



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**



**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL  
GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BABA ROLÜNÜN  
TEMSİLİ**

**Danışman**

**Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**ÖNDER ÖZGENÇ**

**20185302005**

**ANTALYA - 2021**





T. C.  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

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

11/06/2021

Öğrencinin  
Adı ve Soyadı  
Önder ÖZGENÇ

İmzası



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Önder Özgenç tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili” başlıklı bu çalışma 11/06/2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Danışman

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu: “Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili”

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 11.06.2021

Mezuniyet Tarihi

Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında “Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili” incelenmiştir. Tez çalışmam boyunca değerli vaktini, deneyimlerini, düşüncelerini ve eleştirilerini benimle paylaşan, tüm sabrıyla yardımcı olan kıymetli danışmanım Sayın Doç. Dr. Semih Büyükkol’ a çok teşekkür ederim.

Değerli jüri üyelerimiz, Doç. Umut Kayapınar ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali Büyükparmaksız’a jüriye katılarak değerli yorumlarını benden esirgemedikleri, bilgi ve deneyimlerini paylaştıkları için sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca tüm eğitim ve öğretim hayatım boyunca yanımda olan sevgili aileme ve üzerimde emeği olan bütün hocalarıma teşekkür ederim.

Önder ÖZGENÇ

ANTALYA- 2021



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



|                   |               |                                                                                   |
|-------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Öğrencinin</b> | Adı Soyadı    | Önder Özgenç                                                                      |
|                   | Numarası      | 20185302005                                                                       |
|                   | Anasanat Dalı | Resim                                                                             |
|                   | Danışmanı     | Doç. Dr. Semih Büyükkol                                                           |
| Tezin Adı         |               | Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili |

### ÖZ

Araştırmanın ana temasını “Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bakımından Baba Rolünün Temsili” oluşturmuştur. Cumhuriyetten günümüze Toplumsal Gerçekçiliğin, Türk Resim Sanatı tarihine büyük etkisi olmuştur. Eserlerinde erkek figürüne atfedilen baba unsurunu konu alan sanatçıların tabloları incelenerek elde edilen veriler doğrultusunda sonuçlar araştırmaya aktarılmıştır.

Resim Sanatı ve Toplumsal Gerçekçiliğin tarih boyunca birbirleri ile olan yansımaları ve oluşturulan kaynakların ele alındığı bu çalışmada; sosyo- kültürel alanda yaşanan değişim, bu değişime bağlı olarak şekillenen sanat ortamı, dönemsel Türk resim sanatının genel tarihi, Türk resim sanatında figüratif sanatı, toplumsal gerçekçilik bakımından üreten sanatçıların üslup ve özellikleri, eserler oluşturulurken kullanılan, tasarım öğeleri, kompozisyon, bağlı oldukları sanat akımları ele alınmıştır.

Sonuç olarak; araştırılan Çağdaş Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik bakımından oluşturulan resimlerde Anadolu insanı olan baba figürünün kendine özgü yapısı ve duyarlılığı konu olarak ele alınmıştır. 1940 yılından sonra ortaya çıkan

yeniler grubu, Türk resim sanatında sanatsal kaygılar aşılarak bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönlendirmiştir. Eserleri plastik değerler açısından incelediğimizde, sanatçıların içinde bulunduğu duygu, düşünce ve zaman, sosyo kültürel farklılıklar ve bulundukları konumdaki yöresel değerler eserler üzerinde etkili olmuştur. Bununla beraber sanatçıların üslup anlayışları ve sanat akımları eserler üzerinde etkisini göstermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Gerçekçilik, Baba



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
 Institute of Fine Arts



|                |              |                                                                                                       |
|----------------|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Student</b> | Name Surname | Önder Özgenç                                                                                          |
|                | Number       | 20185302005                                                                                           |
|                | Department   | Painting                                                                                              |
|                | Advisor      | Doç. Dr. Semih Büyükkol                                                                               |
| Thesis Name    |              | Representation of the Father's Role in the Context of Social Realism in Contemporary Turkish Painting |

### ABSTRACT

The main theme of the study is "Representation of the Father's Role in Contemporary Turkish Painting Art in Terms of Social Realism". Social Realism from the establishment of the Republic to the present, have had a great impact on Turkish Painting. The data obtained by examining the paintings of the artists who dealt with the father element attributed to the male figure in their works were used in the research.

In this study, which deals with the reflections of Painting Art and Social Realism with each other throughout history and the sources created; the change in the socio-cultural field, the art environment shaped by this change, the general history of periodical Turkish painting, the figurative art in Turkish painting, the style and characteristics of the artists who produce in terms of social realism, the design elements used in the creation of the works, the composition, the art movements they belong, it is discussed..

As a result; The unique structure and sensitivity of the father figure, who is an Anatolian person, was discussed as a subject in the paintings created in terms of social



realism in the studied contemporary Turkish painting art. The group of "Yeniler" (The Modernists) which emerged after 1940, led to the painting of the working people, overcoming artistic concerns in Turkish painting art. When we examine the works in the terms of plastic values, the feelings, thoughts and time of the artists, socio-cultural differences and local values in their location have influenced the works. Along with this, the stylistic understanding and art movements of the artists had an effect on the works.

**Key Words:** Social Realism, Father

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>BİLİMSEL ETİK.....</b>                                                                                                           | <b>i</b>   |
| <b>SAYFASI.....</b>                                                                                                                 | <b>ii</b>  |
| <b>ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR.....</b>                                                                                                          | <b>iii</b> |
| <b>ÖZ.....</b>                                                                                                                      | <b>iv</b>  |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                                                                                | <b>vi</b>  |
| <b>SİMGELER VE KISALTMALAR.....</b>                                                                                                 | <b>x</b>   |
| <b>GÖRSELLER LİSTESİ.....</b>                                                                                                       | <b>xi</b>  |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                                                                                                                | <b>1</b>   |
| <b>2. BÖLÜM: TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK.....</b>                                                                                         | <b>3</b>   |
| 2.1. Toplumsal Açından Baba Kavramı.....                                                                                            | 3          |
| 2.2. Resim Sanatında Gerçekçilik.....                                                                                               | 7          |
| 2.2.1. Toplumsal Gerçekçilik ve Avrupa Resim Sanatında<br>Yansımasına İlişkin Örnek Eserler.....                                    | 20         |
| <b>3. BÖLÜM: CUMHURİYET ÖNCESİ VE SONRASI TOPLUMSAL<br/>GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BABA KAVRAMININ RESİM<br/>SANATINDA TASVİRİ.....</b> | <b>30</b>  |
| 3.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik<br>Bağlamında İnceleme.....                                       | 30         |
| 3.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik<br>Bağlamında Baba Kavramını Vurgulayan Örnek Eserler.....       | 41         |
| <b>4. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL<br/>GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BABA ROLÜNÜN RESİM SANATINA<br/>YANSIMASI.....</b>    | <b>60</b>  |
| 4.1. Neşet Günal Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba<br>Rolünün Temsili.....                                         | 60         |
| 4.2. Nuri İyem Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba<br>Rolünün Temsili.....                                           | 67         |
| 4.3. İbrahim Balaban Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba<br>Rolünün Temsili.....                                     | 73         |
| 4.4. Nedim Günsür Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba<br>Rolünün Temsili.....                                        | 78         |

|                                                                                            |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.5. Resul Aytemür Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili..... | 83         |
| <b>5. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ.....</b>                                   | <b>88</b>  |
| <b>SONUÇ.....</b>                                                                          | <b>103</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                                                       | <b>106</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                                                       | <b>126</b> |

**SİMGELER VE KISALTMALAR**

**T.Ü.A.B:** Tuval üzerine akrilik boya

**D.Ü.Y.B:** Duralit üzerine yağlı boya

**T.Ü.Y.B:** Tuval üzerine yağlı boya

**K.Ü.A.B:** Kağıt üzerine akrilik boya

**VB:** Ve benzeri

**VS:** Vesaire

**CM:** Santimetre

## Görseller Listesi

|                                                                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel. 1: Giotto Serovegni, İsa'nın Yası, 200 x 185 cm, 1304-1306.....                                                                 | 8  |
| Görsel. 2: Giotto Serovegni, Çarmıha Gerilme, 1266-1337.....                                                                            | 9  |
| Görsel. 3: Francisco Goya, “Burada da değil, Kalıp 36, Savaşın Tahribatları”,<br>15.8x20.8 cm, 1863.....                                | 11 |
| Görsel. 4: Gustave Courbet, <i>Proudhon ve Çocukları</i> , 236 x 186,5 cm, 1865.....                                                    | 12 |
| Görsel. 5: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 165x257 cm, 1849 .....                                                                        | 13 |
| Görsel. 6: Gustave Courbet, Ornans'ta bir Cenaze Töreni, 315 x 668 cm, 1850.....                                                        | 14 |
| Görsel. 7: Gustave Courbet, Ressamın Stüdyosu, 361 x 598 cm, 1855.....                                                                  | 15 |
| Görsel. 8: Jean François Millet, Çapalı Adam, 81,9 x 100,3 cm, 1860-1862.....                                                           | 16 |
| Görsel. 9: Jean François Millet, Kuş Yuvaları, 73,7 x 92,7 cm, 1874.....                                                                | 17 |
| Görsel. 10: Jean François Millet, Orakçı, 96 x 68 cm, 1866.....                                                                         | 18 |
| Görsel. 11: Honore Daumier, Öpücük, 1845-1848.....                                                                                      | 19 |
| Görsel. 12: Jean François Millet, Kuş Yuvaları, 73,7 x 92,7 cm, 1874.....                                                               | 20 |
| Görsel. 13: Vincent Van Gogh, The Red Vineyard, 75 x 93 cm, 1888.....                                                                   | 24 |
| Görsel. 14: Vincent Van Gogh, The Potato Eaters, 82 x 114 cm, 1885.....                                                                 | 25 |
| Görsel. 15: Constantin Meunier, Madencilerin Kuyuya İnmesi, 159 x 116 cm,<br>1882.....                                                  | 26 |
| Görsel. 16: Constantin Meunier, Valaja, 80 x 67 cm, 1902.....                                                                           | 27 |
| Görsel. 17: Adolf von Menzel, Hofgastein' de Fronleichnamsprozession, 51,3 x 70,2<br>cm, 1880.....                                      | 28 |
| Görsel. 18: Adolf von Menzel, Demir Haddehanesi, 158 x 254 cm, 1875.....                                                                | 29 |
| Görsel. 19: Âlim Şemseddin Ahmed Karabağı, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve<br>kâtiplerin meclisi, Şahname-i Selim Han, 1581.....         | 30 |
| Görsel. 20: Nakkaş Osman, Viyana Kuşatması Minyatürü, 1588.....                                                                         | 32 |
| Görsel. 21: Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet’in Portresi”, 1479.....                                                               | 33 |
| Görsel. 22: Nakkaş Sinan Bey, “ Fatih Sultan Mehmet’in Portresi ”, 15. yy.....                                                          | 34 |
| Görsel. 23: Şükrî-i Bitlisî’ Selimnâme, 1597-1598.....                                                                                  | 35 |
| Görsel. 24: Matrakçı Nasuh, Osmanlı donanmasının 1543 kışında, Fransa'nın<br>Toulon şehrinde kışlamasını gösteren minyatür, 16. yy..... | 36 |
| Görsel. 25: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin Mührü.....                                                                  | 38 |
| Görsel. 26: D Grubu Simgesi.....                                                                                                        | 40 |

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel. 27: Agop Arad, Kemancı, 46 x 38 cm.....                          | 41 |
| Görsel. 28: Avni Arbaş, Meyhane, 64 x 49 cm, 1943.....                   | 42 |
| Görsel. 29: Aydın Ayan, Köpek Bekliyor, 116 x 89 cm, 1986.....           | 44 |
| Görsel. 30: Cihat Burak, Çocukluk Anısı.....                             | 45 |
| Görsel. 31: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi, 1973.....                 | 46 |
| Görsel. 32: Mustafa Esirkuş, Dolmabahçe’de Balıkçılar, 60 x 45,5 cm..... | 47 |
| Görsel. 33: Turan Erol, Otoportre, 27 x 21 cm.....                       | 48 |
| Görsel. 34: Leyla Gamsız Sarptürk, Nü, 60 x 47 cm.....                   | 48 |
| Görsel. 35: Nevin Çokay, İsimsiz, 1998.....                              | 49 |
| Görsel. 36: Mehmet Başbuğ, Sessiz Kahvehane, 140 x 200 cm.....           | 52 |
| Görsel. 37: Orhan Peker, Aşık Veysel, 150,4 x 150 cm, 1971.....          | 53 |
| Görsel. 38: Aydın Ayan, Boyacı, 40 x 49 cm, 1985.....                    | 54 |
| Görsel. 39: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, 29,5x32,5 cm, 1986.....      | 55 |
| Görsel. 40: Orhan Taylan, İsimsiz, 80 x 60 cm.....                       | 56 |
| Görsel. 41: Orhan Taylan, İsimsiz, 80 x 100 cm.....                      | 57 |
| Görsel. 42: Neşet Günal, Baba Oğul, 193 x 93 cm, 1961.....               | 62 |
| Görsel. 43: Neşet Günal, Yaşantı I, 185 x 140 cm, 1958.....              | 64 |
| Görsel. 44: Neşet Günal, Sorun-Sorum II, 192 x 143 cm, 1991.....         | 66 |
| Görsel. 45: Nuri İyem, Aile, 45 x 50 cm, 1993.....                       | 69 |
| Görsel. 46: Nuri İyem, İşçi Ailesi, 70,5 x 61 cm, 1949.....              | 71 |
| Görsel. 47: Nuri İyem, İyi Geceler Baba, 40 x 50 cm, 1977.....           | 72 |
| Görsel. 48: İbrahim Balaban, Analı Babalı, 43 x 58 cm, 1970.....         | 74 |
| Görsel. 49: İbrahim Balaban, Depremzedelerin Göçü, 2004.....             | 76 |
| Görsel. 50: İbrahim Balaban, Hastanenin Önü, 1953.....                   | 77 |
| Görsel. 51: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 41 x 61 cm, 1975.....            | 79 |
| Görsel. 52: Nedim Günsür, Yel Değirmenleri, 44 x 59 cm, 1994.....        | 81 |
| Görsel. 53: Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi, 25 x 16 cm, 1956.....       | 82 |
| Görsel. 54: Resul Aytemür, Baba Oğul Balıkçılar, 145 x 200 cm, 1995..... | 84 |
| Görsel. 55: Resul Aytemür, Mülteciler, 150 x 200 cm, 2016.....           | 85 |
| Görsel. 56: Resul Aytemür, Parkta Oyun, 116 x 140 cm, 2010.....          | 87 |
| Görsel. 57: Önder Özgenç, Babaya Güven, 100 x 100 cm, 2021.....          | 90 |
| Görsel. 58: Önder Özgenç, İlk Kulaç, 100 x 100 cm, 2021.....             | 91 |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Görsel. 59: Önder Özgenç, Yoğunluktaki Neşe, 100 x 100 cm, 2021..... | 93  |
| Görsel. 60: Önder Özgenç, Şımarıklık, 100 x 100 cm, 2021.....        | 94  |
| Görsel. 61: Önder Özgenç, Rengârenk, 100 x 100 cm, 2021.....         | 96  |
| Görsel. 62: Önder Özgenç, Boyanmış Bedenler, 100 x 100 cm, 2021..... | 97  |
| Görsel. 63: Önder Özgenç, Sadakat, 100 x 100 cm, 2021.....           | 99  |
| Görsel. 64: Önder Özgenç, Oyun Vakti, 100 x 100 cm, 2021.....        | 100 |
| Görsel. 65: Önder Özgenç, Korumacı Baba 100 x 100 cm, 2021.....      | 102 |
| Görsel. 66: Önder Özgenç, Babaya Veda, 100 x 100 cm, 2021.....       | 103 |





## 1. GİRİŞ

Çağdaş Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik bağlamında baba rolünün temsili isimli bu çalışma, 18. yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlayan batılılaşma hareketlerinin sonucunda, günümüze değin uzanan Çağdaş Türk sanatı olarak adlandırılan bu süreçte toplumsal gerçeklikle erkeklere verilen temsiliyetin resim sanatına nasıl yansıtıldığı konusu işlenmiş ve bu konuda eserler üretmiş sanatçılara odaklanılmıştır. Araştırma, farklı dönemlerde resim sanatında yapılan çalışmalarının görsel kültür unsurlarının analizinin yapılması ve bunun yanı sıra baba rolünün resim sanatı açısından irdelenmesi üzerine planlanmıştır. Buradan hareketle araştırma kapsamında; Cumhuriyetin ilk yıllarında şekillenmeye başlayan Türk resim sanatının problematiğinin incelenecek olması sebebiyle çalışmanın, çağdaş türk resim sanatı dönemiyle sınırlı tutulması düşünülmüştür. Çalışmanın temel dayanak ve referans noktasını oluşturması itibariyle araştırmada, Cumhuriyet öncesi resim sanatına ve eser örneklerine de başvurulmuştur.

Bu araştırmada, Çağdaş Türk resim sanatında;

- Sosyo- kültürel alanda yaşanan değişimin,
- Bu değişime bağlı olarak şekillenen sanat ortamının,
- Bu sanat ortamında üretim yapan resim sanatçılarının genel durumunun,
- Resim sanatının güncel gelişmeleri dikkate alındığında ise Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün ne şekilde seyrettiğinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatına yakından bakıldığında, sosyo- kültürel gelişmelerin sanatsal pratiğe dahil edildiği, farklı teknik ve yönelimlerin bir arada olduğu çok boyutlu ve yaratıcı bir yapılanma ile karşılaşılacaktır. Araştırmada cumhuriyet öncesi dönemden farklı, çağdaş bir resim dili kullanarak toplumsal gerçekçilik bağlamında baba konusu ile ilgili eserler üretmiş sanatçılar incelenmiştir. Bu bağlamda kökeni 19. yüzyılın ikinci yarısına dayandırılabilir olan dönemde figüratif sanatı oldukça dikkat çekmektedir. Dönemin önemli sanatçıları Neşet Günel, Nuri İyem, İbrahim Balaban, Nedim Günsür ve Resul Aytür konuyu kendi

üsluplarıyla tuvallerine ustaca uygulamışlardır. Buradan hareketle tez çalışmasının resim sanatının görsel ilişkisi bağlamında yaşanan değişim ve dönüşümleri ortaya koyması ve günümüz Çağdaş Türk Resmi ile ilgili bilinmeyenlerin kaleme alınması açısından önem arz etmektedir. Yapılan literatür taramasında araştırma konusu ile ilişkili tez çalışmalarının olmadığı görülmüştür. Araştırma ile Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolüyle ilgili güncel araştırmalar yapılarak, Türk akademi çevreleri için bu konuyu kapsayan boşluğun doldurulması düşünülmüştür. Bu durum çalışmanın önemini artırmaktadır.

Araştırmanın kuramsal boyutunda, ilk olarak önerilen tez konusu ile ilişkili literatür, kütüphane ve arşiv taraması yapılması, ilişkisel araştırma ve nitel veri toplama yöntemlerinden “Döküman Analizi” yöntemi kullanılarak konuya bütüncül bir bakış açısının getirilmesi düşünülmüştür. İçerik taraması; sözlü, yazılı ve diğer öğeleri objektif ve sistematik olarak araştırmamızı sağlayan bilimsel bir bakış biçimidir. İncelemenin literatür aşamasında Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi, elektronik veri tabanları, temayla ilgili yerli ve yabancı yazarların yazılı ve elektronik ortamdaki kitapları, farklı dergiler, araştırmalar, internet siteleri incelenmiş ve kronolojik sıraya göre aktarılmıştır. Çalışma için planlanan uygulamalar incelenecek ve raporda sunulacaktır.

Araştırma süresince şu sorulara yanıt aranması planlanmıştır.

1. Türk resim sanatında erkek olgusuyla bağdaşan baba rolünün yeri nedir?
2. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik bakımından vizyon ve misyon olarak Neşet Günel, Nuri İyem, Nedim Günsür, İbrahim Balaban ve Resul Aytemür ‘ün yeri nedir?

Bu araştırma, 1960 yıllarından toplumsal gerçekçilik bağlamında baba rolünü irdeleyen sanatçıların eserlerinin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

## 2. BÖLÜM: TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

### 2.1. Toplumsal Açıdan Baba Kavramı

Türkçe’de baba terimi Farsça bâbâ teriminden doğmuştur ve eski Türkçe’de kullanılan ata kelimesinin eş anlamlısıdır. Bir Hint Avrupa dili olan Farsça’da peder terimi de kullanır ki, ayrıca benzer dil grubuna girmekte olan Batı dillerine pader, father ve vater terimlerini vermiştir (Parman, 2001: s. 79). Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te, baba kelimesi “çocuğun dünyaya gelmesinde etken olan erkek, çocuğu olmuş erkek, peder yani ata olarak tanımlanmıştır (“Sanal 1”, 2021). Ata kelimesi ise ad/at temelinden gelmektedir. Adlanmak demek bir isim sahibi olmak ile atalanmak doğrusu bir köke sahip olmakla aynıdır. Baba, bir ata ve ayrıca bir isim veren birey konumundadır (Parman, 2001: s. 79).

Babalık ise evlenme, çocuk sahibi olma, aile geçindirme ve sorumluluk alma gibi birçok görevi içeren toplumsal bir roldür. Babalığın ebeveynliğin merkezî sorumluluğu olmasıyla birlikte, aile içinde anne ile beraber paylaşılan ve ailenin bir bütün oluşturulmasındaki en önemli rollerdendir. Geleneksel toplumlara göre günümüz toplumunda önemini yitirmiş olsa da yine de birçok medeniyet tarafından hane reisi, dış dünya ile iletişimde olan ve ev dışındaki işlerin yapılmasını sağlayan kilit rol olarak kabul edilmektedir. Erkekliğin bir gereği ve erkek olmanın kademelerinden biri olarak kabul edilen babalık aynı zamanda bir statü göstergesidir. Toplumda erkekliğini ispatlamak isteyen kişi sünnet, askerlik, iş ve evlilik aşamalarını tamamlamasıyla son aşama olan babalığa ulaşabilmektedir (Şenol ve Erdem, 2017).

Babalık erkek olmanın bir delili haline dönüşmüştür. Bu sebeple erkeklik ve babalık birbirine eklemlenmiş ve sıkıca bağlı iki toplumsal rol olarak var olabilen kimliklerdir. Bir kimlik ötekinin varlığının kanıtı olarak görülmektedir (Zeybekoğlu, 2013: s. 58).

Erkekler etkili ebeveynlik rolünü üstlendiklerinde, çocuklarının günlük yaşamlarının her alanında olumlu değişiklikler yapabilmektedirler. Baba çocuklarıyla

oyun oynayabilir, onlara bir şeyler öğretebilir, ödevlerine yardım edebilir ve bütün bunlarla beraber ahlakın ve kişiliğin ilerlemesine destek olabilir, onunla ilgi alanına giren veya sevdiği şeyler konusunda konuşabilir, duygularını paylaşmak onu çocuğun gelişimi üzerinde etkin bir rol sunmaktadır. Babaların evlatlarıyla oyun oynamaları, ilgilenmeleri gibi etkileşim içinde olmaları ve onların beslenme, temizlik gibi temel ihtiyaçları ile ilgilenmeleri; zaman geçirmeleri çok önemlidir. Çocukları ile bu biçimde bir bağlantı kurduklarında, babalar, güçlü ve başarılı bir iletişimasyonun da temellerini atmış olmaktadır (Lamb, 2001: s. 18-33).

Baba eril cinsiyete has özellikleriyle, daha önce sesi ve fiziki varoluşu ile bebeğin anne karnında iken farketmediği anneden bambaşka olan biridir ve bebeğin maneviyatını oluşturma sürecinde ilk üçgende yerini almaktadır. Bir diğer anlamda baba hem soyun sürekliliğini sağlamakta ve bu sürekliliğe yeni bir unsur eklemektedir. Bu yeni unsur babanın içsel kimliğinin bir sonucu olarak edindiklerini çocuğuna aktarmadaki başarısıdır. Bu aşamada Psikanalitik teori, ruhsal babanın üstünde durmaktadır (Habip, 2012: s. 4-5).

Tarihsel süreçte meydana gelen toplumsal başkalaşmalar sebebiyle babalık her yeni dönemde revize edilmiştir. Bu nedenle, babanın dünyaya gelmesinde katkısı olan, eğitip öğreten, miras bırakan ve ismini veren kişi olarak babanın sosyal yapı içindeki yeri oldukça zor olmaktadır. Babanın sosyal yapıdaki yerini araştıran ilk çalışmalar babalığın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümlere odaklanmış ve bu dönüşümleri belirli konu başlıkları altında ele almışlardır. Lamb (1987: s. 1-26) incelemesinde babalığın dönüşüm çizgisini Amerika Birleşik Devletleri'nin toplumsal yapısındaki dönüşümlerle ilişkilendirerek ve onu dört değişik döneme ayırarak açıklamıştır. İlk dönem Sanayi Devriminden önceki dönemdir. Bu dönemde baba evlatları için ahlak eğitmenidir. Çocuklarına dini değerleri aşılamaktan sorumludurlar. İkinci dönem Sanayi Devriminden sonraki dönemdir. Bu dönemde baba ekmek parası kazanmak için çalışan, ailesinin geçinmesini sağlayan kişilerdir. Sonraki dönem ise babalara cinsiyet rol modeli olarak bakıldığı dönemdir. Cinsiyet rol modeli olarak babaların bu dönemde oğullarına aile içinde erkeğe yakışan olumlu hâl ve hareketleri

öğretmeleri istenmektedir. Lamb'ın dönemselleştirmesinin son kademesinde ise çocukları ile yakın iletişim kuran şefkatli babalardır.

Ataerkil toplumların doğasında bulunan yaratıcı mitler, babanın bir otorite modeli olarak gücünü nasıl güçlendirdiğinin en önemli delillerinden biri olmaktadır. Bu efsanelerde baba kadının yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Bunun en ünlü örnekleri, Havva'nın Adem'in kaburgasından yaratılmasıdır. Zeus'un sevgilisi Metis, Athena'yı doğurmak üzereyken, Zeus Athena'yı yutmuş ve sonra onu başından doğurmuştur. Çok güçlü bir babanın kızı olan Athena, babasından her şeyi almıştır. Dolayısıyla babasına aittir. Aynı şekilde Zeus, Dionysos'un doğumu için onu kendi uyluğuna yerleştirmiş ve böylece Dionysos gelişimini tamamlayarak doğmuştur, yine Zeus bronz kaplı bir odada hapsedilen Danae'yi altın yağmuru ile hamile bırakmıştır (Erat, 2007: s. 80; Batinder, 1992: s. 95-97).

Tek tanrılı dinlere geçişle beraber ataerkil ön onaylar toplumda yayılmış baba otoritesini korumaya ve güçlendirmeye devam etmiştir. Babaya olan saygı tüm büyük dinlerde esastır. Tevrat'ta yazılmış olan on emirden biri anneye ve babaya itaat etmektir. İbranilerde babanın sözüne uymayan ya da isyan eden çocuğun cezası taşlanarak öldürülmek (Yörükoğlu, 1992: 22) iken Hristiyanlıkta ise, "Baba Tanrı muhteşem bir üreme hareketiyle fani insanın yerini almaktadır. Baba Tanrı ve Oğul İsa birdir, aynı doğaya sahiptirler. Anne Meryem ise aynı doğaya sahip değildir. O, Baba Tanrı ve Oğul arasında bir ilişki kurmak için araçtır. Tanrı aslında Meryem'i döllememiştir ama bunu dölleme kelimesiyle yapmıştır. İslam inancına göre, Tanrı bir baba olarak değil, bir yaratıcı olarak görülmüştür (Berktaş, 1995: 62-63). " Baba, İslam dininde de önemlidir ve babaya saygı duyulmalıdır. İsyen veya ihmal en büyük günahlardan biridir ve Allah'a karşı gelmek anlamına gelmektedir (Yörükoğlu, 1992: s. 24).

Hunlarda, Göktürklerde ve Oğuzlarda babanın ölümünden sonra boşalmakta olan yeri ailenin oğlu tarafından alınmaktadır. Ailenin bütün hali bu şekilde korunmuş, baba aile soyunun kalıcılığı sağlanmıştır (Ögel, 1997: s. 240).

Eski Türkler babaya kang derlermiş. Bu sözcük yerini gün geçtikçe ataya devretmiştir. Anadolu’da ise baba tabirine ece, ici, ede, eye denilmiştir. Bu sözler evin en büyüğünü ve evin reisini belirtmek için kullanılmış, aile babanın ataerkilliği çevresinde toplanmıştır (Aksoy, 2011: 12; Tezcan, 2000: 14). Çünkü Eski Türkler arasında baba, en genel manasıyla kural, düzen, soyağacı ve soyun sürekliliğini, bilinci, tarihi ve ataları sembolize etmiştir. Babanın insanları geçmişten bugüne, bugünden geleceğe aktararak bağlayıcılık sorumluluğunu üstlendiğine ve kişinin dünyaya tutunup tarihsel süreci bitirmesini sağladığına inanılmıştır. Babanın dünyada genetik ve insanın kaynağı olduğu düşünülmektedir (Şahin, 2009: s. 7).

Uygurların Göç Destanında tanrı tarafından kutsanarak cennetten gönderilen ve kutsanan çocukların doğduğu ağaç, sadece yazın ve kışın kalan kutsal bir ağaçtır. Bu ağaç Böğü Kaan’ı yeryüzüne göndererek onu Türk toplumu için koruyucu kılavuzu haline getirmiştir. Destanda bu ağaç yaşama yeniden bağlanacak olan bir toplumun bel kemiği, aziz atasıdır. Bu ağaçtan dünyaya gelen çocuklar onu selamladığında tıpkı babalarıymış gibi saygı ile eğildikleri zaman ağaç dillenmiştir. İyi mizaçlı çocukların babalarına saygı duymaları ve şartlar ne olursa olsun babalarını sayması gerektiğini söylemiştir (Şenocak, 2013: s. 2523-2537).

Eski Türkler babaya saygı duymanın gerçek olduğu ataerkil gelenekler çerçevesinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Babalar evlatlarına özellikle de erkek çocuklarına değerlerini geçirerek, ailelerinin ve soylarının geleceğini garanti altına almıştır. Baba oğul arasında süregelen bir anlaşmazlık olmasına rağmen bir erkek için baba olmak ve özellikle de oğlu olduğu için sosyal yapıda bir saygınlık kazandırmıştır (Özgür, 2017: s. 59-60).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte babaların aile içindeki birincil sorumluluklarını ailenin geçimini sağlamak şeklinde anladıklarını söylemek uygun olmaktadır. Bu bakımdan Türkiye’de hakim olan baba kalıbının evin geçimini sağlayan aile reisi olduğunu söylemek yanlış olmamaktadır. Babaların çocuklarıyla uzun senelerdir ilişkilerinde uzak bir tutum sergiledikleri ve bir güç modeli olarak çocukları ile sıcak

bir diyalog kurmadıkları da bir gerçektir. Fakat babaların eğitim düzeyi yükseldikçe evin geçimini anne ile paylaşma fikrinin kabul gören ve çocuklar ile daha çok ilgilenme ve paylaşımında bulunma gibi uygulamaları kendi görevi olarak algılamaya başladığı da söylenebilmektedir (Özgür, 2017: s. 57).

## **2.2. Resim Sanatında Gerçekçilik**

Gerçekçilik kavramı, formun temeli olarak bilinç dışındaki nesnel dünyanın varlığına atıfta bulunmaya odaklı bir perspektiftir. Bilgimizin, nesnel dünya hakikatlerinden sahip olduğumuz deney ve gözlemlerimiz sonucunda oluştuğunu savunan özdekçi öğretiler, idealizme karşı gerçekçi ismini almıştır (Yılmaz, 2008: s. 3).

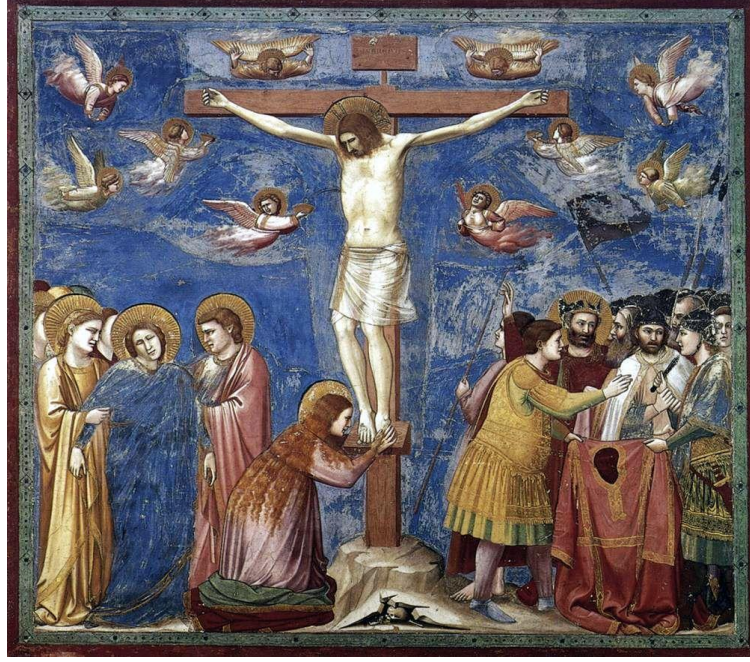
1848'de Fransa'da bir toplumsal cumhuriyet talep eden devrimci bir başkaldırı olmuştur. Yönetimden çalışma hakkı ve yeni bir komün oluşturulması talep edilmiştir. İsyan iç harpa dönüşmeden önce tercihler yapılmıştır. 10 cumhuriyetçi hükümet şekli monarşinin yerini almıştır. Fakat yine tutucu politikacılar idareciliği zapt etmiştir. Bu duruma karşı yeniden isyanlar olmuştur. Devrim, tüm bu gayretlere karşın başarılamamıştır. İsyanlar bastırılmış, Louis Napolyon hükûmeti ele geçirmiştir. 1848 yılında yaşanmış olan siyasi olgular, sanatta gerçekçilik anlayışının oluşmasındaki ana neden olmuştur (Özsezgin, 1996: s. 52).



