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

TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI, ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE NEŞET GÜNAL

Ayşe ORHAN

İzmir

2017

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

TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI, ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE NEŞET GÜNAL

Ayşe ORHAN

Danışman
Doç. Dr. Tuba Gültekin

İzmir
2017

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum **"Türk Resminde Çocuk Algısı, Analitik Çözümlemesi ve Neşet Günal"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27 / 12 / 2017

Ayşe ORHAN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç . Dr. Tuba GÜLTEKİN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Turan ENGİNOĞLU

Üye : Yrd. Doç.Dr. Elçin ÜNAL

Onay
Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

27/12/2017

Prof. Dr. Süha YILMAZ
Enstitü Müdür V.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında yardımını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN'e, lisans ve yüksek lisanstaki tüm hocalarıma, kaynak olarak yararlandığım tüm yazarlara ve desteğini her zaman hissettiğim değerli aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR i

İÇİNDEKİLER ..... …..ii

TABLO LİSTESİ vi

RESİM LİSTESİ xii

ÖZET xvi

ABSTRACT xvii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu 2

1.2. Araştırmanın Amacı 2

1.3. Araştırmanın Önemi 2

1.4. Problem Cümlesi 3

1.4.1. Alt Problemler 3

1.5. Sayıltılar 3

1.6. Sınırlılıklar 3

1.7. Tanımlar 4

1.8. Kısaltmalar 5

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. Algı Yaklaşımları ve Sanat Yapıtına Etkileri…….6

2.2. Türk Resminde Çocuk Algısı Yaklaşımları……...…6

2.3. Neşet Günal'ın Yaşamına Temel Olan Faktörler ve Çocuk Algısı Yaklaşımları……..……7

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli 8

3.2. Evren ve Örneklem 8

3.3. Veri Toplama Araçları 8

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri..... 9

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. TÜRK RESMİ…….……10

4.1.1. Çallı (1914) Kuşağı 12

4.1.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği 14

4.1.3. D Grubu..... 17

4.1.4. Yeniler Grubu..... 19

4.1.5. "10"'lar Grubu..... 21

4.1.6. Yeni Dal Grubu 24

4.1.7. "Siyah Kalem" Grubu 24

4.1.8. Türk resminde Toplumsal Gerçekçi ve Yeni Figüratif Eğilimler 25

4.1.9. Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut Anlayış..... 29

4.2. ALGI YAKLAŞIMLARI..... 34

4.2.1. Yapısalcılık……...34

4.2.2. Brunswik'in Olasılıksal İşlevselciliği……...36

4.2.3. Alış-Veriş Edimi Olarak Algı……...37

4.2.4. Yeni Bakış Yaklaşımı…….....38

4.2.5. Gestalt kuramı…….....38

4.2.6. İnsan Davranışlarına Etki Eden Faktörler ve Algı……...40

4.2.7. Görsel Algı ve Duyguların Etkileşimi……..……43

4.3. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI…….……51

4.3.1. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinde Renk Algısının Psikolojik Yönleri……52

4.3.2. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinin İçerik ve Analitik Çözümlemeleri……60

4.3.3. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinin Algı Yaklaşımları Açısından Değerlendirilmesi……..111

4.4. NEŞET GÜNAL'IN RESİMLERİNDE ÇOCUK ALGISI……..115

4.4.1. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinde Renk Algısının Psikolojik Yönleri……..…119

4.4.2. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinde İçerik ve Analitik Çözümlemeleri…….....130

4.4.3. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinin Algı Yaklaşımları Açısından Değerlendirilmesi……153

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç……156

Öneriler……..…158

KAYNAKÇA ……...159

Kaynakça……..…….159

İnternet Kaynakçası..... 161

Görsel Kaynakça 162

EKLER……..169

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: "Pazar Yerinde Kadın ve Çocuk" *(Resim 30)* Resmi Renk Derecelendirmesi.....53

Tablo 2: "Pazar Yerinde Kadın ve Çocuk" *(Resim 30)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……53

Tablo 3: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Renk Derecelendirmesi……54

Tablo 4: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Siyah- Beyaz Renk Derecelendirmesi……..…..54

Tablo 5: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Renk Derecelendirmesi……...55

Tablo 6: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi...55

Tablo 7: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Renk Derecelendirmesi……....56

Tablo 8: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…56

Tablo 9: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Renk Derecelendirmesi……...57

Tablo 10: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi……57

Tablo 11: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Renk Derecelendirmesi……58

Tablo 12: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi…...59

Tablo 13: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi…...60

Tablo 14: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..…60

Tablo 15: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……..…..62

Tablo 16: "Vitrin" *(Resim 37)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…63

Tablo 17: "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...…65

Tablo 18: "Alfabe Okuyan Köylüler" *(Resim 38)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..67

Tablo 19: "Ana Toprak" *(Resim 39)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….……69

Tablo 20: "Mektebe Kayıt" *(Resim 40)* Tablosu Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..……70

Tablo 21: "Portre" *(Resim 42)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….72

Tablo 22: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..73

Tablo 23: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..74

Tablo 24: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….….75

Tablo 25: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..……78

Tablo 26: "Anne ve Çocuklar" *(Resim 43)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..……78

Tablo 27: "Oyuncak Dükkanı" *(Resim 44)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….…..…80

Tablo 28: "Kumbaralı Çocuk" *(Resim 46)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…82

Tablo 29: "Göç" *(Resim 47)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….83

Tablo 30: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……84

Tablo 31: "Anne ve Çocuk" *(Resim 48)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….86

Tablo 32: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….……87

Tablo 33: "Göç" *(Resim 49)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….……89

Tablo 34: "Enteriyör" *(Resim 50)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...……..91

Tablo 35: "Gecekondu Yapanlar" *(Resim 51)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..93

Tablo 36: "Enteriyör" *(Resim 52)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….……94

Tablo 37: "Babaya İyi Geceler" *(Resim 53)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..……96

Tablo 38: "Fotokondu Aile" *(Resim 54)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…98

Tablo 39: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….....99

Tablo 40: "Anne ve Çocuk" *(Resim 55)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……100

Tablo 41: "Enteriyör" *(Resim 56)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…….102

Tablo 42: "Beritanlı Çocuk" *(Resim 57)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……104

Tablo 43: "Enteriyör" *(Resim 58)* Resmi Çocuk Merkezli Kompozisyon Şeması…….…..105

Tablo 44: "Vapurdaki Kız" *(Resim 59)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...….107

Tablo 45: "Enteriyör- Evde Un Değirmeni" *(Resim 60)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...……..108

Tablo 46: Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400 *(Resim 61)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….110

Tablo 47: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..….115

Tablo 48: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…..……..116

Tablo 49: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Renk Derecelendirmesi…….…..116

Tablo 50: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……...116

Tablo 51: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..……..117

Tablo 52: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……..…..117

Tablo 53: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Renk Derecelendirmesi……...…...118

Tablo 54: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…..118

Tablo 55: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Renk Derecelendirmesi……...……..118

Tablo 56: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…….118

Tablo 57: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Renk Derecelendirmesi……119

Tablo 58: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……119

Tablo 59: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Renk Derecelendirmesi…….120

Tablo 60: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…….120

Tablo 61: "Kapı Önü V" *(Resim 72)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..120

Tablo 62: "Kapı Önü V" *(Resim 72)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……..121

Tablo 63: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Renk Derecelendirmesi……121

Tablo 64: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi…121

Tablo 65: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..122

Tablo 66: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi..122

Tablo 67: "Korkuluk II" *(Resim 75)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..123

Tablo 68: "Korkuluk II" *(Resim 75)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……..123

Tablo 69: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Renk Derecelendirmesi……...123

Tablo 70: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi……..…123

Tablo 71: "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* Resmi Renk Derecelendirmesi……..….128

Tablo 72: "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi.....128

Tablo 73: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..131

Tablo 74: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…….133

Tablo 75: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...…135

Tablo 76: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……136

Tablo 77: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….…..139

Tablo 78: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……..…….....141

Tablo 79: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...141

Tablo 80: "Kapı Önü V" *(Resim 72)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...……144

Tablo 81: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması……...…….146

Tablo 82: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması.....147

Tablo 83: "Korkuluk II" *(Resim 75)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması…….……..148

Tablo 84: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması 151

Tablo 85: "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* Resmi Çocuk Merkezli Kompozisyon Analitik Şeması…….153

RESİM LİSTESİ

Resim 1: İbrahim Çallı, "Gül Koklayan Kadın" 13

Resim 2: Namık İsmail, "Harman" 13

Resim 3: Ali Avni Çelebi, "Silah arkadaşları", 1932 14

Resim 4: Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", 1928 15

Resim 5: Refik Epikman, "Bar (Caz)" 15

Resim 6: Malik Aksel, "Kır Kahvesinde Temsil" 16

Resim 7: Şeref Akdik, "Halk Mektepleri" 16

Resim 8: Zeki Faik, "Portre", 1929 17

Resim 9: Cemal Tollu, "Siyah Elbiseli Kadın", 1930 18

Resim 10: Nurullah Berk, "Ütücü Kadın", 1942 19

Resim 11: Nuri İyem, "Yolculuk Var", 1941 19

Resim 12: Nuri İyem, "Nalbant", 1944 20

Resim 13: Nuri İyem, "İşçiler", 1950 21

Resim 14: Nedim Günsür, "Karadeniz Ereğlisi", 1954 22

Resim 15: Nedim Günsür, Madenciler, 1955 23

Resim 16: Fahrünissa Zeid, "Oturan Çıplak", 1944 23

Resim 17: İbrahim Balaban, "Doğum", 1950 24

Resim 18: Cemal Bingöl, "Natürmort", 1960 25

Resim 19: Orhan Peker, "Balıkçı ve Kediler", 1976 26

Resim 20: Cihat Burak, "Eğlenenler" 27

Resim 21: Sabri Berkel, "Yoğurtçu" 28

Resim 22: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anne ve Çocuk", 1951 29

Resim 23: Ferruh Başağa, "Aşk", 1948 30

Resim 24: Nurullah Berk, "Penceredeki adam", 1959 30

Resim 25: Eren Eyüboğlu, "Dans", 1949 31

Resim 26: Zeki Faik İzer, "Istakoz", 1960 31

Resim 27: Abidin Dino, "Gökyüzü", 1959 32

Resim 28: Ömer Uluç, "İsimsiz", 1975 32

Resim 29: Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", 1977 33

Resim 30: Namık İsmail, "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek", 1929 52

Resim 31: İlhami Demirci, "Figüratif Kompozisyon", 1936…….54

Resim 32: İbrahim Balaban, "Mapushane Kapısı", 1944……..…55

Resim 33: Nedim Günsür, "Madenci ve Ailesi", 1950……..56

Resim 34: İbrahim Balaban, "Ekin Biçenler", 1951……..……57

Resim 35: Neş'e Erdok, "Saydam Erdok", 1983…….…….58

Resim 36: İbrahim Balaban, Göç, 1972……..……..59

Resim 37: Ali Avni Çelebi, "Vitrin", 1926……61

Resim 38: Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933…….…….64

Resim 39: Cemal Tollu, "Ana Toprak"…….….66

Resim 40: Şeref Akdik, "Mektebe Kayıt", 1935……....68

Resim 41: Malik Aksel, "Yeni Mektep", 1936……..70

Resim 42: Şeref Akdik, "Portre", 1939……..71

Resim 43: İsmail Altınok, "Anne ve Çocuklar", 1951……..……78

Resim 44: Nedim Günsür, "Oyuncak Dükkanı", 1952……..……79

Resim 45: Neş'e Erdok," Oturan Çocuk", 1955……..…….81

Resim 46: Edip Hakkı Köseoğlu, "Kumbaralı Çocuk", 1957……82

Resim 47: Nuri İyem, "Göç", 1970……84

Resim 48: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk", 1974……..87

Resim 49: Nuri İyem, "Göç", 1975 88

Resim 50: Nuri İyem, "Enteriyör", 1975..... 90

Resim 51: Nuri İyem, "Gecekondu Yapanlar", 1976..... 92

Resim 52: Nuri İyem, "Enteriyör", 1977..... 94

Resim 53: Nuri İyem, "Babaya iyi geceler", 1977..... 95

Resim 54: Nuri İyem, "Fotokondu Aile", 1982 97

Resim 55: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk", 1987……100

Resim 56: Nuri İyem, "Enteriyör", 1987..... 101

Resim 57: Fikret Otyam, "Beritanlı Çocuk", 1989 103

Resim 58: Nuri İyem, "Enteriyör", 1990..... 104

Resim 59: Neş'e Erdok, "Vapurdaki Kız", 1991 106

Resim 60: Nuri İyem, "Enteriyör- Evde un değirmeni", 1992…….107

Resim 61: Nedim Günsür, "Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400", 1993…….109

Resim 62: 1937, Nevşehir, "Ortaokul 2. Sınıf, Kardeşleri ve annesi ile"……116

Resim 63: Neşet Günal, "Çıplak", 1946……..116

Resim 64: Neşet Günal, "Kadınlar", 1951……...117

Resim 65: Neşet Günal, "Yaşantı I", 1958……...130

Resim 66: Neşet Günal, "Ana", 1959……..132

Resim 67: Neşet Günal, "Sorun", 1964……...134

Resim 68: Neşet Günal, “Duvar Dibi III”, 1972-73..... 136

Resim 69: Neşet Günal, “Yaşantı II”, 1974 137

Resim 70: Neşet Günal, “Kapı Önü IV”, 1977 140

Resim 71: Neşet Günal, “Kapı Önü III”, 1978..... 142

Resim 72: Neşet Günal, “Kapı Önü V”, 1978……..143

Resim 73: Neşet Günal, “Başakçı Kadın I”, 1978……...145

Resim 74: Neşet Günal, “Başakçı Kadın II”, 1979……..147

Resim 75: Neşet Günal, “Korkuluk II”, 1986……..149

Resim 76: Neşet Günal, “Çocuklar”, 1987……..150

Resim 77: Neşet Günal, “Sorun-Sorum III”, 1991……..152

TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI, ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE NEŞET GÜNAL

ÖZET

Araştırmada Çağdaş Türk Resim Sanatı tarihsel süreç içerisinde incelenmekte ve çocuk figürünün Türk resim sanatındaki görünümlerine bakılarak, algı yaklaşımları üzerinde durulmaktadır. Çocuk figürü ve çocuk algılarının görünümleri; renk algısının psikolojik yönlerine ve resimlerin içerik ve analitik çözümlerine göre incelenmektedir. 1970 ve sonrasında figüratif ve toplumcu anlayışa yönelişe değinilen araştırmada, Türk resminde çocuk algısının, tarihsel süreç içerisinde toplumun durumunun ve sanatçının iç dünyasının bir göstergesi olduğu araştırılmakta ve genel bir yargıya varılmaktadır.

Tezin diğer bölümünde, Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçi anlayıştaki, özgün figür yorumuyla resmettiği çocuk figürlü resimleri analiz edilmektedir. Çocuk figürlü resimlere içerik ve analitik çözümlemeleri yapılarak, algı yaklaşımları ve çocuk algısı üzerinde durulmakta, renk algısının psikolojik yönleri ve renk derecelendirmeleriyle ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmektedir. Neşet Günal'ın çocukluğunun, figüratif ve toplumcu gerçekçi resimlerinde yansıması, algı yaklaşımları, algıya etki eden faktörler, rengin algımızda etkisi ile birlikte araştırılmaktadır.

Betimsel araştırma yoluyla elde edilen verilerde ilişkisel tarama modeli kullanılmaktadır. Araştırmada algı yaklaşımları algıya etki eden faktörler ve Neşet Günal'ın çocuk algısının sanat yapıtına etkileri çözümlenerek sonuca ulaşılmıştır.

Bu tezde dört temel problem üzerinde durulmuştur. Bu dört temel problem; Türk resmi, algı yaklaşımları, Türk resminde çocuk algısı, renk algısının psikolojik yönleri, içerik ve analitik çözümlemeleri, Neşet Günal'ın resimlerinde çocuk algısı, renk algısının psikolojik yönleri, içerik ve analitik çözümlemeleri olmak üzere belirlenip irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Neşet Günal, Türk Resmi, Algı, Analitik Çözümleme, Renk Algısı, Çocuk Algısı

THE INFANT PERCEPTION, ANALYTICAL ANALYSIS IN TURKISH PAINTING AND NEŞET GÜNAL

ABSTRACT

This research examines the historical period of the contemporary Turkish painting art by looking the perception of child figures. The view of the children figures according to perception of colour psychological sides and also examined according to the analytic analysis. In 1970 and afterwards figurative and public including research in Turkish paintings. Child perception in Turkish painting, the situation of the society in the historical process and the artist that it is a demonstration of the inner world of the artist, is reached to a general judgement.

In the other section of my thesis, Neşet Günal's cognizance in social reality is analized in which paintings with child figures drawn by genuine figure comment. By creating content and analytical solutions for painting with child figure, focusing on perception approaches and child perception, are evaluated in every detail by the psychological aspects of colour perception and colour ratings. In the childhood of Neşet Günal, reflection in figurative and socialist realistic paintings, will be examined with perception approaches, factors that effects perception and which effect of colour in our perception.

Relational scanning model is used in the data which is obtained by descriptive research. In research, perception approaches factors that effects perception and child perception of Neşet Günal that effects of artwork were solved and that result was achieved.

This thesis focuses on four fundamental problems. Those four fundamental problems are; Turkish paintings, perception approaches, child perception in Turkish paintings, psychological aspects of colour perception, content and analytic analysis, child perception in paintings of Neşet Günal, psychological aspects of colour perception, content and analytic analysis have been determined.

Key Words: Neşet Günal, Turkish Painting, Perception, Analytic Analysis, Colour Perception, Child Perception

BÖLÜM I

GİRİŞ

Türk resim sanatına batı etkisinin taşınmasıyla birlikte sanatçılar çeşitli üslup ve akımların etkisinde resimler yapmaya başlamışlardır. 1914 Kuşağı sanatçıları ile birlikte izlenimci tarzda eserler meydana getirilmiş ve devamında oluşan sanatçı toplulukları ile Avrupa'da meydana gelen çeşitli akımların etkileri Türk resim sanatında görülmüştür. Türk toplumunun Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki zorluklarını ve Cumhuriyet'in ilanıyla gelen sevincini ve İkinci Dünya Savaşı sebebiyle Türkiye'ye yansıyan ekonomik zorlukları da resimlerinde yansıtmışlardır. Neşet Günal İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olduğu yıllarda kurulan ve 1940-1951 yılları arasında etkin olan Yeniler Grubu, toplumsal içerikli resimler yapmışlardır. Soyut anlayışa yönelmiş sanatçılardan bazıları devamında bunu sürdürmüş olsa da, bir kısmı da 1960'lardan sonra figüratif anlayışta çalışmalar yapmışlardır. Türk resim sanatında yer edinmiş sanat toplulukları, çeşitli üsluplar ve konu çalışmaları arasında; içinde bulundukları toplumun bireylerinin hayatlarını, ekonomik, kültürel durumlarını da gösteren çocuklara resimlerinde yer vermişlerdir.

Araştırmada Türk resim sanatı genel olarak incelendikten sonra tezin konusu olan çocuk algısı, algı yaklaşımları, Türk resim sanatında çocuk figürlü resimlerde ve Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinde değerlendirilmiştir. Çocuk algısı Neşet Günal'ın resimlerinde; algı yaklaşımları başlığı altında çeşitli kuramlar, algıyı şekillendiren ve etkileyen faktörler kapsamında içerik ve analitik çözümlemesi yapılarak, renk algısının psikolojik yönleri altında incelenmektedir.

"Türk Resminde Çocuk Algısı, Analitik Çözümlemesi ve Neşet Günal" isimli araştırmanın problem durumu, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın sayıtlıları, araştırmanın sınırlılıkları ve tanımları aşağıda sırasıyla verilmektedir.

1.1. Problem Durumu

Türk resminde çocuk yaklaşımı ve Neşet Günal'ın çalışmalarının çocuk temasının ya da çocuk figürünün resim kurgusu içerisinde yer almasının sosyal ve algısal olarak değerlendirilmesi araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Çalışmanın temel problemine bağlı olarak, algı yaklaşımları ve sanat yapıtına etkileri, renk algısının psikolojik yönleri, Türk resminde çocuk figürünün yaklaşımları ve Neşet Günal'ın çocuk figürü içeren resimlerinin içeriğe etkileri araştırmada cevap aranmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmada Türk resmi, algı yaklaşımları, Türk resminde çocuk algısı, renk algısının psikolojik yönleri, içerik ve analitik çözümlemeleri, Neşet Günal'ın resimlerinde çocuk algısı, renk algısının psikolojik yönleri, içerik ve analitik çözümlemeleri incelenmektedir. Bu analizlere bağlı olarak çağdaş Türk resim sanatında ve özellikle Neşet Günal'ın resimlerinde çocuk figürü görünümlerine bakılarak, çocuk algısının; sanatçılar üzerindeki etkileri ve çağdaş Türk resim sanatındaki yansımasının araştırılması amaçlanmaktadır. Ayrıca algının çağdaş Türk resim sanatında ve Neşet Günal'ın resimlerinde ayrıntılı olarak ele alınmasının diğer araştırmaları da tamamlayacağı düşünülmektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Çocuk algısının analiz edilmesi açısından; çocuk figürünün tarihsel süreç içinde Türk resim sanatındaki görünümlerine bakarak, renk algısının psikolojik yönlerini, resimlerin içerik ve analitik çözümlemelerini incelemek gerekmektedir. Bu araştırma; çocuk algısının 1926-1993 dönemi Türk resim sanatına nasıl yansıdığını, sanatçılar üzerindeki etkilerini ve 1958-1991 yılları Neşet Günal'ın eserlerine nasıl yansıdığını vurgulamaktadır.

Neşet Günal, Türk resminin toplumsal gerçekçi tabanı üzerinde sosyal içerikli bir sanat anlayışı, çocuk algısını, onlar hakkında elde ettiği her şeyi, özgün bir anlatım biçimi ile sergilemektedir. Tez araştırdığı konu ile; Yansıtmayı, çoğul anlamları açığa vuran bir etkinlik düzeyinde değerlendirir. Çocuklar, toplumların

kimlikleri, yaşam ve düşünce biçimleri hakkında bize bilgi vermesi nedeniyle çocuk figürü farklı kültürlerin algı biçimlerine ışık tutmaktadır.

1.4. Problem Cümlesi

Türk resminde çocuk algısı ve Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinin analitik çözümlemesinde sosyal ve psikolojik süreçler nelerdir?

1.4.1. Alt Problemler

Algı yaklaşımlarının psikolojik ve sosyal yönden şekillenmesi ve davranışlarda algıya etkileri nelerdir?

Türk resminde çocuk algısı ve renk algısının psikolojik yaklaşımları nasıldır?

Türk resminde çocuk algısının analitik çözümlemeleri nasıldır?

Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinde renk algısının psikolojik yönleri nasıldır?

Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinde içerik ve analitik çözümlemelerinin etkileşimi nedir?

1.5. Sayıltılar

Araştırmada kullanılan yazılı ve görsel kaynakların bilgilerin bilimsel, geçerli ve güvenilir olduğu ve gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Araştırmada örneklem olarak seçilen sanatçıların konuyu yeterli ölçüde temsil etmekte olduğu, örnek eserlerin de kaynaklarının analizi kaynakların geçerliliği ile doğru olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Türk resminde 1926-1993 dönemi çocuk figürlü resimleri ile Neşet Günal'ın 1958-1991 dönemi çocuk figürlü resimleri ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Algı: "Sanatta, sanat olgusunda algı, bir anlamda hissetme, farkına varma sürecini ifade eder ki buna artistik hoşlanma ya da artistik duygu da denebilir" (Erinç, 2011: 58).

Deformasyon: "Biçimi, kalıbı bozulma, biçimsizleşme" (TDK, 2011: 606). Bigalı'nın tanımına göre deformasyon ise şu şekildedir: "Hatalı değer takdiri veya bazı mesleklerin pratiğinden doğan alışkanlıklar" (Bigalı, 1976: 461).

Deforme: "Biçimi kalıbı bozulmuş" (TDK, 2011: 461).

Figür: "Resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi" (TDK, 2011: 873).

Figüratif: "Betili" (TDK, 2011: 873).

Figüratif sanat: "İçinde insan, hayvan ve doğa ögeleri yer alan sanat, betili sanat" (TDK, 2011: 873). Bigalı'nın 'figüratif sanat'ı şu şekilde tanımlamaktadır: "Objenin görünür hali, dış karakteri seçilebilen eğilimdir. Sanat ya figüratif, ya abstre, ya da non-figüratif tarzlarda anlatım kazanabilir" (Bigalı, 1976: 465).

Kompozisyon: "Ayrı ayrı parçaları bir araya getirme" (TDK, 2011: 1468). Bigalı'ya göre kompozisyon şu şekilde tanımlanmaktadır: "Armoni. Uyumlu birleştirilmiş bir bütün içinde, sanat eseri elemanlarının hepsini organize etme düşüncesi. Her eleman, ilgi uyandırabilecek karakterlere sahip olabilir. Fakat bütün, parçalardan daha önemli olmalıdır" (Bigalı, 1976: 470).

Toplum: "Aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan insanların tümü, cemiyet" (TDK, 2011: 2369).

Toplumcu gerçekçi: "Toplumcu gerçekçilik yanlısı olan" (TDK, 2011: 2369).

Toplumcu gerçekçilik: "Yirminci yüzyılın ortalarına damgasını vuran Toplumcu Gerçekçilik akımının başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: *Arı sanat* ya da *sanat sanat içindir* gibi görüşler reddedilir. Sanat, bilgi aktarmalıdır. Sanatın toplumu değiştirmek gibi temel bir işlevi olmalıdır. Halkın sorunlarını dile getirmelidir." (Acar, 2012: 192).

Toplumcu Sanat: "Toplum sorunlarını konu edinen sanat. Eskiden Rusya ve sosyalist ülkelerde yapılan politikaya bağlı, sanat için sanatı reddeden sanat" (Turani, 2003: 140).

Toplumsal: “Toplumla ilgili, topluma ilişkin, içtimai, maşeri, sosyal” (TDK, 2011: 2370).

Üslup: “Bir devrin ya da bir sanatçının kişiliği. Yani teknik, renk kompozisyon, biçim ve anlatım bakımından özellikleri” (Turani, 2003: 143-144).

1.8. Kısaltmalar

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

TDK : Türk Dil Kurumu

D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARŞTIRMALAR

2.1. Algı Yaklaşımları ve Sanat Yapıtına Etkileri

Avant & Helson (1990); Yapısalcı yaklaşıma göre algı, duyumlar ile yaşanmışlıklardan gelen ikincil duyumların dokusundan oluştuğu için anlamlıdır. Normal renk ve mekan görüşüne sahip olmaları şartıyla, iki birey aynı kaleme bakarak, kalemin rengi, uzunluğu ve duyumsal nitelikleri üzerinde aynı fikirde olurlar. Yaşantılarındaki boyutsal özellikler üzerinde uyumlu olacak derecede, algılarındaki öz benzerdir. Ama bu kalemin anlamı iki gözlemci için aynı olamaz. Çünkü birisi için 'benim kalemim' iken diğeri için 'onun kalemi' dir. Dolayısıyla doku farklıdır. Ayrıca Titchener'a göre algılar, boyutlarında meydana gelen bir değişikle değişim geçirirler. Şekillerin çeşitli yerlerindeki açıklıklarda görülen dalgalanmalardan dolayı, özellikle dönüşümle perspektif yanılsamaları gibi belli yanılsamaların yani illüzonların ortaya çıktığı düşünülür. Gizli şekillerin bulunduğu bulmacaların çözümüyle birlikte bulunan şeklin, bu şeklin daha fazla açıklık kazanmasıyla başarılabildiği söz konusudur (Avant, Helson, 1990: 3).

İnceoğlu (2010); Algılama kavramı, dil ve algı, simgesel algı, görsel algılama, seçilmeyici algı türleriyle ilişkili olarak soyut somut nesnelerin duyumsal ve bilgi olarak algılamasını açıklamaktadır. Aynı zamanda algılamanın örgütleyici işlevleri, sakınma ve yaklaşma nesneleri, algılamayı etkileyen örgütleyici faktörler olarak yaşam deneyimlerimizin çözümlemelerine ulaşmaktadır.

2.2. Türk Resminde Çocuk Algısı Yaklaşımları

Farklı bireylerin, aynı uyarıcılara bazen nasıl aynı tepkiyi verdiklerini, bazen de farklı tepkiler gösterdiklerini, Titchener'e göre algının açıklanışına bakarak hemen açıklanabilir. Normal renk ve mekan görüşüne sahip olmaları koşuluyla iki birey aynı kaleme bakarak, kalemin rengi, uzunluğu ve duyumsal nitelikleri üzerinde uyuşurlar. Yaşantılarındaki boyutsal özellikler üzerinde uyum sağlayacak ölçüde algılarındaki öz benzerdir (Avant&Helson, 1990: 3).

Savaş (2015); Çocuk resmi ve bilinçaltındaki yeri, çocuk resminde aile olgusu ve kişiler arası ilişkiler, aile iletişimi, çevre iletişimi, zihinsel gelişimi anlamlı bir bütünlük içinde yayında incelenmektedir. Çözümlemeler Piaget bilinçaltı, psikoanalitik kuram Rhoda Kellogg'un yaklaşımı gibi kuramcıların önermeleri ile çocuğun sanatsal yaklaşımları irdelenmiştir. Aynı zamanda çocuğun çeşitli sanatsal yaklaşımları ile birlikte bir iletişim aracı olarak resim değerlendirmelerinde anlatılmaktadır.

2.3. Neşet Günal'ın Yaşamına Temel Olan Faktörler ve Çocuk Algısı Yaklaşımları

İskender (1995) göre; Neşet Günal slogancı değil, anlatımcıdır. İzleyicide duygusal coşkuyu, yönelişi, taraftarlığı yaratmayı amaçlamaz ve toplumcu gerçeklik akımının varlık koşulları arasındaki bazı yaklaşım ve uygulamalara kapalıdır (İskender, 1995: 17).

Neşet Günal Retrospektif (2012) göre; Léopold Lévy'nin sanat anlayışına, Neşet Günal'ın ilk dönem resimleri yakındır. Bu yakınlığı "Atölye Ziyareti (1946)", "Çıplak (1946)" gibi resimleri ve "Hamur Açanlar (1944)", "Köylü Kadın (1945) gibi gravürleri örneklemektedir (Retrospektif, 2012; 16).

Ergüven (1996); Neşet Günal'In Hayatı boyunca etkisinde kaldığı geçmişteki yaşam koşulları, sanatçının resimlerinde gerçekleri sorgular duruma getirmiştir. Neşet Günal sınırlı sayıda yaptığı söyleşiler, ısrarla üstünde durduğu ilkelere olan kararlılığını göstermektedir. Neşet Günal kendi sanatıyla ilgili olarak şunları ifade etmiştir: "Değişken olana karşı oldum; dural kalmanın imkânsız olduğunu bildiğim için. Gereksemesiz her atılım olumsuz bir değişkenliği sonuçluyor… Değişkenlik yenilenmek değildir; oluşum önemli. (…) bugün, mutlak bir yaratı özgürlüğünün rahatlığında kendini gerçekten 'özgür' sanan ressamın açmazı ile karşı karşıyayız. (…) resim benim için bir oyun değil, azaplı bir süreçtir."

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri aşağıda sırasıyla verilmektedir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma betimsel bir araştırmadır. Tarama modelinde Genel tarama modellerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmaktadır. Araştırmada, literatür taraması yapılmış ve araştırma konusu ile ilgili resimler toplanmıştır. Araştırmanın konusunu oluşturan algı yaklaşımları ve Neşet Günal'ın çocuk algısının sanat yapıtına etkilerini araştırma sürecinde ilişkisel tarama modeline göre incelenip analitik çözümleme yapılarak sonuca ulaşılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; Çocuk figürlü Türk resimleri ve Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini; Türk resminde 1926-1993 dönemleri arası çocuk figürlü resimler ile Neşet Günal'ın 1958-1991 dönemi çocuk figürlü resimleri oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Veri toplama tekniklerinden döküman inceleme kullanılmıştır. Literatür, taramasında; kitap, makale, tez, süreli yayınlar, ansiklopedi, internet, kataloglar ile yazılı ve görsel veriler elde edilmiştir. Literatür taraması sonucunda tüm veriler bir araya getirilmiş, toplanan veriler araştırma konusuna göre sınıflandırılarak araştırmanın aşamaları oluşturulmuştur.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Veri çözümleme tekniklerinden; Betimsel Analiz Yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın çerçevesi, 4 (dört) aşamadan meydana gelen analiz süreciyle oluşturulmuştur. Belirlenen çerçeveye göre veriler toplanıp; Toplanan verilerin tanımlanması ve yorumlanması aşamaları ile elde edilen bulgularla sonuca ulaşılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. TÜRK RESMİ

Sanat insanlık tarihi boyunca var olmuş, coğrafya, inanç gibi farklılıklardan dolayı toplumdan topluma değişik şekillerde ortaya konmuştur. Her toplumun estetik ve felsefi anlayışına göre güzel, hoş, iyi, kötü gibi kavramlar şekillenir ve sanatına yön verir. Minyatür sanatımız çok zengin bir tarihe sahiptir. Selçuklulardan ve Osmanlılardan kalan minyatürlerin çoğunlukla ne zaman ve kim tarafından yapıldığı belli değildir. Bilinen minyatür sanatçıları arasında Matrakçı Nasuh, Levnî, Nigâri, ve Nakkaş Osman sayılabilir.

> Başlangıçta yazıya yardımcı bir unsur olan bu tasvirler Osmanlı'nın saray atölyelerinde minyatür sanatının eşsiz üslubunu yaratmıştır. Soyut da olabileceğinden "resim" yerine figüratif anlatımı kapsayan "tasvir" kelimesini kullanmak daha yerindedir (…) Minyatür, Anadolu'da gelişen köy ve taşra sanatının dışında gelişen bir metropol sanatıdır. Osmanlı'dan önceki Anadolu'da tasvir sanatı üzerine bilgi azdır. Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde günümüze çok az sayıda tasvirli yazma kalmıştır (Kocabıyık, 2008: 81).

Osmanlı minyatür resim sanatında İslami konuları işleyen minyatürlerde putperestlik inancından korunmak amacıyla tanrısal değerleri, kutsalları somut şekilde yansıtmak yerine sembolize ve soyutlayıcı şekilde tasvir edilmiştir. Minyatür sanatçıları geleneksel İslam konuları dışında tarihi konuları, sultan ve vezirlerin hayatlarından sahneler, manzaralar, portreler işlemişlerdir. Ayrıca çeşitli dinsel ve bilimsel kitaplarda yer alan minyatürlerde bulunmaktadır. Minyatür sanatında perspektif kuralları, ışık-gölge gibi resim ögeleri kullanılmadığı için sadece renk yüzeyleri görülür. Derinlik, figürlerin, dağ, ağaç, eşya gibi çeşitli öğelerin arka planda gösterilmesiyle verilir. Genellikle minyatürün çeşitli bölümleri, farklı bakış açılarından görülmüş gibi resmedilir. Kanuni döneminde minyatür sanatı İran etkisinden kurtularak gelişir. Bu dönemin en önemli minyatürcüsü Matrakçı Nasuh Osmanlı ordusunun sefer sırasında geçtiği yerleri gerçekçi ve topografik bir şekilde resmetmiştir. Matrakçı Nasuh ayrıca tarih yazarı, matematikçi, matrak oyuncusu, silahşör ve hattat'tır. Diğer bir minyatürcü ise Kanuni ve Barbaros portreleriyle

tanınan Nigari ve Surname ile tanınan Nakkaş Osman'dır. Lale Devrinde ise bir diğer önde gelen minyatürcü Levnî, minyatürün geleneksel kurallarının yanı sıra çizgisel bir şekilde derinlik hissini vermeye yönelmiş ve perspektif ilkelerini kullanarak üçüncü boyutu yansıtmaya çalışmıştır.

Geleneksel anlayıştaki resim tarzımız 18. yüzyıl sonlarına doğru azalmakta ve 19. yüzyıl ortalarında geleneksel sanatımız yerini Batı etkilerine bırakmaktadır. Mühendishane ve Harbiye mekteplerinde başlanılan karakalem ve yağlıboya uygulamaları ile batılı resim tekniğine yer verilmeye başlanmaktadır. (Berk&Gezer, 1973: 13).

Osmanlı İmparatorluğu'nda doğa gözlemine dayalı ilk resim dersi 1793 yılında Mühendishane'de, topçuluk, istihkâm ve haritacılık alanlarına katkı sağlamak amacıyla veriliyordu. 1835 yılında yetenekli gençlerin eğitimlerini sürdürmek üzere Avrupa'ya gönderilmeye başlanması, 1875'te resim dersinin özellikle askeri liselerde önem kazanmasıyla, Avrupa sanatı Türkiye'de etkisini duyurmuştur. Mühendishane'yi ilk bitirenlerden İbrahim Paşa, Mektebi Harbiye'de yetişen Tevfik Paşa, manzara ressamı olan Servili Ahmet Emin, 1874'te İstanbul'da ilk resim sergisini düzenleyen Şeker Ahmet Paşa, ilk ölü-doğa resimleriyle tanınan Süleyman Seyyit, Batı'da öğrenim görmediği halde peyzaj tarzındaki resimleriyle tanınan Hüseyin Zekâi Paşa ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kuran Osman Hamdi, Batılı anlamdaki resim tekniğimizin ilk temsilcilerindendir (Turani, 2012: 668-672)

Ressamlarımızın Avrupa'da çeşitli atölyelerde çalışıp yurda dönmesiyle batılı anlayış ve tekniklerinin uygulanmasıyla Türk resminde modern sanat hareketleri hız kazanmıştır. Modern anlayıştaki resimler ilk olarak 1914 kuşağı ressamlarında görülmektedir (Berk&Gezer, 1973: 11).

Tezde, Türk resim sanatında çocuk algısını incelemeden önce Türk resim sanatında belli başlı sanat gruplarına ve eğilimlere genel olarak değinilmiştir.

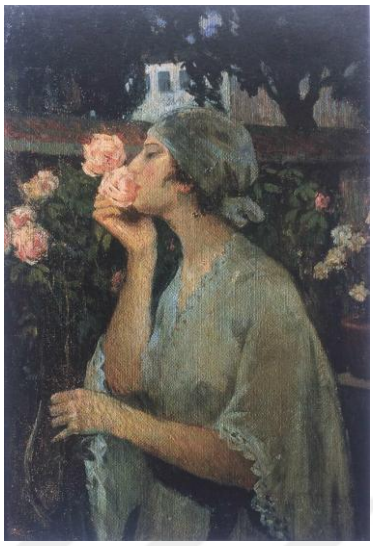
4.1.1. Çallı (1914) Kuşağı

Türk Sanatı Batı anlayış ve tekniğine uygun giderken 1914 yılından sonra yenilikler içinde çağdaşlaşma yoluna girer. 1910'da, Sanayii Nefise'deki Avrupa Sınavını kazanan gençler Paris'e gönderilir. Fakat Birinci Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönmek zorunda kalırlar. 1914 yılında Fransa, Almanya ve İtalya'dan resim eğitimini tamamlayarak yurda dönen sanatçılar, Batı'daki emprestyonizm akımının etkisinde kaldıkları için emprestyonist-izlenimci olarak da nitelendirilirler. 1914 kuşağının bir bölümü Sanayi Nefise çıkışlıdır. Bir bölümü ise Deniz Harp Okulu'nu bitirip teğmenken ordudan ayrılarak Sanayii Nefise'de resim eğitimi görenlerdir. Bunlar Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar'dır. Avrupa'da eğitime gönderilen üstün yetenekli gençlerden İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Sami Yetik de Avrupa'dan yurda dönerek bu kuşağın içinde yer alan sanatçılardandır. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran Sanayii Nefise ve İnas Sanayii Nefise Mektebinde görev almıştır. 1914 kuşağı, 1916 ve sonraki yıllarda, her Ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nde sergi açmışlardır (Tansuğ, 2012: 118-121). Bayav Çallı Kuşağı ressamları hakkında şunları söylemiştir;

> Çallı Kuşağı ressamlarında akademikleşmiş bir izlenimcilik hâkimdir. Akademi, onlara model çalışmaları yönünden etkide bulunurken; doğa, onları ışığı ele alışları yönünden etkilemiştir. Empresyonistlerden farkları, doğayı onlar gibi kısa izlenimlerle değil daha ayrıntılı gözlemlemiş olmalarıdır (Bayav, 2016: 29).

Özsezgin Türk resmindeki başlıca yönelişleri yedi maddede belirtmiştir. İzlenimci bir anlayış içinde olanlar, eskiyi, yeni anlayışlara götürüp, biçimci, inşacı eğilimler gösterenler, yöresel konuları işleyip çağdaş anlayışla ifade ederken geleneksel kültür ve sanatımızdan yararlananlar, naif anlayışta resimler yapanlar ve naif öğeler kullananlar, eleştirel bir şekilde toplumla ilgili konuları ele alanlar, toplumsal gerçekçiler, Türk resminde özgün bir kişilik geliştirmek isteyenler, fantastik gerçekçiler, non-figüratifler veya soyut anlayışta resimler bu yedi maddede yer almaktadır (Özsezgin, 1982: 89-90).

Resim 1: İbrahim Çallı, "Gül Koklayan Kadın", Tuval üzerine yağlıboya.



"1914 kuşağına *Çallı kuşağı* adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk ama espirili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır" (Tansuğ, 2012: 120). Bu kuşak ressamlarının eserlerinde tema olarak çoğunlukla manzara ve natürmort işlense de, figürlü kompozisyonlar ve portre çalışmaları da fazlaca görülmektedir. 1914 kuşağı sanatçıları savaş döneminde halkın yaşadığı sorunlara, askerlere de resimlerinde yer verilmiştir.

Resim 2: Namık İsmail, "Harman", Tuval üzerine yağlıboya, 165x 200 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



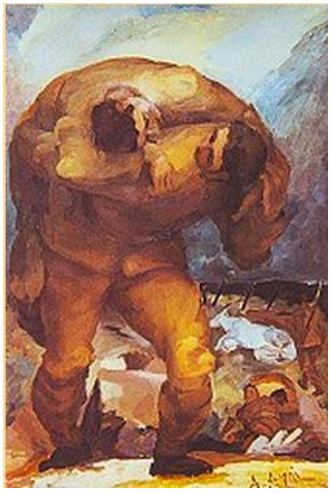
Namık İsmail'in buğday hasadı sahnesi yansıtılmış Harman adlı büyük boyutlu resmi, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde ülkenin tarım gücünü yansıtmaktadır. Namık İsmail resimde açık havada yer alan figürler ve ışık kullanımıyla konuyu izlenimci anlayışta yansıtmaktadır.

4.1.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği

1914 kuşağının sanatsal eylemleri sürerken, 1928 yılında Avrupa'da çeşitli hocaların atölyelerinde çalışarak geçirdikleri 4 yıldan sonra yurda dönen genç ressamlar, Temmuz 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykaltraşlar Birliği adı altında toplanmışlardır. Refik Epikman, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Hale Asaf, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Zeki Kocamemi, Muhuttin Sebati, Ali Avni Çelebi, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati ve heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin bu birlikte yer almış olan isimlerdendir (Tansuğ, 2012: 165-166). Almanya'da Hofmann'ın atölyesinde çalışmış olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi konstrüktivist eğilimlerde bulunmuşlardır (Özsezgin, 1982: 96).

Türk resim sanatında Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Türk halkının yaşadıklarını, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte gelen heyecanı, halkın duygularını ve yaşadıklarını anlatan resimler de yapılmıştır. Ali Avni Çelebi'nin Silah Arkadaşları (Resim 3) savaş sırasında yaşanan sahneyi çarpıcı bir şekilde oraya koymaktadır.

Resim 3: Ali Avni Çelebi, "Silah arkadaşları", 1932, Muşamba üzerine yağlıboya, 150x100 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 4: Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 139x 187 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

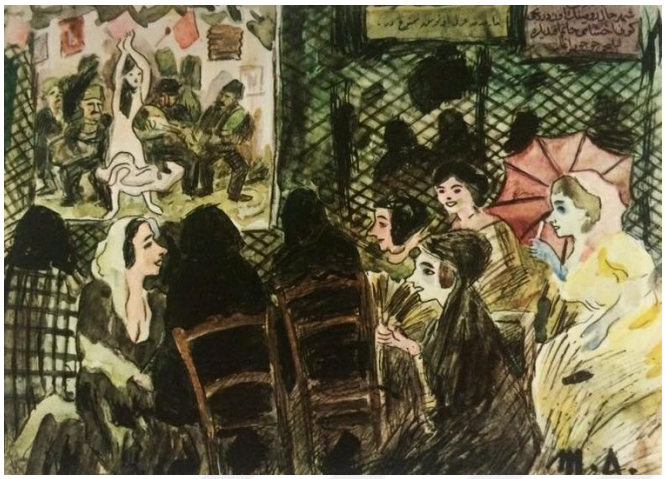


Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar birliğinde Realizm, Ekspresyonizm, Kübizm olmak üzere çeşitli akımlara eğilimler gözükmektedir (Berk&Gezer; 1973: 43). Turgut Zaim Paris'te kısa bir süre kaldıktan sonra yurda dönerek, teknik yönden Batı resmine bağlı olduğu halde, köy hayatını ve insanlarını, minyatür resminin, geometrik kompozisyon ve şematik figür anlayışında resmetmiştir Almanya'da eğitim gören ve yurda döndükten sonra Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim hocası olarak görev alan Malik Aksel ressam ve resim sanatı araştırmacısı olarak tanınır. Malik Aksel daha çok kent yaşamını ele alan konular üzerinde durmuştur (Tansuğ, 2012: 165-177). Refik Epikman 'Bar' adındaki resminde olduğu gibi inşaacı/konstrüktivist anlayışı benimsemiştir (Özsezgin, 1982: 98-99).

Resim 5: Refik Epikman, "Bar (Caz)", Tuval üzerine yağlıboya, 46x 55 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



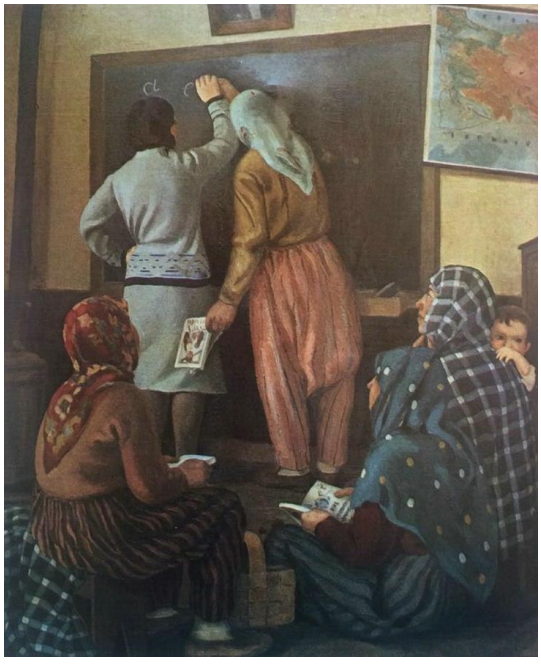
Resim 6: Malik Aksel, "Kır Kahvesinde Temsil", Kağıt üzerine suluboya, 25x 35 cm., Özel Koleksiyon.



> Müstakiller sanatsal ortam sağlanması konusunu, grup ilkesi ve çözülmesi gereken bir mesele haline getirmişlerdir. Toplantılarında, sürekli bunu tartışır olmuşlardır. Grup toplantılarında sanatsal estetik kaygıdan ziyade, bu konu üzerine yoğunlaşmaları ve çabalarını bu meseleyi çözmeye yönelik harcamaları anlaşmazlıkların çıkmasına sebep oluştur (Şerbetçi, 2008: 22).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dağılmasının sebepleri arasında grup üyelerinin anlaşamamaları gösterilmektedir (Tansuğ, 2012: 170).

Resim 7: Şeref Akdik, "Halk Mektepleri", Tuval üzerine yağlıboya, 150x 180 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



4.1.3. D Grubu

D Grubu Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve bu beş ressamın yanında tek heykeltıraş olan Zühtü Müridoğlu tarafından Temmuz 1933'te kurulur. D Grubu'na daha sonraları Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Arif Kaptan, Salih Urallı grup aktivetelerine katılarak dahil olmuştur (Berk&Turani, 1981: 106). D Grubu konstrüktivist akımların etkisi altında kübist kompozisyonlarda resimler yapmayı amaç edinen bir sanatçı birliğidir (Tansuğ, 2012: 179-181). D Grubu ressamları Avrupa'da 20. yüzyılın başlarında hakim olan çoğunlukla soyut akımların tarzlarını Türk resmine taşımayı amaçlamışlardır (Özsezgin, 1982: 22-23)

Resim 8: Zeki Faik İzer, "Portre", 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 61x 51 cm.



> "d" grubu etkinlikleriyle Türk resim sanatına yeni bir renk kavramı ve fırça tekniği getirmişler, akademik paleti geliştirmişlerdir. "d" grubu üyeleri sanatımıza taze hava getirirken, yenilikçi akım arayışı içerisinde olanlara cesaret vermişlerdir. Başlangıçtaki etkinlikleriyle bugün bile benzerine rastlamadığımız etkide ve genişlikte ses getirmiş etkin bir kümeleşme hareketi ile karşılaşıyoruz (Atan, 2008).

Resim 9: Cemal Tollu, "Siyah Elbiseli Kadın", 1930.



Cemal Tollu ve Eşref Üren'in sanatı empresyonizm/izlenimci akımlarının etkisinde görülmektedir. Bunun sebebi Cemal Tollu ve Eşref Üren'in resimlerinde konstrüktif/inşacı desen anlayışında olmaması, tuvaldeki biçimlerin belli bir düzen içinde olmadığı hissidir. D Grubunun kuruluşundan kısa bir süre sonra gruba dahil olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da Turgut Zaim'den sonra Anadolu folklörü, geleneksel süsleme sanatı motiflerini yağlıboya, gravür, mozaik, seramik eserlerinde kullanmıştır. D Grubu altı kişi bir araya toplanmış ve on yıl sonrasında sayıları on dört kişiye ulaşmıştır (Berk&Gezer, 1973: 52-62).

> Müstakiller ve resimlerinde biçimsel temel olarak kübizm ve kontstrüktivizm kökenli bir anlayışın şematik tatbikini benimseyen D Grubu ressamları, resimlerinde biçim ya da siluetini soyutlayarak figürleri adeta nesne düzeyinde boyalı yüzeylere dönüştürmüşlerdir. Bu durum da resmin çok yollu anlatım dilini kapalı devre ifade sınırı içine alarak konunun ifadesinde yetersizlik yaratması sonucunu doğurmuştur. Figüratif olmalarına karşın bazen hiçbir şey anlatmayan ya da mesajın, konunun altında ezilen bu tür resimler, özellikle tarihi konu ve kişilerin anlatımında görülen hermetik tavırlarıyla Türk resim sanatı sürecinin geçmişinde salt kendine özgü iç dinamiğinden kaynaklanan özel sınırlı bir sürecin ürünü olarak yer almışlardır (Başkan, 2014: 104).

D Grubu sanatçıları yurt içinde ve dışında açtığı sergiler açmış ve 1947'lere kadar varlığını sürdürmüştür (Berk&Turani, 1981: 106).

Resim 10: Nurullah Berk, "Ütücü Kadın", 1942, Baskı.



Müstakiller ve "d" grubu dönemlerinde sanatçı birliklerinde yer almamış, bağımsız olarak adlandırılabilecek ressamlar da vardı. Şefik Bursalı, İlhami Demirci, Naci Kalmukoğlu, Abidin Elderoğlu, Hamit Görele tarzları ile Çağdaş Türk sanatında sayılabilecek isimlerdendir (Tansuğ, 2012: 218).

4.1.4. Yeniler Grubu

1940 yılında Yeniler adı altında toplanan sanatçı grubunda Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler ve fotoğrafçı olarak da İlhan Arakan bulunur. 1944 yılında Fethi Karakaş'ta bu gruba katılır.

Resim 11: Nuri İyem, "Yolculuk Var", 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 60x 40 cm.



II. Dünya Savaşı'nın çıkması, Türkiye savaşa katılmasa da, ekonomisinin olumsuz yönde etkilenmesine sebep olmuştur. Yeniler Grubu'na göre sanat, özellikle resim toplumun yaşantısını yansıtmalı, sorunlarıyla ilgilenmelidir. Yeniler Grubu, D Grubu'nun Avrupa'daki sanatı aktarmış olmasına rağmen, toplumu yansıtmakta yeterli olmadığını ileri sürerek harekete geçerek ilk sergilerini açarlar (Berk&Gezer, 1973: 69-70). Toplumsal gerçekçi anlayış içindeki grubun 28 Mart 1940'ta açılan "Liman Resim Sergisi" adındaki ilk sergisinde yer alan Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Agop Arad, afişçi Yusuf Karaçay ve heykeltıraş Faruk Morel'dir. Grubun ikinci sergisine ise Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Ferruh Başağa da dahil olur (Özsezgin, 1982: 48-49).

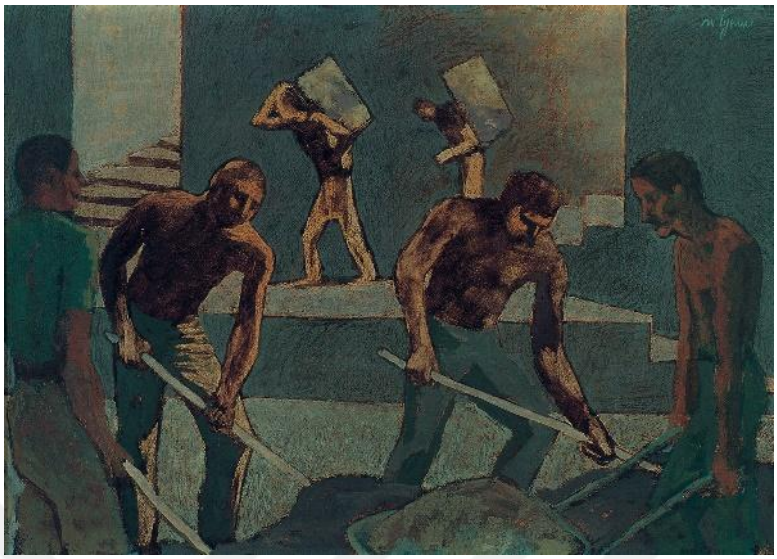
Resim 12: Nuri İyem, "Nalbant", 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 99x 120 cm.,



Nuri İyem 1946 yılında Beyoğlu'nda bir mobilya mağazasının üst katında açtığı sergi ile sanatıyla para kazanmasını sağlayan ilk adımdır (Tansuğ, 2012: 228). Nuri İyem, Deniz Banoğlu'yla yaptığı röportajında resimleriyle geçimini sağlamaya nasıl başladığı hakkındaki soruyu şu şekilde yanıtlamıştır;

> (…)1946 yılında ilk kişisel sergimi açtığım zaman resimle hayatımı kazanabileceğime dair ümidim kuvvetlendi. Bir daha peşini bırakmadan ve çalışmalarımı her yıl kişisel sergilerle seyirciye sundum. Bu azim ve sebatımla, zamanla çevremde resimleri seven ve hiç de küçümsenmeyecek büyük bir grup oluştu. O tarihten itibaren sadece resimlerimle hayatımı kazanıyorum (Banoğlu, 1987: 14).

