

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE ANLAMIN ÖRÜNTÜSÜ

GAMZE ABDÜLOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA- 2020

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE ANLAMIN ÖRÜNTÜSÜ

GAMZE ABDÜLOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA- 2020



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Gamze Abdüloğlu tarafından hazırlanan “1960 Sonrası Türk Resminde Anlamın Örüntüsü” başlıklı bu çalışma 20/07/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Umut KAYAPINAR

Başkan

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba GÜNGÖR

Üye

Tez Konusu: 1960 Sonrası Türk Resminde Anlamın Örüntüsü

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 20.07.2020

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü
Dr. Öğr. Üyesi Enver GÜNER

ÖN SÖZ

Türkiye’ de 1960 sonrası dönem, toplumsal ve siyasal değişimlerin en yoğun biçimde yaşandığı, yeni bir toplumsal sürecin başlangıcını işaret etmektedir. Bu bağlamda sanatsal gelişmeler, siyasal, kültürel, toplumsal ve ekonomik anlamda toplumun bir yansımasını oluşturmaktadır. Yaşanılan bu büyük kırılmaların başlangıcından günümüze kadar olan sürecini sanat ortamı ve resim sanatı açısından ele alan bu araştırma, 1960 sonrası sanatın izlerini sürmekte ve 1960 öncesine göre değişim ve dönüşümünün parametreleri üzerinden geçmişe ve bugüne ilişkin saptamalar yapmaktadır.

“1960 Sonrası Türk Resminde Anlamın Örüntüsü” başlıklı bu araştırma sırasında verdikleri destekten ötürü sevgili eşime ve aileme, göstermiş olduğu hoşgörüden ve tüm katkılardan ötürü danışman hocam Sayın Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ’ a teşekkürü bir borç bilirim.

Gamze ABDÜLOĞLU

Antalya, 2020



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Gamze ABDÜLOĞLU
	Numarası	20155302006
	Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
	Danışmanı	Prof. Dr. Fatih Başbuğ
Tezin Adı		1960 Sonrası Türk Resminde Anlamın Örüntüsü

ÖZ

Bu çalışmada, 1960 sonrası Türk resminde gelişim süreçleri, gerileme sürecinde etkin olan unsurlar ve bu unsurlardan çıkış yolları çerçevesinde oluşan anlam örüntüsünün yansımalarından hareketle araştırmacı tarafından oluşturulan çalışmalarla bu etkinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan çalışmalarda yaşanan ıslahatlar, Avrupa'dan alınan örnekler ve düşünürlerin örüntü hakkındaki söylemlerine istinaden sanata olan etkileri incelenmiştir.

Araştırmanın yöntemi iki bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümünde, Gerileme Dönemi'ndeki Türk sanatının gelişim süreci, Cumhuriyet dönemi sonrası oluşan grup olgusunun ve Batı sanatından etkileşimi ele alınmıştır. İkinci bölümde ise anlam ve kavram üzerine oluşturulan söylem dilinin sanatla olan ilişkisi, Türk sanatında pragmatizm ve bilinçli düşünme gibi kavramlar literatür taraması yapılarak irdelenmiş tanımları vurgulanmıştır.

Araştırmanın sonunda ise (paradigmalara göre) hazırlanmış olan resimlerde 1960 sonrası Türk resim sanatında belli bir çerçevede ele alınan Türk sanatçıların anlam örüntüsü bağlamında resimleri incelenmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlam örüntüsü, modern sanat, Türk resim sanatı



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
 Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Gamze ABDÜLOĞLU
	Number	20155302006
	Department	Painting
	Advisor	Prof. Dr. Fatih Başbuğ
Thesis Name		The Pattern of Meaning in Turkish Painting After 1960

ABSTRACT

In this study, it is aimed to demonstrate the Turkish art's developmental process after 1960, the factors caused to regression and regarding these factors which have meaning patterns formed were observed. The works prepared by the researcher taking into consideration of observing the samples from Europe and the thoughts on patterns are related to their effects on art show this effect.

The method of the study was consisted of two parts. In the first part, the developmental process of Turkish art during the regression period, the notion of being a group and the interactive relation with Western art were discussed. In the second part, on the other hand, the relationship between the art and the discourse based on the meaning and the notion were reflected. Moreover, the notions like pragmatism and conscious thought were observed and emphasized by doing a literature search.

At the end of the survey, according to paradigms, the prepared paintings of Turkish artists whose were categorized by specific perspective after 1960 are observed and explained regarding the meaning pattern.

Key words: Meaning pattern, Modern art, Turkish painting art.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	iii
ÖN SÖZ	v
ÖZ	vi
ABSTRACT	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	11
1. GİRİŞ	15
2. BÖLÜM: 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN ETKİLEŞİM SÜRECİ.....	17
2.1.Batı Sanatını Etkisi Altına Alan Felsefi Düşünceler ve Türk Resmi	17
2.2.Batılı Filozofların Anlamın Örüntüsü Konusundaki Düşünceleri	34
2.3.Cumhuriyet Döneminde Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci.....	39
2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatında Grup Olgusu ve Bireysel Çıkışlar	42
3. BÖLÜM: 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE ANLAMIN ÖRÜNTÜSÜ	60
3.1 Modern ve Modernite Kavramlarının Türk Resim Sanatındaki Yansımaları.....	60
3.2. Anlam ve Kavram Üzerine Geliştirilen Söylem Dili	68
3.3. Türk Sanatında Pragmatizm ve Bilinçli Düşünce	73
3.4. Türk Resim Sanatında Anlamın Örüntüsü.....	76
3.4.1. İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970)	80
3.4.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974).....	81
3.4.3. Refik Epikman (1902-1974).....	82
3.4.4. Arif Kaptan (1906-1979).....	83
3.4.5. Cihat Burak (1915-1994).....	84
3.4.6. Selim Turan (1915-1994)	86
3.4.7. Adnan Varınca (1918-2014).....	87

3.4.8. Şükriye Dikmen (1918-2000)	88
3.4.9. Haşmet Akal (1918-1960)	90
3.4.10. Mustafa Esirkuş (1921-1986)	91
3.4.11. Nedim Günsür (1924-1994).....	92
3.4.12. Neşet Günal (1923-2002)	93
3.4.13. Şadan Bezeyiş (1926).....	94
3.4.14. Nuri Abaç (1926-2008)	95
3.4.15. Turan Erol (1927).....	96
3.4.16. Orhan Peker (1927-1978)	97
3.4.17. Burhan Doğançay (1929-1992).....	98
3.4.18. Özdemir Altan (1931)	99
3.4.19. Erol Akyavaş (1932)	100
3.4.20. Erdal Alantar (1932-2014).....	101
3.4.21. Dinçer Erimez (1932).....	103
3.4.22. Yüksel Arslan (1933-2017)	104
3.4.24. Ömer Uluç (1931-2010)	107
3.4.25. Mehmet Gülerüz (1938)	109
3.4.26. Burhan Uygur (1940-1992)	111
3.4.27. Nur Koçak (1941)	112
3.4.28. Alaettin Aksoy (1941)	113
3.4.29. Komet (1941).....	115
3.4.30. Utku Varlık (1942).....	116
3.4.31. Ergin İnan (1943).....	117
4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI	119

5. SONUÇ	130
KAYNAKÇA	132
ÖZGEÇMİŞ.....	143



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Raffello Sanzio, “Sistine Meryemi”, 1513, t.y.ü.b., 265x196 cm.....	17
Görsel 2: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1425, fresk, 670x315 cm., Floransa Santa Maria Novella Kilisesi.....	18
Görsel 3: Simone Martini, “Genç Peter Parler”, 1379-1386, Fresk, Prag Katedrali.	19
Görsel 4: Rafello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509, fresk, taban 772 cm., Vatikan: Stanza Della Segnatura.....	21
Görsel 5: Flippo Brunelleschi, “Firenze Katedrali’nin Kubbesi”, 1436-1903, Floransa,Toskana, İtalya.....	22
Görsel 6: Albrecht Dürer, “Yirmisekiz Yaşında Portre”, 1500, p.ü.y.b., 67.1x48.7 cm., Alte Pinakothek, Münih.....	23
Görsel 7: Sandro Boticelli, “İlkbahar (La Primavera)”, 1482, p.ü.t., 203x314 cm., Floransa: Uffizi Galerisi.....	25
Görsel 8: Michelangelo Buonarroti, “İnsanın Yaratılması”, 13.7x39 m., 1508-1512, (Fresk) Sistine Şapeli Tavanı, Vatikan.....	26
Görsel 9: Leonardo da Vinci, “Vitruvius Adamı”, 34.4x25.5 cm., 1487, Venedik Galeria.....	28
Görsel 10: Leonardo da Vinci, “Ağaç Örüntüsü”, t.y., Institut de France.....	29
Görsel 11: Osman Hamdi, “Enteriyör”, t.ü.y.b, 58x42 cm.....	32
Görsel 12: Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalar”, t.ü.y.b, 129x89 cm.	33
Görsel 13: Maurits Cornelis Escher, “Balık ile Küre Yüzeyi”, a.ü.b., 1958	36
Görsel 14: Henri Matisse, “Tabac Royal”, 1943, t.ü.y.b.	38
Görsel 15: Zeki Kocamemi, “Poz Veren Çıplak”, 1926, m.ü.y.b., 72,5x51 cm.	41
Görsel 16: Namık İsmail, “Mehtapta Camii”, 1925, t.ü.y.b., 84.5x100 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....	42
Görsel 17: Ali Avni Çelebi, “Vitrin”, 1926, t.ü.y.b., 90x73 cm., Kemal Bilginsoy Koleksiyonu.....	44
Görsel 18: Nurullah Berk “Portre”, 1973, t.ü.y.b., 100x100 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi	45
Görsel 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana”, k.ü.y.b., 1948	47
Görsel 20: Saip Tuna “Mustafa Kemal Paşa’nın Ankara’da Seğmenler Tarafından Karşılması”, 1919, (I. Türkiye Büyük Millet Meclisi) Kurtuluş Savaşı Müzesi	48

Görsel 21: Nurettin Ergüven, “Yeni Cami-İstanbul”, 48x59 cm.....	49
Görsel 22: Nusret Karaca, “Köylü Kadınları”, 1938, t.ü.y.b., 44x60 cm.....	50
Görsel 23: Hamit Görele, “Heybeliada”, m.ü.y.b., 35x50 cm., Aile Koleksiyonu ...	51
Görsel 24: Şefik Bursalı, “Peyzaj”, 1965, t.ü.y.b., 34x42 cm.....	52
Görsel 25: Fikret Mualla, “Natürmort”, k.ü.g.b., 48x63 cm.....	53
Görsel 26: Selim Turan “Soyut Kompozisyon”, 1960, t.ü.y.b., 162x180 cm., Evliyagil Müzesi Koleksiyonu, Ankara.....	55
Görsel 27: Nuri İyem, “Portre”, d.ü.y.b., t.y., 42x33 cm.....	56
Görsel 28: Nedim Günsür, “Yazmalı Soyut”, t.y., d.ü.y.b., 62x46 cm.	58
Görsel 29: Turan Erol, “Tabiat Ana”, 1968, t.ü.y.b., 100x120 cm.	59
Görsel 30: Adnan Turani “Figür” 2000, t.ü.y.b., 60x60 cm.	64
Görsel 31: Adnan Çoker “Eğriler 1”, 1996, 180x180 cm.....	65
Görsel 32: Ferruh Başağa “Soyut Çiçekler”, 1951, t.ü.y.b., 70x55 cm.....	66
Görsel 33: Zeki Faik İzer “Dunhuang’dan Uçan Figürler”, 1988, t.ü.y.b., 130x90 cm. (Artam, 2016, s. 33).....	67
Görsel 34: İhsan Cemal Karaburçak, “Sarı Senfoni”, 1952-1970, d.ü.y.b., 98,5x63,5 cm. (Berk ve Gezer, 1973, s. 172).....	80
Görsel 35: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, 1971, k.ü.g.b., 114,5x22 cm.81	
Görsel 36: Refik Epikman, “Natürmort”, 1968, k.ü.p.b., 73x50 cm.....	82
Görsel 37: Arif Kaptan, “Peyzaj”, t.y., t.ü.y.b., 27x21 cm.	83
Görsel 38: Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, 1971, t.ü.y.b., 140x140 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi.....	84
Görsel 39: Selim Turan, “Dizayn”, t.y., d.ü.y.b., 50x35 cm.....	86
Görsel 40: Adnan Varınca, “Kasımpatıları”, 1987, t.ü.y.b., 40x60 cm.....	87
Görsel 41: Şükriye Dikmen, “Portre”, t.y., t.ü.y.b., 70x149 cm.	88
Görsel 42: Haşmet Akal, “Köprü Altı”, t.y., t.ü.y.b., 67x91 cm.....	90
Görsel 43: Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, t.y., t.ü.y.b., 150x150 cm.....	91
Görsel 44: Nedim Günsür, “Tepe Mahalle”, t.y., t.ü.y.b., 97x33 cm. (Çoban ve Sert, 2018, s. 454).....	92
Görsel 45: Neşet Günal, “Korkuluk VI”, 1988, t.ü.y.b., 165x114 cm.	93
Görsel 46: Şadan Bezeyiş, “Köylü Kadınlar”, 1985, t.ü.y.b., 50x34 cm.	94
Görsel 47: Nuri Abaç, “İsimsiz”, 2003, t.ü.y.b., 49x59 cm.....	95

Görsel 48: Turan Erol, “Mavili-Beyazlı Gecekondular”, 1968, t.ü.y.b., 90x89 cm.	96
Görsel 49: Orhan Peker, “Kargalar”, 1957, Litografi, 36x48 cm.	97
Görsel 50: Burhan Doğançay, “Kompozisyon”, 1989	98
Görsel 51: Özdemir Altan, “Soyağacı”, 1991, t.ü.a.b., 130x162 cm.	99
Görsel 52: Erol Akyavaş, “Kuşatma”, 1982, t.ü.k.b., 266x366 cm.	100
Görsel 53: Erdal Alantar, “Marine”, t.ü.y.b., 1986, 100x50 cm.	101
Görsel 54: Dinçer Erimez, “Aşk”, t.y., t.ü.y.b., 130x100 cm.	103
Görsel 55: Yüksel Arslan, “Arture 163-Kapital XII”, 1972, k.ü.k.t., 36x21,5 cm. (Karaaliolu, 2017, s. 788).	104
Görsel 56: Fethi Arda, “Gecekondular ve Apartmanlar”, 1975, t.ü.y.b., 80x100 cm.	106
Görsel 57: Ömer Uluç, “İsimsiz”, 1989, t.m.ü.y.b., 100x150 cm.	107
Görsel 58: Mehmet Güleriyüz, “İsimsiz”, 2001, t.ü.y.b., 73x60 cm.	109
Görsel 59: Burhan Uygur, “Triptik”, d.ü.y.b., 55x54 cm., Kile Sanat Galerisi Koleksiyonu	111
Görsel 60: Nur Koçak, “Fetish Object 2”, t.y., t.ü.a.b., 162x130 cm.	112
Görsel 61: Alaettin Aksoy, “Plotaj Hatası”, 1991, t.ü.y.b., 89x116 cm., Kile Sanat Galerisi Koleksiyonu	113
Görsel 62: Komet, “Figürlü Kompozisyon”, 2016, t.ü.y.b., 27x35 cm.	115
Görsel 63: Utku Varlık, “Soyut Kompozisyon”, 1992, k.ü.l., 35x50 cm.	116
Görsel 64: Ergin İnan, “Hızlı Böcek”, 2001, a.ü.y.b., 30x23 cm.	117
Görsel 65: Gamze Abdüloğlu, “Evrenin örüntüsü”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm. ...	119
Görsel 66: Gamze Abdüloğlu, “Evren’in Kökleriyle Bağlantısı”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm.	120
Görsel 67: Gamze Abdüloğlu, “Döngüsel Evren I”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm. ..	121
Görsel 68: Gamze Abdüloğlu, “Döngüsel Evren II”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm. ..	122
Görsel 69: Gamze Abdüloğlu, “Yer Yüzünden Gökyüzüne Uzanış”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm.	123
Görsel 70: Gamze Abdüloğlu, “Sadece Evren”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.	124
Görsel 71: Gamze Abdüloğlu, “Bağımsız”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.	125
Görsel 72: Gamze Abdüloğlu, “Uyanış”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.	126

Görsel 73: Gamze Abdüloğlu, “Evrensel Etkileşim I”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm.	127
Görsel 74: Gamze Abdüloğlu, “Evrensel Etkileşim II”, 2019, t.ü.a.b., 100x120 cm.	128



1. GİRİŞ

Yüzyıllardır var olan sanat serüveni felsefe ile yoğurulmuş, günümüz Batı sanatının temellerini oluşturmuştur. İtalya'da doğan sanat hareketleri, ilerleyen ve hümanizm ile yoğurulan sanat felsefesi Batının sanat anlayışını geliştirmiş ve sanatın tüm dünya üzerinde ilerlemesine yol açmıştır.

Türkiye'de ise, Tanzimat dönemiyle beraber oluşan batılılaşma hareketlerinin çoğalmasıyla yeni dönem başlamış ve yeni bir ivme kazanmıştır. Batı kaynaklı kitaplar, Türk sanatçıların Batıya gitmesi ve Avrupalı sanatçıların Türkiye'ye gelmesi Türk sanatını etkilemiştir. Bu bağlamda Türk sanatının ve Türk sanat felsefesinin gelişmesine olanak sağlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile yeni bir düzen oluşturulması için zemin hazırlanmaya başlamış, Türk toplumunun sosyal yaşantısına uygun eğitim, kültür ve sanat faaliyetlerine hızlı adımlar atılmaya çalışılmıştır. Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla medrese eğitimi gibi dini eğitimler yerine bilimsel ve çağdaş eğitimlere yönelim olmuştur (Korkut, 2003, s. 1). Nitekim Türk sanatında modernleşme Cumhuriyet dönemi ile başlamıştır. Böylelikle, bilimsel araştırmaların artması modern sanat akımlarının sürecini başlatmıştır.

Teknolojik gelişmeler ile 19. yüzyılda toplumun özgürlüğe, daha iyiye ve güzele ulaşma isteği sanatın üretme çabasının başlangıcı olmuştur. Daha sonraları oluşan grup olgusu Türk sanatını farklı bir yere taşımış ve ilerletmiştir.

Türk sanatında modernlik, gruplarda toplanan sanatçıların ayrılmasıyla birlikte bireysel olarak yaptıkları çalışmalarda görülmektedir (Başkan, 2014, s. 259). 1954 yılından sonra kimi Türk sanatçısı Sürrealist eserleriyle toplumsal yaşantıdan betimlemeleri yansıtmışlardır. 1960 yılından sonra sanatçılar hem düşünce yapısını hem de toplumsal konuları özgün üslupla ifade eden resimler yapmışlardır (Turani, 1981, s. 157). Bu bağlamda sanatçılar, deneyimlerin yenilenmesiyle, duymusal imgelerini, genel imgeler doğrultusunda anlamsal örüntülere dönüştürmüşlerdir. Türk resim sanatında oluşan anlamsal imge örüntüleri, özgün biçimlendirmeler, güçlü renk kurgusu, bireysel yaklaşımlar oluşturduğu gibi yeni bir dinamizm getirmiştir (Bal, 2009, s.45).

Çalışmanın Amacı

Resim sanatı, sadece görüneni anlatan, var olanı yansıtan bir aktarım, etkileşim, iletişim aracı değildir. Resim sanatı, sanatçının, kendi iç dünyasında oluşturduğu imgelerin çeşitli etkileşimlerle dışa vurumu, nesneyle dönüşme sürecidir. Bu çalışma, 1960 sonrası gelişen Türk resmi özelinde, ressamların iç dünyalarında yarattıkları imgelerin anlamsal özellikleri üzerinden, bileşim kaynaklarını incelemekte ve gelişim sürecini, felsefesini çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

1960 sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bir dönüşüm, gelişim ve üretim süreci olarak görülmektedir. Teknolojinin insan hayatına olan etkisi, sosyal statüler noktasında toplumsal sınıfları kazançlar doğrultusunda yeniden istiflemiştir. Toplumsal statüde meydana gelen bu değişim ve gelişim süreci, sanatı doğrudan etkisi altına alan bir biçimleme dürtüsü oluşturarak, sanatı sorgulayan, eleştiren ve yeniliklere açık konuma taşımıştır. Sanatın bütününi oluşturan sanatçı, eser, toplum üçgeninde bu sorgulama ve eleştirel dilin yansımalarını görmek mümkün olmuştur. Anlamın örüntüsü, Batıda görülen ve etkileri günümüze kadar süren felsefi düşünce yapısının Türk resmine yansımaları konu edinmektedir. Bu nedenle bu araştırmada ortaya konulan bulgular, sonraki çalışmalara rehberlik edecek bir kılavuz niteliğindedir.

Çalışmanın Yöntemi

Türk resim sanatına mal olmuş, literatüre girmiş, sanat ansiklopedilerinde isimleri bulunan, özellikle Devlet resim ve heykel müzelerinde eserleri olan sanatçılar incelenmiş, sanatçıların araştırma konusuna uygun eserleri tespit edilerek kataloglanmıştır. Daha sonra bu eserlerin eser eleştirisi yöntemine göre çözümlemeleri yapılmıştır. Konuyla ilgili kaynak, katalog, arşivler taranarak literatür kısmı tamamlanmış, uygulama çalışmalarıyla konu görsel olarak özgün çalışmalarla görselleştirilmiştir.

2. BÖLÜM: 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN ETKİLEŞİM SÜRECİ

2.1.Batı Sanatını Etkisi Altına Alan Felsefi Düşünceler ve Türk Resmi

15. ve 16. yüzyılda bilimsel dönüşümlerle oluşan düşünceler, Batı sanatının temelini oluşturmuş ve Orta Çağ düşünce dünyası yerini Rönesansa bırakmıştır (Russ, 1988, s. 99). Francis Bacon'un yeni bir bilimi inşaa etme çabaları devam ederken, Orta Çağdaki Kopernik teorisi ve coğrafi alandaki gelişmeler dönemin etkin dönüşümlerinin temelini oluşturur. Reform ve hümanizmle birlikte, Batı'da bir çok değişiklik olmuş ve düşünce dünyası değişim göstermiştir. Rönesans döneminde temelleri atılan bu modernleşme, 20. yüzyılın ortalarına kadar süregelmiştir (Çelik, 2012, s. 5).

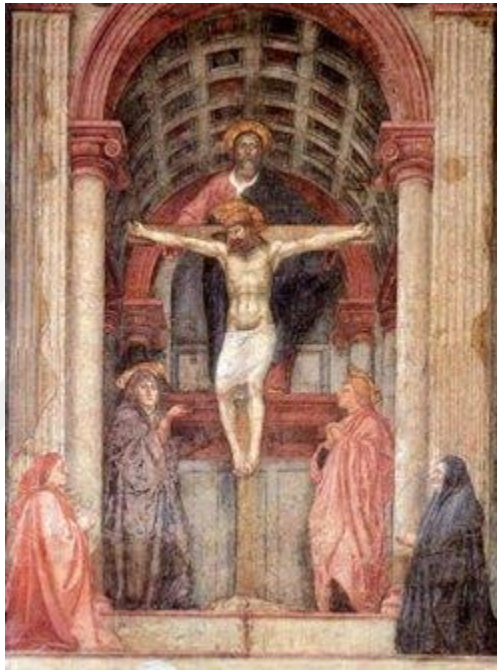
İtalya'da 1500-1520 yıllarında resim sanatının ön plana çıkması, yetkinlik kazanması, perspektif ve kompozisyonun da etkisiyle, italyan resim sanatının olgunluğa ulaştığı söylenebilir. Raffaello, Michelengelo, Leonardo ve Tiziano gibi benzer sanatçılar, geçmişteki sanatçıların tarzından soyutlanmış, hümanizmin doğuşuyla yeni bir oluşum gerçekleştirmişlerdir (Gombrich, 1995, s. 277).



Görsel 1: Raffaello Sanzio, “Sistine Meryemi”, 1513, t.y.ü.b., 265x196 cm.

(Cumming, 2006, s. 88).

Sanat ve yazının dünyasında yeni algıları, duyarlılıkları ve duyguları yansıtan yazarlar ve sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır. Rönesansta hümanizm, prensipten ziyade bir tavır ve düşünce biçimidir. Hümanizmin merkezinde soyut düşünceler değil insan yer almaktadır. Hümanizm, hristiyandan pagana, sekülerden başka bir şeye dönüşmektedir. Başlangıcı Floransa'ya, Pico Della Mirandola, Marsilio Ficino, Leonardo Da Vinci gibi önde gelen Neoplatonistlere kadar uzanmaktadır. Bu dönemde resim sanatı örneklerinde doğal olana ve gerçeğe yapılan vurgu ön plana çıkmıştır.



Görsel 2: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1425, fresk, 670x315 cm., Floransa Santa Maria Novella Kilisesi

(Cumming, 2006, s. 88).

Perspektifi bilimsel olarak ilk kullanan sanatçı Masaccio, doğayı yüzeye en doğru biçimde aktarmayı başarmış ve yaratıcı gücünü, üstün dehasını bu eserinde göstermiştir (Şentürk, 2012, s. 46).

Bilgi ve bilimsel araştırma dışında insanı, doğanın kucığına götüren başka bir yol daha olmuştur. Bunu da modern uluslararası ilk kez İtalyanlar doğa manzarasının biçimlerini az veya çok güzel bir nesne olarak görmüşlerdir (Burckhardt, 2013, s. 328). 15. yüzyılda bilim, felsefe ve büyü arasında hiçbir ayrım görülmemiştir.

Bunların hepsi, doğal felsefe olarak geçmektedir. Doğal felsefenin gelişmesinde, Aristoteles ve Platon'un eserleri yer almaktadır. Arapça çevirilerin yanı sıra İbni Sina'nın ve İbni Rüşd'ün yorumları ile yok olmaktan kurtulan Aristoteles'in doğal dünyayla ilişkisi konusundaki düşünceleri dizgesel bir perspektif sunmaktadır. Çünkü, 15. yüzyıl başlarında Aristoteles'in bilim ve felsefe konusundaki skolastik görüşlerinin hepsi temel konumunu sürdürmektedir (Brotton, 2012, s. 151).

Rönesans, Orta Çağ'ın bilim ve düşünce sistemine alternatif bir oluşum gibi görünmesine karşın, kendi felsefesini Antik Çağ'ın değerleri üzerine kurmuştur. Bu bağlamda Rönesans, Antik Çağ'ı ziyadesiyle aşmıştır ve sanatta da sadakat sergilemektedir. Rönesans; Klasik dönem ve Hristiyanlık'la ilişkilendirilen hümanizm çerçevesinde eserler ortaya koymuştur. Francesco Petrarca, Rönesans Dönemi'nde hümanizmin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir. F. Petrarca, tamamıyla Roma dil ve kültürüne bağlı kalarak hümanizmi gerçekleştirmeyi istemiştir (Çaycı, 2015, s. 26). Roma harabelerinin görüntüsü Petrarca'yı derinden etkilemiş ve bu nedenle antik sikkeler toplamıştır. Antik Romalılarla tanışma isteği öyle boyutlara varmıştır ki, Seneca ve Cicero'ya mektuplar yazmıştır. Özellikle Livy ve Cicero gibi Antik yazarların el yazması metinlerini toplamış ve çoğaltmıştır (Burke, 2016, s. 56).



Görsel 3: Simone Martini, “Genç Peter Parler”, 1379-1386, Fresk, Prag Katedrali

(Gombrich, 1995, s. 214).

Güzelliği üretmek için bakış, uyum ya da ölçü bilgisine saygı göstermenin elverişli olmadığı her zaman sahip olunan görgül bir kesinlik ya da her zaman kendini gösteren bir kuşku olmuştur. Öyle olması için güzel de yoksun olan şey, bir kez bütün biçimsel gerekler karşılaştıktan sonra uzun süre açıkça belirtilmemiştir. Ta ki sanatçının “*deha*” sahibi olması, akla gelmeyen, yapıtına onu güzelleştiren rastlantılık, kendisinin bile bilmediği ögeyi koymayı gerekli olduğu duyuruluncaya dek süregelmiştir. Petrarca, bu ögeyi belirtmek için etkili bir formül bulan ilk kişidir (Bodei, 2008, s. 45).

Öte yandan Kardinal Cusali Nicolas sayesinde hümanist kültür, düşüncenin gücü ile çağdaş mistik özlemlere felsefi bir şekil vermiştir. Cusa, insanın bilinçli ve özgür eyleminde, evreni ve Tanrı’yı temsil etme gücü bulmuştur. “*Budala*”ya, yani sıradan, saf yürek ve laik adama, yalnız kitapları değil doğayı (Tanrı’nın kitabı) okuyan adama da güvenmiştir. Böylelikle Leonardo da Vinci’nin düşüncesini de etkileyerek Orta Çağ mistisizmiyle modern ampirizm arasındaki geçiş yolunu belirlemiştir (Hauser, 2016, s. 206).

Orta Çağ’dan Rönesans’a kadar yaşayan ve düşünce yapısıyla da bir kolu geçmişte, diğer kolu gelecekte bulunan Cusanus, Kant’ın öncüsü sayılabilmektedir (Hançerlioğlu, 1995, s. 169).

Hümanizma ruhuyla, İnsan-Tanrı-Dünya ilişkisinin yeni bir gözle kavranmasının yolunun açıldığı ifade edilebilmektedir. Orta Çağ tanrı merkezli bir dönemken, hümanizma hiç kuşkusuz ki insan merkezli özelliklere sahip olmuştur. Bu da insanın, tanrının yerini aldığı anlamına gelmez, insanın faal olarak dinsel dramın baş oyuncusu olarak tanrı ile dünya arasında aracı gibi görüldüğü anlamına gelmiştir. Buna, Platonculuğun yeniden doğuşu da katkı sağlamıştır. Floransa Platonculuğu, Platon metinlerini yeniden keşfeder ve bu metinleri hemen hemen her zaman Yeni-Platoncu bir ruh hâlinde okumuş, Platon’un eserlerini insanın evrendeki rolünün yeni bir kavranışın doğruluğunu destekler bulmuştur (Eco, 2016, s. 226-227). Şeylerle ilgili bu düşünce, evrenin temel öğeleri olarak anlaşılan sayıların ve uyumun analiziyle, geometrik formların sembolikliği ve orantılarla alakalı olarak Pythagorascı çalışmalar için yeni bir ilgi uyanmasına sebep olmuştur (Duman, 2014, s. 58).



Görsel 4: Rafello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509, fresk, taban 772 cm., Vatikan: Stanza Della Segnatura

(Cumming, 2006, s. 139).

Rafaello’nun “Atina Okulu”, bu fikirlerle yankı bulur: Pythagoras, bir denklikler tablosuyla kendini göstermiştir. Hedef, global olarak bir Hristiyan Platonculuğu yaratmaktır; bunun sonucunda ise, Platon ile Aristo arasındaki uzlaşma ve bu ikisinin tamamlayıcılığı ortaya çıkmıştır. Bu tamamlayıcılık Rafaello’nun tablosunda gösterilmiştir; tabloda, bir parmağını gökyüzüne doğru diğerini ise yeryüzündeki içkinliğe çevirmiştir; bunu yaparken de Antik Çağ’ın ‘*renovatio*’sunun, insan formunun tanrıların simgesel olduğunu sanatın anlamını bulma isteğiyle taklit edildiği yeni betimlemesini beslemişlerdir (Farago, 2011, s. 92). Cusanus’un, Leonardo ve Alberti gibi çağ açıcı sanatçılar üzerinde tahmin edilenden muhtemelen daha fazla etkileri var olmuştur (Duman, 2014, s. 58).

Bir başka düşünür Leon Battista Alberti, halk diliyle (İtalyanca) “De Picture” (Resim Üzerine) adlı eserini yazmış ve onu, bilindiği üzere, Filippo Brunelleschi’ye adamıştır. Kitabın giriş kısmı Rönesans’ın manifestosunu oluşturur, sanatların ve dâhilerin yeniden doğuşunun Toscana’ya, daha doğrusu Floransa’ya bağlı olduğu görüşünü tanımlamaya katkıda bulunmuştur (Castelli, 2013, s. 23). Brunelleschi, yalnızca Rönesans mimarisinin öncüsü olmamıştır, gelecek yüzyılların sanatını

egemenliğine alacak bir başka önemli bulgunun ve perspektifin de ona borçlu olduğunu sanılmaktadır (Gombrich, 1995, s. 229).



Görsel 5: Filippo Brunelleschi, “Firenze Katedrali’nin Kubbesi”, 1436-1903, Floransa, Toskana, İtalya

(Kınay, 1993, s. 26).