**Görsel.1:** Giotto Scrovegni, *İsa'nın Yası*, 200 x 185 cm, Fresk, 1304-1306, Scrovegni Şapeli, Padua, İtalya ("Sanal 1", 2021)

Meryem Ana herhangi bir erkek ile ilişkisi olmadan gebe kalmış ve İsa'yı dünyaya getirmiştir. Bu durum karşısında halk, Tanrı'yı İsa'nın babası olarak algılamıştır. Tanrı inançlar gereği resmedilemediği için melek figürleri Tanrı'yı yani babayı simgelemektedir. Giotto'dan başlayan, "doğallık" sanatın hedefi olmuştur. Ancak Avrupa'nın kuzeyinin ve güneyinin doğallık anlayışı farklı şekillenmiştir. Kuzeyde sadece kusursuz güzel olan değil içerik de önemlidir. Doğayı aynı şekilde tasvir etmeye çalışmışlardır. Bu ifade, gerçekçi bir duruma dönüşerek abartı ve aşırılığa dönüşmüştür (Yılmaz, 2008: s. 3).





**Görsel.2:** Giotto Scrovegni, *Çarmıha Gerilme*, Fresk, 1266-1337, Arena Şapeli, Padua, İtalya ("Sanal 2", 2021)

Colmar'da İsenheim tapınağındaki "Çarmıha Gerilme" yapıtı ressamın Almanya'da olan din savaşlarına verdiği tepkiyi ortaya koymaktadır. İsa'nın acı çekişi belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. İsa fazlasıyla berbat bir vaziyette görünmektedir. İnsanı çatışmanın ne duruma getirdiğini ön plana koymaktadır. Güneyde gerçek, biçimsel olanlarla sınırlıyken, kuzeyde biçimi geçen bir gerçeklikle karşı karşıya kalmaktayız. Gerçeği yakalamak Avrupa sanatının başlıca hedefi olduğu halde, İtalyanlar gerçeği ideal bir güzellik olarak tasvir ederken bazı zamanlarda da ifade için güzel olanı bırakmışlardır. İfadecilik, şekilciliğin ötesine geçmiş ve Avrupalıları sanata ve sanatın öznel derinliğine ve iç gerçekliğine doğru yakınlaşmasına neden olmuştur. Sanatçının bu eserinde de yukarıda değinildiği gibi Tanrıya diğer bir deyişle baba figürüne rastlanılmıştır. Rönesans'ın maddesel gerçekliğinden sonra düşünce ve hayal gücü yeni ve gerçekçi bir yaklaşım yaratmıştır. Rönesans'tan sonra ortaya çıkan bu entelektüalizm, tamamen ortaçağ soyut kavramlarına ve manevi varlıklara yönelmemiştir; yalnızca materyalist gerçeklerle yetinmeyip bunun dışına çıkmak istemiştir (Yılmaz, 2008: s. 4).

Rönesans'taki gerçekçilik anlayışı, Barok'ta değişiklik göstermiştir. Rönesans resim sanatında konunun tuval çizgisinde sona erışı, Barok resimde tablonun dışına çıkmakta, dış gerçeklikle bütünleşmekte, her şeyi yapısına biriktirerek, yaşamın tamamını işaret etmektedir. Bununla birlikte Rönesans dönemindeki kapalı kompozisyon anlayışı, Barok döneminde açık kompozisyona dönüşmüştür (Yılmaz, 2008: s. 6-7).

18. ve 19. yüzyıllardan beri genel olarak kullanılan ancak başka üsluplarda yorumlanan gerçekçilik, sanat kuramını ve estetiği ilgilendiren bir görüştür. Bu görüş hem de sanat tarihinde, eğilimleri belirlemek için de kullanılmaktadır. Sanatta gerçekçilik iki farklı açıdan incelenebilmektedir. Bunlardan birincisi, sanat ve gerçeklik arasındaki özel ilişkiyi belirtmektedir. Sanat yapıtı, formel olarak gerçeklikten ilham almakta ve onu farklı şekillerde tekrar yansıtmaktadır. Bu merkezde natüralizm ile gerçekçilik kavramları arasında ayırım yapmak zorlaşmaktadır. İkinci görüşe göre çeşitli kuramlar, gerçekçiliği, sanat tarihinde belirli bir döneme ait bir davranış, bir dünya görüşü olarak yorumlanmaktadır. Örneğin, antik dünyanın gerçekçiliği, 17. yüzyılın Hollanda gerçekçiliği. Rönesans'tan bu yana ise gerçekçilik terimi, doğayı taklit etme ve onu sanat eserine tasvir etme bağlamında ele alınmaktadır. Diderot'dan Goethe'ye sanatın gerçeği betimlemesine dair birçok fikir öne sürülmüştür (Kunst, 1996: s. 63- 64). Gustave Courbet, Jean François Millet ve Honore Daumier gerçekçilikte önde gelen isimlerdir.

Resim sanatının dünyadaki tarihi sürecine bakıldığı zaman, Gerçekçilik fikri, 19. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş olsa da, önceki zamanlarda bazı sanatçılar gerçekçi yapıtlar yapmışlardır. İtalya'da Michelangelo (1475- 1564), Merisi 'da Caravaggio (1571-1610), İspanya'da Diego Velazques (1599-1660), Francisco di Goya Lucientes (1746-1828), gibi ressamlar sosyal hayatın eleştirisini yapar şekilde yapıtlar üretmişlerdir. Resim tarihinde ilk defa agresif ve kışkırtıcı denilebilecek bir tarza yatkın olan Francisco Goya, öncü bir ressamdır. Goya, işsiz bir biçimsel dil yaratmış, insanlık tarihinin en önemli değişim zamanlarından birine tanık olmuş ve bu tanıklıkları fırtınalı iç dünyasından dolaysız olarak yansıtmıştır (Kınalı, 2017: s. 5).



**Görsel. 3 :** Francisco Goya, “Burada da değil, Kalıp 36, Savaşın Tahribatları”, 15.8x20.8 cm, Oyma Baskı, 1863, Özel Koleksiyon (“Sanal 3”, 2021)

Goya’nın "Savaşın Tahribatları" başlıklı bu baskısı, 1808'de Fransa'nın İspanya'yı işgali sırasında meydana gelen olayları anlatmış ve erkek gücünün egemen olduğu bu savaşta, insan eylemlerini birebir yansıtmıştır (Kınalı,2017: s. 5).

Gustave Courbet, sanat tarihindeki realist hareketin öncüsü ve kurucusudur.

“Bir çiftçi ailesinin oğlu olan Courbet, Paris Komünü sırasında Sanatçılar Birliği’nin başına getirilmişti. Konformizmin hızla yayıldığı, Louis Philippe’e övgüler dizildiği bir dönemin arkasından 1948 devrimiyle başlayan uyanış yıllarının, Courbet’nin sanatıyla bütünleşmiş olması, bir rastlantı değildir. Devrim hareketi olmasaydı, Courbet’nin sanatı da olmayacaktı. İçinden geldiği toplumsal katmanın yaşamını, tablolarına aktarmakla kalmayan, döneminin olayları içinde, aktif bir sanatçı davranışını benimseyen Courbet, böylece kendi deyimiyle ‘halk enerjisi’ de aşılamış oluyordu (Özsezgin, 1998:52).”



**Görsel.4 :** Gustave Courbet, *Proudhon ve Çocukları* , 236 x 186,5 cm, TüYB., 1865, Petit Palais, Paris Şehri Güzel Sanatlar Müzesi (“Sanal 4”, 2021)

Courbet, eserlerinde gündelik hayatı, işçi sınıfını ve çatıştığı burjuvaziye, insan gerçekliğini ele almıştır. Teknik olarak doğayı objektif bir perspektiften ortaya çıkarmış ve gerçekçi görüntüler yaratmıştır. Güzelliği değil gerçeği aramış; dünyayı gördüğü gibi, aynı şekilde tuvale aktarmıştır. 1848, 1850 ve 51 yıllarında Paris Salonu’nda sergilenen eserlerinden özellikle Ornans’da bir Cenaze Töreni ve Taş Kırıcılar yapıtları tartışmalara neden olmuştur. Sanatçı, bu eserlerinde yaşadığı bölgenin “sıradan” (asil olmayan) insanlarını devasa boyutlarda resimlemiştir. Zamanın sanatsal törelerine göre, bu kadar büyük “boyutlar” ancak tarihsel konular için kullanılabilmıştır (Uzuner-Parsa, 2018: s. 32-33).





**Görsel. 5 :** Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, 165x257 cm, TüYB, 1849, Taş Petit-Palais Müzesi, Gemaldegalerie Alte Meister Dresden (“Sanal 5”, 2021)

Courbet’in 1849 tarihli “Taş Kıranlar” adlı yapıtına baktığımızda, yol kenarında taş kıran baba ve oğul iki köylüyü döneminin sanat anlayışına karşıt fotografik şekilde resmederek gerçekçilik akımına önderlik ettiğini görmekteyiz (Uzuner-Parsa, 2018: s. 32-33). Bu resim onun tarafından tamamen sosyal yöntemler kullanılarak yaratılmış ve birçok eleştirmen ve düşünür onu sosyalizmin sembolü veya politik tutumların bir yansıması olarak yorumlamıştır. İlk anda, çok sade ve yalın görünen bu eser, dikkatli bir incelemeden sonra gerçekçiliğin enerjisi ile insanı kucaklamaktadır. Gökyüzünün küçük bir bölümünün görünmesi sayesinde, açık hava imajını, çalışan köylüleri, emeği özetle halkın gerçek değerini somutlaştırarak beyinlere kazımıştır (Yılancıoğlu, 2008: s. 89).

Courbet, eserinde gayretli ama idealleşmiş köylüleri tasvir etmiştir. Bu tablo, o dönemde köylülerin karşılaştığı zor koşulları gösteren devasa bir çalışma olmaktadır. Courbet, “gerçek” olanı belirtmek istemiştir. Bu sebeple yaşlı bir adamı ve geri gelmiş emek için henüz küçük görülmekte olan bir çocuğu resmederek karşıtlıkları oluşturmuştur. Bu, yüzyılın ortalarında Fransız köy yaşamında yaygın bir nitelik olan sömürme ve yokluğun doğru bir biçimde ele alınması anlamına gelmektedir.

Courbet'in üslubunun en öne çıkan özelliği, görüntünün genellikle dikkati çekecek bölümlerine odaklanmayı reddetmesidir (Uzuner-Parsa, 2018: s. 33).



**Görsel. 6 :** Gustave Courbet, *Ornans'ta bir Cenaze Töreni*, 315 x 668 cm, TÜYB, 1850, Musée d'Orsay, Paris, Fransa ("Sanal 6", 2021)

Ornans'ta bir Cenaze Töreni eserinin ebatları bilhassa daha büyüktür. Courbet, bu boyutlarda bir tabloyu boyayarak, kabiliyetini sergilemenin yanı sıra, yerleşik geleneklere alenen karşı gelmiş de denilebilmektedir. Bu boyutlarda sergilenen bir resmin salonda böylesine sıradan bir olayı temsil etmesi, devrimin zamanın sanat anlayışını değiştirdiğinin bir göstergesi olmaktadır. Bu hal, alt sınıflardan insanlara en yüksek ayrıcalıklarını veren idealize edilmiş kutsal veya asil figürlerin ironisidir. Tablonun yalnızca büyüklüğünden dolayı içerikte aziz bir model görmeyi bekleyen bazı seyirciler, reformun kiliseye karşı tavrını da bilerek, İsa görüntüsünün gömüldüğünü düşünmüş olabilirler. Çağın sanat anlayışının bellek dilini bozan böyle bir eserin nasıl büyük reaksiyonlar aldığını anlamak zor olmamaktadır (Önder,2012: s. 8).

Courbet'nin resim ile ilgili sözleri, resmin amacını ve açıklamasını yapar niteliktedir;

“Böylesine bir cenaze töreni, bay Ingres'ın ve Bay Delacroix'nın rejisörlüğünde, tamamıyla opera dekorları ile süslenmiş Jül Sezar ya da Pompée'nin cenaze töreni değildir. Sadece ve sadece Ornans'ta bir cenaze törenidir. O kadar. Sadece görmeniz gerekeni görürsünüz (Baillods,t.y :34)!”



Daha önce hiçbir sanatçı bir eseri, böyle bir hâl ve davranış içinde yapmamış, olağan bir töreni, tarihi, yüce eserlerin yapıldığı büyük ve büyüleyici tuval üzerinde boyamamıştır. Courbet sözlerine şöyle devam etmektedir;

“Onlar karşısında ezilip büzülmeliler. Bu devasa şeyi gördüklerinde, aynı darbeyle, burjuvalar da ezilmeli. Benim dehamdan asla şüphe etmemeliler. Benim cenaze merasimim, bütün dünyaya, Parislilere, Ornanslılara ya da başkalarına: İşte sizler böylesiniz ve bir gün böyle olacaksınız, diyebilmek için mükemmel bir fırsat olacaktır ve üzerlerine yerleştireceğim küçük haç hiçbir şeyi asla değiştirmeyecektir. Kendinize bakınız. Nasıl olduğunu göreceksiniz. Eh işte! Resim budur. Nesnelerin, insanların ve hayatın törenlerini, ne olduğunu, nasıl olduğunu, burada olduğu gibi , gösterir. Bir cenaze merasimini görmek isterseniz iyi. İşte bir tane, hem de hakiki. Mahalinde kontrol edilebilir. Bir cenaze merasimi, cenaze merasimidir. Başka da bir şey değildir. Bununla beraber, fazladan bir şey yok. Bir cenaze merasimi, hiçbir yere varmayan yollarda kaybolmuş, saçma sapan teorilerle şaşırmış, resmi rezil eden, bütün beceriksizlerin, bütün sahne sanatçılarının, Akademizmin, Romantizmin cenaze merasimi (Baillods,t.y: 35).”



**Görsel. 7 :** Gustave Courbet, *Ressamın Stüdyosu*, 361 x 598 cm, TÜYB, 1855, Musée d'Orsay, Paris, Fransa (“Sanal 7”, 2021)

Courbet’nin, Ornans’ta bir Cenaze Töreni ve Ressamın Stüdyosu adlı eserleri 1855’de “Exposition Universelle” seçici kurulu aracılığıyla reddedilince, başvuruları kabul edilen on bir yapıtıyla beraber hepsini geri çekmiş, resmi sergi alanına yakın olan “Gerçekçilik Çadırı”nda sergilemiştir. Bu sergi fihristi için “Gerçekçilik Dönemin politik manifestolarına benzeyen bu metin, bir sanatçı olarak amacını "zamanımın imajını, geleneklerini ve inançlarını kendi takdirime göre dönüştürmek" diyerek ifade etmiştir. Bu tavır, aydınlanma felsefesinin tüm kişilere yönelttiği yükümlülüğün Courbet aracılığından da benimsenmiş olduğunu göstermektedir. Eserleri ve şahsiyeti

aynı zamanda çağdaş felsefelerinin takibindeki cumhuriyetçi ressamlar için bir örnek olmaktadır (Finocchio, 2004).



**Görsel. 8 :** Jean François Millet, *Çapalı Adam*, 81,9 x 100,3 cm, TüYB, 1860-1862, Los Angeles Getty Müzesi ("Sanal 8", 2021)

Millet'nin tabloları da gerçekçilik hareketinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçı, eserlerinde emekçi, güçlü erkek figürleri betimlemiştir. Köy halkının hayat şartlarını ortaya koymuştur. Fakat Millet'in modelleri, Hristiyan dininin de tesiriyle, minnettar olma, yetinme, hayatı büyük bir ciddilikle yaşayan özellikler taşımaktadır (Yılmaz, 2008: s. 13). Millet'nin tablolarındaki köy halkının gerçekliği ortadadır. Bu köylüler sanatçının Barbizon'da doğrudan incelediği ve bağlılıkla tasvir ettiği köylüler olmuştur.





**Görsel. 9 :** Jean François Millet, *Kuş Yuvaları*, 73,7 x 92,7 cm, TüYB, 1874, Philadelphia Sanat Müzesi (“Sanal 9”, 2021)

Tablonun zamanı ve mekanı nettir. Bu köylü insanlar kıyafetleriyle, hayatlarıyla 19. yüzyıl Fransız köylüleri olmaktadır. Yine de Millet karakterlerini detaylandırırken tutumlu bir tavır sergilemiş, Courbet gibi tikele götürmemiştir (Önder,2012: s. 12).

“Gölgede kalmış yüzleri ve genelleştirilmiş hatları ile bunlar birer birey olmaktan çok belli bir sınıfın temsilcileridir (Berksoy, 1998:42).”

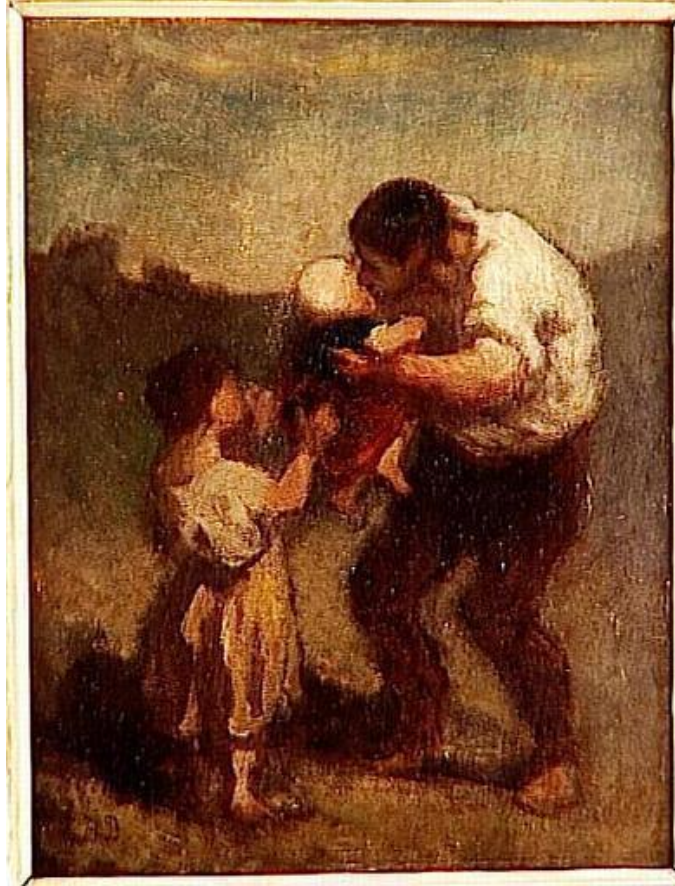


**Görsel. 10 :** Jean François Millet, *Orakçı*, 96 x 68 cm, Karton Üzerine Pastel, 1866, Hiroşima Sanat Müzesi ("Sanal 10", 2021)

Millet'nin eserleri, aldığı akademik eğitimi yansıtmaktadır. Poussin ve Michalangelo'nun figürlerine benzeyen heykelsi yapılardır. Kalıcı ve güçlü yapıları Millet'nin oluşturmuş olduğu köylü canlandırmasının sonucu olmaktadır. Resimsel geleneğinden aldığı kusursuz bir kalıbı kullanmak yerine, kullandığı canlandırmayı, araştırdığı köy halkını soyut hale getirerek, tümevarım ile temin etmiş ve kalıbını tündengelim metoduna benzeri bir ölçüde istediği gibi özelleştirerek, detaylandırarak tikelleştirmiştir. Millet'nin bu tavrı pozitivist resim dalında nasıl uygulanabileceği kadar, gerçekliğin sert bir materyalizme takılı kalmadığını, irreal varlıkların da kolaylıkla tasvir edilebileceğini göstermektedir. Malzeme olarak boyayı kullanma şekli de, modern gerçekçiler ile aynı olmaktadır ve bu insanların zorlu hayatlarını

tasvir etmekte başarılı olmuştur (Finocchio, 2004). Millet'nin bu yönlerden Neşet Günal ve diğer toplumsal gerçekçi sanatçılar üzerindeki etkisinin anıtsallığı aşikârdır.

Dönemin bir başka gerçekçi sanatçısı da Honore Daumier'dir. Courbet nesnel gerçekçi bir yaklaşım sergilerken, Daumier eserlerini daha eleştirel ve analitik bir yaklaşımla gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2008: s. 12).



**Görsel. 11 :** Honore Daumier, *Öpücük*, TÜYB, 1845-1848, Musée d'Orsay, Paris, Fransa ("Sanal 11", 2021)

Daumier, 19.yy Fransız toplumunun olaylarına, eleştirel yaklaşarak, ışık ve renk formuyla, şaşırtıcı ve dramatik bir etki yaratmıştır. İnsan hayatının tatsız ve acılı taraflarından etkilenmiştir (Yılmaz, 2008: s. 12).





**Görsel. 12 :** Honore Daumier, Transnonain Sokağı, 29 x 44,5 cm, Litografi, 1834, Fransa Ulusal Kütüphanesi ("Sanal 12", 2021)

Ressam kendi çağını yansıtan birçok eser üretmiştir, kentsoylularla, doktorlarla dalga geçmiş, çocuklara, çalışan kadın ve erkeklere, şehirde yaşamını sürdüren sıradan ve muhtaç insanlara karşı samimiyet duymuştur. Gerçek bir durumdan yararlanarak ele aldığı “Transnonain Sokağı”(1834) adlı litografik çalışması bu bağlamda dikkat çekmektedir (Bozkurt,2014: s. 15). Eserde bir babanın kurduğu çekirdek ailenin sonu betimlenmiştir.

## **2 .2. 1. Toplumsal Gerçekçilik ve Avrupa Resim Sanatında Yansımasına İlişkin Örnek Eserler**

Toplum, içinde belirli bir dili, dini, ırkı, geleneği göreneği, ahlakı ve kültürel birimi kapsayan bireylerin yarattığı gruptur. Kelimenin tam anlamıyla “Tarihsel bir süreç içinde aynı ülkede bir arada yaşayan ve temel çıkarlarına ulaşmak için birlikte çalışan tüm insanlar” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1988, s.1484).

Tarihsel gerçeklerden ayıramayacağımız sanat, toplumların yapısının ve deneyimlerin gerçek bir anlatımı olduğu için, sanat ile toplum arasında sürekli bir etkilenme olmuştur. Sanatçı, toplumsal yaşamı ve insanların yaşadıkları gerçekleri ortaya çıkararak bunları sanata dönüştürmüştür (Tan, 2011: s. 16-17).

Sanatın toplumsal tarafını öne çıkarmasıyla farklılaşan bir sanat görüşü olan Toplumsal Gerçekçilik, 19. yüzyılda yaşanan siyasal olgular ve Fransa’da Gustave Courbet’in önderliğini yaptığı gerçekçilik akımından doğmuştur (Çiçek, 2010: s. 11). “Toplumsal Gerçekçilik” Marksist gelenekten doğan bir düşüncedir. Marksist sanat teorisyenleri bu düşüncüyü modernizm ve gerçekçiliğin zıttı olarak işlemektedirler. Sanatı kitleler arasında yaygınlaştırmayı hedefleyen toplumsal gerçekçiliğin ana teması, bireyle toplum arasında olan ilişkinin gözden kaçırılmaması gerektiğidir. Bu tabîr, genel olarak kentsoylu bireyciliğine karşı, sanatsal anlatımı toplumsallaştırmayı hedefleyen, üretim stillerine ve sınıf kavramlarına odaklanan sanatçılar için kullanılmaktadır (Özdemir, 2002: s. 46).

Toplumsal gerçekçilik, tam olarak temalarını alışlagelen insanların hayatından çıkaran bir sanat ifadesidir. Toplumsaldır, çünkü sanatçı toplumda olup biten her şeye duyarlı ve gerçekçidir. Çünkü teknik, sanatçının en kişisel duygu ve düşüncelerini bile resimleştirmeye yetecek kadar açık ve anlaşılır bir ifadeye sahiptir. Mevzubahis olan sanat, günümüz Türk resmini tanımlayan belli başlı eğilimler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Öte yandan Batı da Türkiye’den daha uzun bir toplumsal gerçekçilik tarihine sahip olmuştur. Ülkemizde bulunan yerel ustaların tuval ve yağlı boya uygulamalarının yaklaşık iki asır önce başladığı düşünülürse bu doğaldır (Berksoy, 1998: s. 5).

Resim sanatı toplumsaldır. Çünkü toplumun problemlerinden haberi vardır ve bunlara hassas yaklaşır. Zira yöntem öyle ifadeci bir etkiye sahiptir ki sonuçta sanatçının temaya ilişkin kendisine özel duygu ve düşünceleri başkaları tarafından açıkça anlaşılabilir bir anlatıma dönüşmektedir (Berksoy, 1998: s. 12).

Toplumsal gerçekçi ifade biçimi 1930’lu yıllarda Amerika’da ekonomik kriz neticesinde gerçek olmuştur. Ancak çok öncesinde 19. yüzyılın uçlarına doğru Hollanda’da Van Gogh, Rusya’da İlya Repin, Fransa’da Theophine Steinlen, Almanya’da Heinrich Zille, Adolf Von Menzel Belçika’da Constant Permeke ve Constantin Meunier gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi görüşlüler ve eserlerinde toplumsal eleştiri olan temalara yer vermişlerdir (Tan, 2011: s. 17).

Sosyalist realistlere göre sanat, kişiyi ürünü olduğu sosyal şartlar içinde ele almalı, toplum gerçeklerini, sınıf çarpışmasını idealizasyona başvurmada tasvir etmelidir. Seyirciyi sosyal problemlerle karşı karşıya getirirken seyircide farkındalık oluşturan toplumsal gerçekçiler, sosyal iyileşmeyi ve toplumsal eşitliğe ulaşmayı da hedeflemiştir.

“Toplumsal hayattan aktarılan ve olayları natüralist bir yaklaşımla ele alan anlatım türü, örneğin, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki “Ashcan Okulu” ve “Amerikan Yaşam Resmi” sanatçıları ele aldıkları temalar bakımından bu tür içerisinde değerlendirilmektedirler. “Federal Sanat Projesi” (Wpa-Fap) çerçevesinde çalışmakta olan sanatkarların pek çoğu da bu ifade yönünde ürünler vermiştir. Marksist düşüncü yönünde komünist topraklarda büyüyen Toplumcu Gerçekçilik ile bir tutulmaması gereken Toplumsal Gerçekçilik, ekip veya okulların dışında tarafsız sanatkarlar vasıtasıyla da bazen uygulanan bir ifade şekli olmaktadır” (Eczacıbaşı, 2008: 1524).

Fischer “sanat biçim vermektir ve bir yapıta ancak biçimle sanat niteliği kazandırılabilir.” demiştir. Toplumsal bir objenin çalışma ürününün biçimi o objenin işlevi ile doğrudan bağlıdır. Toplumsal anlamı olan resim yöntemleri ilerlemiş toplumların sanatında hayat bulur, büyüsel-sosyal hukuk, yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşmektedir (Fischer, 1979: s. 201-219).

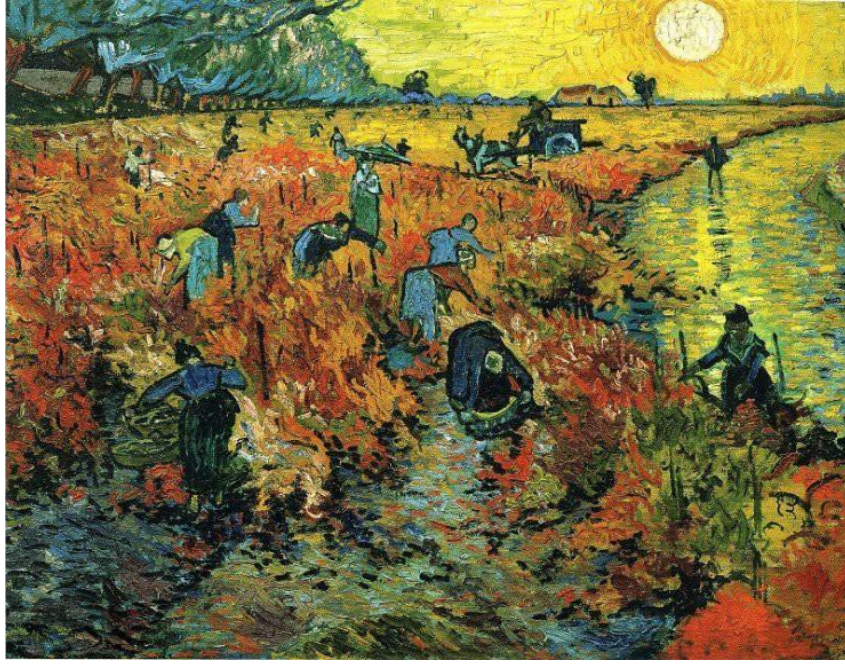
Berksoy’a göre (1998: s. 12), toplumsal gerçekçiliği savunan sanatçıların arasında stil birliğinden bahsedilemez. Dışavurumcu tarzda olduğu gibi yapılandırmacılık ve kübist tarzda eser veren toplumsal gerçekçi sanatçıları vardır.

Sanat ve toplum ilişkisi pek çok etken tarafından tetiklenmektedir. Bu etkenler bazen tepki olarak bazen de onların yanında bulunarak varlığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, duygularını, kullandığı plastik değerler üzerinden dünyaya aktaran, ortaya koyan ve böylece içinde bulunduğu yapıya eleştiri getiren, çözümler sunabilen ve toplumsal yapıyı şekillendiren birisi olmuştur (Kozlu, 2009: s. 3). Buna bağlı olarak da sanat toplumun bir parçası olmuş, merkezine de insanı almıştır. İnsanların toplumdaki konumları; konumlar arasındaki ilişkileri ve çekişmeleri sanatın konusunu oluşturmuştur. Toplumsal olayların sanatçının bakış açısından sanata yansımalarının eskilere yaslanan bir geçmişi olmaktadır. Genellikle bu tarz bir sanat, Resim sanatında Toplumsal Gerçekçilik kavramı, sanatçının hayatın gerçeklerini tüm duruluğuyla özgün anlatım dili şeklinde izleyiciye yansıtılması olarak tanımlanabilmektedir.

Toplumsal gerçekçi düşüncesini savunan ve halkın bir parçası olan sanatçı, sosyal hayatta var olan olayları ve kültürü, yaşadığı çevrenin güncel özellikleri sanatsal bir ifade biçimi olarak algılamıştır. Toplumun sosyal hayatını konu alan bir ressam, çalışmalarında toplumsal gerçekleri açık ve hassas şekilde yer vererek ve toplumun durumlarına odaklanan izleyiciye basit ve anlaşılabilir biçimde yansıtarak toplumsal gerçekçi sayılabilmektedir (Çiçek, 2010: s. 1).

Bir devlet veya toplum, sanatçıdan bir sanat eseri yaratmasını istediğinde, belirli bir atmosferde olasılık dahilinde biçimlerini bulup sentezleyebilmek için eserin çağına ve çağın fikirlerine uyumlu olmasını gerektiren araştırmalar yapma zorunluluğu duymuştur (Büyükişleyen ve Özsezgin, 1993: s. 3). Onlar, yorumlarını tüm gerçekliğiyle bazen de toplumsal yapıyı çarpıtmalarıyla ifade edebilen sanatçılardır.

Avrupa resim sanatında, toplumsal gerçekçi görüşte eser veren kendi tarzlarında usta çok fazla sanatçı vardır. Hollanda’da Van Gogh, Belçika’da Constantin Meunier ve Constand Permeke, Fransa’da Théophile Steinlen, Almanya’da ise Adolph Menzel ve Heinrich Zille bunların başlıcalarıdır. Köy halkına ve toprağa yakından bağlı olan Van Gogh 1853-1891 yılları arası yaşamış, bu yaşadığı zaman süresince pek çok sanat yapıtına imza atmıştır. Van Gogh, işçi sınıfını kapsamlı bir şekilde incelemiş bir sanatçıdır. Kendisi de işçi kökenli bir aileden olduğu için eserlerindeki duygu büyük ölçüde seyirci aracılığıyla sezilmektedir (Bulut, 2018: s. 16).



**Görsel. 13 :** Vincent Van Gogh, *Kırmızı Üzüm Bağı*, 75 x 93 cm, TÜYB, 1888, Puşkin Müzesi (“Sanal 13”, 2021)

Vincent Van Gogh, resim yapmaya başladığı zamanlarda Millet’den etkilenmiştir. İlk yıllarda ağırlıklı olarak işçileri, çiftçileri ve madencileri tema edinmiştir. Van Gogh, Londra ve Paris’te biraz zaman geçirmiştir. Bu zaman zarfında işçileri gözlemleme fırsatı bulmuştur. Gözlemlediği kırsal proletaryayı tasvir etmeyi tercih eden Van Gogh esasen ilerleyen makineleşmeye karşı bir tutum sergilemek bağlamında yapıtlarını yaratmıştır (Bulut, 2018: s. 16).





