

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ VE SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

TÜRKİYE'DE NAİVE RESİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZİ YÖNETEN: PROF. DR. NURHAN ATASOY

SİMGE SARAÇ

İSTANBUL 1988

T. C.
Yükseköğretim Bakanlığı
Dokümantasyon Merkezi

İÇİNDEKİLER

- Önsöz

I GİRİŞ

a) Naive Resmin Tanımı

II NAİVE RESİM İLE ÇOCUK RESİMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

III NAİVE RESİM İLE HALK RESİMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

IV NAİVE RESİM İLE AKIL HASTALARININ RESİMLERİ
ARASINDAKİ İLİŞKİ

V BATI'DA NAİVE RESME YÖNELİŞ

a) Henri Rousseau

VI TÜRKİYE'DE NAİVE RESİM

VII NAİVE DUYARLIK TAŞIYAN SANATÇILAR

a) İhsan Cemal Karaburçak

b) Cihat Burak

c) Fahir Aksoy

d) Nedim Günsür

e) Ali Galip Onat

f) Hüseyin Yüce

g) Oya Katoğlu

h) Berna Türemen

VIII SONUÇ

IX ÖZET

X BİBLİYOGRAFYA

XI RESİM LİSTESİ

ONSÖZ

Batı'da öncülüğünü Henri Rousseau'nun yaptığı naive resim, aradan bir yüzyıldan fazla bir süre geçmesine karşılık, hâlâ beğeni toplayan ve aynı zamanda da tartışma konusu olan bir üslup olarak dikkatimizi çekti. 1982'de Nice'te bir Naive Resim Müzesi'nin açılmasıyla yeniden gündeme gelmesi ve bu resim üslubunun ülkemizde 1960'lardan sonra beğeni ve yaygınlık kazanması, bizi bu araştırmaya yöneltti.

Bu çalışmanın konusu, Türk resminde naive resim olgusunu, naive resmin dayandığı kökleri ve bu üslupta eser veren sanatçılarımızı araştırmak olduğu kadar, ülkemizde naive resme yönelişin nedenlerini de incelemektir.

Bu tez konusunu veren rahmetli hocam Doç. Dr. Ünsal Yücel'i saygıyla anar, onun vefatından sonra tezimi yönetmeyi kabul eden Sayın Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a, araştırmam sırasında yakın ilgisini esirgemeyen Sayın Dr. A. Gül Irepoğlu'na ve fotoğrafların çekimini yapan Sayın Ahmet Vefa Çobanoğlu ile konuşma olanağı bulduğumuz ressamlarımız Sayın Fahir Aksoy, Sayın Berna Türemen ve Sayın A. Galip Onat'a teşekkürü borç bilirim.

I. GİRİŞ

a) Naive Resmin Tanımı

Naive sözcüğü, Latince "nativus" sözcüğünden türetilmiştir. Anlamı "doğal, doğuştan"dır. Fransızcada naive veya naif olarak kullanılan bu sözcük, "saf, tabii, tecrübesiz, çabuk aldanır" olarak dilimize çevrilmiştir (1).

İngilizcede naïve, naive, naïf nadiren de na'if biçiminde kullanılan sözcük, "doğal, samimi, saf, sanatsız" anlamındadır (2). İngilizcede ilk kez Dorothy Osborne'un 1654'te yazdığı ve 1903 yılında yayınlanan mektuplarının 234 üncü sayfasında kullanılmıştır (3). İşlenmediği halde doğal bir parlaklığa sahip olan değerli taşlar için de kullanılan bu sözcük (4), Türkçeye sade dil, bön diye çevrilmiştir (5).

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan "naive resim" ise, sanat terimleri sözcüklerinde "herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlarca üretilen ve çocuksu bir betimleme anlayışını yansıtan resim sanatı ürünleri" diye tanımlanır (6). Bu türdeki resimlerin başlıca özellikleri olarak perspektif kurallarına uymayışları ve çocuksu bir anlatıma sahip oldukları gösterilir.

Naive resmin öncüsü kabul edilen Henri Rousseau, "Pazar Ressamları" denilen amatör sanatçılar arasından çıkmıştı. Mesleki eğitim görmemiş olan bu sanatçılar içlerinden gel-

T. C.

diđi gibi resim yapıyorlar, dönemin sanat akımlarına bağlanmıyorlardı. 20. yüzyılın başlarında modern sanatçıların arayışına yanıt veren ilkelik sevgisi, öncülüğünü Rousseau'nun yaptığı bu üsluba olan ilgiyi de beraberinde getirdi. Halk resimleri, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimleri ilgi uyandırmaya başladı. Naive resim de bu amatör ressamlar kümesinin içinde değerlendirildi. Ancak mesleki eğitim görmüş sanatçılar da giderek naive resim yapmaya yöneldiler. Böylece onların gerçekte naive olup olmadıkları sorusu gündeme geldi. Eğitimli kişilerin naive üsluba yönelmesiyle "naiveté" kavramı da tartışılmaya başlandı.

Bu çalışmada ülkemizde naive resim ile halk resimleri, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimleri arasındaki ilişki incelenmekte, naive resim tanımının uğradığı anlam değişikliği ortaya konmaktadır.

NOTLAR:

- (1) Reşad Nuri Darago, Fransızcadan - Türkçeye Yeni Lûgat,
Beşinci Bası, Kanaat Kitabevi, S.372
- (2) The Oxford English Dictionary, Volume VII, Oxford 1933,
S. 9
- (3) A. g. k., S. 9
- (4) Websters International Dictionary of the English Language, 1896, S. 961
- (5) A.D. Alderson- Fahir İz, The Oxford English-Turkish Dictionary, Second Edition,
1978, Oxford University Press

II. NAİVE RESİM İLE ÇOCUK RESİMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Çocuk resimlerinin öneminin anlaşılması, başka bir deyişle keşfedilmesi yüzyılımızın başında gerçekleşmiştir. İlkel sanatçıların eserlerinin ve halk resimlerinin yeniden keşfedilmesi de aynı zamana rastlar. Yüzyıllardır yapılagelen çocuk resimleri ilk kez önem kazanmış, modern sanatçılar resimsel arayışlarına yanıt veren yerli sanatları ve çocuk resimleri üzerinde araştırmalar yapmışlardır. Çocuk resimlerini çekici kılan onların dış dünyanın etkileri ile bozulmamış olan saf, içten duyarlılıklarıydı. Bu duyarlılığı yakalamak isteyen Klee gibi sanatçılar çocuk resimleri üzerinde denemelere girişmişler, onlardan yola çıkarak özgün eserler yaratmışlardır. Ancak Klee'nin resimleri ile çocuk resimleri arasında önemli bir fark vardır. Herbert Read bu farkı şöyle belirtmiştir: "Klee'nin resimleri nüktelidir; zeki seyircilere hitap eder, onlara bir şeyler söylemek ister. Çocuk resim yaptığı zaman (daha doğrusu iyi resim yaptığı zaman) bunu sadece kendisi için yapar. Çocuk resmindeki güzellik ve görüş acaipliği bizi şaşırtabilir, fakat çocuğun kendi, resimlerinin normal ve tabii olduğundan şüphe etmez." (1). Klee'nin resimleri için ele alınan bu fark elbette ki, tüm sanatçılar için de geçerlidir.

Modern sanatçıların yerli sanatları ve çocuk resimleri üzerinde araştırmalar yaptıkları sırada Henri Rousseau'nun resimlerinin beğeni kazanması bir rastlantı değildir.

Naive resmin ilk temsilcisi olan bu sanatçının resimlerindeki çocuksu saflık, doğayı betimleyişindeki katıksızlık modern sanatçıların dikkatini çekmiştir. Naive resmi tanımlarken kullanılan "çocuksu bağımsızlık, saflık" gibi nitelermeler işte ta o zamandan günümüze kadar süregelmiştir.

Çocukların resimleriyle bağlantılı olduğu söylenen naive resimde gerçekten bu nitelermeleri haklı gösterebilecek öğeler bulunmasına karşın, aslında tamamen değişik bir anlayış hâkimdir. Çocuklar dış dünyayı kendi gözleriyle gördükleri biçimde resmederler, anlatmak istediklerini dolaysız bir biçimde açıkça gözler önüne sererler. Bunu yaparken biçim ve renk kaygıları yoktur. Saf renkler kullanırlar, renkleri bir çeşit içgüdüyle ustaca yan yana getirirler. Resmin kurallarından haberleri yoktur, ama bu kural-sızlık resmin bütünü içinde çarpıcı bir görünüm oluşturur. (Res. 1) Resmin kurallarından bağımsız bir rahat çalışma, modern sanatçılar için bir arayış olmuştur. Ancak bilinç ve eğitimi arka plana itebilmek pek kolay değildir. Birçok sanatçı bunu başarmaya uğraşmış, sonuçta farklı farklı çözümlere ulaşmışlardır.

Naive sanatçıların resimlerindeki çocuksu duyarlık, saflık nitelermesine gelince; bu resimlerde bir çocuğun değil ama bir yetişkinin duyarlığı olduğu hesaba katılmalıdır. Birçok kişide çocuksu yanlar bulunabildiği gibi, naive olmayan sanatçıların eserlerinde de çocuksu özelliklere rastlanmaktadır. O halde naive ressamın eserlerinde görülen

"çocuksuluk" yetişkin bir insanın duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini dile getirirken takındığı samimi tavırdan ileri gelmektedir. Naive sanatçıların resimsel bir bilinç taşımadıkları söylenemez, ama daha çok içgüdülerinin etkisinde olmaları onları çocuklara yakın kılar. Çocuk resimleri ve naive resimler bazı ortak özellikler gösterir. Bunlar konunun işleniş tarzındaki kuralsızlıklar, saf renklerin kullanımı, çizgisel bir üslup ve gölge-ışığa çok az yer verilmesidir. Fahir Aksoy'un "Köy İstasyonu" adlı resmi ile İsmail Doğan'ın ağaç dikme şenliğini gösteren resmi karşılaştırıldığında ortak özellikler hemen dikkati çeker. (Res. 2, 3) İki resimde de saf renkler kullanılması, çizgisel bir üslup ve yer yer perspektif hataları göze çarpmaktadır. İsmail Doğan'ın resminde arka planda görülen renk renk dağların stilize biçimleri dikkat çekicidir. Olgun bir biçimlendirme duygusu sezilir. Ancak bu dağların arasından geçen yol ve yol üzerindeki arabalar perspektif kaygısından uzaktır. İki resim arasındaki en önemli ortak yan ise doğayı ele alıştıraki saf ve içten gözlemciliktir.

Tüm benzer özelliklere karşılık, naive resmi çocuk resminden ayıran önemli farklar vardır. Naive sanatçıların bazıları doğayı anlatabilmek için ince ince ayrıntılara girerler, çünkü anlatmak istediklerini dile getirmek için bildikleri en iyi yöntem budur. Rousseau'nun ayrıntılı doğa tasvirleri buna güzel bir örnek oluşturur. Çocuklar ise doğanın kendilerinde yansımalarını çizerler. Orantı kay-

gısı duymadan yalnız dikkatlerini çeken ayrıntılara yer verirler, resimsel anlatım için ayrıntıya baş vurmazlar. Taner Şirin'in 19 Mayıs törenlerini gösteren resminde arka planda görülen bir banka resimli stadyumlarda görmeye alışkın olduğumuz reklamlardan biridir. Çocuk dikkatini çeken bu ayrıntıya yer vermiş, ama resmin anlatımına katkıda bulunup, bulunmadığını düşünmemiştir.

Çocuklar nesnelere zihinlerinde yarattıkları imgeleri çizerler. (Res. 5) Kendileri bir apartmanın dokuzuncu katında da otursalar, "ev" deyince iki katlı, kırmızı damlı küçük bir ev resmi çizerler. Aynı şekilde hiç görmedikleri hayvanları da hayali bir varlık olarak resimlerler. İç dünyalarında yaşattıkları bu imgeler zamanla dış dünyanın etkileriyle değişmeye başlar. Günümüzde çocukların yaşamında önemli bir yer tutan televizyonun etkisi de hesaba katılmalıdır. Res. 6 büyük bir olasılıkla bilim kurgu filmi seyreden 6 yaşındaki bir çocuğun aldığı etkileri yansıtır. Dış dünya ile olan ilişkileri arttıkça, okulda öğrendikleri çocukları daha gözlemci daha ayrıntıcı yapar ve giderek gerçeğe uygunluk aramaya başlarlar. Çocuk resimlerinde çocuğun gelişimine uygun bir ilerleme, değişme söz konusudur. (Res. 7,8,9) Oysa naive sanatçılar kaç yaşında olurlarsa olsunlar hep aynı tarzı sürdürürler.

Naive resmin öncüsü sanatçıların orta yaşı geçmiş olmaları düşündürücüdür. Kırk yaşlarından sonra resme başlayan bu sanatçıların ilk başta acemi çizimler yapması doğaldır

diye düşünülebilir. Ancak bu acemilik onların üslubu haline gelip de bunu sürdürmüşlerdir diyemeyiz. Bu kişiler mutlaka daha önce de resimle ilgilenmiş olmalıdırlar. Resimlerinde görülen samimi üslup, ayrıntıcı doğa gözlemleri, onların doğaya bakışlarındaki ve yorumlayışlarındaki "saf-yürekli" tutumdan ileri gelmektedir. Bu tutumu bilinçli olarak sürdürmüşlerdir. Nitekim Rousseau'nun önce taslaklar yapıp sonra atelyesinde bunları tuvale aktardığını biliyoruz (2). Çocuklar ise böyle resimsel bir kaygının peşinde değildirler. Bu anlamda bir bilinç taşımazlar, ama dış dünyanın kendilerini etkileyen olaylarını, görünümlelerini resimlerken bilinçsiz oldukları söylenemez. (Res. 10)

Çocuk resimleri ile naive resimler işleniş tarzı ve duyarlılık açısından benzerlik gösterebilirler de yukarıda belirttiğimiz nedenlerden dolayı temelde birbirlerinden ayrılırlar.

NOTLAR:

(1) Herbert Read, Sanatın Anlamı, S. 233

(2) Werner Haftmann, Painting in the Twentieth Century,
London, S. 170



III. NAİVE RESİM İLE HALK RESİMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Ülkemizde halk resmi deyince ilk akla gelenler, Anadolu'daki bazı yapıları süsleyen duvar resimleri, cam altı resimleri, çeşitli kahvehane ve dükkanlara asılan taşbaskısı resimler ile at arabalarında görülen resimlerdir. Ayrıca 19. yüzyıla ait Çanakkale keramiklerinde de halk sanatçısının eseri olduğu anlaşılan bazı desenlere rastlanır. Bunlar arasında Türk resim sanatının gelişimi bakımından en önemli yeri duvar resimleri alır.

Bir saray sanatı olarak yüzyıllarca etkinlik gösteren minyatür sanatı, Batılılaşma adı verilen dönemde (1700-1850) sarayın ve dönemin ileri gelen ailelerinin destekleyip, benimsemeye başladıkları Batı tarzında resimlerin ön plana geçmesi ve 1728 tarihinde matbaanın yurda girmesi sonucu kitap sanatının yavaş yavaş yerini basılı eserlere bırakması ile terkedilmeye başlanmıştır. Minyatür sanatının giderek terk edilmesine karşılık İstanbul ve taşra kentleri ile kasabalarda 18. yüzyıl ortalarından itibaren duvar resimleri geniş yer bulmuştur. İstanbul'da saray ve çevresinde örnekleri görülen bu duvar resimlerinde çoğunlukla figürsüz manzara kompozisyonları yer alır. Değişen mimari ile uyum sağlayan ve daha çok süsleme amacıyla yapılan bu resimlerde sanatçıların perspektif ve üçüncü boyutu arayışları dikkati çeker (1). Batı tarzında resme geçmeden önceki bu arayışlar yerli sanatçıların ürünü olmalıdır (2).

Anadolu'daki duvar resimleri ise halk resim sanatının örneklerini yansıtmaları açısından konumuz için önem taşırlar. Bu resimlerde bir üslup birliğinden söz edilemese de (3) halk sanatçısının başkent sanatçısına oranla pek ince sayılamayacak, ama içten anlatımı karşımıza çıkar. Ancak minyatürlerle ilişkili gözükten bazı resimler, minyatür geleneğinden yetişen sanatçıların da duvar resmi alanında çalıştıklarını gösterir (4). (Res. 11) Başkent üslubuna yakın bazı resimler ise, bunların İstanbul'dan gelen sanatçılarca yapıldığını düşündürür (5). Sanatçıların pek azı bilinmekle birlikte, bu resimlerin dönemin taşra eşrafının başkentteki örneklere özenmesiyle yerli sanatçılara ısmarlandığı bellidir. Resimlerdeki acemi ve çocuksu anlatım, usta-çırak ilişkisiyle ortaya konan halk zevki, bunların bireysel çabalardan çok anonim bir sanat üslubu içinde yer aldığını gösterir. Yer yer gölgelendirme yapılmakla birlikte kesin konturlarla birbirinden ayrılan nesnelere, ayrıntıların verilişindeki oransızlık, perspektifin bazen doğru bazen de ters oluşu bu resimlerin ortak özellikleridir. En çok işlenen konular hayali ya da gerçek manzara tasvirleridir. (Res. 12) Gemi tasvirleri, natürmortlar, tek yapı tasvirleri, sembolik motifler ve bazı azınlık evlerinde görülen insan ya da hayvan figürlü tasvirler de sevilen konulardır. (Res. 13) Ancak bu resimleri gerçekleştiren sanatçıların pek azının adını biliyoruz. Bu sanatçılardan biri 19. yüzyılın son çeyreginde eser veren Zileli Emin'dir. Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanında H. 1292/M. 1875 tarihi ve im-

zası görülen bu sanatçının resimlerinde minyatür etkisi görülür. (Res. 14, 15) İmzası bulunmamakla birlikte Amasya Gümüşlü Camii ile yine Amasya'daki Sultan II. Bayezid Camii'nin şadırcanında bulunan resimlerin de (Res. 16) üslup benzerlikleri göstermeleri açısından aynı sanatçıya ait olduğu düşünülebilir (6). Adını bildiğimiz bir başka halk sanatçısı ise Harput'un Hüseyinik bugünkü adıyla Ulukent köyünde bir evin navuzbaşı olarak adlandırılan yerinde bulunan manzara resmini yapan Ali Miralaygil'dir (7). Sıva üzerine karakalemle yapılmış bir Harput manzarası olan bu resimde karma bir üslup görülür (8). (Res. 17)

Adları bilinsin bilinmesin tüm bu duvar ressamlarının ortak yönü Batı tarzında resme bir geçiş aşaması sağlamalarının yanı sıra halk sanatçısının içten gelen yaratma dürtüsü ve hayal gücünü yansıtan resimleriyle yıllar sonra çağdaş Türk resmi sanatçıları da etkilemiş olmalarıdır.

Halk resmi nitelemesine uyan bir başka tür de kahve resimleri diye adlandırılır. Bunlar dönemin kahvehanelerinin, dükkanlarının duvarlarını süsleyen resimlerdir. Taşbaskısı ile yapılan bu resimler, kahvenin bulunduğu semte ve müşteri sınıfına göre değişmekteydi. Memurların devam ettiği kahvelerde meşrutiyete ait resimler, timsal-i hurriyet, mader-i hurriyet, hareket ordusu neferleri ve namık kemal portreleri, aşık ve esnaf kahvelerinde tarikat resimleri, Hz. Ali'nin devesi, Mshab-ı Kenf'in resimleri ile meydana gelmiş gemi resimleri, sahil kahvelerinde hayali gemiler, Kumeli Hisarı hatta Nyfel kulesi gibi resimler, Hristi-

yanların çok olduğu semt kahvelerinde ise Seba Melikesi Belkıs, dünya güzeli, Penani ile Simon gibi konuların işlendiği resimler bulunurdu (9). Konuların böyle çeşitlenmesi, bu resimlerin salt süsleyici açıdan değil, dönemin değişik beğenilerine yanıt vermesi açısından da önem taşıdıklarını gösterir.

Halk zevkine uygun eserler veren bu sanatçılar arasında en tanınmış Mehmet Hulusi'dir. Resimleri dönemin kahvelerini, dükkanlarını, resmi dairelerini, okullarını süsleyen bu sanatçı Harput'ta doğmuş, genç yaşta İstanbul'a gelerek Darülmüallimin'de okumuş, Mektebi Mülkiye'yi bitirmiş, daha sonra da Rufai tarikatına girmiştir. Beyazıt'ta Kazancılar'daki kendi matbaasında yaptığı resimler o dönemde imparatorluğun çeşitli köşelerine yayılmıştır (10). Sanatçı dini resimlerinin yanı sıra çeşitli manzara resimleri ve "Karaca Ahmet'in Arslana Binip Yılanla Karşılaşması", "Demir Pehlivanın Arslanla Güreşi" gibi halkın ilgisini çeken konuları da resimlemiştir. (Res. 18) İnsan figürlerinde acemi bir çizimin izleri olsa da figürlerin hacimden yoksun olmadığı dikkati çeker. Sanatçının manzara resimleri için Rüşhan Arık "Manzara tasvirleri bir bakıma belli bir çevrenin portresini vermeye yönelir, fakat Matrakçı Nasuh'tan beri Türk minyatür sanatına yerleşmiş bulunan "Osmanlı manzara ressamlığı" çığırının bir çok örneklerinde olduğu üzere burada da topografik nitelikte, harita-resim karması bir tasvir biçimi vardır" (11) demektedir. (Res. 19, 20)

Bu taşbaskısı resimler taşınabilir oldukları için imparatorluğun uzak köşelerine bile ulaşabiliyor, dolayısıyla geniş bir kesime hitap ediyorlardı. Günümüze pek azı gelebilmiş olan bu eserler halk sanatı araştırmaları için önemli bir kaynak oluşturmaktadırlar.

Taşbaskısı resimler gibi dönemin kahvelerini, dükkanlarını süsleyen bir başka resim türü de cam altı resimleridir. Bu sanatın başlıca özelliği cama yapılması, üzerine de yıldız, renkli varaklar konulmasıdır. Konu önce tersten olarak camın bir yanına kırmızı veya kara çizgilerle işlenir. Sonra da araları boyanır, yer yer renkli yıldızlar konulur, boyalı kısımlara koyuluk açıklık verilir (12). (Res. 21) Bu resimlerde çoğunlukla dini konulara yer verilmesine karşılık, Hicaz Demiryolu gibi dönemin önemli olayları da yer alır. (Res. 22) Parlak renkleri, sevimli görünüşleri, basit çizgileri ile bu resimler halk zevkine seslenen, halk sanatçısının içten duyarlılığını yansıtan örnekler olarak halk resimleri grubuna katılırlar. (Res. 23)

Halk resimleri grubuna giren bir başka tür ise at arabalarını süsleyen resimlerdir. Duvar resimleri, kahve resimleri ve cam altı resimlerinin artık yapılmamasına karşılık, araba resimlerinin örneklerine hâlâ rastlanmaktadır. (Res. 24) At arabalarının giderek azalmasına karşılık bazı kamyonlarda bu tür süslemeler karşımıza çıkmaktadır. Süsleme amacıyla yapılan bu resimlerde çeşitli çiçek bezemelerinin yanı sıra hayali manzaralar da yer alır.

(Res. 25) Halk sanatçısı Boğaz Köprüsü gibi dönemin önemli olaylarını resmetme geleneğini sürdürmektedir. (Res. 26) Kullanılan saf renkler, perspektif hataları, yer yer yozlaşmış bir kültürün izleri görülse de bu resimler halk resminin bugün yaşayan bir türü olarak önem taşırlar.

(Res. 27, 28)

Halktan kişilerin yarattığı ve halk zevkine seslenen bu sanatların 20. yüzyılda önem kazanması dönemin toplumsal değişimlerinin ve resimsel arayışlarının bir uzantısıdır. Batı'da başlayan halk sanatı araştırmaları sanatın köklerine inmek amacını taşıyordu. Ülkemizde ise Tanzimat döneminde ilk belirtileri görülen "sanatı halka götürme" çabaları, Cumhuriyet döneminde 1930'larda ilk ürünlerini vermeye başlamış, halka güzel sanatları sevdirmek, tanıtmak için halkevleri kurulmuştur. Devletin Anadolu'daki çeşitli şehirlere gönderdiği sanatçılar bu yörelerden aldıkları izlenimleri, etkileri dile getirmişlerdir. Köy ve köy yaşamını yansıtan resimlerin yapılmasıyla başlayan bu çalışmalar giderek farklı boyutlara ulaşmıştır. Halk sanatı araştırmalarına başlangıç oluşturan bu çalışmaların amacı resmimize ulusal bir nitelik kazandırmaktır. Naive sanatçılarımızdan çoğu da aynı amaçla Anadolu köy ve kasabalarının yaşamına yönelmişler ve bu yaşantıyı iyimser bir havayla yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Ayrıca halk sanatçısının sevdiği deniz kızı, Şahmeran gibi konuları ve at arabalarında görülen çiçek resimlerini yeni bir yorumla ele almışlardır. (Res. 29, 30, 31)

Naive resimlerde bu tür halk resmi etkileri görülmekle birlikte naive resim ve halk resmi temelde birbirlerinden ayrılırlar. Halk resimleri halkın beğenisine yanıt veren, usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiş sanatçıların eserleridir. Oysa naive sanatçılar halkın beğenisine seslenmeyi amaçlamazlar, resimsel bir kaygı ile "sanat" yaparlar. Aşıladıkları iyimserlik ve konuları işleyişlerindeki saf-lık halk resmine benzerlik gösterse de halkın değil, sanattan anlayan kişilerin beğenisine yöneliktir. Oysa halk resmini belirleyen en önemli özelliklerden biri, halktan yetişmiş bir sanatçı tarafından yapılmakla birlikte halkın beğenisine de karşılık verebilmesidir. Resmedilen konular da bazı farklılıklar gösterir. Halk sanatçısının sık sık resimlediği hayali ya da gerçek İstanbul tasvirleri imparatorluğun bu en önemli şehrini hiç görmemiş olan izleyiciye bir fikir veriyordu. (Res. 14) Yine bu resimlerde yer alan demiryolları, gemiler gibi dönemin önemli yenilikleri de aynı amaca hizmet ediyordu. Halk sanatçısının seçtiği bu konulara karşılık naive sanatçılarımız Anadolu köylerinin ve kasabalarının tasvirine yönelmişlerdir. (Res. 32, 33) Ancak konu seçimindeki bu farklılık, temelde aynı amaca yöneliktir: Modern şehir insanına kırsal kesim hakkında fikir verebilmek. Ama bu resimler büyük şehirde yaşamının getirdiği güçlüklerle karşılık, küçük yerleşimlerin sade, basit ama huzurlu yaşamı ile adeta alternatif bir yaşama biçimi sunarlar. Oysa halk sanatçısı böyle bir alternatif getirmez. Ayrıca bazı naive sanatçıların halk sanatı araştırmalarına farklı bir boyut getir-

dikleri görülür. "Toplumcu kültürün ürünü olan bir yapıt yaratabilmek için, ilkin geçmişi değerlendirip ondan yararlanacaktır, halkın kültür birikimine el atılacaktır; çünkü kültürler çoğunlukla kendi başlarına oluşmamışlardır" (13) diyen F. Aksoy, eserlerindeki halk sanatı etkilerinin değişik boyutlar taşıdığını da açıklamış olur.

Sonuç olarak naive resimlerde görülen halk sanatı etkileri amaç ve duyarlık yönünden tümüyle farklıdır. Gerçek halk sanatçısının yapıtlarındaki amaç ve duyarlık modern toplumun içinde yetişen sanatçıların duyarlığından ve amaçlarından ayrıdır. Bu nedenle naive resim ve halk resmi birinin diğerinden aldığı etkiler olmakla birlikte, bu etkilerin dayandığı amaçlar bakımından iki ayrı araştırma konusu olarak ele alınmalıdır.

NOTLAR:

- (1) Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı,
Ankara 1977, S. 76
- (2) A. g. e., S. 196
- (3) A. g. e., S. 197
- (4) Rüçhan Arık, "Camide Resim", Türkiyemiz, Sayı 14,
Ekim 1974, S. 9
- (5) Günsel Renda, a. g. e., S. 197
- (6) Rüçhan Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli
Emin", Türkiyemiz, Sayı 16, Haziran
1975, S. 9
- (7) Metin Sözen, "Köyde Bir Duvar Resmi", Türkiyemiz,
Sayı 6, Şubat 1972, S. 31
- (8) Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,
Ankara 1976, S. 98
- (9) Malik Aksel, Anadolu Halk Resimleri, İstanbul 1960,
S. 66-68
- (10) Malik Aksel, "Bir Halk Ressamı Mehmet Hulusi",
Türkiyemiz, Sayı 13, Haziran 1974, S. 15
- (11) Rüçhan Arık, a. g. e., S. 101
- (12) Malik Aksel, "Cam Altı Resimleri", Türkiyemiz,
Sayı 6 Şubat 1972, S. 33
- (13) Fahir Aksoy, Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Uç Yazarla
Tartışma, Köken Yayınları, İzmir

IV. NAİVE RESİM İLE AKIL HASTALARININ RESİMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

20. yüzyılın başlarında halk resimlerinin ve çocuk resimlerinin yanı sıra akıl hastalarının resimleri de incelenmeye başlandı. Amatörce resim yapan bu üçlü kümenin yanına naive resmin de katılmasının ve aralarında ilişki kurulmak istenmesinin nedeni, naive türde çalışanların da "Pazar Ressamları" olarak bilinen amatör sanatçılar arasından çıkmasına bağlanabilir. Akıl hastalarının resimleri ile naive resimler arasında ilişki olduğu kanısını güçlendiren ise, naive resmin babası olarak bilinen Henri Rousseau'nun grotesk kişiliği ve S raphine'nin dinsel halüsinasyonlarla resim yaptığını söylemesi (1) gibi etkenlerdir. Ama bu değerlendirmenin özünde toplumun sanatçı hakkındaki değer yargıları yatmaktadır. Oteden beri yaratma, yaratıcılık sıradan insanlara değil, değişik kişilik özellikleri gösteren insanlara bağlı bir olgu olarak düşünülmüştür.

Süleyman Velioglu bu kanıyı şöyle dile getirir: "Genellikle sade insanlar, sanatçıyı ya kendilerinden ayrı, gizemli yarı tanrısal bir varlık sayarlar ya da toplumsal kuralların dışında yaşayan, garip, acayip, arı deli bir kişi sanırlar" (2).

Sanatçıların böyle kabul edilmelerinde özel yaŐamlarındaki tutumları da önemli rol oynar. Bunalıma g Ően bazı sanatçı-

ların garip davranışları, topluma uyum gösterememeleri hatta intinar etmeleri hem toplumun ilgisini çekmekte hem de yaratıcılığın gerekli özelliklerinden biri sayılmaktadır. Pek çok kişi vincent van Gogh denilince resimlerinden çok kulagini kesmesini anımsamaktadır. Toplumun sanatçıların özel yaşamlarına olan ilgisi bazı sanatçıları bu yolda davranışlara da sürüklemektedir. Salvador Dali'nin durumu buna çok güzel bir örnektir. Toplumun ilgisini çekmeyi amaçlayan sanatçı, bilerek ve isteyerek kendisi hakkında söylentiler yaymakta, garip demeçler vermektedir.

Sanatçının yoğun bir duygusal ortam içinde yaşaması, toplumdaki gelen ağır baskılar, beğenilme endişesi, yaratıcılığın yol açtığı düşünsel yorgunluk, kendi kendisiyle hesaplaşmalar onu kuşkusuz bir takım bunalımlara sürükleyebilir. Ancak Süleyman Velioglu'nun belirttiği gibi psikoza yakalanmış sanatçıların sayısı sanıldığından daha azdır (3).

Sanatının getirdiği bunalımlarla resim yapan sanatçı, bunları bazen sanatına yansıtmaktadır. Ama temelde onu anormal olarak kabul edemeyiz. Akıl hastaları ise ya tedavi amacıyla resme yönelmişler, hatta yönettirmişlerdir ya da saplantılarını, bunalımlarını dışavurabilmek için resim yapmaya başlamışlardır. Bu genel ayırım, elbette naive resim için de geçerlidir.

Naive resim ile akıl hastalarının resimleri arasındaki

farklar, akıl hastalarının resimleri incelendiğinde daha iyi açığa çıkar. Akıl hastalarının yaptıkları spontane sanat ürünleri üstüne yapılan ilk klinik incelemeler Max Simon, Lambrozo ve Tardieu'nun araştırmalarıyla başlamış, Freud'un arkaik ve seksüel sembolizmlerini bulmaya vesile olan şuuraltını tanıtmalarıyla gelişmiştir. (4) Huntoon, Pessin ve Friedman sanatla teşhis ve tedavinin sağladığı yararları şöyle sıralamışlardır:

- a) Arzuların sembolik olarak gerçekleşmesi,
- b) İç kargaşalıkları yaratan materyalin tanıtılmasıyla sıkıntılarının azalması,
- c) Yaratıcı ifade ve narsistik hazla ben'in kuvvetlenmesi,
- d) Grubun dinamizmi ve hekimin tesiriyle sosyal intibakın temini,
- e) Hastanın dille ifade edemediği şuuraltı kargaşalıklarını bu yoldan açıklama imkânını sağlaması (5).

Ord. Prof. Dr. İhsan Şükrü Aksel'e göre; "Akıl hastalarının sanat mahsüllerinde görülen semboller ve semboller vasıtasıyla anlaşma, sanat yoluyla tedavilerde büyük bir önem taşır" (6). Nitekim Süleyman Velioglu, kendilerini Van Gogh ile özdeşleştiren iki hastasını incelediği eserinde onların resimlerine verdikleri anlamları da aktarmıştır: "Şemsiyeli kadın annemdir... Yanındaki küçük benim... Annem çilekeş, fakat güçlüdür... Şemsiye korunmayı, gücü temsil eder... Beni hep annem korur..." (7). (Res. 34) Oysa hastanın "Anne ve Çocuk" adını verdiği bu resim, hastanın yüklediği anlamlar bilinmediğinde yalnız-

ca yağmurlu bir günde caddede gezinen insanları gösteren bir izlenimden ibarettir. Naive resimlerde böyle sembolik bir anlatım görülmez. Yalnızca doğanın safyürekli tutumla ele alındığı bu resimlerde yer alan figürler de böyle sembolik bir amaca hizmet etmezler.

Aksel, akıl nastalarının resimlerinde görülen diğer özellikleri şöyle sıralamıştır:

- I. Muvazenesiz saydığımız bu nastaların mansullerinde hayranlık verici bir muvazene vardır ve simetri ile bütünler teşkil eder.
- II. Bir konu aynı tuval ya da kâğıtta ayrı ayrı bir kaç kere ele alınır, bir motif değişik biçimlerde devamlı olarak tekrarlanır.
- III. Stereotipik olarak bir desen ya da bu desenin bir unsuru ufak farklarla tekrarlanır.
- IV. Kompozisyon ve desen aynı kaldığı halde renkler devamlı olarak değişir.
- V. Bir çok konular simetrik olarak işlenir.
- VI. Birbiriyle bağlantısı olmayan planlar birbiri üzerine konur.
- VII. Tuvalin yüzeyi üstüste, yan yana gelen motiflerle doldurulur. Her ufak detaya yeni bir şey eklenir (Doldurma fenomeni).
- VIII. Deformasyon ve distorsiyonlar vardır.
- IX. Birbiri ardındaki planlar şeffafmış gibi hep bir arada gösterilir.
- X. Ani stil ve teknik değişiklikleri, renklerde şiddetli

değişiklikler, perspektif distorsiyon, zıdlıklar ve garip konular çok görülür (8).

Akıl hastalarının resimlerinde görülen bu özelliklerin dengelilik dışında hiç biri naive resimlerde görülmez. Bir konunun ya da bir motifin sürekli olarak yinelenmesi ise sınırlıdır. Yalnız Seraphine'nin resimlerinde "ağaç" konusunu bıkmadan tekrar tekrar işlediği görülür. (Res. 35) Ama bunu hastalık belirtisi olan bir saplantıyla karıştırmamak gerekir. Çünkü birçok sanatçı resimsel arayışlarının sonucu aynı konuyu defalarca işlemişlerdir. Akıl hastalarının resimlerinde görülen ani üslup ve renk değişimleri de naive resimlerde söz konusu değildir. Süleyman Velioglu'nun incelediği kendilerini van Gogh ile özdeşleştiren hastaların resimlerinde bu değişim açıkça görülür. Hastalardan biri van Gogh gibi kırlara açılarak tarlalar, evler, köprüler, kayıklar, ağaçlar resimlemekte (Res. 36) hatta kendi portresini bile van Gogh'un giysileriyle göstermektedir. (Res. 37) Diğer hasta ise imzasını bile Van Gogh diye atmaktadır. (Res. 38) Ancak hastalığın seyri değiştikçe resimleri de değişen üslup özellikleri göstermektedir. (Res. 39) Bu son resimde görülen deformasyon ise naive resimlerde kesinlikle görülmez. Tam aksine doğaya sadık kalma çabası hâkimdir. Ayrıca konuların simetrik işlenmesi, birbirleriyle bağlantısı olmayan planların birbiri üzerine konulması ya da şerhalmiş gibi ele alınması da naive resimlerde görülmeyen özelliklerdir. Naive resimlerdeki detaycılık ise akıl hastalarının resimlerinde doldurma fenomeni diye adlandırılan anlamda değildir.

Sonuç olarak naive resimler ile akıl hastalarının resimleri arasında ne üslup, ne içerik, ne de amaç bakımından hiç bir ilişki görülmez. Gerek içerikleri gerekse yapılaş amaçları ve üslupları bakımından önemli farklar gösteren ve amatörce resim yapan akıl hastalarının bu çalışmalarının, sağlıklı sanatçıların çabalarıyla bir arada değerlendirilmesi hatalıdır. Amator sanatçıların oluşturduğu kümeden çıkan naive resim ise zamanla geçirdiği değişimler de göz önüne alınarak, aynı kümenin bir üyesi olan akıl hastalarının resimleriyle birlikte değerlendirilmemelidir.



NOTLAR:

- (1) Werner Haftmann, Painting in the Twentieth Century,
London, S. 171
- (2) Süleyman Velioglu, Akıl Hastası ve Sanatçı, Yaşam
Yayınları, 1978, S.71
- (3) Süleyman Velioglu, a. g. e., S. 73
- (4) İhsan Şükrü Aksel, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi
Psikiyatri Kliniği Akıl Hastalarının
Resim Sergisi 1960, S. 4
- (5) İhsan Şükrü Aksel, a. g. k., S. 5
- (6) İhsan Şükrü Aksel, a. g. k., S. 6
- (7) Süleyman Velioglu, a. g. e., S. 86
- (8) İhsan Şükrü Aksel, a. g. k., S. 8

V. BATI'DA NAİVE RESME YÖNELİŞ

İnsanoğlu yüzyıllar boyunca korkularını, sevinçlerini, acılarını ve inançlarını resimle yansıtmayı denemiştir. Tarih öncesi çağlarda mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlayan bu yaratma eylemi birçok aşamalardan geçerek günümüze kadar sürmüştür, hâlâ da sürmektedir. Tarih öncesi çağlarda çeşitli dinsel törenler ve büyü inançlarıyla ilgili olarak yapıldığı düşünülen bu resimler, ilkel sanatçının doğaya bakışını, doğanın gerçekliğini dile getirişini, nesnelerin gizemli dünyasını yansıtır. Doğaya bakıştaki bu ilkel ve içten gözlemcilik aradan yüzyıllar geçtikten sonra da yaşatılmaya çalışılmış ve modern sanatın önemli yollarından birini açmıştır.

Empresyonizm sonrası arayış içinde olan sanatçılar, sanatın ve onu oluşturan nesnelerin kökenini araştırmaya başladılar. Kandinsky erken tarihli yazılarında "ruhsal sanat"a götüren birbirine karşıt yolların her ikisiyle de ilgilendi. Bu yolların ilki, Delaunay ve kendisi tarafından izlenen "The Greater Abstraction" yani "Tam Soyutlama", öteki ise Yeni-İlkel Henri Rousseau tarafından izlenen "The Greater Reality" yani "Tam Gerçekçilik"ti (1).

Paris'te 1884 yılında kurulmuş olan Bağımsız Sanatçılar Salonu, 1886'dan itibaren Rousseau'nun resimlerini sergiledi. Gerçekliğin ilkel bir anlatımını gösteren bu resimler, yeni anlatım yolları arayan duyarlı sanatçıların dikkatini

çekti (2). Gauguin'in öncülüğünü yaptığı Primitivism (İlkelcilik) akımı da 1905'te Povolaların sergisiyle beğenide büyük bir değişime yol açtı. Sanatçıların benimsediği bu tutumun özünde resmin tüm kurallarından bağımsız, herkesin anlayabileceği yalın ve içten resimler yapmak yatıyordu. Sanatın özünü kavramak için geçmişini bilmek gerekir diye düşünenler, sanatın köklerini araştırmaya giriştiler. Eskiden pek önem verilmeyen halk resimleri, çocuk resimleri ve tam da bu sırada günışığına çıkarılan Fransa'daki mağara resimleri onları sanatın birtakım büyüsel, dinsel inançlar taşıyan eski örneklerine götürdü. Böylece aynı büyümlü nesnel dünyayı yaratabilmek için olabildiğince dış etkilerden uzak, saf bir görüşle nesnelere bakabilmek ve bu ilkel dünyayı herkesin kolayca anlayabileceği biçimde yansıtmak amaç haline geldi.

