

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

ON'LAR GRUBU'NUN ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Elif KARAASLAN

İzmir
2018

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

ON'LAR GRUBU'NUN ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Elif KARAASLAN

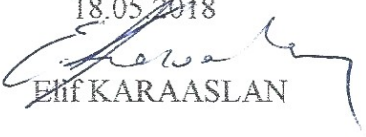
Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Turan ENGİNOĞLU

İzmir
2018

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak hazırladığım “On’lar Grubu’nun Çağdaş Türk Sanat Eğitime Yansımaları” başlıklı bu çalışmamın, bilimsel etik ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını, alıntı ve atıf yapılan yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

18.05.2018

Elif KARAASLAN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Turan ENGİNOĞLU

Üye : Doç. Dr. Vesile YILDIZ DEMİRTAŞ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Çınla ŞEKER

Üye : Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Reyhan DEMİR BAĞATIR

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

21.05/2018



Prof. Dr. Süha YILMAZ
Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

On'lar Grubu, Türk resim tarihindeki sanat grupları içinde, yerel değerlere yönelerek Türk resmine özgün bir kimlik kazandırmayı amaçlayan dikkat çekici grup oluşumlarından biri olarak yer almaktadır. Varlığı kısa süreli olsa da On'lar Grubu sanatçılarının pek çoğu grup dağıldıktan sonra dahi gerek sanatçı gerekse eğitimci kimliğiyle grubun sanat anlayışını sürdürmeye devam etmiştir. Yapılan araştırmada sınırlı da olsa On'lar Grubu'nun tarihteki yerine ve sanatçılarına ilişkin derleme çalışmalarına rastlanmıştır ancak On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarına ilişkin bugüne dek yayımlanmış bir çalışmanın olmayışı bu tezin hazırlanışında en önemli etken olmuştur.

Bu çalışmada On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımaları grup sanatçılarından eğitim almış kişilerin görüşleri doğrultusunda ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Türk sanat tarihi ve On'lar Grubu ile ilgili yayımlanmış eserler ile On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen veriler büyük ölçüde yol gösterici olmuştur.

Doktora sürecimin başlangıcından itibaren bilgi birikimi, yönlendirmeleri ve desteğiyle bana sayısız katkılarda bulunan, değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Turan Enginoğlu'na; görüş ve önerileriyle tezimin bilimsel bir temele oturmasını sağlayan değerli hocam Doç. Dr. Vesile Yıldız Demirtaş'a; tez izleme sürecindeki varlığı ve emeği için Dr. Öğr. Üyesi Çınla Şeker'e; tezimi tamamlayabilmem için desteğini ve anlayışını eksik etmeyen değerli ABD Başkanım Doç. Dr. Tuba Gültekin'e; tez aşaması süresince teze ilişkin görüşlerinden sayısız kere yararlandığım ve ihtiyacım olduğu anda desteğini hep yanımda hissettiğim sevgili arkadaşım Emine Kitiş'e; yaşamım boyunca her zaman yanımda olan, desteklerini ve sevgilerini hiç eksik etmeyen aileme; doktora eğitimim süresince maddi anlamda beni destekleyen TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Programı'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Elif KARAASLAN

İzmir 2018

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
TABLO LİSTESİ.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	xi
ABSTRACT.....	xiii
BÖLÜM I GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	3
1.3. Problem Cümlesi.....	3
1.4. Alt Problemler.....	4
1.5. Sayıtlılar.....	4
1.6. Sınırlılıklar.....	4
1.7. Tanımlar.....	5
1.8. Kısaltmalar.....	6
BÖLÜM II İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	7
2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Genel Bir Bakış.....	7
2.1.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı	13
2.1.2. Yeni Ressamlar Cemiyeti.....	17
2.1.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	18
2.1.4. D Grubu.....	22
2.1.5. Yeniler Grubu.....	29

2.2. Cumhuriyet'in İlk On Yılında Kültürel Gelişmeler ve Sanata Bakış.....	34
2.3. On'lar Grubu.....	39
2.3.1. On'lar Grubu'nun Oluşumuna Zemin Hazırlayan Gelişmeler ve Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	39
2.3.2. On'lar Grubu'nun Kuruluşu ve Amaçları.....	49
2.3.3. On'lar Grubu'nun Gelişim Aşamaları ve Dağılışı.....	54
2.3.4. On'lar Grubu Sanatçıları	62
2.3.4.1. Nedim Günsür (1924 – 1994).....	65
2.3.4.2. Mustafa Esirkuş (1921 – 1986).....	71
2.3.4.3. Leyla Gamsız (Sarptürk) (1921 – 2010).....	76
2.3.4.4. Mehmet Pesen (1923 – 2012).....	83
2.3.4.5. Ivy Stangali (? – ?).....	88
2.3.4.6. Orhan Peker (1927 – 1978).....	92
2.3.4.7. Turan Erol (1927 –).....	100
2.3.4.8. Osman Zeki Oral (1925 – 2012)	107
2.3.4.9. Nevin Çokay (1930 – 2012).....	110
2.3.4.10. Fikret Otyam (1926 – 2015).....	116
2.3.4.11. Adnan Varınca (1918 - 2014).....	120
2.3.4.12. Remzi Raşa (1928 – 2015).....	124
2.3.4.13. Hulusi Sarptürk (? – 1969).....	126
2.3.4.14. Alis Aş (? – ?).....	128
2.3.4.15. İhsan İncesu (1925 – 1994).....	129
2.4. On'lar Grubu İle İlgili Yapılan Yayın Ve Araştırmalar.....	131
BÖLÜM III YÖNTEM.....	135
3.1. Araştırmanın Modeli.....	135
3.2. Evren ve Örneklem.....	135

3.3. Veri Toplama Araçları.....	137
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri.....	138
BÖLÜM IV BULGULAR VE YORUMLAR.....	140
4.1. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Eğitim Aldıkları Sanatçılar.....	140
4.2. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Aldıkları Eğitimi Kendi Sanat Yaşamlarına Yansıtma ve İlişkin Görüşleri.....	141
4.3. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Kendi Sanat Anlayışları İle Eğitim Aldıkları Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki Benzeşimlere İlişkin Görüşleri.....	145
4.4. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Aldıkları Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtma ve İlişkin Görüşleri.....	149
4.5. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin On'lar Grubu'nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitimine Yansımalarına İlişkin Görüşleri.....	153
BÖLÜM V SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	157
5.1. Sonuç.....	157
5.2. Tartışma.....	162
5.3. Öneriler.....	166
KAYNAKÇA.....	168
EKLER.....	181

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Çalışma Grubuna İlişkin Demografik Bilgiler.....	136
Tablo 2. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Eğitim Aldığı On’lar Grubu Sanatçılarına İlişkin Dağılım.....	141
Tablo 3. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Sanat Yaşamlarına Yansıtmalarına İlişkin Görüşleri.....	142
Tablo 4. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Sanat Yaşamlarına Yansıtmalarına İlişkin Temalar ve Kodlar.....	143
Tablo 5. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki Benzeşme Durumları.....	145
Tablo 6. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki <i>Benzeşime</i> İlişkin Temalar ve Kodlar.....	146
Tablo 7. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki <i>Benzeşmemeye</i> İlişkin Temalar ve Kodlar.....	148
Tablo 8. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtmalarına İlişkin Görüşleri.....	150
Tablo 9. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtmalarına İlişkin Temalar ve Kodlar.....	151
Tablo 10. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin On’lar Grubu’nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitimine Yansımalarına İlişkin Görüşleri.....	153
Tablo 11. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin On’lar Grubu’nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitimine Yansımalarına İlişkin Görüşlerine Yönelik Temalar ve Kodlar.....	154

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Muradiye’de Kahve”, 49x59, T.Ü.Y. (I. Yurt Gezisi, Edirne).....	45
Resim2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Gelibolu”, 47x67, Kağıt Üzeri Karışık Tek..	46
Resim 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, 37x27, Kağıt Üzeri Guaj.....	47
Resim 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Han Kahvesi”, 49x49, T.Ü.Y.....	48
Resim 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, T.Ü.Y.	48
Resim 6. On’lar Grubu’nun İlk Sergi Afişinden Ayrıntı.....	55
Resim 7. On’lar Grubu’nun 1952 Yılı Altıncı Sergi Davetiyesi.....	59
Resim 8. On’lar Grubu’nun 1953 Yılı Yedinci Sergi Davetiyesi.....	60
Resim 9. On’lar Grubu Üyeleri.....	63
Resim 10. 1948 Yılında Akademi.....	64
Resim 11. Yalova Seyahati.....	64
Resim 12. Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 45x54, T.Ü.Y.....	65
Resim 13. Nedim Günsür, “Bereket Tanrısı”, 73x92, T.Ü.Y.....	66
Resim 14. Nedim Günsür, “Maden”, 70x90, T.Ü.Y.....	67
Resim 15. Nedim Günsür, “Savaş”, 23x42, K.Ü.Y.....	68
Resim 16. Nedim Günsür, “Gecekondular ve İşçi Ailesi”, 50x107, T.Ü.Y.....	69
Resim 17. Nedim Günsür, “Kasaba”, 50x70, T.Ü.Y.....	70
Resim 18. Nedim Günsür, “Kadın ve Erkek”, 40x50, T.Ü.Y.....	71
Resim 19. Mustafa Esirkuş, “Folklor”, 89x115, T.Ü.Y.....	72
Resim 20. Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar Köyü”, 155x155, T.Ü.Y.....	73
Resim 21. Mustafa Esirkuş, “Balıkçı Ailesi”, 68x48, T.Ü.Y.....	74
Resim 22. Mustafa Esirkuş, “İki Balıkçı”, 60x40, T.Ü.Y.....	75

Resim 23. Mustafa Esirkuş, “Köylüler”, 82x102, T.Ü.Y.....	76
Resim 24. Leyla Gamsız, “Peyzaj”, 49x68, D.Ü.Y.....	78
Resim 25. Leyla Gamsız, “Natürmort”, 52x49, D.Ü.Y. (Birinci Dönem).....	79
Resim 26. Leyla Gamsız, “Üç Figür”, 28x39, T.Ü.Y. (İkinci Dönem).....	79
Resim 27. Leyla Gamsız, “Nü’ler”, 48x58, T.Ü.Y. (Üçüncü Dönem).....	80
Resim 28. Leyla Gamsız, “Akvaryum”, 55x65, T.Ü.Y.....	81
Resim 29. Leyla Gamsız, “Natürmort”, 35x48, T.Ü.Y.....	82
Resim 30. Mehmet Pesen, “Davulcular”, T.Ü.Y.....	84
Resim 31. Mehmet Pesen, “Kastamonu”, 80x120, D.Ü.Y. (Birinci Dönem).....	85
Resim 32. Mehmet Pesen, “Folklor”, 40x49, T.Ü.Y. (İkinci Dönem).....	86
Resim 33. Mehmet Pesen, “Köy Yerinde Düğün Alayı”, 41x54, T.Ü.Y. (Üçüncü Dönem).....	86
Resim 34. Mehmet Pesen, “Düğün Alayı”, 21x70, T.Ü.Y. (Dördüncü Dönem)..	87
Resim 35. Mehmet Pesen, “Gelin Alayı”, 50x70, T.Ü.Y.....	88
Resim 36. İvy Stangali, “Oturan Kadın”, 15x11, K.Ü.Y.....	89
Resim 37. İvy Stangali Tarafından Yapılmış Kitap Kapakları.....	89
Resim 38. İvy Stangali’nin Mektuplarından Bir Çizim.....	90
Resim 39. İvy Stangali’nin Mektuplarından Bir Çizim.....	91
Resim 40. İvy Stangali’nin Mektuplarından Bir Çizim.....	92
Resim 41. Orhan Peker, “Boğa”.....	94
Resim 42. Orhan Peker, “Şezlongda Oturan ‘Başka’”, 85x73, T.Ü.Y.....	95
Resim 43. Orhan Peker, “İstasyonda Atlar”, 46x37, Pastel.....	96
Resim 44. Orhan Peker, “Ayçiçekleri”, 78x78, T.Ü.Y.....	97
Resim 45. Orhan Peker, “İtfaiyeciler”, 65x50, Kağıt Üzeri Karışık Teknik.....	99
Resim 46. Orhan Peker, “İki Siyah Karga”, 61x84, T.Ü.Y.....	99

Resim 47. Turan Erol, “Gecekondu Tepeler”, 47x57, Kağıt Üzeri Guaj.....	101
Resim 48. Turan Erol, “Bodrum’daki Ağaç”, 48x68, Guaj.....	102
Resim 49. Turan Erol, “Kırmızı Ev”, 79x89, T.Ü.Y.....	103
Resim 50. Turan Erol, “Bodrum’dan”, 50x65, T.Ü.Y.....	104
Resim 51. Turan Erol, “Milas”, 70x94, T.Ü.Y.....	105
Resim 52. Turan Erol, “Veranda”, 100x80, T.Ü.Y.....	106
Resim 53. Osman Zeki Oral, “Alaplı Sahili”, 63x80, T.Ü.Y.....	107
Resim 54. Osman Zeki Oral, “Balıkçı Barınağı”, 43x80, T.Ü.Y.....	108
Resim 55. Osman Zeki Oral, “Bolu’dan Görünüm”, 100x81, T.Ü.Y.....	109
Resim 56. Osman Zeki Oral, “Ereğli Limanı”, 63x80, T.Ü.Y.....	110
Resim 57. Nevin Çokay, “Düzenleme”, 81x59, T.Ü.Y.....	111
Resim 58. Nevin Çokay, “Atlara Serisi”, 50x70, T.Ü.Y.....	112
Resim 59. Nevin Çokay, “İsimsiz”, 90x70, T.Ü.Y.....	113
Resim 60. Nevin Çokay, “İsimsiz”, 70x100, T.Ü.Y.....	114
Resim 61. Nevin Çokay, “İsimsiz”, 70x50, T.Ü.Y.....	115
Resim 62. Fikret Otyam, “Tarlada Kadınlar”, 47x68, Kağıt Üzeri Pastel.....	116
Resim 63. Fikret Otyam, “Hatıra”, 40x30, T.Ü.Y.....	117
Resim 64. Fikret Otyam, “Üç Köylü Kadın”, 48x68, Kağıt Üzeri Pastel.....	119
Resim 65. Fikret Otyam, “Köylü Kadın”, 47x68, Kağıt Üzeri Pastel.....	119
Resim 66. Adnan Varınca, “Natürmort”, 23x38, T.Ü.Y.....	120
Resim 67. Adnan Varınca, “Natürmort”, 50x61, T.Ü.Y.....	121
Resim 68. Adnan Varınca, “Sebze ve Meyvalarımız”, 45x62, T.Ü.Y.....	122
Resim 69. Adnan Varınca, “Çiçek”, 60x73, T.Ü.Y.....	123
Resim 70. Remzi Raşa, “Çiçekler”, 24x16, T.Ü.Y.....	125

Resim 71. Remzi Raşa, “Gelincik Vazosu”, T.Ü.Y.....	126
Resim 72. Hulusi Sarptürk, “Peyzaj”, 45x55, T.Ü.Y.....	126
Resim 73. Hulusi Sarptürk, “Tütün Toplayan Kadınlar”, 80x100, T.Ü.Y.....	127
Resim 74. Hulusi Sarptürk, “Peyzaj”, 30x40, T.Ü.Y.....	127
Resim 75. Alis Aş’ın On’lar Grubu’nun İkinci Sergi Kitapçığında Yer Alan Eseri, D.Ü.Y.....	128
Resim 76. Alis Aş’ın Atölye Yıllarına Ait Bir Portre.....	128
Resim 77. Alis Aş, “Natürmort”, Karton Üzeri Yağlıboya.....	129
Resim 78. İhsan İncesu, “Balık Pazarı”.....	130
Resim 79. İhsan İncesu, “Aşık”, 71.5x40.5, T.Ü.Y.....	131

ON'LAR GRUBU'NUN ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Özet

Bu araştırmada, On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarını, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin görüşleri doğrultusunda ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Türk resminde On'lar Grubu öncesinde oluşturulan sanat grupları incelenmiş, On'lar Grubu'nun kuruluş süreci, grup sanatçıları, grubun ileri sürdüğü sanat anlayışı, gelişim aşamaları ve dağılma süreci ele alınmıştır. Ayrıca On'lar Grubu sanatçılarından eğitim alan kişilerin On'lar Grubu'na ve grup sanatçılarına ilişkin görüşleri incelenmiştir.

Bu araştırmada nitel araştırma türlerinden betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın kuramsal alt yapısını oluşturmak üzere Türk resim sanatının gelişim süreci ve On'lar Grubu ile ilgili kaynaklar incelenmiş, elde edilen bilgiler yorumlanmıştır. Araştırma evreni, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerdir. Araştırmanın çalışma grubunu ise, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış ve günümüzde resim yapmayı sürdüren 16 sanatçı / sanat eğitimcisi oluşturmaktadır.

Araştırmada veri toplamak amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan ve açık uçlu beş sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme formu aracılığıyla On'lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin; eğitim aldığı On'lar Grubu sanatçısına, aldığı eğitimi sanat yaşamlarına yansıtmalarına, sanat anlayışlarının eğitim aldığı sanatçının sanat anlayışıyla benzerliğine, aldığı eğitimi kendi öğrencilerine yansıtmalarına ve On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşleri alınmıştır. Araştırmada yüz yüze görüşme tekniği kullanılmış ve görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Görüşme sonucunda elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. Çalışma grubuyla yapılan görüşme kayıtları önce yazılı hale getirilmiş, daha sonra elde edilen nitel veriler, tümevarım veri analiz tekniği ile analiz edilerek

temalar ve kodlar oluşturulmuştur. Araştırmada çalışma grubundaki her katılımcı için “K” katılımcıyı, “1-16” ise katılımcı numarasını belirtmek üzere K1’den K16’ya kadar kodlar verilmiştir. Analizi yapan araştırmacının güvenilirliğinin hesaplanmasında görüşmeyi yapan araştırmacının veri kodlama güvenilirliğine (uyuşum yüzdesine) bakılmıştır. Araştırmada, Miles ve Huberman’ın (1994: 64) güvenilirlik formülüne göre hesaplanan güvenilirlik katsayısı 0,87 olarak bulunmuştur. Veri analizi sonucunda elde edilen bulgular, çalışma grubunun görüşme sorularına verdikleri cevaplardan doğrudan alıntılar yapılarak frekans ve yüzde değerlerini gösteren tablolar halinde sunulmuştur.

Araştırma sonucunda On’lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin; Turan Erol, Mehmet Pesen, Nevin Çokay ve Osman Oral’dan eğitim aldığı; aldığı eğitimi çoğunlukla biçim yönünden sanat yaşamlarına yansıttığı; kendi sanat anlayışlarını grup sanatçılarının sanat anlayışına biçim ve içerik yönünden benzeştirdiği; grup sanatçısının daha çok kişiliğine yönelik özelliklerini takdir edip kendi öğrencilerine yansıttığı görülmüş, On’lar Grubu’nun hem Türk sanatına hem de sanat eğitimine olumlu yönde yansımaları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma sonuçlarına dayanılarak araştırmacılara, sanat eğitimcilerine ve sanat öğrencilerine yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: On’lar Grubu, Çağdaş Türk Resmi, Sanat Eğitimi.

REFLECTIONS OF ON'LAR GROUP ON CONTEMPORARY TURKISH ART EDUCATION

Abstract

In this research, it is aimed to determine the reflection of On'lar Group on contemporary Turkish art education according to the opinions of the people who were educated by the artists of On'lar Group. In accordance with this purpose, the former art groups were examined and On'lar Group's formation process, artists, artistic approaches, development stages and disintegration process were discussed. In addition, the opinions of the people who were educated by the group artists on On'lar Group and the its artists were examined.

In this study descriptive research method, one of the types of qualitative research, was used. In this context, in order to establish the theoretical sub-structure of the research, the sources related to the development process of Turkish painting and On'lar Group have been examined and the information obtained is interpreted. The population of the study is the people who were educated by the artists of On'lar Group. The sample of the study is composed of 16 artist / art educator who were educated by the artists of On'lar Group and continue painting today.

In order to collect data in the research, semi-structured interview form consisting of five open-ended questions and developed by the researcher was used. Through the interview form, the sample group's opinions on On'lar Group artist they studied, the reflection of their education on their artistic life, the similarity of their own art understanding with group artist's art understanding, the reflection of their education to their own students and the reflection of On'lar Group on Turkish art and art education were taken. In the research, the face-to-face interview technique was used and the interviews were recorded.

Data obtained from interview were analyzed by content analysis method. The interview records were decrypted, then the qualitative data obtained were analyzed

by inductive data analysis technique and themes and codes were created. Each participant of sample group was given a code from K1 to K16 for definition. “K” means participant, “1-16” means the number of participant. In the calculation of the reliability of the researcher who performs the analysis, the data coding reliability (agreement percentages) of the interviewer was checked. Reliability of the research was calculated 0,87 according to Miles and Huberman’s (1994: 64) reliability formula. Obtained findings by data analysis were presented in tables showing frequency and percentage values and direct quotations from sample group’s answers were made.

As a result of the research, it is seen that the people who were educated by the artists of On’lar Group; were studied by Turan Erol, Mehmet Pesen, Nevin Çokay and Osman Oral; have been reflected their education on their artistic life mostly in terms of form; have been simulated their own artistic understandings with group artist’s art understanding in terms of form and content; have been reflected their education to their students mostly in terms of personality traits. It was concluded that On’lar Group has been reflected positively on both Turkish art and art education. Based on the research results, suggestions for researchers, art educators and art students were developed.

Keywords: On’lar Group, Contemporary Turkish Painting, Art Education.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde sırasıyla araştırmanın gerekçelerini ortaya koyan problem durumu, amacı ve önemi, problem cümlesi, alt problemleri, sayıtlıları, sınırlılıkları, tanımlar ve kısaltmalar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Türk resminin Batılı anlamda resim anlayışı ile ilk etkileşime girişini kesin bir tarihle belirlemek mümkün değildir ancak 18. yüzyılda İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların bu etkileşimde önemli bir payı olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda bir yandan geleneksel resim sanatımız olan minyatür, kendine özgü plastik kurallar içinde süre giderken, diğer yandan Batılı sanatçı gruplarının İstanbul peyzajlarıyla Avrupa sanatı yavaş yavaş halkın içine sızmaya başlamıştır. Ardından mühendis okullarının ve askeri okulların müfredatlarına resim derslerinin konması ve Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla yeni resim teknikleri öğretilmeye, böylece Türk resminin Batılı resim kültürüyle ilişkisi somutlaşmaya başlamıştır. Bu okullarda yetişmiş yetenekli öğrencileri yurt dışına eğitim amacıyla gönderme anlayışı da bu ilişkinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Cumhuriyet döneminde de sürdürülen bu gelenekle, Batılı anlamda yağlıboya resim geleneğinin temsilcisi olan pek çok Türk sanatçısı, devlet tarafından sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir.

Bugün, yaklaşık yüz elli yıllık bir geçmişe tekabül eden resim sürecimiz değerlendirildiğinde, sanat topluluklarımızın, Türk resim sanatının gelişiminde önemli rol oynadığını söylemek mümkündür. Bu çerçevede, resim sanatımızda iz bırakmış sanat gruplarının, çoğunlukla, sanatsal sorunlarını bir birlik hareketiyle gündeme taşıyarak yaygın sanat anlayışını eleştirdiklerini görürüz. Nitekim Türk sanatının ilk sanat topluluğu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanat ve sanatçı sorunları üzerinde düşünce üreterek Türk sanat ortamının canlanması ve çok sesli

olması yönünde çaba göstermiştir. Çoğu Sanayi-i Nefise mezunu olan ve Avrupa’da öğrenim gören gençlerden oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, bir anlamda Türk resim sanatında kültürel hareketlerin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Ayrıca ileride kurulacak olan ressam gruplarının oluşumuna da zemin hazırlamıştır. 1929 yılında kurulan ve Cumhuriyet döneminin ilk ressam topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk sanatına Ekspresyonizm, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi açılımlarla yeni bir soluk getirmeyi ve Türk resmini Batı seviyesine çıkarmayı amaçlamış, Türk sanatının sağlam temellere oturması ve yaygınlaşması için mücadele etmiştir. Ardından kurulan D Grubu da Müstakiller gibi Batılı akımlara yönelerek Batı sanat dünyasıyla Türk resmi arasındaki mesafeyi kapatmayı, Türk resmine yeni akımların tazeliğini ve canlılığını getirmeyi amaçlamıştır. Ne var ki 1940’lara doğru D Grubu’nun biçimci anlayışına yönelik ilk eleştiri, biçimden ziyade toplumsal içeriğin önemini savunan Yeniler Grubu’yla gelmiştir

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren sanat ve kültür faaliyetlerine devlet tarafından, ulusal kimlik bağlamında yön verilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi kültür politikaları arasında, Batı’nın tecrübelerinden yararlanmak, ancak bunu yaparken taklitten kaçınarak kendi ulusal öğelerimizi ön plana çıkarmak bulunmaktadır. Bu anlayışın bir sonucu olarak özellikle 1940’lı ve 1950’li yıllar, çağdaşlık yolunda ulusal kimliğin asla feda edilmemesi gerektiği düşüncesinin belirgin bir biçimde ağırlığının hissedildiği, Anadolu - Batı sentezini hedef alan düşünce yapısının en çok etkili olduğu yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan On’lar Grubu, Batı’dan edindikleri bilgileri Anadolu kültürü ve geleneksel el sanatlarımızdan motiflerle sentezleyerek Türk resmine yerel ve özgün bir kimlik kazandırma amacı gütmüştür. Bu amaç doğrultusunda bize ait değerlerin göz ardı edilmemesi gerektiği düşüncesini ön plana çıkararak, bu ülkeden olmayan ürünlerin bu toprakta tutmayacağını ileri sürmüştür.

On’lar Grubu’nun sanat anlayışının temelini oluşturan yerellik kavramı bugün de güncelliğini korumaktadır. Yerelden esinlenerek ulusal değerlere yönelme, böylece Türk resmine hem özgün hem de evrensel bir kimlik kazandırma düşüncesi günümüz sanat ve eğitim alanında halen tartışılan düşüncelerden biridir. Buradan

hareketle, günümüz Türkiye’inde güncelliğini halen koruyan bu fikrin öncülerinden biri sayılan On’lar Grubu’nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımaları bu araştırma ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada, On’lar Grubu’nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarını On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin görüşleri doğrultusunda ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, ilk olarak çağdaş Türk resim sanatının gelişim süreci ele alınarak Türk resminde On’lar Grubu öncesinde oluşturulan sanat grupları incelenmiştir. Daha sonra On’lar Grubu’nun oluşum süreci, sanat anlayışı, gelişim aşamaları, dağılma süreci ve grup sanatçıları ele alınmış, bu sanatçılardan eğitim alan kişilerin On’lar Grubu’na ve grup sanatçılarına ilişkin görüşleri incelenmiştir.

Yapılan incelemede, On’lar Grubu’na yönelik yayımlanmış doktora düzeyinde bir çalışmanın bulunmadığı görülmüştür. Yayımlanmış olan makale ve yüksek lisans tezlerinde ise On’lar Grubu’nun, tarihteki yeri, önemi, gelişim aşamaları, sanatçıları vb bağlamda ele alındığı saptanmıştır. Bunun yanı sıra söz konusu çalışmalarda verilerin benzer kaynaklardan literatür taraması yoluyla elde edildiği ve herhangi bir uygulama çalışmasının yapılmadığı görülmüştür.

Bu çalışmanın, hem On’lar Grubu ile ilgili doktora düzeyinde kapsamlı bir tez çalışmasına yönelik; hem de On’lar Grubu’nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarına yönelik açığı kapatması ve bilime katkı sağlaması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi

Bu çalışma ile “On’lar Grubu’nun Çağdaş Türk Sanat Eğitimine Yansımaları Nelerdir?” sorusuna yanıt aranmaktadır.

1.4. Alt Problemler

On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin:

1. Eğitim aldıkları sanatçılar kimlerdir?
2. Aldıkları eğitimi kendi sanat yaşamlarına yansıtma ve yansıtma ilişkisi nedir?
3. Sanat anlayışı ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasında nasıl benzeşimler bulunmaktadır?
4. Aldıkları eğitimi kendi öğrencilerine yansıtma ve yansıtma ilişkisi nedir?
5. On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşleri nedir?

1.5. Sayıtlar

1. Bu çalışmada, veri toplama araçlarına verilen yanıtların görüşme yapılan kişilerin gerçek görüşlerini yansıttığı varsayılmıştır.
2. Bu çalışma, literatür taraması yoluyla elde edilen verilerin doğru ve amaca yönelik olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

1. Bu çalışma On'lar Grubu ile ilgili literatür taraması yoluyla ulaşılan yazılı kaynaklar, görsel kaynaklar ve internet erişimi ile sınırlıdır.
2. Çalışma, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim alan ve günümüzde resim yapmayı sürdüren kişilerden oluşturulan çalışma grubu ile sınırlıdır.
3. Bu çalışma, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim alan ve günümüzde resim yapmayı sürdüren kişilerin görüşleriyle sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

- **Barbizon Okulu:** 19. yüzyılda Fransa'da Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşen Theodor Rousseau'nun öncülüğünü yaptığı bir manzara resmi okulu (Germaner, 1997:192).
- **Çağdaş Sanat Eğitimi:** Cumhuriyet döneminden itibaren, bireyin estetik düşünce ve bilincini örgütlemeyi amaçlayan, sanatın yasa ve tekniklerini kullanarak onu yaratıcılığa yönlendiren, genel eğitim kapsamında verilen sanat eğitimi.
- **Ébauche:** Taslak (Fransızca). Tuvale astar renk uygulanmasını ve işlenecek konunun tuval yüzeyine referans olacak şekilde çizimini, resme ön hazırlığı ifade eder.
- **Konstrüktivizm:** Yapılandırmacılık / İnşacılık. 1917 Ekim Devrimi sonrası Rusya'da gelişen, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten, sanatçıyı bir mühendis, bir bilim adamı olarak kabul eden soyut sanat akımı (Rona, 1997: 1925).
- **Kübizm:** 1908 yılında Picasso ve Braque tarafından geliştirilen, temsile dayalı geleneksel sanat anlayışına karşı dış dünyanın nesnelerini sadece gördükleri yanıyla değil görünmeyen yanlarıyla ele alan sanat akımı. Nesnelere geometriksel olarak yaklaşan bu akım, biçimlerin bozulup parçalara ayrılmasına ve farklı açılardan yeniden ele alınmasına dayanır (Turani, 1979: 509-510).
- **Levanten:** Osmanlı Devleti içinde özellikle Tanzimat sonrasında büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan Hristiyanları tanımlamak için kullanılan terim (Başkan, 2014a: 223).
- **Montparnasse:** Fransa'da Andre Lhote gibi sanatçıların atölyelerinin bulunduğu Paris'in en seçkin yerleşim bölgelerinden biri.

- **Peinture:** Boyama (Fransızca). Çoğunlukla yağlı boya tabloda, boya ve fırça vuruşlarının yarattığı dokuyu, boya izlerini ve boya katmanlarını ifade etmek için kullanılan terim.
- **Pitoresk:** İlk kez 17. Yüzyıl sonlarında bir beğeni olarak ortaya çıkan ve çoğunlukla manzara resimlerinde çekici, hoş, canlı, çarpıcı betimleme anlamında kullanılan terim (Rona, 1997: 1485).
- **Tezyin:** Süsleme, bezeme. Geleneksel Türk sanatında bir biçimin yüzeyinde, birtakım örgelerle (motiflerle) oluşturulan düzenleme (Ödekan, 1997: 236).

1.8. Kısaltmalar

Akademi: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Akt: Aktaran.

Bkz: Bakınız.

D.Ü.Y. Duralit üzeri yağlıboya.

K.Ü.Y: Kâğıt üzeri yağlıboya.

Müstakiller: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları.

T.Ü.Y: Tuval üzeri yağlıboya.

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde alan yazına dayalı olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından On'lar Grubu'nun kuruluşuna kadar olan süreçte, Türk resim sanatında yaşanan gelişmeler, oluşturulan sanat grupları ve On'lar Grubu'na yönelik kuramsal açıklamalar ile araştırma konusu ile ilgili yapılan çalışmalara yer verilmiştir.

2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Genel Bir Bakış

Türk resminin çağdaş bir yapıya kavuşmasında doğrudan etkili olan ilk gelişmeyi kesin bir tarihle belirlemek mümkün değildir ancak çağdaşlaşma yolunda Batı resim dünyası ile dolaysız ilişkilerin başlangıcının 18. yüzyıla uzandığı söylenebilir. Bu yüzyıla dek geleneksel resim sanatımız olan minyatürün, yoğun bir şekilde ve kendine özgü plastik kurallar çerçevesinde süre gittiği bilinmektedir. Ancak 18. yüzyıla bakıldığında bir yandan minyatür devam ederken diğer yandan Avrupa sanatının Osmanlı saray çevresine ve halkın içine yavaş yavaş sızmaya başladığı görülür. Bu gelişmede özellikle İstanbul'a gelen elçilerin beraberlerinde getirdikleri ve “Boğaziçi Ressamları” olarak anılan Batılı sanatçı grubunun büyük etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu ressamların, daha çok dekoratif amaçlar doğrultusunda ele alınabilecek türde ürettiği yapıtlar, bizi Batılı resim anlayışla doğrudan tanıştıran ilk örnekler olmuştur. Geleneksel minyatür sanatından batı anlamında resme geçiş niteliği taşıyan ve çoğunlukla deniz pitoreski ve kent manzaralarından oluşan bu yapıtlarda, İstanbul'un hemen hemen aynı açılardan çizilmiş, aynı semtleri ve yapıları ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006: 298-299).

18. yüzyılda Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir.

Böylece 1793 yılında ‘Mühendishane-i Berri-i Hümayun’a, desen ve perspektif derslerinin konulmasıyla Batılı resim kavramları ilk kez eğitim düzeyinde ele alınmaya başlanmıştır. Başlangıçta topçuluk, istihkâm ve haritacılık alanlarında öğrencilerin teknik çizim yapabilmesini sağlamak amacıyla konmuş olan bu derslerle, yeni resim teknikleri öğretilmeye ve böylece Türk resminin Batılı resim kültürüyle ilişkisi somutlaşmaya başlamıştır.

Geleneksel Türk minyatür sanatından Batılı anlamda çağdaş resim sanatına geçiş sürecinde önemli bir aşamayı temsil eden Mühendishane-i Berri-i Hümayun’un ardından, yine Batı eğitim sistemi model alınarak kurulan ‘Mekteb-i Fünun-u Harbiye’de (Harp Okulu) de Batılı anlamda resim eğitimi daha gelişmiş bir biçimde verilmeye devam etmiş ve giderek önem kazanmıştır.

Türk sanat eğitiminde çağdaşlaşma yolunda ilk tohumların atıldığı bu okullarla birlikte, yetenekli öğrencilerin yurt dışına eğitim amaçlı gönderilme süreci de başlamıştır. Mühendishane’den Kolağası Hüsnü Yusuf Bey ve Ferik (Korgeneral) İbrahim Paşa ile Harbiye’den Tevfik Paşa sanat eğitimi için yurt dışına gönderilen ilk isimler olmuştur. Başkan, yurt dışına gönderilen öğrencilerin aldığı eğitimi ve resim anlayışlarını şu cümlelerle açıklamıştır:

“19. yüzyılın ilk yarısında Paris ve Londra’da Romantizm ve Barbizon Okulunun açık hava resmi alabildiğine yaygındır. Ne var ki Tevfik ve İbrahim gibi yurtdışına ilk giden sanatçılar bu eğilimi değil de dönemin klasist anlayışla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu’nun anlayışını temsil ederler. Bu yüzden de yurda döndüklerinde resimleri üç boyutlu gösteren ve çizgisel işçiliğe önem veren bir resim anlayışını getirmişlerdir” (Başkan, 1997: 49).

19. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir çoğunluğu Darüşşafaka Lisesi’nden yetişmiş olan bazı sanatçıların fotoğraftan seçtikleri konuları çizgisel bir yaklaşımla, üç boyutlu olarak aktarmaya çalıştığı görülmüştür. Fransız sanat eleştirmeni Renee Huygue tarafından “Türk Primitifleri” olarak adlandırılan bu sanatçılar Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Hilmi Kasımpaşalı, Osman Nuri, Ahmet Ziya Şam, Ahmet Şekur, Ahmet Bedri, Fahri Kaptan, Şevki ve Muhip gibi isimlerden oluşmaktadır.

Primitifler, ince bir doğa gözlemi ve titiz bir işçilikle, çoğunlukla figürsüz ve naif peyzajlar ortaya koymuştur. Yaşam öyküleri hemen hemen hiç bilinmeyen bu sanatçılar resimlerinde, II. Abdülhamit döneminin Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, Kağıthane, İhlamur Köşkü gibi yapılarındaki havuzlu bahçeleri, fıskiyele, fenerli yollarını hiperrealist olarak nitelendirilebilecek bir tarzla ele almışlardır (Başkan, 2014: 227-228; Tansuğ, 2012: 85). “Tüm resimlerde kobalt mavisi, donuk bir gökyüzü hâkimdir. Bu renk diğer soğuk renklerle birlikte adeta zamanı yüzeyde dondurmak istercesine yan yana kullanılmıştır. Deniz dahi dalgasız, dümdüz, pürüzsüz bir yüzey olarak resmedilmiştir ve belirttiğimiz gökyüzünün altında uzanmaktadır. Ağaçlar mat, rüzgârdan uzak, kımıldısızdır” (Kahraman, 2013: 113).

Doğa ile ilk kez ilişki kuran Primitifler, bu yapılara ait görüntülerdeki insan figürlerinin yanı sıra diğer bazı ayrıntıları eleme yoluna gitmişlerdir. Bununla birlikte fotoğraftaki diğer elemanları objektif bir biçimde, en ince ayrıntısına kadar gözlemleyerek, onu duru bir üslupla ve herhangi bir yoruma gitmeden tuvallerine aktardıkları görülmüştür. Her ne kadar onların doğayı olduğu gibi, katkısız ve yorumsuz bir şekilde aktarmaları, saf doğa hayranlığından kaynaklandığı düşünülse de bu durum ortaya çıkan peyzajların Batı ‘peinture’ anlayışından uzak bir nitelikte olmasına yol açmıştır (Öndin, 2000: 201). Üslup araştırması yönünde kişiliklerini zorlamadıkları görülen bu sanatçılar, Osmanlı resim sanatının eski şemacı geleneğini, bir anlamda hazır fotoğraf düzenleriyle sürdürmüşlerdir (Tansuğ, 2012: 88). Bu yönüyle, ortaya çıkan eserlerin Batılı anlamda resim için bir geçiş niteliği taşıdığını söylemek pek mümkün görünmese de Primitifler olarak adlandırılan bu sanatçıların, Türk resim tarihinde özgün bir yeri bulunduğu bir gerçektir.

Tanzimat ile birlikte Batı odağında gerçekleştirilen düzenlemelerle geleneksel kalıpların kırılmaya başladığı görülür. Yüzyıllardır Batı dışı bir kültüre sahip olan, Batı ile savaşı ve onu alt etmeye çalışan Osmanlı İmparatorluğu, bu dönemde Batı kültürünü benimsemeye, ona benzemeye çalışmış, bu yolla Batının karşısında güçlü bir şekilde ayakta kalabilmeyi amaçlamıştır (Kahraman, 2013: 245). Bu amaç doğrultusunda ciddi bir toplumsal ve kültürel dönüşümün yaşandığı bu dönemde batı eğilimi saraydan başlayarak toplumun alt kesimlerine kadar etkisini göstermiştir.

Nitekim bu eğilim Avrupa tarzı eğitim, sanat ve kültürüne duyulan ilginin de yoğunlaşmasına yol açmıştır.

Birçok sosyal ve kültürel yeniliğin kapısının aralandığı bu dönemde, önceki dönemlerde eğitim alanında yapılmış olan düzenlemelerin tamamına yakını yeniden gözden geçirilmiş, Galatasaray Mekteb-i Sultaniyesi, Darüşşafaka Lisesi, Hendese-i Mülkiye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi gibi yeni okullar açılmış, var olan okullara da iyileştirmeler yapılmıştır. Yabancı elçilerin yanlarında gelen veya doğrudan davet edilen Pierre Désiré Guillemet, Fausto Zonaro, Stanislavs von Chelabowski, Ayvazovski ve Wilkie gibi sanatçılar sayesinde, Türk sanatçıları Batı tarzı resimle daha yoğun bir şekilde karşılaşmıştır (Karayel Gökkaya, 2012: 67-68). Nitekim ilki 1873'te ikincisi 1875'te Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla gerçekleşen sergilerde çok sayıda Batılı, Levanten ve azınlık sanatçısının yanı sıra Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Osman Hamdi gibi Türk sanatçılar da yer almış, böylece Türk sanat ortamını etkileyen yeni ve önemli bir adım atılmıştır (Tansuğ, 2012: 92). Ayrıca Sultan Abdülaziz'in daveti üzerine İstanbul'a gelen Fransız ressam Guillemet tarafından Beyoğlu'nda (Pera) "Academie de Desin et de Peinture" adında 1874'te Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk özel sanat okulu kurulmuştur (Bağcı ve diğer, 2006: 301). Resim ve desen derslerinin verildiği ve çoğunlukla azınlığa mensup öğrencilerin devam ettiği bu okulun, kesin bir belge bulunmamakla birlikte üç yıl kadar faaliyet gösterdiği düşünülmektedir (Cezar'dan Akt. Uzunoğlu, 2013: 154).

Bu dönemde, tümüyle farklı bir dünya görüşü ve görsel ideolojiye sahip Osmanlı İmparatorluğu, henüz o kültürel değerlerle iç içeyken bambaşka bir görsel anlayışı, Batı'ya eğitim amacıyla gönderdiği belirli sayıdaki sanatçı eliyle temellendirmeye çalışmıştır. Böylece kendisinden çok farklı bir kültürel geçmişe ve gerçeğe sahip olan İmparatorluk, Batı resmi üstünden kendisine bir çıkış yolu aramıştır (Kahraman, 2013: 214-215).

Resim sanatımızda başarılı öğrencileri Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderme geleneği, Osmanlı İmparatorluğu yıkılana kadar devam etmiştir. Cumhuriyet döneminde de sürdürülen bu gelenekle, Batılı anlamda yağlıboya resim geleneğinin temsilcisi olan pek çok Türk sanatçısı, devlet tarafından Avrupa'ya eğitim görmek

için gönderilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında çoğunlukla Paris'e gönderilen bu öğrenciler için 1857 yılında Paris'te Mekteb-i Osmanî açılmıştır. Temelde Fransız okullarına geçiş için bir hazırlık kurumu niteliği taşıyan bu okul getirdiği ağır mali yüke karşılık istenilen verimin alınamadığı gerekçesiyle 1864 yılında kapatılmış, yerine daha az masrafla daha çok sayıda öğrenci yetiştirmek üzere 1868 yılında İstanbul'da Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) açılmıştır (Şişman, 1986: 99-118).

Bu dönemde yurt dışına gönderilen Süleyman Seyyid, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi sanatçılar, önceki yıllarda gönderilmiş olan ve klasist anlayışta eğitim gören sanatçılardan farklı olarak, Barbizon Okulu'nun natüralist ve izlenimci anlayışlarına ilgi göstermişlerdir. Manzara ve natürmortların yanı sıra az da olsa portre hatta nü çalışma fırsatı bulan bu ressamalar, renk çeşitliliği ve fırça serbestliğine yönelik bir anlayışı ülkeye getirmişlerdir (Başkan, 2014: 229-231). Böylece Türk resim sanatının Batı anlayışındaki ilk temsilcileri olan "Asker Ressamlar Kuşağı", resimlerini askeri eğitimin kazandırdığı disiplin ve bütünüyle gerçekçi bir görüşle ortaya koymuştur (Berk ve Özsezgin, 1983: 13).

İçlerinde askeri okul çıkışlı olmayan Osman Hamdi Bey'in, Paris'e hukuk öğrenimi için gönderildiği ancak buradaki öğrenimi süresince bir yandan da Gerome'un atölyesinde resim dersleri aldığı bilinmektedir. Bu kuşak sanatçıları içinde figür resminin öncüsü kabul edilen Osman Hamdi Bey, bu yönüyle Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Yine asker kuşağından açık hava ressamı olarak ün kazanan Hoca Ali Rıza, Batı'da eğitim görmemiş ancak çok sayıda ressamın yetişmesine katkıda bulunmuştur. Ahmet Ziya Akbulut ise perspektif uygulamaları hakkında iki kitap yazarak yeni resim sorunlarının bilimsel yönünde aydınlatıcı bir rol oynamıştır.

Asker ressamlarımızın, Türk resim sanatının ilk Batılı örnekleri sayılan resimlerinde elbette hatalar yok değildi. Onların resimlerini, bir anlamda nesnel gerçekliği adlandırma ve anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak değerlendiren Kahraman (2013: 215), bu ressamlarımızın resimlerinde görülen yanlışların nedenini: "Bunlar bilgisizliğin veya yetenek eksikliğinin yarattığı yanlışlar değildi. Farklı temellere oturmuş bir nesne ve doğa algısının, başka bir görsel dilde ifade

edilmesinden kaynaklanan doğal ve çok çarpıcı, üstünde düşünülmesi gereken iç çelişkileriydi” sözleriyle açıklamıştır.

19. yüzyılın sonlarına doğru resim sanatı ve sanat eğitime yönelik belki de en önemli gelişme, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’nin kuruluşu olmuştur. Avrupa’ya eğitim amaçlı gönderilen öğrencilerin yurda dönmeleri, yalnızca sanat eğitimi verilecek bir okulun kurulması ihtiyacını hissettirmiştir. Cezar, Sanayi-i Nefise’nin kuruluş gerekçesini şu satırlarla aktarmıştır:

“Güzel sanatlara mahsus kurumlar meydana getirilmesi, az zaman içinde bu işte adım adım yükselmeyi sağlayacak ve bu kurumlar yabancı ülkelere öğrenci göndermekle değil, asıl kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirecek, hem de gerçekten bir Türk Sanatı vücuda getirecektir” (Cezar’dan Akt. Tansuğ, 2012: 106).

Bu amaçla, 3 Mart 1883 tarihinde Osman Hamdi’nin çabalarıyla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile çağdaş sanat eğitimi akademik bir disipline kavuşmuş, resim sanatı askeri kökenli ressamlardan sivillere geçmiştir. Resim, heykel ve mimarlık olmak üzere üç dalda eğitim veren Sanayi-i Nefise’nin resim bölümünü Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki, heykel bölümünü Yervant Osgan, mimarlığı ise Alexandre Vallauri ve Pietro Bello yönlendirmiştir (Eroğlu, 2015: 84). Mektebin eğitim sistemi ve yönetimi, Paris’te 1863 yılında kurulan “Ecole Nationale Superieure Des Beaux – Arts”tan esinlenmiştir.

