




Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

NURİ İYEM ve NEŞET GÜNAL'IN
TÜRK RESİM SANATI'NDAKİ YERİ

Elif GÜNAY
Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Hatice KETEN

Burdur, 2011

 MAKÜ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	YÜKSEK LİSANS JÜRİ ONAY FORMU
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------

M.A.K.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25.08.2011 tarih ve 2011/18 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 23.09.2011 tarihinde tez savunma sınavı yapılan Elif GÜNAY'ın "Nuri İyem ve Neşet Günel'in Türk Resim Sanatı'ndaki yeri" konulu tez çalışması Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

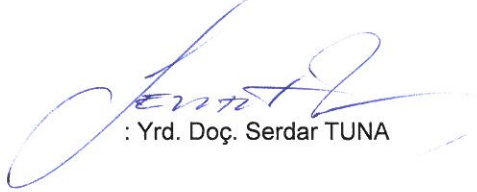
JÜRİ

ÜYE

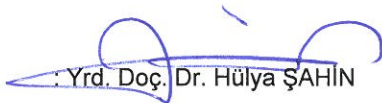
(TEZ DANIŞMANI)


: Yrd. Doç. Hatice KETEN

ÜYE


: Yrd. Doç. Serdar TUNA

ÜYE


: Yrd. Doç. Dr. Hülya ŞAHİN**ONAY**

M.A.K.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25/08/2011 tarih ve 2011/18 sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

Bildirim

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.09.2011



Elif GÜNAY

ÖZET

Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri

Elif GÜNAY

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Türk Resim Sanatı ressamlarından Nuri İyem (1915-2005) ve Neşet Günal'ın (1923-2002) Türk Resim Sanatı'ndaki yerini incelemektir. Araştırmada, veri toplama; konu ile ilgili kitaplar, ansiklopediler, makaleler, tezler, sanat dergileri, sanat eğitimi dergileri, gazeteler, kataloglar, resimler, yazılı medya yayımları ve arşivlerin taranması ile yapılmıştır. Tarama modeliyle toplanan veriler, betimsel yöntem kullanılarak araştırma sonuca ulaştırılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, Türk Resim Sanatı'nın tarihsel gelişimi ile Türk Resim Sanatı gruplarından; Çallı (1914) Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu'na yer verilmiştir. İkinci ve üçüncü bölümünde, sanatçıların hayatları, sanat anlayışları, konu seçimleri ve Türk Resim Sanatı'ndaki yerleri anlatılmıştır. Sonuç kısmında ise, Nuri İyem ve Neşet Günal hakkında toplanan bilgiler özetlenmiştir. Nuri İyem ve Neşet Günal, ürettikleri eserlerle, kendilerine özgü sanat anlayışlarıyla, üsluplarıyla, orijinallikleriyle, sanata ve sanat eğitimine verdikleri katkılarıyla Türk Resim Sanatı'nda yer edinmiş iki sanatçıdır. Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışına sahip olan sanatçılar, 'Anadolu' temasını kendilerine özgü sanat anlayışlarıyla yorumlamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Neşet Günal, Nuri İyem, Türk Resim Sanatı

ABSTRACT

The Place of Nuri İyem and Neşet Günal in Turkish Pictorial Art

Elif GÜNAY

The aim of this study is analysing the place of Nuri İyem and Neşet Günal, artists of Contemporary Turkish Pictorial Art, in Turkish Pictorial Art. In study, data collection is made by scanning books, encyclopedias, articles, thesis, art magazines, education of art magazines, newspapers, catalogues, pictures, print media publications and archives about the subject. The data which are collected by scanning model, is organized by using descriptive method and the research has been carried through. In the first section of the study historical development of Turkish Pictorial Art and the groups of Turkish Pictorial Art, which are Çallı (1914) generation, Substantive Federation of Artists and Sculptures, Group D, The Group of New Ones and The Group of They, are mentioned. In the second and third sections of the study, the life of the artists, their sense of art, their selection of the subject and their places in the Turkish Pictorial Art are reported. In the conclusion section, collected informations about Nuri İyem and Neşet Günal are summarized. Nuri İyem and Neşet Günal are the artists who placed into Turkish Pictorial Art with the work of art that they produced, their own peculiar sense of art, their style, their originalities, the contributions that they make for art and art education. The artists who has socialist-realistic sense of art, interpreted the theme of 'Anatolia' with their own peculiar sense of art.

Key word: Neşet Günal, Nuri İyem, Turkish Pictorial Art

İÇİNDEKİLER

Bildirim.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
ÖNSÖZ.....	xi
BÖLÜM I.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı.....	4
Araştırmanın Önemi	4
Araştırmanın Sınırlılıkları	5
Tanımlar	5
BÖLÜM II.....	7
Yöntem	7
BÖLÜM III.....	8
Türk Resim Sanatı.....	8
Çallı (1914) Kuşağı.....	13
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	13
D Grubu	15
Yeniler Grubu	15
Onlar Grubu.....	17
BÖLÜM IV	19
Nuri İyem	19
Nuri İyem'in Hayatı (1915-2005)	19
Nuri İyem'in Sanat Anlayışı	22
Nuri İyem'in Resim Konuları	24
Portreleri.....	30
Gözler.....	33
Nuri İyem'in Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri.....	37
BÖLÜM V	41
Neşet Günal	41
Neşet Günal'ın Hayatı (1923-2002).....	41

Neşet Günal'ın Sanat Anlayışı	44
Neşet Günal'ın Resim Konuları	46
Toprak Adamları	53
Eller	55
Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri	57
BÖLÜM VI	61
Sonuç	61
KAYNAKLAR.....	65
ÖZGEÇMİŞ	71

KISALTMALAR DİZİNİ

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1. Nuri İyem, 1944, Nalbant, 100x120 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.61 20
- Resim 2. Nuri İyem, 1937, Otoportre, 11 x16 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergilereng/zoom.php?bw=700&bh=462&orjimage=/images/zni01.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 25
- Resim 3. Nuri İyem, 1955, Natürmort, 70x90, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergilereng/zoom.php?bw=644&bh=500&orjimage=/images/zni15.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 26
- Resim 4. Nuri İyem, 1956, Natürmort, 12 x16 cm, Karton üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.111 ... 27
- Resim 5. Nuri İyem, 1960, Tarla Dönüşü, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.251 ... 28
- Resim 6. Nuri İyem, 1978, Kardeşler, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (2000). Çallı ve Atölyesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.249 31
- Resim 7. Nuri İyem,1981, Köylü Kadınlar ve Güvercinler, 40x56cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.223 ... 32
- Resim 8. Nuri İyem, 1970, Gecekondu Güzelleri, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.176 ... 33
- Resim 9. Nuri İyem, 1970, Portre, 80x65cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.160 ... 35
- Resim 10. Nuri İyem, Portre, 1977, Tuval üzerine yağlıboya.
Giray, K. (1998a). Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.s.151 ... 36
- Resim 11. Neşet Günal, 1962, Kör Hasan'ın Oğlu, 86x185 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=239&bh=500&orjimage=/images/zng06.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 43
- Resim 12. Neşet Günal, 1951, Üç Güzel, 151x149 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Ergüven, M. (1996). Neşet Günal. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.s.37. 47
- Resim 13. Neşet Günal, 1962, Dananın Ölümü, 99x188 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=700&bh=384&orjimage=/images/zng07.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 49
- Resim 14. Neşet Günal, 1979, Başakçı Kadın III, 97x165, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=NE%DEET+G%DCNAL&x=46&y=14> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 50
- Resim 15. Neşet Günal, 1963, Duvar Dibi I, 138x184 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Ergüven, M. (1996). Neşet Günal. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.s.128-129 50

- Resim 16. Neşet Günal, 1986, Korkuluk II, 184x116 cm. Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=308&bh=500&orjimage=/images/zng36.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 51
- Resim 17. Neşet Günal, 1977, Kapı Önü IV, 160x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=550&bh=500&orjimage=/images/zng22.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 52
- Resim 18. Neşet Günal, 1974, Toprak Adamı, 96x185 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Ergüven, M. (1996). Neşet Günal. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.s.82 54
- Resim 19. Neşet Günal, 1991, Sorun IV, 125x162 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Ergüven, M. (1996). Neşet Günal. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.s.207 56
- Resim 20. Neşet Günal, 1991-92, Sorun-Sorum V, 148x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
Web:<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=645&bh=500&orjimage=/images/zng51.jpg> adresinden 10 Nisan 2011'de alınmıştır. 57

ÖNSÖZ

Bu araştırmada, Çağdaş Türk Resim Sanatı ressamlarımızdan Nuri İyem ve Neşet Günal'ın hayatlarını, sanat anlayışlarını, konu seçimlerini ve Türk Resim Sanatı'ndaki yerlerini inceledim. Sanat eğitimi alan herkesin ilk önce kendi sanatçılarını tanıması gerektiğini düşündüğüm için bu çalışmayı yaptım. İyem ve Günal'ın dönemlerindeki kötü şartlara rağmen sanata ve sanat eğitimine yaptıkları katkılar beni cesaretlendirirken, hakkında az sayıda doküman ve kaynak bulunması araştırma sürecimi zorlaştırdı.

Bu zorlu süreci başarıyla bitirmemde da bana yardımcı olan, değerli bilgilerini benimle paylaşan, tezimin her aşamasında desteğini ve sabrını benden esirgemeyen, araştırmamın yönlendirilmesini ve sonuçlandırılmasını kolaylaştıran değerli danışmanım Yrd. Doç. Hatice KETEN' e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreç içerisinde, aynı şekilde, iyi bir sonuca ulaşmam için elinden gelen her şeyi yapan, bana desteğini esirgemeyen ve bilgilerini benimle paylaşan değerli hocam Yrd. Doç. Serdar TUNA' ya teşekkürü bir borç bilirim.

Yine bu süreçte, iyi bir araştırma yapmam da ve başarılı bir şekilde sonuca ulaşmamda bana her konuda yardımcı olan ve hoşgörü gösteren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Hülya şAHİN teşekkür ederim.

Burada ismini veremediğim diğer değerli öğretmenlerime de teşekkür ederim.

Benim gerek maddi gerekse manevi her konuda destekçim olan amcam Yumuşhan GÜNAY'a, kütüphanesini benimle paylaşan dedem Muhsin GÜNAY'a, bana yol gösteren ve bu süreci bana yaptığı yardımlarla kolaylaştıran babam Mete GÜNAY'a, kardeşim Gökhan GÜNAY'a, arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan annem Dudu Fatma GÜNAY'a ayrı ayrı teşekkür ederim.

BÖLÜM I

Giriş

Yaşamın içinden doğan ve bir insan etkinliği olan sanatın; insanlıkla yaşıt olduğunu söyleyebiliriz. İnsanlığın varoluşuyla başlayan ve insanı her alanda saran sanatın, tanımını yapmak da, bir o kadar zordur. Atatürk'ün sanat için tanımı şudur: "Sanat güzelliğin ifadesidir. Bu ifade sözle olursa şiir, nağme ile olursa musiki, resim ile olursa ressamlık, oyma ile olursa heykeltıraşlık, bina ile olursa mimarlık olur." (İnal, 1981).

Atatürk'ün sanat tanımında da olduğu gibi, sanatın ne olduğu sorusuna verilecek her cevap, sanatın bambaşka bir yanını ortaya koyar (Ersoy, 1995). Fischer'e (1968/2005) göre, sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Sanat, bir anlatım aracıdır, bir dildir. Sanat, aynı zamanda bir bilgi tarzıdır. Sanat dünyasındaki bilgiler, bilim ya da felsefe dünyasındaki bilgiler kadar değerli ve insana yararlı bilgilerdir (Buyurgan ve Buyurgan, 2007).

Artut'a (2004) göre sanat, insan ile doğadaki nesnel gerçekler arasındaki ilişkidir. Bu tanımlardan yola çıkarak sanat etkinliğini gerçekleştiren sanatçının tanımını şöyle yapabiliriz: Sanatçı, farklı bakış açıları bulabilen, yeni bir görüş ve değer anlayışı yaratabilen, başkalarının göremediği güzellikleri gören, yaşamı ve insanı yorumlayabilen kişidir. Sanatçı, diğer insanlardan farklı duyar, farklı algılar ve duygularını farklı yansıtır. Ayrıca, sanatçının algılarını, hayal denizinde sentezleme yeteneği vardır. Sanatçı, doğduğundan bu yana geçen sürede tüm algıları (renkleri, şekilleri, sesleri, imgeleri, olayları, duygu ve düşünceleri) kendi özündeki sentezleyicileri ile sentezleyip bir sanat eseri dışı vuran kimsedir (Özkale, 2000).

Sanatçı, bütün enerjisini, sanatsal yaratı sürecine yöneltir. Meraklılık, isteklilik, coşku ve heyecanla özgün yeniye ulaşmaya çalışır. Yaratma, bir süreç içinde sanatçının kendini vermesini, yaratmayı amaç edinmesini içerir (Tansuğ, 1988; Atalayer, 1994). Sanatçı bu süreçte yaratıcılığını kullanarak özgün yeniye ulaşmak için yol alır. San'a

(1979) göre yaratıcılık; var olan şeylerden yeni özgün anlatım biçimleri ile farklı düşüncelere ulaşabilme; yorumlar getirebilme, sorulara değişik çözüm yolları bulabilme, önerebilme ve benzerlerinden farklı sonuçlara ulaşabilme yetisidir. Sanatçı, yaratı sürecinde (yani düzenleme ve düzen oluşturmada) bazı kaygılar taşır. Bu kaygılar, sanatçının yaratı kaygılarıdır. Çünkü, o eserine izleyicinin yaklaştığı gibi yaklaşmaz (Buyurgan ve Buyurgan, 2007). Sanatçının taşıdığı yaratı kaygıları, kişisel, üslupsal, sanatsal, toplumsal, sosyal ve siyasal kaygılar olabilir. Sanatçı, bütün bu kaygıları benliğinde taşıyarak, amaçladığı yere ulaşmaya çalışır. Sanatçı, hedeflediği yere ulaştığı zaman, eserine imzasını atar.

Sanatçının imzasını taşıyan sanat eseri, çağını aşar ve büyük kitlelere ulaşır. Bizim için tartışılmaz olan unsur, sanatın vazgeçilmez olması ve bu döngüler içinde devam edecek olduğudur. Bu döngülere can veren ilkeler vardır. Sanat; evrenseldir, kalıcıdır, süreklidir. Bir sanat eserinin kalıcı olabilmesinde; orijinalliği ve özgünlüğü de rol oynar. Özgünlük kavramı, ulusallık-yerellik kavramı ile birleşince ortaya daha güçlü bir sanat çıkar. Ayrıca; sanat üretimi bir uygarlığın varolduğu her yere yayılmıştır, yani evrenseldir (Kandinsky, 2001; Artut, 2004).

Sanatın genel döngüsü ve ilkeleri, resim sanatı içinde geçerlidir. Resim, görsel sanatlar da çizimden farklı olarak, saydam ya da saydam olmayan boyalarla bir ya da birden fazla renkle bir yüzeyde leke ya da çizgilerle imge oluşturma sanatıdır (Berk, 1964; Eczacıbaşı, 1997).

Neşet Günal, kendi resim sanatı için şunları söyler: "Değişken olana karşı oldum; dural kalmanın imkansız olduğunu bildiğim için. Gereksemesiz her atılım olumsuz bir değişkenliği sonuçluyor. Değişkenlik yenilenmek değildir; oluşum önemli, bugün, mutlak bir yaratı özgürlüğünün rahatlığında kendini gerçekten özgür sanan ressamın açmazı ile karşı karşıyayız. Resim benim için bir oyun değil, azaplı bir süreçtir..." (Ergüven, 1996:s.1).

Nuri İyem'e göre ise; eğer ressam dış dünyayı kendi duygularına göre geliştirir ve bunu dürüstlük içinde yaparsa, resim inandırıcı bir gerçek forma dönüşecektir. Böyle

bir sanat hakiki, bu nedenle de evrensel olacaktır. İyem, bir söyleşisinde öznelliğe yapılan vurguyu şöyle ifade etmektedir:

“Kesin söyleyeyim kendimi anlatıyorum, sürekli olarak kendimi anlatıyorum. Burada ortaya çıkan sonuçlar benim. Benim dünyamdır, bana ait duygulardır... Ben kendi tutkumun damgasını vururum. Ben başka bir maksatla resim yapmıyorum.” (Giray, 1998a).

Nuri İyem (1915-2005) ve Neşet Günel (1923-2002) Çağdaş Türk Resim Sanatı ressamlarımızdandır (Tansuğ, 1995). Türk Resim Sanatı'nda 1950'lili yıllardan sonrası, yeni eğilimleri gerçekleştiren resim sanatçılarının dönemidir. Nuri İyem ve Neşet Günel, bu döneme toplumcu-gerçekçi eğilimdeki eserleriyle damga vurmuşlardır. Anadolu konusunu, Türk kültürünü kendi üsluplarıyla eserlerinde betimlemiştir (Tansuğ, 2004). Ayrıca, sanatçılar, sanatın, sanat eğitiminin tanımını çok iyi özümsemiş ve yaptıkları çalışmalarla, dönemleri içerisinde sanata büyük katkılarda bulunmuşlardır (Başkan, 1991).

Cumhuriyet Tarihi'nin toplumsal, siyasi ve kültürel akışı içerisinde, sanatçı olarak var olmanın tüm zorluklarına rağmen Nuri İyem ve Neşet Günel, sürekli olarak eserler üretmiş ve sergiler açmışlardır (Tansuğ, 2005). Ayrıca, Nuri İyem ve Neşet Günel bıraktıkları izlerle tez çalışmalarında da yerlerini almışlardır.

Çelik, 2009'daki 'Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu' isimli yüksek lisans tezinde, grup içindeki diğer sanatçılarla birlikte Nuri İyem'in Yeniler Grubu'na katkılarını ve çalışmalarını betimlemiştir.

Pehlivan, 2009'daki, "Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Desen" isimli yüksek lisans tezinde, Nuri İyem ve Neşet Günel'in hayatlarına ve resim çalışmalarına farklı başlıklar altında değinmiştir.

Çağlıyan, 2010'daki, "1970 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi" isimli yüksek lisans tezinde, 'Tematik

Bağlamda İnsan Figürü Resmi Yapan Ressamlar ve Sergiler' başlıklı bölümünde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın resim sanatını dönem içerisindeki diğer sanatçılarla beraber ele almıştır. Ayrıca, farklı bir başlık altında Neşet Günal'ın resim anlayışını ve dönem içerisindeki rolünü incelemiştir.

Çevik, 2010'daki, "Türk Resim Sanatı'nda İstanbul Görünüleri" isimli yüksek lisans tezinde, Türk Resim Sanatı'nın tarihsel akışı içerisinde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın resim anlayışlarını ve resimlerini ele almıştır.

Tetikçi, 2010'daki "Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Doğa-İnsan İlişkisi" isimli yüksek lisans tezinde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın sanat anlayışını ve resim konularını araştırmıştır.

Nuri İyem'in ve Neşet Günal'ın hayatları, sanat anlayışları, resim konuları, Türk Resim Sanatı'ndaki yerleri geçmişte yapılan akademik çalışmalarda bir bütün olarak ele alınmamıştır. Bu açıdan, bu çalışma bir ilk olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, bu çalışmanın bu konuda, araştırma yapmak isteyen araştırmacılara da ışık tutacağı ümit edilmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Çağdaş Türk Resim Sanatı ressamlarımızdan Nuri İyem (1915-2005) ve Neşet Günal'ın (1923-2002) hayatlarını, sanat anlayışlarını, konu seçimlerini ve Türk Resim Sanatı'ndaki yerlerini incelemektir.

