



YENİ DAL GRUBU VE SANAT ANLAYIŞI

**2021
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ**

Merve FİRİDİN

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL**

YENİ DAL GRUBU VE SANAT ANLAYIŞI

Merve FİRİDİN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

T.C.

Karabük Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi

Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK

Haziran 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	7
DOĞRULUK BEYANI	8
ÖNSÖZ	9
ÖZ.....	10
ABSTRACT.....	11
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	12
ARCHIVE RECORD INFORMATION	13
KISALTMALAR	14
GİRİŞ	15
ARAŞTIRMANIN KONUSU	26
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	27
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	28
YARARLANILAN BAŞLICA KAYNAKLAR.....	31
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	34
BİRİNCİ BÖLÜM	36
TÜRKİYE’NİN 1950-1980 YILLARI ARASINDAKİ SİYASİ ORTAMI VE SANATA ETKİSİ	36
1.1. 1950-1960 Yılları arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi	37
1.1.1. Siyasi Ortam.....	37
1.1.2. Sanata Etkisi	38
1.2. 1960-1970 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi	38
1.2.1. Siyasi Ortam.....	38
1.2.2. Sanata Etkisi	39
1.3. 1970-1980 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi	40
1.3.1. Siyasi Ortam.....	40
1.3.2. Sanata Etkisi	42
İKİNCİ BÖLÜM.....	43
YENİ DAL GRUBU.....	43
2.1. Yeni Dal Grubu’nun Ortaya Çıkışı	43

2.2. Yeni Dal Grubu Manifestosu	46
2.3. Yeni Dal Grubu'nun Almanya'da Kurulan Novembergruppe ve Red Group ile İlişkisi	48
2.4. Yeni Dal Grubu Sanatçıları.....	50
2.4.1. Marta Kaya Tözge'nin Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı	51
2.4.1.1. Marta Kaya Tözge'nin Hayatı.....	51
2.4.1.2. Marta Kaya Tözge'nin Eserleri.....	52
2.4.1.2.1. İsimsiz, (?).....	53
2.4.1.2.2. İsimsiz, (?).....	54
2.4.1.2.3. İsimsiz, (?).....	55
2.4.1.2.4. İsimsiz, (?).....	56
2.4.1.2.5. Çayda Çıra, (?).....	58
2.4.1.3. Marta Kaya Tözge'nin Sanat Anlayışı.....	59
2.4.2. İbrahim Balaban'nın Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı	61
2.4.2.1. İbrahim Balaban'nın Hayatı.....	61
2.4.2.2. İbrahim Balaban'nın Eserleri.....	64
2.4.2.2.1. Kerpiç Karan, 1962.....	65
2.4.2.2.2. Tutuklu Öğrenci, 1964.....	66
2.4.2.2.3. Çapacılar, 1977.....	67
2.4.2.2.4. Köyde İş Zamanı, 1979.....	68
2.4.2.2.5. Keloğlan, 1979	69
2.4.2.2.6. Nesimi, 1981.....	70
2.4.2.2.7. Bereket Ana, 1989	71
2.4.2.2.8. Çayda Çıra, 1990.....	72
2.4.2.2.9. Kerem ile Ashı, 1990	73
2.4.2.2.10. Dağda Duruşma, 1990	75
2.4.2.2.11. Tren Yolcuları, 1991	76
2.4.2.2.12. Özgür Öküz, 1991	78
2.4.2.2.13. Mapus Damı, 1992	79
2.4.2.2.14. İşçiler Polislere Karşı, 1993.....	80
2.4.2.2.15. Fırın, 1993	81
2.4.2.2.16. Yunus Emre, 1995.....	83

2.4.2.2.17. Emziren Ana, 1996.....	85
2.4.2.2.18. Usta ile Çırac Nazım ve Balaban, 2002.....	87
2.4.2.2.19. İkili Ellikleme, 2002	88
2.4.2.2.20. Çatışma, 2005	89
2.4.2.2.21. Depremzede, 2005	90
2.4.2.2.22. Koğuş, 1941.....	91
2.4.2.2.23. Gelin Odası, 1942	93
2.4.2.2.24. Nazım Düşünüyor, 1944	94
2.4.2.2.25. Kendi Portresi, 1989	95
2.4.2.2.26. Çocukların Sevinci, 2001	96
2.4.2.2.27. Hüseyin Eniştemi ‘nü’ çalışırken zatürre yaptığının resmidir, 2007	98
2.4.2.2.28. Bereket Ana, 2007	99
2.4.2.2.29. Avcı ve Aylar, 2007	100
2.4.2.2.30. Karasabana Koşulu Öküzler, 2007	101
2.4.2.2.31. Su İçen, 1993.....	102
2.4.2.2.32. Gözerli Kız, 1993.....	103
2.4.2.2.33. Ekin Biçenler, 1964	104
2.4.2.2.34. Oğlum Hasan Nazım, 1957.....	105
2.4.2.2.35. Kurt ile Eşek, 1998.....	106
2.4.2.3. İbrahim Balaban’ın Sanat Anlayışı.....	107
2.4.3. Kemal İncesu’nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı.....	113
2.4.3.1. Kemal İncesu’nun Hayatı	113
2.4.3.2. Kemal İncesu’nun Eserleri	115
2.4.3.2.1. Soyut Kadın, 1984	116
2.4.3.2.2. El, 1984.....	117
2.4.3.2.3. Madenci Kocasını Bekleyen Kadınlar, (?).....	118
2.4.3.2.4. İsimsiz, (?).....	119
2.4.3.2.5. Gelecek, (?)	120
2.4.3.2.6. Zonguldak Ereğlisi, (?)	121
2.4.3.2.7. Nü, (?).....	122
2.4.3.2.8. İsimsiz, (?).....	123
2.4.3.2.9. Ayçiçekleri, 1985	124

2.4.3.2.10. İsimsiz, (?).....	126
2.4.3.2.11. İsimsiz, (?).....	127
2.4.3.2.12.İsimsiz, (?).....	128
2.4.3.2.13. İsimsiz, (?).....	129
2.4.3.2.14. İsimsiz, (?).....	130
2.4.3.2.15. İsimsiz, 1981	131
2.4.3.2.16. İsimsiz, 1981	132
2.4.3.2.17. İsimsiz, 1990	134
2.4.3.2.18. İsimsiz, (?).....	135
2.4.3.2.19. Figür, (?)	136
2.4.3.2.20. İsimsiz, (?).....	138
2.4.3.3. Kemal İncesu'nun Sanat Anlayışı	139
2.4.4. Avni Memedoğlu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı	141
2.4.4.1. Avni Memedoğlu'nun Hayatı	141
2.4.4.2. Avni Memedoğlu'nun Eserleri	143
2.4.4.2.1. Nü, 1950	144
2.4.4.2.2. Deniz Kenarı, 1952.....	145
2.4.4.2.3. Grev, 1952.....	147
2.4.4.2.4. Ayrılış- Kore'ye Giden Asker, 1960	149
2.4.4.2.5. Mezar Başında-Turan Emeksizin Anası, 1961	150
2.4.4.2.6. Missouri Geldi-Pencere, 1962	151
2.4.4.2.7. Göç, 1963.....	153
2.4.4.2.8. Güneşin Zaptı Yakın, 1963	154
2.4.4.2.9. Kıraçları Biçerken, 1968	156
2.4.4.2.10. Kalıntı, 1979	158
2.4.4.2.11. Beyoğlu, 1979.....	160
2.4.4.2.12. Düşünen Adam, 1980-81.....	162
2.4.4.2.13. Öpüş, 1987	165
2.4.4.2.14. Sabah, 1987.....	167
2.4.4.2.15. Kerhaneden Görüntü, 1988	169
2.4.4.2.16. Hücrede, 1993.....	171
2.4.4.2.17. Portre: İlhan Selçuk, 1993.....	172
2.4.4.2.18. Desen S/B, 1949	174

2.4.4.2.19. Desen: Lumumba S/B, 1964.....	175
2.4.4.2.20. Desen- Çini, 1965.....	176
2.4.4.2.21. Desen S/B, 1965	177
2.4.4.2.22. Bizimkiler, 1965	178
2.4.4.2.23. Fabrika Önü, 1987	179
2.4.4.2.24. Yenidal Grubu Amblemi, (?)	181
2.4.4.2.25. Barış Afişi, 1960	182
2.4.4.2.26. Kitap Kapağı Çalışması, 1978.....	183
2.4.4.3. Avni Memedoğlu'nun Sanat Anlayışı	184
2.4.5. İhsan İncesu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı.....	187
2.4.5.1. İhsan İncesu'nun Hayatı	187
2.4.5.2. İhsan İncesu'nun Eserleri	189
2.4.5.2.1. İsimsiz, 1960	189
2.4.5.2.2. İsimsiz, 1961	190
2.4.5.2.3. İsimsiz, 1976	191
2.4.5.2.4. İsimsiz, (?).....	192
2.4.5.2.5. İsimsiz, (?).....	193
2.4.5.2.6. İsimsiz, (?).....	194
2.4.5.2.7. İsimsiz, (?).....	195
2.4.5.2.8. İsimsiz, 1955	196
2.4.5.2.9. Aygüne, 1953	197
2.4.5.2.10. Susurluk'ta Balıkçılar, 1955	198
2.4.5.2.11. Aşık, (?).....	200
2.4.5.3. İhsan İncesu'nun Sanat Anlayışı	201
2.4.6. Vahi İncesu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı	203
2.4.6.1. Vahi İncesu'nun Hayatı.....	203
2.5.6.2. Vahi İncesu'nun Eserleri.....	204
2.5.6.2.1. Güvercinli Kız, 1980	205
2.5.6.2.2. İsimsiz, (?).....	206
2.5.6.2.3. İsimsiz, (?).....	208
2.5.6.2.4. İsimsiz, (?).....	209
2.5.6.2.5. Mimar Sinan, (?).....	210
2.5.6.2.6. Kadın Başı, (?).....	211

2.5.6.2.7. İsimsiz, (?).....	212
2.5.6.3. Vahi İncesu'nun Sanat Anlayışı	213
SONUÇ	214
KAYNAKÇA.....	221
İNTERNET KAYNAKLARI.....	227
GÖRSEL LİSTESİ	231
ÖZGEÇMİŞ	240



TEZ ONAY SAYFASI

Merve FİRİDİN tarafından hazırlanan “YENİ DAL GRUBU VE SANAT ANLAYIŞI” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

.....

Tez Danışmanı, SANAT TARİHİ

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 24/06/2021

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Prof. Dr. Ayşe Nilüfer ÖNDİN (MSGSÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN (KBÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans/Doktora tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Merve FİRİDİN

İmza :

ÖNSÖZ

20. yüzyıl ile birlikte tüm dünyada siyasal, sosyal ve kültürel açıdan yaşanan değişimler beraberinde toplum içerisinde de birtakım dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Toplumun her kesiminden kişilerin etkilendiği bu süreçten doğal olarak sanatçılarda etkilenmiştir. Türkiye’de bu süreçte benzer değişimler olmuştur. Sanatçılar arasında aynı sanat anlayışına sahip kişiler, bir araya gelerek bir grup adı altında toplanarak farklı türde eserler üretmişlerdir.

Bu çalışmada 20. Yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan gelişmeler ışığında 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu’na yer verilmiştir. Sanatçılar tek tek ele alınarak yaşamları, eserleri ve sanat anlayışları hakkında gerekli açıklamalar yapılmış olup, Türk Resim Sanatı içerisindeki yerleri ve katkıları incelenmiştir.

Çalışmanın bütün evrelerinde, önerileri ile bana yol gösteren, bilgisi ve tecrübesi ile her zaman destek veren sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL’a teşekkürleri borç bilirim. Araştırma sürecinde maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, eşim Kubilay FİRİDİN’e, yakın arkadaşlarım Tuğçe KILIÇ’a, Sakine AYTAÇ TOPUZ’a, sanatçılara ait arşiv belgelerini paylaşma nezaketinde bulunan Karikatürist Turgut ÇEVİKER’e, Güneş GÜLDÜRMEZ’e ve ressam Hasan Nazım BALABAN’a teşekkür ederim.

Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı adlı yüksek lisans tezi, Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen, Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL’ın yürütücülüğünde sürdürülen **SYL-2020-2136** numaralı proje kapsamında hazırlanmıştır. Katkıları nedeniyle Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Koordinatörlüğüne teşekkür ederim.

MERVE FİRİDİN

Karabük-2021

ÖZ

‘Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı’ başlıklı çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk Resim sanatındaki gelişmeler perspektifinde, Ülkemizin özellikle 1950-1980 yılları arasındaki sosyal ve siyasal koşullarını hazırlayan etmenlerin sanata etkileri ile alakalı araştırmalar yapılarak bu sürecin Yeni Dal Grubu'nun kurulmasına etkisi ve toplumsal gelişmelerin sanatçıların eserlerine yansımalarının ortaya konması amaçlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren toplumun sosyal, siyasal ve kültürel alanlarında sürekli bir değişim görülür. Bu dönemde halkın sorunlarına inen ve bu sorunları eserlerine yansıtan sanatçı duyarlılığı git gide artmaya başlamış ve böylece süreç içinde ortaya çıkan gelişmeler sanatçıların yapıtlarına yansımıştır. Bununla birlikte farklı isimler altında birçok sanatçı grupları oluşmaya başlamıştır. Sanatçılar halkın sorunlarını, toplumda ortaya çıkan değişim ve dönüşümleri bir amaç güderek kişisel yorumlarıyla çeşitli şekillerde aktarmışlardır. Toplum içerisinde yaşanan her olay bir şekilde sanatçıları etkilemiş ve eserlerinin yönünü belirlemiştir. II. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve daha sonra da karşıt siyasi görüşler arasındaki çatışma sonucunda ortaya çıkan toplumsal sorunlar sanatçıların eserlerine konu olmuştur. 1959 yılı itibariyle kurulan Yeni Dal Grubu da toplumumuzun bulunduğu durumu göz ardı etmeyen ve bunu eserlerine yansıtan bir grup sanatçıdan oluşmaktaydı. Fakat 1961 yılı Nisan ayında açtıkları bir sergide eserlerinde siyasi unsurların bulunduğu dair görüşler sonucu yaşadıkları sorunlar nedeniyle grup dağılmış ve bu nedenle sanatçılar sonraki yaşamlarını daha çok bireysel sanat faaliyetleri olarak sürdürmüşlerdir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dal Grubu, Resim, Heykel, Sanat Felsefesi, Çağdaş Sanat, Biyografi.

ABSTRACT

In the work called as ‘Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı’, from the viewpoint of the developments in Republican Era’s Turkish Painting Art, by being done research about the effects of the factors on the art, related to the social and politic conditions of our country between the years of 1950-1980, it has been aimed to search for the effects of this process on the establishment of New Branch Group and to be brought to light the reflections of the social developments on the works of the artists. As of the establishment of The Republic of Turkey, there has been a perpetual change in the social, political and cultural spheres of the society. In this period, the sensitivity of the artists, expressing the troubles of the public and reflecting these problems to their works, started to increased gradually and so that the developments that emerged in the process were projected to the works of the artists. However, many groups of artists started to take shape with different names. By serving a purpose, the artists conveyed the problems of the people and the changes and the conversions in the society in various ways with a personal statement. Each event in the society left an impression on the artists somehow and affected the direction of their works. The social problems that sprang as a result of the conflict between II. World War, the War of Independence and later the opposing political opinions were the subject of the works of the artists. Founded in 1959, New Branch Group consisted of a group of artists who did not ignore the situation of our society and reflected this in their works. However, in an exhibition they opened in April 1961, the group disbanded due to the problems they were faced with as a result of the views related to the existence of political elements in their works and therefore, they maintained their later life as more individual art activities. Within the scope of this study, by being done literature review, it will be collected data about the identification of group members’ life and understanding of their art and works.

Key Words: New Branch Group, Painting, Sculpture, Philosophy of Art, Contemporary Art, Biography.

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı
Tezin Yazarı	Merve FİRİDİN
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	24.06.2021
Tezin Alanı	Sanat Tarihi
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	240
Anahtar Kelimeler	Yeni Dal Grubu, Resim, Heykel, Sanat Felsefesi, Çağdaş Sanat, Biyografi.

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	New Branch Group and Understanding of Art
Author of the Thesis	Merve FİRİDİN
Advisor of the Thesis	Asst. Prof. Dr. Bülent ORAL
Status of the Thesis	Master Degree
Date of the Thesis	24.06.2021
Field of the Thesis	Art History
Place of the Thesis	KBU/LEE
Total Page Number	240
Keywords	New Branch Group, Painting, Sculpture, Philosophy of Art, Contemporary Art, Biography.

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviri
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
Vb.	: Ve benzeri
Yy.	: Yüzyıl
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi

GİRİŞ

Geçmişten günümüze yaşanan savaşlar ve ticaretler Batı ile Türk Dünyası arasında her zaman çok yönlü ilişkiler doğurmuştur. 1453 yılında İstanbul'un fethedilmesi ile birlikte Fatih Sultan Mehmed'in Avrupa'nın kültürüne ve sanatına olan ilgisi İstanbul'u yeniçağın sanat ve kültür merkezi haline getirmesine olanak sağlamıştır. Bu durum ise Osmanlı sarayı içerisinde evrensel bir sanat olgusunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni oluşumlar ile birlikte minyatürlere batı etkisinin yansması Osmanlı resminde farklı bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Fatih'ten sonra da Avrupa'nın sanatına ve sanatçısına duyulan ilgi sürmüştür. Fakat Fatih'in oğlu II. Bayezid zamanında babasının döneminde tabloya yakın sayılacak resim anlayışı yerini İslam-Doğu kitap resmine bırakmıştır. II. Bayezid'de babası gibi sanata ve sanatçıya ilgisi neticesinde onlara her zaman destek vermiştir. İlerleyen zamanlarda hem II. Bayezid hem de Yavuz dönemlerinde Fatih dönemindeki kadar olmasa da hem Doğu'nun hem de Batı'nın bir arada olduğu bir kültür ortamı var olmakta, Osmanlı resmi içerisinde Batı etkisini hissettiren bir İslam-Doğu Minyatür sanatı gelişme göstermekteydi. Bu süreç Kanuni döneminde diğer tüm alanlarda olduğu gibi en uç sınırlara ulaşmıştır (Arık, 1988, s. 3).

Kanuni dönemine tarihlenen 16.yy'ın ortasında minyatür sanatında klasik üslup denilen dönem oluşmuştur. Bu dönemde yer alan minyatürlerin çoğunda konu olarak; yaşanan dönemde gerçekleşen önemli olaylar, padişahlara ait portreler, kazanılan savaşlar, av ve kabul törenleri yer almaktaydı (Renda, 1977, s. 29). Bu dönemde Nasuh el Matraki (Matrakçı Nasuh), yapmış olduğu çalışmalarla saray çevresinin dikkatini çekmiş, Kanuni Sultan Süleyman ile Irak- Azerbaycan seferine (1534-36) katılarak bu sefer sonrası 'Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn' adlı eserini hazırlamıştır. Bu eserde yer alan minyatürlerde; seferde konaklanan yerler, menziller, nehirler, dağlar, köprüler, camiler gibi unsurlar kuş bakışı şeklinde tasvir edilmiştir. Bu minyatürlerde insan figürüne yer vermeyen sanatçı bazı yerlerde süsleme amaçlı hayvan figürlerine yer vermiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatürlerindeki bu tutumu, minyatür sanatında 'Osmanlı manzara ressamlığı' adı altında yepyeni bir türü ortaya çıkarmıştır (Arık, 1988, s. 5). Artık doğaya ait unsurlar minyatürler içerisinde önemli bir olgu haline gelmeye başlayacaktır (Renda, 1977, s. 31).

Osmanlı minyatürlerinde yer alan tasvirlerde denenen perspektif çalışmalarına II. Bayezid dönemine ait eserlerde denenmeye başlandığı görülmektedir. Bu eserlerde yer alan perspektif tutum Batı resminde görülen perspektif tutuma bir nebze de olsa benzeştirilmeye çalışılmıştır. Bu tutumun 17. yy'da diğer yıllara nazaran daha geliştiği, minyatürlerde yer alan ayrıntılara daha bir özen gösterildiği, ayrıca renk anlayışında da bazı değişimlerin olduğu görülmüştür (Arık, 1988, s. 8).

17. yy'ın başlarında minyatür sanatında albüm resimleri yaygınlaşmış bu durum özellikle I. Ahmed döneminde kendini oldukça net göstermiştir. Aynı tür 16. yy. da görülmüş fakat 17. yy'da gelişim olarak daha bir hız kazanmıştır. Bu albümlerde farklı görünüm ve kıyafetler içerisinde tek bir figüre, eğlence sahnelerine, güncel olaylar gibi birçok farklı konular yer almaktadır. Kıyafetli figürler arasında Avrupa tarzı kıyafetlerle tasvir edilmiş farklı figürlerin olması albüm resimlerinin kıyafet resimleri adı ile de anılmasının önünü açmıştır (Renda, 2001, s. 32).

Osmanlı Devleti içerisinde batılılaşmanın ilk evresi olarak 18. yy'ın başları olan Lale Devri gösterilmektedir. Bu dönem Avrupa ile gerçekleştirilen ticari ve diplomatik süreç Osmanlı'nın kültür yapısını etkilemiş ve bu etki minyatür sanatında da yeni bir dönemin kapısını açmıştır (Renda, 2001, s. 35). Osmanlı minyatür sanatı Kanuni döneminden sonra ikinci defa klasik dönem haline III. Ahmed zamanında (18. yy) ünlü nakkaş Levni sayesinde ulaşmıştır. Osmanlı minyatür sanatına yeniden canlılık katmaya çalışan sanatçının en önemli eserleri arasında III. Ahmed'e kadar olan ilk 20 padişahın portrelerinin içinde bulunduğu 'Kebir Musavver Silsilename' gösterilmektedir. Aslında portre albümleri geleneği 16. yy'dan beri yapılmaktadır fakat en önemli örneği 18. yy'da Levni'nin eseri olarak görülür. Bu eser ile birlikte ilerleyen yıllardaki sanatçılarındaki esinleneceği portre ressamlığı denilen bir süreç ortaya çıkmıştır. (Renda, 1977, s. 34-59).

Nakkaş Levni'nin kendi dönemi içerisinde yeni konulara karşıda ayrı bir ilgisi olmuştur (Renda, 1977, s. 35). Sanatçının figürlere kazandırdığı boyutlar, doğada yer alan unsurların ayrıntılarına yer vermesi ve bunları oluştururken kullandığı renklerde farklı tonlar yakalaması, onun batı resmine ne denli yaklaştığının göstergesi olmuştur. Aynı dönem sanatçılarından Abdullah Buhari'nin ise eserlerinde yer alan mimari öğelerin boyutsal görünümüleri ve doğada yer alan ayrıntıları oluşturduğu farklı renk tonları ile kitap kapaklarında yer alan manzaralara uygulamıştır. Sanatçının el

yazmalarındaki bu tutumu ise ilerleyen yıllarda konak ve saray odalarının duvarlarında sıklıkla karşılaşacağımız manzara resminin denemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Tanındı, 1996, s. 59-61).

III. Ahmed dönemi içerisinde matbaanın ortaya çıkması ile birlikte artık minyatürlü el yazmalarında azalmalar görülmeye başlanmıştır. Minyatür yapımında artık teknik olarak guaj ve suluboya kullanılmaya başlanmış ve perspektif olgusu yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu tutum ilk zamanlar minyatürlerde yer alan manzaralarda kendini gösterirken ilerleyen zamanlarda yavaş yavaş kendini duvar resmine bırakmaya başlamıştır. Duvar resimlerinde de minyatürlere uygulanmaya çalışılan aynı perspektif, ışık, gölge, renk gibi unsurlar kullanılmaya çalışılmıştır. 17. yy'dan bu yana minyatürlerde süsleme amacı ile kullanılan çiçek, meyve gibi motifler 18. yy'da duvar resmi ile birlikte süsleme unsuru olmaktan çıkıp artık daha hacimli bir görünüm ile çanak ve saksılara yerleştirilmiştir. Bu süreçten sonra 18 ve 19. yy'da oluşturulan manzara resimleri artık birer duvar süslemesi olarak yapılmaya başlanmış ve tüm Anadolu içerisinde bu tutum yeni bir resim algısının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Renda, 1977, s. 77-78; Renda, 2001, s. 42). 19. yy'da yeniliğe her daim açık olan Abdülmecid ve Abdülaziz gibi padişahlar sanata ve sanatçıya her zaman destekte bulunmuşlardır. Bu tutumları sonucu 19. yy'ın ikinci yarısında bazı Türk ressamı sarayın desteği ile Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilmiş, burada aldıkları eğitim sonucu figürü öğrenen sanatçılar artık figüre dayalı anlatımı resimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Bu süreç sonrasında duvar resmi ile birlikte minyatür sanatı içerisinde 18. ve 19. yy'larda izlenen, uygulanan yenilikler tuval resminin ortaya çıkmasında büyük öneme sahiptir. Osmanlı Resim sanatında yaşanan bu yeni gelişmeler saray ve çevresinin desteği ile ilerlemiş, bu süreç ile birlikte saray dışına yansıyan yeni bir sanat ortamı oluşmaya başlamış, bu durumun ilerlemesinde ise Avrupalı sanatçıların büyük rolü olmuştur (Renda, 2001, s. 43; Bağcı ve diğerleri, 2012, s. 280-284).

18. yüzyılda batıdaki askeri sistemin, yine bu dönemde yapılan reform hareketleri ile birlikte örnek alınarak modernleştirilmesi yönünde çalışmalar olmuş ve yeni askeri okullar açılmaya başlanmıştır. Açılan askeri okulların programında yer alan derslere resim dersinin de eklenmesi batılı anlamda resim sanatının gelişmesi yönünde olumlu bir sonuç doğurmuştur. Bu uygulama çok zaman geçmeden askeri okullar

dışındaki sivil okulların ders programına da yansımıştır. Aslında resim derslerinin ilk etaptaki amacı sanatsal değil, askeri bilgilere yardım amaçlı bir yerin taslağını, topoğrafyasını çizebilmek gibi sorunlara yardımcı olmaktır. Burada öğrencilere menazır (perspektif) öğretilmiştir. Askeri anlamda resim dersine ilk defa yer veren okul, kaynaklara göre III. Selim'in 1793 yılında kurdurduğu Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dur (Olçay, 2013, s. 25). Bu süreçte kurulan diğer askeri okullar; Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773), Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Harbiye (1837) isimli askeri okullardır. Askeri okullardan mezun olan bu kuşağa Asker Ressamlar adı verilmiş ve öyle anılmışlardır. Mekteb-i Harbiye'de sınıflar üçe ayrılmıştır. Bu sınıflar 'ressam sınıfı', 'mühendis sınıfı' ve 'topçu sınıfı' olarak isimlendirilmiştir. Bu okullardan mezun olup, resim alanındaki yeteneği keşfedilenler, bu yönde eğitimlerine devam edebilmeleri amacı ile Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Bu yönlendirme sayesinde öğrenciler, batı tarzı Türk resminin öncüleri olmuşlardır. Asker Ressamlar olarak tabir ettiğimiz bu kuşağın içerisinde hoca-öğrenci ilişkileri oluşmaya başlamış ve bu oluşum askerlerin bu sanata olan ilgilerini günümüze değin devam ettirmiştir (Renda ve Erol, 1980, s. 167; Öndin, 2000, s. 2; Başbuğ, 2009, s. 28; Eroğlu, 2015, s. 84; İnaç, 2016, s. 26-28).

Daha sonra II. Abdülhamid dönemi içerisinde 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından İstanbul'da resmi bir sanat okulu açılmıştır. Bu okul, 27 yıl boyunca eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi veya Mekteb-i Sanayi-i, Nefise-i Şahane adları ile anılan bir kuruluştur. Eğitim- öğretim sürecinin başlangıcında kadroda yabancı hocalar bulunmuştur (Bugay, 2006, s. 9-10; Başbuğ, 2009, s. 49; Enuysal, 2010, s. 27; Günay, 2011, s. 8). Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte resmin yanı sıra, çeşitli tekniklerin uygulanabileceği (oyma, kazıma, dövme) heykel sanatı da Türk kültüründe yerini almıştır (Renda ve Erol, 1980, s. 158).

Bu okullardan aldıkları eğitimler sonucu sanatçılar, eserlerinde çoğunlukla içinde figür yer almayan manzara resimlerine ağırlık vermişlerdir. Eserlerinde figüre yer vermemelerinin sebebi ise aldıkları resim derslerinde figüre dayalı bir eğitimin yer almamasından kaynaklı olmuştur. Bu durum ise 19. yüzyılda yapılan manzara resimlerinde neden figür kullanılmadığını oldukça net açıklamış olmaktadır (Öndin, 2000, s. 2).

1910 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Cemiyet, 1916 yılında çağdaş resim alanı adına önemli sayılan Galatasaray Sergilerinden birincisini tertip etmişlerdir. Cemiyetin ismi 1919 yılında değişmiş ve Türk Ressamlar Cemiyeti olmuştur. 7 yıl gibi bir sürenin sonunda cemiyetin adı 1926 yılında son kez değişerek Güzel Sanatlar Birliği olmuş ve 1940 yılında grup dağılına kadar bu isimle anılmışlardır. Cemiyet birçok isim değişikliği yaşamış, bazen de kurulmaktaki amaçlarının dışına çıkmış olsalar bile 1910 yılının geneline bakıldığında ülkemiz adına çağdaş modern resmin başladığını göstermeleri adına önem arz etmektedirler (Eroğlu, 2015, s. 89).

Osmanlı Ressamlar Cemiyetinden sonra kurulan ve 1914 Kuşağı olarak anılan grup, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1910 yılında mezun olduktan sonra Paris'e resim eğitimi almaları için devlet tarafından gönderilmişlerdir. Ancak I. Dünya savaşı sebebi ile 1914 yılında Türkiye'ye dönen bu sanatçılar, etkisi altında kaldıkları Fransız Empresyonizmi ile Türk resim sanatında yeni bir dönemin kapısını açmışlardır. Bu toplulukta yer alan sanatçılar Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Mehmet Ruhi Bey, Ali Sami Boyar, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail'dir. Batı'da 19. yüzyılda İzlenimcilik akımı görülmeye başlanmış ve bu akım ülkemizde 20. yüzyılda kendini göstermiştir. Bu akımda birincil unsur ışık olmuştur. 1914 Kuşağı ile birlikte Türk resminde izlenimci bir manzara olgusu başlamıştır. Sanatçılar artık eserlerinde doğanın kendine ait ışığını, güneşin her tonundaki rengi ustalıkla yakalayıp, tuvallerinde başarılı bir şekilde kullanmışlardır. Fakat oradan farklı olarak sanatçılar, bu anlayışı doğa sevgisi ile bütünleştirip daha çok renkçi bir üslupla eserlerine yansıtmışlardır. Bu anlayış doğrultusunda sanatçılar, bu akımın temel unsurları olan ışık ve renklere kendi duyguları doğrultusunda yön vermeleri, hissettikleri duyguların birebir yansımalarını doğada tam anlamıyla bulamayacakları için, çoğu yerde hayal güçlerini kullanmaları, onların bir nevi eserlerinde öznel birer tavır sergilemiş olduklarının göstergesi olmuştur (Berk ve Turani, 1981, s. 15; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 22-26; Tansuğ, 1995, s. 161; Öndin, 2000, s.7; Güven, 2010, s. 23-25; Öndin, 2011, s. 93-96; Başkan, 2014, s. 244; Pelvanoğlu, 2017, s. 77). Yurtdışında öğrendiklerini kendi sanat anlayışlarıyla farklılaştırmışlardır. Artık Türk Resmine alışılmışın dışına çıkılarak yeni bir hava katılmıştır (Başbuğ, 2009, s. 204-209).

1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Bu okul sadece kız öğrencilerin eğitimi için kurulmuştur. İlk açıldığı sıralar öğrenci sayısı 35 olan okulun ilerleyen zamanlarında misafir öğrenciler ve yeni kayıtlar ile sürekli öğrenci sayısı değişmiştir. Okul ile ilgili daha sonrasında yapılan araştırmalarda Sanayi Nefise Mektebi ile birleşip ortak eğitim verdiği söylenmektedir (Pelvanoğlu, 2017, s. 47-50).

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kuruluşuyla birlikte toplum içerisinde sosyal, siyasal ve kültürel alanlarında sürekli bir değişim hali görülmeye başlamıştır. Bu dönemde halkın sorunlarıyla ilgilenen ve bu sorunları resimlerine yansıtan sanatçı görüşü git gide artmaya başlamış, toplum içerisinde yaşanan her türlü gelişme sanatçıların yapıtlarına yansımıştır. Bununla birlikte kendilerine farklı isimler vererek bir grup adı altında birçok sanatçı toplulukları oluşmaya başlamıştır. Sanatçılar halkın sorunlarını, ortaya çıkan her türlü değişim ve dönüşümlere kendi kişisel yorumları aktararak çeşitli şekillerde tuvallerine aktarmışlardır.

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi bünyesinde yavaş yavaş bazı değişimler görülmeye başlanmıştır. Oluşan yeni ekonomik durum, siyasi tutum ve değişen toplumsal yapı ile ülke git gide yeni bir bütün haline gelmiştir. Atatürk ve beraberindekiler kültürel alanda da birtakım değişimlere giderek bu alana ayrı bir önem vermişlerdir. Atatürk: “(...) *Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur(...)*” demiştir (Koç, 2010, s. 38). Ayrıca “*Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopuktur*” diyen Atatürk, Cumhuriyetin kurulduğu yıldan itibaren ilerleyen süreçlerde çeşitli müzeler ve konservatuar ile farklı sergiler açma yönünde isteğinin olduğunu ve sanatın her alanını desteklediğini vurgulamıştır (Girgin, 2009, s. 13).

Cumhuriyetin ilk dönem sanatçıları oluşturdukları eserlerinde Avrupa kaynaklı farklı sanat anlayışlarını kullanmışlardır. Bu süreçte var olan hükümetin kendi kültür politikalarının belirlediği içerikleri bir köşeye koyan sanatçılar, eserlerinde daha çok biçim, şekil gibi unsurlara önem vermeye başlamışlardır (Üstünipek, 2005, s. 20).

1928-1942 yılları arasında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Türk resim sanatını tanıtmaya ve yaygınlaştırma adına kurulan bu grup, çeşitli önemli etkinliklerde bulunmuştur. Muhittin Sebati'nin kurucu üyeliğini yaptığı

birlik, sanatı olabildiğince toplumun her kesimine ulaştırmak amaçlı çeşitli konferanslar vermiş, sergiler açmış ve yazılar yazmışlardır. Bu topluluk Türkiye’de Cumhuriyet yıllarında kurulmuş ilk ressam birliğidir. Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında ise kurulan ressam dernekleri arasında üçüncü sırada yer alır (Yurttadur, 2007, s. 22; Hanay, 2009, s. 31; Güven, 2010, s. 101-106; Kılıç, 2013, s. 328).

Bu birliğe mensup sanatçılar 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenime başlayan kişilerdir. Sanatçıların bu okulda eğitim gördükleri süreçlerde Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin kuruluşu gibi olaylar yaşandığından dolayı, hızla değişen siyasi, kültürel ve ekonomik koşullar içerisinde kendilerini okuyarak ve düşünerek yetiştirmişlerdir. Bu zorlu süreçlerde halka resmi sevdirmeye çalışmışlardır. Sanatın Türkiye’de ilerlemesi ve gelişmesi için sürekli bir çaba içerisinde olmuşlardır. Yeni kurulan Cumhuriyet hükümeti ile birlikte 1924 yılında düzenlenen bir yarışmada, yarışmayı kazanan sanatçılar eğitimlerine Fransa’da devam etme hakkı kazanmışlardır (Girgin, 2009, s. 44; Hanay, 2009, s. 31; Güven, 2010, s. 101-108). Bu sanatçılar; Refik Epikman, Mahmut Cüda, Cevat Dereli, Şefik Akdik ve Muhittin Sebati’dir. 1928 yılında Ankara Etnografya müzesinde ilk özel sergilerini açan grubun bu sergisi, İstanbul dışında açılan ilk sergi olma niteliği kazanmıştır. Türk resim sanatına yepyeni ve taze bir anlatım yüklemişler. Çallı kuşağında etkili olan izlenimci anlayış bu grubun eserlerinde de önem kazanmıştır (Güven, 2010, s. 101-108; Musal, 2010, s. 29).

Çallı Kuşağından sonra 1926 yılında batıya gönderilen bir grup öğrenci, buradan döndüklerinde 1905 yılında Fransa’da ortaya çıkan Fovizm ve Almanya’da ortaya çıkan Ekspresyonizm ile 1907’de ortaya çıkan Kübizm’i Türkiye’ye getirmişler ve bu sanat akımları çerçevesinde 1933 yılında ‘D Grubu’ adı altında bir grup kurmuşlardır. Grup üyeleri Cemal Tollu, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve Zühdi Müridoğlu’dur. Bu grup kendilerinden önce kurulan Müstakillere göre daha seçkin ve daha entelektüel bir yöneliş içinde olmuşlardır. Bu sebeple onlardan daha uzun varlık sürdürmüşlerdir. D Grubunun ortak düşüncelerinden biri de resimlerindeki desenleri konstrüktivist ve kübist bir anlayışın temellerine dayandırmak olmuştur. Çoğu yazısında Nurullah Berk, kübizm anlayışını Türkiye’de kendisinin de dahil olmuş olduğu D grubunun getirmiş olduğunu söylemektedir. D Grubu, kurulduğu günden itibaren Türk Resmine sürekli yenilikler getirmek için mücadeleler vermiş ve

modern sanatın oluşmasına da katkı sağlamışlardır (Öndin, 2005, s. 109; Korur, 2008, s. 105; Girgin, 2009, s. 44; Hanay, 2009, s. 36; Ağyürek, 2011, s. 33; Çelebi, 2013, s. 21-51).

D Grubu sanatçıları akademiye körü körüne bağlılığı reddetmiş, tabiatı taklit etmenin kopyacılık olduğunu savunmuşlardır. Ayrıca bir bütün içinde dayanışma ile özgürce resim yapmayı, sanatı ve yeni sanat akımlarını tanıtmak gibi anlayışları, grup dağılıncaya kadar fikir edinmişler ve bu yönde ilerlemişlerdir. Grubun bu denli dikkat çektiği bir dönemde, grup içerisindeki sanatçılar belirli sayılarda yurt gezilerine gönderilmişlerdir. Bu yurt gezileri sayesinde Anadolu'yu daha yakından tanıma fırsatı bulan sanatçıların çoğunun eserlerinde, Anadolu'ya ait manzaralar ve yaşantılar yer almıştır (Öndin, 2000, s. 10-11; Şerbetçi, 2008, s. 29; Musal, 2010, s. 30).

1930'lu yılların sonlarına doğru devletin desteği ile sanatçıların belirli gruplar halinde Anadolu'nun bazı bölgelerine gönderilmesi sonucu 'yurt gezileri' adı altında bir program oluşturulmuştur (Limon, 2008, s. 24). Sanatçılar gittikleri şehirlerin gerek coğrafyalarını gerekse farklı yaşam tarzlarını çalışmalarına sıklıkla taşımışlardır (Bugay, 2006, s. 42). 1930'lardan 1940'lı yılların ortalarına kadar ise Anadolu'nun birçok yerinde, konusu Cumhuriyet ve toplumun milli duygularına yönelik atıfların bulunduğu resim sergileri açılmıştır (Eren, 2018, s. 722).

Bu yıllarda artan grup faaliyetleri ile birlikte sanatçılar Türk resim sanatında kendilerine bir kimlik arayışı içerisine girmişlerdir. Aslında bu arayışı ortaya çıkaran iki tutumdan bahsedilebilir. Bunlardan ilki eski Türk geleneklerinden kopulmadan resim sanatına yön verilmesi diğeri ise geleneklerden sıyrılıp yeniliklere açık bir şekilde resim sanatına yön verme anlayışıdır (Kılıç, 2013, s. 328).

1940'lı yılların başında tüm dünyayı sarsan II. Dünya Savaşı koşullarına rağmen Türk sanatında çeşitli gelişmeler görülmeye devam etmiş, Türk Edebiyatında toplumsal gerçekçi eğilimler başlamış ve çok geçmeden bu anlayış resim sanatına da yansımıştır. Türk resminde bu süreçten sonra milli sanat anlayışı ile yerel ve toplumsal konular ön plana çıkmıştır. Bu anlayışlar doğrultusunda dönem içerisinde farklı gruplar ortaya çıkmıştır. Yeniler Grubu (1941) ve Onlar Grubu (1947), kendilerinden önce kurulan diğer gruplardan farklı olarak Yeni Dal Grubu üyelerinden Kemal İncesu ve İhsan İncesu'nun bu gruplarda faaliyet göstermesi adına önem arz etmektedirler.

1941 yılında kurulan ‘Yeniler Grubu/Liman Ressamları’ adlı grup, toplumsal gerçekliği savunan sanat anlayışları ile içlerinde bulundukları dönemde oldukça ses getirmişlerdir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran gibi resim anlamında önde gelen hocaların atölyelerinde çalışmış olan; Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener ve Haşmet Akal ve Kemal İncesu’nun olduğu yeni genç ressamlar Leopold Levy’nin atölyesinde bir araya gelmişlerdir. Genç sanatçılar, Leopold Levy’nin de desteği ile yerel kaynakları barındıran bir sanat anlayışı ile Yeniler grubu adı altında resimlerine yön vermişlerdir (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 72; Üstünipek, 2009, s. 149; Çelik, 2009, s. 107-113; Hanay, 2009, s. 37).

Grup, sıradan insanları resmedip; çalışan, üretim yapan, emek veren emekçileri olağan gerçekleri ile tuvallerine yansıtmışlardır. Ele aldıkları resimlerde yer verdikleri kesimle de iletişim kurmaya çalışmışlardır. Sanatçılar, ülkede yaşanan ekonomik, sosyo-siyasal ve kültürel değişiklikleri yakından takip etmiş ve yoksul kesimi, İstanbul limanlarını, bu limanlarda yaşayan balıkçıları konu alan eserler üretmişlerdir. Grubun ilk sergisi de bu eserleri neticesinde ‘Liman Sergisi’ adı altında gerçekleşmiştir. Bu sergi sebebiyle çoğu yerde ‘Liman Grubu’ olarak anılmaktadırlar (Çelik, 2009, s. 107-113; Ağyürek, 2011, s. 35).

Türkiye’de bu sırada devam eden milli ve yöresel kavramlar tartışmaları ortamında Yeniler Grubu, eserlerine halkın gündelik yaşamını, köylüleri, toplumun içinden konuları aktarmışlardır. Grup, sanat toplum içindir anlayışını benimseyip, bu bakış açısıyla eserlerine yön vermişlerdir. Onlara göre resim sanatı var olduğu toplumun sorunları ile yakından alakadar olmalı, halkın günlük rutin işleri olduğu kadar, sevinçlerini ve dertlerinin de aynası olmalıdır (Bender, 1998, s. 74; Girgin, 2009, s. 49; Kılıç, 2013, s. 239). Halkın yerel motiflerini, yöresel biçimleri kullanmayı amaç edinmişlerdir. Sanatsal bir kaygıya kapılmadan topluma ait içerikleri eserlerinde ortaya koymuşlardır (Girgin, 2009, s. 49-50; Musal, 2010, s. 34).

Grubun asıl vurgulamak istediği konu, batıyı birebir kopyalamak yerine kendi kültürünü de unutmadan bir bütün halinde eserlerine yansıtmaktır. Yenilere göre bir sanatçı yaşadığı toplumun sorunlarını göz ardı etmemeli, bunu eserlerine taşımalıdır (Akyürek, 2018, s. 448).

Grubun benimsediği sanat anlayışı, diğer sanatçıların eserlerinde yer alan Batı kaynaklı sanat akımlarından uzak bir resim anlayışı oluşturmaktır. Fakat bunun Batıdan tamamen uzaklaşmak olarak algılanmaması gerektiğini belirtmişlerdir. İçeriğin toplumun sorunlarına yönelik olması dışında resimde kullanılan tekniğin Batı kökenli olması Batılı anlayıştan tamamen kopulmadığını göstermiştir (Öndin, 2002, s. 171-172).

Yeniler grubunun ardından kurulan bir diğer grup ise ‘Onlar Grubu’ olmuştur. 1947 yılında kurulan grup eserlerinde daha çok Doğu ile Batı’yı birlikte ele alarak bu yönde çalışmalar üretmişlerdir. Onlar Grubu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun atölyesinde bulunan on öğrencinin kurmuş olduğu ve 1950’li yıllara kadar aktif olan bir gruptur. Grup, adını açtıkları ilk sergi neticesinde son sınıfta olan on öğrencinin sayısından almıştır. Grubun üyeleri; Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız, Ivy Stangali, Fikret Otyam, Turan Erol, Mehmet Pesen, Fahrünnisa Sönmez ve Orhan Peker’dir. Grubun amacı, Anadolu’nun geleneksel motiflerini Batı resminde yer alan anlatım biçimleri ile birleştirmek ve doğadan, gerçek bir çevreden seçtikleri konuları geleneksel ve yöresel bir dil ile çağdaş sanatın soyutlama anlayışı ile bütünleştirmektir (Bulut, 2009, s. 23; Elgün, 2010, s. 104; Eren, 2018, s. 725).

Bu grubu diğer gruplardan ayıran özellik, inanç ve tutkularını, resim sanatında geleceğe yönelik tasarımlar ve projeler ile geliştirme istekleri ve mesleklerinden ayrılmamayı, kopmamayı benimseyen ortak görüş ve beğenileri olmuştur. Bedri Rahmi Eyüpoğlu’da grubun kuruluşundan, sergiler açmalarına kadar onların koruyucusu olmuştur. Grup ilk sergisini 1946 yılında gerçekleştirmiştir. İkinci sergilerini Beyoğlu’nda 1947 yılında açan gruba, bu tarihten sonra her sene yeni isimler katılmış ve bu isimler gruba her daim yenilikler getirmişlerdir. Bu sanatçıların arasında İhsan İncesu’da yer almaktadır (Elibal, 1973, s. 67; Melet, 2014, s. 71-84; Karaaslan ve Enginoğlu, 2018, s. 251).

Onlar Grubu’nun resimlerindeki ortak amacı Doğu- Batı sentezi oluşturarak bunu Türk resmine yansıtmak olmuştur. Bu anlayışı ise, Batı’da yer alan soyut içerikli akımlar ile Türk kültüründeki motifleri birleştirerek oluşturmuşlardır. Sanatçıların eserlerinin genelinde teknik açıdan lekeci ve renkçi bir anlatım yer almaktadır (Musall, 2010, s.35). Grup, Türk geleneğinde yer alan kilim, hat, minyatür ve mozaikleri modern bir anlatım ile birleştirerek resmetmişlerdir (İşanç, 2008, s. 23).

Son sergilerini 1954 yılında açan grup, bu serginin ardından yavaşça dağılmaya başlayarak, bireysel çalışmalarını öncül tutmuş ve kendi görüşlerini ortaya çıkaran eserler üreterek, sergiler açarak, sanat alanında kalıcı olmayı hedeflemişlerdir (Halıcı, 2009, s. 58).

Sonuç olarak Onlar Grubu, kurulmalarından dağılmalarına kadar ki süreçte tüm hızlarıyla etkinliklerine devam etmişlerdir. Halk sanatlarından aldıkları motifleri, resimlerine katarak yeni bir anlayış oluşturmaya çalışmışlardır. Grup Doğu ve Batı sanatını tek olarak ele almayıp, ikisine bir sahip çıkmaları ile ortaya ölçülü eserler çıkarmışlardır (Melet, 2014, s. 86).

Bu tarihsel süreç içerisinde 1945 yılında II. Dünya savaşının sonlanması ile birlikte Türkiye, diğer ülkeler gibi kendi iç siyaseti ve toplumsal yapısında çeşitli sorunlar yaşamaya başlamıştır (Karpaz, 2011, s. 26). Yaşanan bu iç huzursuzluk, Türkiye'nin siyasetinde bir dönüm noktası olarak nitelendirilen çok partili sisteme geçişini hızlandırmıştır.

1946 yılında ilk genel seçimler yapılmıştır. Seçimler esnasında yaşanan bazı olumsuz durumlar seçimin iptaline sebep olmuştur. İleri bir tarihe ertelenen seçimler, Türkiye için bir dönüm noktası olarak adlandırılan 1950 yılında yapılmış ve Cumhuriyet Halk Partisi iktidarlığını kaybetmiş yerine Demokrat Parti gelmiştir. Bu seçimle beraber çok partili sisteme geçiş yapan Türkiye, kendi iç yapısında hem ekonomik hem de sosyo-siyasal anlamda pek çok değişiklik yaşamaya başlamıştır (Limon, 2008, s. 56; Orgun, 2018, s. 57). 1950'li yılların başlarında sanatçılar 1940'lardan farklı olarak, sanat anlayışlarında yer verdikleri toplumsal gerçekçilik anlayışından ziyade artık soyut sanata doğru bir yönelim yaşamaya başlayacaklardır (Kaplan, 2017, s. 2743).

1950'li yıllara gelindiğinde 1940'lara hakim olan toplumsal gerçekçilik anlayışı kendini soyut sanata bırakmıştır. Fakat bu durum fazla sürmemiş, resim sanatında toplumsal gerçekçilik anlayışı 1960'lara gelindiğinde tekrar gündeme gelmeye başlamıştır (Musallı, 2010, s. 41).

Çok partili sistem ile bir dönüm noktası yaşayan Türkiye, bu yönde farklı bir değişimi ise 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleştirilen askeri darbe ile yaşamıştır. Yönetimi askerin almasıyla sonuçlanan bu girişim ile 1961 yılında yeni bir anayasa

yürürlüğe girmiştir. Bu anayasa ile birlikte yeni hak ve özgürlükler ortaya çıkmıştır (Tekin ve Okutan, 2011, s. 155-158). Bu durum kendini sanat ortamında da göstermiştir.

1960'lı yılların sonlarına gelindiğinde Türkiye'de açılan sergi sayılarında bir artış olduğu, sanatçıların eserlerinde ise soyut-somut birlikteliğini bir arada işlediği görülmektedir (Gürdaş, 2015, s. 61-65). 1960'lı yıllarda artış gösteren resim galerileri 1970'li yıllara gelindiğinde daha da fazlalaşacaktır (Eroğlu, 2015, s. 114).

Türkiye'de sürekli değişen siyasi yapı, sosyo-ekonomik ve kültürel oluşumlar tüm toplumsal yapıyı her dönem farklı açılardan etkilemiştir. Toplumsal yapının yanı sıra bu değişimler, sanat ve sanatçıyı da yakından ilgilendiren bir konu olmuştur. Her dönem kendi içinde farklı oluşumlar barındıran bu süreç, sanatçıların eserlerine de yansımıştır.

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Çağdaş Türk Sanatındaki gelişmeler dönemin sosyo-siyasal, ekonomik ve kültürel ortamından etkilenmiştir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte de resim sanatında birtakım değişimler yaşanmaya başlamıştır. II. Dünya savaşının son bulması, değişen yönetim anlayışı vb. faktörler toplumsal yapı ve düzeninde belli başlı tahribatlar yaratmıştır. Bu durum toplumun yanı sıra sanat ve sanatçıyı da yakından ilgilendirmiş, birçok sanatçının çalışmalarına yansımıştır. Her dönem belli bir anlayış doğrultusunda farklı isimler ile birçok grup kurulmaya başlamıştır. Bu gruplardan biri de 1959 yılında kurulan 'Yeni Dal Grubu'dur.

Yeni Dal Grubu, toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda, ağırlığı işçi ve köylü sınıfının olduğu, halktan kişilerin sorunlarına eserlerinde sıklıkla yer vermişlerdir. Bu yönüyle grubun benimsediği sanat anlayışı ve eserleri, bu araştırmanın konusudur. Bu açıdan incelendiğinde 'Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı' adlı tez çalışmasında grubun oluşumuna ve dağılma süreçlerine zemin hazırlayan durumlar belli başlıklar altında ele alınmıştır. Bu durumlar kısaca Türk resminin oluşumu ve gelişimi, yaşanan sosyo-kültürel, ekonomik unsurların yanında değişen siyasi sürecin sanat ortamına yansımaları gibi bazı konuları barındırmaktadır. Ayrıca çalışma içerisinde Yeni Dal Grubu sanatçılarının ayrı ayrı yaşamlarına, sanat anlayışlarına ve eserlerine de yer verilmiştir.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmada Yeni Dal Grubu'nun kurulduğu dönem ve öncesinde, toplum içerisinde yaşanan siyasal süreç ve olaylar ile birlikte sanat alanındaki gelişmelerin, sanatçıların eserlerini ne yönde etkilediğinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda sanatçıların yaşamları ayrı ayrı ele alınıp, sanat yaşamlarına yön veren durumların neler olduğu ele alınmıştır. Ayrıca bu sürecin sanatçıların eserlerini ve sanat anlayışlarını nasıl etkilediğine yönelik tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır.

Bu çalışmada Yeni Dal Grubu sanatçılarının yaşamları ile ilgili genel bazı bilgiler verilerek onların hayatlarına değinilmek, sanatçıların eserlerini toplamak ve aynı zamanda eserlerinin, bulundukları dönem (1950'li yılların sonu 60'lı yılların başı) içerisindeki yerlerinin belirlenmesi ve bu doğrultuda değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Sanatçıların oluşturdukları eserler üzerinden, onların sanat anlayışlarına yönelik tespitlerde bulunulmuştur. Bu tespitler doğrultusunda sanatçıların düşünce yapısı ve ilgi duydukları sanat anlayışlarının eserlerine nasıl yansıdığı anlaşılabilecektir.

Bu çalışma ile Türk Resim Sanatının oluşumundan itibaren nasıl gelişim gösterdiği, sanatçıların eserlerine etki eden unsurların neler olduğu ile alakalı kısaca bahsedilerek bu sürecin Yeni Dal Grubu'nun oluşumunda ne denli etkileri olduğu, sanatçıların eserlerinde bu etkinin ne yönde olduğu gibi tespitler yapılarak Yeni Dal Grubu'nun toplum tarafından tanınması sağlanarak, sanat alanındaki çalışmalarının Sanat Tarihi bilimine kazandırılması amaçlanmıştır.

Yeni Dal Grubu ile alakalı daha önce herhangi bir bilimsel çalışmanın yapılmaması bu konuyu önemli kılmaktadır. Bazı bilimsel çalışmalarda grup ile alakalı sadece grubun kuruluş yılı, grup bünyesinde yer alan sanatçıların isimleri ve dağılmalarına yönelik bilgiler bulunmaktadır. Birkaç bilimsel çalışmada grup üyelerinden bazı sanatçıların bir ya da iki eserine yer verilmiş olmasına rağmen, okuyucuya verilen bilgi ya kısıtlı olmuş ya da herhangi bir bilgiye yer verilmediği görülmüştür. Bunların dışında grup üyeleri arasında sadece İbrahim Balaban ile alakalı yazılmış bir bilimsel çalışma bulunmaktadır.

Bu çalışma grup üyelerinin ayrı ayrı yaşamlarına, sanat anlayışlarına ve eserlerine birlikte yer vermesi adına önem arz etmektedir. Ayrıca Yeni Dal Grubu'nun Türk Resim Sanatı sürecindeki önemini, kronolojik olarak yerinin belirlenmesi ve

Türk resmine katkılarının ne yönde olduğunu belirtmesi adına önemlidir. Çalışmayı önemli kılan bir diğer husus ise, Türk resmi içerisinde yayınlanan bilimsel çalışmalarda çok fazla yer verilmeyen Yeni Dal Grubu'nun, tüm yönleri ile bilinmesi açısından literatüre kazandırmak, ön plana çıkarmaktır.

Türk Resim Sanatı ile ilgili yapılmış bilimsel çalışmalarda Yeni Dal Grubu'nun yeterli düzeyde yer almaması, grup içerisinde yer alan çoğu sanatçının ise eserlerine, yaşamlarına ve sanat anlayışları gibi bilgilere herhangi bir bilimsel çalışmada yer verilmemesi, konunun seçimi ve özgünlüğü açısından önemlidir. Ayrıca bu çalışmanın bundan sonra yapılacak olan Türk Resim Sanatı ile alakalı bilimsel çalışmalara farklı bir bakış açısı sunacağı ön görülmektedir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Türk Resim Sanatı tarihi içerisinde 'Yeni Dal Grubu' ile alakalı herhangi bir bilimsel çalışmanın yapılmadığı belirlenmiştir.

Literatür taraması kapsamında Ankara Milli Kütüphane, Ankara Türk Tarih Kurumu, Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Karabük Üniversitesi Kamil Güleç Kütüphanelerinde kaynak taramaları gerçekleştirilmiştir. Kütüphaneler dışında çalışma içerisinde yer alan sanatçılardan Kemal İncesu'nun kızı, İhsan İncesu'nun öğrencisi ve İbrahim Balaban'ın oğlu ile sanatçılar hakkında gerekli görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler dahilinde sanatçıların yaşamlarına, sanat anlayışlarına ve eserlerine dair bazı kaynaklara ulaşılmıştır. Ankara'da bulunan sarraflarda çalışmanın kapsadığı döneme ait bazı kitaplara yönelik araştırmalar yapılmıştır. İnternet üzerinden akademik tezler ve makaleler ile ilgili literatür çalışması yapılmıştır.

Grup üyelerinden bazı sanatçıların çok sayıda eser ortaya koymuş olması ve bu eserlerden çoğunun tarihinin netleştirilmemiş olması, eserlerin grubun kurulmadan önce mi, kurulduğu döneme mi ya da dağıldıktan sonraki döneme mi ait oldukları konusunda belirsizlikler ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle sanatçıların eserleri içeriğine göre (manzara, natürmort, figürlü, figürsüz vb.) sınıflandırılmıştır. Eserlerin içeriğine göre ayrı ayrı ele alınan her bir bölümde tarihi belli olanlar kronolojilerine göre sıralanmış, tarihi bilinmeyenler ise soru işareti (?) verilerek sıralanmıştır. Eserlerin künye bilgilerinde eserin adı, tarihi, ölçüleri ve tekniği sıralamasına bağlı kalınmıştır.

Bu künye bilgilerinden bir ya da birkaçının eksik olması durumunda da yine sıralamaya bağlı kalınmıştır. Sanatçıların bazılarının çok sayıda esere sahip olmasından ötürü tüm çalışmalar tek tek teze taşınmamıştır. Eserlerin içeriklerine göre yapılan sınıflandırma, bu içerikleri en iyi şekilde temsil edecek belli sayıda eserler ele alınarak oluşturulmuştur. Bunun dışında bazı sanatçıların yaşamlarına, sanat anlayışlarına dair yeterli kaynağın olmaması, yakın akrabalarının bulunmaması, sanatçıların yaşamları ile ilgili değerlendirmelerde çeşitli zorluklara neden olmuştur.

‘Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı’ adlı çalışma beş ana başlıktan oluşmaktadır.

‘Giriş’ başlıklı bölümde, Türk resminin geleneksel tutumdan yağlı boyaya geçişine etki eden unsurlara kısaca değinilmiş, bu sürecin Türk resim sanatının gelişimine hazırladığı zeminden, açılan askeri okulların ders programına eklenen resim dersi ile birlikte bu gelişimin ne yönde ilerlediğine yönelik bazı açıklamalarda bulunulmuştur. Ayrıca resim sanatını etkileyen sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi oluşumlara, Cumhuriyet’in kurulması ile ne denli değişiklikler olduğuna, değişen siyasi sürecin sanat ve sanatçılar üzerindeki etkileri ile belli bir sanat anlayışı çerçevesinde bir araya gelip, bir grup adı altında bu süreci ilerleten gruplara akış içerisinde değinilmiştir. Yeniler Grubu/Liman Grubu (1941) ve Onlar Grubu (1946) ise Yeni Dal Grubu üyelerinden iki sanatçının grup kurulmadan önce bu gruplarda faaliyet göstermesi adına bu gruplar önemli bulunup, ayrıca açıklamak gereği gösterilmiştir. Devamında ise araştırmanın tanımı, seçilmesindeki amaç, konunun önemi, izlenen yöntem, karşılaşılan zorluklar ve konu ile alakalı ana kaynakların tanıtımına yer verilmiştir.

‘Türkiye’nin 1950-1980 Yılları Arasındaki Siyasi Ortamı ve Sanata Etkisi’ başlıklı birinci bölümde, ön bir giriş olarak II. Dünya savaşının 1945 yılında sonlanması ile Türkiye’nin savaşa katılmamış olmasının rağmen yaşadığı zorluklara, bu zorlukların toplumun iç yapısında oluşturduğu olumsuz koşullara ve ilerleyen süreçlerde siyasi yapıda yaşanan değişimlerin sanatı ve sanatçıyı ne yönde etkilediği ile ilgili bazı açıklamalar yapılmıştır. Devamında ise bu süreç üç alt başlık altında kronolojik olarak incelenmiştir. Bunlar ‘1950-1960 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi’, ‘1960-1970 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi’, ‘1970-1980 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi’ adlı başlıklardır. Bu başlıklar

ise genelden özele daha anlaşılır bir anlatım olması adına ‘Siyasi Ortam’ ve ‘Sanata Etkisi’ gibi alt başlıklara ayrılarak anlatılmıştır.

‘**Yeni Dal Grubu**’ başlıklı ikinci bölüm, ‘Yeni Dal Grubunun Ortaya Çıkışı’, ‘Yeni Dal Grubu Manifestosu’, ‘Yeni Dal Grubu’nun Almanya’da Kurulan Novembergroupe (Kasım Grubu) İle İlişkisi’ ve ‘Yeni Dal Grubu Sanatçıları’ adlı dört alt başlıktan oluşmaktadır. ‘Yeni Dal Grubunun Ortaya Çıkışı’ adlı birinci alt başlıkta, grubun kuruluşuna zemin hazırlayan koşullardan, kuruluşlarına ve sonrasında sanat yaşamlarında yaşadıkları süreçlerden bahsedilip, dağılmalarına sebep olan durumlardan bahsedilerek grup dağıldıktan sonra sanatçıların yaşamlarına nasıl yön verdiklerine değinilmiştir. ‘Yeni Dal Grubu Manifestosu’ adlı ikinci alt başlıkta, grup üyelerinden Avni Memedoğlu’nun grup adına yazmış olduğu bir manifesto bulunmaktadır. Bu manifestoda kendilerinin neden bu grubu kurduklarına, amaçlarının neler olduğuna, resme bakış açılarına ve sanat anlayışlarına ve yer verilmiştir. ‘Yeni Dal Grubu’nun Almanya’da Kurulan Novembergroupe ve Red Group ile İlişkisi’ adlı üçüncü alt başlıkta, birbirinden bağımsız, farklı tarihlerde kurulmalarına rağmen sanat anlayışları ve yöneldikleri konu bakımından aynı amacı güden üç grubun benzerlikleri işlenmiştir. ‘Yeni Dal Grubu Sanatçıları’ adlı dördüncü alt başlık ise grup üyelerinin her birinin hayatlarına, sanat anlayışlarına ve eserlerine ayrı ayrı değinilerek tek tek başlıklar altında açıklamalar yapılmıştır.

‘**Değerlendirme ve Sonuç**’ başlıklı dördüncü bölümde değerlendirilen unsur, çalışmanın ana konusunu belirleyen Yeni Dal Grubu’dur. Grup ile ilgili ön değerlendirmelerin yapılmasının ardından Yeni Dal Grubu bünyesinde yer alan sanatçılar ilk etapta bireysel olarak sanat anlayışları ve görüşleri ile ele alınıp daha sonrasında bireysel olarak takındıkları bu tutumun grup içerisinde ortaya çıkardığı benzer ve farklı yönler karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Sanatçıların grubun kurulduğu tarihten itibaren belli ortak bir sanat anlayışı içerisinde oldukları, ara ara eserlerinde farklı konulara yer verseler de belirgin bir toplumsal gerçekçi anlayışına her daim sadık kaldıkları yapılan tespitlerle aktarılan bir sonuç olmuştur.

‘**Kaynakça**’ başlıklı beşinci bölümde, çalışma boyunca faydalanan kaynaklar liste halinde verilmiştir.