Sanayi-i Nefise’nin kuruluşunun ilk yıllardaki öğrenci profilini daha çok azınlıktan gençler oluşturmuş, Türk gençleri ise ilerleyen yıllarda rağbet etmiştir. Sanayi-i Nefise’ye başlangıçta sadece erkek öğrenciler kabul edilmiş, kız öğrenciler 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim almışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra iki okul birleştirilip karma eğitime geçilmiştir. Açılışını izleyen yıllar boyunca Türk resim, heykel ve mimari sanatların tek ocağı olan Sanayi-i Nefise’nin, Türk resim sanatının klasikleri olarak kabul edilen Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi gibi hocaları, kendilerinden sonra gelecek hemen hemen bütün sanatçı kuşaklarını burada yetiştirmiştir (Berk ve Gezer,

1973: 13-17). İleriki yıllarda önce Güzel Sanatlar Akademisi, ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını alacak olan Sanayi-i Nefise, kurulacak olan sanatçı birliklerine de ortam hazırlamıştır.

2.1.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı

20. yüzyılın ilk yarısında Türk resim sanatında oluşturulmuş olan gruplar tarihsel sıraya göre incelediğinde ilk olarak 1908 yılında kurulmuş olan ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ ile karşılaşılır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, II. Meşrutiyetin ilanıyla birlikte dernek kurma özgürlüğünün kabul edilmesi üzerine, bir meslek birliği çerçevesinde birleşme isteği duyan ve çoğunluğu Sanayi-i Nefise mezunu olan bir grup sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Cemiyetin oluşumu ile ilgili ilk çalışmalar Ruhi Arel öncülüğünde, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Osman Asaf, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet İzzet gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Türk ressamı tarafından oluşturulmuş ilk örgütlü birlik olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin merkezi Cağaloğlu’ndaki Sait Bey Konağı olmuştur. İlk üyelere daha sonra Feyhaman Duran, Osman Asaf, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Vecihi Bereketoğlu, Celal Esad Arseven, Ömer Adil, Namık İsmail, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi sanatçıların da katılmasıyla cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir (Başkan, 2014a: 239-241).

Sanatçıları bir araya getirmenin yanı sıra sanatı toplum geneline yaymayı da amaçlayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911-1914 arasında “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi” adında, 18 sayılı bir dergi yayımlamıştır. Cemiyet, ilk sayının ilk sayfasında amaçlarını şu sözlerle aktarmıştır: “Osmanlı aleminin bilgi ve ahlaki olgunluğunun parlaklığını cihana göstermek, milletimizin fitri istidadını ispatlayacak eserler meydana getirmek için bıkmadan çalışmayı görev kabul eyleriz” (Başkan, 2014a: 242). Şehzade Abdülmecit tarafından da desteklenen ve cemiyetin bir nevi yayın organı niteliği taşıyan bu dergi, aynı zamanda Türk sanatı tarihinin ilk sanat dergisi olma özelliği de taşımaktadır. I. Dünya Savaşı’yla birlikte yayın hayatına son verilen bu dergide, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel ve Ahmet Ziya Akbulut

gibi üyelerin, daha çok güncel sanat sorunlarına, tekniklerine ilişkin yazıları ve eleştirileri yayımlanmış, sanat ve sanatçı kavramları bu yazılarla profesyonel bir içerik kazanmıştır (Tansuğ, 2012: 112).

Türk resim sanatında kültürel hareketlerin başlangıç noktası sayılan ve bir kurum çatısı altında birleşerek sanat ve sanatçı sorunları üzerinde düşünce üretmiş ilk sanat örgütü olarak kabul edilen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin varlığı, 1919 yılında hukuken sona ermiştir, ancak cemiyetin faaliyetleri 1921 yılından itibaren “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926'dan itibaren “Türk Sanayi-i Nefise Birliği”, 1929'dan sonra “Güzel Sanatlar Birliği” ve 1973'ten sonra ise “Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği” adıyla devam etmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 40). Gerçekleştirdiği faaliyetlerle Türk sanat ortamının canlanması ve çok sesli olması yönünde çabalar gösteren Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna kadar ülkede tek ressam birliği olarak faaliyet göstermiştir.

Türk sanatçıların ilk kez bir birlik oluşturmak amacıyla toplanması, şüphesiz ki Türk resim sanatı için radikal bir gelişme olmuş ve bu anlamda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, ileride kurulacak olan ressam gruplarının oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş hareketi içinde yer alan bir grup genç, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Fransa, Almanya ve İtalya'ya gönderilmiştir. Bu gençler, gittikleri yerlerde daha çok izlenimci anlayışa yönelik akademik eğitim almış ve 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüştür (Başkan, 2014a: 240-244). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti etkinliklerinin oturduğu ve benimsendiği yıllarda geri dönen, hazır bir dernek ve bir mecmuayla karşılaşan bu gençler, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında bir araya gelerek Türk resim sanatında çağdaş eğilimlere giden yeni bir dönem başlatmışlardır. Türk resminde “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı” olarak adlandırılan ve aralarında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Malik Aksel, Hüseyin Avni Lifij, Malik Aksel, Hasan Vecih Bereketoğlu, Cevat Erkul gibi

isimlerin yer aldığı bu ressam topluluğu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti etkinliklerinin odak noktasını teşkil etmişlerdir (Renda ve Erol, 1980; 26).

1914 Kuşağı sanatçıları, üslup olarak Empresyonist (İzlenimci) bir anlayış benimsemiş, bu yolla Türk resim sanatına yeni bir ruh ve serbest bir hava kazandırmayı amaçlamışlardır. Ancak Avrupa'daki Empresyonizm'den farklı olarak bu kuşak ressamı resimlerinde yarı gerçekçi, simgeci veya romantik bir anlayışın izlerini sürmüş ve kendilerinden önceki kuşağın Klasizm ve Realizm etkisindeki ince samur fırçalarla ayrıntılara yönelen fotografik resim anlayışına, biçimleri saran rahat çizgiler ve geniş fırça darbeleri ile karşılık vermişlerdir. Atölye ortamında fotoğraflara bakarak çalışan ve çoğunlukla koyu gölgeli renkler kullanan eskilerinin aksine 1914 kuşağı, doğaya açılarak tabiatın küçük ayrıntılarına girmeden gün ışığının açık tonları ve parlak renkleriyle izlenimlerini tuvale aktarmışlardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 25).

Her ne kadar bu dönemde Batılı sanatçılar Empresyonizm'den uzaklaşarak Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Orfizm, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi yeni arayışlar içerisine girmiş olsalar da, bu kuşağın Türk resmine izlenimci anlayışı taşıması ve bu anlayışa konu zenginliğini de ekleyerek başarılı örnekler ortaya koyması, çağdaş Türk resim sanatı için önem taşımıştır (Özkan, 2014: 86). Ancak Paris sanat ortamının en verimli ve üretken olduğu bir dönemine tanıklık eden 1914 Kuşağı'nın, Batı'nın güncel sanat akımları yerine İzlenimcilik gibi, bir anlamda modasını çoktan yitirmiş bir akımı ülkeye getirmesi zaman zaman eleştiri konusu da olmuştur. Bu durumu esasında "Türk resim sanatının gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektik"ten (Başkan, 2014a: 241) kaynaklanmaktadır. Yani Çallı Kuşağı, bir önceki kuşağın Klasist ve Realist anlayışına, gelişim sürecinin bir üst aşaması olan Empresyonist bir tavırla karşılık vermeye çalışmıştır. Nitekim Berk ve Turani de Çallı kuşağının Türk resim sanatında Batı'nın güncel akımları yerine Empresyonizm'in izlerini sürmüş olmasını şu sözlerle değerlendirmiştir:

"1914 dönemi sanatçıları sanat yaşamları boyunca tek yolda yürümüş, başlangıç çizgilerinden sapmamış, fikişel araştırma ve yorumlara girmemişlerdir. Gerçi bu kuşaktan fikişel çabayı beklemek

olanaksızdır. Çünkü onlar, Osman Hamdi, Şeker Ahmet, Hüseyin Zekai ve Süleyman Seyit kuşağının aşırı gerçekçiliğine Empresyonist paletin tazeliğini getirmişlerdi” (Berk ve Turani, 1981: 93).

Konu olarak bakıldığında ise 1914 Kuşağı’nın, Fransız Empresyonistleri gibi çoğunlukla peyzaj konusuna yöneldiği görülmektedir. Bu kuşak sanatçıları da ağırlıklı olarak İstanbul manzaralarını ele almış ancak kendilerinden önceki kuşak tarafından sıklıkla işlenen İstanbul saraylarının, park ve bahçelerinin anlık durağan görüntüleri yerine şehrin hareketliliğini ve insanlarını yansıtan canlı görüntülerini resimlemişlerdir. Bu anlamda peyzaj temasına farklı bir yorum katan 1914 Kuşağı, köklü natürlü geleneğini de yeni bir görüşle, yeni deney ve nesnelerle zenginleştirmişlerdir. Bunun yanı sıra bu kuşak sanatçıları önceki dönemde hemen hemen hiç yanaşılmayan figür ve portreye de yönelmiş, hatta biçimde özgürlüğün bir ifadesi olan nü’yü resim sanatımıza sokmuşlardır (Berk ve Gezer, 1973: 24). Böylece Türk resminin durağan havası 1914 Kuşağı’nın gerek konularıyla gerekse ışıklı, aydınlık paletiyle yeni bir canlılık kazanmıştır.

Daha önce Beyoğlu’nda “Societa Operaia” isimli İtalyan lokali, Galatasaraylılar Yurdu adı altında bir Türk kulübü haline getirilmiş ve burada 1914 Kuşağı’nın yer aldığı önemli sergi etkinlikleri gerçekleştirilmiştir (Tansuğ, 2012: 121). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin girişimleriyle ilk kez 1916 yılında düzenlenen, sonraları her yılın Ağustos ayında “Galatasaray Sergileri” adıyla gerçekleştirilen bu sergilerle 1914 Kuşağı sanatçıları, Türk resminde eski üslupların aşıldığı ilk örnekleri ortaya koyarak Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında ilk önemli ve büyük üslup hareketini yaratmışlardır (Tansuğ; 2012: 159-163). Modern sanatımızın temelini atan sanatçılarımız eserleriyle yer aldığı bu sergiler, Türk sanatı tarihinde Türk ressamları tarafından açılan ilk toplu sergi etkinliği olarak kabul edilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllarda toplumun moral gücünü ve milli değerleri yükseltecek resimler üretilmesi ve bu resimlerin yurt içinde ve yurt dışında sergilenmesi amacıyla Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın girişimleriyle bir resim atölyesi kurulmuştur (Giray, 1997: 116-117). Şişli Atölyesi olarak adlandırılan bu

atölye 1914 Kuşağı'nın da en önemli uğrak yerlerinden biri olmuştur. Askerlerin cesaretini, ülkeleri uğruna yaptığı fedakârlıkları ve savaş sahnelerini konu alan pek çok resim 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından burada üretilmiştir. Bu anlamda Şişli Atölyesi, bünyesindeki sanatçıların tümünün milli duygularla hareket ettiği en önemli oluşum olarak Türk sanatı tarihinde yerini almıştır. Bu atölyede üretilen 143 adet resim daha sonra İstanbul, Viyana ve Berlin'de Türk resim sanatını tanıtmak amacıyla düzenlenen sergilerle halka gösterilmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin doğayı olduğu gibi kopya eden gerçekçi, klasik anlayışını kırarak kişisel yorumlamanın temellerini atan 1914 Kuşağı, bu yönüyle Avrupa resmine bir ölçüde yaklaşmış ve çağdaş Türk resmine bu anlamda bir nebze kapı aralamış bir sanat topluluğu olarak Türk resim sanatında yer almıştır. Bu kuşakta yer alan başta İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran gibi isimler Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev yaparak kendilerinden sonra kurulacak olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarını yetiştirmişlerdir.

2.1.2. Yeni Ressamlar Cemiyeti

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hızla yayılan yeni düşünce sistemi Sanayi-i Nefise'nin bazı genç öğrencilerini de yeni bir sanat topluluğu kurma yönünde hareketlendirmiştir. Çoğu İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencileri olan Mahmud Cuda, Refik Fazıl Epikman, Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Saim Özeren, Nurullah Berk, Elif Naci, Cevat Dereli, Muhittin Sebati ve Zeki Kocamemi'den oluşan bu gençler 1923 yılında Yeni Resim Cemiyeti adında bir grup kurmuşlardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 43). Türk resim sanatının ikinci sanatçı topluluğu olan Yeni Resim Cemiyeti, Yerebatan'da ahşap bir konağın birinci katında kiraladıkları odayı merkez olarak belirlemiş ve resimlerini bu mekânda gerçekleştirmiştir (Naci, 1983: 13). Galatasaray Sergileri'ne ancak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin onayıyla katılabilen ve çalışmalarını Galatasaray Lisesi'nin daha önemsiz bulunan mekânlarında sergileyebilen bu gençler, 115 eserden oluşan ilk sergilerini 1924 yılında düzenlemiştir (Yasa Yaman, 2002: 11).

Yeni Ressamlar Cemiyeti'nin Türk sanatında bir üslup oluşturarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden farklı bir duyuş, keskin bir görüş farkı sergilediğı söylenemez. Zaten esasında cemiyet üyeleri de farlı bir üslup oluşturma kaygısıyla ortaya çıkmamıştır. Onlar sadece Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin boyunduruğundan kurtularak kendi kişiliklerini bulmak amacıyla bir cemiyet ismi altında bir araya gelmiş genç sanatçılar olmuştur. Bu nedenle sanat camiasında adından pek fazla söz ettirememiştir. Nitekim cemiyet üyelerinin gerçekleştirdikleri ilk sergi aynı zamanda son sergi olmuştur. Bu serginin ardından Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati gibi cemiyet üyelerinin, Akademi'de düzenlenen Avrupa yarışmasını kazanarak Fransa'ya gitmesi, cemiyetin kısa sürede dağılmasına yol açmıştır (Berk ve Gezer,1973;41). Ancak aldıkları yurtdışı eğitiminden sonra 1928 yılında yurda geri dönecek olan bu gençler, daha sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar adı altında birleşerek Türk sanatına önemli katkılarda bulunacaktır.

2.1.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı

Yeni Türk devletinin kurulduğu yıllara gelinceye kadar geçen dönemlere bakıldığında, resim alanında çağdaş Batılı sanat tekniklerinin kavranmaya çalışıldığı, senteze bağılı yöntemlerin araştırıldığı ve geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçiş sorunlarının çözümü için ilk adımların atıldığını söylemek mümkündür. Türk sanatçıları bu dönemde bir tür çağdaşlık sınavı vererek, doğayı ayrıntılarıyla gözden geçirmiş, yağlıboya resim tekniklerinin inceliklerini benimsemeye yönelik çabalarda bulunmuştur. Böylece Cumhuriyet'in sanatçı kuşaklarına önemli bir deney birikimi bırakmıştır.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeni bir dönem başlamış ve bu dönemde güzel sanatlara verilen önem artmıştır. İmparatorluk döneminde yurt dışına eğitim amaçlı öğrenci gönderme geleneğı bu dönemde daha da önem kazanmış, sanat alanında yetişmiş eleman ihtiyacının Batı'da öğrenim gören gençlerle karşılanması planlanmıştır. Bu amaçla 1924 yılında devlet tarafından eğitim için Fransa'ya

gönderilen Sanayi-i Nefise öğrencilerinden Mahmud Cuda, Refik (Fazıl) Epikman, Cevat (Hamit) Dereli, Şeref (Kamil) Akdik ve Muhittin Sebati ile, kendi imkanlarıyla Almanya'ya giden Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi eğitimlerini tamamladıktan sonra 1928 yılında yurda dönmüşlerdir. Yurtdışı eğitimleri sırasında Avrupa'ya egemen olan akımları ve sanatçıları yakından tanıma fırsatı bulan ve bir grup oluşturma fikrini sıklıkla dile getiren bu gençler, kendilerine katılan diğer sanatçılarla 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde "1. Genç Sanatçılar Sergisi" adıyla büyük bir sergi düzenlemişlerdir. Sanat camiasında büyük yankılar uyandıran bu sergi, Türk resminde yeni bir dönemin açılmasına ve yeni bir derneğin kurulmasına ön ayak olmuş, düzenlenen bu sergiye katılan genç sanatçılar 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' adı altında birleşmişlerdir (Giray, 1997: 242). Kurucuları arasında Refik (Fazıl) Epikman, Ahmet Zeki Kocamemi, Cevat (Hamit) Dereli, Mahmut Cuda, Şeref (Kamil) Akdik, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati'nin yanı sıra Nurullah (Cemal) Berk, Hale Asaf, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar'ın bulunduğu gruba daha sonra Turgut Zaim, Elif Naci, Cemal Tollu, Eşref Üren gibi sanatçılar katılmıştır (Tansuğ; 2012; 166).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ressam birliklerinin üçüncüsü, Cumhuriyet döneminin ise ilk ressam birliği olmuştur. "Üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bu birliğin bu özelliği ve adı, Paris'te o yıllarda etkinliklerini sürdürmekte olan "La Societedes Artistes Independants" (Bağımsız Sanatçılar Birliği)'dan esinlenerek" belirlenmiştir (Giray, 1988: 37).

Birliğin oluşturulduğu yıllarda ülkede yerleşmiş bir sanat ortamı bulunmamaktadır. Sanatçılar resim yaparak geçimlerini sağlamaları bir yana sergi açabilecekleri mekânları dahi bulmakta zorlanmaktadırlar. Bu nedenle sanatçıların çalışma koşullarını öncelikli olarak ele alan Müstakillerin, sorunun çözümüne yönelik başlattığı girişimleri, Giray şu sözlerle aktarmaktadır:

"Müstakiller, bu yıllardan başlayarak Maarif Vekaleti'ne, sanatçılara uygun çalışma koşulları sağlanması için öneriler sunarlar. Özellikle konkurlarla seçilerek yurtdışına devlet bursu ile gönderilen

öğrencilerin dönüşlerinde resim yapabilecek, Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunabilecek işlerde çalıştırılmalarının gerekliliğini, resmi makamlara duyurmaya çalışırlar. Fakat tüm başvurularında karşılıklarına Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk resim sanatı ile ilgili konularda tek danışma ve karar makamı olduğunu bildiren cevaplar almalarına karşın yılmazlar. Sanatçının, sanatına verdiği emek karşılığında yaşamını kazanmasının gerektiğine ve ancak günde en az sekiz saatini sanat çalışmalarına ayıran sanatçılarla Türk resim sanatının gelişebileceğine olan inançlarının ışığında mücadele ederler” (Giray, 1997:245).

Müstakiller, Çallı Kuşağı'nı fazla izlenimci olduğu için eleştirmiş, modern Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü en iyi ifade edecek sanat biçiminin yine modern olması gerektiğini düşünerek Batı sanatının gerisinde kalmış olan Türk resim sanatına Ekspresyonizm, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi yeni açılımlarla yeni bir soluk getirilmesi düşüncesini benimsemiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, her ne kadar Türk resmini Batı seviyesine çıkarma düşüncesiyle Türk resim sanatına İzlenimcilik dışında diğer Batı üsluplarını taşıyan ilk sanatçı topluluğu olsa da, sanatçıları arasında bir üslup birliğinden söz etmek zordur. Onlar; biçim, hacim, desen, mekân ve konstrüksiyona önem veren sanat anlayışlarıyla ve konu çeşitlemeleriyle ortak duyarlılığa ulaşmaya çalışmışlardır (Giray, 1993: 48). Her sanatçının kendi sanat anlayışını özgürce ifade edebilmesini, ancak ortak hak ve çıkarlar söz konusu olduğunda birlik olmak gerektiğini savunmuşlar, yeni sanat biçimlerini ülkeye getirirken bireysel sanat anlayışına özgürlüğü yerleştirmeyi amaçlamışlardır (Yasa Yaman, 2002; 13). Bu nedenle Mahmut Cuda ve Şeref Akdik gibi sanatçılar realist çalışırken, Hale Asaf ve Muhittin Sebati'nin Romantizm'e, Refik Epikman'ın Kübizm ve Konstrüktivizm'e, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin ise Alman Ekspresyonizm'ine yöneldiği görülmüştür (Berk ve Özsezgin, 1983: 46).

“Müstakiller, Türk resim sanatına, batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla, yeni ve çağdaş

bir boyut katmayı gerçekleştirirler. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserlerinin benzerlerini üretmekten biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başarırlar” (Giray, 1993: 48).

Müstakiller sanat ve aydın camiası tarafından çoğunlukla toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü olduğu yönünde eleştiriler almıştır. Öyle ki dördüncü sergilerinde yer alan resimlerin yabancı dil konuştuklarını söyleyen Elif Naci birliğe yönelik eleştirisini “Vatandaş Türkçe konuş” (Tansuğ, 2012; 166-169) sözleriyle dile getirmiştir. Bunun yanı sıra önceki dönemlerde birinci planda olan konunun, Müstakillerle birlikte ikinci plana atılması ve sanatçıların konudan ziyade doğa biçimlerinin deformasyonuna dayanan sanat anlayışları, yine aydın ve sanatçılar arasında eleştiri konusu olmuştur. Müstakillerin eserlerinde göze çarpan biçim deformasyonuna yönelik anlayış kuşkusuz halk tarafından da yadırganmıştır. Halkın biçim bozmaya yönelik bu tepkisini doğal karşılayan Nurullah Berk bunu Muhit Dergisi’ndeki yazısında şu cümlelerle açıklamıştır: “Sanatta anormal, belli klasik kanunlardan hariç görünen eser, muhakkak aykırı olan eser değildir. Halk, alışmış olduğu, dolayısıyla de kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir sanat nümayişi karşısında lakayt kalmaya, reddetmeye mütemayildir” (Berk ve Gezer, 1973: 48).

Hem biçim hem de içerik yönünden zaman zaman eleştirilere maruz kalsa da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, yeni kurulan Cumhuriyet’in hedefleri doğrultusunda, Türk resim ve heykel sanatını Anadolu insanıyla tanıştırmak toplum kültürüne yerleştirmeyi kendine amaç edinmiştir. Nitekim bu amaç doğrultusunda 1942 yılına kadar İstanbul ve Ankara başta olmak üzere İzmit, Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi çeşitli illerde sergiler ve resim hakkında bilgi veren konferanslar düzenlemiştir. Bu anlamda aynı zamanda Anadolu’da resim sergileri zinciri kuran ilk ressam kuruluşu olma özelliğini de taşıyan Birlik, Moskova, Bükreş, Belgrat ve Atina’da açılan “Türk Resim Sanatı Sergileri”ne katılarak Türk resminin yurt dışında tanıtılmasına öncülük etmiştir (Giray, 1997: 246-247).

1940'lara gelindiğinde, grup içinde yaşanan ayrılıklar cemiyet etkinliklerinin duraklamasına neden olmuştur. Bazı üyelerin müstakillerden koparak D Grubu'na yönelişi, önce Muhittin Sebati'nin henüz 31 yaşında, ardından Hale Asaf'ın 33 yaşında vefatı Birliği epey sarsmıştır (Tansuğ, 2012: 170). Bu arada Elif Naci ve Mahmud Cuda arasında yaşanan fikir ayrılıkları da birlik içinde ayrışmalara neden olmuştur. Yalnızca resim yapmak ve sergi açmakla uğraşmak gerektiğini savunan Berk cephesi ile ressamların çalışma ortamlarının iyileştirilmesi yönünde uğraşmak gerektiğini savunan Cuda cephesi bir süre sonra karşı karşıya gelmiş ve sonuçta Nurullah Berk ve onun yandaşı Elif Naci kurul kararı ile birlik üyeliğinden uzaklaştırılmıştır (Giray, 1988: 175). Sonuç olarak Müstakiller içinde yaşanan bu tür görüş ayrılıkları Birliğin 1942 yılında dağılmasına yol açmıştır.

Sonuç olarak Müstakiller ülkeye getirdikleri yeni sanat biçimleriyle, önceki döneme damgasını vuran Empresyonizmin ağırlığına bir son vererek 1929 – 1942 yılları arasında Türk sanatına canlı ve dinamik bir yapı kazandırmış, gelişmekte olan Türk resim sanatının sağlam temellere oturması ve yaygınlaşması için mücadele etmiştir. Rengin yerine çizginin ve konstrüksiyonun hâkimiyetine, hacimsel sağlamlığa yönelik yenilikçi anlayışı, kimi zaman eleştirilmiş olsa da yeni Türk resminin bu anlamda ilk örneklerinin bu sanatçılar tarafından verildiğini söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi sanatçıların Almanya'dan edindikleri geometrik ve hacimsel biçim anlayışını yöresel temalarla sentezlemeye dönük arayışları, o yıllarda henüz öğrenci olan Yeniler Grubu kuşağını önemli ölçüde etkilemiştir.

2.1.4. D Grubu

D Grubu, 1930'lu yıllarda ülkede güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına yeni bir yön verilmeye çalışılan bir dönemde ortaya çıkmıştır. 1926 yılında yurt dışına gönderilen Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer gibi öğrenciler, 1932 yılından itibaren yurda geri dönmeye başlamışlardır. Paris'te Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire gibi sanatçılardan aldıkları eğitim ile Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrendiklerini

kıyaslayan bu gençler, hali hazırda var olan dernekler içinde sanat anlayışlarına karşılık gelen bir dernek olmadığını düşündükleri için herhangi bir topluluğun çatısı altına girmemişlerdir (Yasa Yaman, 2002: 8-14).

Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde Zühtü Müridoğlu, Nurullah Berk ve Elif Naci'nin de katılımı ile sık sık bir araya gelen bu gençler arasında zamanla yeni ve modern bir grup kurma düşüncesi gelişmeye başlamıştır. Bu toplantılar sonucunda beş ressam ve bir heykeltıraştan oluşan D Grubu'nun oluşturulması düşüncesi, 1933 yılının Eylül ayında gerçekleştirilmiştir. Elif Naci, Türk resim sanatında önemli bir dönüm noktası olan o geceyi şöyle anlatmıştır:

“O gece hiçbir fevkaladelik yoktu. Cihangir'de Yavuz apartmanının beşinci katında lacivert renkli bir hol, köşede yemek masası, ötede demir bir soba. Dört arkadaş burada yemek yedik. Sonra oturduk konuşmaya. Coştukça köpürdük. Bu geç vakte kadar süren canlı, heyecanlı D Grubu'nun ilk tohumunun atıldığı bir oturum olmuştu. Burası Zeki Faik İzer'in evi idi. Kendisi, Zühtü Müridoğlu, Nurullah Berk ve ben” (Naci, 1964: 17).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Yeni Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra Türk sanatının dördüncü sanat topluluğu olan D Grubu, adını Nurullah Berk'in önerisiyle Latin alfabesinin dördüncü harfinden almıştır. Başlangıçta Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan kurucu kadroya, Zeki Faik'in önerisiyle Cemal Tollu, Nurullah Berk'in önerisiyle Abidin Dino katılmıştır (Yasa Yaman, 2002: 16-17). Daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Salih Urallı, Eşref Üren, Sabri Berkel, Arif Kaptan, Nusret Suman, Halil Dikmen, Zeki Kocamemi, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid gibi sanatçıların da katılımıyla D Grubu kısa zamanda kadrosunu genişletmiştir. Grubun sözcülüğünü Nurullah Berk üstlenmiş, gazeteci Fikret Adil de yazılarıyla D Grubunu desteklemiştir. Bunun yanı sıra Sabahattin Eyüboğlu, Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç, Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi dönemin ünlü yazarları da yazılarıyla grubun faaliyetlerine destek vermişlerdir (Giray, 1997: 342-343).

D Grubu'nun kurucu kadrosunu oluşturan altı genç sanatçı, Türkiye'deki resim ve heykel sanatının Batıyla kıyaslandığında en azından elli yıllık bir gecikme gösterdiği, bu gecikmenin 19. yüzyıl ortalarında yağlıboya ressamlarıyla başlayarak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uyguladığı eğitimle sürdüğü, son olarak 1914 Kuşağı'nın akademik Empresyonizm'iyle sonuçlandığı görüşünde birleşmişlerdir. 1914 Kuşağı'nın, Türk resim sanatının batılılaşmasında önemli rol üstlendiğini ancak Avrupa'da ortaya çıkan yeni akımlara, yeni tekniklere ilgi göstermemiş olduğunu, gücünü kaybetmiş bir çeşit Romantizm'in dışına çıkamadığını belirtmişlerdir. Bu nedenle Batıda ortaya çıkan yeni akımlara Türk resminin 1930'lara kadar yabancı kaldığını savunan D Grubu, Türk resminin çağa ayak uydurmasını sağlayacak yeni tekniklerle söz konusu gecikmeyi kaldırmayı kendine görev edinmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 51). 'Yaşayan sanat', yani modern çağa uygun değerleri yorumlamalarına ve özgün bir bakış açısı yakalamalarına imkân verecek sanatı memleket geneline yaymayı amaçlamışlardır. Bu amaçla ilk iş olarak akademizmi, körü körüne doğa taklitçiliğini reddeden D Grubu sanatçıları, Türk sanatının modernleşmesini sağlayacak başta Kübizm, Fovizm, Konstrüktivizm gibi batının yeni akımlarına yönelerek Türk resmini sağlam bir desen temeli üzerine inşa etmeyi, Batı sanat dünyasıyla Türk resmi arasındaki mesafeyi kapatarak Türk resmine yeni akımların tazeliğini ve canlılığını getirmeyi amaçlamışlardır. Gerçi Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının da yola çıkarken benzer kaygıları güttüğü görülmüştür ancak D Grubu sanatçıları o zamana kadar Türk resmine hâkim olan empresyonist geleneğine daha entelektüel, daha kesin, daha teknik ve daha sistematik bir tarzda bir set çekmek istemiştir (Berk'ten Akt. Çelebi, 2013: 23). Ayrıca D Grubu eylem bakımından daha dinamik bir yol izleyerek daha sıkı bir dayanışma örneği göstermiş ve bu nedenle Müstakillerden daha uzun süre varlık göstermiştir.

Müstakillerde olduğu gibi D Grubu sanatçıları arasında da ortak bir üslup birliği söz konusu değildir. Gültekin, grup sanatçılarının sanat anlayışlarını şu sözlerle değerlendirmiştir:

“Türkiye’de Kübizm’in en önemli temsilcisi olan Nurullah Berk üslubunu Türk yazma sanatı motifleri kullanarak zenginleştirdiği yapıtlarında, geometrik bir çizgi düzeni içinde, zaman zaman Pürizme vardığı anlatımını, yaşamının sonuna kadar geliştirmiştir. Cemal Tollu’da ise Kübist etki; çizgi form ve renk olarak yansır. Salih Urallı, Sentetik Kübizm etkisini yansıtan bir anlatım göstermiştir. Sabri Berkel, natürmort ve görüntü türü yapıtlarında, perspektif bozmalar ve biçimleri geometrik bir yapıya ulaştıran tavrıyla Cezanne etkisini yansıtır. Eşref Üren 1928-1938 yılları arasında yaptığı bir dizi kadın portresiyle, Kübist etkiyi çağrıştıırken Halil Dikmen Kübizm’in etkisini 1945’den sonra gerçekleştirdiği geometrik soyut çalışmalarında gösterir. Turgut Zaim Yörüklerin yaşamını, minyatür resmi anımsatan iki boyutlu bir işleyişle; Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu Fovist ve dışavurumcu; Zeki Faik İzer Dışavurumcu; Elif Naci ve Fahrünisa Zeid; Gerçekçi; Abidin Dino ise halk sanatı ve Batılılaşma dönemi sanatı etkili yapıtlarında, çağdaş yorumlara ulaşmış; Arif Kaptan İzlenimci anlayışta çalışmalar yapmışlardır” (Gültekin, 1992: 15).

Bu değerlendirmede görüldüğü gibi her ne kadar D Grubu’nun ortak bir üslup birliği bulunmadığı ve farklı anlayışlara sahip sanatçılardan oluştuğu göze çarpsa da bu üyelerin Türk resmine yeni bir entelektüel yaklaşım getirmek, sanat yapıtında tekniği düşünce ve fikirle birleştirmek gibi ortak ideoloji ve estetikle birbirine bağlanmış olduğu da bir gerçektir (Yarar Dal, 1983: 4).

D Grubu ilk sergisini 1933 yılının Ekim ayında Beyoğlu’nda Narmanlı Hanı’nın alt katındaki Mimoza şapka mağazasında gerçekleştirmiştir. Hocaları Fernand Leger, Andre Lhote ve Marcel Gromaire’in etkilerini bariz bir şekilde yansıtan Kübist ve Konstrüktivist anlayış doğrultusunda deforme edilmiş desenlerlerden oluşan bu sergi, bir anda dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Gerçekleştirdikleri ilk sergiyle gerek halk, gerekse yazılı basın tarafından sert bir dille eleştirilen D Grubu’nun grup ismi bile “D”eliler, “D”alavereciler, “D”üzenbazlar gibi yakıştırmalara maruz kalmıştır. Ancak gelen tüm olumsuz

eleştirilere aldırış etmeyen grup üyeleri ilk sergiden sonra yoğun bir şekilde üst üste sergi açmaya devam etmişler, modern sanatlara yönelik konferanslar vererek, radyoda konuşmalar yaparak, gazete ve dergilerde yazılar yazarak toplumda ‘yeni’ sanata yönelik ilgi uyandırmayı başarmışlardır (Naci, 1983: 12). Türk sanatının yıllardır sıkışıp kaldığı dar gerçeklik çerçevesini kırarak Türk aydınlarını ve Anadolu halkını yabancı olduğu çağdaş eğilimlerle tanıştırmıştır.

Grup, ilk serginin ardından 1934 yılında ilki Beyoğlu Halkevi’nde, ikincisi İstanbul Dağcılık Kulübü’nde, üçüncüsü ise Galatasaraylılar Yurdu’nda olmak üzere üç sergi daha gerçekleştirmiştir. Beşinci sergisini Fransız Tiyatrosu’nda, altıncı sergilerini ise İstanbul dışında düzenlemişlerdir. Bunun yanı sıra grup sanatçıları 1935 yılında Moskova, Bükreş, Atina, Belgrad Resim ve Neşriyat Sergileri’nde yer almıştır.

Grubun üye sayısı da düzenledikleri sergilerle birlikte artış göstermiştir. Buna göre 1939’da gerçekleştirdikleri yedinci sergiye Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı’nın katılımıyla üye sayısı 12’ye, 1941’deki dokuzuncu sergiye Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid ve Nusret Suman’ın katılımıyla 16’ya yükselmiştir. Grubun 1944’de gerçekleştirdiği Bonnard’a saygı niteliğindeki onbirinci sergisinde Bonnard’ın büyük bir tablosu yer almış ve bu sergiye aynı zamanda Leopold Levy de katılmıştır (Tansuğ, 2012: 182).

Gerçekleştirilen bu sergilerle, kimi aydınlar D Grubu’nun getirdiği yeni sanatı kuşkuyla karşılarlarken, kimileri de ondan övgüyle bahsetmiştir. Sabahattin Eyüboğlu: “D Grubu halka en iyi bir dille, musikinin dili ile hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkân yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir” (Berk ve Özsezgin, 1983: 54) sözleriyle D Grubu’na yönelik sempatisini dile getirirken; Ercüment Ekrem Talu da: “Benim kör değneğini bellemiş gibi, alışıktığım “klasik san’at”ın yerine, burada yepyeni, hatta ileri bir san’at kaim olmuştu. Benim kafam biraz işleyince bunu kavramaya, şuurum zevk almaya başladı. Anladım ki, D Grubunu kurmuş olan yedi ressam ve bir heykeltıraş Türk genci, yurtlarına modern ve entelektüel bir san’at zevki aşlamak istiyorlardı” (Berk ve Özsezgin,

1983: 53) sözleriyle D Grubu'nun modern anlayışına dikkat çekmiştir. Bununla birlikte Gazeteci Refi Cevad Ulunay, D Grubu'na yönelik kararsızlığını “sanat âleminin kâh düşündüren, kâh hayrete düşüren, münakaşa kaldırır bir teşekkülü” sözleriyle; Selami İzzet Sedes ise, gruba yönelik eleştirisini, “grup sanatçılarının resim teorilerini bildiklerini ancak resim yapmasını bilmedikleri” (Berk ve Özsegin, 1983: 54) sözleriyle dile getirmiştir. Sonuç olarak D Grubu'nun, kimi zaman övgüler de alsa; kimi zaman alay ve hiciv konusu da olsa bir şekilde toplumun modern sanata ilgisini çekmeyi başardığını söylemek mümkündür.

1930'ların sonlarına doğru Türk sanatına ulusal bir nitelik kazandırma düşüncelerinin yüksek sesle dile getirilmesiyle, en fazla tepki yine Müstakillerle birlikte Batı'nın en yeni akımlarını ülkeye getirmek için el birliğiyle ortaya atılan D Grubu'na yönelik olmuştur. Malik Aksel, Sanat ve Edebiyat Gazetesi'nin Mayıs 1947 tarihli nüshasında yer alan “Yeni Resim Üzerine Tartışmalar” başlıklı yazısında D Grubu'nun Batı kaynaklı akımlara yönelik anlayışını, taklit olarak değerlendirdiği şu sözlere yer vermiştir:

“Fransa'da Montparnasse' ta çıkan sanat akımlarını derhal benimseyerek Fransız ressamlarına bile parmak ısırtacak aşırılıkta resimler yapan ve kendilerinden başkalarını ressam bile saymayan yerli Matisseler, Picassolar, yeni başladığımız resmi ona alışmak üzere olduğumuz bir sırada bambaşka bir istikamete götürerek bir gelişmenin önünü kesmişlerdir” (Ayvazoğlu'ndan Akt. Uzunoğlu, 2013: 162-163)

Buna karşılık D Grubu üyelerinden Nurullah Berk ise grup üyelerinin ilk zamanlarda Batı akımlarının etkisinde kalmalarının, taklitten kaynaklanan bir zayıflık değil, oluşumun zorunlu bir evresi olarak görmüş, türlü düşüncelerin çarpışmasının sanat yaşamına yeni değerler kazandıracağını ve süreç içerisinde özgün bir dil oluşturabileceğini belirtmiştir (Yaman'dan Akt. Uzunoğlu, 2013: 163). Benzer şekilde İsmail Hakkı Baltacıoğlu da D Grubu'nun Kübizm'e yönelişini ‘Batı taklitçiliği’ gibi bir tabirle açıklamanın kolaya kaçmak olduğunu belirterek şöyle devam etmiştir:

“Kübizm sanat tarihi içinde radikal bir kopuştur ve 20. yüzyıldaki toplumsal değişimler, sanat alanında kendini Kübizm ile ifade eder. (Kübizm’in Batıda henüz tartışmalı olduğu bir dönemde) Türkiye’de heyecanla kabulü, toplumsal şartlara ve kültür projelerine denk düşmesiyle açıklanabilir, taklitçilikle değil” (Güner, 2014: 201-202).

Nitekim bu eleştiriler neticesinde 1940’lı yıllarda D Grubu’nun Batı ekollerine dönük sanat anlayışı eskisi gibi itibar görmemeye başlamış ve bu durum sanatçıların da tutum ve yön değiştirmesine yol açmıştır. Bu dönemde kendi benliklerini bulma konusunda endişe taşıyan D Grubu sanatçıları, ele aldıkları Batı akımlarını, kültürel kimliğe yönelik bir anlayışla bütünleştirmeye çalışmışlardır. Böylece resimde özgün bir anlatım yolu bulmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Abidin Dino, Elif Naci, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi bazı D Grubu sanatçılarının yoğun bir şekilde Türkiye gerçeğine ve geleneksel halk kaynaklarına yöneldiği görülmüştür. Elbette bu dönüşümde düzenlenen Yurt Gezileri’nin de büyük payı olduğu bir gerçektir. Bu geziler sonucunda Anadolu insanıyla yakın ilişkiler kuran D Grubu sanatçıları, bu kez Anadolu’nun folklorik unsurlarını Kübist veya Dışavurumcu biçim diliyle görselleştirme yoluna gitmiştir. Nitekim grup sanatçılarından Elif Naci de o dönemde eleştiri alan, grubun geleneksel sanatlara yönelik ilgisizliğini, grubun dağılışımdan yaklaşık otuz yıl sonra yaptığı şu özeleştiriyle dile getirmiştir:

“Teknik bilgimizi artırmak, ünlü ustaların atölyelerinde çalışmak, bunları yurt düzeyinde yaymak, bu gerekli ve güzel bir programdı. Onun için biz de desteklemiştik. Ama o gümrüksüz giren ithal malları ile yetinmeli miydik? Özü Türk olan bir resim sanatı yaratabilmek için hiçbir zahmete katlanmamalı mıydık? Müzelerimiz ecdat yadigârlarıyla dolu, buralarda kendimizi bulmak için en küçük bir harekette bulunmamalı mıydık? İşte benim yıllar boyu savunduğum ve sonra da eleştirdiğim gerçekler bunlardı” (Naci, 1983: 15).

18 yıl boyunca yoğun olarak faaliyet gösteren, zaman zaman yöresel kaynaklara yöneldiği görülse de aşırı biçimcilik eğilimleri hep eleştiri konusu olan, dolayısıyla artık sona iyice yaklaşmış görünen D Grubu 1951 yılında Fransız Konsoloslugu'nda gerçekleştirdiği son serginin ardından dağılmıştır. Grubun dağılma nedenleri arasında herhangi bir anlaşmazlık bulunmamaktadır. D Grubu başlangıcından beri, farklı anlayışlarda çalışan sanatçı topluluğu olmuştur, bir 'ekol' değildir, bu nedenle grubun dağılışının altında yatan en geçerli nedenin, 18 yıl boyunca bir çatı altında yoğun bir faaliyet dönemi geçirmiş sanatçıların, artık kendi başlarına çalışarak sanatçı kişiliklerini bir topluluğun desteğinden uzak geliştirme isteği olduğu söylenebilir (Özsezgin ve Berk, 1983: 57).

1933-1951 yılları arasında Türkiye'de modern sanatının inşasında önemli rol oynayan D Grubu, Kübizm, Konstrüktivizm gibi çağdaş eğilimleri tanıtarak Türk resmini sıkıştığı çerçeveden kurtarma adına önemli işler yapmıştır. Bu yıllar arasında gerçekleştirilen on beş resim sergisi, gruba sonradan dahil olan Sabri Berkel, Halil Dikmen, Eşref Üren, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı, Arif Kaptan, Hakkı Anlı, Turgut Zaim gibi diğer sanatçıları da bünyesinde tanıtan önemli etkinliklere dönüşmüştür. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi D Grubu da oluşumundan itibaren kimi zaman sert eleştirilere maruz kalsa da, resimlerinde kültürel iklimi Batılı tekniklerle yorumlama çabaları özgün Türk resmi oluşturma yolunda atılan ilk adımlar olmuş, Türk resmi ilk kez D Grubu'yla doğayı yansıtan soyut denemelerle tanışmıştır. Ayrıca pek çoğu akademisyen olarak görev yapan D Grubu sanatçıları, birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde de önemli rol oynamıştır.

2.1.5. Yeniler Grubu

1936 yılında gerçekleştirilen üniversite reformuyla Avrupa'dan çağırılan ünlü sanat adamları Akademi'nin eğitim kadrosuna yerleştirilmiş, Resim Bölümü başkanlığına Fransa'dan getirilen Leopold Levy atanmıştır. Levy'nin uyguladığı yerel kaynaklar çıkışlı öğretim metodu, birkaç yıl içinde meyvesini vermiş ve onun atölyesinde eğitim gören bir grup genç 3 Ocak 1940 tarihinde Akademi salonlarında

bir “Talebe Sergisi” düzenlemiştir. Bu serginin yarattığı olumlu hava Zeki Faik İzer tarafından şu sözlerle değerlendirilmiştir:

“Ve şimdi de teşhir edilen desen ve tuvaleri gördükten sonra talebe sergisinden daha ileride bir kıymet olduğunu kabul etmemiz lazım geliyor... Atölyede etüt esnasında bir talebenin, gözü önünde duran modeli olduğu gibi kopya ederek çalışma, bize nihayet canlı bir fotoğraf makinesi kazandırabilirdi. Fakat bu sergide, modelin intibalarını klasik ve an’aevi süzgeçlerden geçirdikten sonra yaradılışına göre hissedene, şahsiyetini bulmağa uğraşan bir “sanatkar talebe” karşısındayız” (İzer’den Akt. Çelik, 2009: 109).

Bu sergiye katılan genç ressamırlar 1941 yılında ‘Yeniler Grubu’ altında birleşerek dönemin toplumsal koşullarını eserlerinde ele almayı amaçlamışlardır. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim, Agop Arad, Haşmet Akal gibi isimlerden oluşan gruba D Grubu kurucularından Abidin Dino da katılmıştır (Berk, Gezer, 1973: 69).

Grup üyelerinden Ferruh Başağa grubun amacını da içeren grup adının belirlenişini şu sözlerle aktarmıştır:

“Toplumcu bir çalışma tarzını benimseyen Yenilerin amacı: Akademi’den Karaköy’deki Atatürk Köprüsü’ne kadar yer alan sahil boyunca gündelik iş yaşamından kesitleri tuvallere aktarmaktı. Bunlar içinde balıkçılar, işçiler, ayakkabı boyacıları vb. gibi yöredeki meslek erbabı yer alacaktı. Nihai amaç ise toplumla resim sanatını kaynaştırma çabasıydı. Bu o dönem için “yeni” bir çaba olarak değerlendirildiği için hareket “Yeniler Grubu” adını almıştı” (Gören, 2001: 27).

Yeniler Grubu, D Grubu sanatçıların, konuyu ikinci plana atıp sanatı biçim, teknik ve düşünce işi olarak algılama düşüncesine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. D Grubu’nun biçimciliğine, ‘sanat sanat içindir’ anlayışına karşılık, teknik bağımsızlığın ve toplumsal içeriğin önemini savunan ve ‘sanat toplum içindir’

yaklaşımını benimseyen Yeniler Grubu, bu anlamda Türk sanatına yeni bir soluk getirmeyi amaçlamıştır (Yılmaz, 2015: 64-65).

D Grubu'nun yalnızca batılı teknikleri memleketimize aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını, oysa sanatta toplumsal ve insani konuların işlenmesi gerektiği ileri süren Yeniler Grubu, bu doğrultuda toplumcu ya da toplumsal gerçekçi anlayışı benimsemiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı tedirginlik ve ekonomik sorunlar sonucunda yaşanan toplumsal çalkantılarla güçlü bir şekilde ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik, aslında ilk başta düşün ve yazın alanını etkilemiştir. Kültür ve sanat hayatını etkileyen bu akımın resim sanatına yansması Yeniler Grubu olmuştur (Arslan, 1997: 1939). Bu bağlamda grup sanatçıları yöresel konuları ve çalışan insanları, yaşadıkları ve gözledikleri çevrenin somut bir görüntüsü olarak değerlendirmişler ve gerçeği abartmadan olduğu gibi verme kaygısı gütmüşlerdir (Özsegin ve Aslıer, 1989: 21). Bu yönüyle Yeniler Grubu, Türk resim tarihinde ilk kez belli bir görüş birliğiyle toplumsal gerçekçi anlayış çerçevesinde toplanmış sanatçı grubu olarak dikkat çekmektedir.