Araştırmanın Önemi

Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatı, Türk Resim Sanatı'ndaki önemli dönemlerden biridir. Cumhuriyet Dönemi'nin 1950'den sonrası, yeni eğilimleri gerçekleştiren resim sanatçılarının dönemidir. Nuri İyem (1915-2005) ve Neşet Günal (1923-2002) toplumcu-gerçekçi eğilimde eserler veren ve 'Beş Gerçekçi Türk Ressamı' kategorisine giren ressamlarımız arasındadır. (Tansuğ, 2004). II. Dünya Savaşı'nın

etkilerine ve dönemsel yoksunluklara rağmen, Türk Resim tarihine birçok olumlu yönden damga vurmuşlardır. Ayrıca, sanatın tanımını iyi özümsemiş olan Nuri İyem ve Neşet Günal resim sanatına olduğu gibi sanat eğitime de büyük katkılarda bulunmuşlardır (Başkan, 1991).

Nuri İyem ve Neşet Günal, Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin zirvesi için kurulan merdivenin basamaklarından ikisini temsil ettikleri için, yapılan bu araştırmanın, önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca; kendi ressamlarımıza sahip çıkma konusunda da diğer araştırmacılara ışık tutacağı ve rehberlik edeceğine inanılmaktadır. Bir başka yönden de, sanat eğitimi alan herkesin, eğitimdeki yakından uzağa ilkesine dayanarak öncelikle kendi sanatçılarını öğrenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Nuri İyem (1915-2005) ve Neşet Günal'ın (1923-2002) hayatları, sanat anlayışları, konu seçimleri ve Türk Resim Sanatı'ndaki yerleri ile sınırlıdır.

Tanımlar

Figür: Resimde insan ve hayvan gibi canlı varlıklar için kullanılan genel deyimdir. Figüratif deyim; doğa görünülerinden esinlenmiş resimler için kullanılır (Tansuğ, 2004: s.258).

Portre: Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini veren resimlerdir (Turani,1993: s.113).

Soyut Resim: Doğa görünülerini amaçlamayan, salt çizgi ve renk değerlerini kapsayan konuşuz resim (Tansuğ, 2004: s.262).

Sanat: İnsan ile doğadaki nesnel gerçekler arasındaki ilişkidir (Artut, 2004: s.18). Hem bir eylem, bir oluşum süreci olarak hem de işlev, yani alıcıya yaptığı katkı olarak düşünüldüğünde, sanatın bir var olan olarak konumu, alıcısının-sanatçısının-sanat eserinin, yani sanat olgusunun temel öğelerinin etkileşimde bulunduğu noktada yer alır (Erinç, 2004: s.15).

Sanatçı: Bütün enerjisini, sanatsal yaratı sürecine yöneltmiş bireydir. O meraklıdır. Meraklılık, isteklilikle özgün yeniye ulaşmaya çalışır (Atalayer, 1994: s.136).

BÖLÜM II

Yöntem

Bu araştırmada, veri toplama; konu ile ilgili kitaplar, ansiklopediler, makaleler, tezler, sanat dergileri, sanat eğitimi dergileri, gazeteler, kataloglar, resimler, yazılı medya yayımları ve arşivlerin taranması ile yapılmıştır. Araştırmada tarama modeliyle toplanan veriler, betimsel yöntem kullanılarak araştırma sonuca ulaştırılmıştır.

BÖLÜM III

Türk Resim Sanatı

Türkiye’de ilk Güzel Sanatlar Akademisi, Osman Hamdi Bey öncülüğünde 1883’te kurulmuştur (Eczacıbaşı, 1997). Osman Hamdi Bey tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımız, Askeri okullardan yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarıyla sınırlıydı. 1883’den itibaren resim öğrenimi, sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir ortam bulmuştur (Ersoy, 1998).

Türk ressamları, ilk kez 20. yüzyılda bir örgüt çevresinde birleşmişlerdir. İlk Türk Ressamlar Derneği, 1908’de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir. Derneğin adı 1921’de Türk Ressamlar Birliği’ne, 1926’da da Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ne, 1929’da da Güzel Sanatlar Birliği’ne dönüştürülmüştür. Sanatçılar arasında belli bir dayanışma sağlayan, düşünce alışverişine olanak veren bu tür örgütler daha ileride belli akımların savunucusu olarak da ortaya çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin girişimiyle 1916’da başlatılan Galatasaray Resim-Heykel Sergileri, İstanbul’un sanat yaşamını canlandıran bir etkinlik olmuştur. Çallı (1914) Kuşağı sanatçıları, 1916’dan itibaren her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi’nde düzenlenen bu sergilere katılmışlardır (Tansuğ, 2005).

Cumhuriyet’in ilanından (29 Ekim 1923) sonra, siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket, kültürel ve sanatsal alanları da içine almıştır. Atatürk, 25 Ocak 1923 tarihinde Alaşehir’de yaptığı konuşmasında “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür.” diyerek, yeni kurulan cumhuriyetin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu ifade etmiştir (Ersoy, 1998).

Cumhuriyet’le beraber sanat, çağdaşlaşma programına dayalı bir bakışla Cumhuriyet’in ana ilkelerinden biri olan devletçilik kapsamında desteklenmiştir. Sanatı ve sanatçıyı kalkındırma, sanatı halkla bir araya getirme, halk arasında sanat sevgisinin ve zevkinin gelişmesinde öncü olma gibi görevleri üstlenen devlet, yeni bir toplum yapısında halkla aydınlar, sanatçılar arasında bir köprü olma misyonunu üstlenmiştir. Bireysel girişimlerle gerçekleştirilemeyecek olan kültür politikalarının

yapıcı işlevini destekleyen devletin, eğitim kurumlarının açılmasını, yetenekli sanatçıların yetiştirilmesini ve eğitim için yurt dışına gönderilmesini sağlaması ve sanat yapıtlarının alınmasında teşvik edici ve destekleyici rolü üstlenmesi, 1923-1950 yılları arasında uygulanan sanat politikasının yapı taşları olmuştur (Çelik, 2009).

“Sanat hayatı olmayan bir milletin can damarlarından biri kopmuş demektir.” diyen Atatürk, daha Ankara’da bir otel yok iken insanlar hanlarda barınırlarken ve daha bir lokanta yok iken, insanlar aşçı dükkanlarında karınlarını doyururken o, Avrupa’ya müzik ve resim tahsili için öğrenci göndererek sanatı ve sanatçıyı desteklemiştir. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Zeki Faik İzer gibi ressamlarımız hep Atatürk’ün ileri görüşü sayesinde Avrupa’ya gönderilip eğitim görmüş sanatçılarımızdandır (Tör, 1981).

Atatürk’ün sanata verdiği önemle 1923 yılında çeşitli sergiler açılmıştır. Dönemin ünlü sanatçılarından İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları bu sergilere büyük yapıtlar göndererek desteklemişler ve yorumlarda bulunmuşlardır (Ersoy, 1998).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitiren ressamlar arasında da Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cûda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır. Öğretmen açığını kapatmak için Ankara’daki Gazi Terbiye (Eğitim) Enstitüsü’ne (Gazi Üniversitesi) bağlı olarak 1932’de kurulan resim bölümü, yetiştirdiği çok sayıdaki sanatçıyla, ikinci bir resim eğitimi kuruluşu olmuştur (Alsaç ve Alsaç, 1993).

Çallı (1914) Kuşluğu’nun, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde ilk hocalıkları sırasında yetiştirdiği ve Avrupa’ya gönderdiği bir grup sanatçı, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Avrupa’ya hakim olan kübizm, fovizm, ekspresyonizm gibi çağdaş akımları benimsemiş ve Atatürk’ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bu akımları yurda taşımış ve uygulamıştır. Türk kültür yaşamında 1924 yılı, bir çok gelişmeye tanıklık ettiği için önemli bir yere sahiptir. Güzel sanatlar alanında eğitimlerini tamamlayan Elif Naci, Mahmut Cuda, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi 15 Mayıs 1924 tarihinde Yeni Resim Cemiyeti’ni kurmuşlar ve Çallı Kuşluğu (1914 Kuşluğu) ustalarının izinden

ayrılıp, Cumhuriyet'le birlikte bir atılım yapmak istemişlerdir. Fakat, amacı belirlenmemiş olan bu cemiyetin üyeleri güzel sanatlar alanında yurt dışına eğitim görmek için açılan sınavı kazanıp Paris'e gidince, cemiyet de 15 Mayıs 1924'te açtığı sergiden başka bir etkinlik yapamadan dağılmıştır (Ersoy, 1998).

Güzel Sanatlar Birliği 1926'da kurulmuş ve Ankara sergileri başlamıştır. Güzel sanatlar sergisilerinin her yıl Ankara'da açılmasına 12 Eylül 1926'da yayınlanan bir kararnameyle karar verilmiştir. Serbest Resim Atölyesi ise, Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitimini yeterli görmeyerek güzel sanatların toplum tarafından benimsenmesi ve geliştirilmesini sağlamak amacıyla kurulmuştur (Tansuğ, 2005). Halkevleri'nin 1932'de kurulmasıyla, halkın eğitim düzeyinin yükseltilmesi ve kültürünün geliştirilmesi hedeflenmiştir (Çağlıyan, 2010).

Türk hükümetinden 1936'da aldığı bir çağrı ile ertesi yıl İstanbul'a gelen Léopold Lévy, 1949'a kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümü başkanlığını yürüttü. Ayrıca, Léopold Lévy taş baskı atölyesi başkanlığı da yaptı ve başta Yeniler Grubu sanatçıları olmak üzere bir çok öğrenci yetiştirdi (Karaoğlu, 2004).

Türk Resim Sanatı ortamını biçimlendiren üç önemli olay 1940'lı yıllara girerken meydana geldi. Bunlar sırasıyla, İstanbul'da 1937 yılında Atatürk'ün isteğiyle Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesinde açılan Resim ve Heykel Müzesi, ilk grubu 1938'de yurdun çeşitli yörelerine gönderilen ressamların yaptıkları yurt gezileri ve bu gezilerin izlenimleri, 1939 yılının ekim ayında Ankara'da ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'dir (Özsezgin, 1982; Çağlıyan, 2010).

Sanata devlet desteğinin azaldığı 1950'li yıllar sergileme etkinlikleri açısından doruğa çıkmış bir dönemdir. Görsel/plastik sanatlar alanında galeri, sergi ve koleksiyonculuk terimleri karşımıza 1950-1960 yıllar arasında çıkmaktadır. II. Dünya savaşı sonrası ve Demokrat Parti iktidarıyla birlikte artan uluslararası ilişkiler ve sanata yansımaları 1950'lerle birlikte karşımıza çıkan önemli görsel/plastik sanatlar olgulardan bir diğeridir. Devletin kültür/sanat politikasının olmadığı bu dönemde banka, kurum ve resmi kanallar yoluyla sanat siparişleri verildiği görülmektedir (İlgün, 2010).

Türk Resim Sanatı'nda, 1950-1960 yılları arasında gözlenen önemli gelişmelerden bir diğeri de, Türk Resim ve Heykel Sanatı'nın hızla soyut sanat üzerinde yoğunlaşmasıdır. Soyut sanat, ilk olarak, 1940'lı yıllarda tartışılmaya başlanmış ancak, 1950'li yıllarda yoğun olarak ürünlere yansımıştır. Zeki Faik İzer, Sabri Berker, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker 1959 ve 1960'larda soyut anlayışı benimsemiş ve aktif olarak çalışan ressamlardı (Berk ve Turani, 1981). Soyut/abstre, non-figüratif/figürsüz konuları 1950'lerin sanat ortamını meşgul eden en önemli tartışmalardandır. Yeniler Grubu'nun öncülerinden Nuri İyem, bu karşı çıkışı non-figüratif/figürsüz kavramıyla daha da yoğunlaştırarak, bir atölye açmış ve Tavanarası Ressamları adıyla açtığı sergileriyle bu karşı tavrı açıkça ortaya koymuştur. Soyut resmin saltanatı 1970'li yılların başında sona ermiştir. Figüratif sanat tekrar gündeme gelerek sanatçıların konularında yer almıştır (Turan, 2003).

Soyut resim 1950'li yılların başından itibaren, dönem ressamlarının birçoğunu etkilemiş olsa da figürün reddi olarak hiçbir zaman görülmemiştir. Soyut resim ısrarını sürdüren sanatçıların yanı sıra, soyuttan tekrar figüratif resme geçen ve bu yolda önemli işler ortaya koyan çok sayıda sanatçı olmuştur (Tansuğ, 2005). Türk Resim Sanatı'nda 1960 ve 1970'li yıllarda, soyut sanat ve soyutlama sürerken, figüratif resimde yeniden güç kazandığı görülmüştür. Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür ve Paris'te yaşayan Yüksel Arslan ve Abidin Dino gibi isimler toplumsal-gerçekçi çalışmalarıyla sosyal ve politik eleştiriler ortaya koyan figüratif resimler yapmıştır (Çevik, 2010). Nuri İyem'in köylü kadınları, Cihat Burak'ın fantastik kentsoylu figür eleştirileri, Neşet Günal'ın anıtsal köy hayatı ve yine Nedim Günsür'ün kır hayatından sahneleri bu resim anlayışına örnektir (Çağlıyan, 2010). 1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar sanat alanlarını da etkilemiş yeni bir açılım ve çok yönlülük getirmiştir. İşçi-köylü sınıfına politik açıdan verilen önem, bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak, açık, anlaşılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu ortaya koymuştur. Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. Grup etkinliklerine artık gerek kalmamış, gelişen sosyal değişime koşut olarak çok yönlü bir anlayış içinde bireysel etkinlikler önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar bundan sonra daha çok, kişisel sergiler açarak seslerini bu yolla duyurmaya çalışmışlardır. (Ersoy, 1998). Yöresel ya da yerel yaşam öğelerini ve çevre motiflerini, kendi duyarlık biçimleri yönünde değerlendirmekten yana olan ve sayıları 1960'lı yıllara doğru artış gösteren

sanatçıların, bu yöndeki eğilimlerinin yaygınlaşmasında, akımsal etkilerin parçalanması ve bireysel çıkışların önem kazanması da etkili olmuştur.

Deneyci tavırların belirgin olduğu figür-mekan ilişkilerinin sorgulandığı, dokunun, çizginin, lekenin, rengin hareketli fırça vuruşlarıyla görünür olduğu, belki Batı Resmi karşıtlığı değil ama, özgün bir duyarlılık duruşuyla, batılı geleneğin izindeki Türk Resim Sanatı'nın kişilik kazanma çabalarının örneklerinin izlendiği 1965-1975 arası dönemde, aralarında Avni Arbaş, Adnan Varınca, Şadan Bezeyiş, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz, Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Leyle Gamsız, Burhan Uygur gibi sanatçılar öne çıkmıştır (Çevik, 2010).

Sanatçılar 1970'li yıllardan önce, yapıtlarını sergileyebilmek için çok fazla özel sanat galerisi bulamazken, 1970'li yıllardan başlayarak özel galerilerin sayısı çoğalmış ve özel galeriler yaygınlaşmaya başlamıştır (Ersoy, 1998). Sanatçılar özel galerilerde resimlerini sergileme imkanı bulmuşlardır.

Sanatçıların bir araya gelerek grup oluşturma eylemlerinin 1970'li yıllarda ve daha sonraki yıllarda giderek azaldığına, ortak anlayışları paylaşan sanatçılardan çok meslek dayanışmasını öngören ve farklı yönelimlerdeki sanatçıların bir araya toplanmasını, böylece kamu kurum ve kuruluşlarıyla daha yakından kurulmasını sağlayan örgütlenme yönelimleri baş gösterir. Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz, Komet, Utku Varlık, Alaaddin Aksoy, İbrahim Çiftçioğlu, Muammer Durmuş gibi sanatçıların özgün bir topluluk oluşturdukları kesim 1970'li yılların bağımsız kimliksellik olgusunun bir başka cephesini oluşturur. Bu olguya, 1980'li yıllarda Habip Aydoğdu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Cengiz Kabaoğlu, Mustafa Özel gibi daha genç kuşaktan sanatçılar eşlik etmektedir. 1980'li ve 1990'lı yıllar, daha çok genç bir sanatçı kuşağının biçimlendirdiği bir dönemi kapsar. Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi soyut ve soyut-anlatımcı bir çizgiyi sürdüren sanatçılar, bu yöndeki kimliklerinden ödün vermemeyi ilke edinirken, genç kuşağın yarı fantastik, yarı gerçekçi bir doğrultuda şanslarını denemekte kararlı olmaları dikkat çeker. Bu sanatçıların önemli bir bölümü, özel galeriler çevresinde toplanmakta ve söz konusu galerilerin tanıtıcı etkinliklerine toplu halde katkıda

bulunmaktadırlar. Resul Aytemur, Altan Çelem, Mahir Güven, Doğan Paksoy, Yavuz Tanyeli bu sanatçılar arasında yer alır (Özsezgin, t.y).

Çallı (1914) Kuşağı

Avni Lifij, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Namık İsmail gibi sanatçılar, 1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra devlet bursuyla Avrupa'nın çeşitli ülkelerine sanat eğitimi almaları için gönderildi. Avrupa'ya giden sanatçılar, 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla geri dönerek Türk Resim Sanatı'nda yeni bir dönemi başlattı. Yeni bir resim anlayışı olan izlenimciliği temsil eden bu sanatçılar, Çallı (1914) Kuşağı olarak da adlandırılır (Eczacıbaşı, 1997; Tansuğ, 2005).

İbrahim Çallı ve arkadaşları ürettikleri resimlerle sanat çevrelerinin dikkatlerini üzerlerine çekerler. Türk ressamların, Hoca Ali Rıza ile tanıştığı ışık ve renk uyumunun yarattığı göreceli çekicilik, Çallı (1914) Kuşağı'nın resimlerinde sanatsal bir kimlik kazanır (Giray, 2000).

Çallı (1914) Kuşağı ressamlarından büyük bir bölümü, peysaj alanında bir çok örnekler ortaya koyarlar. Çallı (1914) Kuşağı, doğa karşısında edinilen izlenimleri resimsel boyutta yansıtan en heyecanlı ve etkili temsilciler olmuşlardır (Ersoy, 1988; Tansuğ, 2005).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1923 yılında mezun olan öğrenciler bir araya gelerek Yeni Resim Cemiyeti'ni kurdular. Akademi 1924 yılında bir avrupa sınavı açtı ve bu sınavı kazananlar çeşitli ülkelere gönderildi. Bu öğrenciler 1928 yılına kadar çeşitli alanlarda eğitim gördüler. 1928 yılında, daha önceden kurmuş oldukları Yeni Resim Cemiyeti'ni feshederek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurdular (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010). Bu grubun içinde; Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Mahmud Cuda, Zeki Kocamemi, Refik Fazıl Epikman, Cevat Dereli, Elif

Naci, Hale Asaf, Zühtü Müridoğlu ve Nurullah Berk gibi isimler yer almıştır (Çevik, 2010).

Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adlarını, Fransa'daki 'Societe des Artistes Independants'ten (Bağımsız Sanatçılar Birliği'nden) esinlenerek almışlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde açtıkları I. Genç Ressamlar Sergisi'yle, sanat yaşamlarına başladılar (İskender, 1988).

Müstakiller, Batı'daki yeni resim düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu arka plana iterek, biçimi bağımsızlaştırıp ve doğa biçimlerini deforme ederek kendi üsluplarının izinde bir sanat anlayışı uyguladılar (Özsezgin, 1999).

Müstakillerin isimlerine, Galatasaray Sergileri'nde de rastlanır, sayıları gün geçtikçe artan Müstakiller, 1929 ile 1940 yılları arasında İstanbul ve Ankara başta olmak üzere çeşitli kentlerde sayısı 20'den fazla sergi açmışlardır. Bu yıllarda Müstakillerin, yanı sıra birlikten ayrılan D Grubu, daha önce var olan Güzel Sanatlar Birliği ve 1940'ta kurulan Yeniler Grubu ayrı ayrı etkinliklerini sürdürmekteydiler. (Eczacıbaşı, 1997; Çağlıyan, 2010).

