

Neşet Günal'ın İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme

Nadide Karkıner*
Mehmet Ecevit**

1. Giriş

Türk resim sanatı içerisinde yapılacak sosyolojik bir çözümleme kaçınılmaz olarak toplumsal gerçekçi resim anlayışı ile ilişki içerisinde. Toplumsal gerçekçi resim anlayışının izlerine rastlayacağımız en önemli sanatçılardan birisi de Neşet Günal'dır. Türkiye'de toplumsal gerçekçi sanatın ilk izleri 1940'lı yıllarda ortaya çıkan Yeniler Grubu'nda görülür ve en verimli dönemini 1970'li yıllarda yaşar. Toplumsal gerçekçiliğin işlediği konular, uluslaşma, Batılılaşma, işçi-işveren ilişkileri, geçekonda olgusu, köylülük, köylü-ağa ilişkileri, toprak sorunları olarak ortaya çıkar.

Bu konulardan hareketle toplumsal gerçekçi Türk ressamlarından Neşet Günal'ın çalışmalarının, tabloların yapıldığı toplumsal ve ekonomik dönemler göz önüne alınarak "tarımda kadın" imgesi temelinde analizi sanatın toplumsal, ekonomik, tarihsel etmenler tarafından belirlendiği düşüncesinin çözümlemesini gerektirir.

* Yard. Doç.Dr. Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü

** Prof. Dr. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, Ankara

Neşet Günal'ın resimlerindeki köylü kadını, hayali bir imge olmaktan çok üretim ve yeniden üretim süreçleri içerisindeki ücretsiz aile emekçisi kadının gerçekliği olarak ortaya çıkar. Kırsal toplumsal gerçekliğin bir parçası olan ücretli aile emekçisi kadın imgesinin aynı zamanda estetik bir sanat nesnesi olmasının toplumsal ve ekonomik nedenlerle açıklanması kaçınılmazdır.

Dolayısıyla kadının ücretli emek, ücretsiz hane emeği, cinsiyete dayalı işbölümü, geçimlik ekonomi, toprak ve mevsimlik işçilik gibi tarımsal yapının ana dinamikleri ile olan ilişkisinin Günal'ın resimlerinde analizi onun çalışmalarında seçtiği konulardan bağımsız değildir.

Neşet Günal'ın yapıtlarının ana konusu 'Orta Anadolu insanı ve onun yaşam gerçeğidir'(Berksoy, 1997, s.126). Ona göre 'sanattaki gerçek aynı zamanda insan ve toplum gerçeğidir'. Neşet Günal, 'toplumsal gerçekçi sanat anlayışının en önemli temsilcilerinden biridir' (Berksoy, 1997, s.127).

Dolayısıyla kadının, halı dokurken, sepet taşırken, sebze ve meyve toplarken, çapa yaparken, ekmek açarken çocuğunu emzirirken ya da kucağında taşırken resmedilmesi ataerkil toplumsal gerçekliğin kendisini anlatır. Bu gerçeklik ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullardan bağımsız değildir.

2. Resimde Toplumsal GerçekçilikTürkiye'de toplumsal gerçekçilik, 1940'lı yılların başında Yeniler Grubu'nun yöresel ve toplumsal içerikli resim yapma amaçları ile başlar. Grup, Türk resmine konu düzeyinde yenilik getirir. Yerel konuları seçerek ve ülke gerçeklerinden hareket ederek Türk'e özgü bir sanat yaratma çabası içine girerler. Yeniler Grubu, Türkiye'de toplumsal sanat anlayışının temelini atar (Berksoy, 1997, s.119).

Toplumsal gerçekçi anlayışın Türkiye'ye yerleşmesi 1960'larda gerçekleşir:

Toplumsal gerçekçilik, konularını sıradan insanların yaşamından alan bir sanat anlayışıdır. Toplumsaldır, çünkü sanatçı toplumda olup bitene karşı duyarlıdır; gerçekçidir, çünkü teknik, sanatçının en özel duygularını ve düşüncelerini bile görselleştirmeye yeten açık ve sade bir anlatıma sahiptir. Söz konusu sanat, günümüz Türk resmini yönlendiren belli başlı eğilimler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Diğer yandan, toplumsal gerçekçilik Batı'da Türkiye'dekinden uzun bir geçmişe sahiptir (Berksoy, 1997, s.5).

Nedim Günsür, Cihat Burak, Neşet Günal ve Nuri İyem, toplumsal gerçekçi çalışmalar yapan sanatçılardır. Birbirinin aynısı gibi görünse de Türkiye'de toplumsal gerçekçilik ile yerel ve ulusal eğilimler arasında farklılıklar vardır. Toplumsal gerçekçiler yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek için kullanırlar. Oysa yerel ve ulusal eğilimde olanlar bu temaları betimlemeci, belgeci ya da estetik amaçlarla kullanarak yerel bir atmosfer, yaşam biçimi ya da estetik duyarlılık iletme çabası ile sanata 'ulusal' bir kimlik kazandırmayı amaçlarlar (Berksoy, 1997, s.6). Aralarında ki en temel farklılık toplumla barışık bir görünüm sergileyen yerel ve ulusal eğilimli sanatçıların aksine toplumsal gerçekçi sanatçıların

eleştirel bir anlatımla toplumsal bir olguya dikkat çekmek istemeleridir (Berksoy, 1997, s.6).

Bu çerçevede Neşet Günal, Türkiye’de toplumsal gerçekçi sanat anlayışının yerleşmesinde önemli katkı sunan sanatçılardan biridir. Dolayısıyla Günal, Türk resim sanatında ‘çağdaş figür fantastiğinin en dramatik köşesini’ tutar. Türkiye’de hiçbir yapıt Neşet Günal’ın resmindeki kadar “koyu bir sefaletin, çorak soluğunu bile tüketmiş acı yoksunluğunu, biçimlerinde aynı ölçüde yıkılmaz bir güçle karşımıza çıkarmamıştır” (Tansuğ, 1976, s.139).

Neşet Günal’ın bireysel yaşam öyküsü toplumsal gerçekliğe yönelmesinin nedenlerini önemli ölçüde içerir. Zira kendi yaşam öyküsü de ülkenin toplumsal gerçekliğinin bir parçasıdır ve yaşamı boyunca çalışmalarını etkiler.

2.1. Gerçek Bir Yaşamın Karşısında Toplumsal Gerçekçi Tavrı

1923 yılında Nevşehir’de doğan Neşet Günal, ilkokulu Şereflikoçhisar’da, ortaokulu ise Nevşehir’de okur. Nevşehir Belediyesi’nin verdiği bursla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne giderek Fransız ressam Leopold Levy’nin öğrencisi olur. 1948 yılında devlet bursu ile Paris’e gider. 1954’de Türkiye’ye döner ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde görev alır. 1970 yılında profesör olur ve 1983 yılında Mimar Sinan Üniversitesi’nden emekliye ayrılır. Cumhuriyetin kurulduğu 1923 yılında doğan Neşet Günal “*Çoğu Anadolu insanı gibi benim doğum günüüm de belli değil. Başbozumunda dünyaya gelmişim, Nevşehir’de*” diye anlatır (Tansuğ, 1976, s.133)¹².

Neşet Günal’ın doğduğu yıl olan 1923’te başlayan ve 1929’a kadar süren dönem ekonomik olarak “açık ekonomi koşullarında yeniden inşa dönemi” olarak adlandırılır (Boratav, 2003, 39). Geçmişle kesin bir kopuşu ve siyasi devrimi temsil eden bu dönemde “Milli iktisat” görüşü egemendir. Bu görüş devlet desteğiyle yerli ve milli burjuvazinin “yetiştirilmesini” kalkınma ve modernleşmenin temel mekanizması olarak görür (Boratav, 2003, s.39–40). Türkiye’nin dünya ekonomisine hammadde ihraç edip, sınaî tüketim malı ithal ederek katıldığı bu dönem tarımsal üretim bakımından altın yıllardır ve ekonominin yeniden inşası tarım kesiminin dinamizmi sayesinde gerçekleşir (Boratav, 2003, s.50–51). Ülkede yer alan dinamizm Neşet Günal’ın tarımla uğraşan yoksul ailesinde görülmez. Bu durum onun hayatı boyunca köy hayatına karşı dramatik bir bakış geliştirmesine neden olur. Onun resimlerindeki köylüler yoksul ve hatta doğru dürüst giyinemeyen insanlardır.

Ortaokul eğitimi için Nevşehir’e yollandığı ve liseden mezun olduğu, 1939’a kadar olan dönem ise devletçiliğin rayına oturduğu korumacı-devletçi sanayileşme dönemidir (Boratav, 2003, s.59). Günal’ın liseyi bitirip belediye bursu ile akademiye gittiği dönem aslında Türkiye’nin ekonomik olarak nispeten iyi olduğu bir döneme denk gelir. Akademi’de okuduğu ve yoksulluk çektiği İkinci Dünya Savaşı yılları ise bir kesinti dönemidir (Boratav, 2003, s.39–40). Ekonomik önlemlerin alındığı

bu dönemde “Milli Koruma Kanunu”, “Varlık Vergisi”, “Toprak Mahsulleri Vergisi”, “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu”, Köy Enstitüleri” ve milli eğitimin “liberal”, hümanist ve aydınlanmacı kültür politikası ortaya çıkar (Boratav, 2003, s.82). Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik tarihi içerisinde köy yaşantısı dışında yukarıdaki bahsedilen konularla ilgilenmemesi Günal’ın toplumsal gerçekçi bakış açısını kendi geçmişi ile bağlantılı ele almasının bir göstergesidir.

Günal’ın üniversiteye gittiği yıllar ‘tüm üretken sektörlerin ve milli gelirin daraldığı İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır’ (Boratav, 2003, s.86–87). Ressam bu dönemde babasını kaybeder ve çalışarak aileye katkıda bulunmaya başlar. Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği bu dönemlerdeki toplumsal ve ekonomik koşullar yanında köy kökenli olması Günal’ın aşağıda bahsedilen toplumsal gerçekçi anlayışın içerisinde yer alan bir sanatçı olmasında etkilidir. Zira toplumsal gerçekçiliğin aşağıda yer alan tanımı da sanatçının yaşadığı toplumla kurduğu ilişkiyi anlatır:

Toplumsal gerçeklik, hem resimde hem de edebiyatta sanatçının içinde yaşadığı toplumun gerçekçi bir betimlemesini vermesi ve birey ile toplum arasındaki ilişkileri, çelişkileriyle ele almasıyla diğerinden farklılaşır. Amaç, toplum yapısındaki sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine, bunların göz önüne serilmesidir. Çözüm yapının içindedir ya da izleyiciye bırakılmıştır. Diğer bir deyişle, belli bir dünya görüşünün, gerçeklerin yerini almasına izin verilmez (Berksoy, 1997, s.111).

