



**T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK RESİM SANATINDA ALEGORİK, METAFORİK ve
SEMBOLİK EĞİLİMLER**

**ZİŞAN GÜR
RESİM ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL**

KIRIKKALE- 2023



**T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK RESİM SANATINDA ALEGORİK, METAFORİK ve
SEMBOLİK EĞİLİMLER**

**ZİŞAN GÜR
RESİM ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL**

KIRIKKALE- 2023

Zişan GÜR tarafından hazırlanan ‘TÜRK RESİM SANATINDA ALEGORİK, METAFORİK ve SEMBOLİK EĞİLİMLER’ adlı tez çalışması, aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi şuayyip YÜCEL

Resim Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

İmza:.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum .

Başkan: Prof. Dr. İsa ELİRİ

İmza:.....

Resim Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye: Doç. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ

İmza:.....

Resim- İş Eğıtım Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi: 10/01/2023

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Doç. Dr. Abdussamed YEŞİLDAĞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYANI

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

o Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

o Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

o Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,

o Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,

o Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

Zişan GÜR

.../.../...

ÖZET

TÜRK RESİM SANATINDA ALEGORİK, METAFORİK, SEMBOLİK EĞİLİMLER

Kırıkkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL

Ocak 2023, 115 Sayfa

Sanatçılar, toplumda var olduğu günden bu yana kültür yaratıcısı olarak içinde bulunduğu çağın ruhunu yansıtan eserlerini, ilk başlarda doğayı keşfederek daha sonra ise resmederek, çeşitli imgeler kullanarak, düşlediği detayları biçim ya da renge anlamlar yükleyerek doğayı ve iç dünyalarını tasvir etmişlerdir. İmgelere yüklemiş oldukları anlamlar sembol, metafor ve alegori dediğimiz bilinçte var olup simgeleşen ifade biçimleri ile mümkün olmuştur. Çağımıza ulaşmış en eski sembollerin tarihi bir yapı olarak bilinen Göbeklitepe’de olduğu düşünülmektedir. Günümüzde yorumlayabildiğimiz semboller, metaforlar ve alegoriler ise Antik Mısır uygarlığında varlıklarını çeşitlendirerek devam ettirmiştir. Bu kavramların önemli örnekleri çoğunlukla Çağdaş Türk resim sanatında eserlerinde kullanan D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu’nun sanatçılarında görüldüğü için tercih edilmiştir. Bu açıdan, tezin sınırlılığı D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu’nun sanatçıları ve eserleri olarak belirlenmiştir. Resim analizlerinde sembol, metafor ve alegori kavramlarının tanımları birbirine yakın olduğu için anlam karmaşası yaşanmaktadır. Bu nedenle resimlerin analizlerinde sembol, metafor ve alegori kavramlarının ayrı birer anlamı içerdiği bu çalışmada vurgulanmış, alan literatürü içerisinde bu karmaşıklığın önüne geçilmesi için önemli görülmüştür. Araştırmadaki sanat eserlerini yorumlama aşamasında, Erwin Panofsky’nin İkonoloji Yöntemi’nin kullanılması tercih edilmiştir. Bu bağlamda bahsi geçen sanatçıların eserlerinde yan anlamlar yükleyip veya doğrudan olarak kullandığı imgelerin simgelere, alegorilere ve metaforlara dönüşmesi incelenmiş, izleyenin ya da sanatçının ütopyasında gelişen olayları çözümleyip, yorumlanması sonucunda ortaya çıkan anlamlar irdelenmiştir. Bu anlamların çoğunlukla bilinçte sembol olarak var olduğu daha sonra ise simgeleşen görsel görüntüleri içerdiği görülmüştür. Bereket, göç, yeniden doğuş, barış gibi kavramların nesnelere yüklenen anlamlarını sanatçılar duygu ve düşüncelerini aktarmak için sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmışlardır.

Anahtar kelimeler: Sembol, alegori, metafor, Türk resmi, resim sanatı

ABSTRACT

ALLEGORICAL, METAPHORICAL AND SYMBOLIC TENDENCIES IN TURKISH PAINTING

Kırıkkale University

Institute Of Social Sciences

Department Of Painting, Master's Thesis

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL

Ocak 2023, 115 Page

Artists depict nature and their inner worlds by using various images, by giving meaning to the details they dream of, form or color, by first discovering nature and then painting the objects surrounding the minds of their age as the creator of culture, wherever individuals exist. The meanings they attribute to the images have been made possible by the form of expression that exists in the consciousness that we call symbol, metaphor and allegory. Yeditepe, where the oldest symbols that have reached our age are in Göbeklitepe, which is known as a historical building. Symbols, metaphors and allegories that we can interpret today continued to diversify their existence in Ancient Egypt civilization. Important examples of these concepts have been preferred because they are mostly seen in the artists of Group D, Yeniler Group, and They Group, who use them in their works in Contemporary Turkish painting. In this respect, the limitation of the thesis has been determined as the artists and works of D Group , Yeniler Group and Onlar Group. Since the definitions of the concepts of symbol, metaphor and allegory are close to each other in picture analysis, there is a confusion of meaning. For this reason, it has been emphasized in this research that the concepts of symbol, metaphor and allegory in the analysis of the paintings have separate meanings, and it is considered important to prevent this complexity in the field literature. Erwin Panofsky's Iconology Method was preferred in the interpretation phase of the artworks in the research. In this context, the transformation of the images, which the aforementioned artists ascribe connotations to in their works or use directly, into symbols, allegories and metaphors, is examined, and the meanings that emerge as a result of analyzing and interpreting the events that develop in the utopia of the viewer or the artist are examined. It has been seen that these meanings mostly exist as symbols in the consciousness and then include visual images that become symbolic. Artists used the meanings of concepts such as abundance, migration, rebirth, and peace ascribed to objects as an artistic expression tool to convey their feelings and thoughts.

Key words: Symbol, allegory, metaphor, Turkish painting, painting art

TEŞEKKÜR

Lisans ve Lisansüstü eğitim hayatımın başlangıcından bugüne kadar akademik çalışmalarında ve her konuda bana yol gösteren kıymetli ailem başta olmak üzere sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL ve değerli hocalarım Prof. Dr. İsa ELİRİ ve Doç. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ'ye ve bana bu akademik başarıyı sağlayan tüm bölüm hocalarıma teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VI
İÇİNDEKİLER	VII
TABLolar DİZİNİ	IX
GÖRSELLER DİZİNİ	X
SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ	XII
1. GİRİŞ	1
1.1. Erwin Panofsky'nin İkonoloji Yöntemi	7
1.2. Problem Durumu	9
1.3. Araştırmanın Amacı	10
1.4. Önem	11
1.5. Sınırlılık.....	11
1.6. Tanımlar	11
2. YÖNTEM	14
2.1. Model	14
2.2. Çalışmanın Evren ve Örneklem	14
2.3. Verilerin Toplanması.....	15
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	15
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	16
3.1. Sembol.....	16
3.1.1. Gösterge	21
3.1.2. Fenomenoloji.....	30
3.2. Metafor	32
3.3. Alegori.....	35
4. BULGULAR VE YORUM	39
4.1. Türk resim sanatı grup hareketleri	39
4.1.1. D Grubu (1933- 1951)	40
4.1.1.1. Zeki Faik İzer (d. 1905- ö. 1988)	41
4.1.1.2. Nurullah Berk (d. 1906- ö. 1982).....	43
4.1.1.3. Elif Naci (d. 1898- ö. 1987)	46

4.1.1.4. Cemal Tollu (d. 1899- ö. 1968).....	48
4.1.1.5. Abidin Dino (d. 1913- ö. 1993).....	52
4.1.2. Yeniler Grubu (1940-52).....	54
4.1. 2.1. Nuri İyem (d. 1915- ö. 2005)	55
4.1.2.2. Avni Arbaş (d. 1919- ö. 2003)	58
4.1.2.3. Selim Turan (d. 1915- ö. 1994).....	61
4.1.2.4. Nejad Devrim (d. 1923- ö. 1995)	62
4.1.2.5. Turgut Atalay (d. 1918- ö. 2004)	66
4.1.3. Onlar Grubu (1947- 1955)	68
4.1.3.1. Turan Erol (d. 1927- ...)	69
4.1.3.2. Leyla Gamsız (d. 1921- ö. 2010)	71
4.1.3.3. Mustafa Esirkuş (d. 1921- ö. 1986).....	72
4.1.3.4. Nedim Günsür (d. 1924- ö. 1994)	74
4.1.3.5. Orhan Peker (d. 1927- ö. 1928).....	75
4.1.3.6. Mehmet Pesen (1923- 2012)	78
4.1.3.7. Fikret Otyam (d. 1926- ö. 2015)	81
4.1.3.8. İvi Stangali (d. 1922- ö. 1999)	84
5. SONUÇ	87
KAYNAKLAR	91
GÖRSEL KAYNAKLAR	99
ÖZGEÇMİŞ	101

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo	Sayfa
1.1. Panofsky' nin İkonoloji Çizelgesi.....	9
3.1. Platon'un Bölünmüş Çizgi Analogisine Göre: Simge ve Sembol	18
3.2. İki gösterge türü;	24
3.3. Floyd Merrell'in Gösterge Türleri Tablosu, (Merrell, 2000, s. 37 akt., Özmakas, 2009, s. 40).	25
3.4. Alegori ve sembol farkı, İngilizce olarak edinilmiş ve çeviri yapılmıştır.....	38

GÖRSELLER DİZİNİ

Görseller	Sayfa
3.1. Hiyeroglif Sistemi ile “Kleopatra” Gösterimi.	20
3.2. Hiyeroglif Sisteminin Harfli ve Şekilli Gösterimi	20
3.3. Gösterge Şeması.....	23
3.4. Büyük Gize Sfenksi, Mısır/ Kahire, 73.5 metre uzunluğunda, 6 metre genişliğinde ve 20 yüksekliğindedir.	26
3.5. Piero di Cosimo (Piero di Lorenzo diye de bilinir), <i>Simonetta Vespucci'nin Portresi</i> , 1490, Yağlı panel, 57 cm × 42 cm, Musée Condé, Chantilly.	27
3.6. Sandro Botticelli, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , 145-86, 1. 72 x 2. 78 m. Uffizi Galerisi [Eser detayı].....	27
3.7. Sandro Botticelli, <i>İlkbahar Alegorisi (La Primavera)</i> , Tempera, 1477-78, 315 x 205 cm [Eser detayı]	27
3.8. Sandro Botticelli, <i>La Primavera (İlkbahar Alegorisi)</i> , 1478, Tuval Üzerine Tempera, 202 x 214 cm. Uffizi, Floransa 37	
4.1. Zeki Faik İzer, <i>İnkılap Yolunda</i> , 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176 x 237 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	42
4.2. Nurullah Berk, <i>Avşa'da Pazar</i> , 1972, T.Ü.Y.B., 100 x 120 cm, Hayal Fanusu: Dr. Şükrü Bozluolçay Koleksiyonu.....	44
4.3. Elif Naci, <i>Bir Göçmen Ailesi</i> , Karton Üzerine Yağlıboya, 36 x 30 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	47
4.4. Cemal Tollu, <i>Keçili Kompozisyon</i> , Duvar Pano, 150x200 cm.....	49
4.5. Hitit Kabartması, Geyik biçimli gümüş rhyton (kutsal sunu kabı) üzerinde bir sahne (M.Ö. 13. yy.).....	49
4.6. Eski Mısır'da Kedi	51
4.7. Abidin Dino, <i>Deniz Küstü Serisi</i> , 1979, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, Yaşar Kemal'in “Deniz Küstü” adlı romanı için yapılmış serinin 99 edisyonu vardır. 53	
4.8. Genç bir kadının mumya portresi, 3. yüzyıl, Louvre, Paris.	56
4.9. Nuri İyem, <i>Mühür Gözlü Gelin</i> , 1981	56
4.10. Nuri İyem, <i>Göç Yolunda Aile</i> , 1990, T.Ü.Y.B., 88 x 126 cm.	57
4.11. Arbaş, <i>Mustafa Kemal veya Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir! İleri</i> , 1981, T.Ü.Y.B., 146 x 96,5cm, Ankara Resim Heykel Müzesi	60

4.12. Selim Turan, <i>Sarıköz Efsanesi</i> , T.Ü.Y.B., 65 x 50 cm.	62
4.13. Nejat Devrim, <i>Ayasofya</i> , 1947, T.Ü.Y.B., 72 x 57,50 cm.	63
4.14. Nejat Devrim Ayasofya ayrıntı	65
4.15. Elif ve Vav Harfleri.....	65
4.16. Leopold-Levy, Manzara.....	66
4.17. Turgut Atalay, <i>Yedikule Surları</i> , 1940	66
4.18. Turgut Atalay, <i>İki Atlı Soyut Kompozisyon</i> , 1990, T.Ü.Y.B., 102 x 122 cm. ...	67
4.19. Turan Erol, <i>Verandadan Ötesi</i> , 1994- 98, T.Ü.Y.B., 100 x 80 cm, Özel Koleksiyon.....	69
4.20. Leyla Gamsız, <i>Nü</i> , Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.....	71
4.21. Mustafa Esirkuş, <i>Balıkçılar</i> , T.Ü.Y.B., 45 x 60 cm.....	73
4.22. Nedim Günsür, <i>Onuncu Köy</i> , 1963	74
4.23. Oskar Kokoschka, <i>Adolf Loos</i> , 1909, T.Ü.Y.B., 91 x 74 cm. Charlottenburg, Berlin	76
4.24. Orhan Peker, <i>İsimsiz</i> , 1973, T.Ü.Y.B., 60 x 50 cm. Özel Koleksiyon.....	76
4.25. Orhan Peker, <i>Aşık Veysel</i> , 1971, T.Ü.Y.B., 151 x 151 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.	76
4.26. Mehmet Pesen, <i>Düğün Alayı</i> , Mustafa Kayabek Koleksiyonu	78
4.27. MÖ 10.000 Yılına kadar tarihlenen Azerbaycan Kobustan Kaya Oymalarında halay çeken bir grup ve grubun başında elinde mendili ile halay başı.....	80
4.28. Şamanlar, Kazakistan, Tamgalı'dan dans eden figürler.....	80
4.29. Fikret Otyam, Portre, T.Ü.Y.B.....	82
4.30. Fikret Otyam, <i>Hız. Ali</i> , 1994, Tuval Üzerine Akrilik.....	82
4.31. İvi Stangali'nin Resimlemiş Olduğu Kitap Kapakları (Jack London- <i>Ateş Yakmak</i> 1953, Nevzat Üstün- <i>Cüceler Çarşısı</i> 1955, Homeros- <i>İlyada</i> 2008, Zachris Topelius- <i>Fin Masalları</i> 1952	84
4.32. İvi Stangali'nin Mektuplarından Bir Çizim	84

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

[Sic]	Orijinal metinde aynen böyle geçmektedir.
(...)	Orijinal metnin bir kısmı çıkarılmıştır.

KISALTMALAR DİZİNİ

akt.	Aktaran.
Alm.	Almanca
ark.	Arkadaşları
bkz.	Bakınız.
cm.	Santimetre.
çev.	Çevirmen (ler).
edt.	Editör (ler).
fr.	Fransızca
İng.	İngilizce
İÖ.	İsa'dan Önce.
MÖ.	Milattan önce.
MS.	Milattan sonra.
TDK	Türk Dil Kurumu
T.Ü.Y.B.	Tuval üzerine yağlıboya.
t.y	Tarih yok.
vd.	ve diğerleri
yy.	Yüzyıl

1. GİRİŞ

İnsanoğlu doğayı daha iyi kavraması için imgelere ihtiyaç duymuştur. Kendisini ifade etmek için de var olduğu ilk anda yaşamayı öğrenmiş, tecrübeler edindikçe iletişimi kolaylaştırmak ve anlaşılmaq için bir takım iletişim yollarını geliştirmiştir. Bu iletişim araçlarından biri de mağara duvarlarına yaşamış olduğu önemli olayları, av sahnelerini, törenlerini, deneyimlerini ve inançlarını çağın olanaklarıyla çizmesidir. Mağara duvarlarına ve kayalara çizilen işaretlerden günümüze kadar geçen zaman içerisinde insanlar iletişim işaretlerini geliştirip kullanmaktadırlar. Bu durum farklı şekillerde ve mekanlarda evrensel bir olgu olarak devam etmektedir. Çünkü iletişim insanlar için en temel gereksinimdir. Bu gereksinim insanın sosyal ve toplumsal bir varlık olmasıyla ilişkilidir. Bu sayede hayatlarını sürdürme ve toplum içerisinde yer edinme olanağı elde etmişlerdir. İnsanın etkileyici iletişimi sağlaması, doğası ve kültürü gereği işaretler, amblemler, ikonlar, semboller ve dolaylı anlatımı kapsayan ifade araçlarına duyulan ihtiyaç ile mümkün olmuştur. İhtiyaç doğrultusunda keşfedilen bu terimlere yüklenen anlamlarla en iyi ifade etme şekli olarak sanat alanlarından (resim, şiir, edebiyat vb.) faydalanmışlardır. Bunların başında araştırmamızın içeriğinde yer alan resim sanatı gelmektedir. Zamanla resim sanatı insan hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş ve insanlar topluluk olarak yaşamaya başladığında resim sanatı etkili iletişim ve ifade biçimi olarak tarihteki yerini almıştır.

Zaman geçtikçe sanat gelişmiş, şekillenmiş, şekillendikçe de farklılıklara öneyak olmuştur. Mağara duvarları haricinde keşfettikleri deri, ahşap panolar ve çeşitli malzemelerin yüzeylerini kullanmışlardır. Süreç ilerledikçe kullanılan malzemeler değişmiş, bunlarla beraber sanatçılarında ifade biçimlerinde farklılık olduğu gibi bulundukları döneme ait üsluplar ve yeni arayışlar sonucu sanat akımları, eğilimleri, ve hareketleri ortaya çıkmıştır. Yeni arayışlarla birlikte sanatçı kendisine ait bir sanat dili oluşturmuştur. İmgelerle ortaya koyduğu bu dil sanat ya da düşünce yapıtlarında resim, söz, yazı ve heykel biçiminde ortaya çıktığı görülmektedir. “İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır.

Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de anlatıyordu” (Berger, 2019, s. 10). Sanatçı izleyen kesime görünen ya da anlaşılan bir evren bırakıp geri çekildiği zaman, imajları değerlendirmek izleyene bırakılmıştır.

