



**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM**  
**ANASANAT DALI**

**“MÜMTAZ YENER ESERLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK  
BAĞLAMINDA İRDELENMESİ”**

**Seda AKKAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı:**  
**Doç. Dr. Leyla KODAMAN**

**ISPARTA-2024**



**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM**  
**ANASANAT DALI**

**“MÜMTAZ YENER ESERLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK  
BAĞLAMINDA İRDELENMESİ”**

**Seda AKKAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı:**  
**Doç. Dr. Leyla KODAMAN**

**ISPARTA-2024**

**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

Bu tez 10/01/2024 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **oy birliği/oy çokluğu** ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN Doç. Dr. Leyla KODAMAN İmza: .....

ÜYE Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL İmza: .....

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Barış BOZOK İmza: .....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür

Doç. Dr. Mustafa GENÇ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (10/01/2024).

Seda AKKAR

İmza



## ÖNSÖZ

Yüksek lisans öğrenim sürecim ve tez aşamamda desteklerini ve katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Leyla KODAMAN'a başta olmak üzere, akademik hayattaki bilgi ve tecrübelerini sıklıkla benimle paylaşan Pr. Dr. Mehmet ÖZKARTAL'a

Tez sürecim içerisinde bilgi ve birikimleri ile desteklerini esirgemeyen sevgili dostlarım Sena GÜVEN'e, Merve YILMAZ'a, Yesevi Batuhan ZOR'a, eğitim hayatım boyunca maddi manevi sonsuz destekleri ile beni yalnız bırakmayan daima destekleyen annem Gülşen AKKAR'a, babam Kudret AKKAR'a ve kardeşlerime teşekkürlerimi borç bilirim.

Seda AKKAR

Ocak 2024

## ÖZET

### MÜMTAZ YENER ESERLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

Seda AKKAR

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2024, Sayfa: 205

Danışman: Doç. Dr. Leyla KODAMAN

Bu tezde, Osmanlı döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar uzanan dönemde yaşamış, sosyal, kültürel ve politik gelişimleri yakından deneyimleyerek, toplumsal gerçekçi içerikleriyle eserlerine yansıtmış olan Mümtaz Yener (1918-2007) ele alınmıştır.

Cumhuriyet dönemi, Türk sanatının önemli bir evresini temsil ederken, sanatın Türk kimliğinin oluşturulmasındaki rolü ve toplum üzerindeki etkisi, farklı sanat görüşlerini ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte, özellikle 1923-1933 yılları arasında ve II. Dünya Savaşı'na kadar olan tartışmalar, ulusal sanat, yeni sanat ve Güzel Sanatlar Akademisi etrafında odaklanmıştır. 1940-50 yılları arasında devletin karma ekonomi ilkesine geçmesi, uluslaşma, çağdaşlaşma ve demokratlaşma hedefleri, toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu akım, toplumsal bilincin arttığı bir dönemde, sanat ile toplum arasında bir bütünlük oluşturma amacı güden Mümtaz Yener'i ve genç sanatçıları bir araya getirerek Yeniler Grubu'nu oluşturmuştur.

Mümtaz Yener'in eserleri, sanatsal vizyonunu, toplumsal gerçekçilik anlayışını ve dönem dinamiklerini başarıyla yansıtan önemli bir kaynaktır. Sanatçının eleştirel bakış açısı, sembolizmi ve sanat dilindeki özgünlüğü, eserlerine hem estetik hem de düşünsel bir derinlik kazandırmıştır. Araştırma içerisinde yapılan ikonolojik analizler, Mümtaz Yener'in eserlerinin çeşitli boyutlarını anlamamıza katkı sağlayarak, sanatının toplumsal bağlam içinde nasıl şekillendiğini ve izleyiciye nasıl anlamlı bir mesaj ilettiğini açığa çıkarmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Mümtaz Yener, Toplumsal Gerçekçilik, Yeniler Grubu, Türk Resim Sanatı, Cumhuriyet Dönemi.

## ABSTRACT

### ANALYZING THE WORKS OF MÜMTAZ YENER IN THE CONTEXT OF SOCIAL REALISM

Seda AKKAR

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts

Art and Design Department

MA Thesis

Year: 2024, Page: 205

Supervisor: Doç. Dr. Leyla KODAMAN

In this thesis, Mumtaz Yener (1918-2007), who lived in the period from the Ottoman period to the establishment of the Republic of Turkey, experienced social, cultural and political developments closely and reflected them in his works with their socially realistic content, is discussed.

While the Republican period represents an important phase of Turkish art, the role of art in the creation of Turkish identity and its impact on society have revealed different views of art. During this period, especially between 1923-1933 and Dec. The discussions leading up to World War II centered around the national Academy of Arts, new art and Fine Arts. the transition of the state to the principle of mixed economy between 1940-50, the goals of nationalization, modernization and democratization led to the emergence of the current of social realism. Dec.1940-50-50, the transition of the state to the principle of mixed economy, the goals of nationalization, modernization and democratization. This movement has formed the Yeniler Group by bringing together Mumtaz Yener and young artists who aim to create an integrity between art and society at a time when social consciousness is increasing. Decatur is a Decatur movement that aims to create an integrity between art and society.

Mumtaz Yener's works are an important source that successfully reflects her artistic vision, her understanding of social realism and the dynamics of the period. The artist's critical point of view, symbolism and originality in the language of art have given his works both aesthetic and intellectual depth. The iconological analyses carried out in the research contribute to our understanding of the various dimensions of Mümtaz Yener's works, revealing how her art is shaped in a social context and how it conveys a meaningful message to the audience.

**Keywords:** Mumtaz Yener, Social Realism, The New Group, Turkish Painting Art, Republic Perod.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ .....	1

### I. BÖLÜM

1. MÜMTAZ YENER'İN HAYATI .....	3
1.1.Çocukluk Dönemi .....	3
1.2. Eğitim Hayatı.....	4
1.2.1. Leopold Levy Atölyesinde Resim Eğitimi .....	5
1.2.1.1. Galeri Atölyesi .....	7
1.2.1.2. Cour de Soir .....	8
1.2.1.3. Yağlıboya (Pentür) Atölyesi .....	9
1.2.1.4. Gravür Atölyesi .....	10
1.3. Sanatçı Olarak Yaşamı .....	11
1.4. Mümtaz Yener'in Sanatını Oluşturan Etmenler.....	17
1.4.1. Yeniler Grubu Öncesi .....	18
1.4.2. Yeniler Grubu'nun Oluşumu .....	23
1.4.3. Mümtaz Yener'in Toplumsal Gerçekçiliğe Yönelimi ve Yeniler Grubu .....	30
1.4.4. Yeniler Grubu'nun Dağılışı.....	31
1.5. Mümtaz Yener'in Sanat Anlayışı.....	33

### II. BÖLÜM

2. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE MÜMTAZ YENER'İN ESERLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA İRDELENMESİ.....	38
2.1. Toplumsal Gerçekçilik .....	38
2.1.1. Meksika Duvar Resmi.....	43
2.2. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik .....	46
2.2.1. Rus Gerçekçiliği.....	50
2.3. Batı Gerçekçiliği .....	52
2.4. Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik ve Resim Sanatı .....	55
2.4.1. İnas Sanay-i Nefise Mektebi .....	56

2.4.2. Şişli Atölyesi .....	57
2.4.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti .....	58
2.4.4. Cumhuriyet Dönemi.....	63
2.4.5. Yeni Resim Cemiyeti.....	64
2.4.6. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği .....	64
2.4.7. D Grubu .....	67
2.4.8. Yeniler Grubu.....	70
2.5. Mümtaz Yener'in Eserlerinin Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında İrdelenmesi .....	85
2.5.1. Sultanahmet Meydanı Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	85
2.5.2. Oyunu Bana Ver Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	91
2.5.3. İlan Tahtası Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	94
2.5.4. Fırın Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı.....	98
2.5.5. İmaret Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .	104
2.5.6. İşçi Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	109
2.5.7. Bozulmuş Makinalar Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	116
2.5.8. Robot İşçi Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	119
2.5.9. Kadın ve Makine Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	122
2.5.10. Robot Karınca Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı .....	126

### III. BÖLÜM

3.UYGULAMA ESERLERDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK TEMASI	131
3.1. Dönüşüm .....	131
3.2. Dönüşüm 2 .....	132
3.3. Dönüşüm 3 .....	134
3.4. Geleceğin Determinizmi.....	135
3.5. Hegemonya.....	136
3.6. Kompleks 1 .....	137
3.7. Kompleks 2 .....	138
3.8. Arayış.....	140

<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</b> .....	<b>143</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>146</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>163</b>

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. 1940'lı Yıllarda Leopold-Levy Atölyesi.....	7
Görsel 2. Cour de Soir Atölyesi. ....	9
Görsel 3. Leopold Levy'nin Atölyesi, 1940'lı Yıllar.....	10
Görsel 4. Ferruh Başağa, Manzara, 1940.....	26
Görsel 5. Avni Arbaş, Atölyede Çıplak Model, 1940.....	26
Görsel 6. Fethi Karakaş, Çıplak Kadın, 1940. ....	26
Görsel 7. Turgut Atalay, Atölyede Çıplak Model, 1940.....	27
Görsel 8. Mümtaz Yener, Kadın Portresi (Selestin), Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50, 1940.....	27
Görsel 9. Nuri İyem, Otoportre, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 11x16cm, 1940, Evin-Ümit İyem Koleksiyonu.....	27
Görsel 10. Honore Daumier, Cumhuriyet, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.0x60,0, Orsay Müzesi. ....	39
Görsel 11. Jose Clemente Orozco, Amerikan Medeniyeti Destanı, 1932-34, 15 Panel, Yaklaşık 3.200 Metrekarelik Duvar Alanını Kaplamaktadır. Fresco, Hood Museum of Art, Dartmount College. ....	40
Görsel 12. Diego Rivera "Bu günün ve Yarın Dünyası", Meksika'nın Tarihini Tasvir Ettiği Duvar Resminin Bir Bölümü, 1929, Ulusal Saray, Mexico City. ....	44
Görsel 13. Jose Celemente Orozco "Cartharsis", Duvar Resmi, 1935, Palacio de Bellas Artes, Mexico City. ....	45
Görsel 14. D. Siqueiros, Burjuvazi'nin Portresi, Çimento Üzerine Proksalin, Elektrikçiler Sendikası Genel Merkezi, 1939-1940. ....	46
Görsel 15. Alexander Alexandrovich Deyneka, 1928, The Defense of Petrograd Wood, Tempera, 218 x 254 cm. ....	49
Görsel 16. G. Kozhev, Komünist Üçlemesi: Bayrağı Yükseltmek, 1957-1960. ....	50
Görsel 17. Tatyana Yablonskaya, Ekin, 2x3.7cm, 1949.....	52
Görsel 18. Gustave Courbet, 1854-1855, My Atelier, 235.43 x 142.13 cm. ....	54
Görsel 19. Van Gogh, Patates Yiyenler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1885, 82x114 cm. ....	55
Görsel 20. Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x118cm, 1919-20, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. ....	57

Görsel 21. Sami Yetik, Aydın Önlerinde Hücum, 192x295cm, 1921. ....	58
Görsel 22. Namık İsmail, Harman, 1920'ler, 165x200cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu. ....	59
Görsel 23. Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, 1849-50, 165x257cm.....	60
Görsel 24. Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, 1914, 170x228cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. ....	60
Görsel 25. H. Avni Lîfij, Karagün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1922-1923. ....	61
Görsel 26. H. Avni Lîfij, Akgün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25,5x34cm, 1923. ....	62
Görsel 27. İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşında Zeybekler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156.5x186cm.....	63
Görsel 28. Şeref Akdik, Millet Mektebi/Okuma Yazma Kursu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150cm, 1930. ....	65
Görsel 29. Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167x212cm. 1935, Ankara Resim Heykel Müzesi. ....	66
Görsel 30. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325cm. 1830. ....	68
Görsel 31. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x237cm. 1933.....	69
Görsel 32. Selim Turan, Balık Mezadı, (?), 1941. ....	72
Görsel 33. Turgut Atalay, Balıkçılar, 100x80cm. 1940.....	72
Görsel 34. Ferruh Başağa, Balıkçı, 80x120cm. 1940. ....	73
Görsel 35. Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65cm. 1939.....	73
Görsel 36. Turgut Atalay, İki Pazarcı Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65cm. 1965.....	74
Görsel 37. Nuri İyem, Göç, 1970.....	75
Görsel 38. Nuri İyem, Tarla Dönüşü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960. ....	75
Görsel 39. Nuri İyem, Göç, 1978.....	76
Görsel 40. Avni Arbaş, Mustafa Kemal ve Kuva-yi Milliye, 92x81cm. 1995. ....	77
Görsel 41. Avni Arbaş, "Kuva-yi Milliye Atlıları", 475x475cm 1995.....	77
Görsel 42. Selim Turan, Tütüncüler, 1941-42. ....	78
Görsel 43. Selim Turan, Muğla'da Pazar.....	79
Görsel 44. Ferruh Başağa, Mecidiye Hanı, 80x91cm. 1944.....	80
Görsel 45. Mecidiye Hanı'nın Avlusundan Genel Görüntü.....	80
Görsel 46. Ferruh Başağa, Harman, 65x92cm. 1943. ....	81
Görsel 47. Agop Arad, Manzara, 27x35cm. ....	82

Görsel 48. Haşmet Akal, 1960 İhtilali, 1960. ....	82
Görsel 49. Haşmet Akal, Baladız Hikayesi, 1952.....	83
Görsel 50. Fethi Karakaş, Hamallar, Gravür, 12.5x10.5cm.....	84
Görsel 51. Fethi Karakaş, İstanbul Deseni, 32x46, Ara Güler Koleksiyonu. ....	85
Görsel 52. Mümtaz Yener, Sultanahmet Meydanı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x100cm, 1987.....	86
Görsel 53. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı. ....	88
Görsel 54. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı. ....	88
Görsel 55. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı. ....	90
Görsel 56. Mümtaz Yener, Oyunu Bana Ver, Duralit Üzerine Yağlıboya, 52x65cm, 1977.....	91
Görsel 57. Oyunu Bana Ver Eser Ayrıntısı.....	93
Görsel 58. Mümtaz Yener, İlan Tahtası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67x51cm, 1977. ....	95
Görsel 59. İlan Tahtası Eser Ayrıntısı.....	97
Görsel 60. Mümtaz Yener, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65cm, 1941-42. ....	99
Görsel 61. Fırın Eser Ayrıntısı.....	101
Görsel 62. Fırın Eser Ayrıntısı.....	102
Görsel 63. Fırın Eser Ayrıntısı.....	103
Görsel 64. Mümtaz Yener, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x135cm, 1941, (Eserin Altında Yer Alan Yazı Sanatçının Kendi Yazısıdır.).....	104
Görsel 65. Mümtaz Yener, İmaret, Desen Çalışması, ? , 1976.....	106
Görsel 66. Mümtaz Yener, İmaret, Tuval Üzerine Yağlıboya, ? , 1977.....	106
Görsel 67. İmaret Eser Ayrıntısı. ....	107
Görsel 68. İmaret Eser Ayrıntısı. ....	108
Görsel 69. Mümtaz Yener, İşçi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x40cm, 1992.....	111
Görsel 70. İşçi Eser Ayrıntısı.....	112
Görsel 71. Mümtaz Yener, Bozulmuş Makinalar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x44cm, 1978.....	118
Görsel 72. Mümtaz Yener, Robot İşçi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x70cm, ?.....	120
Görsel 73. Mümtaz Yener, Kadın ve Makine, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62x48cm, 1979.....	124
Görsel 74. Mümtaz Yener, Robot Karınca, Duralit Üzerine Yağlıboya, 39x29.5cm, 1989.....	129
Görsel 75. Seda Akkar, Dönüşüm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x90, 2021....	132
Görsel 76. Seda Akkar, Dönüşüm 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x70, 2022.	133

Görsel 77. Dönüşüm 2 Eser Detayı.....	134
Görsel 78. Dönüşüm 2 Eser Detayı.....	134
Görsel 79. Seda Akkar, Dönüşüm 3, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100, 2021. .....	135
Görsel 80. Seda Akkar, Geleceğin Determinizmi, Tuval Üzerine Akrilik, 60x60, 2023.....	136
Görsel 81. Seda Akkar, Hegemonya, Tuval Üzerine Akrilik, 60x80, 2023. ....	137
Görsel 82. Seda Akkar, Komplex 1, Tuval Üzerine Akrilik, 60x60, 2023.....	138
Görsel 83. Seda Akkar, Komlex 2, Tuval Üzerine Akrilik, 70x110, 2024.....	139
Görsel 84. Komplex 2 Eser Detayı. ....	139
Görsel 85. Seda Akkar, Arayış, Tuval Üzerine Akrilik, 65x90, 2023. ....	140
Görsel 86. Arayış Eser Ayrıntısı. ....	141
Görsel 87. Arayış Eser Ayrıntısı.....	141
Görsel 88. Arayış Eser Ayrıntısı. ....	142
Görsel Ek 1. ÇYDD Onur Ödülü, Cumhuriyet'in 80. Yılında 80 Yaşında, 2003. ..	167
Görsel Ek 2. Gesam Ödülü. ....	168
Görsel Ek 3. Teşekkür Belgesi.....	169
Görsel Ek 4. UPSD 50. Sanat Yılı Onur Ödülü. ....	170
Görsel Ek 5. UPSD Onur Ödülü, 1994. ....	171
Görsel Ek 6. Kendi El Yazısı ile "Sinemacılığı" Hakkında Notlar.....	172
Görsel Ek 7. Efelerin Efesi Adlı Filmden Dekor. ....	172
Görsel Ek 8. Papatya Adlı Filmden Dekor.....	173
Görsel Ek 9. Muzaffer Arabul'un Şiir Kitaplarının Kapaklarını Tasarlamıştır. ....	174
Görsel Ek 10. Tango, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x49 cm, 1995.....	175
Görsel Ek 11. Durup Duru, Duralit Üzerine Yağlıboya, 62x44, 1982.....	175
Görsel Ek 12. Yaşlı Adam 2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm.....	176
Görsel Ek 13. Kесе, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm. ....	176
Görsel Ek 14. Bando Mızıkа, Duralit Üzerine Yağlıboya, 62x44 cm, 1982. ....	177
Görsel Ek 15. Kırmızı Karıncalar, Duralit Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm, 1969....	177
Görsel Ek 16. Ödüllü, Karıncalar Geliyor, Duralit Üzerine Yağlıboya, 48x36 cm, 1968.....	178
Görsel Ek 17. Bilim Aşkı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x84 cm. ....	178
Görsel Ek 18. Mevleviler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x70 cm, 1998.....	179
Görsel Ek 19. Aile, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x49 cm. ....	179

Görsel Ek 20. Elektrikli Hava, Duralit Üzerine Yağlıboya, 39x30, 1982. ....	180
Görsel Ek 21. Ortadirek, Duralit Üzerine Yağlıboya, 59x45 cm, 1984.....	180
Görsel Ek 22. Eskiz Çalışması.....	181
Görsel Ek 23. Eskiz Çalışması.....	182
Görsel Ek 24. Eskiz Çalışması.....	183
Görsel Ek 25. Eskiz Çalışması.....	184
Görsel Ek 26. Eskiz Çalışması.....	185
Görsel Ek 27. Eskiz Çalışması.....	186
Görsel Ek 28. 1918 İsmail Mümtaz Yener.....	187
Görsel Ek 29. Annesi, Babası, Anneannesi, Ağabeyi (Beyoğlu-1933). ....	187
Görsel Ek 30. Nişanlı Çift, Şadan ve Mümtaz Yener, Galatasaray, İstanbul, 1944. ....	188
Görsel Ek 31. Soldan Sağa; Avni Arbaş, Mümtaz ve Şadan Yener, Hüseyin Anka'nın Kayınbiraderi, Nuri İyem, Akademi Balosu, İstanbul, Mart 1946.....	188
Görsel Ek 32. Eşi ve Kızı ile, New York, 1988. ....	189
Görsel Ek 33. Akşam Gazetesindeki Odası, 1965. ....	189
Görsel Ek 34. Devrim Erbil ve Ümit Çamaş ile İstanbul Göztepe Çamaş Sanat Galeri'sindeki Sergisinin Açılışından, 1980'ler.....	190
Görsel Ek 35. Dostluklarının 50. Yılı, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Nuri İyem. ....	190
Görsel Ek 36. Mümtaz Yener ve Avni Arbaş Dostluklarının 60. Yılı, Avni Arbaş'ın sergisinden, İstanbul 1996.....	191
Görsel Ek 37. İsmail Mümtaz Yener, İstanbul, Fenerbahçe. ....	191

## GİRİŞ

Sanat, toplumsal gerçekçilik akımıyla buluştuğunda, sanatçılar eserlerinde sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda toplumun kolektif bilincini de yansıtmayı amaçlamaktadırlar. Bu bağlamda, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olan Mümtaz Yener, eserleri ve sanat anlayışıyla toplumsal gerçekçilik akımının etkisinde önemli bir yer edinmiştir. Bu tez, Mümtaz Yener'in ressam kimliğini ve eserlerini toplumsal gerçekçilik bağlamında inceleyerek, sanatının toplumsal bağlamda nasıl şekillendiğini ve ne tür anlamlar taşıdığını anlamayı amaçlamaktadır.

Mümtaz Yener'in eserleri, insanı merkeze alan toplumsal gerçekçiliğin izlerini taşıırken, figüratif bir dil kullanarak evrensel sorunlara dokunmuştur. Sanatçının yıllar içindeki değişen üslubu, sanat anlayışının gelişimi ve zamanın etkilerini yansıtmaktadır. Karıncaların sembolik bir anlam taşıdığı dönemden, makine ve kalabalıkların vurgulandığı zamanlara kadar, Mümtaz Yener'in eserleri, bir ressamın kendi içsel evrimini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Araştırmanın ilk bölümünde sanatçının çocukluk döneminden başlayarak Leopold Levy Atölyesi'nde aldığı eğitime kadar olan süreç detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Sanatçının Yeniler Grubu'ndaki rolü, sanat anlayışı ve toplumsal gerçekçilikle ilişkisi incelenecek, eserlerinin toplumsal bağlamdaki önemi üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde genel olarak toplumsal gerçekçilik akımına odaklanılacak ve dünya genelindeki bu akımın farklı yorumları ele alınacaktır. Türkiye'de toplumsal gerçekçilik ve resim sanatının evrimi ile ilgili temel geçmiş kuruluşlar ve dönemler detaylı bir şekilde incelenecektir. Mümtaz Yener'in, Sultanahmet Meydanı, Oyunu Bana Ver, İlan Tahtası, Fırın, İmaret, İşçi, Bozulmuş Makineler, Robot işçi, Kadın ve Makine, Robot Karınca adlı eserleri, toplumsal gerçekçilik bağlamında ikonolojik analizlere tabi tutularak detaylı bir şekilde incelenecektir.

Tezin temel amacı, Mümtaz Yener'in resim sanatındaki evrimini anlamak ve eserlerinin toplumsal gerçekçilik bağlamındaki önemini vurgulamaktır. Sanatçının resimlerindeki temel temalar, toplumsal eleştiri unsurları ve resimlerin izleyiciyle

iletişimi, bu çalışmanın odak noktalarını oluşturacaktır. Yener'in eserlerinin sadece estetik bir değere sahip olmanın ötesinde, toplumsal bir açıklama ve yorum içermesiyle, bu önemli sanatçının toplumsal gerçekçilik akımı içindeki özgün duruşunu anlamak ve değerlendirmek amacıyla araştırmanın önemi ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma, diğer araştırmalardan farklılık göstererek Yener'in kariyeri boyunca ürettiği seçilmiş on eseri bir bütün olarak ele alacak ve bu eserlerin detaylı bir analizi aracılığıyla sanat tarihine yeni bir bakış açısı kazandıracaktır. Bu çalışmanın özgün değeri, sanatçının eserlerinin değerlendirilmesi ve toplumsal gerçekçilik akımının etkilerinin detaylı bir şekilde incelenmesinden kaynaklanmaktadır. Tez, Yener'in seçilmiş eserlerine odaklanacak ve diğer sanatçıların etkilerini genel bir çerçevede ele alacaktır. Mümtaz Yener'in hayatını ve eserlerini toplumsal gerçekçilik bağlamında ele alarak, eserlerinde yer alan toplumsal evrimini, sanatının toplumsal bağlamdaki rolünü ve etkilerini değerlendirme amacıyla geniş bir perspektifi içermektedir.

Araştırma soruları, Mümtaz Yener'in eserlerinin toplumsal gerçekçilik akımı içindeki konumu, bu akımın Türk resim sanatındaki genel etkisi ve sanatçının döneminin sosyal, kültürel ve politik dinamiklerini nasıl yansıttığı üzerinedir.

Bu araştırmanın sonucunda, Mümtaz Yener'in eserlerinin içerdiği anlamların, toplumsal gerçekçilik perspektifinden nasıl şekillendiğine dair derinlemesine bir analiz sunulması ve yapılan analizler aracılığıyla elde edilen bilgiler, eserlerin dönemine dair taşıdığı belge niteliği ve Türk resim sanatındaki özgün katkıları hakkında daha detaylı bir anlayış sunma amacıyla literatüre bu yönde önemli bir katkı sağlanması hedeflenmektedir.

## I. BÖLÜM

### 1. MÜMTAZ YENER'İN HAYATI

#### 1.1. Çocukluk Dönemi

Dekoratörlük, reji, sanat yönetmenliği ve senaryo yazarlığı yapmış olan ressam Mümtaz Yener, Yeniçeri Seyrekbasan İsmail Bey'in Deniz Subayı oğlu Abdullah (Yener) Bey ile bir Deniz Subayının kızı olan Emine Nüzhet Hanım'ın ikinci oğlu olarak 8 Kasım 1918 yılında İstanbul Kasım Paşa'da doğmuştur (Kuzucular, [28.09.2022]). Babasının ilk evliliğinden olan Osmanlı Askeri ağabeyi Recep, Fransız Askerlerini Cezayir Cephesinde bir yangından kurtarıırken bacaklarını kaybetmiş ve bundan dolayı Fransız Devleti tarafından Legion d'honneur<sup>1</sup> (Onur Nişanı) ile ödüllendirilmiştir.

Çocukluk yıllarını aydın bir aile ortamında, annesi ve anneannesi gibi ahşap bir konakta geçirdiği ve konağın kilerinde, henüz 10 yaşlarında iken mum ışığında mahalle arkadaşlarına film gösterisi düzenlediği ve 11 yaşlarında ortaokuldayken resim çizmeye başladığı söylenmektedir. Kasım Paşa Bahriye Nezareti Binası'nda (ya da Kuzey Deniz Saha Komutanlığı (Divanhanesi)<sup>2</sup> Askeri Matbuat Müdürü, Hat sanatında usta bir Hattat olan babası Yüzbaşı Abdullah'ın, Mümtaz Yener'in sanatla tanışmasına vesile olan kişi olduğu söylenebilmektedir. Yüzbaşı Abdullah Bey, oğlu Mümtaz Yener'i sürekli iş yerine götürerek burada oğluna, Hat sanatının inceliklerini; basılmış kitaplar, Kur'an'lar, kendi hazırlamış olduğu altın varaklı deri Kur'an Kılıfları<sup>3</sup> ve kitap kapakları üzerinden öğrettiği gözlemlenmektedir.

Çocukluğunu, Divanhane' de, Kasımpaşa bostanlarında, Beyoğlu'nun parklarında, rıhtımlarda geçirdiği bilinmektedir. Mahalle Mektebi'nde iki yıl okuduktan sonra Cezayirli Kaptan Hasan Paşa İlkokulu'na devam etmiş, ardından

---

<sup>1</sup> 1804 yılının mayısında Fransa İmparatoru olan Napoleon Bonaparte, Haziran ayı itibariyle kişileri bu nişan ile ödüllendirmektedir. Legion d'honneur'ın Fransa'nın en yüksek dereceli sivil nişanı olduğu bilinmektedir.

<sup>2</sup> 1865-1869 yılları arasında, Mimar Sarkis Balkan tarafından inşa edilmiş olduğu ve binanın 1953 yılından sonra T.C Kuzey Deniz Saha Komutanlığı binası olarak hizmet vermeye başlamaktadır. Ayrıca, Cumhuriyet tarihimizin ilk denizaltıcılık kursu ve denizaltıcılık tarihimizin beşincisinin, 1 Ocak 1926'da burada açılmakta ve kursa daha sonra Camialtı'nın karşısındaki yapıda devam edilmektedir (<http://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=228> [28.09.2022]).

<sup>3</sup> Dönemin en büyüğü olan bu Matbaada diğer İslam ülkeleri için de Kur'an basıldığı bilinmektedir.

Eyüp Gelenbevi Ortaokulu'nu tamamlamıştır. Çocukluk yıllarında resim, müzik, televizyon ve sinemaya duyduğu ilgiden dolayı, sanat ile ilgili bir mesleği tercih edeceğine kesin gözüyle bakıldığı söylenmektedir. Çocukluk yıllarına dair sanat ile ilgili ilk uğraşları hakkında; tahtaları oyarak gemiler ve kayıklar yaptığı, çamurdan heykeller oluşturduğu bilinmektedir.

Türk savunma sanayiinin öncülerinden olan Şakir Zümre, 1925 yılında Haliç Karaağaç mevkiinde Türk Sanayi Harbiye ve Medeniye Fabrikası'nı hizmete açmıştır. Fabrika üretim alanı içerisinde; mayınlar, el bombaları, aydınlatma fişekleri, mazot ile çalışan 5 beygirlik motorlar, Türk Deniz Kuvvetleri için deniz altı bombaları, Türk Hava Kuvvetleri için 100kg, 300kg, 500kg ve 1000 kilogramlık bombalar ve silahlar üretmektedir. Şakir Zümre Türk Sanayi Harbiye ve Medeniye Fabrikası<sup>4</sup> savunma sanayiine hizmet ettikten sonra, 1944 yılında ABD'nin yaptığı Marshall yardımları sebebiyle üretim hattını değiştirdiği, madeni eşya, döküm, ziraat aletleri ve ağırlıklı olarak soba üretimine başladığı bilinmektedir (Türk Savunma Sanayii ocülerinden Şakir Zümre, [29.09.2022]). Mümtaz Yener'in, kendisinden on dört yaş büyük olan torna-tesviye ustası ağabeyi bu dönemler içerisinde Şakir Zümre Fabrikasında çalışmaktadır. Fabrika içerisinde, değişen üretim sahası, imalat sırasında yaşanan patlamalardan kaynaklı işçilerin hayatlarını yitirmesi ile sonuçlanmaktadır. Sendikalaşma hareketlerinin temellerinin atıldığı bu fabrika da yaşanan hadiseler neticesinde, tersanelerde işçi hareketleri ve grevler yaşandığı bilinmektedir.

Mümtaz Yener'in yaz tatillerinde, Haliç tersanelerine giderek, ağabeyinin bizzat anlatmış olduğu hadiseler ve anılar eşliğinde, orada bulunan işçileri izlediği söylenmektedir.

## **1.2. Eğitim Hayatı**

Mümtaz Yener Eyüp Gelenbevi ortaokulunda iken, genç bir hanım olan İngilizce Öğretmeni tarafından yeteneği keşfedilip, onun Akademiye kayıt olmasına

---

<sup>4</sup> Şakir Zümre Türk Sanayi Harbiye ve medeniye Fabrikası II. Dünya savaşı yıllarında önemli hizmetlerde bulunmaktadır. Savaş yılları içerisinde ulaşım yollarının kapalı ya da abluka altında olmasından kaynaklı ham madde ve teknik aletler gereksinimlerini karşılayamasalar da, tüm zorluklara rağmen üretimini devam ettirmektedir. ABD'nin yapmış olduğu ihracatlar neticesinde silah üretimini bırakmak zorunda kalan, ağırlıklı olarak soba üretimine başlayan fabrikanın 1970 yılında kapandığı bilinmektedir.

öncülük etmektedir. Prof. Nazmi Ziya Güran'a 1935 yılında sunmuş olduğu portfolyo ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine beğeni ile kabul edildiği bilinmektedir. Akademiyi Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı Atölyelerinde ikişer yıl almış olduğu eğitim ile 1939 yılında tamamlamaktadır. Mümtaz Yener bir röportajında akademik yılları hakkında şu cümleleri sarf etmektedir:

1935 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girdim. Kıymetli hocamız Nazmi Ziya'nın yönetiminde bulunan "Galeri" ye alındım. Eski Yunan Heykellerinin aslına uygun kopyalarıyla zenginleştirilmiş bir desen atölyesiydi bu. 1937'de yağlı boya çalışmalarına başlamak üzere Çallı İbrahim Bey'in atölyesine geçtim. Artık insanı heykellerden değil canlı modelden çalışıyorduk (Yener, 2013:8).

Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitimini tamamladıktan sonra, Akademinin Yüksek Bölümü'nde ise dört yıl boyunca Leopold Levy atölyesinde eğitim gördüğü ve 1943 yılında mezun olduğu bilinmektedir. Mümtaz Yener Leopold Levy atölyesine başlamasını şu ifadelerle dile getirmektedir:

O sırada Fransa'dan getirilen Prof. Leopold Levy Akademi'de yeni bir resim atölyesi kuruyordu. Uygun görülen öğrenciler buraya seçilecekti. "İhtisas Atölyesi" adı ile kurulan bu atölyeye, değer verdiğim arkadaşlarım ile alındık. 1939-43 yılları arasında yeni hocamızdan çok ileri ve sağlam resim kültürü aldık. Kendi üsluplarımızı bulmamızda bizi son derece özgür bırakırdı. Bu hocamızla sonraki yıllarda da ilişkimiz hep sürdü. 1938 yılında babamı kaybettim. Annemle birlikte aynı evde oturuyorduk. O sıralarda Akademi dışında bir sanat çevresi oluşturmuştuk. Salah Birsal, Samim Kocagöz, Sabahattin Kudret Aksal, Sait Faik, Rıfat Ilgaz, Ömer Faruk Toprak, Cahit Irgat, A. Muhip Dranas gibi arkadaşlarımla birlikte oluyor uzun sanat tartışmaları yapıyorduk. Ankara Pastanesi, Nisuaaz, Viyana Kahvesi sıkça toplandığımız yerler olmuştur (Hakkı, [29.09.2022]).<sup>5</sup>

### **1.2.1. Leopold Levy Atölyesinde Resim Eğitimi**

Levy, Türkiye'ye geldiği dönemde Avrupa soyut resmin hâkim olduğu bir zamanı yaşamaktadır. Her fırsatta Türkiye'nin kültürel ve sanatsal kaynaklarında gerçek soyut sanatın bulunduğunu ve bu ülkenin soyut resmi haklı çıkaracak ürünlere sahip olduğunu dile getirmektedir. Levy, öğrencilerine temel bir düşünce aşılamaktadır: kişilik düşüncesi. Kendi ifadesiyle, "Türk öğrencilerime daima bütün

<sup>5</sup> Mümtaz Yener'in kendisinin daktilo etmiş olduğu not defterinden alıntı olduğu bilinmektedir.

hayatım boyunca kendime söylediğim şeyi söyledim. Müstakil ve şahsi kalınız. Onlara hiçbir sanat fikrini zorla benimsetmedim. Kendi kişiliklerini bulmalarına ve kendi kendilerini yetiştirmelerine yardımcı olmaya çalıştım." (Özsezgin, 1982:145-146). L. Levy'nin, Türkiye'de bulunduğu on üç yıl boyunca Akademi'deki eğitim sistemi üzerinde modern bir değişiklik yapmayı amaçladığı görülmektedir.

Levy'nin ilk işi, o tarihe kadar sanatlarına tamamiyle yabancı işlerde vakit ve enerji sarfeden bazı genç elemanları seçerek kendine "asistan" almak ve onlara, mektepte, ders verme yetkisini bahşetmek oldu. Bu ilk hamleyi, o zamana kadar atölyelerde tatbik edilen çalışma metodlarında bir takım değişiklikler takip etti. Eski hocalar kendi pedagojik usullerinde serbest bırakılmakla beraber, Leopold Levy'nin idaresi altında bulunan atölyelerde, yeni "asistan"ların yardımı ile, bambaşka bir çalışma tarzı tatbik edilmeye başladı (Yeni İstanbul Gazetesi, 1949:4).

Lévy, akademik bir ressam olmaması, açık bir görüş ve çağa uygun bir işçiliğe sahip olmasıyla beraber, modern resmin çoğu eğilimlerini kabul etmemiş ve gelip geçici modalar oldukları kanısını gizlememiştir. Öğrencilerini, dürüst, temiz, içten bir çalışmaya götüren, tabiatı duyguyla, akıllıca yorumlattıran bir eğitimci olmuştur" (Dalkıran, 2013:7).

L. Lévy'nin, akademik bir ressam olmamasına rağmen açık görüşlü ve çağın gereksinimlerine uygun bir ustalığa sahip olduğu bilinmektedir. Modern resmin birçok eğilimini kabul etmemekte ve bunların sadece geçici modalar olduğunu düşünmektedir. Öğrencilerini dürüst, samimi ve içten bir çalışmaya yönlendiren bir öğretmendir. Doğayı duygusal ve akıllıca yorumlamalarını teşvik etmektedir. Tiraje Dikmen bir konuşmasında L. Levy hakkında şunları söylemektedir:

Leopold Levy, resimde eğitime inanmaz; ona göre dersle ressam olunmaz! Sorun resmin nasıl yapılacağını öğretmekten ibaret değil, resmin ne olduğunu ve de ne olmadığını anlatmak ve Hoca'nın asıl sorumluluğu, öğrencinin mutlaka kendi kişiliğini bulmasına yardımcı olabilmektir. Levy, öğrencinin çalışmasını düzeltmez, onunla tartışır, hangi kitabı okuduğunu, hangi müziği dinlediğini konuşurdu. Hoca gibi resim yapılmasına karşıydı. Taklidin her türlüsüne karşıydı. Kösemihal'e diyor ki: "Öğrencilerime katılmış kaideler, düsturlar vermedim; her birinin temayülüne ve istidadına göre tavsiyelerde buldum... Hastalığı değil, hastayı tedavi ettim (Artun, [04. 11. 2022])!

Lévy'nin doğayla doğrudan çalışmayı tercih eden bu yaklaşımı, onun yetiştirdiği öğrenciler üzerinde kısa bir süre içinde etkisini göstermiş ve Lévy'nin

atölyesinde çalışan bazı öğrencileri, 1940'ların başlarında "Liman Sergisi" ile sanat anlayışlarının ilk örneklerini topluma tanıtmışlardır. Bu sanatçılar "Yeniler Grubu" adı altında bir araya gelmekte ve Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yer edinmektedirler. Bu grupta yer alan sanatçılar arasında ise Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Abraş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Agop Arad ve Haşmet Akal gibi isimler bulunmaktadır.

### 1.2.1.1. Galeri Atölyesi

L. Levy'nin Akademiye geldiği ilk yıllarında öğrencileri ve atölyeleri gözlemlediği, atölyeler hakkında yeni düzenlemeler yaptığı ve ilgili bir karar almadan önce diğer tüm hocalar ile uzlaşarak bölümü organize ettiği söylenmektedir. Bir ressamın kariyerinde "başlangıçların" önemli bir etken olduğu düşüncesi ile L. Levy'nin resim ve desen atölyelerini ikiye böldüğü, ileri düzeydeki öğrenciler ile yeni başlayan öğrencileri ayırarak bu grupların birbirlerinden ayrı çalışacakları bir sistem düzenlediği ve yeni alınan asistanlarının yardımı ile her gün öğrencileri kontrollü bir şekilde çalıştırdığı bilinmektedir (Üstünipek, 2009:54).



Görsel 1. 1940'lı Yıllarda Leopold-Levy Atölyesi.

Atölyelerde desen eğitimine oldukça önem verildiği, atölye hocaları tarafından her gün kontrol edildiği ve düzeltildiği bilinmektedir. Galeri<sup>6</sup> bölümünün ilk atölye hocası olan Nazmi Ziya hakkında, Mümtaz Yener şunları söylemektedir:

Nazmi Ziya hesabı kitabı fazla bir adamdı. Örneğin yapılan bir resmin başını ölçüp vücuda oranlar ve mutlak oranlar üzerinde konuşurdu. Mesela, başın büyüklüğü boya doğru 7 defa var derdi. Yani yedide biri kafa olacak. İnsanı yediye bölersek kafanın büyüklüğü çıkar ortaya derdi. Nazmi Ziya desen bilgisine çok önem verirdi (Üstünipek, 2009:55).

<sup>6</sup> Desen atölyesine verilen bir ad olarak geçmektedir.

### 1.2.1.2. Cour de Soir

L. Levy'nin, Akademinin ders saatleri dışında öğrencilerin özgürce çalışabilmeleri, akademi bünyesinde bulunan tüm bölümlerin bir amaç birliği oluşturabilmesi, bütün hoca ve öğrencilerin birbirini tanıyabilmesi ve öğretim birliği sağlama düşüncesi ile Cour de Soir<sup>7</sup> atölyesi açtığı bilinmektedir. Fethi Kayaalp atölye atmosferi ile ilgili şu cümleleri dile getirmektedir:

12'den 3'e kadar Nazmi Ziya kuru vardı. Burada puse desen, büyük desen yapardık. Anfi şeklindeydi. Akademi'nin en faal atölyesiydi. Yanında gravür atölyesi vardı. En ön sırada Yeniler grubunun elemanları vardı, bizler onların yanında olamazdık en arka sıradaydık... Onların desenlerine bakardık. Tüm bölümler gelirdi. Örneğin Heykel bölümü çok gelirdi, müdavimleri ise Hüseyin Anka, Şadi Çalık, İlhan Koman, Yavuz Görey'di. Sabri Bey bu atölyenin müdavimiydi, Afiş bölümünden de gelenler olurdu. Dışarıdan Salih Urallı, Kemal Zeren gelirdi. Cour de Soir'in yeri de o zaman çok güzeldi (Üstünipek, 2009:56-57).

Akademinin ilk yıllarında öğrencilerin; Modelaj, Teşrih<sup>8</sup> (Anatomi), Menazır (Perspektif) , Sanat Tarihi, Mitoloji gibi derslerden sorumlu olduğu söylenmekte ve galeride almış oldukları desen dersinin yanında Tarih, Coğrafya gibi dersler aldıkları da bilinmektedir. Akademinin en faal atölyesi ise tüm bölümlerin katılımı ile Cour de Soir (Akşam Kursu) olduğu ve böylelikle L. Levy'nin atölyelere yapmak istediği katkının gerçekleştiği düşüncesi sonucuna ulaşıldığı görülmektedir. Örneğin; Akademinin yalnızca ikinci senesinde canlı model eğitimine başlanırken, Cour de Soir' e giden birinci sınıf öğrencilerinin de önceden canlı model üzerinden desen çalışma deneyimini elde ettikleri bilinmektedir.

<sup>7</sup>“Akşam Kursu” adı verilen serbest desen çizme atölyesidir.

<sup>8</sup> Sınıf içerisinde hem teorik hem de uygulamalı olarak vücutta bulunan tüm kemik ve kas sistemlerinin öğrencilere öğretildiği, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Hastanesi'nin morgunda ki cesetlerin kemik, kas yapılarını inceleyerek çizimlerinin yapıldığı ve bunlardan albümler oluşturulduğu bilinmektedir (Üstünipek, 2009:57).



Görsel 2. Cour de Soir Atölyesi.

### 1.2.1.3. Yağlıboya (Pentür) Atölyesi

L. Levy Akademiye göreve başladıktan sonra düzenlemeler yaptığı, atölyeler kurduğu bilinmekte olup var olan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın resim atölyelerini değiştirmedeği, işleyişlerine karışmadığı, diğer atölyeler ve hocalarının da var olmaları gerektiği üzerine tavır sergilediği bilinmektedir.

L. Levy'nin Akademiye geldiği ilk yıl içerisinde resim atölyesini kurduğu ve Galeri atölyesi ile benzer düzenlemeler yaptığı, Galeri eğitimi sonrası geçilen bu atölyede öğrencilerin desen ve yağlıboya çalıştıkları bilinmektedir. 1.derece A ve 2.derece B bölümü olmak üzere ikiye ayrılan bu atölyelerde, L. Levy' ye göre yapılacak olan değişiklik planının şu şekilde olduğu söylenmektedir:

Bu iki atölye diğer iki asistanın kontrolü altında olacaklardır. Ve ben bu dört atölyede düzeltme çalışmalarını yapacağım. A bölümlerinde (desen ve resim) bütün yeni başlayanlar bir arada olacaktır. B bölümlerinde ise Akademinin en güçlü öğrencileri bulunacaktır. Bu farklı bölümler, benim resim eğitimimin en kritik iki aşamasına, yani başlangıç ve sona erme aşamalarına doğrudan doğruya kişisel olarak müdahale edebilmemi sağlayacaktır (Üstünipek, 2009:59).



**Görsel 3. Leopold Levy'nin Atölyesi, 1940'lı Yıllar.**

Bu dönem içerisinde resim atölyesinde bulunan tüm öğrencilerin bir arada eğitim aldığı görülmektedir. Şöyle ki; sabah saatlerinden öğle vaktine kadar modelin bulunduğu atölye içerisinde, yeni gelen öğrenciler ile mezun olmak üzere olan öğrenciler aynı anda desen ve yağlıboya çalışmaktadırlar.

#### **1.2.1.4. Gravür Atölyesi**

Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk kuruluş yıllarında Hakkaklık Bölümü olarak açılan ve L. Levy'nin Akademideki ilk yılı içerisinde, asistanı olarak seçmiş olduğu Sabri Berkel' in de yardımı ile tekrar düzenlemiş, yeni makineler ile donatılmasını sağlamış olduğu bir atölye olarak kaynaklarda yer almaktadır. “Fethi Kayaalp, bu dönemde gravür atölyesine bir tane taylos presi, bir tane küçük taş prova tezgahı ve bir tane giyotin makas alındığını belirtmiştir” (Üstünipek, 2009:64). Seçmeli bir atölye olarak bilinen Gravür atölyesi, hocaları ve öğrencileri ile ilgili Fethi Kayaalp şu bilgileri vermektedir:

Gravür atölyesinde olan isimler; Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferda Başman, Avni Arbaş, Nuri İyem. Ama daha çok Mümtaz Yener, Fethi Karakaş gelirdi. Mümtaz Yener Litografi yapardı. Gravür isteğe bağlı idi. Ayrıca Cemal Tollu atölyesinden Ertuğrul Süngü, Çallı'nın atölyesinden Mazhar Olgun ve Besim de bu atölyede çalışırlardı. Asaf Halet Çelebi filan gravür atölyesine gelirdi. İpşiroğlu'da sanırım gravür yapmıştı. Ayrıca Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu da gravür yaptılar (Üstünipek, 2009:65).

Türk resim sanatı içerisinde, Gravür sanatının çok körpe bir sanat dalı olduğu ifade edilmektedir. Atölye içerisinde öğretilen baskı tekniklerinin; metal gravür, serigrafî gravür gibi baskı çeşitlerinden oluştuğu bilinmektedir fakat Türkiye'de ilk

olarak Litografi<sup>9</sup> tekniğinin kullanıldığı söylenmektedir. Sözü edilen Litografi tekniğine örnek olarak; yaklaşık 1930'lu yıllara değin halk kıraathanelerinin duvarlarına asılmış olan Köroğlu, Ferhat ile Şirin gibi renkli levhalar gösterilmektedir ve Türk gravür baskı resimlerinin öncüleri sayılmaktadırlar (Dalkıran, 2013:5). Tahta kalıplar ile dergi ve kitaplara resim basma tekniği 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmış lakin resimleri çizen, oyan ve basan kişilerin farklı olmasından dolayı çalışmalar üretim işinden ileri geçememektedir. Dünya çapında baskı tekniklerine olan ilgi II. Dünya savaşı sonrası yayılmaktadır ve aynı yıllar içerisinde Türk öğrencilerinin de L. Levy öğreticiliği ile gravür teknikleriyle tanışmaları, Türk resim sanatı içerisinde de bu tekniğe olan ilgiyi arttırmaktadır. Tekniğin gelişmesinde ve yayılmasındaki öncül etken gravür yapma olanakların çeşitlenmesinden ve bu çeşitliliğin sanatçıların kişisel anlatım arayışlarına, kendilerini geliştirme çabalarına yol göstermesinden, bir diğer etken ise; eserin orijinal değerini kaybetmeden çoğaltılabilir olmasından kaynaklanmaktadır (Berk ve Gezer, 1973:93-94).

L. Levy'nin Türkiye'de yaşadığı süre zarfında Osmanlı cilt sanatı ile tanıştığı, bu geleneğin sürdürülmesi amacıyla bir atölye kurulmasını istediği ve bu konu hakkında bir dizi girişimde bulunduğu bilinmektedir. Ancak bu girişimlerin bir sonuca ulaşmadığı, en önemli sebebinin ise bir yıl sonra Akademide çıkan yangın olarak değerlendirildiği ileri sürülmektedir.

### **1.3. Sanatçı Olarak Yaşamı**

Mümtaz Yener, Dünyanın ve hatta Türkiye'nin çalkantılı dönemleri içerisine doğmuştur. Osmanlı Devletinin yıkılışı, I. Dünya savaşı, Kurtuluş Savaşı, Rusya'nın iç savaşı olan Bolşevik Devriminin Avrupa'daki etkileri ve sanata yansımaları, Amerika'da yaşanan ekonomik çöküş, yaşanan toplumsal patlamalar... Osmanlı Devletinin yıkılışının ardından “yeni bir Ulus devletinin kurulmasının en önemli aşaması olan saltanatın kaldırılmasını, Türkiye Cumhuriyetinin ilanı ve Hilafetin kaldırılması izlemiştir” (Alpkaya ve Duru, 2017:376). Daha sonra Atatürk Devrimleri, çağdaşlaşma yolunda atılan adımlar ve beraberinde gelen yeni gelişmeler halkın sürekli olarak uyum zorluğu yaşamasına neden olmaktadır. Mustafa Kemal

---

<sup>9</sup> Taş baskı tekniği.

Atatürk'ün vefatı ve ardından yaşanan II. Dünya Savaşı, tek partili dönemin sorunları, toplum içerisindeki olanaksızlıklar, yoksulluk ve geçinebilme çabaları ile devam eden bir süreç görülmektedir. Dönem içerisinde yapılan "Toprak Reformu girişimi ise, bardağı taşıran son damla olmuştur" (Alpkaya ve Duru, 2017:382). Bunun üzerine büyük toprak sahiplerinden oluşan aristokrat bir grubun, kendi sınıfsal menfaatlerinin korunması amacı ile var olan tek partinin (CHP) içinden doğan yeni bir parti (DP) kurmaları, çok partili döneme geçişin göstergesi olmaktadır.

Tek parti dönemi boyunca kümülatifleşmiş tüm problemlerin halkın üzerinde yaratmış olduğu tedirginlik, II. Dünya savaşının beraberinde getirdiği ekonomik sıkıntılar, "karaborsa ile savaşın tüm maliyetinin emekçi ve köylü halkın sırtına yüklenmesi ile birlikte kitlesel bir tepki dalgasına dönüşmüştür" (Alpkaya ve Duru, 2017:383). 1950 yıllarında nüfusun %80 gibi bir çoğunluğunu oluşturan kısmın hâlen köylü nüfusundan oluşması da bu dalgayı etkileyen başka bir unsur olarak görülmektedir.

Mümtaz Yener'in gerek öğrenciliği gerekse sonraki yılları kısaca bahsetmiş olduğumuz çalkantılı dönemlerden geçmekte ve içinde bulunduğu çağın sosyal yaşantısının, ailesinin, arkadaşlarının, benliğini bulma, sanatsal çizgisini ve kişiliğini oluşturmada büyük bir etki gösterdiği bilinmektedir.

