

TÜRK NAİF SANATÇILARDAN HÜSEYİN YÜCE, FAHİR AKSOY VE FATMA EYE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Sevgi KAYALIOĞLU ¹

ÖZ

Türkiye’de 1950’lerde hâkim olan Soyut Sanat anlayışı birtakım toplumsal, siyasal ve kültürel nedenlerden dolayı biçim değiştirmiş ve zaman zaman Türk-İslam sentezine dayanan soyut resimler yapılmaya başlanmıştır. Böyle bir sanatsal ortamda 1960’larda Hüseyin Yüce’nin resimlerinin keşfedilmesiyle gündeme gelen Naif Sanat, sanat akımlarının birbirinin reddine dayanan oluşum geleneklerinin aksine farklı bir anlayış üzerine temellendirilmiştir. Bu araştırmada, Türk naif sanatçılarından Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy ve Fatma Eye’nin yaşam öykülerine değinilerek onların sanatsal eğilimleri, anlayışları ve eserlerinin nitelikleri üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Naif Sanat, İnsite Sanat, Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy, Fatma Eye.

Kayalıoğlu, Sevgi. “Türk Naif Resim Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme”. *idil* 6.30 (2017): 619-645.

Kayalıoğlu, S. (2017). Türk Naif Resim Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *idil*, 6 (30), s.619-645.

¹ Arş. Gör., Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, sevgikayalioglu(at)gazi.edu.tr

AN EVALUATION OF TURKISH NAİVE ARTISTS HUSEYİN YÜCE, FAHİR AKSOY AND FATMA EYE

ABSTRACT

The understanding of Abstract Art, dominant in 1950s in Turkey has undergone a transformation (change-shift) as a result of political and cultural reasons (factors) and drawings bearing the characteristics of Turkish-Islamic synthesis have started to appear. In such an artistic environment Naïve Art, which gained popularity with (discovery of) Hüseyin Yüce's paintings, was based on a different understanding as opposed to the art movements which are traditionally formed by the principle of denial of one another. This study aims to make an evaluation of artistic tendencies, understandings and qualities of works of Turkish naïve artists Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy and Fatma Eye by referring to their life stories.

Keywords: Naïve Art, Insite Art, Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy, Fatma Eye.

GİRİŞ

Sanatın tarihi, insanlığın tarihi kadar eskidir ve sanatın nasıl ortaya çıktığı bilinmemektedir. Ancak bazı araştırmalar sonucunda sanatın ortaya çıkışıyla ilgili yorumlar yapmak mümkün olabilmektedir. Yıllarca İspanya-Altamira'daki bir mağarada M.Ö. 15.000-10.000 yılları arasında yapıldığı düşünülen bizon ve Fransa-Lascaux mağarasındaki at tasviriyle beraber sanatın da var olduğu söylenmiştir. Ancak son zamanlardaki araştırmalarla, mağara duvarlarına yapılan ilk resimlerin çok daha öncelere dayandığı ispatlanmıştır. Buna göre Avrupa'da bulunan en eski mağara resimlerinin kırmızı noktalar, el izleri ve hayvan figürlerinden oluştuğu, El Castillo'da ellerin üzerine boya üflenmesi yoluyla yapılan el izlerinden birinin 37.300 yıldan daha eskiye dayandığı; benzer bir teknikle yapılmış olan kırmızı bir disk motifinin ise 40.800 yıl önce yapılmış olduğu ortaya çıkarılmıştır (İnternet 1).

Primitif insanın hayatta kalma mücadelesi sürerken sanat yapma ihtiyacı duyamayacağı bilinen bir gerçek olsa da güncel araştırmaların, mağara resimlerinin yapılış amaçları hakkında yeni tahminler yürütülmesini sağlayacağı şüphesizdir. Ancak konuyla ilgili yeni görüşler öne sürülene kadar önceki bulgular ışığında yapılmış olan bazı varsayımlardan söz etmek mümkündür. Örneğin Gombrich (2004: 42) Altamira ve Lascaux mağaralarındaki bizon ve at tasvirlerinin yapılma sebebiyle ilgili olarak "...ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı." demiştir. Fischer (2010: 36-37) ise sanatın başlangıcında güzellik ve estetik kaygısının olmadığını, insanların sanatı hayatta kalma mücadelelerinde bir alet ya da silah gibi kullandığını ifade etmiştir. Açıklamalara göre ilk resimlerin bir çeşit büyü aracı olarak kullanıldığı ve insanların resim yaparak doğa karşısında üstünlük kurabileceklerine inandıklarının varsayıldığı anlaşılmaktadır. Bugüne gelindiğinde ise sanatın hayatta kalma mücadelesinin bir parçası olmaktan çıktığı ve yeni bir biçime kavuştuğu görülmektedir.

Toplumsal ve siyasi olayların, ortak ya da farklı inanışların gölgesinde kalarak değişen ve gelişen sanat her dönemde insanlardan etkilenmiş ve onları etkilemiştir. Bu tür etkileşimler, 1923'ten 1950'ye kadar çağdaş Türk resim sanatında çeşitli görüşler ekseninde kurulan sanat gruplarının farklı üsluplar ve temalar çerçevesinde eserler üretmesini sağlamıştır. 1950'lere gelindiğinde ise çok partili yaşamın Türk siyasi hayatında uygulanmaya başlanmasıyla Türkiye daha demokratik bir döneme girmiştir. Ancak Türk siyasetinde benimsenen çoğulcu anlayışla birlikte yeni tartışmalar gündeme gelmiş ve gelenekselci görüşler ile rasyonel araştırmalar arasında gidip gelen görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Böyle bir ortamda, sanat

alanında da non-figüratif ve gelenekselci tartışmalar gündeme gelmiştir (Giray, 2000). Bir yandan bu tür gelişmeler yaşanırken diğer yandan da çeşitli sanat hareketlerine yönelik eserler üretilmiş ve 1955-60 yıllarında Naif resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu araştırmada, 1955'te başlayan ve günümüzde de varlığını koruyan Naif sanat anlayışı ve bu anlayış çerçevesinde sanat eğitimi almaksızın eser üreten sanatçılardan Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy ve Fatma Eye'nin yaşamları ve sanat anlayışları üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Naif Sanat'ın Tarihsel Görünümü

Avrupa'da Akademizm'in gücünü sürdürdüğü bir dönemde Romantizm, Realizm ve Empresyonizm gibi sanat hareketleri ortaya çıkmış ve özellikle 20.yüzyılda resim alanında Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm ve Soyut Sanat gibi sanat oluşumları meydana gelmiştir (Aksoy, 1992). Bu oluşumların elbette Türkiye'nin sanat ortamına da yansımaları olmuştur.

1950'lerin görece daha özgürlükçü demokratik anlayışı, Türkiye'deki sanat yaşamına çok yönlü bir yaklaşım getirmiştir. Batı'daki sanat akımları ve meydana gelen yenilikler takip edilmiş; resim ve heykel sanatında soyut akımların içine girilmiştir. Öyle ki 1940'larda toplumsal muhtevadan beslenen resimler üreten sanatçılar bile bu dönemde Soyut Sanat'ın savunucuları olmuştur (Tansuğ, 2005). Oluşan kültürel birikim sonucunda Batılı ustaların eserlerine benzeyen yapıtların kınandığı bu dönemde (Giray, 2000: 452) yeni hükûmetin programında ise geleneksel değerler ön plana çıkarılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin çok partili siyasal yaşamdaki ilk iktidar partisi olan DP'nin 22 Mayıs 1950 tarihinde Meclis'e sunulan hükûmet programında eğitim alanıyla ilgili şu ifadelerle yer verilmiştir:

...Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, millî ahlakı sarsılmaz esaslara dayanan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiidir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmaman, gençliğini millî karakterine ve anneannelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür ve müstakil bir millet olarak yaşamının teminatı sayılamaz (TBMM Tutanak Dergisi, 1950: 29).

Hükûmet programında "manevi kıymetlere yer vermeyen cemiyet"ten kasıt, geleneksel değerlerden yoksun bir millettir. Böyle bir milletin gerçek manada özgürleşmeyeceği, kültürel ve fikrî esaretin milletlerin kalıcılığına zarar veren bir etken olduğu Menderes tarafından ortaya konan tavrından net bir şekilde anlaşılmaktadır. Geleneksel değerlerin yaşatılmasının ilim ve teknik alanlardaki gelişmelerden üstün görüldüğü bu dönemde, Giray'a (2000) göre non-figüratif ve geleneksel resim tartışmalarının gündeme gelmesi tesadüf değildir.

