

41. Türk resim sanatında çaresizliğin resimsel dili

Semih BÜYÜKKOL¹

APA: Büyükkol, S. (2023). Türk resim sanatında çaresizliğin resimsel dili *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 726-740. DOI: 10.29000/rumelide.1316219.

Öz

Toplumsal bir varlık olan insan, tarih boyunca yaşadığı çevredeki yerini, ruhsal benliğini araştırıp, geliştirerek kendini ifade etmede özgün bir resimsel dil oluşturmuştur. Bu dil, tıpkı kelime dili gibi aynı zamanda bireylerin birbirleriyle iletişim kurup, anlaşacağı önemli bir unsur da olmuştur. Bu sayede düşlerini, korkularını, çaresizliklerini, ihtiyaçlarını resimsel bir dille belgeyerek aynı yazılı belgeler gibi gelecek kuşaklara aktarmıştır. Bu bağlamda konusu dolaylı ya da dolaysız hep insan olan sanatın, olumlu ya da olumsuz durumlar karşısında farkındalık yaratarak çözüm yollarına dikkat çeken, önemli işlevler yüklenen, topluma ayna tutan bir olgu olduğu görülmüştür. Dolayısıyla toplumsal bir varlık olan sanatçının da eserlerinde içinde doğup, büyüdüğü çevrenin tarihini, kültürünü, yaşam biçimini, geleneklerini, sevinçlerini ve savaş, salgın hastalık, yoksulluk gibi acılarını da sorumluluk bilinciyle yorumlaması ve resimsel bir dille ifade etmesi kaçınılmaz olmuştur. Türk resim sanatının tarihi sürecine bakıldığında farklı dönemlerde yaşanmış olan sosyo-ekonomik krizlere dayalı kırsal kesimlerden kentlere zorunlu göçlerin sebep olduğu olumsuzluklar, hızlı kentleşmenin meydana getirdiği çarpıklıklar, acılar, yoksulluklar, savaşlar ve salgın hastalıklar gibi problemler karşısında yaşanan acıların ve çaresizliklerin sanatçılar tarafından farklı tarzlarda sıkça yorumlanarak ele alındığı görülmüştür. Bu araştırmanın amacı; Türk resim sanatı tarihinde sanatçıların toplumsal problemler karşısında insanların yaşamış olduğu çaresizlikleri konu olarak ele alıp, resimsel bir dille yorumladığı eserlerini estetik yönünden analizini yapmak ve Türk resim sanatına nasıl yansıdığını göstermeye çalışmaktır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine dayalı kaynak tarama ve eser analizi uygulanmıştır. Çalışma metni sonuçla bağlantılı çıkarımları destekleyecek şekilde düzenlenmiş, metindeki görseller, konu içinde adı geçen ya da metni vurgulayacağı düşünülen en çarpıcı örneklerden seçilmiştir.

Anahtar kelimeler: Resimsel dil, sanat, çaresizlik, Türk resim sanatı

The pictorial language of helplessness in Turkish painting

Abstract

Man, as a social being, has created a unique pictorial language to express himself by researching and developing his spiritual self and his place in the environment he has lived in throughout history. This language, just like a language of words, has also been an important element in which individuals can communicate and agree with each other. In this way, he documented his dreams, fears, helplessness and needs in a pictorial language and transferred them to future generations, just like written documents. In this context, it has been seen that art, whose subject is always human, directly or indirectly, is a phenomenon that draws attention to solutions by raising awareness in the face of positive or negative situations, has important functions, and holds a mirror to the society. Therefore,

¹ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, (Antalya, Türkiye), semihbuyukkol@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0530-9931 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 02.05.2023-kabul tarihi: 20.06.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1316219]

it has become inevitable for the artist, who is a social being, to interpret the history, culture, lifestyle, traditions, joys and pains of war, epidemic disease and poverty of the environment he/she was born and grew up in, with a sense of responsibility and express in a pictorial language in his/her works. When we look at the historical process of Turkish painting, it is seen that the pain and helplessness experienced in the face of problems such as the negativities caused by forced migration from rural areas to cities based on socio-economic crises experienced in different periods, the distortions caused by rapid urbanization, pains, poverty, wars and epidemics are frequently interpreted and discussed by artists in different styles. The aim of this study is to analyse the works of artists, which they interpreted in a pictorial language, by considering the helplessness of people in the face of social problems in the history of Turkish painting, from an aesthetic point of view and to try to show how it is reflected in Turkish painting. In this study, literature review and work analysis based on qualitative research method were made. The text part of the research was arranged in a way to support the conclusions about the result, and the images in the text were selected from the most striking examples mentioned in the topic or thought to emphasize the text.

Keywords: Pictorial language, art, helplessness, Turkish painting

Giriş

Dil, insanın kendisini ifade etme noktasında düşünce şeklini somutlaştırarak çevresine yansıtmasına olanak sağlayan bir iletişim aracı olarak tanımlanabilmektedir. İnsanın var olma koşulu olan dil, bireyin yaşantısına dair her şeyi anlamlandırma ve işaret olarak temsil etme eylemi olmuştur. Sanat dili ise insanın kişisel tecrübeleri sonucundaki birikimlerini halihazırdaki dil kalıplarını ve iletişim kodlarını değiştirerek, var olan malzemeyi yeniden şekillendirip, metaforlar yoluyla yorumlayarak sunduğu öznel bir yapıyı ifade etmektedir. Nesne ve imgelerden meydana gelen sanat eserleri, anlamlandırma ve yansıtma özellikleriyle tüm toplumlara ait belli bir aklın görsel dönüşümlerini temsil etmektedir. Bu temsil ulusal dillerin iletişim sınırlarını aşarak, anlama, idrak etme, anlamlandırma yönünden diğer dillerden ayrılır ve her sanatçı, her eser kendi diliyle konuşmuş olsa da bütün insanlık tarafından anlaşılabilen bir dile dönüşmüş olur (Aktaran: Batu, 2014, s. 15). Böylece toplumsal bir varlık olan sanatçı da bu özgün resimsel dil sayesinde yaşadığı çevredeki yerini, ruhsal benliğini araştırıp, geliştirerek kendini ifade eder ve aynı kelime dili gibi diğer bireylerle iletişim kurup, anlaşarak düşlerini, korkularını, çaresizliklerini, ihtiyaçlarını resimsel bir dille belgeyerek aynı yazılı belgeler gibi gelecek kuşaklara aktarmış olur (Tansuğ, 1988, s. 69).

