

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE BİR SANATÇI PORTRESİ: NEVİN ÇOKAY**THE PORTRAIT OF AN ARTIST IN MODERN TURKISH ART:
NEVIN ÇOKAY**

Merve Güven*

Öz

Bu çalışma, çağdaş Türk resminin özgün ve önemli sanatçılarından biri olan Nevin Çokay'ın (1930–2012) yaşamı ve eserlerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı; Çokay'ın eserlerini, yaşamı ve içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortam bağlamında incelemektir. Yaşadığı dönemin sanat hareketleri içerisinde yer alan sanatçının adı çağdaş Türk resim tarihini anlatan kaynaklarda geçmemektedir. Ayrıca literatürde Çokay'ın sanat eserleri ile ilgili araştırma-inceleme çalışmalarının sayısı çok azdır.

Çalışma nitel bir araştırma olup; betimsel-tarama yöntemiyle yapılandırılmıştır. Bilgiler literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Çalışmanın sonucunda; dönemin gruplaşma eğilimleri bağlamında Nevin Çokay'ın eserleri değerlendirilmiştir. Sanatçı çağdaş Türk resmindeki “Yeniler” ve “Onlar” gruplarının oluşum süreçlerinde yer almış ve bu grupların sanat anlayışından etkilenmiştir. Çokay'ın eserleri Anadolu kültüründeki geleneksel motif ve semboller ile Modern Sanat'ın estetik değerlerini sentezleyen çalışmalardır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Nevin Çokay, Modern Sanat, Onlar Grubu.

Abstract

This study was conducted based on the life and works of Nevin Çokay (1930-2012), who was one of the unique and important artists of modern Turkish art. The purpose of the study was to examine the works of Çokay in the context of her life and the socio-cultural environment. The name of the artist was included in artistic movements in the period when she lived; however, her name is not included today in the sources mentioning modern Turkish history of art. In addition, the number of studies conducted on the works of art produced by Çokay is very low in the literature.

The study was conducted in the qualitative design, and was structured with the descriptive-review method. The data were collected through literature review method. At the end of the study, the works of Nevin Çokay were analyzed in the light of the grouping tendencies of the period in which she lived. The artist was included in the formation of “Yeniler” and “Onlar” groups in the modern Turkish art, and was influenced by the artistic understanding of these groups. The works of Çokay synthesizes the traditional motifs and symbols of the Anatolian cultures and the aesthetic values of modern art.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Nevin Çokay, Modern Art.

1. Giriş

Sanat tarihinde kadın sanatçı sorunu; ekonomik, politik, ideolojik, psikolojik boyutların iç içe geçtiği karmaşık bir yapıdadır. Dolayısıyla kadın-sanat ilişkisini toplumsal ve ekonomik gelişmelerle paralellik gösteren bir yapı içerisinde ele almak gerekmektedir. Bu çalışmanın kuramsal alt alanını ortaya koyabilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet kavramını ve kadın sanatçıların durumunu açıklamak gerekmektedir.

Michel Foucault (1996:69), iktidar biçimleriyle beden arasındaki ilişkileri incelemiş ve “biyo-iktidar” kavramını ortaya koymuştur. İktidar insanlar üzerinde doğrudan baskı mekanizmaları kurmak yerine, onları birey haline getirerek itaatkar kılmaktadır. Bedenin mikro-politiğinin sağlanması ile bu itaatkarlık gerçekleşmektedir. Örneğin; doğum kontrol yöntemleri, aile planlaması, kürtaj yasağı, mikro-politiğin disiplinini sağlamak için kullandığı yöntemlerdendir.

Bu durum, toplumsal hayatta erkekleri kamusal alanlara bağlarken kadınları da eş, anne, ev içi işçi ve ailenin özel alanına bağlamıştır. Böylelikle onların yaşam boyu süren tecrübeleri, karşılaştıkları olaylar serisi oldukça farklılaşmış ve ayrı bir sosyal kategori oluşturmalarını sağlamıştır (Çelebi, 1990:4). Bu konuda genel anlamda iki farklı görüş bulunmaktadır: Bunlardan ilki; biyolojik özellik farklılıklarının “cinsiyet”, sosyokültürel temelli farklılıkların da “toplumsal cinsiyet” olarak belirtilmesi gerektiğini savunmakta, ikincisi ise kadın/erkek farklılıklarının iki özelliğin de farklılıklarından dolayı oluştuğunu ve ayrı nedenlermiş gibi gösterilmesinin gereksiz olduğunu söylemektedir (Ritzer, 1996:448). Sosyolojik perspektif ile kurumsal yapıların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kaynak olduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyetin inşasında özellikle aile ve eğitim kurumunun etkin bir rol oynadığı söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak ayıran psiko-sosyal özelliklerdir. Toplum içerisinde erkek ve kadının sosyalleşme şekilleri, toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumun beklentilerinin itici gücü toplumsal cinsiyet ideolojisi için önem arz etmektedir. Erkek maskülen (erkeksi), kadın da feminen (kadınsı) davranmak zorundadır, eğer erkek veya kadın ona biçilen roldeki gibi davranmazsa toplum tarafından sosyalleşme süreçlerinden dışlanarak

cezalandırılabilir. Bu nedenle diyebiliriz ki; toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin kurumsal yapılar içinde sürdürmek zorunda oldukları rollerden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet ideolojisi, kadın sanatçının sanat dünyasındaki konumunu da belirlemektedir.