Yetenekli, üretken, yaşama sevinciyle dolu kişiliğiyle toplumcu ve çağdaş batı normlarında çalışan bir sanatçı olan Mümtaz Yener'in, 1930'lu yıllardan bu yana, baş koyduğu resim sanatında figürü ustaca yorumladığı binlerce deseni ve bin civarında olduğu sanılan yağlıboya çalışması bulunmaktadır. "Kendisini yansıtmadığını" düşündüğü yağlıboya resimlerin üzerine başka resimler çalışmış; sergilemeden önce uzun süre düşünmüş; resimlerini daha henüz çalışma esnasında çerçevelemiş; sergilerinde de resimlerinin herkes tarafından anlaşılmasını istemiştir. Hiç satmak istemediği resimlerini birçok kez sergileyerek, daha fazla izleyici tarafından görülmesini sağlamıştır. Hem sanatında hem de kişiliğinde, son derece titiz ve düzenli bir adam olan Mümtaz Yener'in "mükemmeliyetçi" tavrı, onun bir "bohem sanatçı" olmasını engellemiş; aile ortamı düzeninin, sanatçının yaratıcılığını ve üretkenliğini artıran bir öğe olduğunu birçok defa belirtmiştir (Yener, 2013:12).

Akademideki öğrenciliğinden itibaren yapmış olduğu ve bazılarında imzası bulunan desen çalışmalarının halen aile arşivinde yer aldığı bilinmektedir.

Kendi el yazısı ile her şeyi not alması da titizliğine örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu notlardan edinilen bilgilere göre; o dönem İstanbul'da bulunan tanıdıklarının ve arkadaşlarının birkaçı tarafından yağlıboya çalışmalarının çoğunun satın alınmış olduğu, ayrıca arkadaşları arasında birbirlerine resim hediye ettikleri ve resimlerinin kimlerde olduğu hakkında not düştüğü görülmektedir. 1941 yılında, dönem arkadaşları ile beraber kurmuş oldukları Yeniler Grubunun; toplumsal gerçekçi bakış açısını, hayatının sonuna kadar devam ettirmiş olduğu gözlemlenmektedir. Aynı yıl içerisinde akademi salonlarında, dört yıllık öğrencilerin oluşturduğu "Birinci Talebe Sergisi" adlı karma sergi düzenlendiği ve Mümtaz Yener'in bu sergiye "Bir Kadın Portresi"<sup>10</sup> adlı yağlı boya tablosu ile katılarak başarı ödülü aldığı bilinmektedir.

Öğrencilik yıllarının ardından 1945 yılında şair Muzaffer Arabul'un kız kardeşi Şadan Yener ile evlendiği, 1948 ile 50 yıllarında askerlik görevini tamamladığı bilinen Mümtaz Yener'i, sanatçı tavrı ve üretkenliği içinde görme mümkünlüğü 1940'lı yıllarına dayanmaktadır.

Yener ve arkadaşları, yeniler grubu oluşumu sırasında 20 ila 25 yaş aralığında genç sanatçılar olarak mevcudiyetlerini göstermekte, olgunlaşmaları ise grubun sergileri sırasında gerçekleşmektedir. Sözü edilen dönem 1950 yılına kadar geçen süreyi kapsamakta ve bu süreçte; grubun üyeleri olan genç sanatçıların, kişilikleri ve çizgilerini bulmak amacı ile konstrüktivist yaklaşımlar, empresyonizm sonrası soyut denemeler, kübist yaklaşımlar, geometrik soyutlamalar üzerine denemeler, çalışmalar ve araştırmalar yaptıkları bilinmektedir. Bu süreç içerisinde, kişiliklerini ve çizgilerini bulma amacı ile gerçekleştirmiş oldukları çabaların sonuçlarını görmek için 50'li yılların ortalarına kadar sabretmek gerekmektedir. Grup içerisinde seçtikleri çizgilerde uzun yıllar çalışmayı sürdüren olmakla birlikte yeni yollar deneyen ve çalışma üslubunu değiştiren kişilerin de bulunduğu bilinmektedir.

Mümtaz Yener ise, güçlü desen araştırmalarıyla hep figüratif çalışmayı tercih etmiştir. Bu arada Sanatçı'nın desenlerinde, soyut çalışmalar ve farklı yorumlar izlense de; bunlar, birer karakalem veya eskiz defteri olarak görülebilmelidir. Kendisi, bunun böyle olmasını istemiş, uygun gördüğü desenleri sergilemiş; değer bulduklarını tuvale aktarmıştır. Bu nedenle, günümüze dek

---

<sup>10</sup> Bkz. Resim:8

belgelenebilen yağlıboya sayısı diğer sanatçılara göre az sayıda olabilir; ancak belki de çağdaşlarının hepsinden daha fazla desen çalışması vardır (Yener, 2013:13).

1950 yıllarının sonlarında artık olgun birer sanatçı oldukları, üretkenliklerinde sabit, sanatı ile yaşamlarını sürdürebilen ve aileyi her zaman için ön planda tutan bir figür olarak görülmektedirler.

1940'larda varlık göstererek belli başarılarla imza atmış bir grubun üyesi olarak, bireysel çıkışların gözlendiği 1950'li yıllar ve ardından kişisel çalışmalarının yoğunlaştığı 1960'larda, Mümtaz Yener'in tam bir sanatçı portresi çizdiğini; güncel meselelerle pek ilgilenmediğini, her akşam ve her fırsatta atölyesine çekilerek, büyük bir ciddiyet ve disiplinle çalışmalarını sürdürdüğünü görüyoruz. 1960'lı yıllara dek eşinin, bu tarihten sonra da bu satırların yazarının bizzat gözlemlediği gibi; sanatçı, hiçbir zaman kimsenin girmesine izin vermediği, son derece temiz ve düzenli olan atölyesinde, büyük bir çalışma masası, kütüphanesi ve şövalesinde hazır duran tuvaliyle, hep yazmış, çizmiş ve resmetmiştir (Yener, 2013:13).

Yener'in, çalışma aşamaları süreci içerisinde; 3-4 tuval üzerine aynı anda başladığı, birinin kurmasını beklerken bir diğeri üzerinde çalışmaya devam ettiği, bu süreç boyunca ise, yapmış olduğu eskiz ve kompozisyonları hakkında tuval üzerindeki ayrıntıları, neyi; neden ve niçin koyduğuna dair eşi ve kızına açıklamalar yaptığı bilinmektedir.

Yapmış olduğu kompozisyonlarında ise en çok harekete önem verdiği, simetrik ve radyal kompozisyonlardan kaçındığı, yapması gereken bir durum içerisinde ise paleti yardımıyla bu sorunu çözdüğü söylenmektedir.

Mümtaz Yener'in kızı N. Göksün Yener, babasının bu çalışma ve düşünme aşamalarını şu ifadeler ile kaleme almıştır:

Her şeyi çok planlıydı; bir deseni tuvale geçirmeden önce, birçok kez kompozisyonunu araştırır, eskizlerin yanlarına notlar alırdı. Son aşamada ise ayrı bir renk çalışması yapar; desen üzerinde hangi renkleri nerelerde kullanacağını not eder, armonileri not alırdı. Bach dinlerken Michelange'ın resimlerini izler; kendi figürlerini de aynı incelik ve ustalıkla yoğururdu. Kalabalık kompozisyonlardaki insan figürlerinde ya da makinelerde, o yoğunluğun ve karmaşanın oluşturduğu müthiş yerleştirme yetisi heyecan vericiydi. Kendisi de adeta huşu içinde, coşkuyla anlatarak kompozisyonlarını çizerdi. Bu gözlemler, hem ailesi hem de

yakınları tarafından uzun yıllar boyunca gözlenmiştir (Yener, 2013:14).

L.N. Tolstoy, Sanat Nedir adlı kitabında sanatı; “Sıkıntı sürecinde oluşan, düşünceyle yoğunlaşan, emekle hazırlanan ve en iyiyi vermeyi amaçlayan faaliyettir” (Tolstoy, 1992:59) ifadeleri ile belirtmektedir. Sanatçılar aktarmak istediği konuyu ele alırken, özgür iradeleri ile düşüncesine karşılık gelen bir sembol, bir işaret veya bir renk tercihinde bulunabilmektedir.

Mümtaz Yener ile yapılmış olan birçok röportajdan elde edilen bilgiler doğrultusunda makineler üzerine olan sevgisini dile getirdiği bilinmektedir. Bu komplike olan düzenekleri konu ve görsel nitelik nazarında yapıtlarında ele alarak yorumlamakta ve de emek düşüncesi ile olan resen ilişkisi, onun, benimsemiş olduğu temasına da bağlı kalmasını sağlamaktadır. Yener’in bu seçiminde, yalnızca görüneni yorumlamaktan ziyade konu, üslup ve sembol uyumu konusu üzerinde de düşündüğü ve bilinçli bir şekilde tercih etmiş olduğu neticesine ulaşılabilmektedir.

N. Göksun Yener’in, Mümtaz Yener’in konu ve üslubu hakkındaki aktarımında şu ifadeler de yer almaktadır:

Francis Picabia’nın Dada döneminde yaptığı makine resimleri daha çok Cezeri’den etkilenmiş gibi görünür; Mümtaz Yener ise ne Dada hareketini sever, ne de Picabia’nın resimlerini. O, kalabalıkları sever; ancak, kompozisyonlarında, karmaşayı bir anlamda düzenlemek ister. El Cezeri’nin Çalışmalarından da haberdar değildir (Yener, 2013:14).

Yener’in karıncaları ise, kullanmış olduğu bir diğer metaforudur. Bununla birlikte karıncaları sevdiği, atölyesinde bir gökbilimci gibi karıncaların yaşam süreçlerindeki dayanışma içinde çalışma gücünü ve paylaşımlarını incelediği bilinmektedir. Yener “insanlarda olmayan bu meziyetlerin hayvanlar dünyasındaki karşılığına hayran” (Milliyet, 2006) kalmaktadır. Teması emek olan ve emek ideasına karşıtlık olarak karıncalar ile özdeşleştirilmesi, dönemi içerisinde Türk resim sanatında nadir bulunan bir özellik olmaktadır. Kullandığı bu metaforlar, sanatçının da birçok defa ifade etmiş olduğu gibi, ayrılmaz bir bütünün parçaları olacak, “bir yanda resimlerinde insanla makineyi yoğururken, diğer yanda karıncayı makineleştirmeye gidecek denli iç içe geçecektir” (Yener, 2013:15). Kullandığı temalar ve imgeleri ile yapmış olduğu entegrasyonları doğrultusunda yüzlerce eskiz, yağlıboya ve desenler ortaya çıkmaktadır. Yener’i farklı bir metafor âlemine taşıyan

çalışmalar, çevresi tarafından “Karınca Mümtaz” olarak anılmasına neden olmaktadır. “Karıncalar Geliyor” adlı tablosu ile 1969 yılında, Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin Atın Baykuş Ödülü’nü aldığı bilinmektedir.

Mümtaz Yener’in 1960’lı yıllar içerisinde Maurice Materlinck tarafından yazılan “Karıncaların Dünyası” adlı eseri satın aldığı bilinmekte fakat eseri alırken karıncalar hakkındaki çizimlerine başlayıp başlamadığı ya da bu eserden esinlenerek mi çizimlere başladığı konusu hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Yener’in kızı N. Göksun Yener, referans olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

O sıralarda tüm aile Bab-ı Ali’de çalışmaktadır ve yerli ya da yabancı yazarların yeni çıkan kitapları izlenmektedir. Belçikalı bir sembolist şair ve oyun yazarı olan Materlinck, ölüm ve yaşamın anlamı temaları üzerinde yoğunlaşmış; 1930 yılında karıncaların hayatını bilimsel olarak irdelediği bu kitabı yazmıştır. Çeviriyi yayımlayan yayınevi de yolunun üzerindedir. Burada, belki de bir çift gerektirmeden söz edilebilir; ya meraklı olduğu için bu kitabı almıştır, ya ilgisini çektiği için, ya da her ikisi de. Ancak, babasına bu kitaptan her akşam on sayfa okuyan ilkokul öğrencisi kızı da, aynı coşkuyla karıncalar hakkında engin bir bilgiye sahip olmuştur. Mümtaz Yener, daha sonraki yıllarda, matematiksel çizimler yapan grafik sanatçısı M.C. Escher’inde birkaç karınca çizimini gördüğünde, bu çizimlerin ve yaklaşımın kendi yorumlarından tamamen farklı olduğunu belirtmiş ve ilk kez gördüğünü söylemiştir (Yener, 2013:15).

Yener’i kategorileştiren birçok yayın ve kaynaklarda görmeme nedenimiz; dönemi ve grubu içerisinde ki diğer sanatçı arkadaşlarının soyut sanat gibi, “bireysel varoluşu doğrulayan bir “bilinmeyen” ile ilgilenmesine karşılık, Yener’in insan dışı bir figürü gündeminde tutuyor olması” (Milliyet, 2006), onun inandığı değerler doğrultusunda farklı anlatım biçimleri ile aktarmasından kaynaklandığı söylenebilmektedir. Zira dönemi içerisindeki sanat anlayışı kümülatif bilgiyi yıkmaktan uzak, yalnızca var olanı doğrulayan bir bakış açısına sahip olmaktadır. Bundan dolayıdır ki; Yener’in karıncalarının mevcudiyetini oturtacak bir temel zemin bulunamaması ve bu nedenle göz ardı edilebildiği kanısına ulaşılmaktadır.

Mümtaz Yener’in 1950’li yıllarda resim çalışmalarının yanında afiş, gravür, karikatür ve sinema dallarında da ürün veren bir sanatçı olarak görüyoruz. Birçok filmde dekoratör, sanat

yönetmeni, yönetmen ve senaryo yazarı olarak çalışması<sup>11</sup>, bu dallara yakın ilgisini açığa vurabileceği gibi, dönemin güç koşullarıyla da açıklanabilir. İstanbul'un fetih yıldönümünde Rumelihisarı adlı yapıtıyla, İstanbul Belediyesi'nin ödülünü kazanması bu döneme rastlar (Özsezgin, 2006:21).

Yener'in yaşamı boyunca, bu düşünce yüklü çalışmalarını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Çalışmalarının imge olarak toplumsal gerçekçi bakış açısıyla sorunları irdeleme düşüncesi içerisindeki kalabalıkları, makinelerini ve karıncaları içeren çalışmalarını 70 yıl süresince devam ettirdiği ileri sürülmektedir. Toplumsal sorunları ve insan sevgisini ele almayı hayatı boyunca sürdüren kişiliğinin yanında bilgi birikimiyle ve sanatsal hassasiyeti ile döneme tanıklık etmiş ve sayısız esere imza atmıştır.

#### **1.4. Mümtaz Yener'in Sanatını Oluşturan Etmenler**

Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ardından yeni bir Ulus Devlet olan Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte başlayan yenilikçi oluşumlar ve bu dönem içerisinde başta Mustafa Kemal Atatürk'ün, daha sonra İnönü'nün kültür politikalarına paralel olarak gelişen sanatsal hareketler yer almaktadır. Mümtaz Yener'in sanatını oluşturan etmenlerin başında, 19. Yüzyıl itibariyle İstanbul'da, hem sosyal yaşam hem de sanat faaliyetleri içerisinde, Avrupalılaşıma etkisinden yansıyan modernizm akımı gelmektedir. Kurulan yeni devlet ve yapılan reformlar doğrultusunda halkın; sosyal yaşamlarında yeni bir oluşumu benimsenmeye başlaması, kültürel alanda zenginleşme ve etkileşimler, bilhassa büyük vilayetlerde daha fazla bireylerin sanata olan ilgisinin artmasına neden olmaktadır. Benimsenen bu oluşumlar bir diğer değişle ilme ve bilgiye olan meylin sonucunda, bireyler daha fazla okumak amacı ile kendi evleri içerisinde kütüphaneler oluşturmaya, “gramofonlarından müzik dinlemeye” (Hakkı, [19.10.2022]) ve birbirlerinin evlerinde buluşarak şiir dinletisi gibi aktiviteler düzenlemeye başlamaktadırlar. “Mümtaz Yener'in evi İstanbul'da, 1930'larda tam böyle bir evdir. Devrin önemli yazar, çizer, şair, düşünür, müzisyen ve sinemacı isimleri evin konukları arasındadır” (Yener, 2013:26).

---

<sup>11</sup> Ergenekon Film adına 1957'de “Papatya, Atlas Film adına 1959'da “Binnaz” adlı iki film yönetti; “İstanbul'un Fethi” ve “Dudaktan Kalbe” filmlerinde sanat yönetmenliği yaptı (Özsezgin, 2006:23).

Kurulan yeni Cumhuriyetin adımları, ulusu; laik, aydın ve bilge bir sanat ortamına taşımakta, ide evreninde Avrupa ile denklığı yakalamakta ve modernizm altında gelişim içerisindeyken aynı zamanda da dünya üzerinde tartışılmakta olan güncel konuları da gündeminde barındırmaktadır. Yeni ve gelişmekte olan toplum; irdeleyen, araştıran bir nesil yetiştirmekte ve bu yeni neslin gençleri ülkenin sıkıntılarını dile getirme ihtiyacını tartışmaktadırlar. Bu doğrultuda ortaya çıkan yeni bakış açısı, sanatsal faaliyetlerde farklı ana teoremler oluşturmakta; özgün bakış açısını nitelendirmenin beraberinde aktarım arayışlarını da getirmektedir.

1940'lı yıllarda ulusalcılık idesi, Türk resim sanatı içerisinde ihtimam kazanmaktadır. II. Dünya savaşı süresince yaşanan olaylar, yalnızca savaşta yer alan ülkeleri değil, Türkiye gibi yer almayan diğer ülkelerde de ekonomik olumsuzluklara yol açmaktadır. Avrupa'nın içinde bulunduğu savaşın kavuran bu ışısız atmosferinin içerisinde, insanlığın ışığa ulaşmasının yolunun arayan Batılı sanatçılara eş değer bir biçim ile Türk sanatçılar da, yeni kurulan demokrat düzenin ülkeleri içerisinde yarattığı hür bir ortamın önemini gizli tutan aktarım biçimlerine yönelmektedirler. Türk resim sanatı, ayrıklı bir üslup addetme konusunda istikrarlı bir biçimde, Fransa içerisinde akademikleşen kübizme pencerelerini aralayarak sanatları içine alma hususunda mücadeleler vermektedir. Verilen bu mücadeleler 1940'lı yıllarda, özdeş düşünce yapısını savunan ve sosyal yaşamdaki konuların gündemde tutulması üzerine toplumsal gerçekçi bir bakış açısı ile çıkarımlar yapma hususunda emek veren sanatçılar ile tanışmaktadır. Kübizmin benimsenmesi ardından gösterilen emekler neticesinde soyut aktarımlara ulaşan bu dönem, Yeniler Grubu üyelerinin sanat anlayışına yol göstermektedir (Giray, 2001:89).

#### **1.4.1. Yeniler Grubu Öncesi**

Cumhuriyet döneminde sanat, kültürel uygulamaların önemli bir parçası haline gelmektedir. Sanatın Türk kimliğinin inşasında oynadığı temel rol ve sanatın etkisine olan inanç vasıtası ile farklı sanat görüşlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu görüşlere birincil örnek, Kurtuluş Savaşı ve devrimler ideolojisinin resim ve heykel sanatı aracılığıyla toplumun görsel hafızasında kalıcı bir iz bırakması amacıyla halka tanıtılması, ikincil örnek ise ulus devletinin idealleri doğrultusundaki

vizyon ve misyonun yeni bir sanat veya anlatım tarzı ile ifade edilme isteği gösterilebilmektedir.

Türkiye’de özellikle 1923-1933 yılları arasında ve bir ölçüde II. Dünya Savaşı’na kadar süren belli başlı tartışmalar, ulusal sanat, yeni sanat ve Güzel Sanatlar Akademisi çevresinde toplanmıştır. Kültür ve sanat olaylarına “yeni toplum/ulusal kimlik” bağlamında yön verilmeye çalışıldığı bu süreçte, batı ilkelerinden yararlanılacak ama ona öykünülmeyecektir. Ulusal sanat, Türk sanatı ve halk sanatı kaynaklarını araştırmak ve yararlanmak; Batı öykünmeciliğinden kurtulmak ise devrimin hizmetindeki idealleri ve ideolojiyi benimsemiş, kendi kendine gelişecek bir sanat ortamı, Türk Hümanizması ya da Rönesans yaratmak olarak anlaşılıyordu. Bu amaca hizmet edecek yeni sanat ise genel adıyla “kübizm” olarak anlaşılan evrensel çağdaş tekniklerle başarılabilirdi. 1930’larda modern/yeni sanatı, modası geçmiş yoz bir sanat olarak ilan eden tartışmalarla bu görüş bir ölçüde sarsıldıysa da etkisini 1940’lı yılların ortalarına kadar güçlü bir biçimde sürdürmüştür (Yasa Yaman, 2012:226).

1940’lı yıllarda çağdaş resim, Türk sanatında ve toplumunda önemli bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönemde, çağdaş resim, tarihsel olarak yeni bir "çağdaş" Türk toplumu oluşturma süreciyle bağlantılı olarak gelişmektedir. Devletin resmi ideolojisi olan modernizm, Türk sanatçılarına yeni bir yol haritası sunarken büyük bir misyon ve önem duygusu da kazandırmaktadır.

Türk çağdaş resmindeki önemli değişimler, kendisinden önceki geleneksel üslupları eleştiren ve yeni bir üslup dağarcığı oluşturan sanatçılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu farklı üsluplar, birbiriyle rekabet eden ve eleştiren sanatçılar aracılığıyla dönemin sanatını çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir. Bu çeşitlilik, Türk çağdaş sanatının zengin bir mirasını temsil ederken, farklı sanatçıların farklı vizyonlarını ifade etmelerine de olanak tanımaktadır. Sözü edilen üslup değişikliklerinin, çağdaş Türk resminin gelişimine ve çeşitliliğine önemli katkılarda bulunmuş olduğu söylenebilmektedir.

Osmanlı Ressamları Cemiyeti'nin (1908) inisiyatifiyle başlatılan Resim-Heykel sergileri, ilk kez 1916 yılında Galatasaray Lisesi'nin resim atölyesinde yaz aylarında düzenlenmiş ve İstanbul sanat sahnesine önemli bir katkı sağlamıştır. 1914 kuşağı sanatçıları ve Sanayi-i Nefise öğrencilerinin işbirliğiyle düzenlenen bu sergiler, 1927 yılına kadar her yıl düzenli olarak gerçekleştirilmiştir. Türk resmine Empresyonist bir tarz getiren sanatçılar arasında İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran ve Avni Lifij gibi isimler bulunmaktadır.

Bu dönemin genç ressamaları, 1923 yılında sanat eğitimlerini tamamlayan bir grup arkadaşla bir araya gelerek sergiler düzenlemeyi istemektedirler. Bu talepleri üzerine Sultanahmet'teki tarihi bir evin odasında "Yeni Resim Cemiyeti" kurulmaktadır. Bu genç sanatçılar içindeki dikkat çeken isimler arasında; Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Saim Özeren bulunmaktadır.

Yeni Resim Cemiyeti sanatçıları, henüz kendi sanatsal yol ve yöntemlerini netleştiremedikleri için sanatlarını geliştirmek amacıyla nasıl ilerleyeceklerini bilememektedirler. Bu nedendir ki, cemiyetin ömrü hızlı bir şekilde sona ermektedir. Ancak kısa bir süre sonra, bazı üyeler devletin düzenlediği Avrupa yarışmalarını kazanarak Paris'e gitme fırsatı bulmuşlardır. 1924'te, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Ali Karsan ve Muhittin Sebati, Paris'te Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens'in öğrencisi olarak resim çalışmalarına başlamaktadırlar. Ayrıca, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi gençler, Paris'in yanı sıra Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde de eğitim almışlardır. 1928'de Türkiye'ye dönen bu genç nesil sanatçılar, öncelikle Ankara Etnografya Müzesi'nde bir sergi açmış ve daha sonra ikinci sergilerini İstanbul'da Cağaloğlu Türk Ocağı'nda gerçekleştirmişlerdir.

Atatürk'ün düşünsel yaklaşımı ve Cumhuriyet'in başlangıcıyla birlikte ortaya çıkan yeni kültürel hareketler, toplumun Batı dünyasının benimsediği kültürel değerlerle tanışmasını amaçlamakta ve Türk toplumu, Batı etkisi altına alınmaya çalışılmaktadır. Bu süreç, güzel sanatları da etkilemekte ve 1923-1938 yılları arasında resim sanatında hızlı bir gelişme dönemi, Atatürk'ün liderliğinde başlamaktadır.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanat grubunu oluşturanlar; devlet tarafından resim öğrenimi görmek üzere yurt dışına yollanan, "yalnızca Paris'ten değil, Almanya'nın sanat şehri Münih'ten 1928'de dönen gençler "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmışlardı" (Berk ve Gezer, 1973:42). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni oluştururken, empresyonist renklendirmeden çok tablonun kompozisyonuna ve çizgisel yapısına vurgu yapmakta olan bu birlik, sanatsal eğilimlerindeki farklılıklara rağmen resim sanatına yeni

temsilciler kazandırarak, aldıkları temeli daha da ileri taşıyarak çağdaş akımların yolunu açmaktadırlar.

Hale Asaf, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Ratip Aşır Acudoğu, Muhittin Sebati ve Fahrettin Arkunlar'dan oluşan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk kültüründe belirgin bir sanat yaklaşımını teşvik etmeye yönelik çalışmalar yürütmektedirler. Farklı yorumlar ve tekniklerle Türk resminin temelini oluşturacak eserler üreterek, Türk resminin gelişimine destek olmak amacıyla sergi etkinlikleri düzenlemişlerdir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabası birkaç yıl sürdüktan sonra durmuştu. Bununla beraber, 1928 döneminin bu önemli topluluğu, sanatçıların dağılması ve D Grubu'nun kurulmasına karşın, modern resmin temelini memleketimizde atmış bulunuyordu. Dağılan sadece Birlikti, sanatçılar asıl kimliklerini, kişiliklerini gelecek yıllarda bulacaklardı (Berk ve Gezer, 1973:49).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, çağdaş sanat akımlarını Türkiye'ye tanıtmayı hedeflerken, 1933'te kurulan "D Grubu" ise daha cesur bir tavır sergileyerek, hatta aydın kesimlerde dahi tuhaf karşılanan belirli bir estetik yaklaşım etrafında birleşmişlerdir. D Grubu'nun oluşum öyküsü:

Zeki Faik İzer'in Cihangir Kumrulu Yokuşu'ndaki dairesinde, 1933 yılının Eylül ayının ortalarında gerçekleştirilen ve dört sanatçının katıldığı bir toplantıyla başladı. Bunu izleyen günlerde yine aynı mekanda gerçekleştirilen ikinci toplantı da ise bir araya gelen altı sanatçı; başta Zeki Faik İzer olmak üzere Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu grubun kuruluşunu gerçekleştirdiler (Gören, 2003:56).

Grubun üyeleri arasında; Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu ve Cemal Tollu bulunmaktadır. Grup üyeleri genel olarak kübist bir yaklaşım benimsemişlerdir. Fov ve dışavurumcu yaklaşımların yanı sıra eserler üreten sanatçılar, akademizmi geride bırakarak kompozisyonlarını kübizm ve konstrüktivizm gibi anlayışlardan esinlenerek oluşturmayı hedeflemektedirler. Onların amacı, sağlam bir düzen ve yapıya dayalı bir desen oluşturarak sanatlarını geliştirmektir. Sanatçılar, izledikleri sanat akımlarını Türkiye'de tanıtmayı ve toplumu belirli bir sanat anlayışının daha yüksek bir düzeyine taşımayı amaçlamaktadırlar. Türkiye'de Müstakillerle başlayan kübist sanat anlayışı etrafında

büyük bir sanat topluluğu oluşmakta, fakat Türk sanatçıları, kendi yaratıcı yorumlarına sadık kalarak eserler üretirken kübizmin sıkı kurallarına tamamen bağlı kalmaktan kaçınmaktadırlar.

1940 yılları Türk resminde toplumsal gerçekçi akım paralelinde çalışan ressamlar açısından da önem taşır. Müstakil “Resamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile “D Grubu” sanatçılarının Batı akımlarının izinde eserlerine tepki olarak 1941’de “Yeniler Grubu” kurulur. Nuri İyem ve arkadaşlarının “Yeniler” ya da “Liman Ressamları” adıyla kurdukları grup, önceleri bu ortak çevresinde çalışmış, daha sonra grubun dağılmasıyla kişisel düzlemde bu çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Resim sanatının Batı etkisinden kurtulmasını, halka dönük ve toplum sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiğini belirten “Yeniler Grubu” sanatçılarından Nuri İyem, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş bu eğilimlerini sürdürseler de Nejat Devrim ve Selim Turan daha sonraları soyut sanata yönelmişlerdir. “Yeniler Grubu”, “D Grubu”nun biçimciliğine karşı hayatın gerçekliğini toplumsal temaları öne çıkarmıştır (Bulut, 2019:5-6).

“Türk resminde 1930’lu ve 1950’li yılları kapsayan yirmi yıldan fazla sürede hem yeniye yönelme hem de ulusal olma amacıyla milli sanat kavramı en çok tartışılan konu olmuştur” (Çelik, 2009:108). Dönemin etkili gazete ve dergilerinde büyük bir öneme sahip olan milli sanat anlayışı, hem yazarların hem de o dönemin sanatçılarının bakış açılarıyla ele alınmıştır. Türk resminde sıkça gündeme gelen milliyetçilik ve yerellik konusunda Turan Erol şu ifadelere değinmektedir:

Ulusallık sorunu çevresindeki tartışmaların, spekülasyonlara yol açsa da yararına inanıyoruz. Kuşkusuz “Türk resmi”, “Ulusal resim” sorunu zorlamayla çözümlenemez. Toplumumuzun, yaşayış biçimimizin, geleneklerimizin, tarihimizin, resmimiz üzerindeki izlerini bulup gösterenler olacaktır (Berk ve Gezer, 1973:75).

D Grubu'nun faaliyetlerinin devam ettiği dönemde, Türkiye'deki yükseköğrenim kurumlarında temel reformlar gündeme gelmektedir. 1936 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitim programının güncellenmesi ve günün gereksinimlerine uyum sağlaması amacıyla önemli değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Bu reformlar kapsamında, Güzel Sanatlar Akademisi'nin öğretim kadrolarına yabancı hocaların takviye edilmesi kararı alınmış ve resim, heykel, mimarlık bölümlerine yabancı öğretmenler atanmıştır. Mimari bölümüne Forhölzer, heykel bölümüne Rudolf Belling ve resim bölümüne Leopold Levy getirilmiştir.

L. Levy, atölyesinde bulunan gençlerden bazıları hocalarından almış oldukları eğitim metodlarının ürünlerini birkaç yıl sonra sergilemişlerdir. Bu genç sanatçılar; Fethi Karakaş, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Agop Arad, Selim Turan, 1940 yılında “Yeniler Grubu” adı ile sanat dünyasına adım atmışlardır.

Genç sanatçılar, sanatsal görüşleri bakımından belirli bir yönde birleşmektedirler. Özellikle resim gibi sanat disiplinleri, toplumsal meselelere yakından ilgi göstermeli, insan yaşamını yansıtmalı ve halkın günlük yaşantısının yanı sıra sevinçlerini ve sorunlarını da yansıtmalıdır, düşüncesini benimsemektedirler.

1940'lı yıllarda, Batı'nın taklit edilmesinden sıyrılmaya çabalayan ve yerel sorunlardan ilham alan "Yeniler Grubu" ile Batı'nın etkisine karşı çıkan, ancak çağdaş yenilikleri benimsemeyi amaçlayan "D Grubu," Türk resminde yeni yaklaşımların öncüleri olarak öne çıkan topluluklar olmuşlardır.

#### **1.4.2. Yeniler Grubu'nun Oluşumu**

Yeniler Grubunun oluşum yılları olan 1940'lı yılların ve sonrasında kültür politikası incelendiğinde, “devletin ülkede toplumsal adalet ve ekonomik dengeyi sağlayamaması farklı kesim ile kent-soyulu, köylü-işçi sınıfı arasındaki çelişkileri gözle görünür hale getirdiği” (Dizen, 2011:29) görülmektedir. Bunların yanında, bağımsızlık ilanının ardından yapılan kalkınma hareketlerinin sürdürülmesi amacı ile 1938 yılından itibaren CHP'nin tarım alanlarında; “köylerin birleştirilmesi, toprak reformu ve köy enstitülerinin kurulması” (Dizen, 2011:29) gibi bazı köklü önlemler aldığı görülmektedir.

“1940-50 yılları arasında devletçi ağırlıklı karma ekonomi ilke ve yasalarla uluslaşma, çağdaşlaşma ve demokratlaşmada yol almak isteyen Milli Şef yönetimi, 1946'da çok partili hayata geçişi sağlamıştır” (Dizen, 2011:30). Sözü edilen yıllar sürecinde yaşanan hadiseler aydın bireyler arasında toplumsal bilincin sağlanması uyarınca önemli görev üstlenmektedir. 1940 yılı sonrası sanat içerisinde oluşan, koşulları olduğu gibi yansıtmak amacı ile “toplumsal gerçekçilik” adı altında kurulan akımın temelinde, bu toplumsal bilinçlenmenin yer aldığı söylenebilmektedir. Zamanla ülke içerisindeki olaylar Türk resim sanatına girmeye başlamıştır.

Türk resim sanatının gelişiminde, 1940'lı yılların öncesinde devletin yönlendirmesiyle gerçekleştirilen üç önemli yeniliğin büyük bir oranda etkisi olduğu görülmektedir. Bu yenilikler; "İstanbul Resim ve Heykel müzesinin kurulması (Eylül 1937), düzenli olarak yinelenecek olan ilk Devlet Resim ve Heykel sergisinin Ankara'da açılması (1939 Ankara Sergievi) ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesidir" (Dizen, 2011:31). Yurt Gezileri, köylüyü kentteki Halkevine çekme girişimi sonuç vermeyince, köylere gitme fikrinden ortaya çıkmaktadır. Ressamların yurt gezilerine giderek, halkın yaşayış tarzını ve ülke olaylarını yerinde görmeleri, gördüklerini tuvallerine aktarmaları; gerçekleri olduğu gibi yansıtma idesiyle örtüşmekte ve bu idenin yayılmasını sağlamaktadır ve "Milli sanat tartışmalarının devletin halka doğru hareketinin bir uzantısıdır" (Pehlivanoglu, 2006: 157'den akt. Ergül, 2015:116).

1938 yılından 1944'e dek on yedisi iki kez olmak üzere kırk sekiz ressam, altmış üç ili gezerek toplamda 675 resim hazırlamış (Ural,1998, 21), bu beş yıllık birikim 1944 yılında Ankara'da toplu olarak halkın beğenisine sunulmuştur. Önce Ankara'da sergilenen eserlerden bazıları ise belirli aralıklarla çeşitli yerlerdeki Halkevlerinde gösterilmiştir (Gürol, 1943, 9-10). Atölyelerinde yabancı broşürleri karıştırarak memleket sorunlarına sırtını çeviren sanatçıların Yurt Gezileriyle birlikte artık Batı'nın taklitçisi olmaktan kurtulacağı, memleket gerçeğine uygun milli eserler ortaya konulacağı yönünde bir inanç artmıştır. Ressam Saip Tuna'nın (1941, 4) da ifade ettiği üzere ressamlar gezilerle bundan böyle, "Anadolu'nun derinden çarpan kalbini dinleyerek onun ızdırabına ve sevincine bütün kalbiyle iştirak edecek ve bu suretle samimi ve orijinal bir Türk sanatını yaratacaktır (Özkan Koç, 2021:502).

Ressamların yurt gezilerine giderek, halkın yaşayış tarzını ve ülke olaylarını yerinde görmeleri, gördüklerini tuvallerine aktarmaları; gerçekleri olduğu gibi yansıtma idesiyle örtüşmekte ve bu idenin yayılmasını sağlamaktadır.

1933 yılında kurulan D grubu<sup>12</sup> öncülüğünde, Akademide baskın olarak yer alan batı kaynaklı sanat görüşü, milli bir nitelik içermeyen yalnızca dönemin ruhunu

---

<sup>12</sup> 1933 yılında Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bu grup, kendinden öncekilerden farklı olarak bir tüzük veya nizamname ortaya koymamıştır. Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü grup olmaları sebebiyle kendilerine d Grubu adını vermişlerdir (Dellaloğlu, 2018:115). Grup "D" adıyla 1951 yılına değin 16 sergi düzenlemiş ve 9 yıllık bir aradan sonra son sergisini 1960 yılında açmıştır. Bununla birlikte

yakalama çabası amacıyla oluşturulan tepkiye karşın milli bilince, toplumun yöresel değerlerine, Türk insanına, gerçekliğe dönülmesini savunan “Yeniler Grubu” hareketi ortaya çıkmaktadır.

Türk resim sanatında, sözü edilen dönemler içerisindeki “milli sanat kavramı”; yeniye yönelme ve ulusal olma düşüncesi ile en çok tartışılan konu olmaktadır. Dönemin gazete ve dergilerinde yazarların ve dönemin sanatçılarının sözü edilen konuyu görüşleriyle kaleme aldıkları görülmektedir.

Leopold Levy, Akademiye gelişinin ardından kurmuş olduğu atölyelerde, bireysel olarak kendi üsluplarını bulmaları amacı ile öğrencilerini hür bırakarak ve onlara yerel, çevresel faktörlerden yararlanarak sanatlarını oluşturma konusunda fikirler vererek bir eğitim süreci oluşturmaktadır. Bundan dolayıdır ki; genç ressamlar, L. Levy’nin ressam olmasından ziyade, onların düşünce yapılarını, ufkunu geliştiren, yeni yollar ve yönler tayin eden düşünür özelliğinden etkilenmektedirler.

Levy’nin ardından yeni bir disiplin ile çalıştırılan Akademideki resim bölümü öğrencilerinin 3 Ocak 1940 tarihinde Talebe Sergisi düzenledikleri bilinmektedir. Bu resim sergisinin Akademi Salonlarında; iki desen ve bir yağlıboya salonunu doldurduğu; 47 öğrenci katılımından toplam 115 yağlıboya, 198 füzen ve desen, 17 tane gravür ve 6 litografi içerdiği bilinmektedir.

Zeki Faik İzer tarafından sergi şu şekilde değerlendirilmektedir:

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 canlı 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 hisseden, şahsiyetini bulmaya uğraşan bir “sanatkar talebe,, karşısındayız” ( İzer, 1940:167-168).

Akademide açılan sergi içerisindeki şu eserlerin:

---

Güzel Sanatlar Akademisi tarihindeki etkin konuları nedeniyle 1970’li yıllara değin çevrelerindeki eleştiri ve tartışmalar aralıksız sürmüştür (Yasa Yaman, 1992:2).



**Görsel 4. Ferruh Başağa, Manzara, 1940.**



**Görsel 5. Avni Arbaş, Atölyede Çıplak Model, 1940.**



**Görsel 6. Fethi Karakaş, Çıplak Kadın, 1940.**



**Görsel 7. Turgut Atalay, Atölyede Çıplak Model, 1940.**



**Görsel 8. Mümtaz Yener, Kadın Portresi (Selestin), Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50, 1940.**



**Görsel 9. Nuri İyem, Otoportre, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 11x16cm, 1940, Evin-Ümit İyem Koleksiyonu.**

Zeki Faik İzer'in görüşünü destekleyen eserler olarak basıldığı bilinmektedir (İzer, 1940:167-168). Talebe sergisinin oluşturduğu olumlu izler, gününün gazetelerine de yansımaktadır:

Güzel Sanatlar Akademisinin, rahvan bir tekâmül yürüyüşünden ayrılıp da birdenbire nasıl dörtnala koşmaya başladığını dün gözlerimizle gördük. Dün açılan talebe resim

sergisinde, Türk gençliğinin bugüne kadar dehalı bir üstadın elinden ve gözünden mahrum kaldığı için keşfedilememiş cevherini bulan, olduran ve göz kamaştırıcı parıltıları ile ortaya koyan da Leopold Levy'dir: Yetiştiricilik ve yol göstericilik harikası, büyük san'atkâr değerinden aşağı kalmayan Leopold Levy. Leopold Levy, talebesini görmek ameliyesinde mükemmel pişirdiği halde, onun, eşyayı tefsir eden hassasiyetini serbest bırakmıştır. Eserlerin hepsini dolduran şiir sıcaklığı buradan geliyor. Fakat bu serbestlik nisbidir. Ne de olsa, hoca ile talebe arasındaki telkin münasebetinin çerçevesini aşamıyor. Her eserin üstünde, şahsiyet kımıldanışlarına mani olmayan bir Levy tesiri besbelli. Fakat bu mes'ud telkin olmasaydı tedarik olmazdı. Bir hoca, talebesini kendi zaruri tesirlerinden bile silkincek bir şahsiyet seviyesine doğru muvaffakiyetle sürüyorsa, tamam. Çünkü sergide de bunun böyle olduğu da besbelliydi (Cumhuriyet, 1940:3).

Gazetede yer alan bu sözler; gelecek vadeden bir neslin filizlendiğinin mesajını taşımakla birlikte Yeniler Grubunun oluşumunun da habercisi olmaktadır.

İçinde buldukları dönemin toplumsal durumlarını, ortamlarını ve çevrelerini konu olarak eserlerinde ele almayı amaç edinen genç sanatçılar, sanat ile toplum arasında bir bütünlük oluşturma düşüncesi çerçevesinde birleşmekte ve Yeniler Grubunu oluşturmaktadırlar. Avrupa sanatının geçtiği yollardan faydalanan fakat etkisinden uzak bir şekilde, kişisel düşünce ve yorumları ile toplumun koşullarından yola çıkarak oluşturdukları Yeniler Grubu'nun temelinde yer alan görüşü ve isimlerini nasıl seçtiklerini, Nuri İyem şu ifadeleriyle aktarmaktadır:

Bu yıllarda Çallı Kuşağının doğa sevgisini temel alan görüşünü benimsemiştik. Ancak insan sevgisini bu aşamada yakaladık. Bundan sonra da hep insan sevgisini temel alan resimlere imza attık. Bu seçimimizle de Çallı Kuşağından ayrıldık. Levy'nin yenilik adına yapmak istediğiye, öğrencilerin Batı resmi peşinde koşmak yerine kendilerini güvenli ve özgür hissetmelerini sağlamak ve kendi resimlerini yapmalarını kolaylaştırmaktır. Yararlandığımız görüşler bizi onlardan ayırdı. Dolayısıyla "Yeniler" adını almaya karar verdik (Giray, 2001:48).

Yeniler Grubu üyeleri içinde yer alan Ferruh Başağa ise grubun yönelişlerini ve Grubun ismine karar verilmiş şeklini şu ifadelerle dile getirmektedir:

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 "yeni" bir çaba

olarak değerlendirildiği için hareket “Yeniler Grubu” adını almıştı (Yener, 2013:28).

İçinde buldukları dönemin toplumsal koşullarını yansıtmayı amaç edinen genç sanatçılar, toplum ve sanatı entegre düşüncesinde birleşerek, “toplum yaşamını sergileyecek gerçekçi insan manzaralarıyla dolu bir sergi açma” (Özdemir, 2002:30) fikri girişimi, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş ve Fethi Karakaş’ın katılımlarıyla gerçekleşerek, 1941 yılında Yeniler Grubu kurulmuştur (Çelik, 2009:111).

Yeniler grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisidir. Daha önceki grupların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler grubu ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Güzel Sanatlar Birliği (1929), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dâhil yenilere gelinceye değin, sanatçıları hep doğanın ve insanın görüntüsü ilgilendirmiştir. Kısaca ressamın insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. Bu sebeple toplumsal gerçekçi bir sanat yaratmaları Türk resminde yeni bir aşamayı işaret eder (Berksoy, 1998:116’dan akt. Koç, 2011:35).

Yaşlarından dolayı “gençler” olarak da anılan, Türk resim sanatının en genç nesli, kesinleştirilmiş bir düşünce birliği ile ilk defa toplumsal gerçekçi bakış açısı etrafında birleşmektedirler ve bunun önemini Nuri İyem bir konuşmasında (1951) şu ifadelerle aktarmaktadır: “Cemiyetle ilgisini kesmemiş tek resim şekli, realizmdir. Diğer izimler daha doğrusu fertçi anlayışların hepsinin ilgisi dolayısıyladır, yani cemiyetin hizmetinde değildirler. Toplumla ilgisi doğrudan doğruya değil, dolayısıyladır” (Çelik, 2013:113).

Temel pek çok noktada Sovyetler Birliği’nde oluşan toplumsal gerçeklik akımıyla paralellikler taşıyan Yeniler, yabancı herhangi bir kaynağı kopya etmeden, sentezleme fikrini benimsemişlerdir. Bu anlamda, Avrupa’da eğitim gördükten sonra, Meksika’da halk arasında çalışan, dış mekânlarda duvarlar üzerine devrim içerikli resimler yapan Siqueiros, Orozco, Rivera gibi sanatçılara da öykünmüşlerdir. Kendilerinden önceki kuşakların halkla kopukluğunu derin bir şekilde hissetmişlerdir (Bugay, 2006:67).

Resimde figürü tekrar insanlaştırmak gibi başkaca bir amaç edinen Yeniler Grubu, “basit bir nesne düzeyine indirgenmemiş bir figürü işlemeyi reddederek;

tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplum içinde yaşayan insanı ele almayı öngörmüşlerdir” (Koç, 2011:37). Halkla iç içe olmak ve onların görüşlerini, yaşam tarzlarını paylaşarak, sanat uygulamalarına bunu yansıtmaya gayesini taşıyan bu sanatçılar için, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamından etkilenen halk kesimi, şehrin limanları, balıkçıları, çalışan kadınları ve memleketin durumu, toplum üzerine yoğunlaşan Yeniler'in sanat anlayışında merkezi bir zemine yerleşmektedir. Bu bağlamda, sanatın görevini, daha çok figüratif bir anlayış ile topluma; bilincine varabilecek mesajlar nakletmek ve estetik değerleri tanıtmak olarak belirlemelerinden, toplum ile insanın vurgulanmasına öncelik tanımalarından dolayı Yeniler, Türk resim sanatında ilk gerçek tepki ya da karşı çıkma hareketini temsil etmekte ve Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yer edinmektedir.

#### **1.4.3. Mümtaz Yener'in Toplumsal Gerçekçiliğe Yönelimi ve Yeniler Grubu**

Mümtaz Yener'in sanatsal olgunluğu ve tarzının nasıl şekillendiği sorulduğunda, cevabının "doğuştan" olduğu söylenmektedir. Ailesi ve özellikle ağabeyi, düşünce yapısını oluşturmada önemli bir rol oynamaktadır. Yener'in sanat yeteneği figüratif bir yaklaşıma sahiptir ve bu, onun eğitim aldığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde şekillenmiştir. 1940'a kadar portre ve manzara resimleri yaparken, sonraki dönemde toplumsal konulara odaklanmakta ve büyük figürlü kompozisyonlar üretmektedir. Yener için bu dönem, "Yeniler Grubu" ile başlamakta ve Leopold Levy'nin etkisiyle derinleşmektedir.

Yener'in eserlerinde, şehir yaşamının günlük zorlukları sık sık yer alırken, aile, arkadaşlar ve komşular da tablolarının merkezinde yer almaktadır. 1936-1937'deki resim reformları, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek resim bölümünün kurulmasına yol açmıştır. Bu dönemde yetişen genç ressam, Levy'nin yönlendirmesi ve düşünceleriyle kendi tarzlarını geliştirmektedirler.

Cumhuriyet'in ilanı, Avrupa'dan gelen modernizm akımının Türkiye'de benimsenmesine ve kültürel zenginleşmeye neden olmuştur. Bu dönemde aydınlar sanatla daha fazla ilgilenmeye başlamaktadırlar. Yener'in İstanbul'daki evinin, bu dönemin aydınlarının buluşma noktası olduğu bilinmektedir. Yeni Cumhuriyet'in getirdiği düşünce özgürlüğü, sanatçıları kendi ülkesinin sorunlarını ele almaya ve

yeni anlatım biçimleri geliştirmeye yöneltmekte ve bu durum Yeniler Grubu oluşumuna giden yolun temellerini oluşturmaktadır.

O dönemin toplumsal koşullarını eserlerinde ele almayı tercih eden gençler, sanatı toplumla bütünleştirme amacıyla bir araya gelmişlerdir.

Avrupa sanatının etkisinden uzak bir şekilde, öznel ve toplumsal kaynaklardan yola çıkarak kurdukları Yeniler Grubu'nun temel aldığı görüşü Nuri İyem:

Biz bu yıllarda Çallı Kuşağının doğa sevgisini temel alan görüşü benimsemiştik. Ancak insan sevgisini bu aşamada yakaladık. Bundan sonra da hep insan sevgisini temel alan resimlere imza attık. Bu seçimimizle de Çallı Kuşağından ayrıldık.” Sözleriyle dile getirmiştir” (Yener, 2013:27-28).

3 Ocak 1940'daki Talebe Sergisi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir tartışma platformu oluşturmakta ve 1940 yılı boyunca çalışmalarını sürdüren Yeniler Grubu'nun üyelerini bir araya getirmektedir. Yeniler Grubu, 10 Mayıs 1941'de gerçekleştirdiği Liman Sergisi ile "Manifesto" niteliği taşıyan bir sergi düzenlemiş ve bu dönemde Türk resminde Toplumsal Gerçekçi Sanat'ın ve sanatçıların varlığını ön plana çıkarmışlardır. “Ahmet Hamdi Tanpınar da onları yazılarıyla desteklemiştir” (Kılıç, 2013:329). 1942'de yayınlanan Resim ve Cemiyet adlı kitabında Hilmi Ziya Ülken, “Yeniler’i, “milli resmin can damarına parmaklarını basmış” kişiler olarak selamlıyor ve yöresel biçimleri resimlerinde kullanan bu ressamları, resimde ‘aydınlık bir ufuk’ açtıklarını belirtmektedir” (Kılıç, 2013:329). Mümtaz Yener de bu gruba dahil olan sanatçılardan biri olup, grubun 1930'lu yıllarda başlayan arkadaşlıkları, ortak bir üretim gayesine dönüşmüştür. Yeniler Grubu, 1950'lerin ortalarına kadar aynı vizyonu sürdürmekte, ancak sonrasında üyeler farklı sanatsal arayışlara ve kişisel projelere yönelmektedir. Bu canlı dönemde, Mümtaz Yener de 1941'de başladığı çok figürlü toplumsal gerçekçi resimlerle aynı heyecanı sürdürerek, temel temasını muhafaza ederek ve yeni bakış açıları kazanarak, sanat kariyerini 2000'li yıllara kadar sürdürmüştür.

#### **1.4.4. Yeniler Grubu'nun Dağılışı**

Kuruluşlarından (1941) dağılmalarına (1952) dek geçen süre içerisinde, toplam on dört sergi düzenledikleri saptanabilmektedir. Bunun yanında grup üyelerinin bireysel olarak katılım sağladıkları farklı sergilerde bulunmaktadır. Türk

Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin 2. Plastik Sanatlar Sergisi bireysel katılımlara örnek olarak gösterilebilmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin hissedildiği 1940'lı yıllarda sanatçılar, “resim ve heykellerini anlayıp tanıyabilecek, iş olanakları sağlayacak ve saygın bir sanat ortamı oluşturacak koşulları hazırlamak ve bireysel sanat etkinlikleri yerine sanat ve sanatçı haklarını koruyan ve kollayan etkinliklere önem veren” (Giray, 2003:13), bu amaç doğrultusunda çabalayan bir dernek olarak çalışmalarına başlamaktadırlar. Bu bağlamda, Türkiye'deki sanatçıları bir cemiyetin etrafında toplamak, sanatçıların yaşamakta olduğu zorlukları beraberlik içerisinde üstesinden gelme gayesi ile oluşturulması planlanan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, Nurullah Berk ve Mahmut Cuda'nın yazdığı yazılar ile gerçekleşmektedir. “Bu yazılar basın dünyasında sanata duyarlı ve bilgi ile donanımlı kalemlerin artmasını” (Giray, 2003:13) sağlamaktadır. Mahmut Cuda “Ressamlara Mektup” adı altında yazmış olduğu yazı ile sanatçılara şu şekilde seslenmektedir:

(...) Acaba, barış havasının selameti içinde oturup müşavere edeceğimiz sıcak bir mahvilimiz olsa, zengin bir kütüphanemiz, müşvik bir hasta kasamız, bir teavün sandığımız bulunsa, fikir ve münakaşalarımızı neşreden nefis bir mecmuamız çıksa, memleket içi ve dışında sergilerimiz gezip dolaşıp devam etse, teşebbüs ve gayretlerimizle devletin müzaheretini de eklense, hem kendimiz ve hem de milli sanatçımız için daha hayırlı netice mi alamayız (Cuda, 1940:16)?