Resim 13: Nuri İyem, "İşçiler", 1950, Duralit üzerine yağlıboya, 43.5x 31 cm.



Nuri İyem İşçiler ve Nalbant resimlerinde konu edilen çalışan erkekler toplumda iş bölümü ve maddi geçim sağlamak için sarfedilen fazlaca emek gösterilmektedir. İşçiler adlı resminde bedensel güçlerini kullanarak yorucu işlerde çalışan erkek işçi grubunu izleyen ve onları yönlendiren hiyeraşik düzende daha üst seviyedeki iyi giyimli bir adam görülmektedir.

> Grubun kurucu üyelerinden Nuri İyem, Mümtaz Yener, Avni Arbaş ve Fethi Karakaş başlangıçtaki eğilimlerini ödünsüz bir şekilde sürdürdüler. Nuri İyem, Güneydoğu Anadolu kadınının, toplumsal-psikolojik yaşamını, kadının toplum içindeki yerini irdeleyerek, çoğu kadın portresi olan resimlerinde, simgesel ve gerçekçi anlatımların birlikteliğine yer vermiştir (Başkan, 2014: 108).

Yeniler Grubu, dört yıl boyunca yoğun etkinlik gösterdiler. 1950 yılından sonra grubun bazı üyeleri soyut resme yönelmiştir. Yeniler grubunun zaman içinde etkinlikleri azalarak, gruba yeni katılanlar ve ayrılanlarla etkinlikleri 1952'ye kadar sürmüştür. (Özsezgin, 1983: 51-53).

4.1.5. 10'lar Grubu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenci olan 10 genç ressam 1947 yılında "10'lar Grubu" adında yeni bir sanatçı birliği oluşturdular. İlk sergilerini akademinin yemekhanesinde, ikinci sergilerini bir apartman dairesinde, diğer sergilerini ise Beyoğlu'ndaki Sanatseverler Kulübü ve Amerikan Haberler

Merkezi'nde açtılar. Lokantanın kapısına astıkları sergi afişlerinde İspanyol ressam El Greco'nun ünlü bir resminden alınmış insan figürü ve bir Avşar kilim motifi bulunmaktadır. Grubun kurucu üyeleri arasında Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leylâ ve Hulûsi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve İvy Stangali yer almaktadır. 1952 yılına kadar etkinliklerini sürdüren grubun üyeleri arasına Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Raşa, Adnan Varınca da dahil olmuştur (Özsezgin, 1982: 59-63).

Resim 14: Nedim Günsür, "Karadeniz Ereğlisi", 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 43x 71 cm.



Nedim Günsür'ün madencileri konu aldığı resimleri toplumcu gerçekçi anlayışta resimlere örnektir. Maden işçilerinin zor hayatlarını gösteren resimleri figüratif şekilde resmedilmiştir.

> Türk resminde Yeniler Grubu'nun etkisiyle geleneksel halk kültürü kaynaklarına gitmek düşüncesinden sonra, Türk resminde fovist anlayıştaki yapıtlarıyla tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu, renk coşkusu yanında, geleneksel halk nakış sanatı öğelerine olan ilgisini ve sevgisini atölyesinde öğrenim gören öğrencilerine de aşılamıştı (Başkan, 2014: 110).

10'lar Grubu etkinlikleri çok uzun sürmese bile üyelerin bir kısmı yöresel resimleriyle çağdaş Türk sanatında yer edinmiştir. Bu isimler arasında Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsür, Mehmet Pesen ve Leylâ Sarptürk vardır (Özsezgin, 1982: 67-70).

Resim 15: Nedim Günsür, "Madenciler", 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 80x 100 cm., Özel Koleksiyon.



Özsezgin; Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre tezyinî sanatın, resim sanatından başka olduğunu, birbirlerinin yerini tutmadığını ve karıştırmamak şartıyla ikisine tatmak gerektiğini ifade eder (Özsezgin, 1982: 59-63). Bedri Rahmi Eyüboğlu grubun toplanma amaçlarını da yansıtan fikirlerini şöyle ifade eder:

> Şark; tezyinî sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların 'peinture' dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyinî sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, döğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyinî sanatlarımızla ne kadar öğünsek yerindedir (Eyüboğlu, 20 Kasım 1947; Özsezgin, Cilt 3 1982: 62-63'deki alıntı).

Resim 16: Fahrünissa Zeid, "Oturan Çıplak", 1944.



4.1.6. Yeni Dal Grubu

1955 yılından sonrasında Türk sanatçıları toplumsal içerikli, figürleri gerçeküstü olarak adlandırılabilecek şekilde denemeler yapmışlar ve üslûp yenilenmesi içine girmişlerdir. Grup üyelerinden İbrahim Balaban 1953 yılında İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı ilk sergisinde Anadolu köy hayatından sahneleri, özgün bir şekilde, toplumsal gerçekçi anlayışta yansıtır (Tansuğ, 2012: 228).

Yeni Dal Grubu, 1950'lerde dağılan Yeniler Grubu gibi toplumu yansıtan anlayışta eğilimlerde bulunmak istemişlerdir. 1959'da toplanan Yeni Dal Grubu'nda İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltraş Vahi İncesu yer almıştır. Yeni Dal Grubu 1963 yılından sonra dağılmıştır (Özsezgin, 1982: 75-117)

Resim 17: İbrahim Balaban, "Doğum", 1950, 80x 120 cm.



4.1.7. Siyah Kalem Grubu

Cemal Bingöl, Selma Arel, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay, Solmaz Tugaç, İsmail Altınok'un yer aldığı grup, ilk sergilerini Ekim 1961'de Ankara Türk-Amerikan Kültür Derneği'nde açmışlardır. Grup, ayrıca Avusturyalı Ressam Franz Luby'in resimlerine yapmış olduğu olumlu görüşler

üzerine, 1961 yılında Viyana ve Klangenfurt'ta da sergilerini gerçekleştirdiler. İsmini Cemal Bingöl'ün verdiği Siyah Kalem Grubu Türk resmine yöresel ve ulusal konulara katkı sağlamayı amaçlamamıştır. İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak yöresel ve ulusal konular işlemişlerdir. Karaburçak doğaya resimlerinde yer vermişlerdir. Siyah Kalem Grubu 1965 yılında gruba katılan Turan Erol'un da yer aldığı Ankara'da gerçekleştirdikleri sergi sonrasında dağılmışlardır (Özsezgin, 1982: 80-107).

Resim 18: Cemal Bingöl, "Natürmort", 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 50x 35 cm.



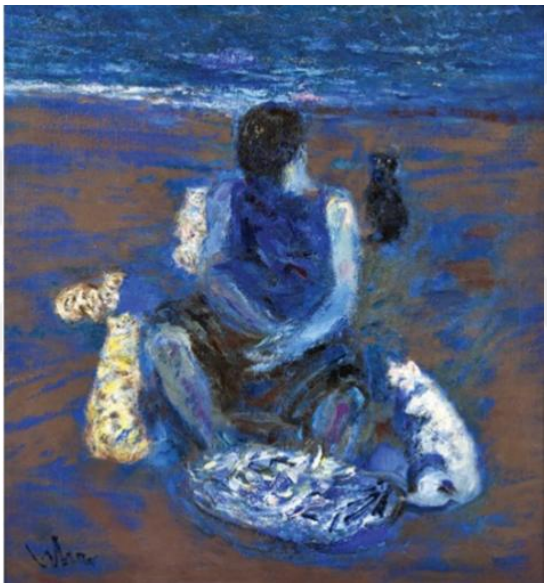
4.1.8. Türk resminde Toplumsal Gerçekçi ve Yeni Figüratif Eğilimler

1940 yılından sonra yöresel ve ulusal konulara yer verilmiş özgünleşme çabalarına girilmiş toplumu inceleyen ve sorunlarını yansıtan resimler meydana getirilmeye başlanmıştır (Ersoy, 1998: 9).

1942 yılında Ankara'da kurulan ve kısa bir süre de olsa etkinliklerini sürdüren Profesyonel Ressamlar Grubu'nun ilk sergisi yöresel, ulusal anlayışta resimler içermektedir. İlk sergide yer alanlar arasında Nurettin Ergüven, Ercüment Kalmık, Arif Kaptan, Kenan Özbel, Esat Subaşı, Tacettin Taçtantuğ, Saip Tuna,

Eşref Üren ve Turgut Zaim'dir. Türk resim sanatında yer edinmiş olan isimlerden resimlerinde figüre yönelmiş sanatçılar arasında İlhami Demirci izlenimci tarzda resimler yapmıştır. Paris'te Lhote ve Léger'in atölyelerinde çalışmış ve biçimci anlayışa yönelmiş olan Haşmet Akal, Yeniler Grubuyla birlikte Liman sergilerine katılmıştır. Haşmet Akal'ın Dadaloğlu, Tahtacılar, Adana'nın Kurtuluşu, Pamuk Toplayanlar gibi bazı resimlerinde yöresel konulara da yöneldiği görülür (Özsezgin, 1982: 83-101).

Resim 19: Orhan Peker, "Balıkçı ve Kediler", 1976, Tuval üzerine yağlıboya, 70x 65 cm.



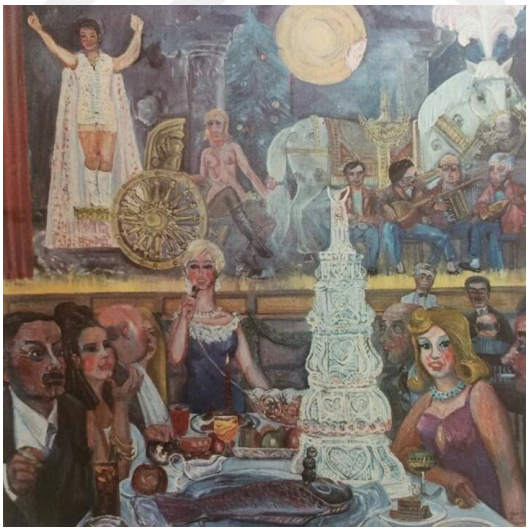
> 1960 sonrası Türk resminde ortaya çıkan figüratif anlatımlarda figürün yüklendiği anlam bütünüyle değişime uğramaktadır. Bu aşamadan sonra figür biçimsel değerleri çözümlenmiş bir gösterge olmaktan çıkmıştır. Figür anlatım gücünü belirleyen asal değere dönüşmüştür. Figür, konu ve içerik arasında kurulan bağların en güçlü elemanı olma kimliğine ulaşır. Figürün, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü görülür. Gündelik yaşantının ifadesinde yorumlanan figür, düşsel bir ifade biçimi olarak çözümlenmiş uygulama türüdür. Türk resim sanatı başlangıç yıllarında manzara resminin duyarlılığı içerisinden sıyrılarak figüratif anlatımlara ulaşmıştır (Uğuz, 2011: 44).

1960'larda ressamlarımız çevreyi, evleri, insanları "lekeci ve şiirsel" bir şekilde ele alırken, toplumsal içerikli gerçekliği yansıtan bir anlayış da kendini göstermekteydi (Özsezgin, 1982: 105-106).

1960-1970'li yıllara gelindiğinde soyut eğilimlere karşı figüratif resmin yeniden yorumlanması ile Türk resmi yine figür ağırlıklı döneme yönelmiştir. Bu yönelişin içine giren eğilimler arasında, toplumsal gerçekçilik de yer almıştır. Bu yıllarda çoğu sanatçı toplumsal gerçekçi resimler yapmaya başlamıştır. Özellikle bu dönem Dünya'da ve Türkiye'de gerçekleşen sosyal, siyasi ve ekonomik nedenler doğrultusunda, Türk Resim Sanatı'nda toplumsal gerçekçilik etkin bir şekilde kendini göstermiştir (Can Koç& Altıntaş, 2016: 836).

Paris'te Fernand Leger'in öğrencisi olan Neşet Günal önceleri Fernand Leger'in etkisi altında "alegorik nitelikte" resimler yapmış, zamanla Anadolu'da köy hayatını yansıtan figüratif anlayışta resimler meydana getirmiştir. "Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle, Neşet Günal'ın genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok etkili bir usta olduğu ifade edilebilir." (Tansuğ, 2012: 269). İbrahim Balaban, Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy, Turgut Zaim'in kızı Oya Katoğlu, Cihat Burak, Nedim Günsür naif yaklaşımların görüldüğü sanatçılarımızdandır.

Resim 20: Cihat Burak, "Eğlenenler", Tuval üzerine yağlıboya, 140x 140 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi figüratif resimler yapan sanatçılarla, soyut anlayışta resimler yapan Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim gibi sanatçılar birbirlerinden "temelde zıt ya da karşıt eğilimler içinde sayılmazlar". 1970'lerde Türk resim sanatında bireysel olarak, özgün üslup denemeleri görülmektedir. Bu sanatçılar

arasında figüratif soyutlama yaparak, dikenli tel, deri gibi değişik malzemeler kullanan Altan Gürman, figüratif resimler yapan Neşe Erdok, hipper-realist figüratif anlayışta resimleriyle Nur Koçak yer almaktadır. 1960'larda Türkiye'deki kentleşmenin yaratığı ortam gibi toplumda yaşanan sorunlar sanatçıların figüratif anlayışta yeni denemelerde bulunmalarının sebeplerindendir**.** "1960'lardan bu yana, Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur." (Tansuğ, 2012: 286-298).

Resim 21: Sabri Berkel, "Yoğurtçu", Tuval üzerine yağlıboya, 130x 162 cm., Özel Koleksiyon.



Neşet Günal ve Nedim Günsür Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalıştıktan sonra Fernand Léger'in atölyesinde çalışmışlardır. Léger'den etkilenen Neşet Günal'ın ilk resimlerinde "Léger'nin sert ve kalın konturları –biçimleri sınırlandıran çizgileri-, kunt, ağır, anıtsal biçimleri, az gölgeli düz renkleri" görülür. Sonrasında hocasından aldığı dersler Neşet Günal'ın köy yaşantısını, insanlarını, sorunlarını ele alan konularını yansıtma şekline faydası olmuştur. Neşet Günal Anadolu insanının sorunlarını toprak renklerinin hakim olduğu resimleriyle toplumsal gerçekçi anlayış içindedir (Berk&Gezer, 1973: 81-82). Neşet Günal'ın köy hayatını ve sorunlarını yansıtan resimlerinde figürler ön plandadır.

Resim 22: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anne ve Çocuk", 1951, Kağıt üzerine guaj boya, 32x 23 cm.



4.1.9. Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler

1945 yılında çok partili döneme geçiş, 1950'li yıllarda Türkiye'deki demokratik özgürlük çeşitli yeni eğilimlere yol açmıştır**.** 1940'larda toplumsal gerçekçi anlayışta olan sanatçılardan da 1950'li yıllarda soyut anlayışa yönelenler olmuştur (Ersoy, 1998: 33). "(…) sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasındadır" (Tansuğ, 2012: 245).

> Türkiye'de ilk soyut girişimler geometrik – non – figüratif çerçeve içinde olmuştur. Renk soyutlaması mantığı ise ilk defa müstakiller ve D grubunda görülmeye başlamıştı. Ancak bir fov, Die Brücke, Der Blaue Reiter gibi renk soyutlamasına dayanan dışa vurumcu anlayışlar bizde pek yankı yapmamıştır. Renk soyutlamasına geçişteki gecikmenin, lirik – non – figüratif anlayışının geç kalmasına neden olduğu kabul edilebilir (Kurt, 2008: 12).

1947'den sonra soyut olarak adlandırılabilecek çalışmalar yapılmaya başlamıştır. 1943 yılından sonra Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Cemal Tollu "Picasso-Braque sentetik kübizmi çevresinde" yaklaşımlarda bulunmuşlardır. 1949 yılında 11. Devlet Resim Sergisi'nde Ferruh Başağa'nın *Aşk* adındaki yapıtı ile birincilik ödülü (Ahmet Çanakçılı Ödülü) almıştır. Eser bir erkek ve kadın figürünün soyutlamasıdır. (Berk&Turani, 1981: 139). Soyut anlayışın örneklerinden"Aşk" adlı eserle aynı dönemlerde bazı sanatçılar soyut anlayışta eserler vermişlerdir. Soyut resimde bazı sanatçılar figür kullanmayarak şiirsel ifadeye yönelirken, bazılarında geometrik anlatım görülmektedir (Ersoy, 1998: 33).

Resim 23: Ferruh Başağa, "Aşk", 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 60x 85 cm., Özel Koleksiyon.



Adnan Çoker ve Lütfü Günay 1953 yılında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde ilk soyut çalışmalarının yer aldığı sergilerini açtılar. Sonrasında ise 1954 yılında Ankara'da Helikon galerisinde açtıkları sergide soyut anlayışta eserlerini sergilediler. Soyutlayıcı eğilimlerde bulunmuş diğer bir isim olan Yüksel Arslan, 1955 ve 1959 yıllarında düzenlediği sergilerinde fantastik ifade tarzında yapıtlarıyla büyük ölçüde dikkat çekmiştir (Tansuğ, 2012: 245-248). Tansuğ, 1950 ressamları hakkında şunları söylemektedir;

> 1950'lilerin ressamları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır. (Tansuğ, 2012: 247).

Resim 24: Nurullah Berk, Penceredeki adam, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 45x 37 cm.



Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu sanatçı birliklerinde bulunmuş olan Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yeniler Grubu'nda bulunmuş olan Nuri İyem ve Şemsi Arel, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Adnan Turani de soyut eğilimlerde bulunmuş ressamlarımızdandır.

Resim 25: Eren Eyüboğlu, "Dans", 1949, 48x 63 cm.



Bedri Rahmi Eyüboğlu, İbrahim Çallı'nın atölyesindeki öğrenciliğinden sonra Paris'te Lhote'un atölyesinde iki yıl çalışması onu soyut eğilimlere yakınlaştırmıştır (Özsezgin, 1982: 35). Lynton soyut sanata yönelişle ilgili şu şekilde ifadede bulunmaktadır: "Sanatçılar soyut olana kaydıkça, figür resmi ile soyutlama arasındaki engel de önemini yitiriyordu" (Lynton, 2009: 272).

Resim 26: Zeki Faik İzer, "Istakoz", 1960, Duralit üzerine yağlıboya, 61x 80 cm.



1977 yılında İstanbul'da meydana gelen sergi yurt dışında yaşayan ressamları bir araya getirmiştir. Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejat Devrim, Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Serkis Zabunyan Paris'te yaşamış olan sanatçılar arasındadır. Paris'te yaşamlarını sürdürmüş olan Hale Asaf, Fikret Muallâ ve ressam Nejat Melih Devrim'in annesi Fahrünisa Zeid, Paris'te uzun yıllarca bulunmuş Çağdaş Türk resim sanatında yeri olan kadın ressamlarımızdandır. Tansuğ, Fahrünisa Zeid'in Türk kadın ressamları arasında özgün bir yeri olduğunu ve şu şekilde ifade eder; "Büyük boyutlarda gerçekleştirdiği yağlıboya tuvallerinde, Türk soyut sanat anlayışına ilgi çekici katkılarda bulunduğu ifade edilebilir" (Tansuğ, 2012: 253- 255).

> 1950 – 1960 yılları arasında fov ve dışa vurumcu anlayış arasında bir soyutlamaya giden sanatçımız sadece Zeki Faik İZER'dir diyebiliriz. Batıda çözümlenmiş soyut akımlar bizde en erken 1950'lerden sonra bir sorun olarak benimsenmiştir. Yabancı eğilimler bağımsız olarak sanatçılarımızın ilgileri ile ithal edilmiştir. Bu nedenle batını soyut resimdeki oluşum süreci bizim resmimize düzenli bir şekilde yansımaz (Kurt, 2008: 12).

Resim 27: Abidin Dino, "Gökyüzü", 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 112x 222 cm.



Resim 28: Ömer Uluç, "İsimsiz", 1975, Tuval üstüne yağlıboya, 66x 61,5 cm.



Ömer Uluç helezonik fırça vuruşlarıyla figürü anımsatan soyut eserler üretmiştir (Ersoy, 1998: 71). Nurullah Berk'in Ütücü Kadın, Gergef İşleyen Kadın, Deve Dikenleri gibi çalışmaları sentetik kübizm uygulamalarına örnek oluşturmaktadır. "Nurullah Berk'in sentetik kübizm uygulamalarına açılan sanat anlayışı içinde çoğalttığı düzenlemelerini tanıtan serilerinin örnekleri de döneminde büyük bir kararlılıkla savunduğu düşüncelerine ışık tutmaktadır." (Giray, 1997: 165).

Resim 29: Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", 1977, Tuval üzerine yağlıboya.



> Çağdaşlaşmanın etkisi topluma dalga dalga yayıldığında, tek tek bireylerin yaşantısı da derinden etkileniyor. Toplumun bu değişimlere ayak uydurmaktan başka şansı yok. Küreselleşme yüzünden şiddetli çatışmalar; politik, ekonomik, toplumsal ve çevresel arenada yerini alıyor. Gerçekler ve beklentiler arasında uçurum büyük. Bu yalnızca acil ekonomik planları etkilemekle kalmıyor, sanatçılar ve halkın algılanmasını, tepkilerini ve hoşgörüsünü de sınıyor. Çoğunluk bu değişimler için kendini hazır hissetmiyor olabilir ama sanatçılar son derece hızlı ve kıvrak, bu akıntı içinde sanki rahatça yüzüyorlar. Çünkü zaten deneysellik ve köktencilik arasında oldular hep. Gerçeğin çeşitliliği onlar için verimli bir ortam, üretkenlik artırıcı ve heyecan verici (Aras, 2009: 27).

Türk resim sanatında belli başlı sanat toplulukları ve üslupları görülmüştür. Sanatçılar resimlerinde çocuklara ve çocukların hayatlarına da yer vermişlerdir. Çocukların yetiştikleri çevreyi, toplumu, ekonomisini, kültürünü gösteren resimlere de yer vermişlerdir. Çocuklar, onları yetiştiren anne ve babasının yanı sıra, içinde yaşadığı toplumdan, ekonomik ve kültürel koşullardan olumlu ve olumsuz şekillerde etkilenirler. Dolayısıyla çocuklar içinde bulundukları toplumu ve koşullarını yansıtmaktadır. Türk resminde çocuk figürü kısmında Türk resminde çocuk figürü ne şekilde gösterildiğine dair örnekler bulunmaktadır.

4.2. ALGI YAKLAŞIMLARI

4.2.1. Yapısalcılık

Yapı ve ögeleri ile ilgili soruların cevabı antikçağ düşünürü Aristoteles'ten beri cevaplanmaya uğraşılmıştır. Aristoteles, yapı bütününün, öğelerinin toplamından daha çok ve farklı anlamlar barındırdığı şeklindeki bakış açısını ortaya atmıştır. Antikçağdan beri üstünde durulan bu kavramın, 19. yüzyılın sonunda *yapısalcılık* kuramıyla tekrardan önemi artmıştır. Yapısalcılık ilk olarak *biçimci ruhbilim* şeklinde gündeme gelmiştir (Aykut, 2012: 75). Wolfgang Köhler ve Karl Koffka tarafından gündeme gelen, Paul Guillaume tarafından geliştirilen Biçimci ruhbilim; bütünün parçalardan bağımsız olduğunu ileri sürmüş, fiziki varlıklar kadar ruhsal varlıkların da bir o kadar bağımsız biçimleri bulunduğunu savunan ruhbilim öğretisi olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1970: 28).

Sonradan Fransız dilbilimcisi Ferdinand de Saussure ile dilbilim alanında kullanılmış ve birçok insanbilim alanlarına yayılmıştır. Ferdinand de Saussure'den sonra Levi-Strauss da, yapısalcılığı farklı bilimlere uygulamıştır. Mukarovsky ise göstergebilim'den yola çıkarak, sanatın dil gibi olduğunu ve dil gibi göstergeler sistemi olduğunu ileri sürmüş, sanatın bir gösterge olma ve iletişim işlev varlığı olarak ifade etmiştir. Mukarovsky'e göre sanat yapıtı, yapıtı meydana getirenin ya da algılayanın ruh haline ya da sanat yapıtının maddi varlığına indirgenemez (Aykut, 2012: 75-77).

Algılamada aynı soyut/somut nesnelerin ya da olayların farklı şekillerde algılanması, olumlu/olumsuz olması hatta algılanmaması, algılama sürecinin sadece fizyolojik etmenlere bağlı olmamasındandır. Bireyin algılama şekline sosyal ve psikolojik durumları etki etmektedir. "(…) sosyal algılama, bireyde itaat, özdeşleşme ve benimseme gibi durumlar ortaya çıkmasına doğrudan etki eder" (İnceoğlu, 2010, 94).

Almanya'da deneysel psikolojinin kurucusu Wilhelm Wundt'ın 1879 yılında geliştirdiği Yapısalcılık kuramı, psikolojiyi laboratuvara sokarak, felsefe ve fizyolojiden ayırmıştır (Binbaşıoğlu, 1975: 13).

> Yapısalcılık görüşüne göre psikoloji, bilincin yapısını oluşturan imgelem, düşünce ve duygulanma gibi öğeleri inceler. Bu görüş, W. Wundt'un öğrencisi olan E. B. Titchener tarafından Amerika'da geliştirilmiştir. Bu görüşe göre, her psikoloji olgusu, sinir sistemi ile bağlantılıdır. Bunu, Titchener "Deneysel Psikoloji" başlıklı bir yazısında şöyle açıklıyor: "Psikolojinin amacı, zihin yapısını çözümlemek ve bilinci oluşturan öğeleri arayıp çözmektir." Bu psikoloji görüşüne göre zihnimiz bazı ilkel öğelerden oluşmuştur: Tıpkı kimyasal bileşiklerin kimyasal öğelerden oluştuğu gibi. "Yapısalcılık" adı da buradan gelmektedir. Bu akımı benimseyen psikologlara göre uyaran, uyarım, tasarımlar, duygular zihinsel yaşamın ilk öğeleridir. Dışarıdan gelen bir uyarıcı, sinir sisteminde bir uyarıma yol açar ve bu uyarımlar da imgelemi ve duygusal yaşamı oluşturur. İşte bu yapı, zihinsel yaşamın temelidir. Bu nedenle, bunlar "Psikolojinin konusu esas olarak bilinçtir" derler (Binbaşıoğlu, 1975: 13).

Titchener'ın doku kuramına göre algı, duyumlar ile yaşanmışlıklardan gelen ikincil duyumların dokusundan oluştuğu için anlamlıdır. Normal renk ve mekan görüşüne sahip olmaları şartıyla, iki birey aynı kaleme bakarak, kalemin rengi, uzunluğu ve duyumsal nitelikleri üzerinde aynı fikirde olurlar. Yaşantılarındaki boyutsal özellikler üzerinde uyumlu olacak derecede, algılarındaki öz benzerdir. Ama bu kalemin anlamı iki gözlemci için aynı olamaz. Çünkü birisi için 'benim kalemim' iken diğeri için 'onun kalemi' dir. Dolayısıyla doku farklıdır. Titchener doku kuramı ile algıyı açıklamaktadır. Titchener, geliştirdiği doku kuramı ile farklı bireylerin, aynı uyarıcılara bazen nasıl aynı tepkiyi verdiklerini, bazen de farklı tepkiler gösterdiklerini açıklar. Doku kuramına göre, duyumlar anlamsızdır. Bu süreçte Titchener melodiler, şekiller, limonatanın niteliği gibi şeylerin algılanmasında, betimlemede ve irdelemede bağımsız birimler olan duyumlar bir doku içerisine girdiklerinde anlamlı olabileceklerini ifade etmektedir. Sonuç olarak anlam, iki ve daha fazla duyum, veya bir duyum bir imge ya da iki imge varsa, anlam taşımaktadır. Titchener'in bütünün algılanışıyla ilgili görüşünde, doku kuramının özü ile daha net anlaşılır. Titchener, Hering'den aldığı "renk belleği" kavramı ile; örneğin günışığında rengini bilip hatırladığımız beyaz bir kağıdın, aydınlık veya loş bir ortamda, üzerine düşen ışığa veya gölgeye rağmen yine de beyaz algılanması, yani değişikliğin görmezden gelinmesi ile yine gizli ve eksik parçaların fark edilip bütünlendiğinde, bütünün algılanması ve bu algılamanın imgeler ve bağlantılarla oluştuğu düşünülür. Ayrıca Titchener'a göre algılar, boyutlarında meydana gelen bir değişikle değişim geçirirler. Şekillerin çeşitli yerlerindeki açıklıklarda görülen dalgalanmalardan dolayı, özellikle dönüşümlü perspektif yanılsamaları gibi belli

yanılsamaların yani illüzyonların ortaya çıktığı düşünülür. Gizli şekillerin bulunmasıyla çözümlenen bulmacalarda, şekillerin daha fazla açıklık kazanmasıyla başarılabildiğinden söz edilmiştir. Resme, ilk bakıldığında beyin olarak görülür ama iyice bakıldığında ise sarılı çıplak bebeklerdir. Artık ilk bakışta sadece beyin olarak görülen resim, gizli çizgilerin fark edilip, asıl resmin, yani bebeklerin görülmesiyle birlikte açıklığa kavuşur (Titchener, 1910; Avant & Helson, 1990: 3).

4.2.2. Brunswik'in Olasılıksal İşlevselciliği

Brunswik, organizmanın çevresindeki dışsal değişkenlerin alışını, olasılıksal ipuçları ile içsel etkilerle ilişkisini incelemektedir. Kişilerin algılamasını bu noktada dışsal odakların algılanışı ile incelemek güçleştirmektedir. Brunswik, insanların sahip olduğu bazı nitelikleri, gizli dışsal değişkenler diye adlandırmıştır. Bu süreci de Klimpfinger dışsal veya içsel uyarıcı şekillerini "doğal-gerçekçi" ve "ressam tutumu"yla algılamanın geliştirebileceği şeklinde ifade eder (Klimpfinger, 1933; Avant&Helson, 1990: 20-26). Kişi algısı sadece görme, işitme, koklamayla değil, algılayanın o kişi hakkında edindiği bilgiler, algılayıcının niteliklerini, algılayıcının algılanan kişi hakkındaki düşünceleri de kapsar. Bu durum algılamada düşünmenin de olduğunu gösterir (Arnheim,2012: 31). Kalafat, Brunswik'in algı lens modelini şu şekilde ifade etmiştir; nesneler asla doğrudan algılanamazlar ve nesnelerin birey tarafından algılanışı; nesneye (nesnenin kendi özellikleri)**,** ortama**,** arabulucuya (algılama usulü) ve algılayıcıya (algılayıcının özelliklerine) bağlıdır (Kalafat, 2013).

Fiziksel çevre, gözlemleyeni farkında olmadan etkiler. Algılama, uyarıcının fiziksel özelliklerine, onun sebep olabileceği içsel etkilere, algılama şekli ve algılayana bağlıdır. Brunswik, algı ve düşünce arasındaki ayrıma büyüklük üzerine olan araştırmasında da yer vermiştir. Bazı deneklere dış/fiziksel ortam hakkında, dışsal yargılarının tümünün doğru olabileceği şekilde bilgi verilmiş ve diğerlerine bu bilgiler olmadan doğal-gerçekçi bir tutumla büyüklükler hakkında yargılarda bulunmaları istenmiştir. Bilgilenmiş grubun yanıtların neredeyse yarısı doğrudur. Yanlış olanların hemen hemen tümü içsel bir şekilde doğru değerlendirilmiştir (Avant&Helson, 1990: 20- 27).

> (…) bu yanlış bir problemin doğru bir çözümüdür. Doğal-gerçekçi tutum hakkında varılan yargılar, doğru dışsal değer etrafında normal dağılarak, her zamanki algısal arabuluculuğu göstermişlerdir" (…) Algısal çıkarımlar temelde rasyonel de değildir; Brunswik'in araştırması, sürekli olarak, dışsal nesnelerin alınışına algı ve zihin süreçlerinin farklı katkıları olduğunu göstermiştir (Avant&Helson, 1990: 27-29).

4.2.3. Alış-Veriş Edimi Olarak Algı

Alış-veriş edimi olarak algı, yaşanmışlıklarımızın bütünüdür. Çünkü alış-veriş sürecinde, o an ve geçmişte bağlantılı olunan uyaranları farkında olmadan değerlendirmeye, almalarımıza/uyarıcılarla ilgili varsayımlara dayanır. Bu varsayımlar hayattaki edimlerimizle şekillenirler ve algıyı oluştururlar. Dolayısıyla algı bu varsayımlara bağlıdır ve bu varsayımlarla oluşur (Avant&Helson, 1990: 30).

Deneyimler gibi beklentiler, ruhsal durum, sosyal faktörler de algımızı etkiler. Yapılan bir çalışmada Bruner ve Minturn insanlara bir grup harf ve sayı gösterirler ve insanlardan bu harf veya sayıların ne olduklarını yüksek sesle söylemeleri istenilir. Sonrasında bu insanlara 13 sayısı ve aynı zamanda da B harfi olarak görülebilen bir figür gösterilir. Öncesinde harf grubu gösterilenler bu belirsiz figür için B harfi derken, sayı grubu gösterilenler 13 sayısı der. Bu çalışma katılımcıların deneyimlerinin algılarını etkilediklerini gösterir (Hayes, 2017: 153).

> (…) Bevan (1958), alış-veriş edimi (transaction) görüşünün, sunulan diğer kurumlara benzer öğeler içerdiğine dikkat çekmiştir. Helmholtz'un bilinçsiz çıkarımlarına, Yeni Bakış varsayımlarına, Brunswik'in olasılıkcılığına ve Helson'un uyum düzeyine olan benzerlikler alış-veriş edimi görüşünde yer almıştır; bu görüşün özgünlüğü, bir birey ile çevrenin tüm özellikleri arasında sürekli bir alış-veriş ediminin olduğu kavramında yatar (Avant&Helson, 1990: 30).

Ames de algının sadece o andaki uyarıcılardan ibaret olmadığını, bunun ötesinde insanın tüm çevresini kapsadığı şeklinde açıklamıştır. Bulunulan ortamda sadece belirli bir an itibariyle görülen ve hissedilen uyaran ve onunla ilgili yaşanmışlıkları değil o an görmediği ama varlığını bildiği bir uyarana da yönelir ve yer verir (Avant&Helson, 1990: 31).

4.2.4. Yeni Bakış Yaklaşımı

Bu yaklaşım üzerine yapılan araştırmalarda, biyolojik gereksinimlerin, olumlu ve olumsuz pekiştirmenin, gerginliğin, coşkusal yük taşıyan uyarıcıların, beklentinin, gereksinim ve değerlerin algıyı nasıl ve ne kadar etkilediği üzerinde durulmuştur (Avant&Helson, 1990: 10).

4.2.5. Gestalt Kuramı

Yapılsalcılar şekillerin algılanışını duyumlar ve imgelerin karışımlarına ve sonrasında boyutsal niteliklerin toplamı şeklinde ele alırken, Gestaltçılar, parçaların bütünleri oluşturması halinde, bütünün hemen kavrandığı şeklinde ele alır (Avant&Helson, 1990: 7). Almanca'da 'Gestalt' şekil veya bütün anlamına gelmektedir. 1912 yılında Alman psikoloğu Max Wertheimer'ın ortaya attığı Gestalt görüşü sonrasında Koffka, Lewin, Köhler gibi diğer psikologlar tarafından geliştirilmiştir. Gestalt psikologlarına göre bir ev; taş, tuğla gibi öğelerinden farklıysa, bir davranış da kendisini meydana getiren tepkilerden farklıdır. Gestalt psikologları davranışı bir bütün olarak değerlendirirler. Gestalt psikologlarına göre; "Bütün, kendisini oluşturan parçalar veya öğeler toplamından başka ve ayrı bir şeydir." (Binbaşıoğlu, 1975: 15-16).

Gestalt psikologlarının algı ilkelerinden birincisi benzerliktir. İkincisi yakınlık, üçüncüsü tamamlama, dördüncüsü ise parçalı, dağınık görünen figürler yerine bütün, tamamlanmış, eksiksiz figürlere eğilimli olmadır. "Gestalt algı ilkeleri gözlerimiz vasıtasıyla aldığımız bilgileri anlamlı birimler, arka planlara dayalı nesneler olarak düzenleyebildiğimizi gösterir" (Hayes, 2017: 151-152).

Gestalt kuramına göre, parçalar değil, parçaların arasındaki ilişki ve oluşturduğu bütünlük önemlidir. Bu bütün gestalt'ı meydana getirir. Şekiller ve zemin bir araya geldiğinde bu bir bütün oluşturur (İnceoğlu, 2010: 104). Gestalt psikolojisine göre "tek tek duyumların bilincine varamaz, ancak izlenimlerin birer toplancası olan tümel biçimleri bilinçli olarak algılarız" (San, 2010: 44-45).

Gestalt psikologları bütünleri, şekleri birincil hale getirip, meydana çıkmasına, şekillenmesine yol veren yasaları meydana getirmişlerdir. Bu yasalar şu şekildedir:

> 1- Bütünler birincildir ve parçalardan önce gelir (Birincilik yasası).
> 2- Bütünün algılanışı ve bütüne olan tepki, parçaların algılanışına kıyasla daha doğal, daha kolaydır ve daha önce görülür.
> 3- Bütünler geçerli olan koşullar altında olanakların elverdiği ölçüde tam, simetrik, basit ve iyi olma eğilimindedirler (Pragnanz Yasası).
> 4- Bütünler dış etmenlerden çok iç etmenlerce yönlendirilirler (Özerklik Yasası).
> 5- Parçalar özelliklerini, bütün içindeki yer ve işlevlerde alırlar (Avant, Helson, 1990: 7).

Gestaltçılara göre algılama, nesnelerin duyular yoluyla ilişkilendirilerek bir bütün olarak görülüp anlam ifade etmesidir. Bireyin hayatı boyunca yaşanmışlıkları ile onun dünyasında algılanan nesne ilişkilendirilerek konumlandırılır. Camın kırık, vazonun beyaz olduğunu duyu organlarımızla, duyularımızla nitelendiririz. Yani algı, duyumlarımız ve bu sayede nitelendirdiğimiz nesneler arasındaki ilişkilendirmesiyle meydana gelir (İnceoğlu, 105-106: 2016).

Kişi nesneyi bütünüyle, tüm yönleriyle estetik olarak anlamlandırıyor, algılayabiliyor, düşünebiliyor, soyutlayabiliyor ve bunlardan haz alabiliyorsa bu nesne; Gestalt psikolojisine göre, o kişi için sanat eseridir (Erinç, 2011: 46).

"Gestalt psikologları, şekilleri görme yeteneğinin, sadece uyarılara tekrar tekrar maruz kalmakla oluşmadığına işaret ederler, fakat bir gestaltın otomatik kendiliğindenlikle ortaya çıktığını ileri süren bir gerekçe de göstermezler." (Arnheim, 2012: 47). Gestalt psikologlarına göre; ucu yanık bir çubuk yavaş bir şekilde çevrildiğinde parlak uçlar arasındaki siyah kısımları ve ucun bir taraftan diğer tarafa hareket ettiği görülür fakat çevirme hızlandıkça uçlar birbirine yanaşmış olur. Gestalt psikologlarına göre 'hareket' etkisini veren gözlerin hareketidir. Fakat göz aynı anda iki yöne hareket edemez. Wertheimer'ın; biz ilk durumları, sonra hareketi veya doğrudan hareketi mi görürüz sorusunun yanıtı; hareket yavaşsa farklı durumları, hızlıysa hareketi görürüz. Örneğin koşan birisinin fotoğrafını çektiğimizde belli bir durum fotoğrafa yansır fakat zihnimiz eksik parçaları tamamladığından biz bu figürün hareket halinde olduğunu anlarız. Gestalt

psikolojisi; öğrenme psikolojisine de katkıda bulunmuştur (Binbaşıoğlu, 1975: 16-17).

4.2.6. İnsan Davranışlarına Etki Eden Faktörler ve Algı

Algıya etki eden faktörler arasında duyular, fiziksel çevre, aile, sosyo-ekonomik durum, eğitim düzeyi, bilinçaltı, psikolojik durum, gibi içsel pek çok sebep sayılabilir. İnsan davranışları da hem psikolojik hem sosyal yönden şekillenir ve algımıza etki eder.

> Davranışlar bir yandan, insanın bireysel olarak gereksinim ve güdülerinin, öğrenme sürecinin, kişiliğinin, algılamalarının tutum ve inançlarının etkisiyle, öte yandan, kişinin üyesi olarak bulunduğu toplumda kültür, sosyal sınıf, referans grubu ve aile gibi sosyo-ekonomik faktörlerin etkileri ile ortaya çıkar (İnceoğlu, 2010: 109).

Düzenli olarak sabah erken saatlerde kalkan bir insanın bu davranış şekli çevresel etmenler, bireysel tutumu, algısı, psikolojisi gibi sebeplerden oluşmuş olabilir. Aynı zamanda davranış şekli algılamasını da etkileyebilir. Erken kalkan kişi, geç saatte kalkan bir kimseyi tembel olarak nitelendirebilirken, geç saatte kalkan kişi, diğer bir geç saatte kalkan kişi hakkında anlayışlı olabilir ve tembel yargısına varmayabilir. Yargı, kişinin tutumuna, inancına bağlı olarak ortaya çıkar. Algılama şeklimiz tutum, inanç, davranış şeklimizi ve yargıda bulunmamızı etkilerken, tutum ve davranış şeklimizi; aynı zamanda algımıza da etki eden dışsal faktörler etkilemektedir. "(…) algılarımız tutum ve davranışlarımızı yaratmakta, tutum ve davranışlarımız da algılarımızı etkilemektedir" (Erinç, 2011: 59).

İnsan davranışlarını oluşturan psiko-sosyal etkenler gereksinim, güdü, öğrenme süreci, kişilik, algılama, tutum ve inançlardır. Tutum ile ilgili yapılan araştırmalar tutum ve kişilik yapısının ilişkili olduğu konusunda hemfikirdir. Tutum kişilik yapısını yansıtabileceği gibi kişilikte ne gibi tutuma yatkın olabileceğini gösterir. Kişilik yapısına göre birey motivasyona açıktır veya değildir. Kişinin içinde bulunduğu sosyal ortam da kişinin tutumunu etkiler ve toplumsallaşmasını belirler. Toplumsallaşma süreci ile doğrudan ilişkili olan öğrenme kuramı da insan davranışlarında etkili olan bir diğer faktördür (İnceoğlu, 2010: 110-144).

Motivasyonunun algı üzerinde etkisini gösteren Gilchrist ve Nesburg'un yaptığı deneyde insanlara yiyecek, içecek, manzara içeren bazı resimler gösterilip renklerinin canlılıklarını değerlendirmeleri istendi. Deneye katılan insanlar yiyecek ve içeceksiz kaldıkları dört saat gibi bir sürenin ardından gösterilen resimleri değerlendirdiklerinde yiyecek ve içecek resimlerinin gösterilen diğer resimlerden daha canlı renklendirildiği kanısını vardılar. Deneyde açlık güdüsü resimleri algılama şeklini etki etmiştir (Hayes, 2017: 154).

Diğer bir yandan algılamada; algılayanın tutumu, algılanan nesneye göre değişmektedir. Dolayısıyla tutum ve algı birbiriyle ilişkilidir. Örneğin bireyin limonun ekşi olduğunu tadarak deneyimlemesi ve somut bir veri elde etmesi ile mor rengin afrodizyak olması gibi soyut bir kavram zaman içinde ya da toplumlar arasında değişiklik gösterebilir (İnceoğlu, 2010: 87).

> Yargıya varabilmemiz için bir bilgi türüne daha ihtiyaç duymaktayız. Bu bilgi türü yerinde ve tutarlı yargı, ya da yanıltmayan doğruyu yanlıştan ayırt edebilme yeteneğimizdir. Neyin bize zevk verdiğini, neyin güzel olduğunu ya da neden haz aldığımızı sözünü ettiğimiz duyum alanına sorup cevaplarız. Bilgilerimiz ve duyumlarımız bu alanda biçimlenir. Bir başka deyişle duyumlarımız birikimlerimizin biçimi haline gelir. Duyum alanlarımız; geçmişten günümüze kültürel deneyimler, algılama yolları, bilişsel yaşantımız ve karakterimiz gibi pek çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşur (Aykut, 2012: 68-69).

Davranışı etkileyen diğer bir faktör ise gereksinimler ve güdülerdir. İnsanların gereksinimleri güdünün temelinde yatan faktördür. A. H. Maslow'a göre gereksinimlerin bir öncelik sırası vardır. Bu gereksinimler; Fizyolojik, Güvenlik, Ait Olma ve Sevgi, Başarı şeklindedir. Çağdaş sosyal psikologlar bu sıralamanın devamında Bilme- Anlama/Algılama, Estetik gereksinimlerden bahsetmektedirler (İnceoğlu, 2010: 110-113).

Bilgi, insan ve nesne arasındaki ilişkidir. Bilgi Kuramı, bilginin ne olduğunu araştıran, bilenle bilinenin özelliklerini ve arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalıdır. Bilimsel bilgi yöntemleri ile sezgisel bilgi yöntemleri birbirinden farklıdır. Çağdaş bilgi kuramına göre duyumlarımızla oluşan sezgi ile edinilen bilgi soyut düşüncemizi oluşturur ve düşüncemiz pratikle denenerek doğrulanır (Hançerlioğlu, 1970: 32-33). "Algı, öğrenmenin veya davranışın temelidir. Bunlar olmadan ne öğrenme, ne de

davranış ortaya çıkar. Aslında davranış da öğrenmenin bir belirtisi veya sonucudur. Algının kaynağı, kişinin dış dünyadan aldığı izlenimlerdir" (Binbaşıoğlu, 1975: 118).

Nesneleri tek başlarına nesne olarak algıladıktan sonra, onları içinde olduğumuz evren içinde de algılarız. Nesneye sevimli, sevimsiz gibi öznel yorumlarda bulunuruz. Beğendiğimiz, beğenmediğimiz her türlü şeyi algılayabiliriz. Bu durumda duygularımız ortaya çıkmıştır. Duygular da yargıları ortaya çıkarabilir. Jung'a göre duygu bir nesnenin bana göre ne değerde olduğudur. Jung; duyum, düşünce, duygu, sezgi gibi işlevlerin sadece bilinçte değil, bilinçaltında da işlediğini belirtir. Örneğin kişi uykudayken bir patlama meydana gelirse bu algılanarak düş ile birleşebilir. Bu durumda ussal veya duygusal ilişkiler ve yargılar bilinçaltında oluşabilmekte ve uyku boyunca devam edebilmektedir. Jung'a göre duyum ruhsal bir işlevdir ve özünde usdışıdır. Duyum uzam içinde nesnenin yerini saptar ve ne olduğunu söyler. Bu bilgi, ussal bir işlev olan düşünce yoluyla meydana gelir. Yargıyı yaratan düşünce ussal bir işlevdir. Nesneler algılandığında bu algılama o andaki izlenimlerle sınırlanır. Fakat elde edilen verinin geçmişi ve geleceği vardır ve değişim içindedir. Algılanan nesne geçmişi ve geleceği açıklayan ipuçları içerir. Duyular ve düşüncelerin yanında, önsezilerle nesnelerin evrimi ve gelecekteki değişimleri sezinlenir. Jung usdışı bir işlev olan sezgiyi, "Ruhbilimsel Tipler" isimli kitabında, bilinçaltına dönük bir algılama olarak tanımlar. Bazı sezgiler, bilinçeşiği altı algılardan meydana gelirler. Jung bunu bir hastasından verdiği örnekle açıklamaktadır. Sabah erken saatte gelen bir hanım hastasını, dört tarafındaki pencereleri ve kapıları açık salonuna kabul eder. Hastası Jung'a birden "Bu sabah benden önce görüştüğünüz kişi bir erkekti!" der. Jung nereden bildiğini sorduğunda hastası "Birden öyle izlenim belirdi içimde" diye cevap verir. Jung salonda içinde sigara izmaritlerinin bulunduğu kül tablasını fark eder. Bir hanımın erken saatte görüşmeye gelmesini olanaksız bulur ve hastası Jung'ın sigara içmediğini bilmektedir. Bu durumda Jung, hanım hastasının neden bir önceki ziyaretçisinin erkek olduğu yargısına vardığının farkına varır. Bilinçaltı yargısı, bilinç küresinde ortaya çıkmıştır (Jung, 1996: 71-94).

Erinç Sanat Psikolojisi'ne Giriş adlı kitabında algı ve sezgiyi şu şekilde açıklamaktadır: "(…) algı, olan bir durumun özgün niteliklerini, herhangi bir

kimsenin ilk ilişkide bulamayabileceği niteliklerini yakalayabilmektedir. Oysa sezgi (sezi) olmayan, ama olabilecek bir durumun adeta hissedilmesi, keşfedilmesidir" (Erinç, 2011: 87). Sıtkı M. Erinç'in sezgi için verdiği örneği şu şekildedir; Erinç ortaokul'da okuduğu romanlara, öykülere en heyecanlı yerinde ara vermekte ve edindiği yan bilgilerden kitabın sonucunu sezinlemeye çalışmaktadır. Okumaya devam edipte sonucu Erinç'in bulduğu sonuç çıkarsa o romanı ya da öyküyü sıradan bulmaktadır. Erinç, verdiği bu örnekte sanat yapıtının özgün olmasında hem sanatçı hem alıcı bakımından sezginin önemini göstermektedir (Erinç, 2011: 87).

Bilinçaltımızda saklı olan şeyler de davranışımızı etkilemektedir. Bebeklikten itibaren edindiğimiz her şey davranışlarımızı oluşturmaktadır. "Kararlarımızın temelinin büyük ölçüde geçmiş deneyimlerimiz ve gerçek ya da değil, bir şeye ilişkin edindiğimiz veriler oluşudur" (Jensen, 2013: 68).

Bilgilerin bir kısmı somut şekilde ifade edilebilirken, bir kısmı duygu ve duyumlarımızla ifade edilir (Aykut, 2012: 62). "Psikolojide duygu, kişinin düşünce ve davranışlarına etki eden fizyolojik ve psikolojik değişimleri kapsayan bir duygu hali olarak tanımlanır" (Kleinman, 2015: 201). Duygu vücutta hissedilen ve his olarak algılanılan somut deneyimdir. Bu durumda his, vücutta meydana gelen fiziksel deneyim şeklinde açıklanabilir. Hisler ve sezgiler, duyguların meydana gelmesinde rol oynar. Duygular, düşünce ve davranışlar üzerinde etkilidir (Çocuğunuzun Bilinçaltını Tanımak, 2010: 9-11).

4.2.7. Görsel Algı ve Duyguların Etkileşimi

Algı, dış dünyadan edindiğimiz bilgileri yorumlamak, ne olduklarını, ne anlama geldiklerini zihin yoluyla çözmektir. Algı ile ilgili yapılan psikolojik araştırmalar duyularımız yoluyla edindiğimiz bilgileri zihnimizin algısal olarak nasıl ele aldığını araştırır. Duyularımız arasında en önemlisi görme olduğundan dolayı araştırmalar görsel algı üzerinde durmaktadır. En önemli duyumuz olan görme dış dünyaya ait en çok bilgi edinebileceğimiz duyumuz olmasına rağmen, duyduklarımızdan, dokunduklarımızdan, kokladıklarımızdan ve tattıklarımızdan da anlamlar çıkarırız. Bu durumda diğer duyularımız algıyı etkilemektedir (Hayes, 2017: 150).

Duyularımız arasında görme; görsel sanatlardan olan resim sanatında da algımıza etki eden başlıca duyumuzdur.

> Ancak görsel algılama sürecinin gerçekleşmesi için biyolojik anlamda görmek ön koşul olmakla birlikte yeterli koşul olmaz. İşte bu noktada, görsel anlamda algılama sürecinin gerçekleşebilmesi için bireyin, psikolojik, hatta duygusal yönden de görmeye hazır olması gerekir. (İnceoğlu, 2012: 79).

Mutsuzken yemyeşil güneşli bir gün bile yeterince etkileyici gelmez. Ama mutluluk duygusunun etkili olduğu bir günde çevremiz bize olduğundan daha etkileyici gelebilmektedir. Bu durum görsel algılama sürecinde duyguların etkisine bir örnektir (İnceoğlu, 2010: 80).

> Bu açıdan baktığımızda algılama, evrenin uyarıcı yanı ile bireyin kendi öz bilgi birikimi, yaşam deneyimleri ve duygusal nitelikteki tavır ve eğilimleri arasındaki işlevsel ilişkiden kaynaklanır. Bu yönüyle bakıldığında kişinin dünya görüşünün bütünsel bir ifadesi olan simge, sembol, inanç, ideoloji… yaşam deneyimlerinin derin izlerini taşır (İnceoğlu, 2010: 81).

Algı iç ve dış algılar olarak incelenebilir. Fakat dış dünyamıza bağlı olan algılarımız, iç algımızı, iç algımız ise dış dünyaya ait algılamamızı etkiler (Erinç, 2011: 59-60). Dış dünyayı algılamamızda iç dünyamızı oluşturan ruhsal durumumuz, hissiyatlarımız da etkili olmaktadır. Sadece görmek bir şeyi tam anlamıyla algılamamıza yeterli olmaz. Çünkü gördüğümüz nesneyi ilişkiler bütünü içinde algılarız. Örneğin sadece trafik ışığının bize yeşil yandığını görmemiz bir şey ifade etmezken, yeşil ışığın bize caddenin karşısına geçmemiz için bir işaret olduğunu bilmek bize bir anlam ifade eder. Işığın yeşil yandığını görür ve karşıya geçmemiz gerektiğini algılarız.

Daucher ve Seitz görme kavramı hakkında şu şekilde bahsetmişlerdir;

> (…) görme yoluyla algıladığımız, nesneye ilişkin tek tek veriler değil, nesnenin bütünü, genel bağlamı, algılanan bileşenlerin içinde bulundukları ilişkidir. Bir kez gördüğümüz bir insanı, bir daha görünce tanıyabiliriz; ama onu tanımlamamız istenirse başarılı olamayız. Her gün gördüğümüz birisinin bile görsel ayrıntılarını anlatamayız. Demek ki nesneleri, bizim için gerekli olan bir ilişkiler bütünü içinde görüyoruz; ve demek ki görme'yi, renk, büyüklük, duruş biçimi gibi kimi algısal verileri gruplandırmayı, anlamlı bir biçimler demetine dönüştürmeyi *öğrenmemiz* gerekmektedir (San, 2010: 45).

Görme ışık dalgalarının retinadaki hareketi olmasının yanı sıra zihin ve düşünceyle de ilgilidir (Leppert, 2002: 16). Algılamada, duyulardan özellikle görme duyusu, ve düşünce birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Duyular ile elde edilen veriler ve biriktirilen bilgiler algımızı şekillendirir.