Türk Resim Sanatı, kültürel aşamalarından geçmeden Avrupa Resim Sanatı'nın etkisinde kalmış, halkın söz konusu bu etkileri ve eğilimleri benimsemesi zamanın koşulları içerisinde güç olmuş ve bu arada sanatçılar da sorunların çözümlenmesinde etkisiz kalmışlardır. Bu nedenle Müstakiller, tüm ressam gruplarını bir meslek dayanışması çerçevesinde toplamayı amaçlamış, 3 Mart 1942'de Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ni, 3 Ağustos 1950 tarihinde de Ressamlar Derneği'ni kurmuşlardır (Çiçek, 2010).

D Grubu

Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelen 1933 yılında, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve beş arkadaşı sanat dünyasında önemli bir yere sahip olan D Grubu'nu kurmuştur (Uğurlu, 1993). Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bu grupta yer alır (Pehlivan, 2009). D Grubu, kurulduğunda, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, kurucu üyelerinden çoğu çeşitli nedenlerle dağılmışsa da, yeni üyelerle hatta biraz daha genişlemiş olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı (Erol, 1984).

Müstakiller gibi, D Grubu sanatçıları da Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulmuş ve o güne kadar da Türk Resim Sanatı'nda kurulan dördüncü grup olmalarından dolayı adını, Latin alfabesinin dördüncü harfi olan "d"den almışlardır. D grubu ilk sergisini, Tünel'deki Narmanlı Handa Manolya isimli bir şapka mağazasında açmışlardır. Grup, 1947 yılına kadar toplam on beş sergi açmıştır (Akşin, 2000).

D Grubu'nun temsil ettikleri sanat anlayışı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin temsil ettiği sanat anlayışından çok farklı değildir. Zaten grup, belli bir sanat anlayışını temsil etme gibi bir anlayış içinde değildir. D Grubu üyelerinin amaçları, modern sanatı sergiler yoluyla göstermek, sanatı yaygınlaştırmak ve yenilikçi bir tutum ortaya koymaktır (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010).

Dönemsel olarak neredeyse Türk Resim Sanatı'nın tüm önemli isimlerinin D Grubu içerisinde yer aldığını görürüz. Ayrıca, çeşitli sebeplerle, D Grubu üyeleri uzunca yıllar Türk Resim Sanatı'nın neredeyse tek yönlendiricisi olmak gibi istisnai bir duruma da sahip olmuşlardır (İskender, 1988).

Yeniler Grubu

Léopold Lévy'nin atölyesinde eğitim alan gençlerden birkaçı, 1940'larda Yeniler Grubu adıyla toplanarak sanat hayatına adımlarını attılar. Grupta; Nuri İyem, Ferruh

Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim, Faruk Morel, Agop Arad, Haşmet Akal ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakon gibi isimler yer alır. Léopold Lévy'nin atölyesinde yetişmemiş olan, D Grubu'nun kurucularından Abidin Dino da Yeniler Grubu'na ve Yeniler Grubu'nun sergilerine katılmıştır. Yeniler Grubu'nu oluşturan gençler, sanat görüşü bakımından, belli bir çizgide toplanmış bulunuyorlardı. Onlar için sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük çalışmalarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin de aynası olmalıydı (Berk ve Gezer, 1973).

Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermişlerdir. Ortak bir amaç ve görüş çerçevesinde bir araya gelerek İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında bir sergi açmışlardır (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010).

Grubun ilk sergisi Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde 28 Mart 1940 tarihinde açtıkları, Liman Resim Sergisi'dir. İlk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırlamışlardır (Çelik, 2009). Böylece, D Grubu'nun şekilciliğine karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle, bu genç kuşak sanatçıları, ilk sergilerini açmışlar ve büyük bir ölçüde de amaçlarına ulaşmışlardır.

Genç sanatçılar, D Grubu'nun sanatının halka inmediğini ve D Grubu'nun bu konuda hiç katkıda bulunmadığını, Avrupa Sanatı'nı ve tekniklerini memleketimize aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürerek harekete geçmişlerdi (Berk ve Gezer, 1973). Yeniler Grubu, toplumsal ve sosyal içerikli bir sanat anlayışı savunarak özellikle akademi ve D Grubu'na karşı bir tavır sergilemiştir.

Yeniler Grubu'nun kuruluş ve sanat çabaları, başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere birçok yazar ve düşünür tarafından desteklenmiştir. Grup, ikinci sergisini 1942'de, 'Kadın' konusu ile gerçekleştirmiştir. Yeniler Grubu sanatçıları, non-figüratif resim üzerinde yoğunlaşmışlardır (Giray, 1998). Yeniler Grubu'nun etkinlikleri, 1952'de

açtıkları sergi ile sona ermiştir. Grubun bazı sanatçıları, çalışmalarını Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nde sürdürmüşlerdir (Özsezgin, 2010).

Onlar Grubu

Çağdaş Türk Resim Sanatı'mız, 1950'lilere gelinceye kadar temelde batılı deneylere yaslanmakla beraber zaman zaman ağır basan ulusal ve yöresel eğilimlere de tanık olmuştur. İlk dikkati çeken nokta, resim sanatımızın bu tür salt biçimci tasarımlardan çok görsel yorum inceliklerine bağlı bulunmasıdır. Bu incelikler kuşku yok ki, batılı resim ve o resmin oluşturduğu deney birikimiyle açıklanabilir bir mekanizmadır. Resmimize halk sanatlarımızın süslemeci öğelerini katarak yeni bir yol bulmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, akademideki öğrencileride bu yolun gerekleri doğrultusunda yetiştirmiş olmasından daha doğal bir şey olamazdı (Özsezgin, 1982).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri devlet-sanatçı ilişkilerinde belirgin bir çözülme gözlenmiştir. Buna karşılık yeni yetişen sanatçılar gerek içinde buldukları ortamın gerekse hocalarının yönlendirmeleriyle sanatsal anlayışlarını biçimlendirmişlerdir. Bunlardan bir kısmı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen genç sanatçılardır. Onlar Grubu adı altında birleşerek sergi düzenlemeye başlamışlardır. Grubun üyeleri, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Ivy Stangali ve onlara sonradan katılan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Adnan Varınca'dır (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010). Onlar Grubu sanatçıları, geleneksel kaynaklara, halk oyunlarına, Anadolu topraklarına ilişkin görünümleri resimlerine katarlar (Giray, 1998a).

Onlar Grubu için bütün sorun, yöresel motiflerden hareketle cevheri bulmaktır. O cevher bulunabilirse, sanatın yeni ışığı bundan böyle doğuda parlamak kaderinde olacaktır. Genç sanatçıların ilk etkinliklerini duyurdukları bu dönemde Onlar Grubu, genellikle, tazelik getiren tek toplu hareket olarak yorumlanmış ve ilgi ile karşılanmıştı. Ancak, bu etkinliğin uzun sürmeyişi ve üyelerin sonraki yıllarda kendi kişiliklerini ve tarzlarını güçlendirme savaşına girmeleri topluluğun adını uzun bir süre gölgede bıraktı. Üyelerin büyükçe bir bölümü zamanla sanat ortamından

çekilmiş olsalar bile, birkaçı yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olarak yerlerini almaktan geri kalmadılar (Özsezgin, 1982).

BÖLÜM IV

Nuri İyem

Nuri İyem'in Hayatı (1915-2005)

Nuri İyem, 1915 yılında İstanbul Aksaray'da doğdu. Sanatçının babası, Hüseyin Hüsnü İyem ve annesi, Melek İyem'dir. Hüseyin Hüsnü İyem, Osmanlı ordusunda sağlık elemanlarından biriydi. İyem'in çocukluk yılları, İstiklal Savaşı'nın zor günlerine rastladı ve Diyarbakır'dan Arnavutluk'ta yer alan İşkodra'ya ve oradan da Mardin'e uzanan taşınmalar içinde geçti. Sanatçının resimle ilk tanışması da bu yıllara, Mardin'de yaşadığı zamanlara rastlar (İyem , 1986; Giray 1998a).

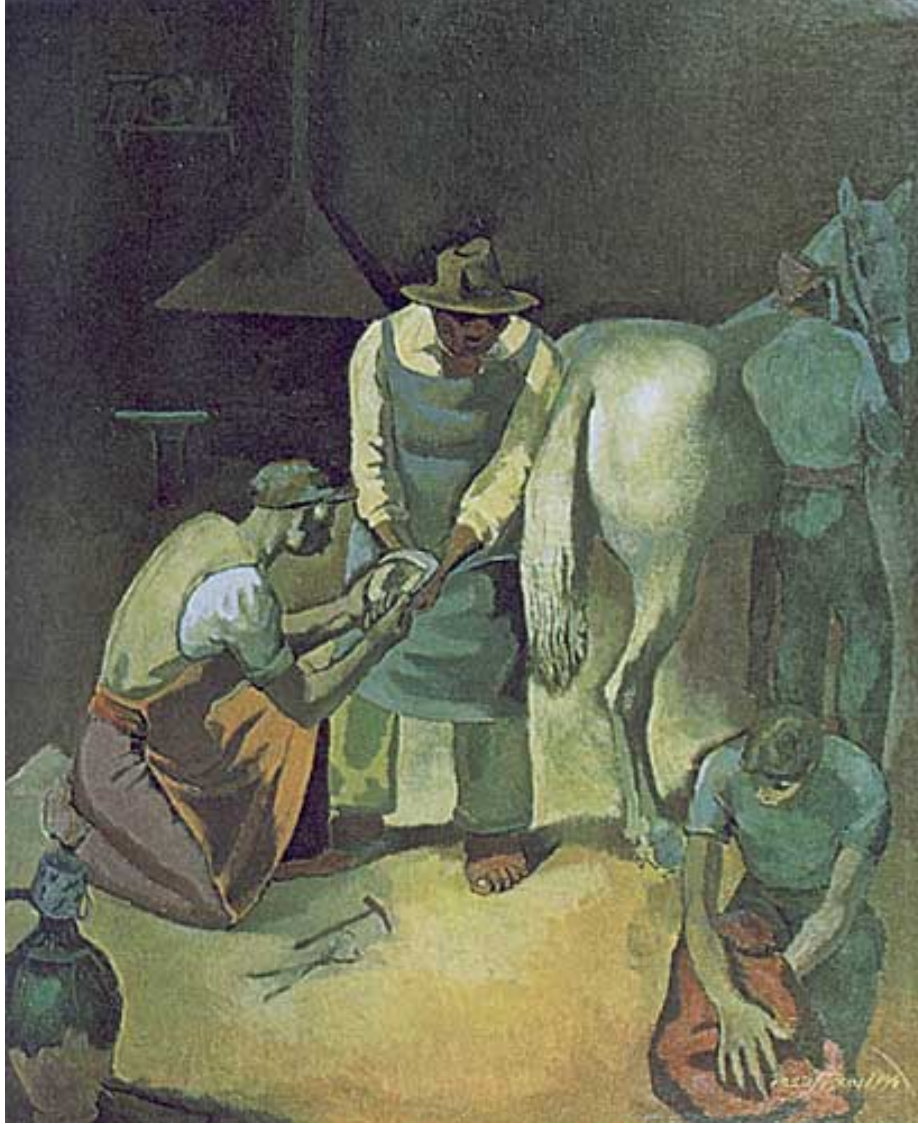
İyem'in çocukluğu, babasının görevi nedeniyle Güneydoğu Bölgesinde geçmiştir (Giray,1998a). İyem'in ablası, 1922 yılında vefat etti ve bu acı, Nuri İyem'in portre resimlerinin temel kaynağı oldu. İyem, annesi ile birlikte Diyarbakır'a oradan Sivas'a daha sonra Samsun yolu üzerinden İstanbul'a döndü ve ilkokula başladı (İyem, 1986).

Sanatçı dedesinden kalan miras nedeni ile 1923'te annesi ve teyzesiyle birlikte İşkodra'ya (Arnavutluk) gitti. İşkodra'da, önce mahalle mektebine sonra bir İtalyan Mektebi'ne devam etti. 1924 yılının sonunda annesi ve teyzesi ile birlikte İstanbul'a geri döndü (İyem, 1986; Özdemir, 2002).

Nuri İyem orta öğrenimini, İstanbul Fatih Gelenbevi Ortaokulu'nda tamamladıktan sonra, küçük yaşlardan beri ilgi duyduğu resme yönelerek ve Türk izlenimcisi Nazmi Ziya Güran'ın desteğiyle Güzel Sanatlar Akademisi'ne başladı. Sanatçı öğreniminin ilk yılını Nazmi Ziya Güran Atölyesi'nde tamamladı. Nazmi Ziya Güran, İyem'in resim yeteneğine kalıcı değerler kattı. Sanatçı, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Sanat Tarihi, Estetik ve Mitoloji gibi teorik dersler aldı (Giray, 1998a; Özdemir, 2002).

Nuri İyem, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy atölyelerinde de öğrenim gördü. Öğrenci iken desenleri Servet-i Fünun

Dergileri'nin kapaklarında basılmaya başlamıştır. İyem, 1944 yılında 'Nalbant' konulu resmi (Resim 1) ile akademiden birincilikle mezun oldu (1933-1937). Akademiyi birincilikle bitirmenin sevincini yaşarken, babasını Cizre'de kaybetti (Ağaoğlu, 2007; Üstünipek, 2009).



Resim 1.

Nuri İyem, 1944, Nalbant, 100x120 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Sanatçı akademiden sonra askerlik görevini yapmak için asteğmen olarak Trakya'ya gitti. İyem, 1939 yılında askerlikten terhis edildi ve Giresun'da Ortaokul Resim Öğretmenliği'ne başladı. 1940 yılında, akademide yüksek resim bölümüne yeniden girerek dört yıl daha eğitim aldı (Özsezgin, 2010).

Nuri İyem, Yeniler Grubu'nun kurucuları arasındadır. Sanatçı, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi-figüratif resimler, 1950'lerde non-figüratif üslupta çalışmalar yaptı. Yeniler Grubu'nun her yıl iki kez açılan sergilerine katıldı (1941-1951). 1946-1983 yılları arasında yaklaşık kırk kadar kişisel sergi açtı. Paris'te (1946), Hollanda'da (1947), Venedik'te (1956), Sao Paulo'da (1957) resimlerini sergiledi (Özkan, 1991; Tansuğ, 2005). 1960'lardan sonra ise yeniden figüre dönerek 'kadın' teması etrafında çeşitlenen resimler üretti (Ersoy, 2004).

Yalnızca resim yaparak yaşamaya çalışan Ferruh Başağa ve Nuri İyem ilk özel resim derslerini 1950-1960 yılları arasında başlatarak akademi dışı resim öğreniminin ilk adımlarını atmışlardır. Akademi dışı olan bu oluşumla Tavanarası Ressamları adıyla bir grup kurulmuştur. Soyut sanatın en yoğun tartışıldığı dönemde kurulan grup soyut sanat görüşünün akademi dışında yeşermesini sağlamıştır. D Grubu üyelerinin yönetimindeki akademi, soyut sanatın karşısında görülmektedir. Bu hareketin önemli yanı; Türk Resim Sanatı tarihini akademi tarihi olarak gören yaklaşımların sorgulanmasına olanak tanınmasıdır (Yaman, 1993).

İyem, 1965'e kadar soyut-nonfigüratif sanat çalışmalarını sürdürdü. Sanatçı, 1959-1970 arasında çeşitli duvar resmi çalışmaları yaptı (Ağaoğlu, 2007). Ankara'da Ulus Çarşısı'na 1969'da ve Türkiye Petrolleri'nin Gölbaşı Gazinosu'na 1970'te, duvar resimleri yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997). Aynı dönemde, Yeditepe ve Dost dergileri için sanat yazıları yazdı. Tüyp Ticaret Merkezi'nde 50. Sanat yılı onuruna retrospektif sergisi 1986'da açıldı ve sergi ile ilgili kitabı yayımlandı. Cumhuriyet'in 50. yılı Resim Ödülü'nü 1973'te, Tüyp İstanbul Sanat Fuarı Onur Ödülü'nü 1977'de, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü 1989'da aldı ("Nuri İyem," 1986; Ağaoğlu, 2007).

Sanatçı, Ümit Yaşar Sanat Galerisi, Ankara Doku Sanat Galerisi ve Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde 1994 yılında sergiler açtı. 1996'da sürekli çalışmaya başladığı Evin Sanat Galerisi ve Ankara Doku Sanat Galerisi'nin ortaklaşa düzenlediği 60. Sanat Yılı sergisini açtı. Evin Sanat Galerisi'nde 1997 ve 1998 yıllarında kişisel sergiler açtı. 7. Tüyp İstanbul Sanat Fuarı Onur Ödülü Sanatçısı seçildi. Bilkent 5. Uluslararası Anadolu Müzik Festivali kapsamında; İç Anadolu, Doğu-Güneydoğu Anadolu, Akdeniz ve Karadeniz illerinde resimleri

sergilendi. Bu sergi, Türkiye’de ilk gezici sergi olma özeliği taşır. Aynı yıl sanatçı, Türkiye İş Bankası Ankara Sanat Galerisi’nde de bir sergi açtı. 1999 yılında Evin Sanat Galerisi’nde kişisel sergi açtı. 2000 yılında, Evin Sanat Galerisi tarafından düzenlenen, 4. TÜYAP Ankara Kitap Fuarı, 5. İzmir Kitap Fuarı, Kuzey Kıbrıs Kitap ve Kültür Fuarı’nda gerçekleşen Çağdaş Türk Plastik Sanatında Figüratif Eğilimler sergisine katıldı. Nuri İyem Resimleri Arşiv/Belgeleme Projesi ve Dünden Yarına Nuri İyem Retrospektif Sergisi 2001’de, Tepebaşı Tüyap İstanbul Sergi Sarayı’nda Evin Sanat Galerisi tarafından düzenlendi. 1504 resmi katıldığı bu büyüklükte bir sergi, Türkiye’de ilk defa bir sanatçı için gerçekleştirildi. Bu tarihten itibaren tüm Nuri İyem resimleri dijital ortamda arşivlendi ve resim sahiplerine sertifika verildi. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde, Milli Kütüphane Koleksiyonu’nda, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde ve daha birçok resmi ve özel koleksiyonlarda eserleri vardır (İslimyeli, 1967; Özdemir, 2002). Nuri İyem, 2005’te İstanbul’da hayata gözlerini kapamıştır.

Nuri İyem’in Sanat Anlayışı

Nuri İyem’in resmi, bir biçim katılığı taşır, buna bir biçim ahlakı, bir biçim disiplini demek, kuşkusuz daha doğru olacaktır. Çünkü İyem’de resim bir din, inanç kaynağı gibidir. Bu dinin kuralları hep biçimle yoğrulmuştur. Bu biçimler ne dinsel ne ideolojik bir hizmete girmişlerdir, sadece, kendilerine ait bir inanç olgusunun çeşitli cephelerini oluştururlar (Tansuğ, 1976). Sanatçı, her resimde biçim sorununu öne alır. Ama, hiçbir zaman biçimsel öğelerden yola çıkarak bir resmi bitirmemiştir (Benk, 2001).

Bir desen ustası olan Nuri İyem için, çizgi çok önemli bir unsurdur. Nuri İyem’de biçimsel yapı, çizgi demetiyle oluşur. Çizgiden üst biçim katlarına, renklere yükselen yapı her zaman çizgisel ilk tasarıma dönüşebilen bir düzenleme sürecini taşır. İlk tasarımın kaynağını teşkil eden yokluk, sayısız biçim deneyleri ve türlü biçimlere dağılmış bir madde bölünmesidir. Bu sayısız bölünmede onu yeniden bütünlüyen yapıcı unsurlarla beraber eskiz ve resim bütünlüğe ulaşır (Tansuğ, 1976).