Naive resmin öncüsü olarak bilinen Rousseau'nun yapıtlarının önem kazanması da aynı döneme rastlar. Kandinsky onu en yetkin gerçekçilik temsilcisi olarak görüyordu. Akademik eğitimin etkilerinden uzak kalan bu sanatçının iddialı resimleri bir süredir Paris'teki öncü sanat çevrelerinin hayranlığını topluyordu. Ancak Rousseau'nun gerçekten ün kazanması ölümünden sonraya rastlar. (3)

Rousseau'nun resimlerinin, 20. yüzyıl başlarında bazı genç sanatçıların beğenisini kazanmasını Gombrich şöyle açıklar: "Gümrük memuru olan ve kıyı mahallede sakin bir yaşam süren Henri Rousseau adındaki bu sanatçı onlara şunu kanıt-

ladı: Meslekten ressamın geçirdiği yetiştirme dönemi, bir kurtuluş yolu olmamaktan başka, onun sanatsal olanaklarını da yok edebilirdi" (4). Rousseau'dan önce de amatör ressamlar vardı. Ancak Rousseau'nun eserleri dönemin sanatsal arayışlarına yanıt verebilen saf anlatımlarıyla önem kazandı.

Dönemin en önemli sanat merkezi olan Fransa'da ortaya çıkan naive resim olgusu, diğer Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya da yayılmakta gecikmemiştir. Amerika'da Iowalı bir sanatçı olan Grant Wood'un (1892-1942) Orta Batı Amerika'nın görünümüne yer verdiği resimleriyle yeni bir akıma öncülük ettiği görülür. Regionalism diye adlandırılan bu akımın amacı sanatçının bildiği dünyayı resimlemesiydi. Wood, resimlerinde naive özellikler görülmekle birlikte içerik açısından aşırı milliyetçi bir tutum izledi. (Res. 40). Eserleri soysuzlaşmış kabul ettiği Paris sanat çevresine karşı yergi ve alayla karışık bir karşı çıkımdı. Sıradan taşra insanının sadeliğini soysuz sanat akımlarına karşı alternatif olarak sunuyordu (5).

Dönemin siyasal ortamı da bu resimlerin beğeni kazanmasında etkendi. II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nda ve Rusya'da bu eğitim siyasi çevrelerce de alkışlandı (6).

Ancak dönemin sanatsal ve toplumsal arayışlarına yol gösteren ilkelik sevgisi bir açmazı da beraberinde getirdi.

İlkel dünyanın nesnelere duyulan aşırı ilgi, sanatçıların bu yoldaki çabaları modern sanatçıları daha bağımsız çalışmaya yönelttiyse de giderek gelişkilere düşmelerine yol açtı. İnsan istediği zaman ilkel olamıyordu. Amatör ressamın dış dünyanın ve sanat akımlarının etkilerinden bağımsız çalışmaları modern sanatçıyı etkilemişti. Ama modern sanatçıların kişisel üsluplarının gelişmesine bir ölçüde yardımcı olan bu etki, sürekli devinim halinde olan sanatın gelişmesi açısından sakıncalıydı. Eğitimli sanatçıların zorlama ilkelik çabaları daha sonraları surrealistlerin düştükleri durumla benzerlik gösterir. Ancak bu arada Klee ya da Picasso gibi bazı sanatçıların bu etkileri başarıyla özümleyerek değişik yorumlar getirdiklerini de hesaba katmak gerekir.

"Pazar Ressamları" diye bilinen amatör sanatçıların kümesi içinden çıkan Rousseau gibi naive sanatçıların dönemin sanatsal arayışlarına yanıt verebilmesi de modern sanatın gelişimi içinde önemli bir sorumluluğu başarıyla yerine getirebildiklerini gösterir. "

NOTLAR:

(1) Werner Haftmann, Painting in the twentieth Century,
London, S. 167

Terimlerin Türkçe açıklaması N. Lyntön'un Modern Sa-
natın Oyküsü adlı kitabının çevirisini yapan Cevat
Çapan'ın çevirisinden alınmıştır. S. 149

(2) A. g. e., S. 169

(3) Wilhelm Uhde, Henri Rousseau, Dresden 1921, S. 19

(4) E.H. Gombrich, Sanatın Oyküsü, Remzi Kitabevi 1980, S.469

(5) James Thomas Flexner, The Pocket History of American
Painting, New York, 1957, S. 98

(6) E. H. Gombrich, a. g. e., S. 470

a) HENRİ ROUSSEAU (DOUANIER)

20 Mayıs 1844'te Laval'de doğan sanatçı, lise öğreniminden sonra Angers'de bir dava vekilinin yanında çalışmaya başlamıştır. Burada çalışırken güveni kötüye kullanmaktan bir ay hapis yatınca kendi isteğiyle orduya katılmıştır. 1870'te Fransa-Prusya savaşında çavuş rütbesiyle görev yapmıştır. 1871'de Paris'te Gümrük İdaresi'nde çalışmaya başlayan sanatçı bu yüzden Douanier (Gümrükçü) Rousseau diye bilinir. Gümrükten emekli olduktan sonra kendini tamamen resme adanmış ve resim satan küçük bir dükkan açmıştır. (1) İki kez evlenmiş, ilk evliliğinden bir kızı olmuştur. 1910 yılında Necker Hastanesi'nde kısa süren bir tedaviden sonra ölen sanatçı için dostları Delaunay ve dökümcü Queval ertesi yıl bir mezar satın almışlardır. 1947'de kendisinden geriye kalanlar Laval'de Ferrine Parkı'na taşınmıştır.

Sanatçının ün kazanması ölümünden sonraya rastlar. Wilhelm Uhde onun ölümünden sonra birdenbire sanatı, yaşamı ile ilgili kitaplar, yazılar çıktığını belirtir (2). Yaşarken ise resimleri halk tarafından gülünç bulunmuş, alay edilmiştir. Uhde, Rousseau'nun resimlerini sergilediği Bağımsızlar Salonu'nda insanların onun resimleri karşısında caddeye olan komik bir kazayı görmüş gibi güldüklerini, ama arada sırada bazı gençlerin ciddi bir şekilde bu resimleri incelediklerini yazar (3). Rousseau'ya önem veren sanatçıların başında ise Kandinsky gelir. 1911'de bir manzara resmi almış, bu resimle birlikte diğer altı eserinin Der Blau Rei-

ter Yıllığı'nda yayımlanması üzerine Rousseau yıllıkta en fazla yer verilen sanatçı olmuştur (4). 28 Ekim 1911'de Kandinsky'nin Delaunay'a yazdığı mektup da onun Rousseau'nun resimlerini ne kadar beğendiğini gösterir. Sanatçı, Rousseau'nun reproduksiyonlarını alabilmek için Delaunay'dan Wilhelm Uhde'nin adresini istemektedir (5). Wilhelm Uhde Rousseau'nun hem dostu olmuş, hem de onu ve diğer naivelere sonuna kadar desteklemiştir. Rousseau hakkında yazdığı kitap (6) ona duyduğu hayranlığı ve sevgiyi açıkça gösterir.

Werner Haftmann sanatçı dostlarının Rousseau hakkındaki tutumlarını şöyle anlatır: "1890 başlarında Gauguin, Redon, Seurat ve Pissarro Rousseau'dan daha değişik bir arayış içindeydiler. Her ne kadar Gümrükçü'nün basitliğine, kendine güvenen naivelğine ve sanatla ilgili grotesk fikirlerine güldülerse de onun resimlerine büyük saygı duydular. Bu sakın, kendine güvenen naive, ilkel dehanın gerekli özelliklerine sahipti" (7).

Yapıtlarının yanı sıra ilginç kişiliği de Rousseau'nun tanınmasına, benimsenmesine yol açmıştır. Yaşamındaki trajikomik olaylar onun naive kişiliğini açık bir biçimde gözler önüne serer. Bu olaylardan biri, aşık olduğu bir kızın babasına kendisini beğendirmek için Uhde'den ve diğer arkadaşlarından kendisinin geri zekalı olmadığını, resimlerine sahip olmaktan mutluluk duyduklarını anlatan bir belge istemesidir (8) Bir başka olay da gazetede cum-

hurbaşkanının madalya töreni münasebetiyle bir yemek vereceğini ve yemeğe çağrılanlar arasında kendi ismini görüp bu davete gitmesidir. Gittiğinde kendisinin değil başka bir Rousseau'nun çağrıldığını anlar, ama arkadaşlarına frak giymediği için içeri alınmadığını söyler (9). Onun Cezanne'ın resimlerini ilk kez gördüğünde onları bitirmeyi teklif edişi ya da Picasso'ya onun "Mısır tarzında", kendisinin "Modern tarzda" yaşayan en büyük ressamlar olduğunu söylemesi (10) de naive kişiliğinin göstergesidir. Kendisine aşırı güven duyması onun bir fenomen olarak benimsenmesine yol açmıştır.

Sanatçının yapıtları incelendiğinde pek çok portre yapmış olduğu görülür. Bu portrelerin hemen hemen tümünde doğa içinde yer alan figürler hiç bir idealizasyon çabasıyla ele alınmamıştır. Genellikle cepheden ve dimdik ayakta dururken tasvir edilmişlerdir. "Bir Kadın Portresi"nde tüm bu özellikler görülmektedir. (Res. 41) Bir eli belinde dimdik ayakta duran siyah elbiseli kadın, elbisesinin abartmalı kollarıyla oldukça iri bir görünüme sahiptir. Ayaklarının dibinde yün yumağıyla oynayan küçük bir kedi kadının iri görünümünü daha da arttırmaktadır. Kadının iki yanında yer alan ağaçlar ve çiçekler yaprak yaprak titiz bir ayrıntı merakıyla işlenmiştir. "Müz Şaire İlham Verirken" adlı resmi ise şair Apollinaire ve ressam Marie Laurencin'i gösterir. (Res. 42) Şair bir elinde tüylü kalem, diğer elinde bir rulo dimdik ayakta durmakta, ilham perisi ise bir eli şairin omuzunda büzgülü elbisesi ve

sert hatlı yüzüyle güzel ve zarif bir periden çok çirkin ve yaşlı bir kadını andırmaktadır. M. Ş. İpşiroğlu bu resimde iki figürün yüz hatlarının benzerliğine dikkati çeker ve sanatçının amacının benzetmek olsa bile gördüğünden çok düşündüğünü anlatma eğiliminin onu gerçek görünüşler dünyasından uzaklaştığını belirtir (11) Bu resimde de figürler iki yandan ağaçlarla çevrilmiştir. Sanatçının 1905 yılında yaptığı "Köyde Düğün" adlı resmi ise bize düğün sonrası çekilen aile fotoğraflarını anımsatır. (Res. 43) Gelin, damat ve aile büyükleri ile papaz fotoğrafçıya poz verir gibi sıralanmışlardır. Gelinin havada duruyormuş gibi görünümü dikkati çeker. Ön planda yer alan siyah köpek ise konuya sembolik bir anlam katar. Bu resimde de iki yanda bulunan ağaçlar ile doğa unutulmamıştır. "Juniet Amca'nın Faytonu" adlı resmi de bir ailenin portresini yansıtır. (Res. 44) Bu resimde de yüzleri seyirciye dönük aile fertleri bir fotoğrafçıya poz verir gibi durmaktadırlar. Arka planda görülen ağaçlar yaprakları sayılabilecek kadar ayrıntılı işlenmiştir. "Kayalardaki Oğlan" adlı resim ise yüz hatlarının olgunluğu ve vücudunun garip biçimiyle bize bir çocuk değil de bir cüce olduğu izlenimini verir. (Res. 45) Sanatçının 1890 yılında yaptığı otoportresi ise ressamı bir elinde seyirciye dönük tuttuğu paletti diğer elinde fırçasıyla bir nehir kenarında gösterir. (Res. 46) Siyah takım elbisesi ve beresiyle ciddi bir görünüme sahiptir. Gözleri resmin dışında bir yerlere bakmaktadır. Ayakların yere sağlam basmadığı hemen dikkati çeker. Sanki havada duruyor gibidir. Elindeki palette Cle-

mence ve Josephine adları görülür. Uhde bunların ressamın iki sevgilisi olduğunu belirtir. (12) Bu ciddi portreye canlılık katan öge arka planda yer alan renk renk bayraklarla süslü bir gemidir. Sanatçı Pierre Loti'nin de portresini yapmıştır. (Res. 47) İstanbul'da da yaşamış olan yazarı başında fesi elinde sigarasıyla göstermiştir. Bu portrede gizli bir alaycılık da sezilir.

Sanatçının bu portreleri yaparken değişik teknikler kullandığını biliyoruz. Jarry adlı arkadaşının anlattığına göre onun portresini yaparken ağzını burnunu fırçayla ölçmüş ve olduğu gibi tuvale aktarmıştır. Ayrıca ruh haline en uygun ten rengini bulmak için boyaları arkadaşının yüzüne sürerek denemiştir (13).

Sanatçı portrelerinin yanı sıra bir çok manzara resmi de yapmıştır. Bunlardan bazıları Paris'ten görünüşler ya da kırları yansıtır. (Res. 48, 49) Ancak ona asıl ününü kazandıran resimleri balta girmemiş ormanları yansıtan egzotik konulu resimleridir. Bu resimlerde görülen bakir Afrika ormanlarının garip bitkilerinden oluşan egzotik ortama gerekçe olarak yedi yılını Meksika'da geçirdiğini, bu peysajları Meksika'nın balta girmemiş ormanlarından esinlendiğini söylemesi (14) sanatçının ilginç kişiliğini yansıtır. Aslında bu ormanları hiç görmediğini, Paris'te Jardin des Plantes'da gördüğü hayvanların ve bitkilerin onun hayal gücünde değişik görünüşlere büründüğünü biliyoruz (15).

Sanatçının bu resimleri yaparken içinde bulunduğu ruhsal durumu W. Haftmann şöyle anlatır: "Rousseau tamamiyle kendi sihrinin büyüğü altındaydı, kendi resimsel dünyasında kendini öylesine kaybediyordu ki, bazen garip mitsel ormanların prehistorik bitkileri arasından kendisine dik dik bakan gözlerden kaçmak için aceleyle pencereyi açmak zorunda kalıyordu" (16).

Bu resimlerde zengin bir bitki örtüsü titiz bir ayrıntıcılıkla işlenmiştir. (Res. 50, 51) Egzotik çiçekler, dev kaktüsler ve kocaman ağaçların arasında küçücük kalan karaderili insanlar bazan bir panterle boğuşmakta, bazan da bir ağaca yaslanıp su içen geyikleri seyretmektedirler. Ama bu muazzam bitki örtüsünün arasında bu figürler zorla seçilebilmektedir. Düşsel bir manzara yaratılmıştır, oysa sanatçı yaprakları, çiçekleri ustaca kopya edebiliyordu. (Res. 52) Ama bu gerçek nesnelere düşsel bir atmosfer içinde yansıtması onun en büyük özelliklerinden biriydi. Geç döneminde yaptığı resimler bu özelliğini daha iyi açığa vurur.

1897'de yaptığı "Uyuyan Çingene" adlı resmi bir çöl gecesinde uyuyan karaderili bir kadını gösterir. (Res. 53) Bu kadını koklan aslan ise bize böyle bir çöl gecesinde yalnız başına uyumanın tehlikesini hatırlatır. Sanatçı yine ancak düşlerde görülebilecek bir manzara yaratmıştır. 1907'de yaptığı "Yılanlı Büyücü" ise zengin bir bitki örtüsü arasında boynuna dolanmış yılanlarla kaval çalan ga-

rip bir yaratığı göstermektedir. (Res. 54) Sol köşede parıldayan ay da resmin gizemli havasını tamamlamaktadır. Kuşlar, bitkiler son derece gerçekçi bir ayrıntıcılıkla ele alınmıştır. (Res. 55) Sanatçının 1910 tarihli "Düş" adlı yapıtı ise yine zengin bir bitki örtüsü arasında kırmızı bir divana uzanmış çıplak bir kadını kaval dinlerken göstermektedir. (Res. 56) Bu divanın sanatçının atölyesinde bulunduğunu biliyoruz (17). Rousseau bu tür gündelik kullanım eşyalarını düşsel bir atmosfere yerleştirmekte ustaydı. Bu nesnelere resmin düşsel ortamını tamamlayıcı bir havaya bürünüyorlardı. Yine sık sık resimlerinde yer alan kaval, mandolin gibi müzik aletleri de bu ortamın işitsel yanını tamamlıyorlardı: Rousseau bu resmin altına şu şiiri iliştirmişti:

"Yadwiga yumuşakça uyuyor
güzel bir rüyada dinliyor
çobanların çaldıkları
büyülü flütün sesini
suların ve yeşil ağaçların üstünde
ayışığı yeniden parladığında
zehirli yılanlar onun kulağına fısıldıyor
enstrümanların güzel melodisini" (18).

Ağaçların arkasından bakan filler, kaplanlar, renk renk kuşlarla gerçekten şiir dolu bir manzara yaratılmıştır. Rousseau'nun nesnelere ait oldukları dünyadan koparıp, düşsel bir atmosfere yerleştirmesi sonradan sürrealistleri derinden etkilemiştir. Düşlerde de gerçek nesnelere gö-

rürüz, ama bunlar değişik ortamlarda yer alırlar ve değişik anlamlara hizmet ederler. Sürreealist sanatçılar Rousseau'nun resimlerinde bir düşü harekete geçirebilecek şeyleri bulmuşlardır. Düş kaydını deneyen sürrealistlerin yaptığından farklı olarak o, düş içeriğini dünyaya yansıtmayı denemiştir (19).

20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan sürrealizmi etkileyen bir sanatçı olması, Rousseau'nun modern sanatın tarihi içindeki yerinin önemini de belirler. Modern bir sanatçı olarak kabul edilmemesine karşılık, modern sanata hizmeti dokunmuş bir sanatçı olarak üzerinde önemle durulması gerekir. Naive resim de ilk kez onun yapıtlarıyla değer kazanmış, bugün bütün dünyada yaygın biçimde görülen bir üslup halini almıştır.

NOTLAR:

- (1) Wilhelm Uhde, Henri Rousseau, Dresden, 1921, S. 30
- (2) A. g. e., S. 19
- (3) A. g. e., S. 33
- (4) Norbert Lynton, Modern Sanatın Oyküsü, Remzi Kitabevi
1980, S. 149-150
- (5) Michel Hoog, Robert Delaunay, Bonfini Press, Hungary
1983, S. 69-72
- (6) Wilhelm Uhde, a. g. e.
- (7) Werner Haftmann, Painting in the Twentieth Century,
London, S. 169
- (8) Wilhelm Uhde, a. g. e., S. 38
- (9) A. g. e., S. 40
- (10) Werner Haftmann, a. g. e., S. 169
- (11) M. Ş. İpşiroğlu- S. Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek
Duygusu, S. 146
- (12) Wilhelm Uhde, a. g. e., S. 54
- (13) A. g. e., S. 55
- (14) A. g. e., S. 29
- (15) Werner Haftmann, a. g. e., S. 170
- (16) A. g. e., S. 170
- (17) René Passeron, Surrealizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi
Kitabevi, 1982, S. 29
- (18) Wilhelm Uhde, a. g. e., S. 52-53
- (19) René Passeron, a. g. e., S. 27-28

IV. TÜRKİYE'DE NAİVE RESİM

Ülkemizde naive resme yönelişte resmimizdeki "ulusallaşma" ve "yöreselleşme" çabalarının katkısı büyüktür. Kaya Özsezgin de bu konuya değinmiştir: "Naif resim olgusunun, çağdaş Türk resminde yöreselleşme ve hatta ulusallaşma süreçleriyle yakından ilgisi bulunduğu gözden kaçmamalıdır. Batı etkilerinden uzaklaşmanın, kendi kaynaklarına dönmenin temel koşullarından biri olarak alınmıştır naif resim uzun süre. Bugün de özellikle genç kuşak sanatçıları arasında bu koşulu, kaçınılmaz bir gerek biçiminde görenler az değildir" (1).

Türk resim sanatında ulusallaşma sorununun ilk belirtile-ri 1930'larda ortaya çıkmıştır. Nazan İpşiroğlu bu dönem hakkında şunları söylemektedir: "1930'lu yıllarda Türkiye'de de bir arayış dönemi yaşanıyordu. Eski uygarlıkları, bu döneme kadar bize yabancı kalmış olan insanları ve halk sanatlarıyla Anadolu yeni bulgulanıyordu. Osmanlı gelenekleri ile bağlantı koparılmıştı; kendimizi Anadolu'da arıyor, ulusal geçmişimizle bağlantı kurarak yeni gelenekler oluşturmaya çalışıyorduk" (2).

1933'te kurulan D Grubu'nun kübist ve konstrüktivist anlayışı yansıtan çalışmaları, dönemin resim sanatında etkili olmakla birlikte karşı görüşler de ileri sürülmüştür. Yapılan eleştirilerin temelinde sanatçıların Batı etkisiyle çalıştıkları, bu akımların kendi sanatımızla ilgisi ol-

madığı görüşü yatıyordu. Böylece uzun yıllar tartışılacak olan resimde ulusal nitelik sorunu gündeme gelmişti.

Resmimizde ulusallık sorununun yayılmasında 1932'de kurulan Halkevleri'nin de payı büyüktür. Halkevleri sanatı halka sevdirmeyi, tanıtmayı amaçlıyor, ama belli bir sanat politikası da izliyordu. Halkevlerinin yayın organı olan Ülkü Dergisi'nde çıkan yazılar resmimizin millî bir karakter taşıması gerektiğini vurguluyordu. Derginin yazarı Ali Sami Boyar bu konuda şunları yazmıştır: "Fakat her nedense ressam arkadaşlarımız henüz millî vazifelerine başlayamamışlardır. Bu durgunluğun sebebi olouçkça tetkike lâyıktır. Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel millî destanlarımızı okuyacak ve millî mefahirimizi tespit edecek resimler ve tablolar lâzımdır" (5).

1938 yılından itibaren Halkevleri tarafından çeşitli Anadolu şehirlerine gönderilen sanatçılar, göndüklerinde Anadolu halkının yaşamını yansıtan resimler yaptılar. Böylece resmimizde köy ve köylü konulu sahneler sık sık yer almaya başladı.

Ancak resim sanatımızda Anadolu'dan görünümlere sanat yaşamının başından sonuna değin yer veren tek sanatçı 'Turgut Zaim' (1906-1974) dir. Bu kararlı tutumuyla da Türk resminde yerelleşme, ulusallaşma çabalarına büyük katkıda bulunmuştur. Akademi'de okurken Paris'e giden sanatçının oradan dönüş nedenleri kana öğrenciliğinden itibaren kararı-

nı vermiş olduğunu açıklar: "Yıllarca hayalimde kurdugum muhteşem cennet, sisli elleriyle karşıma çıktığı zaman hayal kırıklığına uğramıştım. Şaşkınlık içinde müzeleri dolaşıyor, hemen yurda dönmeyi düşünüyordum. Büyük validemin ve İstanbul'daki arkadaşlarımin ısrarlarına rağmen İstanbul'a döndüm. Müzelerden edindiğim izlenimler şöyle toparlanabilir: İtalyan primitifleri.." (4).

Sanatçı aynı yazıda yurda dönüşünde akademinin kendisine karşı tavrı aldığını da anlatır: "Her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi gerektiği tezini safsata olarak nitelendirdiler. Hocam Çallı İbrahim beni "aklı başında olmayan bir öğrenci" olarak etrafa ilân etmişti" (5). Böylece okuldan soğuyan sanatçı ani bir kararla Konya'ya giderek ilkokullarda gezgin resim öğretmenliğine başlamıştır. Ancak bir yıl sonra işine son verilmesi üzerine İstanbul'a dönüp Akademi'yi bitirmiştir. 1932'de Ankara'ya yerleşen sanatçı, fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaşıp yörükleri, Avşarları ziyaret ettiğini belirtir (6). Bu geziler resminin konularının belirlenmesinde en büyük etken olmuştur. Sanatçı bu konuda şunları söylemektedir: "Bundan böyle "Bozkır" benim nocam olmuştur. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Paris'ten dönen arkadaşlar ise, yeni Avrupa ekollerinin ithalatını yapıp, bunların peykleri olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı. Bunların hiç biri benim için inandırıcı olmuyordu. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konuların üzerinde ısrarla durdum. Bozkır'ın dilini sezmeye uğraştım.

Onunla kısa zamanda içli-dışlı oldum. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum. Melankolik, mütevekkil bakışları, tavırları beni çok duygulandırıyor-
du. Onların büyüüne kaptırmıştım kendimi" (7).

Sanatçı 1938'de Cemal Bingöl'e yazdığı bir mektupta yabancı akımların etkisinde kalmaması gerektiğini belirtir ve "Senin kıblen Şarktır" der. (8) Diğer Türk ressamlarından ayrıldığı yerleri belirtirken taklitçilik sorununa da değinir: "Kendine öz mimarisi, süsleme sanatı, resim sanatı, sosyal yaşantısı olan bir toplumun sanatçısı da çevresinin bir ürünüdür. Toplumdan alır ve topluma verir. Yapılgelmiş ve gelmekte olan yabancı ekolleri benimseyerek taklit eserler vereni tasvibe imkân yoktur. Sanatçı, başkasını taklit ettiği sürece, yalnızca onun arkasından sürünen silik bir gölgeden başka bir şey değildir" (9).

Turgut Zaim işlediği konular ve kullandığı teknikle zamanın moda akımlarının dışında, özgün örnekler ortaya koymuştur. Resimlerinde bozkır yaşamını dile getiren sanatçı konularını adeta bir masal atmosferi içinde ince ince resmetmiştir. Köylüleri mutlu, sevimli, gündelik işleriyle uğraşırken göstermiştir. Onun resimlerinde köy yaşamının zorlukları yer almaz. Turgut Zaim insanların mutlu, sorunsuz, sevecen yaşadıkları bir dünyayı gözler önüne serer. (Res. 58) Kullandığı teknik bakımından da geleneksel sanatlara bağlı olan sanatçı, "...Gölge-ışık tekniğini sevmem. Doğu sanatının yumuşak, ürkütücü olmayan mütevekkil işçiliğini tercih ederim..." (10) demektedir. Büyük fırça

vuruşlarından kaçındığını söyleyen sanatçı figürleri bir minyatür ressamının titizliğiyle ince ince resmetmektedir. (Res. 59)

Geleneksel sanatlarımızın etkilerini başarıyla özümlemiş olan sanatçı resimlediği konularla da kendisinden sonraki bir çok sanatçıyı da etkilemiş ve bu çabaları ona Türk resminde ulusallaşma eğiliminin öncüsü olarak özel bir yer sağlamıştır.

Halkevlerinin Anadolu'ya gönderdiği sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975) ise, halk sanatından ve Anadolu yaşamından etkilenen sanatçılar arasında en başta gelir. İlk resimlerinde Dufy'nin etkisi gözlenen sanatçının köy temasına yöneldiği ilk resmi Turan Erol'un 1935 tarihli olduğunu belirttiği (11) "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler"dir. (Res. 60) Bu resimde arka planda görülen fabrika ve lamba direkleriyle modern bir köy görünümü yer alır. Ön planda ise seyirciye arkasını dönmüş kadınlı erkekli figürler geçen trene mendil sallamaktadırlar. Elbiseleri daha sonra sanatçının dikkatle üzerinde duracağı yöresel özellikleri yansıtmaktan uzaktır. Ama bu resmi ile birlikte "Köylü Aile" adlı resmi 4. Müstakiller resim sergisinde beğeni kazanır (12). 31 Ekim 1939'da açılan I. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde Arif Kaptan ile birlikte üçüncülük ödülünü kazanır (13).

1930'lu yıllarda bir ölçüde Anadolu'ya yönelik konuların

seçimi ile başlayan yerelleşme, yöreselleşme eğilimleri asıl 1940'lardan sonra hızlanmış ve gelişmiştir. Bu yıllarda "sanatta ulusal nitelik" sorununa ilişkin yazılar yayınlanmaya başlar. H. Ali Yücel, Suut Kemal Yetkin bu soruna değinen yazarların başında gelir. Suut Kemal Yetkin'in şu sözleri resimde olduğu gibi edebiyatta da aynı soruna değinildiğini gösterir: "Hiçbir söz millî benliğe, millî kaynağa dönen bir edebiyatı büyük bir şairimizin şu beyti kadar güzel bir şekilde ifade edemez: "Ne harabî ne harabatıyım / Kökü mâzide olan âtiyim" (14).

1942 yılında devlet tarafından Çorum'a gönderilen B. Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde büyük bir yenilenme, değişme görülür. Anadolu insanının giyimi, kuşamı, kullandığı eşyalar resimlerinde konuya uygun bir biçimde yer almaya başlar. "Bursa'lı" adlı resmi yöresel kıyafeti içinde bir genç kıızı gösterir. (Res. 61) Bir başka resminde ise Anadolu kadınının süsü olan oyalar özenle belirtilmiştir. (Res. 62) Sanatçı daha sonraları nakışlardan, kilimlerden yola çıkarak yeni bir yorumla ulaşacaktır. Halk sanatının böyle değerlendirilmesi Bedri Rahmi'ye gelinceye kadar denenmemiştir (15). Çağdaş resim sanatımızda bu açıdan bir yenilik getiren sanatçı, ulusallaşma çabaları içinde de halka ait motifleri yeniden değerlendiren, resimleştiren bir kişi olarak önem taşır. Son döneminde toplumsal sorunlara da yönelmiştir. Gecekonduları konu alan resmi (Res. 63) bu soruna da yabancı kalmadığını gösterir.

D Grubu üyeleri arasında yer alan ve Paris'te Lhote ve Leger yanında çalışmış olan Nurullah Berk ise ilk resimlerinde kübist anlayışta olduğu halde 1940'lardan sonra Doğu'nun kaligrafik öğelerine, minyatür konularına yer verdiği resimler yapmıştır. (Res. 64)

1940 yılında kurulan Yeniler Grubu ise ulusallık tartışmalarına değişik bir boyut getirmiştir. Grup şu üyelere oluşmaktaydı: Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Agop Arad, Nuri İyem, heykeltıraş Faruk Morrel, afiş sanatçısı Yusuf Karaçay (16). Kaya Özsezgin bu grubun ilk kez belli bir görüş açısı çerçevesinde toplanmış sanatçılar olduğunu ve bu görüşün toplumcu ya da toplumsal gerçekçi anlayıştan kaynaklandığını belirtir (17). İlk sergilerini 28 Mart 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde "Liman Resim Sergisi" adıyla düzenleyen topluluğun etkinliği 1952'ye kadar sürmüştür. Ancak grubun etkinliğinin giderek azalması ile sanatçılar değişik arayışlara ve soyut resme yönelmişlerdir. Kaya Özsezgin Yeniler Grubu'nun Türk resmine katkılarını şöyle anlatır: "Yeniler Grubu ile ve özellikle yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılarla, bir gerçek daha ortaya çıkmaktaydı: "Batı'dan edinilen deneyler, Türk resmini kendi dinamiği içinde oluşturmak, yeni sentezlere ve bakış açılarına yönelmek için uyarıcı bir etken olabilirdi ancak. Batı'nın yeni sanat akımlarını doğuran geliştiren koşullar, o ülkelerin toplumsal ve ekonomik koşullarından büsbütün ayrı olgular değildir. Çağdaş Türkiye'

nin koşulları içinde yaratılacak bir sanat aynı zaman süreciyle bağımlı olduğundan, Batı'nın gelişmelerine ters düşmeyecekti, ama kendi kültür geleneğiyle açıklanabilen, o geleneğin çağdaş yorumunu içerebilen, bizim toprağımızı ve insanımızı görsel dünyaya kazandırabilen yönler de taşıyacaktı, taşıması gerekirdi" (18).

1947 yılında Bedri Rahmi Atölyesi öğrencilerinin kurduğu "10'lar Grubu" ise Yeniler kadar büyük bir etkinlik göstermemekle birlikte grubu oluşturan sanatçılardan bazıları daha sonraki yıllarda gösterdikleri etkinliklerle resim sanatımızda söz sahibi oldular. Bu sanatçılar arasında halk sanatı kaynaklarına yönelen Fikret Otyam, şematik naivite arayışları içine giren Mehmet Pesen (Res. 65, 66) ve sosyal gerçekçi tutumunun yanı sıra naive üsluba yakınlık gösteren Nedim Günsür dikkati çeker.

1950'li yıllarda ise ülkemize giren soyut resim akımı ile figüratif yolda çalışan sanatçıların bile bu akımın etkisinde kaldıkları görülür. Sezer Tansuğ 1954 yılında iki önemli sanat olayı saptamıştır. Bunlardan ilki Nisan ayı sonunda İstanbul Vezneciler Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde yirmi Türk ressamının açtığı sergidir. Bu grupta Nuri İyem ve Nedim Günsür gibi 10'lar Grubu'nda yer alan sanatçılar da vardı. (Res. 67) Bu sanatçıların amacı yeni resmi halka tanıtmak ve benimsetmektir (19). İkinci olay ise yine aynı yıl İstanbul'da toplanan Uluslararası Sanat Tenkitçileri Kongresi'dir. Bu kongrenin düzenlediği yarışmada

birincilik ödülünün Aliye Berger'in soyut bir kompozisyonuna verilmesi Cemal Tollu, B. R. Eyüboğlu gibi ressamlar tarafından tepkiyle karşılanmıştır (20). Ancak soyut sanat akımları 1960'lara dek resim sanatımız üzerinde etkili olmuştur. 1959'da kurulmuş olan Yeni Dal Grubu ise bir bakıma Yeniler'in sosyal gerçekçi anlayışının bir devamıdır (21). 1963'te dağılan grubun üyelerinden İbrahim Babalan kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olarak dikkati çeker. Değişik figür stilizasyonları ile resimlediği Anadolu insanları onun kendine özgü üslubunu oluşturur. (Res. 68)

1960'lardan itibaren değişen siyasal ortam ile birlikte yeniden figüratif çalışmalara dönmüştür. Kaya Özsezgin'e göre 1961 yılında Ankara Türk-Amerikan Kültür Derneği'nde ilk sergisini açan Siyah Kalem Grubu'nda bir anlamda yöresel ve ulusal nitelik gösteren iki sanatçı İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak'tır (22). Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olan Karaburçak'ın resimleri naivelığın ötesinde bir çizgiyi yansıtır. Ancak yarattığı düşsel atmosfer ile onu en eski naive sanatçımız olarak kabul edebiliriz. Naive resmin ilk temsilcilerinden biri olan Fahir Aksoy için Sezer Tansuğ'un anılarında yer alan bir olay son derece ilginçtir. 1964 yılında Ankara'da tanıştığı Fahir Aksoy'un kendisine naif resim mi yoksa soyut resim mi yapsam diye sorduğunu, kendisinin de bu soruyu bile naif bularak naif resim yap cevabını verdiğini anlatır (23). Yine 1950'lerden sonra ulusal nitelikli bir

resim anlayışı içine giren Nedim Günsür ise daha sonraları naivelerin çizim anlayışını benimsemiştir. Ankara'daki ilk sergisini 1966'da açan Hüseyin Yüce, 1963'te resim yapmaya başlayan Oya Katoğlu, giderek naive bir yaklaşım içine giren Cihat Burak, genç kuşaktan Berna Türemen gibi sanatçılarımız naive resmin Türkiye'de 1960'lardan itibaren başladığını gösterir. Ancak 1960'larda başlayan bu yaklaşımlar daha önceki dönemin sanatsal ve toplumsal ortamının ürünüdür.

Ülkemizde naive yaklaşımların ortaya çıkmasıyla birlikte naive resim kavramı ve kimlerin gerçekte naive ressam olduğu yolunda tartışmalar da başlamıştır. Batı taklitçiliğine karşı çıkan yazılarıyla da tanınan ressam Fahir Aksoy, naif resmin bir eğitim sorunu olmadığını, yitirilmiş çocuksu duyarlılık olduğunu savunur (24). Nurullah Berk ise Batı'daki naive ressamların eğitimsiz kişiler olduğunu ve "naif" sanat kadar teorik incelemelere, sistemlere, bünyesi ve ruh haleti bakımından uyamayan başka bir sanat düşünülemediğini söyler (25). Berk, "gerçek" bir naif sanatçı olarak Hüseyin Yüce'yi göstermekte (26) ve naif resim türünün de yabancı kökenli olduğuna dikkati çekmektedir (27).

Turan Erol da "Bugün bütün dünyada olduğu gibi bizde de "Naiveté"nin kaçınılmaz bir olgusu, bir alinyazısı olmadığını, benimsenmiş bir biçem, seçilmiş bir yol sayılmak gerektiğini savunanlar ortaya çıktı. Bu durumda az geliş-

miş bir resim beğenisine sahip paralı alıcının yüzeysel bir ayrıntıcılıkla süslü bir biçemciliği, katıksız, süsten püsten arınmış bir biçeme tercih etmesinin de büyük payı olduğu öne sürülebilir" (28), demektedir.

Sezer Tansug ise, "naif resim tartışmaları, halk resim kaynaklarının irdelenmesi bakımından yararlı görülebilir. Bu tartışmaların giderek kuram çabalarına dönüşmesi ise, çok sayıda naif ressamın piyasa olgusuna katılma savaşmaları, şüphesiz kültür alanında belli bir yaygınlaşmayı ifade ettiği kadar, özü bakımından çağdaşlaşma sürecini destekleyip pekiştiren bir olgu niteliğinde değildir" (29) diyerek ulusal kaynaklara dönme, yoreselleşme eğilimlerinin karşısındaki tehlikeye dikkat çekmektedir.

NOTLAR:

- (1) Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, S. 112
- (2) Nazan Ipşiroğlu, "Görsel-Düşünme Yolunda", Sanat Olayı, Sayı 6, Haziran 1981, S. 33
- (3) Ali Sami Boyar, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", Ülkü, C. 1, Sayı 5, Haziran 1933, S. 339
- (4) Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 80, 17 Mayıs 1974, S. 15
- (5) A. g. k., S. 15-16
- (6) A. g. k., S. 16
- (7) A. g. k., S. 16
- (8) Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu, S. 72
- (9) Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 80, 17 Mayıs 1974, S. 17
- (10) Sezer Tansuğ, Beş Gerçekçi Türk Ressamı, S.
- (11) Turan Erol, a. g. e., S. 55
- (12) A. g. e., S. 55
- (13) A. g. e., S. 70
- (14) Suut Kemal Yetkin, "Edebiyatta Millî Benliğe Dönüş", Ülkü, Yeni Seri, Sayı 24, 16 Eylül 1942, S. 1
- (15) Kaya Özsezgin, a. g. e., S. 33
- (16) A. g. e., S. 49
- (17) A. g. e., S. 48
- (18) A. g. e., S. 87
- (19) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, S. 246
- (20) A. g. e., S. 247

NOTLAR:

- (21) Kaya Ozsezgin, a. g. e., S. 75
- (22) Kaya Ozsezgin, a. g. e., S. 80
- (23) Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, S. 99
- (24) Sanatçı ile 11.5.1987 tarihinde Tem Sanat Galerisi'nde yaptığımız görüşme
- (25) Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, S. 108-109
- (26) A. g. e., S. 112
- (27) Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. II, S. 132
- (28) Turan Erol, "Naif Resim ve Naif Ressamlar Sorunu", Sanat Üzerine, H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, S. 19
- (29) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, S. 313

VII. NAİVE DUYARLIK TAŞIYAN SANATÇILAR

a) İHSAN CEMAL KARABURÇAK

1897 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1919'dan sonra P.T.T.'de önemli görevler almış, 1933'te telgraf işleri yöneticiliğinden ayrılarak Anadolu Ajansı başyazarlığına, 1943-48 yılları arasında da bu ajansın Bükreş temsilciliğine geçmiştir. 1948'de gene başyazarlık göreviyle döndüğü Ankara'da iki yıl sonra kendi isteğiyle bu görevinden ayrılmıştır.