Buradaki temel problem, kadınların biyolojik özellikleri, zeka ya da yetenekleri değil, sosyal yapının işleyişindedir. Sosyal yapı içerisinde sanatçının oldukça kritik bir misyonu bulunmaktadır. Bu misyonu gerçekleştirebilmek için bireysel yeteneklerin yanı sıra geçmişe ait kültürel değerleri, sanat tarihini, sanat eleştirisini, teknoloji ve düşünce dünyasındaki gelişmeleri bilen, yenilikleri takip eden, bunlar hakkında öngörülebilir bulunan kimseler olmak gerekir. Bunun için iyi bir eğitim almış olmak ve yaşam deneyimlerini bu doğrultuda şekillendirmek yazılı olmayan bir ön koşul mahiyetindedir. Ancak özellikle kadın konusunda yeterli bilinç düzeyine ulaşamamış toplumlarda, kadınların iyi bir eğitim alma ve yaşam deneyimlerini çeşitlendirme şansları oldukça azdır. Böyle bir süreçten geçen kadınların birçoğu ise aile kurumunun yüklediği rol ve sorumluluklar nedeniyle sanatsal üretimi sürekli kılamamaktadırlar. Ayrıca sanatçının aykırı kişiliği, toplumun beklentisini karşılayan bir kadın rol modeli oluşturmamaktadır.

Modern toplumda kadınların sanatçı olamayacağına dair herhangi bir kısıtlama olmamasına rağmen birçok disiplin gibi bu disiplin de erkek egemenliği altındadır. Bu durumun doğal sonucu olarak uzun yıllar boyunca kadınlar, plastik sanat çevrelerinin ve alanın akademik yaşamının dışında tutulmuştur. En çok referans gösterilen sanat tarihi kitaplarının yazarları E. H. Gombrich (2011) ve H. W. Janson (1995) kitaplarında kadın sanatçılardan bahsedilmemektedir. Feminist hareket, sanat alanındaki bu ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiş ve sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler ortaya koymuştur. Bu stratejilerden biri, sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirilerek kadın sanatçıların önemini ortaya çıkarmak; bir diğeri ise, bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlığın aslında kurgulanmış bir durum olduğunu, dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır (Özüdoğru, 2011:111).

Cinsiyet konusundaki toplumsal ve ideolojik problemleri bireysel çabalarıyla aşan az sayıda kadın sanatçı ise sanat yaşamında çeşitli ayrımcılıklara ve eşitsizliklere maruz

kalabilmektedir. Bu eşitsizliklerden biri de kadın sanatçılara literatürde yeterince yer verilmemesidir. Çalışma kapsamında ele aldığımız Nevin Çokay, sanatçı kimliği ve eserleri ile Türk resminin önemli ve özgün isimlerindedir. Buna rağmen çağdaş Türk resmi literatürü incelendiğinde Çokay ve eserleri ile ilgili akademik bir incelemeye rastlanmamıştır. Bu durumun nedenlerinden biri üçüncü dalga feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi “yazılmamış kadınlık tarihi” olabilir. Bu çalışmada, içinde bulunduğu dönemin başat sanat hareketleri içinde yer alarak, özgün sanat üretimini günümüze değin sürdüren sanatçının yaşamını ve eserlerini literatüre kazandırmak amaçlanmıştır.

2. Nevin Çokay ve Sanat Hayatı

1930 yılında İstanbul'da doğan Nevin Çokay, ilk ve orta öğrenimini babasının memuriyetinden ötürü Anadolu'nun çeşitli kentlerinde tamamladı. Çokay 1947 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kazandı. Nevin Çokay'ın akademide okuduğu dönem Türk resminde gruplaşma eğilimlerinin yoğun olduğu bir döneme rastlamaktadır. Çokay ilk olarak “Yeniler Grubu”nun sergisine katılmış ve çalışmalarını buradaki söylemlerden etkilenmiştir.

Bu grup, 1940'larda, çoğu Leopold Levy'nin öğrencileri olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve Abidin Dino tarafından kurulmuştur. “Yeniler Grubu” çağdaşlık, gelenek ve yenilik kavramlarını, 1940'lı yıllarda tekrar gündeme getirmiştir” (Özsezgin, 1999:70). Levy atölyesinde çalışan öğrencilerden bir kısmından oluşan grubun (1940) temel amacı görüş, düşünüş ve uygulama açısından Batı etkisi altına girmiş olan Türk resmini, Batı etkisinden kurtarmaktır.

“Yeniler grubu” ilk sergisini 28 Mart 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açtı. Sergilenen yapıtların ortak yanı, İstanbul limanından temalar olduğundan, bunları “D grubu” ressamlarından ayırt etmek için kullanılan “liman ressamları” deyimini giderek benimsendi. Yeniler grubu on beş yıl süreyle yaklaşık on sergi açtıysa da grubu oluşturan sanatçılardan bazıları topluluğun ilk yıllarında savunduğu toplumcu gerçekçi çizgisinden ayrı düştüler (Yılmaz, 2005:187).

Çokay'ın akademiye girdiği yıl (1947) aynı zamanda "Onlar" grubunun kurulduğu yıldır. Bu nedenle sanatçı ilk olarak "Yeniler" grubu ile tanışsa da "Onlar" grubundan daha çok etkilenmiştir. Çokay, öğrencilik yıllarına dair söyleşilerinde kendi cümleleriyle "Onlar Grubu" ve arkadaşlarından şöyle bahsetmektedir: "Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Turan Erol, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Remzi Raşa ile kurulan sıkı arkadaşlık 'Onlar Grubu'na katılmamızla pekişmişti. İlk katıldığımız 7'nci 'Onlar' sergisiydi ve yankı uyandırdı."¹

"Onlar" grubu sanatçıları hocalarından gördükleri eğitim doğrultusunda halk sanatlarından yararlanma yoluna gitmişlerdir. Bu ressam, yöresel motiflerden hareketle tıpkı hocaları gibi halk sanatının süslemeci öğelerini kullanarak ulusal ve yöresel bir sanat yaratma istemiyle hareket etmişlerdir. Grup üyeleri arasında mahalli havayı yansıtmakla kalmayıp resimle toplumsal sorunları dile getirmeyi amaçlayan ressam da olmuştur (Bulut, 2009:82). Nevin Çokay da hocası Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun dünyasında başat öğe olarak kıldığı "insan"ın ve ona bağlı değerlerin izini süren anlayışta eserler vermiştir.