Tamamına yakını Leopold Levy'nin doğa karşısında doğrudan çalışmayı yeğleyen anlayışı ile yetiştirdiği öğrencilerinden oluşan Yeniler Grubu, açtıkları ilk talebe sergisine gösterilen yoğun ilgiden cesaret alarak bu kez 10 Mayıs 1941 tarihinde Beyoğlu Basın Birliği Lokali'nde sergi düzenlemiştir. Bu sergiye; Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Fehri Karakaş, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Abidin Dino, Agop Arad, heykeltıraş Faruk Morel ve grafikçi Yusuf Karaçay eserleriyle katılmıştır. Çoğunlukla İstanbul'un yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini yansıtan yapıtlardan oluşan bu sergide liman konusu ağırlıklı olarak işlendiği için bu sergiyle birlikte Yeniler Grubu sanatçıları aynı zamanda Liman ressamı olarak da adlandırılmıştır (Ersoy, 1998: 28).

Yeniler Grubu'nun düzenlediği Liman sergisine ilişkin Hüsamettin Bozok şu değerlendirmede bulunmuştur:

“Liman sergisiyle genç ressam arkadaşlarımız plastik sanatlar tarihimizde yepyeni bir hamlenin amili olmuşlardır. Onların bu

fedakârlıkları, sanatkârın fildişi kule'yi artık tamamen terk etmesini ve Türk halkının içine karışmasını istemek arzusundan doğmuştur. Bu vazifenin layıkıyla yapılabilmesi için de ressamın şairden, romancının musikişinastan, tetkikçinin heykeltıraştan ayrı olamadığını idrak etmiş bulunmak lazımdır” (Akman, 1987: 50).

“Liman” temalı ilk sergiyle dikkatleri kendine çekmeyi başaran Yeniler Grubu, 23 Mayıs 1942’de “Kadın” temasını üzerinde yoğunlaşan ikinci toplu sergisini düzenlemiştir. İlk sergiye katılan Abidin Dino bu sergide yer almamış ancak bu kez Fethi Karakaş, Hüseyin Anka, Refia Erden (Çelik, 2009: 119) gibi isimler sergiye dahil edilmiş ve bu sergiden sonra üye sayısı artmaya devam etmiştir.

Yeniler Grubu bu ikinci sergiyle amaçlarının “her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkarlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekle ulaşmak” (Tansuğ, 2012: 228) olduğunu belirterek aslında eleştirdiği D Grubu sanatçılarını da kapsayan kavrayıcı bir anlayış benimsemiştir.

Bu sergiyle birlikte basın ve aydınlar tarafından yoğun ilgi görmeye başlayan grup zaman zaman sert eleştiriler almış olsa da bu eleştiriler bir anlamda Türk sanat ortamının hareketlenmesine, canlılık kazanmasına da vesile olmuştur. Sözcülüğünü Nuri İyem’in üstlendiği Yeniler Grubu’nun en önemli savunucuları sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog Mustafa Şekip Tunç ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi aydınlar olmuştur. Hilmi Ziya Ülken, Yeniler Grubu’nu resim sanatımıza yeni bir ufuk açan oluşum olarak belirtirken grup sanatçılarını da “milli resmin can damarlarına parmak basmış kişiler” olarak tanımlamış ve onları şu sözlerle desteklemiştir:

“Henüz onlardan kendi nev’ilerinde mükemmel eser beklemek zamanından uzağız. Fakat en büyük değerleri, sahtelikten, tasannudan ve ‘ekol’ hastalığından kurtulmak için yaptıkları cehittir. Selim’in, Turgud’un, Nuri İyem’in, Kemal’in, Avni’nin, Fethi’nin, Mümtaz Yener’in, Haşmet’in, Annie’nin denemeleri vaadlerle doludur. Resimleri karanlık dekor içinde az ışıklı olmasına rağmen, onlar bize aydınlık bir ufuk gösteriyorlar” (Ülken, 1942: 44).

D Grubu'nun kuruluşundan beri yakın takipçisi olan Fikret Adil de, Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan Yeniler Grubu'nun 1951 tarihli sergisiyle ilgili yazısında şunları aktarmıştır; "...En genç resim nesli diyebileceğimiz bu ressamların, nesilden nesile intikal eden sanat aşkına ve daima ileriye müteveccih görüşe yabancı kalmadıklarını görmek, ümit verici ve sevindirici bir şey" (Berk ve Gezer, 1973: 71). Benzer şekilde Mustafa Şekip Tunç da, grubun toplumsal meseleleri ele almasını şu cümlelerle desteklemiştir:

"Öyle görünüyor ki bu genç ressamlar artık içtimai adaletle hayatları tadil edilmeğe en çok muhtaç olan insanları düşünüyor, fırçaların büyük nüfuz ve kudretini bilhassa bunların uğruna kullanmaktan zevk alıyorlar. Asil ve ahlaki bir yönelişin bu tezahürünü genç ressamlarımızda görmek hiç şüphe yok ki istikbalimiz için hakiki bir beşarettir" (Tunç'tan Akt. Çelik, 2009: 120).

Pek çok destek yazısının yanı sıra Yeniler Grubu bazı yazarlar tarafından da yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. İçlerinde en sert eleştiriler ise Orhan Seyfi Orhon ve Peyami Safa'dan gelmiştir. Orhon, "Türkiye'de Resim" başlıklı yazısında, Türk resminin içinde bulunduğu durumu ve Yeniler Grubu'nun resimde güzelliklere sırt çevirerek toplumun yoksul kesimini ele almasını şu sözlerle eleştirmiştir:

"Türkiye'de resim, bir müddetten beri soysuz bir sanat haline gelmeye başladı. Bunu, bazı gençlerin açtıkları yeni resim sergilerinden anlıyoruz. Milli hayatımıza aykırı cereyanları sokmaya çalışıyor... Milli görüşlerimizin, anlayışlarımızın, kavrayışlarımızın dışında züppe, mütereddi, muzır ve tehlikeli bir istikamet almaktadır. (...) Bir müddetten beri Türkiye'de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik veya empresyonist görünerek asıl hürriyetini gizlemeye çabalar. Bizimle hiçbir alakası yoktur. Vatan güzelliklerine şaşı bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman amelesiyile konuşur, balıkçılara kollarını açar" (Orhon'dan Akt. Çelik, 2009: 121).

Kimilerince övülen kimilerince ağır eleştiriler alan ikinci sergisinin ardından Yeniler Grubu 1950’li yıllara dek her yıl bir, bazı yıllar iki sergi düzenlemeyi başarmıştır. Özellikle kuruluşunu izleyen dört yıl içinde geniş bir etkinlik göstermiş olan grup, 1950’lerin başlarından itibaren ilk sergilerinde savundukları toplumcu gerçekçi çizgiden kaymaya başlamış ve 1952 yılında dağılma kararı almıştır. Avni Arbaş, Selim Turan Nejat gibi başlıca grup üyelerin Fransız bursuyla Paris’e gitmelerinin de dağılma kararı üzerine etkisi olmuştur (Berk ve Özsezgin, 1983: 73). Dağılıştan ardından grup sanatçılarının çoğu, zaman içinde biçem değiştirerek toplumcu resim anlayışından uzaklaşarak, çağın genel eğilimi olan ve daha özgür çalışmaya imkân veren soyut anlayışa yönelmiştir, ancak yine de Yeniler Grubu, ele aldığı toplumcu gerçekçi anlayışla Türk resim sanatına yeni bir soluk getirmeyi başaramamıştır.

2.2. Cumhuriyet’in İlk On Yılında Kültürel Gelişmeler ve Sanata Bakış

Türk resmi, 19. yüzyıldan itibaren toplumsal ve kültürel alanlarda gerçekleştirilen çağdaş batılı anlayışa yönelik düzenlemelerle köklü bir değişim geçirmiştir. Özellikle Tanzimat’la birlikte doğa inceden inceye gözden geçirilmeye başlanmış, Batının yağlıboya resim tekniği kavranmaya çalışılmıştır. Böylece geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçiş sorunlarının çözümü için ilk adımlar atılmış ve bu anlamda Cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına önemli bir deney birikimi bırakılmıştır. Nitekim çağdaşlaşma yolunda atılan bu adımların yeni devlet bilinci ve dünya görüşüyle biçimlenerek olgunluğa ulaşması, yeni sanatçı kuşakların elinde işlenip zenginleşmesi, Cumhuriyet döneminin yenilikçi uygulamalarıyla gerçekleşmiştir (Berk ve Özsezgin, 1983: 9).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ümmet toplumundan ulus aşamasına geçtiğimiz yeni bir süreç başlamış, siyasetten eğitime her alanda hem halkçılık ve ulusçuluk anlayışlarının egemen olduğu hem de çağdaş batı uygarlığının hedeflendiği yeni bir döneme girilmiştir (Tansuğ; 2012; 157). Tanzimat’la birlikte başlayan, daha sonra I. ve II. Meşrutiyet’le devam eden kültürel dönüşümün temelinde yer alan Batı

karşısında bir ulus olarak var olma ülküsü, Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan köklü reformlarla gerçekleştirilmek istenmiştir. Kurulan yeni devletin kültür ortamının, imparatorluk döneminin geleneksel yapısından farklı bir temele oturmasını sağlayacak olan bu reformlar ile hem sanata hem de halka yön verilmeye çalışılmıştır (Karoğlu, 2014: 100). Dolayısıyla bu dönemde sanat, estetik işlevinin yanı sıra, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin yaygınlaştırılıp halka benimsetilmesinde, zihinsel dönüşümü kolaylaştıracak bir araç olarak kullanılmıştır (Öndin, 2002: 231).

“Kendi estetiğini yansıtmaya çabası içindedir Cumhuriyet. Her iktidar ve ideoloji gibi o da kendine yeni bir görsellik inşa etmeyi istemektedir. Görsellik bu ideolojinin yerleşip kurumsallaşmasında en önemli etmenlerden birisidir” (Kahraman, 2013: 219).

Atatürk'ün ulus kavramı, aynı kültürden insanların oluşturduğu toplumu, ortak kültür ise, ulus olmanın temel koşulunu ifade etmektedir (Giritli, 1989: 83). Bu doğrultuda yeni kurulan devlet, çağdaş ulusal değerler temeline ve yoğun bir kültürel yapılanma üzerine oturulmaya çalışılmış ve Cumhuriyet'in, kuruluş felsefesine dayalı olarak, her alanda ulus bilinci ön planda tutulmuştur. Bu düşünce, Türk sanatını ulusal bir kimliğe kavuşturma adına izlenecek rotanın ne olacağı sorusunu gündeme getirmiştir. Yapılan araştırmalar ve görüşmeler sonucunda milli bilinci arttırmaya yönelik eserler üretilmesinin teşvik edilmesi ve sanat eğitimi yoluyla gerçekleştirilecek faaliyetlerin yurt geneline yayılması konusunda fikir birliğine varılmıştır. Bu sayede, duygu ve düşünce birliğine dayalı yeni bir millet oluşturulması ve onun sosyal bilinç ve benlik konularında eğitilmesi amaçlanmıştır (Karaaslan, Güven ve Çelebi Erol, 2017: 943).

Ulus bilincine hem kurumsal hem de kuramsal içerik kazandırılmaya çalışılan bu dönemde, aynı zamanda çağdaşlaşma yolunda Batı dünyasının ortaya koyduğu veriler benimsenmeye devam etmiş, sadece devlet kurumları değil toplumsal yapıyı da değiştirmeyi hedefleyen inkılâplar kararlı bir tutumla uygulanmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda halifelik kaldırılmış, kadınlara seçme ve seçilme hakları verilmiş, din ve devlet işleri birbirinden ayrılmış, İsviçre'den örnek alınan Medeni Kanun ile aile kurumu yeniden düzenlenmiş, kılık kıyafet ve harf devrimleri gerçekleştirilmiştir.

Toplumsal düzenlemelerin yanı sıra eğitim sisteminde de pek çok düzenleme yapılmış, medreseler kapatılarak millet mektepleri açılmış (Uzunoğlu, 2013: 156), çağdaş kültürü halk kitlesine yayma amacıyla genel eğitimin yaygınlaştırılması yönünde çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bazı eğitim kurumları, çağdaş Batı uygarlığını örnek alan yeniliklerle kökten değiştirilmiş, bazılarında ise sadece program değişikliklerine gidilmiştir. Yüksek düzeyde resim, heykel, mimarlık ve süsleme alanında eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ismi 1927'de değiştirilerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almış, başarılı pek çok genç, devlet hesabına yetiştirilmek üzere buradan Avrupa'ya gönderilmiştir. Buna göre Cumhuriyet döneminin yurt dışına gönderilen ressamı; Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Refik Epikman ve Şeref Akdik olmuştur (Giray, 1997: 239).

Cumhuriyetin ilk on yılında gerçekleştirilen devrimlerin, sonraki yıllarda toplumun her kesimi tarafından benimsenmesini sağlamaya yönelik atılan adımları Batur şu sözlerle dile getirmiştir:

“Devrimler 1923'ten başlayarak beş yıl gibi kısa bir sürede yasal olarak gerçekleştirilmişti. Ama, halk kesimlerine ulaşan bir program içerikle beslenmemişti. Tutarlı bir ideolojik ve örgütsel çaba konusunda büyük boşluklar bulunuyordu. 30'lu yılların başında Kemalist Devrim'in ideolojisini yerleştirmek amacıyla bir yandan yerel örgütlenmelerle kütle eğitimine girişildi; bir yandan da bizzat Mustafa Kemal'in kişisel çabalarıyla güçlenen ve zenginleşen bir kurumlaşma başlatıldı. 1928 yılındaki büyük ve önemli yazı devrimlerinden, Latin kökenli yeni alfabenin öğretilmesi ve okur-yazarlık için eğitim seferberliğinden sonra Halkevlerinin kuruluşu (1932) ve hızla yaygınlaştırılması; Türk tarihinin bilimsel olarak araştırılması için Türk Tarih Kurumu'nun (1931), Türkçe'nin Osmanlılıktan arındırılması için Türk Dil Kurumu'nun (1932) kurulması, programın bilinen örnekleridir” (Batur'dan Akt. Giray, 1997: 338).

Böylece toplumu sanat yoluyla bilinçlendirme ve devrimlerin hızlı bir şekilde benimsenmesini sağlama amacıyla 1930'lu yıllarda eğitim konusuna ayrıca önem verilmiştir. Bu doğrultuda 1926'da kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bünyesine 1932'te Resim-İş Eğitimi Bölümü dâhil edilmiştir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin ardından ülkenin ikinci sanat eğitimi veren kurumu olan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü, Akademi'den farklı olarak resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulmuş ilk eğitim kurumu olmuştur. Bölümün Malik Aksel, Refik Epikman gibi hocaları, burada ülkenin dört bir yanındaki ilk ve orta öğretim okulları için resim öğretmeni yetiştirmiştir (Akalan (Ed.), 2006: 15). Yüksek öğretimi daha modern bir yapıya kavuşturmak amacıyla 1936 yılında üniversite reformu gerçekleştirilmiş, Leopold Levy, Rudolf Belling, Forhölzer, Bruno Taut, Louis Süe gibi Avrupaca tanınmış yabancı sanatçı ve eğitimciler akademide görevlendirilmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 69).

Şüphesiz yeni kurulan Türkiye'de sanatı yönlendirecek üst sınıf bir yapılanma ve bunu karşılayacak entelektüel bir altyapı bulunmamaktadır. Bu nedenle sınırlı kamu kaynaklarına rağmen, kültür - sanat hareketlerine içerik kazandırma ve sanatçıyı destekleme görevini devlet yerine getirmiştir. Öyle ki yaklaşık on yıl boyunca bütün kültür - sanat etkinliklerini destekleyen bu kamusal gücün, tüm Cumhuriyet tarihi boyunca sanata bu denli destek ve işlev kazandırdığı bir başka dönem daha olmamıştır (Başkan, 2014: 103).

Cumhuriyet özünde bir aydınlanma düşüncesi barındırmıştır bu nedenle bu dönemde iyi yetişmiş, kendisine hâkim, olgunlaşmış bireyler inşa etmek amaçlanmıştır. Bu amaçla 1932 yılında kurulan Halkevleri, halkın eğitim düzeyini yükselten, Cumhuriyet'in yeniliklerini ve devrimleri toplum yaşamına kazandıran birer kültür ocağı olarak etkinlik göstermiştir. İnönü'nün deyişiyle "bütün yetenekleri geliştiren bir mihrak" olarak tanımlanan ve dokuz çalışma kolu bulunan Halkevleri, ilk kez Ankara'da ve on dört ilde açılmış, yedi yılda sayıları dört yüzü bulmuştur (Özsezgin, 1982: 14). Halkevlerinin bünyesinde yer alan güzel sanatlar kolu ile, genç yeteneklerin ortaya çıkarılması, burada kurulan resim ve heykel atölyelerinde üretilen eserler sergilenerek halkın her yaştan ferdinin bu sergileri gezmesi, yapılan toplantılarla hem sanat alanında hem de diğer alanlarda

bilgilenmesi ve Anadolu kültürünün halk tarafından benimsenmesi ve yurt geneline yayılması amaçlanmıştır.

Halkevlerinin yanı sıra okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede, halkın kültür düzeyini çağdaş ölçütlere göre nasıl düzenlenebileceği ve kurulan yeni düzenin en hızlı şekilde halka nasıl benimsetileceği üzerine yapılan çalışmalar sonucunda göz ve kulağa hitap eden sanatın halkı bilinçlendirmede önemli rol oynayacağına karar verilmiştir. Bu düşünceden hareketle, ulusal bilinci uyandırıp birliği güçlendirmesi için kent meydanlarına kazanılan zaferin gururunu yansıtan anıtlar dikilmiş, vatanın önemini vurgulayan, Türk halkının göğsünü kabartan oyunlar yazdırılmış, önceki dönemde yaygın olarak işlenen natürmort ve peyzaj konuları yerini, milli mücadele ruhunu yansıtan resimlere bırakmıştır (Karaaslan ve diğer, 2017: 944). Türk sanatçıları bir fikir ve ideal birliği altında toplama düşüncesinden yola çıkan ve Kurtuluş Savaşı ile Cumhuriyet devrimlerini konu alan bu resimler, 1933 yılında Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılından itibaren "İnkılap Sergileri" adıyla sergilenmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet öncesi dönemde, Anadolu ve Anadolu insanının gerçek yaşamı resimlere neredeyse hiç konu olmamıştır. Sanatçılar Anadolu'ya açılmadığı için halk ile aralarında belli bir mesafe süregelmiştir. Bu nedenle halk ile sanatçı arasındaki bu mesafeyi kapatmak, sanatçının halkla bütünleşmesi ve milli sanat ruhunu daha realist bir anlayışta gelişmesini sağlamak amacıyla, 1937-1943 yılları arasında Yurt Gezileri düzenlenmiştir. Her yıl Ağustos ayı içerisinde başlayıp, Eylül ayının sonunda biten bu gezilerde, katılan sanatçıların yol masrafları hükümet tarafından karşılanmıştır (Keskin, 2012: 145-146). Bu geziler ile Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilen sanatçılar, Anadolu insanını yakından tanıyarak Türk kültürüne özgü değerleri halı, kilim, yazma, oya ve çini süslemelerini birebir inceleme fırsatı bulmuşlar, Anadolu gerçeğini, pitoreskini ve zengin folklorik değerlerini yansıtan yapıtlar üretmişlerdir. Sekiz yıl boyunca düzenlenen gezilerle Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilmiş ve toplamda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir (Tansuğ, 2012: 216). 1937'de İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılmış ve yurt gezileri sonucu üretilen yapıtlar 1939 yılından itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri adı altında sergilenmeye başlanmıştır

(Özsezgin, 1982: 13). Böylece sanat hem halk kitleleri arasında yaygınlaştırılmaya çalışılmış hem bu sergilerde seçilen yapıtlar ödüllendirilerek ve devlet kurumları tarafından satın alınarak sanatçılar teşvik edilmeye çalışılmış, hem de plastik sanatlar alanında yapılan pek çok önemli çalışma bu sergilerle bir araya toplanmıştır.

2.3. On'lar Grubu

Türk resim sanatının altıncı sanat topluluğu olan On'lar Grubu, Bedri Rahmi atölyesindeki on öğrencinin ortak bir amaç ve sanat görüşü etrafında bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Türk sanatında geleneksel kaynaklara yönelerek Doğu ile Batı arasında bir sentez oluşturma düşüncesinin etkin olduğu dönemi ve bu düşüncenin öncülerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat yaşamını ve fikirlerini irdelemek On'lar Grubu'nun oluşumunu anlamakta faydalı olacaktır.

2.3.1. On'lar Grubu'nun Oluşumuna Zemin Hazırlayan Gelişmeler ve Bedri Rahmi Eyüboğlu

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde, Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen düzenlemelerin özünde, ulusal değerlerimiz ışığında çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma düşüncesi hâkim olmuştur. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk yıllarında önceki dönemde olduğu gibi çağdaşlaşma kavramı ile, ileri bir yaşam koşuluna ulaşma anlamındaki batılılaşma kavramı bir tutulmuştur (Karaaslan ve diğer, 2017, 944). Dönemin şartlarına bakıldığında böyle bir anlayışın gerekli olduğu söylenebilir çünkü yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin her alanda gelişmeye, çağdaşlaşmaya ihtiyacı vardır ve çağdaşlaşma yolunda ilerleyebilmesi için Batının uzmanlık ve deneyimlerinden yararlanmak bir zorunluluk olarak kavranmıştır. Bu nedenle, bu dönemde ortaya çıkan sanat gruplarında da Kübizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm gibi yine Batı uygarlığının sanat akımları benimsenmiş, geleneksel kaynaklar neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Elbette bu durumun, dönemin sosyo-kültürel koşullarının böyle bir hesaplama için henüz olgunlaşmamış olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

1938 yılından itibaren başlayan İnönü dönemi politikalarıyla, çağdaşlık yolunda ulusal kimliğin asla feda edilmemesi gerektiği düşüncesinin ağırlığını daha belirgin bir biçimde hissettirdiği görülmektedir. Bu anlayış doğrultusunda Türk resminin, geleneksel kaynaklar ön plana alınarak hem yerel hem de Batıdaki sanat oluşumlarına yabancı kalmadan evrensel bir bütünlük içinde çağdaş bir kimliğe kavuşması yönünde düşünceler yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştır. Böylece toplum hızlı bir kültürel değişme sürecine girdikçe, geleneksel kültürle çağdaş kültür kavramları arasındaki geçiş olanakları, aydın kesimin tartıştığı başlıca konulardan biri haline gelmiştir (Özsezgin, 1982: 132).

Nitekim Türk resim sanatı tarihinde 1940'lı ve 1950'li yıllar, biçim ve içerik ilişkilerinin irdelendiği, sanatın beslendiği ulusal kaynakların yoğun bir şekilde en fazla araştırıldığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma zemin hazırlayan gelişmeler incelendiğinde kayda değer ilk tepkilerin, Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının yapıtlarındaki biçim ve içerik uyumsuzluğuna yönelik eleştirilerle başladığını söylemek mümkündür. Batıdan alınan sanat biçimleriyle çağdaş Türk sanatını oluşturma düşüncesine ilişkin bu eleştiriler, 1930'lu yılların sonlarında çağdaş Batı sanatı karşısında Türk sanatının ne yapabileceği sorusunu gündeme getirmiştir (Keskin, 2014: 95). Bu soruya Ahmet Hamdi Tanpınar, şu ifadelerle açıklık getirmeye çalışmıştır:

“Anadolu'nun her şehrinde, her kazasında ruhun nefha nefha estiği yerler var. Daha hiç kimse onlardan bahsetmedi. Hâlbuki Türk peyzajı, unsurlarının sadeliği ve telkin ettiği hislerin kesafeti itibarıyla bahse değen bir şeydir. Bizi Avrupalıların kendilerinden aldığımız şeyler için beğenmesi ve bize hayran kalması mümkün değildir. Olsa olsa aferin der geçerler, bizde asıl bizim olan şeyleri tanıttığımız zamandır ki, bizi beğenip seveceklerdir; çünkü o zaman güzelliğin, kendi kendini tahakkuk ettirmenin yolunda kendileriyle müsavi göreceklidir” (Tanpınar, 1992: 91).

Benzer şekilde yıllarca garba çevrilen gözler yüzünden batı taklidi eserlerle dolu olan Türk resminin artık yurda dönmesi gerektiğini belirten Suut

Kemal Yetkin 1939 tarihli Güzel Sanatlar Dergisi yazında bu görüşünü şu sözlerle desteklemiştir:

“İfade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin külli ruhunu şahsi bir şekil içinde tecessüm ettiren eserlerdir. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkânlarla zenginleştirirken, milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmak zorundayız” (Yetkin’den Akt. Özsezgin, 1982: 27).

Görüldüğü üzere bu yıllarda senteze bağlı anlayışı savunan aydınlar arasında modernleşmenin gelenekten hareket edilerek bir anlamda geleneği yeniden icat ederek sağlanabileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. Nitekim Atilla İlhan da Doğu-Batı senteziyle ortaya çıkacak olan yeniden üretimi şu örnekle açıklamıştır:

“Su iki hidrojen ve bir oksijenden oluşur ama bir bardak suyu içen ne oksijen tadı alır ne hidrojen. O iki madde ortaya üçüncü yepyeni bir madde çıkarmıştır. Dolayısıyla ulusal bireşim böyle bir sentezi içermelidir. Yani su gibi olmalıdır. Eski oksijen, yeni hidrojen ve tersi, ortaya çıkacak üçüncü madde su olmalı, kendi özelliklerini, kendi tadını taşımalıdır. Çünkü suya baktığımız zaman oksijen gibi yakıcı bir madde değildir, tam tersi alevi söndüren bir maddedir... İşte bu bir yeniden üretimdir” (İlhan’dan Akt. Kahraman, 2013: 194).

Bu görüşler doğrultusunda Anadolu’nun, gerek halk sanatına gerekse kültürüne yönelik araştırmalar, bu yıllarda pek çok Türk aydın ve sanatçı tarafından büyük ilgi görmeye başlamış, başka yerlerden tohumu ve çekirdeği getirilen ürünlerin bu topraklarda tutmadığı yolundaki kanılar, giderek yaygınlaşmıştır (Özsezgin, 1982: 45). Böylece Türk sanatçıları yeni ve özgün araştırmalara yönelmiş ve Anadolu’yu Türk kültürünün bir kaynağı olarak gören memleketçi ve yerel anlayışın (Çonoğlu, 2006: 53), çağdaş resmimiz için çıkış yolu olduğu görüşü önem kazanmaya başlamıştır. Buradan hareketle, Cumhuriyetin ilk yıllarında ağırlıklı

olarak görülen milli mücadele temalı resimler 1930'ların sonlarına doğru giderek yerini kültürel değerlere, geleneksel el sanatlarına ait motiflere, Anadolu insanı, tarihi ve doğası konulu resimlere bırakmıştır. Şüphesiz bu yıllarda düzenlenen yurt gezilerinin de yerellik kavramının çıkış yapması üzerinde önemli etkisinin olduğu söylenebilir (Karaaslan ve diğer, 2017: 945). Bu gezilerde, Anadolu'yla ilk kez bu denli bir yakınlık içinde bulunan sanatçılar, milli duyguların etkisiyle kaynağını Türk el sanatlarından alan eserler üretmeye yönelmiş, çağdaş olmak uğruna batı taklitçiliğine ve tekrarına sapmadan yerel ve evrensel sanat arayışlarıyla Türk resmine özgün bir karakter kazandırma kaygısı gütmüştür.

“Anadolu toprağı o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş bir konular yumağı olarak gözler önünde durmaktaydı. Ona uzaktan bakmak ya da öykülerde ve şiirlerde işlenen yönleriyle resimsel bir biçim vermek yetmiyordu. Doğrudan doğruya teknikten ve formülleşmiş anlatım biçimlerinden yola çıkarak Anadolu'nun çevresel özelliklerini resim sanatına konu yapmak, sanatçıyı seçmeci (eclectique) bir bağınazlığa götürebilirdi. Oysa amaç, bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmekti” (Özsezgin'den Akt. Tansuğ, 2012: 172)

Bu dönemde, geçmişten günümüze damıtılarak gelen ve halk tarafından biçimlendirilen somut kültürel verilerin; çizgi, renk, motif ve kompozisyon açısından en zengin kaynak olduğu ve Türk resim sanatının bu folklorik unsurlarla beslenmesi gerektiği düşüncesi sanatçılar arasında hızla yayılmıştır. Önceki yıllarda, belirli bir üslup niteliğinden uzak, daha çok yakın çevre gözlemlerine dayalı olarak yansıtılan yerel ve geleneksel unsurlar, bu yeni düşünce doğrultusunda, yeni bir anlayışla bilinçli bir çevre ve doğa algısına dönüşmeye başlamıştır. Böylece sanatçılar, gelenek ve göreneklerden, yaşam biçimlerinden, türkülerden kullanılan eşyaya kadar Anadolu gerçeği ile bağ kurarak yeni yorum ve anlatımlara yönelmiştir (Karoğlu, 2014: 100).

Nitekim Anadolu insanı ve onun kültürüyle ciddi anlamda bağ kurmaya yönelik ilk örnekler 1940'lı yılların başında Yeniler Grubu sanatçılarından gelmiş, Anadolu bozkırı, köylüsü ve onun gündelik işleri grubun toplumcu gerçekçi anlayışı ile ele alınmıştır. Batı etkisinden kurulamayan ressamalara ve oluşturdukları gruplara karşı, kaynağını ülke sorunlarından alma savıyla yola çıkan Yeniler Grubu, Türk resmine bu yolla çağdaş ve özgün bir kimlik yaratmayı amaçlamıştır (Yarar Dal, 1984: 3). Böylece, yöresel içerikle resimde yerellik düşüncesini ilk kez yüksek sesle ifade eden bu grup, Türk resminin geleneksel kaynaklara yönelişinde önemli bir yapı taşı olmuştur.

Yeniler Grubu ile birlikte Türk sanatının hem ulusal hem de evrensel bir kimliğe kavuşabilmesi için, yerel kaynaklardan beslenmesi gerektiğine yönelik düşünceler daha geniş çevrelerce tartışılmaya başlanmış ve 1940'ların sonlarına doğru bu tartışmalar zirveye taşınmıştır. Bu dönem yapılan tartışmalarda iki önemli görüş üzerine durulduğu göze çarpmaktadır. Bu görüşlerin ilkinde, yukarıda belirtildiği gibi geleneksel el sanatları motiflerine ve ulusal değerlere yönelik anlatımların bir anlamda Türk resminin özü olduğu savunulurken, diğer görüş, evrensel bir çizgide kalma düşüncesiyle Batıda o sıralar yaygın olan soyut sanata yönelmenin doğruluğunu savunmaktadır. İlk düşüncenin doğruluğunu savunanların başında Sabri Berkel, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu gibi sanatçılar gelmektedir. Geleneksel sanatlarımızdan esinler aramaya yönelen bu sanatçılar geleneksel el sanatlarımızın örneklerini gerek soyutlayarak gerekse yeniden yorumlayarak, çağdaş Türk resim sanatına öncülük edecek değerleri yaratmaya çabalamışlar, kaleme aldıkları sanat yazılarıyla bu görüşün yaygınlaşmasını sağlamaya çalışmışlardır. Özellikle Nurullah Berk son yılların en dikkat çeken kaygısının bir "Türk Resmi" yaratma iradesi olduğunu belirtmiş, Türk resminin bugüne kadar büründüğü "anonim" şahsiyetsiz kisveyi atarak, kendine has karaktere varması ve sanatın milli olması gerektiğini vurgulayan yazılarıyla konuyu gündemde tutmaya çalışmıştır (Giray, 2003: 21).

Nitekim bu dönemde Güzel Sanatlar Akademi'sinde hocalık yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu da geleneksel el sanatlarımıza özgü değerlerin batı resim teknikleri ile birleştirilmesi gerektiğini savunanların başında gelmiştir. Batı resminin çağdaş

eğilimlerine açık olduğunu gösteren Eyüboğlu, bu yıllarda kendi bireysel araştırmalarından da vazgeçmemiş, sanatsal yaratıcılıkta halk kültürü ögesini sürekli göz önünde bulundurmıştır (Yarar Dal, 1984: 3).

Esasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat görüşü, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Çallı atölyesinde öğrenim gördüğü yıllarda Cumhuriyet'in ulusal değerlere yönelik politikasıyla birlikte şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemde etkili olan milliyetçi ruh Bedri Rahmi'nin geleneksel el sanatlarına yönelmesini sağlamıştır. Bununla birlikte Akademi'den mezun olduktan sonra burslu olarak gittiği Paris'te Van Gogh'un, Dufy'nin, El Greco'nun, Matisse'in Cezanne'nin, Gauguin'in, çalışmalarında karşılaştığı Doğu motiflerinin ve Musee de L'Homme'da inceleme fırsatı bulduğu ilkel kavimlerin sanatlarının da onun sanat görüşünün geleneksele dönük olarak şekillenmeye başlamasında büyük payı olmuştur (Özsezgin, 1982: 35). Nitekim Montparnasse'de bulunan Andre Lhote atölyesinde iki yıllık eğitimini tamamlayıp yurda döndükten sonra D Grubu'na katılan sanatçının aklını hep Anadolu kültürüne ait geleneksel motifler ve temalar meşgul etmiştir.

Sanat anlayışını Anadolu'nun geleneksel süsleme (tezyini) sanatı üzerine temellendiren Eyüboğlu, Batılı ustalarının bu anlamda kendi sanatına etkisini sözlerle dile getirmiştir:

“İlk defa Van Gogh'la beni şeytan gibi çarpan onun ressam tarafı değil, doğrudan doğruya tezyini tarafı idi. Nitekim tezyini zevki Van Gogh'tan çok daha üstün, fakat ondan çok daha az ressam olan Gauguin'in eserleriyle karşılaştığım zaman Van Gogh'u unutmuş, ona sarılmışım. Gauguin'den, Matisse'e, Dufy'ye ve onların vasıtasıyla doğrudan doğruya tezyini sanatların kucağına düşmüştüm” (Eyüboğlu'ndan Akt. Giray, 1997: 465).

Bedri Rahmi'nin sanat anlayışını şekillendiren bir diğer önemli etken de katıldığı Yurt Gezileri olmuştur. Bu gezilerle Edirne, Çorum gibi illere giderek Anadolu'nun süsleme sanatlarıyla ve Anadolu insanıyla daha yakın ilişkiler kurmuş, böylece geleneksel halk sanatına yönelik sanat anlayışını giderek olgunlaştırmıştır.



Resim 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Muradiye’de Kahve”, 49x59, T.Ü.Y.
(I. Yurt Gezisi, Edirne)

Halk sanatını Türk Resim sanatının en gözde kaynağı olarak benimseyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, resim sanatını, yaşanan coğrafyadan elde edilebilen değerlerin bir nevi biçimsel bir ifadesi olarak görmüştür. Resimlerinde kullandığı teknik batılı olmasına rağmen içerik yöresel ve ulusal bir kimlik edinme arzusunu yansıtıcı özellikler barındırmıştır. Şarkı, “tezyini sanatların rakipsiz vatani” olarak gören Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu dalda üretilmiş olan halk işlerini “garbın resim şaheserleri ayarında” olarak değerlendirmiştir. Ona göre bir Bizans mozaikçiyle Sivas kilimi arasında, birinin taştan diğeri yünden örülmesi dışında büyük bir fark bulunmamaktadır. Bazen iki taraflı bir anahtarı, bazen bir akrep kısıpını, bazen garip bir kuşu, bazen bir ejderha başını andıran kilim nakışlarıyla, bir Avrupalı ressamın yapıtını eşdeğer düzeyde gören Eyüboğlu, Anadolu halk sanatını şu cümlelerle nitelendirmiştir:

“Halk sanatı orta malıdır, herkesindir. En güzel tarafı da başı sonu belli bir geleneğin ürünüdür, kapıları herkese açıktır. Bünyesinde belirsiz, karışık ulaşılmayacak ölçüler yoktur; geleneği benimseyen aklı başında herkes halk sanatlarından birisinde kendini gösterebilir. Seve seve uğraşmak şartı ile sanat adamı da olur. Fakat bu gayret, taklit veya kopya olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü halk sanatı bizim için ulaşılabilecek bir yer değil, hız alınacak sağlam bir kaynaktır. Aydın sanatkârların bu güzel geleneğe katacağı, kazandıracacağı şey kişiliğidir. Halk sanatının biricik eksigi de budur” (Eyüboğlu, 1987: 136-137).



Resim2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Gelibolu”, 47x67, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’na göre, resim sanatımızın hem ulusal bir kimlik hem de evrensel bir değer kazanabilmesinin yolu, geleneksel bir temel üzerinde yükselmesinden geçmektedir. Bununla birlikte sadece bizden birtakım konuların işlenmiş olmasının, resme ulusal bir nitelik kazandırmayacağını, ayrıca geleneksel biçim kalıplarının ve şemaların tekrarlarının da o yapıtı ulusal düzeye götüremeyeceğini belirtmiştir. Ona göre biçimlere milli sıfatı verdiren şey, onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesidir (Kuban’dan Akt. Özsezgin, 1982: 94).

Diğer deyişle Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk sanatına ait unsurların olduğu gibi kopya edilmesi yerine, yaratım süzgecinden geçirilerek özgün bir dille yeniden şekillenmesi gerektiğini ve ancak bu yolla üretilen eserlerin sanatsal bir değer kazanabileceğini belirtmiştir. Bu nedenledir ki tarih boyunca bu topraklarda üretilmiş olan halk sanatına eğilirken, oradan esinlenirken, geleneksel motifleri olduğu gibi kullanmak yerine onlara kendi kimliğini katarak farklı bir anlayışla yeniden tasarlama yoluna gitmiştir.



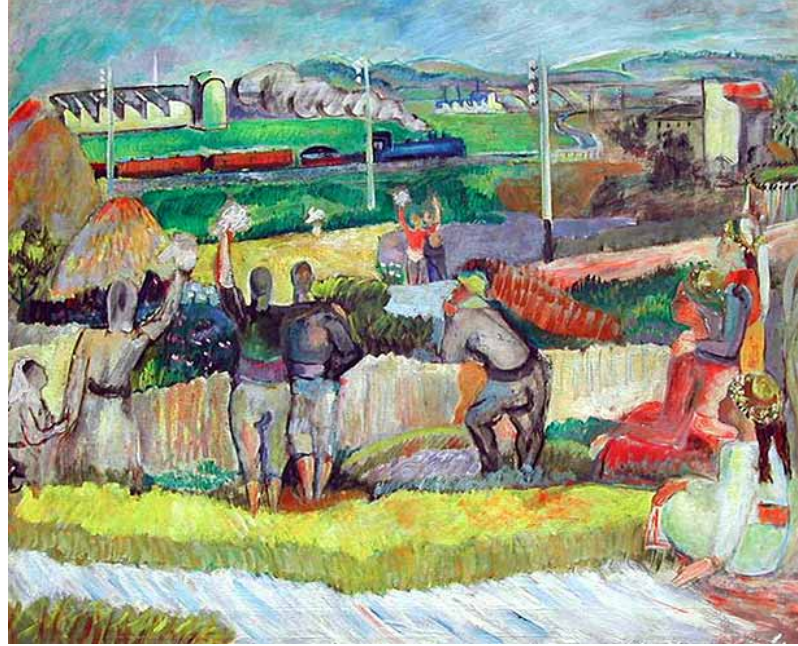
Resim 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Aşık Veysel”, 37x27, Kağıt Üzeri Guaj.

Sonuç olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanat yaşamı boyunca Anadolu’nun geleneksel çini, minyatür, hat, seramik, heybe, halı, kilim ve yazma motiflerinden aldığı esinleri, Batının çağdaş resim teknikleriyle sentezleyerek yorumlama yoluna giden, bu anlamda Türk halk kültürünün önemini kavrayan ilk aydınlarımızdan biri olmuştur. Onun bu fikirleri sadece sanat ve aydın camiasına ilham olmakla kalmamış aynı zamanda Akademi’deki öğrencilerini de kısa zamanda etkilemiş, böylece

onların kurduğu On'lar Grubu'nun düşünsel temellerinin oluşmasında Bedri Rahmi Eyüboğu aktif rol oynamıştır.



Resim 4. Bedri Rahmi Eyüboğu, “Han Kahvesi”, 49x49, T.Ü.Y.



Resim 5. Bedri Rahmi Eyüboğu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, T.Ü.Y.

2.3.2. On'lar Grubu'nun Kuruluşu ve Amaçları

Türk resminin hem ulusal hem de evrensel bir kimliğe kavuşabilmesi için, yerel kaynaklardan beslenmesi gerektiğine yönelik düşüncelerin kıyasıya tartışıldığı yıllarda, Bedri Rahmi Eyüboğlu Akademi'de hocalık görevini sürdürmektedir. Bu yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu Akademi'deki atölye öğrencilerini bir yandan geleneksel halk sanatları konusuna yönlendirirken, onlara batı resim sanatının estetik değerlerini öğrenmeden, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş yorumlarına ulaşılmasının olanaklı olmadığı düşüncesini aşılama çalışmaktadır (Alpsoy, 2009: 73). Diğer yandan; bir estetik, düşünsel ve ortak bir anlayış çerçevesinde buluşarak bir grup oluşturmanın, onlar için hem ilgi çekme hem de dayanışma bakımından yararına dikkat çekmektedir (Giray, 1997: 469).

Nitekim Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu öğretilerinden yola çıkan on atölye öğrencisi 1946 yılının Mayıs ayında ilk kez "On'lar Grubu" ismi altında birleşmişlerdir (Eyüboğlu, 1947; Adil, 1947; Rado, 1947; Doyran, 2003a: 31, Altunok, 2003a: 28; Binzet, 2003: 23). Grup ismini ilk sergilerini açtıkları yıl son sınıfta olan on öğrenciden almıştır.

"Öğreticimiz, ustamız, arkadaşımız, dert bölüşenimiz "Bedri Hoca" yani Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir sabah her zamanki gibi "reisler" diye başlamıştı söze ve birlikten, topluluktan, anlayış ortaklığından derken sonuçta adı konmuştu: "10'lar Gurubu" (Otyam, 2003: 45).

Grubun kurucu üyelerini oluşturan 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 (Özcilyan)'dır (Giray, 2003: 20; Yazar Dal, 1984: 4; Özsezgin, 2003: 18; Binzet, 2003: 23). İkinci sergisinden itibaren Turan Erol, İhsan İncesu, Fikret Otyam, Orhan Peker, Osman Zeki Oral gibi diğer bazı öğrencilerin de katılımıyla üye sayısı kısa zamanda 20'yi aşmıştır.

O yıllarda Akademi’de Antik dönemden itibaren Batı sanatının büyük ustalarına ve Batı sanat akımlarına dayalı bir eğitim verilmektedir. Bu doğrultuda Bedri Rahmi Eyüboğlu da, sağlam bir resmin temelini: “Dört küheylan çeker arabamızı: biri çizgi, biri leke, biri, biri renk, biri de mini minnacık benek” (Erol, 1984: 30) sözleriyle atölyesindeki öğrencilerine aktarmıştır. Nitekim Bedri Rahmi atölyesindeki grup üyeleri ilk yıllarında ağırlıklı olarak desen eğitimi almış, önce antik dönem heykelleri ile başlamış, sonra nü desenlere geçmişlerdir. Ardından grup üyeleri bir yandan El Greco, Dürer, Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo gibi batı ustalarının eserleriyle yakından ilgilenirken, diğer yandan Türk Halk sanatındaki kilimleri, nakışları, seramik ve bakır motifleri ile Levni, Nakkaş Osman gibi Türk minyatürünün en önemli ustalarını tanımaya çalışmışlardır. Böyle bir ortamda grubun oluşum sürecinde hâkim düşünce: “Biz batı kökenli bir eğitim alsak da kendi kaynaklarımızı, geleneğimizi gözden uzak tutmamalıyız” olmuştur (Doyran, 2003c: 33). Böylece On’lar Grubu, geleneksel halk sanatlarına ait motifleri Batı tekniği ile sentezleyip tuvale aktararak Türk resmine özgün bir kimlik kazandırma amacıyla ortak bir çatı altında birleşen genç sanatçılar tarafından oluşturulmuş bir grup olarak karşımıza çıkmıştır. Elif Naci’nin “Türk resminin kaynakları Alpler’in ötesinde değil, Toroslar’ın eteğinde aranmalıdır” sözü ise bir anlamda grubun sloganı olmuştur (Kalaycı, 1998: 34).

Grup üyelerinden Orhan Peker, On’lar Grubu’nun amacının yalınlık içinde zenginlik olduğunu belirterek grubun sanat anlayışını; “Tabiattan aldığımızı naifleştirerek soyutlama yoluna gidiyoruz” (Topuz, 2003: 44; Özsezgin, 1982: 66) sözleriyle açıklamıştır. Hulusi Sarptürk ise, amaçlarının doğrudan resim olduğunu doğa ve toplumun, onlar için ancak bir vasıta olduğunu belirtmiş ve “bu yüzden biz resimde toplum problemlerini göstermeye çalışmıyoruz. Resim bu sorunların dışındadır” diye ilave etmiştir (Topuz, 2003: 44). Hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu da On’lar Grubu’nun amaçlarını da içinde barındıran görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Şark, tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz garplıların ‘peinture’ dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda

garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, döğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar övünsek yerindedir. Fakat bu övünme hiçbir zaman resim sanatının yerini tutamaz (...) resim başka bir lezzettir, tezyini sanat başka bir lezzet. Bu iki tadı tatmamız şart. Fakat birbirine karıştırmamak şartıyla.” (Eyüboğlu’ndan Akt. Erol, 1984: 96) .

On’lar Grubu’nun kuruluşunun temelinde Doğu-Batı sentezinin yanı sıra mezun öğrencilerin kendilerini tanıtmaya ve sanat ortamında bir yer sağlama düşüncesinin bulunduğu söylenebilir. Turan Erol, grubun kurulduğu yıllarda İstanbul’da kişisel sergi açmanın ve sergi açacak mekanlar bulmanın zorluğuna dikkat çekerken, sergi mekanlarına grup olarak başvurarak salon sağlamanın daha kolay olduğunu, hocası Bedri Rahmi’nin de benzer şekilde gruplaşmanın temsiliyeti kolaylaştıracağını sık sık vurguladığını belirtmiştir (Yarar Dal, 1984: 4).

On’lar Grubu’nun, öncesinde kurulan diğer gruplardan farklı olarak ilk bakışta dikkat çeken özelliği; aynı atölyeden yetişen ve birbirlerine bu açıdan bağlı bulunan bir grup olmasıdır. Ancak bunu sadece bir dayanışma grubu olarak nitelendirmek yanlış olur, dayanışmanın yanı sıra On’lar grubu Türk resim sanatında Batı sanatı ile geleneksel Türk sanatlarını birleştirmek, bağdaştırmak kaygısıyla oluşturulmuş bir grup olduğu da bir gerçektir. Diğer bir özelliği ise, akademide aldıkları atölye eğitimi ve disiplinle birlikte, D grubu, Yeniler grubu gibi kendinden önceki oluşumlara göre belli bir anlayış, belli bir olgu çerçevesinde toplanarak ortak bir dil oluşturabilmiş olmaları ve kalıplaşmış akademik sanat anlayışlarına karşı duruşları olmuştur (Doyran, 2003a: 31-33).