Batı'daki modern sanat akımlarının izlenerek deformasyon ilkesine uyulduğu aynı yıllarda, en büyük sorunlardan biri yeni yönelimlerin halka benimsetilmesi olmuştur. Bu amaçla Ankara'da soyut ve non-figüratif sergiler açılmaya başlanmış, çeviri ve telif kitaplar yayımlanmıştır. 1950'lerin ressamaları, yenilenme sorunlarına çözüm aramak için eski Türk kaligrafisinden hareket ederek çizgisel bir yoruma gitmişler ve geleneksel düzey şematizmi çerçevesinde renk konusuna çözüm aramışlardır. 1954 yılında Soyut Sanat'la ilgili düşünce ve tartışmaların yoğunlaşmasıyla birlikte çağdaş soyutlama, ülkemizde anlaşılması ve çözülmesi zor bir problem haline gelmiştir. 1950-60 yılları arasındaki sanatçıların eserlerinde ise Batı ve yarı yerli kaynaklı gerçeküstücü eğilimler görülmüştür. Yine 1955-60'larda ülkemiz sanatındaki yenilenme arzusu şu gibi kavramlara bağlanmıştır: Ulusallık, yerellik, geleneksel değerler, espri ve duyarlık. (Tansuğ, 1983, 2005). Belki de Naif Sanat'ın bu yıllarda gündeme gelmesinin nedeni figüratif akımlara eğilim gösterilmesi, soyutlaştırmanın kabuk değiştirmesiyle birlikte tezyini unsurların ön plana çıkarılması, milliyetçi ve gelenekçi yaklaşımın hâkim kılınması gibi nedenler olmuştur.

Türkiye'de 1955'ten sonra başlayan ve herhangi bir akım niteliği taşımayan bu sanat anlayışı, 1960'tan sonra Hüseyin Yüce'nin yaptığı resimlerin rastlantı sonucu keşfedilmesiyle ortaya çıkmıştır ve sanatçı bu yönüyle "İlk Naif Türk Sanatçı" olma özelliği kazanmıştır. Bu yıllarda belirginleşmeye başlayan naif duyarlılığa, 19. yüzyılın sonunda "Primitif" ressamaların eserlerinde de rastlanabilirken ülkemizin Batı etkisindeki erken dönem resim sanatında da naif öğeler yer almıştır. Bu bağlamda İstanbul ressamlarının büyük bir kısmının çevre ve insan yorumlarında bu etkiler görülmektedir. Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun erken dönem resimleri ile Mustafa Esirkuş ve 1950'den sonra isimlerini duyuran bazı sanatçıların eserleri de bu etkilerin bulunduğu çalışmalara örnek olarak gösterilebilmektedir. Fakat çalışmalarını halk ve minyatür sanatlarının kaynaklarından ilham alarak çocuksu bir yaklaşımla yapan bu sanatçılar (Gültekin, 1992; Özsezgin, 1989) pür Naif olarak nitelendirilmemiş ve farklı eğilimler içerisinde değerlendirilmişlerdir. Çünkü gerçek bir naif resimle, bünyesinde naif izler taşıyan resimler aynı kefedele alınmamaktadır (Özsezgin, 1982: 49). Dolayısıyla bu ayrım, "Naif resim anlayışı nedir?" ve "Bir resmin naif sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için hangi özellikleri taşıması gereklidir?" sorularını beraberinde getirmektedir.

Naif Resim Anlayışı ve Naif Sanatçılar

Naif kelime olarak doğal, masum, samimi, saf, deneyimsiz gibi kulağa ilginç gelen duygu türlerini ifade etmektedir (Brodská, 2007: 68). Aynı zamanda "kendi

kendini yetiştirmiş, doğal bir plastik sanat yeteneğine sahip sanatçılar tarafından yaratılan resim sanatı”na verilen isimdir (TDK, 2005: 1451).

Naif, Fransızca’da yer almakta ve etimolojik kökenleri bakımından Latince “Nativus” kelimesine dayanmaktadır (Boydaş, 1988). Bu kelime ise “doğuştan kazanılmış” anlamı taşımaktadır (Keser, 2009). Görsel sanatlar alanına 19.yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarında Soyut Sanat’ın dünyaya yayıldığı bir dönemde giriş yapan “Naif”, Jean Jacques Rousseau’nun etkisiyle Almanca’ya girmiş ve bu anlayış ressam Henri Rousseau ile başlamıştır (Aksoy, 1992; Boydaş, 1988). Naif sanatçılar için “primitif” tanımlamasının da yapıldığı bilinmektedir. Bu tanımlama yaygın bir şekilde naifler için yapılırken aynı zamanda Avrupalı olmayan kültürleri tanımlamak için de kullanılmıştır (Brodskaia, 2007: 9-13). Yani primitif olmak, olumsuz ve küçük düşürücü bir anlam içermektedir. Bunun yanında 19.yüzyıl sonu 20.yüzyıl başında ortaya çıkan Primitivizm (İlkelcilik), Batı toplumunda benimsenen sanat üsluplarından “Rousseaucu bir uzaklaşma” olarak görülmüştür (Lynton, 2004: 16). Naif sanat ile primitif kavramlarının yan yan getirilmesi, bu türde eser veren sanatçıların en baştan bir tartışma içine atılması ve bu yönde verilen sanat eserlerine küçümseyici bir yaklaşımın sergilenmesine neden olmuştur. Elbette ki böyle bir yaklaşımın türlü nedenleri bulunmaktadır.

Özellikleri itibariyle primitiflerin, çocukların ve akıl hastalarının resimleriyle benzerliklerinin olduğu öne sürülen bu resimlerin sanatçıların eğitim almamış olmaları, naif resimlerin ve Naif Sanat’ın ilkel olduğu yönündeki değerlendirmelerin bir nedeni olarak kabul edilebilir. Ancak naif resim; primitif resim, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimlerinden türlü yönleriyle ayrılmakta ve bu resimlerle bazı noktalarda da kesişmektedir.

Naif sanatçıların eserlerinde içgüdülere dayanan, yalın ve saf nitelikler taşıyan çocuksu bir duyarlılık görülmektedir. Primitif resim ve naif resim kuralsızlığı, özentiden uzak olması ve içgüdüye dayanması sebebiyle birbirine benzemektedir. Naif resmin, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimleriyle kesiştiği nokta da yine içgüdü meselesidir. Çocuk resimlerindeki çocuksu ifade, onların yaşlarının bir gereği olarak belirmekte ve yaşları ilerledikçe öğrenmeye bağlı olarak kaybolmaktadır. Ancak naifler için farklı bir durum söz konusudur. Çocuk resmi yapmayan naifler, en az bir çocuk kadar duyarlı olduklarından böyle bir benzetme yapılmaktadır. Akıl hastaları ise ruhsal bunalımlarını dışa vurmak ve bu yolla rahatlamak için resim yapmakta, genel sanatsal tavırlarında değişim ve gelişime büyük ölçüde rastlanmamaktadır. Bunun aksine, naif resimlerde farklı anlatımlar ve konu çeşitliliği görülmektedir. Akıl hastalarının ve çocukların resimlerinde herhangi bir kuraldan yola çıkılmaması da naif resimlerle kurulan benzerliğin bir parçası olmuştur (Aksoy, 1980a, 1990). Lhote’nin, Rousseau için söylemiş olduğu şu sözler de bu ilişkilendirmelere anlam katmaktadır:

...çocukların ruhlarındaki saflığı kolayca aktarmaya yetenekli oldukları bir şeyi onun resimleri bize olduğu gibi yansıtır. Gördüğünü çizmekten başka bir şey düşünmeyen çocuk, kimi zaman da akıl hastası kendiliğindenlik kuralını ele geçirmiş sayılır. Atmosfer, derinlik, ışık gibi elemanlar normal ressamın işine yarayacak şeylerdir. Akıl hastaları ve çocuklar ise farkında olmadan ve kestirmeden soyutlama tekniğini keşfetmiş olurlar (Lhote, 2000: 164-165).

Anlaşılabileceği üzere çocukların ve akıl hastalarının gördüklerini yansıtmadaki doğallığını koruyan bilinçsiz tutumları, naif ressamların taşıdığı niteliklerle örtüşmektedir. Naif sanatın primitif sanat, çocuk resimleri ve akıl hastalarının resimleriyle kurulan ilişkilerinin yanı sıra halk resimleri ile ilişkisi de üzerinde durulan bir başka konu olmuştur.