İmaj, imgenin belli bir zaman ve yer parçasında görünür olmasının hatırasıdır. İmgenin görünür olma, açığa çıkma yollarından birisi olarak imaj, aynı zamanda görüleni gizleyen, izleyicisiyle nesnesi arasına mesafe koyan, gösterdiğini yalanlayan, görüleni temas edilemez uzaklığa çeken bir ifade yolu da olabilir. (Taburoğlu, 2016, s. 61- 62)

İmge görünür olabilmek için tasarıma ihtiyaç duyar. Tasarım da kaçınılmaz olarak sembol, metafor ve alegoriyi barındırır. İmge bu nedenle duyularla algılanan maddenin özne tarafından tasarlanmasıdır.

Terim bilim (terminoloji) açısından *imge* ile *tasarım* (représentaion) kavramlarının sınırlarını da iyice belirtmek gerekir. *İmge*, gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır (évocation), sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur ve bunun sonucu olarak, okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır. *Tasarım* ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, olarak kendini gösterir ve onun duyularla algılanmasını sağlar. (Ziss, 1984, s. 73)

Bilgi ve duygu iştirakinden algı meydana gelir ve sezgi ile tetiklenmesi sonucu yaratıcı eser tesis edilir. Sezgi “Sanatta duyuş suretiyle bir şeyi anlama. Sanat eserinin yapımında bütün anlayışına varmada ya da bir buluşa ulaşmada sezgi önemli bir unsurdur. Yaratıcılıkta sezgi esastır” (Turani, 2020, s. 132). Sezgi elle tutulur gözle görülür bir şey olmadığı için, hissedilen içten gelen ve ruhsal durumlarda ortaya çıkar. Bundan ötürü yaratıcılıkta aynı şekilde bilinçaltına bağlı olup duygusal ifade yeteneğidir. Düşler ve gerçek hayal gücünde birleştikten sonra ortaya kişinin yaratımı çıkar. Tasarlanan şey bilinçdışıyla, beş duyuyla ya da duygularla beslenir. Bunun sonucunda ise tanımlayamadığımız ya da kavrayamadığımız kavramları simge-sembol dediğimiz terimler kullanarak ifade ederiz. “Günlük dilde çeşitli alanlarda ve özellikle sanatta kullanılan simge ya da sembol Latince ‘symbolum’ kelimesinden gelip, Batı dillerinden Türkçeye giren (ing. Symbol) sembol daha önceleri de kullanılmakta olan timsal ve remz kelimelerinin karşılığıdır” (Aytekin, 2006, s. 135). Herhangi bir şeyi veya nesneyi belirtmek için semboller kullanılır. Daha çok soyut bir düşüncüyü farklı bir şeyle belirten işaretlerdir. “İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür (bu

sırada onları büyük psikolojik önemle yüklemiş olur), bunları da gerek dininde gerekse görsel sanatında dışa vurur” (Jung, 2009, s. 232). Sanata bu açıdan baktığımızda, dilin ifade edemeyeceği şeyleri, sanatçıların yaratma süreçlerinde bu terimlere sıklıkla başvurdukları görülmektedir. Ancak unutulmaması gereken nokta, bu sembollerin çoğunun farklı kültürde bulunduğu ama içerdiği anlamlar, anlatmak istedikleri şeyler, ortaya çıkan farklı görüşler ve hayal gücüyle bir kültürden diğerine değişiklik gösterdikleridir. Zamanın ve mekanın ötesinde evrensel bir dil olan semboller, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar yaşamış bütün herkesin önemle üzerinde durduğu bir kavramdır. Evrensel dil olan sembollerin çözülmesi ve anlatmak istediği şeyler yüzyıllarca insanları meşgul etse de bilinçaltının karmaşasını yalın olarak anlatabilme açısından önemlidir. Bu yüzden ilkel dönemlerden beri sanatta, siyasette, savaşta, barışta ve dinde rahat bir şekilde okunmaktadır ve etkileri oldukça kalıcıdır. Örneğin en çok bilinenlerden zeytin dalı/barışı, kuzu/dini çağrışımları yani adak adama, kurban kesme gibi, aslan/güçten dolayı yenilmezliği, boğa/mücadele ve gücü, karga ve kuzgun uğursuzluğu, kanatlı asaya dolanmış yılan/tıp alanını, bayrak/ulusu, kuru kafa/ölümü, nar/bereketi, kum saati/zamanı, kitap/bilgeliliği, zincir/tutsaklığı ve son olarak hayat ağacı dediğimiz çeşitli varyasyonları olan dallarının gökyüzüne uzanması, köklerinin yer altına ulaşması, bunları birbirine bağlayan uzun gövdesi ile hayatı, geçmişi ve geleceği simgelediği herkes tarafından kabul edilmektedir. Bunlar hem evrenseldir hem de kültürel olarak da bir şeyleri temsil etmektedir. Bunlar ve daha fazlası ile iletişim için oluşturulan görsel ifadeler resim sanatı için önemli unsurlardır. Bu yüzden sembolleri açıklamak ve tanımlamak için çeşitli tanımlar, görüşler incelenmiştir. İlk olarak Turani’ye göre (2020, s. 130) sembol “Bir şeyi tanıtan, temsil eden biçim, alamet. Soyut bir fikri ifade eden timsal.” Bir diğer tanım ise “Bir kavramı, bir düşünceyi belirten, onun simgesi, niteliği, amblemi olan işaret, canlı varlık ya da nesne” (Eroğlu, 2013, s. 123). “Simge karmaşık bir duygu-düşünce bütününe anlaşılır kılan özel imgedir. F.W. Leakey onu ‘İlk terimi soyut ikinci terimi somut olan iğretileme’ olarak tanımlar” (Timuçin, 1993, s. 220). Her üç tanıma da baktığımız zaman sembol ortaya çıkan sanatsal yaratılardan önce kişinin henüz belli olmayan fikirlerini kavramlar yolu ile ifade etme biçimleridir. Jung’a göre ise (2009, s. 20-21):

Simge ya da sembol dediğimiz, gündelik yaşamımızdan bilip tanıdığımız ama alışlagelen, açık anlamına ek olarak özgün bağlantılar da sunan, bir terim, bir ad hatta bir resimdir (...) Bir sözcük ya da resim, açık olan ve ilk bakışta anlaşılabilenden daha fazla anlam içerdiği

zaman simgesel hale gelir. O zaman tam olarak tanımlanamayan, bilinmeyen, daha geniş, “bilinçdışı” bir yön kazanmış olur.

İnsanın anlayışı ve kavradığı şeyler somut ya da soyut olsun, sınırsız olduğundan tam olarak kavrayabilmek için bilinenleri/bilinmeyenleri temsil etmesi açısından sembollere sıkça başvurmuştur. “Sanattaki semboller-simgeler, dilin ifade edemeyeceği duygusal formları dile getirmektedir ve bir ressamdaki güzellik duygusu, onun kimi şeyleri (olay, nesne, kimse) estetik yönden değerlendirebilme yeteneğidir” (Aytekin, 2006, s. 132). Kişinin simgesel çağrışımlarını, tecrübeleri, yaşantısı etkilerken nesnelere kendi varlığından ayrı bir anlam yüklemesi sanatsal açıdan değerlendirildiğinde önemli bir yer tutmaktadır. Bundan dolayı sanatsal yaratılarda sembolik imgelemler içeren resimler izleyicide sezgileri ve düş gücü sayesinde uyarıcı nitelikler taşımaktadır. Bu nitelik her izleyende değiştiği ve öznellik çoğunlukta olduğu gibi aynı kişi de bile farklı mekan ve zamanda bambaşka çıkarımlar yapılabilir. Buradan sanatın kendine özgü bir dili olduğunu, bakan kişilerde farklı duygular oluşmasını sağladığı çıkarımı yapılabilir. “Bir şeyi ‘göstermek’ yerine onu ‘sezdirmeye’ çalışmak, 20. yy. akımlarına ve günümüz sanatlarına yol açan temel bir yeniliktir. Düşüncüyü iletmek, üretmek ve görselleştirmek bağlamında sanat, her zaman bir eylemi simgeleştirmektedir” (Yılmaz, 2006, s. 97). Simgesel anlamları hissetmek, sezmek, iletilere hakim olmak tamamen izleyiciye bırakılmıştır. Sanat yaratılarında verilmek istenen iletileri anlamak ve anlamlandırmak için birtakım sorulara ihtiyaç duyarız. Eğer ki bu soruları cevaplayabiliyorsak kendimizi, dünyayı ve sanatçıyı anlamak için bir adım atmış sayılırız. Bu sorular şunlardır; acaba bu yapıtta ne/neler söylenmek isteniyor veya ne/neler gösterilmek isteniyor? Bu soruların cevabı izleyicinin eğitim ve kültür durumuna göre değişkenlik gösterse de temel anlamda cevabı aşağıdaki gibidir:

Genel olarak, *akıl* önce nesneleri ve aralarındaki ilişkileri anlamaya çalışır: Nesneler somut düşüncelere, onların ilişkilerine ve soyut düşüncelere kaynaklık eder ve bundan dolayı, öznenen nesneye giden bir yolu izlemek için belli miktarda duygusal yakınlık ya da uzaklık içinde olmalısınız; yani değerlendirme eğilimi. (Eluard, 1944, s. 31 akt., Ashton, 2001, s. 19)

Sanatı değerlendirmek için sanatçıların yaratılarına yüklemiş oldukları düşünsel boyutu anlamak ve incelemek gerekir. Eser üreten sanatçı izleyicisine ulaşmak için sezgi ve algı gücü sayesinde semboller, metaforlar ve alegoriler aracılığıyla bağ kurmaya çalışır. Bu bağı sağlamak için nesneyi yeniden tasarlar ve soyutlamalar,

deformasyonlar oluşturur. “Sanat bir *yeniden inşa*, bir terkip anlamına *yaratma* faaliyeti olduğuna göre şüphesiz sanatçı, aynıyle kullanan değil, var olan malzemeyi yepyeni bir formla arz eden, onu işleyerek değişimlere uğratan kişidir” (Tkel, 2001, s. 61). Sanatçının kullandığı malzemeleri ve nesneyi değiştirme hareketine objektivation denilmektedir. “...objektivation, var- olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması, anlamına gelir” (Tunalı, 1971, s. 53). Sanat eserleri bir objektivationdur. Resim yoluyla kendini ifade etme, bir sanatçının seçtiği en önemli yollardan bir tanesidir. Sanatçı da bir gayesini ifade edeceği zaman çeşitli sembollere, alegorilere ve metaforlara başvurmuştur. Bu yolda kullanılan semboller, metaforlar, alegoriler her bir sanatçı için, anlam derinliği yaratmaları, düşündüklerini büyülü bir biçim ve üslupla izleyiciye sunmaları, eserlerinde gizemli bir atmosfer oluşturmaları için gereklidir. Sanatçılar eserlerinde evrensel sembolleri aynı anlamda kullandıkları gibi kendi kültürlerine ait sembolleri de o kültüre ait anlamlarıyla kullanma eğilimindedirler. Fakat metaforlar ve alegoriler işin içine girdiği zaman sanatçılar daha çok kendilerini ifade eden ve yaratıcı düşüncelerinden gelen dürtülerle resimlerine bireysel anlatım biçimlerini yansıtırlar. Bundan dolayı kendine has yöntemlerle eserler oluşturmak isteyen sanatçı gereken ortamı sağladıktan sonra, eserlerinde konu ve semboller aynı olsa bile ortaya çıkan sonuç kişilere, sanatçının hayatına, dönemlere, zamana ve kültüre göre farklılıklar göstermiştir. “Sanat eseri olan yapıtların, birbirinden değişik tarzlarda görünmesi, ressamın zgr davranışındandır. Konuyu seçmekte, dilediği biçim veya teknikle çalışma da zgr olan sanatçı, ancak bir temele bağlı kalmak zorundadır” (Akay, 2004, s. 21). Sanatçı tecrübelerine, bir anına, nesnelere ve bazen ufak bir detaya bile anlamlar yükleyip yapıtlarında kullanmaktadır. “Sanatçıların yaratma aşamasında sıklıkla başvurduğu metaforik imge olgusu, o sanatçının kişilik özelliği veya yaşadığı döneme göre farklılıklar göstermektedir. Aslında bu, metaforik imgelerin sanatçıların özgürlüğünde olduğu, dolayısıyla da sonsuz sayıda gelişerek reyebileceğini göstermektedir” (Gmenğlu, 2020, s. 1).

Araştırılan bulgular ile elde edilen bilgiler sonucunda genel anlamıyla mecaz olarak bilinen metafor, ifade edilmesi ve bilincin kavrayamadığı g konuların (genellikle soyut kavramları) yan anlamlarına işaret ettiği görülmüştür. Metafor, felsefe alanında, edebiyatta, matematikte, psikolojide ve reklamcılıkta da kullanılan geniş bir kavramdır. Resim sanatında da çoğunlukla kullanılan metafor, eser analizi yapan

izleyiciye ipuçları verebilmektedir. “Metafor kavramı, Yunanca meta (over, cross) ve pherein (to carry, bear) kelimelerinin birleşmesinden, “metapherein”den türemiştir” (Şahan, 2017, s. 167).

“Sanat eserinde bir nesne veya özneyi, aslında orada temsil edilmeyen başka bir şeyi akla getirmek üzere kullanma” (Cumming, 2006, s. 490). Eroğlu’na göre ise (2013, s. 92), “Sanatçı düşüncesinin nesnesini, duyulur dünyanın nesnelerine ve olaylarına benzetme olanağını sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü ötekinin yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal olarak karşılaştırılması.”

“Aralarında yakın bir bağ bulunamayan bir şeyden diğerine anlam aktaran dilsel araçtır. Görsel metaforlar, az bilinen bir şeyi daha çok tanınan bir başka şeyle kıyaslayarak sinekdok kurulmasına yardımcı olurlar” (Ambrose ve Harris, 2019, s. 151).

Tanımlara baktığımızda, olan bir şeyi farklı şekillerde ifade etmek üzere kullanılan metaforlar sanatta ve farklı disiplinlerde kullanılmaktadır. Sanatçı, aktarmak istediği anlamı eserlerinde simgesel olarak ifade etmek için metaforlar kullanır.

Resmi anlamak için gerekli olan bir diğer kavram alegoridir. “ing. allegory, Fr. allegorie, Alm. allegorie. Görsel sanatlarda bir olayı, düşünceyi ya da kavramı daha iyi açıklayabilmek için kişileştirerek simgeleme” (Kâhya vd., 1997a, s. 58). Alegorilerin ortaya çıkışı imgelere yüklenen anlamlarla olmuştur. “Başka türlü ifade etme” anlamına gelen alegori sözcüğü Latince ve Yunanca sözcük “allegoria” dan türetilmiştir” (Hodge, 2020, s. 167). Temsil edilen şeyin anlamlarını veya içerdiği mesajları açıklayan görsel metafor olan alegoriler sanatçılar tarafından izleyicilerin okuması için mesajları oluşturmak adına kullanılır. Timuçin’e göre ise (1993, s. 222);

Alegori her biri bir fikrin bir yüzünü açıklayan tanıtlama öğeleri toplamıdır. Alegoride kişiliklilik yoktur, tersine kişiliksizlik vardır, kişiliksizlik amaçtır. Alegoride bir bireysellik yansiyorsa, bu son derece yapay bir bireyselliktir. Alegori donuktur, oysa simge canlı ve sıcaktır. Alegori oluşturmak için sanatçı olmak gerekmez. Simgenin çok yönlülüğüne karşıt olarak alegori tümüyle tek yönlüdür. G. Michaud alegoriyle ilgili olarak şöyle der: “Alegori her zaman öğreticidir, onun ikili anlamı bir oyundan başka bir şey değildir. Alegori kendiliğinden değildir, düşünülmüş, tasarlanmıştır, usun ürünüdür, esinle bir ilgisi yoktur duygudan çok düşünceye yönelir.

Alegori, ‘‘Tasavvurların kiřileřtirilerek doęada olmayan biçimde tasvirine denir’’ (Turani, 2020, s. 10). Alegorinin genel olarak tanımlarına baktığımız zaman ortaya çıkan en net sonuç duygularla etkileřiminin az olduęu, neredeyse dűřűnceye yűnelik tasarlanmış űrűnlerin olduęu ařıkardır. Alegorinin en bűyűk űzellięi ise kiřileřtirilme sűz konusudur.

Arařtırmanın giriř bűlűműnde asıl konuya geçmeden arařtırmanın anlařılabilirlięine yardımcı olması açısından sembol, metafor ve alegori kavramlarının bir kısmının açıklanması gerekli gűrűlműřtűr.

1.1. Erwin Panofsky’nin İkonoloji Yűntemi

Resmi okumak, anlamak ve deęerlendirmek, biçimsel yűnű ve içerięinin analizinin yapılması ile saęlanır. Biçimsel yapıyı, űge ve ilkelerin nasıl organize edildięini yapısalcı (teknik- biçimci) eleřtiri ile açıklamak műmkűn olmaktadır. Resmin yaratıcısı tarafından tercih edilen gűrsel dil, teknik ve alt yapı biçimsel yapıtı oluřturan faktűrlerdir. Bundan dolayı, biçimci eleřtiri yapıtı keřfetmek için ilk řarttır. řentűrk’e gűre (2016, s. 15):

Sanat eserini merkeze alan biçimci eleřtiri (teknik-yapısalcı) yűntemi ise eserin plastik deęerlerini keřfetmeye çalıřır. Bu eleřtiri yűntemi, sanatçısından ve içinde bulunduęu tarih ve toplumsal yapıdan ayrı olarak, eserin tek bařına var olabilen bir yapı olduęu ve kendisine űzgű yapısıyla açıklanabileceęi gűrűřűnden beslenmektedir. Bu nedenle biçimci eleřtiri yűntemiyle resmin sahip olduęu tűm unsurlar, bunların iliřkilerini açıklayan (nasıl, neden, niçin) sebepler ve sonuçta bunların resimle karřı karřıya kalan izleyicide bıraktığı izlenimler keřfedilerek açıęa çıkartılır ve her řey yerli yerine konmaya çalıřılır.