İnsanlığın başlangıcından itibaren sanat, insanoğlunun vazgeçilmez bir parçası, deneyim ve gözlemlerinin en yalın ifadesi olmuştur. Zaman içinde sosyo-kültürel yapıdaki değişimler sanatı da etkilemiş, ele alınış şekli, işlevi, tanımı genişleyip, farklılaşmıştır. Dolayısıyla sanat kavramının net bir tanımını yapmak da zorlaşmıştır.

Çağlar boyunca sanata dair düşünceler ve tanımlar sürekli değişkenlik göstermiş olsa da en genel ifadeyle sanat; bir duygunun, tasarımın ya da güzelliğin ifade edilmesinde kullanılan yöntemler sonucunda ulaşılan yaratıcılık eylemi olarak tanımlanmıştır (Anonim, 1990, s. 907). Başka bir ifadeyle de sanat, gerçeğe açılan bir pencere olup, gerçeklik ise sanatçının gözlemlediği ya da duyumsadığı sosyal olgulardan meydana gelen unsurlar olmuştur (Erinç, 2013, s. 83).

Heykeltıraş Auguste Rodin ise sanatı; dünyayı algılamak ve algılarını çevresine yansıtmak isteyen bir düşünce çabası olarak ifade etmiştir. Buradaki düşünme; sorun çözme etkinliği olarak nitelendirilmekte,

sanatçı ise sorunu tespit eden, çözebilen ve bunun için de araç olarak sanatı tercih eden birisi olarak görülmüştür. Ayrıca sanatçının, sıradan bir insanın üstesinden gelemediği durumları saptayabilme ve bulabildiği çözüm yollarını, sanat aracılığıyla kendine has bir tarzda ifade edebilme özelliğine de sahip olması gerektiği vurgulanmıştır. Bununla bağlantılı olarak Albrecht Dürer de “Sanat doğanın içindedir, sanatçı bunu oradan çıkarabilir” şeklinde ifade etmiştir (Erinç, 2004, s. 92).

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere sanatçı, toplumun bir parçası olarak doğup, o toplumun yaşam biçimi, dili, dini, kültürü, gelenek ve göreneğiyle büyüyüp, evrilmiştir. Toplumsal bir varlık olan sanatçı, içinde bulunduğu toplumun tarihinden, kültüründen, yaşam biçiminden, geleneklerinden, yaşanan acı, çaresizlik, mutluluk, sevgi gibi olumlu-olumsuz durumlarından etkilenmiştir. Bu etkilenmelerini de toplumun bir sözcüsü olarak kimi zaman tepkisel, eleştirel kimi zaman da destekleyici bir tavır içinde sanatsal bir dille eserlerinde ortaya koymuştur.

Tarih boyunca toplumsal bunalımların, sorunların arttığı her dönemde, insanların, sanatsal etkinliklere daha çok yöneldiği, sanat yoluyla duygusal dengesini bulmaya çalıştığı görülmüştür. Bu da sanatın sadece günümüzde değil, insanlığın tüm dönemlerinde önemli işlevler yüklenerek toplumsal bir olgu olduğunu gözler önüne sermiştir (Armağan, 1992, s. 4). Böylece toplumsal ve tarihsel ortamın bir parçası olan her sanatsal yaratı da toplumsal gerçekleri daha iyi anlamamızda ve açıklamamızda bize yardımcı olmuştur (Tezcan, 2011, s. 42). Bu sebepten dolayı sanatın, insanın çevresini anlamaya çalışırken elde ettiği diğer değerlere paralel, fakat onlardan ayrı bir bilgi türü olarak görülmesi, değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır (Read, 2018, s. 26).

Sonuç olarak sanat, hangi anlamda ele alınırsa alınsın ve değerlendirilsin insansız düşünülemez. Çünkü her şeyden önce sanat, insanlar tarafından ve insanlar için var edilen bir olgudur. Konusu da dolaylı ya da dolaysız hep insan olmuştur (Erinç, 2004, s. 11).

Toplumların farklı dönemlerde yaşamış olduğu sosyo-ekonomik krizlere dayalı kırsal kesimlerden kentlere zorunlu göçlerin sebep olduğu olumsuzluklar, hızlı kentleşmenin meydana getirdiği çarpıklıklar, acılar, yoksulluklar, yaşanan savaşlar ve salgın hastalıklar gibi unsurların Türk resim sanatı tarihinde sanatçılar tarafından farklı tarzlarda sıkça yorumlanarak ele alındığı görülmüştür. Sanatçıların bu olaylardan etkilenerek eserler üretmesi ve sanat yoluyla belgelendirip, aktarması, gelecek nesillerin geçmişten ders çıkartarak, yaşanan çaresizlikler karşısında doğru çözüm odaklı politikalar geliştirmesi açısından ciddi önem taşımaktadır.

Bu araştırmanın amacı; Türk resim sanatı tarihinde sanatçıların sosyo-kültürel ve ekonomi alanlarında yaşanan olumsuzluklara dayalı çaresizlikleri yorumladığı eserlerini estetik yönden analizini yapmak, ayrıca resim sanatına nasıl yansıdığını göstermeye çalışmaktır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine dayalı kaynak tarama ve eser analizi uygulanmıştır. Çalışmanın metni sonuçla bağlantılı çıkarımları destekleyecek şekilde düzenlenmiş, metindeki görseller, konu içinde adı geçen ya da metni vurgulayacağı düşünülen en belirgin örneklerden seçilmiştir.