Tüm bu tartışmalar devam ederken “naif” kelimesinin barındırdığı olumsuz anlam ve türlü anlam karmaşalarından (naif, primitif, pazar ressamı gibi) dolayı bu kavramın yenilenmesi ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaç doğrultusunda Çekoslovakya’nın Bratislava kentinde İnsita Dergisi çevresinde toplanarak üç yılda bir sergi düzenleyen kurum, Çek düşünürler ve onların arasından özellikle Stefan Tcac Naif kelimesinin yerine “İnsita” önermesinde bulunmuştur. Sunulan önerme, sanat çevrelerinde ses getirmiş ve yeni toplantıların yapılmasını sağlamıştır. Naif kelimesi gibi “yalın, saf, yapmacıksız” anlamı taşıyan ve Latince “İnsitus” kelimesinden gelen İnsite isimlendirmesiyle bu sanat dalının çağdaş sanatlar arasında yer edinmesi yolunda adım atılmıştır. 21-23 Eylül 1966’da yine bu alana dair Bratislava’da düzenlenen sempozyuma Çekoslovakya, Polonya, Yugoslavya, Federal Almanya ve Belçika’dan gelen sanat kuramcıları katılmıştır. Oto Bihajili Merin, Aleksander Jackowski, Georges Schmits, Stefan Tcac’ın açıklamaları ve Anatole Jokousky ve Dietrich Mahlow’un gönderdiği açıklamalar bu sempozyumda tartışmaların konusunu teşkil etmiştir (Aksoy, 1990, 1992). Böylece yeni bir kimliğe kavuşan bu sanat eğiliminin içeriği anlamsal olarak doldurulmaya başlanmış ve niteliksel boyutları tespit edilmeye çalışılmıştır.

İnsite sanatın ne olduğuyla ilgili olarak Stefan Tcac’ın açılan bir soruşturmaya verdiği yanıtlar, esasında bu sanatın içeriğini aydınlatan nitelikler taşımaktadır. Buna göre Tcac’ın açıklamalarından bazıları şöyledir:

...Bu tür sanat çeşitliklerle dolu, çok katlı bir özelliğe sahiptir çünkü her insite sanatçısı değişiktir. Ruhsal çabaların ve yaratma yöntemlerinin birbiriyle olan yakın ilişkilerine bakarak insite sanat dört bölüme ayrılabilir: İdeographic, fikir-yazan; şiirsel gerçekçi; metaphoric, benzetmeci ve fantastic, düşsel insite sanat. Bu ayırım bile tam değildir. Bu bölümler çoğu zaman birbirine karışır. (...) Çünkü bu ad altında çok geniş bir görsel-yaratılabilir eylem vardır. Bu ince yaratma eyleminin en değerli özelliği temelde saf ve açık olması, duygu yalınlığı ve anlatım içtenliği taşımasıdır. İnsite sanata özel çekiciliğin inandırıcı gücünü veren nitelikler bunlardır.... (Aksoy, 1990: 37-38).

Buradan da anlaşılacağı üzere kelime anlamı olarak benzerlik olan naif ve insite, sanatlarının genel nitelikleri ve anlayışları bakımından da benzerlik taşımaktadır. İnsite sanatçıları, bünyelerindeki çok seslilikten ötürü standardize edilememekte ve bu alanda verilen eserler geniş bir yelpazede ele alınmaktadır.

İsim değişikliği ve kuramsal temellendirme arayışlarının olmasına karşın çağdaş Türk sanatı cephesinde hala “Naif Sanat” olarak bilinen ve adlandırılan bu eğilimin, Batı sanatında olduğu gibi Türk sanat tarihinde de hem sanat eğitimi almış hem de böyle bir eğitimden geçmeyerek kendi çabaları doğrultusunda eserler vermiş olan birçok naif sanatçısı bulunmaktadır. Bu sanat türünde eser veren sanat eğitiminden geçmemiş sanatçılar Fahir Aksoy, Aziz Alpaut, Zuhul Amato, Emin Başaranbilek, Uğural Gafuroğlu, İhsan Cemal Karaburçak, Bayram Gümüş, Yusuf Karabıyık, Galip Onat, Mehmet Ali Resimcioğlu, Nihal Sıralar, Mehmet Tabanlıoğlu, Belkıs Taşkeser, Şebnem Tuncer, Selçuk Toğul, Sevil Yetkin, Hüseyin Yüce, Fatma Eye, Hikmet Karabucak’tır. Buna karşılık sanat eğitimi almış naif sanatçılar arasında Nadide Akdeniz, Oya Katoğlu, Cihat Burak, Yalçın Gökçebağ, Nedim Günsür, Berna Türemen, Şafak Çalık, Tülin Göksayar, Güler Haşimoğlu, Gülsün Karamustafa, Ayşe Özel, Fahrinüsa Sönmez isimleri sayılmıştır (Aksoy, 1990; Giray, 2000; Gültekin, 1992; 460; İnternet 2; Sağlam, 2004; Tansuğ, 2005). Günümüzde hala varlığını sürdüren bu sanat eğilimi ve naif sanatçılar, ele aldıkları konuları kendilerine özgü yorumlarıyla resmetmekte; çocuksu duyarlık ve samimiyetlerini eserlerine yansıtmaktadırlar.

Türk Naif Ressamları

Hüseyin Yüce (1928- 2015)

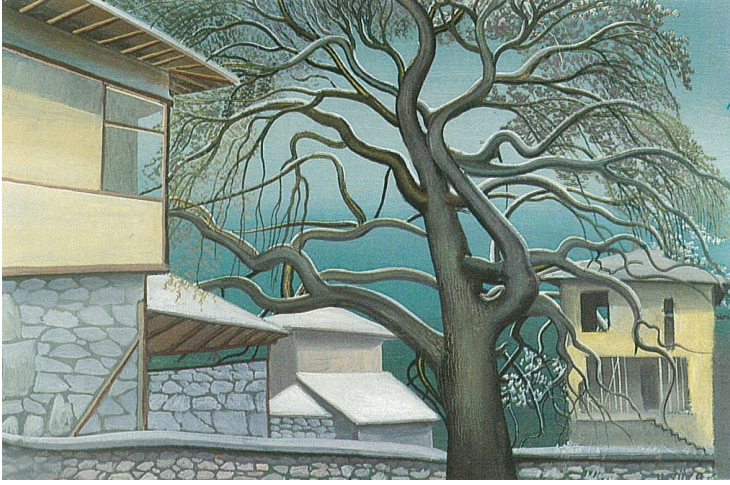
Kütahya’nın Güveççi Köyü’nde dünyaya gelen Yüce, Arap harflerini –kendi anlatımıyla Kur’an yazısını- önce dedesinden sonra da “Hattat” olan köyün imamından öğrenmiştir. Yazı merakı dedesinin aldığı kalem ve kâğıtla başlamış, kaleminin olmadığı zamanlarda kalem yerine tebeşir ve odun kömürü kullanmıştır. Okumayı 12 yaşında devletin açtığı üç aylık gece kurslarında öğrenen Yüce, levhalara hat yazan köy imamını seyrederek resme yakınlaşmaya başlamış; bu yakınlaşma resim öğretmeni Necati Astarcioglu ile tanışmasıyla bir tutkuya dönüşmüştür. Fırsat buldukça Astarcioglu’nun atölyesine gidip çalışmalarını seyretmiş ve Astarcioglu, Yüce’den bir insan bir de orman resmi yapmasını istemiştir. Portre çalışması olarak okuma kitabının içinden İsmet İnönü portresi yapan, bir de orman resmi çizen Yüce’nin çalışmaları Astarcioglu tarafından parti (CHP) mensuplarına gösterilmiş ve bunun üzerine partililer Yüce ile tanışmak istemiştir. Ne var ki Yüce,

köyünden çıkmak istemediğinden bu teklifi kabul etmemiştir. Aradan geçen 20 yılda yaklaşık olarak 100 tablo üreten sanatçı bu zaman zarfında resim çalışmalarını bazı zamanlar kutu, bazı zamanlar tüp boyalarla ve hayvan kıllarından yaptığı fırçalarla sürdürmüştür. 1963'ten sonra köy öğretmeni Ali Bey'in teşvikiyle ilk kişisel sergisini 1965 yıllarında Kütahya Güzel Sanatlar Galerisi'nde ve ikinci kişisel sergisini 1968'de Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açmış; ardından 12 resimle Çekoslovakya'nın Bratislava şehrindeki naif sanat sergisine katılmıştır. Bu sergileri çeşitli yurt içi ve Hindistan, Romanya, Mısır, Finlandiya, Çekoslovakya, Monako ve Fransa'daki diğer sergileri takip etmiş; bazı eserleri özel koleksiyonlara kabul edilmiştir (Benadam Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [BSGSK], 1989; Kolukısa, 1973).