Nevin Çokay'ın sanatsal gelişimi ve üretiminde can alıcı etkisi bulunan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminden sonra Paris'e gitmiş, burada Gauguin ve Van Gogh'un çalışmalarını etüt etmiştir. Eyüpoğlu, bu etütlerin sonucunda kendi desen, renk ve tekniğini geliştirmeye çalışmıştır. Paris dönüşü Yurt Gezileri programı çerçevesinde Edirne'ye ve Çorum'a gönderilen Eyüpoğlu'nun yaşamı ve yapıtları incelendiğinde, sanatçının eserlerinde halk sanatı örneklerine yer verdiği, yerel motifleri ağırlıklı olarak kullandığı görülmektedir. Sanatçı resimlerinde bu örnekleri resmine bire bir aktarmamış, Anadolu halk sanatı motifleri ile batılı resim tekniklerini sentezlediği özgün bir biçim oluşturmuştur (Dal, 1997:573). Bedri Rahmi Eyüoğlu'nun atölyesinde aldığı eğitim Nevin Çokay'ın hem modern Batı sanatını hem de halk sanatını yakından tanınmasına olanak sağlamıştır.

Bedri Rahmi'nin izinde ilerleyen grubun amacı, Anadolu'nun folklorik öğeleriyle Batı resim anlayışı arasında bir birliktelik oluşturmaktır. İlk sergilerini Güzel Sanatlar Akademisi'nde

¹ Daha detaylı bir okuma için bkz. <http://www.nevincokay.com/eser2.asp?alttur=soylesi>, Erişim tarihi: 17.07.2009.

açtılar. Serginin ilk afişinde, bir yanı El Greco diğeri yanı Anadolu motifi içeren bir görsel kullanılmıştı. Dolayısıyla hem Batı resim geleneğini hem de Anadolu kültürünü benimsemişlerdi (Erden, 2012:112). Geleneksel Türk tasvir sanatının birikimiyle Batı'dan alınan teknik ve kavramlar, çağdaş Türk resminin uyumunu kolaylaştırmıştır (Başkan, 2009:207).

Eğitim yöntemi farklı olan tek hoca Bedri Rahmi'ydi. Onun kılavuzluğunda öğrenciler, o günlerde zor ulaşılan boya, tuval, bezir yağı gibi malzemeleri ortaklaşa alıp hazırlıyor; kasap kağıdı dahil her tür malzemeyi kullanabiliyorlardı. Bedri Rahmi, rengin farklı yüzeylerde denenmesini istiyor, altı yüz seksen küsur yeşilden bahsedip öğrencilerin bunları tek tek bulmasını istiyordu (Güleryüz, 2014:133).

Nevin Çokay Akademiyi 1953 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde bitirdi. Sanatçının yaşamından Bedri Rahmi'nin etkisi oldukça önemlidir. Mezuniyetinden sonra sanatçı, Bedri Rahmi'yi iyi bir ressam olmanın yanı sıra iyi bir eğitimci olması yönüyle de rol model aldığını göstermiştir. Aynı yıl sanatçı, "Maya" galerisinde ilk kişisel sergisini açtı. Maya Galerisi dönemin önemli sanatçılarının sergilerini açan öncü galerilerdendi.

Bu yıllarda İstanbul'un en önemli sanat galerisi, 1950'de Adalet Cimcoz'un kurduğu "Maya" galerisidir. Galeri hem İstanbul'un entelektüel yaşamına katkıda bulunmuş, hem de öncü sanatın, "soyut sanat" sergilerinin önemli bir mekânı haline gelmiştir. Paris gezisinden dönen Bedri Rahmi Eyüpoğlu İstanbul'da bir sanat galerisinin açılacağı duyumu üzerine Maya Sanat Galerisi ile ilgili bir yazı yazmıştır. Eyüpoğlu galerileri yaşayan sanatın nabzının attığı yer olarak tanımlamaktadır (Yasa Yaman, 2002:121).

Özel galericiliğin ilk filizleri 1940'lı yılların sonuna doğru kendini göstermiş olmakla beraber, 1950'li yılların başlarına rastlayan iki önemli girişim, Türkiye'de bu yöndeki gelişmeler için de ciddi birer başlangıç oluşturmuşlardır: İstanbul'da Maya Galerisi, Ankara'da Helikon. Maya'da resimden karikatüre ve seramiğe kadar her dalda sergilere yer veriliyor ve galerinin mekanı, sanatçıların ve yazarların buluştukları, konuşup tartıştıkları sıcak bir ortama dönüşüyordu (Özsezgin, 1999:51).

Bu dönemde Çokay resim yapmanın yanında, Nedim Otyam'ın İstanbul Radyosu'ndaki halk türküleri korosunda dört yıl çalıştı (1950-1953). İtalya'da konserler verip halk oyunları gösterilerinde bulundu (1952). Nedim Otyam'ın yönetmenliğinde "Yurda Dönüş" adında bir film çevirdi. Film dublajları yaptı. Bu şekilde farklı disiplinlerde ürünler veren sanatçı, 1954'den sonra kendini tamamen resim çalışmalarına verdi. Her yıl açtığı kişisel sergilerden başka, çeşitli karma sergilere katıldı. Bunlar arasında Devlet Resim Heykel Sergileri, Paris Genç Sanatçılar Bienali (1961) de bulunmaktadır.