Mahmut Cuda, bu düşüncüyü paylaşan tüm sanatçıları 2 Mart 1941 Pazar günü İstanbul Eminönü Halkevi'nde bir araya getirip, cemiyeti resmi olarak kurma kararı almıştır. İbrahim Çallı, Hamit Görele, Halil Dikmen ve Mahmut Cuda gibi sanatçılar da dahil olmak üzere, bu cemiyet, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, hiçbir derneğe üye olmayan sanatçılar ve yeni mezun Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri olan Yeniler Grubu üyelerini bir araya getirmiştir ve 3 Mart 1942'de yasal olarak kurulmuştur.

Yeniler Topluluğu'nun Güzel Sanatlar Akademisi üyeleri arasındaki D Grubu sanatçıları ile yaşadıkları anlaşmazlık ve grup üzerindeki baskının sebep olduğu rekabet ortamına rağmen, Yeniler Grubu'nun cemiyet ile bütünleşmesine, “Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkarlar arasında birlik ve beraberlik

kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekle ulaşmaktır” (Tansuğ, 1999:228) anlayışının etkili olduğu söylenebilmektedir.

Yeniler Grubu, sadece katıldıkları Türk Ressam ve Heykeltıraşlar Cemiyeti sergilerinde değil, aynı zamanda kendi grup etkinliklerini de başarıyla devam ettirmişlerdir.

Sergileri 1950'ye kadar devam eden grup üyelerinden birkaçı, bu tarihten sonra farklı sanat gruplarında veya bağımsız olarak çalışmayı tercih etmişlerdir. Türkiye'de çok partili dönemin başlaması ve genel seçim sonuçlarının iktidarın değişmesine yol açmasıyla, ülke yeni bir siyasi ve sosyal sürece girmiş bulunmaktadır. Bu dönemde, Mümtaz Yener Türkiye Ressamlar Cemiyeti üyesi olduğu ve bu cemiyetin düzenlediği sergilere katıldığı bilinmektedir. 1969'da "Karıncalar Geliyor" adlı tablosu, cemiyet tarafından Altın Baykuş ödülüne layık görülmüştür.

Yeniler Grubu'nun yaklaşık on yıl süren sergileme ve etkinlik döneminin sonunda, 1950'lerde başlayan değişim grup üyelerinin sanat görüşleri ve eğilimlerinin, yaşadıkları olumsuz gelişmelerin<sup>13</sup> yanı sıra 1950 sonrası baskı rejiminin<sup>14</sup> yarattığı bunalımlar da grup içindeki çözülme sürecine etki etmiştir. Bu dönemde ve sonrasında, bazı ressamın yurtdışında yaşamayı tercih ettikleri, büyük bir bölümünün ise tanınmış gruplardan uzakta kalarak sanatlarına devam ettikleri bilinmektedir. Bu sanatçılar arasında Mümtaz Yener, sanat anlayışını muhafaza ederek Ressamlar Cemiyeti'nin karma sergilerine katılmış ve aynı zamanda insancıl mesajına sadık kalarak izlediği yolu devam ettirmiştir. Bundan dolayı diğer ressamlardan ayrılmaktadır.

### **1.5. Mümtaz Yener'in Sanat Anlayışı**

Yaratıcı ve ileri fikirlere sahip bir sanatçı olarak tanınan Mümtaz Yener, sürekli kendini geliştirmiş ve üretim sürecinde tamamen bağımsız ve özgür bir yaklaşım benimsemiştir. Kendi seçtiği zamanlarda ve mekanlarda kompozisyonlar

---

<sup>13</sup> 3-20 Temmuz 1943 tarihinde Eminönü Halkevinde düzenledikleri grup sergisinde, Polislerin devreye girmesi ile M. Yener'in "Fırın" adlı tablosu indirilmiş, sanatçıda bunun üzerine sergideki tüm resimlerini toplayarak oradan uzaklaşmıştır.

<sup>14</sup> Bu yöndeki olumsuz gelişmelerden biri; "Yeniler" in sanat anlayışları paralelinde 1960'lı yıllarda kurulan "Yeni Dal" Grubu'nun karşılaştığı adli soruşturmalar nedeniyle de yaşanmıştır.

yaratarak, herhangi bir kurum veya devlet desteği almadan yaşamını sürdürmeyi tercih etmiştir, bu da onu birçok sanatçıdan ayırmıştır.

Yener'in sanat anlayışı ve düşünceleri, en iyi şekilde kendi anlatımı ile anlaşılabilirliğinden dolayı bu bölümde elimizde bulunan kaynaktan, “sanat anlayışı” doğrudan aktarılmaktadır.

Bütün görsel sanatlarda olduğu gibi, resim sanatında da sanatçının görevi sadece biçimsel görünüşün sağlamlığı ve yüceliğini sağlamak değildir. Resim sanatının biçimsel ve renksel özelliği yani tekniği, sanat tarihinin evrimine uygunluğu, ancak sağlam bir hayat görüşüne ve insancıl bir felsefe ile topluma dönük duygusallığa ve heyecana dayanan bir hüner, bir ustalık olmalıdır.

Sanat insanlardan, insan ilişkilerinden, sevgiden, toplum düzeninden, doğrudan ve müspet ilimden soyutlanamaz. Öyle sanırım ki soyut ve anlamsız kavramını sanat ve sanat eseri oluşunun dışında bırakmak gerekir. Bu yalnız sanat olayı için değildir, çağdaş bilim alanında da soyut kavramı yoktur. Ressam soyut ve anlamsız uydurmalardan ziyade somut varlıkları tanıyarak ve onların bilincine vararak ressam olur. Güzel ve sağlam görünüşleri yozlaştırmaya ve tarihin bize bıraktığı kıymetleri silip süpürmeye hakkımız yoktur. Bugün birçok alanlarda çok ileriye gittiğimizi fark edebiliriz. Yalnız geçmiş yılların büyük yapıtları karşısında ezildiğimizi de hesaba katmamız gerekir. Bunca bilgimize ve deneysel araştırmalarımıza karşın bir Süleymaniye Camii ile herhangi bir gökdeleni karşılaştıramıyoruz. Eski uygarlıklardan günümüze kadar gelen küçük bir heykelciğin karşısında şaşırıp kalıyoruz. Tarih boyunca insanların bazı saplantılar yüzünden anlamsız ve karanlık dönemlere girdiği ve eski değerleri unuttur oldukları görülmüştür. Bu, Rönesans uygarlığından sonra egemen olan soylu kişilerin kafa keserek, zulmederek barbarlığa tırmanışları ile olmuştur. Bu geriye gidiş hareketinin yanı başında yer alan kilise de her güzel şeye el koyarak, odun yığınları üzerinde insanları yakmaya başlamış, fikirler zincire vurulmuştur. Ortaçağ düzeni egemen olmuş, eski değerler ayaklar altına alınmıştır. Büyük ustalardan ve onların görkemli yapıtlarından eser kalmamıştır. Sanatçılar naif ve başarısız işler ortaya koymuşlar, o eski parlak devirler unutulmuş. Bu olayın bir başka türüsü Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkmış ve ilgi toplar düşüncesi ile bir sürü deneysel araştırmalar boy göstermeye başlamıştır. Moda halinde türeyen çeşitli İZM'ler, şekil bozmalar, soyutlamalar müzelere kadar sokulmuştur. Akli başında olanlar hariç, sanatın evriminde saklı olan o yüceliği unuttur olmuşlardır. Ne var ki günümüzde artık bu çalkantılı devirler geride kalmış

klasik kültüre dayanan figüratif resim anlayışı neoklasik bir yolda benimsenmeye başlamıştır” (Yener, 2006:7-8).

Bu sözleri ile Mümtaz Yener, sanatın; sadece estetik bir biçim oluşturmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda insan deneyimi, duygu ve toplumsal felsefe ile derinleştirilmesini, soyut ve anlamsız kavramlardan kaçınılmasını, çünkü sanatın gerçek dünyanın yansıması olması gerektiğini vurgulamaktadır. Tarihe saygı gösterilmesini, geçmişin mirasını korumanın önemini, sanatçıların, somut gerçeklere odaklanarak ve bu gerçeklere sadık kalarak eserlerini oluşturmalarını belirtmektedir. Yazısına, son yıllarda bu anlayışa dönüş yapıldığı eğilimi, neoklasik bir yaklaşımın yeniden canlandırıldığını ifade ederek devam eden Yener, sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

Tek başına ifrat sayılabilecek bütün yeni akımlar neoklasisizmin içinde yeteri kadar vardır. Resim sanatını tek yol olarak, kübizme, izlenimciliğe, gerçeküstücülüğe, fütürizme, dadaizme götürmeye hakkımız olmasa gerek...

Güzeli eleştirmek, kusur bulmak, küçümsemek ve onun değerli yanlarını görmezden gelmek kolay bir yoldur. Genellikle güzel olanı bozmak daha ileriye gideceğini ve daha değerli şeyler ortaya koyacağını zanneden kişilere çok rastlanır. Bence bu kolay ve ucuz bir yoldur. Eğer yeni bir şey yapmaya kararlı isek, güzeli bozarak değil, güzele daha güzel olanı eklemeye çalışarak yapmalıyız. Bu davranışın bir faydalı yanı da toplumla sanatçı arasında sürdürülmesi gerekli olan diyalogun koparılmış olmamasıdır. Kişisel araştırmalara ve laboratuvar çalışmalarına karşı değilim. Hatta bu çalışmaların (eğer iyi niyetle yapılıyorsa) çok lüzumlu ve faydalı olacağına inanıyorum. Yalnız sanatçının özel araştırmalarını, deneysel uğraşlarını bir oldubitti sayarak topluma arzetmesini ve bunu en doğru yol olarak göstermeye çalışmasını kabul edemiyorum” (Yener, 2006:8).

Yener, sanat eleştirisi yapmanın ve eksiklikleri bulmanın kolay bir yol olduğunu, ancak bu yaklaşımın sıklıkla yaratıcılığı kısıtlayabileceğini ifade etmiştir. Güzellik ve değeri sadece eleştirerek değil, onları daha da zenginleştirerek ve geliştirerek ileriye taşımının daha yapıcı bir yaklaşım olacağını, sanatın, toplumla iletişim kurmasının ve toplumsal bir diyalog yaratmasının değerinden bahsetmektedir. Kişisel araştırmalara ve deneysel çalışmalara karşı olmamakla birlikte, sanatçının sadece kendi özel araştırmalarını ve deneylerini dayatmasını değil, aynı zamanda toplumla etkileşimde bulunarak daha zengin bir sanat ortamı yaratmasını desteklemenin önemini aktarırken devamında şunları dile getirmektedir:

Akademi yıllarından, 1940’larda Yeniler Grubu’nu kurarak açtığımız “Liman Sergisi”nden bu yana insan kalabalıklarına heyecanla yönelişim çok figürlü kompozisyonlar üzerinde çalışmak zevkini verdi bana. Bu çok çetin bir yoldu. Bir yapıtı sonuçlandırmak için uzun bir süre çalışmak gerekiyordu. Çoğalan insanları birlikte görüyor, onların beraberce düşündüklerini bir araya gelerek büyük işler yaptıklarını ve yaşam kavgasını toplu olarak sürdürdüklerini fark ediyor, ortaya çıkan şiirsel görüntüyü tuvalerime aktarmaya çalışıyordum. Bireylerin aralarındaki mesafeyi yok edencesine yan yana gelişleri büyük bir güç kavramı simgeliyordu. Bugüne kadar yapıtlarımın teması bu olmuştur ve devam edecektir. “Fırın, Dolmuş Motoru, Yağmur altında, Okuyan Makinacılar, Makinacıların Şöleni” gibi yapıtlarım bu çalışmalarına örnek sayılabilir.

Daha sonraki uğraşlarım 1968 yılında beni karıncalara ve karıncaların yaşantılarına doğru götürdü. Birlikte yaşamın şiirini, birlikte büyük işler başarmanın heyecanını, toplum düzenini korumayı ve yardımlaşmayı bu küçücük yaratıklarda gördüm. 1968 yılında “Karıncalar Geliyor” isimli yapıtımla yeni çalışmalarına başladım. Bu tablom Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin düzenlediği “Altın Baykuş” yarışmasında birincilik ödülü almış, yurt dışında da ilgi görmüştür.

“Karıncaların Göçü, Kırmızı Karıncalar, Mavi Karıncalar, Yeşil Karıncalar” bu çalışmalarına bir örnektir. 1978 yılında çocukluğumdan beri ilgi duyduğum makinalar tuvalerime girmiş, kalabalık insanların arasında ve onların bir ürünü, bir yardımcısı olarak kompozisyonlarımda yerini almıştır. İnsanları karıncalardan, makinaları insanlardan ayıramaz olmuş, bu üçlü birleşik temayı sürdürmeyi gerekli görmüşümdür. İnsan-makine ilişkileri çağımızın sorunları haline gelmiştir. Ülkelerin makinaya egemen oldukları oranda uygarlığa varabildiklerini düşünürsek, insanın makinaya egemen olmak zorunda olduğunu kolayca kabul ederiz. Yine görüyoruz ki makinaya egemen olmayan ülkeler çağdaş uygarlığa ayak uyduramayan geri kalmış ülkelerdir. Charlie Chaplin 1936 yılında yapıtları arasında önemli bir yeri olan “Asri Zamanlar” filmini çevirdi. Sanatçının bu eserinde zaman zaman çağımızın ileriye doğru atılımını bu arada makinayı eleştirdiği görülür. Ben makinalaşmayı tehlikeli bulmuyorum. Aksine ülkelerin (özellikle geri kalmış ülkelerin) kurtuluşunu, bağımsızlığını, hatta Rönesans’ını makinaya egemen olmalarında görüyorum. Eğer hala büyük çabalarla üretmeye çalıştığımız makinalardan yeteri kadar ve yaygın bir şekilde faydalanamıyorsak bunun suçu makinalarda değil, çağımızın çarpık düzenindedir. İnsanları yıpratın ve onları doğanın güzelliklerinden ayıran uğraşılardan kurtaracak güç ancak makinada saklıdır. Kolumuzdaki saatin güneş saati olduğunu, elde yıkanan bir çamaşırı, bozulmasını diye kuyuya sarkıtılan bir yemeği, atlı arabalarla yapılan yolculuğu düşünürsek, makinaya ne

kadar gereksinim duyduğumuzu kolayca kabul edebiliriz. Tarih boyunca sanatçıları çağının gerçeklerine uyan kişiler olarak görüyoruz. Günümüzün sanatçısı da aynı yolu izlemeli, çağının dışında veya gerisinde kalmamalıdır. İnsan-makina ilişkilerini kapsayan çalışmalarına “Okuyan Makinacılar, Yürüyen Makinalar, Makinaların Şöleni, Bando-Makina” isimli yapıtlarıyla devam ediyorum. (1982)” (Yener, 2006:8-9).

Mümtaz Yener'in sanat anlayışının temel taşlarından biri, sanatın emeğin ürünü olması gerektiği düşüncesidir. Toplum için sanatın değerini değerlendiren bir ekolün üyesi olarak, emeğe olan saygısı dolayısıyla, hem emek temasını hem de emeğin ürünü olan resimler üretmiştir. Bu çerçevede, neoklasik bir yaklaşımı benimseyerek toplumsal konulara odaklanmakta, gerçekçi ve figüratif bir yol izlemektedir. Eğitim ve sanatsal yolculuğunun başladığı yıllarda, klasik sanat anlayışını kavramış ve yeteneği bu yönde eserler üretme olanağı sağlamıştır. Klasik anlayış ve Bauhaus eğitimi, Yener'in düşündüğü gibi sanat ile zanaatin ayrılmaz bir bütün olduğu görüşündedir. Yener aynı zamanda antikçağa olan hayranlığının yanı sıra, çağdaş yeniliklere, bilime ve sanatsal gelişmelere açık bir bakış açısını izlemektedir. Tüm bu öğeleri bir araya getirerek toplumsal bir dünya görüşünü şekillendirmiş, sanatsal çalışmalarında özgün bir yaklaşımı benimsemiş, kendini tekrarlamaktan kaçınmış ve taklit edilemez bir sanatçı olma amacını sürdürmüştür.

## II. BÖLÜM

### 2. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE MÜMTAZ YENER'İN ESERLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

#### 2.1. Toplumsal Gerçekçilik

Sözlük anlamı ile Toplum; “Tarihsel bir süreç içerisinde aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için işbirliği yapan insanların tümü” (Türkçe Sözlük, 1988:1484) anlamına gelmektedir.

Tarihsel gerçeklerden ayrılamayan sanat, toplumların yapısı ve yaşanan olayların gerçek yansıması olarak kabul edilebilir, bu nedenle sanat ile toplum arasında sürekli bir etkileşim vardır. Sanatçılar, toplumsal yaşamı ve bireylerin deneyimlerini sanatsal ifadelerle somutlaştırarak izleyiciye sunmaktadırlar. Toplumsal gerçekçilik, bireyleri ve toplumu temel alan bir konsepti benimseyen ve gerçeği olduğu gibi açıkça ifade eden bir sanat akımıdır.

19. yüzyılın ortalarında Fransa'da hâkim olan gerçekçilik akımı, sanatın toplumsal yönünü ön plana çıkararak ve bu nedenle farklılaşan bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu akım, güncel yaşamın kesitlerini seçerek onları bir sorunsal olarak ele aldığı ve bu konuları eserin odak noktasına yerleştirdiğinde gerçekçi olarak kabul edilmektedir.

Resimde Toplumsal Gerçekçilik kavramı, yaşama dair gerçeklerin tüm açıklığıyla sanatçı tarafından, özgün ifade dili biçiminde izleyiciye yansıtılması olarak tanımlanabilir. Toplumsal gerçekçi eğilimi savunan ve toplumun bir parçası olan sanatçı, yaşadığı çevrenin toplumsal özellikleri içinde, toplum yaşamında var olan olayları ve kültürü sanatsal ifade biçimi olarak kendisine konu almaktadır. Toplumun güncel yaşamını konu edinen sanatçı, toplumsal gerçekleri açık ve duyarlı biçimde eserlerinde ele aldığı ve toplumdaki bu olayları odak noktası olarak görüp izleyiciye sade ve anlaşılır biçimde yansıttığı sürece toplumsal gerçekçi sayılabilir (Çiçek, 2010:1'den akt. Koç, 2011:22).

Bu yolla, toplumsal ve bireysel yönleriyle toplumu ve bireyi sergilemeyi amaçlamaktadır. Resim, toplumsal bir boyuta sahiptir, çünkü toplumun sorunlarını tanımlar ve bu sorunlara duyarlı bir şekilde yaklaşmaktadır. Ayrıca, gerçekçidir çünkü teknik olarak anlatım gücüne sahiptir; bu sayede sanatçının kişisel duyguları ve düşünceleri herkes tarafından açıkça anlaşılabilir bir ifadeye dönüşmektedir.

Honore Daumier ilk toplumsal gerçekçi ressamlardan biridir (Resim 10).



**Görsel 10. Honore Daumier, Cumhuriyet<sup>15</sup>, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.0x60,0, Orsay Müzesi.**

20. yüzyılın başlarında, Meksika Okulu'nun etkili sanatçılarından biri olan Jose Clemente Orozco, sosyal eleştiri ve devrimin ruhunu ifade etmek amacıyla mural<sup>16</sup> resimlerine yönelmiştir. Orozco'nun en ünlü eserlerinden biri, Amerikan Medeniyeti Destanı (Resim 11) adını taşıyan 1933 tarihli bir muraldır ve bu eser, eski ve modern Meksika'yı tasvir etmektedir.

---

<sup>15</sup> 24 Şubat 1848'de Cumhuriyet ilan edilmiş ve yeni bir siyasi rejim başlamıştır. Devletin resmi imajının değiştirilmesi gerektiğinden dolayı "Cumhuriyet'in Boyalı Figürü" için bir yarışma düzenlenmiştir. Sanatçılar, 5-8 Nisan tarihleri arasında bir eskiz sunarak yarışmaya katılmıştır. Daumier'in eseri, güçlü, yetiştirici ve eğitim veren bir Cumhuriyet ideali olarak yorumlanmış, jüri tarafından yarışmanın son aşamasına katılması gereken eser olarak on birinci sırada değerlendirilmiş, ancak bu aşamaya katılmamış ve çalışması eskiz halinde kalmıştır.

<sup>16</sup> Bir duvar boyama sanatı türüdür.



**Görsel 11. Jose Clemente Orozco, Amerikan Medeniyeti Destanı, 1932-34, 15 Panel, Yaklaşık 3.200 Metrekarelik Duvar Alanını Kaplamaktadır. Fresco, Hood Museum of Art, Dartmouth College.**

Bu tabloda devrim günleri resmedilmiştir: Orozco, halk düşmanı olarak gördüğü askerler ve bankerleri, cesur ve azimli Meksikalı köylülerin etrafında betimlemiştir.

Toplumsal yapı, bir "gerçeklik" olarak kabul edilmektedir. Bu gerçeklik, içinde yaşayan bireylerin algılamaları ve kavramalarıyla şekillenir ve bu şekli insanların hafızasına yerleşerek, hem yaşamlarını hem de deneyimlerini etkilemektedir.

Türkiye'de 1930'lu yıllarda, Nuri İyem ve arkadaşları toplumsal gerçekçi resim konusunu tartışmaya ve aynı dönemde, benzer bir anlayışa sahip şairler ile yazarların etkisiyle "yeni bir resim" anlayışından bahsetmeye başlamaktadırlar. Sözü edilen anlayış içerisindeki Türk ressamlar: Avni Arbaş, Agop Arad, Selim Turan, Turgut Atalay, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Haşmet Akal ve Ferruh Başağa'dır. Bu sanatçılar, halkla ilişkilerin güçlendirilmesi gerektiğini vurgulayarak ve halkın yaşam koşullarını iyileştirmek için verdiği mücadeleyi desteklemeyi savunarak toplumsal gerçekçiliklerini beyan ederek daha da ileri taşımışlardır. "Grubun sanattan anladığı: daha sosyal, halkımızın mücadelesine daha çok yönelmiş olmaktır" (Keser, 2009:319).

Toplumsal gerçekçiliği benimseyen sanatçılar arasında belirli bir üslup birliğinden söz edilemez. Ekspresyonist, Konstruktivist, Kübist tarzlarda yapıtlar veren Toplumsal Gerçekçi sanatçılar vardır. Bu tarz sanat bir akım olmaktan çok bir sanat anlayışıdır ve özellikle toplumsal ve siyasi çalkantıların gündemi belirlediği dönemlerde sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir. Diğer yandan, söz konusu anlayışta resim üretmiş sanatçıların, tüm sanat kariyerleri boyunca aynı çizgide yapıt verdiklerini söylemek yanlış olur (Terzi, 2008:29).

M. Baxandall sanat hakkında; "Resim yalnızca ressamla bırakılamayacak kadar önemlidir. Bir sosyal ilişkinin ürünüdür" (Heinich, 2013:43) der. Sanat ve toplum arasındaki bu karmaşık ve çok yönlü ilişkiler, bir sanat eserini değerlendirirken, başlangıçta sanat, sanatçı ve toplum arasındaki bağlar olmak üzere o dönemin içinde bulunduğu sosyal ve zaman çerçevesiyle ele alınmaktadır. Sanat, toplumsal yapıya bağlı olarak şekillenmekte, değişmekte ve gelişmektedir. Sanat ile toplumsal yapı arasında karşılıklı bir etkileşim mevcuttur. Her sanatsal eser, belirli bir toplumsal ve tarihsel bağlamda doğar ve bu eserler aynı zamanda bize bazı toplumsal gerçekleri daha iyi anlama fırsatı sunmaktadır. Ayrıca, toplumsal yapının bilinmesi, bir toplumun sanatını anlama ve açıklama sürecinde temel bir öneme sahiptir.

Fransız avangard sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968)'a göre ‐Tabloları yapan ona bakanlardır‐. Bu söz konstruktivist bir manifestonun sloganı olsa da sanatın; tarih, toplum ve insan ilişkileri içerisindeki yerini de doğrulamaktadır (Uygan, 2020:6).

Sosyolojik açıdan sanat için basit şekilde yapılan tanımlamalardan biri de Şu Şekildedir: ‐Sanat gerçeğe açılan bir pencere gibidir‐. Bu gerçek ise sanatçının yakaladığı ya da sezindiği genellikle sosyal olgulardan yola çıkarak gerçeği yansıtır (Uygan, 2020:7).

Her sanat eseri, yaşamın izlerini taşır; yaşamın bir kesitini ya da tümünü içerebilmektedir. ‐İŞçiler ve yoksulların süregelen günlük yaşam koşulları, İŞçilerin sınıf mücadelesi ve çevreyle ilgilenen toplumsal gerçeklik, bu konuları betimleyerek yüceltmektedir (Keser, 2009:319). En etkili sanat eseri, toplumsal yapının bilincinde olarak toplumsal yaşamı doğru zaman ve mekânda yansıtabilen eserdir. Sanat eseri, bu özelliğiyle Şu anı kullanarak geçmişle gelecek arasında bir köprü işlevi üstlenmektedir. Çünkü bir sanat eseri, geçmişini sorgulamak, toplumsal gerçekçilik boyutunda Őimdiki zamanı yansıtmak ve geleceği Őekillendirmek için araç olarak hizmet edebilmektedir.

Toplumsal Gerçekçi sanatçıların ifade ettiği düşünceler ve fikirler, zaman zaman Sosyalist Gerçekçilik ile karışırılmaktadır. ‐Bunun nedeni, günümüzde Toplumsal Gerçekçi olarak tanımlanan birçok sanatçının aynı zamanda farklı sanat akımlarının etkisi altına girmiş olmasıdır‐ (Berksoy, 1998:5). Fakat Sosyalist Gerçekçilik, Sovyetler Birliği'nde Joseph Stalin tarafından resmi sanat biçimi olarak ilan edilmekte, sonrasında ise diğer komünist partiler tarafından desteklenerek devlet destekli resmi bir sanat hareketine dönüşmektedir. Öte yandan, Toplumsal Gerçekçilik daha kişisel ve özgün bir tarzı sürdürerek resmi olmayan bir yaklaşımı korumaktadır. Aralarındaki temel fark, Sosyalist Gerçekçiliğin sosyalist ideolojiyi halka benimsetme ve sevdirmeye amacı güderken, bunu iyimser veya tahrik edici temaları işleyerek yapmasından, Toplumsal Gerçekçiliğin ise daha evrensel fikir ve inançlara odaklanmasından kaynaklanmaktadır.

Sanat ve toplumsal yapı arasındaki ortak gerçeklik ilişkisi 20. yüzyılda Toplumsal Gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır. Litografi ve grafik tasarımı ve fotoğraf tekniklerini toplumsal belgesel tarzı çalışmalarıyla birleştiren Ben Shahn: ‐Yoksulluk ve savaş hakkında konuşmak pek bir Şey ifade etmiyor; ama bu tür Őeyleri bir yere kadar gösterebilirsen, insanların nasıl Őartlarda yaşadığı hakkında çok fazla Şey göstermiş olursun.‐ diyerek Toplumsal

Gerçekçilik'i insanlarla arasında bir iletişim aracı olarak görmüştür (Uygan, 2020:8).

Bu bağlamda, Toplumsal Gerçekçi sanatçılarda üslup çeşitliliği oldukça yaygınlık göstermektedir. Tüm sanat akımlarının biçim ve tekniklerinden yararlanmakta ve gerçekçi eserlerin yanı sıra ekspresyonist, fovist, konstrüktivist veya kübist tarzlarda yapılmış eserler de zaman zaman Toplumsal Gerçekçi olarak kabul edilebilmektedir. Her ülkenin sanatçıları, kendi ülkelerinin ekonomik, kültürel, politik ve sosyal bağlamına özgü olarak toplumsal gerçekçilik konseptini yansıtan eserler üretmiştir.

### 2.1.1. Meksika Duvar Resmi

Sanatın toplumsal değişimlere yoğun bir şekilde tepki verdiği bir örneği XIX. yüzyılın sonlarındaki Meksika Devrimi ile gösterebiliriz. Meksika Devrimi, tek bir devrim tarafından kurulan bir resim okulunun örneğidir ve bu devrim, sanat yoluyla devrimi yücelterek liderlerini saygıyla anmaktadır.

1930'lu yıllar, Meksika sanatının Latin Amerika ve ABD genelindeki tesirinin doruğa çıktığı ve Meksika'da duvar resminin altın çağını yaşadığı bir dönem olduğu bilinmektedir. Jose Clemente Orozco (1883-1949) ve David Alfaro Siqueiros (1898-1974), Diego Rivera isimli sanatçı ile birlikte çalışmaya başlamaktadırlar.

Meksika Devrimi'nin, anıtsal duvar resmine yol açan ve kendi türünde halkla bütünleşmiş belli başlı örnekleri olarak gösterilen bu sanatçılar, toplumcu içerikli sanatı yaygın bir uygulama alanına aktarmakla kalmamışlar, aynı zamanda yeni bir sanat haykırışının da doğmasına ortam hazırlamışlardır (Yılancıoğlu, 2008:56).

Bunların yanında; "toplumsal içerikli sanatın yaygınlaşmasına, toplumsal bütünleşmeye ve toplumun beklentilerine dikkat çekmek açısından da farkındalık yaratmışlardı" (Bozkurt, 2014:35).

Sözü edilen bu üç sanatçının isimleri her ne kadar bir arada kullanılıyor olsa da Meksikalılar tarafından "los tres grandes" (üç büyük usta) olarak tanımlanmaktadır. Sanatçılar, üslup ve tabiatları hususunda birbirlerinden oldukça farklılık göstermektedirler.

D. Rivera olgunluk çağına 1930'lu yılların başında ulaşmakta ve üslubunun, birden çok unsurun (Gauguin, Kübizm, Kolomb öncesi anlatısal rölyefler ve 15. yüzyıl İtalyan freskleri) dekoratif bileşiminden oluştuğu görülmektedir. Diego Rivera'nın ilk çarpıcı eserleri, Meksiko şehrindeki Eğitim Bakanlığı binasında

sergilenmektedir. Rivera'ın, bu çalışmasına 1923 yılında başladığı ve altı yıl süren bir süreçte binanın üç katlı avlusuna toplamda 124 ayrı parçadan oluşan duvar resimleri yaptığı bilinmektedir. Rivera'ın bu tablolarında, çalışma hayatından ve halkın festivallerinden kesitlerin yanı sıra, Meksika'da toplumun ilkel yaşamdan tarıma geçişini ve işçi sınıfı ile yeni bir düzene geçişi alegorik ve anıtsal bir düzenleme ile betimlemektedir (Resim 12).



**Görsel 12. Diego Rivera "Bu günün ve Yarın Dünyası", Meksika'nın Tarihini Tasvir Ettiği Duvar Resminin Bir Bölümü, 1929, Ulusal Saray, Mexico City.**

Orozco, eserlerinde dinamizmin yoğun olduğu grafiksel bir yaklaşımı benimseyerek, ekspresyonist tarzı da kullanarak güncel olayları ele almakta ve çalışmalarına yansıtmaktadır. Orozco'yu diğer sanatçılarından ayıran özelliği; ayırt edici çizgi tarzı ve dışavurumcu renk kullanımlarından kaynaklanmaktadır. Sembolik dil ve semboller aracılığıyla o dönemin toplumsal acılarına vurgu yapmaktadır. Orozco, dünyanın karmaşıklığı karşısında şaşkına dönen insanlığı tasvir etmekle sınırlı kalmakta ve dünyanın karmaşası içinde savrulan insanlığı yoğun bir şekilde resmetmektedir. Orozco'nun en etkileyici çalışmalarından biri, "Meksiko'daki Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilenen "Katharsis" (Resim 13) adlı eseridir. Bu tabloda sanatçı, şiddete uğrayan bireyleri, karanlık yeraltı güçlerini ve fahişeleri etkileyici bir tarzda ele almaktadır" (Bozkurt, 2017:37-38).



**Görsel 13. Jose Clemente Orozco “Cartharsis”, Duvar Resmi, 1935, Palacio de Bellas Artes, Mexico City.**

“Halka seslenen resim, olsa olsa figüratif ve gerçekçi bir yoldan ulaşabilir” sözleri, Meksika duvar resminin üç büyük isminden birisi olan David Alfaro Siqueiros (Yılancıoğlu, 2008:60), “duvar resimlerinde büyük halk kitlelerine ulaşabilmek için görülebilecek bir yerde bulunmasını ve yeni materyaller kullanılarak, yeni teknikler yapılması gerektiğini düşünmekteydi” (Bozkurt, 2014:37). Bu bağlamda, geliştirdiği dinamik gerçekçilik üslubu benzersiz bir yaklaşıma sahiptir. Sanatçı, ele aldığı bir konunun farklı perspektiflerini ustaca yansıtırken, eserlerinde sentetik, plastik ve silikon bazlı boyaların yanı sıra endüstriyel kamera, projektör gibi malzemeleri de kullanarak duvar resimlerinde gerçeküstü bir etki yaratmayı başarmakta ve bu da izleyicilerde büyük ilgi uyandırmaktadır. Bunların yanında siyasete duymuş olduğu ilgiden dolayı, sıkça resim çalışmalarından kopmuş olduğu da söylenmektedir.

1930’larda zamanının büyük bölümünü ABD’de geçirmiştir. İspanya İç Savaşı’nda da çarpışmıştır. Kendi ülkesinde duvar resmi çalışmasını 1930’ların sonlarında tamamlayabilmiştir. Mexico City’deki Elektrikçiler Sendikası’nın genel merkezinde bulunan “Burjuvazinin Portresi” (Resim 14) isimli çalışması, sanatçının üslubunun gösterişli doğasını ve sanki bazı figürlerle gruplar duvardan ayrılıvereceklermiş gibi bir his uyandıran ters perspektiflere duyduğu beğeniyi yansıtmıştır (Tan, 2011:24).



**Görsel 14. D. Siqueiros, Burjuvazi'nin Portresi, Çimento Üzerine Proksalin, Elektrikçiler Sendikası Genel Merkezi, 1939-1940.**

## 2.2. Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik

“Rusya’da 1920’lerin başında Kontrüktivizm’in ortadan kalkışıyla birlikte ortaya çıkan ve sanatı ideolojik bir eğitim aracı olarak gören sanat anlayışıdır” (Sözen ve Tanyeli, 2010:280).

Sosyalist realizm, edebiyat ve ideoloji arasında denge bulma çabasıdır. Bunun için edebiyatı ideoloji haline getirmek veya ideolojiyi edebiyat şekline sokmak gerekmektedir. Bu iki yolun ortak tarafı sanatla ideolojiyi birleştirme gayesidir. Her toplumda çeşitli ideolojileri sanatla birleştirmeye çalışan bireyler vardır. Bu bağlamda, Sovyet rejiminin edebiyatı (ve genel olarak sanatı) rejim ideolojisine bir hizmet aracı haline getirmesi yeni sayılmaz. Sovyetler Birliği’nde yapılanların farkı, edebiyat ve tüm sanat dallarının bir ideolojiye bağlanmasının kurumsallaştırılarak bir teori haline getirilmesidir. Sosyalist realizm adını alan bu teorileşme Stalin dönemi Sovyet Rusyası’nda dogma haline getirildi (Tagızade, 2006:8).

“Toplumcu gerçekçilik, çok büyük ölçüde Marksizm’e ve Marksist ideolojiye dayanır. Bu sebeple Toplumcu Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik ve Marksist Gerçekçilik büyük ölçüde aynı anlamı ifade eder” (Çetişli, 2009:89-90). 1930’lardan 1980’lere kadar Sovyetler Birliği’nin resmi sanat tarzı olarak benimsenmektedir. Marksist ideolojiye dayalı olarak komünist ülkelerde oluşturulmuş ve edebiyat dâhil tüm sanat alanlarında kabul görülmektedir. “Amacı bu ülkelerdeki devrimci gelişmeleri gerçekçi bir anlatımla yansıtmak ve sınıfsız bir topluma geçişte propaganda işlevi görmektir” (Tan, 2011:24).

Stalin'in 1929 yılında parti ve devletin lideri olmasıyla beraber durumun değiştiği gözlemlenmektedir. Sovyet Yazarlar Birliği tarafından 1934 yılında, toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri belirlenmektedir. "Sanat toplumun kavgasını destekleyecek, yeni ideolojinin gerçekleşmesine ivme kazandıracak biçimde düşünülmüştür. Sanat egemen sınıfın ideolojisini yansıtmıyorsa, artık egemen sınıf olan işçi sınıfının ideolojisini yansıtmalıdır" (Sanat sözlüğü, 2009:318). Toplumcu Gerçekçilik, sanatın ne olduğu sorusundan ziyade, sanatın ne olması gerektiği sorusuyla ilgilenmektedir.

Sovyet Rusya'da gelişen sosyalist realizm, güç kaynağını emekçi sınıfta görmüş ve bu nedenle işçi sınıfının eğitilmesi gereğine inanmıştır. Sanat eseri, yaratılması hedeflenen yeni toplum ve yeni kültürü göstermeli ve halkı yeni toplum düzenine hazırlamalıdır. Bu nedenle sosyalist realizm, Sovyetler Birliği'nde olumlu kahramanlar sunma şeklinde göstermiştir kendini. Sanatçı ideal olanı göstermiştir; sanat alımlayıcısı, sanat eserinde saygı duyacağı, imreneceği ve taklit etmek isteyeceği kahramanlarla karşılaşmıştır (Sanat sözlüğü, 2009:318).

Marksist sanat teorisyenleri Toplumcu Gerçekçilik terimini, modernizm ve gerçekçilik arasındaki zıtlık içinde ele almaktadır. Toplumsal Gerçekçilik, sanatı kitlelere yaymayı amaçlayan bir temel felsefe taşır; bu temel felsefe, birey ile toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi göz ardı etmemeyi hedeflemektedir. "Bu terim, daha genelde burjuva bireyciliğine karşı, sanatsal ifadeyi toplumsallaştırmayı amaçlayan, üretim tarzlarını ve sınıf kavramını konu edinen sanatçılar için kullanılmaktadır" (Özdemir, [11.08.2023]).

Sosyalist Realizmin başlaması, konstrüktivistler ve süprematistler tarafından başlatılan Rus sanat hareketleri olarak avangardın ve özellikle de soyutlamanın sonu olmuştur. Bu tarz, muhafazakâr, figüratif ve hikâyeye dayalı olmasından ötürü bütün izleyicilere ulaşabilir niteliktedir ve Parti çizgisinden asla sapmamıştır. Resimde ve heykelde devleti, liderlerini (Lenin, Stalin gibi) yüceltmiş ve işçi sınıfını idealize etmiştir (Sanat Sözlüğü, 2009:317).

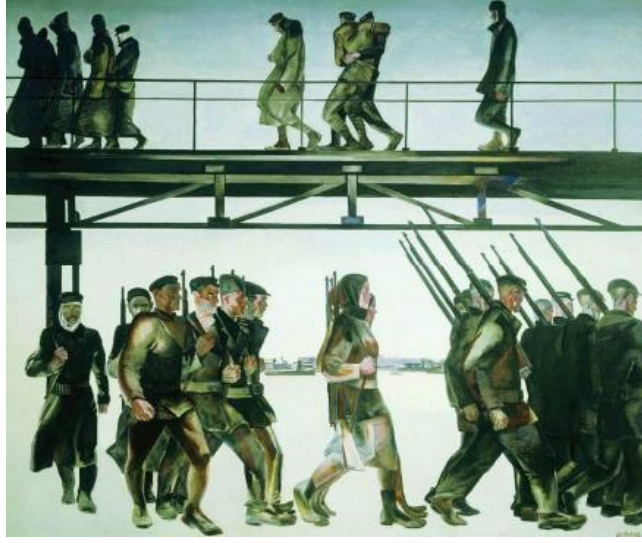
Stalin döneminde Sosyalist Realist sanatın öne çıkmasının ana nedeni sözü edilen sanatın kitleler tarafından rahatça algılanmasından kaynaklanmaktadır. 1933 yılında akademik ve gerçekçi sanatın savunucularından Isaak Brodski (1884-1939), Evgeni Katsman (1890-1976) ve Aleksandr Gerasimov (1881-1963) adlı sanatçıların, Stalin ve Halk Savunma Bakanı Kliment Vorosilov'un katılımlarıyla, Sosyalist Realizmin görsel sanatlara yansması hususunda toplantı yaptıkları bilinmektedir.

Brodski 1940 yılında yayımlanan anılarında bu toplantıya yer vermiş, ressam Aleksandr Gerasimov toplantıyı yapmış olduğu yağlıboya resimle belgelemiştir. Stalin toplantıda Gezginler ve Rus Akademisi'nin yöntemleri dayanak alınarak, gerçekçi üsluplarını oluşturmaları konusunda sanatçılara yol göstermiştir. Bu yaklaşım Stalin'in şahsi zevkinin, Gezginler topluluğunun önde gelen üyesi ressam İlya Repin'e (1844-1930) bilinen hayranlığının bir göstergesiydi. Stalin, bu doğrultuda ortaya çıkan gerçekçi yapıtların kitleler tarafından rahatça algılanacağını ve sanatın anlatımcı yönünün kitleler üzerinde kusursuz bir propaganda aracı olacağını bilincindeydi. Sosyalist Realist sanatın anlatımcı doğası Komünist Parti'nin güdümlü sanat oluşturma çabasına cevap vermiştir (İlkan, 2009:57).

Komünizm, işçi sınıfını idealize ettiği zamana kadar, geleneksel sanata karşı olan sanat akımlarına eğilim göstermekte ve hatta bunları teşvik etmektedir. Bu nedenle birçok akım, Çarlık döneminde karşı çıkılan her türlü hareket, Komünist rejim tarafından desteklenmektedir. Bu durumun temel sebebi, o döneme kadar partinin sanatla ilgili net sınırlar çizmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Toplumcu gerçekçiler, eleştirel bir bakış açısına sahip olmaları, kapitalist sisteme karşı duruşları ve propaganda içeren anlatımlarıyla toplumun farkındalığını artırma idesini benimsemektedirler. Toplumcu gerçekçilik akımında yaratıcılığın (toplumsal ve ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanılması teşvik edilmektedir.) her zaman büyük bir rol oynamadığı söylenebilmektedir. Çünkü sistemin gerektirdiği şekilde, herhangi bir şey kesin bir şekilde iyi veya kötü olarak tanımlanamamaktadır. Ressamlar, devamlı olarak sağlıklı ve mutlu bir izlenim veren, fabrikalarda ve çiftliklerde çalışan güçlü, atletik insanları tasvir etmekte ve sanatsal bütünlüğü ikinci plana atarak parti öğretisini öne çıkarmaktadırlar.

A. A. Deyneka'nın "Petrograd Şehri'nin Savunumu" (Resim 15) isimli eseri, sosyalist gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmakta ve Petrograd şehrini savunmak için silahlanan işçileri yücelten, propagandayı amaçlayan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır.



**Görsel 15. Alexander Alexandrovich Deyneka, 1928, The Defense of Petrograd Wood, Tempera, 218 x 254 cm.**

G. Korzhev'in, Komünist Üçlemesi: Bayrağı Yükseltmek adlı tablosunda (Resim 16), kaldırım taşlarından yapılmış ve üzerinde tramvay rayları bulunan bir yol resmedilmektedir. Bu yolda, birisinin baş kısmı ve sağ eli, diğerinin ise ayakları görülecek şekilde iki ölen işçi bulunmaktadır. Tabloda, hayatta kalan bir işçinin görülmesi, elinde kararlı ve öfkeli bir şekilde kırmızı bayrak tutması ile, yaşamlarını yitirenlerin mirasını devralarak komünizm için mücadele edeceği fikrini vurgulanmaktadır.

Korzhev bir röportajında eser hakkında şu ifadeleri kullanmıştır;

Bir komünistin belirli bir eylemini değil, tüm insanlık için ortak bir kahramanlık eylemini tasvir ettim" dedi. "Şahsen komünizmin fikirlerini paylaşıyorum, bu yüzden resme yaptığım gibi isim verdim, ancak resmin kendisi komünizmle ilgili değil, kahramanca bir eylemle ilgili. Bayrak herhangi bir renk olabilir (<https://www.mprnews.org/story/2007/10/10/socialistart> [27.08.20023]).



**Görsel 16. G. Korzhev, Komünist Üçlemesi: Bayrağı Yükseltmek, 1957-1960.**

Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır (Moran, 1999:53). Yalnızca devrim sonrasının olgusu olmamaktadır. “Onun özgünlüğünün, var olan eğilimi ve savı bir örgüt ilkesi haline getirmesinden ve son derece aktörel/sanatsal kaygıyı kesinlikli bir biçimde siyasal kaygıya feda ettirmesinden ileri geldiği öne sürülebilir” (Oktay, 1986: 64).

### **2.2.1. Rus Gerçekçiliği**

Rusya’da 18. yüzyıl sonlarına doğru köleliğin kaldırılmasının ardından yeni bir dönem başlamaktadır. Bu yeni dönem, kapitalizmin yerleştiği, toprak ile ilişkili olan köleliğin kalkmasıyla köylülerin özgürleştiği ve burjuva sınıfının gücünün tüm toplumsal kesimler üzerinde etkisinin görüldüğü bir dönemdir. Fakat bu durum; “toplumun en büyük kesimini oluşturan orta sınıfların birçok siyasi ve sosyal haktan yoksun bırakılmasıyla” (Erçelik, 2008:4-5), halkının büyük çoğunluğu için sefalet anlamına gelmektedir. (Bu hakların kazanılmasında ise Fransa'daki 18. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen devrim<sup>17</sup> süreci, hayati bir periyottur.) Döneminin toplumla ilgilenen ve gerçekçi bir görüşünü savunan eleştirmenlerinden “Çernişevsky, sanatın; gerçekliğin yansıtılması olduğunu fakat yansımanın

<sup>17</sup> Fransız Devrimi, 1789-1799 yılları arasında meydana gelen bir dizi sosyal ve siyasi gelişmeyi içermektedir. Bu olayların sonucunda Fransa'daki mutlak monarşi devrildi ve onun yerine bir cumhuriyet kurulmuştur. Bunun yanı sıra, Aydınlanma prensiplerine dayalı olarak radikal toplumsal değişimlerin gerçekleşmesine sebep olmuştur.

kopyacılık olmadığını ifade etmektedir. Zira sanatçı görüneni aktarırken öze ait olan ile olmayanı ayırt etmelidir” (Yılancıoğlu, 2008:67).

1917 Ekim Devriminin ardından Rusya'nın toplumsal yapısında önemli değişimler oluşmaktadır. Sanat alanında yeni devrimci düşüncelerin oluşmasına zemin hazırlayan etkenlerden bir kaçı; yönetim tarafından toplumun yaşam zorluklarının görmezden gelinmesi, çiftçilerin şahsi toprakları üzerinde rahat hareket edememesi ve din kesiminden gelen baskılar olarak gösterilebilmektedir.

Toplumsal bir sınıf kültürünün yaygınlaşmasını amaçlayan bu sanat akımı, 1930'larda sosyalizmin sanat ve edebiyata etkisi olarak ortaya çıkmış, sosyalist düşünceleri yansıtan ve toplumsal gerçekliğe bağlılıkla birlikte olumlu bir gelecek vizyonunu benimseyen bir sanat anlayışıdır. Bu akımın etkisi altında, eserlerde devrimci kahramanlar ve halka ilham verecek karakterlerin yaratılması hedeflenmektedir. Toplumcu gerçekçilik akımının temel konuları arasında devrim, işçi sınıfı ve endüstri yer almaktadır. “Bu sanat akımında hükümet, Komünizm düşüncesini ve yapılan devrimleri tüm gerçekliği ile yansıtarak toplumu sanat yoluyla etkilemek istemiş ve sanatı amaçlarının gerçekleştirilmesinde bir araç olarak kullanmıştır” (Çiçek, 2010:10). Bu sebeple yargılar ön plana çıkarılarak sanata büyük anlamlar yüklenmekte ve birey yerine toplum merkeze alınmaktadır. “1932’de Sovyet Merkezi Komitesi kararıyla “Sovyet Sanatçılar Birliği” kurulmuştur. Bu birliğin kararıyla, siyasi liderlerin portreleri, işçi yaşamının zorlu yönlerini gösteren resimler üretilmiştir” (Tan, 2011:27).

Rus Gerçekçiliğini batıdan ayıran özellik; sanatın özünde, ne olduğundan ziyade ne olması gerektiği üzerinde odaklanmalarından kaynaklanmaktadır. Toplumcu gerçekçilik akımı, toplumsal sorunlara dikkat çekmek ve toplumsal fayda sağlamak amacı gütmektedir. Bu nedendir ki sanatçılar işçileri güçlü ve mutlu bir şekilde tasvir ederek olmayan bir toplumu sanki varmış gibi göstermelerini savunmaktadır. Toplumcu gerçekçiler, eserlerinde sıkça propaganda içerikli anlatıları kullanmakta ve kapitalist sisteme eleştirel bir bakış açısı sunmaktadırlar. Bu bağlamda, güzellik kavramını yaşamın kendisi olarak ele alırlar ve sanatın toplumsal fayda sağlama amacını önemserler.

Tatyana Yablonskaya'nın 1950 tarihli "Ekin" adlı eseri (Resim 17), sanatçının kolektif çiftlik ziyaretinden sonra yaşadığı ilhamla şekillenmiş önemli bir çalışmadır.

Sanatçı, resminin içeriğine odaklanmanın biçimsel kaygılardan daha önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu eser, toprak ve halk gerçeğini yansıtmayı amaçlayan bir yaklaşımın ürünüdür. “Resimde yüzleri gurur ve sosyalist bir şevkle parlayan kadın işçiler arasında sıcak bir ortam gözlemlenmektedir. Resmin geneline yayılan kırmızı renk, halkın politik birliğini sembolize ederken kompozisyonu dengelemiştir” (Clark, 2013:118).



Görsel 17. Tatyana Yablonskaya, Ekin, 2x3.7cm, 1949.

### 2.3. Batı Gerçekçiliği

Fransız İhtilali (1789), sadece Fransız toplumunu değil, aynı zamanda diğer Batı toplumlarını da derinden etkileyen, özellikle sosyal ve siyasi yaşamı önemli ölçüde sarsan bir olay olmuştur. İhtilalin ardından, Batı dünyasında demokrasi, özgürlük, insan hakları ve orta sınıfın güçlenmesi gibi gelişmeler yaşanmış olmasına rağmen, mezhep kavgaları ve monarşi-cumhuriyet çekişmeleri devam etmektedir.

“Fransa’da 1789 Devrimi’yle doruk noktasına ulaşan toplumsal ayaklanmalar, bizzat burjuva sınıfı önderliğinde gerçekleşmiştir” (Koç, 2011:15). 1830 Temmuz Devrimi<sup>18</sup> ve 1848 Devrimi<sup>19</sup>, entelektüel faaliyet ve üretkenlik dönemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmakta, ancak benzer şekilde 1789 Devrimi gibi demokrasinin başarısızlığıyla sonuçlanmaktadır. “Büyük devrim ile başlayan

<sup>18</sup> Devrimin kökenleri, Restorasyon döneminde aşırı kralcılarla liberaller arasında bir denge politikası izleyen XVIII. Louis'nin 1824'teki ölümü sonrasında kardeşi X. Charles'ın iktidara geçmesiyle başlamaktadır. Fransa'da 27 Temmuz 1830'da başlayan bu devrim, Bourbon Hanedanı'nın kesin bir şekilde devrilmesine ve liberal bir monarşinin kurulmasına, aynı zamanda Restorasyon döneminin kapanmasına yol açmıştır.