Neşet Günal, toplumdaki sorunları hem kendi yaşamında deneyimler hem de resimlerinde köyünün bir temsili olan Orta Anadolu köyünü ‘göz önüne serer’ (Berksoy, 1997, s.111). Neşet Günal’ın kendi yaşantısı ile resimleri arasındaki bağı Mehmet Ergüven şöyle anlatır:

Günal’ı kendisini izleyen kuşaktan ayırt edici en önemli nokta, forma mentalisini yaşamı boyunca sanatsal etkinliğine katık edip, bununla uyum içinde olmasıdır. Henüz 16 yaşındayken, elinde tahta bavalıyla Zeytinburnu’na gelen delikanlı yetenekli bir ressam adaydır, ama bundan çok daha önemlisi, o yaştaki bir gençte netleşen algı içeriklerinin kişiliği ile bütünleşip örtüşmesidir hiç kuşkusuz. Bu nedenle, tüm öğrenimi sırasında, nasıl göreceğini değil, gördüğünü nasıl resmedeceğine yönelmiştir ilgisi (Ergüven, 1992, s.157–158).

Bu durumda kırsal alanda doğup büyüyen Günal’ın köyde yaşayan kadını imgesel olarak yansıtmaya biçiminin gerçeklikle olan bağlantısının izini ancak resimleri aracılığı ile ortaya çıkarmak mümkündür. Günal kendi hayat gerçekliğinden kaçarak başka konulara yönelmek yerine bizzat Ergüven’in deyimiyle “gördüğünü nasıl resmedeceğine” (Ergüven, 1992, s.158) yönelmiştir.

Burada anlaşılması gereken sanatçının yalnızca belli bir geçmişe ve biçimlere bağlı kalması olarak anlaşılmalıdır. Sosyolojik olarak asıl sorgulanması gereken kendisinin böyle bir kaygısının olup olmadığıdır. Zira yıllar içinde resimleri incelendiğinde toplumsal, ekonomik ve politik yapıdakileri değişikliklerin tarımsal yapı üzerindeki etkilerini resimlerden çözümlemek oldukça zordur.

Oysa sosyolojik olarak bakıldığında Günal'ın resimlerindeki köylüler hep geçimlik üretimin içerisinde varolurlar. Yaptıkları tarımsal faaliyet emek yoğun olup hiç zenginleşmedikleri gibi daha da yoksullaşırlar. Özellikle 1980'lerden sonra farklı tüketim maddelerinin ülkeye girmesi gerçekte köylülerin dış görünüşünü değiştirirse de üretim temelli köklü bir değişimden bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla ressamın köylüleri benzer biçimlerde tasvir etmesi toplumsal, ekonomik ve politik değişikliklerin onların konumlarını değiştirmediklerini gösterir.

Neşet Günal'ın toplumsal gerçeklikle olan ilişkisini basitçe köy çocuğu köyü bildiği için köyü resmediyor diye çözümleyemeyiz. Bu çalışmada tarımda kadın ya da köylü kadın imgesini resimleri aracılığı ile nasıl değerlendirdiği sosyolojik olarak önem kazanmaktadır. Eğer “çözüm yapıtın içindeyse ve izleyiciye bırakılmışsa” (Berksoy, 1997, s.111) Günal'ın resimlerinde tarımda kadın imgesini ele alma biçiminin sosyolojik çözümlemesi özgürleşir.

Toplumsal gerçekçi sanatta her ne kadar “belli bir dünya görüşü gerçeklerin yerini alamasa da” (Berksoy, 1997, s.111) yapıtların çözümlemesinde belli bir dünya görüşüne sahip olmak oldukça özgür bir çözümlemedir.

3. Resimlerde Tarımda Kadın İmgesinin Dönemsel Çözümlemesi

Türk resminde tarımda kadının sosyolojik çözümlenmesinin temelini onun küçük toprak sahibi ve küçük meta üreticisi hanelerde ücretsiz aile emekçisi olması oluşturur. Toprağın sahibi olan erkek hane reisidir. Kadın ise üretim, geçimlik üretim ve yeniden üretim süreçlerinde, ücretsiz konumu ile yer alır. Bu süreçlerin tümünde cinsiyete dayalı işbölümü egemen olur. Kadın emeğinin ücretsiz konumu onun sömürsünü derinleştirir.

Oysa toplumsal ve ekonomik süreçleri oluşturan bu kavramların ışığında Neşet Günal'ın resimlerine baktığımızda onun “gerçeğe bakış açısını belirleyen nesnel tutumunu” (Ergüven, 1992, s.158) görmek oldukça zordur. Ergüven'e göre, Günal'da “algı içerikleri içten dışa değil, sağlıklı ve ne yaptığını bilen bir insan tavrıyla, dıştan içe doğru oluşmuştur onda; gözlem, yaşanma olgusunun önündedir” (Ergüven 1992, s.158). Bu durumda erkeğin hane reisi, kadının anne ve ücretsiz işçi olarak geleneksel rollerde resmedilmesi “nesnel bir tutum” olarak ele alınırsa, “birey ile toplum arasındaki ilişkileri, çelişkileriyle ele alması” (Berksoy, 1997, 111) sosyolojik olarak mümkün değildir.

Dolayısıyla toplumsal gerçekçi sanatın yukarıdaki tanımlamalarından yola çıkarak bu çalışmadaki birey tarımda kadın olarak ele alındığında içinde yaşadığı toplum ile ilişkileri ve yaşadığı çelişkiler Günal'ın kendi “nesnel tutumundan” özgürleşir ve sosyolojik çözümlemenin nesnesi haline gelir.

Günal'ın kendi yaşantısı ve resimlerinde yer alan tarımda kadın imgelerinin toplumsal ve ekonomik süreçlerle bağlantılı olarak çözümlemesi onun “nesnel tutumu” ile bu çalışmadaki sosyolojik bakış açısı arasındaki çelişkiye karşılık gelir.

Bu çelişki sanatçının *çalışmalarının* toplumsal gerçekçi anlayış içerisinde “belli bir dünya görüşünün, gerçeklerin yerini almasına izin verilmez” (Berksoy, 1997, s.111) tezi ile bağlantılı olarak bağımsız kalmasına izin verir. Dolayısıyla sosyolojik çözümleme tarımında kadına yönelik belli bir dünya görüşü ile ele alınmasının toplumsal gerçekçilik açısından gerekçeleri vardır. Zira “toplumsal gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında Fransa’da sanata egemen olan gerçekçilik akımı içinde, sanatın toplumsal yönünü vurgulamasıyla farklılaşan bir sanat anlayışıdır. Toplumsallık, aslında gerçekçi sanat yapıtlarının hepsinde görülen bir özelliktir” (Berksoy, 1997,s.12).

Berksoy’a göre bir sanatçının toplumsal gerçekçi sayılabilmesi için “güncel yaşamdan seçtiği konuları bir sorunsala yükseltmesi ve bunları yapıtının odak noktasına yerleştirmesi” gerekir (Berksoy, 1997,s.12).

Dolayısıyla toplumsal ve ekonomik süreçlerle bağlantılı olarak bu çalışmada ele aldığımız resimlerde kadınlar farklı toplumsal ve ekonomik ilişki biçimleri içerisinde yer alırlar. Resimlerin sosyolojik çözümlemesini yaparken ise ele alınacak toplumsal, ekonomik ve politik süreçler K. Boratav’ın Türkiye’nin ekonomik tarihi ile bağlantılı yaptığı toplumsal dönemleştirmelerdir (Boratav, 2003).

Resimlerin böyle bir dönemleştirmenin içerisinde ele alınmasının gerekçeleri ise toplumsal gerçekçi sanatın tercih edilme nedenlerinde yatar:

Bu yolla sanatçı toplum ve bireyi, toplumsal gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlar. Resim toplumsaldır çünkü toplumun sorunlarından haberdardır ve bunlara duyarlı yaklaşır; gerçekçidir çünkü teknik öyle anlatımcı bir güce sahiptir ki sonuçta sanatçının konu hakkındaki kişisel duygu ve düşünceleri herkes tarafından açıkça anlaşılır bir ifadeye dönüşür. (Berksoy, 1997,s.12).

Neşet Günel’in bu çalışmada ele alınan 23 resmi 1958 ve 1996 yılları arasındaki 38 yıllık bir sürecin kapsamı içerisinde yer alır. Bu dönemleştirmelere köylülük açısından baktığımızda hep daha çok çalışmak zorunda olduklarını görürüz. Bu çerçevede değerlendireceğimiz ilk dönem 1954–1961 arasına karşılık gelir. Ondan önceki 1946–1953 yılları arasındaki dönemi Boratav (2003, s.81) “dünya ekonomisi ile farklı bir eklenme denemesi” olarak adlandırır. Bu dönemin çalışma açısından önemi ise Neşet Günel’in 1948 yılında burslu olarak “Fresk ve Duvar Resmi” uzmanlık eğitimi için Paris’e gitmesi ve 1954 senesinde yurda dönmesidir.

Resimlerin toplumsal ve ekonomik dönemlerle çözümlemesinin daha olanaklı hale gelmesi ise resimlerdeki tarım kadın imgesi yorumlarının eşzamanlı bir çözümlemesi gerekmektedir. Zira resimlerin çözümlenmesi, ressamın resimleri yaptığı dönemdeki yapısal ilişkilerle eşzamanlı olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Resimlerin eşzamanlı çözümleme aracılığı ile yorumlanması metodolojik olarak da olanaklı hale getirilmelidir.

3.1. Eşzamanlı Çözümleme

Eşzamanlı çözümleme Fransız dilbilimci F. de Saussure'un yaptığı eşzamanlı ve artzamanlı dil çalışması ayırımında ortaya çıkar. *Senkronik/eşzamanlı* dil çalışması, dili geçmişe gönderme yapmadan yalnızca belli bir anda mevcut bir ilişkiler yapısı veya sistemi olarak çalışma iken *diyakronik/artzamanlı* dil çalışması, dilde zaman sürecinde meydana gelen değişimleri çalışmak olarak ortaya çıkar (Lechte, 1994, 150). Böylece eşzamanlı dilbilim bir sistem olarak dil içerisindeki yapısal ilişkiler üzerinde dururken, artzamanlı dilbilim yapısal ilişkilerdeki değişme ve gelişme üzerinde durur. Bu ayırım toplumsal çözümlemede de bir toplumsal sistemin mevcut yapısal özellikleri ile *değişme* halindeki özelliklerinin çalışılmasına koşutluk gösterir (Lechte, 1994, 150).

Neşet Günal'ın resimlerinde tarım kadın imgesi yorumlanırken Türkiye'nin o dönemde içinde bulunduğu mevcut yapısal ilişkiler göz önüne alınarak yapılacak eşzamanlı bir çözümleme mümkündür. Zira resimlerin çözümlenmesi, ressamın resimleri yaptığı dönemdeki yapısal ilişkilerin eşzamanlı olarak değerlendirilmesi ile olanaklı hale gelmektedir. Bu çözümleme, Günal'ın toplumsal ve ekonomik yapıdaki gelişmeleri neden tarımda kadın imgesine yansıtmadığı sorusuna da bir yanıt oluşturur.

Toplumsal ve ekonomik ilişkilerdeki değişimler artzamanlı bir çözümleme içerisinde ele alınırken, resimlerin bu değişimlerle olan ilişkisi eşzamanlı bir çözümlemenin konusudur.