Türk resim sanatında çaresizlik teması

El yazması kaynaklara metni açıklamak amacıyla yapılan minyatür sanatı, 18. yüzyıla kadar Türk resim sanatının en önemli resim dalını oluşturmuştur. Bu sanattan temellenen Osmanlı minyatürü gerek yaklaşım şekli gerekse konu zenginliğiyle bu alana yenilikler getiren uygulamalar yapmış ve tarihsel konulu kitaplara çoğunlukla padişahların savaşlardaki zaferlerini, av sahnelerini ve kabul törenlerini

yansıtmıştır. Osmanlı nakkaşı minyatürlerinde genellikle yaşadığı ve gözlemlediği önemli olayları, kişileri en doğru şekliyle belgelemiş ve anlatımdaki gerçekçiliği gözler önüne sermiştir. Özellikle Osmanlı dönemindeki önemli olayları ele alan bazı minyatürler günümüzde belge niteliği oluşturmakta ve olayları tüm detaylarıyla doğru bir şekilde göstermektedir (Renda ve Erol, 1980, s. 24, 25).

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı nakkaşhanesinde albüm üretiminin gelişim göstermeye başlamasıyla minyatür ya da mürekkepli resim geleneğinde sanatçıların yaptığı tek sayfalık eserler de albümlerde yer almaya başlamıştır. Bu resimler arasında hamam, kahvehane, eğlence, meclis gibi farklı konuların tasvirleri dikkati çekmektedir. XVII ve XIX. yüzyıllar arasında ise daha çok Avrupalı müşteriler için kıyafet albümleri hazırlanmıştır (Mahir, 2005, s. 109).

Hazırlanan albüm serisi içerisinde yer alan V. Albüm'de ise konuyla bağlantılı olarak İstanbul'daki bir yangının tasvir edildiği iki resim görülmektedir (Görsel 1, Görsel 2). Resimlerde yanan evlerin, camilerin arasındaki insanların alevler karşısındaki çaresizliği, mücadelesi dikkat çekmektedir.



Görsel 1: İstanbul'da Yangın (V. Albümü)

(And, 2018, s. 50).



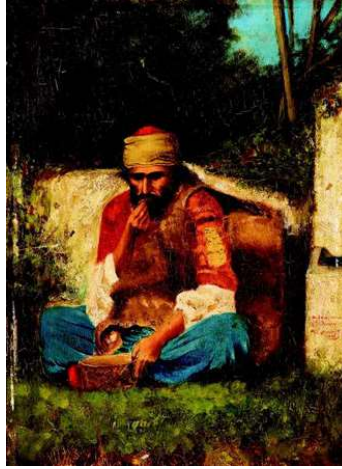
Görsel 2: İstanbul'da Yangın (V. Albümü)

(And, 2018, s. 50).

XVIII. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketi birçok alanda olduğu gibi resim alanında da etkili olmuş ve geleneksel tekniğin yanında hacimli unsurların da görülmesini sağlamıştır. Aynı yüzyılın sonlarında tutkallı toprak boyanın kullanılmaya başlanmasıyla geleneksel minyatür sanatından iyice uzaklaşmış ve yapılan resim çalışmaları, kitap sayfalarından duvar ve tuval yüzeylerine taşmıştır. Bu dönem sanatçıları Tanzimat sonrası okullarda uygulanmaya başlayan Batı resmi eğitimiyle yaygınlaşacak olan yeni resim anlayışının da önderleri olmuştur (Mahir, 2005, s. 174).

İlk Türk eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un eğitim programına resim derslerinin konulması ve sonrasında 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıyla Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşaması oluşmuş ve asker kökenli ilk ressamlar yetişmeye başlamıştır (Başkan, 1994, s. 2, 3). Daha sonraki yıllarda bu ressamların büyük bir kısmı yurtdışına öğrenci olarak gönderilmiş ve geri döndüklerinde Batı'nın çağdaş sanat anlayışını resimlerine taşıyarak, Türk resmine önemli katkılar sağlamıştır (Renda vd., 1993, s. 25).

1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ndeki asker kökenli sanatçıların sivil kuşağa geçişi, 1914 Kuşağı veya Çallı grubu olarak adlandırılan İzlenimci ressamlar sayesinde olmuştur (Renda vd., 1993, s. 51). 1910 yılında sanat eğitimi için Avrupa'nın farklı ülkelerine devlet bursuyla gönderilen grup, 1914'te I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla memlekete geri dönmüş ve Türk sanatında yeni bir dönem başlatmıştır (Şahin, 2008, s. 225). Türk resim sanatında figür anlayışının öncülüğünü yapmış olan Osman Hamdi'den (Görsel 3) izlenimci sanatçılara geçiş, beraberinde modernleşme döneminin de başlangıcını oluşturmuştur. İbrahim Çallı'nın öncülüğünü yaptığı bu grup Avni Lifij, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Namık İsmail gibi sanatçılardan meydana gelmektedir (Renda vd., 1993, s. 51). Sanatçıların bazıları I. Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulan Şişli Atölyesi'nde savaş araçlarını ve askerleri model alarak destansı, dinamik ve lirik konular içeren birçok savaş resmi yapmışlardır. 1914 Kuşağı'nda yer alan sanatçılar, oluşturdukları sanat ortamı ve eğitim verdikleri öğrenciler sayesinde çağdaş Türk sanatının oluşumuna önemli katkılar sağlamışlardır (Şahin, 2008, s. 225-226).



Görsel 3: Osman Hamdi, *Dilenci*, 1867, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 40 x 31 cm ("Sanal", 2023).

Hüseyin Avni Lifij, "Çallı Grubu" içerisinde empresyonist tarzının yanı sıra romantik ve simgeci yaklaşımıyla dikkatleri üzerine çekerek özel bir yer edinmiştir. Desene büyük önem veren Lifij' in eserlerinde büyük bir ustalıkla kullanılmış olan renk ve ışık sayesinde şiirsel bir atmosferin hakim olduğu görülmektedir (Ersoy, 2004, s. 344).

Şiir ve edebiyata düşkün, entelektüel bir yapıya sahip olan Lifij'in bu kişiliği, doğaya dönük gözlemlerinde büyük rol oynamış, özellikle yağlıboyalarında kullandığı, genellikle sarı, turuncu ve kırmızı renk tonları bu anlatımını daha da çarpıcı hale getirmiştir (Arslan, 1997, s. 1117).