Nuri İyem için, boş bir tuval, boş bir mekandır. Sanatçı için, tuvale konan bir renk, bir çizgi bu mekanda bir hareket yaratır. Sanatçının tuvale yaptıkları, ekledikleri,

koydukları hiçbir zaman konuldukları gibi kalmazlar. Sanatçı, onları yöneltmek istediği şuuraltı taslağına yöneltir. Şu da vardır ki, sanatçı için tuvale çizdikleri, sürdüğü renkler, o mekanda oluşturdukları hareketle, sanatçı da bir etki oluşturur. Tuvale eklenen, çıkarılan her şey hareketi değiştirir. Bu hareketlerden biri sanatçıyı peşinden sürükler. Bu hareket, sanatçının duyusunun, şuuraltı taslağının ilk müjdecisi, yani; formun belirmesi halidir. İşte bu halin belirmesinden önce, tuvalde bulunan renk, çizgi, her şey obje değerinde şeylerdir (İyem, 1959).

Nuri İyem, Türk Resminde toplumcu-gerçekçi akımın en önemli temsilcilerinden biridir. Nuri İyem için sanatın öncelikli görevi, topluma anlayabileceği şekilde mesajlar iletmek, kendi içinde barındırdığı estetik değerleri göstermektir. Bu amaca götürecek en etkili yol olarak da, figüratif bir anlayışta halk kültürünün kökenlerini irdelemeyi benimsemiştir (Külahlıoğlu, 1985; Tetikçi, 2010). Gerek konu, gerek renk, gerekse öz bakımından halka yaklaşan bir ressam Nuri İyem sözleriyle, halkın hoşlanacağı tarzda resimler yapmanın, konu seçiminde doğrudan güncel yaşamdan yararlanmanın önemine dikkat çekmekte ve bu yolla sanatın, halkın seveceği hale gelebileceğine vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre, sanat halka inmeli, halk tarafından benimsenip, sevimli anlayışı, sanat yapıtının niteliğinden, sanat ortamına getirdiği katkıdan daha önde gelmektedir (Bek, 2008).

Yeniler Grubu'nun ve Nuri İyem'in sanat anlayışı, seyirci karşısında anlaşılabilir bir dil kullanmak, sembollere gizlenmiş çeşitli anlamlar yüklemekten, en sade ifadeyle duygu ve düşüncüyü iletmektir (Külahlıoğlu, 1985). İmge, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi arzulanan bir yanılsamadır ki Nuri İyem var oluşunu, keskin bir gözlem ve hayal gücü birlikteliğine adanmıştır. Görünüş dünyasını fazlalıklarından arındırmış, resmin tıpkı kutsal bir ikon gibi sembolik bir yeterlilik taşıyacağına inanmıştır (Özgür, 2007). İyem, desendeki güçlü tarzıyla biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır (Eczacıbaşı, 1997).

Sanatçının yapıtlarında, armoni ve doku çeşitlemelerinin zenginliği vardır. Resmin farklı alanlarının farklı sürüşlerle boyanması ve kazınması sonucunda elde edilen değişik dokusal lezzetler, İyem'in resimlerinin en küçük alanı ile tanınabilmesini sağlayan ona ait bir hiyerogliftir.

Dolu yaşantıları ölümsüzleştiren görünümlerin her biri, kendine yeten biçimsel oluşumların tümünde aydın bir kişinin memleketin tabiat ve insanına yönelişini simgeler. Bu yöneliş salt tasviri aşan bir vizyon derinliğinde insanı ve tabiatı özünden kavramak ihtiyacını da dile getirmiştir. Bu resmi, saygıya değer kılan yalnız usta düzeni, sağlam, hünerli tekniği değil, her boya karışımına düşen bir aydın damlasıdır (Tansuğ, 1976).

Nuri İyem, Avrupa'ya gitmeden, hiçbir müze görmeden sadece akademinin elinde yetişip yaşayan, sanatı kavrayarak, o yolda Avrupalı anlayışı ile eser üretebilmiş bir sanatçıdır (Üstünipek, 2009). Nuri İyem'in araştırmacı ruhu ve deneysel çabaları onun farklı anlayışları da keşfetmesini sağlamıştır.

Nuri İyem'in Resim Konuları

Nuri İyem, gözlemediği her şeyin resmini yapan bir ressamdı. Portre, ölü doğa, manzara ve nü gibi resim sanatının temel türlerinin hepsinde başyapıt olarak nitelendirilebilecek zengin bir verime imza attı.

Bir resim emekçisi olarak Nuri İyem, ıssız kıraçların derininde bazen figüre bazen manzaraya dönüşebilen bir cevherin içine yol almıştır. Ayrıca; İyem, kentin çağdaş oluşum sürecini yapıtlarında simgelemeyi başarmıştır. İyem, geleceğe uzanmaya çalışan bir imge avcısı olarak kendi çağını bir sismograf hassasiyetiyle kaydetmiş, görüş dünyasını fazlalıklarından arındırarak, resmin kutsal bir ikon gibi sembolik bir boyut kazanacağına inanmıştır (Tansuğ, 1976).

Nuri İyem, çeşitli denemelerine karşın asıl sanatsal varlığını, Anadolu gerçeğinin ve doğasının yaşamını binlerce yıldır biçimlendirdiği Anadolu insanına dayanan kadın tiplerleriyle geliştirdiği özgür figür çizgisine borçludur. İyem'in kadını belli bir tipin portresi ya da ifadesi değil, Anadolu kadınının amblemidir. Figürünün bu özelliğiyle İyem ne söylediğini gayet iyi bilen kesin ve kararlı bir karakteri temsil eder (İskender, 1997).



Resim 2.

Nuri İyem, 1937, Otoportre, 11 x16 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
(Sanalmüze, 2011).

Nuri İyem'in, birinci resim dönemi, toplumsal gerçekçilik dönemidir (Atikoğlu, 1986b). Sanatçı öğrencilik döneminde klasik konular üzerinde yoğunlaşır. Sanatının oluşma sürecinin erken örnekleri olan 'Kendi Portresi' (Resim 2), 'Vazoda Çiçekler' (1941) natüremortu bu döneminden günümüze gelen örneklerdir. Sanatçının bu dönem çalışmalarında, sağlam desen anlayışı, sınırlı renk kullanımı, koyu açık ile yaratılmış denge unsuru görülmektedir. 'Nalbant' adlı eseri 1946 yılında Unesco tarafından Paris'te düzenlenen Türk resmi sergisinde yer almıştır (Üstünipek, 2009).

İyem'in peysaj çalışmalarında, daima bir ya da birkaç küçük figür vurgusu olur. İyem peysajlarında, içinde insan özlemi saklı olan, yalnızlık imgeleri bulunur. Tabiata ne kadar geniş bir açıdan bakılmış olursa olsun, çerçeveye sınırlanıp kapanmış bir tabiattır. Ağaç kümeleri, arazi kayalar, çerçeveye kesildikleri ölçüdedirler. Bizi, sanatçı, resme kendi bakış açısıyla bakmaya davet eder. İnsan ve tabiat İyem'de bir bilgin ressam bakışı ve katıksız bir gözlem kaygısıyla irdelemekten çok, duyulmuş, sevilmiş, yaşanmış bir nesne anısı oluyor. Peysajlar, izlenimci şekillendirmenin, duygusal çalkantıları kendi dışına taşırmayan katı geometrisine sadık kalıyorlar. Anıtsal bir etkiyi ve çehre ifadelerini bir arada amaçlayan figürde ise sanatçı, bu net geometrinin çok daha ilerisine ulaşıyor. Figürün, düzene hakim olduğu resimlerinde, tabiatın köy, kent görünümünün değerlendirildiği her plan, yapıcı bir şekillendirmenin geometrik bütünlenişine katılıyor (Tansuğ, 1976).

İkinci resim dönemi, Nuri İyem'in resim malzemelerini sınaama dönemidir. Bu dönemde, sanatçı konudan çok renk, biçim ve çizgiye yöneldi. Bu dönem, sanatçının soyut resme geçişini de beraberinde getirir. Nuri İyem'in soyuta yönelişinin başlıca nedeni resminden, renk, çizgi, biçim, doğa ve çevre kökenli tasvirleri olabildiğince arındırarak, resmini adeta müziğe benzer çeşitlemelerle bezenmiş bir ifade gücüne erdirmektir. İyem'in soyut döneminin de, kendi içinde birçok çeşitlemesi oldu. Sanatçı, geometrik düzenlemelerden, bağımsız biçimlere, daha sonra da değişik malzemeler kullanarak birtakım araştırmalar yaptı (Külahlıoğlu, 1985; Atikoğlu, 1986b). Sanatçının yaptığı bu araştırmalar, eskiden yaptığı figür resmi deneyimlerinin dışına taşan boyasal bir yenilgi içermedi. Bu denemeler, daha çok non-figüratif dış görüntüye ulaştırılmış bir manzara ve nesne soyutlaması (Resim 3) sınırları içerisinde kaldı (Berk ve Turani, 1981).



Resim 3.

Nuri İyem, 1955, Natürmort, 70x90, Tuval üzerine yağlıboya.(Sanalmüze, 2011).

Nuri İyem, batıda resim şu şekilde yapılıyor diye yüreklenip, o yolda gidecek ressamlardan değildir. Ama sanatçı, Batı sanatını, Batı felsefesini iyi tanıdığı için, kendi izlediği üslup için bir gerekçesi vardır. Picasso'nun bir kız portresini hemen hemen bir oturuşta beş-altı ayrı üslupta çizmesini, ama böyle yaparken, hiç birinde Picasso'luğundan bir şey kaybetmediğini de bilir (Özdoğru, 1973). Nuri İyem'in

1948 yılındaki sanat anlayışında geometrik biçim arayışı görülmektedir. 'Beyaz Şapkalı Kadın' ve 'Adalet Cimcoz' portreleri bu dönem sanatını vurgulayan örneklerdir. Aynı yıllarda figürün soyutlaştırıldığı 'Sünger Avcıları' resmi, 1948 tarihli natürmortu ve 1949 tarihli manzarası renk ve biçim vurgusuyla yeni bir döneme geçiş örnekleridir (Üstünipek, 2009).

İyem'in resimleri arasında en az sayıda üretilen eserler, natürmortlar (Resim 4) olmalıdır. Bu çalışmalar soyut döneme geçişte meyve kompozisyonları olarak karşımıza çıkar. Ayrıca; soyut uygulamaların içine meyve ve sürahi gibi nesnelere, geometrik soyut anlatımlara dönüşerek katılırlar. 1960'lı yıllardan sonra sanatçının natürmortlarında çiçekler ağırlık kazanır (Giray, 1998a). Sanatçı, 1950-60 yılları arasında yarı soyut ve somut çalışmalar gerçekleştirmiş, daha sonra Anadolu insanını yaşamını, köyden kente göç, gecekondu gibi temalar üzerinde durmuş geometrik biçim anlayışından uzaklaşmıştır. Bu resimler, plastik açıdan sağlam ve yaşamın gerçeklerini anlatan resimlerdir (Süreya, 1986; Üstünipek, 2009).



Resim 4.

Nuri İyem, 1956, Natürmort, 12 x16 cm, Karton üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Nuri İyem'e göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak değildir. Nuri İyem, ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların sanat ürünü olduğunu kabul

etmez. Nuri İyem'e göre, evrensel yerellikten gidilir (Atikoğlu, 1986b). Yerel ve ulusal kaynaklara yaslanan bir resim anlayışını savunan İyem, çocukluk yıllarını geçirdiği Mardin köylerinin yaşamını, belleğinde kalan imgelerle resimlemeyi başarmıştır. İyem, resimlerinde aileye-ev içinde akıp giden yaşama da uzanır. Tuvallerine, köy evlerinin çardakları altında zaman geçiren insanlar, ya da evlerin içinde, sedirlerde oturan yaşlılar, koşturan gelinler ve beşikte uyuyan bebeklerle günlük yaşamın yalın gerçekleri yansır. Sanatçı, kimi zaman kahveleri de betimlemiştir. Anadolu insanını ve yaşam biçimini işleyen kendine özgü bir figür anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı, insan unsurunu gerçekliğin bir aynası gibi göstermeye kendini yoğunlaştırmıştır (Giray, 1998a; Karaesmen, 2002).

Nuri İyem'in doğa resimleri, geleneksel peysaj duyarlılığı içinde yer almazlar. Doğanın ya da kentin güzelliklerini ya da özelliklerini yetenek ve teknik donanımların ışığında yansıtan sanatçı becerileri olmanın ötesinde anlamlar yükler. Bu resimler, insanı, dolayısıyla da yaşamı özgün bir biçimle ele alan İyem ürünleridir. Kıraç yüksek tepelerin çevrelediği toprak ovalarda yükselen damsız kutu evler, İyem'in doğa ve kent soyutlamalarıyla özdeşleşen doğal görünümler sunarlar (Giray, 1998a).



Resim 5.
Nuri İyem, 1960, Tarla Dönüşü, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Gecekondulaşmanın bir tür öncesini oluşturan köyden kente göç teması Nuri İyem'in resimlerine de konu olmuştur. Nuri İyem, göç resimlerinde; ovalardan, yarık patikalardan başka bir yere gitmek için yola çıkan insanları betimler. Göç resimlerinde, sırtlarında çocuklarıyla kadınlar, öne eğilmiş başlarında kasketleriyle erkekler, sopalarının yardımıyla yaşlılar varını yoğunu yüklenip yeni bir umudun belirlenemeyen geleceğine adım adım ilerlemektedir. Göç resimlerinin diğer bir konusu da (Resim 5), işsizlik kabusu içinde, köyden köye tarım işi aramak için giden erkekler ve kadınlardır (Tansuğ, 1990; Giray, 1998a).

Üçüncü resim döneminde İyem, 1960'ların sonunda soyuttan tekrar figüratife, toplumsal gerçekçi çizgisine döner (Elbol, 1973). Nuri İyem, soyut dönemden birden bire figüratif döneme geçmemiştir. Nuri İyem'de resim dilini yenileme çabası onu bir süre soyut figürsüz çalışmalara da götürmüştür. Sanatçı bu aşamada, soyut ifadeciliğin çabuk ve alışılmış biçim atılımlarından, resmin dokusal bir yüzey kabuğu olarak etkinlik aradığı koyu, ağır tortu görünümüne kadar çeşitli deneylere girişmiştir. Bu deneyler sonucunda, resmin malzeme ve teknik değerleriyle yetinmiş olmanın ötesinde spekülâtif biçim zorlanmalarına rastlanmamıştır. Nuri İyem'de bu malzeme ve teknik adına kazanılmış bir hak gibidir. Bu geçişi, yapılan deneylerin kendisine kazandırdığı resimsel, alışılmadık tecrübeleri, eski figür aşinalıklarıyla buluşturarak yapar (Tansuğ, 1976).

Kendine özgü üslubu ve kişiliği içinde figüratif alanda doyurucu eserler veren sanatçı kendi kuşağının en güçlü ressamlarından biridir (İslimyeli, 1967). İyem, sadece resimle uğraşarak yaşamını sürdüren birkaç sanatçıdan birisidir. Toplumcu-gerçekçi içeriklerle yoğunlaşan çalışmaları, 1970'li yılların başında aynı tema etrafında çeşitlendirerek süreklilik gösterir. 'Anadoludan İnsan Yüzleri' olarak isimlendirilen bu çalışmalarında yüzlerin kimlere ait olduğu belli olmamakla birlikte, genel olarak, Türk halkının yaşadığı gerçekler bu yüzlerdeki ifadelerle anlatılır. Birçoğu kara iri çekik gözlü köylü kadın yüzleri klasik bir anlatımla tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde ortaya yerleştirilmiştir (Ersoy, 1998).

Nuri İyem'in figüratif ve soyut çalışmalarının tümü, özenli bir işçiliğin giderek ustalık katına ulaştığı bir gelişme içinde görülür (Tansuğ, 2005). Sanatçı zaman içerisinde

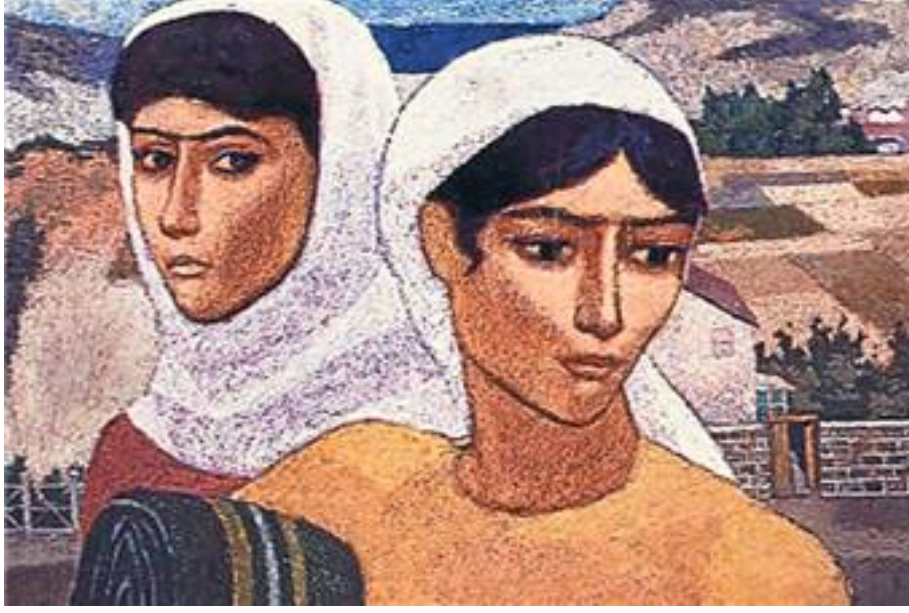
kazandığı tecrübeleri ve yaptığı çeşitli resim araştırmalarını, ürettiği her yeni çalışmaya aktararak sanatını her defasında bir basamak daha yukarı taşır.

Portreleri

Yeniler Grubu'nun Liman Sergisi'nden başlayan portre resim duyarlılığı, Nuri İyem'in sanatında 1962 yılından başlayarak kadın yüzleri üzerinde yoğunlaşan ve çoğalan ürünlere çevrilecektir (Giray, 1998a). Nuri İyem'in kadın portreleri, sanatçıyı zihnimize yerleştiren en önemli eserleri arasında yer alır. Sanatçının portre resimlerinin, akıllarda yer etmesindeki sebeplerin başında, bu resimlerin sıradan portre geleneğinin dışında olmalarıdır. Portreler, özel bir kişinin karakterini yansıtmazlar, Anadolu kadınının genel karakterini işler. Büyük kadın başlarında, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet, zaman zaman sevgiyi ve ümitsizliği, tedirginliği ifade eden yüzlerle karşılaşırız (Çağlıyan, 2010).

Neşet Günal'ın resimlerinde insan temaları, Chagall'ın resimlerinde köy temaları, tekrarlandığı gibi, Nuri İyem'in resimlerinde de Anadolu kadını portreleri tekrarlanır. Sanatçı, natüremortten manzaraya, figüratif üsluptan soyut anlayışa kadar her türlü çeşitlilikte resim üretmiştir. Bu denemeler sonucunda kendine en yakın hissettiği tarzda portre resimleri yapmıştır.

Nuri İyem'in, ısrarla kadın portreleri yapmasının iki temel nedeni vardır. Birinci neden, psikolojik bir nedendir. Sanatçının, annesinden, babasından, çevresindeki her insandan, kendine çok daha yakın hissettiği ablasını küçük yaşlarda kaybetmesidir. İyem, küçük yaşlarda tropikal sıtmaya yakalandığı dönemde, her dakika başında bekleyen ablasının yüzü belleğinde iz bırakmıştır. Ablasının sevgi dolu bakışları ve güzelliği sanatçıyı hayatı boyunca etkilemiştir. Portre resimlerinin birçoğunda ablasının yüzünü aramıştır. İkinci nedeni ise, kadının sahip olduğu, doğanın ona sunduğu doğurganlık özelliğidir. Kadına verilen bu yüce özelliğe duyduğu saygı, sanatçının sürekli kadın imgesini vurgulamasının nedenidir. İyem'e göre, her kadın, saygı duyulması gereken bir varlıktır ve kadınlar her zaman haklıdır. Kimi zaman kusurları olsa da, yaşamdaki yanlışları yetişmelerindeki toplumsal koşullardan kaynaklanır (Çalıköğlü, 2001).