Saussure'e göre bir yapı olarak dil bütün *işaret* sistemlerinin genel bir çalışması olan semiyoloji gibi bir *işaret* veya *gösterge* sistemidir. Bu bağlamda dil yapısının unsurları *göstergeler* yani *işaretler*dir. Yapısalcılığın kurucu elemanları da bu işaretlerdir. Her işaret veya gösterge **(a)** *gösteren* (signifier) ile **(b)** *gösterilen* (signified) olmak üzere iki bölümden oluşur. Bu ayırmada gösteren bir sözcüğün *akustik/ses* ya da *yazılı biçimidir*. Gösterilen ise sözcüğün işaret ettiği *anlam/düşüncedir*. Gösteren/ gösterilen ayrımı Saussure'un çalışmalarında yaptığı bir diğer önemli ayırım olarak kabul edilir. Gösteren (ses) ve gösterilen (anlam), birbirleri ile ilişkili olarak var olurlar. Başka bir deyişle gösteren ve gösterilen birbirlerinden önce var olmazlar ve ilişkilerinin dışında da hiçbir anlamları yoktur. Gösteren ve gösterilen işareti, yani göstergelyi oluştururlar ve işaret içindeki ilişkilerinden başka anlamları yoktur. Burada önemli olan nokta gösteren ve gösterilen arasında, yani ses ile onun anlamı/kavramı arasında hiçbir doğal bağın olmamasıdır, çünkü gösterilenlerini (anlamlarını) fiziksel olarak taklit etmesi gereken doğal sesler (yani gösterenler) bile dilden dile farklılık gösterir (Coward ve Ellis, 1985, 29).

Bu görüş çerçevesinde toplumsal yapıda dil gibi yapılanmıştır. Resimler burada işaret ise kendi başına bir anlamı olmaz, ancak toplumsal yapı ile eşzamanlı bir "anlamlandırma sistemi içerisinde anlaşılabilirliği mümkündür" (Coward ve Ellis, 1985, 28). Eşzamanlı çözümleme resimlerin yapıldığı dönemde yalnızca ülkenin

içerisinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve politik koşullar değil, Neşet Günal'ın hayat hikâyesi ile ilişkili olarak da resimlerini etkiler. Herhangi bir dönem içerisinde yaptığı resimlerin bir sonraki dönemdeki resimlerindeki temalara yol açacak imgeler içermesi artzamanlı bir analizi gerektirir. Bu da ancak sosyolojinin değil resim sanatının bir disiplin olarak konusunu içerir. Oysa sosyolojik analizde “işaret” olarak resmin sosyolojik analizi sadece o döneme özgü koşullar çerçevesinde mümkündür. Bunun içinde resimler yapıldıkları tarihler itibarıyla çözümlemeye dahil edilmişlerdir.

İşaretler ancak bir anlamlandırma sistemi içerisinde anlaşılabilirlerine göre, “yapı” da gösterenlere ve gösterilenlere anlamlandırma olanağı veren şeydir (Coward ve Ellis, 1985, 29). Coward ve Ellis'e göre yapı yalnızca yerleştirmekle kalmaz, hem gösterenleri hem de gösterilenleri aynı zamanda yaratır. Bir farklılıklar sistemi olan yapının içerisinde “her gösteren ona benzeyen fakat onunla özdeş olmayan gösterenlerden farklı olmakla kalmaz, anlamlandırma zinciri içerisinde kendinden önce ve sonra gelenden de farklıdır. Yani dil, öğelerinin birbirlerini farklılık yoluyla meydana getirdiği bir yapıdır” (Coward ve Ellis, 1985, 30). Dolayısıyla Türkiye'nin toplumsal yapısının Korkut Boratav tarafından dönemler aracılığı ile çözümlenmesi resimlerin aynı dönemler içerisinde eşzamanlı olarak değerlendirilmesini olanaklı hale getirir.

Örneğin, 1946–53 dönemi Türkiye’de çok partili rejime geçiş ve popülist dönemdir. Bu dönem ithalatın serbestleştirildiği, dış açıkların kronikleştiği, dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımları ile ayakta duran bir ekonomi dönemidir. Köy enstitülerinin çökertilmesi ve Cumhuriyet tarihinin ilk büyük devalüasyonu yine bu dönemde olmuştur (Boratav 2003, s.94–96). Bu dönemi Boratav, ücretli-maaşlı grupların görelî durumlarının gerilediği, mülk gelirlerinin, ticaret sermayesinin millî hasıladan paylarının arttığı ve “geniş köylü kitlelerinin ise fiyat hareketleri nedeniyle bozulan bölüşüm ilişkilerini, üretim dinamizmi içinde telafi edebildikleri bir dönem” olarak değerlendirir (Boratav 2003, s.106). Bu durum köylülerin azalan gelirlerini telafi edebilmek için daha çok çalışmaları anlamına gelir.

İlk dönem Neşet Günal Paris'ten döndüğü 1954 yılı ile başlar. Sanatçı döndükten sonra Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim elemanı olarak göreve başlar. 1954–1961 döneminde Neşet Günal'ın ağırlıklı olarak tarımda kadını ele aldığı üç resmi çözümlenecektir.

3.2. 1954–1961: Yaşantı I (1958), Ana (1959) ve Köylü Kız (1969)

Bu resimlerin yapıldığı 1954–1961 dönem “tikanma ve yeniden uyum” dönemidir. Bu dönemde “savaş sonunun gelişme konjonktürü ve liberal dış ticaret politikaları son bulur” ve “ekonomi görelî bir durgunluk içerisinde dalgalanmalara tabi olur” (Boratav, 2003, s.107–109). Dış ticarete ve millî gelirdeki gerileme nedeniyle mal yoklukları, kuyruklar ve karaborsa ortaya çıkmış, ithalatı tüketim mallarından ikame

eden bir sanayileşme sürecine girilmiştir. Daha da önemlisi düzensiz kentleşme ve gecekondulaşma bu dönemin olguları olarak ortaya çıkar. Ücretli-maaşlı grupların paylarının gerilediği, düzensiz, marjinal faaliyetlerde bulunanların payının arttığı bir dönemdir (Boratav, 2003,s. 113–114–115–116). Düzensiz marjinal faaliyetlerde bulunanlar ise köyden kente göç eden ve gecekondularda yaşayan köylülerdir.

Öncelikli olarak Yaşantı I (1958) resminin alınmasının nedeni ise konusunun köylü bir aileden oluşmasıdır.

Ergüven (1996, s.98) 'e göre Yaşantı I (1958) resminin izleği "eşikte geçen yaşam öyküsüdür (dram) ve bir bakıma kapı önünde takılıp kalan yerleşik düzen"dir. Aile yaşantısını eşiğe çevirdiği açık havada sürdürür. Yine çocuğun yanındaki oyuncak arabada bulunan korkuluk Günel'in gelecek yıllarda yapacağı korkulukların mesajını vermektedir (Ergüven, 1996, s.94). Bu da Neşet Günel'in kendi resimlerinin içerisinde artzamanlı bir ilişki kurduğunu gösterir.



Şekil 1: Yaşantı I, 1958, Tual/Yağlıboya, 185*140
Sabancı Koleksiyonu

Yaşantı I resminde toplumsal olarak dikkat çekici öge aile reisi olan erkeğin ayağında ayakkabı olmasına rağmen kadın ve çocukların yalın ayak olmasıdır. Kadın örtülü, şalvarlı ve yelekli bir biçimde, geleneksel köylü kadını olarak resmedilirken, erkek cumhuriyetin ilk yıllarında 19 Mayıs törenlerine katılan gençlerin kıyafetine benzeyen kısa kollu ve güçlü kollarını gösteren bir tişört giymiştir. Ayağındaki postal, erkeğin hem askerden yeni geldiğini hem de göçle çalışmaya gideceğini, kadının ise çocuklarının yanında “eşiğe çevirdikleri açık havada” yaşantısını sürdüreceği anlamına gelir. Yine üst tarafta altında odunlar olan bir kazan, sebzeler ve yanındaki toprak tencere kadına ait olan imgelerdir. Bu imgelere göre hanenin yeniden üretimi kadına aittir. Bu aile kente göç etmemiştir ama gelecekte gerçekleşecek olan göçün ipuçlarını erkeğin ayakta olmasından ve karşıya bakmasından çıkarmak mümkündür. Kente gidecek ve güvencesiz işlerde işçi olarak çalışacaktır. Erkekle karşılaştırıldığında kadın yerde oturmuş ve hâlâ toprağa bağlıdır. Fakat bağıllıkla oturduğu bu toprağın mülkiyeti kendisine ait değildir. Köyde kalacak, tarla işlerini yürütecek ve çocukların bakımını üstlenecektir.



Şekil 2: Ana, 1959, Tual/Yağlıboya, 172x100 cm

Şekil 2’de görülen Ana (1959) isimli resim yine kapı önünde tasarlanmıştır. Ergüven (1992: 98)’e göre, “Günel’in genelde açık havaya göre koşullanan figürleri iç

mekâna girdiklerinde, eşya ile münasebetleri sendelemeye başlar". Bizim açımızdan bakıldığında ise resimde geleneksel ataerkil ilişkiler içerisinde resmedilmiş bir kadın görürüz. Kadın annelik rolü aracılığıyla ile resimde yer almıştır. Türkiye köylerinde çocuk bakma işi genelde yaşlı kadınlara aittir (Karkınar, 2009, s.60). Ama burada anne bizzat kendisi çocukla ilgilenmektedir. Ayaklar yine yalınayak ve kadının sağ göğsü boynuna kadar kapalı giysiden görünmektedir. Bu da çocuğun hâlâ emzirildiğini gösterir ve kadının tarla yerine evde olmasının nedeni olarak ortaya çıkar. Bu resimde Günel'in kadının annelik rolünü yüceltme hedefi açıkça görülmektedir. Oysa hane içerisindeki cinsiyete dayalı işbölümü açısından bakıldığında kadının bu dönemin koşulları içerisinde kente ücretli olarak gitmesinin önündeki en önemli engellerden birisi çocuk sahibi olmasıdır. Bedenine göre oldukça iri olan elleri ve ayakları emek yoğun işlerde çalıştığının önemli bir göstergesidir.

Köyde tarlada çalışmak en temel faaliyettir. Çocuklarla zaman geçirmek ancak beslenme zamanlarında mümkündür. Özellikle genç kadınların çocukları için evde kalmaları sık görülen bir durum değildir. Zira tarlada gençlere ihtiyaç vardır. Gelinler çocukları hatta emzirmeleri gereken bebekleri olsa dahi hanenin en fazla çalışması beklenen kişileridir. Resimdeki kadının da yalnızca emzirmek için eve döndüğünü kadının dışarıya dönük duruşundan anlamak mümkündür.



Şekil 3: Köylü Kız, 1960 Tual/Yağlıboya

130x55 cm İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Şekil 3'teki Köylü Kız (1960) resmi ise evlilik çağına gelmiş bir genç kıyı temsil

eder. Genç kızın beyaz elleri onun tarlada daha az çalıştığını hatta hiç çalışmadığını gösterir. Türkiye tarımında genç kızlar evleninceye kadar tarlada ya hiç çalışmazlar ya da bazı hafif işler için çağrılırlar. Evde çeyiz hazırlıkları ve ev işi ile uğraşırlar. Ancak evlenip gelin olduktan sonra tarlada çalışmaya başlarlar (Karkıner, 2009, s.60). Evlilik köylerde yaşayan genç kızlar için emek-yoğun çalışmanın önemli bir habercisidir.

