



**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÇOBAN İMGESİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ**

Mustafa Barkın GARİP

Yüksek Lisans Tezi

Resim Ana Sanat Dalı

2022

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÇOBAN İMGESİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

(A Semiotic Study of the Shepherd's Image in Contemporary Turkish Painting)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa Barkın GARİP

Danışman: Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

Erzurum
Temmuz 2022



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Mustafa Barkın GARİP tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resminde Çoban İmgesinin Göstergebilimsel İncelenmesi” başlıklı çalışması 22 / 08 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat/Bilim Dalı, Resim Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Fatih KARİP
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Danışman: Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK
Atatürk Üniversitesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Hatice DOĞAN
Atatürk Üniversitesi

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet ~~Selim~~ DOĞAN

Enstitü Müdürü



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Resminde Çoban İmgesinin Göstergebilimsel İncelenmesi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

30.08.2022

Mustafa Barkın GARİP

☒ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİ	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Önemi ve Amacı.....	2
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Varsayımlar	3
Terim ve Tanımlar	3
Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar	5
Göstergebilim nedir?	5
Göstergelerin bileşenleri nelerdir?.....	6
Gösterge.....	9
Gösteren.....	9
Gösterilen.	9
Düz Anlam.....	9
Yan Anlam.....	10
Gösterge Analizinde Anlam	10
Bir Araştırma Stratejisi Olarak Göstergebilim	14
Göstergebilimsel Araştırmalar.....	14
Araştırmada Bütünlük	15

Çağdaş Türk Resmine Genel Bakış	16
Cumhuriyetten Önce Türk Resmi	16
1914 kuşağı (Çallı Kuşağı).	25
Cumhuriyetten Sonra Türk Resmi	28
Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923).	28
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.	29
D Grubu.	31
Yeniler Grubu.	34
Onlar Grubu.	36
1950'den Sonra Türk Resmi.	37
İKİNCİ BÖLÜM	43
Yöntem	43
Araştırmanın Modeli	43
Evren Örneklem.....	43
Veri Toplama Araçları.....	44
Verilerin Analizi	45
Çağdaş Türk Resminde Çoban İmgesi	46
Çoban Kavramının Tanımı	46
Çobanın Sorumlulukları ve Görevleri	47
Çobanın Kepeneği ve Değneği	48
Çoban Köpeği	48
Çobanlık Yapan Peygamberler	49
Çoban İmgesi	54
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	59
Bulgular ve Yorum	59
Neşe ERDOK	59
Cemal TOLLU.....	63
Fikret OTYAM	65
Bedri Rahmi EYÜBOĞLU.....	69
Turhan EKİCİ.....	73
Turgut ZAİM	75
Nuri İYEM.....	78
Kasım KOÇAK	81
Aydın AYAN.....	83

Alaettin KOÇAK	86
Ömer KALEŞİ	88
Erol ÖZDEN	90
Necdet KALAY	93
Abidin DİNO	95
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	99
Uygulama Raporu	99
Uygulamanın Yapılış Gerekçesi	99
İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar	101
Uygulamanın Düşünsel Yönü	114
Sonuç ve Öneriler	115
KAYNAKÇA	117
ÖZGEÇMİŞ	125

TEŞEKKÜR

“Çağdaş Türk Resminde Çoban İmgesinin Göstergebilimsel İncelenmesi” başlıklı tezin düşünce ve yazım sürecinde her vakit, desteklerini esirgemeyen tezin doğup, büyüyüp ve olgunlaşmasını sağlayan tez danışmanı hocam Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK’a, ve tezin yöntem kısmında yaptığı katkılarla bilimsel bir temele oturmasını sağlayan hocam Doç. Dr. Fatih KARİP’e, uygulama raporunda yer alan performans’ın görüntüleri için deklanşöre yüreğiyle dokunan Yunus ADIGÜZEL’e ve tezin tüm evrelerinde faydalandığım tüm kaynakların çizerlerine ve yazarlarına ve her daim ille de bilim diyen emekli öğretmen babam, Mehmet GARİP’e teşekkür ederim.

Tüm Babalara...

Mustafa Barkın GARİP

Temmuz/2022

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÇOBAN İMGESİNİN GÖSTERGEBİLİMSSEL İNCELENMESİ

Mustafa Barkın GARİP

2022, 137 Sayfa

Antik Çağ'dan günümüze gerek mesleki gerekse dini açıdan önemini kaybetmeden süregelen, olan 'çobanlık' kavramı, gerek önemli bir geçim kaynağı olması, gerekse din ve devlet adamlarının dahi gelişim zamanlarında hayata hazırlanmaları için verilen bir eğitim olmasından dolayı oldukça önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra tapınaklarda tanrıya sunmak için hayvanları büyüten, seçen ve hazırlayan kişinin 'çoban' olması da, bu mesleği kutsal kılmaktadır. Çağdaş Türk resimde Türk sanatçıların işlediği çoban resimleri tarihe tanıklık etme ve üslup bakımından kıymetlidir. Atı ilk evcilleştiren millet olan Türklerin yaşamında at sürülerinin bakımını üstlenen ve bunu yapan yilkıcılar, çobanlar geniş bir yer tutmuştur.

Hayvan yetiştiriciliği Türk milletinin yaşam şeklinin, varoluşunun bir şartı olmuştur. Araştırmalar göstermiştir ki çoban Türk Kültüründe sadece koyun veya at besleyen kişi olmayıp, şaman geleneğinin izlerini taşıyan, aynı zamanda astral mitlerin de merkez figürü olduğuna dair örnekleri bulunan sosyolojik olarak önem arz eden bir figürdür. İslamiyet öncesi şamanların özelliklerinin bir kısmının günümüzdeki bazı çobanlarda var olduğu gözlenmiştir. Bu çalışma ile Türk sanat tarihinde ve çağdaş Türk resminde Neşe Erdok, Cemal Tollu, Fikret Otyam, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Turgut Zaim, Neşet Günay gibi ustaların eserlerinde karşımıza çıkan çoban imgesinin göstergibilimsel araştırması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çoban imgesi, çobanlar, çağdaş türk resmi, göstergibilim

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

A SEMIOTIC STUDY OF THE SHEPHERD'S IMAGE IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Mustafa Barkın GARİP

2022,137 Pages

Desires to be a man of education given to make the concepts of 'shepherding', which have continued without losing the religious things that cannot be cultivated from the Antiquity, to be a necessary livelihood, to be realized in dreams and state plans. On top of that, being a 'shepherd' who raises, chooses and prepares young people for the future makes this profession. Turkish artists, who are teachers, in contemporary Turkish painting can time and style their drawings. Shepherds had a place among those who took care of the Turks, who were the first to domesticate the horse.

The horse breeding has become one of the life style and existence of the Turkish nation. He is a figure that can be found in the example of Kant, who is not only a person who keeps sheep and horses in researches or in Turkish Culture, but is also the central figure in the planning of the shaman record, but also in the astral myths. It has been observed to exist in shepherds in a light source in the chart of pre-Islamic shamans. With this study, it is aimed to scientifically research the images of masters such as Neşe Erdok, Cemal Tollu, Fikret Otyam, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Turgut Zaim, Neşet Günay in Turkish art history and Turkish painting.

Keywords: Shepherd image, shepherds, contemporary turkish painting, semiotics

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİ

CM: Santimetre

Çev.: Çeviren

H.Z.: Hazreti (Sevgili)

İ.Ö.: İsa'dan Önce

İ.S.: İsa'dan Sonra

M.Ö.: Milattan Önce

M.S.: Milattan Sonra

T.Ü.Y.B.: Tuval Üzerine Yağlı Boya

T.y : Tarih yok

Vd. : Ve diğerleri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Roman Jakobson'un iletişim şeması	6
Şekil 2. Gösterge türleri (Günay,2012)	7
Şekil 3. R.Barthes'in Gösterge Şeması	8
Şekil 4. Neşet Günel, Toprak Adam, 1974, Tuval üzerine yağlıboya, 185x96 cm. Özel koleksiyon.....	11
Şekil 5. Abdullah Buhari'nin Bir eliyle eteğini, öteki eliyle çiçek tutan kadın	17
Şekil 6. 1803 tarihini taşıyan kapıdağlı Konstantin tarafından yapılmış olan III. Selim tasviri. Topkapı saray müzesi,17/30. İstanbul	19
Şekil 7. Osman Hamdi Bey, Sultanahmed Camii Girişinde Kadınlar,1882, Tuval Üzerine Yağlı Boya 66x53 cm.	21
Şekil 8. Hoca Ali Rıza, Manzara, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x130 cm	23
Şekil 9. Nazmi Ziya, Köprü, Tuval Üzerine Yağlıboya.31x44cm Özel Koleksiyon	24
Şekil 10. İbrahim Çallı, “Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda”,1917. Tuval Üzerine Yağlıboya 154x186 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu,	27
Şekil 11. Zeki Kocamemi, “Kompozisyon Nakliye Kolu”, “Mekkare Erleri”,1935, 123.5x195.5 cm, T.Ü.Y.B.....	30
Şekil 12. Cemal Tollu (1899-1968), keçili kompozisyon, duvar panosu(goats- Wall panel)150x200 cm	33
Şekil 13. Nuri İyem, Toprağı İşleyen Kadınlar,1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 53 cm.	35
Şekil 14. Turan Erol, Ağrı Dağı,2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 157×129 cm., Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.....	37
Şekil 15. Adnan Çoker, Çift Minare, 1972, 140x160 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Ankara Resim Heykel Müzesi.....	38
Şekil 16. Burhan Doğançay, Square Off, 1974, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 51x51 cm	39
Şekil 17. Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83x130 cm., Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara	40
Şekil 18. Neşet Günel, 1965, bunalım,144,5 x178 cm, T.Ü.Y.B	41
Şekil 19. İyi çoban/bilinmiyor.....	50
Şekil 20. M.S. 3. Yy, İyi Çoban, Hatay Mozaik Müzesi.....	51
Şekil 21. İ.S X-XI., Çoban	51
Şekil 22. Germanicia, Yaşam Mozağı, orta panoda “Çoban Yaşamı” M.S 4.-5. yüzyıl.....	52
Şekil 23. Surname-i Hümayun' da şenlikler esnasında çoban ve sürü geçişi	55

Şekil 24. 7 Mayıs 1950 Milli Piyango Bileti.....	55
Şekil 25. 15 Eylül 1955 Milli Piyango Bileti	56
Şekil 26.9 Şubat 1978 Milli Piyango Bileti.....	56
Şekil 27. 9 Ocak 1998 Milli Piyango Bileti	56
Şekil 28. Neşe Erdok, Çoban,1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya 200x160 cm, özel koleksiyon	60
Şekil 29. Cemal Tollu, Ankara Keçileri, T.Ü.Y.B., 90x120 cm,	64
Şekil 30. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, T.Ü.Y.B.,30x45 cm.....	67
Şekil 31. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yörük Kadını, 1973, Tuval Üzerine Serigrafi, 69x37.5 cm	70
Şekil 32. Turhan Ekici, Keçi Çobanı,2021, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm	73
Şekil 33. Turgut Zaim, Ürgüplü Yörükler, T.Ü.Y.B., 85 x 65 cm.....	76
Şekil 34. Nuri İyem, Çoban, 2004, Duralit Üzerine Yağlı Boya 36x30 cm.....	79
Şekil 35. Kasım Koçak, Çoban ve Sürü, 1986, 125x145 cm, T.Ü.Y.B.	81
Şekil 36. Aydın Ayan, Karda Koyunlar,2012, 89x116 cm, T.Ü.Y.B.	84
Şekil 37. Alaettin Koçak, Çoban, Kâğıt Üzerine Gravür Baskı	87
Şekil 38. Ömer Kaleşi, "Çoban 1 ", Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73 cm.....	89
Şekil 39. Erol Özden, Kurban Olam, 1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya 100x60 cm	91
Şekil 40. Necdet Kalay, Çoban,1975, Ahşap üzerine yağlı boya, 37x42 cm.....	94
Şekil 41. Abidin Dino, sevdalı çobanın Ağrı dağına sığınıp ölümden kurtulduktan sonra kaval çaldığıdır	96
Şekil 42. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	102
Şekil 43 Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	102
Şekil 44. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	103
Şekil 45. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	103
Şekil 46. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	104
Şekil 47. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	104
Şekil 48. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	105
Şekil 49. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	105
Şekil 50. Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022	106
Şekil 51. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	107
Şekil 52. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	107
Şekil 53. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	108
Şekil 54. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	108
Şekil 55. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	109

Şekil 56. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	109
Şekil 57. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022 (detay).....	110
Şekil 58. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	110
Şekil 59. Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022	111
Şekil 60. Mustafa Barkın GARİP, Çoban, Eskiz	112
Şekil 61. Mustafa Barkın GARİP, Metafor, Kar ve Buzdan Oluşturulmuş Heykel, 270x80x110 cm, 2022	112
Şekil 62. Mustafa Barkın GARİP, Metafor, Kar ve Buzdan Oluşturulmuş Heykel, 270x80x110 cm, 2022	113
Şekil 63. Mustafa Barkın GARİP, Metafor, kar ve buzdan oluşturulmuş heykel, 270x80x110 cm, 2022 (DETAY)	113



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. ikon , indeks ve sembol göstergeleri	8
Tablo 2. Toprak Adam adlı resmin analizi	12
Tablo 3. Çalışmanın örneklem tablosu	44
Tablo 4. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen	45
Tablo 5. Çoban adlı resmin gösterge analizi.....	61
Tablo 6. Ankara Keçileri adlı resmin gösterge analizi	64
Tablo 7. Otyam'ın Fırçasından adlı resmin gösterge analizi	67
Tablo 8. Yörük kadını adlı resmin gösterge analizi.....	71
Tablo 9. Keçi Çobanı adlı resmin gösterge analizi	74
Tablo 10. Ürgüplü Yörükler adlı resmin gösterge analizi	77
Tablo 11. Çoban adlı resmin gösterge analizi.....	80
Tablo 12. Çoban ve Sürü adlı eserin gösterge analizi.....	82
Tablo 13. Karda koyunlar adlı resmin gösterge analizi	85
Tablo 14. Çoban adlı resmin gösterge analizi.....	87
Tablo 15. Çoban 1 adlı resmin gösterge analizi.....	89
Tablo 16. Kurban Olam adlı resmin gösterge analizi	91
Tablo 17. Çoban adlı resmin gösterge analizi.....	94
Tablo 18. Sevdalı Çoban adlı resmin gösterge analizi.....	97

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Çağdaş Türk resim tarihinde farklı birçok tema, akım, konu ve grupların olduğunu; sanat tarihi, sanatçı biyografileri, üretilen ve sergilenen eserlerden görülmektedir. Çağdaş Türk resmi, Batı resim etkileri, kendi içinde değişim arzusu ve Türk resmi içindeki dinamiklerin hareketlenmesiyle değişim ve gelişim süreci yaşamıştır. Türk Resmi minyatür geleneğinden, Batı resim bilgi ve becerisini, hafızasına yükleyerek geliştiği ifade edilebilir. Türk Resmi, köklerinde barındırdığı anlam zenginliğini Batıya gönderilen asker ressamının Batı resim tekniklerini öğrenip gelmesiyle skalasını genişlettiğini, 1914 kuşağıyla beraber Batı sanat akım ve düşüncelerini tanıma ve öğrenme sürecinin başladığı gözlenmektedir. Ayrıca misafir gelen batılı ressamlar tarafından gerçekleştirilen resimler, sergiler ve eğitimler etkisiyle de Çağdaş Türk resmi batılı yöntem ve teknikle icra edilmektedir.

Çağdaş Türk resmi içinde 1914'ten sonra sanat camiası oluşmuş, kolektif düşünceler etrafında sanatçılar birleşmiş, düşünceler olgunlaşmış resme girecek konular oluşturulmuştur. Minyatür resimden, İzlenimciliğe dayalı manzara resimleri akabinde Batı dünyasında popüler akım olan izlenimcilik, kübizm, konstrüktivizm yaklaşımları boy göstermiştir. Çağdaş Türk resmi gelişim ve değişim sürecini önce kendi içinde, sonra Batı etkisiyle hızlandırdığını, Türk resmi içerisinde Anadolu'nun köklerinde yatmakta olan paha biçilemez kültür hazinesine inildiğini, tarihi eserlerin ve toplumsal olayların Türk resmine yansımalarını izlerini görmekteyiz. Konu çeşitliliği artmış, Türk halk kültürüne ait referansların resme kalıcı misafir olduğu gözlenmiş, bunlardan peygamber mesleği sayılan, insanlık tarihinin her aşamasında okuyup, duyup ve göreceğimiz “çoban” temasını, çalışan birçok ressam olduğu keşfedilmiştir. Araştırma kapsamında çoban imgesinin ne için kullanıldığına yönelik bulgular, özetle literatür incelendiğinde çoban imgesini ele alındığını, tartışıldığını çok fazla kaynak olamaması bu çalışmanın önemini göstermektedir.

Çoban imgesinin taşıdığı anlamlar, derin anlam ve ulvi değerlerle ele alınmıştır. Günümüz ki yerini koruyor mu, halen tercih edilenler arasında mı, teknolojinin gelişmesi, çarpık kentleşme, hazır yiyecek ve içecek tüketilmesi, standart kalıp içeresine sokulmak istenen insanın, çobanlığın doğa ile meftun ilişkisi kayda değer mi, çobanın imgesinin doğa ile meftun ilişkisinin, çobana emanet edilene gösterdiği merhameti, berceste bir davranış olduğu vurgulanabilir.

Araştırmanın Önemi ve Amacı

İnsan yapı gereği doğduğu coğrafya ile hep bir bağla bağlı olduğu söylenebilir. İnsanın en büyük şansı, kuşkusuz, kendi ulusal geleneğinden edindiği derin bilgi ve kavrayış değerlerini özümsemiş olmasıdır (Tansuğ, 1982, s. 50). İnsan hep kendine bir dert bulmuş, hep bir şeyler üretmek ve yaratmak için çaba sarf etmiştir. Tarih öncesi ve eskiçağlara ait resimlerin Fransa’da bulunmasıyla, günümüzden 30000-12000 yıl öncesine ait resimlerin mağaralarının duvarlarında yer almaktadır. Bu resimleri yapan insanların ırkını da, yaşama biçimlerini de belirtmek güçtür (Benoist, 1975, s. 8). Resimlerde gördüğümüz sahneler o dönemde yaşayan insanların meşguliyeti olan avcılıkla ilgili birden fazla sahnenin, birden fazla mağara duvarında işlendiği görülmekte, insan gördüğü, yaşadığı ve hissettikleriyle büyür ve olgunlaşır. Bu bağlamda insan kültürü, geleneği ve görenekleriyle bir bütünlük sağladığını demek oldukça yerinde bir söylem olacaktır.

Çağdaş Türk resmine birçok açıdan bakıldığında çoban imgesi gözükmektedir. Türk halk kültüründe önemli yere sahip olan çobanlık mesleği, Türk resim sanatının her evresinde işlendiği ve konu olduğu görülmektedir. Kendi değerlerimize ait resimlerin yeterince incelenmediği, geleneksel unsurların resimlere konu olduğu çağdaş Türk resminde, peygamber mesleği olarak bilinen çobanlık mesleği, öğrenme yöntemi, bakımından usta-çırak ilişkisine bağlı bir yöntemle günümüze kadar gelmektedir. Türk halk kültürü, edebiyat ve birçok alanda çobanlıkla ilgili konuların ele alındığı şiir, öykü ve efsanelerde çoban imgesinin bir kurtarıcı, adaletli ve halktan biri olarak işlendiği hatta öyle ki zulüm etmeye çalışan, zalimlikle bilinen otoriteye karşı hak arayışının temsilcisi, haksızlıklara baş kaldırması ve mücadele etmesiyle de karşımıza çıkan çoban Türk kültürü açısından önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Çağdaş Türk resminde çobanlık mesleğine ait sahneleri, resimlerine konu eden birden fazla ressam bulunmakta, çağdaş Türk resminde Türk kültürü açısından önem arz eden çoban, Müslüman Türk toplumu için kutsal sayılmaktadır. Çobanlık mesleğinin tarihini Hz. Adem’e kadar dayandığını, Hz. Musa’nın ve son peygamber Hz. Muhammed’in de çobanlık yaptığı bu mesleği daha uhrevi ve anlamlı kılmaktadır. Çağdaş Türk resmi incelendiğinde çobanlıkla ilgili birçok resmin var olduğu, ama yeterince araştırma konusu yapılmadığı fark edilmiş, ilk çağlardan beri süregelen doğadaki hayvanlarla kuruluna bağ, yerleşik toplum yaşamına geçildiğinde evcilleştirilerek besin kaynağı ve güçlerinden yararlanıldığı görülmektedir.

Geleneksel unsurların ele alındığı, halk kültürümüzde önemli görülen, tüm referansların çağdaş Türk resmine konu olduğu, çağdaş Türk resminde görülmektedir. Bu bakımdan çoban imgesi ve çobanlık mesleğiyle ilgili sahnelerin etraflıca araştırılması, insanoğlunun ilk en eski

mesleklerden olduğu düşünölen çobanlık mesleğinin, ata mesleği ve toplumları ayakta tutan geçim kaynağının koruyucusu olarak görölmektedir. İnsanlık tarihinde zulmeden krallardan çok mazlumlari, elinde bulundurduğu gücü adalet yolunda harcaması gerekirken, zorbalık için kullananları değıl, baskıcıların karşısında dimdik durabilen elinde sadece, adalete olan inancını barındıranları, kibir abidesi ve zalim firavunu değıl, firavunun karşısında halkın sesi ve adalet arayan çoban Musa'nın mücadelesinin anlatıldığı görölmektedir.

Türk resminde çobanlık mesleğinin ve çoban imgesinin manevi ve düşünsel tüm yanlarıyla, gelecek nesillerin toplumların nasıl var olduklarıyla ilgili şüphelerine cevap olmak ve hak ettiğı değeri bulma adına bu araştırmayı elzem kılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer alan çoban imgesini konu almış sanatçı resimleri ile sınırlıdır. Çağdaş Türk resim sanatı XX. yüzyıl başlarından itibaren ele alınan resimlerden oluşmaktadır.

Varsayımlar

Araştırma kapsamında araştırma sorusuna uygun olarak Çağdaş Türk resim sanatçılarının yapmış olduğu çoban temalı resimler incelenmiştir. Bu bağlamda ulaşılan resimlerin evreni yansıttığı varsayılmaktadır.

Terim ve Tanımlar

Çoban: Çoban sözcüğü dilimize Farsça “Çuban, şuban” sözcüğünden geçmiştir. Koyun keçi, sığır, manda sürülerini otlatan kimsedir

İmge: Hayal karşılığı olarak kullanılan ve Fransızca imaj kelimesine benzetilerek uydurulan kelime, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya

Göstergebilim: Göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır.

Empresyonizm: İzlenimcilik; sanatta, nesnelerin durağan ve kavramsal yanından çok, geçici izlenimleri, olayların değışkenliğini yakalamaya yönelik genel eğitim, ancak bu akımda alınabilmiştir.

Ekspresyonizm: Resimde dışavurum; kimi zaman sosyal yaşam kesitlerini, kimi zaman dinsel mistisizmi, kimi zaman mitolojiyi, kimi zamansa kişisel ruhsal durumları aktarabilmiş, adeta dışarıya vurabilmiştir.

Ekol: Aynı üslup kapsamında değerlendirildikleri halde bir bölgeye ya da kimseye göre ayırıcı özellikler gösteren benzer eğilimde çalışanlara verilen isim.

Katakomp: İlk Hristiyanların içinde toplanıp ibadet yaptıkları yer altı mezarları ve bu mezarlar duvarlarına yapılan resimlerle de dikkat çekmiştir.

Minyatür: Bir kitapta, anlatılan metne kesinlikle uygunluk gösteren, biraz da süsleme amacı taşıyan resimlere verilen isimdir.

Mozaik: Türlü renklerde, küçük küp biçiminde mermer, taş, smalt ya da pişmiş toprak parçalarının harçla tutturularak yan yana getirilmesiyle yapılan resim ya da bezeme.

Form: Şekil, biçim

Figüratif sanat: Resimde, yalnız gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betimleri kullanan anlayış. Soyut ve nonfigüratif sanata karşı bir yönelimdir.

Fresko: Yeni sıvanmış duvar üzerine suda karıştırılmış boyalarla resim yapma tekniğidir.

Çağ: Sanat tarihinde bir üslubun egemen olduğu devir.

Çağdaş: Çağ gereği, çağın diğer materyalleriyle bir arada olmayı gerektirir.

Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar

Göstergebilim nedir?

Göstergebilim bilimsel olarak XX. yüzyıl sonlarına doğru dünyaca kabul görmeye başladığı söylenebilir. Göstergebilimin evveliyatı insanoğlunun, semboller, işaretler, hareketler ve sesler çıkarmasıyla başlamaktadır. Orta çağ filozoflarından Giordano Bruno (1544-1600) teoriler geliştirerek, göstergeler ve gerçeklikler arasında ilişki ve bağlantı kurarak bu alana kaynaklık etmiştir. Bruno, bütün göstergelerin duygulara karşılık geldiğini fakat en etkili duygunun görmek olduğunu vurgulamaktadır (Smith, 2017).

İnsanlar, bir amaç olarak anlamak, anlatılmak ve anlaşılacak isterler. Göstergebilim ise, anlam üzerine kurulmuş bir bilim alanıdır. Bu bakımdan bize anlam ileten, *dil, resim, afiş, mimari, edebiyat, sinema, tiyatro, trafik işaretleri, alfabe, işaret dili, sağır – kör alfabeleri, jestler, mimikler gibi* her şey göstergebilimin alanıdır (Bahadıroğlu, 2018). Anlam ile ilgili her şey, göstergebilim için bir alan, malzeme ya da araçtır. Göstergeyi inceleyen alan semiyoloji, göstergenin anlama giden sürecini inceleyen ise semiyotiktir. Türkçede bir terim karmaşası ya da yoksunluğu olduğu için bu iki terim tek bir terimle yani göstergebilim ile karşılanmıştır. (Mehmet Yılmaz – XX. yüzyıl Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları kaynağından yola çıkılmıştır.) Göstergeler “Herhangi bir şey hakkında, herhangi bir şeyden ya da herhangi bir şey doğrultusunda herhangi başka bir şeyden öğrendiğimiz imgelerdir” (Trifonas, 2001).

Göstergebilimi tanımlayan Erkman (1987): “Göstergebilim, göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran, türlerini saptamaya çalışan bilimdir. Kızılderililerin dumanla haberleşmelerinden, modadan, yazıdan, matematik formüllerinden, mimari ve dizayn üsluplarından, resme, edebiyata, şiire ve dile kadar yayılan, yani tüm kültür olgularını kapsayan geniş bir alana sahiptir. Göstergebilim için, kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalıdır da diyebiliriz” ifadesinde bulunmuştur.

Göstergebilim göstergelerle bağlantılı kültürel referansları anlamak için, mitler, ritüeller ve öyküleri araştırmak için elde edilen verileri birleştiren bir bilim dalıdır. Sanat eğitimi için çok önem taşıyan göstergebilim bireyin duygularını, düşüncelerini, tecrübe ile sabit olayları ve deneyimlerini yansıttıkları bir uygulamadır. “Bireylerin bir şeyi nasıl aradıkları ve anlamlar çıkardıkları göstergebilimin temelini oluşturur. Göstergebilim aslında dünyayı anlamak için göstergeler kullanan ve yaratma kapasitesidir” (Danesi & Parron, 1999). Göstergebilim kelimesini zikreden Amerikalı filozof ve matematikçi Charles Sanders Peirce (1839-1914)

göstergebilim temellerini öğrencileriyle beraber masaya yatıran ne olduğunun incelemelerini yapan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dur (1857-1913). Daha sonra güzel sanatlar, mantık, psikanaliz, iletişim, mimarlık gibi çeşitli alanda kullanmıştır. “Göstergebilim, semiyotik veya semiyoloji; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörleri sistematik bir şekilde inceleyen, en genel anlamıyla göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan bir bilim dalıdır” (Çağlar, 2012).

Göstergelerin bileşenleri nelerdir?

Roman Jakobson'un yarım asır önce yaptığı ünlü şemasının tekrar hatırlanması faydalı olacaktır. Bilinen bu şema ile iletişim açısından bir ögenin daha dikkatli incelenmesi ve mahiyetini görme noktasında gerekliliği açıktır. Bu öge, gönderge kavramıdır.

Şekil 1

Roman Jakobson'un iletişim şeması



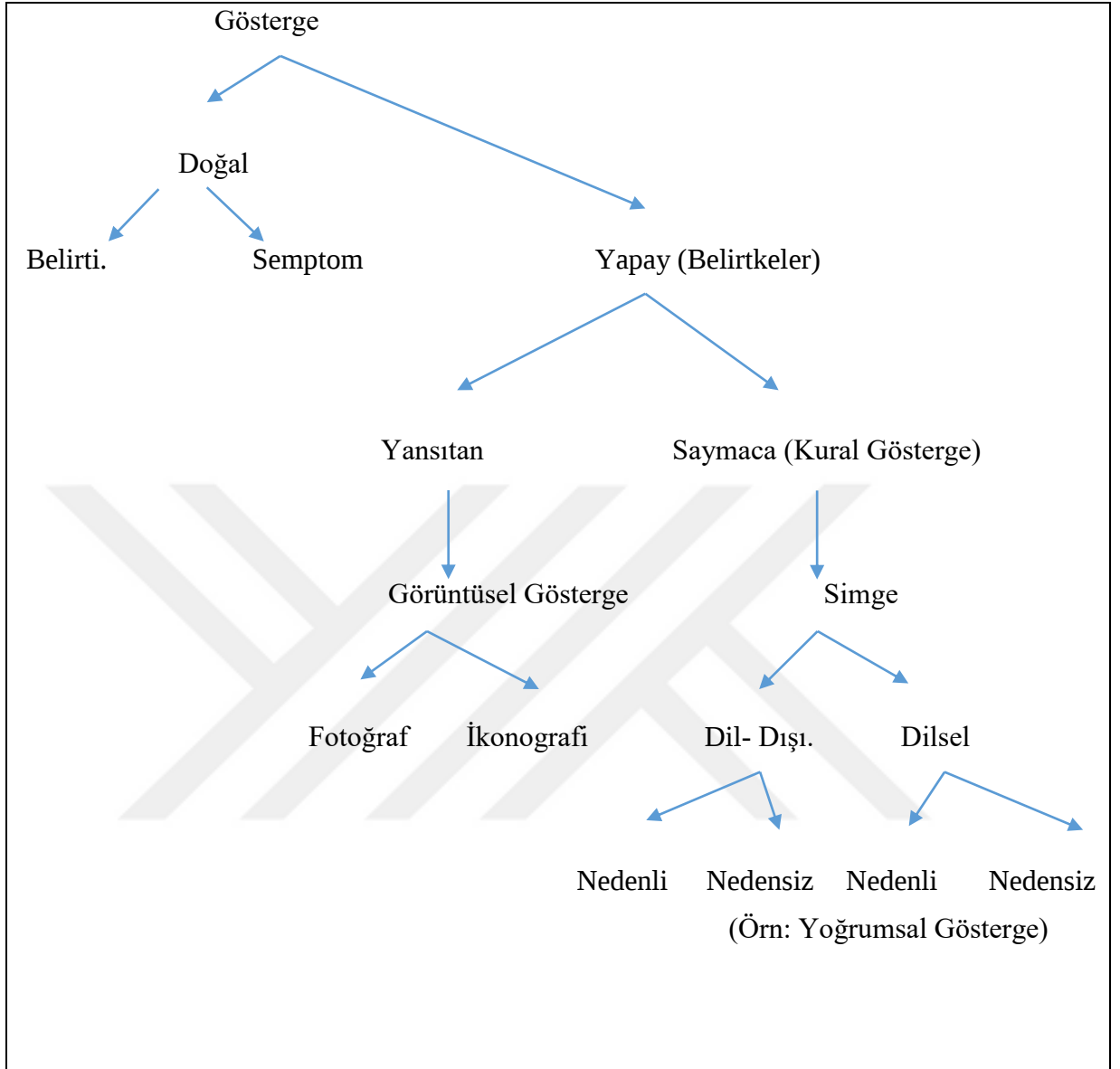
(Günay, 2012, s. 11)

Bu öğelerle ilgili biraz ön bilgi vermekte fayda vardır. Şemada belirtilen altı öge (verici-bildiri-alıcı; bağlam-kanal-kod) bir dilsel iletişim için gereklidir. İsteğe bağlılık değil zorunluluk söz konusudur. Öncelikle verici ve alıcı aralarında aktarılacak bir ileti zorunludur. Diğer yandan, bu iletin alıcı tarafından anlaşılması için verici ve alıcının ortak bir kod ve kanala sahip olmaları gereklidir (Günay, 2012). Göstergeleri kategorize etmek gerekirse: İkon, indeks ve semboller olarak kategorize edilir. Bizler gördüğümüz anlama gösterge deriz: ikonsa benzediği şeyi gösterir indekse nedensel bir ilişkiye dayalı bir bağlantı kurar. Görülen değil sonuç göstergedir. Sembol ise kültürel bileşenler çerçevesinde öğrenilen bir geleneğin oluşturduğu göstergedir (Smith, 2017).

Dildışı kabul edilen göstergeler arasında bulunan imgelerin diğer dilsel göstergelerden farklı tarafları vardır. Görüntüsel ve yoğrumsal göstergeler kullanıldığına denk geliriz. Göstergeleri sınıflandırmak için aşağıda ayrıntılı bir çizge oluşturulmuştur.

Şekil 2

Gösterge Türleri



(Günay, 2012, s. 17)

Sanat yapıtlarında bildirişim işlevinden hariç estetik işlevi vurgulayan estetik göstergelerin de kullanıldığı Jan Mukarovsky tarafında belirtilir.

Tablo 1

İkon, indeks ve sembol göstergeleri

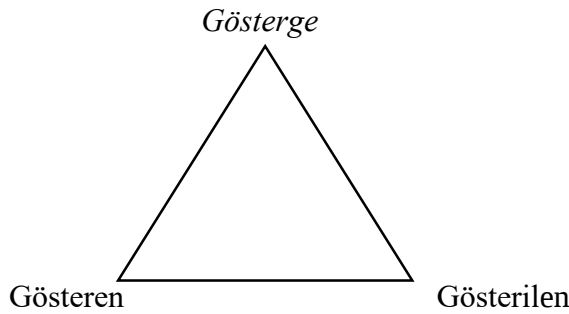
	İkon	İndeks	Sembol
Gösterge	Benzerlik	Nedensel bağlantı.	Gelenek
Örnekler	Bilgisayar üzerindeki, çöp kutusu imgesi	Uzaktan görülen bir duman	Trafik Işıkları
Süreç	Görülebilir	Varılan Sonuç	Öğrenilmesi gereken

(Smith, 2017).

Fransız dilbilimci Pierre Guiraud, kullanılan dizge açısından dört tür gösterge olabileceğini belirtir (Guriaud, 1984). 1. Doğal göstergeler. 2. Yansıtıcı göstergeler ya da görüntüler. 3. Saymaca göstergeler (simge, doğal dil) 4. Görüntü ve simge birleşimi göstergeler (kutsal törenler, toplumsal kurallar, modalar), (Günay, 2012). Sanat yapıtlarındaki göstergeler saymaca göstergeler ve görüntü ve simge birleşimi göstergeler alakadar ettiğini belirtmekte fayda vardır.

Şekil 3

R. Barthes'in Gösterge Şeması



(Barthes, 1993)

Barthes'a göre, gösteren, gösterilen bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge vardır. Barthes göstergebilime yan anlam kavramını getirerek gösterilen boyutunda daha derinlemesine okumalara gereksinim olduğunu öne sürmektedir. Gösterge kavramında en çok üstünde durulan "Gösterilen" dir. Yani kavramın, içeriğin gerçek dünya ve kültürle olan ilişkisidir. Gösterilen hiçbir zaman dışımızdaki nesnelerin birebir kopyası değil aksine onların soyutlanmasıdır. Kavramlar elbette nesnelere bağlı olarak oluşur, ancak bu oluşum bir soyutlama sürecinden geçer.