Resim 6.

Nuri İyem, 1978, Kardeşler, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 2000).

Sanatçının kadın portreleri (Resim 6), Türkiye'nin farklı coğrafyalarının, ayrımlı geleneklerini, kültürlerini ve özellikle de tiplerini tanıtır. Ceylan bakışlarını taçlandıran ayyıldızlı güzeller, öznel görünüşleri ile çevrelerini saran doğa dokusunun önünde anıtlar (Giray, 1998a).

Nuri İyem, Anadolu kadın portrelerini herhangi bir kişiye ait olmaktan çıkararak kendi bakışının portreleri haline dönüştürmüş usta bir Türk Sanatçısı'dır (Özgür, 2007). Nuri İyem'in büyük kadın başları, nazlı, çekingen bir gülümseyişten yoksun bırakılmış olduklarında çoğunlukla sitemle, acıyla, öfkeyle, dehşetle ya da bu tür yoğun ifadelerle karşımıza çıkarlar. Duyguları gizleyen sessiz bir onur da bazen bu yüzlerde kendi hakkını arar. Bu portreler, zaman zaman anne, kız kardeş, sevgili olur (Tansuğ, 1976).

Sanatçı, her zaman olduğu gibi resmini bir kurgu üzerine oturtur (Resim 7). Bu kurguda bir biçimsellik mutlaka vardır. Sanatçı, önemli gördüğü figürü ya da nesneyi genellikle kompozisyonun sağ tarafına yerleştirir. Kompozisyonun alt tarafına da daha ağır nesnelere yerleştirir. Bu yerleştirmeleri yaparken, kompozisyonun dengeli olmasına dikkat eder (Benk, 2001).

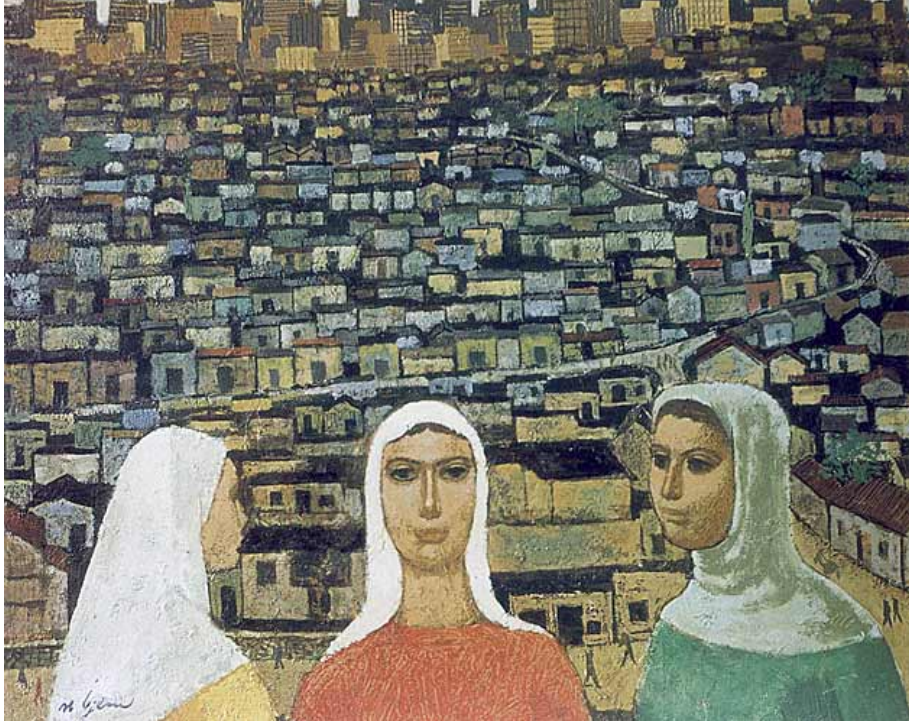


Resim 7.

Nuri İyem, 1981, Köylü Kadınlar ve Güvercinler, 40x56cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Nuri İyem'in insanları, portreleri genellikle hep resmin dışına bakarlar. Kendi aralarında bir iletişimleri yoktur. Portreler, izleyiciye bir şeyler anlatmaya çalışır. İster teki ister ikili-üçlü isterse kalabalık kadın kompozisyonlarında sanatçı, değişik yönleri bakan kadın portrelerini, tuval yüzeyinde oluşturduğu derinlikler içinde betimler (Giray, 1998a; Benk, 2001).

Kadın portrelerinin farklı uzantıları arasında, arka planda yaşamın coğrafyasını ve konumunu açıklayan ipuçlarının yer yer soyut anlatımlarla aktarıldığı imgeler de bulunur (Resim 8). Bir toprak kadınının çığlıklara açılan dudaklarından yükselen feryatlar kırıç toprakların çatlaklarında ve kuru ağaçların dalları arasında yankılanır. Portre üçlemeleri, İyem'in özenle koruduğu temalardan biri olarak resimlerinin arasında yer alır. Paris'in yargısını Truva'nın çığığına dönüştüren mitolojinin üç güzelleri Boticelli'lerden Rubens'lere, onlardan da çağdaş sanatçılara uzanarak günümüze kadar gelirken, İyem de portrelerinde, belki de bir ironi ile Anadolu kadını bir bütünü'nün ayrımlı parçaları olarak üç figürle resimleyecektir (Giray, 1998a).



Resim 8.

Nuri İyem, 1970, Gecekondu Güzelleri, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Nuri İyem'in portrelerinde, insan her zaman ön plandadır. Sanatçının insanları seyirci ile yüz yüzedir; çevre, doğa ise onun arkasında kalır. Resimlerde, önden geriye doğru, önemliden önemsiz doğru, aşamalı değerler dizisi kavramının egemen olduğu bir dünya anlayışı hakimdir (Benk, 2001). Tıpkı minyatür resimlerde olduğu gibi, sanatçının resimlerinde de en önemli olan en büyüktür. Ayrıca; resimlerinde figürün yaşadığı yerle ilgili ipuçları da saklıdır. Figürün kullandığı eşyalarda genellikle resimlerde bulunur. Figürün kıyafetleri de gerçeğe yakın olarak yapılmıştır. Resimlerindeki bu özellikler ileriki zamanlar için bu resimlerin bir belge özelliği taşımasını sağlar.

Gözler

Nuri İyem, insanı, insanda en seçkin yeri olan başını, başta da en seçkin yer olan gözleri kendine konu olarak seçmiş ve resimlerinde sık sık kullanmıştır (Benk, 2001). Nuri İyem'in portre resimlerindeki gözlerin, asıl çıkış noktası sanatçının Aliye ablasının gözleridir. Sanatçı için Aliye ablasının gözleri, bir başka türlü güzel ve

anlamlıdır. Sanatçı, ablasının gözlerini resmedebilmek için çok deneme yapmıştır. Ama, Aliye ablasının gözleri, Nuri İyem için yaptıklarından çok ayrı ve çok farklıdır (Karaesmen, 2002).

Sanatçı, iri gözlü Anadolu kadını portrelerini de sıklıkla resimlerinde işlemiştir. Anadolu konulu resimlerinde sanatçı, anıtlaşan yüzleri, bakışların yansıttığı duygularla seyirciye sunar (Tüzünoğlu, 2010). Bu bakışlarda, sanatçı değişik duygu ve düşünceleri anlatır. Bunlar; sabır ,öfke, sevgi, nefret, umut, çaresizlik, sevda, kararlılık, başkaldırı, hasret, çile, özlemdir.

Nuri İyem'in portre resimlerinde şunlar vardır: Tuval yüzeyini tümüyle kaplayan gözler, derin bir hüznü, umarsız ezilmişliğin gizemini yansıtan bakışlar, gözbebeklerinin acılı kıpırdanışı, çevrelerini saran ıslaklık ve Anadolu kadınının hikayesi, tüm hayatının öyküsünü salt bakışlarla kurulan bağlar aracılığıyla aktaran derin anlamlar taşıyan bakışlar (Giray, 1998a).

Nuri İyem'in portre resimlerinin temeli, öznel soyutlamalarının altında saklıdır. İyem portre resimlerinde birçok deneme yapmıştır. Portrede, figürü yalınlaştırarak çalışmalarını sürdürmüştür (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008). Bireysel özellikleri belirleyici değerler portreye dönüşürken, tüm ayrıntılardan arınmış biçimler ve nesnelere sembolik araçlara açılır. Başını saran kumaşlar ve saçlar, tensel dokuyu belirgin kılan leke dengeleri olarak yüzleri çerçeveler. Yüze anlam ve kişilik katan tüm mimikler ve çizgiler, bilinçli bir seçimle ayklanır. Yalın formlara indirgenmiş dudaklar ve burun, yüzün heykelsi yapısında yaratılan dondurucu etkiyi pekiştirir (Resim 9). Bireyselliğin özneliği ve kişiliğin yanılması için saklı tutulan tek öge gözler, çarpıcı bir görsellikle ortaya çıkarılır. Bu heykelsi kimliği belirli bir portre haline ve hatta tüm yaşam öyküsünü bir roman gibi sunan anlamlı bakışlar vardır (Giray, 1998a).



Resim 9.

Nuri İyem, 1970, Portre, 80x65cm, Tuval üzerine yağılıboya.
(Giray, 1998a).

Sanatçının resimlerinde soyut bir zemin üzerindeki figür, isterse çerçeveyi dolduran kocaman bir kadın başı olsun, her zaman bir tabiat duygusuna yol açar, dağları, engin kırları hatırlatır (Tansuğ, 1976). Sanatçı ürettiği kadın portrelerinde, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliği ile yansıtmıştır (Resim 10). Kadınların gözlerindeki ışığın derinliklerinde sadece günümüzün değil, Anadolu insanının geçmiş zamanlardan bugüne uzanan ve nesillerdir değişmeyen acıları, sıkıntıları, sevinçleri, heyecanları ve gelenekleri bulunmaktadır. Bu kadın yüzleri masum, çekingen, güzel, utangaç ve melankolik halleriyle; hem ölen ablasının hayali imgesi, hem de zamanı aşan ikonik bir sembol olarak Nuri İyem'in sanatının billurlarmış örnekleridir (Özgür, 2007).



Resim 10.
Nuri İyem, Portre, 1977, Tuval üzerine yağlıboya. (Giray, 1998a).

Resmettiği kadınlar düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin çökük yanaklarıyla güzeldirler (Tansuğ, 1976). Bir figürün bu denli ayrıntıya inen bir yaklaşımla resimlenmesine, yalnızca Nuri İyem ürünlerinde rastlanmaktadır. Bir başka ifadeyle, bu resimler Nuri İyem imzasının varlığına gereksinim duyulmayan özgün örnekler olarak tanımlanabilir. Noktasal lekelerin dokuduğu bu çok özel ayrıntı portreleri, renk, leke, gölge ve ışık oyunlarının dağılımı ile yüklenen soyut duyarlılıkların göstergeleridir (Giray, 1998a). Bazı resimlerinde figürlerin gerisinde köy, tarla, evler, köy eşyaları gibi çeşitli ayrıntılar kullanılarak resme derinlik kazandırılır (Ersoy, 2004).

Sanatçı gözler üzerinde yoğunlaşarak kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Resimlerinin bir çoğunu hayatı boyunca bu üslupta yapmıştır (Erdemci, Germaner

ve Koçak, 2008). Sanatçı bu üslupta yapmış olduğu resimlerle Türk Resim Sanatı'nda kalıcı bir yer edinmiştir.

Nuri İyem'in Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri

Resim sanatçılarının yurt gezilerine çıkarak resim sevgisini halka aşıladığı büyük bir sanat etkinliği 1937-1944 yılları arasında düzenlendi. 'Yurdu Gezen Türk Ressamları' başlığı altında gerçekleşen bu etkinlik, sanatı ve sanatçıları, Anadolu'nun kentlerinden köylerine kadar ulaştırdı (Giray, 1998a).

Atatürk'ün büyük emeğiyle ve Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kültürel alandaki reformları topluma benimsetmek için kurulan 1932'de açılan Halkevleri, İsmet İnönü döneminde de faaliyetlerini sürdürmüştür (Çelik, 2009). Bu sanat etkinliği, Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halkevleri vasıtasıyla sürdürüldü. Özellikle, Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesi, güzel sanatları halka daha fazla sevdirmek ve güzel sanatların yurtda gelişmesini sağlamak amacıyla çalışmalar yaptı. Resim, müzik, heykel ve mimari gibi sanat alanlarında çalışan profesyonel veya amatör unsurlar bir araya toplanarak ve gerekli destek sağlanarak, bu unsurlar olumlu yönde değerlendirildi. Resim sanatının gelişmesi için, sergiler açmak, atölyeler kurmak da bu bölümün görevleri arasındaydı (İğdemir, 1974; Temizhan, 2006).

Hükümet desteğiyle her yıl on sanatçının görev aldığı yurt gezileriyle, Türkiye'nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 700'den fazla tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir (Giray, 1998a; Tansuğ, 2005).

Yurdu Gezen Ressamlar uygulaması, sanata ve sanatçılara yönelik desteğin bir örneğidir (Tansuğ, 2005). Bu uygulamayla, hem sanatçılara maddi destek sağlamış hem de Anadolu'nun çeşitli yörelerinde çalışan sanatçılarımız bu yolla halka resim sevgisini aşılamışlardır. Nuri İyem, Hikmet Onat, Mahmut Cuda, Avni Arbaş gibi farklı kuşaklardan 50'ye yakın sanatçı yurt gezisi süresince, Edirne'den Ağrı'ya kadar yurdun her köşesine ulaşmıştır. Sanatçıların ürettikleri eserler, her yıl Devlet

Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte düzenlenen sergilerle teşhir edilmiş ve resmi kurumlar tarafından satın alınmıştır (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010).

Bu etkinlik, sanatta yerel temalara, yerel esintilere yönelmenin zorlamasız uygulamalarının başlangıç noktasıdır. Anadolu'nun öz benliğini araştırmak ve yorumlamak, sanatçıların ortak seçimi olarak gündeme geldi. 'Orda bir köy var uzakta' şarkıları, Anadolu romanları, Toprak Ana hikayeleri, Toprak Adamları resimleri bu dönemin temaları arasına yerleşen anlayışın ürünleridir (Giray, 1998a).

Resim ve heykel sanatçılarının her yıl Ankara'da bir sergi açmaları yolunda hükümetçe, 1930'dan önce alınmış bir karar vardır. Cumhuriyet'in ilan edildiği gün (29 Ekim) yapılan ve bir yönetmeliğe göre düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin birincisi, 1939 yılında gerçekleştirildi (Tansuğ, 2005).

1939 yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri ve Sergileri ve Ankara Halkevi'nin 1936'da öncülüğünü yaptığı Resim Sergileri uzun bir süre geleneksel olarak düzenlenmiştir. Bu etkinliklerden birincisi Devletin, ikincisi Cumhuriyet Halk Partisi'nin, üçüncüsü ise Halkevlerinin koruma ve düzenleyiciliğinde gerçekleşmiştir. 1950'lere kadar en önemli plastik sanat etkinlikleri devlet tarafından düzenlenmiştir (Yaman, 1996). Bunlar arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1939 yılından başlayarak günümüze kadar 70 yıldır aralıksız düzenlenen, devletin yönetmeliğe bağlı tek resmi sergileme etkinliği niteliğindedir. Bu etkinlik, düzenlendiği yıllara bağlı olarak gündemdeki önemli sanatsal tartışmaları ve dönüşümleri görünür kılma vasfıyla da öne çıkmaktadır (İlgün, 2010).

Nuri İyem'in resimlerinin , Devlet Resim ve Heykel Sergileri içinde yer almaya başlaması, yüksek resim bölümünde sürdürdüğü öğrencilik yıllarına rastlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın zor günlerinin yarattığı yokluklardan en büyük ölçüde etkilenen kesimin sanatçılarından biridir (Giray, 1998a).

Devletin kültür/sanat olaylarını planlı bir şekilde yönlendirdiği, sanatsız bir yeniden yapılanmayı düşünmediği 1923-1945 dönemi oluşumlarının aksine, Demokrat Parti

iktidarının 1950-1960 yılları arasındaki sanat çevreleriyle ilişkisi, kimi yazarlarca; liberalleşmenin yeterli ekonomik desteğe sahip bulunmadığı bir tür başıboşluk olarak nitelendirilmektedir. Resmi sanat etkinliği özelliği taşıyan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden başka etkinlik düzenlenmemektedir. Bu etkinlikte 1939 yılından gelen bir resmi sergi özelliği taşımaktadır (Tansuğ, 1995).

Nuri İyem'in bir sanatçı olarak yetiştiği yıllar, İkinci Dünya Savaşı'nın çetin yıllarıdır. Bütün yokluklara ve yoksunluklara, resim galerilerinin bulunmayışı da eklenmiştir (Giray, 1998a). Sanatçı, yokluklara ve sanat için elverişsiz koşullara rağmen, her türlü ortamda sanat yapmış, eser ortaya koymuştur.

Léopold Lévy'nin atölyesinde gördüğü öğrenim İyem'e, sanatın özgür bir yaratı olduğunu ve sanatçının bireysel biçimini, özgün seçimi ile belirlemesi gerektiğini öğretti. İyem, sanatın toplumla bütünleşmesinin gerekliliğini de bu yıllarda kavradı. Bu bilinç altında yetişen arkadaşları ile bir araya geldiler (Giray,1998a). Kemal Sönmezler, Selim Turan ve Avni Arbaş'la birlikte, balıkçıları ve liman işçilerini inceleyerek onları betimledikleri resimlerle sergi açmaya karar verdiler. 1941'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonu'nda, birlikte limanlardan çalıştıkları resimlerle 'Liman Şehri İstanbul' başlıklı sergiyi açan Leopold Levy'nin bu genç öğrencileri, 'Yeniler' adını aldı. Bu ekibe daha sonra, Turgut Atalay Güneri, Haşmet Akal, Agop Arad, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, ve Mümtaz Yener katıldı. Yeniler Grubu'nun 'Kadın' temalı ikinci sergisi aynı mekanda 1942'de, üçüncü sergisi 1943'te Eminönü Halkevi'nde açıldı (Özdemir, 2002; Ağaoğlu, 2007).

Toplumsal gerçekçi bir sanat anlayışı savunan İyem, Liman Sergisi ile basın ve edebiyat çevrelerinden yakın ilgi görmüştür. Yeniler Grubu'nun tüm sergilerine katılmıştır (Özsezgin, 2010). 'Yeniler Grubu' Türk resim tarihinde ilk kez toplumsal gerçekçi resmi savunan görüşleriyle önemli bir dönüm noktası oluşturdu. Yeniler Grubu'nun özellikle grubun 'Liman Sergileri'nin bu kadar önemli olmasının nedeni, sanatçıların halk yaşamının içine açılmaları ve tanık oldukları yaşam kesitlerini resimlemeleridir. Bu yeni uygulamanın kabulü sanıldığından da zor oldu. Toplumsal gerçekçi resimler üretmeye başlayan sanatçılar, türlü baskılar altına girdiler (Giray,1998a). Genç ressamlar fırçalarını, alın teriyle çalışıp yoksullağa direnen,

yapıp yaratan, üreten bir kent halkının kırgın ama azimli görünülerine adadılar (Tansuğ,1976).

Sanatçının Liman Sergisi'nde yer alan 'Yolculuk Var Türküsü' adlı resmi ise İyem ve arkadaşlarının İstanbul yaşamını konu alan resimlerine ve toplumsal yaşama odaklanan tutumlarına bir örnek oluşturmuştur (Üstünipek, 2009).