> (…) görsel dünyamız arka planlara dayalı figürlerden oluşurken, hareket ve değişimle şekillendirilir; dolayısıyla kenarları ve nesneleri hesaplayan, dünyamızda hareket ederken görsel izlenimlerimizin nasıl değiştiğini göz önüne alan bir sistem çoğu hayvanın temel hayatta kalma ihtiyaçları arasında mükemmeldir. Ancak modern dünyada, göz önünde tuttuğumuz şeyler genellikle daha karmaşık ve özel anlamlar taşır. Bunları anlamlandırırken, gözlerimiz aracılığıyla elde ettiğimiz fiziksel görüntüleri işlemden geçirmenin yanı sıra şemalarımızı ve mevcut bilgi birikimimizi kullanırız (Hayes, 2017: 153).

Bu durum algılama ve öğrenmeyi de kapsayan her çeşit bilginin, bireylerin bilgi birikimleriyle ilişkilendirilerek elde edilebileceğini göstermektedir. Bu durumda algılama ve öğrenme, mantıkla elde edilen bilgilerle ilişkilidir. Algı bireylerin bilgi birikimlerine bağlı olarak meydana gelir.

> Algılama ile bilgi birikimi arasındaki etkileşim, içselleştirme (assimilation) uygunlaştırma (accomodation) yoluyla sağlanır. Algılama mekanizmaları mantık-matematik yapılar ve süreçlerle belirlenirken, duyusal kayıtların algı-bilgiye dönüşmesinde (yani öğrenmede) temel ölçüt, deneyimin sonuçlarının birey tarafından anlaşılması, yani kullanılabilir hale getirilmesidir (İnceoğlu, 2010: 107).

Öğrenmeye giden yol düşünmeden geçer. Düşünme süreçlerinde görme duyusuyla alınan imgeler birçok çağrışım yapabilmektedir (San, 2010: 45). Bilişsel bir aktivite olan düşünme; düşlemek, karar vermek, problem çözmek gibi pek çok şeyi kapsamaktadır (Hayes, 2017: 144). "(…) her imge çok sayıda bildirişim ile, duygusal, nesnesel ve simgesel pek çok izlenim taşımaktadır. Sözgelimi "ev" imgesi her insan için ayrı özel bir imgedir." (San, 2010: 45).

İnsan beyni serebrum (cerebrum) ve serebrumun altında yer alan serebellum (beyincik) olmak üzere iki ana kısımdan oluşur. Serebrum sağ ve sol olarak iki yarıküredir. Her bir serebral (cerebral) yarıküre; frontal, temporal, parietal ve occipital olmak üzere dört loba ayrılmıştır. Farklı işlevleri yerine getiren loblardan occipital loblar görüş ile ilişkiliyken, temporal loblar işitsel algılama ve dil, parietal loblar uzamsal algılama ve dil, frontal loblar ise soyut düşünce, planlama ve hafızanın belli türleri gibi yönetici fonksiyonlar ile ilişkilidir. Ayrıca lobların daha

özel işlevlerini bir araya getirdiği, birleştirdiği bağlantı korteksleri (association cortex) bulunmaktadır. Lobların yüzeyinde beyinde iletişimi sağlayan nöronlar yer alır. Nöronlar aynı zamanda loblar arasında bilgi alışverişini sağlar. Göz görsel bir imgeyi kaydettiğinde bu imge occipital kortekse yollanır. Burada belirli özellikleri algılandıktan sonra bu algılamalar, yorumlamakta uzmanlaşmış başka bir bölgeye yollanır. Fakat nereye yollanacağı, algılamanın ne bağlamda olduğuna ve doğasına bağlıdır (Andreasen, 2015: 65-68).

> Bizim algı alanımızı aşan gerçeklik biçimlerinin farkına varmak, bilgi alanımızı çok genişlettiği gibi, bundan dünyasal hayatımız için faydalanmak da mümkündür (…) Bir frekanslar evreninde yaşıyoruz. Bizlerin yetersiz algı kapasitelerimiz nedeniyle bize durağan, katı ve hareketsiz gibi gözükenler de dahil olmak üzere, algıladığımız her şey, aslında salınıp, titreşen enerji biçimlerinden başka bir şey değil. Frekanslar kendilerini değişik biçimlerde gösterirler; sesler, biçimler ya da renkler bunlardan bazılarıdır (Sun, H.&D., 1994: 6).

1950'li yıllarda psikologlar insan zihninin nasıl işlediği, düşüncenin ve hatırlamanın nasıl olduğuna ilişkin çalışmalar yaptılar ve zihnin kayıt ve analiz yapma işlemlerinden fazlası olduğunu tespit ettiler. Algılama şeklimiz, hatırladıklarımız ve düşüncelerimiz üzerinde zihnin etkisi vardır. Biliş, zihnin işleyişidir. Düşünme de bilişsel bir olaydır. Düşünme karar almak, sorun çözmek, hayal kurmak gibi her şeyi olabilir (Hayes, 2017: 143-144).

> Düşünme, sorun çözme etkinliği olarak anlaşılır. O halde sanatçı, sorun çözen, çözebilen kimsedir ve bunun için de araç olarak sanatı yeğleyendir. Düşünme, sorun çözme etkinliği şeklinde tanımlanınca, bunun ilk aşaması da doğal olarak, sorun saptama etkinliği olur. Sorun saptama ise bir görgü-bilgi işidir; dünyaya, insana, insanlığa bakışta bir özgün tutumdur (Erinç, 2011: 92).

Düşünce, düzenli/bilinçli, ve düzensiz/bilinçdışı düşünce olarak iki türde üretilir. Düzenli/bilinçli düşünceye verilebilecek bir örnek; düzenli ve anlamlı bir şekilde bir araya getirdiğimiz sözcüklerle ürettiğimiz konuşmadır. Bilinçli düşünce sıradan yaratıcılığa örnek olsa da sıradışı yaratıcılıkta bilinçdışının da etkisi vardır (Andreasen, 2015: 78-84). Psikanaliz akımının öncüsü Sigmund Freud bilinçdışının, düşünce ve davranış şekillerimizi, farkına bile varmadan doğrudan etkileyebileceği kanısnı ortaya attı (Andreasen, 2015: 84). Freud'a göre bilinçaltında hisler, inançlar, arzular, ve duyguların gömülü olup ve bilince kapalıdır. Freud'un bilinç seviyelerini açıklarken; buzdağının etrafındaki su bilincin bir parçası olmayan şeyleri içeren

bilinçdışıdır. Buzdağının su yüzeyinde görünen kısmıdır. Düşünce, algı ve günlük anlamlandırmaları içeren bu kısım; kişiliğimizin tanıdığımız küçük bir kısmıdır. Bilincin altında önbilinç ya da altbilinç, bilincin bir parçası olmadığı halde ulaşılabilecek olan bazı çocukluk anılarının, eski çocukluk arkadaşları gibi benzeri anıların yer aldığı kısımdır. Farkında olduğumuz buzdağının görünen kısmının altında kalan kısım ise bilinçaltıdır (Kleinman, 2015: 31-32).

Önbilincin oluştuğu dönem 0-3 yaş arasındadır. Çocuğun sebepsiz yere yırtıcı bir hayvan olan aslanda korkması, onun için bir yırtıcı ilkörneği'dir. Hayvanat bahçesinde aslanı gözlemleyen çocuk çeşitli olumsuz duygular hisseder. Daha öncesinde aslanı görmemiş, herhangi olumsuz bir deneyimi olmamış çocuğun, korku, parçalanarak ölmek gibi fikirleri de yoktur. Ancak çocuk, aslanı tek başına değil bulunduğu yer, bakışları, kükreyişi gibi çeşitli hareketlerini ve bulunduğu yeri gözlemleyerek algılar. Çocuk zaman içinde bu aslan imgesine kendinden bir şeyler katar ve dönüştürür. Ön bilinç ilkörnekleriyle yaratıcılığa güç katar (Timuçin, 2008: 112-115).

Margaret Naumburg'ın hastalarını büyük kağıt üzerini özgürce karalayarak çizgilerle formlar oluşturmaya yönlendiren çizim tekniği, bilinçdışını serbest bırakmaya ve biçim algısı olarak serbest, canlı resim yapımını desteklemektedir (Arnheim, 2012: 293).

> İster sanatta ister bilimde olsun, her alan için yaratıcılık, çocukluk yaşından itibaren konu edinildiğinden oyun döneminden itibaren belli ortamlar hazırlanmaya çalışılmakta ve bu hazırlama işlemi, bilinçli ya da bilinçsiz, insanın geç yaşlarına kadar sürmektedir. Çünkü olgular, bir insanın 60-65 yaşından sonra bile yaratıcı kişiliğini bulup bunu sergileyebileceğini göstermektedir (Erinç, 2011: 93).

"Bebeğin nesnelere yönelişi oyunun ilk biçimini oluşturur. Bu yöneliş kurallı ya da en azından tasarlanmış bir yöneliş değildir, tersine kendiliğindenlikle belirgindir" (Timuçin, 2008: 123). Bebeğin beyni doğum zamanı ilkel seviyede olup gelişmesi ergenlik ve yetişkinliğin ilk dönemlerine kadar sürer. Bebeklikten, yaşlılığa geçen süreçte, deneyimler ve hatıralar, zihni ve beyni şekillendirmekte etkilidir. Duyularımızla edindiğimiz duyumlar, okuduklarımız, yapmış olduklarımız, hatırladıklarımız, zihnimizi ve beynimizi şekillendirerek olduğumuz kişi haline gelmemizi sağlar (Andreasen, 2015: 186-187).

Bebeklikte bilinç henüz ilkel sevide ve gelişmemiş olduğundan, 0-7 yaş arası dönemde, bebeklikten itibaren neler görüldüyse, nasıl davranıldıysa, hissettirildiyse, bilinçaltı, tüm anıları ayrım yapmaksızın kaydetmekte ve buna göre şekillenmektedir. Çocuklar araştırmacı ve oyuncu yapılarıyla dünyayı tanırlar.

> Her çocuk, oyununda ya da oyunuyla, düş ve gerçek bütünleşmesini sağlar. Gerçeklik belki de en yoğun ve en doğru biçimde düşlerde açıklanır. Düş gerçeğin bir başka biçimi olur, gerçek de düşten süzülmüş, düşten getirilmiş gibidir (…) Oynamak dünyaya kavuşmaktır. Birey dünyada ilk gerçek ve ciddi ilişkilerini oyunda ya da oyunla kurar. Oynamak dünyayı öğrenmenin, dünyaya yerleşmenin verimli bir biçimidir (…) Öte yandan büyük insanın da çocuk kadar oyun oynamaya eğilimli olduğu her kişinin kendi yaşam deneyleriyle belirgindir. Sanatı da en yetkin düzeyde bir büyük insan oyuna ya da büyük insanın oyunda çocuklaşması olarak düşünebiliriz. Yalnız çocuk için değil büyük insan için de oyun verimli bir yaşam deneyidir (Timuçin, 2008: 123).

Freud 6 yaşlarına kadar geçen evreleri başarılı geçtiyse sağlıklı, geçmediyse sağlıksız bir kişilik ortaya çıkacağını ve kişiliğin önemli bir kısmının bu yaşlarda şekilleneceğini öne sürmüştür. Erik Erikson'ın Psikososyal Gelişim Kuramına göre çocuk gelişiminde önemli olan etkenler arasında; aile, kültür ve sosyal çevrenin bulunmaktadır (Çankırılı, 2014: 23). "Bilincin başta duygusal oluşumlar olmak üzere tüm öznel zenginlikleri, özellikle de ruhsallığın görünür olmayan ya da enazından apaçıklıkla göstermeyen edintileri yaratmada birinci planda etkindir" (Timuçin, 2008: 105-106).

Bilişsel aktivitelerden bilme, akıl yürütme, anlama, sorun çözme, bellek, konsantrasyon, dikkat, algı, hayal gücü ve yaratıcılığı içerir. Çocuklar oyun aracılığı ile öğrenir. Örneğin taklit ederek harfleri kopyalayarak öğrenmeyi veya diğer kişilerin belli durumlarda nasıl davrandıklarını görür ve bu davranışları kopya ederek öğrenebilirler (Meggitt, 2013: 14-15).

> Yaşantı, algı aracılığıyla kazanılır. Eski yaşantılarla yeni yaşantıların birleştirilmesi sonucunda yeni bir nesnenin algısı oluşur. Böylece algı, oldukça karmaşık ve zihinsel düzenlemenin bir sonucudur. Bunda, merkezi sinir sistemi olan beynin büyük bir rolü vardır. Woodworth gibi psikologlara göre algı veya algılama, doğuştan gelen bir güdüye dayanmaktadır. Davranışın oluşması, daha önce alınan uyaranlar ile son alınan uyaranların örgütlenmesi sonucu ortaya çıkar. Herhangi bir nesne, ilk kez görülüşünde bir anlam taşımaz. Son görmelerde ilk nesne hatırlanır ve "tanıma" olursa algı oluşmuş demektir (Binbaşıoğlu, 1975: 119).

Görsel algı, gördüğümüz dünyanın veya an itibariyle görülen nesnelerin konumlandığı uzama göre şekillenebilir. Bu durumda algı ile oluşan dünyamız süreç içinde sürekli bir şekilde yeniden şekillenip düzenlenebilir. Görsel algı, amaçlı ve seçicidir. Resim sanatı görme duyusuna bağlı olarak görsel algının etkisinde meydana gelir.

"Hepimizin bilinçaltı çocuktur. Geçmişte birikmiş, ifade edilmemiş duygular, bu günkü sorunu yaratmıştır" (Çocuğunuzun bilinçaltını tanımak, 2010: 7).

Ruhu ego, ortak bilinçaltı ve kişisel bilinçaltı şeklinde üç kısma ayıran Carl Jung, egonun bilinçli aklı ifade ettiği ve ortak bilinçaltının psikolojik kalıtım yoluyla geçen, insanoğlunun ortak deneyimleri ve bilgileri tuttuğunu, kişisel bilinçaltının mevcut ve derinlerde saklanmış anıları bulundurduğunu ortaya atmıştır. Jung, arketiplerin ortak bilinçaltında bulunan arketiplerin, öğrenilemez ve evrensel olduğunu ve kalıtımla geçtiğini iddia etmiştir (Kleinman, 2015: 163).

> Kişisel bilinçaltının daha derinlerinde kişi tarafında algılanamayan ve bilinmeyen, atalarından genetik miras olarak intikal eden kodlar ve bu kodları temsil eden arketipler (ilk örnekler) bulunmaktadır. Kişisel bilinçaltındaki anılar, bir zamanlar bilinç düzeyinde iken; kolektif bilinçaltındaki arketipler hiçbir zaman kişinin bilinç düzeyine çıkmamıştır. Ortak sembollerimizin, ortak rüyalarımızın ve efsanelerimizin kaynağı arketiplerdir (Savaş, 2015: 146).

Bilinçaltındaki saklı olan her şey biz farkında olmasakta bizde sürekli bulunmaktadır. Bilinçaltında Jung'un bahsettiği arketipler ve özellikle 0-3 yaş dönemde henüz bilinç oluşmamışken bilinçaltında yer edinen birçok anı hayatımızı şekillendirmekte ve davranışlarımıza yön vermektedir. Bilinçli hareket ettiğimizi sanırken bile bilinçaltı her zaman etkindir. Sanatçılar simge ve sembollere resimlerinde yer vererek kendi bilinçaltı ve önbilinçlerinde yansıtmışlarıdır. Bir anlatım aracı olan simge, sanat eserine özel bir anlam katan tasarım aracıdır. Simge ile sanatçının gözünden dünya yansır. "(…) Sanatçı gerçekliği değil gerçekliğin anlamlarını yansıtır, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak bir öykünmeciliktir, başka bir şey değildir" (Timuçin, 2008: 185).

Önbilinç daha hatırlanabilir çocukluk anılarını içerdiğinden daha bilincin daha üst kısmıdır. Neşet Günal'ın eserlerinde çocukluğunu geçirdiği yerdeki hayat görülmektedir. Neşet Günal, resimlerinde yer alan korkuluk gibi çokça sembol

bulunmaktadır. Hayatından anlam yüklenmiş bu semboller Neşet Günal'ın özel anlatım şekli ve figüratif yorumuyla resimlerinde yer edinmiştir.

> (…) Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler "gerçeklik"te olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır (Leppert, 2002: 14).

Sanat ve toplum birbirinden ayrı düşünülemez. Sanatçı her zaman toplumun bir parçası olarak var olmuş, toplumu ve yaşadığı çevreyi bir şekilde sanatıyla yansıtmıştır. Çocuk ta toplumun bir bireyi olarak büyür, büyüdüğü çevre ve insanlar hayatının bir parçası olarak, hayatına etki ederek yönlendirir. Çocuk, yaşadığı çevreyle şekillenip bir şekilde o çevreyi yansıtır. Ekonomik durum, eğitim, anne ve baba gibi birçok faktör çocuğu etkiler.

> Yesod (…) vücut ritimlerimizi, yani günlük ya da aylık bir döngüde yaşadığımız yükseklik, düşüklük ve dalgalanmaları, yöneten bilinçaltı seviyesidir. Duygularımızın temel sağlığımızı nasıl etkilediğiyle ilgili bir anlayışa ulaşmamızı sağlayan bilinçaltı seviyesi bu seviyedir. Sağlığımıza ya da başkalarının sağlığına ruhani olarak uyum sağlamamıza yardımcı olabilecek bilinçaltı seviyesidir (Andrews, 2012: 149).

Jung toprak-bitki örneğinde, sanat eserini bitki, toprağı ise insan olarak ele almıştır. Bitki ile toprak arasında ne kadar ilişki varsa, sanat yapıtı ve kişisel sebepler arasında o kadar ilişki olduğunu belirtmiştir. Toprağı bilirsek bitki hakkında bir şeyler öğreniriz ama her şeyi değil. Gerçek bir sanat yapıtı da kişinin üstünde bir nesne olarak, kişisel olmaktan çıkmış, kişisel kaygıların ötesinde kendine özgüdür. Jung bir sanat eseri incelerken psikolojik, kişisel sebeplerin yanı sıra, plastik, fiziksel ögeleriyle, kendine özgü sanat yapıtı olarak bakmak gerektiğini ifade etmiştir.

> Bitki, sırf toprağın ürünü değildir; özde, toprağın niteliği ile hiç ilgisi olmayan, kendi başına varolan canlı bir süreçtir. Aynı şekilde, bir sanat yapıtını anlamı ve bireysel niteliği onun kendinde içkin durumdadır, kendi dışındaki belirleyici öğelerin içinde değildir. Sanat yapıtı, insanı sadece onu besleyen bir ortam olarak kullanılan, onun yeteneklerinden kendi yasalarına göre yararlanan ve kendi yaratıcı amacının gerçekleşmesi için kendi kendine biçimlendiren canlı bir varlık olarak tanımlansa yeridir (Jung, 1997: 314-315).

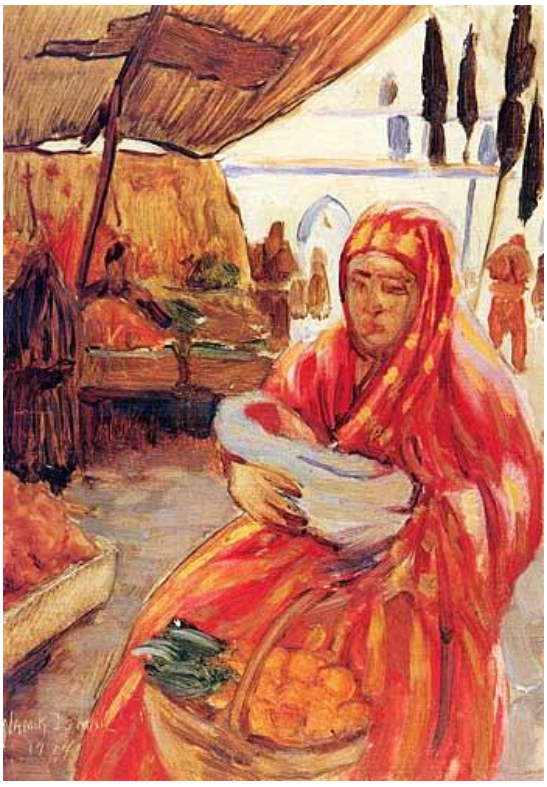
Resim sanatında çocuk figürüne ne şekilde yer verildiği ve algılandığı; sanatçının psikolojik ve kişisel sebeplerinin yanı sıra, yaşadığı çevre, aile ve toplumla da bağlantılıdır. Tezin dördüncü bölümünde, Türk resim sanatında çocuk algısı, renk algısının psikolojik yönleri ve resimlerin analitik çözümlemelerine ilişkisel olarak değinilmiştir.

4.3. TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI

4.3.1. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinde Renk Algısının Psikolojik Yönleri

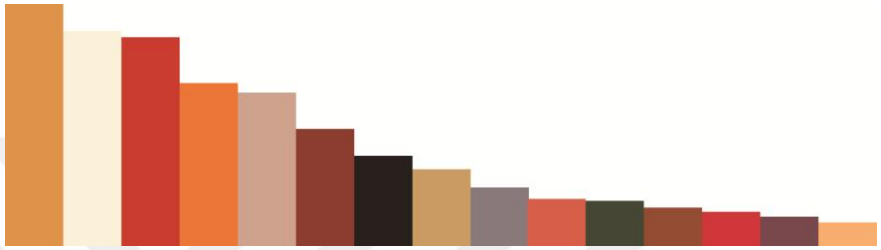
Namık İsmail'in "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* isimli resminde sıcak tonları hakimiyeti bulunmasına rağmen hüzünlü yüz ifadesiyle bebeğini kucağında tutmakta olan anne, resmin sıcak tonları ile verilen enerjisiyle zıtlık oluşturmaktadır. Canlılık hissi veren sıcak tonlardaki renkler, sanatçının renk algısına göre hüzünlü bir havanın hakim olduğu resimde yer edinmiştir. Kırmızı renk vücudun enerjisini ruhani açıdan etkileyerek direncini arttıran bir renktir. Diğer bir çok kullanılan renk olan sarının tonudur. Sarı ise umudu simgelemekte ve sinir sistemini güçlendirmektedir. Ama aynı zamanda karamsarlığa sokan depresif etkisi de vardır. Üzüntü ve kederi azaltıcı etkisi olan bu renkler ressam açısından anne figürünün bebeğini büyütmek için olan enerjisini ve umudunu simgeliyor olabilir. Ressam sıcak renkleri kullanarak anne figürünün zor şartlarda kalmasına rağmen annenin inancını göstermektedir.

Resim 30: Namık İsmail, "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek", 1929, Mukavva üzerine yağlıboya, 19x 27,3 cm.



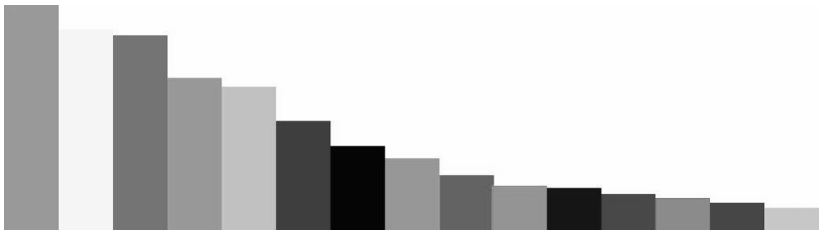
Anne figürünün başının arkasındaki planda kullanılan beyaz resimde kullanılan renklerin etkisini arttırmaktadır. Beyaz saflık, temizlik anlamına gelir. Resme dramatik bir hava karan annenin yüz ifadesi resme ışık etkisi veren açık değerler ve beyaz ile vurgusu artmaktadır. Annenin üstüne örtündüğü kumaşta ışık alan yerlerin beyaz renkte olması, tentelerin arka planındaki beyaz bina resimde dikkati beyaz kundağa sarılı bebeğe çekmektedir.

Tablo 1: "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* Resmi Renk Derecelendirmesi



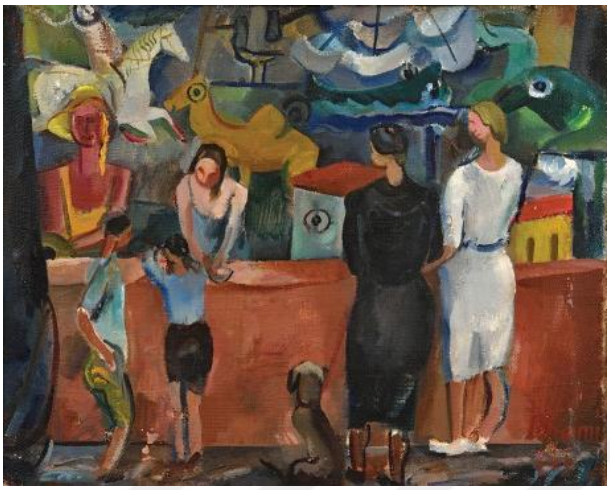
Günışığının verdiği aydınlık hava, renk değeri yüksek olan sıcak renk tonlarını daha etkili hale getirerek sarı, turuncu ve kırmızı tonlarının kullanıldığı anne ve dolayısıyla beyaz kundağa sarılı bebeğini daha ön plana çıkarmaktadır.

Tablo 2: "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

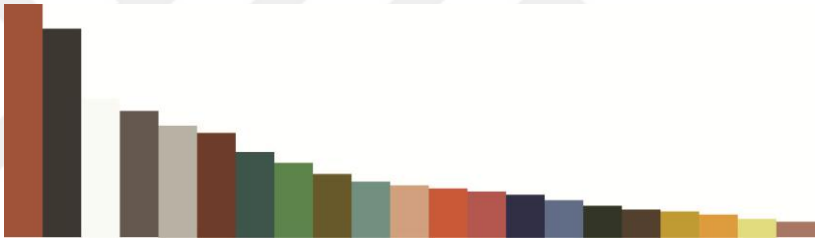


İlhami Demirci'nin "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* isimli eserinde kahverengi, yeşil, mavi, sarı gibi doğal tonların kullanıldığı renk armonisi görülmektedir. Bunun yanında resmin sağ tarafında yer alan kadınların elbiselerindeki siyah ve beyazın yan yana kullanılması resimde dikkati o bölgeye çekmektedir. Çocukların ve onlara yönelen figürün üstünde mavi elbiseler bulunmaktadır.

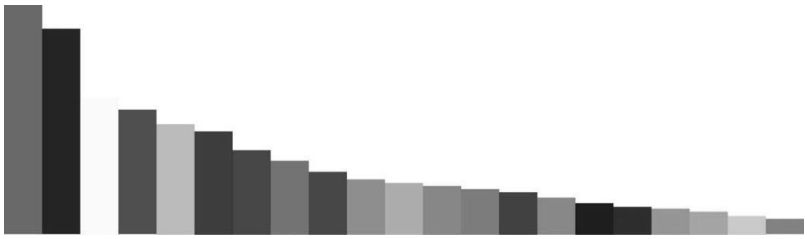
Resim 31: İlhami Demirci, "Figüratif Kompozisyon", 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 56x 72 cm.



Tablo 3: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 4: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi

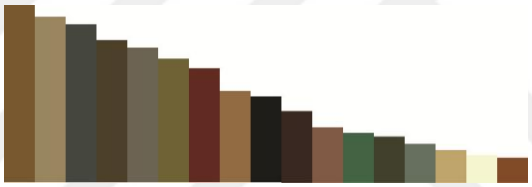


Eserde *(Resim 31)* çocukların hayata tasasız bakış açılarını ve hayal dünyalarını mavinin rahatlatıcı etkisi ile giysilerinde kullandığı mavinin rahatlatıcı etkisi ile yansıtmaktadır. Mavinin rahatlatıcı olmasının yanı sıra ilham veren etkisi de bulunmaktadır. Çocukların dönük olduğu duvarın arkasından gözüken, çocuklara eğilmiş olan kadının üzerindeki mavi elbise ve lunapark benzeri hayali, belli belirsiz gözüken arka planda yer yer kullanılan mavi renk tonları, ressamın çocukların hayat anlayışını göstermesinde katkıda bulunmaktadır.

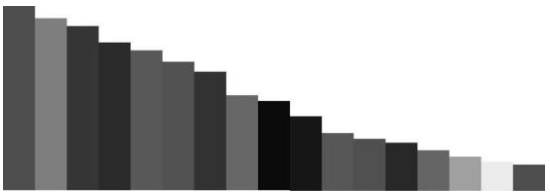
Resim 32: İbrahim Balaban, "Mapushane Kapısı", 1944, 100x 150 cm.



Tablo 5: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 6: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



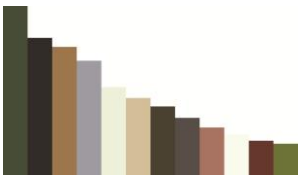
İbrahim Balaban'ın "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* resminde doğada yer alan renkleri, koyu renk tonlarıyla kullandığı görülür. Açık değer olan krem ve beyazın yer yer ve en az miktarda olduğu *(Tablo 5)* görülmektedir. Gri, kahverengi, koyu kırmızı, koyu yeşil, koyu grimsi mavi ve tonları resme karamsar ve bunaltıcı bir hava katmaktadır. Bu renkler resimde her yere dağılmış olduğu ve az miktarda açık değer bulunduğundan resim karanlıktır. Bağlılığı ve hüznü ifade eden kahverengi ve tonları resimdeki figürlerin hüzünlü yüz ifadeleriyle uyum içindedir. Kullanılan siyah, resimdeki depresif havanın etkisini arttırmaktadır.

Resim 33: Nedim Günsür, "Madenci ve Ailesi", 1950, 25x 15 cm., Tuval üzerine yağlıboya.



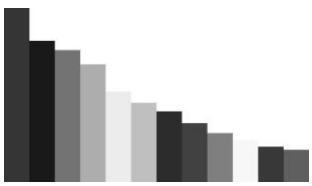
Resimde *(Resim 33)* yeşil, siyah, mavi ve kahve tonları görülmektedir. Siyah bütün renkleri içerdiğinden yoğun enerji taşımakta ve karanlığı, kötülüğü, karamsarlığı, yeraltını çağrıştırmasının yanı sıra siyah aynı zamanda sadakati, dayanıklılığı ve güveni de ifade etmektedir.

Tablo 7: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Renk Derecelendirmesi

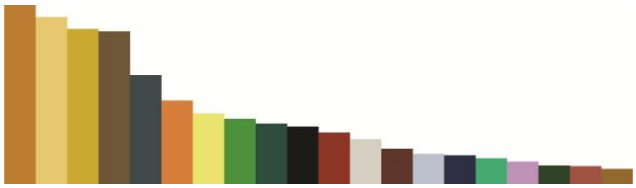


Resmin *(Resim 33)* arka planda kullanılan yeşil duyguları yoğunlaştırarak, inancı, umudu ve barışı çağrıştırır, pozitif enerji verir ve dinlendirir. Saflığın sembolü olan beyaz gücü ve iyiliği de simgeler. Anne ve babasının arasında ve eli anne babasının tutuşan ellerine uzanmış şekilde resmedilen çocuğun üstündeki bluzu beyazdır. Ressam çocukların saflığına, temizliğine ve masumiyetine olan inancını göstermiştir.

Tablo 8: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi



Tablo 9: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Renk Derecelendirmesi

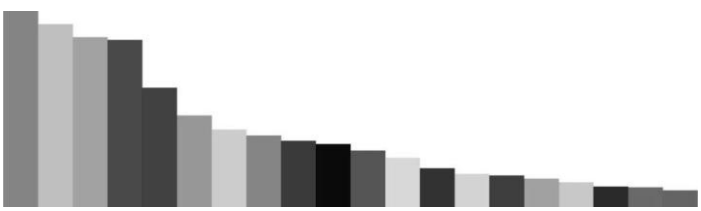


İbrahim Balaban'ın "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* isimli eserinde en çok kullanılan renk olan sarı, buğday tarlasında kullanılmıştır. Sarı sıcaklık, ışığı, enerjiyi ifade eder. Sarı aynı zamanda kutsallığı da simgeler. Sarı renk olgunlaşmış başaklarda görülmektedir. Ressamın kullandığı sarı, olgunluk ve kanaatkârlığı simgeler şekildedir. Resmin ön planında anne toprağa eğilmiş durumda gözükmedir. Zor şartlar altında tarlada çalışan köylülerin edindikleri ürünlere kanaatlerini, köylü çocukların kardeşlerine sahip çıkarak gösterdikleri olgunluklarını sarı rengin ifade ettiği anlamlarla uyumlu olacak şekilde göstermiştir.

Resim 34: İbrahim Balaban, "Ekin Biçenler", 1951, 190x 120 cm.



Tablo 10: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi

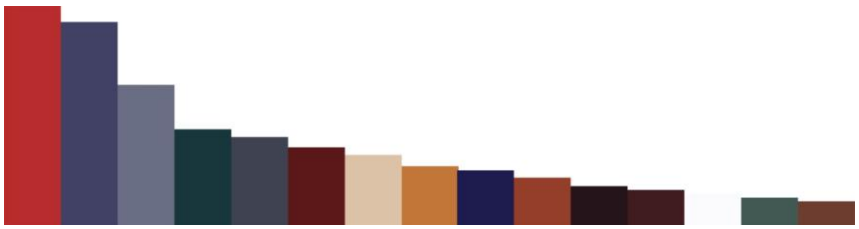


Neş'e Erdok'un "Saydam Erdok" *(Resim 35)* eserinde resmedilen çocuğun giyiminde ve arka planda yoğunluklu şekilde kullanılan mavi ve gri renk tonları görülmektedir. Mavi ruhsal durumu ifade eder. Aynı zamanda barış, huzur, düzen ve sadeliği de ifade eder. Gri renk diğer renklerin etkisini arttırarak ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Resim 35: Neş'e Erdok, "Saydam Erdok", 1983, Tuval üzerine yağlıboya, 200x 135 cm.



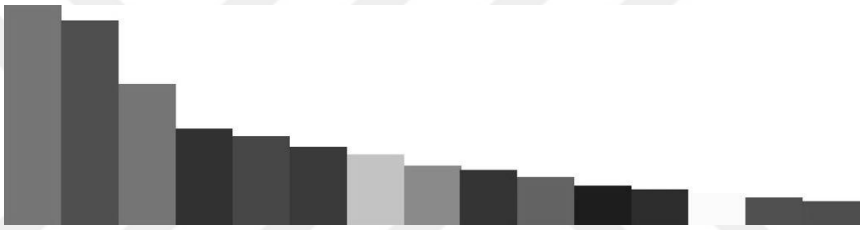
Tablo 11: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Sanatçı çocuğun üstündeki gömlek, ceket, ona uyumlu şortu ve ayakkabısında kullandığı renklerle çocuğun ciddi ve düzenli tavrını ifade etmiştir. Mavi, kırmızı

gibi sıcak renklerle kullanıldığında etkisi artmaktadır. Koyu tonlar ve kırmızının bir arada kullanılması, kırmızının etkisini arttırarak, hissettirdiği duyguları yoğunlaştırmaktadır. Ressam çocuğun oturduğu koltukta kullandığı kırmızı ile çocuğa olan vurguyu arttırmaktadır. Sol elinin sağ elinden farklı renkte ve duruşta olması, sol gözünün sağ gözüne göre daha silik olması, duygusal yönünün beslenmediğini ve bu yüzden mutsuz olduğunu ifade etmektedir. Çocuğun ten rengi, resmin geri kalanında kullanılan renkler arasında şefaf denilebilecek şekilde açık bir renkte görülmektedir. Resmin adında geçtiği gibi saydam denebilecek tenli çocuk, bulunduğu zeminin arkasındaki mekanın, belirsiz, hayali havasıyla uyumlu bir hal içindedir.

Tablo 12: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Siyah- Beyaz Derecelendirmesi



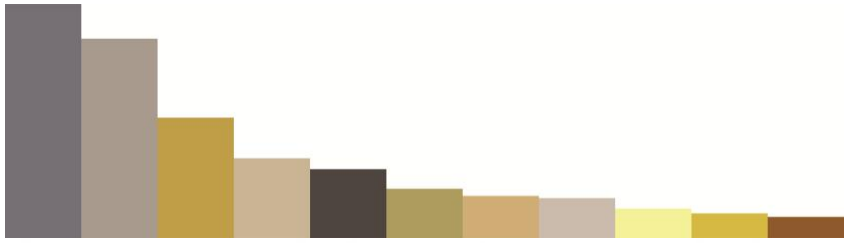
Resim 36: İbrahim Balaban, "Göç", 1972, 70x 65 cm.



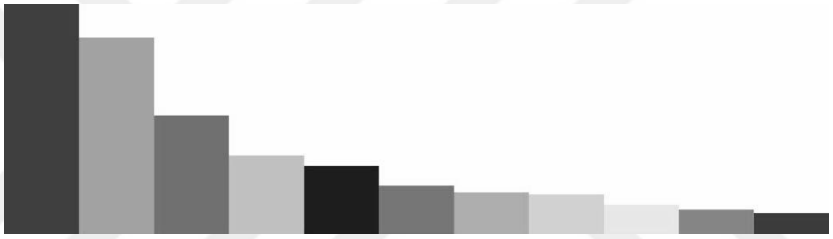
İbrahim Balaban'ın "Göç" *(Resim 36)* isimli resminde mavi ve sarı renk tonları kullanılmıştır. Mavi renk ruhani, hayati değerleri, sakinliği, derinliği, uyumu ifade eder. Duyguları kontrol etmeye yardımcı olur. Resimde mavi açıklı koyulu

yumuşak geçişlerle kullanılmıştır. Yer yer figürler çizgilerle kontürlenmiştir. Soğuk renklerden olan mavi, resimde sıcak renklerden sarı ile kullanılarak iki rengin vurgusu arttırılmıştır. Sarı ışığın rengidir. Ressam figürlerin tenlerinde sarı rengi kullanarak resme ışık katmıştır.

Tablo 13: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 14: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

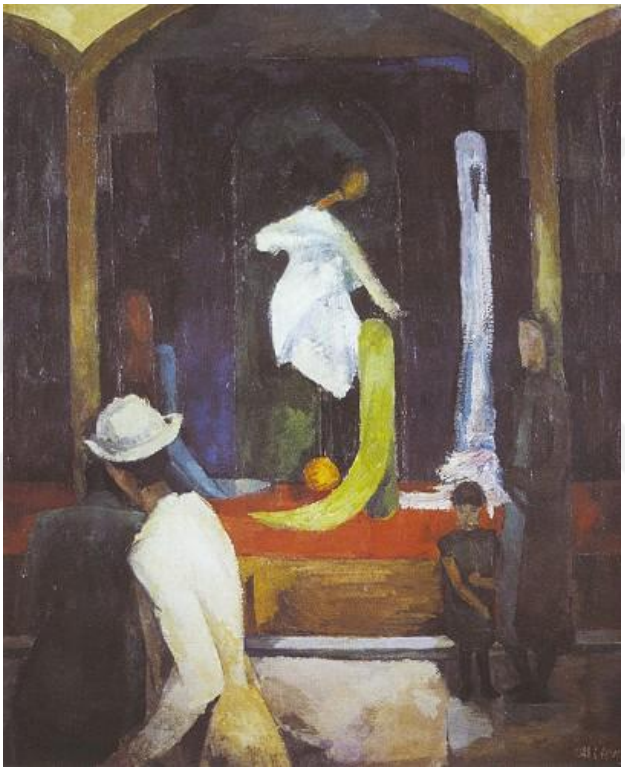


4.3.2. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinin İçerik ve Analitik Çözümlemeleri

Türk resim sanatı 1914 Kuşağı sanatçılarıyla birlikte canlanırken, 1929 yılında Avrupa'da eğitim görerek Türkiye'ye geri dönen bir grup sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmıştır. Ali Avni Çelebi grubun diğer üyelerinin de etkisi altında kaldığı kübizm ve konstrüktivizm/inşacı akımların etkisinde kalmıştır. Figüratif çalışmasına rağmen figürleri siluetlerini ortaya çıkartıp boyalı alanlar meydana getirmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Cumhuriyet'in kurulmasıyla gelen yenilikler resimlere yansıdığı gibi savaşın getirdiği ekonomik güçlükler de yansımıştır. Ali Avni Çelebi "Silah Arkadaşları (1932)" resminde Birinci Dünya Savaşı'ndan bir sahneyi yansıttığı gibi; "Maskeli Balo (1928)" adlı eserinde olduğu gibi daha eğlenceli ve yenilikçi konulara da resimlerinde yer vermiştir.

Ali Avni Çelebi “Vitrin” *(Resim)* adlı eserinde toplumda köyden kente göç sebebiyle sosyo-ekonomik farlılıklar görülmüştür. Anne ve çocuğun yer aldığı resimde bu durum görülmektedir. Resim toplumun sosyal yapısını, ekonomik açıdan farklılıkların gösterilmesi sebebiyle resimde anlatımcılık kuramı özellikleri göstermektedir

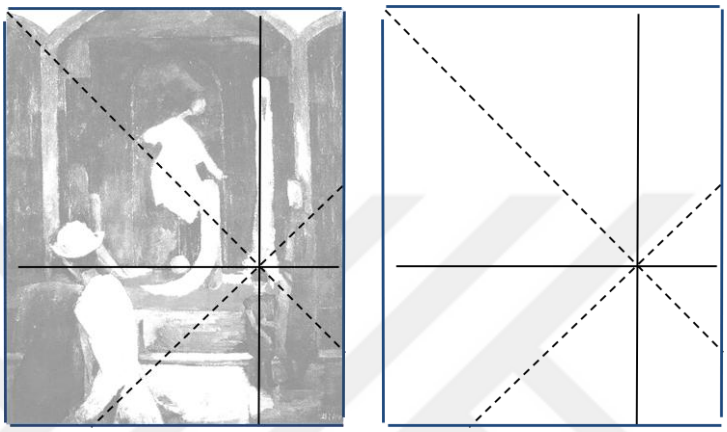
Resim 37: Ali Avni Çelebi, “Vitrin”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 90x73 cm., Kemal Bilginsoy Koleksiyonu.



Resimde *(Resim 37)* bir mağaza vitrini önünde dört figür görülmektedir. Resmin sağ tarafında vitrinin önünde bir çocuk ve annesi ayakta durmaktadırlar. Vitrinde beyaz bir bayan elbisesi ve onun solundan sarkıtılmış sarı bir kumaş parçası bulunmaktadır. Kumaşın sarktığı yönde, resmin sol tarafında, bedenlerinin üst kısmı gözüken iki figür görülmektedir. Bu figürlerden sol tarafta olanının, koyu gri mantosuyla sırt kısmı gözükmektedir. Onun sağında yer alan ön plandaki figür ise beyaz giysisi ve şapkasıyla vitrinin önünden geçmekte olan bir kadındır. İki figür de vitrine doğru bakmaktadır. Vitrinin önündeki zemin beyaz renkte, çocuk ve annenin bulunduğu zeminin ise koyu kahve renkte boyanmış olduğu görülmektedir. Toprak zemin üzerinde koyu renk giysiler içindeki anne ve çocuğun bakışlarının vitrine

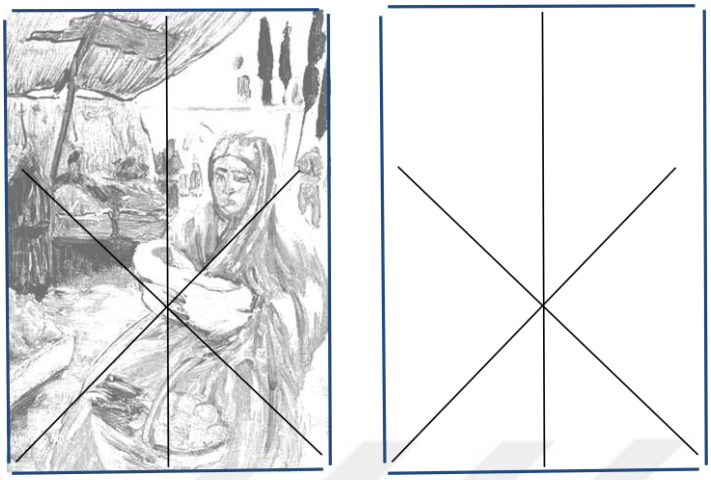
bakan diğer iki figüre doğru olduğu görülmektedir. Resimde şapkalı kadında, zeminin bir kısmında, vitrinde ve anneyle çocuğun arkasında yer alan sütunda beyazın kullanılması resmin genelinde kullanılan koyu renk değerleri arasında zıtlık oluşturmaktadır.

Tablo 15: "Vitrin" *(Resim 37)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Koyu renk giysiler içindeki anne ve çocuk kahve tonlarındaki zemin ile neredeyse bütünleşmiş şekilde gözükmektedir. Anneyle çocuğu, belli belirsiz resmedilmelerine rağmen etraflarında kullanılan beyaz ve canlı renklerle vurgularının arttırıldığı görülmektedir. Resimdeki nesnelerde, figürlerdeki hacim ve form belirgindir. Resimdeki renk zıtlıkları, form ve ışık ile vitrin içine kadar devam eden boyut resimdeki derinlik hissini arttırmaktadır. Ön orta planda, zemine atılan beyaz renk ve onun üstüne yatay şerit halinde uzanan vitrinin yükseltisi ve sonrasında turuncu renk ile oluşturulan vitrin zemini ile mekanın arkaya doğru devam ettiğini belli eden derinliğin oluşturulduğu görülüyor**.** Vitrindeki kumaşın sarkmasıyla verilen ritim, kumaşta kullanılan ve zeminde kullanılan açık renklerle arttırılmıştır. Resmin armonisi, açık ve koyu değerlerin ilişkilendirilerek dengelenmesiyle, vitrinde kullanılan canlı renklerden sarı ve turuncuya dikkati çekilmektedir. Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği içinde yer almış olan Ali Avni Çelebi'nin Vitrin adlı eserinde beyazın ve kullanılan renklerin canlılığı ile zıtlık oluşturan koyu renkler, figürlerde, objelerde formların, hacimlerin belirginliği ışığın ve gölgenin abartılı kullanımından Ekspresyonizm akımının etkilerini görmek mümkündür.

Tablo 16: "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



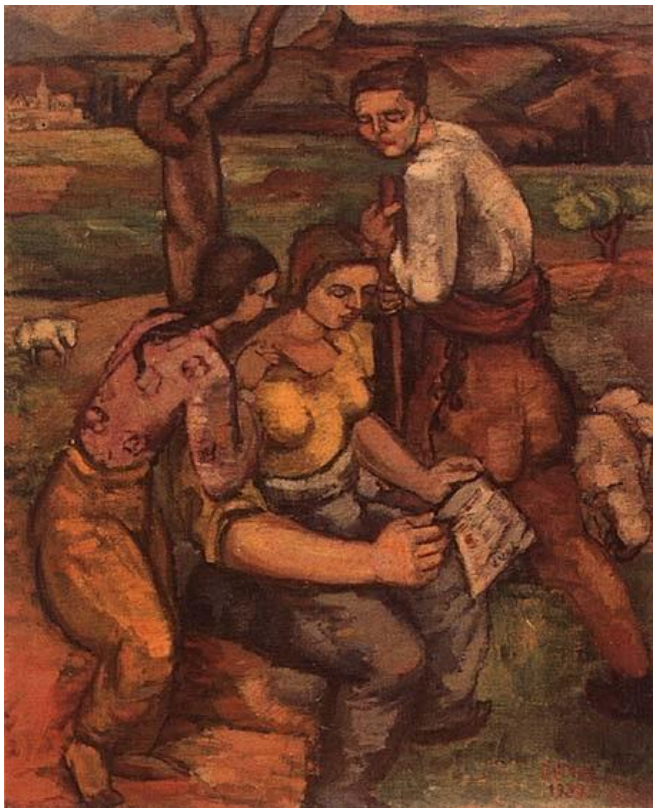
Namık İsmail'in Pazar yerinde Kadın ve Bebek *(Resim 30)* adlı resminde, anne ve bebeğinin pazar yerinde resmedildiği görülmektedir. Annenin sol eli, pazardan aldığı ürünlerin olduğu resmin alt orta kısmında yer alan hasır sepeti tutmaktadır. Pazar yerindeki diğer figürler arka planda belli belirsiz resmedilmiştir. Annenin bütün bedeni ve başı kırmızı sarı çizgili bir kumaş ile örtülüdür. Kılık kıyafeti ve elinde tuttuğu sepetteki bir miktar alışverişi ile orta halli olduğu anlaşılmaktadır. Annenin kucağında tuttuğu bebek beyaz renkte kundağa sarılıdır. Annenin bakışları sağ eliyle desteklediği kundakta sarılı bebeğinde değil, sol alt tarafta yer alan boşlukta bir noktaya doğrudur. Annenin dalgın bakışları ve yüz ifadesinden hüzünlü ve düşünceli olduğu bellidir.

Şemada *(Tablo 16)* görüldüğü gibi ön plandaki anne resmin sağ tarafında oturur pozisyondadır. Bebeği kompozisyonun orta kısmında annenin kucağındadır. Annenin duruşu resmin sol tarafına doğru diyagonal bir şekilde devam ederek kadrajın dışına çıkmaktadır. Bu durumda kompozisyonun ana yönü annenin duruşuyla gösterilir. Aynı şekilde pazar yerindeki brandaların eğimi annenin oturma pozisyonu yönünde, sağ üstten sol alta doğru açılı şekilde çapraz bir perspektifle arka planda yer alır. Kompozisyonun sağ alt kısmında anne ve bebeğinin oluşturduğu biçimsel yoğunluk, aynı diyagonal duruşun yönünde sol üst kısımdaki pazar yerinin brandalarıyla dengelenmektedir. Sanatçının uyumlu renk seçimi ve ışığı iyi kullandığı görülür. Namık İsmail, Çallı Kuşağı'nda yer alan diğer sanatçılar gibi tam

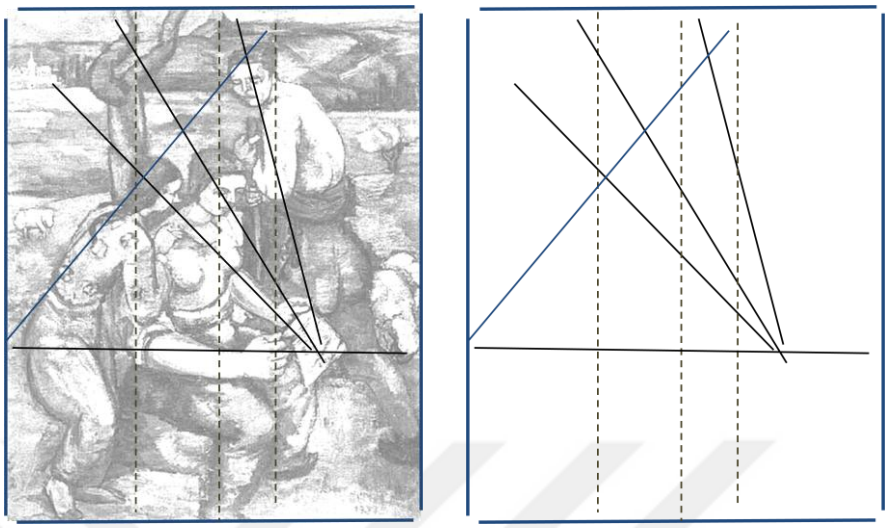
olarak Avrupa'daki emprestyonist akımı gibi olmasa da izlenimci tarzda çalışmalar yaptığı göze çarpar. Yine aynı şekilde konu seçimi, figürlerin ve mekanın resmediliş şekli yansıtmacı anlayıştadır. Resimde sıcak tonlarda renkler göze çarpmaktadır. Resimde arka plandaki gökyüzü ve sıcak renklerle verilen ışık etkisi kompozisyonun genel havasını oluşturmaktadır.

1914 Kuşağı ressamları Birinci Dünya Savaşı etkileri içinde kalmıştır. Avni Lifij'in "Alegori-Savaş", Nazmi Ziya Güran'ın "Mustafa Kemal Paşa (1915)" ve Namık İsmail'in "Harman" isimli eserleri bunlara örnektir. Namık İsmail "Harman" isimli büyük boy tuvalinde, savaş sonrasında halkın topraklarını verimli bir şekilde tekrar kullanabildiğini gösteren sahneyi gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Namık İsmail "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* adlı eserinde anne ve bebeğini, pazar alışverişlerinden bir sahnede yer vermiştir. Resimde annenin yaşadığı yorgunluk, maddi veya manevi sıkıntılar gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır.

Resim 38: Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Tablo 17: "Alfabe Okuyan Köylüler" *(Resim 38)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



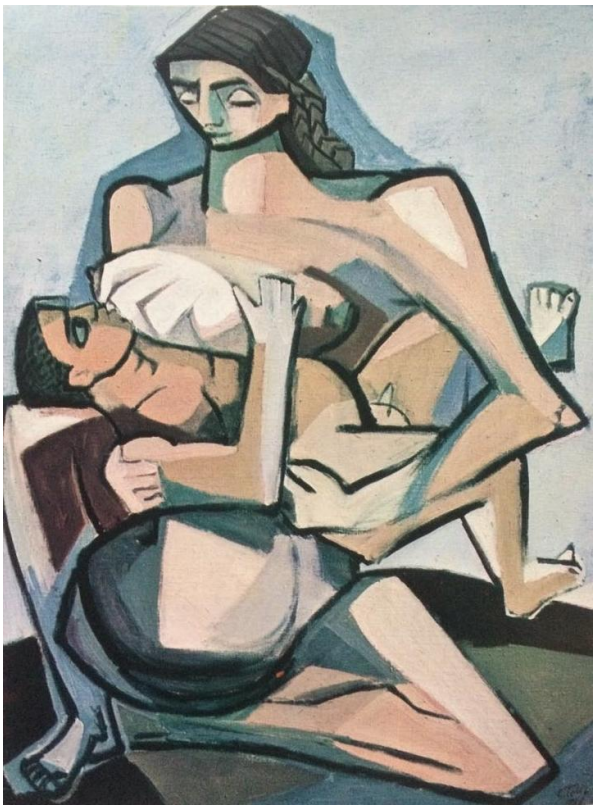
Cemal Tollu'nun Alfabe Okuyan Köylüler *(Resim 38)* adlı resmi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonunda yer almaktadır. Resimde bir kız çocuğu, genç bir kız ve oğlan köyün otlak bir arazisinde görülmektedir. Resimdeki figürlerin giyimlerinden köyde yaşayan gençlerden oldukları anlaşılmaktadır. Resmin sol tarafında ayakta duran ve yandan resmedilmiş kız çocuğu, elini yanında yerde oturan genç kızın omzuna dayamıştır. Resmin sağ tarafında yer alan genç oğlanın bedeni ve başı genç kıza doğru hafif dönük şekilde ayakta durmaktadır. Elindeki değnek ve kız çocuğunun sol arka planında gözüken beyaz bir kuzudan oğlanın çoban olduğu anlaşılmaktadır. Sol taraftaki kızın ayakları çıplak şekilde toprağa basmaktadır. Ortada kayanın üstüne oturmuş genç kız elindeki bir kağıttan okumaya çalışmaktadır. Onun etrafında ayakta duran kız çocuğu ve genç oğlan gözlerini kağıda dikmiş, merakla bakmaktadırlar. Yaşça büyük ve küçük köy çocuklarının yer aldığı resimde Cemal Tollu figürleri oranlarını değiştirerek deformasyona uğratmıştır. Kağıdı tutan kızın kolları ve eli normalde olması gerektiğinden büyük resmedilmiştir. Üç figürün de belden aşağı kısımları abartılı bir şekilde büyüktür.

