

T.C
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1950 SONRASI KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMANIN
ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI

Ercan TALAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL

Antalya-2021



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin sonuçlanmasına kadar geçen bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

03/06/2021

Ercan TALAY

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Ercan TALAY tarafından hazırlanan ‘‘1950 Sonrası Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşmanın Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları’’ başlıklı bu çalışma 03/06/2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

imza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

imza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

imza

Tez Konusu: ‘‘1950 Sonrası Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşmanın Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları’’ Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 03/06/2021

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın konusu 1950 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Kent Olgusu ve Mimari yapılaşma olarak belirlenmiştir. Araştırmada göç, kent, kentleşme ve çarpık kentleşmenin sanat eserleri üzerindeki yansımaları incelenmiştir. Devam eden süreçte günümüz kentleri ile metropollerin oluşumu, gelişimi ve bugünkü durumu, yaşanan sosyolojik olaylar ve Çağdaş Türk Resim Sanatı üzerinden ele alınarak resim sanatında meydana gelen kentsel dönüşüm tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yüksek lisans tezimin hazırlanmasında desteklerini esirgemeyen kıymetli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL'a Yüksek Lisans eğitimim boyunca kendilerinden aldığım derslerde metin oluşturma konusundaki katkılarından dolayı ve ayrıca desteklerini her zaman yanımda hissettiğim değerli hocalarım olarak Doç. Nevin Yavuz AZERİ'ye, Doç. Ilgaz Özgen TOPÇUOĞLU'na ve Doç. Umut KAYAPINAR'a aynı zamanda tez yazım sürecinde edinmiş olduğu bilgileri her daim paylaşmış olan Ferhat ARAT'a teşekkürlerimi borç bilirim.



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ercan Talay
	Numarası	20195302008
	Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Tezin Adı		1950 Sonrası Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşmanın Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları

ÖZ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kent yaşamında meydana gelen göç, ekonomi, teknolojinin gelişmesi, yasalar ve benzeri olayların kentlerdeki mimari yapıya ve çağdaş Türk resim sanatında üretilmiş olan sanat eserlerine etki etmiş olduğu görülmektedir. 1950 sonrası kırsal kesimden kentlere doğru gerçekleşen göç olaylarının kısa zaman içerisinde olgu halini almış olduğu, devam eden süreçte kentlerde baraka ve gecekonduların oluştuğu görülmektedir. Sanayinin gelişmesiyle kentlerde yaşayan insan sayısının her geçen gün daha da arttığı hissedilmektedir. Kentlerdeki konut ihtiyacının da yaşanan olaylara paralel olarak arttığı görülmektedir. Böylece kentlerde konut ve diğer mimari yapıların sayısının artmış olmasıyla konunun çağdaş Türk resim sanatında kent teması bağlamında yer edinmiş olduğu görülmektedir.

Kentlerin büyümesiyle yerleşim alanlarındaki mimari yapıların önce apartmanlara daha sonra gökdelenlere dönüşmüş olduğu bilinmektedir. Büyüme, kentlerde yaşayan insan sayısının artmasına sebep olmuş, böylece kentler metropollere dönüşmüştür. Bu araştırmada, tarihsel süreç içerisinde kent olgusu ve

mimari yapılardaki gelişme ve değişimin günümüz Türk resim sanatında ne şekilde ele alınarak eserlere yansıtıldığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Sonuç olarak elde edilen bulgularla devletin, planlı ve düzenli bir kent oluşturma çabası içinde olduğunu, diğer yandan gelişen ve sürekli olarak devam eden gecekondulaşma sorununu çözme çabası içine girildiği görülmektedir. Bu sürece ortak olan kentsel toprakların mali değerinin artışı kent planının değişmesine sebep olduğu dolayısıyla erken dönemde yüksek katlı binaların oluştuğu ifade edilmektedir. Sanatçıların eserlerinde ele aldıkları göç, gecekondu, inşaat, meslekler, metropol gibi konularla üretmiş oldukları eserler, insanla var olan kentin yine insanla değişim göstermiş olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda incelendiğinde sanat eserlerinde apartman imgesi ve metropollerin yer almasının kaçınılmaz olduğu görülmektedir.

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, literatür taraması kapsamında kavramsal çerçeve oluşturulmuş, 1950’den günümüze kent olgusu ve mimari yapılaşma alanındaki gelişmeleri yansıtan eserler incelenmiştir. Birçok sanatçının eserlerinde bu yansımalar görülmektedir ancak bazı sanatçıların eserlerinde daha belirgin olarak ön plana çıkmaktadır, bu açıdan Nuri İyem, Cihat Burak, Nedim Günsür, Fethi Arda ve Setenay Alpsoy’un resimlerine daha yakından bakılarak eser analizleri yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Anakent, Göç, Kent, Mimari, Metropol, Yapılaşma



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Student	Name Surname	Ercan Talay
	Number	20195302008
	Department	Art
	Advisör	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Thesis Name		The Urban Phenomenon After 1950 and The Reflections Of Architectural Construstruction On Contemporary Turkish Painting

ABSTRACT

It is seen that immigration, economy, development of technology, laws and similar events in the urban life of the Republic of Turkey have affected the architectural structure in the cities and the works of art produced in contemporary Turkish painting. It is observed that the migration from rural areas to cities after 1950 became a phenomenon in a short time, and in the ongoing process, sheds and slums were formed in the cities. It is felt that the number of people living in cities is increasing day by day with the development of the industry. It is seen that the need for housing in the cities has increased in parallel with the events experienced. Thus, with the increase in the number of residences and other architectural structures in cities, it is seen that the subject has taken place in the context of the urban theme in contemporary Turkish painting.

It is known that with the growth of cities, architectural structures in residential areas first transformed into apartment buildings and then into skyscrapers. Growth has caused the number of people living in cities to increase, thus cities have turned into metropolises. In this study, it is aimed to show how the urban

phenomenon and the development and change in architectural structures in the historical process are handled and reflected in the works of contemporary Turkish painting. According to the findings obtained as a result, it is seen that the state is in an effort to create a planned and regular city, and on the other hand, it is in an effort to solve the developing and continuing problem of shanty housing. It is stated that the increase in the financial value of the urban lands, which are common to this process, causes the city plan to change, so high-rise buildings are formed in the early period. The works produced by the artists on subjects such as migration, slum, construction, professions and metropolis, which they deal with in their works, show that the city that exists with people has changed with people. When examined in this context, it is seen that it is inevitable to include the image of apartment buildings and metropolises in art works.

In this research, using the qualitative research method, a conceptual framework has been created within the scope of the literature review, and the works reflecting the developments in the field of urban phenomenon and architectural structuring since 1950 have been examined. These reflections are seen in the works of many artists, but they are more prominent in the works of some artists, from this point of view, the works of Nuri İyem, Cihat Burak, Nedim Günsür, Fethi Arda and Setenay Alpsoy have been analyzed more closely.

Keywords: Metropolitan city, Immigration, City, Architecture, Metropolis, Construction

KISALTMALAR ve SİMGELER SAYFASI

cm: santimetre

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

TDK: Türk Dil Kurumu

ty: Tarih yok

yy: yüzyıl



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR ve SİMGELER SAYFASI.....	viii
TANIMLAR	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xiii
1.GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE GÖÇ- KENT KAVRAMI VE TÜRK RESİM SANATI	4
2.1. GÖÇ OLGUSUNUN KENT YAŞAMINA OLAN ETKİLERİ	4
2.2. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA	24
3. BÖLÜM: 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA	46
3.1. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA.....	46
3.2.1 NURİ İYEM	56
3.3.2. CİHAT BURAK.....	61
3.4.3. NEDİM GÜNSÜR	66
3.5.4. FETHİ ARDA	71
3.6.5. SETENAY ALPSOY	77
4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ.....	83
SONUÇ	96
KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ	109

TANIMLAR

Anakent

Bir ülkenin veya bölgenin, etrafındaki tüm yerleşim yerlerindeki topluluklara ekonomik ve toplumsal açıdan hakim olan ve genellikle ülkenin başka ülkelerle olan her alanda ilişkilerinin bulunduğu en büyük kenti. Metropol (Keleş, 1980, s. 19).

Baraka

Yasa ve imar dışı olarak inşaatlardan alınan malzemelerle yapılan barınak (Şenyapılı T, 2004, s. 75).

Cer

Arapçadan Türkçeye geçmiş olan cer kelimesi; çekme sürükleyerek götürme anlamını taşımaktadır. Kelimenin eskimiş olduğu belirtilmektedir. (TDK, 2011, s. 454) Devlet Demir yollarının tren bakım ve onarım atölyelerine de CER denilmektedir (“Sanal”’1, 2021).

Dış göç

Ülkeden ülkeye yapılan göç olarak tanımlanmaktadır (Sağlam, 2006, s.34)

Gecekondü

İmar ve yapı kanunlarını dikkate almadan, bu kanunlara aykırı bir şekilde bir başkasının ya da kamunun sahip olduğu arazi veya arsalar üzerinde toprak sahibinin bilgisi ve kabulü olmadan hızlıca yapılmış konut kondu olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s. 912).

Göç

Göç, ilk olarak belli bir nüfusun bir bölgeden bir başka bölgeye olan yer değiştirme hareketini akla getirmektedir. Ancak göç, coğrafi nicelikte yer değiştirmenin dışında çok daha geniş ve köklü bir içeriğe sahiptir. Sonuçları içinde ekonomik, psikolojik, sosyal ve kültürel birçok öge yer almaktadır (Sağlam, 2006, s.34).

İç göç

Ülke sınırları içinde belli bir bölgeden başka bir bölgeye gerçekleştirilen yer değiştirme hareketidir (Sağlam, 2006, s. 34).

Kent

Sürekli olarak toplumsal açıdan gelişen ve toplumun, yerleşme, barınma, ulaşım, çalışma, dinlenme, eğlence gibi ihtiyaçlarının karşılandığı, az sayıda kimsenin tarım alanında faaliyet gösterdiği, köylere nazaran nüfus açısından daha kalabalık olan ve küçük komşuluklardan oluşan yerleşim alanı olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1980, s. 67-68).

Kentleşme

“Sanayileşme ve ekonomik gelişmenin beraberinde getirdiği koşulların, kentlerin büyümesiyle birlikte kent sayısının artması sonucunu doğurması, aynı zamanda toplumdaki örgütlenmenin artarak ilerlemesi, uzmanlaşmanın ve insanlar arası ilişkilerin kentlere göre değişim göstererek nüfus birikimine yol açma sürecidir”(Keleş, 1980, s.70).

Kentlileşme

Kentleşme sürecinin getirdiği koşullarla birlikte meydana gelen, insan ilişkileri, davranışları ve yaşam biçimleri üzerinde oluşturduğu ruhsal ve maddi nitelikteki etki, değişim süreci olarak ifade edilmektedir. Kısaca kentlileşme, kente uyum sağlama süreci olarak tanımlanmıştır (Keleş, 1980, s. 71).

Konu

Ele alınan düşünce (TDK, 2011, s.1476).

Metalürji

“Metal bilimi”(TDK, 2011, s.1666).

Metropol

Anakent (Keleş, 1980, s. 19).

Tema

‘‘Asıl konu, temel motif, ana konu’’ (TDK, 2011, s. 2315).

Sefir

Elçilik (Efendi ve Önal, 2018, s.217).

Sefaretname

Elçilik sırasında yazılan eserler (Efendi ve Önal, 2018, s. 217).



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel-1: Namık İsmail, <i>Harman</i> , tuval üzerine yağlı boya, 165x200 cm, 1923.....	5
Görsel-2: Nuri İyem, <i>Göç</i> , tuval üzerine yağlı boya, 1978.....	7
Görsel-3: Behçet Gürcan, <i>Fener Yolu</i> , 1945	9
Görsel-4: Cemal Tollu, <i>Antalya'da Tophane</i> , 1938	10
Görsel-5: Faruk Cimok, <i>isimsiz</i> , tuval üzerine yağlı boya, 30x30cm.....	11
Görsel-6: Şeref Akdik, <i>Metalürji Atölyesi</i> , 54x65cm, 1945.....	13
Görsel-7: Nazmi Ziya Güran, <i>Taksim Meydanı</i> , 73,5x92cm, 1935.....	15
Görsel-8: Nuri İyem, <i>Gecekondu ve Sıradan Sevdâ</i> , duralit üzerine yağlı boya, 46x38cm	16
Görsel-9: Nuri İyem, <i>İstanbul Hatırası</i> , tuval üzerine yağlı boya 46x38, 1973.....	17
Görsel-10: Turan Erol, <i>Altındağ'dan</i> , Tc İşbankası Koleksiyonu, 1976	19
Görsel-11: Nuri İyem, <i>işçiler</i> , duralit üzerine yağlı boya, 43.5x31cm, 1950.....	20
Görsel-12: Hakan Gürsoytrak, <i>Operasyon</i> , 148x200cm, 1999-2006 yılları arası.....	21
Görsel-13: Gülsün Karamustafa, <i>Kapıcı Dairesi</i> , 30x40cm, 1976	23
Görsel-14: Bozoklu Osman Şakir, <i>Amasya Minyatürü</i>	24
Görsel-15: Bozoklu Osman Şakir, <i>Üsküdar Minyatürü</i>	25
Görsel-16: Bozoklu Osman Şakir, <i>Kartal Minyatürü</i>	26
Görsel-17: Matrakçı Nasuh, <i>Adana Minyatürü</i>	26
Görsel-18: Topkapı sarayı harem dairesi, <i>Valide Sultan Oturma Odası</i>	28
Görsel-19: Velican, <i>Hünernâme'den</i> , <i>Kanuni Sultan Süleyman ve Şehzadeleri</i> , 1588.....	29
Görsel-20: Nakkaş Osman, <i>Surname'den</i> , <i>Emekçi Esnafının Gösterisi</i> , 1582	29
Görsel-21: Hafız İbrahim, <i>Beşiktaş Sarayı Hümayun</i> , tuval üzerine yağlı boya, 54x77cm, Gülen Aydemir Erman koleksiyonu.....	30
Görsel-22: Hoca Ali Rıza, <i>Boğazda Yalı</i> , Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 12.5x20cm, Lucien Arkas koleksiyonu.....	31
Görsel-23: Osman Nuri Paşa, <i>Yıldız Sarayı Bahçesinden</i>	32
Görsel-24: Hüseyin Avni Lifij, <i>Belediye İşçileri</i> , tuval üzerine yağlı boya, 172x505cm, Ayrıntı, 1916	33
Görsel-25: Namık İsmail, <i>Bursa Yeşil Türbe</i> , tuval üzerine yağlı boya.....	34
Görsel-26: Sami Yetik, <i>Bebek Camii</i> , 1945, tuval üzerine yağlı boya.....	35
Görsel-27: Hasan Vecih Bereketoğlu, <i>Salacak Vapur İskelesi</i> , tuval üzerine yağlı boya, 65x92cm,.....	36

Görsel-28: Şeref Akdik, <i>Eskişehir Cer Atölyesi</i> , 1946, mukavva üzerine yağlı boya, 55x65cm.....	37
Görsel-29: Refik Fazıl Epikman, <i>Köşedeki Ev</i> ,	38
Görsel-30: Cemal Tollu, <i>Kozahan Bursa</i> , 65x82cm, 1950, tuval üzerine yağlı boya.....	39
Görsel-31: Sabri Berkel, <i>Üsküp Hamam Önü</i> , 1934, 49x34cm, gravür baskı	40
Görsel-32: Sabri Berkel, <i>Taksim Meydanı</i> , mukavva üzerine yağlı boya, 70x100cm	40
Görsel-33: Turgut Atalay, <i>Ankara Bentderesi</i> , kontraplak üzerine yağlı boya, 50x60cm	42
Görsel-34: Turgut Atalay, <i>Manzara</i> , duralit üzerine yağlı boya, 50x70cm	43
Görsel-35: Ferruh Başağa, <i>İsimsiz</i> , yağlı boya.....	44
Görsel-36: Ferruh Başağa, <i>İsimsiz</i> ,	44
Görsel-37: Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Kondu</i> , duralit üzerine yağlı boya, 32x33cm, Safder Tarım koleksiyonu, 1964	47
Görsel-38: Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Mavili Gecekondu</i> , tuval üzerine yağlı boya, 120x120cm, 1973, Ankara Devlet Galerisi Koleksiyonu,	48
Görsel-39: Turan Erol, <i>Firuzeli Gecekondu</i> , 1968, tuval üzerine yağlı boya, 90x89 cm.	49
Görsel-40: Turan Erol, <i>Oran Yolu</i> , tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 1980	51
Görsel-41: Hakan Gürsoytrak, <i>Kadro</i> , 150x200cm,.....	52
Görsel-42: Hakan Gürsoytrak, <i>İş Bulma Kurumu</i>	54
Görsel-43: Mustafa Duymaz, <i>Pano Kent</i> , tuval üzerine karışık teknik, 200x350 cm, 2011.	55
Görsel-44: Nuri İyem, <i>Kondu Önünde</i> , duralit üzerine yağlı boya, 58x38.5, 1970.....	57
Görsel-45: Nuri İyem, <i>Gecekondu Gülleri</i> , duralit üzerine yağlı boya, 44x36.5, 1978,	59
Görsel-46: Nuri İyem, <i>Enteriyör</i> , duralit üzerine yağlı boya, 35.5x22cm, 1978	60
Görsel-47: Cihat Burak, <i>Akaretler</i> , tuval üzerine yağlı boya, 60x72 cm, 1979	63
Görsel-48: Cihat Burak, <i>Dolmabahçe Sarayı</i> , kağıt üzerine mürekkep, 24x32 cm	64
Görsel-49: Cihat Burak, <i>Galata'dan</i> , 1943, duralit üzerine yağlı boya, 24x21 cm.....	65
Görsel-50: Nedim Günsür, <i>Gecekondu Yıkımı</i> , tuval üzerine yağlı boya, 32x67, Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu	67
Görsel-51: Nedim Günsür, <i>Gecekondu Yıkımı</i> , tuval üzerine yağlı boya, 50x100 cm, 1968	68
Görsel-52: Nedim Günsür, <i>İnşaat</i> , tuval üzerine yağlı boya 67x51cm, Gürel art koleksiyonu,1971	70
Görsel-53: Fethi Arda, <i>Gecekondu ve Apartmanlar</i> , tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, özel koleksiyon, 1975	72
Görsel-54: Fethi Arda, <i>Gecekondu ve Apartmanlar</i> , tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1976	73

Görsel-55: Fethi Arda, <i>Bodrum</i> , tuval üzerine yağlı boya, 53x70, Rasim Gümüş Koleksiyonu, 1987	75
Görsel-56: Setenay Alpsoy, <i>İsimsiz</i> , tuval üzerine yağlı boya, 132x200 cm, 2014	77
Görsel-57: Setenay Alpsoy, <i>İsimsiz</i> , tuval üzerine yağlı boya, 180x145 cm, 2014	79
Görsel-58: Setenay Alpsoy, <i>İsimsiz</i> , tuval üzerine yağlı boya, 130x102 cm, 2019	81
Görsel-59: Ercan Talay, <i>Ağaç</i> , tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.....	84
Görsel-60: Ercan Talay, <i>İkaz</i> , tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021	85
Görsel-61: Ercan Talay, <i>Tedavi</i> , tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.....	86
Görsel-62: Ercan Talay, <i>Tedavi 2</i> , tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021.....	87
Görsel-63: Ercan Talay, <i>Şakül</i> , tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021.....	88
Görsel-64: Ercan Talay, <i>Evsiz</i> , tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021	89
Görsel-65: Ercan Talay, <i>korkuluk</i> , tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.....	91
Görsel-66: Ercan Talay, <i>Bilgelik Sandalyeyi Kırmıştı</i> , tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.....	92
Görsel-67: Ercan Talay, <i>İktidarın Simgesi</i> , tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2021	93
Görsel-68: Ercan Talay, <i>İki Artı Bir Deniz Manzaralı</i> , tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021.....	95

GİRİŞ

1950 sonrası yıllarda yaşanan iç göçlerin tarımda makineleşmenin gelişmesiyle başladığı ve ulaştırma araçlarının yaygınlaşmasıyla olgu halini almış olduğu bilinmektedir. Göç olgusuna bağlı olarak kentlerde meydana gelen nüfus birikimi ekonominin bölgeler arası farklılığı, teknolojinin gelişmesi ve yaşanan sosyolojik olayların kentlerin biçimsel anlamdaki dönüşümüne ve çağdaş Türk resim sanatında üretilmiş olan sanat eserlerine etki etmiş olduğu görülebilmektedir. Yaşanan sosyolojik olayların kentlerdeki konut ihtiyacını arttırmış olması, kentlerde yeni yapıların yapılmasını gerekli kılarak konut ve mimari yapıların artışıyla birlikte çağdaş Türk resim sanatında kent teması bağlamında yer edinmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Yaşanan sosyolojik olaylar ve kentin dönüşümü konu edinilerek üretilen sanat eserleri, kent olgusu ve mimari yapılaşma konusu kapsamında incelenebilmektedir. Yapılan araştırma çalışmasında, göç, baraka ve gecekondu mahallelerini konu alan resimler, inşaat ve inşaat işçileri resimleri, çarpık kentleşme ve metropol konulu resimlerin ele alınması mümkün olmuştur.

Bu bağlamda çağdaş Türk resim sanatında kent olgusu ve mimari yapılaşma temasına ilişkin üretilmiş eserlerden yola çıkılarak, kent ve kentleşme nedir? Günümüz kentleri ve metropoller nasıl oluşmuştur? Göçlerin sebepleri ve sonuçları nelerdir? Bu sürecin Çağdaş Türk resim Sanatındaki yansımaları nelerdir? Sorularına ulaşılmıştır. Elde edilen sorulardan yola çıkılarak araştırmada göç, kent, kentleşme ve çarpık kentleşmenin sanat eserleri üzerindeki yansıması incelenmiş devam eden süreçte günümüz kentleri ve metropollerin oluşma süreci ve bugünkü durumu, göçlerin sebepleri ve sonuçları, Çağdaş Türk Resim Sanatındaki eserlere yansıması üzerinden ele alınarak araştırılmış ve incelenmiştir.

Çağdaş Türk resim sanatında eser üreten sanatçıların yaşadıkları dönemde kent konularını eserlerinde işledikleri görülmektedir. Bu sebeple kent temasına dahil

edilerek üretilmiş olan göç, baraka, gecekond, sanayi, mimari, kent, büyük kent, metropol konulu çalışmaları eser analizi, nitel araştırma ve kaynak tarama yöntemleriyle ele alınarak incelenmesi mümkün olmuştur.

Araştırmanın amacı doğrultusunda, kent merkezlerinde yükselmiş olan mimari yapıların sanat eserlerindeki varlığı araştırılarak bu yapıların gelişim sürecinin sanat eserlerine yansımaları, çağdaş Türk resim sanatında eserler üreten sanatçıların eserleri ele alınarak incelenmiştir. Araştırmanın amacı 1950 sonrası kent olgusu ve mimari yapılaşmaların ve kent olgusunun çağdaş Türk resim sanatında üretilmiş olan sanat eserlerine ne ölçüde ve ne şekilde yansıdığı araştırılıp incelenerek geçmişten günümüze kadar gelen süreçte resim sanatında meydana gelen kentsel dönüşümü tespit etmeye çalışmaktır.

Kent geçmişten günümüze kadar yaşanan olaylar doğrultusunda değişip dönüşmektedir. Doğal afetler, savaşlar, göçler, ekonomi, yasalar, teknolojinin gelişmesi gibi durumların kentin değişim ve dönüşümüne az veya çok oranda etki ettiği görülebilmektedir. Bu etkenler kentin gelecek dönemlerde de değişip dönüşecek olduğunu göstermektedir.

Değişim; “bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin tümü” (TDK, 2011, s.610) olarak tanımlanırken, Dönüşüm; “olduğundan başka bir biçime girme, şekil değiştirme” olarak tanımlanmıştır (TDK, 2011, s.715). Tanımlardan ve etkenlerden yola çıkılarak kentteki değişimlerin kentin dönüşümüne sebep olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Böylece zaman içinde dönüşecek olan kent, çağdaş Türk resim sanatında kent teması olarak ele alındığında yeni ve güncel konular üzerinde çalışılmasına olanak tanımaktadır. Kent teması ve mimari yapılaşma konusunun gelecek dönemlerde güncel başlıklarla geliştirilerek ele alınabileceği görülmüş olması açısından önemlidir. Bu bakımdan, yapılan araştırmanın gelecek dönem sanatçılarına ve araştırmacılarına ışık tutması amaçlanmıştır.

Araştırma kapsamında kavramsal çerçeveye uygun nitel araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma;

“basit bir anlatımla araştırmacıyı, araştırma sürecinin ilk aşamasından son aşamasına götüren bir eylem planıdır. İlk aşama, araştırmacının başında sorulan ve yanıtı aranacak soruları; son aşama başlangıçta sorulan sorulara ilişkin bulunan yanıtları ifade eder” olarak tanımlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2000 s. 193).

Yıldırım’a göre nitel araştırmayı; “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı, olguların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak görmek mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 1999, s. 10).

Araştırmada nitel bilgi toplama yöntemlerinden literatür tarama tekniğinin kullanılması ve plastik sanat eserleri incelemelerinin yapılması planlanmıştır.

Araştırma sürecinde konuyu ele alan ana kaynaklar ve konuyu destekleyeceği düşünülen yan kaynaklar olan kitap, tez, makale, dergi, gazete, broşür, katalog, fotoğraf ve internet kaynakları kullanılmıştır.

Araştırmada ele alınacak olan görsellerin konuyla bütünlük içerisinde olduğu düşünülen en çarpıcı örneklerden seçilerek yapılması planlanmış, atıflarda, kitaplar, tezler ve makaleler ve internet kaynakları ile birlikte diğer süreli yayımlar kullanılmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatında kent olgusu ve mimari yapılaşma, konu olarak belirlenmiş, ele alınan zaman dilimi ise 1950 yılından günümüze kadar olan süreci kapsamaktadır.

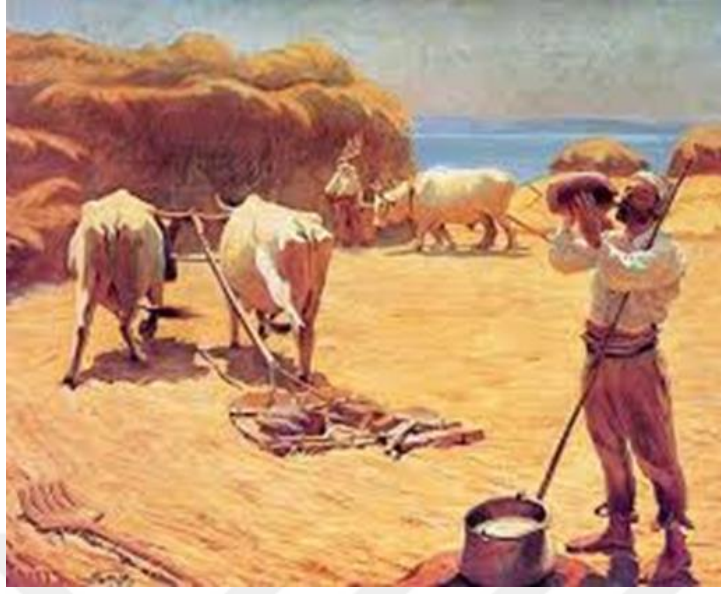
1950 Sonrası Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşma isimli araştırma çalışmasında yer alacak olan görseller sadece resim sanatı görselleriyle sınırlı tutulmuştur.

2. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE GÖÇ- KENT KAVRAMI VE TÜRK RESİM SANATI

2.1. GÖÇ OLGUSUNUN KENT YAŞAMINA OLAN ETKİLERİ

Bu bölümde göçlere ve kent yaşamına bakmadan önce kent yaşamının öncesine bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda 1923 tarihi göç olgusunun başlamadığı bir dönem olması ve ülke nüfusunun büyük bir bölümünün kırsal bölgede yaşayarak tarımsal faaliyetlerde bulunması açısından önem arz etmektedir. Bu sebeple eser incelemesi yapılmadan önce dönemin tarımsal faaliyetlerine kısaca bakmak gerekecektir. Kaya ve diğerlerine göre; Atatürk cumhuriyeti ilan ettiğinde genç cumhuriyetin kalkınma süreci başlamıştır. Ülke nüfusunun çok büyük bir oranının kırsal kesimde yaşamasının, kırsal bölgenin ve tarımın gelişmesi için önemli ölçüde gerekli olduğu görülmektedir. Böylece kurtuluş savaşından çıkarak genç nüfusunu kaybetmiş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınması için ilk olarak tarım alanındaki üretimlerin geliştirilmesi gerektiği söylenmektedir. Ülke dönem itibari ile tarımsal üretimlerde kullanılan ekipmanlar bakımından çağının gerisinde kalmıştır bu sebeple köylü ekilebilir tarım topraklarının çok küçük bir bölümünü işleyebilmektedir (Kaya, Sevinç, Asoğlu ve Sevinç, 2015, s. 64-65).