On’lar Grubu’nun yöresel motiflere yönelik arayışları, bir süre sonra kaçınılmaz olarak hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisinde kaldıklarına dair eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Hatta Eyüboğlu’nun resimlerinden yola çıkarak; “tezyini kıymetlere gösterilen ilgi”nin büyüklüğünün, “resmi bir krize doğru sürüklediği”ni savunan Fahri Onger bu durumu hem asıl meseleden kaçış hem de Türk resminin bir buhranı olarak değerlendirmiş ve “kaderini Bedri Rahmi’ye

bırakmış olan birçok genç yeteneğin de uzun müddet en tabii ‘fonksiyon’undan uzaklaşmış olacağını” belirterek Eyüboğlu’nun genç sanatçıları geleneksel kaynaklara yönlendirmesinden duyduğu kaygıyı açıkça dile getirmiştir (Giray, 1997: 469). Buna karşın, Eyüboğlu’nun ve On’lar Grubu’nun bu yönde aldığı eleştirilere, Şekip Tunç 24 Mayıs 1949 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’ndeki yazısıyla şu şekilde karşılık vermiştir:

“Grubun en büyük şansı her azasının kendi yağıyla kavrulmuş olmasıdır. Ortak bir nokta aramak gerekirse, bu, yerli nakışlardan yararlanma çabası olabilirdi. Bir tür “orta malı, miri malı” sayılan kilimlere, yazmalara benzemek, hiçbir zaman şu ya da bu resmin etkisinde kalmak biçiminde yorumlanamazdı. Bütün sorun yöresel motiflerden hareketle ‘cevher’i bulmaktaydı. O cevher bulunabilirse, ‘sanatın yeni ışığı bundan böyle şarkta parlamak kaderinde’ olacaktı” (Tunç’tan Akt. Girgin, 2009: 54).

Benzer şekilde Kaya Özsezgin de (2003:18), Bedri Rahmi’nin, öğrencilerine kendi inançları doğrultusunda birtakım telkinlerde bulunduğunu, ancak onları kendi çalışmalarında özgür bırakmaktan yana olan eğitimcilik misyonun daha ağır bastığını belirtmiştir. Nitekim öğrencilerinden Turan Erol da (Akt. İşanç, 2008: 21), hocasının eğitimci yönünü tanımlarken; “Öğrencilerinin kendi resimlerine benzer resimler yapmasına göz yummuyor, hatta böyle durumlarda epeyce sert tepki gösteriyor ve onlara büyük sanatçılar arasından kendilerine usta seçmelerini öğütlüyordu” diyerek Eyüboğlu’nun öğrencilerini kendine benzetme yönünde bir anlayışının bulunmadığını açık bir şekilde dile getirmiştir. Yine öğrencilerinden Leyla Gamsız da (Akt. Tanaltay, 1988: 82); “Hoca bize bu işi çok sevdirdi. Üstelik bizi kendi kişiliğimiz doğrultusunda yönlendirirdi. Hiçbir zaman Andre Lhote’un yaptığı gibi davranmazdı. Lhote daima kendi kişiliğini empoze ederdi” sözleriyle; Mehmet Pesen ise (TRT Türk “Notlar” - “Mehmet Pesen” Belgeseli, 2017); “Çok ressam yetiştirmiştir, hiçbiri birbirine benzemez ama hepsi Bedri Rahmi’nin öğrencisidir” sözleriyle hocaları Bedri Rahmi’nin kişilik yönünden baskıcı bir tutumunun bulunmadığını belirtmişlerdir.

Türk resminde Doğu ve Batı'nın sentezine dayalı bir sanat anlayışı düşleyen On'lar Grubu'nun Doğu ayağını, kırsal kesim insanının yaşamından seçilmiş görüntülerle Anadolu kilim motiflerinin birleşimine dayalı anlayış oluşturmaktadır. Batı ayağını oluşturan en göze çarpan ifade ise grubun ilk sergi afişindeki El Greco'da somutlaşan anlatım biçimi olmuştur (Binzet, 2003: 23). Bu anlayış doğrultusunda kilim ve yazma motifleri, nakışlar, hatlar ile Anadolu peyzajları ve köy düğünleri gibi konular Batı teknikleri ile bir araya getirilerek On'lar Grubu sanatçılarının tuvallerinde yerini almıştır.

On'lar Grubu'nun sanat anlayışı biçim ve içerik yönünden ayrı ayrı değerlendirildiğinde, grup üyelerinin içerik olarak Anadolu ve yerellik temasında birleştikleri ancak temayı biçimlendirirken ortak bir üslupta karar kılmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte genel olarak, biçimleri ayrıntılarıyla değil, daha çok renk ve leke duyarlılığıyla ele alışları ve son derece artırılmış biçimsel değerleri yalın bir duyarlılıkla tuvale aktarımları yönünden bir ortaklıktan söz etmek mümkündür (Giray, 1997: 484). Bu nedenle Turan Erol, Leyla Gamsız ve Nevin Çokay gibi sanatçıların üslup olarak birbirinden uzak görünen resimlerine bakıldığında, ilk bakışta ne kadar farklı görünse de kompozisyonlarda çizgilerde ve renklerde bir ortaklık, bir yerellik göze çarpmaktadır (Günyaz, 2003: 38). Bununla birlikte Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Fikret Otyam gibi sanatçılar yöresel motiflerden yola çıkarak halk sanatının süslemeci öğelerini esas alırken; Turan Erol, Osman Zeki Oral gibi sanatçılar Anadolu doğasını gözler önüne seren konulara; Nedim Günsür gibi sanatçılar ise toplumsal içerikli çalışmalara yönelmiştir. Grubun peyzajlarında ve figürlerinde net bir şekilde görülen Anadolu vurgusu, natürmortlarda da göze çarpmaktadır. Onlar natürmortlarında kristal ya da porselen vazoların içindeki gül, karanfil veya manolya gibi asil çiçekleri değil, daha çok seramik kupalar veya testilerdeki hercai çiçekleri resimlemiştir (Giray, 1997: 484). Nitekim bu natürmortlara ilişkin en yaygın örnekler de Adnan Varınca'dan gelmiştir.

2.3.3. On'lar Grubu'nun Gelişim Aşamaları ve Dağılışı

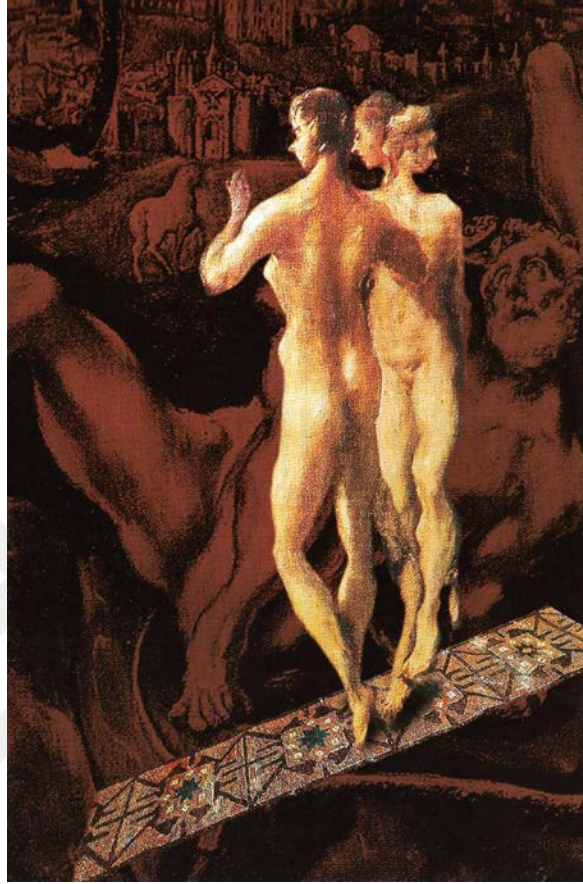
On'lar Grubu çatısı altında bir araya gelen on genç ressam, varlığını belirleyen ilk sergilerini 13 Mayıs 1946'da Akademi yemekhanesinde gerçekleştirmiştir. Bu ilk serginin duyurusu 12 Mayıs tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde şu şekilde yer almıştır:

“Güzel Sanatlar Akademisi'nin orta kısmından mezun olmuş on genç, bir araya gelerek yeni bir sanat grubu teşkil etmişlerdir. Bu on genç ressam yarın saat 16.00'da Fındıklı'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk sergilerini açacaklardır. Büyük bir mahviyet içinde çalışan gençler, sergi için hususi davetiyeler yaptırmış değillerdir. Bu sergiyi açmış olmalarını umumi bir davet telakki ediyorlar. Bu itibarla, herkes ayın sonuna kadar devam edecek sergiyi her gün, mektebin açık bulunduğu saatlerde gezebilir”(Giray, 1997: 469).

Düzenlenen ilk sergiye, grubun kurucu kadrosunda yer alan Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarptürk), Fikret Elpe, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı (Güzelson), Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacul (Özcilyan) katılmıştır (Giray, 1997: 472; Yazar Dal, 1984: 4; Özsezgin, 2003: 18; Binzet, 2003: 23).

On'lar Grubu ilk sergilerinde herhangi bir manifesto yayınlamamıştır ancak grubun esin kaynakları ve düşün alanları bu serginin giriş kapısında manifesto niteliğinde yer alan düzenlemeyle açıklık kazanmıştır. Yemekhane kapısına asılı duran büyük sergi afişinde göze çarpan iki büyük motif aynı zaman grubun Doğu-Batı sentezi ülküsünü yansıtmaktadır. İkişer metre boyunda olan bu afişte bir tarafta İspanyol ressam El Greco'nun 'Lacoon Grubu'ndan alınan bir figür, diğer tarafta ise Anadolu'nun göbeğinden devşirilmiş saf bir Avşar kilimi motifi bulunmaktadır. Grup sanatçıları bu afişle bir anlamda, her iki motife de sahip çıkacaklarının, ne bütünüyle birine, ne de öbürüne yönelmenin çağdaş sanat oluşumları açısından tutarlı sayılamayacağının mesajını vermeye çalışmışlardır. “Hakikaten bu gençlerin

yetişmesinde ön ayak olan endişeyi biri garptan, biri şarktan devşirilmiş olan bu iki motif çok iyi belirtiyordu” (Giray, 2003: 20).



Resim 6. On'lar Grubu'nun İlk Sergi Afişinden Ayrıntı.

Bu sergiyle On'lar Grubu'nun genç sanatçıları, resim sanatında Türk motifi ile desenin önemini ve resimsel değerini yitirmeden başlı başına bir tür olarak tuvalerde bir araya gelebileceğini vurgulamışlardır. Bu görüş aynı zamanda hem atölye hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hem de kendi dönemlerinin yaygın olarak benimsediği görüştür (Giray, 1997: 472). Sanat yoluna çıkacak olan bu genç sanatçıları için bu ilk sergi hem mezun oldukları okul hem de atölye hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından ufuklarını açacak bir destek niteliği taşımaktadır. Bu sergiyle sanatçı olma sorumluluğuyla da ilk kez yüzleşen genç sanatçıları, yaşamları boyunca duyumsayacakları bir deneyimle sanat ortamına uğurlanmıştır (Giray, 2003: 20).

Gerçekleştirilen bu sergiyle ilgili Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan değerlendirmelerde; gençlerin “mahviyet” içinde çalışmış olduklarına dikkat çekilerek, sergiledikleri yapıtların “meziyet, ruh tazeliği ve o nispette sanat telakkisi ve hilesiz hurdasız bir resim sevgisi” taşıdıkları belirtilmiştir (Akt. Yarar Dal, 1984: 4).

Grup, ikinci toplu sergisini 15 Kasım 1947'de Beyoğlu Asmalımescid Balyoz Sokak 25 numarada bulunan Leyla Gamsız'ın “2.5 Odalık Dairecik”inde açmıştır. Bu sergide grubun üye sayısı Turan Erol, Osman Zeki Oral, Alis Aş, Sedat Barkkuran, İhsan İncesu, Antranik Kılıç, Edith Leitner, Fikret Oytam, Orhan Peker ve Meryem Palavan'ın katılımıyla yirmiye ulaşmış (Özsezgin, 2003: 18) ve bu durum basında şu açıklamayla yer almıştır: “Fakat nasıl üç silahşörler hakikatte dört idiyeler, 10'lar da hakikatte yirmi kişidirler. Zira geçen seneden bu seneye on kişilik teşekküle on genç daha iltihak etmiştir” (Giray, 1997: 474).

Grubun ikinci sergisine ilişkin olarak Şevket Rado, genç grup üyelerinin fırçalarıyla “resmimizde esen taze havayı yansıttığını” belirtmiştir (Rado'dan Akt. Yarar Dal, 1984: 4). Fikret Adil ise, 26 Kasım 1947 tarihli Cumhuriyet yazısında bu sergiyi ve grup üyelerini şu cümlelerle değerlendirmiştir;

“Bu teşekkülü kuran gençler henüz talebe çağından kurtulmadıkları halde, öyle bir sanat aşkı taşıyorlar ve öyle bir sanat telakkisine sahiptirler ki, insanın bu hassasiyet karşısında huşu duymaması imkansızdır (...) (Onlar'ın değeri) Teşhir ettikleri eserlerin halisiyetinde, mevzuların orijinalliğinde, icradaki cesaret, serbestlik ve emniyettedir. Bütün bu meziyetlere iddiasızlığı, hatta mahviyeti ilave edince, karşımızda sanatkar sıfatına bütün manasıyla liyakat kasbetmeye namzet şahsiyetler görüyoruz ve içlerinde gelecekte ‘yıldız’ olabilecekler bulunmaktadır” (Adil'den Akt. Yarar Dal, 1984: 4-5).

Bedri Rahmi Eyüboğlu da, ikinci sergiye ilişkin kaleme aldığı yazısında “Nedim, Mustafa, Leyla, Fahrünnisa, İvi, Saynur, Hulusi, Fikret, Maryam, Palan”ın yapıtlarını başarılı bulurken, “Mehmet, Turan, Sedat, Fikret Otyam, Edit, Alis,

Osman, İhsan”ın yapıtlarının, henüz bunlar kadar pişkin olmasalar da gelecek vaat ettiklerini belirtmiştir (Giray,1997:474). Aynı yazısında, kendisinin öteden beri inandığı ilkelerin, grup üyeleri tarafından zamanla daha iyi kavranacağına yönelik inancını şu sözlerle dile getirmiştir: “(Bu genç ressamların) tezyini sanatlarımızı abad eden icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş vuzuhu benimsemeye başlamaları halinde – çünkü bu “vuzuh” babalarının, dedelerinin malıdır – bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamdan öteye gideceklerinden eminim” (Özsezgin, 2003: 19).

İlk iki serginin ardından On’lar Grubu her yıl bir sergi açmayı başarmıştır. 1948 yılında Beyoğlu Sanatseverler Kulübü’nde sergi açan grup 1949 yılında yine aynı mekânda sergi düzenlemiştir. Mehmet Şekip Tunç, 25 Mayıs 1949 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde, grubun bu sergisini “ ... Her şey renklerin cilve ve cümbüşü içinde çalkalanıyor, onların ritim ve ahengi etrafında pervaneler gibi dönüyor; yansa bile gene oraya koşuyor. Empresyonistlerde cazibe kaynağı ışık, kübistlerde hacim, şimdi de renk şehveti...” sözleriyle değerlendirmiş ve bu serginin seyredenler için renk ziyafeti olduğunu belirtmiştir (Tunç’tan Akt. Yazar Dal, 1984: 5).

Grup sergilerinin yanı sıra On’lar Grubu, 1948’de Dokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne de grup olarak katılmıştır. Bingöl (1948: 35), bu sergiye ilişkin kaleme aldığı yazısında grubun Akademi’de öğrenci olduklarına dikkat çekerek sergide herkese “kucak kucak” cesaret dağıttıklarını, cesaretlerinin “gençliklerinden” değil “yürüdükleri yolun doğruluğundan, çalışmalardaki ciddiyetten” kaynaklandığını belirterek onları ‘yılın tazelik getiren tek toplu hareketi’ olarak değerlendirmiştir.

Daha sonra 1949’da Onuncu ve 1950’de On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne de katılan On’lar Grubu, o döneme damgasını vuran önemli etkinliklerin içinde toplu olarak yer almıştır.

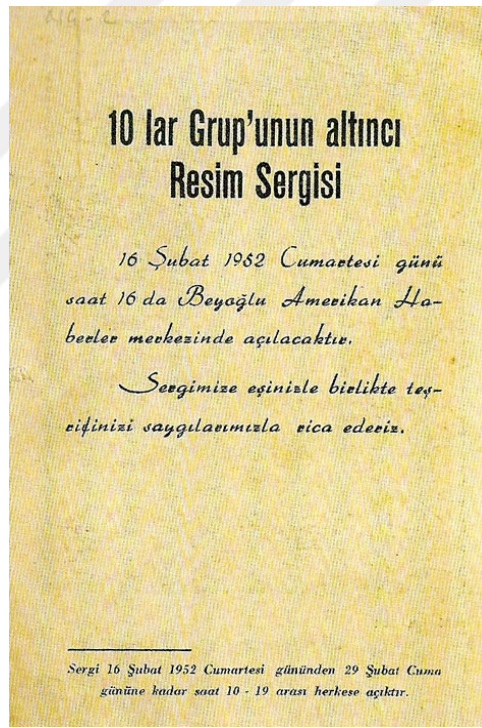
Grup, 1950 yılındaki sergisi için 50 sayfadan oluşan bir katalog yayınlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mustafa Şekip Tunç, Fikret Adil ve Şevket Rado’nun yazılarının yer aldığı bu katalogda grup üyelerine ait 47 resme yer verilmiştir (Giray,

1997: 474). Vahdet Sipahioğlu, “Beş Sanat” dergisindeki yazısında On’lar Grubu’nun bu sergisini “ananevi geçmişlerimizden türlü renk, motif ve güzellikleri sinesinde toplayıp sanat havamıza terütaze bir filiz gibi ışıık ve ferahlık veren bir sergi” olarak değerlendirmiş, “geçmişteki hazinelerini bir renk cümbüşü içinde” sunarak, “hocalarına layık bir halde yer yer şayanı takdir eserler” verdiklerini ve grubun gelecek yıllardaki ürünlerinden de olumlu şeyler beklendiğini belirtmiştir (Sipahioğlu’ndan Akt. Yarar Dal, 1984: 5).

On’lar Grubu’nun, 1951 yılında Taksim Fransız Konsolosluğu’nda açtığı sergiye; Fikret Otyam, Orhan Peker, Nedim Günsür, Antranik Kılıç, Fahrünnisa Sönmez, Saynur Güzelson, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Osman Oral, Leyla Sarptürk, Turan Erol, Fikret Elpe, İvy Stangali, Alis Aş, İlkay Üçkaya, Naim Fakihoğlu, Remzi Raşa, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, Perihan Ege ve Sema Akdağ olmak üzere 21 sanatçı katılmıştır. Bu sergi bazı yazarlar tarafından olumlu yönde eleştirilirken, bazıları tarafından olumsuz eleştiriler almıştır. Örneğin 06 Ocak 1951 tarihli Akşam Gazetesi’nde Hıfzı Topuz, sergideki eserleri ümit vaat edici olarak değerlendirerek, en dikkat çekici yapıtların Fikret Otyam’a ait olan ‘Bizim Köy’, ‘Galata Köprüsü’ ve ‘Çıplak’ isimli çalışmalar olduğunu belirtilmiş, Orhan Peker, Turan Erol, İlkay Üçkaya ve Antranik Kılıç’ın sergideki resimlerinden de övgüyle bahsetmiştir (Topuz, 2003: 44). Diğer taraftan Tepedelenli ise “Beş Sanat” dergisinde sergiye katılmış olan sanatçıların çoğunun iddiasız olduğunu ve kişiliğini bulmuş bir yaratma gösterenin pek az olduğunu belirtmiştir (Tepedelenli’den Akt. Yarar Dal, 1984: 5).

Grup, 1952 yılı sergilerini Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezi’nde açmışlardır. Bu sergi ile ilgili konuşmasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, o tarihte İstanbul’dan uzakta resim öğretmenliği yapmakta olan grubun önde gelen üyelerinden bahsederken; resmin büyük satırlar halinde mimariye girmesi gerektiğini, öğrencilerini de bu yönde yönlendirdiğini belirtmiştir. Böylece mimarlarımızdan esirgenmeyen bu olanakların gençlere de bağışlanması halinde, aralarından iyi ressamların çıkabileceği inancını dile getirmiştir (Özsezgin, 2003: 19). Ancak bir önceki yılda olduğu gibi grup, bu yıl da, bir yandan teşvik edici ve olumlu eleştiriler alırken, diğer yandan resimlerde göze çarpan Bedri Rahmi etkisine

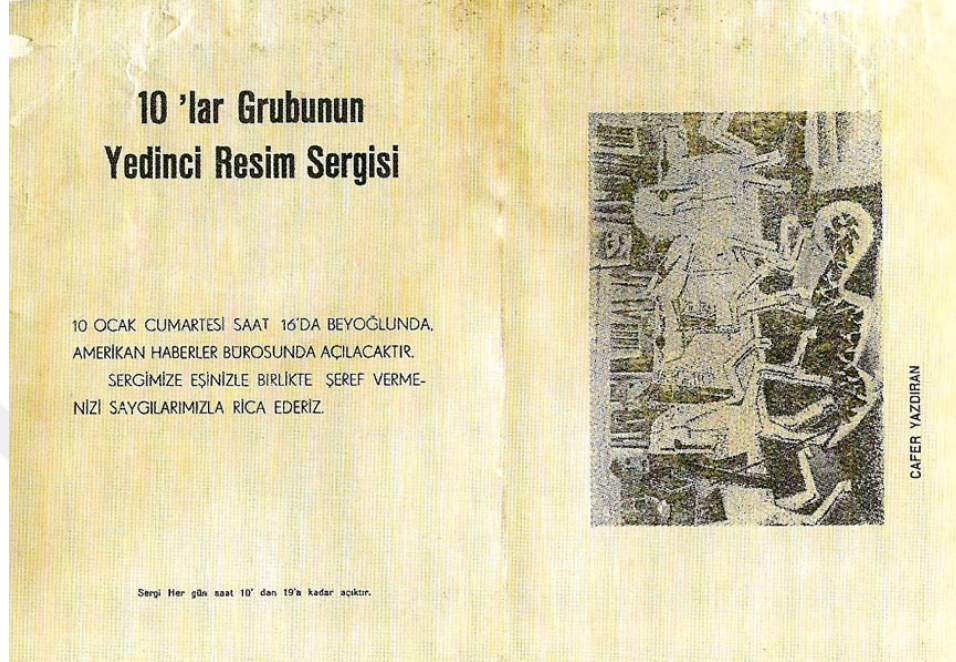
yönelik olumsuz eleştiriler almaya devam etmiştir. Örneğin Safa Yurdanur, 17 Şubat 1952 tarihli Vatan Gazetesi'nde yayımlanan yazısında; “genç sanatkarların resim alanında titiz bir çalışma ile ilerlediklerini ve bir sanat topluluğu olarak değerli bir mevki kazandıklarını” ancak aynı zamanda hocalarının etkisinden ve atölye havasından artık kurtulmaları gerektiğini vurgulamıştır. Yine “Beş Sanat” dergisinin 1952 Mart sayısında grup sanatçıları benzer yönden ancak daha sert bir şekilde şu sözlerle eleştirilmiştir; “On’lar Grubu, ölü bir taklitçilik masalına benzemek yerine kendilerindeki bir dünya yaratabilme kabiliyetine göre eser vermek istiyorlarsa, evvela hocalarının kendilerinden almış olduğu öz şahsiyetlerini aramak ve bulmak zorundadırlar” (Akt. Yarar Dal, 1984: 5).



Resim 7. On’lar Grubu’nun 1952 Yılı Altıncı Sergi Davetiyesi.

Grup, 1953 yılındaki toplu sergisini yine Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezi’nde gerçekleştirmiştir. Bu sergide yer alan sanatçılar; Alis Aş, Nevin Demiryol, Perihan Ege, Fikret Elpe, Özden Ergökçen, Mustafa Esirkuş, Naim Fakihoğlu, Nedim Günsür, Fuat İğbelli, Osman Zeki Oral, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Raşa, İvy Stangali, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, İlhan Uğan, Sedat Uslu, İlkey Üçkaya, Adnan Varınca ve Cafer Yazdırın’dır. Bu sergiye ilişkin

yazılarda çoğunlukla grup sanatçıları tek tek ele alınarak değerlendirilmiş ve bu değerlendirmeler içinde özellikle Adnan Varınca, Cafer Yazdırın, Nedim Günsür ve İlkay Üçkaya'dan övgüyle bahsedildiği görülmüştür (Giray, 1997: 476).



Resim 8. On'lar Grubu'nun 1953 Yılı Yedinci Sergi Davetiyesi.

Grup, ilk Ankara sergilerini yine 1953 yılının Nisan ayında Helikon Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Grup sanatçılarının anlayışlarında olgunlaşma ve bireysel özgünleşmeye yönelik önemli değişimlerin hissedilmeye başlandığı bu serginin basında yer alan haberinde şu ifadeler göze çarpmaktadır:

“Bedri Rahmi Eyüboğlu bu ressamların yerli dekoratif motiflerle El Greco arası, ikisini uzlaştırmaya çalışan bir yol tuttuklarını söylüyor. Eyüboğlu bu yazıyı yazdıktan beri, 10'lar grubu ressamları bu bakımdan da değişmiş olacaklar. Çünkü yerli motifler, şimdi aralarında yalnız üç dördünde kalmış, El Greco etkisiye, güçlkle sezilebilir bir dereceye inmiş” (Giray, 1997: 479).

Bu sergi ile birlikte ortak düşünce yapısının iyiden iyiye etkisini kaybettiği On'lar Grubu, son toplu sergisini 1954 yılında Beyoğlu Amerikan Haberler

Merkezi’nde gerçekleştirmiştir. Bu sergiden sonra bazı sanatçıların grup üyeliğinden ayrılarak bireysel ve karma sergilere yönelmeye başladığı görülmüştür. Örneğin 1955 yılında, Orhan Peker, Leyla Gamsız ve Naim Fakihoğlu gibi sanatçılar kişisel sergi düzenlemiş, aynı yıl Cafer Yazdırın, İvy Stangali, Adnan Varınca, Nevin Demiryol Çokay, İlhan Uğan gibi sanatçılar da karma sergilerde yer almıştır (Yarar Dal, 1984: 6). Bunun yanı sıra Necmi Başkurt, Cezmi Çelebioğlu, Sema Akdağ, Perihan Ege, Naim Fakihoğlu, Aliye Kara, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, Sedat Uslu, İlkay Üçkaya, Cafer Yazdırın ve Osman Yenisey gibi üyeler ise dağılma kararından önce gruptan ayrılmış olan isimlerden olmuştur (Özsezgin, 2003: 19).

Yaşanan bu ayrılışların nedenlerinin başında 1950’lerden itibaren ülkede yoğun bir şekilde vurgulanmaya başlanan “bireysellik” kavramı gelmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan kaotik yapının, yaşanan toplumsal dönüşüm ve değişimlerin etkisiyle, grup sanatçıları, kendi kişisel konumlarını irdeleyerek, kendilerine farklı bir yol çizme, öznel görüşlerini yansıtan bireysel eserlere yönelme ve sanatsal kişiliklerini güçlendirme kaygısı gütmeye başlamıştır. Belli bir atölyenin anlayışıyla yetinmek yerine değişkenliğin ve araştırmanın ışığı altında çağdaş yaratma olayına bir bütün olarak eğilme düşüncesi üyelerin grupla olan bağının gevşemesine neden olmuş, ortak atölye disiplini paylaşmanın etkisi de doğal olarak eski önemini yitirmiştir. Diğer nedenler, 1950’li yıllarda sanat üretimiyle ayakta duymayı sağlayacak olanakların çok kısıtlı olmasıyla, sergileme olanaklarının kısıtlı olması ya da farklı ekonomik arayışların devreye girmesi ile ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak yeni bir etkinlik için toparlanamayan ve artık işlevini tamamladığı düşünülen grup, herhangi bir dağılma kararı almadan 1955 yılında sona erdirilmiştir (Özsezgin, 2003: 19). 1972 yılında İstanbul’da son kez “On’lar Grubu” sergisi düzenlenmiş ve bu sergiyle grubun anısı yıllar sonra yeniden yaşatılmıştır (Yarar Dal, 1984: 5).

On’lar Grubu bünyesinde yer alan Alis Aş, Hayrullah Tiner, Sedat Barkkuran, Cafer Yazdırın, Maryam Özacul gibi kimi üyeler zaman içinde sanatla bağlarını koparıp farklı meslek ve ilgi alanlarına yönelirken; Leyla Gamsız (Sarptürk), Fikret Otyam, Orhan Peker, Remzi Raşa, Mustafa Esirkuş, Adnan Varınca gibi kimi üyeler düzenledikleri kişisel ve karma sergilerle, çağdaş Türk resim sanatının özgün

temsilcileri olarak etkinliklerini sürdürmüş; Turan Erol, Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Nevin Çokay gibi üyeler de bir yandan kişisel etkinliklerine devam ederken diğer yandan eğitim kurumlarında kendilerinden sonraki kuşakların eğitimi görevini üstlenerek hem Türk sanatına ve hem de sanat eğitime önemli katkılar sağlamıştır.

Anadolu'nun çeşitli yerlerinden yola çıkarak Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde bir araya gelen On'lar Grubu, hocalarının teşvikiyle yeni bir sanat görüşü çevresinde birleşerek sekiz yıl boyunca birlikte sergiler açmıştır. Oluşumunun ardından kısa zamanda geniş bir kitleye ulaşan grup sanatçıları, gerek ele aldıkları konularla gerek anlatım teknikleriyle sanat çevresine yeni bir soluk kazandırarak Doğu-Batı sentezinin Türk sanatına benimsetilmesinde etken ve etkili olmuştur. Türk sanat tarihinde kendinden söz ettirmeyi başarabilmiş olan On'lar Grubu, Türk resminin modern gelişimi açısından önem taşıyan oluşumlardan biri haline gelmiştir. Üyelerinden bazıları, zaman içinde ortak düşünce yapısından belki uzaklaşmış olsalar da yarattıkları biçimsel özgünlüklerle Türk resim sanatı tarihi içinde yerlerini almışlardır.

2.3.4. On'lar Grubu Sanatçıları

On'lar Grubu, Akademi'deki öğrenim yıllarında edinmiş oldukları birikimlerin, meslek yaşamına atıldıktan sonra da kendilerine yol gösterici bir anlam taşıyacağına olan inançlarını canlı tutmuş, gruba sonradan katılan ve ayrılanların söz konusu olduğu bir ortamda ilişkilerini etkin bir şekilde sürdürmüşlerdir (Özsezgin:2003:18). On'lar Grubu'nun kurucu kadrosundan bulunan ve 1946 yılında açılan ilk sergiye katılan sanatçılar; Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Leyla Gamsız (Sarptürk), Fahrünnisa Sönmez, Fikret Elpe, Saynur Kıyıcı (Güzelson), Hulusi Sarptürk, İvy Stangali ve Maryam Özacul (Özcilyan)'dır.



Resim 9. On'lar Grubu Üyeleri. (Soldan sağa: Maryam Özacul, Alis Aş, Cemal Tollu, İvy Stangali, Edith Leitner, Fikret Elpe, Leyla Gamsız, İbrahim Çallı, Hulusi Sarptürk, Orhan Peker, Fikret Otyam, Cevat Dereli, Nedim Günsür, Turan Erol, Sedat Barkkuran, Feyhaman Duran, İhsan İncesu)

İlk on kişinin yanı sıra 1947-1954 yılları arasında On'lar Grubu'na katılan ve grubun sanat görüşlerini benimseyen sanatçılar arasında; Turan Erol, Orhan Peker, Osman Zeki Oral, Adnan Varınca, Fikret Otyam, Remzi Raşa, İlhan Uğan, Cafer Yazdırın, Nevin Demiryol Çokay, Alis Aş, İlkay Üçkaya, Rıza Şentura, Naim Fakihoğlu, Hayrullah Tiner, Gönül Tiner, Antranik Kılıç, Perihan Ege, Sema Akdağ, Sedat Barkkuran, Necmi Başkurt, Cezmi Çelebioğlu, Faik Sezer, Aliye Kara, Edith Leitner, Meryem Palavan, Sedat Uslu, Fuat İğbelli, İhsan Şurdum, Özden Ergökçen, Agop Arad, Pindaros Platonidis, Osman Yenisey ve İhsan İncesu bulunmaktadır.



Hulusi Sarptürk, Nedim Günsür, Cezmi Özçelebidöglü, Leyla Gamsız Sarptürk, Antranik Kılıçyan, Sedat Barkkuran, Mehmet Pesen, Saynur Kıyıcı, Alis Aş, Mustafa Esirkuş, İvy Strangali, 1948 yılında Akademi'de.

Resim 10. 1948 Yılında Akademi. (Hulusi Sarptürk, Nedim Günsür, Cezmi Çelebioğlu, Leyla Gamsız Sarptürk, Antranik Kılıç, Sedat Barkkuran, Mehmet Pesen, Saynur Kıyıcı, Alis Aş, Mustafa Esirkuş, İvy Stangali)



(soldan sağa)
Fahrünnisa Sönmez, Hulusi Sarptürk, Osman Oral, Meryem Özacı, Sedat Barkkuran, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Saynur Kıyıcı, İvy Strangali, Mustafa Esirkuş, Cezmi Çelebioğlu, Fikret Elpe, İsmet Yenisey, Leyla Gamsız
Yalova Seyahatinde

Resim 11. Yalova Seyahati. (Soldan sağa: Fahrünnisa Sönmez, Hulusi Sarptürk, Osman Oral, Maryam Özacul, Sedat Berkuran, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Saynur Kıyıcı, İvy Stangali, Mustafa Esirkuş, Cezmi Çelebioğlu, Fikret Elpe, İsmet Yenisey, Leyla Gamsız)

2.3.4.1. Nedim Günsür (1924 – 1994)

1924 yılında Ayvalık'ta doğan Nedim Günsür, ilköğrenimini İstanbul'da tamamlamış, orta öğrenime Afyon'da devam etmiştir. Bir resim tutkunu olan babasının memuriyetinden arta kalan zamanlarında yaptığı yağlıboya ve kopya resimler sanatçının erken yaşta resme ilgi duymasını sağlamıştır. Babasından aldığı resim sevgisiyle lise yıllarında durmadan resim yapan Günsür, ortaokul son sınıfta resim öğretmeninden aldığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin fotoğraflarının ve okulla ilgili ayrıntılı bilgilerin olduğu broşürle ressam olmaya karar vermiştir. Bu tutkuyla İstanbul'a giden Günsür 1942 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek Bedri Rahmi atölyesinde öğrenim görmüştür. Atölye arkadaşlarıyla birlikte 1946 yılında On'lar Grubu'nun kuruluşunda yer alan sanatçı, bu yıllarda daha çok izlenimci olarak değerlendirilebilecek bir anlayışla özellikle Tophane'deki nalbantları, atları, kahvehaneleri, pazarları ve parkları çalışmıştır (İşanç, 2008: 19).



Resim 12. Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 45x54, T.Ü.Y.

1948 yılında Akademi'den birincilikle mezun olmuş, aynı yıl Fransız Hükümeti'nin Akademi'yi birincilikle bitirenlere verdiği bursla Paris'e gitmiştir. Burada Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışan sanatçının akademide sürdürdüğü izlenimci resim anlayışı bu yıllarda Picasso, Leger, Matisse ve Afrika sanatının etkisiyle yarı soyut bir anlayışa dönüşmüştür.



Resim 13. Nedim Günsür, “Bereket Tanrısı”, 73x92, T.Ü.Y.

Paris'teki ilk yıllarını Batının yüzyıllara dayanan kültür birikimi altında ezilmişlik duygusuyla ve bir tür kişilik arayışı içinde geçiren Günsür nihayet sanatta özgünlüğe attığı ilk adımları şu sözlerle açıklamıştır:

“Parisli bir vatandaş gibi resimler yapmaya başlamıştım, ama ben başka bir toplumun insanıydım. Bir çelişki duygusu büyüyordu içimde. F. Leger, bir konuşmasında çağdaşlık sorunlarına değinirken geleneğin devreden çıkarılmaması konusu üzerinde ısrarla durmuştu. Bu büyük ustanın yaşamının son yıllarında üstüne basarak yaptığı bu

açıklamada doğru ve uyarıcı bir anlam yatıyordu. O sırada Paris’e Mahmut Makal’ın ‘Bizim Köy’ adlı romanı geldi. Bu bir şoktu. Leger’in değindiğiyle Makal’ın vurguladığı bir anlamda bütünleşiverdi. Sorun açıklığa kavuştu. Ben uzun ve zengin geleneği olan, sorunları başka bir toplumun insanıydım (...) kendi yaşamımdan yola çıkmalıydım. Bir Fransız gibi tavır alamazdım (...) Her toplum kendi sanatını yarattı. Batılı kalıplarla ben kendimi ve toplumumu anlatıp yorumlayamazdım” (Günsür’den Akt. Giray, 1997: 488).

İlk kişisel sergisini 1951 yılında İstanbul Maya Sanat Galerisi’nde gerçekleştiren Günsür, 1952 yılında yaklaşık dört yıl süren Paris dönemine son vererek Türkiye’ye dönmüştür. 1954’te Karadeniz Ereğlisi’ne resim öğretmeni olarak atanan sanatçı 1958 yılına kadar burada görev yapmıştır. Öğretmenlik görevinin yanı sıra sanatçı bu yıllarda sıklıkla Zonguldak Çatalağzı ve Kilimli ocaklarına giderek burada madenci figürü etütleri ve kompozisyon araştırmaları yapmıştır.



Resim 14. Nedim Günsür, “Maden”, 70x90, T.Ü.Y.

Karadeniz Ereğlisi'nde bulunduğu yıllarda maden kentinin görünümünü, maden işçilerini ve onların zor yaşam koşullarını figüratif dışavurumcu bir anlayışla ele alan sanatçı, bu döneme ilişkin düşüncelerini şu kelimelerle ifade etmiştir:

Zonguldak döneminde önemli bir değişme zorunluluğunun arifesine geldiğimi anladım. Burası bir maden şehriydi. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış; deniz bile kara. Trenlerin biri gelir, biri gider; üç vardiya binlerce toprak altı ve üstü işçisi arılar gibi çalışırlar. Yükleme tesislerinden şilep ambarlarına akan Kara Altın'ın kentte bütün gece ve gündüz duyulan uğultusu. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler... Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim. Fransa'da edindiğim biçimci resim anlayışı yetersiz ve yüzeysel kalıyordu. Madenci yaşamının içeriği ile bütünleşebilecek ve geniş kitlelere seslenebilen bir deyiş bulmalıydım. Açık bir resim dili şart oluyordu. Buradan hareketle zaman zaman ve yer yer naif öğelerin de bulunduğu 'Dışavurumcu – Anlatımcı' bir deyiş oluşturdum" (Günsür'den Akt. İşanç, 2008: 55).



Resim 15. Nedim Günsür, "Savaş", 23x42, K.Ü.Y.

Zaman içinde dramatik içeriği gittikçe güçlendirirken güçlü bir renk düzeniyle biçimsel sorunlara da çözümler getiren sanatçı için Turgay Gönenç şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Nedim Günsür’ün resim macerası, siyah-beyaz başlayıp, renkli sona eren bir film gibidir. Ressamlığının ilk yıllarında, o zaman tutucu olan bu adam, Cezayir Savaşı, kıyımlar, patlayan maden ocakları çizip boyadı: Renkli siyahlar ve grinin bin bir tonunu kullanarak...” (Şakar, 2006).

Toplum gerçekliğine duyarlı ve dramatik yönü ağır basan simgesel figüratif resim anlayışını benimseyen Günsür, 1959 yılında İstanbul’a dönerek çalışmalarını bağımsız olarak burada sürdürmüş, plastik güzelliğin sınırlarını aşmadan anlatacağını anlatan bir sanatçı olarak Türk resmine önemli katkılarda bulunmuştur (Berk ve Özsezgin, 1983: 85). 1961’de yaptığı ‘Gökyüzü’ isimli yapıtıyla 1963 yılı 24. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde birincilik ödülü, 1973’te Cumhuriyet’in 50. Yılı Resim-Heykel Yarışması’nda Atatürk ve Cumhuriyet ödülü almış, 1972’de Milliyet Sanat dergisi tarafından yılın resim sanatçısı seçilmiştir.

1960’larda Türkiye’de kentleşme olgusuyla birlikte başlayan batıya insan göçünden etkilenen Günsür, bu dönemde ‘Gurbetçiler’ isimli seriyle Almanya’ya giden Türk işçilerinin dramını irdelemiştir (Giray, 1997: 490). Yine bu yıllarda köyden büyük kentlere yönelik göç hareketinin bir göstergesi olan ve o dönemde Turan Erol gibi pek çok sanatçının ele aldığı gecekondulaşma olgusu Günsür’ün de ilgi alanına girmiş, gecekondu yıkımlarındaki arbedeler ve yaşanan dramlar bir de onun gözünden tuvale yansımıştır (Tansuğ, 1995: 61).



Resim 16. Nedim Günsür, “Gecekondular ve İşçi Ailesi”, 50x107, T.Ü.Y.

İstanbul’da gri-siyah ağırlıklı gecekondu ve madenciler serisine bir süre daha devam eden sanatçı daha sonra aydınlık gökyüzü kıyı ve kent görünüşleri, balıkçı kulüpleri, ahşap evler, eski sokaklar, gelin alayları, pazar yerleri, kahvehaneler, lunaparklar, bayram yerleri, uçurtmalar ve baloncuklar temalı resimleriyle şiirsel bir anlatıma ulaşmıştır. Kimi zaman perspektifsiz mekân anlayışıyla Osmanlı minyatürlerinden izler taşıyan resimlerinde, figürlerini sadeleştirerek, hiçbirini birbirini örtmeyen bir düzen içinde tuval yüzeyine yaymış, kimi zamansa çizgi ve leke uyumunda çocuksu bir yaklaşımın özgür ve bağımsız havasına yönelmiştir. Zamanla durulaşan, ayrıntılarla zenginleşen, ince uzun figürlerini geniş doğa dekorları içerisinde naif bir duyarlılıkla sunarak resmine kendine özgü bir hareketlilik katmıştır (Altunok, 2003a: 28). Hem hüznü hem de yaşama sevinciyle dolu resimlerinde yarattığı atmosfer ve güçlü mekân duygusu, onun insan figürlerini destekleyen en önemli unsur olmuştur.



Resim 17. Nedim Günsür, “Kasaba”, 50x70, T.Ü.Y.

Hocası Bedri Rahmi’nin ve On’lar Grubu’nun sanat anlayışı paralelinde Anadolu insanını, Türk kültürünü ve geleneklerini içselleştirip onlara yeni yaklaşımlar ekleyerek naif bir anlayışla yorumlayan Nedim Günsür, kimi zaman

geçmişte işlediği konuları sonraki yıllarda yeniden ele alarak aynı konuya yeni ve farklı bakışlar getirmeye çalışmıştır. Kişi ve nesneleri gördüklerinin süzgecinden geçirerek yeniden yaratan sanatçı, yarattığı belli figür şemalarla mekân içinde farklı gerçeklikler oluşturmuştur (Altunok, 2003a: 30). 1994 yılında İzmir’de vefat eden Nedim Günsür, toplumsal ve insancıl öğelere duyarlı, kişilikli ve kendine özgü bir resim anlayışıyla Türk resim sanatında geleneksel olanı çağdaş bir içerik ve biçimle dile getiren önemli isimlerinden biri olmuştur.



Resim 18. Nedim Günsür, “Kadın ve Erkek”, 40x50, T.Ü.Y.

2.3.4.2. Mustafa Esirkuş (1921 – 1986)

1921 yılında İstanbul’da doğan Mustafa Esirkuş, İstanbul Devler Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi atölyesinden 1948 yılında mezun olmuştur. On’lar Grubu’nun kurucuları arasında yer alan sanatçı Akademi’den mezun olduktan sonra başta Gemlik Lisesi olmak üzere Anadolu’nun çeşitli okullarında 18 yıl resim öğretmenliği yapmıştır. Bunun yanı sıra; 1965’te Akademi Sanat Ödülleri birincilik

ödülü, 1967’de Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti’nin düzenlediği sergide jüri özel ödülü, 1969 yılı Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde ikincilik ödülü, yine aynı yıl İstanbul Operası Teşvik Ödülleri yarışmasında birincilik ödülü, 1973 tarihli Cumhuriyet’in 50. Yılı Sergisi’nde Atatürk ve Cumhuriyet ödülü, 1973’te Akbank Resim Yarışması’nda birincilik ödülü almıştır. 1969 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin restorasyon atölyesine uzman olarak atanan sanatçı, 1977 yılında bu görevinden emekliliğe ayrılmıştır (Özsezgin, 2010: 273-274).

İlk kişisel sergisini 1971 yılında İstanbul Galeri I’de açan sanatçı daha sonra Ankara ve İstanbul’da pek çok sergi daha açmıştır. Kimi zaman hem kolaj hem yağlıboya hem de kazıma gibi farklı teknikleri bir arada kullanan Esirkuş düzenlediği sergilerde resim çalışmalarının yanı sıra çamurdan, alçı ve ahşaptan yaptığı heykelleri de sergilemiştir (Ersoy, 2003b: 52).

Mustafa Esirkuş, Akademi’den mezun olduktan sonra Bedri Rahmi atölyesinin yerel değerlere yönelik anlayışına bağlı kalarak, yaptığı çevre ve doğa gözlemleri sonucu, Anadolu insanı, kent yaşamı ve halk oyunları konulu resimlere yönelmiş, zamanla kendi kişisel resim diline ulaşmıştır.



Resim 19. Mustafa Esirkuş, “Folklor”, 89x115, T.Ü.Y.