Eğitim almaksızın kendi kendine resimler yapan Yüce, bazı eleştirmenlerce yaptığı resimlerin yaşadığı çevreden olması nedeniyle “halk ressamı” olarak tanımlanırken bazıları tarafından da “naif ressam” olarak kabul görmüştür. Dolayısıyla Yüce'nin adı bazı kaynaklarda naif resmin öncü ismi olarak geçerken, bazı kaynaklarda bu nitelendirmenin dışında tutulmuştur. Sözgelimi Kaya Özsezzgin, Eşref Üren ve Turan Erol gibi isimler onun naif kategorisine giren resimler yaptığını düşünürken Fahir Aksoy, Nüzhet İslimyeli ve Duran Karaca bunun tersi bir görüşü savunmuştur (Kolukısa, 1973: 9-10). Aksoy, Yüce'nin ilk resimlerindeki deneysel öğelerin yerini sonraki resimlerde ustalık işi olan kompozisyon, form, ışık ve gölge gibi birtakım sanatsal eğilimlerin aldığı gerekçesiyle Yüce'yi bu sınıflandırmanın dışında tutmuştur. Ayrıca sanatçının mizacında coşkulu, çocuksu ve şakacı bir yönün bulunmadığını ve resimlerine tezahür eden ağırbaşlı mizacın naif sanata temelden ters düştüğünü ifade etmiştir. Aksoy'a göre Özsezzgin ve Erol'un Yüce'yi naif ressamlar arasına kabul ettirme çabaları beyhudedir çünkü Yüce, Bratislava'daki uluslararası sergiye naifleri taklit ettiği gerekçesiyle kabul edilmemiştir (Aksoy, 1972, 2004). Yaşanan bu ikilem, sanatçının eserlerinin “Naif” tanımı içinde ele alınmayacak birtakım özellikleri taşımasıyla açıklanabilmektedir. Erzen bununla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Yüce, yerel çevre ve yaşantıyı dile getirirken onun görüntüsünü Batılı resim öğretisinin etkilerinden korumak ve kırsal çevrenin saflığını yansıtmak için bilinçli olarak uygulanan ve kendine özgü resimsel davranışlar geliştirmiş olan bir “Naif” tavrı çerçevesinde değerlendirilmez. (...) Hüseyin Yüce'nin resimlerinde herhangi güzel bir görüntünün aktarılması değildir konu. Doğaya kendini terk etmiş bir insanın aniden başını kaldırıp nefes kesen bir berraklık anında her şeyi bütün kristalliği ile fark edilişinin coşkusudur (1983: 21).

Yani sanatçının manzaralarındaki naif ve saf etkiler, onun yaşam şekline ve karakterine bağlı olarak kendiliğinden ve bilinçsiz oluşumlar olarak değerlendirilmektedir. Yüce, eserlerindeki naifliği muhafaza etmek için sanatın bir takım kurallarından korunma çabasına girmemiştir denebilir.



Resim 1. Hüseyin Yüce, Kış Başları, 40x60 cm., Tuval üzerine yağlı boya (Tüyb).

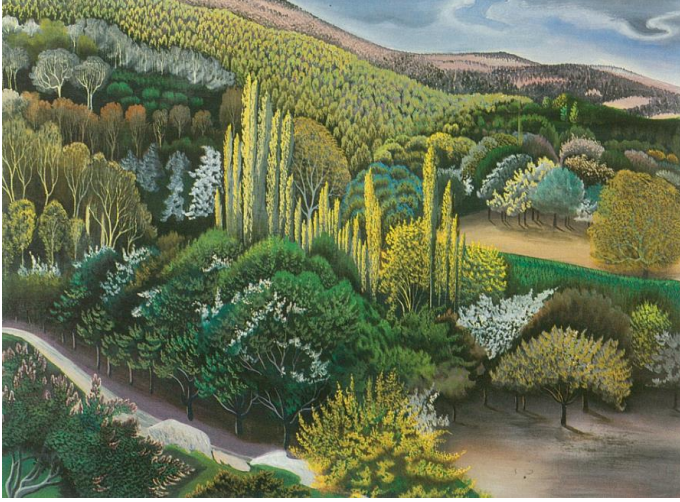


Resim 2. Hüseyin Yüce, Kar Sükûnu, 30x40 cm., Tüyb.

Özsegin'e göre yalnızca manzara resimleri yapan ve figürlü çalışmalardan uzak duran Yüce'nin resimlerinde onun yaşamını ilgilendiren özgün değerler, plastik oluşumlar ve naif esprinin tüm özellikleri görülmektedir. Resimlerinde ele aldığı doğa yoğunlukla saf renklerden ve gizemli çağrışımlar yapan ağaç ve evlerden oluşmaktadır (BSGSK, 1989; Kolukısa, 1973). Özellikle ön plandaki garip ağaç motifleri, resimlerine anlam derinliği katmaktadır (Tansuğ, 2005: 313). Sanatçının eserlerindeki ortak tema olan ağaçlar izleyene kimi zaman sessizliği, kimi zaman yalnızlığı kimi zamansa huzuru duyumsatmakta; kullandığı renkler ve peyzajlarında herhangi bir canlıya yer vermemesi de bu duyguları pekiştirmektedir. Kış mevsimini konu alan peyzajlarında (Resim 1-2) yer alan ağaçlardaki çıplaklık ve tercih ettiği renklerdeki duruluk ise çalışmalarındaki duygu yoğunluğunu daha da artırmaktadır.

Manzaraları farklı bir anlayışla ele aldığı için manzara ressamı olarak da görülen Yüce, Turan tarafından "ağaç ressamı" olarak tanımlanmıştır. Bu isimlendirmenin ardındaki neden resimlerinde ağaçların arasında bir tek kuşun uçmamasına, tek bir hayvana ya da insana rastlanamamasına, evlerin varlığına rağmen insanoğlunun yaşadığına dair herhangi bir ipucuna rastlanamamasına bağlanmıştır (BSGSK, 1989: 4). Bu genelleme sanatçının "Kışlık Ev", "Karda Yalnızlık", "Kütahya'dan" ve "Kış Doğası ve Öte" isimli çalışmalarında bacalardan tüten dumanlarla bozulsa da diğer çalışmaları için özellikle geçeli sayılabilmektedir.

Yüce'nin gerçekçi bir üslupla ele aldığı eserlerinde, bu gerçekçiliğe rağmen kişilikli bir taraf da bulunmaktadır. Bunun nedeni ise manzaralarındaki dramatik bakış açısı, ayrıntılara gösterdiği ilgi ve resimlerine yorum katmayacak kadar gözüne duyduğu güvendir. Öyle ki büyük yıpranmış ağaç gövdesinin yanına, detaylı bir şekilde resmedilmiş çok küçük bir ağaç yaparak hava perspektifini yalnızca ölçek farkı ile anlaşılır kılmaktadır. Resimlerindeki her varlığa ayrı bir değer veren Yüce, normal şartlarda karmaşaya neden olabilecek bu bakış açısını "doğal olarak" sağladığı görsel farklılaşmayla düzenli hale getirmektedir. Bunların yanı sıra resimlerinde dallara vuran ışık, bir kompozisyon ögesi değil ağacın gündelik yaşamındaki bir olay; doğadaki yaşam sürecini ve canlılığı hissettiren yaşamsal özelliklerdir. Manzaralardaki toprak, ağaç, yaprak gibi nesnelerin kendine has renklerinin yanında belirli bir zamanın ve yörenin karakteristik ışığının meydana getirdiği "renk", bu manzaraları bütünleştiren bir etkene dönüşmektedir (Erzen, 1983: 21).



Resim 3. Hüseyin Yüce, Orman Yolu, 90x120 cm., Tüyb.



Resim 4. Hüseyin Yüce, Peyzaj, 40x50 cm., Tüyb.

Sanatçının kış manzaralarının dışındaki eserlerinde genellikle iki mevsim bir arada yaşanmaktadır: İlkbahar ve sonbahar. Eserlerinde memleketini konu alan ve dağlarını, ovalarını, kayalarını üstün bir işçilik ve kendiliğindenlikle resmeden sanatçının bazı resimlerinde renklerin birçok tonunu görebilmek mümkündür. İlk dönem resimlerinde daha gerçekçi eserler veren ve dolayısıyla renklerinde “sürpriz” diye nitelendirilebilecek çeşitlenmeler bulunmayan sanatçının özellikle son dönem resimlerinde mavi, pembe, mor, kırmızı, sarı ve yeşilin nice tonlarından oluşan renk dönüşümlerine rastlamak mümkündür. Bu da gerçekten kopup gelen manzaraların, düşsel bir dünyaya dönüşmesini ve toprağa düşen Cemre’nin yeryüzündeki büyült etkisini gözler önüne sermektedir.

