



Looking at the Theme of Poverty in Contemporary Turkish Painting Through Rural and Urban Perspectives: Samples from Neşet Günel and Neş'e Erdok

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER*^a, Süreyya GENÇ^b

Article Info

DOI: 10.14686/buefad.503350

Article History:

Received: 26.12.2018

Accepted: 28.01.2019

Published: 01.02.2018

Keywords:

Neş'e Erdok, Neşet Günel, Turkish Painting, Poverty, City, Village.

Article Type:

Research Article

Abstract

Beyond being a term in economics, poverty is a reality with which individuals and societies try to come up by developing some methods and which also determines their life styles. Through artistic works, the term poverty can be converted either into a reality which reflects people and their living conditions or into a theme to do a social criticism. She has made drawings of poor people in her paintings such as *Konfeksiyon İşçisi* (A Worker in Clothing Industry), *Berber Çırağı* (Apprentice in Barber Shop), *Plastik Çiçek Satıcısı* (Seller of Plastic Flowers), *Cikletçi* (Gum Seller), *Saltanat* (Sultanate), *Ağbi Gazete* (Brother Newspaper). These paintings exhibit part of the urban life. In this vein, Neş'e Erdok uncovers this difference by presenting a view of the city in which people of different statuses and classes live together. This study deals with how the theme of poverty in terms of rural and urban regions is treated in Turkish painting through the perspectives of Neşet Günel and Neş'e Erdok.

Çağdaş Türk Resminde Fakirlik Temasına Köy ve Kent Perspektifinden Bir Bakış: Neşet Günel ve Neş'e Erdok Örneği

Makale Bilgisi

DOI: 10.14686/buefad.503350

Makale Geçmişi:

Geliş: 26.12.2018

Kabul: 28.01.2019

Yayın: 01.02.2018

Anahtar Kelimeler:

Neş'e Erdok, Neşet Günel, Türk Resmi, Fakirlik, Yoksulluk, Kent, Köy.

Makale Türü:

Araştırma Makalesi

Öz

Fakirlik, ekonomik bir tanımlama olmanın ötesinde bireylerin ve toplumların yaşama biçimlerini belirleyen, başa çıkmak için yöntemler geliştirdiği bir gerçekliktir. Sanat eserlerinde hem bir yaşama biçimi hem ekonomik koşul bağlamında ele alınarak insanı ve hallerini anlatan bir gerçekliğe ya da toplumsal eleştiri yapmak için temaya dönüşebilir. Neşet Günel atölyesinden yetişmiş, figüratif resmin önemli sanatçılarından biri olan Neş'e Erdok da "Konfeksiyon İşçisi, Berber Çırağı, Plastik Çiçek Satıcısı, Cikletçi, Saltanat, Ağbi Gazete" gibi resimlerinde fakir insanları resmeder. Bu çalışmada fakirlik temasının Türk resminde köy ve kent bağlamında nasıl ele alındığı Neşet Günel ve Neş'e Erdok'un resimlerinin üstlendiği temsilîyetle ele alınacaktır. Böylece bireysel/toplumsal bir temanın resim sanatının bir parçasına dönüşme biçimi örneklendirilmiş olacaktır.

*Corresponding Author: foner@bartın.edu.tr

^aBartın University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, (Assist. Prof. Dr., Bartın University, Turkey/Bartın, <http://orcid.org/0000-0001-5251-4327>)

^bBartın University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, (Assist. Prof. Dr., Bartın University, Turkey/Bartın, <http://orcid.org/0000-0001-7733-0006>)

Introduction

The term poverty did not come to existence only because of people with low income. It is important to conceive poverty, which can also be defined as not being able to meet basic needs of people and not being able to benefit from employment, sheltering, health and education opportunities and necessities of social life, as a reality that determines individuals' and societies' life styles and develops methods to deal with all of these issues, beyond the economic definition of the term. The definition of poverty, according to the European Union, is as follows: "If people are unable to keep up with a life standard that is considered as acceptable by the society they live in because of the inefficiency in their income and resources, they are in poverty. In such a case, poor people are obliged to experiencing a number of problems: Unemployment, low income, bad housing conditions and not being able to benefit from health services and obstacles experienced for access to cultural, sports, recreational and educational opportunities for a lifetime. Poor people may not join the activities properly that people could do within the natural flow of life in social and cultural life and they may have difficulty obtaining their basic rights" (Adaman and Keyder, 2005: 6).

The transformation of poverty into one of the subjects of art dates back to the ages, when realism and critical approach to social order came into prominence and art gained a dimension of community. According to Shiner, the separation of art and craft is also related to art's dimension of community. According to Shiner, there is no separate field that requires to conceptualize the relationship with community until the invention of art or there is no term as art as a social sub-system. The separation of craft and art has ensured the clarification and institutionalization of approaches related to the social function of art (Shiner, 2017:35). Art started to be viewed as a tool of communication that could reveal and interpret social problems and be used as a powerful tool of communication to change the community.

By investigating the theme of poverty in art in terms of both life style and economic condition, it changed into a reality that depicts individuals and their behaviors or a theme to make social criticism.

Özgenç analyzes the way how the theme of poverty is examined based upon the relationship between the birth of art and middle class and states where poverty was exposed to display class differences in the beginning. Poverty and the poor reveal which social stratum they belong to with their ugly smiles and they display the difference of the elites (Özgenç, 2014: 17-25). However, when the following periods are considered – considering the process of development – it is seen that the tendency for considering poverty in paintings as a theme that reveals human feelings such as compassion or points to social problems such as inequality has become more dominant.

The reflections of modernization efforts that started in almost every field with the proclamation of the republic were seen in the Turkish painting art. Therefore, the development of the Turkish painting art has moved in parallel to efforts towards social change. This view brings a perspective of the Turkish art that is appropriate for sociological reading and form of reading/understanding, especially from the post-republic period to today. Poverty is one of the themes that offers important and meaningful data for such a sociological reading.

After the proclamation of the republic, both modern and national art policy were created. Artists tried to catch up with the current art movements until the Second World War. Painters that were sent abroad by the government produced pieces of art in a struggle for nationalizing the art movements of the countries they visited.

Although Turkey did not enter the World War II, the economic and political effects of the war start to be felt in the 1940s. The economic problems experienced by the society reflect on the toiles of painters and the first works of art addressing the theme of poverty start to come to existence. Furthermore, within the frame of "The Turkish Painters traveling around the Country", which happened between 1939 and 1944 and included all painters, painters that live in different cities of Anatolia reflect the poverty of the Anatolian people on their toiles.

Poverty did not enter the agenda of Turkish painting just as a part of the reflection of the social situation resulted by the war. The acceleration of urbanization after the process following the republic paved the way for life and opened the door for a radical change which included people, spaces and social structure. The 1940s and 1950s are the years when rural-urban migration increased and urbanization became apparent. With rural-urban migration during these years, problems such as the conflict between urban life and local culture, non-adaptation to urban life and alienation became attention-grabbing. This change means radical transformation: "Turkey, which has agriculture based economy, faced rural-urban migration problems as a result of industrialization. These problems brought along many other problems. This situation was subject to the art of painting, as well and the Anatolia-based understanding that started as local spaces and village-based contact changed into the urban phenomenon that migrated from the rural to urban in the 1960s and 1970s." (Can Koç and Altuntaş, 2016: 836). This situation started changes in the existence of social structures. The underlying point of this differentiation that can be generalized as villagers-urbanites, those who live in suburbs or cities, the rich-the poor and workers-bosses

includes a network of causality that expands from culture to economy. The Turkish painting paid attention to what was happening, as it was recording the aesthetical aspect of this transformation. Poverty was seen as an important theme that revealed a reality from the social perspective and addressed to human beings and their feelings directly and aesthetically.

The community, which included artists such as Nuri İyem, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel and Haşmet Akal that came together under the name “Yeniler/The News”, concentrated on social issues and produced works emphasizing the theme of poverty. In the 1950s, the group named as “Onlar/They”, which was composed of academic students, draw attention with folk patterns and social works. One of these painters, Nedim Günsür, displays the poor situations of migrating people, Mustafa Esirkuş displays the fishermen that earn money in shallow water in difficult conditions and Turan Erol displays the most meaningful situations of the slums where the indications of poverty are most apparent on the walls.

In addition to painters that display poverty with weak and pale faces and children with naked feet, there are also other painters like Cihat Burak that displays it ironically. Cihat Burak focuses on the theme of poverty, even while he draws rich people living thriftlessly in places of entertainment with a quizzical and characteristic touch peculiar to himself. The hard economic depression that was experienced as a result of the military coup of 1960 increases the interest in realistic issues. The political failures in the 1970s reflect on Turkish paintings as the increase in the form of social sensitivities. Among the painters reflecting the theme of poverty on their toiles during this period are Neşet Günal, Cihat Aral, İbrahim Balaban, Ramiz Aydın, Alaettin Aksoy and Duran Karaca. The painters, who interrogate the indications of poverty that was created by unplanned urbanization through urbanites in the 1970s, are painters such as Nes’e Erdok, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kasım Koçak and Ahmet Umur Deniz.

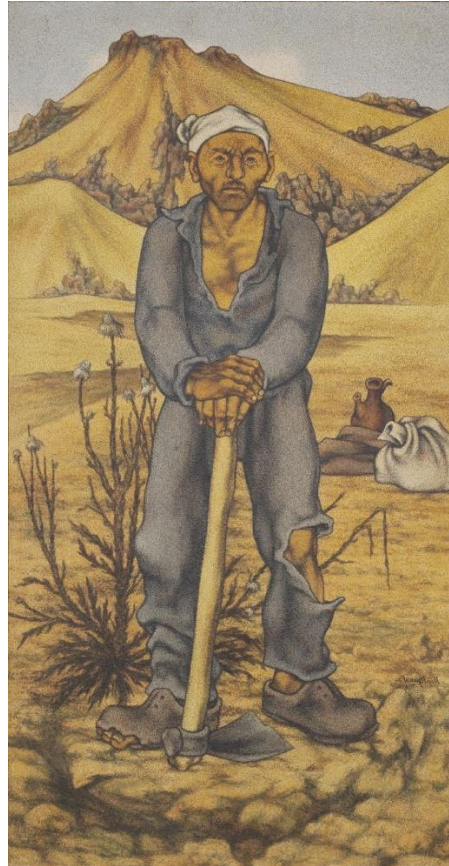
It is seen that although painters did not set boundaries strictly during this period, they focused on the theme of village and city separately. “The reality of village and city has been displayed with original themes conspicuously within the frame of the development of the Turkish figure drawing. It is not possible to say that the theme of village and city has shown opposite tendencies towards each other in the modern Turkish figurative art” (Tansuğ, 1996: 270). The theme of poverty continues to be seen as a theme that brings the village and city paintings closer to each other in terms of composition and where painters display their real manners. For that reason, it is meaningful to evaluate the theme of poverty based on the sociological perspective of the period within the context of village and city. Neşet Günal and Nes’e Erdok are the painters that touch on the theme of poverty from the perspective of village and city and become prominent with striking paintings.