YARARLANILAN BAŞLICA KAYNAKLAR

Yeni Dal grubu ve Sanat Anlayışı ile ilgili yapılan araştırmada öne çıkan çalışmaların başında Sırrı Öztürk'ün 1999 yılında ele aldığı 'Politika-Sanat-Estetik Yolunda... Emeğin Ressamı Avni Memedoğlu'nun Yaşam Öyküsü-Yeni Dal Grubu Sanat Anlayışı-Yazı ve Polemikleri Mektup ve Şiirler-Hakkında Yazılanlar Söyleşi ve Anılar-Yapıtlarından Seçmeler' adlı kitabında Avni Memedoğlu'nun yaşam öyküsüne, Avni Memedoğlu'nun yer aldığı Yeni Dal Grubu ve sanat anlayışına, çeşitli yazılar ve polemikleri, çeşitli mektuplar ve şiirleri, farklı anılara ve söyleşilere, ayrıca Avni Memedoğlu'nun ait birçok esere yer vermesi açısından çalışma adına başlıca bir kaynak niteliği oluşturmuştur.¹ Yazar Çetin Yetkin 1970 yılına ait 'Siyasal İktidar Sanata Karşı' adlı eserinde birçok hükümetin sanatçılara karşı uyguladığı baskıların nedenlerinden bahsetmiş, dönemin siyasal ve ekonomik gelişmeleri doğrultusunda devletin bu süreçlere bakış açısını ayrı ayrı ele alarak, Yeni Dal Grubu'na oldukça geniş bir yer vermesi ile bu dönemlere ait çeşitli olayları çeşitli belgeler ışığı altında aktarmıştır.² İbrahim Balaban'ın 1965 yılına ait 'İz' kitabı, sanatçının kendi yaşamından ve sanat anlayışından bazı kesitler sunması adına çalışma için önemli ana kaynaklardan biri olmuştur.³ Hasan Nazım Balaban ve Zafer E. Bilgin'in birlikte yazmış oldukları 'Balaban Bir Ressam Yunus Emre' adlı kitapları bir ansiklopedi niteliğinde İbrahim Balaban'ı tüm yönleriyle ele alması açısından çalışma için ayrı bir önem arz etmektedir.⁴

Kıymet Giray'ın 1988 tarihli 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' adlı doktora tezi yine çalışmanın ana kaynaklarından biri olmuştur.⁵ Günsel Renda'nın

¹ Öztürk, S. (1999). *Politika- Sanat- Estetik Yolunda... 'Emeğin Ressamı' Avni Memedoğlu'nun Yaşam Öyküsü- Yenidal Grubu- Sanat Anlayışı- Yazı ve Polemikleri- Mektup ve Şiirleri- Hakkında Yazılanlar- Söyleşi ve Anılar- Yapıtlarından Seçmeler...* . İstanbul: Sorun Yayınları.

² Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

³ Balaban, İ. (1965). *İz*. Ankara: İmece Yayınları.

⁴ Balaban, H., & Bilgin, Z. E. (2009). *Balaban Bir Ressam Yunus Emre*. İstanbul: Bindallı Sanatevi.

⁵ Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

1977 yılına ait ‘Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850’⁶ adlı kitabı ve 2001 yılına ait ‘Osmanlı Minyatür Sanatı’⁷ adlı kitabı resim sanatının gelişimi ile ilgili anlatımlarda yararlanılan ana kaynaklardan olmuştur. Resim sanatının gelişimi ile ilgili yararlanılan bir diğer ana kaynak ise Rüçhan Arık’ın ‘Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı’⁸ adlı kitabıdır. Günsel Renda ve Turan Erol’un 1980 yılına ait ‘Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı’ adlı kitapları çalışma içerisinde Türk resim sanatının gelişimi esnasında kurulan askeri okullar ile ilgili yapılan açıklamalar kısmı için yararlanılan başlıca kaynaklardan biri olmuştur.⁹ Eleştirmen ve Sanat Tarihçisi olan Sezer Tansuğ, 2012 yılında yayımlanan ‘Çağdaş Türk Sanatı’ kitabında Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk Sanatı’nın heykel, resim, grafik sanatlar gibi alanlarda yapmış olduğu başarı ve gelişimi anlatmış, ayrıca kitap içerisinde sanatçıların yaşam öykülerine ve eserlerine yer verilmiştir. Bu kitap ile çalışma içerisinde yer alan resim sanatının tarihsel sürecine eklemeler yapılmıştır.¹⁰

Nilüfer Öndin’in 2000 yılına ait ‘Türk Manzara Resmi’¹¹ ve 2005 yılına ait ‘Kübizm ve Türkiye’¹² makalesi ile 2002 yılına ait ‘Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları’ adlı doktora tezi¹³ ve 2011 yılına ait ‘Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)’ adlı kitap çalışması¹⁴ Türk resminin gelişimi süreci içerisinde verilen bilgiler ve yapılan açıklamalarda kullanılan birincil kaynaklardan olmuşlardır.

⁶ Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

⁷ Renda G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete.

⁸ Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

⁹ Renda, G. ve Turan E. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Sunuş: Suut Kemal Yetkin. İstanbul: Tıglat Basımevi.

¹⁰ Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. Ankara: Remzi Kitapevi.

¹¹ Öndin, N. (2000). “Türkiye’de Manzara Resmi”. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*. C.1, S. 2.

¹² Öndin, N. (2005). “Kübizm ve Türkiye”. *Sanat Tarihi Dergisi*. S. 14/2, s. 103-110.

¹³ Öndin, N. (2002). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

¹⁴ Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Burcu Pelvanoğlu'nun 2017 yılına ait 'Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız, Türkiye'de Modernleşme ve Sanat'¹⁵ kitabı, Türk resmi ile ilgili yapılan açıklamalara ek bilgi sağlamasının yanı sıra çalışmada adı geçen 'İnas Sanayi Nefise Mektebi' ile alakalı açıklamada birincil kaynak olması ile önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Melek Akyürek'in 2018 yılına tarihlenen 'Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye'de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması' adlı makalesinde toplumsal gerçekçiliğin Türkiye'de ortaya çıkışını, bu çıkışa neden olan toplumsal olayları ve bu süreçte ortaya çıkan sanat gruplarının Çağdaş Türk Resim Sanatı üzerindeki etkileri üzerinde durmuştur.¹⁶ Oktay Bozan'ın 2017 yılında yayınlanan 'Türk Siyasal Hayatında Ordu'nun Yeri ve Önemi' adlı kitabı, çalışma içerisinde yer alan siyasi sürecin anlatıldığı bölüm için önemli kaynaklardan biri olmuştur.¹⁷

Seyfi Başkan'ın 2014 yılında ele aldığı 'Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim' adlı kitabında Türklerin bilinen en eski resim sanatlarını sadece kronolojik bir sıra halinde değil, tür ve teknik özellikleri bakımından da değerlendirdiği geniş kapsamlı bir şekilde Türk Resim Sanatı tarihini anlatması ile çalışmada yer verilen resim sanatının tarihsel süreci için önemli kaynaklardan biri olmuştur.¹⁸ Resim sanatının tarihsel sürecinin anlatılmasına yardımcı olan bir diğer kaynak ise Mehmet Akif Kaplan'ın 2017'de ele aldığı 'Türk Sanatında Temsil' adlı makalesidir. Makalede, Türk Sanatına yön veren temel etkenler, genel eğilimler, üsluplar ve farklı anlatım biçimleri ile Türk Sanatı'nın temsil ile olan ilişkisini anlatmaktadır.¹⁹

¹⁵ Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız, Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.

¹⁶ Akyürek, M. (2018). "Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye'de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. S.40, s. 444-467.

¹⁷ Bozan, O. (2017). "*Türk Siyasal Hayatında Ordu'nun Yeri Ve Önemi*" *Türkiye'de Siyasal Hayat*. İstanbul: Divan Kitap.

¹⁸ Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

¹⁹ Kaplan, M. A. (2017). "Türk Sanatında Temsil". *İdil Dergisi*. C.6, S.38, s. 2733-2749.

Ayrıca Kemal İncesu'nun kızı Güneş Güldürmez, İhsan İncesu'nun öğrencisi Turgut Çeviker ve İbrahim Balaban'ın oğlu ressam Hasan Nazım Balaban'ın sanatçılar ile alakalı iletmiş oldukları bilgiler, çalışmanın ilerleyişine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Çalışmanın ilerleyişine katkıda bulunan bir diğer kaynak ise grup ile alakalı bilgilerin yer aldığı çeşitli gazete arşivlerini olmuştur.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Çalışmada, Yeni Dal Grubu'nun kuruluşu, sanatçıların yaşamları, sanat anlayışları ve eserleri bir arada irdelenmiştir. Grubun sanat anlayışı ve kuruluşu gibi unsurlar ile ilgili tespitlerde bulunabilmek adına bu sürece etki eden koşullar konunun kapsamına dahil edilmiştir.

Araştırmanın kapsamı Türk sanatı ile bağlantılı olarak belirlenmiştir. Grubun Türk Resim Sanatındaki yerini belirlemek adına Türk resminin oluşmaya başladığı dönemden, grubun kurulduğu zamana kadar ki süreçte resim sanatında yaşanan gelişmeler ve siyasi durum sınırlı bir anlatım içerisinde aktararak belli bir kapsam niteliğinde anlatılmıştır. Bu bağlamda Yeniler Grubu'na kadar ki olan süreç bilimsel yayınlarda çok sık geçtiği için bu kısma kadar oluşan gelişmeler özetlenerek kısıtlı tutulmuştur.

Çalışma, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve Cumhuriyet dönemi Türk Resim Sanatındaki gelişmeleri, özelde ise Yeni Dal Grubu sanatçılarının yaşamları, eserleri ve sanat anlayışlarını kapsamaktadır. Yeni Dal Grubu'nun değerlendirilmesinde kuruluşlarından önceki dönem, kuruluş süreci ve dağıldığı dönem bir bütün halinde ele alınmıştır. Grup üyelerinden bazı sanatçıların çok sayıda eser ortaya koymuş olması ve bu eserlerden çoğunun tarihinin netleştirilmemiş olması, eserlerin grubun kurulmadan önce mi, kurulduğu döneme mi ya da dağıldıktan sonraki döneme mi ait oldukları konusunda belirsizlikler ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle sanatçıların eserleri içeriğine göre (manzara, natürmort, figürlü, figürsüz vb.) sınıflandırılmıştır. Eserlerin içeriğine göre ayrı ayrı ele alınan her bir bölümde tarihi belli olanlar kronolojilerine göre sıralanmış, tarihi bilinmeyenler ise soru işareti (?) verilerek sıralanmıştır. Eserlerin künye bilgilerinde eserin adı, tarihi, ölçüleri ve tekniği sıralamasına bağlı kalınmıştır. Bu künye bilgilerinden bir ya da birkaçının

eksik olması durumunda da sıralamaya bağılı kalınmıştır. Sanatçıların bazılarının çok sayıda esere sahip olmasından ötürü tüm çalışmalar tek tek teze taşınmamıştır. Eserlerin içeriklerine göre yapılan sınıflandırma, bu içerikleri en iyi şekilde temsil edecek belli sayıda eserler ele alınarak oluşturulmuştur. Bunun dışında bazı sanatçıların yaşamlarına, sanat anlayışlarına dair yeterli kaynağın olmaması, yakın akrabalarının bulunmaması, sanatçıların yaşamları ile ilgili değerlendirmelerde çeşitli zorluklara neden olmuştur. Ayrıca araştırmanın başlamasından kısa bir süre sonra tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını ortaya çıkmıştır. Bu salgın sebebi ile tüm dünyada bazı kısıtlamalar yaşanmaya başlamıştır. Ülkemizde bu pandemi sürecinde salgından korunmak adına birtakım önlemler almıştır. Bu önlemler arasında seyahatlerin kısıtlanması, belli günler sokağı çıkmanın yasaklanması, kütüphanelerin kısa süreli kapatılması, açık olsalar bile içeri alınan kişi sayısında kısıtlamaya gidilmesi vb. gibi önlemler olmuştur. Bu durum dış saha araştırmalarının gerçekleştirilmesini olumsuz etkileyerek sürecin uzamasına sebep olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’NİN 1950-1980 YILLARI ARASINDAKİ SİYASİ ORTAMI VE SANATA ETKİSİ

1945 yılı ile birlikte sonlanan II. Dünya savaşı tüm ülkeleri olduğu gibi Türkiye’yi de olumsuz yönde etkilemiştir. Türkiye bu savaşa fiilen katılmasa da savaşın sonlanması ile birlikte ortaya çıkan olumsuz etkiler Türkiye’de sosyo-siyasal ve kültürel alanlar ile birlikte sanata da yansımıştır. Bu dönemde çoğu sanatçı bir grup adı altında toplanmaktan ziyade daha çok bireysel bir tutum içerisinde sanat yaşamlarına devam etmeyi tercih etmişlerdir. 1950 yılında ülkemizde gerçekleştirilen genel seçimler Türk siyasi tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Zürcher, 1995, s. 321; Karpat, 2011, s. 136; Keskin, 2017, s. 82).

Türkiye’de tek parti rejimi son bulmuş, yerini çok partili sistem almıştır. Siyasetteki bu hareketlilik ve ortaya çıkan farklı görüşler, toplumu etkilediği kadar sanatçıları da etkilemiş ve bu durum sanatçıların eserlerine yansımıştır. Bazı sanatçılar bir grup adı altında ulusal-milli anlayış içerisinde eserler üretirken bazı sanatçılar eserlerinde soyut anlayışı tercih etmişlerdir. Bu farklı anlayışlar neticesinde bu dönem sanatçıları her daim kimlik arayışı içerisine girmişlerdir (Kılıç, 2013, s. 329-330). 1950’li yılların son bulup 60’lı yılların başladığı dönemde 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen askeri darbe girişimi doğal olarak ülkemizde büyük etki yaratmıştır (Aydın ve Taşkın, 2014, s. 61).

Askeri darbe sonrası 1961 yılında yeni bir anayasa hazırlanmış ve kabul edilmiştir. Bu dönemde Türk resim sanatı, Avrupa kültürü ve sanatı ile tanışmış, bu kültür ve sanatı öğrenmeye başlamıştır. Bu doğrultuda sanatçılar öğrendikleri bu sanata kendi yorumlarını da aktararak ortaya farklı eserler çıkarmaya başlamışlardır (Bugay, 2006, s. 98-100; Kuruloğlu, 2016, s. 46-47). 1950-60 yılları arasında birçok galeri açılmış ve sergi sayılarında artış olmuştur (Bugay, 2006, s. 101).

1970’li yıllara gelindiğinde ise toplum içerisinde şiddet ve kargaşa ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu durum ise işçi ayaklanmalarına sebebiyet vermiştir. Durumun kontrol altına alınamaması sonucu ülkede sıkıyönetim ilan edilmiştir. Tarih sahnesinde ikinci defa yönetimi askeri güçlerin alması, beraberinde birçok sonuç ortaya çıkarmıştır (Bozan, 2017, s. 287).

1.1. 1950-1960 Yılları arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi

1.1.1. Siyasi Ortam

Türkiye, 1939-1945 tarihli II. Dünya Savaşı'nın sonlanması ile birlikte kendi iç siyasetinde önemli ölçüde değişikliklere gitmiştir. Türkiye'de bu dönem birçok parti kurulmuştur. 1946 yılının Temmuz ayında, 6 farklı partinin katıldığı bir seçim olmuştur. Seçimin güvenilirliği ile ilgili bazı tartışmaların olması sonucu seçim iptal edilmiştir. Ancak tek parti rejiminin bittiği ve çok partili döneme geçişin olduğunu göstermesi açısından bu seçim, Türkiye tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir (Akşin, 1997, s. 117; Tekin ve Okutan, 2011, s. 130-135; Erkmen, 2018, s. 1226).

1950 yılında tekrar yapılan genel seçimler, Türkiye'nin hem toplum hem de siyasi hayatını etkileyen önemli bir dönüm noktası ile sonuçlanmıştır. Seçimi kazanan Demokrat Parti (DP)'nin 1950-1960 yılları arasındaki döneminde Adnan Menderes başbakanlık, Celal Bayar ise Cumhurbaşkanlığı yapmıştır (Karpaz, 2011, s. 136). 2 Mayıs 1954 yılında yapılan genel seçimlerde iktidarlığı tekrar elinde tutan Demokrat Parti (DP)'nin bu dönemde çeşitli ekonomik sıkıntılar ortaya çıkmıştır. Yine aynı dönemde hükümet çimento, şeker gibi çok farklı fabrikaların temellerini atarak, yaşanan sıkıntıların tez zamanda üstesinden geleceğini, kontrol altına alınacağını, halka anlatmaya ve inandırmaya çalışmıştır (Tunçay, 2018, s. 183). Demokrat Parti iktidarının devam ettiği 1954 yılında, makineleşmeye bağlı etkenler ile çiftçi ve köylü kente göç etmeye başlamıştır (Karpaz, 2011, s. 67).

1958 yılında yapılması planlanan genel seçimler öne alınarak 1957 yılında yapılmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu durum ve iç siyasette yaşanan gerginlik ile birlikte yapılan bu seçim, Türkiye'nin siyasal ortamına uzun soluklu çekişmelere sebebiyet vermiştir (Tekin ve Okutan, 2011, s. 135). DP'nin iktidarda kaldığı dönem içerisinde Türkiye'de daha önce görülmemiş farklı gelişmeler yaşanmaya başlanmıştır. Milli gelirde yükselme, üretimde artış, çeşitli barajlar ve karayolları yapılmıştır. Köy enstitülerindeki kötü gidişata rağmen eğitim alanında da hem öğretmen hem kurum hem de öğrenci sayılarında artış olmuştur (Tunçay, 2018, s. 178)

1.1.2. Sanata Etkisi

1945 sonrasında savaşın bitmesi ile birlikte Dünya ekonomisinde yeni bir toparlanma başlamıştır. Bu toparlanma süreci ile birlikte ekonomide yaşanan olumlu gelişmeler 1950’li yıllarda bazı kesimlerin gelirlerinde artışa olanak sağlamıştır. Böylece bu kesimlerde de sanata karşı bir ilgi görülmeye başlamıştır (Serpil, 2006, s. 61; Yılmaz, 2014, s. 298; Gürdaş, 2015, s. 63). Demokrat Parti (DP)’nin yurt dışı ile bağlantılarının iyi yönde olması sonucu ABD’ye yakınlığı ekonomide önemli gelişmelere, rahatlamalara yol açması piyasaya çok fazla olmasa da bir canlılık sağlamış ve bu canlılık hemen hemen her şey de kendini gösterdiği gibi sanat ortamına da yansımıştır (Yılmaz, 2014, s. 298).

Yüksek gelire sahip bazı kesimler ile kamu kuruluşları ve bankalarında sanata olan ilgileri ile birlikte sanatçıların eserlerini satın almaya başlamışlardır ve böylece sanat koleksiyonlarını zenginleştirmişlerdir. (Uzun, 2014, s. 6). Bazı dernekler ve yabancı konsolosluklar da kendi mekanlarının bir kısmını sanatçılara tahsis ederek onlara kendi sergilerini sunmaları konusunda destek çıkmışlardır. Bu dönemde ayrıca II. Dünya Savaşın bitmesi ile birlikte ressamlarımız yeniden yurt dışına çıkmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda da Avrupa’da ortaya çıkan sanat akımları perspektifinde eserler vermişlerdir. (Serpil, 2006, s. 61-62; Uzun, 2014, s. 6; Bugay, 2006, s. 71-72). Fakat Demokrat Parti (DP)’nin 1950 yılında iktidara geldiğinde yılda en az bir kere düzenlenen ‘Devlet Resim Heykel Sergileri’ ile 1955 yılında düzenlenen ‘Vilayet Tabloları Sergisi’ne müdahalesi gibi ortaya çıkan olumsuz gelişmeler sanat ve devlet arasındaki ilişkinin zayıflamasına sebep olmuş, bu durum neticesinde dönemin ressam ve edebiyatçıları 1950’li yılların sonuna kadar eserlerinde soyut bir anlayışa yönelmişlerdir (Bek, 2007, s. 70; Gürdaş, 2015, s. 63).

1.2. 1960-1970 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi

1.2.1. Siyasi Ortam

1950’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan köyden kente göç, bu dönemde hızla artmaya başlamıştır. Bu süreç beraberinde oldukça ciddi bir işsizlik ortamı ve gecekondulaşmayı getirmiştir. Toplum içerisindeki bu değişim, zengin-fakir arasındaki gelir düzeyinin gitgide artmasına neden olmuştur (Özdoğan Türkyılmaz, 2011, s. 28).

Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar, bunalımlar ve yüksek zümrede yer alan kesimin hükümetten desteklerini tamamen çekmeleri sıkıntılı zamanların yaşanmasına neden olmuştur. Dönemin hükümetinin bu sorunları aşmada yetersiz kalması, askerin 27 Mayıs 1960 yılında yönetime el koyması ile son bulmuş, Demokrat Parti (DP) iktidarlığı sona ermiştir (Aydın ve Taşkın, 2014, s. 61; Gürdaş, 2015, s. 48-49).

Darbe sonrasında silahlı kuvvetler, yargı ve milli eğitim bakanlığındaki görevli birçok kişinin görevine son verilmiş, üniversiteler kapatılmış ve böylece ülkenin önemli kurumları üzerinde tam denetim gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte çeşitli tutuklamalar yapılmış, bu da toplumda ayrışmaları arttırmıştır (Bozan, 2017, s. 283 – 284).

Askeri darbenin hemen ertesinde normalleşme sürecine girilmiş, bunun sonucunda Türk siyasi hayatına yeni partiler dahil olmuştur. 1961 yılında gerçekleşen seçimler sonucunda da Süleyman Demirel öncülüğünde Adalet Partisi (AP) iktidara gelmiştir. (Akşin, 2007, s. 496; Karpat, 2011, s. 158; Bozan, 2017, s. 286; Tunçay, 2018, s. 206).

Bu dönemde çeşitli meslek grupları ve öğrenciler içinde sağ ve sol fraksiyonlar örgütlenmiş, zamanla farklı görüşlere sahip gruplar arasında çatışmalar baş göstermiştir. Bu durum yalnız Türkiye’de değil tüm dünyada görülmeye başlamıştır. Kentleşme oranı oldukça artmış aynı şekilde okuryazarlık oranında da büyük artışlar görülmeye başlanmıştır. Süreç içerisinde özellikle sol düşünce anlayışı güçlenmiştir. Bu da işçi sınıfının toplum içindeki etkisini arttırmıştır (Jan Zürcher, 1995, s. 371; Karpat, 2011, s. 159-165; Bozan, 2017, s. 286-287; Erkmen, 2018, s. 1232).

1960’ların sonlarına doğru bu farklı fraksiyonlar arasındaki görüş ayrılıkları devam etmiş, haliyle toplum ve siyasi yapı daha karmaşık bir hal almıştır. Bu durum 1970’lere de yansıyan bir süreç olmuştur (Başak, 2016, s. 209).

1.2.2. Sanata Etkisi

27 Mayıs darbesi ile birlikte yeni bir sürece giren Türkiye’de değişen anayasa ile 1961 anayasası kabul görmüştür. 1961 anayasası ile birlikte yeni haklar ve özgürlükler oluşmaya başlamış ve bu yenilikler sanat ortamına da yansımıştır. Milli Birlik Komitesi (MBK), Türkiye’de sanatçının ve sanatın problemlerinin neler

olduğuna yönelik bir rapor isteğinde bulunmuştur. Bu durum ise devletin sanata karşı daha fazla katkıda bulunacağı inancını arttırmıştır. Devletin sanatçıları koruması, onların yanında olması, yaptıkları sanatı yaygınlaştırmaları, eserleri için telif haklarının sağlanması gibi birçok istek ve beklentiler devlete aktarılmıştır. Yine bu süreçte çeşitli sanat akımları çıkmaya başlamıştır. Bunlar arasında pop, video, performans ve kavramsal sanat dikkat çeker. Bu sanat akımları Türk sanatçıları üzerinde de etkili olmuştur. 60'lı yıllar, bu özellikleri ile çok yönlü olacak bir sanat ortamına ev sahipliği yapmıştır (Bugay, 2006, s. 98-100; Uzun, 2014, s. 9; Gürdaş, 2015, s. 73-74).

Bu dönemde sanat faaliyetleri açısından çeşitli sergiler, galeriler birbiri arkasına açılmaya başlamış, açılan sergi ve galerilerde nitelik açısından değişimler başlamıştır. Bunun yanı sıra heykel ve seramik alanlarında da sergiler gerçekleştirilmiştir. 1960'lar ile birlikte bankalar yalnızca sanat yapıtları satın almakla kalmamış, sergiler düzenlemişler ve sanat konulu dergiler çıkarmışlardır. Bu dönemde sergi sayılarında artış bir hayli fazlalaşmış, sergi mekanları da bu artışla doğru orantıda ilerlemiştir. Bu mekanlar arasında en gözde olan İstanbul Şehir Galerisi olmuştur. Bir diğeri ise 1967 yılında açılan Taksim Sanat Galerisidir. Bunun dışında öne çıkan yine önemli kurum ve kuruluşlar da olmuştur. 1960'ların sanat ortamında resimlerde çok farklı konular işlenmiş, topluma karşı sanatçının sorumluluğu gibi kavramlar tartışılmıştır. 27 Mayıs 1960 darbesi ve sonrasındaki süreçte soyut anlayışın yerini soyut-somut karşıtlığına bıraktığı görülmüştür. Fakat plastik sanatlar içerisine bazı yasaklamalar getirilmiştir (Bugay, 2006, s. 101-102; Serpil, 2006, s. 63; Gürdaş, 2015, s. 61-81).

1.3. 1970-1980 Yılları Arasındaki Siyasi Ortam ve Sanata Etkisi

1.3.1. Siyasi Ortam

1970'li yıllarda sağ ve sol kesimler arasındaki şiddetli çatışmalar birçok insanın hayatını kaybetmesine neden olmuş, özellikle üniversitelerde ciddi karışıklıklar ortaya çıkmıştır. Bu da ülkede istikrarsızlığa neden olmuştur. 1969 yılında toplum içinde karışıklıklar siyasi partiler içine de yansımıştır (Serpil, 2006, s. 73; Acarer, 2010, s. 52).

1970 yılın ortalarında toplum içerisinde yaşanan şiddet ve kargaşa durdurulamayacak hal alınca Türkiye’de tarihin en büyük işçi ayaklanması meydana gelmiş, özellikle üniversitelerde büyük olaylar çıkmaya başlamıştır. Bu kriz sürecine dayanarak TSK sıkıyönetim ilan ederek hükümete, 12 Mart 1971 yılında Muhtıra²⁰ vermiştir (Serpil, 2006, s. 73; Bozan, 2017, s. 287-289).

Bu olaylar neticesinde Süleyman Demirel görevinden ayrılmış, TBMM’nin yeni Cumhurbaşkanı ise artık Amiral Fahri Korutürk olmuştur. Ardından da 1973 yılında seçimlere gidilmiştir (Bozan, 2017, s. 287-289).

1973 yılında Milli Selamet Partisi (MSP)’si ve CHP, Bülent Ecevit’in başkanlığı ile birlikte karma bir hükümet sistemi ile siyasi sahneye çıkmışlardır. Fakat iki parti arasındaki görüş farklılıkları bu birlikteliğin ömrünü kısaltmıştır (Özdemir, 2018, s.236-238).

Bu siyasi ortam içerisinde ‘Kıbrıs Sorunu’ siyasi gündemi belirlemiştir. Bu durum Türkiye ile Yunanistan arasındaki gerilimin şiddetini arttırmıştır. 1974’ün Temmuz ayında gerçekleştirilen ‘Barış Harekatı’ ile olumlu sonuçlanması ile beraber dönemin hükümeti iç siyasette güven ve saygı almaya başlayan CHP ve MSP hükümeti iç siyasetinde saygınlık ve güven kazanmıştır. Tüm bunlara rağmen tam istikrar sağlanamamıştır (Bek, 2007, s. 29; Tekin ve Okutan, 2011, s. 149).

Siyasette çeşitli tartışmalar sürerken, toplumda da şiddet artmıştır. Bu şiddet olaylarından 1 Mayıs 1977’de gerçekleştirilen ‘1 Mayıs’ kutlamalara yapılan saldırı, yeni gösterilere ve karışıklıklara sebebiyet vermiştir. Toplum içerisinde siyasal cinayetler artmış, can güvenliği kalmamış ve hükümet bu olaylar karşısında yetersiz kalmıştır. Siyasette yaşanan sıkıntılar ekonomide de kendini göstermiştir (Bek, 2007, s. 29-30). 1979-1980 yılları arasında ekonomide durgunluk, sıkıntılar, Türk lirasının değer kaybetmesi, elektrik, su vb. gibi halkın kullanım alanlarında olan temel ihtiyaçlara zam yapılması ve bunun sonucunda karaborsa sorunsalı çıkması ile birlikte günlük tüketim malları için uzun kuyrukların oluşması Türkiye’nin 80’li yıllara çok ağır koşullarda girmeye zorlamıştır. Sonrasında ise 12 Eylül 1980 yılına tarihlenen askeri darbe gerçekleşmiştir (Bek, 2007, s. 31-32).

²⁰ Bir kişi ya da grup veya kurumun, bir başka kişi, grup ya da kurumu uyarmak amacıyla ona gönderdiği yazılı metin (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Muhtıra>, Erişim Tarihi: 06.05.2021).

1.3.2. Sanata Etkisi

1970’li yıllarda galeri açılışları devam etmiştir. Bununla birlikte sanatçıların kendi aralarında örgütlenmesi sonucu ortaya çıkan dayanışma, sanat ile alakalı çıkan tüm yayınların artışına olanak sağlamıştır. Bu dönem hükümetin kendi içindeki istikrarsızlığı sanat ortamına da yansımış, sanatı kendi politik çizgilerine uygun olacak şekilde yönlendirmelerine neden olmuştur. Bu tutum neticesinde sanat alanında güvensizlik ve huzursuzluk duygusu kendini göstermiştir (Bek, 2007, s. 70-180).

Tüm bu sorunlara rağmen sanat ortamında gelişmeler ve yenilikler görülmüştür. Ekonomik olarak yüksek gelire sahip kesimlerin bu dönem sanata ilgileri artmıştır. Bunun sonucunda sanat piyasasında hareketlilik oluşmuştur. Bazı galeriler sadece dönemin sanatçılarına değil, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki sanatçıları kapsayan sergiler gerçekleştirmişlerdir (Serpil, 2006, s. 76-80).

1970’li yılların başı ve sonuna genel bir bakış yapıldığında hükümetin kendi içindeki istikrarsızlığı ve sürekli değişen iktidarlık sebebi ile her başa gelen hükümetin sanata kendi politik çizgilerine uygun olarak yön vermeleri neticesinde toplum içerisine yansıyan güvensizlik ve huzursuzluk duygusu aynı şekilde sanat alanında da kendini göstermiştir. Bu dönemde ülke içerisinde ortaya çıkan toplumsal olaylar neticesinde, içerisinde birçok sanatçının yer aldığı farklı gruplar, bu olayları ve sorunları resimlerine yansıtmış, idealize etmiş, büyük ayaklar ve eller gibi fazlaca abartı barındıran anlatımlarla bunları ön plana çıkarmışlardır. Bu yıllarda sanatçıların eserlerinde işledikleri konuların çoğunlukla hızla ilerleyen teknoloji, kentleşme ve sanayileşme ile birlikte sınıf/kültür farklılığı, siyasi gruplaşmalar, mücadeleler, yabancılaşma, politika, çevre kirliliği vb. unsurların olduğu görülmektedir (Bek, 2007, s. 70-180).

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ DAL GRUBU

2.1. Yeni Dal Grubu'nun Ortaya Çıkışı

1950'li yılların başında, Türk Resim Sanatı içerisinde bir grup adı altında birleşme anlayışı bir anda kendini bireysel bir anlayışa itmiş ve bu tutumla birlikte eserlerde yoğun bir soyut tavır etkisini göstermeye başlamıştır (Bugay, 2006, s. 72).

1950'li yıllar da soyut anlayışla devam eden resim çalışmalarının yanı sıra toplumsal gerçekçiliği eserlerine yansıtan sanatçılar da resim üretmeye devam etmişlerdir. 1950'li yılların sonuna yaklaşıldığında toplumsal algı ve toplumsal gerçekçilik, soyut resmin önüne geçerek daha baskın bir anlayış olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Gerçekçiliğin buradaki anlamı, doğayı taklit etme ya da onu cansız bir model olarak görüp eserlere yansıtmak değil, toplumun içinde yer aldığı durumu tüm gerçekçiliği ile ön plana çıkartarak resmetmek olmuştur. Bu sebep ile model olarak doğa değil, insan figürü daha çok eserlerde ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2017, s. 2743).

Bu anlayış ile 1959 yılında Yeni Dal Grubu adı altında bir grup kurulmuştur. Grup üyeleri; Kemal İncesu, heykeltıraş Vahi İncesu, İhsan İncesu, İbrahim Balaban, Marta Tözge ve Avni Memedoğlu'dur (Bugay, 2006, s. 103; İsanç, 2008, s. 11; Gürdaş, 2015, s. 81). Grup içerisinde hem resim hem de heykel yönü ile çalışmış sanatçılar yer almaktadır. Grup üyelerinden Avni Memedoğlu, 1959 yılında grubun çıkış bildirgesini (manifestosu) oluşturmuştur (Öztürk, 2006, s.20). Avni Memedoğlu grubun kurulma aşaması ile ilgili:

“(...) O sıralar Türkiye’de tüm sosyalist ressamı bir grup altında toplamak, özellikle yurdumuzda pis bir moda sar’ası durumunu alan anarşik ve ölü sanat akımına karşı yaşanan Devrimci ve Halkçı sanatı geliştirmek amacı ile Yenidal Grubu’nu kurmak üzere toplumcu meslektaşlarla görüşmeler yapılıyor, konuyu müzakare ediyorduk (...) Şunu doğrulayıp açıkça belirteyim ki Marta olmasa idi Türkiye’de sayısı 6’yı geçmeyen biz yerli sosyalist ressamı birleşip, bir araya gelemeyecektik. Doğulu’luğumuz (şarklı ahlakımız) buna engel idi. Tüm arkadaşlarla

aradaki çelişmeleri yatıştırdı, pürüzleri sildi, birleştirmeyi sağladı (...)” demiştir (Öztürk, 1999, s. 83).

Grubun resim anlayışına göre; bir sanatçı içinde bulunduğu, beraber yaşadığı topluma karşı sorumluluklarının olduğunu unutmamalı ve eserlerine bu yönde şekil verip resmetmeyi bir görev olarak benimsemelidir (Orgun, 2018, s. 36). Bu yönde bir anlayış ile Türk resmine adını yazdıran bu grup, Yeniler grubunun bir nevi devamı olarak görülmektedir (Ün, 2008, s. 75; Kınalı, 2017, s. 37). Fakat oluşturdukları eserler daha sonraları Yeniler Grubunun toplumsallık anlayışından daha üst bir seviyeye ulaşmıştır. Toplumsal içeriklere bu denli bağlı olmaları onların birçok baskıya maruz kalmalarının önünü açmıştır.

Yeni Dal Grubu üyeleri kendilerinin benimsediği sanat görünüşünü ve amacını 6 maddelik bir açıklama ile dile getirmişlerdir. Bunlar;

- 1)*Bilimsel gözlemciliğin ışığı altında,*
- 2)*Realist ve gerçek bir evren görüşü ile,*
- 3)*Her türlü kişisel ve hasta psikolojilerinden irak olarak,*
- 4)*Sosyal ve halkçı bir sorumluluk duygusu altında,*
- 5)*Öteden beri ülkemizde yaygın bir moda hastalığı olan her çeşit alafrangalığın dışında,*
- 6)*Ulusal ve yöresel bir yöntemle iyimser bir dinamizme varmak* (Öztürk, 1999, s. 146).

Yeni Dal Grubu üyeleri kendilerini ‘sosyalist realist’ bir grup olarak nitelendirmektedirler. Grup üyeleri Tanzimat döneminde yer alan ve bu zamana kadar gelmiş kökü dışarıya dayanan ve öykünmeci bir sanat anlayışı olarak tabir ettikleri çoğu çalışmadan oldukça rahatsız olduklarını söylemektedirler. Kendilerinin işçi sınıfına emekçi halka yönelik çalışmalarda bulunduklarını söylemişler ve hiçbir şekilde bireysel tavır takınmadıklarını topluma ve halka karşı büyük bir sorumluluk duygusu altında çalışmalarına yön verdiklerini söylemektedirler. Sanat anlayışlarındaki amaçlardan birkaçı ise herhangi bir slogan unsuru yaratmadan öğretici tavırlar takınmadan; toplumu, halkı, halkın yöresel unsurlarını belli temalar ve üsluplar ile iyimser bir akıcılıkta dünyasal boyutlara ulaştırmaktır. Grup, eserlerinde her zaman bireyci, gerçek olmayan, anlamsız nemelazım, kolaya kaçan unsurlardan ve anlayışlardan alabildiğince uzak durmuşlardır. Onlar için her daim halk, ulus, toplum, yöresel unsurlar ön planda olmuştur (Öztürk, 1999, s. 33-37). Grubun bu ortak anlayışı

onların sanatı doğrudan topluma yönelik bir olgu olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. Kendilerini topluma karşı oldukça fazla sorumlu hisseden sanatçılar bu kadar işsiz insanın ve cezaevinde kalan delikanlıların olduğu bir Türkiye’de bizim bunları göz ardı edip bir şey yokmuşçasına deniz ve mehtap gibi, ağaç, çiçek gibi peyzaj içerikli resimler yapmamızı beklemeleri oldukça yanlış bir tutum olur demişlerdir. Eserlerinde içeriğin daha önemli olduğunu savunan sanatçılar, resimde yer alan formu da şekli de sanatçının konuya karşı yorumunun belirlediğini savunmaktadırlar (Öztürk, 1999, s. 135-136).

1961 yılının Nisan ayında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde açtıkları sergide sanatçıların eserlerinde suç unsuru bulunduran öğelerin yer aldığı ve çoğu eserin yaşanılan dönem için sakıncalı olduğu gerekçesi ile sanatçılar tutuklanıp eserleri toplatılmıştır. Sanatçılar Sirkeci Sansaryan Han’da ve Balmumcu Askeri Gazinosu’nda zor koşullar altında 50 gün geçirmişlerdir. Ardından yargı süreci başlamış ve tüm sanatçılar 15 Eylül 1961 tarihinde serbest bırakılmışlardır. Grup, dönemin sosyal-siyasal ve ekonomik gelişmelerinden olumsuz etkilenecek 1963 yılında dağılmıştır (Yetkin, 1970, s. 234; Öztürk, 2006, s. 19; Ün, 2008, s. 75; Orgun, 2018, s. 37; Akyürek, 2018, s. 449). Grup üyelerinden biri olan Marta Kaya Tözge’nin, ailesinin Nazi Almanyası’nda esir kamplarında bulunması sebebiyle yaşadığı fiziksel ve ruhsal tahribat, bu tutuklanma ve yargı süreci ile birlikte tekrar gün yüzüne çıkarak akli dengesini tamamen yitirmesine neden olmuştur (Öztürk, 2006, s. 19). Sanatçıların maruz kaldıkları bu durumlar, sanat dünyasında çok görülen bir durum olmaması nedeniyle, Türk sanatı tarihinde yeni gelişmelerin ortaya çıkmış olması yönü ile dikkat çekicidir (Bugay, 2006, s. 103).

Yeni Dal Grubu üyeleri grubun dağılması sonrasında maddi ve manevi olarak büyük sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Dönemin sosyo-siyasal koşullarına ek olarak ortaya çıkan bu durum sanatçıları bireysel olarak ayrıca olumsuz olarak etkilemiştir.

Avni Memedoğlu grubun dağılması sonrasında 17 sergi açmış ve her sergisinde grup için hazırladığı manifesto bildirgesini dağıtmaktan vazgeçmemiştir. Grubun benimsediği anlayışı herkesin bilmesi adına bu konuda hep ısrarcı olmuştur. heykeltıraş Vahi İncesu, oldukça önemli eserlere imza atmıştır. Kemal İncesu ve İhsan İncesu yine resim yapmaya devam etmişler fakat çoğu sergide eserlerine yer verilmemiştir. Onlar hayatlarının geri kalanına sanat tarihi öğretmenliği yaparak

devam etmişlerdir. Marta Kaya Tözge ise eşi Seramist Nejat Tözge ile birlikte normal bir hayat sürmüşlerdir (Öztürk, 2006, s. 20-21).

Sanatçı İbrahim Balaban ise resim yapmaya devam etmiş ve diğer grup üyelerine nazaran Türk resim tarihinde kendine bir yol, yön çizerek resim hayatını bu şekilde sürdürüp, Anadolu halkını ve yaşam anlayışlarını eserlerine yansıtmıştır (Ün, 2008, s. 75; Musal, 2010, s. 36).

Grup üyelerinden bazı sanatçıların çok sayıda eser ortaya koymuş olması ve bu eserlerden çoğunun tarihinin netleştirilmemiş olması, eserlerin grubun kurulmadan önce mi, kurulduğu döneme mi ya da dağıldıktan sonraki döneme mi ait oldukları konusunda belirsizlikler ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle sanatçıların eserleri içeriğine göre (manzara, natürmort, figürlü, figürsüz vb.) sınıflandırılmıştır. Eserlerin içeriğine göre ayrı ayrı ele alınan her bir bölümde tarihi belli olanlar kronolojilerine göre sıralanmış, tarihi bilinmeyenler ise soru işareti (?) verilerek sıralanmıştır. Eserlerin künye bilgilerinde eserin adı, tarihi, ölçüleri ve tekniği sıralamasına bağlı kalınmıştır. Bu künye bilgilerinden bir ya da birkaçının eksik olması durumunda da sıralamaya bağlı kalınmıştır. Sanatçıların bazılarının çok sayıda esere sahip olmasından ötürü tüm çalışmalar tek tek teze taşınmamıştır. Eserlerin içeriklerine göre yapılan sınıflandırma, bu içerikleri en iyi şekilde temsil edecek belli sayıda eserler ele alınarak oluşturulmuştur.

2.2. Yeni Dal Grubu Manifestosu

1959'da Avni Memedoğlu tarafından kaleme alınan grubun manifestosunda sanatçı bazı ön açıklamalarda bulunmuştur:

“Bireylerin ve toplumların gelişip ilerlemesinde Eğitim en başta gelen faktördür. Eğitimin en önemli araçlarından birisi ise hiç kuşkusuz Güzel Sanatlar'dır. Bu nedenle birçok ülkede olduğu gibi, bizim ülkemizde de tüm eğitim kurumlarında Güzel Sanatlara yer verilmiş bulunmaktadır. Ama ne yazık ki, başta İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi olmak üzere, diğer tüm okullarımızda bugüne değin Güzel Sanatlar Eğitimi adına “Batı Kültür Aktarmacılığı”nın dışında hiçbir şey yapılmamıştır. Uygarlıklar hiç kuşkusuz birbirlerinden etkilenirler. Geçmiş bilim(Tarih) bunu kanıtlamaktadır bizlere... Ne var ki çağımızda Toplumsal Bilinç'in özüne varmış uluslar ve ülkeler, teknolojik gelişmenin yanı sıra, kültürel alanda da kendi ürünlerini, kendilerinin olan Kültür ve Sanat üretme'nin de kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu kesin yargısı ve kanısı içindedirler. 1935'lerden sonra, Batılılaşma çabasını Kendinden Uzaklaşma biçiminde yorumlayan sözü ona uzman ve sanatçılar, bazı bürokratların bilgisizliğinden yararlanarak, özellikle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne çöreklenmiş, kısır, yoz ve

kozmpolit Alafranga Sanat anlayışının, diğer bir anlatımla Batı Kültür Emperyalizmi'nin "Türkiye Ajanlığını" üstlenmiş bulunmaktadır. Bu nedenle çağdaş uygarlık düzeyinde ve uluslararası arenada bir varlık göstermemiz kesinlikle olağan dışıdır. Kendilerini sahte birer şöret yaptırarak, kötü ürünleriyle yeni kuşakların ve halkımızın duygu ve beğenisini yozlaştırıp dejenere eden, sanat piyasamızı tekellerine almış olan bu tür asalak ve sömürgelerin maskelerini düşürmenin sırası çoktan gelmiş bulunmaktadır. Bunu bir Yurt ve İnsanlık Görevi ve Bir Mesleki Sorun olarak benimsemiş olan bizler Yenidal Grubu'nu kurmuş bulunuyoruz. Sanattaki amacımız:" (Öztürk, 1999, s.35).

"İşçi sınıfı ideolojisi ve bilimsel gözlemciliğin ışığı altında, gerçekçi ve somut bir süje kavrayışıyla, her türlü bireysel ve hasta psikolojilerinden uzak olarak, toplumsal ve halkçı sorumluluk duygusu altında, öteden beri ülkemizde yaygın ve bulaşıcı bir moda salgını olan her türlü alafrangalığın ve sanatta geleneği şovenist, gerici, tutucu ve bağınaz bir kafayla eskiye özlem ve hayranlık biçiminde yorumlayan köhne Alaturkalığın dışında, Batı kültür emperyalizme ve tüm kozmpolit akımlara, bireyci, biçimci(formalist) ve nemegerekçi sanat anlayışına, burjuvazinin en pis tutkusu olan kariyerizm'e kesinkes karşı bir tavırla; halkın heybesinde, kiliminde ve giysilerindeki folklorik motifleri tuvaline aktararak, köylü urbasını herhangi niteliksiz bir insan figürüne giydirek halk sanatı yaptığını savlayan Bedri Rahmi popülizmine karşıt bir bilinçle, slogancılığa be didaktizm'e kaçmadan, yaratıcılığı öge alarak ulusal ve yöresel tema, biçem ve yöntemler içerisinde iyimser bir dinazimle evrensel boyutlara varmaktadır. Biz Yenidal Grubu Sanatçıları Ezilen'in ve Namuslu Aydın'ın sanatçılarıyız..." (Öztürk, 2009, s. 35-36).

Avni Memedoğlu yayınladığı bu bildirmede, bireylerin ve toplumun gelişmelerinde ilerlemelerinde önem arz eden faktörlerden birinin eğitim olduğunu söylemektedir. Eğitimi sağlayan en önemli faktörlerden birinin ise Güzel Sanatlar olduğunu belirtmektedir. Bu sebep doğrultusunda diğer ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de eğitim kuruluşlarının hemen hemen hepsinde Güzel Sanatlara yer verildiğine değinmiştir. Memedoğlu yazısında, ülkemizde her ne kadar Güzel Sanatlar eğitime önem verilse de burada verilen eğitimlerde Batı kültürünün fazlaca yer almasından ötürü duyduğu endişeyi dile getirmiştir.

Sanatçı geçmişte olduğu gibi şimdilerde de uygarlıkların kültür ve sanat alanında birbirinden etkilenmesinin de kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Bu durumun gelişmiş ülkelerde görüldüğü fakat onların aynı zamanda kendilerine özgü kültür ve sanat ürünleri olduğunu dile getirmektedir. Ülkemizde ise bu durumun batıyı taklitten çok da öteye gitmediğini belirten sanatçı, bunu değiştirmeyi, farklı kılmayı bir amaç edinerek bu grubu kurduklarını söylemektedir. Memedoğlu yayınladığı bu

bildirgenin son kısmında ise kendi sanat anlayışlarında nelere öncelik verdiklerini, ne tür konulara ve anlayışlara eserlerinde yer vermediklerini belirtmiştir.

2.3. Yeni Dal Grubu’nun Almanya’da Kurulan Novembergruppe²¹ ve Red Group²² ile İlişkisi

Dünya tarihinde tüm ülkeleri olumsuz yönde etkileyen birçok savaş meydana gelmiştir. Her savaşın sonucunda, savaşa dahil olan ülkelerde derin tahribatlar söz konusu olmuştur. Tüm bu olumsuz koşullar ülkelerin hem siyasi hem ekonomik hem de sosyo-kültürel açıdan yıpranmaya sürüklemiştir.

Ekonomide sorun olduğunda bu durum ister istemez halka yansımış ve halktan her kesimi farklı açılardan etkilemiştir. Köylerde yaşayan halkın kente göç etmesine, işçi sınıfının zorlu şartlardan dolayı haklarını aramalara neden olmuştur. Bunun yanı sıra sanatçılarda bu süreçte olabildiğince fazla etkilenmiş ve bunu eserlerinde oldukça net ifade etmişlerdir.

Söz edilen savaşlar arasında en fazla derin etkiyi bırakanlardan biri 1914 tarihli I. Dünya Savaşı olmuştur. Bu savaş ile birlikte ortaya çıkan ekonomik ve sosyal yıpranma neticesinde işçi sınıfı hem Rusya (1917) hem de Almanya’da (1918) birer yıl arayla bütün yetkiyi üzerlerine almayı başarmışlardır. Almanya’da yaşanan bu devrime işçi sınıfı haricinde, kendilerinden üst rütbedeki komutanlarına itaat etmekten kaçınan erlerde katılmışlardır. Süreç ilerledikçe işçiler kendi aralarında çeşitli örgütlenmeler oluşturarak şehirleri teker teker kontrolleri altına almaya başlamışlardır. Tabi bu zorlu ve çekişmeli sürece dönemin sanatçıları da kayıtsız kalmayarak kendi içlerinde örgütler kurmaya başlamışlardır. Çeşitli sosyalist içerikli yayınlar üretip, posterler ortaya çıkarmışlardır. Bunun yanı sıra kendi aralarında toplantılar düzenleyip, daha fazla neler yapabileceklerini konuşmuşlardır. Devamında Fransız Pfembertin’in editörlüğünde ‘Eylem (Die Aktion)’ adlı bir politik dergi yayınlanmıştır. Savaşa karşı bir tutum sergileyen derginin içeriği yıllar geçtikçe komünist bir tavra dönüşmüştür. Bu düşüncelere ek olarak dönemin bu sanatçılarının da resimleri sergiye eklenmiştir (Oral, 2020).

²¹ Kasım Grubu ismi ile de bilinmektedir.

²² Kırmızı Grup ismi ile de bilinmektedir.

Zaman ilerledikçe yaşanan bu devrim neticesinde ortaya 1918 yılı içerisinde ‘Novembergruppe’ adı altında bir grup kurulur ve ‘radikal sanatçıların ittifakı’ diye tabir ettikleri manifesto yayınlarlar. Çok fazla sayıda sanatçının yer aldığı bu grup, yaşanan sınıf mücadelesini sanat ile aralarında bir köprü kurarak, bu amaç doğrultusunda örgütlenmişlerdir (Oral, 2020).

Türkiye’de ise benzer nitelikte bir süreç Almanya’da yaşanan tarihten farklı olarak II. Dünya Savaşı sonrası değişen düzenle birlikte yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır. Savaşın ardından çoklu parti sistemine geçiş ile birlikte Türkiye’de bazı problemlerde yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. İktidara gelen hükümetlerin ekonomide yaşanan sıkıntılara çözüm bulamaması, siyasi ve sosyal kültürel çöküntülere sebebiyet vermiş ve işçi sınıfının kendi arasında örgütlenmesine ve ayaklanmalarına neden olmuştur. Almanya’da 1918 yılında yaşanan süreç bir anda 1950’lerde Türkiye’de kendilerini göstermeye başlamıştır. Almanya’da olduğu gibi Türkiye’de sanatçılar bu duruma sessiz kalmayarak kendi aralarında gruplaşmalara, örgütlenmelere başlamışlardır.

Bu süreçte Almanya’da ortaya çıkan ‘Eylem’ adlı dergi gibi (Oral, 2020) Türkiye’de 1951 yılında ‘Yeryüzü’, 1952 yılında ise ‘Beraber’ adlı dergiler yayınlanmış ve çeşitli sanatçılarındaki resimlerine yer verilmiştir.

1950’li yılların sonlarına gelindiğinde ise Almanya’da kurulan Novembergruppe (Oral, 2020) kadar yoğun bir sanatçı kitlesi barındırmasa da 6 sanatçının bir araya gelmesi ile ‘Yeni Dal Grubu’ adı altında bir grup kurulmuştur.

Almanya’da kurulan Novembergruppe (Oral, 2020) ile neredeyse aynı manifesto ile kendilerini ifade etmişlerdir. Fakat 1961 yılında sanatçıların açtıkları sergide komünist propagandası yaptıklarına dair iddiaların yer alması ile sergileri kapatılmış ve cezaevine almışlardır. Novembergruppe (Oral, 2020) ile Yeni Dal Grubu’nun sanatı ve resmi kendi dönemlerinde çeşitli adlandırmalara maruz kalmıştır.

Novembergruppe eserleri için Naziler dejenere sanat söyleminde bulunulurken (Oral, 2020) benzer şekilde Yeni Dal Grubunun eserleri için de Komünizim propagandası yaptıkları itam edilerek dönemin siyasileri tarafından sakıncalı oldukları öne sürülmüştür.

Novembergruppe 1918 yılında yaşanan devrim ile başlayıp devrimin sona ermesi ile yavaş yavaş son bulmaya başlamıştır (Oral, 2020). Yeni Dal Grubu ise 27 Mayıs 1960 askeri darbesinden 1 yıl sonra açtıkları sergide tutuklanmaları sonucu maddi ve manevi açıdan yıpranmış ve bu durum dağılmalarına sebep olmuştur. Birbirinden bağımsız bir şekilde aynı amaçları barındıran iki grup yaptıkları sanat faaliyetlerinin siyasi bulunup eleştirilmesi üzerine dağılmaya mecbur bırakıldılar da kendi dönemlerinde oldukça ses getirmiş ve derin izler bırakmışlardır.

Bu iki grup haricinde kurulan benzer bir grup ise Novembergruppe'den sonra ortaya çıkan ve komünist sanatçılar birliği olarak kurulan gruptur. Komünist sanatçılardan oluşan bu grup 'Red Group (Kırmızı Grup)' adı ile de bilinmektedir. Grup üyeleri Novembergruppe ve Yeni Dal grubu üyeleri gibi kendi dönemlerinde bir dergi yayınlamışlardır. Bu dergi 1924 yılına ait 'Der Rote Fahne (Kızıl Bayrak) adlı dergidir (Danchey, 2011).

2.4. Yeni Dal Grubu Sanatçıları

1959 yılında Yeni Dal Grubu adı altında bir grup kurulmuştur. Grup üyeleri; Kemal İncesu, heykeltıraş Vahi İncesu, İhsan İncesu, İbrahim Balaban, Marta Tözge ve Avni Memedoğlu'dur (Bugay, 2006, s. 103). Grup içerisinde hem resim hem de heykel yönü ile çalışmış sanatçılar yer almaktadır. Sanatçılar 1961 yılının Nisan ayında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde açtıkları sergide yer alan eserleri yaşanan dönem için sakıncalı görüldüğünden sanatçılar tutuklanmıştır. 50 gün sonra serbest kalan sanatçılar 1963 yılında dağılmışlardır (Yetkin, 1970, s. 234; Öztürk, 2006, s. 19).

2.4.1. Marta Kaya Tözge'nin Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.1.1. Marta Kaya Tözge'nin Hayatı

Marta Kaya Tözge, 1921 Polonya Varşova doğumludur. Sanatçının resme olan ilgi ve yeteneği o daha çok küçükken başlamıştır. Polonya Sosyalist Partisinin ilkokulunda eğitime başlayan sanatçı 6 yıllık eğitimin ardından buradan mezun olur. Lise eğitimini Varşova Plastik Sanatlar Lisesi'nde tamamlayan sanatçı, buradaki eğitimi sonrası 1938 yılında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Sanatçı burada okur iken II. Dünya Savaşı başlamış ve insanlık için hayatta kalma çabası her şeyin önüne geçmiş ve Marta Tözge sanattan uzak kalmanın derin üzüntüsü içine girmiştir. Savaşın olduğu yıllar 'Mathausen' adlı toplama kampında babasını kaybetmiştir. Bu olay Marta Tözge'nin hem hayatını hem de sanatını oldukça derinden etkilemiş ve eserlerine bu acısını yansıtmıştır. Savaşın son bulması ile Paris'te sanat yaşamına devam eden sanatçı Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmalar yapmaya başlamıştır. Asıl adı 'Marta Malec' olan sanatçı bu yıllarda Andre Lhate, Dovverbie ve Fileger atölyelerinde çalışmıştır (Öztürk, 1999, s. 82-83; Aksel, 2002, s. 13).



Marta Kaya Tözge (Aksel, 2002, s. 13).

Sanatçı sergileri sayesinde kısa süre içinde tanınmaya başlamıştır. Bu sırada aynı şehirde tanıştığı Nejat Tözge ile evlenmeye karar veren sanatçı sanat çalışmalarına Türkiye'de devam etme kararı almıştır. Artık adı Marta Tözge olan sanatçı, 1953 yılında ilk sergisini İstanbul'da Maya Sanat Galerisinde açmıştır. Burada elde ettiği başarı neticesinde 1954 yılında Fransız Konsoloslukunda 3. sergisini açar. Eserlerinde kullandığı renk ve desenlerde ayrıca eserlerinde yer alan

kompozisyonlarında yeterli olgunluğa ulaşan sanatçı bunların dışında çok farklı tarzlara da kendisini kapatmamıştır (Aksel, 2002, s. 13).

Sanatçı kolaj tekniğinde eserler vermiştir. Ressamın bu çalışmaları sanat eleştirmenleri ve sanatı sürekli izleyen kişiler tarafından oldukça beğenilmiştir. Bu tarz aslında kübist ressamlar tarafından 1912 yılında yapılan bir tekniktir. Marta Tözge kolaj tekniğini uygulayan, bilinen ilk Türk ressamlar arasındadır. Sanatçının bu tekniği kullanarak yaptığı eserlerinden biri 'Dansa Davet'dir. Fakat bu eseri nedeniyle sanatçı 1956 yılında davalık olmuştur. Eserlerinde insanları savaşa gitmeleri yerine onları dansa davet etmesi rejime karşı yapılmış bir unsur olarak görüldüğünden insanları olan değil de olmayan bambaşka bir rejime karşı yönlendirici doğrultusunda bir açıklama ile yargılanan sanatçı delil yetersizliğinden beraat eder. Sanatçı hayatına 1965 yılına kadar resim yaparak ve sergi açarak devam etmiştir (Öztürk, 1999, s. 82-83; Aksel, 2002, s. 13).

Sanatçının resim yapmaya devam etmesi bu tarz kısıtlamalar sebebiyle zorlaşmıştır. Marta Tözge çok da uzun sürmeyen sanat yaşamından günümüze yağlı boyalar, gravürler, kağıt yapıştırma tekniği ile yaptığı resimler ve illüstrasyonlar gelmiştir. Fakat sanatçının eserlerinden çoğunun nerede olduğu bilinmemektedir (Aksel, 2002, s. 13). Sanatçı Türkiye'de yaşadığı süre zarfında ressam olarak belli bir dönem Paşabahçe ve şişe cam fabrikasında çalışmıştır.

Marta Tözge, 2007 yılında 86 yaşında vefat etmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 2007, s. 6).

2.4.1.2. Marta Kaya Tözge'nin Eserleri

Marta Kaya Tözge'nin 5 adet eserine ulaşılmıştır. Bunlar kağıt üzerine karışık teknik, kağıt üzerine guaj boya ve tuval üzerine yağlı boya şeklinde yapılmıştır. Diğer iki eserin hangi teknikte yapıldığı ise bilinmemektedir.²³ Bilinen bu 5 eseri de detaylı olarak incelenmiştir.

²³ Eserlerin fotoğraflarına ulaşılmış, teknikleri ile ilgili herhangi bir kaynak bilgisine ulaşılamamıştır.

2.4.1.2.1. İsimsiz, (?)²⁴



Görsel 1. Marta Kaya Tözge, İsimsiz, 50*70 cm, Kağıda karışık teknik (Antika ve sanat müzayedesesi)

Tuval üzerinde genel olarak bir manzara dokusu işlenmiştir. Resmin kompozisyonunu doğa ve deniz manzarası oluşturmaktadır. İleride konumlandırılmış tepe ve ağaçlar ile öğelerin yerleştirilme şekli resme bir derinlik olgusu katarken aynı zamanda bir perspektif algısı da sağlamıştır. Sanatçı resmettiği öğeler üzerinde kullandığı renk tonlarıyla eseri realist bir tutumda işlemiştir. Pastel tonlarına ağırlık veren ressam, eserini kağıt üzerinde karışık teknik kullanarak resmetmiştir. Esere genel hatlarıyla bakıldığında sanatçının çizgisel bir anlatım tercih ettiği görülmektedir. Resimde yer alan kayığın, onu tutması için bir nesneye bağlı olduğunu görmekteyiz. Bu anlatım bize yakınlarda bir yerlerde bir kişi ya da kişilerin var olduğu fikrini düşündürmektedir. Bu anlatımı sol tarafta yer alan çitler ve önde duran sepet ile birleştirince aslında burada kişilerden ziyade bir yaşamın olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Resimde bir manzara dokusunun yanı sıra bu yönde bir anlatımla sanatçı, bir yaşamdan da söz etmeyi mümkün kılmıştır. Bu unsurlardan yola çıkarak anlatım açısından iki kanıya varabiliriz. Sanatçının deniz kenarında herhangi bir doğa manzarasını ele almış ya da kendi hayalinde hep yaşamak istediği hayatı resmetmiş olmasıdır.

²⁴ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.4.1.2.2. İsimsiz, (?)²⁵



Görsel 2. Marta Kaya Tözge, İsimsiz (Tekin Deniz'in Kişisel Arşivi).

Sanatçı bu eserinde yöresel kıyafeti ve ellerinde tuttuğu kaşıklar ile oyun oynar vaziyette bir erkek figürüne yer vermiştir. Ressam düzlemde farklı renklere yer vererek buradaki mekan algısını ortadan kaldırmıştır. Aynı şekilde duvarda yer alan renklerin devam eder vaziyette aşağılara doğru yönelmesi eser içerisinde oluşacak bir zemin algısını da yok etmiştir. Sanatçı bu eserinde renk olarak pastel tonları tercih etmiştir. Ressamın figürü kişiyi oynar vaziyette olduğu anlık bir anını resmettiğini görmekteyiz. Bu anlatım biçimiyle ressam eserine bir devinim katmıştır. Resimde yer alan figür gözleri kapalı halde bütün odağını o an oynadığı oyuna vermektedir. Sanatçının çalışmasında figürün dışında kalan bölümlerde yer alan çizgisel çalışma esere kübist bir hava katmıştır. Tözge, bu eseri yazar Mahmut Makal'a onunla görüştüğü bir esnada hediye olarak vermiştir. Eserde yer alan figürün yöresel bir şekilde resmedilmesi belki de Mahmut Makal'ın Köy Edebiyatı ile tanınmasından kaynaklı olabilir.

²⁵ Bu eserin tarihi, tekniği ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

2.4.1.2.3. İsimsiz, (?)²⁶



Görsel 3. Marta Kaya Tözge, İsimsiz, 95*70 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinal resmi Hakan Mustafa Köksal'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde ilk olarak karşımıza farklı açılardan resmedilmiş iki tane figür çıkmaktadır. Arka düzlemde yer alan ve birkaç evin penceresinden yansıdığı düşünülen ışıklar sanatçının eserinde dış bir mekan tercih ettiğini göstermektedir. Kullanılan renklerin ağırlıklı olarak mavi ve siyah tonda olması eser içerisinde yer alan zaman diliminin gece saatleri olduğunu düşündürmektedir. Işıkların eser içindeki konumlandırılışları ve sağlı sollu şekilde yer verilen kalın çizgiler resimde bir derinlik algısı oluşturmuştur. Ayakta yer alan figürün bedeninin iskelet formunda ve ayağının altında dönen çark biçiminde bir nesnenin olduğu görülmektedir. Figürün sırtında çember bir şekil içerisinde bedeninin yarısı verilmiş bir diğer kadın figürü yer almaktadır. Teknik olarak çalışmasında yağlı boya tercih eden sanatçının eserinde anlatım olarak sembolik bir dil takındığı görülmektedir. Genel itibari ile resim içerisinde anlatım olarak bir sömürge olgusunun yer aldığı görülmektedir. İskelet formunda bedene sahip olan figür, sanayinin çarkında ezilmiş, sırtında taşıdığı kadınla

²⁶ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

ise başkalarının konforlu yaşamı için onların yüklerini omuzlarına almıştır. Anlatım açısından zengin kesim tarafından bu tarzda işçi sınıfına karşı bir sömürülmenin olmasıdır. Bu durum ise figürün ayağının altında yer alan çarkın ucunun sivriliği çekilen acıya, alnından ter yerine kan akması ise bu süreçte yaşadığı zorluğa ve vücut formunun iskelet tarzı bir şekilde resmedilmesi yeteri kadar gücünün kalmadığına dair bir gönderme şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Ressamın bu eserinde figürü betimleme şekli bize Yunan mitolojisinden tanıdığımız, gök kubbeyi omuzlarında taşıdığı iddia edilen Atlas'ı hatırlatmaktadır. Bilindiği üzere Atlas, Zeus tarafından Olympos'a saldırması gerekçesiyle dünyayı diğer bir deyişle gök kubbeyi omuzlarında taşımakla cezalandırılmıştır (tr.wikipedia.org/wiki/Atlas_(mitoloji), Erişim Tarihi: 03.03.2021).

2.4.1.2.4. İsimsiz, (?)²⁷



Görsel 4. Marta Kaya Tözge, İsimsiz (Cumhuriyet gazetesi, 09.04.2002)

Resimde konu bakımından bir kent dokusu işlenmiştir. Ön düzlemde ise karşımıza ilk olarak rayların üzerinde elinde bastonuyla bir erkek figürü çıkmaktadır.