Fakat resmi incelemek, anlamak ve eleřtirmek, yapıtın kimlik bilgilerine hakim olabilmek için ikonografi kavramı űnemlidir. Kimlik bilgilerinde, resmin/sanatçının adı, teknięi, boyutu, yapım yılı, konusu, dűnem űzellikleri űnemlidir. Bir imgeyi deęerlendirmek için bunları bilmek ikonografi ile műmkűndűr. Kűkeninde barındırdığı imge kelimesi de bunu kanıtlar niteliktedir. ‘‘(Gr. eikon: imge; graphein: yazmaktan eikonographie. Gűrsel sanatlarda konuları, temaları ve simgeleri, bilimsel olarak tanımlama, sınıflandırma ve deęerlendirme. Dűřűnce ile imge arasındaki iliřkiyi űzűmleyerek sanat yapıtının daha iyi anlařılmasını saęlar’’ (Kâhya ve ark., 1997b, s. 837). İkonografi, sanat eserinde biçimsel yapının konu ve anlamıyla ilgilenen bir disiplindir. Panofsky’e gűre yapıtlardaki imajın biçimsel űgelerini açıklarken ű ařama gerçekleřtirilir bunlar, űnikonografik, ikonografik tanımlama ve

ikonoloji incelemelerdir. “Önikonografik inceleme de eserdeki nesneler en yalın halleriyle tanınmaya çalışılır. İkonografik incelemede biçimlerle, konu ve kavramlar arasında bir bağ kurulmaya çalışılır imgeler çözümlenir. Üçüncü inceleme ikonolojide de, eserin içerdiği anlamın üzerine gidilir” (Eroğlu, 2013, s. 77). Önikonografik incelemede fark edilen nitelikler önemlidir. Nitelik dediğimiz şeyler estetik haz, estetik kaygı, biçim (form), üslup, yaratıcılık, evrensellik, hayal gücüdür. “Bir resmin sanatsal niteliği nesnel olarak tartışılabilir, ama anlamı değişik yorumlara açıktır” (Fischer, 1980, s. 152). Yapıtın anlamını kavrayabilmek onun özünü çözümlmekten geçer, önemli olan sanatçının onu izleyene nasıl aktardığıdır. “Bir imajın biçimsel öğeler*ini açıklarken, **ön-ikonografik** çözümleme adı verilen şeyi yaparız; yani imajdan önce nelerin olduğunu tahlil ederiz (...) Bunu yapmak için, tablodaki olası sembolizm veya örtülü anlamlarla bağlantılı olabilecek enformasyona ihtiyaç duyarız” (Whitham ve Pooke, 2018, s. 62). Biçimsel öğeler bir araya gelerek kompozisyonu oluşturup, motiflerin, ritim ve dengenin yaratımını sağlarlar. İkonografik çözümleme ile resme bakıp konunun ne olduğunu, sembolik veya örtülü bir anlam içerip içermediğini, objelerin veya motiflerin barınıp barınmadığını tespit ederiz. “Ve motiflerin doğru saptanması *kelimenin dar anlamıyla doğru ikonografik analizin* ön koşuluyken, *imgelerin hikâyelerin ve alegorilerin* doğru analizi ise doğru *ikonografik yorumun* ön koşuludur...” (Panofsky, 2018, s. 30-31). Sembolik değerlerin keşfedildikten sonra yorumlanması ikonografinin amacıdır. Daha çok analiz yerine yorum yöntemi ile ilgilidir. Buradan özetle çıkarım yapılsa nesneler ve olayların çizgiler, renkler ve hacimlerle oluşturulan temsillerinin motifler evrenini belirlemek deneyimler sayesinde olabilmektedir. “...aslında ‘gördüğümüz şeyi’ *nesneler ve olayların değişen tarihsel koşullar altındaki biçimlerle* ifade edilme tarzına göre okuruz (...) *Motifler* yerine *imgeler, hikâyeler ve alegorilerle* ilgilenen *ikonografik analiz* elbette pratik deneyimimizle edindiğimiz, nesneler ve olaylara aşinalıktan çok daha fazlasını gerektirir” (Panofsky, 2018, s. 33). Bunun için yazınsal kaynakların bize vermiş olduğu savlar ve kavramların bilinmesi önemlidir.

Panofsky’nin ikonografi için oluşturduğu çizelgesinde üç ayrı alanında bir olguyu ve sanat eserinin farklı boyutlarını gösterdiği, üç analiz yönteminin de nasıl olduğunu görmek mümkündür.

* "Resim sanatında biçimsel görsel unsurlar çizgi, şekil, renk ve tonu içerir. Bu unsurlar, ressam tarafından uygulanan araçlar ve tekniklerden etkilenir" (Whitham ve Pooke, 2018, s. 38).

Tablo 1.1. Panofsky' nin (2018, s. 37- 38) İkonoloji Çizelgesi.

YORUMUN NESNESİ	YORUM ETKİNLİĞİ	YORUM İÇİN DONANIM	YORUMUN KONTROL İLKESİ
1- Birincil veya doğal konu -(A) olgusal, (B) ifadesel- sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-İkonografik betimleme (ve yalancı-biçimsel analiz)	Pratik deneyim (nesnelere ve olaylara aşinalık)	Üslubun tarihi (değişen tarihsel koşullarda, nesneler ve olayların biçimler tarafından ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)
2- İkincil veya uzlaşım sal konu imgeler, hikayeler ve alegoriler dünyasını oluşturur.	Dar anlamda ikonografik analiz	Yazınsal kaynaklara dair bilgiler (özellik temalara ve kavramlara aşinalık)	Tiplerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında özgül temalar ve kavramların nesneler ve olaylarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)
3- İçsel anlam veya içerik 'sembolik' değerler dünyasını oluşturur.	Derin anlamda ikonografik yorum (ikonografik sentez)	Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşinalık), kişisel psikoloji ve 'Weltanschauung' ile koşullandırılmıştır.	Kültürel belirtilerin ya da 'semboller'in genel tarihi (değişen tarihsel koşullar altında insan zihninin temel eğilimlerinin özgül temalar ve kavramlarla ifade ediliş tarzına dair bir kavrayış)

Araştırma da mevcut durumu saptamaya yönelik doküman analiz yöntemi kullanılmıştır. Konunun derinlemesine araştırılmasında öncelikle ilk bölümde sembolün tanımı ve sembol kavramı altında işaret edilen ve çoğu zaman birbirleriyle karıştırılan kavramlar incelenmiştir. Sonrasında sanat alanında iz bırakan ve resimlerinde anlatım biçimi olarak bu üç kavramı kullanan Türk sanatçıların eserlerinden örnekler incelenmiştir. Sonuç olarak estetik değer ve içerik açısından sanatçının görsel ifade dili olarak tercih etmiş olduğu bu kavramların resim sanatında kazandığı anlam ya da büründüğü ifadenin izleyici boyutunda nasıl yorumlandığı irdelenmeye çalışılmıştır. Bunlar yapılırken gösterge, fenomenoloji ve imge gibi kavramlarla çalışmanın gidişatı desteklenmiştir.

Bu bölümde “Türk resim sanatında alegorik, metaforik ve sembolik eğilimler” kapsamında araştırmanın yapılma gerekçelerini ortaya koyan; problem durumuna araştırmanın önemine, araştırmanın amacına, araştırmanın sınırlılıklarına ve araştırmada geçen bazı kavramlara ilişkin tanımlara yer verilmiştir.

1.2. Problem Durumu

Türk resim sanatında alegori, metafor ve sembol kavramları bazen dönemin şartlarına göre değişkenlik göstermiş bazen de yerel/evrensel anlamları ile kullanılmıştır. Özellikle ressamın eserinde kullanmış olduğu alegoriler, metaforlar ve semboller kişiselleşmiş, bir esere bakan kişinin resimden anladığı ve ressamın vermek istediği anlam farklılık göstermiştir. Bu durumda algı devreye girmektedir.

Algılanan şeyler herkeste farklı olduğu için resimde kullanılan nesnenin alegorik, metaforik, sembolik kavramları önem taşımaktadır. Ersoy’a göre (2010, s. 17), “Algı, bakmanın ve görmenin ötesidir. Çünkü kişi en çok ilgilendiği şeyi algılar bundan dolayı çevresindeki objeleri fark etmeyebilir, bakmak seçme eylemi iken, hissiyatlarımız, meyillerimiz ve görmeyi beklediğimiz şeyler algılarımızı, düşündüklerimiz veya inandıklarımız da objelere bakış açımızı etkiler.” Algı nesnelere yüklenen anlam olduğu için araştırmanın problem cümlesi olan Türk resim sanatında alegorik, metaforik ve sembolik eğilimler bireyin alımlaması açısından önemli görülmektedir. “Unutmamak gerekir ki dışarıdan gelen şeyleri, hangi duyu organlarımızla algılasak algılayalım hepsi beyne gider. Bütün tatminler orada zihin ve kavramların ortaya çıktığı yerde meydana gelir. Kimi renk ilişkilerinden, kimi biçim ilişkilerinden kimide kavramsal ilişkilerden keyif alır” (Eliri, 2013, s. 71). Bu kavramların (sembol, alegori, metafor) Türk ressamların yapıtlarına yansımaları renkler, biçimler, kavramlar ve anlamları olarak araştırılmış tezin konusu ve problemi bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu araştırma ile Türk resim sanatında D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubunun, kurucu sanatçılar ile ilk düşünsel boyutta ortaya çıkan alegori, metafor ve sembol kavramlarını soyut/somut biçimsel kavramlara nasıl dönüştürüp, tasvir ettiklerini irdelemek, aynı zaman da sanatçıların eserlerinde bu kavramları belirlemek araştırmanın problem durumunu oluşturmuştur.

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma ile Türk resim sanatında yer alan D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubu’na ilişkin yapılan irdelemelerle sanat eserlerini yorumlarken farklı bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmaktadır. Ayrıca alegorik, metaforik, sembolik kavramların her dönemde kültürden, yaşantı ve deneyimlerden kaynaklı değişen anlamlarından yola çıkılarak anlamı bulduktan sonra Türk resim sanatına ne gibi katkı sağladıklarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ayrıca eserleri yorumlama aşamasında kullanılan Panofsky’nin İkonoloji yöntemleri ile gelecekte gerçekleşecek olan araştırmaların, sanat eseri analizlerinde ilişkisel düşünmeyi, sembol, metafor ve alegori kavramlarını ayrı ayrı sorgulamayı, bu yöntem aracılığıyla yapmak bu tez ile amaçlanmaktadır.

Ayrıca sanatçıların yaklaşımları, yaptığı tüm eserleri de göz önünde bulundurularak, sanatçının eserlerindeki ortak ifade biçimi de anlatılmaya çalışılacaktır.

1.4. Önem

Bu çalışma sembolik, metaforik, alegorik kavramlarını Türk resim sanatı üzerinden kullanımının betimlemesini ortaya koymak ve Türk resim sanatından (D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubu) eserleri yorumlarken veya esere bakarken alenen gördüğümüz bazen de örtülü anlam içeren alegori, metafor, sembol kavramlarını Türk resim sanatına kazandırmak açısından bu çalışma önemli görülmüştür.

Bu tez geçmişteki sanat olayları, sanatçılar ve onların resimleri hakkında bilgi sahibi olunabileceği gibi resim inceleme metotlarını da barındırdığı için önemli görülmüştür.

1.5. Sınırlılık

Bu araştırma; Çağdaş Türk resim sanatında alegorik, metaforik, sembolik eğilimleri sanat eserlerinde uygulayan D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubunun kurucu sanatçılarının eserlerini belirleme ve yorumlama olarak sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Alegori: “Plastik sanatların tema çeşitliliği açısından, önemli vurguya işaret eden bir anlatım biçimidir. Düşüncenin, canlandırılmış ve geliştirilmiş bir biçimde, eserle anlatılmasıdır. Örneğin terazi; adaletin, güvercin; barışın, eli tırpanlı iskelet; ölümün alegorisi olarak bilinir” (Eroğlu, 2013, s. 12).

Çağdaş: “Görece yakın geçmişte üretilmiş eserleri ifade etse de genel olarak görünüşünde, üretiminde ve fikirlerinde alışılmadık olan sanatı ima eder” (Whitham ve Pooke, 2013, s. 9).

Deformasyon: “(Fr. Deformation İng. Distortion): Resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme, yani biçim bozma” (Akbulut, 2000, s. 2).

Fantezi Sanat: “Konularını mitoloji, folklor, din gibi kaynaklardan alır (...) gerçekliğin ve imgelemin bir karışımıdır. Fantastiktir, düşseldir, hayalidir ve zengin bir imgelemlerle doludur” (Keser, 2009, s. 126- 127).

Figür/figürasyon: “Resim ve heykelde doğayı ve nesneleri biçim olarak gösteren eser” (Turani, 2020, s. 44).

Fonetik Tamamlayıcı: “Fonetik, dildeki seslerin, kelimedeki anlam bakımından bir rol oynayıp oynamadıklarına bakmaksızın, onları sadece nesnel bir öge olarak ele alıp inceleyen bir dilbilim dalıdır” (Ergenç, 1987, s. 14).

Klasizm: “(İng. Classicism). Sanatta **klasik** ilke ve örnekleri izleme anlayışı. Her sanat ve üslubun bir klasik dönemi var olabileceğine göre, klasizm genelde her sanat ve üslup için söz konusu olabilir” (Sözen ve Tanyeli, s. 171- 172).

Kültür: “Kültür, bir toplumu anlatan, yansıtan, şekillendiren, yaşamasını sağlayan tüm somut ve soyut verileri temsil eder. Herhangi bir sebepten simgeleşen ve yerleşen her bir nesne ya da canlı da kültürde kendine yer edinir” (Özdemir, 2021, s. 182).

Metafor: “1. Bir şeyin başka bir şey olarak temsil edilmesi, simge. Bir göstergenin diğer bir göstergenin yerine kullanılması (...) 2. İki anlamlı bütün arasında doğal olarak bekleneni değil de beklenmeyen ilişkiyi kurmak” (Keser, 2009, s. 210).

Natüralizm: “(İng. Naturalism). Sanat yapıtında doğal gerçekliği hiçbir değişime uğratmadan, üsluplaştırıp ölküselleştirmeden betimlemeyi amaçlayan anlayış” (Sözen ve Tanyeli, s. 221).

Piktogram: “Piktogram kavramı, bir sembolü ifade eder ve yaşamın her anında karşılaşılan her bir sembolün genel adıdır. Yani herhangi bir nesne, mekan, kavram, işaret ve işleyişin resmedilerek sembol haline getirilmesine piktogram adı verilmektedir (...) Bu türdeki yazı sistemine ise piktografi ismi verilmektedir” (Yazar ve Geçen, 2018, s. 565).

Realizm: “Realizm, gerek yeni klasizm, gerekse Romantizm'in biçimsel güzellik anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkar. Ressamın nesnel bir tutum içinde olmasını isteyen realizm, düşsel ve ahlakçı tablolar dışında, uzun süredir resimden uzaklaştırılmış olan, işçi gibi konuları yeniden gündeme getirmiştir” (Eroğlu, 2016, s. 37).

Romantizm: “(İng. Romanticism) Sanatta ölküselleştirilmiş doğanın yoğun bir duygusallık ve duyarlılık yansıtacak nitelikte ele alınıp yapıtların bu doğrultuda oluşturulması anlayışı” (Sözen ve Tanyeli, s. 261).

Sembol: “Sembol kelimesi, Yunanca *sumballein* kelimesinden türemiş, “ile” anlamına gelen “sun” ön eki ve “atmak” anlamına gelen “ballein” fiilinin

birleşmesinden meydana gelmektedir. Bir şeyi sembolleştirmek, buna göre, iki farklı şeyi homojen bir birlik meydana getirmeleri için “atmak”tır. Bunlardan ilki, onur, kurban, ebediyet ve aşk gibi “soyut” bir özelliktir. İkincisi ise, maddi veya tasviri bir şeydir” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 6).

Sinekdok: “Bütün yerine parçanın, tür yerine cinsin, geçmesini içeren bir konuşma figürüdür” (Akşehirli, t.y).

Janr: “Fransızca *genre* (janr) sözcüğü, “tür, çeşit ve cins” anlamına gelir (...) her türlü insan eylemini ve güncel yaşayış biçimini gerçekçi bir anlayışla betimleyen resimler ya da üslup biçimini anlatmak için kullanılmaktadır” (Kâhya ve ark., 1997, s. 1832).



2. YÖNTEM

2.1. Model

Araştırma da nitel araştırma yöntemine başvurulmuştur. Bu kapsam da nitel verileri elde etmek için “tarama” araştırma modelinden yararlanılmıştır. “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2019, s. 109). Ayrıca mevcut durumu saptamaya yönelik nitel veri analizinde önemli bir kavram olan yorumlama yöntemine başvurulmuştur. Yorumlama ise,

‘Bu söylenen ya da gözlenen ne anlama gelmektedir?’ sorusu, yorumlamanın temelini oluşturur. Veri analizinde “anlam” ön plana çıkarılmaktadır. Anlamın ön plana çıkarılması ise, elde edilen bulguların kendi ortamı içinde yorumlanmasına bağlıdır. Verilerin anlamlandırılması öznel bir süreçtir ve bu nedenle yorumların herkes tarafından aynen kabul edilmesi beklenemez. (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 238)

Daha sonra araştırma konusunu desteklemek için doküman incelemesinden yararlanılmıştır. Bu inceleme, “araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189). Özellikle bu inceleme ile gerekli bilgi kaynakları toplanmış, tezin içeriğini oluşturan kavramların (sembol, alegori ve metafor) genişletilmiş tanımlarına yer verilmiş, daha sonra sanat dünyasında iz bırakan ve resimlerinde sembol, metafor, alegori kullanan sanatçıların eserlerinden örnekler Erwin Panofsky’nin İkonoloji yöntemine göre analiz edilmiştir.

2.2. Çalışmanın Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Çağdaş Türk resim sanatında alegorik, metaforik, sembolik eğilimlere eserlerinde yer veren sanatçılar oluşturmaktadır.

Araştırmanın örnekleme ise Çağdaş Türk resim sanatında alegorik metaforik, sembolik eğilimlerin en bariz örnekleri ‘D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubu’nun kurucu sanatçılarının eserlerinden oluşmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırma da verileri elde etmek için belgesel tarama tekniğinin genel tarama yöntemi kullanılmıştır. ‘‘Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir. Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses ve video kayıt cihazları, CD’ler, çeşitli araç-gereçler; bina ve heykel gibi kalıntılar; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi; resmi ve özel yazılar ve istatistikler; tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır’’ (Karasar, 2019, s. 229).