Resim yapmaya oldukça geç sayılabilecek bir yaşta 1930'larda başlayan sanatçı, hiç bir akademik eğitimden geçmemiş, kendi kendisini yetiştirmiştir. 1930'da eğitim görmek için kaydolduğu Paris'teki Ecole Universelle'den kısa bir zaman sonra ayrılmıştır. Sanatçı bu okuldan ayrılışının nedenlerini şöyle açıklar: "Ben akademik tahsil yapmamış 'autodidact' dedikleri kendi kendini yetiştirmiş bir ressamım. Gerçi önce 'Ecole Universelle'e kaydoldum. Fakat bu okulda hocaların tam akademik bir öğretim yaptıklarını, yüksek matematik tahsili gördüğüm için hat perspektifini kendilerinden çok daha iyi bildiğim halde, Cézanne'lardan mülhem olarak kasden yaptığım perspektif yanlışlarını bile maksadı anlamadan düzeltmeye kalktıklarını görünce, o zaman için oldukça önemli olan yıllık öğrenim parasını ve kitap v.b. masrafları bir hamlede feda ederek bir iki ay sonra bu okulu bıraktım. Ondan sonra büyük merkezlerde müze ve galeri gezerek, André Lhote gi-

bi büyük hocaların kitaplarını adeta içer gibi dikkatle inceleyerek, 1948'den sonra da önemli ve sorumlu ödevleri terketmek suretiyle gece gündüz kendimi tamamen sanata vermiş bulunuyorum. Seve seve bazen şovalemin önünden on iki saat kalkmadan yaptığım bu çalışmalar, pek tabii olarak bir kişilik oluşturdu" (1).

Geç yaşta resme başlamasına ve akademik öğrenim görmemesine karşın, kendine özgü bir üslup geliştirebilmiş ender sanatçılardan biri olan İ. C. Karaburçak'ın resimlerinde naive duyarlılığının ve safyürekli yaklaşımının yansımaları kadar resim bilgisinin izleri de görülür. Eserleri naive olarak nitelendiği halde bir çok eleştirmen onun resimlerinde naivite'den daha öte bir şeyler bulunduğuna dikkat çekmiştir.

Kaya Özsezgin bu konuda şunları söyler: "Resimleri, kırkıktan sonra bu yola merak saran bir amatörün resimlerine benzemiyordu. El attığı konulara, gözünü diktiği çevresel imgelere, kendine özgü bir bakışı, başka ressamlara benzemeyen bir değerlendirme ve biçimleme niteliği vardı. Genellikle o yaşlarda resme başlayan kişilerde görülmesi gelenek haline gelen "naif" öğeler; akademik kuralları resmin alfabesini iyi bilen, çiraklık dönemini yaşamış bir sanatçının gözleminden geçen biçimler gibi inceliş "raffine" düzenlere giriyor, değme ressama taş çıkartan duyarlık çizgilerine ulaşıyordu (2).

Sezer Tansuğ ise, sanatçının resimlerinin öteki naif sanatçılara göre dramatik ve düşsel yandan zengin olduğunu söyler (3).

Sanatçının resimleri öteki naif sanatçılarının resimleriyle karşılaştırıldığında bir takım farklılıklar görülür. Onun resimlerinde naif sanatçıların alışlagelmiş ayrıntıcı, istifçi, çizgisel üslubu ve parlak canlı renkleri görülmez. Çizgileri belirgin birer kontur değil, resmin yapısını sağlamlaştırmaya yarayan bilinçli çizgilerdir. Resimlerine hakim renk ise mordur, canlı turuncular, yeşiller de ona eşlik eder. Mor rengin en koyu tonunu seçen sanatçı, kasvetli olduğu kadar düşsel bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Bu düşsel atmosfer pırıl pırıl, canlı, neşeli değil tam tersine hüzünlü ve biraz da gizemlidir. (Res. 69) Sanatçının bu bakış açısı, öteki naiveler gibi iyicil, sevecen bir tutumu değil, hüzünlü, düşündürücü, araştırmacı bir kişiliği gözler önüne serer. Seçtiği konular da bu kişiliğini dışa vuran konulardır. Yaşamının büyük bölümünü Ankara'da geçirdiği halde deniz manzaralarına yönelmiş, çoğunlukla gece ya da akşam karanlığında turuncu bir ayın altında seyreden gemiler, yelkenliler resmetmiştir. (Res. 70) Oldukça romantik sayılabilecek bu manzaralara naif bir duyarlık katan öge, sanatçının duygularını samimi bir tarzda aktarmış olmasıdır. Yine akşam saatlerinin yarı karanlık görünümünü sergileyen sokaklar, evler resimleyen sanatçı bu görünümle kendi duygularını, kişiliğini ustaca yansıtmıştır. (Res. 71)

Oteki naive duyarlıklı Türk sanatçılarından ayrılan bir başka yönü ise, köy ve kasaba görünümüne, konularına yönelmemiş olmasıdır. Onun resimleri bir şehir insanının duyarlığını yansıtır.

Son resimlerinde soyut düzenlemelere yönelen sanatçının bu resimleri için yöresellikten söz edilmiştir. Ancak bu iddianın yanıtını Kaya Özsezgin'in makalesinde buluyoruz: "Gerçekten de Karaburçak'ın giderek son resimlerinde salt soyut biçimlere Miro'vari düzenlemelere dönüşen üslubunda, geleneksel nakış sanatımızı anımsatan bir takım izler bulma olanağı da yok değildir. Ne var ki, Karaburçak, bu olanağı yöresel malzemedен hareket etme amacıyla, kurumsal ve geçersiz bir yöntem biçiminde değerlendirmede hiç bir zaman" (4).

Sanatçının zamanla yöneldiği soyut biçimler de onun kişiliğine uygun bir soyut anlayışa yöneliktir. Soyut resmin karmaşık, anlaşılması güç çizgileri yerine Kleé'yi ya da Miro'yu anımsatan daha içten, çocuksu duyarlık taşıyan bir soyutu yeğlemiştir. (Res. 72, 73)

Tüm bu özellikleriyle sanatçı, Türk resminde naive duyarlık taşıyan sanatçılar arasında değişik bir kişilik göstermektedir. Duygularını açığa vurmada yeğlediği samimi yöntem "naive" nitelemesini nakli göstermekle birlikte aynı tarzda çalışan diğer sanatçıların resimlerinden ana düşünce ve kullandığı teknik yönünden ayrılmaktadır.

NOTLAR:

- (1) Kaya Özsezgin, "Ölümünden 6 yıl sonra düzenlenen toplu sergi, Karaburçak'ın soylu kişiliğine tanıklık ediyor, "Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 206, 19 Kasım 1976, S.19'dan varlık Dergisi, Sayı 712
- (2) A. g. k., S. 18
- (3) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, S. 313
- (4) Kaya Özsezgin, a. g. k., S. 27

b) CİHAT BURAK

Sanatçı yaşam öyküsünü kendine has üslubuyla şöyle anlatır:

"1915 senesi Ağustos ayında İstanbul'da Aksaray'da doğmuşum, en yakından şahidi olduğum bu pek önemli olayda yaşımın küçüklüğünden şahadet etmeme maddeten imkân olmadığından 8 Ağustos tarihini kat'i doğum tarihim olarak kabul etmekteyim, bana öyle söylediler. Doğduğum zaman ne söylediğimi pek hatırlamıyorum, ondan sonra büyümeye başladım, adamakıllı büyüdüğüm anlaşılınca babam elimden tutup beni mektebe götürüp yazdırdı. Özel deyişiyle "Tahsilime Galatasaray lisesinde" başladım. Babam zabıt olduğu için girmem zor olmadı. İlk günü bir takım merdivenlerden çıkıp mektebin en üst katında kayboldum, yine bir merdivene tesadüf edip kendimi bahçeye atıncaya kadar çektiğim helecanı ben bilirim. Bu helecan mektebi bitirdiğim güne kadar ikmal imtihanından ikmal imtihanına atlamak suretiyle devam etmiştir. Hâlâ da devam etmektedir zaten. Lisede bazı derslerden iyi, bazılarından da kötü idim, resimden en iyi talebe idim, zoolojiden bir seferinde sınıf birincisi bile oldum, ders nazırı Mösyö Dellou sınıfta notları okurken ilk önce benim numaramı söyleyince bütün başlar geriye dönüp suratımda dona kalmışlardı... Liseden sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümüne girerek bir senelik bir "rötarla" çıktım, pantolonumun ütüsüne biraz daha "itina" gösterseydim pek iyi derece ile çıkacaktım, fakat mimarlık mesleğinde pantolon ütüsü önemli olduğundan diplomamı iyi derece ile verdiler" (1).

Sanatçı 1943'te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. Ankara'da Bayındırlık Bakanlığı'nda görevliyken 1953'te Paris'e gitmiş, orada iki yıl resim ve gravür üzerine çalışmıştır. 1961'de Fransız hükümetinin verdiği bir bursla tekrar gittiği Paris'te bursunun bitmesine rağmen kalarak resim çalışmalarını sürdürmüştür. 1964'te Utrillo ödülünü kazanmıştır. 1965'te Türkiye'ye dönünce Özel Işık Mimarlık Okulu'nda öğretmenlik yapan sanatçının aldığı diğer ödüller şunlardır: 1967'de Türkiye Çağdaş Ressamlar Topluluğu'nun düzenlediği yarışmada birincilik ödülü, 1973'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde başarı ödülü, 1982 yılında Sedat Simavi Vakfı Odülü. Sanatçının cardonlar adlı bir de hikâye kitabı vardır.

Cihat Burak resme karşı ilgisinin nasıl başladığını şöyle anlatır: "Resimle ilgim çocuk yaşında başlamıştır, ama hiç çocuk resmi yaptığımı sanmıyorum. Küçük halam o zamanlar Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi denilen Akademi'ye giderdi, Sultanahmet'te sanıyorum Cevri Kalfa medresesindeydi, beni de birkaç defa götürdüydü. Bana bir resim defteri ile kalem filan almıştı, buna gördüğüm şeylerin resmini yapmaya çalışırdım. Aksaray'da Sinekli Bakkal'da oturduğumuz için Aksaray Valde Camii'nin resmini yapmayı çok severdim, binadaki süsleri falan çizmek çok hoşuma giderdi. Halam bazen Nişantaşı'nda evlerine gittiğimde evin bahçesinden çiçek, dal filan koparır, bir vazanın içine koyar, resmini yapmamı söylerdi. Vazoyu iki tarafı birbirine eşit simetrik olarak çizmemi isterdi... Bir gün

beni yine mektebine götürdü, loşça bir yere girdik. Bir takım adamlar girip çıkıyorlardı, galiba atölyeydi. Duvar-
da alçıdan bir aslan kafası vardı, elime biraz çamur ve-
rip aynını yapmamı söylediler. Küçük bir modelini yaptım,
nasıl olduğunu anlayamadım ama hemen kalıbını alıp alçıdan
döktüler elime verdiler, bir hayli sakladım onu... 1953
yılında Fransa'ya gittigim zaman artık yıllardan beri re-
sim yapan birisi olarak gitmiştim. Resimlerini ancak ki-
taplarda gördüğüm tabloların asıllarını görmek beni şaşırt-
tı, Veronez'in Les Noçes de Cana adlı resmi karşısında
saatlerce oturduğumu hatırlıyorum, bunu ne kadar zamanda
yapmış, bu tuvali hangi tezgahta dokumuşlar diye kendi
kendime sordum durdumdu. Resim üzerine bir ev yapılacak
bir arsa büyüklüğündeydi, David'in Napolyon'un taç giyme
resmi de öyle, aynı büyüklükte, bir eşi de Versay Sara-
yı'nda" (2).

Cihat Burak çok yönlü bir sanatçıdır. Kendisiyle yapılan
bir konuşmada belirttiği gibi "belirli bir üslup içinde
ele alınması" güçtür. Sanatçı; "Bana naif de derler, eks-
presyonist de... Ama ben, böyle "bir çekmece" ye girmek
istemiyorum. Hiçbir şey için kendimi kısıtlamadım. Her
zaman istediğim şeyi çizdim, o yüzden bağımsız olduğumu,
istediğim resmi yaptığımı söyleyebilirim" (3) demektedir.
"Kendimi hiçbir zaman belirli bir akım çerçevesinde gör-
medim, bu akımları da çok iyi bilmem, anlamam zaten. Hiç-
bir sanat cemiyetine, derneğine girmemiş olmam da bu akım-
lardan uzak kalmama sebep oldu belki de..." (4) diyen sa-

natçı, resminin anlatımcı yönünü de şöyle açıklamaktadır: "Tapisserie de Bayeux nasıl bir çizgi roman olarak ele alınabilirse, benim yaptığım işlere de 'anlatımcı' denilebilir. Bazıları bu anlatımcılığı naif'likle karıştırıyorlar, belki de ikisi bir kapıya çıkar ama estetikten yoksunluk içinde bir şeyler anlatmak, daha doğrusu içini dökmek gayreti var..." (5) Naivelerin sergilerine katılan sanatçı, naive resim konusunda ise şunları söylemektedir: "Ben naif resmin ne olduğunu anlamış değilim. Yıllar önce yaptığım bir resim, naif resimmiş. İleriyi çok iyi gören bir insan olduğumu düşünüyorum" (6)

Sanatçıyı tam anlamıyla naive olarak kabul edemesek de, zengin hayal gücü, halk sanatından aldığı etkilerle meydana getirdiği sıcak atmosfer, resmindeki çocuksu özellikler onu naive sanatçılara yakın kılar. Ama yöneldiği birbirinden farklı konular, değişik yaklaşımlar hakkında yorum yapılmasını güçleştirmektedir. Sanatçı resmindeki bu farklı yaklaşımları şöyle açıklamaktadır: "Beyaz bir örtünün üstüne bir yumurta konulsa, bir çok kişiye şunun resmini yapın denilse, hiçbirinin ötekine benzemez, her şeyin değişip aktığı zamanın içinde bir noktada durup kalmak yaşamamak anlamına gelir. Eşyanın tabiatı icabı, insanın düşüncesinde değişmeler, aşamalar ve farklı yaklaşımlar olacaktır, ama bu çocuğun büyümesi gibi yavaş yavaş olacaktır. Yoksa sanki gökten zembille inmişçesine ani bir aşama olamaz, bu başaşağı yaşamak gibi bir şey olur gibime geliyor, yarasaların uçarken, bir de istira-

hata çekilirken başaşağı gördükleri dünya aynı dünya olmasa gerek..." (7)

Erken dönemine ait resimlerindeki fantastik özellikler, sanatçının hayal gücünün zenginliğini ortaya koyar. Cümlük gözlemlerden çıkarılmış nesnelere onun resminde fantastik bir ortamın vazgeçilmez unsurları olup çıkar. Res. 74
Sanatçının bu yönünü gözler önüne serer. Bu resimde antik bir tapınaktan, camilere, Fatih'ten Atatürk'e, Lises Artemis'inden Samson'un saçını kesen Dalila'ya kadar birçok kişi ve yer bir arada ele alınmıştır. Hepsinin üzerinde de kocaman bir yarasa bir tehlike habercisi gibi durmaktadır.

Sanatçının düşsel bir ortamı yansıtan bu mimari düzenlemeleri için yaptığı açıklama ilginçtir: "Yahya Kemal'e galiba Ziya Gökalp" Harabisin harabati degilsin, gözün mâzidedir âti degilsin" demiş, o da "Harâbatiyim harabi degilim, kökü mâzide olan âtiyim" cevabını vermiş... Resimlerimdeki şehir görünümünde bulunduğunu söylediğiniz düş âlemi ve fantasya etrafımdaki çirkinlikleri görmemek içindir. Ama bu fildişi kuleye çekilmek ya da devekuşu gibi başını kuma sokmak demek değildir, ben çirkinliğin de resmini yapmasını severim, ama içi kof gösterişli görünümler, görmeden bakan gözler, betebe kaplı anlamsız ve de ranatsız binalar, içlerinde yaşayan nasipsiz insanlar beni fantasya âlemine itiyor. Bir mimar olarak mimari mekâna bir şehir çevresine bu gözle bakamıyorum, keşke bu kalemin gözüyle bakabilseydim. Yani hem arkamı hem önümü görebilseydim,

hep biteviye çirkinliklere hep aynı bakış açısından bakmak zorunluğu kötü bir şey..." (8)

Sanatçı çok sevdiği hayvanlara da resimlerinde sık sık yer vermektedir. (Res. 75, 76) Hayvanları resimlemesinin nedenini de şöyle açıklar: "Hayvanları işliyorum, çünkü yapmacıkları yok, nepsi oldukları gibi, çünkü kimin resmini yaptımsa kabahatli çıktım sonunua. Sanatın bir amacı da bazı şeylere dikkati çekmektir aslında, kadınlar dikkati çekmek için nasıl süslenip püslenirlerse, sosyete züppeleri ve annaklar nasıl dikkatleri çekmek için pozlar takınırlarsa, sanatçı da sevdiği, inandığı şeylere dikkati çekmek için yapar yaptıklarını kendisi bu dikkat çemberinin içinde yoktur" (9).

Sanatçının özellikle son çalışmalarında geçmiş yaşamının izlerini taşıyan konulara ağırlık verdiği görülür. Bu nostaljik yaklaşım da onun bir ölçüde naive duyarlılığa yakın kılar. Sanatçının sözleri de bu geçmişe yönelik tavrını doğrular niteliktedir. Paris'te kalmadığına memnun olduğunu söyleyen sanatçı, "Tabii ki epeyce olaylar oldu Paris'te bulduğum zaman içinde. Ama ben daha uzak olayları daha iyi hatırlıyorum. Bu da yaşlılıktan mıdır? Galiba öyle demek lazım. Bilir misiniz, ilk gözümü açtığım yer Aksaray'dır. Hâlâ gözümde tüten o eski mahalle. O mahalle, o sokak, o çeşme..." (10) derken ülkesinde kalmanın bir sanatçının o ülkenin sanatından, ortamından kopmaması için gerekli olduğunu belirtir. Bursa'nın eski bir sokağını

gösteren resmi bu türden duygularının etkisiyle yapılmış olsa gerektir. (Res. 77)

Sanatçının resimlerinde yer alan halk işi motiflerin kökleri de çocukluğuna ait anılarından anlaşılır. "Orda bir dede vardı. "Ressam Dede" derdim ben ona. Karagöz figürleri filan yapar satardı. Ben çocuktum, herhalde 5-6 yaşlarında falandım. Giderdim camekândan o dedeye bakardım... Acaba diyorum, müzedeki Mahmudiye Kalyonu'nu yapan o mudur? Gemi resimleri yapardı mütemadiyen. Ona bakardım, çok severdim. Bazen de 40 para verir, bir "karagöz-hacivat" alırdım. İçeri girmeye cesaret edemezdim, sert suratlı bir adamdı. İşte Aksaray böyle bir yerdi" (11). 1963'te yaptığı "Seyirlik Figürleri" bu çocukluk gözlemlerinin etkisiyle karagöz ve hacivata yeni bir yorum getirir. (Res. 78)

Sanatçının giderek halk işi nakışlardan, yapma çiçekler, biblolar gibi halk zevkine yönelik nesnelere daha çok yararlanmaya başladığı görülür. 1986 yılında yaptığı iki natürmort da at arabalarında görülen ve halk sanatçısının sık kullandığı çiçek resimlerini anımsatır. (Res. 79, 80) Sanatçı bu vazo ve çiçek resimlerine yönelmesinin nedenlerini şöyle açıklar: "Bunun sebebi Ecole de Paris denen, Paris'te bile anlamını yitirmiş bir türde resim yapmamaktır, bunun ustası geçinenler tilkinin kürkçü dükkânına dönüşü gibi buraya dönmediler mi? Bunda her akımın Türkiye'ye seneler sonra geleceğinin hesabı da var. Onun için son yıllarda yaptığım vazo ve çiçek resimlerinin bu

bu tür bir anlamı var. Batının karşısına düğmeleri ilikli ceketle çıkmak istemiyorum" (12).

Halk sanatından aldığı etkiler, çocukluk gözlemleri ve zengin hayal gücü sanatçıyı giderek naive resmin yalın, içten bağımsız üslubuna yakınlaştırmıştır. "Resmimiz için çıkar yolu kendi kaynaklarımızı daha iyi tanımakta buluyorum. Karınca kaderince buna çalışıyorum da elimden geldiği kadar" (13) sözleri Türk resminde ulusallaşma çabalarının destekçisi naive resme yakınlığının nedenlerini de açıklamaktadır.

NOTLAR:

- (1) Sezer Tansuğ, Beş Gerçekçi Türk Ressamı, S. 106
- (2) "Cihat Burak ile Söyleşi", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1/4 Haziran 1982, S. 18
- (3) Emin Çetin Girgin, "Ressam Dede Karagözler Satardı", Cumhuriyet Dergi, Sayı 56, 15 Mart 1987, S. 6
- (4) "Cihat Burak ile Söyleşi", a. g. k., S. 21
- (5) A. g. k., S. 21
- (6) Dilek Girgin, "Naifler, Resim Sanatının Kuralsızları", Güneş Gazetesi, 20 Eylül 1988, S. 6
- (7) "Cihat Burak ile Söyleşi", a. g. k., S. 19
- (8) A. g. k., S. 20
- (9) A. g. k., S. 20
- (10) Emin Çetin Girgin, a. g. k., S. 6
- (11) A. g. k., S. 6
- (12) "Cihat Burak ile Söyleşi", a. g. k., S. 21
- (13) A. g. k., S. 21

c) FAHİR AKSOY

1916 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Türk, İngiliz ve Amerikan okullarında öğrenim yapmış, çeşitli gazetelerde çalıştıktan sonra 1972 yılında emekli olmuştur. Önceleri soyut ve somut anlayışta resimler yaptığını söyleyen (1) sanatçı, 1963-1964 yıllarında yaptığı resimlerle bilinen ilk Türk naive ressamı arasına girmiştir. Bugün İzmir'de yaşayan Aksoy, bir sanat atölyesi yönetmekte ve bu atölyeyle çeşitli Anadolu kasabalarında sergiler, konferanslar düzenlemektedir. Resimlerinin yanı sıra çeşitli konulardaki yazılarıyla da tanınan sanatçı, ayrıca beş tane kısa metrajlı film yapmıştır. Bu beş filmden üçü Bektaşî, Mevlevî ve Halk Sanatı konularında olup, diğer ikisi Matrakçı Nasuh'un yazmalarını tanıtmaktadır.

Gerek seçtiği konular gerekse bu konuları ele alış biçimi açısından halk sanatının özelliklerinden yararlanan, bu özellikleri yaşatmaya çalışan sanatçı, resimlerindeki saf yürekli tutum ve çocuksu duyarlılık yönünden de naive sanatçılar arasında yerini almaktadır.

Halk sanatı etkisinin en güçlü hissedildiği resimleri, Anadolu'dan çeşitli manzara görünümüne yer verdiği resimleridir. Bu resimlerde sevimli Anadolu kasabaları kırmızı damlı küçük evleri, camileri, yolları ve ağaçlarıyla birer mutluluk tablosu oluşturmaktadırlar. (Res. 2, 32)

işlenişi bakımından Anadolu'daki 19. yüzyıl duvar resimlerini anımsatan bu resimlerde yer yer minyatür sanatının özellikle Matrakçı Nasuh'un harita-resim üslubunun etkileri de görülür. Yolların birbirinden ayırdığı veya birleştirdiği köyler adeta kuşbakışı gösterilmiştir. (Res. 2, 32, 83) Ancak adları belirtilmeyen bu kasabaların, köylerin genel bir Anadolu kasabası veya köyü görünümünü yansıttığı ve bir harita amacı taşımadığı bellidir. Ama bir anlamda düşsel sayılabilecek bu görünümler Anadolu'yu tanıyan, özelliklerini bilen sanatçı tarafından bilinçli olarak resmedilmiştir. Anadolu köylerinin veya kasabalarının en önemli yapıları olan camiler, okulların yanı sıra hayati önem taşıyan demiryolları, yollar da özenle belirtilmiştir. Sanatçının belli bir cami motifini kullanması da ilgi çekicidir. Tek kubbeli, tek şerefeli bir minaresi olan küçük bir cami, altı penceresi ile bazen beyaz bazen kırmızı renkte sık sık karşımıza çıkmaktadır. (Res. 84, 85) Anadolu insanı için büyük önem taşıyan, kasabanın en önemli yapılarından biri olan cami, sanatçının bir başka resmine konu olmuştur. (Res. 86) "Cami" adını taşıyan bu resimde sanatçının daha büyük ve daha gelişmiş bir mimari gösteren bir camiye model aldığı görülmektedir. İkişer şerefeli iki minaresi, çok sayıda penceresi ve üç küçük kubbesiyle Anadolu insanının yaşamında önemli bir yer tutan bu yapı, görkemli görünüşü ve turuncu gövdesiyle önemini başarıyla vurgulamaktadır. "Hacı Bektaş Dergahı" adlı resimde ayrıntılı planı ve canlı renk tonlarıyla aynı önemi dile getirmektedir. (Res. 87)

Adı ve yeri bilindiği için belgesel bir değer de taşıyan bu resimde ayrıntılara daha fazla önem verilmiş olmasına karşılık, arka planda yer alan renk renk ağaçlardan oluşan orman ile düşsel bir ortam yaratılmıştır.

Sanatçının Anadolu manzaralarında sıkça kullandığı bir başka motif de Anadolu'da hâlâ kullanılmakta olan at arabalarıdır. Bazen fayton şeklinde bazen de kapalı olan bu arabayı tek bir at çekmektedir. Bu at bazen kırmızı bazen beyazdır. (Res. 32, 86, 88) Ancak sanatçının Anadolu'nun bu eski ulaşım aracının yanı sıra çağdaş bir ulaşım aracı olan demiryollarına da yer verdiği görülür. (Res. 83) 19. yüzyılda halk sanatçısının da konu edindiği demiryolları o dönemin önemli bir yeniliği olarak bir cam altı resmine konu olabiliyordu. (Res. 22) Günümüzde de önemini yitirmeyen bu ulaşım aracı bir resme konu olmasa bile konunun içinde yerini alabilmektedir.

Sanatçının deniz manzaraları ise, üç yanı denizlerle çevrili bir ülkede yaşamın bir parçası haline gelen deniz olgusuna parmak basması açısından gerçekçi, içerdiği düşsel ortam açısından naive özellikler taşımaktadır. "Kıyı" adlı resminde dağların eteğinde yer alan küçük bir kıyı kasabası görülür. (Res. 89) Masmavi denizde oyuncak gemileri anımsatan küçük bir yelkenli yüzmektedir. Kasabanın bulunduğu yerden ise büyük bir uçurtma yükselmektedir. Bu sevimli kıyı kasabası Anadolu'da herhangi bir kasabadır, ama Anadolu'ya özgü, onu yansıtan, düşsel olduğu kadar

gerçek bir Anadolu kasabasıdır. Bu gerçekçilik, sanatçının "Bodrum" adlı resminde daha açık biçimde görülebilir. (Res. 90) İki katlı beyaz evleriyle şirin bir kıyı kasabası olan Bodrum, bu resimde tüm gerçekliğiyle karşımızdadır. Masmavi denizi, mor begonvil çiçekleri, iskelesi, sokak lambaları, bankaları, çay bahçeleri ile civil civil neşeli, renkli bir kasaba. "İzmir'den" adlı resminde de bu büyük kıyı kentinin canlı yaşamı sahilde yürüyen insanlar, sarı bir atın çektiği fayton, deniz feneri, açıkta yüzen gemiler ve sahil kahveleriyle gayet gerçekçi tasvir edilmiştir. (Res. 88) Ancak her iki resimde de bu yerleşimlerin sorunları, olumsuz yanları yer almamıştır. Resimlerin gerçekçiliği eleştirel bir yan taşımaz, yalnızca bir kıyı kentinin saf yürekle tasvir edilmiş mutluluk aşıl原因an sevimli görünümü yansıtılmıştır.

Bu resimlerde halk sanatçısının sevdiği bir motif olan gemiler, yelkenliler de yer almaktadır. Sanatçı bu gemilerden birini de konu olarak seçmiştir. "Hantal Gemi" adını taşıyan bu resim, bize halk sanatında çok kullanılan gemi resimlerini anımsatır. (Res. 91) Günümüzün modern gemilerinden birini değil, eski bir gemiyi gösteren bu resimde renk renk süslenmiş gövdesi, yelken direği ile geçmişten gelen bir masal-gemi karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı aslında eski bir gemi olan bu gemiyi hayalinde süsleyip püslediğini söylemektedir (2).

Sanatçının manzara resimlerinin yanı sıra değişik konula-

ra da yöneldiği görülür. "Meryem Ana" adlı resminde düşsel bir atmosfer içinde belli belirsiz bir sunak önünde arkadan gösterilmiş bir kadın ve iki çocuk görülür. (Res. 92) Sunağın üstünde mumlar yanmakta, İsa ikonu da bu mumların arkasında yer almaktadır. Siyah gökyüzü ve olağanüstü bir olayın geçtiğini gösterircesine çakan şimşekler olaya mistik bir hava katar. Yıllarca Bizans hâkimiyetinde kalan Anadolu için yabancı sayılamayacak bir konuyu seçen sanatçı, naive ilkelere bağlı kalarak bu konuyu da ustalıkla işlemediğini bilmiştir.

"Anı" adlı resminde ise sanatçı yine Anadolu'nun kır çiçeklerini bir vazoda toplamış, arka planda yer alan bir kadınla erkeği gösteren fotoğraf ile bu natürmorta değişik bir boyut kazandırmıştır. (Res. 93) Gezilip görülen yerlerden toplanan çiçekler de oraların anılarını yaşatır, eski bir fotoğraf da...

Sanatçının tüm resimlerine egemen olan sıcak ve canlı renk tonları onun iyimser ve sevecen bakış açısını tamamlar, resimlerine çocuksu bir neşe katar. Sanatçı, sergisini gezen bir çocuğun kendisine "bu resimleri yapan çocuk kaç yaşında" diye sorduğunu, kendisinin de "10 yaşında" cevabını vermesi üzerine "aferin yahu" diye övgüde bulunduğunu anlatır (3). Çocuksu bir içtenliğin egemen olduğu bu resimlerde sanatçının halk sanatı kaynaklarına yönelik ilgisi de hissedilir. Bilinçli bir araştırma, dikkatli bir gözlem ve ulusal değerleri yaşatma, canlandırma çabası re-

simlerinde olduğu kadar yazılarında da gör÷lmektedir. "Sanatta ulusal form, halk tarafından meydana getirilen sanat biçimlerinin özgül çizgileridir" (4) diyen sanatçı, bu görüşünü eserlerinde de yansıtmaktadır.



NOTLAR:

- (1) Sanatçı ile 11.5.1987 tarihinde Tem Sanat Galerisi'nde yaptığımız görüşme
- (2) A. g. k.
- (3) Fahir Aksoy, "Naif Sanatın Geçirdiği Evreler", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 4, Mayıs 1980, S. 81
- (4) Fahir Aksoy, Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Üç Yazarla Tartışma, S. 19

d) NEDİM GÜNSÜR

1924'te Ayvalık'ta doğan sanatçı, İstanbul'da başlayan eğitimini Afyon ve İzmir'de sürdürmüştür. 1942'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. Aynı yıl burs kazanarak Fransa'ya gitmiş dört yıl Paris'te kalmıştır. 1947'de kurulan 10'lar Grubu içinde de yer alan sanatçı, ilk kişisel sergisini Fransa'dan gönderdiği resimlerle 1951'de Maya Sanat Galerisi'nde açmıştır. Yurda dönüşünde Zonguldak'ta resim öğretmenliği yapmış, 1959'da İstanbul'a yerleşmiştir. 1963'te 24. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü almış, 1972'de Milliyet Sanat Dergisi tarafından Yılın Resim Sanatçısı seçilmiş, 1973'te Atatürk ödülünü kazanmıştır. Yapıtları İstanbul, Ankara ve İzmir Resim Heykel Müzeleri'nin yanı sıra çeşitli özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Başlangıçta naive bir duyarlılıkla eser vermemesine karşın, sanatçıya bu bölümde yer verişimizin nedeni; ayrıntıcı üslubu ile giderek naivelerin eserlerine benzerlik göstermesinin yanı sıra resimlerindeki ana düşünce bakımından Türkiye'de naive türde çalışan sanatçılara yakınlık göstermesidir.

Paris'te kaldığı süre içinde önce yarı soyut sonra da tamamen soyut biçimlere yöneldiğini söyleyen sanatçı, Türkiye'ye dönüşünde resim öğretmenliği yaptığı Zonguldak

yöresinden etkilenmiş, yaptığı madenci resimlerinde kendi deyimiyle figüratif ekspresyonizme yönelmiştir (1).

Günsür, kendisiyle yapılan bir konuşmada figüratif ekspresyonizmi şöyle açıklar: "Ekspresyonizm, resim dilinde ifadeciliği, anlatımcılığı, dışavurumculuğu belirten bir deyim. Ne var ki, aynı sözcük, nonfigüratif ve abstre sözcüğü ile de bir araya gelebiliyor. O zaman, soyut ifadecilik, anlatımcılık anlaşılıyor. Figürsüz, doğasız bir anlatım. Benim çalışmalarında ise insan ve doğa çok açık bir biçimde yer alıyor. Bu nedenle "figüratif ekspresyonizm" diyorum" (2).

Sanatçının madenci figürleri avurtları çökmüş, donuk bakışlı, kararmış suratları ile çalıştıkları zor iş koşullarının etkilerini başarıyla yansıtır. (Res. 95) İstanbul'a dönüşünden sonra da bir süre aynı konuyu işleyen sanatçı daha sonra gecekondular, gurbetçiler, sokak satıcıları gibi kent yaşamının getirdiği sorunlara yönelik konuları seçmiştir. "Köylü Aile" adlı resmi, arkada yükselen tepenin üzerine kurulmuş köyün önünde yoksullukları belli olan bir kadınla erkeğin çaresiz bakışmalarını yansıtır. (Res. 96)

Sanatçının İstanbul'a dönüşünden sonra yaptığı Lunapark, balonlar, baloncular gibi resimlerinde ise bu adların çağrıştırdığı neşeli, cıvıl cıvıl bir ortam yerine buruk bir sevinç, hüznü bir havanın varlığı sezilir. Kullanılan

pastel renkler de bu hüznü ortamın yaratılmasına yardım ederler. (Res. 97) Sanatçı sanki her eğlencenin ardında gizli bir hüznü vardır demek istemektedir. Kaçırılmış balonları yakalamak isteyen elleri de böyle bir hüznü resmetmiştir. (Res. 98)

70'li yıllarda yöneldiği pazar yerleri, eski mahalleler, sahil kasabaları gibi konuları ele aldığı resimlerinde de bu kadar belirgin olmamakla birlikte yine de hüznü bir hava egemendir. "Balıkçı Pazarı" adlı resmi pazar yerlerinin alışılacağı canlı, kalabalık görünümünden uzaktır. İnce uzun bir figür stilizasyonu ile resimlediği insanlar sakın sakın yürümekte ya da satıcıların mallarını incelemektedir. Arka planda yer alan eski evler de bu sakın ortamın etkisini güçlendirmektedir. (Res. 99) Ayrıntıcı bir üslupla çizdiği sahil kasabaları, eski sokaklar, evler de aynı sakın ortamı yansıtır. Bu resimlerde görülen sokak satıcıları, oynayan çocuklar neşeli bir görünüm sunmazlar. Adeta zamanla terk edilecek eski evlerin yalnızlığı, görmüş geçirmiş gizemli hali verilmek istenmiştir. Kullanılan renkler de bu hüznü yalnızlığa hizmet eder. (Res. 100) Fahir Aksoy'un sahil kasabalarında görülen hareketlilik, canlı renkler Nedim Günsür'ün resimlerinde görülmez. Ama ayrıntıcı ve çizgisel üslubu onu naive üsluba yakınlaştırır.

Sanatçının giderek naivelerin üslubuna yakınlaştığına eleştirmenler de değinmişlerdir. Nedim Günsür'ü adları

10'lar Grubu'ndan bugüne ulaşan ve yerel Türk resmine katkıda bulunan temel taşlarından biri olarak niteleyen (3) Kaya Özsezgin; "Nedim Günsür bu resimlerde, çizginin "naive" duyarlığını araştırmakla kalmaz, yüzeyin derinlikle bağdaşan temiz soylu bileşkesini bulmaya çalışır. Onun figürleri, doğulu bir duyarlığın temellerine bağlı gerçekçi figürlerdir" (4) der.

Sezer Tansuğ ise sanatçının amatörcce resim yapan babasından etkilenişini şöyle dile getirir: "Naif gecelerin ressamı sevecen babanın omuzbaşı anıları, ressamca deneyimin türkülüsüne rağmen sanırım Günsür'ün belleğinden, anılarından silinmemiş ve onu giderek, deyimini çok ince anlamında bir naif'e karar kıldırmıştır" (5).

Sanatçının resimlerindeki çizgesel ve ayrıntıcı üslup, figür düzenlemeleri, mekân yerleştirmeleri onu naive duyarlıklı sanatçılarımıza yakın kılmaktadır. Ancak bu daha çok biçimsel bir yakınlıktır. Duyarlık açısından safyürekli, iyimser bir tavır onun resimlerinde görülmez. Bu nedenle sanatçıyı tam anlamıyla naive olarak kabul edemesek de, bu üsluba yönelmesindeki nedenler bakımından naive duyarlıklı sanatçılarımızın yanında yer almaktadır.

"Bana göre "sosyal gerçekçi" sözcükleri, yaptığım işleri tanımlamada daha tutarlı " (6) diyen sanatçı, ulusallık konusunda da şunları söylemektedir: "Yapıtlarımda, renk ve valör uyuşumunun, sınırlı bir şekil bozmacılığı, biçim-

ler arası gizli ve açık geometrik dengeyi, kendim kalabil-
meyi, Sanat'dan ödün vermeden daha geniş seyirci kitlesine
seslenebilmeye, yaşantı etkilenmelerini anlatabilmeyi, ulu-
sal plastik geleneklerimize çağdaş bir çizgiden yaslan-
bilmeyi arzuluyorum. Sanatın evrenselliğine inanmaktayım;
fakat evrenselliğe giden yolun ulusallıktan geçtiğini de
sanıyorum." (7).

Sanatçı bu sözleriyle belki de Türk resmindeki ulusallık
sorununa yönelik çabaların destekçisi olan naive resme ya-
kınlığının nedenini açıklamış olmaktadır.

NOTLAR:

- (1) Sezer Tansuğ, Beş Gerçekçi Türk Ressamı, S. 174
- (2) "Nedim Günsür Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlıyor"
Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 8, Eylül 1980,
S. 47-48
- (3) Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim
Sanatı Tarihi, Cilt 3, S. 70
- (4) Kaya Özsezgin, a. g. e., S. 101
- (5) Sezer Tansuğ, "Nedim Günsür'ün Sanatçı Gücüne Dair",
Gösteri, Sayı 1, Aralık 1980, S. 28
- (6) "Nedim Günsür Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlıyor",
a. g. k., S. 48
- (7) Sezer Tansuğ, a. g. e., S. 191-192

e) ALİ GALİP ONAT

1928 yılında Konya'nın Hadim ilçesinde doğan sanatçı, 1950'de Ankara Kara Harp Okulu'ndan mezun olmuştur. 1978 yılında kendi isteğiyle Kd. Albay olarak emekliye ayrılmıştır. Görev yaptığı çeşitli garnizonlarda resim çalışmalarını sürdüren sanatçı, bu çalışmalarını oralarda bıraktığı için ilk sergisini 1983'te açmıştır. Bu tarihten itibaren karma sergilerin yanı sıra kişisel sergilerini sürdürmektedir. Eserleri yurt içinde ve yurt dışında çeşitli özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Küçük yaşlarından beri resimle ilgilendiğini söyleyen sanatçı, gerçek anlamda resim çalışmaya başladığı yıllar olarak 1948-1951 tarihleri arasında ressam Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olan Ali Rıza Beyazıt'tan Kara Harp Okulu'nda aldığı resim derslerini göstermektedir (1).

Sanatçının resimleri arasında en önemli yeri manzaralar alır. Doğduğu yer olan Hadim'in ve Anadolu'dan çeşitli görünümününün yanı sıra şimdi oturduğu yer olan Beşiktaş'tan ve Sarıyer'den görünümler de resmetmiştir. Subaylığı sırasında iznini geçirdiği Hadim'in çeşitli görünümleri karşısında aldığı notları sonradan tuvallere geçirdiğini söyleyen sanatçı, bugün de doğaya çıkamadığı zaman aynı tutumu sürdürmektedir. Tablolarının bir kısmında iki ayrı tarih bulunmasının nedeni, önceden yaptığı çalışmalarını daha sonra tuvale aktarmasıdır. (Res. 101, 102)

Hadim manzaraları (Res. 101, 103) ve Anadolu'dan çeşitli görünümleri yansıtan resimleri (Res. 33, 104) sanatçının doğa karşısındaki sevecen tutumunu yansıtır. Bu resimlerde yemyeşil ağaçları, masmavi akan dereleriyle sevimli Anadolu köyleri safyürekli bir tutumla resimlenmiştir. En eskisi 1966 tarihini taşıyan bu resimlerde naivelere özgü mekân düzenlemeleri, çizgisel bir üslup dikkati çekmektedir. Ancak zamanla bu üslubun değişmeye başladığı görülmektedir. 1986 yılından sonra yaptığı resimlerdeki perspektif denemeleri, gölge-ışık etkisi yaratmaya yönelik çabaları, sanatçının resim tekniğinde değişikliğe yol açmıştır. Bu değişiklik ile ilgili olarak Ahmet Köksal, "Sekiz yıldır İstanbul'da bulunan ve bir çok resim sergisini izleyen A. Galip Onat'ın daha aydınlık renk değerleri ve yalın bir biçimlendirme eğilimine yönelen yeni resimleri ilk dönemindeki katıksız "safiyet", o doğal ve yapmacıksız duyuş biçiminden uzaklaşır gibi görünüyor" (2) demektedir.