Şemada *(Tablo 17)* görüldüğü gibi resmin sol tarafındaki biçimsel yoğunluk sağ tarafa doğru yoğunlaşmakta olmasına rağmen dikkat ortadaki kızda ve elindeki kağıtta toplanmaktadır. Figürler duruşlarıyla kompozisyonda hareket algısı

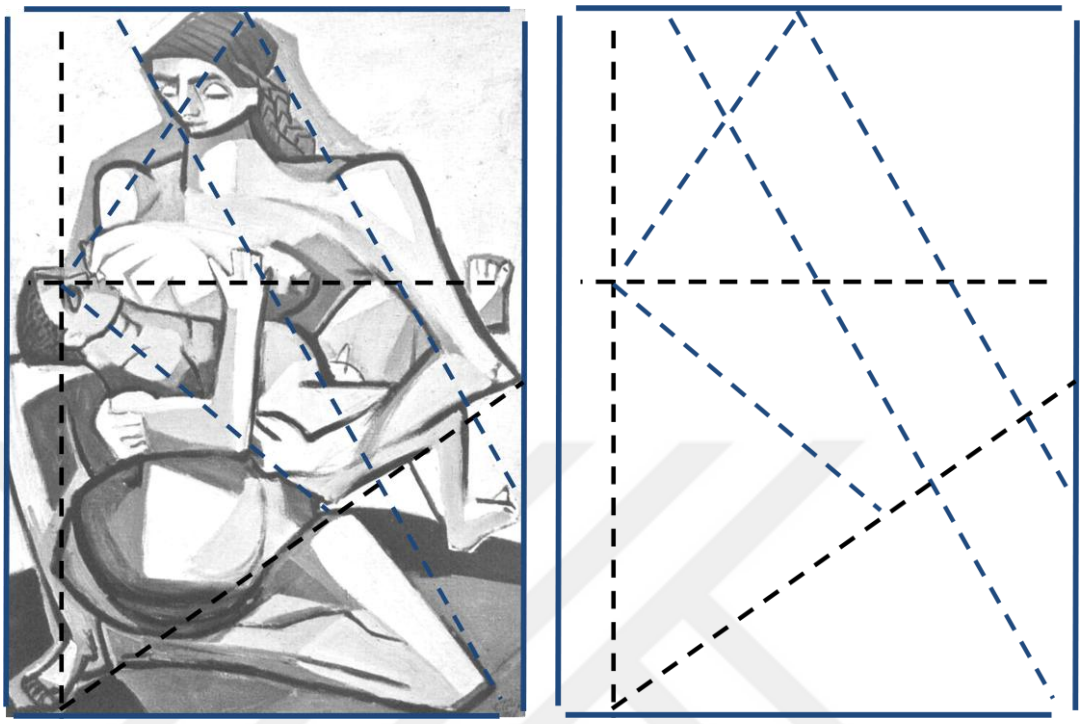
yaratmakta ve gözün resimde gezinmesini sağlamaktadır. Bu üç insan figürünün bakışlarının kağıda yönelmesi, izleyicinin ilgisini kağıtta toplar. Köy hayatı ve maddi koşullar yüzenden okutulmamış ve çalışmayı gerektiren hayatlarında, bu gençlerin okuma isteklerini yansıtmaktadır.

Cemal Tollu Munich'de Hoffman, sonrasında ise Paris'de André Lhote ve Fernand Léger ile çalışmıştır. Ayrıca Charles Despiau'nun atölyesinde de bir süre heykel görmüştür (Berk&Turani; 1981: 99). Cemal Tollu, konstürüktivist akımların etkisinde kalmış ve soyut eğilimlerde bulunmuş olan D Grubu'nun üyelerindendir. Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler (1933)" isimli eserinde Cumhuriyet'in kurulmasıyla harf devrimi ve eğitime verilen önem bir köy ortamında gösterilmiştir. Eğitim-öğretim kavramlarına değinen Cemal Tollu, resminde çocuklara yer vermiştir. Cemal Tollu'nun "Ana Toprak" isimli eserinde anne ve oğlu kübik bir şekilde resmedilmiştir.

Resim 39: Cemal Tollu, "Ana Toprak", Tuval üzerine yağlıboya, 95x 130 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Tablo 18: "Ana Toprak" *(Resim 39)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Cemal Tollu'nun Ana Toprak *(Resim 39)* adlı resminde anne ve bebeği görülmektedir. Resimde anne oğlunu emzirmektedir. Buz mavisinin, ten renklerinin, kahverengilerin ve yeşillerin kullanıldığı resim toprak tonlarından oluşmaktadır.

Şemada *(Tablo 18)* görüldüğü gibi kompozisyonda annenin başının duruşuyla çocuğun yüzü arasındaki ara yön, annenin başı ve sağ kol dirseğinin keskin duruşuyla oluşan ara yön ile üçgen bir açı oluşturmaktadır. Resimde ışık, gölge keskin şekilde kullanılmış, figür geometrik parçalara bölünerek resimde hacim hissi belirgin bir şekilde verilmiştir. Desen çizgileri ise sert bir şekilde figürleri çerçevelemektedir. Koyu desen çizgileri ve zeminde kullanılan koyu renk ile figürde kullanılan renkler güçlü bir açık-koyu zıtlığı yaratmaktadır. Figürlerin ışık gölge ile verilen hacimleri, belirgin kıvrımları, keskin dış çizgileriyle belli edilen sağlam duruşları, figürlerde heykelimsi bir etki yaratmaktadır. Işık gölge bölüntüleri ve sade bir anlatımla yansıttığı dokusal hava, figürlerin huzurlu ve sakin görünümleriyle tamamlanmaktadır. Özellikle arka planda buz mavisindeki soğuk etki ve ten ve toprak tonları ile oluşan sıcak-soğuk renk aykırılığı, figürleri daha vurgulu hale getirmektedir. Resimde toprak tonlarının kullanılması, çocuğunu emziren annenin

örgülü saçlarının başak şeklinde olması ve çıplak şiş karnı ile kucağında bebeğini emzirmesi; toprağı, bereketi ve doğurganlığı simgelemektedir. Resimde çocuğa, anne, toprak ve bereket kavramları içinde yer verilmiştir.

Resim 40: Şeref Akdik, "Mektebe Kayıt", 1935, Yağlıboya.

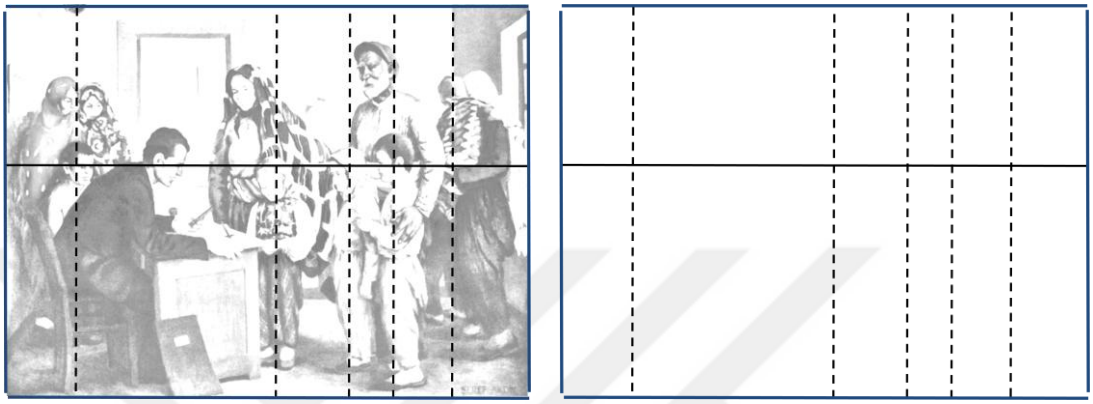


Şeref Akdik'in Mektebe Kayıt *(Resim 40)* adlı resminde, kayıt yapan memur ve aileleriyle kayıt yaptırmak için orada bulunan çocuklar bulunmaktadır. Mektebe kayıt işinden görevli memur resmin sol alt kısmında ahşap bir masada oturmaktadır. Masanın etrafında okula kayıt yaptırmak için gelen köylü aileleri çocuklarıyla beraber sırada beklemektedir. Çocuklar ilkokula başlama çağında olan küçük çocuklardır.

Mektebe Kayıt Tablosu Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması'nda *(Tablo 19)* görüldüğü gibi resmin sağında annesinin kucağında ilkokul çağından küçük bir çocuk daha bulunmaktadır. İlkokula kayıt yaptırmak üzere bekleyen dört çocuktan ikisi kızdır, daha okul yaşı gelmemiş diğer bir tanesi de, annesinin kucağında resmin sağ arka planındadır. Kompozisyonun ortasında kayıdı yapılmakta olan kız çocuğu yer almaktadır. Kayıt memuru dışında diğer figürlerin ayakta olması

kompozisyonda dikey etki yaratırken, figürlerin aşağı yukarı aynı hizalarda sıralanması ve arka plandaki sınıf duvarı yatay etki oluşturarak kompozisyonu dengelemektedir.

Tablo 19: "Mektebe Kayıt" *(Resim 40)* Tablosu Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



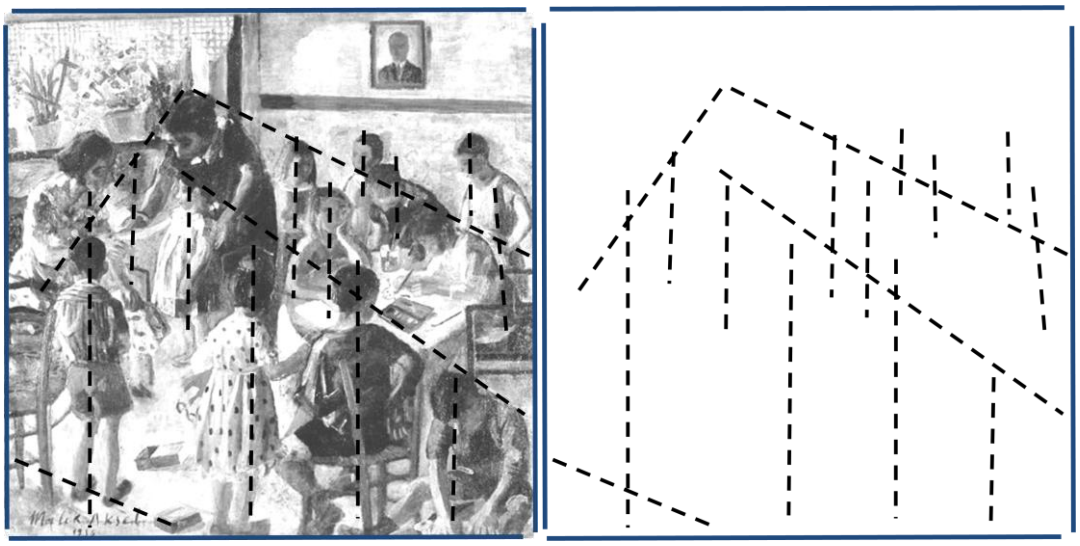
Kayıt yapmakta olan memur lacivert pantolon ceket takım elbise içinde, taş zemin üzerindeki sarı renkteki ahşap masada oturmakta ve ayağının dibinde siyah evrak dosyası göze çarpmaktadır. Sıradaki çocuğa ait nüfus cüzdanına bakmaktadır. Figürlerin arka planında kayıt yapılan odanın duvarı ve kapısı gözükmektedir. Resmin sağ tarafında duvara asılı Türkiye haritası yer almaktadır. Kayıt yaptırmaya gelen köylü ailelerin renkli giysiler ve mektebe kayıt eden memurun üstündeki lacivert takım elbise zıtlık oluşturur. Sırası gelmiş ve çocuklarını kayıt ettirmekte olan anne ve babanın yüzlerinde beklenti, çocuklarının yüzlerinde ise istek, mutluluk ve heyecan görülmektedir. Bu eser, sanatçının portre konusundaki ustalığının yanı sıra, tekniğe olan hakimiyeti ve gözlem gücünü de ortaya koyar. Eserde, rengin ve ışığın kullanılmasından kaynaklanan yumuşak bir anlatım hakimdir. Merkeze yerleştirilen kayıt yapmakta olan kız çocuğuyla, Şeref Akdik, eğitim ve öğretimde erkeklerin yanı sıra kızların okula gönderilmelerinin önemini vurgulamaktadır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nde yer alan Şerek Akdik Mektebe Kayıt *(Resim 40)* isimli eserinde Cumhuriyet'in ardından eğitim ve öğretime verilen önemi köylü erkek ve kız çocuklarının aileleriyle kayıt yaptırdığı sahneyi gerçekçi bir üslupla göstermektedir.

Resim 41: Malik Aksel, "Yeni Mektep", 1936.



Tablo 20: "Yeni Mektep" *(Resim 41)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



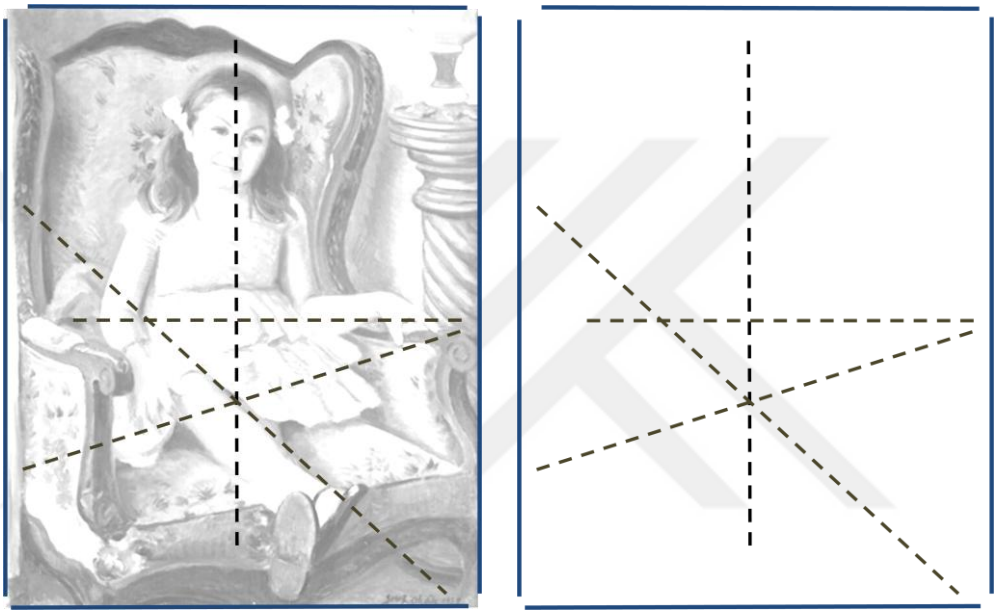
Malik Aksel'in Yeni Mektep *(Resim 41)* adlı resminde bir sınıf ders sırasında yansıtılmaktadır. Hareketli kompozisyon yapısıyla dikkat çeken eser, sanatçının ders sırasında yaşanan görünümleri yorumlama biçiminden kaynaklanmaktadır. Resmin sol orta kısmında öğretmen eğilmiş öğrencileriyle ilgilenmektedir. Kız ve erkek on iki çocuğun üstünde okul forması yerine renkli günlük giysileri içindedir. Şemada *(Tablo 20)* görüldüğü gibi resmin sağ kısmında bir masa ve üstünde boya kalemleri bulunmasından bunun okul öncesi çocuklar için resim dersi olduğu anlaşılmaktadır. Bu masanın arkasında yer alan açık mavi, arasından kahverengi şerit geçen duvarda Atatürk portresi asılıdır. Sol arka planda bulunan pencereden içeriye ışık yansımaktadır. Pencerenin önünde çiçeklerin yer aldığı saksılar bulunmaktadır. Bolca ışıklı sınıfta, renkler birbiriyle uyumlu ve yumuşak olmasına rağmen yer yer koyu renkte kıyafetler giymiş öğrenciler ve öğretmenin kıyafeti resimde koyu lekeleri oluşturmaktadır. Beyazın yer yer yüzeyde dolaşıyor olması, resmin genelinde aydınlık bir etki yaratmaktadır. İç mekanda geçen konunun zamanını pencereden gelen gün ışığı belirlemekte ve figürlerde hacim duygusunu veren aydınlık alanlar oluşturmaktadır. Hareket halindeki figürlerin betimlendiği sınıf ortamı resmi hareketli kılmaktadır. Cumhuriyet'in ilanıyla toplumda eğitim-öğretim ortamını resminde yansıtan Malik Aksel, öğretmenin toplumdaki önemini ve eğitim-öğretimin kız-erkek her çocuk ve yaş için önemini sınıf ortamını resmettiği eserinde göstermektedir.

Resim 42: Şeref Akdik, "Portre", 1939



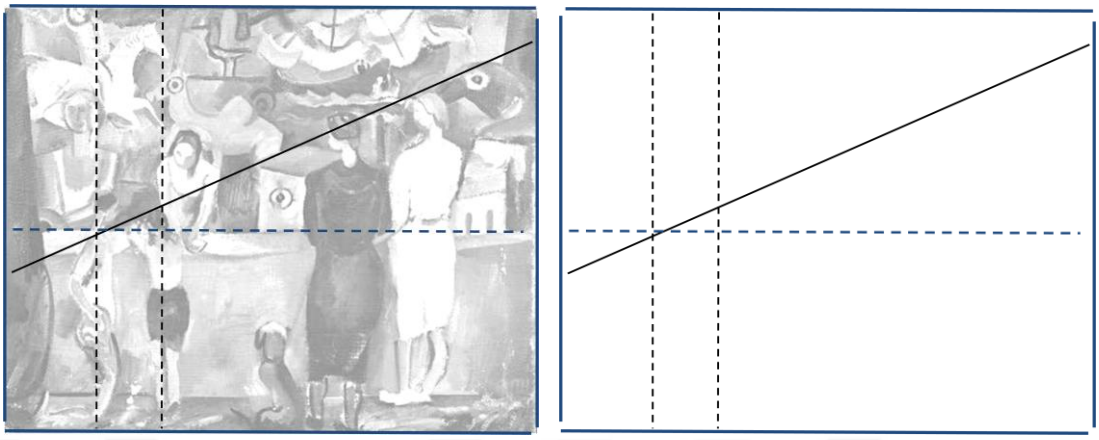
Şeref Akdik, bu portre çalışmasında *(Resim 42)*, bir kız çocuğunu tekli koltukta mutlu bir yüz ifadesiyle yansıtmaktadır. Şamada *(Tablo 21)* görüldüğü gibi kompozisyonun yoğunluğunu, resmin ortasında koltukta yer alan çocuk ve resmin sağ tarafındaki sütunun üzerindeki lamba oluşturmaktadır. Resmin sağına doğru dönük koltuk ve kız çocuğu ile kompozisyonun yönü sağa doğrudur.

Tablo 21: "Portre" *(Resim 42)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Poz verdiği belli olan kız çocuğunun, kıyafetinden ve yüzünün ifadesinden mutlu ve maddi durumu yerinde bir yaşam süren çocuk olduğu anlaşılmaktadır. Sakin ve soylu bir ifadeyle koltukta oturmuş pozisyonda resmedilen kız çocuğu, resme durağan bir hava kazandırmaktadır. Resimde *(Resim 42)* kullanılan pastel renkler yine aynı şekilde bu resmin refah ortamını yansıtan bir resim olduğunu gösterir. Kız çocuğunun sol elinin altında beyaz ördek oyuncağı bulunmaktadır. Beyaz renge yine çocuğun çorabında ve saçındaki tokalarında yer verildiği görülmektedir.

Tablo 22: "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması

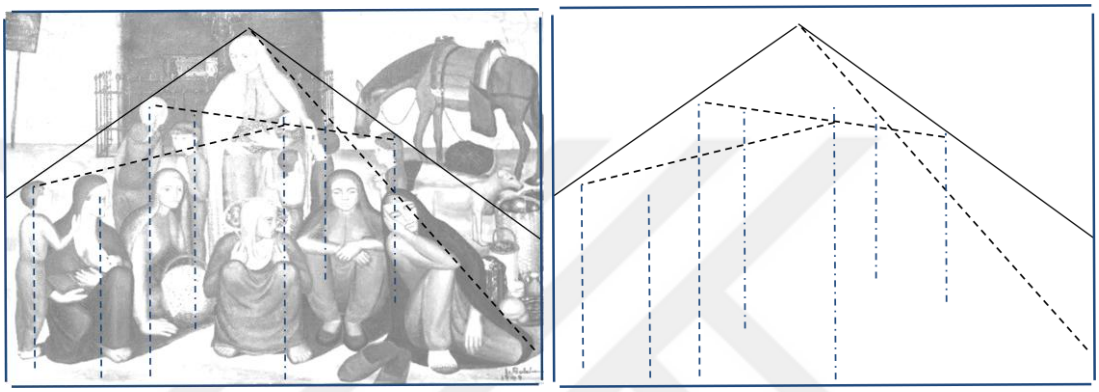


İlhami Demirci'nin "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* isimli eserinde, dört kadın figürü, biri kız diğeri erkek iki çocuk ve bir köpek yer almaktadır. Figürler açık bir mekanda resmedilmiştir. Çocuk figürleri duvara yaslanmış duvarın arkasındaki lunaparka bakmaktadır. Arka planda ise detaylara yer verilmemiş lunapark görünümü bulunmaktadır. Lunapark kısmında yer alan iki kadın figürünü diğerlerinden ayıran ve resimde iki mekan olduğunu gösteren bir duvar bulunmaktadır. Resmin zemininin biraz üstünden başlayan kiremit rengi duvar, zemine koşut ve yatay olarak uzanmaktadır. Şema'da *(Tablo 22)* görüldüğü gibi duvar resmi ikiye bölmektedir. Duvarın yüksekliği kadınların bellerine, çocukların ise omuz hizalarına denk gelmektedir. Lunapark kısmında yer alan iki kadın, resmin sol tarafında duvarın arkasından gözükmektedir.

Sarı kolsuz elbisesi, sarı örgülü saçları ve kızıl kahve ten rengiyle diğer figürlerden farklı olan sol taraftaki kadın figürü, başını resmin sol tarafına doğru çevirmiş uzaklara bakmaktadır. Bu farklılığı ve ilgisizliği onu diğer figürlerden soyutlamakta ve arka plandan gözüken mekanın bir parçası kılmaktadır. Bu figürün yanında yer alan açık tenli kadının ise çocuklara doğru eğilmiş onlarla ilgilendiği görülmektedir. Sağ tarafta, duvarın ön kısmında bulunan, biri siyah diğeri beyaz elbise içinde olan kadınların bakışları duvarın arkasından çocuklarla konuşmak üzere eğilmiş olan açık tenli mavi elbiseli kadının üzerindedir. Duvarın arkasında yer alan arka planda uçan beyaz at ve çeşitli hayvanlar masalsı ve gerçekçi olmayan bir şekilde göze çarpmaktadır.

Sanatçı ele aldığı konuyu, dış dünyanın gerçeklerinin yanı sıra, iç dünyasının gerçeklerini de ön plana çıkardığı kendini özgü yorumuyla, özgün bir şekilde ele almaktadır. Figürlerin deforme edilerek resmin geri kalanındaki masalsı anlatıma uydurulması çocukların resimdeki varlığıyla uyuşmaktadır. Çocukların eğlenceye masalsı dünyalara duydukları özlemi ve isteği göstermektedir.

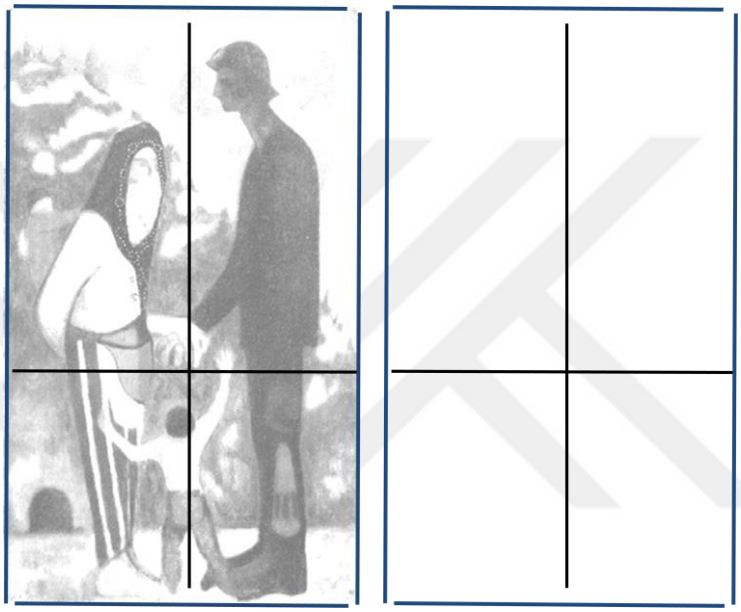
Tablo 23: "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



İbrahim Balaban'ın "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* resminde hapishane kapısında bekleyen kadınlar çocuklarıyla resmedilmiştir. Kompozisyon *(Tablo 23)* ortada ayakta yer alan kadın figürü, etrafında ayakta duran çocuklar ve yere oturmuş kadınlarla birlikte üçgen şekilde düzenlenmiştir. Resimde, altı kadın, altı çocuk ve iki bebek bulunmaktadır. Ayakta bebeğini taşmakta olan kadın, kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Kompozisyonda bulundukları hapishane kapısının önü toprak zemindir. Resmin sağ üst kısmında, hapishane duvarının önünde bir at durmaktadır. Resmin sol kenarında kadınlardan biri bebeğini emzirmektedir. Resmin en sağındaki kadın başını eline dayamış gözleri kapalı, ayağındaki ayakkabı çıkmış ve yorgun haldedir. Şemada *(Tablo 24)* görüldüğü gibi kompozisyonun en ortasında yerde oturmuş olan kadın ise sırtında içi dolu sepeti tutmaktadır. Gün boyu çalışmış olduğu ve tarladan topladığı ürünleri de beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır. Kadınların, yanlarında çocuklarıyla, yüzlerinde yorgunluktan ve üzüntüden perişan olmuş yüz ifadesiyle resmedildiği görülmektedir. Resimde ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan açık-koyu dengesi ve figürlerin yüzlerindeki ifade konunun dramatik anlatımına katkıda bulunmaktadır.

Resim toplumun belirli bir kesimine ve toplumsal düzenlemelerine değindiği için anlatımcı yaklaşımdadır. Yeni Dal Grubu'nda yer almış olan İbrahim Balaban "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* isimli eserinde çocuklara suç ve ceza kavramları içinde yer vermiştir. Anne ve babaların yaptıklarına ve yaşadıkları zorluklara maruz kalan çocuklar naif bir üslupla resmedilmiştir.

Tablo 24: "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Nedim Günsür'ün "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* adlı eserinde sırtında taşıdığı bebeğiyle anne, çocuk ve baba figüründen oluşan aile bulunmaktadır. Birbirine dönük resmedilmiş anne ve babanın ortalarında çocukları bulunmaktadır. Anne ve babanın ellerinin birbirine tutuşmuş olduğu görülmektedir. Anne ve babanın arasında yer alan oğullarının sol eli annesinin şalvarını tutmakta, sağ eli annesiyle babasının tutuştuğu ellerinin altında babasına uzanmaktadır. Şemada *(Tablo 24)* görüldüğü gibi kompozisyonun orta alt kısmında yer alan çocuk, anne ve babasının tutuşmuş ellerinin altında onlara uzanmış elleriyle kompozisyona hareketlilik katmaktadır. Annenin sol alt kısmında arkadan maden girişi gözükmektedir. Yeşil, mavi ve toprak renkleri gibi doğada yer alan renklerden oluşmaktadır. Madenci figürü kömür gibi koyu leke gözükmektedir. Kompozisyonun kurgusu, mekan ve renkler birbiriyle bağlantılı olduğundan resimde bütünlük oluşturmaktadır. Yaşam

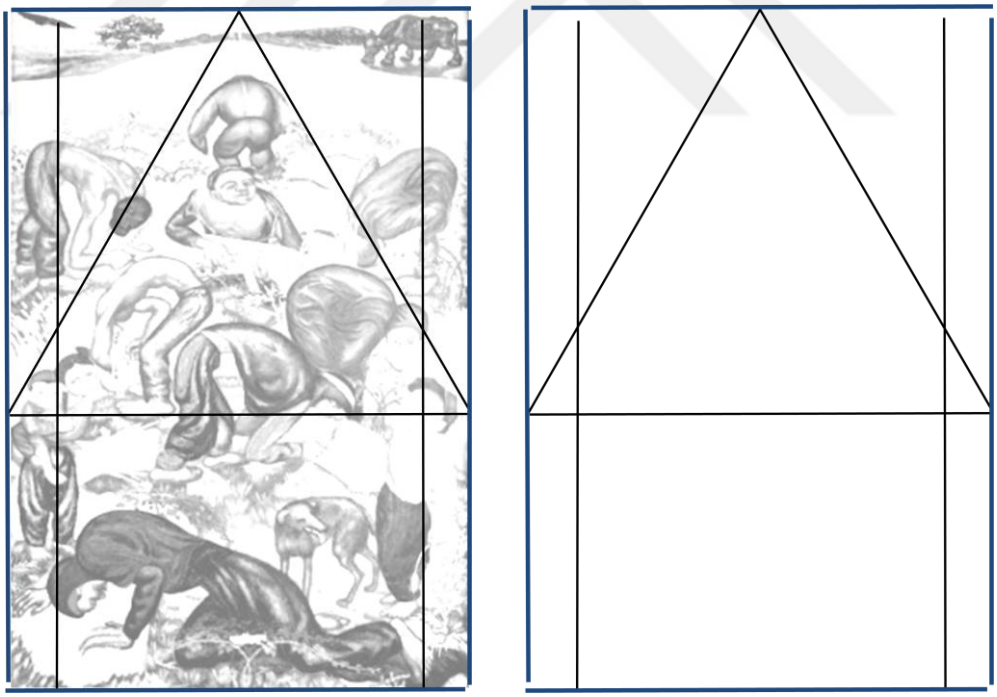
koşullarının zorluğu nedeniyle zor şartlar altında çalışan maden işçilerine dikkat çeken Nedim Günsür, aynı zamanda ailenin önemine de dikkat çekmektedir.

Nedim Günsür kendi sanatı hakkında şunları söylemiştir;

> "—Yapıtlarımda, Renk ve Valör uyuşumunun, sınırlı bir şekil bozmacılığı, biçimler arası gizli ve açık geometrik dengeyi, kendim kalabilmeyi, Sanat'tan ödün vermeden daha geniş seyirci kitlesine seslenebilmeye, yaşantı etkilenmelerini anlatabilmeyi, ulusal plastik geleneklerimize çağdaş bir çizgiden yaslanabilmeyi arzuluyorum" (Tansuğ, 1976: 191-192).

10'lar Grubu'nda yer almış olan Nedim Günsür "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* isimli eserinde çok partili dönemin getirdiği demokratik ve özgür ortama geçişle zor şartlarda çalışan işçilerin durumlarını göstermektedir. Bu bakımından eser anlatımcı yaklaşımdadır.

Tablo 25: "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



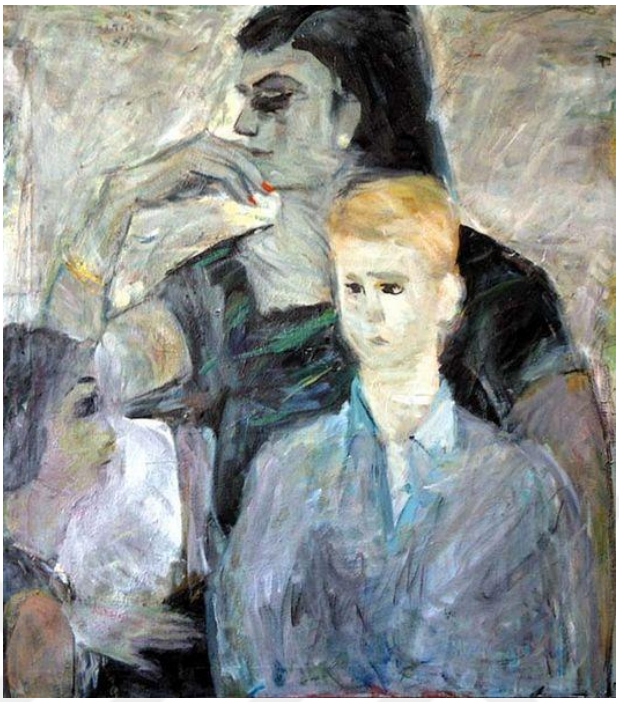
İbrahim Balaban'ın "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* adlı resminde tarlada çalışan kadınlar, adamlar ve çocuklar yer almaktadır. Sanatçının konuyu yorumlama biçimi olay anını veren görünümünün hakim olduğu hareketli kompozisyon yapısıyla dikkat çekmektedir. Köy insanlarının yaşamını doğalcı gerçeklik duygusuyla

yansıtmaktadır. Sarı tonların hakim olduğu resimde koyu değerin en az olduğu görülmektedir. Sanatçının figürlerinde deformasyona yer verdiği görülmektedir. İbrahim Balaban'ın naif, kendine özgü figüratif anlayışıyla yerleştirdiği figürlerin duruşları ve pozisyonları birbirini tekrar eder şekilde arazi boyunca simetriğe yakın bir düzenle dizilmiştir. Kalabalık bir figür grubunun yerleşimi, kompozisyon düzeninde derinlik algısını oluşturmaktadır. Çocuklar kompozisyonun *(Tablo 25)* ön sağ ve sol kısmında görülmektedir. Arka planda, çok küçük bir alanda, ufuk çizgisi ve gökyüzü görülmektedir.

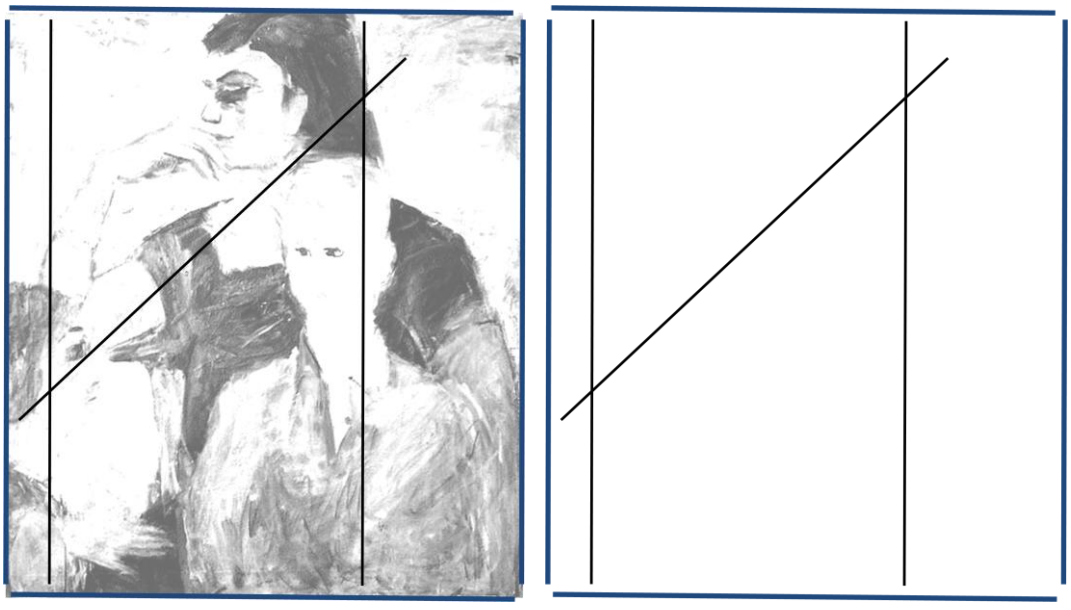
Çocuklar dışında herkes kamburları çıkmış şekilde çalışmaktadır. Figürlerdeki biçim bozmalar ifadeyi güçlendirmek üzeri bir araç olarak kullanılmıştır. Figürlerin bulunduğu tarlanın rengi olan sarı renk ve tonları resme hakimdir. Çocukların üstü bakımsız bir halde, yaşlarına uygun olmayan ve bedenlerinden bol giysiler içindedirler. Onlar annelerinin, babalarının yanında zor hayat koşullarında hayatlarına devam etmektedirler. Resmin ön orta kısmında yere yüz üstü çömelmiş olan kadın figürü, diğer bütün figürler gibi kamburu çıkmış durumdadır. Solunda başının üst kısmında, bir kız çocuğu kucağında kardeşini taşımakta, ayak ucunda ise küçük bir oğlan çocuğu solunda köpekle yer almaktadır. Çocukların bakışlarının anneye yöneldiği görülmektedir. Hasat zamanında işlerin yoğunlaşması ağır işlerde erkeklerin olduğu kadar kadınların da uzun saatler boyunca tarlada çalışmasına sebep olmaktadır. Yaşam koşullarının zorluğunun yansıtıldığı resimde, anne babalarını tarlada, aynı zor koşullar altında izleyen çocukların, kendileriyle ve küçük kardeşleriyle ilgilendiği bir sahne görülmektedir. İbrahim Balaban resminde tarlada zor şartlarda çalışan anne-babaları olan çocuklara yer vermiştir.

"Ekin Biçenler" *(Resim 34)* adlı eserinde Anadolu köy hayatından bir sahneyi yansıtan İbrahim Balaban, toplumda birçok nedene bağlı zorlu hayatlar yaşayan çocukları toplumsal gerçekçi anlayışta resmetmiştir.

Resim 43: İsmail Altınok, “Anne ve Çocuklar”, 1951



Tablo 26: “Anne ve Çocuklar” *(Resim 43)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



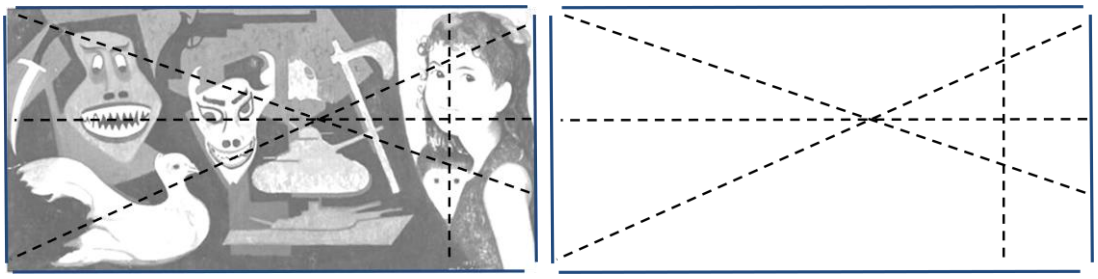
1961 yılında ilk sergilerini açan Siyah Kalem Grubu’nda yer almış olan İsmail Altınok’un “Anne ve Çocuklar” *(Resim 43)* adlı resminde, bir anne ve iki çocuğu bulunmaktadır. Resmin ortasında anne, sağ ön tarafında oğlu ve solunda ise

kızı yer almaktadır. Arka planda kullanılan kirli kireç beyazı, üç figürün ten renkleri ile aynı tonlardadır. Resmin ortasında yer alan anne, grimsi soluk tonlu ten rengi, siyah elbisesi ve siyah saçları ile daha vurgulu bir hale getirildiği görülmektedir. Siyah leke annenin sol alt kısımda yer alan bacağından başlayarak yukarı doğru annenin elbisesiyle ve yukarı doğru devam etmektedir. Yine yer yer annenin kirpik ve kaşlarında, kız çocuğunun ve oğlanın gözünde de siyah leke görülmektedir. Sola dönük bedeni, aynı yöne dönük başı, profilden gözüken sola dönük yüzüne doğru gelen çenesine konmuş eli ve uzaklara doğru bakan gözleri, annenin karamsar bir ruh hali içinde düşünceli olduğunu yansıtmaktadır. Başı annenin başının sağ altında yer alan solgun tenli ve sarı saçlı oğlan çocuğu ise kaygılı bir yüz ifadesiyle kız kardeşine doğru bakmaktadır. Sol alt kısımda kız çocuğunun sağa dönük yüzü ve annesinin bacağına koyduğu sol eli gözükmektedir. Resim, figürlerin kadrajın dışında devamlılık göstermesiyle açık kompozisyon düzenine sahiptir. Kızın eli annesinin bacağının üstündedir. Çocukları annesinin yanında onun sorununa çözüm bulmak için bulunur gibi gözükmektedir. Figürler duygulu ve düşünceli duruşlarıyla yaşamın gerçeklerini yansıtmaktadır. Resimde konunun veriş şekli, biçim yorumu ve belirgin fırça vuruşlarıyla desteklenerek daha etkili bir hale gelmekte ve figürlerdeki anlatım vurgulanmaktadır. Sanatçının anlatımcı, öznel biçim yorumu, kompozisyondaki ışık, açık koyu dengesiyle daha da güçlenmektedir.

Resim 44: Nedim Günsür, "Oyuncak Dükkanı", 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 50x 101 cm.



Tablo 27: "Oyuncak Dükkanı" *(Resim 44)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



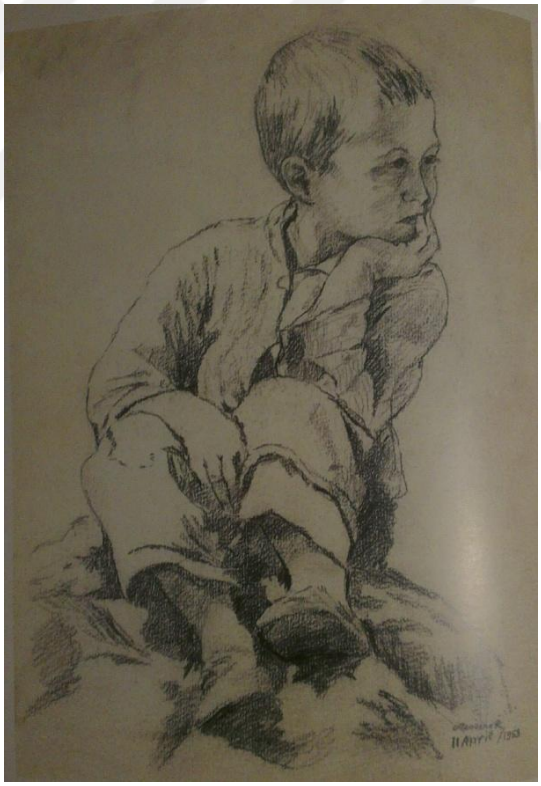
Nedim Günsür'ün "Oyuncak Dükkanı" *(Resim 44)* adlı eserinde, savaş objeleri, maske görünümlü iki yüz, beyaz güvercin ve iki çocuk yer aldığı görülmektedir. Sol tarafta karmaşık bir şekilde yerleştirilmiş olan maske görünümlü iki yüzden bir tanesi sol üst tarafta turuncu renkte, göz bebeklerini aşağıya beyaz güvercine doğru dikmiş, sivri dişleri gözüken ağzı açık durumdadır. Diğer maske ise turuncu maskenin sağ alt kısmına doğru durmakta ve su yeşili rengindedir. Ağız kısmı beyaz güvercinin başının karşısında sivri dişlerini gösterir şekilde durmakta, ve yine diğer maske gibi bakışları güvercinin üzerindedir. Maskelerin yanı sıra, arka planda bulunan bıçak, iki tip tabanca, iki tip savaş tankı, ve baltanın da bulunduğu yüzey, parça parça geometrik tarzda bölüntülerden oluşmaktadır. Yüzey haki yeşil ve siyaha yakın koyu renkle boyandığı askeri kamuflaj deseni havası verildiği görülmektedir. Şemada *(Tablo 27)* görüldüğü gibi resmin sağ tarafında gerçekçi ama sadeleştirilmiş bir şekilde resmedilmiş çocukların bulunduğu diğer bir yüzey bulunmaktadır. Açık mavi renkte boyanmış bu yüzey resmin yukarı orta kısmından başlayıp daralarak, resmin sağ tarafında küçük bir alanı oluşturmaktadır. Ön plandaki kız çocuğu poz verir duruşu ve masum bir yüz ifadesiyle izleyiciye doğru bakmaktadır. Kızın sol tarafında, başının altından yaşça daha küçük bir oğlan çocuğunun yüzü gözükmektedir. Resimdeki koyu leke sol taraftaki geometrik alanlara bölünmüş yüzeydeki siyahımsı boyanmış yüzeyle başlayıp, oğlan çocuğu ve sonra kızın saç rengiyle sağ taraftaki yüzeyde devam etmektedir. Farklı renk değerleri ve farklı tarzda resmedilmiş olan bu iki yüzey sanki iki farklı resmin yan yana birleştirilmiş gibi durmaktadır. Ama sanatçının anlatmak istediği çocuk ve savaş birbirinden alakasız gözüken bütün figürleri birleştirmiş ve farklı tarzda resmedilen iki yüzeyin bütünlüğünü sağlamaktadır.

Tansuğ, Nedim Günsür'ün resimleri hakkında şu yorumlarda bulunmuştur:

> Nedim Günsür de 1950'lerden bu yana kenti dolduran yoksul halkı, yoksul evleri, yoksul eğlenceleri, yoksul direnişi ile resimlerine konu etmiştir. Buna gene, kentin değil, çağdaş kentleşmenin resmi diyeceğiz. Gecekondular, gurbetçiler, küçük sanatçılar, işsizler, inşaat işçileri, balıkçılar, çocuklar, uçurtmalar, antenler, istasyonlar, sokaklar v.b. gibi temaların yanı sıra bir dizi savaş resmi birbirini dolaylı olarak tamamlayan çağdaş bir kentleşme vizyonunu yaratıyor (Tansuğ, 1976: 178).

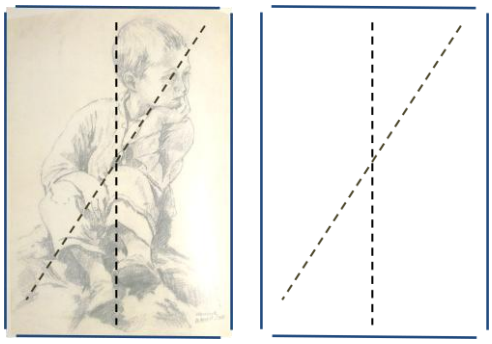
Nedim Günsür "Oyuncak Dükkanı" *(Resim 44)* isimli eserinde çocuklara savaş ve barış kavramları içinde yer vermiştir.

Resim 45: Neş'e Erdok, "Oturan Çocuk", 1955, Kağıt üzerine karakalem, 26,5x 20 cm.



Neş'e Erdok'un "Oturan Çocuk" *(Resim 45)* isimli deseninde bir oğlan çocuğu sol elini çenesine yaslamış oturur pozisyonda görülmektedir. Başı ve bakışları soluna doğru düşünceli bir şekilde uzaklara bakmaktadır. Çizgileri sağlam ve net bir şekilde belirtilmiş, ışığı ve gölgesi ise belirgin kullanılarak kazandırılan boyut ile desen gerçekçi görülmektedir.

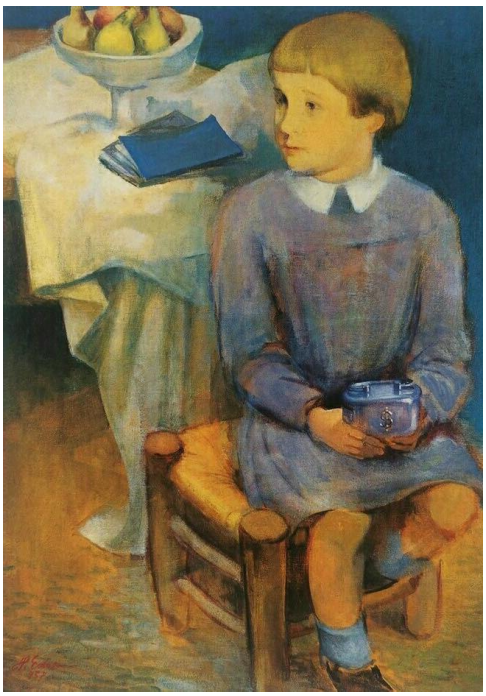
Tablo 28: "Oturan Çocuk" *(Resim 45)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



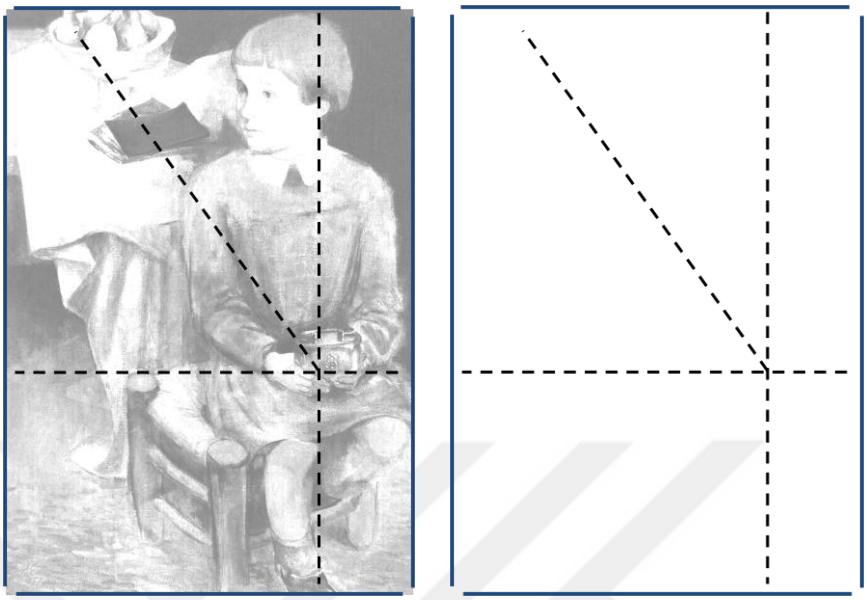
Ergüven, "Oturan Çocuk" *(Resim 45)* resmi ile ilgili şunları ifade etmiştir;

> Oturan Çocuk, aslında kendi başına taşıdığı değerden ziyade, ileriye yönelik birtakım ipuçları ile Erdok'un sanatçı kimliğine ışık tutması bakımından önemlidir. Bunlardan ilki, çizgiyle ilgili sadeleşme yönündeki eğilimin gitgide ve hayli dolaylı bir yoldan kendi sınırlarını aşarak, resmi de kapsamına alasıdır; üstelik hem resim diliyle ilgili biçimsel, hem haletiruhiyeye ilişkin psikolojik bir boyut söz konusudur bu noktada. Çizginin kendisinden emin bir tavırla içedönük bir kişiliğin gayri ihtiyari savunma dürtüsüne işaret eder – görünürdeki dinginlik (sahnelenen sükûnet?), kamufle edilen gerilim, dondurulmuş lâvdır gerçekte (Ergüven, 1997: 46).

Resim 46: Edip Hakkı Köseoğlu, "Kumbaralı Çocuk", 1957, Tuval üzerine yağlıboya.



Tablo 29: "Kumbaralı Çocuk" *(Resim 46)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



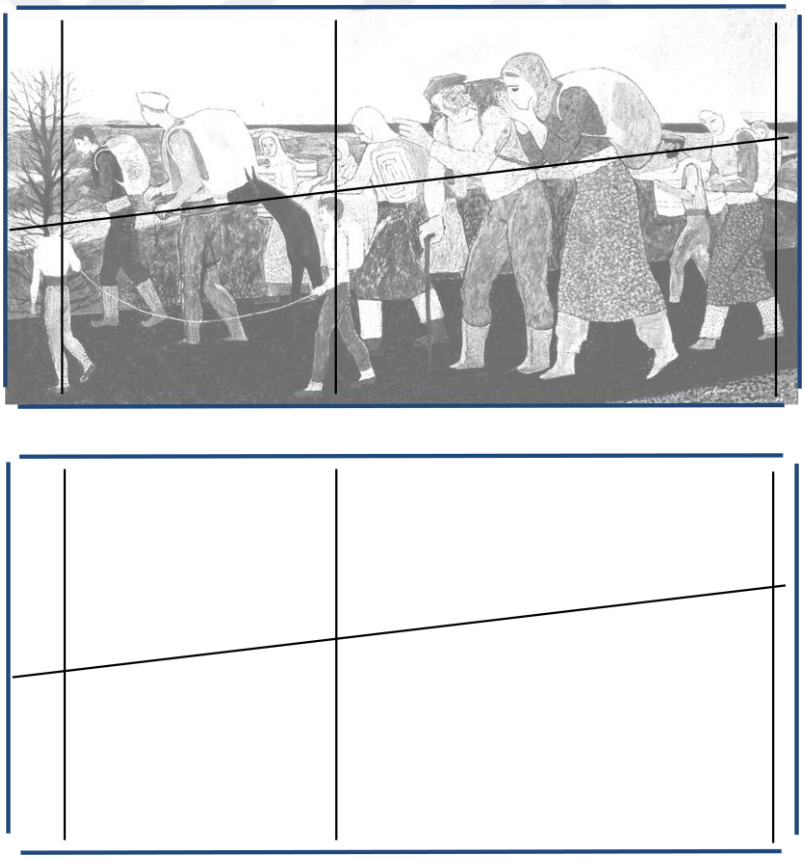
Edip Hakkı Köseoğlu'nun "Kumbaralı Çocuk" *(Resim 46)* isimli resminde beyaz yakalı mavi okul üniforması giymiş bir kız çocuğu resmin orta sağ kısmında ahşap taburenin üstünde sağ ayağının bir kısmı kompozisyonun dışında kalacak şekilde oturmaktadır. Saçları sarı ve kısa kesilmiş kız çocuğunun başı ve bakışları resmin sol tarafına doğrudur. Ayaklarına giydiği kısa çoraplarının rengi mavidir. Çocuğun kucağına koyduğu elleri mavi kumbara tutmaktadır. Arka planda yer alan masa ve üstüne örtülmüş beyaz masa örtüsü yere sarkmaktadır. Masanın üstünde meyve tabağı ve kumbarayla aynı renkte mavi defter bulunmaktadır. Masanın arkasından gözüken duvarın rengi de mavidir. Zeminde ve tende kullanılan sarı tonlar ve mavi tonlar resmin vurgusunu arttırmaktadır.

Şemada *(Tablo 29)* görüldüğü gibi resmin sol arka planında yer alan masanın duruşu ve sağdaki çocuk ile kompozisyonun yönü diyagonal şekildedir. Gerçekçi figür yorumu ve renk seçimi ile anlatılan konu resme, foto gerçekçi bir hava katmasına rağmen yer yer fırça vuruşları bulunmaktadır. Kompozisyondaki derinlik algısı, masanın ve taburenin duruşuyla, ışık ve gölgelerle sağlanmaktadır.

Resim 47: Nuri İyem, "Göç", 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 200x 100 cm.