Görsele 4: Hüseyin Avni Lifij, *Allegori-Savaş*, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 200 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Berk ve Turani, 1981, s. 47)

Hüseyin Avni Lifij'e ait olan *Allegori-Savaş* (Görsele 4) isimli eserde, savaşın acımasız yönü alegorik resimsel bir dille gözler önüne serilmiştir. Kompozisyonda savaş esnasında yerle bir olmuş köy enkazının merkezi planında biri yaşlı diğeri ikisi genç kadınların bilinçsizce, çıplak bir halde yerde yatışına, sol üst tarafta yaşlı bir adamın ufka doğru bakan haline ve yerde ölü bir atın yatışına yer verilmiştir. Resimdeki figürlerin çıplaklığıyla, savaşın acımasız yönü karşısındaki masum insanların çaresizliği, savunmasızlığı, güçsüzlüğü simgelenmiştir. Ayrıca kızıl kahve, sarı, kırmızı, turuncu gibi renklerin izlenimci bir anlayışla kullanılması da eserde lirik bir atmosfer oluştururken olayın dramatik yönünü ve psikolojik etkisini daha çarpıcı bir hale getirilmiştir.



Görsele 5: Namık İsmail, *Tifüs*, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 170 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi ("Sanal", 2023).

Türk İzlenimci kuşağın diğeri önemli ressamlarından birisi de Namık İsmail'dir. Türk resim sanatında kişisel üslup ayrımlarının belirginlik kazanmasını sağlayarak, eserlerinde ele almış olduğu konuları kendine özgü resimsel dille yorumlayıp, deformasyon anlayışını benimsediği görülmüştür (Tansuğ, 1991, s. 371).

Namık İsmail'in *Tifüs* (Görsele 5) isimli eserinde dönemin korkulu rüyası olan tifüs salgını ve ölüm korkusu çarpıcı bir şekilde yorumlanmıştır. Karamsar bir atmosferin hakim olduğu kompozisyonda ölüm; insanlar tarafından taşınan tabutla, çaresizlik; gölge içerisindeki kadınların duruş şekilleriyle, dehşet ise uçan kargalarla ifade edilmiştir. Resmin ön planındaki gölgeli alanın izleyici üzerinde etkisi büyüktür.

yaratmış olduğu psikolojik etki, geri planda kullanılan ışığın kontrastlığıyla daha çarpıcı bir hale getirilmiştir.

1930'lu yıllar Türk resim sanatı tarihinde, izlenimci resim anlayışına karşı farklı yenilik arayışlarıyla geçmiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1929- 1940 yılları arasında İzlenimcilerin aksine, renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde yoğunlaşmışlar, özellikle de Alman anlatımcı resminden esinlenmişlerdir (Renda vd., 1993, s. 64).

Ancak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, aydın çevrelerin beklediği devrimi başarma gücünü gösterememiş, bu gücü, 1933-34 yıllarında "D Grubu" adı altında toplanan yeni bir topluluk göstererek, Türk resim sanatında yeni bir çağın açılışını sağlamıştır (Berk, 1972, s. 30). İzlenimci ressamların resimde deseni yok sayan tutumlarına karşı bir tepki olarak doğan Grubu'n başlıca amacı; kübizmin geometrik yapı anlayışı ile ışık-gölge, kompozisyon, biçim, desen gibi klasik anlayışın unsurlarını eserlerine yansıtmak olmuştur (Dal, 2008, s. 376).

1940'lı yılların başında kentin yoksul yaşam kesimine, özellikle bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçılar tarafından büyük bir ilgi uyanmış ve "Yeniler" ya da "Liman Ressamları" adıyla yeni bir grup kurulmuştur (Tansuğ, 1991, s. 227). Nuri İyem başta olmak üzere Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Agop Arad, Fethi Karakaş, Selim Turan ve Haşmet Akal'ın yer aldığı Yeniler Grubu, D Grubu'nun sanat anlayışına karşı çıkarak, toplumla ilişkisi zayıflamış olan sanatı, insan ve çevre temeli üzerinde geliştirmeyi amaçlamıştır. Ayrıca kendilerini içinde yaşadıkları toplumun bir parçası olarak gören bu sanatçılar, alışılmış konuların dışına çıkarak, toplumla iletişim kurmayı ve sanatta toplumsal gerçekçi bir görüşü egemen kılmayı istemişlerdir (Renda vd., 1993, s. 87).

Yeniler Grubu'nun kurucularından olan Nuri İyem, toplumsal gerçekçi sanat anlayışı doğrultusunda genellikle kırsal kesimde ve gecekonduya yaşayan Anadolu kadınının yaşam ve varlık mücadelesini ele aldığı iri gözlü kadın porteleriyle bilinmektedir. Eserlerindeki, iri, derin bakışlı gözler, çaresizliği, öfkeyi, sitemi, acıyı, feryadı, ümitsizliği bazen de sevgiyi, onuru yansıtan sembollere dönüşüp, Anadolu kadınının söylemek isteyip de söyleyemediği, içine attığı hislerinin resimsel dili olmuştur.



Görsel 6: Nuri İyem, *Portre*, 1964, Duralit Üzerine Yağlıboya, 49,5 x 39,5 cm ("Sanal", 2023).

Nuri İyem yapmış olduğu *Portre* (Görsel 6) isimli bu eseriyle Anadolu kadınının toplum içindeki yerini, yaşamını çarpıcı bir şekilde sorgulayarak, gözler önüne sermiştir. Eserde Anadolu kadınının yemeniyle

ağzını kapatması, sessizliğini, konuşmamasını, olaylar karşısındaki suskunluğunu simgelese de iri gözlerindeki ifade, korku, endişe ve çaresizlik içerisindeki çığlıklarını, feryadını temsil etmektedir.



Görsel 7: Turgut Atalay, *Aşevi*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 165 cm ("Sanal", 2023).