²⁷ Bu eserin tarihi, tekniği ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Resmin arka düzleminde ise yüzleri seçilmeyen birkaç figüre daha yer verilmiştir. Eser içerisinde figürler dışında bir iki tane taş bina ve bir de tramvay bulunmaktadır. Resmin arka kısmında yer alan binalarla esere bir derinlik katarken aynı zamanda perspektif bir algı oluşturmuştur. Tramvayın çalışır durumda ön düzlemde yer alan figüre doğru ilerleyişi resim içerisinde bir devinim oluşturmuştur. Şehir dokusu denildiğinde genellikle oldukça ışıltılı ve hareketli bir resim zihinlerde oluşsa da ressam bu eseri ile şehir yaşantısının çok fazla bilinmeyen diğer bir yönünden, arka dokusundan bahsetmiştir. Ressam bu betimlemeyi huzursuz bir anlatım dili ile ortaya koymuştur. Sanatçı resmin genelinde ayrı dünyaları aynı karede birbirinden bağımsız bir şekilde resmetmiştir. Bir yanda tramvay içerisinde evlerine gitmekte olan insanlar, diğer yanda ise evleri olmayan sokakları kendilerine ev yapan insanları görüyoruz. Ön düzlemde ise izleyici ile birebir göz teması içerisinde bir figür görülmektedir. Figür her an her şeye hazır bir durum hali içerisinde resmedilmiştir. Figürün yüz şekli ise ekspresyonistlerin eserlerinde sıklıkla tercih ettiği iskeletvari bir yüz şeklidir. Bu anlatım ile sanatçının ekspresyonist bir anlayıştan etkilendiğini söyleyebiliriz. Üzerinde eski bir paltonun bulunduğu figür paltosunun önünü sıkı sıkı tutarak kapatır vaziyettedir. Bu anlatımla oldukça üşümüş bir hali olan figürün elinde tuttuğu baston, yorgun düşen bedenini ayakta tutmasına yardım etmesine yönelik bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bacaklarına kısa gelen pantolonu ve ayağında ayakkabı olmaması figürün çaresizliğini vurgulamaktadır. Sanatçı her ne kadar resim içerisinde dağınık bir anlatım kullansa da asıl görünmesini istediği anlatımı göstermeyi başarılı bir şekilde sağlamıştır.

2.4.1.2.5. Çayda Çıra, (?)²⁸



Görsel 5. Marta Kaya Tözge, Çayda Çıra, 50*66.5 cm, Kağıt üzerine guaj boya (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi).

Resmin ön düzleminde ellerinde mum tutan iki kadın ve bir erkek figürü yer almaktadır. Oldukça renkçi bir anlatıma sahip olan eser içerisinde yer alan çiçekli dallar ve diğer unsurlar resme bir bahar havası katmıştır. Resmin genelinde yer verilen çiçekli dallar sayesinde eserin konusunun açık bir alanda geçtiğini anlamaktayız. Eserin adından yola çıkarak figürlerin geleneksel bir oyun olan Çayda Çıra²⁹ oynadığını söyleyebiliriz. Teknik olarak kağıt üzerine guaj boya çalışan ressam, resmin genelinde kullandığı içleri renklendirilmiş geometrik şekiller ile bir zemin algısı oluşturmaya çalışmıştır. Eserin genelinde yer verilen geometrik şekiller ise resme kübist bir anlatım katmıştır. Ressamın eser içerisinde kullandığı renklerin ağırlıklı olarak pastel tonlar olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı etrafta bulunan çiçekli dallar ile figürleri adeta bir çerçeve içine almış gibidir. Figürlerin bu şekilde oynar vaziyette betimlenmeleri ise resme bir hareketlilik katmıştır. Kadın figürlerinin kıyafetinde Anadolu'ya ait halı ve kilimlerde karşılaştığımız yöresel motifler görülmektedir. Yöresel kıyafetler içerisinde resmedilen figürlerden kadınların gözleri kapalı erkek figürünün ise açık bir vaziyettedir. Bu anlatım ile erkek figürünün ifadesi daha anlaşılır niteliktedir. Profilden resmedilen figürün bakışlarından kendisinin içinde bulunduğu durumdan memnun olduğu ve o an bütün dikkatini oynadığı oyuna verdiği

²⁸ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

²⁹ Elazığ bölgesine ait olduğu bilinen bir halk oyunu çeşididir. Dünya genelinde ise 'Mumlu Dans' ismi ile bilinmektedir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Çayda_Çıra, Erişim Tarihi: 07.05.2021).

anlaşılmaktadır. Kadınların ifadeleri ise daha durgun bir havadadır. Figürlerin vücut formları gerçeğe yakın bir anlatım içerisinde verilmiştir. Kadınların yüz şekilleri bize Anadolu Selçuklu çini ve seramiklerinin üzerinde yer alan kadın resimlerini anımsatmaktadır.

2.4.1.3. Marta Tözge'nin Sanat Anlayışı

Marta Tözge'nin sanat anlayışı ile ilgili bazı kaynaklarda ekspresyonist ve sürrealist yaklaşımlara sahip olduğu söylenmektedir. Eserlerinde ağırlıklı olarak kuru kafa, hortlak, hayalet gibi unsurlara yer verdiği söylenen sanatçının bu tarzının Türk resminde çok da sık rastlanmayan bir tema olduğu aktarılmaktadır. Bu tarz korku unsuru içeren figürler her ne kadar Türk resmi için yabancı olsa da Orta Avrupa'da ve Kuzey Avrupa'da uzun yıllardır kullanıldığı belirtilmektedir. Sanatçının eserleri üzerinden gidildiğinde tek bir akım ya da anlayış olduğunu söylemek pek de mümkün değildir. Bu sebeple Marta Tözge'nin aslında bir ekole bağlı kalarak resim yapmak değil de istediğini istediği zaman resme dökmek anlayışına bağlı kaldığı söylenebilir. Çalışmalar tek başlarına incelendiğinde her birinin kendi içinde vermek istediği mesajın farklı olduğu ilk etapta anlaşılmaktadır. Eserlerinde korku unsurları dışında ölümü de işleyen sanatçının bu konuyu resme dökerken hissettiği acı, kendi yaşantısından, geçmişinden, babasını kaybedişinden gelmektedir. Bu ruh hali ile yapmış olduğu resimlerde sanatçının sürrealist yönü de ortaya çıkmaktadır. Bu durumu da kullandığı hayalet, kuru kafa gibi figürleri hayalperest tarzda anlatmaktadır. Sanatçı her ne kadar bu unsurları işleyen eserler yapsa da bunları da bir şekilde resimlerinde kullandığı renkler ve çizgilerle hafifletmeye çalışmıştır. Marta Tözge'nin resim yaparken kullandığı renkleri rahat bir tavırla hiçbir kaygı duymadan kullansa da çizgilerini oldukça bilinçli ve hakim bir tavır ile sergilemektedir. Resimlerine teknik bir açı ile bakıldığında ekspresyonist bir anlatımı olan sanatçının savaş ve bunun yarattığı korku, özgürlük, barış ve bunun yanında işlediği insan sevgisi konuları resimlerinin ana karakterini oluşturur niteliktedir (Öztürk, 1999, s. 81; Aksel, 2002, s. 13; Savaş, 2012, s. 53-173).

Sanatçının sanat anlayışı ile alakalı çeşitli kaynaklarda yer alan açıklamaların dışında ulaşılan eserleri üzerinden de bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Tözge'nin kağıda karışık teknik uygulayarak resmettiği bir eserinde manzara olgusu kendini göstermektedir. Ressamın tek bir erkek figürüne yer verdiği diğer eserinde ise

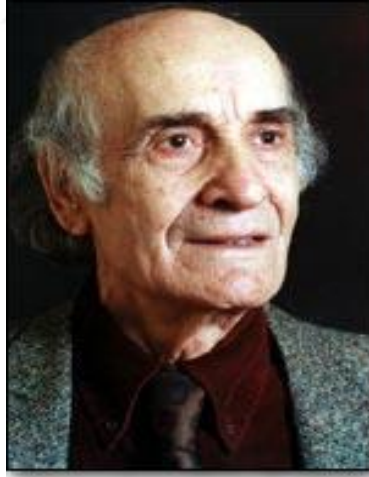
yöresel bir anlatım söz konusudur. Bunu figürün giyiminden ve ellerinde tuttuğu kaşık diye adlandırdığımız nesneden yola çıkarak açıklayabiliriz. Figür belli bir yöreye ait bir dans çeşidi sergiler halde iken resmedilmiştir. Bir diğer eser ise bir çarkın üzerinde resmedilen figüre aittir. Ressam burada işçi sınıfına yönelik yapılan sömürgeciliği, başkalarının lüks yaşamı için kendinden ödün vererek hayatı pahasına çalıştırılan bir kişinin durumunu oldukça güçlü bir sembolik dil takınarak betimlemiştir.

Ressamın bir diğer çalışması ise bir kent dokusu içerisinde şehir yaşamının çok fazla görülmeyen (görülme istenmeyen) yüzünü yansıtmaktadır. Resimde yer alan kişilerin birbiri ile bağlantılarının sadece aynı karede olmaktan öteye geçmediği çalışmada ressamın yer yer ekspresyonist bir anlayıştan etkilendiği gözlenmektedir. Sanatçının 2002 yılında bir gazetede daha önce resimlerini satın alan koleksiyonculardan bir sergi açma isteğiyle çalışmalarını rica eden ressam maalesef bu isteğini başarıya ulaştıramamıştır.

2.4.2. İbrahim Balaban'ın Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.2.1. İbrahim Balaban'ın Hayatı

İbrahim Balaban 1921 yılında Bursa'nın Seçköy ilçesinde doğdu. Kendisi doğumu hakkında “nakışların içinde doğdum” demektedir. Eğitim hayatına köylerinde bulunan okulla başlayan Balaban, buradan 1931 yılında mezun olmuştur. Köylerinde bulunan tarlalarla ve avcılıkla ilgilenen Balaban burada babasının tarlada sürdüğü karasaban ve annesinin o zamanlarda işlediği nakışlardan etkilenerek resim hayatına bir şekilde şekil ve yön vererek ilk adımlarını atmış oldu. O tarihlerde Balaban'ın babası köy halkının aydınlanması amacı ile şehirden köylüye okuması için kitaplar getirmiştir. Gelen kitaplar arasında bir tanesinin içinde yer alan uçan öküz resmi Balaban'ı oldukça etkilemiş ve uzun zamanlarını bu resmin aynısını yapmak için geçirmiştir. Annesi Balaban'ın resme olan ilgisini fark eder ve ona kendi yapmış olduğu gergefelerin yapımını öğretir. Bu süreçte Balaban'ın okul hayatı son bulmuş olsa da resim hayatı başlamıştır. Bir yandan resim çizip bir yandan da günlük tutmaya başlamıştır (Balaban, 1965, s. 3; Balaban ve Bilgin, 2009, s. 11; Genç, 2016, s. 558; Yavuz, 2017, s. 39).



İbrahim Balaban (Hasan Nazım Balaban'ın Kişisel Arşivi).

1937 yılında henüz 16 yaşında iken adli nedenlerden ötürü 3.5 yıl hapis cezası almıştır. Bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

“Yıl 1937 dama düştüm dört arkadaşla beraber ayıngacılıktan (kaçakçılıktan). O zaman oynadığım oyuncaklar bir düş perdesinden kalkıp dirilmeye başladılar. Avutmak için gönlüne gündüzleri, uyutmak için gözlerimi geceleri, mahpusların yüzlerini çizmeye başladım kağıtlara” (Balaban, 1965, s. 3-4).

Cezaevinden çıktıktan sonra evlenmeye karar vermiş. Düğününün gerçekleştiği gün gerçekleşen olaylardan ötürü 1942 yılının ekim ayında yeniden cezaevine girmiştir. Bu süreçte önce babasını ardından eşini ve hemen ertesinde de yeni doğan çocuğunu kaybetmiştir. 1944 yılında İmralı’da, 1948 yılında ise Bursa cezaevinde kalmıştır (Balaban ve Bilgin, 2009, s. 11; Genç, 2016, s. 558; Yavuz, 2017, s. 41-44).

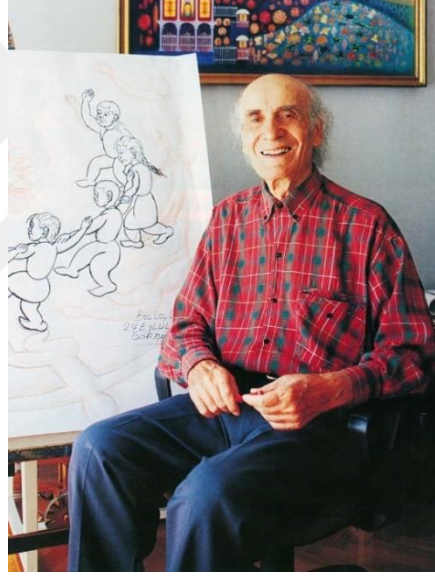


**İbrahim Balaban Yeni Resmini Çalışırken, 2015 (Fotoğrafın orijinali
Hasan Nazım Balaban’ın kişisel arşivinden alınmıştır).**

Bu geçen zaman zarfında Balaban her koşulda kendine yeni bir şeyler katarak gelişmeye ve resim yapmaya devam etmiştir. Bursa cezaevinde kaldığı yıllarda büyük şair Nazım Hikmet ile tanışma fırsatını elde etmiştir. Resim konusunda herhangi bir eğitime sahip olmaksızın böyle resim çizmesi Nazım Hikmet’in dikkatini çeker. Balaban’ı ise Nazım Hikmet’in şairliğinin yanında hiç bilmediği ressamlığı öğrenmesi onu Nazım Hikmet’e karşı daha yakın bağlı kılmıştır. Önceleri karakalem çalışan Balaban daha sonraları Nazım Hikmet’ten aldığı yağlı boyalarla bu yönde çalışmalar yapmaya başlar. Balaban cezaevinde kaldığı süre boyunca sadece resim değil kendini sosyoloji, felsefe, ekonomi gibi konular ile de donatmıştır. İçindeki resme olan ilgisini daha sonraları kitaplara yansıtarak kitap yazmaya başlamıştır. Kitaplarından birini ise

dostu Nazım Hikmet'e yazmıştır. Kitabın adı 'Şair Baba ve Damdakiler'dir. Şair baba ismini ise cezaevinde Nazım Hikmet'e veren Balaban, onu en iyi bu ismin ifade edeceğini düşünmüştür (Balaban, 1965, s. 3-4; Balaban ve Bilgin, 2009, s. 11; Genç, 2016, s. 558; Yavuz, 2017, s. 41).

İbrahim Balaban ve Nazım Hikmet 1950 yılında af ile birlikte cezaevinden çıkmışlardır. 1950 ve 1951 yılları arası beraber İstanbul'u gezen sanatçılar altı ay sonra aynı evi paylaşmışlardır. Balaban burada 'Ekin Biçenler' resmini yapmıştır. Aftan yararlanıp çıktıkları esnada Balaban'ın yanında Nazım Hikmet'in adına şiir yazdığı resmi 'Bahar' ve 'Doğum', 'Cinayet', 'Suda Donbaylar' ve 'Mapushane Kapısı', resimleri vardı (Balaban ve Bilgin, 2009, s. 11; Genç, 2016, s. 558; Yavuz, 2017, s. 51).



İbrahim Balaban 'Çocukların sevinci' adlı çalışmasının önünde (Fotoğrafın orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

1951 yılında askere alınan Balaban 1952 yılında askerden dönünce ikinci eşini kaçırarak evlendi. Bu evliliğinden iki oğlu ve bir kızı olmuştur. II. Dünya Savaşı ile birlikte Türkiye'de yaşanan sosyo-ekonomik değişimler ile birlikte çok partili hayata geçiş, köyden kente göç gibi yaşanan olumsuz değişimler neticesinde sanatçılarındaki bu olaylardan etkilenmesi ile sanatçıların sanat anlayışlarında da bu yöne bir eğilim gerçekleşmiş ve Balaban'da bu etkinin altına girmiştir. İlk kişisel sergisini 1953 yılında açmıştır. 1959 yılında 'Yeni Dal Grubu' adı altında İbrahim Balaban heykeltıraş Vahi İncesu, Mata Kaya Tözge, Kemal İncesu, Avni Memedoğlu ve İhsan

İncesu ile birlikte bir grup kurmuşlardır. 1961 yılında açtıkları sergide resimlerinin dönemin siyasileri tarafından sakıncalı bulunması sebebiyle resimleri toplatılmış ve tutuklanmışlardır. 50 günlük tutukluluk hali sonrası beraat etmişlerdir. 1963 yılı itibari ile dağılan grup sonrası İbrahim Balaban resim yapmaya devam etmiş ve kendisine ben 'öküz ressamıyım' diyerek yoluna devam etmiştir. Bugüne değin 2000'den daha fazla resim ve bu sayıya yakın desen çalışması yapan sanatçı 30'un üzerinde kişisel sergi açmıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra denemelerin anıların olduğu ve ayrıca hikayeler ile romanlarının da içinde bulunduğu 12 adet yayınlanmış kitabı mevcuttur. Sanatçı 2018 yılı Haziran ayında 98 yaşında vefat etmiştir (Balaban, 1965, s. 4; Balaban ve Bilgin, 2009, s. 11; Genç, 2016, s. 559; Yavuz, 2017, s. 55-85).

2.4.2.2. İbrahim Balaban'nın Eserleri

Sanatçının toplamda 261 eserine ulaşılmıştır. Bunlardan 152'si yağlı boya, 52'si karakalem, 19'u çini çalışması, 11'i serigrafı, 10'u kağıda karışık teknik, 6'sı kağıda kuru boya, 2'si diyabaz taşına oyma tekniği ve diğer 9 çalışma ise farklı tekniklerde yapılmış eserlerdir. Sanatçının 35 resmi detaylı olarak incelenmiştir.

2.4.2.2.1. Kerpiç Karan, 1962



Görsel 6. İbrahim Balaban, Kerpiç Karan, 1962, 47*65 cm, Duralite yağlı boya, (<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21927>, Erişim Tarihi: 23.04.2020).

Sanatçı bu çalışmasında resmin bütününe kapsayan bir figüre yer vermiştir. Resimde her ne kadar belirgin bir mekan algısı oluşmamışsa da figürün ayaklarını bastığı yerin beyaz renkte olması izleyicide bir zemin algısı oluşturmaktadır. Sanatçının figürü resmederken anlayış olarak soyut bir tavır takındığını söyleyebiliriz. Soyut tavrın yanında yer yer kübist etkilerde görülmektedir. Ressamın figürün el ve ayaklarında eklemlerine yönelik oluşturduğu anlatım, bu uzuvları daha belirgin ve dikkat çekici kılmıştır. Ayrıca figürün eklem yerlerindeki metale benzeyen düğme tarzı unsurlar figüre mekanik bir anlatım katmıştır. Bu mekanik anlatımı resim içerisinde kullanılan küfe benzer kahverengi renginden de anlamaktayız. Sanatçı genel olarak kendi sanat anlayışını yedi döneme ayırmıştır. Balaban'ın bu resmindeki tavrını da sanat dönemlerinden, 1962-65 yıllarını kapsayan 'Oyuncaksı' dönemle açıklayabiliriz. Bu dönemde sanatçı resmettiği figürlerin el ve ayaklarını büyük boyutta çizerek onların emeklerine vurgu yapmayı tercih etmiştir. Bu resminde ise el ve ayaklarda büyüklükten ziyade vurgunun kemiksi yapıyla yapıldığını görmekteyiz. Ressam bu resminde figüre kattığı anlam ile giderek artan sanayileşme sonucu, artık çalışan kesimdeki insanları insanlıklarından ziyade zorlu çalışma şartlarından dolayı birer

makine formunda gördükleri izlemini vurgulamak istemiş olabilir. Sanatçının bu resminde olduğu gibi soyut anlatım tarzını başka resimlerinde de görmekteyiz.

2.4.6.2.2. Tutuklu Öğrenci, 1964



Görsel 7. İbrahim Balaban, Tutuklu Öğrenci, 1964, 50*70 cm, Duralite marufle karton üzerine yağlı boya (<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21936>, Erişim Tarihi: 23.04.2020).

Resimde ilk olarak karşımıza çizgisel anlatımla resmedilen üç adet figür çıkmaktadır. Ortada farklı renkte bir figür, sağ ve sol tarafta da siyah renkte resmedilmiş iki farklı figür görülmektedir. Resme genel hatlarıyla bakıldığında ne bir mekan algısı ne de bir zemin olgusundan söz edilememektedir. Figürler havada asılı bir halde gibi resmedilmişlerdir. Sanatçının bu resminde belirgin bir soyut anlayış ve çizgisel anlatımlar mevcuttur. Resmin genel kompozisyonu ve figürlerin resmediliş şekli bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Ressam bu resminde teknik olarak yağlı boya çalışmıştır. Resimde yer alan figürlerin genel kompozisyonundan yola çıkarak bir öğrenci ve iki polis olduğu düşünülmektedir. Figürlerin olduğu bölümde yer alan sarı renk resme belirgin bir ışık olgusu katarken, geri kalan kısımların koyu renkte olması sanatçının resimde yer verdiği konuyu ön plana çıkarma ve izleyicinin asıl anlatılmak istenilen noktayı görmelerini sağlamaktır. Figürler arasında polislerin yüzlerinin aksine öğrencinin gözleri dikkat çekmektedir. Şaşkın bir ifade tarzıyla izleyiciye dönük vaziyette resmedilmiştir. Figürün elinde bir Türk bayrağı görülmektedir. Figürün

elinde tuttuğu bayrakla vatan sevgisi, yurt sevgisi birlikte işlenmiştir. Resmin alt kısmında ise sanatçı, figürlerin belirgin gölgelerine yer vermiştir. Grup üyeleri arasında resimlerinde bu tarz figür gölgesine en fazla yer veren sanatçı İbrahim Balaban'dır.

2.4.2.2.3. Çapacılar, 1977

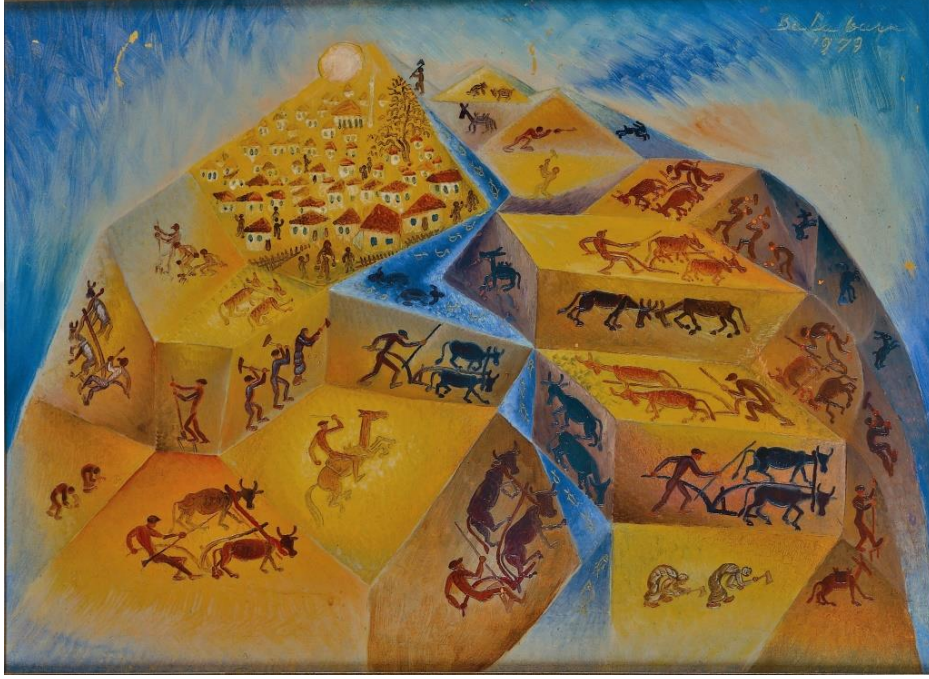


Görsel 8. İbrahim Balaban, Çapacılar, 1977, 80*90 cm, Duralite pres tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu resminde tarlada çalışır vaziyette resmettiği altı figüre yer vermiştir. Bunlardan dördü erkek diğer ikisi kadın figürüdür. Arka düzlemde yer alan dağlar resimde bir derinlik hissi oluşmasını sağlamıştır. Teknik olarak yağlı boya tercih eden sanatçının resminde yer verdiği figürler çalışmaya odaklandıkları için ifadelerinde yorgunluk görülmektedir. Sanatçı, bulundukları durumdan çok da memnun görünmeyen bu çalışanların yoksulluğunu ve muhtaçlığını vurgular nitelikte ayakları çıplak halde resmetmiştir. Ayrıca grup içerisinde emeğe yönelik vurgunun ağırlıklı olarak el ve ayaklar ile yapıldığını düşünürsek sanatçının bu resminde sergilediği tutumun yine figürlerin yoksulluğu dışında verdikleri emeklere yönelik bir anlatım olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlatımı yönü ile sanatçı, figürlerin içinde bulundukları durumun dramatizmini arttırmayı hedeflemektedir. Ayakta resmedilen kadının ise bir elinin altında olacak şekilde terini siler vaziyette resmedilmesi, çalıştıkları işin ne

denli yorucu ve uğraş gerektiren bir iş olduğunu vurgular niteliktedir. Figürlerin kıyafetlerinde yer alan tonların toprakla yakın tonlar olması, onların toprak işçisi olduklarına bir gönderme şeklinde anlatımda yerini almıştır. Köylüleri ve çalışanları konu aldığı resimlerinde bu tarz anlatımlara sıklıkla yer vermiştir.

2.4.2.2.4. Köyde İş Zamanı, 1979

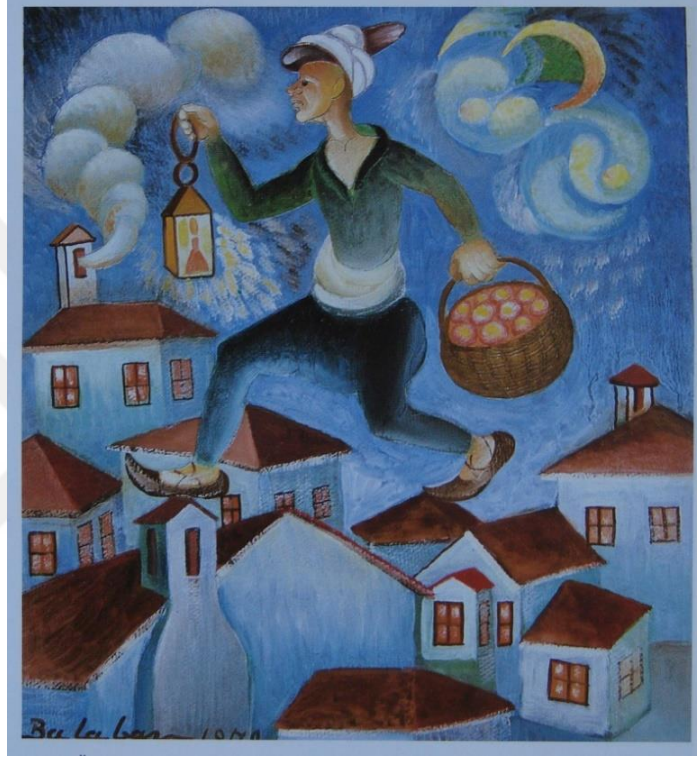


Görsel 9. İbrahim Balaban, Köyde iş zamanı, 1979, 50*70cm, Duralite pres karton üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Tuvalde yer verilen konunun, kırsal kesimde yaşayan kişilerin yaşadıkları yere ait bir betimleme olduğu görülmektedir. Resmin genelinde hayvanları ile çalışan işçileri görmekteyiz. Ressam bu çalışmasında oluşturduğu anlatım ile bir tepenin üzerinde farklı perspektif açılardan birçok figüre ve hayvana yer vermiştir. Birden çok bölüme ayrılan bir dağın yüzeyi, adeta kübist bir anlayışla parçalara bölünerek, her bir parçada farklı açılardan köy yaşamı verilmiştir. Resimde her birinin içerisinde bir olaya verildiği bölümlerin olduğu özelden genele doğru bir anlatımın olduğu görülmektedir. Sanatçı yağlı boya tekniği ile resmettiği bu resminde olayları parça parça vererek onları bir bütün haline getirip birleştirmeye çalışmıştır. Bir bölümde evlerin bir arada verildiği görülmektedir. Birkaç bölümde ise tarlada çalışan kişiler yer almaktadır. Bölümler arasında ağırlıklı anlatım çalışan köylüler ve hayvanlar olmuştur. Hayvan olarak öküzün seçimi köylerde tarlalarda sıklıkla tercih edilen hayvan olmasıdır. Aynı hayvanı sanatçının birçok resminde görmekteyiz. Orta kısımda akan

nehir resmi iki parçaya bölmüştür. Sanatçı bu resminde bir köy yerinde gün içerisinde olup biten olayları parça parça halde farklı şekillere yer verdiği anlatım ile izleyiciye aktarmayı tercih etmiştir. Ağırlıklı rengin mavi ve kahverengi olması toprak ve suya bir vurgu niteliğinde olmuştur. Sanatçının bu resmi bize bir yansıma, silüet gibi iki boyutlu görüntüsü ile mağara resimlerini anımsatmaktadır.

2.4.2.2.5. Keloğlan, 1979



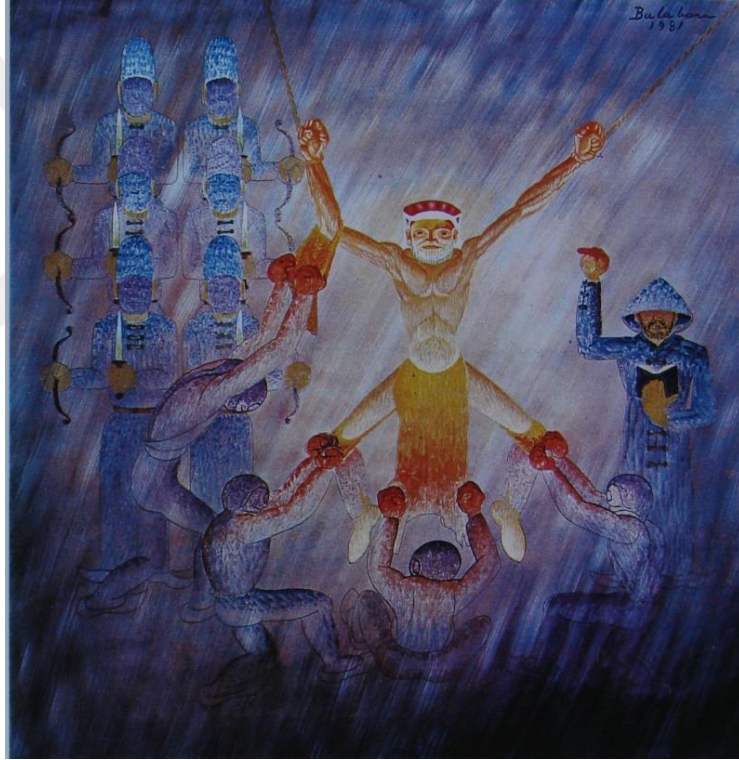
Görsel 10. İbrahim Balaban, Keloğlan, 1979, 38*35 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam resmin ön düzleminde bir erkek figürüne ve birçok ev unsuruna yer vermiştir. Resimde yer alan evler neticesinde sanatçının resminde dış bir mekan tercih ettiğini söyleyebiliriz. Figürün evlerin üzerinde olacak bir şekilde resmedilmesinden dolayı sanatçı, zemin algısını evlerin bir arada bulunduğu kent dokusuyla oluşturmuştur. Evler ile figür arasındaki boyutsal farklılık ise sanatçının resminde herhangi bir perspektife algısına pek fazla yer vermediğini göstermektedir. Resimde yer alan evler aynı renkte ve kompozisyonda resmedilmiştir. Ağırlıklı olarak mavi rengi seçen sanatçı bu renk tonuyla zaman olarak akşam saatleri olduğunu algılamamızı sağlamıştır. Ayrıca gökyüzünde yer verdiği hilal şekli ise bu algıyı destekler niteliktedir. Resimde yer alan figürün bir elinde bir gaz lambası diğer elinde

içi dolu bir sepetle ile evlerin çatıları üzerinde yürür vaziyette görülmektedir. Figürün belli bir yürüme halindeki bu resmediliş şekli resme bir hareketlilik olgusu katmıştır. Resimde yer alan kişiyi ressam Keloğlan olarak adlandırmıştır. Keloğlanın evlerin üzerinde olmasıyla ressam, figürün hepimizin evinden biri, halktan biri olduğunu anlatmak istemiş olabilir.

Ressam, Türk kültürüne ait tanınmış kişileri farklı perspektif ve renkçi anlatımlar ile izleyiciye bir masal havasında aksettirmeye çalışmıştır. Bu tutumuyla resim ve izleyici arasında iyimser, iç açıcı bir bağ oluşturmuştur (Öztürk, 2013, s. 38). Sanatçının bu tarz tanınan isimlere yer verdiği başka resimleri de bulunmaktadır.

2.4.2.2.6. Nesimi, 1981



Görsel 11. İbrahim Balaban, Nesimi, 1981, 105*101 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserin ön düzleminde yaşlı bir erkek figürü ve etrafında kalabalık bir figür topluluğuna yer vermiştir. Sanatçının tek tip bir renk tonuna yer vermesi eser içerisinde herhangi bir mekan ya da zemin algısı oluşmasına olanak sağlamamaktadır. Teknik olarak yağlı boyanın kullanıldığı eserde sanatçı yaşlı erkek figürünün arka düzleminde yer verdiği açık renk tonu ile bu alanı belirgin kılarak dikkatleri figür üzerinde toplamıştır. Resimdeki diğer figürler ise karanlıkta kalarak geri planda

tutulmuştur. Figürlerin betimlenme şekli sanatçının eserlerinde sıklıkla kullandığı vücut formunun aynısıdır. Eserin adından yola çıkarak sanatçımızın bu resminde Türk Edebiyatının ünlü divan şairi Nesimi'ye yer verdiği görülmektedir. Sanatçı bu resminde ünlü şairin ölüm anını resmetmiştir. Bilindiği üzere Nesimi yaşadığı dönemde öne sürdüğü fikirleri dönemin önde gelen isimleri tarafından sakıncalı görüldüğü için derisi yüzülerek öldürülmüştür. Bu resimde ise ressam tam da bu anı canlandıran bir anlatım ile eserini resmetmiştir. Ön düzlemde yer alan üç figür Nesimi'nin derisini yüzerken gösterilmiştir. Sağ tarafta ise emir veren bir başka figür bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada figürün derisinin yüzülmesine rağmen yüzünde bu yönde bir ifade bulunmadığı görülmektedir. İbrahim Balaban bu tarz tarihi kişiliklere birçok eserinde yer vermiştir.

2.4.2.2.7. Bereket Ana, 1989



Görsel 12. İbrahim Balaban, Bereket Ana, 40*50 cm, 1989, Tuvale yağlı boya
(<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21944>, Erişim Tarihi: 23.04.2020).

Ressam bu çalışmasının ön düzleminde sırtında bir başak topluluğunu taşıyan bir kadın figürüne yer vermiştir. Arkadaki tepelikler ve bu tepeliklerin üzerindeki başaklar resmin konusunun bir tarlada geçtiğini göstermektedir. Ayrıca resmedilen bu tepeler geriye doğru devam eder halde anlatımları ile resme bir derinlik katmıştır. Teknik olarak yağlı boya kullanan sanatçı eserinde yer verdiği kuşlar ve çeşitli

hayvanlar ile resme coşkulu bir anlatım katmıştır. Eserde yer alan renkler sanatçının bu resminde oldukça renkçi bir üslup tercih ettiğini gösterir niteliktedir. Sanatçın eserde yer verdiği kadın figürünün ayaklarının büyük boyutta resmetmiştir. Bu anlatımın emeğe yönelik bir vurgu olduğu bilinmektedir. Bu resimde yer alan kadın figürü, sanatçının 80’li yılların ortasında tercih ettiği anlatım tarzı olan ‘Bereket Ana’ temasına bir atıf şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bu dönemde gerçekçi üslubunu bir kenara alıp, eserlerinde masal anlatır bir havada temalar tercih etmiştir. Bunların en sık olanı ‘Bereket Ana’ temasıdır. Bilindiği üzere Bereket Ana, bolluğu ve bereketi simgelemektedir. Ressam, ‘Bereket Ana’ temasını bildiğimiz, tanıdığımız Anadolu kadınları ile bir bütün haline getirerek ortaya bu tarz çalışmalar çıkarmıştır. Zeminde yer alan farklı hayvan türleri doğa ile iç içe oluşturulan temayı kuvvetlendirmektedir. Diğer yandan sanatçının bu yönde anlatımlara yer verdiği kadın figürlerine çok sayıda eserinde rastlanılmaktadır.

2.4.2.2.8. Çayda Çıra, 1990



Görsel 13. İbrahim Balaban, Çayda Çıra, 1990, 50*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban’ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçının bu çalışmasında kırsal bir alan manzarası önünde beş kadın figürüne yer vermiştir. Ellerinde tuttukları mumlar ve hareketlerinden ve resmin adında yola çıkarak ‘Çayda Çıra’ oyununu oynadıkları anlaşılmaktadır. Arka düzlemde çizgisel bir anlatımla ele alınan evler hem resme birer derinlik katmış hem de konunun dış bir

mekanda geçtiğini anlamamızı sağlamıştır. Resimde ağırlıklı rengin mavi olması ve evlerin pencerelerinden yansıyan ışık bize eserde yer verilen zaman diliminin akşam saatleri olduğunu göstermektedir. Figürlerin ayaklarını bastıkları alanın taşlı oluşu zemin algısını kuvvetlendirmektedir. Yağlı boya tekniğinin kullanıldığı bu eserde sanatçı, kadın figürlerinin gölgelerini soyut bir anlatım diliyle resmetmiştir. Figürlerin yüzleri seçilmemektedir. Sanatçı gölgelerde farklı bir form kullanmasının yanı sıra bu gölgeleri, figürler gibi dik vaziyette lakin onlardan uzun olarak betimlemiştir. Figürler üzerinde bu tarz bir gölge unsurunu sanatçının birçok eserinde görmekteyiz. Bu eserde ressam resmettiği figürlerin ön kısmında bir de su birikintisine yer vermiştir. Kişilerin gölgesini resmetmesinin yanında aynı figürlerin gölgeleri ile beraber su üzerinde yansımalarını da çizmiştir. Sanatçının bu tutumu diğer grup üyeleri arasında bir farklılık arz etmektedir. Su üzerinde ince uzun yatay çizgiler ile suyun dinginliğine bir gönderme yapan ressam, bu çizgiler arasında balıkları da yer vermiştir. Sanatçımız yöresel bir oyun türü olan Çayda Çırayı, eserde yer verdiği beş kadın figür üzerinden anlatarak izleyiciye aktarmıştır.

2.4.2.2.9. Kerem ile Aslı, 1990



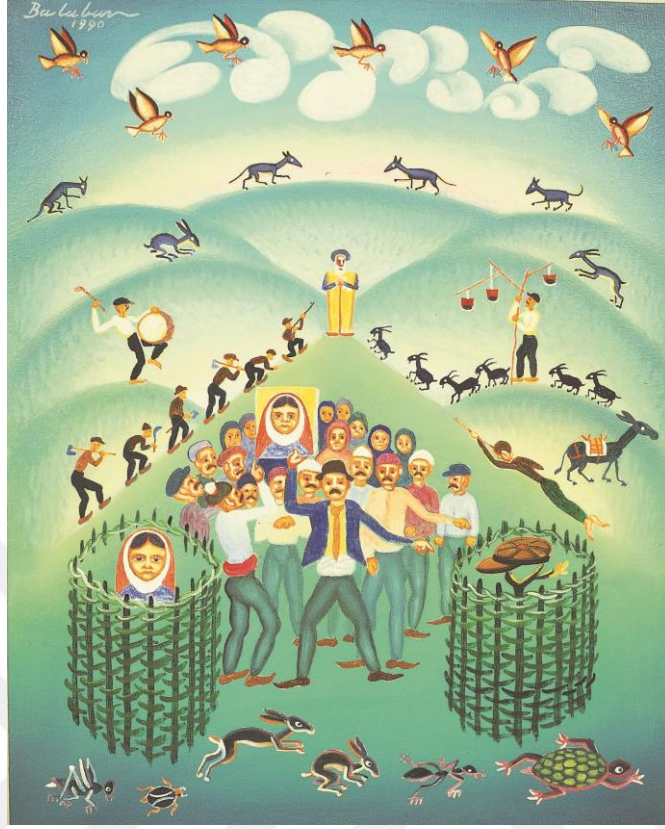
Görsel 14. İbrahim Balaban, Kerem ile Aslı, 1990, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya
(<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21926>, Erişim Tarihi: 23.04.2020).

Tuvalde ilk olarak bir erkek ve iki kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan biri oturarak diğeri ayakta resmedilmiştir. Erkek ise oturan kadına kafasını yaslar vaziyette yatar pozisyonundadır. Ayakta duran kadının elinde bir kerpeten bulunmaktadır. Eser genel kompozisyonu itibari ile eski zamanlarda sıklıkla kullanılan kerpetenle dış çekme sahnesini içermektedir. Yerde duran halı esere hem bir zemin algısı katmış hem de bize mekan konusunda sanatçının kapalı bir alan seçtiğini göstermiştir. Fakat arka düzlemin sadece renkten ibaret olması bize mekanın neresi olduğu hakkında pek fazla bir bilgi vermemektedir. Yağlı boya ile yapılan bu çalışmada figürlerin vücut formları ressamın sıklıkla tercih ettiği ölçülerdir. Sanatçı figürlerin baş kısımlarında yer verdiği hale görüntüsü ile resme farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Biz bu tür anlatımları çoğunlukla minyatür sanatında ve Erken Hristiyan Sanatındaki fresklerde görmekteyiz. Bu tarz hale görüntüsü minyatürlerde ve fresklerde önemli, kutsal sayılan kişilerin başlarında tercih edilen bir semboldür. Fakat sanatçımızın bu eserinde figürlere bu sembolü yaparken minyatürlerde gördüğümüz anlatım tarzı ile bunu yaptığını pek düşüneyiz. Ancak resmin adında yola çıkarak kişilerin tarihte önemli bir yere sahip olan Kerem ile Aslı olduğunuz görmekteyiz. Ressam belki de onların bu bilinme hallerine gönderme amaçlı bu sembolleri yapmış olabilir. Bu eserde yer alan hikaye kısaca şu şekildedir:

“(...)Kerem’in babası keşişi çağırarak Aslı’yı oğluna ister. Keşiş korktuğu için kızını vermeye razı olursa da annesi bir müslümana kızını vermek istemediğinden gizlice başka bir şehre kaçarlar... Keşişin Kayseri’ye yerleştiğini ve Aslı’nın annesinin dışçılık yaptığını öğrenince dışını çektirmek bahanesiyle evlerine girer. Kadın Kerem’in başını Aslı’nın dizine koyarak dışını çekmeye çalışır. Kerem, Aslı’nın dizinde daha fazla kalabilmek için otuz iki dışını çektirir(...)” (islamansiklopedisi.org.tr/kerem-ile-asli/, Erişim Tarihi: 26.04.2021).

Sanatçının resimlerinde tarihten bilinen kişilere eserlerinde yer verdiğini bilinmektedir. Bu tarz bir anlatımı grup üyeleri arasında çoğunlukla İbrahim Balaban’ın eserlerinde görmekteyiz.

2.4.2.2.10. Dağda Duruşma, 1990



Görsel 15. İbrahim Balaban, Dağda duruşma, 1990, 50*40 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinalı Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında farklı açılarda konumlandırılmış kalabalık gruplar ve farklı hayvan türlerine yer vermektedir. Arka düzlemde yer verilen tepeliklerden, çalışan işçilerden ve tepelerin üzerinde yer alan hayvanlardan konunun açık bir alanda bir doğa teması içinde resmedildiğini göstermektedir. Ayrıca resimde ağırlıklı olarak yeşil tonunu kullanması doğa temasını vurgular niteliktedir. Yine bu tepeler ve üzerlerinde yer alan kişiler resme bir derinlik hissi katarken perspektif açıdan herhangi bir kaygının yer almadığı bir anlatım oluşturmuştur. Resimde sembolik öğelerin bir arada bulunduğu bir anlatım görülmektedir. Resmin ön düzleminde yer alan kalabalık grubu sanatçı üçgen bir formun içine alarak belirgin hale getirmiştir. Ressam bu anlatımı ile kübik bir anlatıma yer vererek asıl olayın, konunun bulunduğunu yeri vurgulamıştır. Eserin sağ ve solunda yuvarlak halde örülmüş çitlerden birinin içinde bir kadın figürü görülmektedir. Aynı kadına ait bir resim ise kalabalık grup arasında şapkası ve koyu renk ceketiyle dikkat çeken erkek figürünün elinde yer almaktadır.

Genel kompozisyondan yola çıkarak burada bir yargılama sürecinin olduğunu anlamaktayız. Kadının yanında yer alan çitte ise bir dal parçasının üzerinde bir erkeğe ait şapka bulunmaktadır. Bu anlatım bize kadının buradaki yargılanma sebebinin namus kavramıyla bir ilgisi olduğunu düşündürmektedir. Buradaki sahnenin de sırf bu sebepten dolayı kadın figürünün ölümle cezalandırıldığı anlatımını kuvvetlendirmektedir. Üçgen formunun uç köşesinde, giyiminden yola çıkarak imam olduğunu düşündüğümüz bir figür bu anlatımı destekler niteliktedir. Ayrıca eser içerisinde yer alan bazı öğelerden yola çıkarak çalışma içerisinde bir minyatür etkisinden söz edebiliriz. Farklı sahnelerin bir arada bir bütün olarak verildiği bu anlatım tarzını sanatçı 'Köyde İş Zamanı' adlı eserinde de kullanmıştır.

2.4.2.2.11. Tren Yolcuları, 1991



Görsel 16. İbrahim Balaban, Tren yolcuları, 1991, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu çalışmasında farklı bölmelerde yer alan iki farklı aileyi bir tren yolculuğu içinde resmetmiştir. Trenin camlarından bakıldığında görülen ağaç dalları resme bir derinlik algısı katmıştır. Balaban'ın ağırlıklı olarak tercih ettiği mavi renk resme bir soğukluk, bir donukluk hissi katmıştır. Sanatçının teknik olarak yağlı boyayı çalıştığı bu eserinde, figürlerin yüzlerinde var olan ifadesel anlatım oldukça üzgün, düşünceli ve çaresizlik barındırmaktadır. Figürlerin bazıları uyurken bazıları ise uyanık

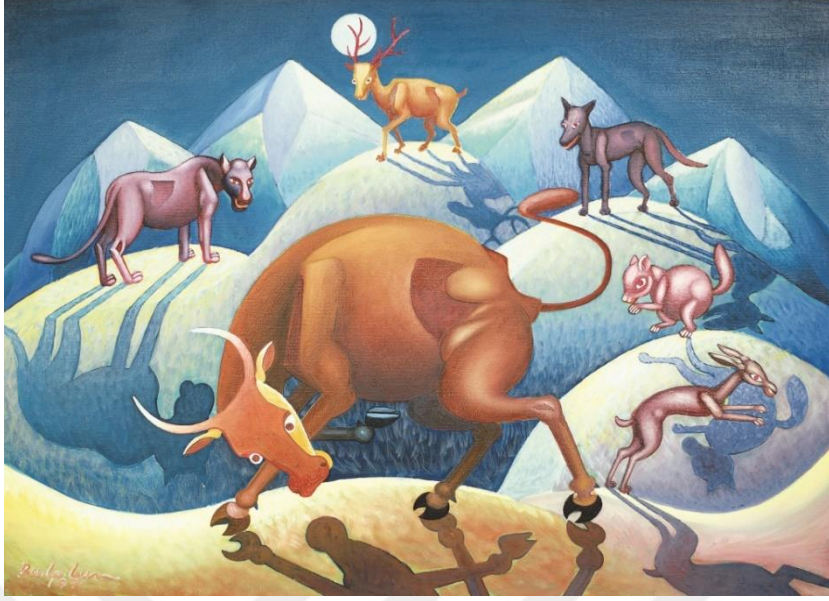
ve düşünceli bir halde resmedilmiştir. İki parçanın bir arada verildiği bu anlatımda figürler üzerinde, sanki kendi memleketlerinden bir şekilde ayrılmak zorunda kalmış ve başka bir şehre, bir bilinmezliğe gidercesine düşünceli ve ne yapacaklarını tam olarak bilememe hali bulunmaktadır.

Bu çalışma bize Honore Daumier'in 'Üçüncü Mevki Vagon' adlı eserindeki yorgun, dalgın ve sıkıntılı ruh hali içerisinde tren yolculuğu yapan insanları anımsatmaktadır. Balaban'ın bu eseri ve diğer birçok eserinde, ağırlıklı işlenen konunun köylüler, onların yaşantıları ve çaresizlikleri olduğunu görmekteyiz.



Görsel 17. Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon (The Third-Class Carriage), 1864, Tuval üzerine yağlıboya, New York Metropolitan Sanat Müzesi (https://www.wikiwand.com/tr/Honoré_Daumier, Erişim Tarihi: 16.05.2021).

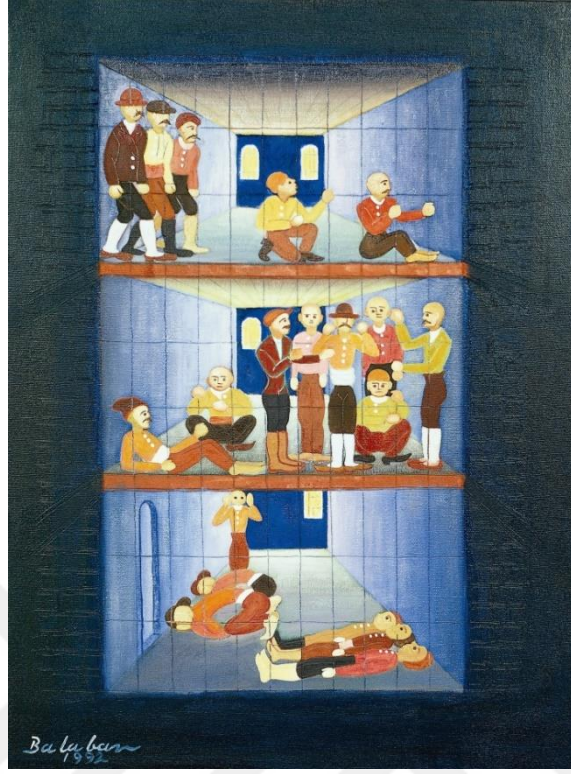
2.4.2.2.12. Özgür Öküz, 1991



Görsel 18. İbrahim Balaban, Özgür öküz, 1991, 50*60 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Resim açık havada farklı türden altı hayvanın bir arada verildiğini bir anlatımı içermektedir. Bu hayvanlar kurt köpeği, geyik, tilki, tavşan, ceylan ve öküzdür. Arka düzlemde yer alan ve gökyüzünde konumlandırılmış ay unsuru resim içerisinde bir derinlik hissi oluştururken, zaman konusunda ise bize gece vakitlerini olduğunu belirtmektedir. Teknik olarak yağlı boyanın tercih edildiği eserde ressam ay ışığından faydalanarak eserde yer alan her bir hayvanın teker teker gölgesine de yer vermiştir. Bu tarzda bir anlatımı sanatçının birçok eserinde görmekteyiz. Ayrıca hayvanların duruş ve hareketlerinde yola çıkarak eser içerisinde bir devinimden söz edebiliriz. Normal şartlarda köylerde insan gücünün yetmediği yerde kullanılan öküzün, burada yanında ne bir sahibi ne de başka bir kişi vardır. Oda etrafında doğada sahibi olmayan, özgürce gezip dolaşan diğer hayvanlar gibi resmedilmiştir. Özgürlüğüne bir diğer vurgu ise gündüz vakti değil de gece vakti tek başına bir şekilde olmasıdır. Sanatçının yağlı resimleri arasında belki de en sık resmettiği öküz hayvanını diğer resimlerinde genellikle köylüler ile birlikte görürken burada kişilerden uzak başka hayvanlarla birlikte görmekteyiz. Bu tarz bir anlatıma ressamın diğer eserlerinde pek fazla rastlamamaktadır.

2.4.2.2.13. Mapus Damı, 1992



Görsel 19. İbrahim Balaban, Mapus Damı, 1992, 60*45 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam tuval üzerinde üçlü bir anlatım kullanarak, farklı bölmelerde yer alan toplamda 19 erkek figürüne yer vermiştir. Kişilerin hal ve tutumlarından ayrıca her bir bölümde yer alan demir parmaklardan yola çıkarak sanatçının burada bir hapishane hayatını kompozisyon olarak işlediği görülmektedir. Arka düzlemde yer alan kapılar esere bir derinlik katmıştır. Farklı üç koğuştan üst üste gelecek şekilde yerleştiren ressam, burada bir bütün algısı oluşturmak istemiştir. Bu anlatımı ile farklı bir perspektif oluşturmak isteyen sanatçı, bu eserinde teknik olarak yağlı boya tercih etmiştir. Ressam her koğuştan figürleri, oluşturduğu farklı anlatımlar ile resmetmiştir. Üstte yer alan koğuştan ayakta üç figür volta atıyor, diğer iki figür ise yerde oturmuş demir parmakları tutuyor vaziyettedir. Ortada yer alan koğuştan yer verilen anlatımın ise üstte yer alan koğuştan pek bir farkı yoktur. Kimisi içlerinde bulundukları bu duruma alışmış, kimisi de alışmaya çalışıyordur. Orta koğuştan yer alan şapkalı bir figür sanki oradan çıkmak için ekstra bir çaba sarf ediyor, yanındaki kişiler ise onu sakinleştiriyor bir havada betimlenmiştir. Sonuncu koğuş ise altta yer alandır. Burada ise farklı bir anlatım görülmektedir. Figürlerden bazıları uzanıyor halde bazıları ise

namaz kılıyor vaziyette resmedilmiştir. Her koğuştta diğetine nazaran farklı bir durum söz konusu olsa da figürlerin tek ortak yanları bir şekilde işledikleri herhangi bir suç neticesinde burada olmalarıdır. Sanatçının bu tarz, aynı yerde bulunan fakat farklı bölümlerde yer alan olayları, bir bütün haline getirerek tek bir kompozisyonda birleştirdiği birçok eseri bulunmaktadır.

2.4.2.2.14. İşçiler Polislere Karşı, 1993



Görsel 20. İbrahim Balaban, İşçiler polise karşı, 1993, 70*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında ilk olarak farklı açılardan konumlandırılmış iki kalabalık gruba yer vermektedir. Ellerinde bir obje tutan kalabalığın polis, karşıdaki grubun ise polise karşı gelen bir topluluk olduğu anlaşılmaktadır. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan koyu mavi renk ve figürlerin ellerinde tuttukları lambalar ve meşaleler ile konunun akşam saatlerinde olduğu kanısına varabiliriz. Ayrıca bu anlatım bize ressamın dış bir mekan tercih ettiğini göstermektedir. Teknik olarak yağlı boyanın tercih edildiği eserde sanatçı, ifadesel açıdan burada kişilerin bir şeyler için mücadele verdiğini, isyan ettiğini anlatmaktadır. Sanatçı, figürlerin ellerinde tuttukları lamba ve

meşalelerin ışığını belirtmek adına sarı renkte kısa ve dik çizgiler kullanmayı tercih etmiştir. Resimde yer alan figürlerin resmediliş tarzı sanatçının çoğu eserinde karşılaştığımız bir anlatımdır. Ressam polisleri, sırt kısımlarında yer alan kalkanlar ve ellerinde tuttıkları joplar ile daha belirgin kılmıştır. Figürlerin bu denli hareketlilik hali esere belli bir devinim kazandırmıştır. Polislerin karşısında yer alan kalabalık grubun neredeyse hepsinin yüzündeki ifade aynı tarzda resmedilmiştir. Bu ifade bir bağırs, bir haykırışı belirtmektedir. Bu anlatımdan yola çıkarak ressamın burada konu olarak tarihte sıklıkla karşılaştığımız işçi ve polis arasındaki gerginlikleri tercih ettiği söylenebilir.

2.4.2.2.15. Fırın, 1993



Görsel 21. İbrahim Balaban, Fırın, 1993, 80*110 cm, Tuvale yağlı boya
(<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/22054>, Erişim Tarihi: 23.04.2020).

Sanatçı bu eserinde fırın diye tabir edilen ocağın başında yer alan iki kadın ve altı çocuk figürüne yer vermiştir. Arka düzlemde bulunan evler ve fırından yola çıkarak sanatçının resimde açık alan kompozisyonunu tercih ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca bu unsurlar resme bir derinlik katarken yer yer perspektif bir algı oluşturmuştur. Fırının önünde yer alan kadınların ekmek pişirmesini konu edinen eserde sanatçı yağlı boya tekniğini kullanmıştır. Resimde yer alan figürler arasında bulunan çocukların yüzlerinde bir durgunluk bir bekleyiş söz konusudur. Kadın

figürlerinden ise birinin yüzü net şekilde betimlenmiştir. Bu figürden yola çıkarak ifadesel açıdan bakışlarında çaresizliğin, yorgunluğun hakim olduğu görülmektedir. Figürlerin ayaklarının çıplak halde resmedilmesi onların yoksulluğuna yönelik bir atıf olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserdeki kadın bir yandan fırından ekmeği alırken aynı zamanda çocuğunu da emzirmektedir. Ressam birçok eserinde olduğu gibi burada da Anadolu kadınının üretken, emekçi ve aynı zamanda annelik yönünü kuvvetli bir şekilde hissettirmektedir. Özellikle kadın figürlerinin elleri ve ayaklarındaki abartılı anlatım onların emeklerine vurgu niteliğinde sembolik bir anlatım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Evlerin mimari formları ile kırsal ve köy yaşantısının olduğu yerlerde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu anlatımdan yola çıkarak figürlerimizin kırsal kesimden insanlar olduğu kanısına varabiliriz. Ayrıca ressamın bu çalışmasında kullandığı renk tonlarını birçok eserinde de yer yer aynı şekilde kullandığını görmekteyiz. Sanatçının 80’li yıllardan sonra eserlerinde ağırlıklı figürün Anadolu kadını olması, onun kadınların sorunlarını görmezden gelmediğini hatta kadınları bu sorunları ile birlikte ele alıp eserlerine yansıtmalarıyla ön plana çıkmıştır.

2.4.2.2.16. Yunus Emre, 1995



Görsel 22. İbrahim Balaban, Yunus Emre, 1995, 70*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu resminde diğer unsurlara nazaran daha büyük bir formda resmedilmiş bir erkek figürüne yer vermektedir. Resmin genelinden yola çıkarak ressamın konu olarak, doğa manzarasıyla bütünleşen bir kompozisyon seçtiği görülmektedir. Arkada yer alan ufak tepecikler ve her bir tepeye konumlandırılmış hayvanlar eser içerisinde bir derinlik hissi oluşturmıştır. Teknik olarak yağlı boya tercih eden ressamın, resim içerisinde yer verdiği çok sayıda renk tonu ile bu eserinde renkçi bir üslup tercih ettiğini söyleyebiliriz. Bu renkçi üslup ve eser içerisinde yer verilen diğer unsurların birbiri ile oluşturduğu bu bütünlük hali, izleyici üzerinde sanki bir masal karesine bakıyormuş hissi oluşturmaktadır. Ön düzlemde yer alan erkek figürünün eserdeki diğer bütün unsurlardan daha belirgin ve büyük olması sanatçının burada herhangi bir perspektif algısına dikkat etmediğini göstermektedir. Bu algıyı figürün önünde yer alan ağaçtan ve etraftaki diğer hayvanlardan daha büyük boyutta resmedilmesi destekler niteliktedir. Figürün resmediliş şekli sanatçının sıklıkla kullandığı bir figür formudur. Eserde yer alan figür ellerini gökyüzüne açmış ve bu

güzellikler için Tanrı'ya şükreder bir biçimde resmedilmiştir. Figürün bakışlarında yer alan huzur ve dinginlik bu anlatımı kuvvetlendirir niteliktedir. Sanatçının resimde yer verdiği figür tasavvuf ve halk şairi olan Yunus Emre'dir. Ressam burada Yunus Emre'yi sıradan, halktan, köylü sınıfından biri gibi resmetmiştir. Sanatçının bu tarz tarihte yer edinmiş önemli şahsiyetlere ara ara eserlerinde yer verdiğini bilmekteyiz. Ressamın bu çalışması, sanki Yunus Emre'nin 'Yaratılanı Severim Yaratandan Ötürü' sözünün resme dökülmüş hali gibidir. Sanatçının kendi sanat anlayışını tabir ettim dediği 9 maddelik manifestosundan bazı maddeler bu eserindeki tutumunu anlatır niteliktedir. Bunlar;

“ (...)3- Ben insanı santimetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmediyorum.

4- İnsan-doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini de söyleyebilirim.

5- Ben boyaları açık koyu leke endişesiyle değil, figürlerin özünde çakmaklanan ışığı yakmak için kullanıyorum.

6- Ata göre insan değil, insana göre at çiziyorum(...)" şeklindedir (Balaban ve Bilgin, 2009, s. 14-15).

2.4.2.2.17. Emziren Ana, 1996



Görsel 23. İbrahim Balaban, Emziren ana, 1996, 70*60 cm, Tuvalle yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Bu resmin ön düzleminde ilk olarak bir kadın ve kucağında emzirdiği bir bebek görmekteyiz. Bu iki figürle beraber arka düzlemde yer alan başaklar ve dağlardan yola çıkarak olayın, konunun bir tarlada gerçekleştiğini anlamaktayız. Ayrıca bu unsurlar eser içinde bir derinlik ve bir perspektif algısı oluşturmuştur. Yağlı boya tekniğinin kullanıldığı eserde sanatçı, figürlerin yüzlerine ve bakışlarına huzur ve dinginlik hali yansıtmıştır. Kadının el ve ayak formlarındaki büyüklük, sanatçının ve grup içerisinde yer alan diğer sanatçıları sıklıkla tercih ettiği, verilen emeğe karşı bir vurgu niteliğindeki sembolik bir anlatım yoludur. Kadın figürünün yanında duran içi dolu sepetten, onun çalışma hali içerisindeyken çocuğunun karnının acıkması sonucu onu emzirmesi sahnelenmiştir. Ressam, bu emzirme sahnesini olabildiğince farklılaştırmadan gerçek haline en yakın bir şekilde resmetmeye çalışmıştır. Kadının göğsünde yer alan ışık, onun sütüne ve kadının bu yönünün kutsallığına bir gönderme şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca çalışırken yanında çocuğunun bulunması onun üretken ve emekçi bir Anadolu kadını olmasının yanı sıra bu zorluklara rağmen güçlü

bir anne olduğunu da gösterir niteliktedir. Çocuğunu emziren Anadolu kadını betimlemesi farklı sanatçılarında işlediği bir konudur. Bu toplumda olağan bir şekilde karşılaşılan bir durumdur. İbrahim Çallı'nın 'Avluda Oturanlar' resminde de aynı konuya vurgu vardır. Çallı bu konuyu gerçekçi bir anlatım ile öne sürerken, Balaban yine toplumsal gerçekçiliğe bağlı sembolik bir dil ile konuyu işlemiştir. Sanatçının çoğu eserinde Anadolu kadınına, emeklerine, üretkenliklerine ve analıklarına yönelik birçok anlatım bulunmaktadır.



Görsel 24. İbrahim Çallı, Avluda Oturanlar, 1913, Tuval üzerine yağlı boya
(www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/,
Erişim Tarihi: 02.06.2021).