Saussure'ün Gösterge Kavramı: Saussure'e göre, "Dil göstergesi, bir nesneyle bir adı birleştirmes, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir." Her gösterge görüntü, nesne, ses "Gösteren" göstergenin fiziksel boyutu ile temsil ettiğı kavram yani "Gösterilen" den (Göstergenin kavramsal boyutu) oluşmaktadır. Göstergebilimde "Gösterge" sözcük, görüntü ya da anlam üreten herhangi bir şey olabilir. Her gösterge, gösteren yani göstergenin maddesel, fiziksel varlığı ve gösterilen denilen kavramdan oluşur (Gürer, 2012)

Gösterge.

Gösterge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve farklı anlamları içeren işaretlerdir. İnsanlar arasında veya insanın insan dışındaki varlıklarla iletişimi sırasında kullandığı, düz ve yan anlamlar içeren her türlü biçimi kapsar. Bunlar arasında konuşma dilleri, kelimeler, işaretler, simgeler ve semboller sayılabilir (Coquet, 2003). Gösterge, ilahiyat, tıp bilimden, görsel sanatlara kadar uzanan geniş alana sahip bir terimdir. Evrenimiz göstergelerle doludur ve her bilim dalı farklı disiplinlerdeki göstergeleri anlamaya ve çözmeye gayret sarf eder.

Gösteren.

Bir şeyi işaret eden, düşündüren, temsil eden, kendisi dışında bir şeyi gösteren simge, ikon, yazı, nesne veya tüm belirtiye gösterge demek mümkündür. Kısaca gösteren, göstergenin gösterdiği ve yorumlayanın zihninde çağrıştırdığı bütün düz ve yan anlamları içeren bir sembol evrenidir (Barthes, 2014).

Gösterilen.

Gösterilen, göstergenin birbirini bütünleyen iki kavramından diğ eridir. İlki gösteren olarak adlandırılmıştır. Gösterilen, göstergenin düz veya yan anlamlarıdır, doğrudan hissedilmeyen, doğrudan algılanamayan anlamları da buna dahildir (Soylu, 2016). Göstergenin kavramsal yan ıdır ve içeriğ idir. Gösterilen anlam boyutunu incelemeyi amaçlar. Daha doğrusu, gösterilenleri oluşturan düşünce işlemlerini araştırır (Rifat, 1998).

Düz Anlam.

Herhangi bir harf, simge, işaret, kelime, cümle, ikon, görsel veya tüm sistemin herkesçe anlaşılan gerçek ve net anlamıdır. Toplumsal olarak bilinen kabul görmüş, benimsenmiş ortak referanslar, kodlar, işaretler ve harflerin düz anlamıdır. Örnek verilecek olursa aydınlık kelimesinden yola çıkılabilir. Aydınlık kelimesi karanlığın karş ıtı olarak, ış ıksız olmama hali

ışıklı olma hali olarak değerlendirilebilir. Hava aydınlık dediğimizde, havanın aydınlık olduğunu ve ışıklı olduğu anlarız. Bu, aydınlık kelimesinin düz anlamıdır.

Yani aydınlık kelimesi karanlık olmama durumu dışında, entelektüel, bilgili, cesaretli ve insan olmanın gerekliliğini yerine getirmiş olarak da kullanılıyorsa bu düz anlam değil yan anlamdır.

Yan Anlam.

Yan anlam, herhangi bir işaret, yazı, cümle, harf, simge, görsel ve sözsöz göstergelerin, düz anlam dışında anlaşılan farklı ve öznel anlamlar içermesi ve temsil etmesidir. Dilbilim uzmanları, mecaz (metafor), fenomen, alegorik anlam, ikinci dereceden anlamlar, kinaye, teşbih (benzetme), idarî mana, remzi mana gibi birçok yan anlamlar tespit etmişler ve dilbilim tarihinde çözümlemeler yapmışlardır (Soylu, 2016). Bir gösterge farklı zamanlarda farklı kişilerce incelendiğinde farklı ve çeşitli yan anlam çıkabilir.

Rifat'a (2013) göre yan anlam, bir dilsel birimin (sözcüğün, göstergenin), öznel ögelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamıdır. Örneğin iki parmakla gösterilen işaret düz anlam olarak iki anlamına gelirken, yan anlam olarak "victory" yani zafer işareti anlamına gelir. Anlamlandırmanın birinci adımı, Saussure'un üzerinde çalıştığı göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimleyen düzeydir. Barthes bu düzeyi düz anlam olarak adlandırır (Özgür, 2021).

Gösterge Analizinde Anlam

Görsel dilin, yazılı anlatıma göre farkları vardır. Kolay ve ayrıcalıklı yanlarının olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Fotoğraf, resim, fonograf gibi görüntüsel göstergede gerçek direk, yalın ve net bir şekilde iletilir. İnsanların Kolay algılama biçimi olan görselliktir. Afiş, fotoğraf, magazin reklamları vb. gibi görsel göstergebilim alanına giren çalışmalarda, Roland Barthes'ın yaklaşımlarından söz etmek gerekmektedir (Parsa, 2008).

"Öğrendiklerimizin %1'ini tadarak, %1,5'ünü dokunarak, %3,5'ini koklayarak, %11'ini duyarak ve %83'ünü görerek öğreniriz. Bilgilerin algılanmasına gelince, okuduklarımızın %10'unu, duyduğlarımızın %20'sini, gördüklerimizin %30'unu, hem görüp hem duyduğlarımızın %50'sini, söylediklerimizin %70'ini ve söylerken yaptıklarımızın %90'ını akılda tutabiliriz." (Sönmez, 2005)

Böylesi bir bilgidenden sonra görüntünün insan hayatındaki önemi ve büyük bir yer kapladığı adeta altı çizilerek belirtiliyor. Kültürün önemli aktarıcısı, görsel anlatım ve görsel

öğeler olmuştur. Göstergelerin yorumlanmasında göstergeye ilişkin betimleyici özellikler, bağlantılar ve zıtlıklar önem kazanır. Farklı göstergelerle ilişkisi bağlamları da göz önünde bulundurulur (Smith, 2017). Göstergenin yorumlanması için betimleyici özelliklerinde unutulmaması gerekir.

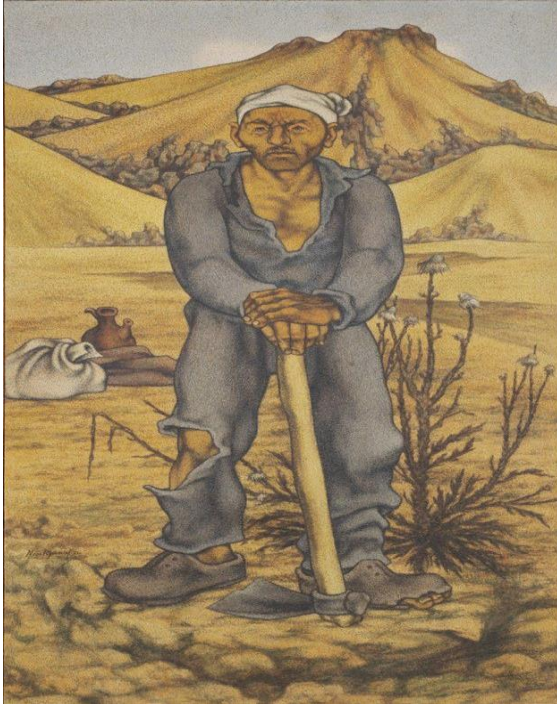
Barthes'ın görüntülerdeki anlamlandırma kuramında anahtar düşünce, anlamın düz anlam, yan anlam boyutunda nasıl yayıldığıyla ilgilidir. Birinci düzlemdeki anlam boyutu olan düz anlamda, bir göstergede “Kim” ya da “Ne” gösterildiği belirtilirken, ikinci anlam düzlemi olarak görünenin altında görünmeyen anlamı ifade eden yan anlamda ise hangi değerler, kanaatler ve fikirlerin bulunduğu tespit edilmektedir (Parsa, 2008).

Düz anlam gösterilen ve gösteren arasında ki bağlantıyı isminden de anlaşıldığı üzere doğrusal olmasıyla anlamlanır. Gösterilenin algılanması olduğu gibidir. Yan anlam ise gösteren ve gösterilen arasındaki dolaylı birtakım anlatımların olması olarak tanımlanır (Smith, 2017). Düz anlam ile yan anlam, anlamlamanın iki temel ve karşıt türünü oluşturur; bildirilerin çoğunda bir araya gelmelerine karşın, bu bildiriler düz anlam ağırlıklı ya da yan anlam ağırlıklı olmalarına göre ayırt edilebilirler. Bilimler birinci, sanatlar ise ikinci türdendir (Guiraud, 2016).

Örnek olarak Neşet Günel'in 1974 yılında yaptığı toprak adam eseri inceleyelim

Şekil 4

Neşet Günel, Toprak Adam, 1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x96 cm. Özel Koleksiyon.



(Günel, 1974)

Tablo 2*Toprak Adam adlı resmin analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam, Yananlam)
Neşet Günel Toprak Adam Resmi	İnsan	Tarlada çalışan, Köylü, ırgat, gelir seviyesi çapa yapan düşük, fukara, emekçi, çalışan büyük eller,
	Kıyafet	Tek tip, yırtık Fakirlik, yokluk, elbise, yırtık imkânsızlık, çaresizlik, ayakkabı, başında tarlada çalışanlara ait mendil kıyafet
	Dağarcık	Çoban ya da avcı Yiyeceklerinin torbası, heybe konulduğu, işçinin can yeleği,
	Su testisi	İçinde su konulan, Çalışanlar için önemli, her pişirilmiş kilden zaman lazım, tarlada oluşturulmuş çalışanların susuzluklarını gideren
	Çapa	Toprağı Çiftçinin olmazsa olmazı, hareketlendirmek, tarım için gerekli, alın teri, toprağın altını üste insan gücü getirmeye yarayan, tarım aleti
	Arkaplandaki tepeler	Açık, uzam Kurak ve kayalık tepeler, bozkır, zor yaşam şartları

Renk	Kahverengi, mavi, beyaz, siyah	Kahverengi tonları: toprak ve figürün bedeninde ve su testisinde kullanılmış Mavi tonları: gökyüzü ve figürün kıyafetinde kullanılmış Siyah: ayakkabı, çapanın demiri, gölgelikler Beyaz: figürün güneşten korunmak ve terini emek için başına sardığı
------	--------------------------------	---

Neşet Günal toplumcu gerçekçi ressamlarımızın önde gelen isimlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Sanat yaşamı boyunca hep toplumun aynası, acısının ve derdinin şahidi olarak eserleriyle hep karşımıza çıkmaktadır. Günal'ın Anadolu yaşamına ait sahneleri resimlerine konu etmiştir. Dramatik bir anlatımla beraber renk kullanımıyla sahnelerin tesir gücünü artırdığını söyleyebiliriz. Tarlada çalışan işçilerin büyük ellerini, evlerinin önünde oynayan çocukların yalın ayaklarını, Anadolu'nun çalışkan kadınlarını ve ailelerin içsel problemlerini ustalıkla işlediğini görmekteyiz

Günal'ın 185x96 cm ebatlarındaki “Toprak adam” resmi, Anadolu'nun gerçeğini, Anadolu'nun yaşam zorluklarını yansıtmaktadır. Eserle, eser ismi birbirini tamamlamakta ve ifadeyi güçlendirmektedir. Kurak toprak, kayalık tepeler ve kurumuş dikenlerin arka zeminde görüldüğü, koca elleriyle üstü başı yırtılmış, imkânsızlık ve çaresizliğin hâkim olduğu resmin merkezine yerleştirilmiş çalışkan, güçlü ve dirayetli Anadolu erkeğini görebilmekteyiz.

Türkiye’de sanat alanında hangi dalda olursa olsun bir yapıt, Neşet Günal’ın resmindeki kadar koyu bir sefaletin, çorak soluğunu bile tüketmiş acı yoksunluğunu, biçimlerinde aynı ölçüde yıkılmaz bir güçle karşımıza çıkarmamıştır. İnsan yoksulluğunu belirleyen, o tüm bedenleri saran pılı pırtı, kaba saba giysiler içinde, bozkır deneylerinden güçlenmiş kemikli yüzler, derin göz çukurları, tarlalara, hayvan kemikleri, damevlerin duvarlarına dek sinmiş salgın sarılarına bulaşmış sıtma titremesi geçiren ısıcağı bile hastalıklı bir resimsel iklimde oluşturuyor (Tansuğ, 1979, s. 136).

Köylü kısmının çoğu kez alçak gönüllü emeği simgelercesine sakladığı, koyacak yer bulamadığı ellerini Neşet Günal, plastik bir organsal biçim sorununun en belirgin unsurları olarak ortaya koymuştur (Tansuğ, 1979, s. 137).

Bir Araştırma Stratejisi Olarak Göstergebilim

Göstergebilim araştırma süreçlerinde kültürel alışkanlıklar, inançlar ve koşullanmaların oluşturduğu yol haritaları ve yönlendirmelerin etkin bir biçimde dikkate alındığı söylenebilir. Sosyal göstergebilim araştırmaları birtakım kodlar anlamlandırmalar ve yorumlamalarımıza bağlı düşünce sistemimiz ve davranışlarımız arasındaki ilişkiyi göstergelerle açıklayan tanımlayan ve inceleyen bir bilim dalıdır (Smith, 2017). Göstergebilim yöntemi etrafımızdaki olayları, nesneleri inanç sistemlerini, kültür ve tarihi unsurlarını anlamamanın bir yoludur. İnsan, tarih ve doğa arasında hep bir bütünlük ve ilişki söz konusudur. İnsanlar, anlamak ve anlamlandırmak gibi bir çabanın yanında kimlik oluşturmak içinde göstergeler oluşturmuşlardır. İnsanın çevresi göstergelerle, imgeler, simgeler ve biçimlerle kuşatılmıştır. Göstergeler iletişimi kurmak ve devam ettirmek için üretilmiştir ve elzemdirler.

Gösterge bir uyarıcı, yani duyuşsal bir tözdür. Uyandırdığı bellekselel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim ile bu ikinci imgeyi canlandırmaktır (Guiraud, 2016). Görüldüğü kadar kolay olmayan bu yöntem yeri geldiğinde basmakalıp ve dogmatizmin değerlerini yıkmaktan çekinmeyerek yaşamını sürdürür. Bu sebeple araştırmacılar yeni bir soluk için şüphelerinin peşinden gitmek ve çerçevenin dışına çıkmalıdır. Peirce'in (1877) vurguladığı gibi "Şüphe inançlarımızın kontrolünden çıkarak kendimizi özgür bıraktığımız bir uğraşıya doğru yöneldiğimiz ancak yönelirken dingin ve memnuniyet verici bakış açımızdan kurtulmak istemeyeceğimiz ya da rahatsızlık verici başka bir bakış açısı ile değiştirmek istemeyeceğimiz; kolay olmayan ve memnuniyetsizlik uyandıracak bir durumdur". İnanışlarımıza tamamen ve sıkıca bağlı olmakla birlikte inanmanın aslında bizim inanmak istediğimiz şey olduğunu vurgulamak gerekir (Smith, 2017).

Böylelikle göstergebilim araştırma projesinin en temel teorik çerçevesi şüphedir demek oldukça mümkündür. Göstergebilim araştırmaların da üç temel soru ile araştırmaya başlanması süreci yönetir ve yönlendirir.

- (1) Belirli bir gösterge ne anlama gelir?
- (2) gösterge anlamını nasıl gösterir?
- (3) gösterge neden o anlama gelmektedir.

Göstergebilimsel Araştırmalar

Şüphenin bir araştırmacı için beslenen, kuvvetlendiren bir duygu olduğunu söylemek gerekir. Göstergebilim araştırmasına başlamanın temeli de denebilir. Bu şüphe kültürel bir nesne, olay, konuda anlam ile ilişkili şüpheyile başlanır. Göstergebilim araştırmalarında sonuç

geçici, olduğunu araştırmacın kabul etmesi gerekir anlamlar ve bağlamlar belirli bir alanda ortaya koyulur bu alan daraldığında genişletildiğinde ya da değiştiğinde sonuçlar değişir. Araştırmacının dünya görüşü ile şekillenmektedir. Araştırmacı bu süreçte bir bağlam olduğundan konu fark etmeksizin araştırmacı değiştiğinde anlam ve sonuç değişir.

Göstergebilim, mutedil bir araştırma yöntemi gibi görünse de araştırma ile bağlantılı ve ilişkili nesne ve olayları daha iyi idrak etmek için bilgiler ve yorumlar, objektif ve sabırla nötr zeminde bir araya getirilmelidir. Göstergebilim araştırmalarında ispat etme ve kanıtlama amacı olduğu söylenemez. Çünkü ne bir yalanı, nede bir doğruyu ayyuka çıkarmak gibi bir eğilimi yoktur. Bununla ilgilenmez. Bir şeyin bakışını, kokusunu, tadını, davranışlarını, duygularını ya da bireylerin ve grupların kültüre nasıl katıldıklarını anlama çabasıdadır ve bu anlamlandırma sınırlarını genişletmeyi amaçlar (Maasik & Solomon, 1994).

Göstergebilim araştırmasını planlamak, çoklu veri formlarını elde etmeyi ve çok yönlü veri toplama araçlarını içerir (Smith, 2017). Göstergebilim araştırmalarının hiç kolay olmayan, projenin tamamlanması için uygun ve yeterli zaman planlanmasının altını çizmekte fayda bulunduğunu belirtmek gerekir. Araştırmanın başlangıç diliminde çalışmayı anlamlandırmada hangi disiplinlerin en işlevsel olacağını belirtmesi hem araştırmanın sağlıklı ilerlemesi ve güvenilirlik açısından önemlidir.

Araştırmada Bütünlük

Araştırmada bütünlük sosyal göstergebilim dayanakları çerçevesindeki araştırma sonuçlarını deneyimlerle derinleşmeyi; okuyucu yeni fikirler, anlayışlar ve olanaklar ile yeniden yorumlamaya sevk etmeyi gerektirir. Veriler ve verileri sorgulama yöntemleri araştırmayı açıkça ifade edebilmelidir. Ayrıca gösterge analizi bağlamındaki söylem ve sonuçların yorumlanmasının en kritik noktasının araştırmacının konumu olduğu unutulmamalıdır. Daha önce vurgulandığı gibi sonuçlardaki gerçekler, doğrular ya da kesinliklerle ilgili bir iddia yoktur, önemli olan sonuçlara okuyucunun kendi deneyimlerini yansıtabilmesidir. Eğer araştırma bu bağlamda okuyucu ile bir arata gelebilirse bütünlük sağlanmış olur (Smith, 2017).

Sonuçların Değerlendirilmesi

Lotman göstergebilimsel alanı tanımlamak için “Semiyofer” kelimesini kullanır. Semiyofer göstergebilimsel sistemler çerçevesinde kültürün sınırlarını çizer (2000). Semiyofer terimi oldukça etkili yazına dayalı ve görsel olan göstergeleri düzenini, sembolleri, işaretleri ve imgeleri birçok konteksti ifade etmek için kullanılır. Göstergeleri, işaretleri, sembolleri tanımlamakla aynı anlamı taşır. Daha önce belirttiğimiz üzere göstergebilim

araştırmaların da eleştirel şüphecilik kaçınılmazdır. Bağlamlar, tarih ve hikayeler bir kültürel olayı ya da semiyosferi anlamak için gereklidir (Smith, 2017).

Semboller yazın öncesi dönemlere kadar dayanır. Semboller toplumsal yaşayıştaki iletişime ilişkin metinlerin ve hikayelerin sıkıştırılmış anımsatıcı programları gibidir. Oldukça uzun ve önemli söylemleri sıkıştırarak bir araya getirmek ve sunmak gibi önemli bir işleve sahiptir. Ancak sembollerin daha ilginç olan bir diğer özelliği, arkaik dönemde bile bir sembol dizimsel zincir içeren tamamlanmış bir metindir yani aslında kendi göstergebilimsel ve yapısal bağımsızlığını kurgulamış ve ortaya koymuştur. Bir sembol asla bir kültürün eş zamanlı bir bölümüne ait değildir. Aynı zamanda kurduğu köprüde bir kestirme yoldur (Lotman, 2000).

Göstergebilim araştırma sürecinde sonuçları yorumlarken bireylere ait ve ait olmayan alanların nasıl görüldüğü araştırma sürecinde göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırma ile ilintili kodları iyi tanımlamak gerekir. Kodlar bilgiyi özetlemeye farklı zaman ve koşullarda anlamlandırmaya ve zaman içerisinde iyi yapılandırılmış mesajlar iletmeye hizmet eder. Değişen zaman ve kültür arasında bir geçiş yapmayı sağlar. Veri analizi belirli semiyosferle ilişkilendirilmiş veri setleri içerisinde var olan kodları tanımlamak ile başlar. Göstergebilim araştırmalarında sonuca ulaşmak için araştırma yönteminin türü, araştırma projesinden elde edilen çıktı türüyle ilişkili ve ona bağlıdır. Göstergebilim araştırmaları kültürleri, kültürel nesneleri, kültür ve insanlar arasındaki ilişkiyi araştıran ve sorgulayan esaslı bir girişimin kalbini oluşturur. Bu tür araştırmaların en harika ironisi, yorumlar hiçbir zaman keskin ve benzer değildir. Göstergebilim araştırmaları çok boyutlu göstergeyi geç kapitalizmin postmodern ve güçlü bakış açıları ile anlamaya çalışan bir araştırma yaklaşımıdır (Smith, 2017).

Çağdaş Türk Resmine Genel Bakış

Cumhuriyetten Önce Türk Resmi

Türk resim sanatının çağdaşlaşma süreci için bir tarih belirtmenin olanağı yoktur. Çağdaş Türk resim sanatımızın ilk yılları 1914 yılına denk geldiği söylenebilir. Muhakkak ki 1914'ten önce değişimler söz konusudur. Örnek verecek olursak tıpkı uzun atlamacı sporcusunun daha ileri atlayabilmesi için öncelikle geri doğru gidip geriden koşarak gelmesi gibidir. Türk halkı, kendisine ulaştırılan yenilikleri benimseyip özümsemekte, geleneksel akılcı yeteneklerine en çok güvenen toplumlardan biridir. (Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, 1982, s. 1079)

Batılı sanatçıların Osmanlı Devleti'yle olan ilişkisi XV. yüzyıldan beri süregeliyor. Fatih sultan Mehmet'in İstanbul'u Türklerin başkenti yapmasıyla, Batılı sanatçıları saraya davet edilmiş, sanatçılara padişahın portreleri yaptırılmıştır. Böylelikle bağın kuvvetli olduğu

söylenbilir. Nakkaş Sinan Beyin Venedik'e gidip Batı yöntemlerinin etkilerini tecrübe edip kendisiyle getirmiştir. Batılı gravür sanatçıları, şövale ressamalarını bu dönemde görebiliyoruz. Batı etkilerinin arttığı, ilişkilerin kuvvetlendiği, yabancı elçilerin kendileriyle getirdikleri pek çok batılı ressam İstanbul'un çevresini, yaşam biçimini, tarihsel yapılarını, doğasını ve halkın giydiği kılık, kıyafetlerini resimlerine taşımış ve ülkeye tanıtılmıştır. Doğaldır ki Türkiye'de yeni yetişmekte olan sanatçı kuşaklarına da örnek alacakları bir ufuk açmakta ve doğayı örnek alarak resim yapma tekniğinin boyutlarını hakkında bir fikir vermekteydiler (Özsezgin, 1982).

XVIII. yüzyıla leke tekniğiyle yapılmış İstanbul görünümlü resimler bildik minyatür resminden ayrı bir tat, üslup ve teknik içerip dikkatleri üzerine çekmektedir. Batılı teknikte bilinen en eski manzara resimleri Abdullah Buhari'nin resimleridir. Aynı ressamın, Elinde çiçek tutan kadın figürlerini, Türkiye'de minyatür geleneğinin son temsilcilerinden biri olan Levni'nin figürleriyle kıyasladığımızda ortaya çıkan fark, iki boyutlu, derinliksiz ve ışık-gölge tekniği dışındaki geleneksel resimle, Batı tarzının ilk örnekleri arasındaki uzaklığın giderek büyümekte olduğunu bize gösterir (Özsezgin, 1982).

Levni, III. Sultan Ahmed'i ve devrinin tiplerini bir fotoğraf gibi resmetmiş, bunlarda bir üslup özelliği veya sanat kuvveti gösterememiştir. Tek sahifeler halinde yaptığı minyatürlerde de bütün çehreler birbirine benziyor. Yalnız elbiseler değişmektedir (Aslanapa, 2016). O dönemin çalgı çalan kadınların olduğunu Levni'nin çalgı çalan dört kadını canlandıran minyatüründen bilmekteyiz.

Şekil 5

Abdullah Buhari'nin Bir Eliyle Eteğini, Öteki Eliyle Çiçek Tutan Kadın



(Buhari, 1720-1745)

Dönemin nakkaşı ve albüm ressamı olan Abdullah Buhari, tek yaprak kadın ve erkek resimleri yapmıştır. Bu resimler saray çevresi için hazırlanmış albümlerde toplanmış, yirmi iki kadın ve erkeğin bulunduğu bu albüm 1726-1742 yılları arasında yapılmıştır.

XVIII. yüzyıldan başlayarak yüzünü Avrupa'ya çevirmesiyle Batılaşma süreci gözle görülür bir biçimde başlamıştır. İlk reformlar askeri alana zuhur etmiş, yeterli görülmemiş ki sonrasında III Selim'den itibaren maliye, eğitim, kültür ve yönetime kadar yelpaze genişletilmiştir. Bu noktada bizi ilgilendiren boyutuyla, en önemli yenilik hareketleri ileride izah edeceğimiz önce sivil, sonra askeri okullardaki yeni yapılanmalar, müfredat değişiklikleri ve bu arada da resim derslerinin okutulmasıdır (Başkan, 2014).

III. Selim'in kurduğu temaslar ve dünyayı yakından takip etme becerisi sayesinde önemli adımlar sırasıyla askeri, eğitim ve yönetim şeklinde atılmış, akabinde kültür sanat alanında reformlar hız kesmeden devam etmiş, yenilikçi bir kültür ve sanat ortamının temelleri atılmıştır (Başkan, 2014). Padişah III. Selim, padişahların resimlerini Kapıdağlı Konstantin adlı bir ressamı yaptırmıştır. Yabancı uzmanlardan yararlanılmış ve sanat alanında da yabancı ressamların açtığı yoldan ilerlenmiş yerli eğitim kurumlarından yerli sanatçılar yetiştirilmiştir. Etkisini göstermeye başlayan Batı resminin yapı taşlarından olan üç boyutluluk resimlerde karşımıza çıkmaktadır. Resimlerde kütlelerin perspektif görünüşü, mekân derinliği ve ilk arkaik denemeler görülür (Başkan, 2014).

Yabancı ressamların Sarayla kurdukları sıkı ilişki, XIX. yüzyılda yabancı ressamlardan birinin sarayda ilk resim sergi açmasıyla görülmektedir. Fotoğraf makinesin icadıyla Osmanlı devletinde bir fotoğrafta bağlı kalarak yapılan resim geleneği başlamıştır. Biz Batı sanatlarında, sanayiinin gelişmesi ve fotoğraf makinesinin icadıyla sanatçının kendiyi muhakeme sürecin başladığını, gerçekçi resmin yerine sanatçının duygularını, düşüncelerini ve fikrini aktarmak istediği bir döneme şahitlik etmiş olmaktayız. Sanatçı bire bir resim yerine mahiyeti olan ve iç dünyasını yansıttığı resim tercih etmiştir. Hal batıda böyleyken Osmanlı devleti içindeki ressamlar için bir kaynak niteliği taşımaktadır. Mevcut fotoğraftan beslenerek, foto yorumcuları olarak adlandırılan kişiler tarafından tarihi eserlerin, tarihi mekanların konu olduğu manzara resimleri yapımına başlanmış, böyle bir süreç yaşanmıştır. Ressamın imzası yerine saraya duyulan saygıdan ötürü tevazu elden bırakılmamış kullarınız diye imzalanmıştır.

Azınlık olan batılı sanatçıların etkinlikleri devam ederken Osmanlı topraklarında ordunun modernleşmesi ve batılı yöntemlerin kullanılması için eğitim verilecek askeri okulların kurulması elzem gözükmektedir. Böylelikle 1795'te ilki kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun de askeri amaçlı kurulmuştur. İki boyutlu resim, ışık, gölge ve perspektif gibi dersler verilmektedir. İlk batılı yöntemlerin kullandığı kurum olma özelliğini taşımaktadır. Buradan mezun olan asker ressamlar ülkenin çağdaşlaşma sürecinde önemli roller üstlenmişlerdir. birçoğu Avrupa'ya giderek Batı yön ve yöntemlerini kavrayıp resim sanatındaki bilgilerini artırmışlardır.

Saray ve sultanların öncülüğünde Türk insanın Batı yaşamına duyduğu hoş duygular, batılı hayat biçimine uyma isteği sonucu gelişen kültürel ve sosyal değişiklerin ‘Batılaşma’ olarak ifade edildiğinden, Batı insanının da XIX. yüzyılda doğuyu temsil eden Türk- Osmanlı kültür ve hayatını kavrama ve anlama uğraşına ‘oryantalizm’ adı verilmiştir (Başkan, 2014).

Çağdaşlaşma dönemi dediğimiz bu dönemde 1883 yılında Sanayiî Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi’nin) kurulmasıyla modern Türk resmi gelişim yelpazesine bir renk daha katmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olup, Avrupa’ya eğitim almak için giden sanatçılarımız yurda geri geldiklerinde bir kısmı mezun oldukları güzel sanatlar akademisinde hoca olarak başlamışlardır. Askeri okullar ile güzel sanatlar akademisindeki resim öğretimi sayesinde, Avrupa tarzındaki resim Türkiye’de yayıldı ve bugün eserleriyle modern resim salonlarımızı dolduran çok kabiliyetli ressamlar yetişti (Arseven, 1970).

şekil 6

Kapıdağlı Konstantin, III. Selim Tasviri, 1803, Topkapı saray müzesi, 17/30. İstanbul



(Konstantin, 1803)

Kurucu olma nasibine nail olan arkeolog, ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey 1860’ta hukuk okumak için gittiğı Paris’te eğitimini yarıda bırakarak dönemin önemli ressamlarının atölyelerinde resim eğitimi almış, 1869 yılında ülkeye dönüşünden sonra çeşitli sanat faaliyetlerini yönetmiştir.

Modern eğitimin uygulandığı okullarda yetişen asker ressamı Osmanlı devletinin Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşmesinde resim sanatının yeni yöntemlerle gelişme çabalarındaki ısrarlı tavrı pek eşi benzerinin olduğu görülmemektedir.

Çağdaş Türk resmine katkılarından ötürü önemle bahsetmemiz gereken iki ressamımız belirtmekte fayda görüyorum. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa bahse değer ressamlarımız, sanat tarihi anlamında faydalı eserler vermiş Türk aydın, yazar ve ressam Celal Esat Arseven, genç ressam Halil'den söz ederken diyor ki “Bu sanatçı, empresyonist teknikle resim yapan ilk Türk ressamıdır. Özellikle Boğaziçi yalılarının denize akseden hayallerini, bostancı Maltepe sahillerinin güneşli kayalıklarını ifadede gösterdiği kudret takdire şayandır.” (Berk & Özsegin, 1983).

Ülkede çağdaşlaşma sürecinde birçok taşın altına çekinmeden el atan, çağdaş kültürün oluşmasında etkisi fazla olan Osman Hamdi Bey'den bahsedilmelidir. Alışılmışın dışına çıkan oryantalist eğilimin temsilcisi olarak görünen resimlerinde tek ya da grup halindeki figürleri görmek muhtemeldir. Çok sosyal bir kişiliğe sahip olan ressamımız aynı zamanda kültür insanı sıfatını kendisinde barındırmaktadır. İlk müzenin kurulması, arkeolojik kazıların başlatılması ve tarihi eserlerin yurt dışına kaçırılmaması için önleyici girişimlerde bulunmuştur. Kültür sanat alanındaki becerikliliği ve sorumluluğu tabi ki sanatçı kişiliğini geride bırakmamıştır. Doğulu giysiler ve görkemli görünüşler altında çektiği kendisinin model olduğu fotoğraflarından yararlanarak, büyük boyutlu kompozisyonlara aktardığı resimlerinde, özellikle hoca Gerome'un etkisinde kalmıştır (Atar, 1993).

Şekil 7

Osman Hamdi Bey, Sultanahmed Camii Girişinde Kadınlar, 1882, Tuval Üzerine Yağlı Boya
66x53 cm.



(Osman Hamdi Bey, 1882)

Resimlerinde kadını kullanan ilk kişi olmakla beraber kuvvetli bir portre ressamıdır. 1881'i takip eden yılların Osman Hamdi'si, artık ülkede önemli kurumlar kazandırıcı, kültür sanat değerlerine ilişkin koruyucu hukuksal esaslar getirici, müzelerimizi sürekli sanat ve tarih değerleriyle zenginleştirici, bütün bunların yanı sıra da bizzat kendisi sanat eserleri üretici olan Osman Hamdi'dir (Cezar, 1993). Peyzaj-görünüm anlayışları bakımından Osman Hamdi Bey kuşağından ayrılan önemli iki ressamımız daha sonra 1914 yılında etkilerini sürdürecektir yeni soluğun habercisi olmuşlardır.

Çağdaşlaşma yolunda 1874'te Askeri okullarda resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1880'de Paris'e giderek Leon Gerome Atölyesinde 8 yıllık akademik tecrübesiyle memleketine geri dönen Şeker Ahmet paşanın 1883 yılında üstün gayretleri sonucu açtığı sergi, dönemi itibariyle çok önemsenmeli ve altı çizilmelidir. Bu sanat etkinliğiyle sanat, sarayın iç duvarlarından koridorlara, sonra kapıdan halkın gözlerinin önüne ulaştırılmış ve saraydan dışarı çıkmıştır.

Desen ustası olan Hoca Ali Rıza hiç Avrupa tecrübesi olmamasına, dünya tablolarını ve müzelerini incelememesine rağmen Avrupa'da boy gösteren teknikleri ve üslupları

memleketinde icra etmektedir. Yaptığı görünümle eski İstanbul'un çevresi ve çehresi adına adeta bir belge niteliği taşımaktadır. Resimlerinde görünen fıstık ağaçları şu an yok denecek kadar azdır, desen, yağlıboya ve sulu boyalarda titizlik en ön planda dikkat çekmektedir. Yelpazesinde bulundurduğu renkler ve duygu yoğunluğu dikkat çeken diğer hususlardandır. İstemsizce hoca Ali rıza ekolünü oluşturmuş, Türk resminde empresyonist tavırlar, ışığın nesne üzerindeki görünümü eserlerinde göze çarpmaktadır. Türk resmi kendi iç değişim sürecini batıdan bihaber Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde fark edecektir.

Onu iyi tanıyan Celal Esat Arseven "Nerede güzel bir manzara görse hemen cebinde taşıdığı albüme resmini yapar, hiç boş durmaz, gördüğü bir kibrit kutusunu, bir masa üstündeki eşyanın krokisini çizer, vakti olursa cebindeki küçük sulu boya takını çıkarır, onları renklendirir. Böyle bir şey bulamazsa ezberden manzaralar, kayalıklar, ağaç resimleri çizerdi. Güzele ve resme aşıktı" şeklinde bahsetmektedir. (Berk & Özsezgin, 1983).