Village Paintings and Poverty: Neşet Günal’s Paintings

It can be said that each mutual or individual tendency that creates fraction in painting art brings poverty forward. The theme of poverty in Turkish painting art is treated more intensively as a part of the dimension of community of art during the post-republic period. “Socially realist paintings that were presented in Liman Exhibition in 1947 will be exposed to a new breakthrough in parallel to applications developed in the 1960s. At this stage, artists get a different perspective which is known as social realist perspective. Realism that reflects the life and difficulties experienced by the people of countryside and workers and sits at the focus of the consideration. Agricultural laborers, hungry people of barren lands, mothers and children, migrants and slums start to be reflected on toiles. With its drama...”(Giray, 2003: 14). Among these painters, Neşet Günal draws attention in terms of reflecting the reality of village. Günal’s preference for village as the main space is directly related to his world view. It can be said that his autobiography, understanding of innovation and sincerity plays an important role in unclinking this preference. As a result of this, the theme of poverty is one of the key factors in Neşet Günal’s paintings.

Güenal, who reflects the traces of the culture and life style he lives in on his paintings directly, reflects his childhood years that he remembers from painting compositions by analyzing them with world view. “My first principle was to reflect the risks of my paintings after the 1960s for falling behind. I rediscovered my own truth in the reality of men of land where I experienced their life struggles, concerns, pains and poverty. I could not be separated from the social and natural environment I have been to. The sensibility, which was created in my personality by this environment, was the starting point of my relationship with my environment. It was natural for me to be influenced by the class problems shaping the life of social environment I was a part of. I was in a struggle for shaping the life and psychology of the men of land as a product of this environment. I wanted to paint the reality of men of land by believing, feeling and living.” (Pelvanoğlu, 2012:26-28). While Güenal’s statements aestheticize the past and present within the context of world view, it shows that he featured the reality of poverty.

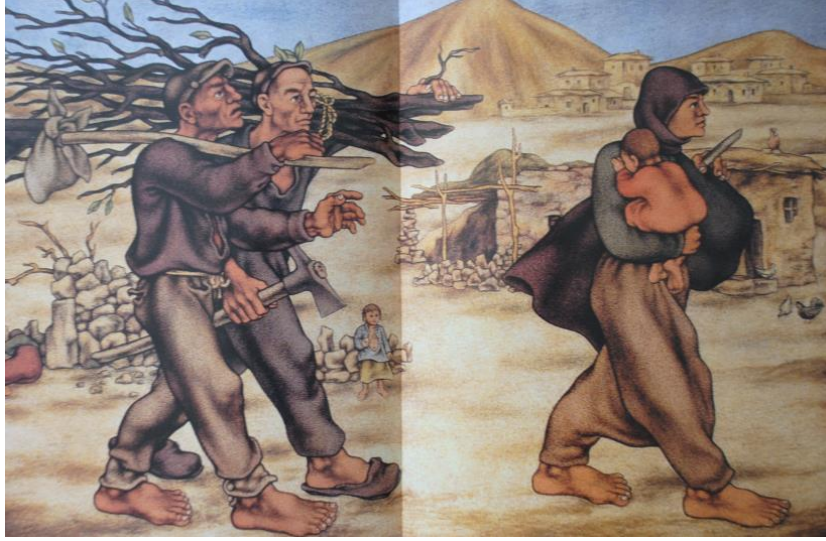
Even if we observe this reality in most of his paintings, it seems like this poverty is engraved in every corner of his “Earthman” painting. The torn shoes and trousers of the figure standing by himself and displaying poverty give the impression that he has worn them for a long period of time and they have become an inseparable part of his body. At the same time, the man shows his poverty with his open chest, with the food behind his back and with the pickaxe handle he is holding in his hand. It can be said that the soil color nature that creates the earthy texture and background of the painting completes the man’s poverty with its plain sight.



Picture 1.Toprak Adam/ Earthman,1974, oil painting, 220X165cm.(private collection)

Neşet Günal places people living plainly with his clothes and looks in front of the background that is composed of pale and realistic colors. In this regard, simplicity and poverty completes each other in Günal’s paintings and he makes it an individual of the society he lives in. “For him, poverty, the drama of exasperated people, nature that is defeated by drought is an observation object without leading to division. He is inside and outside of the role just like a Brecht actor. Even if he is affected by what he sees, this does not turn into a worldly pain for him" (Çelik, 2004). Poverty that does not turn into worldly pain in Günal’s paintings turns into one of the elements that combines his composition with his technique.

The details in Neşet Günal’s paintings show that he approaches poverty as a whole. Günal reaches this unity with the association of richness presented by these details. For example, poverty in “Back from the Field” painting is placed on the composition as the life style of agriculture laborers who are the individuals of non-industrial society. The woman carrying a child that is in front of the mountain at the background in the painting points that the poor images of men holding a saddlebag, pieces of leaf and an axe show that they make a direct connection to the nature. Even though it is known that Neşet Günal paint the images from his childhood, it is not certain that these people and the image in the painting show the present time, when the context of experience and masterpiece is forgotten. Although Günal paints his own people, poverty is a reality of humanity that over crosses the boundaries of time and space in the big picture.



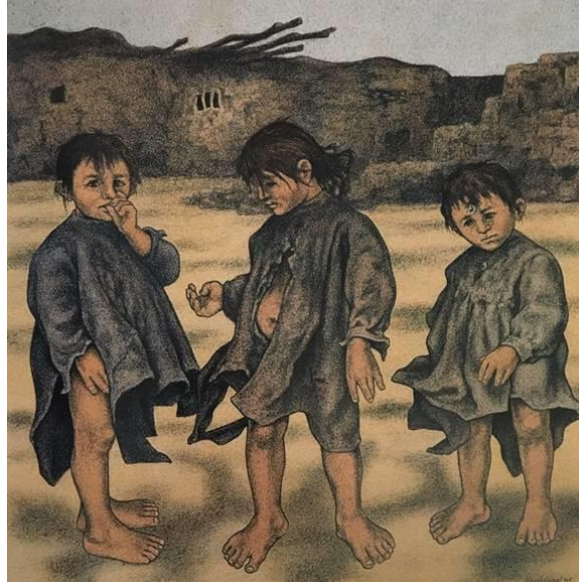
Picture 2. “Tarla Dönüşü/Back from the Field”,1961, oil painting, 145X245 cm..(MSGSÜ Museum of Painting and Sculpture Collection)

One of the paintings that implies the poverty of people, who are in a relationship with nature, is “The Break”. The poverty of nature and elements leading to poverty in this painting attract attention. Even if the woman and child that give up on waiting something from nature that turns its back on them and the hills that are pictured in yellow-brown colors connecting with the horizon, the man looking at the woman and child hopelessly is one of the most important indicators of poverty.

The presence of children in Günel’s compositions signaling the theme of poverty draws attention. “In his paintings, Günel tries to question children that he sees as the symbol of innocence and standing in and at the threshold of misery through the term “poverty.” All alone or in the middle of the crowd by the strawmen in the field in the middle of the moorland, in front of his house: The children Neşet Günel chooses are sorrowful, scared and fragile. They are already lost in their torn clothes. Uncovered problems taken over from their parents are always seen on their faces” (Batur, 2000:349).

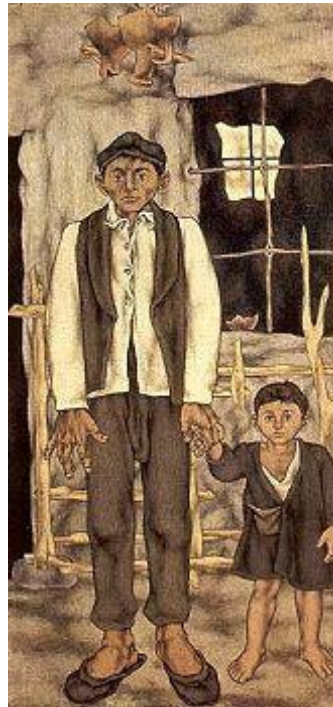


Picture 3. “Mola/ The Break”, 1962, oil painting, 145X245 cm. (MSGSÜ Museum of Painting and Sculpture Collection)



Picture 4. “Çocuklar/Children”, 1963, oil painting, 137X127 cm.

Children standing in front of their earth-sheltered homes looking idle seem to be displaying the heritage of poverty with their naked feet and torn clothes in “Children” painting. The fact that the three of the children that do not have clothes to cover their whole bodies wear clothes signals that they are at least equal in terms of poverty. The fact that there is no other detail (like a toy) at the background of the painting is another dimension of poverty. In this painting, children represent the complimentary aspect of nature, the equalizing aspect of innocence and the fatalist aspect of poverty.



Picture 5. “Baba Oğul/ Father and Son, 1961, oil painting, 193X93 cm. (MSGŞÜ Museum of Painting and Sculpture Collection)

In “Father and Son” the presence of an adult person implying poverty from the child’s look and hands and feet is meaningful. A relationship may be built between the theme of poverty and Günel’s drawing the thin children with naked feet. “The most distinct two features in his figures are clothes, hands and feet. These hands and feet that he draws with a large and sculptural narration empower this monumental effect. Poor and rough clothes cover bodies as if they were part of the body” (Arslan, 2008: 636-637).