1961 yılında düzenlenen "İstanbul Sanat Festivali"nde ikincilik ödülü aldı. 1979 yılında Hollanda'ya davet edildi. Resimleri bir yıl süreyle Deventer, Den Haag ve Rotterdam'ın çeşitli müze ve galerilerinde sergilendi. 1998 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından Onur Ödülü verildi. Eserleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Belediyesi, İstanbul Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Yugoslavya'da Umjetnicka Galerij'nin yanısıra Hollanda, Almanya ve Türkiye'de özel ve resmi koleksiyonlarında yer aldı.

Nevin Çokay, yukarıda bahsettiğimiz Bedri Rahmi ekolünden gelen sanatçı-egitimci rolünü benimsedi. On yedi yıl liselerde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yaptı. Ayrıca kendi atölyesinde üç yıl, Levent Sanat Galerisi resim atölyesinde dört yıl, Çizgi Sanat Evi atölyesinde üç yıl resim dersi verdi. Sanat eğitimine doğa ve insan sevgisi kazandırmayı amaçlayarak disiplinlerarası bir eğitim modeli uyguladı. Derslerinde genellikle sanatın kültürel önemine vurgu yapmıştır. Yaşamının son günlerine kadar aktif sanat hayatını sürdüren sanatçı 24 Temmuz 2012 günü İzmir Foça'da vefat etmiştir.

3. Nevin Çokay'ın Eserleri

Nevin Çokay'ın sanat çalışmaları, çağdaş Türk resminin dinamik tutumunu ve yönelimlerini yansıtanın yanı sıra, sanatçının bireysel gelişimini ve imge dünyasını ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Çalışmanın bu bölümünde, sanatçının eserleri değerlendirilirken; sanatçının yaşam öyküsü ve kimi zaman bununla paralel şekillenen resimleri bağlamında sanat eserine yönelik biçimsel ve kültürel düzeyde çözümleme yapılacaktır.

Eleştirmen bir eseri değerlendirirken; sanatçının doğup büyüdüğü ülkenin coğrafyası,

sanatçının yaşamını etkileyen siyasi ve toplumsal koşullar, sanatçının psikolojik yapısı, sanatçının dini ve ahlaki inançları gibi tarihsel olguları da hesaba katmalıdır (Duben, 2007:4). Sanat yapıtına bağlı olarak bu unsurların önem sıralaması değişiklik gösterebilir. Ancak eserle ilgili bakış açılarını genişletmek ve konuyu etraflıca değerlendirebilmek için bu olguları incelemek gerekmektedir.

Bu bağlamda öncelikle sanatçının doğup büyüdüğü ülke olan Türkiye'nin o dönemdeki koşullarına ve dönemin başat sanat hareketlerini belirleyen siyasi ve toplumsal yapıya bakacak olursak; 1930'lu yıllarda başlayan Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür politikası "milli kültür" üzerine yoğunlaşmıştı. Sanatçıları İnkılâp konulu resimler yapmaya, yerel konuları işlemeye, ulusal kültürün özelliklerini sanat eserlerine yansıtmaya yöneltmekte bu konuda çeşitli destekler sunmaktaydı.

Türk resim sanatında, Anadolu görünümüne, doğasına, insanına, sosyal yaşamına ve geleneklerine yer verilmesinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanat ve kültür politikası doğrultusunda gerçekleşen Yurt Gezileri önemli bulunmaktadır. 1938 ve 1944 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri'nde, her yıl on ressamın Anadolu'nun çeşitli illerine gönderilmesi ve sanatçıların o bölgedeki doğayı ve insanı yakından tanınması amaçlanmıştır. Böylece sanatçı doğaya ve insana yaklaşarak Anadolu'nun ve Türk halkının özgün gerçekliğiyle doğal koşulları içerisinde ilişki kurmuş olacaktır. Yurt Gezileri'ne katılan Refik Epikman, bu gezilerin toplumu ve kendimizi tanıma adına yapılan önemli bir etkinlik olduğunu, bu geziler sayesinde toplumun çeşitli yapılarını tanıyan sanatçıların, toplumsal gerçekliği bütün yönleriyle kavradıklarını belirtmektedir (akt. Yasa Yaman, 1996:45). Yurt Gezileri programına katılan sanatçılar akım ve biçem yönünden sınırlandırılmamış, bununla beraber onlardan çalıştıkları bölgelerin özelliklerini yansıtan yerel ve özgün motifleri eserlerinde kullanmaları istenmiştir (Yasa Yaman, 1996:48).

1941'de kurulan Yeniler Grubu, Avrupa'da eğitime gitmeyen ilk ressam grubu olarak resim tarihimizde "toplumsal gerçekçilik" hareketini başlattı. Bunlar dönemin yazar ve düşünürlerinin takdirini kazandı. Grubu oluşturanlar bir süre sonra temel ilkelerinden sapmalarına rağmen, Cumhuriyet Halk Partisi'nin yönlendirdiği İnkılap Sergileri ve memleket gezilerine katıldı. İnkılap sergilerinde gösterilen resimleri eleştiren Bedri Rahmi, sanatçı,

resmini yaptığı köylüyü, kağınyı tanımamakla suçladı. Romanda olduğu gibi “idealize” edilen köylünün gözlemden gelmeyen görüntüsü günümüze dek sürdü. Kazanılan şey, aydın sanatçının Anadolu’ya zorla giderek onu tanımaya başlamasıydı. Memleket gezilerinde yapılan resimlerde, yeni olan konuya karşı duyulan ilgi ve zihinsel açıklık hissediliyordu. Yine de, 1950’li yıllarda henüz Anadolu insanı tanınmamış ve tanıtılmamıştı (Duben, 2007:17).