Tablo 30: "Göç" *(Resim 47)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması

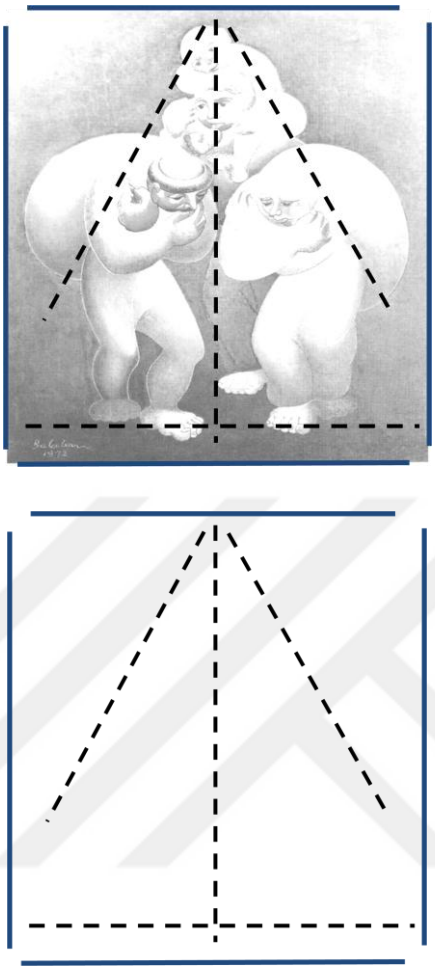


Nuri İyem'in 1970 yılında yaptığı "Göç" *(Resim 47)* isimli tablosunda, bir düzine kadar köylü yüklerini sırtlanmış göç ederken gösterilmektedir. Eser kapalı

kompozisyon kurgusundadır. Resimde iki çocuk ve resmin en sağında, kafilenin arkalarında sırtına bebeğini bağlamış bir kadın göze çarpmaktadır. Zeminin siyah asfalt, arka kısmın ise kurak bir arazi ile devam etmesinden bu insanların arabaların yürüdüğü yolu takip ettikleri anlaşılmaktadır. Figürlerin ayaklarının siyah asfalt zemin üzerinde resmedilmesi figürlere dikkat çekmektedir. Gökyüzü sarı tonda olup, köylülerin başlarında örtükleri eşarplarda, sırtlandıkları çantalarında, kıyafetlerinde yine sarı renk görülmektedir. Gökyüzünde kullanılan sarı renkten zamanın güneşin doğmakta olduğuna şafak vakti olduğu anlaşılmaktadır. Resimde köylüler yolun sağından sola doğru yürümektedir. Resmin sağ ön planında bir kadın ve yanında bastonlu yaşlı bir adam bulunmaktadır. Yaşlı adamın kadına yürüdükleri yol hakkında konuşurcasına elini havaya kaldırdığı, kadının suratında ise yürümekten yorulmuş bir ifade görülmektedir. Kompozisyondaki gruplaşma içinde yakın olması bakımından bu iki figür daha çok dikkat çekmektedir. Sanatçı açık-koyu renklerle, sıcak-soğuk renk zıtlıklarıyla derinlik algısını daha da belirginleştirmektedir. Kalabalık grup ve figürlerin aralarındaki ilişki, kompozisyona hareket algısı kazandırmaktadır. Resmin kurgusu ve renk dağılımı, kompozisyonun ön planındaki figürler ile arka planı birbirine bağlayarak dengeler. Bu denge, ön plandaki renk dağılımı ve asfaltın koyu rengi ile, arka plandaki sarının sağladığı ışıklı görünümün uyumu ile oluşmaktadır.

İbrahim Balaban'ın "Göç" *(Resim 36)* adlı resminde, sırtında yük taşıyan bir adamla kadın önden yürümekte ve yüklü çuval taşımaktadırlar. Resmin ortasında arkalarında yaşça daha küçük bir kız, belki de büyük kızları sırtında küçük bir çocuk taşımaktadır. Öndeki iki figür her ne kadar ayaklarını öne atmış pozisyonda olsa bile duruşları resimde durağan bir etki oluşturmaktadır. İki figürün adım atan ayakları acı sarı ten rengiyle, arkada ayaklar ise mavimsi gri renktedir. Sanatçı eserinde kapalı kompozisyon kurgusunu kullanmaktadır. Şemada *(Tablo 31)* görüldüğü gibi resimdeki figürler üçgen kompozisyon olacak şekilde yerleştirilmiştir. Figürlerin soluk mavimsi gri tonlarda boyandığı görülmektedir. Yalnızca bu tek renkliliğin arasında figürlerin yüzlerindeki acı sarı renk ve yüzlerindeki keder göze çarpmaktadır.

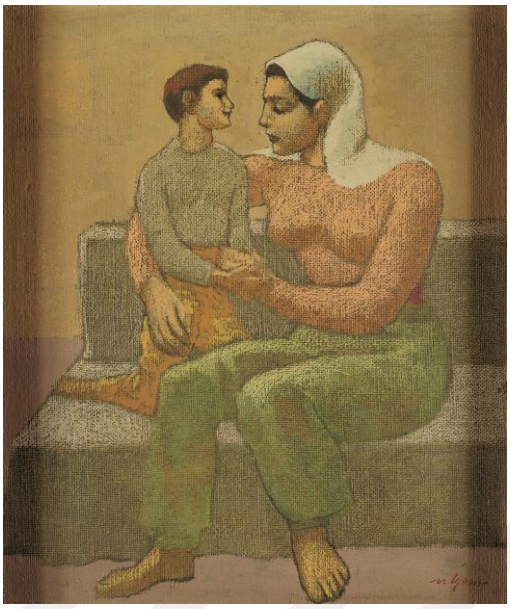
Tablo 31: "Göç" *(Resim 36)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Kompozisyondaki ışık etkisi, zeminin daha koyu tonda boyanması, yumuşak geçişlerle, yukarı doğru rengin açılmasıyla, figürlerin belirginlik kazanmaktadır. Bu renk geçişi, yer yer figürlerin üstündeki açık tonlar ile sağlanan buğulu anlatım formlara daha yumuşak bir kapalılık hissi katmaktadır. İbrahim Balaban, kapalı kompozisyon düzeni ve figürlere renklerle verdiği kapalı form vurgusuyla resimde bütünlük sağlamaktadır.

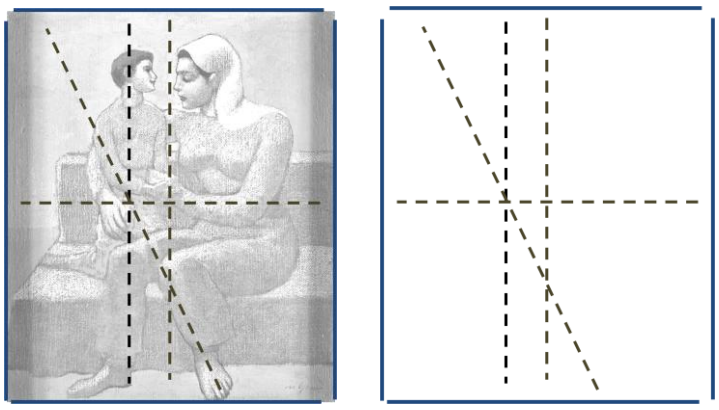
Toplumsal içerikli resimler yapan Yeni Dal Grubu'nda yer almış olan İbrahim Balaban "Göç" *(Resim 36)* isimli eserinde anne baba ve çocuktan oluşan çekirdek bir ailenin köyden kente göçüne göstermektedir. Resimde çocuğa göç ve aile kavramları içinde yer verilmiştir. Göçün çocukları iyi veya kötü etkileri olabilmektedir. Bu duruma dikkat çeken İbrahim Balaban naif bir üslupla figürlerini resmetmiştir.

Resim 48: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk" 1974, Duralit üzerine yağlıboya, 37x 43cm.



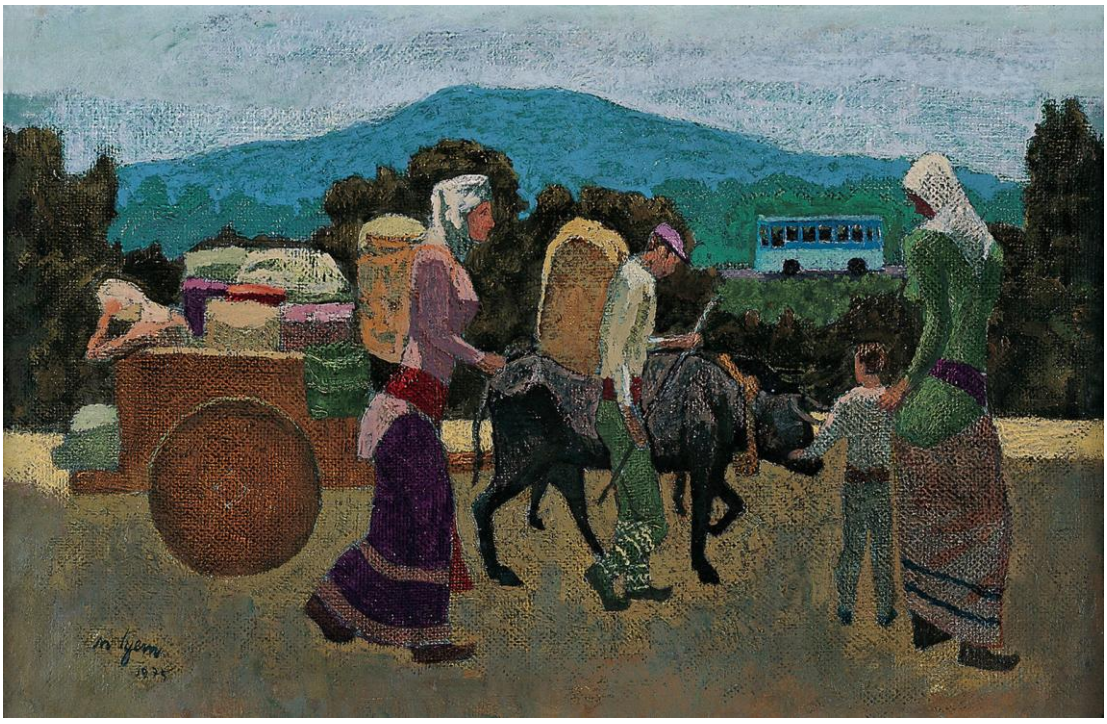
Nuri İyem'in "Anne ve Çocuk" *(Resim 48)* adlı resminde bir anne ve oğlan çocuğu koltuk üzerinde yer almaktadır. Anne koltuğa oturmuş pozisyonda çocuğu ise koltukta dizlerinin üstünde durmuş annesiyle konuşmaktadır. Ev içi sahnesinin görüldüğü resimde kadın ve çocuk figürünün ön plana çıktığı görülmektedir. Sanatçı çocuğun yüz ifadesi ve duruşuyla annesine olan sevgisi ve hayranlığını göstermektedir. Resimde kullanılan açık pastel tonlar resme buğulu bir ifade katmaktadır. Kullanılan renk tonlarıyla bu yumuşak anlatım, resmin içeriğini desteklemektedir. Figürlerin oturduğu koltuğun sağ tarafı kadrajın içinde değildir. Resmin sol tarafında yer alan çocuk, annesinin elini tutmaktadır.

Tablo 32: "Anne ve Çocuk" *(Resim 48)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Şemada *(Tablo 32)* görüldüğü gibi anne ve çocuğun elleri kompozisyonun merkezinde görülmektedir. Resimde yukarıdan gelen ışık perspektif algısının oluşmasına yardımcı olmaktadır. Figürlere çizgi ile verilen kapalı form algısı, figürleri arka plandan ayırarak vurgusunu arttırmaktadır. Koltuğun perspektifi, ışık ve gölgenin kullanımı resimde derinlik hissini vermektedir. Resim anne ve çocuğu arasındaki bağı göstermektedir.

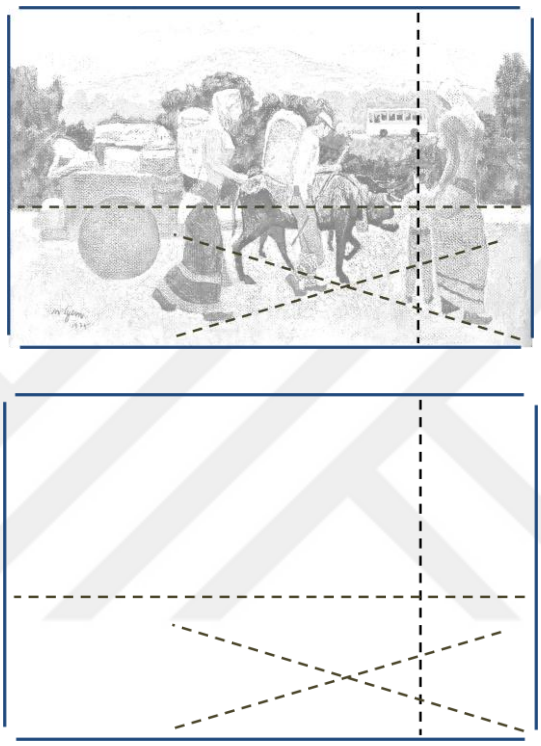
Resim 49: Nuri İyem, "Göç", 1975, 56x 36 cm., Duralit üzerine yağlıboya.



Nuri İyem'in 1975'te yaptığı "Göç" *(Resim 49)* adlı resminde, aile üyeleri yüklerini sırtlanmış köyden şehre göç etmektedirler. Yüklü kağnı, üstünde oturan yaşça büyük bir kadını çekmekte ve diğer iki kadın, bir adam ve çocuk yürümektedir. Resmin yüzeyinin zeminle birlikte yatay bir şekilde çalılıklar, yol, dağlar ve gökyüzü olarak katmanlara bölünmüş olduğu görülmektedir. Sağ arka planda dağın önünden görülen otobüs bu göç eden aile üyeleriyle farklı yöne gidiyor gözükmektedir. Resmin sol orta kısmında yer alan ve sağ tarafa doğru yürümekte olan kadın diğer figürlere göre kompozisyonun en ön planındadır. Kadının arka planında resmin sağ orta kısmındaki adam elinde bir değnek tutmakta ve kağnıyı çeken öküzün yanından

yürümektedir. Resmin sağ tarafında ise kağnıyı çeken öküze doğru yürümekte olan küçük çocuk ve onu takip eden annesi bulunmaktadır. Çocuğun elinin kağnıyı çekmekte olan öküze yöneldiği görülmektedir. Sanatçı bu sahne ile köy hayatında yaşayan çocukların doğaya ve hayvanlara olan duyarlılığını yansıtmaktadır.

Tablo 33: "Göç" *(Resim 49)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Sıralanan figürlerin arka plana doğru küçültülerek boyutlandırılması resimde perspektif algısını göstermektedir. Arka plandan gözüken ve geriye doğru devam ederek rengi daha açık bir hal alan koyu yeşil renkteki çalılıklar, ve ağaçlar figürlerin ön plana çıkmasını ve derinliği sağlamaktadır. Eserde figürlerin üzerinde yürürken resmedildiği gri asfalt ve mor, yeşil, mavi tonları gibi soğuk renklerin hakim olduğu görülmektedir. Biçimsel yoğunluk resmin sol tarafında azken, resmin sağ tarafında figürlerin sıralanmış ve yürüyor olmasından dolayı daha fazladır. Figürlerin eylem halinde betimlenmiş duruşları, kompozisyona hareketli bir görünüm kazandırmaktadır. Kompozisyondaki dikey hareketlilik, asfalt yolun bitiminin yere koşut yatay uzanmasıyla ardından görülen çalılıklar ve dağlarla dengelenmektedir. Nuri İyem resminde çocuk figürüne köyden kente göç teması içinde yer vermiş ve toplumsal bir olay olan göçe dikkat çekmiştir.

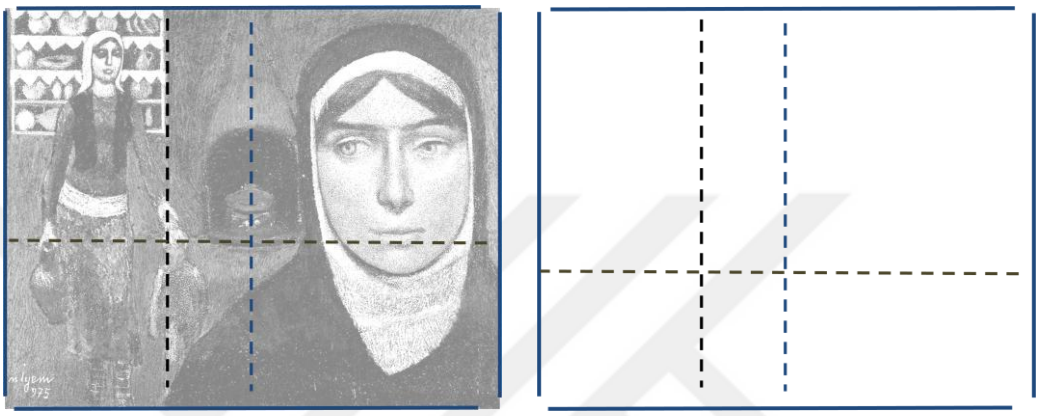
Resim 50: Nuri İyem, "Enteriyör", 1975, Duralit üzerine yağlıboya, 39x 31 cm.



Nuri İyem'in 1975'te yaptığı "Enteriyör" *(Resim 50)* adlı resminde ev içinden bir sahne görülmektedir. Resmin ön sağ kısmında omuzlarından aşağısı kadrajın dışında kalan bir kadın, sol arka planda ise daha genç bir kadın ve bir çocuk yer almaktadır. Sol arkadaki kadının bir eli çocuğun başının üstünde, diğer elinde testi taşımaktadır. Sağ tarafta yakın plandan resmedilmiş kadının başı, boynu ve omuzları siyah kumaş ile örtülüdür. Siyah örtünün altından görülen beyaz örtüsü kadının yüzünü çevrelemektedir. Gözleri durgun ve donuk bir şekilde sağ omzunun üzerinden sola doğru bakmaktadır. Kadının yakın plandan resmedilmiş suratı, kompozisyonun sağ tarafında yoğunluk oluşturmaktadır. Sağ taraftaki kadın figürü ile oluşan biçimsel yoğunluk sol tarafa yerleştirilen figürlerle dengelenmektedir. Resmin arka planı yatay şekilde zemin ve duvar olmak üzere bordo ve gri olarak ikiye bölünmüştür. Koyu renklerin hakim olduğu resimde, kadınların baş örtülerindeki beyaz renk yüzlerinin vurgularını arttırmakta ve ifadelerini güçlendirmektedir. Zemin ve duvar olarak yatay bölüntülerle, figürlerle verilen dikey

hareketler resme dinamiklik katmaktadır. Resmin sol orta kısmında bulunan küçük çocuk figürüne, sağ ve sol taraflarında bulunan iki kadın figürü arasında yer verilmiştir. Bu durum kadının toplumda ev, aile ve özellikle çocukla alakalı durumunu ve gözetimini sergilemektedir.

Tablo 34: "Enteriyör" *(Resim 50)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



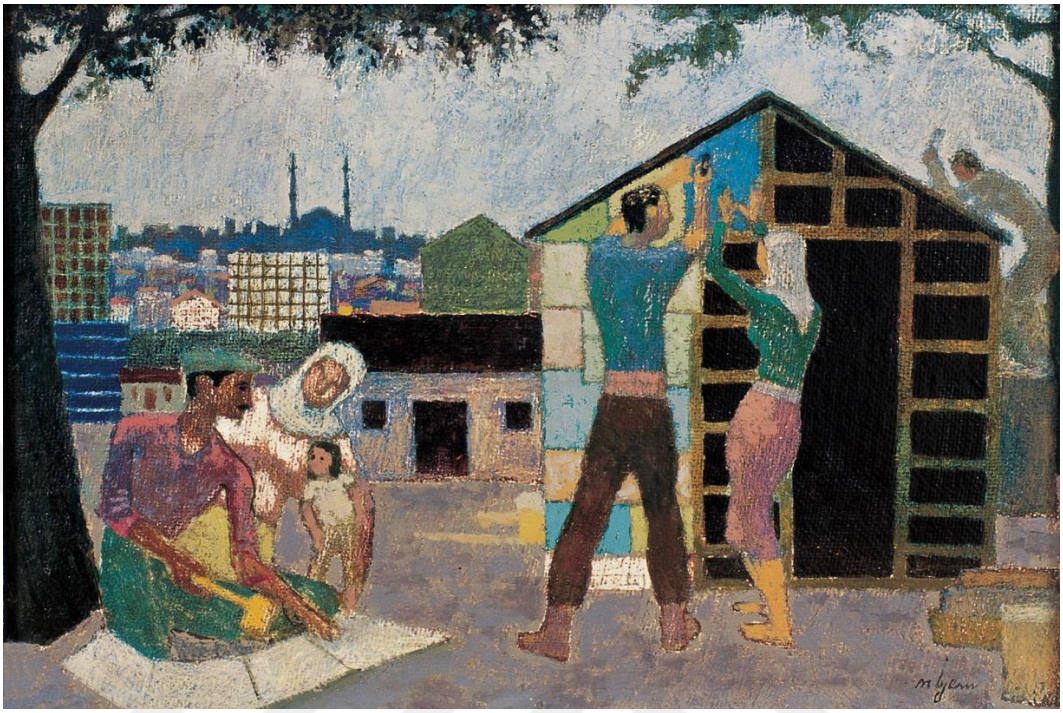
Tansuğ, Nuri İyem'in resimlerindeki kadın yüzleri hakkında şunları ifade etmiştir; "Sanatçı, büyük kadın başlarına daima iri gözler ve isteği kavrulmuş ağızlar koyuyor. Bu kadınlar düzgün burunları, güçlü çeneleri ve gergin çökük yanaklarıyla güzeldirler" (Tansuğ, 1976: 69).

Nuri İyem, Banoğlu ile röportajında çoğunlukla köylü kadınlarının portrelerini resmetme sebebinin sorulduğu soruyu şu şekilde cevaplamıştır;

> Çünkü bizim toplumumuzda hayatın bütün yükünü, acılarıyla, çileleriyle, erkekten çok kadın yüklenmiştir, omuzlamıştır. Onun için kadını özellikle vurguluyorum resimlerimde. Ayrıca Türk kadınını, bütün batılı kadınlardan daha güzel buluyorum. Bir üçüncü sebep de ablamdır. Ben annemin yedi çocuğunun sonuncusuydum. Annemi küçük yaşta kaybettim ve annemden çok ablamı gördüm. Ablamsa, çok güzel ve her haliyle tam bir iyilik meleğiydi. Beni o büyüttü, iyilik ve şefkatini üzerimden eksik etmedi. İlk çocuğunu doğururken de, henüz gencecik yaşta 19'unda öldü. Kaybettiğim büyük bir mutluluktu o. İşte resimlerimdeki kadın portrelerinde bilinç altı hep onu kaybettiğim mutluluğu ararım (Banoğlu, 1987: 17).

Nuri İyem, geçmişinde yaşadığı olayları resimlerine aktarmıştır. Resimlerinde görülen kadın yüzlerinin sebebi de geçmişidir ve geçmişinin izleri resimlerine yansımaktadır. Yaşanmışlıkların algı üzerindeki etkileri görülen Nuri İyem'in resimlerinde alış-veriş edimi olarak algı kuramını yansıtmaktadır.

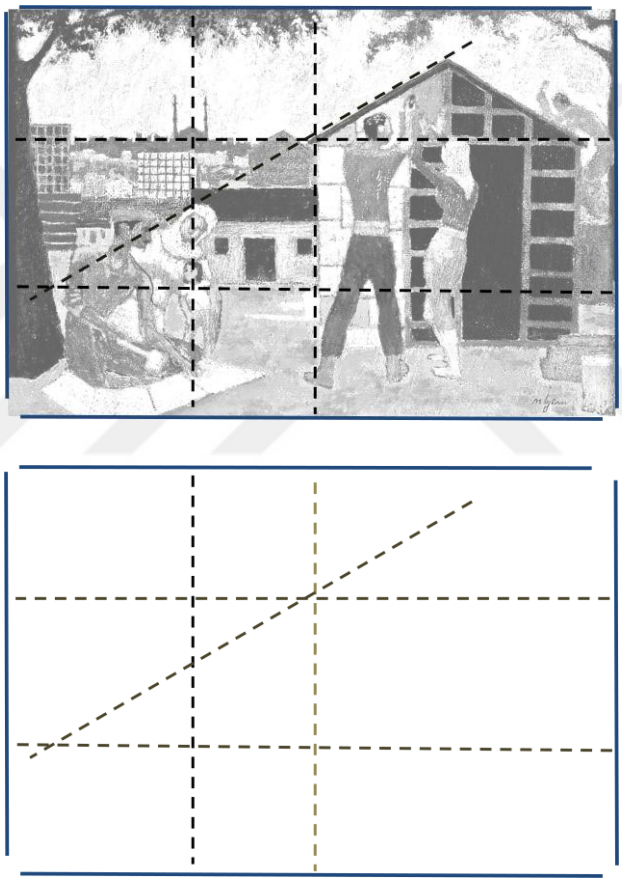
Resim 51: Nuri İyem, Gecekondu Yapanlar, 1976, Duralit üzerine yağlıboya, 45x 30 cm.



Nuri İyem'in "Gecekondu Yapanlar" *(Resim 51)* adlı resminde iki kadın, üç adam, bir çocuk ve resmin sağ orta kenarında yapım aşamasında olan küçük bir gecekondu bulunmaktadır. Kompozisyonun dışında devamlılığı olan resmin sol ve sağ kenarların da bir kısmı gözüken ağaçların gövdeleri ile resmin üst kısmından sarkan dalları kompozisyonu üst kısmını çerçevelemektedir. Resim figürlerin bulunduğu zemin, arka planda yer alan şehir manzarası ve gökyüzü olmak üzere yatay bölüntülerden oluşmaktadır. Kompozisyonun sağında yer alan evin sol duvarının, kompozisyonun orta kısmından geçmesiyle, resim dikey olarak ikiye bölünmüştür. Buz mavisi tonundaki gökyüzü resmin üçte birine yakın kısmını kaplamaktadır. Resmin solunda ağacın altına bağdaş kurmuş oturan adam yüzü sağa dönük profilden gözükmekte ve sağ elinde sarı renkte bir çekiçle iş yapmaktadır. Adamın yanında, arkasından uzanan kadın resmin sağına doğru eğilmiş küçük çocuğunu tutmaktadır. Yapım aşamasında olan gecekondunun sol arkasında başka bir gecekondu ve arka planda şehrin silüeti gözükmektedir. Çocuk ve annesinin başları arkadan görülen cami silüeti ile aynı dikey hat üzerindedir.

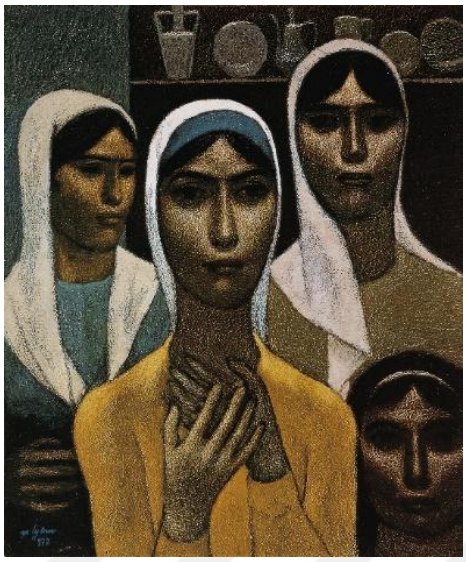
Kompozisyonun *(Tablo 35)* solunda yer alan aile ile sağında yer alan üç figür, yapım aşamasındaki gecekonduyu bir an önce inşa etme çabasındadırlar. Sol kenarda adam eğilmiş ev için gerekli işleri hallederken, yanında çocuk ile annesi adamı izlemektedir. Resimdeki koyu lekeleri ağaç gövdesi ve gecekondularda kullanılan siyaha yakın koyu tonlar oluşturmaktadır. Resmin buğulu anlatımını desteklemekte olan pastel tonlar ve kullanılan koyu lekeler, renklerin vurgularını arttırmaktadır.

Tablo 35: "Gecekondu Yapanlar" *(Resim 51)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



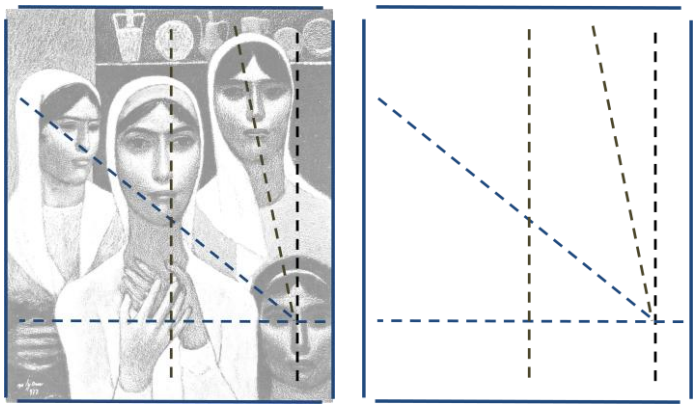
1940 yılında kurulan Yeniler Grubu'nda yer almış olan Nuri İyem "Gecekondu Yapanlar" *(Resim 51)* adlı resmiyle köyden kente göçü ele almıştır. Köyden şehre daha iyi bir iş bulup, daha rahat ve olanaklı bir hayat yaşamak için gelen köylülerin, şehirde yaşamak için girdikleri mücadeleyi ve zorluklarından birini yansıtmaktadır. Çocukların da bulunduğu resimlerinde toplumla ilgili olan bir olay olan köyden kente göçün çocuklar etkilerini göstermiştir.

Resim 52: Nuri İyem, "Enteriyör", 1977, Duralit üzerine yağlıboya, 37x 44 cm.



Nuri İyem'in "Enteriyör" *(Resim 52)* isimli eserinde üç kadın ve resmin sağ kenarında bir kız çocuğu görülmektedir. Figürlerin yakın plandan resmedilerek kompozisyonun tamamını kaplıyor olmasına rağmen, figürlerin arkasından görülen raflardan ve mutfak gereçlerden mekanın ev içi olduğu anlaşılmaktadır. Önlü arkalı yerleştirilen, belden aşağıları kadrajın dışında bulunan üç kadın başlarını çevreleyen beyaz örtüleri, benzer suratları ve heykelsi duruşlarıyla resmedilmiştir.

Tablo 36: "Enteriyör" (Resim 52) Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Şemada görüldüğü gibi en ön plandaki kadın resmin tam ortasındadır. Sağ alt köşede başı ve boynu gözüken küçük kızın yüzü önden, bakışları tam karşıya doğru

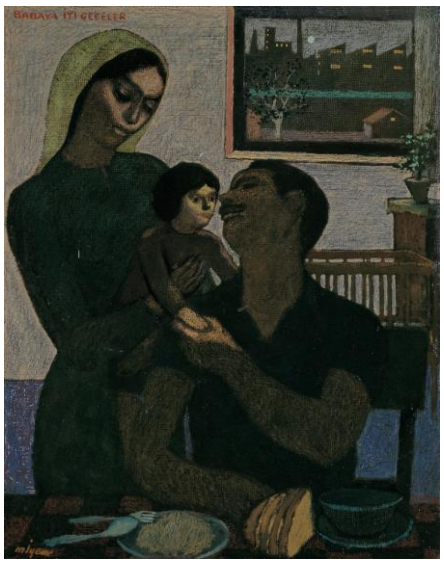
görülmektedir. Üç kadının da beyaz baş örtüleri ve alınlarında ortadan ayrılmış kahküllü saçları vardır. Tansuğ, Nuri İyem'in resimleri hakkında şunları söylemiştir:

> Nuri İyem biçimleri, tekrarın güzelliğine de eriştirir, o hep aynı, ama o daima yenilenen hayalin tadını duyurur biçimlerde. Resminin her açılışında birkaç fazlasıyla çoğalıp niteliksel değişen bir yelpaze düzeni kurar, ama gene her açılışında tekrarın bütünü yeni bir kez daha saran niceliksel hareketiyle (Tansuğ, 1976: 58-59).

Kadınların ve çocuğun kahkülleri, koyu renk kaşları, gözlerine daha çok dikkat çekmekte, bakışlarını belirginleştirmektedir. Resmin sağ tarafında yer alan çocuk ve onun arkasındaki kadının bakışları izleyiciye doğrudur. Diğer iki kadından sol arkadaki kadın sağ elini karnının üzerine doğru koymuş, başı sağ dönük, arkadaki çocuğa doğru bakmaktadır. Resmin ortasındaki kadının bakışları ise resmin sağına doğru uzaklara bakmakta ve düşünceli gözükmektedir. Ortadaki kadının sarı renkte bluz giymiş olması onu daha da ön plana çıkarmaktadır. Sağ eli sol elinin üstünde boyun hizasında yardım ister pozisyonda durmaktadır. Üç kadın ve kız çocuğunun yüzlerindeki sükunet duygusu kompozisyonun durağan bir görünüm kazanmasını sağlıyor. Tansuğ, Nuri İyem'in kadın figürleri hakkında şunları söylemektedir:

> Nuri İyem'in büyük kadın başları nazlı, çekingen bir gülümseyişten yoksun bırakılmış olduklarında çoğunlukta sitemle, acıyla, öfkeyle, dehşetle yada bu çeşitten yoğun ifadeleri yansıtan duygularla irkilirler… Birer anne, kız kardeş, sevgili simgesi gibi değişken çeşitli benzeşmeleriyle aşıyorlar portre sorununu (Tansuğ, 1976: 69).

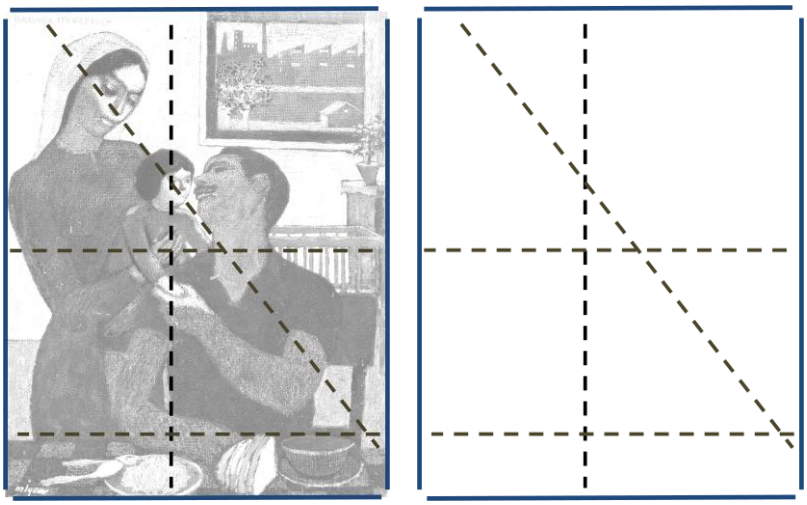
Resim 53: Nuri İyem, "Babaya İyi Geceler" 1977, Duralit üzerine yağlıboya, 40x 50 cm.



Nuri İyem'in "Babaya İyi Geceler" *(Resim 53)* adlı eserinde, anne, baba ve çocuk yer almaktadır. Konunun ev içinden bir sahne olduğu resimde, sanatçının sıradan mutlu gözüken çekirdek bir aileyi resmettiği görülmektedir.

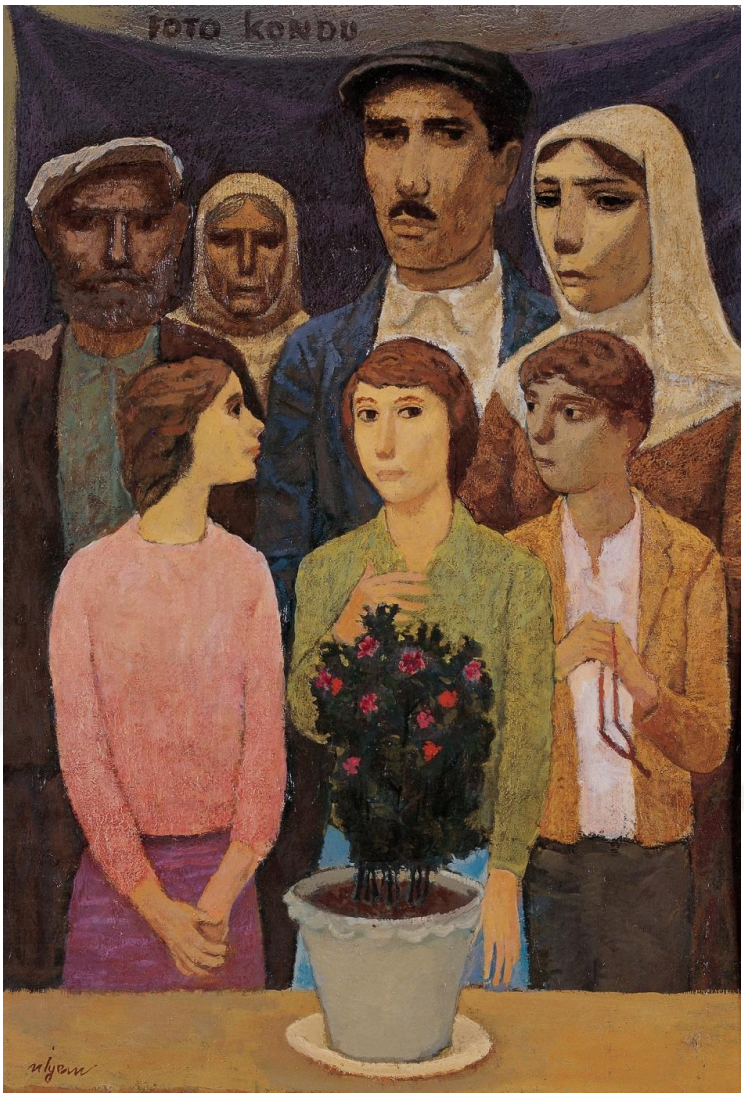
Kompozisyonun ön planında yer alan baba figürü, kadrajın içinde bir kısmı gözüken yemek masasının arkasında resmedildiği için belden yukarısı gözükmektedir. Babanın sol omzunun arkasından çocuğunun ahşap beşiği görülmektedir. Resmin *(Tablo 38)* sol tarafında bulunan anne kucağında taşıdığı küçük kızlarına iyi geceler demesi için babasına doğru uzatmaktadır. Baba da başını sol yukarıya kızını öpmek için kaldırmış sağ eliyle kızının uzattığı sol elini tutmaktadır. Resimde biçimsel yoğunluk ve figürlerin duruşlarıyla verilen kompozisyonun yönü soldan sağ üste doğrudur. Koyu renk giysiler içindeki aile üyeleri arka plandan görülen duvarın açık pembe rengiyle ön plana çıkarılmaktadır. Poz vermiş izlenimi oluşturan kompozisyonun kuruluşu ve figürlerin duruşu resme durağanlık katmaktadır.

Tablo 37: "Babaya İyi Geceler" *(Resim 53)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Masanın üzerinde duran içi dolu yemek tabağı ve ekmek dilimleri babanın devam etmekte olduğu yemeğine, kızına iyi geceler demek için ara verdiğini göstermektedir. Resimde sadece babanın yemek masasında gösterilmiş olması ve çocuğun uyku vaktinin geldiğinin anlatılması ile zamana dair yemek vaktinin geçen bir saat olduğu anlaşılmaktadır.

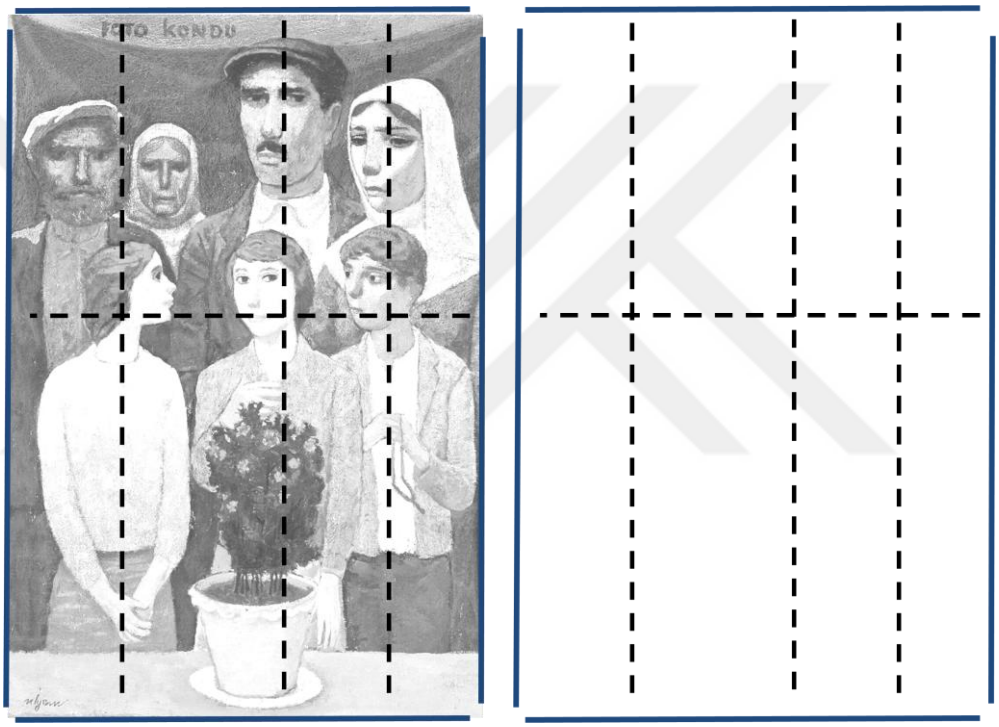
Resim 54: Nuri İyem, "Fotokondu Aile", 1982, Duralit üzerine yağlıboya, 42x 60 cm.



Nuri İyem'in "Fotokondu Aile" *(Resim 54)* adlı eserinde, anne, baba, dede, nine ve üç çocuk, kadrajın içinden bir kısmı gözüken masanın arkasında poz verir bir şekilde durmaktadırlar. Kompozisyonun *(Tablo 38)* ön planında yatay şerit halinde bulunan masanın üzerinde, resmin tam ortasına denk gelen bir saksı ve içindeki çiçekler göze çarpmaktadır. Üç çocuğun arka planında yer alan baba ve yanında duran anne figürünün, dede ve nine figürlerinden daha ön planda yer almaları ve büyük resmedilmeleri resimde derinlik algısı sağlanmıştır. Babanın sağında yer alan annenin bakışları düşünceli ve hüzünlü bir şekilde resmin sol tarafına doğru bakmaktadır. Resmin solunda yer alan kız çocuğu ve resmin sağ tarafında oğlan

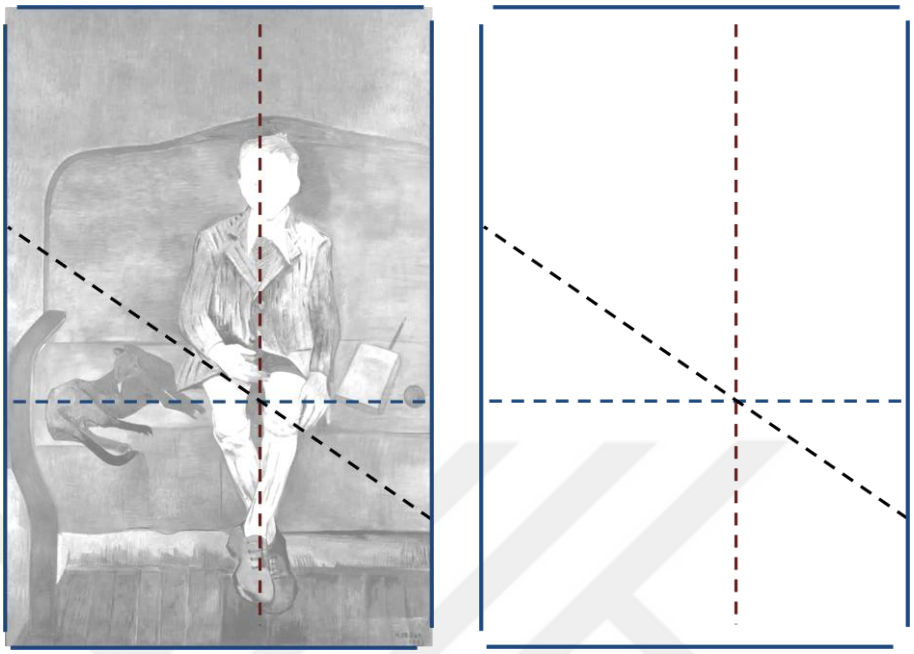
çocuğu birbirlerine doğru bakmaktadırlar. Resmin ortasında yer alan çocuk, baba, dede ve ninenin bakışları ise tam önden izleyiciye doğrudur. Resmin önünde yer alan üç çocuk aynı yaşlarda görülmektedir. Ortadaki oğlan çocuğunun sağ eli göğsünün üzerinde gurulu bir ifadeyle, resmin en sağındaki oğlan ise ortadaki oğlanın sol omzunun arkasından görülmektedir. Kız çocuğu ise ellerini birbirine kavuşturmuş, iki oğlan kardeşinden ince bir mesafeyle ayrı şekilde resmedilmiştir.

Tablo 38: "Fotokondu Aile" *(Resim 54)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Arka fonun lacivert olması figürleri ön plana çıkarmakta ve derinlik hissi vermektedir. Çocukların giymiş olduğu pembe, mor, yeşil, sarı tonları, diğer figürlerden farklı olarak pastel tonlarda boyanarak resme dinamiklik kazandırılmıştır. Figürlerin arka planına yerleştirilen lacivert fon ailenin fotoğraf çekilmek için toplandığını hissettirmektedir. Yakın plandan fotoğraf çekilmek üzere toplanan ailenin sıralanış şekli, duruşları ve bakışlarından ailedeki hiyeraşik düzen gözlenmektedir.

Tablo 39: "Saydam Erdok" *(Resim 35)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması

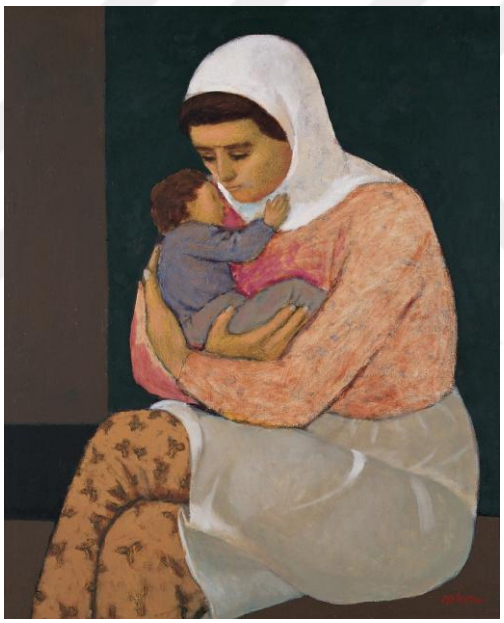


Neş'e Erdok'un "Saydam Erdok" *(Resim 35)* adlı resminin orta planında bir çocuk, sağ tarafa doğru resmin kadrajından çıkan koyu kırmızı bir koltukta oturmaktadır. Zemin koltukla aynı hizadan başlayıp, resmin sağ tarafından kadrajın dışına çıkmaktadır. Koltuğun ve bulunduğu zeminin arka planı belirsiz bir şekilde resmedilmiştir. Zeminin açısı köşe gerektirdiği halde arka planda duvar köşesi gözükmemesi, mekana belirsizlik ve hayali bir boşluk havası vermektedir. Koltukta oturan çocuğun duruşu, resme durağanlık kazandırmaktadır. Çocuk koltuğa, sol ayağı sağ ayağının üstünde, sağ eli kucağında, sol eli ise bacağının yanında koltuğun üstünde serbest bir şekilde oturmaktadır. Çocuğun yüz ifadesi mutsuz ve düşünceli bir hava içindedir. Üstündeki grimsi mavi tonlarda dokusu hissedilen düğmelenmiş kumaş ceketinin içinden beyaz gömleğinin yakası ve kravata gözükmektedir. Koyu kırmızı koltuğun üzerinde, dizine kadar gelen turuncu çorabı ve koltuktan sarkıttığı ayaklarına giydiği mavi gri tondaki ayakkabı görülmektedir. Çocuğun bu uyumlu ve resmi giyiniş şekli üniformayı çağrıştırmaktadır.

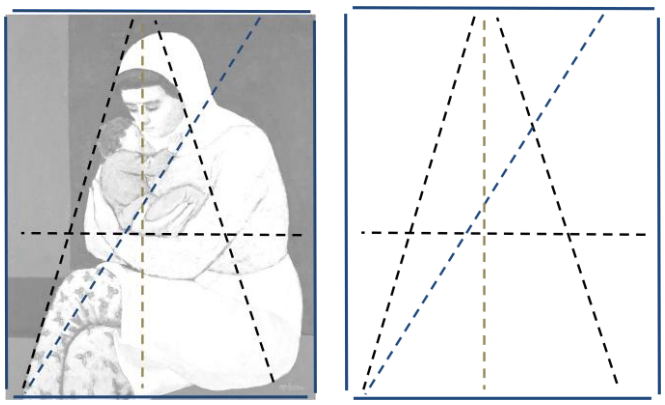
Bacağının yanına serbest bir şekilde koyduğu sol eli ten renginden farklı olarak donuk mavimsi rengiyle göze çarpmaktadır. Koltuğun sol köşesinde siyah bir kedi, lacivert tonlarda boyanarak forma kazandırılmış, kırmızı koltuğun üzerinde

uzanmaktadır. Sol elinin yanında turuncu renkte kitabı ve kedinin oyuncağı olan siyahımsı lacivert top bulunmaktadır. Şemada *(Tablo 39)* görüldüğü gibi kedi, çocuğun dizleri, kitap ve top aynı doğrultudadır. Çocuğun elleri ise diyagonal şekilde resmin ortasında yer almaktadır. Resimde kırmızı, sarı ve mavi tonlarından oluşan bir armoni sağlanmıştır. Sıcak, soğuk tonların bir arada kullanılması, ışık ve gölgeler ile resimde form algısı sağlanmaktadır. Açık ve koyu renklerin oluşturduğu keskin ayrım, konusundaki kasvetli havayı arttırmaktadır. Oğlanın elleri kompozisyonun ortalarına denk gelmektedir. Çocuğun yüz ifadesi, duruşu, giyimi ve kullanılan renkler resme ciddiyet ve kasvetli bir hava katmaktadır.

Resim 55: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk", 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 55x 65cm.



Tablo 40: "Anne ve Çocuk" *(Resim 55)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Nuri İyem'in 1987 yılında yaptığı "Anne ve Çocuk" *(Resim 55)* adlı resminde, bir annenin kucağında bebeğiyle oturur pozisyonda resmedildiği görülmektedir. Oturmakta olan annenin ayak kısmı resmin kadrajının dışındadır. Figürlerin bulunduğu mekan dikey ve yatay kesintilere bölünerek düz boyanmış ve iç mekan havasındadır. Anne kucağındaki bebeğini kolları arasında tutmaktadır. Elleri kanat şeklinde bebeğini şefkatli bir şekilde desteklemektedir Bebek annesinin kucağına kıvrılmış, resmin orta üst kısmında yer almaktadır. Bebeğini desteklemekte olan sağ eli kompozisyonun ortasına gelmektedir. Annenin oturma yönü resmin soluna doğru, başı bebeğine doğru eğik şekildedir. Annenin giyimi onun kırsal kesimde yaşadığını göstermektedir. Anne ve bebeğin arkasındaki fonun koyu renge boyanması kadının örtülü olduğu beyaz baş örtüsüyle zıtlık oluşturmakta ve figürleri ön plana çıkarmaktadır. Konunun yanı sıra figürlerdeki yalınlık ve boya sürüşü anlatımcı üsluptadır. Kucağındaki bebeğe sevgiyle sarıldığı belli olan annenin yüzünde kederli ve düşünceli bir ifade bulunmaktadır. Nuri İyem, bu eseriyle anne-çocuk arasındaki ilişkiyi, kadının önemini ve annenin şefkatini yansıtmaktadır.

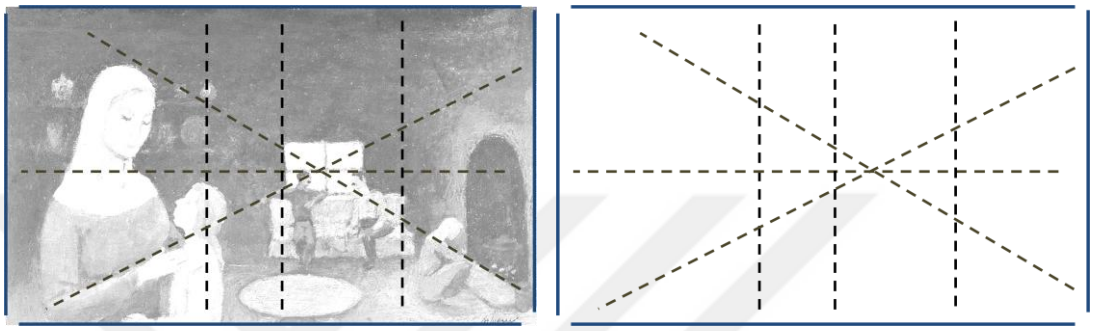
Resim 56: Nuri İyem, "Enteriyör", 1987, Duralit üzerine yağlıboya, 35.5x 22 cm.



Nuri İyem'in 1987 yılında yaptığı "Enteriyör" *(Resim 56)* adlı resminde iki kadın, iki adam ve bir kız çocuğu bulunmaktadır. Şemada *(Tablo 41)* görüldüğü gibi

resmin sol ön kısmında bel kısımlarına kadar yakın plandan resmedilmiş bir anne ve kzı bulunmaktadır. Kız çocuğu başını annesine doğru çevirmiş yüzü profilden gözükmektedir. Bulundukları mekanda yer alan sofra, raflar, ocak ve kanepe, mekanın hem oturma odası hem de yemek yedikleri bir odada göstermektedir.