Yine Yeniler Grubu üyelerinden olan Turgut Atalay'ın *Aşevi* (Görsel 7) isimli eserinde, merkezi plana yerleştirilmiş bir binanın dar kapılı cephesi önünde sıraya girmiş kadın, çocuk ve erkeklerden oluşan kalabalık bir grup ile resmin sağ ve sol tarafında oturan, bekleyen kadınlara yer verilmiştir. Soğuk ve sakin bir etki yaratmak amacıyla mavi renge ağırlık verilen kompozisyonda, dengeyi sağlamak için kızıl kahve tonları kullanılmıştır. Turgut Atalay bu resminde, yoksulluğun getirmiş olduğu çaresizlik karşısında insanların evine bir lokma yemek götürebilmek için bekleyişlerinden bir kesit yansıtmıştır. Özellikle resmin sol tarafında yerde oturup, göğsünü bacaklarına dayamış bir erkek ile ayakta elinde yemek kabı ile bekleyen bir kadının duruşundaki mahcubiyet, çaresizlik ve ümitsizlik etkili bir şekilde resimsel dille ifade edilmiştir.

Yeniler Grubu'nun dağılmasından yedi yıl sonra 1959 yılında toplumsal gerçekçi sanat anlayışının bir devamı olarak ortaya çıkan "Yeni Dal" grubu, İbrahim Balaban, Avni Mehmetoğlu, İhsan ve Kemal İncesu, Marta Tözge ve Vahi İncesu tarafından kurulmuştur. Dört yıl varlığını sürdüren grubun dağılışından sonra İbrahim Balaban ve Avni Mehmetoğlu, eserlerinde toplumsal içerikli konuları yansıtmaya devam etmiştir (Renda vd., 1993, s. 86).



Görsel 8: İbrahim Balaban, *Mapushane Kapısı*, 1944 ("Sanal", 2023).

İbrahim Balaban tarafından yapılan *Mapushane Kapısı* (Görsel 8) isimli resmin ön planında taş duvarlı hapisane kapısı önünde çocuklarıyla birlikte bekleyen kadınlara, geri planda at ve köpek figürlerine,

resmin sağ tarafında ise sepetler içerisinde köyden getirdikleri yiyeceklere yer verilmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen kucağı bebekli kadının dikeyliği, etrafında oturan kadınların oluşturduğu yataylıkla dengelenmiştir. Ayrıca kompozisyonda anlatılmak istenen olay örgüsü ve figürler, geometrik üçgen biçimine dayalı bir temel üzerinde gruplandırılmıştır. Resimde kullanılan sıcak, soğuk renklerin değerleri konun psikolojik yönünü destekleyecek şekilde azaltılarak, kasvetli bir atmosfer yaratılmıştır. Eserde eşleri, oğulları, erkek kardeşleri kısacası ailenin erkek bireyleri hapiste olan kadınların çocuklarıyla birlikte onları görmek üzere geldikleri mapushane kapısı önündeki çaresiz, üzgün bekleyişleri çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir.

Türk resim sanatı tarihinde görülen önemli topluluklarından bir diğeri de “Onlar Grubu”dur. 1947 yılında Ivy Strangali, Nedim Günsür, Fikret Otyam, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Leyla Gamsız ve Mehmet Pesen tarafından kurulan bu grup, toplumsal hareketin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Grup, Anadolu'nun yaşam tarzını, geleneksel öğelerini, çağdaş Batı resminin ifade biçimleriyle bir araya getirerek, yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışı içinde eserlerini oluşturmayı amaçlamıştır (Arslan, 2008, s. 1168).

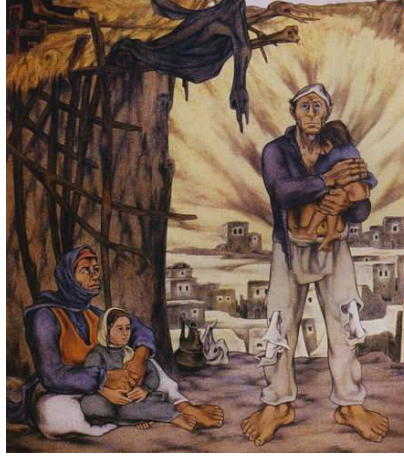


Görsel 9: Fikret Otyam, *Otyam'ın Fırçasından*, 1994. (“Sanal”, 2023)

Onlar Grubu'nun üyelerinden Fikret Otyam'ın (Görsel 9)'daki eserinde başka bir çaresizliğin temsili yansıtılmıştır. Resmin ön planında biri çocuk diğer ikisi yetişkin olmak üzere yöresel kıyafetli üç kadın figürüyle birlikte at üzerinde yatan diğer bir dördüncü kadın figürüne, geri planda ise yer ile gökyüzünün birbirine karıştığı uçsuz bucaksız beyazlıklar içerisinde bir köy manzarasına yer verilmiştir. Kompozisyonun alt yarısına yerleştirilen figürlerin üzerinde kullanılan yeşil, mavi ve kahve renginin tonları, arka plandaki beyazın etkisiyle ön plana çıkarak, tüm dikkatleri figürler üzerinde toplamıştır. Ayrıca Nuri İyem'in resimlerinde ifade edildiği gibi Fikret Otyam'ın eserlerinde de sürmeli iri gözlü, derin bakışlı Anadolu kadınlarının gözlerini hiç kırpmadan izleyicinin gözlerine bakması da dikkatleri üzerlerine çekmiştir. Otyam'ın bu eserinde Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun ağır coğrafi ve kış şartlarında hasta bir kadını tedavisi için at sırtında uzak yerlere gitmek zorunda kalan kadınların zorlu yaşam mücadelesi ve çaresizlikleri yansıtılmıştır.

Onlar Grubu düzenlemiş olduğu toplu sergi faaliyetlerinin devamlılığını getiremeyerek bir süre sonra dağılmış ve sanatçılar özel sergi etkinlikleriyle yollarına devam etmiştir. Figüratif resim alanında emin adımlarla yoluna devam eden ve heybetli iri figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla

dikkatleri üzerine çeken Neşet Günel, genç sanatçıların figür eğilimlerine yön veren çok önemli usta bir sanatçı olmuştur (Tansuğ, 1991, s. 269).



