

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA  
KONU VE FİGÜR BAĞLAMINDA NEŞET GÜNAL**

**Dursun ARSLAN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hülya ULAŞ**

**Mayıs, 2018**

**Afyonkarahisar**

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA KONU VE**  
**FİGÜR BAĞLAMINDA NEŞET GÜNAL**

**Hazırlayan**

**Dursun ARSLAN**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Hülya ULAŞ**

**AFYONKARAHİSAR 2018**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “ **1960 Sonrası Türk Resminde Konu ve Figür Bağlamında Neşet GÜNAL**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2018

Dursun ARSLAN

İmza

## TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

### JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Hülya ULAŞ  
Jüri Üyeleri : Doç. Serkan İLDEN  
: Dr. Öğr. Üyesi Ulviye ŞİRZADOVA

İmza



Disiplinlerarası Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Dursun ARSLAN' ın “**1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür Bağlamında Neşet GÜNAL**” başlıklı tezi, 14.05.2018 günü saat 14.00’ da Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Celal DEMİR**  
**MÜDÜR**

## ÖZET

### 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA KONU VE FİGÜR BAĞLAMINDA NEŞET GÜNAL

Dursun ARSLAN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Mayıs, 2018

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hülya ULAŞ

Bu çalışmada 1960'dan günümüze kadar olan süreçte Türk Resim Sanatında temalar ve figüratif yaklaşımlar, sanat yapıtları ve sanatçılar üzerinden incelenmiştir. Tarihsel süreç göz önünde tutularak yapılan bu incelemede öncelikle konu ve figür kavramları incelenmiştir. Daha sonra Türk Resim sanatının da öne çıkan konu ve figürlere değinilip 1960'a kadar olan süreçte başlayan gruplaşma hareketlerinin ve II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle bu dönemde konu seçimi ve figür kullanımı değerlendirilmiştir.

1960'tan sonraki süreçte Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde düşünsel, sanatsal, toplumsal ve siyasal anlamda yaşanan olayların Türk Resmini konu ve figür seçimi olarak yeni bir döneme taşıdığı görülmektedir. Yaşanan gelişmelere kayıtsız kalamayan sanatçılarımız farklı konu ve figür arayışları içerisine girmiş ve toplumcu gerçekçi, gerçeküstüculük ve dışavurumculuk gibi akımlarda ortaya eserler üretmişlerdir. 1980 sonrası dönemde de yine toplumda yaşanan kültürel, toplumsal ve siyasal gelişmeler sanatın yönünü etkileyip sanatçıların farklı konulara ve figürlere yönelmesini sağlamıştır.

Geçmişten günümüze kadar sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, filozoflar ve sanatçılar tarafından en çok sorgulanan ve üzerinde düşünülen alan, konu ve figür seçiminin kuramsal çerçeve içerisinde ele alınması olmuştur. Son olarak araştırmadan elde edilen bilgilerden yola çıkılarak toplumsal gerçekçi sanatçıların Türk resmine katkıları üzerinden Neşet GÜNAL'ın hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bir değerlendirme yapılarak araştırma kapsamı örneklendirilerek geliştirilmiştir.

**Anahtar Kelime:** Figür, Konu, Toplumsal Gerçekçi, Neşet GÜNAL

## **ABSTRACT**

### **POST-1960 IN TURKISH PAINTING ART ON SUBJECT AND FIGURE CONTEXT NEŞET GÜNAL**

**Dursun ARSLAN**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

**May, 2018**

**Advisor: Assistant Professor Hülya ULAŞ**

In this study, from 1960 to the present day, themes and figurative approaches in Turkish Painting were examined through artworks and artists. In this review based on the historical process, firstly the concepts “subject” and “figure” were examined. Later the prominent subjects and figures in Turkish Painting were mentioned. After that, by evaluated of selection of thema and figure use in this period. By grouping movements started in the process up to 1960 and the effects of World War II.

The process after 1960 can be described as the period in which the Turkish society has been in the most intense period of establishing a new cultural identity. In this period, intellectual, artistic, social and political events appeared to carry the Turkish Painting a new roundabout by subject and figure selection. Our artists who could not be reckless to living developments, involved in searching for different subjects, and produced artifacts in the currents like socialism, realism, surrealism and expressionism. Again, in the post-1980 period, cultural, the social and political developments in the society influenced the direction of art and directed the artists to different subjects and figures.

From the past to the present, the area on most questioned and considered by art historians, art critics, philosophers and artists has been consideration of subject and figure selection in theoretical framework. Finally, from the information obtained from the research, through the contribution of social realist artists to the Turkish Painting, was made an assessment of Neşet GÜNAL’s life, understanding of art and Works, and the scope of research has been exemplified and developed.

**Key Words:** Figure, Subject, Social Realism, Neşet GÜNAL

## ÖNSÖZ

“1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür Bağlamında Neşet GÜNAL” konulu çalışmamda bilgi, tecrübe ve desteklerini esirgemeyen başta danışmanım Sn. Dr. Öğr. Üyesi Hülya ULAŞ’ a, hocalarıma, aileme ve değerli eşime minnet ve şükranlarımı sunarım.

Dursun ARSLAN

Afyonkarahisar, 2018

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

YEMİN METNİ .....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ .....	1
1. PROBLEM CÜMLESİ.....	1
2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	1
3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	1
4. YÖNTEM.....	2
5. SAYILTILAR.....	2
6. SINIRLILIK .....	2

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### 1960'LI YILLARA KADAR TÜRK RESMİNDE KONU VE FİĞÜR

1. FİĞÜR VE KONU KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ.....	3
2. MİNYATÜR SANATINDA KONU VE FİĞÜR .....	5
3. BATI RESMİNE GEÇİŞ SÜRECİNDE KONU VE FİĞÜR.....	9
4. İLK GRUPLAŞMA EĞİLİMLERİ .....	14
4.1. ÇALLI KUŞAĞINDA KONU VE FİĞÜR.....	16
4.2. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ .....	21
4.3.D GRUBU'NDA KONU VE FİĞÜR .....	23
4.4.YENİLER GRUBU'NDA KONU VE FİĞÜR .....	26
4.5. ON' LAR GRUBU'NDA KONU VE FİĞÜR .....	29

### İKİNCİ BÖLÜM

#### 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE FİĞÜR

1. 1960 SONRASI TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI.....	35
--	----



<b>2. 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE KÜLTÜRÜN ETKİSİYLE KONU VE FİGÜRÜN DEĞİŞİMİ.....</b>	<b>40</b>
<b>3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SANATÇILARIN KONU VE FİGÜR ARAYIŞI.....</b>	<b>43</b>
3.1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLER .....	44
3.2. GERÇEKÜSTÜCÜLER .....	47
3.3. DIŞAVURUMCULAR .....	54
<b>4. 1980'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI.....</b>	<b>66</b>
<b>5. 1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE FİGÜR: SANAT YAPITLARI VE SANATÇILAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>72</b>
<b>ÜÇÜNCÜBÖLÜM</b>	
<b>NEŞET GÜNAL'IN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME</b>	
<b>1. NEŞET GÜNAL'IN HAYATI .....</b>	<b>87</b>
<b>2. NEŞET GÜNAL'IN SANAT HAYATINDAKİ GELİŞMELER.....</b>	<b>89</b>
<b>3. NEŞET GÜNAL'IN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ .....</b>	<b>89</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>102</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>104</b>

## RESİMLER LİSTESİ

### Sayfa

<b>Resim 1.</b> “Hz. Hasan’ın Ölümü”, Lami’i Maktel-i Al-i Resul, minyatür.....	5
<b>Resim 2.</b> Abdullah Buhari, “İki Kadın” 18. yüzyılın ortaları, minyatür .....	6
<b>Resim 3.</b> II. Abdülhamit dönemi“Natürmort”, Basmabeyinci Konagı Besiktas, D.Ü.Y.B. ....	7
<b>Resim 4.</b> “Danyal Asık Evi Kayseri”, 19. yüzyıl sonları D.Ü.Y.B. ....	8
<b>Resim 5.</b> Osman Nuri Paşa, 19. yy Sonu“Yıldız Sarayı Bahçesi’nden”, T.Ü.Y.B. ..	11
<b>Resim 6.</b> Bedri Kulları (İsmi Bilinmeyen Ahmed Bedri’nin öğrencileri), Alman Çeşmesi, T.Ü.Y.B. , 19.yüzyıl .....	12
<b>Resim 7.</b> Namık İsmail, 1935 “Çıplak”, 50x60 cm T.Ü.Y.B. ....	13
<b>Resim 8.</b> İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, 20.yy, 73x100 cm , T.Ü.Y.B.....	14
<b>Resim 9.</b> Feyhaman Duran, “Nü”, 80 x100 cm, T.Ü.Y.B. ....	17
<b>Resim 10.</b> İbrahim Çallı,” Adalardan Görünüm”, 60 x 80 cm, T.Ü.Y.B. ....	18
<b>Resim 11.</b> İbrahim Çallı,” Üsküdar”, 45x 60 cm, T.Ü.Y.B.....	19
<b>Resim 12.</b> Nazmi Ziya, “Sokak Manzarası”, 35x 45 cm, T.Ü.Y.B. ....	20
<b>Resim 13.</b> Zeki Kocamemi, 1939, "Atatürk’ün Cenaze Töreni", 148x250 cm. T.Ü.Y.B.....	23
<b>Resim 14.</b> Nurullah Berk, 1977,” Ütü Yapan Kadın” , 99x99cm,T.Ü.Y.B., Özel Koleksiyon .....	24
<b>Resim 15.</b> Nuri İyem, 1969 “Toprağı İşleyen Kadınlar”, 61 x 53 cm, T.Ü.Y.B. ....	26
<b>Resim 16.</b> Selim Turan, 1947, “Sarı Kız”, 53.5 x 31 cm, M.Ü.Y.B.....	27
<b>Resim 17.</b> Turgut Atalay,1980, ‘Yoğurtçu Kızlar’ 80x100cm, T.Ü.Y.B. T.C.M.B. Koleksiyonu .....	28
<b>Resim 18.</b> Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1946 “ Ankara’dan Manzara”,70x80cm, K.Ü.G.B. ....	29
<b>Resim 19.</b> Avni Arbaş, 1942 ,“Manzara”, 33x41 cm, Kontrplak / Yağlıboya .....	30
<b>Resim 20.</b> El Gréco, “Çobanların Tapınması”, 319x180 cm, T.Ü.Y.B.....	32
<b>Resim 21.</b> Matrahçı Nasuh, kanuni Sultan Süleyman’ın Cülus Töreni.....	33
<b>Resim 22.</b> Neşet Günal, “Bunalım”, 144,5x 178 cm, T.Ü.Y.B.....	37
<b>Resim 23.</b> Nuri İyem, 1970, “Göreme, Güvercin ve Kadınlar”, T.Ü.Y.B.....	37

<b>Resim 24.</b> Avni Arbaş, 1973” Kuvayı Milliye Atlıları”, 130x162cm, T.Ü.Y.B. ....	38
<b>Resim 25.</b> Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972 ,152X245 cm., T.Ü.Y.B. ....	45
<b>Resim 26.</b> Nuri Abaç, 1998, ”Araba”, 30x40 cm, T.Ü.Y.B. ....	48
<b>Resim 27.</b> Utku Varlık, 2016”İsimsiz”, 97x97 cm, T.Ü.Y.B. ....	49
<b>Resim 28.</b> Ergin İnan, 2005 “Berlin Melekleri”, 83x113 cm, T.Ü.K.T. ....	50
<b>Resim 29.</b> Ekrem Kahraman, “Tanrı Kadını Yarattı”, 120x120 cm, T.Ü.Y.B. ....	51
<b>Resim 30.</b> Ertuğrul Ateş, 1996, “Garden II”, 125x125 cm, T.Ü.Y.B. ....	52
<b>Resim 31.</b> Erol Deneç,” İki Baslı Venüs”, T.Ü.Y.B. ....	53
<b>Resim 32.</b> Mehmet Güleryüz,2001, ”Hersey Kontrolümüz Altında”, 162x130 cm, T.Ü.Y.B. ....	55
<b>Resim 33.</b> Hale Arpacioğlu,1984,”Yaz Hatırası”, 120x138 cm, T.Ü.Y.B. ....	56
<b>Resim 34.</b> Şenol Yoroğlu,1984,”Kurban”, 185x185cm, T.Ü.Y.B. ....	57
<b>Resim 35.</b> Ali Candaş,2009,”Mavililer”, 150x150cm, T.Ü.A.B. ....	58
<b>Resim 36.</b> Fikret Mualla, 1945,” Eyüp, Kızıl Mescid”, 50x70 cm,K.Ü.S.B. ....	59
<b>Resim 37.</b> Mustafa Ayaz, 2013,”İsimsiz”, 60x60 cm, T.Ü.Y.B. ....	60
<b>Resim 38.</b> Zafer Gençaydın, Sonbahar Coşkusu T.Ü.Y.B. ....	61
<b>Resim 39.</b> Cihat Aral, 2004, “Dayanışma”, 80x100 cm, T.Ü.Y.B. ....	63
<b>Resim 40.</b> Mehmet Güler, 2005, “Sıcak Tadı”, 150x170 cm, T.Ü.Y.B. ....	64
<b>Resim 41.</b> Cuma Ocaklı,60x60 cm “Dijital Baskı” ....	65
<b>Resim 42.</b> Altan Gürman, Dikenli Tel, “Montaj 4/ Montage 4”, 1967, 123 x 140 x 9 cm, T.Ü.S.B. ....	72
<b>Resim 43.</b> Sarkis “Çaylak Sokak” 1984, Enstalasyon ....	73
<b>Resim 44.</b> Yüksel Arslan, “Arture”, 1989, T.Ü.Y.B. ....	74
<b>Resim 45.</b> Nevin Çokay, İsimsiz, 1998, T.Ü.Y.B. ....	76
<b>Resim 46.</b> Nil Yalter, 1977, “Türk göçmenleri”, Karakalem ve Fotoğraf.....	78
<b>Resim 47.</b> Tomur Atagök, “Robotların Dansı ve Koşucu”, 1986, 200 x 300 cm, M.Ü.B. ....	79
<b>Resim 48.</b> Nur Koçak, 1984, ”Oto Portre II”, 195x114cm, T.Ü.A.B. ....	80
<b>Resim 49.</b> Nur Koçak, 1997, ”Yeni İnci II”, 50x50 T.Ü.Y.B. ....	81
<b>Resim 50.</b> Gülsün Karamustafa, 1989, “Arabesk”, Baskı ....	82
<b>Resim 51.</b> Yusuf Taktak, 2003, 50x70, K.Ü.P.B. ....	83
<b>Resim 52.</b> Mustafa Ata, 2000 ”Figürlü Kompozisyon”, 115x146cm, T.Ü.K.T. ....	84

<b>Resim 53.</b> Ömer Uluç, 1997, ” Kadın, Kedi ve Savaş Uçağı”, 150x150 cm, T.Ü.A.B. .....	85
<b>Resim 54.</b> Neşet GÜNAL.....	87
<b>Resim 55.</b> Neşet Günal, Kapı Önü IV, 1977, 150X170 cm., T.Ü.Y.B.....	90
<b>Resim 56.</b> Neşet Günal, Duvar Dibi IV, 1975, 139X210 cm, T.Ü.Y.B. ....	91
<b>Resim 57.</b> Neşet Günal, ,1984,Başakçılar, 120X172 cm., T.Ü.Y.B.....	92
<b>Resim 58.</b> Neşet Günal, 1981, Çocuklar, 114X157 cm., T.Ü.Y.B. ....	92
<b>Resim 59.</b> Neşet Günal, Yaşantı I,185X140 cm., T.Ü.Y.B.....	93
<b>Resim 60.</b> Neşet Günal, Kör Hasan’ın Oğlu,185X142 cm, T.Ü.Y.B. ....	94
<b>Resim 61.</b> Neşet Günal, Sorun-Sorum II ,1991, 192x143 cm., T.Ü.Y.B. ....	95
<b>Resim 62.</b> Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972,152X245 cm., T.Ü.Y.B. ....	96
<b>Resim 63.</b> Neşet Günal, Toprak Adamı, 1974, 220X165cm., T.Ü.Y.B. ....	97
<b>Resim 64.</b> Neşet Günal, Korkuluk X, 1988, 160x100 cm, T.Ü.Y.B. ....	98
<b>Resim 65.</b> Neşet Günal, Yaşantı II, 1974, 225X200 cm. T.Ü.Y.B.....	99
<b>Resim 66.</b> Neşet Günal,1991, Sorun-Sorum 5, 148x192 cm., T.Ü.Y.B. ....	100

## GİRİŞ

Türkiye’de resim sanatı bazen toplumdaki gelişmelerle aynı zamanda, bazen de toplumdaki gelişmelerin ilerisinde bir seyir izlemektedir. Her halükarda resim toplumun yapısı ile etkileşim içindedir. Bu yüzden Türk Resim Sanatını etkileyen önemli bir takım toplumsal değişimlerin yaşandığı 1960’ların dikkatle okunup incelenmesi gerekmektedir.

Kökenini batıdan ve minyatür sanatı geleneğinden almış olan, Türk Resminin yakın tarihiyle beraber 1960 yılı sonrası figür ve konu bakımından değerlendirme yaparken; yine bu dönemde Türk Resim sanatına etki eden Batı resim sanatındaki dikkat çekici gelişimlerle ilişkilendirilmesi büyük önem taşımaktadır.

1960 yılı sonrası yeni bir nitelik, anlam ve içerik kazanmış Türk Resim Sanatı, figür ve konu bakımından inceleyen bu çalışmada, söz konusu olguya tarihi süreci içerisinde yaklaşılan ve toplumsal gerçekçi ressam Neşet GÜNAL’ın eserleri üzerinden konu seçimi ve figür kullanımı açısından Türk Resmine katkıları incelenecektir.

### 1. PROBLEM CÜMLESİ

1960 Sonrası dönemde yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasi ve sanatsal gelişmeler bağlamında; sanatçıların konu seçimi ve figür kullanımı nasıl etkilendi ?

### 2.ARAŞTIRMANIN AMACI

1960 Sonrası Türk Resim Sanatında konu seçimi ve figür kullanımının yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasal ve sanatsal gelişmelerden nasıl etkilendiği, sanatçılarımızın değişken toplum yapısına kayıtsız kalmayıp resimlerinde konu ve figür seçimi ile bunu nasıl yansıttığı vurgulanmak istenmiştir. Bu bakış açısı ile çalışma toplumcu gerçekçi sanatçı Neşet GÜNAL resimleri üzerinden örneklendirilerek somutlaştırılmıştır.

### 3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Resim sanatının başlangıçtan itibaren mağara ve duvar resimlerinde, çeşitli yüzeylerde karşılaşılan resimlerde seçilen konu ve kullanılan figürler insanların

günlük yaşamlarını ve toplumsal konuları temel almıştır. Zamanla yaşanan siyasal, teknolojik, ekonomik ve sanatsal gelişmeler sanatçıların konu ve figür kullanımıyla paralellik göstermiştir. Yapılan çalışma bahsi geçen konunun incelenmesi ve Neşet GÜNAL resimleri üzerinden incelenerek örneklendirilmesi gelecekte yapılacak çalışmalara yol göstermesi bakımından önemlidir.

#### **4. YÖNTEM**

Bu çalışma konu ile alakalı geniş bir literatür araştırması yapılmış, ilgili metinler bir araya getirilerek hazırlanmıştır. Ayrıca çalışmada “1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür” kapsamına, ele alınan görsel materyallere erişilmiştir. Metin içerisinde konu ile olan alakasına bağlı olarak yararlanılmıştır..

#### **5. SAYILTILAR**

Bu araştırma hazırlanırken aşağıda verilen sayıtlılar değerlendirilerek çalışma hazırlanmıştır.

1. Araştırma belgesinde kullanılan bilgiler, incelenmiş kaynaklardan elde edilmiştir.
2. Araştırmada konu edilen kişiler, sınırlandırılan dönemler içerisinde yer alan ve figüratif çalışmalar yapan sanatçılardır.
3. Araştırmada erişilen elektronik kaynaklar 30.01.2018 tarihinde ziyaret edilerek ulaşılabilir olma durumları kontrol edilmiştir.

#### **6. SINIRLILIK**

Araştırma konusu “1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür Bağlamında Neşet GÜNAL ” olarak belirlenmiştir.

“Figür” kavramı insan ve hayvan gibi canlı varlıklar için kullanılan genel bir sözcüktür. Araştırmada sözü geçen “Figür” her iki anlamını da kapsayacak şekilde örneklendirilmiştir

## BİRİNCİBÖLÜM

### 1960'LI YILLARA KADAR TÜRK RESMİNDE KONU VE FİĞÜR

1960 sonrası dönemden günümüze kadar Türk Resminde figür ve konu seçimi ile ilgili değerlendirmeye başlamadan önce Türk Resim sanatının asıl oluştuğunu incelemek gereklidir. Çalışmanın ana metninin gösterildiği bu bölümde ilk olarak Türk Resim sanatının başlangıcından 1960'lı yıllara gelinceye kadar özellikle figür ve konu tercihi kapsamında geçirdiği süreç irdelenecektir.

#### 1. FİĞÜR VE KONU KAVRAMLARINA GENEL BAKIŞ

Türk Resim Sanatı genel olarak sanatçılar ve onların eserleri olmak üzere iki başlık altında değerlendirilmektedir. Değerlendirme yapılırken resim sanatında konusu ve figür kavramlarına bakılır ve resimlere anlam vermek için bu kavramların Türk Resim Sanatındaki izleri takip edilir. Resim sanatının konusu temelde içerikle ilgili olup, resim sanatındaki figürler ise, içinde bulunduğu toplumun kültürel yapısı göz önünde bulundurularak bakıldığında, nesnel bir karakter kazanır.

İnsan, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar sanatın en önemli konularının başında gelmiştir. İnsan dünyaya gelişi ile hem kendisini hem de etrafını gözlemlemeye başlar. Bu gözlemler neticesinde çevresindekiler ile kendisi arasında benzerlik ve yakınlık kurar. Kendisini ve çevresindekileri anlamlandırılırken ve çoğunlukla kendi varlığını bir ölçü olarak kullanmıştır. İnsan figürünün tasviri zamana, topluma ve toplumların sanat algılarına bağlı olarak farklı farklı işlenmiştir. Bugüne kadar pek çok değişikliğe uğramış ve gelişmiş olan figüratif anlayış, bugün sanatın dışavurumu olarak varlığını devam ettirmektedir. Sanatta insan yaşamı, sanatsal bilgi ve becerinin merkezi olmuş aynı zamanda zihinsel içeriklerinin tek sembolü, olarak figüratif yaklaşımlarla öne çıkarılmıştır.

Bazı görüntüler içerisinde küçük bir ayrıntı olarak kabul edilmiş olan figür, zaman içinde kültürel değişime bağlı olarak resmin konusu haline gelmiştir. Türk sanatçılar ise figürü zaman içerisinde farklı yorumlarla ele almış ve değerlendirmiştir. Figürün Türk Resmine girişi genel çerçevede Çallı kuşağı ressamı ile en belirgin düzeyde ise Osman Hamdi Bey ile başlamıştır.

İnsan figürü bulunmayan bir fotoğrafı yorumlamış sanatçının, kendi kendine birkaç tane figür serptiği sanılmaktadır. Ancak fotoğrafın figürleri içeren aslı görüldüğünde, insan figürünün naif bir duyuyla ve basitçe resmedilmiş olduğu anlaşılır. Manzara resmi yapan ressam, figüre karşı gösterilen çekingenlik için bir tema alanı oluşturma niteliğini bu sahada izleyicinin karşısına koymuştur. Çok sayıda figürü içeren bir fotoğrafın, ressam tarafından ıssız bir manzara şeklinde yorumlanması diğer bir örnek olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır (Tansuğ, 1999: 56).

Türk sanatçısının yağlıboya resmi ile karşılaşmasından neredeyse elli yıl sonrasında insan figürü ele alınabilmiştir. Bunun nedeni, resim dersinde kopyalamaları için Darüşşafakalı öğrencilere dağıtılmış olan Abdullah Biraderler in Yıldız Sarayı bahçeleri ile onun çevresini konu edinmiş fotoğraflarından yapılmış olan resimlerde, bu fotoğraflarda tesadüfi bir şekilde bulunan figürler dikkatli bir biçimde ayıklanmıştır. Örneğin, ülkemizde de ilk defa İstanbul'da sergilenen resimlerde ancak çıplak figürün olmaması şartıyla izin verilmiştir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, Çallı kuşağı ressamlarının çıplaklığı ve de figürü ele almaları, anlamlı ve çok önemli bir gelişmedir (İskender, 1994: 114).

Osmanlı'nın, Batı'daki teknolojik gelişmeleri takip etme yolunda attığı ilk adım, modern askeri okulları kurup, bu okulların eğitim standartlarını yenilemekle olmuştur. Askeri okullardan figür ressamı yetişmemesi ve eğitim müfredatının içinde resim sanatının ön görülmemesinin bir sonucu olarak eğitim için Avrupa'ya gönderilen öğrenciler ister istemez figür alanında da çalışmalar ortaya koymuşlardır. İlk zamanlarda saray ve saray çevresinde kabul gören bu değişim zaman içerisinde Türk toplumunun geneline yayılmıştır. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte toplumun sosyal hayatında yapılmak istenen değişimler daha fazla hızlanmıştır. 1950'li yıllardan sonra yaşanan gelişmelerin ise artık olmazsa olmaz haline ortaya çıkarmasının neticesinde, Türk toplumunun büyük bölümünün hem Batı anlayışında bir resim sanatına, hem de figüre yönelik daha ılımlı bir tavır almalarına sebep olmuştur ( Tansuğ, 1999: 62).

Batılı yaklaşımla Türk Resimde figür ilk zamanlar bazı manzaralar içerisinde hiç de cesur olmayan bir yaklaşımla ele alınmıştır. Zaman ilerledikçe sosyo-kültürel anlamda yaşanan değişimlere paralel olarak figür kavramı da yavaş bir biçimde resim sanatının konusuna dahil olmuş, zaman ilerledikçe de farklı farklı Türk sanatçılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır.

1960'lı yıllardan sonraki Türk Resim Sanatı konu bakımından değerlendirildiğinde, konularda geçmişle ilişki kurma, eski ve yeni arasında bir köprü kurma ve geçmiş işaretleri günümüzün tekniğiyle tekrar yorumlama gayreti olduğu görülecektir. Bu nedenle bugünün sanatını doğru bir biçimde kavramak için, gelişen ve ilerleyen teknolojinin ortaya çıkardığı yenilikleri, sanatçının kimliği ve kişiliği, bireylerinin yaşam serüveni, içinde bulunulan toplumun sosyal ve kültürel özellikleri ile sanat eserlerinin geçmişini incelemeye ihtiyaç vardır.

Bugün Türk Resmindeki konulara bakıldığında genel olarak batı kaynaklı şu başlıklarla karşılaşılır. İç Mekân, Manzara, Günlük Yaşam, Portre, Tarihi Konular, Ölü Doğa, Nü, Gerçeküstü konular, Alegorik ve Edebi konular diğer taraftan, sembol



zira üretimi ile konuları işleyiş açısından Türk Resim Sanatı Batı'dan farklıdır. Küçük ya da büyük hemen her dinin yarattığı bir mitoloji bulunduğu unutulmamaktadır” (Çoruhlu, 2010: 13).

## 2. MİNYATÜR SANATINDA KONU VE FİĞÜR

Günümüz Türk Resim Sanatının geçmişi incelendiğinde minyatür sanatı ile karşılaşmaktadır. Bugünün sanatının iyi anlaşılabilmesi için geçmişin sanatının ve sanat anlayışının doğru değerlendirilmesi gereklidir. Bu yüzden Türk Resmine figür ve konu bakımından yaklaşıırken, geleneksel ve kültürel alt yapısını çözümlenebilmesi bakımından minyatür sanatının konu ve figürlerinin incelenmesi gerekir.



*Resim 1. “Hz. Hasan’ın Ölümü”, Lami’i Maktel-i Al-i Resul, minyatür*

Kaynakça: <http://siilikarastirmalari.blogspot.com.tr/2014/09/maktel-lamii-celebi-maktel-i-al-i-resul.html>

Kökenini Türk tarihi süresince içinde yaşanan coğrafya ve inanç sistemleri geleneğinden alan Türk Resim Sanatı örneklerini XVII. yüzyıl sonuna kadar minyatür dalında vermiştir. Sözlü, yazılı anlatımın görselleştirilmiş hali olarak değerlendirilebilen minyatürde konu büyük önem taşır. Minyatürde işlenen konulardan tarih, edebiyat, dini konular, saray hayatından kesitler vb. önde gelenlerden bazılarıdır (Resim 1).

Minyatür sanatının temelinde süsleyici bir anlayış vardır. Renk ve stilde hakim olan stilizasyondur. Bu sebeple ifade belirgin ve güçlüdür. Ayrıca resme yansıtılan kültürün estetik yapılarını ve sosyoekonomik yaşam algılayışını ortaya koymaktadır. Farklı tarzlara sahip minyatür sanatı, kendine has simgesel ifadelerle metni anlatmakta ve onu desteklemektedir.



**Resim 2. Abdullah Buhari, “İki Kadın” 18. yüzyılın ortaları, minyatür**

Kaynakça:<https://2.bp.blogspot.com/-LFVpOKmonhg/WH6d3FR7BvI/AAAAAAAAAKEU/JNNFheTez3gk13NxxcG0iCb5Vm0lxEKACLcB/s1600/10-%2B%25C4%25B0ki%2Bkad%25C4%25B1n%252C%2BAbdullah%2BBUHAR%25C4%25B0%252C%2B18.%2BByy%252C%2B%25C4%25B0stanbul%2B%25C3%259Cniversitesi%2BKitap%25C4%25B1%25C4%259F%25C4%25B1%2BT.9364%2Bno.lu%2BAlb%25C3%25BCm%2Bs.%2B12a.jpg>

18. ve 19. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı Sanatı üzerinde batıda doğan ve gelişen bilim ve kültürün etkileri gözlenmektedir. Matbaanın Osmanlı topraklarına gelmesi bahsi geçen etkilerin başında gelmektedir. Matbaanın kitapların çoğaltılmasında kullanılmaya başlamasıyla el yazması kitapların içinde yer alan ve onları tamamlayan minyatürün temel işlevini yitirmesine ve yalnızca geleneksel bir karakter kazanmasına neden olmuştur.

Yazma eserlerinin içerisinde yer alan minyatürlerin yanı sıra duvar yüzeylerinde resimler ile süslemeye başlaması geleneği 18. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir. Batının bir diğer etkisi ise mimaride olmuş, yenilikler denenmiş ve iç mekanlarda Rokoko ve Barok tarzları uygulanmıştır. İç mekan düzenlemelerinde sıva üstüne tutkal, suyla karıştırılarak yapılan toprak boyalar ile uygulanan resimler yeni bir resim türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur ( Resim 2).



**Resim 3. II. Abdülhamit dönemi “Natürmort”, Basmabeyinci Konağı  
Beşiktaş, D.Ü. Y.B.**

Kaynakça: [https://www.artamonline.com/3734-home\\_default/a-piperno-naturmort.jpg](https://www.artamonline.com/3734-home_default/a-piperno-naturmort.jpg)

Bu resimlerde görülen özellikle mimari yapıların iç yüzeylerini süsleyen ve yeni desenler arasında sepetler, manzaralar, saksıda çiçekler ve çeşitli meyvelerden



oluşmuş natürcmler yer almaktadır. Bu uygulamalar yağlıboya veya fresko tekniğinde manzara ya da figürlü kompozisyonlar olarak resim geleneği içerisinde karşılaşılan bir üsluptur (Resim 3). Ancak Türkiye’de XIX. yüzyıl sonlarına kadar figürlü kompozisyonlar pek görülmez. Ancak bu tarihten sonra figürlü kompozisyonlar daha fazla dikkat çekici olmuştur. Geometrik bölmeler, madalyonlar içerisinde yerleştirilen manzara kompozisyonları, Göksu Kalamış koyu, Kız Kulesi, yelkenliler ve boğaz vb. konuları ele alan çeşitliliğe sahiptir. Bunların yanı sıra av sahneleri ve av hayvanları, avcı figürleri de birçok duvara konu olmuştur.



**Resim 4. “Danyal Asık Evi Kayseri”, 19. yüzyıl sonları D.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://www.google.com.tr/search?q=Danyal+As%C4%B1k+Evi+Kayseri>

Teknik bakımdan duvar resimleri batıdan kaynağını almakla beraber, işleyiş ve konu bakımından değişikliğe uğramış ve sonuçta Türk-İslam inancı çerçevesinde uygun bir biçim almıştır. Günümüzde Rumeli, İstanbul ve pek çok Anadolu şehrinde çok sayıda duvar resmi görülmektedir. Anadolu ve Rumeli'deki duvar resimleri primitif ve şematiktir (Resim 4). İstanbul'da bulunan duvar resimleri ise diğer duvar resimlerine kıyasla daha olgun eserler olarak tanımlanabilir.

Bu dönemdeki duvar resimlerine konu bakımından bakıldığında, manzaranın öne çıkmasıyla birlikte minyatür sanatında görülen konularında yer aldığı görülmektedir. Bu durum Türk Resim Sanatının teknik bakımdan batıya geçiş sürecinde olduğunu gösterirken, konu açısından hala geleneği devam ettirdiğini göstermiştir.

### **3. BATI RESMİNE GEÇİŞ SÜRECİNDE KONU VE FİĞÜR**

Bu bölümde ilk olarak minyatür sanatı, ardından ise süslemeciliğin öne çıktığı duvar resimlerinden bahsedilecektir. Daha sonra konu ve figür bakımından ülkemizde batı etkisinde yağlı boya ve resim sanatına geçiş süreci incelenecektir.