**Görsel. 14 :** Vincent Van Gogh, *Patates Yiyenler*, 82 x 114 cm, TüYB, 1885, Van Gogh Müzesi (“Sanal 14”, 2021)

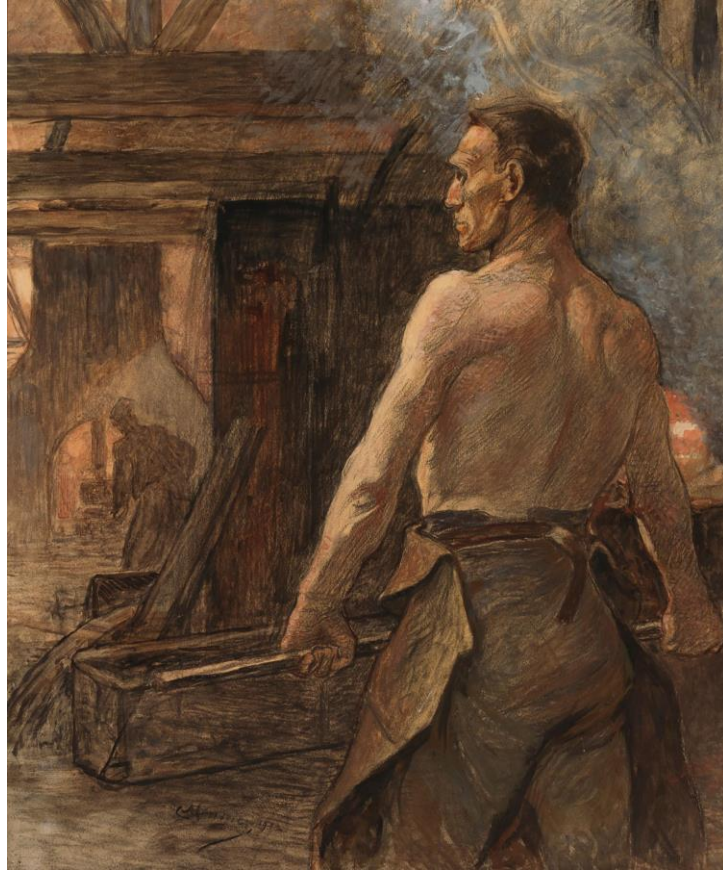
Van Gogh, 1885’te resmetmiş olduğu *Patates Yiyenler* isimli tablosunda Millet’ nin köylü karakterlerinin etkisi altında kalsa da tema ve teknik itibariyle farklı bir yaklaşımı kabullenmiştir. Bu eserde, bir masanın çevresinde buluşmuş, kendi üretilen pişirdikleri patatesleri yiyen köylü bir aile görülmektedir. Baba figürü düşünceli bir hal içerisinde. Sahne masadan sarkan bir lambanın solmuş ışığı altında tasvir edilmiştir. “*Patates Yiyenler*” tablosunda görsel gerçeklerden bilerek birtakım sapmalar yapılmıştır. Formun bu tür biçimsizleşmesi onun anlatım kuvvetini arttırmaktadır. Van Gogh köy halkını betimlemeye değer, estetik zevkine uygun karakterler olarak görmek namına, onlara maneviyat bakımından yaklaşmıştır. Halkın ekmek gereksinimini gideren bu insanların karınlarını birçok zaman çay ve közlenmiş patates ile doyurduğunu belirtmek istemiştir. Van Gogh’un yapıtlarında, köylü insanlara yer vermesinin tek nedeni, onlara karşı hissettiği samimiyet ve sevgi olmaktadır (Berksoy,1998: s. 44).



**Görsel. 15 :** Constantin Meunier, *Madencilerin Kuyuya İnmesi*, 159 x 116 cm, TÜYB, 1882, Özel Koleksiyon (“Sanal 15”, 2021)

Emekçi insanlara ilgi duymuş diğer bir sanatkar da bununla birlikte hem ressam hem de heykeltıraş olan Constantin Meunier (1831- 1905)’dir. Başlarda heykel eğitimi alan Meunier arkadaşı Charles de Groux’nun tesiriyle 1854 yılında resim sanatına başlamıştır. Çoğu kez Paris’de sergilenen Meunier’in sosyal-gerçekçi sanatı, Avrupa çapında 19. yüzyılda akademik sanata karşı gelişmekte olan sık görülen bir protesto eyleminin parçası olmuştur. Onun temaya olan bakış biçimi Van Gogh’un erken dönem yapıtları ile benzerlik taşımaktadır. Kullandığı yöntemle Belçika sanatında yeni bir dönem başlatan ressam, ülkesinde endüstri bölgelerinde hayatlarını sürdüren işçilerin ve madende çalışan insanların yaşamından alınma sahneleri ele almıştır (Berksoy,1998: s. 45).





**Görsel. 16 :** Constantin Meunier, *Valaja*, 80 x 67 cm, TÜYB, 1902, Finlandiya Ulusal Galerisi (“Sanal 16”, 2021)

Constantin Meunier, “Döküm İşçisi” isimli eserinde emeği ile çalışmakta olan bir döküm işçisini resmetmiştir. Temaya örnek oluşturan karakterin iri fiziği yaptığı işi önemle belirten özelliktedir. Ortamdaki şartların zorluğu ve sıcaklık duygusu renklerle verilmeye çalışılmıştır. Sanatçının hedefinin, bir döküm işçisinin hangi şartlarda çalışıp yaşayabildiğini gerçeklerden ayrılmadan topluluğun bilgi sahibi olmasını sağlamak olduğu apaçık görülmektedir (Tekin,2014: s. 18).



**Görsel. 17 :** Adolf von Menzel, *Hofgastein'de Fronleichnamsprozession*, 51,3 x 70,2 cm, TüYB, 1880, Neue Pinakothek ("Sanal 17", 2021)

Alman realist sanatçılarından Menzel'in sanayi, şehir hayatı ve işçi sınıfının duygusu sanatında da ciddi bir yere sahip olmaktadır. Berlin'deki gündelik hayatı konu edinen fazla sayıda taslak ve eserleri, zamanın kent yaşamı konusunda belge vasfı taşımaktadır (Bozkurt,2014: s. 16).



**Görsel. 18 :** Adolf von Menzel, *Demir Haddehanesi*, 158 x 254 cm, TÜYB, 1875, Berlin Sanat Müzesi ("Sanal 18", 2021)

İşçilerin çalışma şartlarını tasvir eden görünümünü fazlaca etütleyen Menzel bu eskizlerden yapıtlar üretmiştir. En göze çarpan “Demir Doğrama Atölyesi” eseridir. İş ve dumana hapsolmuş olan demir atölyesindeki yoğun, sıcak, köhne, keyifsiz ve gayretli bir çalışma ortamını resimlemiştir. Kullanmış olduğu açık-koyu renk kontrastları ile ve oluşturduğu ambiyans seyircide neredeyse mekanın patırtısını bile duyumsatmaktadır. Endüstri devriminin de etkisi altında olduğu görülen Menzel’in çağına göre ilginç oldukça avangart bir tutumu gözler önüne sermektedir (Bozkurt,2014: s. 16).



### 3. BÖLÜM: CUMHURİYET ÖNCESİ VE SONRASI TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BABA KAVRAMININ RESİM SANATINDA TASVİRİ

#### 3.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında İnceleme

Türk sanatı Orta Asya'dan Avrupa'ya ve Afrika'ya kadar çok geniş bir alanda, uzun bir zaman diliminde, zengin kültür katmanları ile oluşan bir sanattır (Komisyon, 2004: 407). Türkiye'de 19. yüzyıl resim sanatının gelişmesi, Batı'nın teknik ve biçim etkilerinin güçlenmesine koşut bir olgudur. Batı etkileri Türkiye'de, 17. ve 18. yüzyıl resim sanatına hakim olmaya çalışmıştır. Ama 19. yüzyıl, bu alışverişin önemli ölçüde arttığı bir devirdir (Tansuğ, 2011: s. 158).

Türk resmi batı dünyasında pek bilinmemiştir. Türk resim sanatını bazı sanat müverrihleri, İran resminin öykünmesi olarak algılamıştır. Bu düşüncede, başta Topkapı Sarayı Müzesi olmak üzere İstanbul'un müze ve kütüphanelerinde bulunan yaprak veya kitap benzeri on binlerce minyatür, araştırılmadan ileri sürülmüştür ( "Sanal 2", 2020).



**Görsel. 19 :** Âlim Şemseddin Ahmed Karabaği, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve Kâtiplerin Meclisi, Şahname-i Selim Han, 1581 ("Sanal 19", 2021)

Minyatür: genellikle el yazması kitaplarda, metni anlaşılır kılmak ve konuyu zenginleştirmek için yapılan küçük boyutlu resimlere verilen addır. 8-9. yüzyıllara dayanmakta olan Uygur dönemine ait seyrek sayıdaki minyatürler, sonrasında 11-13. yüzyıllarda Selçuklu dönemine ait minyatürlü yazmalar Türklerin tarihsel süreç boyunca verdiği ehemmiyeti göstermiştir. İlk yıllardan itibaren gerçekçi yönelimiyle ilgi çeken minyatür sanatı, 15. yüzyıldan bu yana anlamını yitirmiştir (Üstünipek, 2013: s. 1).

Minyatür sanatı, 1453 yılında İstanbul'un fethi ile beraber başkente dönüşmesi, ülkenin siyasal, sosyal ve ekonomik anlamda ilerlemesi ve Fatih Sultan Mehmed'in sanata verdiği destekle yeniden hayat kazanmıştır. "Osmanlı minyatür sanatının erken devri ya da Erken dönemi olarak adlandırılan bu dönemde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze kadar ulaştırılmıştır (Elmas,1998: s. 16)." Minyatür sanatı için en kalıcı ve özgün resim okulunu kuran Osmanlı Devleti, minyatüre yeni bir ifade ve konu dünyası sağlamıştır. Resim okulunun başına ise Özbek asıllı Baba Nakkaş getirilmiştir. Başlangıçta Firdevsi, Nizami, Cami gibi yazarların sıklıkla diğer İslâm çevrelerinde resmedilen edebi eserlerini örnek alan Osmanlılar yavaş yavaş Osmanlı tarihinin hakim olduğu bir konu dünyası yaratmışlardır (Renda, 1985: s. 460).



**Görsel. 20 :** Nakkaş Osman, *Viyana Kuşatması Minyatürü*, 1588 (“Sanal 20”, 2021)

Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimlendiren nakkaşlar, Osmanlı Devleti’nin gücünü yücelten betimlemelerle başarılı neticelenen savaşları, seferleri ve destansı ritüelleri aksederken bir tür tarih belgeleyiciliğini yapmışlardır. Nakkaşlar saray ortamı ile ilgili aktüel konuları, takip ederek, İslâm minyatürünün kaideliği içinde insanları ve olayları en doğru şekliyle işlemişlerdir (Renda, 1985: s. 460).

İtalya’dan Gentile Bellini getirilmiş ve Fatih Sultan Mehmet bu ressamı kendi portresini yaptırmıştır. Fakat, 25 Kasım 1480 tarihinde Gentile Bellini tarafından yapılan “Fatih Sultan Mehmet’in Portresi” adlı tabloyu sonradan Henry Layord adlı bir İngiliz satın almıştır. Bellini’nin İstanbul’da olduğu zamanlarda resmettiği bu



kıymetli tablo ile, saray mensubu insanların portrelerinin, saraydan nasıl kaybolduğu ve yabancı ülkelere nasıl gidebildiği henüz doğru bir şekilde ortaya konamamıştır (Arseven, 1948; Ersoy, 1997: s. 27).



**Görsel. 21:** Gentile Bellini, “*Fatih Sultan Mehmet’in Portresi*”, 1479  
(“Sanal 21”, 2021)

Fatih Sultan Mehmet’in Batı resmine gösterdiği bu ilgi Türk resim sanatçılarının, sözgelşi ressam Sinan Bey’in, İtalyan sanatçılarından etkilenmesine yol açmıştır. Sinan Bey, Fatih döneminde Venedik’e giderek Mastori Pavli’ den ders almış ve İstanbul’ a döndüğünde ise, Fatih’ in portresini resmetmiştir (Arseven,1983). Sinan Bey tarafından resmedilen portrede Fatih’in yüzünün hem yanını hemde iki gözünü beraber üç çeyrek profil denilen açıdan görmekteyiz. Yerde bağdaş kurmuş oturur şekilde ele alınmıştır. Sol elinde mendil sağ elinde koklamakta olduğu kırmızı bir gül vardır. Portre’ de Fatih’in kuvvetli duruşu, çok ince yüz hatları ve ikna gücü oluşturulmaya çalışılmıştır. Üzerinde bulunan elbisenin kıvrımları erken Rönesans

resmi özelliklerini bizlere anımsatmaktadır. İçi beyaz kürklü, mavi kaftan ve içerisinde bulunan kahverengi elbise vücut hatlarını sakladığından tüm dikkat yüz ifadesinde toplanmıştır (İslimyeli, 1966: s. 1). Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapması için İtalya' dan getirttiği ressam Bellini'nin gelmesini veya Sinan Bey'in Venedik'e gidip Mastori Pavli'den dersler almasını ilk Doğu-Batı kültürel ilişkisi olarak göstermek mümkün olmaktadır (Elmas, 2000: s. 10).



**Görsel. 22** : Nakkaş Sinan Bey, “*Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*”, 15. yy  
(“Sanal 22”, 2021)

Türk minyatür sanatının yükselişi sayılan Kanuni döneminde, imparatorluğun sınırlarının genişlemesiyle orantılı olarak saray atölyelerindeki sanatçıların sayısı artmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520- 1566) kırk altı yıldan fazla süren padişahlık yıllarında Doğu ve Batıya yapılan yolculuklar sonucu farklı sanat geleneklerine bağlı sanatçılar Osmanlı Sarayı'nda toplanmıştır. Birbirinden apayrı resim geleneklerine tutkulu bu sanatçıların birlikte çalışmaları sonucu Osmanlı minyatür sanatı fazlasıyla enteresan bir ilerleme göstermiştir. Belli bir tarz

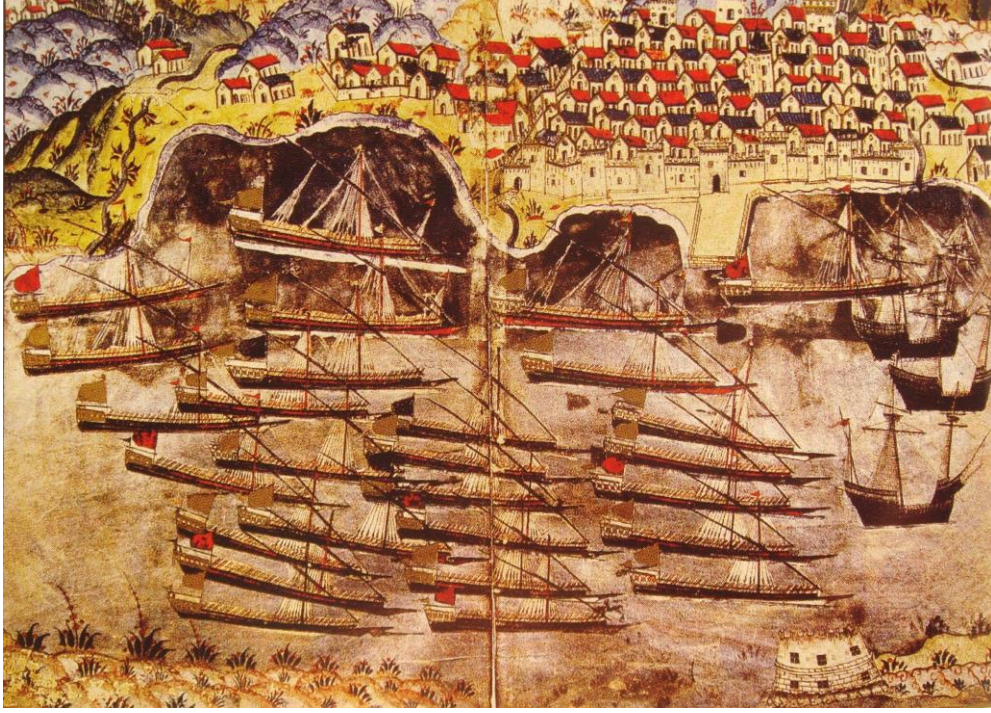


beraberliğinin hissedilmediği bu dönemde, Saray atölyelerinde yapılan minyatürlü yazmalara genellikle İran resim okullarının hakim olduğu görülür (Çağman, 1982: s. 932-933).



**Görsel. 23 :** *Şükri-i Bitlisi Selimnâme*, 1597-1598, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi  
(“Sanal 23”, 2021)

Kanuni’nin ilk zamanlarından günümüze ulaşan ve Sükri tarafından yapılan 24 minyatürlü Selimnâme isimli eser, dönemin enteresan örnekleri arasında yerini almaktadır. Yavuz Sultan Selim’ in zaferlerinin sunulduğu minyatür resimlerde, figürlerin yüz hatları şematik, kıyafetler gerçeğe yakın durmaktadır (Aslanapa, 1984: s. 372).



**Görsel. 24:** Matrakçı Nasuh, *Osmanlı Donanmasının 1543 Kışında, Fransa'nın Toulon Şehrinde Kışlamasını Gösteren Minyatür*, 16. yy ("Sanal 24", 2021)

Dönemin en tanınan nakkaşı Matrakçı Nasuh adıyla bilinen Nasuh el Silahi al Şehribi Matraki'dir. Nasuh'un minyatür eserlerinde şahsen katılmış olduğu Kanuni Sultan Süleyman, zamanı yolculuklarını ve yolculuklar sırasında geçilen limanları, şehirleri, menzilleri ve kaleleri kuşbakışı bir yöntemle resmetmiştir (Elmas, 2000: s. 14).

Türk minyatür sanatı 16. yüzyılın ikinci yarısında bütün dış tesirlerden temizlenmiştir. Klasik dönem olarak isimlendirilen bu zamanların sanat koruyucusu Sultan II. Selim (1566-1574) ve III. Murad'tır (1574-1595). Özellikle III. Murad güzel sanatlara ve literatüre olan ilgisiyle tanınmaktadır. Klasik dönemde her iki sultanın korumasında olan Türk minyatürünün ve kitap sanatının ehemmiyeti yüksek örnekleri verilmiştir. Bu dönemde nakkaşlar tarihi gerçeği kaçırmamak için belgesel yeterlilikte resmetmeye yönelmişlerdir. Topografik kavramayla ve realist bir yaklaşımla ele alınan kale kuşatmaları, farklı merasimleri konu edinen betimlemeler, hükümdar portreleri ve hadiseleri olduğu gibi göstermek Türk kitap resminin en önemli özelliği olmaktadır (Çağman, 1982: s. 938-939).



Batılı resim anlayışının eğitim düzeyinde ilk defa işlenmesi, 1793 senesinde batılı anlamda kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da başlamış; askeri okullardaki resim derslerini sivil okullardaki resim dersleri seyretmiştir (Tansuğ, 1996, s. 93). Askeri okullarda yetişen subaylardan bir kısmı, resim sanatına ve resmin yaratıcı yönüyle ilgilenmiştir. Servili Ahmet Emin, Halil Paşa, Ferik Tefvik Paşa, Batı anlayışına yönelmiş Türk resminin öncü sanatçılarından olmuştur. İbrahim Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa da bu dönemdeki asker ressamı arasında yerlerini almışlardır (Öztürk, 2013: s. 5).

Bu okulları bitiren, manzara ressamı Batı üslubu resim zihniyetinin ilk örneklerini yapmışlardır. 1883'te Batı'daki Güzel Sanatlar Akademilerinin aynı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur (Tansuğ, 1996, s. 93). Sanayi-i Nefise'nin kurulması plastik sanatlar eğitiminin kurumsallaştırılması adına atılmış en önemli girişimdir. 3 Mart 1883 yılında açıldığı gibi öğretim personelleri de vazifelerine başlamıştır. O zamanki yönetim şöyle biçimlenmiştir. Okul müdürü Osman Hamdi Bey, heykel öğretmeni Oskan Efendi, karakalem resim öğretmeni Warnia Zarzecki, fenni mimari Öğretmeni Aleksander Valluriy, matematik öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, yağlı boya öğretmeni Salvatore Valeri, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, teşhir anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rahmi Efendi'dir (Limon, 2008: s. 35).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çıkardığı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, çağdaş Türk sanatı tarihi bakımından, plastik sanatlar alanında görülen ilk süreli yayın olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasının akabinde asker ressamıların Batı'ya gönderilmesi hız kazanmıştır (Karabulut, 1995: s. 79-83).

Paris'e giden ilk gruptaki öğrenciler arasında, Cevat Dereli (1900- 1989), Şeref Akdik (1898-1972), Muhittin Sebati (1901-1935), Mahmut Cûda (1904- 1988), Refik Epikman (1902-1974) vardır. Yine, Türk Ocağı aracılığıyla 1923'de Zeki Kocamemi (1900-1959) ve aynı sene Akademiden ayrılan Ali Çelebi (1904- 1993) kendi olanaklarıyla Münih'e gitmişlerdir. Yurt dışına gitmiş olan öğrenciler gerçekte 1929 yılına kadar süreleri olmasına karşın Akademi Müdürü Namık İsmail tarafından gönderilmiş yazıyla 1927-1928 yıllarında Türkiye'ye dönmüşlerdir (Yurttadur, 2007: s. 15).

Birinci Dünya Savaşı'nın 1914 yılında başlamasıyla beraber Türkiye'ye dönüş yapan sanatçılara 14 kuşağı ismi verilmiştir. 1914 Çallı Kuşağı olarak da bilinen bu grup, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin ilk öğrencileri olarak çağdaş Türk resim sanatına önemli katkılar sağlayan sanat biriminin adıdır. Çallı Kuşağı sanatçıları, sanat alanında önemli bir akımın ve çağın temsilcileri haline gelmiş, sanat alanına büyük değişiklikler getirmiştir (Başbuğ, 2010: s. 373).

Köksal'a göre "Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını Türkiye Cumhuriyeti'ne birleştiren zamanda yer almış Çallı kuşağının en büyük özelliği, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetiştirilen coşkulu öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesi olmuştur". Üstelik, Atatürk devrimleriyle başlayan modernleşme hareketleri ve kültürel değişimler neticesinde Batı sanatını farklı akımlardan ve yönlerden algılama, inceleme çabası da ivme kazanmıştır (Köksal, 1987: s. 28).

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" 1929 yılında kurulmuştur. Derneğin kurucuları arasında Hale Asaf, Refik Epikman, Cevad Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cûda, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Fahrettin Arkunlar ve Zeki Kocamemi yer almaktadır (Akkaya, 2017: s. 44).



**Görsel. 25:** *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin Mührü*  
(“Sanal 25”, 2021)

Resmi kuruluş zamanı öncesinde, amaçlarını planladıkları serginin kataloğunda şu şekilde ifade etmişlerdir; “Bu serginin ve sonraki gelecek sergilerin amacı yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine destek olmak, fikir ve



teknik alanında yön vererek onu hak ettiği konuma getirmektedir” (Sergi Kataloğu, Aktaran: Pelvanoğlu, 2003: s. 11). Bu cümlelerde ipucu olarak kullanılan sözler, Müstakiller’in yapıtlarında yeni bir tarz öne süreceğinin habercisi gibi olmaktadır.

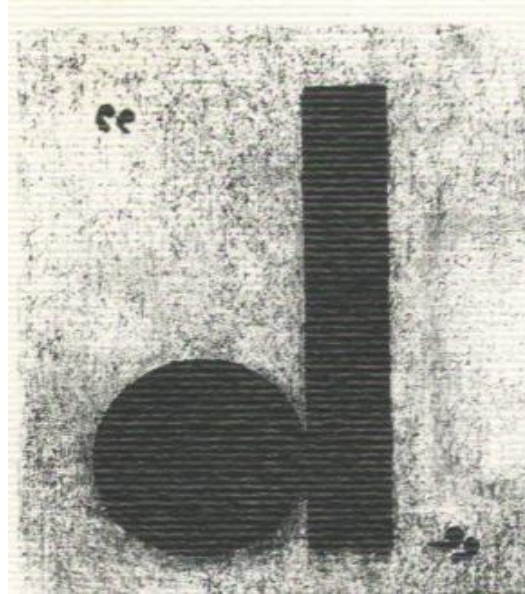
Çallı Kuşağı’nın renkçi tavrına karşın, çizgiye ve yapısal dayanıklılığa önem verdikleri görülmektedir. Takriben on yıllık birleşme sonrasında, modernleşme ve özgün eserler üretme arzusu beraberlik içerisinde kırılmalara neden olmuştur. Pek çok konuda benzerlikleri olmasına rağmen, bazı ressamalar serbest çalışmaya yönelirken diğer ressamalar 1933’te kurulmuş olan D Grubu’na katılmayı tercih etmişlerdir (Avcıoğlu. 2013: s. 20).

Çallı Kuşağı’ndan sonra 1926’da bir grup öğrenci batıya gönderilmiştir. Bu sanatçı kuşağı batıdan döndükleri zaman, yıllarca tekrarlanan Empresyonizm’den farklı bir sanat anlayışı ile ülkeye girmişlerdir. 1905’te Fransa’da doğan Fovizm’i, 1908’de ortaya çıkan Kübizm’i, 1906’da Almanya’da doğmuş Ekspresyonizm’i yurda getirmişler ve bu düşünceden yola çıkarak “D Grubu” adında bir topluluk kurmuşlardır (Tansuğ, 2005: s. 179).

Grubun ana çıkış noktası, Batı’da olduğu gibi, önceki nesillerde de etkisini gösteren empresyonist eğilimleri reddederek oluşturdukları düzenlemeleri kübist ve konstrüktivist akımların etkisinde kalarak sağlam bir desen üzerine yerleştirme fikri olmuştur (Avcıoğlu, 2013: s. 21). D grubu ressamlarından Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, ilk sergilerini Beyoğlu’nda bulunan Narmanlı Yurdu’nun altındaki Mimoza isimli şapkacı dükkânında sergilemişlerdir (Tansuğ, 2005: s. 179).

D harfinin seçilmesinin bir çok sembolik anlamı vardır. Grubun sanatsal tavırlarını ve tarzlarını ifade etmek için güçlü bir grafiksel tasarım oluşturulmak istenmiştir. Grubun d harfini seçmesinin en bariz nedeni, Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olması bakımından, Latin alfabesinin dördüncü harfinin sembolü olmasıdır. Zühtü Müridoğlu'nun bu konudaki açıklaması şu şekildedir;

“Birisi dedi ki, ‘nedir bu altı kişi sergi açıyor, altı kişi muharririni arıyor gibi: Nurullah’cığım pek ustadır, bir ‘d’ dir tutturdu. Nedir ’ d’ dedik, ‘ canım şimdiye kadar üç tane dernek kurulmuş, biz dördüncüyüz. Ama grubuz’ dedi. Nurullah’ın hesabı Fransız alfabesine göreydi. Yoksa bizde dördüncü harf ‘ç’dir. ‘d’de tuttu. ‘Deliler’ dendi, ‘dahiler’ dendi, filan...” diye anlatmaktadır (Tunalı, 1989: s. 85).



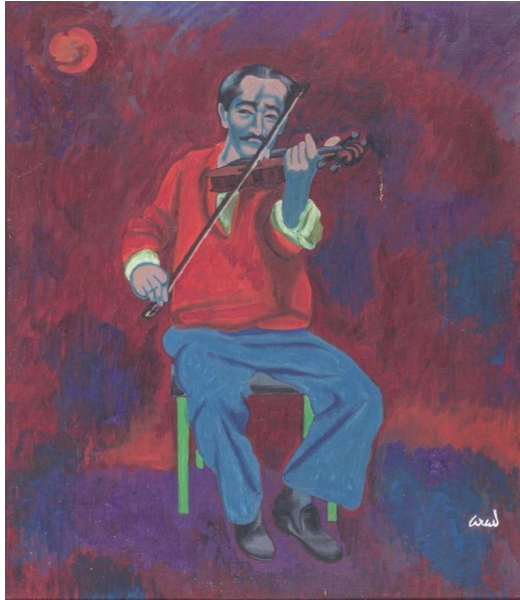
**Görsel. 26:** *D Grubu Simgesi* (“Sanal 26”, 2021)

D grubunun etkisi altında kaldıkları sanatçılar; Fernand Leger (1881- 1955), Andre Lhote (1885-1962), Marcel Gromaire (1892-1971), Leopold Levy (1882-1966)’ dir (Avcıoğlu, 2013: s. 27).

### 3.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Kavramını Vurgulayan Örnek Eserler

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından yaşanan ayaklanmalar sanatçıların eserlerinde yankılarını bulmuştur. Diğer taraftan ülke halkının sorunlarını eleştirel bir yaklaşımla inceleyen duyarlı sanatçıların olayların gelişmesine katkı sağladığını kabul etmek gerekmektedir (Tansuğ, 2003). Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber yaşanan tüm sosyal ve siyasi gelişmeler, devrimler ve toplumsal olaylar Türk resim sanatçıları da etkilemiştir. Devlet, reformları halka tanıtmak ve sevdirmek için sanatı kullanmıştır, bu nedenle Türk resim sanatında da ressamlar toplumcu gerçekçi çizgide eserler yapmışlardır (Kınalı, 2017: s. 46).

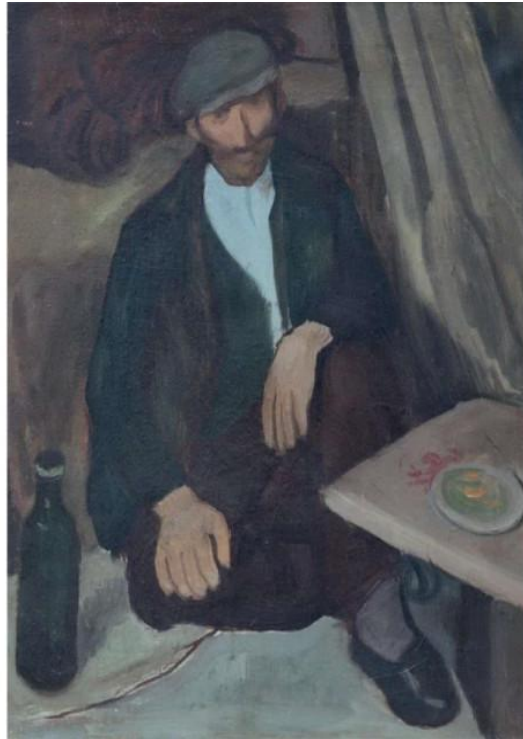
1940'ların başında Türk resim sanatında, toplumsal ve yerelliğe yönelik çabaların bir grup çalışması olarak kendini göstermesi, Yeniler Grubu ile birlikte gerçekleşmiştir. Yeniler Grubu, Türk resim sanatında sanatsal kaygılarını aşan sosyallik iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en kıymetlisidir (Önger, 1973: s. 38; Berksoy, 1998: s. 115,116).



**Görsel. 27:** Agop Arad, *Kemancı*, Pres Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 38 cm  
(“Sanal 27”, 2021)

Yeniler grubu, bizzat çalışmakta olan insanların resimlerini yapmaya yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Güzel Sanatlar Birliği (1929), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dahil olmak üzere Yeniler’e gelinceye kadar, sanatçılar her zaman doğayı ve insanları tasvir etmekle ilgilenmişlerdir. Özetle ressamlar halkın problemlerine yabancı kalmışlardır. Bu nedenle, onların dönemin genç yazarlarıyla beraber benzer yönde yaptıkları toplumsal gerçekçi sanat yapıtları Türk resminde yeni bir kademeye işaret etmektedir (Berksoy, 1998: s. 116).

1940’larda sosyal hareketle beraber D Grubu’na karşı bir grup olarak kurulan “Yeniler Grubu” önceki grupların her zaman Batı resim sanatını model aldıklarından dolayı eleştirmişlerdir. Grup kurucuları; Nuri İyem, Avni Arbaş, Kemal Sönmezler, Agop Arad, Turgut Atalay ve Abidin Dino gibi sanatçılardır. Bu dönemde Türk resminde soyut sanat ve dışavurumculuk ağırlık kazanmıştır (Başkan, 1991: s. 2).



**Görsel. 28:** Avni Arbaş, *Meyhane*, 64 x 49 cm, TÜYB, 1943  
(“Sanal 28”, 2021)

Yeniler grubu, D grubunun Türk resmi için hiç yardımda bulunmadığını sadece Batı'nın eğitim ve yöntemlerini aktardığını ve toplumsal problemlere aşina olmadıklarını savunmuşlardır. Resmin toplumsal gerçekçi yönüne ilerlemesi gerektiği fikrini benimseyerek, bir tema seçip, bu temayla ilişkili yapıtlar yaratmışlardır (Başkan, 1991: s. 2). Yeniler grubu, resimde figürü baştan insanlaştırmak gibi farklı bir hedef peşinde koşmuşlardır. Basit bir nesneye indirgenmiş bir modeli işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplulukta yaşamakta olan halkı ele almayı ön görmüşlerdir. Bu grubun üyeleri kendilerinden önceki ressamı gibi, Batı'da sanat eğitimi almamışlardır. Formdan ziyade insanı ve toplumsal içeriği ön planda tutan Yeniler, Türk resminde ilk gerçek tepki veya muhalefet eylemini temsil etmektedirler (İskender, 1994: s. 39-43). Birçok akademide Leopold Levy atölyesinde öğrenci olan Yeniler Grubu'nun ilk ortak hareketleri 10 Mayıs 1941'de (Beyoğlu'nda Matbuat umum müdürlüğü binasında) düzenlemiş oldukları liman temalı sergidir (Elmas, 2000: s. 72). Bu nedenle grubun diğer adı da Liman Ressamlarıdır.