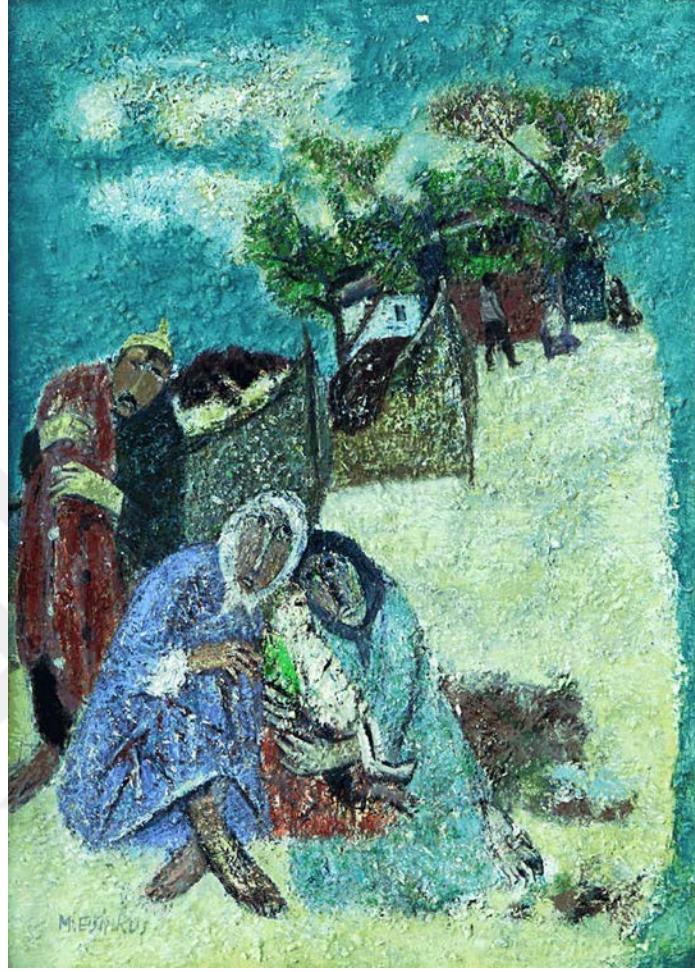
Sanat yaşamının ilk dönemlerinde daha çok dışavurumcu ve lekeci bir yorumu benimseyen Esirkuş, 1970’lerden itibaren balıkçıların deniz yaşamını işlediği resim dizisiyle asıl kimliğini oluşturacak olan yoğun bir döneme girmiştir. Sanatçı bu dönem çalışmalarında akademik kökenli deseni bir yana bırakarak daha yalın ve daha samimi bir anlatımı benimsemiştir. Yöresel bir atmosfer içinde, doğa ve insanı birbirini tamamlayan iki temel öğe olarak resimlerinde bir araya getiren Esirkuş için, denizden ağ çeken, ağ ören, balık satan balıkçılar ve sandallar başlıca ilgi alanı olmuştur. Balıkçı temasına duyduğu bu ısrarlı yakınlık, onun resimlerinin öz ve biçim yönünden tutarlılığının da başlıca dayanağı olmuştur (<http://www.yardimcikaynaklar.com/mustafa-esirkus-hayati-ve-sanati/>).



Resim 20. Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar Köyü”, 155x155, T.Ü.Y.

On’lar Grubu’nun çıkış noktası olan Türk resmini ulusal bir niteliğe kavuşturma çabalarında önemli katkıları bulunan Esirkuş’un resimlerindeki kompozisyon anlayışı, etkilendiği minyatür ve kilim motiflerinin düzeninden gelmektedir. Onun kendine özgü kabartılı renk skalası önceleri koyu tonlarda iken,

daha sonra giderek aydınlığa kavuşmuş ve eserlerini yeni bir boyuta taşımıştır (Ersoy, 2003b: 52).



Resim 21. Mustafa Esirkuş, “Balıkçı Ailesi”, 68x48, T.Ü.Y.

Ahmet Köksal, onun resimlerindeki siyah-beyaz anlayışı, kabartılı boya dokusunu ve yüzey-leke ilişkilerini, Turan Erol ve Orhan Peker’in ilk dönem resimlerine benzetmiştir. Bununla birlikte onun resimlerinde, daha kalabalık figürlü, doğa-insan bağlantısı olan ve günlük yaşam görüntüleri üzerinde vurgulanan yorumlayıcı bir çaba bulunduğunu da eklemiştir. Köksal, Esirkuş’un resimlerine yönelik izlenimlerine şu cümlelerle devam etmiştir:

“...öteden beri tanıdığımız deniz adamlarını, yorgun ve hüznü yüzleriyle günlük yaşantı çeşitlemelerinde buluyoruz: Ağ, sandal çekenler, balık-ekmek lokantasında oturanlar, ağ onaranlar,

balık satanlar vb. konuları gri, yeşil, mor değişimlerin egemen olduğu düzenlemelerinde daha da arınmış, belirgin bir valör çizgi değeriyle ön plana çıkararak öteden beri eğildiği temayı zenginleştiriyor (Köksal'dan Akt. Ersoy, 2003b: 52).



Resim 22. Mustafa Esirkuş, “İki Balıkçı”, 60x40, T.Ü.Y.

Çevrelerinden seçtikleri konuları, geleneksel ve yöresel bakış açısıyla ifade eden On'lar Grubu üyelerinin birçoğunda olduğu gibi Mustafa Esirkuş da eserlerinde yerel ve kendine özgü bir dil ortaya koymuş, 1986 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.



Resim 23. Mustafa Esirkuş, “Köylüler”, 82x102, T.Ü.Y.

2.3.4.3. Leyla Gamsız (Sarptürk) (1921 – 2010)

1921 İstanbul doğumlu olan sanatçı, babasının görevi nedeniyle Anadolu’nun çeşitli yerlerinde bulunmuş, bu geziler onu bir Anadolu sevdalısı yapmıştır. Ortaokul yıllarında resim öğretmeninin teşviki ve kendisine duyduğu güven, onun resim sanatına olan ilgisini ve bağlılığını güçlendirmiştir. Lise yıllarında Eşref Üren’in öğrencisi olan sanatçı, lise eğitimi bittikten sonra babası tarafından resim öğrenimi için Paris’e gönderilmek istenir ancak II. Dünya Savaşı ve onun yansımaları, bu isteğin gerçekleşmesine engel olmuştur. O yıllarda Akademi’ye kaydolmak için ortaokul diploması yeterli iken, Leyla Gamsız lise diplomasıyla Akademi’ye gidince Akademi müdürü Burhan Toprak tarafından, “Yazık değil mi diplomana, git üniversite oku” yanıtını almıştır. Bunun üzerine 1939 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü’ne kaydını yaptırmıştır. Ne var ki burada aldığı dört yıllık eğitimin ardından, resme olan tutkusu onu yeniden Akademi’ye

yönlendirmiş ve böylece Akademi'nin yüksek resim bölümüne kaydolmuştur (Doyran, 2003b: 34).

Sanatçı, aralarında ileride hayat arkadaşı olacak Hulusi Sarptürk'ün de bulunduğu arkadaşlarıyla Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde aradığını bulmuş ve On'lar Grubu'nun kurucu kadrosu içinde yer almıştır.

İstanbul Tepebaşı'nda bulunan Gamsız Apartmanı'nda "2.5 Odalık" bir daireyi sanat galerisine dönüştüren sanatçı ilk sergisini 1949 yılında İstanbul Fransız Konsoloslugu'nda açmıştır. Motifsel değerlerin yorumlandığı ve figürsel anlatıların ağırlık kazandığı bu sergiyle sanatçı Fransız Hükümeti'nden bir yıl süreli bir burs kazanmıştır. Böylece lise sonrası gidemediği Paris'e, burslu olarak giden Leyla Gamsız, burada Fernand Leger atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Birkaç ay bu atölyede çalışan sanatçı, Bedri Rahmi atölyesinin özgür ortamından sonra Leger'in öğrenci resimleri üzerine yaptığı düzenlemelerden ve küçük atölye mekânından rahatsız olduğu için bir süre sonra Türk resminin yakından tanıdığı diğer bir ressam olan Andre Lhote atölyesine geçmiştir (Giray,1997:482).

Avrupa'daki eğitiminden sonra ülkeye geri dönen sanatçı, eşi Hulusi Sarptürk'ün görev yeri olan Hendek'e yerleşmiştir. Sanatsal anlamda en verimli dönemini bu yıllarda geçiren Leyla Gamsız, burada Anadolu doğasını ve kültürünü gözlemleyerek çalışmalarına devam etmiştir.

1964 ve 1967 yıllarında iki Akademi Sanat Ödülü kazanan sanatçı, 1987'de Sedat Simavi Vakfı 11. Görsel Sanatlar ödülünü kazanmıştır. Sanatını yaşamının bir parçası haline getiren sanatçı bu anlayışını şu sözlerle dile getirmiştir;

Resim, benim için yaşam kadar önemli... Resim olmazsa benim için yaşam da yok.... Eğer, o gün iyi bir çalışma yapmışsam, neşem yerine geliyor. Canlı oluyorum. Dünya bana pırıl pırıl görünüyor. Dünyayı yaşamaya değer buluyorum. Eğer istediğim gibi çalışmamışsam, dünyayı zindan görüyorum. Bu dünyaya nasıl katlanacağım diye kahroluyorum (TRT TÜRK "Notlar" – "Leyla Gamsız" Belgeseli, 2017).



Resim 24. Leyla Gamsız, “Peyzaj”, 49x68, D.Ü.Y.

Leyla Gamsız bir dönem İstanbul’da Sağlık Müzesi’nde ressamlık görevine atanmış ancak 1969 yılında eşi Hulusi Sarptürk’ü kaybedince memuriyetten ayrılarak resim çalışmalarına bireysel olarak devam etmiştir.

Edindiği birikimle ve gözlem yeteneği ile tüm sanat yaşamı boyunca resmi sorgulayan Leyla Gamsız’ın resimleri, genel olarak üç dönemde değerlendirilebilir. Bunlardan ilki, 1940 – 1960 yılları arasında Matisse etkisini, kendi birikimi ve yorumuyla sanata aktardığı dönemdir. Bu dönemde sanatçının modern doğa ve figür soyutlamalarındaki şiirsel uyumda Matisse etkisi açıkça görülmektedir (Doyran, 2003b: 34).



Resim 25. Leyla Gamsız, “Natürmort”, 52x49, D.Ü.Y. (Birinci Dönem).

İkinci dönemi olarak nitelendirilen 1960 – 1980 yılları arasında sanatçı, lirik soyuta yaklaşıp leke ve rengi tuvalinde yoğurmaya çalışmıştır.



Resim 26. Leyla Gamsız, “Üç Figür”, 28x39, T.Ü.Y. (İkinci Dönem).

Ardından gelen 1980 – 2000 yılları arasında ise nü’ye ve natürmorta yönelmiştir. Özellikle 1990’lardan sonra daha çok iç dünyasına yönelen sanatçı bu yıllarda tuvallerini giderek yalınlaştırarak rengi ve çizgiyi sadece gerektiğinde kullanmıştır. Resimleri rengin ve konunun ötesine geçerek resmin kendisi başlı başına konu haline gelmiştir (Doyran, 2003b: 34).



Resim 27. Leyla Gamsız, “Nü’ler”, 48x58, T.Ü.Y. (Üçüncü Dönem).

Resimlerinde figürsel yorumlara özellikle de nü'lere ağırlık veren, öznel deformasyon ve renk-leke karşıtlıklarının güçlü uyumunu kullanarak lirik anlatımlara yönelen sanatçı kendi sanatıyla ilgili olarak şu cümleleri kullanmıştır:

“Resim benim için her şeyden evvel renk, leke ve şekil kompozisyonudur. Portre, natürmort ve peyzaj ayırımı yapmam, hepsini büyük bir zevkle çalışırım. Hareket nokta tabiidir. Buna kişisel görüşlerimi ekleyerek yön veririm. Resimde sadeliği severim. İyi resim kalabalık resim demek değildir. Her tablo ayrı bir araştırma olmalıdır. Kolaylığa, tekrara kaçmamalı, klişeleşmemelidir... Her sergi sanatçının şahsiyeti çerçevesinde yeni bir şeyler getirebilmelidir.

Sanatta samimiyet şarttır. Bir tablo seyredene zevk ve huzur vermelidir. Resimlerimde perspektife yer vermem. Bu da herhalde geleneksel sanatımızdan geliyor” (Akt: Bulut, 2009: 39).

Tunalı’ya (2003: 35) göre, Leyla Gamsız’ın Türk resim tarihinde özgün bir kimliği bulunmaktadır. Onun eserlerinde daha ilk bakışta dikkat çeken bu özgünlüğün nedeni, her şeyden önce onun doğaya bakışındaki kadınsı (feminen) bir tavidan kaynaklanmaktadır. Bu tavır onun hem gençliğinde hem de sonraki dönem yapıtlarında açık ya da örtük olarak görülebilmektedir. Leyla Gamsız’ın bu kadınsı tavrı elbette biyolojik değil psikolojik bir temele, özdeşleyim (empati) güdüsüne dayanmaktadır. Örneğin peyzajlarına bakıldığında kullandığı pastel ve buğulu renkler onun doğaya bakışındaki sezgisel ve duygusal tavrı yansıtmaktadır. Nitekim figüratif resimlerinde de baskın olan kadın figürüdür ki bunun esas nedenin de kadın vücudunun özdeşleyimsel değeri olduğu düşüncesidir. Leyla Gamsız’ın doğayla iletişimde yaşadığı bu sezgisel ve duygusal bağın, bu özdeşleyimin, onun bütün resimlerini oluşturan ana yapı olduğu söylenebilir.



Resim 28. Leyla Gamsız, “Akvaryum”, 55x65, T.Ü.Y.

Eşref Üren de 1952’de gerçekleşen sergideki Leyla Gamsız resimleriyle ilgili görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir:“Leyla karşımıza bir renk seli ve cümbüşü içinde çıkarak bizleri şaşırtmıştır. Sergide umduklarımızdan çok fazlasını bulduk. Bu genç, Allah’ın kendisinden hiç bir şey esirgemediği ressamımızın tuvallerinde zevkle cesaretle boyanmış geniş satırlar, plastik kaygı, hassasiyet, asalet elle tutulur gibidir” (Akt: Bulut, 2009: 39).

On’lar Grubu’nun yöneldiği yerellik temasını ve geleneksel motif esinlerini, ince bir duyarlılıkla ve kendine özgü diliyle harmanlayan Leyla Gamsız, Türk resim sanatının yenilikçi ressamlarından biri olmayı başarmıştır. İyi bir eser ortaya çıkaramayacaksa resim yapmanın anlamsız olduğunu savunan Leyla Gamsız, 2000 yılında Tefik İhtiyar’ın Antik Sanat Galerisi’nde organize ettiği retrospektif sergisinden sonra resim yapmayı bıraktığını açıklamıştır. Çağdaş Türk sanatının en önemli kadın ressamlarından olan Leyla Gamsız, 2010 yılında vefat etmiştir.



Resim 29. Leyla Gamsız, “Natürmort”, 35x48, T.Ü.Y.

2.3.4.4. Mehmet Pesen (1923 – 2012)

Türk resim sanatının usta isimlerinden olan Mehmet Pesen 1923 yılında Karadenizli bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da doğmuştur. Çocukluğunda geçirdiği bir rahatsızlık sonucu uzun süre istirahat etmesi gereken Pesen’in, bu süre içerisinde kendisini meşgul edecek ve severek yaptığı tek şey resim yapmak olmuştur. Resimle çocukluk yıllarında tanışan Mehmet Pesen’in güçlü gözlem yeteneğine ilişkin Aydın Pesen şu sözleri aktarmaktadır:

“...babasının İstanbul’da, Unkapanı yağ iskelesinde nakliyat yazıhanesi vardı. Çocuk (Pesen) sık sık giderdi oraya. İskelede çalışan hamallar taşradan gelmiş insanlardı. Gelenekleri, göreneklerini de getirmişlerdi beraberlerinde. İş olmayan zamanlarda kendi kendilerine eğlenirlerdi. Davul, zurna esliğinde halay çekip türkü söylerlerdi. Ayaklarına nakışlı, el örgüsü yün çoraplar giyerlerdi. Çocuk (Pesen) bir kenara oturur, uzun uzun seyrederdi bu insanları. Bu, onun Anadolu insanları ve folkloruyla ilk tanışmasıydı (Akt: Bulut, 2009: 45).

Ortaokul yıllarında da resim yapmaya devam eden sanatçı 1942 yılında Akademi’ye başlamıştır. Resimde geleneksel nakış motiflerini kullanmayı ilk kez Bedri Rahmi Eyüboğlu’nda gören Pesen’in ilk resimlerinde hocasının bu izlerini taşıyan bir anlayış göze çarpmaktadır, ancak sanatçı daha sonra Anadolu halk motiflerinden kendine has bir çizgi oluşturmayı başarmıştır.

Mehmet Pesen 1948 yılında Akademi’den mezun olduktan sonra Anadolu’nun çeşitli yerlerinde gitmiştir. Önce Erzurum’da askerlik görevini yapmış sonra sırasıyla Gelenbevi Ortaokulu, İstanbul Erkek Lisesi ve Giresun Lisesi’nde öğretmenlik yapmıştır (İslimyeli, 1969: 601). Anadolu’da uzun süre kalan Pesen, bulunduğu yerin yöre mimarisini, hayvanlarını, bitki örtüsünü gözlemlemiş, yöre insanıyla iç içe yaşayarak onları yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu süreçte yaptığı gözlemlerden edindiği izlenimler, tablolarında hayat bulmuş ve zamanla özgün bir sanat tarzına dönüşecek olan folklorik konu ve motiflerinin temelini oluşturmuştur. Erzurum ve Giresun’da bulunduğu sürede horon oynayanlar, davul

zurna çalanlar, köy düğünleri, Anadolu folkloruna ait yöresel nakışlar resimlerine konu olmuştur. Daha sonra hem doğup büyüdüğü hem de görev yaptığı İstanbul'a giderek şehrin tarihi evleri, sokakları, meydanları, asırlık çınarları, güvercin ve martıları, sandalları, cami ve kuleleri, Boğaziçi ve Haliç görünüşleri ile çiçekçi, simitçi, ayakkabı boyacıları gibi toplumun kıyısında yaşayan insanlarını kompozisyonuna taşımıştır (Can Koç ve Altıntaş, 2016: 839-840).



Resim 30. Mehmet Pesen, “Davulcular”, T.Ü.Y.

Çağdaş ve ulusal bir kaygıyla evrensel boyutlar içerisinde kendine özgü öyküsel, şiirsel bir yoruma ulaşmayı amaçlayan Pesen, bu düşüncesini şu cümlelerle açıklamıştır: “Bazı ressamalar Anadolu dediler köylü resmi yapmaya başladılar... Bizim yerel sanat dediğimiz bu değil. Benim inandığım yerel sanat, Anadolu nakışını alıp bir yorum yapıp kendine adapte etmektir” (TRT Türk “Notlar” – “Mehmet Pesen” Belgeseli, 2017).

Mehmet Pesen’in sanatsal anlatımı, üç temel kaynak üzerinden şekillenmiştir ki bunlar; nakış, minyatür ve Batı resim tekniğidir. Onun sanat serüveni ise yıllara göre dört döneme ayrılabilir. Bunlardan ilki 1944-1970 yılları arasında Bedri Rahmi

Eyüboğlu etkisinin yoğun hissedildiği ‘nakış dönemi’dir. Bu dönem resimlerinde ağırlıklı olarak renkli köy görünümü, köy insanları ve yaşantıları ile yöresel halı, kilim ve giysilerine ait nakışlar göze çarpmaktadır. Sanatçının bu dönem resimleri zaman zaman Bedri Rahmi’nin resimleri ile yakınlık göstermekle birlikte bu eserleri, onun, Batı teknikleri ile çağdaş özgün ve yerel bir kimlik arayışının ürünleri olarak değerlendirmek gerekir. Ulusal bir resim biçimi peşinde olan sanatçı bu ulusallığı sadece konu ve folklorik öğeler yoluyla değil resmin kendine özgü dili içinde irdelemeye çalışmıştır (Gönenç’ten Akt: Bulut, 2009: 48).



Resim 31. Mehmet Pesen, “Kastamonu”, 80x120, D.Ü.Y. (Birinci Dönem).

Sanatçının 1971-1975 yılları arasına tarihlenen ikinci dönemi, renk kaygısının geri plana atılarak soyutlamaların ön plana çıktığı ‘yarı soyut dönemi’dir. Sanatçı bu dönemde nakış döneminin stilize soyutlamalarından serbest soyuta yönelerek daha lekese eserler üretmiştir. Bu dönem soyutlamalarından oluşan bir sergisinde, Bedri Rahmi’nin kendisine söylediği “Lekede epey parende attın, artık sıra renkte” (Can Koç ve Altıntaş, 2016: 840) sözleri onu, soyutlamaları bir yana bırakıp yeni bir anlayışa yönlendirmiştir.



Resim 32. Mehmet Pesen, “Folklor”, 40x49, T.Ü.Y. (İkinci Dönem).

1976-1980 arasını kapsayan ‘figüratif dönem’de sanatçı renkçi bir anlayışla yeniden figüre yönelmiş, bu dönem resimlerinde yine Anadolu temalı konular tuvalde yerini almıştır. İlk döneminden farklı olarak sanatçı bu döneminde, yarı soyut kompozisyonlarındaki ışık, renk ve leke denemeleri ile figürü bir arada kullanarak figürler ile figür dışı nesneler arasında organik bir bağ oluşturmaya çalışmıştır.



Resim 33. Mehmet Pesen, “Köy Yerinde Düğün Alayı”, 41x54, T.Ü.Y. (Üçüncü Dönem).

1981-2012 yıllarını kapsayan son döneminde belli bir olgunluğun ve yeni bir öze dönüşün etkisiyle minyatüre yönelen sanatçı bu dönemde kendi deneyimlerinden yola çıkarak minyatüre renkli, coşkulu ve çağdaş bir yorum getirmiştir. Osmanlı minyatürüne yönelişini ve ona olan ilgisini ve sevgisini Pesen, şu cümlelerle aktarmıştır:

“...Osmanlı minyatürü Fatih devrinde başlamış ve Kanuni devrinde zirveye erişmiş. Bana güzel bir kaynak olabilir düşüncesiyle yola çıktım. Bu, beni etkileyen, sadece benim yaradılışımdaki bir şeye tutunma, bu arada da yabancılaşmama, benliğimden kopmama, kendi kimliğimi yakalama çabasımdan kaynaklanıyordu. Başkalarına niye hizmet edeyim? Kendi büyük ustalarımızı alıp bugüne getirmek çok daha tabii” (TRT Türk “Notlar” – “Mehmet Pesen” Belgeseli, 2017).



Resim 34. Mehmet Pesen, “Düğün Alayı”, 21x70, T.Ü.Y. (Dördüncü Dönem).

Sanat yaşamının ilk yıllarından itibaren seçtiği konular üzerine seriler üretmeyi bir sistem haline getiren Pesen, 1950’li yıllarda çoğunlukla motifsel bir yorumla ele alınan figürel anlatımları içeren halk oyunlarını, horozları ve kağnıları konu alan seriler üretmiştir. Minyatür esinli resimlerinin başlangıcın olan 1980’lerde ise ağırlıklı olarak Kapadokya görünüşleri, gelin alayları ve toprak altı evleri gibi çeşitlemelere yönelmiştir. Bu yıllardan itibaren figürlerini gitgide küçülterek resimlerini çerçeveleyen bordürlere dönüştüren sanatçı, daha sonra bu bordürlere yaldızı, yazıyı ve ebruyu dâhil ederek minyatürü evrensel ölçüler içinde yorumlamaya çalışmıştır (Giray, 1997: 486).



Resim 35. Mehmet Pesen, “Gelin Alayı”, 50x70, T.Ü.Y.

1977 yılına kadar öğretmenlik mesleğine devam eden Pesen, Haydarpaşa Lisesi’nden emekli olmuş ve bu tarihten sonra sadece tutkuyla bağlandığı resme yoğunlaşmıştır. 1986 yılında UNICEF – Strasbourg Akademisi Uluslararası Kartpostal Yaratımları yarışmasından büyük ödül kazanan sanatçının eseri, aynı yıl UNICEF kartlarına basılıp beş kıtada dağıtımı yapılmıştır. Mehmet Pesen bu unvana sahip ilk Türk ressam olmuştur.

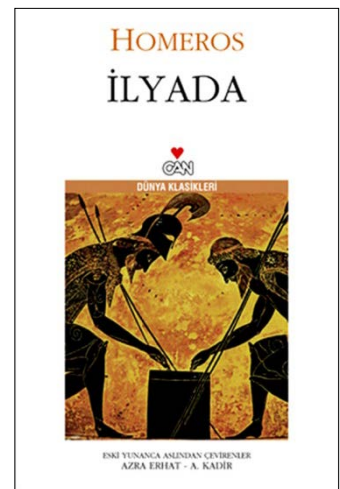
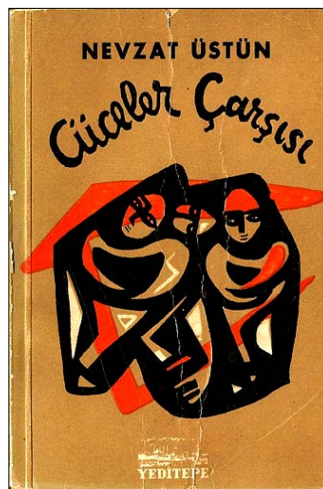
2.3.4.5. Ivy Stangali (? – ?)

İstanbul’un Rum azınlıklarından olan İvy Stangali, babasını küçük yaşta kaybetmiş, Beyoğlu’nda kız kardeşi ve felçli olan annesi ile birlikte yaşamıştır. 1944 yılında Akademi’ye misafir öğrenci statüsünde kabul edilmiş, 1945 yılında asli öğrenci olarak Bedri Rahmi atölyesinde öğrenim görmeye başlamıştır (Binzet, 2015, <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/celal-binzet/ivy-stangali-golgeye-dusen-isik/692/>). Tansuğ (1993: 62) tarafından ‘kent görünümüne masalsı atmosfer katabilen’ sanatçılardan biri’ olarak tanımlanmış olan Stangali, 1949 yılında mezun olmuştur.



Resim 36. İvy Stangali, “Oturun Kadın”, 15x11, K.Ü.Y.

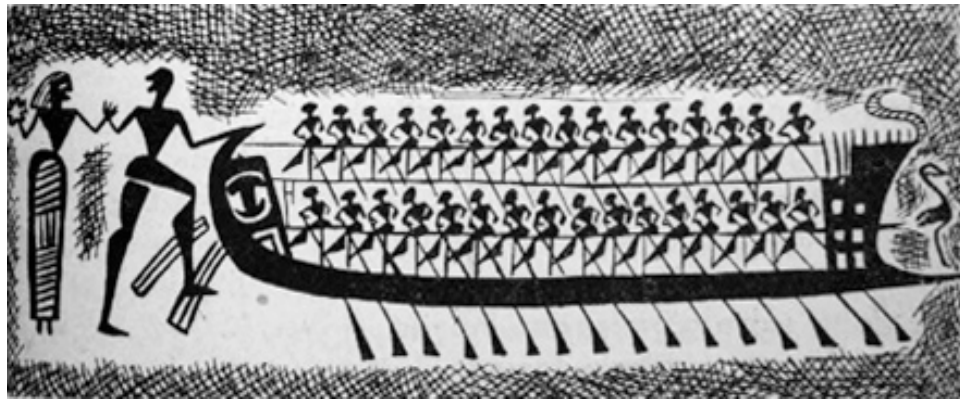
Akademi’den ayrıldıktan sonra atölyede sanat çalışmalarına devam eden Stangali’nin, bu yıllara ait çalışmalarından günümüze ulaşabilen kaynaklar mektuplarına iliştiirdiği çizimler ve resimlemiş olduğu kitap kapaklarıyla sınırlı kalmıştır. Sanatçı 1953’te Jack London – Ateş Yakmak, 1955’te Nevzat Üstün – Cüceler Çarşısı, 1962’de Homeros – İlyada kitaplarının kapak ve iç resimleri ile 1964’te yayımlanan Thomas More – Ütopya kitabının kapak resmini yapmıştır (Winchester ve Büyüктаşçıyan, 2015, <http://www.internationaleonline.org/media/files/08-turkce.pdf>).



Resim 37. İvy Stangali Tarafından Yapılmış Kitap Kapakları.

Azınlıklara yönelik tepkilerin arttığı 1955 yılı pek çok azınlık vatandaş gibi Stangali için de sıkıntılı geçmiştir. Bir yandan yaşama tutunmaya çabalarırken diğer yandan sanatını sürdürmeye çalışmıştır. Yaşanan bu gelişmeler Türk sanat ortamının da giderek daha fazla millileşmesine ve sanatçının bu ortamın dışında kalmasına neden olmuştur (Tansuğ, 1995: 62).

İlk Kıbrıs Hava Harekâtı sonrası 16 Mart 1964'te, Türkiye'de yaşayan Rum vatandaşların sınır dışı edilmesine yönelik kararnamenin yayınlanmasının hemen ardından, ülkesine gönderilecek Yunan uyruklu yaklaşık 12.000 Rum vatandaşın isim listeleri gazetelerde yayımlanmıştır. Bu kararnameye göre yanlarına en fazla 20 kg ağırlığında yük ve 20 dolar almasına izin verilen Rumlar bir hafta içerisinde ülkeden ayrılarak Yunanistan'a gönderilecektir. Ailesi yıllar öncesinden kayıtlarını Türkiye'ye getirmediği için ismi gönderilecekler listesinde yer alan Stangali için, o sıralar gazetecilik yapan sınıf arkadaşı Fikret Otyam, dönemin yönetim katındaki etkin isimlere başvurarak onun yurt dışına gönderilmesini engellemeye çalışmıştır (Binzet, 2015, <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/celal-binzet/ivy-stangali-golgeye-dusen-isik/692/>). Ayrıca aralarında Nevin Çokay'ın bulunduğu diğer arkadaşları da imza toplayarak sınır dışı edilme kararını iptal ettirmeye çalışmışlar ancak tüm bu çabalar sonuçsuz kalmıştır (Kumpasoğlu, 2015, <http://anka.sahaf.blogspot.com.tr/2015/08/bir-kitap-kapagndaki-surgun-hikayesi.html>). Doğup büyüdüğü, kimliğini oluşturduğu, sanatı aracılığıyla toplumla bağ kurduğu şehirden ayrılmak zorunda kalan Stangali, Yunanistan gemisine hocası Bedri Rahmi ve sınıf arkadaşı Alis Aş tarafından uğurlanmıştır (Özbek, 2014, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/50977/Kent_belleginin_gocu.html).



Resim 38. İvy Stangali'nin Mektuplarından Bir Çizim.

Yaşadığı sürgün deneyiminden oldukça etkilenen ve yeni yaşamına adapte olmakta zorluk çeken İvy Stangali, Atina'ya ulaşmasının ardından hocası Bedri Rahmi'ye yazdığı 10 Kasım 1964 tarihli mektubunda, içinde bulunduğu ruh halini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Sevgili Hocam, buraya geleli yirmi gün oldu, size bir tek satır yazamadım. Kim bilir neler düşündünüz! Doğrusu şimdi de zor yazıyorum. İçimde korkunç bir boşluk var, hiçbir şeyle ilgilenemiyorum... Atina güzel şehirdir, fakat bu şartlar altında değil... ev yok, deniz yok ve ikisini de korkunç bir şekilde özleyorum. Resim yapabilirdim, fakat boyalarım İstanbul'da, burada ise boyalar çok pahalı, yerim de yok (...) Yol boyunca bir sürü insan ağlıyordu, herkesten çok ben, fakat Atina'ya inmeye başlayınca herkes gülmeye, şakalaşmaya başladı, ben ise... nasıl tarif edeyim bilmiyorum... ölüm gibi bir şey duydum (...)Hocam İstanbul'a dönebilmek için çareler arayıp duruyorum, fakat şunu anladım: Önce çalışıp para kazanmalıyım, çünkü ister Paris, ister Bulgaristan, ister doğrudan doğruya İstanbul'a dönüş parasız olamaz (...) Bana uzun uzun anlatın oraları. Ne yapıyorsunuz, kimleri görüyorsunuz, neye kıızıyorsunuz, neye seviniyorsunuz... Sakın bana kızmayın, şimdiye kadar yazamadım diye... Çok çok fenayım, anlatamıyorum. Çok çok sevgilerle, İvi Stangali” (Winchester ve Büyüктаşçıyan, 2015, <http://www.internationaleonline.org/media/files/08-turkce.pdf>).



Resim 39. İvy Stangali'nin Mektuplarından Bir Çizim.

Stangali'nin Atina'daki yaşamı ile ilgili kesin bilgiye ulaşamamıştır ancak Bedri Rahmi Eyüboğlu'na yazdığı mektuptaki “(...) Kimseyi tanımak istemiyorum. Yalnız bir hanımla tanıştım. Şarkıcı imiş (...) Bu hanım beni bir editöre gönderdi, tanıştırdı daha doğrusu; o da beni bir dergi yayınevine gönderecek. Resimlediğim kitaplarım yanımdadır, onları göstereceğim” (Winchester ve Büyüктаşçıyan, 2015, <http://www.internationaleonline.org/media/files/08-turkce.pdf>) sözlerinden orada da kitap kapağı resimleme işine devam ettiği düşünülmektedir.

Doğum tarihi gibi ölüm tarihi ile ilgili bilgiye de ulaşamayan İvy Stangali'nin zorunlu göçten sonraki yaşamını Atina'da geçirdiği ve orada vefat etmiş olduğu düşünülmektedir. Sanatçının ismi, 2014 yılında Babil Derneği tarafından düzenlenen ve 1964 Rum göçünün ele alındığı “20 Dolar 20 Kilo” isimli sergide ve 2015 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'na gönderilmiş mektupların sergilendiği “Biz Mektup Yazardık-Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar” sergisinde yer almıştır.



Resim 40. İvy Stangali'nin Mektuplarından Bir Çizim.

2.3.4.6. Orhan Peker (1927 – 1978)

1927 yılında Trabzon'da dünyaya gelen Orhan Peker, küçük yaştan itibaren sanatla haşır neşir olmuştur. Liseyi İstanbul Karaköy'deki Sankt Georg Avusturya Lisesi'nde tamamlayan Peker, 1946 – 1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi atölyesinde öğrenim görmüş, ancak bu

dönemde atölyeye hâkim olan Türk sanatının geleneksel kaynaklarına yönelme düşüncesinin uzağında kalmayı tercih etmiştir. Onun ilgi alanı daha çok klasik Batı sanatının ustalarından El Greco, Velasquez, Goya, Lautrec'in yanı sıra Mehmet Siyahkalem ile Uzak Doğu resim sanatı olmuştur.

1951'de ilk kez Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılan Peker, 1952 yılına kadar On'lar Grubu sergilerinde yer almıştır. İlk kişisel sergisini 1953 yılında gerçekleştirmiş ve Akademi'den mezun olduktan sonra İstanbul Şehir Tiyatroları yönetmeni Max Meincke ile İtalya, Viyana ve Paris'e gitmiştir. 1956 yılında Salzburg'daki Yaz Akademisine giderek Oscar Kokoschka ile çalışma fırsatı bulan Peker, pek çok yapıtın orijinalinden kopyalar yaparak ifadenin resimsel anlatımlardaki etkisini burada yeniden keşfetmiştir (Edeer, 2015: 66). 1957'de Münih'e giden sanatçı burada dışavurumcu sanatçılar ve gruplarla tanışarak onların eserlerini incelemiş, 1959 yılında ülkeye geri dönmüştür. Aynı yıl Ankara'ya yerleşerek Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nda afiş ressamı olarak çalışmaya başlayan Peker, bu dönemde yaptığı Uluslararası Turizm Yılı afişiyle Tokyo'da Onur Ödülü kazanmıştır (Tansuğ, 2012: 382).

1963'te Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün bursuyla bir yıllığına İspanya'ya giden sanatçı burada boğa güreşlerini gözlemleyerek, siyah ve gri kombinasyonlarının oluşturduğu lekeci bir anlayışla bolca boğa ve matador tasvirleri yapmıştır. Sanatçı yaptığı bu desenleri ailesine yakın dostlarına yazdığı notlar ve mektuplarla yansıtmıştır. Daha sonra bu desenleri bir defterde toplayan sanatçının bu çalışmaları, 1995 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından 'İspanyol Defteri' ismiyle yayımlanmıştır (Edeer, 2015: 66-67). Sanatçı, İspanya'da ayrıca On'lar Grubu'nun da Doğu-Batı sentezinin Batı ayağındaki en somut örnek kabul edilen El Greco'nun resimlerini yakından inceleme fırsatı bulmuş ve bu resimler onun dışavurumcu tavrının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur.



Resim 41. Orhan Peker, “Boğa”.

1965 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nden birincilik ödülü alan ve 1966 yılında Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti tarafından yılın sanatçısı seçilen Peker, tuval çalışmalarının yanı sıra Almanya’daki Türk çocukları için hazırlanan Metin Eloğlu -“Rüzgar Ekmek”, Çetin Öner -“Gülibik” ve “Ağaca Takılan Uçurtma” isimli kitapları resimlemiştir (Edeer, 2015: 62-63). 1970’te Bayındırlık Bakanlığı’nın açtığı yarışmada mimar Ragıp Buluş’la ortak hazırladığı proje ile birincilik ödülü, TRT’nin düzenlediği yarışmada ‘Aşık Veysel’ portresiyle başarı ödülü kazanmıştır (Tansuğ, 2012: 382). 1968 yılında Bakanlıktaki görevinden ayrılarak yaşamının geri kalan kısmını İstanbul ve Ayvalık’ta geçirmiştir. Bu dönemde büyük boyutlu tuvaler üzerine yaptığı balıkçılar, ayçiçeği tarlaları, at ve horoz temalı resimleri sanat camiası tarafından oldukça ilgi görmüştür (Tansuğ, 1995: 28). 70’li yıllarda portre çalışmalarına da yönelerek kendinin ve eşinin portrelerinin yanı sıra Aliye Berger, Aşık Veysel’in portrelerini yapmıştır. 1976 yılında Ayvalık’ta yaptığı çalışmalardan oluşan ‘Ayvalık-76’ isimli bir sergi açan

Peker, 1978’de İstanbul’da hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun galerisinde güvercin temalı son sergisini açmış ve aynı yıl vefat etmiştir (Halıcı, 2009: 73-101).



Resim 42. Orhan Peker, “Şezlongda Oturan ‘Başka’”, 85x73, T.Ü.Y.

Ölümünün ardından 1994 yılında Orhan Peker anısına açılan sergi kitabında eleştirmen Adnan Berk, ondan bahsederken şu cümleleri kullanmıştır:

“Bir gözlemcidir Orhan Peker. Dünyaya insanları, nesneleri, bitkileri gözlemeye gelmiştir. Bakmak, bakmak, bakmak. Onda göz, onda her şey bu işe yarar. Sonra da yavaş yavaş içine dönmek, bütün gördüklerini resme çevirmek, yaratmak. Bu güzel işine de Orhan Peker hep yakınından, en yakınındaki yaratıklardan başlardı. Değil mi ki yeryüzü çizilecekti öyleyse en yakınındakinden başlamalıydı. Öylede yaptı...” (Küçükerman’dan Akt. Halıcı 2009: 82).

Türk Resim sanatında lekeci anlayışın önemli isimlerinden olan Peker, resimlerinde çoğunlukla nesneleri, ilk bakışta kendini belli edecek ayrıntılardan

arındırılmış bir şekilde açık koyu renk lekelerine dönüştürerek tuvaline aktarma yoluna gitmiştir. Aslında onun bu siyah-beyaz renk karşıtlıklarına dayanan yorumlamalarının, çocukluk yıllarına dayandığı söylenebilir. Kendi eliyle yazdığı kısa yaşam öyküsünde çocukluğunu şöyle anlatmıştır:

“O yaşlarda yalnızlıktan hoşlandığımı hatırlıyorum. Yazları taşındığımız sayfiyede (Soğuksu Yaylası), sık çam ormanlarında gün boyu dolaşır dururdum. Tabiatıta gün boyu olağanüstü birtakım güçleri, görüntüleri keşfetmek dileği vardı içimde. Kitap okuyor, okuduğum öyküleri kendimce resimlemeye çalışıyordum. Odam kâğıt parçalarıyla, çini mürekkepleriyle doluyordu. Daha o zamanlar bir rastlantı olarak ak kâğıda damlayan siyah mürekkep lekelerinde çekici, ekspresif biçimler görmeye alışmıştım” (Erol’dan Akt. Bulut, 2009:55).



Resim 43. Orhan Peker, “İstasyonda Atlar”, 46x37, Pastel.

Sonraki yıllarda Orhan Peker bu alışkanlığı bir yöntem haline dönüştürerek sanat anlayışını bu açık-koyu dengesi üzerine şekillendirmiştir. Resimlerinde atölye yıllarından itibaren egemen olan karşıtlıklara dayanan sanat anlayışı, bir bakıma az malzemeye çok şey verme düşüncesinden kaynaklanmıştır.

Kendine özgü lekesel soyutlamaları ile Türk resminde dışavurumcu üslup özelliklerini en fazla taşıyan sanatçılardan biri olan Peker'in resimlerinde, genellikle boşlukta yer alan ve deformasyona uğramış figürsel anlatımlar, stilize edilmiş nesneler ile leke ve doku önemli unsurlar olmuştur. Özellikle lekeyi resimsel biçimlendirmede vazgeçilmez bir öge olarak kullanan Peker, hemen hemen bütün resimlerinde lekenin görsel algıda yaratacağı güçlü etkiyi çözümlemeye çalışmıştır. Onun, lekeden yola çıkarak biçim oluşturmaya yönelik ekspresif tavrı, daha ilk resimlerinden itibaren lekenin içinde başka görüntüler arama çabasına dayanmaktadır. Tüm bu çabalarının sonucunda koyu-açık lekelerin oluşturduğu bir düzen içerisinde özgün, duyarlı bir yorum ortaya çıkmıştır (Edeer, 2015: 67).



Resim 44. Orhan Peker, “Ayçiçekleri”, 78x78, T.Ü.Y.

Yalınlık içinde zenginliği arayan, bunu yaparken doğadan aldığı biçimleri ayrıntılardan arındırarak ve sadeleştirerek motifleştirme çabası içinde olan Orhan Peker, doğaya yönelik duyarlılığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“(...) Açık-koyu resmin temelinde bu ilkin ezilmeyen dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlayan çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) bir leke bu çekirdeği taşımıyorsa, inandırıcı olamaz. Başlangıçta, uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezmek olasıdır. Ardından gelen (mandalar) dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra torbalı atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına eğilmek onun neredeyse iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kasılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim. Üzerlerine atılmış örtülerde de ayrıca masklar, bağırان, öfkeli yüzler görür gibiydim. Yani, elime geçirdiğim her koyu lekenin yaşantısını, devinimini saptıyordum. Kendi görüntüleri de aynı içeriğin örnekleridir. İster kendi kitlesel açık koyularında ister dış mekânda olan ilişkisinde görünsünler, sonuç değişmiyordu” (Tansuğ, 1995: 28-29).

Lekesal lirik soyut anlatımın en güçlü isimleri arasında yer alan Peker, çoğunlukla seriler halinde çalışmıştır. Kargalar, horozlar, güvercinler, kediler, mandalar, atlar temalı dizilerinden ötürü Eşref Üren tarafından “peintre animalier” (hayvan ressamı) olarak tanımlanan Peker (Özsezgin, 1982: 106), bu dizilerin yanı sıra tulumbacılar (itfaiyeciler), çiçekler, kapılar, Ankara ve Ayvalık görünümeleri ile portrelerden oluşan seriler yapmıştır. Her ne kadar On’lar Grubu’nun diğer sanatçılara nazaran, Türk sanatının geleneksel kaynaklarına yönelme düşüncesiyle yakın bir bağ kuramamış olsa da bazı resimlerinde, özellikle de ‘atlar’ serisinde kilim motifleri göze çarpmaktadır.



Resim 45. Orhan Peker, “İtfaiyeciler”, 65x50, Kağıt Üzeri Karışık Teknik.

Orhan Peker yaşadığı süre boyunca sanatı bir yaşam tarzı olarak benimsemiş ve sürekli olarak kişisel ve özgün anlatım yolları üzerine araştırmalar yapmıştır. Resimlerinde sıradan nesneler ile günlük hayatın sıradan konularını lekesel üslup ve duyarlı bir anlatımla ele alarak çağdaş Türk resim sanatında özgün ve farklı bir yerde konumlanmış ve hem çağdaşı olan sanatçılar tarafından yakından izlenmiş hem de sonraki kuşaklar için yol gösterici ustalardan biri olmuştur



Resim 46. Orhan Peker, “İki Siyah Karga”, 61x84, T.Ü.Y.

2.3.4.7. Turan Erol (1927 –)

On'lar Grubu'nun güçlü isimlerinden biri olan Turan Erol 1927 yılında Milas'ta doğmuştur. Daha ilkokul yıllarında halkevi kütüphanesindeki dergilerde gördüğü Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Cemal Tollu gibi ressamların resimlerinden etkilenen Erol, 1947 - 1951 yılları arasında öğrenim gördüğü İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur.

Akademi'den mezun olduktan sonra öğretmen olarak atandığı Diyarbakır'da yöre insanı ve tabiatla kurduğu doğrudan ilişki, onun kişiliği ve sanat anlayışı üzerine önemli izler bırakmıştır. 1960 yılında Ankara'ya yerleşerek Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde Şube Müdürü olarak görev yapmış, bu süre içerisinde Ulus Gazetesi'nde yazıları yayımlanmıştır. 1961 yılında Fransız Hükümeti'nin bursuyla gittiği Paris'te Friedlandde atölyesinde gravür çalışmalarına katılmış, güncel sanat akımlarını gözlemleyerek ünlü ressamların eserlerini yakından inceleme ve etüt etme fırsatı bulmuştur (Demirel, 2003: 84-85). Yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'nda ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmış, 1990'da emekliye ayrılmıştır.

İlk kişisel sergisini 1963 yılında Ankara'da gerçekleştiren ve bunun yanı sıra pek çok karma sergiye katılan sanatçı 12. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik, 29. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü almıştır (İslimyeli, 1967: 191).

Turan Erol'un yapıtları belirli tematik ayrımlar çerçevesinde değerlendirilebilir. Örneğin 1960'lı yıllar, Turan Erol'un, hem seçtiği temalar hem de üslubu ile On'lar Grubu'nun manifestosu arasında belirgin bir ilişki kurduğu yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarda kentler çevresinde hızla yayılan gecekondulaşma, On'lar Grubu'nun diğer üyeleri gibi Turan Erol'un da üzerinde durduğu temalardan biri olmuş ve resimlerinde gecekondu gerçeğine, oradaki insani pırıltıya yoğunlaşmıştır (Doyran, 2003a: 31). Bu yıllarda üzerinde durduğu bir diğer

tema da kömür dağıtım yerleri olmuş ve buradaki karanlık atmosferleri, kararmaya yüz tutmuş renklerle yansıtmıştır.



Resim 47. Turan Erol, “Gecekondulu Tepeler”, 47x57, Kağıt Üzeri Guaj.

Turan Erol, dönem dönem peyzajın yanı sıra natürmort, portre gibi farklı temaları ele almış olsa da neredeyse tüm sanat yaşamı boyunca esas itibariyle dış dünya gerçekliğini soyutlamaya dayanan bir betimleme çabası içinde olmuştur (Sağlam, 2013: 165).