Batı anlayışında Türk Resim Sanatı genel anlamda duvar resim sanatı ile başlamış gibi görünüyorsa da, konu ve işleyiş açısından Asker Ressamlarla başlamış olduğunu ifade etmek gerekir. Bu dönemde perspektif dersi almak amacıyla Avrupa'ya istihdam, topçu ya da haritacılık alanında eğitilecek subaylar gitmiştir.

Ülkemizde ilk resim sanatı faaliyetleri 1795 yılında Mühendishane-i Bahri Hümayunla başlamıştır. 2. Mahmud'un resmini yaptırmasıyla birlikte devlet dairelerine de astırması, 1834 yılında Harbiye programında da resim derslerine yer açılması, Abdülaziz'in resme karşı ilgisi ve kendisinin resim sanatıyla ilgilenmesi oluşumundaki en önemli sebeplerdendir (Demirsar, 1989:9).

Osmanlı İmparatorluğunun son zamanlarına denk gelen bu dönem konu bakımından değerlendirildiğinde, batı etkisi altında kalan Türk Resminde figür ve toplumsal konulara rastlanmamaktadır. Çoğunlukla natürmort ve peyzaj resimleri bu dönemde önemli bir yer tutmuştur.

İlk olarak teknik resim ve haritacılık vb. konularla başlayan eğitimler zamanla serbest resimde içine almış ve eğitim vermek amacıyla batıdan öğretmenler

getirilmiştir. Ayrıca Türk öğrencileri yetiştirmeleri için başta Fransa olmak üzere batılı ülkelere öğrenciler gönderilmiştir.

Bu yüzyılın diğer önemli bir özelliği de ilk resim sergilerinin açılmış olmasıdır. Manzara ressamı olan Oretker' in 1845 yılında sarayda bir resim sergisi açmıştır. Bu sergiyi 1960'lı yıllarda düzenlenen sergiler takip etmiştir.

Ülkemizde sadece resim sanatı çalışmalarının bulunduğu ilk resim sergisini ressam Şeker Ahmed Paşa düzenlenmiştir. 27 Nisan 1873 tarihinde açılmış olan sergiye Türk ve yabancı ressamlar katılmıştır. Ayrıca Askeri Tıbbiye, Sanayi Mektebi ve bugün Galatasaray Lisesi olarak bilinen Mekteb-i Sultani öğrencileri de sergiye resim vermiştir. Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen ikinci sergisi 1 Temmuz 1875 tarihinde açmış, bu sergiyi diğer sergiler takip etmiştir (Tansuğ, 2008: 92).

Dönemin özelliklerinden değişik biçimde mesleğe ilişkin konuları Osman Hamdi de çok önemli bir yer tutar. Osman Hamdi ile birlikte Türk Resim Sanatına figürün giriş yapması ve ülke dışında eğitimini tamamlayıp ardından yurda gelen ressamlarımızın, etkilendikleri bazı üslupları toplumsal ve yöresel konulara uyumlu hale getirmesi, toplumun sorunlarını ve kültürünü yansıtmak amacıyla meslek resimlerinin Türk Resim sanatına yeniden girişine önderlik yapmıştır ( Yerli, 2007: 45).

19. yüzyılda deniz savaşlarını ve gemileri konu alan birçok deniz ressamı vardı. Bunlar arasında Kâtip Hüseyin Hüsnü (Tengüz), Fahri Kaptan, Osman Nuri Paşa, Tahsin Bey, Bahriyeli İsmail Hakkı Bey, Şamlı Ali Cemal gibi sanatçılar sayılabilir. Bu sanatçılar ayrı bir grup oluşturlardı. İstanbul'da bulunan Deniz Müzesinde bu resamlara ait birçok eser bulunmaktadır.

Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi'nden adlı eserinde, mimari yapı, doğada kayıp bir biçimdeyken, öne çıkan doğayı derinlemesine araştırmaya çalışmıştır. Renkler mat ve bir tek ton siyahla yeşilin karşılaştırıldığı izleri görülür. Yağmur yağacakmış gibi bulutlu bir hava izlenimi uyandıran gökyüzünde tek mavi ve yeryüzünde ise karanlık bir tonda yeşil renk kullanılmıştır. Bitkilere derinlik katmak için siyah renk kullanımıyla çalışılmış fakat renk perspektifi söz konusu değildir.



**Resim 5. Osman Nuri Paşa, 19. yy Sonu "Yıldız Sarayı Bahçesi'nden", T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://2.bp.blogspot.com/-FQf92bPiB10/TVg1y5ON8pI/AAAAAAAAALQ/-X1G1kZ8K78/s1600/zfres02.jpg>

Çağdaş Türk Resim Sanatın öncelikle gelişim dönemi olarak, Renee Huygue isimli Fransız bir sanat yazarının önerisiyle " Türk primitifleri" şeklinde isimlendirilen, Tevfik Beşiktaş, Ahmet Bedri, Hüseyin Karagümrük, Darüşafakalı Hüseyin vb. gibi sanatçıların, eserleriyle örneklerini verdikleri üslup dönemi incelenmektedir. Sanatçıların büyük bir bölümünün yetiştiği Darüşafaka Lisesi'nin ismiyle "Darüşafakalılar" şeklinde de isimlendirilen sanatçılar mistik,duru ama sade bir izlenim çağrıştıran mimari ve doğa temalı resimler üretmişlerdir ( Başkan, 1990:3).

Primitif ressamın doğum tarihleri, ölüm tarihleri ve hayat hikayeleri konusunda çok fazla bilginin bulunmadığı sanatçılardır. İslam inancından kaynaklanan alçakgönüllülüğün etkisi altında geçmişte çok sayıdaki nakkaşta olduğu gibi bu sanatçıların içinde de imzası bulunmayan çok sayıda resim vardır. Primitif resimler batı tarzını kullanan resme geçiş evresi oluşturamamıştır (Resim 5). Fakat Türk Sanat tarihinde, özgün bir grup olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.





***Resim 6. Bedri Kulları (İsmi Bilinmeyen Ahmed Bedri'nin öğrencileri), Alman Çeşmesi, T.Ü.Y.B. , 19.yüzyıl***

Kaynakça:

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/07\\_bedri\\_kullari\\_1.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/07_bedri_kullari_1.jpg)

Türk Primitifleri teknik bakımdan çeşitli eksikliklere sahipse de sonrasında yaşanacak çeşitli gelişmelere öncü olmaları önemlidir (Resim 6). Bu bakımdan Türk izlenimcileri olarak kabul edilen Çallı kuşağı çalışmalarında zemin hazırladıkları söylenebilir.





**Resim 7. Namık İsmail, 1935 “Çıplak”, 50x60 cm T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Ismail-nude.jpg>

Avrupa’da yaşayan Türk Ressamlar 1914 yılında 1.Dünya savaşının başlamasıyla yurda dönmek durumunda kalmışlardı. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin de destek vermesiyle yurda dönen ressamlar bir araya gelmişlerdir. İbrahim Çallı ve bir çok arkadaşından oluşan (Hikmet Onat, Namık İsmail, Feyhaman Duran, İsmail Hakkı, Avni Lifiş, Şevket Dağ, Nazmi Ziya Güran, Mihri Müşfik, Ruhi Arel, Vecih Bereketoğlu, Ömer Adil, Sami Yetik) bu kuşağın ressamları natürmort, portre, peyzaj ve nü vb. gibi birbirinden farklı meseleleri izlenimci bir tarzda resmederler (Resim 7). Bu dönem konu yönüyle özetlemek gerekirse, batı’da var olan neredeyse her

konu (dini konular dışındaki) yerel motiflerle bir araya gelmiş İstanbul görünümlerinden oluşmaktadır.

#### 4.İLK GRUPLAŞMA EĞİLİMLERİ

Bugünkü Türk Resim Sanatının oluşma süreci, Çallı kuşağı ile dünyada var olan Modernizmin, Türk Resmine etki eden toplulukların büyük değeri vardır. İbrahim Çallı başta olmak üzere bu dönemde Hikmet Onat, N. Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifj, Sami Yetik, Namık İsmail, Şevket Dağ, Vecih Bereketoğlu ve Ruhi Arel önde gelen sanatçılardan bazılarıdır.



*Resim 8. İbrahim Çallı, "Tefli Kadın", 20.yy, 73x100 cm , T.Ü.Y.B*

Kaynakça: <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/defli-kadin.jpg>

Sanayi-i Nefise'de Çallı kuşağı ilk hocalıkları zamanında emek verdiği ve eğitim almak üzere Avrupa'ya göndermiş olduğu bir grup sanatçı, Cumhuriyetin ilk zamanlarında Avrupa'da hâkim olan akımlardan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm vb. gibi çağdaş akımları benimsemeleriyle Atatürk'ün hedeflediği çağdaşlaşma yolundaki politikalara uygun bir biçimde bahsedilen akımları ülkemize getirmiş ve uygulamaya çalışmışlardır. Böylelikle daha evvel sadece izlenimciliğin hakimiyetinde olan sanat ortamına çok sayıda yeni akım eklenerek sanat hayatının zenginleştirilmesi sağlanmıştır. Türk Resim Sanatında, çağdaş resim sanatının oluşumuna katkı sağlayan ressam Batıda öğrendikleriyle, uyguladıklarıyla ve ülkeye getirdikleriyle farklı sanat akımları sayesinde yeni bir oluşumu gerçekleştirmeyi başarmışlardır ( Ersoy, 1998: 16 ).

Türk Resim Sanatının gelişime dönemi gruplaşmalarla ve topluluklar ile sürer. Ayrıca bu süreçte Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin adının değiştirilmesiyle ilk olarak 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" onun arkasından 1926 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" en son da "Güzel Sanatlar Birliği" ismini alır. Bu topluluğun arkasından 'Müstakil Ressamlar ve Heykel tıraşlar Birliği ' kurulur. Her ne kadar bu grubun üyeleri ile ilgili bir üsluptan ve konu söz etmek mümkün değilse bile bir süre Konstrüktivist kaygılardan kaynaklı hareketle resim yaptıkları söylenebilir. Müstakillerin dağılmasından sonra 1933'de bazı Müstakil ressamlarında içinde olduğu sanatçılar D grubunu kurmuşlardır. Bu grupta yer alan sanatçılarda da üslup açısından bir bütünlükten söz edilemese de D grubu sanatçıların soyut ve kübizm sanata eğilimi olan sanatçılardan oluştuğu söylenebilir. Üslup ve teknik bakımından batı kaynaklı sanat akımlarından büyük oranda etkilenmiş olan D grubu ressamlarının çalıştığı konu içinde yerel semboller barındıran portre, manzara, natüremort figür, vb. çok geniş yelpazeye sahiptir. Cumhuriyet'in ilanından sonraki on yılda sanatçılar devrime katkıları konusu milli mücadele olan çalışmalarıyla eserler sergilemişlerdir. İlk yıllarda inkılâp resimleri ve ulusal savaş çok hoş karşılanmışsa da konu takip eden yıllarda güdümlü sanat anlamında incelenmeye başlanmıştır. İnkılâp Sergileri'nin hem devrime hem de sanata hizmet etmediğini ve sanat açısından tehlikeli olduğu konusunda eleştiriler ifade edilmiştir. Sanatçılar ve sanat eleştirmenleri inkılâp ile ilgili konuları işlemekten daha fazla eserin inkılâpçı olmasının gerekliliğini iddia etmişler ve serbest konular etrafında hareket etmişlerdir (İndirkaş, 2001: 30).

Bu dönemde dikkat çeken bir diğer durum konu seçimidir. Konu seçiminde manzara, figür, natüremort, anıtsal mimari ve nü benzeri çok farklı konulara rastlanmaktadır. Türk empresyonistleri olarak ifade edilen genç ressamlar İbrahim Çallı' nın başlattığı ve onun önderliğinde gerçekleşen oluşum sürecinde, Türk Resmini ilerletecek birçok grubun oluşumunda etkili olmuştur. Nitekim bu gelişmeler Türk Resminde devrim kabul edilebilecek düzeyde Müstakil Ressamlar birliğinin oluşmasını sağlamıştır.

#### 4.1. ÇALLI KUŞAĞINDA KONU VE FİĞÜR

İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve Hüseyin Avni Lifij gibi sanatçılardan oluşan Çallı Kuşağı ve bu grupta etkileşime giren aynı dönemde yaşayan Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Ali Sami Boyar, Şevket Dağ ve Vecih Bereketoğlu gibi kişiler dönem sanatına yön veren önemli isimlerden bazılarıdır.

1914 kuşağı olarak bilinen sanatçıların bir kısmı doğrudan Sanayi-i Nefise çıkışlı, bir kısmıysa Deniz Harp Okulu'nu bitirmelerinin ardından, teğmenken askeriyeden ayrılarak Sanayi-i Nefise resim konusunda eğitim alanlardır. Örneğin, Ali Sami Boyar Ruhi Arel, Hikmet Onat gibi. Avrupa'ya eğitim almak için giden Çallı Kuşağı Ressamlarının ilk grubunda Nazmi Ziya, Avni Lifij, ve Feyhaman Duran, ikinci grubunda ise Ruhi Arel Hikmet Onat, ve İbrahim Çallı bulunur (Tansuğ, 1999: 119).

Çallı kuşağını oluşturan sanatçıların eserlerinde izlenimciliğin etkileri hissedilmektedir. Fakat onlardan daha önce Halil Paşa ile batıya gitmeden kendisine bir çıkış yolu bulmaya çalışan Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde bu izler takip edilebilir. Bu sanatçıların önemli bir özelliği ise atölyeden çıkmış ve açık havada çalışmış olmalarıdır.

Paris'teki eğitimini tamamlamasının ardından ülkeye gelen Halil Paşa'nın resimlerinin bazılarında İzlenimciliğin etkileri görülmektedir (Tansuğ, 1994: 40).

Halil Paşanın ayrıca Çallı Kuşağının üzerinde bir etkisinin var olduğu düşünülür. Sanatçı, resimlerinde, kimi Boğaz peyzajlarında 1914 Empresyonizmi'nin öncüsü de kabul edilebilirdi (Berk ve Turani, 1981: 24).

Fotoğrafa bakarak resim yapma geleneğinin terk edilerek doğaya dönüş yapılması Çallı Kuşağı ile beraber gerçekleşmiştir. Bu dönemde henüz Türk öğrenciler Sanayi-i Nefise'de nü modeli çalışmamışlardır (Resim 9). Bu yüzden Fransa'da almış oldukları desen eğitimi onların çizim güçlerinin olumlu etkilenmesini sağlamıştır. Böylelikle nü modelden gün boyunca çalışma olanağını kazanmışlardır. Avrupa sınavlarında başarılı olmuş veya kendi imkânları çerçevesinde bunu elde eden öğrenciler sanat eğitimi almak için yurt dışına girmişlerdir. Bu sanatçılar 1914 senesinde ülkeye döndüklerinde “izlenimci” şeklinde



tanımlanmışlardır. Sergi etkinliklerine 1914 senesinde Galatasaraylılar Yurdunda başlamışlardır.



**Resim 9.Feyhaman Duran, “Nü”, 80 x100 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/05/feyhaman-duran1.jpg>

Çallı Kuşağı ressamı için akademik bir izlenimciliğin baskın olduğu görüşü hâkimdir. Akademi model çalışma bakımından etkilerken, doğanın etkisi ışığı ele almaları yönüyle olmuştur. Onları Empresyonistlerden ayıran ise doğayı onların yaptığı gibi kısa izlenimler yerine daha detaylı gözlemleyebilmiş olmalarıdır (Resim 10).



**Resim 10.İbrahim Çallı,” 1915 Adalardan Görünüm”, 60 x 80 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://file.sanatteorisi.com/article\\_images/4132/01.jpg](http://file.sanatteorisi.com/article_images/4132/01.jpg)

Türk sanatı incelendiğinde karşılaşılan saray sahneleri, exteriör ve natüremort konularının haricinde Çallı Kuşağının sanatçıları portre ve nü konularına daha çok yoğunlaşmışlardır. Bu konulara daha fazla ilgi göstermenin temel nedeni muhtemelen bu konulara yüzyıllar boyunca hiç ilgi gösterilmemiş olmaktan kaynaklanmaktadır. Konu haricinde teknik, renk ve kompozisyona ilişkin sınırlardan da kurtulmuşlardır. Bu kuşağın tuvaleri, ışıklı ve canlı renklere, açık havaya, doğaya ve ışığa her zaman açık olmuştur (Giray, 1995: 27).

Birinci Dünya Savaşının başlaması bu kuşağın temsilcisi olan sanatçıların yurda dönmelerine neden olmuştur (Mirza, 2013: 131).

Çallı İbrahim ve bu kuşağa bağlı arkadaşları öğrencilik yıllarında son derece tutucu yöntemlere göre eser vermiş ustalardan ders almışlardır. Buna rağmen onların etkilerinde kalmamışlardır. Bunun aksine Empresyonizm’e çok yakın özgür bir bakış açısı ve tekniğini benimsemiş olmaları üzerine düşünülmesi gereken konulardandır (Berk ve Turani, 1981: 26).

Bu kuşağın yurt dışındaki okullardan aldıkları eğitimlerin etkileri sadece atölye çalışmalarıyla sınırlı kalmıştır. Kendilerinden öncekilerle teknik bakımdan da benzeşmemekte ve onların eserlerinde kişisel yorumları daha güçlü bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Çallı, Namık İsmail ve Avni Lifij gibi sanatçıların eserlerindeki figürlerde renk ve ışık net bir biçimde gözlemlenir. Figürlerin büyük boyutlarda ele alınması gerekiyorsa bu durumda akademik anlayışla birlikte desene önem vermek yöntemiyle çalışılıyordu (Tansuğ, 1999: 122).



**Resim 11.İbrahim Çallı, " Üsküdar", 45x 60 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://i.pinimg.com/originals/e2/13/3c/e2133c99d1a2a8fbe19820f1a2da2f9e.jpg>

İbrahim Çallı, Üsküdar adlı eserde (Resim 11), ressamın paletindeki tüm renklerin ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Resme bakıldığında kişi kendini Çallı ile beraber Üsküdar'da, o yıllarda dolaşır gibi hissetmektedir. Günlük yaşamdan bir sahnenin betimlediği eserde Çallı, Empresyonist tavrı devam ettirmiştir. Belli bir ışık sistemine göre resmi yatay olarak ikiye bölebilecek biçimde resmi açık (üst) koyu (alt) olarak kompoze etmiştir. Olgun bir teknikle yapılan resim son derece doğal ve samimi görülmektedir. Ortadaki alanı kaplayan Üsküdar caminin beyaz rengi diğer bölgelerde kullanılan yoğun baskın renkleri oldukça hafifletmektedir.





**Resim 12. Nazmi Ziya, “Sokak Manzarası”, 35x 45 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/nazmi-ziya-guran.jpg>

Empresyonist tavırla yapılmış bir diğer resim Nazmi Ziya'nın Sokak Manzarası adlı eseridir (Resim 12). Günlük yaşamdan bir sahnenin betimlendiği resimde 1914 Çallı kuşağının izlenimci ve samimi tavrı görülmektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse, Çallı Kuşağı sanatçıları tarafından bu dönemde doğa sanatçıların eserlerinde yorumlanmaya başlamıştır. Yurtiçinde eğitim alıp bu eğitimlerini tamamladıktan sonra yurt dışına giden sanatçılar gittikleri yerlerde bilgilerini artırmışlardır. Aldıkları eğitimler ve gittikleri müzelerden çeşitli şekillerde etkilenmeye başlamışlardır. Yurt dışında örneğine fazlaca rastladıkları portre ve nü çalışmalarını sanatçılar benimsemişlerdir. Oryantalist ve natüralist anlayıştan kendilerini soyutlayarak uzun zamandır Batı'da etkili olan duyu temelli empresyonist etkileri sanatlarına yansıtmışlardır. Bu kuşağın sanatçıları için renk ve ışık her zaman önemli olmuştur. Sanatçılar yaptıkları eserler üzerinde bunu rahat bir şekilde uygulayabilecekleri manzara resimlerinde çok sıklıkla kullanmışlardır.



#### 4.2. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

Genel manada belirli eğilimlerin etkisiyle sanatçılar ya gruplaşırlar veya birlikte dernek kurmaktadırlar. Bu şekilde sanat alanındaki eylemleri güçlü ve yaygın olmuştur. Türk Resminde 1950'lerden sonra başlayacak olan bireysel üslup arayışlarının temellerinin bu grup üyeleri tarafından başlatılması Türk Resminde bireyselleşme ve çağdaşlaşma bakımından önemlidir. Almanya ve Fransa'dan 1928 yılında yurda dönen genç sanatçılar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında bir araya gelmişlerdir. Bu sanatçılar Milli Eğitim Bakanlığının tek yekte olarak değerlendirilmesine tepki göstermişlerdir. Fransa'dan Akademiye ve Bakanlığa birer mektup yazarak öğretim sürelerinin uzatılması konusunda istekte bulunmuşlardır. Milli Eğitimin bu konuda öğrencilere cevabı karar verici makamın Sanayi-i Nefise olduğu şeklinde olmuştur. Bu yanıtın alınması üzerine öğrenciler 1928 senesinde ülkeye dönüş yapmıştır. Bu sanatçılar içinde Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi olmak üzere iki tanesi Cumhuriyet Türkiye'sinin yeni oluşan sanatına etkileri bakımından önem taşımaktadır.

1928 yılında yurda dönen genç ressamlar bir araya gelerek 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesinde bir sergi düzenlerler. Bu sergi sonucunda, grup üyelerinin benimsedikleri resim anlayışları, bir tür izlenimci anlayışla resim yapan hocaları tarafından büyük tepkiyle karşılanır. Bunun üzerine, bu sergiyi oluşturan sanatçılar birlik kurarlar. Kurdukları bu birlik "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğidir" (15 Temmuz 1929). Bu sanatçılar, Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin hoş karşılamadığı sanat anlayışların topluma tanıtmaya, anlatmaya ve beğeni kazanmaya karar verirler (Giray, 1993:100-101).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' nin kuruluş yıllarında, Türk Resim Sanatında tek sanatçı derneği olarak bilinen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti "Galatasaray Sergileri" adı altında etkinlikler yapmakta idi. Bu cemiyetin faaliyetleri yeni Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte ismini değiştirmiş ve yeni adı olan "Güzel Sanatlar Birliği" adıyla faaliyetlerini aralıksız biçimde sürdürmüştür.

Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Mahmut Cuda, Hale Asaf, Zeki Kocamemi Ali Avni Çelebi gibi ressamlar ile Ratip Aşir Acudoğlu, Muhittin Sebati gibi heykeltıraşlardan oluşmuş olan grup birbirlerinden farklı üslup ve teknik anlayışında eserler vermişlerdir. Birlik adını, Fransa'daki "French Salon des Indepentants" dan almıştır. Daha sonra Turgut Zaim, Elif Naci, Büyük Sami, Cemal Tollu, Eşref Üren gibi sanatçılarıyla katılmasıyla kadro genişlemiştir. Birliğin tek kadın ressamı Hale Asaf' tı. (Başkan, 1999: 62).

Kıymet Giray Müstakilleri şu şekilde değerlendirmektedir: Çallı kuşağı sanatçıları 1914 yılında yurda döndüklerinde benimsedikleri sanat anlayışları doğrultusunda resim

üretmişlerdi. Renk ve ışık özelliklerine önem veren bir anlayışa yönelmişlerdi. Oysa müstakillerin üyeleri, ayrı sanat anlayışlarına karşın; biçim, hacim, desen, mekan ve konstrüksiyona önem veren yeni bir sanat anlayışında ve konu çeşitlendirmeleriyle ortak duyarlılığa ulaşmışlardır. Müstakiller, Türk Resim Sanatına, batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla, yeni ve çağdaş bir boyut katmayı gerçekleştirirler. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserlerinin benzerlerini üretmekten biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başarırlar (Giray, 1993: 48).

Sezer Tansuğ ise Müstakilleri "Yeni sanat tarzlarını Türkiye'ye getirme amacıyla devrimci olarak ifade edilebilecek gayretleri olmuştur. Bu çabalar Atatürk' ün başlattığı devrimci hareketlerle bağlantılıdır." şeklinde bir genel değerlendirmeye tabi tutmaktadır. Kaya Özsezgin ise; Müstakillerin yenileşme anlayışları yönünde çaba ve tavırlarının Türk Resminde 1930'dan sonra hızlanacak olan yenileşme arayışları yönündeki çabalara müstakillerin önemli bir katkıda buldukları, hatta bu tür çabalara bir başlangıç oluşturduklarını, bu hareketin kendi kültür yapımızdan kaynaklanan temeller üzerinde tutunup kök salabilmesi için, konularını ve gözlem kaynaklarını, daha çok yaşadıkları çevreden, yaşam özelliklerinden seçmekte de özen gösterdiklerini, Çallı ve arkadaşlarının İstanbul doğasının dışına çıkmamalarına karşın, müstakillerin Anadolu insanını ve toprağını kucaklayan daha geniş bir perspektiften yola çıktıklarını, ele aldıkları yöresel konuları, kendi sanat anlayışları düzeyinde, biçimleri deforme ederek yansıttıkları için, zaman zaman tepki de aldıklarını belirtmektedir (Özsezgin, 1993:57-58).

Müstakillerin Türk Resminin gelişmesinde oynadıkları en önemli rol ise, İstanbul dışına çıkarak, önce Ankara; sonra Anadolu'nun bazı illerine sergilerini taşımalarıdır. Anadolu' nun çeşitli illerinde açtıkları 28 sergiye konferanslarla da katkıda bulunarak kültürel bir bütünlük yaratılmasına neden olurlar. Daha sonraki yıllarda 1942'ye kadar yurt dışında da sergiler açarak Türk Resminin tanıtılmasına öncülük etmişlerdir. Grup üyelerinden Nurullah Berk, Refik Epikman yazılarıyla da Türk Resim sanatı tarihinin aydınlanmasına yardımcı olmuşlardır. Ayrıca C.11.P kültür programında düzenlenen yurt gezilerine de katılarak, ürettikleri eserleri yurt gezileri sergilerinde iştirak etmek suretiyle katkıda bulunmuşlardır (Giray,1993:49).



*Resim 13. Zeki Kocamemi, 1939, "Atatürk'ün Cenaze Töreni", 148x250 cm.*

*T.Ü.Y.B.*

Kaynakça: [https://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/ataturkun\\_cenaze\\_toreni.jpg](https://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/ataturkun_cenaze_toreni.jpg)

Bu grubu bir araya getiren en önemli kaygısı; Empresyonist renkçilikten çok tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem vermek olmuştur (Resim 13). Ama bu kaygı, yeterince belirli olmadığı gibi bir sanatçı grubuna da öncülük niteliği taşımamaktadır

#### 4.3.D GRUBU'NDA KONU VE FİGÜR

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra karşımıza çıkan diğer grup 1933 Eylül ayında bir heykeltıraş ve beş ressam olmak üzere altı sanatçı arkadaşın, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino Cemal Tollu, ve Zühtü Müritoğlu' nun oluşturdukları topluluk, plastik sanatlar tarihinin batı sanatına yönelik resmi olmayan ilk grup faaliyeti olan D Grubu' dur. Bu sanatçılarımız D Grubu' nu kurmasaydı, yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayarak 1932' de ülkelerine dönen Zühtü Müritoğlu, Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu da, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile yapıtlarını sergileyebilmişlerdir (Resim 14).



**Resim 14. Nurullah Berk, 1977, " Ütü Yapan Kadın", 99x99cm, T.ÜY.B., Özel Koleksiyon**

Kaynakça: [https://lh3.googleusercontent.com/-Fqv\\_LRVvj0s/V\\_FQQ\\_1PTdI/AAAAAAAAAE9A/9ZBH4EVxD9UNjsvVcNeKseyQjC8hZF eQCJoC/w530-h528-n/02\\_10\\_2016.jpg](https://lh3.googleusercontent.com/-Fqv_LRVvj0s/V_FQQ_1PTdI/AAAAAAAAAE9A/9ZBH4EVxD9UNjsvVcNeKseyQjC8hZF eQCJoC/w530-h528-n/02_10_2016.jpg)

1933'de, Cihangirde altı sanatçı Zeki Faik İzer' in evinde toplanmışlardır. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Nurullah Berk ile birlikte heykeltıraş Zühtü Müridoğlu yeni bir sanat grubu kurmak için karar vermişlerdir.

Kurulan grup adının D olmasının nedenlerinden biri ülkemizdeki dördüncü grup olmasından bir diğeri ise harf olarak D' nin Türk alfabesindeki yerinden kaynaklanır. 1933 yılında açmış oldukları sergide girişten hiçbir ücret alınmaması ve takip eden sergilerinde de bu halin değişmemesi, sanat ederini halka açma bakımından yenilik kabul edilir. Bununla beraber halka yakın konuları seçmeleri

gerektiği gibi bazı eleştirileri önemsemeyerek, yalnızca plastik ve sanatsal kaygılarla konu tercihi devam ettirme amacındadırlar.

D Grubunu kuranların müstakillerden en temel farkı belirli bir estetiğin etrafında bir araya gelmeleri, hareket açısından dayanışma sergilemeleri, getirmeyi istedikleri anlayışı savunmalarında daha dinamik olarak ifade edilebilir.

Önceki kuşak ressamaları ile aralarında tartışmalar oluşmuş, ancak bir araya gelen bu altı genç sanatçı, yaşlı ressamların dedikodu ettiklerini, kendilerinin ise bunu umursamayıp sıkça sergi açarak yeniye ve güzele koşacaklarını söylemişlerdir. D Grubunu oluşturan kendilerini dernek olarak görmediklerini, belli kurulu, tüzüğü, hesabı, yönetimi olmayan birlikte hareket etme olduklarını savunmuşlardır. Burada önemli olan bir ayrıntı da, D Grubu'nun diğer gruplardan ayıran en temel özelliklerinin, kendilerinin dernek olmadıklarını belirtmeleridir. Bu durum bazı kısıtlamalara bağlı kalmak istememelerinin bir göstergesi olup, diğer gruplara karşı olan rahatsızlıklarının bu yönde olduğunu anlayabiliriz.

Fotoğrafın icadı, sinema, resmin endüstride olduğu kadar sosyal hayatın bütün dallarında herkesin anlayabileceği şekle bürünmesi sanatçıyı yeni görüş, duyuşlara, yeni teknikler, araç ve gereçlere doğru götürmüştür. Yorumlama çeşidi gitgide genişleyen bir yer almıştır. Plastik sanatlarda yorum, ancak ve ancak fikrin ürünü olabilirdi. Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliği düşüncelerle yoğrulan fikirlerin yorumlama zayıflığıydı. Bir konuyu da önemle ifade etmek gerekirse, D Grubu'nun kabul etmediği klasisizm yerine, akademizme bağnazca bağlılıktı. Tabiat kopyacılığı, taklitçiliği idi. Ayrıca dayanışma içinde bulunup özgürce resim yapabilmek, kendi estetik anlayışını kendi varlığını, kabul ettirmek sanatı ve yeni sanat akımlarını topluma tanıtmak vb. amaçlarını da grup dağılıncaya kadar devam ettirmişlerdir (Tansuğ, 1992:181-183).

Çok sayıda sanatçının sonradan gruba katılmasıyla grup kendini genişletmiş, çok sıklıkla sergiler açmış ve o dönemin kamuoyunu mümkün olduğunca çok kez meşgul etmişlerdir. Olumlu ya da olumsuz çok sayıdaki eleştiriye karşı; yeni anlayışların Türk Resim Sanatına D Grubu vesilesiyle girdiği bir gerçektir denilebilir. D Grubunun sergileri, İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar devam etmiştir. Zaman geçtikçe bu hareket sanatçıların kişisel etkinlikleriyle son bulmuştur.



#### 4.4.YENİLER GRUBU'NDA KONU VE FİĞÜR

İkinci Dünya Savaşının bir sonucu olarak ortaya çıkan ekonomik çöküntü ve toplumsal sarsıntı bütün Avrupa'da kültür ve sanatı da etkilemiştir. İşte bu ortamda Yeniler Grubu ortaya çıkar. Toplumsal Gerçekçilik, Yeniler Grubu'nun sanat anlayışında yansıma bulmuştur. Grup 1940'larda, çoğu Leopold Levy' nin öğrencileri olan Avni Arbaş, Nuri İyem, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Devrim, Abidin Dino ve Turgut Atalay tarafından kurulmuştur.



*Resim 15. Nuri İyem, 1969 "Toprağı İşleyen Kadınlar", 61 x 53 cm, T.Ü.Y.B.*

Kaynakça: <http://www.nuriiyem.com/wp-content/uploads/s1137-001.jpg>

Batılı etkilerle beslenen D Grubu'na karşı halka yönelip toplumsal sorunlar üzerinde duran bir anlayışla sanat yapma gayreti içerisinde olmuşlardır. Ancak konu her ne kadar yerel ya da toplumsal olsa da batılı teknikten kopamamışlardır. Açtıkları serginin ismiyle de bazen anılan grubun "Liman" isimli serginin ardından Selim Turan, 1941'de ise Abidin Dino gruptan ayrılmıştır. Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Haşmet Akal ve Mümtaz Yener gruba katılmıştır. 1946'dan sonra bazı üyeler toplumsal gerçeklikten uzaklaşmışlardır. 1951 yılına kadar birçok sergi açmışlardır (Sağlam, 2006:62).