Görsel 10: Neşet Günel, *Yaşam II*, 1974, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 225 cm (“Sanal”, 2023)

Neşet Günel, Anadolu insanının zorlu yaşam mücadelesini toplumsal gerçekçi bir tarzla eserlerine aktaran, figüratif resmin önemli temsilcilerindendir. Sanatçı resimlerinde bozkırın ağır iklim şartları altında yılmayan dirençli, kavruk yüzlü Anadolu insanını biçim bozma yöntemiyle yansıtarak, deforme edilmiş abartılı eller ve ayaklar sayesinde toprak insanının yoksulluğunu, çaresizliğini, acılarını etkileyici resimsel bir dille ifade etmiştir.

Neşet Günel tarafından yapılan *Yaşam II* (Görsel 10) isimli resimde tek bir yeşil alanın bile görülmediği bozkır arazi üzerine yayılmış, kerpiçten yapılmış tek katlı evler, göğe doğru yükselen çorak bir tepelik ve çok az grimsi bir gökyüzünün görüldüğü çorak bir atmosfer etkili bir resimsel dille yansıtılmıştır. Resmin ön planına bakıldığında sol tarafta topraktan yapılmış ev duvarının yıkılmasını önlemek amacıyla konmuş derme, çatma kuru ağaç dalları, bir kısmı yıkılmış kuru ot ve samanla kaplı bir çatı, yukarıdan sarkan eski bir kumaş parçası ile kız çocuğunu bacakları arasına alarak ona sarılmış vaziyette yerde oturan bir kadın figürü ve küçük çocuğunu kucağına almış, ayakta duran bir erkek figürü görülmektedir. Kompozisyonun geneline hakim olan kahve ve okra renkleri toprağın verimsizliğini yansıtarak, kıyafetlerde kullanılan mor, lacivert ve turuncu renkleri tıpkı giysileri gibi eskimiş, solmuş bir etki yaratmıştır. Eserde, evin virane yapısına, kıyafetlerin eskimiş, solmuş ve yırtık hallerine, Anadolu'nun kavuran güneşinden korunabilmek için üstten sarkan eski elbise parçasına yer verilmiştir. Kadının annelik iç güdüsüyle kızına sarılırken umutsuzca eşine bakan bakışları, üzerinde doğru dürüst kıyafet olmayan ve açlıktan ağlayan küçük çocuğunu kucağına alıp, avutmaya çalışan bir babanın “evin direği” anlayışıyla her şeye rağmen ayakta duruşu dikkatleri üzerine çekmiştir. Ama babanın bakışlarındaki sessiz çığlıkları ve durağanlığı bir ailenin yoksulluk karşısındaki çaresizliğini simgeleyerek, yokluğu çok çarpıcı bir dille gözler önüne sermiştir.

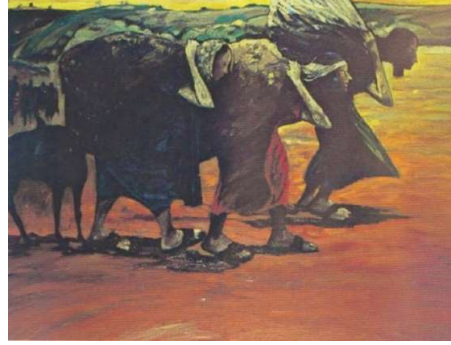
Resim alanındaki bireysel sergi etkinliklerinin önem kazanması, sanat alanında oluşan toplulukların giderek azalmasına sebep olmuştur. Biryanda insan ve doğa gerçekliğine dayalı yöresel eğilimli resimler hızla artarken, diğer yandan soyut resim anlayışının da gelişmeye başladığı görülmektedir. 1940 sonrası Türk resim sanatı tarihinde yaşanan gelişmeler, 1940 öncesi yenilikçi gayretlerle yakından bağlantılı olmuş ve 1940 sonrası yaşanan gelişmelerin de temelini oluşturmuştur (Renda vd., 1993, s. 90, 99).

Toplumsal içerikli figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olan Neş'e Erdok'un sanat anlayışı, büyük ölçüde hocası Neşet Günal'ın tarzının etkisiyle şekillenmiş ve resimlerdeki renk uyumları, form araştırmaları zaman içinde somut ve duyarlı bir figür anlayışına dönüşmüştür. Sanatçının resimlerinin konusu hemen her gün karşılaşılan satıcılar, çocuklar, hasta ve sakatlar gibi toplumun yoksul kesimini oluşturan insanlar olmuştur. Erdok, resimlerinde ele aldığı insanların dış görünümünün yanı sıra onların iç dünyalarına da inerek gerçekçi ve hassas bir anlatıma ulaşmıştır (Arslan, 2008, s. 468).



Görsel 11: Neş'e Erdok, *Hülyaya Dalmış Selpakçı Oğlan*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 107 cm ("Sanal", 2023).

Neş'e Erdok'un *Hülyaya Dalmış Selpakçı Oğlan* (Görsel 11) isimli eserinde kent yaşamı içerisinde hemen her gün karşılaşılan, toplumun yoksul kesimine ait sokakta yaşayan veya çalışan bir çocuğun yaşam mücadelesinden bir kesit yansıtılmıştır. Resimde sokak kenarında kaldırım üzerine oturmuş bir çocuğa, çıplak ayakları altına serilmiş bir bez ya da kağıt üzerinde iki paket selpak mendile ve geri planda yer yer sıvaları dökülmüş eski bir duvar önünde yere uzanmış sokak köpeğine yer verilmiştir. Resimde mekanın ağırlıklı olarak kızıl kahve, okra ve gri renklerin koyu tonlarından oluşması, önde kullanılan mavi ve açık renk tonları sayesinde figürü ön plana çıkarmıştır. Ayrıca çocuk ve selpak mendiller üzerinde ışığın yoğun bir şekilde kullanımı da izleyicinin dikkatini figüre yoğunlaştırmıştır. Kompozisyonda merkezi plana yerleştirilen çocuğun tıpkı Neşet Günal'ın resimlerinde olduğu gibi deforme edilerek abartılı bir şekilde vurgulanan çıplak ayaklarıyla; yoksulluğun ve kimsesizliğin, elleri arasına aldığı yüzündeki bakışıyla; karamsarlığın ve umutsuzluğun, geri planda belli belirsiz çizilen sokak köpeğiyle; göz ardı edilerek, yok sayılmanın sembolize edildiği görülmüştür. Ayrıca bu eserde, toplumsal bir yara olan ve sokakta yaşayan, çalıştırılan çocukların çaresizliklerine çarpıcı resimsel bir dille dikkat çekilmiştir.