İnsan yüzü karşısında benzetmede başarılı bir portre ressamı neyse İstanbul karşısında Ali Rıza odur. Eğer memlekette resim seviliyorsa ve zaman zaman iyi resamlara rağbet artıyorsa bu zevki verenlerin başında gelenlerin birincisi ressam Ali Rıza'dır (Erhan, 1980). Çağdaşlaşma yolunda örnek ve verilerin hali hazırda mevcut olduğu batı dünyasını anlama, verileri doğru analiz etmek zorunluluk haline gelmiştir. Türkiye'de resim sanatının XIX. yüzyılda gelişmesi, Batıdan gelen teknik ve biçim etkilerinin yoğun aşmasına paralel bir olgudur. Gerçi Batı etkileri Türkiye'de daha öncesinde, XVII- XVIII yüzyıllarda egemen olma yollarını aramıştı (Tansuğ, 1973).

Batı ile alışverişin gözle görüldüğü çağ XIX. yüzyıldır. Türk resim sanatı bu Çağda Batılı sanatçıların İstanbul'da yaşamasına ve çalışmalarını sürdürmeleri adına olanaklı hale gelmiştir. Aynı zamanda yarı batılı sanatçıların Levanten adı verilen topluluğun sanat zevkini belirlemeye çalıştığı çağdır. Türk resim sanatında görülen bu değişim tabi ki sadece Batı esintisi değildir. Türk resim sanatı kendi içinde var olan dinamiklerinin hareketlenmesi ve kendine özgü gelişim süreci içerisine girmesi çağdaşlaşma yolunda birinci etken denebilir.

Türk sanatı her ne kadar kuvvetli yansımalarla karşı karşıya kalsa bile, Türk kültür ve gelenekleriyle bağlantılarını kopararak ve belirli bölgelerin kendi tarihsel değerlerini yok sayarak çağdaşlaşma sürecine girdiği ifade edilemez. Dinamik bir unsur olarak tarihsel Türk sanatının özellikle İslami çağlarda gerçekleşen özgün biçim verileri çağdaşlaşma aşamasına kendiliğinden girmiştir (Gür, 2019).

Bu dinamik iç etkenin ürünü olarak Batı'dan alınan etkilerle biçim, teknik ve malzeme farklılıklarını yansıtan çağdaş veriler gösterilebilir (Tansuğ, 2008). Bu değerlerin o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görünmeleri, tarihsel örneklerden tümüyle farklılaşmış olmaları birtakım gelişim hareketliliklerinden ayrı değerlendirilmeleri gerektiği anlamı taşıdığı

söylenemez (Buyurgan & Buyurgan, 2018). Eğer Türk resminin biçim oluşumları arasındaki ikiliksel bağ hesaba katılırsa, XIX yüzyıl ancak bu dengenin nesnel bir dışa yöneliş olarak açıklanabilir (Tansuğ, 1973). XIX yüzyıldan bu yana Türk resminin Batılaştığı algısı pek doğrudur denemez. Batı resimde aynı çağdaş Batı dışı sanatların etkisiyle değişimle karşı karşıya kalmıştır. Batı resminin değişiminde tek unsur tabi ki bu değildir. Batı yine kendi gelişim çerçevesi içersin de değişimin tüm evrelerini yaşamıştır.

Şekil 8

Hoca Ali Rıza, Manzara, Tuval Üzerine Yağlı Boya., 93x130 cm, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara



(Hoca Ali Rıza, 1858-1930)

Osmanlı imparatorluğu XIX yüzyıl başlarından itibaren ekonomik alanda süregiden bunalımların deneyimiyle güçlenen siyasi bir çekirdek oluşmuş ve sonuçta yönetim istemini halk kitlesiyle bütünleştiren cumhuriyet fikrine ulaşılmıştır (Tansuğ, 2008).

Sanat alanındaki çağdaşlaşmayla da paralellik gösteren bu olguyu, içeriğinin çok yönlü değerleri açısından ele aldığımız zaman, sonuçların kendi özgün doğasına ulaşan ve bunu kanıtlayan sistemlere dönüştüğünü görürüz (Bayramoğlu, 2013).

Çağdaş Türk plastik sanatlarının ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise'nin, açılışından günümüze kadar geçirdiği süreç, bu alandaki Türk sanatlarının da geçmişi demektir (Başkan, 2014). Çağdaş plastik sanatlardan bahsederken Sanayi-i Nefise Mektebinden bahsetmemek noksanlığa sebep olacaktır. 1908'de II. Meşrutiyetin ilanı ile beraber ülkede ve kurumlarda oluşan özgürlük ortamı nitekim sanat alanında da kendini hissettirmektedir. Sanayi-i Nefise

Mektebinden mezun olan birçok ressamın oluşturdıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bu özgürlük ortamının meyvesidir.

Türk Sanat dünyasında önemli roller oynayan bu birlik düzenli sanat etkinlikleri ve sergilerin açılmalarında en büyük katkı payında rol oynamaktadır. Daha sonra Sanayii Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ise Türk Ressamlar Birliği olmuştur. 1910 yılında Batıya gönderilen Çallı, Feyhaman Duran ve Nazmi Ziya gibi sanatçılar da Batı kültüründeki bir akımın peşinden gittiler (Turani, 2000). Empresyonizm o dönem batı ülkelerinde önemini yitirmiş, değerini kaybetmiştir. Bu sebeple Batıya giden sanatçılarımız eskimiş bir akımı ülkemizde yenilik gibi yaşıyor ve yaşıyordu. Tabi Batıya giderek Fransız empresyonizmi tam anlamıyla Fransa'daki şekliyle bizde cereyan etmiyordu.

Şekil 9

Nazmi Ziya Güran, Köprü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 31x44 cm, Özel Koleksiyon



(Güran, 1881-1937)

Bu akım da aslında, bizde Fransa'da anlaşıldığı üzere güneş renklerinin problemi ile ilgili değildir (Turani, 2000). Bizim ressamlarımız ise biraz renkçi tavırla optik görüntüyü resmetme gayretindeydiler. Eski tarzdan uzaklaşarak her an değişen ışığı ve havayı ifade edecek yeni yelpaze ve özgür fırça darbeleriyle yeni tarzda çalışmalar üretilecektir. Artık eski tablolar da görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir (Berk & Özsegin, 1983).

Fransız akademizminin ünlü hocalarının atölyelerinde 4 yıl çalıştıktan sonra memlekete döner dönmez öğrendiklerini unutan, başka bir kabiliyetle ortaya çıkan yeni ressamlar, öte yandan, halkın o güne kadar alıştığı, Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymuyorlardı. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenen tablolar da ne Süleyman Seyyit'in ne Şeker Ahmet Paşa'nın ne de Osman Hamdi'nin bir etkisi görülüyordu. Yeni ressamlar Fransız hocalarından olduğu kadar onlardan da uzak kalmışlardır (Gür, 2019).

Türk resmi yeni bir soluk almış, erozyon yaşamaktan kendi muhafaza etmiş ve çağa ayak uydurarak halkın karşısında heyecan uyandırmıştır. İzleyicinin dikkatini çeken başlıca

değişim, kuşkusuz yeni ressamların yöntemleri olmuştur. Doğanın ufak detaylarına önem vermiyor, Gevşek, şekilleri topluca saran çizgiler, parlak, güneşin pırıltılarını, şeffaf, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boya, geniş fırçaların sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmişti (Berk & Özsezgin, 1933).

1914 kuşağı (Çallı Kuşağı).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupa'da olan ressamlarımızın yurda dönmesiyle Türk Resminde yeni bir dönem olan 1914 kuşağı veya Çallı kuşağı olarak isimlendirilen kuşak başlayacak, bu kuşağı oluşturan sanatçı grubunun Osmanlı Ressamlar Cemiyeti dışında da ilk sanat akımını yaratmalarından ötürü önem taşımaktadır. Birinci Dünya Savaşının 1914'te denk gelişi, ülkemizdeki kulüp, lokal ve yabancı okulları yetkisini ve hakimiyetini kolaylaştırmıştı. Bu sayede Galatasaraylılar olarak yurda çevirdikleri İtalyanlara ait "Societa operaia" lokali yeni heyecanların yeni sergilerin organize edileceği yerdir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yalnız Türk ressamların eserlerinden kurulu ilk sergiyi burada tertipledi (Berk & Özsezgin, 1983).

Fransız izlenimcilerin etkisine rağmen her biri kendi özgün çizgisini yakalayan, 1914 kuşağının ortak özellikleri; gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renklerin ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır (Başkan, 2014).

Türk resmi 1914'e kadar sınırlı ürünler vermişti, lakin yenilenmenin ve değişimin vakit gelmişti. Bu değişim Galatasaraylıların sergisinde görülmektedir, resimlerde konu çeşitliliği genişlemiş İstanbul'un her tarafı konu olarak resimlere yansımıştı, açık havda istedikleri yere şövalelerini koymuş resimler yapmışlardır. Böylece, madden ve manen çökmüş insanlara, hayatın her şeye rağmen yaşanmaya değer olduğunu hissettirmişlerdir. Türk resmi, onlar sayesinde durağan biçimlerden kurtulup, yeni bir havaya bürünmüştü (Gür, 2019).

Halil Paşa 'Uzanan kadın' resmini yaptığında, Osmanlı ülkesinde toplumsal ve kültürel düzeyde yaşamakta olan bir dizi modernleşme atılımına karşın sanatta çıplaklığın temsili ve kamusal alanda teşhiri, kesin bir tabuydu (Antmen, 2017).

Osman Hamdi'nin cesaret ederek gerçekleştiği figürlü resim ve portreleri yeni bir alan oluşturmuş yeni ressamlarımız büyük cesaret göstererek çıplak kadını resimlerinin içerisine koymuşlar. Ressam topluma ayna olma yolunda ilerliyor. Çiçek, eski sokak, saray sahneleri, park, bahçe ve natürmort gibi konular ilgi duyulmaz hale geliyor. Toplumun ilgisi varlığını sürdüren insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri ilgi odağı olacaktır. Toplumun keder ve sevinçleri, tükenmez bir konu- tema kaynağı olan İstanbul'un bin bir görünümü plastik

sanatımıza girmişti (Berk & Özsezgin 1983). Bu dönemin en güçlü temsilcileri Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij ve Ruhi Arel'dir.

1914 Kuşağı sanatçılarının kendilerinden önceki duyuş, görüş ve uygulamalardaki en önemli farklılıkları, doğayı hiç değıştirmeden kopya etmek yerine, bireysel duyguları ve yorumlarını da tuvale aktarmaları olmuştur

Tabii ki Türk resmine kattığı katkılardan ötürü 1914 kuşağı sanatçıları arasında çeşitli sebeplerden ötürü en çok adı işitilen, yeni Türk resminin adeta sembolü olmuş ve 1914 kuşağına bir kısım tarafından kuşağı soyadıyla zikredilmiş, İbrahim Çallı'yı daha detaylı ele almak gerekmektedir (Çelebi, 2013). Denizli'nin Çal kasabasında 1882 yılına doğmuştur. Çallı memleketinden İstanbul'a göçüyle serüvenine başlamıştır. Resim çalışmaları ile dikkati çeken delikanlı, Şeker Ahmet Ali Paşa'nın delaleti ile 1906'da sanayi-i nefise mektebine verilmiştir (İslimyeli, 1967).

Sanayi-i Nefise Mektebinin müdürü Osman Hamdi Bey'le yollarının kesişmesi sanat hayatına ilk adımı atar. Avrupa'ya gidişini, Avrupa sınavında birincilik elde ederek kazanır. Avrupa'da 4 yıl batı resim tekniklerini öğrenip, 1914 yurda dönmüştür. Mezun olduğu okulda öğretmenlik yapmaya başlamış ve 30 yıl boyunca atölyesinde çağdaş Türk sanatında önemli yere sahip olacak birçok öğrenci yetiştirmiştir.

İbrahim Çallı'nın özellikle serbest fırça vuruşlarıyla yaptığı çalışmaları arasında deniz ve deniz yaşam konu alan balıkçı resimleri de mevcuttur (Şenyapılı, 2009).

Çallı'nın sanat hayatı çeşitli evreler göstermektedir. Hiçbir disiplin tanımayan, duygu ve heyecan dolu sanatında çoğunlukla lirik bir hava yer almaktadır. İşlediği farklı konular arasında manzaralar, portreler, natürmortlar, Türk tarihinde yer almış acı ve tatlı olaylara ait kompozisyonlar, günlük hayatla ilgili konular vardır (Başbuğ, 2009).

Usta sanatçımız ile Türkiye Cumhuriyeti kurucusu baş öğretmen Mustafa Kemal Paşa arasında geçen diyalogu aktarmakta ülkenin psikoloji ve ülkenin ahvalini bilmek adına elzem görüyorum. “Zeybekler” tablosu. Aynı zamanda Osman Hamdi'nin asistanı da olan Çallı, Atatürk'ün isteğı üzerine Etnoğrafya Müzesi'nde bir sergi açar. Bu sergide de yer alan “Zeybekler” tablosunu gören Mustafa Kemal, ressam Çallı'ya döner ve “Biz Kurtuluş Savaşı'nda yemeye ekmek bulamıyorduk, senin resmindeki atlar nasıl semirmiş böyle?” diye sorar. Mustafa Kemal'in; “Bu tabloyu kimseye göstermeyin!” demesi üzerine Çallı şaşırıp kalmıştır. Kimse ne söyleyeceğini bilemiyorken Mustafa Kemal açıklar: “Savaşa katılmış herkes bilir ki, hayvanlarımız bir deri bir kemikten ibaretti, bizim de onlardan arta kalır yanımız yoktu. Hepimiz iskelet halindeydik. Atları da savaşçıları da böyle güçlü kuvvetli göstermekle Sakarya'nın değerini küçültmüş oluyorsunuz efendim.” (“Haytap”, 2017).

Şekil 10

İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154x186 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



(Çallı, 1917)

1914 kuşağını sanatçıları için Enver Paşa tarafından kurulan şişli atölyesinde kahramanlık, savaş, toplumsal konular, Atatürk ve devrimlerini konu alan resimler yapmışlar, Cumhuriyet dönemi ressamların bu atölyede usta çırak ilişkisi dahilinde yetişmişler, yetişmelerinde katkıları olan şişli atölyesindeki eğitimci sanatçılarımızın rolü büyüktür. 1914 yılında yaşanan önemli hadiseleri arasında kız öğrencilerimize güzel sanatlar alanında eğitim vermek için açılan İnas/kız Sanayi-i Nefise Mektebinin açılma hadisesidir. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşrik Hanım okulun Müdireliğini ifa etmiş, devamında atölyeye ilk kez çıplak kadın model getirmesi dönem açısından oldukça dikkat çekicidir. İnas/ kız sanayii nefise mektebi Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayii Nefise Mektebiyle birleşmiştir

Bu sanatçılar Batıdan etkilenmiş, fakat kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim gereklerini yerine getirme görevi asıl işlevleri olmuştur (Anadolu Uygarlık Tarihi, 1982). Etkilerinin çok açıkça belirgin olan bir ulusun sanatçılarını tanımlarken özgün nitelik olan, kopyacılıktan uzak başka bir değişle kültür hegemonyasını reddeden, dimdik durma cesaretini gösteren onura haiz olmalarıdır. Tümüyle Akademi'de görev alan Çallı Kuşağı'nın en büyük hizmeti, ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyetin başında, heyecanlı bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri oldu (Turani, 1977).

Cumhuriyetten Sonra Türk Resmi

Yeni Ressamlar Cemiyeti (1923).

İşte Cumhuriyetin ilanından sonra, bizde çağdaş sorunları ülke sorunları olarak kabullenen bir ortam belirmeye başladı. Bu düşünce, ülkemizi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için kabullenilmiş bir gerçekten geliyordu (Turani, 2000).

Osmanlı sanatının son bulması, Cumhuriyetin ilanı ile yenilikler ve gelişmeler tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında da yenilikler değişimler söz konusudur. Cumhuriyet dönemiyle beraber halk içindeki alt ve üst gelir düzeyi tek bir zeminde birleşmiş, uyumsuzluk son bulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu (Tansuğ, 2012).

“Bir millet ki resim yapmaz,
Bir millet ki heykel yapmaz,
Bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz;
İtiraf etmeli ki
O milletin ilerleme yolunda yeri yoktur.”
Mustafa Kemal Atatürk (Arsan, 2006).

Atatürk'ün sanata verdiği önemi bu sözden anlamak oldukça kolay ve nettir. Cumhuriyet ruhunun canlanmasıyla paralel değişimler, yenilikler ilkler sırasıyla gerçekleşmekte bu yenilikler ve ilerlemeler muhakkak ki kültür sanat alanında kendini hissettirmekte, sanat camiasının varlığı görülmektedir.

1923 yılında Cumhuriyetin kurulmasıyla, yeni bir dünya inşa süresine başlanılmıştır. Atatürk ve devlet erkani bilim sanat ve teknik alanlarına ayrı bir önem göstermiş diğer çağdaş devlet seviyesine getirme hedefleri için üstün çaba sarf edilmiştir. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın atölyelerinde yetişip mezun olan bir grup ressam sergilere yeni resimler katmak adına nasıl Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasına gerek görülen duygu ile Yeni Ressamlar Cemiyeti kurmuşlardır. Yeni Ressamlar Cemiyeti Türk resim sanatı içerisinde yer alan ikinci sanatçı birliği olarak kendinden söz ettirmiştir (Gür, 2019). Ne yazık ki belirgin bir özelliklerinden bahsetmek mümkün değildir. Var oldukları süre zarfında iki sergi açmışlardır. Daha sonra cemiyet üyelerinin Avrupa'ya gidişleriyle son bulup dağılmıştır.

1926 yılında batıya bu düşünceyle tekrar sanatçılar gönderilmiştir. Yurda dönen sanatçılarımız tekrarlanan empresyonizm dışında bir sanat anlayışını kavrayarak yurda

dönmüşlerdir. İlk defa ülkemizde icra edilecek fovizm, kübizm ve ekspresyonizmi yurda getirmişlerdir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.

Türk resminde yelpaze genişlemekte ve renklenmektedir. Türk resminde bir karşı seçenek grubu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği karşımıza çıkmaktadır. Kurtuluş savaşından yeni çıkmış, ağır bedeller ödeyerek bağımsızlığını kazanmış, toparlanma diyebileceğimiz bir döneme girmiştir. Zayıflayan ekonomiyi kendine yetecek kadar canlandırmak, toplumsal yapı yeniden şekillendirmek için yüksek efor harcanmaktadır. Böyle ortamda sanatın eski kalıplara ve denenmiş duyarlıklara bağlı kalarak varlığını sürdürmesi düşünülemez (Kaya vd., 2018).

Genç Cumhuriyet'in yeni kültür politikalarını da yansıtan müstakiller, örgütlü sanat topluluklarının üçüncüsüdür. 1929-1940 tarihleri arasında yirmiden fazla sergi açan müstakiller, öğrenimlerini Fransa ve Almayanda yapmışlardır (Kaya vd., 2018).

1929 yılında kurulan Cumhuriyet tarihi açısından önemli bir topluluk görülen müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliğidir. Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Refik Ekipman, Ziya Kocamemi, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Hale Asef ve Muhittin Sebati gibi sanatçılarımızdır. Müstakiller grubunun bir kısmı devletimiz tarafından Avrupa'ya gönderilerek eğitim görme olanağı sağlanmıştır. Avrupa'ya giden sanatçılarımız dönemin akımlarını inceleyip yurda geldiklerinde kübizm, ekspresyonizm ve romantizm akımlarına uygun resimler yapacak Avrupa'nın sanat ekollerini yaşatmaya çalışacak, yaptıkları bu resimlerle sergilere katılacaklardır. Yer yer kübist ya da inşacı, yer yer anlatımcı (ekspresyonist) motifler içeren bu resimler, belki kesin bir tercihi yansıtmıyordu ama, kendilerinden önceki kuşağın bırakmış olduğu mirasa da kesinlikle sırtlarını çevirmiyorlardı (Renda, 1993). Böylelikle 1914 kuşağının ufak tefek değişimlerle yürüttüğü Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin bıraktığı gelenek, biçimin deforme edildiği, modern estetiğin görüldüğü bu yeni dönemde doğacı resimden, resmin irdelenip, sorgulandığı geçiliyordu.

Kendilerinden önceki kuşağın sanatçıları genellikle renkli bir tutum etrafında birleştikleri halde, müstakiller ve onların anlayışına yakınlık duyanlar, tablonun çizgisel yapısına, konstrüksiyonuna, hacimsel kuruluşuna önem verirler. Müstakiller dönemin resmi kültür ideolojisi paralelinde Anadolu toprağını ve insanını kucaklayan daha geniş bir perspektiften yola çıkmışlardır (Renda vd, 1993).

Grup üyelerinden Nurullah Berk, Refik Epikman yazılarıyla da Türk resim sanatı tarihinin aydınlanmasında yardımcı olmuşlardır (Kılıç, 2001).

Şekil 11

Zeki Kocamemi, Kompozisyon Nakliye Kolu, Mekkare Erleri, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya 123.5x195.5 cm.



(Kocamemi, 1935)

Müstakiller memleketin her köşesine çağdaş sanat anlayışını götürmeyi hedeflemekte İstanbul dışında açtıkları sergilerde bu hedefi içselleştirdiklerini ispatlar nitelikte, bu grubun resimlerine yöresel konular özne olmuştur. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'yi ayrı değerlendirmek gerektiğini diğer birlik üyelerinden daha farklı üslup ve anlatımla icra ettikleri resimleri Ankara ve İstanbul'daki sergilerde farklılığını gözler önüne koymaktaydı. Ali Avni Çelebi'nin yapmış olduğu "Maskeli Balo" eseri Türk sanatını bir deprem gibi sarsacak, canlı bir görüş ve teknik getirecektir. Daha önce karşılaşmadığımız bir konunun ele alındığını göreceğiz, Türk resminde konstrüktivist (inşacı) bir tavır görülecek ayrıntısız biçimler, yontulmamış, kunt ve geniş planlar görülecektir. Bu teknik, kübizmden esinlenmiş olmakla beraber, dağıtıcı değil, toplayıcı, inşacı karakterdedir. (Berk & Özsezgin, 1983).

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliğinin her bir üyesi özgür bir anlatım bağımsız bir üslup yaratma eğilimlerini hiç kaybetmeden sanatlarından sapmadan çalışmalarına hız kesmeden devam etmişlerdir. Üyelerinden bir kısmın erken vefatı ve bir kısmının fikir ayrılıkları grubun dağılmasına müstakiller üyelerinden birkaçının yeni sanat oluşumu olan D grubuna kaymasıyla duraksadığı bir döneme geçmiş ve dağılmıştır.

D Grubu.

Memleketin her köşesine sanatı tanıtmak, ne olduğunu anlatmak ve çevreyi uyandırmak adına yanıp tutuşan yüreklerin bir araya gelmesiyle cumhuriyetin döneminin ikinci, Türk resim tarihin dördüncü grubu olan “D” grubunu kurulmuştur. Kendinden önce ki hareketler gibi bir önceki oluşuma tepki olarak doğmuş, diğer oluşumlar gibi Türk resmine yenilikler ve gelişmeler kazandırmıştır.

D Grubu 1933’te Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zeki Faik İzler ve Zühtü Müritoğlu tarafından kurulmuş müstakillere alternatif bir oluşumdur. Beş ressam ve bir heykeltıraştan oluşan grubun sanatçıları daha çok kübizm akımına daha yakın oldukları söylenebilir. Modernleşme sürecine ivme kattıkları görülmektedir. Teknik bakımdan güçlü, kübizm temelli eserler üzerinde durmuşlardır. İsmi alfabemizin dördüncü harfi olan “D”yi kendilerine münasip gören sanatçılarımız, kendinden önceki sanat anlayışlarını bilmekte fakat kabul etmeyerek, inşacı ve kübist akımdan beslenen sağlam bir desen dayanağına yerleştirmeyi benimsemişlerdir.

Sonraki yıllarda D grubuna Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Arif Kaptan, Salih Urallı, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Fahrunnisa Zeid ve Sabri Berkel’de katılmıştır. 1934’te gruba dahil olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim’e değinmek D grubunu anlamak adına ve Türk resim sanatının kat ettiği yolu idrak etmek açısından önemli görülmektedir. Sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve kübist denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkat çekmektedir. (Tansuğ, 2012). Öğrencisi Mehmet Pesen (2008), Anadolu folkloruna hayran olan Bedri Rahmi’nin sanattaki en büyük tutkusunun nakış olduğunu, ahşap su kovası, çamçak, tahta kaşık, nakışlı bir çorap gördüğü zaman gözlerinin içinin parladığını ve çocuk gibi sevdiğin ifade etmektedir.

Daha sonraki yıllarda gruptan ayrılıp bireysel bir yol seçen Turgut Zaim karalı, dengeli ve belgeci bir yol izlemiştir. Onun duru gözlem dünyasında sezilen şiirsellikte Anadolu dünyasında bulunduğu büyüsel mistiğin, tılsımın, uğurun taşıdığı değer de bir payı olmalıdır. (Tansuğ, 1976). Turgut Zaim’in açtığı bozkır penceresinden gündelik yaşamı, Anadolu yaşamına ait sahneleri, keçiler, köylüleri, keman kaşlı kadınları, sağlam duruşlu dirayetli erkekleri, dağları, bucaksız ovaları işlediği görülmektedir.

Cumhuriyetin on yıllık tecrübe kazandığı, modernleşme girişimlerinin, çağdaş devlet olma yolunda efor sarf edilişlerin, toplumsal ve kültürel alanda yeniliklerin giderek kurumsallaşma sürecine evirildiği dönemin başlangıcı olduğunu zikretmek oldukça yerindedir.

Nurullah Berk liderliğinde kurulan grup ilk sergisini Narmanlı yurdundaki mimoza şapka mağazasında açıldı. Sergi adeta bir manifesto niteliğindedir. Toplumda birkaç yıl sonra ilgi uyandırmış, yeni katılımcılarla genişlemiş, sanat gösterilerini, açtıkları sergilerle çoğaltmışlardır. Fark edilmesi istenen bir husus ise, grubun üyelerinin her birinin sağlam bir kalemi ve iyi bir yabancı dillerinin olduğu hususudur.

Nurullah Berk Türk resim tarihi alanında birçok kaynak yazmış, birbirinden kıymetli ölümsüz kaynaklar bırakmıştır. Sanata yön tayin etme konusunda mahir, Çallı kuşağına göre daha entelektüellerdir. Sergilerden önce yer verdikleri konferanslar, modern sanatı anlatan konuşmalar, tartışmalar mahiyetini anlama ve okuma konusunda D grubunun kendinden önceki topluluklardan farklı bir çizgide görmekteyiz.

Buna ilave olarak Turan Erol “D” Grubu hocaları daha aktifti. Aynı zamanda yazıyorlardı, kalemleri kuvvetliydi. Cemal Tollu iyi yazardı. Nurullah Berk’ de öyle, Bedri Rahmi yazar, şair ve düşünürdü. Elif Naci ise yazı anlamında ilk örnekleri vermişti. D grubu resim sanatına çok katkıda bulundular, sanatı yönlendirdiler, dünyada neler olup bittiğini insanlara öğretiler diye bahsetmektedir. Müstakillerin çağdaş Dünya sanatı içinde dayandığı kaynak Almanya, bu bir fark yaratıyordu. Daha köklü, Dünya sanatının gelmiş geçmiş, bütün kaynaklarını görmüş, hazmetmiş bir kültüre ve bilgiye dayanan sanat yapmak. Alman üslubu, Dünya görüşü, Almanya’da uyanan canlanan bir çağdaş yaklaşım müstakillere az çok biçim veren sanat görüşü anlayışıdır. Çünkü onlar Almanya’da ilk yurtdışı tecrübesini yaşadılar. İster istemez Alman kültürü, Alman sanatının izleri yansımıştır.

D Grubu daha çok Fransız kültürüne, çağdaş sanata, Fransa’da uyanan yaşayan sanata bağlandılar. Aralarındaki önemli fark budur. Ama her iki kuşakta “çağdaş sanatı Türkiye’ye getirmek istediler” diyerek D Grubu’nun çağdaş Türk resim sanatına ve eğitime olan katkılarını kendi deneyimleriyle açıklamıştır (Çelebi, 2013). D grubu sanatçılarından Cemal Tollu’yu çalışmanın başka bir bölümünde tekrar ele alınacağının habercisi niteliğinde ek olarak değinilmektedir. Erzincan’da 3 yıllık resim öğretmenliği yapmış, sonrasında Ankara arkeoloji müze müdür yardımcılığı sonrasında Leopold Lewy’nin resimlerini beğenmesiyle Akademi de asistanlığa getirilmiş, burada hizmetlerini devam ettirmiş ve Tollu Atölyesini yönetmiştir (İslimyeli, 1971). Anadolu yaşamlarını konu edindiği, halk kültürüne değindiği, üslup olarak kübizmin etkilerini kullandığı ifade edilebilir.

Şekil 12

Cemal Tollu (1899-1968), *Keçili Kompozisyon*, Duvar Panosu, 150x200 cm



(Tollu, 1899-1968)

10 Mayıs 1944'te açılan "D grubu" nun on birinci sergisi, en parlak sergilerden bir oluyordu. Çünkü bu sergi aynı zamanda dünyanın en tanınmış sanatkarlarından Fransız ressamı Bonnard'a bir Cemile idi. Filhakika büyük sanatkarın bir tablosu serginin şeref mevkilini işgal ediyordu. "D grubu" nun Bonnard'a karşı gösterdiği bu kadirşinaslığı takdir eden güzel sanatkar akademisi resim kısmı şefi tanınmış Fransız ressamlarından leopold- levy bu hissini teyit maksadıyla sergiye dört eseri ile iştirak etti (Adil, 1947).

D grubu yurt içi ve yurt dışında düzenledikleri sergilerle beraber modern sanatlar anlamında temsiliyet problemini irdeleyip Türk sanatı yeni bir biçimle kabullendirmiştir. 1933'den 1974'de kadar toplamda 15 grup sergi gerçekleştirilmiştir. Dönemin devlet erkânı halkçı bir tavır içinde sanatı ve kültürü halk ile ortak bir zeminde buluşturma gayreti içinde 1932'de kurulan halk evleri düzenledikleri fotoğraf ve resim sergileriyle amaca hizmet etmektedir. 1947'de kübizme karşı ilgi yerini nefrete bırakmakta dünyaca tanınmış kübizm öncülerinden Picasso'ya karşı bir nefret duyulmakta onun sanatı kötü sanattır deyimleri yükselmekte ve bu durumu Türk yazarlardan Peyami Safa kubik'i İstanbul'un eski evlerini viran eden yangınlardan daha tehlikeli bir hastalık olarak görmektedir (Bozdoğan, 1998). D grubu bağımsız arayışların hareketi olmuş, üyelerin kendilerini bilinçlendirdikleri, kendilerine özgün bir dil yaratmalarını gerçekleştirdiği bir yer olmuş, grup dağıldıktan sonra bile Türk sanatına ve kendi sanatlarına katkı sağladığı büyük bir topluluktur.

Yeniler Grubu.

1940'lı yılların sonuna doğru aynı dönemin başka sanatçılarıyla Halil Dikmen, Cemal Bingöl, Nejad Devrim, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani'nin Türkiye'de ilk soyut denemelere girişmiş olmaları yeni ve bağımsız arayışları göz önüne sermektedir. Sanatçı kuşağının doğuşu 1940'lı yıllara denk geldiği, kendinden önceki grupların, insan sorunlarına yabancı kaldıklarını, içinde yaşadıkları toplumla ilişkilerinin kesildiğini öne sürerek, toplumcu sanat görüşü çevresinde birleşerek yeni grup kurmaya karar verdiler (Renda, 1993).

1940'lı yıllarda Leopold Levy'nin öğrencileri tarafından "Yeniler" olarak zikredilecek grup kurmuşlardır. Yeniler Grubu Batı sanatının halk ile mesafeli olduğunu, Batı esintilerin halkın köklerine inemeyip, dokunamadığını savunmakta Batı sanat akımlarının insanların dertlerine ve sorunlarına adeta bir turist gibi kaldıklarını belirterek sanat anlayışlarını halkın dertlerine, sıkıntılarına yönelip toplumsal sorunları kendilerine konu seçmişlerdir.

Toplumsal bir parçası olarak devam eden yeniler, ekol hastalığından sıyrılmak için çaba sarf eden sanatçıları bir çatı altında topladılar. Resimlerinde, toplum yaşamından ve kültüründen kesitler vermişlerdir. Elbette daha önceki kuşaklarda ki ressamlarımız toplumsal konulara ilgi duymuş ve resimlerinde işlemişlerdir. Tekil birer çıkış olarak değerlendirilmesi gereken bu kompozisyonların, "Yeniler" le bir grup kimliğine ve ortak etkinliğine dönüşmüş olduğu da bir gerçektir (Renda, 1993).

Ferruh Başağa, Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Agop Arad, Selim Turan, Fethi Karakaş, Turgut Atalay ve Avni Arbaş'tan oluşmuş yeniler grubunun akademide Leopold Levy tarafından bir kalıba sokma düşüncesinin olmayış özgür bir ortamda ve serbest çalışma alanı oluşturulmuştur. Levy öğrencilerini zorlamıyor ve herhangi bir düşünceyi zorlamıyor. Desen, form, ışık-gölge, kompozisyon, renk gibi sanatın temel kavramları üzerinde, eski ve yeni ustalardan örnekler vermek suretiyle, tartışmaya açık bir yol izliyordu (Renda, 1993).

Şekil 13

Nuri İyem, *Toprağı İşleyen Kadınlar*, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 53 cm.



(İyem, 1969)

Akademi de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mitoloji ve estetik derslerine girdiğini ve batıya hangi pencereden bakmaları gerektiğini, anlam dünyasında düşünmeye yönelten ders yöntemini uyguluyor. Öğrenciler ise aydınların ve yazarların gittiği mekânlarda aynı konuları geniş bir çevre ile irdeleyip, tartışmakta bu eylem onların gelişimine etki sağlıyordu. Toplumsal Gerçekçi ya da toplumcu eğilimler Yeniler Grubu ile gözükmeye başlamakta, insanı yaşadığı çevre ile değerlendirip insan figürüne öncelik gösterildiğini, konusu balıkçıların ve limanda çalışan işçilerin yaşamları ağırlıkta olan açtıkları ilk sergiyle yansıtmışlardır.

Yeniler Grubu insanın ve yaşamının sahnelerini özgün bir biçimde bizlere sunmuş, toplumun gönlüne dokunmuş, toplumun acıları ve sevinçleri resimlerinde misafir etmiştir. Yapılan sanatın ulusallaşması ve tesir gücünün güçlenmesi o ülkenin dertleriyle dertlenmekten ve sorunlarının çözüme ulaştırılması konusunda büyük gayretten geçtiğini vurgulamak, Yeniler Grubu'nun bu bağlamda çalışmaları ve çabaları Türk resim tarihinde gözükmektedir

Grup üyelerinin bir kısmı bağımsız olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Yeniler Grubunun dağılmasıyla toplumsal gerçekçi sanat anlayışını sürdüren bir başka grup karşımıza çıkmaktadır. 1959'da İhsan ve Kemal İncesu, İbrahim Balaban, Marta Tözge, Avni

Mehmetoğlu ve heykeltıraş Vahi İncesu dan oluşan “Yeni dal” grubudur. Ömrü 4 yıl kadar sürmüş varlıklarını sergilerle ifade etmiş, İbrahim Balaban ise toplumsal temelli sanat anlayışında direnmiştir.

Onlar Grubu.