**Resim 16.Selim Turan, 1947, "Sarı Kız", 53.5 x 31 cm, M.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://i.pinimg.com/236x/88/70/35/887035275759f1f8be5c738ee02856da--painters.jpg>

Batılılaşmaya yönelik yapılan hareketlerde Türk Resim Sanatı'nın gelişmesinde gruplar birer adım niteliği oluştursalar bile, Türkiye' de varlığını gösteren sanat akımlarında çıkan eserler o dönemin gerçeklerini değil, Batının sanat yapısını yansıtmaktan ileri geçememişlerdir (Resim 16).



Yeniler Grubu'nun sanatçıları kendinden önce kurulan grupların sadece batı sanatını aktardığını düşünerek, Toplum gerçekçiliği ile yine toplumun sorunlarına yönelim gösterilmesi gerektiğine inanmışlardır. Bu anlamda "Toplumcu Gerçekçi" bir anlayış sergilemişlerdir.

Bu sanatçılar resim sanatının, toplumun sorunlarıyla yakından ilgili olması ve onun yaşantısını yansıtmayı gerektiğini ifade etmişlerdir. Toplumcu Gerçekçi olarak tanımlanan bu sanatçılar bürokratik eğilimlerden ziyade kendilerine has özgün duyuş ve düşünüş gayretlerini gerçekleştirmeyi amaçlıyorlardı. Özellikle "D Grubu"nun aşırı biçimciliğine karşın "Yeniler", toplum tarafından sempatik görülmüş, dağıldıkları 1952 yılına kadar yirminin üzerinde ortak sergi açmışlardır (Sağlam, 2006: 69).



**Resim 17. Turgut Atalay,1980, 'Yoğurtçu Kızlar' 80x100cm, T.Ü.Y.B. T.C.M.B. Koleksiyonu**

Kaynakça:

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5848.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5848.jpg)

1940'lı yıllarda Türk Resim Sanatına yön veren Yeniler Grubu ressamaları, doğayı birbirlerinden farklı ancak güncel birer yorumla resmetmişlerdir. Bu güncel resim anlayışında Avrupa'da aldıkları resim eğitiminin etkisi büyüktür. Yeniler



grubu doğayı batılı bir biçim anlayışının yanı sıra Anadolu içselliği ile yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Anadolu insanının yaşamı, kırsal hayat, çiftçilik, iş ve işçi gibi konular grup üyeleri resimlerinde görülmektedir (Resim 17).

Ancak Yeniler grubu da zamanla D Grubu gibi dağılım sürecine girmişlerdir. Çünkü kuruluş amaçlarından yavaş yavaş uzaklaşmışlardır. Buda yeniler grubunun dağılmasına yol açmıştır. Sanatçılardan bazıları zamanla toplumsal yapıdan uzaklaşıp daha güncel konulara yönelmişlerdir.

#### 4.5.ON' LAR GRUBU'NDA KONU VE FİGÜR

1942 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim alan öğrenci tarafından kurulmuş ve 1952'ye kadar etkinliğini sürdüren "On'lar" Grubu sanatçıları, hocalarından gördükleri eğitime uygun olarak halk sanatından faydalanma gayretine girmişlerdir (Resim 18).

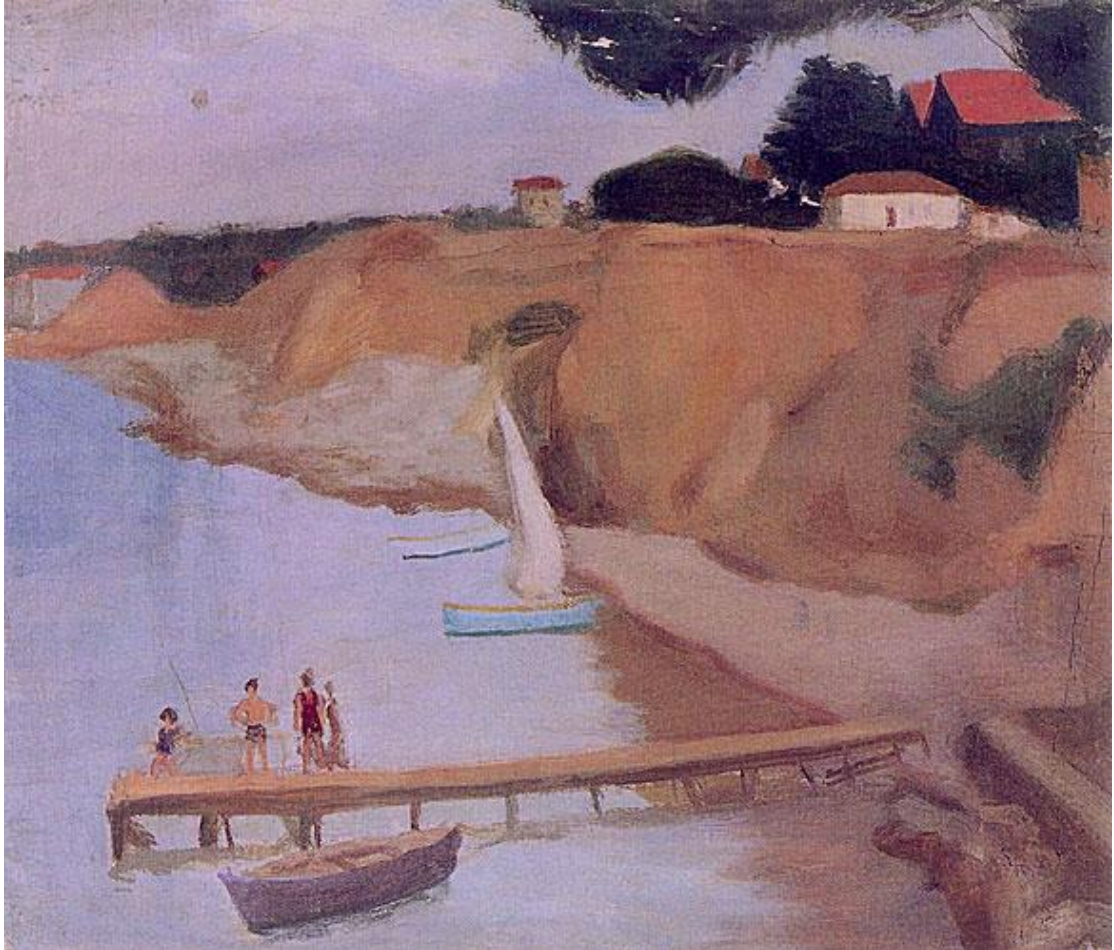


**Resim 18. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1946 “ Ankara'dan Manzara”,70x80cm,  
K.Ü.G.B.**

Kaynakça:

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5771.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5771.jpg)

‘On’lar Grubu’ sanatçıları tarafından geliştirilmiş ve biçemlerini belirlemiş lekeci-renkçi eğilimin sanatçıları, 1960’lı yıllarda yoğunlaşmış yöresellik düşüncesine girmişlerdir. Sanatçılardan biri Turan Erol, 1950 yılı ortasında Kübizm etkili figür soyutlamalarının ardından, Anadolu bozkırlarının lekese dilindeki özgün ifadelerini, kendisine has, yumuşak doğasal çizgileri ve kendiliğinden renk benekleriyle lirik yapıda ortaya koyulmuştur. Orhan Peker’in hayvan figür soyutlamaları ile gerçekleştirmiş olduğu lekeci-renkçi eğilimini, içerikle bütünleştirerek yorumlamıştır. Fikret Otyam Güneydoğu Anadolu’nun göçerlerini, sevecen bir yaklaşımla ve aynı zamanda öze yönelen bir yalınlık içinde işlemiştir. Osman Oralın Karadeniz yöresinden yaptığı görünürler ile; Leyla Gamsız, figür soyutlamalarında eriştiği yalınlaştırma kadar, deformasyona yer vermesiyle, leke ve renk unsurunu dışavurumcu biçeminin esas özellikler igösterdiği resimleriyle dikkat çekmiştir. Mustafa Esirkuş ve Mehmet Pesen folklor etkinliklerini; grubun dışından Avni Arbaş, toplumsal yaşam konularını, deniz işçilerini, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk konularını renkten daha çok leke ögesini öne çıkartmasıyla resmederler(e kitap.kültür turizm.gov.tr).



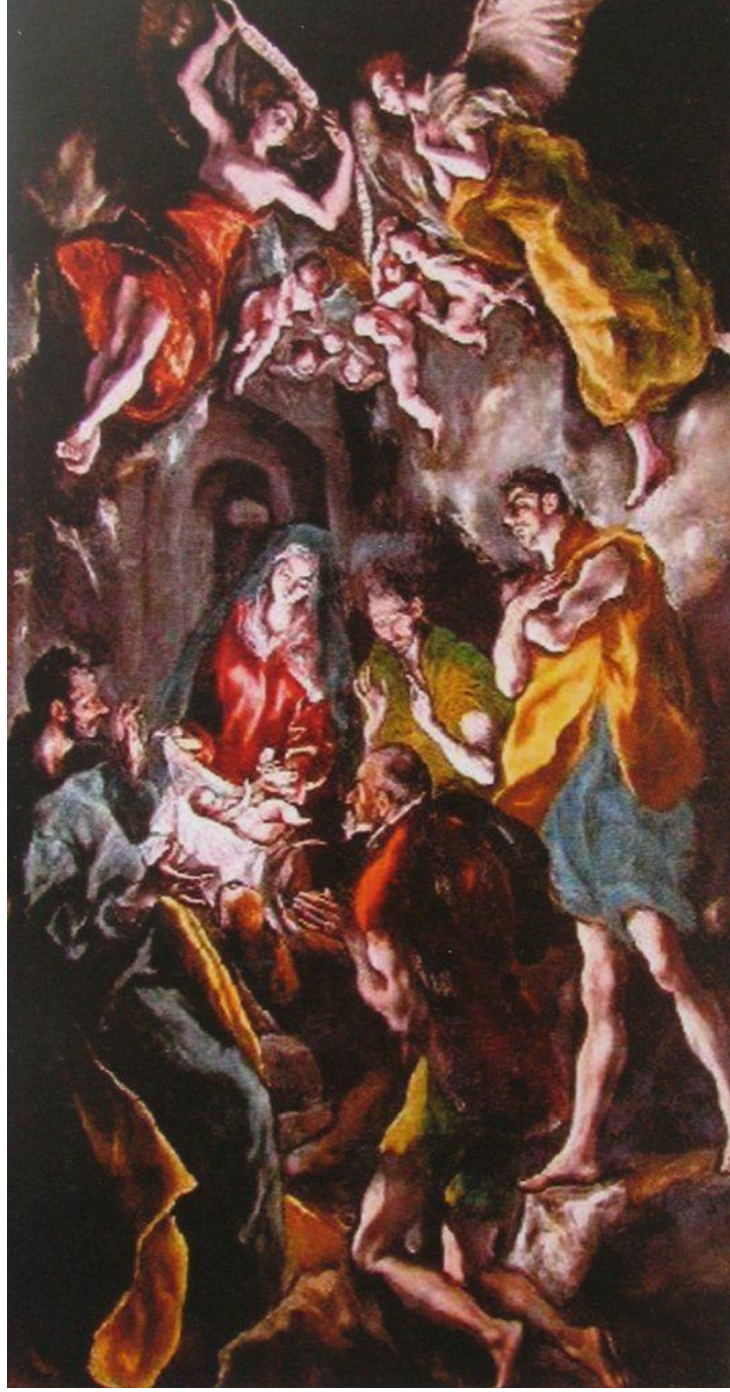
*Resim 19. Avni Arbaş, 1942 ,“Manzara”, 33x41 cm, Kontrplak / Yağlıboya*

Kaynakça: <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/avni-arbasmanzara.jpg>

Bedri Rahmi Eyüpoğlu' nun atölyesindeki on öğrenci hocalarından aldıkları eğitimler doğrultusunda 10 yıl kadar süren bir sanat etkinliğini oluşturmuşlardır. Bedri Rahmi ile onun öğrencileri Türk Resim Sanatının ve Türk Kültürünün özünü yansıtan halılar, minyatürler, işlemler ve Türk Motiflerinden oluşturulmasının gerekliliğini savunmuştur. Bunun yanı sıra, Türk Resmindeki geleneksel kaynakları, hat, minyatür, kilim, mozaiklerin ve halı etkilerini çağdaş sanat yorumları ile birleştirmişlerdir.

Batı resim sanatını soyut akımlar ile geleneksel motifleri bir araya getirme gayretinde olan grup Güzel Sanatlar Akademisi yemekhanesinde ilk sergisini açmıştır. On'lar Grubu'nun yönü, sanatsal tutumu, sergi kapısına sağlı sollu asılmış ve her birisi iki metre uzunluğundaki bir minyatür örneğiyle El Gréco' nun (1541-1614) bir düzenlemesinden elde edilmiş bir figür simgelemektedir. On'lar Grubu'nun yaklaşımında Batı ve Doğu sanatının bir bireşiminin aradıkları ve buna yöneldikleri görölmektedir.



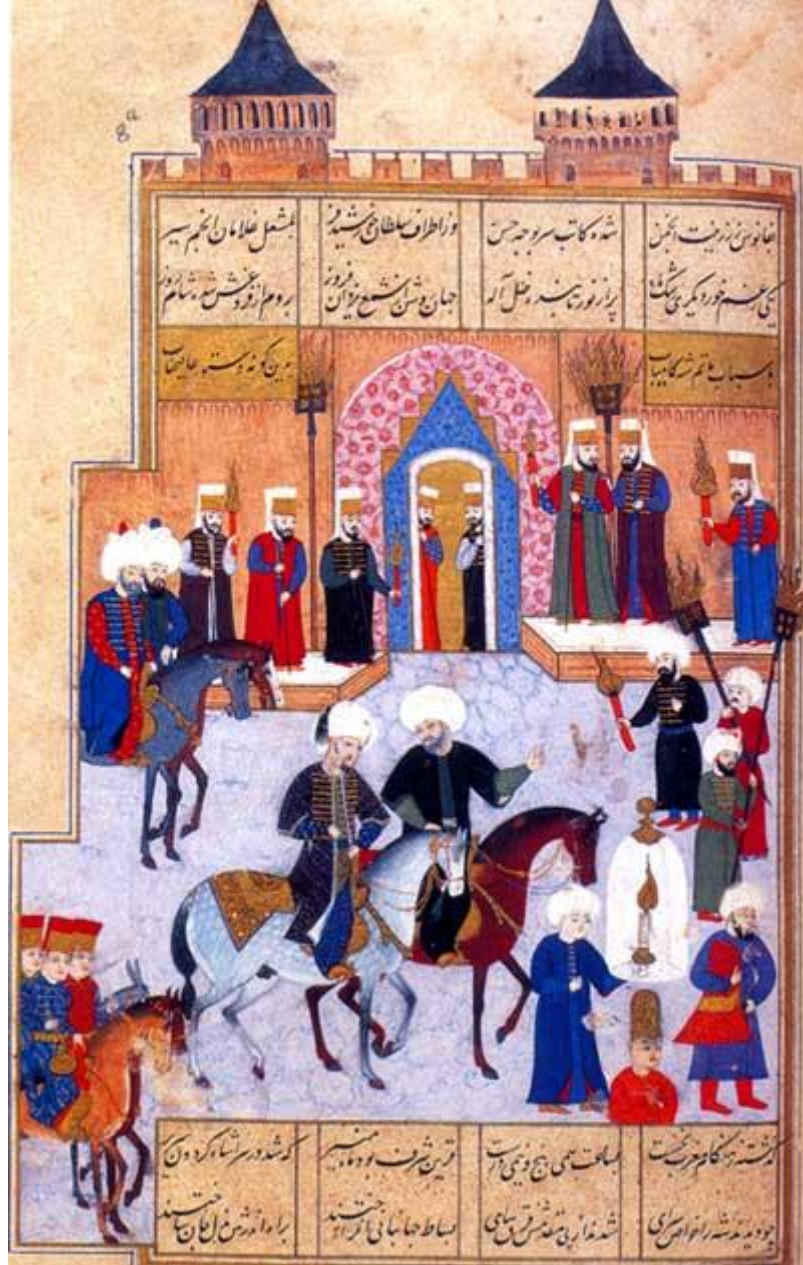


**Resim 20. El Gréco, “Çobanların Tapınması”, 319x180 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [https://i1.imgiz.com/rshots/9710/el-greconun-cobanlarin-tapinmasi-isimli-tablosu-khan-academy-turkce\\_9710272-20760\\_1280x720.jpg](https://i1.imgiz.com/rshots/9710/el-greconun-cobanlarin-tapinmasi-isimli-tablosu-khan-academy-turkce_9710272-20760_1280x720.jpg)

Grup Anadolu Halk sanatının anonim işleri ve süslemeli motifleri olan halı, heybe, kilim ve çorap gibi ürünlere alıcı bir göz ile bakmayı atölye hocaları olarak bilinen Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan öğrenmişlerdir. Eyüboğlu gruba yalnızca yol gösterici olmuştur. Bu grupta yer alan sanatçılardan hiçbirisi tam manasıyla süsleme sanatlarına yönelmemişlerdir. Tam manasıyla Eyüboğlu’nun yoluna sapmamışlardır. Grup içerisinde başta Nedim Günsür olmak üzere Anadolu Halk Sanatları ürünlerine

öykünmeci bir yaklaşımın en kestirme yol olacağını anlamışlar ve grubun hiçbir üyesi bu yolu kolay ve kestirme olması nedeniyle benimsememişlerdir. Bu soru Ayan tarafında şu şekilde ifade edilmiştir: “On’lar Grubu’nun kuruluş amaçlarından biri olan “Doğu - Batı sentezi ve kültürlerin buluşma noktasında bulunduğumuz” iddiası Günsür’ü ve grubun diğer üyelerini az ya da çok etkilemeyi hep sürdürecekti. 1947 yılında Akademinin yemekhanesinde açılan ilk ortak sergide bir tarafta batı düşünce ve biçimini temsil eden İspanyol ressam El Gréko’ dan bir kopya ile diğer tarafta Doğu düşünce biçimini temsil eden bir minyatür kopyaya yer verilmesi bu sebeptir (Ayan, 2006: 10).



**Resim 21. Matrahçı Nasuh, kanuni Sultan Süleyman’ın Cülus Töreni**

**Kaynakça:** <http://www.gorselsanatlar.org/geleneksel-el-sanatları/osmanlıda-minyatür/>

İkinci Dünya Savaşından sonra 1950'li yıllarda dünyanın her yerinde yaşanan sosyal, politik ve zihinsel değişimler, yeni sosyal ve siyasi oluşumlar, Türk Sanatını da en az dünyayı olduğu kadar etkilemiştir. Bu durum bazı ayrımlara, yeni gelişmelere ve sanatsal kaygıların ortaya çıkmasına sebeptir. 1950'ler, liberalleşme döneminin ve ülkemizde çok partili sisteme geçişin başlangıcıdır. Aynı zamanda ekonomi, siyaset ve sanatta-kültürde dış dünyaya açılımın yaşandığı senelerdir. Bunun yanı sıra 1950'li yıllar dış dünyaya açılmayla beraber yabancı kültürlerle karşılaşma ve onlarla etkileşimin artmış olduğu, ulusal ve yerel/mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, bu zıt tavır çekişmelerinde evrensel kültür değerlerine katılma isteğinin arttığı dönem olarak bilinir. Aynı zamanda süreç Türk sanatçıların sanatsal kimliklerini geliştirdikleri ve aynı zamanda yaratıcılıklarında özgürleştikleri bir zamandır (Bkz. [www.gsf.isikun.edu.tr](http://www.gsf.isikun.edu.tr)).

Zeki Kocamemi savaş sonrası ortamda kişisel sergilerle sanatseverlerin karşısına çıkmaya başlamıştır. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer gibi sanatçıların yanı sıra On'lar Grubu bir grup olarak resim sergileri düzenlemeye başlamıştır. Halkla iletişim kuran konular, resimler ve yaklaşımlarla toplum ile sanatçı arasındaki uyumunun ortasını bulma açısından, B. R. Eyüboğlu'nun stilini devam ettirmişlerdir (Bkz. [www.alpmansanat.com](http://www.alpmansanat.com)).

Bu zamanlar, çeşitli gruplaşmaların ve karşıt tepkilerin ortaya konulduğu bir dönem olarak kabul edilmektedir. Fakat ne bu grupların ne de bu gruplaşmaların ömrü pek uzun olmamıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde ise bu gruplardan kiminin dağılmış olduğu kiminin etkisizleştiği ya da etkin olanların ise rutin bir durumda olduğu görülmüştür. On'lar Grubu etkinliğini 1942-1952 yıllarında gerçekleştirmiş olmasına karşın, faaliyet süresi toplam on seneyi içine alacak bir çalışma içinde olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE FİĞÜR

#### 1. 1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT ORTAMI

Türkiye’ de Cumhuriyet dönemiyle beraber Plastik Sanatların önemli bir modernleşme sürecine girmiştir. Fakat bu sürecin aslında 19. yüzyıl sonlarına doğru başlamış olduğu kabul edilmektedir. Bu bakımdan resim sanatı ve heykel tarihinin bir kopuş yaşamasıyla, bir devamlılığı ve geleneği de devam ettirmiş olmaktadır. Bu serüvenin Osman Hamdi Bey zamanında başlamış olmasıyla birlikte (1883) kendini 1950’lerde başka serüvene bırakmıştır. Bu devamlılık ve kopuşun oluşturulduğu uygulamalar ve yapılanmalar arasındaki ilişkilerin geçmişi anlatılmıştır: Bu geçmiş büyük hadiselerle birlikte “habitusları”, ve onunla gelen uygulamaları ve buradan da sonra çıkarak da gelişme gösteren sistem ve yapıyı değerlendirmektedir (Akay, 1999: 52).

Cumhuriyet’in kuruluş zamanları, toplumsal modernleşme hedeflenmiş, imtiyazsız, devlet merkezli girişimler, kaynaşmış ve sınıfsız bir toplum hedefiyle kültürel ortamlarda varlığını göstermiştir. Sanat devletin himayesine girmiş, sadece estetik bir kaygı olarak değil kültür politikalarının itici güçlerinden biri olarak devletin bekası için gerekli temel koşullardan biri olarak kabul görmüştür. Sanat aynı zamanda çağdaşlaşma yolunda ihtiyaç duyulan devrimlerin gerçekleşebilmesinde, halka benimsetilebilmesinde ve değişimin hızlı bir şekilde gerçekleşerek halkın kültür düzeyinin yükseltilmesinde devlet himayesi içinde gelişmeye imkân bulmuştur. Bu sayılan amaçların gerçekleştirilebilmesinde halkın kolaylıkla anlayabilmesi için figüratif resim sanatı seçilmiştir. Cesaret, sağlamlık, kahramanlık, güçlülük, dayanıklılık gibi sembollerle donatılan resimler siyasi gücün kontrolü altında, ideolojiye koşut olarak değerlendirilmiştir.

1950 senesine gelindiğinde, Türk kültür ve sanat hayatında günümüze kadar sürecek olan modern ve evrensel programlara önceliklerden daha açık ve yatkın bir dönemin başlamış olduğu görülür. Ayrıca bu süreçte gerçekleşen sosyoekonomik yapıdaki değişikliklerin doğal bir sonucu olarak düşünce ve yaşam tarzları etkilenmiş, çeşitli farklılaşmalara neden olmuştur.

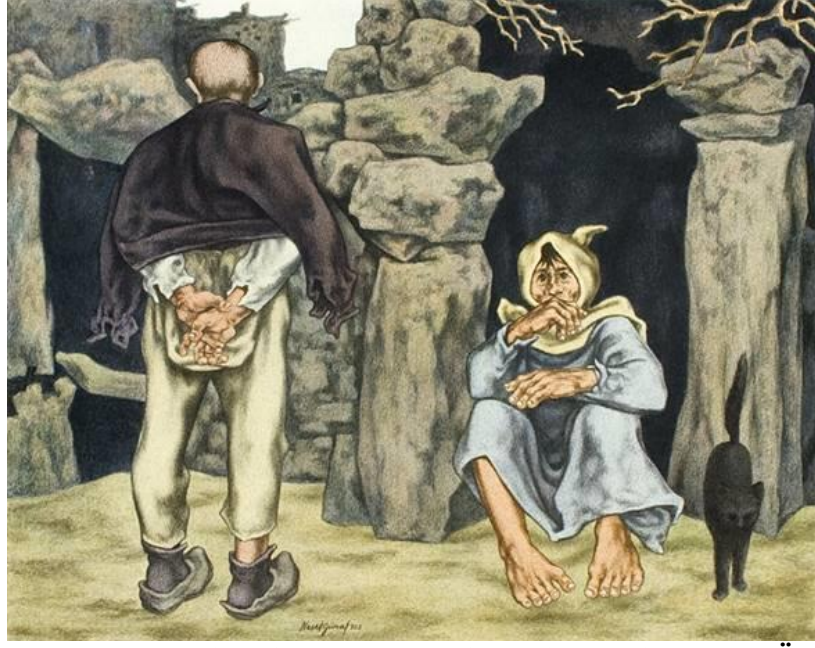
İkinci Dünya Savaşına girilmemesine rağmen, savaş sonrası ortaya çıkan ve tüm dünyayı saran etkileşim durumlarından uzak kalınmamıştır. Politik sahada ise çok partili hayata geçiş denemeleri çarpıcı deneyimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde Türkiye’de sanat, Türkiye’nin modern kültürler arasında bir yer kazanma çabasının gösterildiği bir mecra olmuş, çağdaşlaşma yolculuğunda daha hızlı bir tempo kazanmada sorumluluk almıştır. Hiç şüphe yok ki bu süreçlerin sıkıştığı ve rahatladığı çeşitli dönemler olmuştur. Ancak Türk resim sanatının modernleşme hızı, liberal eğilimlerin gündemde olmasıyla bireysel üslup incelemeleri bakımından kesintisiz bir devamlılığı korumuştur (Tansuğ, 1982: 103).

Batı sanatının kronolojik değerlendirilmesi içinde İkinci Dünya Savaşı bir mihenk taşı olarak ifade edilir. Savaş ve savaş sonrası yaşanan durumlar Türk plastik

sanatları için de çok önemlidir. Fakat Türk Sanatı'nın 1950 yılı sonrası ve öncesi dönemle aradaki farkı belirleyen asıl sebep 1950'li yıllarda başlayan parlamenter demokrasi hareketleri ve onun toplumun yapısında neden olduğu değişikliklerdir. Sanayi ve ekonomi alanındaki ilerlemeler, kentleşme hızının artması ve kent hayatının değişmesi, uluslar arası boyutta iletişimin daha çok güçlenmesi, çağdaş dünya ile kurulan ilişkilerin artışı vb. önemli olaylar geniş toplum kültüründe radikal değişime neden olmasının yanında plastik sanatlar alanında da etkilerini ortaya çıkarmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne Türkiye'deki kültür-sanat oluşumlarındaki değişimlere bakılacak olursa, çağdaş niteliğe ulaşmasında devletin önemli desteğinin olduğu ve bu destekle ülkemizin kültür kaynaklarının korunduğu ve geliştirildiği görülecektir. Kültür politikaları yapılırken, hemen hemen her alanda görev yapan sanatı ve sanatkârı koruyan bir düzen kurmaya çaba gösterilmiştir. Sahne sanatları, klasik müzik ve plastik sanatlar gibi alanlarda devlet konservatuarları kurulup, akademiler araştırmalarını devam ettirmiş; uygulamada ise, Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi kurumlar, ülkemizin kültür ve sanat gelişiminde son derece önemli toplumsal görevler yerine getirmişlerdir. 1959 ve 1960 yılları arasında İstanbul'da da opera kurma faaliyetlerinde sonuç alınmış, 1983 yılına gelindiğinde İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, 1992 yılına gelindiğinde Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü ve 1999 yılına gelindiğinde ise Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü kurulmuştur (Bkz. [www.kultur.gov.tr](http://www.kultur.gov.tr)).

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan gelişmeler iki kutuplu bir dünya ortaya çıkarmıştır. Bir kutupta Amerika soyut eğilimler tercih edilmeye ve sanat felsefelerini bu bağlamda kurgulamaya dönük yaklaşım sergilemiştir. Diğer kutupta Sovyetler Birliği kendini toplumsal gerçekçi figür topluluğu içinde kendine yer edinmiştir. Her iki kutupta ülkeler, temelde kendi ideolojik referanslarına bağlı tutum geliştirmiştir. Türk Resim Sanatına bakıldığında figür kavramıyla beraber Sovyet etkisi, kendini toplumcu gerçekçi tarzda ortaya koymaktadır. 1959 senesinde kurulmuş olan "Yeni Dal Grubu" 1940'lı yıllarda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi kavrayışın bir devamı olarak da kabul edilmektedir. Toplumcu gerçekçiler irdelendiğinde Neşet Günel tarafından yapılan köylü figürleri ile köyde yaşam süren insanların yoksul yaşamlarını (Resim 22) gösteren yaklaşımıyla ortaya çıkan boyutu büyük resimleri ilgi çekmektedir.





**Resim 22. Neşet Günel, 1965, "Bunalım", 144,5x 178 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://i2.wp.com/www.sanatduvari.com/wpcontent/uploads/2017/01/resim7.jpg>

Akademik bir disiplin içinde, desen gücüne dayanan ve güçlü desen kurgusundan büyük oranda faydalanan bu yapı, Türk Resim Sanatında bir dönüm noktası ve bakış değişikliğini de beraberinde getirmiştir (Resim 22). Nuri İyem de böyle köye yönelik ilgi ve toplumsal duyarlılık tarzları üzerine resimlerini kurmakta fakat çok daha fazla portrenin içerisinde, kadın olgusuna odakladığı fırçasıyla yoğun bir toplumsal ve bireysel duyarlılık hissettirmektedir (Resim 23).



**Resim 23. Nuri İyem, 1970, "Göreme, Güvercin ve Kadınlar", T.Ü.Y.B.**

Kaynakça:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/ab/G%C3%B6reme\\_G%C3%BCvercin\\_ve\\_kad%C4%B1nlar.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/ab/G%C3%B6reme_G%C3%BCvercin_ve_kad%C4%B1nlar.jpg)

Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Günsür Mehmet Pesen, Nedim vb. sanatçılar toplumsal gerçekçi üslubu benimsemişler ve ilerleyen zamanlarda Türk Resim Sanatına konu bakımından değişik örnekler vermişlerdir (Resim 24).



**Resim 24. Avni Arbaş, 1973” Kuvayi Milliye Atlıları”, 130x162cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça:[http://turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_2797.jpg](http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_2797.jpg)

1960'lara gelindiğinde dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de yeni başlangıçlardan ve yeni düşünme biçimlerinden bahsetmek mümkündür. Ülkemizde resim sanatıyla uğraşanların sayısı bu yıllarda arttığı gibi sanatçılarımızda da düşünsel manada bir alt yapının oluştuğu görülür. Türk Resim Sanatı üzerinde etki yaratması bakımından bu dönemdeki siyasal ve ekonomik değişimler önemlidir. Bunun altında yatan neden, resimde konu seçimi ve figür kullanımının, devlet politikasından, toplumsal olaylardan ve değerlerdeki değişimlerden etkilenmesidir.

1965-1970 yılları arası Türkiye'nin ekonomik ve sosyal bakımdan çok hızlı bir şekilde geliştiği yıllardır.1950 yılı kültürel ve siyasal yönden yeni ve farklı bir

dönemin başlangıcı kabul edilir. Çok partili dönemde dinin siyasi bir araç olarak kullanılması dilde ve kültürde genel olarak bir geriye dönüşü de beraberinde getirmiştir. 1960'larda ise 1950'li yıllarda atılan filizlerin bütün alanlarda birden bire serpilmesine yol açmıştır (Ersoy, 1998: 30).

Kurum olarak özel sektörün sanata desteği, Ege Bölgesi çevresinde düzenlenmiş olan “DYO Resim Yarışması” ile ülke genelinde düzenlenen bir etkinlik haline gelmiştir. Özel sektörün başka bir desteği ise Beyoğlu'nda Vakko'nun açmış olduğu Vakko Sanat Galerisidir. Özel ve resmi bankalar ise, koleksiyon kurmak amacıyla sanat eseri satın alma çalışmalarını artırmakla kalmadığı gibi sanat çevresine de “banka galerisi” terimini de kazandırmışlardır. Yine aynı dönemde, önemli olan bir diğer durum konsolosluk galerilerinin varlığıdır. Ayrıca 1960'ların ortalarından başlayarak, sanatsal etkinlikleri ülkenin farklı bölgelerine ulaştırmayı amaçlayan Belediye Galerileri ve Devlet Güzel Sanatlar açılmıştır. Fakat devletin herhangi bir kültür politikasını ortaya koyamamış olması ve resim ya da heykel müzeleri kuramamış olması, toplumun sanat eseri satın alabilecek mali duruma sahip kuruluşlar ve kişilerin kültürel altyapısının gelişmesine darbe vurmuş, yerli talebin oluşum zamanını geciktirmiştir (Ersoy, 1998:68 ).