Doğan; tarımda toprak işleme işlemlerine insan gücüyle kullanılabilen ağaçtan üretilmiş ilk tarımsal ekipmanlarla başladığı bu ekipmanların da zaman içerisinde geliştiğini ifade etmektedir. Gelişme sürecinde ağaç kullanımından demir kullanımına geçilerek hayvan gücüyle çalışan bir sistem oluşturulmaktadır. Karasaban adı verilen bu ekipman ekim yapılacak alanın genişlemesine ve aynı zamanda insan gücünün de hayvan gücüne dönüştürülmesine katkı sağlamaktadır. Zamanla artan nüfus tarımsal alandaki tüketiminde artmasına sebep olmaktadır. Bu durum makineleşmeye olan ihtiyacı daha da arttırarak tarımsal alanda traktörün kullanılmasını başlatmaktadır şeklinde ifade etmektedir (Doğan, 2005, s. 66-68).



Görsel-1: Namık İsmail, *Harman*, tuval üzerine yağlı boya, 165x200 cm, 1923, (Germeç, 2018, s.1370).

Namık İsmail tarafından yapılmış olan *Harman* (Görsel-1) isimli resim incelendiğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edildiği zamanda yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Bu dönemde tarım makineleşmemiş kırsal kesimden kentlere doğru göç başlamamış ya da az sayıda göç olayı görülmektedir. Tarım sonraki yıllarda makineleşecek, tarımdaki karasabanın yerini traktörler alacaktır. Tarımın makineleşmesi harman resmindeki çiftçinin istihdam fazlalığı yaşamasına sebep olacak, aynı zamanda çiftçi tarımdan elde ettiği gelirin yetersizliğinden kaynaklı olarak büyük kentlere göç etmeye başlayacaktır.

Bir açık hava resmi niteliğinde olan *Harman* (Görsel-1) isimli resimde ochre ve raw sienna gibi sarı tonlarının yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Sarının yoğunluğu harman alanının rengini belirtmekle birlikte çiftçinin güneş altındaki emeğini alın terini göstermektedir. 1923 yılında yapılmış olan bu resimde traktörün ülkeye henüz ihraç edilmediği bu sebeple çiftçinin büyük baş hayvanlarını karasabana bağlayarak hayvan gücüyle toprağı işlediği görülmektedir. Önceleri insan gücüyle kullanılan ekipmanlar geliştirilerek artık hayvan gücüyle kullanılmaktadır. Bu durumda çiftçinin toprağın sürülmesindeki fonksiyonel durumu toprağı süren

hayvanların yönlendirilmesi olmaktadır. Resimde çiftçinin yoğun sıcak altında çalışırken karasabanı bırakarak bir nebze dinlenmek için suyunu soğuk tutan testisinden su içtiği görülmektedir.

Türkiye’de iç göç hareketlerinin meydana gelmesine sebep olan etmenler arasında tarımın makineleşmesi gösterilmektedir. Bu durumda, İçgöçler; Ülke içerisinde köy, kasaba, kent veya herhangi bir bölgeden diğer bir bölgeye, köye, kasabaya veya kente yerleşmek için yapılan yer değiştirme hareketi olarak tanımlanırken (Keleş, 1980, s.57). İç göçlerin sebepleri Yılmaz ve Çitçi’ye göre; Gelişmiş ülkelerdeki kentleşme sürecinin sanayileşme ile beraber ilerlediği görülmekte ancak Türkiye’de kırsal bölgelerden kentlere doğru yönelen göç hareketlerinin tarım alanındaki makineleşmeyle oluştuğu belirtilmektedir. Bahsedilen göç hareketleri kentleşmeyi meydana getirmiştir şeklinde açıklanmaktadır (Yılmaz ve Çitçi, 2011, s.253).

Tarım alanındaki makineleşmenin tarımdan gelir elde eden kimseleri işsiz bırakması, aynı zamanda tarımdan yetersiz gelir elde edilmesi, beraberinde kent merkezlerindeki iş olanaklarının çeşitliliği ve sanayileşmeden kaynaklı iş olanakları, otobüs ve kamyon gibi ulaştırma araçlarının gelişmesi de iç göç hareketlerine sebep olan etmenler arasında yer almaktadır (Keleş, 2019, s. 67-68).

Doğan, Türkiye’nin traktör kullanımına geçmesinin ekonomik yetersizlikten kaynaklı olarak uzun yıllar sürdüğünü ve 1924 yılında 221 adet traktörün ithal edildiğini ifade etmektedir. Ayrıca tarımda traktör kullanımının olumsuz yanlarından birisi olarak iş gücü ihtiyacının azalmasını belirtmektedir. Böylece tarımdan geçimini sağlayan ailelerin zaman içerisinde iş ihtiyacı sebebiyle büyük kentlere göç ettiğini kaleme almaktadır (Doğan, 2005, s. 68-69). Böylece bir olgu olarak meydana gelecek olan iç göç oluşmaya başlamaktadır.

İçduygu ve Sirkeci, Türkiye’de iç göçlerin 1920’li yıllarda başlamış olduğunu söylemektedirler. Bu süreçte meydana gelen göçlerin daha çok memur atamalarından meydana gelen küçük göçler oluşturmaktadır, bu sebeple diğer göç

hareketleriyle karışmaması gereken bir durum meydana gelmektedir demektedirler. Böylece göç olgusu olarak nitelendirilen göç hareketlerinin 1950’li yıllardan itibaren değişim gösteren toplumsal ve ekonomik sürecin etkisi ile birlikte kendini göstermeye başlamış olduğu söylenmektedir. Bu süreçte kırsal bölgeden kente doğru oluşan yer değiştirme hareketleri 1950 ile 1960 lı yılların iç göçlerini meydana getirmektedir (İçduygu ve Sirkeci 1999, s. 250-251). 1980’li yıllardan itibaren meydana gelen göçlerin çoğunlukla küçük kentlerden büyük kentlere doğru gerçekleştiği söylenmektedir (Sağlam, 2006, s. 39).

1950 sonrası tarihlerde göç hareketlerinin hızlanması ülke içerisindeki yer değiştirme olanaklarının artmasıyla açıklanmaktadır. Barış, Çetin ve Saroğlu 1950 yılında karayolları genel müdürlüğünün kurulmasıyla kara yollarında önemli bir ilerleme gerçekleştirildiğini ve 1960 sonrasında ülkenin hemen her yerine, her mevsimde modern araçlarla ulaşım sağlandığını söylemektedirler (Barış, Çetin ve Saroğlu, 2011, s. 124). Böylece göç hareketlerinin çağdaş Türk Resim Sanatı üzerindeki yansıması tarımda makineleşmenin getirdiği yeni yaşam koşullarıyla birlikte ulaşım araçlarının gelişmesi üzerinden de incelenebilmektedir.

Nuri İyem’e ait olan 1978 tarihli *Göç* resmi (Görsel-2) bu bağlamda incelenebilmektedir.



Görsel-2: Nuri İyem, *Göç*, 1978, (“Sanal”, 2021).

Nuri İyem'in *Göç* (Görsel-2) isimli çalışması 1980'li yıllarda kırsal kesimden büyük kentlere olan göçü konu almaktadır. Göç hareketleri 1980'li yıllarda çoğunlukla küçük kentlerden büyük kentlere doğru gerçekleşmiş olsa da eser 1980'li yıllarda kırsal kesimden büyük kentlere olan göçlerin önemini vurgulamaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında bulunan göç turizm tabelası, resmi yapılan bölgeden İzmir ve Adana'ya göç yapıldığını belirtmektedir. Göç turizm tabelasının hemen ön kısmında bulunan betimlemede bir köylü kadını yük hayvanıyla taşıdığı eşyalarını göç turizm otobüsüne doğru götürmektedir. Figürlerin ve resmin genelinde kendini hissettiren ağır hareketlilik, toprağını, evini, köyünü, memleketini bırakıp gitmek zorunda kalan insanların hüznünün simgesi olduğu görülebilmektedir. Başında beyaz yazması ve mavi elbiseleri olan kadın figürünün başının öne eğilmesi, memleketinden ayrılmanın verdiği hüznün bir diğer göstergesidir denilebilir.

Türkiye'de iç göçlerin sebepleri Antalya kenti özelinde ele alındığında Çakır; Antalya'da bulunan gecekondualarda yaşamını sürdüren insanların kentlileşme sebepleri ile yaşam şekillerini konu alan araştırmasında Antalya'ya yapılan göçlerin sebepleri olarak elde ettiği bulguları yüzdelik dilimler halinde açıklamaktadır. Elde edilen bulgular; yoksulluk ve topraksızlık, işsizlik, ailenin göç etmesi, eğitim sebebiyle yapılmış olan göç, evlilik, köy yaşantısından kurtulmayı istemek, akrabaların kentte yaşaması ve gecekondu yapmış olmak şeklinde açıklamaktadır (Çakır, 2011, s. 138).

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Antalya'yı konu alan çalışmalar araştırıldığında iki önemli eser dikkat çekmektedir. Bu çalışmalardan birisi Behçet Gürcan'a ait *Fener Yolu* (Görsel-3) resmi diğeri Cemal Tollu'ya ait *Antalya'da Tophane* (Görsel-4) resimlerdir. Behçet Gürcan'ın *Fener Yolu* isimli resmi Antalya'nın Muratpaşa ilçesindeki Lara bölgesine giden Fener yolunu konu almakta resmin eser incelemesi bölgedeki yerleşim yerleri, ulaşım ve göç gibi konular hakkında fikir vermektedir.



Görsel-3: Behçet Gürcan, *Fener Yolu*, tuval üzerine yağlı boya, 1945, (Sülün, 2015, s.67).

Gürcan tarafından yapılmış olan 1945 tarihli *Fener Yolu* (Görsel-3) isimli çalışmanın kırmızı ile kızıl tonlarında ve yoğun devinime sahip olduğu görülmektedir. Kompozisyonun sağ alt kısmında bir çiftin sürmekte olduğu bir at arabası yer almakta ve at arabası hızla ilerlemektedir. Kompozisyonun genelinin peyzaja sahip olduğu ve yolların asfaltlanmamış toprak yol olduğu dikkat çekmektedir. Ufuk çizgisinin sağında ve solunda tek katlı evlerin olduğu görülebilmekte bu durum bu dönemde bölgenin göç almadığını, aynı zamanda gecekondulaşmaya başlamadığını ve kent içerisinde çok katlı apartman dairelerinin yapılmaya başlanmadığını göstermektedir.

Ayrıca Türkiye’de otomobil üretiminin başlaması şahsi araçların yaygınlığını arttırmış bu durum kent dahilinde dönüşüme sebep olmuştur. Türkiye’de otomobil üretimi 1970’li yıllara rastlamaktadır (Manavoğlu, Kutlu ve Aydın, 2010, s, 190). Dolayısı ile Gürcan’ın resmindeki at arabası betimlemesi bir bakıma kentte araba kullanımının da çok fazla olmadığını göstermektedir.

Antalya özelinde incelenebilecek bir diğer çalışma da Cemal Tollu’nun *Antalya’da Tophane* (Görsel-4) isimli çalışmasıdır. Sanatçının bu çalışmasını, devlet destekli olan Yurt Gezileri kapsamında 1938 yılında Antalya’ya geldiği zamanda

yapmış olduğu bilinmektedir. Tollu belirlenen sürede Yurt Gezileri programında yapılması için verilen Anadolu kentinin tarihi, Anadolu kentinin sosyal ve kültürel yapısı gibi konuları yansıtan bir dizi çalışma üretmiştir. Çalışmalarını figüratif kompozisyonlar ve geometrik bir anlayışla üreten sanatçının Antalya resimleri daha organik peyzaj formlarına dönüşmüş olması bakımından önemlidir (Sülün, 2015, s. 71-73).

Antalya'daki mimari yapılar o yıllarda Kaleiçi bölgesi ile surların dışında kalan Balbey mahallesi ve Kışla mahallelerinde yer alan bahçeli konutlardır. Ayrıca Kalekapısı'nda kamu yapıları bulunmaktadır (Manavoğlu, Kutlu ve Aydın, 2010, s. 200). Antalya'nın ilk apartmanının 1964 yılında Işıklar semtinde yapılmış olduğu bilinmektedir (Aktaran Manavoğlu, Kutlu ve Aydın, 2010, s. 203).



Görsel-4: Cemal Tollu, *Antalya'da Tophane*, tuval üzerine yağlı boya, 1938, (Sülün,2015, s.75).

Cemal Tollu'ya ait olan 1938 tarihli *Antalya'da Tophane* (Görsel-4) isimli resimde yer alan tophane, yat limanına bakan surların üzerinde yer alan ve bugün hala faaliyet gösteren Tophane çay bahçesidir. Resmin üst kısımda dağlara yer verildiği görülmekte dağların hemen önünde yat limanının yer aldığı deniz

bulunmaktadır. Sol kısımdan ortaya doğru uzanan yapının kamuya ait bir yapı olduğu düşünülebilir.

Kent; Nüfus açısından köylere oranla daha yoğun olan ve aktif olarak toplumsal gelişme sürecindeki yerleşim alanı olarak ve aynı zamanda konut, yol, iş, dinlenme, eğlenme ihtiyaçlarının karşılandığı, tarıma ait üretimlerinse köylere nazaran çok daha az olduğu, komşulukların küçük birimlerden oluştuğu yerleşim alanı olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1980, s. 67-68).

Bu bağlamda kent; simitçisi, bakkalı ve marketiyle, park ve bahçeleriyle bu bölgelerde çay çekirdek satarak geçimini sağlamaya çalışan insanıyla, küçük esnafı olduğu gibi büyük işletmeleri de içinde barındıran aynı zamanda bölgenin yerleşme, barınma, ulaşım ve eğlenme olanaklarının köy ve kasabalara nazaran çok daha gelişmiş olduğu alan, toprak parçasıdır denilebilmektedir.



Görsel-5: Faruk Cimok, *Simitçi*, tuval üzerine yağlı boya, 30x30cm, (“Sanal”, 2021).

Faruk Cimok tarafından yapılmış olan *Simitçi* (Görsel-5) isimli çalışma incelendiğinde (Görsel-5) Sultanahmet camisinin önünde yer alan meydana ufak tezgahında simit satan kentliyi görmekteyiz. Bu durum kent içinde yaşayan insanların kentin kalabalığından yararlanarak çeşitli şekillerde iş olanakları yarattıklarının göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Çalışmada yoğun olarak gri tonları kullanılmıştır. Bu nötr tonların arasından patlayan sarı ile kompozisyonun solundan sağına kadar yay formu oluşturulmuş ve kompozisyonun dengesi kurulmuştur. Böylece kompozisyonun solunda kalan simit tezgahı ön plana çıkarak çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Türkmen ve Tekkanat süreç içinde ekonomik, politik, yasal ve sosyo-kültürel alanlarda gelişmelerin ve değişmelerin oluştuğunu söylemektedirler. Böylece bireylerin ihtiyaç ve talepleri de bu doğrultuda şekillenmektedir. Bireylerin taleplerinin çeşitliliğiyle bu taleplerin artan oranda ilerlemesi de karşılanması gereken ihtiyaçları oluşturmaktadır. Böylece ihtiyaçları karşılamak üzere mekanların yeniden üretiminin ortaya çıktığını belirtmektedirler (Türkmen ve Tekkanat, 2018, s. 107).

Cimok'un çalışmasında (Görsel-5) kent toplumunun ihtiyaçları doğrultusunda düzenlenmiş bir kent meydanı ve kent meydanını kullanan insanların da açlık hissini karşılamak ve aynı zamanda geçimini sağlamak üzere ufak bir simitçi tezgahı yer almaktadır.

Kentleşme; köylerden kentlere yerleşerek göç olgusunu oluşturan bir nüfus değişim sürecinin aksine kentin kendi içerisinde hali hazırda var olan ekonomik, kültürel ve toplumsal yapıları içinde değerlendirmek gerekmektedir. Böylece kentleşme tanımı, sanayileşme ve ekonomik gelişmenin beraberinde büyüyen kentler ve ülkeye yeni kentlerin eklenmesi olarak açıklanmaktadır. Bu durum kentler içinde iş bölümü ve uzmanlaşma oluşturarak toplumun yaşam biçiminde kentlere özgü farklılıklar meydana getiren nüfus sayısının artışı veya nüfus birikimi olarak açıklanmaktadır (Keleş, 1995, s. 1).

Yılmaz; kentler, sanayi devrimine kadar geçen zaman içerisinde bir azınlık deneyimi olarak kalmış, işlevsel ve yapısal olarak çok az bir dönüşüm geçirmiş, sanayileşmeyle birlikte, kentler hızla büyümüş ve bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bir diğer değişle kentleşme nüfus hareketleriyle ortaya çıkmıştır demektir (Yılmaz, 2004, s.252).

Bir bakıma kent oluşumunda, toplumsal değişimlerin etkisinin önemli ölçüde olduğu söylenmektedir. Bu toplumsal değişimler içerisinde sanayileşme ve ekonomik yapının değişimi olduğu gibi savaşlar ya da sosyal, siyasal etkenler ve bu etkenleri içinde barındıran göç olgusunu da eklemek mümkün olmaktadır. Ancak daha önce de değinildiği gibi göç hareketleri kentleşme kavramını oluşturmamaktadır.

Kent ve kentleşme temasını ele alan çalışmalar arasına eklenebilecek bir diğer çalışmanın Şeref Akdik'in *Metalurji Atölyesi* (görsel-6) isimli çalışması olduğu görülmektedir.



Görsel-6: Şeref Akdik, *Metalurji Atölyesi*, 54x65cm, 1945, (“Sanal”, 2021).

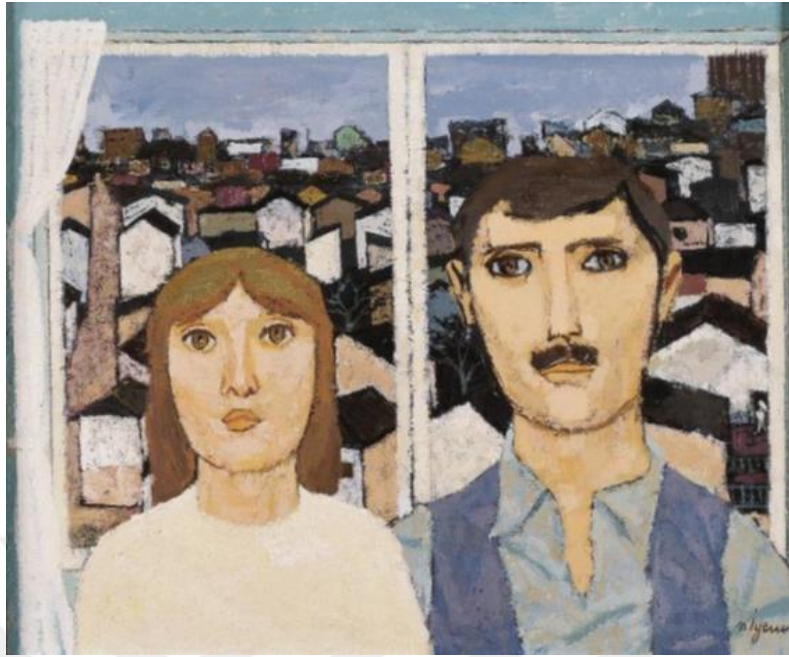
Sanatçının 1945 tarihli *Metalürji Atölyesi* (Görsel-6) çalışması, kent ve kente dair önemli bir bilgi kaynağı olarak ele alınabilmektedir. Metal biliminin geliştiği ve sanayileşmenin görüldüğü çalışmada üretilen metaller, inşaatlarda kullanılmakla birlikte daha sonraları gelişecek olan traktör fabrikalarına kadar hemen her alanda kullanılmaktadır. Metal şekillendirmek amacıyla kullanılan ekipmanlar çalışmanın geneline hakim bir şekilde resmedilmiş olarak yer almaktadır. Ekipmanların aktif olarak işleyebilmesinin metal ustalarının çalışmasına bağlı olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum işletmenin bir bakıma tam anlamıyla sanayileşmemiş ancak atölye olarak faaliyet gösteren bir işletme olduğunu göstermektedir. Çalışma, resim içerisinde yer alan figürlerin hareketlerinin getirdiği ölçüde devinime sahiptir. Bu devinimle birlikte nötr bir renk olan gri tonlarının büyük orandaki hakimiyeti metal üretiminin göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçının metalürji atölyesi isimli çalışmasının kentleşme tanımına da uyum sağladığı görülmektedir.

Kentleşme kapsamında ele alınan göç olgusu ve göçe bağlı olarak gerçekleşen nüfus hareketlerinin kentlerde meydana getirdiği değişim sürecini açıklarken kentlileşme tanımını yapmak gerekecektir. Bu bağlamda Kentlileşme; Kentleşme sürecinin getirdiği koşullarla birlikte meydana gelen, insan ilişkileri, davranışları ve yaşam biçimleri üzerinde oluşturduğu ruhsal ve maddi nitelikteki etki, değişim süreci olarak ifade edilmektedir. Kısaca kentlileşme, kente uyum sağlama süreci olarak tanımlanmıştır (Keleş, 1980, s. 71).



Görsel-7: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*, 73,5x92cm, 1935, (“Sanal”, 2021).

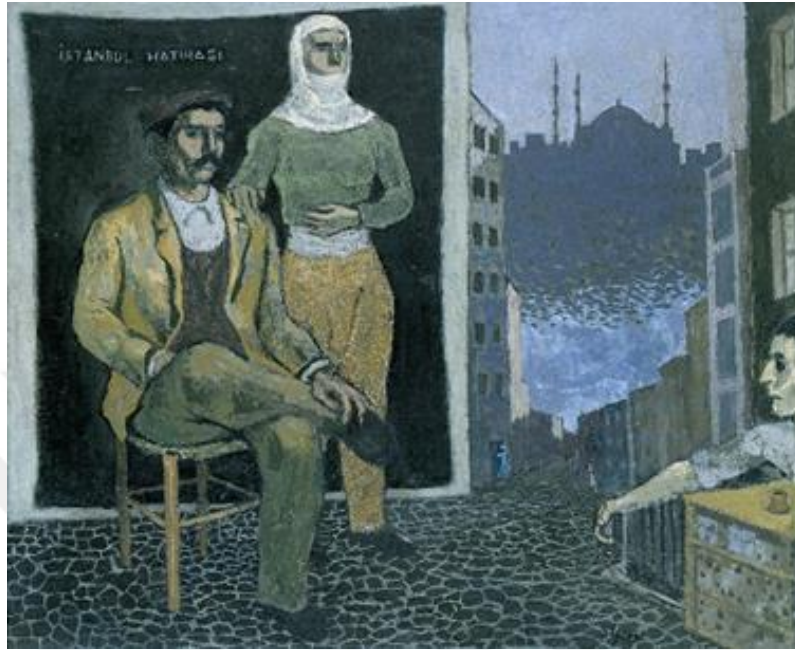
Cumhuriyetin ilk on beşinci yılında resmedilmiş olan *Taksim Meydanı* (Görsel-7) isimli çalışmada yer alan kadın figürleri yüksek topuklu ayakkabıları, modern kıyafetleri ve fötr şapkalarıyla modern kent yaşamını ifade etmektedirler. Resimde sol arka kısımda Cumhuriyet Anıtı bulunmaktadır. Çalışma aydınlık bir atmosfere sahiptir. Kadın figürlerinin modern giyimleri, kadın erkek ilişkilerindeki sosyallik ve çalışmanın aydınlık olması gibi betimlemeler Taksim Cumhuriyet Anıtı’nın verdiği modernleşme simgesi, figürler ise kentliliğin ve kentlileşmenin ifadesi olarak okunabilmektedir. Behçet Güran’ın 1950 tarihli *Fener Yolu* (Görsel-3) resminde yer almayan yüksek katlı binalar daha erken bir dönem olmasına rağmen Nazmi Ziya Güran’ın çalışmasında görülebilmektedir. Arka planda resmin ortasını, sol ve sağ kısmını kaplayan binalar genç cumhuriyette de İstanbul gibi bir bölgenin büyüklüğünü, aldığı göçün fazlalığını göstermektedir.



Görsel-8: Nuri İyem, *Gecekondu ve Sıradan Sevdâ*, duralit üzerine yağlı boya, 46x38cm, 1950’ler, (“Sanal”, 2021).

Nuri İyem’in *Gecekondu ve Sıradan Sevdâ* (Görsel-8) isimli çalışması köyünü Anadolu’daki toprağını bırakarak büyük kente yerleşmiş olan Anadolu insanını ele almaktadır. Çalışmada bulunan pencerenin perdesinin açık olarak resmedilmiş olduğu ve açık perdenin gün ışığını yaşam alanına almış olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum çalışmanın genel olarak açık renk tonlarındaki hakimiyetine katkı sağlarken gün ışığının varlığı gelecek günlere olan umudun varlığını hissettirmektedir. Umuda rağmen resimdeki durağanlık ve portrelerdeki hüznün ifadesi ağır basmaktadır. Resimde perdenin açık olarak resmedilmesi gün ışığını mekana almasının yanı sıra dış mekanı da izleyiciye göstererek kente dair bilgi aktarmaktadır. Çalışmada yer alan figürlerin giyim tarzı kentlileşmenin ilk adımı olarak görülebilse de esasen kentlileşmemiş fakat köylerinden de uzak kalmışlığı göstermektedir. Kente göç etmiş olan aile arka planda görülen gecekonduculardan birine yerleşmiştir veya zaten çoğalmış olan gecekonducuların arasına yeni bir tanesini daha eklemiştirler. Böylece kentin olağan yapısının fiziksel dönüşümüne de etki etmektedirler. Arka planda bulunan baraka veya gecekondu kentlileşme tanımına aykırı olarak çoğalmışlardır ve arada kalmışlığın göstergesi olarak resim içindeki

yerlerini almaktadırlar. Tarihi belli olmayan bu çalışmanın arka planındaki gecekondü yoğunluğuna bakılarak 1950 sonrası olduğu söylenebilmektedir.



Görsel-9: Nuri İyem, *İstanbul Hatırası*, tuval üzerine yağlı boya, 46x38, 1973, (“sanal”, 2021).

Kentlileşme, yapısı gereği bir aşındırma durumu olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda kırsal bölgeden kente göç ederek yerleşenlerin geleneksel yapı ve ilişkilerinde aşınma meydana gelmektedir (Ekici ve Tuncel, 2015, s. 12).

Nuri İyem’e ait *İstanbul Hatırası* (Görsel-9) isimli resim incelendiğinde, kentin göç olaylarını bünyesinde barındıran büyük bir kent olduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Resmin sağ kısmında yüksek katlı apartman yapıların sıra sıra dizilmiş durumda olduğu görülür. Sokakta fotoğraf çekerek geçimini sürdüren fotoğrafçı kompozisyonun sağ alt kısmında fotoğraf makinesinin objektifini açarken ki hareketi ile resmedilmiştir. Fotoğrafçıya poz vererek hatıra fotoğrafı çektiren köylü çifte bakıldığında kadın figürünün beyaz yazması ve şalvarıyla, erkek figürünün kasketiyle resmedilmesi resimde betimlenen figürlerin kentlileşme sürecine girmedikleri ve kentlileşme bağlamında dönüşüm yaşamadıkları izlenimini vermektedir. Bu bağlamda incelendiğinde bu insanlar belki daha önceden kente göç

eden akrabalarını ziyarete gelmiş, belki de kente yeni göç etmişler, ailelerine, gelecek kuşaklarına birer hatıra fotoğrafı bırakmak istemişlerdir. Herhangi durumda olursa olsun köylerinde bıraktıkları topraklarının, ekinlerinin kokusunu da yanlarında getirmişlerdir. Böylece kent ülkenin tüm yerel kültürlerini de içinde barındırarak bir bakıma karma bir yapıya sahip olmuştur denilebilmektedir.

Türkiye’de ilk nüfus hareketleri Lozan antlaşması ile yapılan göçmen değişimine kadar gitmektedir. Antlaşma şartlarına göre 150 bin kadar göçmen verilecek, 400 bin kadar göçmen de yurda dönecektir. Bu değişim sonrasında 250 bin nüfusun yurda girmesi sebebi ile imar ve iskan bakanlığı kurulmuştur. Bakanlığın, görevleri arasında, yurda dönecek olanların taşınması ve barınması ile ülkenin bitap düşmüş olan mahallelerinin imarı gibi görevleri yer almaktadır (Yavuz F, 1980, s.5-7).

Ayrıca, örnek kent oluşturulması amacıyla 1927 yılında Ankara’da imar planı yarışması düzenlenmiş ve düzenli imar uygulamaları başlamıştır (Yavuz F, 1980, s.5-7). Böylece, Ankara’da inşaatlarda çalışmak üzere köylerden göçler başlamıştır. 1950 öncesine rastlayan bu dönemde Ankara’ya göçen işçiler tarafından şehrin bazı bölgelerine barakalar yapılmıştır. Daha sonra kente yerleşen işçilerin ailelerini de yanlarına almasıyla kentte gecekondü bölgeleri oluşmaya başlar (Sağlam, 2016, s. 271). Tansı Şenyapılı; Ankara’da yer alan Altındağ tepesi yüksekliği sebebi ile yerleşme planına alınmamıştır. Böylece boş ve denetimsiz kalmış olan tepe de yakın çevredeki inşaatlardan temin edilen atık malzemelerle yapılmış olan ilk barakaları görüyoruz demektedir (Şenyapılı T, 2004, s. 74-75).