<sup>19</sup> "1848 Devrimleri", Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkan ayaklanma, devrim ve özgürlük hareketlerini ifade eder. Bu dönemde özellikle İtalya, Almanya, Fransa, Avusturya, Polonya, Romanya ve Macaristan büyük sarsıntılar yaşamıştır. Devrimlerin ardından ortaya çıkan sonuçlar arasında, Avrupa'da siyasi ve sosyal yapıda meydana gelen değişiklikler, ulusal kimliklerin güçlenmesi ve demokratikleşme sürecinin başlaması önemli bir yer tutmaktadır.

toplumun siyasallaşması olayı 19. yüzyılda sürmüş, muhafazakarlık ve milliyetçiliğin yanında liberalizm ve sosyalizm gibi iki önemli ideoloji düşünsel ortama hakim olmuştur” (Berksoy, 1998:27-28).

19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıla geçişte, gerek Sanayi Devrimiyle başlayan ve hız kazanarak süregelen ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimler, gerek Darwin’in evrim görüşünün yol açtığı ‘benlik bilinci’ne dair yeni bir gerçeklik, Batılı insanın dünya görüşünü temelden etkilemiş, sanat, edebiyat ve düşünce alanlarında romantik eğilimlerden sıyrılıp gerçekçi eğilimlere geçilmesine yol açmıştır (Altuğ, 2022:115).

Tarihsel bir süreç içinde, Batı gerçekçiliği 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkmış olup, bu dönemde Klasizme ve Romantizme karşı bir duruş sergilediği görülmektedir. Batı gerçekçiliği, sanatı klasik ve romantik akımlardan özgürleştirerek, çağdaş eserlerin ortaya çıkmasını hedeflemekte ve konularını özellikle toplumsal sınıflardan seçmektedir. Batı gerçekçiliğinde sanatçı, bireysel yorumundan ziyade nesnel bir bakış açısı eğilimindeydi. Diğer bir ifade ile;

...gerçek akıldan çok duyularla gelendir, bu nedenle de sanatçı yorum yapmamalı gerçeği yansıtmalıdır. Bu dönemde; toplumun günlük olağan yaşamının gözleme dayalı olarak ele alınması, çirkin, ayıp, iğrenç olanların gerçeği yansıtma çabası olarak kullanılması, bilimsel gelişmeler paralelinde olayların psikoloji ve sosyolojiyle açıklanması, dolayısıyla sanatçının tarafsız olması görüşünden hareketle gerçeği olduğu gibi yansıtması temel prensipler olmuştur (Çiçek, 2010:8).

Ancak 20. yüzyılın etkili akımı olan Sosyalist gerçeklikte, sanata büyük anlamlar yüklenmekte, değerlendirmeler ön plana çıkmakta ve bireyden ziyade toplum daha fazla vurgulanmaktadır.

19. yüzyılın ortalarından sonralarına doğru etkili olan Gerçekçilik akımı, sanatçının sanatsal ve toplumsal normları göz ardı etmeyi göze alarak, dünyanın olduğu gibi betimlenmesi gerektiğini savunmaktadır. O dönemde yaygın olarak Pek çok gerçekçi resmin konuları, ahlak dışı kabul edilmektedir. Çünkü bu resimler, o güne kadar yerleşmiş olan "uygun" normları sarsmaktadır. İlya Repin, Gustava Courbet, Theophine Steinlen, Van Gogh, Constant Permeke, Heinrich Zille, Adolf Von Menzel ve Constantin Meunier gibi sanatçılar, gerçekçi çalışmalarlarıyla toplumsal konuları tüm gerçekliğiyle yansıtmaktadırlar.

Gerçekçiler, görülen her ne olursa olsun, o konuyu resmetmeyi amaçlamakta, hatta kirli veya hoş olmayan detayları dahi eserlerine yansıtmaktan

çekinmemektedirler. "Sanatçının Stüdyosu" (Resim 18) adlı tablo, Courbet'nin gerçek dünyayı nasıl gördüğüne dair bir başarısızlık eleştirisi olarak yorumlanabilmektedir. "Stüdyo pis ve kalabalıktır ama tuvaldeki resim sanatçının içinde yaşadığı dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan güzel bir manzarayı göstermektedir" (Little, ?: 81'den akt. Koç, 2011:16).



**Görsel 18. Gustave Courbet, 1854-1855, My Atelier, 235.43 x 142.13 cm.**

Van Gogh'un "Patates Yiyenler" (Resim 19) adlı tablosunda, içinde bulunduğu dönemin toplumsal sorunlarını kendi özgün üslubuyla yansıtmaları ve yaşanan olayları izleyiciye görünür şekilleriyle aktarmaları açısından bir örnek teşkil etmektedir.

Beş kişilik bu topluluk masaya oturmuş sade patatesten oluşan yavan bir yemeği mideye indirmektedirler. Gaz lambasının cılız ışığında mutsuz ve yorgun görünürler. Renkler karanlıktır; resme damgasını vuran kahverengi ton köylülerin toprağa bağlılıklarını simgeler. Van Gogh'un kendisi resmin renk tonunu soyulmamış tozlu patateslerin rengine benzetmiştir. Bu resimde hem güçlü bir toplum eleştirisi hem de teslimiyet vardır. İnsanlar üzgün görünmektedir, yüzleri neredeyse karikatürleri andıran bıkkın ifadeler taşır, eller kemikli ve nasırlıdır (Krausse, 2005:78).

Bu zaman diliminde düşük sosyal sınıfta bulunan bireyler, yaşamlarını sürdürürebilmek adına patates tarlalarında çalışmak zorunda kalmakta ve bu besin ile karınlarını doyurmaktadırlar.

Van Gogh bu koşulları ve yaşam zorluklarını büyük bir duygusallık ve yalnızlık içinde izleyiciye sunmaktadır. Yalnızlar çünkü onların şartlarını umursamayan farklı bir sınıfla aynı toprakları paylaşmaktadırlar. Yaşadıkları sade hayatı anlatan kostümleri ve iç mekan tasviri içeriği vurgulamaktadır (Koç, 2011:18).



Görsel 19. Van Gogh, Patates Yiyenler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1885, 82x114 cm.

#### 2.4. Türkiye’de Toplumsal Gerçekçilik ve Resim Sanatı

Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik teması, özellikle "Yeniler Grubu" ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Ancak, Yeniler Grubu öncesindeki gruplar tarafından batılı anlamdaki gelişimde toplumsal temalara ne ölçüde yer verildiği konusuna kısaca değinilecektir.

Türkiye’de batılı anlamda resim eğitiminin başlangıcı, 1795 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun’un ders programına resim derslerinin eklenmesine dayanmaktadır. “Buradaki resim dersleri daha sonra Mekteb-i Hayriye’de devam etmiş ve resim sanatımızdaki ilk primitiflerle birlikte, pentür, yağlı boya ressamı sanat tarihimizin içinde yer almıştır” (Koç, 2011:27).

II. Abdülhamid'in tahta çıkmasının ardından, Osman Hamdi Bey<sup>20</sup>, 1883 yılında resim ve mimarlık alanında eğitim vermek amacıyla, Sanayi-i Nefise’yi<sup>21</sup> kurma girişimlerinde bulunmakta ve bu okulun ilk müdürü olduğu bilinmektedir. Osman Hamdi Bey'in liderliğinde, Sanayi-i Nefise, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat ve kültür alanındaki gelişmelerin önemli bir merkezi haline gelmektedir.

1908-1909 yıllarına kadar süregelen bu gelişmelerden Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşuna kadarki geçen dönem Türk resminde erken dönem olarak değerlendirilir. Bu cemiyet ortak bir sanat fikrinden çok, güç için birlikte olma fikrinden hareket etmiştir. Osmanlı ressamı cemiyeti, ülkemizde “Osmanlı

<sup>20</sup> İlk Türk müze müdürümüz Osman Hamdi Bey’dir. 1881 yılında İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nin müdürü olarak görevlendirilmiştir.

<sup>21</sup> Osman Hamdi Bey ile birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi’nin diğer hocaları arasında Salvatore Valeri ve Warnia Zerzecki de yer almaktadır.

Ressamlar Cemiyeti Gazetesi” adındaki ilk sanat dergisini çıkarmışlardır. Dergi her ne kadar on sekizinci sayıya kadar çıkarılabilmiş olsa da Türk sanat tarihin de önemli bir yere sahip olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926 Yılında “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” daha sonra ise “Güzel Sanatlar Birliği” adı altında faaliyetlerini sürdürmüştür (Kaya, 2008).

Sanayi-i Nefise Mektebi, “Cumhuriyet döneminin ilk yirmi beş-otuz yılını da içine alacak bir biçimde yaklaşık altmış-yetmiş yıl süreyle sanat ortamının yönlendiricisi, belirleyicisi, konumunda oldu” (Terzi, 2008:50). Resim atölyelerinde gerçekleştirilen çalışmalar, Türkiye’de resim eğitiminin akademik bir disiplin haline getirilmesi açısından bir ilerleme kaydetmektedir. Bu eğitimde, figür anatomisi ve portre sorunlarına özel bir önem verildiği gözlemlenmekte, Türk resminde figürün bireysel düzeydeki önemi, özellikle Osman Hamdi ve genel olarak Çallı kuşağıyla birlikte ortaya çıkmaktadır.

#### **2.4.1. İnas Sanay-i Nefise Mektebi**

Meşrutiyet’in ilanından sonra, ressam Mihri Hanım’ın liderliğinde, Sanayi-i Nefise'nin yanında kızlar için ayrı bir güzel sanatlar okulu açılır. "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" adını taşıyan bu okul, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlangıcında eğitim vermeye başlar. Okulda Türk kızları çarşafli veya başörtülü olarak, azınlık öğrenciler ise başları açık ya da şapka ile eğitim alırlar. 1920 yılında, Sanayi-i Nefise ile birleşir ve faaliyetine birleşik bir kurum olarak devam eder.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’nde Mihri Hanım’dan sonra müdürlük yapan (Okkalı, 2019:53) Ömer Adil’in, "Kızlar Atölyesi" (Resim 20) adlı resmi günümüze ulaşan önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Güzin Duran, Mihri Müşfik ve Nazlı Ecevit, Türkiye'nin ilk kadın ressamaları arasında yer almaktadır.



Görsel 20. Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x118cm, 1919-20, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

#### 2.4.2. Şişli Atölyesi

Türk resim tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen Şişli Atölyesi, "toplumsal" veya "sosyal" konulara yönelme eğilimi ve teknik olarak "çok figürlü kompozisyon" çözümleri ile öne çıkmaktadır. Savaş yıllarında hükümet, dikkat çekici bir girişimde bulunarak Türk sanatçıların eserlerinden oluşan bir sergiyi, müttefik ülkelerde sergilemek ve batıya "iptidai" olmadığını göstermek amacıyla Şişli Atölyesi'ni hayata geçirmektedir. Şişli Atölyesi adı verilen etkinliğin gelişimini ve yaratmış olduğu coşkulu ortamı, sergi fikrinin oluşmasında önemli katkı sağlayan Celal Esad Arseven şu şekilde aktarmaktadır:

Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vermek... Bunu münasip gören Seyfi Paşa, teşhir edilecek tablolar arasında mevzu itibarıyla askeri mahiyet taşıyacak bazı eserlerin bulunmasının da faydeli olacağını dermeyeran etti. Fakat ressamlarımızın şimdiye kadar yapılmış böyle eserleri yoktu.

Mevcut olan tablolar da mahdut idi. Harb dolayısıyla ressamlarımızın boya ve muşamba gibi malzeme bulmaları da güçtü. Diğer taraftan bu resimler için asker, silah, at ve top gibi modellere de ihtiyaç vardı. Bunların ciheti askeriyece temini takarrür etti. Verilen karara göre, Şişli'de büyük bir ahşap atölye yaptırıldı, civardaki arazide hendekler kazıldı, silahlarıyla bir manga asker, atlar, koşulmuş bir top geldi. Derhal Almanya'dan getirilen boyalar, muşambalar, çalışacak olan resamlara dağıtıldı.

Çallı İbrahim, Feyhaman, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami gibi ressamlar, üstü camlı bu büyük hangarın birer köşesinde sehpaları önünde oturdular. Bu topluluk ve milli gaye onlara büyük bir çalışma gayreti vermişti. Bir tarafta tüfekleriyle modellik eden askerler, diğer tarafta top arabaları, buraya meşhur muharebe ressamı Edouard Detaille'in atölyesi halini vermişti. Ressamlarımız için de bu bir fırsattı. Geceleri bile lambalar altında çalışıyor, yemek için dışarıya bile çıkılmıyor, lokantadan gelen yemekler yeniyordu (Üstünipek, 2006:33).

Sanatçılar, Türk halkının kurtuluş mücadelesini tuvallerine konu edinirken sadece savaşın yarattığı hüznü ve zorluğunu değil; bunun yanı sıra milli coşkuyu, birlik ve dayanışmayı, savaşın mücadele dolu şartları altında kazanılan zaferin içsel anlamını belgeler nitelikte tablolar üretmişlerdir. Sami Yetik'in "Aydın Önlerinde Hücum" (Resim 21) adlı eserinde;

Türk askerinin ve Türk halkının kahramanlıklarını, cesaretlerini ve savaşın zorluklarını gözler önüne sermiştir. İşgal kuvvetleri tarafından ele geçirilen bir köyün, düşman işgalinden kurtarılışı canlandırılmıştır. Silahlı olmayınca kazma, küreğini eline alarak düşmanın üzerine yiğitçe koşturan Türk halkı, korkusuzca vatanını savunmaya çalışan kahraman askerler ve efelerin bir arada verilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca, Kurtuluş Savaşı sırasında çekilen sıkıntıların, gösterilen çabaların, verilen şehitlerin unutulmaması; gerekliliği ve birlikte hareket etmenin önemi vurgulanmak istenmiştir (Özkan, 2021:535).



Görsel 21. Sami Yetik, Aydın Önlerinde Hücum, 192x295cm, 1921.

### 2.4.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

1910 yılında Sanayii Nefise Mektebi'ni tamamlayarak Paris'e gönderilen ve ardından I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle İstanbul'a dönen Çallı ve arkadaşları,

Türk sanatında önemli bir değişikliğe imza atmaktadırlar. Cumhuriyet dönemi resim sanatı, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" adıyla faaliyet gösterirken, daha sonradan 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almaktadır. Bu cemiyetin üyelerinden Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran gibi sanatçılar, "1914 Kuşağı", "Türk İzlenimcileri", "Çallı Kuşağı" gibi terimlerle Türk resim tarihinde anılmaktadırlar.

1940'lardan önce, toplumsal nitelik taşıyan sanat kaygılarını ele alan 1914 Kuşağı'na mensup sanatçılar arasında, Ruhi Arel, Namık İsmail, Avni Lifij, İbrahim Çallı gibi isimler bulunmaktadır. Bu dönemde, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin kahramanlıklarını konu alan eserlerin yanında, savaş yıllarının acılarını yansıtan kompozisyonlar da ürettikleri gözlemlenmektedir.

Namık İsmail'in "Harman" adlı (Resim 22) eserinde köy insanının yaşamlarından kesitler sunması ve Mehmet Ruhi'nin "Taşçılar" eseri, toplumsal bir gerçekçilik özelliği taşıyan eserler olarak gösterilebilmektedir.



**Görsel 22. Namık İsmail, Harman, 1920'ler, 165x200cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.**

Mehmet Ruhi'nin sözü edilen "Taşçılar" eserinin (Resim 24), Gustave Courbet'nin Realizm konusundaki ilk somut örneği olma özelliğini taşıyan 1850 yılında yapmış olduğu "Taş Kırıcılar" adlı (Resim 23) tablosunu anımsattığı söylenmektedir.



Görsel 23. Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, 1849-50, 165x257cm.



Görsel 24. Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, 1914, 170x228cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Ruhi Bey'in Taşçılar eseri iki değil üç taş ustasını betimler. Bunlar sarıklı, kasketli, şapkalı figürlerdir. Yüzleri seyirciye dönük olmayan ve yaptıkları işe odaklanan üç taş ustasının başlarında yer alan sarık, kasket ve şapka ile sanatçı Türk toplumunun üç dönemine gönderme yapmış olmalıdır. Resme tarih atılmamıştır, ancak figürlerin birinde şapkanın kullanılmış olması resmi Şapka Devrimi sonrasına tarihlendirir. Olasılıkla 1925 ve sonrasına işaret eder. Resim genel olarak Batı resmine özgü detaylar içerirken konu olarak dönemi için emekçi işçinin betimlendiği ilk örnekler arasında yer alır. Dolayısıyla Türk sanat tarihinde ayrı bir önemi vardır. Ahmet Kamil Gören Courbet'nin çalışmasını anımsatan bu eserin tarihlendirilmesinde 1929 yılına işaret ederken kompozisyon olarak toplumsal gerçekçiliği yansıtmada önem kazandığından söz eder (Baytar, 2020:51).

Eşref Üren ise söz konusu eser için şöyle bir yorum yapmaktadır: “İstanbul Beşiktaş’taki Resim Heykel Müzemiizdeki Taşçılar adlı tablosunu düşünüyorum da yaşamı boyunca hiç başka bir tablo yapmasaydı, o tek düzenleme, onun ölümsüzlük payesine erişmesine yeter de artardı” (Baytar, 2020:51).

Avni Lifij'in 1923 tarihli iki tablosu, Türk resim sanatındaki özgün niteliğini güçlendirmektedir. Bu eserlerden biri, yaşanan savaşın acılarını ifade eden "Karagün"; diğeri ise savaşın sona ermesi ve kazanılan zaferin yansıtıldığı "Akgün" adlı yapıttır.

“Karagün” (Resim 25) adlı eserinde;

15 Mayıs 1919 yılından sonra Anadolu'nun sömürgeci kuvvetler tarafından işgal edilmesiyle ilgilidir. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan tabloda, Kurtuluş Savaşı sırasında düşmanın yakıp yıktığı bir köy kalıntısı içinde, ön planda saflığı ve temizliği ifade eden beyaz giysileri parçalanmış ve tecavüz edilmiş izlenimi veren yarı çıplak ve parçalanarak öldürülmüş bir kadın bedeni, kilim üzerinde resmedilmiştir. Bu figürle uzun yıllardır yağmalamalardan, tecavüzlerden, felaketlerden kurtulamayan Anadolu temsil edilmektedir (Alkan ve Kahraman, 2017:248).



**Görsel 25. H. Avni Lifij, Karagün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1922-1923.**

“Akgün” (Resim 26) adlı eseri ise diriliş hikâyesini yansıtmaktadır. Vatanlarını sömürgeci saldırılardan arındırdıkları ve emperyalist güçlerin denize döküldüğü 9 Eylül 1922 tarihini sembolize eden bu tablo, kahramanlığın, kurtuluşa doğru kazanılan zaferlerle dolu soylu bir yürüyüşü tasvir etmektedir. Güçlü Türk askerleri, mağlup düşman askerlerine doğru atlarını sürerken, Türk topçusu ise top

arabasının üzerine konulmuş Yunan bayrağının önünde, bu zafer yürüyüşünü gururla seyrederek ufku gözlemlemektedir.



**Görsel 26. H. Avni Lîfij, Akgün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25,5x34cm, 1923.**

Bu iki eserde, bir ulusun çöküşü ve ardından tekrar dirilişi; bu süreçte yaşanan zaferlerle dolu kurtuluş anlatılmaktadır.

İbrahim Çallı'nın "Kurtuluş Savaşında Zeybekler" adlı tablosunda, Kurtuluş Savaşı'na katılmak üzere hazırlanan dört zeybekte, onları uğurlamaya gelen üç kadın figürü yer almaktadır. Silahlarını kuşanmış olan zeybekler, kararlı bir şekilde hazırlıklarını sürdürmektedir. Zeybeklerin giyim kuşamları, sanatçının bölgeden olmasından kaynaklı olarak Ege Bölgesi'nin efe kıyafetlerini özenle yansıtmaktadır. Kadınlar ise yerel kıyafetler içinde, yalnızca gözleri açıkta kalan bir kumaşla örtünmüş durumdadır.

12 Eylül 1926 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile Ankara'da açılacak olan sergide Çallı'nın sözü edilen eseri de yer almaktadır. Sergi açılışı sırasında, İzmir'in Çal ilçesinde doğan ve soyadını buradan alan İbrahim Çallı'nın efeleri resmettiği bir tablosunun karşısında duran Atatürk, şu sözleri dile getirmektedir:

Çallı doğum yerinin efe tipini ne güzel canlandırmıştır. Onun ruhundaki efelik bu tablosunda tam olarak görülmektedir. Yalnız bir tarafını tenkit edeceğim. Tablodaki atlar çok tavlı ve güçlü olarak yapılmıştır. Savaşta bizler bir parça arpa ekmeğini zor bulurken atlarımız arpa denen nesneyi unutmuşlardır. Çallı sen bu atları biraz zayıflat ki bu tablo tam o devrin anlamını taşıсын (İbrahim Çallı Salonu İzlenimci ve Sembolist eğilimler, 2021:5).



**Görsel 27. İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşında Zeybekler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156.5x186cm.**

#### **2.4.4. Cumhuriyet Dönemi**

Çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmayı hedefleyen Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, hızlı kültür değişimine öncülük eden reformlar şu kronolojik sırayla gerçekleşmektedir:

1 Kasım 1922 Saltanat kaldırılmıştır. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. 3 Mart 1924'te Hilafet ve Şer'îye ve Evkaf Vekâletlerinin kaldırılması gerçekleştirilmiştir. Aynı yıl Tevhid-i Tedrisat Kanunu kabul edilmiştir. 25 Kasım 1925'te Şapka Kanunu kabul edilmiştir. 30 Kasım 1925'te tekke, zaviye ve türbeler kapatılmıştır. 26 Aralık 1925'te milletlerarası takvim ve saatin kabulü gerçekleşmiştir. 17 Şubat 1926'ta Türk Medeni Kanunu kabul edilmiştir. 16 Nisan 1928'te anayasadan "Türk Devletinin dini İslamdır" maddesi kaldırılmıştır. 24 Mayıs 1928'te milletlerarası rakamlar kabul edilmiştir. 1 Kasım 1928'te yeni alfabe kabul edilmiştir. 3 Nisan 1930'ta yerel seçimlerde kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 15 Nisan 1931'de Türk Tarih Kurumu kurulmuştur. 19 Şubat 1932'de Halkevleri kurulmuştur. 12 Temmuz 1932'de Türk Dil Kurumu kurulmuştur. 31 Mayıs 1933'te Darülfünun kapatılarak yerine İstanbul Üniversitesi kurulmuştur. 21 Haziran 1934'te Soyadı Kanunu kabul edilmiştir. 26 Kasım 1934'te efendi, bey, paşa gibi lakap ve unvanlar kaldırılmıştır. 3 Aralık 1934'te bazı kıyafetlerin giyilemeyeceğine dair kanun kabul edilmiştir. 5 Aralık 1934'te Milletvekili seçimlerinde kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 1937 yılında ise Laiklik ilkesi anayasada yer almıştır. Mondros Mütarekesi'ni izleyen 1912-1922 yılları, Türk Kurtuluş Savaşı ile, çöken Osmanlı Devleti yerine yepyeni ve bağımsız bir Türk Devleti'nin kurulmasını amaçlayan

bir ulusal silkiniş ve kurtuluş hareketine sahne olmuştur. Atatürk, Kurtuluş Savaşı hazırlıklarını gerçekleştirirken aynı zamanda, kurmayı düşündüğü Türk Devleti'nin bir Cumhuriyet olacağına da karar vermiştir. 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi açılarak "Ulus egemenliğine dayanan" yeni Türk Devleti kurulmuştur (Korur, 2008:1-2).

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki reformlar, sanatçıların eserlerine etki etmekte ve aynı zamanda eleştirel bir bakış açısıyla ülkenin sorunlarını inceleyen sanatçıların duyarlılığı da gelişmelerde rol oynamaktadır.

#### **2.4.5. Yeni Resim Cemiyeti**

Şeref Kamil Akdik, Mahmud Cemaleddin Cûda, Nurullah Cemal Berk, Saim Özeren, Cevad Hamid Dereli, Turgut Zaim, Refik Fazıl Epikman ve Sabih Bey adlı bir grup öğrenci, 1923 yılında Yerebatan'da, ahşap konakta bir araya gelerek bu cemiyeti oluşturmaktadırlar. Cemiyetin, 1924 yılında ücretsiz bir sergi düzenledikleri ve eserlerinin henüz akademik eğitimlerin etkisi altında olduğu bilinmektedir.

Yeni Resim Cemiyeti'nin kurucularının çoğu, Avrupa'ya burslu gönderilmekte ve burada çağdaş sanat akımlarına daha da yaklaşma fırsatı bulmaktadırlar. Fakat bu süreç içerisinde cemiyet dağılmıştır.

#### **2.4.6. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**

Cumhuriyet döneminde, Osmanlı Cemiyeti'nden sonra Türk ressamlarının oluşturduğu ikinci dernek, 1929 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında kurulmaktadır. Bu dernek, izlenimci resme karşı bir alternatif sunan yenilikçi bir anlayışın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa'da resim eğitimini tamamlayan ve ardından memleketlerine dönen ressamların katkılarıyla hayata geçirilen bu birliğin öncülüğünü ve kuruculuğunu Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi yapmakta, diğer üyeleri; Refik Ekipman, Mahmud Cuda, Cevat Dereli, Hale Asaf, Şeref Akdik, Muhittin Sebati ve Nurullah Berk gibi isimlerden oluşmaktadır. Kuşağın amacı:

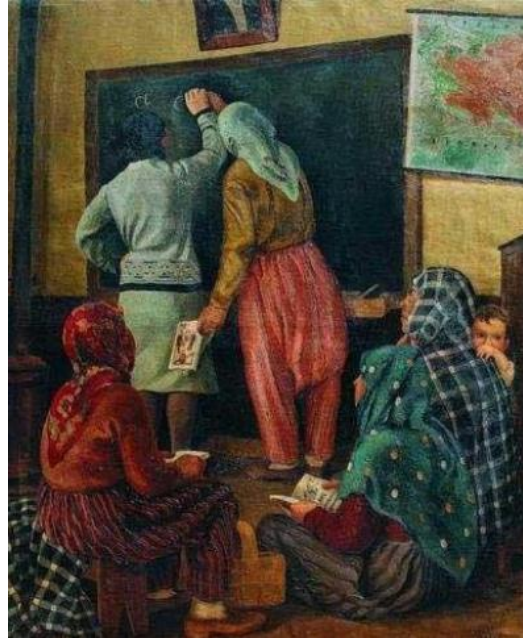
Daha canlı bir varlıkla önceden atılmış olan temeli bir kat daha yükseltip, Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmaktır. Müstakillerin, yaklaşımı Cezanne'a kadar uzanan geçmişi, tekniği ile kübizm ve konstrüktivizm gibi akımların biçimsel kuruluş şeması üzerine temellenir (Koç, 2011:32).

Cumhuriyet döneminde, aile içinde ve okul ortamında, toplumunu bilgisiyle aydınlatan ve eğiten öğretmen kadın figürü önemli bir yer tutmaktadır. Ulus devlet mantığında:

Millet büyük bir aile olarak kurgulandığından dolayı kadınların evde evladını yetiştirmesiyle okulda öğrencileri eğitmesi benzer durumlardır. Son kertede amaç, ulusa hizmet edecek ve onu kalkındıracak nesiller yetiştirmektir. Rejimin kadına biçtiği ideal meslek; annelik rollerinin devamı olan öğretmenliktir (Ergönül ve Koca, 2017:773).

Şeref Akdik'in eserinde de, kadınlara atfedilen bu sorumluluğun izleri görülebilmektedir. 1930 yılında yapmış olduğu “Millet Mektebi/Okuma Yazma Kursu” (Resim 28) adlı eserinde:

Köylü kadınlarını ellerinde alfabe kitapları ile pür dikkat öğretmenlerini izler halde betimleyerek onlara çağdaşlaşma yolundaki ilk adımlarını attırırken çağdaşlığın geleceğe taşınmasını ise çocuk figürü ile vurgulamıştır. Bu bağlamda Akdik'in, Cumhuriyet rejimi tarafından, gelecek nesilleri yetiştirecek olan Anadolu kadınına biçilmiş olan hem eğitilmiş ve modern kadın rolü hem de annelik rolüne uygun bir yaklaşımla eserini ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Yeni dönemde kadının artık rejim tarafından yaratılmak istenen modern aile tipinin odak noktasına çekildiği söylenebilir (Dalkıran, 2020:6).



**Görsel 28. Şeref Akdik, Millet Mektebi/Okuma Yazma Kursu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150cm, 1930.**

Harf inkılabının ardından ülke genelinde gerçekleştirilen okuma yazma seferberliğine değinilen “Mektebe Kayıt” (Resim 29) adlı eserde ise, öne çıkan önemli bir detay da baba figürünün eksikliğidir. Bu bağlamda sanatçının, eserde bilinçli bir şekilde baba figürüne yer vermemesi, Kurtuluş Savaşı sonrasında büyük ölçüde erkek nüfusunu kaybetmiş olan ülkenin geride kalan sınırlı sayıdaki kadın, çocuk ve yaşlı nüfusuyla yürütülen inkılaplar aracılığıyla yeniden var olma çabasına dikkat çekmiş olabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 29. Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167x212cm. 1935, Ankara Resim Heykel Müzesi.**

“Bu resim Cumhuriyet’in ilanından sonra başlatılan okuma yazma seferberliğinin önemli bir göstergesi olmuştur” (İncel, 2004:37). Sanat eseri, toplumun eğitim ve kültür alanındaki evrimine vurgu yaparak, eğitimin toplumun temel değerleri arasında nasıl önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Aynı zamanda, resim Cumhuriyet’in modernleşme çabalarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir, çünkü okuma yazma seferberliği, toplumun bilgiye erişimini artırarak ilerlemenin temelini atmaktadır.

“Daha sonra gruptan ayrılacak ve D Grubunu kurarak, yeni sanat anlayışı konusunda bir birlik olarak asıl atılımı yapacak olan genç sanatçılar, yapısalcı sağlam bir desen ve geometrik yapıya önem vermektedirler” (Bugay, 2006:55-56).

#### 2.4.7. D Grubu

“D” Grubu Eylül 1933’de Cihangir’deki Yavuz Apartmanı’nın 5. katında oturan Zeki Faik İzer’in evinde kurulmuştur (Korur, 2008:101). “Türkiye resim tarihinin dördüncü grubu olarak adını alfabenin dördüncü harfinden alan grubun” (Sanat Sözlüğü, 2009:95) temel hedefi; Türk resminin çağdaş sanat akımları doğrultusunda ilerlemesi gerektiğine inanarak, akademik resim anlayışını yıkmak, izlenimci teknikleri reddetmek ve kompozisyonlarını kübist ve konstrüktivist anlayışlardan esinlenerek sağlam bir düzen ve yapı üzerine oturtmaktır. D grubunun teorisini oluşturma görevini Nurullah Berk üstlenmektedir. Grup, “Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. Grubun sanatçıları “Yaşayan Sanat” sloganı çevresinde birleşmişlerdir” (Açıkgöz, 2023:11). 1934 yılında gruba; “Cemal Nadir daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, ve Turgut Zaim, 1939’da da Halil Dikmen, Eşref Üren, Arif Bedii Kaptan ve Salih Uralı Katıldı” (Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 2010:86). “D Grubu” kurucularının Müstakillerden en büyük farkı; belki belli bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunmalarında daha dinamik ” (Koç, 2011:32) olmalarından kaynaklanmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk on yılında gerçekleşen önemli sanat etkinliklerinden biri İnkılap Sergileridir<sup>22</sup>. İlk İnkılap Sergisinin, 1933 yılında Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip tarafından, bütün birlik ve sanatçıları bir araya toplama amacıyla yapılmış bir etkinlik olduğu bilinmektedir. D Grubu’ndaki faaliyetlerine devam eden Zeki Faik İzer, Cumhuriyet’in onuncu yılına denk gelen sergi için, Cumhuriyet’in değerlerine uygun bir eser üretmeye odaklanmış ve “İnkılap Yolunda” adlı eserini üretmiştir. Bu eserin; “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosunun bir uyarlaması olduğu gözlemlenmektedir. “Halka Yol Gösteren Özgürlük” (Resim 30) Eugene Delacroix’nın 1830 Temmuz’undaki halk ayaklanması konusunu ele alarak yapmış olduğu bir tablodur.

---

<sup>22</sup> “Serginin amacı, sanatçıları devrimleri ve Kurtuluş savaşı konularının canlandırılmasını teşvik eden yapıtlar üretmeye yöneltmektir. Her yıl Cumhuriyet Bayramı’nda açılan sergi, konu ile sınırlandırılması yüzünden aldığı tepkiler nedeniyle 1936 yılından sonra Birleşik Sergilere dönüştürülmüştür” (Dolmacı, 2006:19).



**Görsel 30. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325cm. 1830.**

İzer ise “İnkılap Yolunda” (Resim 31) isimli eserini, neredeyse yüz yıl sonra, sözü edilen tabloya büyük benzerlik göstererek ortaya koymaktadır. Delacroix'nın eseri, sadece tek bir ayaklanmayla değil, genel olarak Fransız Devrimi ile özdeşleştirilmektedir. İzer'in eseri ise, Cumhuriyet'in başlangıcında; geçmişin yerine geleceğin, doğunun yerine batının eklenmesi ve bu değişikliklerin takdir edilmesi önemini arz etmektedir. Bunların yanında, İzer'in inandığı Cumhuriyet idealleri ve Fransa'da aldığı eğitim, onu Fransız Devrimi'ni anlatan bu önemli esere yönlendirmiş olabileceği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Zeki Faik İzer'e ait eser 1933 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Eser incelendiğinde;

İzer, Halka Yol Gösteren Özgürlük adlı esere karşın resminde daha renkçi bir yaklaşım sergilemiştir. Bilinçli biçim bozmaların da yer aldığı İnkılâp Yolunda resminde de benzer piramit kompozisyonun ortasında bir kadın figürü bulunur. Fakat bu artık Özgürlüğü değil, Cumhuriyet'i temsil eden bir figürdür. Delacroix'nın figürünün aksine, Zeki Faik İzer'in figürü yıkılmış barikatlar yerine, üzerinde 1923 yazan sert bir kürsünün üstünde durmaktadır. Türk Bayrağı'nı taşıyan Cumhuriyet Kadını yol gösterme vasfını yitirmiş ve resmin merkezi konumunu figürlerin bakışlarının birleştiği noktadaki, artık devrim yolunu gösteren somut bir lider, Mustafa Kemal Atatürk'e bırakmıştır (Poyraz,2013). Zeki Faik'in resminde Delacroix'da olduğu gibi farklı sınıfları temsil eden figürler görülmez. Cumhuriyet figürünün solunda süngülü bir asker, sağında ise çevresinde modern kıyafetler içinde yere güçlü basan kadın ve erkekler ve ileriye işaret eden Mustafa Kemal vardır. Burada,

aristokrasiye karşı ayaklanan burjuvazi ve işçi sınıfı gerilimi, yerini ilerici-gerici olarak nitelendirebileceğimiz kavgaya bırakmıştır. Sol alttaki muhalif yok olmuş, sağdaki ezilen kraliyet askerinin yerini de korkuyla titreyen bir takım sakallı figürler almıştır (Şenol, 2016:164).



**Görsel 31. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x237cm. 1933.**

Döneminin mihenk taşı olan İzer'in "İnkılap" adlı eseri, günümüzde hala devam eden 'kopyacılık sorunu' tartışmalarının odağında bulunmaktadır. Tablo, Delacroix'nın Özgürlük tablosuyla karşılaştırıldığında, ilk bakışta kopya olgusunu yoğun bir şekilde hissettirmektedir ve sergilendiği yıl Delacroix'nın yapıtı sanılmıştır. Bu durum açıkça gözlemlenmektedir. Fakat:

Resme farklı yönlerden bakmak gerekmektedir. Delacroix'nın resmi 1830 "New Orleans" devrimini canlandırır. Sergilendiği yıllarda 'kışkırtıcı' olduğu için resim sanatçının elinden alınmıştır. İzer bu resmi kalıp olarak kullanmıştır. İnkılap Yolunda Türkiye Cumhuriyeti'nin öyküsünü anlatır. Kompozisyon şeması neredeyse aynıdır. Kalıp aynı olsa da altında yatan fikir tamamen farklıdır. Delacroix; özgürlüğü, başkaldırıyı, bir isyanı ifade ederken, İzer; devrimciliği simgelemiştir. Resimlerdeki stil farklılığı gibi nesnelere yüklenen anlamlarda farklıdır. İzer, yaşanan bir devrim olayının toplu fotoğrafını çekmiştir. Delacroix'nın aksine geride yatan bir kent değil, yükselen bir Ankara motifi yer almaktadır. İsyen eden halkın aksine aydınlık için yürüyen bir topluluk göze çarpmaktadır (Arıkan, 2016:54).

"Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D grubunun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini karşı çıkanlarla grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir" (Rona ve Beykan, 1997:

417'den akt. Koç, 2011:34). Tüm tepkilere karşın D grubu 1947'e kadar birliğini korumakta fakat sonrasında dağılarak, bireysel resim anlayışlarıyla çalışmalarını sürdürmektedirler.

#### 2.4.8. Yeniler Grubu

Önceki bölümde detaylı bir şekilde incelediğimiz Yeniler grubu, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsal iddia ile ortaya çıkan önemli bir gruptur. Bu bölümde ise, Yeniler grubunun etkilerini ve önemini vurgulamak yerine, dikkatimizi eserlerine yönelteceğiz. Berksoy'unda aktardığı gibi: “Daha önceki grupların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. Yeniler gurubu ise “bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmiştir” (1998:116).

Yeniler, herhangi bir yabancı kaynağı kopya etmeden, sentezleme fikrini benimsemekte ve önceki kuşakların halkla olan kopukluğunu derin bir şekilde hissetmektedirler. Halkın içine karışmayı ve onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanat üretmeyi hedefleyen bu sanatçılar, “İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, ilk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, balıkçıların ve liman işçilerinin arasında çalışarak hazırlamışlardır” (Bugay: 2006:66).

Selim Turan bu durumu şu ifadelerle izah etmektedir:

Nuri ile Kemal'in ilk fikirleri şöyleydi: ‘...ilgiyi artırmak için, halkın arasına girer resim yaparsak, bizi çalışırken görenler sergimize de gelir. Onun için İstanbul'un bir mahallesini seçelim. Birlikte oraya gider resimler yaparız.’... Konuyu seçerken ‘İstanbul bir liman şehri(..) Bir mahalle seçeceğimize, limandan başlayalım’ dedik. Böylece Liman Sergisi adı kendiliğinden ortaya çıktı (Bugay, 2006:69).

Yeniler Grubu'nun kurucularından Kemal Sönmezler, En Son Dakika gazetesini muhabiri Kadri Baykal ile yaptığı bir röportajda, düzenledikleri sergi ile ilgili şu ifadelerde bulunmuştur:

Toplumsal gerilemenin ifadesi olan (izm) akımlarının silsilesinden tamamen ayrıldık. Bir grup halinde çalışmaya karar verdiğimizde ortak fikrimiz şuydu: Tabiatın dışında hiçbir şey tasavvur edilmediği gibi, cemiyetin dışında da sanatkâr tasavvur etmek bir rüyadan ibarettir. Bu zamana kadar açılan sergilerde ne bir mevzu birliği vardı, ne de fikir birliği. Bizim bu şekilde hareketimiz, Türkiye'de ilk ileri hareket sayılabilecek bir mahiyettedir.

Ortaya koydukları eserlerle Türk resminde farklı bir yerde durduklarına inanan genç sanatçılardan biri olan Mümtaz Yener, "Bence sade renk ve güzel çizgi ile resim sanatı yapılamaz. Bizim

gayemiz, güzel renk ve çizgi ile cemiyet hayatını canlandırmaktır. Bunun için hep beraber limana gittik; liman işçileri arasında uzun süre kaldık. Maksudumuz, onların yalnız yüzlerine bakmak ve çalışma tarzlarını görmek değildi. Onların psikolojisini de tetkik ettik." diyerek grubun sergilediği tavrı ve amaçları dile getirmiştir. Yönetici çevreden ve halk kesiminden gelen ilgiyle dikkatleri üzerine çeken Yeniler Grubu'na, genç kuşak yazarların verdiği çaylı bir toplantıda konuşma yapan Hüsametdin Bozok, yazarlarla ressamların kaynaşmasının gerektiğine inanarak şu sözleri dile getirmiştir (Yener, 2013:32):

“Liman sergisiyle genç ressam arkadaşlarımız plastik sanatlar tarihimizde yeni bir hamlenin öncüsü olmuşlardır. Bu fedakârlıkları, sanatkârın fildişi kuleyi artık tamamen terk etmesini ve Türk halkının içine karışma arzusundan doğmuştur. Bu görevin başarıyla yerine getirilebilmesi için ressamın şairden, romancının musikişinastan, tetkikçinin heykeltıraştan ayrı olamayacağını idrak etmiş bulunmak lazım” (Çelik, 2009:345-350).

“Bu grubun üyeleri kendilerinden öncekiler gibi, batıda sanat eğitimi görmemişlerdir. Biçimden çok insanı ve toplumsal içeriğin vurgulanmasına öncelik tanıyan Yeniler, Türk resminde ilk gerçek tepki ya da karşı çıkma hareketini temsil etmektedirler” (İskender, 1994: 39-43’den akt, Koç, 2011:37).

Çağdaş Türk sanatının tarihsel etkinliklerinden birisi olan Liman Sergisi<sup>23</sup>, “Sanatın toplumsal yönünün vurgulandığı yeni bir çıkışın ilk tavrıdır ve başlı başına bir manifesto özelliği taşımaktadır” (Bugay, 2006:70).

İstanbul'un limanlarındaki balıkçılıkla geçinen insanları resimlerine konu edinen Yeniler Grubu sanatçılarından Selim Turan, 1941 tarihli "Balık Mezadı" (Resim 32) adlı eserinde, balıkları toparlayan ve istifleyen işçilerin çalışma anını yansıtmaktadır.

---

<sup>23</sup> Serginin açılışı, 10 Mayıs 1941 tarihinde, Beyoğlu'nda Basın Birliği salonunda kapıya gerilen balık ağının balıkçı Ferman Reis tarafından kesilmesi ile yapılmıştır.



**Görsel 32. Selim Turan, Balık Mezadı, (?), 1941.**

1940 tarihli "Balıkçılar" (Resim 33) adlı eserinde, ağlarından çıkardıkları balıklarla meşgul olan dört balıkçıyı resmeden Turgut Atalay, tablonun arka planında balıkçıların tek kazanç kapısı olan denizi ustalıkla yansıtmaktadır.



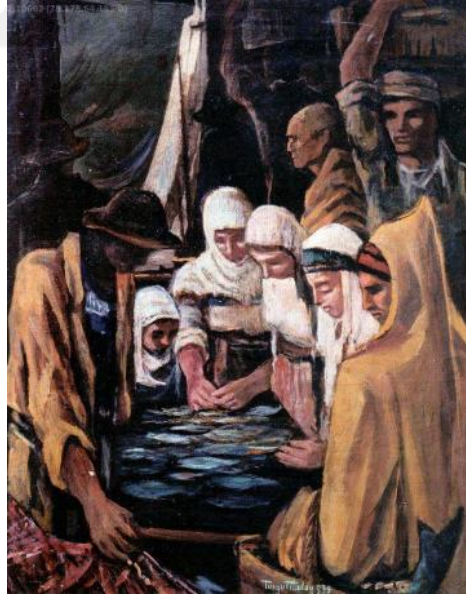
**Görsel 33. Turgut Atalay, Balıkçılar, 100x80cm. 1940.**

Turgut Atalay'ın 1939 tarihli "Balık Ayıklayanlar" (Resim 35) ve Ferruh Başağa'nın 1940 tarihli "Balıkçı Kompozisyon" (Resim 34) adlı eserlerinde, kadın ve erkeklerin iş bölümü yaparak birlikte çalıştıkları gözlemlenmektedir. Örneğin, Turgut Atalay'ın "Balık Ayıklayanlar" resminde, balıkların ayıklanmasını gerçekleştiren kadınlar vurgulanmıştır. Ferruh Başağa'nın "Balıkçı Kompozisyon"unda ise kadınlar, erkeklerle birlikte ağların çekilmesine yardımcı olmaktadır.



**Görsel 34. Ferruh Başağa, Balıkçı, 80x120cm. 1940.**

1939 yılında Turgut Atalay'ın ortaya koyduğu "Balık Ayıklayanlar" adlı tablosu, Çağdaş Türk Sanatı tarihinde toplumsal gerçekçiliğin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Tabloda görüldüğü gibi, geçimini balık ayıklayarak sürdüren yoksul kentli kadınlar, hayatta kalmak adına çalışmak mecburiyetinde kalmışlardır. Sanatçı, kentin yoksul mahallelerinde yaşayan insanlara odaklanırken, içinde bulunduğu dünyanın gözlemcisi olmayı seçmektedir.



**Görsel 35. Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65cm. 1939.**

Turgut Atalay, bir gün vapur yolculuğu sırasında Eceabat'tan Çanakkale'ye seyahat ederken mor ve sarı renklere bürünmüş Yörüklerle karşılaşmaktadır. Yörüklerin giyim tarzı, sanatına yeni bir boyut kazandırmakta ve bu etkileşimi

"Pazar Yeri" tablolarının bir parçası olarak kullandığı gözlemlenmektedir. Turgut Atalay Yörükleri resmetmeye olan ilgisini şu şekilde ifade etmektedir:

Bir Yörük kiliminin iyisi; boyası ve üzerindeki geleneksel motifleri yakıştırmayı, insanı hemen kendine saygıyla bağlar, büyüler. Yörüklerin giysileri de öyle!... Her şey bir coşku içinde yaşam bulur. Onların başlıklarından, eteklerinden, şalvar ve takılarından daha güzelini ararsanız güç bulursunuz! En cesur modacı bile o yakıştırmayı, o üç bulunabilen güzelliği pek yakalayamaz, yaratamaz!... İşte birçok baş ve kompozisyonlarımda konu olarak aldığım Yörükler beni kendilerine bu nedenlerle çekti (Girgin, 2009:63).

Turgut Atalay, "İki Pazarıcı Kadın" (Resim 36) adlı eserinde, iki Yörük kadını tasvir etmiştir. Yörük kadınları kıyafetleriyle adeta canlılık ve enerjiyi yansıtarak önümüzde capcanlı durmaktadır. Havanın kapalı, yağmurlu ve karanlık mavisine rağmen, Yörük kadınları, giyimleriyle canlılık ve enerjiyi yansıtarak adeta capcanlı bir atmosfer oluşturmaktadırlar. Yörükler, sırtlarında taşıdıkları el emeği heybeleri, başlarındaki örtüler ve kıyafetleriyle özgün bir kültürü temsil etmektedir. Bu sebeple bu resim, bu kültürü belgeleyen bir anı niteliği taşımaktadır. Yöresel motifi Yörük kültürü olan bu resimde, Yörüklerin kendi ürettikleri heybeler, şalvarlar, başörtüleri ve alınlarından sarkan para süsleri gibi öğelerle birlikte karakteristik bir yaşam tarzı sergilenmektedir. Arka plandaki görüntü ise yöreye özgü bir atmosfer sunmaktadır.



**Görsel 36. Turgut Atalay, İki Pazarıcı Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65cm. 1965.**

Göç teması, gecekondular yaşamının öncesi olarak kabul edilen bir tür olarak, Nuri İyem'in eserlerine ilham kaynağı olmuştur. İyem, göç resimlerinde, geniş ovalardan ve yarılmış patikalardan uzaklaşarak başka bir yer arayan insanları tasvir etmiştir. Göç resimlerinde; kadınlar sırtlarında çocuklarıyla, erkekler kasketleriyle

öne eğilmiş ve sopalarını kullanarak yürüyen yaşlılar, üzerlerine aldıkları varlıklarıyla birlikte göç resimlerinde belirsiz bir geleceğe doğru adım atmaktadır.



**Görsel 37. Nuri İyem, Göç, 1970.**

Göç edenlerin zorlu yolculuğunu ve belirsizlik içindeki umutlarını etkileyici bir biçimde tasvir eden Nuri İyem, göç resimlerinde işsizlik sebebiyle göç edenleri de konu almaktadır. İşsizlik kâbusu içinde, tarım işi aramak üzere köyden köye yola çıkan erkekleri ve kadınları anlatan "Tarla Dönüşü" (Resim 38) adlı tablo, Nuri İyem'in göç resimlerindeki işsizlik konusuna dair bir örnek olarak gösterilebilmektedir.



**Görsel 38. Nuri İyem, Tarla Dönüşü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960.**

Nuri İyem'in "Göç" (Resim 39) isimli tablosu, göç eden köylülerin bireysel portrelerini göstermeyen ancak göçle ilgili diğer göstergeleri içeren bir çalışmadır. Bu tablo, işsiz köylülerin kentlere taşıdıkları ve göç ettikleri şehirler hakkında ipuçları sunmaktadır. "Tablonun sol üst köşesinde bulunan tabelanın altında "Göç Turizm" yazısıyla birlikte İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana şehirleri yazmaktadır. "Göç Turizm" ifadesi muhtemelen bir otobüs şirketinin adıdır ve sanatçı, iki farklı

sosyal sınıfla ilişkilendirebileceğimiz iki farklı fenomeni bir arada kullanarak bir hiciv oluşturur (Keser ve Keser, 2017:21).



**Görsel 39. Nuri İyem, Göç, 1978.**

Avni Arbaş, Atatürk'le birlikte Kurtuluş Savaşı'na katılan bir askerın çocuğu olarak, birçok eserinde Atatürk ve Kurtuluş Savaşı'nı konu almaktadır. Sanatçı; geniş bir zaman diliminde "Kuvâ-yi Milliye" adlı çalışma serisini üretmiştir. Avni Arbaş'ın "Kuvâ-yi Milliye" serisindeki eserler, baskı resim, desen, yağlı boya gibi çeşitli tekniklerle üretilmiştir. Sanatçının Yeniler Grubu ile birlikte birçok sergide yer aldığı bilinmektedir. Sanatçının "Kuvâ-yi Milliye Atlıları" tablosunda, en önde yer alan atın sırtındaki kalpağı ile yüzü belirsiz bir Atatürk figürü yer almaktadır. Arka planda siluet halindeki atlı askerler ve bir Türk bayrağı görünen çalışmanın adı, resmedilen sahnenin bir savaş anına ait olduğunu belirtmektedir. Avni Arbaş bu resimler hakkında şunları söylemektedir:

"Ben belli bir atı ya da Kuvayi Milliyeci, Atatürk'ü değil, duygularımdaki, içimdekileri yapıyorum. Temalarım giderek bir simgeye dönüşüyor." Mustafa Kemal'in zaten kendisi ve adı bir simge değil mi (Edgü, 2001, s.194)? Ferit Edgü'nün retorik sorusunun cevabı açıktır: Atatürk, devrimin ve Cumhuriyet'in simgesine dönüşmektedir (Çalışkan, 2021:1101).



**Görsel 40. Avni Arbaş, Mustafa Kemal ve Kuva-yi Milliye, 92x81cm. 1995.**

"Kuvâ-yi Milliye Atlıları" (Resim 41) adlı çalışma, sanatçının 1995 yılındaki eserlerinden biridir ve 475 x 545 cm boyutlarında devasa bir tuval üzerine işlenmiştir. Bu etkileyici eserin kompozisyonunun tam merkezinde, atlıların elinde taşınan Türk bayrağı göze çarpmaktadır. Sol alt tarafta duran atlı figürleri, diğer eserlerde olduğu gibi soyutlanmış bir tarzda tasvir edilmekte, ancak bayrak, gerçeğe yakın bir ifadeyle resmedilmektedir. Bayrak, kompozisyondaki oluşturulan boşluğun etkisi ve taşıdığı renk, leke değeri ile birlikte çalışmada en önemli öge haline gelmektedir. Kurtuluş Savaşı'na olan derin saygıyı yansıtan bu eser, Türk bayrağını Türklük ve ulusal birlik ideolojileriyle ilişkilendirerek sembolize etmektedir.