Araştırmada kavramsal ve uygulamaya ilişkin sembol, alegori, metafor ve sanatçıların bulundukları dönem literatürlerini içeren çalışmalarla ilgili ulusal ve uluslararası yazılı ve elektronik (internet) kaynaklar (kitaplar, dergiler, tezler, makaleler vb.) ve Kırıkkale Üniversitesi Kütüphanesi’nden gerekli bilgiler toplanmıştır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Resimlerin analizi yapılırken sanatçıların yaptığı eserlerin biçimsel yönü sembolik, alegorik ve metaforik kavramları dikkate alınarak yapılmıştır. Bir sanatçının eserinde renk öne çıkarken başka birinde doku, başka bir sanatçıda ise tema ön plana çıkmaktadır. Bu yüzden resimler yorumlanırken resmin niteliğine göre hareket edilmiştir. Ayrıca imgelerin incelenmesinde Erwin Panofsky’nin İkonoloji Çizelgesi’nde (Tablo.1.1) bulunan üç analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemler *ön-ikonografik inceleme*, *ikonografik tanımlama* ve *ikonolojik yorumdur*. Kısaca bahsedecek olursak ön- ikonografik inceleme, deneyimlerden yola çıkılarak yapıtlardaki şekilleri, renkleri, dokuları ve çizgileri vs. arasındaki bağlantıları belirleyen kişi incelemenin ilk aşamasını yapmış olmaktadır. Bir diğer inceleme de ise (ikonografik tanımlama), kişi resimdeki nesne, figür, tema ve kavramlara aşina olup yapıtın bulunduğu toplumunun tarihsel koşullarına hakim olmalıdır. Sonuncu inceleme de ise (ikonolojik yorum), içsel anlam barındıran semboller, alegoriler ele alınmalı ve sezgi gücünden yararlanmalıdır.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Sanatçı, eserini oluşturma sürecinde yapıtın çoğunlukla biçimsel yönünü imgeler, simgeler, alegoriler ve metaforlarla destekler. Bu araştırma için de ele alınan husus bu kavramların temsil ettikleri nesnelerde bulunan varlığı ve bir eserdeki kullanım yoğunluğudur. Duygu ve düşünceleri aktarmak için sanatı bir anlatım aracı olarak kullanan sanatçı sanatsal eylemlerinde çoğunlukla sembollerle kendine has bir tutum geliştirmiştir. Semboller ilk bakışta görünmezler ancak fark edildiği zaman resmin içerdiği mesajları vermede önemli rol oynarlar. Sanatçının simge seçimi onun geçmişi, beslendiği kaynakları, anıları, kültürel yapısı, yaşadığı coğrafyası, tarihi, dünyaya bakış açısı ve evrensel olması ile alakalıdır. Evrensel dediğimiz şey sanatçı eserini oluştururken kendi tarihine/ kültürel yapısına başvurur fakat aynı zaman da farklı kültürel yapılar ve tarihler de dikkatini çekmiştir. Hatta bahsedeceğimiz D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu'ndan olan sanatçıların etkilendiği Avrupalı sanatçıların tarzlarından, akımlarından, tekniklerinden, kültürlerinden izleri yapıtlarında görmek mümkündür.

3.1. Sembol

Sembolden bahsetmeden önce bu kavramın nasıl ortaya çıktığını açıklamak gerekli görülmüştür. Bunun içinde 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan "Sembolizm" kavramı irdelenmiştir. Evrensel birikimden beslenerek ruha, hayale ve imajlara dokunarak sezgide var olan belirsizliği ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Bu akım daha sonra resim, müzik, tiyatro gibi sanat disiplinlerinde de etkili olmuştur. "Gerçeklik bilgisine ve sonsuza sembollerle varılabileceğini, bilinen dünyayı aşmanın yani 'aşkın âlem'e adım atmanın ancak simgesel düşünmeyle ve simgeler yardımıyla mümkün olabileceğini savunan ve bunu amaç edinen sanat akımı" (Karataş, 2001, s. 370). Realizmin şiirlerde yansıması olan parnasçılığa karşı olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. "Klasisizmin kuralcılığına ve öğreticiliğine, romantizmin imajlarla yüklü diliyle aşırı duygusallığına, realizmin ve natüralizmin gerçekçiliğine ve nesnelciliğine karşı çıkmışlardır. Sembolistler bunların yerine

sembol ve imgelerle yüklü, incelikli ve telkin edici bir dil aracılığıyla bireysel duygu ve tecrübelerini aktarmayı seçmişlerdir” (Koçak, 2022).

Sembolistlerin düşüncesine göre şiirlerde duygu parnasyenlerin (mantık ve objektif bakış açısıyla eser oluşturan şairler) açık olarak kullandıkları veya romantikler gibi uzun ve mübalağa içeren betimlemelerle değil de örtük ve sezgisel olarak aktarım yapılmalıdır. Bundan hareketle sembol kavramı, gerçeği aktarabilmek için sezgi ve imgenin sentezi olarak ortaya çıkmıştır.

Kainatın “estetik bir bütün” olarak algıladıkları söylenen sembolistlerin belli başlı tutumları şöyle sıralanabilir: Şekilcilikten kaçınmak; anlatımda kapalılığı tercih etmek; şiirde musikîye çok önem vermek; semboller ve imgeler yardımıyla geniş çağrışımlar uyandırmayı amaçlamak; meram dile getirmede mecazı temel yapı taşı kabul etmek; anlamı fazla önemsememek; şiirde salt gerçeği “anlatmak” yerine, telkin, telmih ve imayı kullanarak hissettirmeyi, duyurmayı, sezdirmeyi hedeflemek. (Karataş, 2001, s. 370-371)

Sanat eserlerinde ve diğer disiplinlerde sembol, karşımıza bir obje olarak çıkar fakat aslında başka bir şeyin temsili olan öğelerdir. “...insanlar genellikle kutsal varlıkları ya da kavramları temsil etmek; kişileri tanımlamak veya başkalarıyla yakınlık kurmak; ya da olayları ve bilgileri kayda geçirmek veya soyut fikirleri ifade etmek için yaratma itkisi duymuşlardır” (Gibson, 2013, s. 20). Nasıl ki insan zihni yaratma sürecinde sembollerle düşünüp iletişim kurmak istemişse bunu soyut fikirleri ve teorileri kendi oluşturmuş olduğu görsel dil aracılığıyla ortaya koymuştur. Bu yüzden semboller temsil edildikleri ve yaratıldıkları şeylere göre isim alırlar. Bunlar günlük hayatta karşımıza sürekli olarak bir şekilde çıkmaktadır. Sayı sembolleri, harf sembolleri, renk sembolleri, devlet sembolleri, milli semboller en genel örnekleridir. Sembolün etimolojisine baktığımız zaman:

Batı dillerindeki sembol terimi (İtalyanca: simbolo, Almanca: Symbol, İngilizce: symbol, Fransızca: symbole) Latince symbolus teriminden türemiştir. Bu da Latinceye Yunanca bir kelime olan sumbolon teriminden geçmiştir. Antik Yunanda bir çömlek parçası ikiye bölünür ve bu iki parçanın her biri kendi aralarında sözleşme yapan iki kişiye verilirdi. Sözleşme kapatılacağı an borçlu ya da borç veren kişilerin kendilerini tanıtmak maksadıyla ellerindeki iki kırık parçayı (sumballein) tam olarak birbirine ekleyebilmeleri gerekiyordu. Böylece sumbolon terimi, yeniden birleştirildiklerinde ortak bir kökene sahip olduğunu ispat eden kırılmış bir nesnenin iki parçasını ifade etmek için kullanılıyordu. Dolayısıyla sembol, bir tanıma ve tanınma işareti niteliğinde olan nesneyi ifade ediyordu. (Adıbelli, 2009, s. 83)

Semboller yukarıda ki tanım da belirtildiği gibi nesnenin hiçbir zaman kendisi olmamıştır. Farklı dönemlerde, farklı uygarlıklar da asırlar boyunca anlamını açık veya örtülü bir şekilde devam ettirmiştir. “Örtülü anlam bir sözcenin içerdiği açık anlam ile bu açık anlam üzerinden erişilebilecek öncül(ler) aracılığıyla sezdirilen anlamdır. Örtülü anlam sezdirme aracılığıyla iletilir ve çıkarımlar yoluyla sezdirilir” (Kocaman vd., 2011, s. 206 akt., Onan ve Tiryaki, 2012, s. 224). Sanatta örtülü anlamın karşılığı olarak metafor, imge, alegori ve fenomenoloji kavramlarını gösterebiliriz. Kavramları açıklayacak olursak ilk olarak en çok karıştırılan hatta aynı anlama geldiği savunulan simge ve sembol anlamları aynı anlama sahip gibi görünse de birbirlerinden tamamen farklıdırlar. Çünkü herhangi bir şeyi ifade etmek üzere kullanılan her simge, her temsil, her işaret, her tasvir sembol olarak kabul edilmez. Bunu Platon’un Bölünmüş Çizgi Analogisi’nde görmek mümkündür.

Devlet’in VI. kitabının son bölümünde yer alan Bölünmüş Çizgi Analogisi, daha önce inanç-bilgi epistemolojik ayrımını konu edinen tartışmanın olduğu kadar, Güneş benzetmesinin de temelinde yer alan ontolojik bir ayrımın, yani gözle görülür (duyusal) dünya ile akılla anlaşılabilir dünya arasındaki ayrımın yeniden öne sürülmesiyle açılır. (Cevizci, t.y., s. 31)

Analojide ortadan ikiye bölünmüş dik çizginin alt iki bölümü gözle görünen dünyayı yani simgeyi, diğer ikisi ise akıl yoluyla anlaşılan dünyayı yani sembolü anlatmaktadır. Sonuç olarak dört bölmesi olan analogi gerçeklik veya varlık anlayışı ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3.1. Platon’un Bölünmüş Çizgi Analogisine Göre: Simgesim ve Sembol (Zeyrek, 2016, s. 201).

İŞARET/ SİMGE ALANI		SEMBOL ALANI	
FİZİK		AKIL İLE ANLAŞILABİLİR İDEALAR DÜNYASI	
DUYU YOLUYLA ALGILANABİLİR FENOMENLER DÜNYASI		AKIL İLE ANLAŞILABİLİR İDEALAR DÜNYASI	
GÖRSEL SANATLAR	MAHSUSAT	IDEAL VARLIK KAVRAYIŞ GÜCÜ (DİANOİA)	IDEALAR
	İMGE (MYMESİS)		YETKİN BİLGİ (NOEİSİS)
	HAYAL (EİKASİA)		
	PLASTİK SANATLAR		
DEMİURGOS’UN FAALİYETİ			

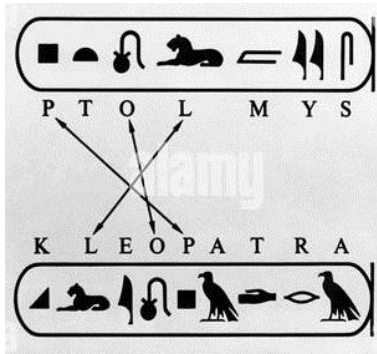
Çizgi analogisinde gösterilen iki alan arasında yer alan Demiurgos'un faaliyeti simge ve sembol arasındaki sınırı ifade etmektedir. Ayrıca,

...dört ayrı bölmeden oluşan üç dereceli bir gerçeklik ya da varlık anlayışı ortaya çıkar. Varlık açısından, en üstteki kesitte genel İdealar, bu dünyadaki varlıkların ve niteliklerin yetkin kopyaları olan özler bulunur. Bunun hemen altındaki kesitte, matematiğin konu aldığı ideal varlık veya kendilikler bulunur. Duyusal dünyaya geçildiğinde, üstteki kesit, İdeaların gölgeleri olan değişme içindeki bireysel varlıkların toplamını gösterir. Onun altındaki kesit ise duyu yoluyla algılanan bireysel varlıkların sıvı ya da güneşli ortamlarda oluşan görüntü ya da yansımalarını temsil eder. Varlık açısında hareket ya da nedensellik düzeni yukarıdan aşağıya doğru işler. Gerçeklik (aletheia) açısından, elbette, gerçekten var olan (üstteki iki kesitin temsil ettiği) İdealar dünyası olup, (alttaki iki kesit tarafından temsil edilen) fenomenler dünyası onun bir yansıması, gölgesi veya suretidir. (Cevizci, 2000, s. 84)

Bu bağlamda duyularla anlaşılamayan sembollerin simgeler yoluyla algılanabilmesi mümkün değildir çünkü semboller gözümüzle göremediğimiz metafizik alanda yani idealar dünyasında mevcuttur. Örneğin bir tabloda tanrı tasvir edilirken insan figürü ile simgeleştirilmiştir. Ama ona yüklenen tanrı anlamı semboldür. Yani sadece temsil olarak yapılmıştır. Tanrı idealar dünyasına aitken ve sadece hikmet ile idraki mümkünken fenomenler dünyasında figür olarak simgeleşmiştir. Bu doğrultuda 'ezoterizm' kavramı ortaya çıkmaktadır. Ezoterizm "kendine özgü bir deney alanından kaynaklandığı ve kişiye özel bir doğrudan bilgi türü olduğu (...) iddia edilen ezoterik bilginin, bizim bu günkü bilimsel anlayışımız, beş duyumuz ve aklımız ile ele alınamayacağı apaçık ortadadır; (Algan, 2006, 139 akt., Boydaş, 2017, s. 61) İnsanın duyularıyla algılayamadığı fakat gerçekliğine inanıp var olduğuna inandığı bilgi türü olarak kabul edilen "Ezoterik bilginin hedefinde insan ve insanın kişiselliği vardır. İnsan kendi kişisel deneyimleri sayesinde edinimlediği bilgiler ve Tanrı ile olan ilişkisi ezoterik bilginin temel konuları arasında yer almıştır" (Boydaş, 2017, s. 60). Geçmişte insanlar fikirlerini izah etmek için farklı yollar denemişlerdir. Gizli tutulmasını istedikleri bilgileri ezoterik sembollerle anlatmışlardır. Sembollerin özelliklerine baktığımız zaman zaten iki önemli faktör vardır, birincisi bir bilgi içermesi, ikincisi ise bilgiyi saklı tutmasıdır.

Uygarlıkları ve mitolojileri incelediğimiz zaman yaratılış, evren ve insan ile ilgili semboller göze çarpmaktadır. "Mu'nun battığı zamana kadar bütün semboller orijinal anlamlarını koruyordu (...) 6000 yıl öncesinin Mısır'ına girdiğimiz zaman, orijinal sembollerin birçoğunun varlıklarını sürdürdüğünü, ancak büyük ölçüde

Mısırlılaştıklarını görürüz (...) Bir sürü yeni sembollerin türemesinin yanı sıra bunların çoğunun ezoterik ya da gizli anlamları da vardır” (Churchward, 2006, s. 23). Bir dönem Grek filozofları Mısır’a gelmiş ve Mısır’ın bilgileriyle yetişmeye başlamış, M.Ö. 600’lü yıllarda da bu bilgileri ülkelerine taşımışlardır. Mu Uygarlığı’nın kutsal sembollerini Grekleştirmişler ve isimlerinin değişmesinin yanı sıra tanrı, evren ve insanla ilgili mitler ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı mitlerin Mısır temelli öğretiler ve efsaneler ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Eski Mısırlılara ait hiyeroglif sistemi aslında bir yazı sistemidir. Ama şemalar ve resimlerden oluştuğu için simge haline gelmişlerdir. “Yunanca “Hieros (Kutsal) + Glɛpho (Yazıt)” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan ve “Kutsal Yazıt” anlamına gelen hiyeroglifler günümüzde şematik bir alfabe olarak tanımlanmakta ve Mayalar, Hititler, Aztekler gibi birçok farklı medeniyetin alfabe özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır” (Kayaoğlu ve Çetinoğlu, 2013, s. 40). Bu yazı sistemleri ilkel insanın tapınaklarında duvarlarda ve mezarlar da görülmektedir. Champollion, “Eski Mısır’lıların hiyeroglif sisteminin özeti isimli eserinde dört çeşit hiyeroglif belirtmiştir: sembolik işaretler, sese ait (fonetik) işaretler, fonetik tamamlayıcılar ve nihayet kelimelerin erkek/dişi; hayvan/bitki; canlı/cansız v.b. gibi genel cinsini belirleyenler” (Danysz, [t.y] s. 22). Hiyeroglifle yazılan her kelime en az bir işarete denk gelmektedir.



Görsel 3.1. Hiyeroglif Sistemi ile “Kleopatra” Gösterimi.



Görsel 3.2. Hiyeroglif Sisteminin Harfli ve Şekli Gösterimi

Hiyeroglif dilinde şekiller, genelde somut kavramlarda kendi şekillerinde ifade edilmişlerdir. Mesela kuş, güneş, yılan gibi ama soyut kavramlar için kendi fonetik tamamlayıcılarını oluşturmuşlardır. Kleopatra (Görsel 3.1) gösterimine baktığımızda şahinin güneş tanrısı Ra’yı temsil etmesi gibi. Son olarak yazının tarihsel gelişim

aşaması ve günümüzde ki durumu incelendiğinde her ulusun kendi diline ait geliştirdiği yazı sistemi ile iletişim sağladığı bilinmektedir.

Yaşadığımız dünyanın tamamı her an ve alanda görsel temsiller hakimiyetindedir. Neredeyse bütün kavramlar görsel temsiller aracılığıyla tasarlanıp aktarılmakta ve insanların kullanımı için sunulmaktadır. İlkel insanın varlığından beri birey yaşayıp, dünyayı algılayıp, bilgi sahibi olduktan sonra eyleminin ilk adımını görsel düşünme süreci ile atmıştır. Bu süreçte insanlar için duyular yoluyla algıladıkları iletileri kavramak, anlamak ve gerektiğinde deneyimleri ve bilgileri sayesinde bu iletilerden faydalanmak önemli olmuştur.

İletişim için ilkel insanlar sürekli nesneleri hissetmiş ve görmüş oldukları varlıkları kodlama eğiliminde olmuşlardır. Bu nedenle evrene ait bütün nesne ve varlıklar insanlık için bir çeşit gösterge (sign) olmuştur. İletişimi kolaylaştırmak ve ileti göndermek için üretilen göstergelerin bir şeyleri temsil etmek amacı ile kullanıldıkları bilinmektedir. İletişimi kolaylaştıran, insanın duyularına hitap eden göstergeler ‘şeylerin’ (soyut veya somut) yerini tutarak temsil etme ve ileti gönderme amacıyla üretildikleri bilinmektedir.

3.1.1. Gösterge

Görsel temsiller olan göstergelerin, edebiyat alanında kullanılan, gösterge türlerini inceleyen semiyolojinin resim sanatında simgeler, semboller olarak kullanımını belirlemek için bu araştırmada değinilmesi gerekli görülmüştür.