Görsel-10: Turan Erol, *Altındağ'dan*, Tc İşbankası Koleksiyonu, 1976, (“sanal”, 2021).

Turan Erol’a ait *Altındağ* (Görsel-10) isimli resim Ankara’da yer alan Altındağ tepesindeki gecekondulaşmayı konu almaktadır. Resmin yapıldığı tarih itibari ile tepede yapılmış olan barakalar büyük bir dönüşüm geçirerek yerlerini gecekondu mahallelerine bırakmışlardır. Tepenin etrafını çevreleyen yüksek katlı yapılar hız kesmeden çoğalmaya devam etmektedir. Kompozisyonun en önündeki kırmızı yeşil yük kamyonu kentsel dönüşümün devam ettiğinin göstergesi olarak çalışma içerisinde yer almıştır. Kamyonun arkasında kalan ve apartmanların altında yer alan ocre sarısı ve kahverengi renkteki yatay olarak resmedilmiş toprak alan, iş makinelerinin yüksek katlı apartman yapılar için toprağı işlediğinin göstergesi olarak okunabilmektedir.

İmar uygulamalarında öncelik başkent olması sebebiyle Ankara’ya verilmiş, daha sonraki dönemlerde diğer şehirlerle birlikte İstanbul’un imar uygulamaları başlamıştır (Yavuz Ü, 2008, s. 8).



Görsel-11: Nuri İyem, *işçiler*, duralit üzerine yağlı boya, 43.5x31cm, 1950, (“Sanal”, 2021).

Nuri İyem’e ait *İşçiler* (Görsel-11) isimli resim incelendiğinde resimde betimlenen işçilerin yüzlerindeki yorgun ifadeyle harç kardığı, sırtlarında ağır yükleri taşıyarak geçimlerini sağladığı görülmektedir. Resmin yapılırken kullanıldığı renklerde gri mavinin egemen olduğu ve resmin karanlık bir renk tonuyla yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Sıklıkla göç, gecekondü ve kent resimleri çalışarak toplumsal olaylara değinen sanatçının işçiler resmi, 1950 öncesi inşaat işlerinde çalışmak üzere İstanbul veya Ankara’ya göç eden işçileri konu aldığı düşünülebilir.

Çeşitli sebeplerle kırsal bölgelerden kentlere göç eden insanların yaşam mücadelesi içinde inşaat işçiliği dahil birçok meslekte çalıştıkları, aynı zamanda bu insanların yetersiz gelir elde etmesinden kaynaklı olarak baraka ve gecekondularda yaşadığı bilinmektedir. Bu bağlamda Keleş; 10’un üzerinde bir sayıda çıkartılmış olan gecekondü yasalarıyla gecekondü yapımının durdurulmak istenmesine rağmen durdurulamamış olduğunu ve daha sonra çıkartılan gecekondü yasası ile yıkma işlemlerine ağırlık verilmek istendiğini ifade etmektedir (Keleş, 2019, s. 386).

Yenice; gecekondü mahallelerinin dönüşümü ve dar gelirli ailelerin barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla 1983 ve 1990 yılları arasında toplu konut idaresi kurulmuş olduğunu ve böylece kentlerdeki yapılaşma yoğunluğun da daha fazla

arttığını ifade etmektedir (Yenice, 2014, s.83). Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda da yapılaşma yoğunluğunun arasında kalan gecekondu konulu resimler bulunmaktadır. Bu bağlamda hem gecekondu yıkımını konu alması hem de yoğun yapılaşma arasında kalmış bir gecekondu olması bakımından Hakan Gürsoytrak'a ait *Operasyon* (Görsel-12) isimli çalışma ön plana çıkmaktadır. 2000 li yıllarda yapılmış olan çalışma kısa zaman öncesinde de hala gece kondu yasalarının geçerliğini sürdürdüğünü göstermektedir.

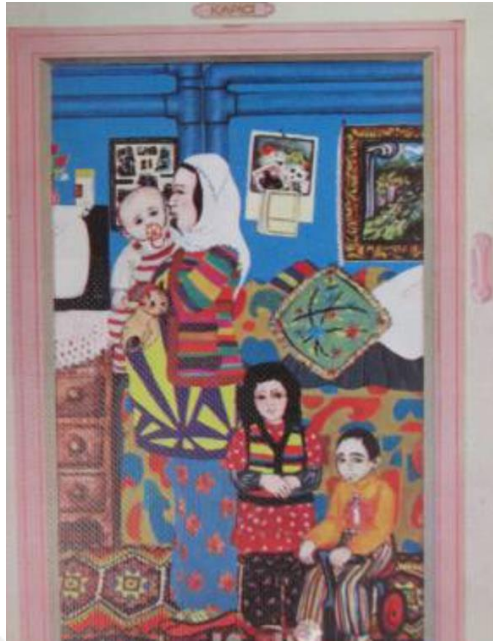


Görsel-12: Hakan Gürsoytrak, *Operasyon*, 148x200cm, 1999-2006 yılları arası, (“Sanal”, 2021).

Çalışma yüksek katlı yapılar arasında kalmış olan gecekonduyun yıkımını konu almaktadır. Çalışmada “*operasyon sürerken sayın başkan tepkilere göğüs gerdi. Yetkililer çay içti.*” İbaresine ile bağlantılı olarak sağ alt kısımda elinde tepsisiyle yetkililere çay götüren bir çaycının resmedildiği görülmektedir. Çaycının arka kısmında yıkıma tepki göstermek üzere toplanmış olabileceği gibi belki de gelişen olayları izlemek üzere toplanmış olan bir kitle yer almaktadır. Üst kısımdaki karede yüksek katlı yapılar arasında kalmış bulunan gecekonduyu yıkmak üzere gelmiş bir kepçe olduğu görülmektedir. Bu bağlamda çalışma gecekondu yasası ve kentsel dönüşüm konularını ele alarak kent mekanlarının dönüşüm sürecini göstermesi bakımından okuma yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Göç olgusunun kent yaşamına olan etkileri incelendiğinde iç göçlerin olgu niteliğini 1950'li yıllarda kazanmış olduğu görülmektedir. Göçmenlerin kent mekanında toplanması kentteki yaşayan sayısını arttırmakta bu durum kentlerdeki ekonomik yapının değişim ve dönüşümlere uğramasına sebep olan durumlar arasında yer almaktadır. Böylece kent mekanlarında yeni iş kollarının oluşmuş olduğu aynı zamanda barınma ihtiyacının da artmış olduğu görülmektedir. Keleş; büyük kentlere göç edenlerin hizmet verdiği iş kolları arasında hamallık, seyyar satıcılık, ayakkabı boyacılığı ve işportacılığın büyük bir oranda olduğunu ifade etmektedir (Keleş, 2019, s.71). Bu bağlamda çağdaş Türk resim sanatında göç ve meslekler incelendiğinde daha önce bahsedilmiş olan Faruk Cimok'a ait simitçi konulu resim (Görsel-5) ile birlikte Gülsün Karamustafa tarafından yapılmış olan *Kapıcı Dairesi* (Görsel-13) isimli resimlerin örnek verilebilir nitelikte olduğu gözlemlenmiştir.

Göç ederek büyük kentlere yerleşen yoksul köylülerin kentlerde büyük kitleler oluşturduğu belirtilmektedir. Bu kimselerin kentlerde vasıfsız veya niteliksiz işçi olarak değerlendirilmekte oldukları, iş bulabildikleri durumlarda da iş esnasında çalışırken yeni nitelikler elde edebildikleri belirtilmektedir (Keleş, 2019, s. 80). Niteliksiz işçilik bilindiği üzere ucuz iş gücü olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda ucuz iş gücü kapsamında değerlendirilen işler örneklendirildiğinde apartman kapıcılığı da bu örneklerin arasında yer almaktadır.



Görsel-13: Gülsün Karamustafa, *Kapıcı Dairesi*, 30x40cm, 1976, (Çalışkan,2019, s.101).

Karamustafa'nın *Kapıcı Dairesi* (Görsel-13) isimli çalışmasında dairenin kapısının açık olduğu görülür durumda resmedilmiştir. Kapının üzerinde dairenin kapıcıya ait olduğunu belirten kapıcı yazısı asılı bulunmaktadır. Sanatçı dairenin kapısını açık biçimde resmederek ailenin yaşam biçimini bir nevi ev halini gözler önüne sermektedir. Duvarda asılı duran halı, komodinin üzerinde duran dantel, yerde serili olan kilim ve bunun gibi diğer göstergeler ailenin köyden kente göç ederken köy evlerinde kullandıkları eşyaları da yanlarında getirdikleri izlenimini vermektedir. Bu durum bir bakıma ailenin göçle birlikte kültürlerini de yanlarında getirdiklerini göstereceği gibi aynı zamanda ailenin ekonomik yapısının yeni ve modern eşyalar almasına izin vermediğini de göstermektedir. Bu yapı bir bakıma kapıcılık mesleğinin vasıfsız eleman olarak nitelendirilerek ucuz iş gücüyle oluştuğunu göstermektedir.

2.2. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA

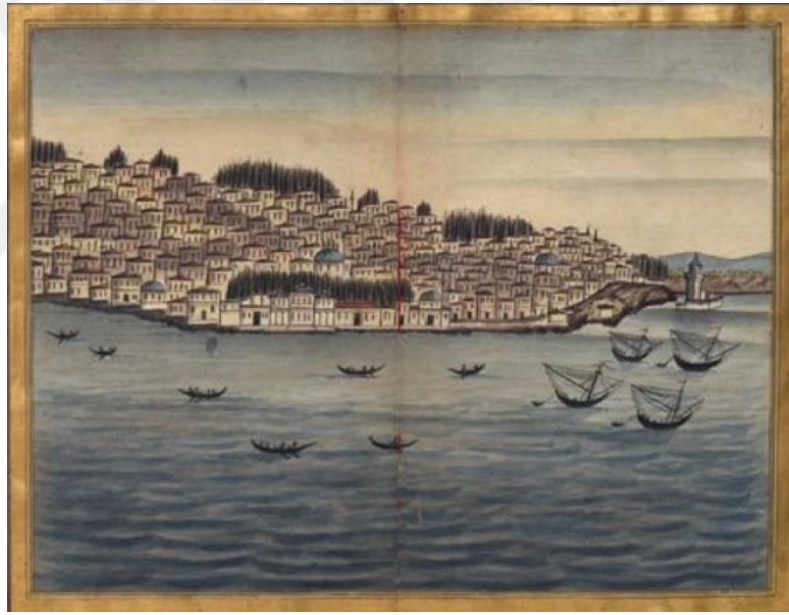
Türk resminde mimari imgelerin minyatür resminden itibaren günümüze kadar çeşitli konular çevresinde işlendiği görülmektedir. Minyatür; bir kitap bezemesi olabileceği gibi madalyon veya boyutu küçük olan herhangi bir nesneyi bezemek için yapılan küçük resim olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2003, s. 163). Berk; minyatürü illüstrasyon olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple minyatürlerin kitabın içeriği ile ilgili çalışmalar olduğunu belirtmiştir. Ayrıca minyatürlerin küçük olmasının sebebinin kitap boyutuna uygun olması zorunluluğundan meydana geldiğini belirtmektedir (Berk, 1943, s. 6).



Görsel-14: Osman Şakir Efendi, *Amasya Minyatürü*, 1810-1811, (Azeri, 2017, S. 466).

Bozoklu Osman Şakir'e ait minyatürlere bakıldığında sanatçı tarafından sıklıkla kent konularının işlendiği görülebilmektedir. Azeri; Bozoklu Osman Şakir'e ait Amasya minyatürü ile Amasya gravürü incelemesini yaparak Amasya minyatürünün (Görsel-14) kenti gösteriş biçiminin ve binaları üst üste yerleştirme mantığının gravür çalışmasından farklı olduğunu belirtmektedir (Azeri, 2017, s. 465). Bu bağlamda incelendiğinde Bozoklu Osman Şakir'in minyatürlerinde sıklıkla kent betimlemeleri yaptığı ve gravür çalışmasında minyatür çalışmalarından farklı bir kompozisyon anlayışı içinde çalıştığı anlaşılmaktadır.

Amasya Minyatürü isimli eser, İran'a büyükelçi olarak gönderilen Yasincizade Abdülvehap Efendi'ye farsça tercümanı olarak görevlendirilen Bozoklu Osman Şakir Efendi'nin (Efendi, 2018, s. 49). Seyahatleri sırasında kaleme aldığı Resimli İran Sefaretnamesi isimli el yazması eserinin son sayfalarında bulunmakta, yazma eserin içeriğinde Bozoklu Osman Şakir efendinin Osmanlı sarayından İran'a kadar olan yolculuğu sırasında konakladığı yerler, geçtiği şehirlere ait aktardığı bilgiler ve aynı zamanda eserde sanatçının resmettiği kent minyatürleri yer almaktadır. Şakir; eserinde ilk olarak Üsküdar resmine (Görsel-15) yer verdiğini oradan da Kartal'a geçtiklerini aktarmaktadır. Kartal köyünün (Görsel-16) Üsküdar'a göre "kanadı kırık bir kuş gibi" olduğunu belirtmekte ve bu sebeple resminin küçük ve evlerinin de az resmedildiğini ifade etmektedir (Efendi, 2018, s. 45-59).



Görsel-15: Osman Şakir Efendi, *Üsküdar Minyatürü*, 1810-1811, (Efendi, 2018, s. 54-55).



Görsel-16: Osman Şakir Efendi, *Kartal Minyatürü*, 1810-1811, (Efendi, 2018, s.60-61).



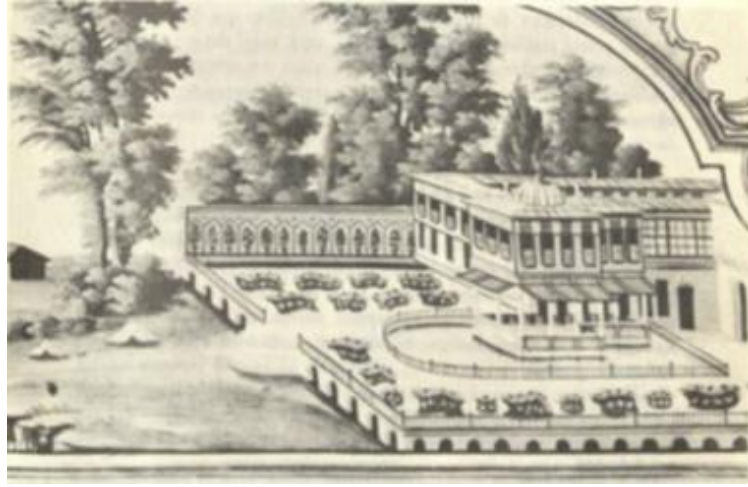
Görsel-17: Matrakçı Nasuh, *Adana Minyatürü*, (Çağlayan, 1995, s.77).

Bozoklu Osman Şakir'in yanı sıra kent konusunun ve mimari yapıların işlendiği minyatür çalışmaları arasında Matrakçı Nasuh'a ait eserler dikkat çekmektedir. Aslanpala; Matrakçı Nasuh eserleriyle ilgili olarak, 16. Yüzyılın ikinci yarısına kadar kale, şehir ve liman manzaralarını şaşılacak doğrulukla resmedildiğini

ifade ederken bu sanatçının Matrakçı Nasuh olduğunu belirtmektedir (Aslanpala, 1989, s. 372).

Taktak; askeri okullarla birlikte Darüşşafaka'dan mezun olan ressamların batıdan gelen resim tekniğini kullanarak ürettikleri resimlerdeki ışık, gölge ve perspektif olgularının önem arz ettiği sanat eserlerinin, minyatür resimlerin son bulduğunu bildiren yapıtlar olduğunu ifade eder (Taktak, 1984, s.15).

Minyatür resminden batılı anlamda resim sanatına geçişin Osmanlı'nın batılılaşma yönündeki değişimi ile gerçekleştiği aktarılmaktadır. Renda; Osmanlı'da resim sanatının dönüm noktasının III. Selim dönemiyle gerçekleştiğini aktarmakta ve III. Selim'in Avrupa'da resim sanatının çeşitli işlevler taşıdığını fark ettiğini ifade etmektedir. Bu bahsedilen farklı işlevler arasında Avrupalı hükümdarların diplomatik bir hediye olarak kendi portrelerini vermesi yer alır. Renda; bazı arşiv belgelerinde III. Selim'in Avrupa tarzında resimler ve portreler yaptırarak bu çalışmalarını imparatorlukta kullandığı, zaman zaman da dış ülkelere hediye ederek Osmanlı'nın hanedan imgesini güçlendirmek üzere kullandığı kanıtlanmıştır şeklinde ifade etmektedir (Renda, 2002, s. 269). III. Selim döneminden sonra tahta geçen padişah II. Mahmut için Berk; II. Mahmut'un yeniçerçi vakasından sonra Tasviri Hümayun nişanını yaptırarak büyük devlet adamlarına verdiğini diğer taraftan da yaptırdığı yağlı boya portresinin kopyalarını birçok sivil ve askeri dairelere astırdığını aktarmakta ve ayrıca bu durumun önemli bir devrim niteliği taşıdığını ifade etmektedir (Berk, 1943, s.15). Tanzimat Fermanından önce Osmanlı'da batı disiplininde resim anlayışının gelişmeye başladığı, sarayların duvarlarına İstanbul manzaraları resmedildiği ve geleneksel minyatür resminin geliştirilerek perspektif denenmeye başlandığı ifade edilmektedir (Görsel-18). Ayrıca duvar ressamlarının Avrupa resminden etkilenecek elde ettiği derinlik duygusu ile resimlerine yeni değerler kattıkları ve bu resimlerin uygulanmasında sarayın öncülük ettiği belirtilmektedir (Renda, 2002. s. 268).



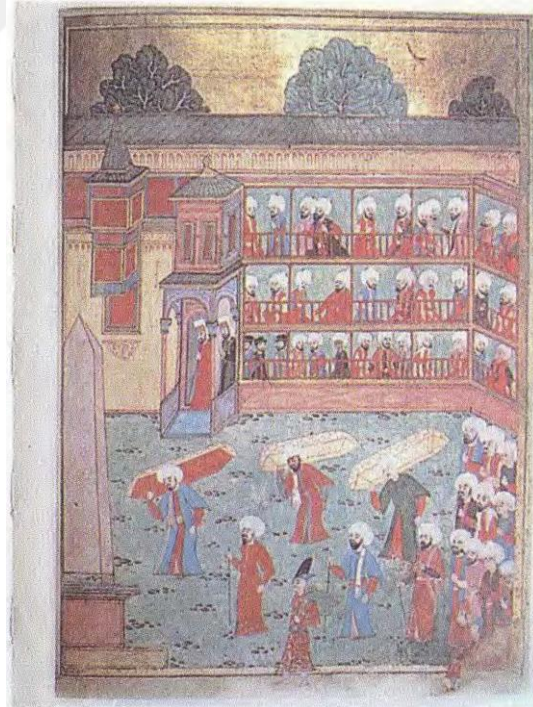
Görsel-18: Topkapı sarayı harem dairesi, Valide Sultan oturma odası, (Renda, 1977, s.87).

Berk; minyatür çalışmalarının hakim olduğu dönemde resim sanatının neredeyse tamamının süslemeci bir özelliğe sahip olduğunu ve bu durumdan kaynaklı olarak resim sanatının küçük çapta kitap resmi olmak iddiasından ileriye gidemediğini aktarmaktadır. Bu sebeple minyatür sanatının, toplumun ve o toplumda yaşayan insanın yaşamını ifade edemediğini, geleneğin getirdiği birtakım önem verme durumundan dolayı dekoratif çerçeve içinde kaldığını ifade etmektedir. Böylece, XIX uncu yüzyılın batılılaşma etkisiyle Türk ressamlarının yavaş yavaş minyatür tekniğini bırakarak çalışmalarında ışık ve gölge aradıklarını, az zaman içinde yağlıboyayı öğrendiklerini ve daha toplumsal ifadelere doğru yol aldıklarını ifade etmektedir (Berk, 1943, s. 35-36).

Bu gelişimin sebeplerinden birisi de yabancı ressamın yurda gelmeleri olarak değerlendirilmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Berk; Bellini'nin İstanbul'da kalmasının bir takım Türk ressamlarının üzerinde etkiler bıraktığını ifade eder. Bu bağlamda Seyit Lokman'ın Hünernâme'sinde (Görsel-19) yer alan bazı minyatürlerin İtalyan ressamın eserlerine benzediğini söylemektedir. Daha sonraki dönemlerde Kanuni Sultan Süleyman'ın güzel sanatları özendirmiş ve korumuş olduğunu, 1533'te de Hollandalı ressam Pieter Coecke van Aelst İstanbul'a davet ettiğini ifade etmektedir (Berk, 1943, S.12).



Görsel-19: Velican, Hünernâme'den, *Kanuni Sultan Süleyman ve Şehzadeleri*, 1588. (Tanındı, 1993, s. 37).



Görsel-20: Nakkaş Osman, Surname'den, *Emekçi Esnafının Gösterisi*, 1582, (Tanındı, 1993, s. 40).

Minyatürlerde mimari yapıların ele alınış biçimi incelendiğinde, genellikle padişahın ve saray ileri gelenlerinin yaşadıkları olayları ve çevrelerini betimlerken kullanıldığı görülmektedir. Bu biçimlendirmeye örnek verilecek olursa Surname’de (Görsel-20) yer alan mimari yapıların resmin içeriğinde yaşanan olaya fon oluşturmasının yanı sıra resimde yer alan figürlere mekan görevini üstlendiği görülmektedir. Mimari genellikle durağan biçimde resmedilirken ön planda yer alan figürlerin mimariye oranla daha hareketli biçimde betimlendiği görülür (Taktak, 1984, s. 15).

Ayrıca Berk; 18.yy dan Cumhuriyete kadar devam eden batılılaşma sürecindeki önemli adımlardan bir diğerinin de askeri okullarda batı disiplinde resim dersleri verilmeye başlanması olduğunu açıklamaktadır. Bu disiplinde resim yapan ilk Türk sanatçıların askeri okullardan çıkmış olduklarını ve batı tekniğine yeni yeni alışmaya çalışan bu Türk ressamların yeni başlayan niteliğini haklı gösterecek bir saflıkla işe koyulmuş olduklarını belirtmektedir. Bu sanatçıların hiçbirinin profesyonel sanatçılar olmadıklarını, birçoğunun ya da hepsinin Mektebi Harbiyeli Şahane veya Mühendishane-i Berri-i Hümayun dan çıkma askerler olduklarını söylemektedir. Asker ressamların batı resim tekniğini ilk olarak bu askeri okullarda öğrenmiş olduklarını ve bu sebeple orduda resme ilgili birçok subay bulunduğunu da belirtmektedir (Berk, 1943, s. 19).



Görsel-21: Hafız İbrahim, *Beşiktaş Sarayı Hümayun*, tuval üzerine yağlı boya, 54x77cm, Gülen Aydemir Erman koleksiyonu, (Olcay, 2013, s. 105).

Primitifler olarak da anılan bu ressamın çalışmalarına bakıldığında (Görsel-21) şehir manzaraları ve mimari yapılar üzerinde durulduğu ve figür resminin kısmi olarak betimlenmiş olduğu görülmektedir. Bu betimlemelerin önemli nedenleri arasında askeri okullarda verilen resim dersleri arasında insan figürü üzerine eğitim verilmemesi sayılmaktadır. İhsan; bu durumun üç sebebinin olduğunu açıklamaktadır. İlk sebep olarak 19. Yy da Osmanlı toplumunun insan figürü içeren resimlere karşı ilgisiz olduklarını, ikinci sebep olarak sanatçıların, padişahların beğenebileceği nitelikte resim yapmayı tercih ettiklerini ve bu resimlerin köşk ve saray resimleri olduğunu, üçüncü ve son sebep olarak da sağlıkçıların dışında hiçbir subayın figüratif alanda resim eğitimi almamış olduklarını açıklamaktadır (Terzi, 1988, s. 144). Bunun yanı sıra yurt dışında eğitim almışlardır (Papila, 2008, s.121)



Görsel-22: Hoca Ali Rıza, *Boğazda yalı*, kağıt üzerine kurşun kalem, 12.5x20cm, Lucien Arkas koleksiyonu, (Olçay, 2013 s. 98).



Görsel-23: Osman Nuri Paşa, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, (Şeker, 2016, s.39).

Hoca Ali Rıza (Görsel-22) ve Osman Nuri Paşa (Görsel-23) ya ait çalışmalar primitif ressamların çalışmalarına örnek verilmektedir. Tansuğ; batılılaşma dönemi Türk resim sanatıyla ilgili olarak eski Türk sanatının özellikle islami dönemde uygulanan özgün nitelikteki biçimsel üslupları, yenilenme içinde aktif bir etken olarak var olmuşlardır. Batı'nın etkisiyle birlikte malzeme, teknik ve biçim değişimlerinin yansıdığı yeni veriler, bu aktif iç etkenin ürünü olarak kabul edilmektedirler. Eski Türk sanatının tarihsel örneklerinden tamamıyla farklı olması, biçimsel olarak değişmiş görünmeleri, sanatın süregelen iç gelişim dinamiğinden kopmuş oldukları veya yabancılaşmış oldukları anlamına gelmemektedir demektir (Tansuğ, 1991, S. 11). Berk; asker ressamlar olarak nitelendirilen topluluğun, batıdan alınan resim tekniğini öğrendiğini, ancak asker ressamların bu gelişmeden kaynaklı olarak batının etkisine kapılmadan kendi doğasını ve özelliğini unutmamış olduğunu belirtmektedir. Bu durumun belki de bir yere kadar, bu sanatçıların özlerine bağlı kalıyor olmasından ileri gelmesine karşın sebebinin hiçbir şekilde önemli olmadığını ve bu topluluğun bize temiz, mütevazı, saf bir Türk resmi getirmiş olduğunu açıklamaktadır (Berk, 1943, S. 27).

Daha sonraki yıllarda Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kurulmuş olan Sanayii Nefise Mektebi'nden mezun olan sanatçıların, sivil sanatçı topluluklarını

kurmuş oldukları bilinmektedir. Türk sanat tarihinde önemli yeri olan bu grupların, izlenimci, toplumsal gerçekçi, kent, figür ve peyzaj konularında çalışmalar yapmış oldukları görülebilmektedir.

Sivil toplulukların ilki olan 1914 kuşağı veya diğer adıyla Çallı kuşağının üyeleri arasında başta İbrahim Çallı olmak üzere Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Sami Yetik ve Hasan Vecih Bereketoğlu bulunmaktadır. İlk Türk izlenimcileri olarak da adlandırılan bu sanatçıların eserlerinde kent peyzajları ve kente dair konuların da işlemiş olduğu görülmektedir (MEB, 2012, s. 13).

Kent ve kente dair konularla birlikte aynı zamanda mimari yapıların işlendiği resimler incelendiğinde 1914 kuşağına ait çalışmaların arasında Hüseyin Avni Lifij'e ait olan belediye işçileri resmi (Görsel-23) dikkat çeken eserler arasında yerini almaktadır.



Görsel-24: Hüseyin Avni Lifij, *Belediye İşçileri*, tuval üzerine yağlı boya, 172x505cm, Ayrıntı, 1916, (Kaynar, 2018, s. 28).

Hüseyin Avni Lifij’in *Belediye işçileri* (Görsel-24) isimli çalışmasına baktığımızda, çalışma ilk bakışta figür resmi olarak görünse de aynı zamanda bir kent resmi olduğu görülebilmektedir. Arka planda iki ve tek katlı olarak yer alan evler bulunmakta iken ön planda çalışan belediye işçileri yer almaktadır. Resmin yapıldığı tarih itibari ile makineleşmenin gelişmemiş olmasından kaynaklı olarak işçilerin el yordamıyla ve küreklerle çalıştıkları görülebilmektedir. Ön planda bulunan bir diğer figür yoğun çalışmaktan yorulmuş ve alın terini silerken resmedilmiştir. Ayrıca çalışmada ülkenin dönem itibariyle yorgun düşmüş olmasına karşın belediyeler ve devlet kurumları tarafından iş ve istihdam olanaklarının sağlandığı ve şehircilik alanında ki çalışmaların devam ettiği gözlemlenebilmektedir.

1914 kuşağı sanatçılarından olan Namık İsmail en çok harman resimleriyle tanınsa da çalışmalarında sıklıkla portreleri, işçileri, kent ve kente dair konuları işlediği görülebilmektedir (Görsel-24).



Görsel-25: Namık İsmail, *Bursa Yeşil Türbe*, tuval üzerine yağlı boya, (“Sanal”, 2021).