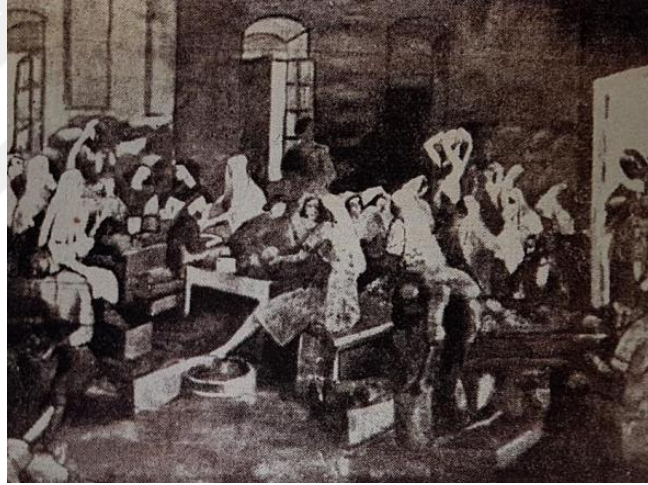


**Görsel 41. Avni Arbaş, "Kuva-yi Milliye Atlıları", 475x475cm 1995.**

1941 yılında IV. Yurt Gezisi sırasında henüz Akademi öğrencisiyken Muğla'ya seyahat eden ve aynı zamanda Yeniler Grubu üyesi olan Selim Turan, toplumun çeşitli yönlerini yansıtan eserler ortaya koyan önemli sanatçılardan biri

olmuştur. “Türkiye’de 1935 yılından sonra tütün üretimi, ülkenin batısına doğru ilerlemekte ve 1965 yıllarına gelindiğinde Muğla’nın en çok tütün üretimi yapan iller arasına girdiği görülmektedir”(Günay Ergün ve Uğurlu, :125-126).

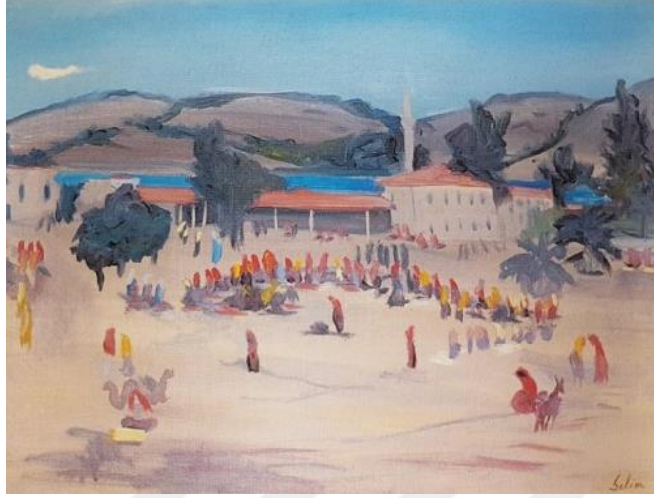
Turan, "Tütüncüler" (Resim 42) isimli eserinde, Muğla'da tütün sektöründe faaliyet gösteren bir topluluğu betimlemiştir. Çoğunluğunu kadın işçilerin oluşturduğu çalışanlar arasında, az sayıda erkek işçi de yer almaktadır. Kadın işçiler, tütün ayıklama veya benzeri işlerde çalışmaktadırlar ki bu tür işler, ev içi üretim süreçlerine olan doğal eğilimleri nedeniyle kadınsı bir nitelik taşımaktadır. Tütün ayıklama, açıkça "kadınsı" bir iş olarak kabul edilmiş görünmektedir. Hane dışında iş yaşamına dâhil olan bu kadınların ekonomik bağımsızlık kazanıp kazanmadıkları, tartışmalı bir konudur. “Arat; ev dışında çalışan kadınların ailenin ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla çalıştıklarını, parasal olarak bağımsız olmadıklarını söylemektedir” (Arat, 1998:68’den akt. Orgun, 2018:88).



**Görsel 42. Selim Turan, Tütüncüler, 1941-42.**

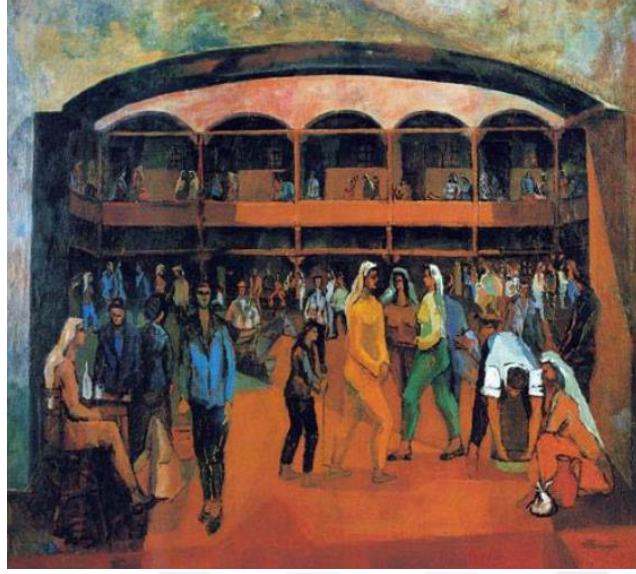
Selim Turan’ın “Muğla’da Pazar” (Resim 43) adlı eserinde, yoğun insan topluluğunun aynı anda meydana bulunması, muhtemelen bir pazar günü olduğunu ve insanların alışveriş yapmak amacıyla orada bulduklarını akla getirmektedir. Yük taşıyan hayvanlar ve çevrelerinde toplanan insanlarla birlikte yük sepetleri, bu düşünceyi güçlendirmektedir. Kalabalık figür topluluğu içinde özellikle kadın figürlerin yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Daha önce erkeklerin sorumluluğunda olan alışverişin, zaman içinde giderek kadınlara ait bir göreve dönüştüğü gözlenmektedir. Erkeklerin çalışma koşullarındaki değişim, kadınların kamusal

alanlarda daha fazla görünmelerine olanak tanımış olabilir; ancak bu, sınırlı ve erkek kontrolündeki bir özgürlük alanı olduğu düşüncesini yansıtmaktadır.



**Görsel 43. Selim Turan, Muğla'da Pazar.**

Ferruh Başağa, Mecidiye Hanı (Resim 44) adlı tablosunu 1944'teki son Yurt Gezisi sırasında Konya'da meydana getirmiştir. Bu eser, sanatçının soyut eğilimlere yönelmeden önce ürettiği son tablolar arasında yer almakla kalmayıp aynı zamanda tablo; Ferruh Başağa'nın belirli bir dönemini değil, Konya'nın o dönemdeki güncel yaşamını ve tabloya ismini veren yapının görünümünü belgelemektedir (Resim 45). Bu eser, ideolojik olarak toplumsal gerçekçi bir yaklaşıma sahip olmasa da, dönemin belgeleyici bir niteliğe sahip olması bakımından önemlidir. Eserde, kadınlar kamusal bir alanda, bir handa dolaşırken tasvir edilmektedir. Erkeklerle aynı mekânda bulunmalarına rağmen, birbirleriyle iletişim halinde olmadıkları gözlemlenmektedir. Kadınlar, beden hatlarını belli eden kıyafetler giymekten çekinmemektedirler, ancak başları geleneksel olarak örtülüdür. Bu bağlamda sanatçıların resimlerinde kendi düş dünyalarını da yansıttıkları düşünülmelidir. Orta kısımda yer alan sarı giysili kadın figürü üzerinden bir kadın/anne sembolü gönderilmekte, sol kenarda oturan kadının çalışıyor olması muhtemel ve karşısındaki kadın ise erkeğe hizmet etmek amacıyla gelmiş gibi görünmektedir. Eserde dikkat çeken bu kadın figürleri, toplumda var olan üç farklı temel kadın yaşam tarzını temsil etmektedir.



**Görsel 44. Ferruh Başağa, Mecidiye Hanı, 80x91cm. 1944.**



**Görsel 45. Mecidiye Hanı'nın Avlusundan Genel Görüntü.**

Ferruh Başağa'nın 1943 yılında ortaya koyduğu "Harman" (Resim 46) adlı eseri, modern sanatın genel yaklaşımından farklı bir perspektife sahiptir. Başağa, eserinde sadece estetik bir bakış açısını değil, aynı zamanda insanın ve gündelik hayatın öne çıkarıldığı bir düşünce yapısını yansıtmaktadır. "Harman", sadece bir tablo değil, aynı zamanda bir dünya görüşünün ifadesidir. Başağa, modern sanatın sıklıkla benimsediği deneysel anlatımlardan uzaklaşarak, insanın varlığını ve günlük yaşamın önemini vurgulamaktadır. Eserde, işlenmiş sahneler aracılığıyla, tarımın, insan ilişkilerinin ve doğanın bir araya geldiği bir harman atmosferi yaratılmıştır.

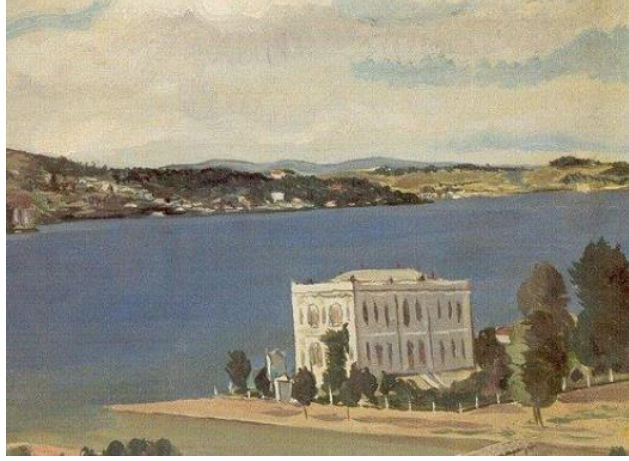


**Görsel 46. Ferruh Başağa, Harman, 65x92cm. 1943.**

Agop Arad'ın, Mayıs 1941'de düzenlenen Liman Sergisi'ne ve aynı zamanda Yeniler grubunun diğer sergilerine de katıldığı bilinmektedir. Oktay Akbal, Agop Arad ve diğer arkadaşlarının Liman Sergisi'ni gözlemlediğini ve bu serginin yazılarına etkisinin olduğunu şu ifadelerle aktarmıştır:

Ben Agop'un resimleriyle 1942'de açılan Liman sergisinde tanışmıştım. Nuri İyem, Fethi Karakaş, Haşmet Akal vb. ressamlarla da hepsiyle orada... Liman resimleri, liman insanları, yoksullukları. Mümtaz Yener'in bir fırın resmi vardı, sıra sıra bekleyen yoksul insanlar... "Önce Ekmekler Bozuldu" öyküsünün ilk tohumu sanırım bu Liman sergisinde düştü içime, öylesine etkileyici bir sanat gösterisiydi (Üstünipek, 2009:178).

Oktay Akbal'ın, Türkiye'deki gazete ressamlığı geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olarak nitelendirdiği Agop Arad Vatan ve Cumhuriyet gazetelerinde çalışmaktadır. Burada Orhan Veli, Sait Faik gibi önemli şair ve yazarların eserlerini resimlemekte ve portrelerini yapmaktadır. Sanatı, İstanbul'un günlük yaşamını ve manzaralarını ele almaktadır (Resim 47); sanat hayatına başladığı dönemde Léopold Lévy'nin sanatsal etkisini üzerinde hissetmekte olup, daha sonrasında Yeniler grubunun temalarından etkilenmektedir.



**Görsel 47. Agop Arad, Manzara, 27x35cm.**

Yeniler grubunun üyesi Haşmet Akal, grubun diğer mensupları gibi o dönemin edebiyat ve sanat figürleriyle samimi ilişkiler kurmakta ve Haşmet Akal'ın sanatını etkileyen en temel faktörlerden biri, Yeniler grubunun benimsediği toplumsal gerçekçi sanat anlayışını içermektedir.

Türkiye'de 1960 ihtilalinin hemen sonrasında, toplumsal gerçekçiliğe olan ilginin artışı sadece bir tesadüf olarak görmek oldukça yanıltıcı olabilmektedir. Sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak evrildiği bu dönemin düşünsel atmosferi, “tüm sanat dallarını besleyecektir. Edebiyattan sinemaya, tiyatrodan şiire ve müziğe, bütün sanat dallarında bu akımın örneklerinin çoğaldığı bir dönem yaşanır “ (Gümüş, 2013:68).

Bu çerçevede, Haşmet Akal'ın "1960 İhtilali" (Resim 48) adlı eseri, dönemin sosyal ve düşünsel dinamiklerini soyutlayarak, sanatın çeşitli disiplinlerinde nasıl bir etki bıraktığını daha detaylı bir şekilde gözler önüne sermektedir.



**Görsel 48. Haşmet Akal, 1960 İhtilali, 1960.**

Haşmet Akal'ın 1952 de yapmış olduğu "Baladız Hikâyesi" (Resim 49) adlı eseri ise; Türk halk kültüründe önemli bir yere sahip olan bir halk hikayesidir. Bu hikâye, Isparta'nın Gümüşgün (eski adıyla Baladız) civarında yaşanan bir olayın ardından oluşturulmaktadır.1946 yazında gerçekleşen bu dramatik olay<sup>24</sup>, halkın adalet arayışını ve güçlünün zayıfa karşı olan üstünlüğünü anlatmaktadır.



**Görsel 49. Haşmet Akal, Baladız Hikayesi, 1952.**

Fethi Karakaş, Yeniler grubunun başlangıcından sona kadar geçen süre zarfında tüm etkinliklerine aktif olarak katılmaktadır. Asmalımescit'teki çatı katındaki atölyelerinde, Nuri İyem ve Ferruh Başağa ile birlikte resimler ürettikleri bilinmektedir. Sadi Karakaş;

O dönemde ressam ve edebiyatçıların sık sık bir araya geldiğini, bu atölyenin alt katındaki kafede buluştuklarını ve tamamı camlı bir çatı katından oluşan bu atölyede Fethi Karakaşın da resim çalıştığını, ayrıca Fethi Karakaş tarafından Beşiktaş'taki evlerinin altında bir dükkânı atölye ve galeri olarak kullandığını belirtmiştir (Üstünipek, 2009:202).

Fethi Karakaş'ın bu mekânda resim ve şiir sergileri düzenlediği ve ek olarak bu mekânın, Yeniler Grubunun toplantı noktalarından biri haline geldiği bilinmektedir.

<sup>24</sup> Olay, köylülerin haklarını savunma amacıyla gerçekleştirdiği ayaklanma ve köy ağası Abdullah Demiralay ile ortaya çıkan çatışma bağlamında şekillenmektedir. Abdullah Demiralay'ın köylüleri aldatması ve topraklarını haksız yere elinde tutması, halk nezdinde saygınlığını yitirmesiyle sonuçlanmış ve buna paralel olarak köylülerin bu haksız duruma son verme kararı almalarına yol açmıştır. Mahkemelerde istenilen sonuçları elde edemeyen köylüler, mevcut durumu düzeltmek adına köy ağası Abdullah'a başvurmuş, ancak talepleri karşılanmamıştır, bu da çatışmanın kaçınılmaz hale gelmesine neden olmuştur. Abdullah'ın silahını çekmesi üzerine köylüler, etrafını sararak taşlı saldırıda bulunmuştur. Olayın akabinde Isparta'dan gelen kolluk kuvvetleri, 43 kişiyi tutuklamıştır. Bu trajik olay, Ruhi Su'nun "Baladız Ağdı" eserinde detaylı bir şekilde anlatılmış ve Türkiye genelinde geniş bir kitle tarafından bilinirlik kazanmıştır.

Sanatçının eserlerinde günlük yaşam konularına odaklandığı gözlemlenmektedir. Yaklaşık 1950 yılına kadar çizgisel ve lekesele anlayışla çalışmalarını sürdüren sanatçı, daha sonraları geometrik bir perspektife yönelmiş ve soyut resimlere imza atmıştır. Zaman içinde ise tekrar doğaya dönüş yaparak balıklar ve orman temalı eserler ortaya koyduğu görülmektedir.

Fethi Karakaş “Hamallar” (Resim 50) adlı çalışmasında, toplumun emekçi kesimlerinden olan hamalları, yük taşıma eylemlerini gravür tekniğiyle resmetmektedir. Deniz kenarında gemilerden yük boşaltan hamalları betimlediği eserinde, Karakaş soyutlamacı ve sadeleştirme yaklaşımını benimsemektedir. Çalışmada, arka planda belirsiz bir kent silüeti yer almaktadır ve figürlerin vücutlarındaki ayrıntılar bilinçli olarak atılmıştır.



**Görsel 50. Fethi Karakaş, Hamallar, Gravür, 12.5x10.5cm.**

Yeniler Grubu, Halk yaşamına dair sahneleri içeren resimlerinde, 1940'lı yılları toplumsal bir bakış açısıyla değerlendirerek, toplumun genel kesimini öne çıkarmaktadır. Sanatçılar, günlük yaşamda halkın çalışma ve eğlenme halini resmetmekte, özellikle toplumun ekonomik olarak zor durumda olan kesiminin yaşam tarzına bir bakış sunmaktadırlar (Resim 51). İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye'deki olumsuz etkilerini eserlerinde ele alarak, şehirde yaşayan bireyin ve onun içinde bulunduğu zorlu koşulları bir arada inceledikleri görülmektedir.



Görsel 51. Fethi Karakaş, İstanbul Deseni, 32x46, Ara Güler Koleksiyonu.

## 2.5. Mümtaz Yener'in Eserlerinin Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında İrdelenmesi

Bu bölümde inceleyeceğimiz eserlerin ikonolojik analizi, sanatçının eserlerini çözümlene sürecine giriş yaparak, görsel unsurların derinlemesine sembolik anlamlarını keşfetmeyi ve bu çerçevede toplumsal gerçekçilik bağlamında değerlendirmeyi hedeflemektedir. Mümtaz Yener'in sanat anlayışı ve eserlerindeki tematik odakları anlamak, bu analiz sürecinde özel bir öneme sahiptir. İncelenecek eserler aracılığıyla, sanatçının toplumsal eleştirilerini, kültürel yansımalarını ve estetik tercihlerini anlamaya yönelik bir bakış açısı sunulacaktır.

### 2.5.1. Sultanahmet Meydanı Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı

Mümtaz Yener'in 1987 yılında yapmış olduğu "Sultanahmet Meydanı" (Resim 52) adlı yapıtı, İstanbul'un tarihî ve kültürel zenginliğini detaylarıyla işleyerek izleyiciye sunan önemli bir sanat eseridir. Sanatçının bu gibi eserleri, sanatın toplumsal gerçekçilik ve kültürel anlamda nasıl bir rol üstlendiğini göstermektedir.



**Görsel 52. Mümtaz Yener, Sultanahmet Meydanı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x100cm, 1987.**

Mümtaz Yener, Türk resim tarihinde toplumcu gerçekçi ressamların öncülerinden biridir. Yeniler Grubu'nun bir üyesi olarak, modern sanatın Türkiye'deki gelişimine katkıda bulunmakta ve eserleriyle toplumsal sorunları ele almaktadır.

Bu eserin yapıldığı 1986-1987 dönemi, Türkiye için önemli siyasal ve toplumsal değişimlere tanıklık etmektedir. 1980'lerin ortalarında uygulanan ekonomik liberalleşme politikaları, ülkede ekonomik değişimlere neden olmakta ancak, beraberinde işsizlik ve ekonomik sıkıntıları da getirmektedir. 1987 yılında gerçekleşen anayasa değişikliği referandumu ve genel seçimler, Türkiye'nin siyasal arenada yaşadığı dönüşümü göstermektedir. Bu dönem, siyasi yasakların kaldırıldığı ve eski liderlerin yeniden sahneye çıktığı bir süreci içermektedir. Bunlara ek olarak, bu dönem aynı zamanda 12 Eylül 1980 darbesinin izlerini de taşımaktadır. Darbenin etkisiyle siyasi partiler lağvedilmiş, liderleri gözetim altına alınmış ve yasaklar getirilmiştir. İnsan hakları ihlalleri ve baskı dönemi olarak bilinen 12 Eylül, Türkiye'nin demokratikleşme sürecinde karanlık bir sayfa olarak yerini almıştır. Ancak, 1987 yılında yapılan referandum ile siyasi yasakların kaldırılması, Türkiye'nin demokratikleşme sürecinde önemli bir adımı simgelemektedir. “Son olarak denilebilir ki; Türkiye için 1980’li yıllar, ekonomik, sosyal ve siyasal alanlarda köklü değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur” (Küçük, 2019:42).

"Sultanahmet Meydanı" eseri, Yener'in sanatında olduğu gibi, Türkiye'nin tarihindeki bu karmaşık dönemleri anlama ve yorumlama çabasının bir ürünüdür. Yener'in detaylı ve sembolik anlatımı, izleyiciye sadece bir resim değil, aynı zamanda bir dönemin ruhunu ve toplumsal dinamiklerini anlama görevi üstlenmektedir. Bu eser, tarihî zenginlikleriyle ve toplumsal dokusuyla İstanbul'u anlamak isteyenlere, sanatçının gözünden bir pencere sunmaktadır. Yener'in tuvaline yansıyan bu meydan, sadece fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda toplumun içsel karmaşıklığını, çeşitliliğini, değişimini de ele almaktadır ve bunların yanında bir zamana ve bir topluma ayna görevi üstlenmektedir. Sözü edilen eserin analizi hakkında N. G. Yener, şu ifadelerle yer vermektedir:

Toplumun her kesimini görebileceğiniz bir şehir meydanı; İstanbul'da Sultanahmet Meydanı. Çelişkiler, farklılıklar... Toplumun her katmanından, her gelir ve eğitim düzeyinden, değişik mesleklerden, işçiden işsizden, köylüden kentliden, her türlü insanın bir arada bulunduğu bir meydan. Kimi konuşuyor, kimi dinliyor, kimi çalışıyor kimi söylüyor... Bu başyapıt ki 4 yılda bitirmiştir, sayısız etüt ve çalışma sonucu tuvale aktarılmıştır; her bir tiplere için ayrı ayrı özenle uğraşmıştır. Kompozisyonun yetkinliği göze çarpar. Kalabalıkları yerleştirmedeki ustalığı, perspektif, figürler ve detaylar dikkat çekmektedir. Bu figür ve renk cümbüşünde, hikâyesi olan herkesin bunu bir başkasına aktardığı, yaptıklarını birileriyle paylaştığı görülmektedir. Usta işi gerçekçi bir kompozisyon olmasının yanı sıra, bu resim bir iletişimi ve bir sosyalliği anlatmaktadır. Sanatçının yaşam süresince gözlemlediği, İstanbul halkını oluşturan toplumun değişik katmanları (1925-85 yılları arası) burada birlikte ve uyum ve paylaşım içinde resmedilmekte; aynı zamanda bu katmanların bir özeti yansıtılmaktadır (Yener, 2013:88).

Tablonun her bir detayı, Mümtaz Yener'in gözünden toplumsal bir portreyi yansıtır. İstanbul'un tarihî ve kültürel zenginliklerini konu alan "Sultanahmet Meydanı" adlı eser, modernleşme ve toplumsal değişimin izlerini sürerek derinlemesine bir analiz gerektirmektedir.

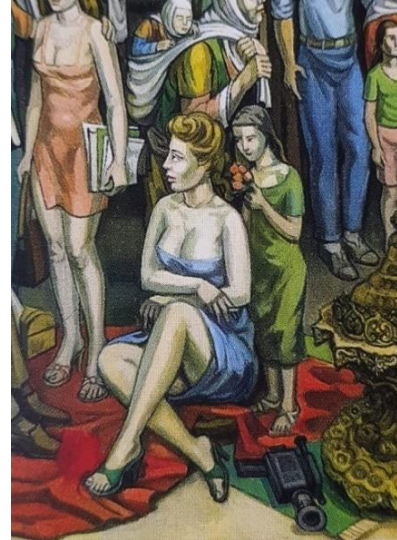
Eser, dikdörtgen bir tuval üzerine yatay bir kompozisyonla şekillenmiştir. %75'lik bir bölümden yukarısında Sultanahmet Camii ve Meydanı detaylı bir şekilde tasvir edilmekte, alt kısımda ise meydandaki insan kalabalığı ve çeşitli aktiviteler resmedilmektedir. Yener, bu tabloda toplumsal gerçekçiliğin temel prensiplerini

benimseyerek, çeşitli insan figürleri aracılığıyla İstanbul'un çok kültürlü dokusunu yansıtmaktadır.

İlk olarak tablonun ön planında, yükseltinin üzerinde oturan satıcılar dikkat çekmektedir. Satıcılardan birinin elinde bulunan kılıç, etrafındakilere gösterilerek bir tarihi, kültürü anımsatmakla beraber toplumdaki farklı dinamiklere işaret ettiği düşüncesini de doğurmaktadır. Diğer satıcının elindeki nargile ise kültürel gelişimleri, sosyal ilişkileri ve rahat bir ortamı temsil etmektedir. Dikkat çeken diğer bir ayrıntı, satıcıların sol tarafında mutlu bir şekilde piknik yapan anne ve kızına (Resim 53) karşın, satıcıların hemen sağ tarafında oturan açık giyimli kadının (Resim 54) duruşudur; bu duruş, geleneksel ahlaki normlara meydan okuyan bir davranışı çağrıştırmaktadır. Kadının neredeyse altının görünecek şekilde oturuşu, izleyicide çağrışımlar uyandırarak tablonun atmosferine çarpıcı bir etki bırakır. Daha da önemlisi, elinde çiçeği ile kadının yanına yaklaşan küçük kız çocuğu ise ilgi görmeyi bekler gibi bir surat ifadesine sahiptir. Bu durum, aile ve çocuk temasına işaret etse de, bozulan bir aile yapısına vurgu yapmaktadır. Küçük kızın ifadesi, aynı zamanda bir çocuğun ebeveyn figürlerinden beklediği sevgi ve ilginin eksikliğini de yansıtmaktadır. Bu durum Aile bağlarındaki kopukluğa dair bir çağrışım yaparak, tablonun içindeki toplumsal dinamikleri derinleştirmektedir.



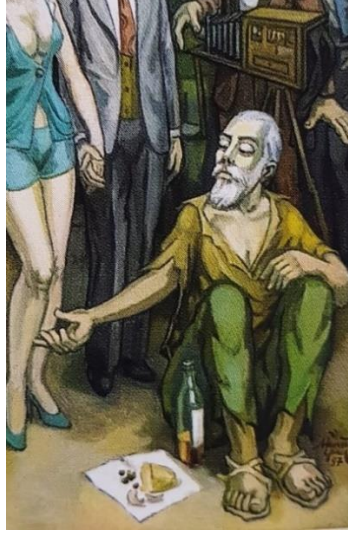
**Görsel 53. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı.**



**Görsel 54. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı.**

Sanatçının dikkat çeken bir başka tercihi, arka plandaki detaylarda da kendini göstermektedir. Güvercin satıcısı ve etrafındaki çiftler, ut çalan yaşlı bir amca ve etrafında onu izleyen kiminin kâğıda not aldığı görülen figürler, sanatçının resmin her köşesine anlam katma çabasını yansıtmaktadır. Bunların yanında, ut çalan figürün arkasında bulunan ayı oynatıcıları ve izleyicileri, onlarında hemen arkasında dans eden kalabalık bir grup ve grubun sağ üst çaprazında üç dansöz ile seyircileri, onların da sağında gitar eşliğinde dans eden figürler, müzik dinleyen kalabalık ve sokak gösterileri, İstanbul'un enerjisini ve canlılığını yansıtmaktadır.

Yukarıda sözü edilen ayrıntılara ek olarak tablonun derinliklerine indiğimizde, her detayda saklı olan toplumsal eleştiriyi daha da detaylandırmak mümkün olmaktadır. Bu eser, tabloda yer alan farklı sınıflardan insanlar aracılığıyla toplumdaki dönüşümü resmetmektedir. Örneğin, tablonun en ön sağ alt planındaki üstü başı yırtık dilenen veya dilenmek zorunda kalmış olan dede figürünün (Resim 55), geçmişteki sosyal dayanışmanın azaldığı bir dönemin sembolü olarak resmedildiği düşünülmektedir. Bundan yola çıkarak, geçmişte "Komşusu açken kendisi tok yatmazdı" anlayışıyla yaşamış bir toplumun, batılılaşma ve modernleşme sürecinde ekonomik eşitsizliklerle karşılaştığı ve toplumda bir değer kaybına yol açtığı sonucuna ulaşılabilir. Bu izlenimden yola çıkarak figürün; Türk toplumunun tarihsel bir gerçeğini temsil ettiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve Cumhuriyet dönemindeki modernleşme çabalarının toplumda derin değişikliklere neden olduğu görülmektedir. Resmedilen dede figürü ile toplumun alt sınıflarındaki yaşlı bir bireyin zor durumu, bu dönüşümün getirdiği zorlukları sembolize etmektedir.



**Görsel 55. Sultanahmet Meydanı Eser Ayrıntısı.**

Dede figürünün arka planındaki şık giyimli çift ise bu değişimden olumlu etkilenen kesimi temsil edebilmektedir. Modernleşme, bazı kesimler için refah ve şıklık getirirken, diğer taraftan ise yoksulluğu derinleştirebilmektedir. Şık giyimli çift, modernleşen toplumun nimetlerinden yararlanan, ekonomik refahın ve şıklığın temsil ettiği bir sınıfın simgesi olarak resmedilmektedir. Bu durum, ayrıcalıklı kesimin varlığını fakat tablonun genel atmosferinde bulunan toplumun içindeki ekonomik eşitsizlikleri vurgulamaktadır.

Renklerin seçimi ise eserin atmosferini güçlendirmektedir. Genellikle yeşil ve mavi tonlarına hâkim olan tablo, İstanbul'un tarihî ve canlı atmosferini yansıtmaktadır. Mavi, Sultan Ahmet Camii'nin kubbesini ve İstanbul Boğazı'nı anımsatırken, yeşil, hem doğayı hem de meydanın canlılığını ve tarihî dokusunu vurgulamaktadır.

Tablonun genel atmosferi, izleyiciyi, bir yandan zenginliği ve çeşitliliği, diğer yandan da sosyal huzursuzlukları ve ekonomik uçurumları düşünmeye sevk etmektedir. Yener, tablosunda meydana yayılmış kalabalık figürler aracılığıyla toplumsal çeşitliliği ve karmaşıklığı betimlemektedir. İnsanlar, farklı kültürlerden, sınıflardan ve yaşam tarzlarından gelerek meydanı doldurmaktadır ve bu, İstanbul'un tarihî rolünü ve kültürel zenginliğini vurgulayan bir ayrıntıdır. Resmiyle sadece mekânı değil, aynı zamanda toplumsal yapının karmaşıklığını ve çelişkilerini gözler önüne sermektedir.

Bu detaylar, sanatçının eserini sadece estetik bir görsel değil, aynı zamanda derin bir düşünsel deneyim olarak inşa etme amacını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak, "Sultanahmet Meydanı" adlı eser, sadece bir sanat eseri olmanın ötesine geçerek, Mümtaz Yener'in detaylara verdiği önem ve toplumsal temaların işlenişi sayesinde izleyiciye düşündürülen bir deneyim sunmaktadır. Bu tablo, İstanbul'un geçmişiyle günümüz arasındaki köprüyü kurmakta ve toplumun içsel çalkantılarına ayna tutmaktadır.

### 2.5.2. Oyunu Bana Ver Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı

Mümtaz Yener'in "Oyunu Bana Ver" (Resim 56) adlı eseri, dikkat çekici bir kompozisyon ve sembolizm içermektedir.



Görsel 56. Mümtaz Yener, Oyunu Bana Ver, Duralit Üzerine Yağlıboya, 52x65cm, 1977.

Sanatçının insan ve toplum gerçeğini vurgulama amacı, eserlerinde kalabalık figürleri ve toplumsal çevreyi bir araya getirme eğilimi bu eserinde de dikkat çekmektedir. Ayrıca sanatçının, dönemin siyasi atmosferini ve toplumsal gerçekliği ele alışını da temsil etmektedir. Şöyle ki eserin yapıldığı 1977 dönemi, Türkiye'de iç ve dış olayların yaşandığı<sup>25</sup>, sıkıyönetim uygulamalarının sona erdiği ve demokratik

<sup>25</sup> 1970'lerde, 12 Mart darbesinin ve toplumsal dönüşümün etkileri görülmüştür. 1971 askeri müdahalesinin ardından politikleşmenin hızlanması, kentleşme sorunları, işsizlikle artan dış göç gibi konular ön plana çıkmıştır. Sokak çatışmaları, protesto gösterileri, sıkıyönetim uygulamaları ve medya kısıtlamaları toplumda huzursuzluğa neden olmakta; devrim, proletarya, eşitlik gibi kavramlar popülerleşmekte, vatan ve inanç uğruna fedakarlık, halkların birliği ise yükselen değerleri

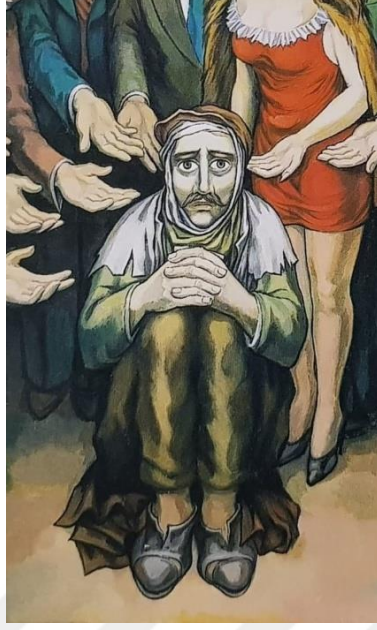
bir düzenin oluşturulmaya çalışıldığı bir zamanı kapsamaktadır. Bu bağlamda, eser sadece bir resim olmanın yanında o dönemin siyasi atmosferini yansıtan güçlü bir ifade aracı niteliğini de taşımaktadır. "Oyunu Bana Ver" eseri, "1970 – 1980 yılları arasındaki on yıllık dönemi, ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği<sup>26</sup>, siyasi istikrarsızlığın egemen olduğu" (Bek, 2007:3), ardından gelen dönemin çalkantılarını, toplumsal çatışmalarını ele alarak, politik bir mesaj iletmektedir.

Esere genel olarak bakıldığında, köy insanı yaşamı ile şehirleşme arasındaki uçurumu da vurguluyor olduğu gözlemlenmektedir. Eserinde, köylüyü ziyaret eden politikacıları tasvir eden sanatçı, "köy insanını huzursuz, şaşkın ve kararsız bir şekilde resmetmektedir" (Açıkgöz, 2023:187). Politikacıların lüks arabaları ve şık giysileri ile köylünün kerpiç evi ve kağnı arabası arasındaki zıtlık, dönemin çelişkilerini ve adaletsizliklerini yansıtmaktadır. Sanatçının eserindeki politik hiciv, gözlerdeki abartılı anlatımla daha da belirginleşmektedir (Resim 57). Gözlemlenen zıtlık, sadece maddi değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir uçurumu da temsil etmektedir. Bu detaylarla birlikte, yalnızca siyasi bir eleştiri yapmakla kalmayıp, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki çalkantılarını da aktarmaktadır.

---

oluşturmaktadır. İşsizlik, bu dönemin önemli sorunlarından biri olarak öne çıkmakta, dış göçü tetikleyerek toplumsal dinamikleri etkilemektedir. Türk dış politikası, 1971-1973 yıllarındaki kesintili süreç, 1974-1977 arasındaki Kıbrıs krizi, ABD ambargosu ve Ermeni terörü gibi etkenlerle zorlu bir dönemden geçmektedir. 1978-1979 arasında ise Kıbrıs sorununa çözüm arayışları, Amerika ve Avrupa Ekonomi Topluluğu (AET) ile ilişkiler, Sovyetler Birliği ile yakınlaşma ve Ortadoğu'yu kazanma çabaları Türk dış politikasının odak noktalarını oluşturmaktadır. (Bek, 2007:24-26).

<sup>26</sup> 70'lerin sonlarına kadarki sürede I. Erim (Nihat) Hükümeti (26 Mart 1971 – 11 Aralık 1971), II. Erim Hükümeti (11 Aralık 1971 – 22 Mayıs 1972), Melen Hükümeti (22 Mayıs 1972 – 15 Nisan 1973), Talu Hükümeti (15 Nisan 1973 – 26 Ocak 1974), I. Ecevit Hükümeti (26 Ocak 1974 – 17 Kasım 1974), Irmak Hükümeti (17 Kasım 1974 – 31 Mart 1975), IV. Demirel Hükümeti (31 Mart 1975 21 Haziran 1977), II. Ecevit Hükümeti (21 Haziran 1977 – 21 Temmuz 1977), V. Demirel Hükümeti (21 Temmuz 1977 – 5 Ocak 1978), III. Ecevit Hükümeti (5 Ocak 1978 – 12 Kasım 1979), VI. Demirel Hükümeti (12 Kasım 1979 – 12 Eylül 1980) olmak üzere toplam on üç hükümet değişikliği gerçekleşmiştir (Sarıtunalı, 2021:sy).



**Görsel 57. Oyunu Bana Ver Eser Ayrıntısı.**

Yatay bir dikdörtgen duralit üzerine konumlandırılmış eserin merkezinde, dizlerini kendine doğru çekmiş, ellerini ise dizlerinin üzerinde birbirine kenetlemiş oturan bir köylü figürü bulunmakta ve eserin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu figür, çaresizlik ve korku ifadeleriyle tasvir edilmiştir. Etrafında ise figürü tamamen çevreleyen şık giyimli kalabalık bir topluluk bulunmaktadır. Etrafındaki kalabalık insanların “köylünün aklını çelmeye, ondan oy istemeye gelmiş” (Yener, 2013:87), ellerini köylüye doğru açarak "oyunu bana ver" talebinde bulunmaya çalışan politikacıları temsil ettiği düşünülmektedir. Eserin isminin yanında gözlemlenen bu sahne, seçim dönemine özgü bir tablo olduğunu destekler niteliktedir.

Bahsedilen ayrıntılara ek olarak köylü figürünün, eser içinde huzursuz, şaşkın ve kararsız bir şekilde betimlenmiş olması toplumun siyasi belirsizliği ve güvensizliğini de simgelemektedir. Bu, sadece o döneme özgü bir eleştiri değil, aynı zamanda genel olarak siyasi süreçlere ve politik figürlere yönelik bir bakış açısını da yansıtmaktadır.

Renk paleti, ağırlıklı olarak haki, yeşil ve kahverengi tonlarını içermektedir. Bu tonlar, eserin toprakla, köy atmosferiyle ve toplumsal gerçeklikle olan bağına güçlendirmektedir. Kırmızı elbiseli figür ise esere duygusal bir vurgu eklemektedir. Kırmızının tutku, aşk veya tehlike anlamı göz önünde bulundurulduğunda, sadece

politikacıların cazibesini değil, aynı zamanda köylünün içsel çatışmalarını ve duygusal durumunu da yansıttığı düşüncesine ulaşılabilir.

Mümtaz Yener'in eserindeki detaylı gözlem ve toplumsal temalar, sanatçının insan ve toplum gerçeğine duyduğu ilgiyi ve eleştirel bakışını yansıtmakta, toplumun sesi olmakta ve toplumsal gerçekçilik anlayışını başarıyla yansıtan bir politik hiciv örneği oluşturmaktadır. Sanatın gücünü kullanarak toplumu düşündürmeye ve sorgulatmaya yönelik etkileyici bir örnek teşkil eden bu eser; seçim dönemine özgü detaylarla bezenmiş olan, sanatçının toplumsal eleştirilerini ve insan doğasının karmaşıklığını başarıyla ifade eden önemli eserlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

### **2.5.3. İlan Tahtası Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener'in 1977 tarihli "İlan Tahtası" adlı eseri, sanatçının toplumsal gerçekçilik anlayışının önemli bir yansımasıdır. Resimlerinde, insanı; toplum gerçeğini oluşturan dinamik bir unsur olarak ele alan Mümtaz Yener'in, bu eserinde de toplumsal yaşamın içindeki insan ve çevresini bütünleyen temalar, belirgin bir şekilde görülmektedir.

"İlan Tahtası" (Resim 58) adlı eser, bir tablo olmanın yanı sıra dönemin Türkiye'sinin ekonomik ve toplumsal atmosferinin bir aynasıdır. Sanatçının toplum gerçeği üzerine kurduğu ustalıkla anlatımını yansıtarak, dönemine ışık tutmaktadır. Eserde yer alan insan kalabalığı, dönemin ekonomik ve sosyal sıkıntılarını görsel bir şekilde anlatırken aynı zamanda sanatçının toplumun çeşitli katmanlarına duyduğu duyarlılığı ve eleştirel bakışını da yansıtmaktadır.

Eserin yapıldığı yıllar, Türkiye için önemli siyasi ve ekonomik dönemleri içermektedir<sup>27</sup>. 1970'lerin ortalarında dünya genelinde yaşanan petrol krizi, Türkiye'nin enerji ithalatını etkilemiş ve ekonomik istikrarsızlık derinleşmiştir<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> "İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD bağımlı Türk dış politikası çok-yönlü bir arayış sürecine girmiştir. Özellikle 1974 Kıbrıs Harekâtıyla ABD'nin uyguladığı ambargoyla iyice gerilen ve kopan Türkiye-ABD ilişkileri 1970'lerin sonunda ancak belli bir düzene girebilmiştir" (Aydeniz, 2005:50).

<sup>28</sup> 1973'te küresel çapta yaşanan petrol krizi, Türkiye'yi de doğal olarak etkilemiş ve hazırlıksız yakalanan Türk ekonomisine ciddi zararlar vermiştir. Dünya genelinde petrol tasarrufu yapılırken, Türkiye'nin petrole destek vererek tüketimi artırması, içeride petrole dayalı enerji üretimine ve yabancı sermayeye dayalı otomobil üretimine geçmesi, petrol tüketimini 10.8 milyon tondan 17.7 milyon tona çıkarması, krizin etkilerini ağırlaştırmıştır. 1979-1980 yıllarındaki ikinci petrol krizi, 1973-1979 döneminde tarım ve sanayi fiyatları endeksinde gerileme yaşayan Türkiye ekonomisini dış ticaret kapasitesi açısından ciddi bir şekilde etkilemiştir. Uluslararası piyasada doların

Enflasyon artışı, işsizlik, yoksulluk gibi faktörler, dönemin zorlu koşullarını belirlemekte ve aynı zamanda Türkiye'de yaşanan siyasi gerilimler, 1 Mayıs 1977 olayları<sup>29</sup> gibi olaylar, toplumsal atmosferi etkilemektedir. İfade edilen bu olayların ise; tablonun içerdiği semboller ve imgeler aracılığıyla resmedilmesi, eserin yorumlanmasına ışık tutmakta ve bundan dolayı eser döneminin belgesi niteliğini taşımaktadır.



Görsel 58. Mümtaz Yener, İlan Tahtası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67x51cm, 1977.

İlan Tahtası, küçük bir oda içinde, üstten bakılan bir kompozisyonla tasvir edilmektedir. Sağ tarafta bir ilan panosu ve yanında kapalı bir pencere bulunmaktadır. Tablonun çoğunu kaplayan figürlerin, eserin sol üst köşesindeki küçük bir şekilde betimlenmiş olan kapıdan ilan tahtasına doğru ilerlemeye çalıştıkları görünmektedir. İçerideki insan kalabalığının yanı sıra kapının dışında da bir kalabalık olduğu anlaşılmaktadır.

Tablonun detaylarından yola çıkarak, ilk dikkat çeken unsur ilan tahtasının yanında bulunan kapalı pencere olmaktadır. Eserin geneli incelenirken bu kapalı pencere ve içerideki kalabalığın simgelerinin, birkaç farklı yorumla açık olduğu görülebilmektedir.

---

değer kazanmaya başlaması ve Türkiye'nin yüksek faizlerle dış borçlarını ödemesi koşulları daha da zorlaştırmıştır (Bek, 2007:22).

<sup>29</sup> 1 Mayıs 1977 günü İşçi Bayramı'nı kutlamak için Taksim Meydanında toplanan kalabalık arasında şiddetlenen olaylar sonucu 37 kişi yaşamını yitirmesi ve yüzlerce kişinin yaralanması "şiddetin tırmanışa geçişinin önemli bir göstergesi olmuştur. Can güvenliğinin kalmadığı, öğrenci, öğretim üyesi ve işçilere yönelik siyasal cinayetlerin arttığı bu dönemde hükümet, olayları bastırmakta yetersiz kalmış, oluşan siyasi boşlukta kitlelerin politikacılara olan güveni giderek azalmış, muhalefetin sesi yükselmiştir" (Bek, 2007:23).

İlk olarak kapalı pencere, izolasyonu ve dışlanmayı temsil edebilir. Bu, dönemin siyasi ve ekonomik zorlukları nedeniyle toplumun bazı kesiminin dışlanmış hissettiği bir atmosferi yansıtabilmektedir. İkinci olarak, tablonun içerisindeki kalabalık ve pencere, içeridekilerin dış dünyadan bekledikleri bir çözüme ulaşamamalarını veya taleplerine cevap alamamalarını simgelediği düşünülmektedir. Bu durum, toplumsal gerilim ve güvensizlikle ilişkilendirilmesinin yanında, kapalı pencere ardındaki bu çözümsüzlük hissi, dönemin ekonomik sıkıntıları ve toplumsal huzursuzluklarına karşı duyulan güvensizliği de vurgulayabilmektedir. Son olarak, dış dünyada bir belirsizlik veya istikrarsızlık olduğu izlenimini verebilmekte ve bu, dönemin ekonomik sıkıntıları ve toplumsal huzursuzluklarına karşı duyulan güvensizliği temsil edebilmektedir.

Sanatçının eserinde dikkat çeken bir diğer detay figürlerdir. Odanın çoğunu kaplamakta ve eserin sol üst köşesindeki küçük bir kapı ile figürlere, içeriye bir geçiş sunulmaktadır. “Genç, yaşlı, açık, kapalı ayırt etmeksizin toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya gelmiş oldukları görünmekte”(Katipoğlu, 2022:48) ve yüzlerinde ise merak, endişe, mağduriyet, umutsuzluk ve beklenti ifadelerinin izleri yer almaktadır. Ek olarak, iş arayışındaki umutla birlikte, başarısızlığı ve çaresizliği simgeleyen ifadeler de bulunmaktadır.

İlan panosuna yönelen figürler, görünürde birbirlerini geçmeye çalışarak ilan panosuna ulaşmaya çalışırken, ruhsal olarak birbirlerinden izole bir şekilde hareket etmekte ve her biri kendi iç dünyasına odaklanmış gibi görünmektedir. Bu durum insanların bireysel zorluklarıyla baş başa kaldığı bir dönemi yansıtmaktadır.

Tüm figürler endişe ve bekleyiş içinde ilan tahtasını gözlemlemeye çalışırken, eserin solunda ikinci sırada yer alan erkek figürünün yüzündeki sinsi gülümseme ile izleyiciye dönük olarak resmedilmesi, oldukları ortamda dikkat çekici bir öge olarak öne çıkmaktadır (Resim 59). Aynı zamanda figürler arasındaki tezatlığı da oluşturmaktadır.



**Görsel 59. İlan Tahtası Eser Ayrıntısı.**

Gözle görülür bir rahatlık ve hatta sinsi bir memnuniyet ifadesi sergilemekte olan bu figür detayı şu şekilde yorumlanabilmektedir: İlk olarak figürün yüzündeki sinsi gülümseme, fırsatçılığı veya kişisel kazancı temsil edebilmektedir. İş arayanlar için zor bir dönemde, bu figür belki de diğerlerinin zorluklarını kendi avantajına çevirmeye çalışan bir karakteri simgelemektedir. Bu durum, toplumsal eşitsizliklere veya güç odaklarının diğerlerini manipüle etmesine yönelik bir eleştiri olarak da değerlendirilebilmektedir. Bundan dolayı, dönemin toplumsal eşitsizlikleri veya adaletsizlikleriyle ilgili bir mesaj taşıyor olabileceği düşüncesine ulaşılabilmektedir. Ayrıca, figürün diğerlerinden farklı bir yöne baktığı ve izleyiciye doğru eğildiği göz önüne alındığında, endişeli bir topluluk içinde, bu figürün memnuniyetsizlikten uzak bir rahatlık içinde olması dolandırıcılıkla ilişkilendirilebilmekte ve bu da karakterin toplum içindeki belirli bir profilin temsilcisi olduğunu gösteriyor olabilmektedir.

Eserde kullanılan renk paleti, eserin taşıdığı duygusal yükü önemli ölçüde belirlemektedir. Ağırlıklı olarak acı yeşil ve kahverengi tonlarında kullanılan renkler, dönemin ekonomik sıkıntılarını ve toplumsal gerginliklerini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu renkler, genel halkın yaşadığı zorlukları simgelerken, izleyiciyi adeta dönemin atmosferine davet etmekte ve Mümtaz Yener'in duygusal bir dil oluşturmasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak; Mümtaz Yener'in "İlan Tahtası" adlı eseri, toplumsal gerçekçiliği detaylı bir şekilde işleyen, içsel zenginliği yüksek bir tablodur. Sanatçının bakış açısı, dönemin sosyal ve ekonomik bağlamıyla toplumsal temaları başarıyla bir araya getirerek izleyiciyi derin bir düşünsel yolculuğa çıkarmaktadır. Bu durum, resmin sadece görsel bir sanat eseri olmanın ötesinde derin bir anlam taşıdığını göstermektedir.

#### **2.5.4. Fırın Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Resimlerinde insan, toplum gerçeğini vurgulayan Mümtaz Yener'in "Fırın" adlı eserinde de gerçeklik anlayışını etkileyici bir ifade ile aktardığı görülmektedir. Tablolarının her biri, dönemin toplumsal olaylarına ve gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı olan Mümtaz Yener, eserlerinde izleyiciyi hem gizli hem de açık mesajlarla buluşturmaktadır. Sanatçı, detaylı analizleriyle toplumsal meseleleri resmetme konusunda ustalığını sergilemektedir. Bu önemli özelliklerinden yola çıkarak, şimdi eserin derinlemesine bir analizine geçilmektedir.

Eser, II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'de yaşanan ekonomik zorlukları ve ekmek teminiyle ilgili sıkıntıları yansıtmaktadır. "Türk insanı 1942 yılını, şehirlerde satılan ekmeğin karneye bağlanması ile karşıladı"<sup>30</sup> (Bülbül, 2012:23). 1941 ve 1942 yıllarında buğday üretiminin azalması, temel besin maddesi olan ekmekte kısıntılara neden oluşturmaktadır. Hükümet, ekmeğin tüketimine yönelik kısıtlamalara gitmekte ve büyük şehirlerde tek tip ekmek uygulamasına geçilmektedir. Ekmekle ilgili yapılan düzenlemeler, toplumun geniş bir kesimini etkilemiş ve tartışmalara neden olmuştur. "17 Kasım 1941 tarihinden itibaren evlere polisler tarafından beyanname dağıtılacağına açıklanması" (Bakar, 2016:14) vakit gazetesinde şu cümlelerle ifade edilmektedir:

Mevzii ekmek darlığını gidermek üzere vilayet tarafından tedbirler alınmasına devam edilmektedir. Yeniden şehrin muhtelif semtlerinde 35 fırının açılmasına karar verilmiş ve kararın tatbikine başlanmıştır. Fırınlara bir kaç bugün açılacaktır. Diğer taraftan evlere beyanname dağıtılması işine de bu sabahtan itibaren başlanacak, evlere beyannameleri polisler dağıtacak, bir haftada

<sup>30</sup> Türkiye içinde 1942'nin başlarında yaşanmakta olan bu durumun dış ülkelerde daha önceden yaşanmaya başladığı Ulus Gazetesinde yer alan: "Yugoslavya'nın birkaç eyaletinde un ve ekmek vesika ile verilmektedir. Birkaç gün kadar da sabun vesika ile her aileye haftada bir kilo hesabı ile verilecektir" (Ulus Gazetesi, 1941:6) sözlerinden anlaşılmaktadır.

doldurulup ve tasnif işi tamamlanacaktır. Beyannamelerde evde bulunanların yaşı, kadın mı, erkek mi, memur mu, işçi mi oldukları kaydedilecektir (Vakit Gazetesi, 1941:3).