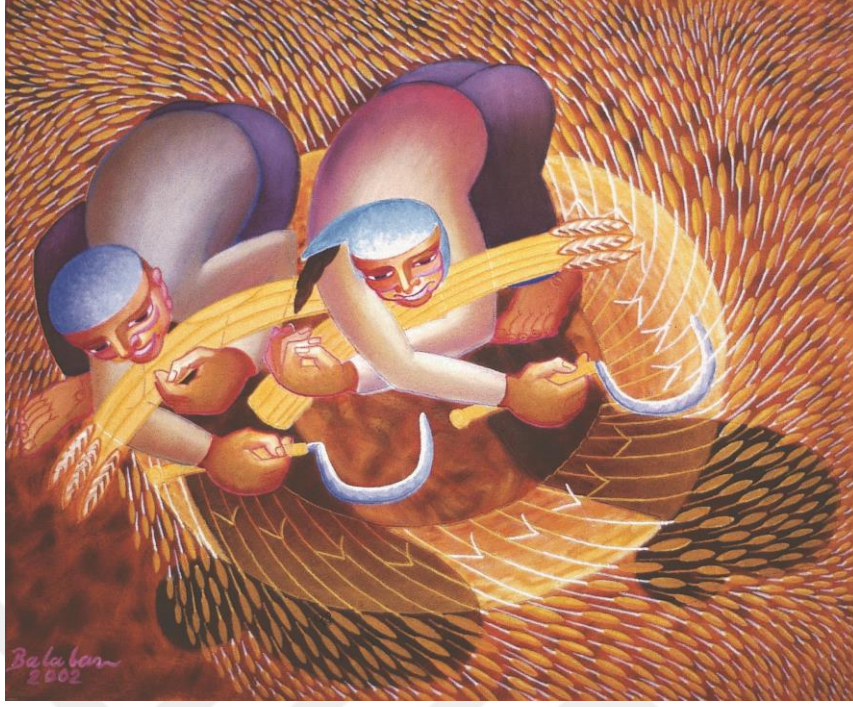
2.4.2.2.18. Usta ile Çıracak Nazım ve Balaban, 2002



Görsel 25. İbrahim Balaban, Usta ile çıracak Nazım ve Balaban, 2002, 60*50 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu çalışmasında profilden resmedilmiş iki erkek figürüne yer vermiştir. Sanatçı bu eserinde kompozisyon olarak portre çalışmıştır. Arka düzlemde renk kullanımı ile bu alanı boş bırakmayan ressamın bunun dışında herhangi bir unsura yer vermemesinden dolayı mekan olarak nasıl bir yer tercih ettiği hakkında bilgi sahibi değiliz. Yağlı boya tekniği ile yaptığı bu eserinde sanatçı portre olarak ustam dediği şair Nazım Hikmet ve kendisini resmetmiştir. Her ikisi de sol profilden ileriye doğru kendinden emin bir şekilde bakar halde resmedilmiştir. Sanatçı, Nazım Hikmet ve kendisini aynı kıyafet ve aynı tarz saç ile betimlemiştir. Bu anlatımı ile birbirlerine olan benzer yönlerini vurgulamak istemiş olabilir. Ressam her ikisinin de belli bir yaşa belli bir olgunluğa geldiğini göstermek adına alınlarında çizgilere yer verilmiştir. Ayrıca belirgin konturlarla yüzlerdeki hatlar ön plana çıkarılmıştır. Ressam, şair Nazım Hikmet ile hapisanede tanışmış ve tanıştığı günden bu yana ona aşırı bir hayranlık duymuştur. Çoğu resminde Nazım Hikmet'e yer vermesi bu durumu açıklar niteliktedir. Nazım Hikmet'in de ona her koşulda gösterdiği destek bu hissi daha kuvvetlendirmiştir. Bu anlatım ile sanatçının, ustam dediği Nazım Hikmet ile kendisi arasında benzer yönler oluşturmak isteği ön plana çıkmaktadır.

2.4.2.2.19. İkili Ellikleme, 2002



Görsel 26. İbrahim Balaban, İkili Ellikleme, 2002, 50*60 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu çalışmasında çalışır vaziyette resmedilmiş bir erkek ve bir kadın figürüne yer vermiştir. Figürlerin kucakların da ve yerde yer alan başaklardan yola çıkarak sanatçının kompozisyon olarak tarlada çalışan işçileri ele aldığı bir eser resmettiğini söylemek mümkündür. Teknik olarak yağlı boyanın tercih edildiği eserde ressam, konu olarak sıklıkla yer verdiği başak toplayan işçileri resmetmiştir. Figürlerin ellerinde oraklarla başakları biçerlerken ki hallerinin resmedildiği eserde sanatçı, iki figürün önünde orakla biçtikleri yerdeki biçmenin hızıyla oluşacak anlık bir görüntüye yer vermiştir. Başakların konumlandırış şekline göre yola çıkarak havada hafif bir rüzgarın olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Bu iki olayın birleşimi esere bir devinim, bir hareketlilik katmıştır. Figürlerin ifade ve bakışlarında yorgun bir hal sezilmektedir. Çalışan işçilerin emeklerine yönelik, el ve ayaklarına yapılan vurgunun burada da yer bulduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının figürler üzerinde kullandığı mor rengi ve tonlarını diğer başka eserlerinde yine çalışanlar üzerinde tercih ettiği görülmektedir. Bu anlatım bize grup üyelerinden Avni Memedoğlu'nun çalışan işçilere yönelik sıklıkla tercih ettiği mavi tulumu anımsatmaktadır. Her iki sanatçıda farklı unsurlarla da olsa aynı olguya yönelik bir anlatım sergilemektedirler. Balaban'ın bu eseri ve buna benzeyen diğer orakla başak biçen figürlerin bulunduğu resimler bize konu olarak Millet'in

‘Başak Toplayan Kadınlar’ adlı eserini anımsatmaktadır. Millet’in ‘Başak Toplayan Kadınlar’ adlı eserini Van Gogh’un kendi üslubuyla tekrar yorumladığı bilinmektedir. Balaban ise bu eserini sembolik bir dil kullanarak kendine has, özgü yorumu ile resmetmiştir.

2.4.2.2.20. Çatışma, 2005



Görsel 27. İbrahim Balaban, Çatışma, 2005, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban’ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde figürleri soyut ve çizgisel bir anlatım ile ele alarak resmetmiştir. Resimde iki farklı kalabalık grubun bir arada verildiği bir kompozisyon görülmektedir. Konu itibari ile bir çatışma halinin ele alındığı eserde ressam, figürlerin gölgelerine de yer vererek konunun dış bir mekanda gerçekleştiğini belirtmektedir. Ressamın bu anlatımından yaşanan olayın zaman dilimi olarak akşam saatlerinde olduğu kanısına varabiliriz. Figürler üzerinde belli bir soyutlamaya giden sanatçı, bu çalışmasında teknik olarak yağlı boya kullanmıştır. Sağ tarafta polisler yer alırken sol tarafta ise bir eylem halinde olan kalabalık bir grup bulunmaktadır. Sanatçının bu eserinde 1970 sokak eylemlerini tuvale taşıdığı görülmektedir. Polisler ellerindeki joplar ile karşılarında onlara karşılık olarak taş atan figürlerle bir çatışma halinde resmedilmiştir. Taş atan kişiler üzerinde kullanılan sarı renk figürlere doğal bir ışık dengesi kazandırmış ve ön düzleme çıkmalarını sağlamıştır. Resimde herhangi bir taraf olgusu yoktur. Olayları anlatıma yönelik bir anlatım vardır. Sanatçının bu eseri bize

onun 1993 yılında resmettiği 'İşçiler Polise Karşı' adlı eserini anımsatmaktadır. Konu ve anlatım açısından birçok benzer özellik barındırmaktadırlar. Farklı olan unsurlar ise, buradaki figürler taş atarken 1993 yılındaki çalışmasında figürlerin ellerinde meşale ve lamba bulunmakta idi. Bir diğer ayıran unsur ise anlatım tarzıdır. Sanatçı bu eserindeki anlatımı soyut bir anlayıştan yana kullanırken diğer eserinde daha anlaşılır, daha gerçeğe yakın bir tarzda resmetmiştir.

2.4.2.2.1. Depremzede, 2005



Görsel 28. İbrahim Balaban, Depremzede, 2005, 60*50 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında bir kadın ve bir erkek çocuğu figürüne yer vermiştir. Ressam eserinde kompozisyon olarak depremde evlerini kaybeden köylü kadın ve çocuğunun mecburi kullandıkları çadır evleri önünde, poz verir bir hava da resmetmeyi tercih etmiştir. Figürün çadırın önünde olmasına rağmen çadırdan büyük boyutta resmedilmesi bize bu resimde sanatçının perspektife çok da dikkat etmediğini göstermektedir. Asıl verilmek istenen konunun kendisidir. Kadının sağında ve solunda yer alan sepet ve vazo gibi eşyalar eserde bir zemin algısı oluşturmuştur. Ayrıca çocuğun elinde tuttuğu yanar vaziyetteki mum neticesinde zamanın akşam saatleri olduğu anlaşılmaktadır. Kadın figürünün bakışlarında ve ifadesinde durgun ve kaygılı

bir anlatım yer almaktadır. Aynı kaygılı anlatımı iki eliyle çocuğunu tutar vaziyette resmedilmesinden yola çıkarak da anlayabilmekteyiz. Çocuk ise bakışları karşıya doğru olacak şekilde güleç bir ifade ile resmedilmiştir. Bu eserdeki figürlerin genel formları, sanatçının resmettiği diğer çalışmalarındaki figürler üzerinde sıklıkla tercih ettiği bir formdur. Ressamın çoğu eserinde bu resimde olduğu gibi anne ve çocuğun bir arada bulunduğu anlatım tarzını görmek mümkündür. Figürün sağ tarafındaki sepetin dokuma formu ve kadının elbiselerindeki belli belirsiz işlemler, sanatçı için çoğu eserinde sıklıkla tercih ettiği söylenen nakışçı anlatımına yönelik birer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.4.2.2.2. Koğuş, 1941



Görsel 29. İbrahim Balaban, Koğuş, 1941, 13*17cm, Kağıda sulu boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

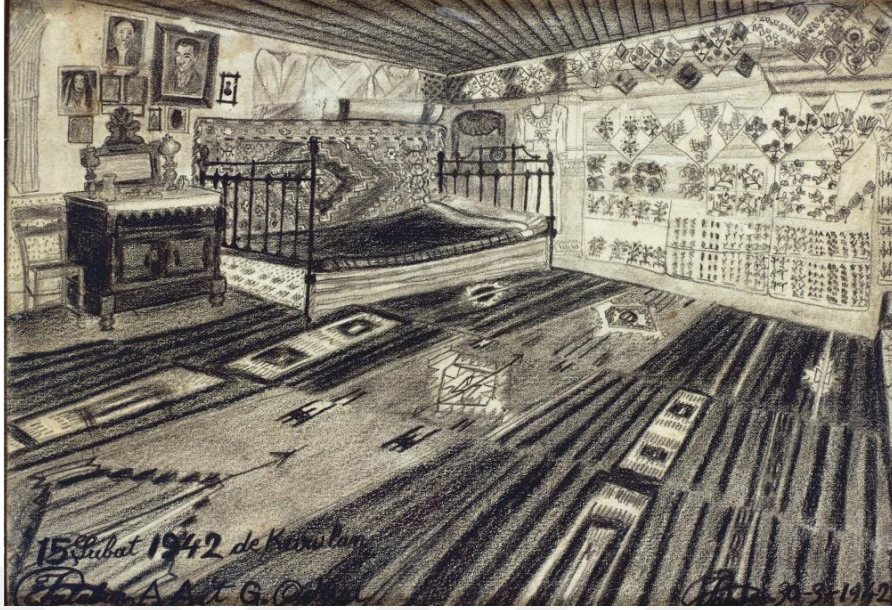
Ressamın bu eserinde ilk olarak kapalı bir mekan ve bu mekanın içerisinde bulunan birtakım eşyalar görülmektedir. Mekan içerisinde yer alan ve günlük kullanıma yönelik olduğu düşünülen bazı eşyalardan yola çıkarak burada kişi ya da kişilerin kaldığı varsayımına varabiliriz. Pencere kısmında yer alan demir parmaklardan ve yüklük durumuna getirilmiş yataklardan, ressamın burada kompozisyon olarak hapisneden bir koğuş ortamını resmettiğini anlamaktayız. Demir parmakların ardında belli belirsiz seçilen manzara olgusu ise esere bir derinlik hissi katmıştır. Teknik olarak bu eserinde kağıda sulu boya işlemini seçen sanatçının,

burada konu olarak kendisinin ilk hapishaneye düştüğü zamanlardaki kaldığı koğuşu resmettiği düşünölmektedir. Ressamın renk seçiminde kahverengi, krem ve beyaz tonlarına ağırlık verdiği görölmektedir. Resimde dikkat çeken bir diğör unsur ise toplanmış halde duran üç tane yataktır. Yatakların üzerinde ise kişiye ait olduğunu göstermek adına kahverengi tonlarında bir unsur bulunmaktadır. Sağ tarafta ise koğuş içinde yaşayan kişilere ait kilitli dolaplar bulunmaktadır. Sol tarafta yer alan askılıkta ise kişilerin bazı özel eşyalarına yer verilmiştir. Yerde bulunan farklı desende halılar, sol taraftaki duvarın rutubetli hali kişilerin kaldığı yerin ne kadar kötü bir vaziyette olduğunu gösterir niteliktedir. Öyle ki dış dünyayla bağlantılarını sadece demir parmaklı bir adet pencere sağlamaktadır.

Sanatçının uzun sanat yaşamında belli dönemlerde cezaevinde kaldığı bilinmektedir. Bu husus göz önüne alındığında, ressamın cezaevlerinde bulunduğü süreçlerde yaşadığı şartları ve koşulları ortak bir paydada bütünleştirerek, içinde bulunduğü, kendisinin zamanının büyük bir bölümünü geçirdiğı yeri resmettiğı düşünölmektedir. Bu anlatımdan yol çıkıldığında ressamın bu çalışması bize Van Gogh'un 1888 yılında kendi odasını resmettiğı 'Bedroom in Arles (Arles'teki Yatak Odası)' adlı eserini anımsatmaktadır (tr.wikipedia.org/wiki/Arlesdaki_Yatak_Odası, Erişim Tarihi: 26.04.2021). Van Gogh'da bu resminde vaktinin büyük bir kısmını geçirdiğı kendi odasını resmetmiştir. Benzer tarzda bir anlatımı da Paul Klee'nin 'My room (1896)' adlı resim çalışmasında görmekteyiz.

Ressamın ulaşılan eserleri arasında bu teknikle çalıştığı başka bir eseri bulunmamaktadır.

2.4.2.2.3. Gelin Odası, 1942



Görsel 30. İbrahim Balaban, Gelin odası, 1942, 19*27 cm, Kağıda karakalem
(Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu eserinde genel olarak bir oda içerisinde yerleştirilmiş birtakım eşyalara yer vermiştir. Eşyaların şekli ve görüntüsünü birlikte ele aldığımızda sanatçının bu çalışmasında kompozisyon olarak bir köy evine ait olduğu düşünülen bir odayı resmettiğini görmekteyiz. Genel bir perspektif algısının yer aldığı eserde ressam teknik olarak karakalem çalışmıştır. Sanatçı, resmin genelinde belirgin kontur çizgileri kullanmıştır. Resimde yer alan bütün unsurların, olabildiğince gerçeğine yakın boyutta ve şekilde resmedildiği görülmektedir. Ressamın sanat anlayışı içerisinde nakışçı bir yönü olduğunu bilmekteyiz. Bu eserinde ise bu yönünü oldukça kuvvetli bir şekilde algılamaktayız. Yerdeki kilimler ve duvardaki desenlerde yer alan işlemeli, nakışçı anlatım oldukça başarılı bir şekilde ele alınmıştır. Resmin adının gelin odası olması ressamın neden bu kadar fazla nakışçı anlatıma yer verdiğini açıklar niteliktedir. Sanatçı boyut olarak büyük bir alan tercih ettiği oda da tüm unsurları yatağın yanında olacak şekilde bir köşede toplamıştır. Eski bir komodinin ve yanında yine eski bir sandalye görülmektedir. Aynı şekilde aile büyüklerine ait olduğu düşünülen birkaç resimde yine yatağın bulunduğu alanda duvara asılı vaziyette resmedilmiştir. Eser içerisindeki hiçbir detayı atlamayan sanatçının bu tutumu esere sanki bir fotoğraf karesiymiş hissi vermektedir.

2.4.2.2.24. Nazım Düşünüyor, 1944

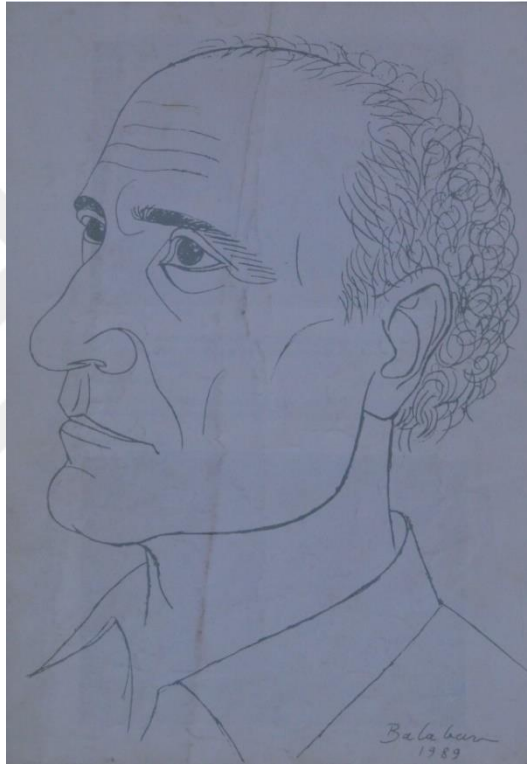


Görsel 31. İbrahim Balaban, Nazım düşünüyor, 1944, 19*13 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde başı önde oturur vaziyette resmedilmiş bir erkek figürüne yer vermiştir. Resmin figür ve diğer unsurlar dışında tamamen beyaz renkte olması ne bir mekan duygusundan ne de bir perspektif ve derinlik algısından söz etmemize olanak sağlamamaktadır. Figürün önündeki sandalye sayesinde bir zemin algısının oluştuğu eserde ressam teknik olarak karakalem çalışmıştır. Önünde bir sandalye ve onun üzerinde bir objenin olduğu figürü ressam, düşünceli bir hal içerisindeyken resmetmiştir. Figür oturur vaziyette resmedildiyse de arkasında oturmasını sağlayacak herhangi bir unsurun olmaması dikkat çekmektedir. Resimde yer alan figür sanatçının ustam dediği ve birçok eserinde yer verdiği ünlü şair Nazım Hikmet'tir. Nazım bir eli cebinde bir eli başında oldukça düşünceli bir ifade ile resmedilmiştir. Ressamın figür üzerindeki karalama tarzı kalem çizgileri eseri bir çırpıda resmetmiş gibi bir hava sergilemektedir. Nazım Hikmet'i sadece yağlı boya ya da karakalem çalışmaların da değil ressamın farklı teknikte yapmış olduğu diğer eserlerinde de görmekteyiz. Sanatçı Nazım Hikmet'e olan sevgisini ona farklı konularda resmettiği eserlerinde yer vererek

bir nevi göstermiştir. Nazım'ın önünde duran nesnenin bir daktilo olduğunu, sanatçının bir diğer benzer çalışması olan 'Nazım Daktilonun Başında' adlı eserindeki benzerliklerinden yola çıkarak söyleyebiliriz. Aynı tarihli eser büyük ihtimalle aynı gün art arda resmedilmiştir. Nesnenin daktilo olduğunu anlamamız Nazım'ın buradaki düşünceli halini açıklamamıza yardımcı olmaktadır. Şair yeni şeyler yazmak, oluşturmak adına yoğun bir düşünme hali içerisindeydi. Sanatçı diğer eserinde Nazım'ı bir tabure üzerinde oturur vaziyette resmetmiştir.

2.4.2.2.25. Kendi Portresi, 1989



Görsel 32. İbrahim Balaban, Kendi portresi, 1989, 30*21 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu eserinde kendini resmettiği bir portre çalışmasına yer vermiştir. Teknik olarak karakalem çalışan sanatçı, kendisini sol profilden karşıya doğru emin bir bakışla bakarken resmetmiştir. Ressam bu portre çalışmasında kendini esere olabilecek en gerçekçi haliyle yansıtmıştır. Kıvrıkcık saçlar, yüzlerdeki çizgiler, belirgin hatlar ve diğer formlar bu gerçekçi anlatımı kuvvetlendirmektedir. Keskin kontur çizgilerinin yer aldığı resimde sanatçının kıyafet olarak sadece gömlek yakası görülmektedir. Yüzündeki çizgiler yaşına bir vurgu niteliğinde karşımıza çıkmaktadır. Biz bu tarz bir portre çalışmasını sanatçının teknik olarak yağlı boyayı seçtiği 2002 yılını ait 'Usta ile

Çırak Nazım ve Balaban' adlı eserinde görmekteyiz. Fakat buradaki karakalem çalışması yağlı boyadaki anlatıma göre daha belirgin ve gerçekçi olmuştur.

2.4.2.2.26. Çocukların Sevinci, 2001



Görsel 33. İbrahim Balaban, Çocukların sevinci, 2001, 25*36 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu eserinde kol kola geçmiş vaziyette resmedilmiş sekiz adet çocuk figürüne yer vermiştir. Çocukların birbirlerinin omuzlarında olacak şekilde yerleştirilen kolları ve duruşları bize işlenen kompozisyonun bir halay olgusu olduğunu göstermektedir. Her ne kadar figürler dışında resmin geri kalan kısmı boş bırakılsa da çocukların halay çeker bir vaziyette resmedilmeleri bize mekan olarak olayın dışarıda gerçekleştiği izlenimini vermektedir. Herhangi bir derinlik algısının söz konusu olmadığı eserde ressam teknik olarak karakalem çalışmıştır. Sanatçının çocukların halay çekme anında ayaklarını havada resmetmesi resme bir hareketlilik katmıştır. Aynı boylarda sekiz adet çocuğun bir sevinç anında bu sevinçlerini halay çekerek göstermeleri bize konunun kırsal bir kesimde gerçekleştiği algısı oluşturmaktadır. Çünkü bu tarz bir anlatımı şehir içerisinde görmek çok da mümkün değildir.

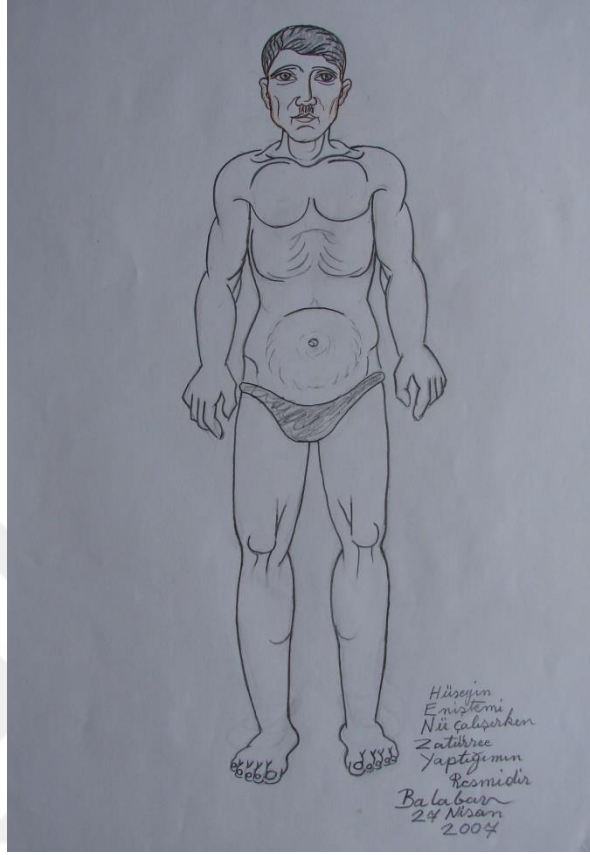
Ressamın bu eseri bize Henri Matisse'nin 'Dance' adlı eserini anımsatmaktadır. Biçim ve şekil açısından benzer özellikleri olan iki eserde Balaban çocuklara, Matisse ise çıplak genç insanlara yer vermiştir. Sanatçının eserlerinde ağırlıklı yer verdiği kadın figürünün yanında bu tarz çocukların sevinçlerine,

oyunlarına ve eğlencelerine de sık sık yer verdiğini görmekteyiz. Sadece karakalem çalışmasında değil, çini boyama tekniği ile yapmış olduğu eserlerde de çocuk figürleri sık işlenen konular arasındadır. Sanatçının bu eseri dışında benzer kompozisyonu işlediği karakalem çalışmaları da mevcuttur.



Görsel 34. Henri Matisse, Dans (Dance), 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 260*391 cm, The Hermitage, St. Petersburg ([https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_\(Matisse\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse))), Erişim Tarihi: 16.05.2021).

2.4.2.2.27. Hüseyin Eniştemi ‘nü’ çalışırken zatürre yaptığıının resmidir, 2007



Görsel 35. İbrahim Balaban, Hüseyin Eniştemi ‘nü’ çalışırken zatürre yaptığıının resmidir, 2007, 47*32 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban’ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Bu çalışma ile sanatçı, çıplak (nü) halde resmedilmiş bir erkek figürüne yer vermiştir. Figür ayakta durur vaziyette sabit bir kompozisyonla ele alınmıştır. Yalnız sanatçının figürü eserinde iç çamaşırıyla resmetmesi onu tamamen çıplak resmetmediğini gösterir niteliktedir. Teknik olarak karakalem çalışan ressamın eserde yer verdiği figürün, resmin adından yola çıkarak eniştesi Hüseyin Bey olduğunu anlıyoruz. Sanatçı figürün vücudunu oldukça genç ve kaslı olacak şekilde resmetmiştir. Fakat yüz kısmında yer verdiği anlatım ile vücut formu birbirini çok da destekler nitelikte değildir. Figürün yüz şekli, bıyık formu onun ileri bir yaşta olduğu izlenimini verirken aşağılara doğru inildikçe görülen vücut formu genç bir kimseye aitmiş gibi durmaktadır. Belirgin kontur çizgilerinin yer aldığı eserde ressamın vücut üzerinde yer verdiği kısa çizgiler ile kas dokularına yönelik bir vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Sanatçı resimde nü şeklinde yer verdiği eniştesinin takım elbiseli halini de resmetmiştir. Açıklama olarak ise bu eserde ‘Hüseyin eniştemi nü çalışırken zatürre

ettiğimin resmidir' diye de esprili bir dil kullanmıştır. Eniştesini takım elbiseyle resmettiği eserinde iste 'Hüseyin eniştem nü çalışırken zatürre olan' diye de belirlemekten kendini alı koymamıştır.

2.4.2.2.28. Bereket Ana, 2007



Görsel 36. İbrahim Balaban, Bereket Ana, Çini tabak, 2007, çap 33 cm (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu eserinde çini bir tabağın orta kısmına konumlandırılmış bir kadın figürüne yer vermiştir. Arka düzlemde yeşil rengine yer veren sanatçı burada bir doğa teması oluşturmak istemiş olabilir. Teknik olarak çini bir tabak üzerinde boyama yapan ressam, tabağın etrafında eşit ölçülerde ve aralıklarda sıraladığı başak tanelerine yer vermiştir. Bu tarz bir anlatım tabağa bir devinim algısı katmıştır. Orta kısımda yer alan kadın figürü çömelmiş ve iki elinde ayrı ayrı başakları tutar vaziyette resmedilmiştir. Figürün bakışları karşıya doğru kendinden emin, güçlü bir ifadesel anlatımla betimlenmiştir. Figürün kıyafetindeki renk, üstten aşağı doğru açıktan koyuya doğru olacak şekilde verilmiştir. Bu tarz anlatımlar sanatçının çoğu eserinde 'Bereket Ana' adı altında resmedilmektedir. Figür üzerinde göğüslere yapılan belirgin anlatım doğurganlığa yönelik bir atıfta bulunması ile dikkat çekmektedir. Sanatçı, sıklıkla karşılaştığımız doğurganlığın ve bereketin sembolü olan Bereket Anayı Anadolu kadını ile bütünleştirerek ortaya bu tarz anlatımlar çıkarmıştır. Ressamın bu ve bunun gibi anlatımları barındıran farklı tekniklerde yapılmış birçok eseri bulunmaktadır. Bu

tarz çini tabak üzerine uygulama grup üyeleri arasında sadece İbrahim Balaban'ın çalışmalarında yer almaktadır.

2.4.2.2.29. Avcı ve Ayılar, 2007



Görsel 37. İbrahim Balaban, Avcı ile ayılar, 2007, çap 30 cm, Çini tabak (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında elinde silah tutan bir erkek çocuğu figürü ve karşında ise bir ayı figürüne yer vermiştir. Genel kompozisyon incelendiğinde konunun, kendini savunmak adına ayıya silah çeken bir çocuk ve kendisini bu durumdan kurtarmak için ayakta ve elleri silahı itekler tarzda resmedilen bir ayının olduğu anlaşılmaktadır. Çocuk ile ayının bu tarz anlatımı bize sanatçının eser için dış bir mekan tercih ettiğini gösterir. Teknik olarak çini tabağı boyama tercih eden ressamın erkek çocuğunun yüzünde yer verdiği ifade kendinden emin ve korkusuz bir anlatımdır. Ayı ise korkar vaziyette ne yapacağını şaşırılmış haldedir. Erkek çocuğu olabildiğince gerçek formu içerisinde resmedilirken aynı şeyi ayı için söylemek pek mümkün değildir. Sanatçı burada ayıyı daha cılız ve pek de ayıya benzemeyen bir formda resmetmiştir. Diğer çini çalışmalarında olduğu gibi sanatçı burada da tabağın etrafına belli bir devinim havasında ufak boyutlu, eşit sırada bir şekle yer vermiştir. Bu şekil tabakta yer alan ayıya aittir.

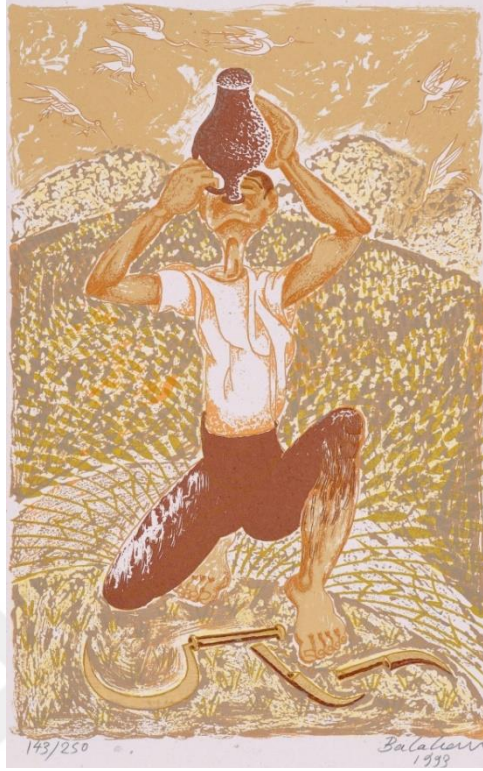
2.4.2.2.30. Karasabana Koşulu Öküzler, 2007



Görsel 38. İbrahim Balaban, Karasabana koşulu öküzler, 1984, 27*37 cm, çini uygulama 2007, (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Bu eserde karşımıza ilk olarak iki adet öküz çıkmaktadır. Ressam çalışmasında kompozisyon olarak, kırılmış bir karasabanın altında kalmış ve zor durum da oldukları anlaşılan iki adet öküzün halini resmetmiştir. Hayvanların durumundan yola çıkarak konunun bir tarlada geçtiğini söyleyebiliriz. Yerde kullanılan kahve tonlarından hem bir zemin algısı hem de zeminin toprak olduğu anlaşılmaktadır. Hayvanların duruşlarından bulundukları durumdan çok da memnun olmadıkları anlaşılmaktadır. Sanatçı hayvanların çektiği zorluğu ve zayıflıklarını vurgulamak adına gövde kısımlarında adeta iç kısımdaki kemikleri görülür nitelikte bir anlatıma yer vermiştir. Sanatçının burada vurgulamak istediği durum, hayvanların artık zayıf ve güçsüz oldukları için açlığa ve ölüme terk edildiği sonucudur. Karasabanın ortasından geçirilmiş demir mızrak onların adeta bu durumdan kurtulmamaları adına yapılmış gibi durmaktadır. Sanatçı, köy yer yerinde tarlada çalışan insanların güçlerinin yetemediği yerde kullandığı öküzleri eserlerinde oldukça sık işlemiştir. Burada da onların belli bir kullanımdan sonra artık işe yaramayacak duruma geldiklerinde nasıl açlığa ve ölüme terkedildiklerini resmetmiştir.

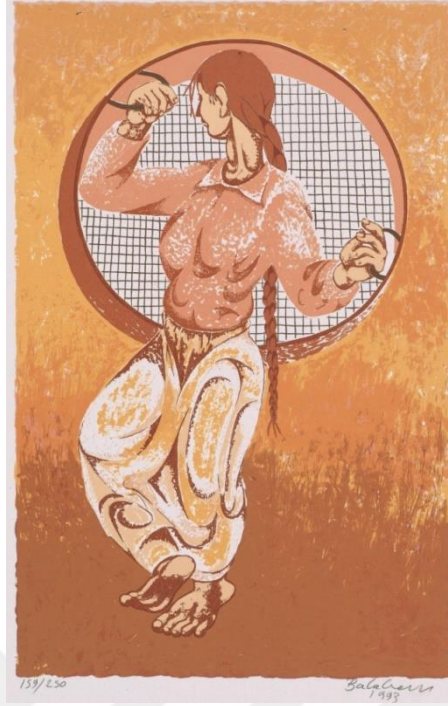
2.4.2.2.31. Su İçen, 1993



Görsel 39. İbrahim Balaban, Su içen, 1993, 70*50 cm, Kağıda serigrafi baskı (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Resmin ön düzleminde çömelmiş vaziyette su içen bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün, önündeki oraklardan ve arkadaki başaklardan, tarlada çalışma halinde iken susayıp su içme molası veren bir işçi olduğu anlaşılmaktadır. Arka düzlemde yer alan dağlar ve gökyüzü ise resme bir derinlik hissi katmıştır. Sanatçının bu çalışmasında teknik olarak serigrafi çalıştığını görmekteyiz. Ressam figürü resmin tam ortasına konumlandırmıştır. Oldukça düzgün bir formda resmedilen figürün elleri ve ayaklarında, sürekli karşılaştığımız emeğe yönelik bir vurgu gayesi taşıyan anlatım mevcuttur. Dikkat çeken bir diğer öğe ise arka düzlemde yer alan kuşlardır. Grup üyelerinin eserlerinde en çok karşılaştığımız kuş türünün güvercin olduğunu biliyoruz. Burada ise sanatçının güvercin yerine leylek seçtiğini görmekteyiz. Leylekler bahar ayında göç ettikleri yerden gelir sonbahara doğru tekrar göç eden kuşlardır. Burada ressamın leylek kullanması, hasat vaktine yönelik bir anlatım amacı gütmek olabilir. Resimde yer alan renklerin kullanım tarzı eser içerisinde hareketli bir görüntünün oluşmasını sağlamıştır. Sanatçının bu eseri dışında serigrafi tarzında birçok eseri daha mevcuttur.

2.4.2.2.32. Gözerli Kız, 1993



Görsel 40. İbrahim Balaban, Gözerli kız, 1993, 70*50 cm, Kağıda serigrafî baskı (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde iki eliyle gözer tutan bir kadın figürüne yer vermiştir. Kadın ayakta, saçları uzun ve örgülü, başı arkaya dönük bir resmedilmiştir.

Gözer, iri gözlü olmasıyla bilinen ve içerisinde buğday, toprak, çavdar tarzı ürünleri elemek amacı ile oluşturulmuş bir tür elek çeşididir (nedirara.com/gözer, Erişim Tarihi: 11.01.2021). Teknik olarak serigrafî çalışan sanatçının, figürün başını dönük halde resmetmesi ile kişinin bakışları ya da ifadesi hakkında yorum yapmamızı kısıtlamıştır. Altında bol bir şalvar üstünde ise gömlekvari bol bir kıyafetin olduğu kadın, gözeri iki eliyle tutup orta kısımda yer alması, gözere bir nevi çerçeve görünümü katmıştır. Arka düzlemde yer alan sarı renk neticesinde buranın bir başak tarlası olduğu görüşüne varabiliriz. Tarlada çalışan bir kadının anlık bir görüntüsüne yer verilmiştir. Ressamın bu eserindeki genel tutumu diğer çalışmalarına nazaran resme kırsal anlatımın yanında modern bir dil katmıştır.

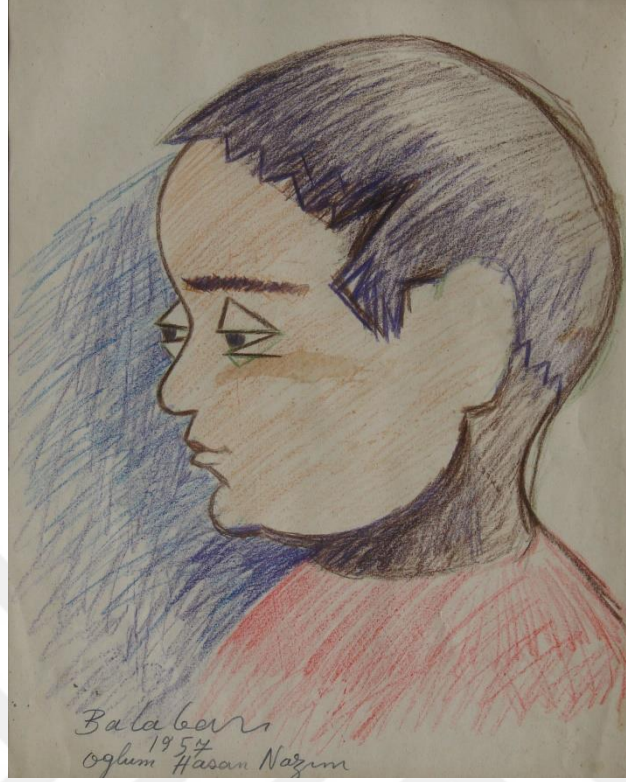
2.4.2.2.33. Ekin Biçenler, 1964



Görsel 41. İbrahim Balaban, Ekin biçenler, 1964, 3*6 m. Resimli Ev giriş katı salonu-Bursa, Duvara beton uygulama (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde soyut bir form tercih ederek resmettiği dokuz figüre yer vermiştir. Figürlerin ellerinde bulunan başaklar ve oraklardan yola çıkarak, tarlada çalışma halinde olan işçiler olduğu anlaşılmaktadır. Teknik olarak bir evin duvarına beton uygulama yöntemini kullanarak eserini oluşturan sanatçının, burada yer verdiği figürlerin üslup ve anlatım tarzı bize Hititlerin resimlerini anımsatmaktadır. Sanatçı burada figürler üzerinde yuvarlak hatlar ve çizgisel iki boyutlu anlatım ile resmetmiştir. Bu tarz tarlada çalışan ve ellerinde oraklar bulunan işçilere ait anlatımı biz sanatçının birçok eserinde görmekteyiz. Bu eseri ise diğerlerinden farklı olarak bir evin giriş kısmına farklı bir teknik ve anlatım ile oluşturulmuştur. Eser üzerinde dikkat çeken bir diğer öğe ise sol üstte bir el şeklinin olmasıdır. Şeklin yanında eserin yapıldığı yılı belli eden 1964 yazmaktadır. Eserin geneline bakıldığında sadece bir el şeklinin belirgin olarak tarihin yanında bulunması bize, sanatçının eseri kendisinin yaptığını vurgulamak adına bir nevi kendi imzasını bu şekilde bıraktığını göstermektedir. Sanatçının bu tarz bir anlatım dilini kullandığı, aynı teknikte birkaç eseri daha mevcuttur. Grup üyeleri arasında Balaban dışında bu teknikte çalışma yapan başka birinin olduğu bilinmemektedir.

2.4.2.2.34. Oğlum Hasan Nazım, 1957



Görsel 42. İbrahim Balaban, Oğlum Hasan Nazım, 1957, 35*25 cm, Kağıda kuru boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde bir erkek çocuğuna yer vermiştir. Sol profilden resmedilen çocuk sanatçının kendisi gibi ressam olan oğlu Hasan Nazım Balaban'ın çocukluk halidir. Teknik olarak kağıda kuru boya çalışması yapan ressam, çocuğuna ait bir portre çalışmasında bulunmuştur. Arka düzlemde dağınık mavi çizgilere yer vermesi mekan hakkında bir bilgi sahibi olmamıza engel teşkil etmektedir. Belli bir derinliğin olmadığı resimde sanatçı kullandığı keskin kontur çizgileri ile figürün yüzündeki hatları belirgin kılmıştır. Ayrıca sanatçı, çocuğun çenesinin altında boynuna doğru oluşturduğu kavisli anlatım ile onun kilosuna yönelik bir anlatımda bulunmuştur. Ressamın figürün göz kapaklarını üçgen bir formda çizmesi, çocuğun bakışlarına bir durgunluk bir düşünme hali katmıştır. Sanatçı figürü sol profilden resmetmesine rağmen sağ gözünü de görünecek bir tarzda çizmesi bakışlardaki ifadeye daha kuvvetli bir anlatım katmıştır. Ressam eserinde mavi, kırmızı ve kahverengi olmak üzere üç rengi birlikte ele alarak çalışmıştır. Sanatçının oğlu dışında ailesinden birçok kişiyi tek tek ele aldığı, farklı tekniklerle resmedilmiş diğer çalışmaları da bulunmaktadır.

2.4.2.2.35. Kurt ile Eşek, 1998



Görsel 43. İbrahim Balaban, Kurt ile eşek, 1998, 19*26 cm, Kağıda karışık teknik (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressam bu çalışmasının ana konusunu iki hayvanın mücadelesi oluşturmaktadır. Bu hayvanlar kurt ve eşektir. Ressam bu çalışmasını kağıt üzerine karışık tekniği ile oluşturmuştur. Sanatçı sağ tarafta yer verdiği ve eşek dediği hayvanı form ve biçim olarak eserlerinde sıklıkla tercih ettiği hayvan olan öküze benzetmiştir. Aynı şekilde sol tarafta yer alan kurt ise izleyici açısından bir kurt formunda işlenmemiştir. Sanatçının resminde ağırlıklı olarak kullandığı renklerin kahverengi ve tonları olduğu görülmektedir.

2.4.2.3. İbrahim Balaban'ın Sanat Anlayışı

Ressam resmettiği eserlerin bazılarında yer verdiği figürleri soyut bir tavır takınarak betimlemeyi tercih etmiştir. Bu tutumuyla grup üyeleri arasında soyut anlatıma en fazla yer veren sanatçıdır. Sanatçı eserlerinin çoğunda perspektif kaygı yer almamaktadır. 1963 yılında Yeni Dal Grubu'nun dağılmasıyla resim yapmaya tek başına devam eden İbrahim Balaban bundan sonraki resim sürecinde daha naif çizgiler kullanmıştır. Eğitim hayatına ilkökul 3. sınıftan sonra devam etmeyen sanatçı herhangi bir eğitim almadan kendi kendini eğiterek ve yetiştirerek resim yapmaya devam etmiştir. Bu sebepten dolayı resimlerini ve sanat anlayışını tek bir yön ile ele almak mümkün olmamaktadır. Bu yüzden Balaban kendi sanatını anlaşılır kılmak adına 9 maddelik bir manifesto hazırlar ve bu 9 madde üzerinden sanatçının eserleri incelediğinde daha açıklayıcı ve anlaşılır olacağına inanmaktadır. Bu 9 madde Hasan Nazım Balaban ve Zafer E. N'nin birlikte yazmış oldukları bir kitapta şöyle aktarılır;

1- *Sanat yaşamın iz düşümüdür.*

2- *Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar.*

3- *Ben insanı santimetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmediyorum.*

4- *İnsan-doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini de söyleyebilirim.*

5- *Ben boyaları açık koyu leke endişesiyle değil, figürlerin özünde çakmaklanan ışığı yakmak için kullanıyorum.*

6- *Ata göre insan değil, insana göre at çiziyorum*

7- *Topluları resmederken insanları ayakta durabilmeleri için dinsel ya da siyasal liderlerine tutunduruyorum.*

8- *Karasaban koşumu, binlerce yıldan beri bizi doyurduğu için O'na put gözüyle bakıyorum.*

9- *Atalarımızın 'Dünya öküzün boynuzundadır' deyişine ben de katılıyorum* (Balaban ve Bilgin, 2009, s. 14-15).

Ressam çalışmalarında yer verdiği konuların genelinde resimlerin içerik, figür, renk ve perspektif yönünü birbirine yakın bir anlayışla resmettiği görülmektedir.

Fakat Balaban'ın kendisinin bu yaklaşımlara önceden yazmış olduğu kitabında şu şekilde anlatmaktadır;

"Resim nedir diye sorarsanız eğer; insanların gördükleri görüntüleri gözleriyle alıp elleriyle şekillendirmelerine denir. Bu, resmin kabataslak bir tanımıdır. Her devrin bir resim anlayışı olduğu gibi, bir de resim tanımı vardır. Her sınıf kendi sanatını getirirken resim budur diye tanımlar. 1.Resim,

yaşamdan alınan görüntülerin çizgi ve renk olarak göz önüne serilmesidir. 2.Resim, natür içinde devinen gerçeklerin üstüne çekilen bir renk ve şekil perdesidir.” (Balaban, 1965, s. 5).

Yine bu yönde bir soruya sanatçı şu cevabı vermiştir:

“Sanatçı için konu değil, biçim önemlidir. Konu bir olayı anlatır. Biçim ise bir memleketi. Konular, kişi yaşantılarının birer tabanıdır. Sanatçı ile kişi arasındaki ayrıntı konuları dizip dökme ayrıntısı değil biçim sokma ayrıntısıdır. Sanatçının derdi konu değil biçimdir. Sanat sade konu derdi olsaydı ya da bir konuyu bir ressam bir defa yapıp bıraksaydı o zaman sanat olmazdı. Biçim gelişmezdi. Kendi yaşadıklarını bitirince sanatçı, yani sanat biçimine uyan konuları kastediyorum. Sanata uymuyor, her gördüğü şeyi konu diye alırdı. Ve böylece bir sürü sahte şekiller karmaşıklığı içerisinde, insanların zevkleri körelirdi” (Balaban, 1965, s. 97).

Sanatçının eserlerine bakıldığında sanat anlayışını çerçeveleyen konuların kendi doğup büyüdüğü Anadolu toprakları olduğu görülmektedir. Buralardaki yaşayıştan her daim beslenmiştir, kendini halkı ile özdeşleştirmiştir (Yavuz, 2017, s. 67). Bu sebepten Balaban’ın resimleri o güne kadar yapılan diğer köy resimlerinden farklıdır. Sanatçı; köyü, köylüyü sadece resminde yer alması adına resmetmiyor bir serzenişi, bir kızgınlığı dile getiriyor (Balaban ve Bilgin, 2009, s. 178). Bunun yanı sıra sanatçının eserlerinin çoğunda öküz figürüne yer verdiği görülür. Köylülerin bu hayvanın yardımı ile günlük işlerini halletmelerini anlattığı eserlerde sanatçı bir yandan da başak toplayan kişilere yer vermiştir. Bunların dışında ressamın eserlerinde çocuklara da yer verdiği görülmektedir. Sanatçı çalışmalarında resmettiği çocukları diğer figürlere nazaran daha neşeli ve coşkulu çizmiştir. Yani aslında bir çocuk nasıl olması gerekiyorsa aynen o şekilde betimlemeyi tercih etmiştir. Ressamın bu açıdan bakıldığında konuya yaklaşımının gerçekçi fakat anlatım biçimi olarak ise soyutlayıcı olduğu görülmüştür.

Balaban eserlerini ortaya koyarken, bu resimleri nasıl yaptığına dair şunları demiştir:

“Konularını ancak bildiğim ve gördüğüm şeylerden alırım. Yani Harman tablosunu yaptıysam, düvene binmesini, sapı aktarmasını ve harmanın sıcağını duymasını bildiğim için yaptım(...)Bence esas konudur. Konuyu ifade etmek için en uygun şekilleri ararım . Bazen bir konuda, kompozisyonun bütününe bozmadan ayrı ayrı şekil imkanlarından faydalanırım. Mesela minyatür gibi, nakış gibi, kilim gibi ben esas itibari ile realist bir ressamım” (Balaban ve Bilgin, 1999, s. 234).

Sanatçı yine kendi eserlerinde biçim, içerik bütünlüğünü de şu sözüyle aktarmıştır: “Konu bir özdür her öz kendi kabuğunu yapar” (Balaban ve Bilgin, 1999, s. 234). Sanatçı 1953 yılında ilk sergisini açmıştır ve beklenmedik bir şekilde büyük yankı uyandırmıştır. Çünkü Balaban’ın eserlerinde işlediği köy yaşantısı ve teması birçok sanatçı tarafından işlenmiş ama bu derece samimi yansıtılmamıştır. Sanatçının sergiye

getirdiği 70 resmin 70'i de aynı gün satılıyor (Yavuz, 2017, s. 68). Eserlerindeki bu samimiyeti ise Balaban şu cümleleri ile açıklıyor:

“Kendi kendimi model edip aldım karşıma. Ve çektiğim serancamın ucundan başladım resmimi yapmaya. Bu resimler bastığım topraklardan geliyordu. Bu resimler yaşantımdan geliyor” (Balaban, 1965, s. 42).

İbrahim Balaban her daim sanat yaşamında yapmış olduğu resimlerde kendisinin ötesine gitmeyi hedeflemiş ve bunun için çalışmıştır. Bu süreç ise sanatçının kendisine ait sanat yaşamında bazı evreleri ortaya çıkarmıştır. Bunlar ‘Dağınık Dönem’ olarak adlandırılan ve sanatçının 1949-1953 yılları arasındaki yaşadığı dönemdir. Sanatçının eserlerinde önceliği kendisinin de doğup büyüdüğü köy yaşamına verdiği bilinmektedir. Bu yüzden ilk dönem resimlerinde sıkça Anadolu halkının göçlerini doğum ve ölümü, köylerde yapılan düğünler gibi toplumun başlıca sorunları işlenmiştir. Anadolu’da yaşayan ama hiçbir zaman ön plana çıkmamış köylüleri ele alır. Resimlerde yer alan soyut anlayışına karşı olduğunu belirten sanatçı, kendi yaşadığı topraklardaki unsurları benimsemeyen onlardan ilham almayan sanatçının sanatı da kendisini çok doğru ifade edemeyeceğini söylemektedir. Bursa’da cezaevinde iken yapmış olduğu ‘Bahar’ adlı resmi ilk dönemin başlangıcı olmuştur (Yavuz, 2017, s. 67-80).

Diğer bir dönem olan ‘Nakışlı Dönem’ sanatçısının 1954-1960 yılları arasını kapsamaktadır. Bu dönemde sanatçının ilk dönemine nazaran bir üslup farklılığı vardır. Bu dönem sanatçının çocukluğunda bahsettiği annesini izlerken annesinin yapmış olduğu ve ayrıca kendisinin yaptığı nakışları incelemektedir. Sanatçı yapmış olduğu resimlerde sanki onları çizmemiş birer nakış gibi işlemiş hissettirmektedir. Eserlerinde yer alan figürlerde geometrik unsurlar ve kalıplardaki değişim kendini gösterir (Yavuz, 2017, s. 81-82). Fakir Baykurt’a göre ise :

“Balaban’ın resimleri şimdiye kadar yapılan nakışlı köy resimlerinden çok ayrı. O çizdiği uzun bir köylü bacağını çorap nakışlarıyla doldurup resim yaptım sanarlardan değil. Köy insanını, köy tabiatını sadece resim olsun diye nakışlamıyor. Bir öfkeyi, bir hıncı ortaya ortaya döküyor” (Balaban ve Bilgin, 1999, s. 178).

Üçüncü dönem ise sanatçının ‘Ağır-Aksak’ adı ile anılan ve 1960-61 yıllarını kapsayan dönemdir. Bu dönemi sanatçı şu cümleleri ile anlatmaktadır:

“Yapıtların biçiminde çevrenin havası olmalı. Bizim çevremiz ‘ağır aksak’ tır. Her öz kendi kabuğunu yapması için bu öze, kendi cinsinden tohum veya maya katmalıdır. Her sanatçının bir biçimi,

bir özü olduğuna göre, çevrenin de kendine göre bir havası vardır. Her memlekete kendi biçimini taşır. İçinde bulunan canlı ve cansızları kendine yakıştırır. Bizim memleketin havası ‘Ağır aksak’ tır. Bu ağır aksaklık araçların ıllıklığından gelir. Bu ağır aksaklık, bizim memleketimizin karakteri olmuştur. Her konu kendi biçimini yapar. ‘Ağır aksak’ olur. Bu çevrenin konusudur da, biçime tesir eder çevre. Bu ‘ağır aksak’ havaya, bu ilkel araçlara, bu ilkel araçlarla iş gören halkımı gözümün önüne aldığım zaman, onları oyuncak oynuyor zannederdim” (Balaban, 1965, s. 95).

Bu dönemde sanatçı içinde yer aldığı Yeni Dal Grubu 1961 yılında açmış oldukları resim sergileri dönemin siyasetçileri tarafından sakıncalı bulunduğundan tutuklanmışlardır. Daha sonra grubun dağılması ile sanat yaşamına tek başına devam eden sanatçı bu dönemde eserlerinde siyaseti, toplumu, siyasetin toplum üzerinde bıraktığı yıkıcı etkiyi işlemiş bazı resimlerinde ise toplum üzerinde bıraktığı yıkıcı etkisi işlenmiş bazı resimlerinde ise eski medeniyetlerden (Hitit, Asur) izler bulmak mümkündür (Yavuz, 2017, s. 85-87).

Sanatçının bir diğer dönemi ise dördüncü dönem olan ‘Oyuncaksı Dönem’dir. 1962 ile 1965 yılları arasını kapsayan dönemde sanatçı resimlerinde verdiği figürlerin el ve ayaklarına dikkati toplar. Vücuttaki bu bölümler diğerlerine nazaran daha büyük resmedilir. Sanatçı emeği ve iş gücünü bunlarla daha iyi ifade ettiğini düşünmektedir. Daha sonrasında ise bunlara eşlik eden karasaban öküz, harman deseni gibi gerçekler yansıtılır. Balaban ise bunu şu şekilde ifade etmişti:

“Yirminci yüzyılın, penceresinden bakıyorum bu oyuncaklara: işte karasaban, öküzleriyle tarlada. Ellik ekinde, Dambayılarla düven harmanda. Yaba samanda kağı yollarda birer oyuncak(...)”Ve işte bundan ötürü bir oyuncaksı iz belirtiyor resimlerimin dışında” (Yavuz, 2017, s. 89; Balaban, 1965, s. 96).

Beşinci dönem 1969 ve 1971 yıllarını kapsayan ‘Tutsak Dönem’ dir. Bu dönem Balaban’ın bundan önceki dört döneme göre konusu ve içeriği yönünden benzerlik aksederken üslup ve algılama açısından farklılık arz etmektedir. Yine bu dönem içerisinde sanatçı bir nevi Anadolu’da yaşayan kadınların buradaki tutsaklıkları konu alınmıştır. Aynı şekilde resimlerinde çocuk figürünü çokça işlemiştir (Yavuz, 2017, s.93-95).

Diğer bir dönem ise ‘Özgürlük’ olarak adlandırdığı ve 1973 ile 1975 yılları arasını anlatan dönemdir. Bu dönemde ele aldığı özgürlük kavramını daha önce çocuklarla anlatan sanatçı bu sefer bu kavramı Anadolu da yaşayan halkla bütünleştirerek anlatıma geçirmiştir. Resimlerinde yer alan Anadolu halkının kente göçmesi ile kendilerini ağır aksak hale sokan karasabandan kurtulmanın vermiş olduğu özgürlüğü anlatır. Sanatçı daha önceki dönemlerde resimlerinde kullandığı kuvvetli

ışık yerini daha loş bir ışığa bırakmıştır. Bu dönemde sanatçı köyden kente gelen Anadolu halkına gelen özgürlüğü, umudu ve sevinci halka mal olmuş Keloğlan, Nasreddin Hoca, Köroğlu, Şair Nesimi gibi kişileri birer rölyef içinde resmeder (Balaban ve Bilgin, 1999, s. 225). Ressamın çalışmaları genel olarak incelendiğinde kendisinin oldukça renkçi bir üslubu tercih ettiğini söyleyebiliriz. Bu renkçi tutum çoğu eserine masalsı bir anlatım katmıştır.

Son dönem olan ‘Çileli Dönem’ ise 1976-1982 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemi çileli dönem yapan köyden kente göç eden Anadolu halkının yaşadığı sıkıntılardır. Köyden karasabandan kurtulan ve bu özgürlük sayan köylünün kentte karasabanı büyük makinalar ve sanayi uğruna terk etmesi onları olumsuz etkilemiş ve bu durum Balaban’ın eserlerine yansımıştır. Resimde yer alan figürlerin yüzlerinde üzüntülerini görmek mümkündür. 1970’li yıllarda Türkiye’de ekonomik ve siyasi açıdan zorlu zamanlar yaşanmış, 1980 darbesi ile yönetimin değişmesi ile sınıf kavramı ortaya çıkmıştır. Bundan en çok da göç eden Anadolu halkı etkilenmiş ve alt sınıf kategorisi onların zorlu hayatlarını daha da zorlaştırmış ve bu durum hemen hemen çoğu ressamın eserlerine yansımıştır (Yavuz, 2017, s. 99; Balaban ve Bilgin, 1999, s. 225).

1982-1985 yılları arasında Bereket Anaları ve Çocuklarımızın sevinci adını verdiği yeri bir dönem ile Balaban gerçekliği bir kenara alıp, masal anlatır gibi kadın tanrıçalar Kibele ve Bereket tanrıçalarının en önemli özelliklerinden olan doğurganlığı yine kendi halkı olan Anadolu kadını ile bütünleştirerek bu yönde resimler yapmıştır (Yavuz, 2017, s. 104). Ağırlığın köylü sınıfına ait kişilerden oluştuğu çalışmalarda ressam, ‘Bereket Ana’ adı altında Anadolu kadınına sıklıkla yer vermiştir. Resmettiği kadınları ya tarlada çalışır vaziyette ya da çocukları ile birlikte resmeden sanatçı Anadolu kadınının hem anneliğini hem de çalışan emekçi yönlerini göz ardı etmemiştir.

Diğer grup üyelerinin eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız emeğe yönelik vurgu olan el ve ayaklardaki büyük anlatıma Balaban’ın eserlerinde de görmekteyiz. Fakat bu benzerliğin dışında sanatçıyı grup üyelerinden farklı kılacak birçok çalışması da bulunmaktadır. Bunlar karakalem ve yağlı boyanın dışında serigrafi, çini tabak vb. farklı tekniklerdir.

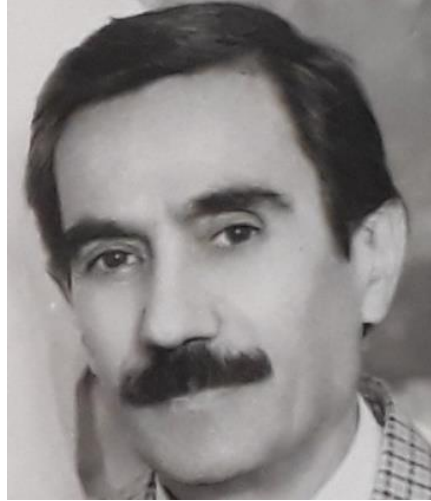
Ressam bazı eserlerinde ise ustam dediği Nazım Hikmet'e yer vermiştir. Balaban, Nazım Hikmet'i bazen yalnız bazen ise belli bir kompozisyon dahilinde resmetmiştir. Sanatçıyı grup üyelerinden ayıran bir diğer unsur çoğu eserinde tarihsel kimlikleri ağıısından önemli sayılan kişilere yer vermesidir. Diğer bir farklılık ise ressamın çalışmalarına kendini de dahil etmesidir. Ressam kendini bazen başkalarıyla bazen ise tek başına portre tarzı resmetmiştir. Balaban, grup üyeleri içinde eserlerinde işçi ve köylü sınıfı dışında kendi ailesinden birilerine yer veren tek sanatçı olduğu bilinmektedir.



2.4.3. Kemal İncesu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.3.1. Kemal İncesu'nun Hayatı

Kemal İncesu 1 Ocak 1923 yılında İzmir ilinin Bayındır ilçesinde doğmuştur. 1929 yılında ise ailecek İstanbul'a yerleşmişlerdir. Sanatçı 1929 yılında ortaokuldan mezun olmuştur. 1939-1940 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde sınava giren İncesu, sınavda birinci olarak Akademiye yerleşmiştir. 1945 yılında Akademinin Leopold Levy Atölyesinden de (Üstünipek, 2009, s. 149) birincilikle mezun olan sanatçıya buradaki eğitimi esnasında hocası Leopold Levy tarafından sanatçıya 'Küçük Rafael' adı verilmiştir. Sanatçı Güzel Sanatlardan mezun olduktan sonra hayatına bir yandan serbest ressamlık yaparak devam ederken bir yandan da hayatını kazanmak için çeşitli reklam kuruluşlarında (Reklam Moran, ilancılık, Eren Reklamcılık) ressamlık ve bunun yanı sıra pratik düzenleme çalışmalarında bulunmuştur. Yine bu dönemde şef olarak İstanbul Milli Eğitim Matbaasının kabartma harita bölümünde çalışmıştır (Türkiye İş Bankası (Taksim) Sergi Kataloğu, 1990; Röportaj, 2019). Ayrıca sanatçının 15 Kasım 1952 yılında yayınlanan Beraber Dergisinin 6.sayısında 'Köylüler' adlı bir resim çalışması yer almaktadır.



Kemal İncesu (Fotoğrafın orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

İncesu, 1948-51 arasında Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Fethi Karakuş, Nuri İyem, İhsan İncesu ve Metin Eloğlu ile birlikte her altı ayda bir olmak üzere İstanbul

Fransız Konsolosluğu'nda 12 resim sergisi açmıştır (Türkiye İş Bankası (Taksim) Sergi Kataloğu, 1990; Röportaj, 2019).

Sanatçı 1953 yılında 'Türk İstanbul'unun 500. Yılına Hazırlık programı' ile 'İstanbul Manzaraları' adlı sergiye seçilen 21 ressam arasına girmiştir. Sergi kataloğunda 'surlar' adlı çalışması yer almıştır. 1955 yılında yayınlanan Ömer Faruk Toprak'ın 'Dağda Ateş Yakanlar' adlı eserin kapak ve içerisindeki bazı resim çalışmaları ve Orhan Kemal'in 1966 tarihli 'İşsiz' adlı kitabının resimlerde sanatçıya aittir.

Bir yandan resim çalışmalarına devam eden İncesu, 1959 yılında İhsan İncesu ve heykeltıraş Vahi İncesu olmak üzere İbrahim Balaban, Marta Kaya Tözge ve Avni Memedoğlu ile bir araya gelerek 'Yeni Dal Grubu'nu kurdular.

Eserlerinde toplumsal sorunlara yönelik çalışmalar yapan grup, 1961 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde açtıkları sergide 27 Mayıs'ı öven çalışmalarının sakıncalı bulunması sebebiyle, eserleri toplatılarak tutuklanmışlardır. Daha sonra suçsuz bulunan sanatçılar serbest bırakılmış fakat çeşitli baskılar sebebiyle 1963 yılında dağılmak zorunda kalmışlardır. (Yetkin, 1970, s. 234; Öztürk, 2006, s. 19; Ün, 2008, s. 75).



Kemal İncesu'nun öğretmenlik yıllarına ait bir resim (Fotoğrafın orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı 1968 yılında resim öğretmenliğine başlamış ve 1974 yılına kadar Zonguldak Ereğli'sinde bu görevine devam etmiştir. Burada görev yaptığı süre zarfı içerisinde 1973 yılında bir kişisel sergi açmıştır. 1974 yılında İstanbul Eyüp Lisesinde

öğretmenliğe başlayan sanatçı 1988 yılına kadar aynı okulda öğretmenlik yapıp emekli olmuştur. Sanatçı, 1990 yılının 26 Mart ile 13 Nisan arasını kapsayan döneminde Türkiye İş Bankası Sanat Galerisinde (Taksim) yaklaşık olarak 40'a yakın eseri ile bir resim sergisi açmıştır (Türkiye İş Bankası (Taksim) Sergi Kataloğu, 1990; Röportaj, 2019; Çeviker, 1990, s. 5).



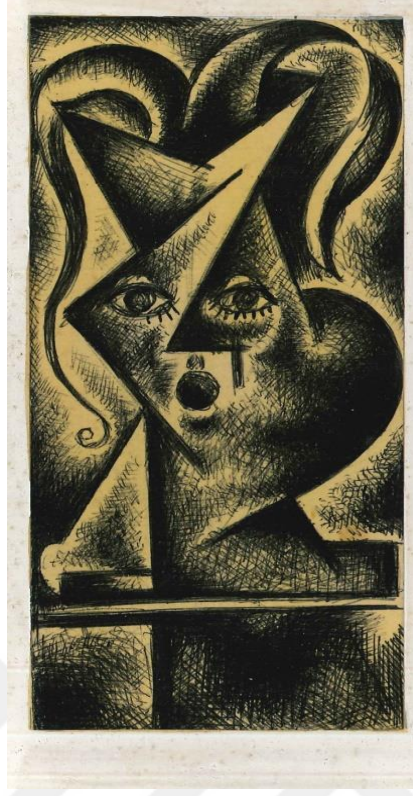
Kemal İncesu'nun gençlik yıllarına ait bir resmi (Fotoğrafın orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressamın birçok çalışması ise özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Sanatçının kızı Güneş Güldürmez babasının yaşamının son yıllarında Alzheimer hastalığına yakalandığını söylemektedir. Kemal İncesu 21 Ekim 2005 yılında İstanbul İçerenköy'deki evinde vefat etmiştir (Türkiye İş Bankası (Taksim) Sergi Kataloğu, 1990; Röportaj, 2019).