The painting named “Death of the Calf” is one of the most important works in which Neşet Günel unites poverty with the realities of Anatolia. Since the death of the calf that is the means of living for the family as understood from each detail in the painting means the end of hopes, no person in the painting is happy about eating meat: “Meat has a different meaning in Anatolia. Meat refers to wealth. Only rich people consume meat. Meat, which is very crucial for the health and development of people, is a staple food as it provides feeling of fullness, easy cooking and adds flavor to many meals. However, these poor people do not have access to this valuable food very often. The name of Günel’s painting shows this. The name of the painting is “Death of the Calf”, not “Victim”. As understood, the calf of the family seen in the painting is the dead calf and the father cuts the calf. When we look around, there are adobe houses, naked feet and scared faces in the background. The father inserts the knife he holds in his hand into the skin of the calf with all his power. It is evident that they are not a wealthy family and they will have the calf as a meal. It is not certain whether it is the sadness for losing the calf or the struggle for having meal, but the drama in the painting is so obvious that poverty is read not only with financial possibilities but also with the coldness of nature and rurality. In fact, even the calf lying on the floor seems to gets its share from this poverty” (Kaya, 2016).



Picture 6. “Dananın Ölümü/ Death of the Calf”, 1962 oilpainting, 99 x 188 cm. (MSGSÜ Museum of Painting and Sculpture Collection)

Autobiographical effect is one of the direct ways for building a connection between the artist and work. Building a connection between the artist’s experiences and work is one of the ways to enter his poetic world. Neşet Günel reflects his experiences on his paintings. Günel’s childhood years that he spent in hard conditions is one of the main elements taking the object of his art beyond being an understanding of his art. By reflecting this effect, Günel reveals one of the authentic points in his art. From this perspective, poverty in his paintings is one of his experiences as much as the reality of society. Günel, who draws his father in the painting “My Father, Memorial Portrait”, gives details of the reality of poverty in his own life. For the artist, who reflects the traces of his own life in most of his paintings, poverty is one of the vivid scenes of these traces.

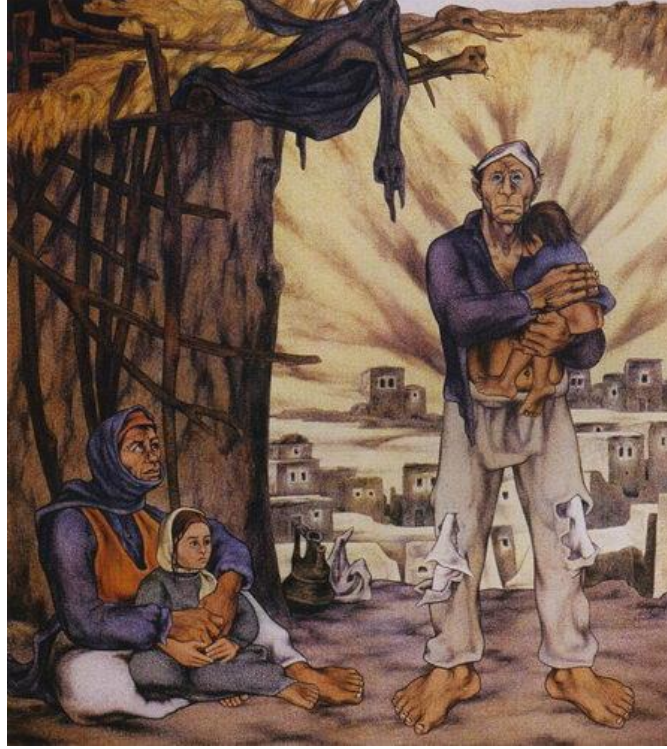


Picture 7. “Babam Anı Portre/ My Father, Memorial Portrait”, 1974, oilpainting, 200x74 cm.

“Neset Günal takes the inspiration of ‘Foot of the Wall’ from the events he observed in his childhood. The artist observed people that are tired of unemployment, lies and shelters beneath the shadow, whenever it appears, chats and spends the most fruitful years of his life behind the walls helplessly” (Altug, 2003: 44-45).



Picture 8. “Duvar Dibi I/ Foot of the Wall”, 1963, oilpainting, 138x184cm.(Yapı Kredi Bank Collection)



Picture 9. “Yaşantı II/ Life Style II”, 1974, oilpainting, 225X200cm.(Besi Cecan’s Collection)

Neşet Günel also reveals the poverty of families in different paintings. For example, in his painting named “Life Style II”, the half-naked little child standing in his father’s lap and the father with his open chest and trousers, the mother and daughter sitting on the ground and all the other details strengthen the narration.

Many other objects in the artist’s paintings also reinforce the theme of poverty. The clothes, which show that the figures do not come from the upper class of society, walls that are sometimes shown with cracked and mostly pale colors and village sceneries are some of the indicators of being poor. Therefore, all the details of the paintings that complete the stance and mood of figures can be considered as details implying poverty.

Neşet Günel examines the theme of poverty within the structure where different causalities nurture each other and turn into dynamics as a reality of the society and his own paintings and he was able to turn this reality into a part of authentic sense of art.

City Paintings and Poverty: Nes’e Erdok’s Paintings

Neş’e Erdok, who was a student at Neşet Günel’s studio and took over Neşet Günel’s studio in the 1980s, treats the theme of poverty within the context of city by maintaining the city’s interest in poor people through multi-dimensional arrangements depending on original drawings (Tansuğ, 1995:110). Neş’e Erdok joined this understanding with ‘harsh, indifferent and wild-looking compositions during this period, when social realist understanding gained acceleration (Tansuğ, 1996:293). It is seen that Erdok, who accepts poverty as a reality making social injustice visible, prefers low class people. Neş’e Erdok, who brings a monumental dimension to group arrangements, achieves to raise the people from the lower class to the level of his sensitive and fragile spirit” (Tansuğ, 1995: 80). Erdok draws different people in his paintings such as ‘a Ready-wear Laborer, Barber’s Apprentice, Seller of Plastic Flowers, Gum Chewer, Sultanate, Elder Newspaper, Bro? Or Why?’ These paintings are displayed as a part of city life. City exists not only with its natural appearance and buildings but also with its structure uniting people having different identities and positions at a mutual ground. Neş’e Erdok make different people visible by drawing the scenes of people that have different identities and come from the city life creating a layered social class in society. This way, Neş’e Erdok’s paintings have the function of social criticism by focusing

on class difference and inequality and this function represents the example of art which exists with an opposing and critical manner.*

Neş'e Erdok draws the pictures of florists, beggars, street musicians, peddlers, napkin sellers, shoe shiners and weighers with small incomes in spaces such as on a ship or on streets that turned into a part of city life. Drawing these people in public space, not just in private space shows that Erdok approaches poverty not just as the fate of people but he wants to present it in a way representing inequality.

The existence of children with naked feet behind the florist women or inside the garbage van in Erdok's paintings reveals the drama and tragedies of human uncovered by inequality that became apparent with poverty. Using children and street animals in Erdok's paintings, where lower class people are painted, shows Erdok's intention for dealing with this theme, because children and animals that have an existence far from alienation and the concern for being affected have a strong impact on criticizing the world of old people as a symbol of innocence.

While poverty turns into a part of hard life that needs to be handled on one side and an important sign of inequality on the other side, it offers an opportunity for facing the truth of 'alienation' and 'exclusion.' According to Adaman and Keyder, poverty results in different types of 'exclusion' including economic, spatial and political exclusion. Economic exclusion is the type of exclusion faced by people that are unable to be employed in labor market and formal industry. Spatial exclusion is experienced, when people migrate to an urban area and usually settle in the shanty districts of the cities, deal with the deficiency of public services in the areas where these people live and sometimes being belittled because of the district these people live in. Political exclusion is observed, when people exposed to economic and spatial exclusion are not involved in political participation channels (Adaman and Keyder, 2006: 9-10). When Neş'e Erdok's paintings are examined, the fact that even if poor people are seen in public spaces, they are lonely draws attention. Therefore, in paintings where poor people are drawn, there are no other people from different walks of life except for themselves within composition. This loneliness shows that even though people in Erdok's paintings are in city life, they are still excluded. The artist emphasizes the reality of exclusion in most of her paintings where she deals with the theme of poverty. Even though people that are economically and spatially excluded benefit from being the ground bringing together every layer of the city, they are not at an equal level with everyone. In this regard, the nuance in the way how the artist focuses on spatial exclusion is meaningful. The existence of people that are not noticed, although they are in the same space with people from different classes shows the dramatic situation created by poverty. For example, in the "The Little Kleenex Girl" painting, the little girl is by herself and a cat and a tree (nature) accompanies her. In "Kleenex Boy" painting, the boy holding the Kleenex tissues in his hand is lonely and the doubtful face that takes his power from his hands and dark looks accompany this loneliness and exclusion. In "Foot of the Wall" painting, two people looking thoughtful and sitting on the corner without seeing each other are lonely. This exclusion depicted by Erdok hardens the tone of reality, when the beggar child in "Why" painting asks why.

The theme of poverty that the artist reflects by choosing the people from the lower class is generally reinforced with the adaptation of the theme to colors. The colors preferred by the artist mostly progress at a monochromatic level. In her paintings that she produces within the frame of the theme of poverty, this monochromatic color palette and her preference for cold colors attracts attention. For example, in "Plastic Flower Seller" painting, the artificiality of plastic flowers, the poorness and exclusion of the seller unites with cold colors. In "Sellers in Istanbul" painting, the pale tones that unite with the faces of sellers become colorful with the presence of the objects that are sold and this colorfulness can be interpreted as representing the hope of sellers. The same interpretation can be made for the "Gum Seller" painting.

* It is difficult to say that 'Arte Povera' movement has an impact on making poverty one of the most important themes in Nes'e Erdok's paintings, because conceptual approaches set the basis for «Arte Povera» movement, which was first used by Germano Celant, Italian art and history critic, in 1967 and what actually matters is to transform any kind of substance that comes from nature such as garbage, broken pieces of glass, processed and unprocessed metals, soil, water, coal, trash and leaves.



Picture 10. “Selpakçı Küçük Kız/The Little Kleenex Girl”, 1999, oilpainting, 116x89 cm.



Picture 11. “Selpakçı Oğlan/Kleenex Boy”, 1999, 180X150 cm.