1942'de başlayan ekmeğe karne uygulaması<sup>31</sup>, büyük şehirlerde ilk başta bazı aksaklıklara neden olsa da zamanla düzenlenmiş olduğu bilinmektedir. Bu dönemde ekmeğin kalitesindeki düşüş, fırınlarda kararmış ve içi ıslak ekmeklerin satılması, toplumun yaşadığı sıkıntılar, "Fırın" (Resim 60) adlı eser ile dönemin ekonomik bunalımı, insanların ekmeğe ulaşmak için çektikleri sıkıntılar ve hükümetin aldığı kararlar geçmişten günümüze yansıtılmaktadır. Bu dönemdeki ekmeğin karne ile dağıtılması, toplumsal yaşamın zorluklarını ve çeşitli sınıflar arasındaki çelişkileri vurgulamaktadır ve eserin detaylarında da hissedilmektedir.



**Görsel 60. Mümtaz Yener, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65cm, 1941-42.**

Tablonun ayrıntılarına derinlemesine inmeden önce, Eserin orijinal renk paletine dair kesin bir belirleme yapmanın mümkün olmadığını belirtmemiz önemlidir. Çünkü elimizdeki kaynaklar görsel olarak siyah-beyazdır ve renk detayları hakkında bilgi içermemektedir. Sanatçının eseri yağlı boya tekniğiyle

<sup>31</sup> Ayrıca dağıtılan ekmeğin miktarının çok düşük seviyelerde tutulmasına bağlı olarak, halkın belirlenen gramajda ekmeğe ulaşabilmesi adına ilginç bir tedbir de alınmıştır. Fırından çıkan ekmeğin taze olarak satılması yasaklanmıştır. Ekmeğin pişirildikten sonra 24 saat bekletilmiştir. Bunun nedeni; taze satılan ekmeğin daha ağır gelmesi ve 24 saat sonra ilk ağırlığını kaybetmesinden kaynaklanmıştır. Bu nedenle taze satılan ekmeğin halkın aldatılması olarak kabul edilmiştir. Taze ekmeğin satılmaması kuralına uymayanlara 25 lira para cezası verilmiş, elinde bulunan ekmekler ise müsadere edilmiştir. Ayrıca verilen cezanın gazetede ilan edilmesi için gereken masraf da ilgili şahıstan tahsis edilmiştir (Dokuyan, 2013:200).

oluşturduğu belirtilmiştir ancak eserin renk detayları, mevcut kaynaklarda yer almamakta ve bu konuda bilgi içermemektedir.

Tuval üzerine dikdörtgen şeklinde yatay olarak yerleştirilen sahne, bir ekmek fırınının iç mekânını canlı bir şekilde betimlemekte ve izleyiciyi fırının giriş kapısının çaprazında bir noktadan içeriye bakıyormuş gibi düzenlenmiş bir perspektifle, o dönemin zorlu atmosferine çekmektedir. Eserin sol kenarında yer alan iki figür, perspektifin iyi yansıtıldığı, üzerinde sadece bir kâğıt parçası bulunan masa önünde resmedilmektedir. İzleyiciye sırtı dönük olan arka plandaki figür, ocağın içindeki ekmeklere odaklanırken, onun önündeki figür, fırının kapısından gelen kalabalığa karşı sağ eli havada açıklama yapar gibi resmedilmiştir. Tuvalin sağ üst köşesindeki kapı girişinden içeri giren kalabalık figürler, açıklamaları dinleyerek ve çaresiz bir şekilde kendilerini ifade etmeye çalışır bir biçimde görünmektedirler. Kalabalık arasında farklı yaş gruplarından bireyler bulunmaktadır; açık, kapalı, yaşlı, genç, çocuklar ve kucağında bebeği olan bir anne ile küçük kız çocuğu.

Eserde ilk olarak dikkatimizi çeken nokta ön planda bulunan kadın figürüdür (Resim 61). Bu figür:

Kalabalığın en önüne yerleştirilmiş ayakları çıplak ve boynu hafifçe bükük olarak tasvir edilmiş olan bu kadın aynı zamanda bir annedir. Biri kucağında biri de bacağına sarılmış olarak iki çocuğuyla birlikte tasvir edilmiştir. Kadın/Anne bir elini kalabalıktan korumak amacıyla bacağına sarılmış olan çocuğunun sırtına koymuştur (Orgun, 2018:88-89).

Kadının, bacağına sarılı çocuğunun sırtına elini koyması, koruyucu bir tutumu ifade ederken, bu durum aynı zamanda yaşanan zorluklara karşı bir tür dayanıklılığı ve direnci simgeliyor olabilmektedir. Kadının boynunun hafifçe bükük olması da belki de yaşadığı zorluklar ve mücadeleler karşısında içsel bir yorgunluğu temsil etmektedir.



**Görsel 61. Fırın Eser Ayrıntısı.**

Bu dikkat çekici detaylar, kadının tasvirinin özel bir anlam taşıdığını düşündürmektedir. İlk olarak, çocuklarına olan bağlılığını simgelerken, çocuklarına koruyucu bir şekilde sarılmış olması, anne sevgisi ve koruyuculuğu ile ilişkilendirilebilmektedir. Ayrıca, kalabalığın önünde yer alması ve eserin sağında bulunan kadın figürü gibi hem çocuklarının hem de kendi ayaklarının çıplak olması, onların belki de daha dezavantajlı bir konumda bulunduğunu veya toplum içinde daha savunmasız olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca, kadının yanında bulunan çocukların sayısının ve bu çocukların pozisyonlarının vurgulanması ve erkek figürlerin yanında çocuk bulunmaması, belki de savaş zamanlarının getirdiği zorluklar sonucunda aile birimlerinin parçalanmış olabileceğini veya savaşın etkilerinin kadınları ve çocukları daha fazla etkilediğini yansıtmaktadır. Aynı zamanda, masanın üzerindeki kâğıdı karne ile ekmek dağıtıldığı dönemi simgeliyor olması, kadının umudunu ve beklentisini somut bir şekilde yansıtmakta ve çocuklarına daha iyi bir gelecek sunabilmek adına bu karne sistemini bekleyen binlerce kadından biri olarak nitelendirilmektedir.

Söz konusu çıkarımlar bir araya geldiğinde, kadının sadece annelik görevini yerine getirmekle kalmayıp aynı zamanda yaşadığı zorluklara karşı dirençli bir tavır sergilediğini ve belki de toplum içindeki dezavantajlı konumuna rağmen güçlü bir figür olduğunu göstermektedir. Ayrıca, bu detaylar eserin toplumsal gerçekçilik

anlayışını güçlendirmektedir. Çünkü savaş zamanlarının yarattığı sosyal ve ekonomik zorluklar insan hayatının bir parçası olarak resmedilmektedir.

Bu karmaşa içinde, masanın üzerinde boş bir kâğıt parçası ve masanın altında ise satıcıların görebileceği şekilde istiflenmiş ekmekler bulunması dikkat çeken diğer bir noktadır (Resim 62).



**Görsel 62. Fırın Eser Ayrıntısı.**

Bu detaylar da farklı açılardan yorumlanabilmektir. İlk olarak, karne sistemiyle ilgili bürokratik engellerden kaynaklı izinlerin veya belgelerin eksik olması durumunda, satıcılar ekmekleri gizli tutarak bu engelleri aşmaya çalışmakta ya da belirli bir gelire sahip olanlar veya belirli bir statüdeki kişilere ayrıcalıklı ekmek dağıtımını yapıldığına dair işaretler taşımaktadır. İkinci olarak, ticari amaçları doğrultusunda satıcıların ekmek fiyatlarını daha da yükseltmek için bekledikleri veya ekmekleri daha yüksek bir fiyatla satmak yerine, fiyatların düşmesini bekleyerek daha fazla kar elde etmeye çalıştıkları düşüncesini ortaya koymaktadır. Son olarak, masa altındaki gizlenmiş ekmeklerin, sadece ekonomik zorluklara veya kıtlığa işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda ekmeğin satışıyla ilgili düzenlemeler ve toplumsal normlarla da bağlantılı olduğu görünmektedir. Sözü edilen çıkarımlara ek olarak, ekmek dağıtımındaki düzenlemeler, halkın belirlenen gramajda ekmek alabilmesi adına alınan ilginç bir tedbir olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, taze ekmeğin yasaklanması ve 24 saat bekletilmesi kuralının, ekmek ağırlığının değişimine bağlı olarak taze ekmeğin daha ağır gelmesinin önüne geçilmesinin amaçlandığı yukarıda

yer alan dipnotta belirtilmektedir. Bu da masanın altındaki ekmeklerin gizlenmiş olmasının, sadece ekonomik nedenlere değil, aynı zamanda bu tür düzenlemelerin bir sonucu olarak ortaya çıkabileceği düşüncesini de yansıtmaktadır.

Satıcının arkasında yer alan ocakla ilgilenen figür ise, arkasını dönerek kalabalıktan uzaklaşmış bir durumda bulunmaktadır (Resim 63).



**Görsel 63. Fırın Eser Ayrıntısı.**

Figürün arkasını dönmesi, ekmek varken bazı kişilere dağıtılmaması durumunda duyulan bir tür utanç veya içsel çatışmayı simgelediği düşünülmektedir. Bu durum, figürün toplumsal eşitsizlik veya adaletsizlik karşısında hissettiği rahatsızlığı ifade etmektedir. Aynı zamanda, ekmek dağıtımında yaşanan sorunlar veya belirsizliklerle başa çıkma çabası da figürün davranışının arkasında yatan nedenlerden biri olabilmektedir. Bununla beraber, sadece ekmek dağıtımına odaklanan satıcı figüründen farklı olarak, üretim sürecine olan bir bağlılığı veya sorumluluğu da temsil edebilmektedir.

Bu analizler yoluyla; masanın altındaki ekmeklerin gizlenmiş olması, dönemin ekonomik zorluklarına ve ekmek kıtlığına dair bir mesaj içeriyor olduğu düşüncesine ulaşılabilmektedir.



**Görsel 64. Mümtaz Yener, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x135cm, 1941, (Eserin Altında Yer Alan Yazı Sanatçının Kendi Yazısıdır.).**

Sonuç olarak: Mümtaz Yener'in 'Fırın' tablosu, sadece bir resim değil, aynı zamanda dönemin toplumsal gerçekliklerini yansıtan güçlü bir sanat eseridir. Fırının içindeki figürlerin çabası, izleyiciye ekmek teminiyle ilgili yaşanan sıkıntıları anlatan bir tablo sunmakta ve eserin atmosferi, dönemdeki yaşamın zorluklarını ve toplumsal çalkantıları yansıtmaktadır. Ayrıca, resmin sergilendiği 3-20 Temmuz 1943 tarihinde Eminönü Halkevinde düzenlenen grup sergisi etkinliğinde yaşanan polis müdahalesi ile Mümtaz Yener'in tablosunun indirilmesi, yönetim tarafından nasıl bir tehdit olarak algılandığını ve sanatın toplumsal olaylara duyarlı bir şekilde nasıl müdahil olduğunu gösteren bir olaydır.

### **2.5.5. İmaret Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener'in 1977 tarihli "İmaret" adlı eseri, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle, toplumsal gerçekçilik akımının etkisi altında, 1970'lerin Türkiye'sinin zorlu dönemine dair güçlü bir sanatsal ifade sunmaktadır. Bu eser, görsel bir derinlikle izleyiciye dönemin ekonomik krizini ve toplumsal sıkıntılarını analiz etme fırsatı tanımaktadır.

Eserin yapıldığı dönem, Türkiye'nin 1970'lerdeki ekonomik çalkantılarını ve sosyal sıkıntılarını yansıtmaktadır. 1974'ten itibaren başlayan ekonomik kriz, petrol

fiyatlarında yaşanan artış ve ithal ikameci ekonomi modelinin çöküşü<sup>32</sup>, ülkeyi karışıklığa sürüklemekte, enflasyonun yüksek seviyelere çıkması, terör olayları ve siyasi istikrarsızlık, toplumu derinden etkilemektedir. İthal ikameci modelinin “anlamı daha önce dışarıdan alınan (ithal edilen) sanayi ürünlerinin iç üretimle ikame edilmesi (değiştirilmesi) idi” (Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, (t.y.):172).

Eser aynı zamanda kırsal yoksulluğu ve köydeki dönüşümü de ele almaktadır. Sanayileşme sürecine ayak uyduramayan köylerin, tarımsal üretimdeki kısıtlamalar ve köy enstitülerinin işlevsizleştirilmesiyle dönüşümü tamamlanamamaktadır.

1942 yılında yağışların az olması, üstüne eklenen kuraklıkla halk kıtlık ve açlıkla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Devletin ekim için verdiği tohumlukların bir kısmının ekme yapımında kullanıldığı yıllardır. İbrahim Bilici anılarında o yıllara dair şunları ifade etmektedir: “Ofis (Toprak Mahsulleri Ofisi) arpa dağıttı, arpayı su değirmenlerinde öğüttük. Arpa unundan yapılan hamur tandırda durmadığı için, annem ekme yerine bazlama yapmıştı. Arpa yemekten dişlerimizin dibi yara olmuştu. Rahmetli babam tarlayı ekememişti çünkü tohum yoktu, şehirde de (Şanlıurfa) tohum kalmamıştı, elimizdeki buğdayı ekme, bulgur yapmak zorunda kalmıştık. Biz o yıllara Arapça Sinen el-Harap (kıyamet yılları) diyorduk. Bazı yıllar da yağmur yeterince yağmadığı için ekinler yeşermez toprakta kalırdı” (Gökgöz, 2019:434-435).

Bu durum, köylerde yaşayan insanların şehirlere göç etmeye zorlanmasına ve dolayısıyla şehirlerdeki sosyal sorunların derinleşmesine neden olmaktadır. Kuraklık ve açlık da köylerin terk edilmesine neden olan etkenlerinin içinde yer almaktadır.

“İmarat” adlı eser hakkında N. G. Yener şu sözlere değinmektedir:

1940’lı yıllarda benzer bir kompozisyon çalıştığını bildiğimiz Yener’in elimizde görseli olmayan ve o yıllarda satılmış olan bir eseriyle aynı adı taşıyan bu yapıtı 35 yıl sonra hem desen (Resim 65) hem de yağlıboya (Resim 66) olarak tekrar çalışmış olduğunu görüyoruz. 70’li yıllardaki tuşelerini izlediğimiz bu eserler de Yener, Türkiye’de artık açlığın, yoksulluğun ve “Aşevi”

<sup>32</sup> “1960 sonrasında Türkiye, ithal ikameci bir kalkınma modelini benimseyerek dışarıdan alınan sanayi ürünlerini iç üretimle değiştirmeye yönelik adımlar attı. Bu model, özel sektörün sanayi üretimini üstlenmesini ve devletin düzenleyici rol oynamasını içeriyordu. Yüksek gümrük duvarları ile dış rekabete karşı içerideki sanayiciyi koruma, sosyal refah hizmetleri ile iç pazarı oluşturma çabalarıyla öne çıktı. Ancak, uzun vadede döviz darboğazı ve 1973 Petrol Krizi gibi küresel faktörlerle birleşince, modelin sürdürülebilirliği zorlaştı. Bu süreçte, özel sektörde sermaye birikimi artarken ekonomik sorunlar ortaya çıkmış ve “fabrikalar durma noktasına geldi (Uzun yağ, tüp gaz vb. kuyrukları bu dönemin ürünüdür)” (Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, (t.y.):172-173).

kavramının ortadan kalkmış olmasını dileyerek, geçmişe dönük bir hatırlatma yapmıştır (Yener, 2013:89).



**Görsel 65. Mümtaz Yener, İmaret, Desen Çalışması, ? , 1976.**



**Görsel 66. Mümtaz Yener, İmaret, Tuval Üzerine Yağlıboya, ? , 1977.**

Eser, geniş bir tuval üzerinde yer alan kalabalık insan figürleri ile dikkat çekmektedir. Sol tarafta, elinde kepçe ve ateş üzerindeki kazanıyla bir figür, ihtiyaç sahiplerine yemek dağıtırken resmedilmiştir. Bu figürün arkasında, elinde kâğıt bulunan takım elbiseli bir kişi, muhtemelen dağıtılması gereken yemek miktarını veya ihtiyaç sahiplerinin listesini tutmaktadır. Çevredeki kalabalık figürler arasında farklı cinsiyet ve yaş gruplarından bireyler bulunmaktadır. Figürlerin yüzlerinde umutsuz bekleyiş ve mağduriyet ifadeleri, izleyiciye toplumun içindeki zorlukları ve eşitsizlikleri anlatmaktadır.

Eserin detaylarına inildiğinde ilk dikkati çeken, kazanın sağında yer alan figürdür (Resim 67).



**Görsel 67. İmarat Eser Ayrıntısı.**

Bu mavi kıyafetli erkek figür, sağ elini kazana uzatıp işaret ederken kafasını arkadaki kalabalığa çevirmesiyle, farkındalığını ve çevresine olan duyarlılığını sergilemektedir. Şöyle ki, kazandaki yemeğin herkese yetmeyeceğini veya yetmeyeceğini anladığı için sırasını başka birine bırakabileceğini düşündürmektedir. Sırasını başka birine bırakması fikri, hemen sağında bulunan kadın figürü ile göz temasından ve kadının elinde tuttuğu yemek kabının kazana daha yakın bulunmasından anlaşılmaktadır. Bu durum, eserdeki insanların birbirlerine olan duyarlılığını ve dayanışmasını vurgulamaktadır. Ayrıca, erkek ve kadın figürü arasındaki etkileşim, sadece maddi açlığı değil, aynı zamanda manevi zorlukları da ele alabilmektedir. Yardımlaşma ve paylaşma, bu figürlerin karakterlerindeki insanlığın ve toplumsal dayanışmanın önemini göstermektedir.

Bunların dışında, kalabalık içerisinde elleri havada ve ağızları açık bir şekilde çizilmiş iki figür, eserin içerdiği toplumsal gerçekliğin daha da derinleşmesiyle izleyiciye farklı bir perspektif sunmaktadır. Bu figürler, sadece açlık ve ekonomik zorluklarla mücadele etmenin ötesinde, belki de toplumun genelinde bir tür isyanın veya çaresizliğin ifadesi olarak görülebilmektedir. Bundan yola çıkarak figürlerin, yardım veya çözüm talep ediyor olduğu düşüncesine ulaşılabilmektedir. Ağızlarının

açık olması ise, seslerini duyurmak, karşılaştıkları zorluklara dikkat çekmek ya da tepki göstermek istediklerini vurgulamaktadır. Bu detay, toplum içindeki bireylerin sadece zor durumlarla baş etmekle kalmayıp aynı zamanda bu durumları değiştirmek veya iyileştirmek adına bir çaba içinde olduklarını göstermektedir. Ayrıca, figürlerin sabırsızlık ifadesi, toplumdaki genel huzursuzluğu veya beklemekten duyulan rahatsızlığı temsil edebilir. Bunlardan yola çıkarak, bu figürler yaşadıkları ekonomik sıkıntıların çözülmesini beklerken, beklemekten yorulmuş ve sabrın sınırlarına gelmiş durumda olan insanların varlığını yansıtmak amacıyla, eserin toplumsal eleştirisinin bir parçası olarak da değerlendirilmektedir.

Abla kardeş figürü (Resim 68) dikkat çeken diğer bir nokta olmakla birlikte, eserin içerdiği dramatik anlatının bir odak noktasını oluşturuyor gibi görünmektedir. Bu detaylı tasvir, izleyiciye daha derin bir duygusal bağ kurma fırsatı sunmaktadır.



**Görsel 68. İmaret Eser Ayrıntısı.**

Abla figürünün kafasının sola doğru yatık olması ve gözlerinin hüznü bir ifadeyle yemek kazanına bakması, ailesini doyuramamanın getirdiği acı ve sorumluluğun ağırlığını yansıtmaktadır. İki eliyle küçük bir alüminyum yemek kabını tutarken ve kap boş görünüyordu olduğu halde omuzlarının çökük olarak tasvir edilmesi, zorlu yaşam koşullarının yarattığı yorgunluğu ve umutsuzluğu vurgulamaktadır. En çarpıcı detaylardan biri ise abla figürünün koluna sarılmış küçük çocuk figürüdür. Çocuğun ayakkabılarının olmaması ve altında bir kıyafetin bulunmaması, bu ailenin yaşadığı yoksulluğun çıplak gerçeğini resmeder. Bu detay, izleyiciye maddi sıkıntıların ötesinde, insanlık ve masumiyetin korunmaya çalışıldığı

bir durumu aktarmaktadır. Küçük çocuğun gözlerinin direk izleyiciye bakması ise, doğrudan bir bağ kurarak izleyiciyi bu zorlu yaşam şartlarına ortak eder. Bu bakış, bir çaresizlik ifadesi taşımanın ötesinde, izleyiciye yardım eli uzatma veya farkındalık yaratma çağrısında bulunmaktadır. Bunlardan yola çıkarak, abla kardeş figürünün, eserin içerdiği dramatik anlatının kalbinde yer alarak izleyiciye derin bir duygu yelpazesi sunduğu ve toplumsal gerçekçilik anlayışının güçlü bir şekilde ifade edildiği bir tablo ortaya çıkardığı sonucuna ulaşılabilmektedir.

Renk paleti, eserin duygusal atmosferini güçlendiren bir diğer önemli unsurdur. Mavi, haki ve kahverengi tonları, soğuk ve yorgun bir ortam yaratırken, figürlerin yüz ifadelerindeki umutsuz bekleme ve mağduriyeti vurgulamaktadır. Mümtaz Yener, kullandığı renkleriyle de izleyiciye toplumsal gerçekliği derinden hissettirmeyi başarmaktadır.

Sonuç olarak, eserdeki genel insan kalabalığı ve yırtık kıyafetler içinde tasvir edilmeleri ise toplumun genelindeki açlığı ve zorlu yaşam koşullarını yansıtmaktadır. Yoksulluk ve açlıkla mücadele eden insanların, bir araya gelerek dayanışma içinde olma ihtiyacını göstermektedir. Bu, açlık ve zorlukların toplumun tüm katmanlarını etkilediğini ve insanların birbirlerine destek olma gerekliliğini vurgular. "İmaret" adlı eser yalnızca döneminin bir yansımasını değil, aynı zamanda bir eleştiri ve çağrı niteliği de taşımaktadır. Eser, izleyiciyi o dönemin ekonomik ve sosyal zorluklarına karşı duyarlı olmaya ve toplumsal değişim için çaba sarf etmeye çağırır. Mümtaz Yener, sanatını kullanarak izleyicisine hem tarihi bir panoramayı hem de toplumsal bir uyarıyı sunmaktadır.

#### **2.5.6. İşçi Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener'in 1992 tarihli "İşçi" adlı eseri, sanat dünyasında toplumsal gerçekçiliği ve işçi sınıfının yaşamını ele aldığı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. "Sanatçı, uzun yıllar işçi konulu denemeler, resimler yapmıştır. Mümtaz Yener, güçlü bir desen, perspektif ve renk anlayışıyla ele aldığı bu konu için dönem dönem figür- makine ikilemine de yer vermiştir" (Akyürek, 2018:450).

Eserin yapıldığı döneme odaklandığımızda, 1990'lar Türkiye'sini ve işçi sınıfının yaşadığı zorlukları anlamak önemlidir. 1992 yılı, Türkiye için dış borç sorunları, iç siyasi belirsizlik ve yüksek enflasyon krizlerinin yaşandığı ve toplumsal

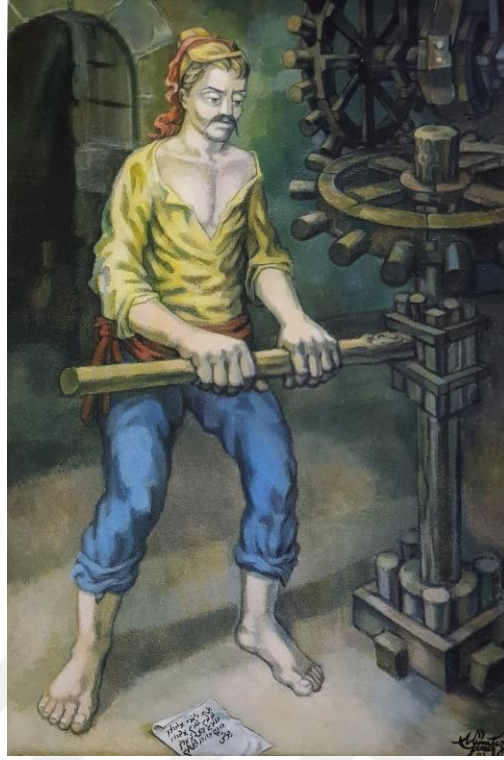
değişimlerin hız kazandığı bir dönemi simgelemektedir. Ekonomik sıkıntılar, işsizlik ve düşük ücretler işçi sınıfını etkilemekte, bunun yanında, sanayileşme ve teknolojik ilerlemelerde, çalışma koşullarına yansımaktadır.

Bu eser, sanatçının işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini anlatma çabasını yansıtmaktadır. Sanatçı:

Mümtaz Yener bütün desenlerinde özgürce arayışlar ve denemeler yapmış olmakla birlikte, yağlı boya çalışmalarında daha disiplinli ve kuralcıdır. Adeta “görücüye çıkar” her tuvalinde. Bu anlayışın, sanatçıyı sınırladığı söylenebilir. “İşçi” adlı bu tabloda da bir anlamda “mükemmeliyetçi” bu yaklaşım dikkat çekmektedir. İstiflenmiş makineler, işçinin giysisindeki kıvrımların işlenişi, renk armonisindeki özen, kompozisyon kaygısı, perspektif ve desendeki kusursuzluk, bir yandan sanatçının kişiliğini yansıtırken sanatsal açıdan da özgürlüğünü kısıtlar (Yener, 2013:65).

Eser, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle 1992 yılında yapılmıştır. İşçi figürü, endüstriyel ve kapalı bir ortamda, büyük dişlilerle çevrili olduğu anlaşılan bir makinenin önünde, makinenin parçası olan bir dişliyle uğraşırken betimlenmektedir. Sarı gömlek ve mavi pantolon giyen figürün, ayakları çıplak, elleri ise büyük çizilmiştir. Arka planda taşlardan örülme yüksek kemerli bir kapı bulunmaktadır. Renk tonları genel olarak kahverengi, mavi ve yeşil ağırlıklıdır.

"İşçi" (Resim 69) adlı eserde figürün çıplak ayakları, çeşitli anlamlar taşıyabilmekte ve bu konuda kesin bir çıkarıma ulaşmak mümkün olmamaktadır. Ancak, bazı olası yorumlar şu şekilde ifade edilebilmektedir: Çıplak ayaklar, işçinin ekonomik zorluklar içinde olduğunu, düşük ücretle çalıştığını veya temel ihtiyaçlarını karşılamakta güçlük çektiğini ifade edebilmektedir. Empati ve insanlık boyutunda çıplak ayaklar, figürün insanlığını ve zorlu çalışma koşullarında yaşadığı insan deneyimini vurgulayarak, izleyiciye daha yakın hissettirebilmektedir. Doğallık ve gerçekçilik açısından ise, ayakkabısız çalışma durumu, işçilerin endüstriyel bir ortamda doğal ve gerçek bir durumu temsil ettiği anlamına da gelebilmektedir. Son olarak, işçinin doğayla, toprakla olan bağlantısını ve doğal kaynaklara olan bağına vurgu yapmaktadır.

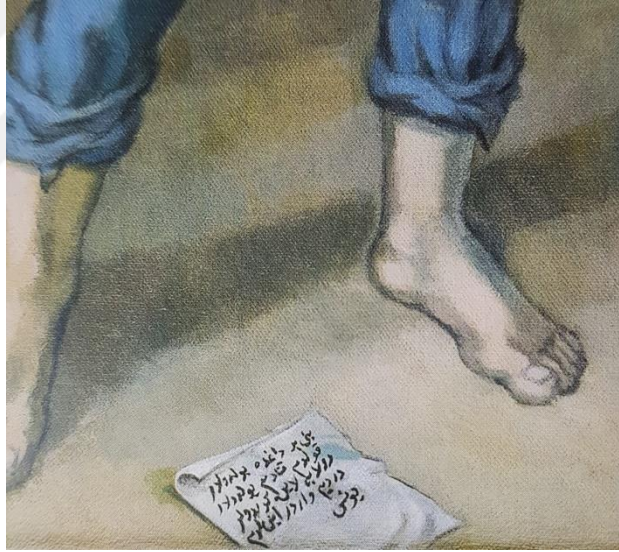


**Görsel 69. Mümtaz Yener, İşçi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x40cm, 1992.**

Figürün yüz ifadesi, çeşitli duygusal katmanları içinde barındırarak izleyiciye zengin bir içsel dünya sunmaktadır. İfadesindeki bu detaylar bir araya geldiğinde, işçinin yaşadığı karmaşıklığı ve günlük hayatta deneyimlediği zorlukları yansıtan güçlü bir portre ortaya çıkarmaktadır. Yorgunluk belirtileri, yüzünde açıkça görülmektedir. Ancak bu yorgunluk, sadece fiziksel emekle değil, aynı zamanda yaşadığı zorlukların bir yansıması olarak da algılanmakta ve hayat mücadelesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, yüz ifadesi, belirgin bir şekilde işine odaklanmışlık gösterir. Odaklanma, işçinin sorumluluklarını yerine getirme konusundaki kararlılığını ve güçlü bir iş etiğiyle çalıştığını yansıtmaktadır. Bu durum, çalışma koşullarına rağmen işine olan bağlılığını ve sorumluluk duygusunu vurgulamaktadır. İfadesindeki derin düşünceler ise, sadece günlük işine odaklanmadığını, aynı zamanda daha geniş bir perspektiften düşündüğünü göstermektedir. Ayrıca bu düşünce durumu, kişisel problemlerine, toplumsal değişimlere, ekonomik eşitsizliklere veya gelecek endişelerine dair içsel bir diyalog içinde olduğunu yansıtmaktadır. Tüm bu unsurlar birleştiğinde sanatçının, izleyiciye güçlü bir insan portresi sunduğu gözlemlenmektedir.

Figürün ellerinin normalden daha büyük bir şekilde tasvir edilmiş olması, sanatçının eserinde derin anlamlar ve güçlü semboller yaratma amacını yansıtmaktadır. Bu detay, ilk olarak, figürün fiziksel emeğine odaklanmayı sağlamaktadır. Şöyle ki büyük eller, güçlü ve yoğun bir emek sarf ettiği fikrini vurgulamakta, bu da izleyiciye işçinin çalışma koşullarında karşılaştığı zorlukları daha iyi anlama fırsatı sunmaktadır. İkinci olarak, büyük eller, işçinin sahip olduğu güç ve kararlılığı temsil etmektedir. Bu da sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel dayanıklılık ve işine olan derin bağlılık anlamlarını taşımaktadır. Bunların yanında, eserin gerçekçiliğini artırarak izleyicinin işin doğasını daha yakından görmesini sağlamaktadır. Sanatçı, figürün ellerini büyük bir şekilde betimlemesiyle, izleyiciyi işin içsel dünyasına çekmeyi amaçlamaktadır.

Eserde dikkat çeken diğer bir nokta, figürün ayakları önünde yer alan ve üzerinde Osmanlıca yazılar bulunan kâğıttır (Resim 70).



**Görsel 70. İşçi Eser Ayrıntısı.**

Bu kâğıt üzerindeki yazının, Yunus Emre'ye ait olan “Dertli Dolap” adlı şiirin bir kıtası olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının, bu özel şiiri seçerek eserine katmasının altında yatan nedenleri anlamak için, Yunus Emre ve şiirine değinmek gerekmektedir.

“Yunus Emre'nin şiir dünyasındaki ilahi düşünce zenginliği, şairi anlamayı belli bir ölçüde zorlaştırırken, diğer taraftan da şaire yakınlık hissettirmektedir” (Geldimammedova, 1996:175). Bu şiirlerin kaynağında çok derin bir düşünce dünyası olması, anlaşılmasını bu kadar zor kılan temel sebeptir. Yunus Emre ve Tasa

başlığında incelenen “Dertli Dolap” adlı şiir, şairin felsefesindeki derin düşünce ve tasa temalarını detaylı bir şekilde ele almaktadır. Prof. Dr. İbrahim Agah Çubukçu “Yunus Emre’nin Felsefesi” adlı yazısında, “Yunus Emre ve Tasa” konusunu şu şekilde aktarmaktadır:

Yunus'ta öz-varlık ilişkisini kesin biçimde ayırmak güçtür. Bilinç başka bir deyimle insanın ruhsal yönü bedenden önce ve Tanrı katında mutluluğa ermiştir. Yeryüzünde ise daha önce var olan bilince yani ruhsal öze beden eklenmiştir. Ancak sonradan öze eklenen bu bedensel varlık insanı etkilemiştir. İnsan, böyle ikili varoluşun sonucu olarak huzurunu yitirmiştir. Çünkü insanın bedeni beslenme ister. Gereksinme insanı çıkar ilişkileri içine iter. İnsanın özü ise Tanrı katındaki mutluluğa ulaşmak ister. Hiç değilse bedensel tutkuları aşarak yüksek değerler alanına yükselmek ister. Bu çatışma insanı tasaya ve sıkıntıya sürükler. İnsan yeryüzünde gariptir ve özlem çekmektedir. Bunun nedeni varlığındaki ikili durumdur. Başka bir deyimle öz-beden çekişmesidir. Kimi zaman insan, bu dünyaya niçin getirildiğini de Tanrı'ya sormak ister. Böyle anlaşılmasız dünyada kendini sallantıda sayar. Bir takım mümkünlerle çevrili olduğunu görür. Her an ayağının kayma olasılığı olduğunu düşünür. Hiçlikle kucaklaşır gibi olur. Tasa, sıkıntı ve boğuntu peşini bırakmaz. Bırakmaz ama var olduğunun da bilincindedir. O halde bu açmazlar, bu düğümler ve bu açıklanması güç durumlar içinde insanın kaderi nedir? Bütün bunlar Yunus'un tasaları arasındadır. Ancak O, kimi zaman tasadan kendini kurtararak sevgi yöntemini izler. Coşku ile Tanrı'yı başka bir deyimle daha önce var olduğu öncesiz acunu düşünür. Böylece tasayı yenmeğe çalışır. Ancak yine de Yunus, yeryüzünden çoğu kez yakınmaktadır. Bu yakınma kimse aleyhine değildir. Kendi varlığındaki ikili durumdan doğan bir yakınmadır (Çubukçu, 1981:76).

Eserdeki kâğıda yazılan, Yunus Emre’nin tasasını yansıtmış olduğu şiirin sözleri şu şekildedir:

...

Beni bir dağda buldular

Kolum kanadım kırdılar

Dolaba layık gördüler

Derdim vardır inilerim

...

Şiir içinde geçen “dolap” kelimesi ile ilgili Mustafa Özçelik şunları söylemektedir:

Bu kelime, toprakla suyla uğraşan kimselerin çok iyi bildikleri kelimedir. Dolap, “kuyudan su çıkarıp bahçeleri sulamaya yarayan döner makine, her türlü dönen çark, çıkırık” anlamlarına gelmektedir. Dolap aynı zamanda bir nehirden alınan suyu kanallara/arklara vermek için de kullanılır. Bir mihver etrafında suyun itme gücü ile dönen, tahtadan yapılmış bir çarktan ibaret olan dolap suya daldığında eteklerdeki pabuçlar su ile dolmakta ve tam tepe noktasına çıktıktan ve öbür tarafa eğim kazandıktan sonra pabuçlardaki su dökülmeye başlamakta ve toplanan sular, su kemerleriyle uzak arâzilere götürülmekte, kurumuş topraklara hayat vermektedir (Özçelik, [23.10.2023]).

Yunus Emre'nin dilinde "dolap" kelimesinin ne şekilde bir metafora dönüştüğünü anlamak içinse, “dolap” ifadesinin şu özelliklerine değinmektedir:

Dolabın aslı ağaçtır. Ağaç, kesildikten sonra marangoz eliyle yontulup istenilen şekle sokulur ve kendisinden beklenen hizmetleri yapacak hâle getirilir. Yûnus'a ve onun gibi dolabı metafor olarak kullanan şâirlere göre dolabın en etkileyici özelliği ise suyun zoruyla dönerken, yukarı taşımakta olduğu suların da baskısı ile iyice ağırlaşması, dönüş sırasında zorlanması ve bu zorlanmayla iniltiye benzer kesintisiz bir ses çıkarmasıdır (Özçelik, [23.10.2023]).

Şiirin içeriği hakkında da şu cümlelere yer vermektedir:

Şiirde sözü edilen dolap insandır. Onun hikâyesi ise ayrılıkla başlar. Yaratılışın hemen ardından ayrılık gelir ve insan ezel âleminden dünyâya gönderilir. Böylece öz, asıl olan, gerçek varlıktan uzağa düşer. İnleme, feryat işte ayrılık derdinden dolaydır. Onu aşkı inletmektedir diğer yandan. Zirâ onun âşık olduğu Mevlâ, onun varlık kaynağıdır. Şimdi ise ondan ayrı düşmüştür.

Dolabın yâhud insanın asıl hikâyesi bu girişten sonra başlar. Yalap yalap akan sular, onun ayrılık sebebiyle döktüğü gözyaşlarıdır. Ama kadere râzı olmak gerekmektedir. Zirâ Çalab böyle istemiştir. Üçüncü dörtlükte tekrar bu serüvenin başına dönülür. Buna göre doğadan kesilen ağacın dalları ve budakları yontulmuş ve o artık ağaç olmaktan çıkıp dolap hâline dönmüştür. Fakat başa gelen trajik haller ne olursa olsun, ağaç yâhud insan devamlı duâ hâlinde olmalıdır. Acı çekmekte, ayrılık üzüntüsü yaşamaktadır ama bunun sebebi başına gelen bu hâllerden şikâyet değil asıldan uzak kalmadır. Dağdan kesilince yâni asıl varlık âleminden ayrı düşünce içinde bulunduğu düzen bozulmuş, şartlar değişmiş, bunun neticesinde de ağlayıp inleyerek şiirler söyleyen bir ozana benzemiştir.

Dolabı ağaçken bu hâle getiren ise dülgerlerdir. Onlar ağaca biçim vererek onu dolap olacak şekilde yeniden dizayn etmişlerdir. O artık yeni bir görevin sâhibidir. Suyunu alçaktan çekip eğimi yüksek olan yerlere dökecektir. Bu hayli zor bir iştir. Bu yüzden neler çektiğini ancak kendi bilebilir.

Hikâye kısaca böyledir. Fakat nasıl dertli dolap, her dönüşünde gıcırdıyorsa şair de her dörtlüğün sonunda yer alan “Derdim var inilerim” mısraî ile ona eşlik etmektedir. Bu yüzden dolap metaforunda asıl söylenmek istenen, dert ve bundan dolayı meydana gelen inlemedir. Dolabın iniltisi de şiirdir. Yâni karşımızda metafor olarak düşündüğümüzde ağaçken aslı bozulup dolaba dönüşme, insan olarak düşündüğümüzde ise asıldan ayrı kalma ve bunun verdiği acı ve onu ifadelendiren inileme anlatılmaktadır (Özçelik, [23.10.2023]).

“Dili mucizevî kılan metaforlardır. Dil, dünyayı metaforlar aracılığıyla açığa çıkararak ve gizleyerek sunar. Metaforlar bazen anlamı saklarken bazen de anlatılanları çok daha görünür kılar” (Erkınay Tamtamış, 2021:37). Metaforlar, dilin esas varlığını oluşturan ve dünyayı hem açığa çıkaran hem de gizleyen ifadelerdir. Mümtaz Yener, eserinde yazı dilini sanatla birleştirerek metafor oluşturmakta ve eserine derinlik kazandırarak anlamını güçlendirmektedir.

Tüm bu ifade edilen düşünceler ve detaylar ele alındığında, işçi figürü ile Yunus Emre'nin "Dertli Dolap" şiiri arasında kurulan metaforun daha detaylı bir analizi yapılacaktır.

Figürün çıplak ayakları, doğanın içsel bir parçası olmasıyla özdeşleşmektedir. Bu, Yunus Emre'nin ağaçtan kesilen bir insanın bedeni şeklinde tasvir ettiği "dolap" metaforuyla örtüşmektedir. İşçinin çıplak ayakları, doğayla temasını ve toprağa olan bağlılığını simgelemektedir. Aynı zamanda, ağaçtan kesilip dolaba dönüşen insanın yaşadığı ayrılık ve değişimle paralellik göstermektedir.

İşçi figürünün ellerinin büyük çizilmesi, emeğin ağırlığını ve işin zorluğunu temsil eder. Yunus Emre'nin bahsettiği gibi, işçi de ağaçtan kesilip farklı bir forma büründüğünde, yaşadığı düzenin bozulması ve şartların değişmesiyle karşı karşıya kalmakta ve bu durum, yaşadığı zorlukları, ağırları ve ayrılığı ifade etmektedir.

Figürün yüz ifadesindeki yorgunluk ve derin düşünce ise, Yunus Emre'nin tasavvufî perspektifindeki ayrılık üzüntüsüne benzer bir içsel sıkıntıyı yansıtmaktadır. İşçi, göç ettiği yerde ailesinden ve memleketinden uzak kalarak, aynı zamanda çalışma koşullarının getirdiği zorluklarla başa çıkmak zorunda kalır. Bu durum, Yunus Emre'nin şikâyet değil, asıldan uzak kalmadan kaynaklanan ayrılık haliyle benzerlik göstermektedir. İşçi, kendisine dayatılan değişikliklere rağmen içsel bir denge arayışı içerisindedir ve bu çabası da şiirdeki iniltiyle örtüşmektedir.

Sonuç olarak, Yunus Emre'nin "Dertli Dolap" şiiri, işçi figürü üzerinden kurulan derinlemesine bir metaforla işçinin yaşadığı zorlukları, ayrılık derdini ve sürekli değişen şartlara uyum sağlamaya çalışma çabasını ifade etmektedir. Figürün bedensel zorluklarını ve duygusal ayrılığını temsil eden bu metafor, sanatçının toplumsal gerçekçilik anlayışını vurgulamaktadır. Eserdeki detaylı gözlemler, figürün yaşadığı sıkıntıları ve içsel çatışmaları aktarmaktadır. Ayrıca, 1990'ların ekonomik krizleri ve işçi sınıfının bu dönemdeki mücadeleleriyle paralel olarak eserin ele alındığı dönemdeki toplumsal olaylara da ışık tutmaktadır. İkonolojik ve ikonografik analizlerle eserin çeşitli katmanları ortaya konularak, sanatçının işçi ve toplumsal gerçekçilik anlatısına kattığı derinlik incelenmiştir. Bu bağlamda, eser, Mümtaz Yener'in sanatsal anlatısında işçi sınıfının sembolik bir temsilini sunmakta olup, Yunus Emre'nin şiiriyle birleştirildiğinde, işçinin duygusal dünyası ile sanat ve toplumsal gerçekçilik arasında güçlü bir köprü kurmaktadır.

### **2.5.7. Bozulmuş Makinalar Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener'in sanata bakış açısı, "Bozulmuş Makinalar" adlı eserine de yansımaktadır. Onun için sanat, sadece estetik bir araç değil, aynı zamanda içsel duyguların ve mükemmeliyetin bir ifadesidir. Sanatı, topluma hakikat ve faziletleri sunan bir araç olarak değerlendiren sanatçının eserleri, toplumu bir araya getirme ve sevgiyi öğretme amacını taşımaktadır.

Mümtaz Yener'in düşüncesine göre: "Sanat eseri, yalnızca bir süs eşyası veya zevk almak için kullanılan bir araç değildir. Onu sadece fantaziye ait hoş görüşlerin mecmuası olarak kabul edenler, daima yanıltmış ve sanatın ne demek olduğunu hiçbir zaman anlamamışlardır" (Bender, 1998:46).

Eserin yapıldığı dönem olan 1970'li yıllarda Türkiye'de, devalüasyon<sup>33</sup>, fiyat artışları ve ekonomik dengesizlikler, toplumda genel bir belirsizlik ve çaresizlik atmosferi yaratmaktadır. Bu dönemde sanayide yaşanan gelişmeler, özellikle Mikroişlemci tabanlı programlanabilir mantık devresinin gelişimi ve otomasyonun

---

<sup>33</sup> Devalüasyon, bir ülkenin resmi para biriminin diğer ulusal paralar karşısındaki değer kaybını ifade etmektedir.

yaygınlaşması, iş gücünün azaltılması ve üretim süreçlerinde değişikliklere neden olmaktadır.

Eserin yapıldığı yıllarda, sanayi alanında yaşanan gelişmeler şu şekildedir: Birinci Sanayi Devrimi, su ve buhar gücüyle mekanik üretim tesislerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İkinci Sanayi Devrimi, elektrik kullanımıyla seri üretimin önemli bir rol oynamaya başladığı bir döneme işaret etmektedir. Üçüncü Sanayi Devrimi ise üretimin otomatikleşmesi ve bilgi teknolojilerinin yaygın olarak kullanılmasıyla karakterizedir. Bu evreler, eserin yapıldığı dönemin sanayi alanındaki temel değişimlerini temsil etmektedir. Ayrıca, sanayi devrimleri, yıllar ve ana başlıklar bakımından aşağıdaki gibi kategorize edilebilmektedir:

Endüstri 1.0: Mekanizasyon-(1780-1870): Buhar makinesinin icadıyla birlikte, dokuma tezgahlarının da mekanikleşmesinin etkisiyle mekanik üretime geçilmiştir.

Endüstri 2.0: Kitle Üretimi-(1870-1970): 19. Yüzyılın sonlarında üretime elektriğin dâhil olmasıyla üretimde iş bölümü ve seri üretim başlamıştır.

Endüstri 3.0: Otomasyon-(1970-2010): 20.yüzyılın sonlarında bilgi ve iletişim teknolojileri ile otomasyona dayalı sistemlerin gelişimi ile üretimin daha da otomatikleştiği ve elektronik ile IT sistemlerinin kullanılmaya başlandığı dönemdir.

Endüstri 4.0: Akıllı Fabrikalar- (2011- ): Siber fiziksel sistemlerin devreye girdiği, akıllı sistemlerin geliştiği ve günümüzde yaşanılmakta olan dönemdir (Özışık ve Şahin, 2022:85).

"Bozulmuş Makinalar" (Resim 71) adlı eser, Mümtaz Yener'in 1978 yılında dikdörtgen tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Yüzeyin çoğunluğunu kaplayan dişlilerin yer aldığı eserde, en ön planda çıplak ayakları ve gökyüzüne doğru açılmış elleriyle bir işçi figürü bulunmaktadır.



**Görsel 71. Mümtaz Yener, Bozulmuş Makinalar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x44cm, 1978.**

Feryat eden figür, eserde bir dizi olasılığı bir araya getirerek anlamlandırmamıza olanak tanımaktadır. Ayakları net bir şekilde belirgin, sağlam bir duruşu temsil ederken, ellerinin gökyüzüne doğru açık oluşu ve net bir şekilde tasvir edilmemesi, figürün içsel zorluklarla mücadele ettiğine işaret etmektedir.

Makinanın bozulmuş olması ise, hem endüstriyel süreçlerin kırılmasını hem de işçinin bu süreçlerdeki yerinin belirsizleşmesini simgelemektedir. Ayrıca figürün, makinaların arızalanması nedeniyle işini kaybetmiş veya iş güvencesi konusunda endişe içinde olduğu düşüncesine de ulaşılabilir.

Sözü edilen durumlar dışında, makinaların gelmesiyle işçi sınıfının yok olması temelinde de bir analiz gerçekleştirilebilir:

"Bozulmuş Makinalar" adlı eser; endüstriyel dönüşümlerin, teknolojik ilerlemenin ve otomasyonun getirdiği zorluklar ile işçi sınıfının bu değişim karşısında yaşadığı çaresizliği temsil etmektedir.

Makinelerin, özellikle de dişlilerin, eserin merkezinde bulunması, endüstriyel üretimin temelini oluşturan mekanik işleyişin bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Dişlilerin eser yüzeyinin %70'ini kaplaması, işçinin varlığının bu makinaların içinde adeta kaybolmasını, onun sadece bir parçası haline gelmesini anlatıyor olduğu düşünülmektedir. Renk paletinde hâkim olan yeşil ve kahverengi tonları, endüstriyel dönüşümün getirdiği doğaya ve insana zarar veren etkileri, insanın bu değişime uyum sağlama çabasını sembolize etmektedir.

Figürün ellerini gökyüzüne doğru açması, geleceğe dair belirsizlik ve çaresizlik içinde bir feryadı ifade etmektedir. Bu durum, işçi sınıfının teknolojik gelişmeler ve otomasyon karşısında varoluş mücadelesi verdiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, figürün feryadının kesin nedeni belirsiz olsa da, eser Mümtaz Yener'in toplumsal gerçekçilik anlayışı çerçevesinde, işçinin yaşadığı zorlukları, çaresizliği ve toplumsal dengesizlikleri temsil etmeye odaklanmaktadır. Bu çözümler, izleyiciye eserin içsel derinliğini anlama ve yorumlama fırsatı sunmaktadır.

### **2.5.8. Robot İşçi Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Sanatı toplumsal olaylarla bütünleştirmeyi ve resim aracılığıyla toplumu düşündürmeyi amaçlayan Mümtaz Yener'in eserlerinde, endüstrileşme ve teknolojik ilerlemeyle birlikte ortaya çıkan değişimler üzerinde odaklandığı gözlemlenmektedir. Mümtaz Yener'in tuvalinde, işçilik ve teknoloji arasındaki karmaşıklık, "Robot İşçi" adlı eseri ile çarpıcı bir şekilde işlenmektedir. "Robot İşçi," Mümtaz Yener'in toplumsal gerçekçilik anlayışını devam ettiren, aynı zamanda teknolojinin insan hayatına olan entegrasyonunu da sorgulamaktadır.

Mümtaz Yener, tuval üzerinde eleştirel bir tarzla anlatısını şekillendiren ve aynı zamanda makinelere olan ilgisiyle eserlerinde robot benzeri karakterleri ve formları harmanlayan bir sanatçıdır. Yirminci yüzyılın giderek karmaşılaşan endüstrisini, hem işçi gücünü hem de makineleşen yaşamları eserlerine yansıtarak ortaya koymaktadır. Mümtaz Yener, bu ilgisini şu cümleler ile ifade etmektedir:

Aileden gelen makine, motor, fabrika merakım dolayısıyla dok tersanelerini benim incelemem son derece makuldü. Makinelerin gıcırtilı dinamizmini gözlerken paydos saatinde fabrika kapısında biriken hüznü insan yığınlarının oluşturduğu potansiyele yirmi iki yaşın coşkusu içinde duyarsız kalamazdım (Katipoğlu, 2022:45).

Bu çerçevede, işçi yaşamını, köy insanı hayatını, mücadeleyi ve makineleri emek anlayışı içinde simgelerle ifade ederek toplumsal gerçekçi anlayışını hayatı boyunca devam ettirmektedir.

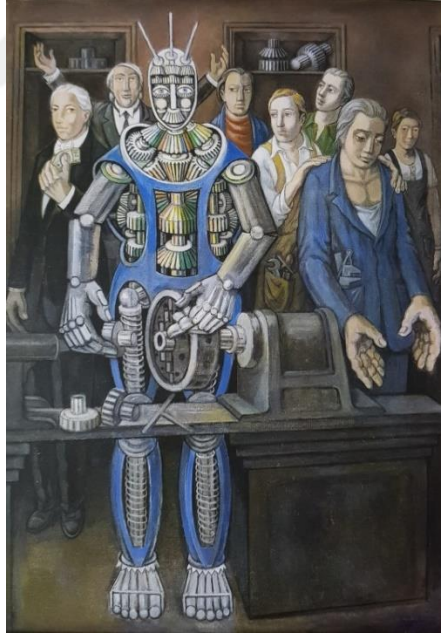
Eserin yapıldığı dönem, teknolojik gelişmelerin hız kazandığı ve endüstrinin yepyeni bir evreye geçtiği bir zaman dilimini kapsamaktadır. Savaş sonrası dönemde hızla gelişen sanayi ve teknolojiye dayalı bir çağın kapıları aralanmış, insanlık,

sanayileşme, dijitalleşme gibi büyük değişimlere tanık olmuştur. Bu değişimler kısaca şu ifadelerle aktarılabilmektedir:

1970’li yılların başından itibaren, bilgisayarların yavaş yavaş insanların hayatına dâhil olmaya başlaması ve teknolojinin hızla gelişmesi Üçüncü Sanayi Devriminin gerçekleşmesine uygun ortamı sağlamıştır. Bu kavram sayesinde iş yaşantısına dijitalleşme kavramı yerleşerek günümüzün sanayi devriminin temelini atmıştır.