Ana (1959) resmindeki evli ve çocuklu kadınla karşılaştırıldığında eşikte oturan genç kız yalınayak, beyaz ve daha az yıpranmış ayakları ile resmedilmiştir. Bu da yine genç kızın ev dışı ve köy dışı yaşantı ile ilişkisi olmadığını gösterir. Neşet Günal'ın resimlerinde kadınların elleri ve ayakları üretim ve yeniden üretim süreçleri içerisindeki yerlerini anlamak açısından önemlidir. Bu resimdeki köylü kızın dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları ile bağlantılı olarak kente göç etme olasılığı bu resim aracılığı ile anlaşılmamaktadır. Ancak genç kızlar hep kentte yaşayan ya da kente gitme olasılığı olan erkeklerle evlenme isteği içerisinde olurlar. Bu dönem kentte toplumsal ve ekonomik açıdan iyi yaşam koşulları umut etmek açısından daha elverişli bir dönemdir. Kentsel alanlarda iş bulma olanaklarının fazla olduğu düşünülen bir döneme karşılık gelmektedir.

3.3. 1962–1976/1977–1979: Mola (1962), Bunalım (1965), Bir Başka Yaşantı (1970), Duvar Dibi III (1972–73), Yaşantı II (1974), Kapı Önü IV (1977), Başakçı Kadın I (1978), Başakçı Kadın II (1979), Başakçı Kadın III (1979)

Neşet Günal'ın 1962 ve 1979 yılları arasındaki resimleri ikinci dönemi olarak ele alınır. Bu ikinci dönemde toplumsal yapı Boratav (2003) tarafından iki ayrı dönemde ele alınır. Birinci dönem olan 1962–1977 yılları arasında ekonomi “içe dönük dışa bağımlı genişleme” gösterirken, ikinci dönem ise 1977–1979 yılları arasındaki “yeni bunalım dönemidir” (Boratav, 2003, s.177). Her iki dönemde de ekonomide gelişme korumacı, iç pazara dönük ve ithal ikameci bir görüntü ortaya koyar. Birinci beş yıllık kalkınma planı bu dönemde hazırlanır. Dayanıklı tüketim mallarına etkili bir talebin olduğu bu dönemlerde teknoloji dışa bağımlıdır. Tarım kesimi dolaysız vergilerden muaf tutularak tarımsal destekleme politikaları genişletilir (Boratav, 2003, s.177).

1960'lı yıllar dış ticaret rejiminin büyük ölçüde, sabit bir döviz kuru, kambiyo kontrolleri ve kotalarla yürütüldüğü bir zaman kesitidir. İthal ikameci sanayileşmeyi açık bir stratejik tercih olarak ortaya koyan birinci kalkınma planında büyümenin sürükleyici gücü kamu yatırımları ve devlet işletmeciliğidir. İkinci ve üçüncü kalkınma planları ile birlikte özel birikimi teşvik ve sübvansiyonlar ön plana çıkar. Sonuç olarak sosyal hedeflerin giderek arka plana kaydığı görülür (Boratav, 2003, s.177). Eşzamanlı bakıldığında toplumsal hedeflerin arka plana kayması ile bağlantılı olarak köylülüğün toplumsal ve ekonomik durumunda değişiklik olması olanaklı görünmemektedir.

Bu anlamda Şekil 4'te gördüğümüz *Dananın Ölümü* (1962) resminde yoksul hane besleyemedikleri danayı kendileri için keserler. Burada zayıf ve sağlıksız bir dana erkek tarafından kesilmiş ve derisi yüzülmektedir. Buradaki esas amaç çocukları besleyip onların hayatını devam ettirmelerini sağlamaktır.

Üretimin olmadığı bir yerde var olan kaynaklar aracılığı ile yeniden üretim görülmektedir. Resimde geleneksel kadın ve erkek rolleri oldukça belirgindir. Kentle bağların kurulamadığı bir ortamın izlerini bu resimde görmek mümkündür. Boratav (2003, s.177)'ın belirttiği ve arka plana kayan sosyal hedefler, köylülerin değil kentte örgütlü sektörde çalışan sosyal güvencesi olan işgücünün özellikleridir. Bu dönemde köylüler için sosyal güvenceden bahsetmek olanaksızdır.

Erkek cinsiyete dayalı işbölümü içerisinde görevini yaparken kadının işi daha sonra başlayacaktır. Kesilen hayvanı pişirip yemek haline getirmek kadının görevidir. Dana burada yoksulluğa bir yanıt olarak kesilmiştir. Çocuk kadına ve kucağındaki çocuğa göre daha yakında durarak bir yandan bir canlının ölümüne tanıklık etmekte diğer yandan da yoksulluk ile sosyalleşmektedir. Bu resimde aile bireylerinin hepsi yalınayaktır. Dolayısıyla bu hane kente gitmemiş, gitmeyecek ve yaşantısını bu koşullarda köyde sürdürecektir.



Şekil 4: *Dananın Ölümü*, 1962 Tual / Yağlıboya 99 x 188 cm. (M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi)

Bu dönemde “nüfus fazlasının kırsal alanla ekonomik bağlarını koparmadan kente kaymasının olanakları yaratılmıştır” ve bu nüfus “tarımı zorunluluk halinde başvurulacak bir dayanak olarak görmenin güvencesi içerisindedir” (Boratav, 2003, s.132). Bu dönemde tarımdaki hızlı nüfus artışı bir kısım köylülerin topraklarını bırakarak kentsel alanlarda iş aramak üzere göç etmelerine yol açmıştır. Bazen önce erkek göç ederek para biriktirmekte ve ailesini daha sonra getirmektedir.

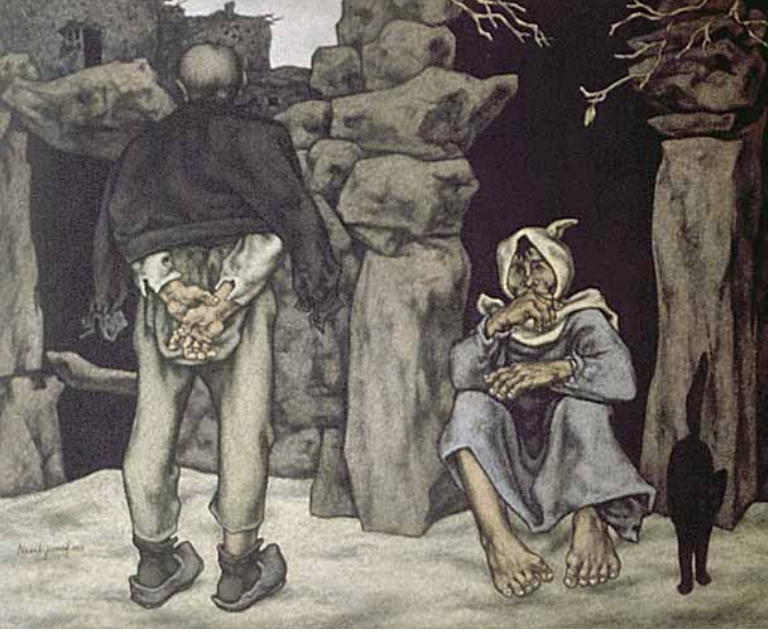
Şekil 5’teki Mola (1962) resmine baktığımızda hane olarak bir göçe tanık oluruz. Aile bir yere doğru yürüyerek giderken mola vermiştir. Erkeğin ayağında yarım da olsa ayakkabı varken, kadın ve çocuk yine yalınayaktır. Bu dönemde yine üretken olmayan faaliyetlerde aşırı şişkinlikten bahsedilmektedir. Boratav’a göre gecekondularda oturan insanlar “kırsal hayatı kısmen de olsa yeniden üretebilmekte ve kırla olan ekonomik bağları sürmektedir. Yine bu insanlar dolmuş kâhyalığı, bekçilik, hizmetçilik vs gibi işlere yönelmişlerdir” (Boratav, 2003, s.132).

Mola (1962) resmindeki ailede erkek bir tarafta kadın ve çocuk diğer taraftadır. Çocuk burada da anneye ait bir unsurdur. Onlar yorgunken erkek onları ayakta beklemekte kente gittiğinde de ilk çalışanın kendisi olacağı mesajını iletmektedir. Kadının elleri, ayakları ve erkeğin elleri kentte yine hizmetle ilgili emek yoğun işlerde çalışacakları mesajını verir. Kadın burada oldukça düşünceli ve gelecek kaygısı içerisindedir. Kadının kentte yapacağı ilk iş evlere temizlikçi olarak gitmektir.

Aşılması gereken tepeler ise bize önlerindeki zorlu yaşamın ipuçlarını verir.



Şekil 5: Mola, 1962, Tual/Yağlıboya, 139x210 cm



Şekil 6: Bunalım, 1965, Tual/Yağlıboya, 145x178 cm

Şekil 6'daki Bunalım (1965) adlı resme baktığımız ise buradaki kadın ve erkek için sıkıntılı bir durumun söz konusu olduğunu görürüz. Yine ev yerine eşik gibi bir yerde oturduklarını görürüz. Erkeğin ayağında hem çorap hem de ayakkabı olması onun belli aralıklarla şehre ya da kasabaya gittiğinin bir göstergesidir. Duruşu sanki yine bir yerlere gidecekmiş gibidir. Bu sorun çözmeye yönelik bir gidiştir. Bu dönemde gençler için üretken olmayan faaliyetlerde istihdam söz konusu iken resimde görülen yaşlı insanlarda böyle umut olmadığını bilir ve görürüz. Dolayısıyla yaşantılarını köyde sürdürürler.

Kadın yalınayaktır ve çok çalışmaktadır. Kadın ve erkeğin yaşlı olduğunu düşündük ama kırsal kesimde insanların yaşı konusunda çıkarımda bulunmak oldukça zordur. Özellikle kadınlar çok çalışmaktan fazlasıyla yıpranırlar. Resimdeki kadın kente göç etmekten çok kentte yaşayan yakınlarına destek olmaya yönelik bir düşünce içerisindedir. Bu hane artık kırdan yaşamayı seçmiş bir hanedir. Kedi, hanenin yerleşik yaşamının önemli bir göstergesidir.

Şekil 7'deki Başka Bir Yaşantı (1970) adlı resme baktığımızda bir hastanın kağıt arabası ile şehre götürüldüğünü görürüz. Burada bir kadın yürürken diğeri arabanın üstünde hasta ile ilgilenir. Bu defa yürüyen kadın da ayakkabıya benzeyen bir şey giymiştir. Bu an yalnızca şehre ya da kasabaya yetişmenin düşünüldüğü andır. Köy gerilerde kalmıştır.



Şekil 7: Bir Başka Yaşantı, 1970, Tual/Yağlıboya, 250x120 cm

Yoksulluk hayvanların cıvırlığında ve köylülerin kıyafetlerinde kendini gösterir. Köyde sağlık ocağı yoktur, dolayısıyla hasta kasabaya ya da kente götürülmektedir. Erkek hayvanları çekerek gruba önderlik etmekte kadın ise hem adamın hem de kağnı arabasının arkasında yürümektedir. Burada hane içerisindeki cinsiyete dayalı işbölümü ve ataerkillik köy dışı yaşantı üzerinde de etkilidir.

Yine arabada yatan hastanın ayaklarının ve ellerinin iriliği resimde belirgin bir biçimde ortaya çıkar. 1970'li yıllarda renkli yazmaların kadınlar tarafından yoğun olarak kullanıldığını biliyoruz. Günal resimlerindeki yaşantılar arasında bir ayrım yapmaktadır. Aslında burada ayrım olarak görülen birbirinin devamı olan yaşantıların sürekliliğini anlatır. Ama burada yaşamın bir parçasını değil de sanki bize bilmediğimiz bir yaşantı hakkında bilgi veriyor gibidir. Resimler bize yalnızca Günal'ın gördüğü ve bildiği yaşam biçimleri gibi sunulur.