Çalışma incelendiğinde kompozisyonun arka planında bulunan, turkuaz renkteki yapının tarihi bir yapı olduğu dikkat çekmektedir. Tarihi yapının hemen

yanına yapılmış mimari yapının sonradan inşa edildiği anlaşılabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın izlenimci bir üslupla resmedildiği görülür. Tansuğ; Namık İsmail'in 1933 yılında ilgili bakanlığa sunduğu raporda bulunan ‘‘Kentsel gelişmenin düzenli olmasına dikkat edilmesi, yeni yapıların kentin estetik değerlerine uygunluğu konusu kontrol altına alınmalıdır’’ ifadesini aktarmaktadır (Aktaran: Tansuğ, 1991, s. 159). Çalışma bu bağlamda incelendiğinde Namık İsmail'in kentin dönüşümü hakkındaki kaygılarını çalışmasına yansıttığı görülebilmektedir.



Görsel-26: Sami Yetik, *Bebek Camii*, 1945, tuval üzerine yağlı boya, (‘‘sanal’’, 2021).

Ayrıca Sami Yetik'e ait *Bebek Camii* (Görsel-26) resmi incelendiğinde, kompozisyonun sağ tarafında yüksek katlı binaların olduğu görülebilmektedir. Resimde yer alan bu yapıların, Namık İsmail'in raporunda belirttiği, kentlerin gelişimi hakkındaki kaygılarını doğrular nitelikte olduğu görülebilmektedir.



Görsel-27: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Salacak Vapur İskelesi*, tuval üzerine yağlı boya, 65x92cm, (“Sanal”, 2021).

Çallı kuşağında yer almış bir diğer sanatçı olan Hasan Vecih Bereketoğlu’nun çalışmaları incelendiğinde sanatçının izlenimci bir üslupla kent ve kente dair konuları sıklıkla işlediği görülebilmektedir. Sanatçının *Salacak Vapur İskelesi* (Görsel-27) resminde yer alan vapur iskelesi bugün tarihi özelliğe sahip bir yapı olarak hala varlığını korumaktadır. İskelenin artık vapur iskelesi olarak hizmet vermediği ve denize nazır bir şekilde çay, kahve içilebilecek küçük bir işletme olduğu bilinmektedir.

1914’ler gurubunun kuruluşundan on beş yıl sonra 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismiyle yeni bir grup kurulduğu bilinmektedir. Bu birliğin üyeleri arasında Hale Asaf, Cevat Hamit Dereli, Mahmut Celalettin Cüda, Şeref Kamil Akdik, Ahmet Zeki Kocamemi, Nurullah Cemal Berk, Refik Fazıl Epikman, Ali Avni Çelebi yer almaktadır (Tansuğ, 1991, s.166). Birliğin çalışmalarına bakıldığında kent ve kent konulu eserlerin olduğu görülebilmektedir.



Görsel-28: Şeref Akdik, *Eskişehir Cer Atölyesi*, mukavva üzerine yağlı boya, 55x65cm, 1946, (Okkalı, 2014, s. 468).

Şeref Akdik'e ait *Eskişehir Cer Atölyesi* (Görsel-28) isimli resmin bir iç mekan resmi niteliği taşıdığı görülmektedir. Çalışmada dikkati çeken ilk unsurun ray üzerinde duran büyük çaptaki tekerlerin bakım ve onarımının yapıldığıdır.

Akdik tarafından yapılmış olan *Eskişehir Cer Atölyesi* (Görsel-28) isimli resim incelendiğinde, kurulduğu günden itibaren yıllar geçtikçe gelişen ve büyüyen atölyenin bakım ve onarım kısmını ele aldığı görülmektedir. Çalışma kent konusu dahilinde incelendiğinde, hem metalurji atölyelerinin (Görsel-6) hem de cer atölyelerinin (Görsel-28) metal şekillendirilmesi, üretilmesi ve aynı zamanda onarımı konusundaki önemini vurgulamak gerekmektedir. Bu bağlamda atölyelerin hem istihdam yaratmış oldukları hem de nitelikli işçi yetiştirdikleri bilinmektedir. Aynı zamanda atölyelerin fabrika türünde üretim yapmaları ülkenin gelişimine katkı sağlamakla birlikte kentleşmeye de katkı sağlamaktadır.

Atölyenin 1894 yılında, demir yollarının, lokomotiflerin ve yük vagonlarının bakım ve onarımı için Anadolu Osmanlı Kumpanyası adıyla kurulduğu, bakım ve onarım için gereken yedek parçaların ithal edildiği bilinmektedir. Atölye 1920 yılında Eskişehir Cer Atölyesi adını alır. Daha sonraki yıllarda atölyede yeni

üretim birimleri oluşturularak ihtiyaç kapsamındaki ürünlerin atölyede üretildiği bilinmektedir. 1940 yılında nitelikli eleman yetiştirmek üzere Eskişehir Cer Atölyesi tarafından çırak okulları açılır. Atölye bu uygulama ile birlikte en verimli dönemini yaşar (“Sanal 1”, 2021).



Görsel-29: Refik Fazıl Epikman, *Köşedeki Ev*, (“Sanal”, 2021).

Müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliğinin bir diğer üyesi Refik Fazıl Epikman’a ait olan *Köşedeki Ev* (Görsel-29) isimli çalışma hem bir sokak resmi aynı zamanda da bir kent peyzajı niteliğini taşımaktadır. Çalışmada iki katlı geniş bir evin iki sokağı birleştiren bir konumda yer aldığı görülmektedir. Ev resmin merkezinde yer almakta ve evin çatısı turuncu rengiyle resme egemen olmaktadır. Çatıdan arka plana doğru giden kırmızı ve turuncular izleyiciye kent peyzajını göstermektedir. Kent peyzajında yer yer yüksek katlı yapıların, saat kulesinin ve cami minaresinin yer aldığı görülmektedir.

1933 yılında altı sanatçı Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu D grubu olarak adlandırdıkları yeni bir sanatçı topluluğu kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu’ndaki Narmanlı Yurdu’nun altındaki Mimoza isimli şapkacı dükkanında açmışlardır (Tansuğ, 1991, s. 179). Grup sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Hakkı

Anlı, Sabri Berkel gibi başka sanatçıların katılmasıyla büyümüşür (MEB, 2012, s. 35).



Görsel-30: Cemal Tollu, *Kozahan Bursa*, 65x82cm, 1950, tuval üzerine yağlı boya, (‘‘Sanal’’, 2021).

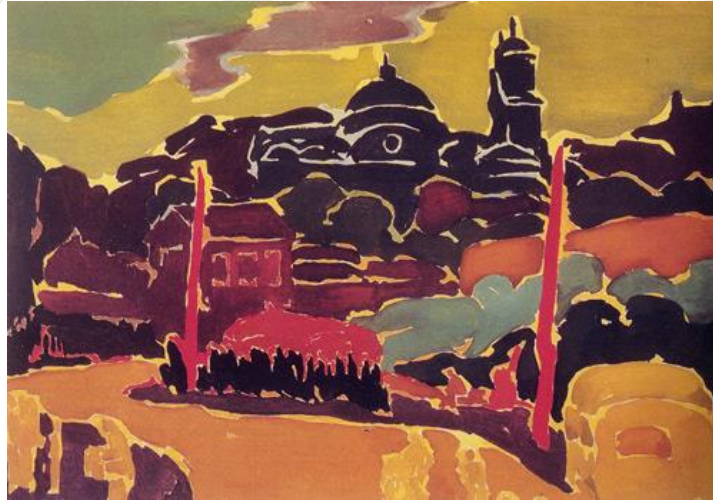
D grubu sanatçılarının eserlerinde mimari yapılar incelendiğinde Cemal Tollu’ya ait olan *Kozahan Bursa* (Görsel-30) resmi dikkat çekmektedir. Geçmişten günümüze Bursa’nın ipek ve ticaret merkezi olarak kullanılan Koza Han 1492 yılında II. Bayezit tarafından yaptırılmış olan tarihi bir yapı olarak varlığını korumakta olduğu belirtilmektedir. Cemal Tollu’nun resminde yer verdiği yapı Koza Han’ın avlusunda yer alan ve altında şadırvan bulunan kubbeli mescit olduğu görülür (‘‘Sanal 2’’, 2021). Mescidin hemen önünde yer alan figürlerin tezgahları üzerine yerleştirdikleri ipekleri satan ipek satıcıları ile Koza Han’a alış veriş yapmak için gelmiş olan ipek alıcılarının kumaşları incelerken resmedildiği görülmektedir.

Sabri Berkel’e ait olan *Üsküp Hamam Önü* (Görsel-31) ve *Taksim Meydanı* (Görsel-32) isimli çalışmalar incelendiğinde detaylı bir figür anlayışıyla çalıştığı aynı zamanda kent peyzajlarında da detayları işlediği görülebilmektedir. İlerleyen yıllarda sanatçının soyut geometrik biçim arayışlarına yöneldiği ve çalışmalarını bu yönde geliştirerek ürettiği görülmektedir. Sanatçının 1950 sonrasında ürettiği çalışmalara

bakıldığında figür ve soyut kompozisyonlarının tamamen geometrik yapıda oluşturulduğu ve kompozisyonlarında mimari yapılara az sayıda rastlandığı dikkat çekmektedir.



Görsel-31: Sabri Berkel, *Üsküp Hamam Önü*, 1934, 49x34cm, gravür baskı, (Tatari, 2015, s. 47).



Görsel-32: Sabri Berkel, *Taksim Meydanı*, mukavva üzerine yağlı boya, 70x100cm, ("Sanal", 2021).

Alpsoy, D grubu sanatçıların eserlerinde kent peyzajını konu alarak fazla sayıda eser vermediğini belirtmektedir. Bu durumun sebeplerinden birisi olarak kentin kübik ve yapısal öğeler sunmasından kaynaklı olarak kübist bir anlayışla

resim yapan sanatçıların formu yorumlamadaki esnekliğin kısıtlı kalması olabileceğini söylemektedir (Alpsoy, 2009, s.63).

D grubunun kuruluşundan yedi yıl sonra Yeniler ve Liman ressamaları ismiyle kurulan grubun kent resimlerine ağırlık veren, toplumcu gerçekçilik anlayışıyla çalışmalarını sürdüren bir grup olduğu bilinmektedir.

1940 yılında üyelerinin Yeniler ve Liman ressamaları adını verdiği bu yeni grubun üyeleri arasında Nuri İyem, Ferruh Başağa, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş ve Haşmet Akal yer almaktadır. Grup, sanat ve toplum ilişkisinin zayıflaması üzerine konularını toplumsal yaşamdan alarak insana ve çevreye dayalı bir sanat anlayışı geliştirmeyi amaç edinmektedir. Yeniler grubu sanatçılarının kendilerini toplumun bir parçası olarak ele almış oldukları bilinir bu bakımdan toplumla diyalog içerisine giren sanatçılar çağdaş Türk resim Sanatında toplumsal gerçekçi görüşün hakim olmasını isteyerek çalışmalar ürettikleri aktarılmaktadır (MEB, 2012, s. 39). Bu bakımdan yeniler grubunun üretmiş olduğu çalışmalar incelendiğinde kente dair yoksul yaşantı, özellikle İstanbul'da yer alan yaşam koşullarındaki mücadeleden kesitler yer aldığı görülmektedir. Ayrıca toplumcu gerçekçiliği savunan bu sanatçıların Çağdaş Türk Resim Sanatına yalnızca İstanbul koşullarını değil, geleneksel ve toplumsal konuları da yoğun olarak aktardığı görülmektedir. Bu konular günlük yaşantı ile birlikte bozkır, köylü, halk ve yurda özgü yaşantılar olarak ön plana çıkmaktadır (Çetin, 2008, s. 70). Bu bağlamda yeniler grubuna dahil olarak çalışmalarını sürdüren Turgut Atalay'ın resimleri incelendiğinde (Görsel 33-34) kırsal bölgeden kente göç eden insanların yaşam zorluğu içinde gecekondü bölgeleri oluşturduğu aynı zamanda doğanın tahribatı ve kentin yapılaştığı görülebilmektedir.



Görsel-33: Turgut Atalay, *Ankara Bentderesi*, kontraplak üzerine yağlı boya, 50x60cm, (“Sanal”, 2021).

Sanatçının *Ankara Bentderesi* (Görsel-33) resmi incelendiğinde yakın plandan resmedilmiş betonarme veya gecekondular dikkat çekmektedir. Özgül; Bentderesinin 1950’li yıllardan itibaren gecekondulaştığını ve bölgenin üç farklı şekilde kullanıldığını belirtmektedir. Bu kullanımları; kentsel bölgede mesire alanı olarak kullanım, barınma ihtiyacıyla meydana gelmiş olan gecekondular bölgesi olarak kullanımı, ticaret ve konut alanlarının bütünleştirilerek elde edilen rant alanı olarak kullanımı şeklinde açıklamaktadır (Özgül, 2020, s.59-66). Bu bağlamda incelendiğinde sanatçının ele aldığı konunun Ankara Bentderesi üzerinde yer alan yerleşmenin barınma ihtiyacıyla oluşturulmuş gecekondular bölgesi olduğu görülmektedir. Bentderesi kompozisyonunda yer almamaktadır. Bentderesi’nin kompozisyonunda yer almamasının sebeplerinden birisi çalışmanın Bentderesi kapatıldıktan sonra yapılmış olabileceği gibi sanatçının yalnızca mimari yapılara öncelik vermesinden de kaynaklı da olabilmektedir.



Görsel-34: Turgut Atalay, *Manzara*, duralit üzerine yağlı boya, 50x70cm, (“Sanal”, 2021).

Sanatçının *Manzara* (Görsel-34) isimli resminde ön planda bulunan tek katlı ve iki katlı olan evlerin çarpık yerleşimini ele aldığı görülmektedir. Aynı zamanda sanatçının bu çarpık yerleşme arasında sıkışmış olan ağaçları da kompozisyonun orta kısmına yerleştirerek doğanın tahribatına gönderme yaptığı görülmektedir.

Yeniler grubuna bağlı olarak çalışmalarını sürdürmüş olan bir diğer sanatçı Ferruh Başağa’dır. Sanatçı genellikle soyut geometrik çalışmalarıyla tanınsa da ilk dönem çalışmaları incelendiğinde yerleşim yerlerini konu alan çalışmalarına rastlanmaktadır (Görsel 35-36).



Görsel-35: Ferruh Başağa, *İsimsiz*, yağlı boya, (“Sanal”, 2021).



Görsel-36: Ferruh Başağa, *İsimsiz*, (“Sanal”, 2021),

Sanatçının erken dönem çalışmalarından itibaren son dönem çalışmalarına kadar incelendiğinde ilk dönem çalışmalarında peyzaj, insan figürü, az sayıda kent peyzajı çalıştığı, ilerleyen yıllarda ürettiği çalışmalarında bu konuları geometrik

formlara dönüştürdüğü görülmektedir. Son dönemde sanatçının çalışmalarını yalnızca geometrik kompozisyonlar üzerine kurguladığı dikkat çekmektedir.

Toplum içerisinde yaşayan, hayatlarını ve sanatlarını sürdürebilmek adına çoğunlukla çeşitli işlerde çalışarak sanat üretimlerine devam eden, şanslı bir topluluğun öğretmenlik ve akademisyenlikle hayatlarını kazanarak üretimlerine devam eden sanatçıların (Tansuğ, 1991, s.167). Zaman zaman yaşadıkları bölgeden yola çıkarak zaman zaman Anadolu'yu konu alarak ürettikleri çalışmalarında kent ve kente dair konuların her zaman var olduğu görülebilmektedir. Araştırmanın ilerleyen sürecinde incelenen yapıtlar köy ve köy yaşantısıyla birlikte diğer türe özgü konulardan ayrılmaktadır. Bu açıdan kent tanımlarından yola çıkılarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kentleşme sürecinde oluşan gecekondulaşma, mimari yapılaşma ve kent olgusu üzerinde durulmaktadır.

3. BÖLÜM: 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA

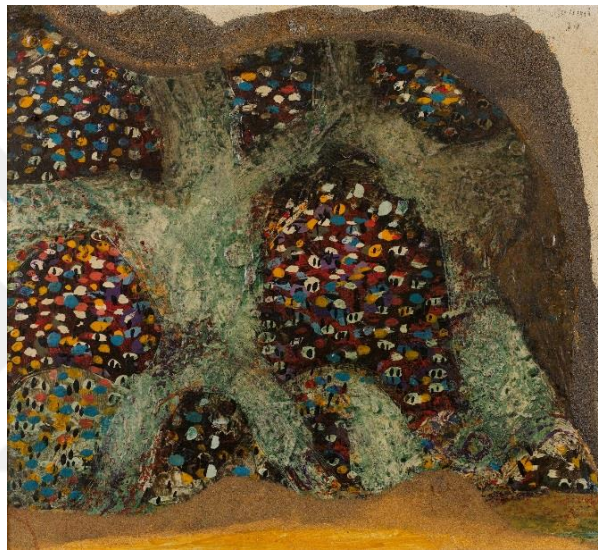
3.1. 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT OLGUSU VE MİMARİ YAPILAŞMA

1950 sonrası yıllarda büyük kentlere çeşitli sebeplerle gecekondular yapıldığı ve yapılan gecekonduların çoğalarak gecekondular mahalleleri oluşturduğu elde edilen bulgular arasında yer almaktadır. Oluşan gecekondular mahallelerinin kentlerin gelişim sürecine büyük oranda etki ettiği ve gecekondular konusunun Çağdaş Türk Resim Sanatında önemli ölçüde yer aldığı görülmektedir. Çağdaş Türk Resim Sanatı içerisinde ilk başlarda gecekondular konusuyla başlayan kentsel dönüşüm durumunun ilerleyen zamanlarda tamamıyla tıkanmış metropollere dönüştüğü görülmektedir

Gün geçtikçe vahimleşen bir biçimde konut sıkıntısına dönüşen kentsel değişimin ortaya çıkmış olması ve bu durumun beraberinde getirdiği kentte ve iç mekanlardaki yaşam huzurunun hızla bozulması, sanatçıların eski kent ve mimari yapı izlenimlerine dair ilgilerinin zayıflamasına sebep olan bir neden olarak görülebilir. Bahsi geçen sosyo-ekonomik sebebin, sanatçıların eserlerinde aleni bir belirsizliğe doğru yol açmakta olduğu görülmektedir. Ancak bu sosyo-ekonomik sebep bir diğer bakış açısıyla ele alındığında, resimde özgün yapının belirlenmesine dolaylı yoldan katkı sağladığı da görülmektedir. Kentleşme olgusundaki süratli ve aynı zamanda düzensiz değişim, kent yaşamına sıkı bir biçimde bağlı olmak zorunda olan resim sanatının meydana gelmesinde en çarpıcı vurguyu bu noktada bağlı tutmaktadır (Tansuğ, 1993, s. 104).

Resimlerinde mimari yapıyı gerilim, çatışma ve bunun gibi dramatik bir tavırla ele alarak kullanan sanatçıların mekan ve çevre meselelerini en iyi şekilde içselleştirmiş oldukları görülmektedir. Bu bağlamda ulaşılan sonuç, sanatçıların mimari yapı ve kent peyzajlarını ele alma biçimindeki tavırlarının tümüyle değişmeye başlaması olmaktadır. Bu değişimdeki kasıt, gerçek mekanın resimde yer alan bir öge durumundan kopartılarak, gerçek mekana işaret edilen bir durum veya olgu haline gelmiş olması olarak açıklanabilmektedir (Tansuğ, 1993, s.104).

Bu bölümde kronolojik sırayla ele alınacak olan sanat eserlerinin öncelikle gecekondu konusunu içeren resimler, daha sonra gecekondu ve apartman yapıları konu alan resimler, ardından metropol mimarisi ve kent olgusunu konu alan resimlerin incelenmesi planlanmaktadır. Bu bağlamda incelendiğinde öncelikli olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Kondu* (Görsel-37) ve *Mavili Gecekondular* (Görsel-38) isimli çalışmaları dikkat çekmektedir.



Görsel-37: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Kondu*, duralit üzerine yağlı boya, 32x33cm, Safder Tarım koleksiyonu, 1964, (Çoban ve Sert, 2018, s.451).



Görsel-38: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Mavili Gecekondular*, tuval üzerine yağlı boya, 120x120cm, 1973, Ankara Devlet Galerisi Koleksiyonu, (“Sanal”, 2021).

Gecekondu yapılaşmasının 1950’li yıllardan 1990’lı yıllara kadar artan oranda ilerlediği bilinmekte, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yapıtlarında da (Görsel 37-38) 1950’li yıllarda başlayan göç olgusu ile birlikte meydana gelen gecekondu yapılaşmasının ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının dokuz yıl arayla üretmiş olduğu iki farklı çalışması karşılaştırıldığında kentlerde yer alan gecekondu sayısındaki artış görülebilir durumdadır. Sanatçının 1964 tarihli *Kondu* (Görsel-37) isimli çalışmasında kümeler halinde yer alan gecekondu ve birbiriyle bağlantılı bir bütün olarak toprak alan yer almakta, 1973 tarihli *Mavili Gecekondular* (Görsel-38) isimli çalışmasında gecekonduların tuval üzerine tamamen yayılmış ve gecekondu sayısının artmış olduğu dikkat çekmektedir. Her iki çalışma da plastik elemanlar ele alınarak incelendiğinde sanatçının leke ve yoğun olarak benek kullandığı görülebilir durumdadır. Çalışmalar kompozisyon anlayışından ve plastik elemanların kullanımından yola çıkılarak incelendiğinde, gecekondu betimlemelerinin beneklerle ifade edildiği, kentlerdeki gecekonduların artmasıyla birlikte sanatçının yapıtlarındaki beneklerin de artmış olduğu görülebilmektedir.

Sanayinin ülkenin hemen hemen her yerine düzenli bir yapıda dağılamaması ve sanayileşme sürecinin ısrarlı bir biçimde büyük kentlerin çehresinde toplanması,

denetimi sağlanamayacak kadar büyük nüfus hareketlerine yol açmıştır. Böylece gecekondulaşmanın meydana gelmesine sebep olan sanayileşme, artan oranda hava ve su kirliliğinin, daha genel bir gözle bakılacak olunursa çevre kirliliğinin de sebebi olmuştur (Tansuğ, 1993, s.60).

Bu bağlamda çevre kirliliğine dikkat çeken Tansuğ; sosyologların ve mimarların arasındaki genel düşüncelerden birinin, gecekondu yapılaşmasındaki yerleşim düzeni ve yeşillığe yer veren insancıl değerlerin yaşatıldığı bahçeli konut birimleri olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca bu düşüncelerin üzerine insanın neredeyse gecekondulaşmadan dolayı gurur duygusu gelmektedir diyerek konuya ironik bir dille yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turan Erol'u gecekondu konulu resimlere yönelten duyarlılığın bu söz konusu gecekondu romantizminden izler taşıyan özellikler gösterdiğini belirtmektedir (Tansuğ, 1993, s.60).

Turan Erol'a ait çalışmalar incelendiğinde sıklıkla gecekondu konusunu ele almış olduğu görülmektedir. Erol'un gecekondu konusu ile ilgili yapmış olduğu açıklamalar kentin, kentlerin gelişim sürecinin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki etkileri üzerine önemli bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır.



Görsel-39: Turan Erol, *Firuzeli Gecekondular*, tuval üzerine yağlı boya, 90x89 cm, 1968, (Alpsoy, 2009, s. 74).

Resimde firuze rengine yer verilmemesine rağmen, resmin isminin *Firuzeli Gecekondular* (Görsel-39) olması bölgede yer alan gecekonduların renklerini resmin ismine vererek ifade etmeyi tercih etmiş olmasından kaynaklandığını düşünülmektedir. Bu durumun sebebi sanatçının yalnızca görüneni değil aynı zamanda hissettiğini resmetmesiyle de yorumlanabilmektedir. Arısoy ve Altinkurt’a göre; Erol gecekondu evlerindeki renkleri varlık mücadelesiyle ilişkilendirmektedir (Arısoy ve Altinkurt, 2012 s.9). Sanatçı gecekondu evlerinin renkleriyle ilgili düşüncelerini şu cümlelerle anlatmaktadır.

“Gecekondu mahalleleri gözümün önünden gitmiyor. Köydeki boz evlere karşılık, bu mahallelerde en canlı renklere boyanmış evler görülüyor. Zehir gibi bir yeşil, bir mor, bir sarı, bir firuze, yığınlar içinde patlar durur. Neden acaba? Görülme, ayırmsanma, varlığını kanıtlama isteğinden mi kaynaklanıyor bu renklerin seçimi?” (Aktaran: Şenyapılı Ö, 2008, s.51).

Önder Şenyapılı, Turan Erol’un Oran’da bulunan evinde 1988 yılında yaptığı görüşmesini aktarır. Şenyapılı’nın aktarımına göre Erol; “Gecekondulaşmada geleceği haber veren bir şeyler var. Geleceğin kentini, geleceğin nüfusunu, halkını, oluşmakta olan bir kültürü işaret eden bir yön var” demektedir (Aktaran: Şenyapılı Ö, 2008, s.51). Erol’un bu anlatımından yola çıkıldığında sanatçının *Altındağ’dan, Firuzeli Gecekondular* gibi gecekondu mahallelerini konu alan resimleri yapma sebebi daha net bir şekilde açıklığa kavuşmaktadır. Çünkü sanatçının bu söylemiyle, bu bölgelerin kentin gelişim sürecindeki etkisini yıllar öncesinden gördüğü anlaşılmaktadır. Bu gelişim yalnızca kentin yapısal bir dönüşümü değil aynı zamanda kent içerisinde yerleşmiş farklı kültürlerin bir arada olma durumundan oluşan, yeni ve karma bir kültürü meydana getiren bir dönüşüm olarak var olmaktadır. Turan Erol tarafından yapılmış olan 1968 tarihli *Firuzeli Gecekondular* (Görsel-39) isimli resmin 1976 tarihli *Altındağ’dan* (Görsel-10) isimli resmi kadar renkli olmadığı görülmektedir. Firuzeli Gecekondular isimli resmin daha çok kahverengi tonlarında olduğu, resimde yer alan gecekonduların da beyaz ağırlıkta olduğu görülmektedir.



Görsel-40: Turan Erol, *Oran Yolu*, tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 1980, (“Sanal”, 2021).

Turan Erol tarafından yapılmış olan *Oran Yolu* (Görsel-40) resmi incelendiğinde hiçbir mimari yapının bulunmadığı, asfaltlanmamış toprak yol kenarında yer alan az sayıdaki ağaçlarıyla karlı bir resim görülmektedir. Bugün bir metropol olan Ankara’nın Oran semtine giden yola bakıldığında yüksek katlı binaların yer aldığı, yolların yenilendiği, otoyolların yapıldığı gelişmiş bir bölge görülmektedir.

Şenyapılı, Ankara’nın Oran semtini, 1970’li yıllara doğru kentin oldukça uzağında kalan bir bölgeye temiz hava şehri sloganıyla kurulan yerleşim alanı olarak aktarır. Yerleşim alanını Orta Anadolu isimli bir şirketin kurduğunu bu sebeple yerleşim alanına Orta Anadolu isminin kısaltılmış hali olan Or-An isminin verildiğini, Or-An isminin de zaman içinde Oran’a dönüşmüş olduğunu söylemektedir. Sonraki yıllarda bölge kent dışı sayılmayan bir semt haline gelmiştir demektedir. Ayrıca Turan Erol’a ait Oran Yolu resimlerinin şimdilerde birer belge niteliğinde olduğunu söylemektedir (Şenyapılı Ö, 2008, s.48).

Şenyapılı’nın, *Oran Yolu* resimlerini birer belge niteliğinde değerlendirmesinin sebebi, Oran yolunun değişimi ile ilişkilendirilebilmektedir.

1990 ve 2000’li yıllara geldiğimizde plastik değerlerinin çok güçlü olmasının yanı sıra toplumsal gerçekçilikle ilgili güçlü söylemler içeren Hakan Gürsoytrak resimlerini incelemek yerinde olacaktır.



Görsel-41: Hakan Gürsoytrak, *Kadro*, 150x200cm, (“Sanal”, 2021).

Gürsoytrak’ın *Kadro* (Görsel-41) isimli resmi incelendiğinde ilk olarak konut ihtiyacı ve bu ihtiyacın karşılanma durumu görünmektedir. Ancak eser izleyiciye, konut ihtiyacının doğru bir şekilde karşılanıp karşılanmadığını sorgulatmaktadır.

Kırsal yaşamın iticiliği, kentlerin çekiciliği, traktörün Türkiye’ye gelmesi bir bakıma sanayileşme, meslek tercihleri, memuriyet atamaları ve bunun gibi çoğaltılabilecek birçok sebepten dolayı kentlerde yaşayan insan nüfusunun hızlı bir biçimde artmış olduğu ve bu sebeple artan konut ihtiyacının ortaya çıktığı elde edilen bulgular arasında yer almaktadır. Bu sebeple konut yapımının hızla büyüyen bir sektör haline gelmiş olduğu söylenebilir. Konut sektörünün hızla büyümesiyle yaşam alanında yeşil alan kalmayacak kadar betonlaşmaya gidildiği görülmektedir.