Resim tekniğinde değişmelerin görüldüğü bu resimlerde sanatçı İstanbul görünümlerine ağırlık vermiştir. Beşiktaş ve Sarıyer'in sokaklarını yansıttığı resimlerde büyük şehir atmosferine uygun daha karanlık bir renk düzeni kullanıldığı, dikkati çeker. Çok katlı apartmanların kasvetli görünümüne sıcaklık katan bir öge olarak bu apartmanların arasına sıkışıp kalmış ahşap evlerini özenle belirlemiştir. (Res. 105, 106, 107)

Sanatçı, İstanbul'un deniz kıyısında yer alan önemli yapı-

larını da resimlemiştir. Bunlar arasında Dolmabahçe Sarayı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Kuleli Askeri Lisesi sayılabilir. (Res. 108, 109, 110, 111) İstanbul'un doğal ve mimari güzelliklerini sergileyen bu resimlerde görülen teknik değişmeye karşın romantik bir hava sezilir. Özellikle Kız Kulesi adlı resminde bu romantizm açıkça bellidir. (Res. 110) Datça'dan Bir Görüntü, Sahilde Gülbahçeleri, Galata gibi resimleri de doğa karşısındaki romantik, samimi duyarlılığının sürdüğünü gösterir. (Res. 112, 113, 114)

"İstanbul" adlı resmi ise, sanatçının bu kent hakkındaki yorumunun naiveliğini gösteren iyi bir örnektir. (Res. 115) İstanbul Boğazı'nı gösteren resimde gökyüzünde yer alan Fatih, Mimar Sinan ve Kanuni portreleri İstanbul'a damgasını vuran bu üç kişiyi İstanbul'dan ayrı düşünemeyeceğimizi vurgular.

Sanatçının natürmortları ise daha çok halk resmi örneklerini akla getirir. (Res. 116) de at arabalarında görülen çiçek resimlerini anımsatan bir üslup vardır. Meyvalı natürmontunda da (Res. 117) bu halk zevkinin izleri görülür.

"Naive" sözcüğünü ilk kez sergisini gezen eleştirmenlerden duyduğunu söyleyen (3) sanatçının "gerçek bir naive ressam" olarak isim yapmış olmasını nasıl yorumladığı sorusuna verdiği cevap ilginçtir: "Hocam Ali Rıza Beyazıt, empresyonist türde çok güzel eserler vermiştir. Belki, onu

örnek alarak gördüğüm doğayı tuvallerime geçip, natüralist eserler verdiğim görev yerlerinden ayrılıp emekli olduktan sonra, hatırlayıp yaptığım resimlerden dolayı açıklanabilirse de; bazı eleştirmenlerin ifade ettikleri gibi, bugün de görüp, karşılaştığım bir çok repertuarı ve doğa hazinelerini bende bıraktığı izlenime göre değerlendirilmekten kaynaklanmaktadır. Çünkü gördüğümü değil, (Haşa, yaratma Tanrı'ya mahsustur) bir nevi yaratıcılık tutkusuyla kendimde kalanı tuvallerime geçiriyorum" (4).

Bu yorum, sanatçının bilinçli olarak naive türü seçmediğini, kendisini bir tür izlenimci gibi gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu zamanla resminde görülen teknik değişimleri de açıklamaktadır.

Sanatın evrensel bir nitelik taşıdığını söyleyen sanatçı, "ulusallık" konusundaki görüşlerini de şöyle dile getirmektedir: "Ekseriyetle sergilerde izlediğim ve benim de bir çok tablomda olduğu gibi, yurdumuzun değişik yörelerine ait tabiat güzellikleri, tarihi zenginlikleri ve toplumsal yaşantılarını aksettiren tablolar, yine bütün insanlığa hitap ettiğinden ulusallık anlamında değildir. Sadece yurdumuzu ve toplumumuzu yansıtır. Ancak, Şeker Ahmet Paşa'dan beri Avrupai tarzda devam ettirilen resim sanatının geliştirilmesi için öncelikle kopyecilikten sıyrılıp, kendimizi karakterize edecek tarzda ve ulusal kişiliğimizi kazandırdığı oranda, diğerlerinden ayrılıp, rekabet imkânlarına kavuşturulmalıdır. Bu bakımdan, her dal

ve türde eser veren sanatçılarımızın çağdaş ve modern anlamda, kendi ulusal sanatımızı ortaya koyacak bir sempozyumda birleşmeleri gerekir." (5)

Sanatçı bu görüşlerini naive kişiliğini gözler önüne seren bir cümle ile noktalamıştır: "Bu meyanda, sanatçının kendi duygularını yansıtırken, sanatseverlerin de özlemlerini dikkate alması gerektiği kanısındayım" (6).

Amatörce resme başlayan ve bu amatörlüğü yitirmeden resim yapmayı sürdüren sanatçının "gerçek bir naive ressam" olarak tanınmasına yol açan öge, kanımızca akademik eğitimden geçmemesinin yanı sıra naive kişiliğidir. Resimlerindeki naive tekniğin zamanla değişmesine karşın, doğa karşısında takındığı safyürekli tutumu ve içten duyarlılığı yine de korumaktadır.

NOTLAR:

- (1) Sanatçı ile 8.7.1988 tarihinde Gülhane Parkı'nda açtığı resim sergisinde yaptığımız görüşme
- (2) Ahmet Köksal, "Mevsimin İlk Sergileri", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 154, 15 Ekim 1986, S. 49
- (3) Sanatçı ile yaptığımız görüşme
- (4) A. g. k.
- (5) A. g. k.
- (6) A. g. k.

f) HÜSEYİN YÜCE

Sanatçı yaşam öyküsünü şöyle anlatıyor: "Doğum yerim Kü-
tahya, Güvenççi köyü, 1928. Çocukluğumda biraz koyun gü-
tüm. Bir ay kadar gece okulunda okudum. Hepsi o kadar. As-
kerliğimin çoğunu Gelibolu'da birazını Çanakkale'de yap-
tım. Güz resimlerini ve kır resimlerini severim. Babam
okuma yazma bilmezdi. Dedem Kur'an yazısı bilir ve beni
okutmayı çok isterdi. Küçük yaşında bana kalem kâğıt al-
dığını bilirim -zaten bu yazı merakı buradan başlamış olu-
yordu- Kalemim olmadığı an odun kömürle veya tebeşirle
evin sobasını yazar bozardım. -Kur'an mektebine gidiyor-
duk- Köy imamı hattattı, levhalar yazardı seyretmeye can
atardım, ama korkardık baş bile kaldıramazdık. İmam köy-
den ayrıldıktan sonra biz yazmaya başladık, ama yazılar
şöyle böyle oluyordu -gün geçtikçe değişiklik oluyordu-
bir gün köyün bir değirmeni var suyunun geçtiği yüksek ve
kayalık bir yer -civıl civıl kuşlar ötüyor şırıl şırıl su
sesleri- Şimdi anladığıma göre bir şaire bile elverişli
bir yerdi. Birkaç arkadaş orada otururken elinde iki tane
tuvalle bir bey geldi. Hoş geldiniz, bunlar da nedir deyin-
ce güldü, demek ki böyle bir şey görmemişsiniz, bunlarla
ben bu değirmenin resmini yapacağım. Bize dedi ki istersen
gel seyredersin. Gittik güneşin karşısına üç saat kadar bir
zaman çalıştı ve bütün sıcak da tepemizden geçti. Resmin
önünde yeşil bir meydan oldu. Dedim ki müsadelenle size bir
şey sormak istiyorum. Nedir o sorabilirsin dedi. Bu yeşil
meydan böyle kalacak mı bir şeyler yapacak mısın. Ne yap-

mamı istiyorsun soyle yapalım. Bilmem uygun bulacak mısın birkaç koyun bir de çoban deyince ağabeyim Necati Asratcioğlu'nun hoşuna gitti. Yoksa anlıyor musun deyince hayır anlamam hattat olmak istiyorum dedim, ama içime bir resim aşkı düştü" (1).

Böylece resim çalışmalarına başlayan sanatçı, ilk sergisini Kütahya'da açmıştır. Ressam Cemal Bingöl'ün buluşu ve desteği ile 1966 yılından bu yana Ankara ve İstanbul'da kişisel ve karma sergiler açmaktadır. Çeşitli özel koleksiyonlarda ve Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi'nde eserleri bulunmaktadır.

Yaşadığı yer olan Kütahya'nın kır manzaralarını resimleyen sanatçı, eğitimsiz olması ve titiz çalışmasıyla "gerçek bir naif sanatçı" olarak nitelenmektedir (2). Bu nitelirmede ülkemizdeki "gerçek naive" ve "eğitilmiş naive" tartışmalarının payı büyüktür. Hüseyin Yüce yaşamı, kişiliği, eğitimsiz olması ve resimlerdeki titiz çalışma ile naive türde resim yapan diğer sanatçılar arasından ön plana çıkarılmaktadır.

Güz ve kır resimlerini seven sanatçı, yaşadığı yer olan Kütahya'dan çeşitli kır manzaraları ile bu sevgisini dile getirir. Figürsüz olan bu resimlerde ağaçlar, bitkiler çizgisel üslupta ve titiz bir ayrıntıcılıkla ele alınmıştır. (Res. 118, 119, 120) Bu ayrıntıcı çalışma onu bir yandan naivelerin üslubuna yakın kılarken, bir yandan da akademik

üslubun doğaya bağlı natüralizmini akla getirir. Doğayı o kadar titiz bir ayrıntıcılıkla yansıtır ki, bu onu neredeyse okullu bir ressamın doğaya sadık çalışmasına yakınlılaştırır. Bu resimleri için naivelerin alışıl gelmiş ace mi çalışmasından söz etmek hemen hemen olanaksızdır. Köy ve kasaba görünümüne yer verdiği resimleri de perspektif ve gölge-ışık arayışlarını yansıtır. (Res. 121, 122) Eleştirmen Kaya Özsezgin de Hüseyin Yüce'nin resimlerindeki neredeyse okullu bir ressamın elinden çıkma gibi görülen bu özelliklere değinmiştir (3). Ancak bu özellikler sanatçının titiz doğa gözlemleri sonucu oluşmuştur. Doğanın titiz bir gözlemi sonucu vardığı bu gerçeğe uygun yorum, fotoğrafı ya da fotoğraftan çalışan primitif Türk ressamlarını düşündürebilir. Ama bu resimlerde fotoğraftan çok daha farklı bir duyarlık hakimdir. Jale N. Erzen, fotoğrafın verebileceğinin ötesindeki bu nitelikleri şöyle anlatır: "Örneğin, yakın ve uzak planlardaki eş-değerli görüntü berraklığı ve ayrıntılar kadar, bir yörenin kişiliğini oluşturan niteliklerin seçimi Hüseyin Yüce'nin resimlerine yaşanmış ve duyulmuş bir gerçekçilik vermektedir. Toprak, ağaç, yaprak gibi yüzeylerin maddesel renkleri kadar, belirli bir yörenin ve zamanın kendine özgü ışığının rengi bu manzaralarda bütünleştirici bir nitelik olarak hissedilir" (4).

Fotoğrafik gerçeklik ile resimsel gerçeklik arasındaki farkı en iyi ortaya koyan resimleri ise, çok sevdiği ağaçları konu aldığı resimleridir. (Res. 123, 124) Bu ağaçla-

rın ustaca verilmiş biçimleri, sanatçının doğa karşısındaki sevecen tutumunu ve duyarlılığını ortaya koyar. Eğilip bükülen ağaç gövdeleri, birbirine girmiş dallar bu resimsalt doğa tasvirinin üstünde bir anlam katar. Sanatçının iç dünyası kadar doğanın anlamını da yansıtır. Kurumuş ya da yapraklarını dokmuş ağaçların görüntüsü resme dramatik bir anlam katarken, bu ağaçların yanı başındaki yeşil bitkiler veya çiçekler de doğanın bütünlüğünü, düzenini hatırlatır.

Sanatçının resimsel anlatımı doğadan üstün tutmadığı görülür. Onun için doğa, resmin anlatımcılığında daha önemlidir. Jale N. Erzen Hüseyin Yüce'nin resminden söz ederken bu önemi de vurgulamaktadır: "Işığın dallara vuruşu kavramsal bir olgu ya da bir kompozisyon ögesi değil, bir ağacın günlük yaşamında önemli bir olaydır. Işık ve gölge dramatik bir ton farklılığına yol açan bir üslup özelliği yarattığı kadar, doğanın yaşam süreci ve canlılığını sezdirenen yaşantısal niteliklerdir" (5).

Kaya Özsezgin ise sanatçının bu tutumunun kendisine "sığınak resim" deyimini hatırlattığını belirtir ve "Yüce'nin resimlerini oluşturan doğa, onu karşısında kendinden geçerek "vecd" içinde resim yapan bir "autodidact"ın sığınma duygusunu akla getiriyor" (6) der.

Sanatçının doğa karşısındaki bu tutumu onu diğer manzara ressamlarından ayırmaktadır. Belli bir yörenin resmini ya-

parken salt doğaya bağımlı kalması, kavramsal sorunlara sırt çevirmesi, yerellik- ulusallık sorununa yönelmemesi onun Anadolu görünümüne yer veren diğer sanatçılar ile bir arada değerlendirilmesini olanaksız kılar. Sanatçının doğa tasvirleri yerel ya da yöresel bir görünümü amaçlamaz. Onun resimlerinde kuramsal ya da kavramsal sorunlar değil, doğa ön plandadır. Bu tutumuyla Türk resminde yerellik ulusallık tartışmasını destekleyen naive sanatçılardan da ayrılmaktadır.

NOTLAR:

- (1) Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, S. 112-113
- (2) Kaya Ozsezgin, "Gerçek Bir "naif" Hüseyin Yüce", Milliyet Sanat Dergisi, 15 Nisan 1977, Sayı 277, S. 27
- (3) Kaya Ozsezgin, "Doğadan Öte, Doğadan Daha Doğa", Milliyet Sanat Dergisi, 15 Ekim 1979, Sayı 339, S. 26
- (4) Jale N. Erzen "Hüseyin Yüce", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/13, Mayıs 1983, S. 21
- (5) Jale N. Erzen, a. g. k., S. 21
- (6) Kaya Özsezgin, a. g. k., S. 27

g) OYA KATOĞLU

1940 yılında doğan sanatçı, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü mezunudur. Resim tekniğini babası Turgut Zaim'den öğrenerek 1963'te resim yapmaya başlamış ve ilk sergisini 1966'da açmıştır. 1967'de İstanbul'daki Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği sergide özel ödül, 1968'de İstanbul Kültür Sarayı Sanat Eserleri Yarışması'nda birincilik ödülünü almıştır. Yurt içinde açtığı sergilerin yanı sıra 1966 ve 1972 yıllarında Bratislava'da düzenlenen Uluslararası Naive Ressamlar Trienali'ne katılmış ve büyük ilgi görmüştür. Yaşamını Ankara'da sürdüren sanatçı son yıllarda sergi açmamasının nedeni olarak resimlerinin daha atölyedeyken satılmasını göstermektedir (1). Eserleri yurt içi ve dışında çeşitli özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Resim tekniğini babası Turgut Zaim'den öğrenen sanatçının naive olarak nitelenmesinin nedeni yalnızca akademik eğitimden geçmemiş olması değil, resimlerindeki konu, biçim ve içerik yönünden ülkemizdeki öteki naive sanatçılara yakınlık göstermesidir. Ancak sanatçının safyürek sayılmayacağını belirten eleştirmenler de vardır (2). Bu konuda Kaya Özsezgin, "Türk toplumunun geleneksel yaşama biçimleri, eski kent mimarisinin zengin görünümü içinde verilir Oya Katoglu'nun resimlerinde. "Naif" çizgi oluşumları, gerçekçi figür biçimlerine eşlik eder. Geleneksel resim sanatımızın yüzey esprisine bağlılık ve kültür

planında çağdaş resim sorunumuzu kavrayış, onu gene de "naif"liğin ötesinde bir anlama ulaştırır. Çünkü Oya Katoğlu'nun resmi, Orta ve Doğu Avrupa naif resminden başka bir kültürel temele dayanmaktadır" (3) der. Ancak naive resmin ülkemizde kendi gerçeklerine uygun bir gelişim gösterdiğini göz önüne alarak sanatçıya bu bölümde yer vermeyi uygun gördük.

Eleştirmenler sanatçının resimlerinin babası Turgut Zaim'den ayrı düşünülemeyeceğine dikkat çekmişlerdir. Bu konuda Bedri Rahmi Eyüboğlu şöyle der: "Baba kız arasında inkâr edilmez bir yakınlık var, ama bu yakınlık paralel iki çizginin yakınlığı; öyle bir yakınlık ki, yan yana olmasına yan yana ama, hiç bir zaman üst üste, iç içe değil" (4).

Sanatçı, babası gibi resimlerine konu olarak Anadolu'nun görünümünü, insanlarını, yaşama biçimlerini, geleneklerini seçmiştir. Resimlerindeki titiz işçilik yönünden de Turgut Zaim'in tekniğine yakın bir çalışma stili görülür. Ancak ikisi arasındaki asıl yakınlık, bu Anadolu görünümünü yansıtırken takındıkları saf ve içten tutumdan ileri gelir.

Oya Katoğlu'nun resimlerinde eski evler, sokaklar, tarihi yapılar önemli bir yer tutar. Özellikle Bursa'yı konu alan resimleri (Res. 125, 126, 127) bu tarihi kentimizin çirkin yapılaşmayla bozulmamış görünümünü sunar. Bu resim-

lerde Bursa eski görünümüyle karşımızdadır. İki katlı tipik evleri arasında yükselen Yeşil Cami veya Yeşil Türbesi'yle sevimli ve cana yakın olduğu kadar aslında düşsel bir görünümdür. Nitekim sanatçı bu resimlerinden birine "Eski Bursa'yı Hatırlayış" adını vermiştir. (Res. 127) Bursa'nın belgesel ya da fotografik bir görünümü değil, sanatçının anılarında kalan, içinde yaşayan bir görünümü söz konusudur. Bu görünüm aynı zamanda son derece hareketli, canlı bir kent yaşamını sunar. Sokaklarda dolaşan insanlar, kapıların önünde sohbet edenler, çeşmede su dolduran kadınlarla canlı bir görünüm yaratılmıştır. Ancak bu canlılık büyük bir kentin yaşam tarzını yansıtmaz. Sokaklarda ne bir elektrik direği ne de bir araba görülmez, görünümü bozabilecek çirkin yapılara yer verilmemiştir.

Sanatçının titiz çalışmasının da bu canlı görünümün yaratılmasında payı büyüktür. Kiremitleri tek tek sayılabilecek kadar ayrıntılı işlenmiş, hiç birinin perdeleri unutulmamış evlerin arkasından görünen servi ağaçlı mezarlık bile kasvetli değildir. (Res. 126) Kullanılan renkler de bu canlı görünüme uygundur. Kahverengiler, bejler, yeşiller, maviler, turuncular, sarılar hep aydınlık ve canlı tonlardadır.

Sanatçının Anadolu insanının yaşamını, geleneklerini yansıttığı resimlerinde de mimari görünüm unutulmamıştır. "Safranbolu'da Düğün Yemeği" adlı resminde olduğu gibi insanlar ve mimari hep bir arada ele alınmıştır. (Res. 128)

Bu resimde ön planda sinilere kurulmuş düğün sofrası çevresinde oturan figür grupları, arka planda ise Safranbolu'nun tipik evlerinden oluşan mimari bir görünüm yer alır. Sanatçının tüm resimlerinde figürler tek tek ele alınmış, hepsi değişik desenlerde elbiseler, başörtüleri giymiştir. Bu ayrıntılı çalışma sanatçının en karakteristik özelliği olduğu kadar, resimlerine renkli canlı bir görünüş de katar. "Gelin Evini Ziyaret" adlı resmi de aynı yaklaşımla ele alınmıştır. (Res. 129) Tipik bir eski Anadolu evini ve sokağını yansıtan bu resimde renk renk, desen desen elbiseler giymiş kadınlardan oluşan ustaca yerleştirilmiş figür toplulukları, resme hareket, sevimlilik ve canlılık katar. Sokağın parke taşları bile tek tek sayılabilecek bir ayrıntıcılıkla ele alınmıştır.

Sanatçı bu ayrıntı merakı için şunları söylemektedir:

"... İnce, titiz bir işçilik ve gayret, resmin ana unsurlarından biridir. Daima kendi kendini eleştirmek gerekir. Resmin yarısı işçiliktir. Ancak tutkuyla, içten çalışmakla gelişebilir..." (5).

Sanatçının "Karpuz Sergisi" adlı resmi de Anadolu insanının günlük yaşamından bir kesit sunar. Yine alabildiğine canlı, renkli bir görünüm yaratılmıştır. (Res. 130)

Rengarenk giysileri, yazmalarıyla resimlerinde önemli yer tutan kadınlardan biri sanatçının bir resmine de konu olmuştur. (Res. 131) "Döne yahut Oğlan Çocuğu Bekleyişi"

adını taşıyan bu resim, Anadolu kadınının sorunlarından birini yansıtır. Etrafındaki yedi kız çocuğu ile hamile köylü kadın toplumumuzda oğlan çocuğa verilen önemi gösterir.

Sanatçı bir büyük şehir insanı olmasına rağmen, resimlerine konu olarak Anadolu insanını, görünümelerini seçmesini şöyle açıklamaktadır: "Resim çocukluğumdan bu yana severek yaptığım bir iştir. Günlük yaşantımın bir parçasıdır. Nakış yapmak gibidir. Resimde çok sevdiğim Anadolu insanını onun yaşantısını, folklorunu dile getirmeye çalışıyorum. Onun kültürü, sanatı, renkleri resmimi etkileyen unsurlardır. Batı resmindeki primitifler de beni etkilemiştir. Fakat özüm de gönlüm de doğudadır" (6).

Sanatçının resimlerinin minyatür sanatımızla olan akrabalığından da söz edilmiştir (7). Titiz ve ayrıntıcı çalışması onu bir ölçüde minyatür sanatımıza yakın kılmaktadır. Ancak işlediği konular bakımında, Türk resminde "ulusallaşma" sorununa eğik naive resme yakınlık göstermektedir.

NOTLAR:

- (1) Sanat Olayı, Sayı 49, Haziran 1986, S. 7
- (2) Nurullah Berk - Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, S. 111
- (3) Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, S. 104-105
- (4) Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Oya Katoğlu", Türkiyemiz, Sayı 10, Haziran 1973, S. 32
- (5) Elke Zimmer, "Oya Katoğlu'nun Yeni Bir Uluslararası Başarısı", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 82, 31 Mayıs 1974, S. 16
- (6) "Oya Katoğlu Uluslararası Sergilerde Başarı Üstüne Başarı Kazanıyor", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 8, 24 Kasım 1972, S. 8

h) BERNA TÜREMEN

1945 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1968'de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu bitirmiştir. Yurt içinde ve yurt dışında sergiler açan Türemen, 1975'te A.K.R.D. resim ödülünü ve 9. DYO Resim Sergisi'nde jüri özel onur belgesini, 1976 ve 1977'de Arkeoloji Müzeleri Resim Odülünü, 1979'da Akbank Resim Yarışması üçüncülük ödülünü, 1985'te Gabrova'da 7. Uluslararası Hiciv ve Güldürü Sanatları Biennali'nde desen dalında üçüncülük ödülünü almıştır. Sanatçının Ürdün'de Amman Müzesi ile Bulgaristan'da Gabrova Müzesi'nde ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunmaktadır.

Naive ressamlarımız arasında yer alan bu sanatçının kendi resmi ile ilgili görüşlerini konuya ışık tutması açısından öncelikle belirtmek gerekir.

Sanatçı; "Yaptığım resim naif resim türüne girer. Naif resim kavramı çoğunlukla yanlış yansıtılmaktadır. Halk ressamlarıyla, bilgisizce yapılan resimlerle, çocuk resimleriyle otodidaktların resimleri ve akıl hastalarının resimleriyle naive resim sürekli olarak karıştırılmaktadır" (1) diyerek yaptığı resmi ve naive resim hakkındaki yanlış nitelendirmeleri belirtir.

Naive resmi, "saf yüreklilik, çocuksu duyarlılığın resimde egemen olması, resmin içgüdüsel olması" (2) diye tanım-

layan sanatçı, naive resim ve ressamlar hakkındaki eleştirilere de değinerek, "genelde bu klasik eğitimden geçmemiş olmak, bilgisizce resim yapmak olarak bilinir ve yapıta değil yapanın özgeçmişine bakılır, bu çok yanlış bir tutumdur. Nedense insanlarımız yapıta değil de onu yapan kişiye daha çok ilgi duyuyorlar...ve eleştirilen daima resim değil ressam oluyor..." demektedir (3).

Sanatçının resimlerinin ana konusunu kadınlar oluşturmaktadır. 1975 yılından 1985'e kadar tek figürler üzerinde çalışan sanatçı, bu dönemde sokak satıcılarını ele almıştır. Rengarenk şalvarları, beyaz başörtüleriyle sokaklarda çiçek satan çingene kadınların tipik görünüşleri renkli, neşeli bir ortam yansıtır. Önünde çiçek tablası yere çömelmiş ya da sırtında taşıdığı çiçeklerle resimlediği bu kadınlar, sıcak, sevimli, canlı bir görünüm sunarlar. (Res. 132, 133, 134, 135, 136) Sokaklara, caddelere, köşebaşlarına renk katan bu kadınlara cami avlularında görmeye alışkın olduğumuz "Kuşlara Yem Satan Kadın" da eklenebilir. "Cihan yandı Selverdi" adlı resimde görülen tipik çingene kadın da efelik taslayan görünümüyle bize hiç yabancı gelmez. (Res. 137, 138)

"Bence kişi yaptıklarıyla kendini, özünü ortaya koyar. Resimlerimde hem kendim, hem de yaşadığım toplum var" (4) diyen sanatçı, kadınları konu edindiği diğer resimlerinde toplumun değişik kesimlerinden kadınları ele almayı sürdürmüştür. "Dedikodu" adlı resminde görülen iki kadın

eski ahşap evlerin pencerelerinden konuşan kadınları, "Düğün" adlı resimde ön planda görülen kadın kadına dansedener de yine aynı kesimin yaşantısını sunar. (Res. 139, 140) Üst kısmı çarşafalı altında nakışlı külotlarıyla resimlediği kadınlar ise toplumun çelişkilerine güzel bir örnek oluşturur. (Res. 141, 142)

Resimlerinde sık sık yer alan nakışlar, işlemeli perdeler, bohçalar hep halk zevkini yansıtan ayrıntılardır. Bu konuda sanatçı şöyle demektedir: "Ben nakışlı bir dünyada büyüdüm, öyle de yaşamaktayım. Çevremde gördükleriniz ya ailemden kalma ya da çevremden topladığım elişleridir. Günümüzde ben anneannem gibi oturup nakış işleyemiyorum ama onun bohçalara, perdelere işlediği o nakışları ben resmime aktarıyorum, o içindekileri nakışlarına dökmüş, ben resmime..." (5) (Res. 29, 143, 144) At arabalarında görülen çiçek resimlerini anımsatan iki natürmortu ise, daha ince bir zevki yansıtmakla birlikte sanatçının halk işi nakışlara duyduğu ilgiyi gösteren örneklerdir. (Res. 145, 146) "Kimmiş Eftelya" adlı resmi ise halk sanatçısının sevdiği bir konu olan Deniz Kızı Eftelya resimlerine biraz da gururla yaklaşan bir hava sezilir. Arka planda ise bu halk resimlerini anımsatan bir ayrıntı görülür. (Res. 147)

1985'ten bu yana sanatçı resimlerinde çıplak ve şişman kadınların yanı sıra kedilere de yer vermiştir. Kadınların bazan kucaklarında, bazan ayaklarının dibinde oturan ba-

zan da emzirilen bu kediler, mağrur ifadeleri, palabıyıklarıyla sanatçının kadın-erkek ilişkilerine getirdiği değişik bir bakış açısını gösterirler. (Res. 148, 149, 150 151) Sanatçı, çıplak vücutlar üzerinde güzel bir tezat oluşturan bu kedilere verdiği önemi şöyle açıklar: "Kedili şişman kadınlarımda Hedonist (Hazcı) bir yaklaşımım var. Yaşama sevincimi hazda bulan figürler... Şişman kadınların kedilerini okşaması ki, ben buna "mıncık olayı" diyorum, kedileri erkek yerine düşündüklerinden kaynaklanıyor, yani bir simge. Kedi motifini çok işledim, kedi resimlerime o kadar yakışan bir motif oldu ki, bir ara onu her resimde kullandım, imzam gibi" (6)

Toplumumuzdaki kadın-erkek ilişkilerinde görülen çarpıklıkları traji-komik bir biçimde ele alan sanatçı, neden hep şişman ve komik görünümlü kadınları resmettiğini de açıklar: "Hüzün, acı, yaşamımızda hep var, mutluluk ve hüznün iç içe olmuş... Ben yaşama sevinciyle hüznü kapatmaya çalışıyorum. Taşlama asla alay değil. En doğrusu "humour" sözcüğü bunu da "gülen düşünce" anlamında algılıyorum" (7).

Bu şişman, sevimli kadınlar, sanatçının yaşama sevincini dışa vuruyor, izleyicide neşe uyandırıyorlar. Ancak kapalı ya da yarı aralık gözleri gizli bir hüznü, bıkkınlığı yansıtıyor. (Res. 152, 153, 154, 155)

Sanatçının son resimlerinde yer alan yelpazeli şişman ka-

dınlar da başlarında kurdeleleri, çiçekli elbiseleri, kuşlu yelpazeleri ile canlı, renkli bir anlatım sunarlar. Ama yarı kapalı gözleri bu neşeli görünüme düşündürücü bir ifade katar. (Res. 156, 157, 158, 159) Bu kadınların ve diğer tüm resimlerinde ki kadınların başlarının üzerinde parlayan hilal, resmin eksenini belirtmekle kalmaz, hale gibi bir anlam da taşır.

Sanatçının son resimlerinden biri olan "Kemancı" da ise romantik bir ortam sezilir. Ayaklarının dibindeki kedi ile keman çalan adamın yüzünde hüzünlü bir ifade görülür. (Res. 160) "Aman Avcı Vurma Beni" adlı resimde Rousseau vari bir orman manzarası içinde yatan bir aslan ve aslanın üzerine ayağını dayamış poz veren bir avcı görülür. Aslan önündeki incir yaprağı ve saç gibi yeşelleriyle kadını andırır. Avca ise kadın-erkek ilişkilerinde kadının ezilmişliğini vurgulayan bir motif olarak ortaya çıkar. (Res. 161)

Sanatçının tüm resimlerinde görülen esprili anlatım, kendi deyişiyle "humour", onu naive sanatçılarımız arasında değişik bir yere oturtur. Kadın-erkek ilişkisi hakkındaki değişik yorumu, yalnızca kadınları resimlemesi özgün üslubunun göstergesidir.

NOTLAR:

- (1) Sanatçı ile 17.6.1988 tarihinde kendi evinde yaptığı-
mız görüşme
- (2) A. g. k.
- (3) A. g. k.
- (4) A. g. k.
- (5) A. g. k.
- (6) A. g. k.
- (7) A. g. k.

VIII. SONUÇ

Batı'da modern sanatçıların halk resimleri, çocuk resimleri ve ilkel sanatçıların eserlerini araştırmaya başlamaları ile değer kazanan naive resim, dönemin sanatsal arayışlarına yanıt vermiştir. Herkesin kolayca anlayabileceği resimler yapmak kaygısı naive resmin benimsenmesine ve yaygınlık kazanmasına yol açmıştır.

Eğitimli sanatçıların ya da daha önce başka üsluplarda çalışmış sanatçıların naive resme yönelmesiyle tartışılmaya başlanan naive resim kavramı günümüzde değişik bir boyut kazanmıştır. Öteden beri eğitimsiz kişilere mal edilen naive resim, bu yönelişlerin etkisiyle amatör sanatçılar kümesinden çıkıp, ortak bir sanat kaygısı güden sanatçıların oluşturduğu kümenin ürünleri haline gelmiştir. Naive resmin konum ve nitelik değiştirmesinde içinde yaşadığımız çağda eğitimsiz kişilerin giderek azalmasının yanı sıra dış dünyanın etkilerinden bağımsız bir çalışmanın artık pek kolay olmamasının da rolü büyüktür.

Ülkemizde 1960'lardan itibaren görülmeye başlanan naive resmin temsilcilerinden çoğunun ulusallaşma gereğini savunan sanatçılar olduğu anlaşılır. Bu sanatçıların belli bir görüş çevresinde toplanmaları ülkemizde naive resmin aldığı konumu gösterir. 1930'larda başlayan ulusallaşma, yöreselleşme hareketlerinin sonucu olan bu durum, geleneksel sanatlarımızın araştırılmasına yönelik olumlu bir gi-

rişim olarak kabul edilebilirse de bu çabaların içinde yaşadığımız çağa ve sanata katkıları tartışma konusudur.



IX. ÖZET

Latince "nativus: doğal, doğuştan" sözcüğünden türetilen "naive" sözcüğü saf, tabii, tecrübesiz, samimi anlamındadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında "Pazar Ressamları" olarak bilinen amatör ressamlar kümesi içinden çıkan Henri Rousseau'nun öncülüğünü yaptığı naive resim ise, herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlarca yapılan ve çocuksu bir anlatımı yansıtan resimler olarak tanımlanmıştır. Naive resmin beğeni kazanmasında dönemin sanatsal arayışlarının payı büyüktür. Empresyonizm sonrası arayış içinde olan sanatçılar sanatın ve onu oluşturan nesnelere kökenlerini araştırmaya girişmişlerdir. Böylece araştırılmaya başlanan halk resimleri, çocuk resimleri ve yeni bulunan mağara resimleri onlara dış dünyanın etkileriyle bozulmamış, saf ve yalın bir gerçeklik anlayışını gösterdi. Doğanın saf, içten gözlemcilikle ele alındığı Rousseau'nun resimleri de böylece değer kazandı. Dönemin sanatsal arayışlarına olduğu kadar, toplumsal arayışlara da yanıt verebilen naive resim, Fransa'dan diğer Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya yayılmakta gecikmedi. Her ülkede kendi gerçeklerine uygun bir görünüm kazanan naive resim, yavaş yavaş eğitilmiş sanatçıların da ilgisini çekmeye ve bu yolda çalışmalarına yol açmaya başladı. Bu sanatçıların naive resme yönelmesiyle onların gerçekte naive olup olmadıkları sorusu gündeme geldi. Gündeme gelen bu soru, naive resim tanımının da tartışılmasına yol açmıştır. Naive resmin bir akım ya da bir ekol olmadığını savunanlara karşı, naive üs-

luba yönelen sanatçılar çocuksu bir içgüdüü resimlerinde yalın bir içtenlikle dile getirebilen herkesin bu tür resimler yapabileceğini öne sürmektedirler. Böylece naive resim tanımının giderek değişim gösterdiği anlaşılmaktadır.

Eğitilmiş sanatçıların ya da daha önce başka üsluplarda çalışmış sanatçıların naive resme yönelmesinde en büyük etken naive resmin herkesin kolayca anlayabileceği yalın ve saf üslubunun yanı sıra dönemin sanatsal arayışlarına da yanıt verebilmesidir. Naive resim bir akım olmadığı halde naive sanatçıları birleştiren bazı ortak resimsel özellikler vardır. Bunlar çizgisel bir üslup, gölge-ışığa az yer verme, perspektif arayışları, ayrıntıcılık, istifçi sayılabilecek düzenlemeler gibi özelliklerdir. Bu ortak özellikler, naive resmin diğer resim türlerinden kolayca ayrılmasını sağlar. Dolayısıyla naive resimler için belli bir üsluptan söz edilebilir. Bireysel olan özellikler ise daha çok içeriğe bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bunlar resmin düşsel bir içerik taşıması, hiciv ya da humour ögesinin ağır basması, duygusal anlatımın yoğun olması gibi özelliklerdir.

İlk temsilcileri amatör sanatçılar arasından çıkan naive resim, sanıldığı gibi halk resimleri, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimleri ile yakın bir ilişki göstermez. Aralarında bazı teknik benzerlikler bulunmakla birlikte naive sanatçıların halkın değil, sanattan anlayan

kişilerin beğenisine yönelik çalışmaları onları halk sanatçısından ayırır. Naive resimlerde görülen halk resmi etkileri ise geleneksel sanatlara yönelme çabalarının ürünüdür. Aynı şekilde çocuk resimleri de çocuğun gelişimine uygun bir gelişim gösterdikleri ve sanat kaygısı taşımadıkları için naive resimlerden ayrılır. Ancak naive sanatçıların doğaya bakışlarında ve onu yansıtıışlarında takındıkları samimi ve iyimser yaklaşım ile bazı teknik benzerlikler onları çocuk resimlerine yakın kılar. Akıl hastalarının yaptıkları resimler ise yapılış amaçları ve içerdikleri sembolik anlamlar bakımından tüm sanatçılardan ve dolayısıyla naivelere de ayrılır.

Ülkemizde 1960'lardan itibaren tanınmaya başlayan naive resmin ilk temsilcileri arasında İ. Cemal Karaburçak ve Fahir Aksoy sayılabilir. Kütahyalı Hüseyin Yüce ve A. Galip Onat gibi kendi kendini yetiştirmiş sanatçıların yanı sıra giderek naive resme yönelen Cihat Burak, Nedim Günsür, genç kuşaktan Oya Katoğlu ve Berna Türemen bu eğilimin başlıca temsilcileridir. Bu sanatçıların resimleri bireysel özellikler göstermekle birlikte, çoğunun ulusal kaynaklara, halk sanatlarımıza eğilim duyan kişiler olması dikkat çekicidir. Böylece naive resmin ülkemizde daha 1930'larda başlayan "ulusallaşma" ve "yöreselleşme" çabalarının destekçisi olarak değişik bir boyut kazandığı görülür. Bu sanatçıların belli bir görüş etrafında toplanmaları ise akım ya da ekol niteliği taşımadığı halde naive resmin günümüzde ulaştığı noktayı gösterir.

- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1982
- ÖZSEZGİN, Kaya, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt III
- PASSERON, René, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1982
- READ, Herbert, Sanatın Anlamı, Ankara, 1960
- RENDA, Günsel, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, Ankara, 1977
- TANSUĞ, Sezer, Beş Gerçekçi Türk Ressamı, İstanbul, 1976
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, 1986
- TANSUĞ, Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul, 1988
- UHDE, Wilhelm, Henri Rousseau, Dresden, 1921
- VELİOĞLU, Süleyman, Akıl Hastası ve Sanatçı, İstanbul, 1978

b) Makale, Broşur, Sözlük ve Gazeteler

- AKSEL, İhsan Şükrü, İ.Ü. Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği Akıl Hastalarının Resim Sergisi, İstanbul, 1960
- AKSEL, Malik, "Cam Altı Resimleri", Türkiyemiz, Sayı 6, Şubat 1972, S. 33-35
- AKSEL, Malik, "Bir Halk Ressamı Mehmet Hulusi", Türkiyemiz, Sayı 13, Haziran 1974, S. 15-18
- AKSOY, Fahir, "Naif Sanatın Geçirdiği Evreler", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 4, Mayıs 1980, S. 79-82
- ALDERSON, A.D.-
Fahir İZ, The Oxford English-Turkish Dictionary, Second Edition, 1978
- ANONİM, Taş Baskısı Halk Resimleri Sergisi Resim ve Heykel Müzesinde, İstanbul, 1958
- ANONİM, The Oxford English Dictionary, Volume VII, Oxford, 1933
- ANONİM, Websters International Dictionary of the English Language, 1896
- ANONİM, "Cihat Burak ile Söyleşi", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1/4 Haziran 1982, S. 18-21
- ANONİM, "Nedim Günsür Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlıyor", Milliyet Sanat

- Dergisi, Yeni Dizi 8, Eylül 1980,
S. 47-48
- ANONİM, Sanat Olayı, Sayı 49, Haziran 1986,
S. 7
- ANONİM, "Oya Katoğlu Uluslararası Sergilerde
Başarı Üstüne Başarı Kazanıyor",
Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 8, 24
Kasım 1972, S. 8-9
- ARIK, Rüçhan, "Camide Resim", Türkiyemiz, Sayı 14,
Ekim 1974, S. 2-9
- ARIK, Rüçhan, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli
Emin", Türkiyemiz, Sayı 10, Haziran
1975, S. 8-13
- BOYAR, Ali Sami, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri",
Ülkü, Cilt I, Sayı 5, Haziran 1933,
S. 339
- DARAGO, Reşad Nuri, Fransızcadan-Türkçeye Yeni Lugat,
5. Bası
- EDGÜ, Ferit, "Çocuk Önyargısız Yaratır", Sanat
Dünyamız, Yıl 5, Sayı 14, Eylül 1973,
S. 24-31
- EDGÜ, Ferit, "Çocuk Resimlerine "Doğru" Bakalım",
Sanat Dünyamız, Yıl 7, Sayı 20, Eylül
1980, S. 38-41
- EROL, Turan, "Naif Resim ve Naif Ressamlar Sorunu",
Sanat Üzerine, H.U. Güzel Sanatlar
Fakültesi Yayınları, S. 13-20
- EYÜBOĞLU, B. Rahmi, "Oya Katoğlu", Türkiyemiz, Sayı 10,

- Haziran 1973, S. 29-36
- GİRGİN, Dilek, "Naifler Resim Sanatının Kuralsızları", Güneş Gazetesi, 20 Eylül 1988
S. 6
- GİRGİN, Emin Çetin, "Ressam Dede Karagözler Satardı",
Cumhuriyet Dergi, Sayı 56, 15 Mart
1987, S. 6-7
- İPŞİROĞLU, Nazan, "Görsel Düşünme Yolunda", Sanat
Olayı, Sayı 6, Haziran 1981, S.32-33
- KÖKSAL, Ahmet, "Mevsimin İlk Sergileri", Milliyet
Sanat Dergisi, Yeni Dizi 154, 15
Ekim 1986, S. 49
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Gerçek Bir "Naif" Hüseyin Yüce",
Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 277,
15 Nisan 1979, S. 22
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Ölümünden 6 Yıl Sonra Düzenlenen
Toplu Sergi, Karaburçak'ın Soylu
Kişiliğine Tanıklık Ediyor", Milliyet
Sanat Dergisi, Sayı 206, 19 Kasım
1976, S. 18-19
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Doğadan Öte, Doğadan Daha Doğa",
Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 539,
5 Ekim 1979, S. 26-27
- SÖZEN, Metin - Uğur
TANYELİ, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,
İstanbul, 1986
- TANSUG, Sezer, "Nedim Günsür'ün Sanatçı Gücüne Dair",
Gösteri, Sayı 1, Aralık 1980, S.28-29

- YETKİN, Suut Kemal, "Edebiyatta Milli Benliğe Dönüş",
Ülkü, Yeni Seri Sayı 24, 16 Eylül
1942, S. 1
- ZIMMER, Elke, "Oya Katoğlu'nun Yeni Bir Uluslar-
arası Başarısı", Milliyet Sanat Der-
gisi, Sayı 82, 31 Mayıs 1974, S.14-16

c) Sanatçılarla yapılan konuşmalar

AKSOY, Fahir, 11.5.1987 tarihinde 'Tem Sanat Galerisi'
nde yapılan konuşma

ONAT, A. Galip, 8.7.1988 tarihinde Gülhane Parkı'nda ya-
pılan konuşma

TÜREMEN, Berna, 17.6.1988 tarihinde sanatçının evinde ya-
pılan konuşma



XI. RESİM LİSTESİ

- Resim 1) Meryek Uçan, "19 Mayıs Şenliği", Ortaokul öğrencisi
- 2) Fahir Aksoy, "Köy İstasyonu", 1986, 50x60 cm, Yağlıboya
- 3) İsmail Doğan, "Ağaç Dikme Şenliği", Ortaokul öğrencisi
- 4) Taner Şirin, "19 Mayıs Töreni", Ortaokul öğrencisi
- 5) M. Cemalettin Bulunmaz, "Otobüs Bayramı", 6 yaş
- 6) M. Cemalettin Bulunmaz, "Canavar Çocuğu Görmemiş", 6 yaş
- 7) M. Cemalettin Bulunmaz, "Kardan Adam ve Çocuklar", 6 yaş
- 8) M. Cemalettin Bulunmaz, "Servis", 6 yaş
- 9) Bayram Falakalıoğlu, "Okul Bahçesi", Ortaokul öğrencisi
- 10) M. Cemalettin Bulunmaz, "Bulut Çocuk", 6 yaş
- 11) Anonim, Soma Hızır Bey Camii'ndeki manzara resmi, Duvar Resmi
- 12) Anonim, Urla Kapan Camii Şadırvan Kubbesindeki manzara resmi, Duvar Resmi
- 13) Anonim, Acıpayam Yazırköyü Camii'ndeki manzara resmi, Duvar Resmi
- 14) Zileli Emin, "Süleymaniye Camii", Merzifon Karamustafa Paşa Camii büyük kubbesi, Duvar Resmi

- Resim 15) Zileli Emin, "İstanbul Şehri", (Detay), Merzi-
fon Karamustafa Paşa Camii Şadır-
vanı, Duvar Resmi
- 16) Zileli Emin, "Edirne Selimiye Camii", Amasya
Gümüşlü Camii, Duvar Resmi
- 17) Ali Miralaygil, "Harput", Hüseyinik Köyü'nde
Bir Evde, Duvar Resmi
- 18) Mehmet Hulusi, "Demir Pehlivan'ın Aslanla Gü-
reşmesi", Taşbaskısı
- 19) Mehmet Hulusi, "Çanakkale Boğazı", Taşbaskısı
- 20) Mehmet Hulusi, "Süveyş Kanalı", Taşbaskısı
- 21) Anonim, "Eshab-ı Kehf Kompozisyonu", Cam Altı
Resmi
- 22) Anonim, "Hicaz Demiryolu", Cam Altı Resmi
- 23) Anonim, "Sultanahmet Camii", Cam Altı Resmi
- 24) Anonim, Araba Resmi
- 25) Anonim, Araba Resmi
- 26) Araba Resmi Yapan Sanatçı
- 27) Anonim, Araba Resmi
- 28) Anonim, Araba Resmi
- 29) Berna Türemen, "Kimmiş Eftelya", Yağlıboya
- 30) Berna Türemen, "Şahmeranlı", Yağlıboya
- 31) Cihat Burak, "Perdeli Natürmort", 1986,
25x20 cm, Suluboya
- 32) Fahir Aksoy, "Anadolu Kasabası", 1972,
60x90 cm, Yağlıboya, Ergin Sander
Koleksiyonu
- 33) A. Galip Onat, "Anadolu'da Köy Pikniği",
1962/82

- Resim 34) Akıl hastası, "Anne ve Çocuk"
35) Seraphine, "Kırmızı Ağaç", 1927
36) Akıl hastası, "Evler"
37) Akıl Hastası, "Ressam"
38) Akıl Hastası, "Gemiler"
39) Akıl hastası, "Beni Gözleyen Gözler"
40) Grant wood, "Amerikan Çotigi"
41) Henri Rousseau, "Bir Kadın Portresi, 1897
42) Henri Rousseau, "Müz Şaire İlham Verirken,
1909, 146x97 cm, kunstmuseum,
Basel.
43) Henri Rousseau, "Köyde Düğün", 1905, 163x114
cm, Louvre, Paris.
44) Henri Rousseau, "Juniet Amca'nın Faytonu", 1908,
91x129 cm, Louvre, Paris.
45) Henri Rousseau, "Kayalardaki Oğlan", 1895,
55x45 cm, National Gallery of
Art, Collection D.C.Dale,
Washington.
46) Henri Rousseau, "Ben Kendim, Portre-Manzara",
1890, 140x110.5 cm, Prag Museum.
47) Henri Rousseau, "Pierre Loti'nin Portresi",
1891/2, 61x50 cm, Kunsthaus,
Zürich.
48) Henri Rousseau, "Akşam Saatlerinde St.Louis
Adasının St.Nicholas Limanın-
dan Görünüşü", 1888, 46x55 cm,
Paris.
49) Henri Rousseau, "Ormanda Yürüyüş", 1886,
71x60 cm, Kunsthaus, Zürich.

- Resim 50) Henri Rousseau, "Batan Güneş ve Balta Girmemiş Orman Manzarası", 1909,
112x168 cm,
- Resim 51) Henri Rousseau, "Küçük Şelale", 1910,
116x50 cm, Art Institute,
Chicago
- 52) Henri Rousseau, "Şiir Çiçekleri", 1890, 38x46
cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 53) Henri Rousseau, "Uyuyan Çingene", 1897,
138x178 cm, Museum of Modern
Art, New York
- 54) Henri Rousseau, "Yılanlı Büyücü", 1907,
165x186 cm, Louvre, Paris
- 55) Henri Rousseau, "Yılanlı Büyücü", (Detay)
- 56) Henri Rousseau, "Düş", 1910, 204x302 cm,
Museum of Modern Art, New York
- 57) Henri Rousseau, "Savaş", 1894, 113x93 cm,
Louvre, Paris
- 58) Turgut Zaim, "Yörükler", 134x173 cm, Yağlıboya
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 59) Turgut Zaim, "Türbeli Kompozisyon", 40x55 cm,
Takribi Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 60) B. Rahmi Eyüboğlu, "İlk Geçen Treni Seyreden
Köylüler", 110x145 cm,
Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 61) B. Rahmi Eyüboğlu, "Bursa'lı", 1945, 70x50 cm,
Yağlıboya
- 62) B. Rahmi Eyüboğlu, "Talas'lı ya da Oyalı Baş",
65x48 cm, Yağlıboya
- 63) B. Rahmi Eyüboğlu, "Gecekonduların Büyük Ma-
visi", 1973, 122x122 cm,
Akrilik

- Resim 64) Nurullah Berk, "Padişah", 28,5x40 cm, Guvaj,
Özel Koleksiyon
- 65) Mehmet Pesen, "Gelin", 41x52 cm, Yağlıboya,
Özel Koleksiyon
- 66) Mehmet Pesen, "Gelin ve Kağnılar", 33x70 cm,
Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 67) Nuri İyem, "Dede ile Torun", 38x48 cm, Yağlı-
boya, Özel Koleksiyon
- 68) İbrahim Balaban, "Mavili Göç", 85x90 cm, Yağlı-
boya, Özel Koleksiyon
- 69) İ. Cemal Karaburçak, "Ankara Oteli", 60x100 cm,
Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 70) İ. Cemal Karaburçak, "Marmara'dan", 62x84 cm,
Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 71) İ. Cemal Karaburçak, "Peysaj", 62x77 cm
- 72) İ. Cemal Karaburçak, İsimsiz
- 73) İ. Cemal Karaburçak, İsimsiz
- 74) Cihat Burak, "Dev Yarasa", 30x39 cm, Gravür
Baskı Üzerine Suluboya, Özel
Koleksiyon
- 75) Cihat Burak, "Kedili Kız"
- 76) Cihat Burak, İsimsiz
- 77) Cihat Burak, "Bursa'dan Muradiye", 1984, Pastel
- 78) Cihat Burak, "Seyirlik Figürleri", 1963
- 79) Cihat Burak, "Perdeli Natürmort", 1986, 25x20
cm, Suluboya
- 80) Cihat Burak, "Natürmort", 1986, 25x40 cm,
Suluboya

- Resim 81) Cihat Burak, "Eğlenenler", 140x140 cm, Ankara
Resim Heykel Müzesi
- 82) Cihat Burak, İsimsiz
- 83) Fahir Aksoy, "Kış", 1986, 75x90 cm, Yağlıboya
- 84) Fahir Aksoy, "Anadolu'da Bahar", 1987, 65x50
cm, Yağlıboya
- 85) Fahir Aksoy, "Anadolu'da Köy", 1987, 50x60 cm,
Akrilik
- 86) Fahir Aksoy, "Cami", 1987, 50x60 cm, Yağlıboya
- 87) Fahir Aksoy, "Hacı Bektaş Dergahı", 1985, 50x60
cm, Yağlıboya
- 88) Fahir Aksoy, "İzmir'den", 1986, 50x60 cm,
Akrilik
- 89) Fahir Aksoy, "Kıyı", 1986, 40x50 cm, Akrilik
- 90) Fahir Aksoy, "Bodrum", 50x70 cm, Yağlıboya,
Nazan Ölçer Koleksiyonu
- 91) Fahir Aksoy, "Hantal Gemi", 1986, 50x60 cm,
Akrilik
- 92) Fahir Aksoy, "Meryem Ana", 1987, 60x50 cm,
Akrilik
- 93) Fahir Aksoy, "Anı", 1985, 60x50 cm, Akrilik,
Sibel ve İsmet Kasapoğlu Koleksi-
yonu
- 94) Fahir Aksoy, "Veysel Çıkmazı", 1986, 50x40 cm,
Akrilik
- 95) Nedim Günsür, "Madenci"
- 96) Nedim Günsür, "Köylü Ailesi", 40x60 cm, Yağlı-
boya, Özel koleksiyon

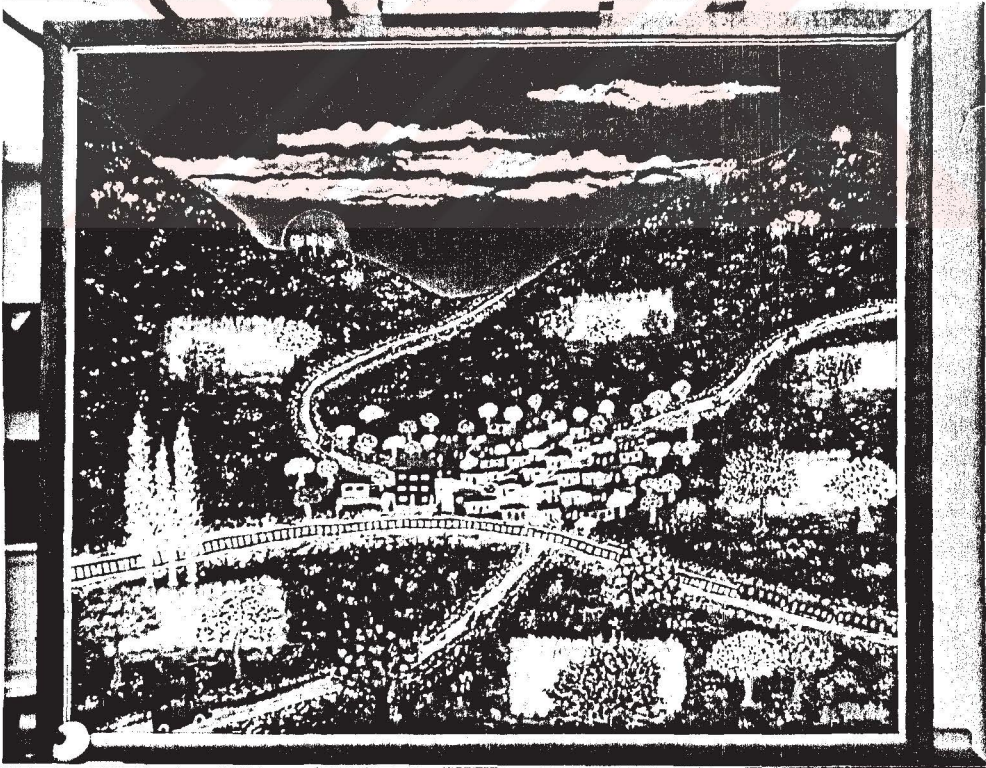
- Resim 97) Nedim Günsür, "Lunapark"
98) Nedim Günsür, "Eller"
99) Nedim Günsür, "Balıkçı Pazarı", 45x54 cm, Yağlıboya, İş Bankası Koleksiyonu
100) Nedim Günsür, "Eski Sokak", 40x50 cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon
101) A. Galip Onat, "Hadim'den Bir Manzara",
1937/81-82
102) A. Galip Onat, "Toros Yayları", 1977/81-82
103) A. Galip Onat, "Hadim Genel Görünüş", 1966
104) A. Galip Onat, "Datça", 1981
105) A. Galip Onat, "Beşiktaş'ta Kiş"
106) A. Galip Onat, "Beşiktaş", 1986
107) A. Galip Onat, "Sarıyer", 1985
108) A. Galip Onat, "Gümüşsuyu'ndan Dolmabahçe Sarayı ve Boğaz"
109) A. Galip Onat, "Haydarpaşa Garı", 1987
110) A. Galip Onat, "Kız Kulesi" 1987
111) A. Galip Onat, "Çengelköy", 1987
112) A. Galip Onat, "Datça'dan Bir Görüntü", 1986
113) A. Galip Onat, "Sahilde Gül Bahçeleri", 1986
114) A. Galip Onat, "Galata", 1988
115) A. Galip Onat, "İstanbul", 1988
116) A. Galip Onat, "Natürmort", 1986
117) A. Galip Onat, "Natürmort", 1987
118) Hüseyin Yüce, "Manzara", 1981, Yağlıboya, DRH Müzesi Koleksiyonu
119) Hüseyin Yüce, "Peysaj" 60x81 cm,

- Resim 120) Hüseyin yüce, isimsiz
- 121) Hüseyin Yüce, isimsiz, 1982, 50x70 cm, Yağlıboya
- 122) Hüseyin yüce, isimsiz
- 123) Hüseyin yüce, "Ağaçlar", 49x70 cm, yağlıboya,
Özel koleksiyon.
- 124) Hüseyin yüce, "Manzara", B. Türemen koleksiyonu
- 125) Oya katoglu, "Bursa'da Sabah", (detay)
- 126) Oya katoglu, "Bursa'dan", 55x80 cm, Yağlıboya,
Özel koleksiyon.
- 127) Oya Katoglu, "Eski Bursa'yı Hatırlayış", ya da
"Anadolu Şehrinde Hayat"
- 128) Oya Katoglu, "Safranbolu'da Düğün Yemeği"
- 129) Oya Katoglu, "Gelinevini Ziyaret", 1969,
135x220 cm, Yağlıboya
- 130) Oya Katoglu, "Karpuz Sergisi", 30x40 cm,
Yağlıboya, Özel Koleksiyon
- 131) Oya Katoglu, "Döne" yahut "Oğlan Çocuğu
Bekleyişi"
- 132) Berna Türemen "Çiçekçi Kadın"
- 133) Berna Türemen, "Çiçekçi Kadın"
- 134) Berna Türemen, "Hani ya Mimoza", 1984
- 135) Berna Türemen, "Çiçekçi Emine", 1984, Yağlıboya
- 136) Berna Türemen, "Çiçekçi Kadın", Seramik
- 137) Berna Türemen, "Yemci Kadın", Seramik
- 138) Berna Türemen, "Cihanyandı Selverdi", Suluboya
- 139) Berna Türemen, "Dedikodu"
- 140) Berna Türemen, "Düğün"
- 141) Berna Türemen, "Nakışlı"
- 142) Berna Türemen, "Çarşafı Kadın"

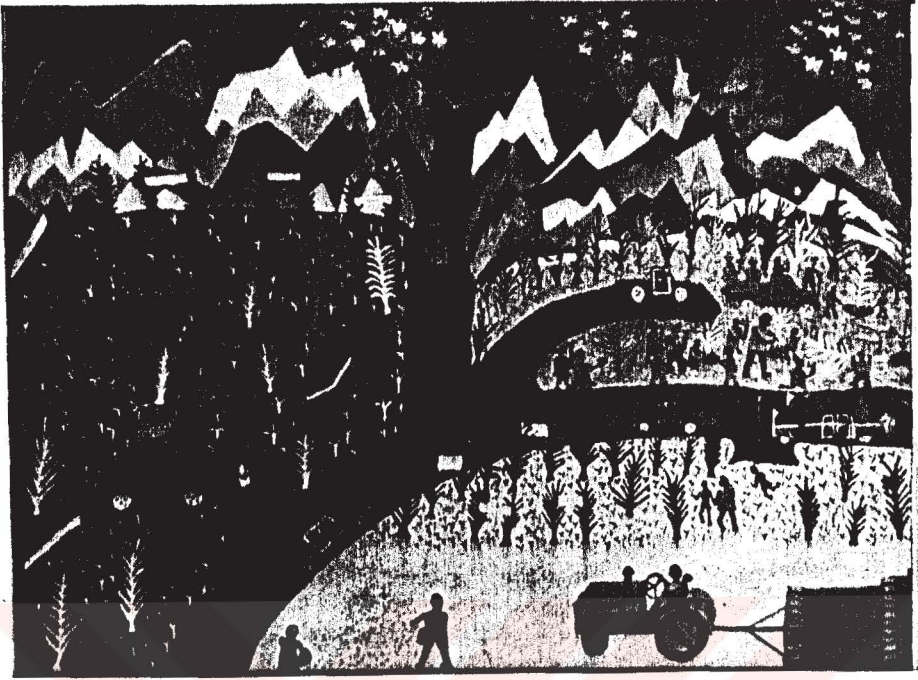
- Resim 143) Berna Türemen, "Pencereden Bakan Kadın",
Seramik
- 144) Berna Türemen, "Lohusa Döşegi", 1975
- 145) Berna Türemen, "Çiçekler", Suluboya
- 146) Berna Türemen, "Çiçekler", Suluboya
- 147) Berna Türemen, "Kimmiş Eftalya" (Detay)
- 148) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"
- 149) Berna Türemen, "Kadın ve Kedi", Desen, Sepya
Mürekkep
- 150) Berna Türemen, "Uzanıp Yatıvermiş", 1983
- 151) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"
- 152) Berna Türemen, "Romus ve Romulus"
- 153) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"
- 154) Berna Türemen, "Kadın ve Kedi", Yağlıboya
- 155) Berna Türemen, "Kedilerle Kadınlar", 1987,
Yağlıboya
- 156) Berna Türemen, "Yelpazeliler", 1988, Yağlıboya
- 157) Berna Türemen, "Yelpazeli", Yağlıboya
- 158) Berna Türemen, "Yelpazeli Kadın", 1987,
Yağlıboya
- 159) Berna Türemen, "Yelpazeliler"
- 160) Berna Türemen, "Kemancı", 1988, Yağlıboya
- 161) Berna Türemen, "Aman Avcı Vurma Beni", 1987,
Yağlıboya
- 162) Berna Türemen, "Atlı Araba", 1975, 28x38 cm,
Yağlıboya



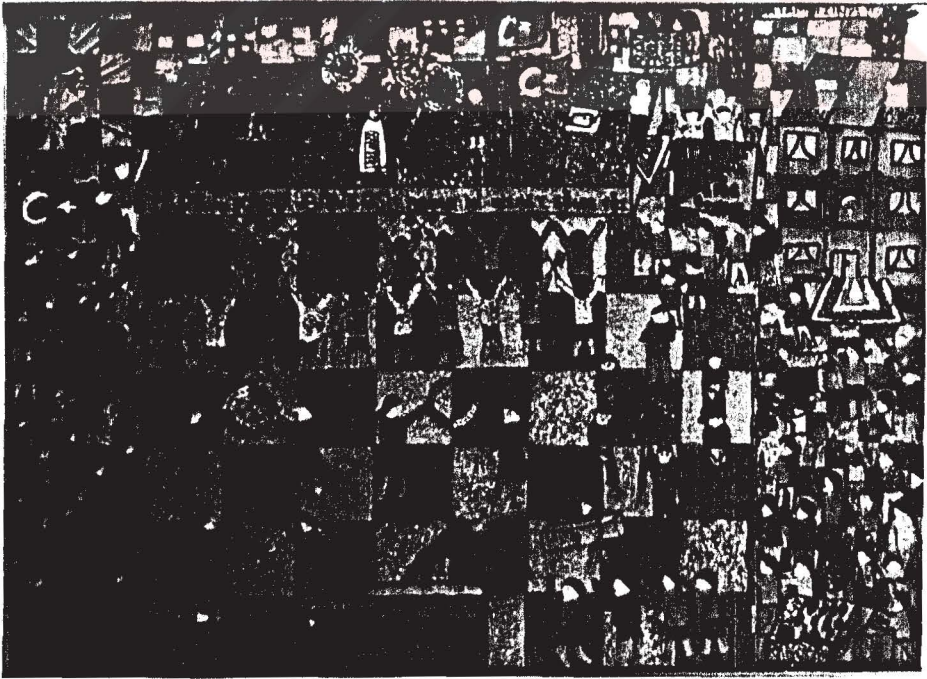
Resim 1) Meryem Uçar, "19 Mayıs Şenliği", Ortaokul öğrencisi



Resim 2) Fahir Aksoy, "Köy İstasyonu", 1986, 50x60 cm, Yağlıboya



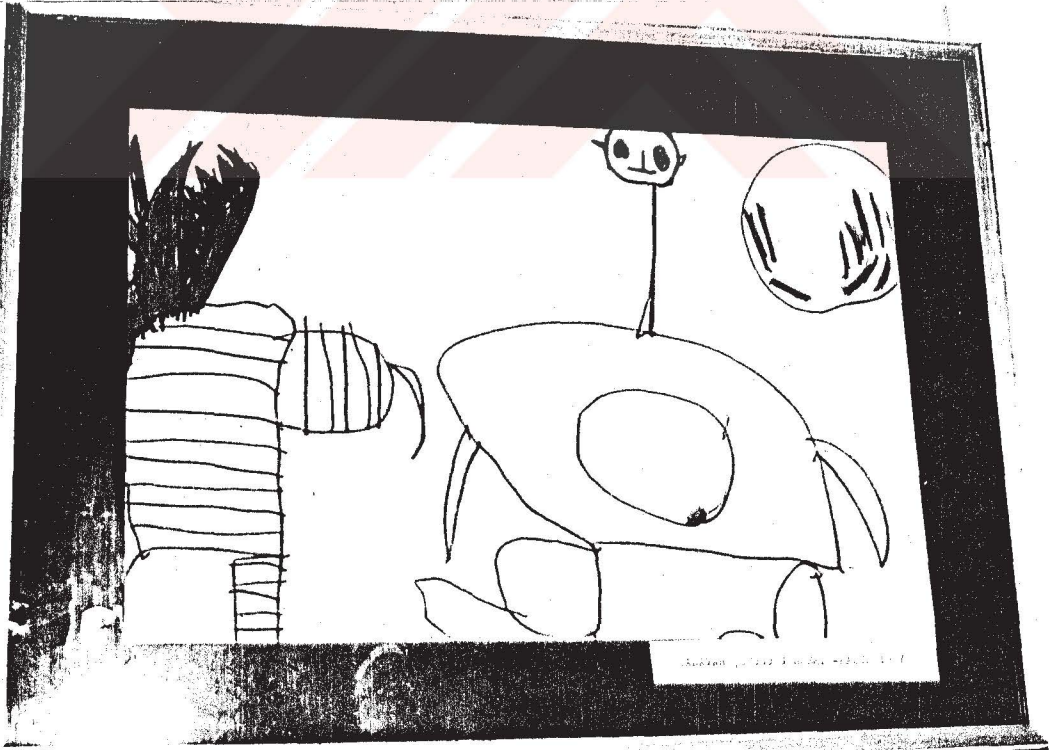
Resim 3) İsmail Doğan, "Ağaç Dikme Şenliği", Ortaokul öğrencisi



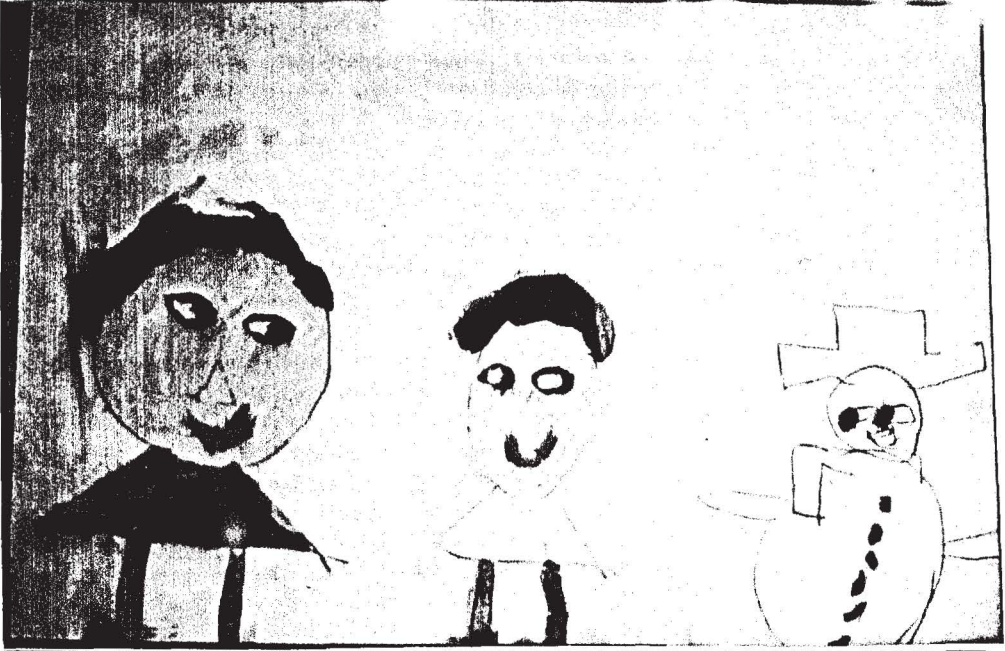
Resim 4) Taner Şirin, "19 Mayıs Töreni", Ortaokul öğrencisi



Resim 5) M.Cemalettin Bulunmaz, "Otobüs Bayramı", 6 yaş



Resim 6) M.Cemalettin Bulunmaz, "Canavar Çocuğu Görmeiş", 6 yaş



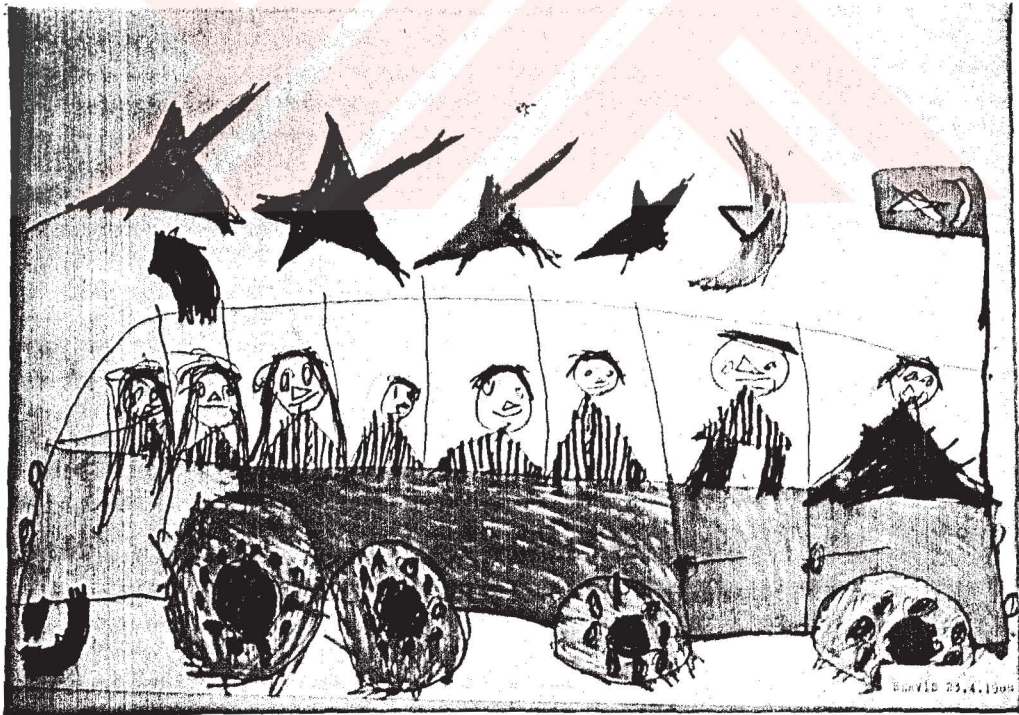
Resim 7) M.Cemalettin Bulunmaz, "Kardan Adam ve Çocuklar", 6 yaş



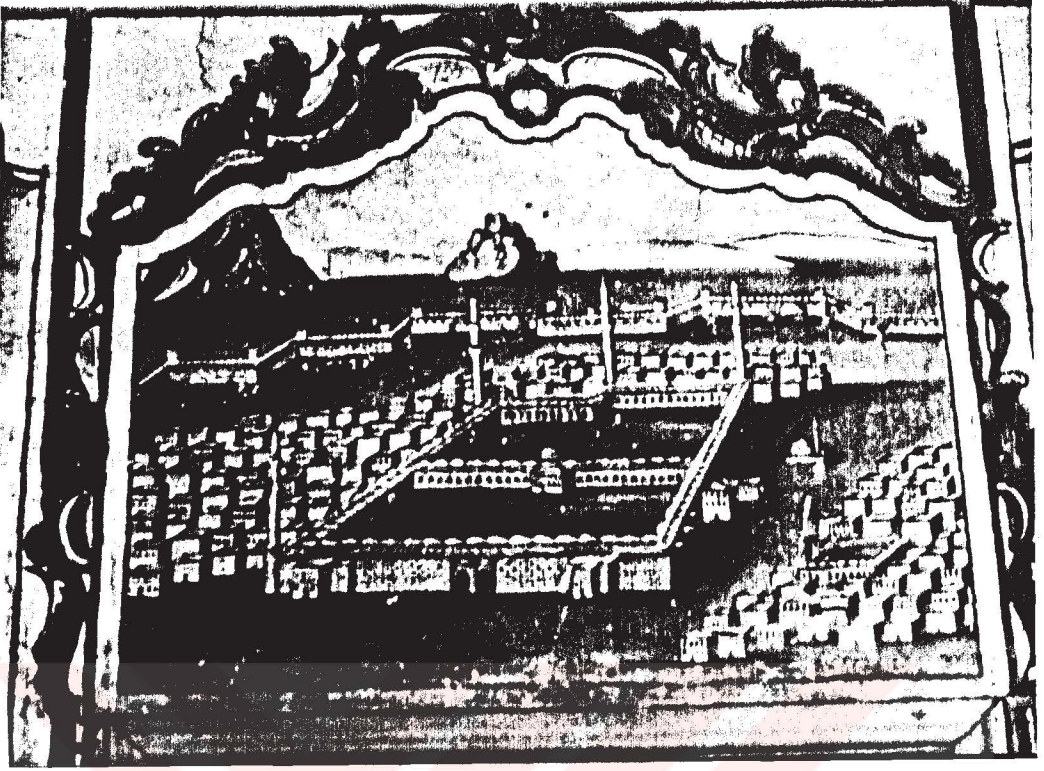
Resim 8) M.Cemalettin Bulunmaz, "Bulut Çocuk", 6 yaş



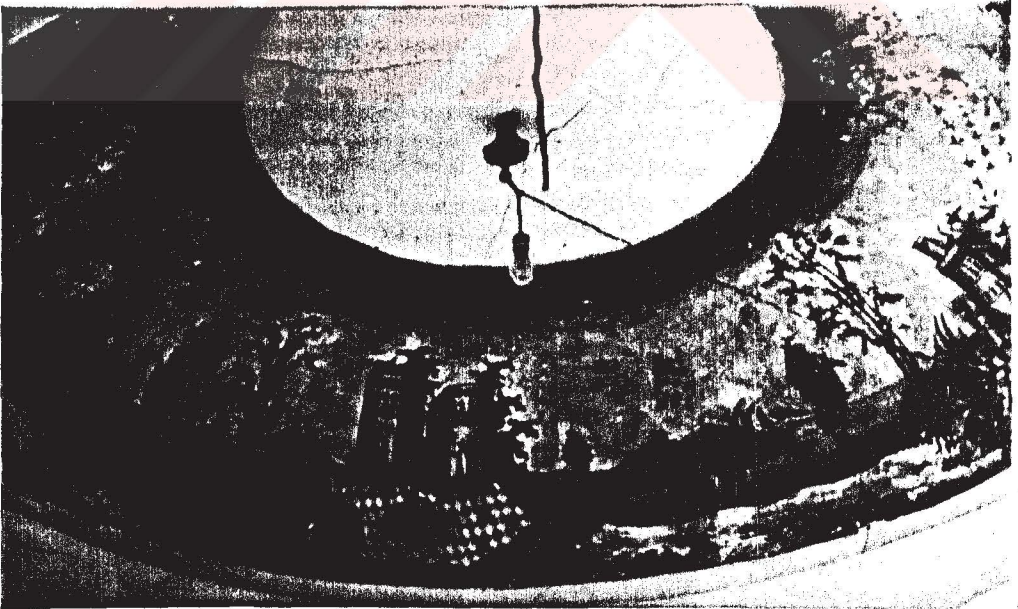
Resim 9) Bayram Falakalıoğlu, "Okul Bahçesi", Ortaokul öğrencisi



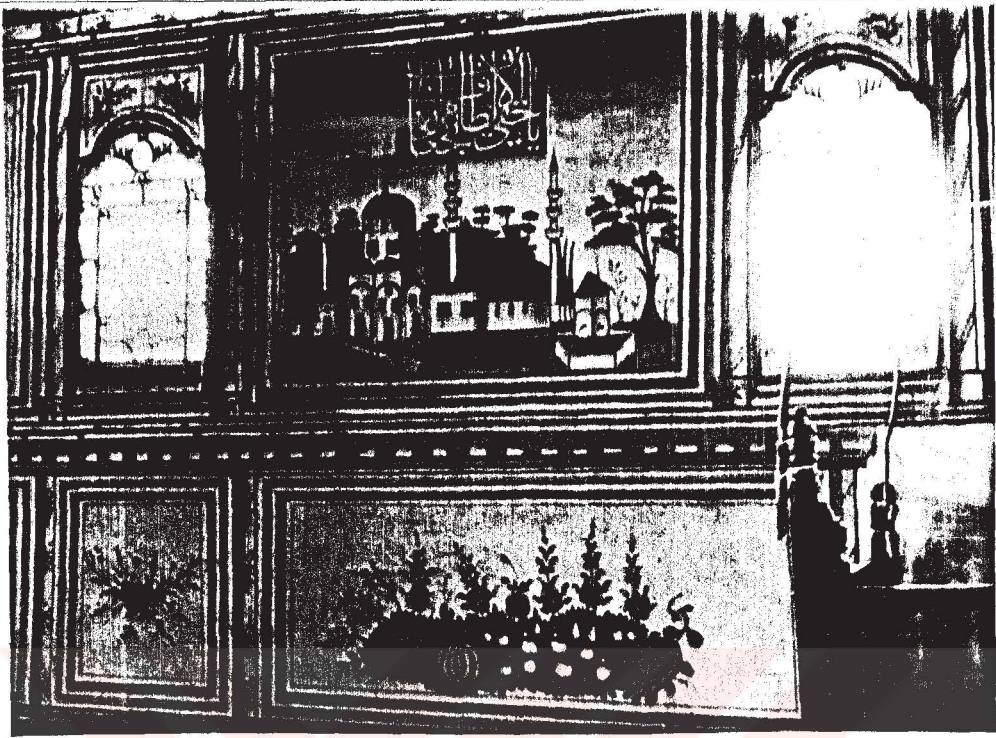
Resim 10) M.Cemalettin Bulunmaz, "Servis", 6 yaş



Resim 11) Anonim, Soma Hızır Bey Camii'ndeki manzara resmi, Duvar resmi



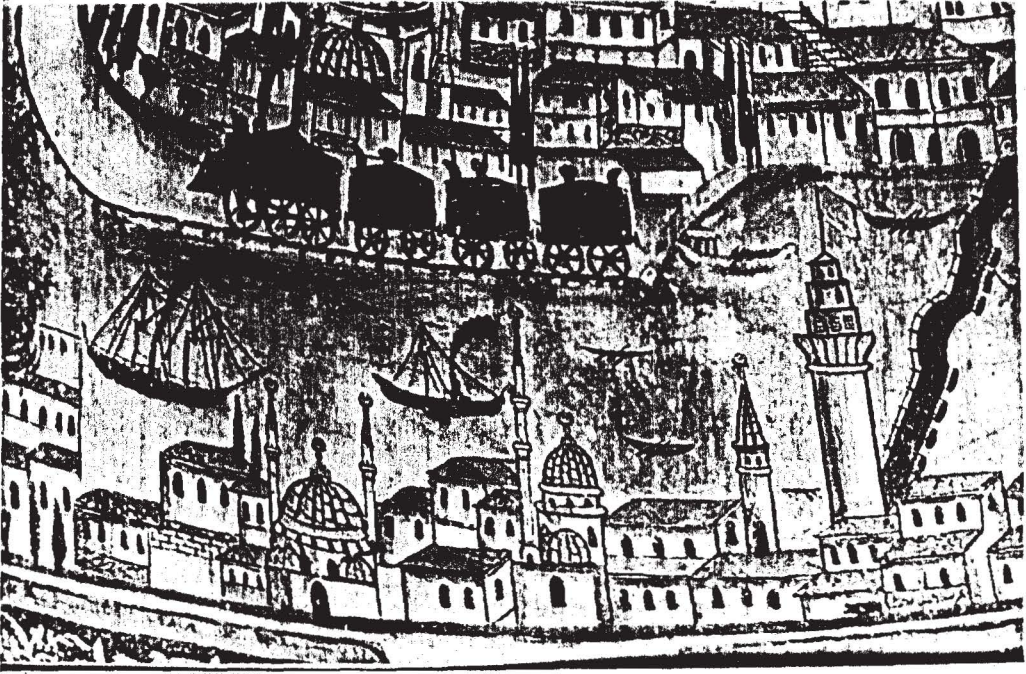
Resim 12) Anonim, Urla Kapan Camii Şadırvan Kubbesindeki manzara resmi, Duvar resmi