2.4.3.2. Kemal İncesu'nun Eserleri

Kemal İncesu'ya ait yapılan çalışmalarda sanatçının toplamda 132 eserine ulaşılmıştır. Bunlardan 55'i çini mürekkebi ile yapılmış, 22'si çini mürekkebi ile yapıp kuru boy ile renklendirilmiş, 21'i yağlı boya, 17'ü desen çalışması, 11'i rapido kalemi ile yapılmış ve 7'si ise eskiz çalışmasıdır. Bu çalışmalardan özelde 20 eseri detaylı olarak incelenmiştir.

2.4.3.2.1. Soyut Kadın, 1984



Görsel 44. Kemal İncesu, Soyut kadın, 1984, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 7*15,5 cm (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

'Soyut Kadın' adlı eserde sanatçı, keskin konturları olan geometrik oluşumlar içerisinde bir kadın yüzüne yer vermiştir. Aynı şekillerin üst kısmında görülen, sağa ve sola doğru olacak şekilde ikiye ayrılmış betimlemenin ise kadının saçları olabileceği düşünülmektedir. Figürün ağız kısmının yuvarlak olarak çizilmesi, yüzündeki ifadeye bir şaşkınlık anlatımı katmıştır. Kullanılan keskin hatlar ve geometrik şekiller esere kübist bir hava katmaktadır. Ayrıca figürün betimlenme şeklinden yola çıkarak sanatçının kübist anlayışın yanı sıra eserinde soyut bir tavır takındığını da söylemek doğru olacaktır. Eserin 1984 tarihli olması ve bu yıl çoğu yabancı ressamın soyut içerikli eserler üretmesi, ressamı bu tarz bir çalışmaya yönlendirmiş ya da bu tarz bir eser oluşturma isteğini kuvvetlendirmiş olabilir. Teknik olarak yine çini mürekkebini seçen sanatçının bu eseri, kendisinin resim anlayışında sabit bir noktada durmadığını, değişik tarzları da denemekte bir sakınca görmediğini düşündürmektedir. Sanatçının ağırlığı madencilerle alakalı olan çini mürekkebi tekniğindeki eserlerinden farklı olarak bu tarz kübist anlayışı barındıran resimleri de mevcuttur. Bunlardan bazıları 1969 tarihli 'Köylüler' adlı resmi, 1973 tarihli 'Figür' adlı resmi ve 'Hayat' adlı resmidir.

2.4.3.2.2. El, 1984



Görsel 45. Kemal İncesu, El, 1984, 11,5*13,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi, (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Eser genel anlamı itibari ile bir el şeklinin betimlenmesinden oluşmaktadır. Elin şekli ve formu bize elin sahibinin bir erkek olabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. Arka düzlemde kullanılan açık renk neticesinde koyu renkte resmedilen el şekli daha belirgin bir hal almıştır. Başparmağın avuç içerisinde, diğer parmakların ise açık bir durumda resmedildiği bu el şeklini sanatçı, olabildiğince gerçek boyutunda çizmiştir. Bu açıdan incelendiğinde sanatçının eserinde takındığı tutumun realist bir anlatıma dayalı olduğu söylenebilir. El üzerinde boyanmayan kısımlarla gölgelendirme yapan sanatçı bu yaklaşımı ile el üzerinde doğal bir ışık dengesi oluşturmuştur. El şeklinin kısmen yıpranmış gibi betimlenmesinden yola çıkarak bu el şeklinin bir işçiye, köylüye ya da tam tersi sanatçının kendisine ait olduğu düşünülebilir. Sanatçının bu el dışında tek bir uzvu ele alıp çizdiği diğer eser 1976 tarihli 'Ayak' adlı resmidir. Sanatçı 'Ayak' adlı resmini de çini mürekkebi tekniği ile gerçeğe yakın bir şekilde resmetmiştir. İki eserde genel anlamıyla benzer özellikler sergilemektedirler.

2.4.3.2.3. Madenci Kocasını Bekleyen Kadınlar, (?)³⁰



Görsel 46. Kemal İncesu, Madenci kocalarını bekleyen kadınlar, 23,5*16 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

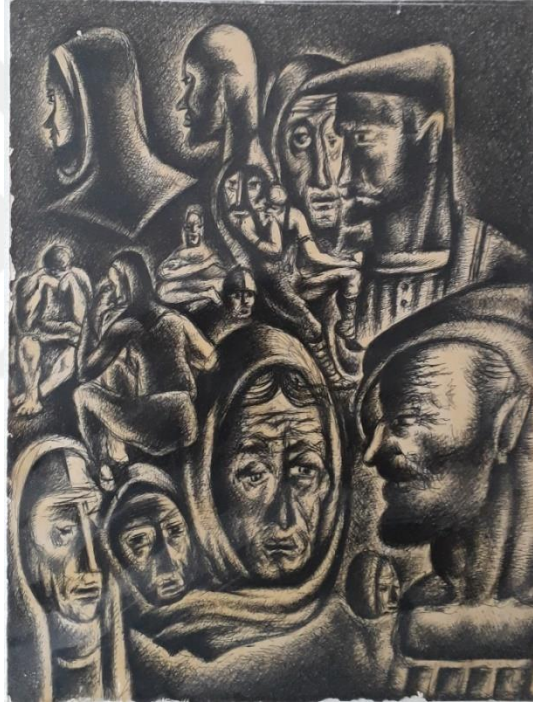
Eserde ilk olarak yan yana resmedilmiş üç kadın yüzü görmekteyiz. Üç kadınında başında eşarp bulunmaktadır. Başlarını saran eşarp neticesinde yüzleri daha da ön plana çıkan kadın figürlerinin yaşlarının çok da genç olmadığı anlaşılmaktadır. Bu resminde kadın figürlerini, portre halinde yan yana çizerek ortak bir yönleri olduğunu vurgulamıştır. Kadınlar madende çalışan eşlerinin işten dönmelerini beklemektedirler. Sanatçı bu bekleyişi, her bir kadın figürünün yüzünde farklı olacak şekilde ifade etmiştir. İfadeler ne kadar farklı olursa olsun bakışlarda verilmek istenilen anlatım ortaktır. Bu anlatım yorgunluk, şaşkınlık, tedirginlik ve umutsuzluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı anlatımı kadınların yüzlerinde oluşan yoğun kırışıklıklarda desteklemektedir. Eşarplarındaki kıvrımlar ile yüzlerindeki kırışıklık bir bütün oluşturmuş gibi resmedilmiştir. Gözlerdeki yorgunluk, yüzlerdeki yıpranmışlık ve resimde kullanılan mürekkebin koyuluğu ile izleyiciye bu kadınların hayatlarının, mücadelelerinin ne kadar zor olabileceği aktarılmak istenmiştir. Sanatçının bu eserinde grup portreciliği anlayışını benimsediği görülmektedir.

Grup portreciliği 16. ve 17. yüzyılda Hollanda'da ortaya çıkan bir anlayıştır. Portre çalışmalarından farklı olarak grup portreciliğinde resimde birkaç kişi bir arada

³⁰ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

verilir. Bu anlayış doğrultusunda resmedilen eserlerde yer alan figürlerin birbirleri ile benzer nitelikte özellikleri olması gerektiğini savunulmaktadır. Fakat aynı aileden kişilerin bir arada verildiği portreler bu kategorinin dışında tutulmuştur (Riegl, 2019, s. 19-21). Bu eserde sanatçı, üç farklı kadının birbiri ile benzer hayatlar yaşadıklarını, oluşturduğu ifadeyi anlatım ile ortaya koyarak, grup portreciliği anlayışı doğrultusunda eserini resmettiği anlaşılmaktadır. Ressamın çini mürekkebi tekniği ile yapmış olduğu bu eser dışında aynı tekniği kullandığı bu tarz anlatımları içeren birçok çalışması bulunmaktadır. Bu teknikle yapılan çalışmaların neredeyse birçoğu konu bakımından madenciler ve madencileri bekleyen eşleri ile çocukları olmuştur.

2.4.3.2.4. İsimli, (?)³¹



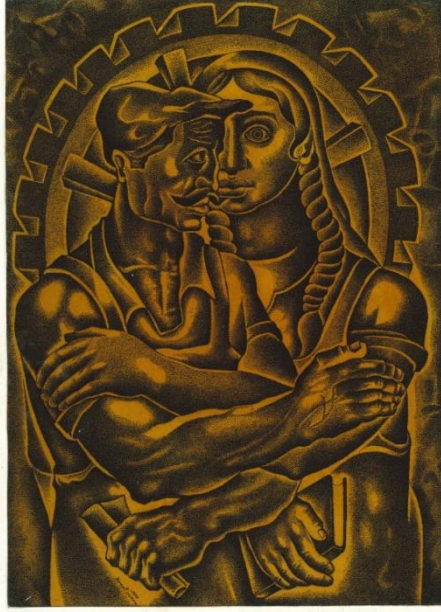
Görsel 47. Kemal İncesu, İsimli, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu eserinde belli belirsiz, sanki herhangi bir yerleşim planı olmayan, gelişmiş güzel yerleştirilmiş kalabalık topluluğa yer vermiştir. Bu kalabalık grup, kadın ve erkek figürlerinden oluşmaktadır. Figürlerin boyutlarından yola çıkarak resim içerisinde belli bir perspektif algısının oluşturulmadığı görülmektedir. Arka düzlemde yer alan figürler bedenleri ile birlikte resmedilirken ön düzlemde yer alan figürler ise boyundan yukarılarının betimlenmesi ile portre şeklinde bir kompozisyon ile tuvale

³¹ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

yansıtılmıştır. Çini mürekkebi tekniği ile resmedilen eserde ağırlığın koyu renklerde olması, figürlerin ifadelerinde yer alan ciddiyet, sert bir görünüş, hüznün, mutsuzluk ile doğru orantıdadır. Sanatçı, eserde yer alan kadın ve erkek figürlerini her ne kadar resim içerisinde farklı açılardan vermiş olsa da ortak bir paydanın içinde yer aldıkları anlatım tarzıyla vurgulamaktadır. Sanatçı, işçi sınıfının ve köylülerin hayatla olan mücadelelerini bu tarz çalışmalarla gün yüzüne çıkarmak istemiştir. Ressamın bu eserinde takındığı tavır bize grup portrecilik anlayışını anımsatmaktadır. Figürlerin ön plana çıkarılmak istenilen ifadesel anlatımları, yıpranmışlıkları bir grup portreciliği şeklinde ele alınmıştır.

2.4.3.2.5. Gelecek, (?)³²



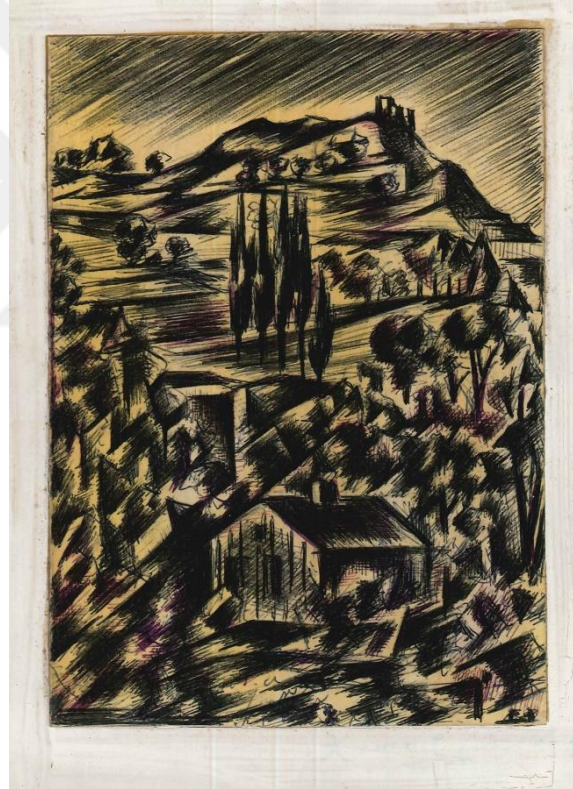
Görsel 48. Kemal İncesu, Gelecek, 24,5*34,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resmin arka düzleminde bir çark ve çarkın önünde ise bir erkek ve bir kadın figürüne yer verilmiştir. Birbirine sarılmış halde resmedilen bu iki figürden kadın olanı erkeğe oranla daha irice resmedilmiştir. Sanatçı bu eserde keskin kontur çizgilerine yer vererek figürlerin hatlarını belirgin kılmıştır. Ressam eserinde kullandığı sarı rengi, ışık-gölge kontrastı bakımından ağırlıklı olarak vurgu amaçlı kullanmıştır. Figürlerin arkasında yer alan çarkın sanayileşme ile alakalı olduğu düşünülmektedir. Bu anlatımdan yola çıkarak eserde yer kişilerin birer sanayi işçisi olduğunu söylenebilir. Kadın figürünün betimleniş şekli esere içinde bilgeliği barındıran mitolojik bir anlatım

³² Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

katmaktadır. Kadının bir elinde kitap diğer elinde ise rulo haline getirilmiş bir kağıt bulunmaktadır. Erkek figürünün bakışlarında düşünceli bir hal yer alırken kadın figüründe tam aksine karşıya doğru donuk bir ifade görülmektedir. Kadının ellerinin formu, erkek figürünün elleriyle benzer nitelikte verilmiştir. Bunun ifadesel anlamı olarak ise, kadın ve erkeğin eşitliğine yönelik bir anlatım olduğu düşünülebilir. Kolların iç içe ve sarmal bir pozisyonda olmasıyla ise birbirlerine olan desteklerini bu şekilde ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Yine aynı şekilde aynı desteğin kadının erkekten daha büyük boyutta ve arkasında resmedilmesi ile de görmek mümkün olmuştur. Figürlerin kolları ve ellerindeki anlatım ile kişilerin emeklerine vurgu yapan sanatçı burada bu anlatımı ile sembolik bir tavır takınmıştır.

2.4.3.2.6. Zonguldak Ereğlisi, (?)³³



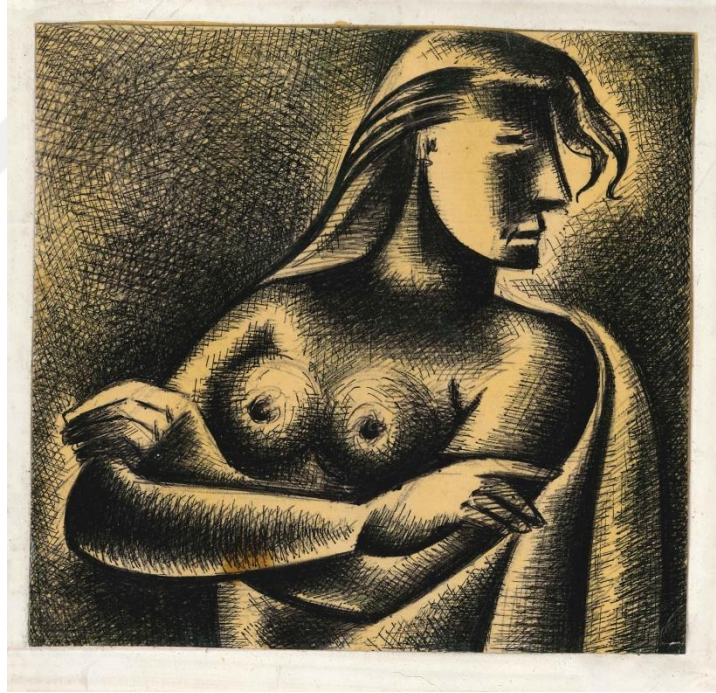
Görsel 49. Kemal İncesu, Zonguldak Ereğlisi, 11*15,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Tuval konu itibari ile bünyesinde bir doğa manzarasını barındırmaktadır. Eser içerisinde ağaçlara, irili ufaklı tepelere ve ön düzlemde bir adet eve yer verilmiştir. Ressam evin etrafına ve gerisine yerleştirdiği ağaçlar ile resme hem bir derinlik duygusu hem de bir perspektif algısı katmıştır. Çini mürekkebi tekniği ile yapılan bu

³³ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

eserde sanatçı, keskin konturlar kullanmasının yanı sıra bu keskin çizgilerin içlerini de serbest vuruşlar ile tamamlamıştır. Sanatçı gökyüzünde yer verdiği ince çizgiler ile ise olası bir hava sirkülasyonu algısı oluşturmıştır. Resmin ön düzleminde yer alan bazı geometrik çizimler esere kübist bir hava katmaktadır. Sanatçının bu tarz bir yaklaşım ile resmettiği eserlerinin sayısı çok fazla değildir. Resmin isminden buranın Zonguldak şehrine ait bir yerin manzarası olduğu anlaşılmaktadır. Ressam Kemal İncesu, uzun yıllar Zonguldak'ta öğretmenlik yapmıştır. Bunun neticesinde bazı eserlerinde bu şehre ait manzara resimlerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca ressamın bu eseri dışında aynı teknikle yapılmış Zonguldak Ereğli'ye ait bir eseri daha bulunmaktadır. Bu eserinde sanatçı, bir manzara dokusunun yerine şehir içinden karşıda denizin görüldüğü, yaşamdan anlık bir görüntüyü resmetmiştir. Çini mürekkebi dışında ressamın Zonguldak'a ait manzaralara yer verdiği yağlıboya çalışmaları da bulunmaktadır.

2.4.3.2.7. Nü, (?)³⁴



Görsel 50. Kemal İncesu, Nü, 12,5*13,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde başı yana dönük, ellerini göğsünün altında bağdaş bir formda tutan çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Arka düzlemde herhangi bir unsurun bulunmaması, bize mekanın neresi olduğu hakkında bir fikir vermemektedir. Kadın

³⁴ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

figürünün resmediliş şekli ona kendinden oldukça emin bir duruş hali yansıtmıştır. Figürün arka kısmında tam olarak anlaşılamayan fakat muhtemelen pelerin olduğunu düşündüğümüz bir kumaş vardır. Sanatçı figür üzerinde keskin kontur çizgilerine yer vermiştir. Figürün göğüs kısmı ve yüz şekli birlikte ele alındığında da ressamın çizimlerinden kübist bir tavır takındığını söyleyebiliriz. Resmin genelinde sanatçının ince kısa çizgiler kullanarak esere bir yön verdiği görülmektedir. Sanatçı bu eserinde de figürün çoğu yerinde boşluklar bırakarak doğal bir ışık görüntüsü sağlamıştır. Figürü çıplak halde resmeden sanatçının, göğüsleri çizmiş olduğu formdan yola çıkarak üslup açısından bize Türk mitolojisinde yer alan ‘Bereket Ana’ simgesini hatırlatmaktadır. Bereket Ana adı altında oluşturulan resim ve heykellerde de çıplak ve göğüsleri açık bir vaziyette bir kadın figürü görülmektedir. Sanatçı bu eseri ile Bereket Ana simgesini, emekçi kadınlara yönelik bir vurgu yapmak isteği ile bütünleştirerek modernize edilmiş bir anlatım sergilediğini söyleyebiliriz.

2.4.3.2.8. İsimsiz, (?)³⁵



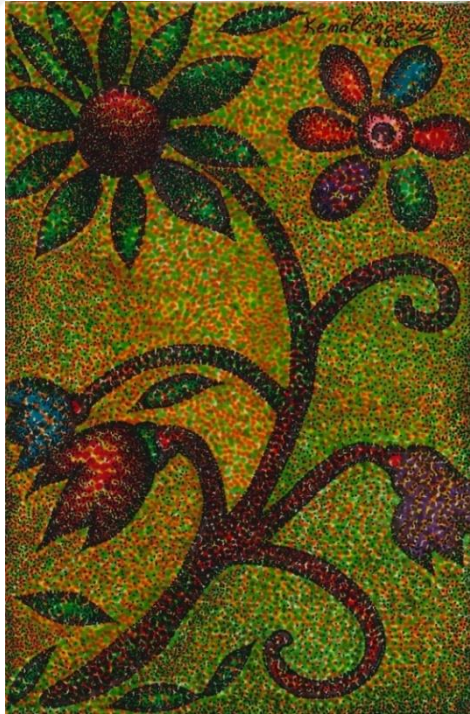
Görsel 51. Kemal İncesu, İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin orijinal resmi Güneş Güldürmez’in kişisel arşivinden alınmıştır).

Tuvalde birbirine çapraz olacak şekilde yerleştirilmiş iki adet saz bulunmaktadır. Arka düzlemde görülen şekil bize bir dağ görünümünü anımsatmaktadır. Bundan yola çıkarak eserin genel kompozisyonunda, bir dış mekan unsuru kendini göstermektedir. Ayrıca dağ olduğunu düşündüğümüz şekil esere bir derinlik algısı

³⁵ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

katmıştır. Ressam sazların üst kısmında yaptığı çizimler ile onlara birer insan yüzü ifadesi yansıtmıştır. Kullanılan ifadeler anlam açısından incelendiğinde, bir acı çekme duygusunun hakim olduğu anlaşılmaktadır. Bilindiği üzere sazlar Türk Halk Müziğinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu açıdan buradaki haykırışın, acının bu tarz bir müziğe yönelik bir karşı çıkmanın, ötelemenin olduğu varsayımını ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu durumu, sazların çapraz konumlandırılışları ve üzerlerini saran birtakım nesneler neticesinde de anlayabiliyoruz. Kullanılan nesneler sanki sazları susturmaya ve işlevsiz hale getirmeye çalışır bir durumda sergilenmişlerdir. Bu anlatım dili ile sembolik bir tarz takınan sanatçı, müziğe (türkölere) karşı oluşan bu olumsuz tutumu bu şekilde dile getirmeyi tercih etmiş olabilir. Sanatçının saz görseline yer verdiği diğer bir eseri ise tarihi belli olmayan, teknik olarak renklendirilmiş çini mürekkebinin kullanıldığı ve içerisinde bir de erkek figürüne yer verdiği resmi. Biz, Kemal İncesu dışında Yeni Dal Grubu sanatçılarının bazı eserlerinde saz figürü karşılaşmaktayız. Bu da bize grubun resim dışında müziğe karşı da ortaya çıkmış bir olumsuz algıyı göz ardı etmeksizin eserlerinde dile getirdiklerini göstermektedir.

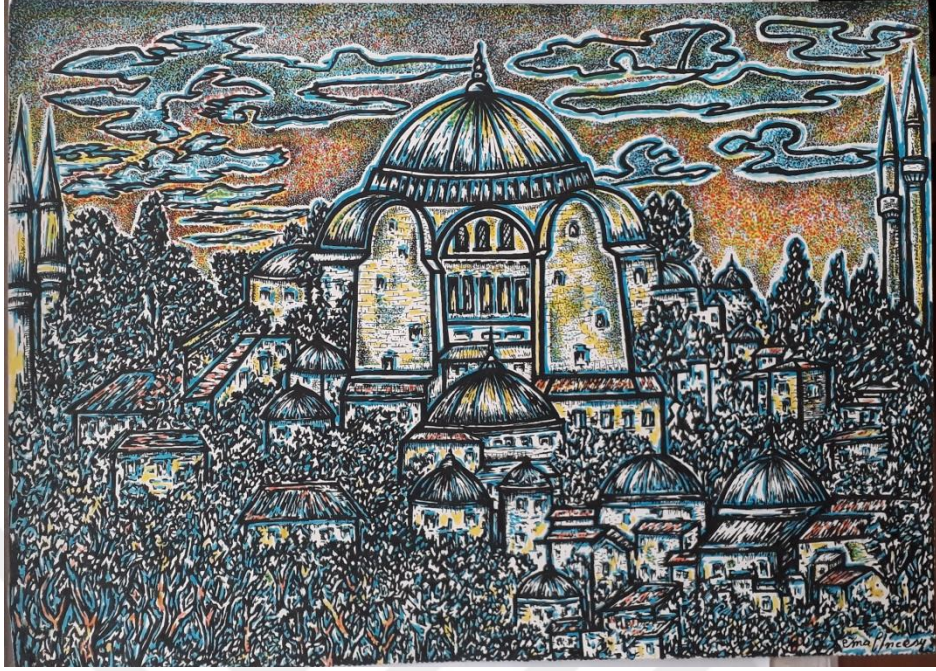
2.4.3.2.9. Ayçiçekleri, 1985



Görsel 52. Kemal İncesu, Ayçiçekleri, 1985, 10*15,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi, kuru boya ile renklendirme (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resim içerisinde bir dal üzerinde konumlandırılmış, iki farklı tür de çiçeğe yer verilmiştir. Bunların dışında sağ üst köşede yine farklı bir tür çiçek yer almaktadır. Hafif eğimli olarak resmedilen bu dalın üst kısmında yer alan çiçek, bize ay çiçeğini anımsatmakla beraber, alt kısımlarda bulunan çiçekler ise laleye benzemektedir. Daldan ayrı resmedilen çiçek ise daha çok bir papatyayı anımsatmaktadır. Arka düzlemde yer alan yeşil ağırlıklı ufak renk dokunuşları ile sanatçı resme bir doğa görünümü katmıştır. Eserin geneline bakıldığında sanatçının natürmort bir çalışma sergilediği görülmektedir. Kemal İncesu'nun çini mürekkebi ile yapmış olduğu bazı resimlerini kuru boya ile renklendirdiğini görmekteyiz. Bu eserde bu teknikle yapılmıştır. Sanatçının, çini mürekkebinin kuru boya ile renklendirilmesi sonucu ortaya çıkan eserleri incelediğinde, resimlerin genelinde ressamın bu teknikte ağırlıklı olarak natürmort çalıştığını ve oldukça renkçi bir üslup tercih ettiğini söyleyebiliriz. Sanatçının bu eseri bize Paul Signac'ın eserlerini anımsatmaktadır. İncesu'nun bu eserinde Signac'ın eserlerinde yer alan renkçi ve noktacı anlayışı görmek oldukça mümkündür. Ressamın bu eserinde kullandığı renkler ile oluşturduğu vurgu belirgin bir şekilde anlaşılmaktadır. Ayrıca bu çalışma bize Ortaçağ Avrupa Sanatında yer alan mimari yapıların iç kısımlarında sıklıkla karşılaştığımız vitrayları anımsatmaktadır.

2.4.3.2.10. İsimsiz, (?)³⁶



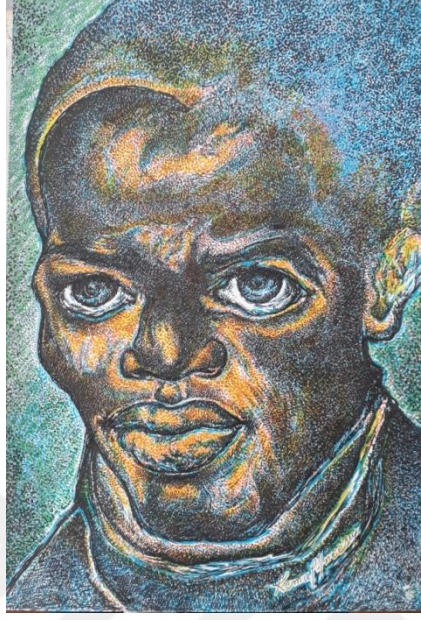
Görsel 53. Kemal İncesu, İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi tekniği (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resmin ön düzleminde bir cami ve etrafında camiye ait diğer bölümlerin bulunduğu bazı yapılara yer verilmiştir. Yapının formundan yola çıkarak sanatçının bu eserinde Ayasofya Camisine yer verdiği anlaşılmaktadır. Ağaçlıklar içinde resmedilen yapının etrafında bulunan ufak çaplı diğer yapılar esere geniş bir perspektif algısı katmıştır. Ressamın ağaçlık alanı olabildiğince sık, boşluk bırakmamacasına işlediği görülmektedir. Bu da bütün dikkati Camiye odaklamaktadır. Genel bir külliye formunun ele alan sanatçının yapıyı sonuç itibari ile gerçeğe yakın bir şekilde resmetmeye çalıştığı gözlerden kaçmamıştır. Gökyüzünün kıvrıllığı bize resimde yer alan zamanın tam olarak gün batımına yakın bir saat olduğu düşüncesini oluşturmaktadır. Ayrıca yapının üzerinde de bu kıvrıl rengin belli belirsiz seçilmesi, sanatçının Ayasofya Caminin rengine yönelik bir vurgu yapmış olabileceğini düşüncesini oluşturmaktadır. Bulutlar form itibari ile küçük birer harita şeklindeymiş gibi görülmektedirler. Belirgin konturlar, ince detaylar resimde oldukça net görülmektedir. Ressamın Ayasofya'yı sadece tek bir yönden resmettiği bu eser çini mürekkebi tekniğinin kuru boya ile boyanması sonucu elde edilmiştir. Sanatçının

³⁶ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Ayasofya'yı Sultanahmet Cami ile birlikte bir manzara dokusu içinde ele aldığı bir yağlı boya çalışması da mevcuttur.

2.4.3.2.11. İsimsiz, (?)³⁷



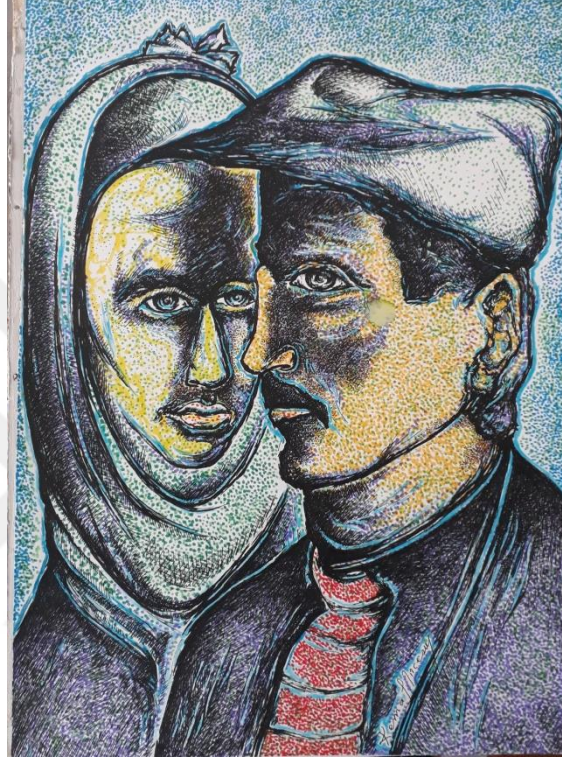
Görsel 54. Kemal İncesu, İsimsiz, Rapido kalem ile noktalama (Puantilizm) (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Tuvalin genelini bir erkek figürünün oluşturduğu görülmektedir. Dikkatli incelendiğinde figürün yaş olarak ufak olduğu anlaşılmaktadır. Eser, hafif dönük bir profilden resmedilen bir erkek çocuğuna ait portredir. Figürün bakışlarında hüznü bir ifade yer almaktadır. Sanatçı bu ifadeyi figürün gözlerinin alt kısmında mavi renk ile renklendirdiği ve gözyaşı olduğunu düşündüğümüz anlatım ile güçlendirmiştir. Figürün ifadesinde her ne kadar hüznü bir anlatım yer alsa da ressam, figürün yüz hatlarındaki keskinlik ve duruşuyla üzgünlüğüne rağmen dik durmaya çalışıyormuş gibi bir anlam katmıştır. Sanatçı, figürün başının üst kısmını açık bırakarak resme farklı bir anlatım katmıştır. Buradaki amacın, erkek figürünün kafasının içinde yer alan düşüncelerin çokluğuna ve artık kafasına sığamayacak duruma geldiğini bu sebeple dışarı taşıdığı görüntüsünü vermek olabilir. Sanatçı kullandığı kontur çizgileri ile figürün yüz hatlarını daha da belirgin kılmıştır. Figürün resmin genelini kapsayan bir betimleme ile resmedilmesi eser ile alakalı herhangi bir perspektif ya da derinlikten söz etmemizi mümkün kılmamıştır. Resimde ağırlıklı olarak mavi rengi tercih eden sanatçının, teknik olarak rapido kalem ile noktalama yöntemini kullandığını

³⁷ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

görmekteyiz. Sanatçının kızı Güneş Güldürmez'in de dile getirdiği, bir nevi ressamın kendi tarzını oluşturduğu rapido kalem ile tek tek nokta şekilleri vererek yapmış olduğu eserler, oldukça emek gerektiren bir süreci kapsaması adına önem arz etmektedir.

2.4.3.2.12.İsimsiz, (?)³⁸



Görsel 55. Kemal İncesu, İsimsiz, Rapido kalem ile noktalama (Puantilizm) (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde farklı açılardan resmedilmiş bir erkek ve bir kadın figürü yer almaktadır. Erkek figürünün şapkası, kadın figürünün yazması gibi kıyafet unsurları unsurlar göz önüne alındığında figürlerin birer köylü olduğunu söyleyebiliriz. Ressam arka düzlemde kullanılan mavi renk ile izleyiciye adeta bir gökyüzü izlenimi vermiştir. Figürlerin duruşları ile bir perspektif algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda sanatçının figürlerin yüzlerinin birbirine dönük olduğu kısımlarda ise gölgelendirme yapması bu algıyı belirgin kılmıştır. Ressam arka düzlem haricinde figürler üzerinde de ağırlıklı olarak mavi tonları kullanmıştır. Arka düzlemimde mavi renginin tercih edilmesi gökyüzünü anımsatması açısından mekanın açık havada olduğu algısını kuvvetlendirmektedir. Sanatçının bu eserinde de teknik olarak rapido kalem ile

³⁸ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

noktalama (puantilizm) tarzını görmekteyiz. Figürlerin ifadelerinde düşünceli bir hal kendini göstermektedir. Sanatçı, kullandığı kontur çizgileri ile figürlere daha belirgin hatlar kazandırmıştır. Kadın figürü izleyiciye dönük vaziyette resmedilirken erkek figürü profilden resmedilmiştir. Erkek figürü her ne kadar profilden resmedilse de göz kısmı izleyiciye dönük bir şekilde betimlenmiştir. Bu anlatımı ile sanatçı figür ile izleyici arasındaki bağlantıyı koparmamıştır.

2.4.3.2.13. İsimsiz, (?)³⁹



Görsel 56. Kemal İncesu, İsimsiz, Desen çalışması (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Bu çalışmasında sanatçı, yarı çıplak bir kadın figürü resmetmiştir. Yarı çıplak diyoruz çünkü ressam figürü tam olarak çıplak bırakmamıştır. Figürün ayağındaki çorap ve boynundaki kolye bu durumu destekler niteliktedir. Arka düzlemin beyaz renkte olması eseri herhangi bir mekan algısından uzaklaştırmaktadır. Kadın figürü genel hatları ve betimlenme şekli göz önüne alındığında, figürün bir hayat kadını olabileceği düşünülmektedir. Figürün oturuş pozisyonu, boynunun uzantısı, yüzündeki ifade ve bir elinin açıklığı bize, kadının çaresiz bir halde yalvarırcasına bir şeyler anlatma çabası içerisindeki zorluğunu gösterir niteliktedir. Sanatçının farklı tarzda

³⁹ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

çalıştığı bir diğer kategori ise desen çalışmalarını olarak karşımıza çıkmaktadır. Desenlerin çoğunun farklı birçok kitapta yer alması, ressamın bu tarz çalışmaları kitaplar için resmettiği varsayımını çıkarmamıza neden olmaktadır. Sanatçının bu çalışmasını bir kitap için mi yoksa normal bir desen çalışması olarak mı yaptığı bilinmemektedir.

2.4.3.2.14. İsimsiz, (?)⁴⁰



Görsel 57. Kemal İncesu, İsimsiz, Desen çalışması (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında bir kadın figürüne yer vermiştir. Figür kısa kıvrırcık saçları ile sigara içerken resmedilmiştir. Ressam arka düzlemde beyaz renk kullanarak mekan olgusunu ortadan kaldırmıştır. Figür üzerinde yer alan her obje aynı orantıda, eşit bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçı, kadının yüzünde iki farklı duyguyu birden yansıtmaya çalışmıştır. Bunu ise figürün yüzünün bir bölümünü beyaz diğer bölümünü ise koyu renk tercih ederek ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Siyah olan kısımda göz kapağının düşüklüğü ile yorgunluğu ve tükenmişliği anlatırken sol tarafta ki yüzüyle sanki hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmek zorunda olan halini bize yansıtmıştır. Sanatçı ayrıca figürün saçlarının kısa ve dalgalı haliyle ise izleyiciye kişinin içerisinde bulunduğu hayatın, yaşamın karmaşıklığını göstermek istemiş

⁴⁰ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

olabilir. Ressam, uzun halkalı küpeleri ve iki parmağının arasındaki sigarası ile kadın figürünün anlık bir durumu izleyiciye aktarmıştır. Figürün resmediliş şekli bize 1950’li yıllardan sonra ortaya çıkan Pop-art sanatına ait çalışmaları anımsatmaktadır. Sanatçının bu çalışmasının da normal bir desen çalışması olarak mı yoksa bir kitap için mi resmettiği bilinmemektedir.

2.4.3.2.15. İsimsiz, 1981



Görsel 58. Kemal İncesu, İsimsiz, 1981, 47*67 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Antika ve sanat müzayedesı katalogu s. 19).

Tuval içerisinde sağ ve sol tarafa konumlandırılmış ağaclar ve orta kısımda bir akarsu yer almaktadır. Uzayıp giden ağacların ardında bir gökyüzü görünmektedir. Eserde yer alan unsurlar genel olarak ele alındığında bizi bu resimde bir doğa manzarası karşılamaktadır. Akarsuyun etrafında yer alan ağacların diziliş ve ileriye doğru devam etmesi esere bir derinlik duygusu katmıştır. Resimde yer alan her unsurun gerek boyutları gerekse renkleri oldukça gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Bu ifade ediş tarzı sanatçının eserinde realist bir tutum sergilediğini göstermektedir. Ayrıca ileriye doğru uzayıp giden ağacların sonlara doğru belli belirsiz halde resmedilmeleri sanatçının realist tutumunun yanında resme empresyonist bir hava da katmasına sebebiyet vermiştir. Sanatçının grup üyeleri dışında manzara resmine en çok yer veren kişi olduğunu söylemiştik. Bu eser genel hatları ile sanatçının diğer manzara resimleri arasında en dikkat çekenidir. Sebebi olarak ise kullanılan tonlar ve boyutlar ile gerçeğe en yakın olması söylenebilir. Ayrıca ressamın eserleri genel olarak incelendiğinde diğer eserlerinde takındığı tutumu burada görmemekteyiz. Eser, işçi ve

köylü kesiminden tamamen uzak, hiçbir figürün yer almadığı natürel bir doğa teması olması ile de ön plana çıkmıştır.

2.4.3.2.16. İsimsiz, 1981



Görsel 59. Kemal İncesu, İsimsiz, 1981, 45*80 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Antika ve sanat müzayedesı katalogu s. 19).

Bu çalışmada ilk önce hasır bir sepet içerisine yerleştirilmiş çeşitli meyveler ve onlara ait yapraklar dikkat çekmektedir. Bu tarz bir kompozisyon bize resmin natürmort bir çalışma olduğunu göstermektedir. Sepetin sağ kısmının koyu sol kısmının açık tonlarda tercih eden sanatçı ışık- gölge kontrastını oldukça başarılı bir şekilde sağlamıştır. Sanatçı resmettiği sepeti, ölçüleri ve şekli ile oldukça gerçekçi bir tarzda betimlemiştir. Aynı şekilde sepetin içerisinde yer alan meyve ve yaprakları kendi orijinal renk ve boyutlarında resmetmeye çalışmıştır. Bu tutumu ile sanatçı, resminde realist bir üslup takındığını göstermektedir. Ressamın bu realist tutumunu ayrıca elmanın şeklinin biraz buruşmuş gibi verilmesi ve aynı şekilde üzerinde yer alan siyah nokta ile çürümeye yakın olduğunu vurgulaması ile de anlamaktayız. Teknik olarak yağlı boya çalışan sanatçı, sepetin içerisinde bulunan meyve ve yapraklarını, izleyicinin anlayabileceği bir tarzda belli bir düzende içerisinde yerleştirmiştir. Sanatçının bu eseri Caravaggio'nun 1597 yılına ait 'Sepet İçinde Meyveler' adlı resim çalışmasına olan benzerliği ile oldukça dikkat çekicidir. Ressamın ulaşılan eserleri arasında iki natürmort çalışmasından biri olarak bu eser önemli bir yer tutmaktadır. Bu bize sanatçının dahil olduğu grubun sanat anlayışı dışında farklı kategoride resimleri de denediğinin en büyük kanıtı olmuştur.



Görsel 60. Caravaggio, Sepet İçinde Meyveler (Fruits in a Basket), 1597, Tuval üzerine yağlı boya
([https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canestra_di_frutta_\(Caravaggio\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg), Erişim Tarihi: 24.06.2021).

2.4.3.2.17. İsimsiz, 1990⁴¹



Görsel 61. Kemal İncesu, İsimsiz, 1990, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Eser bir doğa manzarası içinde üç hayvan ve dört erkek figüründen oluşmaktadır. Etrafta ise yeşillikler, ağaçlar ve evler yer almaktadır. Bu resimde sanatçı, hayvanları ile birlikte erkek figürlerini bir doğa manzarası içinde çalışır vaziyette resmetmiştir. Çalışma kompozisyon olarak, köylülerin gün içerisinde yapmış oldukları rutin çalışma alışkanlıklarına ait bir kare ile alakalı bir anı betimlemektedir. Arka düzlemde yer verilen evler ve dağlar ise resme bir derinlik algısı katmıştır. Sanatçının dağları çizerken kullandığı beyaza yakın ton etrafta sisli bir hava varmış hissi yaratmıştır. Kullanılan renk ve fırça dokunuşları ile sanatçının eserde post-empresyonist bir tavır takındığı görülmektedir. Manzara dokusunun hakim olduğu bu eserde sanatçı kullandığı renkler ve figürlerin boyutlarında olabildiğince gerçekçi boyutlar kullanmayı tercih etmiştir. Bu anlatımı ile ressam doğanın kendi içinde oluşturduğu renk tonlarını olduğu gibi alıp, değiştirmeye gerek duymamıştır. Ressamın bu eseri yine diğer manzara tarzı eserleri arasında anlatımı ve fırça dokunuşları ile kendini ön plana çıkaracak bir dokuya sahiptir.

⁴¹ Bu eserin ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

2.4.3.2.18. İsimsiz, (?)⁴²

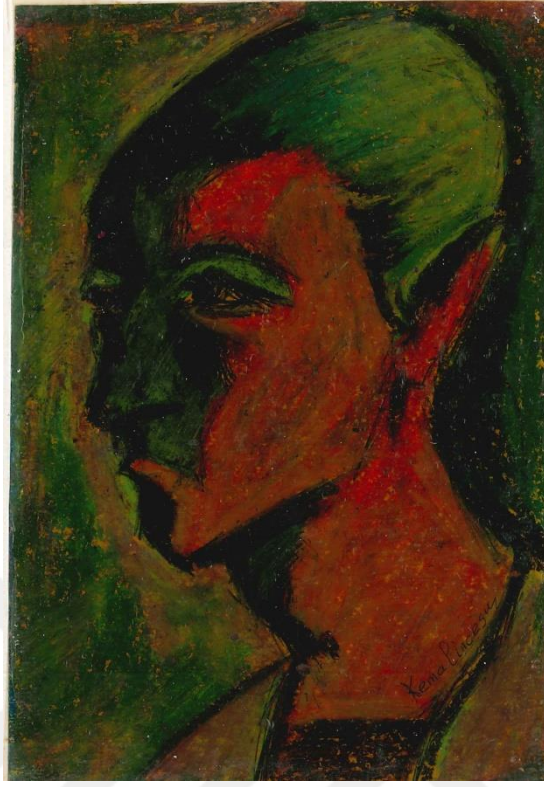


Görsel 62. Kemal İncesu, İsimsiz, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resim genel hatları ile bir manzara dokusunu içinde barındırmaktadır. Resmin ön düzleminde yeşillikler arasında bir ağaç, dalları ile birlikte resmedilmiştir. Orta kısımda bir deniz ve ilerisinde ise camiler yer almaktadır. Denizin üzerinde farklı açılarda yerleştirilmiş yelkenliler ve ileride konumlandırılmış yapılar resme hem bir derinlik hissi hem de bir perspektif algısı katmıştır. Ön düzlemde yer alan ağaç gerçekçi bir anlatım ile resmedilmiştir. Dallarından uzanan yapraklar ise adeta bir rüzgar onları savuruyormuş havasında kısmen serbest fırça darbeleri ile betimlenmiştir. Bir ağacın dalları arasında yer alan bu manzarada Sultanahmet ve Ayasofya Camileri yer aldığını düşünmekteyiz. Belli belirsiz çizilen bu camilerin hangileri olduğunu ise minare sayıları sayesinde anlayabiliyoruz. Ressamın eserinde bu anlatımı ve fırçayı kullanım şekli ile ilgili olarak pos-empresyonist bir tutum sergilediğini söyleyebiliriz. Resimde ağırlıklı olan rengin mavi olduğu görülmektedir. Bu da eserde yer alan manzara da denizin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Sanatçının Yeni Dal Grubunun diğer üyelerinden farklı olarak çoğu eserinde manzaraya yer verdiğini görmekteyiz.

⁴² Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.4.3.2.19. Figür, (?)⁴³

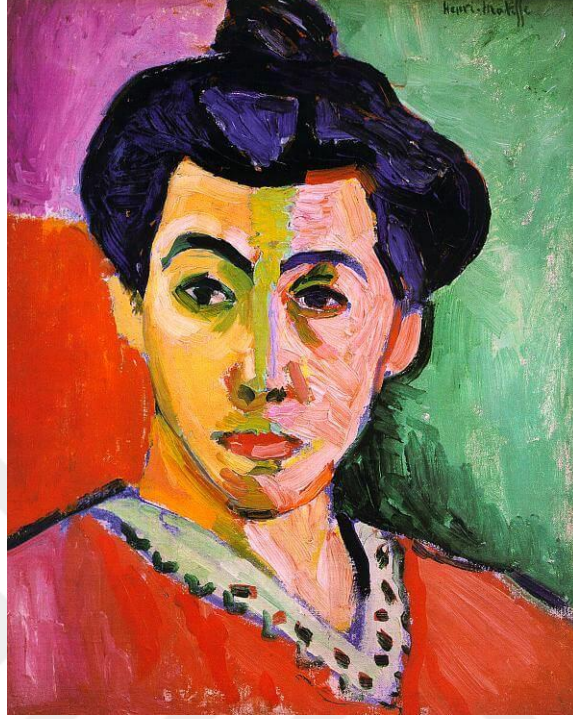


Görsel 63. Kemal İncesu, Figür, 11*16 cm, Kağıt üzerine yağlıboya (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Tuvalde profilden resmedilmiş bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının duruş ve boynundan yukarısının resmedilmesi ile bu çalışmanın bir portre olduğu anlaşılmaktadır. Arka planda sadece renk tercih eden sanatçı, bu tutumuyla bize mekanın neresi olabileceği hakkında fazla bir bilgi vermemektedir. Ressam figür üzerinde kalın ve belirgin kontur çizgilerine yer vermiştir. Sanatçının teknik olarak yağlı boyanın kullanıldığı bu eserde figürün burun, göz ve alın kısmına uyguladığı yeşil renk bize Fovizm akımının başlangıcı olarak adlandırılan Henri Matisse'nin 'Green Stripe (Yeşil çizgi)' isimli eserini anımsatmaktadır. Matisse'nin figürün yüzünü ikiye ayırdığı yeşil renk kullanımını, İncesu'nun bu eserinde de görmekteyiz. İki sanatçının resimlerinde görülen bir diğer ortak yön ağırlıklı olarak kırmızı ve yeşil renklerine yer vermeleridir. Sanatçı kullandığı kırmızı ve yeşil tonları ile bize, Matisse'nin eserinde olduğu gibi figürden ziyade resimde yer alan boşlukları doldurmak amacı güttüğünü göstermektedir. Sanatçının benzer bir diğer resmi 'Madenci' adlı çalışmasıdır. Bir erkek figürünün resmedildiği çalışmada sanatçı yine

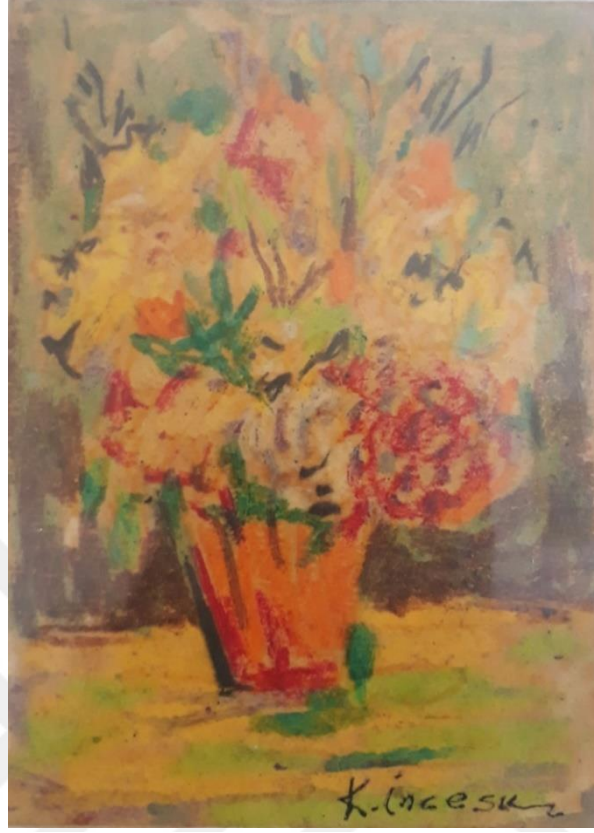
⁴³ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

fovist bir anlayışla eserini oluşturmuştur. Kadın figürünün yer aldığı bu eserden farklı olarak sanatçı ‘Madenci’ adlı eserinde oldukça dağınık fırça darbeleri kullanmıştır.



Görsel 64. Henri Matisse, Yeşil Çizgi (Green Stripe), 1905, 40.5*32.5 cm, SMK – Statens Museum for Kunst (<https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp>, Erişim Tarihi: 22.05.2021).

2.4.3.2.20. İsimsiz, (?)⁴⁴



Görsel 65. Kemal İncesu, İsimsiz, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Eser bir vazo içerisine yerleştirilmiş birtakım farklı çiçeklerden oluşmaktadır. Sanatçının bu anlatımından yola çıkarak bu eserin bir natürmort çalışması olduğunu söyleyebiliriz. Ressam, vazunun alt kısmında kullandığı renklerle izleyiciye bir zemin algısı oluşturmuştur. Eser genel itibarıyla empresyonist akımın izlerini anımsatmaktadır. Çiçeklerin ve vazunun belli belirsiz bir konumda resmedilmesi bu görüşü destekler niteliktedir. Resimde yer alan farklı fırça darbeleri ve kullanılan renklerin adeta iç içe geçmiş hali sanatçımızın sergilediği empresyonist tutumunu bize göstermektedir. Vazo içerisinde yer alan çiçeklerin ne tür olduğu anlaşılmamakla birlikte ağırlıklı olarak kullanılan tonun sarı renk olduğu gözlerden kaçmamaktadır. Bu eser ressamın ulaşılan eserleri arasında yer alan iki natürmort çalışmasından biri olarak önem arz etmektedir. Diğer eser bu çalışmaya göre daha gerçekçi bir üslupla yapılmış olmasının yanında sanatçı çiçek yerine meyveleri tercih etmiştir.

⁴⁴ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.4.3.3. Kemal İncesu'nun Sanat Anlayışı

Sanatçının ulaşılan çalışmaları genel olarak incelendiğinde resimlerinde farklı teknikleri kullandığını görülmektedir. Bunlar arasında en sık kullandığı çini mürekkebi tekniğidir. Çini mürekkebiyle yaptığı eserlerin çoğunun portre şeklinde olduğu görülmektedir. Figürlerin genelinde 'Madenci kocasını bekleyen kadın / kadınlar' konusu işlenmiştir.

Güneş Güldürmez babası Kemal İncesu'nun sanat anlayışı ile ilgili olarak: *"Kemal İncesu için resim insan odaklı idi. Tablolarının büyük çoğunluğunda köylü ve işçiler yer alırdı. Emekçi insanları kendi bakış açısıyla resimlerine aktarırdı. Sanatın sanat için değil, sanatın toplum için var olduğunu savunurdu"* demiştir (Röportaj, 2020).

Ressam çini mürekkebi tekniğini kullandığı eserlerinin çoğunda mürekkebin koyuluğu sayesinde ışık- gölge kontrastı yakalamıştır. Ayrıca aynı teknikle yapılan birkaç eserde ise ressam, grup portrecilik anlayışı barındıran bazı anlatımlarda bulunmuştur.

Sanatçının 'Madenci kocalarını bekleyen kadınlar' ve 'İsimsiz' olan iki eserinde grup portreciliği anlayışı görülmektedir. Sanatçı bu iki eserinde de resmin odak noktasını figürlerin yüzlerine vererek, kişilerin ifadelerindeki anlatımları kuvvetli hale getirmiştir. Figürlerin ortak özellikleri ise aynı yaşam mücadelesi ve aynı kaderi paylaşmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bazı eserlerinde ise grup üyelerinin eserlerinde sıklıkla yer verdiği sembolik anlatım kendini göstermektedir. Örneğin 'Gelecek' adlı eserde arka düzlemde yer alan çarkın sanayileşmeye yönelik sembolik bir atıf olduğu görülmektedir. Yine aynı şekilde iki sazın birbiri ile çapraz şekilde konumlandırıldığı İsimsiz olan eserindeki anlatım tamamen sembolik bir dil içermektedir. Ressam, Yeni Dal Grubu üyeleri arasında ulaşılan eserler bakımından neredeyse manzara resmine çalışmalarında en fazla yer veren kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressamın uzun yıllar Zonguldak'ta öğretmenlik yapmış olması, bazı çalışmalarında oraya ait manzara resimlerinin olmasını mümkün kılmıştır. İncesu, manzara tarzı eserlerini oluştururken çini mürekkebi tekniği ve yağlı boya tekniğini kullanmayı tercih etmiştir.

Sanatçının aynı zamanda manzaranın yanı sıra natürmort eserleri de bulunmaktadır. Farklı tarzlara açık olan ressamın öne çıkan eserleri arasında desen

alışmaları dikkat çekmektedir. Bu desen çalışmaları arasında sanatçının ağızında sigara tutan isimsiz bir kadın resminde Pop-art sanatına benzer ağıışımlar olduğu görülmektedir. Sanatçının bir diğer çalışması ile ini mürekkebini kuru boya ile renklendirerek oluşturduğu eserleridir. Bu resimlerinde oldukça renkçi bir üslup takınan ressamın eserleri bize Paul Signac'ın eserlerini anımsatmaktadır. Sanatçı bu teknikle yaptığı eserlerinde genellikle kompozisyon olarak natürmort çalışmayı tercih etmiştir.

Güneş Güldürmez Kemal İncesu ile ilgili: *“Yağlı boya çalışmalarının yanı sıra puantiye tarzı çalışmaları dikkat ekerdı. Kendi yarattığı bir tarzda diyebiliriz. Rapido kalemı ile çok küçük noktaları bir araya getirerek oluşturduğu resimler. Tamamen sabır içi... Son yıllarda yaptığı tabloların çoğu bu yöntemle yapılmıştır”* demiştir (Röportaj, 2020).

Kalem ile noktalama yöntemini kullanarak oluşturduğu bu eserler, yoğun emek isteyen çalışmalar olması adına ressamın bu işe ne kadar önem verdiğini ve ne kadar severek yaptığını göstermektedir.

Sevdiği ressamlar: Paul Gauguin, Rembrandt, Renoir- Goya, Claude Monet, Sandro Boticelli'dir (Röportaj, 2020). Sanatçının özellikle yağlı boya çalışmalarında da etkilendiği bazı sanat akımları mevcuttur. Bunlardan bazıları Realizm, Fovizm, Empresyonizm ve Post-Empresyonizm'dir.

2.4.4. Avni Memedoğlu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.4.1. Avni Memedoğlu'nun Hayatı

Avni Mehmedoğlu, Erzurum'un Aşkale ilçesine bağlı Taşağıl Köyünde 1924 yılında doğmuştur. 11 çocuklu yoksul bir ailede doğan Memedoğlu henüz 6 aylıkken çiçek hastalığına yakalanmıştır. Geleneksel tedavi yöntemleri ile sanatçı bu hastalıktan kurtulmuştur. Memedoğlu, dört beş yaşlarına geldiğinde yumurta kabuklarının üzerine ağız-burun-göz-kaş çizmeye başlamıştır. 6 yaşına geldiğinde imam olan babası tarafından Kuran-ı Kerim hatim ettirilmiştir. 1931 yılında Taşağıl Köyünden Saptıran Köyüne göç etmişlerdir (Öztürk,1999, s. 11-18; Yetkin, 1970, s. 251).



Avni Memedoğlu, (Öztürk, 1999, s. 297)

1933 yılında ilkokula başlayan sanatçı ikinci sınıfta iken ailesi ile Taşağıl Köyüne dönerler. Aynı sene sanatçının eşi öğretmen M. Fikri Saygın tarafından Memedoğlu Erzurum'a okutulmak için istenilir. Erzurum'a giden sanatçı aynı yıl ortaokula başlar fakat resme olan tutkusu sebebiyle diğer derslerin hocaları tarafından pek de hoşnutla karşılanmayan bu durum karşısında onların verdiği düşük not ile sınıfı geçemeyen Memedoğlu okumama kararı alır. Fakat bazı hocalarının sayesinde tekrar okula dönen sanatçı okulunu bitirir ve liseye başlar. Burada da aynı tarz sıkıntılar çekmesi üzerine halasının kocası tarafından Erzurum Öğretmen Okulu'na yazdırılır (Öztürk, 1999, s. 16-25; Yetkin, 1970, s. 251).



**Avni Memedoğlu Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde arkadaşlarıyla,
1946 (Öztürk, 1999, s. 297).**

Buradaki öğretmeni Tefik Bindal'ın resim sanatı üzerine bilgileri neticesinde okulu bitirince sanatçı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmeye düşünmeye başlamıştır. Aynı okulda edebiyata da karşı bir ilgisi olduğunu anlayan Memedoğlu bu dönemde şiirler yazmıştır. Fakat akademiye gitme tutkusu ağır bastığından liseyi bitirmemiştir. Sanatçı akademi sınavları için 1944 yılında İstanbul'a gelmiştir. 80 kişinin girdiği 6 ya da 8 kişi sınavı geçmiş bunlardan biri de Avni Memedoğlu olmuştur. Akademide Cemal Tollu hocanın atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Fakat siyasi düşünceleri sebebiyle çeşitli sıkıntılar yaşamıştır. 29 Nisan 1950 yılında Akademiye siyasi bir polisin gelmesi ile tutuklanmak üzere cezaevine girmesi ile akademi hayatı son bulmuştur (Öztürk, 1999, s. 16-25; Yetkin, 1970, s. 251).



Avni Memedoğlu atölyesinde çalışırken (Öztürk, 1999, s. 295)

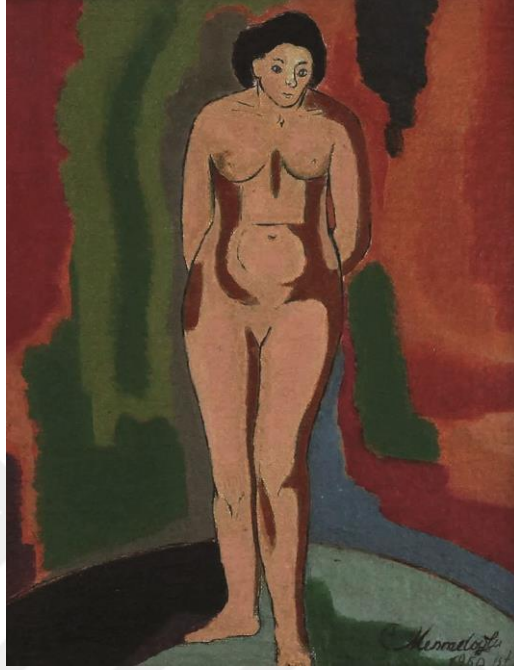
Bu olaydan sonra bu siyasi süreç son bulmayacak her daim sanatçının peşinde olacaktı. Sanatçı 1957 yılında İstanbul’da bir süre tabela ve reklamcılık yaptıktan sonra 1959 yılında İhsan İncesu, Marta Tözge, Kemal İncesu, İbrahim Balaban ve Vahi İncesu ile bir araya gelen Avni Memedoğlu ‘Yeni Dal Grubu’ adı altında grup kurdular. Çeşitli sergiler sonucu 1961 yılında da açtıkları İstanbul Belediyesi Yenişehir Galerisinde eserlerinin sakıncalı bulunması sonucu tutuklanmış ve 50 günlük bir cezaevi süreci yaşamışlardır. Serbest kalmaları sonucu 1963 yılında dağılan grup üyeleri arasında Memedoğlu resme devam edenler arasındadır. Asıl soyadı Öztürk olan sanatçı, sanat yaşamına ve görüşüne göre ‘Öztürk’ soyadının kendisi için çok ağır bir soyad olduğunu düşünerek 1958 yılında ‘Öztürk’ olan soyadını ‘Memedoğlu’ olarak değiştirmiştir. Bu durum bize bir sanatçının hassasiyetinin sadece resim alanında değil hayatının herhangi bir alanında, döngüsünde de kendini gösterebildiğinin bir kanıtı olmuştur. Sanat yaşamına ve resim yapmaya bir apartmanın kötü durumda olan çatı katında devam etmiş ve resimlerinin satılması için çok uğraşsa da bu amaca ulaşamamıştır. Sanatçı bu sıkıntılar içinde 1998 yılında vefat etmiştir (Öztürk, 1999, s. 25-238).

2.4.4.2. Avni Memedoğlu’nun Eserleri

Avni Memedoğlu’nun ulaşılan eserleri üzerinden sanatçının sanat anlayışı ile alakalı bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Sanatçının toplamda 111 adet eserine ulaşılmıştır. Bunların 45’i yağlı boya, 53’ü desen çalışması, 10’u kitap kapağı ve 3

tanesi afişten oluşmaktadır. Bu çalışmalardan özelde 26 eseri detaylı olarak incelenmiştir.

2.4.4.2.1. N, 1950



Görsel 66. Avni Memedoğlu, N, 1950, 24*19 cm, Tuval zerine yağlı boya
(<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/839882/avni-memedoglu-1924>, Erişim Tarihi: 26.02.2020).

Resmin n düzleminde sanatçı, çıplak bir kadın figürüne yer vermiştir. Çok fazla n çalışması olmayan ressamın bu eseri oldukça dikkat çekmektedir. Genellikle işçi, köylü sınıfına eserlerinde sıklıkla yer veren sanatçının bu tarz çalışmaları kendini diğerlerinden soyutlar niteliktedir. Ayrıca burada yer alan kadın figürünün vücut formu ressamın diğer figürlere nazaran gerçeğine oldukça yakın bir şekilde resmedilmiştir. Kadın figürü, kafası ne eğik ve düşünceli bir halde görülmektedir. Sanatçı figürün arka planını boş bırakmayarak, kullandığı renklerle kadının bulunduğu ortama bir mekan havası katmak istemiştir. Renk tercihini pastel tonlardan yana kullanan sanatçı, kullandığı kontur çizgileri ile kadın figürünün vücut hatları belirginleştirmiştir. Figür zerine uygulanan ışık- gölge kontrastı oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. Sanatçının bu tarzda 1949 yılına ait iki tane ‘ıplak’ adında desen çalışması mevcuttur. Ayrıca 1988 yılına ait ‘Kerhaneden Görüntü’ adlı eserinde de sanatçı bir çıplak kadın figürüne yer vermiştir. Bunların dışında sanatçının tarihsiz olan ‘ıplak’ adlı bir eseri daha mevcuttur. Burada ise ressam daha çok kübist bir yaklaşımla eserini

resmetmiştir. Fakat bu eserler, daha çok karakalem tarzında ve vücut formu olarak farklılıklar göstermektedirler. Bu sebeple ressamın bu eseri, diğerlerine göre daha yalın bir şekilde resmedilmiştir.

2.4.4.2.2. Deniz Kenarı, 1952



Görsel 67. Avni Memedoğlu, Deniz kenarı, 1952, 52*72 cm, Sunta üzerine yağlı boya (<http://www.artnet.com/artists/avni-memedo%C4%9Flu/seaside-uQS7YqdxPeiANa8cqQpwBQ2>, Erişim Tarihi: 26.02.2020).