Resmin merkezinde bulunan üç figürün arka plandaki çoğalmış yüksek katlı konutların yatırımcısı oldukları düşünülebilmektedir. *Kadro*’ya dahil olan sektör insanların üretecekleri konutların kat yükseklikleri, metrekare ölçüleri, sıklık durumu, malzeme kalitesi gibi ölçütlerde, elde edecek oldukları gelir miktarına göre davranış sergileyebilecek oldukları söylenebilmektedir.

Yavuz; kentsel toprakların doğru bir biçimde kullanılmasını, toprakların özel ve şahsi çıkarların amacına hizmet etmeden kullanılması anlamına gelmektedir şeklinde ifade eder. Başka bir anlatımla, artmakta olan nüfusun ihtiyaçlarına göre ve aynı zamanda toprağın doğal bir kaynak olduğu dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelmektedir demektir. Bu durumun sebebini, en yüksek değeri ödeyerek toprağı satın alanın, o toprağı toplumun yararına uygun nitelikte, örneğin gerektiği kadar yeşil alan ayırarak kullanacağı söylenemez şeklinde açıklamaktadır (Yavuz F, 1980, s.120).

Şenyapılı; kent merkezlerinde yapılan konutların kat yüksekliklerinin artış sebeplerini Ankara özelinde açıklamaktadır;

- Kentsel toprakların spekülatif bir biçimde mülkiyet altında tutulmasının,
- Kent planında belirlenmiş olan imar sınırının,
- İmar planında ele alınan gelişmenin,

Nüfusun artışıyla orantısız olmasından dolayı kentsel toprakların değeri, konut değerlerinin çok üzerine çıkmaktadır. Bu durum kat yüksekliği isteklerini beraberinde getirmiştir demektir (Şenyapılı T, 2004, s.171). Şenyapılı’nın Ankara özelinde verdiği bu örneğin diğer gelişmekte olan kentler içinde geçerliğini korumuş olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda *Kadro* (Görsel-41) isimli resimde yer alan konutların kat yüksekliklerinin artan arsa değerlerini dengelemek için arttırılmış olduğu düşünülebilmektedir.



Görsel-42: Hakan Gürsoytrak, *İş Bulma Kurumu*, (“Sanal”, 2021).

Hakan Gürsoytrak’ın *İş Bulma Kurumu* (Görsel-42) isimli resmiyle kalabalık kentlerde yaşayan insanların yıllardan beri süregelen şekilde devam eden iş sorununu ele aldığı görülmektedir. Çalışma, hemen her zaman yazılı veya görsel medya haberlerinde görmeye alışık olunan bir konuyu içererek güncelliğini korumakta ve aynı zamanda uzun yıllar güncelliğini koruyacak olduğunu hissettiren bir izlenim vermektedir.

İnsanların iş bulmasına yardımcı olması amacıyla kurulmuş olan kurumun önünde yüzlerce insanın birikmiş olduğu görülmektedir. İş bulma umuduyla sırasını beklemekte olan insanlar, iş sahibi olduktan sonra öncelikle yaşamakta olduğu konutun kirasını ödeyerek yaşadığı kentte tutunmaya çalışacaktır.

2000 sonrası yıllarda yer alan genç sanatçılar arasından, mimari yapıları konu edinen bir diğer sanatçı da Mustafa Duymaz dikkati çekmektedir.



Görsel-43: Mustafa Duymaz, *Pano Kent*, tuval üzerine karışık teknik, 200x350 cm, 2011, (Arık, 2011, s.17).

Mustafa Duymaz'ın resimlerine baktığımız da metropolleşen kentin yapılaşma sürecinin geldiği son nokta ile gelişme sürecinin devam ettiğini ve hız kesmeden devam edeceğini görmekteyiz.

Lynch'e göre; metropollerin hızla büyümesi ve değişmesi kontrol edilemeyen bir şekilde gelişmesi, kent içerisindeki tutarsızlıklar gibi durumlar metropolü fazlaca yıpratmaktadır. Birbirlerinden farklı sosyal grupların yer aldığı yerleşim alanları arasındaki sınırlar her geçen gün daralmakta bu durum insanın kendine göre bir yaşama alanı seçebilme özgürlüğünü de gittikçe kısıtlamaktadır. Kent karmakarışık, gürültülü ayrıca yaşam açısından da oldukça zorlayıcı bir durumdur. Böyle olmasına karşın metropolde yaşamının beraberinde getirdiği ekonomik ve sosyal avantajlar bu denli sorunları göz ardı edebilir kılmaktadır (Lynch, 1996, s.99).

Lynch'nin bahsettiği ekonomik avantajlardan biri Duymaz'ın *Pano Kent* 'inde reklamcılık olarak görülebilmektedir. *Pano Kent* 'te reklamcılığın mimari yapıları kullanarak gelir elde eden bir meslek olmasının yanı sıra metropol mimarisine ciddi anlamda etki ettiği görülmektedir. Gökyüzünün çok az görülebildiği ve yeşil alana hiç yer kalmamış olan kentte reklam panoları, binaların önüne

geçmesiyle ve büyüklükleriyle dikkat çekmektedir. Aynı zamanda binalara asılmış reklam panoları kent insanına baskı oluşturmakta ve oluşturduğu baskı unsuru kentlinin ayrılmaz bir parçası olmaktadır.

Arık; *Pano Kent* (Görsel-43) için, belleği sarsan bir biçimde ve devamlı olarak etkisini sürdüren görsel bombardımandan söz edilmektedir. Mega kavramının beraberinde göstergeler büyütülmüştür demektedir (Arık, 2011, s. 5).

1950 sonrasında 2000’li yıllara kadar olan süreçte, sanatçıların kentte yapılmış olan mimari yapıları sanat eserlerine nasıl ve ne oranda yansıttıkları incelenmiş yer yer leke, yer yer de benek kullanılarak kent olgusunu ele aldıkları görülmüştür. Sanatçıların yaşadıkları döneme göre kent içerisinde yapılmış olan gecekonduların sanat eserlerinde yer bulduğu, gecekonduların yerini apartmanlara bırakmasıyla doğru orantılı olarak sanat eserlerinde de değişim yaşandığı elde edilen bulgular arasındadır.

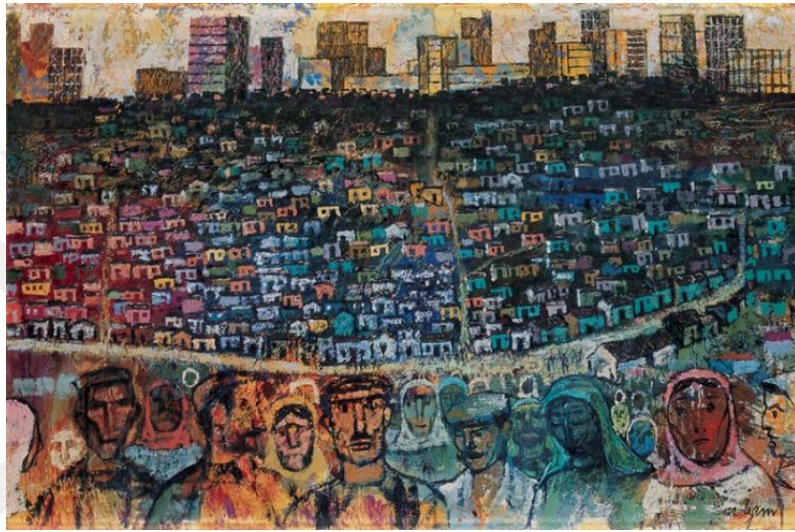
3.2.1 NURİ İYEM

1915 yılında İstanbul’da doğan sanatçı babasının ve annesinin resim yapmasına karşı çıkmasına rağmen resmi meslek edinmiştir. Ailesinden gizli bir şekilde liseyi terk ederek Güzel Sanatlar Akademisine yazılmıştır. Bir ressamın çizemeyip boyayamadığı zamanda ne olur? Diyerek anlattığı anısında İyem’in sanatçı kişiliği belirgin bir biçimde ortaya konulmaktadır. Bu anısında İyem, resim yapamadığı dönem için beyninin karıncalandığını, yüreğinin çatlayacak gibi olduğunu aktarmaktadır (Özdemir, 2002, s.8-10).

Kemal Sönmezler’in toplumsal yaşamı gösterecek gerçekçi insan manzaralarını içeren resimler yapalım önerisi üzerine İyem bu oluşuma aktif olarak katılmıştır. Fikrin Kemal Sönmezler’den çıkmasına rağmen ekibi yöneten kişi İyem olmuş ve yeniler grubu doğmuştur (Özdemir, 2002, s.23). Çalışmalarında sosyal gerçekçilikle ilgili konuları ele alan sanatçının eserlerinde sıklıkla portreler, göç ve gecekondular resimleri yapmış olduğu görülmektedir. Eserlerinde çoğunlukla yağlıboya

kullandığı görülen sanatçının, çalışmalarını gerçekçi bir izlenimle ele aldığı dikkat çekmektedir.

Nuri İyem tarafından yapılmış olan *Kondular Önünde* (Görsel-44) isimli eser, metropoldeki yaşam alanlarının dönüşüm sürecini, apartmanların ve gecekonduların görünümündeki tezatlığı çarpıcı bir şekilde izleyiciye yansıtmaktadır.



Görsel-44: Nuri İyem, *Kondular Önünde*, duralit üzerine yağlı boya, 58x38.5, 1970, (“Sanal”, 2021).

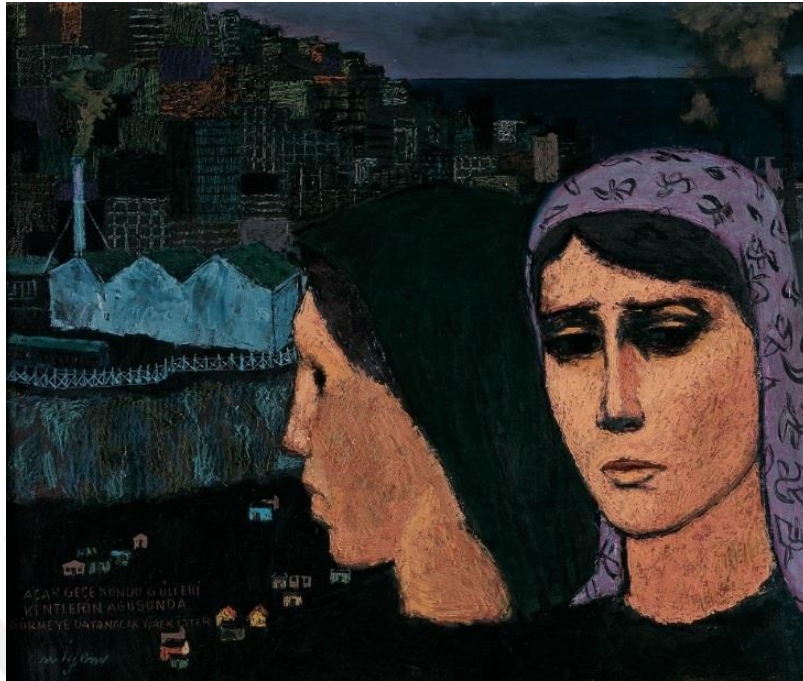
Duralit üzerine yağlı boya ile yapılmış olan eserin gecekondu temasını ele aldığı görülmektedir. Çalışma incelendiğinde (Görsel-44) kent içerisinde yükselmiş durumdaki mimari yapıların etrafını sarmış olan gecekondu yığılması dikkati çekmektedir. Gecekonduların önünde duran erkek ve kadın figürlerine bakıldığında erkek figürlerin yüzlerinde bıyık, başlarında kasket, üzerlerinde yelek ve gömleklerle betimlendiği aynı zamanda eserde yer alan tün figürlerin çehrelerinin çökmüş ve aynı zamanda üzgün oldukları görülmektedir. Ayrıca tüm kadın figürlerinin başlarında yazmalarıyla betimlenmiş oldukları dikkat çekmektedir.

Çalışmanın yatay düzlemde üç bölüme ayrıldığı görülmektedir. En üst kısımda yüksek katlı apartmanlar ve iş merkezleri gibi yapıların bulunduğu küçük bir alana yer verilmiştir. Orta bölümde aşırı denebilecek kadar fazla sayıda

gecekonduların yer almış olduğu ve bu bölümde yer alan gecekondu betimlemelerinin mavi, mor, sarı, pembe gibi renkler ve tonlarıyla boyandığı görülmektedir. Ayrıca bu renklerin arasında Turan Erol’unda bahsettiği firuze renkli gecekondulara çokça yer verilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Son olarak en alt kısımda resme ismini veren insanlar yer almakta, kondular önünde duran insan figürü betimlemelerinin sarı ve mavinin renk tonlarıyla ve figürlerin ifadelerinin de öfkeli, yorgun, bitkin ve hüzünlü olarak resmedilmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Resimdeki gecekondu yoğunluğunun 1950’li yıllarda başlayan kırsal kesimden kente olan göç olaylarının sonucu olarak ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda gecekonduların kenti adeta sarmalamış olduğu, böylece kentin neredeyse bir gecekondu kentine dönüştüğü görülmektedir. Üst bölümde yer alan yüksek katlı apartmanlarla, orta bölümde yer alan gecekondu yoğunluğunun, kent içerisinde normalleşmiş olarak görünen bir zıtlık oluşturduğu söylenebilmektedir. Bu söz konusu zıtlık ilk etapta yüksek katlı apartmanlarla gecekonduların birbirleri ile olan karşıtlığı gibi görünse de bu karşıtlığın içerisinde ekonomik bir denge sorunu yer almaktadır. Bu bağlamda kent merkezinde betimlenmiş bir gecekondu görseli kentlilerle gecekondu sahipleri arasındaki ekonomik göstergiyi oluşturmaktadır denilebilir. Bu durumun ekonomik denge sorunu veya ekonomik gösterge olduğunu baraka ve gecekondu tanımlarından çıkarmak mümkün olmaktadır.

Kondular önünde görülen bu insanların giyimleriyle aynı zamanda çiftçilikle uğraşmaktan çıkmış yüz çehrelerinden kaynaklı olarak kırsal bölgeden, köylerinden kente göç etmiş olan köylüler oldukları anlaşılmaktadır. Kente yerleşen ve gecekondualarda yaşayarak kentlileşmeye çalışan bu insanların sarı ve mavi renklerle betimlenmiş olan portrelerindeki üzgün, solgun ve durgun ifadeleri kente olan beklentilerini karşılayamadıklarının göstergesi olarak düşünülebilmektedir.



Görsel-45: Nuri İyem, *Gecekondu Gülleri*, duralit üzerine yağlı boya, 44x36.5, 1978, (“Sanal”, 2021).

Nuri İyem’in 1978 tarihli *Gecekondu Gülleri* (Görsel-45) isimli resmi incelendiğinde, resmin yatay düzlemde üç plana, dikey düzlemde iki plana ayrıldığı görülmektedir. Çalışma dikey olarak incelendiğinde sol üst alanda bir kent merkezi, alt kısımda seyrek bir şekilde yerleştirilmiş gecekonduların olduğu, yatay olarak incelendiğinde sağ kısımda iki kadın portresi, sol kısımda kent merkezi ve gecekondu bölgesinin yer almakta olduğu, diyagonal olarak bakıldığında gecekondu ve fabrika bacalarının yer almış olduğu görülmektedir.

Çalışmanın genel itibarıyla koyu renk tonlarına yer verilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Koyu renk kullanımı portrelerdeki açık tonların birlikteliğiyle açık koyu kontrastı oluşturmaktadır. Açık koyu kontrastıyla ön plana çıkan iki kadın portresinin, hem renk tonlarıyla hem de büyüklükleriyle resme hakim olduğu ve resmin konusunu oluşturduğu görülmektedir. Portrelerden birisinin sol tarafa dönük olarak profilden diğerinin izleyiciye doğru yönelmiş olduğu görülmektedir. İzleyiciye dönük olan portrenin gözlerinin gölgede bırakılmış ve sağ tarafa yöneltilmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Kentlerde çeşitli sebeplerle yapılmış olan bu gecekonduların, şehirlerin düzenlenmesinde ve gelişmesinde doğrudan rol oynadığı bilinmektedir. Sanatçının yapmış olduğu bu resmin sol alt kısmında yazan; “*Açar gecekondu gülleri kentlerin agusunda görmeye dayanacak yürek ister*” ifadesiyle burada yaşayan insanlara bir gönderme yaptığı görülmektedir.

Sanatçı, resmin ismini *Gecekondu Gülleri* koyarak çalışmasında betimlediği kadın portrelerini güle benzetmektedir. Sanatçının güle benzettiği bu kadınların portrelerinin hüznü olduğu görülür. Resmin konusunu oluşturan bu hüznü insanların veya yakınlarının arka planda bacası tüten fabrikalarda çalışan fabrika işçileri olduğu düşünülebilmektedir.



Görsel-46: Nuri İyem, *Enteriyör*, duralit üzerine yağlı boya, 35.5x22cm, 1978, ("Sanal", 2021).

Nuri İyem tarafından duralit üzerine yağlıboya olarak yapılmış olan çalışmanın 35.5x22 cm ölçüleriyle dikdörtgen bir kompozisyona sahip olduğu görülebilmektedir. Resmin bir iç mekan çalışması olduğu görülürken, kompozisyonun sol tarafında ön plana yerleştirilmiş olan genç kadın ve çocuk betimlemesi ilk bakışta dikkat çekmektedir. Arka planda bir pencere ve pencere önünde oturan iki erkek figürü yer almaktadır. Sağ tarafta yere çömelmiş bir şekilde odun ateşinde yemek pişiren bir kadın figürüne yer verilmiş olduğu ve ön planda orta kısımda yer sofrası hazırlandığı görülmektedir. Sol arkada karanlığın içinde duvar raflarının olduğu sezilmektedir.

Çalışmada genel itibariyle siyah gri tonlarına yer verilmesiyle çalışmanın karanlık bir ortamı betimlemekte olduğu ve insan figürlerinin ışıklı renk tonlarıyla resmedildiği dikkat çekmektedir. Bu durum açık koyu kontrastını oluşturmakta, böylece pencere ve resimde yer alan tüm insan figürlerinin ön plana çıkmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca ön planda yer verilmiş olan genç kadın ve çocuk figürlerinin büyüklüğü de zaten ön planda resmedilmiş olan bu figürleri daha fazla ön plana çıkartmış olduğu görülmektedir. Figürlerin büyüklükleriyle ön planda olması mekanın derinliğini arttırmakta, zemin çizgisinin ön planda duran kadının göğüs hizasından geçmesi de mekanın geniş bir alan olduğu izlenimini vermektedir. İzleyicinin dikkatinin öncelikle ön plandaki figürlerde yoğunlaşmakta olduğu, daha sonra arka plana yerleştirilmiş pencere ve önündeki çekyatın üzerinde oturan iki erkek figürü ile ocak başında odun ateşinde yemek pişiren kadın figürüne yoğunlaşmakta olduğu dikkat çekmektedir.

Çalışmada betimlenmiş olan yer sofrası, odun ateşinde pişirilen yemek, duvar rafları gibi göstergeler resmin bir köy evi olduğu izlenimini vermektedir. Arka planda çekyatta sohbet eden iki erkek figürünün rahat bir duruşta resmedilmiş olduğu görülmektedir. Ön planda betimlenmiş olan kadın figürünün kız çocuğuna huzurlu bir ifadeyle bir şeyler anlattığı dikkat çekmektedir. Nuri İyem'in bu çalışmasında *Kondular Önünde* (Görsel-44) ya da *Gecekondu Gülleri* (Görsel-45) resimlerinde olduğu gibi huzursuz, yorgun, hüznü ve üzgün ifadelerle yer verilmemiş olduğu dikkat çekmektedir. Belki de bu huzur köylünün toprağında biten ekininin sofrasına gelen azıcık aş olmasından, kentin kalabalığından ve sıkışmışlığından uzak olmasından ya da evlerinin yıkılma tehlikesinin olmamasından kaynaklanmaktadır.

3.3.2. CİHAT BURAK

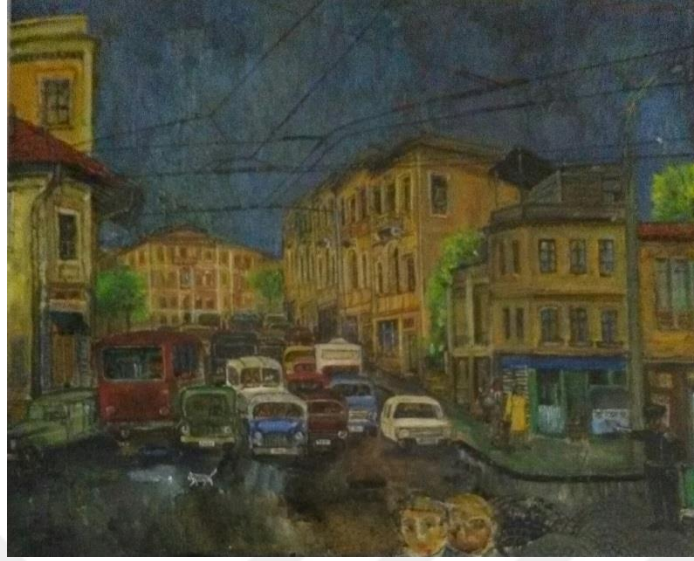
1915 yılı İstanbul doğumlu olan sanatçı 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisinin Mimarlık Bölümünden mezun olmuştur. Sanatçı devlet kadrosunun çeşitli Müdürlükleri ve proje bürolarında görev almıştır. Görevli olduğu bakanlık tarafından aday gösterilip Birleşmiş Milletler bursuyla 1953 yılında Paris'e gitmiştir (Soysal, 2018, s.215). 1955 yılına kadar Paris'te kalan sanatçı burada resim ve gravür baskı çalışmaları yapmıştır (Tansuğ, 1991, s.381). Fransa'da üretmiş olduğu

resimlerden oluşan ilk sergisini, 1957 yılında İstanbul'da açmıştır. 1961 yılında Fransız hükümetinden aldığı bursla tekrar Paris'e giden Burak bursu bittikten sonra bakanlıktaki görevinden ayrılarak Paris'te kalmıştır. Burada sanat çalışmalarını sürdürmüş ve sergiler açmıştır. 1965 yılında İstanbul'a dönerek Özel bir Mimarlık okulunda resim öğretmenliği yapmıştır (Soysal, 2018, s.215). İstanbul'da Bayındırlık müdürlüğünde mimarlık alanında görev almış olan sanatçının yurt dışından ve yurt içinden almış olduğu çeşitli ödülleri bulunmaktadır (Tansuğ, 1991, s.381).

Tansuğ; Burak'ın Galatasaray Lisesi'ndeki öğrencilik dönemlerinden beri sürekli resim yapma isteğinde olan biri olduğunu ve aynı lisede beraber okuduğu arkadaşları Avni Arbaş, Selim Turan gibi birçok arkadaşıyla beraber amatör sergilere katılmış olduğunu aktarmaktadır (Tansuğ, 1993, s.30).

Sanatçının mimarlıktan resme geçerek profesyonel nitelikte eserler üretmesi önem arz etmektedir. Bu söz konusu önem öncelikle bir mimarın gözünden resim sanatına yansıtılmış mimari yapıların ve kent olgusunun incelenmesine olanak sağlaması olarak görülmektedir. Diğer taraftan da sanatçının mimarlık yaparak hayatını kazanmasıyla birlikte resim sanatında özgün üslubunu oluşturarak profesyonelliğe ulaşması olarak görülmektedir. Bu bağlamda Soysal; Burak'ın yıllarca amatör ressam olarak nitelenmesine maruz kaldığını ve bu nitelemeden kurtulmasının da kolay olmadığını, bu durumun da Burak'ın resimlerindeki naiflik izleniminden ileri gelmiş olabileceğini söylemektedir.

Ancak Soysal'a göre; Burak'ın 1960'lı yıllarda ortaya koyduğu özgün ve güçlü anlatımındaki olgunluk, sanatçının önceki yıllarda üretmiş olduğu naif yapının bilinçli bir biçimde ortaya konulan bir strateji olduğunu göstermektedir (Soysal, 2018, s.5).



Görsel-47: Cihat Burak, *Akaretler*, tuval üzerine yağlı boya, 60x72 cm, 1979, (Soysal, 2018, s. 157).

Cihat Burak'ın tuval üzerine yağlı boya kullanarak yapmış olduğu *Akaretler* (Görsel-47) resmi incelendiğinde ilk dikkati çeken sarının tonlarında boyanmış olan mimari yapıların olduğu görülmektedir. Ardından otobüsü, dolmuşu ve otomobiliyle sıkışık bir İstanbul trafiği dikkat çekmektedir. Caddenin hafif bir derecede yokuş olduğu ve bu yokuştan yukarı doğru tırmanan yapıların yokuşa göre yapılmış olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu yapılar semti oluşturmaktadır. Resmin sağında, kaldırımda yürümekte olan ve kucaklarında çocuklarıyla bir çekirdek aile görünmektedir. Resmin biraz daha sağında bir trafik polisi akan trafiği durdururken resmedilmiştir. Caddede karşıya geçen tüyleri kirlenmiş bir kedi yürümektedir. En ön kısımda yer alan iki çocuk portresinin sanki fotoğraf kadrajından bakarmışçasına resmedildiği dikkat çekmektedir. Gökyüzüne geniş bir alan ayrılmış olduğu ve gökyüzünü elektrik tellerinin kaplamış olduğu görülmektedir.

Resimde sarı tonlarının tüm yüzeyi kaplayarak denge unsuru oluşturmuş olduğu görülmektedir. Binalarla tüm yüzeye dengeli bir biçimde dağılmış olan sarının ön planda yer alan iki çocuk portresinde de kullanılmış olmasıyla resimdeki derinliğin artırılmış olduğu dikkat çekmektedir. Binaların yanlarındaki ağaçlarda kullanılmış olan yeşil tonları, arabalarda kullanılmış olan yeşil ve mavilerin gökyüzüyle birlikteki dengesi sıcak soğuk dağılımını sağlamaktadır. Yaygın olarak

kullanılmış olan sarı tonlarının dışındaki renklerin nötrleştirilerek binaların ortaya çıkartılmış olduğu görülmektedir.

Sarı, kırmızı, turuncu, mavi, yeşil ve beyazlarla renklendirilmiş olan otomobiller resme neşeli bir hava katmaktadır. Gökyüzünün grimsi mavisinin kente katmış olduğu kasvetli hava, otomobillerin neşesini silip süpürmekte olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca gökyüzünün rengi, akşam iş çıkışı saatlerini ifade ettiği izlenimini vermektedir. Resimde otomobillerin korna sesleriyle trafik polisinin düdük sesi duyulur gibidir. Trafik polisinin trafiği durdurarak Burak'ın çok sevdiği kediye yol verdiği görülmektedir.



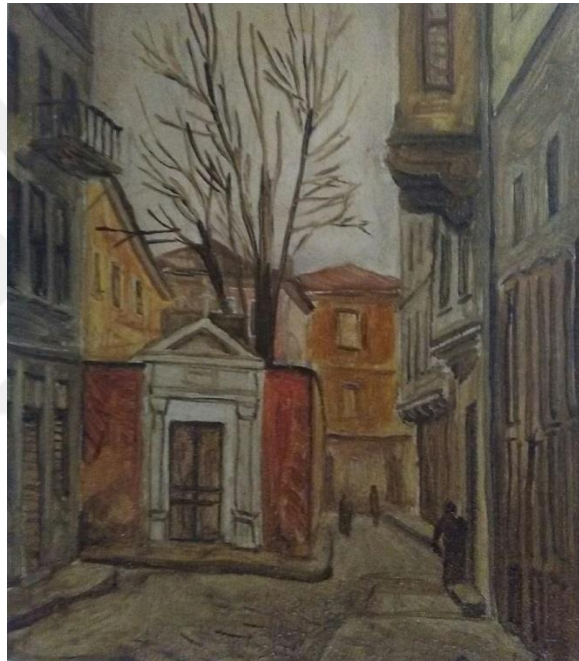
Görsel-48: Cihat Burak, *Dolmabahçe Sarayı*, kağıt üzerine mürekkep, 24x32 cm, ("sanal", 2021).

Cihat Burak tarafından yapılmış olan *Dolmabahçe Sarayı* (Görsel-48) isimli çalışma 24x32 cm ölçülerinde ve kağıt üzerine mürekkep kullanılarak yapılmıştır. Çalışmanın Dolmabahçe Sarayı'nın ön kapısından bakılarak yapılmış olduğu ve kompozisyona sarayın ön kısmının kesintiye uğratılmadan yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Kapının ön kısmında tüfeğiyle nöbet tutan bir asker dikkat çekmektedir.