Onlar Gurubu’nu kuran sanatçıların tümünün Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun öğrencisi olmaları ve yöresel kültür değerlerimize hocaları tarafından verilen kıymetin önemini kavrayarak aynı değeri veren, batı ile doğu arasında bir sentez yoluna gidilerek özgün çalışmalar üretme ve Batı resmindeki soyut akımlarla geleneksel motiflerimizi harmanlama çabasına girmiş, ilk sergi açtıkları zamanki sınıf mevcudunun 10 kişi oluşuyla ilişkilendirip Onlar Grubu adı almıştır. Onlar Grubunu Turan Erol, Leyla Gamsız, Ivy Stangali, Hulusi Sarptürk, Nedim Günsür, Orhan Peker, Fahrünnisa Sönmez, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, ve Fikret Otyam oluşturmaktadır.

Akdemi’nin yemekhanesinde, ilk sergilerini açan Onlar Grubu, adeta bir manifesto görevi üstelen afişlerinde yöresel bir kilim motifiyle, İspanyol ressam El Greco’nun bir figürü yer almaktaydı, bu tamda grubun sanat anlayışını anlatmakta belge niteliğindedir. “Bedri Rahmi Eyüboğlu geleneksel sanatlarımızın Batı’nın şaheser resimleri düzeyinde örneklerle dolu olduğunu, bunlardan alınacak esinlerin resim sanatımıza yeni anlamlar katacağını ve oluşturulacak bir Doğu-Batı senteziyle Türk resminin özgün bir kimliğe ulaşabileceğini savunur” (Giray, 2003).

“Bu doğrultuda yerel halk nakışlarına ait motifleri renkçi bir anlayışla resminde bir araya getiren Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun bu fikirleri sadece sanatçı ve aydınları değil aynı zamanda akademideki öğrencilerini de kısa zamanda etkiler” (Karaaslan & Enginoğlu, 2018). Eyüboğlu bir taraftan akademide Batı sanatçıları Da Vinci, Michelangelo, Albert Dürer, El Greco’nun eserlerini inceletip, diğer taraftan halk kültürüne, Türk halk sanatlarındaki kilimleri, seramikleri, nakışları ve motifleri, Levni ve Abdullah Buhari gibi Türk minyatür sanatındaki büyük ustaları tanıtmaktadır.

Böylelikle Türk resim sanatına özgün bir kimlik kazandırmak ne tamamıyla Batı ne de tamamıyla Doğu kökenli bir eğilim sergilemişlerdir aksine Batı ve doğu sentezini benimsemişlerdir. Batının etkisinin değil geleneksel referanslarımız daha etkili ve kıymetli bir hal alması onlar grubunun gayretiyle başarılmıştır. Nitekim artık işlevini tamamladığı düşünülen grup, herhangi bir dağılma kararı almadan 1955 yılında sona erdirilir (Özsezgin, 2003).

Şekil 14

Turan Erol, Ağrı Dağı, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 157×129 cm., Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu



(Erol, 2002)

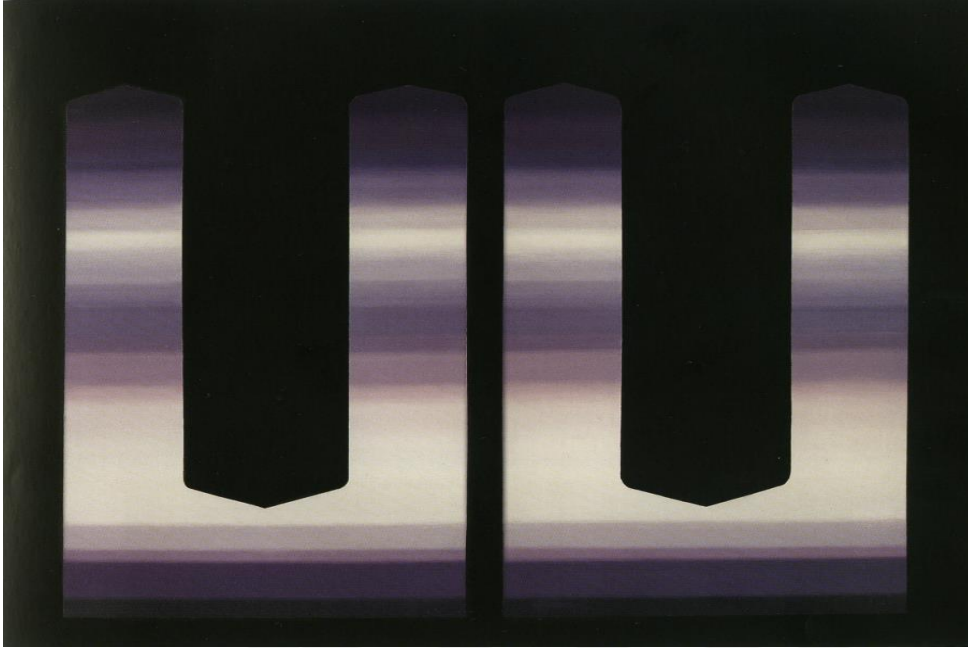
1950'den Sonra Türk Resmi.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de kültürel, sosyal ve ekonomik alanlarda gelişmeler meydana gelmiştir. Resim sanatında görülen bu değişim ve gelişimler, yabancı sanat kaynakların ülkemizde çoğaltılması, Sanat dünyasıyla olan ilişkinin güçlenmesi, sanat ve sanatçı çevresinden haberdar olma daha kolaylaşmıştır. Çağdaş Türk resim sanatı gerek kendi içinde ki değişim arzusu ve yurt dışında eğitim gören ressamlarımızla beraber çağdaş Türk resmi ileriye dönük gelişim göstermiştir.

1946'dan sonra ülkemizde yönetim biçimde gerçekleşen değişiklikler her alana yansıdığı gibi sanat alanında yansımış, tek partili dönemden çok partili döneme geçiş, özgürlük ortamını beraberinde getirmiş, sanat alanında ki gelişmeleri izleyen ve takip eden bir zihniyet oluşmuştur. "Birlikten kuvvet doğar" anlayışının getirdiği grup kurma eğilimi 1950'den sonra daha bireysel çalışmayı gerektirmiştir. Sanatçıları daha özgür ve serbest çalışmaya yöneltmiştir. Soyut sanat noktasında Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in çabaları, çalışmaları 1953'de açtıkları 'soyut sanat' adlı sergiyle varlıklarını kanıtlar niteliktedir.

Şekil 15

Adnan Çoker, Çift Minare, 1972, 140x160 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Ankara Resim Heykel Müzesi



(Çoker, 1972)

Batı ilişkilerimizin yanında Amerika'yla ilişkilerimiz kurulmuştur. Yeni sanat galerinin açılması, bazı özel kurumların sanatı desteklemesi ve kurumların kendi içlerinde sanat galerileri açmaları resim sanatında değişimi ve çeşitlilik sağlamıştır. XX. yüzyılın ikinci yarısında Türk sanatçıların soyut sanat alanında yaptıkları çalışmalar, resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunan özgün araştırmalar olmuştur (Germaner, 1987).

Türk ressamaları da sanatsal eğilimlerinde değişik anlayışlara yer vermeye başlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Refik Epikman bu soyut yapısal etkiye önem veren sanatçılar arasında yer almaktadır (Turani, 1977). Ayrıca, savaş sona erdikten sonra Leopold Lévy'nin öğrencilerinden, önce Selim Turan, ardından Nejad Devrim ve onu takiben Fahrelnissa Zeyd kendi bütçeleriyle, bireysel olarak Paris'e gitmiş, Avrupa'nın sanat merkezinde önem kazanan soyut anlayışta resimler yapmaya başlamıştır (Seuphor, 1957).

Soyut yapısal çalışmaları inceleyen Turani, bunları; geometrik non-figüratif, lirik non-figüratif ve soyutlama olarak gruplamaktadır. Geometrik non-figüratif çalışan sanatçılar arasında Cemal Bingöl, Hamit Görele, İsmail Altınok sayılırken, tuval yüzeyinde yapılan bir boya savaşı ile elde edilen lirik non-figüratif resmin öncüleri arasında Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri İyem yer almaktadır (Gür, 2019). Soyutlama anlayışına göre resim yapanlar, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyyüpoğlu, Zeki Faik İzer ve Ömer Uluç'tur. Resimlerine

baktığımızda soyutlamayı yöresel motif ya da kaligrafik tarzda görmekteyiz. İsmi geçen ressamlarımız sanat hayatlarında birçok üslup ve tarzda eserler verdikleri biliniyor. Türk resim tarihinde bir arayış bulma dönemi olarak 1950-1960'ı yıllar Türk ressamlarının özgünleştiği ve bireyselleştiği yıllar olarak kabul edilir. Bu dönem alternatif arayışlar özgünlüğü ve yeniliği elzem kılmıştır.

Şekil 16

Burhan Doğançay, Square Off, 1974, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 51x51 cm



(Doğançay, 1974)

Figüratif resimde görülen, yenilikler ve yeni arayışların sembolleri olan sanatçılarımız Yüksel Aslan, Cihat Burak ve Nuri Arbaç'ın Fantastik figür alanında ürettikleri eserleri gözükmemektedir. Sanatsal etkinliklerini 1960'larda gerçekleştiren pek çok sanatçının ifade ve yorum farklılığına rağmen figüratif bir anlatımı, çalışmalarının hemen hiçbir aşamasında ihmal etmediği dikkati çekmektedir (Kahraman, 1987). Mehmet Gülerüz, Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Utku Varlık, Burhan Uygur ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber Neşe Erdok gibi sanatçıların önce birey olarak ortaya çıktıkları, figüratif anlatıma yöneldikleri, yapıtlarında yaşama, insana, kendi iç dünyalarına ve topluma yönelik düşüncelerini betimlemek istedikleri görülmektedir (Germaner, 2008, s. 16).

Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'ların modernizmiyle yerini konstrüktif bir mekâna bırakmıştır. 1960'ların sonu ve

1970'lerin başında konstrüksiyon anlayışı tamamen terkedilerek, mekân; konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı bir nitelik kazanmıştır (Gür, 2008). Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan sanatçıların çalışmalarında, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir. Bu çalışmalar, 1960'lı yılların sonlarına kadar biçim kurgusunun ağırlıklı olduğu Türk resmi için önemli yenilikler olarak görülmüştür (Germaner, 1987, s. 15).

1960'lı yılların akabinde Fantastik ve basit öğelerin çarpıcı renklerle yansıtıldığı naif resimlerde soyut sanat kavramı dışından görülmekte, Çağdaş Türk resim sanatında önemini korumaktadır. Yurt dışında gerek devletin desteğiyle gerek kendi imkanlarıyla giden sanatçılarımızdan bir kısmı sanat hayatlarına yurt dışında devam etmişlerdir. Yurt dışında olmalarına rağmen varlıklarını ülkemizde fazlasıyla hissettiren sanatçılarımız Avni Arbaş, Abidin Dino, Fikret Mualla, Selim Turan, Hakkı Anlı, Burhan Doğançay Erol Akyavaş'tır.

Şekil 17

Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83x130 cm., Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara



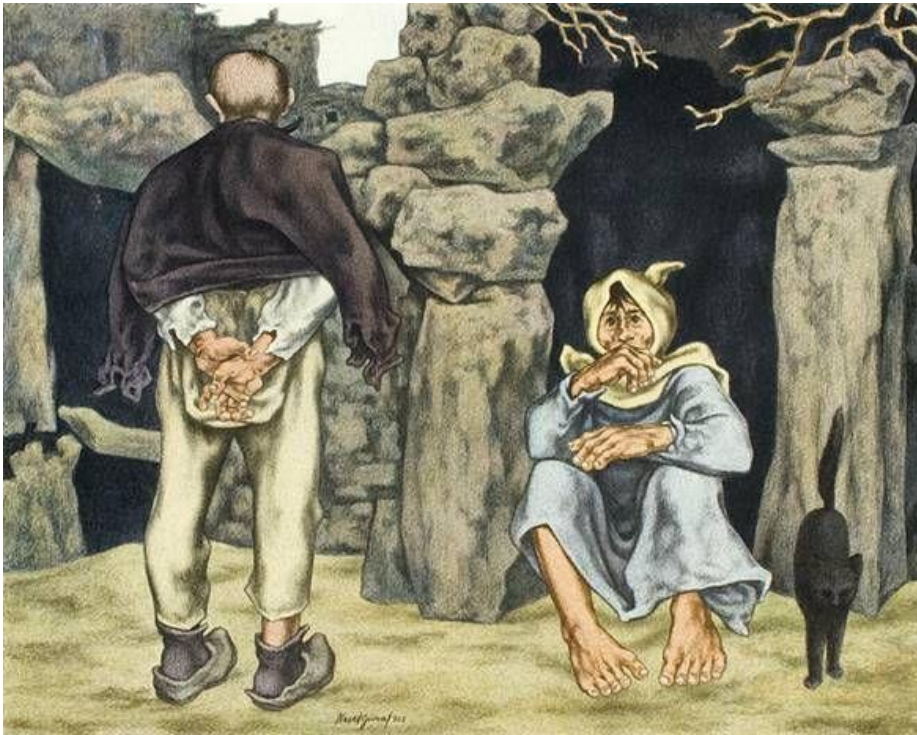
(Turani, 1925-2016)

Daha önceleri Batı resmiyle paralel gitme eğiliminde olan Türk resim sanatı 1940 ve 1950'lerdeki özgür ve bireysel çıkışlarla beraber 1970'de farklı, alternatif ve yeni sentezler gözükmeye başlamıştır. Türk resmi dışarı açılmış yeni pazarlarda kendini kabul ettirip, piyasa bulmuştur. Devlet galerilerinin yanında özel galeriler açılmış, galericilik olgusu gelişerek koleksiyonculukla beraber eserlerin satış imkânı oluşturulup sanat alıcısı ve satıcı arasında ki köprü kurulmuştur. Toplumsal konuları işleyen ressamlarımız daha bireysel, duygu ve düşüncesine önem vererek toplumsal olaylara getirdikleri öznel yorumlarla eserler üretmekte

soyut sanatı tercih eden ressamlarımız kadar çalışkan olduklarını belirtmekte fayda vardır. Sanatçının gündemini belirleyen siyasi krizler, göçler, rant temelli kentleşmeler, Anadolu'nun kırsalından daha iyi geçim olanaklarını elde etmek için büyük şehirlere göç edenler ve işçi sınıfının derdiyle dertlenen ressamlarımızı yaptıkları eserlerde görmektedir.

Şekil 18

Neşet Günel, Bunalım, 1965, tuval üzerine yağlı boya, 144,5 x178 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1965



(Günel, 1965)

1970'den sonra hızla çeşitlilik gösteren Türk resminde, üretim artmış, sanat piyasası oluşturulmuştur. Akademilerin çoğalmasıyla sanat eğitimi alan ve sanatçı sayıları artmış, çeşitli eğilimlerle karşımızda belirginleşen, izlenimcilik, toplumsal gerçekçilik, dışavurumculuk, soyut, sürrealist, minimalist ve kavramsalcilık gibi birçok eğilim nefes bulmuştur.

1970'lerin sonunda tüm dünyayla iletişim artmış, ülkemizde sanat eğitimi veren kurumlar çoğalmış, Avrupa ve Amerika'da oldukça etkili olan happening, body-art, pop-art, performans ve grafiti gibi akımlar 1980'lerde ülkemizde görülmeye başlamıştır.

Ülkemizde 1980'lerde sanat, üslup ve genel yaklaşım yönelmelerinin soyut ve figüratif sanat yönelimlerine ilişkin alternatiflerle birlikte, bütün dünyada hâkim bir akım özelliği elde edilen ekspresyonist- yeni eğilim gruplarının sadece belirli bir bölümünü temsil

etmiştir. Fakat Türk resim sanatçılarının, galeriler veya özel mekânlarda bulunan eserleri, daha geniş bir kesimde eğilim farklarının algılanmasına imkân vermiştir. Genel olarak lirik ve geometrik olarak belirlenmiş soyut üslup yönelimlerinde, gittikçe modern sonrası aşamada Minimalist veya kavramsal çözümler araştırılmıştır. Geçmişin dekoratif simgelerinden ya da eski sema geometrisinden arda kalan soyut üslup değerlerinin, biçimsel simgelerin içselliğine mesaj iletiminde dikkati çekmek amaçlanmıştır. En iyi sanat eserlerinin öne çıkan özelliklerinin sunum zenginliği, biçim ve renk olgunluğu, kimi durumlarda ise dramatik etki sağlamak amacıyla başvurulmuş olduğu anlatım yalınlığıdır. Bu eserlerin pek çoğu büyük boyutta bir mekân veya dizi düzenlemesinin parçası şeklindedir (Çavuşoğlu, 2000, s. 91).

1980 yılına kadar gelen soyut sanat evresinden sonra figüratif sanata bir dönüş olduğu konusunda çeşitli iddialar ortaya çıkmıştır. Aslında figüratif sanatın ortadan kalktığını söylemek yanlıştır. Çünkü figüratif sanat aslında hiç ortadan kalkmamıştır. Zaman geçtikçe değerlerdeki değişim ve figürün uygulanmasında karşılaşılan çeşitlilik düşünüldüğünde gittikçe önem kazandığı söylenebilir (Çavuşoğlu, 2000, s. 93).

1990'larda İstanbul'da 2 yılda bir düzenlenen bienaller, ülke geleninde düzenlenen sergiler, devlet ve özel kurumlar tarafından organize edilen yarışmalarla sanat ve sanatçı kendine alan bulmaktadır. İnternet, sosyal medya ve yeni iletişim araçlarıyla iletişim hızlanmış bugün senin için dert edindiğin bir konu dünyanın diğer ucundaki bir kişi tarafından dert edilerek sanat eserine konu olabilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modeli nitel araştırma yaklaşımı içerisinde tanımlanan sanat temelli araştırma deseni kullanılmıştır. Buna göre sanat temelli araştırmalar, sanatın farklı alanlarındaki anlatım biçimleri sistematik bir biçimde analiz edilmesi esasına dayanmaktadır. Sanat temelli çalışmaların zihinsel süreçlerinin çözümlenmesini güçleştiren karmaşık yapısının sorgulanması ve eğitimsel durumların keşfedilerek yorumlanması adına sanat temelli araştırma deseni uygun bir yöntemdir (Türkcan, 2013). Bu bağlamda bu araştırmada göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Günümüzde özellikle sosyal bilimlerde kullanılan önemli yöntemlerden biri olan göstergebilim etrafımızda yer alan görsellerin anlamlandırılması esasına dayanmaktadır (Çakı, 2018). Görseller içerisinde kendinden başka anlamlar bulunduran kodlar barındırırlar. Göstergebilim ise bu anlam evrenini çözümlmeyi amaçlar. Bu görsellerin anlamlandırılması, soyut olanın somutlaştırılması gibi anlam çalışmaları ile ilgili her şey göstergebilimin alanına girmektedir (Karaman, 2017).

Evren Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde çoban imgesi temel alınarak yapılmış resimler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemine ise aşağıda isimleri ve eserleri yer alan sanatçı eserleri oluşturmaktadır.

Tablo 3*Çalışmanın Örneklem Tablosu*

Sanatçısı	Eser adı	Yapım yılı	Teknik
Neşe Erdok	Çoban	1982	T.Ü.Y.B.
Cemal Tollu	Ankara Keçileri	1981	T.Ü.Y.B.
Fikret Otyam	Otyam'ın Fırçasından	-	T.Ü.Y.B.
Bedri Rahmi Eyüboğlu	Yörük Kadını	1975	T.Ü.S.
Turhan Ekici	Keçi Çobanı	1986	T.Ü.Y.B.
Turgut Zaim	Ürgüplü Yörükler	-	T.Ü.Y.B.
Nuri İyem	Çoban	2004	A.Ü.Y.B.
Kasım Koçak	Çoban ve Sürü	1986	T.Ü.Y.B.
Aydın Ayan	Karda Koyunlar	2012	T.Ü.Y.B.
Alaettin Koçak	Çoban	1971	K.Ü.G.B.
Ömer Kaleşi	Çoban	-	T.Ü.Y.B.
Erol Özden	Kurban Olam	1986	T.Ü.Y.B.
Necdet Kalay	Çoban	1975	T.Ü.Y.B.
Abidin Dino	Çoban	1970	K.Ü.M.K.

Araştırma kapsamında yoğun bir veri inceleme süreci geçirilmiştir. Bu kapsamda ulaşılabilen tüm yazılı, görsel ve dijital veri tabanları incelenerek Çağdaş Türk resmi içerisinde yer alan tüm çoban imgesi içeren resimlere ulaşıldığı varsayılmıştır. Bu bakımdan örneklemin evreni yansıttığı düşünülmektedir.

Veri Toplama Araçları

Çalışmanın verileri doküman inceleme tekniği ile elde edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırması hedeflenen konular hakkında bilgiler içeren materyallerin analizini içermektedir. Sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan doküman inceleme yazılı kaynakları ile birlikte film, video, fotoğraf gibi görsel malzemelerin kullanılabilir. Aynı zamanda böylesine çoklu bir veri toplama yöntemleriyle yürütülen araştırmanın güvenilirliği de önemli ölçüde artmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016). Bu bağlamda araştırmanın kapsamını oluşturan Çağdaş Türk resim sanatçılarının resimleri çoban imgesi dikkate alınarak taranmıştır. Yoğun bir kütüphane taraması ile birlikte dijital sanat galerileri, e kataloglar ve sanatçılara ait tüm görseller incelenmiştir. Elde edilen tüm yazılı ve görseller kaynaklar araştırmanın odağı dikkate alınarak tasnif edilmiştir.

Verilerin Analizi

Göstergebilim araştırmalarında diğerk araştırmalar gibi veri toplama araçlarından yararlandığı söylememiz pek uygun olmayabilir. Veriler ve veri toplama araçları çeşitlilik gösterebilir. Eski fotoğraflar, belgesel niteliğı taşıyan fotoğraflar, eski notlar, günlükten kesilmiş notlar, dergi kayıtları, nesnelerin sayılması ya da nüfus sayım verileri, görüşme dökümleri, araştırmanın araştırma konusuyla bağlantılı araştırmanın başlarında ki ilk izlenim ve deneyimler dökümleri, semboller, işaretler, logolar, ikonlar markalar, resimler, heykeller, biçimsel özellikler, eskizler olarak çok yelpazesi geniş veriler göstergebilim araştırmalarında kullanılabilir. Veri toplama veri yorumlama/yönelme ve analiz tamamen veri ve kanıtları elde etmeye yönelik olarak kullanılan pragmatik bir araştırma yöntemine dayanır. Çünkü göstergebilim farklı disiplin ve uygulamaları daha hassas bir anlam oluşturmak için birleştirilen karmakarışık bir söylemdir.

Tablo 4

Gösterge, Gösteren ve Gösterilen

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kalp		Aşk
Gül		Tutku
Mavi		Deniz
Trafik İşaretleri		Dur
Güvercin		Barış
Yaşpasta		Doğumgünü
Sararmış Yaprak		Sonbahar

(Smith, 2017).

Göstergebilimsel analiz sürecinde gösterge, gösteren ve gösterilen kavramlarından söz etmek gerekir. Gösterge aslında gördüğümüz şeydir, nesne ve maddeseldir. Gösteren ise görünen şeyin bellekteki karşılığı olarak tanımlanan anlamıdır. Gösterilen bireysel deneyler, özellikler, tercihler ve bakıl açılarıyla beraber şekillenir. Örneğin boğulma tehlikesi geçiriş bireyin deniz kenarında aklına gelen boğulma anı gösterilirken, böyle bir deneyim yaşamamış olan başka birey için deniz, tatil yaz gibi anlamlar gösteren olabilir. Saussure'un gösterge sistemine göre gösterge anlamı olan nesne ya da kavram; gösteren göstergenin algılanan yönü, gösterilen ise gösterenin asıl gönderme yaptığı kavramdır. Yukarıdaki tabloda gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisine dayalı kavramlar verilmiştir (Smith, 2017).

Çağdaş Türk Resminde Çoban İmgesi

Çoban Kavramının Tanımı

Çoban sözcüğü dilimize Farsça “Çuban, şuban” sözcüğünden geçmiştir. Koyun keçi, sığır, manda sürülerini otlatan kimsedir (Türkçe Sözlük, 2005, s. 443). “Şu: koyun”, “Ban: muhafaza eden” anlamına gelir. Koyun, sığır gibi hayvanları güden ve otlatan kimse, demektir (Meydan Larousse, 1992, s. 493). Çoban kendisine emanet edilen ya da kendine ait sığır, keçi ve koyun sürüsünün bakılması, beslenmesi ve korunması gibi görevleri üstlenen sürüyle ilgili bütün sorumluluğunu taşıyan kişidir.

Çoban, belli bir ücret karşılığında büyükbaş (inek, öküz, manda, deve) ve küçükbaş hayvanların (koyun, keçi vs.) Hatta kaz gibi kümes hayvanlarının arazide otlatma ve bakımından sorumlu kişidir (Çoban, 2015). Bu tür hayvanları önüne alarak, otaran veya otlatan, güden ve bakımını yapan, insanların güvendiği, kendisine yolcuların eşlik ettiği, içinde yaşadığı doğayla özdeşleşmiş, maddi kaygıları geri planda tutan kişiye “çoban” denir. Çoban kelimesi bir kısım tarafından toplumun aşağısını temsil ederken bir taraftan destani hikayelerde kurtarıcı, hodgâm, nankör efendisinin yardımcısı ve kurtarıcı olarak halkın asıl temsilci olarak çıkmaktadır. (Özdemir vd., 2013, s. 443).

“İnsanlar içinde çobanlar, fitratı üzere kalabilen kimselerdir. Zira bulundukları ortam buna uygundur. Selim fitrat üzere kalan kimse fitratına uygun düşünebilen, yanlışlık yapmayan, Gayet yanlış iş yaptıysa bunu kolaylıkla fark eden kimsedir. Bu fitrat, insanın doğuşundan var olan bir güç ve saflığın korunmuş halidir. Onun düşünmeye ve doğru karar vermek için görüşlerini gözden geçirmeye zamanı vardır. Gayet bir yanlış varsa onu da değiştirecek olan yine kendisidir. O, kendisi olmayı başarmıştır.” (Yüceer, 2011, s. 163).

Çobanın Sorumlulukları ve Görevleri

Bütün meslekler gibi çobanlık da zekâ, bilgi, beceri ve özveri ister. Hayvan sürülerinin sağlıklı olmasında, hayvanlardan en üst seviyede verim elde edilmesinde çobanın önemli görevleri vardır (Çoban, 2015). Çobanlık mesleği diğer meslek türleriyle kıyasladığımızda ilk meslekler arasına girmesiyle beraber çalışma alanı geniş doğa, dağlar ve ovalar olması sebebiyle görme, kavrama ve anlama gibi yetileri gelişmek durumunda olan bir meslektir.

Çobanın sorumlulukları arasında muhakkak ki sürüsünün güvenliği sağlanmalı sürünün vahşi hayvanlardan, can alıcı doğa reaksiyonlarından muhafaza edilmeli, yardımcısı olacak eğitilmiş çoban köpeği beslemeli ve çoban köpeğiyle beraber hırsız ve vahşi hayvanlar tarafından gelecek taarruza karşı başarılı olunmalı, sürüsünün sağlığı için adeta bir veteriner kadar alanda pratik bilgiye sahip olmalı, gerçekleşecek herhangi bir boynuz batması, dikenli ot gibi müdahale gerektirecek durumda anında müdahale etmek mevsim geçişlerinde salgın hastalılardan sürüsünü korumak, sürüşünün vakti geldiğinde çoğalmasını sağlamak, doğum zamanında gerekli tedbirleri sağlamak, doğayı iyi tanımak ot çeşitlerini ve meteorolojik olayları bilmek, sürünün beslenmesiyle ilgili tüm evreler disiplinli bir şekilde icra edilmeli, yeni doğan yavruların doğa ile uyumu için çoban tarafından bir oryantasyon süreci uygulanmak ve sürüsünün mevcut sayısını çok iyi bilmeli ve aralıklı olarak sürüsünü saymak çobanın görevleri ve sorumlulukları arasındadır.

“Hayvan sürülerinin başında hayvan yetiştirenler durur. Bunlar doğru ve dürüst insanlardır, hiçbir gizli kapaklı tarafları yoktur. Kimseye yük olmazlar. Yiyeceği, giyeceği ve ordunun binek atı, aygırı ile yük hayvanlarını bunlar yetiştirir. Kımız, sut yahut tereyağı, yün ve yoğurt, peynir ile evin rahatını temin eden yaygı ve keçe hep bunlardan gelir. Ne isterlerse ver, ne lazım olursa al; hile bilmeyen bu zümrenin daima doğru hareket ettiğini gördüm.” (Arat, 1994, ss. 318-322). O Yusuf Has Hacıb“ın Kutadgu Bilig adlı eserinde hayvan yetiştiriciliği ve hayvancılık hakkında verilen bilgilerden anlaşılan Türklerde çobanın özellikleri ve önemi o dönemde ki beklentilerini görmekteyiz. Konar-göçer Türk topluluklarında “hayvancılık” a bağlı olarak koyun sürüleri ve çobanlık mesleğinin büyük değer taşıdığı bilinmektedir (Görkem, 2000).

Çobanın Kepeneği ve Değneği

Türklerde keçe yapımı, koyun yetiştiriciliğine önem verilmesiyle soğuk iklim koşulları ile konar-göçer hayat şartlarına bağlı olarak Orta Asya bozkırlarında doğmuştur. Kepenek olarak bildiğimiz keçeden yapılan, çobanı yaz aylarından sıcağın, kış aylarında soğuktan muhafaza etmeye yarayan sırta taşınan, kolsuz giysinin adıdır. Çobanlar, gündüz güneş altında gölge ihtiyacı duymaksızın keçe içinde yatabilmektedirler. Gece de aynı keçeye sarılarak yatarlar (Kutlu, 1987, s. 95). Çobanla özdeşleşen bu giysinin yağmurdan korunmak için külâh şeklinde bir şapkası bulunmakta, uçlarının sivri oluşu vahşi hayvanlar gelecek herhangi taarruzu geri püskürtmek, korkutmak ve ürkütmek için bu heybetli görünüşü sağlanmalıdır. Yapılan kepenekler çobanın bir ömür boyunca giyebileceği kadar dayanıklıdır. Kepenekler yün rengine göre çeşitlilik görülür. Türk halı kilim motiflerinin yer yer kepenegin üzerinde işlendiğini görmek pek mümkündür. Kepenekler, özellikle çobanları simgeleyen bir giysi özelliği taşımış ve “Kepeneği olan kimse ıslanmaz, gemli at hoşarılanmaz.” cümlesi ile Selçuklu döneminin atasözleri arasına da girmiştir (Soysaldı vd., 2010, s. 833)

Çoban değneği yahut sopası günümüzde, bu mesleğin “Alameti farikası”dır. “Benlen birlikte altı nüfus değneğime bakıyor.” (Çobanoğlu, 1999, s. 181) ifadesi bu meslekle geçimini sağlayan çobanlar için değneğin, sopanın bu mesleğin bir sembolü olduğunu göstermektedir. Çoban değneği de sıradan bir değnek değildir. Çobanların “bir vuruşta iri bir yılanı öldürebilecek eğri bir değnek” olarak tanımladıkları bu değnek, Doğu Anadolu Bölgesi’nde yaşayan şavaklılar arasında “Mehlem ağacı” olarak adlandırılan mazı ağacından yapılmaktadır. Çobanlık mesleğinin piri olarak bilinen Hz. Musa’nın asasının da bu ağaçtan olduğu inancı, bu ağacı kutsal kılmaktadır. Aynı ağaç, hayvan süslemelerinde ve daha birçok yerde nazara karşı da kullanılmaktadır (Kutlu, 1987, s. 95). Çobanlar, değneklerini hayvanları cezalandırmak yerine onları korumak, gitmesi gereken istikamete sevk etmek için kullanır (Çoban, 2015).

Çoban Köpeği

Çobanın yol arkadaşı, sürünün muhafızlığını üstlenmiş, adeta çobanın yardımcısıdır. Sürüye herhangi bir dışarıdan gelecek taarruza karşı muhafızlık görevini yerine getirir. Havlamasıyla durumun çoban tarafından öğrenilmesini sağlayarak bir haberci de olmaktadır. Sürünün dağılmasını önlemek, sürünün gerisinde kalan hayvanları tekrar sürüye katmak, sürüden ayrılanları geri çevirmek gibi önemli görevleri üstlenmişlerdir. İyi bir çoban köpeği, sürüsünü terk etmemesiyle ve kurtlara karşı sürüsünü muhafaza etmesiyle ölçülür. Geleneksel çobanlıkta, kopeklerin kırlarda kurtların arkasından büyük bir hızla koşarken gözleri

yaşarmasın diye enikken burunları dağlanır. Gözlerinin bir parmak aşağısı kızgın demirle dağlanır. Ayrıca eniklerin kulakları bıçakla dibinden kesilir. Dibinden kulakları kesilmeyen kopekleri kurtlar boğuşma sırasında kulaklarından ısırarak yere çarparlar (Küçükbezirci, 1975, s. 7313).

Çoban köpeklerinin birçok cinsi mevcuttur. Bunlardan en kıymetlisi ve en önemlisi son zamanlarda dünyaca bilindiği Sivas Kangal köpeğidir. Kangal köpeğinin özellikleri; sadakati, cesareti ve sürüsüne olan düşkünlüğüyle bilinmektedir. Kangal köpekleri hassas ve alıngan bir yapıya, kuvvetli sezgileri iyi bir gözlem yeteneğine sahiptirler. Korumacı özelliğiyle sürüyü her daim koruyan kangal köpeği harikulade bir çoban köpeğidir.

Çobanlık Yapan Peygamberler

İnsanlık tarihi kadar köklü olan çobanlık kavramı İslam dininden ilk insan olan Hz. Adem'in iki oğlu olduğunu Kuran-ı Kerimde bilmekteyiz isimlerini diğer dini kaynaklardan öğrendiğimiz Habil ve Kabil kardeşlerden Habil'in Allah' a kurban adadığını, kurbanının kabul edildiğinin diğer kardeşi Kabil'in bunu hazmedemeyip kardeşini öldürdüğünü ve dünyada ki ilk cinayetin gerçekleştiğini yüce kitabımız Kuran-ı Kerim'den (5/27-30) ayetlerini de bilmekteyiz. Tevrat'ta yer alan diğer tefsirlere göre, iki oğuldan biri çoban, diğeri çiftçi idi. Aralarında kurban takdimi kararlaştırıldığı zaman, çoban olan kardeş, sahip olduğu hayvanların en semiz ve en güzelini, çiftçi olan kardeş ise, hasat ettiği malın en kötüsünü takdim etmiştir (Çoban, 2015). Kabil'in hediyesinin kabul edilmesiyle Allah tarafından hayırlı kabul gören kabil öldürüldüğü sırada sürüsüyle ilgilenmekte çobanlık yapmaktaydı. Bir gün Kabil koyunlarını otlatmakta olan Habil'in yanına geldi. Kabil taş alarak onun başını ezdi.” (Taberi, 1991, s. 180).

Çoban sürüsünü her türlü gelecek ve gelişecek tehlikelerden korumak zorundadır. Vahşi hayvanların sürüye musallat olmaları, hayvanları doğada bulunan zehirli otlardan koruması Çoban sürünün güvenliğini ve beslenmesiyle ilgilenen kişi olarak tarih sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. İlk meslekler arasında olduğu bilinen çobanlık, gerek hayvanları evcilleştirme sürecinde ihtiyaç duyulan ve gerekli meslek olarak değerlendirmelidir. İslam tarihinden son peygamber Hz. Muhammed'in çoban olduğu ve “el emin” (güvenilir) ismini kendisine emanet edilen sürüyü muhafaza etmesiyle kazanıldığı bilinmekte sadece İslam tarihinde değil Hristiyanlık tarihinde de Hz. İsa'nın da çoban olduğu yazmakta ve Hristiyanlıkla ilgili yapılan birçok freskte karşımıza çıkmaktadır. Çobanlık kavramı insanlık için önem arz ettiği kadar Türk kültüründe de önemini korumaktadır.