Bruneleschi sistemi, De Picture’da Alberti tarafından yorumlanmıştır. Bu incelemede, resmin örnek bir formülasyonunu, yapay olarak yaratılmış bir mekana bakan bir pencere olarak; perspektif pratiğinin merkezi amacını, gerçekliğin taklidini ve perspektif resmin dünya seyircisini merkezleştirdiğini görmüştür. Göz algısını yeniden üretmiştir. De Picture’da Alberti, “*görsel pramidin düz bir kesişim noktasıdır, yani seyircinin gözünü temsil edilecek nesneye bağlayan ışınlar bulunmaktadır.*” demiştir (Alberti, 2017, s. 120).

Güzeli, insan bedeni kadar evrenle de ilişkilendiren Rönesans görüşü, oran ve uyum üzerine yoğunlaşmıştır. “*Güzellik tüm parçaların armonisidir, parçalar birbirlerine öyle bir oranla bağlanmalıdır ki ne bir şey eklemeye ne de çıkarmaya gerek kalsın*” diyen Alberti’nin belirttiği şekilde, güzel doğrudan uyumla

ilişkilendirilmiştir. Evrenin kendini oran ve uyum içinde göstermesi gibi Rönesans'ın sanatçısı da uyumu ortaya koyarak güzele ulaşmıştır (Öndin, 2016, s. 26).

Hümanizm resim sanatında özgün bir türü doğurmuştur. Portre ve otoportre ile doruk noktasına ulaşan hümanizm, Albrecht Dürer'in kendi otoportreleriyle imgeleri, İsa'yla özdeşleştirerek kendi kimliği hakkında yeni tartışmalara sebep olmuştur (Erol, 2015, s. 1-2).

13 yaşında bir çıraklık çalışması olarak babasının kendisine yaptırdığı ilk otoportreden itibaren Dürer, sıklıkla kendi imgesi üzerine çalışmıştır, farklı psikolojik açılardan bakmış, kimi zaman objektif bir biçimde kendisini gerçekçi olarak yansıtmış, kimi zaman kendi fiziksel güzelliğinin yarattığı etkiyle kendini tasvir etmiştir (Francastel, 1969, s. 99). Bu bağlamda hümanizmin ifade ettiği şey, hem bireyin ve öznenin öne çıkarılma süreci hem de insanın doğuşudur.



Görsel 6: Albrecht Dürer, “Yirmisekiz Yaşında Portre”, 1500, p.ü.y.b., 67.1x48.7 cm., Alte Pinakothek, Münih

(Cumming, 2006, s. 126).

Her şeyden önce direkt olarak sanat üzerine yazdığı eserleri, özellikle mimaride form Rönesans'ı için, otorite ve belli başlı köşe taşları sayılmaktadır. Sonrasında ise

Latince hikâyeler ve bunun gibi düz yazı eserleri yazmıştır ki bunlardan bazıları da İlk Çağ'da meydana getirilmiş eserler sanılmıştır (Burckhardt, 2013, s. 183-184).

Dönemin diğer düşünürlerinden Marsilio Ficino, *Yeni-Platoncu lumen* görüşünü “*lux minima et opacissima*” (en az ve çok donuk aydınlık) olarak yeniden ele almıştır. *Nigredo* (karanlık) daha az donuk bir lumenden başka bir şey olmamalıdır. Filozof içinse, saydam bir lumen başlangıcı olmuştur. *Ficino de lumine*'de, lux ve lumen arasındaki farkı şu şekilde açıklamıştır: İlk olarak *Claritas*'tan (aydınlık) başka bir şey değildir; ‘donuk’ olan ikincisi ise renktir ve eğer lumen olmaz ise var olma sebebi ortadan kalkmaktadır. Bu sebeple, *Il Canonico* (Hukukçu Ficino), Orta Çağ geleneğine uygun olarak lumenin anlamını kavrayabilmek için en uygun ve en özgül araç olarak görme duyusuna başvurmuştur. Ficino, Pythagorasçı bir vecize örneğine uygun şekilde ışık olmadan kutsal şeylerden de Tanrı'nın sırlarından da söz edilmemesi gerektiğini hatırlatmaktadır. Ficino, Tanrı'nın gizli ışığının, onun duyulur ışığa benzemesinden yararlanmadan yakalanmasına ve açıklanmasına çalışılmaması gerektiğini açıklamıştır. Bu nedenle filozofun uyarısı, Tanrı'nın gizli ışığını onu rastgele gözlerin önüne düşen ve bu yüzden de fizik ve metafiziği birleştiren ışıkla karşılaştırmadan anlamının imkansız olduğu görüşünü apaçık ortaya koymuştur (Castelli, 2013, s. 73-75).

Platon'a olan tutkusu sebebiyle Ficino, Rönesans hümanistleri arasında epey yaygın olan Epikürcü Hedonizm'in (Hazcılık) yanı sıra, Eros öğretisini de savunmuştur. Hedonizm için, acı veren her şey kötü, haz veren her şey iyi addedildiğinden, iyi demek haz demektir (Aktaran: Öndin, 2016, s. 75). Ficino'nun tanrısal düşünce ile madde arasındaki ya da madde ile sanatçının maddeye koyduğu düşünce arasındaki orantılı düzenleniş sebebiyle zevk duyulan maddi nesne olarak sanat yapıtıyla ya da genellikle ‘güzel şey’ ile ilgilenmediği açık olmaktadır. Ficino'yu olağanüstü güzellikle doğrudan temas aracı olarak güzellik deneyimi ilgilendirmiştir (Eco, 2016, s. 238).



Görsel 7: Sandro Botticelli, “İlkbahar (La Primavera)”, 1482, p.ü.t., 203x314 cm., Floransa: Uffizi Galerisi

(Cumming, 2016, s. 98-99).

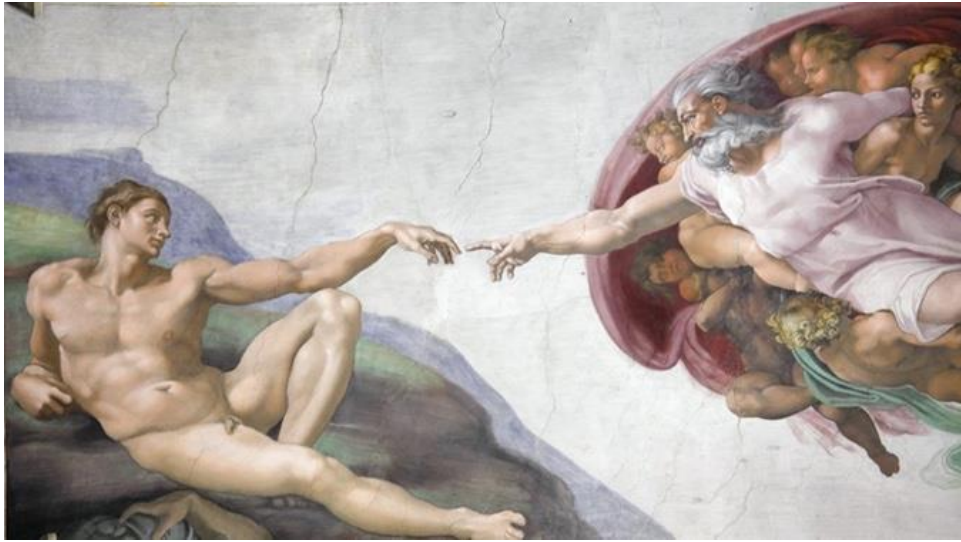
“Aşk” Ficino’ya göre, şehvetli ve düşünsel, ruh ve madde gibi karşıt kutuplardan oluşmaktadır. Bu nedenle “İlkbahar” tablosu, Medici Sarayı’nda çalışmış olan Neoplatonik Filozof Marsilio Ficino tarafından şekillendirilmiş aşk ideası, bu eserde görülmektedir. İnsanoğlunun hayatında yapacağı mükemmel yolculuğu, Tanrı’nın aydınlığı ve bilgeliği için bedensel zevklerin tutkusundan uzaklaşıp entelektüel bir haz duymaya yüz tutmak olarak tanımlamaktadır. Ficino’nun “Aşk İdeasını” Botticelli bu eserinde yansıtmıştır. “İlkbahar” da Zephyros engellenemeyen arzusunun somutlaştırılmış halidir. Bu his resmin sol tarafına doğru değişmektedir. Dans eden Kharitler’den ortadakinin arkası bize dönük ve düşüncelere dalan, dansı bırakmış Hermes’e bakmaktadır. Kharit ile Zephyros’un birlikte simgelediği şehvet son bulmuştur (Deimling, 2005, s. 283).

Öte yandan Pico della Mirandola, bilimi ve daima geçerli olan gerçeği, Klasik İlk Çağ kültürüne tek taraflı olarak sarılmış bulunanlara karşı, yüksek sesli ve şiddetli savunan tek kişi olmuştur. O, yalnız Yahudi bilginlerine ve İbn Rüşd’e değil, Orta Çağ’ın skolastikçilerine de değer vermiştir (Burckhardt, 2013, s. 237). Pico, mecazlaştırma ve sembolizme eğilimi ile Platon’u Grekçe’den, Musa’yı İbranice’den

okuyan, Hristiyan eserleriyle Antik Dönem'i sentezleyerek Rönesans döneminde kendini gösteren ve yüksek kültürün oluşumuna katkı sunanlar arasında olmuştur.

İnsanın kutsal hayatın yüce düzenine çıkabilmesini sağlayansa sevgidir. Platon tarafından ortaya konulan ve Rönesans'ta geçerliliğini koruyan Eros öğretisinin, insan ve Tanrı'nın birbirine sevgiyle yönelişi anlayışı, insana daha fazla değer verilmesinin sebeplerinden biri olmuştur. Rönesans ile birlikte insanın bu dünyadaki konumu Orta Çağ anlayışından farklı boyut kazanmıştır (Öndin, 2016, s. 30).

İtalya'da sınıflar arasında önceden gelen ayrılıklar varlığını kaybetmiştir. İlk kez bu ülkede, insanlığın ve insanın, kendi derinliğindeki cevherleri öğrenmesinin, kendini keşfetmiş olmasının şüphesiz bunda büyük payı olmuştur. Mantıksal bir kuram olarak insanlık, öteden beri bilinen bir şeydir, ama burada gerçek olmuştur (Burckhardt, 2013, s. 386-387). Resim aslında '*cosa mentale*'dir. Resmini yaparak doğayı betimlemek, insan zekâsının keşfettiği prensiplerden hareket eden bir bilme/tanıma yöntemi olmuştur. Bu bir yasalı uyarılama işidir. Yaratılış gününde Tanrı'nın emirlerine uymaktadır.

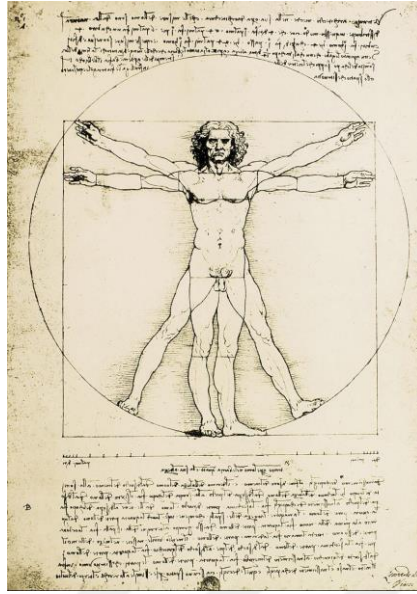


Görsel 8: Michelangelo Buonarroti, “İnsanın Yaratılması”, 13.7x39 m., 1508-1512, (Fresk)
Sistine Şapeli Tavanı, Vatikan

(Kınay, 1993, s. 46).

Bu dönemin ruhunun anlatıldığı diğer bir simge ise, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nin tavan süslemelerinde bulunan Âdem simgesidir. Yaratılış görüşünde Tanrı'dan geldiği halde Tanrı'dan kopup kurtuluyor olarak gösterilen insanın üstün geldiği bu fresklerde bir iç güç söylemi kendini göstermiştir. Tanrı'nın ve Adem'in parmakları başlangıçtan gelen bir bağlaşma içinde birbirine dokunmakta fakat daha sonra da birbirinden ayrılmaktadır. Çünkü yaratılan insan özgürlüğüne kavuşmaktadır. Tanrı, Pico Della Mirandola'nın *De Hominis Dignitate*'sinde insana şöyle söylemektedir; “*Dünyada olan her şeyi daha iyi görebilmen için, seni dünyanın merkezine koydum*” demiştir (Farago, 2011, s. 76-77). Böylelikle, hümanizmin öncülerinden olan Pico della Mirandola'nın hümanist görüşlerinin, o dönemin sanatçıları da etkilediği görülmektedir. Leonardo'nun da bu görüşleri savunduğu ve toplumsal gerçekçilik bağlamında, hayatı, tabiatı, olayları ve hümanizmi temsil ettiği bilinmektedir.

Dönemin en değerli ressamlarından olan Leonardo Da Vinci, sadece ressam değil, bununla beraber yontu sanatçısı, müzisyen, mimar, bilim adamı, mühendis, diplomat ve mucittir (Şenyapılı, 2004, s. 64). Da Vinci tam bir İtalyan Rönesans sanatçısı olarak yalnızca dünyanın en ilgi çekici tablosunu yapan kişi olmakla kalmamış aynı zamanda kendi kendini yetiştirerek müzik, coğrafya, heykel, mühendislik, mimari ve yazıya kadar çok geniş yelpazede özel yeteneklerini sergilemiştir. Zamanla “*Rönesans insanı*” olarak tanımlanan, insanlar için örnek kişi gösterilen Da Vinci, bugüne kadar yaşamış insanlar arasında hayal gücü ve yaratıcı becerileriyle öne çıkan insanlardan biri olarak görülmüştür (Grzymkowski, 2017, s. 195).

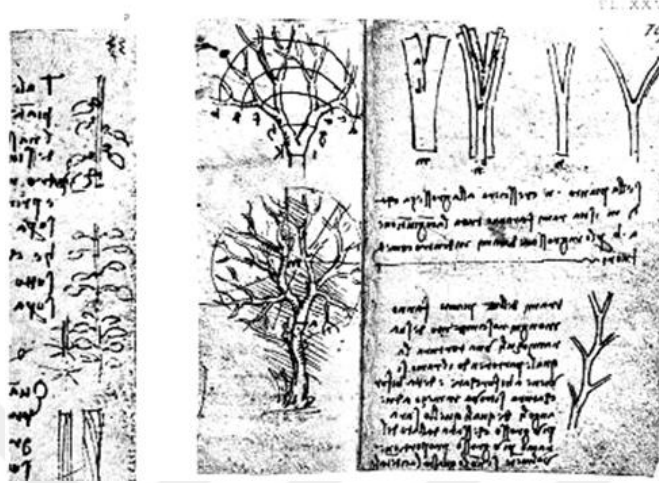


Görsel 9: Leonardo da Vinci, “Vitruvius Adamı”, 34.4x25.5 cm., 1487, Venedik Galeria
(Isaacson, 2017, s. 237).

Matematik ve sanatın iç içe geçtiği bu eser ismini Romalı mühendis ve mimar olan Marcus Vitruvius Pollio’dan almaktadır. Resimde yer alan eskizde Leonardo, bir kâğıda iki erkek vücudunu iyi farklı konumda yerleştirmiştir. Eskiz, birbirine geçmiş kare ve dairenin tam orta noktasına çizilmiş, kolları ve ayakları açık ve de kapalı konumda birbirinin üstünden geçen çıplak bir insanı betimlemektedir. Bu çizim ve çizimin hem aşağısı hem de yukarısında yazılan notlar genellikle “*İnsanın Oranları*” yahut “Oranların Kanunu” şeklinde adlandırılır. Bu eskizde insanoğlunun var oluşunun örüntüsü söz konusudur. Eskizdeki halka spiritüel dünyanın sembolünü, kare ise fiziki dünyayı temsil etmektedir. Bacaklardaki hareket efekti insanoğlunun var oluşundan bu yana devam eden içsel yolculuğunu betimlemektedir. Eskizdeki figürün genital bölgesi, fiziki dünyanın merkezi noktasında yer almaktadır. Günümüzde Vitruvius Adamı, sağlıklı insan, huzur, dengeli ve sağlıklı yaşamdan daha çok bilim, sanat ve hümanizmin simgesi olarak kullanılmaktadır (Isaacson, 2017, s. 236).

Leonardo da Vinci, yaklaşık beş yüz sene önce ağaçların universal bir gelişme örüntüsü gerçekleştirdiğini, yani ağacın dalları ile gövdesi arasında bir bağlantının olduğunu fark etmiştir. Bu duruma göre bir ağacın gövdesinin kalınlığı ile ağaçtaki

dalların totaldeki kalınlığı eşittir. Bu durumun açıklaması, ağaçların zararlı rüzgârlardan kendisini koruyacak bir savunma mekanizması olduğu şeklindedir.



Görsel 10: Leonardo da Vinci, “Ağaç Örüntüsü”, t.y., Institut de France

(Açık Radyo, 2016).

Leonardo, çalışma defterine ağaçların yükseltisinin her kademesinde dalların ve gövdelerin kalınlığının eşit olduğunu yazmıştır. Yani, gövde ve dallar birleştirildiği zaman sütuna benzer bir görüntü ortaya çıkacaktır (Jacobsmeier, 2011).

Da Vinci kuramsal felsefeden hiç hazzetmemiş, onu taklitçilikle ve “*akılda başlayıp akılda biten*” bir yabancı bilgi olarak tanımlamıştır. Dinsel dogmaya ve teolojiye bir de astroloji gibi mistik bilgi sistemlerine tahammülü hiçbir zaman olmamıştır. Doğa tasarımının arkasında yüce bir kuvvet olduğunu ve bunun da Tanrı olarak anlatılabilen bir yücelik olduğunu kabul etmiştir. Ancak somut bilginin bu ilahiyatın doğasını ortaya çıkaramayacağı düşüncesini savunmuştur (Kemp, 2007, s. 46). Da Vinci resim ile felsefe yapmış ve Da Vinci’ye göre ressam aynı ayna gibi dünyayı yansıtsa bile bunu pasif biçimde yapmaz. Bunun dünya ile ilgili olarak yaptığı yansımanın “doğa ile sanata arasında tercüman” olması için bu dünyayı fark etmesi gerekir ve buna bağlı olarak ressam filozof olur (Albayrak, 2012, s. 189).

Da Vinci notlarında şunları demiştir; Felsefeyi ve doğayı tanımak için resmi bilmek gerekir; resmi sevmeyen ne doğayı sever ne de insanı... Ressam nesnelerin uzaklıklarını ölçer; müzikçi ise seslerin mesafelerini... Heykel,

resimden daha az zihinseldir ve doğanın pek çok özelliklerinden yoksundur. Resim için ise şöyle demiş: “*La pittura e cosa mentale*” (Resim zihinden kaynaklanır) (Bozkurt, 2000, s. 37).

Da Vinci’nin resimlerine hızlı bir şekilde göz atıldığında dahi, sanatçının eserlerindeki deneysel ve araştırmacı ruh kolaylıkla anlaşılabilir. Da Vinci için resim, bir felsefi düşünce tarzı veya başka bir deyişle ilimin ta kendisidir (Pescio, 2014, s. 31).

Bilime büyük inancı olan, modern dünyanın bilim üzerinden oluşturulacağına inanan Bacon, bir yandan modern bilimin peygamberliğini yaparken, öte yandan da kadim bilgeliğe, yalnız Skolastisizme değil: Platonik ve Aristotelesçi geleneklere büyük bir savaş açmıştır. Bacon, öncelikle doğaya ilişkin bilimsel bilgiye giden yolu kapatan kişilerin yanlış düşünce yapılarıyla ön yargılarını ortadan kaldırmaya çalışmış ve sonrasında da deneysel yöntemin ve tümevarımcılığın savunuculuğunu yapmıştır (Cevizci, 2017, s. 53).

Bu felsefi yaklaşımlar birçok yöntem geliştirmiş, bilinçaltında yatan bastırılmış enerjileri bilinç düzeyine çıkararak, resim, edebiyat, müzik, şiir gibi sanat dallarına aktarılıp ortaya bir ürün çıkarma sonucuna girmiştir. Birçok kültürü ve sanat eserlerini etkileyecek olan bu modernleşme atılımı 20. yüzyılın ortalarına kadar süregelmiştir (Çelik, 2012, s. 5).

Türk sanat tarihi kuramından bahsetmek için ilk önce Selçuklu Tarihi yazımına bakmak gerekmektedir. Bu da *Tevarih-i Al-i Selçuk*’tur. Bu kitapta İslam öncesi Türk tarihinden Osmanlı döneminin kuruluşuna kadar geçen zamandan bahsetmektedir (Yazıcızade, 2009, s. 7-9). Daha sonraları, sanat konusuna daha çok yer verilmiş olan Mimar Sinan’ın yaşamına odaklanan, Tezkiret-ül Bünyan’a (Yapılar Kitabı) bakılabilir (Ayvazoğlu, 1989, s. 979-980). 1500’lü Yıllarda yaşamış olan dönemin önemli tarihçilerinden Gelibolulu Mustafa Ali’nin, Menakıb-ı Hünerveran’a bakıldığında sanat yapıtlarını belirli bir türde ele alan bir yapıt olmasıyla da önem taşımaktadır (Gelibolulu, 1982, s. 5). 1600-1700’lü yıllara gelindiğinde ise, Evliya Çelebi’nin Seyahatname’si bir kültür rehberi olarak önem arz etmektedir.

Türk sanatı, 19. yüzyılda Batılılaşma hareketlerinin çoğalmasıyla yeni bir dönem başlatmıştır. Bu nedenle İslam Uygarlığı'nda, païen düşünce ve inançların yerine yeni bir düşünce yöntemi nasıl doğmuşsa, bu bağlantı seviyesi arttıkça yeni bir düşünce tarzı oluşturmaya yönelik hareketlilik de başlamış ve ortaya çıkmıştır.

19. yüzyıl başlarında Türkiye'de tarihsel çalışmalar yeni bir ivme kazanmış, sanat olgusu ve bilimsel veriler içinde, krononiklere indirgenmiştir. Bunlar da sentezlenerek dizilmiştir. Bu yüzyılın en önemli teşebbüsü sanat eleştirisi, estetik alanlar, sanat tarihi alanlarında ilişki kurmaya çalışılmış, denemeler arayışı içine girilmiştir. Tabi bunu da estetik değerlere uygun olarak, yargılamadan sanatın evrensel tanımını göz önünde bulundurularak yapılmıştır (Duben, 2007, s. 3-4).

Bu söylemlerin üzerine; Lionelli Venturi, tarih ile eleştiriyi birbirinden ayıran bu tavrın bu sanat tavrının sanat tarihini anlamsızlaştırdığı düşüncesindeydi. Ona göre bir olgunun yararlı olabilmesi için yargı ile birlikte yol alması gerektiği gibi tarihin desteklemediği bir yargı da yanlışlarla dolu olmaya mahkumdu denilebilir (Ülken, 1979, s. 195-196).

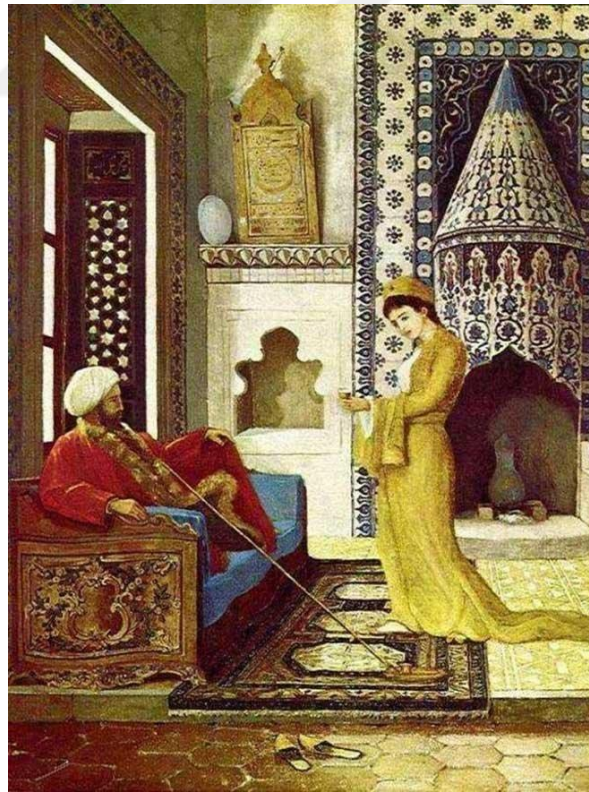
Batı görüş ve teknikleri içinde gelişmiş olan çağdaş Türk resim sanatının, ulusal gelenekselliği bakımından sınırlı dar kaynaklardan faydalanmak zorunda kaldığıdır. Çağdaş Türk ressamı arkasına baktığında, yüzyılı zor bulan bir geçmişle karşılaşmaktadır. Yüzyıldan söz edilmesinin sebebi, Batılılaşma anlamındaki 'painture' sıfatıyla ilgilidir. Bunun dışında minyatür adı verilen eski resim sanatı bilindiği üzere beş yüz yılı aşan zengin bir tarihe sahiptir (Berk ve Gezer, 1973, s. 13).

Türk sanatının Batılılaşma süreci ele alındığında, kendine özgü koşullarını etkileyen ve etkilenen olarak ele almak ve çok iyi bilmek gerekmektedir. Farklı kültürlerle göre değerlendirmek, (batılı dünya görüşü, epistemolojik ve ontolojik) Doğulu- İslami kültürün üstüne gelmesi sonucunda ortaya çıkan ikilem ile oluşan sentezleme çabası, minyatürden gelen Batılı Türk resim sanatının karakteristik sürecini oluşturmaktadır. Tanzimat dönemi sonrasında oluşan düşünce serüveninin (kendimize özgü modern serüveni), fikir ayrılıklarının daha objektif değerlendirilmesi ahlak ve estetik bir sentez içinde buluşması arayışları, özgün ve içten sanatçıların

birleşmesiyle oluşmaktadır (Duben, 2007, s. 8). Batı kaynaklı kitaplar ve Avrupalı sanatçıların Anadolu'ya gelmesi, Türk sanatçılarını etkilemiştir.

Sanat tarihi, arkeoloji ve estetik benzer kavramlar Türkiye'ye sonradan girmiş, entelektüel, sanatçı ve halk arasındaki bir iletişim olmadığı için halkoyu yaratamamış ve Batı'ya göre tarihsel gelişim sürecinden geri kalmıştır (Arık, 2008, s. 16).

Batı sanatının resim elemanlarının Türk resim sanatına girişinin ispatı olarak, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi'nin eserleri örnek gösterilebilir. Türkiye'de ilk gerçekçi figür ressamı olarak adlandırılan Osman Hamdi Bey'in eserlerine bakıldığında, figür ressamı olarak özgün örnekler verdiği ve yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıttığı bilinmektedir. Şeker Ahmet Paşa, o dönemde ilk kuşak manzara ressamı arasında yer almış ve özgün eserler üretmiştir. Bu ressamlar iki ayrı yol başlatmış ve Batılılaşma sürecine dâhil olmuşlardır (Duben, 2007, s. 33).



Görsel 11: Osman Hamdi, “Enteriyör”, t.ü.y.b, 58x42 cm.

(Turani, 1977, s 3).



Görsel 12: Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalar”, t.ü.y.b, 129x89 cm.

(Turani, 1977, s 4).

Konu olarak ele alınan tez kapsamında Batılı filozofların örüntü hakkındaki düşüncelerine, anlamsal olarak örüntünün tanımına ve örneklerine bakmakta fayda vardır.

2.2.Batılı Filozofların Anlamın Örüntüsü Konusundaki Düşünceleri

Örüntü (pattern), Türk Dil Kurumu'na göre olay veya objelerin sistemli bir şekilde birbirini takip ederek gelişmesidir (Efe, 2017, s.143). Yani aslında örüntü, dokunun ara yerindeki çizgi, nokta yahut renklerin ritmik tekrarlanması ile meydana gelen görünümdür. Bu bağlamda, ilgilenilen obje için gözlenebilir veya ölçülebilir bilgilerin adlandırılmasıdır. Çevremizde pek çok örüntü mevcuttur: doğadan kar ve yağmur taneleri, bitkilerden ayçiçeği, tabiat olaylarından dalgalar ve kabarcıklar, mimaride, bilimde, matematikte, modada, sanatta ve hatta bilgisayar program yazılımlarında bile, Piaget'in belirttiği gibi *hayat* örüntülerin yaratıcısıdır. Yaşamımızda, birçok olayda, hal ve hareketlerimizde, davranışlarımızda da örüntü kendini göstermektedir (Güzel, 2004, s. 1). Güneşin doğup batışında, sabah uyanıp yüz yıkamada, akabinde kahvaltı yapmada, diş fırçalama gibi rutin ve tekrarlanan şeylerde örüntüler ortaya çıkmaktadır (Palabıyık ve İspir, 2011, s. 112). Aynı şekilde varoluşumuzda da bir örüntü söz konusudur. Zamansal şartlara bağımlı evren, öz ve amacı var eder. Nitekim söz konusu olan bu örüntü, evrenin kendisini de meydana getirmektedir (Arabacıoğlu, 2005, s. 6).

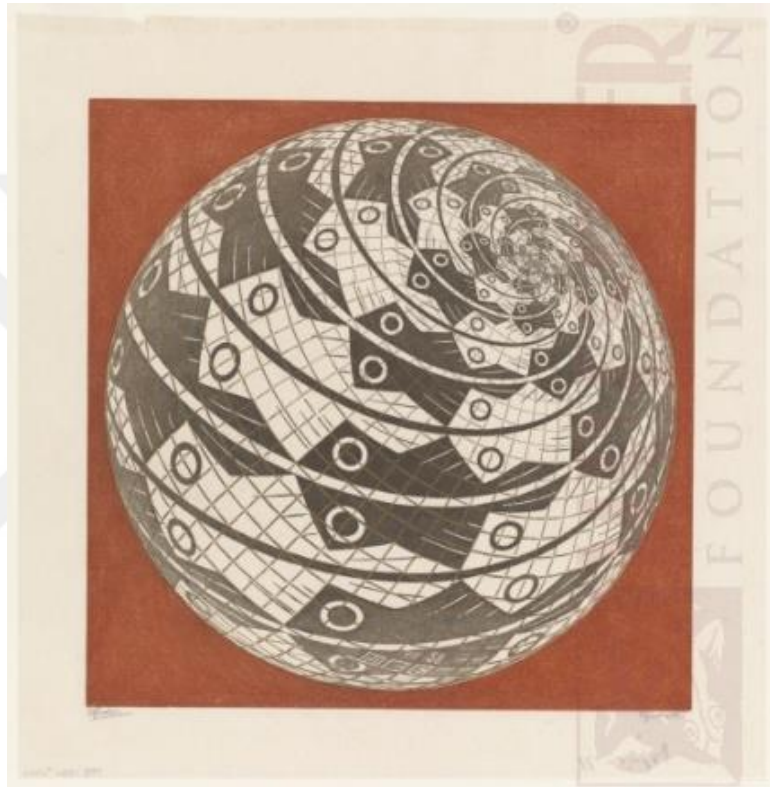
Birçok sanatçı ağaç kovuklarında, taş parçalarında, bulutlarda örüntüyü bulmaya çalışmıştır. Leonardo da Vinci, örüntünün “*zihni çeşitli buluşlara uyandırmak ve uyarmak*” için çok değerli bir araç olduğunu belirtmiştir. Da Vinci, çalışmak için yeni bir yöntem var olduğunu, bunun da zihni çeşitli buluşlara uyarmak ve uyandırmak olduğunu savunmuş, lekelerle bezeli farklı taşlar ile örülmüş bir duvara bakıldığında bir sahne hayal edilmesi gerekiyorsa orayı hayal edilen sahneye benzetilebileceğini belirtmiştir (Açık Radyo, 2016).