Kompozisyon, saray kapısına cepheden bakılarak çizilmiş olduğu izlenimi vermektedir. Sağ tarafta yer alan kulenin büyüklüğü ve kapının üzerinde yer alan

kemerin iç kısmının görünmesi, sanatçının çalışmasını yaparken yerleştiği konumun sağ taraftaki kuleye olan yakınlığını göstermektedir.

Yapı planında eski geleneklerden uzaklaşılmamış olan sarayın süslemelerinin batı tarzlarını esas alarak yapılmış olduğu bilinmektedir (“Sanal 3”, 2021). Bu bağlamda sanatçının çalışmasında geleneksel mimari yapıyı konu aldığı düşünülebilmektedir. Çünkü kent yaşantısının düzensizliği, mimarideki yozlaşmalar ve kültürel değerlerin hezimete uğraması Burak’ta öfke uyandırmaktadır (Tansuğ, 1993, s.31).



Görsel-49: Cihat Burak, *Galata'dan*, 1943, duralit üzerine yağlı boya, 24x21 cm, (Sosyal, 2018, s. 39).

Cihat Burak’ın 1943 yılında duralit üzerine yağlı boyayla yapmış olduğu *Galata'dan* (Görsel-49) resmi incelendiğinde ilk göze çarpan betimlemenin sarı ve turuncu renkleriyle cepheden resmedilmiş olan eski yapılar olduğu görülmektedir. Daha sonra cumbası ve küçük balkonuyla diğer evler görünürken evlere oranlanmış boyutlarıyla insan figürleri hissedilmektedir. Çalışma 24x21cm olan küçük boyutuyla sanatçının rahat fırça darbelerini ortaya koymaktadır. Resmin merkezinde kuru bir ağaca yer verilmiş olduğu görülmektedir.

Geneli kahverengi tonlarıyla yapılmış olan çalışmada açık koyu dengesinin hakim olduğu dikkat çekerken, Sarı ve turuncuyla boyanmış yapıların ön plana çıkarılmasıyla bu yapıların mekana yakınlaştırıldığı görülmektedir.

Burak, Aksaray’da gözümü açtım, hala o eski mahalle, sokak ve çeşme gözümde tüter (Girgin, t.y, s.6). Diyerek çocukluğundaki sokaklara, mahallesine eski yapılara olan özlemini vurgulamaktadır. Burak’ın eski yapılara olan özlemi *Galata’dan* (Görsel-48) *Dolmabahçe Sarayı* (Görsel-47) ve *Akaretler* resimlerinde (Görsel- 47) kendisini ortaya koymaktadır.

3.4.3. NEDİM GÜNSÜR

1924 yılı Balıkesir, Ayvalık doğumlu olan sanatçı 1942 yılında Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olarak öğrenim görmüştür. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencileriyle birlikte Onlar Grubunda yer alan sanatçı 1948 yılında akademinin resim bölümünü birincilikle bitirmiştir. Fransız hükümeti bursuyla Paris’e gitmiş ve Paris’te dört yıl kalmıştır. Paris’te kaldığı yıllarda Lhate ve Leger atölyelerinde izleyici olarak yer alan sanatçı ilk kişisel sergisini 1951 yılında İstanbul’da açmıştır. 1954 yılında resim öğretmenliği yapmaya başlamış, 17 yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1971 yılında öğretmenliği bırakmıştır (“Sanal 4”, 2021,). Sanatçı toplumsal gerçekçi çalışmalarıyla özgün ve sade bir dil oluşturmuş bazen canlı ve parlak bazen de pastel tonları tercih ederek önemli eserler ortaya koymuştur (Karabaş ve Şener, 2017, s.89).

Günsür’ün ilk dönem çalışmalarında hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun etkileri görülmektedir. Sanatçının Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından kurulmuş olan ve amacının ülke yapısı ile yöresel öğelerinin resmedilmesi olan Onlar Grubu’nda yer almış olması nedeniyle (Karabaş ve Şener, 2017, s.67-68). Sanat anlayışı temellerinin Onlar Grubu ile atılmış olduğu düşünülebilir. Sanatçı çalışmalarında uçurtmalar, maden işçileri, Pazar yerleri, sirkler, balıkçılar, sokaklar gibi konuları işleminin yanı sıra sıklıkla göç ve gecekondu konularını da ele almış olduğu görülmektedir.



Görsel-50: Nedim Günsür, *Gecekondu Yıkımı*, tuval üzerine yağlı boya, 32x67, Ayşe ve Mahmut Özgener Koleksiyonu, (İşanç, 2008, s. 76).

Nedim Günsür tarafından tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılmış olan *Gecekondu Yıkımı* (Görsel-50) isimli çalışmada kompozisyonun orta kısmında el yordamıyla yıkılan gecekondu'lara yer verilmekte ve bu betimleme resmin konusunu oluşturmaktadır. Resmin sol tarafında ufuk çizgisinde bir araç ve topluluk olduğu görülmektedir. Gecekondu'lara hemen önünde ellerinde tüfekleriyle tüm bu olup biten arbedeye karşı sakin duran jandarmalar yer alırken jandarmaların önünde yıkılan gecekondu'larda yaşayan ailelere yer verildiği görülmektedir. Resimde yer alan insan figürleri arbede halinde betimlenmiştir. Resmin en önünde ve ortasında eşine güç veren aile babası, aile babasının sol tarafında yere yatmış bir kadın figürü ve hemen başında çökmüş bir kadın figürü yer almaktadır. Sağ tarafta ellerini başına götürmüş olan kadın figürü çaresizlik içinde yıkılan evlerine bakarken evlerinden dışarıya çıkartmak zorunda kaldıkları yatak, yorgan ve tabure gibi ev eşyalarının resmin en önünde ve tam ortasına konumlandırılmış olduğu görülmektedir. Nedim Günsür'ün gecekondu'larda, Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nuri İyem'in gecekondu'lardaki gibi canlı renklere yer verilmemiş, aksine koyu ve açık tonda grilere boyanmış olduğu dikkat çekmektedir. Gecekondu sakinlerinin canlı renklerde giyinmiş oldukları görülmektedir.

Kompozisyonun zemin ve gökyüzü olarak iki bölüme ayrılmış olduğu, zeminin yeşil tonlarında, gökyüzünün de mavinin grileştirilmiş bir tonunda boyandığı görülmektedir. Gecekondu sakinlerinin kıyafetlerinde kullanılmış olan

renklerin, resmin renk dengesinde önemli bir etken oluşturmuş olduğu, aynı zamanda canlılıklarıyla ön plana çıkan bu renklerin kompozisyona derinlik verdiği görülebilmektedir.

Resmin en ön kısmında ve merkezinde yer alan yatak, yorgan gibi ev eşyaları evsiz kalan bu insanların dışarıda kalacaklarına dair bir gösterge olarak betimlendiği izlenimini vermektedir. Gecekonduya yaşayan bu insanların gelecek günlerinin tehlike altında olmasından kaynaklanan bir direnişte olduğu görülmektedir. Bu durum, bu insanların gözlerini yeni bir güne açtıklarında, derme çatma da olsa bir çatıya sahip olma kaygısı olarak okunabilmekteyken arbedenin sesi de neredeyse duyulabilmektedir. Kompozisyonun sol alt kısmında baygın halde yatan kadın figürünün gelecek günlerin çaresizliğinden kaynaklanan bir baygınlık yaşadığı düşünülebilmektedir. Çünkü; gecekondu sahipleri gecekondularına basit bir konut olarak bakmamaktadırlar. Onlar gecekondualarını kendilerinin ve aile üyelerinin yaşam sigortası olarak görmekte bugününün ve yarınlarının güvencesini gecekondularında bulmaktadırlar (Keleş, 2019, s.369). Turan Erol (Aktaran: Şenyapılı Ö, 2008, s.51)'un gecekonduların renkleriyle dikkat çekmiş olduğu, gecekonduarda yaşayan insanların görünme ve varlıklarının kanıtlanması isteği Günsür'ün resminde, gecekondu sakinlerinin kıyafetlerindeki renklerde yer bulmaktadır. Çünkü bu insanlar yokmuşçasına barınaklarının yıkılmakta olduğu görülmektedir.



Görsel-51: Nedim Günsür, *Gecekondu Yıkımı*, tuval üzerine yağlı boya, 50x100 cm, 1968, (Tekin, 2014, s.73).

Nedim Günsür'ün yapmış olduğu *Gecekondu Yıkımı* (Görsel-51) isimli bir diğer resmi de, 50x100 cm tuval üzerine, yağlı boya kullanılarak yapılmıştır. Boyutuyla bir önceki resimden (Görsel-40) çok daha büyük olan bu resimde (Görsel-51) daha az insan figürüne yer verilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Genel olarak gri tonlarına sahip olan resimde nötr ton skalasının arasından ilk göze çarpan betimlemenin, gecekonduya ait olan çatı olduğu görülmektedir. Ardından kardeşiyle birlikte gecekonducularının yıkılmasını izleyen sarı giyimli çocuk ve gecekonduyu yıkmakta olan işçi dikkat çekmektedir. Gecekonduyunun sağında sandalyede rahat bir şekilde oturan bir memur ve omzunda tüfeğiyle sakinliğini koruyan jandarma yer almaktadır. Sağ tarafta çocuğunu kucaklamış bir anne ve gecekonducularının yıkılmasını izleyen aile babasının olduğu görülmektedir.

Çatıda kullanılmış olan kahverengi, evlerinin yıkımını izleyen çocuğun giydiği sarı, gecekonduyu yıkmakta olan işçinin giymiş olduğu sarı ve resmin tam ortasında yer alan ailenin giyimlerindeki sarı ve kahverengiler ile kucağında çocuğuna sarılmış olan annenin koyu tonlardaki kıyafet renklerinin resim içinde dikkatlice dağıtılmış olduğu görülebilmektedir. Çalışma, kompozisyonda denge unsuru olduğu düşünülen renklerin kapatılarak tekrar incelendiğinde, renk kompozisyonunun bozulmuş olduğu görülebilmektedir. Özellikle sağ tarafta bulunan anne figüründe yer verilmiş olan koyu tonlar kapatıldığında resmin renk dengesinin sol tarafa yattığı dikkat çekmektedir.

Resmin huzursuzlukla birlikte sakinliğin hakimiyeti altında olduğu görülmektedir. Belli ki direniş sonuç vermemiştir ve yıkıma devam edilmektedir. Gecekondu sahipleri jandarmanın ve belediye görevlisinin eşliğinde geleceklerinin güvencesi olarak gördükleri gecekonducularını derin bir sessizlikle izlemektedirler. Bu insanların içlerindeki huzursuzluk ve hüznün annenin çocuğuna sarılmasıyla görselleşmektedir. Resmin geri planında yer verilmiş olan insan figürlerinin sakin bekleyişi de yıkım işlemlerinin kabullenilmiş olduğunun göstergesi olarak okunabilmektedir.



Görsel-52: Nedim Günsür, *İnşaat*, tuval üzerine yağlı boya, 67x51cm, Gürel Art Koleksiyonu, 1971, ("sanal", 2021).

Nedim Günsür'ün *İnşaat* (Görsel-52) isimli tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapmış olduğu resimde gökyüzüne geniş bir alan ayrılmış olduğu görülmekte ve ön planda kompozisyonun tamamını kaplayacak kadar büyük ölçüde inşaatın yer almış olduğu dikkat çekmektedir. İnşaatın çevresinin, işçilerin çalışabilmesi için iskelelerle çevrilmiş olduğu, bu iskelelerde ve inşaatı resmedilen insan figürlerinin de dikkat çekmeyecek kadar küçük olduğu görülmektedir. Resmin ön planında inşaatı izleyen birkaç insan figürü yer almaktayken, kompozisyonun sol tarafında ufuk çizgisine yakın bir konumda sıralanmış gecekondular ve gecekonduların üzerinde, gökyüzünde uçurtmaların olduğu görülmektedir. Gökyüzünün ve inşaatın gri, zeminin yeşil resmedilmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Gökyüzünün nötr bir renk tonuyla geri planda bırakılmış olduğu görülmektedir. Çalışmadaki inşaat betimlemesi her ne kadar pastel tonlarda resmedilmiş olsa da yapısı ve hacmiyle ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda iskelelerin hareketinin de inşaatın ön plana çıkmasında katkı sağladığı dikkat çekmektedir. Çalışmada yer alan inşaatın dikeyi ve zeminin yatayı ile yatay dikey kompozisyonu oluşturulmuş olduğu görülmekte ve inşaatın hemen sonra zemin dikkat çekmektedir. Zeminde kullanılmış olan yeşil tonlarının resmin renk dengesini kurmuş olduğu görülmektedir.

İnsan figürlerinin boyutu, yapının büyüklüğünü göstermekte inşaatın en üstündeki işçinin iskeleyi uzatması da apartmanın kat yüksekliğinin artacağı izlenimini vermektedir. Kompozisyonun arka planında, sol alt kısımda yer alan gecekonduların üzerinde bulunan uçurtmaların, gecekondu sakinlerine ait umudun simgesi olduğu düşünülebilmektedir.

3.5.4. FETHİ ARDA

1934 yılında Elazığ'da doğmuş olan sanatçı (Demirkol, t.y, s.58) sanat öğrenimi görmek, sanatçı olmak amacıyla İstanbul'a gelmiş ve 1952 de akademinin öğrencisi olmuştur. Lise ve üniversite eğitimini burada tamamlayarak 1958'de birincilikle akademinden mezun olmuştur (Özsezgin, 1997, s.16).

Sanatçının akademi yıllarındaki hocalarının Halil Dikmen ve Zeki Kocamemi olduğu bilinmektedir. Sanatçının sanat anlayışını oluşturan temel sebeplerin başında hocalarının sanat anlayışlarının etkisinden söz edilmektedir. Ayrıca biyografisini yazdığı notlarında, hocası Zeki Kocamemi'nin Almanya'dan getirdiği konstruktivizm akımından etkilenecek çok şey öğrendiğine değindiği ele alınmıştır (Özsezgin, 1997, s.18). Sanatçının çalışmaları incelendiğinde portreler, natürmortlar, figürlü kompozisyonlar ve soyut çalışmalar yaptığı görülmektedir. Sanatçının çalışmış olduğu bu konuların dışında gecekondular, apartmanlar ve bodrum evleri konularını sıklıkla ele aldığı görülmektedir.



Görsel-53: Fethi Arda, *Gecekondu ve Apartmanlar*, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, özel koleksiyon, 1975, (Özsegin, 1997, s. 81).

Fethi Arda'nın tuval üzerine yağlıboya kullanarak yapmış olduğu *Gecekondu ve Apartmanlar* (Görsel-53) isimli çalışmasının, kırmızı gökyüzü ve gri toprak alanla iki bölüme ayrılmış olduğu görülmektedir. Resmin merkezinde beyaz ve gri tonlarda renklendirilmiş ve birbirleriyle iç içe geçmiş olan yüksek katlı apartmanlar yer almaktadır. Alt bölümde kırmızı çatılı ve beyaz renkli gecekonduların seyrek biçimde yerleştirilmiş olduğu görülmektedir.

Resme ilk bakışta kırmızı gökyüzü ve apartmanlar dikkat çekmektedir. Ayrıca sol kısımda yer alan apartmanların da birbirlerinin üzerine düşürmüş olduğu gölgeler ustaca resmedilmiştir. Gecekonduların çatısındaki kırmızı renk tonları gökyüzünün kırmızısıyla bağlantı kurarak resmin kompozisyonunda önemli bir denge unsuru oluşturmaktadır.

Resmin gökyüzünde kırmızının, zemininde koyu tonlarda grilerin kullanılması resimde gerilimli bir hava oluştururken, apartmanların birbirlerinin üzerlerine düşürmüş olduğu gölgeler dairelerin güneşlerini kapattığı izlenimini vermektedir. Fethi Arda'nın yapmış olduğu gecekondu ve apartmanları konu alan resimlerine bakıldığında, ilk bakışta bu iki yapının birbirleriyle olan zıtlığı çarpık

kentleşme bağlamında dikkat çekse de Özsezgin, sanatçının çalışmalarında mimari yapıları ele almasının sebebini; Sanatçının gecekondular ve apartman dizilerini tuvaline aktarırken yaşadığı çevre olan Ankara'dan bakmakta olmasından kaynaklanmaktadır, bu durum benzer başka çevreler içinde de geçerli olabilir diyerek açıklamaktadır. Ayrıca sanatçının *Bodrum* (Görsel-55) resmiyle gecekondular resimleri karşılaştırıldığında sanatçının apartman yapıları ve gecekondular çelişkisini yansıtmak olmadığını peyzajın plastik yapıya hizmet edecek elemanlarını bularak resmetmek olduğunu da eklemektedir (Özsezgin, 1997, s.98).



Görsel-54: Fethi Arda, *Gecekondular ve Apartmanlar*, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1976, (Özsezgin, 1997, s.87).

Fethi Arda'nın yapmış olduğu *Gecekondular ve Apartmanlar* (Görsel-54) isimli bir diğer resim de tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan mekana cepheden bakılmış olduğu görülmektedir. Çalışma yatay olarak iki bölüme ayrılmıştır. Üst bölümde beş tane apartman alt bölümde gecekondular yer almaktadır. Apartmanlar ile apartmanların arasında ve üzerinde yer verilmiş olan espasın, çalışmanın yarısından fazlasını kapladığı görülmektedir. Apartmanların dikdörtgen formda ele alınmış olduğu, resmin sol kısmında yer alan kırmızı apartman ile resmin sağ kısmında yer alan beyaz apartmanın tek yüzeyinin resmedilmiş olduğu görülmektedir. Çalışmanın genel itibarıyla yatay ve dikey

kompozisyon kurgusuyla yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Yatay planda gecekondulara yer verilmiş olduğu görülmektedir. Gecekonduların ve apartmanların çalışmanın geneline hakim olması resmin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın konusunu oluşturan imgelerin kadrajın dışına çıktığı görülmekte bu durum söz konusu imgelerin tuvalin dışına taşan mekanda da devam ettiğinin izlenimini vermektedir.

Çalışmada espası oluşturan gökyüzünün ve gecekonduların genel bir kısmının grinin tonlarıyla ele alındığı görülmektedir. Bu nötr renk tonlarının binalarda kullanılmış olan kırmızı, sarı ve beyaz renkleri ön plana çıkarmış olduğu görülmektedir. Bu renkler aynı zamanda tuval üzerinde birer imge olarak yer almış olan apartmanların varlığını da daha keskin bir biçimde ortaya koymaktadır. Sarı ve kırmızı renkler resimde her ne kadar ayırsız duruyormuş izlenimi verse de gecekondularda kullanılmış olan sıcak gri tonların kompozisyonda bir bütünlük oluşturduğu görülebilmektedir.

Sanatçının çalışmasında yer verdiği apartmanlar renkleriyle, dikdörtgen formlarıyla, büyüklükleriyle ve kütleleriyle varlıklarını ortaya koymakta ve gecekonduları yok sayarcasına ön plana çıkmaktadırlar. Bu durum içerik olarak değerlendirildiğinde çarpık kentleşmenin eleştirisi olarak değerlendirilebilmektedir ancak sanatçının konuyu ele alış biçimi Özsezgin'e göre; yalnızca anlatımcılık düzeyinde değildir (Özsezgin, 1997, s. 72). Sanatçının kişisel dünyasını ortaya koyduğu renkler ve biçimler de sanatçıya özgü resimsel dilin kendisini oluşturmaktadır (Özsezgin, 1997, s. 24). Sanatçının eserleri bu bağlamda ele alındığında, sanatçının çevresinde gördüklerini tuvaline aktarırken tercih etmiş olduğu görünüm aslında sahip olduğu resim diline uygun olanlarıdır denilebilmektedir. Çünkü Arda'ya göre; sanatçının boya sürüş tekniğinin biçimle bütünleşmiş olması, sanatçıyı sonuca ulaştırabilmektedir (Aktaran Özsezgin, 1997, s. 24). Sonuç olarak Arda'nın konu seçimlerinin, sanatçının resimsel dili üzerine tercih edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda dahi kentlerin gelişim sürecinde

meydana gelmiş olan gecekondu ve apartman yapıların birlikteliğinin, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda yer bulduğu görülebilmektedir.



Görsel-55: Fethi Arda, *Bodrum*, tuval üzerine yağlı boya, 53x70, Rasim Gümüş Koleksiyonu, 1987, (Özsezgin, 1997, s.118).

Fethi Arda'nın tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılmış olan 1987 tarihli *Bodrum* (Görsel-55) isimli resmi incelendiğinde, çalışmada geleneksel Bodrum evlerini betimlenmiş olduğu görülmektedir. Sanatçının Bodrum isimli çalışmasında oluşturmuş olduğu kompozisyon, Apartmanlar ve gecekondu isimli çalışmalarında olduğu gibi cepheden bakış açısıyla oluşturmuş olduğu dikkat çekmektedir. Evlerin beyaz boyalı, kapı ve pencerelerin kahverengi ve mavi boyalı olduğu görülmektedir. Bodrum evlerinin üzerinde koyu tonlarda mavi ile deniz yer almakta ve gökyüzüne çok az bir alan ayrıldığı görülmektedir. Arka plandaki evin duvarından sarkan bir begonvil ve resmin merkezinde, solunda ve arka planında birer ağaç yer almaktadır. Merkezdeki ağacın resmin konusunu oluşturan evlerin bahçesinde konumlandırılmış olduğu ve ağaçların renginin grinin tonlarıyla resmedilmiş olduğu görülmektedir. Evin bahçe duvarının yanında beş tane insan figürü yer almaktadır. Çalışmada ilk dikkati çeken betimlemenin deniz olduğu görülmektedir. Ardından kırmızı tonlarıyla begonvil ve kırmızı giyimli insan figürü

dikkat çekmektedir. Ağaçların hareketi rüzgarlı bir hava hissi uyandırmaktayken insan figürlerinin giyimleri çalışmanın yaz gününü betimlediğini göstermektedir.

Merkezde yer alan ağacın grilerinin arasında kullanılmış olan maviler ile merkezde duran insan figüründe kullanılmış olan mavi tonları ve sağ üst kısımda yer alan penceredeki mavi, arka planda bulunan denizle bütünlük oluşturarak resmin renk kompozisyonunu dengelemektedir. Aynı zamanda kırmızı ve kahverengi tonları da resmin renk dengesini oluşturan önemli etmenler arasında yerini almaktadır. Bu duruma sanatçının sağ alt köşede bulunan imzası da dahil olmaktadır. Sanatçının imzası kapatıldığında resmin renk dengesinin bozulduğu görülebilmektedir.

Resimde yer alan ağırlıklı beyaz, resme sessizlik ve dinginlik katarken ağaçlardaki hareket rüzgarın varlığını göstermekte ve rüzgarın sesini hissettirmektedir. Bu durum resimde yer alan insan figürleri evlerinin hemen yanındaki denize gidip gelmişler hissini vermektedirler. Evlerin mimari yapısına bakıldığında geleneksel bodrum evleri olduğu görülmektedir. Bu evlerin arasında yüksek katlı apartman yapılar yer verilmemiştir.

Sanatçının 1983 yılından 1994 yılına kadar on bir yıl süreyle yapmış olduğu Bodrum resimleri dizisinin genellikle beyaz ağırlıklı olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumun geleneksel Bodrum evlerinin beyaz boyalı olmasından kaynaklanmakta olduğu düşünülebilmektedir. Sanatçının *Bodrum* (Görsel-54) resimleriyle *Gecekondu*lar ve *Apartmanlar* (Görsel-52-53) isimli resimlerinin renk itibarıyla birbirlerinden ayrılmakta olduğu görülebilmektedir. Sanatçının beyaz ağırlıklı resimlerinin dingin bir yapıya sahip olduğu renkli resimlerinin gerilimli bir yapıya sahip olduğu görülebilmektedir. Bu durumun sanatçının çalışmalarını üretirken bakmış olduğu mekanın resme doğal yollardan yansıyan bir his olduğu düşünülebilmektedir.

3.6.5. SETENAY ALPSOY

1983 yılı İstanbul doğumlu sanatçı 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi resim bölümünden mezun olmuştur. Lisans eğitimi sürecinde Prof. Neş'e Erdok, Prof. Nedret Sekban, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz Atölyelerinden dersler aldığını belirten Alpsoy, 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Yüksek Lisans Programına başlamıştır (Alpsoy, 2009, s.105).

Alpsoy'un sanat anlayışını oluşturan iki sebep görülmektedir. Alpsoy bu sebepleri bir taraftan öğrencilik döneminde almış olduğu figüratif eğitimden gelen bir eğilimden kaynaklanan bir tercih olarak, diğer taraftan ürettiği çalışmaların anlamsal yapısından kaynaklanan bir sebep olarak açıklamaktadır. Sanatçı bu söz konusu anlamı insanın kendisini doğadan kopartmasıyla açıklarken, doğadan kopan insanın üst üste binen ve birbirlerini sıkıştıran binalarla şehirler oluşturduğunu ve insanların bu şehirleri kendi doğal yaşam alanı olarak kabul ettiğini kendisinin ise bu durumu her zaman sorguladığını söylemektedir (Alpsoy, 2009, s.89). Sanatçının çalışmaları incelendiğinde insan figürüne yer verilmeyen kent resimleri yapmış olduğu görülmektedir. Genellikle binaların işlendiği resimlerde zaman zaman çatı görünümleri zaman zaman da cephe görünümleri dikkat çekmektedir.



Görsel-56: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*, tuval üzerine yağlı boya, 132x200 cm, 2014, (Karaesmen, 2014, s.16).

Setenay Alpsoy'un tuval üzerine yağlı boya kullanarak yapmış olduğu çalışması cepheden görünen mimari blokları betimlemektedir. Resmin kompozisyonu blokların bir parçasının ele alınarak resmedildiğini göstermektedir. Bu bakımdan yedi kata yer verilmiş olan blokların aslında daha fazla kat yüksekliğine sahip olduğu ve eniyle de daha geniş olduğu hissini vermektedir. Kompozisyonun her katında beşer pencere yer almaktadır. Bazı pencerelerde panjur resmedilmiş olduğu izlenimini verse de dikkatli bakıldığında stor perde olduğu görülmektedir. Resmin sol tarafında yer alan pencerelerde yansımaların olduğu dikkat çekmekte, yansımalara dikkatli bakıldığında bu yansımaların başka bir apartmanın yansıması olduğu görülebilmektedir. Bazı pencerelerin perdesi kapalı resmedilmişken bazı pencerelerin perdesinin açık resmedilmiş olduğu görülmektedir. En alt katta orta kısımda yer alan pencerenin perdesinin açık resmedilmiş olduğu ve pencerenin sağ tarafında yeşil bir vitrine yer verilmiştir. Pencere duvarlarına sabitlenmiş birçok daireye ait bir ya da iki klima olduğu görülmektedir.

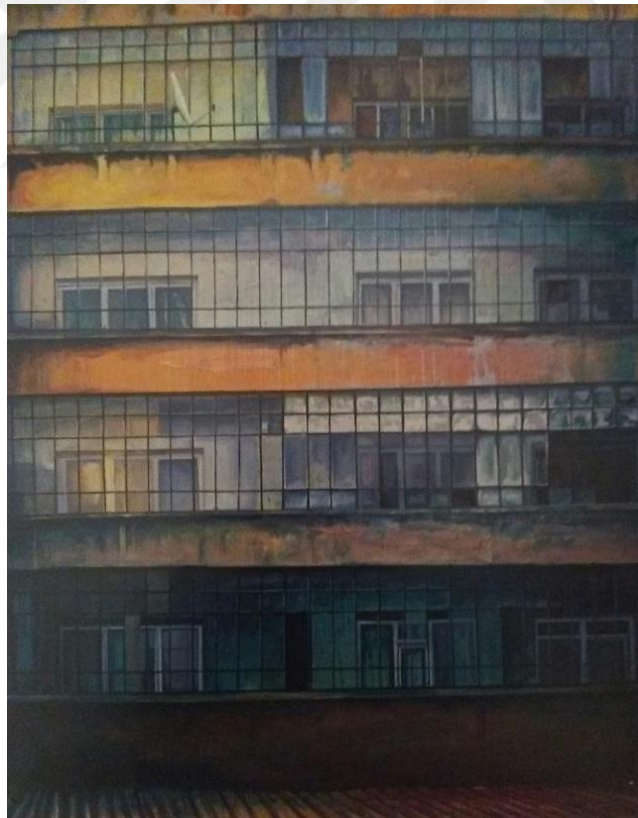
Kompozisyonunun herhangi bir perspektif oluşturmayacak yükseklikte ve cepheden bakılarak oluşturulduğu ve pencerelerin sistematik bir biçimde, hemen hepsinin aynı boyda, aynı aralıkta yerleştirildiği görülmektedir. Binanın ana rengi kahverengi, pencerelerin altında yer alan şeritlerin de beyaz olduğu görülürken beyaz şeritlerin kirletilmiş olması ve akıtılmış boyalar, blokların eskimiş olduğu izlenimini vermektedir. Beyaz şeritlerde kullanılmış olan sarı ve mor tonlar ile açık ve koyu tonların, pencerelerdeki mavilerle denge içerisinde olduğu görülmekte, blokların ana rengi olan kahverengi tonların da resmin geneline dağıtılarak denge kurulmuş olduğu dikkat çekmektedir.