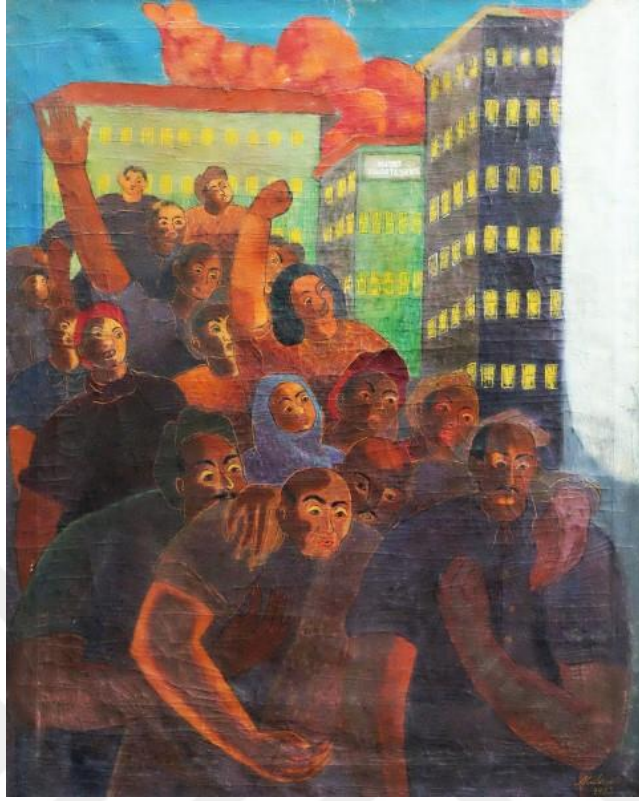
Sanatçının ‘Deniz kenarı’ adlı tuvalinin konusu sahilde geçmektedir. Resmin ana merkezini 4 figür belirleyici olmakla beraber aynı zamanda eserde bir şemsiye, arkada bir figür ve tekneler bulunmaktadır. 4 figürden ikisi oturmuş iki kadın, diğerleri ise biri ayakta bir diğeri eğilmiş erkek figürüdür. Figürler koyu renk tonunda resmedilmiştir. Arka düzlemde yer alan deniz de yine koyu renkte betimlenmiştir. Bu koyu rengin deniz olduğunu üzerinde yer alan iki ufak yelkenli sayesinde anlamaktayız. 4 ana figürün gerisinde koyu renkte bir erkek figürü daha görülmektedir. Figür, siyah ve beyaz rengin sarmal şeklini oluşturduğu bir gövdeye sahip deniz şemsiyenin altında durmaktadır. Şemsiye de hakim rengin beyaz olduğunu görmekteyiz. Etrafında ise küçük pembe püskül tarzı ayrıntılara yer verilmiştir. Toprak turuncuya yakın bir tonda betimlenmiştir. Diğer bir bakışla ise sanatçının koyu renkteki figürleri belki de anca bu şekilde daha belirgin kılabileceğini düşünmesi olmuş olabilir. Figürler genel olarak çıplaktır. Figürlerin vücutları ise anatomik açıdan bir gerçeklik anlayışına girilmeden verilmiştir. Şehirli kadın ve erkeklerin bir arada sahilde geçirdikleri bir an resmedilmiştir. Şehirli insanların sahilde ve ormandaki gezintileri işleme açısından eser, konusu itibari ile post-empresyonist bir anlayışa

sahiptir. Memedoğlu'nun bu eserinde kübist ve sembolik bir anlatım tarzı kendini göstermektedir. Sanatçının, figürlerin tenlerini betimlerken ise Gauguin'in yaklaşımından esinlenmelerin olduğunu söyleyebiliriz. Renksel yaklaşım benzerdir. Sanatçının bu resminde yer alan figürlerin formu ve vücut hatlarını belirgin kılan keskin konturlar ise bize Karl Schmidt-Rottluff'ın 1912 yılına ait 'Alacakaranlıkta' eserindeki figürlerin formlarını anımsatmaktadır.



Görsel 68. Karl Schmidt-Rottluff, Alacakaranlıkta (In the Twilight), 1912 (Eserin kopyası Ayşe Nilüfer Öndin'in kişisel arşivinden alınmıştır).

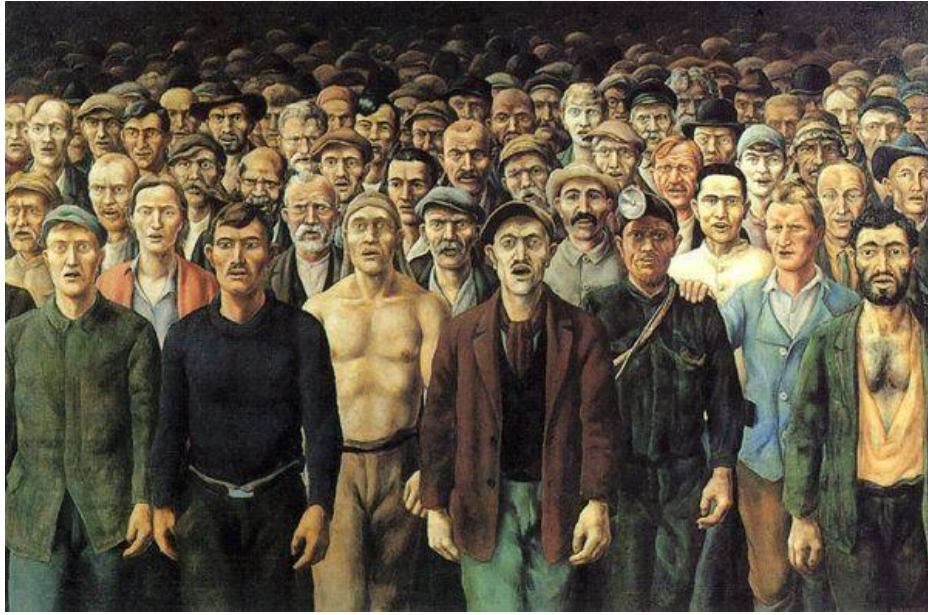
2.4.4.2.3. Grev, 1952



Görsel 69. Avni Memedoğlu, Grev, 1952, 91*73 cm
(http://www.antikavesanat.com/index.php?Page=Auction&ID=1564&auction_id=123&lno=work_1564.jpg&page_start=, Erişim Tarihi: 26.02.2020).

Resmin ön düzleminde modern bir şehir dokusu içinde, çok figürlü bir kompozisyonda eylem yapan işçiler işlenmiştir. Resimde konunun geçtiği mekan olarak manzara yerine sokak dokusu, şehir dokusu belirlenmiştir. Binaların pencerelerinden yanan ışıklardan yola çıkarak eserde yer alan anlatımın akşam saatlerinde gerçekleştiğini anlamaktayız. Resimde perspektif unsuru ön plana çıkarılmamıştır. Eser içerisinde yer alan figürlerden sadece 17'si seçilebilir durumdadır. Figürler üzerinde fazla renk skalası kullanılmaması bize tüm figürlerin ön planda tutulmak istendiği görüşü uyandırmaktadır. Figürlerin vücut formları olduğundan büyük ve belirgin şekilde betimlenmiştir. Sanatçının bu tutumunun işçi ve çalışanların emeklerine yönelik birer vurgu olduğunu biliyoruz. Buradan yola çıkarak eserde yer alan figürlerin çalışan, emekçi kişiler olduğunu belirtebiliriz. Bu kalabalık figürler arasında yer alan iki figürün sağ ellerinin diğer figürlerden farklı olarak havada olduğu görülmektedir. Kalabalığın iç içe, bir bütün halinde betimlenmeleri burada bir dayanışmanın, bir birlikteliğin olduğunu göstermektedir. Bu kişilerin burada

olmalarının bir amacı olduğunu vurgulamaktadır. Resmin yapıldığı tarih baz alındığında o tarihlerde ülkemizde bu tarz işçi gruplarının belirli zamanlarda haklarını savunmak adına bir araya gelerek bu tarz gösterilerde bulunduğunu biliyoruz. Ressamın bu çalışmasında yer verdiği konunun bu yönde bir anlatım olduğunu hemen anlamaktayız. Bu anlatımdan yola çıkarak, ön düzlemde yer alan iki kişinin diğer kişileri arkalarına almalarından yola çıkarak eylemin yöneticileri olabilecekleri düşünülmektedir. Öndeki iki figüre arkasında yer alan iki kişinin bir şekilde elleri ile dokunarak onlara destek olduklarını göstermeleri bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Normal şartlarda sanatçı bu tarz işçi sınıfından kişilere yer verdiği resimlerinde, figürlerin yüzlerine bir yorgunluk, bir üzüntü hali yansıtmıştır. Fakat burada bu anlatımın tam tersi bir anlatım görmekteyiz. Bakışlar oldukça net ve canlı bir haldedir. Buradan yola çıkarak, haklarını arama yolunda eylem yapan bu kişilerin bu konuda ne kadar emin, kararlı ve istekli oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçının bu resminde yer verdiği konu bize Otto Griebel'in 1929-30 tarihli 'Enternasyonal' adlı resmini anımsatmaktadır.



Görsel 70. Otto Griebel, Enternasyonal (The Internationale), 1929-30, Tuval üzerine yağlı boya (<https://tr.pinterest.com/pin/355221489363932656/>, Erişim tarihi: 05.07.2021).

2.4.4.2.4. Ayrılış- Kore'ye Giden Asker, 1960



Görsel 71. Avni Memedoğlu, Ayrılış- Kore'ye giden asker, 1960, 92*123 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 265).

Açık alanda işlenen resmin ön düzleminde sanatçı altı figüre yer vererek çok figürlü bir kompozisyon işlemiştir. İki kadın, iki erkek, bir çocuk ve diğerinin bir bebek olduğu bu figürlerin resme yansıyan üzgün halleri dikkat çekmektedir. Kucağında bebeği olan kadının ve onun önündeki çocuğun arkada yer alan yeşil kıyafetli erkek figürünün eşi ve çocuğu olduğu düşünülmektedir. Yine aynı şekilde resimde yer alan diğer iki figürün ise yaşlarından hareketle, bu kişilerin ebeveynleri olduğu kanısına varılmaktadır. Resimde büyük bir hüznün havası sezilmektedir. Bu anlatımı sanatçı, figürün annesinin kolundan tutuşu, karısının arkası dönük eli ağzında sessizce ağlayışı, babasının elleri gözünde gözyaşlarını silme hali ve önde yer alan çocuğun olup bitenin ne olduğunu anlamak adına suratına yerleştirilen o şakın ifade ile kuvvetlendirmektedir. Figürlerin üzerlerindeki eski ve yamalı kıyafetler ile sanatçı burada çaresizliğe, yoksulluğa bu şekilde bir atıfta bulunmuştur. Genel bir üzüntü halinin hakim olduğu eserde, Kore savaşı için evden ayrılıp askere giden kişiye karşı gösterilen üzüntü hali görülmektedir.

Kore Savaşı, Güney Kore ve Kuzey Kore arasında 1950-1953 yıllarını kapsayan süre zarfında ortaya çıkmış bir savaştır. Türkiye ise bu savaşa bu tarih aralığında destek amaçlı asker göndermiştir (tr.wikipedia.org/wiki/Kore_Savaşı, Erişim Tarihi: 17.12.2020). Sanatçı, figürler üzerindeki renk skalasını oldukça geniş

tutarak kendi renkçi üslubunu bir kez daha ön plana çıkarmıştır. Bunların dışında dikkat çeken bir diğer öge ise arka planda yer alan bulutlardır. Bulutların şekline bakıldığında sanatçının çoğu eserinde yer verdiği, Türk minyatür sanatında sıklıkla kullanılan Çin bulutlarına benzer form halinde betimlenmişlerdir.

2.4.4.2.5. Mezar Başında-Turan Emeksizin Anası, 1961



Görsel 72. Avni Memedoğlu, Mezar Başında-Turan Emeksizin Anası, 1961, 97*139 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 268).

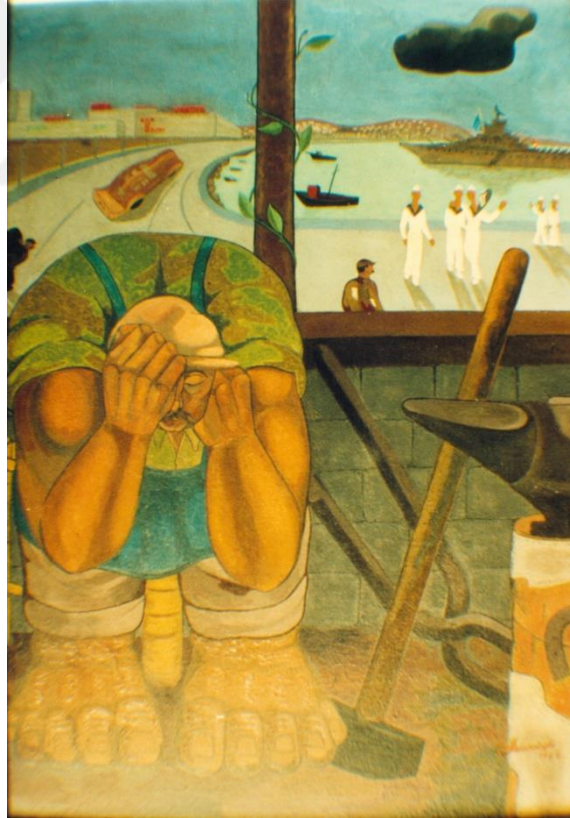
Resmin ön düzleminde bir bacağı önde bir bacağı arkada olacak şekilde diz çökmüş bir kadın figürü görülmektedir. Eser içerisinde yer alan konu bir mezarlıkta geçmektedir. Resmin üst kısmında yer alan bulutların sıklığı ve renginin griliği esere kasvetli bir hava katmıştır. Bu durum ise bize burada konu olarak bir matem havasının işlendiğini düşündürmektedir. Resimde yer alan bir diğer unsur ise yüksek tepecikler olmuştur. Her bir tepenin üzerinde birer taş bulunması ise mezar taşına bir gönderme yapıldığı düşüncesini güçlendirmektedir. Sanatçının bu tarz sembolik anlatımlara eserlerinde yer verdiğini bilmekteyiz. Bu sembolik anlatımlardan biride figürün sağında ve solunda yer alan gelincik çiçekleridir. Bu çiçeklerin anlam olarak hüznü ifade ettiği bilinmektedir. Figürün diz çökmüş ve elleri havada ağıt yakar gibi hali bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Resmin ortasında, gri bulutların arasında bir pencere havasında gökyüzünün görünmesi, hem resme bir derinlik hem de her acının sonsuza kadar sürmeyeceği, hayatın bir şekilde devam edeceğini vurgular nitelikte bir anlam

katmıştır. Sanatçı, figürün üzerindeki yamalı kıyafetleri ve eski dönemlerde köylerde sıklıkla kullanılan tahta pabuçları ile de kişinin genel durumu ile alakalı bize bilgi vermektedir.

Eserde isim olarak yer alan Turan Emeksiz, 20 yaşında İstanbul Üniversitesi kampüsünde yaşanan bir protesto sonucu gelişen olaylar neticesinde 1960 yılında, Beyazıt meydanında polisler ile girilen çatışma sonrasında öldürülmüştür (tr.wikipedia.org/wiki/Turan_Emeksiz, Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Ressam üslup açısından sembolik bir tavır takınmıştır. Sanatçının aynı kişiyi konu aldığı bir diğer eseri ise 1961 yılında resmettiği 'Beyazıt meydanında yatan ölü-Turan Emeksiz' adlı eseridir. Burada ise ressam Turan Emeksiz'i meydanda yerde ölmüş ve başında ağlayan bir genç kız ile resmetmiştir.

2.4.4.2.6. Missuri Geldi-Pencere, 1962



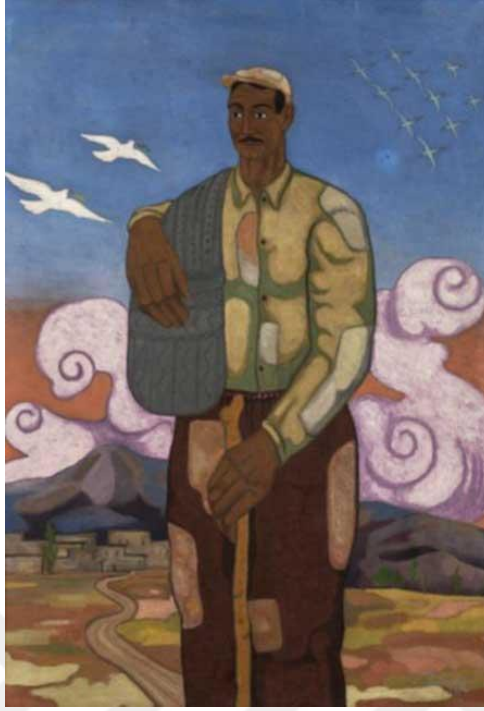
Görsel 73. Avni Memedoğlu, Missuri Geldi- Pencere, 1962, 91*118 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 271).

Resmin ön düzleminde sol tarafa konumlandırılmış bir erkek figürü bulunmaktadır. Sağ tarafında ise arka düzlemde olacak şekilde yer alan 6 erkek figürü

görülmektedir. Bu figürlerin üzerlerinde bulunan üniformadan denizci oldukları anlaşılmaktadır. 6 figürden birinin üzerinde yamalı kıyafetler dikkat çekmektedir. Bu kişinin onları karşılamak üzere görevlendirilen bir çalışan olduğu düşünülmektedir. Ön düzlemde yer alan figür, düşünceli ve çaresiz bir ifade ile resmedilmiştir. Etrafında bulunan bazı aletlerden bu kişinin bir işçi olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının çalışmalarında yer verdiği işçi figürlerinin neredeyse hepsinin üzerinde mavi tulum bulunması bu figürün de bir işçi olduğunu destekler niteliktedir. İşçinin vücut formundaki farklılık, ressamın emek vurgusunu ön plana çıkarmak adına sıkça başvurduğu sembolik bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının figürleri konumlandırma şekli resme ikili bir anlatım olgusu yüklemiştir. Bir tarafta düşünceli bir figür yer alırken, diğer tarafta ise beyaz kıyafetleri ile sıradan, gayet normal bir ruh haline sahip figürler bulunmaktadır. Ön tarafta yer alan erkek figürünün arka bölümünde, yapının bir parçasına sarmal olacak şekilde uzayan bir dal görülmektedir. Hiç olmayacak bir yerde betimlenen bu anlatımı ile ressam, belki de tüm olumsuzluklara rağmen umudun hiçbir zaman yitirilmemesi gerektiğini anlatmak istemiş olabilir. Figürlerin gerisinde yer alan evler ve dağlar resme derinlik katmıştır. Eserde yer alan bir diğer unsur ise gökyüzünde yer alan koyu renkli bulutlardır. Sanatçı, bu renkteki bir bulut formunu konu olarak sıkıntılı bir süreci anlatırken kullanmayı tercih etmektedir. 1961 yılına ait ‘Mezar Başında-Turan Emeksizin Anası’ adlı resimde de bu renkte bir bulut görmekteyiz. Eserde sanatçı çoğunlukla kahve tonlarını tercih etmiştir.

Resimde ismi geçen Missouri (Missauri), Amerika Birleşik Devletleri’ne ait bir donanma gemisidir. Türkiye’ye gelip gelmemesi ile alakalı çeşitli tartışmalara sebebiyet veren bu gemi, Amerika’da ölen Türk elçisi Münir Ertegün’ün cenazesini Türkiye’ye getirmek için yola çıkan gemi, 1946 yılında İstanbul’a varmıştır (Akalın, 2013, s. 1-5). İçerik olarak siyasi bir konuyu ele alan sanatçı, bu resimde de adı Missouri olan geminin geldiği günü resmetmiştir.

2.4.4.2.7. Göç, 1963⁴⁵



Görsel 74. Avni Memedoğlu, Göç, 1963, 73*103 cm (Öztürk, 1999, s. 275).

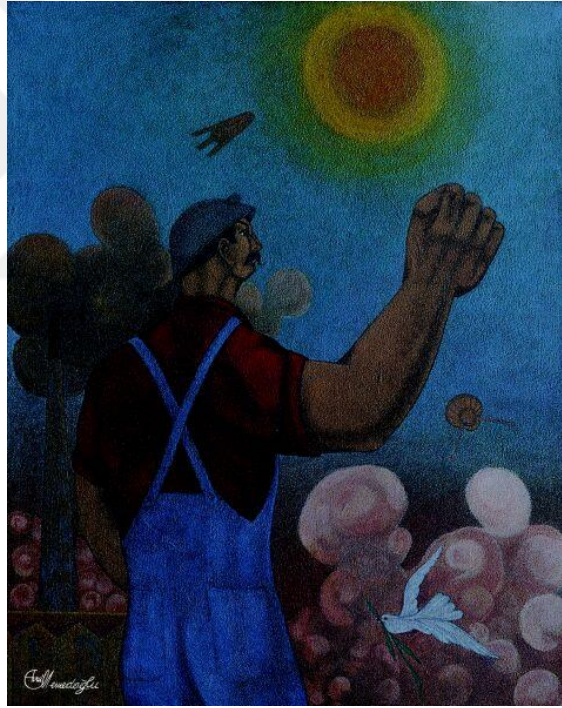
Mekan olarak açık bir alanın tercih edildiği resmin ön düzleminde bir erkek figürü karşımıza çıkmaktadır. Arka düzlemde ise gökyüzünde bulunan beyaz güvercinler, beyaz bulutlar, dağlar ve bir adet ev bulunmaktadır. Beyaz güvercinler sanatçının eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız barış anlamı taşıyan birer sembolik anlatım olarak burada da yer almıştır. Arka planda yer alan ev ve dağlar resme birer derinlik ve perspektif duygusu katmıştır. Resimde yer alan evin, yolun sonunda duran figüre ait olduğu düşünülmektedir. Ressam eserde yer alan figürü sanki karşısında biri var da ona poz veriyormuş havasında resmetmiştir. Kişinin üzerindeki yamalı kıyafetler, sanatçının yine sembolik anlatımının bir parçasıdır. Aynı anlatımı figürün üzerindeki donuk renk tonları da desteklemektedir. Burada figürün yoksulluğu ve muhtaçlığına bir gönderme söz konusudur. Figürün sol elinde bir baston sağ omzunda ise bir hibe yer almaktadır. Bu anlatım ve esere verilen isimden yola çıkarak, figürün çalışmak ya da buna benzer bir amaçla evinden çok uzak bir yerlere gitmek mecburiyetinde olduğu göstermektedir. Bu tarz göçler eski zamanlarda ve günümüzde de halen devam etmektedir. Genellikle erkeklerin karısını, çocuklarını köylerinde bırakarak, çalışıp daha çok para kazanmak adına farklı şehirlere gittikleri

⁴⁵ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

bilinmektedir. Figürün teninin koyu renkte oluşu ile yine sanatçının anlatımlarında sıklıkla kullanmış olduğu anlatımdır. Sanatçı sanki burada figürün tenini koyu resmederek, siyahi insanların zamanında zorunlu sebeplerden dolayı evlerini, yurtlarını terk etmek zorunda kaldıkları ve bu sebeple geçimlerini sağlamak adına bulundukları yerden çok uzak yerlere gitmelerine yönelik bir anlatımı da burada dile getirmek istemiş olabilir.

Eserde yer alan bulutlar, sanatçının 1960 yılına ait ‘Ayrılış- Kore’ye giden asker’ adlı eserindeki bulutlarla aynı formdadır. Bulutların konumu yine yere çok yakın bir olacak şekilde resmedilmiştir. Sanatçının bu tarzı bize, eserlerinde form ve kalıplardan ziyade resmin konusuna öncelik verdiği düşüncesini kuvvetlendirmektedir.

2.4.4.2.8. Güneşin Zaptı Yakın, 1963⁴⁶



Görsel 75. Avni Memedoğlu, Güneşin Zaptı Yakın, 1963, 80*100 cm (Öztürk, 1999, s. 272).

Tuvalin ön düzleminde, açık havada sırtı dönük bir şekilde sağ eli havada ve gökyüzüne bakarken betimlenmiş mavi tulumlu bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün üzerindeki mavi tulumdan yola çıkarak bu kişinin bir işçi olduğu anlaşılmaktadır. Güneşe doğru dönük bu işçinin havaya doğru kalkmış sağ kolunun,

⁴⁶ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

vücudun diğer bölgelerine göre büyük boyutta ve yumruk şeklinde olması, verilen bir mücadeleye, hırsa ve emeğe yönelik sembolik bir anlatım ifade etmektedir. Ayrıca figürün boyutunun etrafındaki nesnelerden büyük tutulması ve gökyüzüne yakınlığı eser içerisinde belirgin bir perspektif kaygısı güdülmediğini göstermektedir. Sağ tarafında ise ağzında zeytin dalı tutan beyaz bir güvercin yer almaktadır. Beyaz güvercinin anlam itibarı ile barışı simgeleyen bir sembolik anlatım olması sebebiyle, barışın, huzurun her gün doğumuyla daha da yakın olacağını anlatmak adına kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Figürün sol tarafında ise bir ağaç görülmektedir. Ağacın koyu renklerde resmedilmesi ve ayrıca güneş üzerinde kullanılan renkler bize olası konunun gün doğumuna yakın bir zaman diliminde geçtiğini göstermektedir. Ayrıca resmin her iki tarafında ise pembe tonlarında buluta benzer bir betimleme mevcuttur. Ressamın bu tarz bulut formunu diğer eserlerinde de kullandığını görmekteyiz. Eserin büyük bir kısmını ise mavi gökyüzü oluşturmaktadır. Gökyüzünde üç farklı rengin bir daire şekli oluşturacak biçimde bir arada kullanıldığı bir güneş bulunmaktadır. Güneşe doğru süzülen bir betimleme görülmektedir. Fakat ne olduğuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Kullandığı renkler ile renkçi üslubunu bir defa daha ortaya koyan ressamın, bu konuda ne kadar seçici davrandığı anlaşılmaktadır.

Resmin isminden yola çıkarak, sanatçının eserine bu ismi verirken Nazım Hikmet'in 1923 yılında yazmış olduğu 'Güneşi İçenlerin Türküsü' adlı şiirinin içinde yer alan 'güneşin zaptı yakın' sözünden etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir.

birleştigi görülmektedir. Mavi gökyüzü ile esere verilen derinlik hissi aynı zamanda kadınların yüksek bir bölgede çalıştıklarını da anlamamızı sağlamaktadır. Figürler anatomik açıdan çokta uygun olmayan iri ve büyük bir halde eller ve ayakları olacak şekilde betimlenmiştir. Çalışma esnasında çalışan emekçi kadınların hayat mücadeleleri, yoğun çalışma tempoları vücutlarında iri bir anlatımla yer bulmuştur. Sanatçı resimlerinde toplumun alt kesiminden insanlara yer vererek kendi bakış açısıyla ‘güzel’ kavramına bakışını ortaya koyar.

Kadınların ellerindeki çapayla yerdeki otları biçmeleri bize Jean François Millet’in ‘Başak toplayan kadınlar (1857)’ adlı resmini hatırlatır. Millet’in bu eseri ne kadar realist bir tutum sergiliyorsa Memedoğlu’nun bu eseri de bir o kadar sembolik bir anlatım sergilemektedir. Kadınların elleri ve ayaklarında görülen bu anlatım, bunun en belirgin özelliğidir. Ressam güneşin altında korunaksız bir şekilde çalışan köylü emekçi kadınların güneşi gören tenlerini adeta siyah bir ten rengine dönüştürmüştür. O tarihlerde dünyanın çeşitli bölgelerinde siyahi insanların hakları ile mücadelenin arttığını düşünenecek olursak, Avni Memedoğlu’nun bu işçi ve emekçi kadınların ikinci plana atılmış yurttaşlar gibi, zorlu çalışma koşulları yetmezmiş gibi sınıf olarak dışlandıklarını da aynı unsurdan ifade etmektedir. Güneşin altında çalışırken kararan bedenleri, siyahi insanların mağduriyetleri, ezilişleri ile adeta ilişkilidir. Sanatçının bu eseri konu olarak köylü kadınlarının gündelik yaşamını işlemesi, toprağa bağlı olmanın göstergesi sonucu el ve ayaklardaki büyük anlatım ile Malevich’in 1912 yılına ait ‘Kovalar ve çocuklu köylü kadın’ resmi ile benzer düşünceler barındırır. Memedoğlu’nun bu tarzda yapmış olduğu diğer bir eser ise 1985 tarihli ‘Orakçı’ adlı resmidir. Burada da aynı sembolik anlatımı seçen sanatçı eserde tek başına bir erkek figürüne yer vermiştir.



Görsele 77. Malevich, Kovalar ve çocuklu köylü kadın (Peasant Woman with Buckets and Child), 1912, Tuval üzerine yağlı boya (<https://tr.painting-planet.com/kova-ile-koylu-kadin-kazimir-malevich/>, Erişim tarihi: 05.07.2021).

2.4.4.2.10. Kalıntı, 1979



Görsele 78. Avni Memedoğlu, Kalıntı, 1979, 81*118 cm, Kontrplak üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 267).

Açık bir alanda, belirgin bir doğa temasını içerisinde barındıran bu eserde sanatçı, kadın ve erkeklerin bir arada olduğu on adet figüre yer vermiştir. Figürlerin büyük bir kısmı arka düzlemde ellerinde oraklarla başakları biçerken resmedilmişlerdir. Figürlerin gerisinde dağların, ağaçların ve evlerin bulunduğu bir yerleşim yeri betimlenmiştir. Sanatçı eserinde yer verdiği ağaç, dağ ve evler ile resme birer derinlik ve perspektif algısı katmıştır. Ayrıca çalışanların gerisinde bıraktığı alanın başaklardan arınmış olması ile önlerinde halen duran başaklar çalışma halinin devamını göstermesi açısından resme bir devinim katmıştır. Resmin ön düzleminde ağaca yaslanmış ve oturur vaziyette betimlenen bir erkek figürü ve onun karşısında bir kadın figürü yer almaktadır. Erkek figürünün sergilediği tutumdan yola çıkarak kendisinin ağa statüsünde bir kişi olabileceği, diğer kişilerin ise onun için çalışan köylüler olduğu anlaşılmaktadır. Ayakta duran kadının ise ayağında ayakkabının olmadığı ve üstündeki yamalı kıyafetlerden ne denli muhtaç sahibi biri olduğu ve ağasının karşısında elleri önünde bir vaziyette oluşu ile çaresizliği vurgulanmıştır. Köy ağasının önünde içeceklerin yer alması, gayet temiz ve yeni kıyafetlerinin aksine çalışanların tam tersi durumda olması ile sanatçı, köylerde halen bu gerçeklerin yaşandığına tepki çekmek ve bunu izleyicilere aktarmak adına eleştirel bir yaklaşım ile bu resmi resmetmiş olabileceğini göstermektedir. Çoğu resminde beyaz güvercine yer veren sanatçının bu eserinde siyah bir kuşa yer vermesi dikkat çekmektedir. Bu anlatım bize, köylerde yaşanan bu ağalık sisteminin her zaman olacağı, önüne geçilemeyeceği, bu sebeple de aydınlık, barış dolu günlerin bu köylere uzun bir süre uğrayamayacağı belirtmek adına farklı bir sembolik anlatım ile karşımıza çıkmaktadır. Ressamın eserinde yer verdiği manzara her ne kadar iç açıcı olsa da içinde yaşanan olay açısından bir o kadar derin, üzücü anlamlar içermesi ile izleyiciye duygusal bir burukluk yaşatmaktadır. Sanatçının doğa üzerinde kullandığı açıkly koyulu renk tonları ile ışık-gölge kontrastını oluşturmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Ayrıca ağırlıklı kullanılan rengin kahve tonları olması, eserde çalışan kişilerin toprak işçisi olduklarına yönelik bir anlatımı barındırdığı düşünülmektedir. Bu tarz çalışan köylüleri, onların bu güçsüz, mağdur, çaresiz hallerini Türk resminin önemli isimlerinden olan Neşet Günal'ın eserlerinde de görmekteyiz. Her iki ressamda köylülerin geri planda tutulmak istenilen bu zorlu yaşam mücadelelerine dikkat çekmek adına eserlerinde bu tarz konulara yer vermişlerdir.

2.4.4.2.11. Beyoğlu, 1979⁴⁸

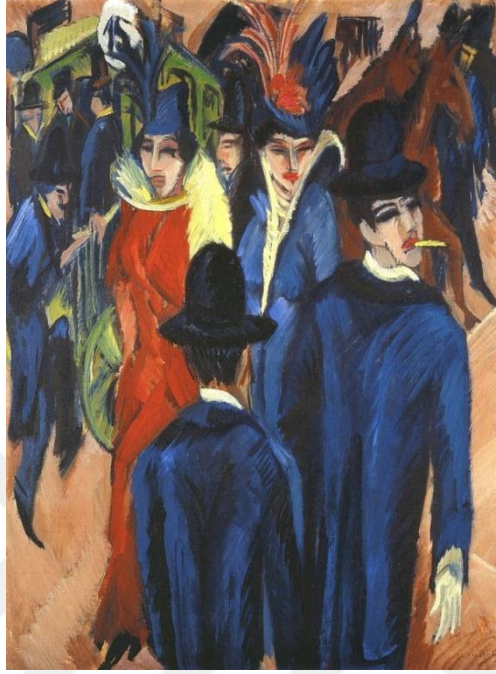


Görsel 79. Avni Memedoğlu, Beyoğlu, 1949, 65*90 cm (Öztürk, 1999, s. 280).

Beyoğlu adlı eserde, dış mekanda kent yaşamından bir konu işlenmiştir. Resmin belirleyici unsurları yürürken ve dururken resmedilen insanlardır. Ayrıca peyzaj ve mimari öğeler bu yapıtta tamamlayıcı unsurlar olmuştur. Resmin sağ düzleminde zayıf düşmüş, üstünde yırtık ve yamalı kıyafetleri bulunan genç bir erkek figürü bulunmaktadır. Dilencinin bulunduğu sokaktan geçen kişiler zengin, şık görümlü şehirli kişilerdir. Bu anlatımı ise şapkaları, montları, ayakkabıları, eldivenleri vb. diğer unsurlardan anlaşılmaktadır. Konunun geçtiği iklim sonbahardan kışa geçen dönemdir. Yaprakları dökülmüş ağaçlar ve figürlerin kıyafetleri bu durumu destekleyici niteliktedir. Tüm bunlara rağmen dilenci, üzerinde kısa ve yıpranmış kıyafetlerle yorgun ve acınası halde verilmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı anlatımcı kuramsal bir yaklaşımdır. Şehirli bir kesimin yanlarından geçerken pek de görmezden geldikleri dilenci figürü ile ressam toplumsal sınıf farklılıklarının uçurumuna vurgu yapmak ve sembolize etmektedir. Ayrıca dilenci figürünün elindeki uzunluğun resmin sonuna kadar gitmiş vaziyette resmedilmesi, burada genel bir anatomi olmaksızın figürün bir deforme şekline ifade ediliş tarzını oluşturmaktadır. Resimde bir devinim vardır. Bu devinim ise caddede gidip gelen kişilerin hareketleri ile sağlanmıştır. Şehirli insanların yaşamına dair bu tarz bir anlatım bize Ernst Ludwig Kirchner'ın 'Street Scene In Berlin' resmini hatırlatmaktadır. Fakat Kirchner'ın eserinde sınıfsal farklılıktan ziyade şehirli insanların günlük yaşamlarına dair bir sahne

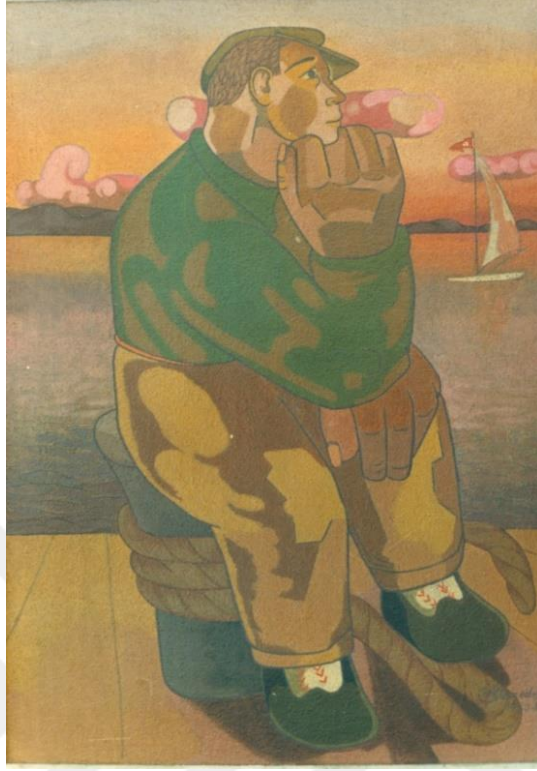
⁴⁸ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

resmedilmiştir. Memedoğlu, bu eserinde kullandığı dilenci figürüne 1983-84 tarihli ‘Dilenci’ adlı resminde de yer vermiştir. Bu eserin de ise sanatçı, dilenci figürünü resmin ön düzleme olarak, resimde diğer figürlere de yer vermiştir.



Görsel 80. Ernst Ludwing Kirchner, Sokak, Berlin (Street Scene In Berlin), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 121*95 cm, Neue Galerie New York (https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Street_Scene, Erişim Tarihi: 12.05.2021).

2.4.4.2.12. Düşünen Adam, 1980-81⁴⁹



Görsel 81. Avni Memedoğlu, Düşünen adam, 1980-81, 50*75.5 cm (Öztürk, 1999, s. 270).

Resmin ön düzleminde düşünür bir hal içerisinde bir erkek figürü resmedilmiştir. Figür etrafında kalın halatla sarılı olan ve ‘baba’⁵⁰ adı verilen nesnenin üzerinde oturur vaziyettedir. Bu tarz nesnelerin genellikle iskelelerde görülmesi bize eserin konusunun bir iskelede geçtiğini göstermektedir. Gökyüzünün renginden yola çıkarak zamanın gün batımına yakın saatler olduğu anlaşılmaktadır. Figüre genel olarak bakıldığında dalgın ve düşünceli bir hal içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı, erkek figürünü resmin ön düzlemine simetrik bir biçimde yerleştirmiştir. Figürün vücut formundaki boyutsal farklılık bize sanatçının çok da yabancılık duymadığımız sembolik anlatımını göstermektedir. Figürün arka düzleminde deniz ve bir adet yelkenli görülmektedir. Sanatçı resmin gerisinde yer verdiği irili ufaklı dağlar ile esere bir derinlik ve perspektif katmıştır. Bulutların renginin pembe olması yine

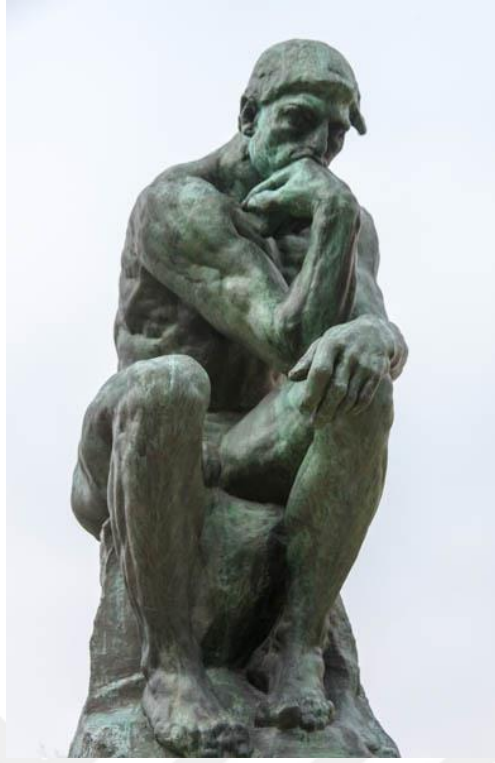
⁴⁹ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

⁵⁰ Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>, Gemi veya iskelede halatın takıldığı yuvarlak başlı iri demir, ağaç veya beton dikme.

dikkat çeken unsurlar arasında yer almaktadır. Fakat sanatçının eserlerinin geneli incelendiğinde, resimlerinde farklı renkte bulutların bulunması (pembe, turuncu, beyaz, gri vb.) bize sanatçının bu tutumunun renkçi üslubunun bir parçası olabileceğini düşündürmektedir. Figürün üzerindeki kıyafetlerdeki açık koyulu renk kullanımı ile ressam, ışık-gölge kontrastı yaratarak eserde bir nevi gölge algısı oluşturmuştur.

Aslında biz, bu tarz bir anlatıma yabancı değiliz. Bu yönde bir anlatım ile ilk olarak sanatçı Auguste Rodin tarafından 1904 yılında ise bronz bir heykel şeklinde olan ‘Düşünen Adam’ eserinde görmekteyiz. Yine aynı tarz anlatımı Auguste Rodin’den esinlenerek, 1951 yılında Kemal Künmat adlı bir heykeltıraşın, İstanbul Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinin bahçesine ‘Düşünen adam heykeli’ adı ile bir heykel yaptığını görmekteyiz (tr.wikipedia.org/wiki/Düşünen_Adam, Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Birçok Türk ve yabancı sanatçının düşünen adam formunda farklı üslup ve tekniklerde eserleri bulunmaktadır. Sanatçının bu resmine benzer birkaç eseri daha mevcuttur. Bunlar 1962 yılına ait ‘Missuri Geldi- Pencere’, ve ‘Yıkım’ ile 1978 yılına ait ‘Portre’ adlı eseridir. Bu çalışmalarda da sanatçı, bu resimde olduğu gibi düşünceli bir erkek figürü kullanmıştır. Konular farklı olsa da genel verilmek istenen anlatım düşünen erkek modeli olmuştur.

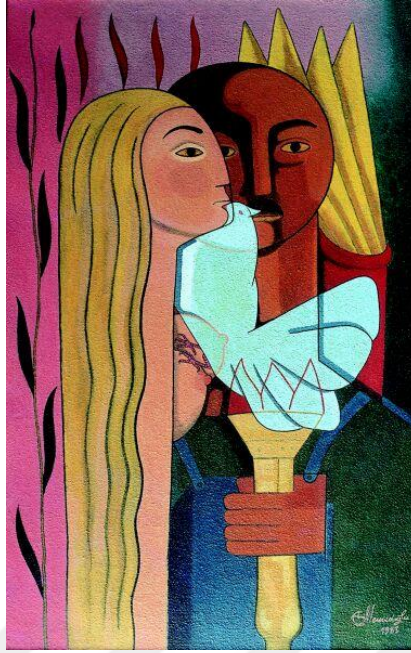


Görsel 82. Auguste Rodin, Düşünen Adam (The Thinker), 1904, Bronz, Rodin Müzesi, Paris (https://tr.wikipedia.org/wiki/Düşünen_Adam, Erişim Tarihi: 17.12.2020).



Görsel 83. Kemal Künhap, Düşünen Adam, Heykel (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bakırköy_Ruh_ve_Sinir_Hastalıkları_Hastanesi, Erişim Tarihi: 15.05.2021).

2.4.4.2.13. Öpüş, 1987⁵¹



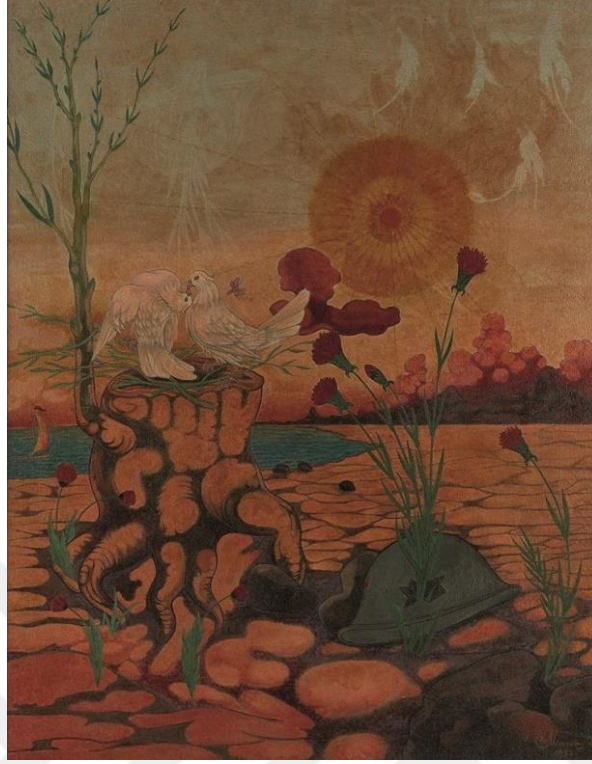
Görsel 84. Avni Memedoğlu, Öpüş, 1987, 72*100 cm (Öztürk, 1999, s. 282).

‘Öpüş’ adlı eserin ön planında Kübik bir derinlik ve geometrik anlatım biçiminden yararlanarak bir genç kadın, elinde meşale ile erkek bir işçi, kadının göğüslerine konmuş bir güvercin, arkada bir kitap ve zeytin dallarına yer verilmiştir. Arka zemin üç farklı renk tonunda belirlenerek, renk tonu soldan sağa doğru ilerletilmiştir. Mekan öncelikli olarak verilmemiş, renk tonu ile arka zemin belirlenmiştir. Resmin ön düzlemini belirleyen unsurlar, kübizmin perspektif anlayışı ile yan yana ve arka arkaya sıralanmaktadır. Keskin konturlarla belirlenmiş bu anlatımlarda emek, iş, verim, barış, eğitim, çalışmak, umut, bilgi, çağdaşlık, özgürlük, bağımsızlık unsurları sembolize edilmiştir. Tuvalde bilgiye, çağdaşlığa yönelik anlatım kırmızı ciltli, sarı yapraklı bir kitap ile sembolize edilmiştir. Kitabın cildinin ve yapraklarının yorumlanma biçimi adeta fabrika bacası gibi verilmiştir. Fabrika bacasının tüten dumanı ile görünümü kitabın yaprakları ile anlatımda yerini bulmuştur. Böylece bilgi ve üretim sembolik olarak buluşturulmuştur. Tuvalde emek, iş vurgusu koyu tende betimlenmiş erkek figürü tarafından temsil edilir. Özgürlük anlayışı işçinin elinde tuttuğu meşale ile sembolize edilmiştir. Aynı zamanda işçi elinde tuttuğu meşale ile özgürlük ve devamlılıkta emekçinin belirleyici olduğunu adeta sembolize eder.

⁵¹ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Kadın figürünün ise dolgun göğüsleri verimi, bereketi ifade eder. Kadının sarı saçları başaklara bir atıf şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kadının göğüslerine konan güvercin anlatımı, ancak toprağa değer verildiğinde barışın olacağına bir atıf olarak karşımıza çıkmaktadır. Güvercin transparan, şeffaf bir anlatımdadır. Bu görüntüsü ile arkasında yer alan figürün ve nesnelerin detaylarını yansıtmaktadır. Bu anlatım beyaz güvercin betimlemesinden daha fazlasıdır. Yani şeffaflığa, açıklığa, görünürlüğe simgesel olarak içi dışı bir şekilde ifade edeceğimiz bir tanımlamayı, anlatımı sanatçının tercih ettiği görülür. Bu figür ile sanatçı barışı sembolik bir tavır takınarak anlatmaktadır. Bu eserde olduğu gibi sanatçının çoğu eserinde beyaz güvercin figürünü görmek oldukça mümkündür. Beyaz güvercinine yer verdiği bazı eserleri 1965 tarihli ‘Güvercinler’ adlı resmi, 1983 tarihli ‘Evrensel barış’ adlı resmi, 1983 tarihli ‘Beyaz güvercin’ adlı resmi ve 1987 tarihli ‘Sabah’ adlı resmidir. Sanatçının resmine genel olarak yaklaşımı incelendiğinde anlatım biçimi olarak kübik bir anlatımı, konuya yaklaşım olarak ise sembolik bir anlatımı tercih ettiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında resim içerisindeki bu tutumu kübizmin sembolik bir anlatımla buluşması olarak nitelendirebiliriz. Sanatçının bu anlatım tarzını birebire yakın olarak yansıttığı bir diğer resmi 1987 tarihli ‘Manifesto’ adlı eseridir. Bu resimde de bir kadın, bir erkek bir güvercin ve meşale resmin merkezinde yer almaktadır.

2.4.4.2.14. Sabah, 1987

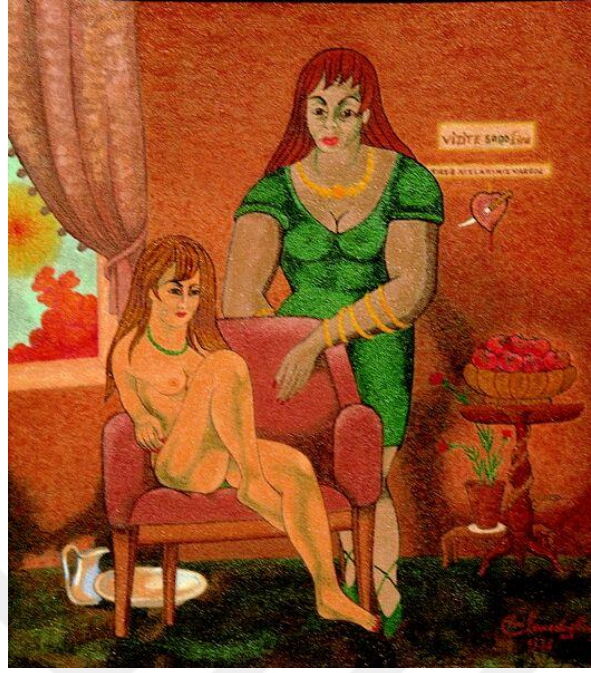


Görsel 85. Avni Memedoğlu, Sabah, 1987, 85*112 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 285).

Konu itibari ile dış mekanda doğa temasının yer aldığı eserin ön düzlemde iki güvercin, bir kesilmiş ağaç, yeni filizlenen bir zeytin ağacı, bir kısmı kırılmış bir miğfer, gelincik ve karanfil çiçekleri görülmektedir. Arka düzlemde ise bir deniz ve üzerinde bir yelkenli bulunmaktadır. Zemin büyük olasılıkla önceden yaşanmış bir kuraklığın geride bıraktığı izleri yansıtırçasına parça parça bir halde olacak şekilde betimlenmiştir. Resimdeki unsurlar ve gökyüzünde yer alan güneş ile konunun bir doğada, dış bir mekanda geçtiğini anlamaktayız. Resimde her ne kadar huzurlu ve masalsı bir anlatım varmış gibi görünse de aslında dikkatli incelendiğinde zamanında burada çokta iyi olduğu düşünülmeyen bazı olayların yaşandığı görülmektedir. Yer de yer alan ve bir askere ait olabileceği düşünülen miğfer burada bir savaşın söz konusu olduğunu göstermektedir. Miğferin etrafında ise karanfil ve gelincik olduğunu düşündüğümüz iki farklı çiçek görülmektedir. Gelinciğin anlam itibari ile hüznü temsil ettiğini söylemiştik. Karanfil ise anlam olarak aşkı, sevgiyi anlatmaktadır. Bu iki anlatım birleştirildiğinde, resim içerisinde iki farklı duygu halini bulmak mümkün olacaktır. Birincisi, yaşanan olası kötü bir durumun yarattığı hüznün diğeri ise yavaş yavaş doğanın kendini toplamasıyla yerini oluşabilecek güzel günlere hazırlamasıdır.

Ayrıca, kesilmiş ağacın yanından tekrar yeşeren bir zeytin dalının çıkması, doğanın kendi kendisi tamir ederek yeniden hayat bulma çabasını yansıtmaktadır. Resimde yer alan iki güvercinin ise yeni yeni yeşermeye yüz tutmuş zeytin ağacının gövdesinde konumlandırılmaları ile yaşanan bir savaş sonunda barışın hakim olduğunun sembolik ve gerçeğe yakın bir anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde birbiri ile uyumlu pastel tonları tercih eden sanatçının, kullanılan renkler konusunda seçici davrandığı anlaşılmaktadır. Ressamın bu eserinde takındığı tutum bize romantizm akımını anımsatmaktadır. Romantizmde sanatçılar düşlerinde yer verdikleri duyguları ve düşünceleri özgürce resimlerinde sergilemektedirler. Aynı anlatım Memedoğlu'nun bu eserinde de görülmektedir. Eserde yer alan konu, düşsel bir anlatımın şiirsel karşılığı niteliğinde bu resimde kendini göstermektedir. Diğer bir yandan sanatçının eserinde, doğanın kendi ışığından olabildiğince faydalanması ile bize resimde romantizm dışında empresyonist bir anlatımında olduğunu göstermektedir. Resimde yer alan zeytin ağacının üstündeki güvercinlerin bu formu, sanatçının 1983 tarihli 'Emek-Barış' adlı resminde yukarı doğru yükselen ve yumruk şeklinde olup etrafında zeytin dalları olan bir el figürünün üzerinde de görülmektedir. Sanatçının 1965 tarihli bir desen çalışmasında da yine bu resmin çok küçük farklarla aynı temada olması dikkat çekmektedir. Buradan yola çıkarak ressamın bu eseri 1965 tarihinde çizdiği desen çalışmasından esinlenerek yaptığı anlaşılmaktadır.

2.4.4.2.15. Kerhaneden Görüntü, 1988⁵²



Görsel 86. Avni Memedoğlu, Kerhaneden Görüntü, 1988, 50*57 cm (Öztürk, 1999, s. 278).

Eserin konusu bir iç mekanda geçmektedir. Resimde eşyalar ve ön düzlemde iki kadın yer almaktadır. Kadınlardan biri kısmen çıplak resmedilmiştir. Çıplak olan kadın koltuğa oturmuş halde, bakımlı bir şekilde resmedilmiştir. Arka kısmında ise dekolteli, zengin görünümlü bir kadın bulunmaktadır. Kadınlar resmin merkezini belirlemektedirler. Resmin sağ düzleminde görünen vizite yazısı resimdeki kadınlar ile ilgili bazı fikirler vermektedir. Resimde işlenen konudaki figürler hayat kadınlarıdır. Kadınlar nü ve dekolteli olsalar da sanatçının buradaki biçimsel yaklaşımı erotik bir anlatımı vermekten ziyade yaşam biçimini ortaya koymaktadır. Duvarda bir kalp resmi ve içinde bıçak görülmektedir. Sanat tarihinde aşk, kalp ve okla ifade edilirken sanatçı burada bıçak kullanmıştır. Bıçak yaralayıcı bir anlatımı olması sebebiyle burada aşk yerine yaralayıcı bir durumun olduğunu belirtmektedir. Sanatçı bu anlatımı bıçak ile sembolize etmiştir. Aynı zamanda bıçak unsuru mitolojiden de bildiğimiz erosun oklarına bir atıf olarak da kullanılmış olabilir. Erosun okları anlam itibarı ile aşkı ifade ederken, burada kullanılan bıçak unsuru seks ögesinin aşkla değil başka amaçlar doğrultusunda yapılmasına yönelik bir atıf olarak karşımıza çıkmaktadır. Sol tarafta ise perdesi açık bir pencereden dışarıyı görmekteyiz. Eserde ayrıca saksıda bir çiçek, sehpa, tas, sürahi, meyve gibi natürmort öğeler yer almaktadır. Resimde bir kase içinde

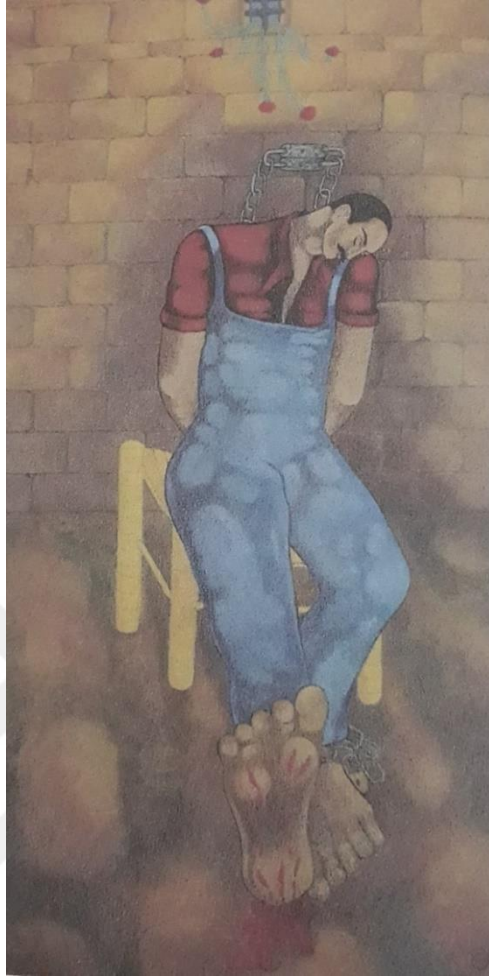
⁵² Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

yer alan elmanın anlam itibari ile yasaklı bir meyve olduğunu bilmekteyiz. Kadınların yaptıkları işin aslında yasaklı bir iş olması olgusuna ressam elmanın bu anlamına bir atıfta bulunmuştur. Sanatçı elma ögesiyle modern bir sembolik anlatım yakalamaya çalışmıştır. Diğer bir dikkat çeken öge ise saksıda görülen gelincik çiçeğidir. Gelinciğin anlam itibari ile hüznü ifade etmektedir. Sanatçı aynı kullanımı burada da kullanarak figürlerin her ne kadar resimde gülümsüyor olarak resmedilseler de bunun altında yatan hüznü bu tarz sembolik bir anlatımla dile getirmiştir. Sembolik anlatımların güçlü olduğu eserde ressam, ağırlıklı olarak kırmızı ve yeşil rengi tercih etmesiyle oldukça dikkat çekici bir kontrast yakalamıştır. Sanatçının bu eserinde fovist etkiler mevcuttur. Fovizm'in renkçi anlatımını burada da görmekteyiz. Resim natürmort, renkçi, yazı, nü şeklinde anlatılmıştır. Memedoğlu'nun bu eserinde ki yaklaşımını biz Otto Dix'in 1921 yılına ait 'Salon 1' adlı resminde de görmekteyiz. İki eser de mekansal kurgu ve konu itibari ile birbirini anımsatmaktadır.



Görsel 87. Otto Dix, Salon 1 (The Salon I), 1921, Tuval üzerine yağlı boya, Kunstmuseum Stuttgart (<https://www.ottodix.org/catalog-paintings/page/2/>, Erişim tarihi: 05.07.2021).

2.4.4.2.16. Hücrede, 1993⁵³



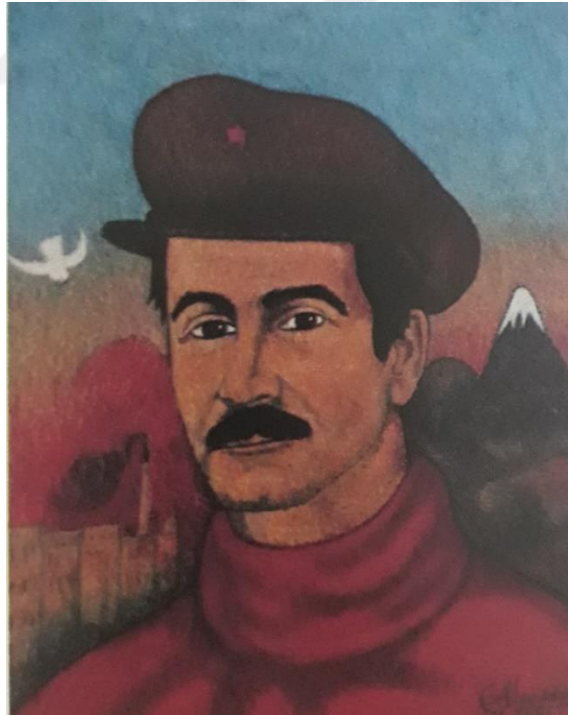
Görsel 88. Avni Memedoğlu, Hücrede, 1993, 60*92 cm (Öztürk, 1999, s. 276).

Kapalı bir mekanın tercih edildiği eserin ön düzleminde, bir taburenin üzerinde baygın bir şekilde bir erkek figürüne yer verilmiştir. Bu tarz tek figürlerin olduğu eserlerde sanatçı genellikle figürü resmin tam ortasına yerleştirmesiyle dikkatleri tek bir noktada toplamayı tercih ettiği dikkat çekmektedir. Figürün üzerindeki mavi tulum ile kişinin işçi sınıfına ait biri olduğu ilk bakışta anlaşılmaktadır. Yine sanatçının bu tarz anlatımında mavi tulumun içinde sıklıkla kırmızı bir gömlek bulunduğu görülmektedir. Bu renk bir gömlek tercih etmesinin altında kırmızı renk ile mavi renk arasındaki zıtlığın dikkat çekici olması düşüncesi yatmakta olabilir. Yerde kullanılan kahverengi renk mekana bir zemin algısı yaratırken, figürün arkasındaki taş örgü mekan hakkında az çok fikir üretmemizi sağlamaktadır. Figürün üzerindeki renkler

⁵³ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

dışında kullanılan diğer renkler sönük ve donuk bir şekildedir. Bu da bize sanatçının asıl vurguyu figüre yaptığıının bir göstergesi karşımıza çıkmaktadır. Bir taburenin üzerinde elleri ve ayakları zincirli bir şekilde resmedilen figürün ilk başta dikkat çeken yeri ayakları olmuştur. Figürün ayaklarından birinin altının izleyiciye dönük vaziyette kesik şekilde olması ve buradan akan kan ile ressam, bize kişinin kısa bir süre önce yaşamış olduğu olumsuz bir durumu aktarmak amacı içerisindedir. Resmin üst kısmında yer alan demir parmaklı ufak penceren sarkan 5 adet gelincik dalı ile sanatçı yine yaşanan hüznü sembolik bir anlatımla dile getirmiştir. Ressamın bu tarz yaşanan sıkıntılara vurgu amacı ile resimde gelincik çiçeğine yer verdiğini biliyoruz. Resimde yer alan figürün aynısını sanatçının 1966 yılında resmettiği ‘Desen-Çini’ adlı eserde de görmekteyiz. Sanatçı 1966 yılına ait eserinde figürün sadece belden yukarısını resmetmiştir. Tarihlerden yola çıkarak sanatçının bu yağlı boya resmini yaparken 1966 yılındaki desen çalışmasından esinlendiğini söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

2.4.4.2.17. Portre: İlhan Selçuk, 1993⁵⁴



Görsel 89. Avni Memedoğlu, Portre: İlhan Selçuk, 1993, 49.5*65 cm (Öztürk, 1999, s. 289).

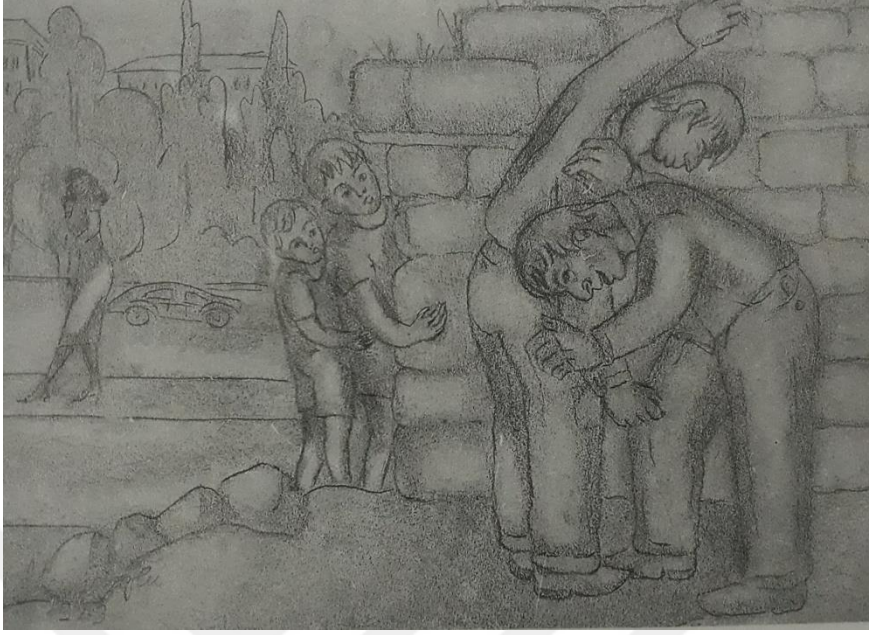
⁵⁴ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılammıştır.

Sanatçı bu eserinde gazeteci ve yazar İlhan Selçuk'un portresini resmetmiştir. Ressam arka düzlemde yer verdiği manzarayla portreyi birleştirerek portreye bir derinlik ve mekan algısı katmıştır. Figürün sağ tarafında bir dağa, sol tarafında ise fabrikaya yer veren ressam bu anlatımı ile resmi ikiye bölmüştür. İki farklı manzara tek bir eserde buluşturulmuştur. Bu eserde de sanatçının yine sembolik bir anlatım dili olan kullandığı beyaz güvercin ile karşılaşmaktayız. Arka düzlemde ise gökyüzü 3 farklı rengin bir arada kullanılması ile oluşturulmuştur. Bunlar yukarıdan aşağıya doğru mavi, sarı ve turuncuya yakın kırmızıdır. İlhan Selçuk'a ait bu portre de sanatçı figürü olabildiğince gerçek bir boyutta ve ifade de resmetmiştir.

Burada figürün kafasında yer alan şapka dikkat çekmektedir. Şapkanın üstünde beş köşeli bir yıldız deseni bulunmaktadır. Bu desen, Komünizmi ve sosyalizmi ifade etmektedir. Kullanılan beş köşe aynı zamanda emekçilere yönelik bir anlam ifade ederek onların beş parmaklarını vurgulamaktadır (tr.wikipedia.org/wiki/Kızıl_yıldız_(sembol), Erişim Tarihi: 20.12.2020).

