım dili oluşturmuşlar ve köy doğasını, insanını bize tanıtmışlardır. Onların gözünden dünyaya bakmamızı sağlamışlardır. Ayrıca köylü temasını işleyen sanatçılar; köy kültürünü, gelenek ve göreneklerini de ele alırken kültürel değerlerimizin unutulmamasını ve bu değerlerin yeniden ele alınıp değerlendirilmesini sağlamışlar ve köylü temasının Türk resim sanatı içinde yerini almasında önemli bir etken oluşturmuşlardır.

Köylü temasının günümüze gelen eğilimler içinde yer almasının en önemli nedeni bu temanın modernleşme, yeni oluşumlar, sosyal-toplumsal-kültürel gelişmeler içinde gelişim sağlaması, sanatçılar tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmasında gizlidir. Yalnızca köy doğası ve yaşamı ile sınırlı kalmayıp, folklorik öğelerin, yeni oluşumların içinde köy insanının yaşadığı toplumsal bunalımların, sıkıntıların, düşünce ve tutumların da ele alınıp işlenmesiyle günümüze gelmesi sağlanmıştır. Sonuç olarak; “Köylü Teması”, bir motifte, folklorik öğelerde, etnografik unsurların içinde, köylü insanını yansıtan bir figürde, bir köy doğasında değişik sanat akımlarının, temaların içinde farklı bir bakış açısı ile ele alınıp resim sanatına kaynak oluşturacak bir nitelik, kültürel bir benlik kazandırmaya devam ettikçe varlığını sürdürecektir.

KAYNAKÇA:

AKSOY, F. (1992): “Naif Sanat Üzerine Düşünceler”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 162: 44–45.

AKSOY, F. (1992): “Toplumcu Gerçekçilik”, *Sanat Çevresi*, Sayı 168, s. 29.

AKSOY, F. ve TANSUĞ, S.(1992): “Nurullah Berk’in Saygın Yeri”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 169: 8–10

ALTAN-BENSMINE, C. (1993): “Türk Resminde Köylü Teması”, *Sanat Dünyamız*, YKY Yayınları: 2138: 83–91

AROLAT, O. (1965): “Balaban Önceki Dönemleri ve Dördüncü Sergisi”, *Yeni İnsan*, Ekim, 34: 17–19

BERK, İlhan - vd., (1998), *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)*, Ed. Amelié Edgü, Çev. Robert Bragner, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

BERK, N.(1964) : “Cemal Tollu”, *Yeni İnsan*, İstanbul, Sayı 17: 28.

BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan (1981), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Yayınları, cilt no: 2

BERK, Nurullah ve ÖZSEZGİN, Kaya (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 248, Cumhuriyet Dizisi: 11

BERKSOY, Funda (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık

BUGAY, Başak (2006): *1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi

ÇAKALOZ, Z. O. (1992): “Sanatımızda Nurullah Berk Gerçeği”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı: 169: 10–12

ÇALIKOĞLU, L. (2008): “Nakıştan Soyuta Renkten Süslemeye”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Boyut Matbaacılık, , Sayı 2008/4, No:589/126301, s.44–45.

DAL, E. (1983): “Atatürk Dönemi Resim ve Resim Tartışmaları”, *Sanat Tarihi Yıllığı XII Kunsthistorische Forschungen*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi /Ayrı Baskı – Sonderdruck.

Ceyhun, Demirtaş (1986): *Nuri İyem, Nuri İyem 50.Sanat Yılı '86*, İstanbul

Demir, A, (2008): *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi 'nde Yabancı Hocalar Philipp Ginther'den (1929)-(1958) Kurt Erdmann'a Kadar*, İstanbul: Akbank Yayınları

DUBEN, İpek (2007), *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880–1950)*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

DUBEN, İpek Ve Yıldız, Esra (2008), *Seksenlerde Türkiye 'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

ELMAS, Hüseyin, “Resim Sanatımızda Ulusallık Arayışları”,(Çevrimiçi), <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=46631>, (23.06.2008)

EPIKMAN, R. (1960) : *Merhum Kocamemi, San 'at Dünyası*, Temmuz, Sayı 106: 4

ERBİL, D. – KARATAY, Y. (1974): “50 Yıllık Türk Resmi 1923 – 1973” *Akademi Mimarlık ve Sanat*, Sayı: 8: 72–73

ERGÜVEN, Mehmet (1992), *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

ERGÜVEN, Mehmet (1996), *Neşet Günal*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

ERKILIÇ, Ö. (1991): “Bir Kent Yorumcusu: Nevbahar”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 157: 54–55

EROL, Turan (1984): *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul: Cem Yayınevi

ERSOY, A. (1991): “Naif Bir Ressam: Bayram Gümüş”, *Sanat Çevresi*, Mayıs 1991 Sayı 151: 44–45.

FORUM, “Çağdaş Türk resim sanatını oluşturan etkenler”, (Çevrimiçi),
<http://www.forumtt.net/cagdas-turk-resim-sanatini-olusturan-t54381.html?s=b96d61bfb50302be084700520646272&>, (15.04.2008)

GERMANER, Semra, “1968 Kuşağı Sanatçıları”, (Çevrimiçi),
<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/201968.htm>

GİRAY, K. (1991): “Cumhuriyet Öncesi Türk Resminden Bir Kesit”, *Sanat Çevresi*, Sayı 156: 36–38

GİRAY, K. (1992) : “Türk resminde bir efsane: “Çallı İbrahim”, *Sanat Çevresi*, Sayı 162: 39.