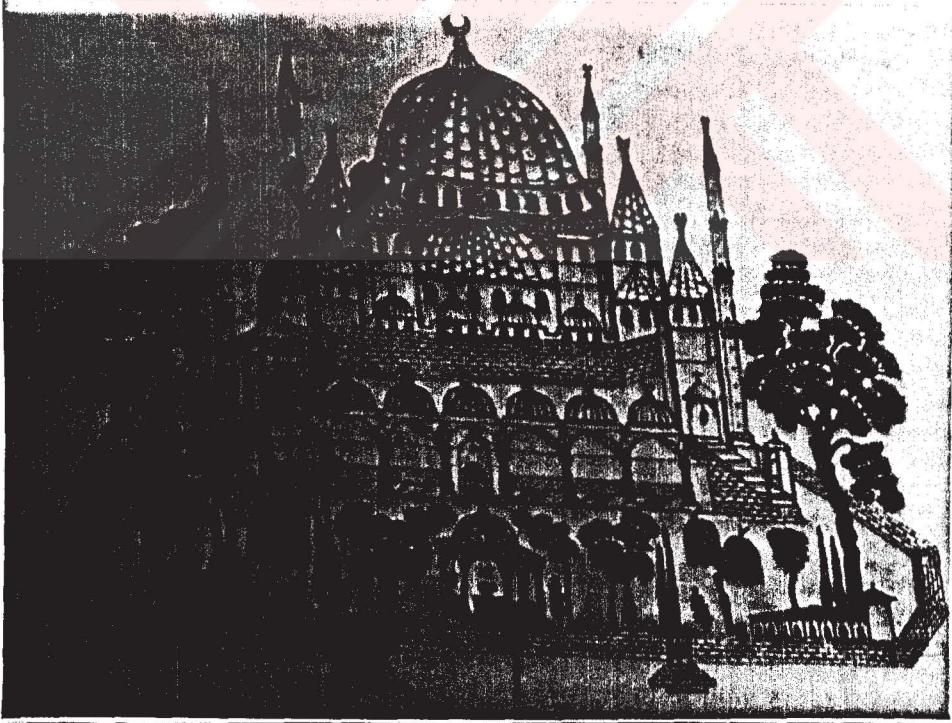
Resim 13) Anonim, Acıpayam Yazırköyü Camii'nden manzara resmi, Duvar resmi



Resim 14) Zileli Emin, "Süleymaniye Camii", Merzifon Karamustafa Paşa Camii büyük Kubbesi, Duvar resmi



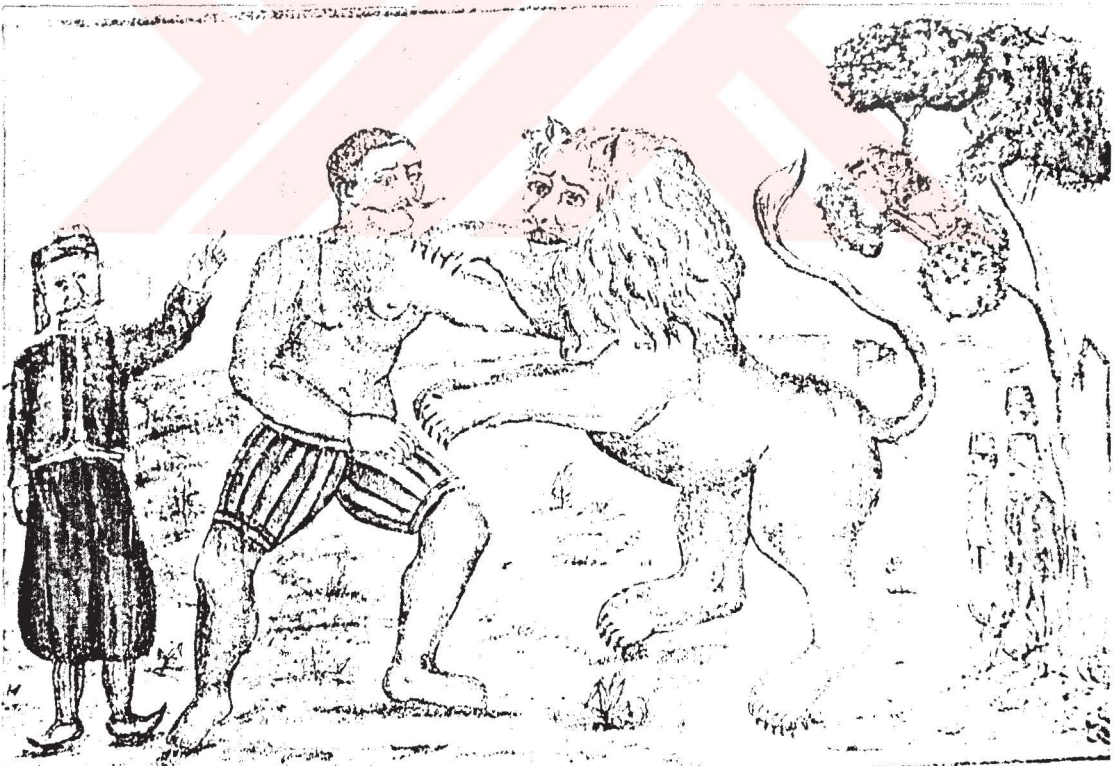
Resim 15) Zileli Emin, "İstanbul Şehri", (Detay) Merzifon Karamustafa Paşa Camii Şadırvanı, Duvar resmi



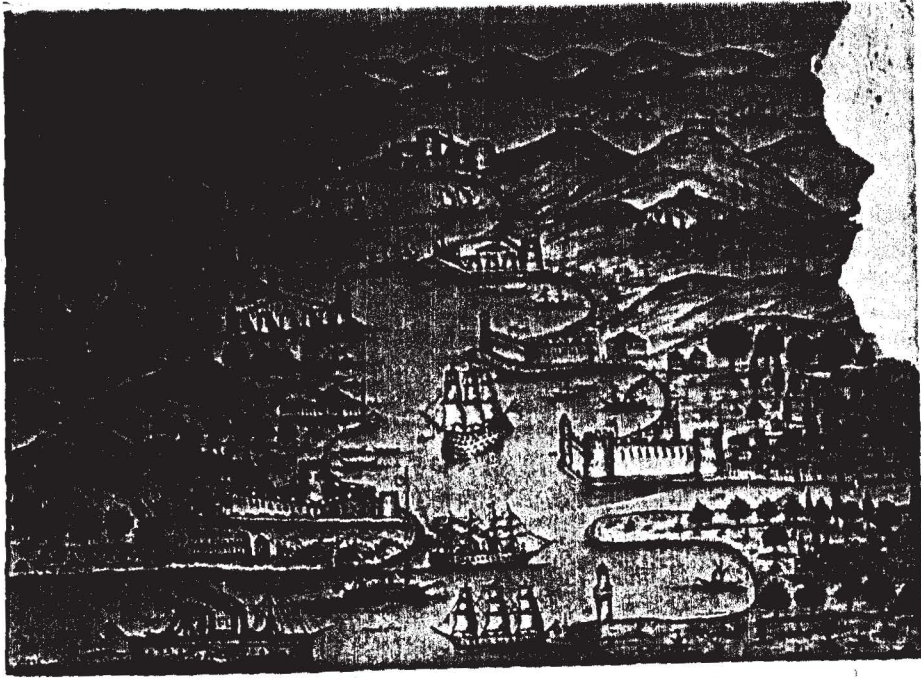
Resim 16) Zileli Emin, "Edirne Selimiye Camii", Amasya Gümüşlü Camii, Duvar resmi



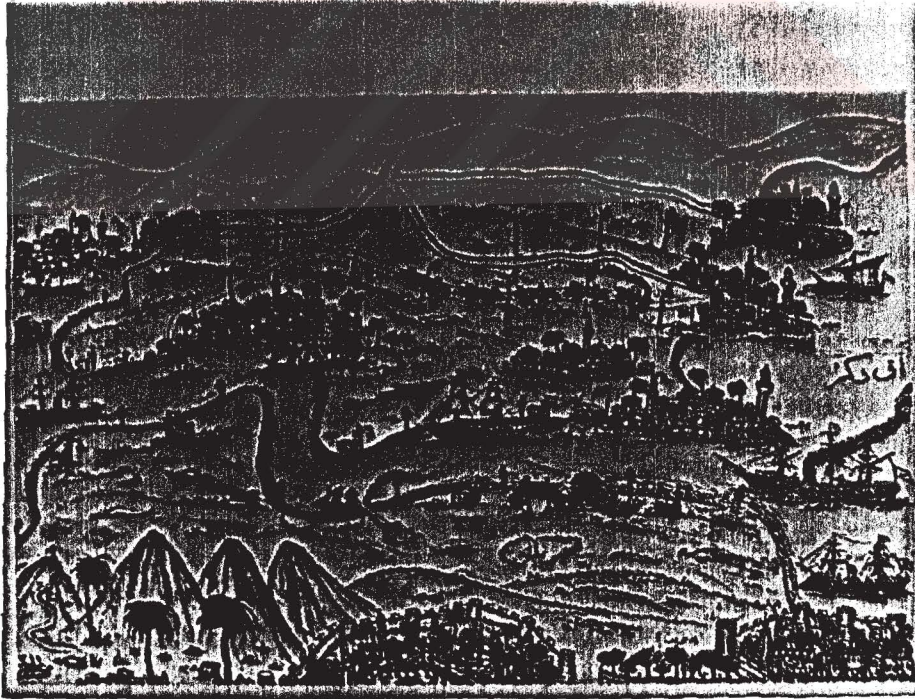
Resim 17) Ali Miralaygil, "Harput", Hüseyinik Köyü'nde bir evden, Duvar resmi



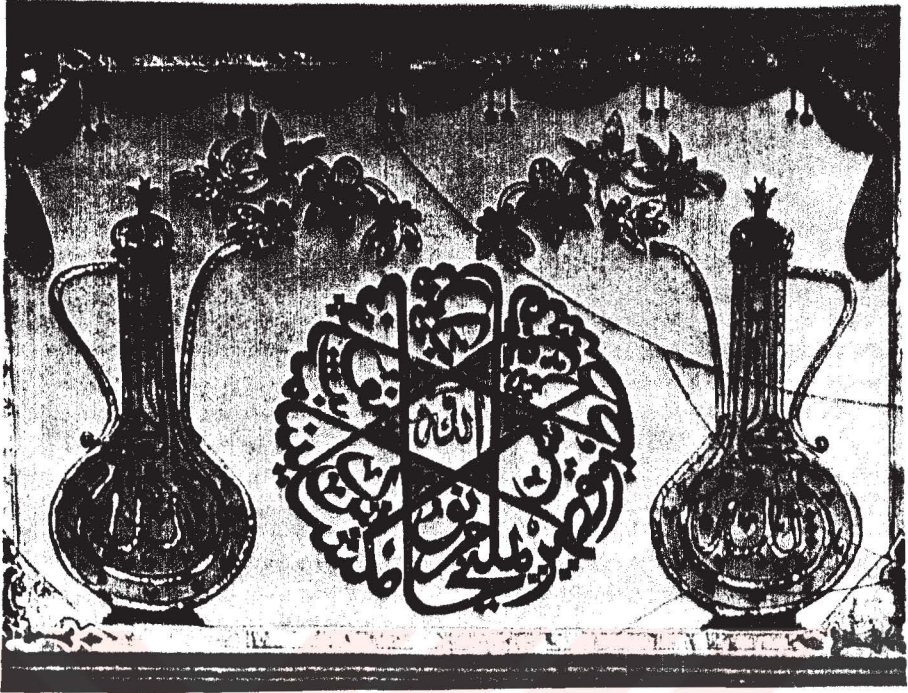
Resim 18) Mehmet Hulusi, "Demir Pehlivan'ın Aslanla Güreşmesi", Taş baskısı



Resim 19) Mehmet Hulusi, "Çanakkale Boğazı", Taş baskısı



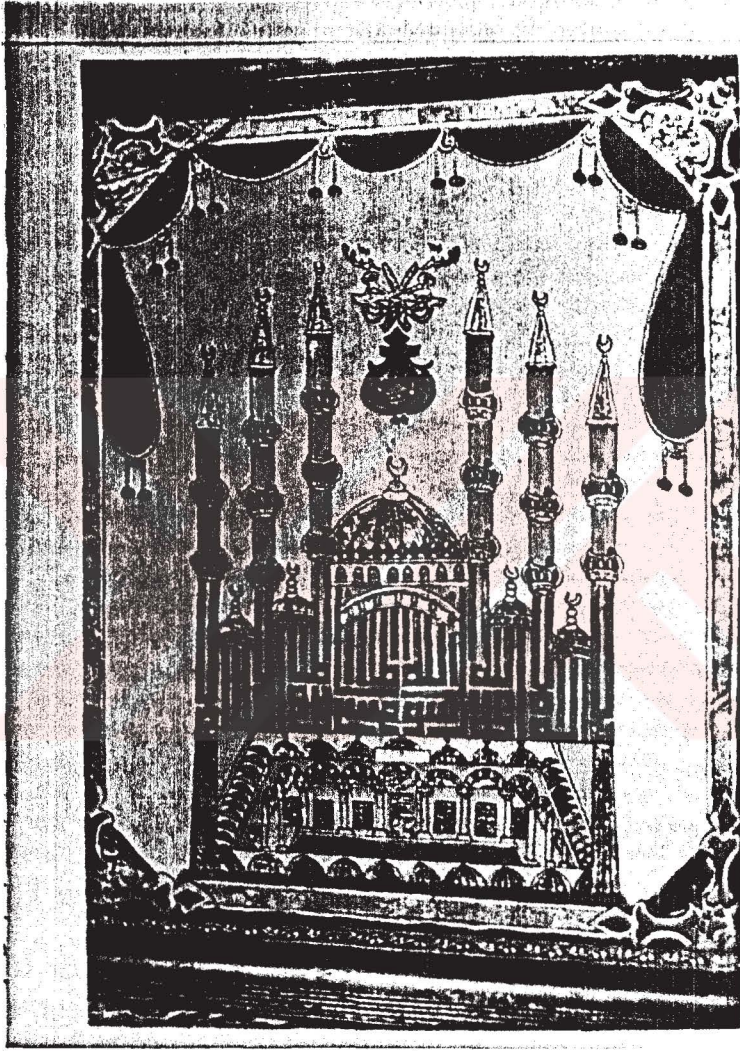
Resim 20) Mehmet Hulusi, "Süveys Kanalı", Taş baskısı



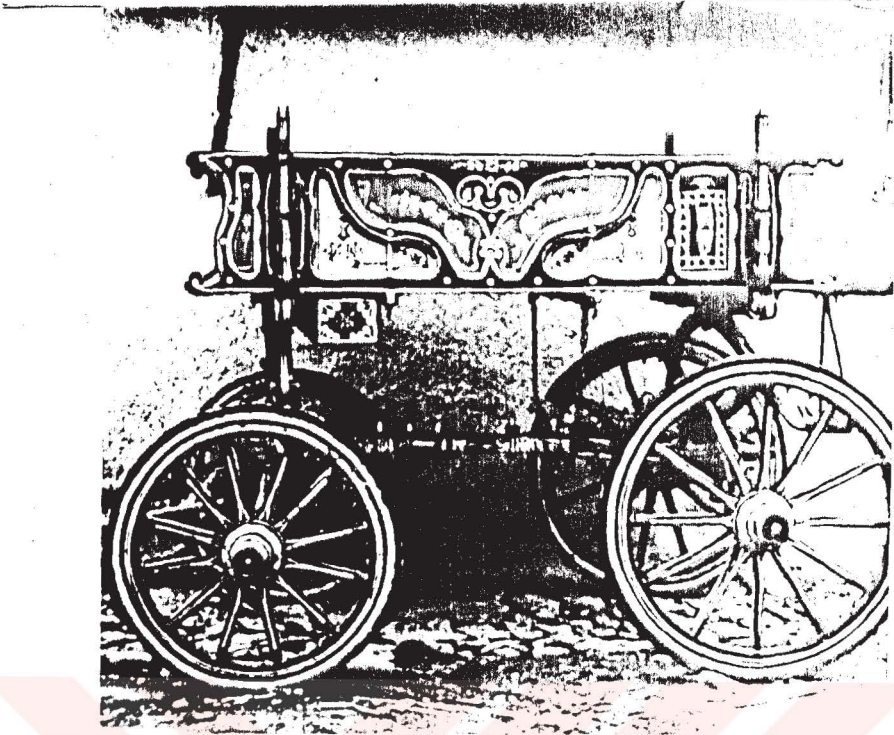
Resim 21) Anonim, "Eshab-ı Kefî Kompozisyonu", Cam Altı Resmi



Resim 22) Anonim, "Hicaz Demiryolu", Cam Altı Resmi



Resim 23) Anonim, "Sultanahmet Camii", Cam Altı Resmi



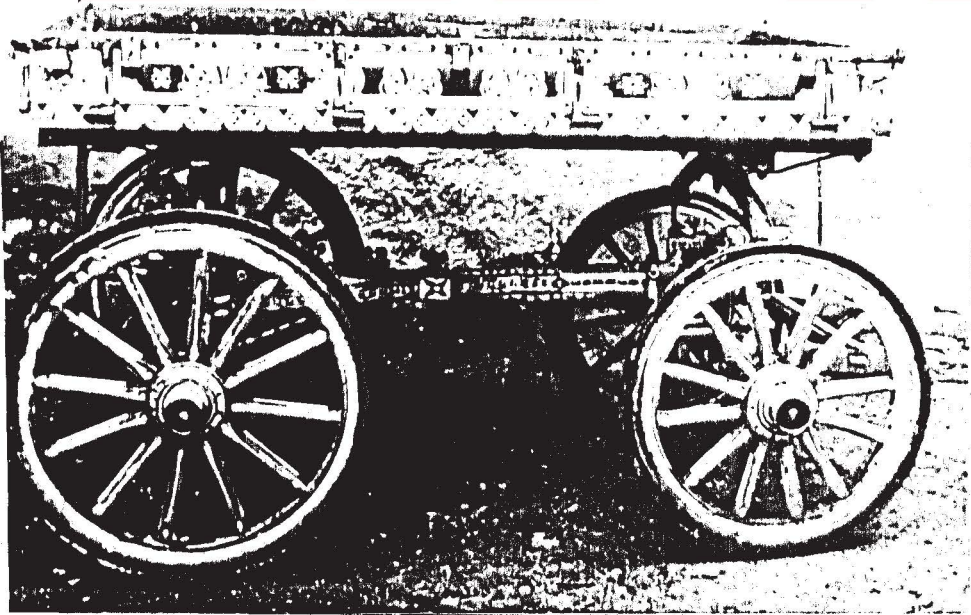
Resim 24) Anonim, Araba Resmi



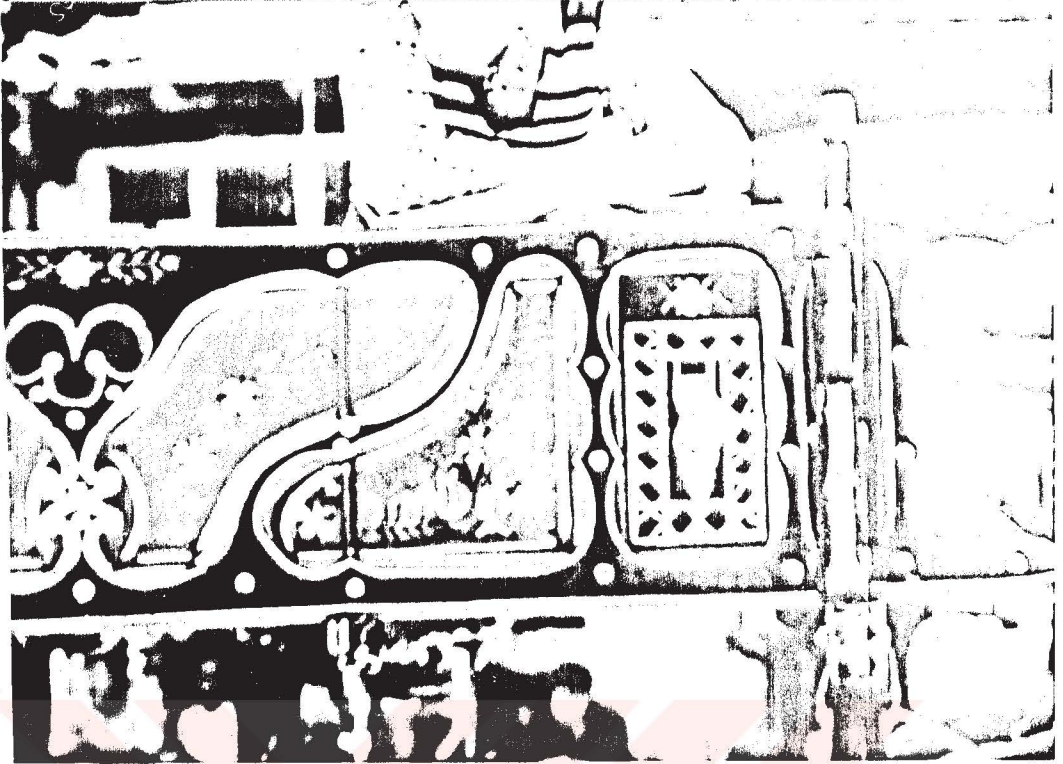
Resim 25) Anonim, Araba Resmi



Resim 26) Araba Resmi Yapan Sanatçı



Resim 27) Anonim, Araba Resmi



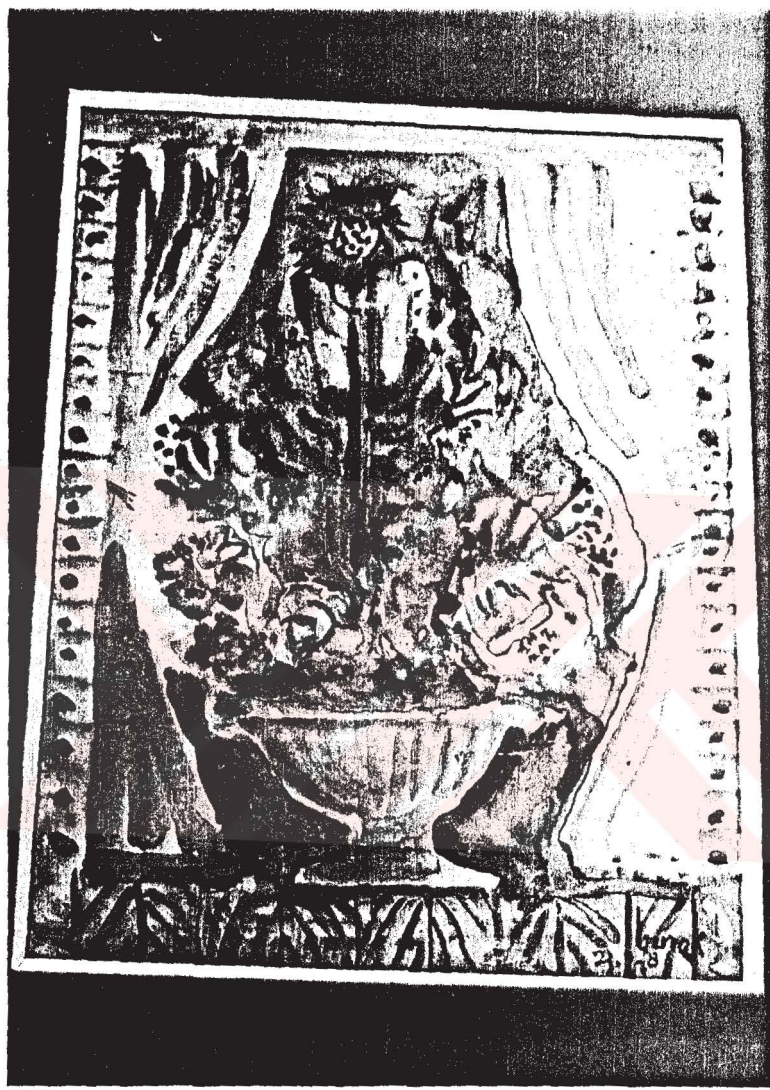
Resim 28) Anonim, Araba Resmi



Resim 29) Berna Türemen, "Kımmış Eftelya", Yağliboya



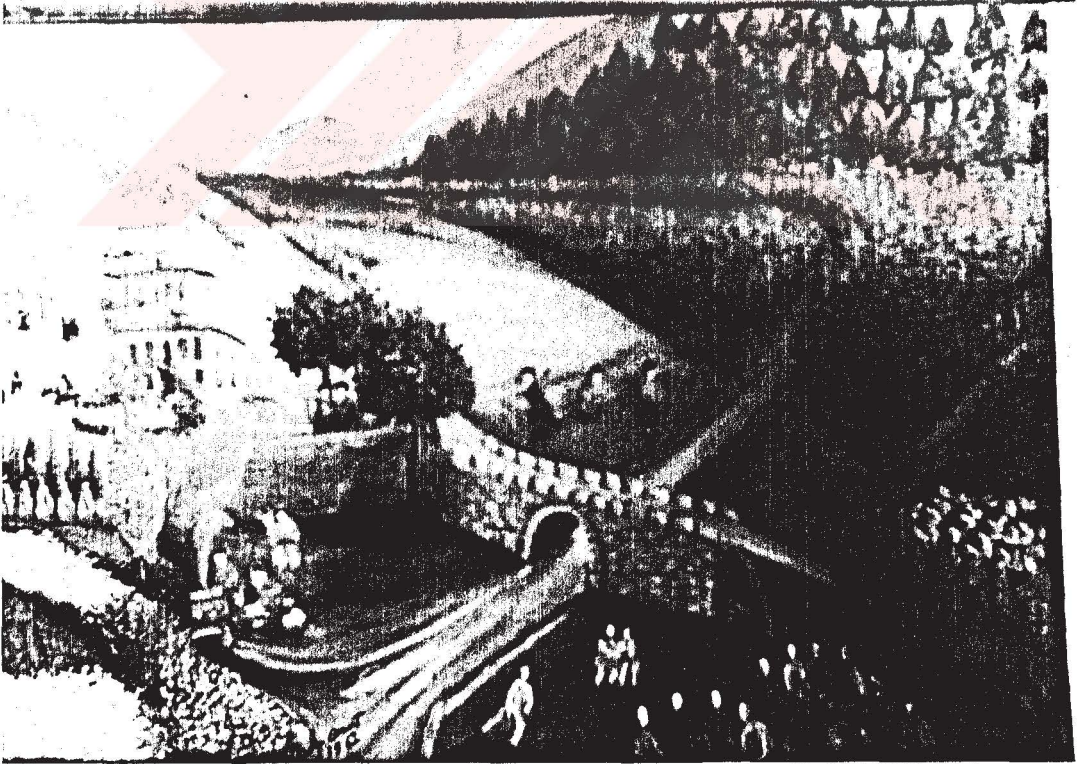
Resim 30) Berna Türemen, "Şahmeranlı", Yağlıboya



Resim 31) Cihat Burak, "Perdeli Natirmort"



Resim 32) Fahir Aksoy, "Anadolu Kasabası", 1972, 60x90 cm, Yağlıboya, Ergin Sander Kol.



Resim 33) A.Galip Onat, "Anadolu'da Köy Pikniği", 1962/82



Resim 34) Akıl Hastası, "Anne ve Çocuk"



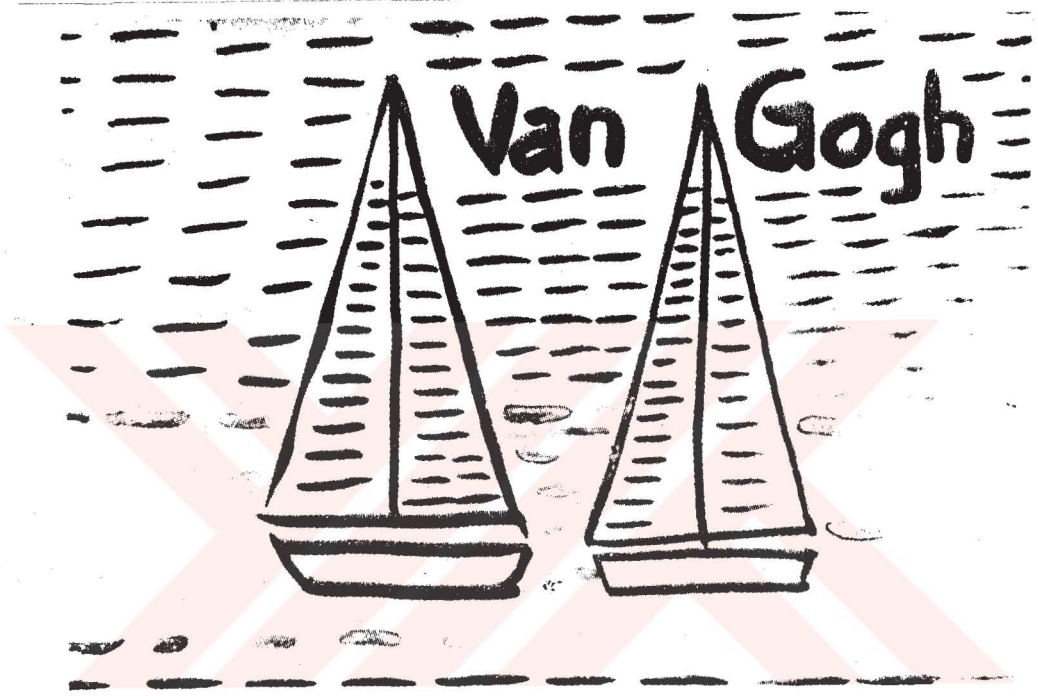
Resim 35) Seraphine, "Kırmızı Ağaç", 1927



Resim 36) Akıl Hastası, "Evler"



Resim 37) Akıl Hastası, "Ressam"



Resim 38) Akil Hastası, "Gemiler"



Resim 39) Akıl Hastası, "Beni Gözleyen Gözler"



Courtesy Art Institute of Chicago

Resim 40) Grant Wood, "Amerikan Gotiği"



Resim 41) Henri Rousseau, "Bir Kadın Portresi, 1897



Resim 42) Henri Rousseau, "Müz Şaire İlham Verirken", 1909, 146x97 cm,
Kunstmuseum, Basel



Resim 43) Henri Rousseau, "Köyde Düğün", 1905, 163x114 cm, Louvre, Paris



Resim 44) Henri Rousseau, "Juniet Amca'nin Faytonu", 1908, 97x129 cm,
Louvre, Paris



Resim 45) Henri Rousseau, "Kayalardaki Oğlan", 1895, 55x45 cm, National Gallery of Art, Collection D.C. Dale, Washington



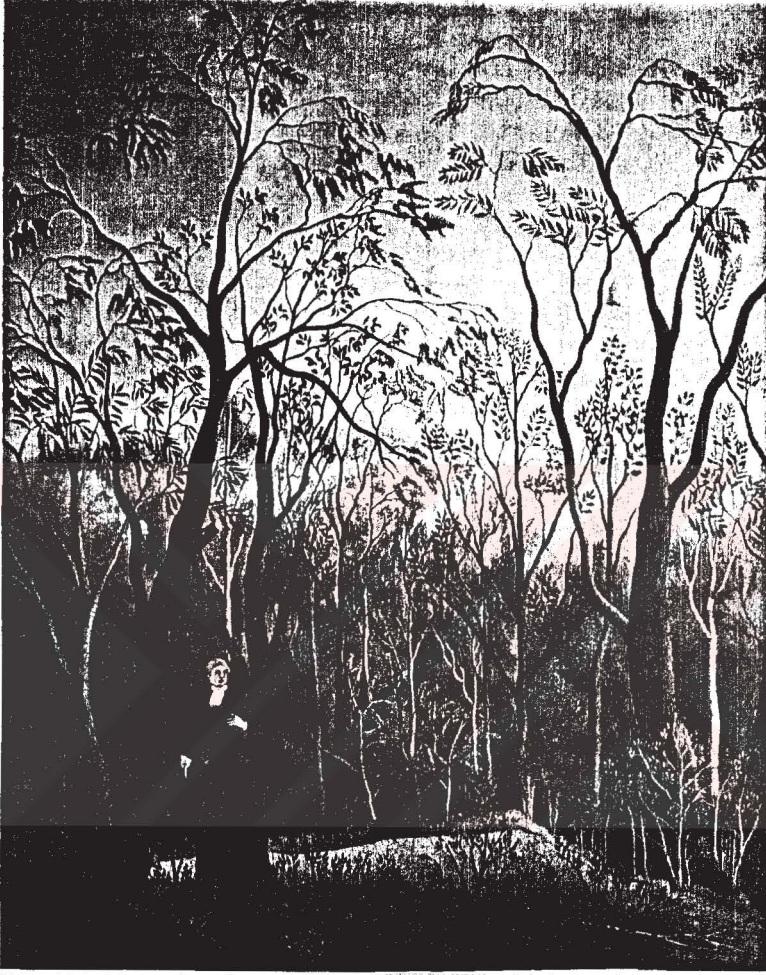
Resim 46) Henri Rousseau, "Ben Kendim, Portre-Manzara", 1890, 143x110,5 cm,
Prag Museum



Resim 47) Henri Rousseau, "Pierre Loti'nin Portresi" 1891/92, 61x50 cm, Kuntshaus, Zürich



Resim 48) Henri Rousseau, "Akşam Saatlerinde St.Louis adasının St.Nicolas Limanından Görünüşü, 1888, 46x35 cm, Paris



Resim 49) Henri Rousseau, "Ormanda Yürüyüşü", 1886, 71x60 cm, Kuntshaus, Zürich



Resim 50) Henri Rousseau, "Batın Güneş ve Balta Girmemiş Orman Manzarası",
1909, 112x168 cm



Resim 51) Henri Rousseau, "Küçük Şelale", 1910, 116x150 cm, Chicago, Art Institute



Resim 52) Henri Rousseau, "Şiir Çiçekleri", 1890, 38x46 cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon



Resim 53) Henri Rousseau, "Uyuyan Çingene", 1897, 138x178 cm, Museum of Modern Art, New York



Resim 54) Henri Rousseau, "Yılanlı Büyücü", 1907, 165x186 cm, Louvre, Paris



Resim 55) Henri Rousseau, "Yılanlı Büyücü", Detay



Resim 56) Henri Rousseau, "Düş", 1910, 204x302 cm, Museum of Modern Art, New York



Resim 57) Henri Rousseau, "Savaş", 1894, 113x93 cm, Louvre, Paris



Resim 58) Turgut Zaim, "Yörükler", 134x173 cm, Yağlıboya, İstanbul
Resim ve Heykel Müzesi



Resim 59) Turgut Zaim, "Türbeli Kompozisyon", 40x55 cm, Takribi Yağlıboya, Özel Koleksiyon



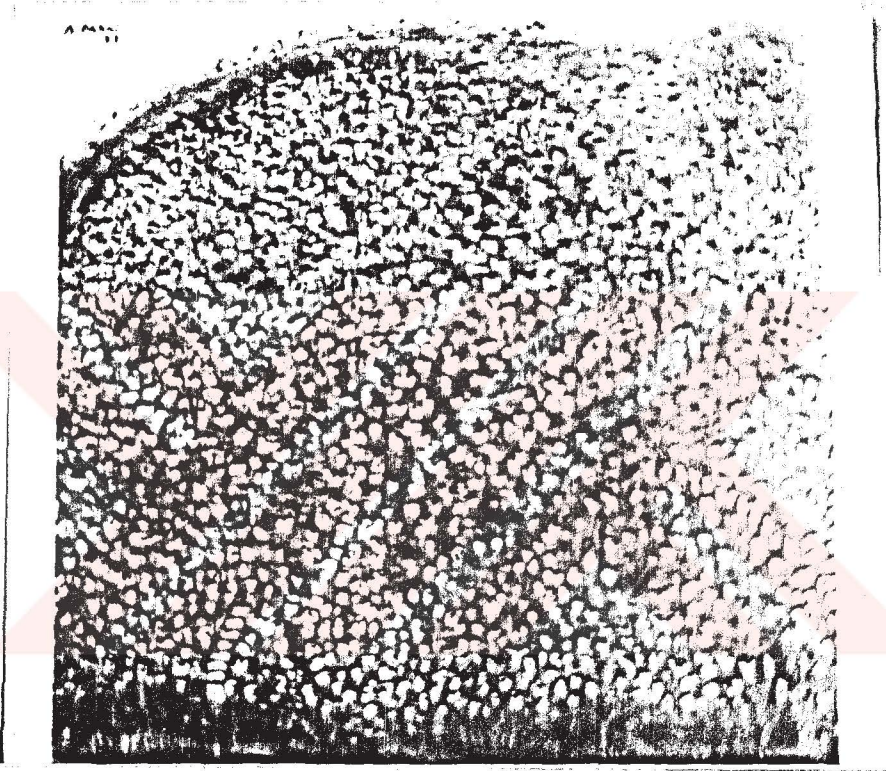
Resim 60) B.Rahmi Eyüboğlu, "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüleri", 110x145 cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon



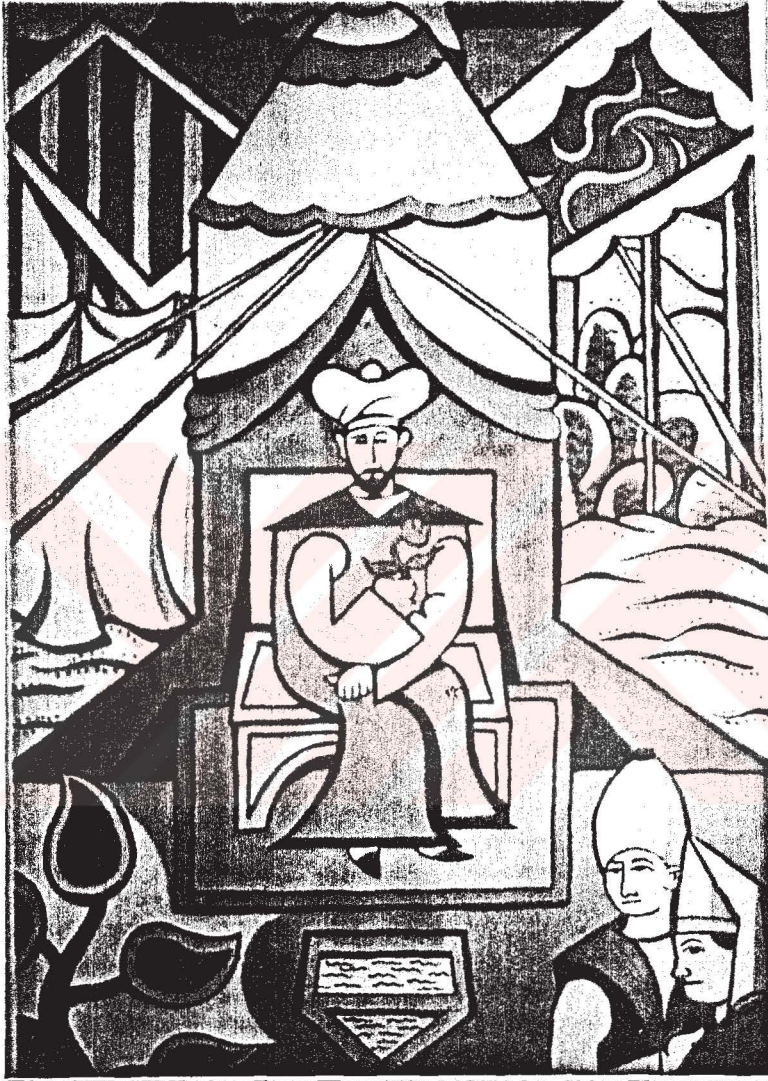
Resim 61) B.Rahmi Eyüboğlu, "Bursa'lı", 1945, Yağlıboya, 70x50 cm