Şekil 8'deki Duvar Dibi III (1972–1973) adlı resim “çoğu erkek yaşlı kuşaktan insanların yer aldığı bir grup portresidir” (Ergüven, 1996, s.132). Ergüven'e göre Günal farklı yüzler tasarlayarak “cinsiyet ayrımını ve kişisel farklılığı silerek insanı esas almıştır”(Ergüven, 1996, s.132). Oysa resimde üç kadın varken, neredeyse onların üç katı erkek ve beş, altı katı da çocuklar vardır.

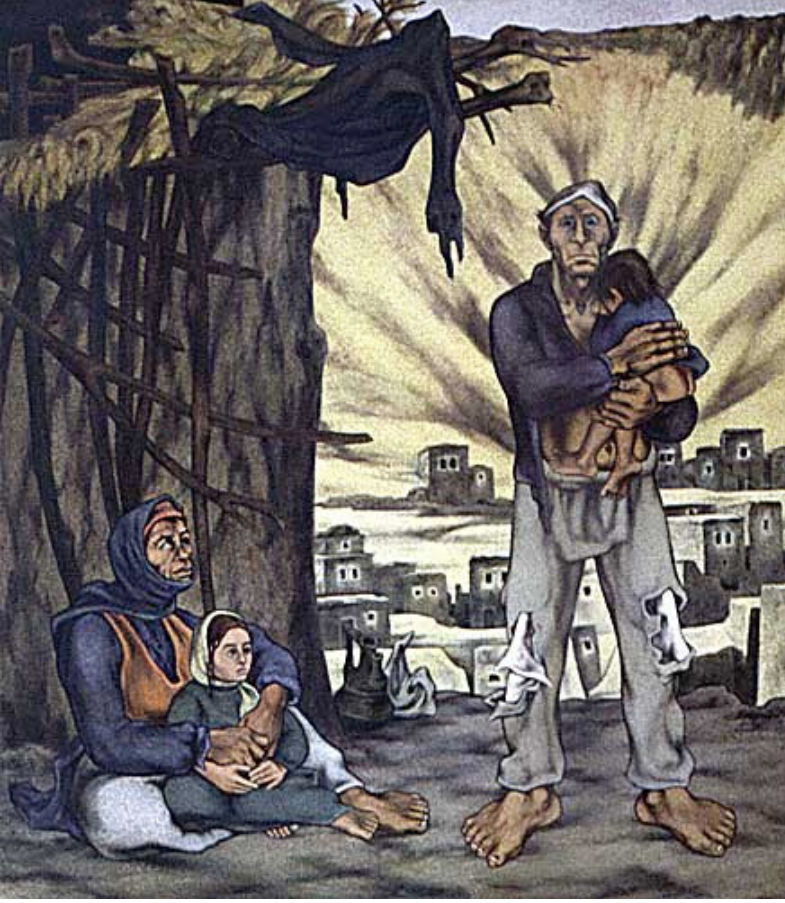


Şekil 8: Duvar Dibi III, 1972–73 Tual / Yağlıboya 152x245 cm

Arkadaki görüntü bize verimsizlik ve kuraklık mesajı verir. Kadınlar örtülü, erkekler ise kasketli resmedilmiştir. Köyün gençleri şehirde çalışmaya gitmiş, sadece yaşlılar ve çocuklar kalmıştır. Ya da, çocukların aileleri gecekonduya yaşar ve köye tatile gelmişlerdir. Neşet Günal da onların resmini çekmiştir. Kadınlar burada herhangi bir iş yaparken resmedilmemişler. Kurak ve verimsiz olmasına rağmen topraklarını terk etmemişler. Eğer “duvar dibinde yeşeren çocuksa” (Ergüven, 1996, s.132), Günal o çocukları yeşerten kadınları cinsiyetsizleştirip oldukça az sayıda tasarlamıştır.

Köyden kente göçün hâlâ devam ettiği 1972 ve 1973 yıllarında köyde bu kadar çocuğun olması bir o kadar da genç anne babanın olduğu anlamına gelir. Doğum kontrol yöntemlerinin yaygın olmadığı bu dönemde 1960’lı yılların ortalarından itibaren dış göç veren Türkiye’nin anne ya da babası yurtdışında olan çocukları da tasarlamış olduğunu düşünüyoruz. Zira o dönemde yurtdışına götürülemediği için dedelere ve ninelere teslim edilen oldukça fazla sayıda çocuk olmuştur.

Şekil 9’daki Yaşantı II (1974) ile 1958’de yapılan ve Şekil 1’de yer alan Yaşantı I’i karşılaştırdığımızda oldukça fazla ortak nokta bulunur. Aradan geçen 16 yıl çekirdek ailenin toplumsal ve ekonomik durumunda bir değişiklik yapmamıştır. Bir dönüşüm çerçevesinde baktığımızda hem adamın hem de kadının yoksul ve yıpranmış olduğunu görürüz. Kız çocuğu küçük olmasına rağmen başı örtülmüş, kadın, adam ve çocuklar yalınayak olarak tasarlanmışlardır. Erkek sanki fotoğrafa poz vermiş gibi dururken, kadın sanki elinden geleni yapmış ama yine başaramamış gözlerle sanki fotoğrafa poz vermiş gibi duran adama bakmaktadır.



Şekil 9:Yaşantı II, 1974, Tual/Yağlıboya, 150x170 cm
Besi Cecan Koleksiyonu

Neşet Günal'ın resimlerinin çoğunda kadınların doğrudan karşıya bakmadıklarını görürüz. Erkekler ise doğrudan karşıya bakarlar. Türkiye'nin 1977 yılı itibarı ile ekonomik durumu bozulur. "1977 yılında şiddetli bir biçimde bozulan dış ticaret göstergeleri" ile birlikte "1977 yılını izleyen üç yıl içerisinde emekçi ve egemen sınıflar arasındaki bölüşüm ilişkileri gerginleşir ve 1980'e gelindiğinde ekonomik bunalıma siyasi bunalım da eşlik eder" (Boratav, 2003, s.142). Dolayısıyla kadının gözlerindeki endişe bir yandan gelecek kaygısı içerirken diğer taraftan da erkekten bir yanıt beklediği izlenimi uyandırır. Erkek çalışmak için kaçınılmaz olarak kasabaya ya da kente gidecektir ama ailesine çocuklarına sahip çıkacağına ipuçları ve çözümün erkeğin çalışmasında olduğu düşüncesi bize resim aracılığı ile verilir.

Şekil 10'daki Kapı Önü (1977) resmi yine Yaşantı II (1974) gibi yoksulluğu anlatır. Bu resmin yapıldığı dönemde ülke ekonomik ve toplumsal açıdan daha kötü

olmasına rağmen kırsal kadının durumu ve yoksulluk açısından iki resim arasında bir fark olmadığını görürüz. Aradan geçen yıllar içerisinde Yaşantı II (1974) deki aile reisi şehre çalışmaya gittiği için Kapı Önü (1977) resminde yer almadığını görürüz.



Şekil 10: Kapı Önü IV, 1977 Tual/yağlıboya 150x170 cm

Kadın ve çocuklar yine yalınayaktır. Bu resimde eşiğin olmadığını görürüz. Diğer resimlerde uzaktan görünen evin duvarına yakından bakıldığında yıkık ve çatlak olduğunu görürüz. Buradaki duvar insanlara dayanaktan uzak bir görünüm sergilemektedir. Duvarda asılı olan hayvan postu yakın zamanda bir hayvanın kesildiğini işaret eder.

Şekil 11 Şekil 12 ve Şekil 13'de yer alan Başakçı Kadın I(1978), Başakçı Kadın II (1979) ve Başakçı Kadın III (1979) resimlerindeki üç kadın aynı kişiymiş gibi görünmektedir.

Türkiye’de köylerde kadınların çapa yapması ve odun toplaması hanenin üretimi ve yeniden üretimi açısından önemli olgulardır. Başakçı Kadın I(1978), Başakçı Kadın II (1979)’nin ayakkabı giydiklerini görürüz.

Kendilerine geleneksel olarak atfedilen üretim sürecinde çapalama, yeniden üretim sürecinde ise odun toplama işini yapıyorlar. Kadınların temsil ettiği yoksulluk Türkiye’nin o dönem içinde bulunduğu bunalımlı dönemin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Kadınların çocuklarını bırakacak kimseleri olmadığı için Başakçı Kadın I (1978) ve Başakçı Kadın II (1979) resimlerinde çocukların annelerinin yanında tasarlandığını görürüz.



Şekil 11: Başakçı Kadın I, 1978, Tual/Yağlıboya
165x97 cm, Mustafa Taviloğlu Koll.

Özellikle kırsal alanlarda kadınların çapa gerektiren tüm ürün çeşitlerinde çapa yapması ve odun toplamaya gitmesi günümüzde de geçerli olan üretim ve yeniden üretim faaliyetleridir. Şekil 11’deki Başakçı Kadın I resmine baktığımızda toprağın oldukça verimsiz olduğunu, kadının çalışmaktan ellerinin geliştiğini ve vücuduna göre büyük olduğunu görürüz. Toprağın kuru verimsiz görüldüğü resimde hangi

ürünün işlendiğini anlamak oldukça zordur. *Çapa, çocuk ve toprak kadının hem üretim hem de yeniden üretim süreci içerisinde yer aldığını gösterir. Yine de buradaki tarımsal faaliyetten ciddi bir gelir elde edileceğini düşünmek oldukça zordur.*

Kadının elleri onun hem hane içerisinde hem de hane dışında iş yükünün oldukça fazla olduğunu anlamak açısından oldukça önemlidir. Bu resimde Türkiye’de tarımda kadının yalnız olduğunu ve tarımsal üretimi sürdürmek zorunda olduğu gerçekliği açık bir biçimde verilir. Oysa tarımın kadınsılaşması diye adlandırılan ve kadının sömürsünü derinleştiren bu olgu bugün 1990’lı yıllarda ortaya çıkan bir gerçeklik olarak değerlendirilirken Günel de burada kocası şehre çalışmaya giden kadını resmetmiştir.



Şekil 12: Başakçı Kadın II, 1979, Tual/Yağlıboya
141X102 cm, (Özel Koll.)



Şekil 13: Başakçı Kadın III, 1979

Tual/Yağlıboya, 165X97 cm, (Özel Koll.)