Fahir Aksoy (1916-2000)

Hüseyin Yüce’den sonra Naif sanat anlayışının Türk resmindeki önemli temsilcilerinden Fahir Aksoy 17 Mart 1917’de İstanbul’da doğmuştur. Ortaöğrenimini 1934’te tamamlamış ve Edirne ve Ankara’daki milli emlak dairelerinde memurluk yapmıştır. Aynı zamanda Vakit, Akşam, Tan, Ulus ve Vatan gazetelerinde hem muhabirlik hem de sekreterlik görevlerini icra etmiş, Basın-Yayın Genel Müdürlüğünde redaktörlük görevini yürütmüştür. 1947’de “Hür İrade” adında siyasi bir gazete çıkaran Aksoy, Mart 1974-Ocak 1975 arasında 11 sayılı “Köken” adlı fikir ve kültür dergisi yayımlamıştır. Sanat yaşamı öykü yazarlığı ile başlamış, çeşitli gazetelerde resim sanatı üzerine yazılar yazarak gazete ve dergilerde anı yazarlığı yapmıştır. İlk yazısı 1935’te “Edirne Postası” gazetesinde çıkmış, yazı ve röportajları “Seçilmiş Hikâyeler”, “Yelken”, “Yeditepe”, “Papirüs”, “Yeni Dergi”, “Dost” ve “Gösteri” dergilerinde yayımlanmıştır. Bunların dışında sanat ve edebiyat dünyasına, biri anı türünde olmak üzere beş kitap armağan etmiştir. Bunlar 1982 tarihli “Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Üç Yazarla Tartışma”, 1983 tarihli “Türk Resminde Değişme ve Yenileşme”, 1990 tarihli “Naif Sanat ve Türk Naifleri”, anı türündeki 2000 yılına ait “Kürdün Meyhanesi” adlı yapıt ve son olarak 2004 basımlı “Yaşam Defterim: Yaşamım, Yazarlığım, Ressamlığım” isimli kitap olmuştur. Halk sanatından esinlenen ve nakış sanatından etkilenen sanatçının 1970 sonrasında halk sanatına olan ilgisi artmıştır. Hatta 1980’lerde halk resmini, Bektaşî ve Mevlevî resimlerini konu alan üç belgeseli TRT için hazırlamıştır. Türkiye’de 45 il ve 8 ilçe merkezinde, yurtdışında ise 10 adet resim sergisi açmıştır. Sanatçının biçemi saf ve çocuksu bir eğilimde olmakla beraber eserlerini samimi ve sevecen bir tavırla, çocuksu bir coşkuyla ele almıştır (Aksoy, 2004; Gültekin, 1992: 211-212).

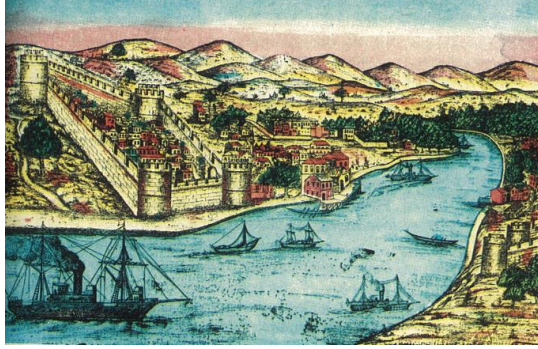
Yazılarından Türk resmini kendi kimliği içinde evrensel bir noktaya ulaştırma düşüncesinin olduğu anlaşılan Aksoy’a (2004: 103) göre bu amaca ulaşılması Göktürklerden bugüne kadar gelen halk sanatlarının; minyatür, nakış,

tezhip ve hat gibi geleneksel sanatların incelenerek bu sanatlarda kullanılan ilke ve öğelerin belirlenmesinin ardından bunların, içinde bulunulan çağa uygun teknik ve anlayışlarla sentezlenmesinden geçmektedir. Batı kopyacılığıyla oluşturulan sahte ve kültürümüze yabancı eserlerin Türk toplumunun duygu, düşünce ve değerlerini yansıtmadığına olan inancıyla bu tür bir sanatsal yaklaşımı ve kavramsal temelleri savunan Aksoy'un, Türk resminin kendi kökenlerinden beslenen bir zemine oturtulduğunda ulusal sanattan evrensel sanata uzanan bir yolculuğa çıkılacağını düşündüğü söylenebilmektedir. Ancak Özsegin (1979: 27), sanatçının resimlerinin halk resimleri kaynağını kullanmak yerine bu resim türünün içine oturtulabileceğini ve onun halk ressamı gibi davrandığına ilişkin görüşünü beyan etmiştir.

Edgü ise sanatçının derdini dökmek ve kendini anlatmak amacıyla resim yaptığını, herhangi bir önyargısı olmadığından bu alanda herkesten özgür çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca sanatçının anonim sanatçılarla, Anadolu kahvelerindeki taş baskılarla, dinsel ve ilkel resimlerle bir araya gelerek onları incelemek suretiyle yeni yorumlara ulaştığına, özgün eserler meydana getirdiğine değinmiştir (Aksoy, 1990: 62). Gerçekten de Süveyş Kanalı'nın ve Çanakkale Boğazı'nın konu alındığı duvar resimleri (Resim 5-6) ve Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyılda yapılan seferlerde kuşatılan yerleri konu edindiği harita etkisi taşıyan minyatürlülerindeki birtakım niteliklerle Aksoy'un eserleri arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir.

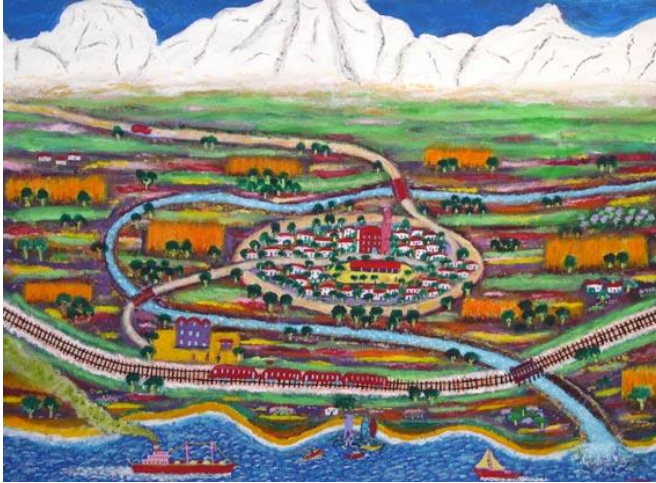


Resim 5. Süveyş Kanalı “Duvar Resimlerinden” (Aksel, 2010)



Resim 6. Çanakkale Boğazı “Duvar Resimlerinden” (Aksel, 2010)

Eserleri arasında daha sık rastlanan İstanbul görünümü ve figüratif çalışmaların perspektif, oran ve orantı, ışık-gölge ve buna bağlı olarak da derinlikten yoksun olduğu görülmektedir. Deniz ve vapurlar, İstanbul resimlerinin vazgeçilmez unsurları olarak belirirken bu resimlerin bir kısmında boğaz ve camiye yer verilmiş; dağlar, insanlar, ağaçlar, köprüler, evler, tekneler, trenler ve vapurlar büyük ölçüde cepheden resmedilmiştir. Sokak, nehir ve deniz gibi unsurlar ise kuşbakışı bir görünümle işlenmiştir. Bu nitelikler de onun resimlerine harita etkisi kazandırmıştır.



Resim 7. Fahir Aksoy, 2000, Karlı Dağlar, 60x80cm., Tüyb



Resim 8. Fahir Aksoy, İstanbul Boğazı, 49x84 cm., Tüyb (Gültekin, 1992: 127).



Resim 9. Fahir Aksoy, 2003, Tren ve Tünel, 50x60 cm., Tüyb.

Ele aldığı yerleşim alanlarında tek tek sayılabilen ağaçlar ve evler, kimi yerlerde birbirinin üzerine yığılmış bir görüntü sergilerken kimi yerlerde de renk düzlemi içine dağıtılmıştır (Resim 7-8-9).