Picture 12. “Duvar Dibi/ Foot of the Wall”, 1993, oilpainting, 100x80 cm.



Picture 12. “Niye/Why”, 2002, 146X114 cm.



Picture 13. “Plastik Çiçek Satıcısı/ Plastic Flower Seller”, 1982, oilpainting, 200X133 cm.



Picture 14. “İstanbul Satıcıları/ Sellers in Istanbul”, 1980, oilpainting.



Picture 15. “Cikletçi/ Gum Seller”, 1980, oilpainting, 180X100 cm.

Neş’e Erdok shows the drama of the physically handicapped people accompanying their poverty in her paintings named “Sultanate Boats.” “Sultanate Boats, which is a window to the dramatic lives and positions of the physically handicapped people, reflect the hardest lives they are thrown at. The beggars that are narrated within the heavy and overwhelming absence of poverty are the sections of the hard lives of the physically handicapped people. Beggars with their distressing bodies stuck among chests and barrows, sellers sitting on wheelchairs reflect on Erdok’s paintings with their bare and purified realities” (Giray, 2018:78).

Partially more vivid and lighter tones in the “Florist Woman and Her Children” painting can be explained with the inclusion of children in the naturalness of flowers and composition. There are lonely and excluded people in this painting, as well. However, the vividness of the colors in the painting unites with the promising power of flowers as the representation of children and naturalness.



Picture 16. “Saltanat (Dilenci)/ Sultanate(Beggar), 1977, oilpainting, 170x104 cm.



Picture 16. “Çiçekçi Kadın ve Çocukları/Florist Woman and Her Children”, 2005, oilpainting, 162x130 cm.

Neş'e Erdok deals with the theme of poverty in her paintings as the visible form of individual and social inequality and she used poverty as a tool of criticism. The way how the artist deals with poverty exemplifies the transformation of an individual/social theme into a part of painting art.

Discussion and Conclusion

Turkish painting after the republic is one of the aesthetical reflection fields of social change. It became a close follower of the new social order that the republic tried to build since the first years of the proclamation and reflected all the attempts of change on monuments with all details. When the fact that the historical adventure of the modern Turkish painting started late, the fact that the post-republic process progressed fast is a commonly accepted idea. It is observed that the painting art made progress simultaneously with social change during this process. However, this progress should not mean that the painting art did not make progress with the social dimension of it. Elements such as individual, feelings of individuals, the truth of humanity and existence have never been ignored.

The theme of poverty has been on the agenda of the painting art as its social and individual problem. In this regard, it is seen that the theme of poverty creates a mutual ground associated with individual and society in the painting art. The fact of urbanization that has developed especially since the 1950s has helped some realities associated with individual and society become visible. One of these realities is poverty. While the painting art deals with the problem of poverty as a reality revealing human feelings, it concentrates on the perspective of poverty in village and city. This way, they showed poverty as a universal problem with human dimensions and as a problem of our society.

As Neşet Günel shows the perspective of poverty, he considered many dynamics including his own experiences. As a reality of village, poverty unites with his life, world view, understanding of art and compositions.

Neş'e Erdok observed poverty that her master saw in villages and put at the center of her agenda as a problem in cities. The details associated with poverty in Erdok's paintings imply class difference, inequality, nurturing feelings related to hope, hopelessness and exclusion.

It can be said that Neşet Günel and Neş'e Erdok deal with the theme of poverty as two faces of social and individual realism. The spatial aspect of poverty has been shown in a meaningful unity in Erdok and Günel's paintings.

Çağdaş Türk Resminde Fakirlik Temasına Köy ve Kent Perspektifinden Bir Bakış: Neşet Günal ve Neş'e Erdok Örneği

Giriş

Fakirlik kavramı yalnızca düşük gelir seviyesine sahip insanların ortaya çıkardığı bir gerçeklik olarak tanımlanamamaktadır. İnsanların temel gereksinimlerini karşılayamaması, istihdamdan, barınmaktan, sağlık ve eğitim olanaklarından, sosyal yaşamın gereklerinden yararlanamaması olarak da ifade edilebilecek fakirliğin, ekonomik bir tanımlama olmanın ötesinde bireylerin ve toplumların yaşama biçimlerini belirleyen, başa çıkmak için yöntemler geliştirdiği bir gerçeklik olarak algılanması gerekmektedir. Fakirliğin Avrupa Birliği'ne göre tanımı şu şekildedir: "İnsanlar, eğer gelir ve kaynaklarındaki yetersizliklerden dolayı içinde buldukları toplumca kabul edilebilir olarak değerlendirilen bir yaşam standardı seviyesini tutturamıyorlarsa yoksulluk içerisindeyler. Böyle bir durumda, yoksul kesim bir dizi sorunu birlikte yaşamaya mahkûmdur: İşsizlik, düşük gelir, kötü yerleşim koşulları, sağlık hizmetlerinden yeterli düzeyde yararlanamama ve kültür, spor, dinlenme ve eğitim olanaklarına yaşam boyu ulaşmada engeller. İktisadi, toplumsal ve kültürel hayatta diğer insanların doğal hayat akışı içerisinde yapı geldikleri etkinliklere hakkıyla katılamazlar ve temel haklarına ulaşmada zorluklar yaşayabilirler" (Adaman ve Keyder, 2005: 6).

Fakirliğin sanatın konularından biri haline dönüşmesi toplumsal yaşamın, gerçekliğin ya da toplumsal düzene eleştirel yaklaşımın ön plana çıktığı, bir anlamda sanatın toplumsallık boyutu kazandığı, dönemlere kadar uzanır. Shiner'e göre sanat ve zanaatın birbirinden ayrılması aynı zamanda sanatın toplumsallık boyutu kazanma sürecinin de ayrıntılarını sunar. Ona göre sanatın icadına kadar toplumla olan ilişkileri kavramsallaştırmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak sanat diye bir kavram yoktur. Zanaat ile sanatın ayrılması sanatın toplumsal işlevi olduğuna dair yaklaşımların da belirginleşmesini zamanla kurumsallaşmasını sağlamıştır (Shiner, 2017:35). Sanat, toplumsal sorunları ortaya koyup eleştirebilecek, toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülmeye başlanmıştır.

Fakirlik teması da benzer biçimde sanat eserlerinde hem bir yaşama biçimi hem ekonomik koşul bağlamında ele alınarak insanı ve hallerini anlatan bir gerçekliğe ya da toplumsal eleştiri yapmak için temaya dönüşebilmiştir.

Özgenç, fakirlik temasının ele alınma biçimini, sanatın doğuşu ile burjuva arasındaki ilişkiye bağlı olarak çözümler ve başlangıçta sınıf farklılığını gözler önüne sermek için fakirliğin teşhir edildiğini söyler. Fakirlik ve fakirler, çirkin gülüşleriyle hangi sosyal tabakadan olduklarını belli etmekte ve seçkin sınıfın farklılığını gözler önüne sermektedir" (Özgenç, 2014: 17-25). Ancak sonraki dönemlere bakıldığında –gelişim seyrini de dikkate alarak- resim sanatının fakirliği, merhamet gibi insani duyguları açığa çıkaran yahut eşitsizlik gibi toplumsal sorunları işaret eden bir tema olarak ele alma eğiliminin daha baskın olduğu görülür.

Türk sanatı, Cumhuriyet'le ortaya koyulan çağdaşlaşma çabalarının öncelikli pratik alanlarından biri olmuştur. Bu nedenle Türk resim sanatının gelişim seyri toplumsal değişim çabalarının yansıma alanı olarak görülebilir. Bu düşünce Türk resminin -özellikle Cumhuriyet sonrası dönemden bugüne- sosyolojik okumaya uygun olduğu bir bakış açısı, okuma/anlama biçimi getirir. Fakirlik de bu tür bir sosyolojik okumanın önemli ve anlamlı veriler sunan temalarından biridir. Bunun yanında fakirlik bireysel olarak insanı derinden etkileyen bir tecrübedir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra hem modern hem de ulusal bir sanat politikası oluşturulmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar sanatçılar daha çok güncel sanat akımlarını yakalamaya çabalayan bir tavır içerisindeyler. Devlet tarafından yurtdışına gönderilen ressamlar döndüklerinde gittikleri ülkelerdeki sanat hareketlerini yerleştirme çabaları içinde eserler üretmişlerdir.

II. Dünya Savaşı'nda savaşa girilmemesine rağmen 1940'lı yıllarla birlikte bu savaşın ekonomik ve politik sarsıntıları hissedilmeye başlanır. Toplumda yaşanan ekonomik sıkıntılar, ressamların tuvaline yansır ve fakirlik konusunu ele alan ilk eserler ortaya çıkmaya başlar. Ayrıca ülkedeki bütün ressamları kapsayan 1939-1944 yılları arasında gerçekleştirilen "Yurdu Gezen Türk Ressamları" programı çerçevesinde Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde yaşayıp resimler yapan ressamlar, Anadolu insanının yoksulluklarını tuvallerine aktarır.

Fakirlik, Türk resminin gündemine yalnızca savaşın ortaya çıkardığı toplumsal durumun yansıması bağlamında girmemiştir. Cumhuriyet'ten sonraki süreçte kentleşme tecrübelerinin hız kazanması birey merkezli yaşamın önünü açmış, insanları, mekânları toplumsal yapıyı da kapsamına alan köklü bir değişim sürecinin kapılarını aralamıştır. 1940'lı ve 1950'li yıllar köyden kente geçişin arttığı, kentleşmenin görünür olduğu yıllardır. Bu yıllarda göç, farklı yerli kültür unsurlarının kentte karşılaşması hatta bazen çatışması, toprakla kurulan ilişkinin boyutları, kent yaşamına uyum sağlama/sağlayamama gibi konu ve sorunsallar ön plana çıkmıştır. Bu değişim köklü bir dönüşüm anlamına gelmektedir: "Tarıma dayalı ekonomisi olan Türkiye, sanayileşmeyle birlikte köyden

kente göç sorunları ile yüzleşmiştir. Bu sorunlar, beraberinde de birçok sıkıntıyı getirmiştir. Bu durum resim sanatına da konu olmuş, 1930'lu yıllarda yerel mekânlar ve köylü teması olarak başlayan Anadolu kaynaklı anlayış 1960 ve 1970'li yıllarda da köyden kente göç eden kent olgusuna kaymıştır.” (Can Koç ve Altıntaş, 2016: 836) Bu eksen kayması, sınıfsal yapıların varlığında da değişimler başlatmıştır. Köylüler-kentliler, gecekonduya ya da kentte yaşayanlar, zenginler-fakirler, işçiler-patronlar biçiminde genelleştirilebilecek bu farklılaşmanın temelinde kültürden ekonomiye uzanan geniş bir nedensellik ağı bulunmaktadır. Türk resmi de bu değişimin estetik kaydını tutarken yaşananlara dikkat kesilmiş ve bu dikkatini tematik yaklaşımlarla göstermiştir. Fakirlik, toplumsal açıdan bir gerçekliği gözler önüne seren ve estetik alanda doğrudan insana ve onun duygularına seslenebilen alan yaratacak kadar önemli bir tema olarak görülmüştür.