Anlamın örüntüsü ile ilgili Batılı filozoflarca birçok görüş ortaya atılmıştır. Sanatçılar, 18. Yüzyıl'dan sonra algının süresel tarafına vurgu yaparak ve sanat eserleri ile karşılaşma sürecini daha açık duruma getirerek sanat eseri ve bu eserin muhatabı arasındaki ilişkiye dair geleneksel anlayışlardan uzaklaşmaya başlamışlardır. John Dewey, 1934 yılında yazdığı *Art as Experience* isimli eserinde sanatta anlamın üretilmesinde muhatabın rolünü ve önemini vurgulamıştır (Dewey, 2010, s. 4). Aynı şekilde 1957'de Marcel Duchamp konu hakkında şunları yazmıştır:

“Yaratıcı edim tek başına sanatçı tarafından yerine getirilemez, izleyici dışsal dünyayla temasa geçer ve böylece yaratıcı edime katkısını ekler”. ‘Dağılıcı’ sistemin işlevselliğinin söz konusu olduğu bu yapıda, muhatap ile meydana çıkan kargaşa, kendi sınırsız devinimsellerini oluşturma amacındadır. Yapı itibarıyla fraktal olan çalışma, kendi içindeki örüntüsünü de görselliği ile teşhir etmektedir. Kavramsal ve yapısal olarak fraktal yapılar ve örüntüler söz konusudur. Örneğin, meydana getirilen fraktal bir yapı bir kentin örüntüsünün sembolik yansımasıdır. Ortaya konulan örüntü aslında topluma ayna tutmaktadır. Yapısal manada acı ve sertliğin örüntüsü, tarihsel sürecin dinamik anının hareketsiz kesitini yansıtmaktadır. Yapılan eserlerin geneline bakıldığında sürümleri sonsuz, örüntüleri ise aynıdır. Kimi çalışmalarda da zemini oluşturan şey doğanın örüntüsüdür. Çalışma, kargaşa dinamikleri ile sil baştan yorumlanarak mekânla bütünleşmektedir. Bahsedilen bu örüntülerde öz şifrelenmiştir. Platon’un töz olgusuyla çakışan bu fraktal yapılar ortaya çıkarıldığından itibaren bilim, sanat, ekonomi, evrim, geometri gibi alanlarda yeni metotlar ortaya çıkmış, örüntü tabloları ve grafikler oluşturulmuştur (Cınbarcı, 2015, s.107). Fraktal geometrinin kurucusu olarak bilinen Mandelbrot için sinir ve damar sistemleri, ovalar, dağlar fark etmemektedir. Karaciğerden akciğere, oradaki dallardan ağacın dallarına geçiş yapılabilmektedir. Zira elde edilen fraktal numunelerde bütün bunları görebilen Mandelbrot, bilim insanları için şunları söylemiştir; “*Basit sistemler karmaşık davranışlara yol açabilir. Karmaşıklık yasaları evrenseldir ve sistemi oluşturan atomların yapılarıyla ilgilenmez.*” Bir örüntünün düzenli aralıklarla tekrarlanması gibi, bilim insanları duvar kâğıdını anlamayı öğrenmişlerdir. Lakin sanatçılar için, fraktal yapı zengin ve tutarlı varyasyonları ile halı dokumak gibidir. Leonardo da Vinci bilim insanları ile sanatçıların birbirlerine yaratıcılık, sezgisellik, doğayı görebilme gibi özellikleri bakımından benzediğini ileri sürmüştür (Açık Radyo, 2016).

Matematik doğayı semboller ve sayılar ile yorumlarken, sanat aynı işi resim ve heykeller vasıtası ile yapmaktadır. Resim sanatı oran orantıyı özgün bir şekilde içinde barındırmaktadır. Matematiksel sanat ya da türetmeye dayalı sanatla ilgilenen sanatçılar, eserlerini üretirken matematik bilimindeki simetri, istatistik gibi kuramlardan yararlanmaktadır. Bu bağlamda resim ve matematiği birleştiren Maurits Cornelis Escher’i ele almak mümkündür. Escher’e göre simetri, sanatta, estetik olarak

hoşa giden bir denge iken, matematikte kesin bir şekilde tanımlanmış biçimsel sistemin kurallarına uygun denge ve orantılılıktır. Simetri örüntüleri birden fazla yönde düzenli aralıklar ile tekrarlanan motiflerden meydana gelmektedir. Bu örüntülerin temelindeki yapıya da “ağ” ismi verilmektedir. Ayrıca, bir motif, uygulanacak işlemler aracılığıyla örüntü içerisinde başka konuma da getirilebilmektedir (Yazıcı, 2011, s. 59-61). Bu bağlamda Maurits Cornelis Escher’in yapıtları örnek verilebilir.



Görsel 13: Maurits Cornelis Escher, “Balık ile Küre Yüzeyi”, a.ü.b., 1958

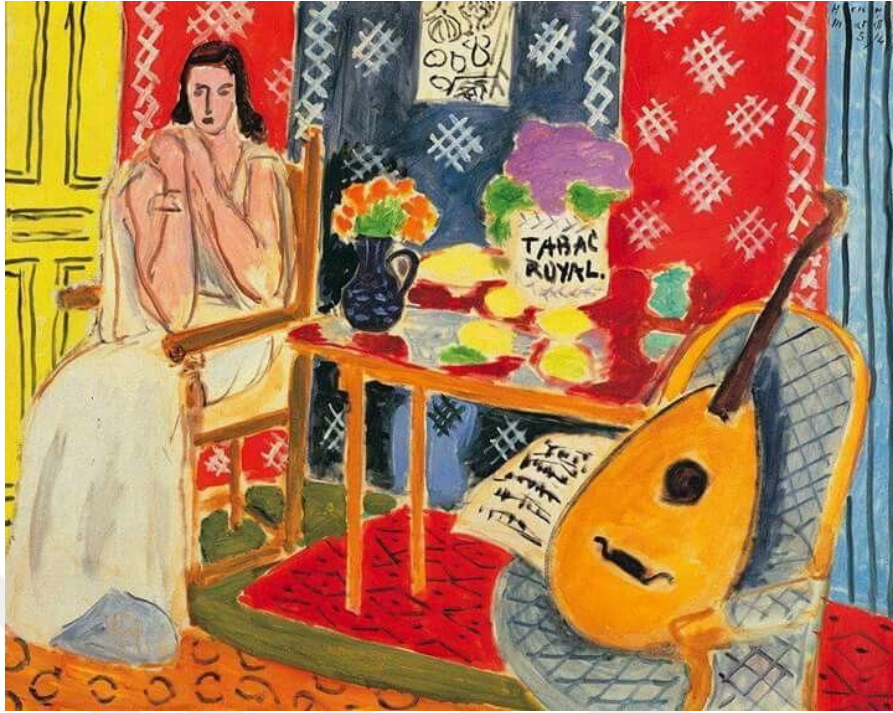
(Erven,1959, s. 35).

Kant’a göre sezgiler; ilahi bir kuvvet, evren ve özgürlük gibi aklımızın kanıtlanamayan düşüncelerini meydana getirmeye olanak sağlamaktadır. Kant’taki kavramları meydana getiren madde dünyası, sezgilerin madde dünyası ile karşı karşıya geldiğinde töz olgusu ile Platon’dan ayrılmaktadır. Sanat, fraktal geometrinin sunduğu varyasyonların haricinde yalnızca örüntü okumaktadır. Analitik düşünme, sanatçıyı ideal oran ve altın oran kavramlarından kurtarıp, özgürleştirmektedir. Bu bağlamda sanatçı tinsellik ile madde dünyası arasındaki gidiş geliş aracılığıyla zenginleşmektedir (Kant, 2015, s.168).

William James ise, toplanılmış görsel kavramların yeterince açık olmayan idrak edilmiş örüntüleri tanımaya yardımcı olduğu bu görsel bellek için ‘ön Algılama’ terimini kullanmıştır. Ancak William James’in görüşleri, hiçbir yardım almadan idrak edilen alışlagelmiş güvensizliği yansıtmaktadır.

Genellikle gördüğümüz şeyler sadece önden algıladığımız şeylerdir. Önceden algıladığımız şeyler ise sadece bizim için etkilenmiş şeylerdir. Ve bu etkiler de zihnimize damgalanmışlardır. Etiket stoğumuzu kaybedersek, zihinsel olarak dünyamızı kaybederiz. Böylece görsel algıları örüntüyü sunmaktadır (Arnheim, 2007, s. 111).

Görsel örüntülere ilişkin bilişsel yöntemler çoğunlukla doğrudan benzerlik nedeniyle oluşan bağlantıya göre, yüksek bir plana sahip olmuşlardır. Bu tarz bilişsel yöntemler daha fazla zekâ gerektirmektedir. Bu bağlamda, bir sanat yapıtında öğeler arasındaki benzerliklerin oynadığı role bakmak yetmektedir. Bu tarz benzerlikler sık sık görülmekte ve ressamlar tarafından kullanılmaktadır. Picasso, ses benzerliği konusuna “asonans” adını vermiştir. Picasso, Francoise Gilot’ ya “*Resim şiidir, düz yazı halinde değil her zaman plastik uyaklı dizeler halinde yazılır*” demiştir. Plastik uyaklar ise, başka biçimlerle birlikte ya da onları çevreleyen mekân ile ses benzerliklerini karşılayan biçimlerdir. Bu tarz bir resimde, bu tür bir ses benzerliğini algılayan seyirci resmin yapısının temelini oluşturabilen bağlantıları izleyebilecektir. Örnek olarak, Henri Matisse’in ‘Tabac Royal’ tablosunda, sağda kavisli bir iskemlede armut biçimli mandolini, solda ise köşeli bir iskemlede bayağı köşeli bir konumda oturan bir kadını gösteren bir tablosu vardır (Gilot ve Lake, 1964, s. 120).



Görsel 14: Henri Matisse, “Tabac Royal”, 1943, t.ü.y.b.

(Russel ve Editors of Time-Life Books, t.y., s. 138).

Bu benzer durum, resmin anlamın ve ifadesinin yanı sıra biçimsel kompozisyon olarak temel teşkil etmektedir. Seyreden kişi, iki parça arasında ilişki kurmaya yönelir, çünkü resme hâkim olan ve simetrik olarak denk düşen konumlara yerleştirilmiştir. Ancak, bu tarz yapıtlarda çok daha benzerlik bulunmaktadır, seyreden kişi başka bir benzerliğe fırsat tanırsa bu benzerlik yanlış bağlantıları akla getirerek resmin yapısını parçalayabilmektedir (Gilot ve Lake, 1964, s. 120).

2.3.Cumhuriyet Döneminde Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci

Batı sanatının gelişim sürecinde (genel olarak bakıldığında), sanat hareketlerinin, toplumun ve çağın sosyo-kültürel açıdan paralel ilerlediği söylenilebilir. Bu açıdan Türk resim sanatına bakıldığında, Batı sanatının toplumda oluşan ve sanatı etkileyen toplu durumun, Türk sanatıyla paralellik ve gelişim süreci yaşamadığı da söylenilebilir. Modernizm açısından ele alındığında ise, sanat piyasasının Batı’da sanatçının ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir dönüt yaşanırken, özgün üretimlerini sağlayabilecek ortamları da yaratmıştır. Klasik anlayışta sanatın transformasyonu, yerini hususi grup hareketlerine dönüştürmüştür (Karaalioğlu, 2017, s. 784).

Türk toplumu, askeri, siyasal ve toplumsal açıdan Batı’yı örnek alarak yeni oluşumlar meydana getirmiştir. Eğitim en önemli hedef seçilerek, sanat kültürünün geliştirilmesine çalışılmıştır. Sanatın gelişmesi adına, 1914 Kuşağı’nın ve onlarla hareket eden sanatçıların yaptığı çalışmaların o dönemde yoğun olduğu bilinmektedir. Müstakil Grup veya D Grubu sanatçılarının birlikte çalışmaları günümüze kadar sanatın gelişimine katkı sağlamıştır. Minyatürün, natürmortun, peyzajın ve doğayı resme işlemenin sanatçılar için zor olduğu ifade edilebilir. Yapılan sanat eserleri, içinde bulunduğu toplumun siyasal-ekonomik yapısından, teknolojik durumundan ve kültüründen etkilenerek ortaya çıkmaktadır. Her çağın bakış açısı, düşünce yapısı, sanatın da değişimini sağlamıştır. Böylelikle sanatçı iki olguyu (insan ve nesneye karşı görme biçimini); kendi düşünce yapısıyla sentezleyerek ortaya çıkarmaktadır (Buğra, 2005, s. 13).

Osmanlı Devleti’nin Batı etkisine geçiş sürecindeki, sanatının değişimi sosyal hayatla ilişkilendirilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanından önce yaşanan savaşların etkisi ile yeni bir düzenin oluşturulması için hızlı bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır. Batı’dan esinlenilerek Türkiye’nin sosyal yaşantısına uygun oluşturulan inkılaplar, Osmanlı Devleti’nden ayrılma çalışmaları olduğunu göstermektedir (Acun, 1999, s. 157). Cumhuriyet’in ilanı ile eğitim, kültür, sanat faaliyetlerinde hızlı adımlar atılmıştır. Tevhid-i Tedrisat Kanunu’yla medrese eğitimi gibi dini eğitimler yerine bilimsel ve çağdaş eğitime yönelim olmuştur (Korkut, 2003, s. 1).

Sanat ve kültür açısından gelişmiş toplumlarda, sanatsal zevkin ve duyguların estetik bir doruğa ulaştığı görülmektedir. Toplumu yönlendiren siyaset, sanat ve sanatçının o dönemde dışavurumlarıyla insan yaşamının bir simgesi olmuştur. Türk toplumu, kendisini sanat ve kültür adına geliştirmeye çalışmış ve de o dönemde büyük adımlar atmış ve yenilikler getirmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında arka arkaya Türk toplumunun kültürel yapısına armağan edilen reformlar arasında yer alan Köy Enstitüleri'nde yalnız eğitimde değil, kültür ve sanat yoluyla ülke sathında toplum dokusuna nüfuz edilmeye çalışılmıştır (Baytaş, 1991, s. 11).

Köy Enstitüleri'nde ve Halk Evleri'nde sanatın gelişmesi adına güzel sanatların bölümlerine sanatçılar yetiştirilecek eğitimler ve çalışmalar yapılmıştır. İstanbul Üniversitesi, dışında konservatuar bölümleri de açılmıştır (Baytaş, 1991, s. 11).

Cumhuriyetle birlikte Atatürk, bir düşünce sistemi ve yeni kültür dönemini başlatmıştır. Türk toplumunun Batı dünyasınca kabul görmüş değerlere ulaşmasını istemiştir. Bu nedenle, çağdaşlaşma hareketlerini ve kültürel değerleri bütünüyle benimsemiş ve Türk toplumunu Batı medeniyeti çerçevesinde oluşturmaya çalışmıştır. Çağdaşlaşma ve kültürleşme sürecinde sanata önem veren Atatürk, 1924- 1928 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nden beş ressamı Paris'e göndermiştir. 1924 yılında Paris'e gönderilen sanatçılar Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik ve Muhittin Sebati'dir. 1922 yılında Akademiden ayrılıp Türk Ocağı tarafından Münih'e giden sanatçılarda olmuştur. Bunlar, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cuda'dır. Hale Asaf da bunları izlemiştir. 1924'den itibaren her yıl Akademi Resim ve Heykel Bölümü mezunlarından (Avrupa sınavını kazananlar olarak) Avrupa sanat merkezlerine gönderilmeye başlanmıştır (Gültekin, 1992, s. 14).

Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya gönderilen sanatçılar, Batı'da etkin halde olan akımlardan kübizm, fovizm ve ekspresyonizm gibi akımları Türkiye'ye getirmişlerdir. Böylelikle izlenimciliğin hâkimiyeti, zamanla yerini farklı sanat akımlarına devretmiştir (Turani, 1977, s. 11). Türk resim sanatının modern evresi bu dönemde başlamıştır.

Türk resim sanatının ilk düşünsel eğilim gösteren sanatçıları Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi olmuştur. Yapıtlarında görülen kübist ve yapısalcı anlayışla geometrik bir kuruluş oluşturmuş, Türk resmine yeni bir bakış açısı sunmuşlardır.



Görsel 15: Zeki Kocamemi, “Poz Veren Çıplak”, 1926, m.ü.y.b., 72,5x51 cm.

(Ata, 2017, s. 421)

Hacimlerin geometrik düzeni arayışında olan Zeki Kocamemi, Kübist eğilimler göstermiştir. Yapıtlarında derinliği ve yakın-uzak planların birbiriyle olan ilişkisini zıtlıklar ve renklerle vermeye çalışmıştır. Desenlerinde sert ve köşeli çizgilerle biçimciliği ön plana çıkarmıştır (Gültekin, 1992, s. 15).

Çağdaş Türk sanatında, Cumhuriyet’in başlangıcından günümüze kadar devlet tarafından kültür ve sanat çerçevesinde çalışmalar yapıldığı daha önce belirtilmiştir. Bunların içerisinde, sergiler ve sanatsal dernekler tarafından sanatsal faaliyetlerin ilerleyişini yönetmek adına çalışmalar vardır. Bu sanatçılar, grup etkinlikleri çerçevesinde sanatı ve kültürü geliştirme adına faaliyetlerde bulunmuşlardır (Çolak, 2011, s. 3).

2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatında Grup Olgusu ve Bireysel Çıkışlar

1914'te meydana gelen savaş sıkıntıları sebebiyle, Batı'da bulunan sanatçılar İstanbul'a dönerek burada sanatsal faaliyetlerini devam ettirmiştir. Sanat ve estetiğin temelini topluma yansıtmak adına 1908'te açılmış olan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yardımıyla genç ressamlar, ilk sergilerini açmışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazete yayını yaparak, sanatı topluma bildirmek adına çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Batı sanat akımlarına bağlı kalan sanatçılar, Türkiye'ye dönerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Berk ve Gezer, 1973, s. 22-23).

Çallı Kuşağı olarak bilinen ve yurt dışından gelen öğrenciler aldıkları eğitimle İstanbul'da sanatsal faaliyetlere başlamışlardır. Bu kişiler; İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Ruhi Arel Çallı Kuşağı sanatçılarındandır. Bu sanatçılar, Empresyonizm akımını ve özgün imgelemelerini eserlerine yansıtmışlardır (Başbuğ, 2010, s. 374).

Grubun sanatçıları bu uygulamalarla renk ve fırça kullanımında serbest çalışmalar sergilemişlerdir. Bu bağlamda, sanatçıların özgün bir resim dili oluşmuştur (Gültekin, 1992, s. 13).



Görsel 16: Namık İsmail, “Mehtapta Camii”, 1925, t.ü.y.b., 84.5x100 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

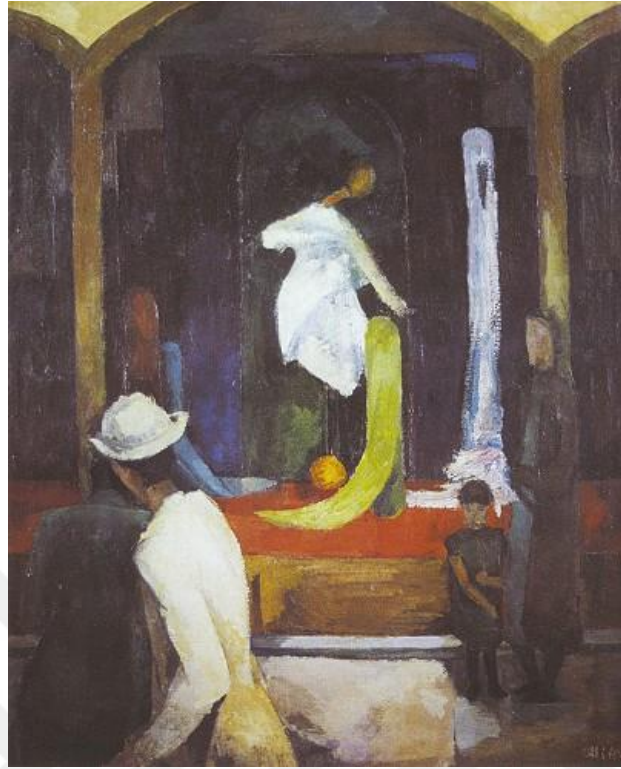
(Çermikli, 2009, s. 216).

Bu eserde Namık İsmail, İstanbul sokağının gece halini yansıtmaktadır. Dikey bir kompozisyon olan resimde, binaların perspektifini ve yatay izlenimini vermektedir. Ağaçlarla da dikey kompozisyon bütünleştirilmiştir. Eserde tepede camiler ve evler, aşağıda ise türbe görülmektedir. Sokakta koyu renkle yapılmış bir kişi ve akşamı belirtmek adına arkası dönük bir baykuş resmedilmiştir. Eserde mavi ve yeşil tonlarına yer verilmektedir. Türbeye ve figüre gölge yansımıştır. Bu durum resmin devamında bir yapı olduğunu göstermektedir.

Kendisi hakkında Namık İsmail; Teknik yönüm az güçlü, şiir yanım çok güçlü” diyerek eserini anlatan Namık İsmail’in, hem İstanbul’u hemde şiir yanını en iyi yansıtan eserlerindendir. Bu tablo ay ışığında bir eski İstanbul köşesini gösterir. Ayın soluk, mavimsi ışığı tabloyu kaplar, bir rüya, bir gerçeküstü havaya büründürür. Duvar üzerinde baykuş ötmektedir. Camlar soluk ışıklar altında pırıldar demiştir (Berk, 1977, s. 31).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucuları 1928’de Almanya’dan dönen Türk sanatçılardır. Türk sanatçılarının sayısı on beş olarak bilinmektedir ve ilk sergilerini, Ankara Etnografya Müzesi’nde açmışlardır. Sergilerle sanatlarını duyuran resim ve heykeltıraş sanatçıları ikinci sergilerini İstanbul Çağaloğlu’nda bulunan Türk Ocağı’nda açmışlardır. Osmanlı Ressamları, bu sergileri gazetelerde yayımlayarak toplumun duymasını sağlamışlardır. Vakit Gazetesi’nin 1928 Mayıs Ayı’nda sergi üzerine bu haber yapılmıştır; *“Memlekette sanat cereyanı ve meşherlerinin çoğalmasi ile halkın rağbetini celb etmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak... Gençlerin bu temennilerinde muvaffak olmaları muhakkak telakki edilebilir”* (Berk ve Gezer, 1973, s. 42).

Sanatçılar; Cevat Hamit, Refik Fazıl, Şeref Kâmil, Nurullah Cemal, Mahmut Fehmi, Hale Asaf, Ahmet Zeki, Ali Avni, Ratıp Aşır, Muhittin Sebati gibi heykeltıraş sanatçıları ile birlikte kurulmuş ve bu sanatçılar kendi sanat kavrayışlarıyla özgün resimler yaparak kendi grup olgularını korumuşlar, topluma sanat ilgisini aşılama amacıyla olmuşlardır (Giray, 1988, s. 39).



Görsel 17: Ali Avni Çelebi, “Vitrin”, 1926, t.ü.y.b., 90x73 cm., Kemal Bilginsoy Koleksiyonu

(Şimşek, 2010, s. 101).

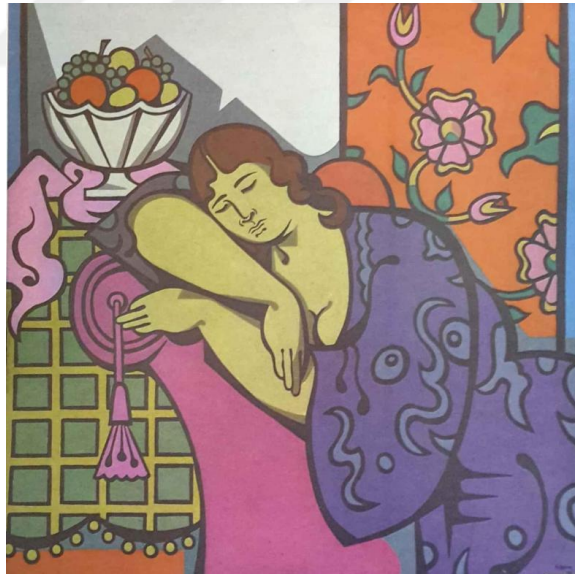
Ali Avni Çelebi’nin bu eseri dikey kompozisyon şeklinde yapılmıştır. Ali Avni Çelebi, perspektif etkisini yansıtmak amacıyla yatay duruşlu kaldırım ve dükkân alanı resmedilmiştir. Sanatçı, Hoffman’ın atölyesinde aldığı o dönemin tekniğini ve bilgilerini eserine yansıtmıştır (Giray, 2008, s. 29). Eserde bulunan mekânın renk ve kontürle yayılımı, kişilerin farklı duruş yapıları soyutlama etkileri ile zamanın değişkenliği modern bir şekilde ifade edilmektedir. Vitrini vurgulayan sarı kırmızı ve beyaz renk, Hoffman’ın renklerle yaptığı planimetrik espas tekniğiyle uyumaktadır.

D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin ayrılmasından sonra dönemin sanatçıları olan Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu tarafından 1933’te kurulmuştur. Bu grup kendinden önceki gruplar gibi modern batı sanatının gelişmişliğini takip etme ve Türk sanatını da geliştirme faaliyetlerine girişmiştir. Avrupa’da o dönemde soyut eğilimler sanata yansıtılmakta ve Türk sanatının Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve Abstre gibi

akımlarda geri planda kaldığı yazılmaktadır. “*Memleket, Batı anlamındaki sanat verim düzeyinden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu*” (Berk ve Gezer, 1973, s. 51).

Sanata müstakil gruptan daha entelektüel yaklaşan D grubu, her sanatçının farklı teknik ve zanaatı ile Türk sanatını geliştirme çalışmaları içerisindedirler (Yarar, 1983, s. 4). D grubunun kübist, konstrüktivizm kavrayışının taslaklarını figürlerle soyutlama ve figürlerin anlamsızlaştırılması, bu grubun göze çarpan özellikleri arasında olduğu ifade edilebilir (İskender, 1994, s. 40).

Kübist yaklaşım, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nde başlamış ve 1928’de Paris’te bulunan Kübizm kuramcısı Andre Lhote ve Fernand Leger gibi önde gelen eğitmenlerle çalışmalar yapılmıştır. Paris’e gönderilen Türk sanatçılar gibi Kübizm akımı da 1928-1960 yıllarına kadar farklı gruplar tarafından kendi teknikleriyle eserlerine yansıtılmıştır (Gültekin, 1992, s. 15).



Görsel 18: Nurullah Berk “Portre”, 1973, t.ü.y.b., 100x100 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi

(Başkan, 1991, s. 60).

Eserdeki kompozisyon çizgilerinin yatay, dikey, yuvarlak ve eğrilerin dengeli dağılımından oluştuğu görülmektedir. Kompozisyonda sıcak renklerle soğuk renkler

dengeleli olarak dağılmıştır. Sanatçı eserinde kübist tekniğinden faydalanmış ve söz konusu tekniği yöresel simgeler aracılığıyla yansıtmıştır.

Nurullah Berk'in eserlerinde, soyut geometrik desenler dışında kadınlar, çocuklar, baloncuklar, bulutlar gibi kavramlara da yer verdiği görülmektedir. Resimlerinde daha sonraki süreçlerde yöresel içerikli desenlerle iki boyutlu çizgisellik kullanmıştır. Kadın ve bunun gibi figürlerin olduğu resimlerinde uçsuz bir durgunluğu (birey temelli ve dingin bir şekilde ifade ederek) gerçek yaşantıya bağlı olarak yansıtmıştır (Başkan, 1991, s. 61).

D Grubu'nun aktif olduğu yıllarda, sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çağdaş sanatçılardan farklı olmasında, araştırmacı bünyesiyle benzersiz oluşu, hayal gücü, biçim, lekeleme tekniği ve renk özgünlüğü belirleyici unsurlar olmuştur. Kalıplayıcı olması dışında estetik değerleri kullanarak bir dil yaratmaya çalışmıştır. Yorumcu edasıyla kendine has "Resimsel Bir Dil" oluşturmayı kavrayabilmiştir (Keçelioğlu, 2010, s. 102). Resimlerinde yer alan yöresel ve ulusal öğelerde farklı bir fikir öne sürmüştür. O dönemde bulunan akımlara, halk öğrenimini ve kültürel öğeleri bir araya getirerek farklı bir boyut kazandırmıştır (Karoğlu, 1995, s. 120). Aldığı eğitimlerle imkânlarını değerlendiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk kültürünü yansıtan birçok unsuru eserlerine yansıtmıştır.

Keçelioğlu; Sırt çevirmemiş, ilgi duymuştur. Kilimden, heybeye, yazmadan, çoraba, şalvara kadar otantik özellikli tükenmez kaynakları araştırma zevkini kendinden mahrum bırakmamıştır. Bu özellik, şair Bedri Rahmi'ye de yansımaktadır. Anadolu motifleri ile süslü birçok dizeleri de vardır. Ama aynı zamanda evrensel unsurlara çok sıkı bağlıdır. Hiçbir zaman katı bir gelenekçi olmamış, bağnaz bir tutuma girmemiştir. Ulusal motifler onun için bir çıkış noktası olmuştur. Orada saplanmamış, tıkanmamıştır demiştir (Keçelioğlu, 2010, s. 103).



Görsel 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana”, k.ü.y.b., 1948

(Artam, 2016, s. 149).

Bağımsız sanatçılardan bir diğeri ise sanatçı Saip Tuna, döneminde diğeri çağdaş ressamlar gibi yurt dışında eğitim görmüştür. Türkiye’de, Atatürk ve Atatürk portrelerini eserlerine yansıtan sanatçı olarak tanınmıştır. Atatürk’ün ilk portresi 1920’de Saip Tuna tarafından yapılmış ve Atatürk tarafından 1935 yılında beğenilen eseri ve diğeri yıllarda yapmış olduğı Atatürk portreleri, Posta ve Telgraf Teşkilatı tarafından posta pulları olarak basılmıştır (Gültekin, 1992, s. 72).

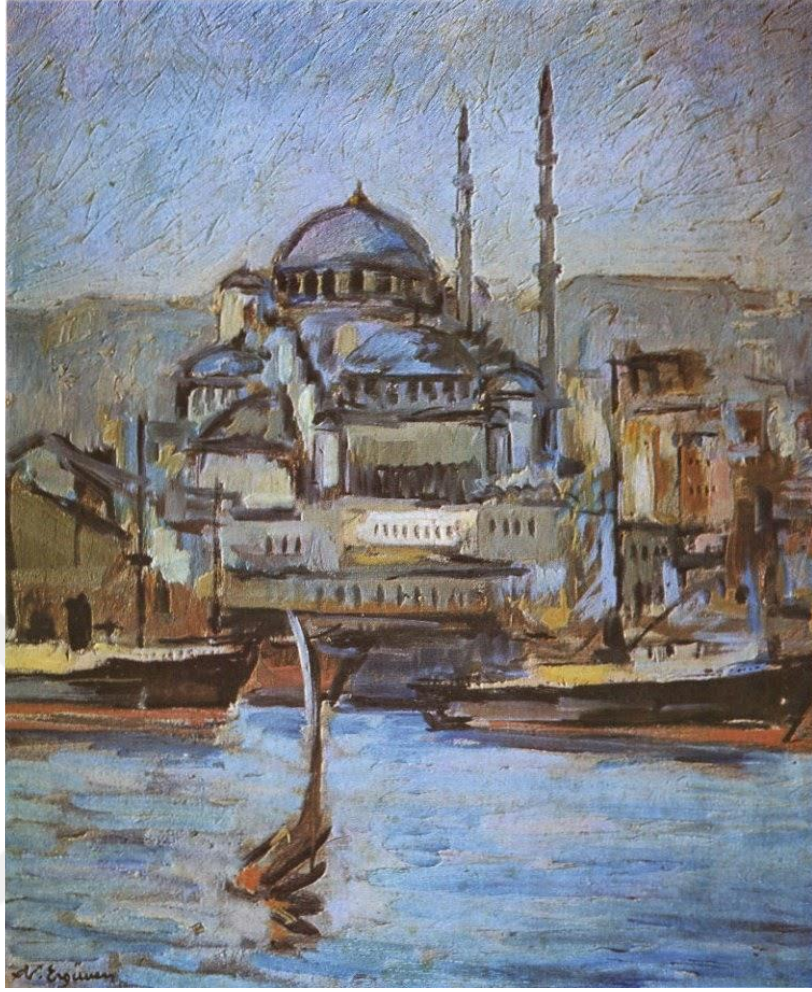


Görsel 20: Saip Tuna “Mustafa Kemal Paşa’nın Ankara’da Seğmenler Tarafından Karşılması”, 1919, (I. Türkiye Büyük Millet Meclisi) Kurtuluş Savaşı Müzesi

(Anka, 2019, s. 74).

Sanatçının renk kullanımı, Şeker Ahmet Paşa’nın renk kullanımını ve biçim özelliklerini anımsatmaktadır. Realizmden faydalanan sanatçının, figürlerin ifadelerini de özenle yansıttığı görülmektedir. Kırmızı rengin hâkim olduğu bu eserde, gökyüzünün mavi tonlarıyla denge sağlanmıştır.

1930’lu yıllarda, Atatürk ve portreler üzerine resimler yapan bağımsız sanatçılar, etkili eserler bırakmışlardır. Nusret Karaca, Atatürk ve İnönü gibi siyaset adamlarının portre çalışmalarını yapmıştır. Realist yansıtma anlayışıyla yaptığı eserlerinde, portreleri yapılan kişilerin yüz ifadeleriyle düşüncelerini ve duygu yapısını yansıtmaya çalışmıştır (Gültekin, 1992, s. 76).



Görsel 21: Nurettin Ergüven, “Yeni Cami-İstanbul”, 48x59 cm.

(Turani,1977, s. 94).

Eserde mavi tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. İstanbul’un sabah sakinliği ifade edilmeye çalışılmıştır. Dinamik fırça izleri perspektif derinliği göstermektedir (Alp, 2017, s. 158).