Resmi makamlar bu dönemde sanatçıların sergileri açabilmeleri konusunda mekana ihtiyaç duymuştur. Ülkemizde modern sonrası dönemin 90'lı senelerinde iletişim imkanlarının da artması sayesinde sanatsal ortam uluslar arası ilişkiler sayesinde hareketlenmiştir. Sergiler, bienaller ve kongreler ile güncel sanat aktiviteleri takip edilebilmiştir. Bunun bir sonucu olarak ülkedeki sanatçılar yabancı ülkelere rahatlıkla gidip gelebilmiş, uluslar arası platformlarda başarılar kazanabilmişlerdir. Ayrıca yayın hayatı da canlanmıştır. Kuramsal yazın ve eleştiri 1950 yılı öncesi ve 1960-1980 yazınından başka bir söylem geliştirmiştir. Sanatçıların daha fazla çaba göstermesi, özel ve resmi özellikteki sanat galerilerinin dar bir çerçevede de olsa ortaya çıkmaya başlaması ve dönemin “Esi” ve “Yeditepe” benzeri sanat dergilerinin haberler ve makaleler aracılığıyla katkı sağlaması, dönemin hızlanan sanat ortamına kaynaklık etmiştir. Zaman ilerledikçe sanatçı ve sanatseverlerin birikimlerine katkı sağlayacak bir çok gelişme olmuştur. Kısmen ya da bütünüyle plastik sanatlara yoğunlaşmış dergiler, sanat konusundaki güncel olayları tanıtıcı yazılar ve araştırmaya dayanan makaleler bunlardan bazılarıdır. Bunların dışında hem Türk hem de Batı Resim Sanatı konusunda yayınlar artmış, yurt dışı kaynaklı sanat kitapları ve dergileri çoğalmıştır. Sergilerle bağlantılı olarak bu dönemde broşürler, kataloglar ve müzayede katalogları gündeme gelmiş, bunlarda önemli çok sayıda görsel malzemenin birikmesine imkân sağlamıştır (Bkz. www.lebriz.com).

Ayrıca bu sayılanların yanında üzücü olan, 1930'lu yıllardan bu zamana Sanat Olayı, Ar, Ülkü, Yeni Adam, Kadro, Gösteri, Sanat Çevresi, Ankara Sanat, Genç Sanat Türkiye'de Sanat gibi dergiler ve günlük gazetelerin kültür-sanat sayfalarında yazılan eleştiri yazılarının, kıstasları belirsiz, nesnel bir değerlendirmeden uzak, yergidense daha çok övgü içeriğine sahip yazılar içermesidir. Bu durum, sanat eleştirisinin ülkemizde maalesef entelektüel bir çaba olarak kurumsallaşma göstermediğinin bir göstergesidir(Ersoy, 2001: 67).

Çok az sayıdaki eleştirmenin büyük gayretleri önemli boşluğu kapatmakta buna rağmen kültür-sanat gelişimi, derinliği ve yeni boyutlar kazanmasını sağlayacak düzeyde olmadığı kabul edilmektedir. Buradan hareketle, sanat,-sanatçı ve toplum arasındaki ilişkinin diğer boyutu olan eleştirmenin köprü görevi yapması her zaman beklenen olmuştur (Karoğlu, 2005: 82 ).

Yahşi Baraz 1975'te galerisini açmıştır. Amerika'da yaptığı geziler sayesinde sanat bilgisini geliştirmiş ve bu sayede Sabri Berkel' den aldığı sanat eğitimini güçlendirmiş, resim satın almaya başlamıştır. Babasında aldığı 5000 lirayı sermaye yaparak Galeri Baraz' ı kurmuştur. 1978'li yıllardan sonra parasal çevrelerle güçlü ilişkiler kurarak sanat ile sermaye arasında bağlar kurmaya başlamıştır. Bunun sağlayabilmek içinde izlenimciler ve klasik resimleri satın almaya başlamıştır. Yine bu yıllarda Türk iş adamları resim sanatını yatırım aracı olarak görmeye başlamış, 1970'lerin para krizi döneminde resim sanatı yeni bir yatırım aracı haline gelmiştir. Galeriler bu yıllardan sonra 1980'li yıllarda, darbe sonrası dönemde sayıları bakımından artmıştır. Bunu Plastik Sanatlar Derneği'nin atılımlarıyla TÜYAP Sanat Fuarları izlemiştir (Akay, 1999:87 ).

1970'li yıllarda İstanbul ve Ankara sanat çevrelerini şekillendiren olaylar yaşanmıştır. Daha önce senede birkaç sergi açılırken bu dönemde merkezde devlete ait sergiler olmak üzere sadece bir şehirde yüzün üzerinde sergi izlenebilir olmuştur. Bu yaşananlar ülkemizde sanata yönelik yatırım gayretlerinin koleksiyonculuk seviyesinde mana kazanmaya başladığını ispatlamaktadır. Resme gösterilen ilginin artmaya başlaması sanatçıların bu talebi karşılayabilmesi için gereğinden daha fazla resim yapma çabasına girdiğini göstermektedir. piyasa taleplerine boyun eğen sanatçıların bu davranışı resim sanatının büyük bir çıkmaza girmesine neden olmuştur. Bununla birlikte resimleri alacak kitlenin arzu ve eğilimleri sanatın gelişmesini etkilemiş ve belirleyici bir rol almıştır. Resim sanatı konusunda ortaya çıkan yozlaşmanın altındaki temel neden de anlatıldığı gibi resim sanatının içine düştüğü bu karmaşık durum nedeniyledir (Ersoy, 1998: 46).

1970 yılından sonraki yıllar sanatçıların kendi sanat algılayışlarını bireysel düzeyde devam ettikleri yıllar olmuştur. Bu dönem Türk Resim Sanatı, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi kargaşa ve sosyal karışıklıkların etkileri nedeniyle bir duraklama devresi yaşamıştır. Aynı yıllarda Amerika ve Avrupa'da ise Happening, Kavramsal Sanat, Pop-Art, Yeni Dışavurumculuk, Body-Art, Grafiti gibi yankı uyandıran akımlar ülkemizdeki varlığını ancak 1980 yılı sonrasında gösterebilmiştir. 1980 yılına kadar gelen süreç ve sonrasındaki Türk resim sanatındaki gelişmeler ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

## **2. 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE KÜLTÜRÜN ETKİSİYLE KONU VE FİGÜRÜN DEĞİŞİMİ**

1960'lı yıllardan günümüze kadar gelen süreçte Türk Resim Sanatı, önceki dönemlerin aksine dernekler, gruplar veya belirli üslup etrafında tanımlanamayan bireysel zenginliği içinde barındırmaktadır. Bundan öncede bahsi geçtiği gibi, Akademi ile akademi dışı sanat eğitimi veren kurumlardan – buna özel atölyelerde eğitim alıp sayısı artan sanatçıların varlığı da dahil- sanat konusundaki kurumların, yayınların ve faaliyetlerin sayısının artması ve farklı türdeki yaşam tarzları ile

etkilenmelerin gündeme gelmesi, bireysel bazda zenginliğin sürdürülmesine neden olan sebeplerdendir.

Batılı anlayışta üretilen resmin ülkemizde yaygınlaşmasıyla beraber, figür resmin konularına girmiş ve neredeyse tek başına konu olmuştur. Türk plastik sanatındaki Sanayi-i Nefise'nin en temel önemi ve yapısal bir gelişmenin içinde ortaya çıkan süreç içinde 1950'lerle birlikte pratikte yaşananlar, Akademi ağırlıklı bir sanat ortamını; bir taraftan piyasaya, diğer taraftan ise kurumlarla beslenen ve çağdaş sanatı bu şekilde pratik eden başka bir çizgiye doğru taşımıştır. Bahsedilen iki çizgi arasındaki "gerçek" ayrım, her ne kadar net bir biçimde gözükme de, bu olgusal pratiğin ortaya çıktığı bir ayrım olarak kendisini belirginleştirmektedir. Benzer belirsizlik pozitivist bir anlayışla kendini tanımlı kılan tuval resmi ve enstalasyon arasında oluşmuştur (Akay, 1999: 94).

Soyutların ilk örneklerine 1950'li yıllarda rastlanmaya başlamıştır ve bu örneklerde soyutlamaların alt yapısında görmek mümkündür. Ülkemizde Modernizm' in seyri ve 1950'li yıllardaki soyutlama gayretlerine hangi tür olaylar ile ulaşıldığının görülmesi bakımından bu örnekler oldukça önemlidir. Özgün sayılabilecek birkaç özgün girişim dışından bu yıllarda ortaya çıkan soyutlama girişimlerinde sanatçının modern soyutlama dönemlerini tarihsel verilere dönük geleneksel irade üzerinde temellendirme gayretinde oldukları görülür.

1955-1970 arası dönem Türk Resim Sanatında soyut anlayışın hâkim olduğu, D Grubu ve Müstakiller üyelerinin başta gelen isimleri soyut sanata yönelmemişken Yeniler üyelerinin büyük çoğunluğunun soyut sanatın ilk uygulamacıları olmuşlardır. Bunun dışında, Çallı Kuşağından sonraki uzun bir aranın peşinden gerçek manadaki figürün tekrar gündeme getirilmesi yine bu yıllara denk gelmiştir. Ama figüratif sahadaki bu gelişme toplu bir hareket olmamıştır. Bu bireysel düzeydeki çıkışların Akademi haricinde ağırlıklı olması da ilginçtir. Bununla birlikte ortak bir tanı konulamamasına karşın, Sezer Tansuğ' a göre, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden ikinci büyük zaman dilimi içinde figüratif olmayan, soyutlayıcı yönelişlerin yaygınlaşmaya başlaması sağlam bir alternatif oluşturmasıyla, gerçekte dolaylı figür resim sanatının hakim bir güçlenme aşamasına girmesini kolaylaştırmıştır. 1955 yılından sonra daha fazla belirginleşen figüratif resim sanatının güçlenmesi, kültürel alanların genişlemesinin yanında, karşı alternatiflerin varlığına da dayandırılabilir. Yani kavramsal soyutlayıcı ve minimal eğilimler, figüratif resim sanatına hizmet eden güçlü bir alternatif olmasından ileriye gitmemiştir (İskender,1994: 34).

1960 yılından sonra sanatçıların sayısında dikkat çekici bir artış olmuştur. Bu artışın sanat eğitimi veren kurumların sayısının artmasıyla bir ilgisi vardır. Bu dönemin bir aşaması da özel galeri olgusudur.1960 yılından sonra pek çok alanda (sosyal, siyasal ve ekonomik) yeni oluşumların çeşitli etkileri görülmüştür. Yeni açılımlar, çok yönlülüğe neden olan etkiler, köylü-işçi sınıflarının doğası ve yaşamları, bireysel etkinlikler sayesinde daha anlaşılır bir anlatına kavuşmuştur. Bireysel hareketliliklerde meydana gelen bu artış, 1970'lerde açılan özel galerilerin sayısının artmasına neden olmuş, sanat piyasasının gelişmesine koşut Anadolu'ya da yayılma olanağı bulmuştur. Bu artışın nedeni, sermaye birikimlerinin önemli



sayılabilecek bir düzeye ulaşması, bu birikimlerin sahibi olan özel resim koleksiyonlarını edinme isteğiyle, resme yaklaşımın ticari bir meta olması şeklindeki görüntüsü gösterilebilir (Ersoy, 1998: 69).

Bunların neticesinde, 1960 yılı öncesine ait sanatın halka ulaştığı söylenebilirken, 1960 yılı sonrasındaki sanatın halktan uzaklaştığı, seçkin ve zengin sınıfın ilgi odağı olduğu söylenebilir. Böylelikle, galericilik konusunda özel girişimlerin artması sanatçıların toplumun yalnızca bir bölümü için sanat eseri alıcısı olmasını zorlama arayışlarını desteklemiştir. Ayrıca bu dönem resmi makamların sanatçılara sergi açabilmeleri için ihtiyaç duydukları mekânları sağlama gereksinimini de ortaya çıkarmıştır. 1960'lı yıllar sonu ve 1970'li yıllar başında soyut resim dilinin belirli düzeyde "akademikleşmeye" başlaması ve kısmi olarak geriye çekilmesi, bunun aksine geleneksel figürün karşısına içinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygılar içeren yeni figüratif resmin çıktığı görülmektedir. Görünüşteki bütün görünmesine karşın özünde parçalandığı, figürün plastik ifadenin temel ögesine dönüşüm geçirdiği, gündelik referansları ile beraber hayali bir düzlemde çözümlendiği bir figürün sorunsalıdır. 1960'lı yıllarla beraber özgürlükçü ortam Türk Resim Sanatının tekrardan değerlendirilmesinde sebep olmuştur. Bu durum kendine güven duyan yenilikçi bir dil ile eskisinin yerine alternatif arandığı geçiş süreci olarak değerlendirilebilir. Bununla yanında Türk Resim Sanatında açık bir tarzda politik içeriğe sahip resimler, 1970 yılı sonu ve 1980 yılı başı toplumsal çalkantılı döneminin sonuçlarından birisi de, bir çeşit sosyalist gerçekçilik tarzında kendisini göstermiştir. Bu on senelik süreç, ironi ve eleştirinin içinde olan bir resimle ulusal meseleleri tahmin edebilen diğer bir figür resminin karşı karşıya geldiği alanıdır. Yine bu dönem, farklı öneri ve söylemlerin bir özgüven ruhuyla gösterildiği ve izleyici tarafından kabul edilmiş bir zaman parçası olmuştur ( Bkz. [www.sanalmuze.org](http://www.sanalmuze.org)).

1960 yılı İhtilali' nin siyasi yansımalarının yanı sıra bireysel ve toplum bazında önemli yansımalarının ortaya çıktığı görülmüştür. Aydın bir kimliğe sahip olan Türk sanatçıları, ülkede var olan sorunların demokrasinin doğal zenginlikleri ile çözümlenememesi nedeniyle oldukça ciddi bir özgüven problemiyle yüz yüze kalmışlardır. Bunun haricinde siyasi ve toplumsal dalgalanmaların yaşanması, kentleşme hızının artması, gelir dağılımındaki dengesizlik nedeniyle ortaya çıkan farklı yaşam biçimleri ve standartları sanatçıların yeni figüratif ifade tarzlarının gelişmesine kaynaklık etmiştir. 1960 yılı sonrasından bu zamana ülkemizde artan toplumsal karmaşa ortamında kentlilik olgusunun yarattığı dramatik gerginlik, sanatçıların yeni figüratif anlatımında keskinlikler aramalarına neden olan başka bir itici güç olmuştur (Tansuğ, 1999: 67).

Çoğulculuk döneminin yeni başlamasıyla, farklı karakterdeki sanat eğitimi veren kurumların artması, yabancı ve yerli kaynaklı etkilenme odaklarının çoğalması, bireysel girişimlerin öne çıkması, 27 Mayıs Devrimi sonrasındaki özgürlükçü ortamın, vb. birçok olgunu önemli bir payı vardır. Bu sebeple, Türk Resim Sanatında bilinçli benlik arayışlarını ortaya çıkışı, 1980'li yıllara giderek artacak olan gelişmelerin ön sıralarında bulunmaktadır. Buradan hareketle, 1970'li yıllarda şiddetli bir biçimde yaşanan toplumculuk tutkusunun bir manada baskıya dönüşen farklı türlerinin figüratif resmin gelişiminde olumlu ve olumsuz çeşitli etkileri ve sonuçları olmuştur.

Ayrıca 1970'ler ülkemizde de hem politik ortam hem de kültürel ortam açısından çeşitli boşlukların yaşanmasıyla geçmiştir. Köyden kente göç olgusu başlı başına kendi sanatsal dilini ve anlatımını yaratmış (arabeskleşme), burjuvazisi gelişmemiş bir toplumun da bu gelişimin karşısına çıkarabileceği yerleşik kültür değerlerinin bulunmaması, bu boşluğun oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşum sayesinde resim piyasası şekillenmiş, bu gelişmeye koşut sanatçıların sanat üretimleri hızlanmış, aynı oranda da nitelik kaybı yaşanmıştır. Resim hızla üretildiğinden, ayıklama ve yeniden değerlendirme süzgeçlerinden geçirilmeden izleyiciye sunulmuş, sanatçının kendisinin bile kabul edemeyeceği resimleri üretmesi adeta zorunlu bir hal almıştır (Kahraman, 1987: 118).

Ülkemizde 1980'lerde sanat, üslup ve genel yaklaşım yönelmelerinin soyut ve figüratif sanat yönelimlerine ilişkin alternatiflerle birlikte, bütün dünyada hâkim bir akım özelliği elde edilen ekspresyonist - yeni eğilim gruplarının sadece belirli bir bölümünü temsil etmiştir. Fakat Türk resim sanatçılarının, galeriler veya özel mekânlarda bulunan eserleri, daha geniş bir kesimde eğilim farklarının algılanmasına imkân vermiştir. Genel olarak lirik ve geometrik olarak belirlenmiş soyut üslup yönelimlerinde, gittikçe modern sonrası aşamada Minimalist veya kavramsal çözümler araştırılmıştır. Geçmişin dekoratif simgelerinden ya da eski sema geometrisinden arda kalan soyut üslup değerlerinin, biçimsel simgelerin içselliğine mesaj iletiminde dikkati çekmek amaçlanmıştır. En iyi sanat eserlerinin öne çıkan özelliklerinin sunum zenginliği, biçim ve renk olgunluğu, kimi durumlarda ise dramatik etki sağlamak amacıyla başvurulmuş olduğu anlatım yalınlığıdır. Bu eserlerin pek çoğu büyük boyutta bir mekân veya dizi düzenlemesinin parçası seklindedir (Çavuşoğlu, 2000: 91).

1980 yılına kadar gelen soyut sanat evresinden sonra figüratif sanata bir dönüş olduğu konusunda çeşitli iddialar ortaya çıkmıştır. Aslında figüratif sanatın ortadan kalktığını söylemek yanlıştır. Çünkü figüratif sanat aslında hiç ortadan kalkmamıştır. Zaman geçtikçe değerlerdeki değişim ve figürün uygulanmasında karşılaşılan çeşitlilik düşünüldüğünde gittikçe önem kazandığı söylenebilir (Çavuşoğlu, 2000: 93).

### **3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SANATÇILARIN KONU VE FİGÜR ARAYIŞI**

1980' li yıllara gelindiğinde Ekspresyonist kökenli anlatımın çok fazla yaygın olduğu görülür. Doğanın var olduğu haliyle temsil edilmesi yerine, duyguların ve iç dünyanın öne çıkarıldığı Ekspresyonizmle, ülkemizde yaşanan baskı ve bunalım zamanları, sağ-sol çatışmaları, terör-anarşi, teknoloji-sanayi, tüketim-enflasyon vb. gibi yıpratıcı etkenler çok kolay bir şekilde anlatım imkanına kavuşmuştur.

1980'li yıllar sonrasında ise, medyanın da vesilesiyle bilgi edinme daha fazla kolay olmuş ve sanatçılar tüm akımları sorgulamaya, seçmeci bir tavır ortaya koymaya başlamıştır. İzleyiciler ise sergi ve yapıt çokluğu sayesinde kazanımlar elde etmiş, sermayenin birikimlerini çağdaş sanata yatırım yapma yönünde pozitif

gelişmeler yaşamıştır. Böylelikle izleyici-alıcı olarak tanımlanacak bir kitle oluşmuştur. Sanat piyasası canlanmış, olduğundan daha çok ilgi çekici hale gelmiştir. Bütün bunlar yaşanırken Batı sanatında Postmodernizm olarak ifade edilen, Modernizmin öncülüğüne karşılık, tarih ve geçmiş kültürlerin yelpazesinde yeni bir tepki ile karşılaşmıştır.

Kesin bir sanat anlayışının olmadığı, üslupsal gruplamalara sığmayan, kendisini bireysel güç içerisinde açıklayan eylem veya tavır olarak görülmüştür. Türk sanatında ise Postmodernist ilgiler içerisinde çalışan sanatçılar kendilerine has dünyalarını kurmuşlar, içerik yüklü anlatımlarla kişisel vurgular, eleştiriler yaptıkları kavramsal ve dışavurumcu çalışmalarla Postmodern söyleme dahil olmuşlardır.

Çağdaş Türk Resminde, sanatçıların figüratif eğilimli çalışmalarıyla konu ve figür arayışlarını üç başlık altında incelemek mümkündür;

1. Toplumsal Gerçekçiler
2. Gerçeküstücüler
3. Dışavurumcular

### 3.1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLER

19. yüzyıl da özellikle Avrupa’da başlayan sanayileşme ve demokrasiye geçiş olayları sonucunda toplum yapısında meydana gelen değişimler her ülkenin sanat anlayışına yansımış ve doğal olarak da resimde bu değişim ve dönüşümlerden etkilenmiştir. Özellikle Meksika, Fransa, Rusya ve Almanya’da yaşanan toplumsal devrim hareketleri toplumlarda kültürel, siyasi, eğitim, din, sosyal yapı ve sanat yönünden yeniliklerin başladığı bir zaman kesiti şeklinde gerçekleşmiştir. Bu değişimler sanatsal değişimleri de beraberinde getirmiş, dünya resim sanatında da toplumsal konulu çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyet’ in ilan edilmesiyle birlikte Türk toplum yapısında meydana gelen değişim, sanat alanında da etkisini göstermiş ve Resim sanatı da bu değişimden etkilenmiştir. Cumhuriyet’le birlikte devletin desteğini gören sanatçılar, yapmış oldukları yurt gezilerinde hem resim sanatını halka sevdirmeye çalışmış hem de toplumun yaşam biçimini yansıtan çalışmalar yapmışlardır (Çiçek,2010: 90).

Toplumsal gerçekçilik, gücünü toplumsal hayatla olan bağından alan, toplumsal hesaplaşmanın estetik bir düzeyde gerçekleştiği bir sahadır. Nuri İyem,

Abidin Dino ve Neşet Günal gibi toplumsal gerçekçi sanatçılar estetik değerler sayesinde toplumsal hadiseleri yorumlayarak toplumun karşısına çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu sanat türü, toplumun halini yansıtabilme özelliği nedeniyle Türk Resminde daha fazla tercih edilmiştir. Gerçekçi yaklaşım ve bu bakımdan gerçekçilik, Türk Sanatı'nda minyatürden bu zamana süregelen bir yaklaşımdır. Gerçekçiliğin diğer önemli bir özelliği, gözle görülüp elle tutulan ile gerçek olanı bir aynaya benzer şekilde ifade etmesidir.

Toplumsal Gerçekçi eğilimin bir taraftarı olan ve toplumun bir parçası olarak kabul edilen sanatçı, hayat sürdürdüğü ortamın toplumsal özellikleri içerisinde, toplumsal hayatta var olan hadiseleri ve kültürü, sanatsal ifade tarzı olarak kendisine konu edinmektedir. Bu topluluk içinde bulunan sanatçılar arasında Abidin Dino, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Melih Devrim, Turgut Atalay, İlhan Arakan, Kemal Sönmezler ve bazı diğer sanatçılar yer almaktadır.

Soyut sanat yaklaşımındaki denemelerinin ardından farklı bir eğilime yönelmiş olan Neşet Günal, Nuri İyem ve Duran Karaca Anadolu insanının zorlu yaşam mücadelesini ve acılarını resmeden ilk ressamlar arasında yer almaktadır. Bu süreç boyunca, toplumsal yaşamın sanat içindeki yeri ele alınmaktadır.



**Resim 25. Neşet Günal, Duvar Dibi III, 1972 ,152X245 cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://www.mudanyamudanya.com/resimler\\_b/r\\_8969537615776.jpg](http://www.mudanyamudanya.com/resimler_b/r_8969537615776.jpg)

Ressamları meşgul eden konulardan bazıları, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçının topluma karşı sorumluluğudur. 1968 senesinde İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde 25 Haziran ve 10 Temmuz 1968 arasında düzenlenmiş olan "Resim Sanatı ve Toplum" isimli sergi, bahsi geçen düşünceleri gösteren figüratif bir sergidir. Sergide yer alan sanatçılardan bazıları Neşet Günal, Cihat Burak, Nedim Günsür, Gürol Sözen ve Nuri İyem'dir. 1976 yılında bu sergi Turgut Zaim'in Gürol Sözen'in yerini almasıyla "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" ismi altında tekrar etmiştir. Yapılan serginin çok büyük bir ilgi görmesiyle, "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" ismiyle, aynı isim adı altında bir kitap da yayınlanmıştır (Yılmaz, 2003: 22).

Yeniler Grubu'nun en önde gelen isimlerinden biridir. 1948'de soyut sanat çalışmaları konusunda eserler vermiştir. Nuri İyem 1965 yılında bu soyut çalışmalara açtığı son sergiyle nokta koymuştur. Bundan sonra figüratif doğrultuda, bilhassa anıtsal nitelikteki köylü kadın başlarıyla, kendine has bir üslup geliştirdiği söylenebilir. İyem bunun dışında bir desen ustası olarak da bilinmekte, çizgileriyle şekillendirdiği bu anıtsal başlara yüz ifadelerini de ekleyerek, topluma yönelik mesajlar vermeyi hedeflemiştir. İstanbul ve çevresini anlattığı eserlerinde, gecekonduların kadınlarına ve köyden kente gelerek bu hayatın sıkıntılılarına katlanan insanların hayatlarına yönelik mesajlar vermiştir. Nuri İyem, sade bir çizgi ve renk düzeniyle bir araya getirdiği büyük kadın başlarında, tek tek insan yüzlerinin karakter ve yapı çizgilerini aktarmak yerine, bir toplum tipini belirginleştirme gayreti içine girmiştir. Tek kadın başlarının yanında kadın grupları, bir köy kasaba görüntüsüyle birleşenler, birleşmeyenler ve büyük kentlere göçü temsil eden eserler ele aldığı konulardan bazılarıdır (Tansuğ, 1976: 66).

Neşet Günal, Nedim Günsür ile sanata ilişkin benzer düşüncelere sahiptir, fakat resimleme açısından Günsür'dan ayrılmaktadır. Günal toplumsal gerçekçi sahada ortaya çıkardığı eserlerle bu geleneğe katkı sağlamıştır. Özellikle 1960'lı senelerden itibaren, resimde temel öge olarak insanı almış, çocukluk ve gençlik yılları sırasında yakından bildiği "Toprak Adamları" olarak belirtilen resimlerine ana konu yapmıştır. Anlattığı konunun inandırıcılığını artırmak için, talaş esasına dayalı dokulu tuvalerde olduğu gibi konunun gerçeklerine uygun olan bir türde anlayışı gerçekleştirmiştir. Günal'ın tabloları ve desenleri bir hikayeyi dosdoğru anlatmanın yanı sıra, Anadolu'daki yaşantıyı bir öz olarak yansıtmayı da amaçlamaktadır. Anlatımlarını güçlendirmek amacıyla başvurduğu yöntemlerden bazıları figürlerin el, ayak ve yüzlerindeki biçim bozma ve abartmalar ile, doğa ve çevresindeki yalnızlık içeren görüntüler olduğu bilinmektedir.

Cihat Burak, Toplumsal Gerçekçi ressamlar arasındaki diğer ressamlardan biri olarak bilinmektedir. Günsür ve Günal'ın aksine halkın arasındaki insanlardan ziyade, çoğunlukla konu olarak yönetici ve zengin sınıfın eğlence akşamlarını almış ve mizah içeriği bakımından zengin eserler yapmıştır. Görünmeyeni görünür kılmak anlayışına uygun olarak gerçeküstü konulara eğilmiş, alaycı ve aynı zamanda



toplumsal yorumlarda bulunmuştur. Toplumsal yaşamda karşılaşılan çelişkilere alaycı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır.

Türk toplumunun hayat tarzının, gelenekleri ve tarihinin, Türk Resim Sanatına etkilerini göstermeyi amaçlamış sanatçılardan birisi de Turgut Zaim olmuştur. Zaim köylülerin ve göç yoluyla gelenlerin günlük hayatlarını konu edinmiş, minyatür geleneğini özümsemiş ve figürlü kompozisyonlarında kendine has değerler oluşturmuştur. Resimlerinde dikkat çeken tiplendirmeler ve figürler hayatın içsel kavgasından teker teker koparılmış biçimlerdir.

Bu kuşağın devamındaki dönem sanatçıları arasında bulunan, Nihat Kahraman, Zafer Genç Aydın, Habib Aydoğdu ve Hasan Pekmezci gibi isimler de toplumsal temalı eserlere yer vermiştir. Bilhassa Hasan Pekmezci teknoloji tarafından insan ve toplum üzerinde oluşturulmuş baskıyı, çevre sorunlarını, çarpık kentleşme işlediği eserlerinde ön planda bulunmaktadır. Hasan Pekmezci' nin eserlerinde, bir aksiyon ortaya çıkaran dışavurumcu lekeler üstünde şekillenen, şablon niteliğine yakın figürlerle duvarların üzerindeki sloganların plastik dili beraber kullanılmasıyla, ana kent hayatının bir eleştirisi amaçlanmıştır (Yılmaz, 2003: 55).

1980'li yıllarda Kasım Koçak, ana, yaşlı kadın, çoban ve kör adam vb. gibi toplumda var olan farklı insan tiplerini yansıtan portreleri yapmıştır. 1980'li yılların ortasına gelindiğinde ise yeni bir döneme girilmiş, çoğunlukla eserlerinde mizahi ve alaycı yaklaşım ağır basmıştır.

### 3.2. GERÇEKÜSTÜCÜLER

Hayal gücü sayesinde ortaya çıkan dürtüler, ruhsal istekler ve katı bir soyutlamaya gitmeden ruhsal kaynaklı dürtülerini kendi haline bırakan sanatçılar, özgür olan ruhlar dünyası tanımı, Gerçeküstücülük kavramı bakımından yerinde bir tanım olur. Erotizm, aşk, esoterik, ütopyik, mistik, düş, masal, mitoloji, büyü vs. benzeri kavramlar bu ekolü popüler ve daha gizemli bir pozisyona getirmiştir. Gerçeküstücülük, Batı'da kiliseler tarafından uygulamaların baskılarının yaşandığı, cehaletin insanları bunalttığı Orta Çağ Avrupa'sında, bir neşe, bir hal, bir idrak ve bir arayış olmuştur. Ayrıca tarihi bakımdan oldukça eskiye dayanmaktadır. Her ne kadar ekol eski olsa bile, 68'li yıllarda ülkemizde de bilinir olmaya başlamıştır. Koşulların değiştiği bir zaman sürecinde ise yeni yeni ufuklar açılmış, Gerçeküstücülükten fantastik anlayış doğmuştur. Fantastik Realizmin Gerçeküstücülükle benzerliği de buradan gelmekte; birisi temel diğeri ise binadır. Mağara döneminde başlayan ve yüzyıllar geçtikçe icatlar, kesifler, mikro ve makro evrene yapılan seyahatlerle sürekli beslenerek değişim geçiren Gerçeküstücülüğün, bugün olduğu kadar yarın da, koşullar yerli yerine geldikçe, bu tarzda değişip yenileneceğine de inanılmaktadır (Deneç, 2005: 73).

1980'li yıllarda Türk Resim Sanatında, figüratif anlatımda yoğunlaşma görülmeye başlanmasıyla beraber, sanatsal ilerleyişin yükseldiği ve daha etkin sanatsal bir ortamın oluştuğu görülmektedir. Sanat piyasasının güçlenmesi ve zaman geçtikçe daha da büyük sanat müzayedelerine dönüşebilmesinde biçemlerinde usta sanatçı teknik güçlerini ve kimliklerini anlatım çeşitliliği içerisinde ortaya koymuş sanatçılar, etkili olmuşlardır. Fakat tablo resmin ticari bakımdan bir obje olarak elde ettiği bu önem, sanatçılardan bazılarının arza göre resim üretimine yöneltmesiyle olumsuz etkiler de ortaya çıkarmıştır. Buna karşılık, 1960'lardan bu zamana üç kuşak sanatçının bir araya geldiği bu yıllarda, biçemlerinde ustalaşmış ve uluslararası bilinirliğe erişmiş sanatçıların, resmi düşünsel bir temele oturtan ve teknik güçlerini sergileyen özgün yapıtları, genç kuşaklar için örnek oluşturmuş ayrıca yeni bir bilinçlenmeyi de sağlamıştır.