Yeniler Grubunu kuran genç sanatçılar, sanatsal bakış açılarından, belli bir hizada toplanmışlardır. Onlar için sanat, bilhassa resim, toplumun problemleriyle yoğun bir şekilde ilgilenmeli, hayatını yansıtmalı, halkın günlük işlerinin yanı sıra neşe ve endişelerini de yansıtan bir ayna olmalıydı (Berk ve Gezer, 1973). Yeniler Grubu'nun kuruluş ve sanatsal gayretleri, başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere farklı birçok yazar ve düşünür aracılığıyla doğrulanmıştır. 1942 yılında grup, "kadın" konulu ikinci sergisini gerçekleştirmiştir. Yeniler Grubu sanatçıları, non-figüratif resim üzerine odaklanmışlardır (Giray, 1998). Yeniler Grubu'nun faaliyetleri, 1952'de açmış oldukları sergi ile sonlanmış. Grubun sanatçılarından bazıları, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nde çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Özsezgin, 2010).



**Görsel. 29:** Aydın Ayan, *Köpek Bekliyor*, 116 x 89 cm, TÜYB, 1986  
(“Sanal 29”, 2021)

1945 yılında çok partili demokrasiye geçiş, II. Dünya Savaşına ve küresel duruma bağlı kalarak CHP dikkatini kültür politikasından ekonomiye kaydırmıştır. Yurt gezileri de dahil olmak üzere birçok sanatsal ve kültürel faaliyet boşluğa düşmüştür. Bu sürede devletten ayrı, kendi başına bir sanat ortamı olmaya başlamıştır. Yapıtlarındaki toplumsal konulu mesajlar nedeniyle zamanla siyasi engellerle karşılaşan Yeniler Grubu, 1960 yılından sonra yeni figüratif eserlerin hızlanmasına öncülük etmişlerdir. Nuri İyem, Neşet Günal, Neşe Erdok, Nedim Günsür, Cihat Aral, Cihat Burak, Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Mehmet Gülerüz, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Özer Kabaş, Kasım Koçak ve Hasan Pekmezci gibi sanatçılar toplumsal problemleri yeni figüratif eserleriyle resmetmişlerdir (Koç, 2011: s. 37).





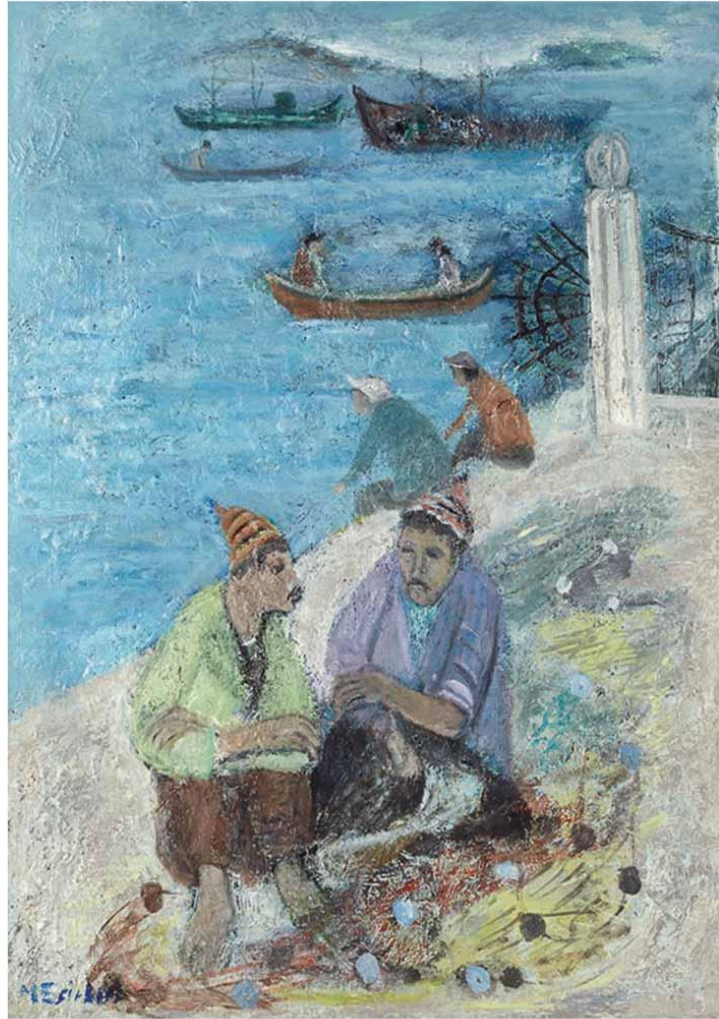
**Görsel. 30:** Cihat Burak, *Çocukluk Anısı* ("Sanal 30", 2021)

1947 yılında kurulan Bedri Rahmi atölyesinden on öğrenci, Türk resminin altıncı sanat birliği olan On'lar Grubunu, ortak bir hedef ve sanat vizyonu oluşturmak için ortaya çıkarmışlardır. Türk sanatının geleneksel kökenlerine dönerek Doğu ile Batı arasında bir sentez oluşturma fikrinin aktif olduğu ve bu görüşün önderlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat hayatını ve düşüncelerini irdelemek On'lar Grubu' nun kuruluşunu kavramakta yararlı olmaktadır (Karaaslan, 2018: s. 39).



**Görsel. 31:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Han Kahvesi*, TÜYB, 1973, İstanbul Modern (“Sanal 31”, 2021)

Grubu oluşturan üyelerden ilk on kişi; Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarptürk), Fikret Elpe, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı (Güzelson), Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacul (Özcıyan)’dır (Giray, 2003: s. 20; Yarar Dal, 1984: s. 4; Özsezgin, 2003: s. 18). Turan Erol, İhsan İncesu, Fikret Otyam, Orhan Peker, Osman Zeki Oral gibi sanatçıların katıldığı ikinci sergiden bu yana bazı öğrencilerin de katılımıyla üye sayısı kısa sürede 20’yi aşmıştır.

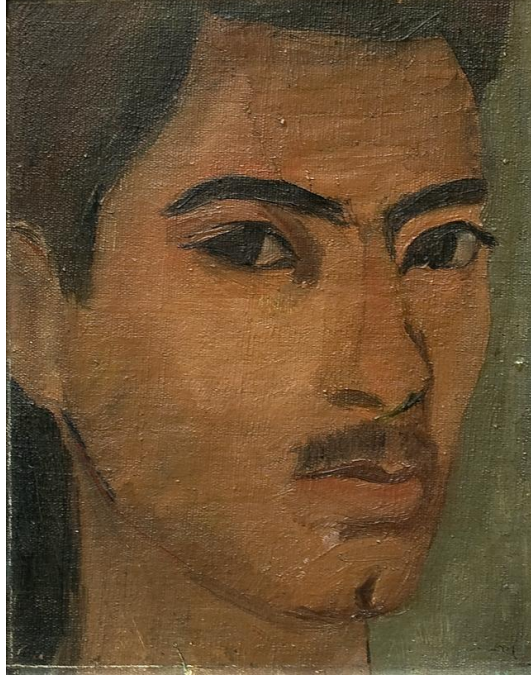


**Görsel. 32:** Mustafa Esirkuş, *Dolmabahçe'de Balıkçılar*, 60 x 45,5 cm, TüYB  
("Sanal 32", 2021)

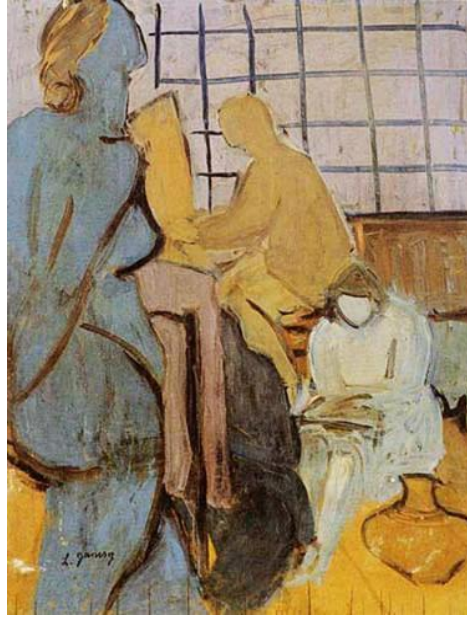
On'lar Grubunun sanat anlayışı biçim ve içerik olarak farklı bir şekilde değerlendirildiği zaman, grup üyelerinin içerik olarak Anadolu ve yerellik konusunda beraber oldukları, fakat konuyu şekillendirirken ortak bir tarzda anlaşılmadıkları görülmektedir. Genel olarak, formları yaparken detaylarıyla değil, renk ve lekelerle daha duyarlı bir şekilde ele alışları ve yüksek derecede arındırılmış biçimsel değerleri sade ve anlaşılır bir özveriyle tuvale aktarışları doğrultusunda bir anlaşmadan söz etmek mümkün görünmektedir (Giray, 1997: s. 484). Bu sebeple Turan Erol, Leyla Gamsız ve Nevin Çokay gibi birbirinden tarz olarak mesafeli görünen sanatçıların resimlerine baktığımız zaman, ilk görüşte her ne kadar farklı görünseler de



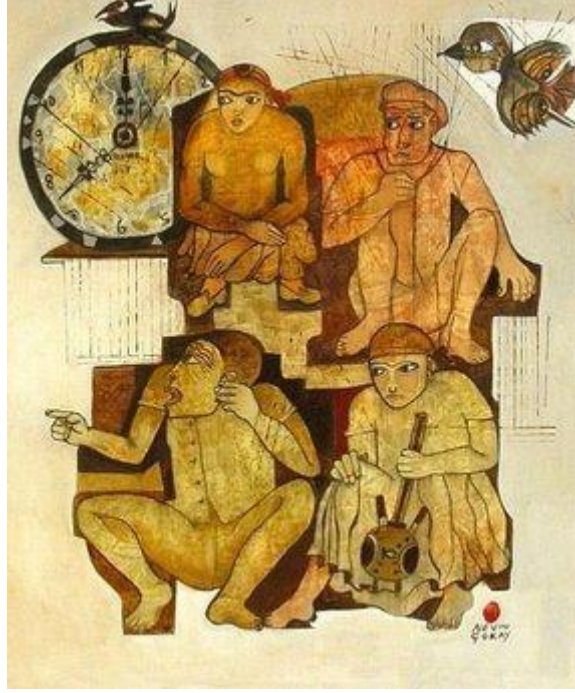
düzenlemelerde çizgi ve renklerde bir anlaşma, bir yerellik belli olmaktadır (Günyaz, 2003: s. 38).



**Görsel. 33:** Turan Erol, *Otoportre*, 27 x 21 cm, TüYB  
(“Sanal 33”, 2021)



**Görsel. 34:** Leyla Gamsız Sarptürk, *Nü*, 60x 47 cm, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya  
(“Sanal 34”, 2021)



**Görsel. 35:** Nevin Çokay, *İsimsiz*, TüYB, 1998  
(“Sanal 35”, 2021)

Türk sanat tarihinde kendisinden bahsettirmeyi başarabilmiş olan On’lar Grubu, Türk resminin modern gelişimi bakımından önemli oluşumlardan biri haline gelmiştir. Bazı üyeler, zamanla alışlagelmiş düşünce tarzından uzaklaşsa da, yaratmış oldukları biçimsel özgünlüklerle Türk resim sanatı tarihinde yerlerini almışlardır (Karaaslan, 2018: s. 39).

1950 yılı, hem ülke rejimi tarihinde, hem de güzel sanatlar alanında bir dönüm noktası veya milat niteliğinde saptanabilmektedir. Bu dönem, başka düşünce yapılarının ortaya çıktığı, çok çeşitli bir üslup yelpazesi “kent” ve “kentli” kavramlarının doğduğu bu dönem, “kentli sanatçı” tipolojisini de oluşturmaktadır (Koç, 2011: s. 39).

Sezer Tansuğ (1997: s. 178-179), 1950 sonrası Türk sanat yaşamında yaşanan değişiklikleri şu şekilde özetlemektedir:

1. Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.
2. Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları; dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.
3. Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler.
4. Resim alanında evrensel değerler savı karşısında, yerel ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması.
5. Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesidir.

1950'ler aynı zamanda Türk sanatçılarının ortak hareketlerinin sona erdiği zamanı da beraberinde getirmiştir. Grup davranışlarının zayıflaması, gittikçe sona ermesi ve bireysel eylemlerin başlaması, kişisel hürriyet sağlarken, sanat tarihine de ağır bir yük getirmiştir. Aslında grup eylemleri ya da çağın avangardı, evvelki zamanların birikimiyle, geçmişle muhasebe yapma bilinciyle gerçek olmuştur. Tekil tarzların getirdiği renklilik ile beraber gruplar özellikle demokratik bir yüzleşme olmaksızın geleceğe doğru sağlam birleşimler yapmışlardır. Bir ülkede sanat ömrünün yalnızca bireysel hareketler çerçevesinde olması sanatçıların önceki veya şimdiki zamanlarına karşı getirmiş oldukları karışık duruşu, özel hesaplamalara dönüştürmüştür; bütünsel bir yenilikten söz etmenin güçlüğü getirmişlerdir (Bugay, 2006: s. 85).

1950 ve çoğunlukla 1960'lı yıllardan sonra Türk resim sanatında sanatçı grup eylemleri zamanla ehemmiyetini kaybetmiştir, kişisel tavırlar ön planda olmaya başlamıştır (Ersoy, 1998: s. 83). Oluşmakta olan bu bireysel toplumsal gerçekçi bakış biçimi, 1950'li yıllarda Paris lirik soyutlamasının tesirinden sonra, yeniden canlanan figüratif eğilimde sağlam bir yerde olmuştur. Çok partili döneme geçişle beraber devinen ve potansiyeli giderek artan Türkiye'de, sanatçılar, ifade ve fikirlerine bağlı olan toplumsal tutumlarını yapıtlarına taşımışlardır. Bu sanatçıların kendi içlerinde önceden sözü geçen gruplarda olmuş sanatçılar da yer almaktadır. Bu süreçte 1968'de Harbiye Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde Resim Sanatı ve Toplum isimli bir sergi



yapılmış; bir benzeri ise 1976'da "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" ismiyle tekrarlanmıştır (Berksoy, 1998: s. 122).

1968 ve 1970'lerde güzel sanatlar okullarından mezun olan genç sanatçılar, kendilerine özgü yönlerinin yanında Türkiye'deki sanatın gelişimi ve ilerde olacak olan sanat kurumlarında verilecek eğitim öğretim amacıyla batıya doğru gidişin son mümessilleri olmuşlardır. Bu sanatçı kuşağı bir bakıma bir devrin sonu olmuş, diğer yandan da başka bir devrin başlangıcı olmuşlardır. Toplumsal problemlere ve geleneğe (değişmez olana) engel ve eleştirel bir ele alış biçimi ilk defa bu sanatçılarda açık bir şekilde görülmektedir. Özeleştirici, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm gibi konuları ele alan sanatçılar, 1960'lı yılların sonlarına dek biçimsel bir doğrultuda gelişmekte olan Türk resim sanatı için çok kıymetli yenilikler olmaktadır (Öcal, 2009: s. 9)

1960'lı senelerde insan problemlerinin resim sanatında fazlasıyla çalışıldığı bilinmektedir. 1970'li yıllarda ise resim sanatı, çarpık izlenimcilik ile Kübizm sonrası arkaizmini sürekli tekrarlayan melez tavırların yanı sıra beş temel anlayışa göre biçimlenmektedir (Çağlayan, 2010: s. 28):

- 1-Soyutçular
- 2- Soyutlanmış figüratif biçimde lirik arayışlar
- 3-Yerelci ve toplumcu eğilimler
- 4- İfadeci ve eleştirel (figüratif) yaklaşımlar
- 5-Soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar.

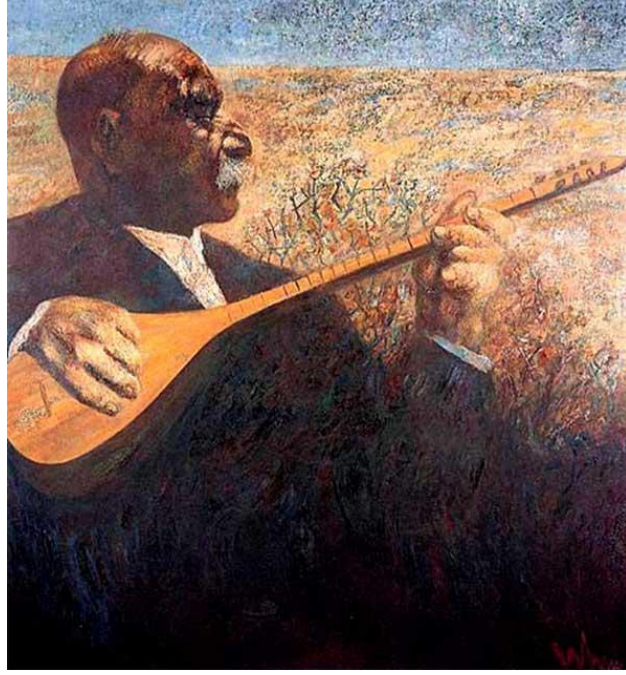
1970'lerde sosyal konular içermekte olan gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmektedir. Bunlardan ilki: toplumu ilgilendiren temaları gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan sanat, diğeri ise kışkırtma ve propaganda hedefli gerçekçilik diye tanımlanabilmektedir (Berksoy, 1998: s. 128).

Birinci kategoriye koyabileceğimiz yerelci ve toplumcu sanatçılar; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayıhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ gibi sanatçılar sayılabilmektedir (Türe, 2002: s. 47).



**Görsel. 36:** Mehmet Başbuğ, *Sessiz Kahvehane*, 140 x 200 cm, TüYB  
("Sanal 36", 2021)

Toplumsal gerçekçi sanat kapsamında yapılan çalışmalar gerçek anlamda 70'li senelerde verilmeye başlanmıştır (Berksoy, 1998: s. 112). Toplumsal gerçekçi sanatçıların anlatmak istedikleri konu birbirlerinden farklı olsa da, her zaman insanı anlatmışlardır. Çağdaş Türk resminde figüratif temsil açısından önemli bir yere sahip olan Orhan Peker, etkileyici tarzıyla dikkat çekmektedir.



**Görsel. 37:** Orhan Peker, *Aşık Veysel*, 150,4 x 150 cm, TÜYB, 1971  
(“Sanal 37”, 2021)

Oscar Kokoschka’nın yanında çalışan ressam “bu durum her ne kadar Peker’in resim kavrayışı için net bir oluşum yöntemi ifade etmese de, onun objeleri kendi biçimleri içinde tuvale aktarırken gördüğünü mümkün olduğunca soyutlayabilen dışavurumcu ele alış biçimi uygun bir temel oluşturmaktadır” (Sönmez, 2006: s. 153).

Orhan Peker’in yeğeni Önder Küçükerman, 1959’lu yıllardaki bir eleştirisinde (aile kayıtlarında), Orhan Peker’in sanat tarzı için şöyle demektedir:

“1959’da resimlerini gördüğümüz sanatçılar arasında Orhan Peker’e apayrı ve usta değeri olan bir yer vermek zorundayız. Sanatçı kişiye kendisini zorla kabul ettirmek dileğini taşıyan bütün basmakalıp tarzlardan yakasını sıyrabilmiş ve kendi insanca davranışlarına imkânlar aramış birisidir. Alman ekspresyonizminin çok etkisinde olan bu sanatçıda yerli bir espriyi biçimlerden kovalayıp yakalamak bir araştırmacı için oldukça güç bir serüvendir. Belki Orhan Peker’in gerçek yanına girebilmek için resmin yumuşayıp size sokulmasını beklemek değil, sizin yumuşayıp ona sızmanız gerekecek. Bu haşin ve ifade keskinliği arayan tarzlarda olduğu gibi Orhan Peker’de de sizi teslim alacak bir yan değil, aksine sizin kavrayışınıza teslim olmaya hazır bir mahviyetkarlık gizlidir. Peker’in kuş ve hayvan stilizasyonlarında, dik mağrur gagaları, kuyruklarıyla en ürkek ve öfkeli silkinişlerinde kalmış gibilerdir. Sanatçı genel olarak doğayı bir yakından çevreliyor, resim yüzeyini figür dolduruyor, küçültülüp bir kenara koyduğu zaman bile bütün bir yüzeyi bir anda doldurmaya hazır bir hareket kazandırıyor figüre. Böylelikle bir yandan nesnelin katıldığı sanatçının duyarlılığında yumuşarken, öte yandan sanatçının gerçekten uzaklaşırken kendisini duygularına kaptırıp koyu vermesinin önü alınmış oluyordu.” (Küçükerman, Berk, 1994: s. 25).

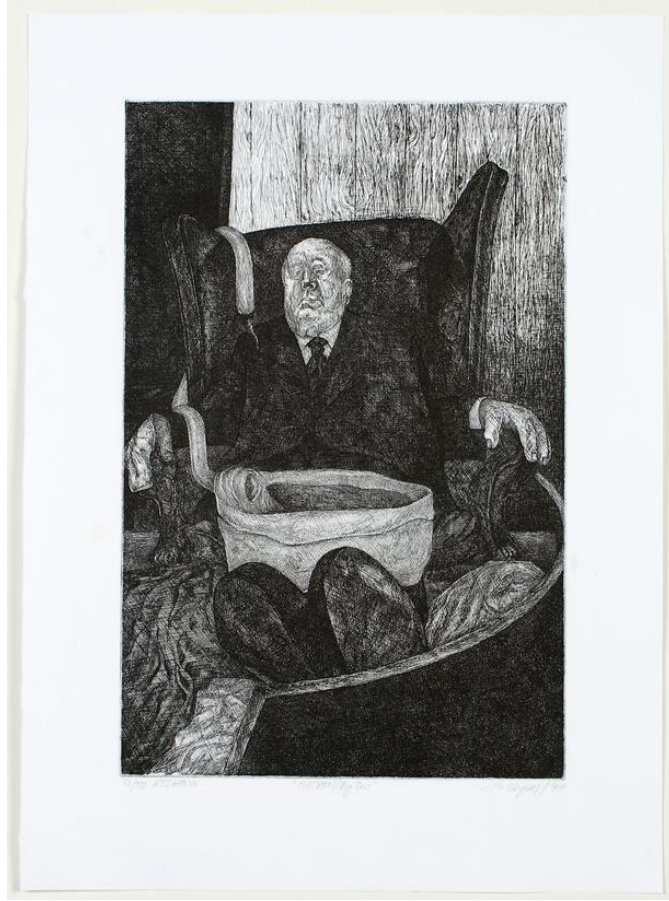
Ayrıca “Orhan Peker, nesne dünyasının sessizliğine de ilgi duymaktadır. Resimlerinde basit bir tuzluk veya çaydanlık tek başına bütün bir resmi sırtlayacak birer imaja dönüşmektedir. Onun için sıradan hayat ve figür, sanatının bel kemiğini oluşturmaktadır (Çalikoğlu, 2010: 158).” Sanatçı, hayvan figürlerinin yanında eserlerinde insan figürleriyle de ilgilenen toplumsal durumları konu edinmektedir. “Ateşe koşan itfaiyeciler, elinde dilim karpuzla bize bakmakta olan çocuklar, masa başında bekleyen askerler, Gülübik’te olduğu gibi doğayla iç içe köy hayatının kahramanları, yakın çevresinin, sevgililerinin ve eşlerinin portreleri her an az ama tatmin edici imgeler olarak eserine sızmaktadır (Çalikoğlu, 2010: s. 159).

Aydın Ayan; açık hikayesel bir dil yerine örtük sembolik bir dil kullanarak klasik figüratif anlayışını uygulayan bir sanatçı olarak, yaratıcılığını entelektüel birikimleriyle birleştirip işaretler, renkler ve plastik değerlere atfettiği manevî anlamları somut kılmaktadır (Ersoy, 2004: s. 74). Dış dünya ile kurulan doğal yakınlık, toplumsal gerçekler, detaycı bir işçilikle kasvetli bir ifade özelliği kazanmaktadır.



**Görsel. 38:** Aydın Ayan, *Boyacı*, 40 x 49 cm, TÜYB, 1985  
(“Sanal 38”, 2021)

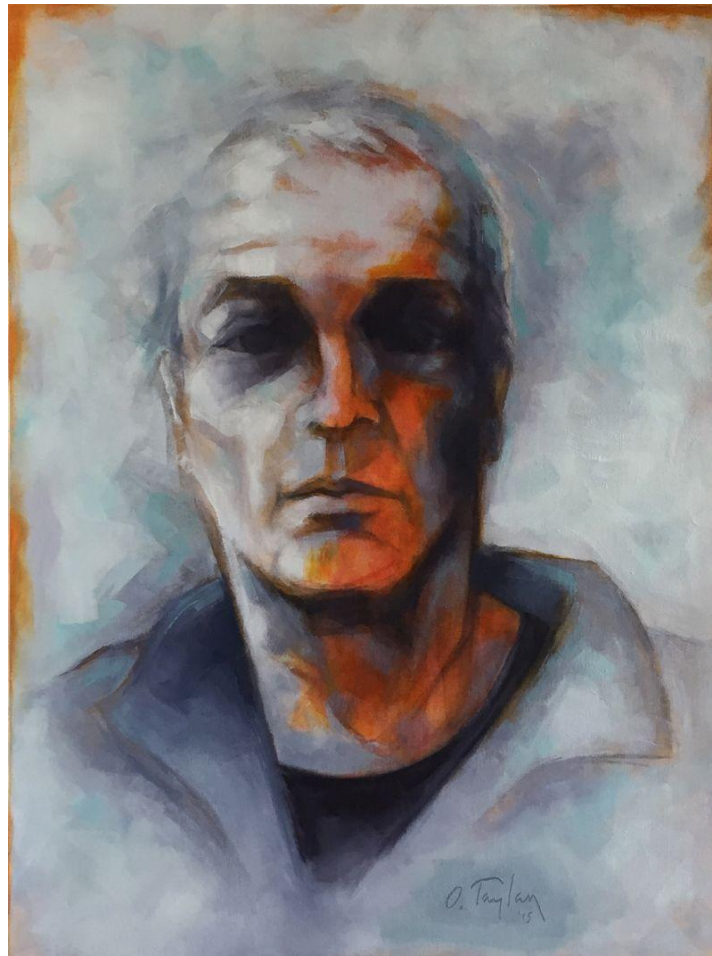
Sanatçı toplumla, insanla, doğayla olan rastlantılarını, derin odaklanmalarının sonucunda düşünsel ve deneyimsel alanda belirlemektedir. Herkesin kendisinden parçalar bulabileceği ortamlar, modeller, doğa ve hayat kesitleri sade anlaşılır bir dille resimleştirilerek, izleyiciyi gerçek veya gerçeküstü, gerçek veya sır, gerçek veya büyü, gerçek veya kurgusal yolla dolaşmasına olanak tanımaktadır. Ayan, eserlerinde belirli fikir çerçevesi içinde kullandığı kimi sembolleri, müşterek bir çağrışım için kullanmıştır. Tarihin başından bugüne simgeler çevreden çevreye farklılaştığı gibi, sembollerin etraflı geniş manaları da olmaktadır. Bu durumda Ayan, her iki manayı da içeri alan bir hal sergilemektedir (Küpçüoğlu,2020: s. 152).



**Görsel. 39:** Aydın Ayan, *Elektrik İşkencesi*, 29,5x32,5 cm, Gravür, 1986  
(“Sanal 39”, 2021)



Ayan'ın eserinde figür, zihin ayrıcalığının temsil edilmesi yolunda ifade edilene aracı olan bir taşıyıcıdır sadece; yani asıl olan şey figür değil, sahnelenen gerçeklik olmaktadır. Sonuç olarak burada figür, dayanıklaştığı derecede fırsata dönüşen ikinci planda kalmaktadır. Aslında bir mesajın iletilme sürecinde gösterenle gösterilen arasındaki anlaşılmış ilişki aralıksız deforme etmenin karşısında bulunup, önce mesajın içeriğine, daha sonra da yerini ustalığına bırakmaktadır; çünkü figür, kendisinde ifade edilen biçimini aramaktadır Ayan'da (Ergüven, 2002: s. 263).



**Görsel. 40:** Orhan Taylan, *İsimsiz*, 80 x 60 cm, TÜYB  
("Sanal 40", 2021)

Orhan Taylan, eserlerinde genel olarak figüratif ifade içinde özgün bir tarzla toplumsal gerçekleri tema olarak işlemiştir. Duygulu olarak yaşadığı insani değerleri ayrılık ve arzu düşüncesi ile vurgulayarak kendine geniş bir tema çerçevesi oluşturmaktadır. Eserlerinde çizgi ve desene ayrı bir önem vermesinin yanı sıra

deformasyondan da faydalanmaktadır. Belirsiz mekan ve belirsiz zamandaki resimleri gerçeküstü bir anlatıma varmasını sağlamaktadır. Çok mekanlı ve çok zamanlı bir düşün sistemi resimlerin kurgusallığını oluşturmakta, bazen gerçekle imgenin birbiriyle kaynaştığı belirsizlik ve anlamsızlığa neden olan kapalı alanlardaki figürler hayatı, dayanmayı ve geleceği işaret etmektedir (Ersoy, 1998: s. 90).



**Görsel. 41:** Orhan Taylan, *İsimsiz*, 80 x 100 cm, TüYB  
("Sanal 41", 2021)

Özer Kabaş, Fahri Sümer, Hüsnü Koldaş, Kasım Koçak, Serap Eyrenci, Nedret Sekban, Nevbahar Aksoy, Cihat Aral, Doğan Paksoy, Sezai Özdemir, Faruk Cimok, Alev Ermiş Mavitan gibi sanatçılar da Toplumcu gerçekçi düşüncede yapıtlar yaparak Çağdaş Türk Resim Sanatında yer almışlardır (Ersoy, 1998: s. 90).

Türkiye'de kırsaldan şehre göç, 1980 öncesi ve sonrasında ciddi bir problem olarak hâlâ dikkat çekmektedir. Tarımda düşen gelir, başlayan makineleşme ile birlikte işgücü talebindeki düşüş ile, köyden kente göç 1980'li yıllarda hız kazanarak

1990’larda da devam etmiştir. Göçün artarak devam etmesiyle beraber şehirlerde plansız kentleşme yaşanmıştır. Gecekondu mahalleleri ile birlikte şehirlerin kültürel, sosyal ve ekonomik yapısında parçalanmalar olmuştur. Türkiye’de 12 Eylül 1980 askeri darbesinin akabinde Süleyman Demirel’in yönetmiş olduğu hükümet görevden alınmıştır. 1961 Anayasası kaldırılmış ve Türkiye’ye askerlerin hükmettiği bir devire girmiştir. Sağ ve sol görüşlüler tutuklanmış, sivil örgütler kapatılmış, üniversiteleri siyasetin dışında bırakmak için YÖK yasası çıkarılmıştır. Toplum, özgürlüklerin kısıtlanması sebebiyle ezilmiştir. Bu baskı aynı zamanda edebiyat ve sanata da zarar vermiştir. Sanatçılar, baskıya tepki olarak yasak konuları eleştiren eserler yaratmışlardır. 1980 darbesinin ardından ekonomik gerilemenin başlamasıyla birlikte, kırsal ve kentsel yaşam arasındaki farklar genişlemiştir. Kırsal kesim fakirleştikçe, şehirlerdeki orta sınıf yok olmuş, yeni varlıklı bir kesim oluşmaya başlamıştır. Lüks tüketim mallarının satışı artmıştır (Duben ve Yıldız, 2008: s. 218).

12 Eylül 1980 sonrası sanat; sosyal, kültürel, politik problemlerden kaynaklanan bir durumun sonucudur. Bu sorunlardan sonra gelen nesil ise siyasetten başka, bilinçaltını ve sanatçının bireysel meraklarını ortaya koyan, toplum tarafından engellenen temalarda bireysel eleştirilerinin olduğu eserler yapmışlardır. 12 Eylül Darbesinin ardından; insanlar siyasete karşı yabancılaştırılarak apolitikleştirilmiş ve bununla birlikte, sanatçı da toplumsaldan bireyselle doğru bir yol seçmiştir (Terzi, 2008: s. 89). Toplumsal gerçekçi sanatın 1980’lerden beri güç kaybetmeye başladığı ve postmodern fikrine dayalı davranışların güçlendiği görülmektedir. Türkiye’ye yurtdışından Batıda ilerleyen yeni sanat akımlarını getiren gençliğin, akademinin geleneksel yapıda olduğu gibi siyasetten uzak olmaya, yalnızca teorik sorunların peşine düşmeye devam etmiştir (Bugay, 2006: s. 116).

Sanat alanında, 1980’lerden sonra sanatın modern ve postmodern olarak sorgulandığı, kavramsal sanat itibarıyla sanatçıların eserlerinde, militarizm ve otorite sorgulanmıştır. Bu süre zarfında sanatçılar, şehirlerin farklılaşan yeni görünümelerini, toplumsal değerlerini, günlük hayatı, siyasal ve sosyal konuları eserlerine konu almışlardır. Sanata desteklemeyen devlete karşı, 1989 senesinde tarafsız olarak kurulan Plastik Sanatlar Derneği (PSD), sivil sanatçıların birleşerek haklarını talep

etmelerini sağlamıştır. Derneğin 1991 yılından beri yapılan panellerin duyurularının, kitaplaştırılması sanat yayınları alanında önemli bir yer tutmaktadır (Duben, 2008: s. 23). 1990'lardan sonra çeşitli çevre kültürlerinin tanınması, yeni değerlerin işlenmesinin, içerik ve biçim açısından yeni oluşumların oluşmasının, sanatta özgürleşme olgusunun kazanılmasının kaynağı olmuştur.