Bağımsız sanatçılardan olan Nurettin Ergüven, 1937 yılında, Bayındırlık Bakanlığı’nın Ankara Gar Holü için yapmış olduğu, Duvar Resmi Yarışmasını birincilikle kazanmıştır. Yirmi üç sanatçının katıldığı bu yarışmada sanatçı, Atatürk Devrimleri ile Kurtuluş Savaşı’ndaki başarıları büyük bir alanda simgesel bir anlatımla eserine yansıtmıştır (Elibal, 1973, s. 103).



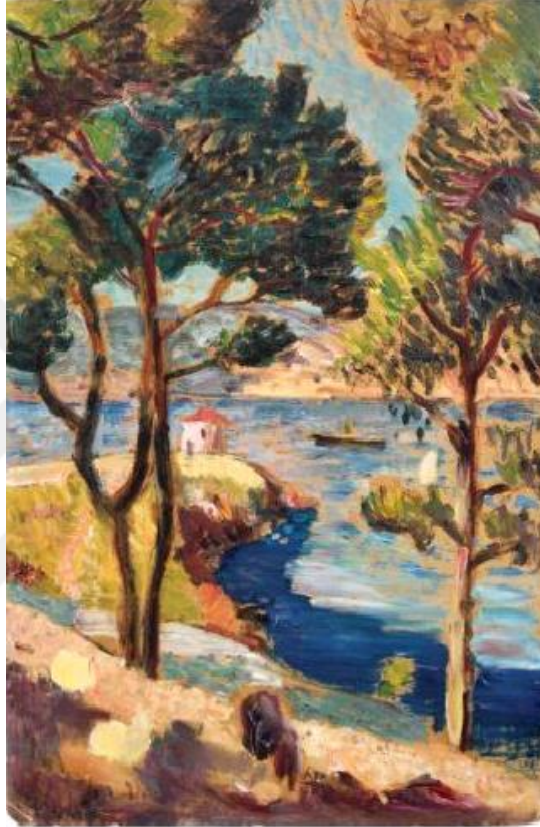
Görsel 22: Nusret Karaca, “Köylü Kadınları”, 1938, t.ü.y.b., 44x60 cm.

(Gültekin, 1992, s. 77).

Birçok bağımsız sanatçı gibi D Grubu’ndan ayrılan Nusret Karaca, bu eserinde Anadolu kadınlarını resmetmiştir. Realist bir çalışma olan eserde kadınların yaşantılarını, renklerin canlılığını fırçayla eriterek lekesele etkilerle ifade etmiştir. Sarı ve kahverengi tonlarının yoğun olduğu bu resimde mavi rengin ön planda olması eşarabın renginin kırmızı olmasıyla dengelenmiştir.

Bağımsız sanatçılar, 1920’li yıllarda diğer sanatçılar gibi yurt dışından eğitim alarak Türkiye’ye dönmüş ve kişisel sergilerini açarak ideallerini gerçekleştirmişlerdir. Hamit Necdet Görele, 1933 yılında Galatasaray Sergisi’nde, kişisel sergisini seyircilerle buluşturmuştur. Hamit Necdet Görele, 1933’teki İnkılap Sergisi’nde “Atatürk ve Dil” adlı eseriyle beğenilmiştir (Elibal, 1973, s. 137). Sanatçının, 1933–1937 Yılları arasında, “Müzik”, “Atatürk Büstü” ve “Hava Müdafaası” tanınmasını sağlayan eserleridir (Gezer, 1984, s. 320-321).

Hamit Görele'nin yapıtlarında, 1950 yılına kadar Kübizm akımıyla birlikte Dışavurumcu etkiler görülmüştür. 1950 yılından sonra formlarında soyutlamaya gitmiştir. “Karadeniz Fırtına” adlı eserinde anlatımını soyut biçimlerle vurgulamıştır. Son dönemlerinde renklerle ifade etme şeklini kullanarak, düz veya fırça darbeleriyle anlatım sağlamıştır (Gültekin, 1992, s. 78).



Görsel 23: Hamit Görele, “Heybeliada”, m.ü.y.b., 35x50 cm., Aile Koleksiyonu

(Artam, 2017, s. 87).

Sanatçının peyzaj eseri dikey bir kompozisyonudur. Resmettiği eserinde görülen özellik renk ve leke olarak öne çıkmaktadır. Doğayı renklerle, dış dünyada bulunan nesneleri ise, leke olarak ifade etmiştir. Ağaçların gökyüzüne yükselmesi onların sonsuzluğa uzanma arzusunu yansıtmıştır. Renk onun için yaşam, renksizlik ise ölüm anlamına gelmektedir. Renk anlayışını sanatla bağdaştıran Hamit Görele, rengi hacimsel-derinlik vermek için kullanmıştır (Ersoy, 1988, s. 58).

Şefik Bursalı'nın, bağımsız sanatçılar arasında özgün tarzını eserlerine yansıtan ve yurt dışında da bilinen bir sanatçı olduğu belirtilebilir. Bursa'da yaşadığı süreçte realist tarzıyla doğadaki ışığı ve nemli havayı peyzaj temelli eserlerinde göstermiştir. 1934–1938 yılları Konya'da yaşadığı yıllarda o yörenin kültürel özelliklerini, iklimini ve ev yapılarını peyzaj resimlerinde ifade etmiştir. Sanatçı peyzajları dışında; nü, portre, natürmort çalışmalarıyla da başarı sağlamıştır. “Kanepede Uzanmış Çıplak” adlı yapıtı, ışığın farklı kullanımıyla ilgili etkili bir eser niteliğindedir (Gültekin, 1992, s. 80).



Görsel 24: Şefik Bursalı, “Peyzaj”, 1965, t.ü.y.b., 34x42 cm.

(Artam, 2017, s. 275).

Şefik Bursalı izlenimcilik etkisi görülen bu eserde, lirik bir anlatımla topluma dönük söylemde bulunmuştur. Sanatçı bu tekniklerle, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'yle benzerlikler göstermektedir. Eserde bulunan renk ve ışığı, kendi duygularını ifade etmek için kullanmıştır (Sağlam, 2004, s. 146-147).

Bağımsız ressamlardan (farklı bir yaşantısı olan) Fikret Mualla, yaşamının bir döneminde Paris’te geçimini sağlamaya çalışmıştır. Eserlerinde, Paris’in eğlenceli yaşantısını ve orada yaşamını sürdüren figürleri resmetmiştir. Yaşamının sıkıntılı yanlarını eserlerinde renkleriyle yansıtmaları “Türk Van Gogh’u” olarak tanınmasını sağlamıştır.

Nurullah Berk’e göre: ...Dış etkilere yabancılık, çağdaş akımlara uymama, içgüdünün itişlerine uygun bir sanatçı. Çoğu zaman anormallik sınırına yaklaşan coşkun kırıcı bir lirizma, kendi kendine doğuran korkular, acılar, marazi peşin fikirler, en taşkın sevinçten, en koyu kedere kayıveren bir ruh tutumu... (Berk, 1968, s. 1).



Görsel 25: Fikret Mualla, “Natürmort”, k.ü.g.b., 48x63 cm.

(Artam, 2017, s. 47).

Sanatçı eserinde, Batılı sanatçıların resimlerinde görülen renkleri ve lekese hareketleri yansıtmıştır. Eserlerinde genellikle yapıları deformasyon yaparak ifade etmiştir. Uluslararası unvanı ile çalışmalar yapan sanatçı Türkiye’yi ülke dışından

temsil etmiştir (Tansuğ, 1991, s. 380). Sanatçı eleştiriler almış olsa da desene karşı hâkimiyeti yüksek olmuş ve renkleri etkili bir şekilde ifade etmiştir (Berk ve Gezer, 1973, s. 78). Sanatçı, eserlerinde Henri Matisse'nin resimlerinden etkilenecek dışavurumcu etkiler yaratmıştır.

Sanay-i Nefise Mekteb-i ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alan sanatçılar, sanatı geliştirmek adına çalışmalar yapmışlardır ve sergiler düzenlemişlerdir. Avrupa'dan gelen sanatçılar, resim eğitimi konusunda, diğer sanatçıları da etkilemişlerdir. Özellikle yurt dışından gelen ve Levy Atölyesi'nde eğitim alan öğrencilerin, 1940'lı yıllarda “*Yeniler Grubu*” ismiyle Türk sanatına katkılarından söz etmek mümkündür. Yeniler Grubu sanatçıları; Ferruh Başağa, Nuri İyem, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Nejat Melih Devrim, Turgut Atalay, Agop Arad, Abidin Dino, Haşmet Akal'dır. Grubun sanat düşüncesi belli bir ortak çizgide buluşmuştur. Sanatın her dalının özellikle resmin, yaşanan toplumun sosyal sorunlarını ele alması gerektiği, acı ve mutluluğunun aynası olması gerektiği düşüncesini savundukları söylenebilir (Berk ve Gezer, 1973, s. 69).

Yeniler grubu “*Liman Şehri İstanbul*” adlı ilk sergilerini açarak isimlerini duyurmuşlardır. İkinci sergileri ise “*Kadın*” adlı sergi olmuştur. Onları kendilerinden önceki açılan gruplardan ayıran bir diğer özellik ise, sanatçıların Batı sanatından edindikleri teknik ve eğitimlerden esinlenerek, Türk sanatının kültür öğelerini ve motiflerini eserlerine işlemeleridir. Yeniler Grubu'nda Selim Turan, Türk sanatında soyutlama tarzında resimleriyle dikkat çekmeyi başarmıştır. Sanatçı eserlerinde, geometrik kompozisyonlarını pastel renkleriyle bütünleştirdiği ve resimlerinden dışarı taşan bir hava hissettirmiştir (Bayrak, 2006, s. 66-67).



Görsel 26: Selim Turan “Soyut Kompozisyon”, 1960, t.ü.y.b., 162x180 cm., Evliyagil Müzesi Koleksiyonu, Ankara

(Karcı, 2018, s. 25).

Sanatçı, hat sanatına benzer şekilleriyle müziğin ritmini yansıtarak çizgi ve lekelerini bütünleştirmiştir.

Artam Dergisi’nde Selim Turan hakkında; Yerler, mekânlar, yaşamlar ve atmosferlerle kurulan soyut bağlardır. İda Dağı eteklerinden Paris’in caddelerine ve sergi salonlarına ulaşan resimlerdir. En önemlisi senfoniler, ritimler ve renklerdir. Asıl özellikli olan, John Sebastian Bach’ın melodik ritimleri ve armonik müziğin tuvallerine yansıtmasıdır. Turan’ın soyut kompozisyonları, dinlediği müziğin armonileri ve ritimleriyle örüntülüdür yorumu yapılmıştır (Artam, 2018, s. 32-33).

Nuri İyem, bu grubun en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Toplumun sorunlarını etkili bir biçimde yansıtan sanatçı “*Ben bir halk ressamıyım*” demesiyle de toplumun sorunlarına gösterdiği hassasiyeti peyzaj resimlerinde de göstermiştir. 1949 yılında, sanatçı Ferruh Başağa gibi sanatçılar, soyutlama tarzında çalışmalara yönelmiştir. Resimlerine soyutlama çizgileriyle başlamıştır. 1959 yıllarına doğru soyutlama etkisinden uzaklaşarak figüratif çalışmalara yönelmiştir. Kadın figüratif resimlerine ilgisi olan Nuri İyem, Doğu’da yaşayan insanların psikolojik ve sosyolojik yaşantısını etkili bir şekilde göstermiştir (Gültekin, 1992, s. 88).



Görsel 27: Nuri İyem, “Portre”, d.ü.y.b., t.y., 42x33 cm.

(Artam, 2018, s. 34-35).

Resimde kadının portresini yansıtan sanatçı, kadının mimikleriyle toplumsal yaşantıyı eserinde yansıtmıştır. Başının eğik olması ve başındaki kırmızı eşarbyı, sosyolojik bir mesaj verme amacıyla olduğunu göstermiştir (Artam, 2018, s. 34-35).

Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrasında Batı sanatından etkilenecek, Çağdaş Türk resim sanatının gelişimine yönelik çalışmalar yapan gruplar kuran sanatçılar olmuştur. Batı sanatından gelen önemli hocalar dışında Türk sanatçılar atölyelerde öğrenciler yetiştirmişlerdir. 1947 yılında, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden de önemli sanatçılar eğitim almışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı sanatından etkilenecek Türk motiflerini, geleneksel simgeleriyle sentezleyerek yansıtmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden çıkan sanatçılar; Ivy Stangeli, Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız, Nedim Günsur, Mustafa Esirkuş, Fahrinnüsa Sönmez, Orhan Peker, Mehmet Pesen Turan Erol ve Fikret Otyam, On'lar Grubu'nu kurarak Anadolu'nun geleneksel yaşantısını ve doğasını, Batı sanatıyla bağlantı kurarak soyutlama biçimini yansıtan çalışmalar yapmışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1977, s. 1376).

On'lar Grubu'nun ilk sergilerinin afişinde, Anadolu motifi ile El Greco'nun bir eserinde bulunan figürü resmedilmiştir. On'lar Grubu, afişteki simgelerle Batı sanatının Türk sanatıyla sentez oluşturduğunu göstermiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencilerinin sergileri için: Türk tezyini sanat dehasıyla ancak Garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı abad (bayındır) eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeye başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamdan öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeye çalıştıkları vuzuh, babalarının, dedelerinin malıdır (Özsezgin,1982a, s. 59).

On'lar Grubu'nun sanatçısı Nedim Günsur'da, Bedri Rahmi Eyüboğlu öğretmeninden aldığı eğitimle geleneksel çalışmalar yapmıştır. Nedim Günsur izlenimcilik akımına uygun resimler yapmıştır. 1950'li yıllarda Paris'te eğitim alarak soyutlama ve soyut eserler üretmiştir. Sanatçının dışavurumcu naif betimlemeleri de ilerleyen yıllarda görülmüştür. Toplumsal konuları; madencileri, balıkçıları ve bazı manzaraları da resimlerde etkili bir şekilde kullanmıştır (Başkan, 1991, s. 82).



Görsel 28: Nedim Günsur, “Yazmalı Soyut”, t.y., d.ü.y.b., 62x46 cm.

(Artam, 2019, s. 126).

İki parçalı olan eserde Türk motifleriyle geometrik soyutlamayı yansıtmıştır. Kırmızının baskınlığını yeşille dengelemektedir. Resmin ikiye ayrılması minyatür hissi de uyandırmaktadır (Bayrak, 2006, s. 69).

On’lar Grubu’nda özgün bir diğer sanatçı Turan Erol, renk lekeleri ile yoğun duygulu soyutlama tarzını yansıtmıştır. Sanatçının ilk eserlerinde sert geometrik desenler, 1960’lı yıllarda ise, esnek lekesel etkiler görülmüştür.

Sanatçı doğa manzarası kompozisyonunu bırakmamıştır ve görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir; Çevreme bakarken çevrem bana sunduğu güzellikleri özümsemeye, onları ifade etmeye çalışıyorum. Çevreme bakıyorum ama çevremi yansıtmak kaygısıyla değil, başka kaygılarım

olduğunu görüyorum. Doğaya, dolayısıyla çevresine çok bakan bir ressam olduğum halde-hiçbir resmimde doğa verilerine, “doğal olan” a sadakat gösterdiğim (öyle sanılsa da) söylenemez. Hatta diyebilirim ki ben çevreme bakarken imgelemimde, “tinimde var olan bir biçim ile içerik ilişkisinin, bir sezginin doğadaki karşılığını ve benzerini arıyor gibiyim. (Şanlıdağ, 2014, s. 172).



Görsel 29: Turan Erol, “Tabiat Ana”, 1968, t.ü.y.b., 100x120 cm.

(Gültekin, 1992, s. 130).

Sanatçı eserinde manzaradaki renkleri lekesele resmetmiştir. Yatay bir kompozisyon olan resimde gri ve sarının tonları yoğun bir şekilde görülmektedir. Sanatçının kompozisyonlarında, renklerin estetik etkisi, lirik lekesele dokunuşları, doğanın yaşamla bağlantısını sunmaktadır. Turan Erol’un resmettiği manzarada doğaya olan tutkusu da görülmektedir (Artam, 2018, s. 180-181).

3. BÖLÜM: 1960 SONRASI TÜRK RESMİNDE ANLAMIN ÖRÜNTÜSÜ

3.1 Modern ve Modernite Kavramlarının Türk Resim Sanatındaki Yansımaları

19. yüzyılın sonunda, bilimsel araştırmaların artmasıyla, sanatçıların bilimle etkileşimde olmasıyla, modern sanat akımlarının başlangıcı olan empresyonizm sanatının ortaya çıkmasını sağladığı söylenebilir. Söz konusu dönemdeki sanatçılar, 19. yüzyıldan önceki dönemlerde üretim yapmış olan sanatçılardan farklı bir biçimde kendilerini ifade etme şekli oluşturmuşlardır. Dolayısıyla, sanatın modern oluşumunun Empresyonizm akımıyla başladığı ifade edilebilir. Empresyonist sanatçıların temel düşünceleri, duyumlarıyla algıladıkları nesneleri, ilk görünen şekliyle yansıtmaya çalışmalarıdır. Gözle görünenleri abartır ve biçimleri bozarak göstermişlerdir. Renklerin canlı ve ışıltılı olarak değişmesi Fovizm akımıyla gerçekleşmiştir. Vahşilik anlamına gelen bu akımda sanatçılar, özellikle kırmızı, yeşil, mavi ve sarı renkleri canlı göstererek ifade etmişlerdir. Cezanne ise, Kübizm akımının öncüsü olmuştur. Cezanne, Picasso'ya yazdığı mektuplarda doğada var olan nesneleri geometrik biçimlere dönüştürmeyi söylemiştir. Bu bağlamda, sanat akımlarının birbiriyle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu akımlar, sanatçıların zihinlerinde başkalaşıma uğrayarak modernleşmişlerdir (Ersoy, 2002, s. 75).

Modernite, 1687-1789 Yılları arasında bilim ve sanat camiasından birçok kişinin çeşitli çalışmalarıyla katkıda bulundukları, *Aydınlanma Çağı* olarak ifade edilen bir döneme denilmektedir. Bu dönemde filozofların düşünceleriyle dünyaya doğruları ulaştıracaklarına inanan Rene Descartes, Immanuel Kant gibi birçok filozofun çalışmalarıyla şekillenmiştir. Modernitenin temeli demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve şehirleşme; alamet-i farikaları da özgürlük ve birey olduğu söylenebilir. Bilim insanlarından Steven Best ve Dauglas Keller'e göre modernleşme; *“hep birlikte modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, laikleşme, sanayileştirme, kültürel farklılaşma, nesneleştirme, kentselleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapan”* bir anlam olarak ifade etmişlerdir (Barrett, 2014, s. 49).

Lynton, modernizm sanatının izlenimcilik akımı ile başladığını söylemiştir. Larry Shiner, sanatın buluşu olarak nitelendirilen çalışmasında, modernizmi; 1890-1930 yılları arasında kalan bir süreç olarak belirtmiştir (Yılmaz, 2013, s. 14).

Modern kelimesi, Latince *'tam şimdi'* manasına gelmekle *'modo'* ve onun türevi *'modernus'* kelimesinden oluşmaktadır. Hristiyanlığın hükümet dini olarak onaylanmasıyla yeni dönemi eski Roma ve Pagan Dönem'den ayırt edebilmek için ilk kez beşinci yüzyılda söylenilen modern kelimesi, kapsamının sürekli değişmesiyle, gerektiğinde Antik Çağla kendisi arasında bir bağ kuran dönemlerin, gerektiğinde de kendini geçmişten yeni bir geçişin neticesi olarak görenlerin bilincini ifade etmiştir (Habernas, 1994, s. 31).

Dünyadaki modernleşme hareketi sürerken bu durumdan Türk sanatının etkilenmemesi mümkün değildir. Nitekim Türk sanatında modernleşme Cumhuriyet dönemi ile başlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk, sadece ülkenin gelişimini değil, düşünce bakımından da modernleşmeye gidilmesinin önemi üzerinde durmaktadır (İnalçık, 1967, s. 34). Çok partili dönem, sanatın gelişimini de etkilemiştir. 1950'li yıllarda sanayinin ve tarımın önem arz etmesi, toplumun gelişimine de hız kazandırmıştır (Özsezgin, 1998b, s. 47). 1950'li yıllarda sanat dilinin özgür anlatım diline dönüşmesiyle birçok sanatsal akım ve yönelimler de görülmüştür. Sanatçıların çalışmalarında yer alan soyutsalığa bu dönemde rastlanmıştır. 1940'lı yıllarda görülen toplumsal realist sanat anlayışının savunucusu olan sanatçılar da soyut eserler üretmiştir. Soyut sanatındaki gelişmeler, Türk sanatının ifade dilini de geliştirmiştir denilebilir (Tansuğ, 1991, s. 245).

Gruplarından kopan sanatçılar, 1950'lerde belli bir sanat akımına veya tekniğine bağlı kalmadan özgün eserler ortaya koymuşlardır. Sanatçılar özgün eserleriyle, kişisel üsluplarını geliştirmeye odaklanmışlardır (Özsezgin, 1989, s. 24).

Sezer Tansuğ; Sanatçı merkezli sanat anlayışının 1950 ön plana çıktığı, böylece 1950- 1960 yılları arasında kültür ve sanat alanlarında, düşünceye ağırlık veren akımların incelendiği ifade edilmektedir. Felsefenin, dönemin toplumsal ve ekonomik hayatının çözümlenmesine katkı sağladığı belirtilmektedir. Bu

bağlamda dönem içerisinde, yapısalcılık, fenemoloji ve varoluşçuluk üzerinde sıkça durulmuştur demiştir (Tansuğ, 1993b, s. 34).

1950 döneminde özgürleşen sanat ile sanatçı artışı da gözlenmektedir. Büyük şehir olan İstanbul ve Ankara’da yoğunlaşan sanat dünyasında, sanatı icra etmek için imkânların olduğu görülmektedir (Özsezgin, 1982b, s. 166).

Batı’da modernleşme eğilimi, reform hareketleriyle başladığı varsayılan 15. ve 17. yüzyıllar arasında tek tek atılan adımlarla elde edilen “*orta sınıf*” engelini kaldırmıştır.

Bunun üzerine; Bilim ve teknolojiden sanata, her türlü dönüşümü ateşleyen güven duygusu, ileriki yıllarda önce başkaldırıya, ardından da küstahlığa varacaktı. Yapıtlar konusunda, Montaigne’nin Denemeler’i (1580), Francis Bacon’un Öğrenmenin İlerlemesi (1605) ve Descartes’in Yöntem Üzerine Söylev’i (1637) kilometre taşları sayılmaktaydı denilebilir (Yılmaz, 2013, s. 16).

Descartes’e göre; bilginin temel kaynağı olan ‘ben’ ile Tanrı’yı da inkâr etmemiştir. Filozof, ilerleyen yıllarda bu iki konunun birbirinden kopması gerektiğini de savunmuştur. Bu konunun sanata yansımaları, dini konulardan uzaklaşarak dünyada var olan nesnelere dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda dönüşümün Descartes ile başlatıldığı söylenebilir. Bununla beraber, Rönesans döneminde de sanat dilinin değiştiği görülmüştür. Batı’da bulunan birçok burjuva kesimden kişilerin çeşitli geçmiş kaynaklara karşı gelmiş ve tabularını kırarak modernleşme yolunda hızlı adımlar atmışlardır. Modernleşmenin 17. yüzyıl olduğu da o dönemdeki çeşitli sanat dallarında bulunan sanatçılar tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır (Shiner, 2004, s. 137-138).

Duygu, sezgi, coşku: Bu kavramlar modernizm ile modernlik arasındaki karşıtlığı işaret ederler. Bilindiği üzere, Descartes’tan bu yana adım adım, insan iradesi Tanrı iradesinin, bilim ise kutsal kitabın yerine konmuş; doğru kullanıldığı takdirde akıl, bilim ve sanayileşmenin her türlü sorunu çözeceği varsayılmıştır. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, akıl ve bilime

karşı duygu, coşku ve sezgi gibi kavramlara öncelik vermiştir (Yılmaz, 2013, s. 25).

Türk sanatında da modernlik, gruplarda toplanan sanatçıların ayrılmasıyla bireysel olarak yaptıkları çalışmalarındaki yansımaları görülmektedir (Başkan, 2014, s. 259). Sanata yansıyan soyutlama çalışmaları 1954 yılında Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) Kongresi'nde yapılmış olan bir yarışmada Türk sanatçısı Aliye Berger'in soyut resmine ödül verilerek resmîyet kazanmıştır. O yıl içerisinde, Halil Dikmen ve Cemal Tollu'nun non-figüratif eserini de geleneksel Türk sanatlarından başka bir yere konuma yerleştirdiklerini bildiren ortak düşüncelerinde yazmışlardır. 1954 yılından sonra kimi Türk sanatçısı Sürrealist eserleriyle toplumsal yaşantıdan betimlemeleri yansıtmışlardır. 1960 yılından sonra sanatçılar, Türk sanatçılarının düşünce yapısını özgün üslupla ifade eden resimler yapmışlardır (Tansuğ, 1991, s. 228- 247). İstanbul'da soyut tarzında çalışmalar yapan sanatçılar arasında; Adnan Çoker, Şemsi Arel, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Ferruğ Başağa, Nuri İyem, Ankara'da soyut eserler yapan sanatçılar ise; Lütfi Günay, Cemil Eren, Adnan Turani'dir. İstanbul ve Ankara'da eserler yapan bu sanatçılar soyut tarzda çalışmaların tanınmasını sağlamışlardır (Turani, 1981, s. 157).

Adnan Turani, Avrupa'da aldığı eğitim döneminde, non-figüratif düşünceyi benimsemiştir. 1970 yılına kadar devam etmiş olan soyut dönemi, ilerleyen yaşantısında elde ettiği fikir ve deneyimleriyle şekillenmesine etkili olmuştur.

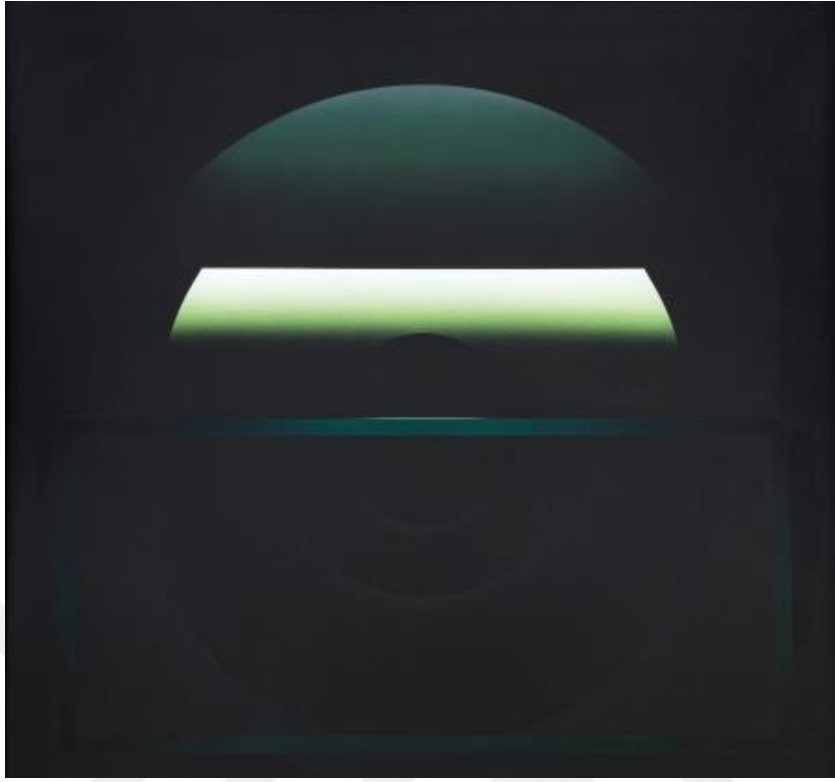


Görsel 30: Adnan Turani “Figür” 2000, t.ü.y.b., 60x60 cm.

(Tokgöz, 2009, s. 78).

Sanatçı resimlerini şekillendirirken boyaları yoğun bir tabaka halinde işlemiştir. Resimlerinde görülen başka taraflara doğru boyaları kazıma ve birbiriyle karışması sonucu farklı doku etkileri görülmektedir (Tokgöz, 2009, s. 78). Resimde kadın figürünün koyu belirgin olmadığı görülmektedir. Kadın yüzünü eğmiş, keman çalma hareketinde olduğu yansıtılmıştır.

O dönemde soyut eserler yapan bir diğer Türk sanatçısı Adnan Çoker’in kendine özgü iki ilkesi; anıtsallık ve simetridir. Eserlerinde Türk mimarisinin etkileri görülmektedir (Artam, 2018, s. 194).



Görsel 31: Adnan Çoker “Eğriler 1”, 1996, 180x180 cm.

(Artam, 2018, s. 195).

Resminde boşluk ve doluluk olarak ifade edilmesi ile ying yang olduğu hissini uyandırmaktadır. Işığın üst tarafta olması dikkati o kısımda toplamaktadır. Resimlerinde genel olarak bir boyut kazandırmakta şekillerde belli bir dokusal algı yaratmaktadır.

Rus sanatının konstrüktivist eğilimleri ile tanışılması, bu eğilimlere yeni boyutlar katmıştır. Bu sebeple, Malavich ve Tatlin’in resimleri tanınmaya başlamıştır. Lekeseli soyut yorumlardan kontrüktivist ve minimalist yaklaşımlara ulaşan örneğin; Adnan Çoker’in resimlerinde olduğu gibi bu eğilimlere yönelmeler görülür. Yine bu yıllarda simgesel anlatımlara ağırlık veren lekesele soyutlarla yola çıkarak “Sinek kralları” dizilerini resimleyen Özdemir Altan ve duvar yüzeylerinden yırtılan kâğıtların oluşturduğu renkli şeritlerin soyut anlatımlarına yönelen Burhan Doğançay gibi sanatçılarla, ayrılmış soyut anlatımlar Türk resmine katılır (Giray, 1998, s. 116).

1947 yılında, Türk sanatında soyut çalışmalarının yoğun olduğu dönemde ilklerden olan bir diğer sanatçı Ferruh Başağa, eserlerinde dokusal etkilerle renkleri yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Eserlerinde renkleri tabaka halinde kullanan sanatçı lekesele etkileri de izlenmektedir. Sanatçının resimsel söylemi sade bir anlayışla ayrıntıdan uzak etkileri görülmektedir (Toksöz, 2009, s. 72).



Görsel 32: Ferruh Başağa “Soyut Çiçekler”, 1951, t.ü.y.b., 70x55 cm.

(Artam, 2018, s. 99).

Eserdeki birkaç renk, ışığın yapraklara yansıma etkisini yansıtmıştır. Saksıda da görülen ışıkla dokusal etki yapılmıştır. Resimde sanatçı saksının biçiminden çok kendi özgün dilini ifade etmiştir (Arslan, 1997, s. 200-201). Arkada koyu fonla bitkinin canlılığını sanatçı parlak renklerle göstermiştir. Siyah fon üzerine griye dönük rengin üzerine bordo geometrik şekillerle saksıdaki bitkiye boyut kazandırmıştır.

Soyut yapıtlarıyla lirik tarzda çalışmalar yapan sanatçı Zeki Faik İzer eserlerinde, renklerle lekesele tarzda ifadeler elde etmektedir. Boyanın fazla kullanılmasıyla tuvalin üzerinde dokusal etkiler görülmektedir. Zeki Faik İzer’in lirik-soyut çalışmalarında büyük tuvaleri ifade ederken, renklerin canlı ve parlak renklerin

alt kısmında tek renkle zıtlık yaratarak çizgilere dinamik etkiler yaratmaktadır (Toksöz, 2009, s. 95).



Görsel 33: Zeki Faik İzer “Dunhuang’dan Uçan Figürler”, 1988, t.ü.y.b., 130x90 cm. (Artam, 2016, s. 33).

Sanatçının bu eserinde boyalardan saçılan renkler olarak etkisi yansıtılmaktadır. Boyaları yoğun kullanan sanatçı, bu eserinde de yoğun dokular oluşturmuştur.

Adnan Turani, Zeki Faik İzer hakkında; Gelişi güzel karaladığı siyah lekeler üzerine tebeşir ile notlar düşürdüğü desenleri var. Biz bu siyah üzerine beyaz boya ile not koyma düşüncesinin, giderek gelişeceğini hemen hemen yaşamının sonuna değin tüm yağlıboya resimlerinin ilginç, kontrast etkilerini yaratacağını göreceğiz. Bu siyah üzerine beyazlar ya da diğer karıştırılmamış renkleri, tüpten çıkardığı gibi sürme merakı, onun bundan sonraki resimlerinin başlıca özelliği olacaktır. O; böylece artık resimlerini, renklerin nerede ve nasıl görüneceğini ve ne biçimde heyecan verici olacağını araştırarak yapacaktır demiştir (Artam, 2016, s. 32).