Ressamın bu eseri dışında bir kişiyi baz alarak resmettiği diğer portre 1960 tarihli 'Portre- Muzaffer Özkolçak' adlı eseridir. Bunların dışında 1978 tarihli 'Portre' ve 1980 tarihli 'Portre- Devrimci' adlı eserleri yine sanatçının diğer portre çalışmaları arasında yer almaktadır. Sanatçının 1960 tarihli 'Portre- Muzaffer Özkolçak' eseri dışında diğer portre çalışmalarında arka planda bir manzara olgusuna yer vermiştir.

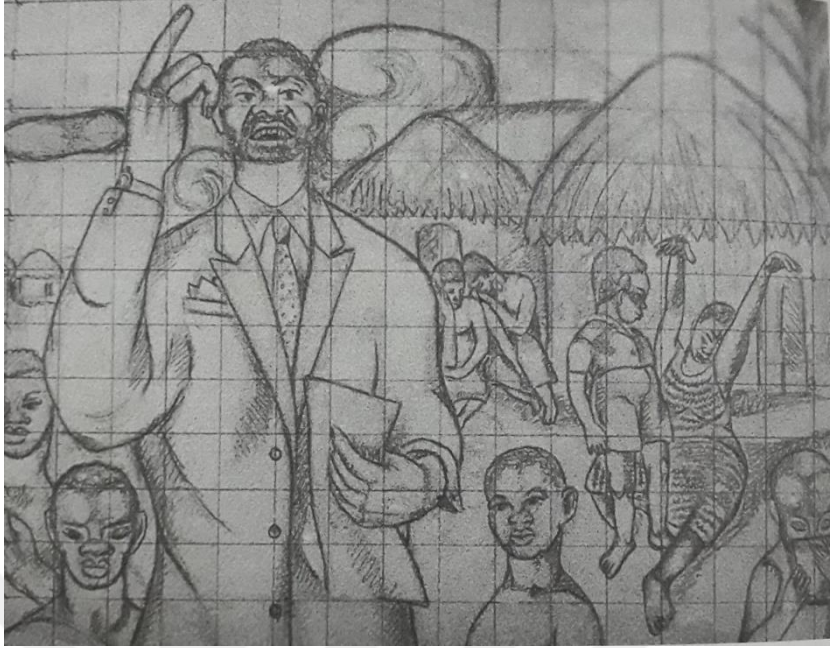
2.4.4.2.18. Desen S/B, 1949



Görsel 90. Avni Memedoğlu, Desen S/B, 1949, 24*34 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 328).

Resimde açık bir mekan kurgusu içerisinde beş figüre yer verildiği görülmektedir. Bunlardan dördü çocuk diğeri ise bir kadın figürüdür. Arka düzlemde yer alan araba neticesinde buranın cadde kenarında bir sokak köşesi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca arabanın gerisinde kalan ağaçlık alan resimde bir derinlik duygusu oluşturmuştur. Ön düzlemde yer alan iki çocuğun şakalaşmak yolu ile oyun oynadığı diğer iki çocuğun ise meraklı gözlerle onları duvarın bittiği köşede eğilerek seyrettiği görülmektedir. Sanatçı, burada her zaman karşımıza çıkabilecek günlük, rutin bir olayı anlık olarak resmetmiştir. Anlık diyoruz çünkü çocukların hala şakalaşma durumunda olması, yoldan geçen araba ve yürüme anında çocukları görüp gülümseyen bir ifade ile onlara bakan kadın figürü sayesinde sürecin devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum ise resme bir hareketlilik olgusu katmıştır. Eserde yer alan her figür olabildiğince kendi boyutlarında resmedilmiştir. Çocukların yaslandığı duvarda taşların bitme noktasına bakıldığında görünen yapının ya yarım bırakıldığı ya da çoğu kısmının tahrip olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının desen çalışmaları genel olarak incelendiğinde diğer çalışmalarına nazaran eserlerinde yer verdiği figürleri olabildiğince kendi boyutlarında çizdiği görülmektedir.

2.4.4.2.19. Desen: Lumumba S/B, 1964



Görsel 91. Avni Memedoğlu, Desen: Lumumba S/B, 1964, 26.5*33 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 306).

Eser genel itibari ile bir erkek figürü ve etrafında çoğunluğu çocuklardan oluşan bir kalabalık grupla beraber toplamda dokuz kişiden oluşmaktadır. Resim açık alanda işlenmiş konuyu anlatmaktadır. Konu ise bir köy ya da buna benzer bir yerleşim yerinde geçmektedir. Resmin soluna gelecek şekilde uzakta konumlandırılmış olan ev resme bir derinlik ve ayrıca boyutlarıyla da perspektif katmıştır. Öndeki figür gayet şık giyiniimi ile bir elinde kağıt ve diğer elinin havada duruşuyla bir şeyler anlatıyor gibi resmedilmiştir. Arka plandaki evlerin yapısı ve figürlerin yüz şekilleri sanatçının 1965 tarihli ‘Afrika Uyanıyor’ adlı resmindeki eve ve kişiye benzemektedir. Buda bize sanatçının bu eserinde de Afrika’da yaşayan kişilere yer verdiğini göstermektedir. Ön düzlemde yer alan figür oldukça ciddi bir şekilde bir şeyler anlatırken görülse de etrafındaki insanlar bir o kadar kendi hallerinde, olup bitenle çok da ilgilenmedikleri görülmektedir.

Resmin adından yola çıkarak öndeki bu figürün Kongo Demokratik Cumhuriyeti ilk Başbakanı Patrice Lumumba olduğu anlaşılmaktadır. 24 Haziran 1960 yılında görev başına geçen Lumumba, 1961 yılında hayatını kaybetmiştir (tr.wikipedia.org/wiki/Patrice_Lumumba, Erişim Tarihi: 21.12.2020).

Avrupa kıyafetleri içindeki kişi Patrice Lumumba'dır. Diğer kişiler ise onun halkıdır. Bu kişilerden bazıları ona yakinken bazıları da konudan bağımsız olarak resmedilmiştir. Sanatçının çalışmaları arasında Afrika halkından kişilerin bulunması, onun sadece Afrika sanatına değil burada yaşayan insanlara ve yaşamlarına olan ilgisini de öne çıkarmaktadır.

2.4.4.2.20. Desen- Çini, 1965



Görsel 92. Avni Memedoğlu, Desen- Çini, 1965, 12.5*17.5 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 317).

Ressam bu eserinde bir adet kadın portresine yer vermiştir. Kadının üzerinde ceket-gömlek tarzı bir kıyafet ve başında eşarbi vardır. Kadın figürü ve kuşlar arasındaki uzaklık ile sanatçı resme belirgin bir derinlik duygusu katmıştır. Arka düzlemde yer alan kuşlardan yola çıkarak kadının dış bir mekan da olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ressamın halkalar halinde resmettiği gökyüzü bir devinim oluşturarak bize rüzgar algısı yaratmaktadır. Sanatçı, diğer kadın portrelerinde olduğu gibi buradaki kadın figürünü de boynu hafif eğik ve profilden resmetmiştir. Ressam, figürün yüz hatlarında kullandığı gölgelendirme neticesinde kadının bakışlarını izleyicinin odak noktası haline getirmiştir. Kadının bakışlarında korku, tedirginlik ve hüznün hakimdir. Ayrıca bu hüznü figürün başında yer alan eşarbin üstüne çizilmiş gelincik çiçeklerinden anlamakta mümkündür. Ressam gelincik çiçeğini, hüznün hakim olduğu resimlerinde bu şekilde sembolik bir anlatım tarzıyla yer vermektedir.

Ressamın çalışmalarına genel olarak bakıldığında, çoğunluğun yer aldığı eserlerine nazaran portre çalışmalarında yer verdiği figürlerin vücut ölçülerini gerçeğe yakın resmetmektedir.

2.4.4.2.21. Desen S/B, 1965



Görsel 93. Avni Memedoğlu, Desen S/B, 49*60 cm, 1965, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 332).

Resimde tarihi bir hanın kapısında gayet şık giyinimli, başında fötr şapka ve ağzında puro bulunan bir erkek figürü ön düzlemde yerini almıştır. Hemen arkasında ise üstünde yamalı kıyafetleri bulunan, arkası dönük bir kadın ve bir kız çocuğu bulunmaktadır. Geri planda ise birkaç ev ve bu evlerin önünde yer alan insanlar görülmektedir. Bu da resme birer derinlik ve perspektif katmıştır. Ön düzlemde yer alan figürler üzerinde belirgin kontur çizgileri kendini göstermektedir. Ayrıca sanatçı resmin bazı yerlerinde hafif gölgelendirmelere yer vermiştir. Erkek figürü izleyiciye dönük vaziyette elleri cebinde resmedilmiştir. Sanatçı bu eserinde iki farklı sınıfa ait insanı aynı karede resmederek bir kez daha sınıf farklılığına dikkat çekmektedir. Figürlerin vücut formları çok fazla abartıya kaçılmayacak şekilde resmedilmiştir. Sanatçı kapının girişine ‘Taşhan’ yazarak eserde yer verdiği mekanı kişiselleştirmiştir. Böylelikle buranın alelade bir yer olmadığını kanısına varmamızı sağlamaktadır. Fakat

bu kapının hangi tarihi Taşhan'a ait olduğunun bilgisi mevcut değildir. Ancak incelenen yapılar arasında Ankara'da yer alan 'Taşhane' yapısının özelliklerini barındırması adına buranın oraya ait olabileceği düşünülmektedir.

2.4.4.2.2. Bizimkiler, 1965

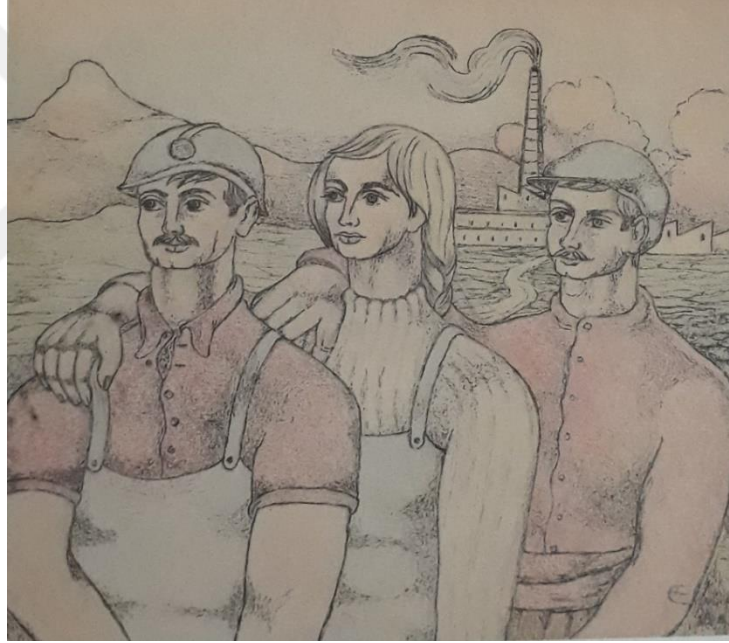


Görsel 94. Avni Memedoğlu, Bizimkiler, 1965, 23*33 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 312).

Açık alanda geçen bu eserde sanatçı bir erkek ve bir kadın figürüne yer vermiştir. Arka düzlemde ise demir teller, birkaç tane ev ve ağzında zeytin dalı tutan bir güvercin bulunmaktadır. Bu anlatım ile figürlerin mekan olarak açık havada olduklarını anlamaktayız. Resmin gerisinde yer alan evler resme bir derinlik katarken yine arka planda yer alan dağ ile birlikte de eserde kısmen bir perspektif duygusu oluşturulmuştur. Kadın figürü erkeğin sağında koluna yaslanmış bir şekilde resmedilmiştir. Bu kişinin erkek figürünün eşi olduğu düşünülmektedir. Figürün gözlerinin kapalı olmasıyla beraber yüzünde oluşan ifade huzur ve minnettarlığı göstermektedir. Erkek figürü ise bir eli hibesinde ve karşıya doğru bakan bir ifade ile resmedilmiştir. Ressam hibe üzerindeki boş alanda yöresel motiflere yer vererek burada görsel bir hareketlilik oluşturmuştur. Bu figürler Anadolu'nun kırsal kesiminde yaşayan köylü kişilerdir. Burada ise birbirlerine olan bağlılıkları işlenmiştir. Demir tellerin arkada kalması, erkek figürünün omzunda hibesinin olması ve yanında eşinin

bulunması bize köylerinden uzaklaşıp başka bir yere gittikleri algısı oluşturmaktadır. Erkek figürünün hibesini tutan elinin vücudun diğer uzuvlarına nazaran daha büyük boyutta olması, sanatçının kişinin emeğine yaptığı bir vurgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemin ressamın sıklıkla kullandığı sembolik bir anlatım dili olduğunu biliyoruz. Yine aynı sembolik anlatım, gökyüzünde ağzında zeytin dalı ile uçar vaziyette resmedilen beyaz güvercindir. Bu barış simgesine neredeyse çoğu resminde yer veren sanatçı, eserin konusuna bakmaksızın bu sembolik anlatımı bir şekilde resimlerinde resmetme yolunu tercih ettiğini görmekteyiz. Resmin geneline bakıldığında sanatçının eserin çoğu bölgesini beyaz bırakarak gölgelendirme yolunu tercih ettiğini söyleyebiliriz.

2.4.4.2.23. Fabrika Önü, 1987⁵⁵



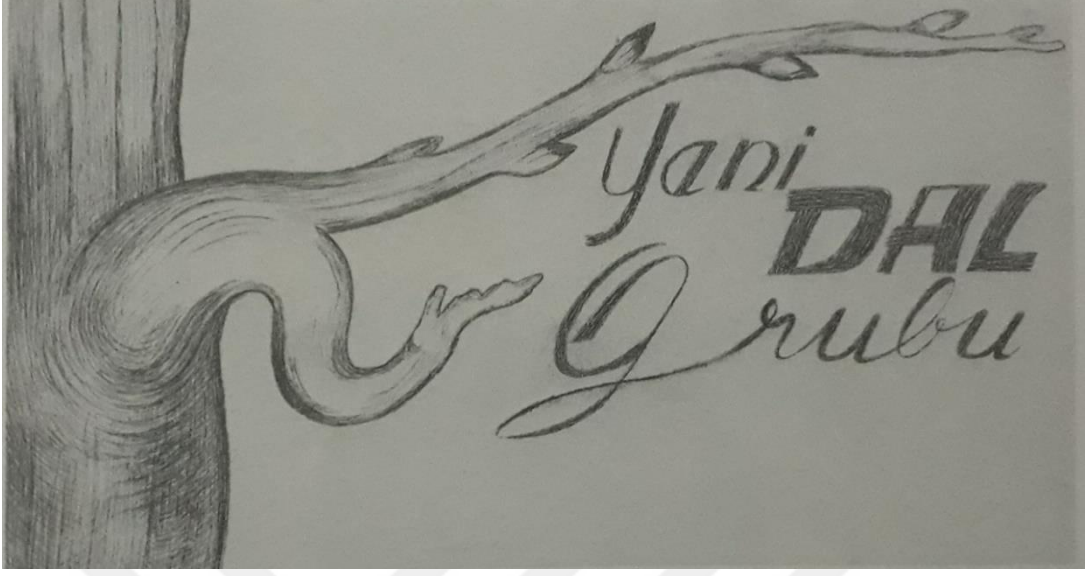
Görsel 95. Avni Memedoğlu, Fabrika Önü, 1987, 24.3*25 cm (Öztürk, 1999, s. 273).

Sanatçının bu eseri, bir fabrika önünde perspektif açıdan arka arkaya dizilmiş üç figürden oluşmaktadır. İki erkek biri kadın olan bu figürlerin, fabrikanın önünde konumlandırılmaları ve üzerlerine giydikleri tulumlardan işçi sınıfına ait kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarz tulumları sanatçının, işçi sınıfından bir kişiyi resmedeceği zaman kullandığını görmekteyiz. Arka düzlemde yer alan ve bacasından duman tüten yapının bir fabrika olduğu bilinmektedir. Sanatçının figürlerin arkasında resmettiği

⁵⁵ Bu eserin tekniği ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

fabrika ve dağ ile esere derinlik algısı katmıştır. Figürlerin bakışları tek bir yöne sabit olacak şekilde verilmiştir. İki erkeğin ortasında yer alan kadın figürünü sanatçı diğerleriyle aynı boyutta ve eş değer oranda resmetmiştir. Bunun sebebi olarak da ressamın, kadın erkek ayırt etmeksizin çalışan herkesin aynı koşullarda olduğu ve emek verdiğini vurgulamak düşüncesi gösterilebilir. Figürlerin her birinin eli bir diğerinin omuzunda olacak şekilde resmedilmesi ki amacın ise birbirlerine olan desteklerini ifade etmek olduğu söylenebilir. Bu desteği ise sanatçı, omuzlarda yer alan ellere yaptığı vurgu ile göstermektedir. Sanatçının figürler üzerinde yer verdiği bazı semboller ile 3 farklı kesime yönelik birer atıfta bulunmuştur. Ön sırada duran erkek figürünün başındaki kasketin maden işçileri tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu sembol maden işçilerine yönelik bir atıf içerirken ortada yer alan kadının saçlarındaki sarı renk ise köylerde başak toplayan insanlara yönelik bir atıftır. Bir diğer anlatım ise arkada yer alan erkek figürünün başındaki şapkadır. Bu da köylü sınıfından erkeklerin gündelik yaşamlarında sıklıkla tercih ettikleri şapka olarak karşımıza çıkar. Ayrıca figürün üzerinde mavi tulumun olmaması köylü sınıfı olabileceği anlatımını kuvvetlendirmektedir. Sanatçı 3 figürü fabrika önünde resmederek birbirlerine olan desteklerini ve zorlu hayatlarını oldukça başarılı bir anlatım ile işlemiştir.

2.4.4.2.24. Yenidal Grubu Amblemi, (?)⁵⁶

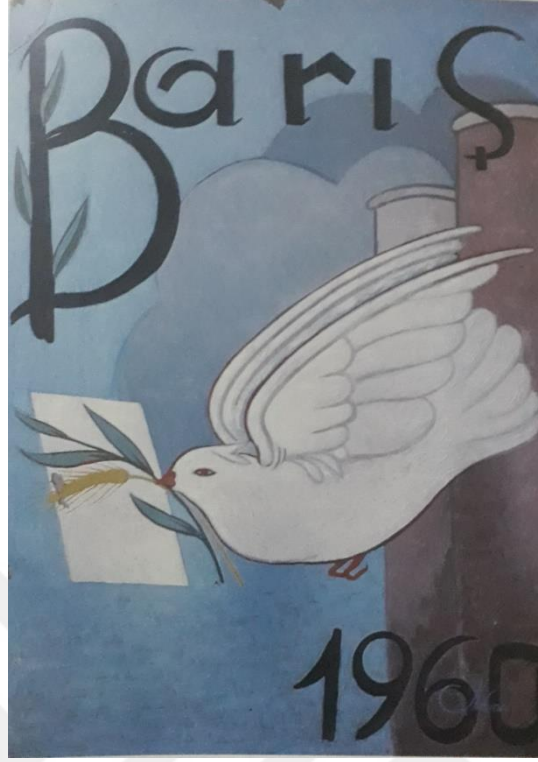


Görsel 96. Avni Memedoğlu, Yenidal Grubu Amblemi, Çini, 9.5*17.5 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 258).

Sanatçı bu eseri, dahil olduğu Yeni Dal Grubu'nun amblemi olarak yapmıştır. Grubun adından yola çıkarak bir ağacın gövdesinden uzanan bir dal parçasını resmeden ressamın, bu konuda ne kadar titiz ve temiz çalıştığını bu eserinde görmek mümkündür. Grubun ismini uzanan dalın alt kısmına konumlandıran sanatçı, burada izleyiciye anlatım olarak bir dalın altında yeşeren bir grup anlayışı temasını vermek istiyor olabilir. Ressam, grubun ismini yazarken her bir hece de ayrı bir yazım stili uygulamıştır. Bu da yazının dikkat çekiciliğini arttırmıştır. Sanatçının, yazmış olduğu Yeni dal Grubu yazısında dal kelimesini kalın ve içi dolu halde yapmasının altında grubun simgesine yönelik bir belirtme hal söz konusu olabilir. Eserin tarihi belli olmamakla birlikte, grubun kurulmuş olduğu yıl olan 1959 yılına ait olduğu düşünülmektedir. Ressam, çizmiş olduğu dal şeklini, bir kişinin iki elini açmış vaziyette adeta grubun adını sunarmış gibi bir havada resmetmiştir. Eser, grubun genelini içine alan ilk ve tek bir amblem olması özelliği ile oldukça değerli bir konumdadır.

⁵⁶ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.4.4.2.25. Barış Afişi, 1960

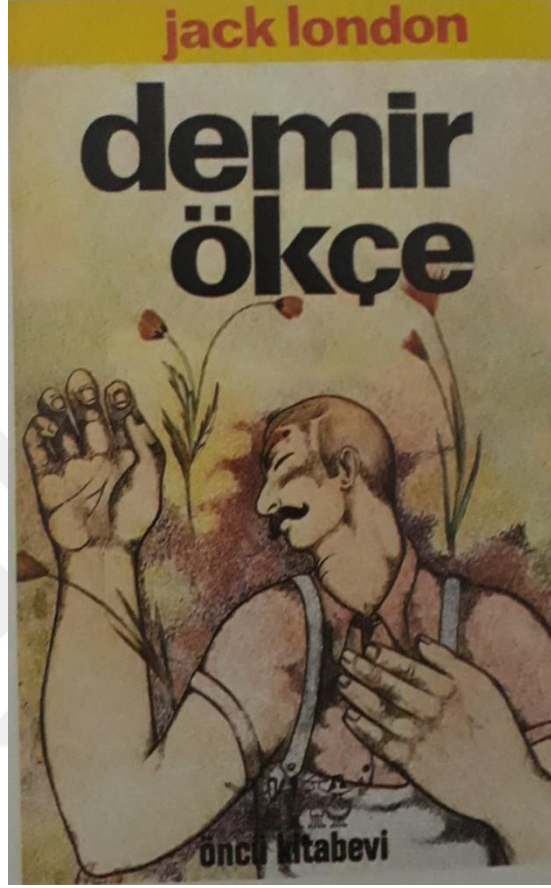


Görsel 97. Avni Memedoğlu, Barış Afişi, 1960, 50*70 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 291).

Sanatçı bu çalışmasında ağızında bir adet zeytin dalı, bir adet başak tanesi ve beyaz bir kağıt taşıyan beyaz bir güvercine yer vermiştir. Güvercinin arka düzleminde ise bacasından duman tüten bir fabrika bulunmaktadır. Resmin geneline bakıldığında bu eserin, sanatçının tasarlamış olduğu bir afiş olduğu anlaşılmaktadır. Üzerinde yazan barış yazısından, barışa yönelik bir çağrıda amacıyla tasarlanan afişin ana temasının barışın simgesi olan beyaz güvercin olması bu çağrıyı daha da kuvvetlendirmektedir. Aynı şekilde sanatçı, afişin üzerine afişi resmettiği yıl olan 1960'ı yazmıştır. Sanatçı güvercinin ağızda tuttuğu zeytin dalının aynısına, ayrıca barış yazısının 'B' harfinde de yer vermiştir. Güvercinin ağızda zeytin dalının yanı sıra bir de bir başak tanesi bulunmaktadır. Bu anlatımıyla ressamın, ayırım gözetmeksizin arkada yer alan fabrikada çalışan işçilerin yanı sıra tarlada başak toplayan çalışanlar içinde barışı istediğini anlatımını çıkarabiliriz. Sanatçının bu tarz bazı afiş çalışmaları mevcuttur. Bunlar 'Disk Afişleri' adı altında yapılan 1965 ve 1972 tarihli eserlerdir. Ressam her iki eserde de elinde beyaz bir güvercin tutan bir erkek figürünü resmetmiştir. Buradan hareketle sanatçımızın neredeyse her resminde sembolik bir anlatımla yer verdiği

beyaz güvercin figürünü afişlerde de kullanması, barışa olan isteği bir kez daha göz önüne çıkarmaktadır.

2.4.4.2.26. Kitap Kapağı Çalışması, 1978



Görsel 98. Avni Memedoğlu, 1978, Demir Ökçe kitabı için kapak çalışması, 314 sayfa (Öztürk, 1999, s. 300).

Avni Memedoğlu, Türkçe'ye Emin Türk Eliçin tarafından 1978 yılında çevrilen 'Demir Ökçe' kitabının kapak resmini yapmıştır. Kendi üslup ve tarzını burada da belli eden ressam, kapak resmi için çoğu eserinde yer verdiği, kalıplaşmış olan işçi figürünü kullanmıştır. Bu figürü tercih etmesindeki sebep büyük ihtimalle kitabın ana konusu olan burjuva sınıfa karşı işçi sınıfının vermiş olduğu mücadeledir. Figürün arka planında yer alan gelincik çiçekleri yine sanatçının kalıplaşmış bir sembolik anlatımı olan hüznü temsil etmektedir. Figürün resmediliş şekli ve çiçekler birlikte ele alınınca, yaşanan bu zorlu sürecin kişilerde nasıl bir tahribat yarattığı tek bir figür üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Ressamın kitap kapağında yer verdiği işçi figürü ile kitabın içerisinde yer alan konunun dışına çıkmadığı görülür.

2.4.4.3. Avni Memedoğlu'nun Sanat Anlayışı

Sanatçı Avni Memedoğlu'nun sanat anlayışına bakıldığında kendisi “ben kendi iç dünyama kendi düşünceme bağlıyım, hele taklitten nefret ederim” demiştir (Öztürk, 1999, s. 107). Sanatçı Türk Resim Sanatı dışında Zenci ve Eski Mısır sanatlarına da hayrandır. Yurt dışında beğendiği sanatçılar Van Gogh, Goya, Bruegel ve Daumier'dir. Türk ressamlardan ise beğendiği kişiler Haşmet Akal, İbrahim Balaban ve Neşet Günal'dır. Memedoğlu, bir sanat eserinin ortaya çıkışı realite ile olmalıdır demiştir. Mehmet Aydın'ın Yenigün Sanat Dergisinde Memedoğlu'nun sanat anlayışı ile alakalı şunları demiştir:

“Mısır, Urartu, Hitit, Zenci, İnka ve Antik Yunan Sanatını etüdle, Çin, Japon enstamları, İran, İslam- Türk minyatürlerindeki çizgi inceliklerini (zerafetini) günümüzün modern, Çağcıl sanatındaki konstrüktif teknik anlayışı ile ulusal ve yöresel bir biçim içerisinde yoğuruyor. Sanatımız kendi işçiliği ile ağaç ızgara üzerine preslediği duralit üzerine deniz kumu karışık bir astar çekerek özgün duvar resmi tekniğine ulaşmıştır. Memedoğlu'nun yapıtlarında kişisel duygular yerine, ortak duygulara yer verilmiştir. Sağlam bir anatomi bilgisine dayalı resimleri, kimi yerde atılımcı ve kükreyici bir özellik taşımaktadır. Resimlerinde iyimser bir dinamizmi sağlamak üzere eğri ve doğruların zıtlıklarıyla kütle, figür ve renklerin uyum ve armonizasyonundaki ustalık ve beceri, özü daha da etkili kılmıştır” (Öztürk, 1999, s. 107).

Bu anlayış doğrultusunda ressamın eserlerinde yer verdiği figürlerin çoğunun ten renginin koyu olduğu göze çarpmaktadır. Bu anlatım ile sıcaklığın altında uzun süre çalışmanın vücuda vermiş olduğu bir deformasyonu vurgulamak ya da farklı bir açıdan, sanatçının siyahilere ve masklara olan merakının da bu anlatımı güçlendirmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu tarz anlatımların bulunduğu bazı eserler ‘Kıraçları Bıçerken 1968’, ‘Deniz Kenarı 1952’, ‘Grev 1952’, ‘Güneşin Zaptı Yakın 1963’, ‘Düşünen adam 1980-81’, ‘Ayrılış- Kore’ye giden asker 1960’, ‘Missouri Geldi- Pencere 1962’, ‘Çerç 1982’, ‘Göç 1963’, ‘Nişanlılar 1960’, ‘Bizimkiler 1965’dir.

Ahmet Köksal ise Milliyet Sanat Dergisinde (1985), Avni Memedoğlu'nun sanat anlayışı ile ilgili şunları aktarmıştır:

“Çalışan insanlarımızın yaşamını yansıtmaya öncelik veren bir Figür Anlatımcılığı resimlerinde ağırlığını duyuruyor. Kenar çizgilerini yitirmiyor. Kenar çizgilerini yitirmeyen ölçülü bir deformasyon, yer yer nakışsı bir üsluplama, simgeci öğeler, renkçi bir tutumla Latin Amerika ustalarını anımsatmaktan geri kalmıyor” (Öztürk, 1999, s. 107).

Şükran Moral, Yeni Gündem dergisinde Avni Memedoğlu'nun sanatına dair şunları dile getirmiştir:

“Memedoğlu'nun resimlerinde deformasyona uğramış insanlar, idealize görünümleriyle yansıtılıyor. Bu insanlar iki büküm olmuş çalışırken bile başlarını eğmiyorlar. Kendilerini izleyenin

gözlerini arıyorlar sanki. Bir bildikleri varmıŖta susuyorlarmıŖ gibi... Fakat olmasını istediği ve olagelen Ŗeylerin altlarını iŖaretliyor renkleriyle. Canlı, heyecanlı, cüretkar renkler bunlar” (Öztürk, 1999, s. 108).

Sanatçının resmettiği figürlerin vücutlarında yer verdiği belli bölgelerin büyük boyutta olmasının sebebi olarak ise eserlerinde sıklıkla yer verdiği iŖçi sınıfının emeğini vurgulamak olduğu anlaŖılmaktadır.

Avni Memedoğlu’nun kardeŖi Sırrı Öztürk ise Memedoğlu ile ilgili Ŗunları söylemektedir:

“Çok ağır ve yavaş çalıŖırdı. İki eliyle de resim yapardı; sağ eli yorulunca sol eliyle hem resim, hem de yazı yazabilmek yeteneğine sahipti” (Öztürk, 1999, s. 209).

Diğer bir yandan ressamın çalıŖmalarının çoğunda karŖımıza beyaz bir güvercin betimlemesi çıkmaktadır. Anlam itibari ile barıŖı simgeleyen bu anlatım, sanatçının barıŖa yönelik isteğini eserlerine sembolik bir dil olarak koymasıyla Ŗekil bulmuŖtur. Güvercin betimlemesi ile karŖılaŖtıđımız eserlerden bazıları ise ‘NiŖanlılar 1960’, ‘BarıŖ AfiŖi 1960’, ‘GüneŖin Zaptı Yakın 1963’, ‘Göç 1963’, ‘Bizimkiler 1965’, ‘Portre: İlhan Selçuk 1983’, ‘ÖpüŖ 1987’, ‘Sabah 1987’dir. KarŖımıza çıkan bir diğer sembolik anlatım ise sanatçının genellikle yas durumu ya da konu itibari ile zor bir süreci anlatan bazı eserlerde yer verdiği gelincik çiçeğidir. Gelincik çiçeği ise anlam itibari ile hüznü temsil etmektedir. Ressamımız çiçeğin anlamsal ifadesini eserlerinde sembolik bir dil takınarak betimlemeyi tercih etmiŖtir. Bu eserlerden bazıları ise ‘NiŖanlılar 1960’, ‘Mezar BaŖında-Turan Emeksizin Anası 1961’, ‘Sabah 1987’, ‘Hücrede 1993’dür. Ressamın eserlerinde arka düzlemde yer verdiği bulutlar ise biçim ve form bakımından olduğuça dikkat çekici bir hal içindedir. BetimleniŖ tarzı bize minyatür sanatında sıklıkla karŖılaŖtıđımız ‘Çin bulutlarını’ anımsatmaktadır. Ki sanatçının birçok sanat alanına ilgisi olduğunu ve bunlardan birinin de minyatür sanatı olduğunu düşünölünce bu yaklaŖım biçimi ŖaŖırtıcı değildir. Bulutlarda kullandığı renk tonları ise farklılık göstermektedir. Sanatçının bu tarz bulut formuna yer verdiği eserler arasında bazıları Ŗunlardır; ‘AyrılıŖ- Kore’ye giden asker 1960’, ‘GüneŖin Zaptı Yakın 1963’, ‘Göç 1963’, ‘Mezar BaŖında-Turan Emeksizin Anası 1961’. Genel itibari ile ressamın eserlerinde ağırlık verdiği konuların iŖçi ve köylü sınıfının zorlu yaŖam mücadeleleri, toplumsal sınıf farklılıkları, barıŖ ve birtakım tarihsel olaylar olduğu görölmektedir. Sonuç olarak sanatçının eserlerindeki bu tarz yaklaŖımlarından yola

ıkarak, onun sembolik bir anlatımı tercih ettiği ve ayrıca kullandığı farklı renklerle ise renkçi bir üslubu benimsediği anlaşılmaktadır.



2.4.5. İhsan İncesu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.5.1. İhsan İncesu'nun Hayatı

İhsan İncesu 1925 yılında İzmir Bayındır'da doğmuştur. Kemal İncesu'nun kardeşi heykeltıraş Vahi İncesu'nun ağabeyidir. Sanatçı eğitimini 1950 yılında bitirdiği İDS (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar)'de resim bölümünde tamamlamıştır. Sanatçı burada aldığı eğitim süresi boyunca Nurullah Berk atölyesinde yer almıştır. İncesu ve arkadaşları 1950'li yıllarda sakıncalı gözler Türkiye Komünist Partisi aracılığıyla 'Yeryüzü' adı verdikleri bir kültür dergisi çıkartırlar. Bu dergi Eylül 1951 yılında Mart 1952 yılına kadar yayınlanmıştır. Derginin isim başlığını İhsan İncesu hazırlamıştır (Bulut, 2009, s. 76; yeniedebiyat.blogcu.com/yeryuzu-kimin-dergisi/88611, Erişim Tarihi: 23.03.2019).



İhsan İncesu (Güneş Güldürmez'in Kişisel Arşivi).

Yeryüzü Dergisi, TKP'nin aracılığıyla hazırlanan bir dergi olması sebebiyle kapanması için bazı yaptırımlar uygulanmıştır. Bu yaptırımlara rağmen dergi basılmaya devam etmiştir. Fakat ilerleyen süreçlerde devam eden bu baskılar, bir süre sonra dergiyi basacak bir matbaa bulunmasını zorlaştırmıştır. Bu durum ise dergi bünyesine dahil olan kişiler arasında bazı kopmaların olmasına neden olmuştur. İhsan İncesu ve geride kalan arkadaşları yaptıkları bu işin kötü bir iş olmadığını savunarak yeni bir dergi oluşturmuşlardır. Bu derginin adı 'Beraber Dergisi' olmuştur (www.evrensel.net/yazi/77842/yeryuzunden-evrensel-kulture, Erişim Tarihi: 23.03.2019). Fakat bu dergide 1 Eylül 1952 yılında 8. sayı ile sona ermiştir. Her iki dergide de İhsan İncesu'nun desen çalışmaları yer almaktadır. Ayrıca Fakir Baykurt'un

‘Çilli’ kitabının kapak ve iç resimlerinden bazıları, Şükran Kurdakul’un ‘Giderayak’ şiir kitabının kapak resmi ve John Steinbeck’in ‘Kasımpatları’ adlı kitabının içinde yer alan resimler İhsan İncesu’ya aittir.



İhsan İncesu, ağabeyi Kemal İncesu’nun resim sergisinde (Güneş Güldürmez’in Kişisel Arşivi)

1959 yılına gelindiğinde sanatçı İhsan İncesu, Avni Memedoğlu, Kemal İncesu, heykeltıraş Vahi İncesu, İbrahim Balaban ve Marta Tözge ile birlikte ‘Yeni Dal Grubu’ adı altında bir grup kurmuşlardır. 1961 yılında açtıkları sergide eserlerinin sakıncalı görülmesi üzerine tutuklanan sanatçılar, 50 günlük tutuklanma hali sonucunda beraat etmişlerdir. Bu tarihten sonra sanatçı İhsan İncesu resim yapmayı bırakıp öğretmenliğe başlamıştır. Yeni Dal Grubundan arkadaşı Avni Memedoğlu bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“1944-1950 ders yıllarında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde dönem arkadaşım olan İhsan İncesu, bu büyük ve ender rastlanan sanatçılarımızdan biriydi. 1961’lerden sonra resim yapmaya veda edip, resim öğretmeni olarak çalıştığı Nişanca Ortaokulu’nda sanat kültürünü ve bilgisini Eyüp ilçesinin işçi ve emekçi çocukları olan çok sevdiği öğrencileri üzerinde yoğunlaştırmıştır” (Öztürk, 1999, s. 133).

İlerleyen yıllarda da öğretmenliğe devam eden İhsan İncesu, bu mesleğinden emekli olmuştur. Sanatçı 1994 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (Öztürk, 1999, s. 133; Ün, 2008, s. 75; Bulut, 2009, s. 76).

2.4.5.2. İhsan İncesu'nun Eserleri

Sanatçının toplamda 32 eserine ulaşılmıştır. Bunlardan 18'i karakalem, 9'u kitap resmi (desen), 2'si kitap kapağı, 3'ü ise yağlı boya tekniğinde yapılan çalışmalardır. Bu çalışmalardan özelde 11 eseri detaylı olarak incelenmiştir.

2.4.5.2.1. İsimsiz, 1960⁵⁷



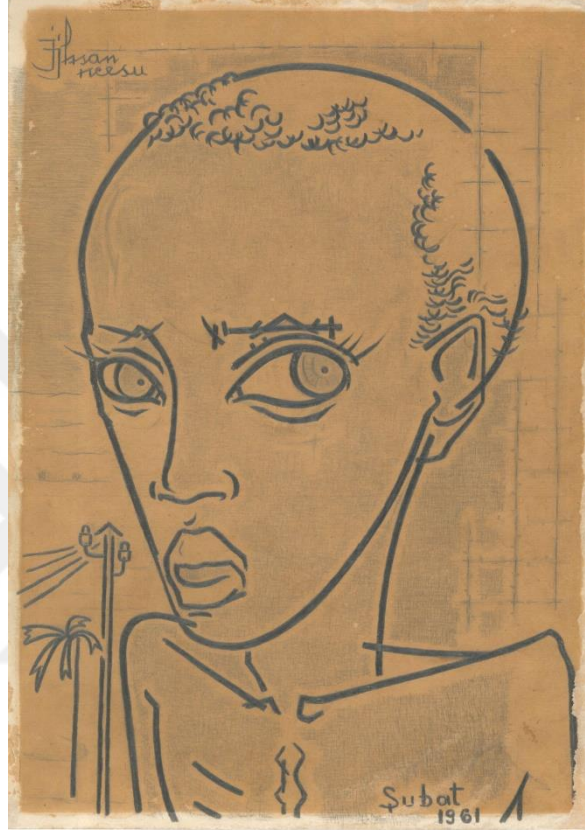
Görsel 99. İhsan İncesu, İsimsiz, 1960, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında bir erkek figürüne yer vermiştir. Figürün başı ve kolu arasında ise oldukça belirgin bir şekilde betimlenen ve güneş olduğunu düşündüğümüz bir unsur bulunmaktadır. Arka düzlemde yer alan ve köprü olduğu anlaşılan yapı neticesinde sanatçının resminde mekan olarak açık havayı tercih ettiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda resimde resmedilen köprü ve bulutlar esere bir derinlik ve perspektif hissi katmıştır. Ressam teknik olarak bu eserinde karakalem çalışmayı tercih etmiştir. Resmin ön düzleminde yer alan erkek figürünün bakışlarında birer heyecan ve mutluluk görülmektedir. Figürün elinde kırılmış halde olan zincirden yola çıkarak, kişinin uzun süren bir esaretin ardından zincirlerini kırarak özgürlüğüne kavuştuğu izlenimini algılamaktayız. Bu tutumuyla sembolik bir anlatım sergileyen sanatçı, aynı sembolik anlatımı belirgin bir şekilde resmettiği güneş unsurundan da göstermektedir. Güneş sembolüyle ressam, özgürlüğüne yeni kavuşmuş biri için yeni bir gün, yeni bir hayatın başladığını anlatmak istemiştir. Sanatçı figür üzerinde belirgin halde kullandığı

⁵⁷ Bu eserin ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

kontur çizgileri ile bu ifadeleri daha da kuvvetli kılmıştır. Yine ressamın bu eserinde de her ne kadar figürün duygusuna yönelik anlatım ağır bassa da kişinin havada olan eliyle sanatçının bir kez daha el kavramına vurgu yaptığı gözlerden kaçmamaktadır.

2.4.5.2.2. İsimsiz, 1961⁵⁸



Görsel 100. İhsan İncesu, İsimsiz, 1961, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde içerisinde ilk olarak karşılaştığımız unsur bir erkek çocuğu figürüdür. Figürün arka düzleminde yer alan ağaç ve elektrik diğeri bize konunun açık havada geçtiğini göstermektedir. Ayrıca resme bir derinlik hissi katmıştır. Sanatçı dış bir alan tercih ederek resmettiği bu eserini karakalem tarzında çalışmıştır. Ressamın diğer karakalem çalışmalarında olduğu gibi bu eseri de izleyicide herhangi bir karikatürden alınan bir sahne izlenimi oluşturmaktadır. Eserde yer alan erkek çocuğu figürü gövdesi oldukça zayıf, neredeyse kemiklerini görecek bir hal içerisinde resmedilmiştir. Buna nazaran figürün baş kısmı gövdesine oranla daha büyük tutulmuştur. Sanatçı figürün bakışlarındaki ifade de korku ve çaresizliğe yer vermiştir. Figürün saçlarındaki kıvrırcık

⁵⁸ Bu eserin ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

form ve yüz şekli bize Afrika yerlilerine ait bir çocuk figürünü anımsatmaktadır. Afrika’da yaşanan açlık ve kıtlık sonucu çoğu çocuğun bu tarz bir formda olduğu bilinmektedir. Sanatçı belki de bu eserinde bu konuya değinerek, bunu diğer insanlara aktarma, hatırlatma isteğinde bulunmuş olabilir. Sanatçının bu eseri dışında diğer çalışmaları arasında bu tarz bir konu bulunmamaktadır.

2.4.5.2.3. İsimsiz, 1976⁵⁹



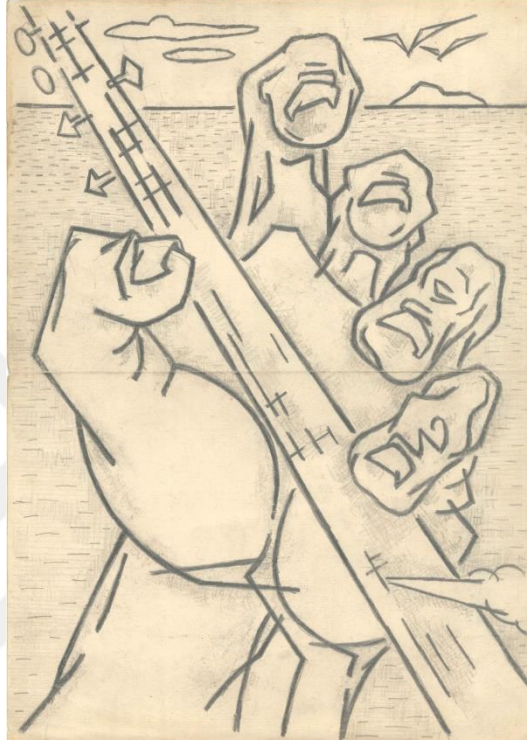
Görsel 101. İhsan İncesu, İsimsiz, 1976, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker’in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde ilk olarak farklı açılardan resmedilmiş bir erkek ve bir kadın figürü görmekteyiz. Kadın figürünün arkasında yer alan başaklar ve bir çapa simgesinden yola çıkarak kişilerin tarlada çalışan iki işçi olabileceği düşüncesi ilk olarak akla gelmektedir. Arka düzlemde belli belirsiz çizgiler ve resmin en sağına yerleştirilmiş ufak bir dağ şekli ile sanatçı eserine bir derinlik katmıştır. Teknik olarak karakalem çalışan ressam, figürleri resmederken oldukça kalın çizgiler kullanmıştır. Bu tutumu figürlerin hatlarını ve ifadelerini daha belirgin bir hale getirmiştir. Ayrıca eseri birçok yönden karikatürize eder bir durum sergilemektedir. Resimde yer alan iki figürden kadın olanın bakışlarında bir üzüntü bir çaresizlik hakim iken erkek figürünün ifadesi tam tersi izleyiciye dönük bir halde daha umutlu bir şekilde resmedilmiştir. Kadının saçlarındaki kıvrımlar, adeta gökyüzü ile birleşircesine bir rüzgar havasında betimlenmiştir. Sanatçının figürlerin ifadelerine yüklediği bu kuvvetli anlatımı, sadece

⁵⁹ Bu eserin ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

bu eserinde değil diğer eserlerinde de görmekteyiz. Kadın ve erkek figürünün bu tarz bir perspektiften resmedilmesi hali, bazı Yeni Dal Grubu üyelerinin eserlerinde de görülmektedir. Bu tutum da bize, grup üyeleri her ne kadar kendi bakış açılarından resimler yapsalar da çoğu zaman ortak bir paydada buluştuklarını göstermektedir.

2.4.5.2.4. İsimsiz, (?)⁶⁰



Görsel 102. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

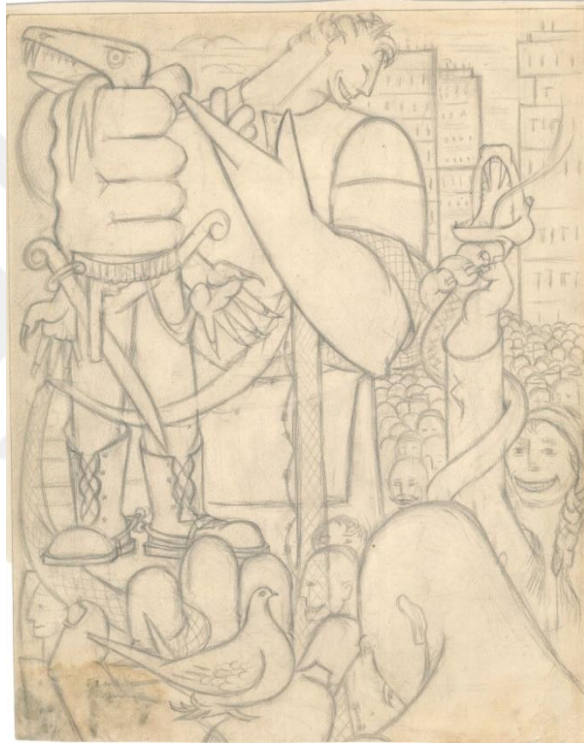
Bu çalışma içerisinde bir el ve bu elin içerisinde formundan yola çıkarak bir sazın sapı olduğu anlaşılan unsur yer almaktadır. Sanatçı eserin arka düzleminde iki tane martı ve kesik çizgilerle deniz olduğu vurgusunu yaptığı bir manzaraya yer vermiştir. Ressam denizin bittiği yerde keskin kalın bir çizginin varlığı ile ufuk çizgisi görünümü elde etmeye çalışmıştır. Bu tutum resme bir derinlik algısı katmıştır. Sanatçı el formuna keskin kontur çizgileri ile oldukça belirgin hatlar kazandırmıştır. Teknik olarak karakalem çalışan sanatçının eseri, izleyici de daha çok bir karikatür algısı oluşturmaktadır. Ressam resmettiği eli, tüm detayları ile vermeye çalışmıştır. Elin eserdeki duruşundan yola çıkarak, tam olarak sazın çalınma anına ait herhangi bir zaman diliminin anlık olarak verilmek istendiği görüşü oluşmaktadır. Sazın sapının alt

⁶⁰ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

kısmında yer alan ve sazdan çıkan sesi vurgulamak amacı ile çizildiği düşünülen sembol bu varsayımı kuvvetlendirmektedir.

Ressamın öğrencisi Karikatürist Turgut Çeviker'in anlatımıyla el kavramına ayrı bir önem vermiştir. Kendisi elin doğaya en yakın şey olduğunu söylemiştir (Röportaj, 17 Şubat 2020). Sanatçının çoğu eserinde bir şekilde el kavramına yer vermesinin sebebi olarak bu düşüncesi gösterilebilir. Bunun dışında, Yeni Dal Grubu üyelerinin eserlerinde ara ara saz olgusuna yer verdiğini bilinmektedir.

2.4.5.2.5. İsimsiz, (?)⁶¹



Görsel 103. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında kalabalık bir insan grubuna yer vermiştir. Ön düzlemde yer alan figürlerdeki belirgin kontur çizgileri arkalara gittikçe daha hafif çizgilere dönüşmüştür. Kalabalığın arasında ise bir erkek figürü ön düzlemde yer almaktadır. Arka kısımda görülen binalardan konunun bir şehir dokusu içinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ön düzlemde yer alan figürün elinde başı yılan, bedeni bir insan formuna sahip bir figür bulunmaktadır. Aynı tarz anlatım resmin sağında bir kadın figüründe de görülmektedir. Farklı olarak kadının elinde tuttuğu canlı tamamen

⁶¹ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

yılan formundadır. Resmin genel kompozisyonuna bakıldığında burada bir birlikteliğin, bir kutlamanın olabileceği düşüncesi oluşmaktadır. Arka düzlemde yer alan binalar resme birer derinlik algısı katmıştır. Sanatçının karakalem tarzında çalıştığı bu eseri diğer karakalem eserlerinde olduğu gibi izleyici de bir karikatür görüntüsü oluşturmaktadır. Kalabalık figürdeki insanların yüzlerinde görülen mutluluk ifadesi bize burada onlar açısından bazı olumlu olayların geliştiği izlenimini vermektedir. Ressam, ön kısımda yer verdiği güvercinle barışa yönelik bir anlatımı sembolik bir tavırla dile getirmiştir. Sanatçının bu tutumuyla figürün elinde yer alan yılan başlı insan bedenine sahip canlı ile bu barışın önünde engel teşkil eden kişileri ifade ettiği düşünülebilir. Sanatçının bu tarz tutum ile resmettiği bir başka eserinde ise figürün elinde yer alan canlının başı yılan değil keçi başı şeklindedir. Fakat benzer özellik ise keçi figürünün dilinin yılan dili formunda olmasıdır.

2.4.5.2.6. İsimsiz, (?)⁶²



Görsel 104. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Resimde ilk olarak birçok erkek figürünün bir arada bulunduğu bir kalabalık grup görülmektedir. Figürlerin ellerinde ise çalıştıkları işlerde kullandıkları bazı aletler bulunmaktadır. Aletlerin şekil ve formundan yola çıkarak kişilerin toprak işçisi olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin ellerindeki aletler ile betimleniş tarzı burada bir durum ya

⁶² Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

da bir olaya yönelik karşı gelme bir isyan halinin söz konusu düşüncesi oluşmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki ifadelerden, şuan bulundukları durumun koşullarından çok da memnun olmadıkları anlaşılmaktadır. Bu durumu da bir haykırış, bir isyan havası içerisinde resmedilen ifade ve duruşlarından oldukça net anlamaktayız. Sanatçı figürlerin yüzlerinde oluşturduğu keskin çizgiler ve konturlarla bu olguyu daha da belirgin kılmıştır. Sanatçının çizimlerinde ve resim anlayışında el şekline verdiği önemden bahsetmiştik. Bu eserinde her ne kadar figürler ön planda olsa da figürlerin ellerinde oluşturduğu derin çizgiler ve belirgin hatlar ile ister istemez izleyicinin ellere olan dikkatini bir şekilde çekmeyi başarmıştır.

Arka düzlemde belli belirsiz seçilen bulut ve kuşlar esere az da olsa bir derinlik olgusu sağlamıştır. Teknik olarak karakalem çalışan sanatçının bu eseri de diğer karakalem çalışmalarında olduğu gibi izleyiciye bir karikatür izlenimi vermektedir.

2.4.5.2.7. İsimsiz, (?)⁶³



Görsel 105. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Bu çalışmada genel olarak birbirine kenetlenmiş halde resmettiği bir çift el görülmektedir. Arka düzlemde yer alan başaklar neticesinde, resimde yer alan elin sahibinin tarlada çalışan bir işçi olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Ressamın sanat

⁶³ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

anlayışında el kavramının ne kadar önemli bir yer tuttuğundan daha önce bahsetmiştik. Bu eseri ile sanatçı el kavramını ön düzleme alarak tek başına bir odak noktası haline getirmiştir. Elin üst kısmının neredeyse kemiklerin görünecek gibi bir tarzda resmedilmesinin altında, çalışan kişinin emeğine bir vurgu söz konusu olabilir. Aynı zamanda parmaklardaki kalınlık ve kıvrımlar ise kişinin kemikleri görünecek bir ele sahip olmasına rağmen, bunun yanında ne kadar da kuvvetli olduğuna dair bir anlatım sergilemektedir. Sanatçı bu eserinde, bir el üzerinde olabilecek tüm ayrıntılara olabildiğince dikkatli bir şekilde yer vermiştir. Ayrıca ressam, el üzerinde bazı bölgeleri boş bırakarak bir açıdan gölgelendirme tekniği uygulamaya çalışmıştır. Sanatçının bu eserinin neredeyse birebir aynısı, grup üyelerinden kardeşi Vahi İncesu'nun eserinde de görülmektedir.

2.4.5.2.8. İsimsiz, 1955



Görsel 106. İhsan İncesu, İsimsiz, Fakir Baykurt'un 'Çilli' (1955) adlı kitabı için desen çalışması.

Resmin arka düzleminde yer alan binalar ve dumanı tüten baca bize eserin konusunun bir şehir/kent dokusu içerisinde geçtiğini göstermektedir. Sayıca fazla insanın bir arada bulunduğu eserde sanatçı, bu tutumuyla resimde kalabalık bir kompozisyon tercih etmiştir. Arka düzlemde belli belirsiz seçilen kuşlar ve deniz neticesinde buranın bir liman bölgesi olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerden birinin elinde tuttuğu büyük boyutlu balık bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Kalabalığın iç içe halleri burada bir koşturmacı halinin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Kalabalığın arasında dört figürün bakışları ve ifadeleri daha net seçilmektedir. Figürlerin yüzlerinde yorgunluk ve bir umutsuzluk hali söz konusudur. Ön düzlemde yer alan ve elinde direksiyon tutan figür, araba sürmesine rağmen sanatçının betimleme tarzı neticesinde açık alanda yer alan insanlarla birlikte gibi resmedilmiştir. Sanatçı bu eseri, Fakir Baykurt'un 1955 yılında yayınlanan 106 sayfalık 'Çilli' Kitabı için resmettiği kapak resmidir. Ayrıca kitap içerisinde yer alan üç desen çalışması da İhsan İncesu'ya aittir.

2.4.5.2.9. Aygüne, 1953



Görsel 107. İhsan İncesu, Aygüne, 1953, 63*80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, (Şiir E. Erbil İmzalı) (<https://www.artiummodern.com/en/product/2677059/ eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ih-san-incesu-1925-1994-aygune-imzali>, Erişim Tarihi: 24.10.2020).

Tuvalde bir manzara dokusu içinde, farklı tarzda ve yaşta birçok figürün bir araya geldiği bir kalabalık görülmektedir. Eserin sol tarafına ise bir şiir yerleştirilmiştir. Arka düzlemde ise deniz, güneş ve kuşlar resmedilmiştir. Bu anlatım esere oldukça geniş bir derinlik algısı oluşturmuştur. Resmin genel kompozisyonuna bakıldığında deniz kenarında bir panayır alanı oluşturulduğu ve bu panayırın içinde yer alan farklı karelerin bir araya getirildiği izlenimi çıkarılmaktadır. Sağ taraftaki figür bir şey taşımakta, ortadaki figürler birbirleri ile konuşur vaziyette, sol taraftaki figürler ise alanda yer alan diğer kişiler olarak eserde bir araya getirilmişlerdir. Sanatçı burada yer

verdiği figürler ve anlatımı ile bir önceki ‘Susurluk’ta Balıkçılar’ adlı resminde olduğu gibi bir çizgi film karesi havasında eserini resmetmiştir. Sanatçı bu eserinde yağlı boya tekniğini kullanmıştır. Ressam büyük bir alanda yaşanan sahneleri tek bir sahnede toplamaya çalışmıştır. Ağırlıklı olarak kullanılan rengin mavi olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçı kullandığı diğer renklerle de resme oldukça canlılık katmıştır. Ressam, sol tarafta bir alet çalan figürün çaldığı aletten ses çıktığını anlamamız adına aletin deliklerinin olduğu kısımdan çıkan sesleri yüksek çizgiler ile ifade etmeye çalışmıştır. Biz, resimde sesi algılamamızı sağlayacak bu yönde bir ifade tarzını, sanatçının elin içinde bir sazın sapını resmettiği karakalem çalışmasında da görmekteyiz. Ayrıca resim içerisinde şiir yer verme olgusunun, grup üyelerinin çalışmalarında sıkça rastladığımız bir durum olmadığından ressamın bu eseri bu açıdan önem arz etmektedir. Sanatçının bu eseri internet üzerinde yayınlanan ‘www.artiummodern.com/en/product/2677059/ eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-aygune-imzali’ adlı siteden alınmıştır.

2.4.5.2.10. Susurluk’ta Balıkçılar, 1955



Görsel 108. İhsan İncesu, Susurluk’ta Balıkçılar, 1955, 52*74 cm, Duralit üzerine yağlıboya (<https://www.artiummodern.com/urun/2677058/ eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-susurluk-ta>, Erişim Tarihi: 24.10.2020).

Eserde ilk olarak dört erkek figürü görülmektedir. Figürler kayıklar üzerinde ellerinde ağlar ile resmedilmişlerdir. Bu anlatımdan yola çıkarak onların birer balıkçı olduğunu anlamaktayız. Figürler, kendi çalışma ortamlarında, kayıklarında balık tutmaya hazırlanırken resmedilmişlerdir. Ressam, figürleri konumlandırış şekli ile ise bir perspektif hissi katmıştır. Denizin uzantısı ile ilerde yer alan bulutlar ve dağ şekli eserde bir derinlik algısı yaratmıştır. Fırçayı kullanım tarzı ve figürler ile nesneler arasında oluşturduğu orantı ile eserinde oldukça gerçeğe yakın bir anlatım sergilemiştir. Bu tutumunun yanında ressamın bu eseri, izleyici de sanki bir çizgi film karesinden bir bölüm canlandırılmış hissi oluşturmaktadır. Bu varsayıma ise sanatçının kullandığı renk tonları ve figürleri ifade ediş tarzından yola çıkılarak varılmaktadır. Sanatçı, denizin bir kısmını açık diğer kısmını koyu renk yapmasıyla resimde doğal bir ışık ortamı oluşturmuştur. Ressamın bu eseri dışında balıkçıları resmettiği bir eseri daha bulunmaktadır. O eserinde ise sanatçı balıkçıları bir yandan ağlarıyla balık tutarken aynı zamanda bir köşede de tuttıkları balıkların satışını yaparken resmetmiştir. Aynı tekniği kullandığı eserinde figürler buradaki figürlerle benzer nitelikte resmedilmiştir. Sanatçının ulaşılan çalışmaları arasında yağlı boya tekniği kullanarak resmettiği eser sayısı oldukça azdır.

2.4.5.2.11. Aşık, (?)⁶⁴



Görsel 109. İhsan İncesu, Aşık, 71.5*40.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Bulut, 2009, s. 76).

Sanatçı bu çalışmasında yarı oturur vaziyette ve elinde bağlama tutan bir erkek figürünü resmetmiştir. Figürün yöresel kıyafetinden ve bağlamayı tutuşundan yola çıkarak bir köy yerinde olduğu ve saz çalmasının işinin bir gereği olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Eserin isminin ‘Aşık’ olması bu düşüncayı kuvvetlendiren unsurlar arasındadır. Biliyoruz ki Türk edebiyatında bu tarz saz çalan kişilere “aşık” adı veriliyordu. Resmin geneline bakıldığında sanatçının çalışmasında kapalı bir mekan seçtiği görülmektedir. Teknik olarak yağlı boya çalışan sanatçı bu eserinde figüre ait anlık bir anı resmetmiştir. Figürün sazı tutuş şekli, parmak hareketleri ve bir ayağının önde bir ayağının geride olması ile kendine göre bir pozisyon seçmesi olguları bu anlatımı kuvvetlendirmektedir. Aynı zamanda bu anlatım ile sanatçı eserine bir devinim kazandırmıştır. Figür bütün dikkatini çalmış olduğu bağlamaya vermiş halde resmedilmiştir. Ressam bu eserinde kullandığı sarı, kırmızı ve siyah renkleri arasında bir devamlılık oluşturmuştur. Grup üyelerinin saz unsuruna eserlerinde ara ara yer

⁶⁴ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

verdiğinden söz etmiştik. İhsan İncesu kendi eserleri arasında saz unsurunu en gerçekçi tarzda bu eserinde resmetmiştir.

2.4.5.3. İhsan İncesu'nun Sanat Anlayışı

Ressamın ulaşılan eserleri arasında ağırlığın karakalem çalışmaları olduğu görülmektedir. Karakalem dışında sanatçının bazı yağlı boya çalışmaları da mevcuttur. Sanatçının bu teknikte yapmış olduğu çalışmalarda genellikle balıkçılara yer verdiği görülmüştür. Bunun sebebi olarak ise kendilerinden önce kurulmuş olan Liman Grubunun bir etkisi olduğu düşünülebilir. Sanatçının 1953 yılında resmettiği 'Aygüne' adlı eserinin sol tarafında bir şiire yer vermiştir. Grup üyelerinin eserleri arasında bu tarz bir kompozisyonun olmaması, sanatçının bu eserini farklılık arz etmesi adına önemli kılmıştır. Mevcut eserlerinde çok fazla bir manzara dokusuna rastlanılmayan sanatçının, resmettiği figürlerde ise diğer grup üyelerinde görülen el ve ayaklardaki emeğe yönelik anlatımı sadece ellerde kullandığı görülmektedir. Ressamın sanat anlayışında el kavramına da ayrı bir önem verdiği bilinmektedir.

Karikatürist Turgut Çeviker bu durum ile ilgili *"İncesu bize 'desen'i öğretti; gölge ve karalamalara son verdi. "Doğaya en yakın şey el"dir derdi ve bize ellerimizi, ayaklarımızı yaptırırdı"* demiştir (Röportaj, 2020). Bu anlayış doğrultusunda yaptığı çoğu resimde figürlerin ellerini oldukça belirgin konturlarda resmetmeyi tercih etmiştir. Resimlerinin tamamında olmasa bile bazı karakalem çalışmalarında bu vurgu net bir şekilde görülmektedir. Sanatçının var olan mevcut eserleri üzerinden yapılan yorumlamalar gösteriyor ki ressam çalışmalarında diğer grup üyelerinden çok da farklı bir konu işlememiştir. Eserlerinin bazılarında işçi sınıfından, bazılarında ise köylü sınıfından (tarlada çalışan) insanlara rastlanılmaktadır. Sanatçı bu tarz eserlerinde konu itibari ile bir direnişi, bir mücadeleyi ya da özgürlüğe dayalı bir anlatımı resmetmeyi tercih etmiştir.

Turgut Çeviker'in İhsan İncesu'nun bu tutumuyla ilgili anlatımı şu şekildedir: *"Resimlerinde emekçilerin gücünü, fiziki olarak abartarak çiziyordu. Bu tutum, dünya devrimci resminde sık sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle Sovyet resminde kendini gösterir ve bu akım, Çin'de aşırı noktalara çıkmıştır. Doğal olarak devrimci resamlara karşı büyük ilgisi vardı. Başta Picasso, Diego Rivera, Kathe Kollwitz, Abidin Dino gibi resamları çok beğenirdi"* (Röportaj, 2020).

Karikatürist Turgut Çeviker, İhsan İncesu'nun 1960'lı yılların sonlarına doğru öğretmenlik yaptığı zamanlarda, onun öğrencisi olduğunu ve resim konusunda derste

kendilerine öğrettiği, aktardığı konular ile ilgili bazı söylemlerden bahsetmiştir. Bu anlatımlar sanatçının resim sanatına olan bakış açısına daha net bir ışık tutması adına önem arz etmektedir.

Turgut Çeviker, İhsan İncesu için: *“Bizlere gerçek bir resim öğretmeni oldu; bir bakıma Güzel sanatlar Akademisi’ndeki yöntemle dersler verdi. Desen, kompozisyon, açık-koyu, gölge gibi kavramları bize hem tariflerle hem de örneklerle anlattı. Dünya resminin klasiklerinden örnekler gösterdi. Nü resim örnekleri bile gösterdi. Çarşamba Lisesi öğrencilerinin en çok sevdiği birkaç öğretmeninden biri oldu çok kısa zamanda. Hayalden resim yapmaya son verdi. Karatahtanın önüne çektiği bir sıra üzerinde birkaç öğrencili kompozisyon kurardı ve onu yapardık”* demiştir (Röportaj, 2020).