Türk resminde renkçi-lekeci figürasyon eğiliminde, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişmiş bir grup sanatçı bulunmaktadır. Bunlar 1950’lerde Bedri Rahmi’nin Fov sanat anlayışından etkilenen ve renkle birlikte leke ögesini de başarıyla değerlendiren Turan Erol, Orhan Peker ve Avni Arbaş’tır. 1960’larda, figüratif-soyut karşıtlığında resme bir çözüm getirmeye çalışan Turan Erol, Orhan Peker, lekeci yorumla özgün yapıtlar vermişlerdir. Her iki sanatçının

bu yıllarda yoğunlaşan yöresellik anlayışına, lekeci bir eğilim içinde yaklaştıkları görülmektedir (Gültekin, 1992: 21).



Resim 48. Turan Erol, “Bodrum’daki Ağaç”, 48x68, Guaj.

Lekeci anlayışının yanı sıra renkçi bir anlayışa da sahip olan Turan Erol, resimlerinde çoğunlukla ışıkl ve renkli fırça darbelerine karşılık koyu ve orta koyuluktaki ara alanların birlikteliğinden oluşan dengeli kompozisyonlar oluşturmuştur. Özellikle beyazın, onun resimlerinin önemli bir unsuru olduğunu söylemek mümkündür. Daha çok doğa çıkışlı resimlerinde kurgusal bir eleman olarak kullandığı beyaz ile sezgisel imgelemenin doğadaki karşılıklarının benzerlerini inşa etmiştir. Çoğunlukla figürsüz dış mekânları ele almış olan Erol, doğa görünümünün sadık bir izleyicisi olarak renk ve leke sorunlarını her zaman bir çözüm mantığı bağlamında irdelemiştir (Özsezgin, 2003: 18). Doğanın bir “içgörü”ye dayalı birleşimi göze çarpan resimlerinde, kimi zaman Anadolu’nun terk edilmiş bozkırını, hareketsiz ağaçlarını, ıssız sokakları ve evlerini, kimi zamansa anıtsal nitelikte görkemli dağlarını konu edinmiştir (Doyran, 2003a, 31-32). Manzaralarının büyük bir bölümünde gökyüzünü, resmedilen anın gün içindeki hangi zaman dilimi olduğunu hissettiren ve yapının atmosferini belirleyen ana unsur olarak

kullanmıştır. Lekeci bir anlayışla betimlediği gökyüzünü yine lekeci bir anlayışla ele aldığı resmin diğer elamanları ile dengelemiştir (Gürel'den Akt. Alpsoy, 2009: 74). Turan Erol kendi resimlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Benim resmimde hüznün vardır. Resimlerimin önünde duran biri dinginlik, sessizlik, yalnızlık, hüznün duyarsa amacıma ulaşmış olurum. Bu toprakların yansımasıdır resimlerim. Bir söyleşide, “Kabul edilmiş güzelliklere düşkün biri değilim” demiştim. Kabul edilmiş güzellikler nedir? Güzel bir deniz, bir yamaç, fıstık çamları gibi öyle basmakalıp sevilen manzara tipleri vardır. Gonca güller, zambaklar gibi. Zambak resmini değil de bir enginar çiçeğini, bir tekne kaburgasını tercih ediyorum mesela” (Bildirici, 2011, <http://www.hurriyet.com.tr/babami-ressamliga-ikna-etmek-icin-amelebasiligi-yaptim-19335091>).



Resim 49. Turan Erol, “Kırmızı Ev”, 79x89, T.Ü.Y.

Hocası Bedri Rahmi gibi Türk sanatında evrensellin yerellikle sağlanacağına inanan Turan Erol, önce kendi öz kültürümüzden yola çıkan “Türkiyeli” bir ruha sahip sanatçılarımızın başında gelmektedir (Doyran, 2003a: 31). Ondaki bu ruh kuşkusuz ki On’lar Grubu’nun sanat anlayışıyla da örtüşmektedir.



Resim 50. Turan Erol, “Bodrum’dan”, 50x65. T.Ü.Y.

On’lar Grubu’nun yöresellik anlayışının önemli temsilcilerinden biri olan Turan Erol’un, Anadolu peyzajlarında yoğun bir içsel duyarlılık göze çarpmaktadır. Soyutlamacı ve dışavurumcu nitelikler taşıyan resimlerine, ölçü ve formların konstrüktif birlikteliğinden oluşturulmuş güçlü kompozisyonlar eşlik etmiştir. On’lar Grubu’nun dağılmasının ardından ağırlıklı olarak lirik-soyut anlayışla çalışan Turan Erol, daha sonra natürmortlara, son yıllarda ise Milas ve Bodrum’u konu alan çalışmalara yönelmiştir. Özsezgin, Turan Erol’un resimlerindeki lirizmi şu sözlerle aktarmıştır:

“Onun resimleri yaşamın sıcaklığı ve olağan akışı içinden ayıklanmış sahnelerdir. Bu sahnelerin doğadaki karşılıkları, lekeci bir duyarlılığın da kanıtlarıdır aynı zamanda. Düşsel bir alımlılıkla görüntünün gerçekliği arasında gidip gelen bir gösterge, bizi uyumlu bir dünyanın özgür ortamına götürür. Turan Erol, bu özgür ortamın rahatlatıcı etkilerini, büyük ve iddialı kavramlarla konuşmaya tercih etmiştir. Pek az görsel öğenin yardımıyla, doğanın özündeki şiiri kurcalamak, ona bu kavramların gösterişli yapısından daha uygun görünmüş olmalıdır” (Özsezgin’den Akt. Giray, 1997: 496)



Resim 51. Turan Erol, “Milas”, 70x94, T.Ü.Y.

Üretkenliği ile paleti kurumayan sanatçılardan biri olarak nitelendirilen Turan Erol’a, 1991 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanı verilmiştir (Akalın (Ed.), 2006: 118). Türk resim sanatına kazandırdığı çok sayıda yapıtların yanı sıra Ulus Gazetesi’nde, Dost, Yeni Dergi, Özgür İnsan, Politika, Türk Dili Dergisi, Boyut ve Sanat gibi dergilerde yayımlanan yazıları ve monografileri ile de Türk sanat literatürüne önemli katkılarda bulunmuştur.

Sonuç olarak Turan Erol, gerek yaşayan, gerekse kendi dönemindeki ressamlar arasında, pek çok müze ve koleksiyonda yer alan yapıtlarıyla, eğitimciliğiyle, yazılarıyla ve sürekli araştırma eğilimli bilimsel tavrıyla çağdaş Türk resim sanatına iz bırakmış güçlü kişiliklerinden biridir. Sanat serüveninde birlikte yol çıktığı On’lar Grubu’ndaki ortak düşüncelerden kopmayan Turan Erol, kendi kültürel birikiminden ve geleneklerinden yola çıkarak kendi tarihsel yaratım bilinciyle, Türkiye’de çağdaş sanat kültürünün gelişmesinde önemli katkıları bulunan isimlerin başında gelmektedir.

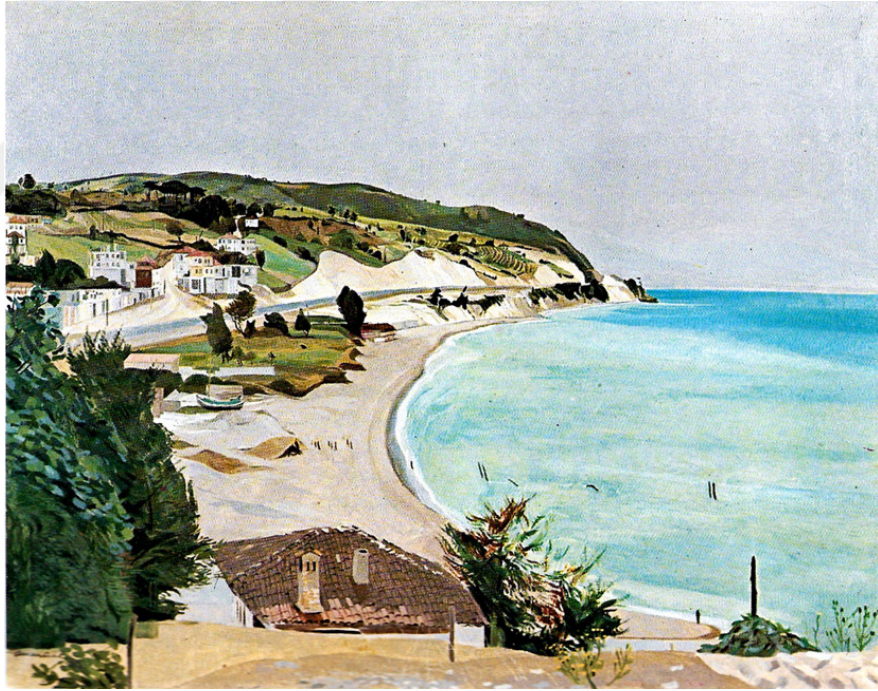


Resim 52. Turan Erol, “Veranda”, 100x80, T.Ü.Y.

Turan Erol On’lar Grubu’nun hayatta olan son temsilcisidir. Onunla yapılacak bir görüşmenin bu çalışma için önemli olduğu düşünülmüş ve kendisine birçok kere ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak her seferinde içinde bulunduğu sağlık durumunun görüşme yapmaya imkân vermediği görülmüş, bu yüzden kendisiyle görüşme yapılamamıştır. Turan Erol halen Ankara’da yaşamaktadır.

2.3.4.8. Osman Zeki Oral (1925 – 2012)

Türk sanatının güçlü isimlerinden olan Osman Zeki Oral 1925 yılında Karadeniz Ereğlisi'nde doğmuş, ilk ve orta öğrenimini burada tamamlamıştır. Hattat bir babası ve nakkaş bir ağabeyi olan Oral'ın ilk resim dersleri de aileden başlamıştır. Bunun yanı sıra Ereğli'de o yılların neredeyse tek sanat merkezi olan halkevine giderek kütüphanedeki resim kitaplarını ve dergilerini incelemiş, ünlü ressamlardan kopyalar yapmıştır. 1943 yılında İstanbul'a giderek Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarını kazanmıştır. Akademide Leopold Levy, Şefik Bursalı ve Seyfi Toray gibi hocalardan desen dersleri almış, atölye hocası ise Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur. 1947 yılında On'lar Grubu'nun düzenlediği ikinci sergiye siyah-beyaz kilim motifli insan figürü ile katılmış, grubun 1951 yılında düzenlediği sergiye ise "Mevleviler", "Mehter Takımı" ve "Dibek Dövenler" adlı tablolarıyla katılmıştır.



Resim 53. Osman Zeki Oral, "Alaplı Sahili", 63x80, T.Ü.Y.

Çoğunlukla Karadeniz Ereğlisi ve yöresini yansıtan peyzajlarında Oral'ın köklü doğa sevgisini görmek mümkündür. Hem portrelerinde hem natürmortlarında hem de ele aldığı diğer konularda, herhangi bir hareket ögesi içermeyen, ayrıntılardan arınmış sağlam bir desen göze çarpmaktadır. Bununla birlikte

resimlerinde, temiz bir renk paleti ile biçimlerin konturlarla çevrildiği, eskinin asil niteliklerinden esinlenilmiş primitif inşa anlayışı da dikkat çekicidir. Osman Zeki Oral'ın, tabiatı bir anlamda soyutlayarak tuvale aktardığına dikkat çeken Berk ve Özsegin onun peyzajlarını şu sözlerle yorumlamıştır:

“Tabiata bakarak kopya etmenin iki yönü var. Biri fotoğrafik yönü, anlamsız, ruhsuz, aynanın görevini aşamayanı. Ötekisiyse, bir değiştirmeye, nispetleri, görünümleri saymamaya gitmeden, objektif bir kavrayış, yansıtış sınırları içinde, tabloda aranılan entelektüel hazzı verebilen bambaşka bir kopyacılık. Osman Oral'ın resimlerinde dikkatimizi çeken özellik, renk “valör”lerinin doğruluğu, çizgisel düzenin doyuruculuğudur. Böylesi bir gerçeklik, plastik olgunluğun ta kendisidir” (Berk ve Özsegin, 1983: 89).



Resim 54. Osman Zeki Oral, “Balıkçı Barınağı”, 43x80, T.Ü.Y.

Yaşamı boyunca sanatla iç içe olan ve duygularını temiz renkler ve sağlam biçimlerle tuvale aktarmayı amaçlayan Osman Zeki Oral, “tesadüfî resim” olarak tanımladığı soyut sanata bu nedenle hiçbir zaman itibar etmemiştir. Bazı eleştirmenler onu “klasiklerle primitifler arasında bir köprü”, olarak tanımlarken, bazıları ise “realist peyzaj ressamı” olarak tanımlamıştır (Ersoy, 2003a: 49-50).

“Görüntü gerçek varlığını kaybetmeden, estetik değerler göz ardı edilmeden, Osman Oral’ın fırçası ile denizler olgun, açık gri yeşiller mavilerle binalar, kayalıklar, tepeler, ağaçlar tekneler, pamuk gibi bulutların uçtuğu gökyüzü ve diğer elemanlar, kendi doku ve yaşamlarını kaybetmeden, sade, uyumlu, kararlı biçim ve renklerle, ustalıkla tablodaki yerini alır” (Ersoy, 2003a: 49).

Osman Zeki Oral, Akademi yıllarında tanıştığı, günümüzde Atlı Köşk – Sakıp Sabancı Müzesi olarak bilinen yapının o zamanlardaki sahibi olan Mısırlı Kral Faruk’un halası İffet Hassan Hanım’ın bir dönem özel ressamlığını yapmıştır. Akademi’den mezun olduktan sonraki 1953 – 1966 yılları arasında, Bolu Kız ve Erkek Öğretmen okullarında resim öğretmeni olarak görev yapan Oral, burada Güzel Sanatlar Galerisi’ni kurmuştur (İslimyeli, 1969: 538).



Resim 55. Osman Zeki Oral, “Bolu’dan Görünüm”, 100x81, T.Ü.Y.

Bolu ve Ankara’da Devlet Güzel Sanatlar Galerisi müdürlüğü görevlerini uzun yıllar boyunca üstlenen Oral, olağan görevlerinin yanı sıra çocuklar ve

yetişkinler için düzenlenen kurslarla kimi yeteneklerin su yüzüne çıkmasına ve geliştirilmesine öncülük etmiştir. Aynı zamanda Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kurucu üyelerinden olan Oral, 1966 yılında Tahran'dan şeref ödülü almıştır. Bunun yanı sıra 1973'te düzenlenen 50. Yıl Resim Heykel Sergisinde ve Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin 34.sünde "Taşbaşı" isimli eseriyle, 50.sinde "Bozhane Önü" isimli eseriyle başarı ödülü almıştır. Sanatçının, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Milli Kütüphane ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü koleksiyonları başta olmak üzere birçok resmi ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Sanatındaki naifliği yaşamına da taşıyan Osman Zeki Oral, Türk resim sanatına sayıca az ama sağlam yapıtlar bırakmıştır (İslimyeli, 1977: 133-135).



Resim 56. Osman Zeki Oral, "Ereğli Limanı", 63x80, T.Ü.Y.

2.3.4.9. Nevin Çokay (1930 – 2012)

1930 yılında İstanbul'da doğan Nevin Çokay ilk ve orta öğrenimini babasının memuriyeti dolayısıyla Anadolu'nun çeşitli kentlerinde tamamlamıştır. Sanata ilgisi çocukluk yıllarında başlayan Çokay'ın, en büyük tutkusu Güzel Sanatlar Akademisi'nde girebilmek olmuştur. Nitekim 1947 yılında Akademi'ye giren sanatçı

burada Bedri Rahmi atölyesinde öğrenim görmüş ve atölye arkadaşlarıyla birlikte On'lar Grubu sergilerinde yer almıştır.

Resmin yanı sıra müziğe de ilgi duyan Çokay 1950-1953 yılları arasında Nedim Otyam'ın İstanbul Radyosu'ndaki halk türküleri korosunda yer almış, çeşitli konser ve halk oyunları gösterilerine katılmıştır. Bunun yanı sıra yönetmenliğinde Nedim Otyam'ın bulunduğu “Yurda Dönüş” isimli bir filmde yer almıştır. 1953 yılında Akademi'den mezun olduktan sonra İstanbul Konservatuarı Opera Bölümü'nü kazanmıştır. Ancak maddi sıkıntılar nedeniyle kaydını yaptıramayan sanatçı bundan sonra tamamen resim çalışmalarına yönelmiştir.

İlk kişisel sergisini 1953 yılında Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi'nde gerçekleştiren Çokay, daha sonra başta Taksim Şehir Galerisi ve Beyoğlu Türk-Alman Derneği olmak üzere çeşitli mekânlarda sergi düzenlemiştir. 1961 yılında İstanbul Belediyesi tarafından düzenlenen sanat festivalinde ikincilik ödülü kazanan sanatçı başta Devlet Resim Heykel Müzesi ve Paris Genç Sanatçılar Bienali olmak üzere pek çok toplu sergide yer almıştır.



Resim 57. Nevin Çokay, “Düzenleme”, 81x59, T.Ü.Y.

1960-1977 yılları arasında Bakırköy Kültür Koleji'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yapan Çokay, bunun yanında kendi atölyesinde üç yıl, Levent Sanat Galerisi Resim Atölyesi'nde dört yıl, Çizgi Sanatevi Atölyesi'nde üç yıl resim dersi vermiştir. 1979 yılında davetli olarak yaklaşık iki aylığına Hollanda'ya giden sanatçının resimleri bir yıl boyunca Deventer, Den Haag ve Rotterdam'da çeşitli müze ve galerilerde sergilenmiştir. 1998 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından onur ödülüne layık görülen sanatçının eserleri, başta Türkiye'de Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Belediyesi ve İstanbul Üniversitesi'nde olmak üzere, Hollanda ve Almanya'da özel ve resmi koleksiyonlarda yer almaktadır (<http://www.nevincokay.com/eser2.asp?alttur=ozgecmis>).

Sanat yaşamının ilk yıllarında insan ve hayvan figürlerine ağırlık veren Çokay akademi yıllarında bolca inek resimleri çizmiştir. Daha sonra stilize edilmiş at tasvirlerine yönelen sanatçı için atlar zamanla onun özgürlük simgesine dönüşmüştür.



Resim 58. Nevin Çokay, “Atlar Serisi”, 50x70, T.Ü.Y.

Hocası Bedri Rahmi'nin resimlerinde başat öge olarak ele aldığı 'insan' ve ona bağlı değerlerin izini süren Nevin Çokay, bu anlayışı, farklı plastik algı biçimlerinde kendine özgü bir dille ortaya koymuştur. Çokay resimlerindeki dil ve tema arayışlarını kendi ağzından şu sözlerle dile getirmiştir:

“Bütün resimlerde kurallara çok bağlıyım; leke, kompozisyon, biçim, renk, ritim... Bunları ezberledim artık. Lekeleri, renkleri, biçimleriyle bütünleştirip kendi tarzıma özgü ele alıyordum önceden. Bir ara içime öyle bir his geldi ki; dünyanın, her şeyin değiştiğini gördüm, kötü ve iyi arasındaki netliğin daha belirginleştiğini... Bu etkilendiğim şeyleri, konuyu ön plana getirmeden nasıl yapabileceğimi düşündüm. Yaptığım her resim, bir hikâyeye dönüşmeye başladı. Çeşitli insanlar çıktı ortaya. Aynı tuval içerisinde farklı insanlar...” (Altunok, 2003b: 15).



Resim 59. Nevin Çokay, “İsimsiz”, 90x70, T.Ü.Y.

Çokay'ın resimlerini 'sabrın ve ince soluklu nakışın resimleri' olarak ifade eden Ümit Gezin, sanatçı için şu değerlendirmelerde bulunmuştur; "Sanatçının her bir resmi, insana yönelik bir evrensel arkeoloji boyutlarıyla ortaya çıkıyor. O topraksı renk skalası, o durağan ve devingen yapı içinde minyatürvari insanların geçmiş kurgusu bize 'insan'ı sunarken; bununla yetinmiyor sanatçı, çağdaş olanın, günümüz bireyinin de o kozmik zaman sarkacı içindeki durumunu, konumunu biçem yetkinliği içinde ifadelendiriyor" (Gezin, 2003: 46). Abdülkadir Günyaz da Çokay'ın resimlerini; "İnsan ilişkilerini, sevgiyi ve sevdâyı yansıtırken tuvallerinde göz ardı eder ayrıntıları, kompozisyonuyla ve özellikle rengiyle. Önemli olan bütünü vermektir onun için, tüme varıştır. Bu nedenle adeta bir monokrom sergileyişle daha çarpıcı kılar anlatımını. Tıpkı ifade gücünü öncelikle gözlerde toplayışı, yansıtışı gibi. Kişilikli, mağrur ve güçlü..." sözleriyle değerlendirmektedir (Günyaz, 2006, <http://www.nevincokay.com/hakkinda.asp>).



Resim 60. Nevin Çokay, "İsimsiz", 70x100, T.Ü.Y.

Bedri Rahmi ekolünün insana dayalı toplumsal içeriği de kapsayan anlayışını kendine özgü bir dille sürdüren Çokay, resimlerinde içeriğe ne kadar önem vermişse,

biçim, estetik dil ve kompozisyona da o oranda önem vermiştir. İnsan ve hayvan figürlerinin yanı sıra peyzaj ve son yıllarında çiçekler, narlar, elmalar, biberler ve sarımsakların kapladığı natürmortlarında özellikle mavi, gri, bej ve kahverengilerin ağır bastığı eserlerini üretmiştir.



Resim 61. Nevin Çokay, “İsimsiz”, 70x50, T.Ü.Y.

Türk resim sanatında insanı, ölçülü bir deformasyonla ve yeni bir soluk olarak değerlendirilebilecek bir dille sentezleyen Nevin Çokay, 2008 yılında İstanbul’dan ayrılarak İzmir Foça’ya yerleşmiş ve 2012 yılında vefat edene kadar çalışmalarına burada devam etmiştir.

2.3.4.10. Fikret Otyam (1926 – 2015)

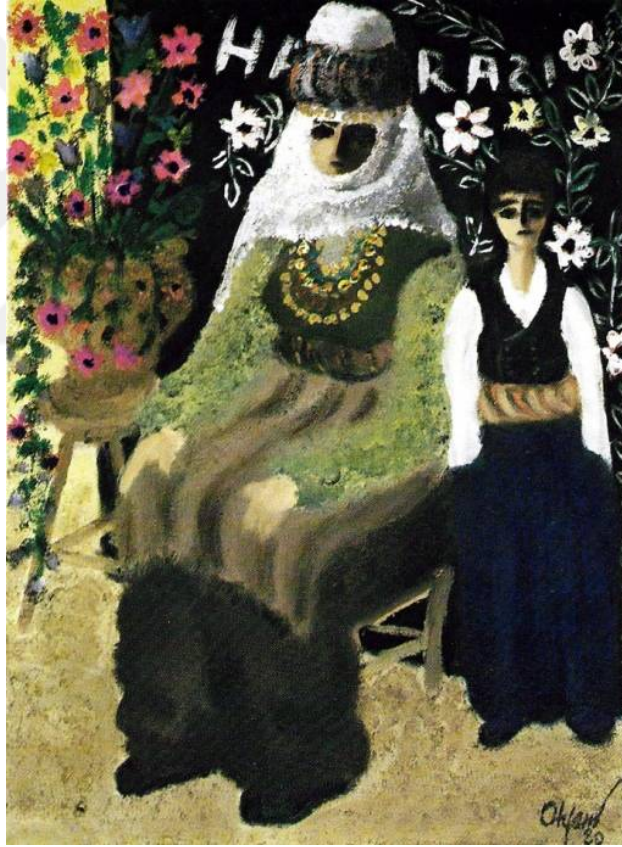
1926 yılında Aksaray’da doğan sanatçı ilk ve orta öğrenimini burada tamamlamıştır. Liseyi Kayseri’de yatılı olarak tamamlayan sanatçı daha sonra İstanbul’a giderek Akademi eğitimine başlamıştır. Öğrencilik yıllarında bir yandan resim çalışmalarına yoğun bir şekilde devam ederek On’lar Grubu sergilerinde yer alırken, diğer yandan akşam baskısı olarak yayımlanan ‘Son Saat’ isimli gazeteyle yazarlık hayatına da başlamıştır.

İlk kişisel sergisini 1952 yılında Maya Sanat Galerisi’nde gerçekleştiren sanatçı, 1953 yılında Bedri Rahmi atölyesinden mezun olmuştur. Aynı yıl Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu’ya giderek yöre insanını, yaşantısını, iç dünyasını, acı ve sevinçlerini yakından tanıma fırsatı elde etmiştir. Daha sonra bu gezilerden elde ettiği söyleşileri “Gide Gide” başlığı altında toplamış olan sanatçı, ‘Topraksızlar’, ‘Karasevdam Anadolom’, ‘Bir Karış Toprak İçin’, ‘Uy Babo’, ‘Oy Fırat Asi Fırat’, ‘Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra’ gibi yayınlarıyla, Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş olan ‘Mayın’ adlı oyunuyla ve ‘Toprak’ adlı filmin senaryosuyla Anadolu sevdasını dile getirmiştir (<http://www.fikretotyam.com/biyografi>).



Resim 62. Fikret Otyam, “Tarlada Kadınlar”, 47x68, Kağıt Üzeri Pastel.

Son Saat ile başladığı gazetecilik hayatına daha sonra Dünya, Ulus, Cumhuriyet Aydınlik gazeteleri ile devam eden sanatçı, ressamlıktan çok gazeteci ve fotoğraf sanatçısı olarak tanınıp ünlense de esasında ilk tutkusu olan resim yapmayı hiç bırakmamıştır. Tuvallerinde de tıpkı fotoğraf ve röportajlarında olduğu gibi Anadolu insanını resmetmiş, Akademiden, fotoğrafçılıktan ve gazetecilikten biriktirdiklerini Anadolu’ya duyduğu aşkla birleştirmiştir. Fotoğraflarında yakaladığı ayrıntılar ve ifadeler resimlerinde de ifadeci bir anlayışla ortaya çıkmıştır (Tanaltay, 2003b: 43). İnsan gerçeğini figür soyutlamaları ve açık-koyu dengesine özen göstererek ele alan sanatçı, ne kadar lekeci bir anlayış benimsemiş olsa da gerektiğinde ayrıntılara yer vermeyi de ihmal etmemiştir.



Resim 63. Fikret Otyam, “Hatıra”, 40x30, T.Ü.Y.

Fikret Otyam, Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan aldığı resim öğretilerini ve On’lar Grubu’nun Anadolu-Batı sentezi aktarımlarını, Turgut Zaim ve Namık İsmail’in konu ve betimleme anlayışı etkisinde kaldığı izlenimi veren resimlerinde duyarlı ve

lekeci bir anlayışla birleştirmiştir. Ahmet Say, Otyam'ın üslubunu şu sözlerle açıklamıştır:

“Fikret Otyam'ın resim serüvenine dikkatlice bakınca; (süreklilik içinde bir gelişme çizgisi) açıkça görülür. Kopmalarla değil, ayıklamalarla, bir öncekiyle hesaplaşmalarla oluşan bir gelişim çizgisidir bu. Akademik eğitime karşı, sürekli akademizmden uzak durmaya çalışan bir sanatçıdır Otyam. Hünere değil; içtenliğe, inanca, sevdaya dayalı bir resmin peşindedir (...) Zaman zaman Türk halk resmi geleneğine göndermelerle bulunduğu resimlerinde bu söylene ve destansı biçim çağdaş bir mit oluşturuyor... Doğa giderek yoğunlaşıyor, Otyam'ın resimlerinde. Önceleri resimsel bir fon olan doğa, şimdi doğrudan ve yoğun bir resimsel kimlik kazanıyor. Kimi zaman naif tatlar da taşıyan, duyarlılıkla yüklü, özgün mekânlara açılıyor Otyam. Beyazların egemenliğinde, keçi ve insan gruplarının lekeci bir anlayışla yer aldığı son dönem resimlerinde bir Doğu- Batı sentezi belirginleşiyor. Otyam'ın giderek özgün bir resim diliyle ustalaştığını, bunun bir süreklilik kazandığını söylemek doğru olur inancındayım” (Bircan'dan Akt. Bulut, 2009: 52).

Çoğunlukla keçi ve başı örtülü Anadolu kadını figürlerini kullanan sanatçının figürlerinde özellikle dikkat çekici unsur gözler olmuştur. Fikret Otyam kendine özgü doğal çevre içinde yer alan tek, iki ve üçlü figür düzenlemelerinde Anadolu kadınlarını Şahmeran'ın gözleri gibi iri ve sürmeli betimlerken burun ve ağızları küçük olarak betimlemeye gayret etmiştir. Akademik bir eğitim almasına rağmen, üslup olarak daha serbest, renkçi, lekeci ve geleneksel çizgileri temel alan bir tarza yönelmiştir.

Lekeci anlayışında beyaz lekeyi resmin bir ögesi olarak hemen hemen her yapıtında egemen kılan sanatçı konu olarak sıklıkla Güneydoğu Anadolu bozkırlarını, kar altındaki köylerini, yöre kadınlarını ve onların geleneksel renkli kıyafetlerini işlemiştir (Tanaltay, 2003b: 43).



Resim 64. Fikret Otyam, “Üç Köylü Kadın”, 48x68, Kağıt Üzeri Pastel.

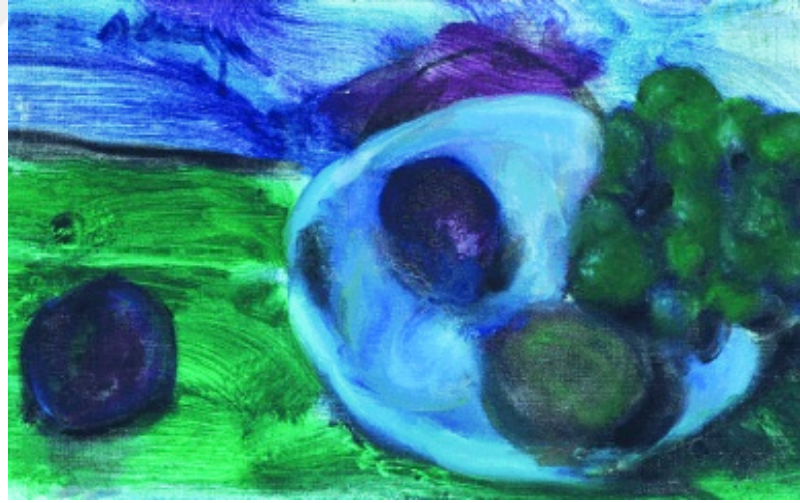
Gazetecilik hayatının yoğun olduğu 1950’ler ve 60’larda, zaman zaman grup sergilerine katılan ve ünlü yazarların ve şairlerin kitaplarının kapak ve iç resimlerini yapan sanatçı bu dönemde kişisel sergi açmamıştır. 1976 ve 1978 yıllarında Ankara ve İstanbul’da “Memleketimden İnsan Manzaraları” isimli resim sergileri düzenleyen sanatçı 1979 yılında 58 yıl boyunca sürdürdüğü gazetecilik mesleğinden emekli olarak Antalya’ya yerleşmiştir. Gazetecilik yaptığı dönemlerde mesleğin getirdiği yoğun çalışma yüzünden resim yapmaya fırsatı kalmadığından kimi zaman yakındığı bilinen Otyam emekli olduktan sonra kendini tutkunu olduğu resme vermiştir. Son dönemlerinde bir yandan resim çalışmalarına devam ederken diğer yandan kitaplarının basımı konusuna ağırlık veren Fikret Otyam 2015 yılında Antalya’da yaşamını yitirmiştir.



Resim 65. Fikret Otyam, “Köylü Kadın”, 47x68, Kağıt Üzeri Pastel.

2.3.4.11. Adnan Varınca (1918 - 2014)

1918 yılında İstanbul'da doğan sanatçının çocukluk yılları kaymakam olan babasının görevi nedeniyle Anadolu'da geçmiş, doğayla ve doğanın renkleriyle oralarda tanışmıştır. Saint-Joseph Fransız Erkek Lisesi ve Galatasaray Lisesi'nde eğitim görmüş ve 1938 yılında mezun olmuştur. Daha sonra Akademi'ye kaydını yaptıran sanatçı burada Leopold Levy ve Bedri Rahmi atölyelerinde çalışmıştır. Akademi'den 1948 yılında mezun olan Varınca, 1949 yılında İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. 1949-1956 yılları arasında ortaöğretim kurumlarında ve köy enstitülerinde resim öğretmeni olarak görev yapan sanatçı 1956 yılında kendi olanaklarıyla Paris'e gitmiştir (Erdemci ve diğerden Akt. Halıcı, 2009: 69). Paris yılları Varınca'nın sanatında önemli izler bırakmıştır. Burada bir yandan hayatını sürdürebilmek için çeşitli işlerde çalışırken diğer yandan aralıksız olarak resim yapmayı sürdürerek duyarlılıkla kuşatılmış, çok az biçim ögesine resimsel bir zenginliğin tüm değerlerini katabildiği kendine özgü lirik ve lekesel bir üslup yaratmıştır.



Resim 66. Adnan Varınca, “Natürmort”, 23x38, T.Ü.Y.

Sanatçının Paris dönemine ilişkin çalışmaları günümüzde pek gün yüzüne çıkmamıştır. Ancak o bu dönem şekillendirdiği sanat anlayışında hem çağdaş hem de klasik nitelikler barındıran özgün bir dil oluşturmayı başarmıştır. Fransa'da 17 yıl geçiren sanatçı 1973 yılında Türkiye'ye geri dönerek çalışmalarına atölyesinde devam etmiştir. Eserlerini Paris başta olmak üzere, Tokyo, Prag ve Cenevre'de

sergileyen sanatçı, 1980 yılında Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü Turan Erol ile paylaşmış, 2001 yılında ise 11. İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı seçilmiştir (Erdemci ve diğerden Akt. Halıcı, 2009: 69).

Bir doğa aşığı olduğunu hatta doğayı resimden bile daha çok sevdiğini ifade eden Adnan Varınca doğaya olan hayranlığını ışık ve renk lekeleriyle anlatmaya çalışmıştır. 1950'lerde daha çok İstanbul manzaraları çalışan sanatçı, 1960'lar ve 1970'lerde iç mekânlara, yaşadığı alanlara ve burada bulunan sıradan nesnelerle oluşturduğu natürmortlara yoğunlaşmıştır. 1980'lerden itibaren ise birbirinin içinde eriyen yoğun renk katmanlarıyla oluşturduğu ve perspektifin ikinci planda olduğu peyzaj ve portre çalışmalarına yönelmiştir. Zamanla konuyu ikinci planda bırakarak git gide yalınlaşan bir kompozisyon anlayışıyla, duygu ve ruh dünyasını yansıtıcı nitelikte eserler üretmiştir.



Resim 67. Adnan Varınca, “Natürmort”, 50x61, T.Ü.Y.

Adnan Varınca, kendine özgü tarzıyla, yaşamı boyunca sevdiği ve duygusal bağ kurduğu şeyleri tuvaline aktarmayı yeğlemiştir. Resme başlarken önce konuyu ve rengi belirleyen sanatçı, daha sonra herhangi bir plan yapmadan, sonucun ne

olacağını önceden kestirmeye çalışmadan, kendi deyimiyle “sürprizli resimler” yapmaktan hoşlanmıştır. Sanat yaşamı boyunca resimlerinde sürekli yeni arayışlar içinde olan ve her sergisinde eksikliklerini fark eden sanatçı, bu nedenle sürekli yeni biçimler ve yeni renk uyumları oluşturma peşinde olmuştur (Tanaltay, 2003a: 42).

On’lar Grubu’nun etkin üyelerine nazaran pek göz önünde bulunmayı tercih etmeyen, bunun yerine daha çok kendi köşesine çekilerek iç dünyasına yönelmeyi yeğlemiş olan sanatçı, bu konudaki düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmiştir: “Ben istemedim ki tanınmayı. Zamanında kendimi tanımayla başladım. Fakat gittikçe hem resmi daha iyi tanıyorum hem de kendimi” (TRT Türk Notlar, “Adnan Varınca” Belgeseli, 2017).



Resim 68. Adnan Varınca, “Sebze ve Meyvalarımız”, 45x62, T.Ü.Y.

On’lar Grubu’nun folklorik biçimlere yönelik anlayışını leke fantezileriyle birleştirerek şematik bir üslup oluşturmaya başarmış olan Varınca, çağdaş Türk resim sanatında ‘*peinture*’de özgün bir dil oluşturan sanatçılar arasında yer almaktadır. Katı bir desen anlayışı yerine yalınlığın ve saf rengin arayışlarının ön plana çıktığı bir anlayışı benimseyen sanatçı, sanat yaşamı boyunca özellikle peyzaj, natürmort ve portreler üzerine yoğunlaşmıştır. İlk dönem resimlerinde az renk ve tonlarını kullanırken sonraki dönemlerinde daha canlı renklerle resimdeki özü ortaya çıkarmaya yönelmiştir. Kimi zaman ‘Gauguin Adnan’ diye de adlandırılan Adnan

Varınca'nın natürmortlarında ve peyzajlarındaki resimsel anlam, Tansuğ (1993: 62) tarafından, "Van Gogh'tan sonra daha da ruhsallaşan tüm resimsel olguların derin bir sentezi" olarak değerlendirilmiştir

Varınca'nın resimlerinde göze çarpan en önemli özellikler doku, form ile ışık ve rengin şiirsel birlikteliğinde ortaya çıkan duygu yoğunluğudur. Onun eserlerindeki duygusal ve müzikal yapıya dikkat çeken Osman Zeki Çakaloz, bu düşüncesini şu cümlelerle ifade etmiştir:

"Bir Bach müziğinde algıladığım derinliği duyuyorum ben Varınca'nın yapıtlarında. Dizi dizi ölüdoğalardaki, bir sıradan patlıcan, biber ve meyvelerde ya da bir görünümde, o gerçekten patetik ve dramalı renkçilik ve de sürekli bir zumlamayla sanki, size doğru kabaran nesneler, bir garip evrenin içinde kimi dokunmalar, yaklaşımlar arayan birer sevi simgeleri gibi sizi önlerinle yeterince mihliyorlar. Çok derinlerde, önceden, bu coşkuyla konulmuş, özellikle saydam bir kobalt mavinin üstüne gelen başka renklerle, bu mavinin üstünde, bir vitray pencere örneği ve işte bu pencere gerisinden gelen bir Bach ve Haydn..." (Çakaloz'dan Akt. Giray, 1997: 492).



Resim 69. Adnan Varınca, "Çiçek", 60x73, T.Ü.Y.

Sanatı ölümsüzlüğe açılan bir kapı olarak tanımlayan ve ancak resim yaparak yaşadığını hissettiğini belirten Adnan Varınca, Türk resim sanatında kendine has resim diliyle klasik ile soyut arasında bir köprü oluşturmayı başarmış önemli sanatçılarından biri olmuştur.

2.3.4.12. Remzi Raşa (1928 – 2015)

1928 yılında Hatay Kırıkhan’da doğan sanatçı, çocukluk yıllarında başlayan resim tutkusunu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Sanki ressam olarak doğmuşum desen mübalağalı gelebilir, ama doğup büyüdüğüm Kırıkhan’da ne ressam bilirdi, ne de resim. Kendimden birkaç yaş büyük bir arkadaşımın okul ödevi olarak çizdiği resimlere bakarak resme gözlerimi açtım. Daha sonra okul kitaplarında resim röprodüksiyonları, fotoğrafları gördüm. İlk acemilik tablomu 14 yaşında bir otomobil tamircisinden aldığım yağlar ve otomobil boylarıyla yapmıştım. 1947’de Kırıkhan’da sergi bile açtım. Babamın bir arkadaşı tesadüfen benim çizdiğim bazı resimleri görüyor. Yahu, bu oğlanın resme feci kabiliyeti var onu mutlaka Güzel Sanatlar Akademisi’ne yollamalısın, diyor. O gün aklıma koydum ben o okula gideceğim, diye” (Hüküm, 2012, <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/kirikhandan-montparnassea-remzi-rasa-haberi-51476>).

Remzi Raşa çok istediği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne 1947 yılında girerek burada Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim görmüş, On’lar Grubu’nun sergilerine katılmıştır.

1953 yılında Paris’e giden sanatçı, burada İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde uzun yıllar Resim Bölümü’nü yöneten Leopold Levy ile birlikte çalışmıştır. 1956 yılında Paris’te açılan 1. Uluslararası Çağdaş ve Modern Sanatlar Sergisi’ne katılmış, yine aynı yıl İstanbul Şehir Galerisi’nde ilk kişisel sergisini

açmıştır. 1962’de İstanbul Şehir Galerisi’nde ve 1966’da Ankara Dostlar Galerisi’nde düzenlenen sergilere katılmıştır.



Resim 70. Remzi Raşa, “Çiçekler”, 24x16, T.Ü.Y.

Paris’te bulunduğu ilk yıllarda önce soyut resimle ilgilenmiş olan sanatçı daha sonra kendisini en özgürce ifade edebildiği, kişisel ve evrensel duygularını aktarabildiği figüratif anlayışa yönelmiş ve uzun yıllar bu anlayış doğrultusunda eserler üretmiştir. Çoğunlukla koyu bir atmosferin hâkim olduğu resimlerinde çeşitli mesleklerden insanları, özellikle kadınları ele almıştır (Hüküm, 2012, <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/kirikhandan-montparnassea-remzi-rasa-haberi-51476>).

A.D.B ve Fransa’da özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı 2012 yılında İstanbul’da ve Diyarbakır’da “Yalnızlığı Seçmek: Bir Retrospektif 1946-2006” isimli retrospektif sergiler düzenlemiştir. Yaklaşık 50 yılını Fransa’da geçiren Remzi Raşa 2015’te Paris’te hayatını kaybetmiştir.



Resim 71. Remzi Raşa, “Gelincik Vazosu”, T.Ü.Y.

2.3.4.13. Hulusi Sarptürk (? – 1969)

Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim gören ve On’lar Grubu’nun kurucu üyelerinden olan sanatçı 1949 yılında gruptan arkadaşı Leyla Gamsız ile evlenmiştir. Leyla Gamsız’ın Paris’te olduğu yıllarda Sakarya Hendek’te, daha sonra İstanbul Haydarpaşa Lisesi’nde resim öğretmenliği yapmış olan sanatçı, 1969 yılında kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir.



Resim 72. Hulusi Sarptürk, “Peyzaj”, 45x55, T.Ü.Y.

Sarptürk, On'lar Grubu ile ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir: “ Doğa ve toplum bizim için ancak bir araç olabilir, fakat asla bir amaç değildir. Bizim için amaç doğrudan resimdir. Bu yüzden biz resimde toplum problemlerini göstermeye çalışmıyoruz. Resim bu sorunların dışındadır” (Topuz, 2003: 44).



Resim 73. Hulusi Sarptürk, “Tütün Toplayan Kadınlar”, 80x100, T.Ü.Y.



Resim 74. Hulusi Sarptürk, “Peyzaj”, 30x40, T.Ü.Y.

2.3.4.14. Alis Aş (? – ?)

On'lar Grubu'nun ikinci toplu sergisinden itibaren gruba katılmış olan Alis Aş, Akademi'den mezun olduktan sonra diğer bir kısım arkadaşı gibi resme devam etmemiş, iş hayatına atılmıştır.



Resim 75. Alis Aş'ın On'lar Grubu'nun İkinci Sergi Kitapçığında Yer Alan Eseri, D.Ü.Y.



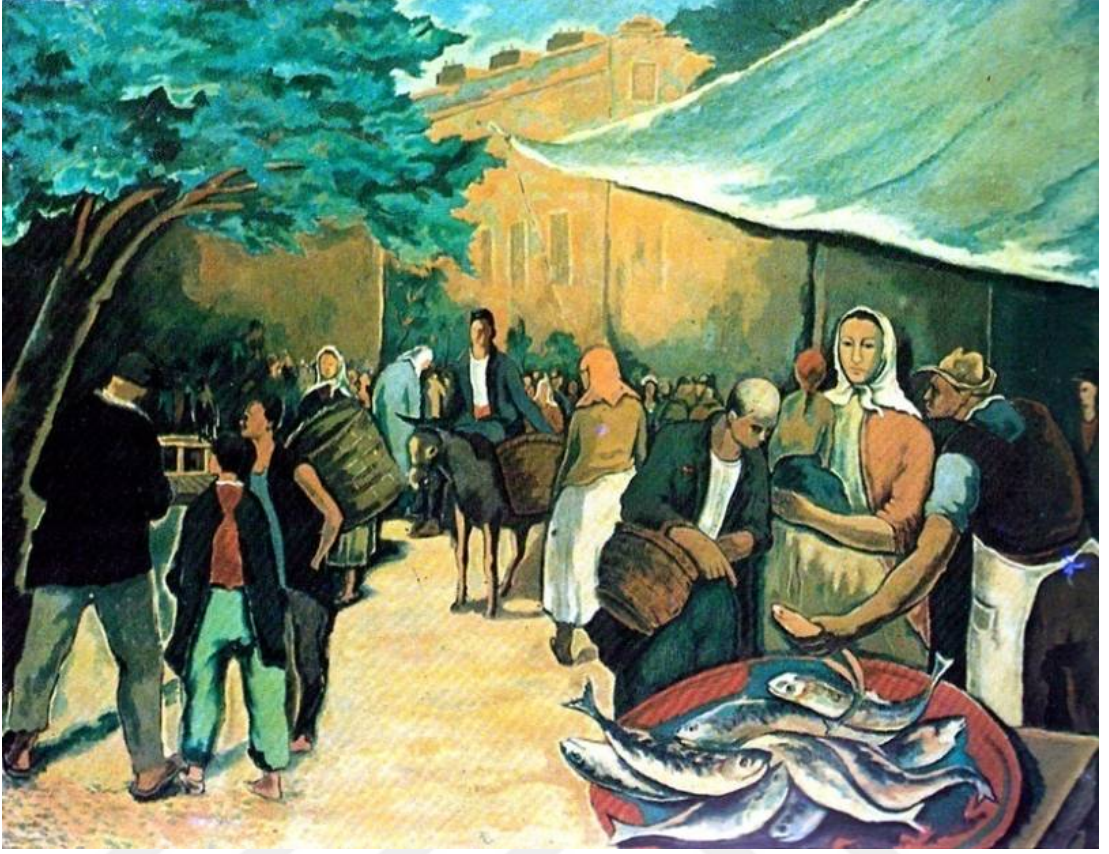
Resim 76. Alis Aş'ın Atölye Yıllarına Ait Bir Portre.



Resim 77. Alis Aş, “Natürmort”, Karton Üzeri Yağlıboya.