Dolayısıyla Üçüncü Sanayi Devrimi bir nevi yeni sanayi devriminin aynası konumunda bulunmaktadır. Yani Üçüncü Sanayi Devriminin temeli olan dijitalleşme kavramı boyut değiştirerek Siber Fiziksel Sistemlere dönüşmüş makine-makine sistemi denilen kavramla makine, makineyi yönetmeye başlamıştır. Bu anlayışın temelini oluşturan Dördüncü Sanayi Devrimi Yapay Zeka, Üç Boyutlu Yazıcılar, Robot Teknolojisi, İnternet, Sürücüsüz Arabalar gibi ilk üç sanayi devriminin yapısını tamamen değiştirecek yeni buluşlara olanak sunmaktadır (Davutoğlu, 2020:189).

"Robot İşçi," (Resim 72) bu dönemin iş dünyasındaki değişimleri sanatsal bir bakış açısıyla yansıtmakla beraber, Mümtaz Yener’in aynı zamanda ilerideki teknolojik gelişmeleri de öngörmüş olabileceğini düşündürmektedir.



**Görsel 72. Mümtaz Yener, Robot İşçi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x70cm, ?.**

Bu eser, dikdörtgen tuval üzerine yağlı boya tekniği ile tasarlanmıştır. Gözlemlendiği üzere, eserdeki figürlerin konumları ve ifadeleri, bir toplumsal hikâyeyi anlatmaktadır. Eserde, merkezde robot figürü yer alırken, robotun sağında bulunan elleri büyük bir şekilde tasvir edilen ve hemen arkasında onu teselli eden

figürler yer almaktadır. Tuvalin sol kısmında ise, robotun arkasında duran elinde para tutarak dikkat çeken bir figür bulunmakta ve ardından gelen figür ise ellerini havaya kaldırarak sevinç içinde betimlenmektedir.

Resmin merkezindeki robot figürü, elleriyle bir işle meşgul olması ve gözleriyle izleyiciye doğrudan bakmasıyla dikkat çekmektedir. Bu durum, teknolojinin iş dünyasındaki artan rolünü temsil ederken, insan emeği ile yapılabilen işlerin zaman içinde teknoloji tarafından devralınması ve bu değişim sonucunda ortaya çıkan duygusal zorlukları anlatmaktadır. İnsan emeğinin yerini almak üzere tasarlanmış olan robot, sadece fiziksel işlevi değil, aynı zamanda insansı bir bağ kurma potansiyelini de yansıtmaktadır.

Robotun sağ tarafında yer alan işçiyi temsil eden insan figürünün, ellerinin büyük bir şekilde çizilmiş olması eserin duygusal derinliğini ön plana çıkarmaktadır. Ellerin büyük tasviri, işin doğasından kaynaklanan fiziksel zorluklara vurgu yapabilmektedir. Ancak aynı zamanda, bu detay, işçinin hissettiği duygusal yükü ve belirsizliği de ortaya koymaktadır. Şöyle ki, işçinin elleri, sanki sadece fiziksel güç değil, aynı zamanda geçmişteki işini kaybetmiş olmanın getirdiği zorluklar ve duygusal karmaşa ile dolu gibi görünmektedir. Bu figürün elleriyle boşluğa doğru uzanması ve hüznü bir ifade ile ellerine bakması, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte ortaya çıkan iş kaybının ve değişen ekonomik dinamiklerin insanların duygusal deneyimleri üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır. Ayrıca figürün, bir zamanlar yapmış olduğu işi artık robotun gerçekleştirdiği gerçeğiyle yüzleşen ve bu değişime uyum sağlamakta zorlanan bireyleri sembolize ettiği de düşünülmektedir. Arkasında ellerini omuzlarına koyarak onu teselli eden figürün bakışları ise, sol tarafta giyimiyle patron olduğunu düşündüren kişiye odaklanmaktadır. Bu durumun, işsizlikle mücadele eden kişinin durumunu etkileyen belirli bir otorite veya sistemle bağlantılı olmakla birlikte işsizlik, emek ve iş dünyasındaki adaletsizliklere dair bir yorum içerdiği sonucuna da ulaşılabilmektedir.

Patronun elinde tuttuğu para, eserde toplumsal değişim, ahlaki değerler ve kapitalist sistemi bir araya getirerek güçlü bir anlam taşımakta ve güç dinamiklerini işçi sınıfının emeği üzerinden sorgulamaktadır. Robotun işçinin yerine geçmesi, geleneksel emek ilişkilerinde köklü bir değişimi temsil ederken, patronun elindeki

para, bu değişimin ekonomik boyutunu vurgulamaktadır. Ayrıca sadece ekonomik zenginliği temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda emeği sömürüyü, güç ve kontrolü de simgelemektedir. Bu eserde para, yalnızca bir kazanç aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve ekonomik dengesizliği vurgulamakta, izleyicide gelir eşitsizliği ve işçi-patron ilişkilerindeki gerilimleri düşündürmekte, bunların yanında ahlaki sorunları da temsil etmektedir.

Çağdaş toplumun teknolojik evrimine estetik bir pencereden bakış sunan eserin renk paleti genel olarak kahvenin tonlarına ve maviye ağırlık vermektedir.

Sonuç olarak, "Robot İşçi," teknoloji, toplum ve iş dünyası arasındaki karmaşıklığı sanatsal bir bakış açısıyla ele alan çarpıcı bir eserdir. Mümtaz Yener, izleyiciye teknoloji ile insan arasındaki ince çizgiyi düşündürürken, aynı zamanda toplumsal gerçekçilik anlayışını estetik bir şekilde sunmaktadır.

### **2.5.9. Kadın ve Makine Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener'in 1979 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirdiği "Kadın ve Makine" adlı eseri, sanatçının bakış açısıyla dönemin toplumsal dinamiklerini yansıtan önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, dönemin sanayileşme sürecinin yanı sıra kadınların teknolojik gelişmelere karşı tutumlarına ve bu gelişmelerin kadınlar üzerindeki etkilerine odaklanan bir bakış açısı sunmaktadır.

Eser, 1970'lerin<sup>34</sup> sanayileşme sürecinin zirveye çıktığı bir dönemde ortaya çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda olduğu gibi, bu dönemde de sanayileşme odaklı bilim ve teknoloji politikaları geliştirilmiş, ekonomi düzenlenmeye çalışılmıştır. Sanayileşmenin etkisiyle bilim ve teknoloji politikaları şekillenirken, toplumda ve ekonomide de önemli değişiklikler yaşanmaktadır. Dönemin teknolojik gelişmelerini kadın figürü üzerinden ele aldığından dolayı, eser, özellikle o dönemde gelişen teknolojik ev aletleriyle ilgili önemli bir perspektif sunmaktadır. Bu bağlamda, kadınların, ev işlerinde kullanılan yeni teknolojik cihazlar aracılığıyla günlük

---

<sup>34</sup> 1973 yılında TÜBİTAK'a bağlı olarak Marmara Bilimsel ve Endüstriyel Araştırma Merkezi'nin (MAM) kurulması ise, bu dönemde bilim ve teknoloji alanında gelişme olarak nitelendirilebilecek en somut adım olarak göze çarpmaktadır (Alptekin, 2006:48).

yaşamlarında nasıl bir değişim ve kolaylık yaşadıklarını vurgulamak amacıyla, ev eşyaları üretimindeki sanayi gelişimleri şu şekilde ifade edilebilmektedir:

1955 yılında Sütlüce’de faaliyete geçen beyaz eşya sanayi, günümüze kadar geçen sürede dev atılımlar gerçekleştirerek bugün teknoloji üreten bir sektör haline gelmiştir. Türk beyaz eşya sanayi 1959’da çamaşır makinesi, 1960’ta buzdolabı, 1963’te fırın, 1965’te elektrik süpürgesi ve santrifüjlü yarı otomatik çamaşır makinesi üretmeye başlamıştır. 1960’lı yıllarda Türk beyaz eşya sanayi montaj sanayi niteliği taşımaktaydı. Sektörün hızla büyümesi ithalatı ve döviz çıkışını arttırdığı için 1963 sonrasında imalatta yerli parça oranının artırılması kararı alınmıştır.

Türkiye’de 1960-1970 yılları arası dayanıklı tüketim malları sanayisinin büyük atılım gösterdiği yıllar olarak dikkati çekmektedir. Bu konuda başı çeken iki firma olan Arçelik ve Profilo’nun hızlı büyümelerinde, o dönemin etkin kredi kuruluşları arasında yer alan Türkiye Sınai Kalkınma Bankası’nın (TSKB) büyük etkisi olmuştur. Türkiye’de 1970’lerde üretimine başlanan bir diğer beyaz eşya sanayi mamulü ise fırındır. LPG, havagazı ve elektrikle çalışan fırınların üretimine başladı. Türkiye’de ilk otomatik çamaşır makinesi 1974 yılında üretilmiştir. 1979 yılında İzmir’de Elektrik süpürgesi işletmesi faaliyete geçmiştir (Yaşar, 2013:152-153).

Eser, 1979 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Renk paleti olarak tercih edilen turuncu ve kahverengi tonları, izleyiciye dönemin sıcaklığını yansıtmaktadır. Tuval üzerinde, endişe ve hüznü dolu bir ifadeyle betimlenen kadın figürü, Meryem Ana’nın duruşunu andırarak sanatçının derin sembolizmiyle buluşmaktadır. Makinaya sarılı kadın, insan ile makine arasındaki ilişkiyi sorgulayan sembolik bir temsil sunmaktadır. N. G. Yener “Kadın ve Makine” (Resim 73) adlı bu eser hakkında şunları ifade etmektedir:

Kadınla ilgili ve kadın için birçok eskiz ve desen yapmış olan Mümtaz Yener, Kadını hep emeğin bir elementi olarak betimlemiş, gerek kentli gerekse köylü kadını emekle birlikte yorumladığı çalışmalarda işlemiştir. Bu eserde de adeta kutsal balamda bir Kurtuluş Savaşı figürü ya da bir Meryem Ana olarak karşımıza çıkan Kadın figürü, makineye de sahiptir. Ona iyi bakmaktadır. Sevdiği, işine yarayan, kucakladığı bir varlık olarak makine ile kadın, arkadaştır (Yener, 2013:78).

Eserde yer alan figürün kucağındaki makine, geleneksel annelik sembolizminin yerine ev işlerini hafifleten, günlük yaşantısını kolaylaştıran bir icat olan teknolojiyi ve endüstriyel gelişmeleri temsil etmektedir. Bu durumda, kadının

endişe ve hüznü, teknolojinin getirdiği değişimler ve belirsizliklerle ilişkilendirilebilir. Figür, belki de bu yeni teknolojinin güvenilirliği ve etkileri konusunda duyduğu endişe ve belirsizlikle başa çıkmaya çalışmaktadır. Ayrıca, sözü edilen duyguları ev işlerindeki zorluklar veya teknolojinin getirdiği değişikliklerle bağlantılıysa, bu durum ev işlerindeki kadın emeği ve teknolojinin bu emeğe olan etkisiyle ilgili bir mesaj taşıyor olabilmektedir. Bu yorum, teknolojinin kadınların günlük yaşamları ve ev işlerindeki rollerini nasıl etkilediği konusunda bir düşünce sunmaktadır.



**Görsel 73. Mümtaz Yener, Kadın ve Makine, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62x48cm, 1979.**

Teknolojinin getirdiği kolaylıkların yanında, beraberinde getirdiği yeni sorumluluklar veya zorluklar nedeniyle kadınların duygusal bir çatışma içinde olabileceği de ifade edilmektedir. Şöyle ki, kucağında makine ile resmedilen figür, ev işlerindeki kadın emeği ile teknolojinin buluştuğu bir noktayı temsil ederken, ev işlerini hafifleten bir icadın veya teknolojik bir gelişmenin kadınların günlük yaşamlarına nasıl entegre olduğunu da gösteriyor olabilmektedir. Böylece kadın figürünün makineye çocuğu gibi sarılması, teknolojinin kadınların yaşamlarında önemli bir yer kapladığını ve onlar için bir nevi koruyucu rol oynadığını yansıtmaktadır.

Ancak, bu koruyucu durumun altında yatan endişe ve hüznün, teknolojinin mükemmelliği veya sürekli çalışabilirliği konusundaki belirsizliklere işaret edebilmektedir. Bundan yola çıkarak makinenin bir arıza yaşaması veya işlevini yitirmesi durumunda, kadının duyduğu endişe, onun teknolojiyle kurduğu bağın karmaşıklığını ifade etmektedir. Bu durumda, teknolojinin getirdiği kolaylıkların yanı sıra, kadınların teknolojiye olan bağımlılığının getirdiği belirsizlik ve endişeleri de yansıtabilmektedir.

Sözü edilen anlatımların yanında tablodaki kadın figürünün, Meryem Ana'yı andıran duruluğu ve duruşu da göz önüne alındığında, semboller arasındaki bu çarpıcı benzerlik, eserin içsel bir anlam katmanına işaret etmektedir. Bu anlam katmanı ise şu şekilde ifade edilebilmektedir:

Tablodaki figür, kucağındaki makineye sarılarak Meryem Ana duruşunu anımsatmakta, böylelikle teknolojinin kutsallığına ve evrimine dair bir metafor sunabilmektedir. Geleneksel olarak, Meryem Ana duruşu İsa'nın kutsal doğumu ve annelikle özdeşleşmekte; ancak bu tabloda bu sembolizm, teknolojinin kutsal bir varlık olarak algılanması konusuna işaret etmektedir.

Makinenin doğumu, teknolojik ilerlemenin kutsal bir ikona dönüştüğünü gösterir. Toplumun gözünde, teknoloji artık sadece işlevsel bir araç değil, aynı zamanda bir tür kutsal varlık olarak kabul edilmektedir. Bu, teknolojinin günlük yaşamda ne kadar belirleyici bir rol oynadığını ve toplumun değerlerini nasıl şekillendirdiğini yansıtabilmektedir.

Ancak, kadının yüzündeki endişe ve hüznün, teknolojinin getirdiği sorumlulukları, belirsizlikleri ve duygusal yükleri temsil etmektedir. Kutsal olanın aynı zamanda insanları endişelendiren bir yükü taşıması, teknolojinin getirdiği karmaşıklığı gösterir. Belki de teknolojinin kutsallığı, insanların yaşamlarına nasıl bir etki yaptığı konusunda derin düşünmeye ve bu etkilerle başa çıkmaya çalışan bireylerin deneyimlerini yansıtmaktadır.

Son olarak; makine ile birlikte tasvir edilen kadının, teknolojinin getirdiği soyutlanma ve yalnızlık duygularını ifade edebileceği, gelişen endüstrinin, bireyler arasındaki kişisel bağları zayıflatabileceği ve insanları makinelerle daha fazla iç içe getirebileceği düşüncesine de ulaşılabilmektedir.

Sonuç olarak: "Kadın ve Makine," Yener'in sanatında teknoloji, cinsiyet ve toplumsal dönüşüm konularında yaratıcı bir yaklaşım sunan çarpıcı bir eserdir. Teknoloji ile cinsiyet rolleri arasındaki etkileşimi sorgulayan eser, aynı zamanda bireyin ve toplumun teknolojik değişime nasıl tepki verdiğini de yansıtarak, izleyicide derin düşünce uyandırmaktadır. Bunların yanında tablonun kadın figürü, makineye sarılırken Meryem Ana duruşunu andırarak, teknolojinin kutsallığına dair bir metafor sunmaktadır. Makine, modern toplumun günlük yaşantısını kolaylaştıran bir araç olarak değil, adeta kutsal bir varlık gibi algılanmaktadır. Bu durum, teknolojinin toplumsal ve duygusal dokulara nasıl entegre olduğunu derinlemesine düşündürmektedir. Ayrıca Mümtaz Yener'in metaforik anlatımı, eserin estetik güzelliğini artırırken, izleyiciye geniş bir yorum yelpazesi de sunmaktadır. Figürün yüzündeki endişe ve hüznün, teknolojinin getirdiği değişimlerin ve belirsizliklerin birey üzerindeki etkilerini vurgulayarak, eserin izleyicide duygusal bir çatışma ve derin anlam bırakma potansiyelini güçlendirmektedir.

#### **2.5.10. Robot Karınca Adlı Eserin İkonolojik Analizi ve Toplumsal Bağlamı**

Mümtaz Yener, sanata getirdiği bakış açısıyla sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal değişimlere dair kritik bir pencere açmaktadır. "Robot Karınca" eseri, sanatın salt bir ifade aracı olmaktan öte, bir toplumun ruhunu yansıtarak anlam kazandığını göstermektedir. Yener'in eserleri, içsellik ve estetiğin ötesine geçerek, izleyiciyi düşündürmeye ve sorgulamaya yönlendirir.

Türkiye'de 1980 sonrası kültürel ortam, küresel etkilerin piyasaya hâkimiyeti ile birlikte geniş bir kültür endüstrisinin oluşumuna tanıklık etmektedir. Teknolojinin yükselişiyle medya ve iletişim araçlarında önemli değişimler yaşanmaktadır. Bu dönemdeki ekonomik politikalarla birlikte yükselen bireycilik anlayışı, toplumsal yapıda hızlı değişikliklere yol açmıştır. Tıpkı diğer sektörler gibi, ülkedeki her şey zamanla piyasanın etkisi altına girmeye başlamakta ve bu, geçmişe kıyasla daha geniş bir kültür endüstrisinin oluşmasına yol açmaktadır. Örneğin; televizyonlar renklenmekte ve çeşitli kanallara sahip hale gelmektedir. Aynı dönemde reklamcılık, önemli bir sektör olarak yükselmekte ve artan şirket reklamları kültür endüstrisinin

gelir kaynaklarını çoğaltmaktadır. 1980 sonrasında, geçmişte politikaya bağlı entelektüel ilgi zamanla tarihsel kayıtlara eğilim göstermeye başlamaktadır. Kültür piyasasında ise bu;

“nostalji” eğilimi ile kendini gösterdi. Bu çerçevede alınıp satılabilir, tüketime uygun bir geçmiş üretildi, kentin tarihi yeniden keşfedildi, anneannelerin 1960’larda yeterince modern değil diye eş dosttan saklanan porselenleri sandık odalarından çıkarıldı. Bu nostalji rüzgârı ile koşut olarak ve bir kez daha serbest piyasa koşulları ile uyum içinde, ‘bireysel’ zevke odaklanmış bir ‘elit’ kültür de gelişti. Dekorasyon merakı, ‘hayatın küçük keyifleri’, hobiler, gastronomi ve benzeri alanlarda ‘beğeni’ önemli bir sınıfsal ayrıç hâline geldi. Dolayısıyla üst sınıflar ve üst sınıf olmayı hedefleyen yeni orta sınıflar, kendilerini ‘kültür farkı’ ile ifade edilen ve ‘beğeni’ye dayanan bir yaşam tarzı ile diğerlerinden ayırttılar. Demek ki sınıflar artık, ne ürettikleri değil; neyi, nasıl tükettikleri ile tanınır oldular. Bu yeni beğeni alanı, tüm elitizmine karşın dar bir çevre ile sınırlı kalmadı ve piyasa daha çok müşteri istediğinden, yeni orta sınıflara yayıldı. Başta daha çok kadınların örgütlediği bu alana yavaş yavaş orta sınıf erkekler de dâhil oldular. Bu bireyselleşme rüzgârı ve ‘beğeni’ piyasasının da etkisi ile, 1980 öncesi politik yaşam biçiminde ‘kendini önemseme’ neredeyse günah iken, ‘kendini şımartma’nın açıkça erdem sayıldığı bir iklim oluştu (Türkiye’nin Toplumsal Yapısı (t.y.):357).

1980 sonrası kentlerdeki yeni oluşumlar ile ilgili kısaca şu bilgiler verilebilmektedir:

1980 sonrasında küreselleşme etkisi ile kent de piyasaya açıldı ve koruma kanunları gibi engellerin yavaş yavaş etkisizleştirilmesi ile sermayenin kente nüfuz etmesinin önü açıldı. Bu çerçevede daha yoksul kesimlerin kent rantından aldığı pay küçüldü. Ayrıca kentli yeni zenginler, yoksullar ve yeni orta sınıflar arasındaki ayrışma giderek arttı. Kent bir bütünleşmenin mekânı olmaktan çıkarak, sınıfsal ayrışmanın mekânına dönüştü. Böylece kentin çevresinde yoksulların yaşadığı varoşlar; gene kentin çevresinde yeni orta sınıfların yaşadığı siteler; ayrıca yeni zenginlerin yerleştiği lüks konut siteleri ve son olarak kent merkezindeki eski tarihî semtlerin yenilenmesi ile oluşan ve daha çok kültür endüstrisi çalışanlarının, varlıklı öğrencilerin yerleşimine açık semtler oluştu (Türkiye’nin Toplumsal Yapısı (t.y.):360).

Siyasal alanda ise liderlik, özellikle Turgut Özal’ın portresinde farklı bir çehre kazanmaktadır. Ekonomik politikalar ve yeni değerler, Türkiye’nin sosyal, ekonomik

ve kültürel sabitlerini hızlı bir şekilde değiştirmekte, ancak bu değişimlerin hukuk ve demokrasi açısından zayıflıklar içerdiği gözlemlenmektedir. Şöyle ki:

Savunduğu ekonomik politikalarla birlikte yükselen yeni değerler, Türkiye'nin o güne dek oturmuş birçok sosyal, ekonomik ve kültürel sabitini çok hızlı bir şekilde değiştirdi: Dayanışmacı toplumsal unsurların yerini giderek yükselen bireycilik fikri aldı; yoksulluğu erdemli bulan bir toplum giderek hızla ve kısa yoldan zenginleşmeyi önemser bir hâl aldı; eskiden hırs sayılan birçok davranış girişimci ruhun göstergesi sayılmaya başladı. Üstelik bu yeni değerler ve Özal'ın "geniş görüşlülük" diye tanımladığı bir tür iş bitiricilik, siyasete de yansdı: Birçok siyasal karar, çok daha hızlı, ancak hukukun ve demokrasinin zayıf dahi olsa mevcut olan kanalları açıkça pas geçilerek alındı (Türkiye'nin Toplumsal Yapısı (t.y.):356-357).

Yukarıda sözü edilen değişimler dolayısıyla, "Robot Karınca" (Resim 74), sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, toplumun kolektif bilincinin bir yansımasıdır. Sermayenin kente etkisi ve bu etkinin sosyal dokuya olan etkileri, eserin alt metinlerini oluşturan önemli unsurlardır. Bu dönemdeki ekonomik liberalleşme, bireycilik anlayışının yükselmesi, kültür endüstrisinin genişlemesi ve sınıfsal ayrışmanın artması gibi temel özellikler, sanatçının eserindeki metaforları daha anlamlı hale getirebilmektedir.

Eser, dikdörtgen duralit üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmış olup, kırmızı, yeşil ve kahverengi tonlarındaki renk paleti ile dikkat çekmektedir. Üçgen bir kompozisyon içinde yer alan karınca sürüsü, eserin zemininden sağ üst köşesine kadar uzanmaktadır. Bu sürü arasında ise tabloyu tamamen kaplayan dev bir robot karınca figürü, eserin odak noktasını oluşturmaktadır.

Eserdeki karıncalar, topluluk içindeki bireylerin birlikte uyum içinde çalışarak belirli bir hedefe doğru ilerlemesini temsil edebilmektedir. Toplumun bireycilik ve rekabet anlayışına bir karşı duruş olarak karıncalar, kolektif gücün ve işbirliğinin önemini vurgulamaktadırlar. Bu, 1980 sonrası dönemindeki bireycilik anlayışına karşı bir alternatif olarak değerlendirilmektedir.



**Görsel 74. Mümtaz Yener, Robot Karınca, Duralit Üzerine Yağlıboya, 39x29.5cm, 1989.**

Eserdeki yorgun ama kararlı ilerleyiş, toplumun zorluklara karşı direncini ve dayanıklılığını ifade edebilmektedir. Karıncaların yürüdükleri uzun yollar, toplumun değişen dünya şartlarına ayak uydurma çabasını temsil etmekte ve bu durum, döneminin ekonomik, kültürel değişimlerine rağmen, bireylerin ve toplumun adaptasyon gücünü yansıtmaktadır. Ayrıca yüz ifadelerindeki duygu yoğunluğu, toplumdaki bireylerin yaşadığı duygusal karmaşıklığı nitelendirmektedir.

Diğer bir yandan perspektifin ve uzun yolların kullanımı, toplumun geçmişi ve geleceği arasında bir bağlantı kurma çabasını da yansıtmaktadır. Belirsizlik içinde ilerleyen karıncalar ve uzun yol, toplumun geleceğini şekillendirmeye yönelik süregelen çabalarını ifade etmektedir. Aynı zamanda, bu uzun yol, değişimin kaçınılmazlığını ve toplumun sürekli olarak evrim geçiren bir yapı olduğunu vurgulamaktadır.

Dev robot karınca ise modern teknolojinin toplum üzerindeki etkisini simgeliyor olabilmektedir. Geleneksel karıncaların yanında duran dev robot karınca, teknolojinin doğayla uyumsuzluğunu ve doğal düzeni bozan bir unsuru temsil etmekte ve bu, sanatçının teknolojinin toplumsal dokuya olan entegrasyonundaki

endişelerini yansıtmakta, insanların doğa ile dengeyi sürdürme çabasını göstermektedir. Sözü edilen bilgilerin yanında, karınca robot hakkında şunlarda düşünülmektedir:

Dev robot karınca, geleneksel karıncalarla birleşerek bir tür sentez oluşturuyor gibi görünmektedir. Bu sentez, bireyin ve toplumun, teknoloji ve geleneksel değerler arasında bir denge kurma çabasının temsilidir.

Robot karınca, modern teknolojinin simgesi olarak algılanırken, geleneksel karıncalar topluluk ve işbirliği anlayışını temsil etmekte ve bireyin teknoloji ile uyum içinde olma, toplumun sınıfsal ayrışmalarına karşı bir birleşme çabasını simgelemektedir. Böylece, bireycilik ve teknolojik ilerleme ile birlikte, toplumsal bir denge oluşturulduğu görünmektedir. Bu birleşim, "birlikten kuvvet doğar" ilkesini vurgulamaktadır. Yani, farklı öğelerin bir araya gelerek daha güçlü ve etkili bir bütün oluşturabileceği düşüncesi altında, bireyin toplum içindeki rolünü güçlendirmeye yönelik bir mesaj iletmektedir.

Sonuç olarak, Mümtaz Yener'in eseri, 1980 sonrası Türkiye'deki bireycilik ve sınıfsal ayrıma karşı bir duruşu temsil ettiği görünmektedir. Dev robot karınca ile geleneksel karıncaların birleşimi, toplumun çeşitlilik içinde birlik ve dayanışma potansiyelini vurgulayarak, izleyiciye birleşmenin gücünü anlatmaya çalışmaktadır.

### III. BÖLÜM

#### 3. UYGULAMA ESERLERDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK TEMASI

Mümtaz Yener'in toplumsal gerçekçilik anlayışının izlerini sürerek, uygulama eserler, sanatın evrensel diline katkıda bulunan ve Türk Resim Tarihi içinde özgün bir iz bırakan bu önemli sanatçının eserlerinden ilham almıştır. Bu çalışmalar, insanın varoluşsal sorunlarına, emeğin değerine ve toplumun dinamiklerine duyarlılıkla yaklaşma çabasıyla, Yener'in sanat görüşünü yansıtmayı amaçlamaktadır. Sanatçının eserlerinde olduğu gibi, estetik kaygıları toplumsal mesajlarla birleştirme çabası, uygulama eserlerde de kendini göstermekte ve izleyicilerle etkileşim kurmayı hedeflemektedir.

Yeni gelişimlerin getirdiği değişimlerle birlikte, teknolojinin insanlar üzerindeki etkilerini sanatsal bir perspektiften ele alarak, eserler; çağdaş toplumun karmaşıklığını ve zorluklarını yansıtmayı amaçlamaktadır. Bu konular, Mümtaz Yener'in toplumun dinamikleri üzerindeki derin gözlemlerine paralel olarak, uygulama eserlerde de ele alınan önemli konulardır. Sözü edilen konular üzerindeki uygulamalar, Mümtaz Yener'in sanat görüşünden etkilenerek tez konusunu destekler nitelikte üretilmiştir.

##### 3.1. Dönüşüm

Salvador Dali'nin "Belliğin Azmi" isimli eseri, mevcut zaman dilimi içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Dali'nin orijinal eserinde bulunan akan saat yerine, benliğini kaybetmiş bireylerin tasvir edildiği bir kompozisyon oluşturmak tercih edilmiştir. Odak noktasının insanlar üzerinde olması, gün geçtikçe bireylerin niteliksiz bir konumda olacağına dair bir vurgu yapmayı amaçlamaktadır. İnsanları daha belirgin bir şekilde ön plana çıkarmak adına kabartma tekniği tercih edilmiştir. İlk olarak alçı ve küçük taşlarla gerçekleştirilen kabartmayı, zaman ile bedenlerimizin değil içinde bulunan yüreğimizin katıldığı bir anlamı taşıması bakımından, taş yerine bedenler peçete kullanılarak yeniden oluşturulmuştur. Yüreğimizin sembolize edildiği alana ise taş parçaları eklenmiştir. Arka plandaki dağ unsuru yerine, çöp yığınlarından oluşan bir dağ eklenerek ve deniz ile kesiştiği

noktayı kızıla boyayarak çöplerin denizlerimize olan etkisine dikkat çekilmek istenmiştir. Bu, çevresel sorunlara ve denizlerimizin içinde bulunduğu tehditlere bir hatırlatma olarak işlev görmektedir. Denizdeki yaşama gönderme yapabilmek için ön planda balıklar tasvir edilmiştir. Bu da eserin anlam katmanlarını zenginleştirmeyi amaçlamaktadır.



Görsel 75. Seda Akkar, Dönüşüm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x90, 2021.

### 3.2. Dönüşüm 2

Bu çalışma, hem Millet'in tablosundan hem de Dali'nin eserinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Dali'nin Angelus tablosundan alınan figürler, eski dönemi temsil etmek üzere ağaç kabukları kullanılarak tasarlanmıştır. Dali'nin orijinal eserindeki kale yerine, eski ve ağaç kabuklarından yapılmış bir ev tasviri eklenmiştir. Bu ev formu, gizemli öğelerle dolu bir atmosferi simgelemektedir. Anahtar deliği kullanılarak yapılan kapı girişleri, sırlarla dolu bir içeriğin olduğuna vurgu yapmaktadır. Eski ile yeni arasındaki çatışmayı aktarmak adına eklenen binalar, zamanın geçişini ve değişimi simgelemektedir. Aynı zamanda, teknolojinin ve şehirleşmenin ilerlemesiyle tarım alanlarının yok oluşunu ifade etmek amacıyla

tasarlanan bu yapılar, sanatçının gözlem ve yorumlarına dayanmaktadır. Tarım yerlerinin yok oluşunu vurgulamak için Millet'in tablosundan alınan sepet, içine kurumuş otlar eklenerek yerleştirilmiştir. Bu detay, tarımın gerilemesini ve doğal dengenin değişimini betimlerken, aynı zamanda eserin temel temasını güçlendirmektedir.



Görsel 76. Seda Akkar, Dönüşüm 2, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x70, 2022.



Görsel 77. Dönüşüm 2 Eser Detayı.



Görsel 78. Dönüşüm 2 Eser Detayı.

### 3.3. Dönüşüm 3

Eserin orijinal adı olan "Jeopolitik Çocuk Yeni İnsanın Doğuşunu İzliyor" ile tam zıttını vurgulayarak, ölümün izlendiğini vurgulamaya yönelik bir temsil oluşturmak istenmiştir. Çatlamış yumurtadan çıkmaya çalışan insan figürünün yerine ölü bir beden yerleştirilerek, gelecekteki varoluşun belirsizliğine ve çocukların çocuk olma kavramının kayboluşuna dikkat çekmek amaçlanmıştır. Kadın figürü ve çocuk arasındaki ilişki, eserin orijinalinde yer alan çocuk figürünün silinerek ortadan kaldırılmasıyla ve yalnızca gölgesinin bulundurulmasıyla yansıtılmıştır, bu da gelecekteki toplumsal dinamiklere yapılmış bir göndermeyi içermektedir. Kadın figürünün vücudunda kullanılan alüminyum folyo, ileride robot insanlar ve insanların robotlaşmasına bir gönderme niteliğindedir. Sağ eli ile ölü adamı gösterirken sol eli ile kendisine işaret etmesi ise, bu değişimin insanlar tarafından gerçekleştirildiğine dikkat çekmektedir. Üstelik bu gönderme, gelecekteki teknolojik dönüşümleri vurgulamaktadır. Yumurtanın üst bölümünde yer alan örtü, zamanın sembolü olarak kullanılmıştır ve mevcut durumun sadece görünen bir kısmını temsil etmektedir. Arkadaki silik insan topluluğu ve eklenen uydular, yok oluşu ve değişimi simgelemektedir. Uzay gemisi ise teknolojiye yapılan bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 79. Seda Akkar, Dönüşüm 3, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100, 2021.

### 3.4. Geleceğin Determinizmi

Bu eserde teknolojinin beraberinde getirmiş olduğu etkilerin, gerçek dünya ilişkilerini gölgede bıraktığı toplumsal kaygılara dikkat çekilmek istenmiştir. Teknoloji, insanın varlığından gelmekte ve insanın varlığının teknolojik bir kavranışını dayatmaktadır. Bu kavrayış, insan varlığının bağını unutturmakta ve ona değişikliğe karşı olan tutumundan dolayı geçmişi giderek zayıflatmaktadır. Eserde bulunan eski ve yeni karma yapılar bize bir ironi oluşturmaktadır. Sol tarafta bulunan eski mimari yapılar ve perspektifle birlikte yok olmaya başlayan değerlere vurgu yapılmaktadır. Gelecekte bir görüntüyü yansıtabilmek adına havada bir teknolojik araç betimlenmiştir. Teknolojik aracın altında kalan insanlar ise artık gölgede soyutlanmaya başlamıştır. İş gücünün azalması ve teknolojinin gelişmesi ile birlikte insana duyulan ihtiyaç yok olmaya başlamış, renklerle de bu ifade edilmeye çalışılmıştır. Sadece yeni ve güncel olan her şey hayatta ve ön planda kalacaktır. Bu nedenle eserde eskiye dair yapılar turuncu, mor tek renk tonlarında yansıtılmıştır. Teknolojik araç ise canlı bir yeşil ile ön plana çıkarılmıştır.



Görsel 80. Seda Akkar, Geleceğin Determinizmi, Tuval Üzerine Akrilik, 60x60, 2023.

### 3.5. Hegemonya

Bu eser de teknolojinin beraberinde getirmiş olduğu etkiler üzerinde durmaktadır. Günümüzde, teknolojinin hızlı değişimlerine şahit olduğumuz bu dönemde, bu değişimlerin açıklanması ve gerekçelendirilmesi genellikle teknolojik ve toplumsal değişimler arasında bir karmaşa yaşanmasına, hiyerarşinin bozulmasına sebep olmaktadır. Bu değişimlere adaptasyon süreci çabuk kabul görmektedir. İnsanoğlunu yok etmeye yine bir insanoğlunun gelişimi sebep olmaktadır. Bu nedenle eserde insan figürüne benzeyen bir robot yer almaktadır. Robotun elleri de insan eli gibi tasvir edilerek yukarıda bahsi geçen olguya atıfta bulunmaktadır. Masanın üzerinde bulunan küçük figürler ise robotun devasa boyutu altında bir yönetimdedir. Figür detayları dikkatli incelediğinde teknolojinin getirmiş olduğu gelişimin, insan üzerindeki gerilemesini yansıtan detaylar olduğu fark edilmektedir.



Görsel 81. Seda Akkar, Hegemony, Tuval Üzerine Akrilik, 60x80, 2023.

### 3.6. Komplex 1

Bu eserde, toplumun en önemli gerçeği olarak kabul edilen "Savaş" teması ele alınmıştır. Masanın üzerinde yer alan karpuzlar, günümüzde öne çıkan Filistin savaşına atıfta bulunarak, renkleriyle de Filistin'i temsil etmektedir. Karpuzların arkasında konumlandırılmış kuru kafalar, savaşın getirdiği ölüm gerçeğini vurgulamaktadır. Farklı renk ve biçimlere sahip kuru kafaların kullanımı ise savaşın dil, din, ırk ve yaş ayrımı gözetmeksizin herkesi etkileyen bir olgu olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır. Bu eserde canlı renklerin tercih edilmesi, toplumsal bir olaya dikkat çekme hedefini taşımaktadır. Eser, izleyicilere çeşitli perspektifler sunarak savaşın acımasız gerçekleriyle ve toplumun bu gerçeklerle yüzleşmesiyle ilgilenmeyi amaçlamakta ve izleyicilerde derinlemesine düşünce ve duygusal tepkiler uyandırmayı hedeflemektedir.



Görsel 82. Seda Akkar, Komplex 1, Tuval Üzerine Akrilik, 60x60, 2023.

### 3.7. Komplex 2

Bu eserde de toplumun en önemli gerçeği olarak kabul edilen "Savaş" teması üzerinden devam edilmektedir. Masanın üzerinde ön planda yer alan karpuzlar, meyveler günümüzde ön planda olan savaşa atıfta bulunmaktadır. Meyvelerin arka planında bulunan figürler ise bu savaşa zemin hazırlayan ve destekleyen insanların oluşturduğu bir topluluğu simgelemektedir. Figür portrelerinde deformasyonlar ise bu figürlerin kaostan beslendiğini vurgulamaktadır. Soldan üçüncü figürün elinde bulunan karpuzdan bir parça ve bıçak ise savaştan çıkarı olan bir topluluğun olduğunu betimlemektedir. Figürlerde kullanılan renkler ise farklı insan topluluklarını temsil etmektedir. Arka planda bulunan tablo içerisinde ağlayan çocuk resmi ise savaş sırasında yayınlanan bir gazete haberinden alınmış gerçek bir çocuğa aittir. Deforme edilmiş renkler ve kompozisyon olgusunun ötesinde tablo içerisinde resmedilen çocuk, gerçeğe yüzleşmemizi hedeflemektedir.



Görsel 83. Seda Akkar, Komplex 2, Tuval Üzerine Akrilik, 70x110, 2024.



Görsel 84. Komplex 2 Eser Detayı.

### 3.8. Arayış

Bu eser, atlarımızın sayısının azaldığı ve tüketim çağının egemen olduğu bir dönemde, geçmişin masalsı atmosferini ve çocukluk ruhunu özlemleyen bir bakış açısını yansıtmaktadır. Önceden atlıkarıncaların bulunduğu parklarımızın yerini tekdüze demirler olsa da, eser; atları ve getirdikleri özgürlük duygusunu canlandırarak bu kaybolmuş masalsı atmosferi yeniden yaşatma amacını taşımaktadır. Sol üst köşeden başlayan ve sağa doğru ilerleyen yapı, parkın çatısını simgelerken, üzerindeki birbirini takip eden şekiller zamanın eriyip gidişini yansıtarak dönüşümün devinimini hatırlatmaktadır. Şekillerin birleştiği zeminde, bazı simgeler yer almaktadır. Sağ köşeye konumlandırılmış olan at arabası, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü işlevi görmektedir. Parkı taşıyan ve gelecekteki yerini arayan bir unsur olarak bu araba, geçmişten geleceğe yapılacak bir yolculuğu temsil etmektedir. Bu temsil ile, izleyici masalsı bir atmosferde zamanın ötesinde bir yolculuğa çıkartılarak, umut dolu bir ilerleme deneyimi sunulmayı hedeflemektedir.



Görsel 85. Seda Akkar, Arayış, Tuval Üzerine Akrilik, 65x90, 2023.



Görsel 86. Arayış Eser Ayrıntısı.



Görsel 87. Arayış Eser Ayrıntısı.



Görsel 88. Arayış Eser Ayrıntısı.

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu tez, Türk Resminin önemli isimlerinden İsmail Mümtaz Yener'in sanat yaşamını, toplumsal gerçekçiliğin çeşitli evrelerindeki eserleri üzerinden ele almaktadır. Yener, hem bireysel kimliğini hem de toplumsal gerçekçi sanatın temsilcisi olarak kendini ortaya koymuş, aynı zamanda toplumun sesi ve gözü olarak, sanatının çeşitli dönemlerinde farklı temalar ve tekniklerle bir dil oluşturmuş, uzun ve üretken kariyeri boyunca sanatını evrensel değerlerle besleyerek Türk Resim Tarihi'ne önemli izler bırakmıştır.

Toplumsal gerçekçilik akımının doğuşu, sanayileşmenin, sosyal sorunların ve ekonomik dengesizliklerin gölgesinde toplumun alt kesimlerine odaklanarak şekillenmiştir. 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da doğan bu akım, resamlara toplumu ve bireyleri temel alan bir konsepti benimsemeleri için ilham vermiştir. Sanatçılar, güncel yaşamın kesitlerini seçerek onları bir sorunsal olarak ele almış ve bu konuları eserin odak noktasına yerleştirmişlerdir. Bu dönemlerin ardından Rusya'da Bolşevik Devrimi'ne ilham kaynağı olması ve sonrasında Stalin döneminde propaganda aracına dönüşmesi gibi çeşitli yollarla evrilen bir sanat hareketi olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatçılar, resimlerinde sınıfsal eşitsizlikleri, emekçi koşullarını ve toplumsal adaletsizlikleri ele alarak, izleyicilere çağlarının gerçekleriyle yüzleşme fırsatı tanımışlardır.

Genellikle birbirine karıştırılan, toplumcu gerçeklik ve toplumsal gerçekçilik, sanat dünyasındaki iki farklı yaklaşımı temsil eden terimlerdir. Toplumcu gerçeklik, sanatı toplumsal bir araç olarak kullanmanın önemini vurgular, sanatın toplumsal sorunlara duyarlı olması gerektiğini savunur ve sanatçının toplumsal bir varlık olarak görülmesini öne sürer. Bu akım, materyalist ve Marksist bir dünya görüşü etrafında şekillenmiştir ve sanatı bir propaganda aracı olarak değerlendirir. Halk nezdinde siyasi figürleri kahramanlaştırma gibi hedefleri bulunmaktadır.

Öte yandan toplumsal gerçekçilik, sanatı sadece estetik bir ifade aracı olmaktan çıkarıp, toplumsal değişim ve toplumun mücadelesinin bir parçası haline getirmiştir. Resim ile yaşama dair gerçekleri özgün bir ifade diliyle izleyiciye yansıtan bir sanat akımıdır. Sanatçılar, yaşadıkları çevrenin toplumsal özelliklerini içine alarak, toplum yaşamındaki olayları ve kültürü sanatsal ifade biçimi olarak

konu almışlardır. Bu yaklaşım, toplumun güncel yaşamını sade ve anlaşılır bir biçimde izleyiciye yansıtarak toplumsal gerçekleri açık ve duyarlı bir şekilde ele almayı amaçlar.

Söz konusu dönemlerde, Türkiye'de, Osmanlı Devleti'nin çöküşü ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte iç ve dış zorluklarla mücadele edilirken, halk yeni devrimlere adapte olmaya çaba göstermiştir. Türk Resim Sanatı'nın tarihsel gelişimi içinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan bir süreçte, sanatın evrimi ve kimliğini bulma süreci karmaşık bir hal almış, yurt dışında eğitim almış ve ülkeye dönmüş sanatçılar ya da yabancı hocalardan alınan dersler, bu dönemin sanatsal üretimini etkilemiştir. Bu sebeplerle, tam anlamıyla özgün eserlerin ortaya çıkması bir süre daha mümkün olmamıştır.

Toplumsal gerçekçilik akımı, insanı merkeze alan ve günlük yaşamı sanatla işleyen bir anlayışı temsil eder. Türk Resim Sanatı'nda 1930'lu yıllarda toplumsal konulu eserler verilmeye başlanmıştır fakat kesin olarak bu akımın varlığı, 1939 yılında Leopold Levy atölyesinde yetişen öğrencilerin oluşturduğu Yeniler Grubu'nun açtığı alternatif sergilerle ön plana çıkmıştır. Yeniler Grubu üyeleri, eserlerinde ayrıcalıklı olmayan emekçi kesimini resmederek, toplumu sanatlarına davet etmiş ve bu akımın Türkiye'de kök salmasına öncülük etmişlerdir.

Mümtaz Yener'in sanat yolculuğu, eserlerindeki tematik değişimler ve üslup çeşitliliği üzerinden izlenebilir. 1941-50 yılları arasında kalabalıkların sıkça yer aldığı tuvallerinde, makine betimlemeleri ve kübizm etkileri göze çarpmıştır. 1950-60 arasında işçi ve makine desenlerinde yeni arayışlar içine girerken, figüratif denemelerine devam etmiştir. 1965 yılında karıncalara yönelmiş ve emeğin ve emekçilerin temsilcisi olarak onları sembolik bir anlamla işlemiş, 1968-78 yıllarında ise karıncaların daha da ön plana çıktığı görülmüştür. Tematik ve üslup bakımından bir dizi evrim geçirmiş bulunsa da, 1939'da Leopold Levy ile derinleşen toplumsal gerçekçi yaklaşımdan hiç vazgeçmemiş, bu yaklaşım sanatçının yaşamı boyunca kendisine eşlik etmiştir.

Toplumsal gerçekçiliğin öncülerinden biri olarak, Yener'in eserleri zamanla değişse de, insanın mücadelelerine ve toplumun sorunlarına dair duyarlılığını

südüümüştür. Sanatçının eserleri, hem estetik kaygıları hem de toplumsal mesajları bir araya getirerek izleyicilerle etkileşim kurmayı amaçlamıştır. Bunların yanında sadece estetik bir bakış açısı sunmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal gerçekçi sanatın ana temsilcilerinden biri olarak Türk resim geleneğine katkıda bulunmuştur. Her bir tuvalinde, sanatçının insanın varoluşsal sorunlarına, emeğin değerine ve toplumun dinamiklerine olan derin bağlılığını görmek mümkündür.

Bu araştırma, Yener'in sanatının sadece bir ressamın değil, aynı zamanda bir toplum gözlemcisinin ve yorumcusunun eserleri olduğunu ortaya koymaktadır. Yener'in yıllar içindeki değişen odakları, insanın evrensel deneyimleriyle olan bağıını güçlendirmiş ve sanatının derinliğine yeni katmanlar eklemiştir. İncelenen dönemlerde sanatın toplumsal dinamikleriyle etkileşimi, Yener'in eserlerini izleyen nesillere ilham kaynağı olmaya devam etmiştir.

Sonuç olarak, bu tez, Mümtaz Yener'in sanatının hem bireysel evrimini hem de toplumsal gerçekçi sanat akımının gelişimini anlamak için önemli bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır. Sanatçının eserleri, Türk Resim Tarihi içinde kendi özgün izini bırakmış, toplumsal gerçekçilikle iç içe geçmiş ve çağdaş sanatın evrensel diline katkı sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitap Kaynakları

- Alpkaya, F. ve Duru, B. (2017). **1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim**, 4. Baskı, Siyasal Kitapevi, Ankara.
- Altuğ, Z. A. (2022). **Batı Düşünce, Kültür ve Sanatında İkili Karşıtlıklar ve Birey**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- Berk, N. Ve Gezer, H. (1973). **50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Berksoy, F. (1998). **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.
- Clark, T. (2013). **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çetişli, İ. (2009). **Batı Edebiyatında Akımlar**, 4. Baskı, Anadolu Üniversitesi, İstanbul.
- Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, K. (2001). **Nuri İyem**, 2.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Heinich, N. (2013). **Sanat Sosyolojisi**, Arnas, T. (çev.), Bağlam Yayınları, (orijinal baskı tarihi 2004), İstanbul.
- Karpuz, H. (2009). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri**, Cilt 1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Krausse, A. C. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Zaptıoğlu, D. (çev.), Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Moran, B. (1999). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A. (1986). **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Sanat Dizisi 4, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, S. (2002). **Dünden Yarına Nuri İyem**, Evin Sanat Galerisi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C:III, Tıglat Basımevi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2006). İnsanım Doğası ve Üretkenliği, Erdoğan, T. (ed.), **Mümtaz Yener: Retrospektif** içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 15-23.
- Tansuğ, Sezer (1999), **Çağdaş Türk Sanatı**, 5.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Toby, C. (2013). **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Hoşsucu, E. (çev.), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tolstoy, L. N. (1992). **Sanat Nedir?**, 2. Baskı, Şule Yayınları, İstanbul.

Yasa Yaman, Z. (2015). “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat, Yeni Cumhuriyet ve Sanat”, Yasa Yaman, Z. (ed.). **Ankara Resim ve Heykel Müzesi** içinde, Ankara, Ankara T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 91-370.

Yener, M. (2006). “Sanat Anlayışım”, Erdoğan, T. (ed.), **Mümtaz Yener: Retrospektif** içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 7-9.

### **Tez Kaynakları**

Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akgül, H. (2019). **Türk Resminde Sanatsal Bir Form Olarak Kadın Bedeni ve Cinsel Kimlik**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alptekin, Ş. (2006). **Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’nin Bilim ve Teknoloji Politikaları: Ekonomik Kalkınma ve Toplumsal Gelişme Açısından Ulusal İnovasyon Sisteminin Önemi ve Etkileri**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydeniz, H. (2005). **1975-1980 Dönemi Sosyo-Kültürel Ortamında Birikim Dergisinin Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bek, G. (2007). **1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bender, M. (1998). **Yeniler Grubu Ressamları’nın Resimlerindeki İnsan-Doğa İlişkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Denizli, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozkurt, A. (2014). **Gerçeklikten Yeni Gerçekçiliğe**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bugay, B. (2006). **1923’ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bulut, A. (2009). **Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda “Onlar Grubu”**, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçek, V. (2010). **19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Dellaloğlu, E. D. (2018). **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik**, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dizen, N. (2011). **Türk Resim Sanatında Gerçekçi Anlayış (1960-1980 Dönemleri Arasındaki Sanatçıların Çalışmalarının Ana Tema, Form Ve Anlam Bakımından İncelenmesi)**, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dolmacı, S. (2006). **1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erçelik, Ç. (2008). **Toplumcu Gerçeklik ve 20. Yüzyıl Heykel Sanatı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergül, M. (2015). **Erken Cumhuriyet Dönemi Resminde Köye Yöneliş**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Girgin, F. (2009). **Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler**, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gümüş, S. (2013). **1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Figür**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İkan, A. (2009). **Soğuk Savaş Döneminde ABD-SSCB Kültürel Politikalarının Sanata Yansıması: Soyut Dışavurumculuk ve Sosyalist Realizm**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İncel, L. E. (2004). **Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türk Resminde Köy ve Köy Yaşantısının Resim Eğitimine Katkısı**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Katipoğlu, A. (2022). **Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Portre İlişkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, K. (2011). **20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Korur, A. (2008). **Cumhuriyet'in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Orgun, H. (2018). **1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tan, M. (2011). **Toplumsal Gerçekliğin Türk Resim Sanatına Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Terzi, S. (2008). **12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Uygan, E. (2020). **20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Kent İmgesi ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yasa Yaman, Z. (1992). **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu**, Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi.
- Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı**, Doktora Tezi, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılcıoğlu, M. Ö. (2008). **Resim Sanatında Gerçeklik ve Gustave Courbet**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

#### **Yayımlanan Dergi Makalesi Kaynakları**

- Akyürek, M. (2018). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması, **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi**, 40, 2018, 444-467, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kdeniz/issue/41142/446627> (13 Ekim 2023).
- Alkan, U. ve Kahraman, M. E. (2017). “Hüseyin Avni Lifij’in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi”, **The Journal of International Social Research**, 10, 48, 240-252, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/iconographical-and-iconological-examination-of-hseyin-avni-lifijs-turkishwar-of-independece-themed-paintings.pdf> (21 Eylül 2023).
- Arıkan, H. (2016). “Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix’in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması, **Eskişehir**

**Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 17, 2, 2016, 49-60,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/26773/281798> (2 Ekim 2023).