Göstergebilimi (semyoloji) genellikle edebiyat alanında simge, sembol ve metafor kavramlarını bilimsel bir düzeyde anlatmak için çaba sarf ederek metodolojiler oluşturma eğilimindedir. “Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir” (Rifat, 2019, s. 11). İnsanlığın toplu alanda yaşayıp, iyi bir şekilde anlaşmak için yaratmış oldukları ve her zaman kullandıkları bildirişim için gerekli diller, trafik işaretleri, flamalar, afişler, jestler (el-kol-yüz hareketleri), sağır- dilsiz alfabesi, edebiyat, resim, müzik, moda gibi çeşitli örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Örneğin;

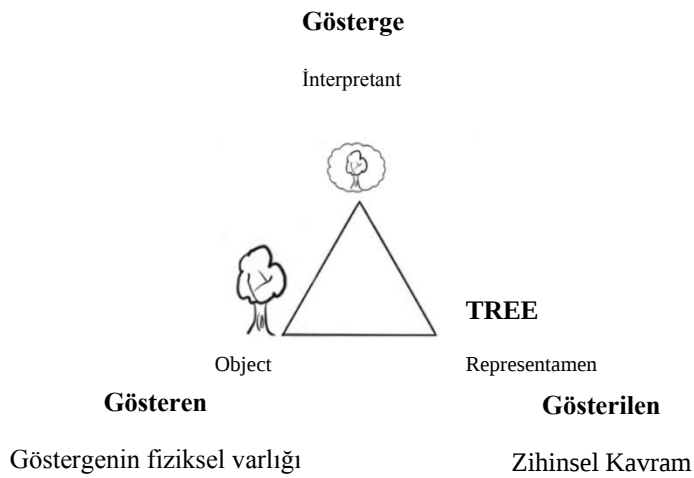
Sözelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı veya moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, bir etek, bir kazak, vb. çevresindeki öbür birimlerle bağlantısı olan gösterge olarak değerlendirilebilir. (Rifat, 2019, s. 12)

Bu gibi işaretler gündelik hayatın akışında karşılaşılan anlamlı sistemler bütünüdürler. Bakıldığı anda hızlı bir şekilde çözümlenebilen, bazen de kapalı anlam taşıyan dizgelerdir. Bu göstergelerin en küçük anlamını bile inceleyen bir yöntem de geliştirmişlerdir. Bu yöntemin dilimizde karşılığı “dilbilim” iken Fransızca göstergebilim terimi ‘semantik ya da semiyoloji’dir. “Semantik (Fransızca *sémantique*), “sema” (gösterge) kökenli Yunanca *semainô* (şu ya da bu anlama gelmek, anlam aktarmak) sözcüğüne bağlanır. Başlangıçta “anlam”ın sıfatıdır, anlamsal demektir: Semantik bir değişim, anlamsal bir değişimdir; bir sözcüğün semantik değeri, o sözcüğün anlamıdır” (Guiraud, 1999, s. 16). Semiyoloji ise, “Semiologie sözcüğü Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram...) sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. İlk olarak semeion yani gösterge İ.Ö. V. yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından kanıt, belirti, semptom anlamındaki ‘tekmerion’ ile eş anlamlı bir şekilde kullanılmıştır” (Ünal, 2016, s. 380). Semantik/semiyoloji bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı veya bir olayı anladığımız an zihinsel bellekte canlandırıp bir göstergeye bağlama dürtüsüdür. Şeylerin anlıksal imgeleriyle oluşan, bunlara bağlı olarak kişide şekillenen kavramlardır. Örneğin köpek sözcüğü işitme duyusuna ulaşarak bilinçte var olan hayvan imgesini verir. Nitekim semiyotik bir tür görüntü yöntemidir. “Göstergebilim (semiotic) ya da **imgelerin öğretisi** denebilir; bunun en önemli bölümünü sözcükler oluşturduğundan buna **mantık** (logic) demek uygundur; bunun amacı, zihnin, şeyleri kavramak ve bilgisini başkalarına iletmek için kullandığı imlerin doğasını incelemektir” (Locke, 1992, s. 455- 456). Zihnin gözlemlediği im ya da tasarımlar başkalarına dolaysız olarak açıklanamayacağı için, düşünülenleri saptamak ve karşılıklı iletmek amacıyla göstergebilimden yararlanır. Göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak da tanımlanır. “Göstergebilim, anlam sağlayıcı her türlü yapıda anlamın işleyişiyle, anlamın oluşum ve düzenleniş mekanizmasıyla ilgilenir. Bir bildirinin anlamlandırılması sürecinde, geliştirdiği kuram ile okuyucuya yardımcı olmayı amaçlar” (Günay, 2008, s. 6). Buradan çıkarılan saptama resim, müzik, mimari, roman, söylem vb. strüktürlerin anlamını göstergebilim incelemektedir. Bu disiplinlerde anlamın işleyişine, biçimlenmesine ve entegre olmasına bakar. Ayrıca “Göstergebilim,

insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim sağlama mekanizmasını araştırır” (Erkman, 1987, s. 22). Göstergelerle ilişkili kültürel anlamları anlamak ve anlamlar çıkarmak için göstergebilim gereklidir. “Göstergebilim kelimesini ilk kullanan Amerikalı filozof ve matematikçi Charles Sandres Peirce (1839- 1914) ve derslerinde öğrencileri ile birlikte göstergebilimin ne olduğunun temellerini ortaya koyan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857- 1913)’ dur” (Erişti, 2017, s. 58).

Her gösterge bir biçim (anlatım) aracılığıyla bir içeriğe gönderme yapar. Saussure’ün verdiği örneği alırsak, /a/ğ/a/ç/ seslerinden oluşan /ağaç/ ses kümesi vericinin ağzından çıkarak ses dalgaları halinde alıcının kulağına varır, oradan da alıcının zihnine ulaşır. Verici de alıcı da aynı dil dizgesini kullandıkları ve şifreyi bildikleri için, alıcı kendisine ulaşan bu seslerden oluşan işitim imgesinin şifresini çözer ve  olarak anlar. Şurasını unutmamak gerekir ki, hiç kimsenin kafasının içinde gerçek bir  yoktur, /AĞAÇ/ kavramı vardır! İşitim imgesi aslında sahici bir ağaca değil, zihnimizdeki /AĞAÇ/kavramına gönderme yapar. (Erkman, 1987, s. 39)

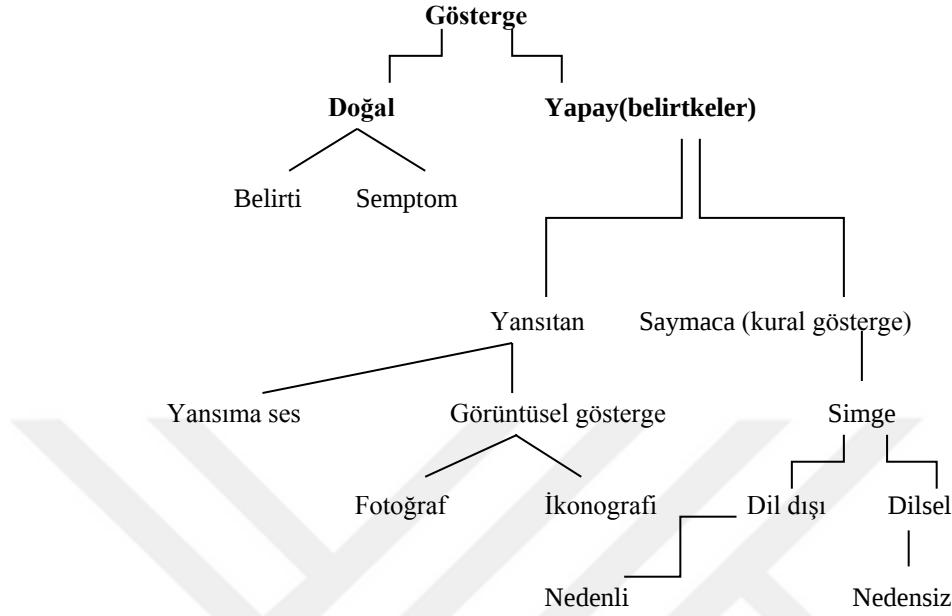
İşitim imgesi (gösteren) bilincimizde daha önce bulunan ağaç kavramını çağrıştırıp, hayatımızda ki deneyimlerden ve yaşadığımız toplumda bulunan ağaç kavramından yola çıkarak oluşan kavram haline gelmiştir. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki göstergenin oluşması için iki ögesinin (Görsel 3. 3) olması gerekir. Bunların ilki *duyularımız- görsel imge (gösteren)*, ikincisi ise görsel imgeye ait bir *kavram (gösterilen)*. Bireyin bilincinde kavram oluşması için görsel imge hakkında dış dünyaya ait nesneler hakkında bilgili olması gerekir.



Görsel 3.3. Gösterge Şeması

İki tür gösterge vardır bunlar doğal ve yapay göstergelerdir. Günay’a göre (2008, s. 5);

Tablo 3.2. İki gösterge türü;



Doğal göstergeler, olaylar arasında doğada bulunan bağıntılara dayanır: “Bulut -yağmur” gibi (...) Yapay göstergeler insan (ya da hayvan) yapısındırlar ve kendi içlerinde ikiye ayrılırlar: Birinci öbeğe girenler gereği [sic] olduğu gibi *yansıtmamıza* yararlar –örneğin, resim, plan, kaydedilmemiş ses; ikinci öbeğe girenler ise başkalarıyla *bildirişmemizi* sağlarlar –eklemlili dil, toplumsal bir incelik göstergesi, bir belirtke (sinyal) (...) bu iki öbek temel nitelikleri bakımından birbirinden ayrılır: Birinci öbeğe giren göstergeler gerçeğin doğal özelliklerini olduğu gibi aktarırlar (*görüntüler* ya da *resimler*); ikinci öbektekiler ise saymaca göstergelerdir (simgeler). (Guiraud, 1999, s. 26)

Peirce’e göre göstergelerin üç türde incelediğini (Tablo 3.3) görmekteyiz, Bunlar görüntüsel gösterge, belirti ve sembolden oluşmaktadır. Görüntüsel göstergeler de gerçeği doğrudan aktaran yöntemler göze çarpmaktadır. Duyular yoluyla algılanan fotoğraflar, resimler ve müzik notaları bu türe örnektir. Çizgileri, renkleri, sesleri, görüntüleri yansıtmak için kullanıldıkları bilinmektedir. “Bir kedinin fotoğrafını ele aldığımızda biçim, renk ve orantı açısından bakıldığında göndergesinin birçok özelliğini içermektedir” (Başoğlu, 2019, s. 436). Gösterenle gösterilen arasında oluşan bağ/yakınlık ilişkisi ile belirti oluşur. Tablo 3.3’te duman örneğinde, ateşin olduğu yerde dumanın olacağını ve limonu görünce ekşi tadını bilmemiz gibi. Sembol ise insanlar arasında iletişim ve etkileşim (uylaşım) ile oluşan göstergelerdir.

Örneğin gözü kapalı, bir elinde kılıç diğer elinde terazi tutan kadın heykeli adaleti simgeleyen kişiselleştirilmiş alegoriye örnek verilebilir.

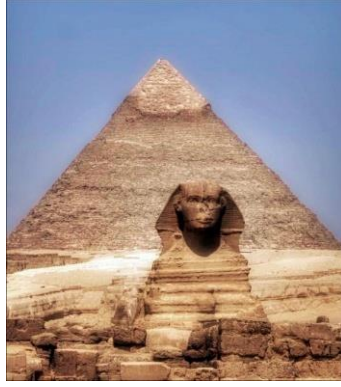
Aşağıdaki tabloda Peirce'in göstergeyi üçe ayırmış olduğu şeklini Floyd Merrell'in tablo halinde düzenlemesini görmekteyiz.

Tablo 3.3. Floyd Merrell'in Gösterge Türleri Tablosu, (Merrell, 2000, s. 37 akt., Özmakas, 2009, s. 40).

Gösterge türü	Görüntüsel Gösterge	Belirti	Sembol
Göstergebilimsel tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uylaşım
Örnekler	Fotoğraf Resim Diagram Müzik notası Hoş bir koku	Duman Hastalık belirtisi Limonun ekşi tadı	Sözcük İşaret Mors Alfabeti Mantıksal Gösterge Cebirsel Gösterge
Onları nasıl üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek Duyumsayarak	Algı Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

Mısır'a ait olduğu bilinen bir diğer simge olarak ise ülkenin sembolü haline gelmiş Mısır sfenksini örnek olarak verebiliriz. (Görsel 3.4) Sfenksler bilindiği üzere uzanan bir aslan gövdesine sahip, kafası genellikle firavun başına ait olduğu düşünülen heykellerdir. Bu bağlamda aslanlar her devirde kutsal sayıldıkları, yapı itibarıyla güçlü, çevik, mücadeleci ve yenilmesi zor bir hayvan oldukları için firavun mezarlarını ve piramitleri koruması için inşa edilmiştir diyebiliriz. Bu bağlamda iki canlının bir arada temsil edilmesi her ikisinin de içinde olan erdemlerin aynı anda mevcut olmasını mümkün kılmaktadır. Bunlar güç, zayıflık, üstünlük, kabalık gibi erdemlerdir. Bununla beraber hiyeroglif sisteminde gördüğümüz aslanla, bu simgenin mısırlılar için değerli olduğu yargısına varabiliriz. Tarih boyunca edinilen bilgilere baktığımızda sfenkslerin çeşitli varyasyonları arasında bazen koç bazen de kadın kafasıyla insan vücudu şeklinde olduklarını görmek mümkündür. Bu yargımızı desteklemek için aşağıdaki örneği verebiliriz.

Hegel, simgenin anlaşılması zor yanı üzerinde durur, kendinden farklı bir şeyi mi temsil ettiği, yoksa yalnızca kendi içinde mi bir değer taşıdığı her zaman için sorulabilir. Böylelikle içerik ve onu simgeleyen şey arasındaki uyumsuzluk nedeniyle sanatın gelişiminin ilk aşamasına "simgesel sanat" adı verilmiştir. Özellikle de mısır sfenksi, bu ilk evreyi temsil eder. (Lenoir, 2003, s. 213)



Görsel 3.4. Büyük Gize Sfenksi, Mısır/ Kahire, 73.5 metre uzunluğunda, 6 metre genişliğinde ve 20 metre yüksekliğindedir.

Tarihte yaşamış her insan, kendisinden önce yaşamış insanlığın bir parçasını kendinde taşır. Simgelerde bunlardan biridir. “Simgesel düşünme yalnızca çocuğa, şaire veya meczuba özgü bir durum değildir, insanın özünün bir parçasıdır; dile ve yargılara dayalı düşünceyi önelemektir. Simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarır -en derin olanlarını-.” (Eliade, 2022, s. 21). Nitekim sanatçı izleyenin hayal gücünü harekete geçirebiliyorsa, derindeki gerçekleri de verebilir.

İnsanlık, varlığının bulunduğu ‘an’da çevresinde olan olayları, durumları kendince yorumlamak ve onlara bir anlam yüklemek için zihinsel yaratımları sayesinde düşsel imgelerini simgeleştirmişlerdir. Bu bazen bireysel bazen de ortaklaşa bir karara varılmış simgeler olmuştur. Bireysel olarak kullanılan simgeler bir şairin, yazarın veya ressamın dış dünyada bulunan somut varlıkların üzerlerinde bıraktıkları etkileri idesinde olan sembollere, eserlerinde kullanmış olduğu imgeler aracılığıyla kendince anlam yükleyip eserini oluşturmasıdır. Evrensel olan ise bu yapıtlarda kullanılan imgelerin görünür formlarının gerçeklikten çok uzak olmayan göstergesel görüntü biçimleridir. “Sanatçının yaptığı, nesnenin günlük yaşamdaki nesne olarak değil, her şeyden soyutlanmış insan bilincindeki imge olarak ortaya çıkışı ve ardından simgelere dönüştürülme eylemidir” (Kâhya ve ark., 1997c, s. 1376). Simgelere dönüşüm sonucu artık dış dünya ait olan nesne olarak karışımıza çıkmaktadır.

Simgecilik kavramı bize sanat tarihinde en çok Rönesans dönemi sanatçılarının eserlerini çağrıştırmaktadır. Çünkü bu yapıtlar genel itibarıyla içinde çokça semboller, metaforlar, alegoriler ve mitlere ait kahramanların temsillerini barındırmaktadır. Simgecilik “Sanat yapıtında BİÇİM ve RENK gibi somut

değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkaran eğilim ve akım. Eğilim olarak RÖNESANS döneminden beri, özellikle alegorik temalı resimlerle bazı ÖLÜDOĞA’larda var olmakla birlikte bir akım olması 19. yy.’a rastlar’’ (Kâhya ve ark., 1997c, s. 1670). Rönesans sanatçılarından Botticelli simgeci bir yaklaşım sergilemiştir. İlk başlarda Fransız edebiyatında geçerli olan simgecilik, daha sonra ressamlar tarafından resim sanatına yansımıştır. Simgesel resme örnek olarak Simonetta Vespucci’yi verebiliriz.



Görsel 3.5. Piero di Cosimo (Piero di Lorenzo diye de bilinir), *Simonetta Vespucci’nin Portresi*, 1490, Yağlı panel, 57 cm × 42 cm, Musée Condé, Chantilly.

İmgesi bol olan Cosimo tarafından yapılan bu portredeki kadın figür Sandro Botticelli’nin ‘Venüs’ün Doğuşu ve İlkbahar Alegorisi’nde Venüs figürleri için kullandığı kişidir.