2.3.4.15. İhsan İncesu (1925 – 1994)

1925 yılında İzmir’in Bayındır ilçesinde doğan sanatçı, 1950 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Nurullah Berk atölyesinden mezun olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesindeki arkadaşlarının düzenlediği On’lar Grubu sergilerinde yer alan İncesu, daha sonra kardeşleri Vahi İncesu ve Kemal İncesu ile birlikte Avni Memedoğlu, İbrahim Balaban ve Marta Tözge’nin katılımıyla 1959’da kurulan Yeni Dal Grubu’nda yer almıştır. Grubun 1961 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde düzenlediği ikinci sergide İhsan İncesu’nun işçi ve köylü temalı resimleri komünizmi övücü mahiyette olduğu gerekçesiyle toplatılmış ve sanatçı diğer grup arkadaşlarıyla birlikte tutuklanmıştır. Sıkıyönetim mahkemesi tarafından incelenen resimlerin daha sonra suç unsuru teşkil etmediğine karar verilmiş, İncesu ve arkadaşları 50 günlük tutukluluk süresinin ardından salıverilmişlerdir (Memedoğlu, 2005, <http://www.avni-memedoglu.com/yenidal.htm>).



Resim 78. İhsan İncesu, “Balık Pazarı”.

Resimlerinde toplumcu-gerçekçi bir anlayışın hâkim olduğu İhsan İncesu, uzun bir süre serbest sanatçı olarak çalışmıştır. 1970 yılında Samsun’un Çarşamba ilçesinde sanat tarihi ve resim öğretmenliğine başlayan sanatçı, burada öğrencilerinden yaşadıkları kenti köyleriyle birlikte keşfetmelerini istemiş ve doğanın onlar için en iyi yol gösterici olduğu fikrini onlara aşılamaaya çalışmıştır. Abidin Dino tarafından “Türkiye’nin en iyi ressamı” (Çeviker, 2012: 23) olarak tarif edilen İncesu, öğretmenliğin yanı sıra kitap resimlemeleri ve kapak çalışmaları yapmıştır. İstanbul’da da kısa bir süre çalıştıktan sonra öğretmenlik mesleğinden emekli olan İncesu, 1994 yılında yaşamını yitirmiştir.



Resim 79. İhsan İncesu, “Aşık”, 71.5x40.5, T.Ü.Y.

2.4. On’lar Grubu İle İlgili Yapılan Yayın Ve Araştırmalar

On’lar Grubu’nun doğrudan ele alındığı yayın ve araştırmalar şunlardır:

Bolat Aydoğan (2008), “Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10’lar Grubu” başlıklı çalışmada, erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen sanatsal düzenlemelerin ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanat anlayışının On’lar Grubu’nun kuruluşuna etkisi üzerinde durmuş ve On’lar Grubu’nun düzenlediği sergiler ile grup sanatçılarının sanat anlayışlarını incelemiştir. Araştırma sonucunda grup sanatçılarının çoğunun sanat ortamından çekildiğini ancak

diğer üyelerin Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisiyle Türk sanatında yöresel resmin önemli temsilcileri olduğunu belirtmiştir.

Bulut (2009), “Çağdaş Türk Resim Sanatında Onlar Grubu” başlıklı çalışmasında On’lar Grubu’nu Türk resim sanatındaki yeri ve önemi bağlamında ele alarak, grubun resim sanatına motif, biçim ve kompozisyon açısından etkilerini ve resimde milli bir karakter oluşturma çabalarını irdelemiştir. Bu amaçla önce 1923-1950 yılları arasında Türk resim sanatında yaşanan gelişmeleri ve oluşturulan sanat topluluklarını incelemiş, daha sonra On’lar Grubu’nun oluşum süreci, amaçları, gelişim aşamaları ve sanatçıların hayatlarını ele almıştır. Araştırma sonucunda On’lar Grubu’nun, resimde Doğu-Batı sentezini sağlayarak resme milli bir karakter kazandırmaya yönelik önemli işler yaptığını ve Doğu-Batı sentezinin Türk sanatına benimsetilmesinde etken ve etkili olduğunu vurgulamıştır.

Halıcı (2009), “Türk Resminde On’lar Grubu ve Orhan Peker” başlıklı çalışmasında On’lar Grubu’nu, Orhan Peker’in hayatı ve sanatçı kişiliği bağlamında ele almıştır. Çalışmada önce Avrupa’daki sanat akımlarını, sonra Türk resminin gelişim süreci ile oluşturulan sanat gruplarını incelemiştir. Daha sonra On’lar Grubu’nun gelişim süreci ile kurucu kadrosunu ele almış ve Orhan Peker’in sanat anlayışını ve yapıtlarını diğer sanatçıların anlayışları ve yapıtlarıyla karşılaştırmıştır. Araştırma sonucunda On’lar Grubu’nun halk sanatlarına ait unsurları resimde kullanma anlayışının Türk resminde yeni yaratımların temelini oluşturduğunu ve Orhan Peker’in renk, leke, kompozisyon anlayışıyla ve bir konu üzerinde ısrarla duruşuyla diğer ressamlardan ayrıldığını belirtilmiştir.

Melet (2014), “Çağdaş Türk Resminde On’lar Grubu ve Toplumsal Gerçekçi Yanları” başlıklı çalışmasında önce oluşturulan sanat gruplarının Türk resmindeki yeri ve önemi ile Türk toplumunun toplumsal yapısına değinmiştir. Daha sonra On’lar Grubu ve sanatçılarını inceleyerek bu sanatçıların toplumsal gerçekçi yanlarını yansıtan eserlerinden örnekler vermiş, Onlar’ın izinden giden sanatçıları irdelemiştir. Araştırma sonucunda On’lar Grubu’nun Türk resmini Batı kopyacılığından kurtarmaya yönelik çabalar gösterdiği, sanatçıların Batı

tekniklerini yöresel konularla harmanladığı ve toplumsal gerçekçi yapıtlar ortaya koyduğu sonucuna ulaşmıştır.

On'lar Grubu'nun dolaylı olarak ele alındığı yayın ve araştırmalar ise şu şekildedir:

Alpsoy (2009), “Türk Resminde Kent Peyzajı” başlıklı çalışmasının ilgili bölümünde On'lar Grubu'nun kent temasına yönelik anlayışını grup sanatçılarından Turan Erol'un yapıtları bağlamında incelemiştir.

Avcı (2011), “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu” başlıklı çalışmasının On'lar Grubu ile ilgili bölümünde On'lar Grubu'nun Türk resim sanatındaki kimlik sorununa yaklaşımını ele almıştır. Bu bağlamda On'lar Grubu sanatçılarının, resim sanatında yaşanan kimlik bunalımına halk gerçeklerine eğilerek çözüm bulmaya çalıştıkları sonucuna ulaşmıştır.

Başkan (2014b), “Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960” başlıklı çalışmasının On'lar Grubu ile ilgili bölümünde grubun kuruluşunda Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisini inceleyerek grup sanatçılarının soyut ve dışavurumcu anlatım dillerini ele almıştır.

Bayrak (2006), “Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler” başlıklı çalışmasında On'lar Grubu sanatçılarından Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş ve Turan Erol'un yapıtlarındaki kübist unsurları incelemiştir.

Dalkıran (2013), “Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı” başlıklı çalışmasının On'lar Grubu ile ilgili bölümünde, Leopold Levy'nin On'lar Grubu üzerine etkilerini incelemiş ve Levy'nin, asistanı Bedri Rahmi Eyüboğlu aracılığıyla doğrudan olmasa da dolaylı yoldan On'lar Grubu'nun benimsediği sanat anlayışına katkıda bulunduğu sonucuna ulaşmıştır.

Girgin (2009), “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler” başlıklı çalışmasının On'lar Grubu ile ilgili bölümünde On'lar Grubu sanatçılarından Mehmet Pesen, Nedim Günsür ve Fikret Otyam'ın yapıtlardaki yöresel motifleri incelemiştir.

Işık (2007), “Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu” başlıklı çalışmasının On’lar Grubu ile ilgili bölümünde, On’lar Grubu’nu sanatta yerellik-evrensellik tartışmaları bağlamında ele alarak, grup sanatçılarının Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun fazlaca etkisinde kaldığına yönelik eleştirileri incelemiştir.

Kıvrak (2010), “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Türkiye’deki Sanat Eğitimine Resim-Şiir İlişkisi Bağlamında Katkıları” başlıklı çalışmasında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanat eğitime katkılarını yetiştirdiği öğrenciler bağlamında incelemiştir. Bu çerçevede, onun öğrencileriyle yakından ilgilendiği, onları sanatın diğer alanlarına yönlendirdiği, okuyup araştırmaya teşvik ettiği ve yerel değerlere yönelik sanat anlayışını öğrencilerine aktardığı sonucuna ulaşmıştır.

K. Koç (2011), “20. Yüzyılın İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik” başlıklı çalışmasının ilgili bölümünde On’lar Grubu sanatçılarından Mehmet Pesen ve Nedim Günsür’ün yapıtları ile sanat anlayışlarını toplumsal gerçekçi bağlamda ele almıştır.

Tekin (2012), “1950 sonrası Türk Resim Sanatında Geleneksel Etkilerin İncelenmesi” başlıklı çalışmasının ilgili bölümünde On’lar Grubu’nun sanat anlayışı ile grup sanatçılarından Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Turan Erol ve Mehmet Pesen’in yapıtlarındaki geleneksel halk kültürüne ait öğeleri ele almıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri analiz teknikleri açıklanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarını, grup sanatçılarından eğitim almış kişilerin görüşleri doğrultusunda ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, nitel araştırma türlerinden betimsel araştırma yöntemi kullanılarak yapılandırılmıştır. “Betimsel araştırma, yaşayanların, hali hazırda var olanların, yaşananların ne olduğunun betimlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2016: 47).

3.2. Evren ve Örneklem

On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarının ele alındığı bu araştırmanın evrenini On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişiler oluşturmaktadır. Yapılan araştırmada, On'lar Grubu sanatçılarından Hulusi Sarptürk, Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, İhsan İncesu'nun ilk ve orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak; Nevin Çokay ve Osman Zeki Oral'ın hem ilk ve orta dereceli okullarda resim öğretmeni hem de resim atölyesinde eğitimci hoca olarak; Turan Erol'un ise yüksek öğrenim kurumlarında kadrolu öğretim elemanı olarak görev yaptığı saptanmıştır. Araştırma kapsamında bu sanatçılardan eğitim almış kişilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmada amaçlı örneklem seçim yöntemlerinden “ölçüt örnekleme yöntemi” kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemi, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak verir. “Ölçüt örnekleme

yöntemindeki temel anlayış, önceden belirlenmiş bir dizi ya da belirli bir ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 112). Bu araştırmada On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin seçiminde, günümüzde resim yapmayı sürdürüyor olmaları temel ölçüt olarak belirlenmiştir. Bu ölçüt uyarınca araştırmanın çalışma grubunu; On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış ve günümüzde resim yapmayı sürdüren 16 sanatçı / sanat eğitimcisi oluşturmaktadır. Çalışma grubuna ilişkin demografik bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Çalışma Grubuna İlişkin Demografik Bilgiler

Yaşadığı Şehir	Yaş			Cinsiyet		Kişi Sayısı (f)
	51-60	61-70	71-80	K	E	
İzmir	-	4	4	-	8	8
İstanbul	-	4	1	3	2	5
Muğla	1	1	-	-	2	2
Ankara	-	-	1	-	1	1
Toplam	1	9	6	3	13	16

Tablo 1’de görüldüğü gibi çalışma grubundan 8 kişi İzmir’de, 5 kişi İstanbul’da, 2 kişi Muğla’da, 1 kişi Ankara yaşamaktadır. Çalışma grubunun yaşları incelendiğinde 1 kişinin 51-60 yaş aralığında, 9 kişinin 61-70 yaş aralığında, 6 kişinin ise 71-80 yaş aralığında olduğu görülmektedir. Cinsiyet olarak incelendiğinde çalışma grubunun 13 erkek ve 3 kadından oluştuğu görülmektedir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın kuramsal alt yapısını oluşturmak üzere literatür taraması yapılarak Türk resim sanatının gelişimi, On'lar Grubu öncesinde kurulan sanat grupları ve On'lar Grubu ile ilgili yazılı kaynaklar; kitaplar, gazete, dergi makale, sözlü ve görüntülü kaynaklar ile internet kaynakları incelenmiştir.

Araştırmada On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarını ortaya koymak amacıyla grup sanatçılarından eğitim almış kişiler için yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşmenin amacı bireyin iç dünyasına girmek ve onun bakış açısını anlamaktır (Patton'dan Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2006: 119). Görüşme formu aracılığıyla On'lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin; eğitim aldığı On'lar Grubu sanatçısına, aldığı eğitimi sanat yaşamlarına yansıtmalarına, sanat anlayışlarının eğitim aldığı sanatçının sanat anlayışıyla benzerliğine, aldığı eğitimi kendi öğrencilerine yansıtmalarına ve On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşleri alınmıştır.

Görüşme formunda, araştırmanın çalışma grubu hakkında yaş, cinsiyet, şehir gibi demografik özellikleri betimleyici verileri toplamak amacıyla oluşturulan kişisel bilgi formu bulunmaktadır. Görüşme formu beş sorudan oluşmaktadır. Sorular, hem kaynak kişilere bir sınır getirmeden cevap verme imkânı sağladığı, hem de konuyla ilgili ayrıntılı bilgiye ihtiyaç duyulduğu için açık uçlu olarak belirlenmiştir. Hazırlık aşamasında soruların yönlendirici nitelikte olmamasına, araştırma odaklı ve kolay anlaşılabilir nitelikte olmasına özen gösterilmiştir. Bu sorular çeşitli kaynaklardan yararlanılarak, araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.

Görüşme sorularının içerik-kapsam geçerliğini sağlamak için beş alan uzmanının görüşüne başvurulmuştur. Kapsam geçerliği yönünden uygun bulunan görüşme soruları, araştırmanın çalışma grubunu oluşturan, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış ve günümüzde resim yapmayı sürdüren 16 kişiye uygulanmıştır. Araştırma yüz yüze görüşme tekniği ile gerçekleştirilmiş ve her görüşme yaklaşık kırk beş dakika sürmüştür.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmada literatür yoluyla elde edilen bilgiler metin içinde uygun görülen yerlerde alıntı yapılarak ya da atıf gösterilerek derlenmiş, ilgili yayınlar ve araştırmalar bölümünde sunulmuştur. Araştırmada alt problemlere yanıt oluşturabilecek veriler, bulgular ve yorum bölümünde açıklanmıştır. Görüşme sonucunda elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile derinlemesine analiz edilmiştir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227).

Araştırmada çalışma grubunun görüşme sorularına verdiği yanıtlar ses kayıt cihazı ile kaydedilmiştir. Bu görüşmelerin puanlanması ve analizi için önce ses kayıtlarının çözümü yapılarak, kayıtlar yazılı hale getirilip incelenmiştir. Görüşmeler sonucunda elde edilen nitel veriler tümevarım veri analiz tekniği ile analiz edilmiştir. “Tümevarımsal veri analizinde nitel araştırmacılar, bilgilerin daha soyut birimlerini elde edecek şekilde artan bir silsilede verilerin düzenlenmesi ile aşağıdan yukarıya doğru örüntüleri, kategorileri ve temaları inşa ederler”(Creswell, 2016: 186). Buna göre görüşmeler sonucunda elde edilen verilerden genel anlamı ifade eden kodlar ve temalar çıkartılarak bunların metin içindeki görülme sıklığına bakılmıştır. Araştırmada çalışma grubunun, görüşme sorularına ilişkin görüşlerini birden fazla cümleyle ifade ettiği, dolayısıyla bu cümlelerde birden fazla anlam öbeği ve tema ortaya çıktığı görülmüştür. Bu nedenle belirlenen tema ve kodların dile getirilme sıklıkları (f), çalışmada yer alan toplam katılımcı sayısından daha fazla yer almıştır. Örneğin “On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Sanat Yaşamlarına Yansıtma Durumları”na bakıldığında toplam katılımcı sayısı 16 olmasına rağmen 36 ifade yer almaktadır. Bu durum, bir katılımcının aldığı eğitimi farklı yönlerden sanat yaşamına yansıtmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle her katılımcının dile getirdiği her bir yansıtma ifadesi frekans olarak tablolarda yer almış ve temalara dahil edilen ifadelerin yüzdeleri bu oran üzerinden hesaplanmıştır.

Nitel verilerin analizinde analizi yapan araştırmacının güvenilirliğinin hesaplanmasında görüşmeyi yapan araştırmacının veri kodlama güvenilirliğine (uyuşum yüzdesine) bakılmıştır. Buna göre görüşme kayıtlarından dördü tesadüfi örneklem olarak seçilerek iki araştırmacıya verilmiştir. Araştırmacılar ham verileri birbirinden bağımsız olarak kodlamışlar, elde edilen kodlar benzeşen ve ayrışan kodlar olarak işaretlenmiştir. Benzeşen kodlar “Görüş Birliği”, ayrışan kodlar “Görüş Ayrılığı” olarak adlandırılmış ve elde edilen kodlar üzerinde Güvenirlik = $\text{Görüş Birliği} / (\text{Görüş Birliği} + \text{Görüş Ayrılığı}) \times 100$ formülü uygulanmıştır (Miles ve Huberman, 1994: 64). Buna göre hesaplanan güvenirlilik katsayısı 0,87 olarak bulunmuştur. Bu sonuca göre (uyuşum yüzdesinin %70 veya daha üstü yeterli görüldüğünden) veri analizi yönünden güvenirlilik sağlanmıştır. Araştırmada çalışma grubundaki her katılımcı için “K” katılımcıyı, “1-16” ise katılımcı numarasını belirtmek üzere K1’den K16’ya kadar kodlar verilmiştir.

Veri analizi sonucunda elde edilen bulgular, çalışma grubunun görüşme sorularına verdikleri cevaplardan doğrudan alıntılar yapılarak sunulmuştur. Daha sonra veriler araştırmacı tarafından yorumlanıp araştırma konusu ile ilgili sonuçlar çıkartılarak tartışılmıştır.

Görüşme formunda On’lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilere yöneltilen sorular aşağıda sunulmuştur:

- On’lar Grubu’nun hangi sanatçısından / sanatçılarından eğitim aldınız?
- Aldığınız eğitimi sanat yaşamınıza yansıttınız mı? Nasıl? Açıklayınız.
- Sanat anlayışınız, eğitim aldığınız On’lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı ile benzeşiyor mu? Nasıl? Açıklayınız.
- Öğrencilerinize verdiğiniz eğitime On’lar Grubu sanatçısından aldığınız eğitimin yansımaları oldu mu? Nasıl? Açıklayınız.
- On’lar Grubu’nun Türk sanatına ve sanat eğitimine nasıl yansımaları olduğunu düşünüyorsunuz? Açıklayınız.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde veri toplama araçları ile elde edilen bulgular yer almaktadır. Araştırmanın alt problemlerinin analizine yönelik olarak; çalışma grubunun görüşme formundaki sorulara verdiği yanıtlarda genel anlamı ifade eden kodlar ile bu kodlar arasındaki ortak yönlerin temalara dönüştürülmesi sonucunda elde edilen veriler yorumlanmış, frekans ve yüzde değeri (f, %) olarak tablolar halinde sunulmuştur. Her katılımcının, sorulara ilişkin her bir anlamlı ifadesi frekans olarak tablolarda yer almış ve temalara dahil edilen ifadelerin yüzdeleri, toplam dile getirilme sıklığı üzerinden hesaplanmıştır.

4.1. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Eğitim Aldıkları Sanatçılar

“On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin eğitim aldıkları sanatçılar kimlerdir?” şeklinde ifade edilen birinci alt problemin yanıtını oluşturmak üzere çalışma grubuna “On'lar Grubu'nun hangi sanatçısından / sanatçılarından eğitim aldınız?” sorusu sorulmuştur. On'lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin eğitim aldığı On'lar Grubu sanatçılarına ilişkin dağılım Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Eğitim Aldığı On’lar Grubu Sanatçılarına İlişkin Dağılım

On’lar Grubu Sanatçısı	Eğitim Alan Kişiler	
	(f)	%
Turan Erol	9	56
Mehmet Pesen	3	19
Nevin Çokay	3	19
Osman Zeki Oral	1	6
Toplam	16	100

Tablo 2 incelendiğinde On’lar Grubu sanatçılarından eğitim alan kişilerin; %56’sının Turan Erol’dan, %19’unun Mehmet Pesen’den, %19’unun Nevin Çokay’dan ve %6’sının Osman Zeki Oral’dan eğitim aldığı görülmektedir. Bu sonuçlara göre çalışma grubunun çoğunluğunun Turan Erol’un öğrencileri olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumun Turan Erol’un sanatçı-eğitimci yetiştiren bir yüksek öğrenim kurumda görev yapmasından, sanatı meslek olarak sürdürmek isteyen kişilere daha kolay ulaşabilmesinden, böylelikle On’lar Grubu’nun diğer üyelerine nazaran daha çok sanatçı ve eğitimci yetiştirebilmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

4.2. On’lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Aldıkları

Eğitimi Kendi Sanat Yaşamlarına Yansıtma İlişkin Görüşleri

“On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin aldıkları eğitimi kendi sanat yaşamlarına yansıtma ilişkisi nelerdir?” şeklinde ifade edilen ikinci alt problemin yanıtını oluşturmak üzere çalışma grubuna “Aldığınız eğitimi sanat yaşamınıza yansıttınız mı? Nasıl? Açıklayınız” sorusu sorulmuştur. Görüşme sonucunda elde edilen yanıtlar üç tablo halinde verilmiştir. Buna göre On’lar Grubu

sanatçısından eğitim almış kişilerin aldıkları eğitimi sanat yaşamlarına; yansıtma larına ilişkin görüşleri Tablo 3’te, yansıtma larına ilişkin temalar ve kodlar Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 3. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Sanat Yaşamlarına Yansıtma larına İlişkin Görüşleri

Temalar	Yansıtma Yö n ü	
	(f)	%
Biçim	10	27,8
Estetik Bakış Açısı	6	16,6
Kişisel Gelişim	6	16,6
Özgünlük	5	14
İçerik	5	14
Sanat Çevresi	4	11
Toplam	36	100

Tablo 3’te görüldüğü gibi çalışma grubunun aldığı eğitimi sanat yaşamlarına yansıtma larına yönelik soruya verdiği yanıtlardan elde edilen toplam 36 yansıtma yö n ü, altı tema altında toplanmıştır. Buna göre On’lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin, aldığı eğitimi en çok “biçim” yö nünden sanat yaşamlarına yansıttığı görülmektedir (%27,8). Aynı zamanda bu kişilerin aldığı eğitimi; estetik bakış açısı (%16,6), kişisel gelişim (%16,6), özgünlük (%14), içerik (%14) ve sanat çevresi (%11) yö nünden sanat yaşamlarına yansıttığı saptanmıştır. Bununla birlikte sonuçlar incelendiğinde görüşme yapılan kişilerden K2 kodlu katılımcının grup sanatçısından aldığı eğitimi “biçim” yö nünden sanat yaşamına yansıtmadığı görülmüştür. Bu katılımcı bu duruma ilişkin gerekçesini: “Mehmet Pesen genelde soyut figüratif

anlatım biçimini kullanırdı. Ne var ki benim sanat biçimim soyut değil, tam tersine gerçekçi, hatta klasik” sözleriyle açıklamıştır. Bununla birlikte bu katılımcının, Mehmet Pesen’in bir resmi nasıl eleştirilmesi gerektiğini belirleyen estetik bakış açısına ilişkin bilgisinden sanat yaşamı boyunca faydalandığını belirttiği de görülmüştür.

Tablo 4. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Sanat Yaşamlarına Yansıtma ve İlişkin Temalar ve Kodlar

Tema	Kodlar	(f)
Biçim	Renk alanı, perspektif, ışık-gölge alanları, açık-koyu yüzeyler, kompozisyon düzeni, leke, desen, beyaz kullanımı, denge, ritim, armoni, sadelik, pastel, füzen	10
Estetik Bakış Açısı	Resme bakış, eleştiri, iyi resim, resmin oturduğu temel	6
Kişisel Gelişim	Araştırma, kitap okuma, şiir sevgisi, tiyatroya gitme, konsere gitme, müzeye gitme, sergi izleme	6
Özgünlük	Sanat dili, yaratma, özgünlük	5
İçerik	Anadolu kültürü, doğa, yaban yaşamı, köy peyzajı, köylü yazmaları, gündelik hayata dair temalar	5
Sanat Çevresi	Diğer sanatçılarla dostluk kurma, sergi düzenleme, destekleme	4

Tablo 4’te görüldüğü üzere çalışma grubu On’lar Grubu sanatçısından aldığı eğitimi biçim yönünden sanat yaşamına yansıtan kişiler; pastel, füzen gibi çeşitli teknikler ile renk, leke, desen gibi tasarım unsurlarını ve denge, ritim, armoni gibi sanatsal düzenleme ilkelerini kendi yapıtlarında yapı taşı olarak kullanmıştır. İçerik

olarak ise Anadolu kültürü, gündelik yaşam, doğa ve köy yaşamı vb. temalara yönelmiştir.

Bununla birlikte Tablo 4'te çalışma grubunun aldığı eğitimle; iyi bir resmin hangi temellere oturduğu, bir resme nasıl bakılması ve eleştirilmesi gerektiğine ilişkin estetik bir bakış açısı oluşturdıkları ortaya çıkmıştır. Ayrıca hocalarının telkiniyle sergi, tiyatro, konser etkinliklerine ve müzelere giderek kendilerini kişisel yönden geliştirdikleri; özgün bir sanat dili oluşturmaya çalıştıkları; sergiler düzenleyerek ve diğer sanatçılarla dostluklar kurarak sanat çevrelerini genişlettikleri görülmektedir. Çalışma grubunun aldığı eğitimi sanat yaşamına yansıtmalarına ilişkin yanıtlarından örnek cümleler aşağıda yer almaktadır.

- “Pastel çalışmak resim tekniğinin en zoru, iki rengi üst üste sürdüğünüz zaman alttaki açık renk kusar. Ben Mehmet Pesen'den dört renk üst üste sürebilme eğitimini aldım. Şimdi başka şekilde resim yapamıyorum. Varsa yoksa pastel.” (K9)
- “Onun (Turan Erol) sayesinde bir resme nasıl bakılır, bir objeye nasıl bakılır çok iyi öğrendim. Biçimlerin birlikteliği, onun getirdiği estetik sonuç nasıl yorumlanır onu öğrendim.” (K2)
- “Ben Nevin Çokay'dan sadece resim de öğrenmedim. Edebiyatı, Rachmaninof dinlemeyi, konserlere, tiyatrolara gitmeyi de onunla öğrendim.” (K11)
- “Ben ondan (Turan Erol'dan) aldığım şeyleri kendime yonttum, kendi sanat dilimi oluşturdum.” (K15)
- “Turan Erol doğayı resimleştiren bir adamdır. Bir peyzaj ustasıydı. Ben de onun gibi kavak ağaçlarını, köylüleri, yaban yaşamını çalıştım.” (K5)
- “Mehmet Pesen, beni yavaş yavaş diğer sanatçılara yönlendirdi. “Bak okulumuzda bir resim öğretmenini daha var. Hulusi (Sarptürk) Bey. Onun hanımı Leyla Gamsız'dır. Mutlaka evine git” dedi. Bu telkinle ben Hulusi

Bey’le dostluk kurdum, Leyla Gamsız’ın atölyesine gittim, böylece İstanbul’da ressam dostlarım artmaya başladı.” (K14)

4.3. On’lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Kendi Sanat Anlayışları İle Eğitim Aldıkları Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki Benzeşimlere İlişkin Görüşleri

“On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin sanat anlayışı ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasında nasıl benzeşimler bulunmaktadır?” şeklinde ifade edilen üçüncü alt problemin yanıtını oluşturmak üzere çalışma grubuna “Sanat anlayışınız eğitim aldığınız On’lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı ile benzeşiyor mu? Nasıl? Açıklayınız” sorusu sorulmuştur. Görüşme sonucunda elde edilen yanıtlar üç tablo halinde verilmiştir. Buna göre çalışma grubunun öznel sanat anlayışları ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasındaki; benzeşme durumları Tablo 5’te, benzeşime ilişkin temalar ve kodlar Tablo 6’da, benzeşmemeye ilişkin temalar ve kodlar Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 5. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki Benzeşme Durumları

Temalar	Benzeşme Durumu			
	Evet		Hayır	
	(f)	%	(f)	%
Biçim	9	56,25	7	70
İçerik	7	43,75	3	30
Toplam	16	100	10	100

Tablo 5’te görüldüğü gibi çalışma grubunun öznel sanat anlayışları ile eğitim aldıkları On’lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı arasındaki benzeşime yönelik

sorulan soruya verilen yanıtlar iki tema altında toplanmıştır. Sonuçlar incelendiğinde katılımcıların bir kısmının sanat anlayışlarında zaman içinde değişimler yaşandığı görülmüştür. Bazı katılımcılar geçmişte On'lar Grubu sanatçısıyla benzer anlayışta yapıtlar ürettiğini bu nedenle benzeştiğini belirtirken günümüzde farklı anlayışta yapıtlar ürettiğini ve artık benzeşmediğini belirtmiştir. Bu nedenle bazı katılımcılar tabloda hem “evet” hem de “hayır” sütununda yer almıştır. Buna göre çalışma grubunun toplam 16 benzeşme, 10 benzeşmeme durumu ifade ettiği saptanmıştır.

Tablo 5 incelendiğinde On'lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin, öznel sanat anlayışlarını çoğunlukla “biçim” yönünden On'lar Grubu sanatçısının sanat anlayışına benzeştirdiği görülmektedir (%56,25). “İçerik” yönünden benzeştirme oranı ise %43,75'tir. Bununla birlikte görüşme yapılan kişilerin sanat anlayışları ile On'lar Grubu sanatçılarının sanat anlayışları arasındaki benzeşmeme durumunun %70'inin biçimlendirmeye, %30'unun ise içeriğe yönelik olduğu saptanmıştır.

Tablo 6. On'lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki *Benzeşime* İlişkin Temalar ve Kodlar

Tema	Kodlar	(f)
Biçim	Renk seçimi, beyaz kullanımı, fırça izi, ılık, leke, yerleştirme, açık-koyu dengesi, sıcak-soğuk ilişkisi, bütünlük, ön-arka ilişkisi, perspektif, desen, pastel, primitif öğeler, semboller, yarı soyut anlatım biçimi, sürreel anlatım biçimi, figüratif anlatım biçimi,	9
İçerik	Yaban yaşamı, Anadolu kültürü, peyzaj, sokak görünümü, köy kültürü, halkbilimi, kavak ağaçları, at figürleri, tarihi mekânlar, sosyal konular	7

Tablo 6 incelendiğinde çalışma grubunun kendi sanat anlayışını, On'lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı ile çoğunlukla biçim yönünden benzeştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda kendi sanat anlayışları doğrultusunda kullandıkları; renk, leke, ışık, desen, fırça izi, sembol kullanımı, primitif öğeler, sıcak-soğuk ilişkisi, pastel gibi biçimsel teknik ve unsurları On'lar Grubu sanatçısının biçimsel anlayışı ile benzeştirdiği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra kavak ağaçları, atlar, Anadolu, köy kültürü, peyzaj, sokak görünümü, yaban yaşamı gibi On'lar grubu sanatçısının ele aldığı konuları kendi içerik anlayışıyla benzeştirmiş olduğu görülmektedir. On'lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin sanat anlayışları ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasındaki benzeşime ilişkin yanıtlarından örnek cümleler aşağıda yer almaktadır.

- “Turan hoca Anadolu folkloruna, kültürüne ait yapısal resimler yapardı. Ben de halkbiliminin peşine düştüm, köy kültürüyle ilgilendim. Zaten Urfa’da da köyde büyüdüğüm için, köy kültürünün bütün incelikleri ruhumda vardır benim. Dolayısıyla Anadolu’ya ait ne varsa benim resimlerimde de o vardır.” (K6)
- “Nevin hoca da desencydi, figür çalışırdı, hatta figürsüz resmi yoktur. Özellikle at konusunda çok iyiydi, ben de atları çok çalışırım. Ayrıca sürreel ve sembolist bir anlayışı vardı ki ben de resimlerimde sembollere ve gerçeküstü biçimlere önem veririm.” (K4)
- “Ben motiflerimi, kompozisyonlarımı bu topraklardan, yaşadığım çevreden, kurduğum ilişkilerden çıkarırım. Turan hoca da motiflerini Anadolu’dan, yaşadığı çevreden seçmiştir. Dolayısıyla konu olarak kesinlikle yakınlığım vardır kendisiyle.”(K15)
- “Onun (Turan Erol) gibi benim de bütün resimlerimde çizgi ikinci planda, renk ön plandadır.”(K10)
- “Leke anlayışında, açık-koyu dengesi, sıcak-soğuk ilişkisi, bütünlük anlayışında kesinlikle Turan Erol’un izlerini taşıdığımı söyleyebilirim.” (K8)

Tablo 7. On’lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Sanat Anlayışı İle Eğitim Alınan Sanatçının Sanat Anlayışı Arasındaki *Benzeşmemeye* İlişkin Temalar ve Kodlar

Tema	Kodlar	(f)
Biçim	Renk, boya katmanları, soyut biçimler, stilize edilmiş figürler, deforme edilmiş figürler, oryantalist unsurlar, fovist anlatım, realist anlayış, lirik soyutlamalar, soyut biçimler, yarı soyut anlatım dışavurumcu anlatım biçimi	7
İçerik	At figürleri, nü, soyutla somutun birlikteliği	3

Tablo 7 incelendiğinde çalışma grubunun öznel sanat anlayışlarının, On’lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı ile benzeşmeme durumu çoğunlukla renk kullanımı, boya katmanları, figürlerin ele alınış şekli gibi biçimlendirmeye yönelik unsurda ortaya çıkmaktadır. Sonuçlar incelendiğinde bazı katılımcıların anlatım biçimlerinde geçmişten günümüze değişimler yaşandığı görülmüştür. Örneğin K1’in geçmişte içerik olarak Turan Erol gibi daha çok dışavurumcu sayılabilecek tarzda çalıştığını, ancak son yıllarda tamamen soyuta yöneldiğini belirttiği görülmüştür. Benzer şekilde K9 da önceki dönemlerde biçim olarak Mehmet Pesen gibi yarı soyut anlayışta çalıştığını ancak daha sonra resim satabilmek amacıyla daha realist bir anlatım biçimine yöneldiğini belirtmiştir. Buradan hareketle sanatçının yaratma içtepisine, olaylara, zamana, yaşadığı çevreye, algıladığı tüm koşullara göre kendini geliştirmesinin ve dönüştürmesinin olağan bir durum olduğunu söylemek mümkündür. On’lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin sanat anlayışı ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasındaki benzeşmemeye ilişkin yanıtlarından örnek cümleler aşağıda yer almaktadır.

- “Ben konu olarak Turan Bey’le bağdaşan çalışmalar yaptığımı sanmıyorum. Örneğin Turan Bey’in hiç at resmi yoktur, nü resimleri de yoktur. Ben hiç rastlamadım.”(K16)

- “Osman Bey’in minyatüre yakın naif bir üslubu vardır. Bir dönem ben de onun üslubuna yakın epeyce peyzaj çalıştım ama şimdi uzun zamandır deforme edilmiş figürleri fovist bir tarzda ele alıyorum.” (K3)
- “Mehmet Pesen’in üslubuna uygun çok sayıda resim yaptım. Mehmet Pesen dediğiniz zaman akla yarı soyut resimler gelir. Yarı soyut çalışmaları da ancak resimden anlayan kişiler takdir eder, satın alır ki o da nadirdir. Ben de resim satabilmek için realist tarza yöneldim. Ancak şu da var ki; bana bütün işleri bırakıp resim yapacak olsanız ne tür resim yapardınız diye sorarsanız kesinlikle Mehmet Pesen’in izinden yürürüm derdim çünkü ben de seviyorum o tür resimleri.” (K9)
- “Konu olarak Mehmet hocayla benzeşebiliyoruz ama boya konusunda kesinlikle farklıyız. O resimlerinde boya katmanları kullanırdı. Bense renkleri birbiri içinde yedirmeyi seviyorum.” (K2)

4.4. On’lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin Aldıkları Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtma ve İlişkin Görüşleri

“On’lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin aldıkları eğitimi kendi öğrencilerine yansıtma ve ilişkin görüşleri nelerdir?” şeklinde ifade edilen dördüncü alt problemin yanıtını oluşturmak üzere çalışma grubuna “Öğrencilerinize verdiğiniz eğitimde On’lar Grubu sanatçısından aldığınız eğitim etkili oldu mu? Nasıl? Açıklayınız” sorusu sorulmuştur. Görüşme sonucunda K9 kodlu katılımcının daha önce eğitimcilik görevi yapmadığı saptanmış ve bu soruya ilişkin verdiği yanıt değerlendirme dışı bırakılmıştır. Bununla birlikte görüşme sonuçları değerlendirildiğinde diğer katılımcıların tamamının aldıkları eğitimi kendi öğrencilerine de yansıttığı görülmüştür. Bu nedenle elde edilen yanıtlar iki tablo halinde verilmiştir. Buna göre On’lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin aldıkları eğitimi kendi öğrencilerine; yansıtma ve ilişkin görüşleri Tablo 8’de, yansıtma ve ilişkin temalar ve kodlar Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 8. On'lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtma Yönlere İlişkin Görüşleri

Temalar	Yansıtma Yönü	
	(f)	%
Kişilik	8	30,7
Biçim-İçerik	7	27
Estetik Anlayış	4	15,3
Özgürlük	4	15,3
Kişisel Gelişim	2	7,7
Disiplin	1	4
Toplam	26	100

Tablo 8’de görüldüğü gibi çalışma grubunun aldığı eğitimi kendi öğrencilerine yansıtma yönüne yönelik soruya verdiği yanıtlardan elde edilen toplam 26 yansıtma ifadesi altı tema altında toplanmıştır. Buna göre çalışma grubunun aldığı eğitimi ağırlıklı olarak On’lar Grubu sanatçısının; kişilik özellikleri (%30,7) ve biçimlendirmeye ve içeriğe yönelik anlayışları (%27) doğrultusunda öğrencilerine yansıttığı göze çarpmaktadır. Devamında ise estetik anlayış (%15,3), özgürlük (%15,3), kişisel gelişim (%7,7) ve disiplin (%4) bağlamında On’lar Grubu sanatçısından aldığı eğitimi öğrencilerine yansıttığı görülmektedir.

Tablo 9. On'lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin Aldığı Eğitimi Kendi Öğrencilerine Yansıtma ve İlişkin Temalar ve Kodlar

Tema	Kodlar	(f)
Kişilik	Tutkulu, ciddi, çalışkan, dost, ilgili, çok yönlü, hırslı, mütevazı, insancıl, sevgi dolu	8
Biçim-İçerik	Boya sürüşü, renk seçimi, desen, tuvalin beyazından yararlanma, ébauche (taslak), realist anlatım, lekeci anlatım, renkçi anlayış, sanat dili, ışık-gölge anlayışı, özgün anlatım	7
Estetik Anlayış	İyi-kötü ayrımı, bakış, estetik ruh, sorgulama, bilinçlenme, eleştiri	4
Özgürlük	Konu serbestliği, malzeme serbestliği, atölye dışı çalışma, özgür ortam,	4
Kişisel Gelişim	Araştırma, sergi ziyareti, tiyatro, konser	2
Disiplin	Yoğun çalışma, eskiz	1

Tablo 9 incelendiğinde çalışma grubunun aldığı eğitimi daha çok On'lar Grubu sanatçısının; ciddi, çalışkan, hırslı, tutkulu, mütevazı, çok yönlü vb. kişilik özellikleri ile; boya sürüşü, renk seçimi, desen, leke, renk, özgün ve realist anlatım gibi biçimlendirmeye ve içeriğe yönelik anlayışları doğrultusunda öğrencilerine yansıttıkları görülmektedir. Bununla birlikte çalışma grubunun hem On'lar Grubu sanatçısından edindiği iyi-kötü arasındaki ayrıma, sanatsal bakışa, eleştiriye, sorgulamaya vb. yönelik estetik anlayışı, hem de araştırmalarla, tiyatro, konser etkinlikleri ve sergi ziyaretleriyle kendilerini bir bütün olarak geliştirmelerine yönelik anlayışı kendi öğrencilerine yansıttığı ortaya çıkmıştır.

Tablo 9'a bakıldığında çalışma grubunun, On'lar Grubu sanatçısından aldığı hem özgürlükçü (konu ve malzeme seçiminde serbestlik, atölye dışında çalışma,

özgür ortamda çalışma), hem de disipline (yoğun çalışmaya, eskizler yapmaya) dayalı bir eğitim anlayışını kendi öğrencilerine de yansıttığı göze çarpmaktadır. Çalışma grubunun aldığı eğitimi kendi öğrencilerine yansıtmalarına ilişkin yanıtlarından örnek cümleler aşağıda yer almaktadır.

- “Ben Turan Erol’un çok hırslı olduğunu düşünüyorum ve bu öğretmenlikte öğrenciler için çok yaralı bir durumdur. Yani Turan Erol’a gidip boş dönmek mümkün değildi. Muhakkak yardım alırdınız. Aynı şekilde ben de hırslımı ondan aldım ve öğrencilerime de aynı hırslı vermeye çalıştım. Çünkü sanat, yaşam boyu bir yarışmadır, o zaman yarışacak insanlarda da en temel ögenin hırslı olması gerektiğini düşünüyorum.” (K8)
- “Gazi’de Turan hoca desene çok önem verirdi. Desenim sağlamdır. Zaten iyi bir sanatçı olabilmek için bence en önemli faktör, resmin en temel öğelerinden bir tanesi desen eğitimidir. Bir hoca olarak benim için de en önemli şeylerden bir tanesi desen olmuştur.” (K10)
- “Osman Oral bana bir defa bakmayı öğretti. Ben öğrencilerime hiçbir şey yapmasam bakmayı öğrettim, güzelin ne olduğunu, iyinin neden iyi kötünün neden kötü olduğunu öğrettim. Bunların temelinde Osman Oral’ın kesinlikle etkisi var tabi.” (K3)
- “Nevin hoca hep ‘Kendinizi sıkmayın, resimleri çizerken gülün, eğlenin, tadına varın, keyfini çıkartın’ derdi bize. Hakikaten de öyleydi. Ben de atölyemde öğrencilerimi hiç sıkmadım, bu işi keyif alarak yapmalarını istedim.” (K12)
- “Bence öğretmen, meslek öğretmekten daha fazla nasıl araştırma yapacağını, kişinin kendini her anlamda nasıl geliştireceğini öğreten kişidir. Mehmet Pesen benim için çok önemli bir kılavuz oldu bu anlamda.” (K14)
- “Turan hoca bizden eskizler isterdi kesinlikle. “Eskizden hareket ederek başlayın, sonra devam ettirin ama eskizsiz çalışmayın” derdi, bu konuda inanılmaz disiplinliydi. Her hafta bizden eskizler isterdi. Öğretmen olarak ben de atölyemde hep kompozisyon oluşturup oradan desenler, yağlıboyalar yaptırımdım. Ama mutlaka önce eskizle başlattım işe.” (K5)

4.5. On'lar Grubu Sanatçılarından Eğitim Almış Kişilerin On'lar Grubu'nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitimine Yansımalarına İlişkin Görüşleri

“On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşleri nelerdir?” şeklinde ifade edilen beşinci alt problemin yanıtını oluşturmak üzere çalışma grubuna “On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine nasıl yansımaları olduğunu düşünüyorsunuz? Açıklayınız” sorusu sorulmuştur. Görüşme sonucunda K2 ve K9 kodlu katılımcıların On'lar Grubu'nun yansımalarına ilişkin fikirleri olmadığı gerekçesiyle soruyu yanıtlamak istemedikleri görülmüş, bu nedenle söz konusu katılımcıların bu soruya ilişkin yanıtları değerlendirme dışı bırakılmıştır. Bununla birlikte görüşme sonuçları değerlendirildiğinde diğer katılımcıların tamamının On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımaları olduğu görüşünü paylaştıkları görülmüştür. Böylece elde edilen yanıtlar iki tablo halinde verilmiştir. Buna göre On'lar Grubu sanatçısından eğitim almış kişilerin On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine; yansımalarına ilişkin görüşleri Tablo 10'da, yansımalarına ilişkin görüşlerine yönelik temalar ve kodlar Tablo 11'de sunulmuştur.

Tablo 10. On'lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin On'lar Grubu'nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitimine Yansımalarına İlişkin Görüşleri

Temalar	Yansıtma Yönü	
	(f)	%
Sanat Eğitimi	11	52
Sanat	10	48
Toplam	21	100

Tablo 10'da görüldüğü gibi çalışma grubunun On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşlerine yönelik soruya verdiği

yanıtlardan elde edilen toplam 21 yansıtma ifadesi iki tema altında toplanmıştır. Buna göre çalışma grubunun, On'lar Grubu'nun ve grup sanatçılarının %52 oranında sanat eğitime; %48 oranında Türk sanatına yansımaları olduğu görüşünü paylaştıkları görülmektedir.

Tablo 11. On'lar Grubu Sanatçısından Eğitim Almış Kişilerin On'lar Grubu'nun Türk Sanatına ve Sanat Eğitime Yansımalarına İlişkin Görüşlerine Yönelik Temalar ve Kodlar

Tema	Kodlar	(f)
Sanat Eğitimi	Sanatçı yetiştirme, eğitimci yetiştirme, öğrencilerin ufkunu açma, yeni kuşakları eğitme, Anadolu değerlerine yönelik anlayışı yeni kuşaklara aktarma, resmi sevdirmek	11
Sanat	Gününüzde hala geçerli bir anlayış ortaya koyma, kültürel değerleri ön plana çıkarma, Türk resmini Batı akımlarının hâkimiyetinden uzaklaştırma, çağdaş, yerel ve evrensel bir yorum oluşturma, sanatın gelişmesini sağlayan tohumları atma, Anadolu'ya ve Anadolu kültürüne sahip çıkma, Türk resmine kişilik kazandırma, yenilikçi bir anlayış oluşturma, sanatçıları aracılığıyla Türk sanatına yön verme ve iz bırakma	10

Tablo 11 incelendiğinde çalışma grubunun, hem grup sanatçılarının hem de onların yetiştirdiği sanatçılar ve eğitimcilerin; yeni kuşakların ufkunu açma, onlara resmi sevdirmek, Anadolu değerlerine yönelik anlayışı onlara aktarma görevlerini yerine getirdiklerini belirterek sanat eğitime katkı sağladıkları yönünde görüş belirttikleri görülmektedir. Bu bağlamda çalışma grubunun, On'lar Grubu'nun sanat eğitime yansımalarını sanatçı / eğitimci yetiştirme yönünden ele aldıkları gözlenmiş ve grubun esas aldığı sanat anlayışının bu sanatçılar ve eğitimciler vasıtasıyla eğitime yansıtıldığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Tablo 11’de çalışma grubunun On’lar Grubu’nun Türk sanatına yansımalarına ilişkin görüşleri incelendiğinde grubun esas aldığı sanat anlayışının; Türk resmini Batı akımlarının hâkimiyetinden uzaklaştırarak çağdaş, yerel ve evrensel bir yorum oluşturmaya imkân sağladığı, sanatın gelişmesini sağlayan tohumları attığı, yenilikçi bir anlayışla Türk resmine kişilik kazandırdığı, kültürel değerleri ön plana çıkararak Anadolu’ya ve Anadolu kültürüne sahip çıkılmasını sağladığı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte yine çalışma grubunun görüşlerinden yola çıkılarak On’lar Grubu’nun, sanatçıları aracılığıyla Türk sanatına yön vererek iz bıraktığı ve günümüzde geçerliğini koruyan bir anlayış ortaya koymayı başardığı söylenebilir. Çalışma grubunun, On’lar Grubu’nun Türk sanatına ve sanat eğitime yansımalarına ilişkin yanıtlarından örnek cümleler aşağıda yer almaktadır.