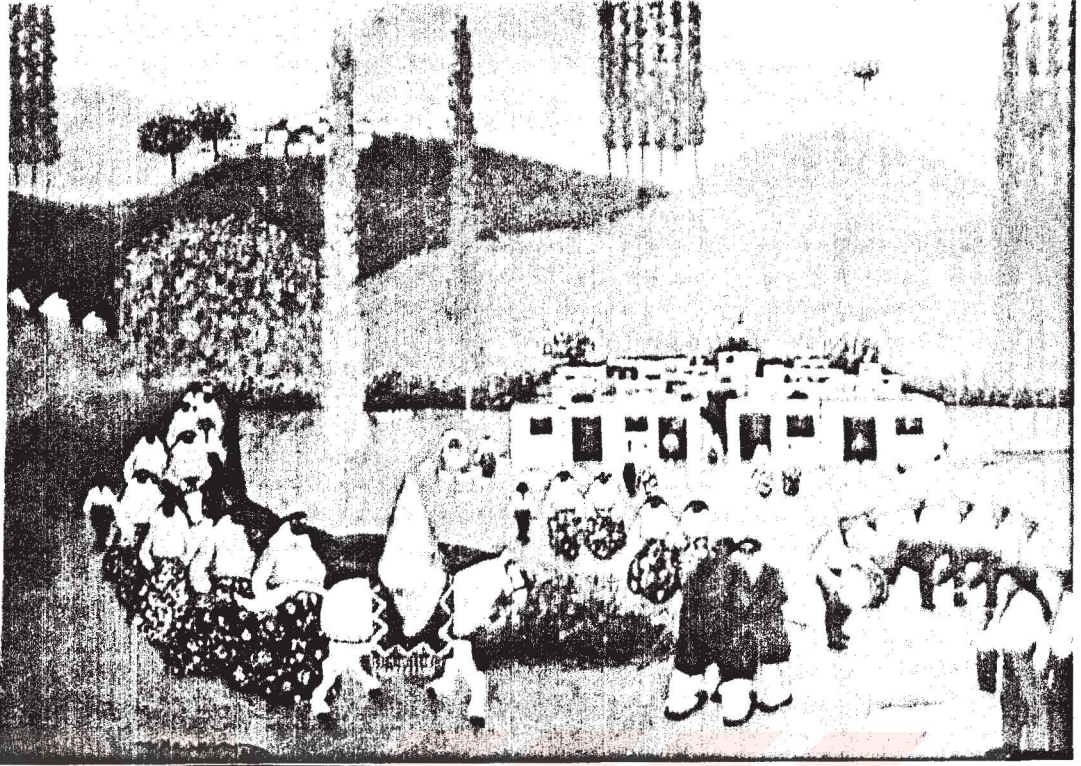
Resim 62) B.Rahmi Eyüboğlu, "Talas'lı ya da Oyallı baş", Yağlıboya, (5x43



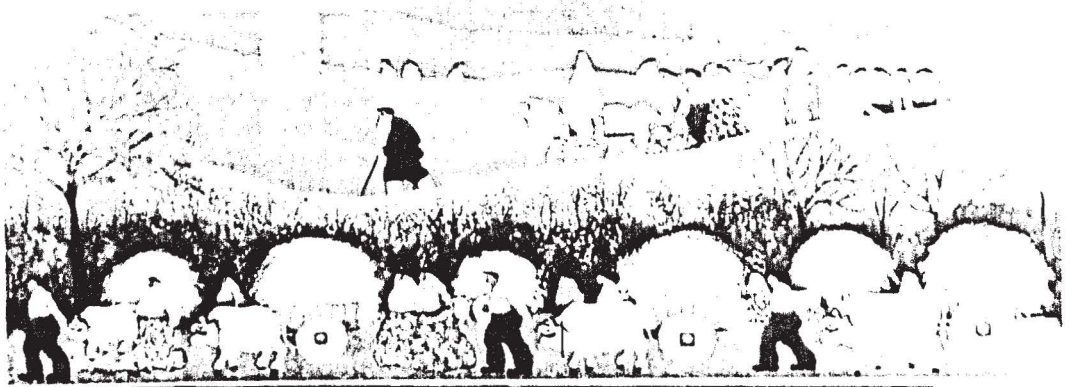
Resim 63) B.Rahmi Eyüboğlu, "Gecekonduların Büyük Mavisi", 1973, Akriik, 122x122 cm



Resim 64) Nurullah Berk, "Padıŝah", Guvaj, 28,5x40 cm, Özel Koleksiyon



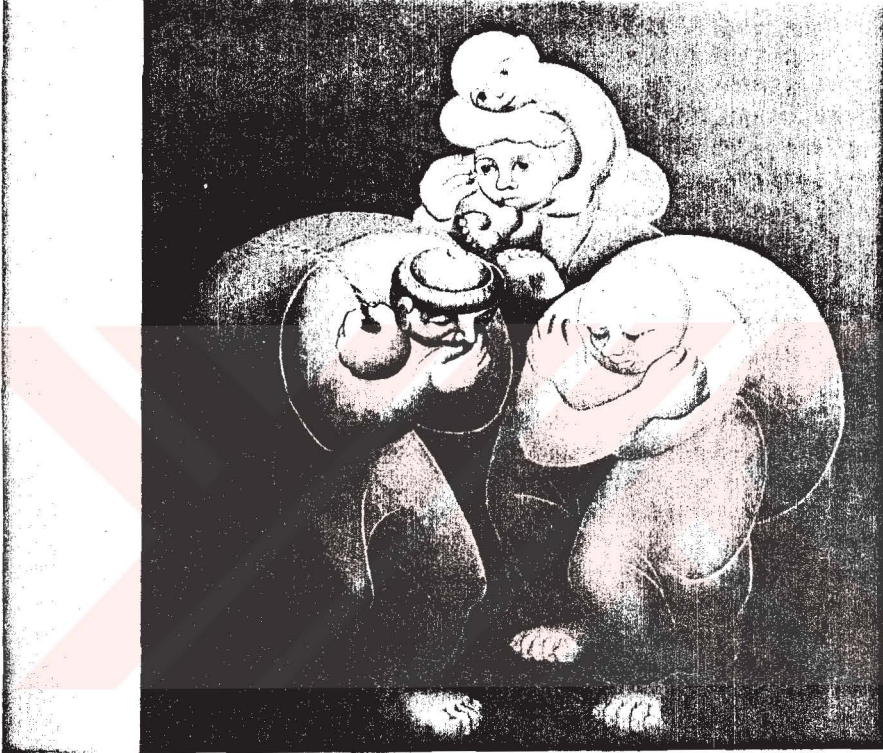
Resim 65) Mehmet Pesen, "Gelin", Yağlıboya, 41x52 cm, Özel Koleksiyon



Resim 66) Mehmet Pesen, "Gelin ve Kayınlar", Yağlıboya, 33x70 cm, Özel Koleksiyon



Resim 67) Nuri İyem, "Dede ile Torun", Yağlıboya, 38x48 cm, Özel Koleksiyon



Resim 68) İbrahim Balaban, "Mavili G   ", Yağlıboya, 85x90 cm, Özel Koleksiyon



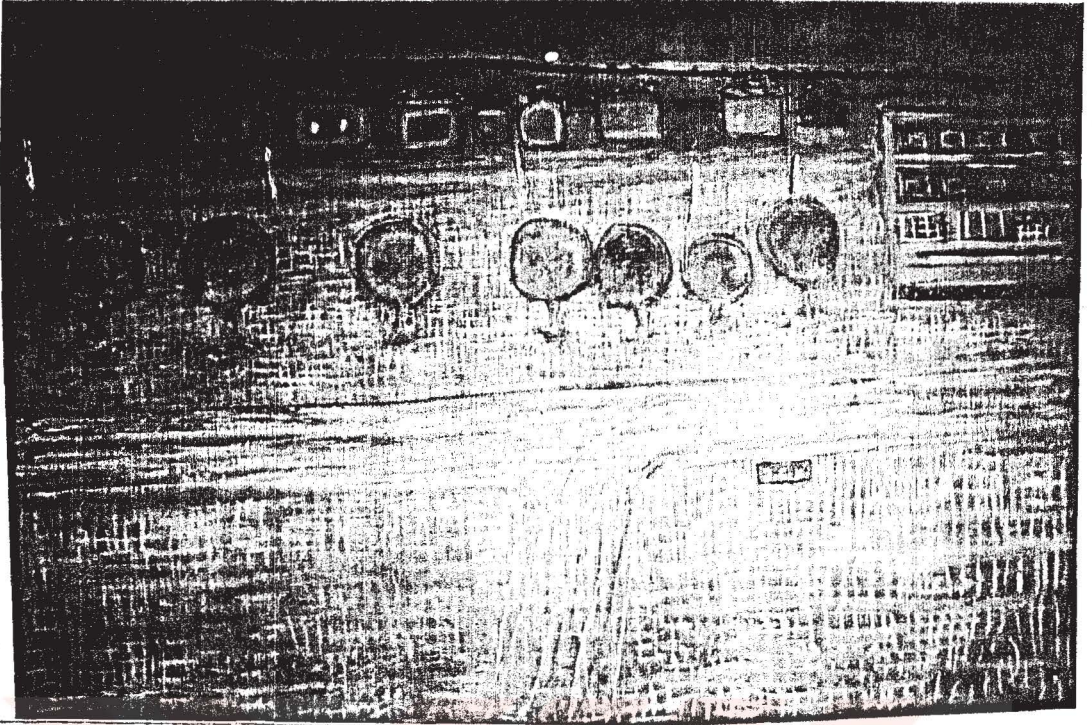
Resim 69) İ.Cemal Karaburçak, "Ankara Oteli", Yağlıboya, 60x100 cm,
Özel Koleksiyon



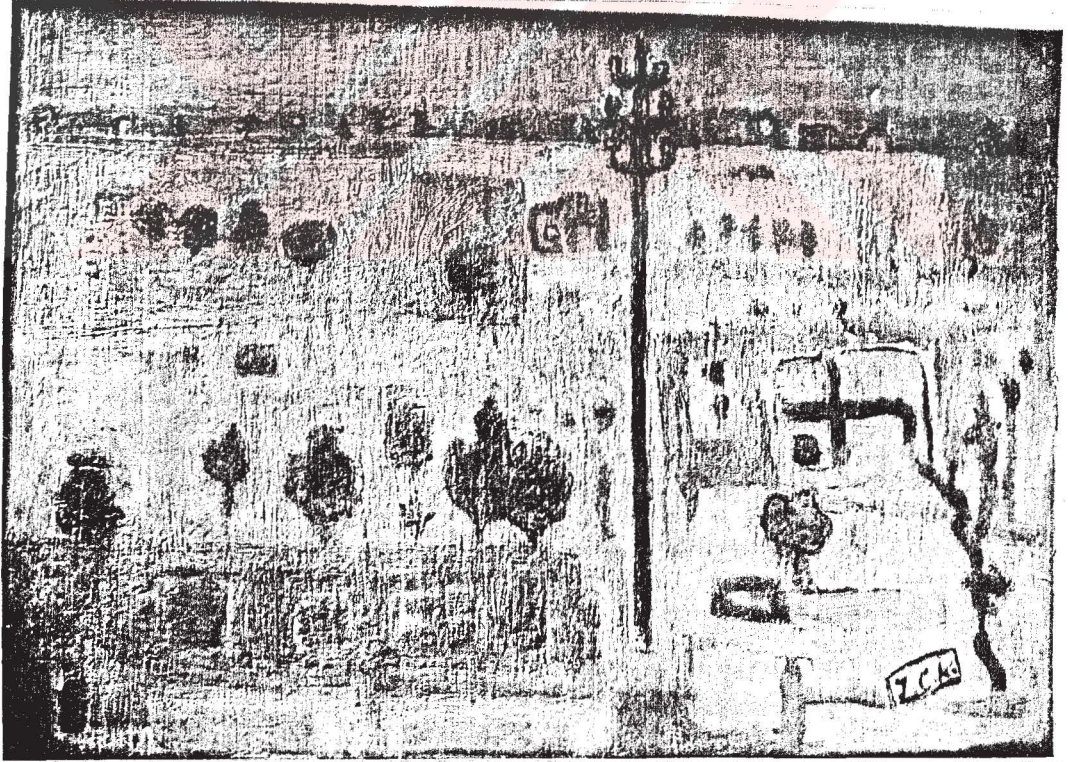
Resim 70) İ.Cemal Karaburçak, "Marmara'dan", Yağlıboya, 62x84 cm, Özel Koleksiyon



Resim 71) İ.Cemal Karaburçak, "Peyzaj", 62x77 cm



Resim 72) İ.Cemal Karaburçak, İsimsiz



Resim 73) İ.Cemal Karaburçak, İsimsiz



Resim 74) Cihat Burak, "Dev Yarasa", 30x39 cm, Gravür baskı üzerine Suluboya,
Özel Koleksiyon



Resim 75) Cihat Burak, "Kedili Kız"



Resim 76) Cihat Burak, İsimsiz



Resim 77) Cihat Burak, "Eursa'dan Muradiye", 1984, Pastel



Resim 78) Cihat Burak, "Seyirlik Figürleri", 1963



Resim 79) Cihat Burak, "Perdeli Natürmort", 1986, 25x20 cm, Suluboya



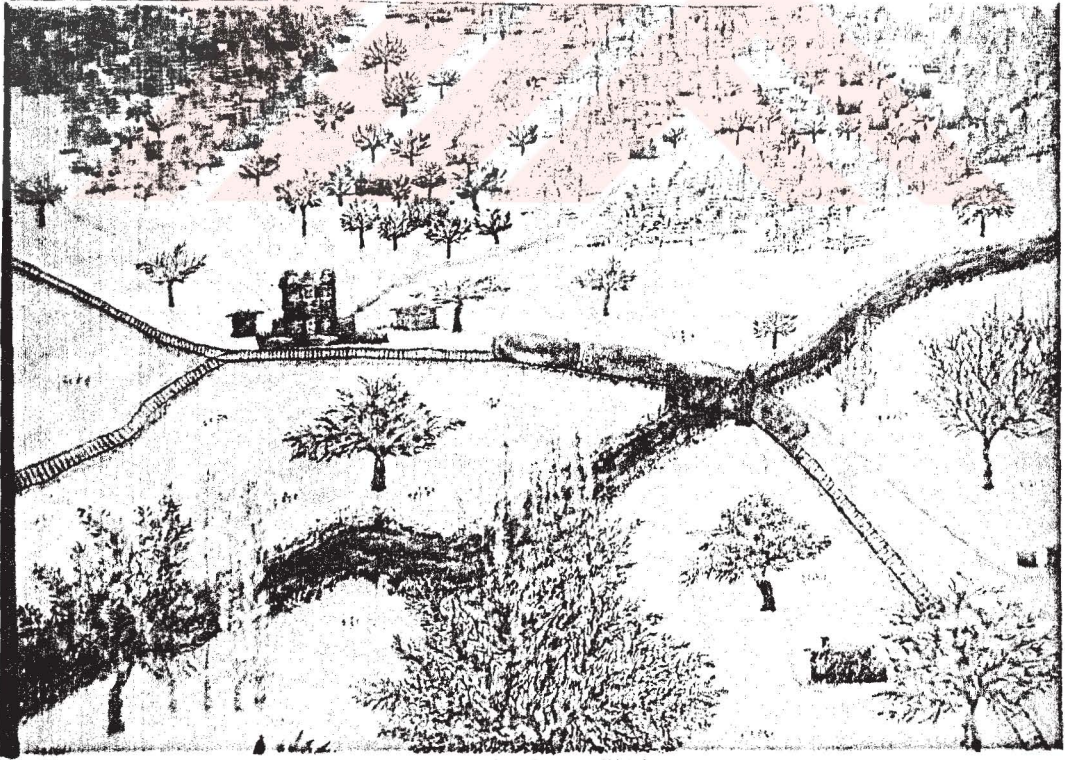
Resim 80) Cihat Burak, "Natürmort", 1986, 25x40 cm, Suluboya



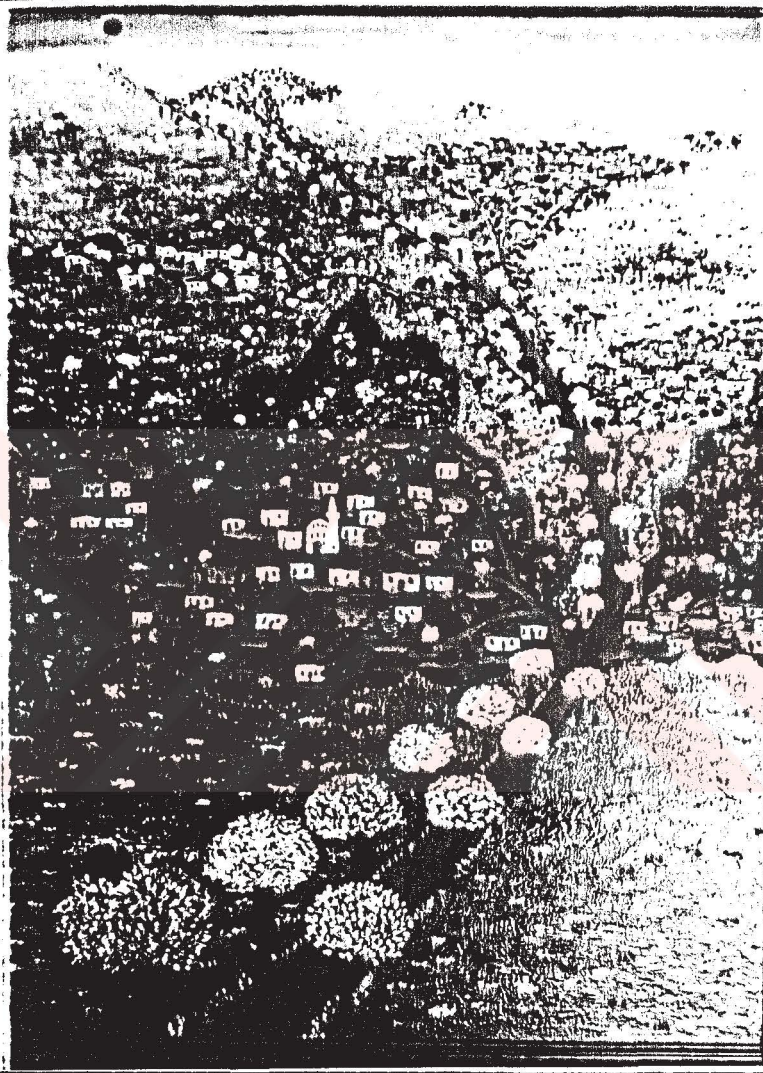
Resim 81) Cihat Burak, "Eğlenenler", 140x140 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi



Resim 82) Cihat Burak, İsimsiz



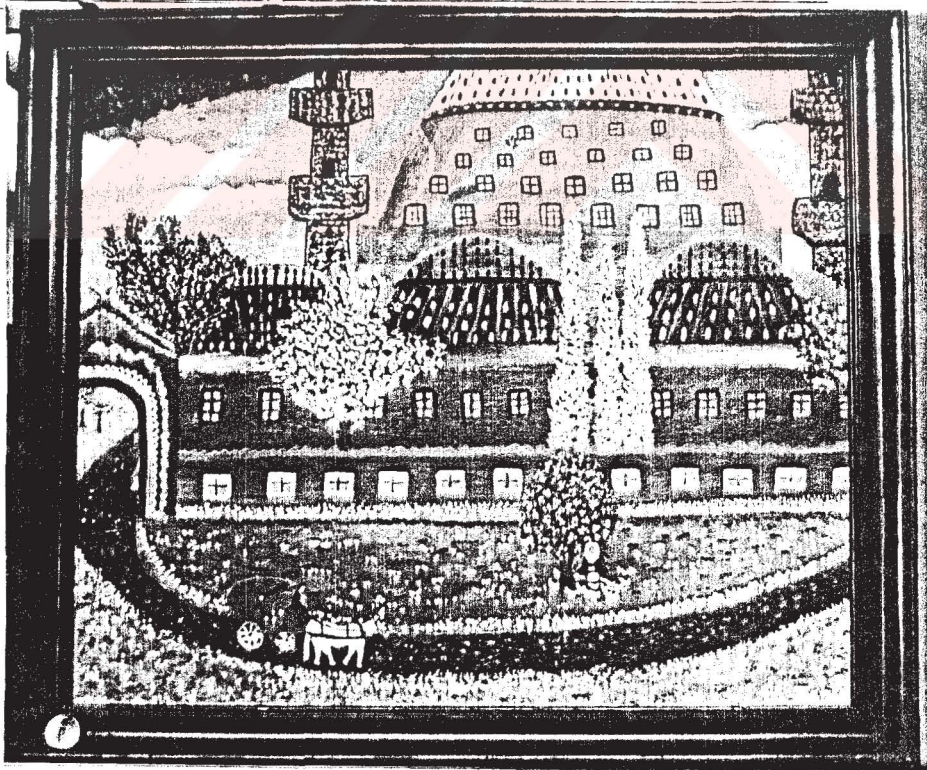
Resim 83) Fahir Aksoy, "Kış", 1986, 75x90 cm, Yağlıboya



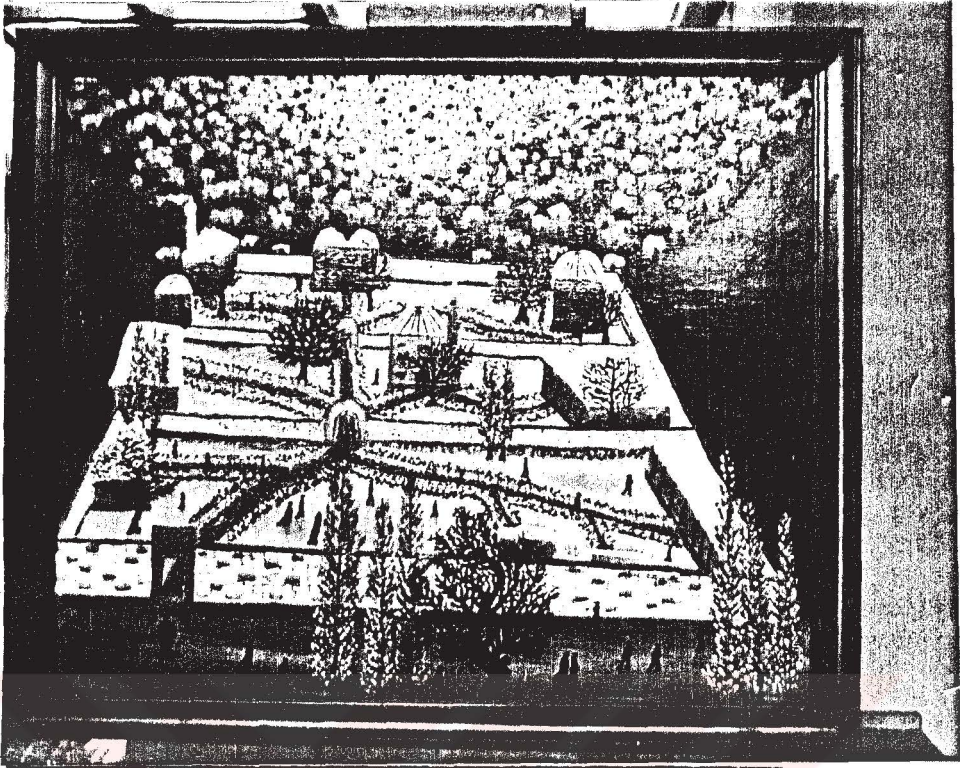
Resim 84) Fahir Aksoy, "Anadolu'da Bahar", 1987, 65x50 cm, Yağlıboya



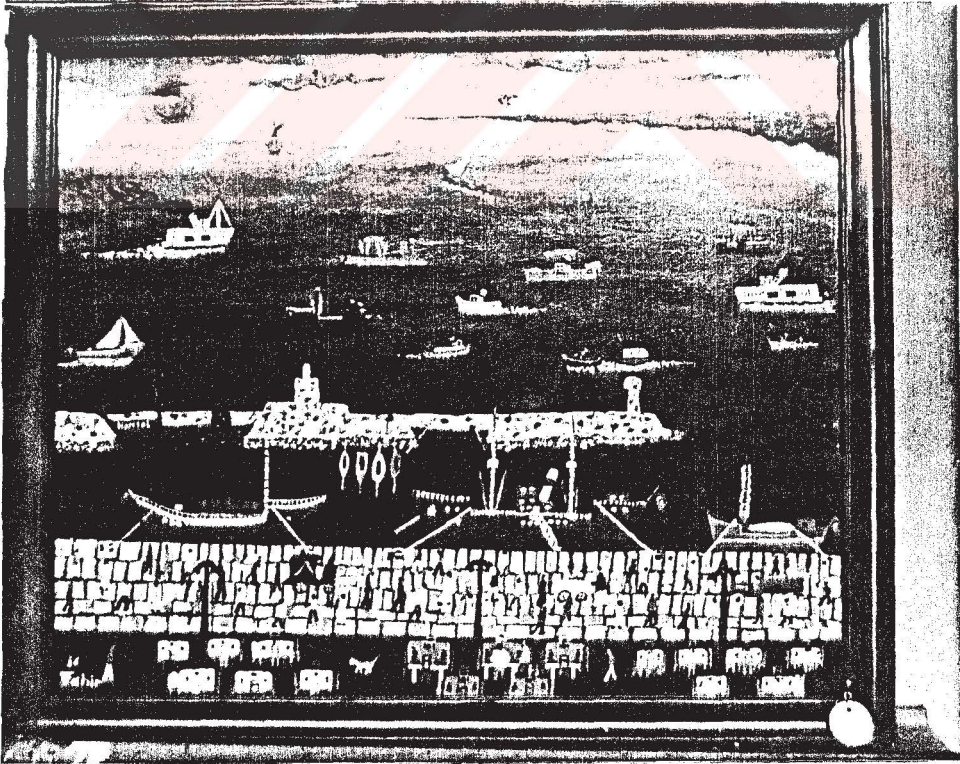
Resim 85) Fahir Aksoy, "Anadolu'da Köy", 1987, 50x60 cm, Akrilik



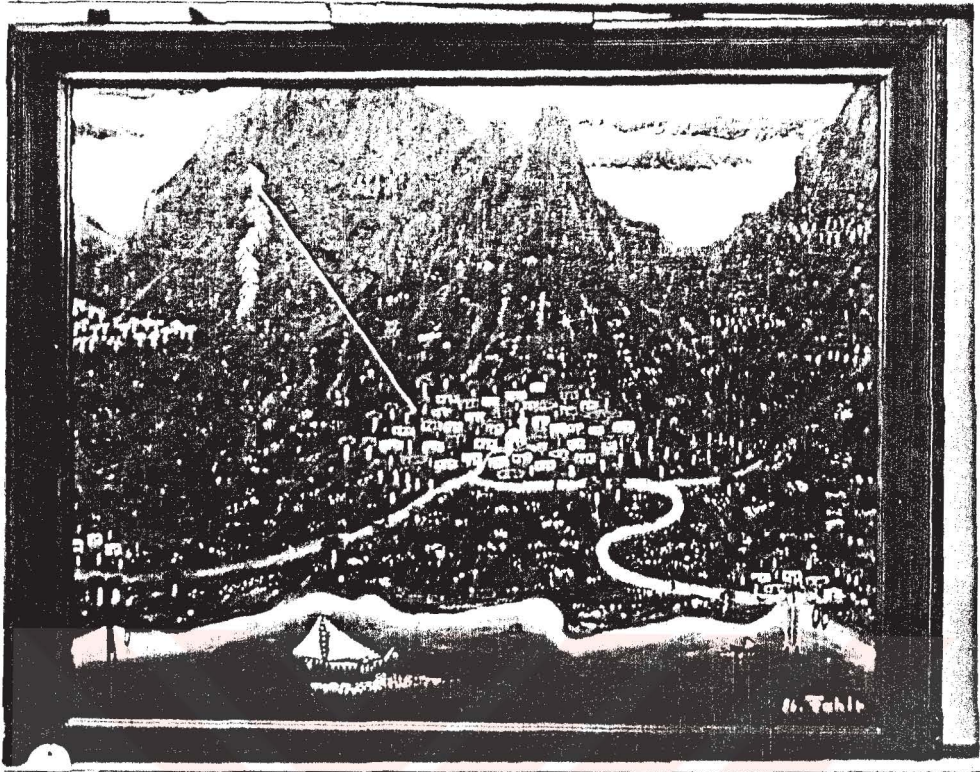
Resim 86) Fahir Aksoy, "Cami", 1987, 50x60 cm, Yağlıboya



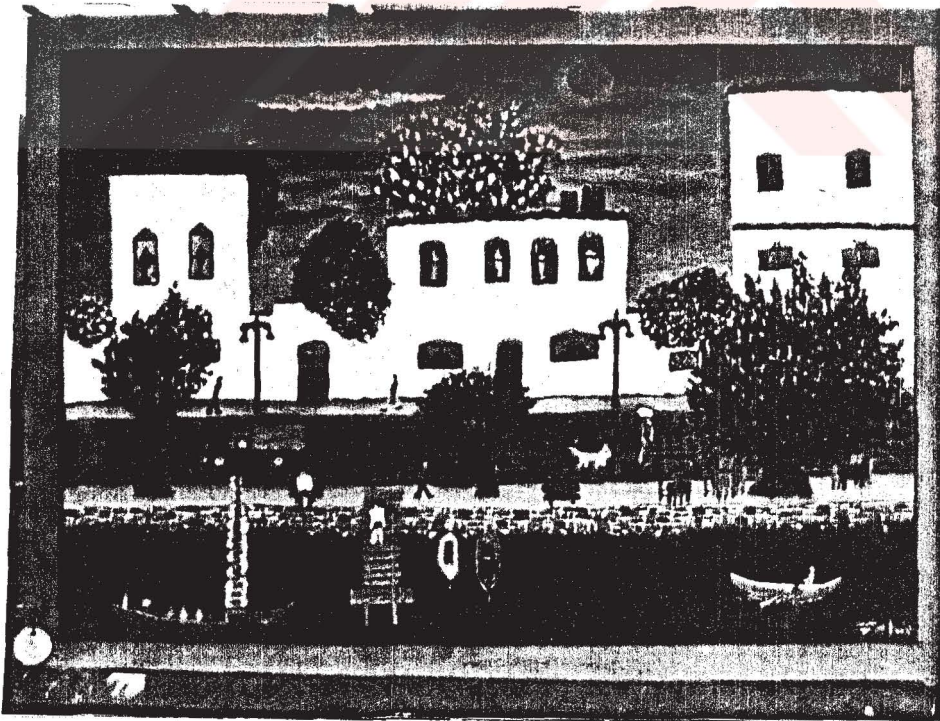
Resim 87) Fahir Aksoy, "Hacı Bektaş Dergahı", 1985, 50x60 cm, Yağlıboya



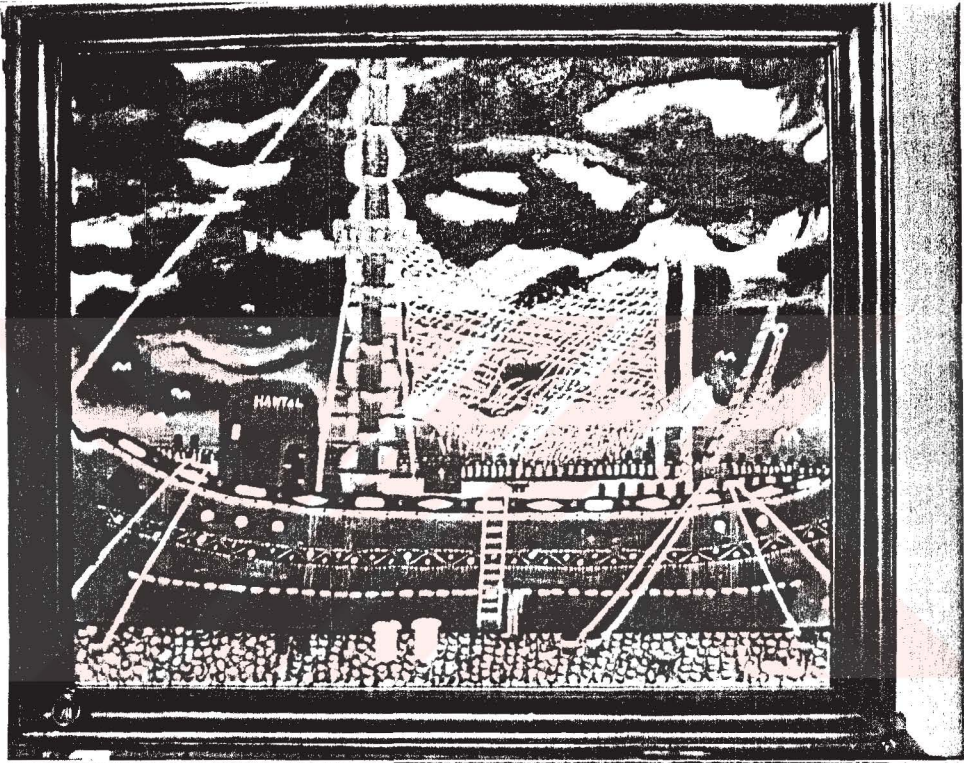
Resim 88) Fahir Aksoy, "İzmir'den", 1986, 50x60 cm, Akrilik



Resim 89) Fahir Aksoy, "Kıyı", 1986, 40x50 cm, Akrilik



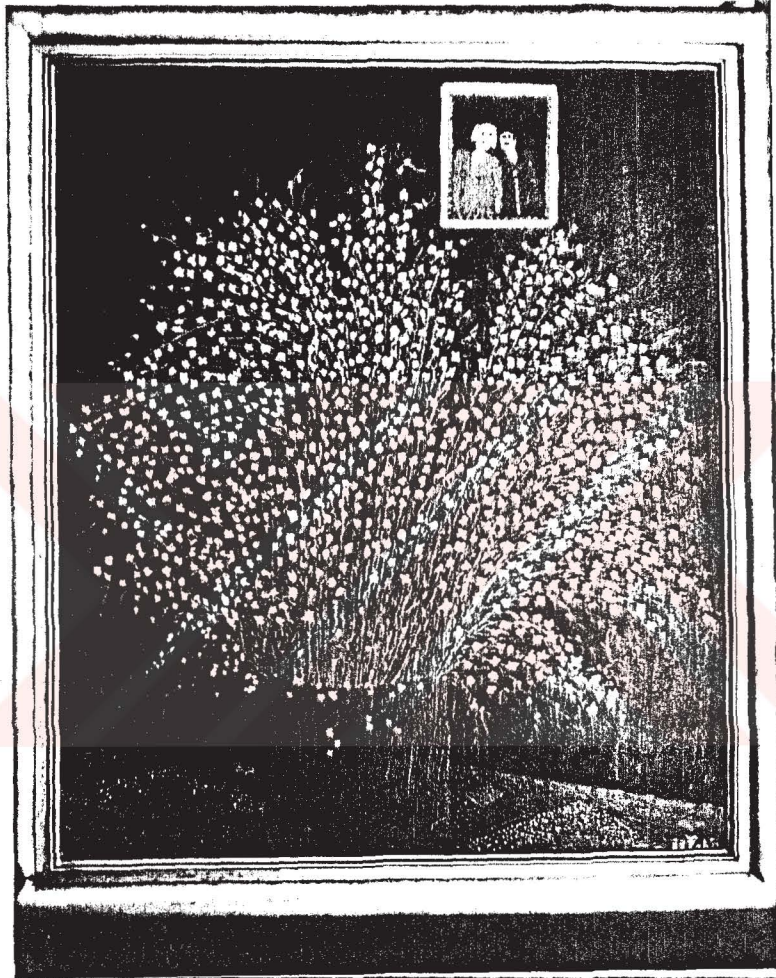
Resim 90) Fahir Aksoy, "Bodrum", 50x70 cm, Yağlıboya, Nazan Ülçer Koleksiyon



Resim 91) Fahir Aksoy, "Hantal Gemi", 1986, 50x60 cm, Akrilik



Resim 92) Fahir Aksoy, "Meryem Ana", 1987, 60x50 cm, Akrilik



Resim 93) Fahir Aksoy, "Anı", 1985, 60x50 cm, Akrilik, Sibel ve İsmet Kasapoğlu Koleksiyonu



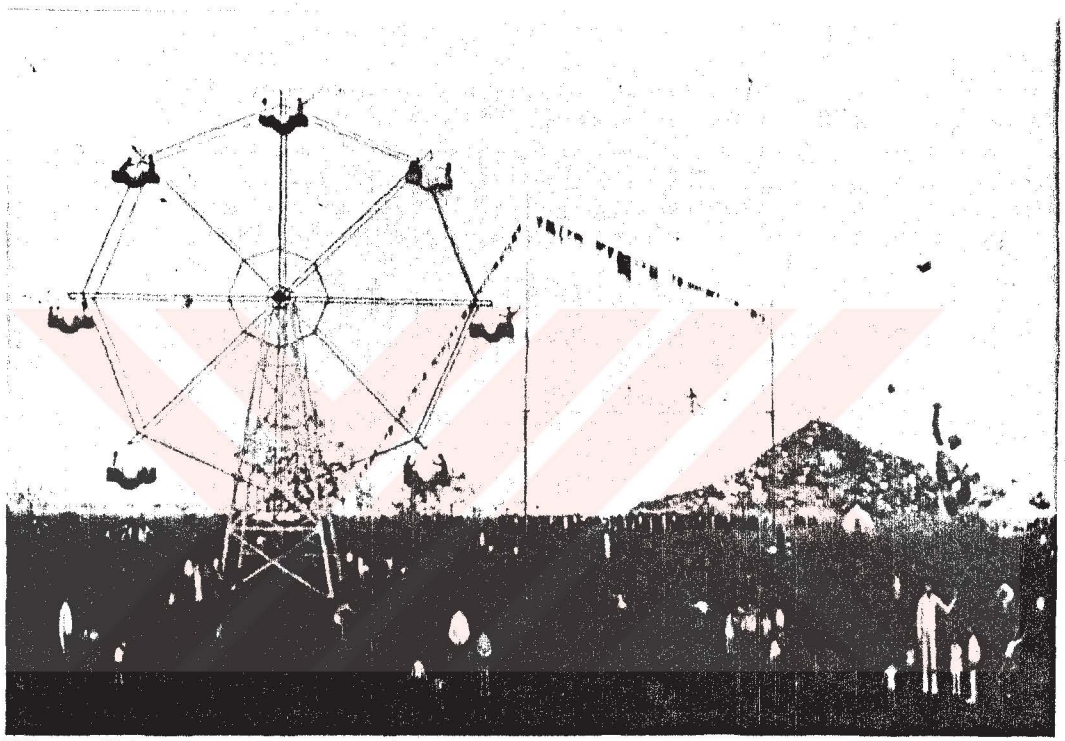
Resim 94) Fahir Aksoy, "Veysel Çıkmazı", 1986, 50x40 cm, Akrilik



Resim 95) Nedim Günsür, "Madenci"



Resim 96) Nedim Günsür, "Köylü Ailesi", 40x60 cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon



Resim 97) Nedim Günsür, "Lunapark"



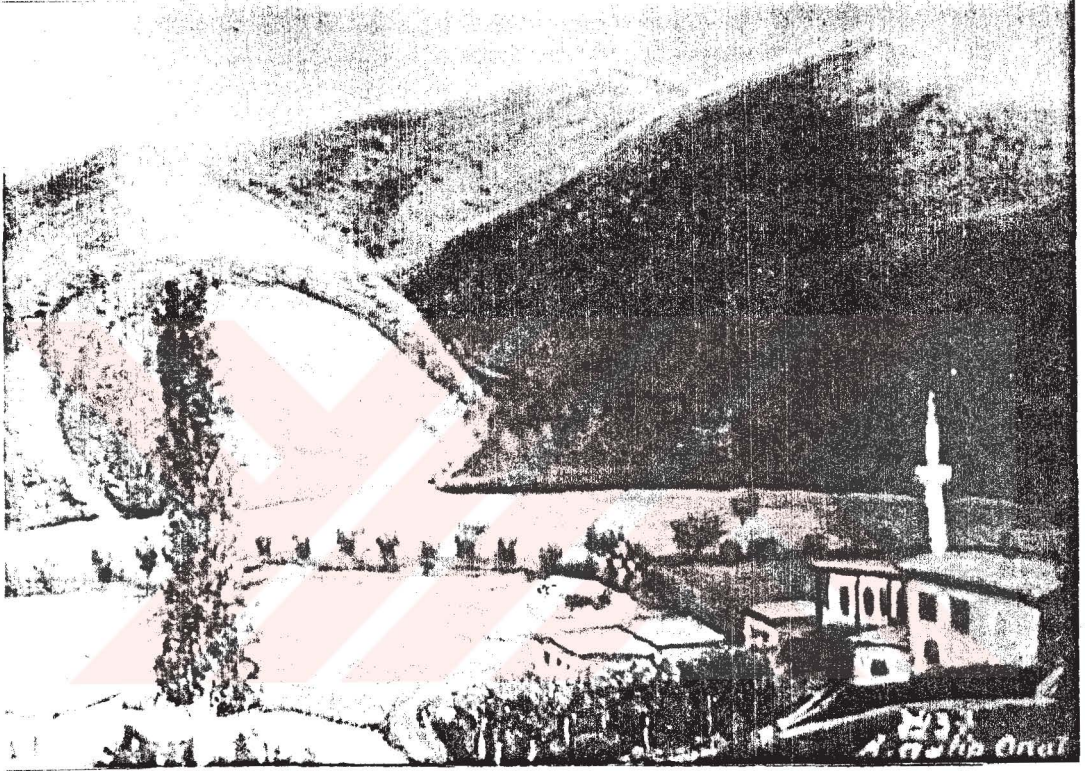
Resim 98) Nedim Günsür, "Eller"



Resim 99) Nedim Günsür, "Balıkçı Pazarı", 45x54 cm, Yağlıboya,
İş Bankası Koleksiyonu