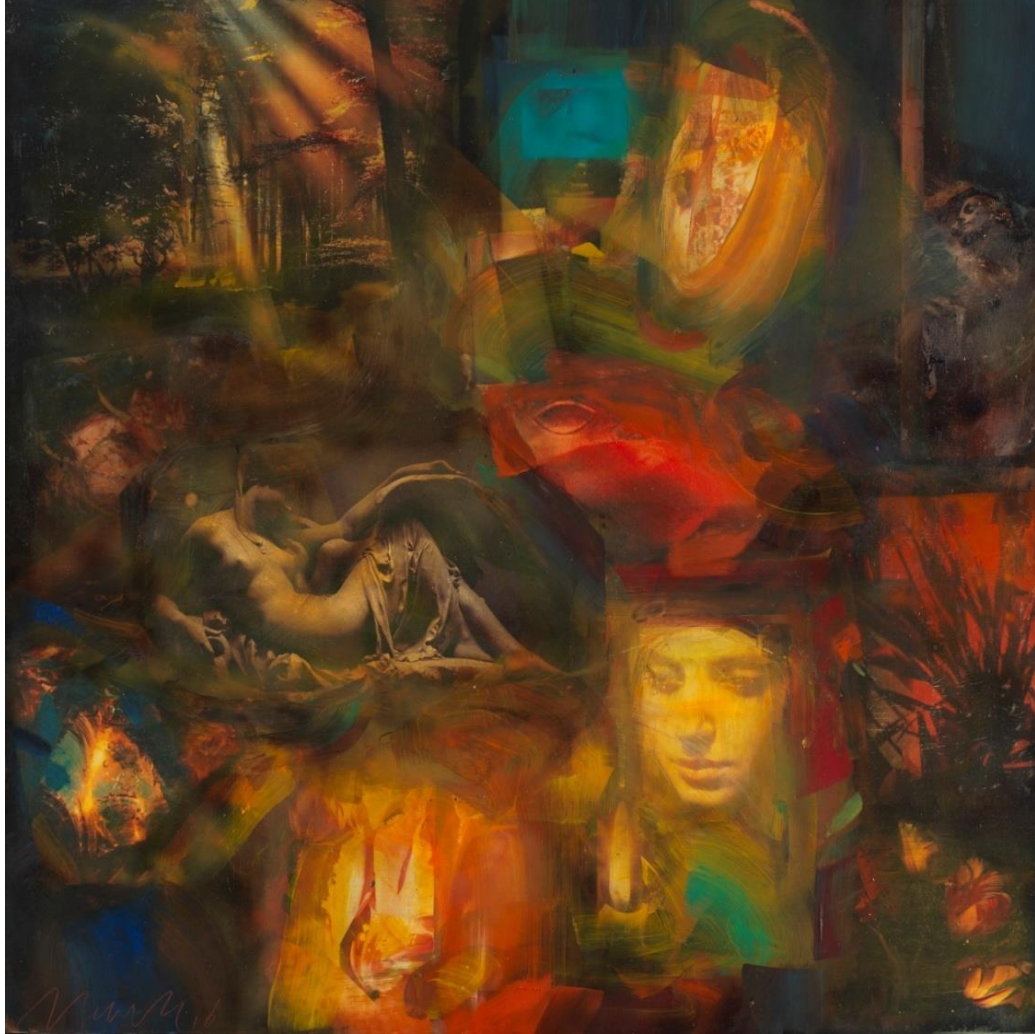


**Resim 26. Nuri Abaç, 1998, "Araba", 30x40 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [https://www.artamonline.com/6573-large\\_default/nuri-abac-1926-2008-araba.jpg](https://www.artamonline.com/6573-large_default/nuri-abac-1926-2008-araba.jpg)

Nuri Abaç, dönemin anlayışının aksine ülkemizde Non-Figüratif resmin ağırlıklı olarak benimsendiği bilinen 1960'larda fantastik figür çalışmaya başlamıştır (Resim 26). Ayrıca yaptığı çalışmalarını ulusallık kavramına bağlı bir biçimde, biçim ve öz açısından Anadolu geleneğine ve tarihine dayamıştır. Nuri Abaç, objelerle ve

sembolik figürle korku hissi uyandıran fantastik figür yorumlamalarını 1975 yılına kadar sürdürmüştür. Karagöz ün toplumsal mizahi yanını ve görsel düş dünyasının fantezileriyle beraber, güncel hayat konuları etrafında değerlendirmiştir. Abaç, yaptığı çalışmalarda yerel/geleneksel motifler ve konular üstüne kurulmuş bir fantastik düzen kurma ve bu gerçeküstü masalını gerçeğe dönüştürme idealini hayata resimlerinde geçirmiştir. Sanatçı konu edindiği balıkçılar, pazaryerleri, deniz ve kara araçları, dönerciler, çay bahçeleri ve parklar gibi konuları perspektif endişesi gütmeksizin, çizgisel doku ve renkçi bir tutumla geleneksel figür ve motif algısı yaratarak bugünün insan profiline uygun hale getirmiştir (Elmas, 2000: 80).



**Resim 27. Utku Varlık, 2016”İsimsiz”, 97x97 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.bozluartproject.com/wp-content/uploads/2015/09/hic-2016-tuval-uzerine-yagliboya-97-x-97-cm.jpg>

İlk zamanlarda dışavurumcu bir ifadeyle figürlerini biçimlendiren Utku Varlık, 1960-70' lere gelindiğinde politik duyarlılığıyla ortaya koyduğu eserlerinde dışavurumcu biçim dilini kullanmıştır. 1975 yılı sonrasında bilinen dışavurumcu



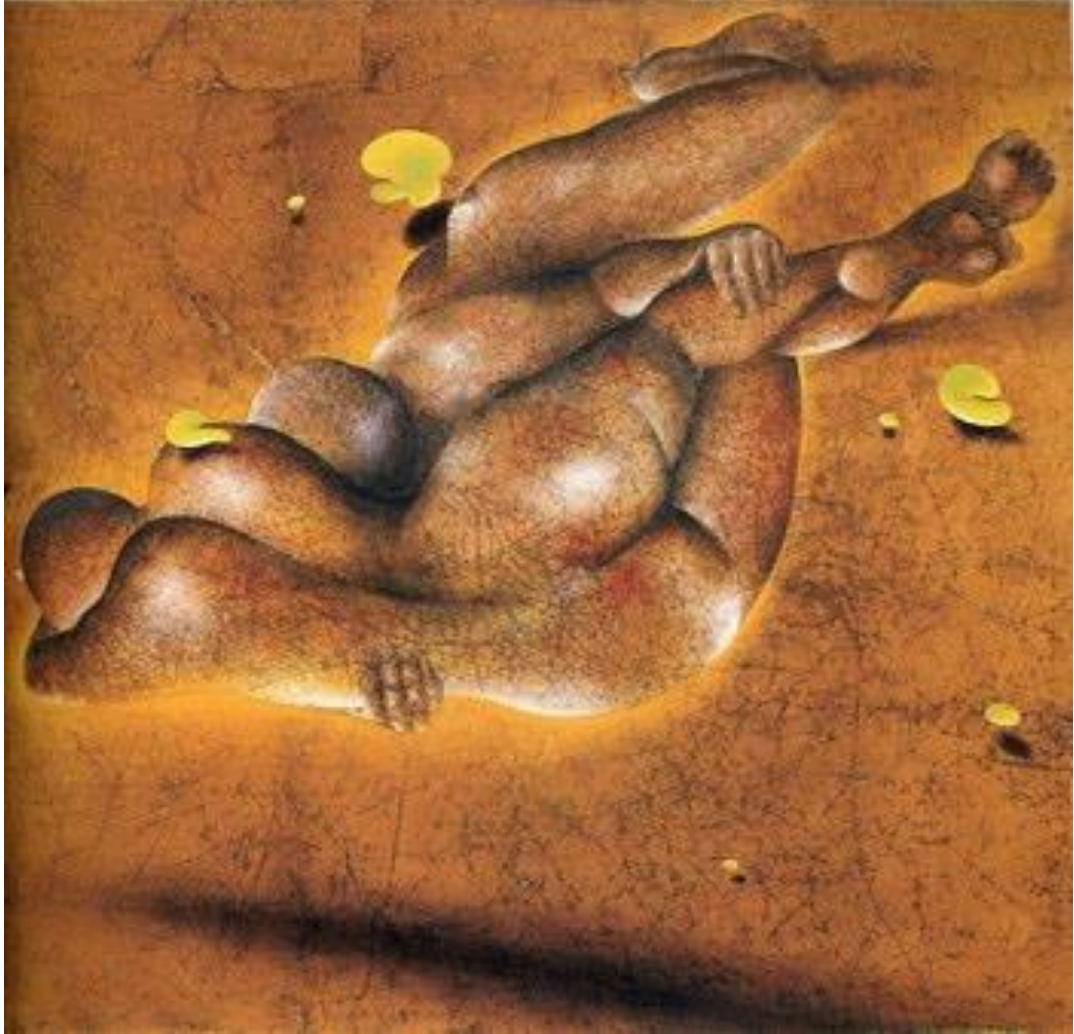
anlatımdan uzak kalmış, içinde gerçeküstü figür oluşumlarını fantastik mekânlarla bir araya getiren resimlerler düşsel bir anlatım diline yönelmiştir (Resim 27). Alaaddin Aksoy, Ömer Kalesi, biçemlerini değiştirmeden; Balkan Naci İslimyeli fantastik ve kavramsal yönelişleri ulusal ve uluslararası alanda sanatsal dinamiklerini koruyarak çalışmalarını sürdürmektedirler. Eserlerinde organik görünümü sağlamak için böcekler ve bitki yaprakları yerleştirerek, eserlerine bir gizemli atmosfer etkisi vermiş fonun birleşmesiyle oluşan düşsel mekân Ergin İnan'ın resimlerinin en belirgin noktaları olmuştur. Zaman içerisinde bu fantastik dünyaya figürleri de eklemiştir. İnsanın gerçeğini, kozmos ve mikro kozmos arasında değerlendirmiş, böcekle insanı, insanla da böceği anlatmıştır. Doğadan, ilkbaharın yeşilinden ve sonbaharın kırmızısından renk tutkusu edinmiştir (İnan, 1987: 55 ).



**Resim 28. Ergin İnan, 2005 “Berlin Melekleri”, 83x113 cm, T.Ü.K.T.**

Kaynakça: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/79rVCUMo-agqxdaMIZKrA/larger.jpg>

Ekrem Kahraman'ın ova-gökyüzü ikilisi insanda sonsuzluk ve ferahlık hissi uyandırmaktadır. Esas olarak doğup büyüdüğü coğrafya olan Çukurova' ya ve çocukluğuna ait nostaljik bir geri dönüşün ifadesi olmuştur. Kahramanın resimlerinde ovalarıyla, ovalara giden yollarla, yolların üstündeki gökyüzüyle oluşturduğu fantastik dünyanın yanı sıra kimi yerde de bu fantastik dünyanın içinde ya da boşlukta asılı figürleri ile de büyülü sonsuzluk hissini yaratmıştır (Resim 29).



**Resim 29. Ekrem Kahraman, “Tanrı Kadını Yarattı”, 120x120 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.deyim.com.tr/img/product/5355c79d4a84c.jpg>

Ertuğrul Ateş ise geriye çekilmiş, çerçevenilmiş ve oyulmuş biçimlerle, bilinçaltında var olan verilerin yoğun karmaşasını göstermiştir. Soyut-somut karşıtlığı içinde figürsel yorumlarla, iletmeye çalıştığı düşsel mekân duygusunu da



çok coşkulu bir ifadeyle dile getirmiştir. Uzay boşluğunda gösterdiği figür parçaları ve onların uzuvlarını, doğasal organik formların değişime uğramış formlarını, simgesel öğelerle zenginlik katarak, gerçeküstücü bir anlatıma doğru dönen bir yaklaşımı göstermektedir (Resim 30). Ertuğrul Ateş, gerçeküstü ve mistik bir dil kullanarak, tutsaklık, özgürlük ve erotizm gibi kavramları yeni baştan yorumlamıştır. Ortaya koyduğu figüratif bu yorumlar, sanatçıyı ilgilendiren psikolojik açılımlardır. Viyana’ da yaşayan Erol Deneç ise gerçeküstü imgelere eserlerinde sıklıkla yer vermiş, fantastik resmin en bilindik ismi olmayı başarmıştır. Doğu felsefesine ilişkin tasavvuf inancının gizemini, farklı kültür ve medeniyet birikimleriyle bir araya getirmiştir. Eserlerindeki yer alan figürler, düş, masal, mitoloji gibi konular arasında kurgulanarak, renkli bir atmosferde gizlenmiş etkisiyle ele alınmıştır (Resim 31).



**Resim 30. Ertuğrul Ateş, 1996, “Garden II”, 125x125 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.beyazart.com/img/product/SALON/22/044.jpg>



**Resim 31. Erol Deneç, "İki Başlı Venüs", T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.eroldenec.com/>

Habib Aydoğdu, figürlerin ve doğanın parçalanmış biçimlerini uzay boşluğunda, fantastik yaratıklar haline getirdiği lekese soyutlamalarını, 1980'li yıllar sonlarında, insan gövdeli, kuş başlı, mitolojik yaratıklar, 1990'lı yıllarda uzay boşluğunda havada duran fantastik biçim ve figürler birden meydana çıkan panik dolu yüz ifadeleri, renk lekeleri, hırçın fırça vuruşları, deformasyon ile güçlendirilmiş dramatik biçimdeki anlatımları ortaya çıkarmıştır.

Selma Gürbüz, insanoğlu tarafından üretilmiş düşsel formlar ile büyü sembollerini, sembol hayvanlarını ve Zodyak işaretlerini fantastik aynı zamanda çağdaş yorumlarla; Fatma Tülin Öztürk, 1985 yılında eline ve parmak aralarına yerleştirmiş olduğu şeftali çekirdeği, elma, deniz kabuğu vb. gibi nesnelere soyutlayarak fantastik yapıda; İnci Çakmakçı, Can Göknül ve Berna Türemen düşsel ve çocuksu kurgulanmış anlatımlarını, özgün figür yorumları ekleyerek gerçekleştirmiştir. Necla Özbay Özdemir, gizemli atmosferi, boş mekânları, boşluk hissi ve yalnızlığın boyutlarını, metafizik tarafta irdelediği sakin doğa soyutlamalarını düşsel biçimlerle yorumlamıştır. 1985 yılından sonra ise Kezban Arca Batıbeki, çağın insanının gelecekteki yaşamında bilim konusundaki tasarımlarını, uzay boşluğunda, objelerle ve simgesel figürlerle fantastik bir yapıda bir araya getirmiştir. Kadri Özyayten, Gül Derman ve Turgut Uzunömeroğlu, fantastik boyutta gerçeküstücü bakış açısıyla çalışmalar yapan diğer sanatçılardır.

“Yeni Figürasyon” sanat akımı 1960 yılında Avrupa’da başlamıştır. Onun başlamasıyla birlikte, Türk Resminde bu akıma koşut gelişim gösteren Sürrealist eğilim, içeriğe yönelik yeni bir tavırla, çağdaş insanı çevreleyen toplumsal ve içsel yaşam gerçekleriyle sanatçılar için bir kaynak oluşturmuştur. Bu dönemin Türk sanatçıları tarafından ele alınan yeni figür yorumu, geleneksel değerlere karşı koyarak, anlatım ve içerikli anlatım gücünü kanıtlamıştır. Türk figüratif resim sanatında görülen bu önemli değişim, Sürrealizmin 1970’li yıllarından sonra daha çok çeşitli anlatım tarzlarıyla artmasına imkan vermiştir. Bu yoğunlaşma süreci, gelecek nesiller için bir temel olabilecek zemin hazırlamakla birlikte, çağdaş eğilimler sayesinde Türk toplumunun kültürel değişimine az da olsa katkı vermiştir.

### 3.3. DIŞAVURUMCULAR

Dışavurumculuk ya da Ekspresyonizm, duygu ve tutkuların tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kişinin kendi iç dünyasındaki yaşanmışlıklarına biçim veren sanatsal bir yöntemdir. Sanatçıların Ekspresyonizme doğru yönelmesinin altında ekonomik sorunlar, siyasi karışıklıklar ve sosyal dengesizlikler yatmaktadır. Dışavurumculukta resmin anlamı, resimde salt görünen şey değildir ve gerçeklik sadece sanatçının gerçeğidir. Diğer bir ifade ile sanatçı dışarıda ki dünyanın gerçeğindense kendi düşsel/ruhsal gerçeğini ifade etmekte ve bu sayede hayata dair yeni çözümler yapmaktadır. Dışsal olanın özü yansıtmadığı iddiasında olan sanatçı, gerçeği ise nesnenin arkasında aramaktadır. Dışavurumculuğun kaynağını duygularda yoğunlaşmada ve deforme edilen biçimlerde aramak gerekir. Bu noktada anlatım dili olarak ortaya çıkan bireysel



dışavurum ve deformasyonlar, özgün olmanın temel ilkeleri olarak kabul görür (Ersoy, 1998: 72).

1980'li yıllarda Yeni Figürasyon eğilimi dışavurumcu yaklaşımı, Batı resim sanatına paralel biçimde gelişme gösteren Yeni-Dışavurumcu sanatı eğilimi, Batı'lı çoğu ülkede ve ülkemizde de aynı zamanda görülmüş ve uluslararası düzeyde bir ortak sanat duruşunu oluşturmuştur. Buradaki temel fark, Yeni-Dışavurumculuğun ülkemizde de kendine özgü sosyoekonomik ve kültürel koşullar etrafında, koleksiyonerler ve galericiler tarafından klasik resim sanatı yerine modern resim sanatı talebinin gelmesi neticesinde gelişmesi; Batıda ise çağdaş sanat tarihi içerisinde, Batı resim sanatı piyasasında üretilmiş üst üste farklı türdeki akımlar neticesinde doğup gelişmiş "Kavramsal Sanatın" ve bir iç reaksiyonun satılma zorluğunun beraberinde getirdiği mecburiyettir (Taşdemir, 1995: 124).



**Resim 32. Mehmet Güteryüz, 2001, "Hersey Kontrolümüz Altında", 162x130 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/works/thumb/MG-2001-TYB-0030.jpg>

Son dönemdeki ortaya çıkardığı eserlerle başta Mehmet Güteryüz olmak üzere nispeten daha genç bir kuşaktan geldiği kabul edilen Bedri Baykam Yeni-Dışavurumculuğun anlatım imkanlarını yansıtmaktadırlar. Güteryüz, 1980’den günümüze kadar gelen çalışmalarında, gösterişli, güçlü, büyük ölçekli, çok figürlü, anlatımcı öğelerle görünmektedir (Resim 32). Figürler, bağımsız varoluşlarla resmedilmek yerine ortamlarına büyük bir bağlılık taşımıştır.

Yeni-Dışavurumcu tarzda eserler ortaya çıkaran sanatçılardan Şenol Yoroğlu Hale ve Arpacıoğlu eserlerinde toplum temelli etkileşimin, vurucu bir duyarlılıkta yansımalarını akımın duyarlılığı ile vermişlerdir. Dışavurumcu fırçasıyla Hale Arpacıoğlu, yarı soyuta figüratiften varan kübist mekân anlayışı ve değişken şekil arayışları ile kadına ilişkin konulara farklı yönlerden bakmayı başarabilmiştir (Resim 33). Hale Arpacıoğlu’ nun spontan ve enerji dolu tekniği resmin yüzeyinde çizgi ilişkileri ve dekoratif biçim yaratırken, hacim ve yüzey ilişkilerini figüre gerilimler aktaran tarzlarında kullanmıştır.



**Resim 33. Hale Arpacıoğlu, 1984 Yaz “Hatırası”, 120x138 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://www.beyazart.com/img/product/SALON/16/12\\_16\\_bm\\_0220.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/16/12_16_bm_0220.jpg)



Şenol Yoroğlu, leke, renk, kaligrafi ve derinliğe sahip olmayan yüzeylerin boyanmasıyla somut olanı soyuta dönüştürmekte ve ritmik şekilde kaligrafik hareketlerle figüratif resimlerine zenginlik katmakta ayrıca gerçekle bir bağlantı kurulamayan imgeler yüklemektedir (Resim 34). Resimlerini kurgularken Lekeci bir anlatım formundan geçirek izleyiciye ait duygusal etki düzenini de harekete geçirecek kadar güçlüdür (Taşdemir, 1995: 32).



***Resim 34. Şenol Yoroğlu, 1984, "Kurban", 185x185cm, T.Ü.Y.B.***

Kaynakça: [http://www.beyazart.com/img/product/SALON/11/131\\_11MUZ\\_453.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/11/131_11MUZ_453.jpg)

Mehmet Özet' in ortaya koyduğu eserlerde geometrik şekilli parçalanmış kompozisyonlar içerisinde lekeci renk yaklaşımıyla soyutlanmış figürler bulunmaktadır. Renk tercihindeki çeşitlilik ve hareketli fırça kullanımı sayesinde belirsiz mekânlarda dramatik bir etki bırakan insana ait figürleri çarpıcı, canlı, ekspresif bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Ali Candaş da geniş renk lekeleriyle ve

hızlı fırça vuruşları ile şiirsel ifadeciliğin eserlerini ortaya çıkarmaktadır. İnsanın hayat mücadelesinden edindiği izleri, dışavurumcu bir biçimde tuvale taşımıştır. Resmin ön planına oturtulmuş yarı soyutlanmış figürler ile arka plandaki boşluk birbirine bağlanarak insanda gerilimli bir etki bırakması sağlanmıştır (Resim 35). Benzer şekilde Burhan Uygur'a ait figüratif resimlerde de lekelerin ağırlıklı olduğu bir dışavurum dikkat çekmektedir. Dışavurumla birlikte figürlerdeki deforme ve soyut anlatım resimlerini bohem bir havaya sokmuştur.



**Resim 35. Ali Candaş, 2009, "Mavililer", 150x150cm, T.Ü.A.B.**

Kaynakça: <https://i.pinimg.com/originals/1a/70/68/1a706805a67edf748a64794cab6353b.jpg>

Fikret Mualla hayatını Paris'te geçirmiştir. Onun üslubunda bulunan dışavurumculuk içinde değerlendirilebilecek renkli bir ressamdır (Resim 36). Çizgi ile boyayı göz alıcı renklerle ayıran, deforme edilmiş düşündürücü tipler yapmış,

eserlerinin konusu hemen her zaman figür olmuştur. Kumarhanelerde, gazinolarda, meyhanelerde ve sokakta gezen insanlar, Fikret Mualla'nın fırçası ile özgün bir yorumlara ulaşmıştır. Mualla'nın dramatik havası Mustafa Ayaz resimlerinde görülmektedir. Aşk ve hayat sevincini plastik değerlere başarı ile aktarırken, figürü kendine has bir duyarlılıkla, yüzeye aktarmıştır. Çizgi esprisine dayanan eserleri, kontrast leke dağılımlarıyla coşkulu bir fantazyanın dinamik şekillerini oluşturmuştur. Temalarında kadın figürü yoğun bir biçimde yer alırken, spontane özelliğiyle çekici ve doğal oluşumlar halinde yüzeye çıkmaktadır.



**Resim 36. Fikret Mualla, 1945, "Eyüp, Kızıl Mescid", 50x70 cm, K.Ü.S.B.**

*Kaynakça:* <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/08/fikret-mualla-eyup-kizil-mescid.jpg>





*Resim 37. Mustafa Ayaz, 2013, "İsimsiz", 60x60 cm, T.Ü.Y.B.*

Kaynakça: [http://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/9/0/901\\_60x60\\_.jpg](http://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/9/0/901_60x60_.jpg)

Aka Gündüz Temur' un desen tutkusu sayesinde tuvale yansıtılmış çizgisel plastikte kendi iç dünyasının kimi zaman kâbuslara dönüşen şiirsel simgeleriyle düşsel boyutlara uzanan otobiyografik bir anlatım biçimi benimsemiştir. İzleyiciyi düşünmeye sevk eden sanatçılardan bir diğerinin ise Zafer Gençaydın olduğu kabul edilmektedir (Resim 38). Dışavurumculuk ve figür arasındaki kurulan denge ile soyut ifade unsurlarını kullanan Gençaydın, büyük renk lekeleri sayesinde figürü kolaylıkla açığa vermeyen görsel bir dil oluşturabilmiştir. İnsan, toplum ve doğa arasındaki ilişkileri psikofizyolojik ilişki ağı içerisinde, metafiziğe dönmeden

sezdirmeyi başarabilmiştir. Lekenin dışsal gücünün aldatabilecek tuzağına yakalanmadan, herhangi bir benzetme kaygısı gütmeden, insanın iç âlemini ön plana koyan kendine has tarzını yaratmıştır.



***Resim 38. Zafer Gençaydın, Sonbahar Coşkusu T.Ü.Y.B.***

Kaynakça: [http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5887.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5887.jpg)

Erol Kınalı yaşamını Almanya'da sürdürmüştür. Kınalı figür problemini incelerken, figürü bir simge ya da bir şema birimi olarak ele almaktadır. Renk tonlamaları ve ışık-gölge oyunları ile yumuşak-sert, inorganik-organik zıtlıklarını ve ikilemleri vurgular iken, çerçevenin sınırlandırıcı etkisini ortadan kaldırmak yoluyla,



serbest mekânda figür probleminin çözümlenmesine yönelik incelemeler yapmaktadır.

Rafet Ekiz, deformasyon prensiplerinin mantığı içerisinde figür çözümüne Antik Ortadoğu kültürleri vesilesiyle zenginleştirerek kendine has biçim uyumuna erişmekte, kimlikleri belirlenmemiş “kadın” kavramı ile bu kavramın ilk başta çağrışım yaptığı erotizme vurgu yapmaktadır.

Gizemli, masalımsı ve iyimser bir havayı resimlerine aktaran Can Göknil, son derece yalın bir resim diliyle Batı-Doğu ortak bilincini yansıtır, yola halk kültüründen çıkmasıyla ele aldığı resimlerinde, Hıdrellez güllerini ve adak ağaçlarını sevecen bir hassasiyetle işlemektedir. Eleştirel gerçekçi anlatım diliyle Cihat Aral, dönemin siyasi karışıklıkları, ekonomik sorunları ve sosyal dengesizliklerini farklı etkileyici yönleri ile incelemiş, yorumlarını dışavurumcu bir ifadeyle resimlerine aktarmıştır. Ortaya koyduğu eserlerinde, ideolojik farklılıkların dramatik ortamı, savaşın ve açlığın güncel zulmü, figüratif birimler vesilesiyle izleyene mesajlar iletmiş, ezilen, acı çeken ve horlanan insan olgusuna şekil vermiştir. Bu söylenenlerin tümü, şiddetli ve dramatik biçimsellik içinde soğuk renk uyumu ile şekillendirmiştir (Resim 39).



**Resim 39. Cihat Aral, 2004, “Dayanışma”, 80x100 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça:

[http://www.terakkisanat.com/web/sergiler/2009\\_2010/zehra\\_cihataral/ts09\\_ca006b.jpg](http://www.terakkisanat.com/web/sergiler/2009_2010/zehra_cihataral/ts09_ca006b.jpg)

Mehmet Gülerin Anadolu insanının kırsal hayatından aldığı deneyimleri, sezgisel ve özgün olarak kurguladığı ve duygu tarafı ağır olan yapıtlarında bozkırın zor hayat şartlarını kuraklık ve sıcak gibi hiç kaybolmaksızın kalan izlerle sanatına konu olmuştur.



**Resim 40. Mehmet Güler, 2005, “Sıcak Tadı”, 150x170 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://bigoody.com/wp-content/uploads/2016/12/memetguleryuz.jpg>

Alp Tamer Ulukılıç ilk bakıldığında insanda farklı bir etki oluşmasına neden olan figür yorumları ile genç kuşak ressamlar arasında dikkat çeken isimlerden biridir. Özgün olmasının yanı sıra çarpıcı bir kişilikle küp, kare, dikdörtgen ve çember formlarla, figür-mekân tanımlaması yapmakta, mantıksal olmayan farklı çağrışımlar yaptıran deforme edilmiş biçimlerle dramatik yansımaları çıkarmıştır. Ulukılıç bunu yaparken, konu olarak toplumsal çalkantılar, çelişkiler, yaşam ve deneyimleri kullanmıştır.

Cuma Oçaklı mekân-figür-renk üçlüsünü bir desen örgüsü içerisinde nesnelleştiren, bu üçlüyü resimlerinde yaşam-insan ilişkisini irdeleme tarafında kullanmıştır. Geniş ve derinlikli bir boşluk şeklinde düzenlenen renk, mekân değerlerinin dağılımının ve leke dokularının bir araya getirdiği devinim içerisinde ortaya çıkmış deforme olmuş figürle eserlerinin esasını oluşturmuştur (Resim 41). Resimlerinin ön planında bulunan birçok biçimdeki ve konum figürler anıtsal bir etki ederken, yüzeyi örten renklerin dokusal renk hareketleriyle boşluklarda resme dahil

olmak biçiminde dışavurumcu bir tarza erişmektir. Cuma Ocaklı, başından beri değişmezliği alanı ya da kaynak olarak figürü görmüştür. Belli oranda deforme olmuş olsa da figürlerdeki oluşum gerçek insan modelinden uzak değildir (Özsezgin, 1991: 68).



**Resim 41. Cuma Ocaklı, 60x60 cm “Dijital Baskı”**

Kaynakça <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/6/69/Cumaocakli1.JPG/300px-Cumaocakli1.JPG>

Mahir Güven resimlerinde düşsel dünya kurgulamayı amaçlamış sanatçılardan birisidir. Güven Figür resminin boyutlarını araştırmış, tensel ve erotik izlenimlere ulaşmakta, üst üste kullandığı figürlerle geniş boşluklar yaratmıştır. Sanatçının eserlerinde ayrıca mitolojik konular da yer almaktadır. Mitolojik konular arasında çoğunlukla kadın figürüne ağırlık verildiği görülmektedir. Sanatçının çalışmalarının bu türü, deformasyona uğrattığı fantastik öğelerle, iç yaşamının düşsel ve derin mekânlarını tuvale yansıtmaktadır. Selahattin Yıldırım da, korkuları, düşleri ve gölgeleri resmederek, izleyiciyi, iç benliğin karmaşıklığını anlamaya yönelik

hesaplaşmalara sürüklemiştir. Resimlerinde, sanatçının lekeci bir yaklaşımla psikolojik içerikler yüklediği görülmektedir.

Sanatçıların yaptığı çalışmalara daha yakından bakıldığından da görüleceği üzere, Türk Resim Sanatında, 1980 yılında güçlenen “fantastik-gerçekçi” eğilim, “dışavurumcu-sürrealist” yönündeki yaptığı araştırmalarıyla toplumsal ve psikolojik eleştiri dolu yorumlarıyla yeni bir döneme imzasını atmıştır. Toplum değerlerinin değişmesiyle de doğrudan yansıdığı eserlerde, dışavurum en temel özellik olmasıyla izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Diğer bir gerçekte şu ki, Dışavurumculuğun bir akım olarak ilk çıktığı zamanlarda Batı’da, 1905 yılı ve bunu takip eden yıllarda, teknoloji alanlarında ve sanayide sayısız icat ile sosyal, psikoloji ve fen bilimlerinde çığır açan gelişmeler yaşanmıştır. Görecelik Kuramı ile Albert Einstein’ in, Sigmund Freud’ un psikanalizi geliştirmesi ayrıca röntgen ışınlarının keşfi ve atomun parçalanması gibi ilerlemeler insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerekli kılıyordu. Bununla birlikte duyuşsal algı olgusu da kökten değişmiş, çok sayıdaki yeni icadın ardından hayat yeni bir dinamizm sağlamıştır (Krausse, 2005: 87).

Fakat ne Osmanlı’nın son dönemlerinde, nede Cumhuriyet’ in ilk zamanlarında hiçbir zaman Batı’nın bu imkânlarına sahip olunmamıştır. Bununla birlikte, eğitim amaçlı yurtdışına gönderilmiş olan öğrenciler de, eğitim için gittikleri kurumlarda dönemin çağdaş akımına paralel olmayacak biçimde akademik ve klasik bir eğitim süreci geçirmişlerdir. Dışavurumculuk akımı bu nedenle eş zamanlı olarak yaşanmamıştır.

1960’lı yıllarda görünen yeni figür yorumlarıyla ortaya çıkan Sürrealist eğilimin, geleneksel değerlere karşılık yeni bir söylem olarak geliştiğine ve Türk resmi bakımından taşıdığı değere önceki bölümlerde değinilmişti. Yine bu dönemde ortaya çıkan Yeni- dışavurumcu eğilim de, Türk Resim Sanatında hemen hemen benzer yansımaları göstermiştir. 1980’li yıllardan itibaren ise, sosyoekonomik ve kültürel alanlarda gözlenen değişimlerin ortaya çıkardığı dışavurumcu yaklaşımın Batı resmine paralel gelişim gösterdiği izlenmiştir. 1980’li yılların sonunda ise Dışavurumculuk adına Batı ile uyumlu olacak bir sanat anlayışı takip edilmeye çalışılmışsa da, bu eğilimin ülkemizde geniş toplum kesimlerince kabul edilip kabul edilmemesi ya da ilgi görüyor olup olmama durumu ayrı bir tartışma konusudur.

#### **4. 1980’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE SANAT ORTAMI**

1980’ler Türkiye’nin yakın tarihi için önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edilmektedir. Siyasi ve ekonomik bakımdan değişmelerin yoğun



yaşandığı bu yıllarda, sanat alanındaki çoğu gelişmenin altında bu değişimler bulunmaktadır. Bu bölümde 1980'lere giden yoldan günümüze kadar siyasi ve ekonomik değişmelerin sanata etkileri incelenecektir. Öncelikle 1970'lere bakıldığında ekonomik çöküntü, siyasal bunalımlar, toplumsal bölünmeler ve şiddet olaylarının bir sonucu olarak 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle karşılaşılmaktadır. 1980 Darbesi ya da 12 Eylül Darbesi ülkemizde, 12 Eylül 1980 günü Türk Silahlı Kuvvetleri'nin gerçekleştirdiği askeri bir müdahaledir. Bu müdahalenin doğal sonuçlarından biri olarak, ülkemizin de düşünsel sahada bir duraklama dönemine girdiği söylenebilir.

Bunun yanı sıra Türk Resim Sanatında 1980'li yıllarda öne çıkan, Modernizm ve Postmodernizm kavramlarına ilişkin eleştiriler ön plana çıkmıştır. Bu eleştirilere karşın Batı merkezli düşünce akımları ve ülkemizin iç dinamikleri, toplumsal, siyasal, kültürel yapısı etki etmektedir. Ülkemizde her ne kadar modernleşme konusu batılılaşma ile eş anlamlı olarak kabul edilmiş olsa da bilhassa toplumsal alanda, resim sanatının geniş toplum kesimleri tarafından ne düzeyde benimsenmiş olduğu konusu bugün bile bir tartışma konusudur. Tansuğ' un bu konuya eleştirel yaklaşımı şöyledir:

Avrupa ya da Batı dünyasına dönen değişim ve dönüşüm süreçleri, bilhassa İslam inancına dayalı kültürel kaynaklar bakımından problemlerli bir görünüme sahiptir. Türkiye'nin bir resim sanatı geleneğinin olmaması ile ilgili düşünceler de bu soruna dayanır. Ressam Nurullah Berk' in, geleneğin olmaması durumunu Türkiye'de resmin tapınma aracı olmamasına bağlaması bu yöndeki çelişkileri gün yüzüne çıkarmış bir yaklaşım olmuştur. Hatlar, çiniler, minyatürler vb. tamamıyla resmin kapsamına irdelenmesini öngörmüş düşünceler ve yaklaşımlar ise, resim geleneği ve tapınma olgusu arasında herhangi bir ilişki bulunmadığı durumunun delillerini ortaya koymuştur. Avrupa'nın kültüründe çok sayıda atıf taşınmasına karşın, tamamen özgün, ondan farklı bir oluşum edinme çabasının izleridir. Bununla birlikte temsilcilerine has değerler sistemlerini içinde barındıran çağdaş Türk resim sanatının, kendi geleneğine bağlılıktan hiçbir zaman ayrılmamış olduğuna ilişkin bir inanç ve sezgi de "resim sanatımıza kurucu yakıştırmak" tarzında anlam taşımayan yaklaşımları ortadan kaldırabilir (Tansuğ, 1997: 113).