Dünya resim tarihinde karşımıza çıkan çoban imgesi, batı resmine ve Türk resmine konu olmuştur. Erken Hristiyanlık döneminde, yer altı mağaraların da yapılan ilk resimlere katakomp adı verilmektedir. Bu mağaralara Hristiyan azizlerinin rölikleri (kutsal kemikleri) gömülüyor ve duvarları resimlerle süsleniyordu (Tansuğ, 1995, s. 53).

Şekil 19

İyi Çoban/Bilinmiyor, III. Yüzyıl, Fresk (Detay), Priscilla Yeraltı Mezarları, İyi Çoban Odacığı, Roma, İtalya



(Cooch, 2011, s. 34).

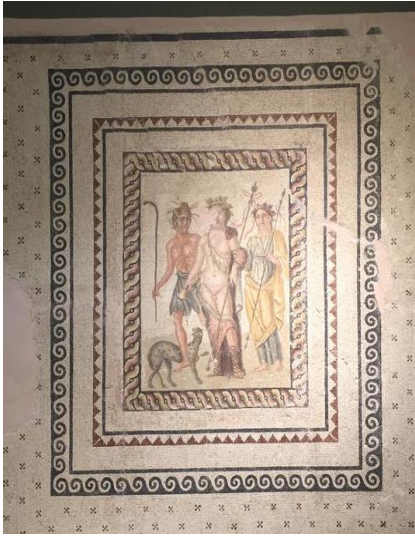
Yeraltı mezarları volkanik kayaların içine oyulmuştur. Mezar yeri sağlamak üzere Romalılar tarafından kazılmış, ancak Hristiyan ve Yahudiler tarafından kullanılmıştır. Elleri hava kaldırılmış adeta dua eder gibi, barışın simgesi güvercin, figürün sırtında ve çevresinde koçlar, insanı endişeleri tasvir eden ‘iyi çoban’ gibi nötr imgeleri kullanılmıştır.” Arenaların iyi çobanı” odacığındaki “iyi çoban” freski, tanrıların habercisi ve çobanların koruyucusu olan roma tanrısı “Merkür”ün klasik tasviri olan “koç taşıyan”a şaşırtıcı derece benzer (Cooch, 2011, s. 34). İyi çoban freskinde Hz. İsa çoban olarak tasvir edilmiş, kuşlar ve ağaçların çerçevelendiği, kısa tunik giymiş, heybesi ve asası var, Merkür gibi sırtında koç taşımaktadır, çobanın yüzü erken traşlıdır.

M.S. III. yüzyıl, Antakya’da rastlantı sonucu bir evin bitişik üç odasının keşfiyle gün yüzüne çıkan mozaikler arasında çobanlıkla ilgili mozaiklerin olduğunu Hatay mozaik müzesini gezerken görebilmekteyiz. Ellerin de çoban değneği bulanan grup halinde ve tek figür

halinde olan mozaikler karşımıza çıkmaktadır. İstanbul Topkapı Sarayı mozaik müzesinde karşımıza çıkan sırtında kuzu, elinde peynir dolu bir sepet bulunan çoban mozaïği, Kahramanmaraş-Germanicia antik kentlerin ortaya çıkarılmasıyla bulunan birçok mozaik dünya mozaik dünya mozaikleri arasında önemli yere sahiptir. Germanicia şehrinin mozaikleri arasında çobanın sürüsü, köpeği ve değneğiyle, çobanın yaşamı hakkında bilgi veren mozaikte mevcuttur. Romalılara ait yaşam bölgesi Urfa, Gaziantep, Kahramanmaraş ve Hatay bölgelerinde tarihe ışık tutan mozaikler görünmektedir.

Şekil 20

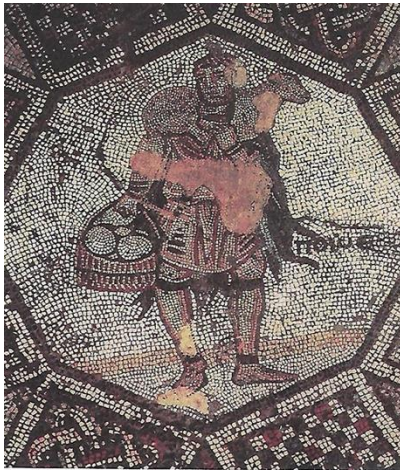
M.S. III. Yüzyıl, İyi Çoban



(Hatay Mozaik Müzesi)

Şekil 21.

İ.S. V-VI. Yüzyıl, Çoban



(İstanbul Topkapı Sarayı Mozaik Müzesi)

Şekil 22

Germanicia, Yaşam Mozaïği, Orta Panoda “Çoban Yaşamı” M.S IX.-X. Yüzyıl



(Germanicia-Mozaikleri)

İnsanlık tarihinin her sahnesinde yer alan çoban; Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın tasviri olarak kayalara yapılan fresklerde karşımıza çıkmakta, Müslümanlıkta ise İslam dininden önce inanç olarak putperestlik inancı coğrafyaya hakimdi, İslam dininin kabulüyle tedbir amaçlı resim ve heykel sanatlarına biraz mesafeli duruş söz konusu olduğundan görsel bir kaynak olmadığını belirtir, İslam tarihinde yazılı bilgilerin olduğunu bilmekteyiz. İslam tarihinde Hz. Muhammed'in (s.a.v) hayatını anlattığı Salih Süruç'un kitabında, peygamber efendimizin amcası Ebu Talip'in himayesinde olduğunu, amcasına ait koyun ve keçilerini gütmek istediğini belirtmiş, peygamber efendimizi canı gibi seven, gözü gibi koruyan amcası Ebu talibin önce buna razı olmadı. Ancak, efendimizin şiddetli arzu ve ısrarı karşısında kabul etmiştir (Suruç, 2004). Amcasının keçi ve koyunlarına çobanlık yaparak amcası çoban tutma masrafından kurtarmış, maddi sıkıntı içinde olan amcasına yardımda bulunmuş, yerleri gökleri derin derin tefekkür etme güzellikleri ve ihtişamlı doğayı anlama imkânı kazanmış, o dönemki hile, yalan, dolandırıcılık ve riya bulaşmış halkın kötü yaşamlarından uzak kalma imkanı bulmuştur.

Peygamber Efendimiz: “Allah hiçbir peygamber göndermedi ki, koyun çobanlığı yapmamış olsun.” dediğinde “Sen de mi, Ey Allah'ın Resûlü? diye sorarlar. “Evet, ben de bir miktar kırat mukabili Mekke ehline koyun güttüm.” der (Canan, 1997, s. 493). Bu hadiste peygamber efendimizin çobanlık yaptığı belirtilmekte, cenabı hak peygamberlerine çobanlık yaptırarak, halkına, ümmetine ve insanlara yardıma hazırlamaktadır. Hz. Şuayb'e damat olan Hz. Musa'nın da çobanlık yaptığıyla ilgili Kuran-ı Kerimde kasas süresinde hadiseyi anlatan ayetler mevcuttur. Musa, Medyen suyuna varınca, orada (hayvanlarını) sulayan birçok insan buldu. Onların gerisinde de (hayvanlarını suyun olduğu yerden) geri çeken iki kadın gördü. Onlara: “Derdiniz nedir?” dedi. şöyle cevap verdiler: “Çobanlar sulayıp çekilmeden biz (onların içine

sokulup hayvanlarımızı) sulamayız; babamız da çok yaşlıdır.” (28/ Kasas Sûresi 23). Bunun üzerine Musa, onların davalarını suladı. Sonra gölgeye çekildi ve “Rabbim! Doğrusu bana indireceğin her hayra muhtacım.” dedi. (28/ Kasas Sûresi 24).

Bu durum karşısında temiz bir fitrata sahip olan kişilerin yapacağı öncelikle kadınlara yardımcı olup, hayvanlarının ilkin susuzluklarını giderilmesidir. Erkekler bu konuda kadınlara yardımcı olmak zorundadırlar. Hz. Musa, geleneklere aykırı olan bu kötü manzara karşısında oturup rahatına bakmak istemiyor (Kutub, 1968, ss. 241-242).

“Hz. Musa, onların bu haline acıdı ve varıp kuyunun ağzındaki iri taşı kaldırıverdi. Hâlbuki Medyenliler güç birliği yaptıkları zaman bile bu taşı zor kaldırıyorlardı. Sonra kovayı alarak kuyudan su çekiverdi. Kızlar da koyunlarını çabucak sulayıp evlerine döndüler. Kızlar daha önce koyunları için ancak havuzda kalan suyu kullanırlardı.” (Aydemir, 2012, s. 119).

Orada bekleyen erkek çobanların kadınları bekletmesine ve öncelik vermesine karşın üzerine düşen sorumluluğu yerine getirmiştir. Merhamet duygusunun olması gerekenden fazlaca olduğunu görmekteyiz. Hz. Musa Bunu, peygamberliğin verdiği mürüvvetle ve bir çoban olarak yapmıştır (Çoban, 2015). Derken, o iki kadından biri utana utana yürüyerek ona geldi: “Babam, dedi, bizim yerimize (hayvanları) sulamanın karşılığını ödemek için seni çağırıyor.” Musa, ona (Hz. Şuayb’a) gelip başından geçeni anlatınca o, “korkma, o zalim kavimden kurtuldun” dedi (28/ Kasas Sûresi 25). (Şuayb’ın) iki kızından biri: “Babacığım! Onu ücretle (çoban) tut. Çünkü ücretle istihdam edeceğin en iyi kimse, bu güçlü ve güvenilir adamdır.” dedi (28/ Kasas Sûresi 26). Hz. Şuayb’e insan kılığında gelen bir melek tarafından armağan edilen asa, Hz. Şuayb tarafından Hz. Musa’ya verilmiş, daha sonra bu asa ile peygamberliğinde mucizelere vesile olacaktır.

Çobanın doğadaki her türlü tehlike karşısında kepenegi kadar önemli görülen bir değnek veya asasının olmasıdır. Hz. Musa’yı peygambere damat yapan, Allah’ın peygamberi yapanda çobanlık mesleği olduğu söylenebilir.

“Musa’nın asası da Adem’le birlikte cennetten indirilmiştir. Bu asa cennetteki as ağacından (Van gülünden yahut çamdan) olup Musa’nın boyuna uygun olarak on metre uzunluğunda idi.” (Taberi, 1991, s.163). Bu asa cennetteki bir ağaçtan yapılmış, Hz. Adem Aleyhisselâm’dan sonra, babadan oğla geçerek şuayb Aleyhisselâm’a kadar gelmişti (Peygamberler Tarihi Ansiklopedisi, 2004, s. 85). Ömrünün 15 yılı kadarını çobanlıkla geçiren Hz. Musa çobanlık yaparak, aslında peygamberliğe hazırlanmış, peygamberliğinde asa ile mucizeleri göstermiş, haksızlıkların temsilcisi firavunla mücadele etmiş, halka doğru yoldan gitmelerini, en hayırlı yolu bulma noktasında rehberlik etmiştir.

Çoban İmgesi

Çobanlığın kişiye sorumluk duygusunu yüklediğini, himayesinde olan canlıları koruma bilinci oluşturduğu, tahammül ve sabırla ruhunu kuvvetlendirdiğin “Her biriniz bir çobansınız ve neticede kendi sürünüzden suâl olunacaksınız. Aynı şekilde hükümdar da bir çobandır ve kendi tebaasından suâl olunacaktır; insan da bir çobandır ve kendi ailesinden suâl olunacaktır; kadın da bir çobandır o da kocasının evinden suâl olunacaktır; bir hizmetkâr da çobandır ve efendisinin mallarından suâl olunacaktır; oğul da bir çobandır ve o, babasının mallarından suâl olunacaktır. Kısaca, her biriniz çobansınız ve kendi sürünüzden sorumlu tutulacaksınız.” (Hamidullah, 2003, s. 754). ifade etmektedir.

Çoban kavramı, dikkatle incelendiğinde çobanın rehber olma özelliği olduğu görülecektir. Çünkü o, hem sürüsüne yol göstermekte ve yardımcı olmakta hem de coğrafyaya çok hâkim olması nedeniyle nereye gideceğini bilemeyenlere yol gösterebilmektedir. Çoban, darda kalan herkese yardımcı olma özelliğine de sahiptir (Bulut, 2014). Usta- çırak ilişkisiyle öğrenilen çobanlık, ülkemizin kırsal kesimlerinden çocukluktan itibaren hem yaşayarak hem de görerek idrak edilen çobanlık mesleği, Türk kültüründe önemli bir yer kaplamaktadır. Genellikle yaşlı ve tecrübeli bir çoban tarafından yönlendirilerek, yetiştirilen önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Özdemir & Kaplan, 2013, s. 443).

Yönetme ve yönlendirme kabiliyetlerinin çobanlıkla kazanıldığı aşikâr bu sebeple yüce yaradan halkı yönetmek için birçok peygamberine çobanlığı vazife kılmıştır. İnsanları daha iyi anlamaya, insanlara tahammül etmeyi, geniş ovalarda konuşmaktan yoksun hayvanlarla sabrı öğretmiş ve kendisine emanet edilene gözü gibi bakılmayı elzem kılmıştır.

Adeta çobanlık geniş ovalarda koyunları yönetmekle elde edilen tecrübe, insanları yönetmekte kolaylık kazandıracağı, kazandığı farkındalık yönetme konusunda bir artı olarak hanesine kazınacaktır. Çobanlıkla ilgili birçok masal, atasözü, destan, efsane ve türküler mevcuttur. Dede Korkut efsanelerinde çobanlıkla ilgili birçok hikâye karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut Hikayesi’nde çobana ayrılan yere bakarak Orta Asya Türkleri arasında onun olduğundan daha yüksek ve şerefli bir mevki olduğu sonucu çıkarılabilir (Gökyay, 2006, s. 1054).

Şekil 23

Surname-i Hümayun' da şenlikler esnasında çoban ve sürü geçişi



(Surname-i Hümayun)

Çobanlık, Türk millî geleneğinde bütün manevî değerlerin temelinde durmaktadır. Destan kahramanlarından Oğuz Kağan, Er Sogotoh Elley, idigey/Edigey, Cengiz, Timur büyükbaş mal, koyun ve yılkı çobanıdır. Destan kahramanlardan hareketle çobanın destanlarda cesur, yiğit ve iyi bir savaşçı olmalarının yanında lider kişilikleriyle de ön plana çıktıklarını söyleyebiliriz. Kahramana yardımcı olan çoban tiplmesine hemen bütün Türk destanlarında rastlamak mümkündür (Çoban, 2015). Öyle ki Türk Hava gücüne katkı sağlamak için çekilişler yapan Türk Tayyare Cemiyeti, Cumhuriyet'in ilanından sonra Milli Piyango olarak zikredecektir. Piyango idaresi resimli piyango biletleri basacak ve bu biletler yurdun dört bir yanına dağılacak, biletlerin üzerinde Türk halk kültürün için önemli sayılan çobanlık sahneleri işlenecektir.

Şekil 24

7 Mayıs 1950 Milli Piyango Bileti



(Milli Piyango Online Bilet Müzesi, t.y.)

Şekil 25

15 Eylül 1955 Milli Piyango Bileti



(Milli Piyango Dairesi Online Bilet Müzesi, t.y.)

Şekil 26

9 Şubat 1978 Milli Piyango Bileti



(Milli Piyango Online Bilet Müzesi, t.y.)

Şekil 27

9 Ocak 1998 Milli Piyango Bileti



(Milli Piyango Online Bilet Müzesi, t.y.)

Çobanın aynı zamanda iktidar durumu da söz konusudur. Çobanın sürüsünün yönetici ve iktidardır. Çoban kendisine emanet edilen veya kendisine ait olan tüm canlıların yöneticisi, koruyucusu ve siyasi erk'tir demek oldukça yerinde olacaktır. Sürüsüyle ilgili tüm karar verip karar uygulayan, olası aksilikte hızlıca karar alabilen tek iktidar çobandır.

Siyasetnamelerdeki ideal yönetici nasıl olmalı, ideal yöneticinin özellikleri nelerdir, ideal yönetici tebaasını nasıl şen ve huzur içinde tutmalı sorularına her dönem yazılan siyasetnamelerde karşılaşmak mümkündür. “Hükümdarların tebaaya karşı sevgisi bir baba sevgisi, tebaanın ona sevgisi evlat sevgisi; tebaanın birbirlerine sevgisiyse kardeş sevgisi olmalıdır ki; düzen şartları aralarında korunmuş olsun” (Tusi, 2007, s. 257).

Yöneticiler ve hükümdarlar için karşımıza çıkan ideal yönetici nasıl olunmalı, yöneticiler hangi huy ve karaktere sahip olmalıdır gibi soruların cevaplarını kaleme alan, önemli şahsiyetlerden tarafından incelendiğini görülmektedir. İdeal yönetici; “himmeti yüksek, güçlü, heybetli, ahlaklı, güzel adet sahibi, isabetli tedbirleri olan, meliklik açısından kıymetli görüşlere sahip, mütevazı, yumuşak huylu, dini yönden doğru, takva sahibi, devletin bir gün zail olacağını unutmayan, akıbetini daima düşünen, halkına yakın, herkese eşit davranan, keskin görüşlü, ince düşünüşlü, kendisine tevdi edilen emanetlerin farkında alim ve fakih” olmalıdır (Maverdi, 2004, ss. 352-353).

Sadi Şirazi'nin iyi hükümdar zulümden uzak, adalete yakın olmalıdır demekte gülistan ve bostan eserlerinde krallar, hükümdarlar ve halkın içinden hikayelerle bize anlatmakta, “hiç kurttan çoban olur mu?” diyerek ideal yöneticinin kurt gibi zararlı bir yapıya sahip kişilerden olmamamızı vurgulamak istemektedir. Tarih sahnesindeki devlet yöneticilerine, hükümdarlarına ve erk'lerine iyi ve adaletli olmanın, öğüt ve telkinleri her dönem gerek halkın içinden gerek manevi yönü yüksek, halkın kıymet verdiği kişiler tarafından kaleme alınmıştır.

Aristoteles'in belirttiği gibi devleti ve toplumları mutlu ve huzurlu yaşatabilmek için devletin adaleti ve iyiliği hep sağlaması gerekmektedir. Aristoteles'i destekler nitelikte Beydaba'nın kelile ve dimne eserinde ‘hükümdarların en iyisi, adaletli olandır’ ve “mazlumları korumak adaletin gereğidir” (Beydaba, 2005, ss. 125-166). Demektedir. “Hükümdarların asli görevinin ilahi adaleti yeryüzünde sağlamak olduğunu söyleyen” Ebu Mansur es- Sealibi “hükümdarların en adil olan rabbimizin izinden gidilmeli ve adaletin zıttı olan zulüm den katı bir şekilde uzak kalınmalıdır” der.

Adaletli ve iyilik üzere halkını yönetmekte fayda vardır bu konuda birçok bilim insanının düşüncelerin olduğu görülmektedir. Adaleti siyasetin temeli gören imam Gazali, hükümdarlar adaletli olunca, reaya huzurla haşır olur ve adaletin “ordu ve reayanın selameti,

iyiliğin mihenk taşı"dır (Mülk, 2009, s. 59) diyen Nizamü'l-Mülk. Adil olan hükümdarı için halkının mahkemeyi Kübra'dan şefaathçi olunacağı ve hep dua ve rahmetle yad edileceğini Zencani tarafından vurgulanmaktadır. Bir topluluğun huzur ve refah içerisinde yaşayabilmesi iyi bir iktidarla orantılıdır. Adalet, güvenlik ve refahın anahtarıdır (Türk, 2018, s. 143).

İyi hükümdar aynı iyi bir çoban gibidir. Hükümdar nasıl halkının ihtiyaçlarını temin edip adaletli davranıyor ise, sürünün hükümdarı çoban da sürüsünü korumalı ve ihtiyaçlarını temin etmelidir. Kötü çobanla sürünün ömrü kısa olacaktır. Sadi Şirazi'nin (2005) 'koyun çoban için değil, çoban koyunlara hizmet için vardır' demektedir (s. 95). Hatta çok kıymetli yazarlar insanların yöneticisiz kalmamalarını, yöneticisiz kalanları çobansız bir sürüye benzettiklerini, çobansız sürünün helak olacağını metinlerinde görülmektedir. Yönetici ve yönetilenler arasındaki ilişkiyi çoban-sürü metaforu kurarak yazan, bahse değer kelimeler sarf eden, birçok yazarımız bulunmaktadır.

İnsanlık tarihi ve dinler tarihinde yaşamın her sahnesinde karşımıza gerek yazılı gerek sözlü gerek görüntüsel olarak çıkan çobanlık, Türkler için ne kadar mühim ve değerli olduğunu ortaya koymakta, sadece halk kültürü, Türk dili alanlarından hariç sanata da yansımalarını, Türk resim sanatında görülmektedir. Bizler gelenek, görenek, töre ve kültürlerine bağlı olan tüm toplumlar gibi adetlerine ve geçmişine bağlıyız. Toplumun hafızasını oluşturan gelenek, görenek toplumların önemli unsurlarıdır. Çobanlık mesleği köklü bir geçmiş sahip, Türkler için önemli bir yeri olduğundan edebiyat, coğrafya, sanat ve birçok alana yansımıştır. Çağdaş Türk resminde çobanlıkla ilgili sahneleri işleyen sanatçılarımızı ve eserlerini görmekteyiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırmanın problemi kapsamında Çağdaş Türk Resim Sanatı içerisinde çoban kavramını tema olarak kullanan sanatçılar ve konuyla ilgili yapmış oldukları resimler göstergebilim çözümlemesi ile analiz edilmiştir. Sanatçılar ve resimleri ele alınırken tarihsel kronoloji dikkate alınmıştır. İlk olarak sanatçı hakkında genel bilgiler verildikten sonra sanatçıya ait çoban temalı resim göstergebilimsel olarak analiz edilerek değerlendirilmiştir.

Neşe ERDOK

1940 yılında İstanbul doğumludur. 1963'te Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünü bitirdi. 1965-1972 yılları arasında resim çalışmalarını İspanya ve Fransa'da devam ettirdi. Paris, İstanbul ve Ankara'da kişisel sergiler açtı ve uluslararası birçok karma sergiye katıldı. Figüratif akımların tekrar hareketlenmesiyle beraber kendine özgü bir dille figüratif resim içerisinde kendine sarsılmaz bir yer kapmıştır. 1972'de Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümüne hoca olarak girip, ders vermeye başladı. Sanatçı kişiliğinin yanında akademisyen kimliğiyle de öne çıkan sanatçılarımızdandır.

Neşe Erdok, 1970'li yıllarda yoğun bir belirginlik kazanan figüratif akımların, yeniden güçlenme süreci içinde üslup yanılgılarına dönüşebilecek herhangi bir fantastik eğilime kapılmadan, eserlerinde anıtsal bir ifade olgusunu gözler önüne sermiştir (Tansuğ, 1991, s. 292). Neşet Günal'ın öğrencisi olan ve onun figür ağırlıklı eğilimini devam ettiren sanatçı, dışavurumcu, gerçekçi anlatım tarzında yapmış olduğu toplumsal içerikli resimlerinde yalnızlık, hastalık, korku, tedirginlik gibi konuları ele almıştır (Ersoy, 2004, s. 205).

Toplumsal konulara bakışı ve anlatımıyla dramatik bir yol tercih ettiğini resimlerinde görmek mümkündür. Resimlerinde ki renkleri karamsar, konuların seçimi toplumun gerçeğinin sert yansıması ve figürlerin özgün yapısıyla resimlerinde anlatımını kuvvetlendirmektedir. Neşe Erdok'un figüratif form ve ifadenin yelpazesinin renklenmesine katkısı oldukça fazladır. Çağdaş Türk resim serüveninde yerini ifadeci anlatımıyla, figüratif resme olan ilgisiyle yerini korumaktadır. Resimlerinde ki akış hep gözükmekte, çağdaş unsurları yöresel referanslarla ilişkilendirip etkileyici resimler yapmıştır.

“Toplumsal sorunlara ve geleneksel olana karşı eleştirel bakışın en belirgin örneklerine Neş’e Erdok, Komet, Mehmet Gülyüz, Utku Varlık ve Alaattin Aksoy’un resimlerinde rastlanmaktadır. Toplumsal sorunlar kadar iç sorunlarını da çalışmalarına katan sanatçılar, yerleşik değerlere eleştirel bir tavırla yaklaşmış, başkaldırı, cinsellik, özeleştirici ve ölüm temalı çalışmalarıyla belirli bir farkındalık yaratmışlardır. 1960’lı yıllara değin sadece biçimsel öğelerle gündeme gelmiş olan Türk Resim Sanatı için bu türden bir başkaldırı belki de bir devrim niteliğindedir” (Germaner, 2000, s.94).

Şekil 28

Neşe Erdok, Çoban, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya 200x160 cm, özel koleksiyon



(Erdok, 1982)

Tablo 5*Çoban adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam/ Yananlam)
NEŞE ERDOK'UN ÇOBAN RESMİ	İnsan	Çobanlık yapan, kendi sağına bakan Resimdeki erk, çoban köpeklerinin sahibi, iktidar sahibi
	Köpekler	Yavru ve yetişkin köpekler, çoban köpekleri, çobanın yardımcıları Büyük beyaz köpek daha ciddi olduğundan tecrübeli çoban köpeği olduğunu, yavru köpeğinse oyuna meraklı hareketlerinden daha tecrübesiz olduğu, dışarıdan gelen her türlü saldırıya karşı çobanın yanında hazır oldukları
	Kepenek	Keçeden oluşturulmuş, kışın sıcak yazın serin, yağmur ve kardan muhafaza etmek için kolsuz kıyafet Çobanlığın temsili, koyunların yününden olduğundan sürünün kendisinden bildiği, vahşi hayvanların karşısında güç göstergesi
	Değnek	Yürümeyi kolaylaştırmak, sürüyü yönlendirmede kullanılan Sürünün korktuğu, gücün ve iktidarın yansıtıcı, vahşi hayvanlarla mücadele etmek için silah

Arka plan	Sararmış sazlıklar	Sonbaharın habercisi sarı renk ve kurumuş ot ve sazlıklar, sonbaharın hazinliği
Dağarcık	Kahverengi çoban çantası, sağ altta	Çobanın cebi, çobanın heybesi, çobanın tüm yiyeceği ve önemli eşyalarını muhafaza ettiği sır, dert çantası
Renkler	Kırmızı, sarı, kahverengi, beyaz yeşil ve gri renkler, kahverengi ve sarının hâkim olduğu bir resim	Sonbaharı hatırlatan, tüm plan ve kompozisyon ustalığına rağmen dramatik hava gizlenememiş, çobanın başındaki kırmızı kumaş ve ceketin yeşil rengi zıtlık oluşturarak figürü gizem göstermiş

Erdok'un bu resminde ön planda kendi sağına bakan kepenek giymiş elinde değneğiyle Anadolu insanını yer almakta, tüm resmin merkezi noktasında bulunan çoban sağında solunda bulunan diğer unsurlar merkezini oluşturduğunu demek oldukça yerinde olacaktır. Kepenek giymiş çobanın soğuk ve zıt renklerle ilişkilendirildiği kıyafetleri çobanı daha vakur kılmaktadır. Çobanın yardımcısı ve yol arkadaşı olarak belirtilen iki çoban köpeği, birinin ciddi, hazır ve nazır duruşuyla tecrübeli bir çoban köpeği olduğunu diğerinin hem hacim olarak kıyasladığımızda diğer köpekten küçük, oyuna meraklı hareketiyle tecrübesiz olduğu gözükmemektedir. Sağ altta bulunan çobanın dağarcığı, yiyecek ve içeceklerini muhafaza ettiği çantası, çobanın adeta can yeleğidir.

Resmin tamamında hakimiyet kuran kahverengi ve sarı renk hem dramatik bir hava hem de sonbaharı hatırlatmakta, başındaki kırmızının güneşten hafif renk canlılığını kaybettiği görülmekte, çobanın sürekli güneşe maruz kaldığını, ovalarda ve dağlarda sürekli sürünün izlediği için uyanık kaldığını göstermektedir. Arka planda kalan sararmış otlar ve sazlıklar tamda sonbaharın temsilci, kepenek çobanı kışın sıcak, yazın serin tutar. Değnek çobanın her türlü dışarıdan gelen tehlikelere karşı bir silah olarak kullanılan sürüyü yönetme ve yönlendirmede bir araç görevi görmektedir. Resimde gözüken tüm nesne ve canlıların tümü birbiriyle ilişki halindedir.

Cemal TOLLU

1899'da İstanbul'da doğmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra Paris'te Grommaire, Andre Thote ve Fernand Leğer özel akademilerinde eğitimi ilerletmiş, bir süre Almanya'da Hofmann atölyesinde çalışmalarına devam ettikten sonra, Çağdaş sanat anlayışını memleketimize getirenler arasında yer alan tollu, 1932'de yurda dönüş yaptıktan sonra 3 yıl kadar, Erzincan'da resim öğretmenliği yapmış, 1937'de Leopold Lewy'nin asistanlığıyla akademide hizmetlerini sürdürmüş, tollu atölyesinde öğrencileriyle sanatı konuşmuş, çağdaş Türk sanatına yön veren önemli Sanatçı yetiştirmiştir. Önceleri plastik bir deformasyonla konstrüktivist yolda çalışan tollu, sonraları, bu yoldaki çalışmalardan doğan sertlikleri bırakarak, kitlenin bütünlüğünü parçalayan bir form anlayışı ile ahenkli bir palete geçmiştir (İslimyeli, 1971, s. 755).

Hocalıkta gösterdiği marifetini, kalemi ve kendine has yorumuyla ressamlıkta da göstermekte, Türk resim sanatına katkıları epeycedir. Henüz talebe iken kendi rızasıyla kurtuluş savaşına katılmış, süvari birliklerimizde yer almış, örnek ruh ve cesaret sahip kişiliğiyle kuşağının önde gelen isimlerinden olmuştur. Sanat yaşamında, devlet resim heykel sergilerinde ödülleri almıştır. Cemal Tollu kübist bir resim üslubu anlayışına yöresel anlamlar kazandırma yolunda bir sanatçı olarak görülmektedir (Tansuğ, 2012, s. 379). Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Cemal Tollu'nun eserlerinde ilk akla gelen niteliğin "sıhhat" olduğunu belirtmektedir.

Gerçekten de Cemal Tollu'daki heykelsi formların temelinde biçimciliği yatay ve dikey çizgilerin uyumunda, hacimsel tasarımda gören bir anlayış, bütün yaşamı boyunca egemen olmuştur. Cemal Tollu, bu anlayışı sanatının geçirdiği evrimle bağlantılı olarak, herhangi bir kesilmeye meydan vermeden, inançla uygulamıştır (İstanbulsanatevi t.y.)

Şekil 29

Cemal Tollu, *Ankara Keçileri*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



(Tollu, 1899-1968)

Tablo 6

Ankara Keçileri adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
CEMAL TOLLU’NUN ANKARA KEÇİLERİ RESMİ	Keçiler	Resmin tüm Etinden yününden ve yüzeyinde bulunan üç sütünden yararlanılan, keçi Tane keçi, ikisi eski Türk inancına göre resmin soluna, biri bereketin, yüceliğin ve sağına bakan egemenliğin sembolü
	İnsanlar	Kadın ve erkek oluşan Kepenek giymiş sürünün yöneticisi çoban, anıtsal duruşlu siyah elbise ile asil kadın
	Kıyafetler	İnsanların üzerindeki giysiler, Keçeden yapılmış kepenek, çoban giysisi, uzun kumaştan elbise Keçileri yönlendiren ve yöneten çobanın giydiği, çobanın iktidarının temsili, anıtsal bir kıyafet, kent yaşamına ait
	Değnek	Ağaçtan, Yürümeye Sürüden ayrılanı süreye yardımcı katan, yönlendirmeye yarayan, çobanın

			yardımcısı, tehlikelerden korunmak
Renkler	Mavi, sarı, kahverengi, koyu gri, mor, siyah ve beyaz	Gri tonları: arka plana ait, denge oluşturmakta, kahverengi tonları: zemin, toprağı temsil etmekte, sarı tonları: keçilerin rengi, siyah ve beyaz: kontör çizgileri, nesnelerin çevresini kaplayan, kadının elbisesinin rengi, gölgeler beyaz: saflığın temsili, yüce gönüllülük ve açıklık	

Tollu'nun Ankara Keçileri eserinde birçok eserinde kullandığı, kendine has yorumu ve kübizm temelli yaklaşımıyla bizleri büyülemektedir. D grubu sanatçılarından olan tollu, Yaşamının son yıllarında Anadolu Uygarlığının temeli sayılan Hitit kabartmalarına ilgi duymuş; oradaki geometrik yapı, hacimsel etki ve sağlam, yalın anlatım şekli, eserlerini geometrik temel üzerine oturtmasında etkili olmuştur (Ersoy, 2004, s. 461). Resimlerinde kübist-inşacı tarzı benimseyen Cemal Tollu, geometrik-inşacı bir anlayış içerisinde Anadolu'nun kırsal yaşamında yer alan konulara özgün bir bakış açısı getirmektedir (Büyükkol, 2021, s. 981). Merkezi plana yerleştirilen kepenek giymiş çoban, yanına anıtsal bir duruşlu, siyah elbise giydirilmiş bir kadın figürü ve yatay bir biçimde dağıtılmış keçiler resimde denge oluşturulmak istendiğini gözler önüne sermektedir. İnşacı ve kübist yaklaşımın etkilerini arka planda renklerle bölünmeler yaratarak, figürlerinin üzerinde ve keçilerin yüzeyindeki lekeler ve parçalanmalar ile gözükmektedir. Resimde Mısır sanatında karşılaştığımız frontal duruşa benzer duruş, anıtsal bir etki yaratmakta ve Anadolu Hitit sanatındaki benzerlik görülmektedir.

Fikret OTYAM

1926 yılında Aksaray'da doğmuştur. Otyam'ın ressamlığından hariç yazar ve gazeteci kimliğiyle de öne çıkmakta, Anadolu ve güneydoğu Anadolu gezileri sırasında yazdığı röportajları ve fotoğrafların yanında Anadolu insanının yaşamını tuvale aktardığını görmekteyiz. Çocukluğundan beri sanata olan ilgisi, babasına ait eczanede çalıştığı dönemde,

gelen müşterilerden dinlediği hikayeleri bir deftere yazması, ortaokul da öğretmenlerin teşvikiyle fotoğraf sanatını icra etmek için fotoğrafçı dükkânı açmasıyla, çocukluktan gelen ilgi ve gayretiyle 1945 yılında Neşet Günal'ın önerisiyle Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girmeyi sağlamıştır.

Otyam, Devlet Güzel Sanatlar Akademisini nasıl bulduğunu bir röportajında belirtmiştir. “Resim yapmayı çok seviyordum. Bir gün belediyenin önünde, Nevşehir arabası bekleyen bir çocukla tanıştım. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi diye bir okulda resim okuyormuş. Bu çocuk, rahmetle andığım ressam Neşet Günal'dı. Akşam babama ‘Nihayet okulumu buldum’ dedim” (“Sürmeli gözlerin ressamı”, 2020) şeklinde ifade etmektedir.

1952 yılında Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinden mezun olmuştur. 1945 yılında ilk Çallı'nın atölyesinde klasik eğitim almış, sonra daha serbest ve özgür işler yapacağı Eyüboğlu'nun atölyesine geçmiştir. Talebelik yıllarında sanat, edebiyat yazıları, röportajlar yazmayı ihmal etmemiş dönemin önemli gazetelerinde yazılarına yer verilmiştir. Doğu ve güneydoğu Anadolu gezilerinde hikayeleri, halk ile röportajlarını birçok kitapta toplamıştır. Harran ovasında halk ile güzel ve köklü bağ kuran Otyam, halkın gelenek, göreneklerini izlemiş, sevinçlerini ve acılarını görmüş, halkın sevinçleriyle sevinip, acılarıyla acı çekmiş ve tüm duygularını tuvale aktarmıştır. Kimilerinin isim babası oldum, o güze vefalı insanlardan birisi adımı oğluna, o şimdi Fikret Otyam öğretmen, Ceylanpınar'da (Otyam, 2011). Harran ilçesinde TC. Kültür Bakanlığı Harran İlçesi Fikret Otyam Halk Kütüphanesi onun adıyla zikredilmektedir.