Her üç resimde de kadının mülkiyetinin kendisine ait olmadığı toprak ve sorumluluğu kendisine ait olan çocukla olan ilişkisi açık bir biçimde tasarlanmıştır. Bu anlamda Neşet Günal'ın toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıttığını söyleyebiliriz. 1962 yılından 1979'a kadar olan dönemde Şekil 4 ve Şekil 13 arası oldukça fazla ve değişik resimler olduğunu görürüz. Bu yıllar arasında *ülkenin toplumsal ve ekonomik ortamı değişirken tarımda kadının konumunda bir değişiklikten söz etmek mümkün değildir.*

Dolayısıyla resimlerdeki kadın imgeleri de hep bu yoksul, emek yoğun işlerde, hem hane içinde hem de hane dışında *çalışmaktan yorgun kadınlardan oluşur.* Bundan sonraki bölümde Türkiye 1962–1979 yılları arasındaki döneme *oranla toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda köklü değişimlere tanık olacaktır.*

3.4. 1980–1989: Toprağa Öykü “J.F.Millet’ye Saygı” (1981), Başakçılar(1984), Duvar Dibi V(1984)

Bu döneme 24 Ocak 1980 kararları damgası vurur. Bu tarihten sonra Türkiye IMF ve Dünya Bankası’nın istikrar programlarını uygulamaya başlar. Boratav (2003, s.145) bu dönemi “sermayenin karşı saldırısı olarak adlandırır. Yapısal uyum politikaları olarak adlandırılan neoliberal politikaların uygulanması ile birlikte tarım sektörü en zayıf sektör haline gelir. Bu dönemde ücretsiz kadın emeğinin sürekli hale gelmesi, genel olarak tarımsal emeğin kadınsılaşması ve IMF tarafından ürünlere getirilen kotalar köylünün ekonomik durumunu kentten, erkeğin uzun dönemli mevsimlik işçiliğinden gelecek olan gelire bağımlı hale getirmiştir.



Şekil 14: Toprağa Öykü “J.F.Millet’ye Saygı” 1981, Tual/Yağlıboya, 121X211 cm

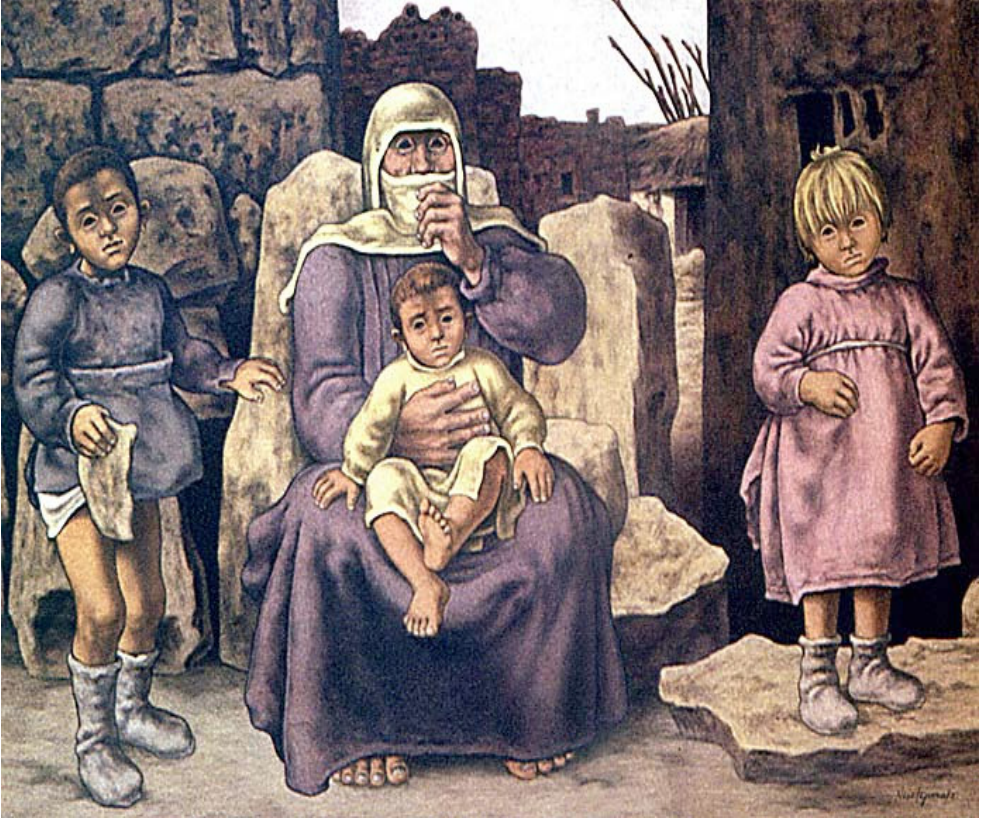
Şekil 14’deki Toprağa Öykü “J.F.Millet’ye Saygı” (1981) ve şekil 15’deki Başakçılar (1984) resimlerinde kadınlar tarlada çalışırken değil de bozkırda ot yolarken ve odun toplarken tasarlanırlar. Resimdeki coğrafya Orta Anadolu olduğu için tarla da her zaman bozkır görüntüsü içerisinde tasarlanmıştır. Ot yolmak yine tarımda kadının yaptığı işlerden biridir. Bu daha çok tarlayı yabancı otlardan temizlemek şeklinde olur. Kadınlar yemek yapmak için de ot topluyor olabilirler. Bazıları yalınayak, bazıları ise ayakkabı giyen kadınların başı her zaman olduğu gibi örtülüdür. Şekil 14 ve 15’teki resimler Neşet Günal’ın kadınları toprağın üzerinde çalışırken gösteren eserleridir.



Şekil 15: Başakçılar, 1984, Tual/Yağlıboya, 120X172 cm

Oysa bundan önceki resimlerde kadınlar durağan bir biçimde tasarlandığı için kadının çalışmasının ipuçlarını içerisinde bulunduğu durumdan çıkarırız. Burada ise çalıştıkları belirgin bir biçimde gösterilmiştir. Her iki resimde de bozkır bütün çıplaklığıyla göz önündedir. Türkiye tarımında kadın ücretsiz hane emeği olarak hem üretim hem de yeniden üretimde çalışması özellikle 1980'lerden sonra artan bir biçimde belirginleşmiştir.

Erkeğin uzun dönemli mevsimlik işçiliğe gitmesi ya da ailenin esas gelirinin tarım dışı alanlardan gelmesi nedeniyle ortaya çıkan tarımın kadınsılaşması olgusu kadını ücretli işlerden uzaklaştırmakta ve kadın emeğinin sömürüsü tarımsal yapının özgüllüğü olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu iki resimde de hiç erkek olmaması tesadüfen de olsa dönemin gerçeklerini göz önüne sermektedir. Azalan gelirlere karşılık olarak kadın daha çok çalışmaktadır.



Şekil 16: Duvar Dibi V, 1981, Tual/Yağlıboya, 137X190 cm

Neşet Günal, Duvar Dibi V (1984) adlı resimde ise torunlarına bakan nineyi tasarlamıştır. Türkiye’de kırsal kesimde yaşlı kadınlar çocuk bakmakla yükümlüdür. İşbölümü içerisindeki yerleri çocuk bakmakla ve evde yemek yapmakla tanımlanır. Köylerde kadınlar ve özellikle yaşlı olanlar fotoğraflarının çekildiğini anladıklarında hemen örtüleri ile yüzlerini kapatırlar. Resimdeki kadının sanki fotoğrafı çekiliyormuş gibi ağzını kapattığını görüyoruz. Köyde kadınlar sürekli yüzlerini örtmezler. Bir erkekle ya da yabancı ile karşılaştıklarında kapatırlar. Çocukların ayaklarında ise çoraba benzeyen ayakkabılar var. Kadının ayakları ise yine yalınayak olarak resmedilmiştir. Yoksulluğun simgesi olan bu durum bundan sonraki ekonomik krizlerle simgelenen dönemin ipuçlarını verir.

Ergüven (1996, s. 94)’e göre Günal’ın resimlerinde “el emeğin sembolü olmaktan öte, sahnelenmiş parmakların katkısıyla, vücudun çevreyle ilişkisini düzenleyen başlıca daima-küt ve hayatiyetini yitirmiş tırnaklar ile cinsiyet ayrımının silindiği kaba eller, toprağın insanda filiz veren ucunu anımsatır bize” dediği simgesel bir süreçtir. Burada hem emeğin sembolü olmadığı söyleyip hem de “toprağın insanda

filiz veren ucu” denmesi çelişkilidir. Çünkü elin toprakla ilişkisi doğrudan emek süreçlerini çağırır. Dolayısıyla el ve ayaklar emekle ilişkinin ipuçlarını verir.

3.5. 1989–2002: Sorun-Sorum I, (1990), Sorun-Sorum III, (1991), Sorun-Sorum, IV, (1991), Sorun-Sorum V, (1991–92), Sorun-Sorum VI, (1993), Sorun-Sorum VII, (1994), Sorun-Sorum IX (1994)

1989 ve 2002 yılları arasında tarım, diğer sektörlerle karşılaştırıldığında oldukça zayıf bir sektör haline gelir. Türkiye’de tarım ürünlerinin ithal edildiği bu dönemdeki resimlerini “Sorun-Sorum” olarak belirleyen Neşet Günel dönemin sorunlu olduğu mesajını verir. Boratav (2003, s.)’a göre Türkiye 21. yüzyıla kapsamlı bir IMF ve Dünya Bankası programıyla ve yeni bunalımların oluşturduğu yeni bir gündemle girer. 1994, 1999 ve 2001 yıllarında Türkiye Ekonomisi ciddi ekonomik krizlere girer. Bu dönemde azalan kredi destekleri, tarımsal ürünlere getirilen kotalara karşı varlığını sürdürmek isteyen köylülerin sürekli ürün değişikliklerine gittiklerini görürüz. Yine de 1950’li yıllarla birlikte varlığı kronikleşen küçük meta üreticiliğinin hâlâ direndiği ve yok olmadığı bir kriz döneminden bahsedilebilir.



Şekil 17: Sorun-Sorum I, 1990, Tual/Yağlıboya, 142X195

Bu dönemde Neşet Günel için bir sorun vardır. Bu sorunlar içinde soruları

vardır. Sorun-Sorum I, (1990)'de köylüler tarlada çalışma esnasında verilmiş bir yemek molasında tasarlanırlar. Bu resimdeki köylülerin üzüntü ve umutsuzluk içerisinde oldukları gözlenmektedir 1990'lı yıllar olmasına rağmen ayaktaki köylünün elinde tahtadan yapılmış neredeyse 1950'li yıllara ait bir yaba (tırmık) olduğunu görüyoruz. Bu da Günal'ın gözlemi açısından bir çelişki oluşturmaktadır. Oysa kıyafetleri, tarlada beslenme biçimleri ve oturmaları ile günümüzde tarımla uğraşan herhangi bir köylü ailesinden farklı değildir. Ama traktör, saban gibi üretim araçlarını göremiyoruz. Oysa traktör 1945 yılından itibaren Türkiye tarımında ağırlıklı olarak görülen üretim aracıdır. Burada Günal'ı farklı ve modern üretim araçlarını tasarlamadığı için eleştirmek yerine küçük meta üreticilerinin toprağa ve üretim araçlarına sahipliğinin onları yoksulluktan kurtarmadığını ima ettiğini de söyleyebiliriz.

Bu dönemde ele aldığımız tüm resimlerindeki gibi Sorun-Sorum III, (1991)'de de köylülerin derin bir hüznün içerisinde olduklarını görürüz. Tarlada çalışma arasında tasarlanan dinlenme anında kadın üzüntü içerisinde otururken, erkeğin merakla kadına baktığı bir dinlenme anı tasarlanmıştır.



Şekil 18: Sorun-Sorum III, 1991, Tual/Yağlıboya, 182x143 cm

Bu resimde çocuğun evde bırakılmadığını ve tarlaya getirildiğini görüyoruz. Kadının bitkin ve yorgun görüntüsü bu emeğin sonunda elde edilecek olan ürünün yetersiz olacağı mesajını veriyor. Neşet Günal sorunu bu resimde kadının ifadesi aracılığı ile iletiyor. Elini başına götürdüğü ve üzgün olduğu için var olan sorunu çözmek konusunda yetersiz kaldıklarını görüyoruz. Üstelik arka tarafta doyurulması ve geleceği planlanması gereken bir çocuk var.