Sanatçının İstanbul manzaralarında genellikle tek boş alan deniz olmuş, bazen dingin denize bile vapur trafiği ile hareketlilik kazandırılmış, diğer alanlar ise denizdeki boşluğu telafi edercesine evler ve ağaçlarla doldurulmuştur. Öyle ki dolu alanlar için “İğne atsan yere düşmez” tabiri yerinde bir yakıştırma olmaktadır. Tüm bilinenlerin yüzeyde gösterilmesi çabası resimlerinde “düş” etkisi yaratmakta ve bu, naif resimde mantık kurallarının değil duygu yasalarının geçerli olduğunun bir kanıtı olarak gösterilebilmektedir. Bunun yanında sanatçının birçok eserinde, bakış açısına bağlı olarak çocuk resimlerinde görülen “düzleme” özelliğinin de görüldüğü ifade edilebilir. Tüm bu özellikler, Aksoy’un halk sanatlarına yakınlaşmasının ve çocuksu duyarlılık taşımasının bir neticesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Fatma Eye (1920-2012)

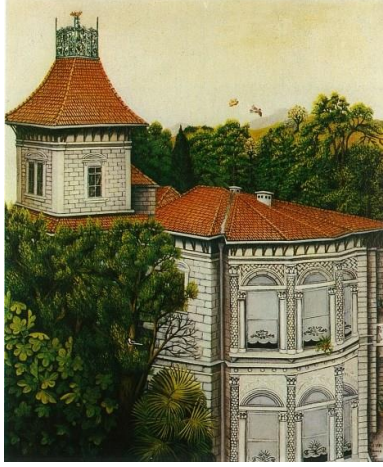
Fatma Eye 1920’de Çorlu’nun Yeniçiftlik Köyü’nde dünyaya gelmiş, asıl mesleği ebelik olan naif sanatçılarımızdandır. 1938’de ebelik okulunu tamamlamasının ardından Sağlık Bakanlığı ve Devlet Demiryolları’nda çalışmış; 1976’da emekliye ayrılmıştır. Emekliliğinden bir sene sonra da İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin açtığı resim kurslarına katılarak desen çalışmaları yapmaya başlamıştır. Kursta yağlıboya tekniğine sıra geldiğinde bir türlü lekeci anlayışta çalışamayan Eye, kursu bırakıp çalışmalarını evinde sürdürmeye karar vermiştir. Resimlerini görenler ona “naif” deyince ismi naif ressamı arasında anılmaya başlanmıştır. Ne var ki sanatçı daha iyi resim yapabilse bu tarzı bırakacağını söylemekten de kendini alamamıştır. Sessiz sedasız çalışmalarıyla ilgilenen ve Naif resme dair yapılan tartışmalardan uzak duran Eye’nin bir çalışmasıyla ilgili söylediği sözler, onun sanatsal bakışı hakkında ipuçları vermektedir: “Karlı resmi biraz daha gölgeleyip, maviden yararlanmamı söylüyorlar ancak durup dinlenmeden kara bakmama rağmen hiçbir mavi renk göremiyorum ben. Arada bir gördüğüm gölgeler de mavi değil, gri renkte!” (Ergüven, 1992: 225-226; Şekerbank Sanat Kataloğu [SSK], 1990). “Kurtuluş Parkı’nda Kış” isimli çalışma (Resim 10), bu bakış açısıyla yapılan kar manzarasını örnekler niteliktedir.



Resim 10. Fatma Eye, Kurtuluş Parkı'nda Kış "Ankara", 1983, 50x70 cm., Tüyb.

Çok sayıda yurtiçi ve yurtdışı sergilere katılan ve kişisel sergiler de açan sanatçının 1988 yılında "Monaco Prens Pierre Vakfı" tarafından düzenlenen "Monte Carlo Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi"nde ülkemizi tek başına temsil etmiş olması, onun en büyük başarısı olarak kabul edilmiştir. Çünkü 71 ülkeden 1800 sanatçının 8500 saydamla katıldığı yarışmada 39 ülkeden 175 tablo seçilmiştir. Çeşitli yarışmalarda ödüller ve mansiyonlar alan sanatçının eserleri, özel koleksiyonlarda da sergilenmiştir. Onun eserlerinde Cumhuriyet Devrimi, Türkiye'nin tarihi ve doğal güzellikleri konu olarak benimsenmiştir (ŞSK, 1990).

Sanatçı her ne kadar gördüğünü katıksız bir içtenlikle resmetse de bir dönem, resimlerinde akademik anlayışın getirdiği bilinçli etütlerde bulunmuş ve bu durum eleştiriyi karşılanmıştır. Nitekim bu hususta Özsezgin (1983) Eye'nin "Forbes Köşkü" (Resim 11) isimli eserindeki saf ve içten tutumunun usta görünme çabasıyla bazı çalışmalarında olmadığını, bilinçli etütler yaptığını ve doğayı olduğu gibi yansıtmaya çabasından doğan foto-gerçekçi bir yaklaşım sergilediğini ifade etmiştir.



Resim 11. Fatma Eye, Forbes Köşkü, 1980, 73x60 cm., Tüyb.



Resim 12. Fatma Eye, Osman Hamdi Paris'te, 100x50 cm., Tüyb.

Eye'nin Osman Hamdi Bey'i Eiffel Kulesi'nin önünde sanki bir fotoğraf makinasına poz veriyormuş gibi kompozisyona dâhil ettiği "Osman Hamdi Paris'te" isimli eserinde (Resim 12), 19. yüzyıl Türk primitif ressamlarının kılı kırk yaran yaklaşımları izlenebilmektedir. Bu resimdeki foto-gerçekçi eğilim, özellikle kule ve figürde belirgin hale gelmiştir.

Sanatçının bazı resimlerinde ise halk resminin anonim yaklaşımı, zanaat yönü ağır basan betimleyici bir tavır bulunmaktadır. Bu tavrın sonucu olarak söz konusu resimlerde naif eserlerin "sanatçısının kendi görüş, deneyim ve dünyaları dışında herhangi bir etkene yer vermeyen özellikleri"ne çok fazla rastlanamamaktadır. "Gelin Odası" (Resim 13) isimli eser, bu türden bir çalışmadır (Köksal, 1986: 48).

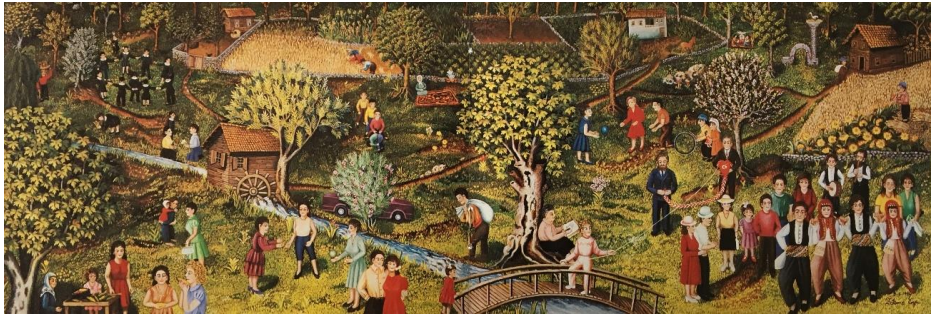


Resim 13. Fatma Eye, Gelin Odası, 45x35 cm., Tüyb.

Anadolu'nun geleneksel kıyafeti olan bindallı ile ayakta duran bir gelinin merkezde olduğu eserde gelinin üzerinde durduğu halının geometrik dokuması, kanepedeki dantelli örtünün motifleri, gaz lambasının altında duran oymalı dolaptaki kabartmalar, mazgallı pencere ve gaz lambasının varlığı Anadolu'nun geleneksel karakterine işaret etmektedir. Zaten gelin odası hazırlama geleneği, Anadolu'nun yıllardır süren bir kültürel mirası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu’da gelinler özel bir yere sahiptir. Düğündeki tüm hazırlıklar gelin üzerinde yoğunlaşmakta ve gelin, düğünlerde seyredilecek bir sanat eseri haline dönüşmektedir. Gelinin duvağı, gelin süsü olmaktan ziyade düğün gününde ideal güzelliğe kavuşan gelini nazardan koruyan bir vasıta haline dönüşmektedir (Aksel, 2010: 145). Eye’nin bu resmindeki gelinin de süslendiği, yanaklarına allar sürüldüğü, başına taç kondurulduğu görülmektedir. Dolayısıyla sanatçının eserine içtenliğini yansıtmışından ziyade gelenekleri olduğu gibi yansıtmaya çabası içine girdiği söylenebilmektedir. Benzer şekilde “Sünnet Odası” adlı eserinde bu tür geleneksel dokuları görebilmek mümkündür.