Bakar, B. (2016). "İstanbul'da ekmek Karnesi Uygulaması, Karne ve Ekmek Suistimaller (1942-1946)", **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi**, 12, 24, 2013, 1-60, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuydta/issue/17081/178758> (19 Ekim 2023).

Baytar, İ. (2020). "Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey", **Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 7, 1, 2020, 37-55,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mtad/issue/54971/752849> (20 Eylül 2023).

Bülbül, İ. (2012). "İkinci Dünya Savaşının Türkiye'de Sosyal Hayata Olumsuz Yansımaları", **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi**, 0, 9, 2006, 1-5, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuydta/issue/947/10679> (19 Ekim 20023).

Çalışkan, S. (2021). "Türk Resim Sanatında Savaş Resimleri ve Bayrak İmgesi İlişkisi", **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, 63, 1097-1107,  
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1630860378.pdf> (9 Ekim 2023), 1102.

Çubukçu, İ. A. (1981). "Yunus Emre'nin Felsefesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 25, 3-4, 71-94,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/auifd/issue/71558/1151583> (23 Ekim 2023).

Dalkıran, A. (2013). "Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı", **Sanat Dergisi**, 0, 22,2012, 1-14,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33587> (15 Ekim 2022).

Dalkıran, A. (2020). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar", **Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat**, 5, 11, 2020, 1-13,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/issue/62975/954642> (29 Eylül 2023).

Davutoğlu, N. A. (2020). "Üçüncü ve Dördüncü Sanayi Devrimleri Arasındaki Temel ve Sistemik Farklılıkların Determinist Bir Yaklaşımla Analizi", **Management and Political Sciences Review**, 2, 1, 176-194,  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mpsr/issue/57618/739808> (26 Ekim 2023).

Dokuyan, S. (2013). "İkinci Dünya Savaşı Sırasında Yaşanan Gıda Sıkıntısı ve Ekmek Karnesi Uygulaması", **Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 8, 5, 193-210,  
<https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423932799.pdf> (19 Ekim 2023).

Ergönül, E. ve Koca, B. (2017). "Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik", **Art-e Sanat Dergisi**, 10, 20, 761-786, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/33202/331487> (1 Ekim 2023).

- Erkınyay Tamtamış, H. K. (2021). “Yunus Emre’nin Fiillerinde Metafor”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Yunus Emre Özel Sayısı, 33-47, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66399/1039896> (23 Ekim 2023).
- Geldimammedova, ř. (1996). “Gönüllere Yol Yapmış Yunus Emre- Yunus Emre’nin İlahi şiirine Bir Bakış”, **Bilig**, 3, 1996, 175-177, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilig/issue/25407/268123> (23 Ekim 2023).
- Gökgöz, G. (2019). “1960’lar Türkiye’inde Sosyal Devlet Anlayışının Bir Kıtılık ve Kuraklık Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi”, **Atatürk Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi**, 11, 5, 2019, 431-468, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarihvegunce/issue/47599/601379> (19 Ekim 2023).
- Keser, N. ve Keser, İ. (2017). “Migration Images in Turkish Art”, **Sociology Study**, 7, 1, 17-24, <http://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/5954a35f7270e.pdf> (9 Ekim 2023).
- Kılıç, E. (2013). “In The Contemporary Turkish Painting Traditional Interaction”, **The Journal of International Social Research**, 6, 25, 328-340, [https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/erokilic/20180713153204940\\_16ded4ce-e1c4-42a0-ae99-acac5cb490ca.pdf](https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/erokilic/20180713153204940_16ded4ce-e1c4-42a0-ae99-acac5cb490ca.pdf) (11 Kasım 2022).
- Küçük, A. (2019). “Türkiye’de Sosyal ve Siyasal Değişim: 1980 ve Sonrası”, **Econharran Harran Üniversitesi İİBF Dergisi**, 3, 4, 2019, 20-45, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/econharran/issue/49062/559441> (15 Ekim 2023).
- Okkalı, İ. C. (2019). “II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın”, **Art-Sanat Dergisi**, Sayı 11, 2019, 47-70, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/43005/520037> (25 Eylül 2023).
- Özışık, T. Ve şahin, B. E. (2022). “Endüstri 4.0 Teknolojilerinin İş Gücü ve İşin Geleceğine Etkileri”, **Journal of Live Economics**, 9, 2, 81-96, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jlecon/issue/72158/1161638> (24 Ekim 2023).
- Özkan Koç, E. (2021). “Arguments on Nationality in The 1940’s”, **The Journal of international Social Research**, 14, 77, 499- 513, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/arguments-on-nationality-in-arts-in-the-1940s.pdf> (11 Aralık 2022).
- şenol, T. (2016). “Fransız Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzeine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri”, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 28, 1, 2015, 153-168, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uefad/issue/16701/173630> (2 Ekim 2023).

Tagızade, L. (2006). “Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, 3, 4, 8-24, [http://mtad.humanity.ankara.edu.tr/III-4\\_Aralik2006/53\\_MTAD\\_4-3\\_LTagizade.pdf](http://mtad.humanity.ankara.edu.tr/III-4_Aralik2006/53_MTAD_4-3_LTagizade.pdf) (25 Ağustos 2023).

Üstünipek, Ş. (2021), “Leopold-Levy, Atölyesi ve Türk Resmine Etkisi”, **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**,11,3, 2021, 1113-1128, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/62647/917419> (29 Eylül 2022).

Yaşar, O. (2013). “Türkiye’de Beyaz Eşya Sanayi”, **Marmara Coğrafya Dergisi**, 0, 21, 150-183, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marucog/issue/468/3781> (27 Ekim 2023).

### İnternet Kaynakları

Altun, A. (2003). “**Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!**” “**Tiraje Dikmen’le, Doğu Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması**”, <https://aliartun.com/yazilar/desen-bir-butun-oncesi-sonrasi-yok/> (04 Kasım 2022).

Altuntaş, İ. H. (2021). **Mümtaz Yener, Yaşamı ve Sanatı**, <https://ismailhakkialtuntas.blogspot.com/2021/06/mumtaz-yeneryasam-ve-sanat.html> (29 Eylül 2022).

Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (2021). **İbrahim Çallı Salonu İzlenimci ve Sembolist eğilimler**, <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/24032022112855-7d8c08d3-aa35-4032-92e7-c85c0acda86b.pdf> (17 Ekim 2023).

Giray, K. (2003), Anadolu Üniversitesi Kurumsal Akademik Arşiv, **Türk Resim Sanatında Eleştiri**, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/992> ( 5 Ekim 2022).

Haşmet Akal, (2023). <http://hasmetakal.com/?portfolio=paintings> (10 Ekim 2023).

Kaya, Ş. (2008). “**Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar**”, <https://groups.google.com/g/kapsamaalani/c/0LmzFxGXPEI> (10 Eylül 2023).

Kuzucular, Ş. (2016). Edebi Yâd ve Sanat Akademisi, **Mümtaz Yener Hayatı ve Resim Sanatı**, <https://www.edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/mumtaz-yener-hayati-ve-resim-sanati-2153.aspx> (28 Eylül 2022).

Özçelik, M. (2020). Yenidünya Dergisi, **Yunus Emre’nin “Dertli Dolap”ı**, <https://yenidunyadergisi.com/blog/yunus-emrenin-dertli-dolapi> (23 Ekim 2023).

Özdemir, S. (2015). Evin Sanat Galerisi, **Nuri İyem: Bağımsız, Gerçekçi, Türkiye’ye Özgü Resim**, <http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/nuri-iyem-bagimsiz-gercekci-turkiyeye-ozgu-resim/> (11 Ağustos 2023).

Savunma Sanayi Dergilik, (2020), **Türk Savunma Sanayii öcülerinden Şakir Zümre**, <http://ssdergilik.com/tr/HaberDergilik/Silah-ureten-fabrikasi-soba-ureten-fabrikaya-donusturulen-kahraman-sakir-Zumre> (29 Eylül 2022).

Socialist art finds life after socialism, (2007). <https://www.mprnews.org/story/2007/10/10/socialistart> (28 Ağustos 2023).

Tarihi Mekanlar Kişisel Ansiklopedi, (2019), **Bahriye Nezareti Binası - Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Binası - Kasımpaşa-İstanbul**, <http://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=228> (28 Eylül 2022).

Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, (ty). <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/damla.aslan/123023/T%C3%BCrk%20iyenin%20Toplumsal%20Yap%C4%B1s%C4%B1.pdf> (21 Ekim 2023).

### **Sempozyum Kaynakları**

Günay Ergün, S. ve Uğurlu, K. E. (25-26 Mayıs 2006). "1935 Yılından Günümüze Türkiye'de Tütün Ekimi ve Üretiminde Bölgesel Değişimler ile Alternatif Ürün Projesinin Etkileri, **IV. Ulusal Coğrafya Sempozyumu Bildiri Metinleri**, Ankara, 115-134.

Özkan, S. (27-28 Aralık 2021). "Milli Mücadele'nin Türk Resmine Yansıması", **İstiklal Marşı ve Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildirileri**, Samsun, 531-554.

### **Gazete Kaynakları**

Safa, P. (17 Ocak 1940). "Akademinin Talebe Sergisi", **Cumhuriyet Gazetesi**: 3

Ulus Gazetesi, (16 Ocak 1941). **Küçük Dış Haberler**: 6.

Vakit Gazetesi (17 Kasım 1941). **Her Fırının Hangi Mıntıklara Ekmek Vereceğini Tespit İçin Evlere Beyanname Dağıtılmasına Bugünden İtibaren Başlanıyor**: 3.

Berk, N. (06 Aralık 1949). "Resim Sanatımıza Hizmeti Geçen Bir Üstat Leopold Levy", **Yeni İstanbul Gazetesi**: 4

Çalikoğlu, L. (2 Şubat 2006). "Ressamın Karınca Olarak Portresi", **Milliyet Gazetesi**, Kültür Sanat

### **Dergi Kaynakları**

Cuda, Mahmut (1940). "Ressamlara Mektup", **Yeni Adam**, 321, 3,16

Gören, A. F. (2003). "Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **Plastik Sanatlar Dergisi**, (n.y.), 56-61.

İzer, Z. F. (1940). ‘‘Güzel Sanatlar Akademisi Talebe Sergisi’’, **Güzel Sanatlar Dergisi**, 2, 167–168.

### **Sözlük Kaynakları**

**Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, (2010). ‘‘Sosyalist Gerçeklik’’, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Sanat Sözlüğü** (2009). ‘‘Sosyal Realizm’’, Ütopya Yayınları Sanat Dizisi, Ankara.

**Türkçe Sözlük**, (1988). ‘‘Toplum’’, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

### **GÖRSEL KAYNAKÇA**

Görsel 1: Üstünipek, Ş. (2021). ‘‘Leopold-Levy, Atölyesi ve Türk Resmine Etkisi’’, **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, 11,3,1113-1128, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/62647/917419> (29 Eylül 2022), 1123.

Görsel 2: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 58.

Görsel 3: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 60.

Görsel 4: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 156.

Görsel 5: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 156.

Görsel 6: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 157.

Görsel 7: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 156.

Görsel 8: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 220.

Görsel 9: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 192.

- Görsel 10: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-republique-10865> (20Ağustos 2023).
- Görsel 11: Cantu, R. (2020). **Mexican Mural Art: Critical Essays on a Belligerent Aesthetic**, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 119.
- Görsel 12: Bozkurt, A. (2014). **Gerçeklikten Yeni Gerçekçiliğe**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 36.
- Görsel 13: Bozkurt, A. (2014). **Gerçeklikten Yeni Gerçekçiliğe**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 38.
- Görsel 14: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/siqueiros.htm> (21 Ağustos 2023).
- Görsel 15: Koç, K. (2011). **20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Görsel 16: Akan, M. (2017). “Sosyalist Gerçeklik Üzerine Kısa Bir Değerlendirme”, Üren, U. Ve Çatalkılıç, D. (ed.), **İtl Suwı Aka Turur** içinde, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 371-382.
- Görsel 17: Clark, T. (2013). **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 117.
- Görsel 18: <https://artsandculture.google.com/asset/the-artist-s-studio-a-real-allegory-summing-up-seven-years-of-my-artistic-and-moral-life-between-1854-and-1855-gustave-courbet/iQF1RU4WTpm5uw> (2 Eylül 2023).
- Görsel 19: Krausse, A. C. (2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Zaptcıoğlu, D. (çev.), Literatür Yayıncılık, İstanbul,78.
- Görsel 20: Okkalı, İ. C. (2019). “II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın”, **Art-Sanat Dergisi**, Sayı 11, 47-70, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/43005/520037> (25 Eylül 2023), 53.
- Görsel 21: Özkan, S. (27-28 Aralık 2021). “Milli Mücadele’nin Türk Resmine Yansıması”, **İstiklal Marşı ve Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildirileri**, Samsun, 531-554, 536.
- Görsel 22: Bugay, B. (2006). **1923’ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 53.
- Görsel 23: Baytar, İ. (2020). “Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey”, **Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 7, 1 , 37-55, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mtad/issue/54971/752849> (28 Ağustos 2023),51.

- Görsel 24: Baytar, İ. (2020). “Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey”, **Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 7, 1 , 37-55, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mtad/issue/54971/752849> (20 Eylül 2023), 50.
- Görsel 25: Alkan, U. ve Kahraman, M. E. (2017). “Hüseyin Avni Lifi’ın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi”, **The Journal of International Social Research**, 10, 48, 240-252, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/iconographical-and-iconological-examination-of-hseyin-avni-lifijs-turkishwar-of-independece-themed-paintings.pdf> (21 Eylül 2023), 246
- Görsel 26: Alkan, U. ve Kahraman, M. E. (2017). “Hüseyin Avni Lifi’ın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelenmesi”, **The Journal of International Social Research**, 10, 48, 240-252, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/iconographical-and-iconological-examination-of-hseyin-avni-lifijs-turkishwar-of-independece-themed-paintings.pdf> (21 Eylül 2023), 250
- Görsel 27: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (2021). **İbrahim Çallı Salonu İzlenimci ve Sembolist eğilimler**, <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/24032022112855-7d8c08d3-aa35-4032-92e7-c85c0acda86b.pdf> (17 Ekim 2023), 5.
- Görsel 28: Ergönül, E. ve Koca, B. (2017). “Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik”, **Art-e Sanat Dergisi**, 10, 20, 761-786, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/33202/331487> (1 Ekim 2023), 774.
- Görsel 29: Dalkıran, A. (2020). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar”, **Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat**, 5, 11, 1-13, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijjia/issue/62975/954642> (29 Eylül 2023), 6
- Görsel 30: Arıkan, H. (2016). “Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix’in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 17, 2, 49-60, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/26773/281798> (2 Ekim 2023), 51.
- Görsel 31: Şenol, T. (2016). “Fransız Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzeine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri”, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 28, 1, 153-168, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uefad/issue/16701/173630> (2 Ekim 2023), 163
- Görsel 32: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 160.

- Görsel 33: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 161
- Görsel 34: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 194.
- Görsel 35: Akgül, H. (2019). **Türk Resminde Sanatsal Bir Form Olarak Kadın Bedeni ve Cinsel Kimlik**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,75
- Görsel 36: Girgin, F. (2009). **Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler**, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 64.
- Görsel 37: Keser, N. ve Keser, İ. (2017). "Migration Images in Turkish Art", **Sociology Study**, 7, 1, 17-24, <http://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/5954a35f7270e.pdf> (9 Ekim 2023), 22.
- Görsel 38: **Günay, E. (2011). Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri**, Yüksek Lisans Tezi, Burdur, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, 28.
- Görsel 39: Keser, N. ve Keser, İ. (2017). "Migration Images in Turkish Art", **Sociology Study**, 7, 1, 17-24, <http://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/5954a35f7270e.pdf> (9 Ekim 2023), 22.
- Görsel 40: Çalışkan, S. (2021). "Türk Resim Sanatında Savaş Resimleri ve Bayrak İmgesi İlişkisi", **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, 63, 1097-1107, <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1630860378.pdf> (9 Ekim 2023), 1102.
- Görsel 41: Çalışkan, S. (2021). "Türk Resim Sanatında Savaş Resimleri ve Bayrak İmgesi İlişkisi", **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, 63, 1097-1107, <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1630860378.pdf> (9 Ekim 2023), 1102.
- Görsel 42: Orgun, H. (2018). 1940-1980 **Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 88.
- Görsel 43: Orgun, H. (2018). 1940-1980 **Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 90.

- Görsel 44: Orgun, H. (2018). **1940-1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi**, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 91.
- Görsel 45: Karpuz, H. (2009). **Türk Kültür Varlıkları Envanteri**, Cilt 1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 684.
- Görsel 46: Çelik, S. (2009). **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 170.
- Görsel 47: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 178.
- Görsel 48: Gümüş, S. (2013). **1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Figür**, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 67.
- Görsel 49: Haşmet Akal, (2023). <http://hasmetakal.com/?portfolio=paintings> (10 Ekim 2023).
- Görsel 50: Akyürek, M. (2018). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye’de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması, **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi**, 40, 444-467, <https://dergipark.org.tr/pub/kdeniz/issue/41142/446627> (13 Ekim 2023), 456.
- Görsel 51: Üstünipek, Ş. (2009). **1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi**, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 205.
- Görsel 52: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 118.
- Görsel 53: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 118.
- Görsel 54: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 118.
- Görsel 55: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 118.
- Görsel 56: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 104.
- Görsel 57: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 104.

- Görsel 58: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 187.
- Görsel 59: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 187.
- Görsel 60: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 30.
- Görsel 61: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 30.
- Görsel 62: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 30.
- Görsel 63: Açıkgöz, Ş. Ö. (2023). **1960-1980 Arası Türk Resminde Ressamların Toplumsal Konuları Ele Alışlarının İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 30.
- Görsel 64: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 238.
- Görsel 65: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 48.
- Görsel 66: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 89.
- Görsel 67: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 89.
- Görsel 68: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 89.
- Görsel 69: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 120.
- Görsel 70: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 120.
- Görsel 71: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 122.
- Görsel 72: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 124.

- Görsel 73: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 78.
- Görsel 74: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 82.
- Görsel Ek 1: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 249.
- Görsel Ek 2: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 247.
- Görsel Ek 3: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 259.
- Görsel Ek 4: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 248.
- Görsel Ek 5: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 250.
- Görsel Ek 6: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 257.
- Görsel Ek 7: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 275.
- Görsel Ek 8: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 276.
- Görsel Ek 9: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 274.
- Görsel Ek 10: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 109.
- Görsel Ek 11: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 71.
- Görsel Ek 12: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 115.
- Görsel Ek 13: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 111.
- Görsel Ek 14: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 97.
- Görsel Ek 15: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 79.

- Görsel Ek 16: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 78.
- Görsel Ek 17: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 117.
- Görsel Ek 18: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 123.
- Görsel Ek 19: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 110.
- Görsel Ek 20: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 105.
- Görsel Ek 21: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 106.
- Görsel Ek 22: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 42.
- Görsel Ek 23: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 35.
- Görsel Ek 24: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 31.
- Görsel Ek 25: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 54.
- Görsel Ek 26: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 51.
- Görsel Ek 27: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 47.
- Görsel Ek 28: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 289.
- Görsel Ek 29: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 290.
- Görsel Ek 30: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 292.
- Görsel Ek 31: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 294.
- Görsel Ek 32: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 126.

Görsel Ek 33: Erdoğan, T. (ed.) (2006). **Mümtaz Yener: Retrospektif**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 126.

Görsel Ek 34: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 302.

Görsel Ek 35: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 303.

Görsel Ek 36: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 305.

Görsel Ek 37: Yener, N. G. (2013). **Mümtaz Yener; Yaşamı ve Sanatı, Doktora Tezi**, Çanakkale, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 310.



## EKLER

### Ek I. Yeniler Grubu Sergi Listesi

Sergi Adı	Yer	Tarih	Katılan Sanatçılar
Liman Sergisi	İstanbul Basın Birliği	10.05.1941	Nuri İyem, Avni Arbaş, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Selim Turan, Turgut Atalay, Abidin Dino, Yusuf Karaçay, Fethi Karakaş, Haşmet Akal, Agop Arad, Nejat Melih Devrim
Kadın	İstanbul Basın Birliği	23.05.1942	Haşmet Akal, Nuri İyem, Agop Arad, Turgut Atalay, Faruk Morel, Avni Arbaş, Ferhi Karakaş, Mümtaz Yener, Nejat Melih Devrim, Hüseyin Anka, Kemal Sönmezler
	Eminönü Halkevi	3-20.07.1943	Mümtaz Yener, Agop Arad, Hilmi Ziya Ülken, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Orhan Omay, Nejat Melih Devrim, Nuri İyem
	Oygar Sanat Galerisi	1946	Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Fuat İzer, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Turgut Atalay
	Taksim Fransız Konsolosluğu	20.12.1947	Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Agop Arad, Fethi Karakaş, Nuri İyem, Turgut Atalay, Haşmet Akal
	Taksim Fransız Konsolosluğu	3.01.1948	Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Agop Arad, Fethi Karakaş, Nuri İyem, Turgut Atalay, Haşmet Akal
	Taksim Fransız Konsolosluğu	15.05-5.06.1948	Ferruh Başağa, Agop Arad, Fethi Karakaş, Nuri İyem, Turgut Atalay
	Taksim Fransız Konsolosluğu	5.05.1949	Avni Arbaş, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Agop Arad, İhsan İncesu, Fethi Karakaş, Dimitro Monoyudis
	Taksim Fransız Konsolosluğu	1949	Avni Arbaş, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Agop Arad, Fethi Karakaş, Dimitro Monoyudis
Resim Sergisi	Taksim Fransız Konsolosluğu	20.05.1950	Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Nuri İyem
Yeniler Resim ve Fotoğraf Sergisi	Taksim Fransız Konsolosluğu	1-15.10.1950	Ferruh Başağa, Kemal İncesu, Kemal Artun, Mümtaz Yener, Nuri İyem,
	Taksim Fransız Konsolosluğu	Mayıs 1951	Ferruh Başağa, Kemal Artun, Nuri İyem
	Taksim	1951	Ferruh Başağa, Kemal Artun, Nuri

	Fransız Konsolosluğu		İyem, Ragıp Gökcan
Yeniler Grubu Resim, Fotoğraf ve Heykel Sergisi	Taksim Fransız Konsolosluğu	3-20.05.1952	Kemal Artun, Ragıp Gökcan, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Şadi Çalık

(Çelik, 2009:238245)



**Ek II. Mümtaz Yener Sergi Listesi ve Ödülleri**

1940	Talebe Sergisi, “Bir Kadın Portresi”, Birincilik Ödülü Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İDGS Akademisi, İstanbul, 3 Ocak
1941	1.Yeniler Grubu Sergisi, ”Liman Sergisi”, İstanbul Basın Birliği 10 Mayıs
1942	Yeniler Grubu Sergisi, Eminönü Halkevi, İstanbul
1943	Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1943	Yeniler Grubu Sergisi, Eminönü Halkevi, İstanbul
1944	Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1946	Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1946	Yeniler Grubu Sergisi, Oygur Sanat Galerisi, İstanbul
1947	Yeniler Grubu Sergisi,, Basın Birliği, İstanbul
1948	Yeniler Grubu, Fransız Konsoloslugu, İstanbul, Taksim
1949	Yeniler Grubu, Fransız Konsoloslugu, İstanbul, Taksim
1950	Yeniler Grubu, Fransız Konsoloslugu, İstanbul, Taksim
1950	Türk Ressamlar Cemiyeti Kuruluşu ve 1970’e dek Grup Sergileri
1953	İstanbul Belediyesi 500. Fetih Yıldönümü Sergisi Birincilik Ödülü
1958	Türk Ressamlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1964	Türk Ressamlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1968	Türk Ressamlar Cemiyeti Sergisi, İstanbul
1969	Türkiye Ressamlar Cemiyeti Yarışması ve Sergisi, Altın Baykuş Birincilik Ödülü, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1973	Plastik Sanatlar Sergisi, Bulgaristan, Yunanistan, Romanya, Yugoslavya, Türkiye
1975	Türkiye Ressamlar Cemiyeti 25. Yıl Sergisi, Darüşşafaka Sanat Galerisi, İstanbul
1977	Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisi, Bükreş, Romanya
1978	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1979	Sanat Emeği Dergisi Jüri Özel Ödülü
1980	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1980	Bodrum Haluk Elbe Sanat Galerisi, Bodrum Kalesi
1980	Nişantaşı Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul
1982	Bodrum Haluk Elbe Sanat Galerisi, Bodrum Kalesi
1982	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1982	Takı Sanat Galerisi, Ankara
1984	Bodrum Haluk Elbe Sanat Galerisi, Bodrum Kalesi
1984	Tanbay Sanat Galerisi, Moda, Ankara
1985	Cumalı Sanat Galerisi, Moda, İstanbul
1986	Doku Sanat Galerisi, Ankara
1987	Çamaş Sanat Galerssi, İstanbul, Göztepe
1987	Kayaalp Sanat Galerisi, İstanbul, Nişantaşı
1988	Auditorium, Upper Montclair, New Jersey, ABD
1989	TÜYAP Sanat Fuarı Başarı Ödülü, İstanbul
1989	Çamaş Sanat Galerisi, İstanbul, Göstepe
1990	TÜYAP Sanat Fuarı, Doku Sanat Galerisi, İstanbul
1991	Oda Sanat Galerisi, Teşvikiye, İstanbul

1991	Sandoz Sanat Galerisi, Beşiktaş, İstanbul
1992	Doku Sanat Galerisi, Ankara
1993	UPSD-UNESCO, Plastik Sanatlar Derneği Kuruluşu ve Onur Üyeliği
1993	Çamaş Sanat Galerisi, İstanbul, Göstepe
1994	UPSD-UNESCO, Plastik Sanatlar Derneği Onur Ödülü, İstanbul
1998	Doku Sanat Galerisi, Teşvikiye, İstanbul
1999	GESAM Büyük Ödülü, Ankara
2000	Cafe Igloo, Astoria, Long Island City, New York, ABD
2002	Doku Sanat Galerisi, Ankara
2003	Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, Ödül ve Sergi, İstanbul, Taksim
2006	Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Galatasaray, İstanbul
2006	Barış Sergisi, İstanbul
2007	Ütopya Sanat Galerisi, Kadıköy, İstanbul
2007	TÜYAP Sanat Fuarı, Asmalımescit Sanat Galerisi, İstanbul
2008	TÜYAP Sanat Fuarı, Art Point Galeri ve Müzayede Evi, İstanbul
2009	Ütopya Sanat Galerisi, Kadıköy, İstanbul
2012	Ekim Geçidi, Çanakkale
2013	Ekim Geçidi, Çanakkale
2013	İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Çanakkale
2014	Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi, İstanbul, Beyoğlu, Ocak

(Yener, 2013:226-228)



Görsel Ek 2. Gesam Ödülü.



**GESAM**  
TÜRKİYE GÜZEL SANAT ENSTİTÜSÜ  
SARAYLARI MESLEK BİRLİĞİ

11/01/2009

Sayı : 2922  
Konu :

**Sayın Mümtaz YENER**

Cumhuriyetimizin 75. yıl kutlamaları kapsamında GESAM, Türk Kültür ve Sanat hayatına unutulmaz hizmetleri nedeniyle; "Cumhuriyetle Gelenler - 1923 ve Öncesi Tarih Sanatçılar" sloganıyla, Mimari, Resim, Heykel, Grafik, Moda Tasarım, Tekstil, Fotoğraf, Seramik, Karikatür ve Geleneksel Sanat dallarındaki 1923 ve öncesi sanatçılarımız için Kültür Bakanlığı'nın maddi katkılarıyla bir "Teşekkür ve Saygı" töreni düzenliyor.

Türk Kültür ve Sanat Hayatındaki unutulmaz hizmetleriniz nedeniyle size de sunacağımız "Teşekkür ve Saygı" için düzenlediğimiz törene onur vermenizi rica ediyoruz.

Saygılarımızla.

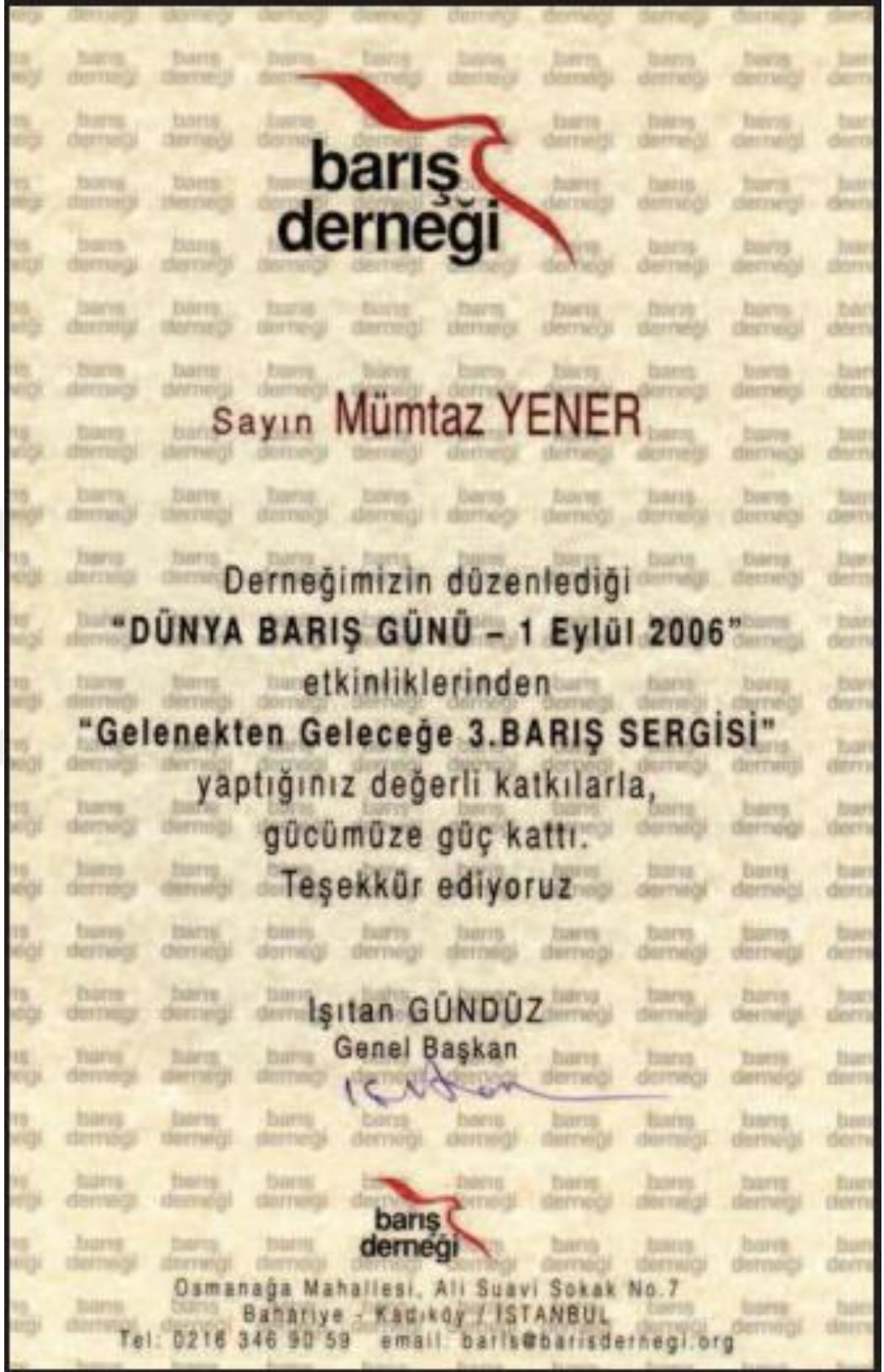


**Prof. Diöçer ERİMEZ**  
**GESAM**  
**Yönetim Kurulu Başkanı**

Tarih : 25 Ocak 1999  
Yer : Mimar Sinan Üniversitesi  
Oditoryumu  
Saat : 13.00 - 18.00

G.M.K. Bulvarı 63/4, 06570 Maltepe / ANKARA • Tel: 231 10 82 - 229 66 27 • Fax: 231 23 84

Görsel Ek 3. Teşekkür Belgesi.



Görsel Ek 4. UPSD 50. Sanat Yılı Onur Ödülü.

ASSOCIATION INTERNATIONAL DES ARTS PLASTIQUES A.I.A.P. - UNDES  
UNITE NATIONALE 1964

**a+A**

UNION DES ARTS PLASTIQUES TURQUES  
TÜRKİYE SANATLAR DERNEĞİ  
ASSOCIATION OF PLASTIC ARTS TURKEY  
ASSOCIATION DES ARTS PLASTIQUES TURQUIE

Sayı: 148 13/1994



**Sayın Mimar YENER**

Türkiye'de tüm olumsuz koşullara karşı, çağdaş Türk sanatının korunulmasına, yaygınlaşmasına ve etkili bir gelecek olgularına sürekli katkıda bulunduğunuz. Bu katkı, sanatımızın bugünü ve geleceği açısından hayati bir öneme sahiptir.

Yönetim kurulumuz, yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı jüriimizce --50. yıl Hizmet Onur Ödülü -- sunmayı kararlaştırdık. Bu ödülün kabulünü ve 17 Eylül Cuma günü Saat 17.00'de gerçekleştirilecek ödül törenine katılmamızı rica ederiz. Saygılarımızla.

Ünvanı: AIAP Onur Ödülleri Komisyonu  
Türkiye Ulusal Komitesi Başkanı  
Ulusalımızın Plastik Sanatlar Derneği  
Başkanı

Prof. Hürrem Koçan Ahmet Önal

ASSOCIATION INTERNATIONAL DES ARTS PLASTIQUES A.I.A.P. - UNDES  
UNITE NATIONALE 1964

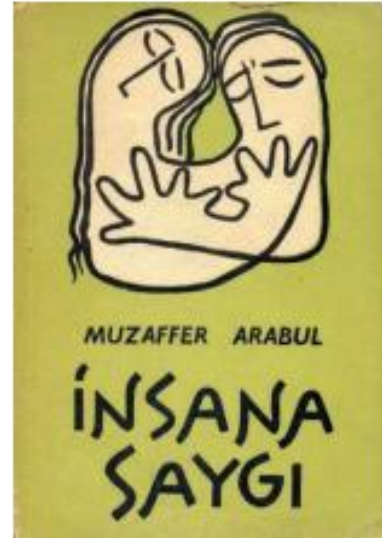
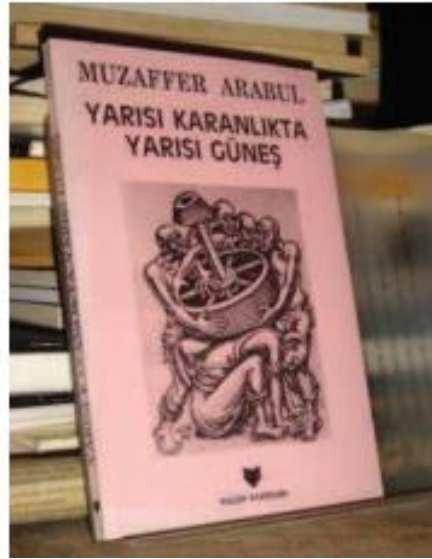
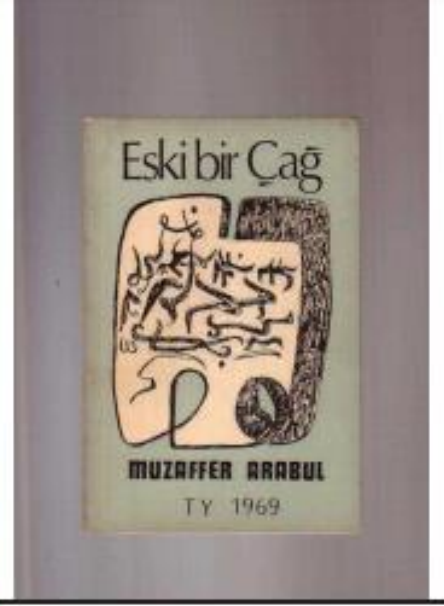
Görsel Ek 5. UPSD Onur Ödülü, 1994.







Görsel Ek 9. Muzaffer Arabul'un Şiir Kitaplarının Kapaklarını Tasarlamıştır.



**Görsel Ek 10. Tango, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x49 cm, 1995.**



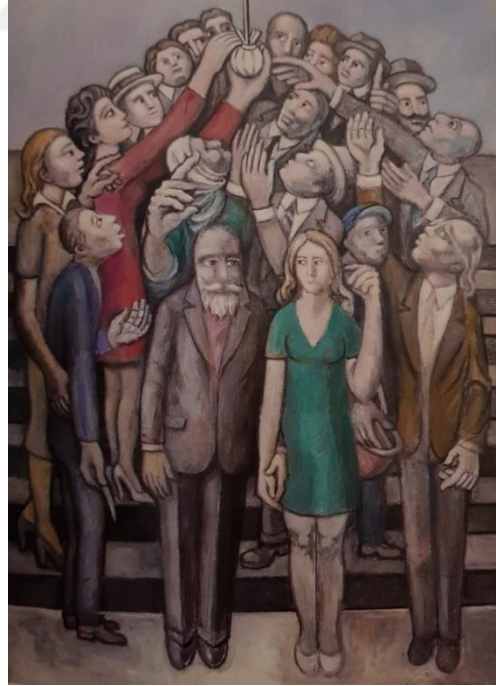
**Görsel Ek 11. Durup Duru, Duralit Üzerine Yağlıboya, 62x44, 1982.**



**Görsel Ek 12. Yaşlı Adam 2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm.**



**Görsel Ek 13. Kese, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm.**



**Görsel Ek 14. Bando Mızıka, Duralit Üzerine Yağlıboya, 62x44 cm, 1982.**



**Görsel Ek 15. Kırmızı Karıncalar, Duralit Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm, 1969.**



**Görsel Ek 16. Ödüllü, Karıncalar Geliyor, Duralit Üzerine Yağlıboya, 48x36 cm, 1968.**



**Görsel Ek 17. Bilim Aşkı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x84 cm.**



Görsel Ek 18. Mevleviler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x70 cm, 1998.



Görsel Ek 19. Aile, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x49 cm.



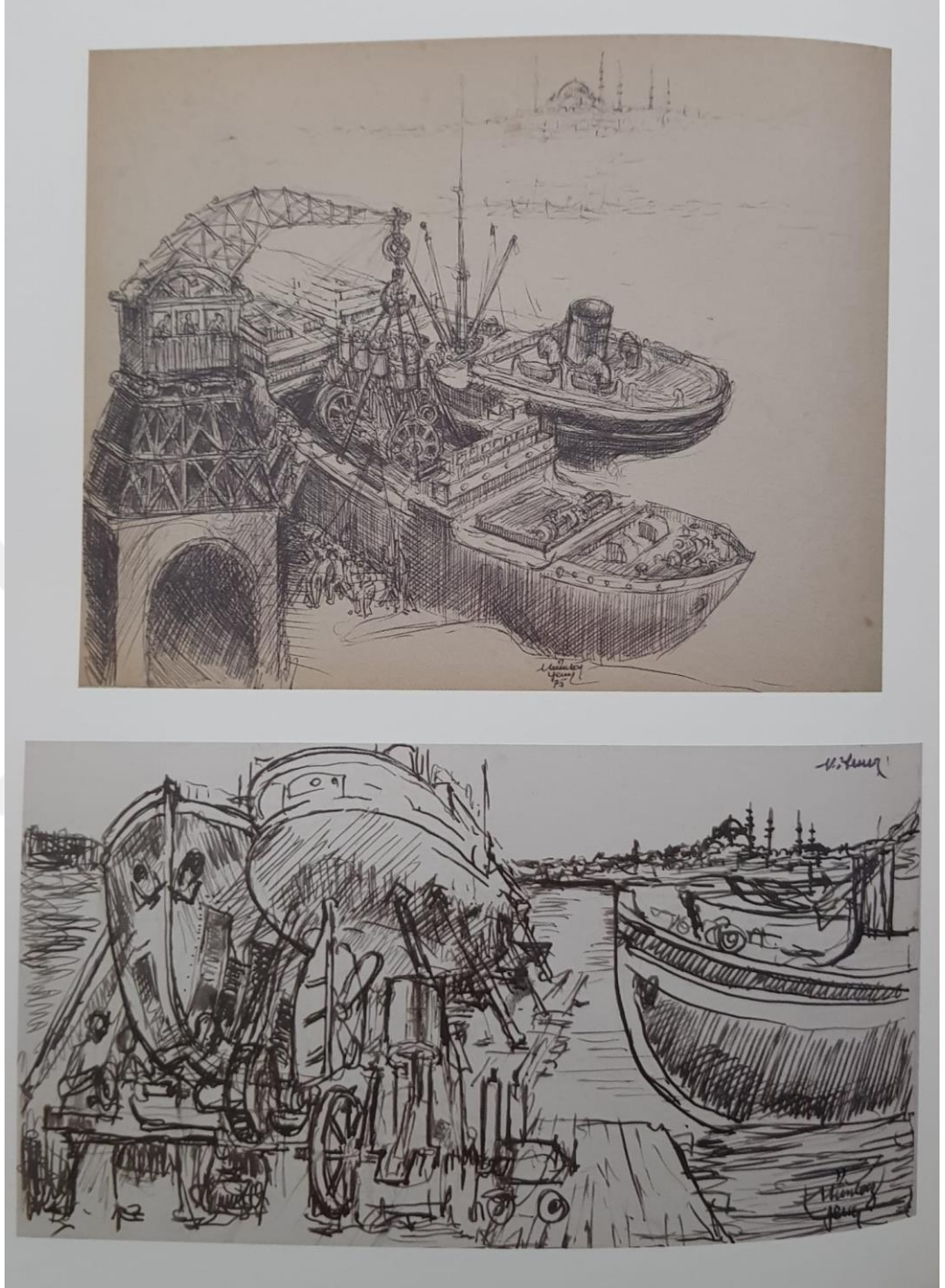
Görsel Ek 20. Elektrikli Hava, Duralit Üzerine Yağlıboya, 39x30, 1982.



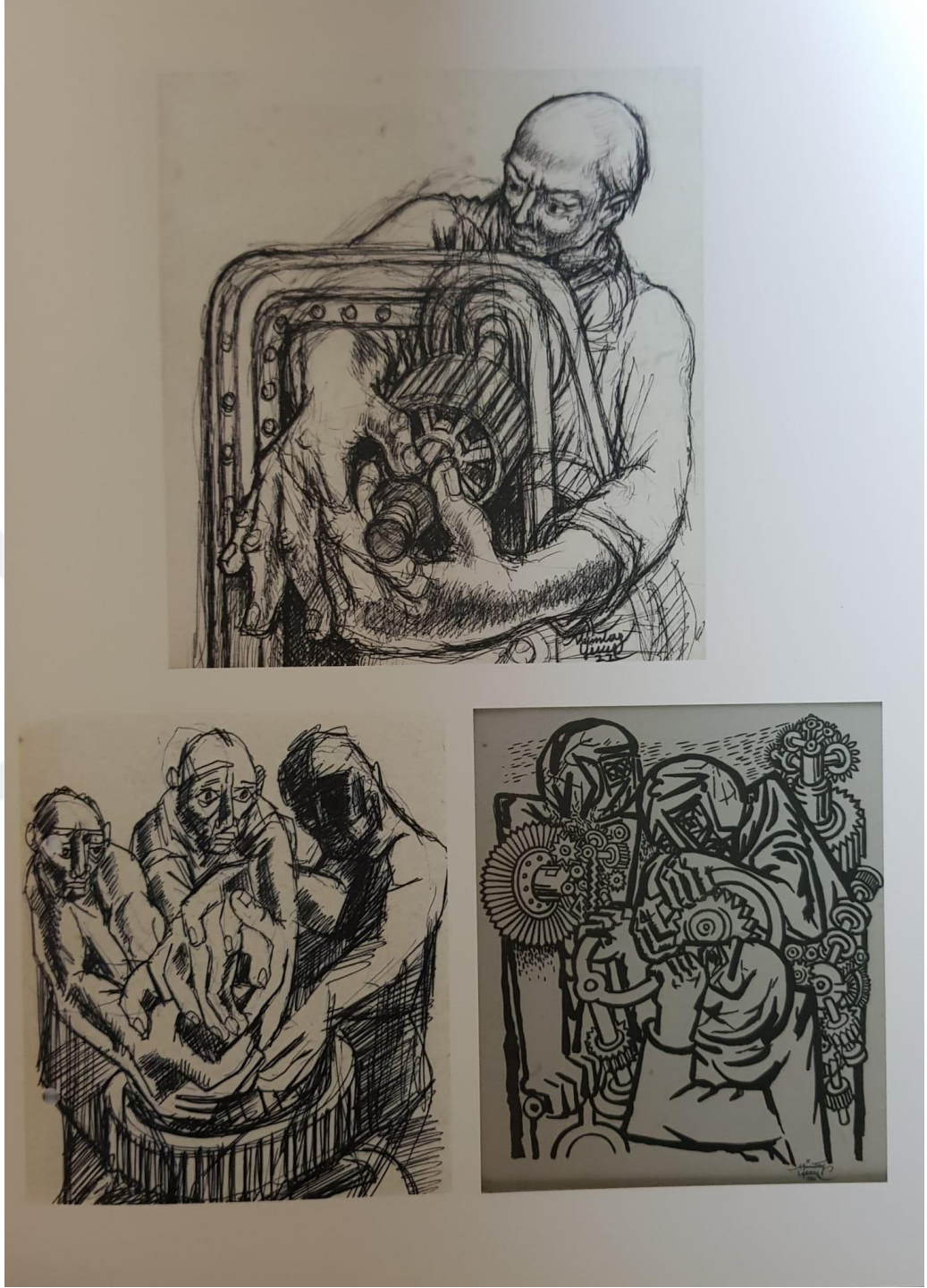
Görsel Ek 21. Ortadirek, Duralit Üzerine Yağlıboya, 59x45 cm, 1984.



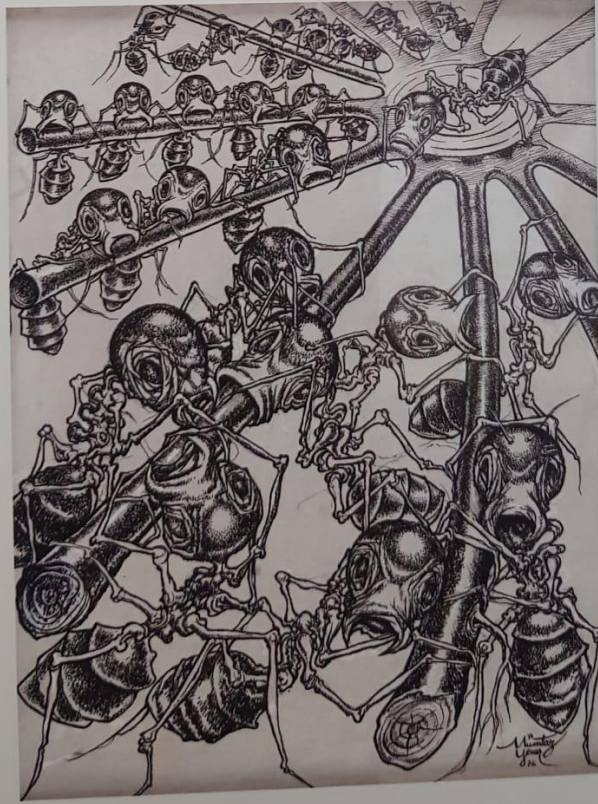
Görsel Ek 22. Eskiz Çalışması.



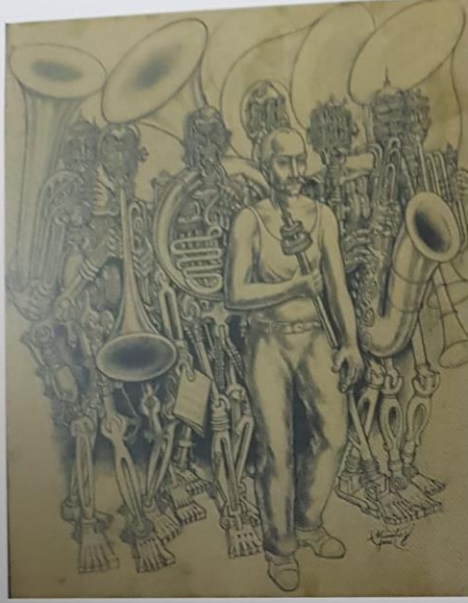
Görsel Ek 23. Eskiz Çalışması.



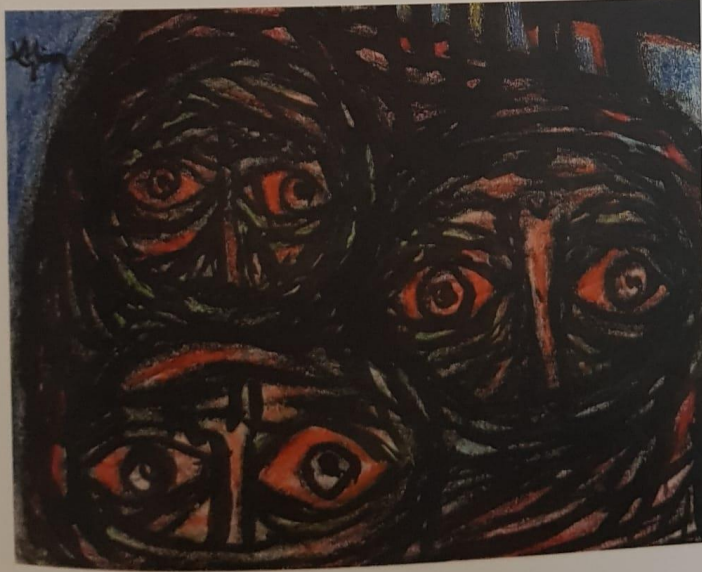
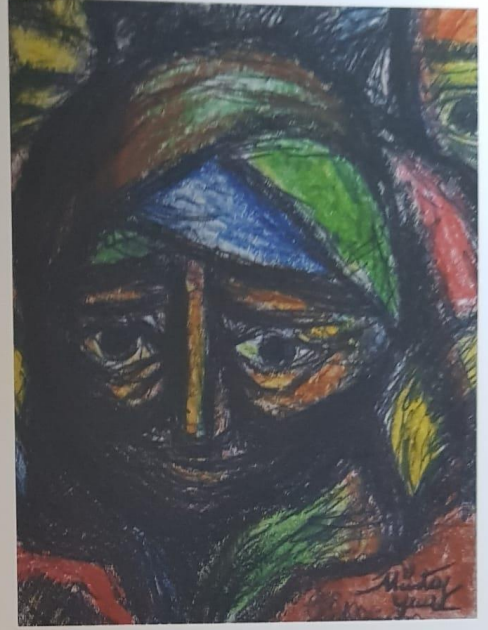
Görsel Ek 24. Eskiz Çalışması.



Görsel Ek 25. Eskiz Çalışması.



Görsel Ek 26. Eskiz Çalışması.



**Görsel Ek 27. Eskiz Çalışması.**



**Görsel Ek 28. 1918 İsmail Mümtaz Yener.**



**Görsel Ek 29. Annesi, Babası, Anneanesi, Ağabeyi (Beyoğlu-1933).**



**Görsel Ek 30. Nişanlı Çift, Şadan ve Mümtaz Yener, Galatasaray, İstanbul, 1944.**



**Görsel Ek 31. Soldan Sağa; Avni Arbaş, Mümtaz ve Şadan Yener, Hüseyin Anka'nın Kayıbiraderi, Nuri İyem, Akademi Balosu, İstanbul, Mart 1946.**



**Görsel Ek 32. Eşi ve Kızı ile, New York, 1988.**



**Görsel Ek 33. Akşam Gazetesindeki Odası, 1965.**



**Görsel Ek 34. Devrim Erbil ve Ümit Çamaş ile İstanbul Göztepe Çamaş Sanat Galeri'sindeki Sergisinin Açılışından, 1980'ler.**



**Görsel Ek 35. Dostluklarının 50. Yılı, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Nuri İyem.**



**Görsel Ek 36. Mümtaz Yener ve Avni Arbaş Dostluklarının 60. Yılı, Avni Arbaş'ın sergisinden, İstanbul 1996.**



**Görsel Ek 37. İsmail Mümtaz Yener, İstanbul, Fenerbahçe.**