3.2. Anlam ve Kavram Üzerine Geliştirilen Söylem Dili

Söylem çalışması tamamen bağlama bağımlıdır. Çünkü, konuşma sadece konuşulan kelimelerin ötesinde durumsal bilgiyi içerir. Çoğu zamanlar, yalnızca sözlü ifadelerden bir değişimden çıkarılamaz bu sebeple otantik iletişimde yer alan birçok semantik faktör vardır (Bloor ve Bloor, 2013, s. 15-33).

Sosyal bilimler için söylem, çoğunlukla bireylerin sözlü raporlarını tanımlamak için kullanılır. Özellikle söylem, dil ve konuşma ile ilgilenenler ve insanların konuşmalarıyla ne yaptıkları tarafından analiz edilir. *“Bu yaklaşım, dünyanın yönlerini tanımlamak için kullanılan dili [inceler] ve sosyolojik bir bakış açısı kullananlar tarafından alınmaya eğilimlidir”* (Ogden, 2002, s. 43).

Dilin, felsefi bir mesele haline gelmesi, hakikatte dilin dünya ile korelasyonu doğru orantılıdır. Bilimin önermelerini oluşturan empirik saf dil bulmacası, bu orantının doğal bir sonucudur. Bununla birlikte sözcük ile anlam arasında herhangi bir boşluk kavramını reddeden empirik saf dil, bilim dünyasının evren ile bağlantısını limite etmiştir. Bilimlerin neredeyse birçoğunun, on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğindeki toplumsal farklılaşma, kavrama ve yönlendirmedeki başarılı olamama durumu da bu limitten sebeptir (İsbir, 2018, s. 104).

Konuşma dilinde bir kelime işitildiği zaman akılda bir kavram belirlemektedir. Bu beliren kavram Saussure, Barthes ve Louis Hjelmslev’e göre göstergenin düz anlamıdır. Charles Morris düz anlamı ikiye ayırmıştır: genel ve tekil. Genel göstergenin tekil göstergeye devşirilebilmesi için kendi haricinde bir takım göstergelere de sahip olmalıdır. Neticede düz anlamlı gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden meydana gelmektedir. Sanatçı Toskana, sanatsal anlatımlarda kendini frenlediği için, göstergenin düz anlamsal niteliği ile fazla bir şey anlatılamamaktadır. Tam tersine soyut anlatımlarda da sanatçı olabildiğince özgür çalışmaktadır. Yan anlam ise, göstergelere aynı vakitte başka birçok anlam yüklenmesi demektir (Oktay, 2009, s. 27-28).

Filozof Derrida, 20. yüzyılda Fransa’da hakim olan yapısalcı dil ve yapı egemenliğine *différance* kavramı ile karşı çıkmıştır. Derrida’nın felsefe dünyasına

kazandırmış olduğu saçılım, yapı sökülme, ek, iz, kararverilemezlik vb. gibi kavramlar ile hiç görülmemiş kapsamlara ulaşmıştır. Yapıbozumculuk bir dil kuramı şeklinde meydana gelmiştir; hatta, yapısalcı düşünürlerin, İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure'nin eserlerini ileri sürerek bu kuramların bir eleştirisi olmuştur denilebilmektedir (Murray, 2009, s. 118).

Esasen “*kavram olan*” ve “*ne oldukları tanımsız olanlar*” şeklindeki bu tanımlamalar, Derrida'ya göre dilden öte mevcut terimlerin yalnız bir anlam ile ifade edebilecek anlamsal içeriğe sahip olmalarını mümkün kılan herhangi bir kavramsal alan mevcut değildir (Kearney, 2008, s. 228). Bahsedilen terimlerin en mühim getirisi, kuşkusuz geleneksel kavramlar yerine, felsefe tarihimize sorgulayıcı bir bakış açısı getirmiş olmasıdır (Sümer, 2017, s. 66). Derrida, dil ve anlam arasındaki bağlantıyı yapısalcılığı ve yapısalcı dilbilimi tenkit ederek bağdaştırmıştır. Yapısalcılık, yazılı yapıtlar yahut toplumsal ilişkilerde meydana gelen düzenlemelerde bilimsel bir gerçekliğe ulaşmanın olanaklı olduğuna inanır. Bu duruma göre, anlam için objektif ve evrensel bir tanımlama yapılabilir, bu sayede de anlamlandırmak istenilen şeyler için gerek metinler gerekse sosyal ilişkilerde açık olmayan özel anlamlar meydana çıkarılabilmektedir (Sedgwick, 2001, s. 195). Buradaki ana amaç, dilsel ve sosyal bağları oluşturan objektif şartları tanımlamak olduğu için anlam, göstergeler arası sebepsel bağlantılardan meydana gelir ve daima var olan bir yapı içerisinde ortaya çıkmaktadır (Sümer, 2017, s. 68).

Anlam ve söylem dili ile ilgili bir başka filozofta Wilhelm Dilthey'dir. Dilthey, dil ve anlam bağlamındaki anlaşmazlığı objektiflik bağlamında değerlendirip sorunu bu ekseninde çözüme ulaştırmaya çalışmıştır. Dilthey'in hermeneutiğinin fenomenolojik kaynağı, bilinç yaşantısının açıklanabilmesi ve açıklanabildiği sürede yaşantının görünür olmasıdır. Dilthey'in bu kaynağı, bilincin yönelimselliği ve anlamın ortaya çıkması hususunda fenomenolojik çıkmazlara sahiptir (İsbir, 2018, s. 109). Dilthey dili, dahili yaşantıları belirtme sürecinde yaşanan kültürel bir yapı şeklinde kabul etmiştir. Dilsel olarak belirtilen bir hayatın, özü bakımından yaşamının tamamından farklılaştığı belirtilmektedir. Bir ifadenin anlaşılması, ifadeyi meydana çıkaran şahsın özündeki yaşantısının ve mevcut ifadenin yansıtıldığı tarihsel sürecin de aynı şekilde

anlaşılması ile doğru orantılıdır. Buna dayanarak içsel yaşantı, dil vasıtası ile kendini tarihsel bir döneme sabitlemiştir. Yani Dilthey'e göre, dilsel bir anlatımın tek bir anlamı olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu duruma paralel olarak dilsel bir anlatımın durağan ve aynı zamanda yegane bir anlamının olması, ifade ile anlam arasında mantık bir bağlam olduğunun göstergesidir (Dilthey, 1996, s. 249).

Husserl, objektiflik probleminin çaresi hususunda akılcı pozitivizme yakın bir görünüm vermektedir. Husserl, bu şekilde saf mantıktan hermeneutik boyutu söz konusu olan dil problemini de açığa kavuşturmaya çalışmıştır. Anlamın inşası meselesi olmasa da anlamın anlaşılması meselesi aydınlatılamayan bir konu olmaya doğru ilerler. Zira yönetsel tecrübe, zihinde içsel bir yaşantıyı tutuşturur. Yalnızca bahsetilen bu yaşantı, açıklamanın anlamının ideal özünü benimsemiştir. Bu durum bir sözün, onun sahibinden ilgisi olmayan bir şekilde anlaşılması anlamına gelmektedir. Bir başkasının kendiliği, sadece öznenin aynılığı ile anlaşılır. Bu da söylem ve anlam arasındaki bilinçsel bağlantıya dayanır. Çünkü, *“başkasının bilinci olarak bilincin, başkasının mutlak başkalığıyla kurduğu dinamik ilişkiyi yönelimsellik üzerinden okuduğumuzda, benin başkasıyla her temasının başkasının başkalığıyla başkalaşmasına neden olur.”* (İsbir, 2018, s. 108-109).

Nietzsche'ye göre ise; dil, oluşumu gereği, psikolojinin en tortulaşmış biçimidir. O'na göre dil metafiziğinde, açıkçası aklın, temel varsayımlarını bilince çıkardığımızda, kaba bir fetişin içine gireriz (Nietzsche, 2010, s. 22). Nietzsche'nin düşüncesinde, bir şeyi bir işaret aracılığıyla belirleme fikri sadece bir ifade kolaylığıdır; öte yandan bir gösterge aslında bir kavramı ve başka hiçbir şeyi ifade etmez. Nietzsche'nin düşüncesinde dil, 'hayatta kalma iradesi' veya pragmatik ihtiyaçlar altında insan toplumunda ortaya çıkıp gelişmiştir. Göstergenin dilsel bir işaretle ifade ettiği kavram hayatta kalma içgüdülerinin etkisi altında geliştirilmiştir (Rawat, 2013, s. 41). Dil, bir şeyin kendisini kavramsallaştırmaz, daha ziyade insan ilişkisini şöyle kavramsallaştırır (Rawat, 2013, s. 41). Nietzsche'ye göre dil, varlığı kavramsallaştırmak yerine, insan ilişkisini varlık ile kavramsallaştırır. *“Beyond Good and Evil”* isimli kitabında kavram üzerine geliştirilen söylem dili için *“...Dilin tarihi, bir kısaltma sürecinin tarihidir. Dil aslında bir kısaltmadır veya deneyimlerin*

sembolizasyonu" tanımlamasını yapmıştır (Nietzsche, 2002, s. 592). Nietzsche'nin dil üzerine bu yaklaşımı sanat anlayışını da etkilemiştir. Kendinden önceki dönemlerde ortaya atılan düşünceleri benimsemeyip, kendi sanat görüşünü meydana getirmiştir (Çatalkaya, 2015, s. 49).

Bu söylemlere paralel olarak Nevzat Can, Nietzsche'nin sanat anlayışı hakkında şumları söylemiştir; Sanata ontogenetik yani dünya-yaratıcı bir önem atfeden ve doğan her şeyin sanatsal bir irade sonucu ortaya çıktığını söyleyen Nietzsche 'doğa'yı ve 'doğal olanı' insanın yaratımları olarak görmektedir. Nietzsche, içinde yaşadığımız dünyanın sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtı olduğunu, dünya denilen bu yanılsama ağının ardında ve ötesinde hiçbir şeyin bulunmadığını dile getirir. Nietzsche bir sanat yapıtı olarak kabul ettiği dünyanın insan tarafından yaratıldığını düşünmektedir. (...) Sanat, doğanın biçiminin değiştirilmesi, dikkatlerin insan varoluşundaki trajik duruma çevrilmesi ve dünyada var olan bütün olumsuzlukların ortadan kaldırılması gibi bir işlevi yerine getirebileceğinden dolayı oldukça önemlidir (Can, 2004, s. 198).

Sanatçının, görsel dünyayı algılaması bir betimlendirme aşamasına girdiği manasına gelmektedir. Bu betimlendirmeyi sanatçı, mevcut imgeleriyle birleştirdiği zaman bir sanat eseri meydana gelmeye başlamaktadır (Kara, 2016, s. 1).

Görüntü, zamanda ve bir mekanda ne yapılması gerektiğini öğrenirken yardımcı olan temel araçtır. Görüntü, bir tanımlama, tahmin ve onaylama düzeneğidir. Ziyadesiyle zihin ve düşünce süreçleri ile bağlantılı bir mesele olan görmede, düşünme sürecine girildiği andan itibaren görmenin karışıklığı da artar. Zira bahsedilen durumda denklemin içine dil de girmiş olur. Dilin fonksiyonu, temelde görme duyusu olan bir takım duyular vasıtasıyla ulaşan şeylerin, soyut ve tekrarlanabilir göstergeler, sesler ile temsilini sunmaktır (Leppert, 2009, s. 18-19).

Anlam ve dil konusundaki düşüncelerinde tutarlık söz konusu olan Descartes, dili, düşüncenin belirtisi ve de dışa vurumunun bir şekli olarak tanımlamıştır. 1905-1925 yılları arasında Avrupa'da ve Rusya'da sanat ortamında bulunan Jakobson, çağdaş resim düşüncelerini türlü yazılarında belirtmiştir. Dil bilimi üzerine yazdığı bir

çok yazı da resim sanatına da yaptığı göndermelere rastlanmaktadır. Ona göre dilbilimsel olarak, resme bakmak ne kadar uygunsa, resimden de dilbilime bakmak o kadar geçerlidir (Sözer, 2019, s. 104). Bu bağlamda, resmin bir dili olduğunu, biçimlerin, çizgilerin ve renk lekelerinin konuştuğunu, kendine özgü bir dille anlatımı olduğu söylenebilir.

Tolstoy'a göre; sanatın anlamı, temelinde sanatçının, muayen belirteçler kanalıyla, mevcut duyguları birilerine iletmesidir (Büyükdüvenci, 2006, s. 48). Öte yandan resmin biçimsel bir dili olduğunu söyleyen Jakobson, Picasso, Joyce, Stravinsky, Braque, Le Corbusier, Hlebnikov gibi sanatçıların kendi dilbilim anlayışını etkilediğini söylemiştir (Jakobson, 1971, s. 631-632).

İnsanın ruh dünyasını yansıtmak ve görünür kılmak için, farklı ifade biçimlerini kullandığı bilinmektedir. Bu ifade biçimlerinden biri de sanattır. Anlamlandırma çabalarından ve doğadan elde edilen çapraşık bilgiler ve de bunları gösterme çabaları, insanları sanat gibi biçimsel yöntemlere yönlendirmiştir (Sağlam, 2020, s. 94).

Sanatçı kendi görsel dünyasında etkileşime uğrayan imgeleriyle, doğadan bir takım izlenimler edinmektedir. Bu gözlemlerin etkileri ortadan kalktıktan sonra bile, hala beyinde varmış gibi tekrar ortaya çıkan görüntülere ve imgelere kendini bırakır. Gözlemleyen kişi, ifadeye ulaşmak için kendi içinde gözlemlerini sentezler ve bu sentezlerin kişinin ruhunda oluşturduğu ifadeler, estetik bir haz duygusu ortaya çıkarır. Ancak bu ifade biçimi, sanatçının hafızasında uzun süre durmaktadır. Böylelikle, yokolup gidecek bu tinsel sentezi ton, odun, ses, boya vb. gibi eylemsel varlıklarla biçime dökmüş olmaktadır. Bu oluşum aşamasında sanatçı, yaşadığı toplumun değer yargıları ile dünya görüşünü de esere aktarır ve içeriğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda kendine has bir meydana gelmektedir. Bu iletişim dili günlük yaşamda kullanılan bir dil sistemi olmadığı gibi, kendine has anlamı taşıyan, dolaylı yoldan izleyiciye ulaşan simgesel sisteme sahiptir. Sanatçı bu simgesel sistemi kullanarak, izleyiciye iletmek istediği şeyi iletir. Her sanatçı, farklı anlamlar yüklediği bu imgeleri kullanabilir (Ataseven, 2017, s. 317).

3.3. Türk Sanatında Pragmatizm ve Bilinçli Düşünce

19. yüzyıldan sonra Türkiye’de gelişen ‘painture’ anlamındaki sanat, felsefeyle harmanlanmış ve bilinçli bir sanat diliyle yol almıştır. Sanatçılar gündelik sorunların üzerinde durarak toplumda derin etkiler bırakmıştır. Buna istinaden Hilmi Ziya Ülken’in şu sözlerine odaklanılabilir; “...*tabiatı, sözleri doğruca göstermek ve bunlardan doğru ve aydın bir fikir çıkarmak için gayret edilir. Öyleyse sanatın gayesi gerçek şeyleri doğru taklit etmeden ibarettir.*” (Ülken, 1979, s. 141). Bu bağlamda Türk sanatında uzun süre etkisi olmuş ‘faydacılık’ felsefesi ele alınabilir.

Dewey’in idealist estetiğinin kökleri, bununla birlikte Grek kültürüne kadar dayandırılabilir. Bu özelliklerdeki Dewey’in sanat düşüncesinin düzenlenmesi ve sistemleştirilmesi güç olsa da Dewey’in felsefi düşüncesinde kendine özgü üslubunu koruyan bir sanatı açıklama ve değerlendirme anlayışı vardır (Timuçin, 2005, s. 32).

Pragmatizm’in tarihçesi ele alındığında, Rönesans’ın doğuşuna da bakılabilir. Hümanizmin doğuşu ve skolastik düşüncenin yok oluşu bir nevi pragmatizmle eşleştirilebilir. Bunu da bir avuç devrimci sanatçılar gerçekleştirmiştir. Giovanni, William Shakespeare, Leonardo Davinci, Dante, William Blake, Alberti gibi isimler aydınlanmanın ve Rönesans’ın önünü açmıştır. Denis Diderot, o dönemde yaygın olan tiyatro sanatı için, oyuncuların ön plana çıkmasındansa, karakterlerin sınıfsal sorunlarının öne çıkmasını savunmuştur. Bu görüş günümüzde geçerliliğini sürdürmektedir. Zira sanat hala bilginin ve iktidarın bir aracıdır. Eski çağlardan hatta modernleşme çağından bu yana sanat, bir araç niteliğinde olmakta ve onun bu gücünden yararlanılmaktadır. Bu bağlamda, sanatın varoluşsal nedeni olan aracı olma, toplumu ve gerçeği yansıtmaya gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır (Akay, 2020, 3-5. Paragraf).

Hilmi Ziya Ülken’in Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi” adlı kitabında; Sanat bireysel değil toplumsaldır. Fayda götürmez değil, faydacıdır. Bir eserin yazarı bazen bireydir. Fakat bireyin ruhundan bir özellik esere girmemiştir. Bireyin değil toplumun, ruhun değil örfün yaratıcı hayal gücü o eseri meydana getirmiştir. (...). Bizim bütün sanatımız toplumsaldır demiştir (Ülken, 1979, s. 478).

Böylelikle, Türk resim sanatının toplumsal konuları desteklediği görülmektedir.

Bilinç ise Bergson'a göre, "*Beyin aslında ne düşüncenin ne duygunun ne de bilincin uzvudur. Beyin için hayata dikkat kesilmek örgeni*" denilebilir. Beyin yaşadığımızı anlamak için vardır. Bilinç ise, yaşantımızı anlamlandırmak ve güzelleştirmek için vardır da denilebilir. Bilinçle beyin farklıdır. Ancak bireyin bilinçli bir halde hareket etmesini sağlayanda beyindir (Eroğlu, 2012, s. 83).

Bilinçsiz sanatçı bir başka deyişle ne yaptığını bilmeyen sanatçı, her zaman bir şeyleri bir şeylere denk getirme telaşı içindedir. Bu bağlamda, sanat eseri oluşturulurken bilinçli bir şekilde yol alınması gerektiği bilinmektedir.

Yüzyıllarca psikoloji ve bilim ruhi oluşumu bir bilinç olarak anlatmış, bilinç olaylarını araştırmıştır. Fakat geçen yüzyılda ruhsal bir varlığın, sadece bir bilinç varlığı olmadığının, bilinç varlığının altında bir bilinçaltının da var olduğunu saptamıştır. Aslında böyle bir dünyanın var olduğunu Schopenhauer, "*karanlık ve anlam dışı irade varlığını*", Nietzsche de "*fenomenlerin arkasında bulunan uçurum derinliğinde*" bir dünyayı ele almayı ifade etmektedirler. Ancak, bilinçaltını bilimsel araştırmaya ilk açan (bir bakıma), 'çağın fenomeni' Sigmund Freud olmuştur. Bu bağlamda, sadece bilinç olayları incelenmemiş ve bilinçaltını inceleyen bir psikoloji bilimi de ortaya çıkmıştır (Tunalı, 2008, s. 203).

İdealistler, bilinci tanımlarken madde üzerindeki önceliğiyle, teologlar ise bilinci görkemli, akıl-ateşinin minik kıvılcımı olarak görürler. Nesnel idealistler, bilinci temel bir şey olarak yorumlarken, onu varoluşun bağımsız yaratıcı bir özü sayarak nesnel bağlantılarından koparmışlardır. Onun kendi dışındaki var olan bir nesne açısından açıklanamayacağını, tam tersine, tarihte, doğada, insanın davranışında meydana gelen kendi dışındaki hepsini anlattığı amaçlanır. Özne idealistler ise; onu benzersiz ve güvenilir gerçeklik olarak tanımlamışlardır. Bilincin ilerlemesi, şahsen insan konusunda yeni bilgiler eklemesi sayesinde gelişimini zorunlu kılmıştır. Bunun sonucunda evrenin bilimsel, gündelik, estetik, dinsel ve felsefi kavramları ile aynı anda bilincin mantıksal ve duyumsal düzeyleri arasında farklılıklar oluşmuştur. Algılar, temsiller, duyular, düşünce ve kavramlar bilincin temelini oluşturmuştur. Ancak,

tamamen onun yapısı olarak kabul edilmemiştir. Bilinç anlama süreçleri ile bir duysal alana ya da bir nesneyle kısıtlı olmamıştır. Bir istek doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Bilinç ancak, onu oluşturan her şeyin toplamı değildir. O bütün, hem de karmaşık biçimde yapılmış bir bütündür (Spirkin, 2016, s. 117-125).

Eski deneyimler yeni deneyimlere katılarak oluşur, yani bilinci genel manada deneyimler oluşturur. *“Bilinçli bir insanın duygu ve arzusu yalnızca boş ve yanlış olarak hayal edilen bir şeyi amaçlar. Bu birey kendini organik olarak olgunlaştırır. Ve bu durum onun kendinin önceden tasarladıklarının sonucu olarak devam eder.”* Yani, deneyimin bütünselliğine doğru yönlendiren bilinç, yaşama karşı farkındalığı artırır (Eroğlu, 2011, s. 46). Ülken, *“sanat gerçek şeyleri taklit eder, ancak onları tıpatıp taklit etmeyip parçaları arasındaki münasebeti gösterir”* demiştir (Ülken, 1979, s. 142). Yani sanat yapısı oluştururken bilincin içsel yolculuğu ortaya çıkar. Bir sanat yapısı, sanatçının bilincinin ve ruhsal durumunun, kendine özgü düşünce yapısıyla ve özgünlüğünü yansıtmaktadır.

Ressam ve heykeltıraşın eylemi otomatik değil duygusal imgeye dayalı bir eyleme sahiptir. Bu eylemde bilincin yükselişinin sergilenmesi ve akıcı olan bu fikrin geçerliliğini gösteren bir delil vardır (Dewey, 2005, s. 273). Bu bağlamda, Filozoflar ve bilim adamlarında düşünce, sanatçılarda ise; bir düşüncenin duygusallaştırılması tutumu vardır. Çünkü sanatçıları besleyen faktör düşünceden çok duygudur. Onlarda takdir edilmiş anlamlar ve fikirlerden oluşan tözün hisleri vardır.

Düşüncelerini, yaşantı gerçekliğini, duygularını, toplumsal ve bireysel tecrübelerini özgün bir dille bir nokta da dile getiren sanatçı, sanatsal anlatımın ve ifade biçiminin içinde bulunur. Bu bilgiler doğrultusunda Türk sanatına bakıldığında, sanatçıların toplumun gerçeklerini, görünen-görünmeyen yüzlerini yansıtmaya çabaları günümüze kadar gelmiştir. Türk resim sanatının başından beri toplum için sanat yaptığı, sanatçıların kendi hayatından kesitler sunarak, özgünlüğünü koruyarak bir dil oluşturduğu söylenilebilir. Toplumun bilinçlenmesinde direkt olarak sanat etkili değildir. Ancak verdiği mesaj ile etkisi sürmektedir.

3.4. Türk Resim Sanatında Anlamın Örüntüsü

Örüntü; olay ve objelerin, adeta bir boya ve fırça gibi birbirini takip etmekte olan sistemli bir gelişim olduğu söylenebilmektedir. Çizgi ya da renklerin ritmik tekrarlanması ile meydana gelen görünümüdür. Anlamın örüntüsü ile ilgili olarak; Leonardo Da Vinci örüntünün “zihni çeşitli buluşlara uyandırmak ve uyarmak” için çok değerli bir araç olduğunu belirtmiştir. John Dewey ise, sanatta anlamın üretilmesinde muhatabın rolünü ve önemini vurgulamıştır.

Örüntüler hayatın birçok alanında etkin bir şekilde görülmektedir. Matematik alanındaki örüntüler; doğayı, semboller ve sayılar açısından simetri, istatistik gibi kavramlar ile ele alırken, sanat alanındaki örüntüleri ise, sanatçılar eserlerinde resim ve heykel alanlarında denge, uygunluk, motif gibi kavramlar ile kullanmışlardır. Ayrıca matematik alanında kullanılan simetri, resim alanında da estetiğin bir ölçütü olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Bu örüntülerin temelindeki yapı, ağ olarak adlandırılmaktadır. Görsel örüntülere bu tip bilişsel yöntemler çoğunlukla benzerlik nedeniyle oluşan bağlantıya nazaran, yüksek bir düzene sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, bir sanat yapıtındaki öğelerin arasındaki benzerlikler ve bu öğelerin üstlendikleri rollerin önemli olduğu söylenebilir. Bu tip benzerliklere sıklıkla rastlanmakta olup söz konusu bu benzerlikler ressamın tarafından aktif olarak kullanılmaktadır.

1960’lı ve 1970’li yıllar arasında Türkiye, sosyo-ekonomik olarak çok hızlı gelişmektedir. 1950’li yıllar ise, siyasi ve kültürel olarak farklı ve yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. İşte bu 1950’li yıllarda atılan filizlerin, 1960 sonrasına ve tüm alanlara serpilmesine yol açmıştır (Ersoy, 1998, s. 30).

Az sayıdaki eleştirmenin, büyük gayretleri önemli boşlukları kapatmış ancak kültür ve sanat gelişimi yeni boyutlar, farklı bakış açılarını sağlayacak düzeyde olmadığı kabul edilmektedir. Bu bağlamda, sanat ve sanatçı, toplumla olan bağlantısının farklı bir boyutu olan eleştirmenin, adeta bir köprü görevi görmesi her zaman beklenen olmuştur (Karaoğlu, 2005, s. 82).

1970’li yıllarda ise sanat çevrelerini şekillendiren olaylar, İstanbul ve Ankara’da olmuştur. Daha önceleri senede birkaç sergi açılırken, bu dönemlerde devlete ait sergiler başta olmak üzere Ankara ve İstanbul’da yüzün üzerinde sergi izlenilebilir olmuştur. Böylelikle ülkemizde gelişen koleksiyonculuk mana kazanmaya başlamıştır. Sanata artan ilginin artmaya başlaması ile sanatçıların da talebi karşılayabilmesi için daha fazla sanatsal çalışmalar ve sergiler açmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte, resimleri satın alacak kitlenin görüş ve istekleri sanatsal faaliyetlerin gelişim sürecinde belirleyici bir rol almıştır. Resim sanatındaki ortaya çıkan yozlaşmanın temel nedenini bu karmaşık duruma bağlayabiliriz (Ersoy, 1998, s. 46).

Türkiye’ de sanat ortamı 1980’lerde, üslup ve genel yaklaşımlarının figüratif ve soyut yönelimlerine ilişkin alternatiflerle birlikte, özel mekânlar ve galerilerde bulunan eserleri, daha geniş bir kitleye hitap etmiş ve bunların algısal düzeyde farklı fikirlerle beraber ortaya atılmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda, genel olarak geometrik ve lirik üslup olarak belirlenmiş soyutsal yönelimlerinde, kavramsal ya da minimalist çözümler ‘modern sonrası’ aşamada araştırılmıştır. 1980’li yıllardan önce dekoratif ve eski şema görsellerinden arda kalan soyut üslupların, biçimsel simgelerin içselliğine ve içerdiği mesaj iletimine dikkati çekmek amaçlanmıştır. En iyi sanat eserlerinin başvurmuş olduğu anlatım yalınlığı; sunum zenginliğine, biçim ve renk olgunluğuna dikkati çekmek amaçlanmıştır (Çavuşoğlu, 2000, s. 91). Bu bağlamda, sanat alanlarındaki kurumların, faaliyetlerin ve yayınların sayısının artması, toplumun sanata ilgisi bireysel anlamda sanatsal zenginliğe neden olan sebeplerdendir.

1990’lı yıllarda ‘sanatsal özgürleşme’ alanlarının arttığı, ulusal ve uluslararası düzeyde etkinliklerin yapıldığı, yapılan yapıtlarda ise; küresel ve ekonomik ilişkiler, Türk sanatını farklı boyutlara taşımıştır.

1990 tam bir kopma yaşattı, sanatta bakış değişikliğe uğradı. Toptan bir şekilde tartışma konusu başladı. Sanatın hangi malzemelerle yapılabileceği ve sanatın ne olduğu tartışmaları zenginlik kazanmıştı. Bunların arasında hiyerarşi olmadığı, pozitivist bir bakış karşısında vurgulanan temalar arasındaydı; çünkü o yıllar bazı

şeylerin bitip başka şeylerin başladığı konusunda emin bir tavır vardı (Akay, 2010, s. 74).

Bu bağlamda, toplumsal bilinç 19. yüzyıldan sonra çok daha farklı bir algının içine girmiş, çabukluk, hız, telaş ortamı içerisinde, sanat eserlerini değerlendirmektedir. Sanatçıların çalışma ortamları, kültürel algıları ve hayatlarını kazanma şekilleri çeşitlenmiştir. Sanatçılar her çeşit konuları kaynak edebilmektedir. Bütün bunlar, yeniden ortaya koyulan ve yeni kombinasyonlarla artış gösteren, sanat serüveni de özellikle Türk sanatında, kültürle harmanlanan bir imkanla yol alabilmektedir (Atalay, t.y., s. 2624).

Teknolojinin ve iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte bütün yöntemlerin çağın dinamizmine uygun bir boyutta hız kazanması, uluslararası kültür ve sanat yarışı kavramları yönünde dikkatini vermelerine sebep olmuş, bundan böyle Batı sanatından alınan bilgi ve teknikleri kalıplar biçiminde uygulamaktan uzaklaşarak, günümüz Türk Resim Sanatı bu dönemin sanatçıları tarafından meydana getirilmeye başlanmıştır. Böylelikle sanatçılar, Türkiye'nin toplumsal yaşam şartlarını ve bu yaşam şartlarını göz ardı etmeden, kendilerine özgü anlatım dili ile Batı'nın biçimsel üsluplarını bir potada karıştırarak modern ve özgün yapıtlar üretmişlerdir (Ersoy, 1998, s. 33).

Modern bir yapıtın anlamlandırılmasında, tarihsel süreç içerisinde konular değiştiği gibi o konulara yüklenen anlamlarda değişmektedir. Sanatın tarihsel ve toplumsal nitelikleri ve oluşturulmasındaki bireysellik dikkate alındığında birçok anlamlılıkla karşı karşıya kalındığı düşünülmektedir.

Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir. Çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, ne derece toplumsal, nasıl bir ortamda ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir (Fischer, 1975, s. 185). Timuçin'e göre; Her sanat yapıtı yaratıcısını örtülü bir biçimde kendinde taşır. Yapıtta gördüğümüz dünya özellikle sanatçının dünyasıdır. Daha geniş bir çerçevede bütün bir dünyadır. Yaratırken kendimizi ne kadar geriye çekersek çekelim yapıtlarımızda bütün bir dünyaya katılırız (Timuçin, 2013, s. 69).

Bu bağlamda, sanatsal tözü, sanatçı zaten içinde taşımaktadır. Afşar Timuçin'in cümlelerinden de anlaşıldığı üzere, sanat eserleri öznellik taşır ve sanatçı kendi iç dünyası ile var olan evrene katılır; bu dünyada da değişime neden olur (Cevizci, 2014, s. 345).

Kişi, genellikle sanat eserini yapan kişiyi anlamaya çalışmak yerine, öznel bir tavırla değerlendirmekte ve kendi düşüncesine göre ele aldığı anda çoğunlukla adil olduğunu düşünmektedir. Ancak, bir sanat eserini gözlemlemenin, yargılamanın ve ne oranda özsel, sanatsal özelliklerle alakalı olduklarını anlamak isteniyorsa, öncelikle titiz bir inceleme yapılması gerekir (Fiedler, 2017, s. 15).

Yapılacak olan incelemeler ve 'anlam örüntüsü' ile ilişkilendirilen, 1960 sonrası eserlerini üreten bir sanatçı seçkisi oluşturulmuştur. Seçilen sanatçılar; İhsan Cemal Karaburçak, Abidin Elderoğlu, Refik Epikman, Arif Kaptan, Cihat Burak, Selim Turan, Adnan Varınca, Şükriye Dikmen, Haşmet Akal, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Neşet Günal, Şadan Bezeyiş, Nuri Abaç, Turan Erol, Orhan Peker, Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Erol Akyavaş, Erdal Alantar, Dinçer Erimez, Yüksel Arslan, Fethi Arda, Ömer Uluç, Mehmet Güleriyüz, Burhan Uygur, Nur Koçak, Alaettin Aksoy, Komet, Utku Varlık, Ergin İnan'dır. Bu sanatçıların 'anlam örüntüsü' kapsamında ortak yönlerinin olduğu gibi farklılıkları da mevcuttur.

3.4.1. İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970)



Görsel 34: İhsan Cemal Karaburçak, “Sarı Senfoni”, 1952-1970, d.ü.y.b., 98,5x63,5 cm. (Berk ve Gezer, 1973, s. 172).