Resim 100) Nedim Günsür, "Eski Sokak", 40x50 cm, Yağlıboya, Özel Koleksiyon



Resim 101) A.Galip Onat, "Hadim'den Bir Manzara", 1937/85-86



Resim 102) A.Galip Onat, "Toros Yayları", 1977/81-82



Resim 103) A.Galip Onat, "Hadim Genel Görünüş", 1966



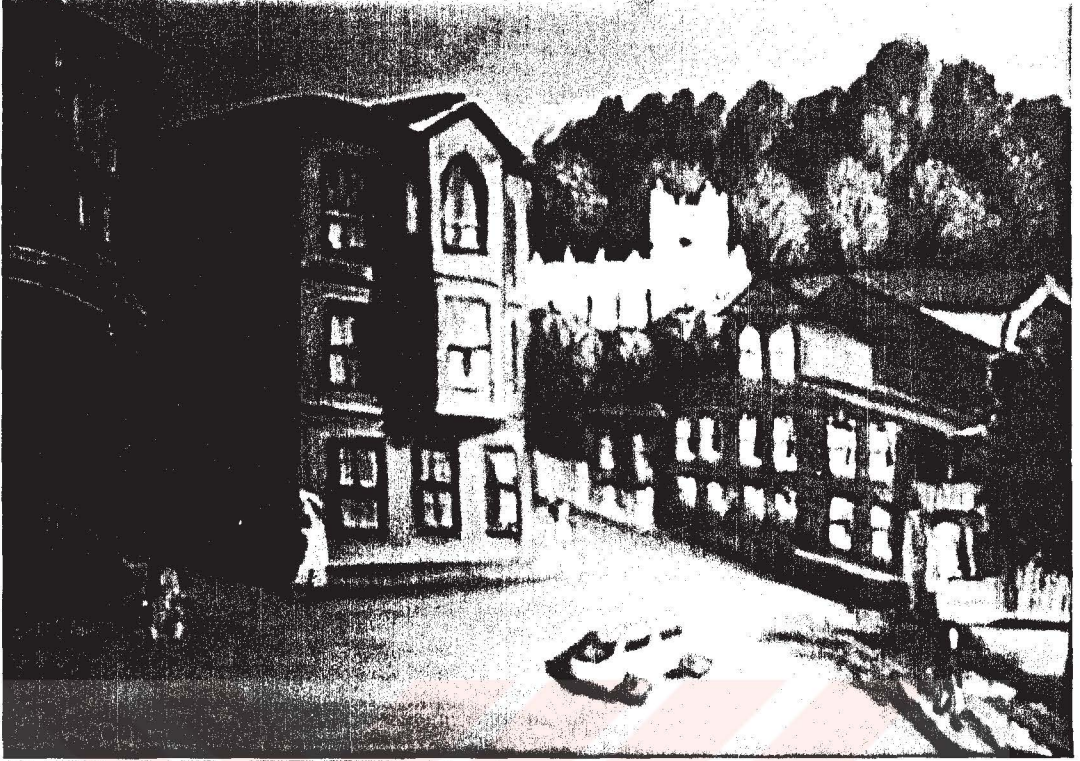
Resim 104) A.Galip Onat, "Datça", 1981



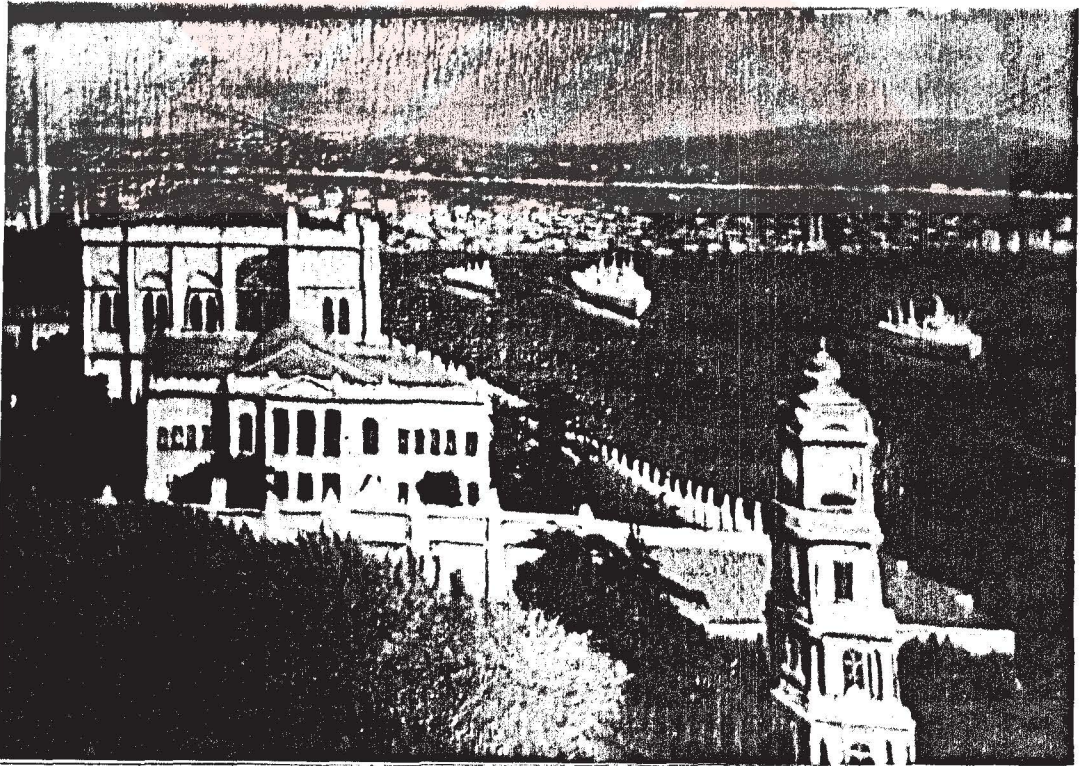
Resim 105) A.Galip Onat, "Beşiktaş'ta Kış"



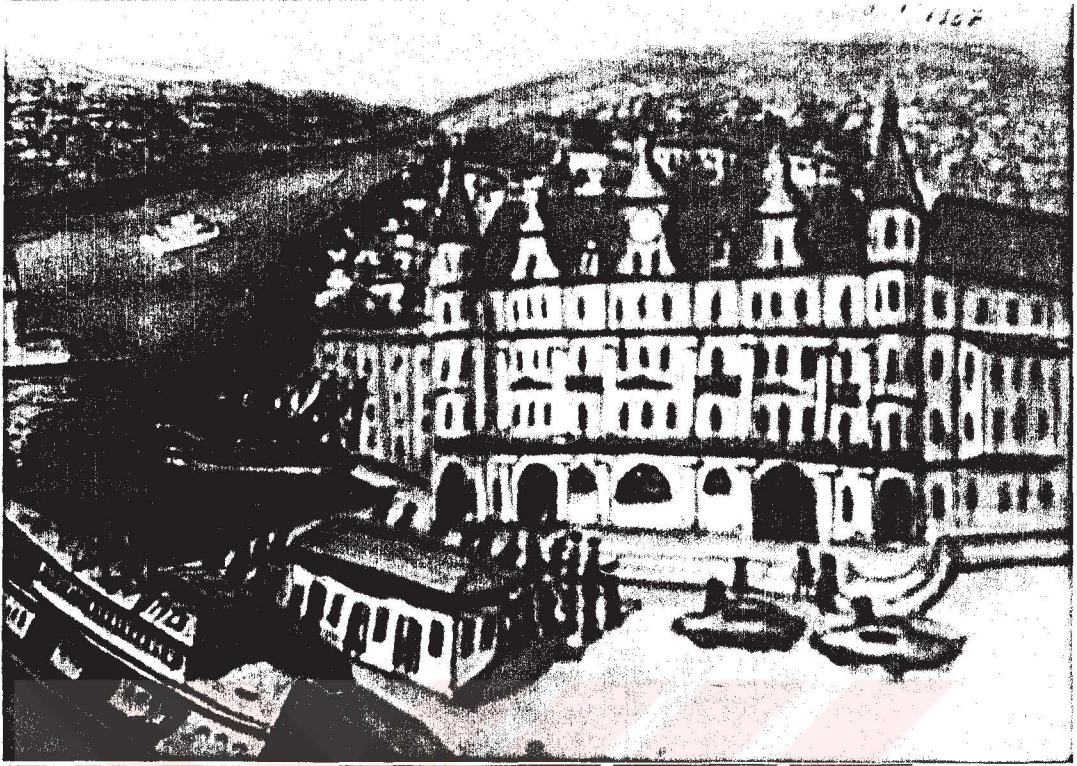
Resim 106) A.Galip Onat, "Beşiktaş", 1986



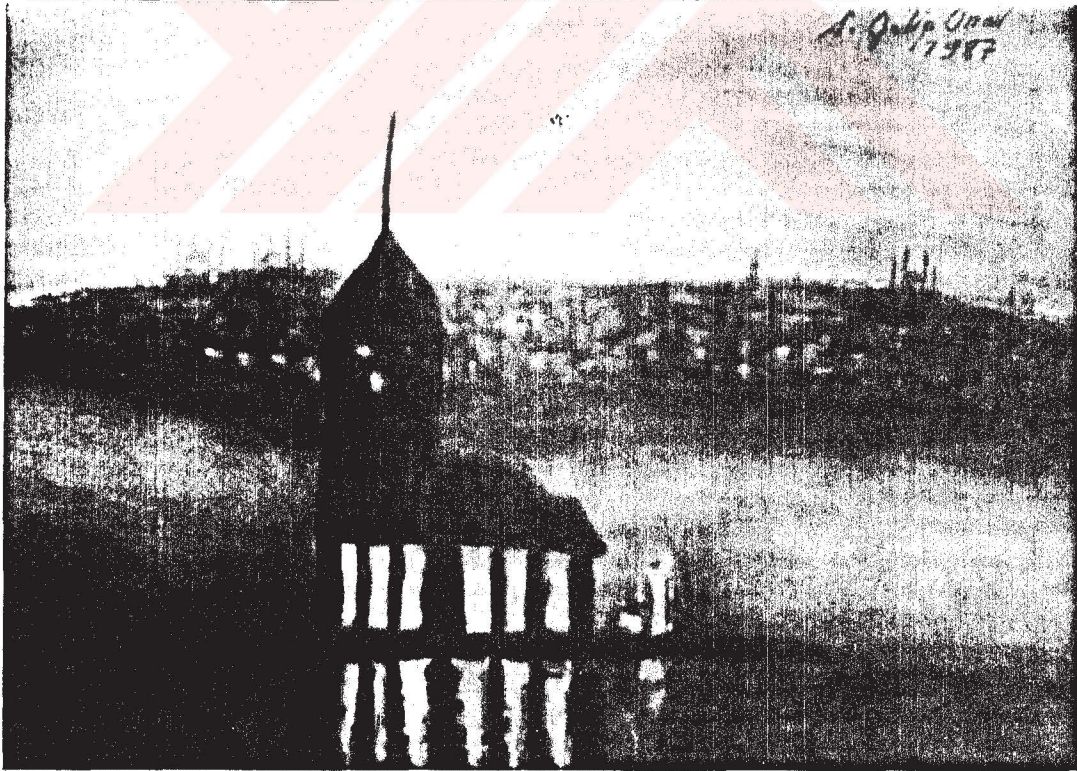
Resim 107) A.Galip Onat, "Sarıyer", 1985



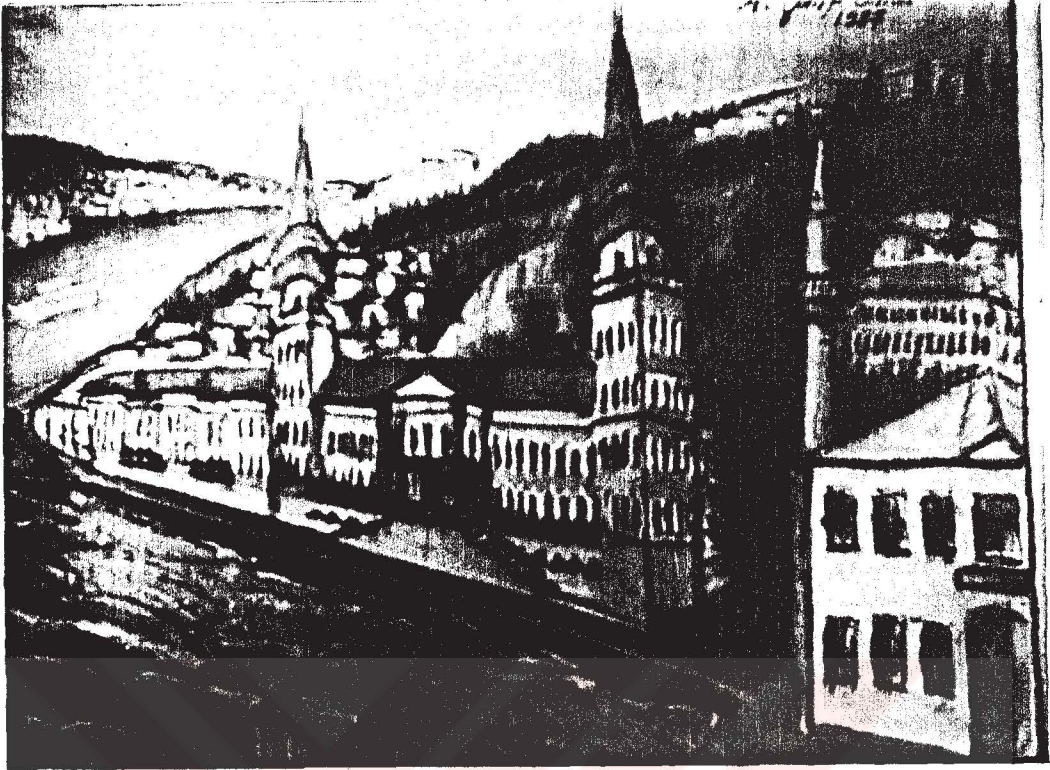
Resim 108) A.Galip Onat, "Gümüşsuyu'ndan Dolmabahçe Sarayı ve Boğaz



Resim 109) A.Galip Onat, "Haydarpaşa Garı", 1987



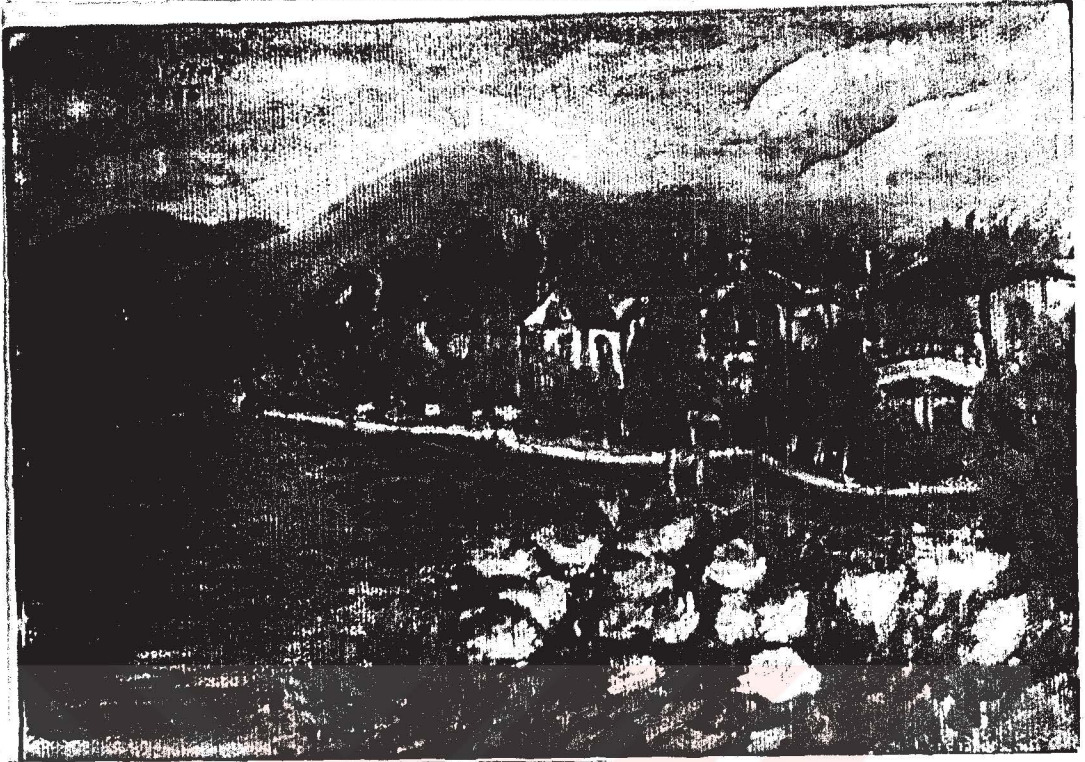
Resim 110) A.Galip Onat, "Kız Kulesi" 1987



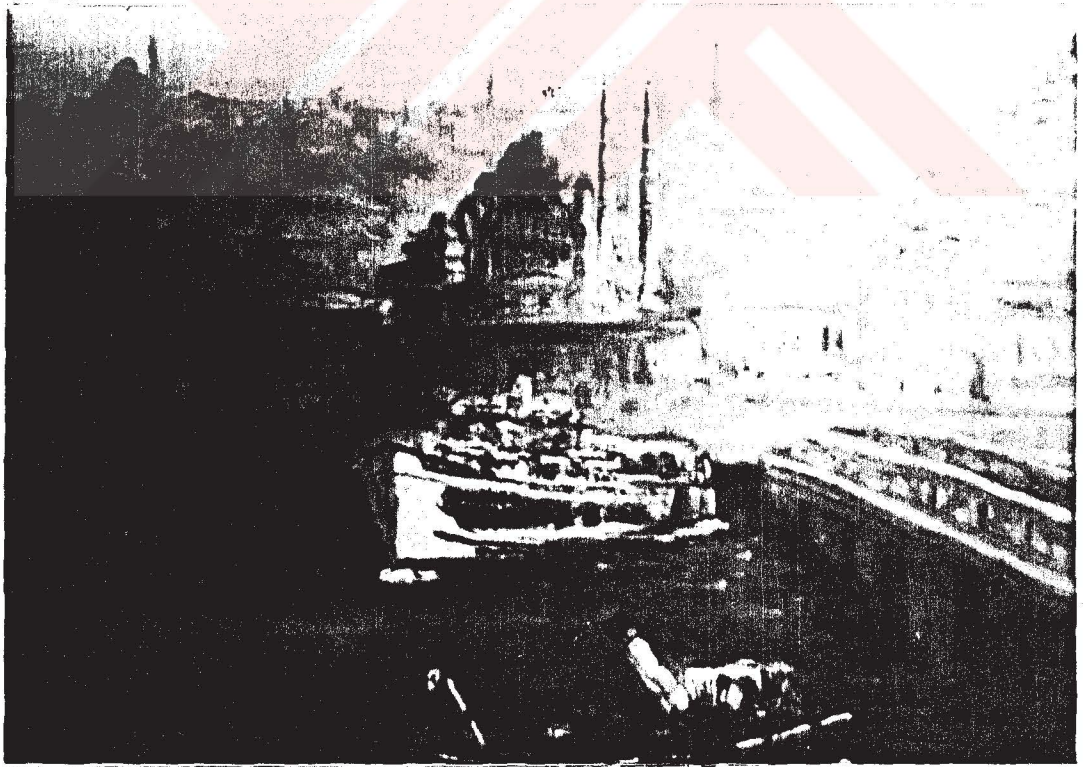
Resim 111) A.Galip Onat, "Çengelköy"1987



Resim 112) A.Galip Onat, "Datça'dan Bir Görüntü",1986



Resim 113) A.Galip Onat, "Sahilde Gül Bahçeleri", 1986



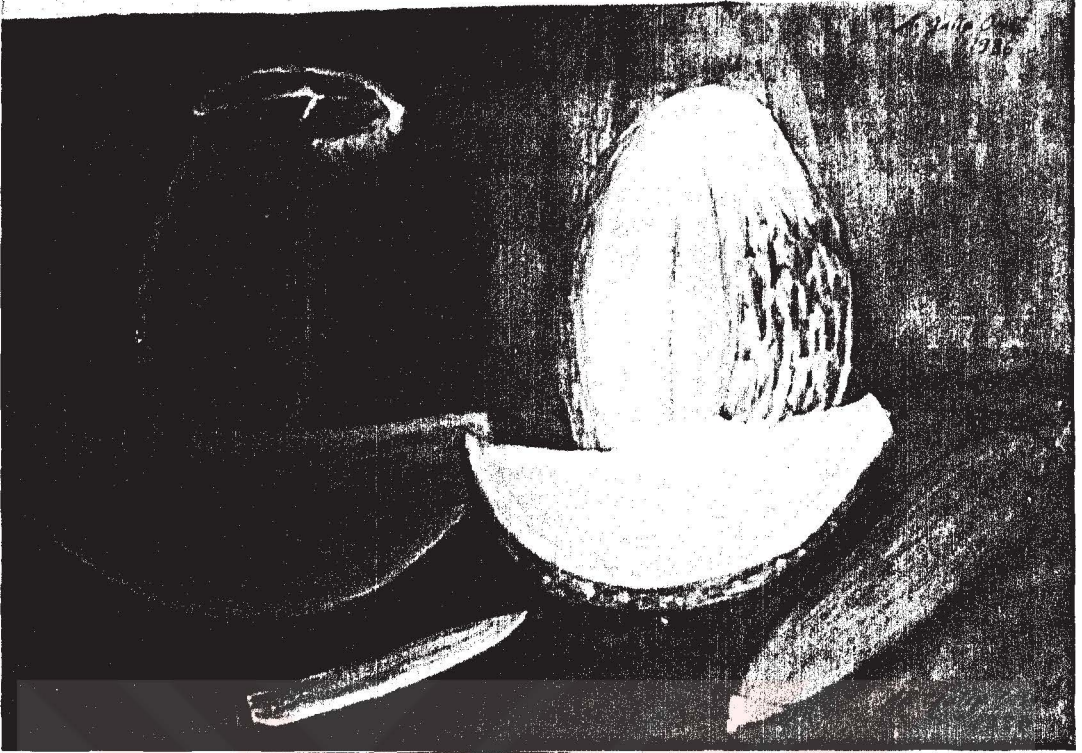
Resim 114) A.Galip Onat, "Galata", 1988



Resim 115) A.Galip Onat, "İstanbul", 1988



Resim 116) A.Galip Onat, "Natürmort", 1986



Resim 117) A.Galip Onat, "Natürmort", 1967



Resim 118) Hüseyin Yüce, "Manzara", 1981, Yağlıboya, DRH Müzesi Koleksiyonu



Resim 119) Hüseyin Yüce, "Peyzaj" 60x81



Resim 120) Hüseyin Yüce, İsimsiz



Resim 121) Hüseyin Yüce, İsimsiz, 1982, 50x70 cm, Yağlıboya



Resim 122) Hüseyin Yüce, İsimsiz



Resim 123) Hüseyin Yüce, "Ağaçlar", 49x70 cm, Yaşlıboya, Özel Koleksiyon



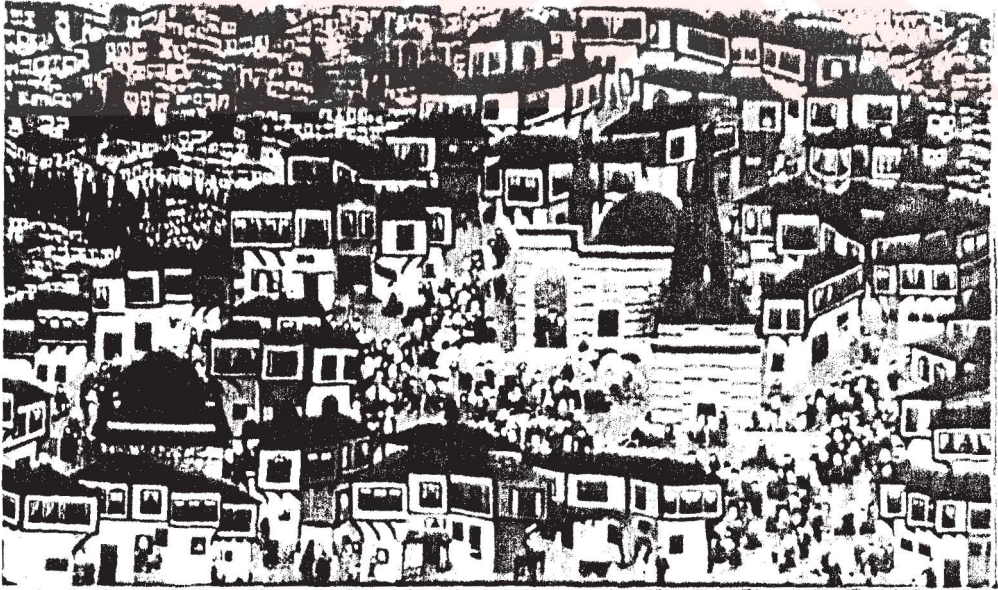
Resim 124) Hüseyin Yüce, "Manzara", Berna Türemen Koleksiyonu



Resim 125) Oya Katoğlu, "Eursa'da Sabah", Detay



Resim 126) Oya Katoğlu, "Bursa'dan", 55x80 cm, Yağliboya, Özel Koleksiyon



Resim 127) Oya Katoğlu, "Eski Bursa'ya Hatırlayış", ya da "Anadolu Őhrinde Hayat"



Resim 128) Oya Katoğlu, "Safranbolu'da Düğün Yemeği"



Resim 129) Oya Kato'lu, "Gelinevirdi Ziyaret", 1969, 1,5x220 cm, Yelilboya



Resim 130) Oya Katoğlu, "Karpuz Sergisi", 30x40 cm, Yağlıboya,
Özel Koleksiyon



Resim 131) Oya Katoğlu, "Döne" yağut "Öğlan Çocuğu Bekleyişi"



Kesim 132) Berna Türemen, "Çiçekçi Kadın"



Resim 133) Berna Türemen, "Çiçekçi Kadın"



Resim 134) Lerna Türemen, "Hani ya Mimoza", 1984



Resim 135) Berna Türemen, "Çiçekçi Emine", 1984, Yağlıboya



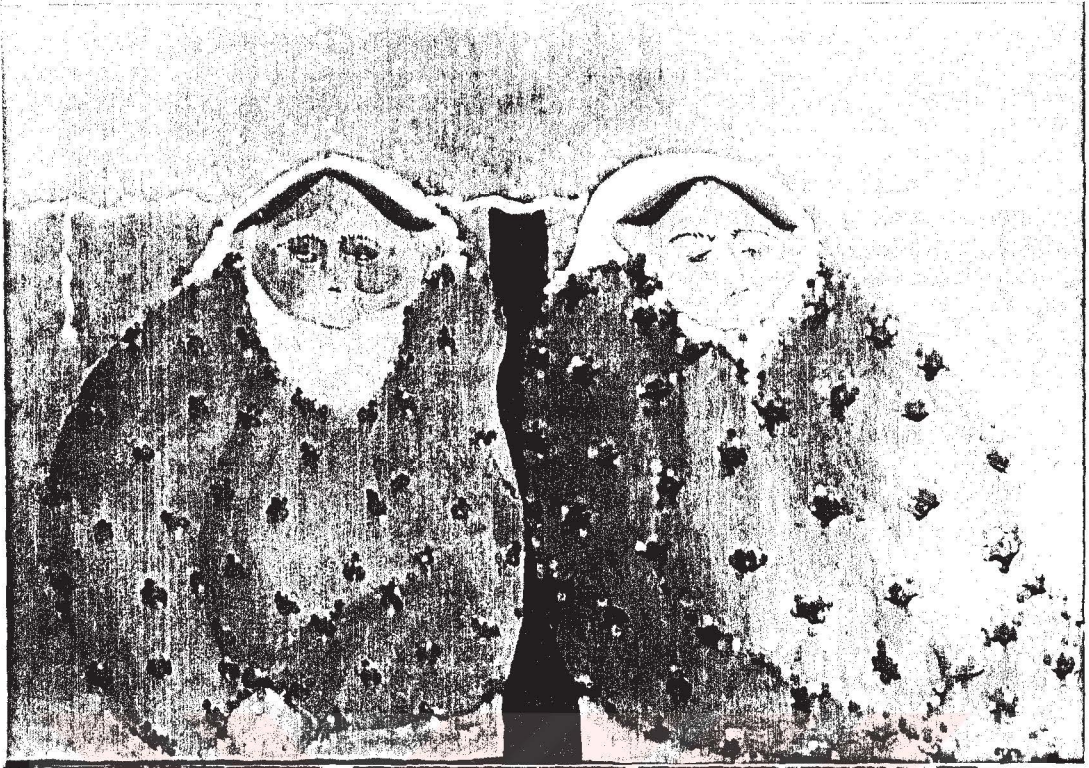
Besim 136) Berna Türeman, "Çiçekçi Kadın", Seramik



Resim 137) Berna Tiremen, "Yemci Kadın", Seramik



Resim 13E) Berna Türemen, "Cihanyandı Selverdi", Suluboya



Resim 139) Berna Türemen, "Dedikodu"



Resim 140) Berna Türemen, "Düğün"



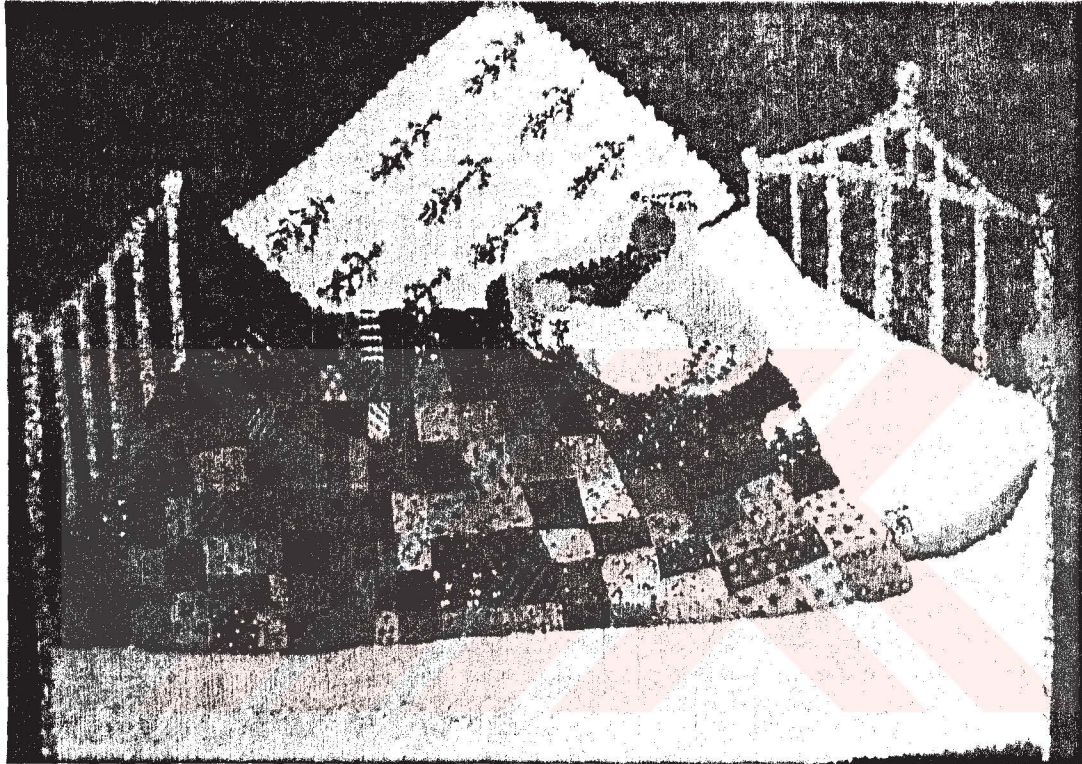
Resim 141) Berna Türemen, "Nakışlı"



Resim 142) Berna Türemen, "Çârşafılı Kadın"



Resim 143) Berna Turemen, "Pencereden Bakan Kadın", Seramik



Resim 144) Berna Türemen, "Lokusa Dögefi", 1975



Resim 145) Berna Türemen, "Çiçekler", Suluboya



Resim 146) Eerna Türemen, "Çiçekler", Suluboya



Resim 147) Berna Türean, "Kıymış Eftalya", Detay



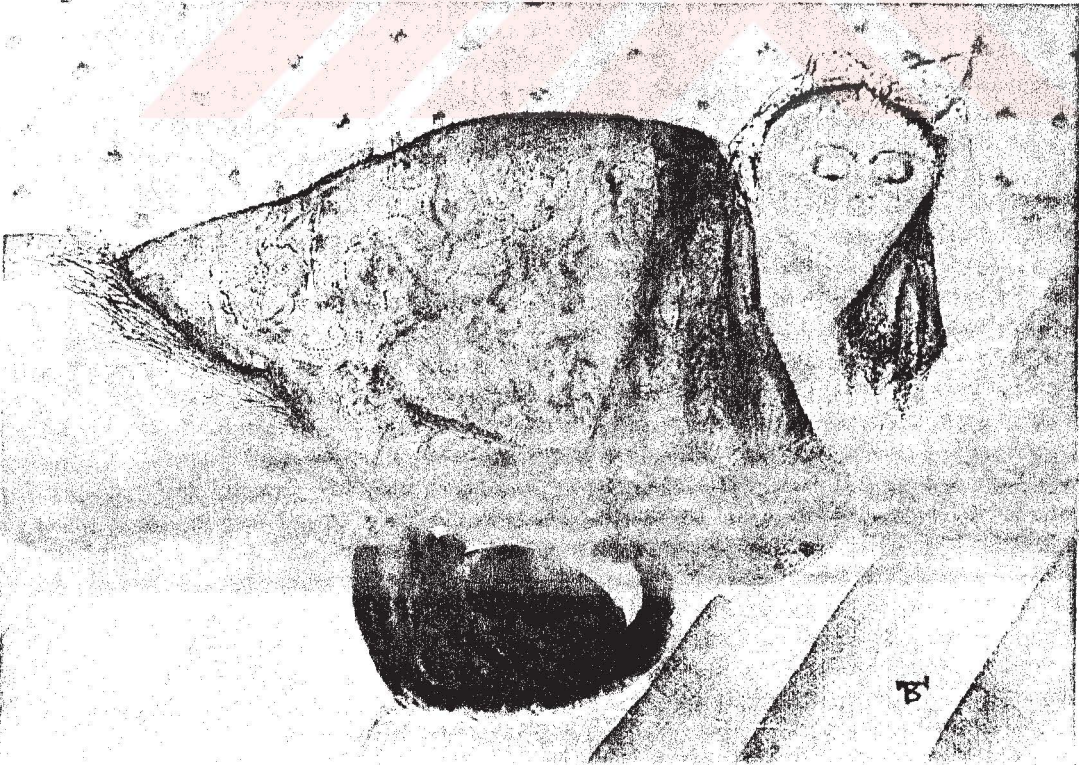
Fesim 140) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"



Resim 149) Berna Tiremen, "Kadın ve Kedi", Desen, Sepya Mürekkep



Resim 150) Berna Türemen, "Uzanıp Yatıvermiş", 1983



Resim 151) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"



Resim 152) Berna Türemen, "Romus ve Romulus"



Resim 153) Berna Türemen, "Kedi ve Kadın"



Resim 154) Berna Türemen, "Kadın ve Kedi", Yağlıboya



Resim 155) Berna Türemen, "Kedilerle Kadınlar", 1987, Yağlıboya



Resim 157) Berna Türemen, "Yelpazeli", Yağlıboya



Resim 156) Berna Türemen, "Yelpazeliler", 1988, Yağlıboya



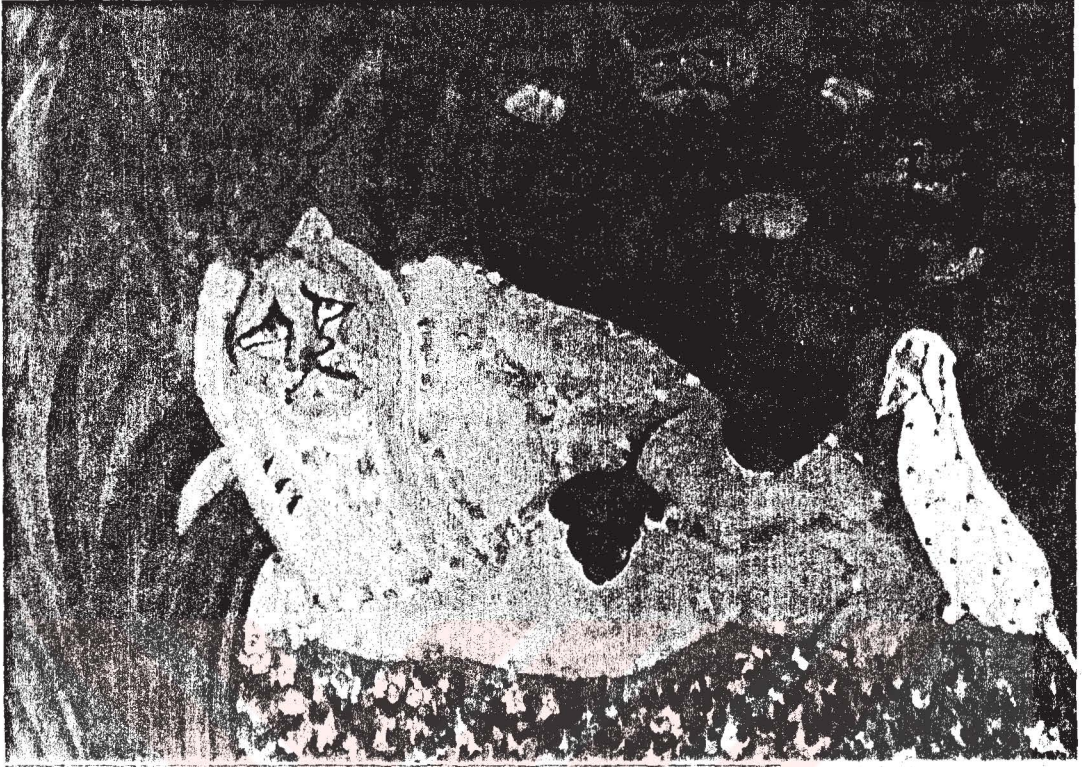
Resim 158) Berna Türemen, "Yelpazeli Kadın", 1987, Yağlıboya



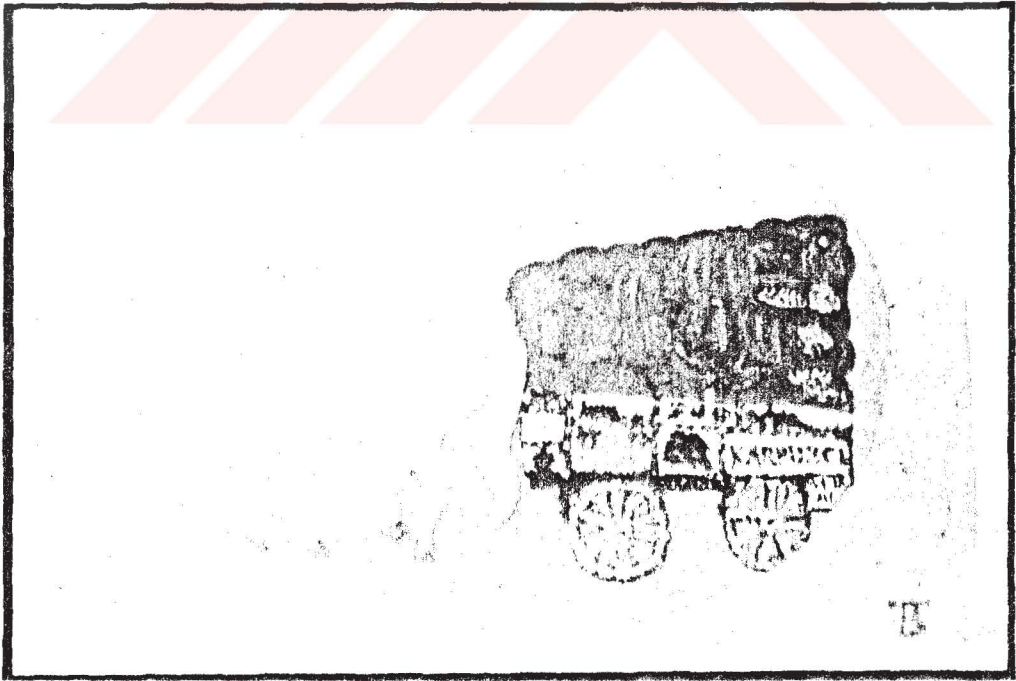
Resim 159) Berna Türemen, "Yelpazeliiler"



Resim 160) Berna Türemen, "Kemancı", 1988, Yağlıboya



Resim 161) Berna Türemen, "Aman Avcı Vurma Beni", 1987, Yağlıboya



Resim 162) Berna Türemen, "Atlı Araba", 1975, 28x36 cm, Yağlıboya