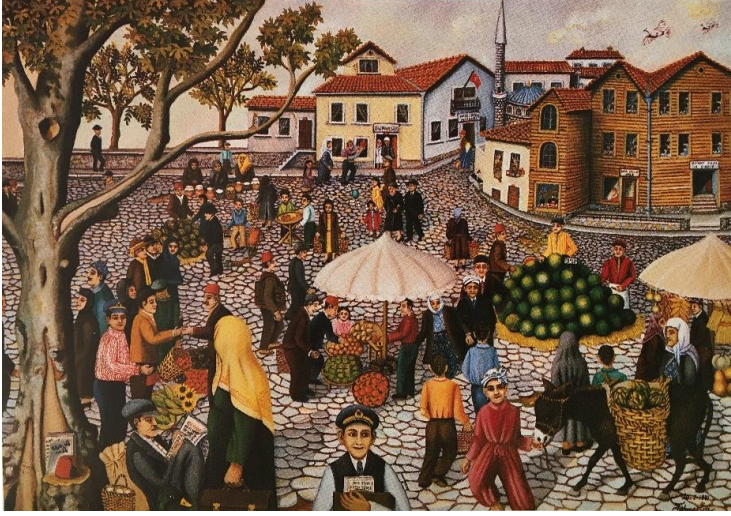
Sanatçının 1980’lere kadar yaptığı resimlerde farklı etkiler ve türlü arayışlar söz konusu olduğundan olsa gerek Aksoy (1980b: 23), bu yıllara rastlayan bir yazısında Eye’nin “Varyant” ve “Saat Kulesi” gibi bazı eserlerinde insanı etkileyen içten ve acemice naif unsurların olduğunu fakat onun naif sınıflamasına girip girmeyeceğinin ilerleyen yıllarla belli olacağını ifade etmiştir. Bir süre sonra tutarlı bir yol seçen sanatçı, genellikle peyzaj çalışmaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalarda insanların toplu halde bulunduğu Hıdırellez şenlikleri, pazar yerleri, deniz kenarları ve parklar gibi mekânları ele almıştır. Dallar ve yapraklardan çeşit çeşit bitkilere, kıyafetlerdeki desenlerden sokaklardaki karo taşlarına, çatıdaki tuğlalardan kilimlerin üzerindeki desenlere kadar resimdeki her bir nesneyi hiçbir detayı atlamadan adeta bir “zanaatkâr” edasıyla ve üstün bir titizlikle işleyen sanatçının bu tutumundan, ele aldığı her unsura kendi içinde değer verdiği anlaşılmaktadır.



Resim 14. Fatma Eye, Dengeli Evren, 1986, 35x100 cm., Tüyb.

Aynı düzlemde bulunan ve aynı ölçülere sahip olması beklenen nesnelerin birbirinden farklı boyutlarda çizilmiş olması, figür-figür ve nesne-figür arasındaki

uyumsuzluklar da eserlerindeki birtakım oran-orantı sorunlarının varlığına işaret etmektedir. Orantısız sorunlara karşılık -akademik bir perspektif kullanılmamış olsa da- resimlerdeki nesnelerin uzaklaştıkça küçüldüğü, birbirinin önünde ve arkasında duracak şekilde mekâna yerleştirildiği dikkat çekmektedir.



Resim 14. Fatma Eye, 1981, 1926 Yılında Bir Pazar Yeri, 50x70 cm., Tüyb.

Eserleri adeta kartpostal havası taşıyan Eye, resimleriyle izleyene coşku dolu duygular yaşatmakta ve onları farklı bir dünyanın derinliklerine sürüklemektedir. Bu dünya içinde mutsuzluğun, samimiyeysizliğin, kötülüklerin olmadığı bozulmamış, rengârenk bir dünyadır. Ayşe Teyze'nin mısır sattığı, çocukların oyunlar oynadığı, uçurtmalar uçurduğu, halayların çekildiği, ateşlerin üzerinden atlandığı, güvercinlerin yemlendiği, başakların biçildiği, leylakların, sümbüllerin, lalelerin yaydığı hoş kokuların her yanı sardığı, neşe ve huzurun egemen olduğu cennet gibi bir dünya...

SONUÇ

Batı'da Soyut Sanat akımı hızla yayılırken tek partili hayattan çok partili siyasal yaşama geçildiği 1950'lerin Türkiye'sinde, Soyut Sanat anlayışı doğrultusunda eserler verilmiş; bu dönemde DP Hükûmeti programında ön plana çıkarılan "geleneksel değerler", resim sanatımıza da yansımıştır. Bu yıllarda gözde olan soyut anlayış, yerini yavaş yavaş Türk-İslam sanatlarının geometrik motiflerinin zeminine oturtulan sentezlenmiş bir soyut anlayışa bırakmıştır. Elbette ki bu değişim, yalnızca

iktidarın siyasi anlayışı ve tavrından dolayı değil aynı zamanda halkın sanatla bütünleştirilme çabalarının da bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. İşte böyle bir sanatsal ortamda, yeni bir sanat türü gündeme gelmiştir: Naif Sanat.

Naif sanat kendinden önce doğan sanatsal yönelimlerin, düşünsel temellerin ve felsefi görüşlerin karşısında durarak var olan, diğer bir deyişle sanat dünyasındaki diğer görüşlerin reddi mirası üzerine temellenen bir sanat türü değildir. Çünkü Naif Sanat çocuksu duyarlılığın bireysel duyarlılığa dönüşerek görselleşmesi sonucu, biçimsel estetik kaygısı olmadan güzeli ve gerçeği yakalamaya çalışan sanatçılar tarafından var edilmiştir ve naif eserler içgüdüsel, kuralsız ve özentiden uzak olması yönüyle dikkat çekmektedir. Herhangi bir akım ya da ekol olmayan bu sanat, yapısı ve doğası itibarıyla sanatsal kurallardan bağımsız olarak bireysel değerlendirmeye tabi tutulacak bir sanat türü olsa da onu anlatmak ve açıklamak için de yine sanatın estetik yönünü belirleyen temel unsurlardan faydalanmak gerekmektedir. “Tanrı yok değildir.” önermesinde, varlığın ortaya konabilmesi için öncelikli olarak yok olmamanın ne anlama geldiğinin açıklanması, yokluğa dair delillerin sunulması ve varlığın ispatlanması aşamalarından geçildiği gibi burada da benzer bir sürecin izlenmesi söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla sanat kurallarından bahsetmek, Naif Sanat’ın doğasına aykırı görülmemelidir.

Bu araştırmada ele alınan sanatçıların tümü, herhangi bir sanat eğitimi almaksızın bu alanda eser vermiş isimlerdir. Her biri kendine özgü sanatsal yaklaşıma sahip olan bu sanatçılar, tekniklerini doğayla etkileşimin iç dünyalarındaki “masum” duyguları harekete geçirmesiyle keşfetmişlerdir. Neredeyse 40’lı yaşlarda resme başlayan Hüseyin Yüce’nin çalışmaları naif duyarlılığın izlerini taşımadığı, eserlerinin 1973’te Bratislava kentinde düzenlenen naif ressamlar sergisine kabul edilmediği gerekçelerine dayanılarak eleştirilmiş ve onun yalnızca “halk ressamı” olabileceği söylenmiştir. Tüm bu eleştirilere rağmen çağdaş Türk resim sanatında naif resmin öncü ismi olarak sanat tarihimize ismini yazdırmayı başaran Yüce’nin eserlerinde perspektif, ışık-gölge ve renk kullanımına rastlanmaktadır. Onun naifliği resimlerinde sanatın estetik kurallarından korunma çabasına girmemesinden, gördüklerini objektif bir şekilde resmetme çabasından, özellikle son dönem çalışmalarında resimlerinin başrol oyuncusu olan ağaçlarını mor, pembe ve mavi gibi gerçekliğe aykırı renklere boyamasından ileri gelmektedir. Esasında biçimsel estetiğin onun çalışmalarına tezahür etmesinin nedeni de sanatçının gördüklerini yansıtmaya kabiliyetinde gizlidir.