Resim derslerine bakış açısı neticesinde öğrencileri ile arasındaki ilişkinin güçlü bir bağa dönüştüğü anlaşılan ressamın bu tutumuyla alakalı Çeviker:

“Resim konusunda özel bir yeteneği olmayan öğrenciler başta, “Bende resim yeteneği yok” derlerdi. Onun yanıtı şöyle oluyordu: “Ben sizden verdiğim ödevi iyi-kötü, çizdiğiniz ölçüde yapmanızı istiyorum. Öncelikle, ödevlere karşı sorumluluğunuzu yerine getirmeniz asıl isteğim. Hiç yapamazsanız, elinizi kâğıdın üstüne koyup kalemle etrafını çizer, ödevinizi verebilirsiniz!” Bu yaklaşım öğrencileri şaşkına çevirmişti. Öğrenciler ile öğretmenimiz arasındaki ilişki yeni bir seviye kazanmış, öğrenci-öğretmen ilişkisi benzersiz bir durum kazanmıştı” söyleminde bulunmuştur (Röportaj, 2020).

Çeviker’e İhsan İncesu’nun sanat anlayışı ile alakalı sorulan soruya *“İhsan İncesu, hayatı ve tabii ki toplumu iyileştiren bir sanattan yanaydı. Sanatın, insan hayatının “süs”ü olmasından yana değildi; sorgulayan bir sanat onu ilgilendiriyordu. O, bir sosyalistti”* cevabını vermiştir (Röportaj, 2020).

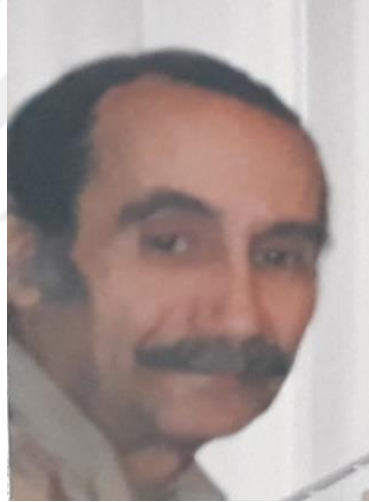
Sanatçının resim derslerinde öğrencilerine ne türden çalışmalar yaptırdığı ya da ne türden çalışmalar istediği ile alakalı Çeviker:

“Kürsüye bir vazo koyar, resmini yapmamızı isterlerdi. Kim vazoyu bire bir benzeterek yaparsa o iyi resim yapıyor sayılırdı. Öğrenciler bol bol karalama, gölge gibi unsurlara yer vererek resim yaparlardı. El-işleri derslerinde eskiden ince tel ile yumurta sepeti yaptırırlardı. O, önemli bir bölümü köylü çocuğu olan öğrencilerine köydeki gündelik kullanım nesnelerinin minyatürlerini ödev olarak yapmalarını isterdi. Örneğin: Kağı arabası, yayık, nalın, ahşap kaşık, kepçe gibi” açıklamasında bulunmuştur (Röportaj, 2020).

2.4.6. Vahi İncesu'nun Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı

2.4.6.1. Vahi İncesu'nun Hayatı

Vahi İncesu, 1930 yılında İzmir'in Bayındır ilçesinde doğmuştur. Ressam Kemal İncesu ve İhsan İncesu'nun kardeşidir. Sanatçıda ağabeyleri gibi sanat eğitimi İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmaya karar vermiş ve burada heykel bölümünde bölüm şefi Belling'in atölyesinde çalışarak 1952 yılında Akademiden mezun olmuştur. Akademi yaşantısından sonra birçok ünlü heykeltıraşla çalışma imkanı bulan sanatçının çalıştığı heykeltıraşlarından biride Zühdü Müridoğlu'dur. 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu üyelerinden biri olan sanatçı, grubun 1963 yılında dağılmasının ardından sanat yaşamına farklı bir yön çizen sanatçı çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır (Öztürk, 1999, s. 86; Berk ve Gezer, 1973, s. 204; Tufan, 2019, s. 301).



Vahi İncesu (Güneş Güldürmez'in Kişisel Arşivi).

Sanatçı 1985 yılında İstanbul'da 12-29 Kasım arası bir 'Resim Heykel' sergisi açmıştır (Milliyet Gazetesi, 1985).



Vahi İncesu, kardeşleri Kemal İncesu ve İhsan İncesu ile birlikte (Güneş Güldürmez'in Kişisel Arşivi)

2.5.6.2. Vahi İncesu'nun Eserleri

Sanatçının toplamda 22 adet eserine ulaşılmıştır.⁶⁵ Bunlardan 9'u yağlı boya, 5'i alçı, 4'ü ahşap, 2'i karakalem ve 1'i pişmiş toprak tekniğinde, son eser ise bir dekor çalışması şeklinde yapılmıştır. Bu çalışmalardan özelde 7 eseri detaylı olarak incelenmiştir.

⁶⁵ Bu çalışmalardan 12 tanesi satın alan kişi tarafından tezin başvurusunun yapılacağı gün bizlere ulaştırılmıştır. Bu eserlerin düzgün çekilmiş fotoğrafları olmadığından detaylı incelenmesi çalışmaya konmamıştır. Ancak içerik bakımından irdelenerek Vahi İncesu'nun sanat anlayışında ele alınmıştır.

2.5.6.2.1. Güvercinli Kız, 1980⁶⁶



Görsel 110. Vahi İncesu, Güvercinli kız, 1980, Ağaç (Gezer, 1984, s. 205).

Sanatçı bu eserinde elinde kuş tutan bir kız figürünü işlemiştir. Kollarını eşit ölçüde açmış bir vaziyette kuş tutan bu figürün bir köylü kızı olabileceğini düşünmekteyiz. Bunun sebebi olarak ise kızın saçlarında kullanılan örgülü anlatım ve ifade şekli gösterilebilir. Çünkü biliyoruz ki grup üyeleri köylü kesiminden insanlara resimlerinde oldukça sık yer vermiştir ki resmedilen kadın figürlerinin anlatılış tarzı genellikle bu eserdeki gibidir. Figürün üst kısmındaki hareketli ve detaylı anlatım alt kısma gelindiğinde yerini sade bir anlatıma bırakmaktadır. Ağaç üzerine yapılan bu kabartmada yer alan figürün bakışlarındaki ifade de yorgunluk ve mutsuzluk görülmektedir. Figürün elinde tuttuğu kuş figürünü diğer sanatçıların eserlerinde de görmekteyiz. Sanatçılar bu anlatımı barışa yönelik sembolik bir tutum olarak sergilemektedirler. Sanatçımızın da burada güvercine yer vererek yine aynı anlatıma yönelik bir vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Figürün alt kısmında kullanılan kalın çizgiler burada yer verilen kıyafetin bir etek olma ihtimalini güçlendirmiştir. Yeni Dal Grubu üyelerinin tutuklanması ile sonuçlanan 1961 yılındaki sergilerinde Vahi İncesu,

⁶⁶ Bu eserin ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

bu eseri yüzünden yargılanmıştır. Fakat daha sonra eserin herhangi bir suç unsuru barındırmaması sebebiyle serbest bırakılmıştır.

2.5.6.2.2. İsimsiz, (?)⁶⁷



Görsel 111. Vahi İncesu, İsimsiz, En: 22 cm, Yükseklik: 35 cm, Ahşap Rölyef
(Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında bir kadın figürüne yer verilmiştir. Kadının başında ve boyun kısmındaki ustaca işlenmiş kıvrımlar ile sanatçı figürün başındaki örtüyü vurgulamıştır. Ayrıca figürün alın kısmında ve gözlerinin altında yer verdiği kıvrımlar ile kişinin yaşlılığını yönelik bir anlatım dili kullanmıştır. Kadın figürünün bakışlarında ve ifadesinde hüznün ve düşünceli bir hal söz konusudur. Sanatçı burada yer verdiği ifadeyi anlatım ile eserde dışavurumcu bir tavır takındığını göstermiştir. Grubun genel sanat anlayışında köylü kesiminin büyük bir yer tuttuğu göz önüne alındığında, buradaki figürün bir köylü kadınına ait olabileceği düşüncesi kuvvetle muhtemeldir. Sanatçı Anadolu insanının yıpranmışlığını, yorgunluğunu bir köylü kadın betimlemesi ile izleyiciye aktarmıştır. Figürün yüzündeki ifadeyi anlatım için sanatçının kullandığı derin oyuklar, resim sanatındaki kalın kontur çizgilerini anımsatmaktadır. Sanatçı bu eserinde yararlandığı ahşabın arka yönünü de boş

⁶⁷ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

bırakmayarak o kismada ağızında yaprak tutan bir güvercin figürü çalışmıştır. Sanatçının bu eserinde betimlediği kadın figürünün yüzünde yer alan ifadesel anlatım bize Ernst Barlach'ın 1933 yılına ait 'Çömelmiş ihtiyar kadın' adlı çalışmasını anımsatmaktadır.



Görsel 112. Ernst Barlach, Çömelmiş ihtiyar kadın (Squating old women), 1933
(<http://www.all-art.org/Architecture/23-8.htm>, Erişim tarihi: 05.07.2021).

2.5.6.2.3. İsimsiz, (?)⁶⁸



Görsel 113. Vahi İncesu, İsimsiz, 26*12*14 cm, Ahşap Rölyef (Gürgen Ağacı) (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçı bu çalışmasında bir ağaca ait parça üzerinde bir insan silüeti oluşturmuştur. Kullanılan ağaç çeşidini ise Karikatürist Turgut Çeviker gürgen ağacı şeklinde açıklamaktadır. Ressam, grup içerisinde en çok heykel yapan sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Birkaç ağaç parçasının birleşiminden oluştuğunu düşündüğümüz bu eserde sanatçının, oluşturduğu insan silüetine yer verdiği şekil ve formdan yola çıkarak kişinin bir erkek figürü olduğunu düşünmekteyiz. Yüz hatları ve başında yer alan şapka bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Sanatçı çalışmasında figürün yüzünde yer alabilecek burun, kulak, ağız gibi tüm kısımları işleyerek bir tanesini bile atlamamıştır. Figür başında yer alan şapkasıyla adeta bir Anadolu insanını çağırıştırır. Sanatçı ağacın kendine has dokusunu kullanarak figürün yüzündeki yıpranmışlığı ortaya çıkarmaktadır. Bu tutumuyla ressam, Anadolu yaşamındaki erkek figürlerinin yüzlerinde yaşlanmaları sonucu ortaya çıkan deformasyonu doğal yollarla aktarmaktadır. Eserde figürün boynundan yukarısının işlenmesi de bize çalışmaya bir portre izlenimi katmıştır. Bu anlatım ile sanatçı, Anadolu insanının ahşap malzemeli bir büstte hayat bulması işlemiştir.

⁶⁸ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.5.6.2.4. İsimsiz, (?)⁶⁹



Görsel 114. Vahi İncesu, İsimsiz, 23.6 cm, Alçı (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Ressamın bu çalışmasında ayakta, dik vaziyette konumlandırılmış bir kadın figürü yer almaktadır. Malzeme olarak alçı tercih eden sanatçı bu eserini tek parça olacak biçimde şekillendirmiştir. Farklı bir ekleme söz konusu değildir. Bir eli belinde, bir eli göğsünün altında poz verir bir hava da gösterilen kadın figürü, bir platform üstünde konumlandırılmıştır. Sanatçı kadının bedeni üzerinde yer verdiği kıvrımlarla figürün üzerinde bir elbise olduğunu vurgulamıştır. Elbisenin sağ tarafı kadının omzundan çıkmış, kadının koluna doğru toplanmıştır. Kadının bir elinin göğsünün altında olmasının açıklaması olarak elbiseyi tutmak amaçlı olduğu söylenebilir. Sol taraf ise sağ tarafa nazaran henüz düşmemiştir. Figürün sırt kısmı çıplak bırakılmıştır. Arka kısım da ise ön taraftan farklı olarak elbisenin kıvrım detayları oldukça fazladır. Bu durum ise elbisenin ön kısmında bacakların açıkta bırakılmasıyla elbisenin fazlalığının arka kısımda toplanması durumu ile açıklanabilir.

⁶⁹ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.5.6.2.5. Mimar Sinan, (?)⁷⁰



Görsel 115. Vahi İncesu, Mimar Sinan, Alçı (Berk ve Gezer, 1973, s. 179).

Sanatçı bu eserinde başında kavuğa ver yediği, ilk bakışta sima olarak kuşa benzetilen bir şekil görülmektedir. Her bir detayı boş bırakılmamışçasına işlenmiş bu eserde ressam, usta sanatçı Mimar Sinan'a yer vermiştir. Sanatçının alçıdan yapmış olduğu bu eserinde Mimar Sinan'ı bilgi ve bilgeliği temsil eden bir baykuş formunda yorumlamıştır. Heykelin kavuk kısmında yer alan çizgiler ve noktalamalar gayet orantılı ve başarılı bir şekilde işlenmiştir. Göz kısmının yuvarlak, dışa taşkın ve kısık hali figürün ifadesine huzurlu ve dingin bir anlatım katmıştır. Bunun yanında sanatçının eserin sağ ve sol tarafında yer verdiği 3-4 sıra halindeki ince kabarıklar ve ön kısımda 'm' şekline benzetilen unsurla baykuş kuşunun kanatlarına yönelik bir anlatım yapmıştır. Bir diğer benzetme ise alt kısımda yer alan yuvarlak şekiller ile ressamın, Mimar Sinan'ın kaftanını ve düğmelerini anlatmış olabileceği yönündendir.

⁷⁰ Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Sanatçının eserinde yer verdiği ayrıntıların her birini belli bir oranda, ölçüde eşit şekilde oluşturduğu görülmektedir. Ressamın bu eseri genel itibari ile bize eski dönem mezar taşlarını anımsatmaktadır.

2.5.6.2.6. Kadın Başı, (?)⁷¹



Görsel 116. Vahi İncesu, Kadın başı, 51*28*25 cm, Alçı (Eserin kopyası Dünder İncesu'nun kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçının bu eserinde herhangi birine ait olduğunu düşündüğümüz büst yer almaktadır. Ressamın alçı malzemesini kullanarak yapmış olduğu çalışmasının adı her ne kadar kadın başı şeklinde olsa da sanatçının ifade ediş tarzı izleyicide bir erkek büstü izlenimi yaratmaktadır. Figürün yüz hatları oldukça gerçeğe yakın bir oranda şekillendirilmiştir. Göz içlerinin sade bir şekilde işlenmeden verilmesi figürün yüzünde herhangi bir ifade oluşmasının önüne geçmiştir. Bu yüzden kişinin yüzünde beliren bu ifadesizliğin donuk bir anlatıma dönüştüğünü söyleyebiliriz.

⁷¹ Bu eserin tarihi ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

2.5.6.2.7. İsimsiz, (?)⁷²



Görsel 117. Vahi İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).

Sanatçının bu eserinde bir kişiye ait olduğu düşülen bir çift el bulunmaktadır. Arka planda yer alan başak şekillerinden elin sahibinin tarlada çalışan bir kişi olduğunu anlamaktayız. Aynı zamanda elin formundan yola çıkarak elin sahibi olan figürün erkek olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının heykel çalışmalarından farklı olarak karakalem çalıştığı bu eseri dışında, başka bir resim çalışmasına ulaşamadığımız için önem arz etmektedir. El üstünde beyaz bırakılan yerler ile figürün el kemiklerini belirgin hale getirerek vurgulayan sanatçı, aynı zamanda bu tutumu ile el üzerinde ışık-gölge unsuruna da yer vermiştir. Tırnak yapısında ve eklemleri belli etmek amaçlı kullanılan çizgiler esere daha detaylı bir anlatım katmıştır. Biz bu eserin neredeyse birebir aynısını Yeni Dal Grubu üyesi ve aynı zamanda sanatçının kardeşi olan Kemal İncesu'nun resmettiği el çalışmasında da görmekteyiz.

⁷² Bu eserin tarihi ve ölçüleri ile ilgili kesin bilgilere ulaşamamıştır.

2.5.6.3. Vahi İncesu'nun Sanat Anlayışı

Vahi İncesu grup içerisinde daha çok heykel çalışmaları ile bilinmektedir. Ancak sanatçının heykel dışında birçok resim çalışmasına da ulaşılmıştır. Sanatçının resim çalışmalarında oldukça renkli bir anlayışa sahip olduğu görülmektedir. Bu tutumuyla ressamın Fovizm sanatından etkilendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca sanatçının resim çalışmalarında yer verdiği konular üzerindeki anlatımlarına belirgin bir sembolik yorum kattığı gözlemlenmiştir. Sanatçının resim dışında ahşap malzeme kullanarak yaptığı çalışmalar incelendiğinde sanatçının daha çok Anadolu insanına yer verdiği görülmektedir. Nitekim bunu rölyef olarak çalıştığı çalışmada yer edinen köylü bir kadından ya da bir kütük üzerinde bir köylü erkeğe yer vermesinden anlamaktayız. Sanatçımızın ahşap dışında alçı malzeme kullanarak yaptığı birkaç çalışmada farklı anlatımlara yer verdiği görülmektedir. Alçı malzeme kullanarak yapmış olduğu bu eserlerinden birinde yarı çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Grup üyeleri arasında Anadolu insanı dışında farklı bir kesime yönelik figürlerin betimlemesine fazla yer verilmediği ön görüldüğünde, sanatçımızın bu eseri ile grubun genel sanat anlayışı dışında da farklı anlatımlara yer verdiği anlaşılmaktadır. Bunun dışında aynı teknikle yapılan bir diğer eser 'Mimar Sinan' adı ile bilinen eseridir. Sanatçının bu çalışmada ise esere ismini verdiği Mimar Sinan'ı soyut bir tavır ile ele alarak çalıştığı görülmektedir. Soyutlamanın olmadığı tek unsurun baş kısmında yer alan kavuk olduğunu söyleyebiliriz. Diğer bir eser ise grup üyeleri arasında kimsede görülmeyen bir betimleme olması adına önem taşımaktadır. Bu eser 'Kadın Başı' adı heykel çalışmasıdır.

Sanatçımızın ayrıca uzun yıllar ünlü heykeltıraş Zühdi Müridoğlu ile çalıştığı bilinmektedir.

SONUÇ

1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu, ortak sanat görüşlerini birlikte icra etmek adına, toplumsal gerçekçilik bağlamında bir araya gelmiş gruptur. Grup üyeleri arasında tek kadın sanatçı Marta Kaya Tözge'dir. Ressamın çalışmalarının konu ve kompozisyonlarının birbirinden farklı olduğu göze çarpmaktadır. Sanatçının çalışmalarının çoğunda figüre yönelik anlatımlar mevcuttur. Resimlerde işlenen konular figürler üzerinden yapılan anlatımlarla bir bütün haline getirilmiştir. Tözge'nin bazı çalışmalarında zemin algısı ve perspektif açı tam olarak görülememektedir. Bunun sebebi olarak ise grubun genel sanat anlayışında asıl önem verdikleri olgunun resmin konusu olması gösterilebilir. Ayrıca sanatçının bazı resimlerinde tercih ettiği renkleri oldukça bilinçli bir şekilde kullanması, resimlerinde yer verdiği figürleri ve nesneleri oldukça gerçekçi kılmıştır. Ressamın bazı çalışmalarında ise sınıfsal farklılıklara dikkat çekmeye yönelik birtakım sembolik anlatımlar mevcuttur.

Grup üyeleri arasında yer alan bir diğer sanatçı İbrahim Balaban'dır. Sanatçının eserlerinin geneli incelendiğinde, ressamın çalışmalarında herhangi bir perspektif kaygı içerisine girmediği görülmektedir. Ayrıca oldukça renkli bir üsluba sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Balaban grubun sanat anlayışı doğrultusunda sıklıkla gündelik yaşama ve işçilere eserlerinde yer vermiştir. Eserlerinin konusu ağırlıklı olarak köy, köy yaşamı ve bunları destekleyen unsurlar olmuştur. Köy yaşamından sıklıkla öküz hayvanını, başak toplayan işçi köylüleri ve Anadolu kadını konu etmiştir. Balaban'ın sanat anlayışını tek bir yönü ile ele almak çok da mümkün değildir. Sanatçı kendi sanat anlayışını farklı dönemlere ayırarak her döneme bazı isimler vermiştir. Belirli tarih aralıklarını kapsayan bu dönemler içerisinde sanatçı, farklı tekniklerde ve konularda birçok eser üretmiştir. Her dönemin kendi içerisinde farklı anlatımlar barındırmasının yanı sıra ressamın bu tutumu ile de onun bütün hayatını tamamen sanata odaklı yaşadığı anlaşılmaktadır. Sanatçı kendi içsel duygularına eserleri üzerinden yön vererek tanıdığı, bildiği, gördüğü ve yaşadığı hayatın her açısını bir şekilde resimlerinde işlemiştir.

Balaban'ın bazı çalışmalarında masalsı anlatımlar görülmektedir. Bu anlatımı kuvvetlendiren unsur sanatçının kullandığı renkler ve eser içerisinde oluşturduğu

kompozisyonudur. Sanatçı birkaç çalışmasında ise gündelik hayattan kesitleri parçalara bölerek aynı zeminde işlemiştir. Bu tutumuyla izleyicinin resmi tek bir yönü ile ele almayıp, farklı açılardan eser hakkında birden çok bakış açısı oluşturmalarını sağlamaktadır. Bu durumda sanatçının çoğu eserinin çok yönlü bir anlatıma sahip olduğunu göstermektedir. Ressamın eserlerinin çoğunda yine diğer grup üyelerinin çalışmalarında olduğu gibi emeğe yönelik vurgu söz konusudur.

Bir diğer sanatçı ise Kemal İncesu'dur. Ressamın eserlerinin çoğunluğunu çini mürekkebi ile yapmış olduğu çalışmaları oluşturmaktadır. Ressam bu teknikte yaptığı resimlerde konu olarak işçi sınıfına mensup madencileri işlemiştir. Bazı eserlerinde madencileri tek olarak betimleyen sanatçı bazı eserlerinde ise onların eşleri ve çocuklarını resmetmiştir. Çini mürekkebinin koyu rengi sayesinde sanatçı çalışmalarında belirgin bir ışık-gölge kontrastı yakalamıştır. Sanatçının çalışmalarında yer yer sembolik anlatımlara rastlamak mümkündür. İncesu'nun resimlerinde tercih ettiği bir diğer teknik ise çini mürekkebinin kuru boya ile renklendirilmesi sonucu ortaya çıkan tekniktir. Ressamın bu tarzda yaptığı eserlerinde ortaya çıkan görüntü çalışmaya adeta pauntalizm (noktalama) yöntemi ile resmedilmiş havası katmaktadır. Bu çalışmalarda sanatçının renkçi bir üslubu tercih ettiği görülmektedir. Benzer bir teknik ise ressamın rapido kalem ile tek tek noktalama yöntemiyle oluşturduğu tekniktir. Ressamın işçi ve köylü sınıfı dışında çalışmalarında manzara resmine de yer verdiği görülmüştür. Manzara çalışmalarının birkaçında teknik olarak çini mürekkebi kullanan ressamın çoğunlukla tercih ettiği tekniğin yağlı boya olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının bu tarz manzara çalışmalarında figürlü bir kompozisyon olgusunu çok tercih etmediğini, genellikle doğayı yalın bir şekilde ele aldığını görmekteyiz. Sanatçının manzara dışında yağlı boya tekniği ile yaptığı natürmort eserleri de bulunmaktadır. Ressamın eserlerini resmederken tercih ettiği sanat anlayışında tek tip bir anlayış yerine birçok sanat anlayışından esinlenmelerin olduğu görülmektedir.

Grup üyelerinden Avni Memedoğlu'nun eserlerinde yer verdiği konular, genellikle işçi ve köylü kesiminden kişilerin zorlu yaşam mücadeleleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının yağlı boya çalışmalarında yer verdiği figürlerin genelinde görülen özellik, vücut ölçülerindeki orantısızlıktır. Ressamın bu tutumu, çalışan işçi ve köylü kesiminin sarf ettikleri emeklerine yönelik vurguyu belirgin kılma halidir. Aynı zamanda bu tutum sanatçının çalışmalarında herhangi bir perspektif

kaygı gütmediğini göstermektedir. Figürlerin çoğunda görülen bir diğer özellik ise ten renklerindeki koyuluktur. Bunu iki açıdan düşünmek mümkündür. Bunlardan ilki sanatçının bu betimlemeyi seçmesindeki amacın, güneşin altında uzun süre çalışmak zorunda kalan kişilerin vücutlarında oluşan deformasyonu anlatmaya yönelik bir farkındalık yaratma çabası olarak düşünülmektedir. İkincisi sanatçının Afrika topluluklarının ezilmişliklerini, sömürölmelerini kendi halkı ile benzeştirmesi neticesinde ortaya çıkan bir gönderme söz konusu olabilir. Sanatçının eserlerinde hakim dil sembolik bir anlayıştır. Bu bağlamda en çok kullandığı sembolik unsurlar beyaz güvercin ve gelincik çiçeğidir.

Memedoğlu renkçi bir tutuma sahiptir. Özellikle koyu ten ile betimlediğı figürlerin üzerinde yer verdiğı birden fazla renk tonu ile çalışma içerisinde belirgin bir renk kontrastı oluşturmuştur. Ressam eserlerinde sıklıkla sembolik anlatıma yönelmesinin dışında kübist yaklaşımlar da görülür. Memedoğlu'nun yağlı boya ve desen çalışmaları arasında dikkat çekici bir fark göze çarpmaktadır. Desen çalışmalarında yer verdiğı figürlerin yağlı boya çalışmalarındaki figürlere nazaran vücut formlarının daha gerçeğe yakın olduğı dikkat çekicidir. Ressam desen çalışmalarında konu olarak yine işçi sınıfını işlemiş, konusu değışmemiştir. Sanatçının bunların dışında bazı afiş ve kitap kapağı çalışmaları da mevcuttur. Ressam afiş çalışmalarında da yine birçok çalışmasında olduğı gibi ağırlıklı olarak barışı sembolize eden beyaz güvercine ve mavi tulumuyla işçi figürüne yer vermiştir. Bunun nedeni olarak ise ressamın afişlerini oluşturma amacının barışa ve toplum refahının yeniden kazanılmasına yönelik anlamlar içermesidir. Kitap kapaklarında ise kapakta yer alan resim çalışmasının kitabın iç kısmında geçen anlatımlarla bir şekilde uyum içerisinde olduğı görölmüştür.

Grup üyeleri içerisinde yer alan bir diğer sanatçı İhsan İncesu'dur. Ressamın eserlerinde el kavramına ayrı bir önem verdiğı görölmektedir. Eserlerinde işlemiş olduğı konularda işçi sınıfı ön plandadır. Ressamın bazı çalışmalarında işçiler konu itibari ile bir direniş, bir mücadele havasında resmedilmişlerdir. Sanatçı bu kompozisyonu figürlerin toplu halde bir arada oldukları ve bu mücadeleyi yansıtan belirgin yüz ifadeleri ile tuvaline aktarmıştır.

Bir diğer grup üyesi ise heykeltıraş Vahi İncesu'dur. İncesu'nun heykel çalışmaları dışında ulaşılan resim çalışmalarında onun diğer grup üyelerinden çok da

farklı bir sanat anlayışını benimsemediği görülmektedir. Sanatçı heykel çalışmalarında ahşap, alçı ve pişmiş toprak kullanmayı tercih etmiştir. İncesu'nun bazı çalışmalarında konu olarak işçi ve köylü sınıfının dışında soyutlamacı bir yaklaşım sergilediği gözlemlenmiştir. Sanatçının çoğu eserini oluştururken çalışmaya kattığı anlam ile kullandığı biçim ve form oldukça dikkate değer bir düzeyde olmuştur.

Toplumsal gerçekçi bir anlayış çerçevesinde bir araya gelen Yeni Dal Grubu üyelerinin eserlerinde ağırlıklı işlenen konunun toplumdan, köylü ve işçi sınıfından kişilerin olduğu bilinmektedir. Sanatçılar eserlerinde sembolik anlatımlara çok geniş bir şekilde yer vermişlerdir. Kendileri ortak bir sanat görüşü içerisinde olmuşlardır. Sanatçıların eserleri bireysel olarak incelendiğinde bu konuları işlerken farklı anlatım yollarına başvurdukları görülmüştür. Ayrıca kendi sanat anlayışları dışında bazı grup üyelerin farklı konulara ve tekniklere eserlerinde yer verdiği gözlemlenmiştir. Bu sanatçılardan biri İbrahim Balaban'dır. Ressam diğer grup üyelerinden farklı olarak, eserlerinde resmettiği figürlerin gölgelerine de yer vermiş ve figür ile gölge arasındaki benzerliğe sadık kalmıştır. Sanatçıyı grup üyelerinden ayıran bir diğer özellik ise çalışmalarında birden fazla tarihi kişiliğe yer vermesidir. Bunlar; Keloğlu, Aslı ile Kerem, Nesimi, Yunus Emre vb. gibi herkesin bildiği, tanıdığı kişilerdir. Sanatçı bu tarihi kimlikleri bazen kendi dönemlerinde yaşadıkları olaylarla bazen de kendi oluşturduğu kompozisyon ile resimlerine aktarmıştır. Ayrıca Balaban, grup içerisinde kendi portresini yapan ve ailesinden kişilere eserlerinde yer veren tek sanatçıdır.

Farklı teknik ve çalışmaları ile grup içerisinde ön plana çıkan bir diğer sanatçı Kemal İncesu'dur. Ressamın çalışmalarında diğer grup üyelerinden farklı olarak Rapido kalem ile noktalama (puantilizm) yöntemini kullandığı görülmektedir. Aynı benzerlik sanatçının çini mürekkebinin kuru boya ile renklendirmesi sonucu ortaya çıkan teknikte görülmektedir. Bu iki tekniği grup üyelerinden sadece Kemal İncesu kullanmıştır. Kemal İncesu resmettiği figürlerin zorlu yaşam şartlarını, emeklerini onların ifadelerinde ve yüz hatlarında belirgin bir şekilde işlerken, aynı anlatımı İbrahim Balaban daha renkli bir üslupla, Avni Memedoğlu ise figürlerin el ve ayaklarına yönelik yaptığı iri anlatımlarla sağlamıştır. Ayrıca Kemal İncesu, Yeni Dal Grubu içerisinde İbrahim Balaban'dan sonra çalışmalarında birden çok farklı teknik kullanan ikinci sanatçı olarak dikkat çekmektedir.

Avni Memedoğlu'nun çalışmalarında da İbrahim Balaban'ın eserlerinde görülen renkçi tutum söz konusudur. Fakat Kemal İncesu için bu pek geçerli değildir. Bunun sebebi ise sanatçının resimlerinde ağırlıklı olarak kullandığı tekniğin çini mürekkebi olmasıdır. Sanatçı kullandığı bu teknik, konu olarak yer verdiği işçi ve köylü sınıfının zorlu şartları diğer sanatçılardan farklı olarak izleyicide daha sıkıntılı bir ruh hali uyandırmaktadır. Grup üyelerinde emeğe vurgunun çoğu yerde figürün iri halde resmedilmiş el ya da ayakları ile sağlandığı bilinmektedir. Fakat bu anlatımı Yeni Dal Grubu sanatçıları arasında en belirgin işleyen Avni Memedoğlu'dur. Ayrıca sanatçının diğer grup üyelerinden farklı olarak çalışmalarında yoğun bir sembolik dil kullandığı görülmektedir. Grup üyeleri arasında İbrahim Balaban ve Avni Memedoğlu'nun çalışmalarında içeriğe önem verdikleri, bu sebepten ötürü herhangi bir perspektif kaygı gütmedikleri gözlemlenmiştir.

Yeni Dal Grubu üyeleri kendilerini 'sosyalist realist' bir grup olarak nitelendirmektedirler. Her ne kadar kendilerini 'sosyalist realist' olarak tanımlasalar da eserlerinin düşünce zeminini Realizm belirlerken, konuya yaklaşım biçimlerinde yer yer güçlü bir sembolik dil kullandıkları görülmektedir. Resimlerdeki konular yaşamdan, toplumdan, işçi ve köylü gibi sosyal sınıf farklılıklarının görünen yüzünü yansıtmaları nedeni ile o dönemin siyasal tanımlaması içinde bu sanatçı grubu 'sosyalist' olarak adlandırırken, grup üyeleri eserlerinde emekçi halka, işçi sınıfına yönelik anlatımlarda bulunduklarını, bunu kendilerine bir görev edindiklerini ve bu anlatımların dışında bireysel bir tavra yönelimlerinin olmadıklarını söylemektedirler. Bununla beraber sanatçıların eserlerini oluştururken ağırlıklı olarak bu anlayışa bağlı oldukları görülmüştür. Grup üyelerinin söylemde bulundukları eserlerinde bireysel tavır takınmama durumu ise, çalışmalarında tek bir sınıfı baz almayıp, çalışan ve üreten her kesimin yaşadıkları zorluklar ve verdikleri mücadeleleri resimlerine yansıtmaları ile kendini göstermiştir. Sanatçılar gerçek hayatta bildiğimiz, karşılaşma ihtimalimizin olduğu konuları belirgin bir sembolik dil ile bazen renkçi bir üslupta çoğunlukla da emeğe vurgu amacıyla figürleri iri bir anlatımla resmetmişlerdir. Sanatçılar köylü sınıfını resimlerinde ele alırken kendi yaşadıkları topraklarda günlük hayatlarını idame ederken ve çalışır halde, işçi sınıfını ise bazen bir fabrika önünde, bazen de bir direnişin ortasında mavi tulumlarıyla resmetmişlerdir.

Yeni Dal Grubu üyeleri kendi sanat anlayışlarında hiçbir zaman eskiye özlem, geriye dönüş, alafrangalık, tutucu, formalist, burjuvazi vb. bir tutumun olmadığını söylemektedirler (Öztürk, 1999, s. 35). Kendileri bu tutumlarını yayınladıkları manifestolarında da oldukça açık ilan etmişlerdir. Buna rağmen sanatçılar eserlerinde orta üst ekonomik sınıfı alt ekonomik sınıftan kişilerle karşıtlık oluşturacak şekilde ele alarak işlemişlerdir. Bu durum nadiren görülmektedir (**Görsel 3, Görsel 79, Görsel 93**).

Sanatçıların çalışmalarında yer verdiği konular üzerinde oluşturdukları anlatım dili oldukça sembolik olmasının yanında verilmek istenen mesaj herhangi bir karmaşıklıkta takılıp kalmadan izleyicinin anlayabileceği bir akıcılıkta işlenmiştir. Grup üyelerinin bazı eserlerinde bazen anlatılmak istenen konu, verilmek istenen mesaj belli bir sembolik unsurun içine gizlenmiş vaziyette betimlenmiştir. Bunlardan en belirgin olanı Avni Memedoğlu'nun çalışmalarında sıklıkla yer verdiği beyaz güvercin unsurudur. Sanatçı eser içerisindeki konu ne olursa olsun bir şekilde barış isteğini beyaz güvercin ile sembolize ederek resimlerin bir köşesinde resmetmiştir.

'İnsan' figürü Yeni Dal Grubu sanatçılarının çalışmalarının tamamının ana nesnesi olmuştur. Grup üyeleri eserlerinde yer verdikleri konularda resmettikleri figürleri, konu ile bir bütün halinde ve verilmek istenen mesajı bazen figürlerin bakışlarına bazen el ve ayak uzuvlarında oluşturdukları iri anlatımlara yükleyerek resmetmişlerdir. Figürlerin yüzlerinde oluşturulan anlatım ve ifade bazen o kadar kuvvetlidir ki izleyiciler konuya bakmaksızın asıl anlatılmak istenileni figürlerin bakışlarında yakalayabilmektedirler. Bu tutum grup üyelerinin çalışmalarının çoğunda figürlü anlatımı tercih ederek insana/insanlara ne denli önem verdiklerini göstermektedir.

Yeni Dal Grubu sanatçıları sanat anlayışları doğrultusunda çalışmalarını oluştururken asıl önem arz edilen olgunun konunun özü olduğunu, form ve içeriğin resmin konusundan sonra geldiği söylemektedirler. Sanatçıların bu düşüncelerinden yola çıkarak eserlerinde neden çok fazla derinlik kavramına ya da perspektif algıya yer vermedikleri anlaşılmaktadır. Sanatçıların bu tutumları neticesinde onların eserlerinde yer alan konuyu bir amaç, biçim ve form gibi diğer unsurları ise bir araç olarak gördüklerini söylemek doğru olacaktır.

Bu sanatçılar grup dağıldıktan sonra sanat yaşantılarını bireysel olarak sürdürmüşler ve belirledikleri sanat anlayışını devam ettirdikleri görülür.



KAYNAKÇA

- Acarer, S. (2010). Sol Basında; Halkın Sesi, Halkın Birliği, Halkın Kurtuluşu Ve Emekçi Dergilerine Göre Gençlik Hareketi (1970-1980). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Ağyürek, G. (2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akalın, C. (2013). Missouri'nin Ziyaretinin Tarihsel Anlamı. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 1-14.
- Aksel, S. (2002, 04 04). 'Yok edilen' ressamdan kalan.... 13. Cumhuriyet Gaztesi.
- Akşin, S. (1997). *Ana Çizgileri İle Türkiye'nin Yakın Tarihi (1789-1980)* (Cilt 2). İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akyürek, M. (2018). Toplumsal Gerçeklik Bağlamında Türkiye'de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(40), 444-467.
- Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (tarih yok).
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, Suavi; Taşkın, Yüksel;. (2014). *1960'dan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Balaban, H., & Bilgin, Z. E. (2009). *Balaban Bir Ressam Yunus Emre*. İstanbul: Bindallı Sanatevi.
- Balaban, İ. (1965). *İz*. Ankara: İmece Yayınları.
- Başak, S. (2016). Türkiye'nin Ana Siyasal-Düşünsel Ekseninde Değişme Eğilimleri (1960-1980). *Sosyoloji Konferansları*(53), 205-219.

- Başbuğ, F. (2009). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Bek, G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bender, M. (1988). Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerindeki İnsan-Doğa İlişkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berk , N., & Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bozan, O. (2017). Türk Siyasal Hayatında Ordu'nun Yeri ve Önemi. H. Şeyhanlıoğlu içinde, *Türkiye'de Siyasal Hayat*. İstanbul: Divan Kitap.
- Bugay, B. (2006). 1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumunun Türk Resim Sanatında Yansımaları. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bulut, A. (2009). Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda "Onlar Grubu". *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, T. (2013). D Grubunun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çelik, S. (2009). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Çeviker, T. (1990, 03 03). Leopold Levi'nin 'Küçük Rafael'i. 5. Cumhuriyet Gaztesi.

- Çeviker, T. (2020, Şubat 17). İhsan İncesu'nun Hayatı ve Sanat Anlayışı. (M. Firidin, Röportaj Yapan)
- Danchev, A. (2011). *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin .
- Duben , İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Elgün, M. (2010). 1923-1950 Yılları Arası Türkiye'de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları: 121.
- Enuysal, M. (2010). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşundan Günümüze Türk Resmi'nde Hayvan İmgesinin İfade Biçimleri Açısından Değerlendirilmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eren, S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) Türk Resim Sanatına Dair Eleştirilere Genel Bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 721-728.
- Erkmen, A. (2018). Türkiye'de 1950 ile 2002 Yılları Arasında Uygulanan Genel Seçim Sistemlerinin Halk İradesine Etkisi. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18(3), 1225-1247.
- Esengül, M. (2014). Çağdaş Türk Resminde On'lar Grubu ve Toplumsal Gerçekçi Yanları. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Genç, M. (2006). Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Genç, S. (2016). İbrahim Balaban'ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı. *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu 28-20 Nisan 2016*, 2, s. 557-572.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyala Bilimler Enstitüsü.

- Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güldürmez, G. (2019, Haziran). Kemal İncesu'nun Hayatı ve Sanat Anlayışı. (M. Firidin, Röportaj Yapan)
- Günay, E. (2011). Nuri İyem ve Neşat Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürdaş, B. (2015). 1960'larda Türkiye'de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güven, S. (2010). Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Halıcı, E. (2009). Türk Resmi'nde On'lar Grubu ve Orhan Peker. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hanay, A. (2009). 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnaç, C. (2016). Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- İşanç, Y. (2008). Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İş-Sanat Galerileri'nde yeni sergiler.... (1985, 11 20). 2. Milliyet Gaztesi.
- Kaplan, M. A. (2017). Türk Sanatında Temsil. *İdil Dergisi*, 6(38), 2733-2749.
- Karaaslan , E., & Enginoğlu, T. (2018). Onlar Grubu ve Grubun Kayıp Üyesi: Ivy Stangalı. *İdil Dergisi*, 7(43), 249-254.
- Karpat, K. H. (2011). *Türk Siyasi Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Keskin, C. (2017). 1940-60 Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(27).
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327-340.

- Kınalı, E. (2017). Toplumcu Gerçekçi Akımının Türk Resim Sanatına ve Abidin Dino. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, E. (2010). Atatürk Cumhuriyet ve Çocuk Ruhu. *tatürk Yolu Dergisi*, 12(45), 71-82.
- Korur, A. (2008). Cumhuriyet'in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Kuruloğlu, F. (2016). 1960-1965 Yılları Arası Türkiye'de Siyasal, Sosyal ve Ekonomik Hayat. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Limon, B. (2008). Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumundaki Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Musal, H. (2010). Türk Resminin Tarihsel Süreci ile Batı Resminde ve Türk Resminde Fotoğrafın Yeri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Olçay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. İzmir: Arkas Holding A.Ş.
- Oral, M. (2020). Alman Devriminin Sanatçıları. *Escobülten*.
- Orgun, H. (2018). 1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öndin, N. (2000). Türkiye'de Manzara Resmi. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, 1(2).
- Öndin, N. (2002). Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öndin, N. (2005). Kübizm ve Türkiye. *Sanat Tarihi Dergisi*, (14/2), 103-110.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Özdemir, H. (2018). Siyasal Tarih (1960-1980). *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye (1908-1980)*. içinde İzmir: Cem Yayınevi.
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2011). Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özkan, E. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Öztürk, S. (1999). *Politika- Sanat- Estetik Yolunda... 'Emeğin Ressamı' Avni Memedoğlu'nun Yaşam Öyküsü- Yenidal Grubu- Sanat Anlayışı- Yazı ve Polemikleri- Mektup ve Şiirleri- Hakkında Yazılanlar- Söyleşi ve Anılar- Yapıtlarından Seçmeler...* . İstanbul: Sorun Yayınları.
- Öztürk, S. (2006). Sorun Polemik. *Marksist İnceleme Araştırma Eleştiri Dergisi*, 19-24.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız, Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete.
- Renda, G., & Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Ressam Marta Tözge Öldü. (2007, 02 10). 6. Cumhuriyet Gazatesi.
- Riegl, A. (2019). *Hollanda Resminde Grup Portreciliği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Savaş, N. (2012). Sabahattin Eyüboğlu'nun Sanat ve Sanat Tarihine Bakışının Yazıları Üzerinden Değerlendirilmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Serpil, S. (2006). Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şerbetçi, F. (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Tekin, Y., & Okutan, Ç. (2011). *Türk Siyasi Tarihi*. Ankara: Orion Kitabevi.
- Tufan, A. (2019). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykelticileri: İlk Kuşak "Rudolf Belling Atölyesi". *Social Sciences Studies Journal*, 5(30), 892-902.

- Tunçay, M. (2018). Siyasal Tarih (1950-1960). *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye (1908-1980)*. içinde İzmir: Cem Yayınevi.
- Türkiye İş Bankası (Taksim) Sergi Kataloğu. (1990).
- Uzun, A. (2014). 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ün, S. (2013). 1950 Sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünipek, M. (2005). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak ve Melik Aksel. *Journal of İstanbul Kültür University*(1), 19-26.
- Üstünipek, Ş. (2009). 1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leoplád -Levy ve Atölyesi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaman Yasa, Z. (1992). 1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Genel Bir Bakış: d Grubu. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuz, Z. S. (2017). İbrahim Balaban'nın Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Resimlerindeki Anadolu Betimlemeleri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, A. N. (2014). Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü. *ART-E Dergisi*, (14), 285-315.
- Yurttadur, O. (2007). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yurt Dışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitime Etkileri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zürcher, E. J. (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. S. Gören, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

(tarih yok). 07 05, 2021 tarihinde <http://www.all-art.org/Architecture/23-8.htm> adresinden alındı.

(tarih yok). 07 05, 2021 tarihinde <https://www.ottodix.org/catalog-paintings/page/2/> adresinden alındı.

(tarih yok). 07 05, 2021 tarihinde <https://tr.painting-planet.com/kova-ile-koylu-kadin-kazimir-malevich/> adresinden alındı.

(tarih yok). 07 05, 2021 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/355221489363932656/> adresinden alındı.

(tarih yok). 06 24, 2021 tarihinde [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canestra_di_frutta_\(Caravaggio\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg) adresinden alındı.

(tarih yok). 06 02, 2021 tarihinde <http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/> adresinden alındı.

(tarih yok). 05 30, 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

(tarih yok). 12 21, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Patrice_Lumumba adresinden alındı.

(tarih yok). 05 22, 2021 tarihinde <https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp> adresinden alındı.

(tarih yok). 05 16, 2021 tarihinde [https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_\(Matisse\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse)) adresinden alındı.

(tarih yok). 05 16, 2021 tarihinde https://www.wikiwand.com/tr/Honoré_Daumier adresinden alındı.

(tarih yok). 05 15, 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Bakırköy_Ruh_ve_Sinir_Hastalıkları_Hastanesi adresinden alındı.

(tarih yok). 05 12, 2021 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Street_Scene adresinden alındı.

(tarih yok). 04 26, 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Arlesdaki_Yatak_Odası adresinden alındı.

(tarih yok). 05 07, 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Çayda_Çıra adresinden alındı.

(tarih yok). 03 03, 2021 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Atlas_\(mitoloji\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Atlas_(mitoloji)) adresinden alındı.

(tarih yok). 01 11, 2021 tarihinde <https://nedirara.com/gözer> adresinden alındı.

- (tarih yok). 04 26, 2021 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/kerem-ile-asli/> adresinden alındı.
- (tarih yok). 12 20, 2020 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kızıl_yıldız_\(sembol\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kızıl_yıldız_(sembol)) adresinden alındı.
- (tarih yok). 12 14, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Kore_Savaşı adresinden alındı.
- (tarih yok). 12 17, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Turan_Emeksiz adresinden alındı.
- (tarih yok). 12 17, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Düşünen_Adam adresinden alındı.
- (tarih yok). 10 24, 2020 tarihinde <https://www.artiummodern.com/urun/2677058/eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-susurluk-ta> adresinden alındı.
- (tarih yok). 10 24, 2020 tarihinde <https://www.artiummodern.com/en/product/2677059/eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-aygune-imzali> adresinden alındı.
- (tarih yok). 10 24, 2020 tarihinde <https://www.artiummodern.com/en/product/2677059/eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-aygune-imzali> adresinden alındı.
- (tarih yok). 04 23, 2020 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/22054> adresinden alındı.
- (tarih yok). 04 23, 2020 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21926> adresinden alındı.
- (tarih yok). 04 23, 2020 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21944> adresinden alındı.
- (tarih yok). 04 23, 2020 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21936> adresinden alındı.
- (tarih yok). 04 23, 2020 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21927> adresinden alındı.
- (tarih yok). 02 26, 2020 tarihinde <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/839882/avni-memedoglu-1924>, adresinden alındı.
- (tarih yok). 03 23, 2019 tarihinde www.evrensel.net/yazi/77842/yeryüzünden-evrensel-kültüre adresinden alındı

(tarih yok). 03 23, 2019 tarihinde yeniedebiyat.blogcu.com/yeryüzü-kimin-dergisi/88611 adresinden alındı.

(tarih yok). Mart 3, 2019 tarihinde yeniedebiyat.blogcu.com/yeryüzü-kimin-dergisi/88611 adresinden alındı.



GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1.** Marta Kaya Tözge, İsimsiz, 50*70 cm, Kağıda karışık teknik (Antika ve sanat müzayedesı) 53
- Görsel 2.** Marta Kaya Tözge, İsimsiz (Tekin Deniz'in Kişisel Arşivi). 54
- Görsel 3.** Marta Kaya Tözge, İsimsiz, 95*70 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinal resmi Hakan Mustafa Köksal'ın kişisel arşivinden alınmıştır). 55
- Görsel 4.** Marta Kaya Tözge, İsimsiz (Cumhuriyet gazetesi, 09.04.2002) 56
- Görsel 5.** Marta Kaya Tözge, Çayda Çıra, 50*66.5 cm, Kağıt üzerine guaj boya (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi). 58
- Görsel 6.** İbrahim Balaban, Kerpiç Karan, 1962, 47*65 cm, Duralite yağlı boya, (<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21927>, Erişim Tarihi: 23.04.2020). 65
- Görsel 7.** İbrahim Balaban, Tutuklu Öğrenci, 1964, 50*70 cm, Duralite marufle karton üzerine yağlı boya (<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21936>, Erişim Tarihi: 23.04.2020). 66
- Görsel 8.** İbrahim Balaban, Çapacılar, 1977, 80*90 cm, Duralite pres tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). 67
- Görsel 9.** İbrahim Balaban, Köyde iş zamanı, 1979, 50*70cm, Duralite pres karton üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). 68
- Görsel 10.** İbrahim Balaban, Keloğlan, 1979, 38*35 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). 69
- Görsel 11.** İbrahim Balaban, Nesimi, 1981, 105*101 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). 70
- Görsel 12.** İbrahim Balaban, Bereket Ana, 40*50 cm, 1989, Tuvale yağlı boya (<https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21944>, Erişim Tarihi: 23.04.2020). 71
- Görsel 13.** İbrahim Balaban, Çayda Çıra, 1990, 50*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). .. 72

Görsel 14. İbrahim Balaban, Kerem ile Aslı, 1990, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya (https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/21926 , Erişim Tarihi: 23.04.2020).	73
Görsel 15. İbrahim Balaban, Dağda duruşma, 1990, 50*40 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).....	75
Görsel 16. İbrahim Balaban, Tren yolcuları, 1991, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır)..	76
Görsel 17. Honore Daumier, Üçüncü Mevki Vagon (The Third-Class Carriage), 1864, Tuval üzerine yağlıboya, New York Metropolitan Sanat Müzesi (https://www.wikiwand.com/tr/Honoré_Daumier , Erişim Tarihi: 16.05.2021).	77
Görsel 18. İbrahim Balaban, Özgür öküz, 1991, 50*60 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır)..	78
Görsel 19. İbrahim Balaban, Mapus Damı, 1992, 60*45 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır)..	79
Görsel 20. İbrahim Balaban, İşçiler polise karşı, 1993, 70*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).....	80
Görsel 21. İbrahim Balaban, Fırın, 1993, 80*110 cm, Tuvale yağlı boya (https://www.galerisoyut.com.tr/ibrahim-balaban-2020/#eser/21b38594671a460541031da2d3c2b111/22054 , Erişim Tarihi: 23.04.2020).	81
Görsel 22. İbrahim Balaban, Yunus Emre, 1995, 70*50 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır)..	83
Görsel 23. İbrahim Balaban, Emziren ana, 1996, 70*60 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	85
Görsel 24. İbrahim Çallı, Avluda Oturanlar, 1913, Tuval üzerine yağlı boya (www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/ , Erişim Tarihi: 02.06.2021).	86
Görsel 25. İbrahim Balaban, Usta ile çırak Nazım ve Balaban, 2002, 60*50 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).....	87

Görsel 26. İbrahim Balaban, İkili Ellikleme, 2002, 50*60 cm, Tuvale yağlı boya, Özel koleksiyon (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır). ...	88
Görsel 27. İbrahim Balaban, Çatışma, 2005, 50*70 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	89
Görsel 28. İbrahim Balaban, Depremzede, 2005, 60*50 cm, Tuvale yağlı boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	90
Görsel 29. İbrahim Balaban, Koğuş, 1941, 13*17cm, Kağıda sulu boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	91
Görsel 30. İbrahim Balaban, Gelin odası, 1942, 19*27 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	93
Görsel 31. İbrahim Balaban, Nazım düşünüyor, 1944, 19*13 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	94
Görsel 32. İbrahim Balaban, Kendi portresi, 1989, 30*21 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	95
Görsel 33. İbrahim Balaban, Çocukların sevinci, 2001, 25*36 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	96
Görsel 34. Henri Matisse, Dans (Dance), 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 260*391 cm, The Hermitage, St. Petersburg (https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse)), Erişim Tarihi: 16.05.2021).....	97
Görsel 35. İbrahim Balaban, Hüseyin Eniştemi 'nü' çalışırken zatürre yaptığının resmidir, 2007, 47*32 cm, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	98
Görsel 36. İbrahim Balaban, Bereket Ana, Çini tabak, 2007, çap 33 cm (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	99
Görsel 37. İbrahim Balaban, Avcı ile ayılar, 2007, çap 30 cm, Çini tabak (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	100
Görsel 38. İbrahim Balaban, Karasabana koşulu öküzler, 1984, 27*37 cm, çini uygulama 2007, (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	101
Görsel 39. İbrahim Balaban, Su içen, 1993, 70*50 cm, Kağıda serigrafi baskı (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	102
Görsel 40. İbrahim Balaban, Gözerli kız, 1993, 70*50 cm, Kağıda serigrafi baskı (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	103

Görsel 41. İbrahim Balaban, Ekin biçenler, 1964, 3*6 m. Resimli Ev giriş katı salonu-Bursa, Duvara beton uygulama (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	104
Görsel 42. İbrahim Balaban, Oğlum Hasan Nazım, 1957, 35*25 cm, Kağıda kuru boya (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	105
Görsel 43. İbrahim Balaban, Kurt ile eşek, 1998, 19*26 cm, Kağıda karışık teknik (Eserin orijinali Hasan Nazım Balaban'ın kişisel arşivinden alınmıştır).	106
Görsel 44. Kemal İncesu, Soyut kadın, 1984, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 7*15,5 cm (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	116
Görsel 45. Kemal İncesu, El, 1984, 11,5*13,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi, (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	117
Görsel 46. Kemal İncesu, Madenci kocularını bekleyen kadınlar, 23,5*16 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	118
Görsel 47. Kemal İncesu, İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	119
Görsel 48. Kemal İncesu, Gelecek, 24,5*34,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	120
Görsel 49. Kemal İncesu, Zonguldak Ereğlisi, 11*15,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	121
Görsel 50. Kemal İncesu, Nü, 12,5*13,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	122
Görsel 51. Kemal İncesu, İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi (Eserin orijinal resmi Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	123
Görsel 52. Kemal İncesu, Ayçiçekleri, 1985, 10*15,5 cm, Kağıt üzerine çini mürekkebi, kuru boya ile renklendirme (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	124
Görsel 53. Kemal İncesu, İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi tekniği (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	126
Görsel 54. Kemal İncesu, İsimsiz, Rapido kalem ile noktalama (Puantilizm) (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	127
Görsel 55. Kemal İncesu, İsimsiz, Rapido kalem ile noktalama (Puantilizm) (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	128

Görsel 56. Kemal İncesu, İsimli, Desen çalışması (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	129
Görsel 57. Kemal İncesu, İsimli, Desen çalışması (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	130
Görsel 58. Kemal İncesu, İsimli, 1981, 47*67 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Antika ve sanat müzayedesı katalogu s. 19).	131
Görsel 59. Kemal İncesu, İsimli, 1981, 45*80 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Antika ve sanat müzayedesı katalogu s. 19).	132
Görsel 60. Caravaggio, Sepet İçinde Meyveler (Fruits in a Basket), 1597, Tuval üzerine yağlı boya (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg , Erişim Tarihi: 24.06.2021).	133
Görsel 61. Kemal İncesu, İsimli, 1990, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	134
Görsel 62. Kemal İncesu, İsimli, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	135
Görsel 63. Kemal İncesu, Figür, 11*16 cm, Kağıt üzerine yağlıboya (Eserin kopyası Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	136
Görsel 64. Henri Matisse, Yeşil Çizgi (Green Stripe), 1905, 40.5*32.5 cm, SMK – Statens Museum for Kunst (https://www.henrimatisse.org/green-stripe.jsp , Erişim Tarihi: 22.05.2021).	137
Görsel 65. Kemal İncesu, İsimli, Tuval üzerine yağlı boya (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).	138
Görsel 66. Avni Memedoğlu, Nü, 1950, 24*19 cm, Tuval üzerine yağlı boya (https://www.ankraantikacılık.com/urun/839882/avni-memedoglu-1924 , Erişim Tarihi: 26.02.2020).	144
Görsel 67. Avni Memedoğlu, Deniz kenarı, 1952, 52*72 cm, Sunta üzerine yağlı boya (http://www.artnet.com/artists/avni-memedo%C4%9Flu/seaside-uQS7YqdxPeiANa8cqQpwBQ2 , Erişim Tarihi: 26.02.2020).	145
Görsel 68. Karl Schmidt-Rottluff, Alacakaranlıkta (In the Twilight), 1912 (Eserin kopyası Ayşe Nilüfer Öndin'in kişisel arşivinden alınmıştır).	146

Görsel 69.	Avni Memedoğlu, Grev, 1952, 91*73 cm (http://www.antikavesanat.com/index.php?Page=Auction&ID=1564&auction_id=123&lno=work_1564.jpg&page_start= , Erişim Tarihi: 26.02.2020).	147
Görsel 70.	Otto Griebel, Enternasyonal (The Internationale), 1929-30, Tuval üzerine yağlı boya (https://tr.pinterest.com/pin/355221489363932656/ , Erişim tarihi: 05.07.2021).	148
Görsel 71.	Avni Memedoğlu, Ayrılış- Kore'ye giden asker, 1960, 92*123 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 265).	149
Görsel 72.	Avni Memedoğlu, Mezar Başında-Turan Emeksizin Anası, 1961, 97*139 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 268).	150
Görsel 73.	Avni Memedoğlu, Missouri Geldi- Pencere, 1962, 91*118 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 271).	151
Görsel 74.	Avni Memedoğlu, Göç, 1963, 73*103 cm (Öztürk, 1999, s. 275).	153
Görsel 75.	Avni Memedoğlu, Güneşin Zaptı Yakın, 1963, 80*100 cm (Öztürk, 1999, s. 272).	154
Görsel 76.	Avni Memedoğlu, Kıracıları Biçerken, 1968, 56*72 cm (Öztürk, 1999, s. 261).	156
Görsel 77.	Malevich, Kovalar ve çocuklu köylü kadın (Peasant Woman with Buckets and Child), 1912, Tuval üzerine yağlı boya (https://tr.painting-planet.com/kova-ile-koylu-kadin-kazimir-malevich/ , Erişim tarihi: 05.07.2021).	158
Görsel 78.	Avni Memedoğlu, Kalıntı, 1979, 81*118 cm, Kontrplak üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 267).	158
Görsel 79.	Avni Memedoğlu, Beyoğlu, 1949, 65*90 cm (Öztürk, 1999, s. 280).	160
Görsel 80.	Ernst Ludwig Kirchner, Sokak, Berlin (Street Scene İn Berlin), 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 121*95 cm, Neue Galerie New York (https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Street_Scene , Erişim Tarihi: 12.05.2021).	161
Görsel 81.	Avni Memedoğlu, Düşünen adam, 1980-81, 50*75.5 cm (Öztürk, 1999, s. 270).	162
Görsel 82.	Auguste Rodin, Düşünen Adam (The Thinker), 1904, Bronz, Rodin Müzesi, Paris (https://tr.wikipedia.org/wiki/Düşünen_Adam , Erişim Tarihi: 17.12.2020).	164
Görsel 83.	Kemal Künhap, Düşünen Adam, Heykel (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bakırköy_Ruh_ve_Sinir_Hastalıkları_Hastanesi , Erişim Tarihi: 15.05.2021).	164

Görsel 84. Avni Memedoğlu, Öpüş, 1987, 72*100 cm (Öztürk, 1999, s. 282).	165
Görsel 85. Avni Memedoğlu, Sabah, 1987, 85*112 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 285).	167
Görsel 86. Avni Memedoğlu, Kerhaneden Görüntü, 1988, 50*57 cm (Öztürk, 1999, s. 278).	169
Görsel 87. Otto Dix, Salon 1 (The Salon I), 1921, Tuval üzerine yağlı boya, Kunstmuseum Stuttgart (https://www.ottodix.org/catalog-paintings/page/2/ , Erişim tarihi: 05.07.2021).....	170
Görsel 88. Avni Memedoğlu, Hücrede, 1993, 60*92 cm (Öztürk, 1999, s. 276).	171
Görsel 89. Avni Memedoğlu, Portre: İlhan Selçuk, 1993, 49.5*65 cm (Öztürk, 1999, s. 289).	172
Görsel 90. Avni Memedoğlu, Desen S/B, 1949, 24*34 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 328).	174
Görsel 91. Avni Memedoğlu, Desen: Lumumba S/B, 1964, 26.5*33 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 306).	175
Görsel 92. Avni Memedoğlu, Desen- Çini, 1965, 12.5*17.5 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 317).	176
Görsel 93. Avni Memedoğlu, Desen S/B, 49*60 cm, 1965, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 332).	177
Görsel 94. Avni Memedoğlu, Bizimkiler, 1965, 23*33 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 312).	178
Görsel 95. Avni Memedoğlu, Fabrika Önü, 1987, 24.3*25 cm (Öztürk, 1999, s. 273).	179
Görsel 96. Avni Memedoğlu, Yenidal Grubu Amblemi, Çini, 9.5*17.5 cm, Kağıda karakalem (Öztürk, 1999, s. 258).	181
Görsel 97. Avni Memedoğlu, Barış Afişi, 1960, 50*70 cm, Duralit üzerine yağlı boya (Öztürk, 1999, s. 291).	182
Görsel 98. Avni Memedoğlu, 1978, Demir Ökçe kitabı için kapak çalışması, 314 sayfa (Öztürk, 1999, s. 300).	183
Görsel 99. İhsan İncesu, İsimsiz, 1960, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	189
Görsel 100. İhsan İncesu, İsimsiz, 1961, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	190

Görsel 101. İhsan İncesu, İsimsiz, 1976, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	191
Görsel 102. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	192
Görsel 103. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	193
Görsel 104. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	194
Görsel 105. İhsan İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	195
Görsel 106. İhsan İncesu, İsimsiz, Fakir Baykurt'un 'Çilli' (1955) adlı kitabı için desen çalışması.	196
Görsel 107. İhsan İncesu, Aygüne, 1953, 63*80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, (Şiir E. Erbil İmzalı) (https://www.artiummodern.com/en/product/2677059/ eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-aygune-imzali , Erişim Tarihi: 24.10.2020).	197
Görsel 108. İhsan İncesu, Susurluk'ta Balıkçılar, 1955, 52*74 cm, Duralit üzerine yağlıboya (https://www.artiummodern.com/urun/2677058/ eserleri-nadir-bulunan-bir-sanatci-ihsan-incesu-1925-1994-susurluk-ta , Erişim Tarihi: 24.10.2020).	198
Görsel 109. İhsan İncesu, Aşık, 71.5*40.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Bulut, 2009, s. 76).....	200
Görsel 110. Vahi İncesu, Güvercinli kız, 1980, Ağaç (Gezer, 1984, s. 205).....	205
Görsel 111. Vahi İncesu, İsimsiz, En: 22 cm, Yükseklik: 35 cm, Ahşap Rölyef (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).	206
Görsel 112. Ernst Barlach, Çömelmiş ihtiyar kadın (Squating old women), 1933 (http://www.all-art.org/Architecture/23-8.htm , Erişim tarihi: 05.07.2021).....	207
Görsel 113. Vahi İncesu, İsimsiz, 26*12*14 cm, Ahşap Rölyef (Gürgen Ağacı) (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	208
Görsel 114. Vahi İncesu, İsimsiz, 23.6 cm, Alçı (Eserin orijinali Güneş Güldürmez'in kişisel arşivinden alınmıştır).....	209
Görsel 115. Vahi İncesu, Mimar Sinan, Alçı (Berk ve Gezer, 1973, s. 179).....	210
Görsel 116. Vahi İncesu, Kadın başı, 51*28*25 cm, Alçı (Eserin kopyası Dünder İncesu'nun kişisel arşivinden alınmıştır).	211

Görsel 117. Vahi İncesu, İsimsiz, Kağıda karakalem (Eserin orijinali Turgut Çeviker'in kişisel arşivinden alınmıştır)..... 212



ÖZGEÇMİŞ

Merve FİRİDİN, İlköğretim, Orta ve Lise öğretimlerini Ankara’da tamamladı. 2017 yılında Karabük Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünden mezun oldu. 2018 yılında Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında yüksek lisans eğitime başladı ve 2021 yılında buradan mezun oldu. Yazara ait bilimsel çalışmalar aşağıda sunulmuştur.

1. Bilimsel Araştırma Projesi:

2020- Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı (Dr. Öğr. Üyesi Bülent Oral yürütücülüğünde yüksek lisans bilimsel araştırma projesi, Karabük Üniversitesi BAP Birimi).