Figüratif sanat eğiliminde bulunan İhsan Cemal Karaburçak, Türk resminde naif bir anlatım dili olan, eskilerin deyimiyle alaylı bir sanatçıdır (Başkan, 1991, s. 30). Çağın soyut anlayışından etkilenen Karaburçak hem dışavurumsal hem de yarı-soyut bir dille renk anlayışını eserlerine yansıtmıştır. 1950’ler de Klee’nin renk anlayışından ve biçim yorumundan etkilenmiş, mor rengi yapıtlarında en iyi değerlendiren sanatçı olarak nitelendirilmiştir (Yeni İstanbul Gazetesi, 1950). Yarı-soyut biçimleri, aynı zamanda çoğu kez iki boyutlu yüzeysel bir anlatım içinde olan sanatçı birçok ödül ve başarı elde etmiştir. Çağdaş sanat anlayışına sahip olan sanatçı, Türk resminde ayrı bir yere sahip olmuştur (Gültekin, 1992, s. 168).

Alberti’ye göre, bir toplumdaki doğruyu dengeyi ve erdemi yaratan bireysel uyum, doğada egemen olan ve sanatın taklit etmesi gereken uyuma değinmiştir. Bu bağlamda Karaburçak, yaşadığı toplumu anlamlandırarak, Ankara ve yöresinden seçtiği imgelerle tonlar içerisinde geçişler sağlayarak özgün yapıtlar üretmiştir. Resimleri insan sevgisi, saf bir duyarlılık ve içten bir doğa resimlerinden imgelerle hayat bulur. Ancak, resimlerine anlamsal örüntü olarak bakıldığında, kendi iç dünyasında belki melankoli belki de morun etkisinden olsa gerek farklı bir mizaç vardır.

3.4.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)



Görsel 35: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, 1971, k.ü.g.b., 114,5x22 cm.

(Sungur, 2018, s. 218).

Sanatçı Abidin Elderoğlu yaptığı doğa soyutlamalarında, lekese ve sert kontrastlar uygulayarak oluşturmuştur. 1950 sonrası oluşan Dışavurumcu-Soyut sanat anlayışının mühim örneklerinden biri olmuştur (Gültekin, 1992, s. 106). Soyut sanat akımına birden dâhil olmamış, geleneksel bir romantizm-ağaç etüdünde asil bir gerçekçilik-zeytinlik de yaptığı renk çabaları gibi soyut araştırmaları ilk önce denemiş daha sonraları soyut çalışmalarını yapmıştır. Daha sonraları ise Arap yazıları, Abidin Elderoğlu’nu etkilemiştir. Orta Asya’ya dönmüş, o tarafın sanatına yönelmiştir. Doğu sanatının özünü bulma gayretinin harika örnekleri görülmektedir (Berk ve Gezer, 1973, s. 85). Sanat yazarlarından Kaya Özsezgin’e göre, “*Kalın çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin kesim biçimleri doldurduğu bu dönem Elderoğlu’nun sanatında belirleyici ve saptayıcı bir nitelik taşır*” (Özsezgin, 1982b, s. 49).

Cusanus’a göre insani sanatın kurulma şekillerinden biri tabiatta olmayan bir ‘şey’ yaratmak şeklinde kendisini göstermektedir. Yani insan idrak sahibi ve yapay formların yaratıcısıdır demiştir. Bu bağlamda Abidin Elderoğlu’nun resimlerine anlamsal örüntü olarak bakıldığında, kullandığı çizgilerin kaligrafiye dönüşmesi, gerçeklikten uzaklaşarak kendi ruhsal görüntüsünü oluşturmuştur. Geleneksel hat sanatına gönderme yaptığı, doğunun sanat ve duygu estetiğini harmanlayarak adeta doğu-batı sentezi oluşturduğu görülmektedir. Başarılı yapıtlar üreten sanatçı, sanatın anlam ve amacını kavrayarak yapıtlarını üretmiştir.

3.4.3. Refik Epikman (1902-1974)



Görsel 36: Refik Epikman, “Natürmort”, 1968, k.ü.p.b., 73x50 cm.

(Gültekin, 1992, s. 53).

Refik Epikman, 1924-28 yıllarında Paris’te, Jullian Akademisi’nde Paul-Albert Laurens’la beraber çalışmıştır. Hem kübizme olan yatkınlığı hem de konstrüktif kaygıları belli olan resimler yapmıştır. 1960’lı yıllardan sonra soyut arayışlara kaymaya başlamıştır. Daha sonraki yıllarda ise soyut ile yarı soyut çalışmalarının yanı sıra renk faktörüne de önem vermiştir (Berk ve Gezer, 1973, s. 45).

Alberti’ye göre ressam her şeyden önce bütün parçaların birbiriyle uyması için uğraşmalıdır. Eğer bu parçalar güzellik içinde ahenkleşiyorsa o zaman birbirlerine de uyacaktır. Epikman’ın resimlerinde de belli bir ahenk ve metaforik çağrışımlar görülmektedir. Vazo içerisindeki çiçeklere yarı-soyut bir biçimde, sanki görünür olmanın ötesinde bir bilgi sunmaktadır. Bu da onun resimlerindeki anlamsal örüntüyü göstermektedir.

3.4.4. Arif Kaptan (1906-1979)



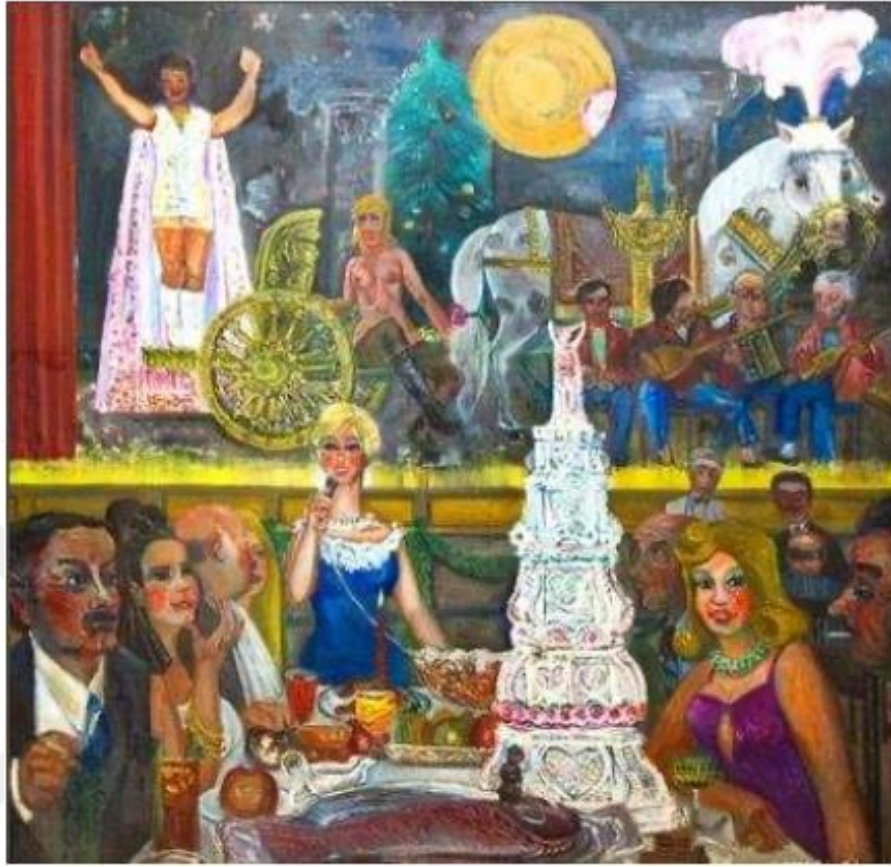
Görsel 37: Arif Kaptan, “Peyzaj”, t.y., t.ü.y.b., 27x21 cm.

(Turani, 1977, s. 103).

Arif Kaptan’da D Grubu’na dahil olmuş, sanatçının grubun genel havasından farklı bir havası olmuştur. İlk sanat yıllarında eleştiriye uğramasına karşın, kendi arama deneme çalışmalarını yılmadan bırakmamış kendi güzelini bulmaya çalışmıştır (Başkan, 1991, s. 62). 1940’lı yıllarda Paris’te Andre Lhote Atölyesi çalışmaları onu kübist eğilimlere yönlendirmiştir. Bu kübist çalışmalardaki soyut eğilimler bir süre sonra folklorik ve yerel çalışmalarla beraber harmanlanmıştır (Başkan, 1991, s. 62).

Kaptan’ın “Peyzaj” isimli resmine bakıldığında, soyut eğilim ve lekeci tavırla beraber günlük yaşamı yansıttığı görülmektedir. Kendi güzelini bulmaya yönelik sanatçı aynı zamanda toplumsal sorunları da önümüze sermektedir. 1940’lı yıllarda Halkevlerinde görev almasından dolayı yurdun birçok bölgesinde bulunması, onun peyzaj resimlerine olan ilgisini arttırmış olmalı ki bu çalışmadaki peyzajın içindeki yerel-modern duygusu ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, eserleri bir anlam örüntüsü oluşturmaktadır.

3.4.5. Cihat Burak (1915-1994)



Görsel 38: Cihat Burak, “Eylemlerimiz”, 1971, t.ü.y.b., 140x140 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

(Öztürk, 2013, s. 114).

Cihat Burak, bir Türk ressamı olarak hem dünya sanatında hem de toplumun ve sanatın koşullarının da içinde bulundurduğu Türkiye’de, Cumhuriyet döneminin belli ve uzun bir aralığın ortasında konumlanmaktadır. Cihat Burak mimarlıktan resme adım atmış, uzun yıllar amatör ressam niteliğinden kurtulmak için çok çaba sarf etmiştir. 1960’lı yıllardan sonra ancak güçlü ve özgün anlatıma ulaştığı söylenebilmektedir (Gültekin, 1992, s. 136). Bunun da olgunluk dönemine denk geldiği ve resimlerindeki naif anlatım diline yaklaşım biçiminden dolayı bir strateji olduğu düşünülebilir.

Cihat Burak’ın resimlerine anlam ve biçimsel olarak bakıldığında, Batı-Doğu kesişmesi ya da başka terimlerle “Batı kaynaklı aracılık” ve “kendi kültürel kökleriyle”

bir düzen içerisinde olduğu da söylenebilmektedir. Bu da kendi yaşantısında yalnızlığını-Türkiye ile ilgili anlam sorgulamalarını, çok dostu olmamakla beraber (gündelik yaşantısının ritmini bozacak tüm ilişkilere mesafeyle yaklaşmıştır) kurcalaması ve sorgulaması ile ilgili olduğu bilinmektedir. Kısacası Cihat Burak'ın eserlerinde tarihsel bir sahne, belki de bugünü gösteren öğelerle harmanlanmış *bir nostaji sahneleri* olduğu söylenebilir (Soysal, 2018, s. 5-6).

Pico Della Mirandola'nın dediği gibi; “*Dünyada olan her şeyi görebilmek için seni Dünya'nın merkezine koydum*” cümlesi, Cihat Burak'ın Türkiye'ye olan özlemine ve onu içselleştirip, resimlerinde toplumsallaştırmasına örnek verilebilir. Burak'ın bu eseri anlamsal örüntü olarak, geçmişten bir sahne olduğunu, ancak bugünü gösteren biçimsel ve figürsel öğelerle ifade ettiği söylenilebilir. Onun, figürleri ayırt edici ve kontürlü yapmaması, ‘gerçekçi’ ayrıntılara girmemesi hem figürlerin duruşu hem de jest ve mimiklerinin öne çıkmasını sağlaması da eserlerinde görülmektedir. Bu bağlamda, ekspresyonizme özgü bir seyir halinde olduğu da söylenebilir.

3.4.6. Selim Turan (1915-1994)



Görsel 39: Selim Turan, “Dizayn”, t.y., d.ü.y.b., 50x35 cm.

(Ersoy, 2004, s. 467).

Selim Turan, köklü ve kültürlü bir aileden gelmiştir. Sanatçının babası da amatörce resim yapmıştır ve ilk resim sevgisini ondan almıştır. Sanatçı, Paris Ekolü sanatçılarından biri olarak nitelendirilir. Yeniler Grubu’nun kurucularındandır. Onlarla beraber ilk sergileri olan “Liman” sergisini beraber açmışlardır (Gültekin, 1992, s. 100).

1947 yılında Paris’e giden sanatçı, Camille Bergeu’nun verdiği burstan yararlanmıştır. Oradaki sanat çevresinden etkilenerek, non-figüratif eğilimler göstermiş ve soyut eğilimlere yönelmiştir (Ersoy, 2004, s. 467).

Paris’te yaşadığı zamanlarda Pablo Picasso’nun ve Matisse’in yapıtlarının sergilendiği “Mai” salonuna kabul edilmiştir. Bir süre sonra Doğu kaligrafisinden etkilenmiş ve kaligrafik soyutlamalar yapmaya başlamıştır. Özgün renk kullanımı ve iç güdüsel lekeleriyle eserlerinde yazınsal bir ifade dili oluşturmuştur. Selim Turan, soyut çalışmalarının yanı sıra figüratif çalışmalar da yapmıştır (Gültekin, 1992, s. 100).

Selim Turan’ın resimlerine ‘*bakıldığında görünenin ötesine*’ bakmak gerektiği açıktır. İzleyenin belleğinde sorular oluşturmayı hedeflemiştir. Onun resimlerine ‘hayatına bakarak’ anlamlandırma yapılabilir. Yaşadığı dönemde yaygın olan Doğu-Batı sentezinin tam ortasında yetiştiği ve soyut eğilimlerini bu şekilde harmanladığı görülmektedir. Bu da eserlerinde anlamsal bir örüntü olarak yansımıştır.

3.4.7. Adnan Varınca (1918-2014)



Görsel 40: Adnan Varınca, “Kasımpatıları”, 1987, t.ü.y.b., 40x60 cm.

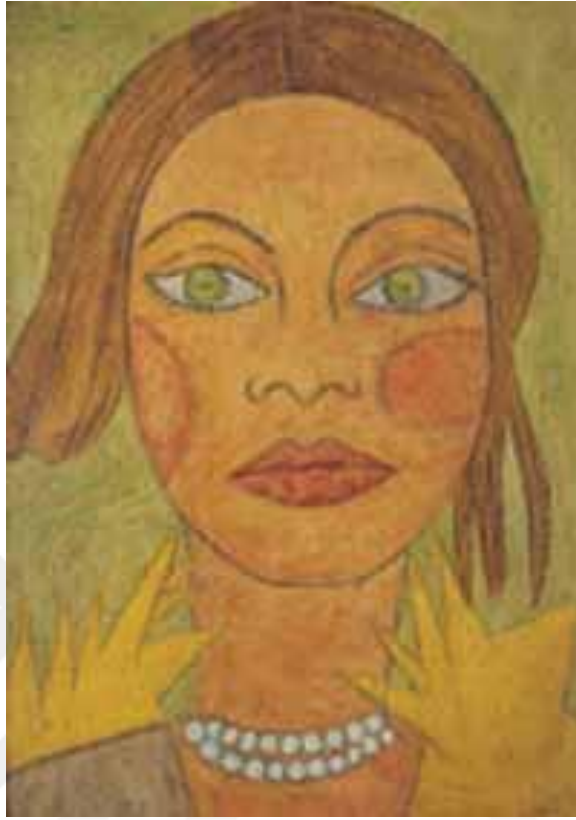
(Sungur, 2018, s. 260).

Adnan Varınca, çiçek ve meyvelerin ressamı olarak adlandırılmış, Akademi’de hem Bedri Rahmi Eyüboğlu hem de Leopold Levy Atölyesi’nden eğitim alarak mezun olmuştur. Bir süre resim öğretmenliği yapmıştır. 1957 ve 1973 Yılları arasında Paris’te resim çalışmalarına devam etmiştir. Birçok ülkede sergi açmış ve ödüller almıştır (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2007, s. 122).

Natürmort resimlerine yoğunlaşan sanatçı, ölü doğayı lekeleri, biçimleri ve fırça vuruşlarını belirgin bir şekilde tuvale aktarmıştır. Doğanın parçalarını abartısız bir biçimde tuvale yerleştirmiş, meyvelerin etrafına çektiği siyah konturlarla ön plana çıkmasını ve derinlik vermesini sağlamıştır (Ersoy, 2004, s. 484).

Adnan Varınca, bir doğa ressamı olarak yaşadığı dönemdeki sürrealist eğilimlerden etkilenmiş ve doğa nesnelerini metaforik olarak anlamlandırmıştır. Yaptığı resimlerde bir tür gerçeklik sınavına işaret etmiş, doğanın kaynağına ve sınırlarına bakmamızı sağlamıştır. İnsanlığın amacı ve doğanın anlamı arasındaki bağı daha fazla gözlemleyen sanatçı, doğayı izlemeyi ve onu kendi biçimleriyle anlamlandırarak betimlediği söylenebilir. Eserlerine yansıttığı bu kavramlar anlamsal bir örüntü olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4.8. Şükriye Dikmen (1918-2000)



Görsel 41: Şükriye Dikmen, “Portre”, t.y., t.ü.y.b., 70x149 cm.

(Gültekin, 1992, s. 149).

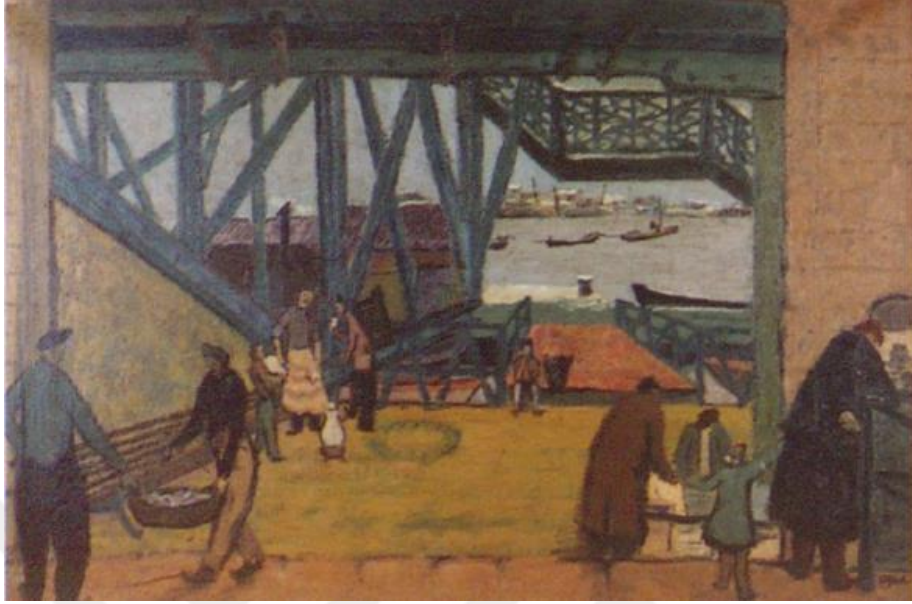
Şükriye Dikmen, Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olduktan sonra, Paris Ecole de Louvre’un Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun olmuştur. 1949-1951 Yılları arasında Fernand Leger’den ders almış, 2 yıl da Roger Chastel ve Singier ile çalışmıştır. Birçok ülkede sergi açan sanatçı, Türk figüratif resminde önemli bir yer tutmuştur. Kullandığı figürlerde kendine özgü formları sadeleştirip, çizgileri pürüzsüz ve kesin bir kararlılıkla kullanmıştır ve yapıtlarında çizgiye de birinci derecede önem vermiştir (Gültekin, 1992, s. 148). Yayınlanan bir sergi kataloğunda şöyle bahsedilmiştir; “*Zarif, kıvrak, elastiki ama çokluk girintisiz, çıkıntısız, daha fazla yuvarlaklar, eğriler, diklerle oynayan bir çizgi daha doğrusu çizi karakteri...*” diye yazılmıştır (Dikmen, 1968).

Figüratif anlatımda kuvvetli bir dili olan Şükriye Dikmen için, Hakkı Anlı şöyle söylemiştir; “*O, renkte kreatör, desende bir heykeltıraş anlayışı*

göstermektedir.” demiştir (Anlı, 1954, s.y.). Yapıtlarında doğu etkileri görülmesine karşın, renk tekniği ile hacim ve düz yüzey elde etmeye, açık koyulu tek yüzeyde kalarak derinlik duygusu hissettirmektedir. Düz yüzey anlayışı ile iki boyutlu biçimleri sadeleştirerek doğanın özünü yansıtmaktadır. Onun sanatı, Doğu ve Batı sanatını harmanlayan, çağdaş sanata katılan, özgün bir yorum gücü sergileyen bir anlatımı vermektedir (Gültekin, 1992, s. 148).

Şükriye Dikmen’in resimlerine bakıldığında, onun sanatının kendine has bir çerçevede ilerlediği görülmektedir. Bu da anlamsal örüntü oluşturmuştur. Arka planda kullanılan rengin zayıf kalması portrenin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Heykelimsi bir havaya sahip ve sadeleştirerek kendine has bir tavır yansıtmıştır. Portrelerinde de bir tanrıça havası oluşturmuş, kadını ön plana çıkarmıştır. Naif bir kişiliğe sahip olan Dikmen, yaptığı yapıtlarda da bu naifliğini yansıtmıştır.

3.4.9. Haşmet Akal (1918-1960)



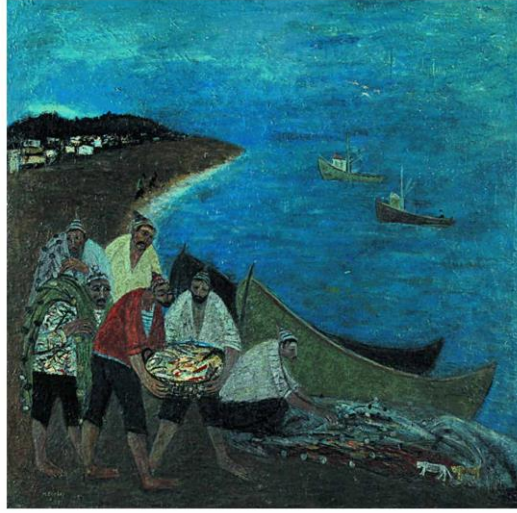
Görsel 42: Haşmet Akal, “Köprü Altı”, t.y., t.ü.y.b., 67x91 cm.

(Köksal, 1990, s.y.).

Haşmet Akal, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Leopold Levy’nin Atölyesi’nde eğitim görmüştür. Okuduğu dönemde “Yeniler Grubu’na” dahil olmuştur. 1949’dan sonra Paris’te Andre Lhote ve Fernand Leger Atölyesi’nde çalışmış ve o dönemdeki non-figüratif eğilime yönelmiştir. 1953’lü yıllarda ülkesine döndüğü yıllarda soyut eğilimlere yönelmiş ve kayıtsız kalamamıştır. Portreler, çocuk bakışları, natürmort, figür gibi soyut düzenlemeleri gerçekçi bir anlayışla yapmıştır (Köksal, 1990, s.y.).

Haşmet Akal da diğer Yeniler Grubu ile beraber, toplumsal sorunları da ele alarak resimlerini üretmiştir. Onlar, resmin toplumu yansıtarak ve halkın günlük yaşantısını resmederek oluşması gerektiğine inanmış, sevinç ve kaygılarını yansıtmayı görüşünde bir araya gelmişlerdir. Bu bağlamda anlamsal örüntü olarak bakıldığında, yapıtlarını oluştururken toplumsal sorunları ele alarak yapıtlarını ürettiği söylenebilir. Haşmet Akal’ın yarı-soyut eğilimle çalışmayı yaptığı söylenebilir. Günlük hayatın telaşını anlatmış, bunu da kendi özsel renkleriyle oluşturmuştur. Perspektif derinliği ile resimde odak noktası haline gelmiş ve dikkati o yöne vermiştir.

3.4.10. Mustafa Esirkuş (1921-1986)



Görsel 43: Mustafa Esirkuş, “Balıkçılar”, t.y., t.ü.y.b., 150x150 cm.

(Ersoy, 2004, s. 217).

Mustafa Esirkuş, Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencilerinden olan sanatçı, On’lar Grubu’nda yer almıştır (Ersoy, 2004, s. 2017). Geleneksel sanatları, yöresel motifler olarak kullanmış ve Türk resmini geleneksel motiflerle ulusal değerler olarak anlamlandırmıştır. Mustafa Esirkuş, yerel olmanın sanatta evrenselliği yakalamak olduğunu belirtmiştir (Esirkuş, 1972, s. 2).

Birçok yarışmadan ödül alan sanatçı, önceleri dışavurumcu bir tavır sergilemiş, sonraları ise soyut kompozisyon çalışmaları yapmıştır. Yerel konuları ele aldığı gibi gelenekselliğini de doğa resimlerine yansıtmıştır. Eserlerindeki kompozisyon düzeninde minyatür ve kilim motiflerinden etkilendiği görülmektedir. Aynı atölyede eğitim alan sanatçılar gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisini yapıtlarına yansıtmıştır (Köksal, 2003, s. 52).

Mustafa Esirkuş’un bu dikkati resmin sağ tarafına çekmek istediği görülmektedir. Hümanist bir yapıya sahip olan ve insanların yaşam ve geçim kavgalarını yansıtmak isteyen bir yapıya sahiptir. Bu da anlamsal bir örüntü oluşturmuştur. Ancak bu insanların, doğanın mutluluk aşılayan bir ortamı içerisinde yaşam havasından payını aldığı da söylenebilir.

3.4.11. Nedim Günsür (1924-1994)



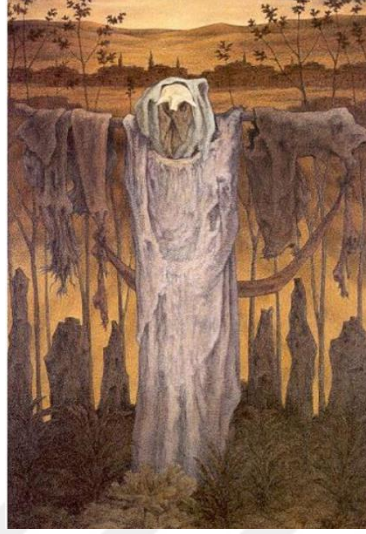
Görsel 44: Nedim Günsür, “Tepe Mahalle”, t.y., t.ü.y.b., 97x33 cm.

(Çoban ve Sert, 2018, s. 454).

Nedim Günsür, resimlerinde yurt sorunlarını ele almıştır. 1973’te açtığı retrospektif sergisinde hikayecilikten kaçan, tablolarında ‘sınırlarını aşmadan anlatacağını anlatan’ bir sanatçı olarak Türk resmine katkıda bulunmuştur. Günsür, resimlerinin çoğunluğunda hayatın akışından kareleri ele almış ve resmetmiştir. Panayır yeri, salıncaklar, balıkçı kayıkları, kömür işçileri gibi... Nedim Günsür yurt sorunlarını da dile getirmek istemiştir. Bunu da belli sınırlar içerisinde ele almıştır. Resimlerinde çizgi, renk ahengi, renk değerlerini ustalıkla uygulamıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 82).

Nedim Günsür’un ele aldığı toplumsal sorunlar üzerine, kent yapılanmasına dikkat çekmek istediği görülmektedir. Dramatik yönünü kendi yorumu, renkleri ve içselliliğiyle oluşturduğu imgelerin anlamsal örüntüleriyle yansıtmıştır.

3.4.12. Neşet Günal (1923-2002)



Görsel 45: Neşet Günal, “Korkuluk VI”, 1988, t.ü.y.b., 165x114 cm.

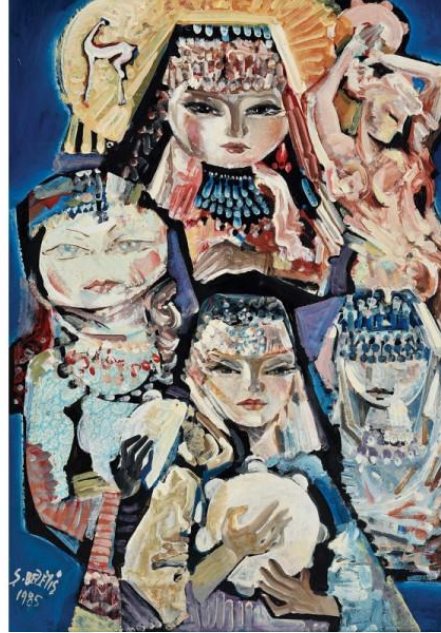
(Büyükkol, 2015, s. 118).

Neşet Günal’ın köy kökenli olması ve çocukluğunda yaşanan toplumsal, ekonomik problemleri irdelemesi diğer sanatçılardan farklı olmasını sağlar. Amacı toplumsal sorunları seyirciye iletmektir. Çözümde ya yapıtın içinde ya da seyirciye bırakmıştır. Mehmet Ergüven, Neşet Günal’ın eserlerindeki toplumsal gerçekçilik hakkında şöyle demiştir; “*Neşet Günal’ı kendisini izleyen kuşaktan ayırt edici en önemli nokta, forma mentalisini yaşamı boyunca sanatsal etkinliğine katık edip, bununla uyum içinde olmasıdır.*” demiştir (Berksoy, 1997, s. 111).

Nedim Günsür ile sanat yolculuğunda aynı düşünceleri paylaşmış, düşünceleri yansıtmaya biçimi bakımından ayrılmışlardır. Günal’ın resimlerinde Anadolu insanı, yaşam ilişkileri koyu ve mat renklerle yarı metaforik biçim öğeleriyle anlatılmıştır. Bu tarafıyla toplumsal gerçekçi öncü sanatçılardan olmuştur (Başkan, 1991, s. 83).

Neşet Günal’ın toplumsal, ekonomik ve politik yarıdaki değişikliklere dikkat çekmek istediği anlaşılmaktadır. Bu da hem yaşantısından hem de köy hayatından gelmesinden kaynaklanır. Buradaki dikkat çeken öğe korkuluktur. Yapıtlarını kendi hayatıyla anlamlandırmasından olsa gerek, farklı bir dil örüntüsü kullanmış ve ruh dünyasını yansıtmak istemiştir.

3.4.13. Şadan Bezeyiş (1926)



Görsel 46: Şadan Bezeyiş, “Köylü Kadınlar”, 1985, t.ü.y.b., 50x34 cm.

(Deveci ve Kırmızı, 2017, s. 227).

Şadan Bezeyiş, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni birincilikle bitirmiş, 1958 yılında ise Roma’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde doktora yaparak ‘Perzionamento’ bölümünden mezun olmuştur. Mimari, heykel ve resim arasındaki ilişki hakkında yazdığı doktora tezi üzerine, Türkiye’ye döndüğünde birçok sergiye katılmış, heykel, seramik, grafik, fresk gibi dallarda da örnek çalışmalar sergilemiştir (Elibal, 1973, s. 176-177).

Yaptığı eserlerde, genel olarak fantastik, soyut ve renkli yaklaşımlar sergilemektedir (Ersoy, 2004, s. 111). Tüm eserleri gerçekliğin özüne, doğa görünümüne eğilmekte ve kendine özgü stilize edilmektedir (Elibal, 1973, s. 177).

Şadan Bezeyiş’in bu resminde, yöresel motifleri kullanarak kadın portreleri yaptığı görülmektedir. Yaptığı figürlerde geleneksel motifleri kullandığı ve bunu da yarı-soyut bir anlatımla oluşturduğu söylenebilir. Mistik bir yapıya sahip olan bu resimde, hem tef çalan kadınlar kına gecesi havası oluşturmakta hem de bir hüznü oluşturmaktadır. Bu bağlamda, toplumu ele alarak kadını betimlemiş ve bir anlamsal örüntü oluşturmuştur.

3.4.14. Nuri Abaç (1926-2008)



Görsel 47: Nuri Abaç, “İsimsiz”, 2003, t.ü.y.b., 49x59 cm.

(Başkan, 2014, s. 110).

Nuri Abaç’ın ilk resimlerinde Anadolu kültürüyle harmanlanmış sürrealist eğilimler görülmektedir. Hitit plastiği ve erken dönem Anadolu Türk sanatı gibi konuları ele almıştır. Daha sonraları, pastel tonları kullanarak, kendi üslubuyla karagöz gibi gölge oyunun kahramanlarını resmetmiştir. Son zamanlarda toplumsal konuları ele almış, geleneksel öğeleri resmetmiştir (Başkan, 1991, s. 88). Oluşturduğu bu dil, gerçeküstücü bir üslupla gerçek dünyanın yansımalarıdır. Geleneksel üslup ve çağdaş olanı harmanlamış, neşe duygusunu minyatür ve süsleme sanatlarından yararlanarak yansıtmıştır. Resimlerinde neşe duygusunu süslü ama yalın bir dille anlatan Nuri Abaç, ele aldığı her konuyu mitolojik bir üslupla anlatmakta ve çağdaş bir yoruma ulaşmaktadır (Özsezgin, 1998a, s. 7-8). Anadolu kültürünü ele alarak yapıtlarında farklı bir betimleme yoluna giden Abaç, Türk kültürünü yansıtan motiflerle bir anlamsal örüntü oluşturmuştur. Genel olarak toplumu betimleyen sanatçı, aslında kendi iç dünyasını da yansıtırken masalsı bir anlatıma başvurmuştur.