Bu yıllarda “Yeniler” adı altında birleşen aralarında Nuri İyem, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Haşmet Akal gibi sanatçıların da yer aldığı topluluk toplumsal konulara ağırlık vererek fakirlik temasını vurgulayan eserler üretmiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde Akademi öğrencilerinden oluşan “Onlar” grubu halk motifleri ve toplumsal içerikli eserleriyle dikkat çekerler. Bu sanatçılardan Nedim Günsür göç eden insanların fakir hallerini, Mustafa Esirkuş ekmeğini denizden çıkaran ve yoksullukları her halinden okunan balıkçıları, Turan Erol fakirliği duvarlarına sinmiş gecekondu evlerinin en güzel yorumlarını ortaya koyarlar.

Fakirliği, zayıf solgun yüzlü insanlarla, yıkık dökük gecekonduyla, çıplak ayak dolaşan sokak çocuklarıyla betimleyen sanatçıların yanında, Cihat Burak gibi ironik bir tavır takınarak resimleyen sanatçılarımız da vardır. Cihat Burak, ekonomik yönden en bulanık dönemlerde bile eğlence mekânlarında müsrif yaşayan zengin insanları, kendine has alaycı ve karakteristik üslupla resmedip eşitsizlik vurgusu yaparken dolaylı yollardan fakirlik temasına eğilir. 1960 ihtilalinin yaşattığı ağır ekonomik buhran toplumcu gerçekçi konulara duyulan ilgiyi artırır. 1970'li yıllarda politik alanda yaşanan kırılmalar Türk resmine toplum hassasiyetlerinin artması biçiminde yansır. Bu dönemlerde fakirlik temasını en özgün yorumlarıyla tuvallerine yansıtan sanatçılar arasında Neşet Günal, Cihat Aral, İbrahim Balaban, Ramiz Aydın, Alaettin Aksoy, Duran Karaca gibi isimler vardır. 1970'lerden günümüze gelindiğinde çarpık kentleşmenin getirdiği fakirlik göstergelerini kent insanı üzerinden sorgulayan isimler de Neş'e Erdok, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Ahmet Umur Deniz gibi sanatçılardır.

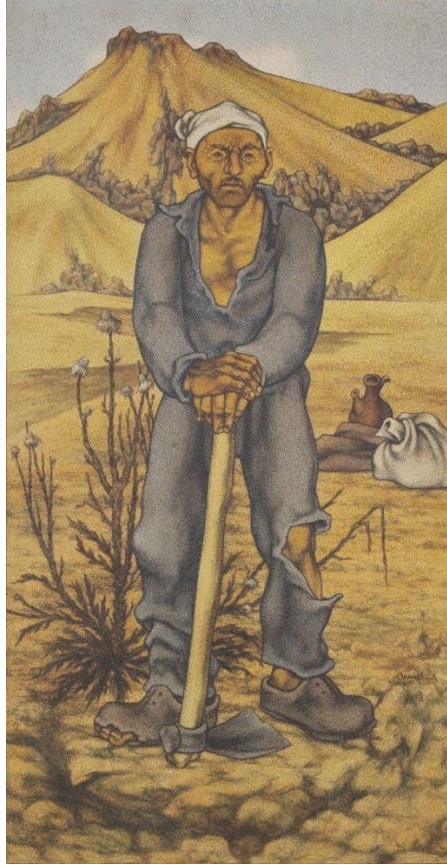
Bu dönemlerde resim sanatının bir ayrımı doğrudan imlemeyip, kalın çizgiler çekmese de köy ve kent üzerine ayrı ayrı yoğunlaştığı görülür. “Türk figür resminin bu gelişim serüveni içinde, köy ve kent gerçekleri özgün temalarla çarpıcı ifade biçimlerine kavuşturulmuştur. Çağdaş Türk figüratif ressamlığına köy ve kent temalarının birbirine karşıt eğilimler oluşturduğu söylenemez” (Tansuğ, 1996: 270). Fakirlik teması da bu bağlamda köy ve kent resimlerini kompozisyon açısından birbirine yakınlaştıran, sanatçıların gerçekçi tavrını yansıttığı bir tema olarak işlenmeye devam eder. Bu nedenle fakirlik temasını dönemin gerçekçilik anlayışına bağlı olarak köy ve kent bağlamında değerlendirmek anlamlıdır. Neşet Günal ve Neş'e Erdok'un da köy ve kentte fakirliği anlatan ressamlar olarak temsil değerlerinin olduğu düşünülmektedir.

Köy Resimleri ve Fakirlik: Neşet Günal'ın Resimleri

Resim sanatında kırılma yaratan her ortak ya da bireysel eğilimin -yaşanan gerçekliğin bir parçası olarak ele aldığı dönemlerde de- fakirliği, toplumsal bir sorun olarak gündeme getirdiği görülebilir. Türk resim sanatında fakirlik teması Cumhuriyet sonrası dönemde sanatın toplumsallık boyutunun bir parçası olarak daha yoğun biçimde ele alınır. “1947'lerde Liman Sergisi ile tohumları atılan toplumsal gerçekçi resimler 1960'larda dünyada gelişen uygulamalara koşut olarak yeni bir atılım geçirecektir. Bu aşamada, sanatçılar toplumsal gerçekçi anlayışı, düşünce yapısında ortaya çıkan farklı bir bakış açısını yakalar. Toplumun özellikle kırsal kesim insanının ve işçilerin yaşama ve çalışma zorluklarını yansıtan gerçekçilik düşünce alanının odağına oturur. Tarım işçileri, kıraç toprakların aç insanları, toprak analar ve çocukları, göçler, gecekondu mahalleleri tuvallere yansımaya başlar. Olanca dramıyla...” (Giray, 2003: 14). Bu ressamlar arasında Neşet Günal, köy gerçekliğini dile getirmesi bağlamında dikkat çeker. Günal'ın resimlerine ana mekân olarak köyü tercih etmesi, onun dünya görüşü ile doğrudan ilişkilidir. Bu tercihin ortaya çıkmasında otobiyografisinin, yerlilik anlayışının ve içtenliğinin de etkili olduğu söylenebilir. Fakirlik teması da Günal'ın resimlerinde bütün bu nedenselliklerin bir bütün oluşturmasını sağlayan harçlardan biridir.

İçinde yetiştiği kültürün ve yaşama biçiminin izlerini resimlerine doğrudan yansıtan Günal, resim kompozisyonlarında hatırladığı çocukluk yıllarını dünya görüşü ile sentezleyerek yansıtır: “1960'lardan sonraki resimlerime geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatımı' baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum. Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşmezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren

sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeydim. Toprak adamının gerçeğini inanarak, yaşayarak, duyarak vermek istedim” (Pelvanoğlu,2012:26-28). İfadeleri Günel’in geçmiş ile şimdiki dünya görüşü bağlamında estetize ederken fakirlik gerçeğini ön plana çıkardığını gösterir. Çoğu resminde farklı detaylarla bu gerçeği gözlemlese de Günel’in “Toprak Adam” resminde fakirlik resmin her köşesine işlemiş gibidir. Ayakta tek başına duran figürün fakirliğini gösteren yırtık ayakkabıları ve pantolonu, onun uzun süredir giydiği neredeyse bedeninin ayrılmaz parçası haline gelmiş izlenimi vermektedir. Aynı resimde adam, açık bağı, arkasında azığı, iri ellerinin arasında tuttuğu kazma sapıyla da fakirliğini göstermektedir. Resmin topraksı dokusu ve fonunu oluşturan toprak renkli doğanın da yalın görünümüyle adamın fakirliğini tamamladığı söylenebilir.

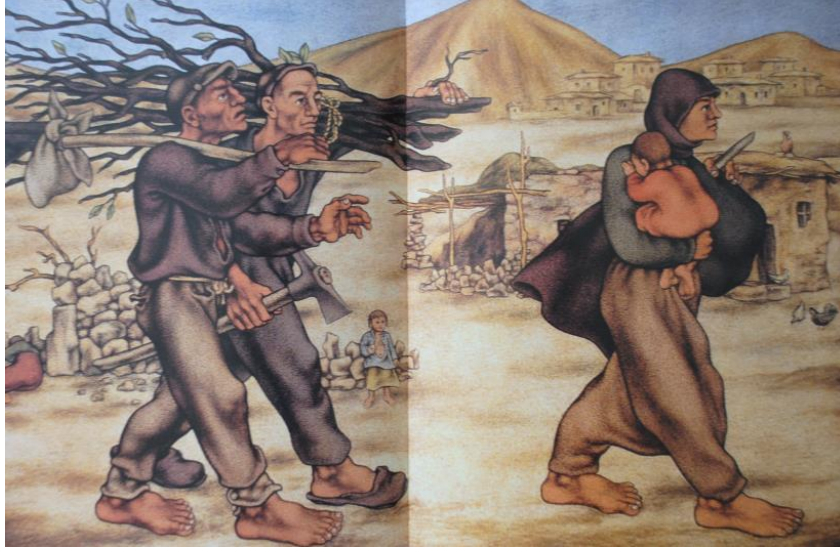


Resim 1. Toprak Adam, 1974, TÜYB, 220X165cm. (Özel Koleksiyon)

Neşet Günel, resimde soluk ve gerçekçi tonlardan oluşan fonun önüne kıyafetleriyle, bakışlarıyla yalın yaşayan insanları yerleştirir. Bu bağlamda yalınlık ilkesiyle resimlerine yerleşen fakirlik, bir taraftan resimdeki gerçekçi tavrının parçasına dönüşür diğer taraftan onu ait olduğu toplumun bir bireyi yapar. "Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kuraklığa yenik düşmüş doğa, kişiliğinde trajik bir bölünmeye yol açmaksızın, yalnızca bir gözlem nesnesidir onun için. Tıpkı bir Brecht oyuncusu gibi üslendiği rolün hem içinde hem dışındadır. Gördüklerinden etkilense bile, hiçbir zaman dünya acısına dönüşmez bu" (Çelik, 2004). Günel’in resimlerinde dünya acısına dönüşmeyen fakirlik onun kompozisyonu ile tekniğini birleştiren unsurlardan birine dönüşür.