Her katta beşer penceresiyle yedi kat olarak resmedilmiş olan blokta otuz beş ayrı yaşamın olduğu izlenimini vermektedir. Bu blokların modern mimarinin geldiği son yapılardan olduğu bilinmekte ve mimarideki her dairede modern yaşamlar yer almaktadır. Her mevsimde kendi ısını belirleyen klimaların olması ve stor perdeler yer alması modern yaşantının göstergesi olarak okunabilmektedir. Balkonlu olmayan bu yapılar bir bakıma burada yaşayan insanları içerisine hapsetmiş

hissi vermektedir. Yapıdaki katlarla birlikte burada yaşayan insanlar da birbirlerinin üzerlerinde yaşamaktadırlar. Dairelerin hemen yanlarındaki komşu daireler bir duvarla birbirlerinden ayrılmakta ve başka bir yaşam alanı olarak konumlandırılmaktadırlar. Pencere camlarına yansımakta olan apartman görünümleri bu yapıların birbirlerine yakınlığının göstergesi olarak okunabilmektedir.

Yeni olmasına rağmen eskimişlik, sıkışıklık, hapsolmuşluk, ve bunun gibi göstergelerin tamamı, bu yapıların aslında mutsuzluğa sebep olan yaşama biçimleri olduğunu göstermektedir.

Karaesmen; Alpsoy'un çalışmalarında yer verdiği görsel ifadelerin, kentsel dokunun yarattığı sıkıntının ve mutsuzluğun bir dışavurumu olduğunu ve sanatçının dikkatini özellikle verdiği bazı bina cephelerinde bu durumun yoğun bir şekilde ortaya çıktığını söylemektedir (Karaesmen, 2014, s. 2).



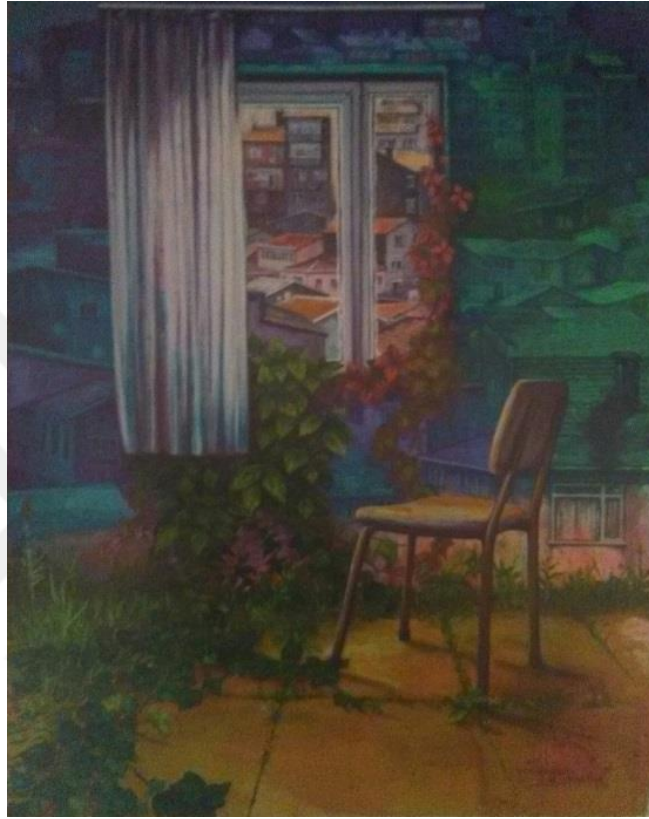
Görsel-57: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*, tuval üzerine yağlı boya, 180x145 cm, 2014, (Karaesmen,2014, s. 8).

Setenay Alpsoy'un tuval üzerine yağlı boya yapmış olduğu ve cepheden görünen bir diğer çalışmasında dört kata yer verildiği görülmektedir. En üst kattaki balkonda bir tane çanak anten yer almaktadır. Bu çalışmanın kompozisyonuna bakıldığında da yapıdan kadraj alındığı ve aslında resimde yer verildiğinden daha büyük bir yapı olduğu izlenimi vermektedir. Duvarlarda yer alan pencerelerin yarım şekilde resmedilmiş olduğu görülmektedir. Pencere duvarlarının alt kısımları görünmekte bu açı mekana aşağıdan bakıldığını göstermektedir. Her katta yatay bir şekilde yer alan ve sıvası dökülmüş olduğu görülen beton şeritlerin, pencerelerin alt kısımlarını kapatmasından dolayı balkon olduğu anlaşılmaktadır. Ancak balkonların alt kısımları görünmemektedir. Bu durum balkon ile duvar aralıklarını birbirlerine yaklaştırarak dar bir alan olduğu izlenimini vermektedir. Balkonlara boydan boya korkuluk yerleştirildiği görülmektedir. Balkonların ve korkulukların bütün olması her katta bir daire olduğu izlenimini vermektedir. Zemin ve duvar ilişkisine bakıldığında ilk bakışta cephesi görünen yapının zemin kattan başladığı izlenimini verse de zeminde yer alan kırmızı kahverengi tonlarında olan olukların çatı kaplamasına benzediği dikkat çekmektedir.

Beyaz olarak resmedilmiş bina duvarında ışık ve gölge dağılımına dikkat edildiği dikkat çekerken, çalışmanın sağ tarafının gölgede kalmış olması aynı zamanda binanın sağ tarafının da gölgede kaldığını göstermektedir. Ayrıca en alt katında hiç ışık almadığı görülmektedir. Balkon duvarlarının sarı, turuncu ve kırmızı kahve tonlarında boyanmış olduğu ve bu boyaların üzerine başka boyaların da sıçramış olduğu dikkat çekmektedir. Aynı zamanda sıvalarının dökülmüş olması binanın eski bir bina olduğu izlenimini vermektedir. Çalışmada genel anlamda derinlik görülmemekte, yalnızca yatay ve dikeylerin kullanılarak kompozisyon oluşturulduğu dikkat çekmekte ve çalışmadaki tek derinliğin zeminde kullanılan derinlik olduğu görülmektedir.

Zeminde kullanılan çatı binadaki katların aşağıya doğru devam ettiği izlenimini vermektedir. Çanak anten dikkate alındığında binanın cephesinin kuzeye baktığı ve sanatçının da binaya güneyden baktığı anlaşılmaktadır. Alt katlara inildikçe artık yönün bir önemi kalmamıştır çünkü yapı o kadar iç içe geçmiştir ki

birbirine bakan pencerelerin artık bir kol uzunluğunda olduğu izlenimini vermektedir. Balkondaki demir korkuluklar tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Demir korkuluklar bu denli iç içe geçmiş olan yaşam alanlarında yaşamakta olan insanların aslında birbirlerine karşı olan güvensizliğinin bir göstergesi olarak okunabilmektedir.



Görsel-58: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*, tuval üzerine yağlı boya, 130x102 cm, 2019, (Kızıl, 2020, s. 7).

Alpsoy tarafından tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılmış resimde (Görsel-57) yarım açılmış, pencereyi tam kapatmayan bir perde yer almakta ve pencereden içeri doğru bitkilerin uzamış olduğu dikkat çekmektedir. Resme bakıldığında ilk dikkati çeken betimlemenin pencereden görünen dış mekan ve perde ile birlikte mekana yerleştirilmiş olan boş sandalye olduğu görülmektedir.

Perdenin bulunduğu konum ve pencerenin bakış açısı iç mekan izlenimi vermekte, pencereden içeriye doğru uzayan aynı zamanda duvar diplerinden ve yer karolarının arasından çıkarak yaşamaya çalışan bitkiler dış mekan hissi oluşturmaktadır. Bu mekanda yer alan sandalyenin açısı pencereye doğru

bakmaktadır. Pencereden dışarıya bakıldığında birbirini sıkıştırmış bir şekilde yer alan birçok konutun olduğu dikkat çekmektedir. Bu yapıların pencereden başlayarak iç mekandaki görünümüne doğru birbirlerini tamamladığı görülmektedir. Bu yapıların birbirlerini tamamlaması, pencerenin bir duvarda yer aldığını ve bu duvarında şeffaf olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın konusu, sanatçının diğer çalışmalarında da yer verdiği üzere kent ve kentteki mimari yapıların sıkışıklığı ya da sanatçının söylemiyle kent peyzajları olduğu bilinmektedir. Çalışmanın merkezinde yer alan pencere de izleyiciye kentin sıkışıklığını hissettirirken sanatçının diğer resimlerinden farklı olarak şeffaf iç mekan betimlemesi görülmektedir. Yalnızca pencere kadrajından görülebilecek olan kent artık şeffaf duvarlardan görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında çalışma bir bakıma görünenin yanında görünmeyeni de göstermektedir.

Sandalye betimlemesi genel anlamda iktidar - güç meselesi olarak tanımlanmaktadır. Alpsoy'un çalışmasında da sandalye betimlemesini güç sahibi olmak anlamıyla okumak mümkün görünmektedir. Sandalyenin gücü yoğun betonlaşmaya rağmen yer karolarının arasından uzanıp hayata tutunmaya çalışan aynı zamanda pencereden içeri sarkan bitkilerin varlığından gelmektedir. Alpsoy'un sandalyesinin gücünün iç mekanda, içeride olduğu görünmektedir. O sadece dışarıyı izlerken betimlenmiştir. Bu bağlamda sandalyenin iktidarının aslında ironi olduğu görülmektedir. Çünkü, gücün aslında içeride olduğu dikkat çekmektedir. İçeride olan güç, yalnızca resimde görünen iç mekanda yer almamakta aynı zamanda da sanatçının iç dünyasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Böylece sanatçının aslında kenti oluşturan sıkışmış mimari yapıları ortadan kaldırıp daha yaşanabilir, daha yeşil ve oksijeni bol yaşama alanları meydana getirmek istediği anlaşılmaktadır.

4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ

Hızla devam eden ve plansız ilerleyen kentsel değişim yaşam alanlarının daralmasına sebep olmakta ve bu durum kent içinde yaşayan insanların birbirlerine daha yakın mesafelere yerleşmelerini zorunlu kılmaktadır. İç içe yaşamın beraberinde getirdiği koşullar, İnsanın insandan korunmasını zorunlu kılarak yaşam alanı olarak üretilmiş yapıların insanın güneş hakkını engellemekte olduğu görülebilmektedir. Pencereden görünen manzara beton bloklara dönüşme aşamasında ya da çoğu zaman apartmanlara dönüşmüş ve bazen tamamen kapanmış durumdadır. Bu durumdaki insan doğaya olan özlemini saksıda yetiştirdiği bitkilerle giderirken bitki imgesi tuval üzerinde tepki simgesine dönüşmektedir. Her ne kadar durumu düzeltme çabasında olsa da ikaz dikkate alınmamaktadır. Çünkü sürecin dengesi bozulmuş durumdadır.

Üç temel geometrik formdan birisi olan kare, diğer iki temel geometrik form olan daire ve üçgeni kapsamakta ve bu formula doğada var olan tüm organik ve inorganik formlar üretilebilmekte ve çeşitlendirilebilmektedir. Aynı zamanda kare dört bir yanının eşitliğiyle de bir denge unsuru olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda çalışmaların kare formunda olması denge ve dengesizlik karşıtlığına bir gönderme yapmaktadır

Bu yüksek lisans tezinin oluşturulma sürecinde yapılmış olan resimler, kentte yaşamın getirdiği gözlemlerle birer ifade aracı olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kent bilim insanlarının çalışmalarından edinilen bilgilerin ve tez içerisinde kullanılmış olan eser analizlerinin katkısını da eklemek yerinde olacaktır. Çalışmalarda kentlerin yapılaşma süreci, bu sürece ikaz edilme durumu ve iyileştirme çabaları, denge ve denge kaybı, barınma, korunma, zırh, güç ve iktidar kavramları sembollerle aktarılmaya çalışılmıştır.



Görsel-59: Ercan Talay, Ağaç, tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 90x90 cm boyutlarındaki *Ağaç* (Görsel-59) isimli çalışmada ilk göze çarpan betimlemenin pencerenin önünde yer alan saksıda yetiştirilmiş bonsai çam ağacı olduğu görülmektedir. Ardından, plastik ve çift kat camdan üretilmiş kapalı durumda bir pencere ve dış mekanda devam eden inşaat çalışmaları dikkati çekmektedir. Ön planda yer alan saksıdaki ağaç ve inşaatın hız kesmeden devam etmesi çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmadaki tüm ağırlık ağaç betimlemesinde yer almakta ancak, ağaç pencerenin kolunu, pencerenin kolu da inşaatı işaret etmektedir. Genel itibariyle pastel renk tonlarından oluşan çalışmada, kahverengi tonlarının resmin çevresine dağıtılmış aynı zamanda inşaat ve iş makinelerinde kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu bağlamda kahverengi tonlarının dağılımı resim içinde denge oluşturmaktadır. Ağaçta kullanılmış olan yeşil tonları kahverengilerin arasından sezilebilmekte böylece gökyüzünde kullanılmış olan maviyle birlikte resimde yer alan yeşil tonlarının çalışmada soğuk renk dağılımını sağlamakta olduğu görülmektedir.

Çalışma iç mekan resmi olmasına rağmen neredeyse hiçbir şekilde iç mekanı göstermemekte ancak dışarıda yer alan inşaatla resmin göz seviyesi dikkate alındığında resmin yapıldığı mekanın kat yüksekliğine dair fikir vermektedir. Yüksek katta yer aldığı düşünülen dairenin pencerelerinin kapalı olduğu görülmekte bu durum ses yalıtımını sağlamaktadır. Pencerenin önünde yer alan ağaç doğadan koparılmış bir şekilde saksıdaki bir avuç toprakla hayata tutunmaktadır. Böylece çalışma izleyiciye iki durumu göstermektedir. Bunlardan birincisi bu mekanda yaşayan insanların doğaya olan özlemiyken diğeri ise yeterince doğal alanın kalmadığına dair işarettir.

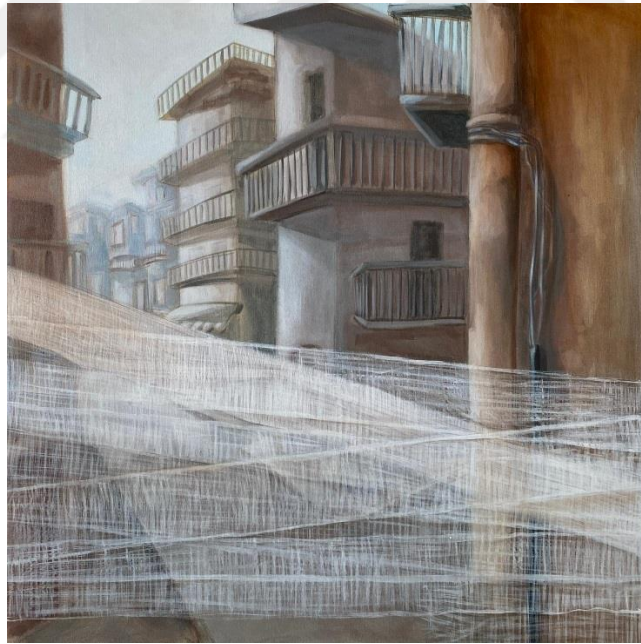


Görsel-60:Ercan Talay, *İkaz*, tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 80x80 cm boyutlarındaki *İkaz* (Görsel-60) isimli çalışmada, ilk göze çarpan betimlemenin kopmuş ve rüzgarda sürüklenmekte olan ikaz bandı olduğu görülürken, hemen ardından irili ufaklı bloklar dikkati çekmektedir. Çalışmada ön plana çıkan ikaz bandı hızla ilerlemekte olan betonlaşmayı ikaz etmesiyle resmin konusunu oluşturmaktadır.

Resmin genelini pastel tonlarda yapılmış olduğu dikkat çekmektedir. Pastel tonların arasından en canlı renk olan kırmızı, beyazla birlikte ikaz bandı aracılığıyla ön plana çıkmakta ve arka plana doğru dağıtılmış olduğu görülmektedir. Monokrom renk skalasının hakim olduğu resimde sıcak ve nötr renk dengesi görülmektedir. Ön planda yer alan kırmızının arka plandaki kahverengi bloklara dağıtılmış olduğu ve aynı zamanda akraba olan kırmızı ve kahverenginin resmin renk dengesine katkı sağlayacak şekilde dağıtılmış olduğu dikkat çekmektedir. Beyaz ağırlıklı gri gökyüzü ve ön planda yer alan beyazın resme derinlik katmış olduğu görülmektedir.

Arka planda yükselmiş olan beton blokları ikaz eden bant kopmuş, koparılmış ve dikkate alınılmamış izlenimi vermektedir. Dikkate alınılmayan ikaz sonucu irili ufaklı beton blokların oluşmuş olduğu görülmektedir. Bu durum oluşturulan kenti beton kent haline getirmiş ve gri bir atmosfere sahip olmasına sebep olmuştur.



Görsel 61: Ercan Talay, *Tedavi*, tuval üzerine akrilik boya, 90x90, 2020.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 90x90 cm boyutlarındaki *Tedavi* (Görsel-61) isimli çalışmada, ön planda sargı bezine yer verildiği görülmektedir. Çalışmada ilk göze çarpan betimlemenin atık su borusu ve

ardından eskimiş yüksek katlı betonarme apartman yapılar olduğu dikkati çekmektedir. Ön planda yer alan sargı bezi ve sargı bezinin sarmış olduğu kentin tedavi sürecinin çalışmanın konusunu oluşturmakta olduğu görülmektedir.

Çalışmada, mavi ve kahverenginin pastel tonlarından oluşan bir renk paleti görülmektedir. Gökyüzünde kullanılmış olan beyazın, sargı bezinin beyazıyla birlikte bütünlük oluşturduğu, binalardaki kahverengilerin ve çalışmanın tümündeki beyazların dağılımıyla resmin renk dengesinin oluşturulmuş olduğu görülmektedir.

Çalışmada ikazı dikkate almayan kent oluşumundan sonra artık kentin tedavi edilmesi gerektiği görülmektedir. Tedavi süreci için sembolik anlamıyla kullanılmış olan sargı bezi, kentte yer alan mimari yapılaşmanın yenilenmesi gerektiğine vurgu yaparken kentte yaşayan insanların ihtiyaçlarına cevap verilmesi gerektiğine işaret etmektedir.



Görsel-62: Ercan Talay, *Tedavi 2*, tuval üzerine akrilik boya, 80x80, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 80x80 cm boyutlarındaki *Tedavi 2* (Görsel-62) isimli çalışmada, ön planda sargı bezine yer verildiği görülmektedir. Çalışmada, gökdelenlerin birbirlerinin üzerlerine düşürdüğü

gölgeler dikkati çekmektedir. Ön planda yer alan sargı bezinin artık kenti değil, metropolü sarmış olduğu görülmektedir. Metropolü saran sargı bezinin tedavi süreci resmin konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmada, kahverenginin pastel tonlarından oluşan bir renk paleti görülmektedir. Monokrom renk skalasıyla oluşturulmuş olan resimde gökyüzünde kullanılmış olan beyaz ve sargı bezi beyazının bütünlük oluşturduğu görülmekteyken kahverengilerin ve beyazların dağılımıyla resmin renk dengesinin oluşturulmuş olduğu dikkat çekmektedir.

Kentin artık metropole dönüşmüş, gökdelenlerinse çoğalmış olduğu görülmektedir. Sargı bezi metropolün dönüşüm sürecine ve ferahlatılması ihtiyacına işaret etmektedir. Kentte yeşil alanın bulunmaması dikkat çekmekte, neredeyse toprak alanların tamamının betonlaştığı görülmektedir.



Görsel-63: Ercan Talay, *Şakül*, tuval üzerine akrilik boya, 80x80, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 80x80 cm boyutlarındaki *Şakül* (Görsel-63) isimli çalışmada, ilk göze çarpan betimlemenin ön planda yer alan şakül betimlemesi olduğu görülmekte ve arka planda betonarme

apartman yapılar yer almaktadır. Çalışmada ön planda şakül betimlemesinin yer alması çalışmanın konusunun denge üzerine kurulu olduğunu göstermektedir.

Talay'ın diğer resimlerine nazaran pastel tonların daha az yer aldığı çalışmada akşam saatlerinin betimlenmiş olduğu görülmektedir. Akşam karanlığı dolayısıyla apartman dairelerinde yaşayan insanların evlerinin ışıklarını açmasıyla oluşan sarıyla turuncu ve ön planda yer alan şakül betimlemesindeki turuncu, resmin renk dengesini oluşturmaktadır. Çalışmada yoğun olarak turuncu ve mavi kontrastı görülmektedir.

İnşaat yapımında dikey doğrultuda yapılması gereken yüzeylerin, zemine doksan derece dik açıyla yapılabilmesini sağlayan, geometrik formu konik olan ağırlığa verilen isim burada çalışmanın ismini oluşturmaktadır. Şakül genellikle inşaatlarda denge unsuru olarak kullanılırken resimde (Görsel-63) ise izleyiciye kentin dengesini sorgulatmaktadır. Çalışmada yer alan şakül betimlemesinin bozulmuş bir dengeye sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum dengesi bozuk olan bir şakül ile kurulmuş bir kentin de dengesinin bozuk olacağına işaret etmektedir.



Görsel-64: Ercan Talay, *Evsiz*, tuval üzerine akrilik boya, 80x80, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 80x80 cm boyutlarındaki *Evsiz* (Görsel-64) isimli çalışmada, ilk göze çarpan betimlemenin ön planda yer alan mavi boyalı apartman betimlemesi olduğu görülürken hemen ardından yerde cenin pozisyonunda yatmış bir erkek figürüne yer verilmiş olduğu dikkat çekmektedir. İnsan Figürünün hemen arkasındaki yapıda pencereden sarkan perde ve saksıdaki çiçek dikkat çekmektedir. Arka planda betonarme apartman yapılar yer almaktadır. Resimde ön planda yer verilmiş olan insan figürü betimlemesinin resme ismini vererek resmin konusunu oluşturmuş olduğu görülmektedir.

Resmin renk paletine bakıldığında sıcak soğuk kontrastıyla kurulmuş olan kompozisyonda nötr renklerin de yer almış olduğu dikkat çekmektedir. Nötr renk tonlarının genel itibarıyla arka plandaki nesneleri betimlerken çalışmaya derinlik katmış olduğu zaman zaman da nesnenin rengini oluşturmuş olduğu görülmektedir. Ön planda yer alan mavi tonunun çalışmanın geneline dağıtılmış olması resmin soğuk dengesini kurmaktayken, ocra renginin tonlarıyla beraber kırmızı kahve renginin dağılımıyla da sıcak dengesinin kurulmuş olduğu görülmektedir.

Çalışmanın konusunu oluşturan evsiz insan figürü betimlemesinin dar bir sokakta ve sokağın neredeyse tam ortasında yer aldığı görülmektedir. Bu durum binalardan oluşan ve milyonlarca daire yer alan kentte insanların barınak gibi temel ihtiyaçlarını karşılayamadıklarına işaret etmektedir.



Görsel-65: Ercan Talay, Korkuluk, tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2020.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 90x90 cm boyutlarındaki *Korkuluk* (Görsel-65) isimli çalışmada, kahve bardağı, makyaj malzemeleri, pencere korkuluğu, perde ve arka planda apartmanların bulunduğu bir sokak görülmektedir. Pencerenin korkulukla kaplı olduğu dikkat çekerken havalanmış tül perde betimlemesi, rüzgarın içeriye girdiğini göstermektedir. Açık olarak betimlenmiş pencerenin bir kısmının kompozisyonun dışında kaldığı dikkat çekmekte, aynı zamanda pencereden sokak arası görünmektedir. Resmin göz seviyesi dairenin alt katta olduğunu, korkuluktan ve makyaj malzemelerinden düşen gölgeler mekanın kısmen de olsa ışık aldığını göstermektedir. Nötr tonların ağır bastığı resimde korkuluk ve makyaj malzemeleriyle birlikte makyaj aynasının arkasında dış mekanda yer alan apartman kapısı ön plana çıkmaktadır.

Çalışmanın açık kompozisyon kurularak oluşturulduğu görülmekte ve izleyiciye mekanın devam ettiği izlenimini vermektedir. Perdenin hareketi kahve bardağını göstermekteyken ayna gözü yukarıya çevirmektedir. Çalışmada yer alan mavi, kahverengi ve kırmızılar sıcak soğuk dengesini oluşturmakta, nötr tonlar ise dingin bir izlenim vermektedir.

Nüfusu yoğunlaşmış olan kentte yaşam alanlarının daralmış, konut sayısının artmış olduğu görülmekte bu durumun bölgede yaşayan insanların kültürlerinde de çeşitliliğe yol açmış olduğu bilinmektedir. Kahve bardağındaki ruj lekesi ve pencere kenarındaki makyaj malzemeleri evde yaşayan kadının dışarı çıkmak için hazırlanmış olduğunu göstermekteyken, korkuluk kadının yaşadığı bölgede tekinsizliğin varlığını işaret etmektedir. Perdenin havalanması ve nötr renklerin skalası çalışmaya dinginlik katarken korkuluk imgesi izleyicide gerilim hissi uyandırmaktadır. Bu bağlamda konut Bir bakımdan barınma, bir bakımdan da korunma ve zırh olarak görülmektedir.



Görsel-66: Ercan Talay, *Bilgelik Sandalyeyi Kırmıştı*, tuval üzerine akrilik boya, 90x90, 2020.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 90x90 cm boyutlarındaki *Bilgelik Sandalyeyi Kırmıştı* (Görsel-66) isimli çalışmada, kırık bir ahşap sandalye, çöp poşetleri, tünek, baykuş ve arka planda apartmanların bulunduğu bir gök yüzü görülmektedir. Kırık sandalye izleyiciye dönük olarak betimlenmiş ve desteğini baykuşun tüneğinden almaktadır. Çalışmada yer alan imgeler balkonda bulunmakta, balkonda demir korkuluklar yerine betonarme balkon duvarı yer almaktadır. Balkon duvarı mekanın çatı katı olduğu izlenimini vermektedir.

Balkondan görünen dış mekanda diğer apartmanlar görünmekte ve çatı katında olan mekan diğer binalardan daha alçakta yer almasına rağmen yüksektir.

Çalışmada açık kompozisyon kullanılmış olduğu görülmekte ve bu durum mekanın ve resimdeki imgelerin devam ettiğini göstermektedir. Çalışma mavi ve kahverenginin tonlarından oluşmakta, mavi apartmanın balkonundaki koyuluk balkonda bulunan nesnelerin koyuluğuyla birlikte açık koyu dengesini kurmaktadır. Mavi ve kahverenginin dağılımı renk dengesini kurarken arka plandaki blokların pastel tonları resmin derinliğini oluşturmaktadır.

Baykuş imgesi bilgeliği simgelerken, sandalye iktidarı, birikmiş çöplerde boşvermişliğin simgesi olarak okunabilmektedir. Kırık sandalye gücün yitirilmiş olduğunu göstermekte, yitik güç yüzünü izleyiciye dönmektedir. Çöp poşetlerinin yaşam alanında birikmiş olması, gücünü yitirmiş olanın var olan durumu kabullenmiş olduğuna işaret etmektedir. Gerçek gücü sağlamlığı ve heybetiyle koltuk simgelerken sandalye geçici bir güce işaret etmektedir. Burada bilgeliğin sandalyeyi kırması ironik bir durum olarak okunabilmektedir. Çünkü bilginin kullanıldığı yolda bilgeliğin yol ayırımına girmiş olduğu ve ayrı yollardan devam ettiği görülmektedir.



Görsel-67: Ercan Talay, *İktidarın Simgesi*, tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 90x90 cm boyutlarındaki *İktidarın Simgesi* (Görsel-67) isimli çalışmada, ilk göze çarpan betimlemenin ön planda yer alan plastik sandalye olduğu görülmektedir. Açık kompozisyon kullanılarak yapılmış çalışmada balkonun çatı katına ait olduğu, balkonun düz ve geniş görünümü de mekanın iş merkezi olduğu izlenimini vermektedir. Arka planda yer alan bloklar sıkışık şekilde konumlanmış ve birbirlerinin güneşlerini kesen iş merkezleri olarak ele alınabilmektedir.

Çalışmanın sarı, mor ve mavinin tonlarından oluşturulmuş olduğu arka planda yoğun olarak pastel tonların kullanılmış olduğu görülmektedir. Balkon duvarının mavisi koyu tonuyla ön plana çıkmakta koyu mavinin önünde beyaz plastik sandalye yer almakta ve açık koyu kontrastını oluşturmaktadır. Açık koyu kontrastı plastik sandalyeyi ön plana çıkartarak resmin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada mor, sarı, mavi ve beyaz tonlarının dağılımı resmin renk dengesini oluşturmaktadır.