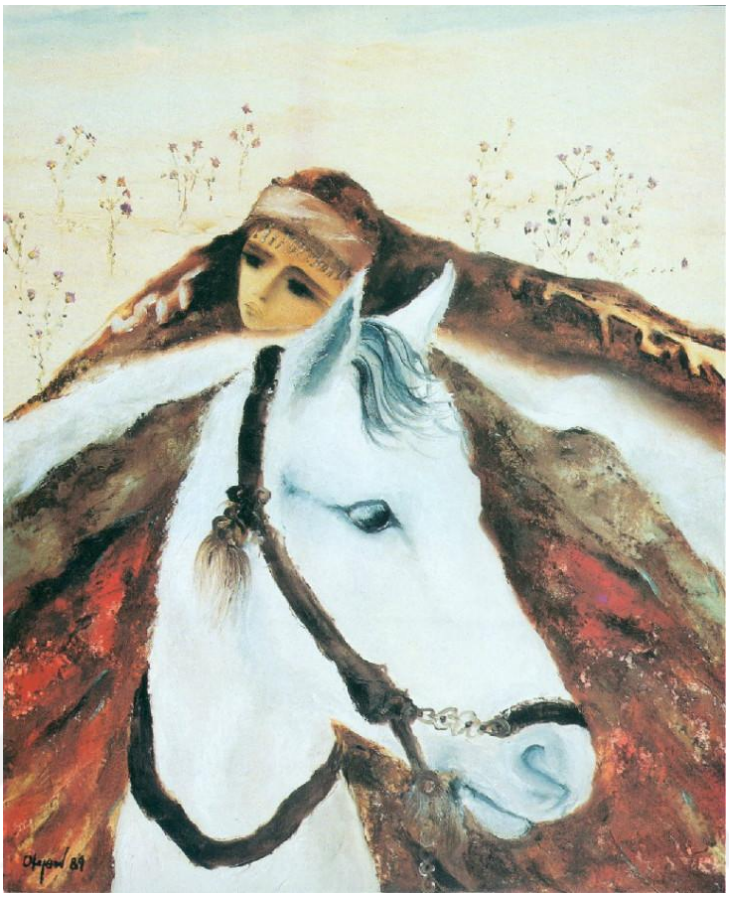
Tablo 41: "Enteriyör" *(Resim 56)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Resmin dört birlik olarak bölen sağ duvar ile mekanın perspektifi vurgulanmaktadır. Belirgin şekilde yansıtılan perspektif algısı ve figürler arasındaki boşluklar, odanın genişliğini göstermekte ve derinlik algısının oluşmasını sağlamaktadır. Sağ yan duvarda bulunan ocağın daha koyu renkte boyanması ve ocağın üstünde belirsiz bir şekilde gösterilen ateşe konmuş tencereyle şöminenin derinliğinin verildiği görülür. Resmin alt orta kısmındaki yuvarlak yer sofrası ve sofranın arkasında bulunan kanepede iki adam sohbet ederken gözükmektedir. Kompozisyonun sağ alt tarafında ocakta bir kadın çömelmiş yemek pişirmektedir. Siyaha yakın tonda olan ve karanlık görünüm veren iç mekan duvarları, pencereden gelen ışıklı görünüm ile keskin bir bölüntüyle ayrılmaktadır. Koyu ve ışıksız mekan, pencereden gelen gün ışığının etkisiyle birleşerek vurguyu güçlendirmektedir. Arka planı oluşturan iki duvar koyu lekeyi oluşturmaktadır ve özellikle karşı duvardaki anne ve kız figürünü ön plana çıkarmaktadır.

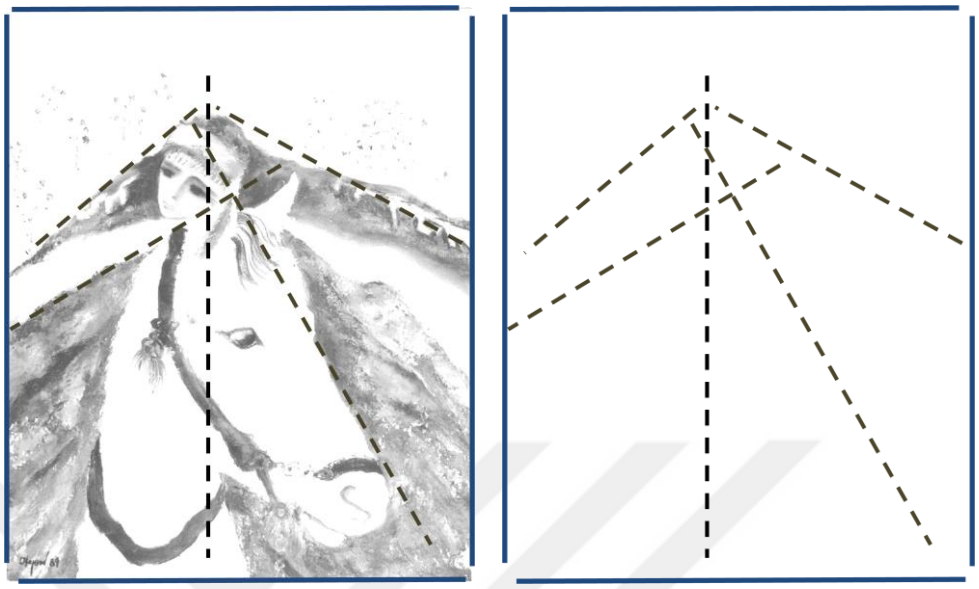
Anne ve kızının kompozisyonun sol tarafında diğer figürlerden ayrı ve yakın plandan resmedilmesi dikkati anne ve kızına çekmektedir. Anne ve kızı aralarında diğer figürlerden ayrı özel paylaşımda bulunmaktadırlar. Nuri İyem bu eserinde anne ve kız arasındaki ilişkiye yer vermiştir.

Resim 57: Fikret Otyam, “Beritanlı Çocuk”, 1989



Fikret Otyam’ın “Beritanlı Çocuk” *(Resim 57)* adlı eserinde bir kız çocuğu bembeyaz bir atın üzerinde resmedilmiştir. Arkalarında bulunan karlı dağda kardelenler bulunmaktadır. Resmin *(Tablo 42)* orta kısmında yer alan atın başı resmin sağına dönük gözükmektedir. Yakın plandan resmedilen atın boynunun alt kısmı kadrajının dışındadır. Beyaz atın başı ve boynunun etrafına boyanan kırmızı, turuncu, bakır tonlar atın vurgusunu arttırmaktadır. Atın başının üstünde görülen kız çocuğunun eğik başı ile at arasında beyaz bir kar tabakası bulunmaktadır. Kızın başına bağladığı yazması beyaz kar tabakası üstünden yanlara sarkmaktadır. Kızın başı ve sarkan kumaş üçgen açı oluşturmaktadır. Kızın bakışlarındaki hüzünlü ifade göze çarpmaktadır. Kızın uçuşan yazması ve beyaz ata binmiş olması muradına erişmek için yola çıktığına göstermektedir. Karların arasında zorluklarla çıkan kardelen çiçeği ile kızın da zorlu bir yola çıktığı anlaşılmaktadır. Fikret Otyam kırsal kesimden kız çocuğunun cesaretine resminde yer vermiştir.

Tablo 42: "Beritanlı Çocuk" *(Resim 57)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



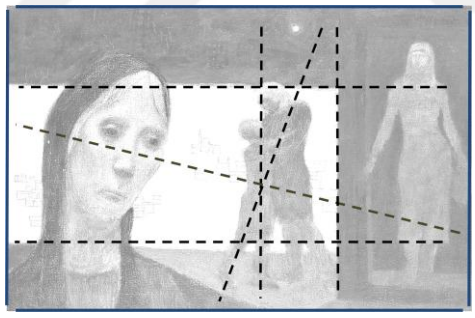
Resim 58: Nuri İyem, "Enteriyör", 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 57x 38 cm.

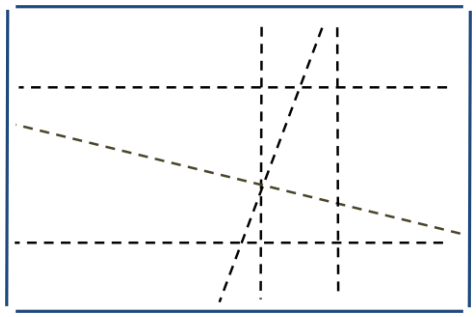


Nuri İyem'in 1990 yılında yaptığı "Enteriyör" *(Resim 58)* adlı resminde üç kadın figürü ve bir çocuk figürü yer almaktadır. Resmin sol ön kısmında yer alan kadının saçlarının beyaz olmasından yaşlı olduğu belli edilen kadının başı sağa doğru

eğik gözleri boşluğa bakar pozisyondadır. Yakın plandan resmedilen yaşlı kadının omzundan aşağısı kadrajın dışındadır. Yaşlı kadının başı ve bakışları resmin sağ tarafına dönük, düşünceli ve hüzünlüdür. Yüzünü çevreleyen siyah eşarbı dalgın ve hüzünlü bakışlarına derinlik katmaktadır. Şemada görüldüğü gibi kompozisyonun ortasında *(Tablo 43)* kapıyı anımsatan boşlukta, kadın ve çocuk birbirlerine sarılmaktadır. Çocuğun toprak tonlarında, kadının ise mor tonlardaki kıyafeti aralarında kontrastlık oluşturmakta ve vurgularını arttırmaktadır. Resmin sağ tarafında kapının arkasında, zemine koşut olarak yerleştirilen duvarın önündeki kadın önden ve boydan resmedilmiştir. Resmin alt, üst ve sağ tarafı; zeminde, kapıda ve arka planda kullanılan kahverengi tonları ile çerçevelenmiş gözükmektedir. Sağ taraftaki kadının çerçeve görünümü veren sağ arka planın üstünde açık toprak tonları ile görülen silüeti belirginleştirilmektedir. Kapı girişindeki birbirilerine sarılan çocuk ve kadının ve resmin solundaki yaşlı kadın yüzünün arka fonu açık tonda resmedilerek aydınlık görünümü vermektedir. Sol taraftaki kadının başının eğimi orta plandaki kadın ve çocuğa dikkati çekmektedir.

Tablo 43: "Enteriyör" *(Resim 58)* Resmi Çocuk Merkezli Kompozisyon Şeması





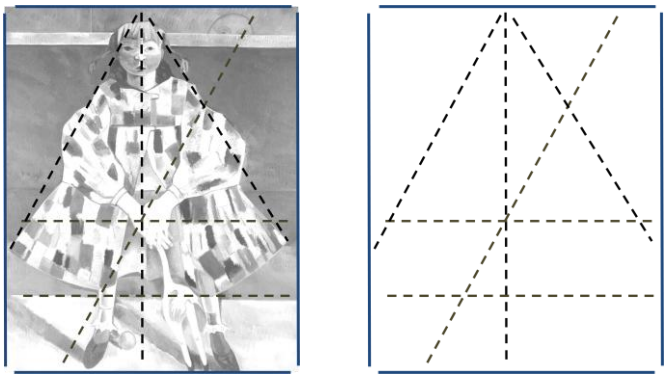
Toplumun yaşantısını, sorunlarını konu alan Yeniler Grubu'nda bulunmuş olan Nuri İyem, kadın ve özellikle kız çocukların bulunduğu resimlerinde; çocukları, toplum ve aile içindeki ev yaşantısını ele aldığı resimlerinde göstermektedir.

Resim 59: Neş'e Erdok, "Vapurdaki Kız", 1991



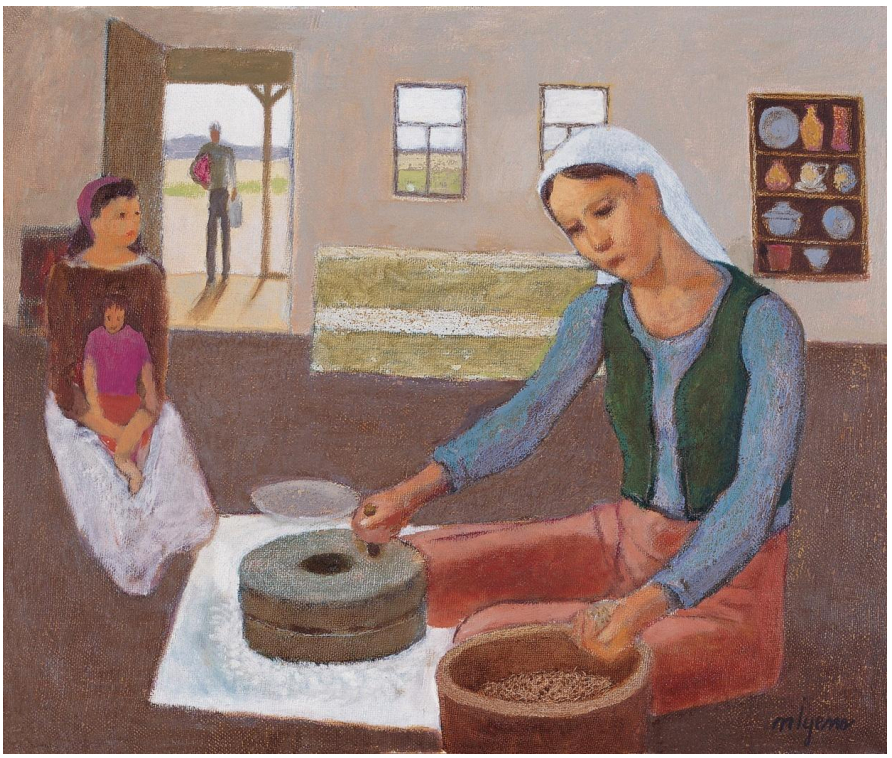
Neşe Erdok'un "Vapurdaki Kız" *(Resim 59)* adlı eserinde bir kız çocuğu önden ve ayakta resmedilmiştir. Arka planda yere koşut ve resmin yarısından başlayarak uzanan kiremit kırmızısı vapurun metal panelinin arkasından başının bir kısmını uzatarak gözlerini kız çocuğuna diken belirsiz bir figür resmedilmiştir. Figür, meraklı bakışlarıyla kız çocuğunu gözetlemektedir. Ellerini mavi elbisesinin üstünde ortada birleştirmiş olan kız çocuğunun, sol eli sağ elinin üstündedir. Mavi elbisesinin üzerindeki elleri vücuduna oranla büyüktür. Sağ elinde bez bebeğini tutmaktadır. Sağ ayağının iç kenarında küçük bir oyuncak top bulunmaktadır. Çocuğun bulunduğu mekanın zemini gri renkte olup, mekan zemine koşut olarak kiremit kırmızımsı vapurun demir paneli ile ayrılmaktadır. Kız çocuğunun abartılı ve renkli paltosu ile giysisi ve arka plandan gözüken kel kafalı figür resmin konusunu merak uyandırıcı kılmaktadır. Üstünde güzel giyimi olmasına rağmen, yüzünün ifadesiz ve solgun bir şekilde resmedilmesi, kızın mutlu olmadığını göstermektedir. Gün ışığının bulunduğu aydınlık açık mekanda, çocuğunun gölgesi, resmin sol arka planına doğru zemine düşmektedir.

Tablo 44: "Vapurdaki Kız" *(Resim 59)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



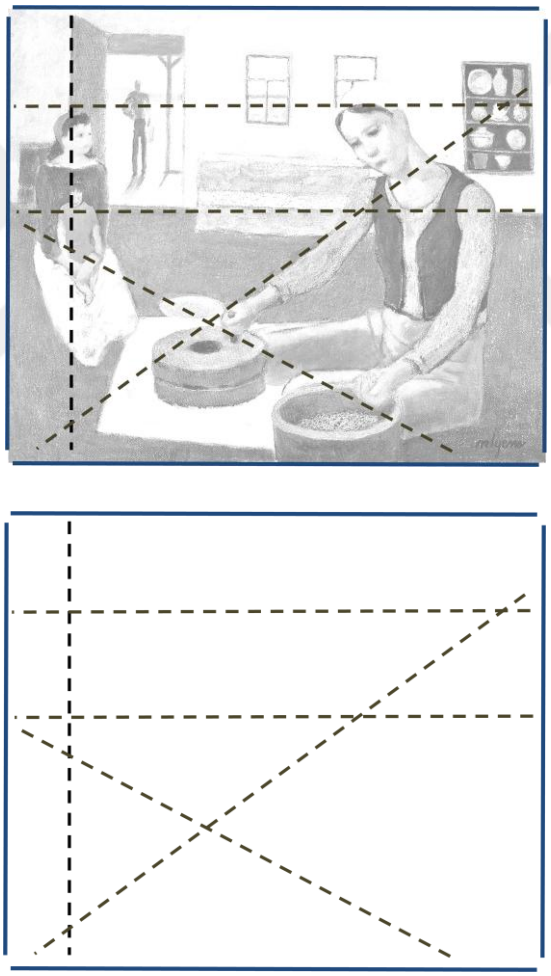
Resimde kızın renkli, güzel giyimiyle uyumsuz, durgun yüz ifadesi, yere düşen gölgesi, arkadaki belirsiz figür resmin renkli görünümüyle aykırılık oluşturmaktadır. Giyiminden ve resmedilen mekandan, kızın şehir hayatında yaşadığı anlaşılmaktadır. Şehir hayatındaki çocukların, kırsal kesime göre oyun oynama alanı açısından yoksunluğu, yalnızlığı ve şehir hayatının tehlikeleri resimde yansıtılmaktadır.

Resim 60: Nuri İyem, "Enteriyör- Evde Un Değirmeni", 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 55x 46 cm.



Nuri İyem'in 1992 yılında yaptığı "Evde Un Değirmeni" *(Resim 60)* adlı resminde bir anne figürü un değirmeninde un öğütmektedir. Annenin yanındaki genç kız ve küçük kız kardeşi annesini izlemektedir. Resmin sağ tarafında yer alan anne evin oturma odasında yerde oturmaktadır. Zemine koşut olan oturma odasının dış duvarında ye alan açık kapıdan eve doğru gelmekte olan baba figürü görülmektedir. Günlük hayattan bir sahnenin yansıtıldığı resimde baba işten gelmekte anne ise evin işlerinin yanı sıra, çocuklarıyla da ilgilenmektedir.

Tablo 45: "Enteriyör- Evde Un Değirmeni" *(Resim 60)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Resimde kullanılan renkler çeşitli olmasına rağmen baskın durmamaktadır. Kullanılan beyaz tonları resimde renklerin arasında vurguludur. Resim, anne ve kızların arasındaki bağı, babanın işten eve gelerek ailesinin geçimini sağladığı, annenin evin düzenini belirleyen halini yansıtmaktadır.

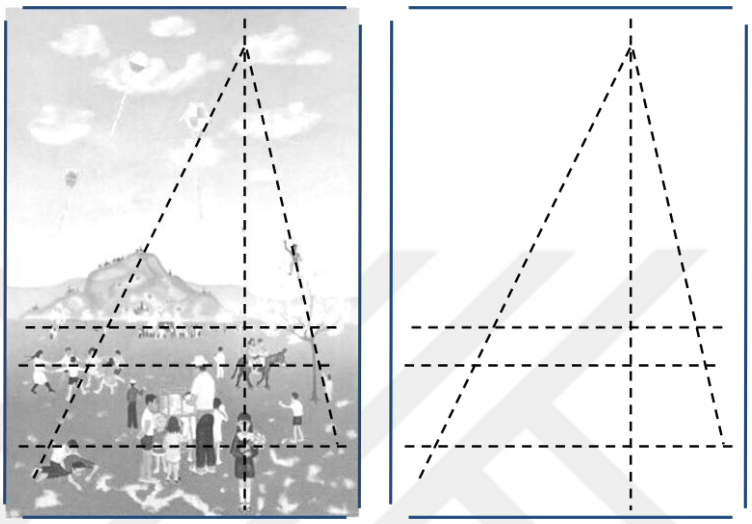
Resim 61: Nedim Günsür, 1993, "Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400", 40x 30 cm.



Nedim Günsür'ün 1993 yılında yaptığı baskı resminde *(Resim 61)* kırda çocuklar çeşitli oyunlar oynamaktadırlar. Yeşil çimenlik alanın arka planında sarı tonlarda tepeler ve üzerinden uçurtmaların uçurulduğu mavi gökyüzü gözükmektedir. Resmin ön planının sağ orta kısmında yer alan kız çocuğu üstünde okul formasıyla, kucağında çiçeklerle karşıya doğru bakmaktadır. Kızın sol arkasında resmin ortasında bir seyyar satıcı ve etrafında çocuklar yer almaktadır. Sol kısmında güreşen iki oğlan bulunmaktadır. Sağ tarafta beyaz çiçeklerin açtığı ağaçta tırmanmış oğlan çocuğu gökyüzünü boyandığı mavi rengin üstünde gözükmektedir. Arka planda el ele tutmuş dönerek oynayan çocuklar, eşeğin üzerine binmiş iki çocuk ve uzaklardan gözüken küçük küçük resmedilmiş çok sayıda çocuk oyunlar oynamaktadırlar.

Nedim Günsür kentleşmenin arttığı topluma rağmen çocukların çocukluklarını yaşayabildiği kır ortamını yansıttığı resminde çocukların oyunlar oynayabilmesiyle oluşan neşeyi yansıtmaktadır.

Tablo 46: "Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400 *(Resim 61)"* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Kompozisyonun *(Tablo 46)* üst yarısını mavi gökyüzü oluşturmaktadır. Bu yatay bölüntüye düşen çocukların duruşları, sağ taraftaki ağaç ve uçurtmalar ile dikey yönler kompozisyona hareketlilik ve dinamiklik katmaktadır. Uzak plandan resmedilen çocukların hareketli halleri resmin geniş açılı ele alınan kompozisyonunu canlandırmaktadır.

Onlar Grubu içinde yer almış olan Nedim Günsür yöresel konuları ele almış ve toplumu yansıtmıştır. Resimlerinde maden işçilerini, balıkçıları, doğayı, kır hayatını, çocukları, neşeyi, kendine özgü renk ve figür anlayışı içinde yansıtmıştır.

Duyularımız dış dünyaya açılmamızı ve algılamanın başlamasını sağlar. Dolayısıyla görme ve algılama birbiriyle bağlantılıdır. Türk resim sanatında çocuk figürlerine yer verilen resimler, çocuğun Türk toplumunda ne şekilde algılandığı ve yansıtıldığına dair örnekler oluşturmaktadır. Türk resim sanatında aileye yer verilmiş ve özellikle anne-çocuk arasındaki ilişkiye, çocukların içinde büyüdükleri maddi-manevi ortamı yansıtan, sorunlarının yanı sıra neşelerine değinen resimlere de yer vererek toplumsal içerikli resimler üretmişlerdir.

4.3.3. Çocuk Figürlü Türk Resimlerinin Algı Yaklaşımları Açısından Değerlendirilmesi

Araştırmanın "Türk Resminde Çocuk Algısı" bölümünde; Türk resim sanatında 1926-1993 yılları çocuk figürlü resimleri; içerik ve analitik çözümlemeleri ve renk algısının psikolojik yönleri incelenerek analiz edilmektedir. Bu değerlendirme ile; algı yaklaşımlarından Brunswik'in; nesneleri algılamada; nesne, ortam, arabulucu ve algılayıcı ile ilişkili olduğu yaklaşımındaki gibi; Türk resminde de çocuk algısının, sanatçının fiziksel ve içsel özelliklerinin yanı sıra algılayanın durumuna (sanat eserini gözlemleyen), algılama şekline ve ortama bağlı olduğu gözlemlenmektedir.

İncelenen çocuk figürlü Türk resimlerinde sanatçının içinde yaşamış olduğu çevre, toplum, aile ortamı ve sanatçıyı yansıtan göstergeler bulunmaktadır. Çocuk figürlü Türk resimlerinde; çocuk ve çocukla ilgili algılar üzerinde durulmaktadır. Aile bağları, değerleri, ailenin toplumdaki yeri, toplumsal konular, ekonomik farklılar da resimlerde görülmektedir. Anne ve çocuk arasındaki bağı konu alan resimlerin yanı sıra, sadece kadınlar ve çocukların resmedildiği, çocuk kavramı ile bağlantılı anne ve kadın kavramlarına yer veren; kadının toplumdaki değerini ve yerini gösteren ve bu bağlamda çocuk algısı resimlerde gözlemlenmektedir.

Türk resminde sadece kadınlar ve çocukların resmedildiği eserlerden İlhami Demirci'nin "Figüratif Kompozisyon" *(Resim 31)* isimli eserinde biri kız diğeri erkek iki çocuk ve dört kadın figürü görülmektedir. Çocuklar masalsı görünümde lunaparka duvarın arkasında bakmaktadır. Hayal ve mutluluk resimde görülmektedir. İbrahim Balaban'ın "Mapushane Kapısı" *(Resim 32)* isimli eserinde kadınlar çocuklarıyla hapishane kapısı önünde beklemektedir. Resimde İbrahim Balaban'ın çocuk algısı toplumun değerlerini ve sorunlarını yansıtarak, çocuk figürlerine suç ve ceza kavramları içinde yer vermektedir.

Nuri İyem de eserlerinde kadın ve çocuk figürlerini resmederek; çocuk ve annelik kavramlarına yer vermektedir. Nuri İyem'in, 1974 "Anne ve Çocuk" *(Resim 48)* eserinde ev iç mekanda bir koltuk üzerinde yan yana oturan anne ve çocuğu, 1987 yılı "Anne ve Çocuk" *(Resim 55)* isimli eserinde ise sevgi ve şefkatli duruşuyla

kucağındaki çocuğuyla ilgilenen anneyi resmettiği görülmektedir. Nuri İyem enteriyör isimli resimlerinde kadınlara ve çocuklara yer vermektedir. 1975 "Enteriyör" *(Resim 50)* isimli eserinde kompozisyonun sağ kısmında yakın plandan resmedilen kadın figürü ve arka planına yerleştirilen kadın ve yanında küçük oğlan çocuğu görülmektedir. Nuri İyem 1977 "Enteriyör" resminde *(Resim 52)* üç kadın ve köşede kız çocuğunu yüzü, Nuri İyem 1990 yılı "Enteriyör" *(Resim 58)* resmin solunda yakın plandan görülen yaşlı bir kadın, resmin orta kısmında yaşlı bir kadına sarılan bir oğlan çocuğu ve sağ tarafta bir kadın figürü bulunmaktadır. Yedi çocuklu bir ailenin en küçüğü olan Nuri İyem, annesini küçük yaşta kaybetmiş ve ablası tarafından büyütülmüştür. Alış-veriş edimi olarak algı sürecinde geçmişle bağlantılı olarak şu an değerlendirilir ve şekillendirilir. Deneyimler, ruhsal durum, sosyal etmenler ve beklentiler algı da etkilidir. Nuri İyem'in çocuk figürlü resimlerinde bilinçaltının etkisi de görülmektedir. Ablasını genç yaşında ilk çocuğunu doğururken kaybeden Nuri İyem'in ablasıyla geçirdiği çocukluk yıllarına özlemini resimlerine aktardığı görülmektedir. Resimlerinde bilinçaltının şekillendiği çocukluğunun etkisi görülmektedir.

Cemal Tollu'nun "Ana Toprak" *(Resim 39)* eserinde geometrik tarzda çıplak görümleriyle resmedilen, oturan anne ve emzirmekte olduğu bebeği görülmektedir. Başak filizini anımsatan örgülü saçları ile toprakla bağlantılı olarak bereket ve kucağında emzirdiği bebeği ile doğurganlık kavramlarına yer vermektedir. İsmail Altınok'un "Anne ve Çocuklar" *(Resim 43)* resminde anne ve çocukları dalgın ve düşünceli duruşlu annelerinin yanında görülmektedir. İsmail Altınok resimde çocukların anneleriyle arasındaki bağa, desteğe ve birliğe yer vermektedir.

Türk resminde toplum içinde anne ve çocuk figürlerine yer veren ve aile üyelerinin veya toplumdan bazı kesitleri ve durumlarına yer veren resimler de görülmektedir. Toplumun bir parçası olan ve toplum içinde yetişen olarak 'çocuk algısı' resimlere yansımaktadır. Namık İsmail'in "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek" *(Resim 30)* eserinde, resmin arka planından görülen pazar yerinde oturan anne ve bebeği görülmektedir. Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin" *(Resim 37)* resminde mağaza önünde koyu renklerin arasında koyu renk giysileri ile belirsizleştirilen anne ve çocuk figürleri, vitrine bakan figürlerin iyi giyimli ve görünüşlü halleri ile toplumda

ekonomik açıdan kutuplaşmaya dikkat çekmektedir. Toplumsal konulardan göç temasına yer veren İbrahim Balaban'ın "Göç" isimli resminde *(Resim 36)* baba ve anne omuzlarında yükleriyle, arkalarından gelen oğlan çocuğu ve onu taşıyan ablasıyla göç sırasında görülmektedir. İbrahim Balaban'ın "Ekin Biçenler" *(Resim 34)* resminde buğday hasadı yapan köy halkı yanlarında onları izleyen küçük çocuklarıyla hasat sırasında tarlada bulunmaktadır. Hasat zamanı aileleriyle aynı zorluklar altında bekleyen çocukların yaşam koşulları resimde yansıtılmaktadır. Şeref Akdik'in "Mektebe Kayıt" *(Resim 40)* isimli resminde çocuklar aileleriyle okula kayıt olurken görülmektedir. Resimde eğitim ve öğretimin toplumdaki önemine yer verilmektedir.

Nuri İyem de toplumsal konuları ele alan resimlerinde çocuklara da yer vermektedir. 1970 yılı "Göç" *(Resim 47)* resminde çocuklar aileleriyle kalabalık bir grup halinde göç ederken, 1975 yılı "Göç" *(Resim 49)* resminde çocuk, anne, babası ve diğer iki aile üyesiyle göç sırasında görülmektedir. Toplumsal konulardan göç konusunu ele alan ve resimde çocuklara yer veren Nuri İyem, göçün çocuklar üzerinde etkileri olabileceği mesajını vermektedir. "Gecekondu Yapanlar" *(Resim 51)* resminde ise köyden gelen bir çocuklu bir aile görülmektedir. "Babaya İyi Geceler" *(Resim53)* resminde anne, baba ve çocuktan oluşan aile yer almaktadır. Çocuğun uyumadan önce yemek masasındaki babasına iyi geceler derken resmedildiği görülmektedir. Zamanın uyku vakti olduğunun çocuğun uykuya gitme durumuyla ifade edilen resimde babanın akşam yemeği yerken resmedilmesi, babanın iş dönüşü çocuğuna kısıtlı bir zaman ayırabildiğini resme yansımaktadır. Nuri İyem "Fotokondu Aile" *(Resim 54)* resminde anne, baba ve üç çocuktan oluşan beş kişilik aile ve iki aile büyüğünü poz verir şekilde görülmektedir. 1987 yılı "Enteriyör" *(Resim 56)* resminde baba, anne ve kız çocuğu karı koca misafir ile birlikte, "Enteriyör- Evde Un Değirmeni" *(Resim 60)* eserinde anne ve iki kızı evde un değirmeni önünde arka plandaki kapıdan silüeti görülen babaları ile yer vermektedir.

Nedim Günsür de Nuri İyem gibi resimlerinde çocuklara toplumsal konular içinde yer vermektedir. Zonguldak'ta zor şartlarda çalışan maden işçilerine "Madenci ve Ailesi" *(Resim 33)* isimli resminde yer veren Nedim Günsür'ün bu eserinde; zor

şartlarda çalışan maden işçisi ve ailesini resmettiği görülmektedir. Anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile maden girişi önündedir. Maden işçisi babanın kömür gibi kara renktedir. Nedim Günsür "Oyuncak Dükkanı" *(Resim 44)* eserinde bir kız ve daha küçük yaşta bir erkek çocuğuna savaş-barış kavramı içinde yer verildiği görülmektedir. Nedim Günsür'ün "Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400" *(Resim 61)* baskı resminde, çocukların açık havada yeşil çimenler üzerinde oyunlar oynarken ve seyyar satıcıdan bir şeyler satın alırken neşeli halleri yansımaktadır.

Eserlerinde sadece çocuk figürü bulunan resimleri olan Neş'e Erdok, "Saydam Erdok" *(Resim 35)* isimli eserinde bir oğlan çocuğu, kedisi ve küçük topu ile koltukta oturmaktadır. Çocuk'un dalgın bakışları, saydamsı teni ve bulunduğu mekanın belirsizliği, çocuğu bulunduğu çevreden soyutlamaktadır. Karakalem resmedilen "Oturan Çocuk" *(Resim 45)* isimli deseninde düşünceli duruşuyla bir oğlan çocuğu yer almaktadır. "Vapurdaki Kız" *(Resim 59)* isimli resminde vapurda kız çocuğu arka planda belirsiz ve gizemli bir figür görülmektedir. Resme gizemli ve tehlikeli bir hava katan bu figür, şehirdeki tehlikeler ve savunmasız bir çocuklara dikkat çekmektedir. Cemal Tollu "Alfabe Okuyan Köylüler" *(Resim 38)* isimli eserinde bir küçük kız çocuğu, bir genç kız ve genç oğlan kağıtta yazanları okumaya çalışırken, Malik Aksel "Yeni Mektep" *(Resim 41)* isimli eserinde küçük çocuklar sınıf içinde öğretmenleri ile resmedildiği görülmektedir. Eğitim ve öğretimin her yaş için önemine Türk resminde yer bulmaktadır. Şeref Akdik'in "Portre" *(Resim 42)* isimli eserinde koltukta oturan bir kız çocuğu poz vermekte, Edip Hakkı Köseoğlu "Kumbaralı Çocuk" *(Resim 46)* taburede kumbarası kucağında üniformasıyla oturan çocuk bulunmaktadır. Fikret Otyam "Beritanlı Çocuk" *(Resim 57)* atın üstünde kız çocuğu kardelenli karlar arasında görülmektedir.

Brunswik'in yaklaşımına göre; kişi algısı sadece işitme, görme, koklama gibi duyu organlarıyla değil kişinin o kişi hakkındaki düşünceleri, bilgileri ve algılayan kişinin niteliklerini kapsamaktadır. Bu durumda çocuk figürlü Türk resimlerinde ele alınan resimlerde sanatçıların kadın, anne olarak kadın, baba, ve çocuk figürleri ile ilgili genel toplumsal konuların ve düşüncelerin yanı sıra sanatçıların kendi kişisel görüşleri ve yaşamlarına dair yansımalar resimlerde yer bulmaktadır.

4.4. NEŞET GÜNAL'IN RESİMLERİNDE ÇOCUK ALGISI

Neşet Günal 1923 yılında Nevşehir'de doğmuştur. Neşet Günal'ın ailesinin ekonomik durumu iyi olmadığından ilkokulu Şereflikoçhisar'da dedesinin yanında okumuş, büyükbabasının desteği ile ortaokula Nevşehir'de devam etmiştir. Neşet Günal istek üzerine fotoğraftan çizdiği portreleri satarak okul harçlığını çıkarmıştır (Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012: 14).

1939 yılında Nevşehir Belediyesi'nin verdiği bursla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle zorlaşan hayat koşulları sırasında öğrenimi sürdürmek için çeşitli işlerde çalışır (İskender, 1995: 7; Köksal, 1976: 18). Akademi'de "Doğa en büyük öğreticidir" ilkesine bağlı Fransız ressam Léopold Lévy'nin öğrencisi olmuştur. Lévy'nin "Küçük Rafael" diye adlandırdığı Neşet Günal "Biz doğa yoluyla öğreniyorduk, fakat doğanın üstesinden gelme yeteneğimiz geliştirilmiyordu. Doğayla sadece biçimsel görüntüler bize aktarılıyordu" diyerek öğrencilik yıllarından bahsetmiştir (Köksal, 1976: 18).

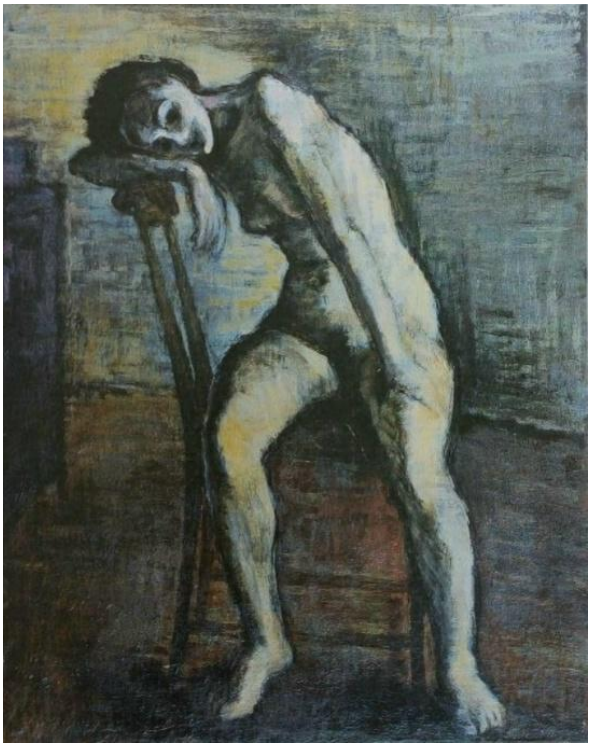
Lévy, Neşet Günal'ın desenini güçlü bulmuş ve hakkında "Bu yaşta Rafael de bu kadar çizerdi" diyerek cesaretlendirmiştir. (Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012: 16). Neşet Günal için Lévy'nin bu sözleri bir teşvik olmuş fakat başarısının sırrının kendini eleştirmek olduğunu bilmiş ve ileriki yıllarda öğrencilerine de kendilerini eleştirmelerini önermiştir. Neşet Günal'ın "Atölye Ziyareti (1946)", "Çıplak (1946)" gibi ilk dönem resimleri atölye hocası Léopold Lévy'nin sanat anlayışına yakın çalışmalarıdır. Léopold Lévy'nin renk konusunda indirgemeci anlayışından etkilenen Neşet Günal renk konusunda düşüncelerini şu şekilde ifade eder;

> Ben, uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım, yapıcı yanımdan daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyordum. Bu nedenle deseni yapıcı, kurucu öğe, rengi de yardımcı öğe olarak benimsedim (Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012: 16).

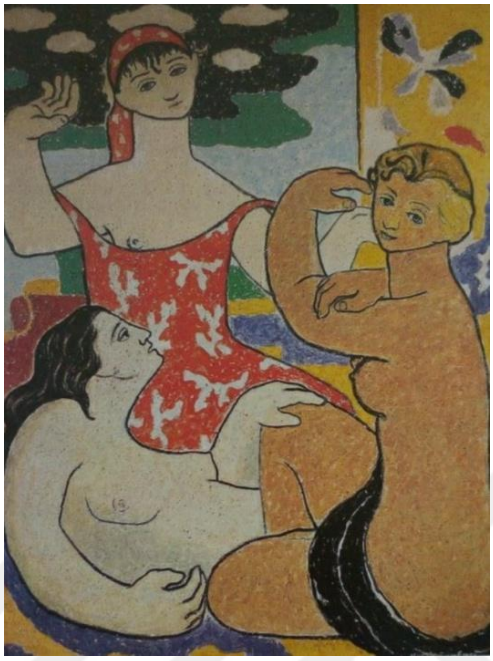
Resim 62: 1937, Nevşehir, Ortaokul 2. Sınıf, Kardeşleri ve annesi ile



Resim 63: Neşet Günal, Çıplak, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 65.5x 53.5 cm., Mehlika Tarim Koleksiyonu.



Resim 64: Neşet Günal, Kadınlar, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 107.5x 79 cm., Mehlika Tarim Koleksiyonu.



1946 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yüksek resim bölümünü birincilikle bitiren Neşet Günal Avrupa sınavını kazanmıştır. 1946-1948 yılları arasında İstanbul Ses Tiyatrosu ve Ankara Devlet Tiyatroları'nda dekor işleri yaptı. 1948 yılının Temmuz ayında gittiği Paris'te, Ecole Nationale Supérieur des Beaux Arts'da Fresk ve Duvar Resmi uzmanlık öğrenimi görmüştür. Öğrenim programının ilk aylarında, André Lhote'un atölyesinde çalışmış fakat bu atölyenin akademik eğitimiyle uyuşmadığından Fernand Léger'in atölyesine devam etmiştir. "Üç Güzel (1951)", "Yaşama Neşesi (1951)", "Dörtlü Güzellik (1951)" adlı resimleri Günal Léger'in estetiği doğrultusunda yaptığı resimlere örnektir. Matisse'in renkçi anlayışında resimler de yapan Neşet Günal'ın bazı resimlerinde Matisse'in renk kullanımı ve figür deformasyonu görülmektedir. "Çıplak" (1949), "Düşünen Kadın" (1950), "Kadınlar" (1951) adlı resimleri buna örnektir. Fransa'da, İtalya'da, İspanya'da inceleme geziler yapmıştır. Hastalanması sebebiyle üç yıl kadar çeşitli sağlık merkezlerinde tedavi gördü (Ergüven, 1996: 222; İskender, 1995: 18; Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012: 20; Gelişim Basım ve Yayım, 1983: 1678).

Devlet bursuyla gittiği Fransa'da altı yıl kalarak 1954 yılında İstanbul'a geri dönen Neşet Günal kendini şu şekilde ifade etmiştir:

> Kendi kendimi tanımak istedim, neye yeteneğim var, neye yatkınım… Şunun farkına vardım ki renge yatkın bir insan değilim. Renkçi eğilimlerim daha kısıtlı. Resmin daha yapısal yanlarına eğilimli bir yanım ortaya çıktı, desen tarafım daha ağır bastı ve işlerini ilgiyle izlediğim Fernand Leger'nin atölyesine gittim. Söylemem gerekir ki Fernand Leger'den bir şeyler öğrendim ve ilk defa onun etkisine bıraktım kendimi. Bu dönemde ortaya çıkan belirgin biçimde Leger'nin etkisini taşır. Yalnız şu var, ben hiçbir zaman Leger'nin biçim değiştirmelerine yatkın olmadım. Yani tranformasyon dediğimiz olaya yatkın olamadım ama deformasyon, biçim bozma olayına hep yatkındım (Elkâtip, 1996: 30).

Devlet bursuyla gittiği Fransa'da altı yıl kalarak 1954 yılında dönen Neşet Günal İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne asistan olarak göreve başlamıştır. İlk kişisel sergisini 1955 yılında Ankara Helikon Derneği Galerisi'nde, ikinci sergisini 1958 yılında İstanbul Şehir Galerisi'nde düzenlemiştir. Neşet Günal Galeri Baraz'da açtığı üçüncü sergisi "Toprak Adamları"nda yer alan Duvar Dibi, Korkuluk, Sorun gibi 12 büyük boyutlu resminde bozkır, köy hayatı, yaşam zorlukları çeken insanları yansıtmıştır (Gelişim Basım ve Yayım, 1983: 1678; Köksal, 1976: 18-19). Köksal Neşet Günal'ın resimleri hakkında şunları söylemektedir:

> Çok partili dönemden bu yana gelişen kentsel kesimle kırsal ve toprağa bağlı kesimin sorunları politik plana da yansımaktadır. Neşet Günal'ın toprak adamlarının yaşantısını, sorunlarını yansıtan resimlerinde ise belli bir politik ya da militan tavır öncelik kazanmaz. Onun resimlerindeki içerik, doğrudan duyarlı olduğu insan yaşantısıyla tam bir özdeşlik gösterir (Köksal, 1976: 20).

Neşet Günal resimlerinde işlediği konular toplum ve yaşantılarındaki sorunlardır. Neşet Günal çocukluğunu geçirdiği köy ortamını, insanlarını kapı eşiğinde, duvar önünde, kırsal alanlarda, korkuluk dibinde resmetmiştir. Anadolu köy ortamının ve insanlarının hayatlarındaki zorluklarını yansıtmıştır. Neşet Günal tüm gerçekliği ile hava koşulları, hastalıklar, yoksulluk, kentleşme gibi çeşitli sorunlara direnen Anadolu insanlarını yansıtmıştır. Neşet Günal'ın resimlerinde yansıtılan yaşamlar, kullanılan figürler, Neşet Günal'ın çocukluğundaki gözlemler ve tüm yaşanmışlıklarından edindiği deneyimler ile yansıtıldığı görülmektedir. Büyük boyutlu tuvallerinde figürlerinde sağlam desen planda olmasına rağmen renkler ikinci plandadır. Neşet Günal, Büyükünal ile yaptığı söyleşide şunları dile getirmiştir; "Ben uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım, yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak

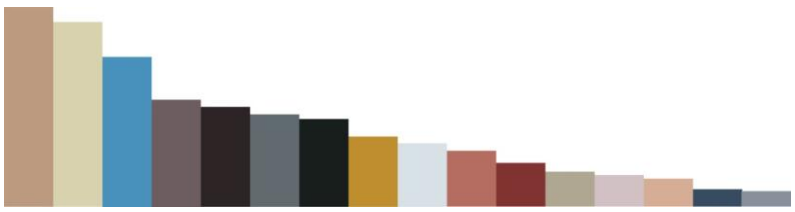
istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyordum. Bu nedenle desen'i yapıcı, kurucu öge, renk'i de yardımcı öge olarak benimsedim." (Büyükünal, 1995; Ergüven, 1996: s. 22'deki alıntı).

Neşet Günal 1950'lerin sonlarında Anadolu köy hayatını resimlerinin teması haline getirmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938-1943 yılları arasında düzenlediği Yurt Gezileri ve 1950'li yıllarda köyden kente göçün artması, resimde Anadolu temalı resimlerin yapılmasının sebeplerindendir. "Bu dönemde sanat da bir tür iç hesaplaşmaya gitmiş; yerellik-evrensellik tartışmalarından beslenmiştir." (Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012; 22).

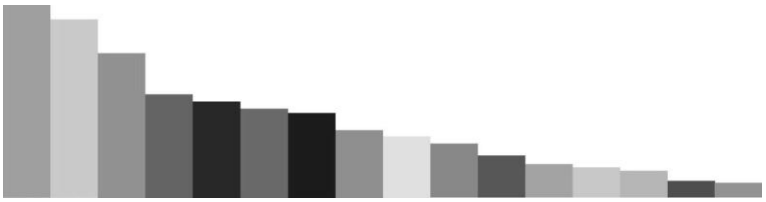
4.4.1. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinde Renk Algısının Psikolojik Yönleri

Yaşantı I *(Resim 65)* resminin renk derecelendirmesinde *(Tablo 47)* görüldüğü gibi resimde en çok sarı tonları kullanılmıştır. Sarı renk toprak arazideki derinlik hissini veren oyuk yerler çocukların arkalarına denk gelmektedir. Ailenin resmedildiği dış mekan açık toprak tonlarında boyanmıştır. Resimde mavi, kırmızı ve sarı tonları ağırlıklıdır. Üç ana rengin uyumu bağlayıcı olarak kahverengi kullanımı ile sağlanmıştır. Çocuklar anne ve baba figürlerinden kopuk değildir. Çocukların elleri anne ve babalarını sarmaktadır. Arka plandaki gökyüzü resme huzurlu bir hava katmaktadır. Mekanda gündelik hayata dair eşyalar bulunmaktadır. Ailenin dış mekanda olmalarına rağmen evlerindeymişçesine rahat oldukları bir yaşam tarzına sahip oldukları görülmektedir. Ailenin arkasında toprak arazinin gerisinde bulunan küçük saksıda yeşil yapraklı beyaz çiçekler bulunmaktadır. Hayatı simgeleyen yeşil bitki, resimdeki aileyi ve hayatını ifade etmektedir.

Tablo 47: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Renk Derecelendirmesi

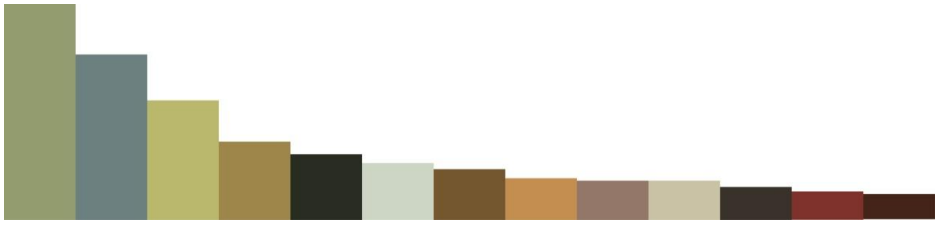


Tablo 48: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

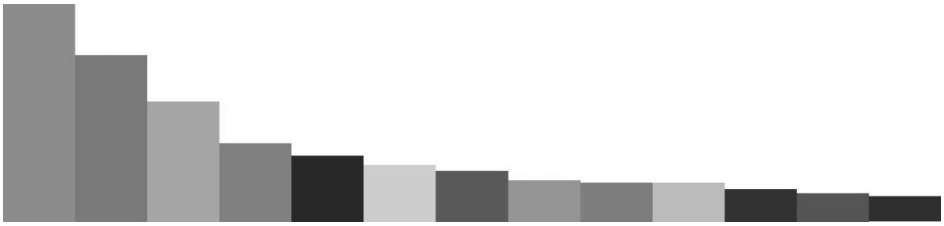


"Ana" *(Resim 66)* isimli eserde resimde koyu lekeleri veren bebeğin üstüne giydiği giysisi, duvardaki oyuk ve ahşap kapının rengidir. Anne bebeğin beşiğinin üstündeki çarşafla aynı kirli beyazın renginde eski bir önlük ve soluk mavimsi gri şalvar elbise giymektedir. Yeşil enerjiyi dengeleyen, şefkat uyandıran etkili bir renktir. Ana Resmi Renk Derecelendirmesi'nde *(Tablo 49)* görüldüğü gibi resmin en çok kullanılan rengi olan duvarın açık yeşil tonu, bedensel zayıflık veya tam tersi sağlığı ifade eder. Resimde anne şefkati, anne ve bebeğinin sağlıksız yetersiz yaşam koşullarına rağmen, anne sütünün bebeğine getirdiği şifası, arka plana boyanan açık yeşil rengin anlamını karşılamaktadır. Bebeğin saflığını, temizliğini ifade eden beşiğindeki beyaz çarşaftır. Mavi sakinliği, tarafsızlığı ifade eder. Annenin bebeğinden kopuk resmedilmesi giysisindeki mavinin tarafsız rengiyle vurgulanmaktadır. Annenin durağanlığı ve donuk ifadesi mavinin tonuyla uyuşmaktadır.

Tablo 49: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Renk Derecelendirmesi

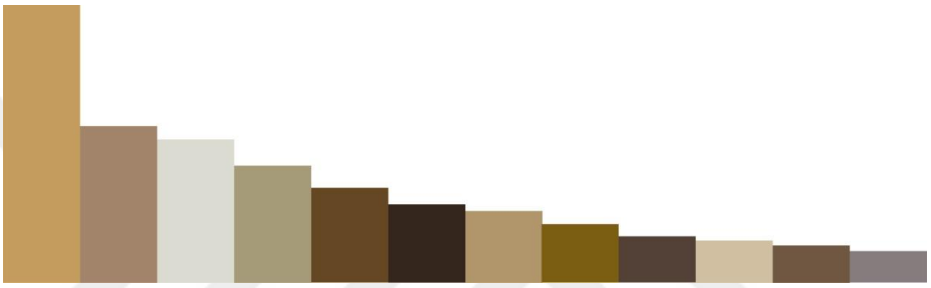


Tablo 50: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

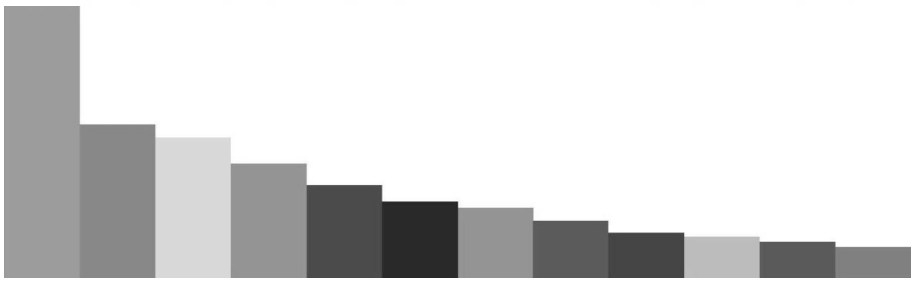


Sorun *(Resim 67)* isimli eserde açık sarı toprak tonları figürlerin bulundukları kurak arazinin rengidir. Arazinin bitiminden gözüken puslu ve kirli beyaz gökyüzü arazinin rengiyle uyumludur. Resimdeki çok fazla kullanılan sarı fazla düşünmeye ve gerginliğe sebep olmaktadır. Sarı, babanın duruşu ve bakışından hissedilen düşünceli ve kederli görünümünün vurgusunu arttırmaktadır. Baba çıplak ayakları ve kemikleşmiş vücudu ile çocuğunu üzüntülü ve çaresiz bir şekilde bakmaktadır. Resimde tarımla uğraşan, yokluk içinde yaşamaya ve çocuğuna bakmaya çalışan köy insanını görülmektedir.

Tablo 51: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Renk Derecelendirmesi

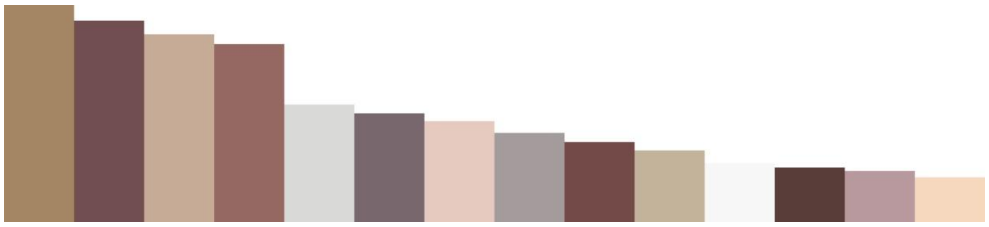


Tablo 52: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

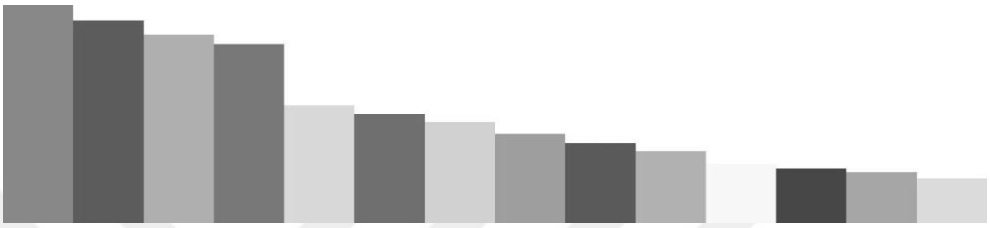


"Duvar Dibi III" *(Resim 68)* resminde toprak tonları hakimdir. Kahverengi bereketi simgeler. Duvarın arkasından görülen arazi ve gökyüzünün renklerin duvarın önüne dizilmiş figürlerde de kullanışmış olması, kırsal kesimdeki köylülerin topraklarıyla ve yaşam tarzlarıyla bütünleştiğini hissettirmektedir. Figürlerin gözlerinde aynı ifadesiz bakışlar bulunmaktadır. Resimde yaşlıdan çocuğa figürlerin yer alması, yaşlıların sahip oldukları toprağı ve yaşantıyı gençlere miras olduğunu göstermektedir. Anne, babalarının, dedelerin, ninelerinin sürdüğü yaşantıyı çocuklarının devam ettireceği hissi vermektedir.

Tablo 53: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Renk Derecelendirmesi

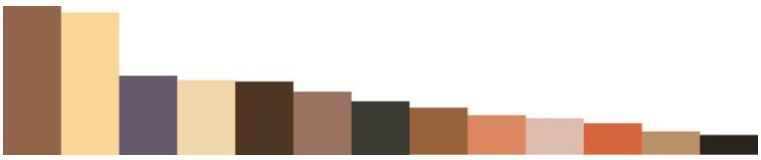


Tablo 54: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



"Yaşantı II" *(Resim 69)* resmi renk şemasında *(Tablo 55)* görüldüğü gibi resmin sol tarafında kullanılan kahverenginin sağ taraftaki arka planda kullanılan açık sarı toprak tonlarıyla aykırılık oluşturduğu, açık ve koyu değer birbirilerini vurguladığı görülmektedir. Toprak rengi zemin üzerinde, baba giydiği mor tonundaki gömleği ile ön plana çıkarmaktadır. Mor doğada az bulanan bir renktir. Doğal tonların kullanıldığı resimde annenin de gömleğinde bulunan mor, mavi ve kırmızının karışımı olduğundan hem sıcaklık hem soğukluk içerir. Babanın arkasına ışık huzmesi havası verilen çizgisel boyut kazandırılmış sarı zemin, ışığı ifade eden sarı rengin anlamıyla uyuşmaktadır.