Fikret Otyam'ın resimlerinde Anadolu yaşamıyla ilgili sahneler konu olmuş, gözü sürmeli, başı örtülü Anadolu kadınları, çobanlar, keçiler ve uçsuz bucaksız ovalar, etkileyici gökyüzü ve Türk halk kültürüne ait olan unsurlar göze çarpmaktadır. Eyüpoğlu'nun Anadolu kültürüne, halk inanç ve motiflerine verdiği değer öğrencileri tarafından anlaşılmakta ve benimsenmektedir.

Fikret Otyam'ın sanatına halkın gerçekliğini, geleneklerini ve folklorunu aktarmaya öncelik vermesinin nedenlerinden biri de ölümüne kadar, elli yılı aşkın bir süre devam ettiği gazetecilik mesleği ve bu mesleğin sebep olduğu tanıklıkları ve deneyimleridir (Yılmaz & Küçükşahin, 2016, s. 166). Otyam'ın resimlerinde karşımıza çıkan naif bir tat, çocuksu bir bakış, geleneksel unsurların özgün yorumlanması ve renk seçimindeki canlılığı dikkatleri çekmektedir.

Şekil 30

Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x45 cm



(Otyam, 1926-2015)

Tablo 7

Otyam'ın Fırçasından adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
FİKRET OTYAM'IN OTYAM'IN FIRÇASINDAN	Sürü	Keçilerden oluşan Çobanın himayesinde güttüğü ve yönettiği topluluk, uzun ve kalabalık sürü
	İnsan	Çoban kadın Sürüde ki tüm hayvanlarını korumak ve kollamakla yükümlü
	Kıyafet	Başı örtülü, kepenek sırtına almış, etek giymiş Anadolu kadına ait giysiler, Urfa halkına ait baş örtme biçimi, köylülük

RESMİ	Ova	Resmin büyük kısmına hâkim, bozkır	Uçsuz bucaksız ova, verimli topraklar
	Renkler	Sarı, yeşil, siyah, beyaz, kırmızı, mor ve açık mavi	Sarı ve Yeşil tonları: yaz mevsiminden, sonbahar mevsimine geçişi çağrıştıran Mavi tonları: gökyüzünü temsil eder siyah ve beyaz: keçiler, kepenek, gölgeler Mor: sarı rengiyle zıt, resimde göze çarpan Kırmızı: kadının başörtüsü, Anadolu insanının sevdiği renk

Onlar Gurubu'nu kuran, Eyüpoğlu'nun öğrencilerinin aralarında yer alan Otyam, Amaçları; Anadolu'nun geleneksel nakış motifleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemek olmuştur (Arslan, 2008, s. 1168). Anadolu insanının yaşamına ait enstantaneler vermekte, Anadolu kıyafet, gelenek ve göreneklerine yer verdiği eserlerinde kullandığı renkler, kullandığı tipolojiler, Anadolu insanının neşesini acısını ve şeffaflığını yansıtmaktadır.

Otyam'ın gezgin ve yazarlık tecrübesi gittiği topraklarda samimi bir bağ kurmasına ve o bağın karşılığında etkileyici ve samimi eserlerin üretilmesine olanak sağlamaktadır. Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde dinledikleri ve gördükleri sanat hayatında hep önemle gerek resimlerinde gerek kitaplarında bahsettikleri arasında olmuştur.

Çobanlıkla ilgili çağdaş Türk resminde birden fazla eseri olan sanatçılar arasında olduğunu, köy yaşamına ait sahneleri işlediğini görmekteyiz. Uçsuz bucaksız ovalar, sonsuz bozkır, perspektif kuralları dahil edilerek oluşturulan son görünmeyen kalabalık keçi sürüleri,

kepenek giymiş çocuklar, rengarenk başörtülü ve yöresel kıyafetli sürmeli gözlü kadınlar hep resimlerinde karşımıza çıkmıştır.

Anadolu kadının renkli kişiliği Otyam'ın ustalıkla kullandığı renklerle temsil edilmiş, kadınlarımızın metin ve vakur duruşları fırçasıyla harikulade işlenmiştir. Çoban figüründeki kara kaşlar, kara gözler aslında aydınlık kalplerin temsili olarak kullanılmıştır. Keçeden yapılmış kepenegın, figürün sırtında duruşu, sivri köşeleri ve aşağı doğru inmesi, anıtsal heykeller gibi heybetli görünmekte ve çobanın gücünü göstermektedir. Resmin merkezi planında bulunan kadın çobanın hakimiyeti göze çarpmakta, kepenegın ise resme baktığımızda en dikkat çeken unsur olduğu söylenebilir.

Bedri Rahmi EYÜBOĞLU

Ressam, şair ve akademisyen Eyüboğlu, 1911'de Giresun'un Görele ilçesinde doğmuştur. Bedri Rahmi, Trabzon Lisesi'ni yarıda bırakarak, yolunu İstanbul'a çevirip, 1929'da sanayi-i nefise mektebine girmiş, Ahmed Haşim, Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'dan dersler almış, Çallı'nın atölyesinden 1931 yılında birincilik derecesiyle bitirmiştir. Avrupa seyahatlerinde Batı resim sanatçılarını izlemiş, müzelerde ki eserleri yakından inceleme fırsatını değerlendirmiş ve Paris'te Andre Lhote atölyesinde çalışmalar yaptıktan sonra yurda dönmüştür. Dönüşüyle beraber D grubuna dahil olmuş, renkli ve heyecanlı kişiliğiyle dikkatleri hep üzerine çekmiştir. Fransız sanatçı Leopold Lévy'nin asistan olarak seçtiği kişilerden olduğu, Eyüboğlu'nun şefliğini yaptığı kendi atölyesinde uzun yıllar boyunca pek çok öğrenci yetiştirmiş ve dünyanın dört bir yanından ismi duyulacak önemli sanatçılar, ülkemize kazandırmıştır.

Eyüboğlu'nun öğrencisi On'lar Gurubu'nun üyesi Mehmet Pesen (2008), Anadolu folkloruna hayran olan Bedri Rahmi'nin sanattaki en büyük tutkusunun nakış olduğunu, ahşap su kovası, çamçak, tahta kaşık, nakışlı bir çorap gördüğü zaman gezlerinin içinin parladığını ve çocuk gibi sevindiğini söyler (s. 25). Eyüboğlu bize ait konuları, gerek bir ruh yapısı sağlamlığı içinde işlemekte, sanat hazinelerimize dikkatle ve içtenlikle eğilmektedir. Özellikle toplumun malı olmuş Türk el sanatlarının, yine topluma ait sanat zevk ve anlayışını su yüzüne çıkarmada büyük çabalar harcamış, böylece Türk sanatının yaratılmasında onu payı büyük olmuştur (İslimyeli, 1967, s. 203).

Sanat hayatında renge önem vermesi, eserlerinde konu olarak halk kültürü, gelenek, görenek, inanç, hikâye, efsane ve tüm toplumları var eden unsurları ve değerleri kendi süzgecinden geçirerek resimlerine aktarmıştır. Çini, hat, halı, kilim, seramik, minyatür ve kabartmalar onun hep beslendiği, mahiyet, çizgi, renk ve biçim ilgilendiği öğelerdir. Sanatçı

yapmış olduğu duvar düzenlemeleri, mozaikler, seramik ve beton rölyef panolar ve daha birçok benzeri uygulamayı yapar ve bunlar batılı değıl yerli yaşadığı ülkeye has ve kendine has eserlere dönüşür (Berk & Turani, 1981). Deformasyon belli başlı ilkesidir. Bu deformasyon, salt figüre özgüdür. Çevreyi deforme etmez. Denizleri, gökleri, kahveleri, gecekonduları değışime uğratmaz. Resimlerinde deforme olmuş figürler ve deforme olmamış fon vardır. (Erol, 1984, ss. 52-54).

Bedri Rahmi'nin öğrencisi Mehmet Pesen, hocası için bir röportajında şunları söylemiştir: "Hiçbir zaman kendi üslubunun öğrenciyi etkilemesini istemezdi. Bu yüzden onun öğrencilerinin hepsinin kendine özgü üslubu vardır. Örneğin her öğrenci için ayrı hazırlık yapardı. Çünkü her öğrencinin ayrı ayrı kendisini bulmasını isterdi. Atölyede Bedri Bey'in üzerinde durduğu bir şey vardı, sadece ressam olunmaz, okumak lazım. O bize bir okuma zevki aşıladı. Biz kitap okur karşılıklı konuşma yapardık. Resim üzerine daha az tartışma yapardık, problemlerimizi pratikte çözerdik. Yalnız Bedri Bey gazetede yazacağı yazıları daha önce sınıfta tartışırdı, bizim ne düşündüğümüzü öğrenmek isterdi." (Günyaz, 2003).

Şekil 31

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yörük Kadını, 1973, Tuval Üzerine Serigrafi, 69x37.5 cm,



(Eyüboğlu, 1973)

Tablo 8*Yörük Kadını adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam /Yananlam)
BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN YÖRÜK KADIN RESMİ	İnsanlar	Keçi taşıyan Kadın, Anadolu kadını, İki çocuk Çobanlık yapan, Karakaş karagöz, Cefakâr, Emekçi, Ana, Sorumluluk sahibi, Çalışkan, Yuvasının direği, Annelerinin arkasında korunan,
	Keçi	Yavru, Etinden ve Anadolu insanının sütünden beslenen geçim kaynağı, Türk hayvan kültüründe yüksek tepelere çıkabildiğinden sağlam ve çevik, Yörük yaşamının da temsilidir.
	Kıyafet	Yörük insanların giydiği yöresel ve ultra zevkli elbise, etek, çorap oluşturduğu, Birçok rengi ve dayanıklılığı barındırdığı, yöresel motifler, aksesuarlar
	Renkler	Kahverengi, Siyah, Kahverengi tonları: Beyaz, Kırmızı, Toprağı çağrıştıran, Yeşil, Mor arka planda kullanılan Beyaz tonları: Keçinin yününü

temsilen, el ve yüzde
kullanılmış

Siyah tonları:
Gölgelendirme, sınır
belirlemek için

Yeşil ve mor tonları:
Kıyafetin yer yer
bölgelerinde
kullanılmış

Kırmızı tonları:
Başörtüde, boyun
bilek ve etekte
kullanılmış

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Anadolu'ya hayranlığı resimlerinde ve şiirlerinde dikkat çekmekte, özgün dili ve mahir öğretmenliğiyle yetiştirdiği öğrencileri tarafından hep güzel hatırlanmaktadır. Bedri Rahmi Batı tekniği ve uyguladığı teknik denemelerini, Anadolu Kültürü ve Halk sanatı kaynağıyla zenginleştirerek yeni bir yorum getirmiştir (Koç, 2017, s. 43). Tuval resmi yanında, özgün baskı, mozaik, seramik, levha ve duvar resimleriyle de eserler üretmiştir. Eyüboğlu'nun bu eseri batı resim geleneğinde görülen keçi taşıyan İsa fresk ve mozaiklerine benzerliği gözden kaçmamaktadır.

Eyüboğlu “Yörük Kadını” adlı resminde geliştirdiği kendine münhasır bir dil kullanmış, renkçi bir yöntemle izlenilmesi keyifli eser üretmiştir. Yörük kadını sırtında taşıdığı keçiyle Anadolu'nun dayanıklı ve cefakâr kadını, arkasında gizlenen iki çocuğuysa her türlü tehlikelere karşı korumacı yanıyla cesaretli Yörük kadının temsil etmektedir. Türk halk kültüründe hayvancılığın önemi, keçilerin çevik ve sağlamlığını kullandığı usta fırçasıyla aktaran Eyüboğlu, kıyafetlerde kullandığı çizgi ve renklerle Anadolu kadının ruhundaki canlı ve renkli kişiliği adeta vurgulamış, arka planda kullandığı kahverengi tonları ise insan ile toprak arasında ki bağa ilgi çekmiş ve Yörük kadını resmin merkezinde belirterek bakışları Yörük kadınına çekmeyi başarmıştır.

Turhan EKİCİ

Tunceli'nin Çemişgezek ilçesinde 1953 yılında doğmuştur. Malatya'da İlk okulunu tamamlayan Ekici, resim öğretmeninin yeteneğini fark etmesi ve yönlendirmesiyle, çapa resim semineri sınavını kazanır. Orta öğrenimini İstanbul Ortaköy Öğretmen Okulu Resim Semineri ve Çapa Öğretmen Okulu Resim Seminerinde tamamladı. 1974 yılında girdiği İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünü 1979 yılında tamamladı (Güney, 2018, s. 37).

Ekici, Çapa Resim Seminerinde geçireceği 8 yıllık eğitim hayatını sanatla hep iç içe olup, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Ali Candaş gibi ustaların atölyelerine giderek, sanat üzerine konuşmalar gerçekleştirmiş, Güzel Sanatlar akademisini zaman zaman ziyaret etmesi, çalışmaları yakından izlemesi gelişimi açısından kıymetlidir. Çapa öğretmen okulunu bitirdikten sonra Sivas'ta resim öğretmenliği yapmış, sonrasında istifa ederek Marmara Eğitim Enstitüsüne 1975 yılında kayıt yapmış, öğrencilik yıllarında tabela, sinema afişi, duvar resimleri ve reklam işleri gündüz yapıp, gece okulunu okuyarak beş yılda mezun olmuştur. Ekici: gördüğü, hissettiği ve anlamlandırdığı olay, nesne ve kavramları kendi zihninde oluşturduğu estetik yargısına göre adeta bir nakkaş gibi işlemektedir.

Eserlerini evren zenginliğinin, çeşitliliğinin ve gerçekliliğinin konsantre görüntüsünü sığdırmaya çabasıyla yorumladığından; çalışmaları genelde farklı renk nüansları, adlandırılmayacak ayrılıkta renkler, en açıktan en konuya tonlamalar, en parlaktan, en mata uzanan bir skala içerisindedir. Eserlerinde yoğunluktan boşluğa, eğriden düze, küreselden analitik düzleme, en büyükten en küçüğe, kısacası zıtlıkların ve arabulucuların bulunduğu geniş yelpazeli bir denge endişesi taşımaktadır. Çünkü evren böylesine zıtlıkların ve dengesizliklerin dengeye dönüştüğü sonsuza uzanan bir yelpazedir (Güney, 2018:37).

Şekil 32

Turhan Ekici, Keçi Çobanı, 2021, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm



(Ekici, 2021)

Tablo 9*Keçi Çobanı adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
TURHAN EKİCİ’NİN KEÇİ ÇOBANI RESMİ	İnsanlar	Resmin Ön planında ve arka planında, birbirilerine uzak iki erkek
	Keçiler	Birden fazla keçiden oluşan sürü
	Dağlar	Sürünün ilerisindeki bulunan yükselti
	Kıyafet	Keçeden kepenek, değnek, yün çorap, kışlık kalın elbise
	Renkler	Beyaz, mavi, kahverengi, siyah, mor
		Sürünün yöneticileri, çobanlık mesleği, liderler, iktidarlar
		Hayvancılık, Anadolu yaşamı, geçim derdi, doğanın parçası
		Yüce, ihtişamlı, zorlu, bir çok hayvanın evi,
		Çobanlığın temsili, soğuktan korunmak, sürüyü yönlendirmek, ısınmak, Anadolu çobanlarının kıyafeti, yünden
		Beyaz tonları: kış mevsimini, karlı dağları ve yerdeki karı temsil ediyor
		Mavi tonları: gökyüzü ve karlı havayı çağrıştırıyor
		Kahverengi tonları: keçilerin yünleri ve kepenegin rengini gösteriyor
		Siyah: keçiler ve gölgeleri

Turhan ekici resimlerinde renklerin ahenkli hali göze çarpmakta, renklerin birbiriyle olan ilişkisi resmin samimiyetini artırmaktadır. Ekinci'nin doğa, Anadolu yaşamı, hayvanlar, balıkçılar, mevsimler ve toplumsal olaylar konu olmaktadır. Ustalıkla kullandığı renkle resmin en önemli teknik özelliği olmakla beraber fırça darbeleriyle oluşturduğu etki göze hoş gelmektedir.

Keçi çobanı adlı eserinde Ekici'nin Anadolu'nun ağır yaşam şartlarını, mevsimsel zorluklarını, hayvancılığın mesuliyeti ve çobanlığın meşakkatini çok yalın bir dille aktarmıştır. Kalabalık keçi sürüsünü fırça darbeleri, perspektif kurallarını dahil ederek oluşturduğu derinlik hissi, sürünün önüne ve sonuna yerleştirdiği kepenek giymiş, Anadolu insanın yöresel kıyafetleri giydiği çobanlarla sağladığının görmekteyiz. Karlı ve soğuk kış mevsimini, beyaz ve mavi rengin tonlarını incelikle işleyerek bizlere baharı hatırlatan keçilerin heyecanlıyla müjdelemektedir. Resmin merkezine yerleştiren çoban, sürüsüne bağlılığıyla sürünün arkasında uzanan yüce ve ihtişamlı dağlardaki soğuk havayı bile ısıtmakta, çobana yüce bir dağ gibi bir duruş vererek, dağların üzerindeki kar kadar pak yürekli çobanların olduğunu göstermektedir.

Turgut ZAIM

1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Liseyi bitirdikten sonra sanayii nefise mektebine girmiş İbrahim Çallı'nın atölyesinde sanat eğitimi almıştır. Sanat eğitimi pekiştirmek ve geliştirmek adına Paris'e gitti. Yurda döndükten sonra Konya ilimizde resim öğretmenliği görevini ifa etmiş. Kendine has bir yol ve üslup belirleyen Zaim Anadolu'ya ait yaşamları hiçbir ustanın etkisinde kalmadan özgün bir şekilde resimlerinde işledi. İnkılap sergilerinde resimleriyle yer almış, D grubunun düzenlediği sergilerde eserleriyle bulunmuş, sanat yaşamında birçok ödül almıştır. Türk resim sanatının cumhuriyet dönemiyle birlikte açılan yeni ve özgün atılımları içinde, köy temalarına yönelik figür üslubuyla Turgut Zaim'in yaratmayı başardığı ulusal-yerel atmosfer, hala aşılamamış bir değer sistemi gibidir (Tansuğ, 2012, s. 373).

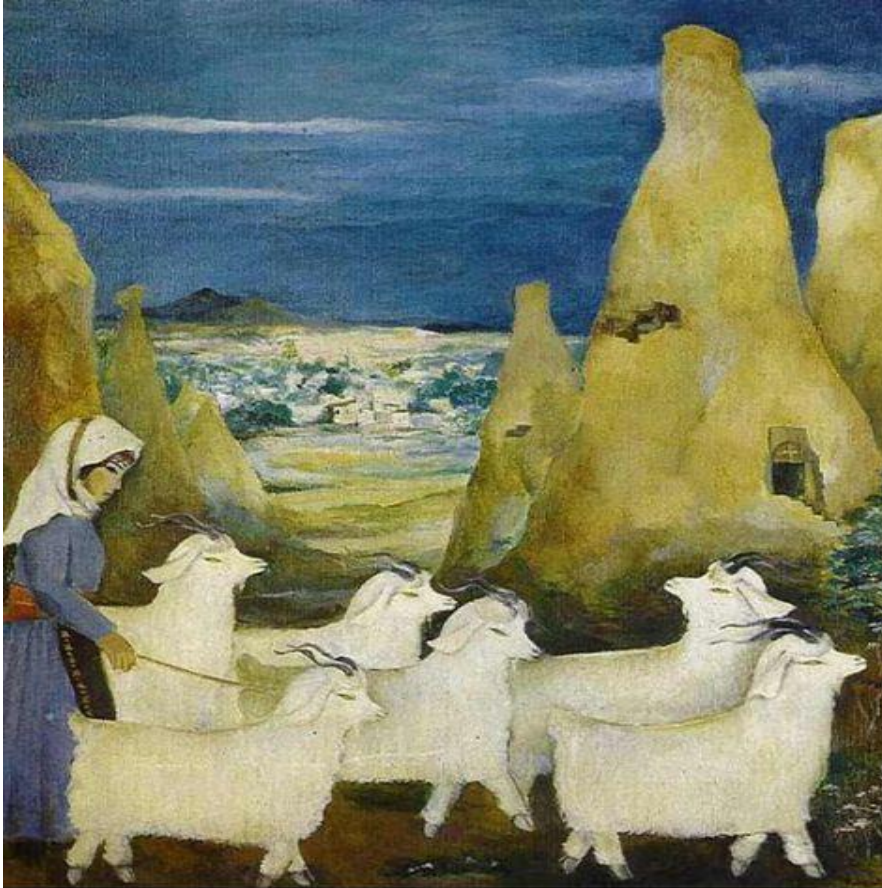
O yalnız batılı ustaların etkisinde kalmamakla yetinmemiş, malzeme olarak da batıdan hiçbir şey almamıştır. Anadolu halk resimleri, Türk minyatürleri, geleneksel el sanatlarımızın motifleri onun malzemesi olmuştur. Minyatürlerimizin o harikulade zevk ve zarafetine, zengin renklilik içindeki ışık ve gölge katarak, üçüncü boyutu da kullanarak yepyeni bir estetik kazandırmıştır (İslimyeli, 1971, ss. 864-865).

Turgut Zaim bozkıra bir pencere açmış, kişileri yoğurdun, pekmezin ve yemeğin başına oturtturup onlara yöresel kıyafetler giydirerek resimlerini bir belge niteliğine büründürür. Zaim'in başka bir yanı, özellikle giysiler üzerindeki uzmanlığını doğrulayan bir belgencilğe açık oluşudur. Bu ilgiyi yalnız giysi ve kadın başlıklarında değil, aynı zamanda testi, kazan, çadır, ev, kaşık, sofrası, tezgâh, heybe, çorap, çuval, kuşak vb. gibi köylü eşyası biçimlerinde de izleyebiliriz (Tansuğ, 1976, s. 16).

Avşarları, Yörükleri ve Anadolu'da yaşayan halkları yakından inceleyen Zaim, köyün ve köylünün ressamı olma yolunda yaptığı halı dokuyan, bebesini emziren, güreşen çocuklar, çobanlık yapanlar, süt sağanlar ve köy yaşamına ait konuların yansımasını resimlerinde görmekte, bu yolda başarılı adımlarını incelemekteyiz.

Şekil 33

Turgut Zaim, Ürgüplü Yörükler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85 x 65 cm



(Zaim, 1906-1974)

Tablo 10*Ürgüplü Yörükler adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
TURGUT ZAIM'İN ÜRGÜPLÜ YÖRÜKLER RESMİ	İnsan	Kadın, çoban	Sürünün yöneticisi, sürüden sorumlu, köylü kadın, keçi güden
	Keçiler	Altı tane keçi	İyi bakılmış, temiz yünlü, geçim kaynağı
	Kayalıklar	Resmin sağında ve solunda yer alan Peri bacaları	Eski yaşam yeri, mağaralar, kayaların içindeki haneler,
	Köy	Resmin arka planı, uzakta	Yaşam yeri, yaşanılan bölge
	Kıyafet	Baş örtüsü, elbise, kuşak	Anadolu kadının yöresel kıyafeti, paklığın temsili beyaz tülbent, Yörük elbisesi, Türk kadın giysisi
	Renkler	Mavi, beyaz, kahverengi, kırmızı, yeşil	Mavi tonları: gökyüzü ve elbise Beyaz tonları: keçiler, yün Kahverengi tonları: kayalıklar, peri bacaları, toprak Kırmızı tonları: kemer, başlık ve peştamal

Zaim'in Ürgüplü Yörükler adı eserinde, ülkemizin kadim mekanlarından olan peribacalarıyla dünyaya ün salmış, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı'nın yaşam sürdüğü iç Anadolu bölgemizin Nevşehir, Ürgüp ilçesine ait görünümü, uzakta belirtilen köyü, Yörüklerin yaşamına ait bilgi verdiği, Anadolu insanı için önemli kabul görülen hayvancılık ve çobanlıkla ilgili açık bilgi verdiği gözükmetedir.

Zaim'in daha önce belirtildiği üzere kendine özgü has ve özgün anlatımıyla çerçevelediği eserde Yörük kadının yaşam tarzını, kadın çobanın sürüsünü nasıl yönettiğini, resmin sağına ve soluna yerleştirdiği, açık ve koyu renklerle vurguladığı, eski yaşam yeri olan peribacalarını göstermektedir.

Turgut Zaim'in Anadolu yöresel kadın giyim kuşamını, canlı renklerle ifade ettiği kıyafetler Yörük insanının nasıl giyindiği hakkında bilgi vermektedir. Yörük kadınına emanet edilen bir grup keçinin iyi beslenilmiş, uysal ve temiz yünlü olduğu ilgi çekmektedir.

Nuri İYEM

İstanbul, Aksaray'da 1915 yılında doğmuştur. Babasının sağlıkçı olmasından ötürü iyem 'in çocukluğu Diyarbakır, sonrasında Mardin'e taşınmalarıyla güneydoğu Anadolu'da geçtiğini söyleyebiliriz. İlk ve orta öğrenimini bitirdikten sonra Nazmi Ziya'nın teşviğiyle güzel sanatlar akademisine girmiş, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Giran, Çallı ve Leopold lewy'den sanat eğitimi almış, Anadolu kadın portreleriyle öne çıkan iyem, genç yaşta ablasını kaybetmesinin yarattığı acı ve keder Nuri İyem'i portre ressamlığına ittiğini söyleyebiliriz.

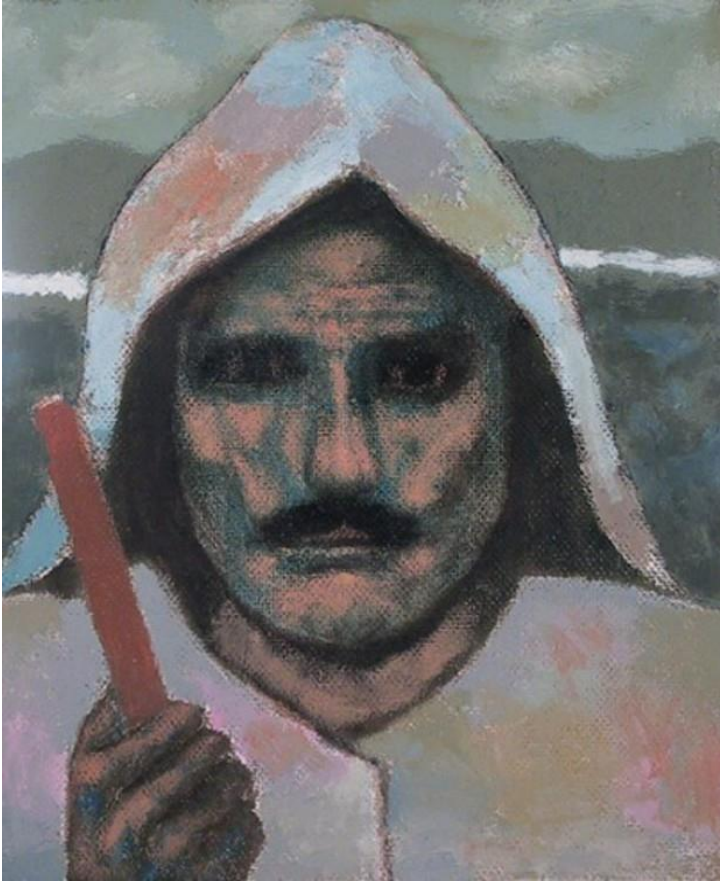
Öğrenci olduğu dönemde Turgut, Atalay, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Selim Turan ve Haşmet Akal gibi heyecanlı ve genç sanatçılarla 1941 yılında yeniler grubunu kurmuş, üyesi olduğu grubun sanatsal çalışmalarında yer almış ve kendini genç yaşta çağdaş Türk resim sanatına kabul ettirmiştir. İlk devresinde hisli bir realizm yolunda yürüyen iyem, kübizm ve abstre geometrik alanlarda geniş ve başarılı araştırmalarda bulunmuştur. Bugün kendi ne özel stili ve kişiliği içinde figüratif alanda doyurucu eserler vermeye devam eden Nuri İyem, kendi kuşağının en güçlü ressamlarından biridir (İslimyeli, 1969, s. 363).

Nuri İyem ömrünü ve geçimini resim yaparak sağlayan ressamlarımızdandır. İyem 'in toplumsal gerçekçi yaklaşımın önde gelen sanatçıları arasında yer almıştır. İyem büyük gözlü Anadolu kadınlarını ve onların hayatlarını resmetmeyi adeta kendine görev bilmiştir (Bender, 2009, s. 47).

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

Şekil 34

Nuri İyem, Çoban, 2004, Duralit Üzerine Yağlı Boya 36x30 cm



(İyem, 2004)

Tablo 11*Çoban adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
NURİ İYEM'İN ÇOBAN RESMİ	Portre	Kara kaşlı, kara göz, Anadolu insanı, bıyıklı ciddi, sert bakışlı, yüzünde hava şartlarına bağlı deforme,
	Kıyafet	Keçeden kolsuz külah Çoban giysisi, şapkalı kepenek Koruyucu, çobanlığın temsili, gücün alameti, köylülük
	Arka plan	Tepe, gökyüzü Bozkır dağları, sonbahar havası, güneşin battığını hatırlatan ışık
	Renkler	Kahverengi, siyah, Kahverengi beyaz, mavi tonları: figürün yüzünde ve değnekte siyah tonları: kaş, göz, bıyık, gölgeler ve dağlar Beyaz tonları: kepenek ve bulut Mavi tonları: gökyüzü

Nuri İyem'in çoban resminde tüm portrelerindeki gibi usta fırça kullanımı gözükmemektedir. Çobanın yaptığı işten ötürü ciddi ve doğanın ihtişamı yüceliği karşısında sert bakışları çobanlık mesleğiyle ilişkisinin samimiyetini ortaya koymaktadır. Türk halk kültüründe keçeden yapılan kepenegin çobanlık mesleği için önemi ve olmazsa olmazı olduğu

incelikle bizlere gösteren iyem, elinde sıkıca tuttuğu çobanın yardımcısı, yürümesine yardımcı ve tehditlere karşı silah yerine kullanılabilen değneği vurgulanmıştır.

Arka planda bize bozkırın çetin dağlarını koyulukla belirten, güneşin battığını az ışık verdiği gökyüzü ve bulutlardan bize anlatmaktadır. Kepeneğin yüne yakın renklerle ilişkilendirdiği ve yer yer renkler verdiği gözükmemektedir kepeneye yer yer farklı renk vermesi birden fazla hayvanın yününden yapıldığı hissini bizlere hatırlatmaktadır. İyem 'in portre konusunda Türk resim sanatında, yaptığı çalışmalarla kendini ispatlamış ve tüm Dünyada saygı toplamış, Anadolu'nun çileli ve ağır yaşamının en büyük tanığıdır.

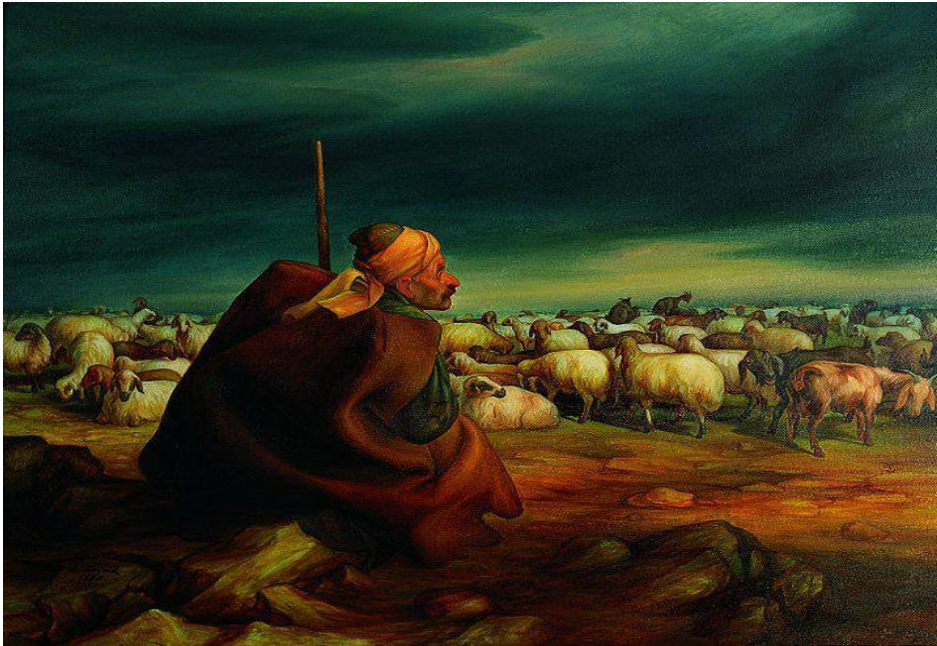
Kasım KOÇAK

1951 yılında Tokat'ta doğmuştur. 1970'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisine girmiş, Özdemir Altan ve Neşet Günal dan dersler almış, atölyelerinde çalışmalar yapmıştır. Hocası Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçi anlayışını benimseyen Koçak resimlerinde toplumsal olayları, toplumu var eden unsurları kendi süzgecinden geçirerek işlediğini görmekteyiz.

“Koçak, Anadolu yaşamına ilişkin olarak, görsel metaforlara yönelmekte, bu yaşamın otantik ve eleştirel yorumunu temel almakta, birtakım söylencelerden kalkarak çağdaş anlamda bir ironinin temellerini, klasik-figüratif sanat disiplininin kaynaklanan bir anlayış düzeyinde eserlerini oluşturmaktadır” (Turkish Paintings. t.y.)). Birçok katıldığı sergi ve kazandığı ödülleriyle sanat hayatına köyünde kurduğu atölyede devam etmektedir

Şekil 35

Kasım Koçak, Çoban ve Sürü ,1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 125x145 cm



(Koçak,1986)

Tablo 12*Çoban ve Sürü adlı eserin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
KASIM KOÇAK'IN ÇOBAN VE SÜRÜ RESMİ	İnsan	Erkek, Çoban, Gözleri açık, tehlikelere kayalara oturan, karşı hazırlıklı, izleyici, resmin sağına bakan sürüsünü ve kendini dinlendiren, düşünceli, tevekkülü, nefs-i mutmain duruşlu
	Hayvanlar	Ayakta ve oturan keçi Dinlenme, geceyi ve koyunlar geçirmek, çobanın serveti, korumakla yükümlü,
	Kıyafet	Sırtta atılan keçeden Çobanlığın temsili, kepenek, başa giyilen sürünün yöneticisinin bere, bez sarık, giydiği, takva ehlinin belirten sarık, Anadolu yöresine ait, köylülük, liderlik,
	Gökyüzü	Akşama doğru bir Ürpertici ve tehlikeli, hava soğuk, karanlık
	Zemin	Toprak, taşlık Kurak, sert, soğuk kayalar, dünyaya ait değil,
	Değnek	Ahşap, uzun Çobanın yardımcısı, destek alınan
	Renkler	Mavi, kahverengi, Mavi tonları: açık kahverengi, gökyüzündeki kasveti siyah, beyaz çağrıştırıyor, kahverengi tonları: toprağın kuruluşunu, kepenegin rengini, değneği, açık

kahverengi ve beyaz
tonları: koyun ve
keçileri ışıklı bölgeleri

Siyah tonları:
koyulukları ve karanlığı

Koçak resimlerinde bambaşka bir atmosfer estirmektedir. Koçak'ın sosyal gerçekçi sanat anlayışını benimsediğini resimlerinde günlük siyasi ve sosyal olayları, insanın dramatik yanını, Anadolu yaşamına ait kesitleri işlediği görmekteyiz. Koçak'ın bu resimde korkutan ve ürperten bir gökyüzünü, toprağın kuruluğu ve sertliği oluşturduğu fırça ve renk seçimiyle ütopyik bir mekân hissini oluşturmaktadır. Bir soğuk taşa oturan, geceyi geçirmek için sürünü dinlendiren, gözleri ve zihni açık, etrafı izleyen, kepeneği sırtında, başına sardığı sarıkla Nefs-i mutmain bir duruş sergileyen, yüzü güneşten ve soğuktan deforme olmuş, yüzünde tereddüt içermeyen, duygulu iz bırakan, Anadolu insanına benzer burun ve bıyıklı bir çoban karşımıza çıkmaktadır.