Bu yıllarda, alternatif, güncel sanat eylemleri ve sergileri düzenlenmiş ve uygulanmıştır. Ayrıca küratörlük kavramı da bu yıllarda Türk resmine girmiştir. Küratör kavramı, korumak, özen göstermek, ilgilenmek anlamlarında tanımlanabilmektedir. Türkiye'de çağdaş resim sanatının ilerlemesinde ve sanatçıyla, sanat izleyicisinin bir araya gelmesinde köprü görevi yapan ve küratör olarak önemli rolü olan Beral Madra, 1980'li yıllardan itibaren resmi ve özel kuruluşlarla işbirliği içinde olmuş, ulusal ve uluslararası birçok sanat kurumunda sergiler açmış; bienal gibi önemli sanat faaliyetlerinde küratörlük yaparak ciddi sorumluluklar üstlenmiştir. Vasıf Kortun'da yine bu zamanda önemli çalışmalara imza atan ve küratörlük mesleğinin gelişmesinde atılımları olması açısından önemli bir yer tutmaktadır (Ötkünç, 2016: s. 11- 14).

1960 ve 1980 yıllarında yükselişe geçen kavramsal sanat, aynı dönemde hâlâ süren ulusallık ve yerellik terimi ile çatışmıştır. 1970'li senelerdeki tartışma ortamı yalnızca ulusallık ve yerellik sorunlarıyla sınırlıydı, temel ideolojik ve estetik problemlere gereğince yer verilmemiştir. Bununla birlikte bu tartışma, resmin toplumsal işlevi sorununa odaklanmış ve estetik konularla birlikte ideolojik ve politik görüşleri gündeme getirmiştir (Oktay, 2002: s. 20-21).

Bu anlamda sanatçıların tepki ve mücadelelerini dile getirmeleri figüratif resim sanatının gündemde olması ile olmuştur. Hasan Bülent Kahraman, 1980'lerde figüratif resmin yeniden canlanmasını şu sözlerle açıklamıştır:

“1980'li yılların getirdiği ve önümüze diktiği yeni sancıları çeken ve yeni doğumlara gebe bu insan tipi, vurguladığım özellikleriyle de Cumhuriyetin getirdiği kültür coğrafyasının ve ikliminin içinde en çok yakınılan hususlara adeta kafa tutmaktadır. Cumhuriyet, yarattığı o meşum ve meşhur bellek yırtılmasıyla, geçmişini yadsıyan ama bundan da yakın bir insan tipini ayakları üstüne dikmişti ve o kültürün toprağında yetişen ürünler de bu "modernist" mantığın nereye oturtulacağı bilinmeyen çabalarıydı. 1980'lere gelinceye değin bir türlü

vazgeçilemeyen figür resmini doğuran ana etmen de budur, arada bir ayrık otu gibi biten o "abstre" resim çıkışlarının toplu bir yadsıma ile karşılaşmasının nedeni de budur" (Kahraman, 2010).

Türk resmi günümüzde bir yorum gücü kazanmıştır. Figürde serbestlik, içerik zenginliği ve stil çeşitliliği, ortaya çıkmıştır. Bugüne kadarki çabalar elde edilen biçimsel birikimler ve günümüz bağlamsal çeşitliliği ve üslup zenginliği, üretilen eserlerle özgün bir nitelik kazanmasını devam ettirmektedir. Bireysel çabalar, modernleşmedeki gerçek olan yenilikler, evrensel bir medeniyete girme yolunda da atılan adımlar olmaktadır. Figüratif sanatçılar bugün farklı diller konuşmakta ve hepsi kendilerini farklı şekillerde ifade etmektedirler. Yaklaşımlarında da birbirlerinden farklı olmaktadır. Tarih boyunca içerik problemi olan figürün nasıl işlendiği, sanatın ve resmin hedefleri, sanatçının bilinç dünyası ve ilgi alanları önemli olmuştur (Ayhan, 2008: s. 26). Toplumsal gerçekçilik bağlamında baba rolünü kendilerine özgü üslupları ile eserlerine yansıtan ressamalar vardır. Bu sanatçılar Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsür, İbrahim Balaban ve Resul Aytemür'dür.

#### **4. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA BABA ROLÜNÜN RESİM SANATINA YANSIMASI**

##### **4.1. Neşet Günal Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili**

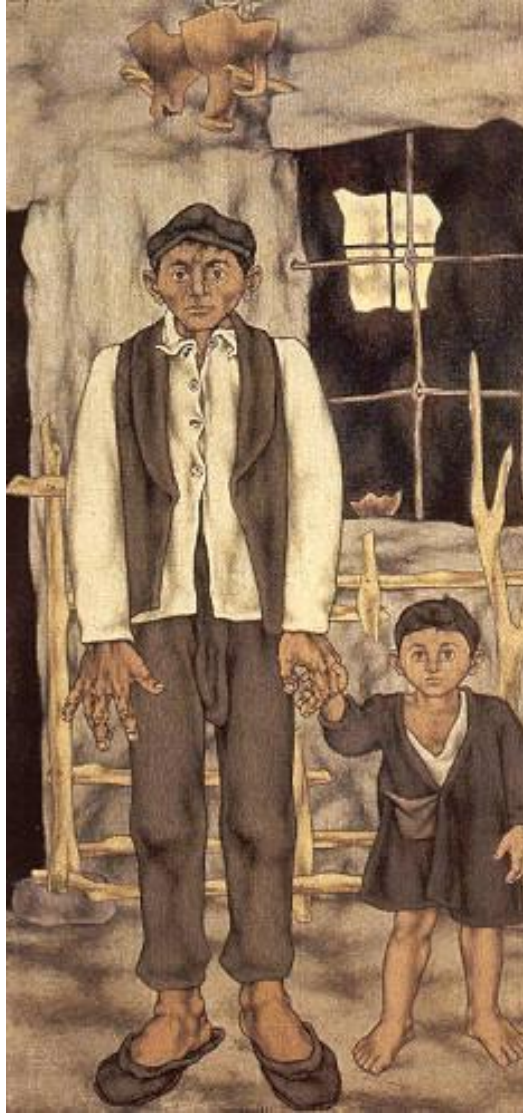
1923 yılında Nevşehir'de doğan Neşet Günal, geçim kaynağı bağcılık olan bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Ressam, ilköğrenimini Şereflikoçhisar'da, orta öğrenimini ise Nevşehir'de bitirmiştir. Sanatçı bu yıllarda ailesinin geçimine katkı sağlamak için fotoğraftan büyüttüğü portre resimlerini boyamıştır. Nevşehir Belediyesi bursu ile sınavlara girerek 1939 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanmıştır (Giray, 1998; Özsegin, 2010) .



Neşet Günal Ortaokul eğitimi sırasında Kemal Zeren'den resim sanatı eğitimi almıştır. Sanatçı, Sabri Berkel, Nurullah Berk ve Leopold Levy stüdyolarında çalışmıştır. Sanatçı Mimar Sinan'dan 1946 yılında birinci olarak mezun olmuştur. Nuri İyem, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Avni Arbaş gibi Yeniler Grubunun sanatçılarını bu atölyelerde tanımış ve sonrasında Paris'te bulunan Andre Lhote atölyesinde, ardından da Fernand Leger atölyesinde çalışmıştır. 1950 ve 1954 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Meslek Okulunda fresk eğitimi görmüştür. 1955 yılında Ankara Helikon Derneği Galerisi'nde ilk kişisel sergisini, 1958'de ise İstanbul şehir Galerisi'nde ikinci kişisel sergisini açmıştır. 1967 ve 1968 yılları arasında Duvar Resim Yarışmalarında ödüller, 1969'da ise 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde birincilik ödülü almış, 1970 yılında Profesör, 1980 yılında Dekan, 1989 yılında da Sedat Simavi Vakfı "Güzel Sanatlar" ödülünün sahibi olmuştur (Arslan, 2018: s. 89).

Yaşamın gerçeklerini etkileyici bir dille betimleyen Neşet Günal'ın eserlerinde kavram her zaman vurgulanmış, öz ve üslup beraberliği oluşturulmuştur. Her zaman başrolde bir figür ve yanında destekçi figürlerin olduğu eserlerinde, figür üslupsal olarak desen işlerinde evvelen analiz edilmiştir. Ön çalışma vasfında hazırlamış olduğu bu desen çalışmalarında güçlü açık koyular ile tema daha çok ön plana çıkarılmış, hacim ve projeler analitik bir biçimde gösterilmiş, figürler ise abidesi ve heykelsi bir görüntüye ulaşmıştır (Pehlivan, 2009: s.134).

Yapıtlarında öne çıkarmayı amaç edindiği konu hakkında merkez nokta, geçmiş zamanlardan gelen eziklik duygusundan çok evrensel boyuttaki insanların reel olması ile hesaplaşma özlemidir. Bu anlamda ıssız toprak karşısında verilen mücadeleye doğanın şahit olması, mekânı tasvir edişi ve paleti ile aktarmaktadır. Özellikle sert ve canlılığını yitirmiş tırnaklarla kadın- erkek ayrımının yok olduğu iri eller ve ayaklar toprağın insanlar üstündeki etkilerinin fazlasıyla açık bir belirtecidir (Arslan, 2018: s. 90-91).

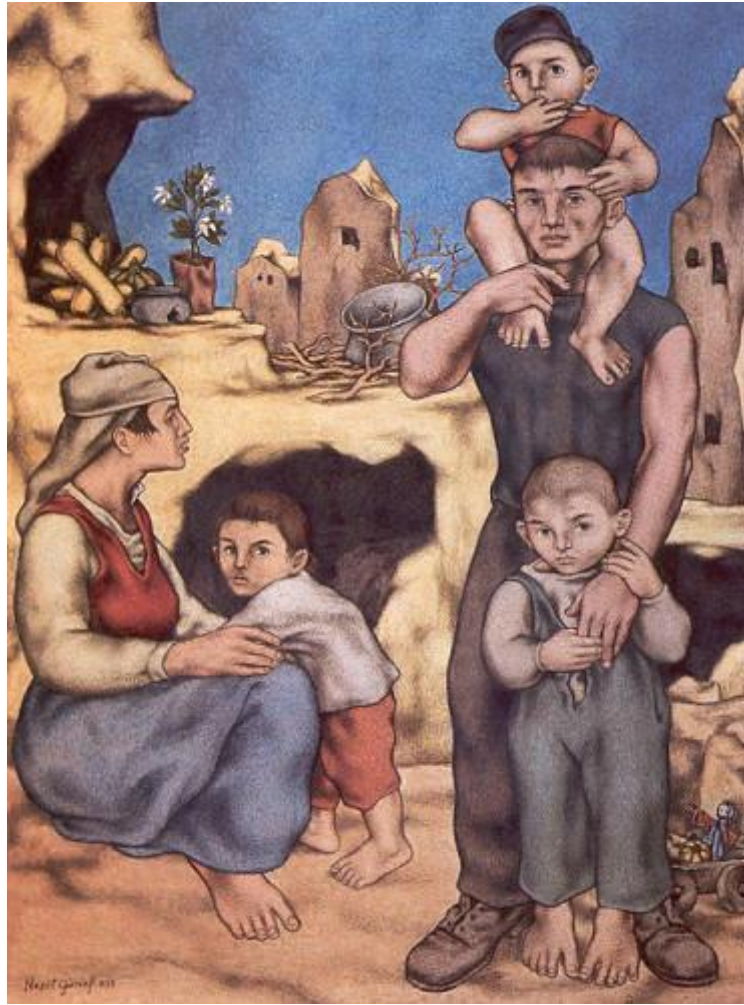


**Görsel. 42:** Neşet Günel, *Baba Oğul*, 193 x 93 cm, TÜYB, 1961, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi (“Sanal 42”, 2021)

Resimde yoksulluk içinde yaşayan harabe bir evin önünde seyirciye dönük duran bir baba oğul resmedilmiştir. Figürler seyirciyle yüz yüzedir. Eserde iki figür resmedilmiş ve çocuk figürü babasının elinden tutmaktadır. Eskimiş kısa paçalı pantolonu, düğmesi kopmuş gömleği, üzerine giydiği yeleği ve şapkasıyla fakir bir Anadolu erkeği betimlenmiştir. El ve ayakları normalden daha büyük olan baba figürü dimdik durmaktadır. Çocuk figürü ise sanki kendisinden büyük kardeşlerinin kıyafetini giymiş gibi kendi vücudunun ölçülerinden büyük bir giysi giymiştir ve içindeki atleti açılmış yakasından görülmektedir. Pencerenin telleri, yatay duran tahta

çitler ve lekelerle, eserin dikey olan kompozisyonu dengelenmiştir. Eserde nokta elemanı az kullanılmıştır. Çizgi ve leke ön plandadır. Kompozisyon kare, dikdörtgen ve yatay, dikey çizgilerden oluşmaktadır. Figürler koyu renkle konturlanarak öne çıkarılmıştır. Eserde çizgiler birbirine yaklaştırılarak gerilim fazlaştırılmıştır. Arka planda olan parçalanmış düzen çalışmaya hareket kazandırmıştır. Çalışmada ağırlıklı olarak kahve tonları kullanılmıştır. Bununla beraber siyah, beyaz ve sarıdan da yararlanılmıştır. Diğer eserlerine göre ışık gölge kullanımı daha geride kalmıştır. Lekesel bir ahenkle boya dokusu ön plana çıkarılmıştır. Eserdeki el ve ayakların olduğundan büyük olması sanatçının tarzının özelliği olmaktadır. Dural ve anıtsal bir çizim anlayışı gözlemlenmektedir. Ressam, çalışmaya hizmet edecek şekilde perspektifi kullanmıştır. Mekan olarak kapı önü tercih edilmiş ve pencereden görünmekte olan evin içi karanlıktır. Neşet Günal'ın insanları sıcak bir ev ortamından uzak hep dışarıdadır. Köhne görünen dış cephe ve kumaş parçalarında soyut biçime doğru bir yatkınlık görülmektedir.

Eserdeki baba oğul konusu dışında görüntüde her şey fakirliğe dikkat çekmektedir. Harabe, ilkel koşullarda bırakılmış bir ev, fakirlikten dolayı küçük çocuğun kendisinden büyük kardeşlerinin kıyafetini giymesi, ayakkabısının tam anlamıyla baba figürünün ayağına bile olmaması tasvir edilmiştir. Seyirciyle yüz yüze gelen figürlerde yoksul oldukları için çekinme ya da üzölmeye dair bir tavır veya ifade olmamaktadır. Baba ve çocuk figürü bu durumu benimsemiş görünmektedir.



**Görsel. 43:** Neşet Günel, *Yaşantı I*, 185 x 140 cm, TÜYB, 1958  
("Sanal 43", 2021)

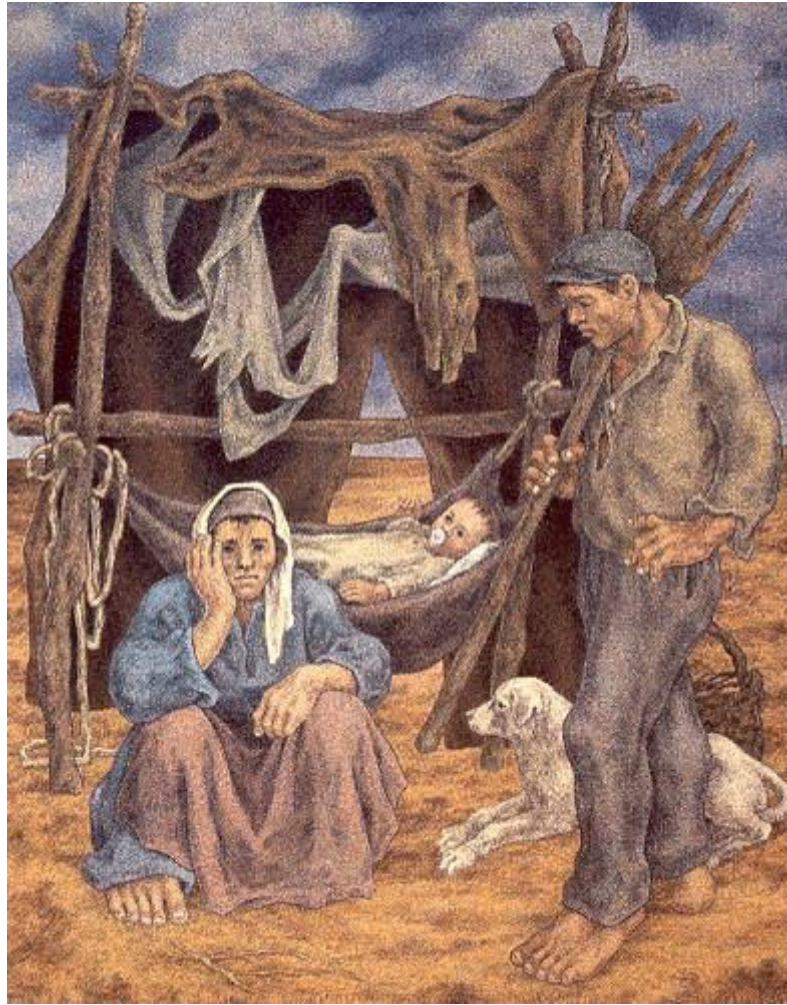
“Yaşantı I” adlı resim Neşet Günel tarafından 1958 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan resmin boyutları 185 x 140 cm’dir. Resimde üç çocuklu bir ailenin yaşam şartları yansıtılırken, toplumsal gerçekçilikte baba rolü vurgusunu net bir şekilde betimlenmiştir. Doğal koşullar sebebiyle oluşmuş çukurların içinde bir yaşam yeri yaratmışlardır, burası Nevşehir’in Kapadokya bölgesidir. Erkeğin arkasında yer alan kadın figürü, yere çömelmiş oturur şekildedir. Bütün figürler seyirciyle iletişim durumundayken, bir tek kadın figürü seyircinin varlığından bihaber resmedilmiştir. Çocuk figürlerinden biri anneye doğru bir duruştayken, öteki çocuk figürlerinden biri parmağını emerken babanın omuzlarında oturmakta, diğer çocuk babasının bacaklarının arasında utangaç bir tavırdan babasının elini tutmaktadır. Genç babanın ayakta ve güçlü duruşu ailenin ve hayatın yükünü sırtlanmasıyla

ifadelenmektedir. Baba figürü dışındaki resimdeki bütün figürler çıplak ayaktır. Ayrıca baba figürünün ayaklarının hemen gerisinde oyuncak arabanın içinde top ve korkuluk yer almaktadır. Ailenin arkalarındaki oyuklar, bir tezgâh gibi kullanılmıştır. Patlıcanlar ve kabağın yanında kırılmış bir çömlek arkasında ise saksıda beyaz çiçekler oturtulmuş, resmin arka planında içi boş bir kazan, etrafında çalılar ve dallar korkutucu bir anlam ortaya koymuştur. Figürlerin yaşamını sürdürdükleri oyukların hemen arkasında açık bir gökyüzü hakimdir. Resimde hem iç hem dış mekân bir arada gösterilmiştir.

Eserde, çizgi aktif kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak valörün uygulandığı geniş boya yerlerinin çevresi çizgilerle (konturla) çevrilmiştir. Bu konturlar, özellikle figürlerin formunu destekleyen elemanlardır. Formlar gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Sanatçının diğer yapıtlarına göre stilizasyon ve deformasyonu en az kullanmış olduğu eserdir. Doku boyayla sağlanmıştır. Eserde yoğun kullanılan sarı ve toprak renklerinin beraberinde mavi tonları da resimde canlı görünmektedir. Eserde ışık gölge kontrastına dayandırılmamış bir yol izlenmektedir. Sanatçının bu çalışması, ileriki dönem eserlerine göre daha yoğun ve hareketli bir yapıttır. Erkek figürü, ona yakın iki çocuk figürü ve arka plandaki kayalar dikey konumdadır. Resim çok parçalı olmasına karşın, çok hesaplı yapılmıştır. Ayakların zemin üzerinde duruşları, gözü kompozisyonun odak noktasına çekerek resimdeki her şekil bir diğer şekille ilişki kurmakta, bu sayede gözün yalnızca çalışmanın içinde gezinmesi sağlanmaktadır.

Sanatçı eserinde, köylü bir ailenin yaşam koşullarını yansıtmakla beraber zor durumlara rağmen ayakta durabildiğini göstermeyi amaçlamıştır. Konuya model oluşturan baba figürünün iri yapılı fiziği ailenin kalkanı olarak nitelendirilmektedir. Neşet Günal'ın eserlerinde halk bilimsel unsurlardan fazlasıyla yararlandığı “Yaşantı I” eserinde de görülmektedir. Anadolu'da çekirdek bir aile hayatını anlatan eserde, figürleri ifade etmek için kullanılan geometrik biçimlerin yerini, daha yumuşak hümanist bir ifadeye bırakmıştır. Sanatçı mekânsal yapıda figürler ve arka plandaki manzara arasında organik bir bağ kurmaktadır. Bu da resmin içsel derinliğidir. Figür ve mekân ilişkisinin yolu resimlerde aynıdır, sadece figürlerin görünümü değişir.





**Görsel. 44:** Neşet Günel, *Sorun-Sorum II*, 192 x 143 cm, TÜYB, 1991  
 (“Sanal 44”, 2021)

“Sorun-Sorum II” adlı eser Neşet Günel tarafından 1991 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olan eserin boyutları 192x143 cm’dir. Kapalı kompozisyonludur. Resimde tek çocuklu yoksul bir ailenin durağan bir ânı resmedilmiştir. Derme çatma bir çardak içinde bir bebek izleyiciye doğru bakmaktadır. Bulundukları konum çorak bir arazidir. Eserin sol tarafında olan anne figürünü elini düşünceli olduğunu belli eder bir şekilde yanağına, dirseğini sağ dizinin üzerine koyulmuş bir vaziyette yere çömelmiştir. Sol eli ise sol dizinin üzerindedir. Yokluk içerisindeki kadının endişesi görülmektedir. Eserin sağında yer alan baba figürü ayakta durmakta ve sol tarafında yere çömelmiş vaziyette oturan karısına doğru bakmaktadır. Kalçasının üzerinde sol eli görünmektedir. Sağ eliyle ise sağ omzuna yasladığı tırmığı tutmaktadır. Eserin sağ alt kısmında, baba figürünün arka planında kalan anne figürüne

bakmakta olan beyaz bir köpek vardır. Resimde figürlerin arka planı mavi gökyüzü ve toprak zemin olmak üzere ikiye bölünmüştür. Eserin ön planında baba ve anne arkalarında ise derme çatma dallardan ve kumaş parçalarından yapılmış beşik görünmektedir. Çardağın koyu kumaşları içinde beyaz bir kumaş dikkat çekmektedir. Beşik resmin merkezinde yer almaktadır. Beşiğin üzerinde yatay duran tahta parçası evini ayakta tutan bir baba figürü gibi beşiği ayakta tutmaktadır. Baba figürünün elindeki tırmıktan anlaşılabileceği üzere toprak işiyle uğraştığı ortadadır. Anne ve baba figürlerinin ayakları çıplaktır. Ve olduğundan daha büyük görülmektedir. Bu da emekçi bir ailenin zorlu yaşamlarında ne kadar güçlü olduklarını ispatlar niteliktedir.

Eserde yatay ve dikey çizgiler vardır. Geniş boyanan yerler formların şekline göre konturlanmıştır. Doku lekesele boyanarak verilmiştir. Eser gerçekçi bir anlayışla betimlenmiştir. Işık gölge kontrastı eserde mevcuttur. Kompozisyon sağ ve sol olarak düzenlenmiştir. Eserde ön planda duran figürler ve arka plandaki çardak dik ama beşik ve köpek yatay konumdadır. Renk olarak pasifize tonlar kullanılmıştır. Resimde okra, mavi ve kahverengi hakimdir. Açık kahve tonları koyu kahve tonlarıyla dengelenmektedir. Babanın çalıştığı çorak arazide kurulu beşik bebeğin olması gereken ev ortamını, dış mekanda göçebe yaşam tarzına dönüştürmektedir. Eserde çekirdek ailenin içinde oldukları zorlu çalışma ve hayat koşulları görülmektedir.

#### **4.2. Nuri İyem Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili**

Nuri İyem, 1915’de İstanbul’da dünyaya gelmiştir. İyem’in küçüklük seneleri, İstiklal Savaşı’nın güç zamanlarına rastlamış ve Diyarbakır’dan Arnavutluk’ta bulunan İşkodra’ya ve oradan da Mardin’e yol alan taşınmalar içerisinde geçmiştir. Ressamın resim sanatıyla ilk tanışması da bu senelerde, Mardin’de hayatını sürdürdüğü vakitlere rastlamaktadır (İyem, 1986; Giray 1998).

1922’de Nuri İyem’in ablası ölmüştür ve bu acı, İyem’in portre çalışmalarının esas kaynağı olmuştur. Sanatçı, lise öğrencisiyken yaptığı çalışmalarını çağın Akademi hocası Nazmi Ziya Güran’a göstermiş ve Güzel Sanatlar Akademisi’ne

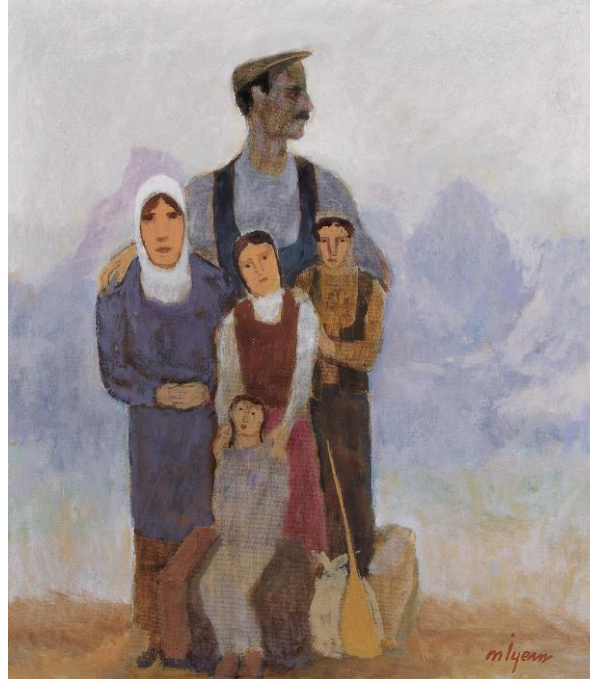
başlamıştır. 1933’de başladığı Akademi’de öğreniminin ilk senesinde Nazmi Ziya Güran’ın öğrencisi olmuştur. Sonraki senelerde İbrahim Çallı, Leopold Levy ve Hikmet Onat ile çalışmıştır. 1937’de birinciliği dönem dostu Ragıp Gürcan ile bölüşerek mezun olmuştur. 1938 yılında askerliğini bitirdikten sonra Giresun’a resim öğretmeni olarak gitmiştir. 1940’da birincilikle mezun olduğu Akademi’ye “Yüksek Resim Bölümünde öğrenci olmak üzere geri dönmüş ve Leopold Levy hocası olmuştur. 1944’de “Nalbant” eseri ile Akademi’de ikinci kez birinci olarak ilk mezun olan sanatçıdır (Koç, 2017: s. 46-47).

Nuri İyem, Yeniler Grubunun kurucularındandır. Ressam, 1940’lı yıllarda toplumsal problemleri anlatan gerçekçi-figüratif eserler, 1950’li yıllarda non-figüratif tarzda eserler yapmıştır. 1946-1983 yıllarında kırka yakın kişisel sergi açmıştır (Ersoy, 2004). Nuri İyem, 1965’e kadar soyut-nonfigüratif eserlerini devam ettirmiştir. Ressam, 1959-1970 yılları arasında farklı duvar resmi işleri yapmıştır (Ağaoğlu, 2007). Desen konusunda uzman olan Nuri İyem için, çizgi önemli bir öğedir.

Nuri İyem, Türk Resim Sanatında toplumsal gerçekçi akımın en önemli sanatçılarından. Sanatçı İyem’in sanat anlayışı, izleyici karşısında bilhassa bir dil kullanmak, simgelere gizlenmiş farklı anlamlar yüklemekten, en yalın anlatımıyla duygu ve düşünceyi iletme (Külahlıoğlu, 1985). Ressamın eserlerinde, ahenk ve farklı dokuların zenginliği vardır. Eserin çeşitli yerlerinin farklı fırça vuruşları ile boyanması ve kazınması sonucunda elde edilmiş farklı dokusal tatlar, Nuri İyem’in eserlerinin en küçük bölümü ile nitelenmesini sağlayan kendisine ait bir hiyerogliftir (Tansuğ, 1976).

Ressam tarafından en çok yapılan Anadolu kadın portre eserleri, Anadolu’nun farklı bölgelerinde yaşayan kadınların çeşitli sosyo-ekonomik problemlerini incelerken bu problemlerin sanatsal bir anlatımıdır. Yapıtlarda Anadolu gelenek ve göreneklerinin hassas bir şekilde aktarıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçının öteki yapıtlarında kırsaldan şehre göçen ve kente iş aramak için gelen fakirleri, göçmenleri, problemlerini, sevinçlerini ve endişelerini betimleyen Nuri İyem, yaşadığı şehir hayatını ve şehir ile köy konusunun birleştiği bu gelişim sürecini işlemektedir. Göç,

gecekondu, köylü kadın başları ressamın temaları arasında yer almaktadır. Yoksulluğa, göçmenliğe, umutlara, endişelere ve halkın toplumsal gerçekçi eğilimlerine lirik bir duygusallıkla yaklaşmaktadır. Köyden şehre taşınan insanları ve şehirleşmenin özellikle köydeki insanlar üzerindeki etkilerini değerlendiren bir görüş açısı vardır (Koç, 2017: s. 49).

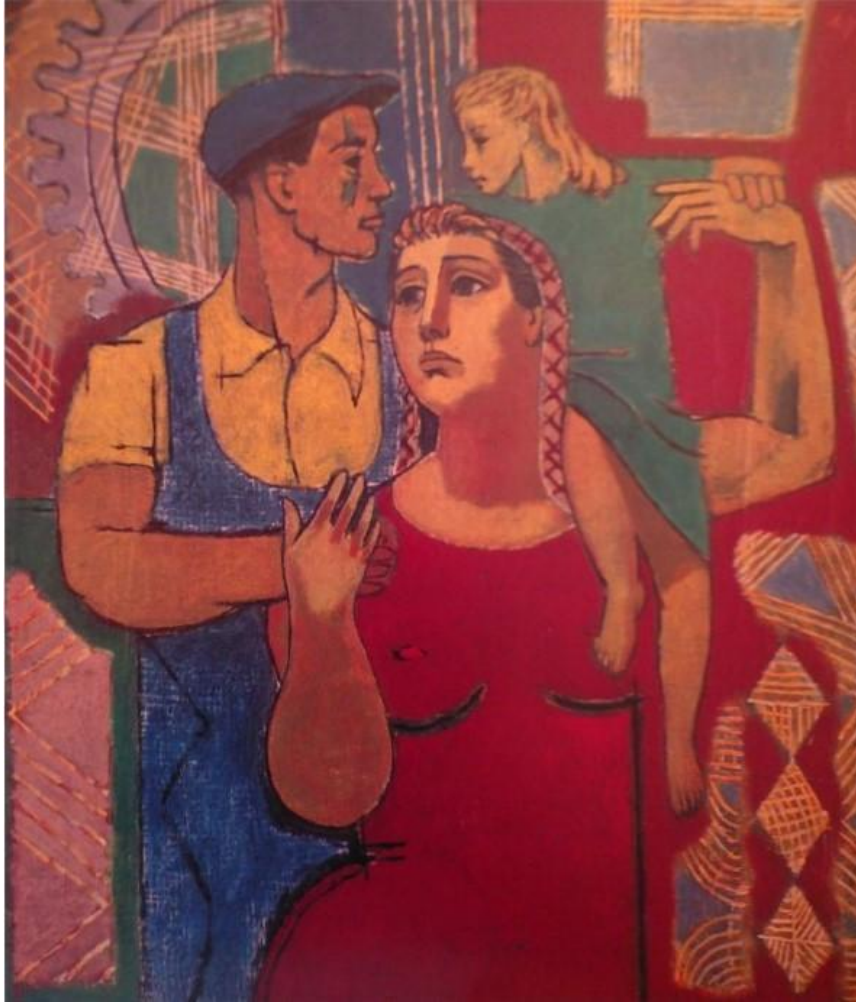


**Görsel. 45:** Nuri İyem, *Aile*, 45 x 50 cm, TüYB, 1993  
("Sanal 45", 2021)

“Aile” isimli eser Nuri İyem tarafından 1993 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boyayla yapılmakta olan tablo 45x50 cm’dir. Resimde üç çocuklu göçebe hayatı yaşayan bir ailenin yolculuğa çıkma ânı resmedilmiştir. Ön planda duran anne figürü ve çocuk figürleri izleyiciyle yüz yüze gelmektedir. Güneşli boş bir arazide beklemektedirler. Ön plandaki figürlerin arkasında kalan baba figürü ortalığı kolağan edermiş gibi soluna bakmakta ve erkek gücünün kanatları altında bir imaj verecek biçimde bütün figürleri bir arada tutmaktadır. Baba figürünün eli, başında beyaz örtü olan anne figürünün omzuna atılmış bir şekildedir. Tablonun sol tarafında yer alan anne figürü ise donuk bir yüz ifadesiyle ellerini birbirine kilit vaziyette konumlandırılmıştır. Sol tarafında kızı, küçük çocukların ablası resmin merkezindedir. Abla figürünün iki eli en küçük kardeşinin omuzlarındadır. Yüzünde endişeli ve üzgün

bir ifade vardır. Kırsal kesimlerde abla figürleri, ikinci bir anne olarak kendisinden küçük kardeşlerinin korunmasında ve ihtiyaçlarının giderilmesinde küçük kardeşlere sahip çıkan aile ferdi olmaktadır. Abla figürünün arka planında yer alan erkek çocuğu da ablası gibi üzgün ve endişeli bir yüz ifadesiyle konumlandırılmıştır. Kardeşlerinden en uzun boylu olan erkek çocuğudur. Resmin alt kısmında en küçük kardeşleri koyu renkte olan bir çantaya oturur vaziyette yer almıştır. Yüzünde sanki olup bitene anlam veremeyen bir ifade gözlemlenmektedir. En küçük çocuk figürünün hizasında bir çuval, saz ve hasır çanta yer almaktadır. Eşyalardan anlaşılacağı üzere ya köyden şehire göç etmektedirler ya da mevsimlik işçi olarak başka bir tarım bölgesine gitmektedirler. Figürlerin arka planında dağlar vardır. Uzakta olduğu için net görünmemektedir. Eserde tamamen dış mekan betimlenmiştir. Eserin, figürlerdeki ayrıntı olsun, arka plan olsun, tamamından arındırılmıştır. Tablodaki figürlerin hepsi dik konumdadır. Sanatçı eserin yüzeyinde ince tonlamadan arındırılmış boya tabakaları kullanmayı seçmiştir. Çalışmada perspektif ve ışık gölge kullanılmamıştır. Arka plan yoğun olarak soğuk ve nötr renklerle düzenlenmiş, beyaz ve ultramarine mavinin zaman zaman griyle karıştırılarak boyanmasından oluşmuştur. Baba figürünün ten rengi diğer figürlerin ten rengi gibi değildir. Daha çok yıpranmış bir etkide renklendirilmiştir. Gömleği şeffaf boya olarak kullanılmış gri mavi ton, titan beyazı, mars siyahı ve ultramarine maviyle elde edilirken; tulumunda ise titan beyazı, prusya mavisi ve mars siyahı boyanmıştır. Anne figürünün boyanmasında ise raw sienna kahvesi üzerine spectrum moru uygulanmıştır. Ağabey ve abla figürleri toprak rengi tonlarında raw sienna ve burnt, raw umber kahve, vermilion kırmızı, çok az sap yeşili ile boyanmıştır. Resmin alt kısmında yer alan küçük kız çocuğunda ise anne ve babada uygulanan renkler boyanarak göz yukarıdan aşağıya doğru çekilmiştir. Ressamın tablosunda boyanmadan dolayı soyut etkiler yoğunluktadır. Teşbih anlatımdan uzak, sade ilişkileri ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Nuri İyem eserlerini içten gelen bir dünya görüşüyle üretmektedir.