Görsel 12: Cihat Aral, *Çöp Toplayanlar*, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89 x 116 cm (Rona, 2008: 118).

Eserlerinde toplumsal gerçekçi bir anlayışla insanı, yaşama dair acıları, yoksullukları eleştirel bakış açısıyla konu olarak ele alan diğer bir sanatçı da Cihat Aral'dır. Sanatçıya ait *Çöp Toplayanlar* (Görsel 12) isimli eserde kent yaşamı içerisinde toplum tarafından göz ardı edilerek horlanan, düşük gelirlerle ağır ve sağlıksız şartlar altında çalışıp, yaşam mücadelesi veren insanların hayatlarından bir kesit sunulmuştur. Resimde topladıkları atıkları çuvallarla sırtlarında taşıyan üç kadın figürüne, arkalarında bir sokak köpeğine, geri planda ise alabildiğine uzanan bir arazide uzaklardan gelen insan topluluğuna yer verilmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen kadınların sırtlarında taşıdıkları yüklerin ağırlığından dolayı eğilmiş duruşları, geri plandaki tepelerin aynı seviyede sıralanışı her ne kadar resme yataylık ve durağanlık hissi katsa da kullanılan sarı, kırmızı ve turuncu renkler sayesinde enerjik bir hava oluşturulmuştur. Ayrıca iki kadının kıyafetinde kullanılan mavi ve yeşil soğuk renkler ile diğer kadının üzerindeki kırmızının koyu değeri, sıcak-soğuk renk ilişkisini oluşturmuş ve ışık-gölgenin kontrastlığı sayesinde figürler ön plana çıkmıştır. Resimde konu olarak ele alınan kadınların zayıf bedenleri, iki büklüm duruşları, ayaklarındaki terlikleri, yüzlerindeki umutsuzluğun, belirsizliğin ve horlanmışlığın soluk ifadesi, sağlıksız ortamlarda ağır şartlar altında çalışan insanların gelecek kaygısı içerisindeki çaresizce hayatta kalma mücadelesi, insanı derinden sarsan dramatik bir anlatımla ifade edilmiştir.

Görüldüğü üzere Türk resim sanatı tarihinde bireysel ya da toplumsal olarak yaşanan çaresizliklerin farklı dönemlerde ve tarzlarda sanatçılar tarafından konu olarak ele alınıp, olaylara dikkat çekmek amacıyla tepkisel ve eleştirel bir anlayışla resimsel dille yorumlanmıştır. Yapılan eserlere bakıldığında genellikle Anadolu'nun kırsal kesimi başta olmak üzere büyük kentlerin gecekondualarında yaşayan insanların yoksullukları, yaşam kavgaları, ekonomik sıkıntılardan kaynaklanan göçleri, savaşlarda masum sivillerin ölmesi, özellikle kadının toplum ve aile baskısı karşısında ayakta kalabilme mücadelesi, çocukların zorla çalıştırılmasıyla bağlantılı olarak çaresizliğin ön plana çıktığı görülmüştür.

Sonuç

Nesne ve imgelerden meydana gelen sanat eserleri, anlamlandırma ve yansıtma özellikleriyle ulusal dillerin iletişim sınırlarını aşarak, anlama, algılama, anlamlandırma yönünden her sanatçı ve her sanat eseri kendi diliyle konuşmuş olsa da bütün insanlık tarafından anlaşılabilen bir dil özelliğine sahip olmuştur. Toplumsal bir varlık olan sanatçının, bu özgün resimsel dil sayesinde aynı kelime dili gibi diğer bireylerle iletişim kurup, anlaşarak düşlerini, korkularını, çaresizliklerini, ihtiyaçlarını resimsel bir dille belgeleyerek aynı yazılı belgeler gibi gelecek kuşaklara aktardığı görülmüştür.

Tarih boyunca toplumsal sorunların yaşandığı her dönemde, insanların, sanat yoluyla duygusal dengesini bulmaya çalıştığı görülmüştür. Bu da sanatın sadece günümüzde değil, insanlığın tüm dönemlerinde önemli işlevler yüklenerek toplumsal bir olgu olduğunu gözler önüne sermiştir. Toplumun bir parçası olan sanatçı da içinde bulunduğu toplumun acı, çaresizlik, mutluluk, sevgi gibi olumlu-olumsuz durumlarından etkilenerek, bu etkilenmelerini de toplumun bir sözcüsü olarak kimi zaman tepkisel, eleştirel kimi zaman da destekleyici bir tavır içinde sanatsal bir dille eserlerinde ortaya koyduğu görülmüştür.

Türk resim sanatı tarihinin başlangıcından itibaren yapılan eserlerde gerek toplumsal gerekse bireysel anlamda çaresizlik temasının dönemsel farklılıklar doğrultusunda temsiline sıkça rastlanmıştır. En önemli özelliği gerçekçiliği ve belgeleyiciliği olan Osmanlı minyatür sanatında padişah temalı minyatürlerin yanı sıra Osmanlı nakkaşının çoğu zaman içinde yaşadığı ve gözlemlediği çevreye ait önemli toplumsal olayları ve yaşanan çaresizlikleri de konu olarak ele aldığı görülmüştür.

“Çallı Kuşağı” sanatçılarının dönemin savaş, salgın hastalıklar gibi toplumsal olaylarını, bireyin bu olaylar karşısındaki çaresizliklerini eserlerinde görsel bir dille ifade ederken, Avrupa’da aldıkları eğitim sayesinde değişken gün ışığının nesnel üzerindeki renk niteliğini de göz önünde tutarak izlenimci bir tarzda yorumladığı görülmüştür.