1940’lı yıllara gelindiğinde; özellikle “Yeniler” grubunun etkisiyle, “yerel sanat anlayışı” etrafında biçimlenen ve “ulusal/evrensel” karşıtlığını ele alan tartışmaların gündemdeki yerini koruduğu görülür. Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog M. Şekip Tunç, edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil gibi yazarlar, toplumun yoksul kesimlerini ve ağırlıklı olarak İstanbul limanı çevresindeki yaşam biçimlerini işleyen “Yeniler” grubuna destek veren yazılarında “ulusallık” ve “öze dönme” düşüncelerini dile getirirler. Yine aynı yıllarda, bundan sonra gerçekleştirilecek Devlet Resim Heykel Sergileri’nde sanatçılardan, ulusa özgü görüş ve duyusu koyabilmek için, memleketin gelenekleriyle, destanlarıyla, yaşama tarzıyla, inanışlarıyla, seviyeleriyle ilgili kompozisyonlar istenmesi gündeme gelir. 1950’lerin başından itibaren ise çok partili döneme geçişle birlikte, devlet eliyle sürdürülen sistemli/planlı sanat programları kesintiye uğramış, CHP’ye ait Halkevleri gibi kurumlar kapatılırken, ‘ulusallık/evrensellik’ söylemleri yerini “Doğu-Batı” bireşimciliğine bırakmıştır (Bek, 2008:117-130).

Bu anlamda kültür tarihimizde ilginç bir paradokslar yer aldığına dair eleştiriler yer bulunmaktadır. Toplum, özellikle resim sanatına oldukça yabancı ve ilgisizdir. Sanatçılar ise yaşadıkları topluma -kırsal alanlara- ancak devlet desteği ile ilgi göstermektedir. Ortada iletişim açısından bir kopukluk mevcuttur. Bu konuyu Bülent Ecevit şöyle açıklamaktadır: “Aslında Türk halkı, Cumhuriyet döneminde yapılan devrimlere karşı değildi, fakat o devrimlerden yana da değildi. Türk halkı ancak, o devrimlere ilgisizdi ve ilgisiz olmakta, kendi açısından haklı idi” (Ecevit, 1974:74).

Türk kültürü bağlamında özgün bir sanat kuramı olabilir mi sorusu, Doğan Kuban’ın ciddiyetle üzerinde durduğu bir sorudur. Kuban’a göre; özgün bir kurama duyulan gereksinim toplumun yapısal, kültürel ve tarihi özelliklerinden gelen farklılıklara bağlıdır. Batı kuramlarının ana özelliklerinden biri olan organik toplum varsayımına değinerek, bu durumda o toplumlarda seyirci/eleştirmen ve sanatçı arasında asgari ortaklığın olması nedeniyle iletişim kurma olanaklarına değinir (Tansuğ, 1974:3-4). Kuban, “içerik” ile birlikte seyirciye de özel ağırlık veren bir tanımlama yaparak, sanat olgusu sanat yapıtı demek değildir diyor; bu olgunun çemberini toplum-sanatçı-ürün- gözlemci şeklinde kurarak sanat olgusunu yapıt yerine seyircide noktalandırıyor (akt. Duben, 2007:20).

Şu kadarı söylenebilir: Resim oluşturmada üç farklı süreç işler: Algılama, algılananların yerleştirilmesi ve işlenip dönüştürülmesi. Kuşkusuz kendi bünyemizin dış dünyadan gelen mesajlara hangi noktada açık ve hazırlıklı olduğunu bilemiyoruz; ama algılama çakışlarının, mesajın bize ulaşmasından çok sonraları olabileceğini de hesaba katmak lazım. Gözümüz her geleni, her teması bir resim olgusu, resimleştirilecek bir durum olarak ayıklayabildiği gibi, resimden uzak bulunduğu mesajları da çok sonraları muhakemenin yardımıyla anlamlandırıp resme dönüştürebiliyor (Güleryüz, 2014:1).

Bu sorunlar çerçevesinde Çokay'ın çalışmaları farklı bir anlam ve iletişim çabasını içinde barındırıyor. Çocukluğunu Anadolu'da geçiren sanatçı, o dönem algıladığı imgeleri yıllar sonra eserlerinde yeniden üretiyor. Bu üretimi, bir yönüyle; anlam üretimi ve iletişim kaynağı olarak değerlendirmek mümkündür. Sanatçı kendisi ile yapılan bir söyleşide bu dönüşümün ipuçlarını veriyor:

Babam gümrük memuruydu ve görevi nedeniyle oradan oraya atandı, biz Bandırma, Zonguldak, Kars filan, aile göçüp durduk. Bu arada farklı yerlerin insanları, doğası ve kültürüyle iç içe olduk. Doğaya, halk sanatlarına ilginç ve sevgim böyle başladı. Olmadık şeylerde dikkatini saatlerce yoğunlaştırabilen bir çocuktum. Örneğin, karıncaları ve yeşil çekirgeleri bıkıp usanmadan gözlerdim. Bahçede, yere düşmüş bir yaprak görsem hangi ağaçtan koptuğunu merak edip araştırırdım. Hayvanlara bayılıyordum. Her gittiğim yerde çeşitli hayvanlarımız oluyordu. Kars'tayken bir tayımız bile vardı. Bahçede sırtına binip dolaşırdım ara sıra. 1940'ların ikinci yarısında döndüğümüz İstanbul'da, Çengelköy'deki evimiz altı dönümlük bir arazinin ortasındaydı. İnek, keçi gibi hayvanlar besliyorduk, ister inan ister inanma. Akademi'deki yıllarımda bol bol inek resmi yapıyordum ve çok beğeniliyordu benim inekler. Hiç unutmam, bunlardan birini pek beğenen hocam Bedri Rahmi, söz konusu resmi bir otoportresiyle değiş-tokuş etmeyi önerdi ve de öyle yaptık. Ne hoş değil mi? Bandırma'da ortaokulda okurken ilginç denize, kayıklara yönelmişti. Bu ara hastalanmışım, albümin denilen bir dert işte. Başından beri resim yeteneğimi fark eden ve beni yüreklendiren öğretmenim Melahat Arda hastalık süresince denizi, kayıkları çizmem için sürekli beni özendirdi. Son yıllarda atlar var ya, sanırım Kars'taki tayımızla başladı bu konu. Beyaz akıtmalı alını, kahverengi kadifeyle kaplanmış gibi görünen gepgenç bedeniyle çok güzeldi. Geçimli-uyumlu, iyi karakterli bir hayvandı. Onu çizmek de güzeldi. Zamanla benim için bir özgürlük simgesine dönüştü.²