3.4.15. Turan Erol (1927)



Görsel 48: Turan Erol, “Mavili-Beyazlı Gecekondular”, 1968, t.ü.y.b., 90x89 cm.

(Özgür, 1999, s. 112).

Turan Erol’un resimlerinde doğa en yalın halinde ele alınmıştır. Onun yüzey ve leke anlayışı düzenli, ölçülü ve dengelidir. Odak noktası olarak renge önem vermiştir. Rengi lekeyle beraber harmanlamış ve keskin çizgi sınırlandırmasından kurtulmuştur. Bu da resimlerinde leke niteliğindedir (Berk ve Gezer, 1973, s. 82-83). Atölye ressamı olarak tanımlansa da doğa izlenimine hâkim resimler yapmıştır (Berk, 1990, s.y.).

Doğanın ve gerçekliğin taklidi ne kadar basit görünürse görünsün, hakkında karar verilmesi en zor ifadelerden biri olmuştur. Bu bağlamda, Turan Erol’un resimlerine bakıldığında, yapıtlarındaki anlam örüntüsünün günlük hayatımızda görünen doğanın, kendi gözüyle ve ruh halinin dışavurumuyla gerçekleştiğini söylenilebilir. Renklerindeki lekese tavrının, beyazın ve mavinin oluşturduğu ahengin, yaşamı ve yerleşik hayatı anlattığı da görülmektedir.

3.4.16. Orhan Peker (1927-1978)



Görsel 49: Orhan Peker, “Kargalar”, 1957, Litografi, 36x48 cm.

(Halıcı, 2017, s. 59).

Orhan Peker, altı yıl kadar Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim görmüştür. 1947’de ise, On’lar Grubu’na katılmıştır. Avusturya, Almanya, İspanya, Hollanda, Paris müzelerinde araştırmalar ve incelemeler yapmıştır. 1959’da ise Ankara’ya yerleşmiştir. Burada birçok yarışmaya katılmış ve ödül almıştır. Ayrıca, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nda Grafiker olarak çalışmıştır. Resimlerinde ise, lekeci anlayışı benimsemiş ve konu olarak gündelik yaşamdan kareleri ele almıştır. Kuşları, horozları, atları, mandaları, köpekleri kendine özgü yorumlamıştır (Gültekin, 1992, s. 132). Bu da yaptığı baskı çalışmalarından esinlenerek oluşmuştur. Kendine özgü bir renk olgusu da vardır. Orhan Peker, lekeci anlayışın önemli temsilcilerindendir (Berk ve Gezer, 1973, s. 84).

Orhan Peker, lekeci anlayışıyla ele aldığı hayvan resimlerinde metaforik bir anlatım dili oluşturan sanatçılardan biri olmuştur. Onun resimlerinde görülen hayvan figürlerinde kullandığı renkler daha çok hareketli ve birbirinden ayırt edici bir biçimde düzenlediği görülmektedir. Bu da sanatçının iç dünyasının bir yansıması niteliğindedir. Gündelik yaşantıları ele alış biçimi, toplumu yansıması eserlerine bir anlam örüntüsü oluşturmaktadır.

3.4.17. Burhan Doğançay (1929-1992)



Görsel 50: Burhan Doğançay, “Kompozisyon”, 1989

(Başkan, 2014, s. 112).

Hukuk Fakültesinden mezun olan Doğançay, Paris’te doktorasını tamamlamış, o sıralarda sanat eğitimi almaya başlamıştır. Babası ressam Adil Doğançay’dır ve 1950’li yıllarda çıkış yapan sanatçılardan biridir. 1952-1964 Yılları arasındaki çalışmaları erken dönem diye adlandırılır ve o dönemde yaptığı çalışmaları soyut resim eğilimi göstermiştir (Ersoy, 2004, s. 185). Ayrıca, Post-Modernist eğilimlere dahil olan Burhan Doğançay, duvar resimlerinden, yırtılmış ilan ve afişlerden, belli belirsiz Osmanlı kaligrafisinin izlerinden de etkilenmiştir. Ancak yaşadığı kentleri de betimlediği bilinmektedir (Başkan, 1991, s. 99). Birçok sanat dalıyla da ilgilenen sanatçı, fotoğraf sanatına da eğilim göstermiştir. Bunlarda görülen, yaptığı eserleri oluşturmada eskiz niteliğini taşır. Zira sanatçıya ait tüm yapıtlar, kendi imgelerinin dünyası ve çıplak halleri bu fotoğraflarda da görülmektedir (Eroğlu, 2019, s. 123).

Yaşadığı yerlerin sesi olmak adına kent duvarlarındaki bıraktığı izleri incelemiş, onları sanki parçalanmış ve bir bütüne ulaşmış gibi sanatına aktarmıştır. Tabi her ressamda olduğu gibi bunu kendi iç dünyasıyla harmanlayarak betimlemiştir. Bu bağlamda Doğançay’ın resmine bakıldığında soyut imgelerin bir anlam örüntüsü halinde kullanıldığı ve kaligrafik eğilimler gösterdiği görülmektedir.

3.4.18. Özdemir Altan (1931)



Görsel 51: Özdemir Altan, “Soyağacı”, 1991, t.ü.a.b., 130x162 cm.

(Plastik Sanatlar Derneği, 1991, s. 46).

Özdemir Altan, 1948 yılında Zeki Faik İzer Atölyesi’nden, 1956 yılında mezun olmuş ve 6 yıl sonra akademiye asistan olarak atanmıştır. Öğrencilik yıllarında Ingres’e ve İtalyan Primitiflerine ilgi duymuştur. Sanata olan sevgisi onu Kübizm’i incelemeye yönlendirmiştir (Gültekin, 1992, s.140).

1960’lı yıllara kadar sanatsal arayış içerisinde olan sanatçı, 1970’li yıllarda yaygın olarak tanınan eserlerini yapmıştır. Daha sonraları soyut öğelerle realist bir eğilim göstermiştir (Başkan, 1991, s.99).

Özdemir Altan’ın “Soyağacı” adlı eserinde görünen ve görünmeyen imgelerin soyutlaştırılmış haliyle bir dışavurumu olduğu görülmektedir. Babası tarafından çok sevilmeyen bir çocukluk yaşamasından olsa gerek, yapıtlarında ailevi yaşantısını sanki daha iyi ve daha mutluymuş gibi göstermeye çalışmıştır (Eroğlu, 2000, s. 14-15). Bu da eserlerinde bir nevi görünenin ötesinde görünmeyeni simgelemekte ve anlam örüntüsünü oluşturmaktadır. Resimdeki şematik düzende kullanılan siyah rengin birbirine bağlantılı olduğu ve bunların soyağacını temsil ettiği söylenebilmektedir. Arka planda kullanılan renklerin lekesel ve açık renkte olması, yapılan soy ağacının koyu renginin ön plana çıkarılmasını sağlamıştır.

3.4.19. Erol Akyavaş (1932)



Görsel 52: Erol Akyavaş, “Kuşatma”, 1982, t.ü.k.b., 266x366 cm.

(Kılıç, 2006-2007, s. 336).

Erol Akyavaş, Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’ne misafir öğrenci olarak katılmış ve resim hayatına orada başlamıştır. 1950’li yıllarda Floransa Yaz Akademisi çalışmalarına dâhil olmuştur (Sönmez, 2018, s. 317). 1959’dan sonra Amerika’ya yerleşmiş, batının sanat ve düşünce yapısını kendi kültürüyle bütünleştirmiştir. İzleyicinin bilinçaltına göndermeler yapan ve gerçeküstücü eğilimler gösteren Erol Akyavaş, mekân ilişkisi kurmadan, geometrik soyutlamalarla resimlerini betimlemiştir (Başkan, 1991, s. 99).

Simgesel anlatımlarla, tuval üzerine akrilik ve karışık teknikler kullanmıştır (Ersoy, 2004, s. 32). Çalışmalarında, İslam dinine has kaligrafik imgeler kullanan ve bunları çağdaş formlarla ifade etmesi onun en önemli özelliklerinden biri olmuştur (Sönmez, 2018, s. 317). Bu özelliklere dayanarak Akyavaş’ın yapıtında kullandığı geometrik öğelerin mekân olgusunu aşarak daha soyut ve mekânsal boşluğu oluşturduğu söylenebilir. Onun kullandığı bu mekânsal öğelerin temelinin dinsel motiflere dayandığı ve bir anlam örüntüsü gösterdiği de görülmektedir. Onun oluşturduğu bu dil, nesnelerin fiziksel özelliklerini de göz önünde bulundurarak oluşturulmuştur.

3.4.20. Erdal Alantar (1932-2014)



Görsel 53: Erdal Alantar, “Marine”, t.ü.y.b., 1986, 100x50 cm.

(Artnet, Erişim Tarihi: 08.08.2020).

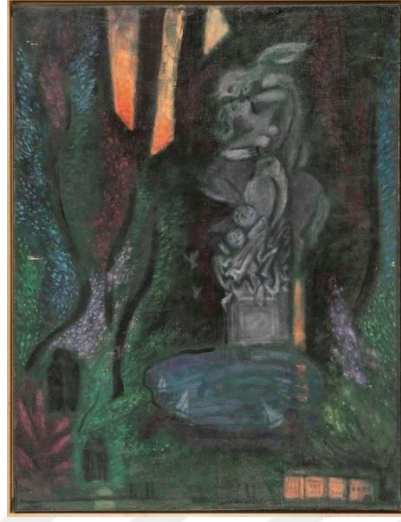
Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim Bölümü mezunu olan Erdal Alantar, 1959 yılında Paris’e yerleşmiştir ve orada Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykel alanında uzmanlaşır (Ersoy, 2004, s. 37). Türkiye ve Avrupa’da çeşitli kişisel sergiler açmış, aynı zamanda karma sergilere de katılmıştır. Türkiye ve yurtdışında birçok müzede eserleri yer almaktadır (Sağlam, 1998, s. 8). Ülkesine

döndüğünde Gazi Eğitim Enstitüsü'nde görevine kaldığı yerden devam etmiştir. Bu süreçte Ankara'da anıt ve heykel çalışmalarına devam etmiştir (Ersoy, 2004, s. 37).

Alantar kendisi ve yapıtları hakkında; Ben doğadan gelen ressamım. Sanat hayatımın başlarında bütün klasik tarzları araştırıp, o türlerde çalışarak uzun bir süre sonra soyut resme kendimi zorlamadan geldim. Bu süre de Empresyonist, desen, Ekspresyonist, Fovist çalışmalardan sonra yapıtlarıma Beethoven, Mozart ve Choplin eklendi. Resimlerimde doğayı bulamayan doğayı tanımıyor demektir. Çünkü doğa en iyi Larousse'dur demiştir (Alantar, 1981, s. 3).

Ritim örüntüsüne sahip non-figüratif eserler üretmiştir. Onun doğayı görme biçimi farklı boyutlara ulaşmış ve Türk resminde önemli bir yere sahip olmuştur. Burada kullandığı renklerin çizgisel bir ahenge dönüştüğü görülmektedir. Onun eserlerinde yaptığı bu destansı, büyüleyen ve hareketli kütlelerle tuvalinde sınırlayan ışık hareketleri içgüdüsel bir davranış sergilemektedir. Bu içgüdüsel davranışı bir anlam örüntüsü oluşturmaktadır.

3.4.21. Dinçer Erimez (1932)



Görsel 54: Dinçer Erimez, “Aşk”, t.y., t.ü.y.b., 130x100 cm.

(Artium Modern, Erişim tarihi: 08.07.2020).

Akademiden mezun olduktan sonra 1959-60 Yılları arasında İtalya’ya giden sanatçı, 1952-1962 Yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu’nda sanat programları düzenlemiştir (Sanat Çevresi, 1985, s. 17).

Daha sonraları akademide çalışmaya başlamış, 1965 yılında bir yıl süre ile Paris’e gitmiş, orada Henri Goetz atölyesinde çalışmıştır. Yapıtlarında toplumsal konuları ele almış, figür ve biçim soyutlamaları yapmış, lekeli ve sert kontrastlar kullanmıştır (Gültekin, 1992, s. 174).

1980’li yıllardan sonra, çocuk figürleri, sevgi ve özgürlük dolu düzenlemeleri konu olarak ele almıştır. Resimlerinde kullandığı motif ve figürleri, renkçi ve dışavurumcu bir yorumla, yarı- soyut bir dille ortaya koymuştur (Tos, 1985, s. 14-15).

Ficino’ya göre, doğanın sağladığı form güzelliği, zihinle kavranabilen ruhsal eylemin, gözle algılanan çizgi ve rengin, kulakla algılanan sesin uyumu olmuştur. Bu bağlamda Erimez’in resmine bakıldığında, doğanın içerisinde yer almış saf sevginin bir ‘aşk’ teması içerisinde bulunduğu söylenebilir. Birbiriyle olan uyumu, lekeli bir biçimde ön plana çıkan annenin çocuklara sarılması ve renk düzeni sanki doğa anayı temsil etmektedir. Bu anlamsal örüntünün diğer resimlerine de yansıdığı söylenebilir.

3.4.22. Yüksel Arslan (1933-2017)



Görsel 55: Yüksel Arslan, “Arture 163-Kapital XII”, 1972, k.ü.k.t., 36x21,5 cm.
(Karaalioğlu, 2017, s. 788).

1961 yılından itibaren yaşamını Paris’te sürdüren sanatçı, 1955 yılındaki ilk sergisi ile (Mehmet Siyahkalem’den sonra) Türk resminde gerçeküstücü eğilimler başlatmıştır. Kendi öyküsünü anlatan sanatı; çocukluk ve gençlik yılları, yaşam sorunları ve toplumsal sorunları içinde irdelemesiyle ortaya çıkarmıştır. Figür stilizasyonları ile başarılı olmuş, geçmişe yönelik ve günümüz insanını düşündüren, kendi iç yaşamıyla kurduğu bağ ve her türlü olayı güçlü bir sanat diliyle anlatımını sağlamıştır. 1950’li yıllarda Halk sanatlarını, özellikle Karagöz’ü araştırmış, teknik olarak kendi yöntemlerini araştırma yoluna girmiştir (Gültekin, 1992, s.120).

Doğal ve organik maddeleri kullanarak resimler yapmaya başlayan sanatçı, 1961 yılına kadar vurgulayarak işlediği erotik döneminde insanları, öküzleri ve atları daimî olarak abartılı bir biçimde aksetmiştir. Daha sonraki çalışmalarında, düşünsel yönüne ağırlık verdiği, yani kavramlarla anlatım biçimini zenginleştirmiştir. İnsan figürü ve portrelerinde, iç ve dış yaşam karmaşalarını dramatize etmiş, çeşitli görüntüler içinde yansıtmıştır. Devamlı arayış içerisinde olan sanatçı, gerçeküstücü

anlayışını, içsel yaşamı doğrultusunda imge çeşitliliğini, kendine özgü biçim ve teknikle, her yeni döneminde anlatmıştır (Çapar, 2016, s. 301).

Arslan'ın farklı bir anlatım dili olduğu söylenebilir. Onun yapıtları bir tür mizah içerir. Bunu da yansıtırken (içsel yaşamı doğrultusunda), düşünerek hatta düşündürerek, fantastik bir üslupla ele almıştır. Toplumsal sorunlara dikkat çekmek isteyen sanatçı, bu resimde de elin içine yerleştirdiği bir şehirden kesit sunmaktadır. Bu plastik dil anlayışını, günlük yaşantıya hatta kendi içsel yaşantısına ve ruh haline dönüştüğü anlamsal örüntünün diğer yapıtlarında da görüldüğü söylenebilir.



3.4.23. Fethi Arda (1936-1996)



Görsel 56: Fethi Arda, “Gecekondu ve Apartmanlar”, 1975, t.ü.y.b., 80x100 cm.

(Özsezgin, 1997, s. 82).

1958’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde Yüksek lisans derecesini bitiren Fethi Arda, 1965’te Akademi’ye atanmış ve Sabri Berkel’le beraber çalışmıştır. Emilio Vedova ve Henri Goetz ile beraber çalışmalar yapmıştır. Ayrıca atölye hocası olan Zeki Kocamemi’nin kübist anlayışından etkilenmiş ve ilk çalışmalarını bu anlayış çerçevesinde oluşturmuştur. Bir süre Lirik-Soyut anlayışta yapıtlar üretmiştir. Ancak daha sonraları figüratif çalışmalar ve dışavurumcu anlayışta çalışmalara dönmüştür (Gültekin, 1992, s. 164).

Daha sonraları paletinde adeta tabiat görüntüleri işlemiş ve toprak renklerini hâkim olarak kullanmıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 84). Bu da bir dönem yağlı pastel tekniği kullanmasına bağlı olabilmekte ve ürettiği natürmort, gecekondu, Bodrum gönüllülerini konu aldığı resimlerinde ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Fethi Arda’nın anlamsal örüntünün lirik-soyut bir ifadeyle derinliğe ulaştığını söyleyebiliriz. Toplumsal sorunları göz önünde bulundurarak yaptığı bu eserde, arka bölmenin derinliğe ulaştığı ve lekeci tavrının oluşturduğu *yüksek apartmanlar* olduğu görülmektedir. Ön planda ise, vurgulanan daha *küçük evlerin* (gecekondu) renklerinin koyu-açık tonlarda göz önünde olduğu söylenebilir.

3.4.24. Ömer Uluç (1931-2010)



Görsel 57: Ömer Uluç, “İsimsiz”, 1989, t.m.ü.y.b., 100x150 cm.

(Dolmacı, 2020, s.y.).

Nuri İyem Atölyesi’nde 1950 yılında çalışmaya başlamıştır. Amatör sanatçılarla beraber oluşturdukları ‘Tavanarası Grubu’yla’ soyut sanat çalışmaları yapmış ve o dönemde Dışavurumcu-Soyut Sanat anlayışının önde gelenlerinden olmuştur. Bir süre Amerika’da yaşayan Ömer Uluç, orada tanınmış olan soyut sanatçı Nicolas de Stael’in de etkisinde kalmıştır. Stael’in yapıtlarında boyalar kalın yapısal üniteler halinde ve inşa halinde kullanılmıştır. Bu dönemde soyut sanatı sentezleyen

Ömer Uluç, üst üste uyguladığı fırça darbeleri ile mekânsal sorununu irdelemeye çalışmıştır (Gültekin, 1992, s. 102). 1960'lı yıllardan sonra iri armalar şeklinde dönüp duran, renk bükümleri yapmış ve bunlar giderek insan figürlerine dönüşmüştür. Belki de temelinde Geleneksel Osmanlı Sanatları ve kaligrafisinden esinlendiği bir noktaya varmıştır. Renkleri kendine özgü biçimlerde ve hareketli lekelerle kullanmıştır.

Bu çalışmalarla ilgili Uluç, Boyada beni başından beri en çok ışık ilgilendiriyor. Eskiden tuvalin bir iki yerine dağıtılan ışık, şimdi tuvalin çoğunlukla ortasında duran figürün tümünü kapsıyor. Desenlerle hızlı çizimle elde edilen kesikliği, boyada ışık ve çok renklilikle bulabiliyorum demiştir (Sanat ve Sanatçılar, 1965, s. 4).

Bu bağlamda Uluç'un resminde, kaligrafik bir anlam örüntüsüyle figür oluşturduğu görülmektedir. Oluşturduğu bu figürü koyu-açık gri tonlarında yapmış, arka planda da kırmızı tonları kullanarak figürü ön plana çıkarmıştır.

3.4.25. Mehmet Gülerüz (1938)



Görsel 58: Mehmet Gülerüz, “İsimsiz”, 2001, t.ü.y.b., 73x60 cm.

(Dolmacı, 2020, s.y.).

Akademik eğitimini birincilikle bitiren Mehmet Gülerüz, 1970’li yıllarda devlet bursu ile Paris’te öğrenim görmüştür. Daha sonraları New York’a gitmiş, 1984 yılında Brüksel’de çalışmıştır. Orada bir yıl kadar yaşadıkdan sonra İstanbul’a dönmüştür (Gülerüz, 1996, s. 1).

Güleryüz Akademi’de bir grup öğrenci arkadaşlarıyla beraber Yeni Figürasyon eğilimini benimsemiştir. Öğrencilik yıllarında ise soyut arayışlarda olmuş ve araştırmalar yapmıştır ve bunu da kullandığı figürlere ve desen arayışlarına yansıtmıştır. Bir dönem çalıştığı Akademi’deki çalışmalarında yaptığı desen arayışlarını, aslında bir başkaldırı olarak yapmıştır. Akademi’den uzaklaşmak istemiş ve şöyle söylemiştir; “O güne kadar Akademi’de istenen figürün çok ötesinde bir figür. Yırtan parçalayan tekrar alıp bir araya getiren, müthiş enerjik, başkaldıran bir figür” yorumunu istemişlerdir. Böylelikle, 1960’lı yıllarda topluma yönelen ilgi artmış, içerik ve somut kavramlar ehemmiyet kazanmıştır (Boyut, 1988, s. 24-25).

Desene olan ilgisi ve o anın verdiği bilgilerle, ne olacağını bilmeden karşısındaki figürü ruhsal vaziyetini anlama çabası içine girmiştir. Her gün gördüğü insanları çizmeye çalışmıştır. 1980’li yıllardan sonra Batı’ya paralel kendini geliştiren Mehmet Güleryüz, Türk Resminde Yeni-Figürasyon ve Dışavurumcu Sanat anlayışında önde gelen sanatçılardan biridir (Gültekin, 1992. s. 198-199).

Bireysellikle toplumsallığın kesişmesini betimleyen bir sanatçı olmuş ayrıca sanat, kimlik, siyaset gibi konulara özenli bir yaklaşımı yansıtmıştır. Kişisel olanla siyasi olanı, Türkiye’nin yaşayan kültürünü, geçmişle ve bugünle kurduğu ilişkiyi doğaçlama yaparak eserlerine yansıtmıştır (Shaw, 2009, s. 10). Bu bağlamda, eserlerinde görülen kendi içsel yolculuğunun, toplumsal konuları ele alarak tuvaline aktardığı söylenebilir. Bu da bir anlam örüntüsü oluşturmaktadır.

3.4.26. Burhan Uygur (1940-1992)



Görsel 59: Burhan Uygur, “Triptik”, d.ü.y.b., 55x54 cm., Kile Sanat Galerisi Koleksiyonu
(Özsezgin, 2000, s. 197).

Burhan Uygur 1969 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nden mezun olmuştur. 1960’larda Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz, Komet gibi sanatçılarla beraber Yeni-Figürasyon Eğilimi içerisinde yer almış, biçimsel çözümlemelere yönelmiş, toplumsal ve ruhsal yaşantıyı da ele almıştır. Yapıtlarında fantastik figürler kullanmış, insanın iç yaşamını da gerçek bir dille yansıtmıştır (Gültekin, 1992, s. 138). Resimleri, sanki bir sisin arkasından bakar gibi görülen, imgelerden oluşmaktadır. Kullanılan her renk, çizgi, leke anlam yüklüdür. Hatta Cihat Burak onun resimleri için; “*Şöyle bir resim yapmak için her şeyimi verirdim*” demiştir (Tansuğ, 1969, s. 405).

Burhan Uygur’un bilinçaltı dünyasında masalsı bir evren vardır. Resmi üç plana bölmüştür. Resmin sağ alt köşesinde bulunan ev imgesinin düşsel bir yapısı vardır. İzleyiciyi hayal dünyasına yönlendiren figür betimlemeleri yarı-soyut biçimde ele alınmış, şiirsel bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamda onun bu bilinçaltı imgelerinin anlamsal bir örüntüye sahip olduğu da söylenebilir.

3.4.27. Nur Koçak (1941)



Görsel 60: Nur Koçak, “Fetish Object 2”, t.y., t.ü.a.b., 162x130 cm.
(Ersoy, 2004, s. 328).

İlk resim çalışmalarını Turgut Zaim’le Ankara Koleji’nde yapmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi’nde Adnan Çoker, Neşet Günel, Cemal Tollu gibi ressamlardan eğitim almıştır. 1970 yılında ise Paris’e gitmiş ve eğitim görmüştür (Ötkünç, 2013, s. 88). Foto-Gerçekçi üslubu benimseyen sanatçı, kullandığı objeleri fetiş nesnelere dönüştürmüştür (Ersoy, 2004, s. 328). Hatta Paris’e gittiği yıllarda kendisine şu soruyu yöneltmiştir, *“Bütünüyle bir kadın olarak nasıl ayakta kalabilirim?”* demiştir (Ötkünç, 2013, s. 88). Bu sorunun üzerine çalışmalarını gerçekleştirmeye başlamıştır.

Toplumsal cinsiyetçiliğe ışık tutan sanatçı, Türkiye’de sanat ortamında ideal güzelliğe ve kapitalizmin dayattığı öğelere karşı çıkmıştır. Yapıtlarında fotoğraftan yararlanmış ve Air-Brush kullanarak daha belirgin, daha net görüntüler elde etmiştir. Ruj, parfüm şişesi, fileli kadın çorabı, mağaza vitrini gibi objeleri ön plana çıkartarak ve büyütürken günlük işlevinin dışına çıkarmıştır (Ersoy, 2004, s. 328). Bu bağlamda, sanatçının bu yapıtı realist bir biçimde anlam örüntüsü oluşturmaktadır. Nur Koçak’ın resimleri kadını temsil eden, onu yansıtan bir yapıya sahiptir. Ön planda olan temsil niteliğindeki parfüm şişesi resmin tam ortasına yerleştirilmiş, yansıtmak istenilen fetiş nesneyi izleyiciye sunmuştur.

3.4.28. Alaettin Aksoy (1941)



Görsel 61: Alaettin Aksoy, “Plotaj Hatası”, 1991, t.ü.y.b., 89x116 cm., Kile Sanat Galerisi Koleksiyonu

(Aksoy, 1994, s. 24).

Akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nden mezun olmuştur. 1972’de burslu olarak Paris’e eğitim almaya gitmiştir. 1976’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne asistan olarak başlamıştır (Suci, 2017, s. 110). Paris’te eğitim aldığı yıllarda gerçeküstücü çalışmalara yönelmiştir. Yaptığı resimlerdeki figür eğilimleri gerçeküstücü bir tavırla ele alınmıştır.

Sezer Tansuğ, Alaattin Aksoy hakkında şöyle söylemiştir; Aksoy, figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemler kullanıyordu, bu yüzden resim düzenleri üslupta serüvenciliğin, yalnızca yüzeysel bir girişimden ibaret olduğunu gösteriyor, temelde atölyenin kuralcı disiplinine bağlı kalmakta olduğu anlaşıyordu (Tansuğ, 1995, s. 108).

Özgün baskı çalışmaları da olan sanatçı yağlıboya çalışmaları gibi aynı derecede başarılı olmuştur. Biçim ve formlarda kendini belli eden zıt renk uygulamalarıyla dikkat çekmiştir (Başkan, 1991, s. 117).

Alaettin Aksoy'un "Plotaj Hatası" adlı eserinde, perspektif derinliğiyle beraber fantastik bir anlatım dili kullandığı görülmektedir. Hareketli bir yapıya sahip olan eseri, insanlık durumunu, yaşamı yansıttığı görülmekte; ancak, izleyiciye tam anlamıyla 'budur' dedirtmeden bilinçaltına hitap etmektedir. Yapıtlarında gerçekleştirdiği anlam örüntüsünün, izleyiciye her seferinde farklı düşündürdüğü söylenebilir. Ayrıca, kullandığı figürlerin nerede yaşadığının, hangi çevrede olduğunun önemi olmadan gerçeküstücü eğilimlerle oluşturmaktadır.

3.4.29. Komet (1941)



Görsel 62: Komet, “Figürlü Kompozisyon”, 2016, t.ü.y.b., 27x35 cm.

(Sungur, 2018, s. 260).

Komet, hem Türk ressamı hem de şairdir. Resimleriyle şiirleri iç içedir. Aslında şiirleri, ressamlığının açıklayıcı kısmında olmuştur.

Resimleri ve şiirleri arasındaki bağlantı hakkında söyle şöylelemiştir; Aslında çok fark yok, aracı malzeme değişiyor. Söylemek istediğinizi, önerinizi örmek için değişik espaslarda kulaç atabilirsiniz. Tabiki silahınızı kullanmayı bilecek ve elemanlarınızı gayet iyi tanıyacaksınız. Aynı anda ayrı alem katmanları olarak belirliyor (Erciyes, 2013, s. 8).

1960-1967 Yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zeki Faik İzer atölyelerinden mezun olmuştur. Yapıtlarında gerçeküstücü ve dışavurumcu eğilimi ele almış, Türk toplumunu da konu edinmiştir. 1960’lı yıllarda Toplumun o karmaşık hallerini, kalabalıklarını, gerçekçi bir dille ve psikolojisini fantastik bir anlatımda resmetmiştir. Genellikle ölüm ve acı temasını vurgulayan sanatçı bunu kırmızı, sarı ve pembe tonlarla ifade etmiştir (Suci, 2017, s. 107). Komet’in figürlerindeki ifadelerin bir acı teması içerdiği görülmektedir. Yapıtlarının merkezine yaşamı ve insanı konu etmiş ve şiirsel bir yapıyla bağdaştırmıştır. Onun bu anlatım ve ifade dilinin anlam örüntüsü oluşturduğu söylenebilir.

3.4.30. Utku Varlık (1942)



Görsel 63: Utku Varlık, “Soyut Kompozisyon”, 1992, k.ü.l., 35x50 cm.

(Sungur, 2018, s. 260).

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni 1966’da bitiren sanatçı, 1975’ten sonra yaşamını Paris’te sürdürmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nden resim eğitimi almış, Sabri Berkel Atölyesi’nden de litografi ve gravür eğitimi almıştır. Paris’e burslu olarak gitmiş, George Dayez’den litografi eğitimi almıştır (Bozlu Art, 2014). Gerçeküstücü üslubu ve fantastik gerçekçi görüşü benimseyen sanatçı, düş dünyasını yansıtmıştır. Son dönem yapıtlarında, belli belirsiz kadın figürlerini ön plana çıkarmış, gizemli ve transparan bir örtüyle kaplanmış kadın figürlerini kendini bulmaya ve tanımaya çalışan varlıklar halinde betimlemiştir. Sürekli sorgulanan varoluşun, metafizik içinde enerjide ve ışıpta aranışını sergilemiştir (Ersoy, 2004, s. 485). Bu bağlamda, ‘Soyut Kompozisyon’ adlı eserine bakıldığında, onun biçimsel öğelerinin belli belirsiz renk ahenginde bulunduğu söylenebilir. Yeşil ve sarı renkleri bir arada kullanarak derinlik vermiş ve fantastik bir ifade kullanmıştır. Düşünsel bir anlam örüntüsü kullanan sanatçı, insanın çevreyle ve doğayla olan belleğini irdeleyen simgesel bir dil kullanmıştır.

3.4.31. Ergin İnan (1943)



Görsel 64: Ergin İnan, “Hızlı Böcek”, 2001, a.ü.y.b., 30x23 cm.

(Kılıç, 2006-2007, s. 338).

1968 yılında Akademi’den mezun olan Ergin İnan, aynı yıl içerisinde Akademi’de Resim Bölümü’nde asistan olarak göreve başlamıştır. Almanya, İtalya ve Fransa gibi ülkelerin çeşitli yerlerinde uzun yıllar sanatsal çalışmalar yapmıştır. 1982 yılında Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Öğretim Üyesi, 1985

yılında ise Profesör olmuştur. Yurt içi ve yurt dışında yarışmalardan ödüller almıştır. Birçok karma sergiye katılmış ve birçok kişisel sergi açmıştır (İnan, 1995, s. 1).

İnan, ilk olarak özgün baskı çalışmaları yapmış, renkçi anlayışı benimsemiştir. İzleyicinin yaşam ve gerçeklik duygusuna dikkat çekmek istemiş, düşünce yapısına odaklanmıştır (Gören, 1998, s. 214).

Daha sonraları fantastik-gerçekçi bir tarz içerisinde, figürleri deformasyona uğratmış yeni bir üslup haline getirdiği çizimleri oluşturmuştur. Geleneksel ve kültürel öğeleri de kendi yorumlamalarıyla yapıtlarında yorumlamıştır. Sanatçı, tinsel bağlamda ele aldığı son dönem yapıtlarında, varlıkları anatomik, kültürel ve evrensel imgelere dönüştürmüştür (Ersoy, 2004, s. 277).

Yapıtlarında içsel bir yolculuğa çıkaran sanatçı, metaforik imgelerle bilinçaltını açığa vurmaktadır. Ergin inanın bu eserinde, kaligrafik öğeler ve metaforik imgeler görülmektedir. İfade biçimi olarak kullandığı böcek imgesi ön planda tutulmuş ve tarihsel bir dil oluşturduğu söylenebilir. Metaforik anlatım dilini kullanan sanatçı, yapıtlarında ölümsüzlüğü de simgelemektedir. Bu bağlamda sanatçı, yapıtlarında bir anlam örüntüsü oluşturmuştur.