Görsel 3.6. Sandro Botticelli, *Venüs’ün Doğuşu*, 145-86, 1. 72 x 2. 78 m. Uffizi Galerisi [Eser detayı]



Görsel 3.7. Sandro Botticelli, *İlkbahar Alegorisi (La Primavera)*, Tempera, 1477-78, 315 x 205 cm [Eser detayı]

Portrenin (Görsel 3.5) detaylarına gelecek olursak “Simonetta Vespucci, dönemin donnalarına özgü bir saç tuvaletiyle betimlenmiş. Alnı tıraşlıdır. Tıraşlı alın, dönemin

simgelerinden biri. 15. yüzyılın son çeyreğinde hem İtalya’da hem de Hollanda’da kadının aristokrasiye mensup olduğunu belirten bir simgedir” (Şenyapılı, 2006, s. 498). Boynundaki kolye ise çeşitli anlamları olan yılan figürüdür. Yılan, yaradılışı, deri değiştirmesi diriliş ve şifayı, Havva ile ilişkili olduğu için günahı, yok ediciliği gibi sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu resimde ise tasvir edilme biçiminden dolayı “Mısır ve Yunanistan’da kuyruğunu ısırarak ve mükemmel bir daire oluşturan, yaşam döngüsü ve ebedi geri dönüşü sembolize eden bir Uroboros yılan motifi görmekteyiz” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 651). Bir takı olarak figürde kullanılması o kişinin ölümsüzlüğünü veya sürekliliğini temsil etmektedir. Fonda resmedilen “Cennet ve dünya arasında yarı yol olan bulut aynı zamanda tanrısal yüceliği de belirtmektedir” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 123). Kadın imgesinin kültürler tarafından bereket, doğurganlık, saflık gibi anlamlar yüklenerek kutsallaştırılması bu şekilde ifade edildiği düşünülmektedir. Figürün göğüslerinin açık bir şekilde betimlenmesi Venüs figürü ile bütünleşmiş olan Simonetta Vespucci’nin “...Venus pudica/Bakire Venüs’ü çağrıştırmak amaçlıdır. Çıplak göğüsler, aynı zaman da birinin gelini olma anlatımıdır” (Şenyapılı, 2006, s. 499). Ağaç imgeleri ise yaşamın, gelişimin, yenilenmenin sembolik anlatımıdır. Resmin genelinde yeniden doğuş, gelişim, yaşam, diriliş gibi bir döngü mevcuttur. Bunun nedeninin Venüs’ün efsanevi şekilde doğuşuna atıf yapıldığı düşünülmektedir.

“Doğalcılığa tepki olarak gelişen Simgecilik anlayışının en önemli temsilcileri İsviçreli Appia ve İngiliz Craig olarak kabul edilir. Appia’ya göre bir orman yanılması yaratmak yerine, orman atmosferi içinde kişinin hissettiklerini seyirciye anlatmak önemlidir” (Kâhya ve ark., 1997b, s. 1791) .

İkon ise “Yunanca ‘eikon’ sözcüğünden alınmıştır” (Turani, 2020, s. 58-59). Özel bir resimleme türü olan ikon, dile ait özellikleri kullanmadan bilgileri ve iletileri karşı tarafa aktarır. Rifat’a göre (2019, s. 31) “**görüntüsel gösterge**” (İng. *icon*), belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır: sözgelimi geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşunkalemle çizilmiş bir çizgi; bir resim, bir fotoğraf” tır.” Bir nesneyi veya herhangi bir şeyi temsil eden “İkonlar, kendisiyle benzer işlevlere sahip olan sembollerle ya da piktogramlarla karıştırılmamalıdır. İkon (ikona) aynı zamanda Doğu Avrupa Hristiyan Ortodoks Kiliselerine özgü, küçük ahşap paneller üzerine yağlı boyayla yapılan dini resimlerin tümünü içeren bir terimdir” (Bağcıvan ve Erkan, 2018, s. 273).

Sembollerin kullanıldığı bir diğer alana ise mitleri örnek olarak verebiliriz. Mitler insanlığın günümüze kadar gelişini aktarabilecek kültürel verileri bulunduran, insanın anlam arayışının, deneyimlerinin, duygularının bilinçdışı ürünler olarak bir diğer ifade ediş şekli olarak bilinmektedir. İçinde bulunduğu her topluluktan ve kültürden beslenip, onlardan izler barındıran, sürekli değişen ve yenilenen, olayların simgesel dille ifade edilip resimleştirilmesidir. Mitolojinin konuları çoğunlukla kahramanlar, tanrılar, doğaüstü varlıkların kutsallaştırılması ile ilgilidir. Bu bağlamda mitlere, ilkel insanın kozmik şeyleri kişileştirerek yorumladığı anlatılar, öyküler, efsanelerdir diyebiliriz.

Düşüncelerimiz, eylemlerimiz ve inançlarımız kültürlerimizi oluşturmada etkilidir. Bir kültürü anlamak, farklı devirlerin tarihi derinliklerine inmek ve bilgi sahibi olmaktan geçer.

Sosyal hayatın her bir unsurunun, içinde bulunduğu sistemle ilişkili olarak anlamı vardır ve eğer bu sistemin bilgisinden yoksunsak, göstergeler sessiz kalmaya mahkumdur. Kafasındaki kültür imajı daha çok bir sentaksı andırır. Ancak bu sentaksı anlayarak, kendilerini anadilin kullanımlarında ifade eden ritüeller, biyolojik süreçler ve ekonomik değiş tokuşlar, mitler ve tasnif sistemlerini analiz edebiliriz (...) Buna göre kültür, fiziki dünyanın bir temsidir; dilin inşa ettiği anlam evreni içinde, yerkürenin dünyaya dönüşmesidir. Kültür; hikayelerde, mitlerde, masallarda, tasvirlerde, teorilerde, atasözlerinde, sanat eserlerinde, ritüellerde dile getirerek fiziki gerçekliğe anlam verme tarzıdır. (Strauss, 2013, s. 15-16)

Buna göre kültür bir dönemin/toplumun evreni anlama çabalarını, edebi anlatım dilleri yoluyla kurgusal ifade biçimidir. “Zihnin içeriği sadece kendi dışı vurduklarında açılır; düşüncede var olan form sadece, kendini ifade etmede muhtaç olduğu duyusal işaretlerin cisimleşmesi zarfında ve cisimleşmesiyle bilinebilir hale gelir” (Cassirer, 2005, s. 19). Sembolik fonksiyonun sanatta, dilde, mitosta ve dinde karşılık gelen ifadelerini, zihindeki formların açığa çıkıp, nesneleşmesiyle buluruz. İnsanın bilinçdışında var olan idealar dünyasını tetikleyen “Sözel ve davranışsal olarak son bir kaç yüz bin yıldan itibaren insanın yaşamında anlatılar ve ritüeller vardı, fakat somutlaştıracak, kendisinden sonraki dünyaya kalacak tasarımlardan uzaktı. Sanat bu soyut kaygıların ilk kez somutlaştırıldığı ve hiç bir zaman da terk edilmeyecek diliydi; inancın görünür dünyası, sahip olduğu varlık alanıydı” (Gezgin, 2021, s. 35).

3.1.2. Fenomenoloji

Arayış içinde olan insan inançlarını soyutlayarak dönüştürmeye, fenomenolojik bakış açısı ile tanrısal varlıkları bedenselleştirip ete kemiğe bürümüştür. Buna en iyi örnekleri Yunan tanrılarının/tanrıçalarının heykel olarak form alıp daha sonra onlarla ilgili efsanelerin oluşmasını verebiliriz. Bu yüzden fenomenolojiye bu bölümde değinmekte fayda vardır. Nasıl ki semiyoloji simge, sembol, metafor ve alegoriden edebiyatta göstergebilim çerçevesinde bahsedilmişse, felsefecilerde fenomenolojiden sembol, metafor ve alegori kavramlarını incelemek için faydalanmıştır.

Fenomenolojik bakış açısı kişinin çevresindeki/yaşantısındaki her şeyi (tüm nesneler ve olayları) öznel olarak algıladığı durumları anlattığı bilinmektedir. Bu nedenle obje veya nitelikler benzer olsa bile kişi (ler) bunları birbirinden tamamen farklı bir şekilde algılayabilir. Bunun nedeni “Resimleri okuduğumuzda, daha doğrusu, ister resmedilmiş, ister yontulmuş, fotoğraflanmış, inşa edilmiş ya da sahnelenmiş olsun, her türlü imgeyi okuduğumuzda, onlara anlatının zamansal niteliğini taşıyız (Manguel, 2021, s. 27). Bu yüzden bir üreten ile yaratmış olduğu yapıtlar arasında gelişen bağ toplumbilimciler, ruhbilimciler, din bilimciler, eleştirmenler ve edebiyat yazarları tarafından incelenmiştir. Özellikle sanatçının üretmiş olduğu eserin aslında tamamen sanatçıya değil, her bireyin kendi yaşamına ait olduğu saptanmıştır.

Birey tasarımlarını ve düşünsel yetilerini kendini var etmek, doğada bulunan diğer canlılardan farkını ortaya koymak için yaratıcılığının ön planda olduğu, deneyimlerini barındıran, her izleyende farklı algılar oluşturan yapıtlar üretmiştir. Meydana gelen yaratılarda bir nesne, kişi yahut olaylar az ya da çok, bir şekilde kişiyi etkiler, bunlardan bazıları ruhsal olarak duygularımıza bazıları ise direk olarak us dediğimiz düşünme yetilerimize hitap eder. Bundan ötürü mutlak bir gerçeklik yoktur, her şey bakış açısı ile ilgilidir diyebilmek mümkündür.

Fenomenolojik bakışa göre gerçeklik hiçbir zaman kendi halinde bulunmaz, ona sadece bilinç ve algı yoluyla ulaşılabilir. Günlük hayata dair deneyimleri inceleyen bu bilim, diğer felsefe akımları gibi özne nesne ilişkisini konu alır ve tüm dünya deneyimlerinin bilinç tarafından kurulduğunu öne sürer. Deneyim nesnesinin var oluşundan çok öznenin onu zihninde nasıl kurduğunu ön plana alan bu yöntemde, bilincin algı sırasındaki bilişsel süreçlerinin incelenmesi söz konusudur. (Bankır, 2016, s. 12)

İzleyicinin yapıt hakkındaki düşüncelerinin, deneyimlerinin ve imge çağrışımlarının oluşmasında fenomenler etkilidir. Fenomen Cevizci’ye göre (1999, s. 341);

[Yunanca ‘görünüş’ anlamına gelen *phainomenon*’dan; İng. *phenomenon*; Fr. *phénomène*; Al. *phänomen*]. Genel olarak, algının nesnesi, algılanan ya da bilince görünen şey, gözlemlenebilir olan olay ya da olgu (...) Fenomen, İlkçağ Yunan felsefesinde, akıl tarafından kavranan gerçek nesnenin tersine, duyularla idrak edilen ya da kavranan nesne, duyuşal görünüş anlamına gelir.

Fenomenler yukarıda belirtildiği gibi kısaca bireyler tarafından bilinç yoluyla görünen, onlar tarafından algılanan nitelikler, olaylar ve olgulardır. “Çağdaş Alman filozofu Edmund Husserl tarafından kurulan ve 20. yüzyıl felsefesinde çığır açıcı olduğu söylenebilecek olan (...) Fenomenoloji felsefenin, dolayısıyla düşüncenin dünyaya, insana bakışında köklü bir değişime neden olan, yeni bir bakış açısı ya da görme biçimi sunan bir yöntemdir” (Savaş, 2002, s. 67). Bu gerçeklik bilinç tarafından algılanan, görülen şeylerdir. Bireyler algıladıkları çevrelere ve tecrübelerine anlamlar yüklerler. Bu anlamlar tamamen kişiye özgüdür. Bu bağlamda fenomenoloji (görüngubilim), bir olayın ya da nesnenin genel anlamı değil de o ‘an’ da kişiye ait spesifik tasvirlerdir diyebiliriz.

Neden “fenomenoloji”? Bu terim “fenomenlerin”, yani bilince görünen şeyin, “verilmiş” olan şeyin incelenmesi anlamına gelir. Bu veriyi, algılanan, düşünülen, sözü edilen “şeyin kendisini”, gerek fenomeni görüngüsü olduğu varlığa bağlayan, gerek kendisi için fenomen [görüngü] olduğu özne-ben’le birleştiren ilişkiler üstüne varsayımlar kurmaktan kaçınarak, derinlemesine araştırmak söz konusudur. (Lyotard, 2007, s. 9)

Francis Lyotard’a göre (2007, s. 50) “Fenomenoloji, “bilincin genel olarak ya içerdeki ya da dışarıdaki bir nesnenin bilgisi olması anlamında”, “bilincin bilimidir.” İnsanın ruhsal varlığının nesnel olarak ortaya çıkması, insanın duyularının meydana geliş şekli ve geliştirilmiş halidir. Beş duyu haricinde, insanı insan yapan duyguların da oluşmasıyla doğa ve insan arasında bir bağlantı oluşmuş, bireyin yaratıcı gücü her kuşak tarihinin şekillenmesinde etkili iken bireysel gelişimde de etkili olmuştur. “Her tarih, belirli bir objenin somut tarihi olarak vardır; tarih, devletin ya da hukukun, dilin ya da sanatın, dinin ya da bilimin tarihidir. Fakat bütün bu ürünler, tarihsel süreçte dışa vurulmuş görüntüler içinde eriyip gitmez; tersine onlar, bu dışa vurulmada soyut ve içsel bir ilkeyi yansıtır” (Cassirer, 2011, s. 12). “Bilincin gerçekleştirdiği eylemler ve çalışmalar üzerindeki aşkınlığından, ancak amaç, araç ve nesne uğraklarını soyutlarsak söz edebiliriz (...) Bilinç, özgürlükle doğanın özdeşliğini çalışma süreci içinde deneyimler” (Hyppolite, 2010, s. 36). Dil ve din, mitos ve sanat zihinsel kavrayışa ait özgüllerdir. Bu bağlamda sanat, kendine özgü

nitelikleri sembol, simge, metafor, alegori, ikon, gösterge, fenomenoloji, hiyeroglif ve piktogram ile anlaşılabilen/anlaşılmayı bekleyen ürünlerle ortaya çıkarmaktadır.

Zaman ilerledikçe resim sanatı insanlığın düşsel gücünü ortaya çıkarmak için vazgeçilmez bir iletişim aracı olmuştur. Bu sayede her çağ da özgür iradeye sahip olan sanatçılar benimsemiş olduğu tarzlarda kendini geliştirmiş, yeni keşiflerle sanatsal ifade biçimlerini şekillendirmişlerdir. Bu bağlamda sanatçılar sanatında anlamları gizli olan veya alenen ortada olan nesneler kullanarak veya kullanmayıp sezdirerek yaratımlar ortaya koymuştur. Burada göstergebilim, fenomenoloji ve Panofsky'nin ikonografi yöntemi gizli ve sezdirilmeye çalışılan biçimleri anlama ve yorumlama için devreye girmiştir. “Bir şeyi ‘göstermek’ yerine onu ‘sezdirmeye’ çalışmak, 20. yy. akımlarına ve günümüz sanatlarına yol açan temel bir yeniliktir. Düşünceyi iletmek, üretmek ve görselleştirmek bağlamında sanat, her zaman bir eylemi simgeleştirmektedir” (Yılmaz, 2006, s. 97). Nitekim araştırmanın bulgular ve yorum kısmında Panofsky'nin İkonografi yöntemi ile Türk Resim sanatçılarının eserleri incelenmiştir.

3.2. Metafor

Günlük hayatta konuşma dilinde örneklerine sıkça rastladığımız metafor, sadece dil ile ilgili değil aynı zamanda düşünce ve eylemde de geçerlidir. Örneğin “cimri gibi” derken benzetme (mecaz) gibi gelebilir ama aslında orada cimriden kast edilen, bir şeyin “az miktar” da olmasıdır yani bir metaforik anlatımdır. Metafor bu yüzden genellikle mecaz olarak geçse de aslında bu örnekte de olduğu gibi kelimenin ‘az’ anlamı ile cimrilik ilişkilendirilmiş/çağrıştırmaya yapılmıştır. Buradan hareketle diyebiliriz ki metafor, kelimenin yapısından ziyade düşüncede çağrıştırdığı/bize algılattığı anlamdır. Daha iyi anlaşılması için “servi boylum” örneğini de verebiliriz. Burada serviden kast edilen uzun ince bir ağaç türü olan servinin, bir sevgiliyi fiziksel olarak uzun boylu, ince, narin yapılı bir kadın tanımlaması şeklinde çağrıştırmaya yapılmasıdır. Servi burada ağaç benzetmesi olarak değil, bilinçte bir kadın imgesi oluşturmak amaçlıdır. “*Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir*” (Lakoff ve Johnson, 2022, s. 34).

Bu yüzden soyutlamaya dayanması sebebiyle metafor ile hakikat arasında ilişki kurulmuştur. Çünkü metafor sözcüklerin içerdiği anlamlar arasında bir ortaklık oluşturmaya dayanır. X, B’dir denildiğinde X ile B arasında ya fiziksel ya da varsayılan bir ortak nokta

bulunmaktadır. Asıl aktarılan, metinde dile getirilmeyen bu ortak noktadır. “Ali aslandır” sözünde olduğu gibi, burada anılmayan “cesur” kavramı aktarılmaktadır. (Daşcıoğlu, 2015, s. 173)

Metaforun mecazdan ayrı olduğu düşüncesini destelemek amacıyla bu iki kavramın aynı şey olmadığını ve düzeltilmesi gerektiğini düşünen Demir ve Yıldırım’ın “Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar” isimli makalelerinde yapılmış olan tespitle göstermek mümkündür (2019, 1087):

Yazılı/sözlü edebiyattaki kullanımlar ve günlük hayattaki pratikler dikkate alındığında “mecaz” ile “metafor”un bir terim olarak aynı durumları ifade etmediği açıkça görülmektedir (...) mecaz, bir şeyi kendi adı veya özelliği ile ifade etmek yerine “bir anlam inceliği yaratmak/dikkat çekmek için” kasıtlı olarak o şeyi, başka bir şeyin adı veya özelliği ile anlatmaktır. Bu bağlamda mecaz, farklı bir anlatma biçimi, doğrudan anlatım dışında başvurulmuş farklı bir anlatım yolu olarak önümüze gelmektedir. “Metafor” ise Türkçeye uyarlandığında bir anlatım biçimi veya tarz değil, böyle bir anlatım tarzının içinde anlatım aracı olarak kullanılan müstakil bir unsura tekabül etmektedir.

Metafor terimi daha çok edebiyatta kullanılsa da psikoloji, felsefe, sosyoloji, dilbilim ve son yıllarda da resim sanatında anlatım aracı olarak kullanılmaktadır.