Aydın AYAN

1954 yılında Trabzon'un çaykara ilçesinde doğmuştur. Ayan İlkokulda kitaplarda gördüğü resimlere, kuzu resmi çizen bir arkadaşına ve ortaokul birinci sınıftayken hayranlıkla izlediği turuncu gagalı bir karataş resmi çizen sınıf arkadaşına özenerek çıktığı resim yolculuğunu büyük bir sevgi ve tutkuyla sonraki yıllarda da sürdürecektir, resim onun için vazgeçilmez bir yaşam biçimi olacaktır (Ayan, 2007, s.27). Edebiyat ve resme olan ilgisi hiç tükenmemiş, harçlıklarını biriktirerek aldığı ünlü sanatçıların eserlerini kopya etmiş, Şiirler yazmış hatta lise eğitimine devam ederken “Türkiye Liselerarası Şiir Yarışması” İkincilik Ödülünü yazdığı bir şiirle kazanmıştır. Liseyi bitirdikten sonra Kurs eğitimi almak için Ankara'ya gider. Ankara'da kurs eğitimine devam edip bir yandan sergileri gezmektedir.

En önemli uğrak yerleri Zafer Pasajı'ndaki kitapçılar ve Güzel Sanatlar Galerisidir. Devlet Resim Heykel Sergisinin bu salonda yapıldığı yıllarda, bütün cesaretini toplayarak Galerî Müdürü ressam Osman Zeki Oral'ın odasına girer ve ressam olma talebini bildirerek kendilerine resimlerini göstermek, görüşlerini ve önerilerini almak istediğini söyler. Ertesi gün çerçevelettiği resimlerini alarak Galerîye gider. İçerde dört kişi vardır ve içlerinden en yaşlı olanı görüşlerini açıklar. “Evladım, senin yaptıklarına iyi dersem, kendini büyük ressam sanacaksın, kötü dersem küsecek belki bir daha resim yapmayacaksın, iyi ya da kötü demem sana yol gösterici olmaz; roman yazmaya başlamadan önce dili iyi bilmek gerekir, sen de bu işi öğrenmek istiyorsan akademinin sınavlarına gir” der. Bunları söyleyen Ressam Eşref Üren'dir (Ayan, 2007, s.30).

1972-1973 öğretim yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümüne girmiş, Türk resim sanatı alanında birbirinden mahir, Bedir rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Reşat Atalık ve Neşet Günel'dan dersler almış sanat yaşamına her zaman bir yeni bilgi ve beceri eklemiştir. Ressam olmanın yanında, şair ve akademisyen yanıyla da 1979'da mezun olduğu İstanbul devlet güzel sanatlar akademisine asistan olarak girmiş, 1990'da doçent 1998'de profesör olarak başarılı bir yaşam hikayesiyle karşımıza çıkmaktadır.

Ayan'ın sanat anlayışını besleyen unsurlar arasında Hocası Neşet Günel'ın toplumsal gerçekçilik eğilimli eserleri, 1970'li yılların siyasi ortamı ve gerçekleşen toplumsal reaksiyonları Ayan'ı besleyen unsurlar olarak görülebilir. 1980'lerde yani bir arayış içerisine giren Ayan, adeta renkler üzerine yeni denemeler ve işler yaparak karşımıza çıkmaktadır. Figüratif resim dilini hiç bırakmadan toplumsal olayları, gündemi, siyasi ve politik gelişmeleri incelikle kullandığı, teknik ve renkle , daha canlı, etkili ve çekici kıldığını söyleyebiliriz.

Şekil 36

Aydın Ayan, Karda Koyunlar, 2012, 89x116 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Ayan, 2012)

Tablo 13*Karda koyunlar adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
AYDIN AYAN'IN KARDA KOYUNLAR RESMİ	İnsan	Çoban	Sürüyü koruyan, sürüyü yöneten
	Köpek	Çoban köpeği	Güçlü, tecrübeli, sakın
	Değnek	Çobanın yürümesine yardımcı	Her türlü dışarıdan gelen taaruza karşı çobanın kendi ve sürüsünü muhafaza etmeğe yarayan silah
	Kıyafet	Çobanın giysiler Mont, bot, paltolon, bere	Soğuk havadan korunmak, kış mevsiminde ayağını, başını üşütmemek, sıcak tutmak
	Koyunlar	Grup halinde, birden fazla	Köylünün, çobanın sürüsü, geçim kaynağı, besin kaynağı
	Evler	Uzakta köy evleri, birbirinden uzak, kerpiç	Fakirlik, köylülük, köy hayatı
	Dağlar	Arkada yüksek, karlı	Anadolu, bozkır, ihtişamlı, kış mevsimi
	Gökyüzü	Aydınlık, bulutlar	Derin, uzayan, başka gezegen,
	Renkler	Mavi, beyaz, kahverengi, siyah	Mavi tonları: gökyüzünde, derinlik

hissi yansıtan beyaz:
arazide ve dağlardaki
karları temsil ediyor

Kahverengi:
koyunları, çobanı ve
köpeği belirtmek ve
yansıtmak için
kullanılmış, köy
evlerini

Siyah: karanlıkta
kalan, gölgeler

Ayan'ın karda koyunlar eserinde bere takmış soğuk hava şartlarından kendini muhafaza eden bir çoban gözükmekte, çobanın elinde bulunan değnek ve köpeği çobanın yardımcıları adeta eli, kolu gibidir. Resmin en solunda bulunan iri, tüylü, sakın, güçlü ve tecrübeli bir köpek olduğunu izlenimi vermektedir. Karlı dağların arkada sıralandığı, her tarafın bembeyaz olduğu resimde koyunlar, çoban ve çoban köpeği gözleri üstüne çekmekte, koyunların saman yemek için çıkarıldığı, çok uzakta olmayan köy ile anlaşılmaktadır. Ayan'ın gökyüzünü, dağları, bulutları ve zemini hassasiyetle işlediğini, nesnelerin birbirleriyle olan yakınlık ve uzaklıklarla resimde tokluk sağladığını söyleyebiliriz.

Dağların ihtişamı insanı büyülemekte, aynı zamanda kış şartlarının zorluğunu hissettirmektedir. Renk kullanımda üst kısmında mavi, alt kısmında beyaz renklerin hakim ve yoğun olduğunu ve ortada ve sağ tarafta kahverengi tonlarıyla yarattığı uzaktaki köy görüntüsü, resmin merkezinde bulunan çoban ve sürüsüne daha ayrıntılı bakmaya, siyah rengi ile oluşturduğu gölgeler sayesinde resme derinlik kazandırmakta olduğunu söyleyebiliriz.

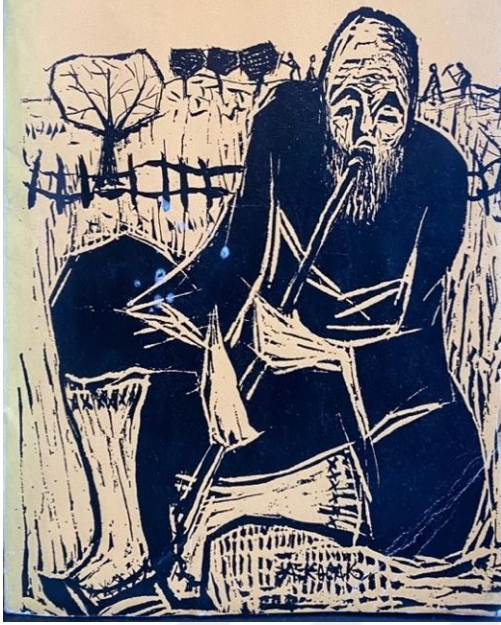
Alaettin KOÇAK

20 Nisan 1942 yılında Beypazarı'nda doğdu. 1955 yılında Atatürk Öğretmen Okuluna girdi. 1961 – 1962 yılları arasında Safranbolu'da bir yıl ilkokul öğretmenliği yaptı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim – İş bölümüne 1962 yılında girdi. Turan Erol ve Refik Epikman gibi kıymetli hocalarından sanat eğitimi aldı. 1965'de Bingöl lisesinde, 1968'de Kırıkkale, 1969'da Beypazarı'nda resim öğretmenliği görevini sürdürmüş, 1967'de ilk kişisel sergisini açtı, devlet resim ve heykel sergilerine eserleriyle her yıl katıldı. Eserleri bakanlıklar, bankalar, Kanada,

Avusturya, Amerika gibi ülkeler ve özel koleksiyonlarda 25 eseri bulunmaktadır. Günümüzün sanat anlayışı içinde mahalli konular üzerine yaptığı yağlıboya ve gravür çalışmaları mevcuttur (İslimyeli, 1969, s. 423).

Şekil 37

Alaettin Koçak, Çoban, Kâğıt Üzerine Gravür Baskı (Mustafa Cankara'nın "Kara Türkü" Şiir Kitabının Kapağı)



(Koçak, 2022),

Tablo 14

Çoban adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
ALAETTİN KOÇAK'IN ÇOBAN RESMİ	İnsan	Oturan, çoban, yaşlı sakallı Yöre insanı, köylü, tecrübeli,
	Kaval	Çoban Çalgısı, ağaçtan Sürünün sakinliği için çalınır,
	Kıyafet	İnsanın üzerindeki giysiler, yün çorap Anadolu insanın giydiği desenli yün çorap, soğuktan korur, dize kadar
	Arka plan	Ağaçlar, tarlada Çitle örülmüş çalışanlar, çit korunaklı bahçe, emekçilerin alın teri,

		önde büyük arkada küçük ağaçlar
Renkler	Siyah, beyaz	Yüksek baskı ile açık ve koyu ilişkisi oluşturulmuş siyah renk; belirlemek, ortaya çıkarmak için kullanılmış beyaz renk: boşluk ve ışık

Alaettin Koçak’ın yüksek baskıyla yaptığı bu eserini kendisinin bizlere yardımcı ve yol göstericiliğiyle bulduğumuzu belirtmekte fayda var. Yarım asır önce Türk plastik sanatçıları ansiklopedisinde, yağlıboya tekniğiyle yaptığı çoban resmi belirtilmektedir. Eserin ne orijinali nede net görüntüsü sanatçımızda maalesef bulunmamaktadır. Bir çoban gibi hedefe ulaşmayı ve bu yolda emanet edilene, sahip çıkma şiarıyla hocamıza ulaşıp “Çoban” resmini aradığımızı dile getirip. Kıymetli büyüğümüz Koçak’ın hatırında 1978’de rahmetli şair Mustafa Cankara’nın “Kara Türkü” şiir kitabının kapak kompozisyonu yaptığını taze bir şekilde durmaktaydı.

Bu eserde sakallı, Anadolu insanına benzer, çoban çalgısı olarak bilinen kavalı üflediği gözükmekte, resmin merkezine yerleştirdiği çoban giydiği yün çorabı ve siyah renkle belirtilen giysisiyle yöre halkını temsil etmektedir. Arka planda tarlada çalışan emekçileri ve çitle örülmüş korunaklı bir bahçeyi görmekteyiz. Çizgilerle Sert ve arkaik bir tavırla kazıyarak işlediği çoban figürü tam da kitabın kapağına uymaktadır. Resmin içerisinde çobanın yalnızlığı ve Allaha tevekkül edişini yansıtan bir seyri süluk hali gözükmektedir.

Ömer KALEŞİ

1932 Doğumlu sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nde öğrenim görmüş, Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde çalışmalar yaptıktan sonra Paris’e yerleşmiştir (Yücel, 2019, s. 40).

“Kaleşi, insan başı ile ilgilenir. Sırp katliamında başları vücutlarından ayrılan insanların ölü görüntülerini yüz aracılığı ile yansıtır. Nuri İyem’in Türk kadın yüzünden yola çıkarak kadınların toplumdaki yerini vurgulaması gibi Ömer Kaleşi’de yaşanan insanlık dramını insan yüzleri üzerinden görselleştirir. Figürlerin kıyafetleri bazen çoban kıyafetini bazen de kefeni andırır. Yüzlerde ‘yaşayan bir ifade’ özellikle aranmaz” (Dönmez, 2009, s. 119).

Şekil 38

Ömer Kaleşi, Çoban 1, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73 cm



(Kaleşi, 1932-2022)

Tablo 15

Çoban 1 adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
ÖMER KALEŞİ'NİN ÇOBAN1 RESMİ	Portre	Belli, belirsiz kadın yüz hatları Melankolik, yorgun, hüznü
	Kıyafet	Kepenek, tülbent Kolsuz çoban giysisi, başına sardığı bez, güçlü, zırh
	Renkler	Beyaz, siyah, turuncu Beyaz tonları: resmin zeminde, mahiyeti Turuncu tonları: kepenekte ve portre, Canlılık Siyah tonları: kepenegin altında ve koyuluklarda, matem, dram

Resimlerinde çok fazla renk kullanmayan kullandığı siyah rengini balkanda esen savaşın yansıması olarak dramı, kırmızı rengini ise hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden bu yana kullanmakta, beyaz rengi ise 1981-1982 yıllarında yaptığı derviş ve çoban figürleriyle sanat hayatında kullanmaya başlamıştır.

Ömer Kaleşi'nin "Çoban 1" isimli resminin merkezinde bir figür bulunmaktadır. Eserde keçeden yapılmış çoban giysisi olarak literatüre girmiş, çobanı yazın sıcaktan kışın soğuktan muhafaza eden kepenek giydiği, çobanın kolları ve vücudu gözükmemektedir.

Resimde alanlar ustalıkla belirlenmiş, renk ilişkileri iyi seçilmiştir. Figürün kepeneginden ve başına sardığı beyaz kumaştan başka bir şey gözükmemekte, kepenegin resimde bir zırh gibi gözükmesi, çobanın yüzünde beli belirsiz duygu halleri, sertliği, ciddiyeti ve düşünceli hali seyirciye tesir ettiği incelenmektedir. Oluşturduğu resimde çok fazla ayrıntı vermemekle beraber anlatımın ve ifadenin yalın, kuvvetli ve tesirli olduğu söylenebilir.

Resme genel olarak bakıldığında üst taraftaki beyaz boşluk dikkati figürün başına ve dolayısıyla figürün yüzüne çekmektedir. Yüz ifadesi çok şey anlatır. Melankolik bakış ve duruş kullanılan renk itibarıyla de nesnel bir gerçeklik oluşturduğu söylenebilir (Acar, 2021).

Erol ÖZDEN

1943 yılında Samsun İlimizin, havza ilçesinde doğmuştur. 1964'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim- İş bölümünden mezun olmuştur. Ülkemizin çeşitli il ve ilçelerinde öğretmenlik görevini sürdürmüş, 1978'de İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsüne, 1982'de Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim- İş Eğitimi bölümüne Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamış, 1998'de profesör olmuştur.

Öğrencileriyle iç içe bir hayat süren Özden, Anadolu'dan enstantaneler, tarlada çalışanlar, kadınlar, emekçiler, Anadolu köylerini, çoban ve sürülerini konu edindiği çalışmalarında karakalem, yağlıboya ve özgün baskı tekniklerinden yararlandığını, resimde kompozisyon ve istifleme hususlarında kendine has bir model oluşturduğu, geometrik bir anlayışın egemen olduğu resimlerinde karşımıza çıkmaktadır

Şekil 39

Erol Özden, *Kurban Olam*, 1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya 100x60 cm



(Özden, 1982)

Tablo 16

Kurban Olam adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
	İnsanlar	Bir grup kadın, erkek ve çocuk İri gözlü, Aile, baba, ana , evlat, çoban, çobanın ailesi, köylülük, kırsal bölgenin insanı, evin direği, mutlu aile, ailesini korumak için

EROL ÖZDEN'İN KURBAN OLAM RESMİ			kanatlarının altına alan baba, evin direği
	Koyunlar	Birden fazla sola doğru ve sağa doğru dönenler	Geçim kaynağı, Anadolu insanının mesleği
	Kıyafet	İnsanların üzerindeki giysiler,	Anadolu insanına öz, yöresel, geleneksel, çobanın kepenegi, şapka, beyaz tülbent, yöre halkına ait
	Köy	Arka planda sıralı evlerden oluşan	Yaşam yeri, toprak, ait olmak
	Arka plan	Sıralı tepeler, dağ, bulutlar, ağaçlar	Bozkır, engebeli arazi, yücelik, orman mera
	Renkler	Kahverengi, yeşil, turuncu, mor, beyaz, siyah, açık sarı	Kahverengi tonları: Coğrafyayı, araziyi ve köyü
			Beyaz tonlar: Başörtüsü
			Yeşil ve Turuncu: çocukların kıyafetlerini
			Açık Sarı Tonları: Koyunları ve kepenegi temsil ediyor
			Mor rengi: Çobanın eşini, anayı, Anadolu kadını
			Beyaz tonları: Dağın üstündeki karı ve bulutları yansıtmakta

Özden'in eserlerinde dikkat çeken özellik Özden'in geometrik bir yaklaşımı benimsediği ve istiflemeye simetrik ve ritmik bir düzen oluşturduğu önemli ve değerli gördüklerini biraz daha iri belirttiği gözükmeğdir. Kendine has geliştirdiği bu tarz, Anadolu yaşamına ait sahneleri daha geometrik yorumladığı söylenebilir. Anadolu coğrafyasına benzer yüce bir dağ resmin arka planında, dağın önünde simetrik sıralanmış taştan evler, sıralı meyve ağaçları, resmin sağına ve soluna doğru yönelen ölçülü ve nizamı koyunları görmekteyiz. Çobanın elinde değneğı, sırtında kepeneğı, başında şapkası, sert bakışlı, elmacık kemikli, ciddi bir erkek olarak yansıtan özden çobanı ana karakter, mor giysili kadını ise ana olarak yansıtmıştır.

“Kızılderili kültürüne ait totem direklerindeki kurguyu anımsatan bir anlayışla kompozisyonun merkezi planına yerleştirilen figürler ile geri plandaki koyunların, ağaçların, dağların büyüklü, küçüklü ritmik düzeni resme hareketlilik katmaktadır. Eserde, çobanın ailesini korumacı bir tavırla bünyesi içerisinde bir arada tutması, ataerki aile yapısındaki “evin direğı” baba rolüne gönderme yapmaktadır” (Büyükkol, 2021, s. 985).

Anadolu ait kadını, erkeğı, çobanı, ekmek yapanı, tarlada çalışanı, düğünde eğleneni, sünnetinde ağlayanı, güreş yapanı ahalinin acısını, kederini, hüznünü, mağrurluğunu sevincini, heyecanını, mutluluğunu, neşesini konu edindiğı resimleri çağdaş Türk resim sanatında önemi koruduğı söylenebilir.

Necdet KALAY

İstanbul’ da 1932 yılında doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümüne yerleşmiştir. Sanat yaşantısı ve bilgisini Şeref Akdik, Hikmet Onat ve Hasan Cecih Bereketoğlu gibi ustalarla geliştirmiş ilk kişisel sergisini 1959’da gerçekleştirmiştir.

Kalay’ın manzara resimleri, Anadolu’ya ait yaşam sahneleri, köy manzaraları, köylüler, göç, köylü kadınlar ve belge niteliğı taşıyan Anadolu ev mimarisi resminde ana unsurlar olarak gözükmeğdir. Kalay’ın Anadolu’nun renginden, kültüründen ve yaşantından etkilendiğini, Anadolu’nun bereketli toprakları ve Anadolu insanını kullandığı pastel renklerle daha güçlü anlatım sağlamaktadır. Kişisel ve karma birçok sergiye eserler üretti, yurtiçi ve yurtdışında sergilere katıldı.

Şekil 40

Necdet Kalay, Çoban, 1975, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 37x42 cm



(Kalay, 1975)

Tablo 17

Çoban adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
NECDET KALAY'IN ÇOBAN RESMİ	İnsan	Çoban Sürüyü yöneten, sürü sahibi, doğanın hâkimi
	Keçiler	Grup haline duran Çobanın can güvenliği, yeme ve içmesinden sorumlu olduğu hayvan sürüsü, çobanın geçim kaynağı
	Kıyafetler	İnsanın üzerindeki giysi, kepenek Çobanlık, köylülük, hayvan yetiştiriciliği
	Arka plan	Karlı dağ, engebeli arazi İhtişamlı karlı dağ, manzara
	Renkler	Siyah, beyaz, kahverengi, yeşil Siyah tonları: keçileri temsil eden

Beyaz tonları: arka
planda ki yüce dağı
ve çobanın
kepenegini

Kahverengi tonları:
bozkırı, araziyi

Yeşil tonları:
topraktan yeşeren
otları

Kalay'ın arka planda yansıttığı karlı ihtişamlı dağ resmin önünde dağ gibi duran çobanla ilişkilendirilmiş çoban ve dağ resimde dirayet ve basiret temsilciği gözükmemektedir. Çobanın giyindiği kepenek ve etrafta ayrıntısız uzak, yakın keçiler resimde hareketi sağlamaktadır. Kalayın bilinçli kullandığı kahverengi tonları arasına yerleştirdiği yeşillikler bozkırın genişliğini ve baharın müjdecisi olduğu gözlenmektedir. Kalay'ın lekeler ve fırça darbeleriyle oluşturduğu çoban resmini izlemesi ve incelenmesinin keyifli olduğunu belirtirim.

Abidin DİNO

1913 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanata ilgili bir ailenin mensubu Dino yazar, çizer ve yönetmenlik gibi alanlarda çalışmalar yapmış, çocukluğunu Avrupa ülkelerinde geçirmiştir. 1925'te ailesiyle birlikte İstanbul'a döndü. Robert Kolejde öğrenim görmeye başladı. Önce babasının ve ardından annesinin ölümünden sonra sanata olan ilgisinin ağır basması nedeniyle öğrenimini yarıda bıraktı ve ağabeyi şair Arif Dino'nun desteğiyle resim, karikatür ve yazı alanında kendini geliştirmeye başladı ("Wikipedi", 2022). Yetenekli, entelektüel ve aydın bir kişiliğe haiz Dino, Artist dergisinde yazıları ve resimleri yayımlanacak, Nazım Hikmet'in kitaplarının kapağına desen, Yaşar Kemal'in birden fazla kitabına resimler yapmıştır. Çok yönlü bir kültür adamı olan Abidin Dino, çağdaş Türk resminin öncülerindendir. Türk resim tarihinde D Grubu ve Yeniler Grubu adlarıyla anılan sanat topluluklarının kurucu ve öncülerinden olmuştur.

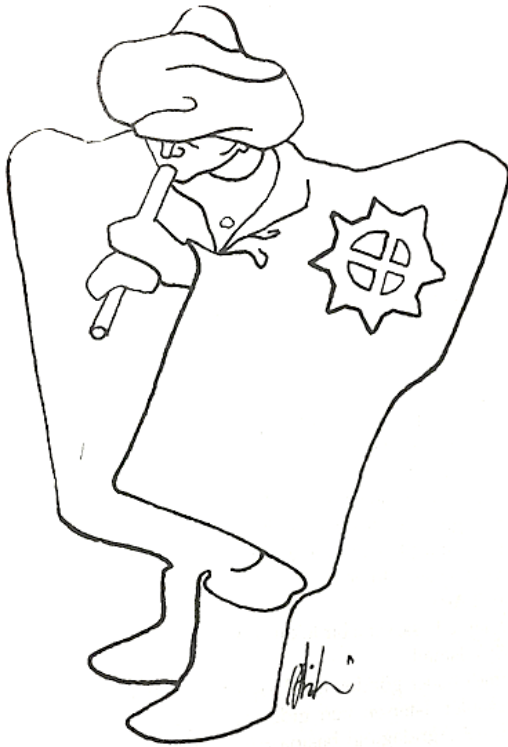
Dino toplumcu gerçekçi anlayışı savunuyor, yazılarında ve resimlerinde bu anlayışın karşısında duran anlayışları ağır bir şekilde eleştiriyor. Rusya'da 3 yıl dekoratif sanatlar eğitimi yanında sol fikirlerle tanışacak, Rusya'da sadece sanatsal yönünü değil politik yönünü 'de geliştirecektir. Dünyanın önemli kabul gördüğü sanatçılar, yönetmeler ve yazarlarla güzel

ilişkiler kuracak ve bu ilişkileri sağlamlaştıracaktır. 1938 yılında yurda döndüğünde aldığı eğitimler ve öğrendikleri onu daha tanınır ve cesur yapacaktır. Dergilerde yazılar ve çizimlerle sanatta yükseldiği gibi politik açıdan sivrilerek sürgünden sürgüne gidecek, önce Çorum sonra Adana'ya giden Dino Anadolu insanını, toprağın bereketini, köy temasını resimlerinde işleyecek, Anadolu'nun değerlerine öyküler yazacaktır.

1952'de Paris'e yerleşen sanatçımız, Türkiye'nin yanı sıra Fransa, Cezayir, ABD gibi ülkelerde sergiler açmış, yurt dışında Fransa Plastik Sanatlar Birliği Onursal Başkanlığı, New York Dünya Sanat Sergisi Danışmanlığı gibi görevler üstlendi 1954'ten itibaren sekiz yıl boyunca Paris'teki Mayıs Salonu sergilerine katıldı. Fransa Plastik Sanatlar Birliği onur başkanlığı, New York Dünya Sanat Sergisi danışmanlığı gibi görevlerde bulundu ("Wikipedi", 2022). birçok ödül ve sanat eseri üreten aydın kişilik 1993'de yakalandığı hastalığı sebebiyle dünyadan göç etmiştir.

Şekil 41

Abidin Dino, sevdalı çobanın Ağrı dağına sığınıp ölümden kurtulduktan sonra kaval çaldığıdır



(Dino, 1913-1993)

Tablo 18*Sevda'lı Çoban adlı resmin gösterge analizi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)
ABİDİN DİNO'UN AĞRI DAĞI EFSANESİ, ÇOBAN RESMİ	İnsan	Kaval çalan çoban, Çoban çalgısı, istekli, sakalsız erkek duygulu, cesur, duygularını dile getiren
	Kıyafet	Kepenek, çizme, Çobanın dağda soğuktan koruması için koruyucu, uyuması için döşek ve yorgan Çobanlığın temsili, dervişliği hatırlatan, doğu Anadolu kıyafeti, çetin dağlarda dayanıklı çizme
	Renk	Siyah Siyah renkle tek çizgiyle sınırları çizilmiş

Dino'nun Yaşar Kemal'in Ağrı Dağı Efsanesi kitabına çizdiği desenleri tek çizgi ile oluşturulmuş güçlü ve yalın bir anlatım sunmaktadır. Ağrı Dağı Efsanesinde çoban Ahmed' in evinin kapısına bir seher vakti beyaz bir at'ın gelmesi, Ağrı Dağı geleneğine göre at'ın geldiği ev sakininin hakkıdır. Lakin çoban Ahmed at'ı üç defa salar ve At üç defa da Ahmed'e döndüğünden ahmed' in sayılır. at'ın sahibinin, o dönemin yönetici zulmüyle öne çıkan Mahmut Han'ın olduğu anlaşılması, Mahmut Han'ın geleneklere karşı çıkarak atı ister atı vermeyen ahmed' in köyünü yakar yıkar. Ahmed'i zindana atan zülümkâr Mahmut Han o sırada kızı Gülbahar'ın Ahmed'e aşık olacağından bi haberdır. Büyük aşk hikayesini kaleme alan Yaşar Kemal kitabında çoban Ahmed'i cesur, adil, zulme karşı çıkan ve inandığı değerler uğruna canını verebilen ve duygularını kavalıyla dile getiren bir kişidir. Mahmut Han'ın kızı gülbahar sevdiği Ahmed'i zindandan kaçıtır.

Yaşar Kemal ise şöyle belirtmektedir. “Çoban Ağrı dağına sığındı. Ağrı dağının yüreği kesti. On beş köyün erkekleri yakalamak, öldürmek için çobanın ardına düştüler. Delik delik Ağrı'nın her yerini aradılar. Dağ çobanı sakladı. Çoban yalına kesti” (Kemal, 2006, s. 97).

Yaşar Kemal bir röportajında Abidin Dino için, ben her şeyi ondan öğrendim. Abidin Dino olmasaydı Yaşar Kemal olmazdı dermektedir. Dino'nun bu eserinde yöresel kıyafetler, çobanlığın temsili olan kepenek giymiş genç bir çoban gözükmemektedir. Abidin Dino'nun ustalıklı ve incelikli çizdiği bu figür çaldığı kavalla duygularını dile getirmekte, mücadeleci ruh ve karakter besleyen bu desen, kitabı tek başına anlatacak güçte olduğu söylenebilir. Birçok kitap için desenler çizen Dino, yeteneğini yazılarında ve çizimlerinde göstermiş, dikkatleri çekmeyi başarmıştır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Uygulama Raporu

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Çağdaş Türk resim sanatında çoban imgesini resimlerinde konu eden birden fazla sanatçımızın olduğu görülmektedir. XX. yüzyılda duygu, düşünce, herhangi bir nesne ve imgenin sanat ürününe dönüşebildiği gözlenmektedir. İnsanlık tarihinden bu yana çoban imgesi; resim, edebiyat ve halk kültürü gibi alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Çobanın aslında bir yönetici olduğu kendisine emanet edilene gözü gibi bakmayı canından önce tuttuğu, kalbi temiz ve vicdanı berrak kişilerin bu görevi yaptığını incelenmektedir. Hatta öyle ki tüm dinlerde kutsal kişiler çoban kılığında resmedilmiştir. birçok peygamberin çobanlık yaptığı kutsal kitaplar ve bilim insanları tarafından belirtilmiştir.

Çoban imgesi gerek Türk sanatında gerek batı sanatında hep başrolde olmuş, yeri geldiğinde kurtarıcı, yeri geldiğinde yol gösterici sıfatlarıyla varlığını hissettirmektedir. Usta çırak sistemiyle öğrenilen çobanlık, Türkler için ata mesleği ve geçim kaynağını olmuştur.

Çobanlık tabletlerde, mağara resimlerinde ve mitolojilerde hep bahsedilen imgelerden olmuştur. Sümerler, Hititler, Asurlar, Romalılar, Yunanlar, erken ve geç Hristiyanlık döneminde çobanlıkla ilgili fresk, heykel ve mozaikle varlığını ispatlamaktadır. İnançlar serüveninde Kuran-ı Kerim, Tevrat ve İncil’de çoban ve çobanlık terimleri geçtiğini görülmektedir. Çoban ve halk arasındaki yönetimsel biçime kolaylık ve anlaşılabilirlik kazandırmak için, çoban ve sürü metaforu kullanıldığını gözlenmektedir.

Bir başka kutsal kitap olan Tevrat’ta ise Hz. Davut’un açıkça çobanlık yaptığı ve sürülerinin olduğunu belirten; “Kardeşlerin Saul ve öbür İsrailîler’le birlikte Ela Vadisi’nde Filistinliler’e karşı savaşıyorlar.” (1. Sayım 17: 19) Ertesi sabah Davut erkenden kalktı, sürüyü bir çobana bıraktı. İşay’ın buyurduğu gibi erzakları alıp yola çıktı. Ordugaha vardığında askerler savaş naraları atarak savaş düzenine giriyorlardı. (1. Sayım 17: 20)

Hz. Davut sadece hayvanların değil insanların da çobanıdır. Tanrı tarafından ona insanlığın çobanı olma görevi bahşedilmiştir (Kasap, 2020). Tevrat’ta bununla alakalı; Madem bütün cılız koyunları kovup, dağıtıcaya dek böğrünüzle vuruyor, omuzunuzla itiyor, boynuzlarınızla kakıyorsunuz, (Hezekiel 34: 21) ben de koyunlarımı kurtaracağım, artık çapul malı olamayacaklar. Koyunla koyun arasında ben yargıçlık yapacağım. (Hezekiel 34: 22) Başlarına, onları güdecek tek çoban kulum Davut’u koyacağım. Onları o güdecek, çobanları o

olacak. (Hezekiel 34: 23) Ben Rab onların tanrısı olacağım, kulum Davut da onların arasında önder olacak. Ben Rab, böyle diyorum (Hezekiel 34: 24) denmiştir.

Kutsal kitap İncil’de İsa bir ayette kendinden bahsederken; Ben iyi çobanım. İyi çoban koyunları uğruna can verir. (Yuhanna 10: 11) Koyunların çobanı ve sahibi olmayan ücretli adam, kurdun geldiğini görünce koyunları bırakıp kaçar. Kurt da onları kapar ve dağıtır. (Yuhanna 10: 12) Ben iyi çobanım. Benimkileri tanırım. Baba beni tanıdığı, ben de Baba’yı tanıdığım gibi benimkiler de beni tanır. Ben koyunlarımın uğruna canımı veririm. (Yuhanna 10: 14-15) Bu ağıldan olmayan başka koyunlarım var. Onları da getirmeliyim. Benim sesimi işitecekler ve tek sürü, tek çoban olacak (Yuhanna 10: 16) diyerek İsa, Hristiyan olmayanlara dinini anlatıp, tanıtarak onları himayesine alması gerektiğini bundan kendisinin sorumlu olduğunu belirtmiştir.

O’na inananları canı pahasına daima koruyup kollayacağını, inanmayanların ise peşinden giderek sesini duyuracağını, kendisine inanmalarını sağlayarak onları da sürüsüne katacağının mesajını vermiştir (Kasap, 2020). Tüm kutsal kitaplarda bahsedilen çobanlığın insanlık tarihi içinde önemini belirten nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. İncil’de Hz. İsa’nın iyi bir yönetici olduğunu, çobanlık örneğiyle anlaşılması yalın hali getirildiği, çobanın ise sürüsünü bırakıp kaçmaması gerektiği anlaşılmaktadır.

Hz. Yunus ile ilgili bir rivayete göre; balığın karnından kurtulan Hz. Yunus kavmiyle buluşmaya gider. Yolda giderken bir çobanla karşılaşır. Çobana, kendisinin yaşadığını kavmine bildirmesini söyler. Çoban, bunu söylediğinde delil ve şahit isteyeceklerini dile getirir. Hz. Yunus, çobana davarları içinden dişi bir keçinin ismini anarak: “İşte bu senin Yunus’la buluşmuş olduğuna tanıklık eder.” der. Çoban, kavminin yanına dönerek Yunus’u gördüğünü ve yaşadığını haber verir. Fakat halk ona inanmaz ve kötü muamelede bulunmak ister. Kavmini Yunus’la görüştüğü toprak parçasına götürür. Keçi, çobanın Yunus’u gördüğüne şahitlik eder. Daha sonra Hz. Yunus’un bulunduğu tarafa giderler. Çobanın söyledikleri doğru çıkınca Ninova Kralı: “Sen, bu makama benden daha layıksın!” der ve çobanı elinden tutarak yanına oturtur (Köksal, 2004: 157).

Hz. Yunus’u balığın karnından çıktığında, bir çobanın görmesi ve kavmine yaşadığını bildirmesi konusunda bu çobana güvenmesi oldukça önemlidir. Kavmine Hz. Yunus’un yaşadığını bildiren çobanın güvenilirliği ve dürüstlüğü Ninona Kralı dahil tüm halktan takdir görmüş, çobana verilen değer bir kez daha vurgulanmıştır (Kasap, 2020).