Diğer taraftan, ulus devlet şeklinde örgütlenmesi, çağdaşlaşma gayreti yoluyla Hristiyanlıktan beş yüz sene sonra, İslam dinini laikleştirmiş, Müslüman bir toplumda devlet ve din bir birinden ayrılmıştır. Çağdaşlaşmanın bir şartı gibi kabul edilen, resim sanatı ilk zamanlarda devlet politikası aracılığıyla desteklenmiş daha sonra ise sanat piyasası kendine ait ekonomiyi oluşturmuştur.

“21. Yüzyılda Türkiye’deki, kültürel ve toplumsal olarak, Osmanlı mirası ile Batı uygarlığının bir birleşimidir.” (Kongar, 1999: 15). Kongar, Osmanlı mirasının günümüz toplumuna, bir taraftan Osmanlı İmparatorluğun gösterişli kültürünü aktardığını, diğer taraftan ürettiği altı yüz senelik tecrübe birikimleriyle İslami unsurlarda, devrin gereklerine uygun reform yapma şansını verdiğini ifade etmiştir (Kongar, 1999: 15). Bu manada ülkemiz, Postmodernizmde vurgulanan geçmişle bağlantı kurma, doğu imajlı unsurları öne plana çıkarma veya “öteki” kavramına yoğunlaşmış tartışmaların sürdürülebileceği uygun şartlara sahip ülke olmasıyla da dikkat çekmektedir. “ 21. yüzyılın Türkiye’ sinde tüm bu unsurların “küreselleşme olgusu” potasında sanayi devrimini takip eden, “bilgi ve bilişim devrimi” etrafında tekrar biçimlenmesine tanık oluyor” (Kongar, 1999: 15).

Kongar’ ın ifade ettiği bu değişim özellikle 1980 yılı sonrasında kendisini göstermiş bir gelişme olarak kabul edilebilir. Kapitalizmin etkilerinin eş zamanlı olarak Türkiye’de gösterdiği etki aynı zamanda yeni bir insan zihniyetini doğurmuştur.

Sanat eseri kimliğine sahip olmuş olsun ya da olmasın herhangi bir eşya, toplum tarafından tanımlanan bir ihtiyaca yanıt vermek üzere ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyaç hissetme tanımı, toplumun sosyal ve ekonomik yapısına, kültürel eğilimlerine dayalı olarak değişir. Bahsedilen genel bileşkeyi çok net bir açıklıkla ortaya çıkarma imkânı kesinlikle yoktur. Çünkü toplum ve kişi psikolojisinin, açıklanması zor taraflarını da kapsamaktadır. Bu ihtiyaçların sanal bir tarzda ifade edilmesi, benzer şekilde toplumun teknolojik ve ekonomik imkanları ve yerel malzeme sınırları içerisinde olmaktadır. Ayrıca insan topluluğunun, bölgesel şartların etkisi altında, birtakım tekniklerin kullanılmasında uzmanlaşmış olması da açıktır (Kuban, 2005: 210).

Bu gelişmelerin yaşandığı dönemde yeni liberalizmin sanat piyasasının oluşumu bakımından ülkemize etkisi önem taşımaktadır. Ekonomik programda meydana gelen değişiklikler toplumsal hayatın hemen hemen her alanını etkilediği gibi, sanatsal ve kültürel alanlar üstünde de söz sahibidir. 1980’li yıllarda Türkiye’de yaşanan, ekonomik programda değişiklikler, geçmişe kıyasla toplumsal, siyasal ve kültürel gelişimlere ve değişmelere yol açmıştır. Ülkemizde de hemen hemen her alanda çok hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak toplumsal hayatta şartlar değişmiş, değerler ortamı yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Bu değerler ortamı iki kavram ortaya çıkarmıştır. Bir birine zıt iki olan bu iki kavram özgürlük ve iktidar kavramlarıdır. Bu yeni dönemin gereksinimlerine bağlı olarak sanat alanında da çeşitli değişimler görmek mümkün olmuştur.

1980'li yıllar yalnızca ekonomik alanda uygulanan değişim ve düzenlemelerle sınırlı kalmayıp, siyasi partiler ve parti liderlerinin de önemli oranda yenilendiği bir döneme işaret etmektedir. Toplum her zaman değişim sürecinin içinde yer alır. Bu nedenle toplumsal yapılar, kurumlar ve ilişkiler değişim yaşamaktadır. Bu değişim kimi zaman hızlı kimi zamanda yavaş dönemler halinde olduğu gibi, çoğu zaman da değişimin yönü de net bir biçimde görülmez. Devrimler ve rejim değişikliklerinin olduğu dönemler değişimin nispeten hızlı olduğu dönemlerdir. Politik, ekonomik ve toplumsal yapıdaki önemli değişikliklerin meydana gelmesinin bir sonucu olarak, politik grupların, toplumsal güçlerin etki ve baskılarının neticesinde reformlar bazen ileriye bazen de geriye doğru toplumsal değişmeler üretebilmektedir. Her toplum için toplumsal değişimi sağlayan çeşitli nedenler vardır. Bu nedenler toplumların yapısına bağlı olarak değişmekte ve bazıları daha çok ön plana çıkmaktadır. Toplum yapısı kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana gelmektedir. Bunun nedeni ilişkilerin değişmesidir. Diğer bir ifadeyle bu ilişkileri belirleyen kurumların yaşadığı değişimdir. Tüm bu sayılanların ardında toplumun aktörleri olan bireylerin davranış değişmeleri yatmaktadır.

Ayrıca 90'lı yılların sonunda görülen teknolojik gelişmeler nedeniyle hem üretim hem de tüketim alışkanlıkları değişmiş, yeni bir hayat tarzı tavsiye edecek kadar farklılaştırmış, bazı bilim insanların tanımladığı gibi, teknolojik gelişme bağlamında insanlığın yaşadığı üçüncü büyük devrim olan internet kullanımı toplumda yaygınlaşmaya başlamıştır. Sayılan bu değişim ve dönüşümler tüm alanlarda olduğuna benzer biçimde sanatsal alana da doğrudan etki etmekte ve takip eden yıllarda artan bir hız kazanarak 2000'li yılların sanat ve düşünce ağırlıklı ortamına zemin hazırlamıştır.

Toplumsal gelişim süresi boyunca oluşmuş olan bilgi birikimi, politik, ekonomik ve sosyal hadiseler sanatı ve sanatçıyı etkilemekte olan etkenlerin başında gelmektedir. Sanatçılar, toplum içinde nesiller arası bilginin iletilmesine liderlik eden, aynı zamanda da toplumsal hadiselerden de en fazla etkilenen kesim olmuştur. Yaşanılan devirin olumlu bir yere dönüşümü için toplumu arkasından sürükleyen ve kimi yerde kalıplaşmış değer yargularıyla çatışan sanatçılar, insan hayatını riske sokan ekonomik, sosyal, politik ve dinsel hadiseler karşısında ürettiği sanat eserleri, özel davranışlarıyla ve düşünceleri ile tepkiler göstererek tarihi süreç içinde toplumun bilinçlenmesi tarafında önemli rol almıştır. Şüphesiz ki toplumda olan bu değişim ve gelişmeler sonunda sanatın içeriksel ve biçimsel yapısında değişimler oluşması kaçınılmaz olmuştur (Elitsoy, 2008: 6).

Siyasal gelişmelerin paralelinde bir taraftan zengin yeni bir sınıfın gelişmesine de zemin hazırlamış olan bu dönem, diğer bir taraftan da kültür deformasyonu ve toplumdaki sınıflar arasındaki kopukluğu arttırmıştır. Devamlı artan bilimsel verilerin ve yeni teknolojik gelişmelerin, iletişim imkânlarının yeni çılgırlar açtığı sanat çevresinde, farklı kuşaklardan sanatçıların konu ve üslup zenginliğiyle birlikte sanat üretimlerinin çeşitlenmeye başladığı söylenebilir. 80’li yıllarda sanatçı, fantezilere kişisel yaşamöykülerinden, güç, cinsiyet ve kimlik sorununa kadar çok sayıda problemi kendine konu edinmiştir. Bu tür yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini yaşadıkları çevreyle ve toplumla ilişkilendirme ve iletişime geçme isteklerinin bir göstergesidir. Bu noktada “Postmodern” dönemin sanatçılara sağladığı tüm çevresel, tarihsel simge ve imgelerini özgür bir şekilde kullanılmaya başlanması, Türk Resim sanatında da gözlenmektedir. Sonuçta sorgulayıcı ve eleştirel bir tutumla Türk Resim sanatında da görsel kültürle alakalı her bir şeyin tekrardan sorgulanarak yorumlanması sürecine girilmiştir. Buradan sonra sanat üretiminde, her şey toplumsal ve bireysel hayatta bir unsurun simgesi, işareti ve göstergesi olarak görülmekte ve sanat olmaktadır(Sağlam, 2004: 51).

Resim sanatına dönülecek olursa 1970’li yılların ortalarında ortaya çıkan ve 1980’li yılların başlarında güçlenmeye başlayan galericilik olgusu da bu dönemin baskın yapısını belirler. Serbest piyasa ekonomisi ve liberalleşmenin etkisiyle resmin bir yatırım aracı ve meta dönüşmesi, sanat eserine yaptığı etkileri bu zamana kadar ulaşan yeni kültürel bir boyut kazandırır. Buna karşılık, sanat için riski göze alan sanatçılar, piyasanın bazı zamanlar da yanlışa yönlendirici tutumu karşısında, kendi alternatiflerini kabul ettirmekte gizli bir ağız birliğine varırlar (Öcal, 2009: 25) .

Sonuçta, büyük bir kısmı ticari döngüyü sağlamak için kurulmuş galerilerin, 1980’lerde sanat eserlerini koruma, onları belgelendirme, ülke dışına sergiler götürüp, ülke dışından sergiler getirmek vb. gibi müzelerin sorumluluğunda bulunan faaliyetleri sürdürmesi, müzelerin eksikliklerini giderebilmesi bakımından ciddi bir gelişme olsa da kimi galerilerdeki esnafçı tavır sebebiyle donanımsız bir izleyici kitlesinin oluşmasına sebep olmuşlardır. Kültür politikaları oluşturabilme farkındalığından yoksun bu türdeki galeri sahipleri sadece sanatın yeterli düzeyde derinleşmemesine yol açmakla kalmamışlar, aynı zamanda derinleştirme gayretlerinin de hızını yavaşlatmışlar, çalışma sahalarını da kısıtlamışlardır.

İstanbul’daki sanat ortamının Batılı sanat çevrelerinin dikkatini çekmeye başlaması 90’lı yılların en belirgin özelliklerinden biridir. Bienaller ve uluslararası sergiler gibi faaliyetler çok sayıda sanat insanının İstanbul’a gelmesine sebep olmuş, bu vesileyle ülkemizdeki sanat üretimi daha yakından izlenme ve fark edilme imkânına kavuşmuştur. Çağdaş sanatta, temaya yaklaşımın ve sergilemenin ne şekilde olması gerektiği konusunda bugünün en önemli modellerinden birini oluşturan Bienal sergilemelerinin ülkemizde gelişimi “Uluslararası İstanbul Bienali” ile başlamıştır. İlki 1987 yılında Beral Madra küratörlüğünde organize edilen İstanbul Bienali’nin beşincisi ise 1997 yılında Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleşerek dünya bienalleri arasında çok önemli bir yer kazanmıştır. 1950’li yıllardan sonra dünyada ortaya çıkan ülkemizde ise 1980’li yılların ortalarından başlayarak bugünlere kadar gelebilen Postmodernizm tartışmaları 1990’lı yıllarda

ülkemizdeki sanat ortamını da etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir (Karayağmurlar, 2009: 16).

Türkiye’de 1980’lerden sonra özellikle de 1990’lı yıllarda sanat alanında özgürleşme hissinin arttığı ve uluslararası düzeyde etkinliklerin yapıldığı gözlemlenmiştir.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 ve 1987 yılları arasında, 2 yılda bir kez yaptığı İstanbul Sanat Bayramı kapsamında bulunan “Yeni Eğilimler Sergileri”, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980’denberi düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, 1984’te birincisi yapılan ve belirli aralıklarla sürmekte olan tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren “ Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergileri (1984-1988) ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıkta olduğu A, B, C, D (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990’larda daha çok hissedilecek olan ve 1987’de birincisi düzenlenen “I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi” şu andaki ismi ile Uluslararası İstanbul Bienali Türk Resim sanatına yeni bir nefes getirmeye çalışan etkinlikler olmuştur.

Günümüzde hala 1980’lerdeki sürecin toplumun yapısı üzerindeki istenmeyen etkileri devam etmektedir. Bu olumsuz etkiler, sanatsal gelişmelerin ve değerlendirmelerin nitelik problemi ile karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Karayağmurlar toplum ve sanat arasındaki ilişkinin ne derece önemli olduğuna vurgu yaparak, bugünün toplumsal yaşamı ile ilgili olarak düşüncelerini şöyle ifade etmektedir; Toplumsal yapımız gitgide sarsılıyor. Nerede duracağı belli olmayan bir kokuşma hızla yayılıyor. Gelir dağılımı bozuluyor, insanların alım gücü azalıyor, işsizlik artıyor, rant gelirleri yükseliyor. Borsa çıldırıyor. Faizler havadan nem kapıyor. Bankalar batıp çıkıyor. Kredi kartları havada uçuyor. Büyüme hızı yüzde beşler altılar düzeyinde de, her nedense vatandaşa yansımıyor. Üretim ekonomisine katkı sağlayacak çözümler üretmek yerine, ülkenin ortak değerlerini kullanarak, bazı sembollerin arkasına gizlenerek sözde politika yapılıyor (Karayağmurlar, 2009: 38).

Diğer taraftan, Batı’da sanatçıları koruyan ve ayrıca sanatın gelişmesini teşvik eden yasal zorunluluklar bulunmaktadır. Bununla birlikte özel şirketlerin sponsorlukları sayesinde devasa sanat projeleri ve sanat fuarları düzenlenmektedir. Üniversite koleksiyonları, özel koleksiyonlar ve müzeler ise bu sanat eserlerinin en seçkin örneklerini korumak ve arşivlemektedirler. Bugüne gelindiğinde teknoloji sayesinde çok hızlı bir gelişim süreci geçiren görsel sanatların sadece toplumların görsel hafızasını oluşturma özelliği ile kültürel bakımdan bir önem taşıdığı iddia edilmesi eksik bir yargıdır.

Sanatın sanatçı, özel şirketler, sanat alıcısı/izleyicisi ve devlet politikaları arasında kurduğu ortaklık, sanat turizmi, sanat piyasası gibi ekonomi ile ilgili kavramların doğmasına neden olmuştur. Yine bu dönemde Türkiye’de özel ve



kurumsal koleksiyonların yetersizliği ve hatalı devlet politikaları piyasanın yeterli düzeyde gelişmesine engeldir. Böylesine bir ortamda yalnız kalan Türk Resim sanatçısının, sadece kar amacıyla hareket eden kimi galerilerin yarattığı pazar şartları değerlendirildiğinde, figür ve konu tercihinde özgür olduğunu ifade etmek güçtür.

## 5. 1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE FİĞÜR: SANAT YAPITLARI VE SANATÇILAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Bu bölümde Türk Resim Sanatında sıklıkla karşılaşılan konuları ve figürleri tarihi sürecinde değerlendirerek, bugünün dünyasında anlam vermeye çalışılacaktır. Günümüzde Türk Resim sanatında çok sık karşılaşılan Pop Sanatı, Kavramsal Sanat, Minimal Sanat vb. gibi sanat hareketlerinin numuneleri ülkemizde ilk defa Özdemir Altan, Altan Gürman, Sarkis Burhan Doğançay, ve Nur Koçak ile 1960'lı yılların başlarında başlamaktadır.



*Resim 42. Altan Gürman, Dikenli Tel, "Montaj 4/ Montage 4", 1967, 123 x 140 x 9 cm, T.Ü.S.B.*

Kaynakça: <http://altangurman.com/tr/wp-content/uploads/2013/11/991.jpg>

Altan Gürman, sanat üretimi üzerinde akademinin etkisinin yoğun bir biçimde hissedildiği bir dönemde, ortaya çıkardığı işlerle çağdaş sanatın ülkemizdeki öncülerinden biri olmuştur (Resim 42). Sarkis’ te 1960’lı yılların başlarında Paris’te çoğunlukla Kavramsal Sanat konusunda yoğunlaşmıştır. Gürman 1980’li yıllarda çok sayıda sanatçıyı etkileyecek olan Dada ve kavramsal sanatı temel alan çalışmalarında, militarizm ve otorite kavramlarını sorgulamıştır. 1950’lerde ve 1960’lardametal parçaları, kemik parçaları, dal gibi “buluntu” malzeme kullanılmasıyla heykel yapan ve Paris’te Genç Sanatçılar Bienali’nde ödül kazanan Kuzgun Acar ve özgün geometrik formları ile etkin olan İlhan Koman, 1980’li yıllarda Modernizmi sorgulayan Füsün Onur ve Modernizmi evirerek olgunlaştıran Seyhun Topuz gibi sanatçıların yollarını açmıştır.



**Resim 43. Sarkis “Çaylak Sokak” 1984, Enstalasyon**

Kaynakça: <https://www.google.com.tr/>

1980’lerde ve 1990’larda Sarkis, Türkiye ve Fransa’da mekâna göre değişen, açık uçlu, süreç içinde evrilen, anı, bellek ve sanat kurumları eleştirisi vb. konulardan beslenen, izleyicinin katılımını amaçlayan ayrıca Joseph Beuys’a atıfta bulunan

eserler üreterek özellikle İstanbul etrafında yapılan kavramsal çalışmalara etki yaptı (Resim 43). Sezer Tansuğ Sarkis' in çalışmaları hakkında şöyle yorum yapmıştır:

Sarkis 1986 yılındaki bir sergisinde Çaylak Sokağı düzenlemesini nostaljik bir yaklaşım olarak ele almıştır. Sarkis' in çocukluk zamanlarında teyp bantları ve farklı objeler aracılığıyla yaptığı göndermeler değişim olgusunda gizlenen ve şiddeti mümkün olduğunca çok çağrıştıran bir fonksiyondan yoksun değildir. Yabancılaşmanın verdiği acı ile dolu bir yığın melankoli, obje izleri taşımaktan tamamen kurtulamamış olsa bile, Batı'da elde edilmiş kavramsal tecrübelerin duygudan arıtılmış yüklerini de taşımaktaydı. Hayatını uzun zaman Paris'te geçiren ve bir hayli maceracı bir ruhu olduğu anlaşılan Nil Yalter' i, bu türdeki eserleri ve bunlara öncelik eden öbürleri bakımından sıkıca kabul edilmiş bir çerçevede ele alamayacağım açıktır (Tansuğ, 1990: 68).

Yurtdışında çalışan yaklaşık yirmi kadar Türk ressamı 1977 yılında İstanbul'da açılan bir sergide bir araya gelmişlerdir. Fikret Mualla, Abidin Dino, Adnan Varınca, Selim Turan, Yüksel Arslan, Avni Arbaş, Burhan Doğançay gibi sanatçılar bu isimlerden bazılarıdır. Avrupa'da yaşam süren bu sanatçılar bilhassa son dönemdeki Türk resim sanatına büyük ölçüde katkı sağlamışlardır. Bu sanatçılardan Yüksek Arslan özellikle dikkat çekici bir isimdir. Arslan yarı Batılı kaynaklarına dayanarak, gerçeküstücü bir hümor fantezisine bağlanmaktadır (<http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article>).



**Resim 44. Yüksel Arslan, "Arture", 1989, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/tl\\_files/Rotationen\\_Bilder/arslan/Arture-188.jpg](http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/tl_files/Rotationen_Bilder/arslan/Arture-188.jpg)

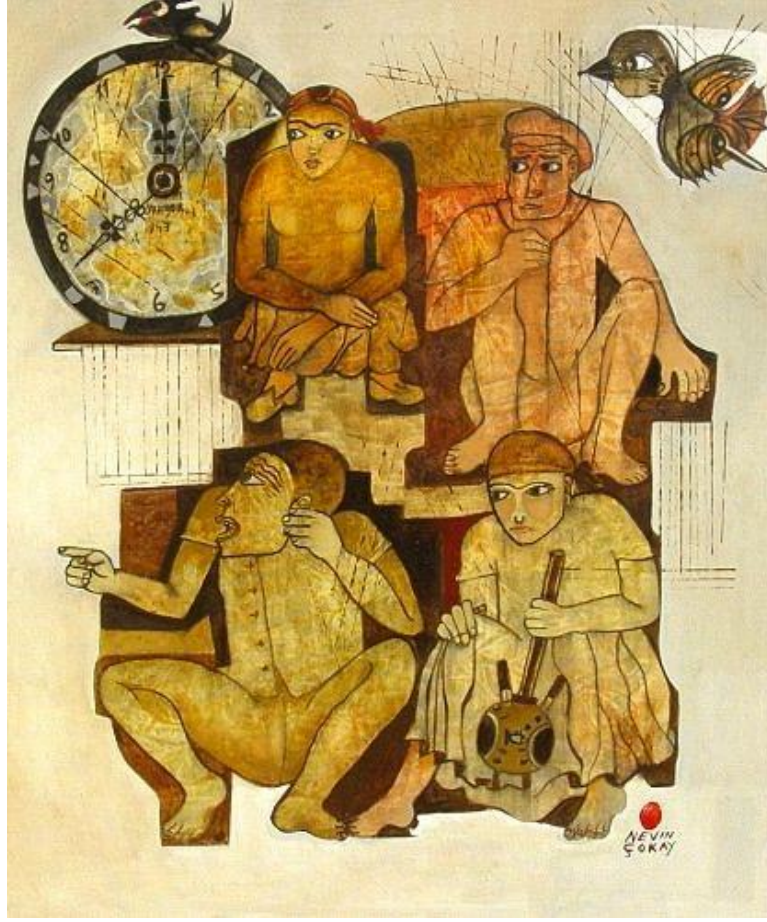
Gösterilen resimde Arslan küresel ekonomik ilişkilere bir gönderme yapmaktadır (Resim 44). Resimde gösterilen bir konu ile ilgili anlaşmaya varmış iki tarafın el sıkışması resmedilmesidir. Sağ taraftaki elde avuç içi izleyiciye dönmüş bir şekilde ve ceketin manşet kısmında Amerika ve Avrupa ülkelerine ait bayraklar, sol taraftaki elde ise Türkiye, Asya ve Ortadoğu ülkelerinin bayrakları yer almaktadır. Üst kısma doğru derin bir koridora dönüşürken bu koridorun duvarlarında farklı markaların logoları bulunur. İş adamları olarak görünen köpek başlı insanlar ise köpekleri ile birlikte onlara ait olan duvara yaslanmaktadır. Amerikan bayrağının üzerindeki sinek imgesi de ayrıca dikkat çekicidir.

Köpek ve köpek başlı insan sembollerinin mitolojik kökleri ile ilgili Çoruhlu çok çeşitli bilgiler açıklamaktadır. Köpek Türk kozmolojisinde ölüm ve güçsüzlük gibi olumsuz anlamlarını çağrıştırır. Bununla birlikte nadir de olsa Karakırgızlar veya Çin' in kuzeyindeki eski Türk kavimlerinin inancına göre insanlar köpekten türemişlerdir. Ayrıca Budizm'in tenasüh inancına göre günahkâr insanlar üçüncü kez doğduğunda büründükleri silüetlerden birisi de köpek silüetidir. Bununla birlikte köpek Buda'nın suretine büründüğü hayvanlardan biridir. Hint mitolojisinde ise köpekler ölümler diyarının koruyucu hayvanıdır. Bu manada Mısır mitolojisinde Anubis'e de (kurt başlı insan, muhafız) benzemektedir. Eski dünyanın birçok mitolojisinde Köpek başlı insanın yer aldığı bilinmektedir. Efsaneye göre köpek başlı sığır ayaklı bu millet Ögel' e göre daha sonra İt Barak adıyla karşımıza çıkacaktır. Avrupa mitlerinde ise Batı ve Kuzey Batı'da yaşamış köpek başlı Boruslardan söz edilir (Çoruhlu, 2010: 176).

Verilen bilgilere dayalı olarak, Yüksel Arslan' ın sanatı, yerleşik ve klasik bir mana elde etmiş resim sanatı kavramlarına, çağdaş bir farkındalığın tepkisi gibi tanımlamak mümkün olmaktadır. Bilinçaltından üretilen zengin çağrışımları resimlerinde çokça kullanmaktadır. Eserleri resimdeki okul, hemen her çeşit akım ve eğilime başkaldırı oluşturmuştur. Zıtlıkları bir araya getirmeye, kendi dünyasını ön plana çıkarmaya, kaygı vereni ve düşünmeye sevk edeni tercih etmeye dikkat gösterir ( <http://www.edebiyatsanat.com/turk-ressamlari/947-yukselarslan.html>).

Toplumcu gerçekçi eğilimdeki Nevin Çokay Doğu' nun süslemeleri benzer bir üslup ile Batı'lı tekniklerinin bir sentezini yapar. Figüratif bir anlayışla yöresel mevzuları yorumladığı eserlerinde ölçülü bir deformasyon uygulayarak hayatın ağırlığını duyumsatan kaygı hissi veren portreler üretmiştir (Resim 45).





**Resim 45. Nevin Çokay, İsimsiz, 1998, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça:<http://www.turkishculture.org/images/people/example-2430-5-76724136.jpg>

Nevin Çokay'ın yakın dönemdeki eserlerinden olan bu çalışmada yumuşak bir renk görüntüsü bulunmaktadır. Sağ taraftan sola tarafa doğru bakıldığında; bir saat imgesi, bir kadın ve bir erkek figür, bir kuş, bir erkek bir kadın figürü yer almaktadır. Saat imgesiyle başlayan eser Nevin Çokay'ın resmin bir parçası haline gelen imzası ile sonlanmaktadır. Saat biçimin en üst noktasında bir kuş motifi bulunmaktadır. Saat 12'ye gelmek üzeredir. Saatin yanında bulunan figür saate doğru bakmaktadır. Onun sağında bulunan erkek figürde ise saate bakan kadın figürü takip etmektedir. Üstte yer alan figürler ve altta bulunan figürler birbirlerine bakmazlar. Altta yer alan erkek figür, bir taraftan saate bakıyorken diğer taraftan işaret parmağıyla sol tarafı işaret etmektedir. Sağ alt köşede bulunan bayan figür ise erkek figüre bakarken bir taraftan elinde bir enstrüman bulunmaktadır. Altta yer alan figürlerin ayakları bir aradadır. Sağ üst köşedeki bulunan kuşun altındaysa beyaz bir



leke görülmektedir. Bej fon üzerine çalışılmış resimde turuncu, kahverengi ve sarı renkler hâkimdir. Figürlerin kenarlarından koyu renkte kontörler geçtiği görülmektedir. Bazı bölgelerde ise kontörler soyut biçimler oluşturmuştur (Resim 45).

Giyim, kuşamına bakıldığında Anadolu insanını çağrıştırdığı görülmektedir. Sağ alt köşedeki figürün kullandığı enstrüman ise en eski Türk halk çalgısı olarak bilinen kopuzu çağrıştırmaktadır. Sol üst köşede saate bakan genç kızda endişe, kaygı ve beklenti duygularının hepsi izleyiciye yansımaktadır. Figürler, kuş ve saat bir bütün içerisinde birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Sol alttaki figür bir eliyle kulağını sağ alttaki kadın ise kopuza benzeyen enstrümanı tutmaktadır. Sanatçının birbirinden farklı konuları çalışırken, Anadolu halk resimlerinden edindiği kuş, çiçek ve dağ gibi motifleri sıklıkla kullandığı görülmektedir. Zaman zaman birbirine benzeyen konulara yoğunlaşmışken sanatçının özgün anlatımında kullandığı semboller dikkat çekmektedir. Sanatçı resimlerinde iri ve çarpıcı gözleri sıkça kullanmakta bu durum ilk bakışta Nuri İyem' i çağrıştırmaktadır. Dünyadaki savaşlar, doğa katliamları, vahşetin çılgınlığına dehşetle bakan bir kadının ifade biçimidir.

1980'li yıllara giden süreçte Türk Resim Sanatında, kadın sanatçıların sanat alanında nicelik ve nitelik bakımından ağırlığının artması dikkat çekicidir. 1970'li yıllarda Fusun Onur Türk sanatı kavramsal, minimal ve feminist eğilimlerin de yeni yeni tartışılmaya başlandığı bir dönemin kapısını açmış ve yeni duyarlılıkların gelişimine şahitlik etmiştir.

1974 yılında yaptığı bu çalışmasında ise cinselliğin ön planda olduğu kadın bedenini temsil eden plastik bebeğin göğsü ve beli üzerinden küçük cam parçaları ile kesmiştir. Cam parçalarının kestiği yerler dikkat çekici derecede ilginçtir. Bebeği bir bayan figürü olarak hayal ettiğimizde kollarını havaya kaldırmış, aynaya bakan, yetişkin bir kadın görebiliriz. Bebeğin içinde bulunduğu tahtanın sağ, sol üst ve alt kısımlarına küçük ayna parçaları yerleştirmiştir. Bu aynalar izleyiciye bebeğin vücudundan farklı kesitlerin yansımalarını ve resmi izleyen kişiyi göstermektedir.

İşlevsel olarak plastik bebek; gerçek yaşamda kız çocuklarına hitap eden bir oyuncak, ticari üründür. Bu eserde sembolik biçimde bebeğin rolü düşünüldüğünde;

bebeğin cinsel çağrışımlarda bulunan yetişkin bir kadın biçiminde tasarlanmasına dönük bir eleştiri yapılabilmektedir. Fakat kompozisyonda figür görevini gören bu hazır nesne kadın bedeninin metalaştırılmasının temsili gibidir.



**Resim 46. Nil Yalter, 1977, “Türk göçmenleri”, Karakalem ve Fotoğraf**

Kaynakça: <http://www.nilyalter.com/media/works/s1/id44/image-31630.jpg>

1970’li yıllarda Füsün Onur’un arkasından, konu bakımından ülkemizden beslenen fakat burda 1990’lı yıllara değin sergi açmayan Nil Yalter öne çıkar. Resim fotoğraf ve video’yu birlikte kullanan Yalter aynı dönemde feminist bir yaklaşımla sosyal konuları ele almıştır (Resim 46).

Bu dönemde, Tomur Atagök bireysel çıkışlarıyla dikkat çekmeyi başarmış kadın sanatçılardan biri olarak ülkemizde ilk defa tuval kullanmak yerine metal plaklar kullanmıştır. Bu yapıtlarda metal plaklar sayesinde plak üzerindeki figürler birbirini yansıtırken diğer taraftan izleyici kendi görüntüsünü de görmektedir. Tomur Atagök araştırmacı kişiliği sayesinde çevre sorunlarıyla da ilgilenmiş rölyef ve kolaj tekniklerinden faydalanarak sanat nesnelere yaratmaktadır. Hayatın içinden aldığı nesnelere ve konuları hem boya anlatımıyla hem de kavramsal yapıtlar olarak yalın, yüzeysel fakat güçlü bir anlatım özelliğiyle ortaya koymuştur. Tomur Atagök savaş,

sergi, çocuklar, tanrıçalar ve kadın sorunları vb. gibi farklı topluma yönelik konulardaki çalışmalarla da dönemin dikkat çeken kadın sanatçılarından biri olmayı başarmıştır.



**Resim 47. Tomur Atagök, "Robotların Dansı ve Koşucu", 1986, 200 x 300 cm, M.Ü.B.**

Kaynakça:<http://tomuratagok.com/img/resim/kadinsorunlari/ks13.jpg>

Atagök' ün fiziksel ve tinsel değerleri yerini değiştiren ya da çakıştıran eserleri arasında örnek gösterebilecek bu resimde, üç parça haline bölünen metal zeminde renkler aracılığıyla bütünsel bir algı katmıştır. Sağ tarafta bu tarafa doğru koşan sarı saçlı lacivert tişörtlü bir figür, ortada sağ taraftaki figüre kıyasla daha fazla stilize edilmiş hareket halinde kırmızı bir figür, solda ise birden çok dansçı figürü yer almaktadır. Ön plana mekânsal soyutlama figürleri çıkarmıştır. Aynı mekânda üç değişik zamanda gerçekleşen eylemler veya değişik mekânlarda birbirleriyle ilişkili olabilecek olaylar dizisi içinde ortak nokta hareket halindeki kadınlardır (Resim 47).

Nur Koçak bu dönemde Pop Sanat'a ve Hiperrealizm' e yakınlık gösteren ve dikkat çeken diğer bir isimdir. Koçak fotogerçekçiliği benimseyen bir sanatçı olarak,

fotoğraftan faydalanarak resim yapmakta veya fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak açık, temiz ve belirgin görünümler elde etmeyi sağlamaktadır.