Aristo’dan günümüze metaforun türlerinden, işlevinden ve amacından söz eden geniş bir literatür bulunmaktadır. Edebiyatta en çok görülen metafor uygulamaları sözün etkili ve güzel bir şekilde sunulması amacını taşıyor. Bununla birlikte bir süs unsuru, yeni bir bilgi sağlama ve hakikatin temsilini oluşturma bakımından birbirinden çok farklı metafor tasarruflarından söz edilir. Bu bakımdan metaforun ifadeyi güzelleştiren işlevi kadar, hakikatin göstergesi olma özelliği de dikkati çeker. Öyle ki sadece edebiyatta değil başta felsefe olmak üzere hem pek çok sanat faaliyetinde hem de düşüncüyü ilgilendiren alanlarda metaforlarla ifade edilen duygu ve fikrin başka türlü sunulamayacağı kabul edilmektedir. Bu özelliği ile metafor, duygu ve düşüncüyü yansıtmının temel araçlarından birisidir. (Daşcıoğlu, 2022)

Metafor, edebiyatta dilin etkileyici ve güzel göstermek için kullanılırken, resim sanatında soyut imgelerin nesnelere dönüşmesi için somut nesnelerden faydalanmaktadır. “Tabiat ve tabiatüstü varlıklar, sembolik anlamlara sahip hayvan veya bitkiler, dinsel inançlara ve gündelik hayata işaret edebilecek sahneler, damgalar veya yazıya benzer işaretler, doğada mevcut nesneler üzerine aksettirilmiş orijinal betimlemelerdir” (Berkli ve Gültepe, 2016, s. 45). Yani doğada var olan nesnelere bilinçte var olan anlamları yüklemek resim sanatında metaforlarla betimlemektir.

Bu terimin etimolojik anlamı ise “‘Kavramın Yunanca öte anlamına gelen “meta” ile taşımak, aktarmak, götürmek anlamlarına gelen “phoros” kelimelerinin bileşiminden oluşan “metapherein” sözcüğüne dayandığı ve başlangıçtan itibaren sözcüğün “hakiki anlamının dışında bir anlam ile kullanılması” manasına geldiği biliniyor” (Daşcıoğlu, 2015, s. 169). Metaforun farklı tanımlarına bakacak olursak;

“Metafor bir yere ait kavramı başka bir yerde kullandığımız için nakil yani taşıma tabiatı öne çıkan bir dilsel olgudur. Yani kelimeyi ait olduğu asli yerden alıp başka bir yere taşınma işlemlerinin tamamı metafor diye adlandırılmıştır” (Şentürk, 2022, s. 439).

Aristo metafor için şu tanımı kullanmıştır“...bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında bir anlam verilmesidir” (Aristoteles, 1987, s. 59-60). Vardar’a göre ise(2007, s. 89):

Eğretileme (Alm. *Metapher*, Fr. *metaphore*, İng. *metaphor*). Düz değişmeceye karşıt olarak, dizisel bağıntılar düzleminde, ortak anlam birimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri (örn. *gibi*) kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece. Örneğin *yaşamın ilkbaharı* sözün de, “gençlik” çağını belirten *ilkbahar* eğretileme ürünüdür.

Metafor Gemuhluoğlu’na göre ise (2008, s. 28) “...asıl manasından alınıp, ilgili bulunduğu başka bir manaya nakledilen lafız” demektir (...) Metaforların ayırt edici özelliği dilin sadece süslenmesi için değil, gerçekliğin yeniden tasviri için dayanak sağlamak anlamında bir “referansa” sahip olmalarıdır.” Metaforda ilk kelimedenden gizli anlam içeren ikinci örtük kelimeye geçişte, duyusal görünüşten soyut ussal anlamlarına geçeriz ve farklı anlamlar yaratabilirler. Kısaca düşüncelerimizin ifadesidirler. Mecaz ise “gibi” anlatımı içeren bir şeyin kendisine benzetilmesi ile ortaya çıkan kıyaslardır. TDK’nun tanımına göre mecaz, bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan sözdür.

Netice olarak metaforlar anlam içerirken, mecaz terimi benzetmeler sonucu oluşan anlatımlardır. Ayrıca metaforlar insan duygularını etkileyip hayal gücünü kullandırırken, zihnin ürünü olan düşünceleri iletmek ve yeni düşünceler üretmek metaforlarla mümkündür. Metafor aynı zamanda sanatta gerçekliğin yeniden sorgulanmasını ve izleyici zihninde yeni bir gerçeklik oluşturmaya sebep olmaktadır.

3.3. Alegori

İnsanlar ilk çağlardan başlayarak devamlılık içeren kendini anlatma dürtüsü ve duygularını ifade etmek için çeşitli anlatım biçimlerinden yararlanmışlardır. “Sanat ifadesi; varoluş nedenini sorgulayan ve varoluşun boyutlarını estetik, plastik dille anlatan, anlatırken malzemesini de türünün belirlediği bir üst- dil durumudur” (İnal, 2005, s. 32). Bu türler sanat ifadesinde önemli yeri olan bilgilerin mevcut bir gerçeği ima etmesi veya temsil etmesi gerçek dünya imgelerinin oluşmasında etkilidir. İlk olarak düşüncede var olan bu imgeler zamanla somutlaşmış tarih öncesi dönemlerde ve günümüzde de sanatın her alanında kendini göstermektedir. Bunlardan biri olan “Alegori, bir olay, nasihat, dilek veya düşünceyi, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle “boyayarak” anlatmaktır. Bundan maksat, konuyu daha canlı ve vurgulu bir şekilde anlatma ve okuyucuya zihnî bir zevk vermektir” (Coşkun, 2006, s. 58). Bu bağlamda alegori için boyayarak, form vererek (heykeller) ve yazarak (şiirlerde, metinlerde) anlatmaktır diyebiliriz. Bundan yola çıkarak alegori kavramının çeşitli sanat dallarında kullanılan anlatım biçimi olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Öyleyse alegori kavramı çeşitli dallarda kullanılan anlatım biçimlerinden birisi olup, bu biçimlerle toplumun yaşam tarzı, inançları, mitleri ve tarihsel geçmişleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

Ayrıca “Alegorinin tarihi çok eski çağlara kadar götürülebilmektedir. Alegorinin Eski Yunan filozoflarının eserlerini yorumlamakla başladığı ve Homer’in eserlerindeki alegorileri ortaya çıkarmaya çalışmakla devam ettiği iddia edilmektedir” (Açıl, s. 106 akt., Açıl, 2014, s. 153).

Alegoriyi ifade eden filozof, İskenderiyeli Philon (Filon), alegorik yorumu Yahudi kutsal kitabına ilk uygulayan kişi olduğu bilinmektedir.

Metnin dış anlamını “Beden”, gizli anlamını ise “Ruh” gibi gören Philo’ya göre gizli anlam, bedensiz ve çıplak bir şeye benzemektedir. O aynı zamanda, “Kutsal yazıların harfleri, cisimlerin gölgelerinden başka bir şey değildir. Kelimelerin altında bulunan ve araştırmayla ortaya çıkacak anlamlar ise, üzerinde düşünülmesi gereken gerçek şeylerdir,” diyerek kelimelerin sözel anlamından çok, gizli durumdaki gerçek anlamına vurgu yapmaktadır. (Özgüney, 2015, s. 2)

Metinlerin görünen kısmını bedene, görünmeyen örtülü anlamını da ruha benzeten filozof, ikisinin ayrılmaz bir bütün olduğunu birisi olmadan diğeri yarım kalacağını ifade etmiştir. Aynı zamanda kelimelerde gizli olan anlamın ise araştırma

sonucu ulaşılabileceğini, anlamların üzerinde durulması gereken tek gerçek olduğuna vurgu yapmıştır. Metinleri alegorik olarak yorumlayan Philon, bazen de sembolik anlamlarını açıklamaktadır.

Tanrı, yarattığım adamı, hayvanları, sũrũngenleri ve gũklerin kuşlarını toprağın yũzũ ũzerinden sileceğim der.” (Tekvin 6-7) Philo, “İnsanlar gũnahları dolayısıyla ortadan kaldırılıyorsa, hayvanlar neden cezalandırılıyor?” şeklinde sorulan bir soruya, “Bu metnin literal anlamı onların, insanlar için yaratıldığını ve uğruna yaratıldığı varlık ortadan kalkınca onların da bulunmasına gerek kalmaz,” diye cevap verir. Ardından da metnin alegorik, gizli anlamını ise řũyle açıklar: “Burada insan, aklı; hayvan ise duyuları sembolize eder. Akıl bozulur ve yoldan çıkarsa, duyular da onu takip eder. (ũzgũney, 2015, s. 2)

Bu ũrnekte yine insan ve hayvanların varlığının bir olduğunu hayvanların insanlar için var olduğunu, insanın aklı, hayvanların ise duyuları temsil ettiğini, akıl dũřunmez, kendini geliştirip yorumlar yapmaz ise duyuların var olmayacağını anlatmaktadır. Sıradan bir anlatı olmayan alegori anlatının sınırlarını aşarak temsilde utesinde olan anlamlar içerir. “Dolayısıyla sıradan bir anlatı alegori olamaz. Bu nedenle alegori “ũrtũlũ dil” olarak tanımlanır (...) Őrtũlũ anlatımı kullanan kişi olarak anlatıcı, bir şeyi anlatırken net bir şekilde anlatmaz” (Gũnaydın, 2021, s. 71). Yani sanatçı disiplinlerinde doğrudan bir anlatım değil de dolaylı/ũrtũk anlatımı tercih ettiği gũrũlmektedir. Buradan hareketle çoğunlukla mitolojik ve dini resimlerde insanların uezelliklerine gũre hayvan imgesiyle alegorik resmedilme geleneği diğer ulusların sanatında olduğu gibi Tũrk resim sanatında da kullanılmaya devam edildiği yargısına yapılan incelemeler sonucunda varmak mũmkũn olmaktadır diyebiliriz.

Plastik sanatlarda bir anlatım biçimi olan alegoriler, dũřũncelerin geliştirilip, somutlanmış ve yorumlanmış şekilde eserlerde bulunmasıdır. Resim ve heykellerde alegorilere çok sık bir şekilde rastlanmaktadır. “‘Antikite’de ve uezellikle Ortaçağ’da anlaşılması için uzun açıklamalara ihtiyaç gũsteren alegoriler yapılmıştır. Rũnesans dũneminde yapılan alegorilerde ise Antik mitolojinin konularından faydalanılmıştır” (Turani, 2020, s. 10). Bunun en iyi ũrneđini İtalyan Rũnesans ressamı Sandro Botticelli’nin 1478 yılında yapmış olduğu ‘İlkbahar Alegorisi’nde gũrmek mũmkũndũr. Bahsedilen resimde çeşitli sembolik kurgusal fiđũrler vardır. Hepsisi de bir şeyin/olayın sembolik birer temsilleridirler.



Görsel 3. 8. Sandro Botticelli, *La Primavera (İlkbahar Alegorisi)*, 1478, Tuval Üzerine Tempera, 202 x 214 cm. Uffizi, Floransa

Resimden (Görsel 3.8) kısaca bahsedecek olursak olay dış mekânda bir bahçede bir grup insan figürlerini betimleyen bir alegoridir. Bu figürler her biri mitolojiden tanrı olarak tasvir edilen kişileri içermektedir. Eleştirmenlere göre ve resimde olan mitolojik kişilerden dolayı baharın bereketli olacağına dayanan bir alegoridir. Resimdeki kişiler gruplar halinde farklı vücut hareketleriyle ayakta resmedilmişlerdir. Resmin odak noktasında aşkın ve güzelliğin tanrıçası olduğu bilinen Venüs bulunmaktadır. Venüs'ün kafasının üzerinde aşk tanrısı (Eros) okunu üçlü kadın figürlerden birine doğrultmuş çıplak şekilde resmedilmiştir. Bu üçlü kadınların üç güzeller (Hera, Atena ve Venüs) olduğu bilinmektedir. Venüs'ün sol tarafında bulunan çiçekleri elbisesinin eteğinde toplamış kişi ve hemen yanında ağzında çiçekler olan kadın figürde çiçeklerin ve bahar mevsiminin tanrıçası Flora'dır. Ağzında çiçek korku dolu bakan Flora'ya dokunan ise batı rüzgârı tanrısı Zephyros'tur. Resmin sol başında bulunan erkek figür ise tanrıların habercisi Hermes'tir (Merkür). Gördüğümüz gibi bu resimde farklı mitolojik alegoriler bulunmaktadır. Resimdeki alegorik anlatım görsel gösterge olan ikonlar yoluyla sağlanmıştır. “Görsel gösterge, dili kullanmadan bilgi ya da ileti aktaran en basit araçtır. İnsanlar tarafından, isteyerek ve belli amaçlara yönelik olarak üretilen görsel göstergeyle dış dünya nesnesi (gönderge) arasındaki ilişki doğal ya da işlevsel bir benzerliğe bağlıdır” (Keser, 2009, s. 166). “Alegorik anlatım kültürlerin birikimini, atalarımızdan bize kalan öyküleri, inançları ve düşünceleri sembolizmle barındırır. Sıklıkla birbirine karıştırılan alegori ve sembol kavramları birbirine çok yakın anlamlara sahip olmalarına rağmen birbirinden farklıdır” (Gökkaya ve Kurtman, 2020, s. 209). Bunun için de “Bir kelimenin veya ifade aracının sembolünü, remzini veya simgelediği şeyi aramak mümkünken alegoride tüm bir eserin neyi kastettiğini,

açık hikâyenin dışında/ötesinde var olan diğer hikâye (leri) aramak durumundayız’’ (Açıl, 2014, s. 151). ‘‘Alegorinin sembolden farkı, sembolün soyut biçimli olmasıdır’’ (Turani, 2020, s. 130). Aşağıda alegori ve sembolün diğer farklarını da görmek mümkündür:

Tablo 3.4. Alegori ve sembol farkı, İngilizce olarak edinilmiş ve çeviri yapılmıştır.

Alegori ve Sembolizm Karşılaştırması

Alegori, tipik olarak ahlaki veya politik olan gizli bir anlamı ortaya çıkarmak için yorumlanabilen bir hikâye veya şiirdir.

Alegori bir anlatıdır.

Alegori sembolizm kullanılarak oluşturulur.

Sembolizm, şeyleri sembollerle temsil etme veya şeylere sembolik bir anlam veya karakter atılma yöntemidir.

Sembolizm edebi bir araçtır.

Sembolizm bir sonrakine alegorik bir anlam katan edebi bir araçtır.

Dolayısıyla sembol ve alegori arasındaki fark, alegoride ortak düşünme biçimi ön planda olduğundan edebî metne (şiir veya hikâye) hâkimsek alegorisini anlamak kolaylaşmaktadır çünkü alegori gizli anlamı bulmak için metin ortaya koymaktadır. Sembol ise tam tersi özneldir ve sadece yazarının/sanatçısının belleği ön planda olduğundan direk olarak ide ile ilgili olup soyut biçiminden dolayı sembolü anlayabilmek zorlaşmaktadır. Öyleyse diyebiliriz ki alegori, soyut kavramların yani sembolün simgeleşmiş/duyularla algılanabilen somut halinden faydalanmaktadır. Karataş’ın (2001, s. 27) alegori tanımından da bu çıkarımı yapabiliriz:

ALEGORİ. İstiâre-i temsiliyye. Bir düşüncüyü, duyguyu inandırıcı ve etkili kılmak için, daha çok soyut kavramları somutlaştırarak yani simgeleri kullanarak anlatma yöntemi. Değişik bir ifadeyle, bir düşünce veya kavramın bir varlık ya da nesneyle somutlaştırılarak anlatılması (...) İnsan yaşantısının niteliklerini taşıyan/yansıtan, dinî, ahlakî, felsefî ve toplumsal bir düşüncüyü insana iletmeye çalışan, hayvan, bitki ve herhangi bir eşyanın simge olarak kullanıldığı masallar da alegorik sayılır.

Bir hikâyenin/yapıtın alegorik olabilmesi için figürlerin, kahramanların ve diğer varlıkların bilinmesi ile beraber hikâyedeki/eserdeki gidişatın da simgesel bir şekilde kurgulanmış olması gerekmektedir. Bu şekilde okura/izleyene olaylar hakkında ki düşüncüyü iletmesi beklenir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Türk Resim Sanatı Grup Hareketleri

Sanatçılar bir cemiyet altında birleşmek, dayanışma içinde olmak, sergi açmanın kısıtlı olduğu koşullarda birlik olup sergiler açmak, sanatı daha fazla yaygın hale getirip bilinirliğini artırmak gibi gayelerini yerine getirmeyi amaçlamışlardır. Yaşadıkları farklı toplumsal, kültürel olaylardan etkilenmişler, bu yüzden de bir araya gelip sanat anlayışlarını günlük hayatlarından kısımlarla bütünleştirip üretmeye, sergiler aracılığıyla halka duyurmaya çalışmışlardır.

Türk Resim sanatının sağlam bir şekilde değerlendirilmesi için monografik araştırmalar gerekli görülmüştür. Bu alandaki araştırmalar için plastik sanatların geçmiş tarihlerine baktığımızda birlikler, gruplar, farklı özgün anlayışları da içinde barındırmaktadır. Sanatçıların özgünlük arayışları yaşadığı toplumun gelişimi için önemli görülmüş “Türk toplumunu layık olduğu uygar devletler seviyesine çıkartabilmek için bütün olanaklar seferber edilmişti. Bunun için, yetenekli genç sanatçılar Avrupa’ya eğitim almaya gönderilmişlerdir. Avrupa’ya gönderilen sanatçılar, Türkiye’ye döndüklerinde, ellerinden geldikince bize özgü bir sanat yapma arayışına girişmişlerdir” (Baysal, 2021, s. 31). Bu arayışta en etkili hareket, özgünlüğü doruklarda yaşayan kendilerine D Grubu ismini veren ayrıca sanatı toplumsallaştırmak ve kültürel yenilik yaratma çabasında olan sanatçılar olmuştur. Dolayısıyla, bu dönem ressamlarının yaratımları/nesneleri, düşsel özgünlüğün biçim yansımaları olarak ortaya çıkmıştır. Bu grup Türk resmine Batı’nın sanat biçimini özgünlük çabalarıyla sentezlemiştir. Ancak;

Türk resminin Batı’yla ilk resmi ilişkisi, Batı tarzı askeri okul Mühendishane-i Berr-i Hümayun’un 1793’te kurularak burada resim dersinin okutulmaya başlanmasıyla olmuştur. Sonraki somut adımlar ise Batı’daki “Güzel Sanatlar Akademileri”nin bir benzeri olan 1883’te “Sanayi-i Nefise Mektebi”nin kurulması, “Sanayi-i Nefise Mektebi”nin yetiştirip Avrupa’ya gönderdiği öğrencilerin yurda döndükten sonra “1914 Kuşağı” adı altındaki faaliyetleri, 1929’de kurulan “Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği”nin çalışmaları ve “d Grubu”nun (1933) faaliyetleridir. (Genç, s. 151- 152)

Farklı nedenlerden dolayı çoğunluğu Batı’da yaşayan Türk ressamlar Batı’nın güncel sanat akımlarını Türkiye’ye getirmişlerdir.