Çalışmada sandalye gücün simgesi olarak yer almakta, sandalyenin plastik oluşu gücün hafifliğini ve kırılganlığını işaret etmektedir. Sandalye resimde betimlenmiş olan iş merkezlerine sırtını dönmüş ancak kendisi de bir iş merkezinde yer almaktadır. Bu durum sandalyenin bulunduğu mekanı seçme şansının olmadığı izlenimini vermektedir.



Görsel-68: Ercan Talay, *İki Artı Bir Deniz Manzaralı*, tuval üzerine akrilik boya, 80x80 cm, 2021.

Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmış olan 80x80 cm boyutlarındaki *İki Artı Bir Deniz Manzaralı* (Görsel-68) isimli çalışmada, pencere ve ardında neredeyse pencereyle bitişik bir duvar yer almaktadır.

Kapalı kompozisyon kurularak yapılmış çalışmada resmin kadrajının pencereden oluşturulmuş olduğu ve pencerenin bulunduğu duvarın nötr bir tonla geri planda bırakılmış olduğu görülmektedir. Pencerenin ardında yer alan kiremit kırmızısı duvarın dengesinin bozuk olduğu görülmektedir.

Çalışmada kentin artan oranda devam eden inşaat yapılanmasının, kentte var olan toprak alanı daraltmış olduğu ve artık yapılanmanın en küçük alanı bile değerlendirdiğini göstermektedir. Çalışma incelendiğinde mekanın bulunduğu konumla ilgili hiçbir bilgi vermemekte ancak ismiyle deniz manzarasının kapatıldığını işaret etmektedir. Mekanın deniz manzarasını kapatan yapı belki bir süreliğine ferah bir alana sahipken devam eden süreç yeni mekanında kapatılacağına işaret etmektedir.

SONUÇ

1950 Sonrası Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşmanın Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması ismiyle ele alınan bu araştırma çalışmasında, Çağdaş Türk Resim Sanatında yer edinmiş olan sanatçıların, yaşadıkları mekanda meydana gelen olayları, gördüklerini ve yaşamış olduklarını tuvallerine yansıttıkları elde edilen bulgular arasında yer almaktadır. Bu bağlamda kentlerin gelişim ve değişim süreci, kentlerin büyümesi gibi durumlar araştırma kapsamında ele alınarak resim sanatındaki karşılıklarının incelenmesi mümkün olmuştur.

Kent; simitçisi, bakkalı ve marketiyle, park ve bahçeleriyle bu bölgelerde çay çekirdek satarak geçimini sağlamaya çalışan insanıyla, küçük esnafı olduğu gibi büyük işletmeleri de içinde barındıran aynı zamanda bölgenin yerleşme, barınma, ulaşım ve eğlenme olanaklarının köy ve kasabalara nazaran çok daha gelişmiş olduğu alan, toprak parçasıdır denilebilmektedir. Kent içerisinde süre gelen şekilde devam eden bu yaşamsal olayların kent olgusunu oluşturduğu görülmüştür.

Türkiye’de kentlerin büyümesinin veya kentleşmenin, sanayinin getirmiş olduğu traktörün icadı ve Türkiye’ye gelmesi, ulaşım araçlarının gelişmesi gibi yeniliklerle başlamış olduğu ifade edilmektedir. Böylece Türkiye’de görülen gelişme sürecinin gelişmiş ülkelerde olduğu gibi yalnızca sanayinin gelişmesinden kaynaklı bir durum olmadığı ifade edilmektedir. Buradaki ayrım sanayileşmenin getirmiş olduğu makineleşmenin tarım alanında yer bulmasıyla özetlenebilmektedir. Tarım alanında kendine yer edinmiş olan makineleşmenin ise kırsal alanda çiftçilikle geçimini sağlayan insanlarda istihdam fazlalığı oluşturmuş olduğu ifade edilmektedir. Böylece tarım alanında meydana gelen istihdam fazlalığının göç olaylarını meydana getirmiş olduğu bilinmektedir. Göç olaylarının artmasında ulaşım araçlarının gelişmesinin de katkısı göz önünde bulundurulmaktadır. Bu durumda süregelen şekilde devam eden göç olaylarının 1950’li yıllarda göç olgusunu oluşturmuş olduğu görülmektedir. 1950’li yıllarda meydana gelen göç olgusunun kırsal kesimden kente doğru yönelmiş olmasının kentlerde canlılık gösterdiği söylenmektedir. Böylece kentlerde yaşayan insan sayısının artmış olduğu

görülmektedir. Kırsal bölgede yaşayan nüfusun kentlere yönelmesiyle kentlerde nüfus yoğunluğunu meydana getirdiği ve bu yoğunluğun, barınma ve iş ihtiyacını da aynı paralelde arttırmış olduğu görülmektedir. Böylelikle yeni iş kollarının oluştuğunu, yeni kentsel mekanların meydana geldiğini söylemek mümkün olmaktadır. Bu durum Ekici ve Tuncel'e Göre; bireylerin ve toplumun değer ve anlam dünyalarında değişim ve dönüşüm meydana gelmesine sebep olmaktadır. Bu değişim ve dönüşümden ayrılmış olunan ve yerleşilen yeni mekan da dahil olmak üzere, bu mekanda da yer alan insanlar ve insanla ilişki içinde olan her şey nasibini almaktadır (Ekici ve Tuncel, 2015, s. 10).

Ekici ve Tuncel'in bahsetmiş olduğu insanla ilişki içinde olan her şeyin arasında belki de başlıca konumda resim sanatı yer almaktadır. Çünkü Resim sanatının, her daim insanla olan ilişkisini ortaya koyan başlıca yapıtlarla, kendini göstermiş olduğu görülebilmektedir. Bu durumda Namık İsmail'in *Harman* (Görsel-1) resmi ve Nuri İyem'in yapmış olduğu göç konulu resimlerin, kentlerin gelişim sürecindeki meydana gelen olayları açık bir şekilde gözler önüne sermiştir.

Göç resimlerinin ardından kırsal kesimden kente göçmüş olan insanların yaptığı gecekonduların, resim sanatına yansımış olduğu görülmektedir. Turan Erol'un *Altındağ'dan* (Görsel-10) isimli resim bu duruma örnek verilebilecek başlıca yapıtlardan birisidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Mavili Gecekondu* (Görsel-38) isimli resminde yer vermiş olduğu her benek bir gecekonduyu temsil etmekte ve gecekondulaşmadaki yoğunluğu ortaya koyan resimler arasındaki örneklerden birisi olarak yerini almaktadır.

Bir yanda devletin, planlı ve düzenli bir kent oluşturma çabası içinde olduğu, diğer yanda çoğalan ve sürekli olarak devam eden gecekondulaşma sorununu çözme çabası içine girdiği görülmektedir. Bu sürece ortak olan kentsel toprakların mali değerinin artışıyla birlikte kent planının değişmesine sebep olduğu, dolayısıyla erken dönemde yüksek katlı binaların meydana geldiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda incelendiğinde sanat eserlerinde apartman imgesinin yer almasının kaçınılmaz olduğu görülebilmektedir. Meydana gelen bu değişimlerin Nuri İyem'in

Kondular Önünde (Görsel-44) isimli resminde ve Fethi Arda'nın *Gecekondular ve Apartmanlar* (Görsel-52-53) isimli resimlerinde yer almış olduğu dikkat çekmektedir.

Devletin gecekondular sorununu, çıkartmış olduğu gecekondular yasalarıyla çözme çabası içine girmiş olduğu elde edilen bulgular arasında yer almaktadır. Bu durumun çağdaş Türk resim sanatında gecekondular yıkımı konusuyla yer almış olduğu görülmektedir. Nedim Günsür'ün 1970'li yıllarda yapmış olduğu *Gecekondular Yıkımı* isimli resmi, 1990'lı yıllarda Hakan Gürsoytrak'ın *Operasyon* (Görsel-12) isimli resmiyle birlikte hala güncelliğini korumuş olduğu gözler önüne serilmektedir.

Kentlerin yapısı kendine göre sebeplere bağlı olarak sürekli gelişmekte ve birçok yaratıcının da ürünü olarak var olmaktadır. Genel hatlarıyla bir süreliğine değişim ve dönüşüm göstermese de ayrıntıları sürekli olarak değişmektedir. Kentlerin büyümesi ve biçimleri üzerinde ancak kısıtlı bir kontrol sağlanabilmektedir (Lync, 2010, s. 2). Böylece kent konusunun sanat eserlerindeki güncelliğini de her zaman koruyabilecek olduğu anlaşılabilmektedir.

Dönem sanatçılarının eserlerine konu olan mimari yapılaşmanın geçirdiği dönüşüm, bir taraftan tarımdaki makineleşme, bir taraftan ekonomik bakımdan gelişmemiş olan toplum yapısıyla doğru orantılı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda kanun yapıcının çıkarttığı kanunlara göre ve kentsel toprakların mali değerlerinin artışına göre şekillenerek üretilmeye devam ettiği elde edilen bulgular arasında yer almaktadır.

Kentlerde yaşayan insan sayısının artmasıyla hem ucuz iş gücü hem de yeni iş kollarının oluşmuş olduğu görülmektedir. Bu iş kollarının arasında kapıcılık, seyyar satıcılık, inşaat işçiliği olduğu gibi daha yakın yıllarda reklamcılık ve plaza çalışanları da yer almaktadır. Böylece toplumun ekonomik yapısındaki dengelerin değişmiş olduğu ve her dönemde değişen ekonomik yapının toplum yaşantısında güçlü etkiler bırakmış olduğu görülmektedir. Söz konusu olan güçlü etkiler Çağdaş Türk Resim Sanatına çeşitli meslek grupları halinde yansımaktadır. Bu yansımaya

örnek olarak Nuri İyem'in *İşçiler* (Görsel-11), Gülsün Karamustafa'nın *Kapıcı Dairesi*, (Görsel-13) Mustafa Duymaz'ın *Pano Kent* (Görsel-43) isimli çalışması ile Faruk Cimok'un *simitçi* (Görsel-5) konulu çalışması dahil edilebilmektedir.

Ayrıca bu bahsedilen güçlü etkilerden bir diğerinin de yüksek katlı binaların oluşması olduğu görülebilmektedir. Yine benzer bir etki, tarihi yapılara yaklaşan betonarme yapıların varlığı olarak ifade edilmektedir. Bu durumlar kentin hem ekonomik hem sosyolojik hem de biçimsel yapısını her geçen gün değiştirmekte ve dönüştürmekte olduğunu göstermektedir. Her geçen gün değişen, dönüşen ve gelişen kentin zamanla büyük kentlere ve metropollere dönüşmüş olduğu görülmektedir. Bu bakımdan kentte ve toplumla iç içe yaşayan sanatçı içinde bulunduğu dönemde kentin yapısından ve toplumdan etkilenerek sanat eserlerini şekillendirmiştir. Sanatçı yaşadığı çevredeki gözlemlerini eserlerine yansıtmıştır. Sonuç olarak 1950 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Kent Olgusu ve Mimari Yapılaşma isimli çalışmada, sanatçıların eserlerinde ele aldıkları göç, gecekondü, inşaat, meslekler, metropol gibi konularla üretmiş oldukları çalışmalar kronolojik sırayla ele alınmaya çalışılmıştır. Ortaya konulan eserler, cumhuriyetin kurulmasından bugüne kadar olan süreçteki toplumsal ve fiziksel değişimi ortaya koymaktadır. Sanat eseri incelemeleriyle tarımsal alandaki yenilenmelerin kırsal alanda yaşayarak çiftçilikle geçinen insanları kente yerleşmek üzere yönelttiği ve 1950'li yıllarda iç göçlerin oluştuğu, meydana gelen iç göçlerin kitlede insan yoğunluğu oluşturarak kent içinde yeni ihtiyaçlar meydana getirdiği, ihtiyaçlar doğrultusunda kentin değişim ve dönüşüme uğradığı görülmüştür. Bu göstergeler insanla var olan kentin yine insanla değişim ve dönüşüm göstermiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bakımdan kentlerin hareketliliğinin gelecek dönem sanatçılarına ve araştırmacılarına ışık tutacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Alpsoy, S. (2009). *Türk Resminde Kent Peyzajı*, (Yüksek Lisans Tezi) YÖK tez veri tabanından erişildi. (250945)

Arısoy, D. Altinkurt, L. (2012). Türk Resminde Kent, *Akademik Bakış Dergisi* sayı 33, ISSN:1694-528X

Arık, Ş. (2011). Mustafa Duymaz sergi kataloğu

Aslanpala, O (1989). *Türk Sanatı* (2. baskı) İstanbul: Evrim matbaacılık

Azeri, N. Y. (2017). Anadolu Kent Minyatürleri ve Gravürlerinin Resimsel Dili Üzerine. *Journal of Suleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, 29(4).

Berk, N. (1943) *Türkiye’de Resim*. İstanbul: Güzel sanatlar akademisi neşriyatından

Çakır, S. (2011). Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011(24), 129-142.

Çetin, E. (2008). *Türk Resminde Mimari Yaklaşımlar*, (Yüksek Lisans Tezi), YÖK Tez merkezi veri tabanından erişildi (254650)

Çetin, B., Barış, S., ve Saroğlu, S. (2011). Türkiye’de Karayollarının Gelişimine Tarihsel Bir Bakış. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1(1), 123-150.

Demirkol, M. (T.y). Fethi Arda’nın Sergisi Üzerine, İstanbul Şehir Üniversitesi kütüphanesi Taha Toros arşivi, TT642220

Doğan, M. (2005). Türkiye Ziraatında Makineleşme: Traktör ve Biçerdöverin Etkileri. *Coğrafya Dergisi*, (14).

Efendi, Ş. O. ve Önal, G. (2018). *Musaffer Sefaretname-i İran: Resimli İran Sefaretnamesi*, İnceleme, Metin, Tıpkıbasım, (1. Basım). (G. Önal, Yayına hazırlayan). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı,

Ekici, S. ve Tuncel, G. (2015). Göç ve İnsan. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 9-22.

Girgin, E. Ç. (T.y). *Cihat Burak ile 70 Yıl Öncesinin İstanbul Sokaklarında: Ressam Dede Karagözler Satardı*. Gazete Küpürü

İçduygu, A. ve Sirkeci, İ. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Göç Hareketleri. *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, 249-268.

Kaya, K., Sevinç, G., Asoğlu, V., ve Sevinç, M. R. (2015). Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Tarım Sektöründeki Gelişmelerin Günümüz Kırsal Kalkınma Anlayışı ile Karşılaştırılması. *Harran Üniversitesi Kamu-İş*, 93-94.

Karaesmen, E. (2014). *Kusurlu güzellik*, İstanbul: Evin sanat galerisi sergi kataloğu

Keleş, R (1980). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü* Ankara: Türk dil kurumu yayınları

Keleş, R. (1995). Kentleşme ve Türkçe. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 6, 1-5.

Keleş, R. (2019). *100 Soruda Türkiye’de Kentleşme Konut ve Gecekondu* (5.baskı)

İzmir: Cem yayınevi

Karabaş, P. A. ve Şener, H. G. (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri Sobider: *Sosyal Bilimler Dergisi*

<https://doi.org/10.16990/SOBIDER.3906>

Lynch, K. (1996). Metropol Modelleri, (Emre Azizerli, Çev.) *Kent ve Kültürü Cogito üç aylık düşünce dergisi*, sayı 8, yaz, ISSN 1300-2880

Lynch, K (2010). *Kent İmgesi* (İ. Başaran, çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Manavoğlu, E., Kutlu, Ö. N., ve Aydın, Ö. E. (2010). *Dünden Bugüne Antalya Cilt 1*, Antalya, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü

Milli Eğitim Bakanlığı (2012). *Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Fotoğraf ve Grafik*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı yayınları

Özdemir, S. (2002). *Dünden Yarına Nuri İyem. Cilt 1*, İstanbul: Evin Sanat Galerisi

Özgül, C. G. (2020). Bentderesi’nin Mekansal Bir Çözümlemesi: Kamusal Mekandan Kentsel Rant Alanına. *Kent ve Çevre Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 59-77.

Özsezgin, K. (1997). *Fethi Arda*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 117-134.

Renda, G. (2002). Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi C*, 15, 265-283.

“Sanal 1”, <https://www.turasas.gov.tr/eskisehir-bolge-mudurlugu-tarihcesi>
Son erişim tarihi: 22.05.2021 (15:42)

“Sanal 2”, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/koza-han>
Son erişim tarihi: 22.05.2021 (15:42)

“Sanal 3”, <https://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/dolmabahce-sarayi?detay=mimari>
Son erişim tarihi: 22.05.2021 (15:27)

“Sanal 4”, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/g%C3%BCns%C3%BCr-nedim>
Son erişim tarihi: 22.05.2021 (15:26)

Sağlam, S. (2006). Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (5), 33-44.

Sağlam, S. (2016). 1923-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Kent ve Kentleşme Olgusu. *Sosyoloji Konferansları*, 257-274.

Soysal, A. (2018) *Cihat Burak*, İstanbul: Galeri Nev, QNB Finansbank

Sözen, M ve Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (7. baskı) İstanbul: Remzi kitabevi

Sülün, E, N. (2015). *Antalya’da Halk Evi ve Kültür Sanat Ortamı*, (1.Baskı) Antalya, Antalya Büyükşehir Belediyesi yayınları

Şenyapılı, Ö. (Mart 2008). İnce Hesapların ‘Özel’ Kıldığı Resimler. *Artist Modern*, 86, 96–98.

Şenyapılı, T. (2004). *Barakadan Gecekonduya*, (1. Baskı) İstanbul: İletişim Yayıncılık

Taktak, Y. (1984). Türk Resminde Mimari. *Yeni Boyut*, 20, 15-20.

Tanırdı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı* (1. baskı) Ankara: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları

Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*, (2. baskı) İstanbul: Remzi kitabevi

Tansuğ, S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*, (3.baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi

Terzi, İ. (1988). Mehmet Esad’ın Mir’at-ı Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mir’at-ı Mektebi Harbiye Eserlerine Göre 19. yy Türk Resmi. *Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*

Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları

Türkmen, S. N. ve Tekkanat, S. S. (2018). Tarih boyunca kent formlarının biçimlenişi üzerine bir inceleme. *Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 10 (4), 107-124.

Yavuz, F. (1980). *Kentsel Topraklar Ülkemizde ve Başka Ülkelerde Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No 452 S.B.F Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yayın Evi*

Yavuz Ü, (2008). *Demokrat Parti İktidarı Döneminde İstanbul'a İlişkin İmar Politikaları ve Faaliyetleri*, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK veri tabanından erişildi (239172)

Yenice, M.S (2014). Türkiye'nin Kentsel Dönüşüm Deneyiminin Tarihsel Analizi, *BAÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi* cilt 16(1) 76-88

Yıldırım. A. ve Şimşek. H. (2000). *Nitel Araştırma Yöntemleri*, (2. baskı) Ankara Seçkin Yayıncılık

Yıldırım. A. ve Şimşek. H. (1999). *Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara Seçkin Yayıncılık

Yılmaz, N. (2004). Farklılaştıran ve Ayrıştıran Bir Mekanizma Olarak Kentleşme. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (48).

Yılmaz. E. ve Çitçi. S. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-politik Açından Türkiye'de Kentleşme Dönemleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel-1: Namık İsmail, *Harman*

Germeç, U. (2018). Batılılaşma yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(29). 1363-1387

Görsel-2: Nuri İyem, *Göç*

<http://www.nuriyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-3: Behçet Gürcan, *Fener Yolu*

Sülün.E.N (2015). *Erken Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Halk Evi ve Kültür-Sanat Ortamı* (s.67) Antalya: Antalya Büyükşehir Belediyesi

Görsel-4: Cemal Tollu, *Antalya'da Tophane*

Sülün.E.N (2015). *Erken Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Halk Evi ve Kültür-Sanat Ortamı* (s.75) Antalya: Antalya Büyükşehir Belediyesi

Görsel-5: Faruk Cimok, *Simitçi*

<https://www.artpointgallery.com/en/product/2412016/faruk-cimok-simitci-30x30-cm-prestival-uzerine-yagli-boya-imzali> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (22:10)

Görsel-6: Şeref Akdik, *Metalürji Atölyesi*

<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=2511> Son Erişim Tarihi:13.05.2021 (22:30)

Görsel-7: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*

<https://artsandculture.google.com/asset/taksim-square-nazmi-ziya-g%C3%BCran-turkish-1881-1937/JAGDm-3rWVOEBA> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (22:44)

Görsel-8: Nuri İyem, *Gecekondu ve Sıradan Sevd*

<http://www.nuriiyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-9: Nuri İyem, *İstanbul Hatırası*

<http://www.nuriiyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-10: Turan Erol, *Altındağ'dan*

<http://blog.peramuzesi.org.tr/en/sergiler/araf/> Son Erişim Tarihi: 06.09.2020

Görsel-11: Nuri İyem, *İşçiler*

<http://www.nuriiyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-12: Hakan Gürsoytrak, *Operasyon*

<http://www.gursoytrak.com/husus/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:40)

Görsel-13: Gülsün Karamustafa, *kapıcı dairesi*

Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın Eserlerinde Köyden Kente Göç ve Kimlik Olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97-106. (s.101)

Görsel-14: Bozoklu Osman Şakir,

Azeri, N. Y. (2017). Anadolu Kent Minyatürleri ve Gravürlerinin Resimsel Dili Üzerine. *Journal of Suleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, 29(4). (S.466)

Görsel-15: Osman Şakir Efendi,
Efendi, Ş. O. (2018). *Musavver Sefaretname-i İran : Resimli İran Sefaretnamesi* , İnceleme, Metin, tıpkıbasım, (1. Basım). (G. Önal, hazırlayan). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, (s.54-55)

Görsel-16: Osman Şakir Efendi,
Efendi, Ş. O. (2018). *Musavver Sefaretname-i İran: Resimli İran Sefaretnamesi*, inceleme, metin, tıpkıbasım, (1. Basım). (G. Önal, hazırlayan). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, (60-61)

Görsel-17: Matrakçı Nasuh, Adana Minyatürü
Çağlayan, N. (1995). *xvi, yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı ve Kanuni Dönemi Minyatür Sanatçısı Matrakçı Nasuh*, (Yüksek lisans tezi), YÖK tez veri merkezinden ulaşıldı (118464. (s.77)

Görsel-18: Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Valide Sultan Oturma Odası
Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları. (s.87)

Görsel-19: Velican, Hünernâme'den,
Tanındı Z. (1993). *Türk Minyatür Sanatı*, (Birinci baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (s.37)

Görsel-20: Nakkaş Osman, Surname'den,
Tanındı Z. (1993). *Türk Minyatür Sanatı*, (Birinci baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (s.40)

Görsel-21: Hafız İbrahim, *Beşiktaş Sarayı Hümayun*,
Olçay, S. (2013). *Asker Ressamlar*, (Birinci baskı) İzmir: Arkas Sanat Merkezi, (s.105)

Görsel-22: Hoca Ali Rıza, *Boğazda yalı*
Olçay, S. (2013). *Asker ressamı*, (Birinci baskı). İzmir: Arkas Sanat Merkezi, (s.105). (s.98)

Görsel-23: Osman Nuri Paşa, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*
Seker, C. (2016). The Formal and Contextual Analysis of Soldier Painters' Artworks in the Westernization Era of Turkish Painting During Ottoman Period in Asia Minor. *International Journal*, 4(1), 29-59. (s.39)

Görsel-24: Hüseyin Avni Lifij, *Belediye İşçileri*
Kaynar, S.Ü(2018). *Çağdaş Türk Resminde Lekeseli Anlatım Bağlamında Şehir Teması* (Yüksek lisans tezi) YÖK tez veri merkezinden alındı (504994). (s.28)

Görsel-25: Namık İsmail, *Bursa Yeşil Türbe*

https://sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?gorsel=1&a_id=237&q1=-Gorseller&q=Namik-Ismail Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:43)

Görsel-26: Sami Yetik, *Bebek Camii*

https://www.alifart.com/bebek-camii_121875/ Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:43)

Görsel-27: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Salacak Vapur İskeleyi*

https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=452
Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:47)

Görsel-28: Şeref Akdik, *Eskişehir Cer Atölyesi*

Okkalı. İ. C. *Türk resminde iç mekan resimleri (1880-1950'Lİ YILLAR)* (Doktora tezi) YÖK tez veri merkezinden erişildi (386895)

Görsel-29: Refik Fazıl Epikman, *Köşedeki Ev*

<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/refik-fazil-epikman>
Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:50)

Görsel-30: Cemal Tollu, *Kozahan Bursa*

<https://www.digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/817/>
Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (23:58)

Görsel-31: Sabri Berkel, *Üsküp Hamam Önü*

Tatari, A.D. (2015). *Çağdaş Türk resmindeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel*, (Yüksek lisans tezi) Yök Tez veri merkezinden erişildi (405769). (s.47)

Görsel-32: Sabri Berkel, *Taksim Meydanı*

<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:01)

Görsel-33: Turgut Atalay, *Ankara Bentderesi*

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/1378883/turgut-atalay-1918-2004-ankara-bentderesi-kontrplak-uzeri-yagliboya> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:03)

Görsel-34: Turgut Atalay, *Manzara*

Turgut Atalay,Manzara,monartgaleri.facebook.gorseller Son erişim tarihi 14.05.2021 (00:10)

Görsel-35: Ferruh Başağa, *İsimsiz*

<http://ferruhbasaga.com/tumu.php> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:13)

Görsel-36: Ferruh Başağa, *İsimsiz*

<http://ferruhbasaga.com/desen3.php> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:16)

Görsel-37: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Kondu*

Çoban, i. Sert, N. "1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Gecekondu Teması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 44:449-458. (s.451)

Görsel-38: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Mavili Gecekondular*

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39865>

Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:19)

Görsel-39: Turan Erol, *Firuzeli Gecekondular*

Alpsoy, S. (2009). *Türk Resminde Kent Peyzajı*, (Yüksek lisans tezi) YÖK tez veri tabanından erişildi. (250945). (s.74)

Görsel-40: Turan Erol, *Oran Yolu*

<https://artam.com/muzayede/262-cagdas-sanat-eserleri/turan-erol-1927-oran-yolu>

Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:19)

Görsel-41: Hakan Gürsoytrak, *Kadro*

<http://www.gursoytrak.com/sergiler/malum/> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:24)

Görsel-42: Hakan Gürsoytrak, *İş Bulma Kurumu*

<http://www.gursoytrak.com/sergiler/malum/> Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (00:24)

Görsel-43: Mustafa Duymaz, *Pano Kent*

Arık, Ş (2011), *Pano kent*, İstanbul: Galeri Miz teşvikiye sergi kataloğu, (s.17)

Görsel-44: Nuri İyem, *Kondular Önünde*

<http://www.nuriyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-45: Nuri İyem, *Gecekondu Gülleri*

<http://www.nuriyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-46: Nuri İyem, *Enteriyör*

<http://www.nuriyem.com/tr/eserleri/> Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (12:30)

Görsel-47: Cihat Burak, *Akaretler*

Soysal.A. (2018). *Cihat Burak*, İstanbul: Galeri Nev, QNB Finansbank, (s. 157)

Görsel-48: Cihat Burak, *Dolmabahçe Sarayı*

https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/dostun-cekmeceinden_130059

Son Erişim Tarihi: 14.05.2021 (13:30)

Görsel-49: Cihat Burak, *Galata'dan*

Soysal.A. (2018). *Cihat Burak*, İstanbul: Galeri Nev, QNB Finansbank, (s. 39)

Görsel-50: Nedim Günsür, *Gecekondu Yıkımı*

İşanç.Y (2008). *Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür*, (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (s.76)

Görsel-51: Nedim Günsür, *Gecekondu Yıkımı*

Tekin, A. (2014), *Çağdaş Türk resminde sosyal gerçekçi yorumlar ve çözümlemeleri* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (377670). (s.73,)

Görsel 52: Nedim Günsür, *İnşaat*

<https://www.instagram.com/gurelartspace/>

Son Erişim Tarihi: 13.05.2021 (15.03)

Görsel-53: Fethi Arda, *Gecekondu ve Apartmanlar*

Özsezgin. K. (1997). *Fethi Arda*, İstanbul:Bilim sanat galerisi, (s.81)

Görsel-54: Fethi Arda, *Gecekondu ve Apartmanlar*

Özsezgin. K. (1997). *Fethi Arda*, İstanbul:Bilim sanat galerisi, (s.87)

Görsel-55: Fethi Arda, *Bodrum*

Özsezgin. K. (1997). *Fethi Arda*, İstanbul:Bilim sanat galerisi, (s.118)

Görsel-56: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*

Karaesmen, E. (2014). *Kusurlu güzellik*, İstanbul, Evin sanat galerisi sergi kataloğu, (s.16)

Görsel-57: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*

Karaesmen, E. (2014). *Kusurlu güzellik*, İstanbul, Evin sanat galerisi sergi kataloğu, (s.8)

Görsel-58: Setenay Alpsoy, *İsimsiz*

Kızıl, U. (2020). *Kentsel hakikatin dışı vurumu*, Sanat dünyamız (kasım-aralık, 2020), 179, (s.7)



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Ercan TALAY
------------	-------------