Neşet Günel’in resimlerindeki ayrıntılar onun fakirliği bir bütün olarak ele aldığına işaret eden genel görünümün ayrıntılarıdır. Günel, bu bütünlüğe ayrıntıların sunduğu çağrışım zenginliğiyle ulaşır. Örneğin “Tarla Dönüşü” resminde fakirlik, sanayileşmemiş toplumun fertleri olan tarım işçilerinin yaşam tarzı olarak kompozisyona yerleşir. Bu resimde fondaki dağ coğrafyasının önünde yer alan çocuk taşıyan kadın; heybe, dal parçaları ve balta taşıyan erkeklerin fakir görüntüleri onların tabiatla doğrudan temas kurduğuna işaret eder. Neşet Günel’in çocukluk yıllarından görüntüleri resmettiği biliniyor olsa da tecrübe-yapıt bağlamı unutulduğunda bu insanların ve resimdeki görüntünün yaşanılan zamanı imlediği kesin değildir. Günel kendi insanını resmetse de

fakirlik, büyük resimde, zaman ve zemin sınırlarını aşan bir insanlık gerçeğidir.



Resim 2. Tarla Dönüşü, 1961, TÜYB, 145X245 cm. (MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Tabiatla ilişki içindeki insanın fakirliği ima ettiği resimlerden biri de “Mola” resmidir. Bu resimde tabiatın fakirliği ve fakirliğe yol açan tabiat şartları dikkat çeker. Ufukla birleşen kuru sarı-kahverengi tonlarda resmedilmiş tepelikler ve onlara sırtını dönmüş tabiattan bir şeyler beklemekten vazgeçmiş kadın ve çocuk; yüzünü tepelere dönse de kadın ve çocuğa umutsuzca bakan erkek fakirliğin önemli göstergelerinden birini oluşturmaktadır.



Resim 3. Mola, 1962, TÜYB, 139X210 cm. (MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

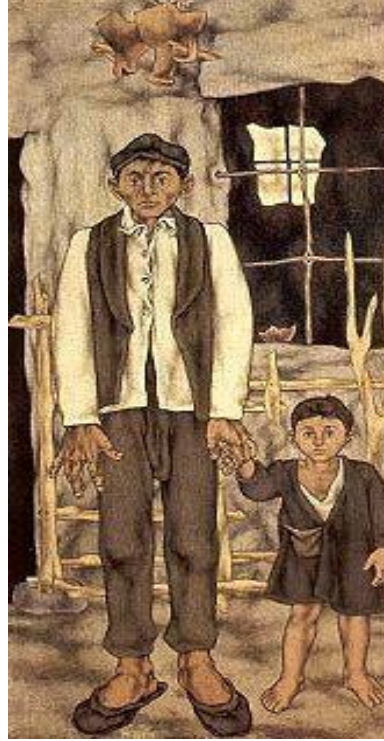
Günel'in fakirlik temasını belirginleştiren kompozisyonlarında çocukların varlığı dikkat çeker. “Günel'in resimlerinde sefaletin içinde ve eşliğinde duran, masumiyetin sembolü olarak gördüğü çocukların fakir kavramı üzerinden sorgulamaya çalışır. Bozkırın ortasında tarladaki korkulukların dibinde, evinin önünde, yapayalnız ya da bir kalabalığın içinde yalnız: gamlı, ürkek, kırılığandır Neşet Günel'in seçtiği çocuklar. Yırtık giysilerinin içinde

çoktan kaybolmuşlardır. Yüzlerinden, bakışlarından analarından babalarından devraldıkları karşılıksız sorular eksik olmaz” (Batur, 2000:349).



Resim 4. Çocuklar, 1963, TÜYB, 137X127 cm

“Çocuklar” resminde yıpranmış, atıl görünen toprak evlerin önünde duran çocuklar; çıplak ayakları, yırtık elbiseleri ile fakirliğin mirasını taşıyor görünürler. Vücutlarının tamamını kapatacak bir kıyafete sahip olmayan çocukların üçünün de elbise giymiş olması en azından fakirlik bağlamında eşit olduklarına işaret eder. Resmin fonunda çocuklara ait başka hiçbir ayrıntının (oyuncak gibi) yer almayışı da yoksunluğun diğer boyutudur. Bu resimde çocuklar, doğanın tamamlayıcı; masumiyetin eşitleyici ve fakirliğin kaderci tarafını gösteren bir anlatıma sahiptirler.



Resim 5. Baba Oğul, 1961, TÜYB, 193X93 cm. (MSGŞÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

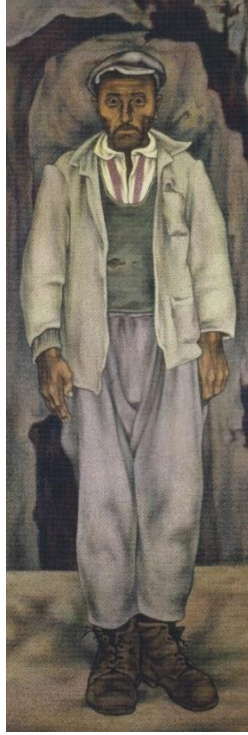
“Baba Oğul” resminde ise çocuğun görünümü ile birlikte elleri ve ayaklarından fakirliği imleyen yetişkin birinin varlığı anlamlıdır. Günel’in resimlerinde çıplak ayakları ve şişman olmayan insanları resmetmeyi tercih etmesi ile fakirlik teması arasında bağ kurulabilir. “Figürlerindeki en belirgin iki özellik el ve ayaklarla giysilerdir. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği eklem yerleriyle bu el ve ayaklar, resimlerdeki anıtsal etkiyi güçlendirmektedir. Yoksul ve kaba giysiler vücutları, sanki bedeninin ayrılmaz bir parçasıymış gibi sarmaktadır” (Arslan, 2008: 636-637).

“Dananın Ölümü” adlı resmi Neşet Günel’in fakirliği Anadolu coğrafyasının gerçekleriyle bütünleştirdiği önemli yapıtlarındandır. Bu resimde fakir bir aile için geçim kaynağı olduğu her ayrıntıdan anlaşılabilen dananın ölümü, umutların da tükenmesi anlamına geldiğinden resimdeki hiçbir insan, et yiyeceği için mutlu değildir: “Et kültürü(nün), Anadolu’da başka bir anlamı vardır. Et zenginliktir. Ancak zenginler gereği kadar, lüks olmadan et tüketirler. İnsan sağlığı ve gelişiminde çok önemli bir yeri olan et, aynı zamanda tokluk hissi, kolay pişirimi, yemeklere katılarak birçok yemeğe lezzet katmasıyla temel bir gıdadır. Ancak ne var ki bu fakir halkın bu kıymetli gıdaya erişimi çok sık olmamaktadır. Günel’in resminin adı bunu gösteriyor. Resmin adı “Kurban” değil, “dananın ölümü”. Anlaşılın o ki, resimde görülen ailenin danası bu ölen dana ve ailenin babası danayı kesiyor. Çevreye baktığımızda arka planda kerpiçten evler ayaklar yalın, yüzler ürkek. Baba olanca gücüyle bıçağını dananın derisiyle gövdesi arasına daldırıyor. Belli ki varlıklı bir aile değiller ve bu danayı kendilerine öğün yapacaklar. Danalarını kaybetmenin hüznü mü, kendilerine öğün çıkartabilmenin çabası mı bilinmez ancak, resimdeki dram o kadar açık ki, fakirlik sadece insanların maddi olanaklarında değil doğanın soğukluğu ve kırsallığında da okunmakta. Öyle ki yerde yatan dana bile bu yokluktan nasibini almış görünmekte” (Kaya, 2016).



Resim 6. Dananın Ölümü, 1962 TÜYB, 99 x 188 cm. (MSGŞÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Otobiyografik etki, sanatçı ile yapıt arasında bağ kurmanın doğrudan yollarından biridir. Sanatçının kendi yaşadıkları ile eser arasında bağ kurmak onun poetik dünyasına girmek için tercih edilen yollardan biridir. Neşet Günel da kendi yaşamından edindiği tecrübeleri resimlerine yansıtmıştır. Günel’in çetin şartlar içinde geçirdiği çocukluk yılları, onun sanatının nesnesi olmaktan öte sanat anlayışının temel unsurlarından biri olmuştur. Günel, bu etkiyi yansıtmakla sanatındaki özgün noktalardan birini ortaya çıkarmış olur. Bu bakımdan onun resimlerinde fakirlik, bir toplum gerçeği olduğu kadar kendi yaşamının tecrübelerinden biridir. “Babam Anı Portre” adlı resminde babasını çizen Günel, kendi yaşamına dair fakirlik gerçeğinin ayrıntılarını verir. Pek çok resminde kendi yaşamından izleri yansıtan sanatçı için fakirlik, bu izlerin canlı manzaralarından biridir.