Hem kadının hem de erkeğin çıplak ayakları ve elleri çalışmaktan irileşmiş ve bu anlamda cinsiyet ayrımının ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Kadının elleri ve ayaklarının erkeğinki ile aynı boyutlara ulaşması üretimin sermaye yoğun değil emek yoğun bir biçimde gerçekleştiğinin ipuçlarını verir. Sermaye yoğun üretimde ağırlıklı olarak traktör, biçerdöver gibi üretim araçları kullanılır. Oysa bu resimde adamın elinde tarımın emek ağırlıklı yapıldığını gösteren tahtadan bir yaba (tırmık) var.



Şekil 19: Sorun-Sorum, IV, 1991, Tual/Yağlıboya, 152X162 cm

Şekil 19'da görülen Sorun-Sorum, IV, 1991, tarla dönüşü akşamüstü dinlenme anı tasarlanmıştır. Köylerde bir işi bitirmenin coşkusuyla köylüler akşamüstü gölgede neşeli bir şekilde otururlar. Çocuklar gün boyunca babalarını özlemişler ve hasret gideriyorlar. Eve dönülmüş ve aile eşikte oturmaktadır. Bu an çalışmanın bittiği ve

ne geçmişin ne de geleceğin düşünülmediği bir huzur anıdır.

Günel'in Sorun-Sorum dizisinde huzurlu yüz görmek bir istisnadır. Zira dönem yoklukla varlığın aynı anda var olmaya başladığı ve toplumsal eşitsizliğin yaşamın her alanında kendini gösterdiği bir dönemdir. Burada da hem erkeğin hem de kadının iri el ve ayakları yoğun bir emek süreci içerisinde olduklarının habercisi durumundadır.

1989 yılından 1992'ye kadar olan süreçte bir önceki dönemde üretime ve desteklere getirilen kısıtlamalar yerini destekleme alımlarına ve "kamu sektörü işçilerine verilen %142'lik zamma" bıraktı. Öyle ki siyasal ve toplumsal açıdan sorunlu görülen "1977-1979 yıllarının oranlarına yeniden ulaşıldı" (Boratav, 2003, 177). Dolayısıyla bu ailenin huzurunu bu geçici destekleme dönemine yorumlamak mümkün görünmektedir. Yine de bu köylünün genel toplumsal ve ekonomik durumunda resimde de görüldüğü gibi köklü bir iyileşmeyi temsil etmez. Nitekim 1992 yılında Bolu ilinin Alibeyli köyünde patates üretimi ile ilgili yapılan alan çalışmasında köylülerin ekonomik durumlarının belirgin bir biçimde iyileştiği görülmüştür. 1989 ile 1992 arası bu dönemde patates üretimine yönelik köyde iki katlı villa tipi evlerin yapıldığı ve herkesin araba sahibi olduğu gözlemlenmiştir (Kargıner,1993). Şekil 19'daki Sorun-Sorum IV'de ise böyle bir iyileşmeyi gözlemlemek olanaksızdır.



Şekil 20: Sorun-Sorum V, 1991-92, Tual/Yağlıboya, 148X190 cm,
Şekil 20'de görülen Sorun-Sorum V (1991-92)'de ise hem bebek hem de diğer

çocukların tarlaya getirildiğini görürüz. Köylerde çocuklarla ilgili iki türlü çözüm üretilir. İlk olarak kaynana evde kalarak hem çocuklara bakar hem de yemeği hazırlar. Bu daha çok hanede tarlada çalışan bireylerin öğle yemeği için eve döndüğü durumlarda ya da öğleden sonra tarlada çalışılmayacak ise olur. Örneğin Bergama'nın Alibeyli köyünde tütün toplamaya giden haneler sabah gün aydınlanmadan tarlaya giderler ve öğlen sıcak arttığında eve dönerler. Öğle yemeğinden sonra hanenin kadınları, onlara yardıma gelen diğer kadınlarla sabah toplanan tütünleri dizerler (Karkıner, 2009).

Oysa bütün gün tarlada kalmak gerektiğinde yemekle birlikte çocuklar da tarlaya götürülür ve gölgelikte yine nineleri ile beklerler. Ya da çocuğa bakacak kimse yoksa çocuklar tarlaya gelir. Şekil 20'de tasarlanan resim daha çok bu son seçeneğe benzemektedir. Çocuklar küçük ve özellikle beşikte olan anne sütü ile beslenmektedir. Dolayısıyla çocukların anneden uzun süre ayrı kalmaları mümkün değildir. Resim yine tarlada bir dinlenme anını göstermektedir.



Şekil 21: Sorun - Sorum VI, 1993 Tual / Yağlıboya 176 x 108 cm.

Şekil 21, Sorun-Sorum (1993)'de ise aile bir yolculuk hazırlığındadır. Kadının ve erkeğin genç olduğu bu ailede her ikisinin birden ayakkabıları olduğunu görürüz.

Kente göç etmemiş ve köyde evlenmişlerdir. Özellikle 1980'lerden sonra genç kızlar genellikle şehirde oturan bir erkekle evlenmek isterler.

Kentle olan bağlantı artık eskisine göre daha güçlüdür, ulaşım kolaylaşmakla kalmamış, şehrin belli bölgelerinde köyden gidenler oturmaktadır. Oysa şehirde yaşayan genç erkekler de hizmet sektöründe yer alan düşük gelirli işlerde çalışırlar. Genç kızlar şehre gelin gittiklerinde bir süre sonra evlere temizlik işlerine gitmeye başlarlar. Yine de köyde oturan kadınlar başkalarının evine temizliğe gitmenin köydeki işlerden daha kolay olduğunu düşünürler.

Bugün baktığımızda şehre gelin giden ve temizlik işlerinde çalışan genç kadınların ilköğretim mezunu olduklarını görürüz. Hizmet sektöründe yer alan temizlik işçiliği ve benzer işlerin aile bütçesine katkısının önemli olduğunu düşünen kadınlar kentteki bu güvencesiz işleri ciddi birer gelir kaynağı olarak algırlar (Karkıner, 2010).

Şekil 21'de görülen genç aile ise sanki çocuğun hastalığı için kasabaya ya da kente gitmeye hazırlanmaktadır. Kadının çocuğa sıkı sıkı sarılması ve yüzündeki hüznün, erkeğin ise nasıl gideceklerine karar verirken düşünceli bir durumda tasarlanması ailenin bir sorunu olduğunu gösterir. Kadınlar çocukları hasta olduğunda onlara çaresiz biçimde sarılırlar.



Şekil 22: Sorun - Sorum VII, 1994 Tual / Yağlıboya138 x 94 cm.

Şekil 22 de gördüğümüz Sorun-Sorum VII (1994) adlı resimde nine, dede ve torunlarını görürüz. Bu resim tarlada değil evin önünde tasarlanmıştır. Nine ve dede artık tarlada çalışacak durumda değildirler. Kadın yine oturur vaziyette torununu teselli ederken, dede ayakta ve gitmeye hazır haldedir. Genel olarak baktığımızda erkekler bir hareketlilik içerisinde olurken kadınlar durağan konumda ve işlerde tasarlanmışlardır. Bu resimdeki nine ve dedenin Şekil I'deki Yaşantı I (1958)'de genç kadın ve erkeğin yaşlanmış halleri olduğunu söylemek mümkündür.

Kırsal kesimde yaşlılık özellikle erkekler için bir bekleme durumuna dönüşür. Yaşlı erkekler görevlerini evlenen ve onunla birlikte oturan oğluna devrederek belki de ölüm için bir bekleme sürecinin içerisine girer. Zaman zaman yaşlı erkekler evde kalan hayvanların bakımı ile de ilgilenirler. Onun dışında zamanlarını köy kahvesinde ya da kapı önünde oturarak geçirirler.

Aynı durum yaşlı kadınlar için geçerli değildir. Fiziksel koşulları izin verdiği sürece yapabildikleri bütün işleri yaparlar. Bu işler genellikle ev merkezli olan yemek yapmak, çocuk bakmak, temizlik yapmak, kışlık yiyeceklerin ve konservelerin ayıklanmasına yardım etmektir. Gençlik zamanlarında olduğu gibi yaşlılık zamanlarında da kadınlar ve erkekler arasında cinsiyete dayalı işbölümü devam etmektedir. Yaşlı kadınlar güçleri yettiği oranda hanedeki işbölümü içerisinde yer almaya devam ederler. Aşağıda yer alan Şekil 23'de Sorun-Sorum IX (1994)'da tasarlanan yaşlı kadın hanede torunuyla vakit geçiren nineye önemli bir örnek oluşturur. Burada bir yemek hazırlığı var ve nine torununa bir şeyler kesiyor. Türkiye'nin hangi köyüne gidersek gidelim mutlaka evde olan bir şeyler ikram edilir. Evde süt varsa süt, yoğurt varsa ayran, herhangi bir mevsim meyvesi verilir.



Şekil 23: Sorun-Sorum IX, 1994, Tual/Yağlıboya, 97X130 cm

Burada bir ikramdan çok ninenin torununa keserek yiyecek bir şeyler hazırladığını görürüz. Resimde tasarlanan kız çocuğu ninesinin kestiği yiyeceğe göz dikmiş, yiyeceği anı bekliyor. Bu bekleyişin heyecanlı ve iştahlı olmadığını her ikisinin de yüz ifadelerinden anlıyoruz. Ninenin çorabı delik ama bir kadından yaşlı da olsa söküğünü ve yırtığını dikmesi beklenir.

Türkiye’de köylerde yaşlılara giysi alınmaz. Onların hâlihazırda var olan giysileriyle idare etmeleri beklenir. Çoraptaki deliği yamanmamış olarak tasarlayan ve kadınların delik çorapla görünmek istemeyeceklerini göz önüne almayan Neşet Günal’ın burada asıl vermek istediği yoksulluktur. Köylülerin doğru dürüst ayakkabılarının olmaması başından beri tasarlanan bir temadır. Oysa delik çorap bir kadınlık meselesi olarak ele alınmalıdır.

Kadının ve çocuğun arkasındaki keçinin önündeki yiyeceklere bakıldığında bu yiyecekler keçiye mi yoksa kendilerine mi yoksa her ikisine birden mi hazırlanmaktadır? Keçinin dişi olduğunu dolu memelerinden anlıyoruz. Kadının yana yatarak iş yapma biçimini kırsal kesimde sıklıkla görürüz. Oturdıkları yerde ocak yakar, yemek pişirir ve fazla ayağa kalkmadan yakın çevredeki pek çok işi yaparlar. İşler genellikle yardımlaşma ile yapıldığı için ayak işlerini genellikle gençlere yaptırırlar. Bu son resimde de Günal’ın en başından beri çocuklarla vermeye çalıştığı umut görülebilir.

4. Sonuç

Bu çalışmada Neşet Günal’ın tarımda kadını ya da köylü kadını tasarladığı resimlerini çözümlenmeye çalıştık. Burada amaç resimlerin kavramsal bir çözümlenmesinden çok Türkiye’nin 1958 yılından beri geçirmiş olduğu süreçleri tarımda kadının konumu çerçevesinde Neşet Günal’ın resimlerinde eşzamanlı olarak görmektir.