² Detaylı bilgi için bkz. Güner Ener, Nevin Çokay'ın Ressam Olarak Kısa Portresi: Renkte Yürek Kıpırtıları, <http://www.nevincokay.com/eser2.asp?alttur=soylesi>, Erişim tarihi: 22.08.2016.



Görsel 1. Nevin Çokay, *İnekler*, Tuval Üzerine 80x100 cm

Nevin Çokay'ın yukarıda sözünü ettiği inek figürlerinden olan bu çalışma (Görsel 1.) temel ve yan anlam düzeyinde birçok farklı bakış açısına açık bir yapıttır. Sanatçının tek renk armonisi ile kurduğu kompozisyonda önde iki öküz figürü bulunmaktadır. Arka planda iki kadın ve biraz daha geri planda dört tane ağaç vardır. Çalışma toplumcu gerçekçi bir anlayışla ifade edilmiş ve stilizasyonlara başvurulmuştur. Yüzleri birbirine dönük olan iki kadın figürünün gözleri büyüktür. Kadınlar Anadolu kadınına özgü bir baş bağlama biçimi ile betimlenmiştir. Yüzlerinde durgun, günlük bir ifade vardır. Sağ taraftaki kadın sol taraftaki kadına, sol taraftaki kadın ise başının açısından dolayı gökyüzüne bakmaktadır. Kompozisyonda yer alan hayvan betimlemelerinin önde olması Anadolu'da o dönem ekonominin temel kaynaklarından biri olan; tarlada kullanılan, besin olarak tüketilen öküzlerin önemine işaret ediyor olabilir. Bu yorum Nazım Hikmet'in "Kadınlarımız" şiirinin görsel ifadesi gibidir: "...ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen/ ve soframızdaki yeri /öküzümüzden sonra gelen..."³



Görsel 2. Nevin Çokay, *Peyzaj*, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 40 x 50 cm.

³ Şiirin tamamı için bkz. <http://www.e-sehir.com/siirler/siir973.html>, Erişim tarihi: 20.08.2017.

1950 sonrası Çağdaş Türk resminde üç ana eğilim ön plana çıkmaktadır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü ve kendini doğu-batı birleşimiyle tarif eden akademik kübizm, akademi eğitime karşıt söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu "Soyut Sanat" savunanları ve köylü gerçekçiliği (Güvemli'den akt. Yasa Yaman, 2002:100). Böyle bir ortamda üretimlerini sürdüren Nevin Çokay öncelikle içinde bulunduğu Akademi ortamından dolayısıyla ilk başta doğu batı sentezi bir Kübizmden esinlenmiştir.



Görsel 3. Nevin Çokay, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm.

Bu çalışma (Görsel 3.) natürmort ve peyzajın bir arada işlendiği ilgi çekici çalışmalardan biridir. Resme ilk bakıldığında sanatçının sıkça tercih ettiği toprak tonlarından oluşan geometrik soyutlama görülmektedir. Bir süre sonra bu geometrik soyutlamanın üst kısmında açık renkli evlerin çatıları, alt kısmında ise koyu renkli evler belirmektedir. Kare ve üçgenler yapraklara ve natürmort bir kompozisyona dönüşmektedir. Resmin dış kısmında açık, iç kısmında ise orta ve koyu değerler yer almaktadır. Çokay'ın bu çalışması renk, ton geçişlerinin ve diyalektiğinin en güzel örneklerindedir. Sanatçı bu çalışmada içinde bulunduğu dönemin peyzaj çalışmalarının genel özelliklerinden beslenerek özgün bir anlatıma ulaşmıştır. "Nevin Çokay resmi dünyaya yönelik, insana bakış açısını derinleştiren bir kimlik ve estetik bütünlüğüyle geliştirdiği ve değiştiği noktada; aynı zamanda kendine doğru bir arkeolojik kazının da plastik özgünlüğüne ve yaratıcılığına sahip olarak karşımızda duruyor" (Gezgin, 2003:46).



Görsel 4. Nevin Çokay, *İsmi Bilinmiyor*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 100 cm.

Sanatçının bu çalışması yine Anadolu insanını ele almaktadır. Önde tek başına duran figür, arkada ise iki boyut ve üç boyut sorgulaması yaratan ağaçlar ve sol üst köşede bir ev bulunmaktadır. Fonda tarla görünümü veren soyut lekeler bulunmaktadır. Geleneksel ve günlük bir kılıkta olan figürün yüzü kapalıdır. Sanatçının bu şekilde yüzünü göstermeyen figürlerden oluşan başka çalışmaları da bulunmaktadır. Burada figürün bir üzüntü ve yas halinden mi gizlendiği yoksa kültürel anlamda bireysel olmayan toplumsal bir yaşantının görüntüsü mü olduğu belirsizdir. Çömelerek oturan figürün cinsiyeti de net bir şekilde okunamamaktadır. Bu çalışmada sosyalist gerçekçiliğin izleri görülmektedir. Özellikle Neşet Günal'ın bu üslupla yaptığı deformasyonlara gönderme yapmaktadır.