Resim 7. Babam Anı Portre, 1974, TüYB, 200x74 cm

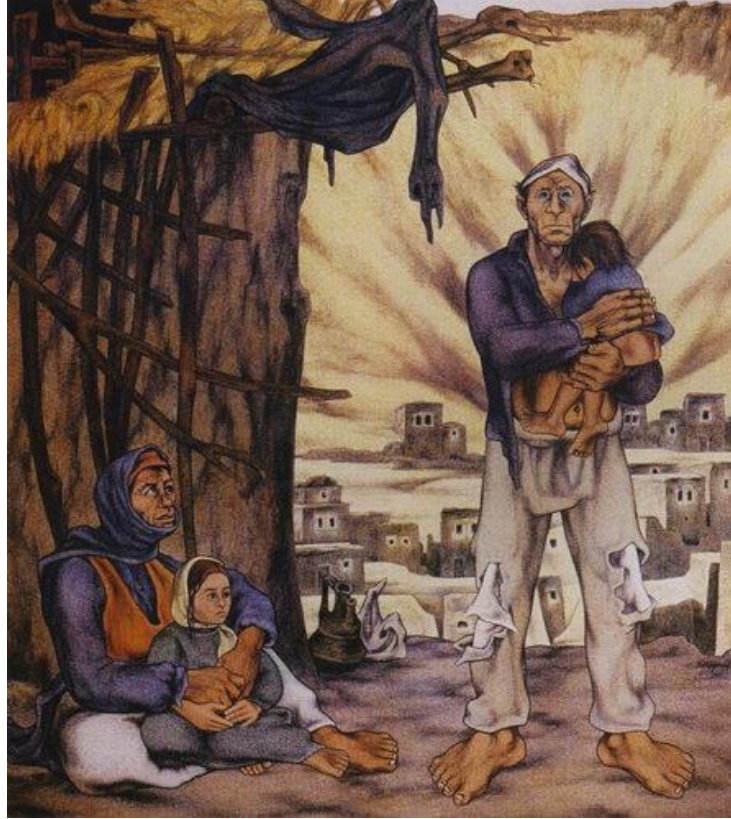
“Neşet Günal, ‘Duvar Dibi’ dizisinin ilhamını da çocukluğunda gözlemlediği, olaylardan alır. Sanatçı, çocukluğunda işsizlikten bunalan, ne zaman bir duvarın dibine gölge gelse, orada gölgenin altına yatan, sığınan, sohbet eden, en değerli senelerini böyle duvar diplerinde çaresiz olarak geçiren insanları gözlemlemiştir” (Altuğ, 2003: 44-45).



Resim 8. Duvar Dibi I, 1963 TüYB, 138x184cm.(Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu)

Neşet Günel farklı resimlerinde de ailelerin fakirliğini gözler önüne serer. Örneğin “Yaşantı II” resminde yer alan babanın kucağında duran ve beline kadar çıplak olan küçük çocuk, açık bağı, pantolonu ile baba; yerde oturan anne ve kız; derme çatma bir mekân gibi bütün ayrıntılar fakirliğe yapılan vurgu olarak anlatımı kuvvetlendirmektedir.

Sanatçının resimlerinde figürler dışındaki pek çok nesne de fakirlik vurgusunu pekiştirir. Figürlerin seçkin tabakadan olmadığını gösteren kıyafetler, kimi zaman çatlak, çoğunlukla soluk renklerle yerleştirilmiş duvarlar, köy manzaraları yoksun kalmanın birer göstergesidir. Bu nedenle figürlerin duruşunu ve ruh halini tamamlayan hemen bütün resim ayrıntıları, fakirliği imleyen ayrıntılar olarak düşünülebilir.



Resim 9. Yaşantı II, 1974, TÜYB, 225X200cm.(Besi Cecan Koleksiyonu)

Sanatçının resimlerinde figürler dışındaki pek çok nesne de fakirlik vurgusunu pekiştirir. Figürlerin seçkin tabakadan olmadığını gösteren kıyafetler, kimi zaman çatlak, çoğunlukla soluk renklerle yerleştirilmiş duvarlar, köy manzaraları yoksun kalmanın birer göstergesidir. Bu nedenle figürlerin duruşunu ve ruh halini tamamlayan hemen bütün resim ayrıntıları, fakirliği imleyen ayrıntılar olarak düşünülebilir.

Neşet Günel, resimlerinde farklı nedenselliklerin birbirini besleyen dinamiklere dönüştüğü yapının içinde fakirlik temasını hem kendi resminin hem toplumun bir gerçeği olarak ele almış, bu gerçekliği özgün sanat anlayışının parçasına dönüştürebilmiştir.

Kent Resimleri ve Fakirlik: Neş’e Erdok’un Resimleri:

“Neşet Günel’in atölye öğrencisi olan ve 1980’lerde Neşet Günel’in atölye mirasını devralan Neş’e Erdok da kentin yoksul insanlarına yönelen ilgilerini özgün çizimlere dayalı büyük boyutlu düzenlemelerle sürdürerek” (Tansuğ,1995:110), fakirlik temasını kent bağlamında ele alır. Neş’e Erdok, toplumcu gerçekçi anlayışın ivme kazandığı dönemde bu anlayışa ‘sert, kayıtsız, yaban görünümlü’ (Tansuğ,1996:293) kompozisyonlarla katılmıştır. Fakirliği, sosyal adaletsizliği görünür kılan bir gerçeklik olarak kabullenilen Erdok’un genellikle alt tabaka insanlarını tercih ettiği görülür: “Grup düzenlemelerine anıtsal bir boyut getiren Neş’e Erdok, kentin en alt tabakasından insanları, kendi duyarlı ve ince ruh yapısının düzeyine çıkarmayı başarabiliyor” (Tansuğ, 1995: 80).

'Konfeksiyon İşçisi, Berber Çırağı, Plastik Çiçek Satıcısı, Çikletçi, Saltanat, Abi Gaste?, Niye' gibi pek çok resminde fakir insanları resmeder. Bu resimler kent yaşamının bir parçası olarak gözler önüne serilir. Kent yalnızca doğal görünümü, binaları ile değil farklı kimlik ve konumdaki insanları ortak bir zeminde birleştiren hareketli yapısıyla da var olur. Neş'e Erdok da bu farklı kimliğe sahip ve katmanlı bir sosyal tabaka oluşturan kent yaşamından insan manzaralarını, fakir insanları resmederek görünür kılar. Böylece Neş'e Erdok resmi, sınıf farklılığı, eşitsizlik gibi temalara doğru ilerleyerek toplumsal eleştiri yapma işlevini üstlenir ki bu işlev sanatın muhalif ve eleştirel bir tavırla var oluşunun bir örneğini temsil eder.[†]

Neş'e Erdok, resimlerinde çiçekçilik, dilencilik, sokak müzisyenliği, tablacılık, mendil satıcılığı, ayakkabı boyacılığı, tartıcılık gibi mütevazı gelir getiren işler yapan insanları; daha çok vapur, sokak gibi kent yaşamının bir parçasına dönüşmüş mekânlarda resmeder. Bu insanların özel hayatta değil de kamusal alanın içinde resmedilmesi Erdok'un fakirliği, yalnızca insanın kaderi olarak ele almadığını toplumsal açıdan eşitsizliği resmeden bir gösterge biçiminde sunmak istediğini gösterir.

Erdok'un resimlerindeki çıplak ayaklı, çiçekçi kadınların arkasına sığınmış ya da çöp toplama arabasının içindeki çocukların varlığı da fakirlikle beliren eşitsizliğin ortaya çıkardığı dram ve trajedilerin insani boyutunu gözler önüne serer. Çocukların ve sokak hayvanlarının Erdok'un alt tabaka insanlarını anlattığı resimlerinde sıkça kullanılması da Erdok'un bu temayı ele alma biçimindeki niyeti gösterir. Çünkü yabancılaşmadan ve etkilenme endişesinden uzak bir varoluşa sahip olan çocuklar ve hayvanlar, masumiyetin sembolü olarak büyüklerin dünyasını eleştirmede güçlü bir etkiye sahiptir.

Fakirlik bir taraftan bireysel olarak zorlu yaşamın mücadele edilmesi gereken parçasına diğer taraftan eşitsizliğin önemli göstergesine dönüşürken bu etkilere bağlı olarak 'dışlanma' ve 'dışlama' gerçekliğiyle yüzleşme olanağı sunar. Adaman ve Keyder'e göre fakirlik farklı 'dışlanma' biçimleri ortaya çıkarır: Örneğin; Ekonomik, mekânsal ve politik dışlanma. "Ekonomik dışlanma, emek piyasasında ve formel sektörde iş bulamayan kişilerin karşılaştığı dışlanma biçimidir. Mekânsal dışlanma, köyden kentsel alana göç edip genellikle kentin gecekondu semtlerine yerleşen insanlar ve bu insanların yaşadığı yerlerde kamu hizmetlerinin yetersizliği ve bazen de kişinin yaşadığı semt nedeniyle hakir görülmesiyle ortaya çıkmaktadır. Politik dışlanma da genelde ekonomik ve mekânsal olarak dışlanmaya uğrayan insanların politik katılım kanallarına da dâhil olamamasıyla görünür olmaktadır" (Adaman ve Keyder, 2006: 9-10). Neş'e Erdok'un resimleri incelendiğinde fakir insanların kamusal alan içinde yer alsalar da yalnız oldukları dikkat çeker. Dolayısıyla fakir insanların anlatıldığı resimlerde kompozisyonun içinde kendileri dışında farklı kesimlerden insanlar yoktur. Bu yalnızlık Erdok'un resimlerindeki insanların kent yaşamının içinde yer aldıkları halde dışlandıklarını göstermektedir. Sanatçı fakirlik temasını ele aldığı pek çok resminde bu dışlanma gerçekliğine de vurgu yapar. Ekonomik ve mekânsal açıdan dışlanmış insanlar, kentin her kesimini bir araya getiren zemin olmasından yararlısalar da herkesle eşit düzlemde olamamaktadır. Bu bağlamda sanatçının mekânsal dışlanmayı ele alma biçimindeki nüans da anlamlıdır. Farklı sınıflardan insanlarla aynı mekânda bulunmalarına rağmen fark edilmeyen insanların varlığı, fakirliğin yarattığı dramatik durumu da göstermektedir. Örneğin "Selpakçı Küçük Kız" resminde küçük kız tek başınadır ve ona bir kedi ve ağaç (dolayısıyla tabiat) eşlik etmektedir. "Selpakçı Oğlan" resminde de avucunda satmak istediği mendilleri tutan çocuk yalnızdır ve bu yalnızlığına dahası dışlanmışlığına gücünü ellerinden alan belirsiz yüz ifadesi ve karanlık bakışları eşlik etmektedir. "Duvar Dibi" resminde köşede birbirlerini görmeden oturan ve düşünceli görünen iki insan da yalnızlıklarıyla baş başadır. Erdok'un anlattığı bu dışlanma, zaman zaman "Niye" resmindeki dilenci bir çocuğun "niye" sorusunu sormasıyla gerçekçiliğin tonunu da sertleştirir.