Resimlerini yaptığı dönemlerde Türkiye önemli sosyal ve ekonomik süreçlerden geçerken Günal kadını hep aynı biçimiyle tasarlamaya devam etti. Bunun en önemli nedenlerinden bir tanesi tarımda kadının toplumun en alt kesimleriyle birlikte yine en alta sıralanmış olmasıdır. Küçük meta üreticisi hane içerisinde toplumsal ve ekonomik konumunda en az değişiklik olan kişi kadındır. Türkiye toplumu üretimden uzaklaşmış özellikle 1980’den sonra neoliberal politikaların etkisiyle tüketim daha çok yönelmiştir. Örneğin televizyon halkın hayatına yoğun bir biçimde girmiştir. Bugün Türkiye’nin hangi köyüne gidersek gidelim en uzak ve en yoksul hanelerde bile uydu anteninin olduğunu görürüz. Toplumsal ve ekonomik konumu iyileşmeyen yani ücretli emeğe ulaşamayan kadının tüketimin olanaklarından yararlanması bir ilerleme olarak görülmektedir.

İşte Neşet Günal kadınları emek süreçleri içerisinde tasarlamasa da konumlarında köklü bir değişiklik olmadığını resimler aracılığı ile bize anlatır. Yıllar geçer ama kadınlar yine aynı işleri yapmaya devam ederler. Hem hane içerisinde hem de hane

dışında çocuk bakmayı, yemek yapmayı ve ev işleri aracılığı ile yeniden üretim faaliyetlerini, ücretsiz hane emeği olarak tarlada çalışarak üretim faaliyetlerini, geçimlik faaliyetlerini cinsiyete dayalı işbölümü çerçevesinde yürütür.

Neşet Günal resimlerde kırsal kadının özellikle toprakla ve üretimle olan ilişkisini doğrudan sunmamıştır. Hatta erkekleri bile çoğu zaman çalışırken tasarlamamıştır. Tüm bunların yanı sıra köylülerin tarla ya da toprakla sıkı ilişkisi oldukça belirgin bir biçimde ortaya konmuştur. Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçi tavrı bu biçimiyle farklıdır ve tarımda kadının onun tasarladığı biçimiyle algılanması gerekir. Zira her resim bizlere çalışma yaptığımız köylerdeki görüntüleri anımsatır. Ressam çocukluğundan aklında kalan ve gözlemlediği dinamikleri fotoğraf gibi kafasına yerleştirmiş ve onları canlandırmış izlenimini her zaman korur. Kadınların çoğunun ayakkabıları olmadan tasarlanması eller ve ayaklar aracılığı ile bir yandan çalışmanın ve emeğin izlerini ortaya çıkarırken, diğer yandan da köylünün kendi içerisinde yoksulluğa doğru farklılaşmasını görürüz.

Sonuç olarak konu olarak Orta Anadolu insanını seçen Neşet Günal'ın resimlerindeki imgelerin benzerliğini ve toplumsal ve ekonomik hayat değiştikçe tarımda kadının konumunun değişmediğini resimleri aracılığı ile verdiğini görürüz. Sosyolojik açıdan bunun böyle olduğunu bilmek Günal'ın bir yandan içinde yaşadığı dönemin toplumsal koşullarından haberdar olması, diğer yandan da bunu sanat aracılığı ile yalnızca renkler ve imalar yoluyla vermesi tarımda kadının konumunun değişmesi açısından oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

Altan, C. (2005). Populism and Peasant Iconography: Turkish painting in the 1930s. *Middle Eastern Studies* Vol. 41 No. 4: 547–560 July 2005.

Berk, N. Ve Özsezgin, K. (1989). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Berksoy, F. (1997). *20 Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. Baskı Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.

Boratav, K. (2003). *Türkiye İktisat Tarihi 1908–2002*. İmge Yayınevi, Ankara.

Coward, R.ve Ellis, J. (1985). *Dil ve Maddecilik*. Çeviren: Esen Tarım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Erinç, S. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Hil Yayınevi, İstanbul.

Eroğlu, Ö. (1991). *Resmi Yorumlarken*. Ezgi Kitabevi Yayınları, Bursa.

Karginer, N. (1993). *Feminist Kuram ve Yöntem: Türkiye'nin Bir Köyünde Tarımda Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, O.D.T.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Karkiner, N. (2009). *Feminist Analysis of Rural Woman in a Village of Turkey, Feminist Theory, Method, Research*. Lambert Academic Publishing, Köln, Germany.

Karkiner, N. (2010) "Yanköy Köyünün Toplumsal, Ekonomik ve Kültürel Analizi ile ilgili alan çalışması", Antalya İli Serik İlçesi Sillyon Antik Kenti ve çevresinde kültür varlıklarının tespitine ilişkin, Pamukkale Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Elif Özer başkanlığında 2010 yılında yürütülen yüzey araştırması projesi çerçevesinde Yanköy'de yapılan sosyolojik alan çalışması, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Lechte, J. (1994). *Fifty Key Contemporary Thinkers*. London: Routledge.

Neşet Günal (2001). *Retrospektif Desen Sergisi*. 17 Nisan Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul 2001.

Neşet Günal'ın Resimleri (1958-1994) Eczacıbaşı Sanal Müzesi, www.sanalmuze.org

Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı: Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür*. Gelişim, İstanbul.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Sonnot

Babam Nevşehir ilçesinden, anam Aksaray'ın Camili Ören köyündendir. Ailenin geçimi bağcılık üzerinedir. Toprak verimsizdir. Altı yaşında, ailenin geçim yükünü hafifletmek için, Koçhisar'daki büyükbabamın yanına gönderildim. İlköğrenimimi Koçhisar'da yaptım. Tatil aylarında annemin yanına gelirdim. Ortaokul öğrenimimi büyükbabamın yardımı ile Nevşehir'de yaptım. Bu dönemde resim vazgeçilmez bir tutku oldu benim için. Yaptığım işlerin çevremde uyandırdığı ilgi de bana güç veriyordu. Fotoğraf büyülterek kazandığım üç-beş kuruşla, içinde bulunduğum yoksulluğu gidermeye çalışırdım. Ummadığım bir olay oldu: Öğretmenlerimin gayreti ve resme olan yeteneğim karşısında belediye "reisinin" duyduğu anlayış kaderimi değiştirdi. Nevşehir Belediyesi'nin sağladığı ayda 13 lira yardımla Akademiye resim öğrenimi için yollandım. Yıl: 1939, yaş: 16. Benim için yeni bir yaşam, yeni bir dünyanın başı. İkinci Dünya Savaşı da patladı. Akademi çok

yabancı geldi bana: arkadaşlarıma aramda yaş ve çevre farkının ezikliğini duydum başlangıçta. Hocalarım ve özellikle L. Levy'nin gösterdiği ilgi beni kurtardı, güven kazandırdı. İyi ve başarılı bir öğrenci olduğum söylendi. Yoğunlaşan savaş yaşamı da günden güne güçleştirirken babam öldü; anam, iki küçük kardeşimle yalnız kaldı. Eve destek olmam gerekiyordu. Akademi öğrenimim de yoksulluk içinde geçti. Bir yanda para kazanmak, bir yandan kendimi yetiştirmek, bir yandan da resim öğrenmek sorumluluğumu bir arada sürdürdüm. 1946 yılında akademi bitirdim. İlk açılan Avrupa sınavını kazandım. 1948'de Avrupa'ya "Duvar resmi ve Fresk öğrenimi"ne yollandım (Tansuğ, 1976, s.133-134).

Özet

Neşet Günal'ın İzinde Türk Resiminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme

Bu yazı, Neşet Günal'ın resimlerinde kırsal kadın imgesini Türkiye tarımının yapısal ilişkileri bağlamında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Günal, Türk resminde toplumsal gerçekçi akımın temsilcilerinden biridir. Toplumsal gerçekçi akımın izlerini 1940'ların ortalarında ortaya çıkan "Yeniler" grubunda görebiliriz. Toplumsal gerçekçi akımın temaları, milliyetçilik, batılılaşma, işçi-işveren ilişkisi, "gecekondu" olgusu, köylülük, ağa-köylü ilişkisi ve toprak sorunları olarak ortaya çıkar.

Neşet Günal'ın resimleri ülkenin içerisinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik durumdan bağımsız değildir. Dolayısıyla resimlerin yapıldığı dönemlerde Türkiye'nin içerisinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullar çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturur. Toplumsal ve ekonomik koşulların tarımda kadın ile bağlantılı olarak çözümlemesi için zorunlu soru şudur: Neşet Günal için köylü kadını yalnızca sanatsal bir imge midir? Ya da üretim ve yeniden üretim süreçlerinde ücretsiz hane emekçisi olarak yer eden kadın mıdır? Üstelik resimlerde yer alan kadın imgeleri kendilerini çevreleyen bir toplumsal gerçeklik içerisinde resmedilirler.

Zira Neşet Günal'ın resimlerinin ana teması "Orta Anadolu İnsanı ve Onun Gerçekliğidir". Ona göre, "sanattaki gerçeklik aynı zamanda insan ve toplum gerçekliğidir". Dolayısıyla resimlerin ana teması tarımda kadın olmasa bile Günal'ın toplumsal gerçekliği kadını insan ve toplum gerçekliğinin merkezine yerleştirir. Bu bakış açısı bize Günal'ın resimlerinde tarımda kadının sosyolojik çözümlemesini olanaklı hale getirir.

Neşet Günal'ın içerisinde köylü kadın imgesini barındıran 23 resmi kronolojik

sıraya göre seçilmiştir. Bu resimlerde kadının “ücretli emek”, “ücretsiz hane emeği”, “cinsiyete dayalı işbölümü”, “geçimlik ekonomi” ve “toprakla” olan ilişkisi analiz edilecektir. Kadını halı dokurken, sebze ve meyve toplarken, çapa yaparken ve emzirirken resmetmek ataerkil toplumsal gerçekliğe işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Neşet Günal, tarımda kadın, toplumsal gerçekçilik, toplumsal etmenler, ekonomik etmenler, ücretsiz hane emeği

Abstract

The Image of Woman in Agriculture in Turkish Art in the Way of Neşet Günal

The aim of this paper is to analyze the image of rural woman in the paintings of Neşet Günal within the context of structural relations of Turkish agriculture. He is an important pioneer of social realist current in Turkish painting. The themes of social realist art have always been the nationalization, the Westernization, relations of employer and employee, the fact of “gecekondu”, peasantry, and relations of peasantry and landlord and land problems.

The paintings of Neşet Günal will be analyzed by taking into account the social and economic situation of the country during the periods they are produced. These periods form the conceptual framework of this paper. The analysis of social and economic conditions in relation with rural woman necessitates problems below: Is rural woman an aesthetic art object? Is rural woman an unpaid family labour in reproduction and production processes? Moreover, the image of woman is painted in the framework of social reality.

Main theme of works of Neşet Günal is “The People of Middle Anatolia and Its Reality”. For him “the reality in art is the reality of human and society at the same time”. Within the 23 paintings of Neşet Güpnal that are chosen in a chronological order, the relation of woman to “wage labor”, unpaid household labor”, sexual division of labor”, subsistence economy” and “land” will be analyzed.

Keywords: Neşet Günal, rural woman, social realist perspective, social factors, economic factors, unpaid household labour