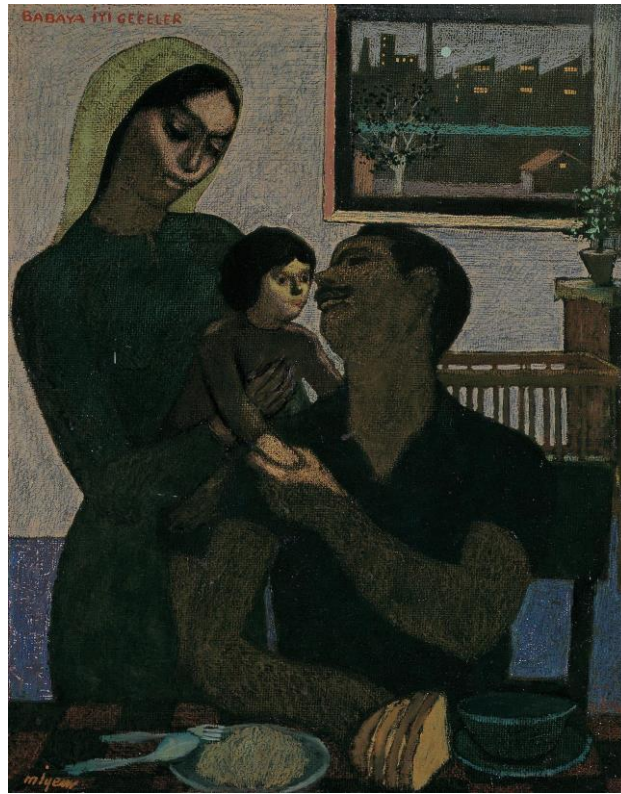


**Görsel. 46:** Nuri İyem, *İşçi Ailesi*, 70,5 x 61 cm, TÜYB, 1949  
(“Sanal 46”, 2021)

“İşçi Ailesi” isimli eser Nuri İyem tarafından 1949 yılında resmedilmiştir. Tuval üzerine yağlı boyayla yapılan eser 70,5x61 cm’dir. Resimde tek çocuklu emekçi bir aile anlatılmak istenmiş. Figürlerin hiçbiri izleyici ile yüz yüze değildir. Ön planda duran anne figürü üzgün bir ruh hali içerisinde sağına bakmaktadır. Sanki kafasında bir şeyler düşünüyor gibidir. Sol omzuna kızını oturtmuş ve kaldırdığı sol eliyle ona destek olmaktadır. Anne figürünün arka planında kalan baba figürü çocuğuna doğru bakmakta ve sağ elini eşinin omzuna teselli eder şekilde koymuştur. Ve anne figürü de sağ eliyle kocasının elini tutmaktadır. Annesinin omzunda oturan çocuk figürü sol eliyle annesinin elinden tutmuş ve babasına doğru bakmaktadır. Baba figürünün arka planında çalıştığı yerden kaynaklı dişli çarkın kesiti bulunmaktadır. Ayrıca figürlerin arka planında parçalanmalar oluşturulmuş ve soyutlamaya gidilmiştir. Figürlerin



tamamı dik konumda ve çevreleri konturlanmıştır. Tablo açık kompozisyonludur. Eserde ışık ve gölge kullanılmıştır. Perspektif yoktur. Kontrast renkler eserde mevcuttur. Arka planda ağırlıklı olarak sıcak renk ve kısmen soğuk renkler düzenlenmiş, scarlet kırmızı yoğun kullanılmıştır. Baba figürünün ten rengi eşi ve çocuğundan daha koyu görünmektedir. Şapkası prusya mavisi, gömleği okra rengi ve tulumu ise safir ve çelik mavisi ile renklendirilmiştir. Anne figürü renklendirilmesinde scarlet kırmızı, küçük kız figüründe ise yeşil renk kullanılmıştır. Eserde yatay ve dikey çizgiler yoğunluktadır. Nuri İyem, doğadan esinlenerek soyutu ararken eserini gerçekleştirmiştir.



**Görsel. 47:** Nuri İyem, *İyi Geceler Baba*, 40 x 50 cm, TÜYB, 1977  
("Sanal 47", 2021)

“İyi Geceler Baba” adlı eser Nuri İyem tarafından 1977 yılında yapılmıştır. Duralit üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır ve boyutları 40x50cm’dir. Eserde üç kişiden oluşan bir aile görülmektedir. Genç anne figürü ayakta ve kucağında erkek çocuğunu tutmaktadır. Ön planda üstünde bir tabak yemek ve ekmekten oluşan masada oturmakta olan baba bebeğe doğru yönelmektedir. Figürlerin arka planında duvarda

peyzaj resmi asılıdır. Duvardaki resim gecekondulaşmayı anımsatmaktadır. Peyzaj resminin alt kısmında bebek yatağı ve bir saksı vardır. Figürler tamamen dik konumdadır. Eserde figürler formuna göre konturlanmıştır. Resimde gerçekçi bir üslup ele alınmış; perspektif ve ışık gölge mevcuttur. Yapıtta arka mekân daha aydınlık ve ön planı koyu tonlardadır. Anne figürü ve bebek figürünün yüzündeki ışığı baba figürünün eline yansıyan ışık izlemekte ve köşegen bir düzlem yaratmaktadır. Renk uyumu koyu yeşil, mavi ve gri ton değerleriyle oluşturulmuştur. Evde bulunan eşyalar evin ekonomik yönden düşük seviyede olduğunu göstermektedir. Gerek elbiseleri gerekse masada olan yemekler buna işarettir. Nuri İyem kendine özgü tarzıyla, evdeki keyfin yanında yoksulluğu da ustaca tasvir etmektedir.

#### **4.3. İbrahim Balaban Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili**

İbrahim Balaban, 1921 yılında Bursa'nın Seçköy'ünde dünyaya gelmiştir. Kendi tabiriyle: “Seçköy’de nakışların içinde doğdum, karasabanın yanında büyüdüm.” sözleri küçüklüğüne ilişkin ilk düşüncesi vermektedir. Gençliğinde düştüğü Bursa Cezaevi’nde, tanıştığı Nâzım Hikmet sayesinde resim yeteneği gün yüzüne çıkmış ve gelişmiştir. Tarlada çalışan babasının sürdüğü karasaban ve annesinin yapmış olduğu işlemler, Balaban’ın sanat kimliğini oluşturmada önemli olmaktadır. Bu durumu,

“Her gün akşamlara dek anamın karşısında oturur, onu seyrederdim. İşim gücüm nakış seyretmekti. Anamın gergefinin üstüne elimi sürmekten çok tat duyardım. Bir gün elime iş verdi anam. Öyle iyi işledim ki, bu işe anam da şaşı kaldı. Gergefe yeni yeni nakışlar bulup koymuştum.” (Aktaran Cılızoğlu, 1962: s. 40) sözleri ile açıklamaktadır.

Desenlerinin kökünü oluşturan öge, köyün gündelik işleri ve kırsal figürlerdir. Tabiat ana; temayı ve özü ona karşılığında hiçbir şey beklemeyerek vermektedir. Bu da Balaban’ın ilk andan beri yalın ve gerçekçi bir tarzla eserlerini ürettiğinin yegâne delilidir (Yavuz, 2017: s. 39-40).

1953 yılında ilk resim sergisini İstanbul’da, Fransız Kültür Merkezi’nde açmıştır. Sonraki zamanlarda Türkiye ve yurtdışında çok fazla sergisi olmuştur. 1961 yılında Yeni Dal Grubu sergisindeki bir eseri yüzünden yargılanmış, fakat aklanmıştır. Tekrar 1968 yılında Gazi Dergisinde yayınlanan bir resminden dolayı yargılanmış; bu durumdan da aklanmıştır. 1969 yılında Adana’da sergilemiş olduğu eserleri saldırıya uğramıştır (“Sanal 3”, 2021).

Günümüze kadar iki binden fazla resim ve bu resimlerin birkaç katı kadar desen yapmıştır. Diğer yandan yazar olmuş ve on bir adet yayınlanmış kitabı vardır. Sanatçı, desen işlerini son olarak 2005 yılında İstanbul’da sergilemiş ve bu desenler Balaban-Yaşamın Çizgileri / Desenler (Remzi Oğuz Yılmaz) kitabında yayımlanmıştır (“Sanal 4”, 2021).



**Görsel. 48:** İbrahim Balaban, *Analı Babalı*, 43 x 58 cm, Duralit Marufle Karton Üzerine Yağlı Boya, 1970 (“Sanal 48”, 2021)

“Analı Babalı” adlı eser İbrahim Balaban tarafından 1970 yılında yapılmıştır. Duralite marufle karton üzerine yağlı boya ile yapılmış olan resmin boyutları 43x58 cm’dir. Resimde tek çocuklu bir aile resmedilmiştir. Figürler seyircinin varlığından bir

haber şekilde konumlandırılmıştır. Anne figürü üzgün bir ifadeyle kucağına bebeğini almış, sağ dizinden destek alarak yerde çömelmiş bir vaziyette oturmaktadır. O sırada kocasına bakarak bir konu hakkında konuşur haldedir. Baba figürü ayakta durmakta ve karısına doğru eğilmektedir. Sağ elinde altın bir bilezik tutmaktadır. Sol elinde ise beyaz bir bez görünmektedir. Bebek figürü ise durumdan habersiz bir şekilde etrafa meraklı gözlerle bakmaktadır. Anne figürünün ayağı çıplaktır, sadece baba figürünün ayağında ayakkabı vardır. Baba figürü, şapkasını yana doğru çevirerek takmıştır. Eserde yatay ve dikey çizgiler aktif kullanılmış, boyanan geniş yerler ince konturla sınırlandırılmıştır. Resim, gerçekçi bir anlayışla yapılmıştır. Boyamadan kaynaklı soyut etkiler gözlemlenmektedir. Anne ve baba figürü dikey konumda, bebek figürü ise yatay konumdadır. Figürler tablonun merkezinde yer almaktadır. Kapalı kompozisyonludur. Arka planda soğuk renklerin bütünleştiği görülür. Figürlerin hepsinin üzerine ışık vurmaktadır. Kıyafetlerinde beyaz ve okra tonları hakimdir. Figürlerin ön plana çıkarılması için arka planda koyudan açığa doğru bir sis kaplamaktadır. Sanatçı bu şekilde arka planda buğulu bir hava yaratmayı başarmıştır.

Resimde, köyde yaşayan yeni çocukları olmuş bir ailenin zorlu yaşam koşullarına karşı bir sürelik nasıl ayakta durabilecekleri resmedilmiştir. Tarımla geçinemeyen bir ailenin zor günler için sakladıkları altın bileziği baba figürü eşi ve çocuğu için bozdurmaya hazırlar gibi bir duruş içindedir. Bu tabloda fiziksel ve toplumsal etkenlerin aileye yansıdığı anlaşılmaktadır. “Nedir bu etkenler?” İşverenin işten çıkarması, mevsimin tarıma elverişli olmaması gibi etkenler Anadolu bir erkeğin evini geçindirmesi için engel olan başlıca etkenlerdir.



**Görsel. 49:** İbrahim Balaban, *Depremzedelerin Göçü*, TÜYB, 2004  
(“Sanal 49”, 2021)

“Depremzedelerin Göçü” adlı eser İbrahim Balaban tarafından 2004 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Resimde iki çocuklu Anadolu kırsal bir ailenin yaşadıkları depremten dolayı başka bir yere göç etmeleri anlatılmaktadır. Bulundukları konum, uzakta dağların olduğu yeşil bir arazidir. Figürlerin hiçbiri izleyiciyle yüz yüze değildir. Zaman olarak akşam vakti resmedilmiştir. Çekirdek aile arka arkaya sıraya girmiş bir şekilde yürümektedirler. En önde erkek çocuk figürü sol elinde bulunan gaz lambası ile ailesine yol göstermektedir. Sağ elinde ise etraftan gelecek etmenlere karşı kendini korumak için uzun bir değnek tutmaktadır. Arkasından anne figürü onu takip eder. Sırtında saçları örülmüş küçük kızını taşımaktadır. Küçük kız figürü de abisi gibi ailesine sağ elindeki mumla ışık tutmaktadır. Baba figürü ailesinin en arkasında yer almaktadır. Bütün eşyayı baba figürü sırtlamıştır. Figürlerin hepsinin gözleri yol yorgunluğundan dolayı yarım halde görünmektedir. Aile karanlığın içinde gaz lambası ve mum sayesinde parlamaktadır. Resim tamamen dış mekanda betimlenmiştir. Eserde, çizgi aktif olarak kullanılmıştır. Tablo açık kompozisyonludur. Resimde illüstratif etkiler görülmektedir. Işık gölge



kontrastı oldukça gözlemlenmektedir. Ayakların zemin üzerinde duruş şekilleri ve gaz lambasının ışığının yoğun olması, gözü kompozisyonun merkez noktasına çekerek resimdeki her biçim bir diğer şekille ilişki kurmakta, bu sayede gözün sadece eserin içerisinde gezinmesi sağlanmaktadır. Arka planda boyamadan kaynaklı soyut etkiler fark edilmektedir. Figürlerde ağırlıklı olarak yeşil tonları hakim olmakla birlikte turuncu, okra, sarı ve kırmızı tonları mevcuttur. Doku boyamayla verilmiştir. Depremzedelerin Göçü adlı eserinde köy hayatının içinden gelen İbrahim Balaban'ın Anadolu ressamı olan lakabının hakkını verdiği ortadadır.



**Görsel. 50:** İbrahim Balaban, *Hastanenin Önü*, DÜYB, 1953  
(“Sanal 50”, 2021)

“Hastanenin Önü” adlı eser İbrahim Balaban tarafından duralit üzerine yağlı boya ile 1953 yılında yapılmıştır. Eserde hastane önünde Anadolulu köylü ailelerin sıra bekleyişleri betimlenmiştir. Tam tamına otuzaltı figür bulunmaktadır. Otuz altı figürden sadece üçü seyirciyle yüz yüze gelerek iletişim halindedir. Diğer figürler ise seyirciden habersiz bir şekilde resmedilmiştir. Figürlerin çoğunluğu merdiven üzerine oturtulmuştur. Resimde hastalığı acil olanlar ve olmayanlar şeklinde sıralama yapılmış; yaşlılar sıranın en önünde, genç ve orta yaşlılar ise en arkada konumlandırılmıştır. Eserin sağ altında hastalığı ağır olan figürler yatar pozisyonundadır.



Sol tarafta ayakta duran bir erkek çocuğu elinde topunu tutarak meraklı gözlerle insanlara bakmaktadır. Merdivenin birinci basamağında oturan figürler rahatsızlıklarından dolayı eğilmiş bir şekildedirler. İkinci basamağında oturan bir kadın figürü sırasını beklerken bir yandan kucağında olan bebeğini uyutmaktadır. Arkasında duran bir başka kadın figürü ise onu izlemektedir. Kucakta duran bebek figürünün başının tarafında olan bir başka erkek figürü başını kaldırmış bir tavidir ve arkasındaki basamakta oturmuş ağrısı olduğu için eli karnında duran başını bükmüş bir erkek figürü daha vardır. Onun sağında yüzü kızarmış bir erkek çocuğu bulunmaktadır. Eserin sağ tarafında ise oturacak yer kalmadığı için sırasını ayakta bekleyen bir erkek figürü bulunmaktadır. Onun karşısında ise saçları örgülü küçük kız figürü donuk yüz ifadesiyle seyirciyle yüz yüze gelerek resmedilmiştir. Arkadaki figürler sıkış sıkış oturtulmuş, hepsinin yüzü üzgün ve yorgun ifadelendirilmiştir. Eser açık kompozisyonludur. Yatay ve dikey çizgiler vardır. Resimde ışık gölge kontrastı mevcuttur. Arka plandaki duvarda valör uygulanmış, ışık soldan vurmuş sağa doğru azalmıştır. Hasta olarak tasvir edilen figürlerin ten rengi koyu tonlarda sararmış bir şekilde ele alınmıştır. Çocuk figürlerinin ten rengi ise daha açık renkte ve hepsinin yanakları al al görünmektedir. Kıyafetlerin renklendirilmesinde mavi tonları, mor, yeşil tonları, kırmızı tonları, okra, kahve tonları kullanılmıştır. Eserde doku boyamayla yaratılmıştır; gerçekçi bir ifade hakimdir. İbrahim Balaban, tablonun sağ alt köşesinde yatmakta olan dört erkek figürü yaşam ve ölüm arasındaki evreyi yansıtmayı amaçlayarak betimlemiştir.

#### **4.4. Nedim Günsür Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili**

Nedim Günsür, 10 Nisan 1924 yılında, Ayvalık'da doğmuştur. Resim sanatı tutkunu olan babası İzzet Bey'den ilk resim bilgilerini almıştır. Tarzı ve kişiliğinin gelişiminde Nedim Günsür'ün sanat dünyası, ünlü sanatçı Theodore Rousseau ile yakın derecededir (İsaç, 2008: s. 15-17).

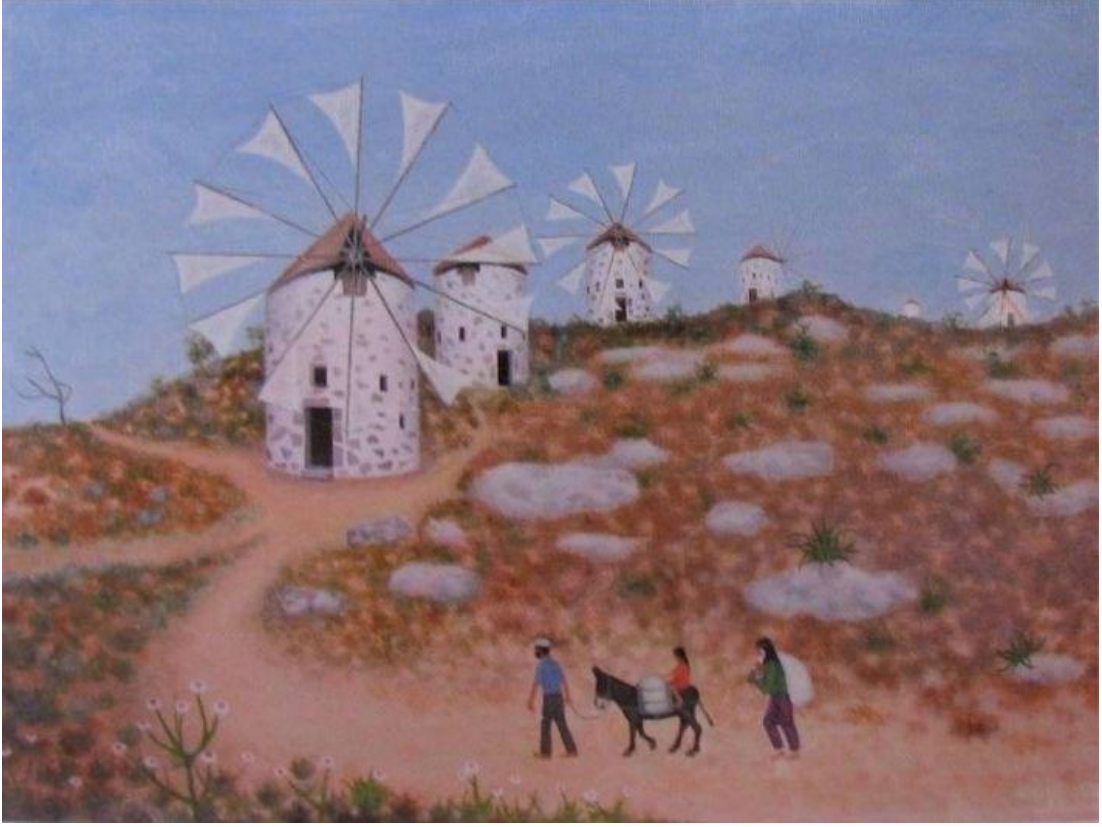
1942 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde öğrenci olmuş ve 1948'de birincilik alarak Akademi'den mezun olmuştur. Günsür, mezun olmanın ardından İzlenimci olarak yorumlayabileceğimiz eserler üretmiştir. 1947-1955 yılları içinde eylemini sürdürecektir. "Onlar Grubunu" nun içinde bulunmuştur. Birincilik alarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş olan Nedim Günsür, Fransız hükûmetinin sayesinde aldığı bursla Paris'e gitmiştir. Sanatçı Paris'te ilk an soyuta yönelmiş sonrasında dışavurumcu tarzda eserler üretmiştir. Vatanına geri dönen ressam, Fransa'da sol bir gazeteye haber edilmesinden ötürü gözetim altına alınmıştır. 1955'de Zonguldak'a giden ressam, burada gözlemledikleri izlenimlerle madende çalışan işçileri tema edinmiştir. Sanatçı, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçiler içerisindeyken eserlerindeki figürlerde naif bakış biçimi dikkat çekmektedir. Nedim Günsür sanatı ile ilgili şunları dile getirmektedir;

"Figüratif-Ekspresyonist yolun kendimi ve çevremi anlatabilmek için en olumlu yol olduğuna vardım. Armoni, sağduyulu bir deformasyon, biçimler arası geometrik denge, ekspresif olma, kendi kendine, çevre ve etkilerden hareket ediş, yapıtlarımda aradığım ve vermek istediğim şeylerdir." (Serdar; 2009, s. 100).



**Görsel. 51:** Nedim Günsür, *Köylü Ailesi*, 41 x 61 cm, TüYB, 1975, Ulufer ve Bahri Mete Koleksiyonu ("Sanal 51", 2021)

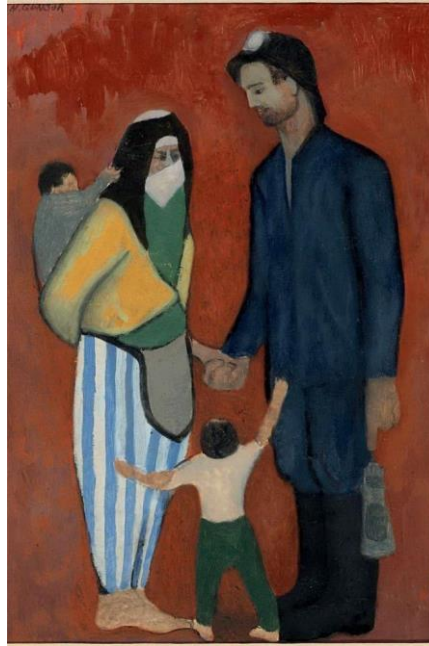
“Köylü Ailesi” isimli eser Nedim Günsür tarafından 1975 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Boyutları 41x61 cm’dir. Resimde kırsal tek çocuklu bir aile betimlenmiştir. Figürler seyircinin varlığından habersiz bir şekilde resimlenmiştir. Eserin sol tarafında bulunan baba figürü karısıyla yüz yüzedir. Baba figürü sakallı, zayıf ve boynu uzun görünmektedir. Başında kasketi, üzerinde kazağı vardır. Resmin sağ tarafında kocasına doğru dönmüş anne figürü bulunmaktadır. Kucağında saçları uzamış bir bebek figürü bulunmaktadır. Bebek kundak yapılmış bir şekildedir. Anne figürünün başında yöresel yazması ve onun üzerinde yeşil bir bağ, üzerinde ise kazak vardır. Saçları yazmanın kenarından çıkmaktadır. Bulundukları mekan köyün içidir. Arka planda bir dağ mevcuttur ve üzerinde de küçük görünen köy evleri, ağaçlar ve yollar görünmektedir. Havada açık bir gökyüzü hakimdir. Figürlerin ikisi de donuk yüzlü ifadelendirilmiştir. Eser açık kompozisyonludur. Işık karşıdan vurmaktadır. Figürler esmer tenli ve dikey konumdadır. Baba figürünün şapkası gri tonlarında, üzerindeki kazak ise okra ve gri tonlarındadır. Anne figürünün başörtüsü koyu lacivert, yeşil ve gri tonlarındadır. Üzerindeki kazak ise kahve ve krem tonlarındadır. Arka planda yeşil, mavi, kiremit rengi, beyaz ve kahve tonları vardır. Eser gerçekçi bir anlayışla Anadolu aileyi birebir anlatır şekildedir. Figürlerin birbirlerine bakışması ailenin kırsal hayattan kent yaşamına göçmek veya kırsal hayatta kalmak arasında ikilem yaşadıkları tasvir edilmiştir. Ayrıca kadının yüzünde medet uman, soru soran bir anlatım olmasına rağmen, erkek uzaklara bakmaktadır. Sanki kendi içinde soru sorar gibi geleceğin nasıl olacağına dair düşünür bir hal içindedir. Ve yansıtmacı kuram ile ele alınmıştır.



**Görsel. 52:** Nedim Günsür, *Yel Değirmenleri*, 44 x 59 cm, TÜYB, 1994, Mine ve Ahmet Piriştina Koleksiyonu (“Sanal 52”, 2021)

“Yel Değirmenleri” adlı eser Nedim Günsür tarafından 1994 yılında 44x59 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Resimde üç kişilik çekirdek bir aile işlerine giderken betimlenmiştir. Figürler arka arkaya sıralanmıştır. Figürler izleyici ile yüz yüze değildir. Sıranın en başında bulunan baba figürü eşeğin yularından çekerek yürür haldedir. En arkada anne figürü sırtında çuvalıyla eşinin izinden ilerlerken betimlenmiştir. Ortalarında ise hayvan figürü olarak eşek ve üzerinde de bir çocuk figürü resmedilmiştir. Figürler yel değirmenlerinin olduğu bir arazide resimlenmiştir. Arazi çorak topraklı görünmekte ve büyük kayalar yer almaktadır. Gökyüzü bulutsuz, açıktır. Gerçekçi bir anlayışla tasvir edilmiştir. Yatay ve dikey çizgiler eserde mevcuttur. Resimde ışık gölge kontrastı yoktur. Baba figürünün kasketi beyaz, üstündeki gömleği mavi ve pantolonu koyu kahverengi tonlarındadır. Hayvan figürü koyu kahve tonlarında, üzerindeki çocuk figürünün kıyafeti ise turuncu tonlarındadır. En arkada bulunan anne figürünün kıyafeti de yeşil ve mor olarak renklendirilmiştir. Arka planda kullanılan renklerde ağırlıklı olarak okra kullanılmış;

bunun beraberinde ise krem rengi, beyaz, gri, mavi ve yeşil kullanılmıştır. Yel değirmeni buğday öğütmek ve su pompalamak için kullanılır. Sanatçı eserinde de Anadolulu bir ailenin gündelik yaşantısını anlatmayı amaçlamıştır. Nedim Günsür Yel Değirmenleri tablosunu yansıtmacı bir kuramla tasvir etmiştir.



**Görsel. 53:** Nedim Günsür, *Madenci ve Ailesi*, 25 x 16 cm, KÜYB, 1956  
("Sanal 53", 2021)

“Madenci ve Ailesi” adlı eser 1956 yılında Nedim Günsür tarafından 1956 yılında 25x16 cm boyutlarında karton üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. Eserde iki çocuklu bir aile resmedilmiştir. Eserin sağ tarafında erkek figürü vardır. Başında kaskı, üzerinde tulumu ve ayaklarında çizmeleri vardır. Sol elinde gaz lambası taşımaktadır. Yüzünde üzgün ve yorgun bir ifadeyle kadın figürüne bakmaktadır. Eserin sol tarafında anne figürü yer almaktadır. Kadın figürü kocasına bakmıyor, boşluğa bakmış bir şekildedir. Altında çizgili şalvarı, üzerinde ceket ve yüzünde peçesi vardır. Sırtında küçük bebek figürü taşımaktadır. Sanki kocasını işine uğurlar gibi bir hal içerisinde. Sol eliyle kocasının elinden tutmaktadır. Ortalarında erkek çocuğu figürü vardır. Anne ve babasına kucaklarına almaları için ellerini havaya kaldırır vaziyette ayakta durmaktadır. Eser kapalı kompozisyonludur. Figürlerin tamamı dikey konumda tasvir edilmiştir. Işık karşıdan vurmaktadır. Çocuk figürlerinin ten rengi anne ve baba



figürlerinin ten rengine göre daha berrak renktedir. Baba figürünün kıyafetleri siyah ve koyu lacivert tonlarındadır. Anne figürünün kıyafetleri beyaz, mavi, okra, sarı, yeşil, siyah ve gri ile renklendirilmiş. Çocuk figürlerinin ise yeşil, krem rengi ve gridir. Arka plan renklendirmesinde kiremit rengi kullanılmış ve boyanmadan kaynaklı soyutlamalar vardır. Figürler gerçekçi bir şekilde ve yansıtmacı kuramla ele alınmıştır.

#### **4.5. Resul Aytemür Resimlerinde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Baba Rolünün Temsili**

Resul Aytemür 1951 yılında Malatya’da dünyaya gelmiştir. 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Neşet Günal Stüdyosu’ndan mezun olmuştur. 1989- 2013 yılları arasında kişisel sergiler açmıştır (“Sanal 5”, 2021).

Aytemür, kendi jenerasyonundaki sanatçıları arasında figüratif bir değere sahip olmuştur. Ressama özgün tarz açısını kazandıran değer ölçütü, çok farklı iki yönelimden oluşmaktadır. Birincisi, günlük hayatta gözlemlenen konulara dramatik bir boyut kazandırmayı bilen Resul Aytemür’ün hassasiyetine bağlı görünmektedir. Figüratif anlatımı yoğun renk katmanlarıyla pekiştiren bir anlatı kategorisi içinde gerçekçi bir yaklaşımın gerçekleştirildiği de söylenebilmektedir. İkinci bir kategoride ortaya çıkan bir başka eğilim ise, yalnızca anlatı sorununun ilk karşıt yönelimden biri olarak arka plana iten bir tür soyutlamacı duyarlılıkla gelişmiştir. Sanatçı, güçlü renk vurgularıyla oluşturmuş olduğu soyut izlenimleri figüratif ölçütler içinde, hatta bazen biçimsel desenlerden almakta, yani biçimsel değerlerin bazen kolay tanımlanamadığı ya da pek okunaklı olmadığı informal süreçlerle yaratılabilmektedir (Tansuğ, 1996: s. 1-2).

Resul Aytemür, eserlerinin temalarını neredeyse tamamen İstanbul’un güncel hayatından almaktadır. Ressam kentin parklarını, çöplüklerini, otobüs durakları gibi olağan yapısının yanı sıra polis ve göstericilerin sahne aldığı yürüyüşler, gece kulüpleri, genelevler ve fahişeler gibi sıra dışı olayları ve hayatları da gözlemlemektedir. Her anlamda Aytemür’ün eserlerinde canlılık, dinamizm ve

kargaşa dikkat çekmektedir. Karakterlerin hayatta kalma çabaları, endişeleri ve dramaları çok önemlidir. Aytemür'ün temalarını işleyişi, sık sık sarı, kırmızı, yeşil ve açık ton değerlerinde kullandığı renk anlayışıyla beraber açık ve güçlü bir şekilde vurgulanan bir ifade haline gelmektedir (“Sanal 6”, 2021).