[†] Fakirliğin Neş'e Erdok'un resimlerinin önemli temalarından biri olmasında 'Arte Povera' (Yoksul Sanat) hareketinin bir etkisi olduğunu söylemek güçtür. Çünkü 1967'de İtalyan sanat tarihçi-eleştirmeni Germano Celant, tarafından ilk kez kullanılan «Arte Povera» hareketinin temelinde kavramsal yaklaşımlar söz konusudur ve aslolan çöp atıkları, kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metaller, toprak, su, kömür, çalı çırpı, ağaç yapraklarını kısacası doğadan gelen her türlü maddeyi sanatın malzemesine dönüştürmektir.



Resim 10. Selpakçı Küçük Kız, 1999, TüYB, 116x89 cm.



Resim 11. Selpakçı Oğlan, 1999, TüYB, 100x80 cm.



Resim 12. Duvar Dibi, 1993, 180X150 cm.



Resim 12. Niye, 2002, 146X114 cm.



Resim 13. Plastik Çiçek Satıcısı, 1982, TÜYB, 200X133 cm.



Resim 14. İstanbul Satıcıları, 1980, TÜYB.

Sanatçının alt tabakadan insanları seçerek dile getirdiği fakirlik teması genellikle renklerin de bu temaya uyum sağlamasıyla pekişir. Sanatçının tercih ettiği renkler çoğunlukla monokrom bir düzlemde ilerler. Özellikle fakirlik teması çevresinde ürettiği resimlerinde bu monokrom, renk paleti ve soğuk renk tercihi dikkat çeker. Örneğin “Plastik Çiçek Satıcısı” resminde çiçeklerin plastik oluşundaki yapaylık, satıcının fakirliği, dışlanmışlığı soğuk renklerle bütünleşir. “İstanbul Satıcıları” resminde satıcıların yüz ifadeleri ile bütünleşen soluk tonlar yalnızca satılan nesnelerin varlığıyla renklenir ki bu renklilik satıcıların umudunu da temsil ediyor biçiminde yorumlanabilir. Benzer yorum “Çikletçi” resmi için de yapılabilir.



Resim 15. Çikletçi, 1980, TÜYB, 180X100 cm.

Neş'e Erdok, “Saltanat Kayıkları” adını verdiği resimlerinde fakirliklerine eşlik eden bedensel engellilerin dramını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. “Bedensel engellilerin dramatik yaşamlarına açılan bir pencere olan Saltanat Kayıkları, onların yaşam içinde itelendikleri en zor hayatları ve konumlarını yansıtır. Yoksulluğun ağır ve ezici yokluğunun içinde betimlenen dilenciler, bedensel engellerinin zor yaşamlarının kesitleridir. Sandıklar ve el arabaları içine sıkışmış tedirgin edici bedenleriyle dilenciler, sakat arabalarına oturtulmuş satıcılar, çıplak ve arındırılmış gerçeklikleriyle Erdok resimlerine yansılar” (Giray, 2018:78).



Resim 16. Saltanat (Dilenci), 1977, TÜYB, 170x104 cm.

“Çiçekçi Kadın ve Çocukları” resminde hâkim olan kısmen daha canlı ve açık tonlar da çiçeklerin doğallığı ve kompozisyonda çocukların da yer alması ile açıklanabilir. Bu resimde de yalnız ve dışlanmış insanlar vardır. Ancak resimdeki renklerin canlılığı, çocukların ve -doğallığın temsili olarak görülebilecek- çiçeklerin umut verici gücüyle bütünleşir.



Resim 17. Çiçekçi Kadın ve Çocukları, 2005, TÜYB, 162x130 cm.

Neş'e Erdok, resimlerinde fakirlik temasını, bireysel ve toplumsal açıdan eşitsizliğin görünür hali olarak ele almış ve fakirliği bir eleştiri aygıtı olarak kullanmıştır. Sanatçının resimlerinde fakirliği ele alma biçimi, bireysel/toplumsal bir temanın resim sanatının bir parçasına dönüşme biçimini de örneklendirmektedir. Neş'e Erdok fakirlik temasının bireysel boyutunu sunan önemli eserlere imza atmıştır. Saltanat ve Seyyar Satıcı serileri bunlara örnek gösterilebilir.

Tartışma ve Sonuç

Cumhuriyet sonrası Türk resmi, toplumsal değişimin estetik yansıma alanlarından biridir. İlk yıllarından itibaren Cumhuriyet'in kurmaya çalıştığı yeni toplumsal düzenin takipçisi olmuş ve bütün değişim hamlelerini ayrıntılarıyla yapıtlara yansıtmıştır. Modern Türk resim sanatının tarihsel serüveninin geç başladığı gerçeği göz önüne alındığında Cumhuriyet'ten sonraki sürecin hızlı bir gelişim gösterdiği genel kabul görmüş bir düşüncedir. Resim sanatının bu süreçte toplumsal değişimle eş zamanlı bir ilerleme kaydettiği gözlenir. Ancak bu ilerleme resim sanatının yalnızca toplumsal boyutuyla gelişim gösterdiği anlamına gelmemelidir. Birey, bireyin duyguları, insan gerçekliği ve var oluşu gibi unsurlar hiçbir zaman göz ardı edilmemiştir.

Fakirlik teması, resim sanatının toplumsal ve bireysel bir sorunsal olarak gündeminde olmuştur. Bu bağlamda fakirlik temasının resim sanatında birey ve toplumu ilgilendiren ortak bir alan yarattığı görülmektedir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren hızlı bir gelişim evresine giren kentleşme olgusu birey ve topluma dair bazı gerçekliklerin de görünür olmasını sağlamıştır. Bu gerçekliklerden biri de fakirliktir. Resim sanatı fakirlik sorunsalını insani duyguları açığa çıkaran bir gerçeklik olarak anlatırken fakirliğin köy ve kentteki görünümünü üzerinde durmuştur. Böylece fakirliği hem insani boyutları olan evrensel bir sorunsal hem de kendi toplumumuzun sorunsalı olarak göstermişlerdir.

Neşet Günal, fakirliğin köydeki görünümünü gösterirken kendi tecrübeleri de dâhil pek çok dinamiği göz önünde tutmuştur. Bir köy gerçekliği olarak fakirlik, onun yaşamı, dünya görüşü, sanat anlayışı ve kompozisyonları ile bütünleşir.

Neş'e Erdok, hocasının köylerde gördüğü ve bir sorunsal olarak gündemine aldığı fakirliği kentlerde de izlemiştir. Erdok'un resimlerinde fakirliğe dair ayrıntılar sınıfsal ayrımı, eşitsizliği, umut ve umutsuzluğa dair duyguların beslenmesini, dışlanmışlığı imler.

Neşet Günal ve Neş'e Erdok'un fakirlik temasını toplumsal ve bireysel bir gerçekliğin iki yüzü gibi ele aldıkları söylenebilir. Fakirliğin mekânsal bağlamı Erdok ve Günal'ın resimlerinde anlamlı bir bütünlükle gösterilmiştir.

References

- Adaman, F., Keyder, Ç. (2006), *Türkiye’de Büyük Kentlerin Gecekondu Ve Çöküntü Mahallelerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma* [Poverty and Social Exclusion Experienced Great Depression and the neighborhood in the city of slums in Turkey], 13 Kasım 2018 tarihinde http://ec.europa.eu/employment_social/social_inclusion/docs/2006/study_turkey_tr.pdf adresinden alınmıştır.
- Altuğ, E. (2003), Neşet Günal İle Son Söyleşi [Last Interview with Neşet Günal]. *Milliyet Sanat Dergisi*, (526), 44-45.
- Arslan, N., *Neşet Günal*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2.Baskı), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul:2008
- Batur, E. *Başkalaşımalar XI-XX [Metamorphisms XI-XX]*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:2000.
- Can Koç, D., Altıntaş, O. (2016). *Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi* [Investigation of Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen Nedret Sekban's Works in terms of Building Categories]. *İdil Dergisi*, 5 (23),831-863.
- Çelik, A. (2004), *İki Bozlak Ustası: Neşet Ertaş ve Neşet Günal* [Two Bozlak Masters: Neşet Ertaş and Neşet Günal], 28 Ekim 2018 tarihinde <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/iki-bozlak-ustasi-neset-ertas-ve-neset-gunal> adresinden alınmıştır.
- Giray, K. *Cumhuriyet dönemi Türk Resim Sanatından Örnekler* [Examples of Turkish Painting in Republican Period], Kültür ve Turizm Bakanlığı Kataloğu, Ankara: 2003.
- Giray, K. (2018). *Neş’e Erdok Resimlerinin Arındırılmış Gerçekliği* [The Purified Reality of Neş Gerçeke Erdok Paintings], *Artam Global Art & Design Dergisi*, (50), 76-81.
- Kaya, G. *Dananın Ölümü* [The Death of Calf], 27 Ekim 2018 tarihinde <http://www.dunyagida.com.tr/kose-yazisi/dananin-olumu/1242> adresinden alınmıştır.
- Özgenç, N. (2014), Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme Eylemi [On the Severity of the Art: The Act of Laughing in 17th Century Dutch Art], *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, (11), 17-25.
- Pelvanoğlu, B. *Neşet Günal Retrospektif* [Neşet Günal Retrospective], Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 2012.
- Shiner, L., *Sanatın İcadı* [The Invention of Art], (Çev: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2017.
- Tansuğ, S. *Çağdaş Türk Sanatı* [Contemporary Turkish Art], Remzi Kitabevi, İstanbul:1996.
- Tansuğ, S., *Türk Resminde Yeni Dönem* [New Era in Turkish Painting], Remzi Kitabevi, İstanbul: 1995.