Tablo 55: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Renk Derecelendirmesi

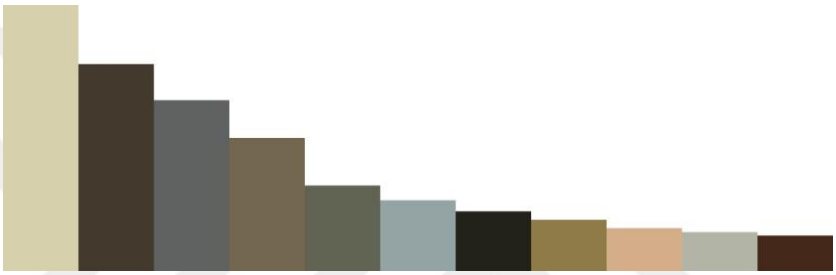


Tablo 56: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

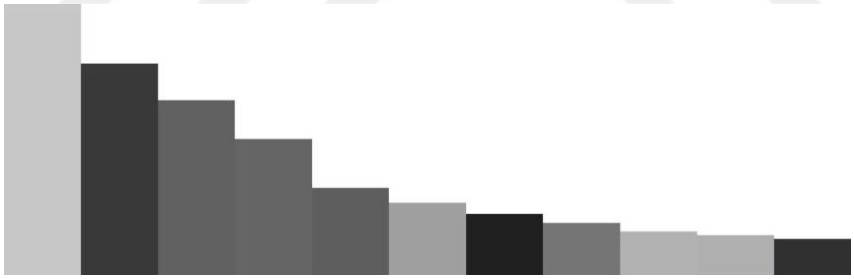


"Kapı IV" *(Resim 70)* Resmi Renk Şemasında görüldüğü gibi resimde sol taraftaki koyu kahverengi ahşap rengi kapı önünde anne figürü yer almaktadır. Anne ve çocukları toz toprak içinde bulunmaktan sararmış soluk grimsi renklerde kıyafetler içinde görülmektedir. Kapı önüne dizili figürler çıplak ayakları ile ev içinde bulundukları havasını vermektedir. İç mekanda süs eşyası olarak kullanılan hayvan postu çocukların arkasında görülen dış duvarda asılıdır. Sıvası dökülmüş yapıdan tuğla duvar görülmektedir. Giyimleri ve mekan ile gösterilen fakirlikleri yansıtıldığı resmin, kullanılan donuk renkler ile çarpıcılığı arttırılmıştır.

Tablo 57: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 58: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



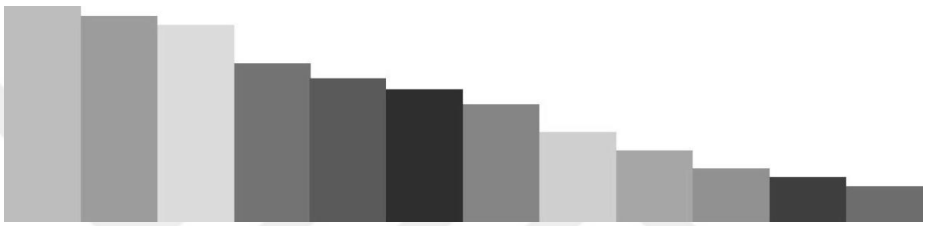
"Kapı Önü III" *(Resim 71)* resminde görüldüğü gibi *(Tablo 59)* renkleri monokrom olan resimde toprak renk tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan renkler ve figürlerin giyim tarzı ile resimdeki figürlerde hissedilen kasvetli ve endişeli bir havayı daha da vurgulamaktadır. İçerisinin karanlığı gözüken açık kapının önünde bulunan baba ve evlerinin önündeki iki çocuğu aynı yöne doğru dönük duruşlarıyla bakışlarıyla görülmektedir. Aynı yöne bakışları, beklenti içinde olduklarını hissettirmekte ve kahverenginin ifade ettiği özlem duygusuyla örtüşmektedir. Bebek toprak zemin üzerinde emeklemektedir. Dış mekanda ev

içindeymişçesine bulunan figürler toprak kıyafetleriyle toprak zemin bütünleşmişlerdir.

Tablo 59: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Renk Derecelendirmesi

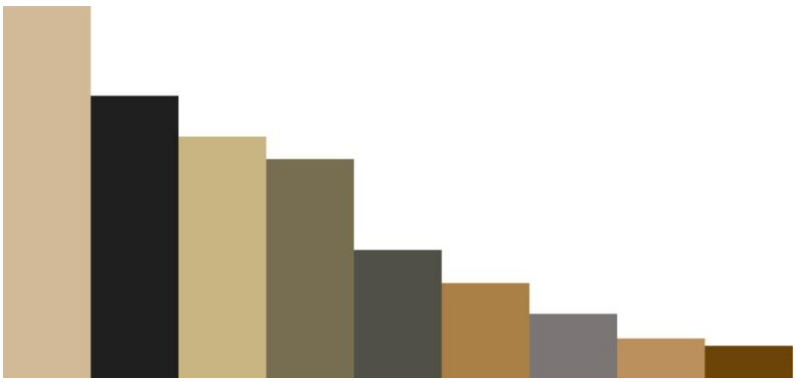


Tablo 60: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

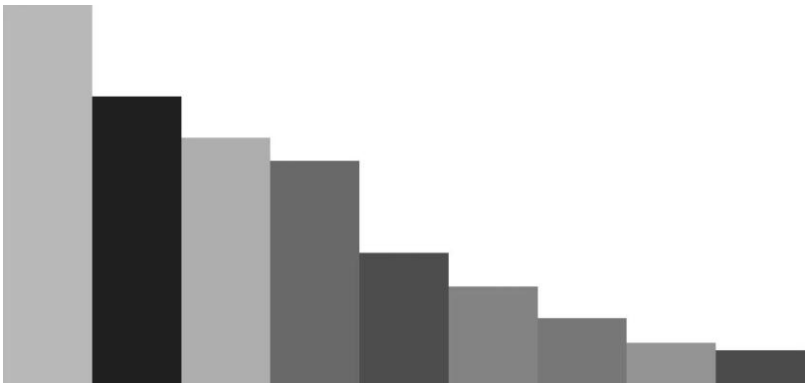


"Kapı Önü V" *(Resim 72)* eserinde, toprak ve kirli bej tonlarının yer aldığı arka plandaki duvarın önünde koyu renk giysileriyle kasvetli ve endişeli bir havayı daha da vurgulamaktadırlar. Figürlerin sol ve sağ tarafta birbirinden kopuk resmedilmiştir. Topraksı arka plan, toprak zemin ve toprak zemin üzerinde bir parçası olarak figürler yer almaktadır. Bulundukları toprak içinde geçen hayatlarına bağlı olmalarına rağmen mücadele ve beklenti içindeki hallerini yansıtmaktadır.

Tablo 61: "Kapı Önü V" *(Resim 72)* Resmi Renk Derecelendirmesi

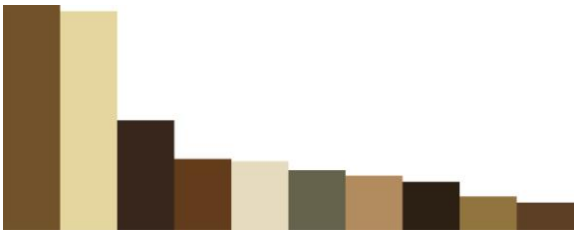


Tablo 62: "Kapı Önü V" *(Resim 72)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

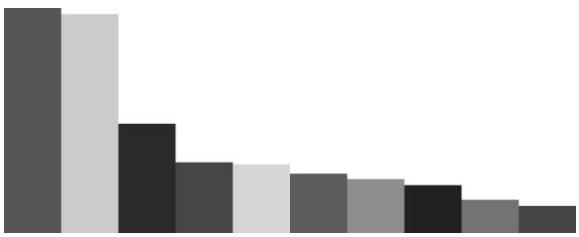


"Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* eserinde tarlada çalışan anne yanında yerde oturan kız çocuğuyla görülmektedir. Kuru ağaç dalları, sararmış kapalı gökyüzü, giydikleri ayakkabı ve çoraplar mevsimin sonbahar olduğunu göstermektedir. Kirden sararmış açık renk örtündükleri giysilerle ve ayakkabılarıyla soğuktan korunma çabasındadırlar. Boş toprak arazide elinde çapasıyla resmedilen anne, çapasını zemine, sol eli çenesinin köşesinde izleyiciye doğru bakmaktadır. Resmin koyu sarımsı toprak zemini üzerinde açık renk giysileriyle anne ve çocuk ön plana çıkmaktadırlar.

Tablo 63: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Renk Derecelendirmesi



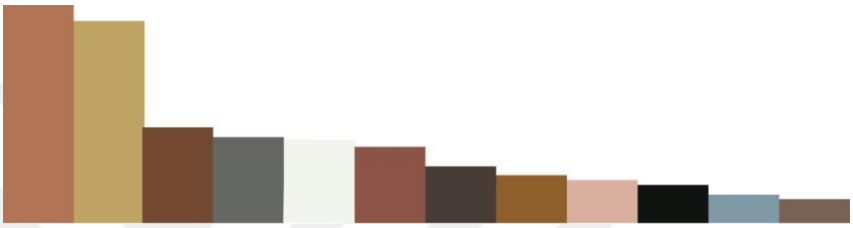
Tablo 64: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



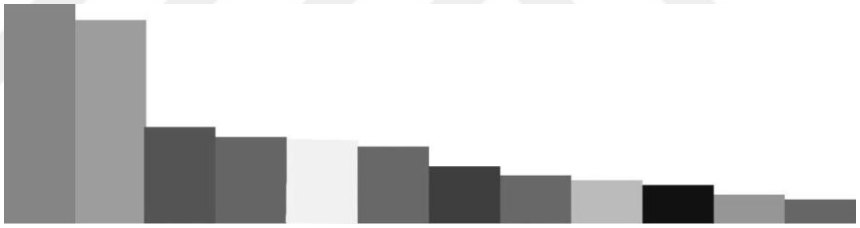
"Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* eserinde kızıl kahve toprak tonlarında arazi üzerinde anne ve küçük yaşta kızı yer almaktadır. Arka plandan yine aynı toprak

tonlarında sivri kayalıklı tepeler ve ardından kirli beyaz puslu bir gökyüzü görülmektedir. Kirlenmiş sarı renk elbisesi içindeki anne çapa yaparken resmedilmiştir. Ayaklarını bastığı toprakta kurumuş bitki kökleri yer almaktadır. Resmin sağ orta kısmında yer alan küçük kız çocuğu eli ağzında ayaklarını birbirinin üstüne koymuş izleyiciye doğru bakmaktadır. Çocuk açlık hissini gösteren duruşu, ayakkabısız çoraplarıyla resmedilmiştir. Resimde az miktarda çocuğun elbisesinde kullanılan mavi ton sarı, kahve tonlarındaki resimde farklılık yaratmaktadır.

Tablo 65: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 66: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



"Korkuluk II" *(Resim 75)* eserinde gökyüzünün çocukların bulunduğu sarı toprak zeminden daha çok yer kaplamaktadır. Maviden çok puslu beyaz bulutların yer aldığı gökyüzü ön planında resmedilmiş mavimsi gri elbise giydirilmiş korkuluk ile görülmektedir. Korkuluğun alt kısmında toprak zemin üzerinde görülen üç çocuk figürü görülmektedir. İki kız çocuğundan biri korkuluğa sarılmış, diğeri eliyle tutmuş şekilde bakışları izleyiciye doğrudur. Ortada yer alan çocuk kırmızı tonların ceketiyle diğer çocuklardan farklı görünmektedir. Sağ taraftaki kız çocuğu ve sol taraftaki oğlan aynı renk giysileriyledir. Korkuluk sonsuz gözüken büyük gökyüzünün ön planına resmedilerek, korkuluğa olduğunda daha büyük gözüken bir ifade katılmaktadır. Bu durum korkuluğun çocukların gözünde olduğundan büyük, merak uyandırıcı ve korkutucu anlamlar ifade ettiğini yansıtmaktır.

Tablo 67: "Korkuluk II" (Resim 75) Resmi Renk Derecelendirmesi

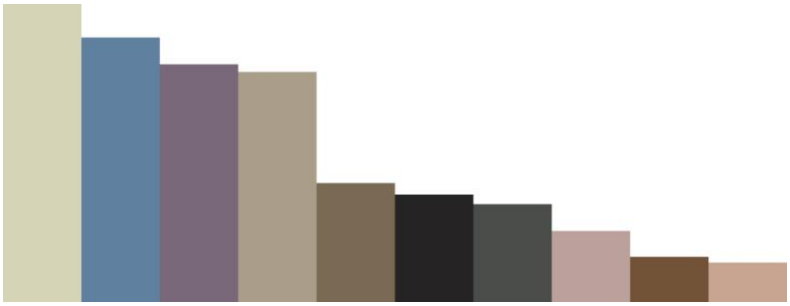


Tablo 68: "Korkuluk II" *(Resim 75)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

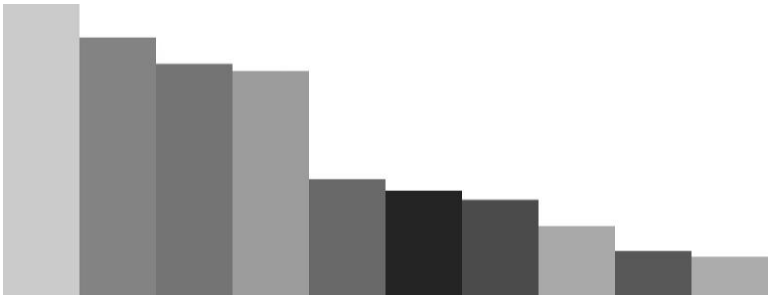


Neşet Günal'ın "Çocuklar" *(Resim 76)* isimli resminde üç çocuğun duvarın önünde dizili olduğu görülmektedir. Krem rengi çatlak, sıvası dökülmüş duvarın altından kahverengi toprak rengi duvar görülmektedir. Resmin üst kısmına yansıyan gölge, resme gizemli ve merak uyandırıcı bir hava katmaktadır. Resimde soldan sağa dizilen çocuklar kirli pembe, mavi ve sarı renk giymişlerdir. Açık kahve toprağın üzerindedirler.

Tablo 69: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Renk Derecelendirmesi

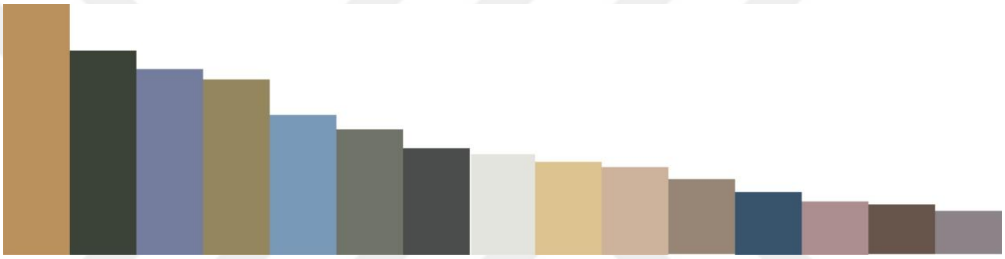


Tablo 70: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi

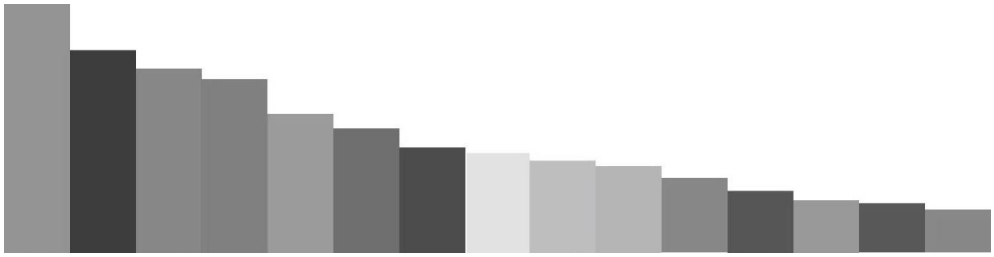


“Sorun-Sorum III” (Resim 77) resminde toprak tonlarının hakim olduğu görülmektedir. Anne figürünün üstündeki mavi ve gökyüzünün mavisi resimde annenin düşünceli ve kopuk resmedilişini anlamlandırmaktadır. Resim; anne ve arka planında beşikte yatan çocuğu ve onlardan ayrı resmin sağ tarafında duran baba figürü olmak üzere bölünmüştür. Bu durum annenin çocuğunu düşündüğünü hissettirmektedir. Çıplak ve olduğundan büyük resmedilmiş ayakları ve elleri, figürlerin ellerini ve ayaklarını çok kullandığı izlenimi vermektedir. Beşiğin dış mekanda olması, babanın elindeki tırmık ile figürlerin sürekli toprakta çalışma gerekliliklerini ve uyum sağlamak için dış mekanda yaşamlarını göstermektedir.

Tablo 71: “Sorun-Sorum III” *(Resim 77)* Resmi Renk Derecelendirmesi



Tablo 72: “Sorun-Sorum III” *(Resim 77)* Resmi Siyah-Beyaz Derecelendirmesi



Neşet Günal’ın resimleri tuvali dokusundan kaynaklı doğal ve kendine özgü doğal hava vermekte ve kırsal kesimi ve insanlarını yansıttığı konularıyla bütünleşmektedir. Neşet Günal resimleri hakkında şunları söylemiştir: “Resimlerimde özel olarak yaptığım tuvalleri kullanırım. Duvarsı dokulu tuvallerdir bunlar. Işık etkilerini ince renk tabakaları ile sağlayıp, tuvalin dokusundan ışık ve renk titreşimleri için yararlanırım” (Büyükünal, 1995; Ergüven, 1996: s. 76’deki alıntı).

Neşet Günal çocukluğunu da geçirdiği kırsal kesim hayatını, kendi gözlemlerini ve çoğunlukla çocukluk anılarını resimlerinde yansıtmaktadır. "Korluluk II" *(Resim 84)* adlı resminde Neşet Günal'ın korkulukla ilgili gözlemleri resimlerinde yansıtmış ve korkulukları korkunun ve baskının simgesi haline getirmiştir. Neşet Günal Korkuluk dizisi ile ilgili şunları söylemiştir; "Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır" (Neşet Günal, Sedat Simavi Vakfı Ödülü nedeniyle hazırlanan metin; Ergüven, 1996: 166).

Duvar Dibi ve kapı önünde duran figürleri derme, çatma duran yaşadıkları mekanın içinde değil de dışında görülmektedir. Dış mekana, iç mekanı anımsatan ögeleriyle yerleştirdiği figürleri göçebe hayatı anımsatmaktadır.

Neşet Günal çocukluğunu geçirdiği yeri ve yaşayış biçimini resimlerinde görülmektedir. Resimlerinde figürlerin dış mekanda görülmesi, yaşayışlarını zor şartlarda yaşadıklarını ve çalıştıklarını ifade edecek şekilde el ve ayaklarının vücutlarının geri kalanına göre büyük ve ayrıntılı şekilde görülmektedir. Lynton el ve göz arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir: "İnsan gözünün özellikle dokunma duyusuyla yakın bir bağı vardır; sanatçının görmesi – ve – yapması gözüyle elinin yakın bir iş birliğini gerektirir" (Lynton, 2009, 56).

Neşet Günal'ın incelenen tüm resimlerinde toprağın rengi olan kahve tonları hakimdir. Kahve toprağı, bağlılığı ve bereketi simgeler. Resimlerinde içinde farklı renkler bulunduran kirli beyaz renk tonlarının, sarıların, mavilerin ve yer yer kırmızı tonları da yer almaktadır. Figürlerinin yüzlerindeki durgun, beklenti dolu, düşünceli bakışları yaşadıkları zor hayat koşullarından kurtulma isteklerini anlatmaktadır. Arka plandaki toprak tonlarıyla aynı tonlarda resmedilen figürler, çoğunlukla izleyiciye dönük bakışlarıyla resimden sıyrılmak ister şekildedir. Evlerinde değil de dış mekanda olmaları, evlerinden çok toprağa bağlılıklarını yansıtmaktadır. Neşet Günal, gökyüzü mavisini kullandığı resimlerde, toprak üzerinde resmettiği figürlerinin toprağa bağlı hayatlarından sıyrılarak, rahat, bağımsız hayat isteklerine dair arzuları yansıtmaktadır.

4.4.2. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinde İçerik ve Analitik Çözümlemeleri

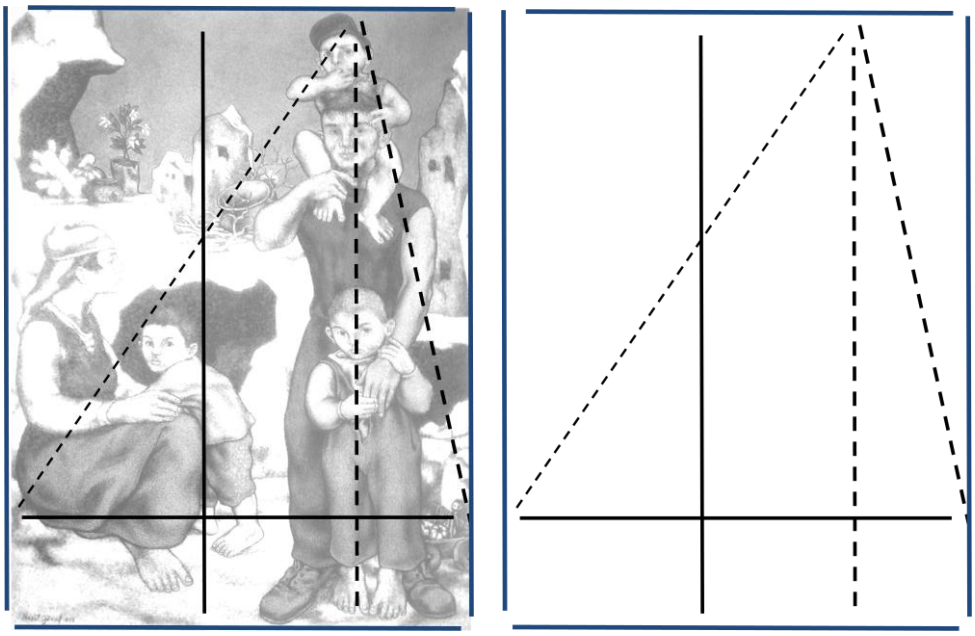
Neşet Günal'ın "Yaşantı I" *(Resim 65)* adlı eserinde anne, baba ve üç çocuktan oluşan bir aile yer almaktadır. Resmin sol tarafında yere oturmuş olan annenin bedeni ve yüzü profilden sağ tarafına dönük şekildedir. Önündeki çocuğu kollarını annesine uzatmış ve yüzü izleyiciye dönük gözükmektedir. Baba resmin sağında ayakta durmaktadır. Babanın sol eli, ayaklarının dibindeki çocuğunda diğeri ise omzunda taşıdığı yaşça diğer ikisinden daha küçük olan çocuğunun üzerindedir.

Resim 65: Neşet Günal, "Yaşantı I", 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 185x 140 cm., Sabancı Koleksiyonu.



Aile kırsal kesimde ve dış mekanda resmedilmiştir. Resmin üçte birinden az bir kısmını mavi gökyüzünü oluşturmaktadır. Arka planda dikey olarak yerleştirilmiş ve kırsal alanla bütünleşen evler yer almaktadır. Yine arka planda görülen çiçeğin bulunduğu saksı, yemeklerin pişirildiği kazan dış mekana iç mekan havası katmaktadır. Şemada *(Tablo 73)* görüldüğü gibi babanın ayaklarının dibinde resmin sağ alt köşesinde yer alan ahşap oyuncak arabada korkuluk ve balkabağı oyuncakları gözükmektedir. Neşet Günal resimlerinde ilk defa korkuluk figürünü bu resimde kullanmıştır. Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk resmin sağ tarafına doğrudur. Resmin sol yarısında iki, sağ yarısında ise dikey olarak sıralanmış üç figür bulunmaktadır. Şemada *(Tablo 73)* görüldüğü gibi çocukların yerleştirilişi, solda annesinin yanında, sağda babanın ayakları dibinde ve omuzlarında olmak üzere üçgen oluşturmaktadır. Resmin sol tarafına yerleştirilen anne ve çocuk sağ tarafına yerleştirilen baba ve iki çocuk ile asimetrik bir denge sağlamaktadır. Toprak zemin üzerine yerleştirilen figürler ve etraftaki objeler yer yer kullanılan kırmızı, mavi, yeşil tonlarla ön plana çıkmaktadır. Annenin kucağına yönelen çocuğunun arka planında toprak zemin üzerine atılan, oyuk hissi yaratan koyu leke, çocuğun yüzünü çevreleyerek vurgulamaktadır. Anne ve üç çocuğunun ayakları çıplak, babanın ise ayağında eski bir bot göze çarpmaktadır.

Tablo 73: "Yaşantı I" *(Resim 65)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Küçük çocuklar anne ve babanın yanlarında, onlara yakın olma isteği içinde resmedilmişlerdir. Anne, baba ve üç çocuktan oluşan ailenin dış mekanda resmedilmesi, dış mekana iç mekan havası verilmesi ile, göçebe hayatı yaşayan bir aile görülmektedir.

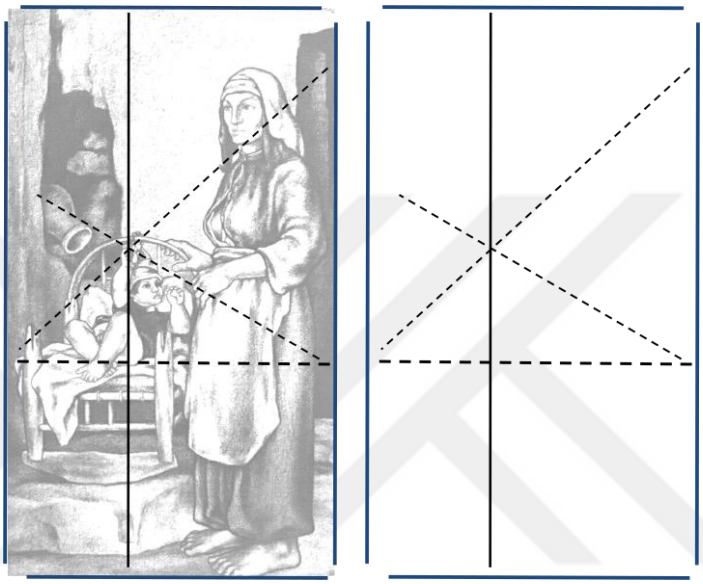
Resim 66: Neşet Günal, "Ana", 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 172x100 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



Neşet Günal'ın "Ana" *(Resim 66)* adlı tablosunda, beşiğinde yatan bir bebek ve anne bulunmaktadır. Resmin sol tarafına yerleştirilen beşik yerden daha yüksek olan bir platformun üstündedir. "Ana Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması"nda *(Tablo 74)* görüldüğü resmin sol tarafına yerleştirilen beşiğin içinde yatan bebeğin yüzü önden gözükmekte ve resmin sağ tarafında çıplak ayaklarının üzerinde duran anneye bakmaktadır. Elleri annesine uzanmış olan bebeğin üstüne

giydiği giysisinin, belden aşağı kısmını çıplak bıraktığı görülmektedir. Annenin bedeni ve başı hafif sol taraftaki beşiğe dönüktür. Sağ eli beşiğin baş kısmını tutmaktadır ama gözleri bebekte değil, göz hizasından uzaklara doğru dalgın bir şekilde bakmaktadır. Konunun anlatımını güçlendiren ve figürlerin vurgularını arttıran kontür çizgileri resme dinamiklik katmaktadır.

Tablo 74: "Ana" *(Resim 66)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Figürlerin arka planında, resmin sağ tarafından az bir kısmı gözüken ahşap kapının yer aldığı duvar ve figürlerin yer aldığı zemin olmak üzere yatay olarak ikiye ayrılmıştır. Resmin sol tarafında duvarın oyuğundan bir testinin baş kısmı sağ alta meyilli şekilde durmaktadır. Bebeğin bulunduğu beşik, testi gibi iç mekan öğelerinin yer aldığı mekan, aynı zamanda toprak zemin, taş platform gibi öğelerle de dış mekanı da yansıtmaktadır.

Annenin bebeğine değil de gözleri dalmış şekilde boşlukta bir yere bakması, anne ve bebek figürünün birbirinden bağımsız resmedildiği hissini yaratmaktadır. Annenin gömleğinin arasından göğsünün bir kısmının gözükmesi bebeğin annesine yönelmiş resmedilişiyle, anne sütüne ihtiyacını yansıtmaktadır. Yoksulluk içinde, zor koşullarda yaşayan anne ve bebeğinin arasındaki bağ bebeğin annesinden gidermek istediği açlık ihtiyacı ile gösterilmektedir. Resim bebeğin anneye bağlılığı ve annenin şefkatini ihtiyacını göstermektedir.

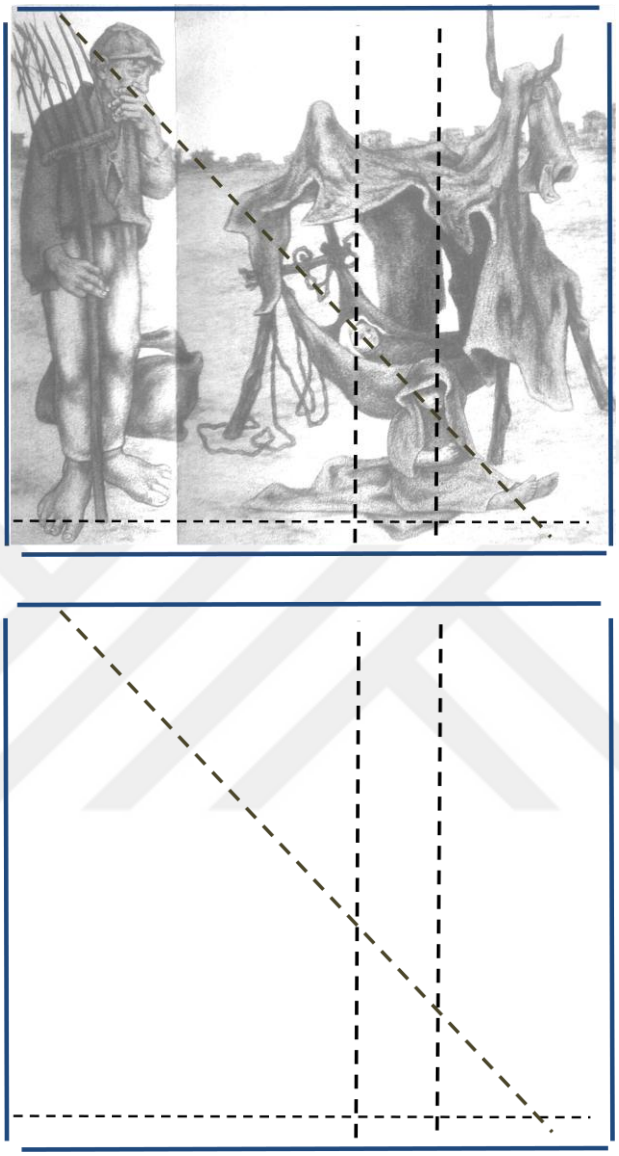
Resim 67: Neşet Günal, "Sorun", 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 154x 175 cm., Bige Kuraner Koleksiyonu.



Neşet Günal'ın "Sorun" *(Resim 67)* adlı resminde bir baba ve iki çocuğunun kırsal, boş bir arazide resmedildiği görülmektedir. Neşet Günal, bu eserinde Yaşar Kemal'in Bebek isimli öyküsünden esinlenmiştir (Palvanoğlu&Uçar (Ed.), 2012: 22). Baba kompozisyonun solunda, bedeni beşiğindeki bebeğine ve beşiğin önündeki yerde oturan çocuğuna dönük, çıplak ayakları üzerinde durmaktadır. Dış mekanda resmedilen figürlerin bulunduğu toprak zeminin ardından görülen gökyüzü figürlerin arka planını ikiye bölmektedir.

Şemada *(Tablo 75)* görüldüğü gibi resmin sağ tarafında bebek, ve beşiğin önünde yerde oturan çocuk resmin sağ tarafındadır. Baba ve çocukları birbirlerinden kopuk resmedilmiş olsalar da, babanın çocuklarına bakışları ile oluşan ara yön, figürleri birbirine bağlamaktadır.

Tablo 75: "Sorun" *(Resim 67)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



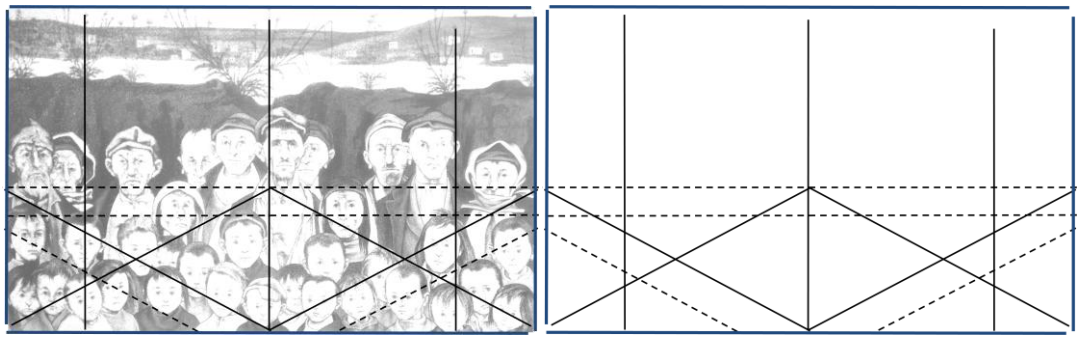
Yüzü profilden resmedilen babanın sol eli ağzının üzerinde düşünceli ve üzgün bir ifadeyle çocuklarına doğru bakmaktadır. Beşik, ağaç dalları ve kumaş parçalarıyla yapılmış derme çatma şekildedir. Zeminin üzerine oturmuş olan çocuk gölgelik olması için başının üstüne kumaş parçası örtünmektedir. Aynı şekilde beşiğin üzerinde de gölgelik yapması için eski bir kumaş parçası bulunmaktadır. Babanın elindeki tırmık, babanın toprakla uğraştığını göstermektedir. Beşik ile dış mekana yüklenilen iç mekan havası, yerleşik hayata geçememiş olan baba ve bebeklerin çaresiz durumunu göstermektedir.

Resim 68: Neşet Günal, "Duvar Dibi III", 1972-73, Tuval üzerine yağlıboya, 152x 245 cm., Erol Aksoy Koleksiyonu.



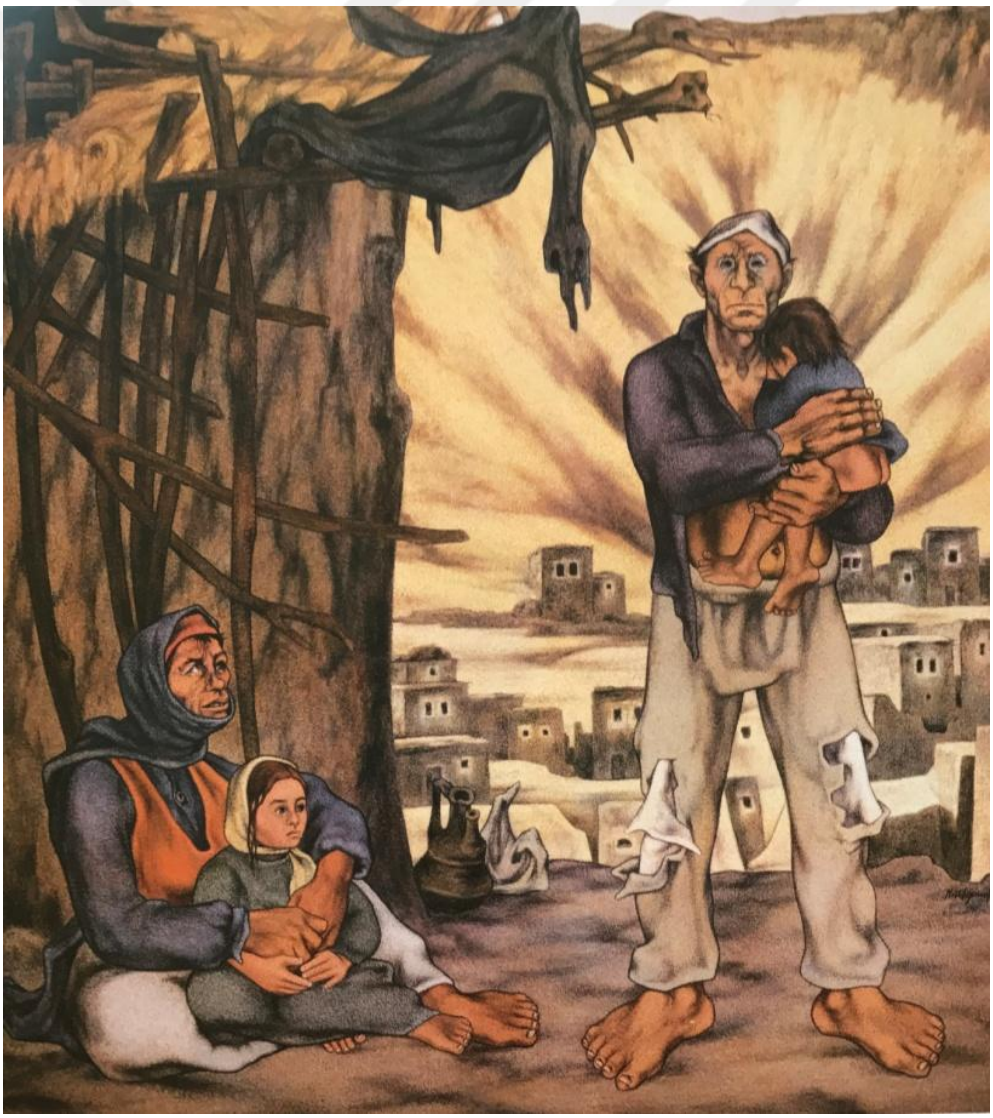
Neşet Günal'ın "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* adlı eserinde, yaşlıdan, çocuğa insan yüzleri resmedilmiştir. Figürlerin arka planında sarı toprak arazi üzerinde deve dikenleri gözüken kırsal kesim görünümü bulunmaktadır. Resimde yan yana yerleştirilmiş figürlerin arka planına boyanmış koyu kahve duvar ile figürler vurgulanmaktadır. Daha arka planında ise sarı otlak arazinin, kızıl kahve dağların ve gökyüzünün sırasıyla yatay olarak zemine koşut olarak dalgalı bir şekilde bölünerek devam ettiği görülmektedir.

Tablo 76: "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Şemada *(Tablo 76)* görüldüğü gibi yüzlerin yerleştirilmesiyle resmin alt kısmında oluşan hareketlilik, arka planda yere paralel yatay bölünmelerle azalarak devam etmektedir. Ön planda yaşça daha küçük ve büyük çocuklar arkaya devam ederek en arkada yaşlı insan figürleri yer almaktadır. Hepsinin yüzü önden gözükmekte karşıya bakmaktadır. En arkadaki duvar dibinde yer alan yetişkin figürlerinin çoğunun erkek, ön plandaki çocuklar ise kızlı erkekli karışık olarak dizilidir. Ön plana kızlı erkekli çocukların yerleştirilmesi, cinsiyet ayrımı olmaksızın, geleceği yönlendirecek olan kişilerin bugünün çocukları olduğunu ifade etmektedir.

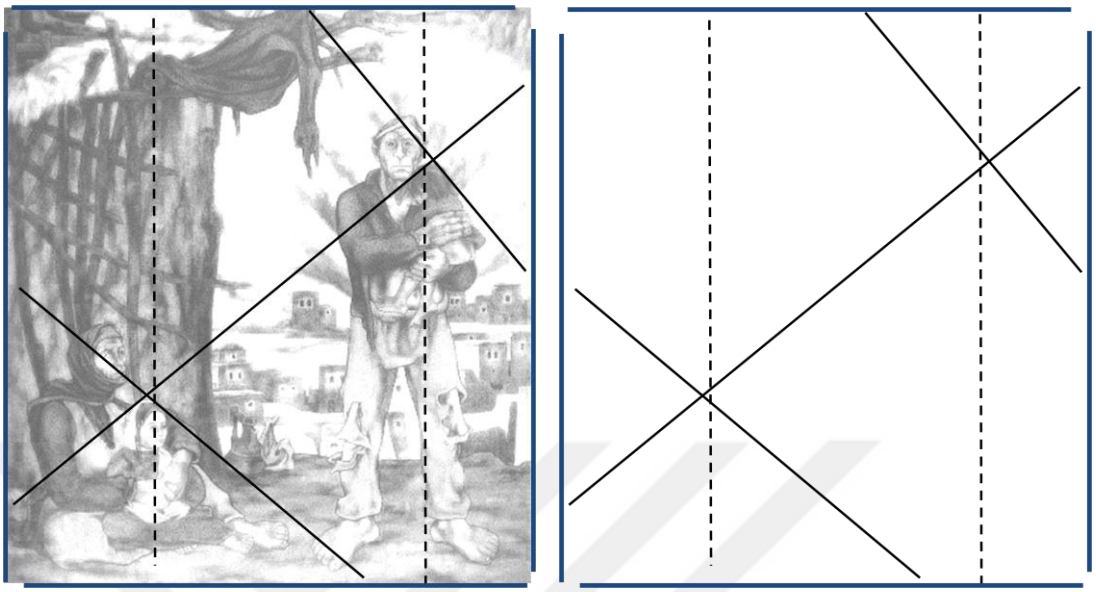
Resim 69: Neşet Günal, "Yaşantı II", 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 225x 200 cm., Besi Cecan Koleksiyonu.



Neşet Günal'ın "Yaşantı II" *(Resim 69)* adlı eserinde anne, baba ve iki çocuğu yer almaktadır. Sol taraftaki anne ve kız çocuğu yerde oturmaktadır. Kız, annesinin bacaklarının arasında sırtını annesinin göğsüne dayamış pozisyondadır. Annenin elleri kızın göğsünde kenetli durmaktadır. Baba ise sağ tarafta bacaklarını omuzları kadar açmış vaziyette, kucağında yaşça daha küçük oğluyla ayakta durmaktadır. Babanın sağ eli çocuğun sırtındadır. Oğlan elleriyle yüzünü kapatmış, babasının sol omzuna yaslanmaktadır. Önden resmedilmiş olan babanın etrafında ışık gölge ile verilen etki, babayı vurgulamakta ve ana figür havası katmaktadır. Anne ve kız çocuğu derme çatma çadırlarının gölgelik elde etmek için birleştirilmiş dal parçaları ve samanları altında oturmaktadır. Resimde renkler ve mekan olgusuyla birlikte figürlerin arkasındaki yüzey üç parçaya bölünmüştür. Bu üç parça, gölgeliğin yer aldığı kahve tonlarda boyanan sol taraf, figürlerin bulunduğu toprak zemin, ve babanın arkasında uzaklardan gözüken evlerin yer aldığı yüzeydir.

Şemada *(Tablo 77)* görüldüğü gibi resmin sol tarafında toprak zemindeki anne ve kız çocuğu, resmin sol tarafında ayakta duran baba kompozisyon sağ kısmında yoğunluk oluşturmakta ve dikkati çekmektedir. Baba ve çocuğun arkasındaki boşluk, arka plandaki kurak arazide gözüken evlerle doldurulduğu gözükür. Annenin bakışları babasının kucağında yer alan elleriyle yüzünü kapatan oğlunun üzerindedir. Oğlanın bedeninin alt kısmı çıplaktır. Babanın gömleği eski ve küçük olduğundan göğsü çıplak ve pantolonu eskilikten yırtık pırtıktır. Aile üyelerinin hepsinin ayaklarının çıplak resmedildiği görülmektedir. Baba ve annenin elleri vücutlarına oranla daha büyük resmedilmiştir. Resmin orta üst kısmında gölgeliğin ucundan eski, yırtık bir ceketi anımsatan kumaş parçası sarkmaktadır. Yerde oturan annenin üstünde lacivert gömleğin üstüne giydiği kiremit kırmızısı yelek ve saçının üstüne attığı kumaşın altında çıkan aynı renk kumaş parçası dikkati anneye, annenin bakışlarına, sonrasında ise annenin bakışlarının yöneldiği oğluna ve kocasına yönlendirir. Resimde baba ve oğlu ayakta, anne ve kız çocuğu gölgeliğin altında yerde oturmaktadır. Oturdukları kısım dallarla ve eski giysilerle elde ettikleri gölgelik bir alandır. Dış mekan olmasına rağmen su testisi gibi gündelik iç mekan objeleri bulunmaktadır. Arka planda ev silüetleri bulunmaktadır.

Tablo 77: "Yaşantı II" *(Resim 69)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Babanın etrafına renk tonlarıyla verilen ışık gölge ile ile sağlanan vurgu dikkati baba ve kucağındaki küçük oğluna yoğunlaştırmaktadır. Ailedeki erkek figürlerini vurgulama durumu, toplumda baba rolünün yerini göstermektedir. Anne ve kız çocuğun resmin sol alt kısmına, babanın sağ tarafta ayakta kucağında oğlan çocuğuyla resmedilmesi toplumda aile üyelerinin hiyeraşik düzenine dikkat çekilmektedir. Resimde *(Resim 69)* vurgulanan baba figürü güçlü duruşuyla ayaktadır. Baba, Jung'un baba arketipine göre otorite ve gücü temsil etmektedir. Bu resimde de güç baba da ışıklı görünümle verilmiştir.

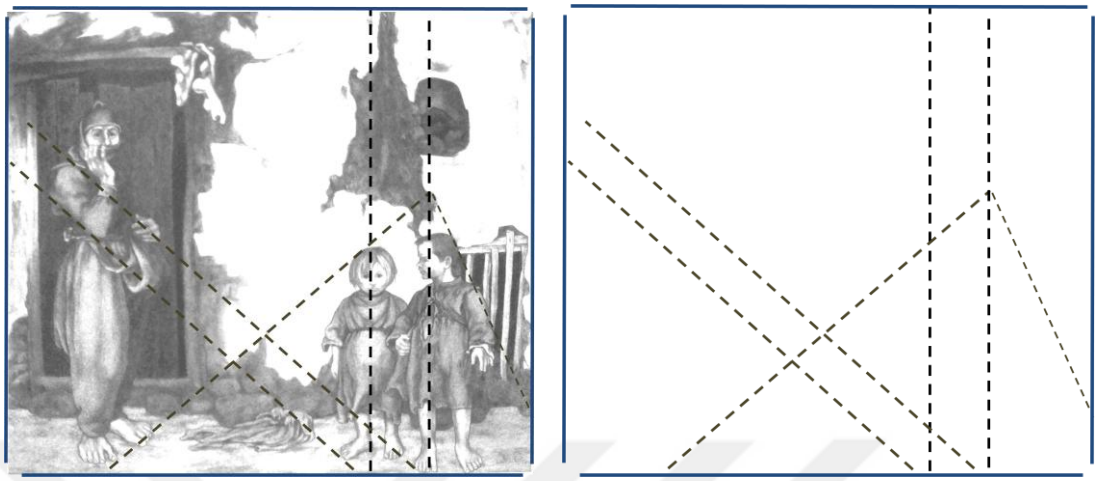
Toplumda meydana gelen değişimler çocuğu etkileyebilir. Bu değişimlerden bir tanesi de göçlerdir. Kentleşme ve artan göç, çocukları olumlu şekilde etkileyebileceği gibi olumsuz yönde de etki edebilir (Tezcan, 2012: 109).

Resim 70: Neşet Günal, "Kapı Önü IV", 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 150x 170 cm., Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.



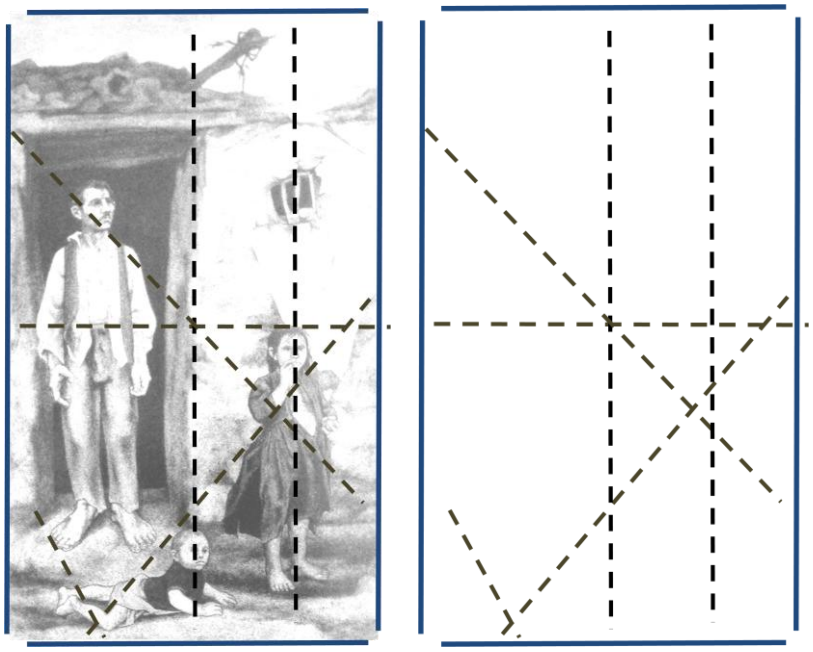
Neşet Günal'ın "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* adlı eserinde anne ve iki çocuğunun, arka planlarında kapı ve duvarın yer aldığı toprak zemin üzerinde resmedilmiştir. Şemada *(Tablo 78)* görüldüğü gibi sol taraftaki anne koyu renk ahşap kapının önünde bedeni resmin sağ tarafındaki iki çocuğuna doğru hafif dönük şekilde durmaktadır. Yüzü ise tam önden karşıya doğru bakmaktadır. Sağ elini düşünceli ve kaygılı bir şekilde çenesine dayamıştır. Resmin sol tarafında krem rengi duvara asılmış hayvan postunun alt kısmına yerleştirilmiş çocuklar aynı anneleri gibi çıplak ayakları üzerinde ve eski giysiler giymektedirler. Kız çocuğunun bedeni ve yüzü önden izleyiciye doğrudur. Resmin sağ tarafında yer alan oğlan çocuğunun bedeni önden resmedilmiş olup, yüzünün kız kardeşine dönük, profilden resmedildiği görülmektedir. Anne ve çocuklarının ayakları çıplak, kıyafetleri eskidir. Figürler duruşlarıyla kompozisyona durağanlık katmaktadır. Sakin ve durağan olarak aktarılmış olan resimde, figürlerle kompozisyonda yer alan diğer öğelerin diyagonal dizilimi, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasına olanak sağlamaktadır.

Tablo 78: "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* Resmi Çocuk Merkezli Kompozisyon Analitik Kompozisyon Şeması

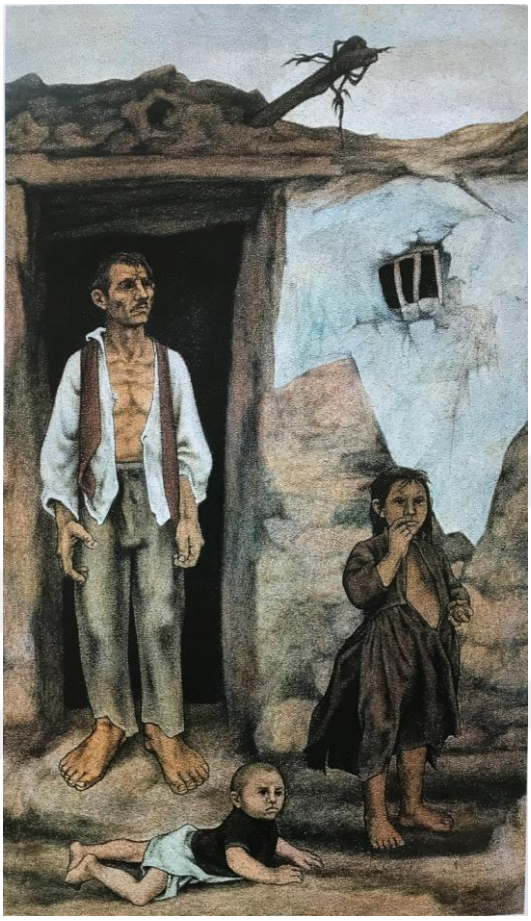


Resimde baba figürünün yer almadığı, annenin endişeli, çocukların yan yana birbirleriyle aynı anı paylaştıkları için destek alan duruşları görülmektedir. Anne ve çocukların, kapalı kapı, duvar önünde çaresiz resmedilmeleri, yaşadığımız sosyal toplumdaki deneyimlerimiz doğrultusunda, toplumda çocuk bakmakla yükümlü olan ve çalışamayan kadınların, kocalarına bağımlı ve onsuz çaresiz durumda kaldıkları günümüz gerçeğine dikkat çekici özellikte olduğu görülmektedir.

Tablo 79: "Kapı Önü III" *(Resim 71)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Resim 71: Neşet Günal, "Kapı Önü III", 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 200x 83 cm., Özel Koleksiyon.

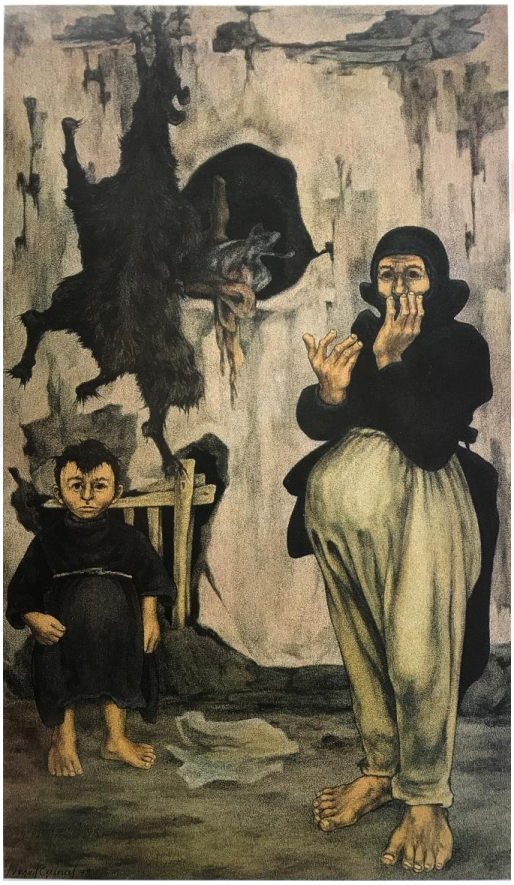


Neşet Günal'ın "Kapı Önü III" *(Resim 71)* adlı eserinde, yakın plandan resmedilmiş derme çatma ev modeli ve önünde yer alan üç insan figürü bulunmaktadır. Resim, evin çatısının üstünden az miktarda gözüken gökyüzü, kapı ile pencerenin bulunduğu evin ön duvarı ve evin önündeki toprak zemin olmak üzere yatay olarak üç parçaya bölünmüştür. Sol taraftaki baba, açık kapının önünde ayakta durmaktadır. Figürün etrafındaki koyu renk, baba figürünü belirginleştirerek ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Şemada *(Tablo 79)* görüldüğü gibi, resim de kapı ve kapının yanında sadece küçük bir pencerenin yer aldığı ön duvar ile dikey olarak ikiye ayrılmış durumdadır. Sağ taraftaki kapının yanında üst kısımda tek bir küçük pencerenin yer aldığı duvarın önünde kız çocuğu ayakta durmakta ve onun ayakları dibinde ise bir oğlan bebek, toprak zemin üzerinde emekler pozisyonda resmin orta kısmında yer almaktadır.