“Yeniler” ya da “Liman Ressamları” adı altında kurulan grup sanatçıları, toplumla bağları zayıflamış olan sanatı, toplumsal yaşamdan yola çıkarak ele aldığı konulara ağırlık verecek şekilde, insan ve çevre ilişkisi bağlamında geliştirmeyi, toplumla iletişim kurmayı ve sanatta toplumsal gerçekçi bir görüşü egemen kılmayı amaçlamışlardır. Bu grubun sanatçılarından Nuri İyem, eserlerinde Anadolu kadınının toplum içindeki yerini, yaşamını, korku, endişe ve çaresizliklerini toplumsal gerçekçi bir anlayışla çarpıcı bir şekilde resimsel dille ifade etmiştir.

Türk resim sanatı tarihinde görülen önemli gruplardan bir diğeri de “Onlar Grubu” olmuştur. Grup, doğadan ve yaşanan gerçek olaylardan seçtikleri konular içerisinde çaresizlik temasını da yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemiştir. Fikret Otyam, eserlerinde Doğu ve Güneydoğu Anadolu’nun zorlu coğrafi koşullarında yaşayan insanların, çilelerini, acılarını, çaresizliklerini geleneksel unsurlarla yorumlarken, Neşet Günal’ın da eserlerinde bozkırın zorlu iklim şartlarında yaşam mücadelesi veren insanların yoksulluğunu, çaresizliğini, acılarını toplumsal gerçekçi anlayışla etkileyici bir şekilde ifade ettiği görülmüştür.

Türk resminde 1940 sonrası yaşanan gelişmeler, resim alanında bireysel sergi etkinliklerinin önem kazanmasına, sanat alanında oluşan toplulukların giderek azalmasına sebep olmuştur. Daha sonraki yıllarda Neş’e Erdok, Cihat Aral gibi sanatçılar eserlerinde toplumsal gerçekçi bir anlayışla insana, yaşama dair acılara, yoksulluklara, kent yaşamı içerisinde hemen her gün karşılaşılan toplumun yoksul kesimine ait sokakta yaşayan veya çalışan çocukların çaresizliklerine dikkat çekerken, tepkisel tavrını çarpıcı bir şekilde görsel olarak dile getirmiştir.

Sonuç olarak, yapılan eserlere bakıldığında genellikle Anadolu’nun kırsal kesimi başta olmak üzere büyük kentlerin gecekondualarında yaşayan insanların yoksullukları, yaşam kavgaları, ekonomik sıkıntılardan kaynaklanan göçleri, savaşlarda masum sivillerin ölmesi, özellikle kadının toplum ve aile baskısı karşısında ayakta kalabilme mücadelesi, çocukların zorla çalıştırılmasıyla bağlantılı olarak çaresizliğin ön plana çıktığı görülmüştür.

Kaynakça

- Anonim (1990). *Sanat. Meydan Larousse, Büyük Lugat ve Ansiklopedi* (Cilt 10, s. 907). İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplum Bilimi Demokrasi Kültürüne Giriş*. (1. Baskı). İzmir: İleri Kitabevi
- Arslan, N. (1997). Avni Lifij. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 1117). İstanbul: YEM Yayınları.
- Arslan, N. (2008). Neş'e Erdok. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 468). İstanbul: YEM Yayınları.
- Arslan, N. (2008). Onlar Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1168). İstanbul: YEM Yayınları.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti.
- Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3, 13-26. <https://www.idildergerisi.com/makale/pdf/1401280254.pdf>, Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Berk, N. (1972). *Sanat Kitapları Serisi:1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. Akbank Yayınları.
- Dal, E. (2008). D Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 376). İstanbul: YEM Yayınları.
- Erinç, Sıtkı M. (2004). *Sanat Psikolojisi' ne Giriş*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, Sıtkı M. (2013). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*. (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Renda, G. ve Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt 1, Sunuş: Suut Kemal Yetkin. İstanbul: Tıglat Yayınevi.
- Renda, G., Özsezgin, K., Atar, A. ve Katı, A. (1993). *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları.
- Şahin, E. (2008). 1914 Kuşağı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 225-226). İstanbul: YEM Yayınları.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisi Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Görsel Kaynakça**
- Görsel 1: İstanbul' da Yangın (V. Albümü).
- And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları*. (1. Baskı). Haz: Tülün Değirmenci-M. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Görsel 2: İstanbul' da Yangın (V. Albümü).
- And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları*. (1. Baskı). Haz: Tülün Değirmenci-M. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Görsel 3: Osman Hamdi, Dilenci.
- <http://www.artnet.com/artists/osman-hamdi-bey/dilenci-2iE23E6zr4YYXIVx6LyFuA2>
- Erişim Tarihi: 02.02.2023, Saat: 10:53
- Görsel 4: Hüseyin Avni Lifij, Allegori-Savaş.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. 2. Cilt. İstanbul: Tıglat Yayınevi.
- Görsel 5: Namık İsmail, Tifüs.

<https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/28/tifus>, Erişim Tarihi: 12.02.2023, Saat: 10:30

Görsel 6: Nuri İyem, Portre.

<http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-028/>, Erişim Tarihi: 22.02.2023, Saat: 13:23

Görsel 7: Turgut Atalay, Aşevi.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Asevi/4CFEFE07A2BD19A7>, Erişim Tarihi: 13.03.2023, Saat: 11:23

Görsel 8: İbrahim Balaban, Mapushane Kapısı.

<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/>, Erişim Tarihi: 13.03.2023, Saat: 17:03

Görsel 9: Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından.

<https://fikretotyam.com/resimleri/54>, Erişim Tarihi: 18.03.2023, Saat: 17:22

Görsel 10: Neşet Günal, Yaşam II.

<http://www.antikalar.com/neset-gunal>, Erişim Tarihi: 20.03.2023, Saat: 12:58

Görsel 11: Neş'e Erdok, Hülyaya Dalmış Selpakçı Oğlan.

http://neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=33&s=2&r=244&l=, Erişim Tarihi: 22.03.2023, Saat: 13:48

Görsel 12: Cihat Aral, Çöp Toplayanlar.

RONA, Z. (2008). Cihat Aral. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). (2. Basım). İstanbul: YEM Yayınları, 118.