Nuri İyem, Resim Heykel Müzesi'nde müdürlük yapan Halil Dikmen'in yardımcılığına 1945 yılında atandı (Özdemir, 2002). Sanatçı, 1946 yılında Beyoğlu'nda bir mağazanın üçüncü katında ilk kişisel sergisini açtı ve aynı yıl Yeniler Grubu'nun dördüncü sergisine katıldı. Ayrıca, 1946 yılında ressam, UNESCO sergisine 'Nalbant' adlı yapıtını gönderdi (Ağaoğlu, 2007).

Yeniler Grubu'nun 1947'den 1951'e kadar her iki yılda bir Fransız Kültür Merkezi'nde düzenlenen tüm sergilerine katıldı. Sanatçı, 1948'de soyut resme yöneldi. Manzara ve nesne soyutlamaları yaptı. Yeniler Grubu'nun 1951'de dağılması üzerine Türk Ressamları Derneği'ne üye olarak derneğin sergilerine katıldı. 1952'de nü ve portre çalışmalarından oluşan ikinci kişisel sergisini Maya Sanat Galerisi'nde açtı. Bu tarihten itibaren her yıl düzenli olarak kişisel sergi açmayı sürdürdü (Ağaoğlu, 2007).

Ulusal ve uluslar arası birçok sergi düzenleyen sanatçı, Anadolu insanları portre ve figürleri ile bilinmekle beraber elli sonrası bir dönem de soyut resimleri ile de önemli bir gelişme sergilemiştir (Özsezgin, 2010). Nuri İyem, soyut sanat anlayışta eserler üretmiş olsada toplumcu-gerçekçi sanat anlayışında yaptığı resimlerle Türk Resim Sanatı'nda daha kalıcı bir yer edinmiştir.

BÖLÜM V

Neşet Günal

Neşet Günal'ın Hayatı (1923-2002)

Neşet Günal, 1923 yılında Nevşehir'de, geçim kaynağı bağcılık olan bir ailede dünyaya gelmiştir. Sanatçı, ilköğrenimini Şereflikoçhisar'da, orta öğrenimini ise Nevşehir'de tamamlar. Bu yıllarda, aile geçimine yardımcı olmak amacıyla sanatçı fotoğraftan büyüttüğü portre resimler yapar. Nevşehir Belediyesi'nin bursu ile 1939 yılında, sınavlarına girerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanır (Eczacıbaşı, 1997; Giray, 1998b; Özsezgin, 2010).

Sanatçı, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, akademideki ilk hocaları olan Sabri Berkel ve Nurullah Berk'ten desen eğitimi alır. Ancak sanatçı, İstanbul'a ve okulun ortamına uyum sağlamakta güçlük çeker. Leopold Levy bu aşamada, Günal'a okula alışması için yardımcı olur (Giray, 1998b; Özsezgin, 2010). Leopold Levy'nin isteği ile Levy'nin atölyesinde eğitimini sürdüren sanatçı, kendinden yaşça daha büyük olan Nuri İyem, Turgut Zaim, Avni Arbaş, Selim Turan gibi ressamlarla dostluk kurmuş ve onların sanat çalışmalarından etkilenmiştir (Çağlıyan, 2010).

Sanatçının okul yılları, aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlere rastlamaktadır. Sanatçının babası, bu dönemde vefat eder. Sanatçı babasının ölümüyle aile sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalır (Giray, 1998b; Özsezgin, 2010).

Güzel Sanatlar Akademisi'nden sanatçı, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Léopold Lévy'nin öğrencisi olarak 1946 yılında birincilikle mezun olur (Tansuğ, 2005). Sanatçı akademiden mezun olduktan sonra, iki yıl Ankara Devlet Tiyatroları'nda dekoratör olarak çalışmıştır. UNESCO'nun 1946 yılında Paris'te düzenlediği 'Modern Sanat' konulu sergiye katılan Türk sanatçılar arasında yer almıştır (Özsezgin, 2010).

Léopold Lévy'nin öğrencilerinden sadece Neşet Günal Avrupa sınavını kazanarak devlet bursu ile 1948'de Paris'e gider (Tansuğ, 2005; Üstünipek, 2009). Paris'te, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts da öğrenim görür (Özsezgin, 2010). Burada ilk olarak, André Lhote Atölyesi'ne girer, ancak; uyum sağlayamaz ve kısa süre sonra ayrılır. Daha sonra Türk ressamlarının bu yıllarda büyük ilgi gösterdikleri Fernand Léger Atölye'sine kayıt olur. Burada aldığı öğrenimde, Léger'nin figürel yorumlarından ve plastik değerlerinden etkilenir. Sanatçı, Paris'te fresk uzmanlık eğitimi de alır (Giray, 1998b).

Resim çalışmalarını Fernand Léger Atölyesi'nde sürdürürken, Fransa, İtalya ve İspanya'da inceleme gezileri yapmıştır (Tuğcu, 1992). Rahatsızlığı nedeniyle üç yıl değişik hastanelerde tedavi gören sanatçı, 1954 yılında yurda dönerek, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olmuştur. Günal, bireysel üslubu için yaptığı arayışlara bu yıllarda gündemde olan yerel kavramını da benimseyerek daha da geliştirmiştir. Ankara Hacettepe Hastanesi'ne 30 m², İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'ne ise 20 m²'lik duvar resimleri hazırlamıştır. Fransız Hükümeti'nin sanat bursuyla 1963 yılında, ikinci kez Paris'e giderek, vitray ve goblen resimsel halı tekniklerinde çalışmalar yapmıştır. 1965'te Ankara, Ajans Türk Matbaası cephesine beton döküm mozaik rölyef yaptı (Ergüven, 1996; Giray, 1998b; Özsezgin, 2010).

Sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1969 yılında, öğretim görevlisi olarak atanmıştır. Aynı yıl doçent, 1970 yılında ise profesör olmuştur. 1975 yılından itibaren beş yıl bölüm başkanlığı, ardından da iki yıl dekan olarak görev yaptığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden (Mimar Sinan Üniversitesi) 1983'te kendi isteğiyle emekli olmuştur (Ergüven, 1996; Özsezgin, 2010).

İlk kişisel sergisini 1954'te Ankara Helikon Derneğinde, ikinci kişisel sergisini de 1958'de İstanbul Şehir Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. 30. Devlet Sergisinde, 1970 yılında, 'Kör Hasan'ın Oğlu' isimli resmi (Resim 11) ile birincilik ödülü kazanmıştır (Özkan, 1991; Tansuğ, 2005; Özsezgin, 2010).

Yurt içinde ve yurt dışında karma sergilere katılan ve kişisel sergiler açan Günal'ın, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde de resimleri vardır (Süreya ve diğerleri, 1986). Birçok uluslararası sergide Türkiye'yi temsil etti. Sanatçının çalışmaları, 'Neşet

Günel'in Toprak Adamları' adlı deneysel bir sanat filmine konu oldu (Özkan, 1991). Neşet Günel 2002'de İstanbul'da hayata gözlerini kapamıştır.



Resim 11.

Neşet Günel, 1962, Kör Hasan'ın Oğlu, 86x185 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Sanalmüze, 2011).

Neşet Günal'ın Sanat Anlayışı

Neşet Günal'ın savunduğu genel sanat anlayışı ile desen anlayışı birbirine paraleldir. Sanatçı için desen, bir resmin eskizi değildir. Kuralları, amaçları, etkileri olan, başlı başına bir çalışma biçimidir (Turan, 1984). Paul Gauguin ve Van Gogh için çevre çizgisi, bir biçilendirme ve ifade aracı olarak ne kadar önemli ise Neşet Günal içinde en az o kadar önemlidir (Topakoğlu, 2003). Desen, anayurttur Günal için, yani; ayaklarının toprağa bastığı tek yerdir. Bu nedenle, desenin de söz konusu olan tutumluluk ilkesinden payına düşeni alması kaçınılmazdır. Günal, bir taş ustası gibi çizgiyle hesaplaşır; çizgiyi ayıklama, sanki usulca yontmaya dönüşmüştür (Ergüven, 1996). Bu işlem, Neşet Günal'ı, çizgide ilkel ve basit olanı aramaya yöneltir; desen, ruh durumunu farklı bir şekilde yakalayan büyüleyici sembole dönüşür.

Sanatçı, kendine vurgulamak istediği gerçekler doğrultusunda bir malzeme seçer. Neşet Günal'ın çok sık kullandığı malzemelerden birisi de kurşunkalemdir. Sanatçı, kurşunkalemi, anlatmak istediği gerçekleri daha rahat anlatabildiği için seçmiştir. Ayrıca, kurşunkalem sanatçı tarafından, resimsel yumuşatma etkisi olduğu ve iki boyutlu çalışmaları üçüncü boyuta taşıyabildiği için seçilmiştir (Altuğ, 2003).

Duvar resmi geleneği doğrultusunda Neşet Günal, figürleri ve kompozisyon düzenini kurşunkalem desenlerle kurguladıktan ve kompozisyona son halini verdikten sonra deseni renklendirir, renk düzenini de kağıt üstünde çözümler (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008). Sanatçı, resme başlamadan önce çizdiği eskizlerde işleyeceği konuyu çok iyi analiz edip, biçim oluşumlarına, figürlerin nasıl bir araya geleceğine, arkadaki mekanın nasıl olacağına karar verir. Her figürü ayrı ayrı işler. Son şeklini alan figür, bundan sonra kurgudaki rolünü almaya hazır olur (Ergüven, 1996; Pehlivan, 2009).

Sanatçı, uzun yıllar kendi yeteneğini sorgulayarak, akılcı yanının, yapıcı yanından daha güçlü olduğu düşüncesine varmıştır. Renk arayışlarına açık değildir. En renkçi olmak istediği zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görür. Bu nedenle, deseni yapıcı-kurucu öge, rengi de yardımcı öge olarak benimsemiştir. Aslında gerçekliğin bu denli belirleyici olduğu bir resim dilinde, Günal'ın temsili değeriyle renge karşı çıkması, ilk bakışta hayli şaşırtıcı ve alışılmışın dışında bir tavrı ortaya koyar; ancak, ayrıntılara geçtiğimizde bambaşka bir olguyla karşılaşırız;

özü gereği rengin özgü değerini de peşinen dışlayan bu çalışma tarzında, temsili değer dolaylı olarak malzemeyle bütünleşme eğilimi içindedir. Rengin, soyut resimde tanık olduğumuz üzere, ait olduğu şeyden soyutlanarak resmi, nesneye çevirme yönündeki gücü, burada sadece kendine gönderme yapan topraksı doku aracılığıyla gündemdeki yerini alır. Nesne, resim değil, temsiline katkıda bulunduğu, figür içinde kendini sergileyen malzemedir. Günal'ın öngördüğü tamamıyla figür ağırlıklı resimde ise, resimsel malzeme ile dış dünyadaki karşılığının örtüştüğü bir ütopyadır (Ergüven, 1996).

Neşet Günal'ın resimlerindeki dışlanmış renk, asıl kimliğini tuvalin topraksı, pütürlü dokusunda bulur. Sanatçı resimlerinde, özel olarak yaptığı tuvalleri kullanır. Bu tuvaller, duvarsı ve dokulu tuvallerdir. Her ressamın kendine özgü geliştirdiği bir tarzı olduğu gibi, Günal'da tuvallerinin dokusu üzerinde çeşitli denemeler yapmıştır. Sanatçı, ilk zamanlar, tuvallerinde alçı ve kum kullanarak resimlerini yapmıştır. Çeşitli denemelerden sonra, talaş kullanmaya başlamış, bu dokuyu beğenerek ve benimseyerek tuvallerinde talaş kullanmaya devam etmiştir (Ergüven, 1996; Altuğ, 2003).

Tuvalin dokusundan yararlanarak sanatçı, ışık etkilerini ince renk tabakaları ile vermeyi başarmıştır. Böyle bir durumda, özü gereği figürün algılanmasına aracılık eden sınır çizgisi, Günal'da bir başka işlev daha üstlenir. Bu işlevde, aynı hamurdan olanı ayırmadır. Sınır çizgisiyle belli bir biçim kazanmış olan, sadece figürün açıkça algılanmasına değil, aynı zamanda aynı hamurdan olanın ayrılaşmasına da katkıda bulunmaktadır. Burada, çıplak arazi, doğayı, toprak ve onun ürünü olan insana emanet etmiştir. Hatta, gökyüzü bile toprağın uzantısıdır. Öte yandan, çevresiyle olabildiğince bütünleşmesine rağmen, her bir figür tek başına tasarlanmış olmaktan ötürü, kendi bedeni içinde yoğun ve o ölçüde sarsıcı bir yalnızlığa mahkumdur. Her figür, kendisiyle baş başadır (Ergüven, 1996).

Neşet Günal'ın büyük kompozisyonları, gerçeğin akılcı bir yolla yeniden düzenlenmesi ve seyirciye sunulmasıdır. Bu bakımdan, sanatçının kompozisyonlarında tiyatro oyununu benzer bir kurgu söz konusudur. Sanatçının kompozisyonlarındaki kurgu, durgun olduğu için tiyatroya daha yakındır. Figürleri dizerken sanatçı, içerik bakımından sorunlarını da çözdüğü gibi, o içeriğe paralel bir

davranışla biçim sorunlarını çözmezse eğer, sanatçı için resimleri plastik yönden geçerli olmaz. Mutlaka sanatçı, o içerikte bir biçim ortaya koyabilmeli ve duyarlı olduğu konuyu özgün bir dille eskizine aktarabilmelidir. Zaten figürler, desen ağırlıklı figürlerdir (Altuğ, 2003).

Hayatın gerçeklerini etkili bir dille yansıtan Neşet Günal'ın resimlerinde içerik her zaman ön plana çıkmış, öz ve biçim birlikteliği oluşturulmuştur. Her zaman bir ana figür ve yanında yardımcı figürlerin olduğu resimlerinde, figür biçimsel olarak desen çalışmalarında önceden çözümlenmiştir. Ön çalışma niteliğinde hazırladığı bu desen çizimlerinde kuvvetli açık koyular ile konu daha çok vurgulanmış, hacim ve planlar sistemli bir şekilde gösterilmiş, figürler ise anıtsal ve heykelsi bir görünüme ulaşmıştır (Pehlivan, 2009).

Figürün böyle anıtsal planda ele alınmasında, resmin içerdiği destansı değerlerin etkisi de büyüktür. Bu değerlerin zorunluluğuyla, tablonun boyutları ortalama uzunlukları aşar; figür, bazı durumlarda tekil olarak, çoğunlukla da gruplar halinde bu boyutları haklı gösteren bir anlatımcılık düzeyinde ele alınır (Özsezgin, 1996).

Neşet Günal'ın Resim Konuları

Bir görüntü, ne denli çarpıcı olursa olsun, tek başına Neşet Günal'ı etkilemez; sanatçı için görüntü, belli bir bilinç niteliğinin öncülüğünde varılan bir şeydir. Bu nedenle, gün batımından portreye, vazodaki çiçekten doğaya kadar çok sayıda konunun, sanatçının ilgi alanı dışında kaldığını görürüz. Günal'a göre, gerçek sanatçı biçime hayran olmaz, seçtiği yaşama tarzına uygun ve onu bulmakla yükümlü olduğu, biçim arayışına girer, çünkü; biçimden yola çıkan, eninde sonunda onun tutsağı olur (Ergüven, 1996). Neşet Günal'ın resimleri, resim dizileri halinde varlık bulmuştur. Her birinin, kendine özgü bir hikayesi olduğu gibi, diyalog halinde bir hikayesi de vardır (Altuğ, 2003).

Ortaokul yıllarında Kemal Zeren'in yönlendirmesiyle resim eğitimine başlayan Neşet Günal, daha öğrencilik döneminde güçlü deseni ve yorumuyla atölye hocası Léopold Lévy'nin beğenisini kazanır. Sanatçının iki çalışmasının, 1946 yılında Unesco'nun

Paris'te düzenlediği 'Modern Sanat' konulu sergisine katılarak Türk sanatçılar arasındaki yerini aldığı bilinmektedir. Sanatçının erken dönemine ait çoğu resminin 1 Nisan 1948 tarihindeki akademi yangınında kaybolduğu belirtmiştir. Léopold Lévy, Günal'ın desen anlayışını takdir etmiş ve onu resmi konusunda yüreklendirmiştir. Neşet Günal desenleriyle, Lévy'nin en gözde öğrencileri arasında yer almıştır. Günal'ın 'Atölye Ziyareti' (1946) adlı yapıtı, Lévy'nin sanat anlayışına en çok yaklaşan resimdir. Yine bu dönemde yaptığı gravür örneklerinde de aldığı eğitimin yansımaları görülmektedir (Üstünipek, 2009).



Resim 12.

Neşet Günal, 1951, Üç Güzeller, 151x149 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
(Ergüven, 1996).

Neşet Günal'ın sanatında, Paris'te bulunduğu 1948-1954 yılları arasında, Fernand Léger atölyesinde almış olduğu eğitimle birlikte yeni bir dönem başlamıştır. Devlet Güzel Sanatlar Okulu'nda izlediği fresk ve duvar resmi kurslarının izleri, anıtsal figürlü düzenlemelerinde fresk tekniğinin inceltilmiş dokularıyla belirir. Sanatçının ilk

dönem resimlerinde, kesin, kalın konturlarla vurgulanan figürler, az gölgeli düz renk kullanımı, dengeli ve ölçülü kompozisyonlarıyla, Fernand Legér'nin aynı nitelikli resimleriyle benzerlik gösterir. 'Yaşama Sevinci' ve 'Üç Güzel' (1951) (Resim 12) adlı çalışmasında Legér'nin etkileri açık bir biçimde görülmektedir (Berk ve Gezer, 1973; Köksal, 1986).

Sanatçı, İstanbul'a 1954 yılında döndüğünde, izleyeceği yola karar vermenin dönemecindeydi. Kendi kültür geleneğini, kişiliğini, biçimlendiren sosyal ve ekonomik koşullar, sanatçıyı kendi özüne ve kendi kültürüne has bir resim dili uygulamaya yöneltti (Elkatip, 1996).

Avrupa eğitimi ve sonrasında yaptığı resimler Günal'ın hem rengi hem de biçimi sorguladığı bir geçiş dönemini göstermektedir. Neşet Günal'ın sanatı, 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren ise, tamamen gerçekçi bir bakış açısına bürünmektedir. Rengin ikinci planda olduğu, biçimin öne çıktığı bu resimlerde sanatçı, doğup büyüdüğü Orta Anadolu kırsalını, köy ve köylü yaşamındaki gerçekleri çeşitli edebi kaynaklardan da beslenerek ifade etmiştir (Köksal, 1976; Üstünipek, 2009).

Sanatçı sanatını, geleneksel Doğu sanatının özellikleriyle birleştirerek figür üzerinde yoğunlaştı. Anlatımı ve içeriği, sanatçı 1960'lardan sonra ön plana aldı. Anadolu insanının yaşam zorluklarını yansıtan 'Tarla Dönüşü' ve 'Dananın Ölümü' (Resim 13) sanatçının bu anlamdaki ilk çalışmaları arasındadır. Günal, özgün üslubunun erken örnekleri olan bu resimlerde anıtsal bir figür anlayışı ile toplumsal gerçekleri birleştirerek, Anadolu insanını, kompozisyonunun merkezine oturttu. Günal'ın resimlerinde halkbilimsel unsurlardan oldukça fazla yararlandığı görülmektedir. Günal, Anadolu insanının yaşam biçimini, bazen barındıkları evlerin mimari yapısını, bazen de o barınak içindeki günlük yaşamı, figürleri ön planda tutarak betimlemiştir. Figürlerin hemen arkasında bebek beşiği, testi gibi günlük yaşam eşyaları, Anadolu yaşamının tipik bir göstergesi olarak Günal'ın resimlerinde yerini almıştır (Ergüven, 1996; Çeken, 2004).



Resim 13.

Neşet Günal, 1962, Dananın Ölümü, 99x188 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
(Ergüven, 1996).