Bedeninin zemine koşut, başı ablasına, ayakları babasının ayakları dibinde gelecek şekildedir. Resim baba ve iki çocuk figürünün bakışları sağ tarafa yöneliktir. Figürün oranlarında yapılan değişiklik, baba figürünün el ve ayaklarının vücuduna göre daha büyük resmedildiği ve vurgulandığı görülmektedir. "Kapı Önü III" *(Tablo 79)* eseri analitik çözümleme ve resim analizleri bağlamında eserin figüratif anlayışta ve toplumsal eleştirel süreçte yaklaştığı görülmektedir.

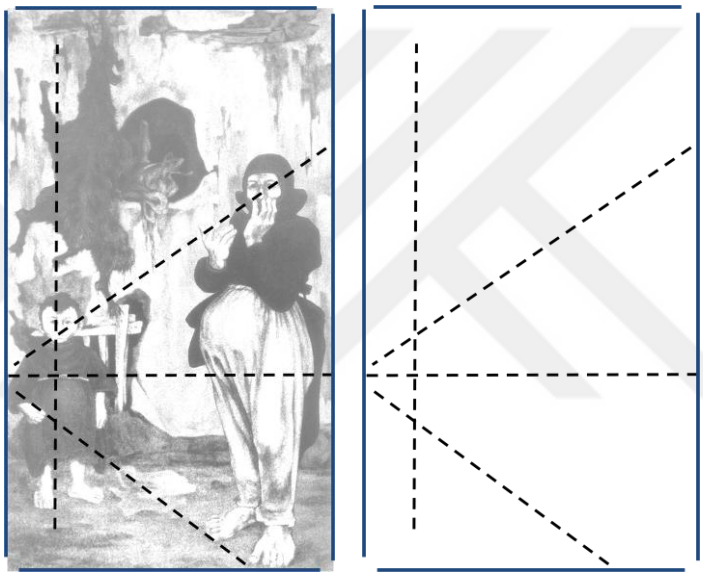
Resim 72: Neşet Günal, "Kapı Önü V", 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 164x 97 cm.



Neşet Günal'ın "Kapı Önü V" *(Resim 72)* adlı eserinde anne ve oğlan çocuğu bir duvarın önünde modern kompozisyon düzeninde resmedilmiştir. Resmin sol tarafındaki çocuk üstünde tek parça yetişkin bluzuna benzeyen kıyafetiyle çıplak ayaklarının üzerinde yüzü ve duruşu önden duvarın önünde durmaktadır. Sağ taraftaki anne hamile haliyle yüzü ve bedeni önden hafif vücudu çocuğa dönük şekilde, aynı çocuğu gibi çıplak ayaklarının üzerindedir. Ayakları ve ellerinin biçimsel olarak değiştirildiği ve vücuduna oranla daha büyük resmedildiği görülmektedir.

Neşet Günal çocukluğuyla ilgili şunu belirtmiştir: “Bütün çocukluğum, anne ve babamın kavgasına tanıklıkla geçti” (Ergüven, 1996: 54). Kapı Önü IV ve V resimlerinde görülen anne ve çocukları kapı dışında, evin önünde görülmektedir. Maddi sıkıntılar çeken aile üyelerinin görüldüğü resimlerde babanın olmaması, anne ve baba arasındaki anlaşmazlıkların çocuk üzerindeki etkisini göstermektedir. Anne ve çocuğun yüzlerindeki endişeli ifade ve anne çocuk ilişkisi resimlere yansımaktadır.

Tablo 80: “Kapı Önü V” *(Resim 72)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Anne ve çocuk figürünün arka planı toprak zemin ve duvar olmak üzere iki parçaya bölünmüştür. Çocuğun üzerindeki koyu tondaki giysisi ve arkasındaki açık ton duvarda asılı yine koyu renk hayvan postu asılı durmaktadır. Annenin eski ve sararmış şalvar pantolonunun üzerinde koyu leke şeklinde başını da örtecek şekilde bluz bulunmaktadır. Şemada *(Tablo 80)* görüldüğü gibi en çok orta leke kullanılmıştır. Resimde en az kullanılan açık değer ise annenin kirden sararmış beyaz şalvarı ve çocuğun sol ayağının dibindeki kağıt parçasıdır.

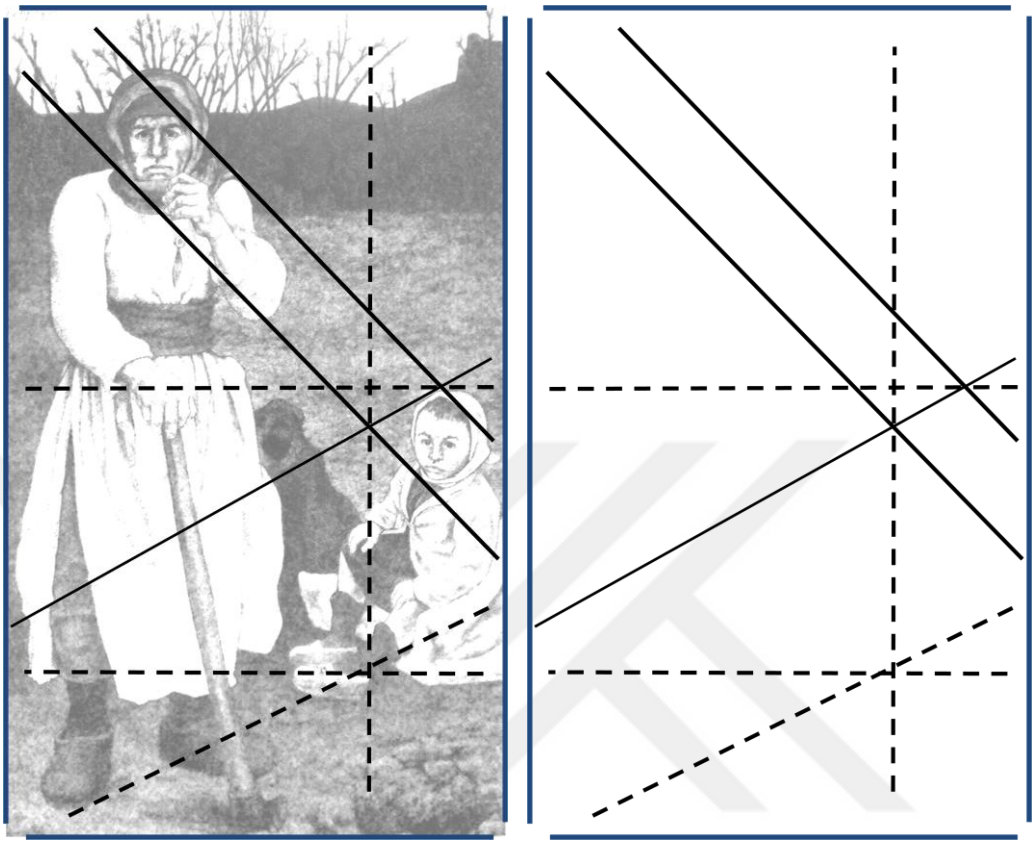
Neşet Günal’ın biçimsel olarak annenin elleri ve ayakları üzerinde değişiklik yapması ve dikkati iş üstlenen el ve ayaklara rağmen maddi olarak kötü durumda olan anne ve oğlunu yansıtarak toplumdaki bu duruma eleştirel olarak yaklaşmaktadır.

Resim 73: Neşet Günal, "Başakçı Kadın I", 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 165x 97 cm., Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.



Neşet Günal'ın "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* adlı eserinde yaşça büyük bir kadın ve kız çocuğunun, arka planda dağlık bir bölgenin bulunduğu boş toprak bir arazide resmedildiği görülmektedir. Kadın resmin sol tarafında, sol elinde baston, sağ eli çenesinin köşesinde düşünceli şekilde durmaktadır. Kadının bedeni ve yüzü önden, bakışları ise tam karşıya bakmaktadır. Sol taraftaki ayağı önden olmasına karşın, bastonun arkasındaki ayağı yanında kız çocuğunu doğru açık şekildedir. Sağ tarafta, yere oturmuş kız çocuğu ise elleri dizlerinin üstünde kadına doğru dönük bedeni ve önden resmedilmiş yüzüyle, sırtı resmin sağ tarafına dayanmış şekildedir.

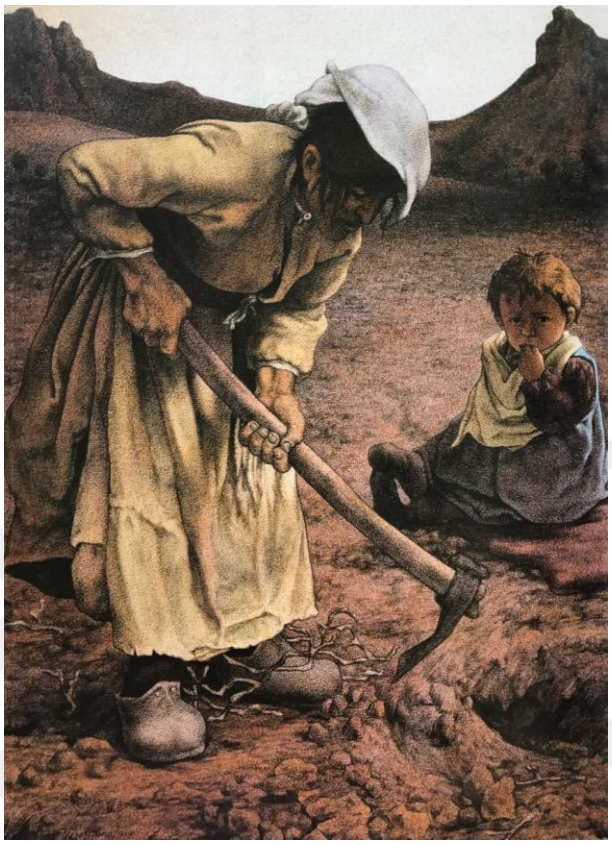
Tablo 81: "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



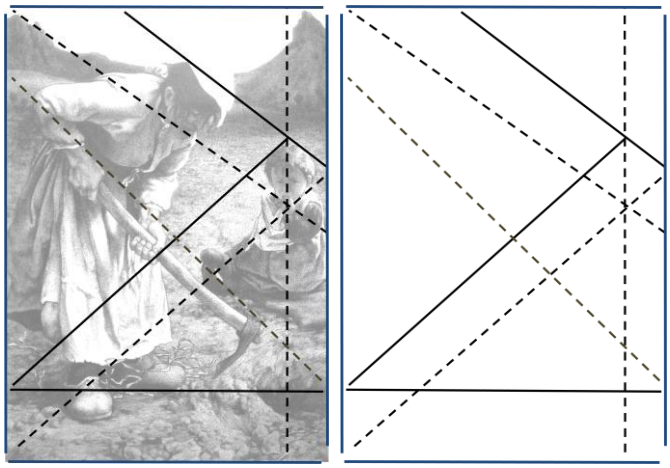
Anne ve çocuğun üstlerine giydikleri toz içinde kalmış eski giysilerinden maddi açıdan kötü olma durumları görülmektedir. Figürlerin arka planında gözüken yaprakları dökülmüş ağaçlar, ayaklarına giydikleri çorapları, ayakkabıları ile başlarına sardıkları kumaş parçalarından havanın soğuk olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin üstlerindeki sararmış krem tonlardaki elbiseleri, arka plandaki kahve toprak tonlarından ayırt edilmelerini sağlamaktadır. Resmin sol tarafındaki ayakta duran anne, kompozisyonun sol tarafında dikkati yoğunlaştırsa da, sağ tarafta ortaya yerleştirilen kız çocuğu, ile kompozisyondaki denge sağlanmaktadır.

Köyde geçimini sağlamak amacıyla çapa yapmak gibi ağır işlerde çalışmak zorunda kalan anne ve çocuğunun görüldüğü resimde; köy hayatında kadınların ağır işlerde çalışıp, çocuklarına bakma durumları görülmektedir.

Resim 74: Neşet Günal, "Başakçı Kadın II", 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 141x 102 cm., Özel Koleksiyon.



Tablo 82: "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması

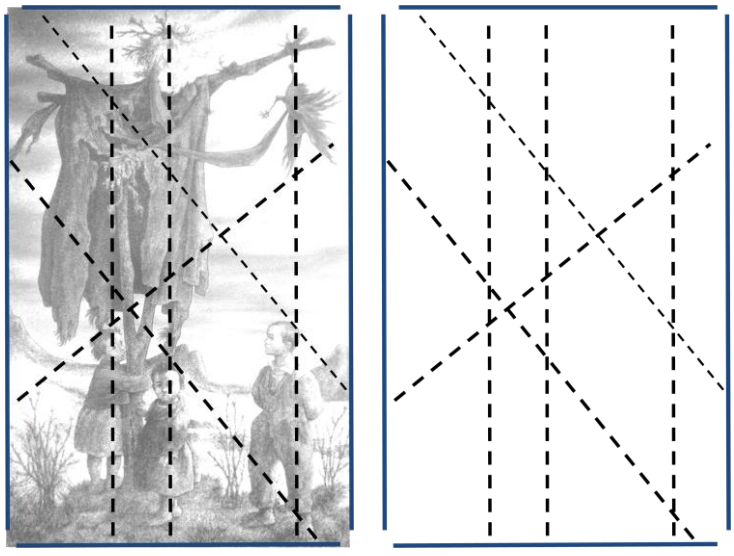


Neşet Günal'ın "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* adlı resminde tarlada çalışan anneyle, onu izleyen kız çocuğu bulunmaktadır. Anne elinde çapayla sırt kısmı

resmin sol kenarına doğru eğilmiş toprakla uğraşmaktadır. Kız biraz daha geride resmin sağ kenarında toprak zeminde oturmaktadır. Bakışları annesinin elindeki çapadadır. Bir elini ağzında resmedilen küçük kız çocuğunun bakışları annesinin elindeki çapadadır. Koyu toprak rengine boyanmış olan zemin üzerinde anne ve çocuk giydikleri kirli sarı tonlarda giysileriyle ön plana çıkmaktadır. Üstlerine giyimlerinden, bulundukları yerin soğukluğu yansıtılmaktadır. Şemada *(Tablo 82)* görüldüğü gibi resmin sol tarafında anne figürü ile sağlanan biçimsel yoğunluk, çapa yaptığı yönde, sağ tarafta yer oturmuş kız çocuğu ile devamlılık göstermekte ve dengelenmektedir.

Çalışan anne figürü ve çocuk figürü bulunan resimde, yaşı gereği anneye bağlı çocuğu, anneyle soğuk hava koşuluna rağmen dışarıda annesinin yanında olma durumu ifade edilmektedir. Çocuğun bu pozisyonda resmedilmesi, zor şartlarda yaşayan çocuğun yalnızlığını, bulundukları zor koşulu ve muhtaçlığını göstermektedir.

Tablo 83: "Korkuluk II" *(Resim 75)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Neşet Günal'ın "Korkuluk II" *(Resim 75)* adlı resminde tarlada resmedilen üç çocuk ve korkuluk yer almaktadır. Resmin sol tarafında korkuluğun direği olan ağaç dalına sarılmış bir kız çocuğu, direğin sağ ön kısmında ise daha küçük kız çocuğu bedeni sola dönük yandan gözükmektedir. Kız çocuklarının yüzleri izleyiciye

dönüktür. Resmin sağında is iki kız çocuğundan biraz uzakta yaşça daha büyük bir erkek çocuğu, ellerini arkasında birleştirmiş korkuluğun direğine sarılmış kıza doğru bakmaktadır. İzleyiciye dönük olan kızların bakışlarında çaresizlikleri ve korkuları görülmektedir.

Resim 75: Neşet Günal, "Korkuluk II", 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 184x 116 cm.



Anadolu'da çocukların oyun alanları boş arsalar, kırsal alanlardır. Yoksul çocukların oyun alanları toz toprak arasındadır. Anne ve babalarının köy hayatında özellikle hasat zamanlarında çok sıkı çalışmaları çocukların başıboş gezmelerine, bakımsız, kirli olmalarına sebep olmaktadır.

Neşet Günal Korkuluk serisiyle ilgili şunları söylemektedir:

> (...) Hepimizin her yerde gördüğü 'Korkuluklar'ın Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var. Rüzgarda çırpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabasını yaşadım (….) Onları resimlerimin belirleyici ögesi yapmanın yollarını arayıp, bir başka ilişkide, bir başka ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım (Büyükünal, 1995; Kabacalı, 1989; Ergüven, 1996: s. 166'deki alıntı).

Neşet Günal Korkuluk serisi için ayrıca şunları söylemektedir; "Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır" (Ergüven, 1996: 166).

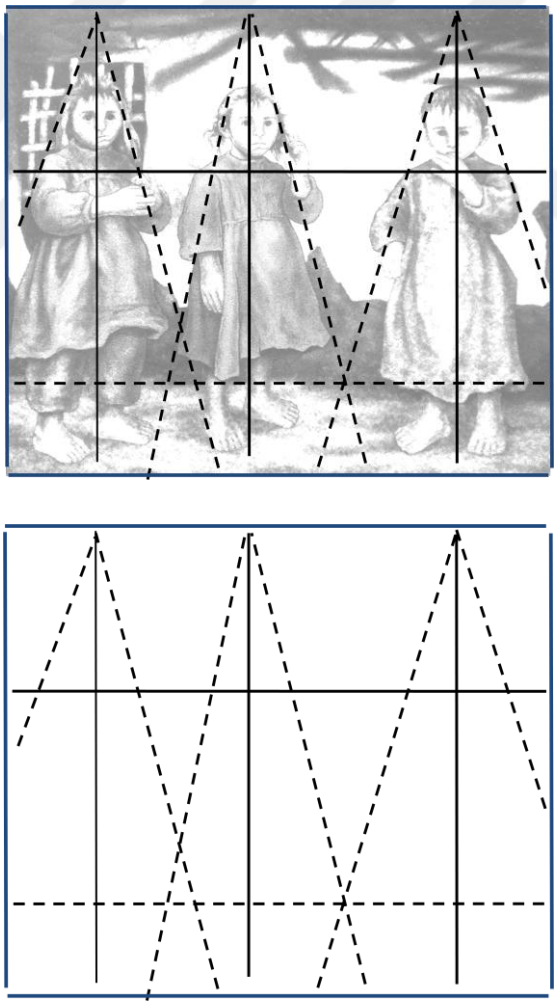
Resim 76: Neşet Günal, "Çocuklar", 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 120x140 cm., Özel Koleksiyon.



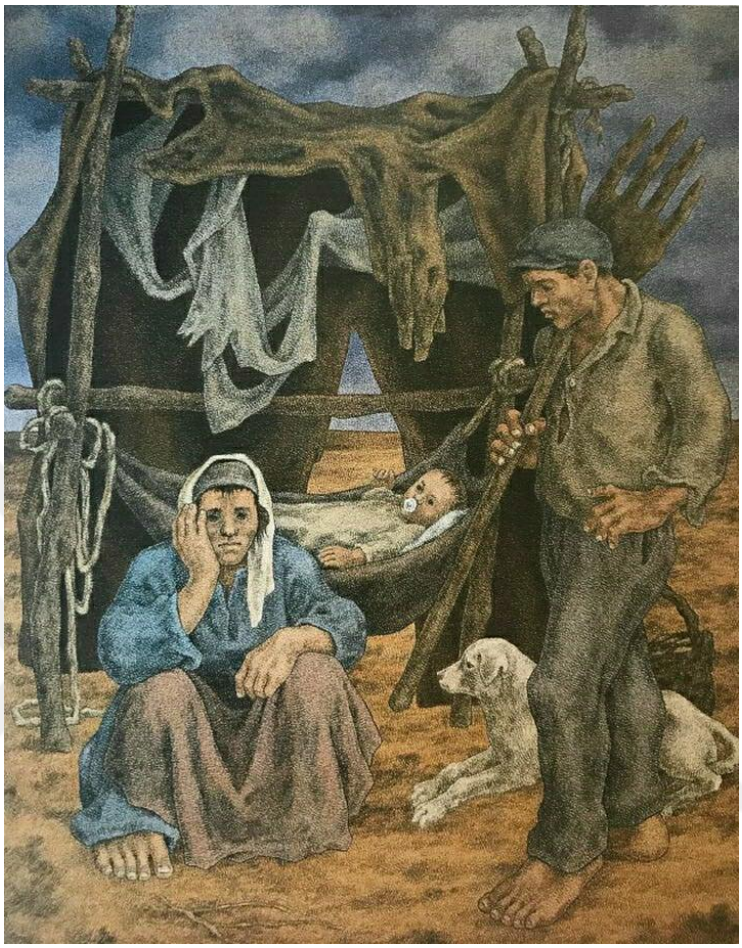
Resimde *(Resim 76)* tek bir penceresi gözüken yere paralel olan duvarın önünde ikisi kız biri erkek üç çocuk yer almaktadır. Alt kısımlarındaki sıvaları

bozulmuş olan krem rengi duvara üst kısımlarını örten dallardan yapılmış pervazın gölgesi vurmaktadır. Sol taraftaki camsız pencerenin sadece dallardan yapılmış kafes görünümde koruması bulunmaktadır. Dalların arasında karanlık olan içerisi gözükmektedir. Evin dışında toprak zeminde çıplak ayaklarıyla ayakta duran çocuklar önden resmedilmiş olup bakışları karşıya doğru uzaklara bakmaktadır. Üç çocukta üstlerindeki eski elbiseleri, kirden birbirine yapışmış saçları ve yüzlerinde mutsuz, durgun ifadeyle dikkati çekmektedir. Çocukların, toprak tonlarda boyanmış arka plan üzerinde eskimiş ve kirden renkleri solmuş pembe, mavi, sarı elbiseler içinde resmedildiği görülmektedir.

Tablo 84: "Çocuklar" *(Resim 76)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması

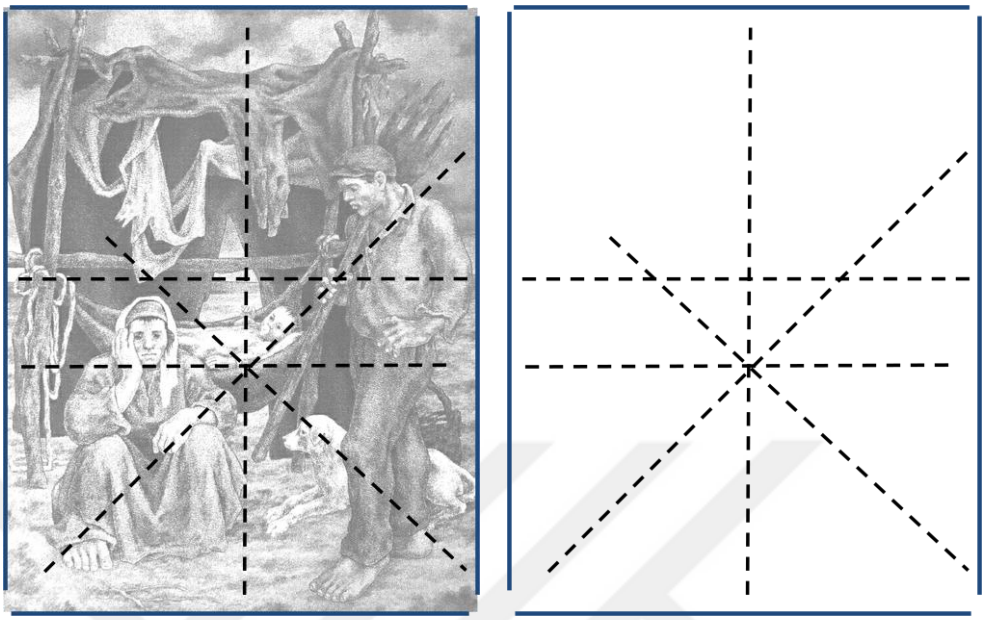


Resim 77: Neşet Günal, "Sorun-Sorum III", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 182x 143 cm.



Neşet Günal'ın "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* adlı eserinde anne, baba, beşiğinde yatan bebek ve yerde oturan köpek görülmektedir. Resmin sol ön kısmında yere oturmakta olan annenin eli düşünceli olduğunu gösterir şekilde yanağına, dirseği sağ dizinin üstüne dayanmış yerde oturmaktadır. Sol eli ise sol dirseğinin üzerinde durmaktadır. Yüzü önde gözüken annenin bakışları düşünceli, hüzünlü ve doğrudan karşıya yöneliktir. Resmin sağında, annenin yanında yer alan baba ayakta durmakta ve solunda yerde oturan karısına doğru bakmaktadır. Sol eli kalçasının üzerinde, sağ eli ise sağ omzuna dayadığı tırmığı tutmaktadır.

Tablo 85: "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* Resmi Çocuk Merkezli Analitik Kompozisyon Şeması



Figürlerin arka planı mavi gökyüzü ve kirli sarı toprak zemin olmak üzere yatay olarak bölünmüştür. Resmin ön planında anne ve baba arkalarında ise derme çatma dallardan ve kumaş parçalarından yapılan beşik bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında ayakta, elinde tırmığı ile duran babanın toprak işiyle uğraştığı bellidir. Şemada *(Tablo 85)* görüldüğü gibi beşiğinde yatan bebek resmin merkezine yerleştirilmiştir. Anne ve babanın bakışlarında düşünceli ve çaresiz bakışlar görülmektedir. Babanın çalıştığı dış mekana kurulu beşik ise bebeğin bulunması gereken yuva ortamını, dış mekanda göçebe yaşayış şekline çevirmektedir. Resimde ailenin içinde bulundukları zor çalışma ve yaşam şartları görülmektedir.

4.4.3. Neşet Günal'ın Çocuk Figürlü Resimlerinin Algı Yaklaşımları Açısından Değerlendirilmesi

Neşet Günal'ın resimlerinde içerik ve analitik çözümlemesi ile çocuk figürünün kompozisyondaki yeri, resmin içeriği ile ilişkisi ve resimde kullanılan renklerin psikolojik yönleri incelendiğinde; çocuk figürünün, içeriğin ve renklerin, Neşet Günal'ın çocukluğunu geçirdiği kırsal kesim yaşantısından kesitler yansıttığı görülmektedir. Alış-veriş edimi olarak algı yaklaşıma göre; algı yaşanmışlıkların bütünüdür ve deneyimler, beklentiler, sosyal faktörler algıya etki eder. Algı

duyularımızla meydana gelmeye başlasa da deneyimler ile duyumlarımız şekillenir ve algının oluşmasını sağlar. Algı da duygular, düşünceler gibi içsel etkiler de rol oynamaktadır. Bilinçaltı duygular düşüncelerimize etki eder. Neşet Günal çocukluğunu resimlerine yansıtmaktadır. Hisleri, duyguları resimde yer verdiği figürlerin yüz ifadelerinde görülmektedir.

Neşet Günal çocuk figürlerinden oluşan kompozisyonları ile kırsal kesimde maddi zorluklar yaşayan çocukların hayatlarını yansıtmaktadır. Anne, baba ve üç oğlan çocuğunun yer aldığı "Yaşantı I" *(Resim 65)* resminde Neşet Günal'ın ilk kez korkuluk simgesini resimlerinde kullandığı görülmektedir. Oyuncak korkuluk, resmin sağ alt köşesinde oyuncak bir el arabasının içinde durmaktadır. Neşet Günal korkuluk dizisi hakkında şunları dile getirmiştir: "Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarımın resimsel hesaplaşmasıdır" (Neşet Günal, Sedat Simavi Vakfı Ödülü nedeniyle hazırlanan metin; Ergüven, 1996: 166). Neşet Günal'ın diğer bir korkuluk kullandığı resmi ise "Korkuluk II" *(Resim 75)* resmidir. Resimde üç küçük çocuk görülmektedir. Çocuklardan biri korkuluğa sarılmış diğeri onun dibinde izleyiciye doğru korku dolu bakışlarla bakmaktadırlar. Diğer bir çocuk ise bu iki çocuktan ayrı durmakta ve onları izlemektedir. "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* resminde anne, derme çatma dallardan ve kumaş parçalarından elde edilen gölgelikli beşikte yatan bebeğinin yanında düşünceli duruşuyla toprak zemin üzerinde oturmaktadır. Baba ise elinde tırmığıyla ayakta bebeğine düşünceli bir şekilde bakmaktadır. "Sorun" *(Resim 67)* resminde çocuklarına düşünceli şekilde bakan bir baba "Sorun-Sorum III" *(Resim 77)* resminde yer alan baba gibi elinde tuttuğu tırmığıyla derme çatma beşiğinde yatan bebeğini ve yerde oturan çocuğuna bakmaktadır. Dış mekanda yer alan figürlerin ayakları çıplaktır.

"Yaşantı II" *(Resim 69)* resminde de "Yaşantı I" *(Resim 65)* resminde olduğu gibi anne, baba ve çocuklardan oluşan bir aile görülmektedir. Anne kompozisyonun solunda kızına sarılmış şekilde otururken, baba ise resmin sağında ayakta kucağında oğluyla yer almaktadır. Aile, dallarla ve eski giysilerle meydana getirdikleri gölgelik alanda toprak zemin üzerinde çıplak ayakları ile toprak zemin üzerinde görülmektedir. Baba figürünün arkasında ışık gölge elde edilen etki, baba figürünü

vurgulamaktadır. Baba, Jung'ın arketipine göre otoriteyi ve gücü ifade etmektedir. Bilinçaltının da etkisinin görüldüğü resimde, toplumda baba rolüne ve çocuk ve baba arasındaki ilişki görülmektedir.

Neşet Günal'ın "Ana" *(Resim 66)* resminde annenin taş bir yükseltinin üzerinde, beşiğinde yatan bebeğinin yanında ayakta durduğu görülmektedir. Annenin bakışları dalgın şekilde uzaklara bakmaktadır. Taş ve toprak zeminde anne çıplak ayaklarıyla arka plandan görülen kapı ve duvarın önünde durmaktadır. Kapı eşiğinde yer alan ev içi objeler figürleri bulunduğu dış mekana iç mekan havası katmaktadır. "Kapı Önü IV" *(Resim 70)* resminde de anne ve iki çocuğu kapı eşiğinde çıplak ayaklarıyla toprak zemin üzerinde ayakta görülmektedir. "Kapı Önü V" *(Resim 72)* resminde ise anne ve oğlan çocuğu postlu bir duvarın dibinde düşünceli bakışlarıyla toprak zemin üzerine çıplak ayaklarıyla durmaktadırlar. "Kapı Önü III" *(Resim 71)* resminde bir baba kapı eşiğinde, yerde emekleyen bebeği ve evin duvarının dibinde kız çocuğu yer almaktadır. Üç figür de çıplak ayaklarıyla toprak zemin üzerindedir. "Başakçı Kadın I" *(Resim 73)* ve "Başakçı Kadın II" *(Resim 74)* resimlerinde kadınlar ellerinde çapaları ve yanlarında yerde oturmuş bekleyen çocukları ile görülmektedir. "Çocuklar" *(Resim 76)* resminde üç çocuk, kafesli bir pencerenin yer aldığı duvarın önünde görülmektedir. Dış mekanda yer alan üç çocuğun çıplak ayakları toprak zemine basmaktadır. Çocukların endişe ve beklenti dolu bakışları izleyiciye doğrudur. "Duvar Dibi III" *(Resim 68)* eserinde kırsal kesimde yaşayan toprak uğraşan insanların duvarın önünde dizildiği görülmektedir. Yaşlıdan çocuğa dizilen insanları bakışlarında endişe ve beklenti vardır. Neşet Günal resimlerinde toprak insanlarının yaşayışlarına yer vererek onların hayatlarını ve yaşadıkları duyguları yansıtmaktadır. Figürlerinin hemen hepsi çıplak ayaklarıyla toprağa basmakta ve dış mekanda görülmektedir. Resimlerinde kullanılan toprak tonları ve figürlerinin ev içindeymişçesine ev içi objeleriyle dış mekanda yer alması, onların toprakla uğraşmalarının yanı sıra toprakla bütünleştiklerini göstermektedir. Bakışlarındaki endişe ve beklenti onların zor hayat koşullarında, maddi sıkıntılar içinde yaşayışlarını ifade etmektedir. Kırsal kesimde çocukluğunu zorluklarla geçiren Neşet Günal'ın resimlerinde; zor hayat şartları altında kırsal kesimde yaşayan çocuklar yer almaktadır. Neşet Günal'ın Alış-veriş edimi olarak algı kuramıyla ilişkilendirilen resimlerinde, yaşanmışlıkları yer bulmaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç ve Tartışma

Araştırmalar sonucunda, algılamanın kişiden kişiye fiziksel, biyolojik, psikolojik, bilişsel olarak ve yaşanmışlıklar kapsamında pek çok etmene göre şekillendiği görülmektedir. Algılamada en önemli duyu organlarımızdan olan ve görerek algılamamızı sağlayan göz, nesnel dünyayı algılamada en etkin etmen olsa da, düşünsel ve psikolojik etmenler de algılamada yer edinmektedir. Gördüğümüz, ellerimizle dokunduğumuz, kokladığımız, hissettiğimiz, tecrübe ettiğimiz şeyleri ifade etmek için her zaman dilimiz aktarmaya yeterli olmaz. Resim de duyu organlarımızla edindiklerimizi canlandırmak için etkili bir yoldur.

Görsel olarak algılama da kişiden kişiye pek çok etmene göre değişmektedir. Bilgininin, yeteneğin, tecrübenin de etkili olduğu görsel algılama sürecinde, algılama şekli değişiklik gösterir. Bu durumda renklerin bir araya gelerek oluşturdukları diğer renkler veya çeşitli renklerin bir araya gelerek oluşturdukları renk grupları ve renklerin ifade ettikleri anlamlar kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Algılamada aile ve çevre de önemli etmenlerdendir. Resim sanatında fiziki ve sosyal ortam, sanatçının içinde bulunduğu toplum, yaşanılan zaman, sanatçı tarafından eserine yansır. İnsanoğluna geçmişten kalıtım yoluyla geçen her şey, değerler, bilinçaltı, kültürel, sosyal etkileşimler sanat eserinde rol oynayarak oluşumunu sağlar. Türk resminde toplumsal açıdan etkilerin görüldüğü sanatçılar ve sanatçı topluluklarında görülmektedir. Çocukta toplumun bir parçası olarak toplumun durumunu yansıtmaktadır. Kalıtım ve yaşanmışlıklara bağlı her türlü şey bilincimizde etkili olur ve dolayısıyla farkında olmasak da algımızda etkileri görülür. Çocuk figürlerinin görüldüğü resimlerde sanatçı kendi çocukluğundan gözlemlerini sunar. Sonuçta sanatçı da içinde bulunduğu dünyanın bir parçası olarak kendi ve genel algıya değerleri yansıtır.

Çocuk figürlü Türk resimlerinde renk algısının psikolojik yönleri ve resimlerin içerik ve analitik çözümlemeleri incelendiğinde; algılamanın sanatçının fiziksel ve içsel özellikleri algılayanın durumu (sanat eserini gözlemleyen), algılama

şekli ve ortama bağlı olduğu görülmektedir. Bu değerlendirme algı yaklaşımlarında Brunswik'in algı yaklaşımı ile değerlendirilmektedir. Türk resminde sanatçılar, çocukların içinde bulundukları toplumu yorumlayarak, çocuklara, köy, kent yaşamı, göç olayları, zenginlik, fakirlik durumları gibi toplumsal konular içinde yer vermişlerdir.

Neşet Günal'ın resimlerinde köy çocukları, göçebe hayatında yaşayan kırsal kesim insanları görülmektedir. Neşet Günal'ın resimlerindeki figürler izleyiciyle bağ kurarak psikolojik olarak renklerin ifade ettikleri ve içinde bulundukları mekan, konu bütünlüğü ile izleyiciye yansımaktadır. Bu bağlamda yapılan araştırmada; Neşet Günal'ın plastik değerlerden olan renk ve içerik bakımından değerlendirilen resimlerinde, Neşet Günal'ın yaşamına, hayata bakış açısına, renk algısına dair aktarımlar edinilmiştir.

Neşet Günal kendine özgü figür yorumlarıyla göze çarpmaktadır. Figüratif sahip Yeniler Grubu'nda yer almış olan Nuri İyem, Yeni Dal Grubu'nda yer almış İbrahim Balaban ve Neşe Erdok Türk resim sanatında figüratif yorumlarıyla ve çocuk figürleriyle görülmektedir. Nuri İyem'in de, Neşet Günal gibi çocukluğu, anıları resimlerinde etkisini göstermektedir.

Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinin renk algısının psikolojik yönlerine göre incelenmesi sonucunda, Neşet Günal'ın resimlerinde kahverengi, sarı, yeşil, mavi renk tonlarının ağırlıklı kullanıldığı göze çarpar. En çok kullanılan toprak rengi tonları, kırsal kesimde yaşayan ve toprakla uğraşan insanların hayatlarını resmettiği eserlerinde göze çarpar. Kapı ve duvar önlerinde resmedilen figürlerinde mekan, dış mekan olmasına rağmen, resmedilen kazan, testi gibi çeşitli nesnelerle ve çıplak ayaklı figürlerle, dış mekan, iç mekan havası vermektedir. Dış mekanda toprak zemin üzerinde bulunan figürlerin görüldüğü kompozisyonların arka planındaki dikey ve yatay bölüntülerle, ön plandaki figürler ve arka plandaki mekan arasında perspektif algısı verilmiştir. Figürlerin zor ve açık hava şartlarında yaşadıklarını ifade edecek şekilde el ve ayakları vücutlarının geri kalanına göre büyük ve ayrıntılı şekilde görülmektedir. Çoğunlukla anne, baba ve çocuklardan oluşan resimlerinde aile kavramı ortaya çıkmaktadır. Resimlerinde bakımsız, kırsal kesim hayatında kirlenmiş ve eskimiş giysiler içindeki figürleri ile kırsal kesimin gündelik hayatlarını

yansıtan gerçek yaşam kesitleri görülmektedir. Sadece çocukların yer aldığı resimlerinde de çocuklar yalnız kalmış, başıboş, bakımsız ve korkmuş haldedirler. Neşet Günal'ın resimlerinde gerçekçi bir şekilde resmettiği figürleri bakımsız, kirli ve mutsuz görünümleri içinde estetik bir hal almaktadır. Neşet Günal'ın çocukluğunda yaşadığı hayata resimlerinde yer vermesi alış-veriş edimi olarak algı kuramına örnektir.

Öneriler

Çocuk figürlü Türk resimlerinde ve Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinde; renk algısının psikolojik yönleri ve içerik ve analitik çözümlemelerinin değerlendirilmesi, çocuk figürlü resimlerin estetik ve içerik analizi açısından daha geniş irdelenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çocuk figürlü Türk resimlerinin ve Neşet Günal'ın çocuk figürlü resimlerinin, algı yaklaşımları açısından değerlendirilmesi; resimlerde çocuk algısının toplumun ve sanatçının iç dünyasının bir göstergesi olması nedeniyle toplumcu anlayıştaki resimlerde içerik ve analitik çözümlemelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Akademik sanat eğitim sürecinde; algı yaklaşımlarının incelenmesinin, resimlerin çözümlemelerine eğitsel açıdan faydası olduğu düşünülmektedir.

Çocuk algısının araştırılmasında; çocuk figürlü resimler, algısal etmenler ve algıya etki eden etmenler göz önüne alınarak incelenmelidir.

KAYNAKÇA

Kaynakça

Acar, A. (2012). **Estetik / Marksçı Estetik, Toplumcu Gerçekçilik.** İstanbul: Doruk Yayınları.

Andreasen, Dr. Nancy C. (2005). **Yaratıcı Beyin.** Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Andrews, T., (2012). **Renklerin İyileştirici Gücu.** İstanbul: Yakamoz Kitap.

Aras, N. A. (2009). **Çağdaş Asya Sanatında Merkez Olmaya Soyunan Şehirler.** Artist Actual. Sayı: 19 (s. 27).

Arnheim, R. (2012). **Görsel Düşünme.** (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Avant, L. L. ve Helson, H. (1990). **Algı kuramları.** İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Aykut, A. (2012). **Sanat Eğitiminde Estetik.** İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Banoğlu, D. (1987). **Resimde 50 Yıl Nuri İyem.** Ak Kadın Degisi. Sayı 19. (s. 14-17).

Bayav, D. (2016). **Batılı Sanatçıların Çallı Kuşağı'na Etkileri.** Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı 27-53. (s. 29).

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

Berk, N. ve Gezer, H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli.** (2.Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bigalı, Ş. (1976). **Resim Sanatı.** İstanbul: Yaylacılık Matbaası.

Binbaşıoğlu, C. (1975). **Gelişim Psikolojisi.** (3. Baskı). Ankara: Binbaşıoğlu Yayınevi.

Bülent Uran Eğitim ve Danışmanlık Merkezi Yayınları. (2010). **Çocuğunuzun Bilinçaltını Tanımak.** Ankara.

Elkâtip, D. (1996). **Neşet Günal'ın 50. yıl sergisi "Sefaletin edebiyatını yapmadım".** Milliyet Sanat. Sayı. 393 (s. 30-31).

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Erinç, S. M. (2011). **Sanat Psikolojisine Giriş.** (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

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

Gelişim Hachette. (1983). **Neşet Günal.** Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi. Cilt 5, İstanbul: Gelişim Yayınları

Giray, K. (1997). **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1970). **Felsefe Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hayes, N. (2017). **Psikolojiyi Anlamak.** İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

İnceoğlu, M. (2010). **Tutum Algı İletişim.** (5. Baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

İskender, K. (1995). **Neşet Günal.** İstanbul: Ada Yayınları.

Jensen, C.James. (2013). **Bilinçaltı Zihninizin Gücü.** İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.

Jung, C.G. (1996). **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi.** İstanbul: Say Yayınları.

Jung, C. G. (1997). **Analitik Psikoloji.** İstanbul: Payel Bilim Kitapları Dizisi

Kleinman, P. (2015). **Psiko 101: Psikolojinin Gerçekleri, Temel Öğeler İstatistikler, Testler ve Daha Fazlası!.** (6. Basım). İstanbul: Okyanus Yayınları.

Kocabıyık, N. (2008). **Minyatürün Seyri.** Artist Modern. Sayı 10/94. (s. 81).

Köksal, A. (1976). **Neşet Günal'ın sergisi: Orta Anadolu insanının acı yaşamını dile getiren çarpıcı ve gerçekçi duyarlılık.** Milliyet Sanat Dergisi. Sayı.166 (s. 18-20).

Leppert, R. (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (2009). **Modern Sanatın Öyküsü.** (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Meggitt, C. (2013). **Çocuk Gelişimini Anlamak.** İstanbul: Optimist Yayım ve Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Özsezgin, K. (1983). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 3, İstanbul: Tiglat Yayınları.

Pelvanoğlu, B., Uçar, N. (Ed.). (2012). **Neşet Günal Retrospektif Sergi Kataloğu.** İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

San, İ. (2010). **Sanat Eğitimi Kuramları.** (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Sun, H.&D. (1994). **Renginizi Tanıyın.** İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları*. Yüksel Lisans Tezi. Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tansuğ, S. **(**1976). **Beş Gerçekçi Türk Ressamı Kitabından.** İstanbul: Gelişim Yayınları.

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

Timuçin. A. (2008). **Estetik.** (8. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.

Turani, A. (2012). **Dünya Sanat Tarihi.** (16. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2003). **Sanat Terimleri Sözlüğü.** (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu Yayınları. (2011). **Türkçe Sözlük.** (11.Baskı). Ankara

Uğuz, A. (2011). *1950-2010 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler Üzerine Sanatçı Görüşleri.* Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakçası

Atan, A., (2008). Türk Resim Sanatında "d" Grubu Hareketi. http://ahmetatan.blogspot.com.tr/2008/06/trk-resim-sanatinda-d-grubu-hareketi.html?view=timeslide (Erişim tarihi: 21.05.2017).

Başkan, S. (2014). **Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960.** İdil Dergisi. Cilt:3. Sayı:14. (s.104-110). http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1412892172.pdf (Erişim tarihi: 21.05.2017).

Kalafat, S. (22.08.2013). Kişilerarası Algı ve Yükleme. http://sezaikalafat.com.tr/kisilerarasi-algi-ve-yukleme/ (Erişim tarihi: 15.04.2016).

Can Koç, D.& Altıntaş, O. (2016). **Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal, Nuri İyem, Mehmet Pesen, Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi.** İdil Dergisi. Cilt: 5. Sayı: 23. (s.836). http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1462392544.pdf (Erişim tarihi: 21.05.2017).

Kurt, E. K. (2008). Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim. Takışla, İstanbul Teknik Üniversitesi. http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/7b.pdf (Erişim tarihi: 21.05.2017).

Görsel Kaynakça

Resim 1: İbrahim Çallı, "Gül Koklayan Kadın"
Giray, K. (1997). **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 101

Resim 2: Namık İsmail, "Harman"
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 56

Resim 3: Ali Avni Çelebi, "Silah arkadaşları", 1932
http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 4: Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", 1928
http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/ (Erişim tarihi: 23.05.2016)

Resim 5: Refik Epikman, "Bar (Caz)"
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 70

Resim 6: Malik Aksel, "Kır Kahvesinde Temsil"
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 123

Resim 7: Şeref Akdik, "Halk Mektepleri"
Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 3, İstanbul: Tiglat Yayınları. Sf: 23

Resim 8: Zeki Faik, "Portre", 1929
http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/portrait-5FkGACz8t-Y97ZA-tV9RQA2 (Erişim tarihi: 08.05.2016)

Resim 9: Cemal Tollu, "Siyah Elbiseli Kadın", 1930
http://www.leblebitozu.com/portreleriyle-olumsuzlesen-16-turk-ressam/ (Erişim tarihi: 07.05.2016)

Resim 10: Nurullah Berk, "Ütücü Kadın", 1942
Giray, K. (1997). **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 208

Resim 11: Nuri İyem, "Yolculuk Var", 1941
http://www.nuriiyem.com/eser/s763-024/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 12: Nuri İyem, "Nalbant", 1944
http://www.nuriiyem.com/eser/s763-023/ Erişim tarihi: 12.05.2016

Resim 13: Nuri İyem, "İşçiler", 1950
http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-022/ Erişim tarihi: 12.05.2016

Resim 14: Nedim Günsür, "Karadeniz Ereğlisi", 1954
http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/karadeniz-ere%C4%9Flisi-0OwZ7CSzt09wb46PU3OTzw2 (16.05.2016)

Resim 15: Nedim Günsür, Madenciler, 1955
Tansuğ, S. (2012). **Çağdaş Türk Sanatı.** (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi. S. 383

Resim 16: Fahrünissa Zeid, "Oturan Çıplak", 1944
http://sanatatak.com/view/Erkek-bedeni-ciplak-kadin-bedeni-nu/2338 (Erişim tarihi: 10.05.2016)

Resim 17: İbrahim Balaban, "Doğum", 1950
http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/ (Erişim tarihi: 10.05.2016) .

Resim 18: Cemal Bingöl, "Natürmort", 1960
http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=2273&auction_id=43
Erişim tarihi: (11.05.2016).

Resim 19: Orhan Peker, "Balıkçı ve Kediler", 1976
https://www.artamonline.com/290-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/10939-orhan-peker-1926-1978-balikci-ve-kediler (Erişim tarihi: 10.05.2016)

Resim 20: Cihat Burak, "Eğlenenler"
Özsezgin, K. (1982). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 3, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 115

Resim 21: Sabri Berkel, "Yoğurtçu"
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 111.

Resim 22: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anne ve Çocuk", 1951
https://www.artamonline.com/290-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/10910-bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-anne-ve-cocuk (Erişim tarihi: 10.05.2016)

Resim 23: Ferruh Başağa, "Aşk", 1948
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s. 140.

Resim 24: Nurullah Berk, "Penceredeki adam", 1959
http://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/strauss-cape-town/catalogue-id-srstra10006/lot-047b635e-85c0-494c-af66-a5b700a22bcb (Erişim tarihi: 08.05.2016).

Resim 25: Eren Eyüboğlu, "Dans", 1949
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95 (Erişim tarihi: 10.05.2016).

Resim 26: Zeki Faik İzer, "Istakoz", 1960
http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/lobster-LkjmL-TFCKEShrLBENRZSA2 (Erişim tarihi: 08.05.2016)

Resim 27: Abidin Dino, "Gökyüzü", 1959
http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/ (Erişim tarihi: 12.06.2016)

Resim 28: Ömer Uluç, "İsimsiz", 1975
http://www.santralistanbul.org/pages/index/eserler/out-collection/tr/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 29: Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", 1977
Giray, K. (1997). **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 209

Resim 30: Namık İsmail, "Pazar Yerinde Kadın ve Bebek", 1929
http://www.tarihnotlari.com/namik-ismail/ (Erişim tarihi:07.05.2016)

Resim 31: İlhami Demirci, "Figüratif Kompozisyon", 1936 https://www.artamonline.com/290-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/10990-ilhami-demirci-1908-1976-figuratif-kompozisyon (Erişim tarihi: 10.06.2016)

Resim 32: İbrahim Balaban, "Mapushane Kapısı", 1944 http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/ (Erişim tarihi: 10.05.2016)

Resim 33: Nedim Günsür, "Madenci ve Ailesi", 1950 http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/madenci-ve-ailesi-h9QwF5NInci7OC1cnRXSpQ2 (Erişim tarihi: 25.12.2016)

Resim 34: İbrahim Balaban, "Ekin Biçenler", 1951 http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/ (Erişim tarihi: 11.05.2016)

Resim 35: Neşe Erdok, "Saydam Erdok", 1983 http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=17&s=1&r=100&l (Erişim tarihi: 20.05.2016).

Resim 36: İbrahim Balaban, "Göç", 1972 http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/ (Erişim tarihi: 11.05.2016)

Resim 37: Ali Avni Çelebi, "Vitrin", 1926 http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/ (Erişim tarihi: 07.05.2016)

Resim 38: Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933 http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177 (Erişim tarihi: 08.05.2016)

Resim 39: Cemal Tollu, "Ana Toprak"
Berk, N. ve Turani, A. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları. s.98.

Resim 40: Şeref Akdik, "Mektebe Kayıt", 1935 http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=556 (Erişim tarihi: 22.04.2016)

Resim 41: Malik Aksel, "Yeni Mektep", 1936 http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=556 (Erişim tarihi: 22.04.2016)

Resim 42: Şeref Akdik, "Portre", 1939 http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressamlarin-birbirinden-guzel-15-cocuk-resmi/ (Erişim tarihi: 11.05.2016)

Resim 43: İsmail Altınok, "Anne ve Çocuklar", 1951
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ismail_Altinok_(Anne_ve_Cocuklar_1951).jpg (Erişim tarihi: 11.05.2016)

Resim 44: Nedim Günsür, "Oyuncak Dükkanı", 1952
http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/the-toy-shop-5cIwKL7TMwB28OMSyITPeg2 (16.05.2016)

Resim 45: Neş'e Erdok," Oturan Çocuk", 1955
Ergüven, M. (1997). **Neş'e Erdok**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Resim 46: Edip Hakkı Köseoğlu, "Kumbaralı Çocuk", 1957
Giray, K. (1997). **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 264.

Resim 47: Nuri İyem, "Göç", 1970
http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-011/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 48: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk", 1974
http://www.nuriiyem.com/eser/s132-061/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 49: Nuri İyem, "Göç", 1975
http://www.nuriiyem.com/eser/s132-012/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 50: Nuri İyem, "Enteriyör", 1975
http://www.nuriiyem.com/eser/s131-139/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 51: Nuri İyem, "Gecekondu Yapanlar", 1976
http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-023/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 52: Nuri İyem, "Enteriyör", 1977
http://www.nuriiyem.com/eser/s132-032/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 53: Nuri İyem, "Babaya iyi geceler", 1977
http://www.nuriiyem.com/eser/s131-071/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 54: Nuri İyem, "Fotokondu Aile", 1982
http://www.nuriiyem.com/eser/s133-061/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 55: Nuri İyem, "Anne ve Çocuk", 1987
http://www.nuriiyem.com/eser/s134-140/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 56: Nuri İyem, "Enteriyör", 1987
http://www.nuriiyem.com/eser/s134-081/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 57: Fikret Otyam, "Beritanlı Çocuk", 1989
http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressamlarin-birbirinden-guzel-15-cocuk-resmi/ (Erişim tarihi: 11.05.2016)

Resim 58: Nuri İyem, "Enteriyör", 1990
http://www.nuriiyem.com/eser/s135-278/ (Erişim tarihi:12.05.2016)

Resim 59: Neş'e Erdok, "Vapurdaki Kız", 1991
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=25&s=2&r=156&l (Erişim tarihi: 20.05.2016).

Resim 60: Nuri İyem, "Enteriyör- Evde un değirmeni", 1992
http://www.nuriiyem.com/eser/s135-031/ (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 61: Nedim Günsür, "Kağıt üzerine sanatçı baskısı 179/400", 1993
http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1157&auction_id=23 (Erişim tarihi: 12.05.2016)

Resim 62: 1937, "Nevşehir, Ortaokul 2. Sınıf, Kardeşleri ve annesi ile"
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 216.

Resim 63: Neşet Günal, "Çıplak", 1946
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 27.

Resim 64: Neşet Günal, "Kadınlar", 1951
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s.34.

Resim 65: Neşet Günal, "Yaşantı I", 1958
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 95.

Resim 66: Neşet Günal, "Ana", 1959
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 100.

Resim 67: Neşet Günal, "Sorun", 1964
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 50-51.

Resim 68: Neşet Günal, "Duvar Dibi III", 1972-73
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 136-137.

Resim 69: Neşet Günal, "Yaşantı II", 1974
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 109.

Resim 70: Neşet Günal, "Kapı Önü IV", 1977
Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 121

Resim 71: Neşet Günal, “Kapı Önü III”, 1978

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 118

Resim 72: Neşet Günal, “Kapı Önü V”, 1978

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 119

Resim 73: Neşet Günal, “Başakçı Kadın I”, 1978

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 86

Resim 74: Neşet Günal, “Başakçı Kadın II”, 1979

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s 88

Resim 75: Neşet Günal, “Korkuluk II”, 1986

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 173

Resim 76: Neşet Günal, “Çocuklar”, 1987

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 165.

Resim 77: Neşet Günal, “Sorun-Sorum III”, 1991

Ergüven, M. (1996). **Neşet Günal.** Bilim Sanat Galerisi. s. 205

EKLER



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

Tarih: 30/11./2017

Tez Başlığı:

TÜRK RESMİNDE ÇOCUK ALGISI, ANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ VE NEŞET GÜNAL

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 190 sayfalık kısmına ilişkin, 30/11/2017 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 10 dir.**

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

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □	**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) X**
□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** x	

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Ayşe ORHAN
Öğrenci No : 2013950140
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim İş Öğretmenliği Programı
Statüsü : Yüksek Lisans X Doktora □

ÖĞRENCİ

Ayşe ORHAN
30.11.2017

DANIŞMAN

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN
30.11.02017

Açıklamalar

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

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

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

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

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