Çobanlığın cansiparane yapılması gerektiğini vurgular. Tüm halklar gibi çobanlığın Türkler içinde muteber olduğu aşıkardır. Çobanın en önemli yanı diyebileceğimiz nefsinin terbiye etme, nefesine merhameti, iyiliği ve emanet bilincini önce kalbine sonra aklına zuhur etme gayretinin olduğunu söylenebilir.

Çağdaş Türk resmi içerisinde sık sık yer verilen çoban imgesi, modern dünya içerisinde çobanın, yerini, halini ve izzetinefsini tekrar gözden geçirmeyi elzem kılmıştır. Bir eser fitrat diline yakınlığı, eseri daha kalıcı ve kuvvetli etki sağlamakta olacağı söylenebilir. İnsanlar yaşadığı toplumun ve kültürünün bir parçası, toplumu oluşturan ana kolonlardır.

Çobanlıkta insanlık tarihi için önemli, Türkiye coğrafyasında yaşayan toplumlar için kıymetli olduğunu çoban yemini, Çoban Yıldızı, çoban hakkı, çoban çeşmesi ve çoban köprüsü gibi terimlerde tekrar görülmektedir.

Modern dünyada hızla gelişen çarpık, düzensiz ve ranta bağlı kentleşmenin çoğaldığını, kent hayatı insanı sunileştirdiği görülmektedir. İnsanoğlunun yaratılışı ile ilgili yüce kitabımızın Ta-Ha Suresin’de “sizi topraktan yarattık, yine toprağa döndüreceğiz ve bir kez daha sizi diriltip oradan çıkaracağız” denmektedir. İnsan yaratılıştaki hammadde olarak kullanılan toprakla ilişkisinin kesildiğini, insan ayağın toprağa değmesi gerekirken, ayağı betondan kurtaramadığını ve doğa ile kavuşamadığını görülmektedir. Bu bahse değer unsurların insan üzerinde yarattığı psikolojik erozyon, ait olamama ve yalnızlık çekilen çileler arasında olduğu söylenebilir. Çobanın sürüsünden elde ettiği yünleri, halı, kilim, yorgan ve yastıkta kullanıldığını bilinmektedir. Çobanlığın simgesi olarak görülen kepeneğin de yünden yapıldığı, yünün ise faydalarının dinlendirici, rahat uyku sağlayıcı, ısı dengeleyici ve radyasyon emici olduğunu söylenebilir.

Çoban imgesi, kıyafeti, düşüncesi ve kalbi bu kadar incelikte hesaplanmış, çağın çobanı nasıl olur ve modern dünya içerisinde nasıl yaşayabilir fikrini doğurmuştur. Modern çağın getirdiği tüm bulanım ve psikolojik erozyonun incelenmesi elzem görülmüştür. Çağın bulaştığı tüketim hastalığı, milli değerlerimizi ve halk kültürümüzde ki önemli unsurlar, üzerindeki etkisinin öğrenilmesi ve incelenmesi gerekli görülmüştür.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Çoban imgesinin biçim ve içeriğine yönelik değerlendirmeler, çobanlığın fitrat diline en uygun meslek olduğu, elde edilen rızkın tamamıyla alın teri karşılığında kazanıldığı, kazancının helal rızık olduğuyla ilgili bilgiler karşımıza çıkmaktadır. Çobanlığın düşünce ve anlam dünyasının berrak olduğu, kendisine görev olarak verilen canlıların canlarını koruma bilinci, çobanın koca yürekliliğini kanıtlar nitelikte olduğu söylenebilir.

Ağrı’da gerçekleştirilen performans, konum olarak iki mekânda işlendiğini söylenebilir. Uygulamanın gerçekleştiği ilk alan bembeyaz tuval misali, elinde değnek sırtında kepenekle etrafı karlı dağlarla çevrilidir. Eleşkirt ovasının uçsuz bucaksız görüntüsü, çobanın sürüsüzlüğü,

doğanın sertliği karşısında üstün mücadelesinin ele alındığı, çobanın doğa gücü ve heybetli duruşu, insan oğluna bahşedilen mutlak gücün yansıması olduğu söylenebilir.

Şekil 42

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 43

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 44

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 45

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 46

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 47

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 48

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 49

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Şekil 50

Mustafa Barkın GARİP, Kepeneğin Doğası, 2022



Uygulamanın sonraki konumu ise, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi kampüsünde yer alan merkezi dolmuş durağıdır. Elinde değnek, sırtında kepenekle toplu taşıma aracı durakta yolcularla beklenilmiş, şehir merkezine doğru hareket edilmiştir. Ağrı'nın en işlek ve kalabalık caddesi olan Cumhuriyet Caddesine, kent yaşamına doğru hareketle başlayan performansın ikinci etabı kadın, erkek, yaşlı ve genç kesimin yoğun ilgisini ve dikkatlerini çekmiştir. Kent hayatının yapaylığı, çarpık kentleşme, suni duygu ve düşüncelerine karşı yalnızlık vurgusu vurgulanmaya çalışılmıştır. Çoban kent yaşamı içerisindeki beton, ışık, tabela ve dükkân vitrinlerin hâkim olduğu şehir yaşamına ait mekânda ki yalnızlığı, sürüsüzlüğü ve yabancılığı yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Şekil 51

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 52

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 53

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 54

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 55

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 56

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 57

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022 (detay)



Şekil 58

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Şekil 59

Mustafa Barkın GARİP, Şehrin Kepeneği, 2022



Kültür Bakanlığı destekli, Ağrı Eğitim ve Kültür Vakfının yürütücülüğünü üstlendiği 2. Ağrı Kar Festivali kapsamında, Kültür Bakanlığının tema olarak Anadolu masal kahramanları temalı festivalde karlardan heykeller yapmak için ekip içerisinde yer alınmıştır.

Çoban imgesinin de Anadolu kahramanları kadar kıymetli ve değerli olduğunu festival yürütücülerine anlatılmış, Anadolu masal kahramanlarının yanına çoban heykeli yapılması kararlaştırılmıştır. Yaklaşık 4 hafta süren kardan heykel yapma süreci yöresel çoban heykeli, önüne Karakoyunlular ve Akkoyunlulara ait mezar taşlarından esinlenerek oluşturulan koç figürü, kar ve buzdan oluşturulan kalıplar, bıçak ve testerelerle yontularak biçim elde edilmeye sağlanmaktadır.

Kübik formlar oluşturularak, çobanın doğa karşısında sert ve ciddi duruşu yansıtılmak istenmiştir. Çoban figürüne daha geometrik bir kepenek girilmiştir. Çoban kepeneginin sağ göğsü üzerine bereketi temsil eden Türk halı motiflerinden koç motifi yerleştirilmiştir. Bu sayede Anadolu'nun bereketli topraklarına vurgulamak istediği söylenebilir.

Çoban figürünün önüne, geometrik ve arkaik formlarla oluşturduğumuz koç figürü, Anadolu'nun kadim, birden fazla devlete ev sahipliği yapmış, zengin ve kültür yuvası olduğunun vurgusunu destekler nitelikte olması adına yapılmıştır. Koç figürü Akkoyunlular, Karakoyunlular, Hunlar ve Türkler için önemli görülmüş mezar taşlarında işlenmiştir. Geleneksel Türk sanatları içerisinde halı kilim motifi olarak bereketi temsil etmektedir. Türkiye coğrafyası her dönem ve her vakit sanat, ilim, bilim, duygu, düşünce ve gıda yönünden diğer

devletlerden daha bereketli bir coğrafyaya sahip olduğuna çobanın kepeneğinde ki koç motifiyle vurgulanmıştır.

Şekil 60

Mustafa Barkın GARİP, Çoban, Eskiz, 2022



Şekil 61

Mustafa Barkın GARİP, Metafor, 2022, Kar ve Buzdan Oluşturulmuş Heykel, 270x80x110 cm



Şekil 62

Mustafa Barkın GARİP, Metafor, 2022, Kar ve Buzdan Oluşturulmuş Heykel, 270x80x110 cm



Şekil 63

Mustafa Barkın GARİP, 2022 Metafor, Kar ve Buzdan Oluşturulmuş Heykel, 270x80x110 cm (Detay)



Uygulamanın Düşünsel Yönü

Modern çağda tüm sistemlerin insanı bireyselleştirdiği görülmektedir. 2000'lerden sonra teknolojinin insan hayatına müdahaleden öte, insanların hayatının merkezine yerleştiği söylenebilir. İnsanları doğadan uzaklaştırdığı, doğa ile bağın zedelendiği görülmektedir. Son dönem tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 virüsünün de insanları bireyselleştirdiğini, ağır bedeller ödeterek göstermiştir. Kapitalizm düşüncesinin her alanda nefes aldığı, hayatın merkezinde nüfus bulunduğunu ve bu sistemin altında ezilen emekçilerin inim inim inlediği duyulmaktadır. Bu sistem tüm alanlarda olduğu gibi sanat dünyasında da etkisini sürdürmekte olduğu söylenebilir.

Çalışmada çobanlığı içselleştirerek adeta çoban olma yolunda çabalar verildiği bahsedilebilir. Çobanın görevinin sadece koyun gütmek olmadığını vurgular. Çobanın ulvi değerleri, doğaya olan aitliği ve anlam zenginliğini de araştırılmıştır. Çağın tüm olumlu ve olumsuzlukları değerlendirilmiştir. Aslına bakılırsa her insan kendi nefsinin çobanı olma yolunda, önce kendi nefsinin yönetmelidir. Düşüncesinin vuku bulmasıyla, çobanın yalnızlığı ve sürüsüzlüğüne vurgu yapılmak istenmiştir.

Topluma ait unsurlar, toplumun içerisinde yer alan bireyler için kıymetli ve değerlidir. Doğu Anadolu bölgesinin asırlardır oynadığı “Bar” oyunu, İskoçya’da yaşayan toplumlar için elbette saygı duyulacak bir dans gösterisi olarak karşılanacaktır. Fakat İskoçya’nın kendi milli dansı olan “Ceilidh” gibi tesirli ve etkili olamayacağını söylenebilir. Çünkü insan duygusal bir varlıktır. İnsan çevresi, dinledikleri, gördükleri ve yaşadığı hislerle bir bağ kurma eğilimindedir. Bu kurulan bağ ise bir ömür seyretmektedir. Çocukluğu ve yaşamı bir portakal bahçesinde geçen bireyin portakalın kokusunu, hiç portakalın tadına bakmayan bireyden alekser alacaktır.

Kral Marx’ın “her iktidar kendi muhalifini yaratır” (Yılmaz, 2012, s. 153). Sözünün çağrışımında bulunduğu sınıfsal birtakım unsurları düşündürmektedir. Çobanın aslında sürüsüyle olan yönetsel ilişkisini hatırlatmaktadır. Türk sinemasın önemli yapıtlarından biri olan senaryosunu Lütfü Akad’ın yazdığı, 1967’de gösterime giren “Kızılırmak Karakoyunlular” filminde, bir halk öyküsü sinemaya aktarılmıştır. Filmde oba beyinin kızına aşık olan çobanın, sevdiği kadını almak için zalim oba beyine karşı haklı mücadelesini konu etmektedir. Oba beyinin halkına baskısı, merhametsizliği yetmezmiş gibi, aşk ile yanan iki yüreği birleştirmek yerine ayırmak için türlü hile ve yalana başvurmaktadır. Oba beyi kızını zengin başka bir oba beyinin oğluna vermek için, sevdalı çobana gerçekleşmesi imkansız yakın şartlar sunmaktadır.

Haktan yana oluğu ve adaletli yapısıyla tüm bölgenin saygınlığı kazanan çobana, sürüsüne üç gün tuz yedirecek ve koyunlarını o susuzluklarına rağmen kızılırmak nehrinden bir parça su içmeden karşıya geçirmesi durumunda kızını vereceğini söylenmektedir. Çobanın nehrin diğer tarafından kaval çalarak koyunları su içmeden nehirden geçirdiğini anlatan filmde halk kültürümüzün değerlerinden olan çobanın mücadelesi ve sürüsüyle kurduğu muhteşem bağ anlatılmaktadır.

Bu sebeple çoban imgesi kültürümüzün, yaşamımızın ve tarihimizin en önemli unsurlarından olduğu ve çoban imgesinin Anadolu coğrafyasında ki yerinin her daim yol göstericilik olduğunu gözlenmektedir. Asırlardır atalarımızın mesleği, yaşam mücadelemizdeki en büyük geçim kaynağını korumakla yükümlü Çoban'ın mükemmel huyları, harika doğanın karşısında gösterdiği tevazu ve her daim yaşadığı tevekkülü onu değerli kılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Çobanlık, dinler tarihinde, mitolojilerde, coğrafyada, edebiyatta, sanatta, insanlık tarihinde her daim yer alan, hatta peygamber mesleği olarak zikredilen, akıl ve gönüllerde ulvi bir yerde olduğu görülen bir meslektir.

Çobanlık mesleği insan yaşamı içinde hep varlık göstermiştir. Kutsal kitaplarda çobanlıkla ilgili metinler bulunmaktadır. Dünya sanat tarihinde çobanlık sahneleri evlerin duvar ve tabanlarında mozaikler, hatta ilk yaşam yeri olan mağaraların duvarlarında yine fresk ve mozaikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çobanlık genel olarak, usta çırak modeliyle öğrenilen bir yeterlilik konumundadır. Hayvancılıkla uğraşan toplumların. Çocukluktan itibaren hayvancılığa ait gütme, süt sağma, otlatma, besleme, doğurma ve kırkma işlemlerini görerek ve yaşayarak öğrenmeleri, bireye bu alanda bilgi ve beceri kazandırmanın yanı sıra, tevekkül, merhamet, yol göstericilik ve korumacılık gibi meziyetlere sahip olmayı da beraberinde getirmektedir.

Türk resminin Cumhuriyet dönemiyle birlikte kendi içinde yaşadığı değişimin iç dinamizmiyle beraber çok farklı alanlarda ve disiplinlerde çalışmalar ortaya konulmuş olsa da; Çağdaş Türk resmine baktığımızda Anadolu'nun kültürel değerlerine yer veren sanatçıların zaman zaman konu olarak çoban metaforunu ön plana çıkaran eserler ürettiği görülmektedir. Bu alanda yapılmış çalışmalar üzerinde yapılan araştırmadan elde edilen bulgular dikkate alındığında, çoban metaforu ile sanatçılarımız kimi zaman aklın, bilgeliğin, liderliğin, ifadesi olarak; kimi zaman gücün, koruma içgüdüsünün, sevgi ve bağlılığın ifadesi olarak; kimi zaman ise huzurun, bereketin, özlemin sembolü olarak bu imajı kullanıldığı görülmektedir. Aynı

zamanda çoban ile birlikte kullanılan değnek, köpek, kepenek, köy veya dağ manzaraları, heybe ve kaval gibi çeşitli unsurların da kültürel bir gösterge olarak çeşitli sembolik anlamlar içerdiği tespit edilmektedir.

Sonuç olarak, bu araştırmaya konu olarak ele alınan, peygamber mesleği olarak da anılan çobanlık mesleğinin, resmin konusu olarak ele alındığında fiziki olarak koyun gütmeyen ötesinde farklı anlamlar içerdiğini; sembolik olarak çobanı göstererek, sürüyü yönlendirip yönetirken, nefsinin de yönetmesi ve yönlendirmesi gerektiğinin önemli bir ifade aracı olarak idrak edilmesinin önemini vurgulamaktır.

Bu çalışmada Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir değer olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda geleneksel kaynaklardan beslenen sanatçıların ve eserlerin araştırma konusu olarak ele alınması ve desteklenmesi gerekliliği önerilmektedir. Yine bu çalışmadan yola çıkılarak geleneksel sanatlarımızda çoban kavramının ele alındığı sanat formaları, kültür dünyamızda çobanlık geleneği ve çoban kavramına ait unsurların yerine ait yeni çalışmalar yapılabilir. Ayrıca batı resim sanatında yer alan çoban kavramı ile bize ait çobanlık kavramı arasındaki benzer ve farklı yönlerin ele alındığı çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2021). *Arnold Böcklin'in resimlerinde fantastik gerçekçilik bağlamında melankolik izdüşümler*, (Tez No. 717220) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi-Konya]. Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Adil, F. (1947). *D grubu ve Türkiye'de resim*. Halk Matbaası
- Alkan, U., & Kahraman, M. E. (2016). İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı temalı resimlerinin ikonografik ve ikonolojik incelenmesi. *Kalemişi*, 4(7), s.1-18
- Anadolu Ajansı (2020, 8 Ağustos), Sürmeli gözlerin ressamı: Fikret Otyam <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/surmeli-gozlerin-ressami-fikret-otyam/1935375>
- Anadolu Uygarlık Ansiklopedisi*. (1982). Türk resim ve heykel sanatı (Cilt. 6, s. 1079), Görsel.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler* (3. Baskı). Sel.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2016). *Türk sanatı, minyatür sanatı*. Remzi Kitabevi
- Arseven, C. E. (1970). *Türk sanatı*. Cem
- Arsan, N. (2006). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri*. Divan.
- Arslan, N. (2008). Onlar grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt. 3, s. 1168). Yem
- Ayan, A. (2012). *Karda koyunlar* [Resim]. <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/aydinayan/#eser/5134b4e1f4d9e95c04113d8a44c00319/25877>
- Bahadıroğlu, D. (2018). Göstergebilim nedir. <https://www.makaleler.com/gostergebilim-nedir>
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi.
- Başkan, S. (2014), *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim, lale dönemi ve Türk resminde yenileşmenin başlangıcı*. Atatürk Kültür Merkezi
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim, son dönemi Osmanlı resmi*. Atatürk Kültür Merkezi
- Başbuğ T. (2012), Çağdaş Türk resim sanatında At tasvirleri. *İdil Dergisi*, 1(5), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1357393491.pdf>
- Başbuğ, F. (2009), *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk resim sanatı ve eğitimine etkisi*. (Tez No. 234776) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi

- Bayramoğlu, M. (2013). 20. yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 1(2), 1-40.
- Berk, N. & Özsezgin, K. (1983) *Cumhuriyet dönemi Türk resmi, Türkiye’de sanat eğitimi ve ilk ürünleri*. Türkiye İş Bankası Kültür
- Bender, M. T. (2009). Nuri İyem'in resimlerinde göz. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (2), 47-50. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203671>
- Bozdoğan, S. (1998). *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik içinde* (ss. 118-137). Tarih vakfı
- Buhari, A. (t.y.) *Bir eliyle eteğini, öteki eliyle çiçek tutan kadın* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/105271710018636466/?mt=login>
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2018). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem.
- Büyükkol, S. (2021). Türk resim sanatında çoban teması, *Ulakbilge*, (62), 977–987. <https://doi.org/10.7816/Ulakbilge-09-62-04>
- Can Koç, D. (2017). *Bedri Rahmi Eyüboğlu- Nuri İyem -Neşet Günal-Mehmet Pesen ve Nedret Sekban eserlerinin ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenmesi ve sanat eğitimine katkıları*, (Tez No. 461492) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Canan, İ. (1997), *Hadis Ansiklopedisi - Kütüb-i Sitte*, (Cilt 6- 17). Akçağ.
- Cezar, M. (1993), *Fotoğraflarla resim sergisi Osman Hamdi Bey*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı.
- Cooch, M., & Doğanay. E. (Ed). (2011). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, Caretta.
- Çallı, İ. (1917). *Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda* [Resim]. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ibrahim-calli>
- Çakı, C. (2018). Adolf Hitler'in kült lider inşasında kullanılan propaganda posterlerinin göstergebilimsel analizi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 24-38.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 22-34.
- Çavuşoğlu, İ. (2000). *Resim sanatında yeni ve figüratif eğilimler*. Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı. Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.

- Çelebi, T. (2013). *D grubu'nun cumhuriyet dönemi çağdaş Türk resmine ve eğitimine katkısı*. (Tez No. 328894) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Çeken, B., & Arslan-Aypek, A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözümlemesi “Film Afişi Örneği”, *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2), 507-517.
- Çoban, V. (2015). *Türk halk kültüründe çobanlık*, (Tez No. 393577) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elâzığ] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Çoker, A. (1972) *Çift minare* [Resim]. Resim Heykel Müzesi, Ankara <https://docplayer.biz.tr/44367160-Minimal-bir-yaklasimla-cozumsel-bir-arayis-yalinlastirma-evren-kavukcu.html>
- Dino, A. (1970). *Çoban* [Resim]. <https://www.fikriyat.com/galeri/edebiyat/yasar-kemal-ve-abidin-dinonun-ortak-eseri/10>
- Doğançay, B. (1974). *Square off* [Resim]. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=198§ion=130&lang=TR&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>
- Dönmez, N. (2009). *Türk resminde portre ve otoportre*, (Tez No. 250929) [Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Edman, I. (1991). *Sanat ve insan*. (T. Oğuzkan, Çev.). Millî Eğitim Bakanlığı.
- Ekici, T. (1986). *Keçi çobanı* [Resim]. <https://www.renklmuzayede.com/urun/3628880/turhan-ekici-keci-cobani-tuval-uzeri-yagliboya-imzali-2020-en-60-cm-boy-50-cm>
- Erdok, N. (1982). *Çoban* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/351280839663182389/>
- Erhan, K. (1980), *Hoca Ali Rıza*, Türk ressamlar dizisi-2-. Türkiye İş Bankası.
- Erol, T. (2002). *Ağrı Dağı* [Resim]. <https://saglamart.com/turan-erol-agri-dagi>
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk sanatçısı plastik sanatlar*. Altın Kitaplar.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı*. Bilim Sanat Galerisi.
- Eyüboğlu, B. R. (1975). *Yörük kadın* [Resim]. <https://www.alifart.com/bedr-rahm-eyuboglu-272109/>
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*, (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat.
- Germaner, S. (1987). 1950'den günümüzde Türk resmi. *Sanat Çevresi Dergisi*, (Nisan), 19- 20.

- Germanicia, [Yaşam Mozaïği, orta panoda “Çoban Yaşamı”]
<https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/bir-kent/germanicia-mozaikleri>
- Giray, K. (2003). Resim sanatımızda On’lar grubu. *Rh+ Sanat*, (7).
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*, (M. Yalçın, Çev.). İmge Kitabevi.
- Günyaz, A. (2003). Mehmet Pesen, *Rh+ Sanat Dergisi*, (7), 37-39.
- Günay, V. D. (2012). *Görsel göstergebilim ve imgenin anlamlandırması*, Es.
- Günel, N. (1974). *Toprak adam* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/777082110695013867/>
- Günel, N. (1965). *Bunalım* [Resim]. https://nesetgunal.org/wp-content/uploads/2021/03/1965-006_bunalim.jpg
- Görkem, İ. (2000) *Halk hikayesi araştırmaları*. Akçağ.
- Güran, N. Z. (t.y.) *Köprü* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/788552215975961124/>
- Gür, H. (2019), *Resim sanatında yaşanan gelişmelerin Türk sanatına etkisi*, (Tez No. 589892) [Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Gürer-Varlı, S. Z., *Göstergebilim ders notu*, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
- Hacıb, Y. H. (1994), *Kutadgu bilig*, (R. R. Arat, Çev.). Türk Tarih Kurumu.
- Hafızoğlu, N. (2020). *Çağdaş Türk resim sanatında kent imgesinin göstergebilim açısından incelenmesi*, (Tez No. 618967) [Yüksek Lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Haytap (2022, Nisan). Bu tabloyu kimseye göstermeyin <https://www.haytap.org/tr/bu-tabloyu-kimseye-goestermeyin-> (Erişim tarihi: 01.05.2022)
- Hoca Ali Rıza, *Manzara* [Resim]. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/15/manzara>
- İnan, A. (1998). *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*. (4. Baskı). Türk Tarih Kurumu
- İskender, K. (1997). *Evin sanat galerisi kataloğu-7*. İstanbul Sanat Fuarı (1-5 Ekim).
- İslimyeli, N. (1967). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedisi*, (Cilt 1). Ankara Sanat.
- İslimyeli, N. (1969). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedisi*, (Cilt 2). Ankara Sanat.
- İslimyeli, N. (1971). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedisi*, (Cilt 3). Ankara Sanat.

- İstanbulsanatevi (t.y.) Cemal Tollu hayatı ve eserleri <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cemal-tollu-hayati-ve-eserleri-1899-1968/>
- İyem, N. (1969). *Toprağı işleyen kadınlar* [Resim]. <http://www.nuriyem.com/eser/s1137-001/>
- İyem, N. (2004). *Çoban* [Resim]. <http://www.evin-art.com/exhibitions/46-nuri-iyem-nasip-iyem-exhibition?page=4>
- Kahraman, H. B. (1987). Türk resminde çağdaşlaşma evreleri. *Sanat Olayı Dergisi*, (60).
- Kalay, N. (1975). *Çoban* [Resim]. <https://www.artiummodern.com/urun/1864972/necdet-kalay-1932-1986-coban-imzali-1975-sunta-uzerine-yagliboya-37-x-42>
- Kaleşi, Ö. (t.y.) *Çoban* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=884
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'nin göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, (34), 25-36.
- Karaaslan, E., & Enginoğlu, T. (2018). Onlar grubu ve grubun kayıp üyesi: Ivy Stangalı, *İdil Dergisi*, 7(43), 249-254.
- Kasap, S. (2020). *Sümer'den Bizans'a çoban ikonografisi*, (Tez No. 624611) [Yüksek Lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Kaya, Ö. F., Yeğin, S. ve Kaya, G. 2018), *Türk resim, heykel sanatı* (9. Baskı). Millî Eğitim Bakanlığı.
- Kemal. Y. (2006). *Ağrı Dağı efsanesi*, (31. Baskı). Yapı Kredi.
- Kılıç, E. (2001). *Türk resminde bireyselleşme* (1950- 1970), (Basılmamış Doktora Tez Çalışması,) Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kocamemi, Z. (1935). *Kompozisyon nakliye kolu, mekkare erleri* [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Kocamemi#/media/Dosya:Zkmakkare_erleri.JPG
- Koçak, A. (1971). *Çoban* [Resim]. Mustafa Cankara'nın kara türkü şiir kitabı kapak kompozisyonu.
- Koçak, K. (1986). *Çoban ve sürü* [Resim]. Kasım Koçak'ın arşivinden
- Konstantin, K. (1803). *III. Selim tasviri* [Resim]. Topkapı Saray Müzesi, İstanbul https://tr.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Kap%C4%B1da%C4%9Fl%C4%B1#/media/Dosya:Konstantin_Kapidagli_002.jpg
- Köksal, A. M. (2004). *Peygamberler tarihi*, Türkiye Diyanet Vakfı.

- Kutlu, M. (1987), *Şavaklı Türkmenlerde göçer hayvancılık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırması Dairesi.
- Küçükbezirci, S. (1975), Konya da geleneksel koyunculuk ve çobanlık, *Türk Folklor Araştırmaları*, 16(310), 7311-7313.
- Meydan Larousse. (1992). (Cilt 4), Milliyet.
- Milli Piyango Dairesi Online Bilet Müzesi. (t.y.). *Milli piyango biletleri* [Resim]
<http://www.millipiyango.gov.tr/node/27>
- Otyam, F. *Otyam'ın fırçasından* [Resim]. <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/52>
- Otyam, F. (2019). *Ceylanlar suya indi*. (3. Basım), Türkiye İş Bankası.
- Osman Hamdi Bey (1882). *Sultanahmed camii girişinde kadınlar* [Resim].
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-sultanahmet-camii-onunde-kadinlar-11169/>
- Özden, E. (1986). *Kurban olan* [Resim]. http://www.erolozden.com/all_arts.html
- Özdemir, C., & Kaplan, D. (2013). Çobanlık ve çoban gözüyle arazi: Mikail Kaplan ve Aşağı Çamlı Köyü örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 6(27), 442-459.
- Özgür, A. (2022). *Göstergebilim*, <https://www.academia.edu/2345316/G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M>
- Özsezgin, K. (1982) *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*. Tiglat.
- Özsezgin, K. (2003). Onlar” Bir grup dayanışması, *Rh+ Sanat*, (7).
- Pesen, M. (2008). Merhaba reis, *Rh+ Sanat*,(52), 24-25.
- Renda, G., Özsezgin, K., Atar, A., & Katı, A. (1993), *Türk plastik sanatlar tarihi*. Etam.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı (1700-1850)*. Hacettepe Üniversitesi.
- Rifat, M. (1998)-(2013) *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*, Yapı Kredi.
- Seuphor, M. (1957). *Knaurslexikonabstraktermalerei*. Droemerischeverlaganstalt, München – Zürich.
- Smith, D. L. (2017). *Görsel ve sosyal göstergebilim araştırma stratejileri*, Bedir-Erişti, S. D. (Ed.). Pegem Akademi.

- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk resim sanatında mistik semboller ve göstergebilim analizleri*, (Tez No. 428326) [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Surname-i Hümayun'da (*Şenlikler esnasında çobanların geçişinden bir sahne*) [Resim] <https://www.gzt.com/arkitekt/ihtisamin-hikayati-surname-i-humayun-3560262>
- Şenyapılı, Ö. (2009), "Türk resminde balık ve balıkçılar", İstanbul: *Artist Modern Dergisi*, Mas Matbaacılık, 1/96.
- Şerbetçi, F. (2008). *D grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları*, (Tez No. 240908) [Yüksek Lisans tezi, Trakya Üniversitesi] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Teberi, (1991), *Milletler ve hükümdarlar tarihi*, (Cilt I; Z. K. Ugan, Çev.). Millî Eğitim Bakanlığı.
- Tansuğ, S. (1973) *Resim kılavuzu*, Milliyet.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim sanatının tarihi*. (3. Basım). Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş gerçekçi Türk ressamı-Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür*. Gelişim.
- Tansuğ, S. (2008) *Çağdaş Türk sanatı*, Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- TDK (2005). Çoban nedir. *Türkçe sözlük* içinde (s. 443). Türk Dil Kurumu.
- Tollu, C. (1981). *Ankara keçileri* [Resim]. <https://www.msxlab.org/forum/attachments/35886d1439909766-cemal-tollu-z-slide0024-image016.jpg>
- Tollu, C. (t.y.) *Keçili kompozisyon* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/519391769524106456/>
- Turani, A. (1977). *Batı anlayışına dönük Türk resmi*. Türkiye İş Bankası.
- Turani, A. (2000), *Dünya sanat tarihi, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Dönemi*, Remzi Kitabevi.
- Turani A. *Yeşil için şarkı* [Resim]. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/9033/yesil-icin-sarki>
- Tusi, N. (2007). *Ahlak-ı Nasırı*, (A. Gaforov & Z. Şükürov, Çev.). Litera.

- Türkcan, B. (2013). Çocuk resimlerinin analizinde göstergebilimsel bir yaklaşım, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 13(1), 585-607.
- Turkish Paintings. (T.y.) Kasım Koçak http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=891 (Erişim tarihi. 12.06.2022)
- Wikipedia. (2022, 10 Ocak). Abidin Dino https://tr.wikipedia.org/wiki/Abidin_Dino
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, Seçkin.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli güncelin sanatı*, Ankara: Ütopya
- Yüceer, İ. (2011) *Din kültüründe çobanlık*. Çoban Kitabı içinde (s. 159-166).
- Yücel, O. (2019). *Türk resim sanatında otobiyografi*, (Tez No. 582399) [Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale] Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi
- Zaim, T. (t.y) *Ürgüplü yörükler* [Resim]. Ankara Resim ve Heykel Müzesi <http://file.sanatteorisi.com/gallery/30/219/20100531141652.jpg>

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Mustafa Barkın GARİP

Doğum Yeri ve Tarihi

Ev Adresi ve Tel.

Tel

E-mail

EĞİTİM:

- *Şeref Saraçoğlu ilköğretim Okulu (2004 mezunu)
- *Ağrı Cumhuriyet Lisesi / (2007 mezunu)
- *Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (2009-TERK)
- *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği (2014-2019)

KİŞİSEL SERGİLER:

- Küçük Kilitler, Büyük Dünyalar ve Anahtar Fotoğraf Sergisi (2012-Ağrı)
- Sokakta Sanat Günleri Fotoğraf Sergisi (2012-Ağrı)
- Eskiz Resim Sergisi (2013-Mersin)

KARMA SERGİLER:

- Dijital Resim, Kolaj ve Fotoğraf Sergisi (2016- A.İ.Ç.Ü.)
- Ağrı Sanatla Buluşuyor Proje Kapsamında Fotoğraf Sergisi (2016- A.İ.Ç.Ü.)
- 2017-2018 Akademik Yılı Açılış Sergisi (2017- A.İ.Ç.Ü.)
- A.İ.Ç.Ü. Video ve Fotoğrafçılık Kulübü Fotoğraf Sergisi (2017- A.İ.Ç.Ü.)
- Vakıflar Haftası "KUDÜS" Temalı Fotoğraf Sergisi (2017- A.İ.Ç.Ü.)
- " PAYLAŞMA" Temalı Fotoğraf Sergisi (2017- A.İ.Ç.Ü.)
- Anasanat Atölye III Resim Sergisi(2017-A.İ.Ç.Ü.)
- Anasanat Atölye III Resim Sergisi (2017-A.İ.Ç.Ü.)
- Anasanat Atölye IV “EKSPRESYONİZM” Temalı Yağlı Boya Resim Sergisi (2017-2018 A.İ.Ç.Ü.)
- Seçmeli Sanat Atölye IV “ÖZGÜN BASKI” Resim Sergisi (2018- A.İ.Ç.Ü.)
- Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Yılsonu Resim Sergisi (2018- A.İ.Ç.Ü.)
- Güzel Sanatlar Fakültesi Online Karma Sergi 101.yıl (19.MAYIS 2020- ATAUNİ)
- Portakal Çiçeği UPSK “Bulaşıcı Olan İyiliktir” projesi kapsamında (2020)
- Pandemi İlhamlar Uluslararası Sergi (Trakya üniversitesi GSF 2021 EDİRNE)
- Dünya Sanat Günü “Karantina 2” Eğitim fakültesi (E.B.Y.Ü. ERZİNCAN -2021)
- 5.Uluslararası Dünya Sanat Günü Çalıştay jürili online resim sergisi (GSF ARDAHAN 2021)
- 25 Mayıs Uluslararası Sınır Sergisi (Iğdır Üniversitesi GSF 2021 IĞDIR),

- İstiklal Marşının Kabulünün 100 Yılı Anısına 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı Sergisi (KSİÜ GSF 2021 KAHRAMANMARAŞ)
- 15 Nisan Dünya Sanat Günü Online Sergi (ATAUNİ GSF 2021 ERZURUM)
- 1.Ağrı Eğitim Fakültesi Mezunları ve Öğretim Elemanları Sergi (AİÇÜ 2021 AĞRI)
- 24 Kasım öğretmenler günü sergisi (KSİÜ GSF 2021 KAHRAMANMARAŞ)
- 15 Temmuz milli ve demokrasi günü sergisi (KSİÜ GSF 2021 KAHRAMANMARAŞ)
- 15 Temmuz milli ve demokrasi günü sergisi (Kayes & Adıyaman Üniversitesi& Konya Teknik Üniversitesi/2021)
- Pandemik ilhamlar 2 uluslararası sergi (Trakya Üniversitesi GSF 2022 EDİRNE)
- 27 Şubat ressamlar günü sergisi (KSİÜ GSF 2022 KAHRAMANMARAŞ)
- 18 Mart Çanakkale Zaferi sergisi (KSİÜ GSF 2022 KAHRAMANMARAŞ)
- Konusu önünde kadın temalı resim sergisi (A.İ.Ç.Ü, Eğitim Fakültesi, 2022, AĞRI)
- Pomo 4 posta sanatı sergisi (SELÇUKLU ÜNİVERSİTESİ,2022, KONYA)
- “Gravürlerde Ağrı” sergisi (AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ,2022, AĞRI)