**Görsel. 54:** Resul Aytemür, *Baba Oğul Balıkçılar*, 145 x 200 cm, TÜYB, 1995  
(“Sanal 54”, 2021)

“Baba Oğul Balıkçılar” adlı eser Resul Aytemür tarafından 1995 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Boyutları 145x200 cm’dir. Eserde sandalla balığa çıkan bir baba oğul anlatılmıştır. Eserdeki figürler seyirci ile yüz yüze değildir. Tablonun sağ tarafında yer alan baba figürü elinde oltasıyla oturur vaziyettedir. Üzerinde ceket, altında pantolonu, ayaklarında çizmeleri, sağ elinde ise bir eldiven vardır. Yanında çocuk figürü konumlandırılmıştır. Çocuk figürü de oturmuş bir vaziyette babasına doğru bakmaktadır. Üzerinde ceket, altında kısa paçalı pantolonu ve ayakkabısı bulunmaktadır. Ellerini birbirine bağlamış şekilde diz kapaklarının üzerine koymuştur. İki figür sohbet ediyor gibi bir haldedir. Figürlerin etrafında tuttukları balıklar yer almaktadır. Sandallarının arkasında bir başka sandal daha bulunmaktadır. Ve içinde de yabancı bir figür bulunmaktadır. O da balıkçıdır. Eserin sağ üst tarafında kuşlar yer almaktadır. Sanatçı fırça vuruşları ile doku oluşturmuştur.

Eserin sol alt tarafındaki denizin hareketli olmasından anlaşılmaktadır. Tablo açık kompozisyonludur. Dikey ve yatay çizgiler mevcuttur. Eserde çoğu yerde konturlar yapılmış ve lekesele çalışılmıştır. Baba figürünün kıyafetleri yeşil, lacivert, siyah ve sarı tonlarındadır. Çocuk figürünün kıyafetleri sarı, siyah, lacivert, yeşil, turuncu tonlarında renklendirilmiştir. Sandallar okra, kiremit rengi, kırmızı, lacivert, siyah, kahve tonlarındadır. Gün ışığının denize vurduğu beyaz ve sarı tonlarından anlaşılmaktadır. Aytemür eserinde balıkçılıkla geçimini sağlayan baba oğulun günlük yaşamını anlatmak istemiştir. Sanki oğluna işiyle alakalı konulardan bahsediyordur. Sanatçı eserlerinde İstanbul'un gündelik yaşamlarından kesitler sunmaktadır. Ve bu eseri de İstanbul'un bir parçasıdır. Ayrıca anlatımcı sanat kuramı ile resmedilmiştir.



**Görsel. 55:** Resul Aytemür, *Mülteciler*, 150 x 200 cm, TüYB, 2016  
("Sanal 55", 2021)

"Mülteciler" adlı tablo Resul Aytemür tarafından 2016 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Boyutları 150 x 200 cm'dir. Resimde ülkesinde farklı

düşüncelerinden dolayı zulüm görüp başka bir toprağa göç etmek isteyen ya da göçmüş sığınmacıları resimlenmiştir. Toplamda yirmi tane figür vardır. Onbir tane erkek figürü, beş tane çocuk figürü, dört tane de hayvan figürü yer almaktadır. Figürlerin çoğu izleyici ile yüz yüzedir. Eserin sol kısmında iki küçük çocuk figürü vardır. İzleyiciye dönük resmedilmiştir. En soldaki çocuğun üzerinde çizgili bir kazak, altında pantolon ve ayaklarında terlik vardır. Yanındaki çocuk figürünün başında beresi, üzerinde kapşonlu ceket ve altında eşofmanı, ayakkabısı vardır. Önünde arkasına bakan bir köpek bulunmaktadır. Arkasında ise bir baba figürü vardır. Üzerinde ceket, süveteri, kazağı, altında pantolonu, ayakkabısı ve elinde bir bavul görünmektedir. Seyirciye yüz yüzedir. Onun arka planında ise sırtında ve yan tarafında çantası, üzerinde ceket ve altında pantolonu görünen başka bir erkek figürü ve hayvan figürü vardır. Onun önünde de kucağında kız çocuk figürü olan bir baba figürü daha bulunmaktadır. Yüzünde bir tebessüm vardır. Yakasından görünen gömleği, üzerine giydiği çizgili kazağı, altında pantolonu ve botuyla izleyiciye dönük bir şekilde konumlandırılmıştır. Babasının kucağında duran kız çocuk figürünün saçı üstten bağlanmış, üzerinde takım eşofmanı ve elinde de oyuncak vardır. Eserin sağ kompozisyonunda yer alan diğer bir baba figürü de çocuğunun omzuna sağ kolunu atmış şekilde seyirciye dönük resmedilmiştir. Sol kolunu kaldırmıştır. Üzerinde de çizgili, yakalı, uzun kollu bir kıyafet vardır. İnce askılı bir çantası vardır. Sağ tarafında duran çocuk figürü tasma ipinden tuttuğu köpeğiyle yer almıştır. Seyirciden bir haber şekilde sağına doğru bakmaktadır. Üzerinde ceket, altında pantolonu ve ayakkabısı ile resmedilmiştir. Eserin sağ kısmında arkası dönük bir kız çocuk figürü vardır. Üzerinde yeleği, kazağı, altında pantolonu ve ayakkabısı vardır. Saçları üstten bağlanmıştır. Sağ eliyle babasının elinden tutar vaziyettedir. Ve karşısındaki erkek figürü ile karşı karşıya konumlandırılmıştır. Elinden tuttuğu baba figürü profilden resmedilmiş ve izleyiciden habersizdir. Üzerinde kapşonlu ceket ve büyük bir çanta yer alırken, altında ise pantolonu ve ayakkabısı vardır. Arkalarında ise üç farklı erkek figürü daha vardır. Onlar da aynı şekilde mültecidir. Kafasında kapşonu olan bir erkek figürü izleyiciye dönük sağ elini kaldırmış bir haldedir. Önündeki diğer erkek figürü çok fazla görünmemekle beraber solundaki diğer figüre bakmaktadır. Ve o da izleyiciye dönük bir şekilde eserin sağ bitiş kısmında yerini almaktadır. Gözünde gözlüğü, başında şapkası, üzerinde çantası, yakalı ve desenli kazağı, ceket, altında da



pantolonu görünmektedir. Eserin sağ üst kısmında üç tane çevik kuvvet bulunmaktadır. Mültecilere karşı bir tavır içerisinde gibidirler. Figürlerin arka planında yazıların olduğu bir duvar görünmekte ve üzerinde de tel örgüler yer almaktadır. Ayrıca üstünde de küçük bir kedi, alt kısmında ise yanan bir ateş vardır. Bulundukları konum bir sınır gibi görünmektedir. Eser açık kompozisyonludur. Figürler dikey konumlandırılmıştır. Yatay ve dikey çizgiler mevcuttur. Sanatçı boyama üslubuyla eserinde doku oluşturmuştur. Işık gölge kontrastı vardır. Resimde canlı, dikkat çeken, zıt renkler kullanılmıştır. Pembe, sarı, yeşil, kırmızı, turuncu, mavi, okra, siyah, beyaz ton değerleri hakimdir. Esere baktığımızda bir fovist havası da almaktayız. Bazı renkler tüpten çıktığı gibi direkt uygulanmış gibidir. Sanatçı ekspresyonist bir anlayışla eserini gerçekleştirmiştir. Baba figürlerinin çocuklarının elinden tutması, kucağına alması, yanlarında dimdik durması, bütün zor koşullara rağmen onlar için yaşadıklarının bir göstergesi gibidir. Özgür olmak isteyen bu insanlar aslında bir eylem içerisinde. Aytemür, eserlerini toplumsal olaylara duyarsız kalamayarak yaratmıştır. Eser anlatımcı sanat kuramı ile yapılmıştır.



**Görsel. 56:** Resul Aytemür, *Parkta Oyun*, 116 x 140 cm, TüYB, 2010  
(“Sanal 56”, 2021)

“Parkta Oyun” adlı eser Resul Aytemür tarafından 2010 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak yapılmıştır. Boyutları 116x140 cm’dir. Eserde parkta vakit geçiren



insanlar betimlenmiştir. Eserin ön planında çekirdek bir aile vardır. Aile bireyleri seyirciden habersiz çimlerin üzerinde köpekleriyle vakit geçirmektedirler. Soldaki anne figürü yere eğilmiş bir şekilde iki eliyle köpekleri okşamaktadır. Kulaklarında küpeleri, üzerinde kısa kollu kıyafeti, altında ise eteği, sol bileğinde de bileziği vardır. Eserin sağ tarafında erkek figürü yer almaktadır. Yere çömelmiş bir şekilde izleyiciden bir haber resmedilmiştir. Kadın figürüne doğru bakmaktadır. Sol eli sol diz kapağının üzerindedir. Üstünde kısa kollu gömleği, altında pantolonu, ayakkabısı vardır. Kadın figürü ve erkek figürü arasında erkek çocuk figürü vardır. Sol eliyle babasının omzuna tutunmakta köpekleri izlemektedir. Üzerinde çizgili kazağı vardır. Ailenin arka planında eserin sol tarafında yer alan ayakta duran erkek figürü vardır. Başında ters taktığı şapkası, üzerine kısa kollu giysisi, altında pantolonu ve ayakkabısı vardır. Seyirciden habersiz bir şekilde resmedilmiştir. Sağ kolunu kaldırmış halde karşısına bakmaktadır. Eserin arka planında iki figür yere oturmuş sohbet içerisinde betimlenmiştir. Eserin sol kısmında yolda duran iki figür de karşılıklı iletişim içerisinde. Figürlerden birinin elinde alışveriş çantaları vardır. Diğerinde ise elinde bir buket çiçek bulunmaktadır. Tablonun sağ kısmında bir köpek figürü, ayakta arkası dönük bir erkek ve yere çömelmiş bir figür daha vardır. Eser açık kompozisyonludur. Figürler dikey ve yatay konumlandırılmıştır. Yatay ve dikey çizgiler mevcuttur. Ressam boyama tarzıyla dokular oluşturmuştur. Yoğun olarak yeşil tonları kullanılmıştır. Ayrıca turuncu, sarı, mavi, kırmızı, okra, kahverengi, beyaz ve mor tonları yer almaktadır. Çoğu renkler tüpten çıktığı gibi direkt kullanılmıştır. Eser yansıtmacı sanat kuramı ile yapılmıştır. Sanatçı eserlerinde İstanbul'un sıradan gündelik hayatlarını, farklı hallerini resimlemiştir. Bu eserinde de çocuğuna hayvan sevgisini aşılama çalan bir aile ile vakit geçiren sıradan insanları resmetmeyi amaçlamıştır.

## 5. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ

Anne ve baba kelimesi insanın dünyaya gelişle beraber öğrendiği ilk kelimeler olmakla beraber insanı en güvende hissettiren terimlerin de başındadır. Baba köklü bir ağaç gibidir, anne ise bir toprak. Sen de o toprakta yeni filizlenmiş bir fidansındır. Ağzından baba kelimesi çıktığında arkanda büyük bir güç olduğunu

hissedersin. Hiç kimseye ona güvendiğin kadar güvenemezsin. Çünkü o senin derdini anlatmana gerek kalmadan bir bakışından bile anlayan ve hep çözüm bulan kahramanıdır. Baba demek bir evin yıkılmaz direği anlamına gelir. Çünkü bütün evi ayakta tutan, tüm aileyi birleştiren özelliğe sahiptir. Ne olursa olsun hep seni izleyen, kılına zarar gelmesini engelleyen bir kalkan gibidir. Babalar ahtapotlarla aslında çok benzerlik içerisindedirler. Bu süreçte bir seri olarak ürettiğim eserlerime, babamın geçmişte yaşattığı anılar ve 2020 yapımı olan “Ahtapottan Öğrendiklerim” adlı belgesel ışık tutmuştur. Belgeselde depresyona giren bir film yapımcısı kendini iyileştirme yöntemi olarak okyanusta yüzmeye başlamaktadır. Devamlı olarak tüpsüz dalmaktadır. Dalışlar sırasında bir ahtapot dikkatini çeker ve 10 ay devamlı olarak dalış yapar. Ahtapotla inanılmaz derecede bir yakınlık kurar. Bir ahtapotun ne kadar vefalı olabileceğini, her durumda kendini ve ailesini nasıl koruyabileceğini, bir kolunun kesildiği an küllerinden nasıl yeniden doğabileceğini görmek içimde güzel duygular uyandırdı. Bu özellikler tam olarak bir baba figürü ile özdeşleştirilebilirdi. Hem babamdan hem de kendimden parçalar yüklediğim eserlerim geçmişime olan özlemleri de içermektedir. Eserlerimde sembol, doku, renk, form gibi ölçütlerden faydalanarak dışavurumcu renklerle gerçeküstü bir tat vermeyi amaçladım.



**Görsel. 57:** Önder Özgenç, *Babaya Güven*, 100 x 100 cm, TÜYB, 2021

“Babaya Güven” adlı çalışma 2021 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmanın konusunu, baba ile çocuk arasındaki güven duygusunun betimlenmesi oluşturmaktadır. Tabloda iki figür yer almaktadır. Ahtapot figürü benzer özellikleri bakımından baba figürünün yerine kullanılmıştır. Upuzun kollarıyla çocuk figürünü kucaklamaktadır. Kollarının üzeri bir balık derisi gibidir ve gözlerle kaplıdır. Gözler, babanın çocuğunu her an gözetleyip kollamasını simgelemektedir. Eserin ön planında duran çocuk figürü ise başını ahtapotun kollarına koymuş izleyiciden habersiz uyur bir haldedir. Ahtapot kollarındaki bazı gözler izleyici ile göz göze iletişim içerisindeyler. Eserin sağ ve sol köşesinde dikensiz kaktüsler ve tablonun neredeyse çoğu yerinde küçük büyük su baloncukları betimlenmiştir. Bulundukları konum anlaşılacağı üzere bir denizaltıdır. Renk armonisi siyah ve turuncu ağırlıktadır. Açık kompozisyonludur ve eserin devamının olduğu algısı taşımaktadır. Toplumsal gerçekçi bir hayatta, bir çocuk babasına olan eşsiz güvenle hayata tutunmaya başlar. Çünkü anne sevgiyi, baba ise güveni temsil eder. O daha derdini bile anlatamayacak bir haldeyken bile güven

duygusu doğmadan önce ona aşılarmıştır. Bu tabloda da son derece güven duygusunun hissedildiği baba ve çocuğun arasındaki iletişimin yansıtılması amaçlanmıştır.



**Görsel. 58:** Önder Özgenç, *İlk Kulaç*, 100 x 100 cm, TÜYB, 2021

“İlk Kulaç” adlı çalışma 2021 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmada babası sayesinde yüzmeyi öğrenen bir çocuğun ilk anı betimlenmiştir. Tablonun arka planında baba figürünü temsil eden ahtapot figürü ve eserin sol alt kısmında bulunan bebek figürü olmak üzere iki figür vardır. Ahtapot heybetli ve kolları balık pulu gibidir. Kolları üzerinde gözler yer almaktadır. Çocuğunu hayata hazırlamış olsa dahi her zaman onu takip edeceğinin bir kanıtı gibidir. Figürlerin arka planında dikensiz kaktüsler ve su baloncukları bulunmaktadır. İki figür de izleyiciden bir haber şeklinde sol taraflarına bakarken betimlenmiştir. Ahtapot kolları üzerindeki gözler seyirci ile iletişim içerisinde olduklarıdır. Resme ilk bakıldığında bir yoğunluk hakimdir. Sürreal bir anlatım dili ile formlar oluşturulmuştur. Tabloda yoğun bir şekilde kullanılan renk valörleri yeşil, kırmızı ve siyahtır. Ahtapot ve kollarında kullanılan kırmızıya karşılık, ahtapot kollarındaki yeşil gözler bir zıtlık oluşturarak izleyicinin dikkatini çekmektedir. Eser açık



kompozisyonludur. Eski zamanlarda çocuklarını her türlü etkene karşı hazırlayan kişiler hep babalardır. Günümüzde de aynı şekildedir. Çocukların kendilerini özgüvenli hissetmeleri için bu çok önemlidir. Bu tabloda da özgüven aşılamanın ilk anı betimlenmesi amaçlanmıştır.



**Görsel. 59:** Önder Özgenç, *Yoğunluktaki Neşe*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Yoğunluktaki neşe” adlı çalışma 2021 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine akrilik boya olan resmin boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmada çocuğunu eğlendirmeye çalışan baba rolünü temsil eden ahtapot figürü betimlenmektedir. Tabloya ilk baktığımızda büyük bir yoğunluk dikkat çekmektedir. Heybetli ahtapot figürü eseri tamamen kaplamaktadır. Ahtapot figürü izleyici ile yüz yüze gelmektedir ve üç kolunun başında çorap kuklalar vardır. Kolları pullarla ve farklı açılara bakan gözlerle kaplıdır. Ahtapot figürünün kollarında bulunan gözler izleyiciden bir haber şeklinde resmedilmiştir. Eserin sol tarafında bulunan arkası dönük oturan bebek figürü seyirciden habersiz bir şekilde kuklalara bakarken betimlenmiştir. Bebek figürü kilolu ve çıplak bir haldedir. Ve tablonun her yerinden çıkan baloncuklara ve sarmaşıklara



yer verilmiştir. Tablo açık kompozisyonludur. Eserin devamı varmış gibi bir izlenim gözlemlenmektedir. Nokta, dikey ve yatay çizgiler eserde hakimdir. Eserde kullanılan fırça darbeleri boyut kazandırmak amacıyla yapılmıştır. Işık gölge kontrastı fazlasıyla görülmektedir. Ahtapot figürünün pullarında yapılan ışık gölge kollarında derinlik kazandırmıştır. Eserde formların öne çıkarılması için konturlar ve keskin ışık kullanılmıştır. Yoğun olarak kahverengi, sarı, siyah ve yeşil renk valörleri uygulanmıştır. Geçmiş zamanlarda babalar sadece evin geçim kaynağını sağlayan ve dünyaya gelmemizde yardımcı rol üstlenen bireyler anlamına gelirdi. Ama zaman geçtikçe dünya modernleşmiş ve çocuklarıyla ilgilenen daha bilinçli baba figürleri ortaya çıkmıştır. Bu eserde de ne kadar yoğun olursa olsun çocuğuna vakit ayıran, onu eğlendirmeye çalışan bilinçli bir babanın betimlenmesi amaçlanmıştır.



**Görsel. 60:** Önder Özgenç, *Şımarıklık*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Şımarıklık” isimli eser tuval üzerine akrilik boya kullanılarak 2021 yılında yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Eserde ağlayan bir çocuk figürü ve yanında baba rolü verilmiş ahtapot figürü olmak üzere iki figür betimlenmiştir. Çocuk figürü

resmin sağ tarafında oturur vaziyettedir. Bir durumdan hoşnutsuz olacak ki ağlar bir haldedir. İzleyiciden habersiz bir şekilde resimlenmiştir. Yanında baba figürü ile özdeşleştirilen heybetli bir ahtapot figürü yer almaktadır. Gözlerindeki kırmızı renkten anlaşılacağı üzere çocuğuna sinirlenmiş durumdadır. Ama çocuk figürünün omzuna attığı tek koluyla da teselli ediyor gibi bir şekli vardır. Ahtapot figürünün derisi parlak durarak siyah arka plan içerisinde dikkat çekmektedir. Ahtapot figürünün kolları üzerinde bulunan gözlerin hiçbirisi izleyici ile iletişim kurmamaktadır. Arka planın siyah fonundan dolayı hissedilen sonsuzluğun içerisinde çıkan baloncuklar ve sarmaşıklar eseri kaplamaktadır. Eserde yoğun olarak kullanılmış olan renk valörü yeşildir. İzleyicinin dikkatini çekmesi için ahtapot figürünün yeşil olmasına karşılık, gözlerde kırmızı tonları kullanılmıştır. Eser açık kompozisyonludur. Yatay ve dikey çizgiler mevcuttur. Işık gölge kontrastı tabloya hakimdir. Eser lekesel bir şekilde yapılmış ve fırça darbeleri ile boyut kazandırılmıştır. Çocukların çoğu kendini fark ettirmek için dikkat çekmek isterler. Her istediğinin yapılmamasının sonucu büyük olasılıkla ağlamakla biter. Dışardan gören kişiler bunu şımarıklık diye nitelendirebilirler. Aslında çocukların istedikleri tek şey daha çok ilgidir. Vakit ayırmanın, başını okşamanın bile baba ve çocuk arasındaki iletişimin güçlenmesinde çok büyük katkısı vardır. Eserde de tam olarak anlatılmak istenen tema budur.



**Görsel. 61:** Önder Özgenç, *Rengârenk*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Rengârenk” adlı eser 2021 yılında yapılmıştır. Tuval üzerine akrilik boya olarak yapılan resmin boyutları 100x100 cm’dir. Eserde çocuğunu her koşulda kabullenen bir baba betimlenmiştir. Tabloya ilk baktığımızda ahtapot figürü ve çocuk figürü dikkat çekmektedir. Resimde yayılmış vaziyette konumlandırılan ahtapot figürü izleyici ile yüz yüze bir şekilde çocuk figürünü kollarıyla sarmaktadır. Sanki çocuğunu kucağında uyutmaya çalışır gibidir. Ahtapot figürünün kollarındaki bütün gözler çocuk figürünü izlemektedirler. Eserin merkezinde yatış pozisyonunda olan çocuk figürü seyirci ile yüz yüze gelmektedir. Elleriyle kendince oyun oynar gibidir. Tabloda her yerden çıkan baloncuklar ortama sakın bir hava katmıştır. Uçsuz bucaksız sarmaşıklar da bunu desteklemektedir. Resim açık kompozisyonludur, devamı varmış gibi bir his yaratmaktadır. Nokta ve çizgi aktif bir şekilde kullanılmıştır. Fırça darbelerinin gözlemlendiği eserde ışık gölge kontrastı ile boyutluluk kazandırılmıştır. İzleyicinin dikkatinin çekilmesi için ahtapot figürünün kolları ve üzerinde bulunan gözler zıt renklerle renklendirilmiştir. Yoğun olarak siyah, yeşil ve sarı renk valörleri kullanılmıştır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de çoğu ailelerde babalar çocuklarına karşı sıkı kurallar koymaktadırlar. Kendi düşüncelerini ifade etme özgürlüğü

tanımamaktadırlar. Bu durumda çocuğun ailesine karşı iletişiminin zayıflamasına neden olabilmektedir. Gelecekte topluma giremeyen, özgüvensiz bireyler olmalarında etken olmaktadır. Fakat günümüzde bilinçlenmiş babaların var olması umut verici bir şeydir. Çocuklarına düşünce özgürlüğünü vermeleri, onları dışlamamaları, cinsel yönelimi ne olursa olsun onunda bir insan olduğunu kabullenmeleri onların bu dünyadaki en özel babalar olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada da gelecekte yönelimi ne olursa olsun kabul eden, çocuğunu sevgisiyle büyüten, kucaklayan bir baba figürü anlatılmak istenmiştir.



**Görsel. 62:** Önder Özgenç, *Boyanmış Bedenler*, 100 x 100 cm, TÜYB, 2021

“Boyanmış Bedenler” isimli eser tuval üzerine yağlı boya olarak 2021 yılında yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Tabloda resim yapmayı seven bir çocuk ve uyuyan babası resmedilmiştir. Çocuk figürü ve ahtapot figürü izleyiciden bir haber şeklinde betimlenmiştir. Baba figürü ahtapot figürü ile özdeşleştirilmiştir. Çocuk figürü ahtapot figürüne bakmaktadır. Çocuk figürünün sağ elinde boya fırçası vardır. Bebek figürü çıplak bir şekilde bağdaş kurmuş halde oturmaktadır. Vücudunun üst kısmı ve

bacakları boyalı haldedir. Sol eli ahtapot figürünün başında ve boyanmış bir vaziyettedir. Ahtapot figürünün gözleri kapalı ve çocuk figürüne arkası dönüktür. Ahtapot kolları üzerindeki gözler izleyici ile iletişim halindedir. Arka plan sol üst koyulukla başlayıp sağ alt açıklıkla bitmektedir. Eserde görüş alanını ahtapot figürü, çocuk figürü ve sarmaşıklar kaplamaktadır. Resimde çoğu yerde fırça darbeleri bir şekilde kullanılmış ve dinamizm kazanmıştır. Ağırlıklı olarak mavi, yeşil, siyah ve kahverengi valörleri hakimdir. Ahtapot figürünün vantuzları ve sarmaşıkların üzerinde kullanılan konturlar formları birbirinden ayırmış ve ön plana çıkmıştır. Figürlerde ve sarmaşıklarda ışık yardımıyla üç boyut etkisi verilmesi amaçlanmıştır. Işık figürlere sol üstten gelmektedir. Her çocuk resim çizmeyi, boyalarla oynamayı çok sever. Kendilerini anlatmanın ve ruh hallerini anlamının bir aracıdır. Ama boyamaları bir yüzeyden taşar, farklı alanlara doğru yönelir. Hatta bu alanlar uyuyan ebeveynlerinin yüzlerini de içermektedir. Bu resimde de tam olarak bunun tasvir edilmesi amaçlanmıştır.





**Görsel. 63:** Önder Özgenç, *Sadakat*, 100 x 100 cm, TÜYB, 2021

“Sadakat” isimli resim 2021 yılında yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm olan tuvalin üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Eserde bir baba ve oğul arasındaki bağılılık betimlenmiştir. Tabloya ilk baktığımızda kompozisyonun ortasında bulunan ahtapot figürü ve erkek çocuk figürü üzerine odaklanmaktayız. Eseri kaplayan ahtapot figürü ve erkek çocuk figürü izleyiciden habersiz bir şekilde resmedilmiştir. Yalnız ahtapot kolları üzerindeki gözlerin çoğunluğu izleyici ile göz göze gelmektedir. Tabloda bulunan ahtapot figürü baba figürü ile özdeşleştirilerek betimlenmiştir. Üzerinde erkek çocuk figürü sağ bacağını aşağıya sarkıtmış bir şekilde oturmaktadır. Erkek çocuk figürü tamamen çıplaktır. Sadece ayaklarında çorapları vardır. Çocuk figürü başını baba figürü olarak nitelendirilen ahtapot figürünün başına yaslamakta ve sol eliyle babasının yüzünü okşamaktadır. Eserin farklı yerlerinden çıkan baloncuklar ve ucu belirsiz sarmaşıklar yer almaktadır. Ortamda bir huzur hakimdir. Bu huzuru da su baloncukları desteklemektedir. Eser açık kompozisyonludur. Dikey ve yatay çizgiler resimde fazlasıyla bulunmakta ve formların birbirinden ayrılması için konturlar kullanılmaktadır. Işık gölge kontrastı vardır. Tabloda yoğun olarak kullanılan renk valörü siyah ve mordur. Ahtapot figüründe kullanılan mor rengine

karşılık, kollarındaki gözler morun zıt rengi olan sarı tonlarına boyanmıştır. Lekesel tarzda yapılmış eserde fırça darbeleriyle üç boyutluluk kazandırılmıştır. Babanın çocuğuna olan yaklaşımı ruhsal gelişimi için önemli olmaktadır. Bir babanın çocuğuna olan bağlılığı sonsuzdur. Aynı şekilde çocuğunda babasına karşı öyledir. Bağlanma sürecinde güvensizlik olumsuz sonuçlar yaratabilir. Bu eserde de birbirine sonsuz güvenen baba oğulun sadakatinin resmedilmesi amaçlanmıştır.



**Görsel. 64:** Önder Özgenç, *Oyun Vakti*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Oyun vakti” adlı eser 2021 yılında tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmada baba ve oğulun beraber oynadıkları oyundan bir sahne betimlenmektedir. Tabloya ilk baktığımızda heybetli bir ahtapot figürü bulunmaktadır. Baba figürünün yerine geçmektedir. Ahtapot figürünün kolları pullarla ve gözlerle kaplıdır. Başısı eserin sağ alt kısmında yer alır, yukarıya doğru bakar şekildedir. Kollarından dört tanesi çocuk figürünü taşımaktadır. Kollarında bulunan gözlerden sadece bir tanesi izleyici ile iletişim halindedir, diğerleri izleyiciden habersiz bir şekilde çocuk figürüne bakmaktadırlar. Resmin üst kısmında yer alan

ocuk figürü kıvrıcık saçlı ve çıplaktır. Boynunda bir pelerin vardır. Baba figürünü temsil eden ahtapot figürünün kolları sayesinde kendini uçarmış gibi hissetmektedir. Arka planda sarmaşıklar ve baloncuklar vardır. Fon siyah olduğu için alan darmış gibi bir izlenim vermektedir. Pembe ve yeşil ton değerleri ağırlıktadır. Eserin açık kompozisyonludur. Açık kompozisyonlu olması eserin devamının olduğu hissi yaratır. Dikey, yatay çizgiler ve nokta eserde mevcuttur. Lekeseli tarzda yapılan resimde kullanılan fırça darbeleri, ışık gölge kontrastı ile boyut kazandırmıştır. Keskin ışıklar gözlemlenmektedir. Bu da formların daha ön planda durmasını sağlamaktadır. Günümüzde yaşanmış olan sosyal ve kültürel varyasyonlar sonucunda bir baba çocuklarıyla fazlasıyla yakın olmaktadır. Fakat geleneksel aile modelleri de bulunmakta ve çoğu çocuk babası ile oyun oynama anlamında utangaç davranmaktadır. Bu konuda babanın bilinçli olması çok önemlidir. Resimde de tam anlamıyla bu konuda bilinçli bir babanın çocuğuna adadığı zamanından bir kesitin resimlenmesi amaçlanmıştır.



**Görsel. 65:** Önder Özgenç, *Korumacı Baba*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Korumacı Baba” adlı eser 2021 yılında tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmada savaş ortasında kalan baba oğuldan bir kesit resimlenmiştir. İlk baktığımızda eserin odak noktasında ahtapot ve erkek çocuk figürü yer almaktadır. Ahtapot figürüne baba rolü verilmek istenmiştir. Ahtapot figürü ve erkek çocuk figürü izleyiciden habersiz bir şekilde betimlenmiştir. Birbirlerine sarılmaktadırlar. Ahtapot figürünün beş kolu kanlı ve sargılıdır. Üç koluna da nereden geldiği bilinmeyen oklar saplanmıştır. Çocuğunu ortamdaki korur bir haldedir. Erkek çocuk figürü ergenlik yaşlarındadır. Korkmuş bir vaziyette baba figürü olarak atfedilen ahtapot figürüne sarılmaktadır. Sırtı yara bere içindedir. Ahtapot figürünün kollarındaki gözler hem izleyici ile iletişim içerisindedir, hem de figürlere bakmaktadır. Tabloda başı sonu görünmeyen farklı yerlerden çıkan kıvrımlı sarmaşıklar bulunmaktadır. Ayrıca büyük küçük su baloncukları yer almaktadır. Eser açık kompozisyonlu bir şekilde tasarlanmıştır. Resim lekesele üslupla yapılmış ve fırça darbelerinden dolayı boyutluluk kazanmıştır. Yatay ve dikey çizgiler vardır. Işık gölge kontrastı görülmektedir. Arka planın siyah olması figürleri bir boşluğa sürüklemektedir. Yoğun olarak sarı, siyah ve yeşil renk valörleri kullanılmıştır. Bazı



renkler tüpten direkt çıktığı gibi kullanılarak fovist bir hava hissedilmektedir. Babalar çocuklarını koruyan bir kalkan gibidir. Ahtapot kollarının, babanın her tarafa gücünün yetmesi, ulaşması, her yönden ailesini ve çocuğunu koruması, her türlü kötülüğe ya da mücadeleye karşı parçalanması, kendisini her anlamda onlara adanması anlamına gelmektedir. Çünkü çocuklar onların geleceğidir. Hatta toplum içerisinde Allah benim ömrümden alsın çocuklarıma versin diye dua ederler. Bu eserde de savaş ortamında kaç yaşında olursa olsun çocuğu için kendini feda eden baba figürünün betimlenmesi hedeflenmiştir.



**Görsel. 66:** Önder Özgenç, *Babaya Veda*, 100 x 100 cm, TÜAB, 2021

“Babaya veda” isimli eser tuval üzerine akrilik boya kullanılarak 2021 yılında yapılmıştır. Boyutları 100x100 cm’dir. Çalışmada babasını kaybetmiş bir çocuğun üzüntüsü betimlenmiştir. Resimde üç figür yer almaktadır. Çocuk figürü, ahtapot figürü ve ruhu. Eserin alt kısmında baba rolünü temsil eden ahtapot figürü ölü olarak tasvir edilmiştir. Kendi gözleriyle beraber kollarında bulunan gözleri de kapalıdır. Tablonun yukarısında, ölen ahtapot figürünün ruhu betimlenmiştir. Eserin sağ üst



kısımında yer alan ışığa doğru yönelmiştir. Kollarında bulunan gözler burada açıktır ve izleyici ile göz göze gelmektedir. Ahtapot figürünün betimlenen ruhunun kenarları ışık hüzmeleri ile siyah arka fonda dikkat çekmektedir. Aynı zamanda ahtapot figürü ruhunun kollarının ucu bedenden çıktığına dair izlenim vermek için transparan yapılmıştır. Eserin üst kısmında hafif bir sis vardır; arka kısmında başı sonu belli olmayan kıvrımlı dikensiz kaktüsler belirgin haldedir. Bununla birlikte su baloncukları da eserin çoğu yerinde mevcuttur. Eserin alt tarafında bulunan çocuk figürü gözleri kapalı bir şekilde ağlamaktadır. Babasının ölümü üzerine yas tutmaktadır. Sol kolunu ölen ahtapot figürünün kolunun altından geçirmiş onu kucaklar haldedir. Başını ise ahtapot figürünün gözünün altına koymuştur. Eser açık kompozisyonludur ve izleyiciye devamı varmış gibi bir izlenim vermektedir. Nokta ve çizgi eserde tamamen aktiftir. Işık gölge kontrastı mevcuttur ve ışık figürlere karşıdan gelmektedir. Lekeseli üslup ile yapılmış fırça darbeleri dikkat çekmektedir. Geniş boyanmış yerlerin ayırt edilmesi için kontur kullanılmıştır. Yoğun olarak mavi, siyah, gri ve beyaz renk valörleri uygulanmıştır. Çalışmada gri ton değerlerinin kullanılması kasvetli bir hava oluşturup ölümün geldiği hissedilmektedir. Keskin ışıkların kullanılması formların daha ön planda durmasını sağlamaktadır. Ailede bir babanın ölmesi demek evi dimdik bir arada tutan direğin yıkıldığı anlamına gelir. Babanız öldüğünde bir yanınız eksilir ve sizin için dünya tamamen küçülür. Babası ölmüş bir erkek yaşamında her an kuvvetli olmak zorundadır. Babanızın öbür dünyada her adımınızı izlediğini hissedersiniz. Bu size güç verir. Bu resimde de her sonun bir başlangıcı olduğunun anlatılması amaçlanmıştır.