Sanatçı, Anadolu temasından yola çıkarak çeşitli yıllarda farklı resim ve resim dizileri üretmiştir. 'Yaşantı', 'Kapı Önü', 'Köylü Çocuklar', 'Bağ Bozumu' (1956), 'Aile' (1958), 'Baba-Oğul' (1961), 'Toprak' (1962), 'Ana ve Çocuk' (1962), 'Bunalım' (1965), 'Korkuluk' (1968), 'Duvar Dibi' (1972), 'Başakçı Kadın III' (1979) (Resim 14), bu yaşamı aktarırken ürettiği resim dizilerdir (Üstünipek, 2009).

Sanatçı, 'Korkuluk', 'Kapı Önü' ya da 'Duvar Dibi' (Resim 15) gibi gerek tek, gerek ikili-üçlü ya da daha kalabalık figür gruplarını ele aldığı dizilerinde, insanı tüm yoksulluğu içinde çorak bir doğa, yığma taş duvarlar ya da yıkıntılar önünde betimlemiştir. Figürlerin yüz ifadeleri ve giysileri ile el ve ayaklarındaki biçimbozular bu tür bir arka planla birleşince anlatım daha da güçlenir (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008).



Resim 14.
Neşet Günal, 1979, Başakçı Kadın III,
97x165, Tuval üzerine yağlıboya.
(Sanalmüze, 2011).



Resim 15.
Neşet Günal, 1963, Duvar Dibi I, 138x184 cm, Tuval üzerine yağlıboya.
(Ergüven, 1996).

Modern Türk Resminin figür ustası olarak nitelendirilen Neşet Günal'ın bir çok resminde tarlalarda, bağ ve bahçelerde bulunan korkuluk, sanatçının resimlerinde ana temayı teşkil eder (Resim 16). Korkuluk, sanatçı için, insanın yerleşik düzene geçip üretime başlaması kadar eski bir olgunun parçasıdır. Korkuluk, insanın yaptığı ilk işlevsel heykel ya da insanın elinin altında bulunduğu ilk gereçle kendine benzeyen ve hayvanları korkutan gücü taşıyan bir biçim yaratmasıdır. Bu biçimin anlatımını dikey dal onu toprağa ya da dünyaya bağlar, topraktan ve doğadan güvence ve destek alır, yatay dal bir yandan doğaya karşı egemen bir tavır takınır ("Neşet Günal," 1988).



Resim 16.
Neşet Günal, 1986, Korkuluk II, 184x116 cm.
Tuval üzerine yağlıboya. (Sanalmüze, 2011).

Günal'ın, 'Korkuluk' resimleri, yarı sürrealist, yarı fantastik ama özünde gerçekçi resimlerdir. Günal, korkuluğun, insanın yaşam döngüsünde bir işlevi olduğunu

savunur. Korkulukları nasıl geçerli bir tarihsel öge olarak değerlendirebileceğini düşünüp, bunun yollarını aramıştır. Sanatçı için, nerede ilkel bir üretim ortamı varsa, orada korkuluk vardır. Sanatçı toplumsal eleştiri tavrını da bu görüşe katarak, korkuluğu ikelliğin bir simgesi olarak değerlendirmek istemiştir (Tuğcu, 1988).

Neşet Günal, 'Kapı Önü' dizisini, her resim dizisinde olduğu gibi, bir tiyatro sahnesine oyun koyan rejisör ustalığı ile kurgular (Resim 17). Kırsal kökenli yoksul aileleri, anneleri, çocukları, kızkardeşleri, ağabeyleri ve onların yaşama bakışlarını betimler (Gürel, t.y). 'Kapı Önü' dizisinde herhangi bir dipyüzey olmanın sınırlarını aşan duvar, Günal'ın belli sayıdaki temaları arasında özellikle 1970'li yıllara damgasını vurur; ancak; hemen her zaman olduğu gibi, bu izleği hazırlayan ön çalışmalar çok daha önce başlamıştır (Ergüven, 1996).



Resim 17.

Neşet Günal, 1977, Kapı Önü IV, 160x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Sanalmüze, 2011).

Günal, resim sanatının, bir anlatım sanatı olduğu temel ilkesinden hareket ederek, yaşam çabalarını, tasarılarını, yoksulluğu, acıları resimlerine konu olarak almasında

yoksul bir köylü çocuğu olarak yetişmesinin payı vardır. Fakat, burada söz konusu olan nokta, geçmişten kaynaklanan bir eziklik duygusu ya da karabasana takılıp kalma değil, evrensel ölçekteki 'insan' gerçeğiyle hesaplaşma özlemidir (Ergüven, 1996; Ersoy, 2004). Neşet Günal, 'Duvar Dibi' dizisinin ilhamını da çocukluğunda gözlemlediği, olaylardan alır. Sanatçı, çocukluğunda işsizlikten bunalan, ne zaman bir duvarın dibine gölge gelse, orada gölgenin altına yatan, sığınan, sohbet eden, en değerli senelerini böyle duvar diplerinde çaresiz olarak geçiren insanları gözlemlemiştir (Altuğ, 2003). Günal, duvar dibini konu alan çalışmalarında figür ve sentaktik kaygıya eşit ağırlıklı yer veren tutumuyla ustalığını bir başka boyutta sorgulayıp, ilk günden bu yana titizlikle üzerinde durduğu temel ilkelerin uyumlu bütünlüğünü hedefleyen bir sentez arayışına girer (Ergüven, 1996).

Toprak Adamları

Neşet Günal resimlerinde, mağara evlerinin önünü, kadınları ve bebekleriyle toprak adamlarını (Resim 18) anlatır. Yoksulluğun dramını yansıtan güçlü gövdeleri, kocaman el ve ayaklarıyla erkek figürleri, resimlerin merkezinde yerlerini korurlar. Liğme liğme olan elbiselerinin açıkta bıraktığı kol, gövde ve bacak kasları, çoğu kez çıplak ya da parçalanmış ayakkabılardan fırlayan abartılmış ayaklar ve ağaç dalları gibi kıvrılıp bükülen iri eller, Günal resimlerinin sembolleşmiş betimlemeleridir. Günal, genelde 'toprak adamları' çeşitlemesine giren resimlerinde, her an duygu sömürsünün tuzağına düşmeye hazır, son derece hassas bir sınırdan yürümekten korkmaz; çünkü hiçbir şey, bu konuda ortaya çıkması muhtemel sorunlar kadar ona yabancı değildir. Sarı yanık toprakla özdeşleşen sarı-yanık tenli insanlar, kavrulmuş Anadolu bozkırının kavrulmuş insanını ifade eder. Günal resimlerinde, susuzluktan sıkışan toprağa vurulacak balta darbelerinin ve bir kenara bırakılıveren su ve azığın dışında kuru dallardan başka yaşamsal hiçbir değer bulunmaz (Ergüven, 1996; Giray, 1998b).



Resim 18.

Neşet Günal, 1974, Toprak Adamı, 96x185 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Ergüven, 1996).

Günal'ın nesnelere dünyası da eklememeyi öngören yaratma sürecinden payına düşeni alır; yoksulluğun öbür yüzü eşyadan mahrumiyettir. İnsanın en temel ihtiyaçlarından bile yoksun olması, sonuçta her şeyi aksesuvara çevirmiştir. Alabildiğine sınırlı bu listede, tıpkı insan gibi, çoğu nesnelere de çıplak doğayla ilişkileri içinde var olduğunu görürüz. Güçlülük üzerine geçirecek bir çaput bulan bu insanların mülkiyet duygusuna yabancı olmaları en uç örneğiyle verilmiştir. Büyüğün içgücünü temsil eden yaba, yırtık esvabıyla dolaşan çocukta sapana bırakmıştır yerini; bunun ötesine geçtiğimizde herkesin eli boşdur. Öte yandan, aksesuar

listesinde her şeyin gitgide simgesel bir anlam yüklenmesiye noktalanan bu sadelik, Günal'ın büsbütün seçici bir tavır almasına yol açar; yaba, elin metaforudur (Ergüven, 1996).

Toprak adamlarında, Orta Anadolu köylülerinin acılı yaşamını dile getiren dokunaklı ve gerçekçi duyarlılık ilk bakışta ilgi çeker. Neşet Günal, geçmişten gelen ilgiyle ve duyarlı olduğu toprak emekçilerinin dünyasını kendine özgü gerçekçi ve duyarlı bir anlatımcılıkla biçimsel olana dönüştürmüştür. Sanatçının geldiği toplumsal ve doğal ortamın onun kişiliğinde oluşturduğu duyarlılığın resimsel bir ifadesi olarak tuvallerine, toprak adamın yaşamı ve psikolojisi yansır. Toprak adamın gerçeğini inanarak, yaşayarak, duyarak resimlerken, sanatın gerçeğinin de insan ve toplum gerçeğini dile getirmek olduğuna inanır (Ersoy, 2004).

Neşet Günal 'toprak adamları' resimlerinde duyarlı olduğu bir dünyanın olaylarını biçimsel olana dönüştürmüştür. Sanatçı, çok iyi tanıdığı, kendine yakın bulduğu kırsal kesimin dert, çile ve özlemlerini, yakından bildiği insanların dünyasını, duyarlı bir coşkuyla resimlerine aktarmıştır. Sanatçı, toprak adamlarının öz sorununu biçimsele dönüştürebildiği ölçüde sanatçı için resimleri insancıl bir nitelik kazanır. Günal'ın resimleri kendi gerçeklerimiz karşısında yabancılaşıp Batılı akımların yüzeysel aktarmacılığını çağdaş sanat diye ileri sürenlere de somut bir yanittir. Bu yaklaşım onun çağdaşlık anlayışının da göstergesi durumundadır. Günal'ın deyimiyle, bunda Türk toplumunun dinamizmini oluşturan belli toplumsal kesimlerin yaşamına yönelik tavırlar belirliyse, Türk Resim Sanatı için asıl çağdaş olma sorunu budur (Köksal, 1986).

Eller

Neşet Günal'ın resmindeki derinlik ve volüm anlayışı, konunun somutluk etkisini soyutlama amacı taşımaz, aksine, bu somutluluğu olabildiğince abartır. Işık-gölge ayrımlarıyla, plan farklarıyla, derinliği ve hacimsel etkiyi ön plana çıkarır. Sanatçının anlatımı ya da üslubu, ele alınan konunun gerisinde ya da önünde değildir. Burada üslup, konunun gerektirdiği çizginin kendisidir (Özsezgin, 1990).

Neşet Günal, resimlerinde ayrıca, seçtiği figürlerin psikolojik durumlarını da izleyiciye yansıtmayı hedefler. Bunu yaparken de resmin, plastik ve estetik özelliklerinin geçerli olmasına da dikkat eder. Sanatçıya göre, bu kurguyu en iyi şekilde anlatmanın yolu, resimlerinde ölçülü abartılar kullanmaktır (Tuğcu, 1992). Günlük yaşamda insan emeğine yeterince değer verilmese de, figürün abartılı şekilde büyük yapılmış elleri ve ayakları emeğe saygının işareti olarak klasik figüratif bir biçimsel anlatımla sanatçının resimlerinde şekillenir (Ersoy, 2004).



Resim 19.

Neşet Günal, 1991, Sorun IV, 125x162 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Ergüven, 1996).

Neşet Günal'ın resimlerindeki ölçülü çarpıtmalar, bu resmin genel sorunsalı düzeyinde, bu sorunsallığın gerektirdiği sınırlar içinde geçerli olmuştur. Örneğin, figürlerin elleri ve ayakları (Resim 19), resimle izleyici arasındaki iletişimi kolaylaştırıcı bir yönde, çizgisel bir abartıyla dışavurulur. Toprak adamları dizisinde, toprak işçisinin, toprağa basan ayağı ve ürünü devşiren eli, gövdesini biçimlendiren başlıca organlarıdır, çünkü; resim, bu organlar aracılığıyla, iletmek istediği toplumsal mesajı daha kuvvetle iletir (Özsezgin, 1990).

Günel'da, eller ve ayaklar insanoğlunun sahip olduğu önemli nesne ve yaşamsal organlardır (Resim 20). Dolayısıyla el, emeğin sembolü olmaktan öte, sahnelenmiş parmakların katkısıyla, vücudun çevreyle ilişkisini düzenleyen başroldür. Küt ve hayatietini yitirmiş tırnaklar ile cinsiyet ayrımının silindiği kaba eller, bize toprağın insanda filiz veren ucunu anımsatır. Günel, beden dilini büyük ölçüde parmakların konumuyla belirlemesine rağmen, hiçbir zaman sıkılmış yumruğa rağbet etmez; çünkü bu, dondurulmuş göstergeye teslimiyetle eşanlama gelir. Ayrıca el, öfke ya da intikam duygusuna değil, yaşanmış bir tecrübeye tanıklık ettiği sürece temsil edilmeye layıktır. Her el, sahibinin öbür yüzüdür. Bazı resimlerinde, yüzlerde de abartı kullanılmıştır. Özellikle gözler, en çok da çocukların gözleri bu abartıyı en iyi şekilde gösterir (Ergüven, 1996; Turan, 2003).



Resim 20.

Neşet Günel, 1991-92, Sorun-Sorum V, 148x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya. (Sanalmüze, 2011).

Neşet Günel'in Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren Türk sanatçıları, birçok cemiyet, dernek ve grup oluşturarak ülkedeki sanat ortamını birlikte geliştirmeyi ve bu oluşturulan sanat ortamının hızla toplum tarafından benimsenmesini amaçlıyorlardı. Bunu yaparken de her sanatçı, üslup ve kişisellik özelliklerini koruma yönünde de sanatın temel

felsefesine uygun bir anlayış içerisindeydiler. Gerek bu gruplaşmalar sürecinde, gerekse gruplaşmaların zayıfladığı 1950'li yıllardan sonra bazı sanatçılar hiçbir gruba bağlı olmadan yoğun bir sanat çabası ile etkinlik süreçlerini geliştirerek var olmayı ve Türk sanat tarihinde yer almayı hak etmişlerdir. Neşet Günel'da, bu sanatçılardan birisidir (Özsezgin, 2010).

Türkiye'de, toplumsal-gerçekçilik sanat anlayışı, 1940'lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere paralel olarak çeşitli aşamalardan geçmiş, belli değişimler göstermiştir (Çiçek, 2010). Yeniler Grubu'nun 1940'larda başlatmış olduğu toplumsal gerçekçi çizgi de dahil olmak üzere, o yıllardan önce ve sonra, Neşet Günel'in resmine yakın tutabileceğimiz bir başka sanatçı yoktur (Özsezgin, 1990). Neşet Günel'in resimleri, toplumsal eleştirinin yoğunlaştığı, figüratif bir resim anlayışının özgün örnekleridir (Süreya ve diğerleri, 1986).

Figüratif resim 1950'lili yıllarda, neredeyse yeryüzünden silinmek üzeredir. Herkesin soyut resim anlayışını benimsediği bir zamanda hala figürle uğraşan sanatçılar, ya marjinal sayılmakta ya da görmezlikten gelinmektedir. Böylece, Batı'da, soyut resim anlayışının mutlak egemenliğinin yaşandığı, Türkiye'de ise, soyut resmin Batı'dan esen rüzgârların etkisiyle yaygınlaşmaya başladığı ve dahası hem D Grubu hem de Yeniler Grubu'ndan bazılarının soyut sanat anlayışını benimseyenlerin arasına katılacağı bir gelecekte, Neşet Günel'in temsil edeceği gerçekçilik ve figür anlayışının yaşama şansı neredeyse yok denecek kadar azdır. Böyle bir başlangıç ortamında Neşet Günel'in durumu, uçsuz bucaksız bir çölün ortasına bir çınar fidanı dikip de, bu fidanın yeşerip gelişmesini beklemekten farksızdır. Yeniler Grubu'nun 1950'de dağılmasından sonra, resimde toplumcu içerikli eğilimlerin 1960'lara kadar kapalı bir dönem geçirdiği söylenebilir. 1960'ların başında kısa bir süre geçerli olan Yeni Dal Grubu, bu eğilimi canlandırmaya çalıştıysa da, üyelerinin resim planında uzun süreli varlık göstermemiş olmaları, bu konudaki etkinliğin gruplaşma dışında tek tek bazı sanatçıların kişisel çabasına bağlı kalması sonucunu doğurdu. Sonuçta zaman; geçici, yapay, köksüz ve moda eğilimleri değil de, Neşet Günel'i ve Neşet Günel gibi kendi ülkesinin öz yaşam gerçeklerinden hareketle özgün bir sanat anlayışı geliştirmeyi öngören kimseleri haklı ve doğru çıkarır. Buna göre; Neşet Günel'i toplumsal içerikli yöresel resmin öncülerinden biri, başka bir ifadeyle başlıcası saymak daha doğru olur (Özsezgin, 1982; İskender, 1995).

Neşet Günal bir konuşmasında şöyle söylemiştir: “Akademi'deki hocalarım, beni de resimlerimi de dışladıklarını her zaman belli ediyorlardı; aldırmadım. Figür resminin gücüne, soyut'un yetersizliğine inanıyordum; yolumda yürüdüm.” (Hızlan, 2002).

Toplumsal içerikli resimleriyle, Neşet Günal 1960'lı ve 1970'li yıllarda da figüratif sanatın en önemli savunucularından biri olmuştur (Turan, 1984; Çağlıyan, 2010). Neşet Günal bugün için Türk resminin ve özellikle de figür ağırlıklı eğilimin doruk noktasındaki adlardan birini temsil eden bir figür kimliği kazanmışsa eğer, bu kişisel çizgisinin başarısını, her şeyden önce, bütünüyle sanatına da yansıyan bireysel karakter özelliklerine ve dünyaya bakış açısına borçludur (İskender, 1995).

Neşet Günal'ın resimleri, sanatsal ve toplumsal görüşün resimleridir. Günal'ın bütün resimlerine damgasını vuran gizli ifade; tek başına insanîyet, anıtsal olmanın yeterli güvencesidir (Ergüven, 1996). Sanatçı, en üstte insan gerçeğini barındırır. Sanatçı, figürü, toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ele alan sanatçılar arasındadır (Eczacıbaşı, 1997). Neşet Günal için gerçekçilik, sanatçının duyarlılık alanına giren insan ve doğa ögesini doğrudan doğruya ilgilendiren görüntülerin, yansımasıdır (Atıkoğlu, 1986a).

Figüratif resim, nesnel dünyanın görüntüleri aracılığıyla mesajını iletir. Bu mesajda toplumsaldan bireysele, sanatçı dünyasının tüm gerçekleri, tüm düş ve özlemleri yankısını bulur (Tuğcu, 1988). Figüratif resmin kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamının sentezinden meydana gelir. Biri, temsil edilen şeylerin formel, pratik, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamı, diğeri de onların resimsel temsilinin plastik anlamıdır. Bir figüratif resimde, temsil edilen şeyleri, temsillerinin plastik anlamına göre; temsillerinin plastik anlamını ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız. Bir ressam diğerklerinden, temsil edeceği şeyleri ve temsil araçlarını seçişiyle ayırt edilir. Ama bu farklılık daha çok resminin temsil edilen şeyler ve onların temsilleri arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar (Erdok, 1977). Neşet Günal tuvaleri, Tuğcu (1988)'nun ve Erdok (1977)'un ifade ettiği bilgileri kapsamaktadır.

Neşet Günal, kıraç toprakları, dam evleri, kuru ağaç gövdelerini, toprak altı Anadolu insanını ve yaşantısını toplumcu-gerçekçi bir anlayışla yorumlar. Neşet Günal, resmi

bir gözlem sonucu ortaya çıkan herşeyin bilinçli ve istekli bir sorgulamasıdır. Resimlerinde, yoksulluk, bezgin insanların dramı, kurak kıraç topraklar gibi gerçekler dramatik bir anlatımla yer alır. Her resim duruşu, oturuşu, giyinişi çevresi ve vermek istediği mesajla önce sanatçının düşüncesinde şekillenip sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır. Ağır oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağını ve bu toprağın insanların tüm özelliklerini veren titiz sabırlı ve ince bir kişiliğin ürünleri olmaktadır (Ersoy, 1998).