- “Turan Erol ve diğer On’lar Grubu sanatçılarının yetiştirdiği birçok başarılı öğrenci Türkiye’nin sanat eğitimi veren ve öğretmen yetiştiren kurumlarına atanarak buralarda yine kendileri gibi donanımlı öğrenciler yetiştirmiştir. Tabii ki On’lar Grubu’ndan ve hocalarından aldığı bilgiler de bu gelişmede önemli rol oynamıştır.” (K13)
- “On’lar Grubu bir Batı akımının bizi sarmalamasının ötesinde bizim değerlerimizi ön plana çıkaran bir anlayış ortaya koymuş ve Turan Erol gibi hocalar bu değerlere bağlı kalan benim gibi pek çok sanatçı yetiştirmiştir.” (K6)
- “Osman Oral gibi sanatçılar uzun yıllar sanatçı yetiştiren kurumlara hem öğrenci yetiştirmiş hem de onların ufuklarını açmıştır.” (K3)
- “Hem Nevin Çokay hem de Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen gibi On’lar Grubu’nun çoğu sanatçısı Batılı manada resim yapmak yerine bizim kendi resmimizi yapmamız gerektiğini düşünmüşler ve Türk resmine kişilik kazandırma anlamında çok önemli işlere imza atmışlardır.” (K11)
- “Cumhuriyet’in en önemli öğretmen yetiştirme kurumlarından yetişmiş olan o kuşak, sanata gönül vermiş, sanata gönül verdiği için de bu ülkede sanatın gelişmesi için ilk tohumları ekenlerden olmuşlar. Onların bu girişimi çok

önemli bir girişim çünkü onlar Anadolu'ya ve Anadolu kültürüne sahip çıkmışlardır.” (K7)

- “Ben sanat yaşamım boyunca On'lar Grubu'nun benimsediği öze Anadolu'nun kültürel değerlerini resmimde anlattım. Sadece yerel değil aynı zamanda evrensel bir mesaj vermeye uğraştım. Bunlar hep Turan hocadan aldığım eğitim sayesinde gerçekleşti.” (K6)



BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmanın problemi ve alt problemleri ile ilgili elde edilen bulgulara yönelik sonuçlar açıklanarak tartışılmış, bu sonuçlara dayanılarak araştırmacılara, sanat eğitimcilerine ve öğrencilere yönelik öneriler geliştirilmiştir.

5.1. SONUÇ

Bu çalışmada, On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımalarını grup sanatçılarından eğitim almış kişilerin görüşleri doğrultusunda ortaya koymak amacıyla açık uçlu beş sorudan oluşan yarı yapılandırılmış bir görüşme formu hazırlanmıştır. Yapılan araştırmada On'lar Grubu'nun Turan Erol haricinde diğer sanatçılarının hayatta olmadığı tespit edilmiştir. Böylece On'lar Grubu'nun yaşayan son temsilcisi olan Turan Erol ile görüşme yapılmaya çalışılmış ancak içinde bulunduğu sağlık durumunun görüşme yapmaya imkân vermediği görülmüştür. Bu nedenle çalışma kapsamında hazırlanmış olan görüşme formu, On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilere bire bir görüşme yapılarak uygulanmıştır. Araştırmanın problemi ve alt problemleri ile ilgili elde edilen bulgulara yönelik sonuçlar şu şekilde açıklanmıştır:

1. Araştırmanın birinci alt problemine (On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin, eğitim aldıkları sanatçılar kimlerdir?) ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilere “On'lar Grubu'nun hangi sanatçısından / sanatçılarından eğitim aldınız?” sorusu sorulmuştur. Buna göre; görüşme yapılan kişilerin Turan Erol'dan (%56), Mehmet Pesen'den (%19), Nevin Çokay'dan (%19) ve Osman Oral'dan (%6) eğitim aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Görüşme yapılan kişilerin çoğunluğunun Turan Erol'dan eğitim aldığı görülmüştür. Yapılan araştırma sonucunda Mehmet Pesen, Nevin Çokay ve Osman Zeki

Oral'ın ilk ve orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak; Turan Erol'un ise yüksek öğrenim kurumlarında kadrolu öğretim elemanı olarak görev yaptığı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda On'lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin çoğunluğunun Turan Erol'un öğrencisi olmasının nedeni, bu kişilerin akademik bir eğitim alarak resmi meslek olarak sürdürmeleriyle açıklanabilir. Mehmet Pesen, Nevin Çokay ve Osman Zeki Oral'dan eğitim alan kişilerin ise ilk ve orta dereceli okullarda resim dersinin yanı sıra diğer temel dersleri de almış olmalarının farklı alanlardaki iş kollarına yönelmelerine yol açtığı, bu nedenle bu okullarda resmi kendilerine meslek olarak seçenlerinin sayısının sınırlı kaldığı sonucu çıkarılabilir. Sonuçlar bu bağlamda değerlendirildiğinde On'lar Grubu sanatçıları arasından eğitimcilik yönü en ağır basan ve en fazla sanatçı ve sanat eğitmeni yetiştiren kişinin Turan Erol olduğunu söylemek mümkündür.

2. Araştırmanın ikinci alt problemine (On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin, aldıkları eğitimi kendi sanat yaşamlarına yansıtma ve ilişkin görüşleri nelerdir?) ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilere sorulan “Aldığınız eğitimi sanat yaşamınıza yansıttınız mı? Nasıl? Açıklayınız” sorusuna verilen cevaplar, altı tema altında toplanmıştır. Buna göre On'lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin aldığı eğitimi çoğunlukla; renk, leke, desen, açık-koyu, ışık-gölge, denge, ritim, armoni gibi biçimlendirmeye yönelik anlayış doğrultusunda sanat yaşamına yansıttığı açıkça görülmektedir (%27,8). Bu bağlamda sanat eğitiminde biçimlendirmeye yönelik eğitimin sanat yaşamına daha kolay aktarıldığı ve daha kalıcı olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra On'lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin, sanat yapıtını eleştirme ve sanat yapıtına değer biçmeye ilişkin estetik bir bakış açısı oluşturmalarında (%16,6) On'lar Grubu sanatçısından aldığı eğitimin katkısı olduğuna vurgu yaptığı görülmektedir. Yine aynı soruya ilişkin olarak görüşme yapılan kişilerin kişisel gelişimlerinde (%16,6) ve sanat çevrelerini geliştirmelerinde (%11) On'lar Grubu sanatçısından aldığı eğitimin etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle On'lar Grubu sanatçılarının, görüşme yapılan kişileri edebiyat, müzik, tiyatro gibi sanatın diğer alanlarına yönlendirdiği ve onların çok yönlü bir kişilik oluşturmalarına

katkı sağladığı ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra onları sanatın önemli isimleriyle de tanıştırmak sanat yaşamlarının zenginleşmesine ve entelektüel bir altyapı oluşturmalarına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür. Yine aynı soruya ilişkin olarak görüşme yapılan kişilerin aldıkları eğitimi, gündelik yaşam, Anadolu'dan doğa ve köy kültürü gibi içeriğe (%14); kendi sanatsal dillerini oluşturma gibi özgünlüğe (%14) yönelik anlayış doğrultusunda sanat yaşamına yansıttığı ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte görüşme yapılan kişilerden birinin, aldığı eğitimi biçim yönünden sanat yaşamına yansıtmadığı yönünde görüş bildirmesi dikkat çekmiştir. Bu kişinin realist anlatım biçiminin grup sanatçısının soyut figüratif anlatım biçimiyle örtüşmediği anlaşılmıştır. Soyut figüratif anlatımlarda boya katmanlarının (peinture) resmin önemli unsuru olduğu; reel anlatımlar için ise yüzeysel, ince boyaların daha elverişli olduğu göz önüne alındığında bu kişinin aldığı eğitimi biçimsel açıdan kendi sanat yaşamına yansıtmaması bu bakımdan anlaşılabilir bir durum olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte bu kişinin hocasından farklı bir biçimsel anlayışta ilerlediğini belirtse de, estetik bakış açısına yönelik olarak ondan aldığı eğitimden sanat yaşamı boyunca faydalandığını ayrıca ifade etmesi yine dikkat çekici ayrıntılardan biri olmuştur.

3. Araştırmanın üçüncü alt problemine (On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin, sanat anlayışı ile eğitim aldıkları sanatçının sanat anlayışı arasında nasıl benzeşimler bulunmaktadır?) ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilere sorulan “Sanat anlayışınız eğitim aldığınız On'lar Grubu sanatçısının sanat anlayışı ile benzeşiyor mu? Nasıl? Açıklayınız” sorusuna verilen cevaplar biçim ve içerik olarak iki tema altında toplanmıştır. Buna göre görüşme yapılan kişilerin sanat anlayışının eğitim aldıkları grup sanatçısının sanat anlayışı ile yaklaşık %56 biçimsel anlamda benzeştiği; %44 ise içerik yönünden benzeştiği görülmüştür. Bu bağlamda görüşme yapılan kişilerin grup sanatçısının sanat anlayışını, içeriğe oranla biçimsel olarak daha fazla içselleştirerek kendi sanat anlayışına dahil ettiğinden söz edilebilir. Aynı zamanda bu sonucun, ikinci alt problemin “grup sanatçısından alınan biçimlendirmeye yönelik eğitimin sanat yaşamına daha kolay ve kalıcı bir şekilde aktarıldığına” yönelik sonuçlarıyla da örtüştüğü söylenebilir. Yine

aynı soruya ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilerin kendi sanat anlayışlarını, grup sanatçısının sanat anlayışlarıyla, gerek biçimsel gerekse içerik olarak kimi dönem benzeştirdiği kimi dönem benzeştirmede dikkat çekicidir. Buradan hareketle görüşme yapılan kişilerin sanat anlayışlarının değişken olduğunu, bir dönem grup sanatçısıyla benzer biçim ve/veya içerikte yapıtlar üretirken daha sonra tamamen farklı anlayışlara yönelebildiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte örnekler incelendiğinde görüşme yapılan kişilerin, hocalarıyla ilişkilerinin yoğun olduğu dönemlerde hocalarının sanat anlayışından daha fazla etkilendiği, ilişkilerinin zayıfladığı veya görüşmelerinin azaldığı dönemlerde ise farklı anlayışlara yöneldiği sonucuna ulaşılmıştır.

4. Araştırmanın dördüncü alt problemine (On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin aldıkları eğitimi kendi öğrencilerine yansıtmalarına ilişkin görüşleri nelerdir?) ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilere sorulan “Öğrencilerinize verdiğiniz eğitime On'lar Grubu sanatçısından aldığınız eğitimin yansımaları oldu mu? Nasıl? Açıklayınız” sorusuna verilen cevaplar altı tema altında toplanmıştır. Buna göre görüşme yapılan kişilerinin - eğitimcilik görevi yapmamış olan bir kişi hariç - tamamının grup sanatçısından aldığı eğitimi kendi öğrencilerine de yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca görüşme yapılan kişilerin daha çok grup sanatçısının tutku, hırs, mütevazılık, çalışkanlık, çok yönlülük gibi kişilik özelliklerini (%30,7) takdir edip kendi öğrencilerine yansıttığı ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte grup sanatçısının biçim ve içeriğe (%27) yönelik öğretilerinin de görüşme yapılan kişiler tarafından mesleki anlamda uyarlanıp öğrencilere yansıtıldığı ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlardan hareketle, görüşme yapılan kişilerin eğitiminde, grup sanatçılarından kişilik özelliklerinin kuramsal eğitimden daha etkili bir unsur olduğu sonucuna ulaşılabilir. Aynı soruya ilişkin estetik anlayış teması incelendiğinde; grup sanatçısından alınan sanatsal bakışa, eleştiriye, sorgulamaya ve iyi ile kötü arasındaki farkı ayırt etmeye yönelik eğitimin, görüşme yapılan kişiler tarafından öğrencilere de yansıtıldığı görülmüştür. Yine görüşme yapılan kişilerin, grup sanatçısının teşviki ve yönlendirmesiyle edindiği araştırma, sergi izleme, tiyatro ve konser

etkinliklerine katılma gibi kişisel gelişimlerine yönelik alışkanlıkları (%7,7), öğretmenlik hayatlarında kendi öğrencilerine de kazandırmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu iki temaya yönelik sonuçlar değerlendirildiğinde; görüşme yapılan kişilerin grup sanatçılarından edindiği estetik ve kişisel gelişime yönelik kazanımları kendi öğrencilerine de aktararak onların da bir bütün olarak çok yönlü ve entelektüel bir altyapı oluşturmalarına katkı sağladığı ileri sürülebilir. Yine aynı soruya ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilerin grup sanatçısından aldığı konu ve malzeme serbestliğine, atölye dışı çalışmalara dayanan özgürlükçü eğitim anlayışını (%15,3) ve yoğun çalışmaya ve eskiz hazırlamaya dayanan disiplinci eğitim anlayışını (%4) kendi öğrencilerine de yansıttığı göze çarpmaktadır. Buradan hareketle örnekler incelendiğinde, görüşme yapılan kişilerin grup sanatçısından deneyimlediği özgürlük anlayışını bir anlamda eğitimde sanatsal disiplini sağlama aracı olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

5. Araştırmanın beşinci alt problemine (On'lar Grubu sanatçılarından eğitim almış kişilerin On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine yansımalarına ilişkin görüşleri nelerdir?) ilişkin olarak, görüşme yapılan kişilere sorulan “On'lar Grubu'nun Türk sanatına ve sanat eğitimine nasıl yansımaları olduğunu düşünüyorsunuz? Açıklayınız” sorusuna verilen cevaplar iki tema altında toplanmıştır. Buna göre On'lar Grubu'nun, hem grup sanatçıları hem de onların yetiştirdiği sanatçı ve eğitimciler aracılığıyla; Anadolu değerlerine yönelik anlayışı yeni kuşaklara aktarma, ufuk açma, resmi sevdirmeye bağlamında sanat eğitimine yansımaları olduğu görülmüştür (%52). Bu sonuçtan yola çıkarak görüşme yapılan kişilerin On'lar Grubu'nun sanat eğitimine yansımalarını sanatçı ve eğitimci yetiştirme yönünden ele aldığı ve grubun esas aldığı sanat anlayışının bu sanatçıları ve eğitimcileri vasıtasıyla eğitime yansıtıldığı sonucu ortaya çıkmıştır. Yine aynı soruya ilişkin olarak, On'lar Grubu'nun esas aldığı sanat anlayışının; Türk resmini Batı akımlarının hâkimiyetinden uzaklaştırarak çağdaş, yerel ve evrensel bir yorum oluşturma, sanatın gelişmesini sağlayan tohumları atma, yenilikçi bir anlayışla Türk resmine kişilik kazandırma, kültürel değerleri ön plana çıkararak Anadolu'ya ve Anadolu kültürüne sahip çıkma, sanatçıları

aracılığıyla Türk sanatına yön verme ve günümüzde geçerliğini koruyan bir anlayış ortaya koyma bağlamında Türk sanatına (%48) yansımaları olduğu görülmüştür. Bu sonuçlardan hareketle On'lar Grubu'nun sanat anlayışının ilk olarak grup sanatçılarından kendi öğrencilerine, daha sonra öğrencileri tarafından sonraki kuşaklara kazandırıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda gelecek kuşaklara da bu silsileyle aktarılacağı öngörülmektedir.

Araştırmanın alt problemlerine yönelik olarak elde edilen sonuçlar genel anlamda değerlendirildiğinde On'lar Grubu sanatçısından eğitim alan kişilerin; Turan Erol, Mehmet Pesen, Nevin Çokay ve Osman Oral'dan eğitim aldığı; aldığı eğitimi çoğunlukla biçim yönünden sanat yaşamlarına yansıttığı; kendi sanat anlayışlarını grup sanatçılarının sanat anlayışına biçim ve içerik yönünden benzeştirdiği; grup sanatçısının daha çok kişiliğine yönelik özelliklerini takdir edip kendi öğrencilerine yansıttığı görülmüş, On'lar Grubu'nun hem Türk sanatına hem de sanat eğitimine olumlu yönde yansımaları olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

5.2. TARTIŞMA

Türk resim sanatının 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına kadar uzanan çizgisi, yoğun ve kesintisiz bir yenilikler silsilesi halinde süregelmiştir. 1950'li yıllara kadar olan süreçte oluşturulan sanat gruplarıyla Türk resminde önemli gelişmeler, köklü dönüşümler yaşanmıştır. Başlangıçta Batının resim tekniklerini ve sanat akımlarını Türk resmine dahil ederek resim sanatımızı çağdaş bir yapıya kavuşturmayı amaçlayan sanat anlayışı, 1930'lu yılların sonlarından itibaren Anadolu'ya, milli ve yerli değerlere dönük bir anlayışa dönüşmüştür. Bu dönemde birçok sanatçı gözlerini Anadolu'ya, kendi toprağına ve insanına çevirerek yıllardır ihmal edilen Anadolu coğrafyasını, kültür ve değerlerini eserlerinde işlemeye başlamıştır. Bu yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin etkili hocalarından olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ulusal değerlerin ve folklorik öğelerin bu yıllarda en güçlü savunucularının başında gelmiştir. Onun batı resim tekniği ile Anadolu motiflerinin sentezlenmesi fikrine dayanan sanat anlayışı kısa zamanda Akademi'deki öğrencilerini de etkisi

altına almıştır. On'lar Grubu Eyüboğlu'nun öğretilerinden yola çıkan öğrencileri tarafından kurulmuştur.

On'lar Grubu; ortak bir çatı altında birleşerek, Anadolu'nun geleneksel halk sanatlarına ait motiflerini Batı tekniği ile sentezlemeyi, böylece Türk resmine özgün bir kimlik kazandırmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda grup üyeleri, 1954 yılına kadar her yıl sergi düzenlemeyi başarmıştır. Bu tarihten sonra bazı üyelerinin gruptan ayrılarak bireysel sergilere yönelmesi, bazılarının yurt dışına gitmesi sonucu, On'lar Grubu 1955 yılında misyonunu tamamladığı düşünülmüş ve sona erdirilmiştir. Sonuç olarak Türk folkloruna inip buradan yararlandıkları unsurları resimlerinde kullanan, çağdaş Batı kültürü ile Anadolu halk kültürü arasında bir köprü vazifesi gören On'lar Grubu'nun, bünyesinde toplanan sanatçıları aracılığıyla, hem sanatçı hem de öğrenci kuşaklarını etkilemiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan literatür incelemesinde doğrudan On'lar Grubu'nu ele alan herhangi bir kaynak kitap veya doktora tezinin bulunmadığı görülmüştür. Yüksek lisans düzeyinde hazırlanmış tezler ve makaleler incelendiğinde; Bulut'un (2009) On'lar Grubu'nu; Türk resmindeki yeri ve önemi ile sanatçılarının hayatı ve sanatçı kişilikleri bağlamında incelediği; Halıcı'nın (2009) Orhan Peker'in hayatı ve sanatçı kişiliği bağlamında ele aldığı saptanmıştır. Bununla birlikte Melet'in (2014), On'lar Grubu'nu toplumsal gerçekçi anlayış bağlamında ele aldığı; Bolat Aydoğan'ın (2008) ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hayatı ve sanatçı kişiliği bağlamında incelediği görülmüştür. Yayımlanmış olan bu araştırmalarda verilerin benzer kaynaklardan literatür taraması yoluyla elde edildiği ve herhangi bir uygulama çalışması yapılmadığı saptanmıştır. Bu nedenle bu çalışmanın görüşmeler yoluyla elde edilen sonuçları karşılaştırılamamıştır. Bununla birlikte söz konusu araştırmalardan elde edilen literatüre ilişkin sonuçların, bu çalışmanın literatür tarama sonucu elde edilen sonuçlarıyla örtüştüğü görülmüştür.

Yapılan literatür incelemesinde grubun kuruluş tarihi ile ilgili farklı kaynaklarda birbiriyle çelişen bilgilerin bulunduğu göze çarpmıştır. Öyle ki aynı yazarın farklı kaynaklarında bile kuruluşu ile ilgili farklı tarihler yer almaktadır. Kaya Özsezgin 1978 tarihli çalışmasında On'lar Gurubu'nun 1948'de (1978: 27);

1982 tarihli çalışmasında ise 1947’de (1982: 59); kurulduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte Turan Erol (1984: 96), grubun 1947 yılı baharında kurulduğunu ve bu tarihte ilk sergisini gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Aynı şekilde Hıfzı Topuz da 06.01.1951 tarihli Akşam Gazetesindeki “Onlar’ın Resim Sergisi” başlıklı yazısıyla grubun dört sene önce, yani 1947’de kurulduğuna işaret etmektedir (2003: 44). Buna karşın, On’lar Grubu sergilerine ilişkin dönemin gazete yazılarında Eyüboğlu (1947), Adil (1947) ve Rado (1947) grubun ilk sergilerinin 1946 yılında gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Basılı kaynaklar incelendiğinde Binzet (2003), Giray (2003), Altunok (2003a), Doyran (2003a) ve Tunalı’nın (2003) da kuruluş tarihi olarak 1946’yı esas aldığı görülmektedir. Buna ek olarak Cumhuriyet Gazetesi’nin (1946a) 1946 yılında yayımladığı “Yeni Bir Ressam Grubu Kuruldu” başlıklı yazı ve yine Cumhuriyet Gazetesi’nin (1946b) aynı yıl yayımladığı “Talebe Sergileri” başlıklı yazı, yayımlanma tarihi itibarıyla ilk serginin 1946 yılında gerçekleştirildiğini dolayısıyla 1946 yılında kurulduğunu kanıtlamaktadır (Yarar Dal, 1984: 6). Ancak kaynaklarda grubun kuruluşuyla ilgili çelişkili tarihlerin grubun 1946 yılında gerçekleştirdiği ilk sergisinin daha çok bir atölye sergisi gibi algılanmasından, 1947’de gerçekleştirdiği ikinci sergi sayesinde ismini geniş kitlelere duyurabilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Benzer çelişki ilgili araştırmalarda da söz konusudur. Yapılan araştırmalar incelendiğinde; Avcı (2011), Bayrak (2006), Baytar (2010), Bolat Aydoğan (2008), Bugay (2006), Edeer (2015), Girgin (2009), Halıcı (2009), Işık (2007), İşanç (2008) ve K. Koç’un (2011) grubun kuruluş tarihi olarak 1947’yi esas aldıkları görülmüştür. A. M. Koç (2013), Başkan (2014b), Bulut(2009), Dalkıran (2010), Karoğlu (2015), Limon (2010), Melet (2014) ve Turanlı (2013) ise grubun kuruluşunu 1946 yılı olarak belirtmişlerdir. Buradan hareketle On’lar Grubu’nun kuruluş tarihiyle ilgili kaynak kitaplarda görülen tutarsızlığın yapılan araştırmalara da yansımaları söylemek mümkündür.

Kaynaklarda, On’lar Grubu’nun üyelerini oluşturan 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 (Özcilyan) olarak yer almaktadır (Giray, 2003: 20; Yarar Dal, 1984:

4; Özsezgin, 2003: 18; Binzet, 2003: 23). Ancak yapılan bazı araştırmalarda grubun kurucu kadrosunda farklı isimlerin olduğu görülmüştür. Örneğin doğrudan On'lar Grubu'nun ele alındığı araştırmalar incelendiğinde Halıcı'nın (2009), grubun Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız, Mustafa Esirkuş'un yanı sıra; Orhan Peker, Osman Zeki Oral, Fikret Otyam, Turan Erol, Adnan Varınca, Nevin Çokay tarafından oluşturulduğundan bahsettiği görülmüştür. Benzer şekilde Bulut (2009) da, grubun kurucu kadrosuna da Ivy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fahrünisa Sönmez ve Mehmet Pesen'in yanı sıra Turan Erol, Orhan Peker ve Fikret Otyam'ı dahil ettiği görülmüştür. Kurucu kadroya yönelik bu karışıklığın, yukarıda bahsedildiği gibi 1947 yılında gerçekleştirilen ikinci sergiyi kuruluş yılı olarak baz alan yayınlardan kaynaklandığı düşünülebilir. Buradan yola çıkarak araştırmacıların, ikinci sergiye katılan sanatçıları da bu nedenle kurucu kadroya dâhil ettiği söylenebilir. Ancak yine de araştırmayı yapan kişilerin, bu sergiye katılan diğer isimleri kurucu kadroya dâhil etmediği de bir gerçektir.

Dikkat çeken bir diğer husus da On'lar Grubu'nun grup isminin literatürde yazılış biçimi olmuştur. Yine ilgili araştırmalar incelendiğinde On'lar Grubu'nun "10'lar" ve "Onlar" olmak üzere iki farklı şekilde daha yazıldığı görülmüştür. Buna göre Avcı (2011), Baytar (2010), Bolat Aydoğan (2008) ve Kıvrak (2010) **"10'lar"** ifadesini kullanırken; Alpsoy (2009), Bugay (2006), Bulut(2009), Girgin (2009), K. Koç (2011), Karoğlu (2015), Tekin (2012) ve Turanlı (2013) ise **"Onlar"** şeklinde ifade etmiştir. A. M. Koç (2013), Başkan (2014b), Bayrak (2006), Dalkıran (2010), Edeer (2015), Halıcı (2009), Işık (2007), İşanç (2008), Kılıç (2013), Limon (2010), Melet (2014) ve Pehlivan (2013) ise **"On'lar"** ifadesini kullanmıştır. On'lar Grubu sergilerinin davetiyelerine bakıldığında, üyelerin kendilerini "10'lar" şeklinde lanse ettikleri (Bkz. Resim 7 ve Resim 8); buna karşın o dönem yayımlanan gazete yazılarında "On'lar" olarak ifade edildiği görülmüştür (Adil, 1947; Eyüboğlu, 1957; Rado, 1947). Yakın dönemde yayımlanmış kaynak kitaplar incelendiğinde ise "On'lar" ifadesi daha yaygın olmak üzere (Binzet, 2003; Giray, 1997; İhtiyar, 2003; Özsezgin, 1982; Tansuğ, 1995), üç farklı yazım şeklinin de kullanıldığı saptanmıştır. Buradan yola çıkarak bahsi geçen çalışmalarda, araştırmacıların grup adının yazım şeklini, alıntı yaptığı kaynaklarda ifade ediliş şekline göre belirlediği sonucuna ulaşılabilir. Bu çalışmada, araştırma konusunun "On'lar" şeklinde ifade edilme

gerekçesi; grubun, hem dönem gazete yazılarında hem de kaynak kitaplarda çoğunlukla “On’lar” şeklinde ifade edilmiş olmasıdır ve bu ifadenin başlangıçta on kişiden oluşan grubu daha doğru bir şekilde nitelediği düşünülmektedir.

5.3. ÖNERİLER

Bu araştırmada, araştırma bulgularından elde edilen sonuçlara dayanılarak araştırmacılara, sanat eğitimcilerine ve sanat öğrencilerine yönelik şu öneriler geliştirilmiştir:

1. Bu araştırmada On’lar Grubu sanatçılarından Turan Erol, Mehmet Pesen, Nevin Çokay ve Osman Zeki Oral’dan eğitim almış kişilerin görüşlerine başvurulmuştur. Gelecekte konuyla ilgili benzer bir çalışma yapacak araştırmacılar, farklı çalışma gruplarıyla görüşmeler yapabilir, elde edilecek sonuçları, bu araştırmanın sonuçlarıyla karşılaştırabilir.
2. Araştırmada resmin yanı sıra edebiyat, tiyatro, müzik gibi diğer sanat alanlarına yönelmenin, görüşme yapılan kişilerin entelektüel anlamda gelişmelerine katkı sağladığı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanat eğitimcilerinin öğrencilerini sanatın diğer alanlarına teşvik etmesinin, onların hem sosyal hem de entelektüel açıdan zenginleşmelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
3. Araştırmada grup sanatçısının, aktardığı kuramsal bilginin yanı sıra yansıttığı kişilik özelliklerinin görüşme yapılan kişilerin öğretmenlik anlayışı ve becerisi üzerinde etkili olduğu görülmüştür. Bu bağlamda öğretmenlerin ve öğretmen adaylarının eğitim sürecinde kişilik özelliklerinin de önemli olduğu unutulmamalıdır.
4. Görüşme verilerinden elde edilen bulgular doğrultusunda görüşme yapılan kişilerin, konu ve malzeme serbestliğine dayalı özgürlükçü bir ortamda, fikirlerini daha yaratıcı bir şekilde yansıttıkları anlaşılmıştır. Bu bağlamda içerik ve malzeme serbestliğine dayalı özgürlükçü bir atölye ortamında

yapılacak çalışmaların, hem öğrencinin öz disiplinini artıracakı hem de onu daha yaratıcı sonuçlara ulaştıracakı düşünölmektedir.

5. Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasıyla, doğrudan On'lar Grubu ile ilgili herhangi bir doktora tezi veya kitap üretilmemiş olduğu saptanmıştır. Bu nedenle bu araştırmayla birlikte bu konuda daha fazla yazılı kaynağın üretilmesi ve yayımlanması, grubun yerelliğe yönelik sanat anlayışının daha fazla tanınmasını, benimsenmesini ve yaygınlaşmasını kolaylaştırabilir.
6. Araştırma kapsamında yapılan incelemelerde bir grup çatısı altında birleşme anlayışının, sanatsal fikirlerin geniş kitlelere yayılmasına etki ettiğı görölmüştür. Buradan hareketle sanatla uğraşan kişilerin bir grup çatısı altında ve belli anlayış doğrultusunda birleşmesi, bu sanat anlayışlarının daha kolay yaygınlaşmasını sağlayabilir.
7. Bu çalışmayla Türk sanatının tarihsel sürecini belgeleyen dönemin gazete ve dergi yazılarının, farklı yerlerde ve dağınık bir şekilde bulunduğu saptanmıştır. Bu nedenle kurulacak olan kapsamlı bir arşivle Türk sanatının geçmişine ışık tutan bu belgelerin, hem kategorilendirilip tarihlendirilmesi, hem de güvenli ve toplu bir şekilde koruma altına alınması sağlanmış olacaktır. Aynı zamanda bu tür bir arşivlemenin Türk sanatının daha sağlam temeller üzerinde gelişmesine katkı sağlayacakı düşünölmektedir.

KAYNAKÇA

Akalan, G. (Ed.). (2006). **Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar**. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Akman, A. H. (1987). Resimde 1940 Atağı: D Grubu'ndan Yeniler'e. **Yeni Düşün**. Sayı 35.

Alpsoy, S. (2009). Türk Resminde Kent Peyzajı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altunok, Ö. (2003a). Yalınlaşarak Derinleşen Ressam Nedim Günsür. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Arslan, N. (1997). Yeniler Grubu. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. III. Cilt. İstanbul: Yem Yayınevi.

Avcı, M. A. (2011). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). **Osmanlı Resim Sanatı**. Birinci Baskı. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Başkan, S. (1997). **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**. Birinci Baskı. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Başkan, S. (2014a). **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**. İkinci Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Başkan, S. (2014b). Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960. **İdil Dil ve Sanat Dergisi**. Cilt 3. Sayı 14. (s. 101-119).

Bayrak, T. (2006). Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Baytar, M. (2010). “Batı’da Eğitim Görmüş Türk Ressamları ve Aldıkları Eğitimin Sanatlarına Yansımaları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**. Birinci Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. Genişletilmiş 3. Baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 2. İstanbul: Tılgat Yayınevi.

Bingöl, C. (1948). Dokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi. **Ülkü Dergisi**. Sayı 14.

Binzet, A. C. (2003). Zaman İçinde On’ların Serüveni. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Bolat Aydoğan, E. (2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10’lar Grubu. **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt 10. Sayı 2. Aralık 2008. (s. 312-326).

Bugay, B. (2006). 1923’ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bulut, A. (2009). Çağdaş Türk Resim Sanatında Onlar Grubu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Can Koç, D. ve Altıntaş, O. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen-Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi. **İdil Dil ve Sanat Dergisi**. Cilt 5. Sayı 23. (s. 831-863).

Creswell, J. W. (2016). **Araştırma Deseni – Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları**. 2. Baskı. Ankara: Eğiten Kitap Yayıncılık.

Çelebi, T. (2013). D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitime Katkısı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Çelik, S. (2009). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çeviker, T. (2012). Herkes Yeşilçam'a Bir Hikayeyle Gelir. **Samsun Kültür Sanat Dergisi**. Nisan 2012. Sayı 1.

Çonoğlu, S. (2006). Türk Şiirinde Folklorla Dönüşte Meyve: Cahit Külebi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Meyve İmgesinin Kullanılması. **İlmi Araştırmalar Dergisi**. Sayı 22. (s.51-64).

Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk resminde Şamanist Etkiler. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dalkıran, A. (2013). Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı. **Sanat Dergisi**. Sayı 22.

Demirel, S. (2003). Belgesel Filmlerde Görsel Tasarım Sorunları ve Turan Erol Belgeseli. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doyran, Y. (2003a). "Onlar Grubundan Bugüne Turan Erol". **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık Sayı:7.

Doyran, Y. (2003b). Leyla Gamsız. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

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

Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in Resimlerinde Lekeci Anlatım. **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi**. Haziran 2015. Sayı 15 (s. 61-74).

Eroğlu, Ö. (2015). **Türkiye'de Resim Sanatı**. İstanbul: Tekne Yayınları.

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

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

Ersoy, O. (2003a). Osman Zeki Oral. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Ersoy, O. (2003b). Onlardan Biri Mustafa Esirkuş. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Eyüboğlu, B. (1987). **Deli Fişek**. Ankara: Bilgi Yayınları.

Germaner, S. (1997). Barbizon Okulu. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I. Cilt**. İstanbul: Yem Yayınevi.

Gezgin, Ü. (2003). İnsana Yönelik Duyarlı Estetik Açılımının Odağında Nevin Çokay Resmi. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Giray, K. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Giray, K. (1993). Müstakiller: Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı, Gür Sesi. **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Mayıs-Ağustos. Sayı 9.

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

Giray, K. (2003). Resim Sanatımızda On'lar Grubu. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Giray, K. (2004). **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonra Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Giritli, İ. (1989). **Günümüzde Atatürkçülük**. İstanbul: Der Yayınları.

Gören, A. K. (2001). **Ferruh Başağa: Sanatta 65 Yıl**. İstanbul: Galeri Binyıl.

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

Güner, K. (2014). **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**. İstanbul: Kaynak Yayınları.

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

Halıcı, E. (2009). Türk Resminde On'lar Grubu ve Orhan Peker. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işık, V. (2007). Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İhtiyar, T. (2003). Onlar. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

İslimyeli, N. (1967). Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi. Cilt 2 A-H. Ankara: Ankara Sanat Yayınları-2.

İslimyeli, N. (1969). **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**. Cilt 2 I-P. Ankara: Ankara Sanat Yayınları-2.

İslimyeli, N. (1977). **Türk Resim Sanatından Desenler**. Ankara: Ankara Sanat Dergisi Yayınları 6.

İşanç, Y. (2008). Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahraman, H. B. (2013). **Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu**. İstanbul: Kapı Yayınları.

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

Karaaslan, E., Güven, M., Çelebi Erol, C. (2017). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ulusal Kimlik Anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu. **İdil dil ve Sanat Dergisi**. Cilt 6, Sayı 31 (s.941-951).

Karayel Gökkaya, E. (2012). Osmanlı Döneminde İstanbul’da Günlük Yaşam ve Türk Resim Sanatında Çağdaş Dönem Öncesine Yansımaları. **Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı 2. (s. 52-73).

Karoğlu, A. (2014). Folklorik Unsurların Resme Yansıması ve Yaşatılması Bağlamında Bazı Düşünceler. **Milli Folklor Dergisi**. Sayı 104 (s. 99-109).

Keskin, C. (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Aralık 2012. Sayı 27 (s.141-151).

Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci. **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Yıl 18. S. 1 (s.87-101).

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 6. Sayı 25 (s. 327-340).

Kıvrak, E. (2010). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türkiye'deki Sanat Eğitimine Resim-Şiir İlişkisi Bağlamında Katkıları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koç, A. M. (2013). Türk Resminde Ulusal Kimlik Arayışları: 1930-1950. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tazi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Koç, K. (2011). 20. Yüzyılın İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Limon, B. (2010). Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hakeretlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi. **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**. Sayı 16 (s. 119-129).

Melet, E. (2014). Çağdaş Türk Resminde On'lar Grubu ve Toplumsal Gerçekçi Yanları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). **Qualitative Data Analysis**. (2nd ed.) Thousand.

Naci, E. (1964). D Grubu. **Yeni İnsan**. II. Sayı 7 (s.16-19).

Naci, E. (1983). **Ben Elif Naci: D Grubu'nun Çığırkanı**. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Abidin Dino Arşivi. (s.12-15).

Otyam, F. (2003). Bir Zamanlar On'lar Grubu Vardı. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Özkan, Ö. (2014). Sanat Eğitimi İçin Osmanlı'nın Son Döneminde Avrupa'ya Giden Türk Öğrencilerdeki Dil, Gözlem ve Bilgi Eksikliğinin Resmimizdeki İçeriksel Dönüşüme Etkisi. **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. Sayı 4 (s.82-102).

Ödekan, A. (1997). Tezyin. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. I. Cilt. İstanbul: Yem Yayınevi.

Öndin, N. (2000). Türk Manzara Resmi. **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Cilt 1. Sayı 2. (s. 199-211).

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

Özsezgin, K. (1978). Leyla Gamsız Sarptürk. **Milliyet Sanat Dergisi**, 16/01/1978, S.260.

Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 3. İstanbul: Tıglat Yayınevi.

Özsezgin, K. (2003). "On'lar" Bir Grup Dayanışması. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Özsezgin, K. (2010). **Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar**. İstanbul: Tunca Sanat.

Özsezgin, K. ve Aslıer, M. (1989). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 4. İstanbul: Tıglat Yayınevi.

Pehlivan, B. (2013). Kuşaklar Bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatında Desen. **Akdeniz Sanat Dergisi**. Cilt 6. Sayı 12. (s.106-122).

Renda, G. ve Erol, T. (1980). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. Cilt 1. İstanbul: Tılgat Yayınevi.

Rona, Zeynep. (1997). Konstrüktivizm. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. III. Cilt. İstanbul:Yem Yayınevi.

Rona, Zeynep. (1997). Pitoresk. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. III. Cilt. İstanbul:Yem Yayınevi.

Sağlam, M. (2013). **Çağdaş Türk Resim Sanatında Estetik Tavrı ve Yaratıcı Düşünce**. İstanbul: T.C. Merkez Bankası.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2016). **Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Genişletilmiş 4. Baskı. Ankara: Anı Yayıncılık.

Şakar, N. (2006). **Nedim Günsür Retrospektif Sergisi**. İstanbul: Kibele Sanat Galerisi.

Şişman, A. (1986). **Mekteb-i Osmani (1857-1864)**. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları V .

Tanaltay, E. (1988). Leyla Gamsız İle Bir Gün. **Sanat Çevresi Dergisi**. Mart 1988. Sayı 113.

Tanaltay, E. (2003a). Adnan Varınca Ya Da Sanat ve Sevgi. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Tanaltay, E. (2003b). Fikret Otyam. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Tanpınar, A. H. (1992). **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergah Yayınları

Tansuğ, S. (1995). **Türk Resminde Yeni Dönem**. 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, S. (2012). **Çağdaş Türk Sanatı**. 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tekin, A. (2012). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Geleneksel Etkilerin İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topuz, H. (2003). Onlar'ın Resim Sergisi. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Tunalı, İ. (2003). Leyla Gamsız Resmi Üzerine Bir Eskiz. **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Kasım-Aralık. Sayı 7.

Turani, A. (1979). **Dünya Sanat Tarihi**. İkinci Baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turanlı, Ü. (2013). Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Sanat Anlayışı (1940-1970) ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda Okuyan Öğrencilerin Resimlerine Yansıması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Uzunoğlu, M. (2013). Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. **İdil Dil ve Sanat Dergisi**. Cilt 2. Sayı 10. (s 150-169).

Ülken, H. Z. (1942). **Resim ve Cemiyet**. İstanbul: Üniversite Kitapevi.

Yarar Dal, E. (1983). D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri. **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**. Eylül 1983. Sayı 15. (s.4-5).

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

Yasa Yaman, Z. (2002). **D Grubu 1933-1951**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2015). Sanatçı ve Sanat Eğitimsi Olarak Leopold Levy ve Türk Resim Sanatına Etkisi. **İdil Dil ve Sanat Dergisi**. Cilt 4. Sayı 15 (s. 51-72).

Erişim Kaynakları

Bildirici, F. (2011). Babamı Ressamlığa İkna Etmek İçin Amelebaşılığı Yaptım. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/babami-ressamliga-ikna-etmek-icin-amelebasiligi-yaptim-19335091> (20 Şubat 2017).

Binzet, C. (2015). Ivy Stangali / Gölgeye Düşen Işık. <http://www.sanattan-yansimalar.com/yazarlar/celal-binzet/ivy-stangali-golgeye-dusen-isik/692/> (24 Kasım 2017).

Fikret Otyam Kişisel Web Sitesi. <http://www.fikretotyam.com/biyografi> (15 Aralık 2016).

Günyaz, A. (2006). Nevin Çokay Resimleri Üzerine... <http://www.nevin-cokay.com/hakkinda.asp> (18 Aralık 2016).

Hüküm, U. (2012). Kırıkhan'dan Montparnasse'a Remzi Raşa. <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/kirikhandan-montparnassea-remzi-rasa-haberi-51476> (18 Ocak 2017).

Kumpasoğlu, B. (2015). Bir Kitap Kapağındaki Sürgün Hikayesi: Ressam İvi Stangali. <http://ankasahaf.blogspot.com.tr/2015/08/bir-kitap-kapagndaki-surgun-hikayesi.html> (20 Kasım 2017).

Memedoğlu, A. (2005). Yenidal Grubu. <http://www.avnimemedoglu.com/yenidal.htm> (12 Ocak 2017).

Nevin Çokay Kişisel Web Sitesi. <http://www.nevincokay.com/eser2.asp?alttur=ozgecmis> (19 Aralık 2016).

Özbek, A. (2014). Kent Belleğinin Göçü. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/50977/Kent_belleginin_gocu.html (20 Kasım 2017).

Winchester, D. ve Büyüктаşçıyan, H. (2015). İvi Stangali'ye İthafen. İstanbul: Şamda Kayısı Fanzin. Sayı: 8. (Aralık 2015). <http://www.internationaleonline.org/media/files/08-turkce.pdf> (25 Kasım 2017).

Mustafa Esirkuş Hayatı ve Sanatı. <http://www.yardimcikaynaklar.com/mustafa-esirkus-hayati-ve-sanati/> (24 Kasım 2017).

Yazılı Medya Kaynakları

Adil, F. (1947). On'lar Sergisi. **Cumhuriyet Gazetesi**. (26 Kasım 1947).

Altunok, Ö. (2003b). Nevin Çokay 50. Sanat Yılı'nı Hobi Sanat Galerisi'ndeki "Tüm Zamanlarda" Sergisiyle Kutluyor. **Cumhuriyet Gazetesi**. (6 Aralık 2003).

Cumhuriyet Gazetesi (1946a). Yeni Bir Ressam Grubu Kuruldu. **Cumhuriyet Gazetesi**. (12 Mayıs 1946).

Cumhuriyet Gazetesi (1946b). Talebe Sergileri. **Cumhuriyet Gazetesi**. (31 Mayıs 1946).

Eyüboğlu, B. (1957). On'lar Grubu'nun İkinci Sergisi. **Vatan Gazetesi**. (20 Kasım 1957).

Rado, Ş. (1947). On'lar Sergisi Bize Yirmi Genç Ressamı Tanıtıyor. **Akşam Gazetesi**. (03 Aralık 1947).

Görsel ve İşitsel Medya Kaynakları

TRT Türk “Notlar” - **“Adnan Varınca” Belgeseli** (Erişim: 18 Mart 2017).

TRT TÜRK “Notlar” - **“Leyla Gamsız” Belgeseli** (Erişim: 18 Mart 2017).

TRT Türk “Notlar” - **“Mehmet Pesen” Belgeseli** (Erişim: 18 Mart 2017).



EKLER



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
ETİK KURULU KARARI



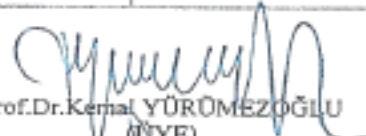
TOPLANTI TARİHİ : 12/12/2016
TOPLANTI SAYISI : 11

KARAR-1-:

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programında Yrd.Doç.Turan ENGİNOĞLU danışmanlığında 2012950176 numaralı öğrencisi Elif KARAASLAN'ın tezi kapsamında gerçekleştireceği uygulamalara yönelik 24/11/2016 tarihli dilekçesi ve ekleri görüşüldü.

Yapılan görüşmeler sonucunda,

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programında Yrd.Doç.Turan ENGİNOĞLU danışmanlığında 2012950176 numaralı öğrencisi Elif KARAASLAN'ın *Onlar Grubu'nun Çağdaş Türk Sanat Eğitimine Yansımaları* konulu tez çalışması kapsamında yapmak istediği uygulamaların etik açıdan uygunluğuna, oy birliği ile karar verildi.

 Prof.Dr.Ercan AKPINAR (BAŞKAN)	
 Prof.Dr.Kemal YÜRÜMEZOĞLU (ÜYE)	 Doç.Dr.İsmail YURDABAKAN (ÜYE)
 Yrd.Doç.Dr.Ahmet Murat ELLEZ (ÜYE)	



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih: 11/04/2018

Tez Başlığı:

ON'LAR GRUBU'NUN ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 199 sayfalık kısmına ilişkin, 10/04/2018 tarihinde tez danışmanım tarafından Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen filtreleme tiplerinden biri(uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8'dir.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒ X

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☒ X

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☒ X Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☒ X Kaynakça hariç, ☒ X Alıntılar dâhil, ☒ X Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu LK SAYFA Çıktısı. ☒ X EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. ☒ X	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Elif KARAASLAN

Öğrenci No: 2012950176

Anabilim Dalı: Güzel Sanatlar Eğitimi

Programı: Resim-İş Öğretmenliği

Statüsü: Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒ X

ÖĞRENCİ DANIŞMAN

(Unvan, Adı Soyadı, İmza, Tarih)

(Adı Soyadı, İmza, Tarih)

Elif KARAASLAN
 11.04.2018

Dr. Öğr. Üyesi Turan ENGİNOĞLU
 11.04.2018

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu () işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2:Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin citilenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4:Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak tez başlığının tamamı, Yazar Adı (author's first name) olarak öğrencinin adı, Yazar Soyadı (author's last name) olarak öğrencinin soyadı bilgisini yazınız.