## SONUÇ

Bu çalışma, Çağdaş Türk resim sanatının 18. yüzyıldan itibaren yapılmış olup Toplumsal Gerçekçilik bağlamında incelenen eserlerde baba rolünün nasıl temsil edildiğine dair nitel bir analiz yapılmıştır. Elde edilen gözlemler yönünde aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Geçmişten günümüze erkeklerin baba olması erkek olmanın bir delili olarak görülmüş ve erkeklik sürecini başarı ile sonlandırdıklarının da bir neticesi olarak kabul edilmiştir. Erkekler baba olduklarını duyduklarında genellikle mutlu olmaktadır.

Nesilden nesile babalar ayrı ayrı sosyo demografik niteliklere hakim olmalarına rağmen aynı babalık zihniyetini sergilemekte, ailesinin geçimini sağlamak için elinden geleni yapan evin direği anlayışını özümsemektedirler. Babaların babalık anlayışı, para kazanmak için çalışan, ailesinin geçimini sağlayan birey olmaktır.

Modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal dönüşümler ataerkil toplumsal yapıyı etkilemektedir. Aynı zamanda ailedeki hiyerarşik yapıyı da etkilemektedir. Kadının işgücüne girmesiyle beraber ekonomik anlamda ilerlemeler, toplumda kadın ve erkek rollerinin değişmesine neden olmuştur. Bu değişim, erkek otoritesinin fazla olduğu toplum yapısındaki farklılıkları ile birlikte baba hükmünün de yoğunluğunun azalmasına eşlik etmektedir. Belirli bir ölçüde kadın ve erkek temsiliyetlerinde bir farklılık görülmüş olsa da cinsiyet yaklaşımı hâlâ hakimdir.

Metinler arası bir incelemenin yapıldığı tez de örnek alınan her görsel ve metinde, baba ve çocuk arasında olan güçlü ilişkideki çocuk ile düşünülenin erkek çocuk olması tezin biçimlenmesindeki önemli sebeplerden birini doğurmuştur. Erkek sanatçıların yazdığı ya da yaptığı eserlerinin olması, ataerkil bir toplumda hâkim olan erkeksi dilin, otoriter bir babaya itaat etmenin sonucu olduğu dikkate alınmaktadır.

Baba-çocuk arasındaki ilişki kendi içerisinde orantılıdır. Bir evde baba gücünü ve hükmünü çocuk üzerinde gösterir ve çocuk babayı onun mevcudiyetini kabul etmesi ve onaylaması için mecbur etmeye çalışır. Çocuk babanın onu bir birey olarak varsaymasını ve bir olay olduğunda kendi kendine çözebilmesini ister.

Babaların cinsiyet rollerini özümseme biçiminin erkek ve kız çocukları üzerinde olumlu veya olumsuz bir etkisi vardır. Geleneksel sosyal cinsiyet modellerine uygun hareket etmek yerine daha eşitlik yanlısı bir tutum benimseyen babaların çocuklarıyla daha sağlıklı etkileşimleri olduğu fark edilmektedir. Ancak kadın ve erkek rollerinin sınırlarını belirleyen ve bu sınırların ötesine geçmesini engelleyen

baba ve çocuk problemleri çoğalmaya devam etmektedir. Aynı zamanda babaların heteronormatif cinsiyetçi modellere bağlı kaldıkları görülmüştür. Tam tersi bir tutumu kabullenen babanın sunduğu görüş, toplumun genel görüş açısını tasvir etmemektedir. Fakat böyle bir görüşün varlığı da son derece önemli olmaktadır.

Babaların, babalık yapma şekillerini biçimlendiren önemli faktörlerden biri de nesilden nesile aktarılan ve babaların kendi atalarından öğrendikleri babalık zihniyetidir. Babalar bilinçli yada bilinçsiz olarak atalarından öğrendiklerini kendi çocuklarıyla olan ilişkilerine taşımaktadır. Bu bağlamda metinler arası okuma da, özellikle plastik sanatlarda baba çocuk ilişkisinin nasıl işlendiği sanat eserleri üzerinden incelenmiştir.

Toplumsal gerçekçi ressamlardan Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsür, İbrahim Balaban ve Resul Aytemür'ün eserlerinde baba konusuna sıkça rastlanmaktadır. Bu durum bize sanatçıların babalarıyla olan ilişkilerine eserlerinde yer verdiğini göstermektedir. Resimlerde babaların çocuklarına olan bağlılığı gözlemlenmiştir. Zorlu koşullara rağmen hayata bütün gücüyle tutunmuş, vazgeçmemiş emekçi erkekleri kendilerine özgü üsluplarla tasvir etmişlerdir. Araştırmada 1960- 2016 yılları arasında yapılan resimlerde nesilden nesile farklı görünümüler resmedilmiş olsa da anlatılmak istenen ortak tema babaların ailesine, çocuklarına olan sonsuz şefkati ve evi bir arada tutan yıkılmaz direği oluşudur. Sanatçılar eserlerini yaparken toplumsal olaylardan ve kendi yaşamlarından etkilenmişler; bu doğrultuda ilerlemişlerdir. Önder Özgenç'in eserlerinde de kendine özgü üslubu ile yaşamından ilham aldığı görülmektedir.

Baba konusu, Önder Özgenç'in eserlerinde ahtapot olarak ele alınmıştır. Dışavurumcu renklerle sürreal bir anlatım elde edilmiştir. Ahtapotun kolları ailesini ve çocuklarını her türlü olumsuz etkenlere karşı korumasını, üzerindeki gözler ise çocuğunu her an gözlemlediğini simgelemektedir. Bir babanın güçlü, heybetli yapısı, dimdik duruşu onu ailenin köklü ağacı durumuna getirmektedir. Ağaç devrildiği an, ailede tamamen dağılmaktadır. Bu yüzden "Baba evin çınarıdır." deyimini uygun olacaktır.

## KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (2007). Çağının tanığı bir ressam: Nuri İyem-göç resimleri. İstanbul, Evin Sanat Galerisi.

Akay, A. (1999). Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar, Sanatın Sosyolojik Gözü. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akkaya, İ. (2017), Çağdaş Türk Sanatında Foto Gerçekçi Eğilimler, Yüksek Lisans Tezi, 471303, Konya

Aksoy, İ. (2011). Türklerde aile ve çocuk eğitimi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(16), 12-19.

Alp, Ö. (2009), Naif Resimde Sembolik Kurguyu Oluşturan Özellikler, Dergipark, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 23, s. 18

Arseven, C. Esad, (1948), Türk Sanatı, İstanbul, s. 225

Arseven, C. Esad, (1983), Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1-5, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Arslan, D. (2018), 1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür Bağlamında Neşet Günal, Yüksek Lisans Tezi, 504592, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon

Aslanapa, O. (1984), Türk Sanatı, İstanbul

Atmaca, E. Anıl, (2015), Naif Sanat ve Safranbolulu Naif Ressam Recai Demirsöz'ün Sanat Anlayışı, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Özel Sayı: 1, Karabük

Avcıoğlu, T. (2013), D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine Ve Eğitimine Katkısı, Yüksek Lisans Tezi, 328894, Ankara

Ayhan, E. (2008), 1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler, Yüksek Lisans Tezi, 186780, T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya

- Baillods, J. (Çev. Yalçın Karayağız), Courbet Yaşıyor, Chiviyazıları, İstanbul- 2008
- Balaban, H.N. ve Bilgin, Z.E.(2009). Balaban, Bir Ressam Yunus Emre. İstanbul: Bindallı Sanat Evi.
- Başbuğ, F. (2010), 1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatına Etkisi, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, Konya
- Başkan, S. (1991), 19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Yücel Ofset, Ankara.
- Batinder, E. (1992). Biri ötekidir. (Çev: Ş. Tekeli). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Berk, N, Özsezgin K. (1983), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973), 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar
- Berksoy, F. (1998), 20. Yüzyıl Batı Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul
- Bozkurt. A. (2014), Gerçekçilikten Yeni Gerçekçiliğe, Yüksek Lisans Tezi, 375314, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir
- Bugay, B. (2006), 1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 192003, İstanbul
- Bulut, C. (2018), Sanat ve Tarih
- Büyükişleyen, M. Z. ve Özsezgin, K. (1993). Sanat Eserlerini İnceleme, Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir
- Canatan, K. ve Yıldırım, E. (2009), Aile Sosyolojisi, Açılım Kitap, İstanbul, Temmuz
- Cılızoğlu, T. (1962). Balaban. İstanbul: Yenilik Basımevi. (Kemal,1953'den aktaran Cılızoğlu, 1962: s. 40)



Çağman, F. (1982), “Anadolu Türk Minyatürü”, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Cilt:5, İstanbul, s. 942

Çağlayan, S. (2010), “1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, 250931, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çalikoğlu, L. (2010), Uyanmak İçin Henüz Çok Erken, Sanatçılar Üzerine Metinler, Yapı Kredi yayınları, İstanbul

Avcıoğlu, T. (2013), D Grubunun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı , Yüksek Lisans Tezi, 328894, Ankara

Çiçek, V. (2010), “19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, 253878, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Doyran, Y. (2003). Turan Erol ile On’lar Grubu Üzerine. Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Duben, İ. ve Esra, Y. (2008), Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Elmas, H. (1998), Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Doktora Tezi, 71953, Konya

Elmas, H. (2000), Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya

Erat, A. (2007). Mitoloji sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ergüven, M. (2002), Yorumla Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Erol, T. (1998). Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları. (Editör: Amelié Edgü). Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 7-17

Ersoy, A. (1998), *Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e Kadar*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul

Ersoy, A. (1997), *Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı*, Türkiye' de Sanat Dergisi, Ocak- Şubat, s. 49

Ersoy, A. (2004), *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, İstanbul .

Finocchio, R. (2004), "Nineteenth-Century French Realism." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/rlsm/hd\\_rlsm.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/rlsm/hd_rlsm.htm) (October)

Fisher, E. (1979), *Sanatın Gerekliliği*, Cevat Çapan, (Çev.), e Yayınları, İstanbul.

Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray. K. (1998), *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Yayınları

Göktepe, M. (2018), "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü", *Sanatta Yeterlilik Tezi*, 523768, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

Gültekin, G. (1992), *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, T.C. Ziraat Bankası Yayınları,

Günyaz, A. (2003), *Mehmet Pesen: Onlar Grubu Üzerine*. Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Habip, B. (2012). *Psikanaliz kuramlarında babanın yeri açılış konuşması*. I. Ertüzün (Ed.) *Baba işlevi içinde* (s. 3-5). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İhtiyar, T. (2014), "On'lar grubu", Rh+ Sanat, Kasım- Aralık, S7

İndirkaş , Z (2001), *Ana Tanrıçalar, Kyble ve Çağdaş Türk Resmi'ndeki İzdüşümler*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara

İsañç, Y, (2008), “Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür”, Yüksek Lisans Tezi, 241073, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

İskender, K. (1988), “Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği”, Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi, Eylül

İskender, K. ( Ocak- Şubat 1994 ). Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü. Türkiye’de Sanat. Sayı 12.

İslimyeli, N, (1966), Sinan Bey, Ankara Sanat Dergisi, Mayıs, s. 9

İyem, N. (1986). Nuri İyem. İstanbul: Ana Basım Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Kahraman, H. B. (2010), Türk Resminin Son On Yılıının Eleştirel Portresi, [www.sanalmuze.org](http://www.sanalmuze.org)

Kahraman, H. B. ( Mayıs 1987). Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri. Sanat Olayı. Sayı 60.

Kalaycı, L. (1998). 75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış. Türkiye’de Sanat Dergisi. Eylül-Ekim 35. (S.30-37).

Karaaslan, E. (2018), On’lar Grubunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları, Doktora Tezi, 529413, İzmir

Karabulut, N. (1995), Sanatta Batılılaşma Hareketleri ve Mihri Hanım, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum

Kemal, Y.(1953, 8 Kasım). “Köylü Ressam Balabanla Konuşma”. Cumhuriyet Gazetesi. (Kemal,1953’den aktaran Cılızoğlu, 1962: s. 40; Balaban ve Bilgin, 2009: s. 167)

Kınalı, E. (2017). Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino, Yüksek Lisans Tezi, 454719, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koç, D. C. (2017), Bedri Rahmi Eyüpoğlu- Nuri İyem- Neşet Günel- Mehmet Pesen ve Nedret Sekban Eserlerinin Ön ve Arka Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi ve Sanat Eğitime Katkıları, Doktora Tezi, 461492, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Koç, K. (2011), 20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Yüksek Lisans Tezi, 296699, T.C. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya

Komisyon, (2004), Türk Tarihi ve Kültürü, Ankara, s. 407.

Kozlu. D. (2009), Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları, Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi, Isparta

Köksal, A, (1987), Türk Resminde Çağdaşlaşma. (Düzenleyen: Yahşi Baraz). Türk Resminde Modernleşme Süreci. Galeri Baraz Yayınları, İstanbul

Küçükerman, Ö, Berk İ. (1994), Ressam Orhan Peker, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.

Külahlıoğlu, C. (1985, 10 Aralık). Toplumcu gerçekçiliğin güçlü fırçası Nuri İyem: baskıdan bıktığım için soyut resim yaptım. Milliyet Gazetesi, s.12.

Küpçüoğlu, H.. (2020 Ocak), “Aydın Ayan Resimlerinde Gerçeğe Bakış ve Gerçekliğe Yaklaşım”. idil, 65 s. 147– 154.doi: 10.7816/idil-09-65-13

Kunst, Band 6, Münih, 1996, s.771,Ayrıca bkz. Amian Grant, realizm, Londra, 1970,s.75-78

Lamb, M. (2001), “Çocuğun Yaşamında Babanın Rolü ve Önemi”, Sempozyum Raporu, Anne Çocuk Eğitim Vakfı Yayın No: 12, İstanbul, 18-33.

Lamb, M. (1987). Introduction: The emergent american father. M. Lamb (Ed.) The father role: a cross cultural perspective içinde (s. 3-25). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Limon, B. (2008), Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, 219169, Konya

Oktay, A. (2002), Resim Yazıları, Bilim Sanat Galerisi, Dünya Yayıncılık, İstanbul

Öcal, A. İ., (2009), “80 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, 261401, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

Ögel, B. (1997). Türk Kültürünün Gelişme Çağları. İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Önder, U. (2012), Toplumsal İçerik ve Biçim Açısından Çağdaş Türk Resmi, Yüksek Lisans Tezi, 320478, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Önger, F. (1973), 1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu, Soyut Dergisi, Sayı 58

Ötkünç, Y. Ö. (2016), Beral Madra ile Küratöryal Pratikler Üzerine, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2 (3), 77-83

Özdemir, S. (Hazırlayan), (2002), Düünden Yarına Nuri İyem 2, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

Özgür, Ö. (2017), Türk Sinemasında Baba Temsili, Doktora Tezi, 458681, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir

Özsezgin, K. (2010), Cumhuriyet’in elli yılında plastik sanatlar. İstanbul: Tunca Sanat

Özsezgin, K (1994), Türk Plastik Sanatçıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K. (1996), “Siyasetçi Sanat”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 22, Ocak- Şubat: 52



Özsezgin, K. (1998), “Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Özsezgin, K. (2003). Bedri Rahmi Eyüboğlu Eren Eyüboğlu dirim, No: 5, 1. Baskı, İstanbul

Öztürk, N. (2013), 1950 Sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım, Yüksek Lisans Tezi, 331868, Konya

Parman, T. (2001). Babalar Mahrem Yabancılar. T. Parman (Ed.). Psikanaliz yazıları 3. içinde (s. 79-85). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Pehlivan, B. (2009). Çağdaş Türk resim sanatında desen. Yüksek lisans tezi, 254319, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pelvanoğlu, Burcu. (2003), Sergi Kataloğu

Renda, Günsel, (1985), “Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür”, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü.G.S.F. Yayınları, Ankara

Sanal, 1. (2021) <https://kelimeler.gen.tr/baba-nedir-ne-demek-29381#:~:text=a.%201.,t%C3%BCr.%E2%80%9D%20%2DAnayasa>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2021

Sanal, 2. (2020) [http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/suut\\_kemal\\_yetkin\\_turk\\_resim\\_sanati.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/suut_kemal_yetkin_turk_resim_sanati.pdf) Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2020

Sanal, 3. (2021) <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ibrahim-balaban/> Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2021

Sanal, 4. (2021) [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0brahim\\_Balaban](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0brahim_Balaban) Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2021

Sanal, 5. (2021) <https://www.galerisoyut.com.tr/resul-aytemur-2018/#sanatci-tab> Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2021

Sanal, 6. (2021) <http://www.resulaytemur.com/index.php/bio> Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2021

Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, (2010), Sayı 29, Konya

Serdar, B. ( 2009), Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resmin Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları, Yüksek Lisans Tezi, 241105, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

SÖNMEZ, Necmi, (2006), Sanat Hayatı İçerir mi?, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Sözen, M, Uğur Tanyeli, (1992), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Şahin, V. (2009), Dede Korkut hikayelerinde iyilik kültürü, 1. Ulusal İyilik Sempozyumu Raporu, Elazığ: Milli Eğitim Müdürlüğü Yayınları, s.294-302

Şenocak, E. (2013). Göç ve Ergenekon destanlarında mitostan ütopyaya yolculuk. Türkoloji Araştırmaları Dergisi. 8(1), 2525-2537.

Şenol, D. ve Erdem, S. (2017). Türk toplumunda hegemonik erkekliğin inşasında toplumsal süreçlerin rolü. TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 33(9), .297-298.

Tan, M. (2011), Toplumsal Gerçekçiliğin Türk Resim Sanatına Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, 296725, T.C. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya

Tansuğ, S. (1976). Beş gerçekçi Türk ressamı-Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür. İstanbul: Gelişim Yayınları.

Tansuğ, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1996). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2003). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1997), Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Tansuğ, S. (2005). Çağdaş Türk Sanatı Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1996), Genç Sanat, Kasım, 1996.

Tansuğ, S. (2011), Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul

Tekin, A. (2014), Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar ve Çözümlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, 377670, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

Terzi. S. (2008), 12 EYLÜL 1980 SONRASI SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ VE PLASTİK SANATLARA ETKİSİ, Yüksek Lisans Tezi, 230933, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir

Tezcan, M. (2000). Türk ailesi antropolojisi. Ankara: İmge Kitabevi.

Tunalı, İ. (1989), Felsefenin ışığında modern resim. İstanbul: Remzi Kitabevi

Türe, A. (2002), “1940’dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik”, Yüksek Lisans Tezi, 113886, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Yeni Baskı, 1988, Cilt: 1 – 2, Ankara

Uzunoglu, M. (2008), “Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması”, Doktora Tezi, 231432, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uzuner, E. Parsa, A.(2018), “10. Sınıf İki Boyutlu Sanat Atölye Ders Kitabında Yer Alan Görsellerin Değerler Kavramıyla İncelenmesi”, İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi

Üstünipek, Ş. M. (2013), Sanat Tarihine Giriş, Artes Yayınevi, İstanbul

Yarar, E. (1984). On’lar Grubu. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. Haziran 1984. Yıl 3. Sayı 24.(s.3-6).

Yardımcı, S. (2005), Küreselleşen İstanbul’da Bienal, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Yavuz, Z. S. (2017), İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Resimlerindeki Anadolu Betimlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, 485417, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Yılancıoğlu. M. (2008), “Resim Sanatında Gerçekçilik ve Gustave Courbet”, Yüksek Lisans Tezi, 226187, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yılmaz, B. (2008), “Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler”, Yüksek Lisans Tezi, 231763, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yörükoğlu, A. (1992). Değişen toplumda aile ve çocuk. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

Yurtadur, O. (2007), Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, 217531, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

Zeybekoğlu, Ö. (2013). “Günümüzde Erkeklerin Gözünde Babalık ve Aile”. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 3 (1).

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel- 1: Giotto Scrovegni, İsa'nın Yası

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Giotto - Scrovegni - -36- -  
\\_Lamentation\\_%28The\\_Mourning\\_of\\_Christ%29\\_adj.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_%28The_Mourning_of_Christ%29_adj.jpg) Erişim Tarihi: 17. 03.

2021 Saat: 12:00

Görsel- 2: Giotto Scrovegni, Çarmıha Gerilme

[https://it.wikipedia.org/wiki/Crocifissione\\_\(Giotto\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Crocifissione_(Giotto)) Erişim Tarihi: 06.05.2021

Saat: 14:30

Görsel- 3: Francisco Goya, Savaşın Tahribatları

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n\\_Felaketleri#/media/Dosya:Go  
ya-Guerra\\_\(36\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra_(36).jpg) Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 13:00

Görsel- 4: Gustave Courbet, Prodhoud ve Çocukları

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet#/media/File:Proudhon-children.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/File:Proudhon-children.jpg)

Erişim Tarihi: 17. 03.2021 Saat: 14:00

Görsel- 5: Gustave Courbet, Taş Kıranlar

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Gustave\\_Courbet\\_018.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Gustave_Courbet_018.jpg)

Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 15:30

Görsel- 6: Gustave Courbet, Ornans'ta Bir Cenaze Töreni

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Gustave\\_Courbet -  
\\_A\\_Burial\\_at\\_Ornans\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg) Erişim Tarihi: 17.03.2021

Saat: 16:00

Görsel- 7: Gustave Courbet, Ressamın Stüdyosu

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n\\_St%C3%BCdyos](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n_St%C3%BCdyos)

[u#/media/Dosya:Courbet\\_LAtelier\\_du\\_peintre.jpg](#) Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 16:30

Görsel- 8: Jean François Millet, Çapalı Adam

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet,\\_Jean-Fran%C3%A7ois\\_-\\_Man\\_with\\_a\\_Hoe\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet,_Jean-Fran%C3%A7ois_-_Man_with_a_Hoe_-_Google_Art_Project.jpg) Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 17:00

Görsel- 9: Jean François Millet, Kuş Yuvaları

<https://artsandculture.google.com/asset/SwGSg7LHSCwmBg?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.164773849223414%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.0470285743236398%2C%22height%22%3A1.2375000000000005%7D%7D> Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 17:15

Görsel- 10: Jean François Millet, Orakçı

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Jean-Fran%C3%A7ois\\_Millet\\_-\\_Le\\_Moissonneur\\_%28Hiroshima\\_Museum\\_of\\_Art%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Le_Moissonneur_%28Hiroshima_Museum_of_Art%29.jpg) Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 18:10

Görsel- 11: Honore Daumier, Öpücük

<https://www.wikiart.org/en/honore-daumier/the-kiss-1848> Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 18:30

Görsel- 12: Honore Daumier, Transnonain Sokağı

[https://en.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9\\_Daumier#/media/File:Honor%C3%A9\\_Daumier\\_-\\_Rue\\_Transnonain,\\_April\\_15,\\_1834\\_-\\_WGA5966.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier#/media/File:Honor%C3%A9_Daumier_-_Rue_Transnonain,_April_15,_1834_-_WGA5966.jpg) Erişim Tarihi: 17.03.2021 Saat: 19:40



Görsel- 13: Vincent Van Gogh, Kırmızı Üzüm Bağı

<https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/dunyaca-unlu-van-gogh-eserleri-135> Erişim

Tarihi: 28.04.2021 Saat: 12:00

Görsel- 14: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler

<https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/dunyaca-unlu-van-gogh-eserleri-135> Erişim

Tarihi: 28.04.2021 Saat: 12:15

Görsel- 15: Constantin Meunier, Madencilerin Kuyuya İnmesi

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Constantin\\_Meunier#/media/File:Constantin\\_Meunier\\_-\\_Descent\\_of\\_the\\_miners\\_into\\_the\\_shaft.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Constantin_Meunier#/media/File:Constantin_Meunier_-_Descent_of_the_miners_into_the_shaft.jpg)

Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 12:45

Görsel- 16: Constantin Meunier, Valaja

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin\\_Meunier\\_-\\_Valaja\\_-\\_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_Meunier_-_Valaja_-_A_II_764_-_Finnish_National_Gallery.jpg)

[A\\_II\\_764\\_-\\_Finnish\\_National\\_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_Meunier_-_Valaja_-_A_II_764_-_Finnish_National_Gallery.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:

12:55

Görsel- 17: Adolf von Menzel, Hofgastein'de Fronleichnamsprozession

[https://en.wikipedia.org/wiki/Adolph\\_Menzel#/media/File:Adolf\\_Friedrich\\_Erdman\\_n\\_von\\_Menzel\\_026.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adolph_Menzel#/media/File:Adolf_Friedrich_Erdman_n_von_Menzel_026.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 13:20

Görsel- 18: Adolf von Menzel, Demir Haddehanesi

[https://en.wikipedia.org/wiki/Adolph\\_Menzel#/media/File:Adolph\\_Menzel\\_-\\_](https://en.wikipedia.org/wiki/Adolph_Menzel#/media/File:Adolph_Menzel_-_Eisenwalzwerk_-_Google_Art_Project.jpg)

[Eisenwalzwerk\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adolph_Menzel#/media/File:Adolph_Menzel_-_Eisenwalzwerk_-_Google_Art_Project.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:

13:30

Görsel- 19: Âlim Şemseddin Ahmed Karabağı, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve Kâtiplerin Meclisi, Şahname-i Selim Han

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanl%C4%B1\\_minyat%C3%BCr%C3%BC#/media/Dosya:Sahname-i\\_Selim\\_Khan\\_9r.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanl%C4%B1_minyat%C3%BCr%C3%BC#/media/Dosya:Sahname-i_Selim_Khan_9r.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 13:50

Görsel- 20: Nakkaş Osman, Viyana Kuşatması Minyatürü

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/NakkasOsmanIllustratedSiegeOfVienna.jpg> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 13:55

Görsel- 21: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile\\_Bellini\\_003.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg)

Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:05

Görsel- 22: Nakkaş Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Nakka%C5%9F\\_Sinan\\_Bey#/media/Dosya:Sarayi\\_Album\\_10a.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nakka%C5%9F_Sinan_Bey#/media/Dosya:Sarayi_Album_10a.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:20

Görsel- 23: Şükrî-i Bitlisî Selimnâme

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/divan-nesri-mesnevi-tarih/sukr-bitlis-selim-name/1138> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:30

Görsel- 24: Matrakçı Nasuh, Osmanlı Donanmasının 1543 Kışında, Fransa'nın Toulon Şehrinde Kışlamasını Gösteren Minyatür

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Barbarossa\\_fleet\\_wintering\\_in\\_Toulon\\_1543.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Barbarossa_fleet_wintering_in_Toulon_1543.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:35

Görsel- 25: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin Mührü

[https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCstakil\\_Ressamlar\\_ve\\_Heykelt%C4%B1ra%C5%9Flar\\_Birli%C4%9Fi#/media/Dosya:M%C3%BCstakil\\_ressamlar.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCstakil_Ressamlar_ve_Heykelt%C4%B1ra%C5%9Flar_Birli%C4%9Fi#/media/Dosya:M%C3%BCstakil_ressamlar.jpg) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:45

Görsel- 26: D Grubu Simgesi

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40947> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 14:55

Görsel- 27: Agop Arad, Kemancı

<https://www.artiummodern.com/urun/1246536/agop-arad-1913-1990-kemanci-imzali-prestuval-uzerine-yagliboya-46-x-38-cm> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 15:15

Görsel- 28: Avni Arbaş, Meyhane

<https://artam.com/muzayede/274-cagdas-sanat-eserleri/avni-arbas-1919-2003-meyhane> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 15:35

Görsel- 29: Aydın Ayan, Köpek Bekliyor

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=56](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=56) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 15:45

Görsel- 30: Cihat Burak, Çocukluk Anısı <http://www.leblebitozu.com/turk-ressamlarin-fircasindan-15-buyuleyici-at-resmi/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 15:56

Görsel- 31: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi

<http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:05

Görsel- 32: Mustafa Esirkuş, Dolmabahçe'de Balıkçılar

<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/mustafa-esirkus-hayati-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:15

Görsel- 33: Turan Erol, Otoportre

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/erol-turan> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:20

Görsel- 34: Leyla Gamsız Sarptürk, Nü

<http://www.leblebitozu.com/12-turk-ressamin-fircasindan-resim-atolyeleri/>

Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:30

Görsel- 35: Nevin Çokay, İsimsiz

<https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/762049-ressam-nevin-cokay-hayatini-kaybetti> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:45

Görsel- 36: Mehmet Başbuğ, Sessiz Kahvehane

<https://www.artsurem.com/art/artwork/mehmet-basbug/21/> Erişim Tarihi:

28.04.2021 Saat: 16:55

Görsel- 37: Orhan Peker, Âşık Veysel

[https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=45](https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=45) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 16:58

Görsel- 38: Aydın Ayan, Boyacı

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/2197892/aydin-ayan-d-1953-boyaci-tuval-uzeri-yagliboya-imzali-1985-tarihli-40-x> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 17:12

Görsel- 39: Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ayan-ayd%C4%B1n> Erişim Tarihi:

28.04.2021 Saat: 17:26

Görsel- 40: Orhan Taylan, İsimsiz

<http://www.platformarmoni.com/index.asp?islem=sergiler&sergi=46> Erişim

Tarihi: 28.04.2021 Saat: 17:33

Görsel- 41: Orhan Taylan, İsimsiz

<http://www.platformarmoni.com/index.asp?islem=sergiler&sergi=46> Erişim

Tarihi: 28.04.2021 Saat: 17:40

Görsel- 42: Neşet Günel, Baba Oğul

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1475774> Erişim Tarihi: 28.04.2021

Saat: 18:00

Görsel- 43: Neşet Günel, Yaşantı I

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=524](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=524) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 19:00

Görsel- 44: Neşet Günel, Sorun- Sorum II

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=524](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=524) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 19:10

Görsel- 45: Nuri İyem, Aile

<http://www.nuriiyem.com/eser/s135-183/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 19:20

Görsel- 46: Nuri İyem, İşçi Ailesi

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vVNzTGHHhjH-u3WMToxQ-mVVtuFHHTVaV-uqCgYd1LduXpPIGTRBtsSjeVqP1g0Y> Erişim

Tarihi: 28.04.2021 Saat: 19:27

Görsel- 47: Nuri İyem, İyi Geceler Baba

<http://www.nuriiyem.com/eser/s131-071/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 19:35

Görsel- 48: İbrahim Balaban, Analı Babalı

[https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ibrahim-](https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ibrahim-balaban/#eser/c0935749521551f7127aad0f3e2c5bf6/21947)

[balaban/#eser/c0935749521551f7127aad0f3e2c5bf6/21947](https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ibrahim-balaban/#eser/c0935749521551f7127aad0f3e2c5bf6/21947) Erişim Tarihi:

28.04.2021 Saat: 20:20

Görsel- 49: İbrahim Balaban, Depremzedelerin Göçü

<http://www.forumgercek.com/780102-post20.html> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:

20:28

Görsel- 50: İbrahim Balaban, Hastanenin Önü

<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi:

28.04.2021 Saat: 20:40

Görsel- 51: Nedim Günsür, Köylü Ailesi

<https://listelist.com/nedim-gunsur-hayati/> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 20:55

Görsel- 52: Nedim Günsür, Yel Değirmenleri

[https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=CwVIqqBuz1VkysVpueog](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=CwVIqqBuz1VkysVpueogAdSemiJurzAUBx35nqgKwDhhSA_-rhDjyIMbMfOnALgq)

[AdSemiJurzAUBx35nqgKwDhhSA\\_-rhDjyIMbMfOnALgq](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=CwVIqqBuz1VkysVpueogAdSemiJurzAUBx35nqgKwDhhSA_-rhDjyIMbMfOnALgq) Erişim Tarihi:

28.04.2021 Saat: 21:12

Görsel- 53: Nedim Günsür, Madenci ve Ailesi

[https://artam.com/muzayede/351-cagdas-ve-klasik-tablolar/nedim-gunsur-1924-](https://artam.com/muzayede/351-cagdas-ve-klasik-tablolar/nedim-gunsur-1924-1994-madenci-ve-ailesi-3)

[1994-madenci-ve-ailesi-3](https://artam.com/muzayede/351-cagdas-ve-klasik-tablolar/nedim-gunsur-1924-1994-madenci-ve-ailesi-3) Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat: 21:18

Görsel- 54: Resul Aytemür, Baba Oğul Balıkçılar

<http://www.resulaytemur.com/index.php/works> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:

21:25

Görsel- 55: Resul Aytemür, Mülteciler



<http://www.resulaytemur.com/index.php/works> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:  
21:36

Görsel- 56: Resul Aytemür, Parkta Oyun

<http://www.resulaytemur.com/index.php/works> Erişim Tarihi: 28.04.2021 Saat:  
22:0



T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



## ÖZGEÇMİŞ

|                                  |              |
|----------------------------------|--------------|
| <b><i>Kişisel Bilgiler</i></b>   |              |
| Adı Soyadı                       | Önder ÖZGENÇ |
| Doğum Yeri                       |              |
| Doğum Tarihi                     |              |
| <b><i>İletişim Bilgileri</i></b> |              |
| e-posta                          |              |
| <b><i>Eğitim Bilgileri</i></b>   |              |
| Lise                             |              |
| Lisans                           |              |
| Yüksek Lisans                    |              |