**Resim 48. Nur Koçak, 1984, "Oto Portre II", 195x114cm, T.Ü.A.B.**

Kaynak: [http://defteriniz.com/wp-content/uploads/2016/07/sanat\\_tarihi\\_207.png](http://defteriniz.com/wp-content/uploads/2016/07/sanat_tarihi_207.png)

Nur Koçak tarafından folklorik kıyafetlerle bu resimde resmettiği küçük kız çocuğu, bir elini beline koymuş diğer eliyle ise sandığa yaslanmıştır. Resimdeki görülen sandık, Anadolu' da kız çocukları için küçük yaşlardan başlayarak geleceğe

yapılan bir yatırım gibi görülen gelinlerin çeyizlerinin saklandığı sandığı çağrıştırmaktadır. Geçmiş Selçuklu ve Osmanlı dönemine kadar uzanan çeyiz, bir taraftan Anadolu’da bireylerin ekonomik durumlarının bir ifadesi olarak varlığını devam ettirirken diğer taraftan geleneksel el sanatlarının ve halk kültürünün en önemli somut yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Nur Koçak tarafından yapılan resimlerde geleneksel yaşamda kadınlara çocukluktan, yetişkinliğe kadar yüklenen toplumsal ve bireysel yükler sıkça karşılaşılan konulardandır (Resim 48).

Sanatçı böyle resimleri ortaya koyarken eski aile fotoğrafları, mutluluk resimleri ve askerlik resimlerinden etkilendiği gibi, afişlerinden ve kadın dergilerinden faydalanmaktadır. Sanatçı aile fotoğraflarından ve asker kartpostallarından faydalandığında resimlerinde, kadını figürü simgeleyen nesnelere ele aldığı eserlerinde, toplum yapısının başka değerlerini eleştirmektedir.



**Resim 49. Nur Koçak, 1997, “Yeni İnci II”, 50x50 T.Ü.Y.B.**

Kaynak:<https://i.pinimg.com/236x/b0/15/8f/b0158fbc008077dda901bdd5ffc17517.jpg>



Diğer bir kadın sanatçı Gülsün Karamustafa 1980'lerin başına kadar resim sanatının ağırlıkta bulunduğu eserlerinde, sonradan seccade, duvar halıları ve yerleştirmelerinde, sinemayla olan ilgisine bağlı 2000'lerde göç, videolarında, kültür, arabesk kimlik gibi sosyokültürel olguları toplumsal hafızaya ve kişisel geçmişine atıf yaparak sorgular.



**Resim 50. Gülsün Karamustafa, 1989, "Arabesk", Baskı**

Kaynakça: [https://78.media.tumblr.com/7c913a50412e5fc2ef8d52a2ff904a00/tumblr\\_inline\\_nb7qn3Zxcr1sm5t9r.jpg](https://78.media.tumblr.com/7c913a50412e5fc2ef8d52a2ff904a00/tumblr_inline_nb7qn3Zxcr1sm5t9r.jpg)

Gülsün Karamustafa ise ülkemizin o dönem nasıl bir toplumsal yapıya sahip olduğunu popüler kültürün Kiç unsurlarını içeren resimleri ile sorgulamaktadır. Karamustafa gösterilen resimde 1980 yılı sonrası Türkiye'de yaygınlaşmış arabesk kültüre bir atıf yapmaktadır. Yatakta hiçbir ifadesi olmadan öylece duran atletli adam ve onunla birlikte aynı yatakta uyumakta olan bir kadın görülmektedir. Bunun

dışında yorganın kenarındaki görülen dantel işlemler ve yatakta bulunan Eros sembolik bakımdan dikkat çekmektedir (Resim 50).

Günümüz sanatçılardan Yusuf Taktak dışavurumcu bir tarzda ve serbest tuşlarla katmanlar oluşturduğu resimleriyle izleyicinin karşısına çıkar. Taktak kimi zaman resimler de kullandığı enstalasyonlar yaparak güncel sanata yeni bir yorum katmaktadır.



**Resim 51. Yusuf Taktak, 2003, 50x70, K.Ü.P.B.**

Kaynakça: <http://www.suheylasabir.net/id6.htm>

Taktak ise resmini katmadığı yerleştirmelerinde “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergisinde olduğuna benzer bir biçimde üçgen ve bisiklet şeklini çok kez kullanmıştır. Soyut dışavurumcu fon üzerinde nesneyi temsil eden geometrik şekiller ve bisiklet imgesini kattığı resimler, şekil verilmiş tuvaler, üç boyutlu kutular kullanmasıyla ortaya çıkardığı soyut işler 1990’lara kadar etkilerini devam ettirmektedir (Resim 51).



**Resim 52. Mustafa Ata, 2000 "Figürlü Kompozisyon", 115x146cm, T.Ü.K.T.**

Kaynakça:

[http://www.artnet.com/WebServices/images/11000681ldS5uGFg1Gn72CfDrCWQFHPKcobND/mustafa-ata-fig%C3%BCratif-kompozisyon-\(from-leonardo\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/11000681ldS5uGFg1Gn72CfDrCWQFHPKcobND/mustafa-ata-fig%C3%BCratif-kompozisyon-(from-leonardo).jpg)

Mustafa Ata resimlerinde toplumsal ve bireysel konuları figür soyutlamaları yoluyla beraber işleyen deneysel plastik bir arayış içindedir. Doğanın diyalektiğinde insan, uzaysal espasta belirli bir zaman bulunur ve daha sonra ölüm ile sonsuzluk içinde kaybolur. Ata'nın resimleri ise hayatın içindeki bu temel karşıtlık üstüne kurulmuştur. Ölüm ve doğum resimlerinin arka planı suskunluk, koyu bir renkle, karanlık ve uçsuz bucaksız bir evreni işaret ederken, bir boşluk içinde soyutlanmış, yalınlaştırılmış ve kişisel herhangi bir özelliği olmayan figürlerin dinamizmi aykırı bir görüntü oluşturur.

Düz bir biçimde boyanmış koyu sarı renk üzerine mavi, yeşil ve kırmızı ile şekillenmiş figürler şiddetli kontrastları, parlak canlı renkler karanlık ve durgun yüzey üzerinde çizgisel renk şeritlerine dönüşmektedir (Resim 52).

Bu yıllarda bireysel çıkışları bakımından önemli sayılan sanatçılar arasında bulunan ve soyut renk yumakları ve figüratif soyut çalışmalarıyla Ömer Uluç ön planda görülmektedir. Ömer Uluç, bir sanatçı için en önemli tehlikenin sanatçının öznelliğini yitirmesi olarak düşünür. Ömer Uluç sürekli helezonik dönüşümlerle figür çağrışımları yapan eserler üretir. Kendine has bir yöntemi ısrarla uygulayarak düz bir zemin üzerinde eskiye dönük bazı hayvan ya da idol figürlerini anımsatan yapıtlarıyla özgün ve farklı resimler vermektedir (Resim 53).



**Resim 53.Ömer Uluç, 1997, " Kadın, Kedi ve Savaş Uçağı", 150x150 cm, T.Ü.A.B.**

Kaynakça:

[https://www.google.com.tr/search?dcr=0&tbn=isch&sa=1&ei=a6lxWprxN4TPwQKX8LK4DQ&q=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&oq=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&gs\\_l=psy-ab.3..0.16052.22587.0.22999.44.11.0.7.7.0.232.1175.0j7j1.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..33.10.525...0i67k1.0.qZyERvWQQGQ#imgrc=g7kbthaLvY4yCM](https://www.google.com.tr/search?dcr=0&tbn=isch&sa=1&ei=a6lxWprxN4TPwQKX8LK4DQ&q=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&oq=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&gs_l=psy-ab.3..0.16052.22587.0.22999.44.11.0.7.7.0.232.1175.0j7j1.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..33.10.525...0i67k1.0.qZyERvWQQGQ#imgrc=g7kbthaLvY4yCM)

Resmin adından yola çıkarak biçimsel manada yorumlandığında kırmızı zemin üzerinde üstte yer alan gri leke savaş uçağı, sağda bulunan sarı leke kedi ve soldaki pembe leke ise kadın şeklinde yorumlanabilir (Resim 53).



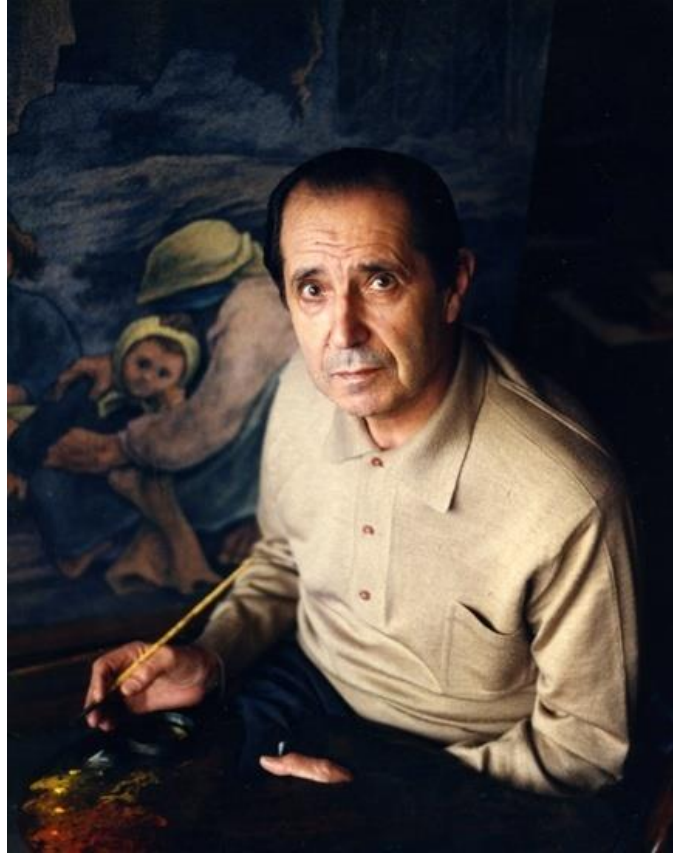
## ÜÇÜNCÜBÖLÜM

### NEŞET GÜNAL'IN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Bundan önceki bölümlerde ele alınan 1960yılı sonrası Türk Resmini oluşturan ve etkileyen unsurlara ilişkin bilgiler ışığında, bu bölümde Türk Resminde sıklıkla karşılaşılan konu ve figür seçimi üzerinden toplumsal gerçekçi üslubuyla tanınan sanatçı Neşet Günal ve eserleri incelenip değerlendirilecektir.

#### 1. NEŞET GÜNAL'IN HAYATI

Neşet Günal 1923 yılında Nevşehir'in eski adıyla Kızılcin ya da Kızılın olarak bilinen Özyayla Köyü'nde dünyaya gelmiştir. Babası Kızılcinoğulları sülalesinden Rıza Günal annesi ise Aksaray'a bağlı Camili Ören köyünden Ayşe Dağarlan' dır.



*Resim 54. Neşet GÜNAL*

Kaynakça: <http://www.beyazart.com/sanatci/Ne%C5%9Fet-G%C3%BCnal->

Neşet Günal ve eşi Ulucay (Olca) Hanımın isimleri Sevi ve Zeynep olan iki kızı vardır. Sanatçı hayatında figüratif anlayışı ve sağlam deseniyle Modern Türk Resim Sanatındaki yerini almıştır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1939'da başlamıştır. Eğitimi boyunca Sabri Berkel, Nurullah Berk ve Leopold Levy atölyelerinde çalışmalar yapmıştır. Yine bu atölyelerde tanıştığı Nuri İyem, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş gibi sanatçıların etkisinde kalmıştır. 1940 yılında bu sanatçılar Türk resim sanatında yeni bir tarz oluşturma niyetiyle, toplumsal nitelikteki sorunları yansıtan ulusal bir sanat anlayışını benimsemiş, çoğunlukla günlük yaşamı ele alarak toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla 1940 yılında Akademi Salonlarında gerçekleşmiş olan 1. Talebe Sergisi sonrasında, 1941'de Yeniler Grubu'nun kuruluşunu ilk Liman Sergisiyle gerçekleştirmişlerdir.

Bu sanatçılar, yaşadıkları şehir olan İstanbul'un insanlarını resimlerine konu edinmişlerdir. 1946'da Neşet Günal, Akademi'den birincilikle mezun olmuş ardından Paris'te 1948'de Andre Lhote ve onun arkasından Fernand Leger' nin atölyesinde sanat eğitimine devam etmiştir. Fresk tekniği ve duvar resmini öğrenerek 1954'de Türkiye'ye dönmüştür. Sanatçı Akademi'ye asistan olmuştur. 1955 yılında Ankara Helikon Derneği Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açmış ve 1956'da ise yeni meclis binası resimleri ile ilgili görevlendirilmiştir. Ankara Hacettepe Hastanesi için fresk tekniğini kullanarak duvar resimleri yapmıştır. 1958 yılı sanatçının ikinci kişisel sergisini İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı yıl olmuştur. 1963'te ise ikinci tekrar Paris'e gitmiş Goblen ve vitray eğitimi almış, 1969'da "Kör Hasan'ın Oğlu" adlı eseriyle 30. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde resim alanında birincilik ödülü almıştır. Ülke içinde ve ülke dışında fazla sayıda karma sergiye katılmıştır. Akademi'de uzun seneler çalışarak 1970 senesinde profesör unvanı almıştır. 26 Kasım 2002 tarihinde İstanbul'da hayatını kaybetmiştir.

Türk Resminde toprakla bütünleşen Anadolu insanının yaşam tarzı, toplumsal gerçekler ve yöresellik olgusu üzerinde durmuştur. İnsanların kültürel yaşamlarını ve mücadelelerini figüratif tarzı ve kuvvetli deseniyle yansıtmıştır.

## 2. NEŞET GÜNAL'IN SANAT HAYATINDAKİ GELİŞMELER

Neşet Günal Orta Okul eğitim zamanlarında Kemal Zeren' den resim sanatı alanında eğitim almış olan sanatçı Sabri Berkel, Nurullah Berk ve Leopold Levy atölyelerinde çalışmıştır. Sanatçı 1946 yılında Mimar Sinan'dan birincilikle mezun olmuştur. Nuri İyem, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş gibi Yeniler Grubu temsilcileriyle bu atölyelerde tanışmış ve ardından Paris'te Andre Lhote atölyesinde, sonrasında da Fernand Leger atölyesinde çalışmıştır. 1950 ve 1954 arasında Paris Güzel Sanatlar Meslek Okulunda fresk eğitimi almıştır. 1955 yılında ilk kişisel sergisini Ankara Helikon Derneği Galerisi'nde, 1958 yılında ise ikinci kişisel sergisini İstanbul Şehir Galerisi'nde açmıştır. Tuval üzerine "Kör Hasan'ın Oğlu" adlı yağlı boya çalışmasıyla birincilik ödülü, 1967 ve 1968 arasında Duvar Resim Yarışmaları'nda ödüller, 1969'da ise 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik almış, 1970'de profesör, 1980'de Dekan, 1989'da da Sedat Simavi Vakfı "Güzel Sanatlar" Ödülü'nü kazanmıştır.

## 3. NEŞET GÜNAL'IN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

Sanat tarihçileri ve araştırmacıları Neşet Günal'ın sanatını incelediklerinde, Sanatçı'nın resimlerinde yer alan konuları işleyiş biçimindeki sağlam deseni ve lirik figüratif ustalığı üzerinde uzlaştıkları görülür. Desende figüre bağlılığı, kusursuzluğa ulaşma titizliği ve stilizasyonlarıyla bilinmektedir.

Atölyesine devam ettiği zamanlarda Leger' nin şöyle bir anısı olmuştur: Bir gün, Leger' nin daha sonradan eşi olan Madame Nadia ve bazı eleştirmenlerle birlikte Günal'ın işlerinin Leger gibi olup olmadığı konusunda bir tartışma yaşanır. Sonunda Leger: "Hayır, Leger taklidi değil... Güçlü bir deseni var. Bizim plastik konsepsiyonumuzla yeni oluşumlar ortaya çıkıyor" demiştir (Pehlivanoğlu, 2001:20).

Sonsuz bir öncelik tanıdığı deseni ön planda tutarak sanat ortamına dâhil olduğu senelerde soyut resmin tüm dünyayı etkilediği dönemde, bu yaklaşımlardan uzak durmuş, kendi insanıyla ilgili gerçeklerle kendi bakış açısıyla ilgilenmiştir. Sanatçıya göre resim mühendisliğinin altında yatan şey, varlığından sonradan haberdar olacağı sezgisel imgeleme yetisidir.



**Resim 55. Neşet Günel, Kapı Önü IV, 1977, 150X170 cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://blog.peramuzesi.org.tr/wpcontent/uploads/2013/10/akmed\\_001750.jpg](http://blog.peramuzesi.org.tr/wpcontent/uploads/2013/10/akmed_001750.jpg)

Eserlerinde vurgulamayı amaçladığı tema hakkında başta konu temel nokta, geçmişten gelen eziklik hissinden ziyade evrensel boyuttaki insan gerçeğiyle hesaplaşma hasretidir. Bu bağlamda çorak toprak karşısında verilen savaşa doğanın tanıklık etmesi, mekânı betimleyişi ve paletiyle aktarır. Neşet Günel' in resminin dilini yönlendiren insan ilişkileri aktarmakta belirleyici bir rol üstlenmişse de, çalışmalarında her zaman figürleri ön planda tutmuştur.

Toprakla bir bütün oluşturan eller ve ayaklar, bu iki doku arasındaki farkın kaybolduğu bir mecaz yaratmaktadır (Resim 56). Bu resim, insanın toprakla bütünleşmesinin resmidir. Neşet Günel' da, insanoğlunda var olan ve asla vazgeçilemez nesnelere, ayakların ve ellerin, emeğin simgesi olmasından ve hatta bundan da öte, parmakların katkısıyla vücudun kırsalda yaşayan insanın etrafıyla ilişkilerini düzenleyen başlıca öğedir. Küt ve canlılığını kaybetmiş tırnaklarla kadın-

erkek cinsiyet ayrımının ortadan kalktığı kaba eller toprağın insan üzerindeki izlerinin son derece açık bir göstergesidir.

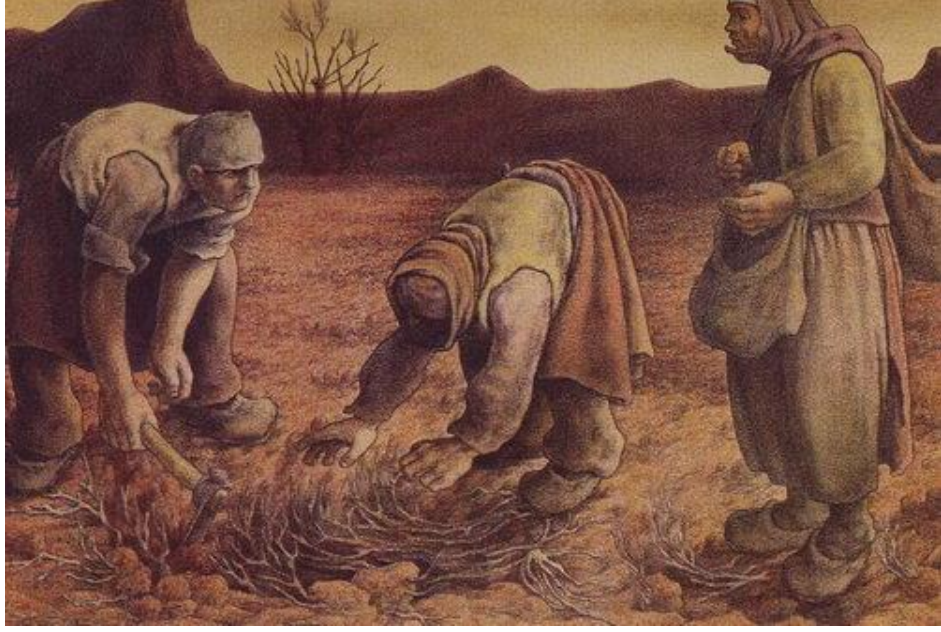


**Resim 56. Neşet Günal, Duvar Dibi IV, 1975, 139X210 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://i2.wp.com/www.sanatduvari.com/wpcontent/uploads/2017/01/Resim1.jpg>

Günal, çalışmalarında beden dilini önemli ölçüde parmakların duruşu ve konumuyla belirlemektedir. Buna rağmen onun eserlerinde hiç sıkılmış yumruğa rağbet edilmediği görülmektedir. Bunun anlamı bir kabullenme ve aynı zamanda bir teslimiyettir. Bunun dışında eller, intikam veya öfke gibi duygulara değil, yaşanmış bir deneyime tanıklık ettikçe, sahibinin başka bir yüzü olan ellerin temsilini önemli bulmuştur.





**Resim 57.** Neşet Günal, , 1984,*Başakçılar*, 120X172 cm., T.Ü.Y.B.

Kaynakça:

<https://static1.squarespace.com/static/54ed7eb4e4b0360a4992a93d/t/54f5b557e4b03a55e7a6a8e2/1425388893468/>



**Resim 58.** Neşet Günal, 1981, *Çocuklar*, 114X157 cm., T.Ü.Y.B.

Kaynakça: <https://i.pinimg.com/originals/fe/f8/a4/fe/f8a4554ef5d4acdb5f2812d726cf06.jpg>

Resimlerindeki yaşam tarzında dış mekânın belirleyici olduğu vurgulanır ve gündelik yaşamda kullanılan çok sayıdaki nesnenin hiç kullanılmadığı görülür. Günal, yeni bir nesneyi kompozisyonuna kattıktan sonraki diğer resimlerinde de bunu devam ettirerek aksesuar listesini artırmakta veya değiştirmektedir. Bu durumda, kullandığı sıradan formların haricindeki herhangi bir nesne meydana çıktığında, bunun ileride yeniden gündeme geleceğinin bir habercisi olması beklenir. Sımsıkı bir şekilde birbirine bağlanmış bu yapılar arasında bu tür ipuçları bulmak olasılık dâhilindedir. Yaşantı-I' de; sağ alt köşede duran oyuncak araba betimlemesinde bunun örneklerinden birisidir. Günal' ın hayatı boyunca çocuklarla ilgili resminde yer verdiği sayılı birkaç şey arasında bulunan ve özel bir örnek olan bu resmin dışında, Kör Hasan'ın Oğlu tablosunda ise çocuğun elinde sapan görülmektedir (Resim 60).



**Resim 59. Neşet Günal, Yaşantı I, 185X140 cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <http://www.sanalmuze.org/images/zng01.jpg>



Bir araba ve onun içinde mavi renkte elbisesi olan korkuluk görülmektedir. Sanatçı, bir dizi halinde uyguladığı korkuluklarla ilgili ilk ipucunu yıllar sonra, burada sessiz bir şekilde resmetmiş ve müjdelemiştir (Ergüven, 1996; 94-95). Aynı *Başakçılar*' da ve sonraki diğer resimlerinde çocukları geri planda gösterdiği gibi (Başkan,1991: 83).

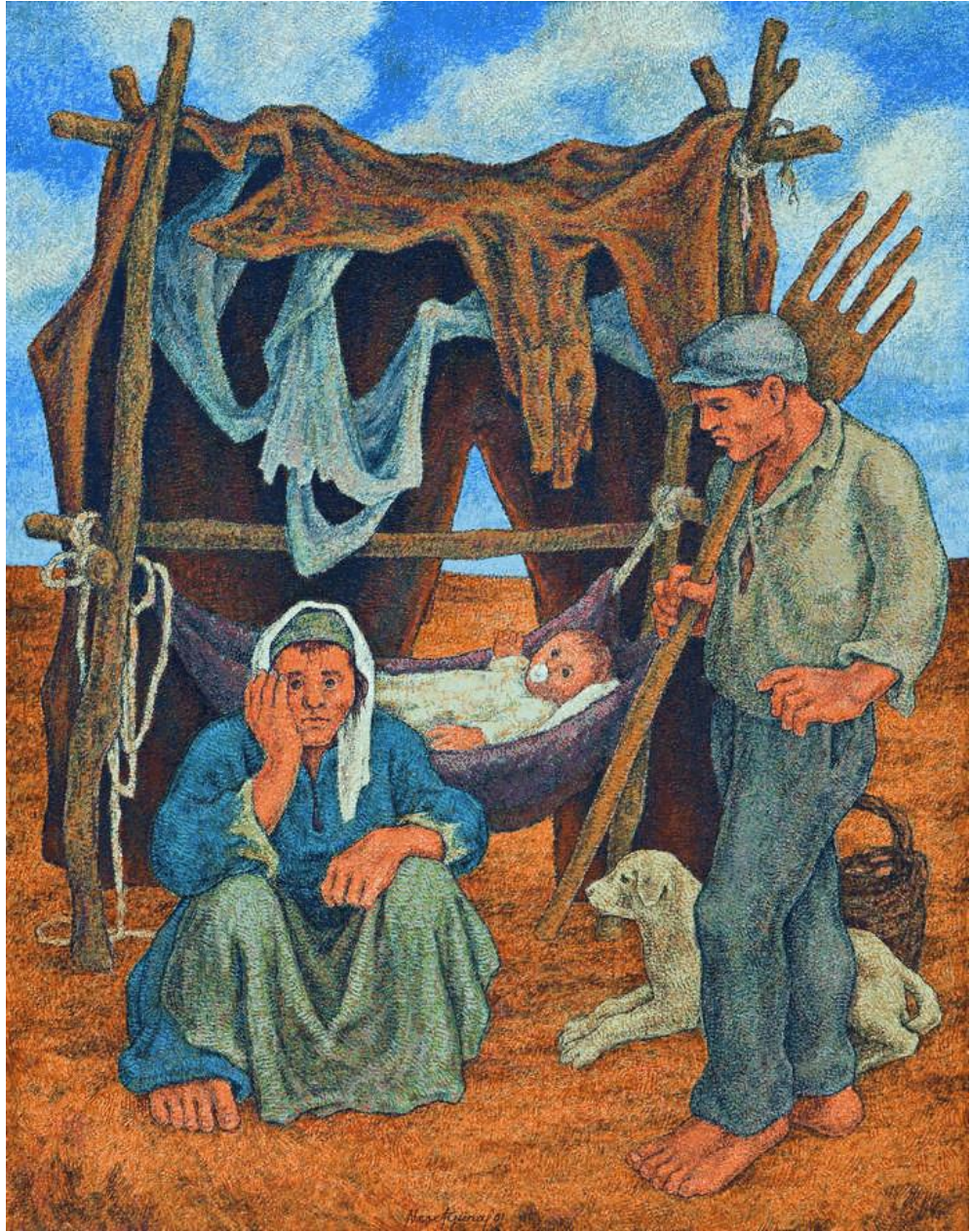


**Resim 60. Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, 185X142 cm, T.Ü.Y.B.**

kaynakça:

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/z4\\_36.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z4_36.jpg)

Toplumcu gerçekçilik toplumsal hayattan olayları ve sahneleri doğal bir yaklaşımla işleyen anlatım türüdür. Ülkemizde 1940'larda faaliyet gösteren "Yeniler Grubu" sanatçıları bu tür de eserler vermiştir. Nedim Günsür, Mehmet Yüçeturk, İsmail Avcı, Nuri İyem, Edip Hakkı Köseoğlu, Hüseyin Bilişik Mümtaz Yener, , Neşet Günal, Salih Zeki, Zeki Kırıl, Nedret Sekban, Neşe Erdok, Alev Ermiş Mavitan gibi bazı sanatçılar toplumcu gerçekçi ekolde yer almaktadır. Sanata ait aynı düşüncelerini Nedim Günsür ile paylaşmakla birlikte, düşüncelerini resimleme tarzları bakımından ondan ayrılmaktadır. Günal' ın resimlerinde Anadolu insanı ve bu insanların hayattaki ilişkileri, koyu mat renklerle ve değiştirilmiş biçim öğeleriyle anlatılır. Günal, toplumcu gerçekçi öncü sanatçılar arasına bu yönüyle girmiştir (Tansuğ, 1991: 83).



**Resim 61. Neşet Günal, Sorun-Sorum II, 1991, 192x143 cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://www.beyazart.com/img/product/SALON/19/91\\_19\\_muz\\_0268.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/19/91_19_muz_0268.jpg)



Günel' in Anadolu insanının yaşam tarzını bir Rönesans sanatçısı titizliği içerisinde toplumsal gerçekçi bir anlayışla ve figüratif resimlerle yorumladığı görülmektedir.

Günel resimlerini çevreyi gözlem sonucunda ortaya çıkarmaktadır. İnsanların yoksulluğu, insanların bezginliği ve dramını, yaşadıkları kıraç ve kurak toprakları dramatik bir ifadeyle ortaya koymaktadır. Onun yaptığı her resimde, insanların duruşu, oturuşu, giyinişi, çevreye iletmek istediği mesajla ilk olarak sanatçının düşünce dünyasında şekillenip sonrasında plastik bir anlatımla tuvalere aktarılır. Ağır, oturaklı ve abartılı deformasyonla form kazanan desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağının bütün özelliklerini dışa vuran bir titizlikle, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleridir.



**Resim 62. Neşet Günel, Duvar Dibi III, 1972, 152X245 cm., T.Ü.Y.B.**

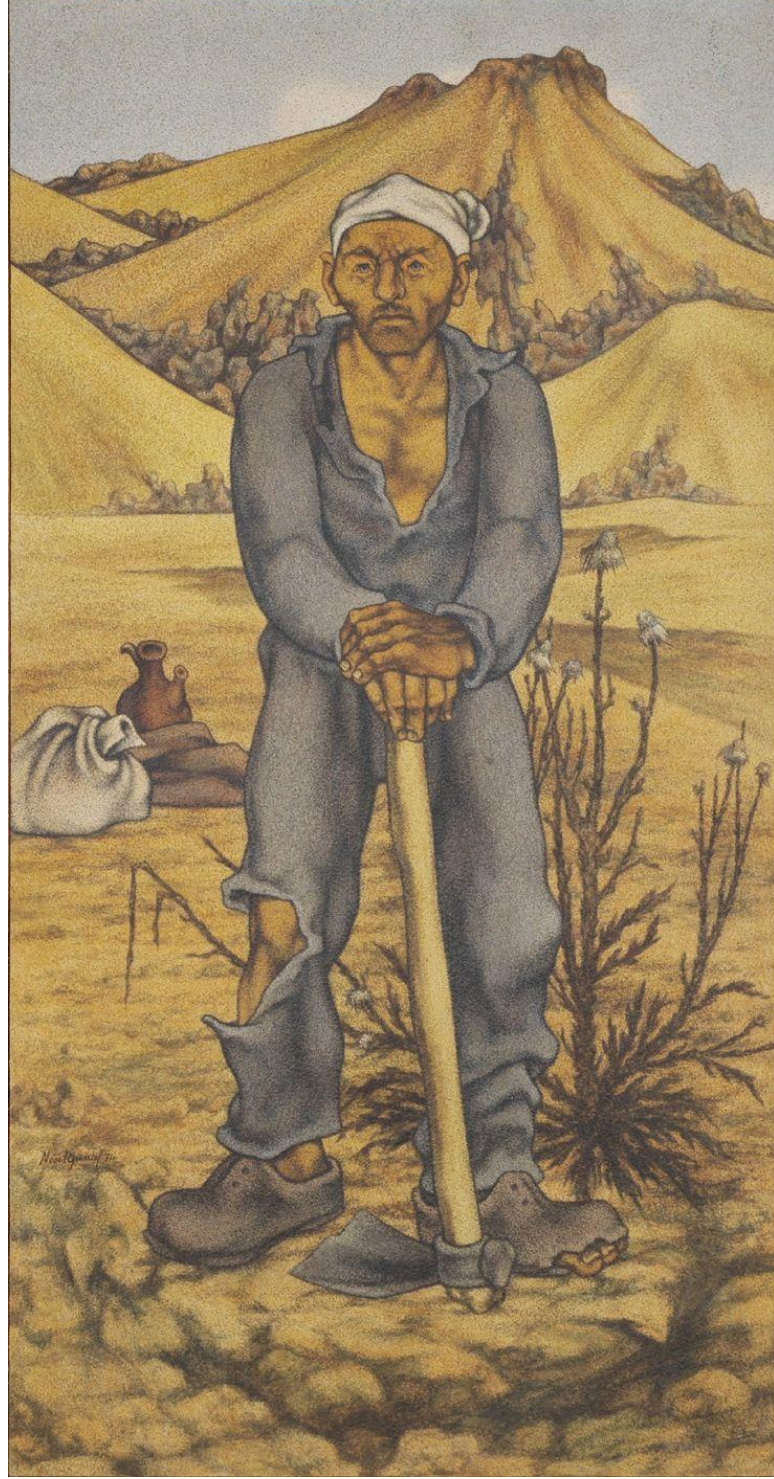
Kaynakça: [http://www.azizmsanat.org/wp-content/uploads/2017/08/work\\_2798.jpg](http://www.azizmsanat.org/wp-content/uploads/2017/08/work_2798.jpg)

Sanatçı, “Toprak Adamları” çeşitlemesinde öngörülebilecek duygu sömürüsü iddiaları tuzağına düşmekten korktuğu için bu korku ile sanatında ilerlemiştir. Günel' in resimlerindeki çeşitlemenin nedeni figüre karşı duyduğu yakın ilgiden kaynaklanmaktadır (Resim 63).

Fakat modern Türk Resim sanatında figür Osman Hamdi'de tanık olunan etkisini, benzer şekilde anıtsallık üzerine göstermektedir. İçerik bakımından figürler



Anadolu gerçeği üzerine kurulanır ve bu sayede toplumun özüyle pekişir. 1950'li yıllarda“Bağbozumu” dizisinden yakın tarihlere bakıldığında bu toplumsallığın gerçekliği bütün netliğiyle, tüm etkisiyle yansıtmaya dönük ifadecilik etrafında geliştii gözlemlenmektedir (Özsezgin,1998:134).