İlerleyen yıllarda sanatçı, sosyalist gerçeklikten uzaklaşarak daha sembolik bir anlatıma yönelmiştir. Ancak bu sembolist anlatımda da figürler ve nesnelere genellikle Türkiye toplumunun kültürel birikiminden yola çıkmaktadır.



Görsel 6. Nevin Çokay, *İnekler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 60 cm.

Son dönem çalışmalarında sanatçı sağ alt köşede, mühüre benzeyen kırmızı bir leke kullanarak, imzasını bu lekenin altına atmaktadır. Çalışma ilk bakışta kolaj etkisi verse de, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Çalışmada ortayı kaplayan büyük boyda yuvarlak kiremit tonlarındaki lekede Karagöz- Hacivat oyunundan bir sahne yer almaktadır. Resmin dört köşesinden ise eski İstanbul beyefendileri, hanımefendileri çıkagelmektedir. Sağ alt köşede Mısır hiyerogliflerinden bir figür ve önünde bir saat yer almaktadır. Resmin belirli yerlerinde günümüz insanının portreleri ikonaya benzeyen yuvarlak kahverengi lekelerin içinden gülümseyerek izlemektedir. Resimde, zamansal bir geçiş, değişim ve dönüşüm vardır. Bu yaklaşım Çokay'ın daha akademi yıllarında başlayan gelenek ile modern sentezleme kurgusunun özgünlük kazanmış hali olarak düşünülebilir. "Onlar Grubu" nun çabaları, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yaklaşımları çerçevesinde Batı tekniğini (yağlıboya ve bu tekniğin getirdiği olanakları) öğrenen ve bu temeli üzerine Doğu sanatının resimsel değerini kurmaya yönelikti (Deliduman, 2001:61).



Görsel 7. Nevin Çokay, *İnekler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 60 cm.

Nevin Çokay, çağdaş Türk resim sanatındaki yerellik evrensellik sorununu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun çizgisinden gelerek git gide özgünleşen bir anlayışla çözümlenmiştir. Çokay'ın resimleri konusallık engeline takılmadan, konuyu estetik öğeleri ön plana koyarak izleyiciye iletebilen eserlerdir. Bu eserlerde kompozisyon kimi zaman alışkın olmadığımız bir biçimde bölünebilir. Buna rağmen resmin bütünlüğü bozulmaz. Sanatçı portre, figür, natüremort, peyzaj gibi çeşitli türde çalışmalar yapmıştır.

Kişinin çalışması, ne olursa olsun öncelikle bir "eğilim" in içinde olacaktır. Bu eğilimleri beş ana başlıkta toplayabiliriz: Figür, dışavurum, soyut, soyutlama, alternatif eğilim. Beş eğilim için de, yeni ve çağdaş olmak, birinci dereceden önemlidir. Yeni deyince, resmi yapanın kendine özgünlüğünün olması gereklidir. Bu durum, ancak dünya plastik sanatlar tarihi sürecinde öne çıkmış yapıtları düşünülerek anlaşılabilir. Ayrıca yeniyi yapıtın tümelde olduğu kadar, -çağdaş dünya sanatının kabul ettiği bir özellik olan- tikelinde de bulabileceğimizi bilmeliyiz (Eroğlu, 2015:232).

Bu bağlamda Nevin Çokay sanatının ilk yıllarında "Onlar" grubunun etkisi ile figüratif eğilim içindeyken değişen sosyo-ekonomik ve kültürel değişimler doğrultusunda, sanatının son döneminde soyutlama eğilimine yönelmiştir. Tüm bu süreçte içinde bulunduğu dönem içinde - günümüzü de kapsayan süreçte- çağdaş ve yeni ve özgün ürünler ortaya koymuştur. Dünya sanatı tarafından kabul edilmiş, önemli müze ve galerilerde yerini almıştır. Sanatçı çalışmalarında tekrara düşmeden, üslup bağıni koparmadan yaşamının sonuna değin sanatsal üretimini sürdürmüştür.

4. Sonuç

Türk resminde gruplaşma hareketlerinin yoğun olduğu süreç, erkek egemen ilişkiler çerçevesinde gelişerek bir literatür oluşturmuştur. Bu dönem sanatçılara dair çalışmalar incelendiğinde; karşımıza erkek sanatçılar ve nadiren onların –geri planda kalan- eşleri ya da sevgililerinden oluşan bir tablo çıkmaktadır. Bilindiği gibi bu problem sadece Türk resmine özgü olmayıp köklü ve disiplinlerarası bir tartışma geçmişine sahiptir. Türk resmine ait kuramsal çalışmalarda 1970’li yıllara gelinceye değin kadın sanatçılar ile ilgili bilgi oldukça sınırlıdır. Batı sanat tarihinde de En çok referans gösterilen sanat tarihi kitaplarının yazarları E. H. Gombrich (2011) ve H. W. Janson (1995) kitaplarında kadın sanatçılardan bahsedilmemektedir.

Bu anlamda feminist hareketin ortaya koyduğu en önemli önerilerden biri, sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirilerek kadın sanatçıları saklandıkları yerden geri çıkarmak; bir diğeri ise, bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadın ya da erkek sanatçı kavramlarının geçersizliğini ortaya koymaktır (Özüdoğru, 2011:111).

Bu yöntemle oluşturulan çalışmada çağdaş Türk resminde özgün ve önemli bir yeri olan Nevin Çokay, sanatçı kimliği ve eserleri ile gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Sanatçının eserlerinde kadın konusuna sık sık rastlansa da eserleri oluşturma biçimi, seçtiği konular ve imge dünyası dönemin erkek sanatçılarından pek de farklı değildir. Çokay’ın çalışmalarında cinsiyet kodlarının üstünde insanlığın bütününe hitap eden estetik bir arayışın varlığını vurgulamak gerekmektedir.