Tunalı (1973)'ya göre; sanatın yöreselliği, sanatçının içinde doğduğu coğrafi ve toplumsal çevreyken; ulusallık ise, bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumudur. Neşet Günal'ın yapıtları da, ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedir. Ulusal ve evrensel değerlerin, birbirlerini yok etmeden de var olabileceğine inanan Altınok (1971), doğru sanatın, taklitçilikten uzak, çözümleyici ve sağlam kuramsal temellere oturan bir anlayışta olması gerektiğini ifade etmiştir.

Sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlıktır ama o insansal-toplumsal öze, bu özün genelliğine ve tümelliğine ışık tutar. Bundan ötürü bir küçük şiirde bir öyküde bir müzik parçasında ya da bir küçük resimde insana topluma ve dünyaya ait bir öz dile gelir: insan böyledir, toplum böyledir ve dünya böyledir gibi, bir genel nitelik somutlaşır (Tunalı; 1983). Neşet Günal'ın resimleri orjinallikleriyle, hem ulusal hem evrensel oluşlarıyla, ayrıca verdikleri mesajla dönemine ışık tutmuştur.

BÖLÜM VI

Sonuç

Türkiye’de Güzel Sanatlar Akademisi 1883’te Osman Hamdi Bey öncülüğünde kurulmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurulmasıyla Türkiye’de yeni bir dönem başlamış ve Türk Resim Sanatı da akademiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Akademiye mezun olan birçok sanatçı Türk Resim Sanatı’nın değişiminde ve gelişiminde aktif rol oynamıştır. Bu sanatçılardan ikisi; Nuri İyem ve Neşet Günal’dır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nden 1940 yılında birincilikle mezun olan Nuri İyem, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, ve Léopold Lévy’den aldığı öğrenim ışığında sanat anlayışı geliştirerek eserler üretmiştir. Nuri İyem, Léopold Lévy atölyesinde eğitim alan Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim, Faruk Morel, Agop Arad, Haşmet Akal ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakon ile beraber Yeniler Grubu’nu kurmuştur. Nuri İyem, Yeniler Grubu’yla birlikte toplumsal-gerçekçi sanat anlayışında resimler yapmıştır. Nuri İyem, 1937-1944 yılları arasında gerçekleşen Yurdu Gezen Türk Ressamları isimli etkinlikte de yer almıştır. Yurdu Gezen Türk Ressamları’nın çalışmaları Devlet Resim ve Heykel sergilerinde halka buluşturulmuştur. Halkın anlayabileceği tarzda çalışmalar yapan bu sanatçılar, toplum için sanat anlayışıyla hareket ettikleri için o dönemde ön plana çıkmışlardır. Halk Yurdu Gezen Türk Ressamları’nın resimlerinde kendi yaşamlarından kesitler bulunduğu için, o dönemdeki soyut ve sanat için sanat anlayışıyla yapılan çalışmalardan; bu sanatçıların eserlerine yönelmişlerdir. Tüm bunlara bakarak Nuri İyem’in halkı sanata yakınlaştırdığını söyleyebiliriz.

Nuri İyem dönem dönem farklı sanat anlayışlarında çalışmalar yapmıştır. Sanatçı ilk resim döneminde toplumsal-gerçekçi sanat anlayışında resimler üretmiştir. Otoportreler, natüremortlar, peysajlar yapmıştır. İkinci resim döneminde soyut sanat anlayışında resimler, üçüncü resim döneminde ise, tekrar toplumsal-gerçekçi sanat anlayışında resimler yapmıştır. Anadolu insanını, yaşamını konu alan resimler üretmiştir. ‘Anadolu’dan İnsan Yüzleri’ olarak isimlendirilen çalışmalarında Anadolu insanını portrelerle anlatır. Bu portreler belli bir kişiyi temsil etmez. Portrelerde öne

çıkan unsur gözlerdir. Sanatçı, gözleri olduğundan biraz daha büyük yaparak abartı kullanmıştır. Özellikle Anadolu kadınıni konu alan portreler yapan Nuri İyem, onların gözlerini büyük çizerek Anadolu kadınınin yaşadıklarını anlatmaya çalışmıştır. Anadolu kadını gerektiğinde ana, yeri geldiğinde vefakar bir eş, aynı zamanda tarlada ekmeğini kazanmaya çalışan bir insandır. Bu gözlerde sabır, öfke, sevgi, nefret, umut, çaresizlik, sevdâ, kararlılık, başkaldırı, hasret, çile ve özlem gizlidir.

Nuri İyem gibi Güzel Sanatlar Akademisi'nden Neşet Günal da birincilikle 1946 yılında mezun olmuştur. Neşet Günal, akademide Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Léopold Lévy'den eğitim almıştır. Neşet Günal, Güzel Sanatlar Akademisi'nden sonra Paris'te Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts da öğrenim gördü. Burada kısa bir süre André Lhote Atölyesi'nde, daha sonra Fernand Leger Atölyesi'nde öğrenim gördü.

Neşet Günal, fresk uzmanlık eğitimi de almıştır. Neşet Günal toplumsal-gerçekçi sanat anlayışında figür ağırlıklı resimler yapmıştır. Ancak Nuri İyem gibi bir gruba bağlı kalmamıştır.

Neşet Günal da Nuri İyem gibi Anadolu temasından yola çıkarak farklı resim dizileri üretmiştir. Resim dizilerinde Neşet Günal, toprak adamlarının hikayesini anlatır. Neşet Günal da Nuri İyem gibi resimlerinde abartı kullanmıştır. Sanatçı yaptığı resimlerinde Anadolu insanının çilesini ve emeğini anlatmak için figürün el ve ayaklarını abartılı şekilde yapmıştır. Nuri İyem de bu abartıyı portrelerindeki gözler üzerinde göstermiştir.

Neşet Günal, 1950'li yılları sonrası Türkiye'de başlayan soyut sanat anlayışına kapılmamış ve benimsediği toplumcu-gerçekçi sanat anlayışından ödün vermemiştir. Birçok sanatçının soyut sanata yöneldiği bu tarihte, Neşet Günal yaptığı eserlerle Tansuğ'a (1976) göre, 'Beş Gerçekçi Türk Ressamından' birisi olarak, döneme damgasını vurmuştur. 'Beş Gerçekçi Türk Ressam' kategorisinde bulunan bir diğer isim Nuri İyem'dir. Nuri İyem, dönem dönem farklı sanat anlayışında resimler yapmış da olsa, Türk Resim Sanatı'nda toplumcu-gerçekçi sanat anlayışına sahip ressamlarımız arasında yerini alır.

Nuri İyem ve Neşet Günal ayrıca, sahip oldukları sağlam desen anlayışı ve kendine özgü geliştirdikleri resim üsluplarıyla da Türk Resim Sanatı'nda yerlerini almışlardır. Nuri İyem özellikle portre resimleriyle, Neşet Günal ise toprak adamlarıyla öne çıkmıştır. İki sanatçı da resimlerinde farklı tarzda abartılar kullanarak 'Anadolu' teması içerisinde yoğunlaştıkları noktalara vurgu yapmışlardır. Seçtikleri bu 'Anadolu' teması sayesinde de sanatçıların eserleri halk tarafından çok daha rahat anlaşılmuştur.

Türk Resim Sanatı tarihsel süreci içerisinde, farklı değişimler geçirmiş ve bu tarihsel süreç içerisinde bir çok sanat grubu ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar bu gruplar içerisinde yer alıp; eserlerini buna göre üretmiş, bazıları ise herhangi bir gruba üye olmaksızın bağımsız olarak eser vermeyi tercih etmiştir. Nuri İyem Yeniler Grubu'na bağlıken, Neşet Günal bağımsız kalmıştır. Ama ister bir gruba bağımlı olsun, ister bağımsız bir şekilde eser versin; sonuç olarak bu iki sanatçı da Türk kültürünü, sosyal yapısını, Anadolu temasını, resimlerinde betimleyerek Türk sanat tarihinde yerlerini almıştır. Nuri İyem ve Neşet Günal bıraktıkları izlerle tez çalışmalarında da yerlerini almışlardır.

Çelik, 2009'daki 'Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu' isimli yüksek lisans tezinde, grup içindeki diğer sanatçılarla birlikte Nuri İyem'in Yeniler Grubu'na katkılarını ve çalışmalarını betimlemiştir. Pehlivan, 2009'daki, "Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Desen" isimli yüksek lisans tezinde, Nuri İyem ve Neşet Günal'ın hayatlarına ve resim çalışmalarına farklı başlıklar altında değinmiştir. Çağlıyan, 2010'daki, "1970 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi" isimli yüksek lisans tezinde, 'Tematik Bağlamda İnsan Figürü Resmi Yapan Ressamlar ve Sergiler' başlıklı bölümünde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın resim sanatını dönem içerisindeki diğer sanatçılarla beraber ele almıştır. Ayrıca, farklı bir başlık altında Neşet Günal'ın resim anlayışını ve dönem içerisindeki rolünü incelemiştir. Çevik, 2010'daki, "Türk Resim Sanatı'nda İstanbul Görünüleri" isimli yüksek lisans tezinde, Türk Resim Sanatı'nın tarihsel akışı içerisinde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın resim anlayışlarını ve resimlerini ele almıştır. Tetikçi, 2010'daki "Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Doğa-İnsan İlişkisi" isimli yüksek lisans tezinde Nuri İyem ve Neşet Günal'ın sanat anlayışını ve resim konularını araştırmıştır. Nuri İyem'in ve Neşet Günal'ın hayatları, sanat anlayışları, resim konuları, Türk Resim Sanatı'ndaki yerleri geçmişte yapılan akademik çalışmalarda

bir bütün olarak ele alınmamıştır. Bu açıdan, bu çalışma bir ilk olarak değerlendirilebilir.

Nuri İyem ve Neşet Günal, Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin zirvesi için kurulan merdivenin basamaklarından ikisini temsil ettikleri için, yapılan bu araştırmanın, önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu araştırmanın, kendi ressamlarımıza sahip çıkma konusunda diğer araştırmacılara ışık tutucağı ve rehberlik edeceğine de inanılmaktadır. Ayrıca, sanat eğitimi alan herkesin, eğitimdeki yakından uzağa ilkesine dayanarak öncelikle kendi sanatçılarını öğrenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, A. (2007). *Çağının tanıdığı bir ressam: Nuri İyem-göç resimleri*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.
- Akşin, S. (2000). *Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Altınok, İ. (1971). Türk resminin sorunları – I, II, III, *Oluşum Gazetesi*, s.2.
- Altuğ, E. (2003). Neşet Günel ile son söyleşi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 526, 44-45
- Alsaç, B. ve Alsaç, Ü. (1993). *Türk resim ve yontu sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artut, K. (2004). *Sanat eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel sanatlarda estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No:770.
- Atıkoğlu, A. (1986a, 05 Aralık). 60 kuşağı resme özgün bir ses getirdi. *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Atıkoğlu, A. (1986b, 07 Aralık). 50. sanat yılında Nuri İyem ile söyleşi: ulusal olmayan toplumsal yankı uyandıramaz. *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Başkan,S. (1994). *Osmanlı ressamlar cemiyeti*. Ankara: Çağdaş Yayınları.
- Bek, G. (2008). Çağdaş Türk sanatında “ulusallık / evrensellik” sorunsalı ve bazı temel yaklaşımlar. Isparta: *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 17, 117-130.
- Bender, M. (1998). *Yeniler grubu ressamları'nın resimlerindeki insan-doğa ilişkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benk, A. (2001). *Çağdaş eleştiri, söyleşiler, yazılar*. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları
- Berk, N. (1964). *Resim bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi-2*. İstanbul: Tıglat Basımevi.

- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2007). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Ankara: Pegema Yayınları.
- Cüda, M. (1981). Cumhuriyet dönemi Türk resmi. Atatürk ve Sanat Sempozyumu-the symposium of Atatürk and art, İstanbul: *İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Yayın No:86*.
- Çalıkoğlu, L. (2001). Nuri İyem'in kadınları. *Milliyet Sanat Dergisi*. 512, 18-20.
- Çağlıyan, S. (2010). *1970 sonrası Türk resim sanatında insan figürünün tematik bağlamda değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çeken, B. (2004). The utilization of folkloric elements in the art of painting, Resim sanatında halkbilimsel öğelerden yararlanma. *Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. 64, 94-97.
- Çelik, S. (2009). *Türk resminde toplumsal gerçekçilik: yeniler grubu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevik, H. (2010). *Türk resim sanatında İstanbul görünüşleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçek, V. (2010). *19. yüzyıl sonrası resim sanatında ve Türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimler*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2. (1997). İstanbul: YEM Yayın.
- Elibol, G. (1973). *Atatürk ve resim heykel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Elkatip, D. (1996, 12 Ekim). Neşet Günal'ın 50. yıl sergisi. *Milliyet Gazetesi*, s.23.
- Erdemci, F., Germaner, S. ve Koçak, O. (2008). Modern ve ötesi: 1950-2000. *İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları-Yayın No:178*, 78-135.
- Erdok, N. (1977). Figüratif resimde 'bakış' diyalektiği ve bakış-espas ilişkisi. *İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Yayın No:70*, 9-11.
- Eriñç, S. M. (2004). *Sanat psikolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu yetişme koşulları, sanatçı kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı-1950'den 2000'e*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk sanatçısı plastik sanatlar*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınları. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı).
- Giray, K. (1998a). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1998b). *Türkiye iş bankası resim koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1999). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (2000). *Çallı ve atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gürel, H. N. (t.y). Taviloğlu koleksiyonu ve kataloglardan müzelere. Web: <http://www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/taviloglu.htm> adresinden 10 Mayıs 2011 tarihinde alınmıştır.
- Hızlan, D. (2002). Anadolu hüznünün ressamı Neşet Günal. Web: <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=112076> adresinden 02 Mayıs 2011 tarihinde alınmıştır.
- İğdemir, U. (1974). *"Halkevleri ve halkodaları", Atatürk ve halkevleri*. Ankara: Halkevleri Atatürk Enstitüsü Yardımcı Yayınları.
- İlgün, M. (2010). *1950 – 1960 yılları arasındaki devlet resim ve heykel sergileri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnal, A. (1981). Atatürk ilkelerinin sanatçı kişiliğinin gelişmesinde toplumsal işlevleri ve eğitsel yönleri. Atatürk ve Sanat Sempozyumu-the symposium of Atatürk and art, İstanbul: *İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Yayın No:86*.
- İrak, M. (2008). *Çağdaş resim sanatında soyut dışavurumculuğun anlamı ve etkileri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- İskender, K. (1988). Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği. *Gergedan Dergisi*. 19, 8-28.
- İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İskender, K. (1997). Evin Sanat Galerisi Kataloğu-7. İstanbul Sanat Fuarı (1-5 Ekim).
- İslimyeli, N. (1967). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedisi*. Ankara: Doğu Matbaacılık.
- İyem, N. (1959). Resimde konu. *Dost Dergisi*. 6, (27), 31-34.
- İyem, N. (1986). *Nuri İyem*. İstanbul: Ana Basım Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üzerine*. Çev.Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Karaesmen, E. (2002). *Dünden yarına Nuri İyem-1*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi-Mas Matbaacılık A.Ş.
- Karaoğlu, S. (2004). *Ressamlar Türk ve dünya ressamaları -2*. İstanbul: Nesa Basın Yayın.
- Köksal, A. (1976, 01 Ocak). Neşet Günal 'toprak adamlarını' sergiledi. *Milliyet Gazetesi*, s.8.
- Köksal, A. (1986, 05 Aralık). Neşet Günal'ın gerçekçiliği. *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Külahlıoğlu, C. (1985, 10 Aralık). Toplumcu gerçekçiliğin güçlü fırçası Nuri İyem: baskıdan bıktığım için soyut resim yaptım. *Milliyet Gazetesi*, s.12.
- Neşet Günal'ın 'korkulukları'. (1988, 15 Aralık). *Milliyet Gazetesi*, s.10.
- Nuri İyem'in 50. sanat yılı. (1986, 04 Aralık). *Milliyet Gazetesi*, s.11.
- Özdemir, S. (2002). *Dünden yarına Nuri İyem-2*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi- Mas Matbaacılık A.Ş.
- Özdoğru, N. (1973, 30 Mart). Nuri İyem: yeni bir aşama yolunda. *Milliyet Gazetesi*, s.8.
- Özgür, N.D. (2007). *Portre bağlamında resimsel çözümler*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkale, D. A. (2000). *Sanat ve insan- sanatta yaşam izleri-1*. Adana: Özgün Yayınları.
- Özkan, A. (1991). *Yeni Genel Kültür Ansiklopedisi-4-5*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Özsezgin, K. (t.y). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi-3*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1990). Neşet Günal/ toplumsal gerçekliğin özünde odaklanan bir resim deneyimi. *Milliyet Sanat Dergisi*. 231.
- Özsezgin, K. (1999). *Ayhan Türker: bir istanbul izlenimcisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özsezgin, K. (2010). *Cumhuriyet'in elli yılında plastik sanatlar*. İstanbul: Tunca Sanat.
- Pehlivan, B. (2009). *Çağdaş Türk resim sanatında desen*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Peşkersoy, E. ve Yıldırım, O. (2010). *İlköğretim görsel sanatlar dersi 1-8. sınıflar öğretmen kılavuz kitabı*. İstanbul: MEB.
- San, İ. (1979). *Sanatsal yaratma, çocukta yaratıcılık*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Süreya, C., Batur, E., Ural, Y., Akbulut, E., Taşkın, T., Taşkın, A. v.d.(1986). *Milliyet Büyük Ansiklopedi-7*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş gerçekçi Türk ressamı-Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Temizhan, O. (2006). *Halkevleri ve halkevlerinin 1932–1940 arası eğitim faaliyetleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında doğa-insan ilişkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Topakoğlu, B. (2003). *Soyut ekspresyonizmde espas*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tör, V. N. (1981). *Atatürk san'at ve bilim*. Atatürk ve Sanat Sempozyumu- the symposium of Atatürk and art, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Yayın No:86.
- Tuğcu, N. (1988, 27 Aralık). Neşet Günal: önyargılı eleştiriler beni etkilemez. *Milliyet Gazetesi*, s.10.
- Tuğcu, N. (1992, 7 Mayıs). Benim için resim zihinsel bir olay. *Milliyet Gazetesi*, s.16.
- Tunalı, İ. (1973, 21 Ekim). Tarihsel değişme ve süreklilik. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.6.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. İstanbul: Say Yayınları
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınları
- Tunalı, İ. (2004). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, G. (1984, 01 Nisan). Neşet Günal'ın desenleri. *Milliyet Gazetesi*, s.9.
- Turan, G. (2003). *Çerçevenin dışından*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tüzünoğlu, M. (2010). Bilmeniz gereken 50 Türk ressamı ve tablosu. *Tempo Dergisi* (Ek 1). 56-57.
- Uğurlu, V. (1993). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. İstanbul: Ünal Ofset Matbaacılık.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 yılları arasında güzel sanatlar akademisi Léopold Lévy ve atölyesi*. Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaman, Z. Y. (1993). Türk resminde nonfigüratif tartışmaları ve tavanarası ressamaları. *Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi*. 9, 60-63.
- Yaman, Z. Y. (1996). Modernizmin siyasal/ideolojik söylemi olarak resimde köylü/çiftçi izleği. *Türkiye'de Sanat Dergisi*. 22, 29-37.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Elif GÜNAY

Doğum Yeri ve Tarihi: Konya/ 1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği (ni bölüm 1. olarak bitirdim).

Yüksek Lisans Öğrenimi: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı kurumlar: Isparta Halıkent İlköğretim Okulu, Isparta Toki Akkent İlköğretim Okulu, İstanbul Fatih İlköğretim Okulu

Sergiler: Burdur'da Karma Resim Sergisi ve Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi 2. Bahar Şenliği Sergisi.

İletişim

E-Posta Adresi: elifgunay@mynet.com