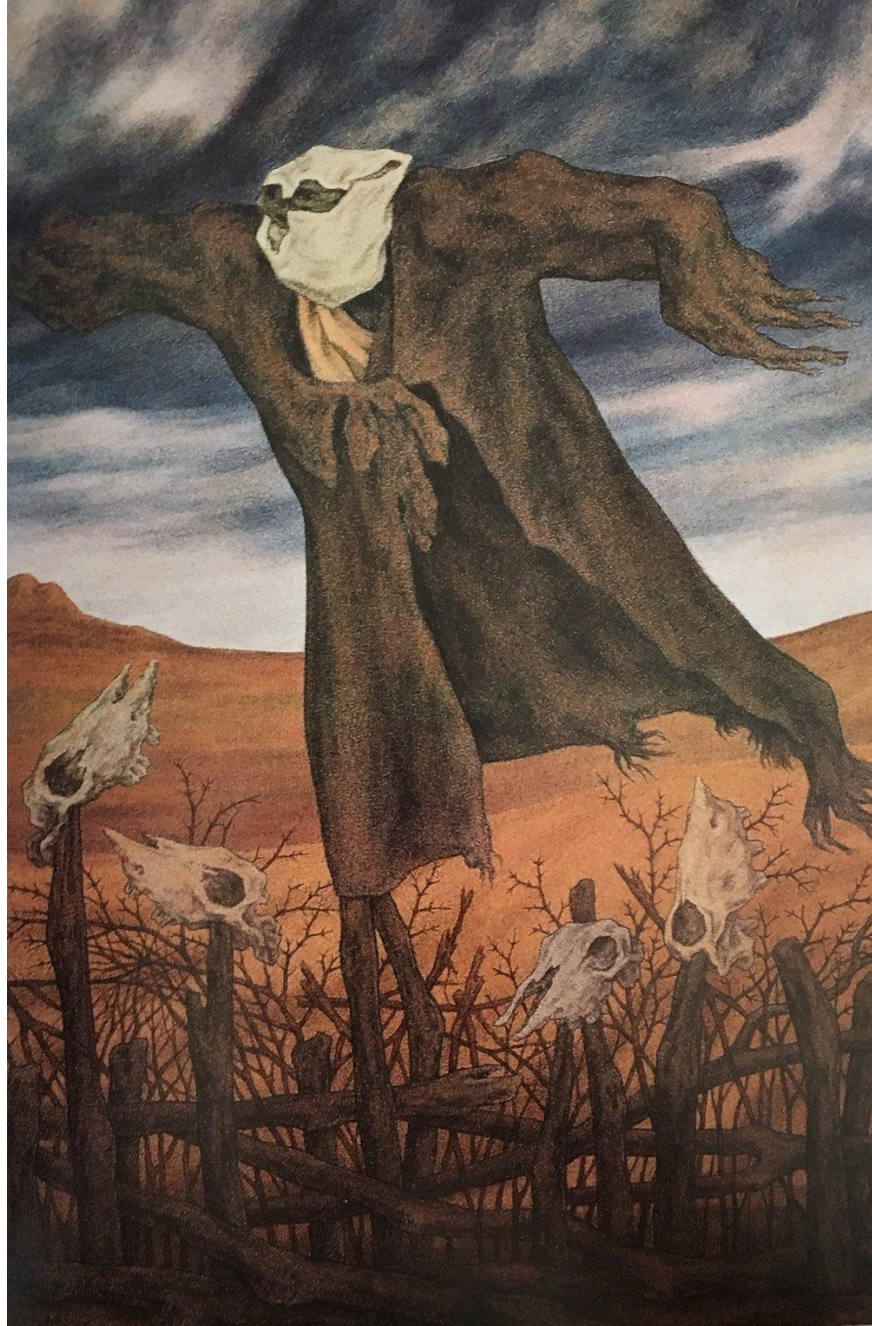


**Resim 63. Neşet Günel, Toprak Adamı, 1974, 220X165cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://i.pinimg.com/originals/0f/ca/b4/0fcab43dbdff9cff40cbc01b468c2373.jpg>



Bu iletinin *Korkuluklar'* a *Toprak Adamları'* ndan somutlaştığı görülmektedir. Mesajın içeriksel yoğunluğu resimlerin büyümüş boyutlarıyla toplumsallık, çağdaş resmin sonraki dönemlerinde yaşanmakta olan oluşumlar şeklinde kendini göstermektedir.

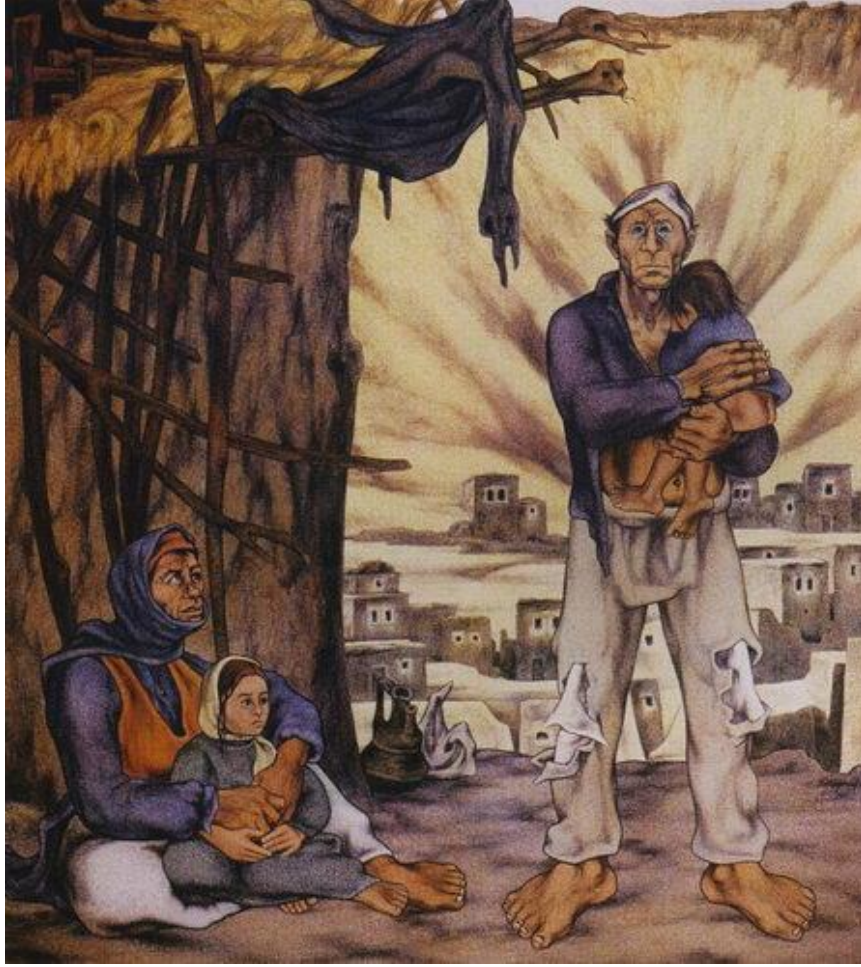


**Resim 64. Neşet Günal, *Korkuluk X*, 1988, 160x100 cm, T.Ü.Y.B.**

Kaynakça:

<http://lebrizimages.net/imageHandler.ashx?iType=jpg&wType=1&wID=629&iName=0030-055&iPath=/artst/0030&iSize=2&iResizeParam=0&iResizeAmount=350&isGrayscale=False&watermark=&transp=0>

Günel' in zihninde var olan figürleri yerleştirme konusunda iyi bir desen çıkardığı ve yaptığı ön çalışmalarından sonra eserlerini mekânla sonlandırdığı görülür. Günel hiçbir zaman alışılmış olanın dışında bir modelle yetinmez, yetenekten daha fazla kişiliği takip eder ve onun izini sürer. Resim sanatında yaptığı çalışmalar bu tarzın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Sanata attığı ilk adımında yeteneği konusundaki her türlü kuşkuyu ortadan kaldıracak derecede başarılı sağlamıştır.



**Resim 65. Neşet Günel, Yaşantı II, 1974, 225X200 cm. T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: <https://static1.squarespace.com/static/54ed7eb4e4b0360a4992a93d/t/54f5b667e4b001300412b6ce/1425389161266/>

Günel, desen ustalarından birisi olarak tanınmaktadır. Desen, yetkinleşme gayretinde hedefine ulaşma haricinde, figüre yönelik sadakat ve figürü aşma bilinç özelliğinin aracına çevirme amacını taşımaktadır. Bu durum Michel Butor' un işaret ettiği şekliyle: *büyük çevirmen icad edendir ve çevirdiği metne ne kadar sadık kalırsa o kadar büyük bir mucittir.* En başta belirlenen ilkelere bağlılıktan herhangi bir ödün verme mecburiyeti



hissetmeden yine aynı ilkelerin savunulabilir olması durumu sanatçı için övgü kaynağıdır (Ergüven, 1996: 18).

Günel emsallerine kıyasla sınırlı sayıda söyleşi yapmıştır. Günel “Uzun seneler kişiliğimi ve yeteneğimi sorgulamış olduğumda gördüm ki, yapıcı yanım ve akılcı yanım çok daha güçlüdür. Ben renkçi coşkulara hiç açık olmadım. Çok fazla renkçi olmak istediğimde dahi rengin kendiliğinden eserin arkasına itilmiş olduğunu görürdüm. Bu sebeple deseni yapıcı kurucu unsur, rengi ise yardımcı unsur olarak benimserdim” demiştir (Pehlivanoğlu, 2001: 16).



**Resim 66. Neşet Günel, 1991, Sorun-Sorum 5, 148x192 cm., T.Ü.Y.B.**

Kaynakça: [http://www.beyazart.com/img/product/SALON/13/288\\_13%20muz\\_0410.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/13/288_13%20muz_0410.jpg)

Günel’ in eserlerine daha bütüncül bir yaklaşımla bakıldığında sanatçının kendi doğrularına hizmet etmesi ve belirli bir hedefe doğru ilerlemesi, başka bir görüşe sahip olmadığını göstermektedir. Bu durum Günel’ i farklı farklı kılan sebeptir. Onun eserlerinde neredeyse hiçbir zaman sıra dışı bir örnekle karşılaşmak mümkün olmamaktadır. Belli bir metinden çıktığı yolda imgeleme gücü sayesinde bilinçaltına ilişkin çok fazla ipucu vermektedir. Görüntüye anlamdan ulaşma gayreti ve ardından görüntünün çözümlenmesi esas çıkış noktasını oluşturur. Bu yönden bakıldığında hangi konu ile ilgili olursa olsun biçer-döver yerine elleriyle çalışan



insan, verimli ıslak toprak yerine kuru toprak, yeşil bitki yerine bodur çalılara yer vermiştir.

Herhangi bir nesneye veya olaya tarafsız bir yaklaşımın ön şartı olarak, araya belirli mesafeler koymak, kısmen bile olsa ilk olarak ona yabancılaşmış olmadır. Neşet Günal' ın sanatçı kişiliğini ve kimliğini yönlendiren ciddiyetinin bir göstergesi yabancılaşmadır.

Güenal Orta Anadolu köy hayatından gelen, betimlemeleriyle ve izlenimleriyle hemen hemen hepsi fresk tadındaki eserleriyle figüre yönelimi olan her genç sanatçı için örnek olacak biçimde çalışmış bir usta olduğu söylenebilir (Tansuğ,1991:219).

## SONUÇ

Üç ana bölümden oluşan çalışmamızda konu ve figür kavramlarının genel olarak bahsedildikten sonra Türk Resim Sanatının tarihine de kısaca değinilmiştir. İlk gruplaşma hareketleriyle farklı bakış açılarına sahip sanatçılar ortak görüşe sahip oldukları sanatçılarla bir araya gelerek dönemin önemli sanatsal gelişmelerine katkı sağlamışlardır.

Resimde konu temelde içerikle ilgilidir. Figür ise içinde bulunduğu toplumun kültürel yapısını yansıtan nesnel ve görünen karakterlerdir. Figür bazen resim içinde küçük bir ayrıntı olarak görülürken bazen de resmin konusunu oluşturmuştur. Konu seçimleri ise daha çok geçmişle ilişki kurma veya geçmişi günümüz tekniğiyle yeniden yorumlama olarak karşımıza çıkar. Günümüz resimlerinin konularına bakıldığında manzara, günlük yaşam, portre, tarihi konular, nü, gerçeküstü konular tercih edilmektedir.

Minyatür sanatında işlenen konular tarih, edebiyat, dini konular, saray hayatı ve savaş sahneleridir. 18. yy ortalarında ise figürü temel alan denemeler de görülür. Genel anlamda dine dayalı bir alt yapısı olsa da sanatçı kendi tekniklerine de ağırlık vermiştir. Batı etkisinde kalan Türk resminde figür ve toplumsal konulara çok sık rastlanmamaktadır. Çoğunlukla natüremort ve peyzaj resimleri tercih edilmiştir.

İlk gruplaşma eğilimleri içerisinde Çallı Kuşağı sanatçılarının eserlerinde izlenimciliğin etkileri hissedilmektedir. Fotoğrafa bakılarak resim yapma geleneği terk edilerek doğaya dönüş yapılmıştır. Daha sonra Türk Resminde bireyselleşme ve çağdaşlaşma açısından önemli yer tutan sanatçılar “ Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği” adıyla bir araya geldiler. Renk ve ışık özelliklerine önem verip biçim, hacim, desen, mekanı ön plana çıkaran bir sanat anlayışları vardır. Çallı Kuşağı sanatçılarının İstanbul dışına çıkmamalarına karşı onlar Anadolu insanını ve toprağı ele almışlardır. D Grubu üyeleri ise konu ve figür seçiminde diğer gruplardan farklı olarak kendi estetik anlayışları ve kendi sanatsal kaygılarını temel almışlardır. Tüm eleştirilere rağmen dayanışma içinde özgürce resim yapabilmek ve yeni tarzlarını topluma kabul ettirmek için çalışmışlardır. İkinci dünya Savaşı sonrası yaşanan toplumsal sarsıntı ve ekonomik bunalım arasında ortaya çıkan bir diğer grup Yeniler Grubu’dur. D Grubu’nun aksine topluma yönelip toplumsal sorunları konu

edinmiştir. Kendinden önceki sanatçıların sadece Batı sanatını aktardıkları için eleştirmişlerdir. Son olarak Bedri Rahmi Eyyüboğlu' nun atölyesinden çıkan on öğrencinin oluşturduğu Onlar Grubu halk sanatına yönelip lekeci ve renkçi bir tarz geliştirmişlerdir. Türk kültürünün özünü yansıtan motifler kullanılmasını savunmuşlardır.

1960 sonrası dönem her yönden değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Siyasal politikaların, ekonomik olayların, sanatsal gelişmelerin yoğun olduğu bu yıllarda toplumun ve sanatçının sanat eserlerine yönelik algısının değişimi de söz konusudur. Bu dönemde, Türkiye'de sanat alanında karşımıza çıkan konu seçimi ve figür kullanımı fikir ayrılıklarına ve sanat anlayışları üzerinde bir takım değişikliklere neden olmuştur. Konu ve figür devlet politikaları, sanatsal gelişmeler ve toplumsal değişimlerden etkilenmiştir.

1990'lı yıllarda sanat alanında özgürleşme hissinin arttığı ve uluslararası düzeyde etkinliklerin yapıldığı görünmektedir. Yapıtlarda küresel ekonomik ilişkiler, Anadolu insanı, toplumda kadının yeri, arabesk ve geleneksel kültür gibi konuları işlemişlerdir.

Türk Resminde konu seçimi ve figür kullanımıyla diğer sanatçılardan ayrılan ve daha çok toplumsal konulara değinerek diğerlerinden farklı bir üslup kullanan Neşet GÜNAL' ın Türk Resim Sanatına katkıları ve dönemin önde gelen sanat akımlarına etkilerine değinilmiştir. Sanatçı, resmin devamlılığının ve çıkış noktasının temelini oluşturan desen çalışmalarına göstermiş olduğu özen, örnek ve özgün eserleriyle öne çıkan figüratif sanatın toplumsal gerçekçi bir temsilcisidir.

## KAYNAKÇA

- 1960 Sonrası Türk Resminde Kültürün Etkisiyle Konu ve Figürün Değişimi.* (28.11.2017). <http://www.sanalmuze.org>
- 1960 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı,* (22.11.2017), <http://www.lebriz.com>
- 1980 sonrası Türk Resminde Konu ve Figür.* (02.12.2017). <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article>
- Ağyürek, G. (2011). *Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi.* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.
- Akay, A. (1999). *Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar, Sanatın Sosyolojik Gözü.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Arıcı, B. ( Güz-2006). *Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi.* Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı 18.
- Başkan, S. (1990). *On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları.* Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, S. (1991). *On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. Sayı 14.
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Başkan, S. (Kasım-Aralık 1999). *Resimde Duyarlılık ve Abartma.* Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı 41.
- Bayav, D. (2016). *Batılı sanatçıların Çallı Kuşağına Etkileri.* Trakya Üniversitesi GSF Resim Bölümü. Edirne.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk.* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.



- Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Kültür Sanat Oluşumu*, (17.10.2017),  
<http://www.kultur.gov.tr>
- Çavuşoğlu, İ. (2000). *Resim Sanatında Yeni ve Figüratif Eğilimler*. Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı. Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirsar, B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elitsoy, Z. (2008). *Toplumsal Dönüşümler Bağlamında Teknoloji Sanat İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset Matbaacılık
- Ergüven, M. (1995). *Sırdış Görüntüler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, M.(1996).*Neşet Günel Bilim Sanat Galerisi*. İstanbul
- Ersoy, A. ( 1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Giray, K. (1993). *Müstakiller: Türk Resim Sanatının Renkli Anlatımı*. Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı 9.
- Giray, K. (1995). *Türk Ressamları Dizisi-V. Hikmet Onat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güven, M. (2012). *1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- II. *Dünya Savaşı Sonrası On’lar Grubu Resim Sergileri*, (08.10.2017),  
<http://www.alpmansanat.com>
- II. *Dünya Savaşı Sonrası Türkiye*, (29.09.2017), [http:// www.gsf. isikun.edu.tr](http://www.gsf.isikun.edu.tr)
- İnan, E. (Nisan 1987). *Sol Elim Rengarenk Sağ Elim Kalem Tutar*. Gergedan. Sayı 2.
- İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- İskender, K. ( Ocak- Şubat 1994 ). *Türk Resminin Figüratif Açıdan Görünümü. Türkiye’de Sanat.* Sayı 12.
- Kahraman,H. B. ( Mayıs 1987). *Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri.* Sanat Olayı. Sayı 60.
- Karaoğlu, A. (2005). *Türk Resminin Sorunları Üzerine Bir Deneme.* Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Sayı 19.
- Karayağmurlar, B. (2009). *Değınmeler.* İzmir: Çalı Yayıncılık.
- Karusse, A. C. (2005). *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.* Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kıyar, N. (2007). *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değışim ile İlintisi.* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisan Tezi. Konya.
- Kuban, D. (2005). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Onlar Grubu Sanatçılarının Resimlerinde Konu,* ( 20.09.2017), [http:// www.e-kitap.kültür turizm.gov.tr](http://www.e-kitap.kültür turizm.gov.tr)
- Öcal, A. İ. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı.* Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat. Sanat Dünyamız.* Sayı 89.
- Özsezgin, K. (1993). *Türk Plastik Sanatları Tarihi.* Anadolu Üniversitesi AÖF Lisans Tamamlama Programı. Eskişehir.
- Öztütüncü, S. ve Özkartal, M. (2015). *Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme.* Akdeniz Sanat Dergisi. Sayı 15.
- Pevlivanoğlu, B. (2001). *Neşet Günal Retrospektif.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Rona, Z. (1992). *Türk Ressamları Dizisi-I . Namık İsmail.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılıarı*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Edirne.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressam*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1976). *Sezer Tansuğ Sanata Yaklaşım*. İstanbul: Künmat Yayınları.
- Tansuğ, S. (1982). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1994). *Türk Ressamları Dizisi-III. Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1997). *Gelecek Işığında Çağdaş Sanat*. İstanbul: İz Yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşdemir, N. (1995). *Türk Figüratif Resminde Görülen Dışavurumcu Eğitimin 1980 Sonrası Yansıyış Biçimi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Tetikçi, İ. *Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerinde Doğa*, GSF Sanat Dergisi. Sayı 11.
- Yener, G. ve Nacar, T. *Ressam Neşet Günal' ın Kırsal Kesim Betimlemeleri*.
- Yerli, S. (2007). *Türk Resminde Meslek Konuları*. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Sivas.
- Yüksel Arslan Sanat Anlayışı*. (18.12.2017). <http://www.edebiyatsanat.com>

## Görsel Kaynakça

**Resim1:** <http://siilikarastirmalari.blogspot.com.tr/2014/09/maktel-lamii-celebi-maktel-i-al-i-resul.html>

**Resim 2:** <https://2.bp.blogspot.com/-LFVpOKmonhg/WH6d3FR7BvI/AAAAAAAAAKEU/JNNFheTez3gkl3NxkcG0iCb5Vm0lxExKACLcB/s1600/10-%2B%25C4%25B0ki%2Bkad%25C4%25B1n%252C%2BAbdullah%2BBUHAR%25C4%25B0%252C%2B18.%2Byy%252C%2B%25C4%25B0stanbul%2B%25C3%259Cniversitesi%2BKitapl%25C4%25B1%25C4%259F%25C4%25B1%2BT.9364%2Bno.lu%2Balb%25C3%25BCm%2Bs.%2B12a.jpg>  
(e.t. 24.05.2017)

**Resim 3:** [https://www.artamonline.com/3734-home\\_default/a-piperno-naturmort.jpg](https://www.artamonline.com/3734-home_default/a-piperno-naturmort.jpg) (e.t.27.05.2017)

### Resim

**4:** <https://www.google.com.tr/search?q=Danyal+As%2C%2B1k+Evi+Kayseri>  
(e.t. 27.05.2017)

**Resim 5:** <http://2.bp.blogspot.com/FQf92bPiB10/TVg1y5ON8pI/AAAAAAAAALQ/X1G1kZ8K78/s1600/zfres02.jpg>  
(e.t 21.05.2017)

### Resim

**6:** [http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/07\\_bedri\\_kullari\\_1.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/07_bedri_kullari_1.jpg) (e.t . 22.05.2017)

**Resim 7:** <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Ismail-nude.jpg>(e.t. 22.05.2017)

**Resim 8: :** <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/defli-kadin.jpg>(e.t. 25.05.2017)

**Resim 9:** <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/05/feyhaman-duran1.jpg> (e.t. 26.05.2017)

**Resim 10:** [http://file.sanat teorisi.com/article\\_images/4132/01.jpg](http://file.sanat teorisi.com/article_images/4132/01.jpg)(e.t.27.05.2017)

### Resim

**11:** <https://i.pining.com/originals/e2/13/3c/e2133c99d1a2a8fbe19820f1a2da2f9e.jpg>  
(e.t. 27.05.2017)

**Resim12:** <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/nazmi-ziyagan.jpg> (e.t. 27.05.2017)



**Resim**

13:[https://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/ataturkun\\_cenaze\\_toreni.jpg](https://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/ataturkun_cenaze_toreni.jpg) (e.t. 27.05.2017)

**Resim 14:** [https://lh3.googleusercontent.com/-Fqv\\_LRVvj0s/V\\_FQQ\\_1PTdI/AAAAAAAAAE9A/9ZBH4EVxD9UNjsvVcNeKseyQjC8hZFeQCJoC/w530-h528-n/02\\_10\\_2016.jpg](https://lh3.googleusercontent.com/-Fqv_LRVvj0s/V_FQQ_1PTdI/AAAAAAAAAE9A/9ZBH4EVxD9UNjsvVcNeKseyQjC8hZFeQCJoC/w530-h528-n/02_10_2016.jpg) (e.t. 25.05.2017)

**Resim 15:** <http://www.nuriyem.com/wp-content/uploads/s1137-001.jpg> (e.t. 25.05.2017)

**Resim 16:**

<https://i.pining.com/236x/88/70/35/887035275759f1f8be5c738ee02856da--painters.jpg> (e.t. 26.05.2017)

**Resim**

17:[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5848.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5848.jpg) (e.t. 25.05.2017)

**Resim 18:**

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5771.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5771.jpg)(e.t.22.05.2017)

**Resim 19:** <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/avni-arbasmanzara.jpg> (e.t.23.05.2017)

**Resim 20:** [https://i1.imgiz.com/rshots/9710/el-greconun-cobanlarin-tapinmasi-isimli-tablosu-khan-academy-turkce\\_9710272-20760\\_1280x720.jpg](https://i1.imgiz.com/rshots/9710/el-greconun-cobanlarin-tapinmasi-isimli-tablosu-khan-academy-turkce_9710272-20760_1280x720.jpg)(e.t.23.05.2017)

**Resim 21** <http://www.gorselsanatlar.org/geleneksel-el-sanatlari/osmanlidaminyatur/> (e.t. 22.05.2017)

**Resim**

22:<http://i2.wp.com/www.sanatduvari.com/wpcontent/uploads/2017/01/resim7.jpg>(e.t. 22.05.2017)

**Resim 23:**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/ab/G%C3%B6reme\\_G%C3%BCvercin\\_ve\\_kad%C4%B1nlar.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/ab/G%C3%B6reme_G%C3%BCvercin_ve_kad%C4%B1nlar.jpg)(e.t. 23.05.2017)

**Resim 24:**

[http://turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/](http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/) (e.t. 23.05.2017)

**Resim 25:**

[http://www.mudanyamudanya.com/resimler\\_b/r\\_8969537615776.jpg](http://www.mudanyamudanya.com/resimler_b/r_8969537615776.jpg)(e.t. 23.05.2017)

**Resim 26:** [https://www.artamonline.com/6573-large\\_default/nuri-abac-1926-2008-araba.jpg](https://www.artamonline.com/6573-large_default/nuri-abac-1926-2008-araba.jpg) (e.t. 23.05.2017)

**Resim 27:** <http://www.bozluartproject.com/wp-content/uploads/2015/09/hic-2016-tuval-uzerine-yagliboya-97-x-97-cm.jpg>(e.t. 24.05.2017)

**Resim 28:** <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/79rRVCUMo-agqxdaMIZKrA/larger.jpg>(e.t. 25.05.2017)

**Resim 29:** <http://www.deyim.com.tr/img/product/5355c79d4a84c.jpg>(e.t. 27.05.2017)

**Resim 30:** <http://www.beyazart.com/img/product/SALON/22/044.jpg>(e.t. 27.05.2017)

**Resim 31:** <http://www.eroldenec.com> (e.t. 28.05.2017)

**Resim 32:** <http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/works/thumb/MG-2001-TYB-0030.jpg> (e.t. 02.06.2017)

**Resim 33:**  
[http://www.beyazart.com/img/product/SALON/16/12\\_16\\_bm\\_0220.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/16/12_16_bm_0220.jpg)(e.t. 11.06.2017)

**Resim 34:**  
[http://www.beyazart.com/img/product/SALON/11/131\\_11MUZ\\_453.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/11/131_11MUZ_453.jpg)(e.t. 17.06.2017)

**Resim 35:**  
<https://i.pinimg.com/originals/1a/70/68/1a706805a67edf748a64794cab6353b.jpg>  
(e.t. 22.06.2017)

**Resim 36:** <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/08/fikret-mualla-eyup-kizil-mescid.jpg>(e.t. 24.06.2017)

**Resim 37:**  
[http://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/9/0/901\\_60x60\\_.jpg](http://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/9/0/901_60x60_.jpg)(e.t. 29.06.2017)

**Resim 38:**  
[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5887.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5887.jpg)(e.t. 04.07.2017)

**Resim 39:** <https://bigody.com/wpcontent/uploads/2016/12/memetguleryuz.jpg>  
(e.t. 11.07.2017)

**Resim 40:** <https://bigoody.com/wp-content/uploads/2016/12/memetguleryuz.jpg>  
(e.t. 16.07.2017)

**Resim 41:**  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/6/69/Cumaocakli1.JPG/300px-Cumaocakli1.JPG>(e.t. 23.07.2017)

**Resim 42:** <http://altangurman.com/tr/wp-content/uploads/2013/11/991.jpg>  
(e.t. 29.07.2017)

**Resim 43:** <https://www.google.com.tr/> (e.t. 03.08.2017)

**Resim 44:**  
[http://www.kunsthalleduesseldorf.de/tl\\_files/Rotationen\\_Bilder/arслан/Arture-188.jpg](http://www.kunsthalleduesseldorf.de/tl_files/Rotationen_Bilder/arслан/Arture-188.jpg) (e.t. 07.08.2017)

**Resim 45:** <http://www.turkishculture.org/images/people/example-2430-5-76724136.jpg>(e.t. 11.08.2017)

**Resim 46:** <http://www.nilyalter.com/media/works/s1/id44/image-31630.jpg>(e.t. 19.08.2017)

**Resim 47:** <http://tomuratagok.com/img/resim/kadinsorunlari/ks13.jpg>(e.t. 22.08.2017)

**Resim 48:**  
[http://defteriniz.com/wpcontent/uploads/2016/07/sanat\\_tarihi\\_207.png](http://defteriniz.com/wpcontent/uploads/2016/07/sanat_tarihi_207.png)(e.t. 27.08.2017)

**Resim 49:**  
<https://i.pinimg.com/236x/b0/15/8f/b0158fbc008077dda901bdd5ffc17517.jpg>(e.t. 06.09.2017)

**Resim 50:**  
[https://78.media.tumblr.com/7c913a50412e5fc2ef8d52a2ff904a00/tumblr\\_inline\\_nb7qn3Zxcr1sm5t9r.jpg](https://78.media.tumblr.com/7c913a50412e5fc2ef8d52a2ff904a00/tumblr_inline_nb7qn3Zxcr1sm5t9r.jpg)(e.t. 14.09.2017)

**Resim 51:** <http://www.suheylasabir.net/id6.htm>(e.t. 21.09.2017)

**Resim 52:**  
[http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00068lldS5uGFg1Gn72CfDrCWQFHPKcobND/mustafa-ata-fig%C3%BCratif-kompozisyon-\(from-leonardo\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00068lldS5uGFg1Gn72CfDrCWQFHPKcobND/mustafa-ata-fig%C3%BCratif-kompozisyon-(from-leonardo).jpg)(e.t. 28.09.2017)

**Resim 53:**  
[https://www.google.com.tr/search?dcr=0&tbm=isch&sa=1&ei=a6lxWprxN4TPwQKX8LK4DQ&q=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&oq=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&gs\\_l=psy-](https://www.google.com.tr/search?dcr=0&tbm=isch&sa=1&ei=a6lxWprxN4TPwQKX8LK4DQ&q=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&oq=%C3%96mer+Ulu%C3%A7+eserleri&gs_l=psy-)

ab.3..0.16052.22587.0.22999.44.11.0.7.7.0.232.1175.0j7j1.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..33.10.525...0i67k1.0.qZyERvWQQGQ#imgrc=g7kbthaLvY4yCM  
(e.t. 01.10.2017)

**Resim 54:** <http://www.beyazart.com/sanatci/Ne%C5%9Fet-G%C3%BCna>(e.t. 08.10.2017)

**Resim 55:**  
[http://blog.peramuzesi.org.tr/wpcontent/uploads/2013/10/akmed\\_001750.jpg](http://blog.peramuzesi.org.tr/wpcontent/uploads/2013/10/akmed_001750.jpg)(e.t. 19.10.2017)

**Resim 56:**  
<http://i2.wp.com/www.sanatduvari.com/wpcontent/uploads/2017/01/Resim1.jpg>(e.t. 23.10.2017)

**Resim 57:**  
<https://static1.squarespace.com/static/54ed7eb4e4b0360a4992a93d/t/54f5b557e4b03a55e7a6a8e2/1425388893468/>(e.t. 26.10.2017)

**Resim 58:**  
<https://i.pinimg.com/originals/fe/f8/a4/fe8a4554ef5d4acdb5f2812d726cf06.jpg>(e.t. 30.10.2017)

**Resim 59:**  
[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/z4\\_36.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z4_36.jpg)(e.t. 12.11.2017)

**Resim 60:**  
[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/z4\\_36.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z4_36.jpg)(e.t. 19.11.2017)

**Resim 61:**  
[http://www.beyazart.com/img/product/SALON/19/91\\_19\\_muz\\_0268.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/19/91_19_muz_0268.jpg)(e.t. 01.12.2017)

**Resim 62:**  
[http://www.azizmsanat.org/wpcontent/uploads/2017/08/work\\_2798.jpg](http://www.azizmsanat.org/wpcontent/uploads/2017/08/work_2798.jpg)(e.t. 04.12.2017)

**Resim 63:**  
<https://i.pinimg.com/originals/0f/ca/b4/0fcab43dbdff9cff40cbc01b468c2373.jpg>  
(e.t. 13.12.2017)

**Resim 64:**  
<http://lebrizimages.net/imageHandler.ashx?iType=jpg&wType=1&wID=629&iName=0030-055&iPath=/artst/0030&iSize=2&iResizeParam=0&iResizeAmount=350&isGrayscale=False&watermark=&transp=0>(e.t. 22.12.2017)

**Resim 65:**

**<https://static1.squarespace.com/static/54ed7eb4e4b0360a4992a93d/t/54f5b667e4b001300412b6ce/1425389161266/>(e.t. 24.12.2017)**

**Resim 66:**

**[http://www.beyazart.com/img/product/SALON/13/288\\_13%20muz\\_0410.jpg](http://www.beyazart.com/img/product/SALON/13/288_13%20muz_0410.jpg)(e.t. 27.12.2017)**