Sanat eserleri, sanatsal etkinliğin sadece en içteki özünden kaynaklanmaktadır. Ancak karşıdaki dünyayı, sanatçının özleşmiş ilgisi açısından görülebilirse anlaşılabilir. Sanatçılar eserlerini oluştururken kendi yaşantısıyla beraber çevresini, bilinçaltındaki imgelerini, duygularını, düşüncelerini vb. etkileşimlerini harmanlayarak yapıtlarını üretmektedir. Resimlerinde her ne kadar izleyiciye farklı anlamlar uyandırır da eseri üreten sanatçı kendi öz benliğiyle anlamlarını oluşturmaktadır. “Anlamsal Örüntü” bağlamında sanatçıların eserlerini oluşturma süreci ve eserlerindeki imgelere yükledikleri anlamlara bakılmış, bunlara yüklenen o anlamların bir örüntü oluşturduğu görülmüştür.

4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Ele alınan ağaç örüntüsü, yaşamı temsil etmekte ve yaşamdaki döngüsellik kavramının bir örüntü oluşturduğunu belirtmektedir. Ağaç, dünyanın varoluşundan bu yana verimliliği, kudreti, inancı, toplumsal gelenekleri ve bunun gibi birçok kavramı içinde bulunduran bir varoluştur. Ayrıca ebedi canlılığı ve tanrısal birliği de temsil etmektedir.

Ağaç, iklimlere göre farklı anlamları da taşımaktadır. Resimlerde ele alınan sonbahar teması da bunlardan biridir. Ağaç sonbahar ayında yapraklarını döker ve yeniden doğuşa hazırlanır. Böylelikle ölümden sonra yeniden doğuşun bir sembolü haline gelir. Bu da yapılan çalışmalarda bir anlam örüntüsü oluşturur.



Görsel 65: Gamze Abdüloğlu, “Evrenin örüntüsü”, 2019, t.ü.a.b.,120x100 cm.

Eser Adı	Evrenin Örüntüsü
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Yeryüzünün her yönünü ifade edercesine büyüyen, budaklarında sahip olduğu kahverengi boğumların, yaşam döngüsü içerisindeki ağaç dünya üzerinde insanoğlundan çok daha eski bir varlığa sahiptir. Resimdeki döngüsel hareketler evreni temsil etmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin birbiri ile olan bağlantısı ise bir döngüyü, ağaç formları da bunları temsil edercesine doğanın var oluşunu, sanatın da doğayı ve çevreyi izleyerek, bir oluşumdan ibaret olduğunu simgelemektedir.



Görsel 66: Gamze Abdüloğlu, “Evren’in Kökleriyle Bağlantısı”, 2019, t.ü.a.b., 120x100 cm.

Eser Adı	Evren’in Kökleriyle Bağlantısı
Yapım Yılı	2019

Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Evren bağlantılıktan ibarettir. İnsanlar da bu bağlantıya göre yaşamaktadır. Her canlı bu bağlantı ve düzen içerisinde hayata kök salmıştır. Buradaki doğa kavramında ağaç simgesi kök salmış ve evrenin içerisinde hayatını sürdürmektedir. Renkler ise, yaşamın sürdürülebilirliğini yansıtmaktadır.



Görsel 67: Gamze Abdüloğlu, “Döngüsel Evren I”, 2019, t.ü.a.b., 120x100 cm.

Eser Adı	Döngüsel Evren I
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Baudelaire, “ <i>Tabiatı resim yönünden anlamak istersek, onu içinde gör ve göster</i> ” demiştir. Çünkü ona göre “ <i>gözümüzle gördüğümüz ve seyrettiğimiz değil, bütün</i> ”

	<i>benliğimiz ve duygularımız ile yaşadığımızda, onun varlığına erişebiliriz”</i> diyerek doğanın resimdeki anlamını tanımlamıştır (Baudelaire, 2017). Ağaç simgesi kadını temsil etmektedir. Tabiat, kendini yeniler ve yeniden doğar. Buradaki yeniden doğma ifadesi toprak anadan gelmektedir.
--	--



Görsel 68: Gamze Abdüloğlu, “Döngüsel Evren II”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.

Eser Adı	Döngüsel Evren II
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	100x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Kökleriyle beraber dünyanın devinimsel formunu ifade etmekte olan bu çalışmalarda, hayatın köklerinin birbiri ile bağlantısı ve yansıması anlatılmaktadır. Kırmızı renk yaşamı, mavi tonlar ise sonsuzluğu belirtmektedir. Ağacın içinde olduğu yuvarlak form ise açık

	renklerle ifade edilmiş yaşamın döngüselliğini temsil etmektedir.
--	---



Görsel 69: Gamze Abdüloğlu, “Yer Yüzünden Gökyüzüne Uzanış”, 2019, t.ü.a.b., 120x100 cm.

Eser Adı	Yer Yüzünden Gök Yüzüne Uzanış
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Ağacın dünyadaki temsili, yeryüzünden gökyüzüne uzanan, hayatın dikeysel simgesidir. Bu form yer altı dünyasıyla ve gökyüzü yaşantısıyla sembolik olarak, sürekliliği ve devamlılığı, gerçekliği, bir ritim oluşumunu ve kozmolojik düzenini temsil etmektedir. Yine bu felsefe ışığında, kırmızı renkler yaşamı, mavi renkler ise sonsuzluğu simgeler.



Görsel 70: Gamze Abdüloğlu, “Sadece Evren”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.

Eser Adı	Sadece Evren
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	100x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Ağaç, bitmek bilmeyen verimliliği, mevsimsel döngüsü ile bereketi ve bolluğu, yaşam döngüsünü ifade etmektedir. Yeşil renkteki bu ağaç, yaşamın var olduğunu, canlılığını temsil eder. Etrafındaki lekesel renkte formlar ise yine bir döngüsellliği ifade etmektedir. Kahve tonlarının yoğun olarak vurgulanmış toprağın bereketinin ve bitki örtüsünün beslendiği ana kaynakların ifadesidir.



Görsel 71: Gamze Abdüloğlu, “Bağımsız”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.

Eser Adı	Bağımsız
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	100x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Tanrı katının arasındaki bir bağ olarak ağaç, yer altı ölümler dünyasını, gökyüzünü ve maddesel dünyayı tasavvur etmektedir. Bu çalışmadaki sarı ve kırmızı lekesel renkler, yer altının var olduğunu, yaşamı ve ölümü, toprağın yaşamla ve yaşam sonrasıyla olan bağlantısını anlatmaktadır.



Görsel 72: Gamze Abdüloğlu, “Uyanış”, 2019, t.ü.a.b., 100x100 cm.

Eser Adı	Uyanış
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	100x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Ağaç, göğe doğru çıkarak, her insan gibi hep yukarı boy atmaya çalışmakta, meyvelerini vereceği bir başlangıca ulaşma amacı gütmektedir. Bu kısır döngünün içerisinde ağaç, evrenin varlığının garantisi niteliğindedir. O var oldukça ve yeşil kaldıkça kâinat da var olacağı gibi insanlar yeryüzünde ölümsüz bir yaşam arzulamışlardır. Ağaç da burada ölümsüzlüğü simgelemektedir.



Görsel 73: Gamze Abdüloğlu, “Evrensel Etkileşim I”, 2019, t.ü.a.b., 120x100 cm.

Eser Adı	Evrensel Etkileşim I
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya
Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Köklerin birbiri ile olan bağlantısı, ağacın yerin altında bir o kadar daha derin olduğunu anlatmaktadır. Bu da insanlığın geçmiş yaşantılarının yani soy ağacının bir simgesi niteliğinde kullanılmıştır. Bir taraf yaşamı, diğer

	taraf ise ölümü temsil etmektedir. Aslında ağaç devinimi temsil eden bir yaşam sembolüdür. Yok olmaz ve yaşam boyu devam eder.
--	--



Görsel 74: Gamze Abdüloğlu, “Evrensel Etkileşim II”, 2019, t.ü.a.b., 120x100 cm.

Eser Adı	Evrensel Etkileşim II
Yapım Yılı	2019
Kullanılan Teknik	Tuval üzerine akrilik boya

Boyutlar	120x100 cm.
Anlamsal Tasvir	Ağaç simgesi, insanların kaderini belirlemektedir. Onun dallarından her biri dünyadaki bir insanla özdeşleştirilmiştir. Yansıyan ağaçların bir biri ile bağlantısı, iç içe geçercesine yaşam ve ölümün bağını temsil etmektedir. Hayatın ötesinde bir ruha sahip olan bu ağaç formları, çok büyük bir gücü ve kudreti de simgelemektedir. Ayrıca doğum ve ölümle birlikte sonsuz bir yinelemeyi tasvir eder. Şekil olarak ise ağacın dik ve düzgün biçimi, doğruluğun ve dürüstlüğün, rüzgarda savrulmayan sağlam yapısıyla da sabrın sembolüdür.

5. SONUÇ

Sonuç olarak, bilim, sanat ve felsefe birbiri içinde etkileşim halindedir. Dolayısı ile birbirini takip eder. Sanat, felsefe için anlam bağlamı oluşturma çabası içindedir. Birbirinden ayıran tek özellik ise, sanattaki öznel tavidir. Çünkü sanattaki bu öznel tavır, sanatçının bir imge dili oluşturmasıyla kendisini gösterir. Sanatçının hayal dünyasının oluşturduğu imgesel dilin gücü ön planda tutulur. Batı sanatının da sanatçılara ve sanata katkıları inkâr edilemez şekilde büyüktür. Yeni arayışların ve icatların aracılığıyla dış dünyaya bakış açıları değişir. Kavramada izlenimci faaliyetler ortaya çıkar. Sanat evrenselliğe dönüşür ve dayanışmalar önem kazanır.

Modern sanatın temelinde bilimsel araştırmaların artması, endüstrinin gelişmesinin de bilim ve teknoloji büyük bir rol oynamıştır. Türk sanatında modernleşme hareketleri ise Cumhuriyet Döneminde başlamıştır. Atatürk sadece ülkenin gelişimini değil, düşünce bakımından da modernleşmeye gidilmesinin önemi üzerinde durmuştur. Modern Türk Resim sanatının son atmış yılı üzerinden genel bir değerlendirme yapacak olursak, gelişimini anlamanın ve ifade etmenin en iyi yolu onu karmaşık bir eşzamanlılık olarak; kültürün farklı alanlarını ve toplumsal alandaki diğer gelişimlerini anlamakla mümkündür. Türk Resim süreci, Doğu ile Batı arasına sıkışmış bu coğrafyada, çağdaşlaşma politikalarının yönlendirdiği ve kendine özgü kültürüyle oluşturulmaya çalışmıştır. Modern olma ve zamanı yakalama isteğiyle yayılmaya çalışan Türk Resim Sanatı, bu zaman dilimi içerisinde dünya ile diyalogunu arttırmıştır. Birçok sanatçı yurt dışına giderek eğitim almış ve Türkiye'ye döndüklerinde bu etkileşimleri kendi kültürleriyle bağdaştırmıştır.

Son zamanlarda ise Türk Resim sanat ortamı, sanatçının yapıtına yüklediği anlamları, izlenimlerini, imgelerini, kullandığı malzemeleri bakımından farklılık gösterir. Sanatçılar yapıtlarını, simgesel ve varoluş sorununa değinerek; kendi öz oluşumlarıyla beraber, güçlü renk kurgularını, özgün biçimlendirmelerini 'sanatsal imge örüntüleriyle' çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu sanatçılar, sadece toplumsal (faydacı bir yaklaşımda) konuları ele almamışlar, soyut dışavurumlar yapmışlar ve metaforik nesneler kullanmışlardır. Sanatçıların ürettikleri eserlerin incelenen

bağlamda, oluşan o figürlerin anlamlarının; doğayı ve çevreyi, imgelerini, imgeselliklerini oluşturan ‘daha derin’ bir nitelikler örüntüsü olduğu sonucuna varılır.



KAYNAKÇA

- Acun, F. (1999). *Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne: Değişim ve Süreklilik*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 100. Yılı Özel Sayı.
- Akay, A. (2010). *Birleşmeyen Sentez*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alantar, E. (1981). *Erdal Alantar: Sergi Kataloğu*, Yapı ve Kredi Bankası, Kültür ve Sanat Hizmetleri, Kasım.
- Albayrak, M. (2012). *Estetik'in serüveni: sanat felsefesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alberti, L.B. (2017). *De Pictura*, Anna Ruggieri kuratörlüğünde ilk dijital baskı.
- Alp (2017). *Harita Genel Komutanlığı Haritacılık Müzesi Resim Koleksiyonu*. Ankara: Harita Genel Komutanlığı Matbaası.
- Atalay, M. C. (t.y.). *Globalleşen Dünyada Türk Sanatı*, International Symposium on Language and Communication.
- Anlı, H. (1954). *Şükriyi Dikmen*, İstanbul Ekspres Gazetesi, 28 Aralık.
- Arabacıoğlu, O. (2005). *Mimarlıkta anlam sorununun ontolojik açıdan incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Arik, O. M. (2008). *Türk Sanatının Estetik Temelleri Üzerine Notlar: Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar*, (haz. K. Giray), Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları. S. 11-12.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, (R. Ögdül, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, N. Ve Rona, Z (1997). *Doğançay Burhan: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Artam (2016). *293. Çağdaş Sanat Eserleri*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.
- Artam (2018). *300. Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.
- Ayvazoğlu, B. (1989). *Türkiye'de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar*, Erdem Dergisi, C.5, S. 15, Eylül, 977-992.
- Bal, A. A. (2009). *Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri*, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 39-45.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*, (G. Metin, Çev.). (İkinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Başbuğ, F. (2010). *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi*. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, S. 29, 371-392.

- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları Contemporary Turkish Painters*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Başkan, S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları 1960-1980, *Journal of Word of Turks*, Vol. 6, No 3.
- Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Baytaş, K. (1991). *Kültür ve Sanatın Toplumsal Kalkınmadaki Rolü*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Berk, N. (1968). *Fikret Mualla'yı Tanıma*, İstanbul, Fikret Mualla Kataloğu, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1.
- Berk, N. (1977). *Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*, İstanbul: Turing Yayınları.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 123, (1).
- Berksoy, F. (1997). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık
- Bloor, M. ve Bloor, T. (2013). *Practice of Critical Discourse Analysis: An Introduction*. Routledge.
- Bodei, R. (2008). *Güzelliğin Biçimleri*, (D. Kundakçı, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Boyut (1988). *Mehmet Güleriyüz*, İstanbul: Galeri Nev Yayını.
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Bozlu Art (2014). *Utku Varlık*, Sergi Kataloğu, İstanbul: Nişantaşı.
- Brotton, J. (2012). *Rönesans*, (H. Gür, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Buğra, H. B. (2005). *1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçeklik*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Burckhardt, J. (2013). *İtalya'da Rönesans Kültürü*, (B. S. Baykal, Çev.), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Burke, P. (2016). *Avrupa'da Rönesans*. (U. Abacı, Çev.), İstanbul: Isık Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. (2006). *Sanat ve Değer*, FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. (2).
- Can, N. (2004). Nietzsche düşüncesinde ontogenetik estetizasyon. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, (33). 195-204.
- Castelli, P. (2013). *Rönesans Estetiği*, (D. Kundakçı ve G. Özaktürk, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Cevizci, A. (2014). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cınbarcı, A. (2015). Fraktal Geometri ve Evrim. *Aziz Sancar Deneysel Tıp Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 6(11). İstanbul, 101-108.
- Çapar, M. (2016). *Yüksel Arslan'ın Resimlerinde Kara Mizah*, Uluslararası Genç Akademisyenler Kültür Kongresi, Bildiriler Kitabı, 2016, İzmir.
- Çatalkaya, F. (2015). *Nietzsche'de Sanat ve Duygu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çavuşoğlu, İ. (2000). Resim Sanatında Yeni ve Figüratif Eğilimler, Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çelik, S. (2012). *Modern Felsefe, Eskişehir Anadolu Üniversitesi: Haziran* (5).
- Çolak, B. (2011). *Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze Türkiye'de değişen sergileme*, Sanat Dergisi, (19), 1-8.
- Deimling, B. (2005). *The Art of the Italian Renaissance*, İspanya: Early Renaissance Art in Florence and Central Italy, Könemann.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Penguin Yayınları.
- Dikmen, Ş. (1968). *Şükriye Dikmen*, Refrospektif Sergi Kataloğu GSA Yayını.
- Dilmaç, O. (2004). *1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi*, Cilt 1 sayı7.
- Dilthey, W. (1996). *Hermeneutics and the Study of History, Selected Works*, New Jersey, V. IV.Princeton. Princeton University Press.
- Duben, İ. (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (1. Baskı), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duman, M. A. (2014). *Mimesis*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Eco, U. (2016). *Orta çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.). (6. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1977). Cilt 3, İstanbul: Yem Yayınları.
- Efe, G. A. (2017). Bronislaw Malinowski ve İşlevsel Kuramdaki Kültür Örüntüleri, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12/5, sayfa 137-148.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk Resim ve Heykel*, İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları 121, 1.

- Erciyes, C. (2013). *Komet Momet Müsveddeleri Komet'e Sorular*, Çağla Cabaoğlu, İstanbul: Gallery Yayınları.
- Erdemci, F., Germaner, S. ve Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi: 1950- 2000*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Esirkuş, M. (1972). *Yerel Sanatlarımız ve Biz*, Cumhuriyet Gazetesi, 5 Temmuz.
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 27, 81-102.
- Eroğlu, A. (2017). *John Dewey'de Deneyim ve Sanat* (1. Baskı). İstanbul: Hiperlink Yayın.
- Eroğlu, Ö. (2019). *Türkiye'de Resim Sanatı*, (2. Baskı), İstanbul: Tekne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2000). Özdemir Altan, Cilt 1, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (1950'den 2000'e), İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Ersoy A. (2004). *500 Türk Sanatçısı: Plastik Sanatlar*, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.). (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayıncılık.
- Fiedler, K. (2017). *Görsel Sanat Eserleri Konusunda Yargıda Bulunmak Üzerine*, (H Anay, Çev.), İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*, (C. Çapan, Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Francastel, G. ve Francastel, P. (1969). *Le portrait: 50 siècles d'humanisme en peinture*, Hachette.
- Gelibolulu, M. A. (1982). *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları* (Menakıb-ı Hünerveran), (Haz. Müzjgan Cunbur), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, No:255, 3.
- Gilot, F. ve Lake, C. (1964). *Life with Picasso*, New york: Mc Grawhill.
- Giray, K. (1998). *Türk Plastik Sanatları*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*, İstanbul: BELTAŞ A.Ş. Sanat Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gören, A. (1988). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları

- Grzymkowski, E. (2017). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (O. Düz, Çev.). (5. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Güleryüz, M. (1996). *Mehmet Güleryüz*, 6-27 Aralık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kemal Satır Sanat Galerisi.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*, Ankara: Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri.
- Güzel, E. (2004). Örüntü ve Dizi. Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi. (12). İzmir: 1-12.
- Habernas, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, Postmodernizm*, (N. Zeka, Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Haçerlioğlu, O. (1995). *Düşünce Tarihi*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2016). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. (Haz. Enis Batur). *Rönesans'ın Serüveni*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- İnalcık, H. (1967). *Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi*, Atatürk Önderliğinde Kültür Devrimi, Kalkınma İçin Bölgesel İş birliği (RCD) Semineri Tebliğleri, Ankara: 9-11 Kasım.
- İsbir, E. (2018). *Husserl ve Dilthey'de Bilinç ve Anlam Sorunu, Kaygı*, Aydın, (30).
- İskender, K. (1994). *Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü*, İstanbul: Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, APALAR Matbaacılık, Ocak- Şubat sayı 12.
- Isaacson, W. (2017). *Leonardo Da Vinci The Biography*, New York: Simon&Schuster.
- Jakobson, R. (1971). *Selected Writings: Word and Language*, Printed In The Netherlands By Mouton and Co., Printers, The Hague.
- Kant, I. (2015). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Karaoğlu, A. (2005). *Türk Resminin sorunları Üzerine Bir Deneme*, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Sayı 19.
- Kearney, R. (2008). *Zihnin Halleri*, Ankara, Bilge Su, (İ. Yılmaz, Çev.).
- Keçelioğlu, T. (2010). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Benek" Söylemi ve Etkileri Üzerine*, Atatürk Üniversitesi E-Dergileri.
- Kemp, M. (2007). *Leonardo*. (H. Balkara, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Korkut, H. (2013). *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Üniversite Reformları*, Milli Eğitim Dergisi, 160.
- Köksal, A. (1990). *Ahmet Köksal*, Sergi Kataloğu, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul: Şehir Üniversitesi Arşivi.
- Köksal, A. (2003). *Onlardan Biri Mustafa Esirkuş*, İstanbul: Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi Rht Sanat, S. 7.

- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi* İstanbul, (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Murray, C. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2002). *Beyond Good and Evil*, (J. Norman, Çev.), Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*, (M. Tüzel, Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ogden, J. (2002). *Healthandthe Construction of theIndividual*, Routledge.
- Okay, G. (2009). *Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ötkünç, Y. Ö. (2013). *Sanatta Feminist Eleştiri*, Rh+ Artmagazine Dergisi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1982a). "Bir anma serisi". *Milliyet Sanat Dergisi*, 42\15.Şubat, s. 49.
- Özsezgin, K. (1982b). *Başlangıcında Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Yayınları, C. (3).
- Özsezgin, K. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, C. (4).
- Özsezgin, K. (1998a). *Nuri Abaç*. Necef Antik Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 1.
- Özsezgin, K. (1998b). *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Palabıyık, U. ve İspir, O. A. (2011). *Örüntü Temelli Cebir Öğretiminin Öğrencilerin Cebirsel Düşünme Becerileri ve Matematiğe Karşı Tutumlarına Etkisi*. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 30 (30). Denizli: 111-123.
- Pescio, C. (2014). *Leonardo Sanat ve Bilim*, (N. Tezcan, Çev.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Rawat, K. J. (2013). *Language and Truth: a Study of Nietzsche's Theory of Language*, *Annales Philosophici* (6). 39-46.
- Russ, J. (2019). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni: Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*, (Ö. Doğan, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Sağlam, F. (2020). *Soyutlama ve Özdeyim Bağlamında Louise Bourgeois'nın Çalışmaları*, Hakkâri Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, (35), 93-101.
- Sağlamer, İ. (1998). *Erdal Alantar: Bir Tekme Atacaksın Yaptığın İşe*, Röportaj, Cumhuriyet Dergi, Eylül.
- Sağlam, M. (2004). *Sanat Koleksiyonu 1*, Ankara: Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları.

- Sanat Çevresi (1985). *Dinçer Erimez Kronolojisi*, Sayı: 86, (Aralık 1985), s. 17.
- Sanat ve sanatçılar (1965). *Geçen ayın sergileri-Ömer Uluç*, Sayı: 4, Mart.
- Sedgwick, P. (2001). *Descartes to Derrida: An Introduction to European Philosophy*, Wiley Blackwell.
- Shaw, W. M. K. (2009). Mehmet Güleriyüz: Retrospektif 1958-2008, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, (İ. Türkmen, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soysal, A. (2018). *Cihat Burak: Cihat Burak'ın Hikayesi*, (Haz. Haldun Dostoğlu, Selin Esen, Gizem Gedik), Galeri Nev, Aralık, İstanbul.
- Sönmez, H. (2018). Mimar Ressamlarımız; Cihat Burak, Nuri Abaç, Ruzin Gerçin, Erol Akyavaş, Sosyal Araştırmalar Davranış Bilimi Dergisi, Sayı 6, 311-319.
- Sözer, O. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*, (1. Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Spirkin, A. (2016). *Felsefenin Temelleri*, (E. Kiroğlu, Çev.), İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Suci, H. M. (2017). *Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Eğilimler*, (Birinci Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Sümer, B. A. (2017). *Differance ve Anlam Üzerine*, Kırıkkale, SBARD (29). 65-71.
- Şanlıdağ, H. Ş. (2014). *Turan Erol: Duru Doğanın Ressamı*, Muğla, Milas Belediyesi Kültür Yayınları-24.
- Şentürk, L.V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *Rönesans*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tansuğ, S. (1969). Sorunlar ve Sergiler, Yeni Dergi, Sayı:55, Nisan.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı: Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsur*, Gelişim, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2.
- Tansuğ, S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*, (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Toksöz, N. (2009). *Batı Resminde Doku Unsurunun Kullanım Alanları ve Türk Resmine Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Timuçin, A. (2005). *Estetik Bakış* (Birinci Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.

- Timuçin, A. (2013). *Estetik* (9. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tos, A. (1985). *Çağdaş Türk Resminde Bir Usta Dinçer Erimez*, Sanat Çevresi, 86
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim: Modern Resimden Avangard Resme* (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, (1 Baskı). İstanbul: Tıglat Yayınları, Cilt 2.
- Ülken, H. Z. (1979). *Türkiye' de Çağdaş Düşünce Tarihi*, (2. Baskı). İstanbul: Ülken Yayınları.
- Yarar, D. E. (1983). *D Grubu ve Türk resmindeki yeri*, Ankara, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Torunoğlu Ofset Tic. Ltd. Şti., Eylül, 15.
- Yayman, A. A. (2017). *Resimde Anlam Olgusu*, Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, S:59, Ocak-Şubat, Kırgızistan, 311-318.
- Yazıcızade, A. (2009). *Tevarih-i Al-i Selçuk (Selçuklu Tarihi)*, (Haz. Abdullah Bakır), İstanbul: Çamlıca Yayınevi.
- Yeni İstanbul Gazetesi (1950). *53 Yaşında Genç Bir Ressam: İhsan Cemal Karaburçak*, İstanbul: Yeni İstanbul Gazetesi, 30 Temmuz.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Online Kaynak

- Açık Radyo. (2016, 6 Haziran). *Sanatta ve Hayatta Örüntü ve Altın Oran*. Erişim Adresi: <http://acikradyo.com.tr/sanat-uzun-ilham-sonsuz/sanatta-ve-hayatta-oruntu-ve-altin-oran>, Erişim Tarihi: 12.11.2019.
- Akay, M. (2020). *Sanat ve Pragmatizm*, Eleştirel Kültür Dergisi, Uksa: Uluslararası Kültür Sanat Akademisi, 3. ve 5. Paragraf. <https://www.ekdergi.com/sanat-ve-pragmatizm/>, Erişim Tarihi: 29.06.2020.
- Artnet, <http://www.artnet.com/artists/erdal-alantar/marine-KbrlHNxHh0a9uo11tYMoIQ2>, Erişim tarihi: 08.08.2020.
- Artium Modern, <https://www.artiummodern.com/urun/1865588/dincer-erimez-d-1932-ask-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-130-x-100-cm>, Erişim tarihi: 08.07.2020.
- Erol, İ. (2015). *Rönesanstan Nietzsche'ye Estetik Felsefesinin Kısa Bir Tarihi*, https://www.academia.edu/37832277/R%C3%96NESANSTAN_N%C4%B0ETZSCHEYE_ESTET%C4%B0K_FELSEFES%C4%B0N%C4%B0N_KISA_B%C4%B0R_TAR%C4%B0H%C4%B0 0, Erişim Tarihi: 26.12.2019.
- Jacobsmeier, B. (2019). *Uncovering Da Vinci's Rule of the Trees*, Inside Science, <https://www.insidescience.org/news/uncovering-da-vincis-rule-trees>, Erişim Tarihi: 12.11.2019.

Kara, D. (2016). <https://devabilkara.com/sanat-yapitinin-olusum-sureci/>, <https://www.insidescience.org/news/uncovering-da-vincis-rule-trees>, Erişim Tarihi: 12.11.2019.

Yazıcı, Y. E. (2011). *Matematikten Sanata Yansımalar: M.C. Escher*. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20659/220396>, Erişim Tarihi: 01.12.2019.

Görsel Kaynak

Aksoy, A. (1994). *Alaettin Aksoy*, Türkiye’de Sanat Dergisi, Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak-Şubat, sayı:12.

Anka Enstitüsü (2019). *Anka Streteji Dergisi: Atatürk’ün Ankara ’ya Gelişi ve Seymenler*, Ankara: Anka Bilimsel Eğitim ve Danışmanlık A.Ş., Ocak-Şubat, (11).

Artam (2016). 293. *Çağdaş Sanat Eserleri*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.

Artam (2017). 298. *Değerli Tablolar ve Antikalar*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.

Artam (2018). 300. *Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri*, İstanbul, Artam Antik A.Ş.

Artam (2019). 303. *Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.

Artnet, <http://www.artnet.com/artists/erdal-alantar/marine-KbrlHNxHh0a9uo11tYMoIQ2>, Erişim tarihi: 08.08.2020.

Artium modern, <https://www.artiummodern.com/urun/1865588/dincer-erimez-d-1932-ask-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-130-x-100-cm>, Erişim tarihi: 08.07.2020.

Ata, E. S. (2017). *Görsel Çeviri Yoluyla Uyarılma: Zeki Kocamemi’nin Nü Çalışmaları*, Kastamonu Üniversitesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 54, S. 400-427.

Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları Contemporary Turkis Painters*, Ankara, Kültür Bakanlığı yayınlamıştır.

Başkan, S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları 1960-1980, Journal of Word of Turks, Vol. 6, No 3.

Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 123, (1).

Büyükkol, S. (2015). *Neşet Günel’in Resimlerindeki Korkuluk İmgisine Estetik Bir Bakış*, Kalemşi-Türk Sanatları Dergisi, cilt:3, Sayı:5.

Cumming, R. (2006). *Sanat, Görsel Rehberler*, (A. I. Önel, A. Çetinkaya, Çev). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Çermikli, G. (2009). *Namık İsmail’in yaşamı ve hayatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Çoban, İ. ve Sert, N. (2018). *1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Geçekonu Teması*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, cilt 7, sayı 44.
- Deveci, Ü. ve Kırman, G. (2017). *Ankara Halk Türkülerinde Pitoresk Öğeler*, 5. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu, Ankara: 1. Cilt.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı: Plastik Sanatlar*, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*, Ankara: Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri.
- Halıcı, E. (2017). *Orhan Peker ve Türk Resim Sanatındaki Yeri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, sayı 38.
- Isaacson, W. (2017). *Leonardo Da Vinci The Biography*, New York: Simon&Schuster
- Karaalioğlu, O. (2017). *Sürrealizmin Modern Sanata Etkileri*, Ulakbilge, cilt5, sayı 12, Doi: 10. 7816.
- Karcı, A. (2018). *Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kılıç, E. (2006-2007). *Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 25.
- Kınay, C. (1993). “Sanat Tarihi” Rönesans’tan Yüzyılımıza Geleneksel’den Modern’e, Ankara.: Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Tarihi Dizisi 25-1.
- Köksal, A. (1990). *Ahmet Köksal*, Sergi Kataloğu, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul: Şehir Üniversitesi Arşivi.
- Özgür, F. (1999). *Turan Erol, Günümüz Ressamları-1*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Öztürk, N. (2013). *Türk Resminde Masalsı Anlatımı Benimseyen Sanatçılar: Cihat Burak-Nuri Abaç-Burhan Uygur*, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, cilt: 2, Sayı: 4, makale no:13, Kasım.
- Özsezgin, K. (1997). *Fethi Arda*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur, Günümüz Türk Ressamları-2*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-1362.
- Plastik Sanatlar Derneği (1991). *İstanbul Sanat Fuarı*, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Russel, J. (1969). *The Word Of Matisse*, The Editors of Time-Life Books, Alexandria: Virginia.
- Sungur, H. R. (2018). *Sonbahar Müzayedesi: Klasik ve Çağdaş Resim*, Artum Modern, İstanbul.: İtü Maçka Oteli.

- Şimşek, S. (2010). *1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Toksöz, N. (2009). *Batı Resminde Doku Unsurunun Kullanım Alanları ve Türk Resmine Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Turani, A. (1977). *Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 183, Sanat Dizisi: 31.





T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Gamze ABDÜLOĞLU
Doğum Yeri	DENİZLİ
Doğum Tarihi	1989
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	
e-posta	kamieltin@gmail.com
Adres:	İstanbul
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	İsparta Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	Pamukkale Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	Mavi Ege Koleji – 2015
	Maltepe Halk Eğitim Merkezi – 2017-devam ediyor
	Özel Günhan Eğitim Kurumları – 2019-2020
	Dragos Özel Amerikan Kültür Koleji – 2020-2021
Kurs-Sertifika	Özel Eğitim Kurumları Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Sertifikası – MEB – 2017
	Amerikan Kültür İngilizce C1 Dil Sertifikası – 2017
	İş Sağlığı Sertifikası – İstanbul Halk Eğitim Merkezi – 2018
	Bilgisayar Sertifikası- İstanbul Halk Eğitim Merkezi – 2019

	Oryantasyon Sertifikası- İstanbul Halk Eğitim Merkezi – 2019
Aldığı Ödüller	5. Balaton Szalon 2016 İltifat Ödülü (Macaristan), 2016
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	
İmza	