Resim yapmaya 57 yaşında başlayan Fatma Eye’nin resimlerinde de tıpkı Yüce’nin resimlerindeki gibi ayrıntıcı bir tutum göze çarpmaktadır. Ancak Eye’nin resimlerinde bir zanaatkâr edasıyla ince bir işçilik ve titiz bir yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Yüce, gördüklerini doğal gerçekliğe olabildiğince sadık kalarak tuvaline

yansıtmaya çalışmışken Eye, kompozisyonlarına düşsel dünyasını da dâhil etmiş ve zanaatkâr edasıyla ince bir işçiliğin görselleştiği ve titizliğin ön plana çıktığı eserler üretmiştir. Ne var ki Yüce'nin eserlerinde bulunan perspektif olgusu, Eye'nin çalışmalarında tam anlamıyla bulunmamaktadır. Uzaktaki nesneleri yakındakilere oranla küçük yapan ancak aynı düzlemde yer alan figür-figür ve nesne-figür ilişkisinde orantısız sorunlar yaşayan sanatçının bir dönem resimlerinde Anadolu'nun geleneksel dokularını yansıtmaya çabası ve foto-gerçekçi yaklaşım görülmektedir. Ancak 1981 sonrasında yaptığı eserleri bahsi geçen etkilerden uzaktır ve bu eserler sanatçının içtenliğini, samimiyetini, doğallığını, naif dünyasını yansıtmaktadır.

Sanat eğitimi almadığı halde sanatı yaşamının meselesi haline getiren ve sanat hayatına öykü yazarlığı ile başlayan Fahir Aksoy'un resimlerinde ise halk sanatları ve geleneksel sanatlara duyduğu ilginin tabii bir yansıması olarak bu sanatların etkileri görülmektedir. Bu alanlar üzerine yoğunlaşarak yeni sentezlemelere ulaşan sanatçının resimleri oran-orantıya yer verilmemesi, ışık-gölge kuralının uygulanmaması, düz renk satırlarına rastlanması, nesne ve figürlerin kuşbakışı ve cephe görünümünün bir araya getirilmesi bakımından Osmanlı Dönemi ünlü minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un minyatürlerindeki özellikleri ve duvar resimlerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu esinlenme esasında, Aksoy'un "Türk kültüründen beslenen ulusal sanatın evrensel boyutlara ulaştırılması" çabasıyla açılabilir. Sanatçının oran-orantı, renk, perspektif ve ışık-gölge gibi unsurları içinden geldiği gibi kullanması sonucu oluşan hareketlilik ve ahenk de onun çocuksu coşkusunun izlerini taşımaktadır.

Fahir Aksoy'un halk resimlerine olan yakınlığı, Fatma Eye'nin bazı resimlerinde halk resimlerinin etkisinin görülmesi, Hüseyin Yüce'nin halk ressamlığı izleri taşıması bu sanatçıların "yakın çevreden beslenen, doğal ve halk tabanına dayalı bir anlatım"larının olduğunu göstermektedir. Her sanatçının kendine özgü naif yönü, Tcac'ın "İnsite Sanat" olarak isimlendirme yaptığı bu sanatın farklı boyutlarını bir araya getirmiştir. Bu sınıflandırma çerçevesinde Yüce'nin resimlerinin, karşısına geçtiği manzaralara sadık kalarak çalışması bakımından benzetmeci (metaphoric); doğayı herhangi bir canlıya yer vermeyerek sessizliğin hâkim olduğu duygusal, derin, yalnız, biraz da hüznü resimler haline getirdiği için de şiirsel gerçekçi yönünün olduğu söylenebilir. Eye'nin bir dönem yaptığı foto-gerçekçi resimlerinde ve çalışmalarının genelinde her nesneyi üstün bir detaycılıkla ele alması onun benzetmeci yönüne işaret ederken resimlerinde birden fazla olayı tek bir kompozisyona sığdırması ve bu kalabalık kompozisyonları büyük bir neşe ve heyecanla aktarması onun düşsel yönünü gün yüzüne çıkarmaktadır denebilir. Aksoy'un resimlerinde ise bir görünümün ya da olayın olduğu gibi yansıtılmasından ziyade sanatçının hayalindeki imgeleri bir araya getirme çabasının olması, onun düşsel resimler yaptığı bir işareti

sayılabilir. Dolayısıyla Naif sanatçıların kesin sınırlarla çizilmiş birtakım yasalara bağlı olmaksızın, iç dünyalarının sesine kulak vererek özgür bir sanat tarzlarının olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

Aksel, Malik. *Anadolu Halk Resimleri* (2.Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.

Aksoy, Fahir. “Fahir Aksoy’la Radyoda Bir Konuşma”. Dost 24.91 (Mayıs 1972): 19-20.

Aksoy, Fahir. “İzmir’de İki Resim Sergisi”. Sanat Çevresi 21 (Temmuz 1980b): 23.

Aksoy, Fahir. “Naif Sanat Üzerine Düşünceler”. Sanat Çevresi 162 (Nisan 1992): 44-48.

Aksoy, Fahir. “Naif Sanatın Geçirdiği Evreler”. Milliyet Sanat 4 (Mayıs 1980a): 79-82.

Aksoy, Fahir. Karlı Dağlar [Resim]. <http://www.turkishpaintings.com/sayfasından erişilmiştir>.

Aksoy, Fahir. *Naif Sanat ve Türk Naifleri*. İstanbul: Ak Yayınları, 1990.

Aksoy, Fahir. Tren ve Tünel [Resim]. <http://www.cakinberk.com/sayfasından erişilmiştir>.

Aksoy, Fahir. *Yaşam Defterim: Yaşamım, Yazarlığım, Ressamlığım* (1.Baskı). İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004.

Benadam Sanat Galerisi Sergi Kataloğu. *Hüseyin Yüce*. 15 Nisan-15 Mayıs 1989.

Boydaş, Nihat. “Naiv Resim Sanatı Üzerine”. Milli Eğitim 75 (Ocak-Şubat 1988): 33-35.

Brodskaja, Nathalia. *Naïve Art*. Sirrocco: Parkstone International, 2007.

Ergüven, Mehmet. *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 1992.

Erzen, N. Jale. “*Hüseyin Yüce*”. *Yeni Boyut* 2/13 (Mayıs 1983): 21-22.

Eye, Fatma. Gelin Odası; Osman Hamdi Paris’te [Resim]. <http://www.egeart.org/sayfasından> erişilmiştir.

Eye, Fatma. Kurtuluş Parkı’nda Kış “Ankara”; Forbes Köşkü; Dengeli Evren, 1926 Yılında Bir Pazar Yeri [Resim]. Ankara: Şekerbank Sergi Kataloğu, 1-24 Mart 1990.

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2010.

Giray, Kıymet. *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu* (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Gombrich, Ernst Hans. *Sanatın Öyküsü* (4.Baskı). Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Gültekin, Gönül. *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, 1992.

İnternet 1: http://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/06/120615_reddot_cave.shtml sayfasından erişilmiştir.

İnternet 2: *Hikmet Karabucak* ismine www.lebriz.com sayfasından erişilmiştir.

Keser, Nimet. *Sanat Sözlüğü* (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

Kolukısa, Can. “*Köylü Ressam H.Yüce: Hayvan Kıllarından Fırça Yaparak Resme Başladım*”. *Milliyet Sanat* 21 (Şubat 1973): 8-10.

Köksal, Ahmet. “*Yeni Sergilerden Bir Demet*”. *Milliyet Sanat* 143 (Mayıs 1986): 48-49.

Lhote, Andre. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler* (1.Baskı). Çev. Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü* (3.Baskı). Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Özsezgin, Kaya. “*Halk Resmi ya da Fahir Aksoy*”. *Milliyet Sanat* 344 (Kasım 1979): 27.

Özsezgin, Kaya. “Yeni Eğilimler Mi Eğilimsiz Eğilimler Mi?”. Milliyet Sanat 85 (Aralık 1983): 49-50.

Özsezgin, Kaya. 1940-1980 Arası Türk Resmi. Ed. Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt 4)* içinde (7-102). İstanbul: Tiglat Basımevi, 1989.

Sağlam, Mümtaz. *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1. Batı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler* (1.Baskı). Ankara: T.C. Merkez Bankası Yayınları, 2004.

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı* (7.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.

Tansuğ, Sezer. *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983.

TBMM Tutanak Dergisi (1950, Mayıs 29), Devre: IX, İhtima: O., Cilt: 1, Ankara: TBMM.

TDK. *Türkçe Sözlük* (10.Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

Yüce, H. Kış Başları; Kar Sükûnu; Orman Yolu [Resim]. İstanbul: Benadam Sanat Galerisi, 15 Nisan-15 Mayıs 1989.

Yüce, H. Peyzaj [Resim]. <http://www.rcmuzayede.com/> sayfasından erişilmiştir.