GİRAY, Kıymet (1997), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları No: 64

GİRAY, Kıymet (1998): *Nuri İyem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Dizisi: 58

GÖNENÇ, Turgay, “Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları”, (Çevrimiçi),
<http://www.mehmetpesen.com/mp-yayin-isbank93.doc>, (23.06.2008)

GÜNEŞ, S. (1960) : “İstanbul Galerilerinde” , *San 'at Dünyası*, Ekim, Sayı 111: 5

GÜNYAZ, A. (1991): “Bir Safyürek: Mehmet Tabanlıoğlu'nda Renk Cümbüşü”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 157: 86.

HIZLAN, Doğan, “Asker Ocağı-Sanat Ocağı”, (Çevrimiçi),
http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_bedri_rahmi_eyubuglu.html, dhizlan@hurriyet.com.tr, (18.07.2008)

HÜRRİYET, “Bedri Rahmi Eyüboğlu Yurt Sergileri”, (Çevrimiçi),
<http://www.hurriyet.com.tr/egitim/anasayfa/6367986.asp?gid=173>, (18.07.2008)

İSKENDER, K. (1991): “80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri”, *Sanat Çevresi*, Mart, 149: 20–22.

İSKENDER, K. (1992): “Resim Sanatımızda Artılar ve Eksiler”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 167: 17–19

İSKENDER, Kemal (1995), *Neşet Günal*, İstanbul: Ada Yayınları

İSKENDER, K. (1998): “Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği”, *Gergedan Dergisi*, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı, Eylül

KAHRAMAN, H. B. (2002): “Post Modernite ile Modernite Arasında Türkiye”, *Everest Yayınları*, Ekim: 89

KARA, D. (2004): “Günümüz Sanatçısının Yeni Tavrı”, Whitney Bienali, *Yapı Dergisi*

KONGAR, Emre (1976), *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Cem yayınevi

OLGAÇ, S. (1991) : “Sokaklar Bahane!”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 157: 56.

ORALI, Mustafa (2006), *C.H.P. 'nin Ülküsü (C.H.P. 'nin Kültür Siyaseti Açısından Halkevleri Merkezi Yayını Ülkü Dergisi)*, İstanbul: Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-İ Hukuk Yayınları, 1. Basım

OSKAY, Ü. (1996): “Geriye Yönmeli Bir Siyaset”, *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Ek, Ocak, 182: 6.

ÖZBEN, M. (1960) : Ressam Zeki Kocamemi, *San'at Dünyası*, Mayıs Sayı 102: 5.

ÖZSEZGİN, Kaya (1982) : *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi* İstanbul:, Tıglat Yayınları, Cilt- 3

ÖZSEZGİN, K. (1985): “Sanat Üzerine (Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri)”, *Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, , Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 3: 33–37.

ÖZSEZGİN, Kaya (1998), *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

RENDA, Günsel ve ÖZSEZGİN, Kaya (1993), *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları: 275

Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması (From the History of Turkish Painting: “Emploment and Productivity” 1954 Yapı Kredi Painting Contest), (2005), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık / Kazım Taşkent Sanat Galerisi

SAĞLAM, M. (2004): “Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler”, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*, Kasım, s. 49–50.

SANAT ÇEVRESİ (1992): “Nurullah Berk Üstüne Kısa Notlar”, *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 169:15–17

SANAT TEORİSİ, “Türkiye Cumhuriyeti’nin Atatürk Dönemi Kültür ve Sanat Anlayışı”, (Çevrimiçi), http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=180, (23.06.2008)

Serin Sülün, Ebru Nalan, (2002): *Yöresellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

- TANSUĞ, Sezer (1976), *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, İstanbul: Gelişim Yayınları
- TANSUĞ, S. (1992): “Nurullah Berk’in Saygın Yeri”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 169: 9–10
- TANSUĞ, Sezer (1995a), *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- TANSUĞ, Sezer (1995b), *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- TANSUĞ, Sezer (1997), *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- TANSUĞ, Sezer (1999), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- TURANİ, Adnan (1998), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- TURKISH-MEDIA, “Türk Resim Sanatı Tarihi”, <http://www.turkish-media.com/forum/lofiversion/index.php/t1373.html>, (20.07.2008)
- TÜRK RESMİ, “Yerelleşme, Yöreselleşme ve Özgünleşme Çabalarına Doğru”, (Çevrimiçi), <http://www.turkresmi.com/klasorler/yerellesme/index.htm>, (15.04.2008)
- TÜRK RESMİ, “Başlıca Eğilimler Ve Bir Sınıflandırma Modeli”, (Çevrimiçi), <http://www.turkresmi.com/klasorler/egilimler/index.htm>, (23.06.2008)
- ÜREN, E. (1969): “Resim ve Devlet”, *Kemalist Ülkü*, Mayıs, Sayı 7: 24
- ÜREN, E. (1969): “XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı”, *Kemalist Ülkü*, Ekim, Sayı 12: 13.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet, “Türk Resim Sanatı Tarihi”, (Çevrimiçi), <http://www.lebriz.com/mag/mar01/trst0103-04.asp>, (23.06.2008)
- YÜCEL, S. (1961) “Halkevleri-Halkodaları”, *San’at Dünyası*, Sayı: 139, 1 Aralık 1961: 15
- WOLLFF, Janet (2000): *The Social Production of Art*, İstanbul: Özge Yayınları, 1. Basım.