Bu anlamda Nevin Çokay’ın eserleri, 1950 sonrası sanat tarihimizin genel yönelimlerini yansıtırken sanatçıya özgü bireysel gelişimini ve imge dünyasını ortaya koymasından oldukça önemlidir. Buna göre sanatçının eserlerini kronolojik olarak üç başlık altında toplamak mümkündür. Sanatçının akademiye girdiği ilk yıllarda yaptığı insan ve hayvan figürleri akademik çözümleme ve soyutlamaya dayanmaktadır. Resimlerde bu figürlerin çevre ve nesnelere olan etkileşimi işlenirken özgürlük ve devinim çalışmalarının temel konusunu oluşturmaktadır. Hayvan figürleri genellikle at ve inek stilizasyonları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde “Yeniler” ve “Onlar” gruplarının söylemlerinin sanatçının eserlerindeki etkisini görmek mümkündür. Daha

sonraki dönemde sanatçı, özgün peyzaj ve natürmort çalışmalarına yönelmiştir. Sanatçının bu yönelimi Türk resminin yaşadığı dönüşümün bir yansıması niteliğindedir. “Nitekim plastik sanatlar ortamında da 1950’lerin ortalarına doğru küme oluşumları giderek önemini yitirmiş, bireysel tavırlar öne çıkmıştır” (Yasa Yaman, 2002:99). Bu çalışmalar kimi zaman geometrik soyutlama ile bir arada kullanılmıştır. Bu dönemi sanatçının geçiş dönemi olarak değerlendirebiliriz. Sanatçının yakın dönem resimlerine baktığımızda ise; geçmiş çalışmalarına oranla, soyut-sembolist bir ifade ile karşılaşmaktayız. Bu sembolik anlatım, sanatçının önceki yıllardaki stilizasyonlarından tümenden kopuk olmamakla birlikte daha özgün ve serbest bir ifadeye dönüşmüştür.

Akademiye girdiği ilk yıllardan beri entelektüel birikimi ve yeteneği ile ilgi çeken Nevin Çokay yaşamının son günlerine kadar resim yapmaya devam etmiştir. Sanatçı bu sürekli üretimin sonucunda Türk resim tarihi için önemli eserler ortaya koymuştur. Bu çalışma çağdaş Türk resminin gelişimine emek vermiş ve arkasında çok sayıda eser bırakmış bir sanatçıyı ve eserlerini açıklamaya çalışmıştır. Çalışmanın sonunda araştırmacılara, Nevin Çokay gibi Türk resminde toplumsal cinsiyet sorunları nedeniyle görmezden gelinen sanatçıları ortaya çıkarmaları, bunun için müze galeri ve koleksiyonları titizlikle incelemeleri önerilmektedir.

Kaynakça

- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Bek, G. (2008). “Çağdaş Türk Sanatında “Ulusalılık/Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Mayıs 2008, Sayı 17, s.117-130.
- Çelebi, N. (1990). *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları*, Konya: Sebat Ofset.
- Dal Yazar, E. (1997). “Bedri Rahmi Eyüpoğlu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi - 3*, İstanbul: YEM Yayıncılık, s.363.
- Deliduman, C. (2001). “Türk Resminde On’lar Grubu”, *Mesleki Eğitim Dergisi*, Ankara: Poyraz Ofset.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ecevit, B. (1974). *Atatürk ve Devrimcilik* (3. Baskı), İstanbul: Tekin Yayınevi.

- Elmas, H. (2006). "Gruplaşma Olgusunun Çağdaş Türk Resminin Değişim Sürecine Etkisi", *S.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 21-22, s.114-137.
- Erden, O. (2012). *19'uncu yüzyıldan 1960'a kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeni Gereken Herşey*, İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayıncılık.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Foucault, M. (1996). *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin,Ü. (2003). "İnsana Yönelik Duyarlı Estetik Açılımın Odağında Nevin Çokay Resmi", *Rh+ Sanat*, , Kasım 2003, Mas Matbaacılık, İstanbul, Sayı:7, s.46-47.
- Gülyüz, M. (2014). *Resmigeçit*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moran, B. (1985). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Özüdoğru, Ş. (2010). "Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 8, s.111-131.
- Ritzer, G. (1996). *Sociological Theory*, Mc. Graw-Hill Comp. Ine.
- Tansuğ, S. (1974). "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I: Doğan Kuban", *Köken*, Sayı 2, s.3-4.
- Turgut, İ. (1993), *Sanat Felsefesi*, İzmir: Üniversite Kitabevi.
- Türkçe Sözlük, (1974), Sayı 403, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ulusoy, D. (1999). "Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet", *H.Ü Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, s.47-76.
- Yasa Yaman, Z. (2002). *D Grubu 1933-1951*, ed. N. Elvan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, Y. (2005). *Başkaldıran Atların Ressamı*, İstanbul: E Yayınları.
- Zeynep R. (1997), "Nevin Çokay", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi -3*, İstanbul: YEM Yayınları, s.939.

İnternet Kaynakları

Güner Ener, (2006). "Nevin Çokay'ın Ressam Olarak Kısa Portresi: Renkte Yürek Kıpırtıları", <http://www.nevincokay.com/eser2.asp?alttur=soylesi>, Erişim tarihi: 22.08.2016.

Nevin Çokay, (2006). Resmi İnternet Sayfası, www.nevincokay.com, Erişim tarihi: 22.08.2016.

Nazım Hikmet, (2017). "Kadınlarımız", <http://www.e-sehir.com/siirler/siir973>, Erişim tarihi: 20.08.2017.