4.1.1. D Grubu (1933- 1951)

İlk olarak Türk resmine özgü plastik imgelemler yaratmak ve doğu- batı sentezini ifade etmek isteyen, geleneksel motif ve desenleri resim sanatına uygulayan, 1933 yılında kurulduğu bilinen, önceden çeşitli sergilere katılmış D Grubu kurucu sanatçılarının eserleri incelenmiştir. Bu sanatçılar şunlardır; beş ressam Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve bir heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’dur. Bu grup ismini, Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra dördüncü sanat topluluğu olması ve Latin alfabesinin dördüncü harfi olan ‘D’ harfinden hareketle seçmişlerdir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet’in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris’te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle André Lhôte’un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, Fernand Léger’nin ‘sentetik kübist’ biçim anlayışını, ‘yaşayan sanat’ söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, 1914 İzlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisi’nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik İzlenimciliğine de karşı çıkmıştır. (Yaman, 2004, s. 1)

Bu grup Batı resim sanatından, eğitim için Avrupa’ya çıktıkları sırada etkilenmiş ve döndüklerinde ise farklı anlayış biçimlerini Türk resim sanatına uygulamış ayrıca izlenimcilerin desene akademik tekniğin dışında yorumlayan salt renk tutumlarından dolayı onlara karşıt olarak ortaya çıkmışlardır.

“D Grubu, 1933-1951 yılları arasında irdelenirken kendi içinde gösterdiği değişimlere göre de dört evrede ele alınmıştır: 1. 1933-1936: Başkaldırı dönemi, 2. 1937-1940: Uzlaşma Dönemi, 3. 1941-1944: Olgunluk Dönemi, 4. 1945-1951: Uluslararası Dönem” (Yaman, 1992, s. 8- 9). Grubun, kavramlardan beslenen özgün tasavvurlar ve ortaya çıkan özgün anlayışlar sonucu sergileri gerçekleşmiştir. “Özgün fikirler olmadan, yaratıcı imgelemin kendi farkını var edemeyeceğinin bilincinde olan grup sanatçıları, bu amaçla toplanarak, sürekli fikir alışverişinde bulunmuşlardır. Geliştirdikleri yeni fikirlerden beslenerek (...) Konstrüktivist ve Kübist bir kompozisyon anlayışını sentezleyen, bir biçim dili yaratmak istemişlerdir” (Baysal, 2021, s. 38). Kendi ifade araçlarını bulmak isteyen sanatçılar

farklı üslupta ve herhangi bir akımın temsil görevini üstlenen eserler üretmeyip kendi özgün formlarını ve renk anlayışlarında yaptılar üretmişlerdir. Ancak unutulmamalıdır ki ilk başlarda kübizm hareketi üzerine eserler üreten sanatçılar bir süre sonra bireyselleşme aşamasına geçmişlerdir. “1933’te ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen, kimi zaman övölüp kimi zaman yerilen Batı etkileri, Türk aydınlarının bile yabancıları oldukları çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri sıkışa geldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştu” (Berk ve Gezer, 1973, s. 67). Bu grup faaliyet göstermiş olduğu yıllar boyunca Batı etkilerinden dolayı dönemin sanatçı ve yazarlarından olumlu olumsuz tepkiler almışlardır. Kimisi Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini söylerken, bir kısım da sanatçıların resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımlara sıcak bakmayacağını lanse etmişlerdir. Ancak bütün olumsuzluklara rağmen özgün davranışlarını bırakmamışlar ve kendilerinden sonra gelen sanatçıların resme bakış açılarını etkilemişlerdir.

4.1.1.1. Zeki Faik İzer (d. 1905- ö. 1988)

İzer, yaratıcı ürünlerinde özgünlük arayışı içinde olan sanatçılardan biridir. “Türk resminde İzlenimcilikten Anlatımcılığa varan; figüratif resimden, soyut resme ulaşan bir çizgiyi izler. Bir geçiş dönemi sanatçısıdır” (Yüksek, 1993, s. 69). Geliştirmiş olduğu özgün soyutlama ile kompozisyonlarını oluşturduğu, dışavurumcu nitelikleri olan biçimsel faktörler ve renk anlayışı ile özgün bir yaklaşım geliştirdiği bilinmektedir. “Sanatçının eserlerinde içgüdüsel biçim bozma, gerçeklikten sıyrılma ve gerçekliğin bireysel yorumlanmış haliyle karşılaşılmaktadır. Sanatçı dış gerçeklikte yer alan temel konuları, portreleri, figürleri ya da peyzajları içselleştirerek başka formlara dönüştürmektedir” (Burunsuz, 2021, s. 133).

Sanat görüşlerinde özgür olan “D Grubunun içinde evrensel sanatı savunanlar olduğu gibi, ulusal bir resim yaratmayı amaçlayanlarda vardır. Zeki Faik İzer evrensellikten yanadır. Batının Rönesans’tan yana tüm sanatsal birikimlerinden yararlanmayı amaçlar” (Yüksek, 1993, s. 71). İzer’in kendi gerçeğini bulmak ve renk anlayışını oluşturmak için doğayı özümsemesi sonucunda bulduklarını da tuvale aktardığı düşünülmektedir.



Görsel 4.1. Zeki Faik İzer, *İnkılap Yolunda*, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176 x 237 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Fransız ressam Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı tablosundan esinlenerek gerçekleştirdiği eseridir. İzer'in bu resminde (Görsel 4.1) bulunan deforme olmuş figürler biçimsel lekeler ve renklere dönüşmüştür. "Renkler ve lekeler üst üste gelerek, belirli biçim ve yüzey oluşumunu sağlamaktadır. Böylece renk birliktelikleri, açık-koyu renk kontrastları, resimsel dengeler önem kazanmaktadır" (Burunsuz, 2021, s. 136). Sıcak ve soğuk renk ilişkisi resimdeki hareketliliği de dengelemektedir. Çizgi, renk ve leke oluşumlarına baktığımızda eserlerinin genelinde etkisinde olduğu düşünülen İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın izlerine rastlanmaktadır. İlaveten biçim çarpıtma ve bozmalarının etkilerini ve izlerini de eserlerinde hissetmek muhtemeldir. Bu resmin merkezinde bayrağı elinde tutan genç bir kadın figürü görülmektedir, bu figür için Cumhuriyet'in sembolüdür diyebiliriz. Modern giyimli Türk kadını simgeleyen bu figürün ön planda olması Cumhuriyetin ilanının getirdiği söz sahibi olma, yaşama hakkı, eşitlik gibi kavramların kadın figürü aracılığıyla izleyiciye aktarmak amaçlanmış ve kadın simgeleştirilmiştir. Elinde tuttuğu bayrak ise Türkiye Cumhuriyetinin sembolüdür. Kadının bastığı 1923 yazılı zeminin sert ve sağlam bir kaidenin üzerinde olması Cumhuriyetin temellerinin sağlam bir şekilde atıldığını alegorik şekilde yansıtmaktadır. Merkezdeki kadının sağ arka kısmında meşale tutan bir el var, bu ateş Cumhuriyet hareketi toplum için önemli bir olay olduğundan ateşin 'yenilenme, arınma ve kazanılmış kutsallık' gibi anlamları temsil etmesinden dolayı yapılmış olduğu söylenebilir. Nitekim "Ebedi ateş bir kişi, topluluk, uluslararası önem taşıyan bir olay ya da dünya barışı gibi soylu bir amacı simgeler" (Wilkinson, 2011, s. 31). Sağ kısım da Cumhuriyet karşıtı kişilerle, korkmuş bir şekilde metaforik olarak betimlenmiştir. Hemen önlerinde sanki onları yatıştırmak için bekleyen, yeni rejimi

ayakta tutmaya çalışan emniyet güçleri bulunmaktadır. Sol kısımda kadın ve erkek figürle ileriye işaret eden Mustafa Kemal Atatürk vardır. Yerde yok olmuş bir muhalifin bulunması bize ortak kararların olmadığını, kazanan ve kaybeden olarak iki tarafın olduğu izlenimini ve Cumhuriyetin kolayca kazanılmadığı iletisini vermektedir. Sol kısımda yer alan ufak kız çocuğunun elinde yükselttiği kitap bir Türk Tarihidir. Çocuğun elinde olması gelecek neslin bilgili olacağı ve rejimin emin ellerde olduğu bildirilişidir. Konunun Cumhuriyetin ilanından on yıl sonra yapıldığı düşünüldüğünde, yeni kurulan bir Cumhuriyetin kuruluş adımlarını, zorluklarını vs. resimlerinin yapılması doğaldır. Çünkü savaşlar, olaylar, zaferler, isyanlar gibi hadiseler her zaman insanlar için duruma göre oldukça ilginç, sarsıcı ve sevindirici olmuştur. Bu hadiseleri hem unutmamak için hem de gelecek nesillere örnek olmak ve bilinçlendirmek için resimlere, şiirlere, mitlere başvurmuşlardır. Bu resimde Türk ulusunun ortak tarihinin, zaferinin görselleştirilmiş halidir. Bu tablo geneli alegorik bir anlatıma sahip olsa da semboller, metaforik anlatımlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

4.1.1.2. Nurullah Berk (d. 1906- ö. 1982)

Nurullah Berk'in, Batılı anlayıştan etkilenmesi ile Türk resmine özgü unsurları Kübizm/Konstrüktivizm anlayışlarıyla harmanlayarak çalışmalar ortaya koymak istediği düşünülmektedir. Nitekim yaratımlarında Batı tesiri olduğunu hiçbir zaman reddetmemiştir hatta Türk resminde (kendisini de içine katarak) yaratamama sorunu olduğu belirtmiştir. 1970 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda yaptığı bir konuşmada;

Aşırma, kopya, Batı'yı adım adım izleme, aktarma hep montaj sanatının kollarıdır. Üstünlük kompleksleri içinde kıratlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarını ve düşüncelerini yapıtlarında gösteremeyince, kurtuluşu Batı taklitçiliğinde bulurlar. Yutturmaca. Haydi, dedim o konuşmada, bizden önceki kuşaklar yeni yeni alışıyorlardı Batı sanat anlayışına tekniklerine. Bu yüzden aktarıyor, izliyorlardı Avrupa'da yapılanları. Ya bize, biz olgunlara, siz gençlere ne oluyor? Daha alışamadık mı? Kafamız mı bomboş? Yaratma gücümüz mü sıfır. Kendimize has bir düşünüşümüz, bir duyuşumuz mu yok? Kölesi miyiz Frenkler'in ki ne yapıyorlarsa izliyor, maymun gibi tıpkısını yapmaktan haz duyuyoruz? Diyorlar ki: "Peki efendim ne yapalım? Milli sanat mı yapalım? Batı'ya bakmayalım da kilim motifi, çorap, çevre mi aktaralım?" Hayır efendim diyorum, ne Batı kopyacılığı, ne de çorap, çevre motifi. Kendimiz olalım. İçtenlikle, alçak

gönüllükle kendimiz olalım. Gerçek büyüklüğe ve haslığa o zaman erişiriz. (Berk, 1970, s. 11 akt., Özkan, 2012, s. 123)

Berk, bu konuşmasıyla kendisini de eleştirmekten çekinmemiştir. Nitekim daha sonra Batı etkisinde kalması, resimlerinde kimlik arayışına, derin ve özgün bir dil yaratma gayretini göstermesine zemin hazırlamıştır. Bunun sonucunda çalışmalarında artık Doğu'nun geleneksel sanatları ve Batı'nın Kübist yaklaşımı, Konstrüktivizmi ve soyutlamalarını sentezlemiştir. Buradan şu sonucu da çıkartabiliriz. Sanat, farklı yaklaşımların kalıplarının bir arada kullanılıp, harmanlanmasıyla da oluşturulan bir süreçtir. Tansuğ'un da dediği gibi (1988, s.17):

Sanatın hayat ve çevre ile bağıntılarını belirtmek gereklidir. Ama bunda ifrat, sanatın asli değerlerini gözden kaybettirir. Çünkü, sanat biçimleri başka sanat biçimlerinden doğar. Doğaya sıkı sıkıya bağlı bir gözlemin ürünü olan biçimler bile varoluş nedenlerinden birini ancak başka biçimlerde bulur, onda temellenirler.

Resmin başka bir resimden ortaya çıktığı ve öğrenildiği açıktır. Resmin çıkış noktası olan ilkel sanattan bu yana bakıldığında biçimsel gelişmeler, değişimler ve etkilenmelerin sonucunda, tarihsel süreç içerisinde özgün tekniklerle üslup hareketlerinin yaratıldığı ve bunların birbirlerini takip ederek oluştukları görülmektedir. Berk'in yapıtlarında da farklı yaklaşım hareketlerini karma şeklinde bir arada görmek muhtemeldir.



Görsel 4.2. Nurullah Berk, *Avşa'da Pazar*, 1972, T.Ü.Y.B., 100 x 120 cm, Hayal Fanusu: Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu

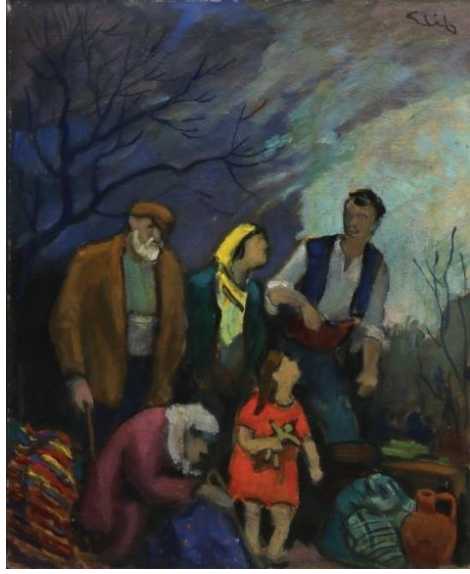
Berk'in bu eseri (Görsel 4.2) Doğu geleneğine ait değerleri ve Batılı unsurlarla sentezlenmiş örneği olarak gösterilebilir. Resmin tamamına pastel tonları hâkimdir. Mekân turuncu ve mavi ağırlıklı yapılmıştır. Mavinin sembolik anlamından

yararlanıp resme sakinlik, huzur ve denge kattığı düşünülmektedir. Bu yüzden sanatçı renkten/anlamlarından yararlanarak izleyende hoş duygular/izlenimler bırakmak istemiştir. Sanatçının diğer eserlerinde de olduğu gibi figürlerin ifadesi dingin, sakin ve huzur içindedir. Bu huzur renklerin kullanımı ile de desteklenmiştir. Resimlerinde konturlar değişmeyen unsurdur. Merkezinde turuncu renkte pazarcı tentesi vardır, tentenin direk kısmı ile eser ortadan ikiye bölünmüş izlenimi vermektedir. Tentenin bir ucundan diğer ucuna çeşitli nesneler asılmıştır. Bu pazarcının hediyelik eşya satan birisi olduğu, hava durumunun açık, temiz hissi ve figürlerin giyim tarzlarından satıcının tatil yerlerinden birinde olduğu izlenimi çıkarılmaktadır. Resimde üçü kadın, birisi yetişkin erkek ve birisi de kız çocuğu olmak üzere toplamda beş kişi vardır. Kadın figürlerden biri, erkek figür ve kız çocuğu izleyene bakmaktadır. Diğer figürlerden birisinin izleyene arkası dönükken, kucığında çocuk olan kadın, vücudu yan bir şekilde tam karşısına bakmaktadır. Berk, figürleri tasarlarken formlarını, gerçekçi yaklaşımın atmosferinden çok uzaklaşmadan kendi özgün tarzına göre tekrar oluşturmuştur. Biçimler öteki yapıtlarında olduğu gibi çok parçalı değildir. Parçalanmalar desenleri bozmayacak şekilde tonlarla yapılmıştır. Yapıt tek düzlem üzerinde bir olayı barındırmaktadır. Resimde bulunan objelere gelince “...denizati zarafet, güven, okyanusun gücü ve güvenli yolculuk simgesidir (...) Biçimiyle deniz kabuğu sarmal (ay ile ilişkilidir), sular ya da güneşin doğuş ve batışıyla ilgilidir. İslam’da Allah kelimasını işiten kulağı temsil eder. Sekiz uğurlu Budist sembolünden biridir” (Wilkinson, 2011, s. 68- 69). Denizati Yunan mitolojisinde Poseidon’la ilişkilidir. Tentede asılı olan balıkların ise birçok toplumda bereket, bolluk ve üremenin sembolü olduğu görülür. Balık yumurtalarının çok olması sebebiyle bu şekilde ilişkilendirilmiştir. Masanın üzerinde iki tür deniz kabuğu, kolye ve çömlekler bulunmaktadır. İnsanlar deniz kabuğu ve değerli taşları takı olarak kullanmaktadırlar. Bir statü veya güç sembolü ya da aşkı simgeleyen nesne olarak da takılmaktadır. Deniz kabuklarından sarmal olanın anlamını yukarıda açıklamıştık, diğeri ise mitolojide yaradılışla ilişkilendirilmiştir. Tanrısal varlıkların çoğunun bu şekilde doğduğu rivayet edilmiş, dişi cinsel organını simgelemiştir. Sandro Botticelli’nin Yunan mitolojisine ait simgesel anlamlarla dolu “Venüs’ün Doğuşu” (1482) adlı eserinde de Venüs’ün denize ait mahsülle denizden doğduğu betimlenmektedir. Bu resimde bulunması, kadın ve çocukla ilişkilendirilmiş olup yeniden doğuşu simgelemektedir. Wilkinson’un (2011, s. 121) şu savı düşüncemizi desteklemektedir “...deniz kabukları, vulvayı andıran şekillerinden

ötürü yaygın bir doğurganlık, doğum ve dişilik simgesi olmuştur.” Çocuğu olan kadının hatlarının diğerlerine göre daha belirgin ve vücut oranlarının sanatçının kendi tarzına göre yarı çıplak resmedilmesi, asırlardır kadına yüklenen dişilik sembolünü izleyiciye aktarmaktadır. Öte yandan insanların var olmalarından bu yana genel olarak en ufak bir objeye bile bir anlam yükleme dürtüsü vardır. Bu dürtü ile o objelerin anlamının gerçek olduğuna inanırlar ve evlerinde bir süs eşyası olarak mutlaka böyle bir obje bulundurlar. Örneğin en bilinenlerden biri, nazar boncuğunun kişiyi kem gözlerden koruduğuna inanılır ve bu gibi batıl inançları vardır. Bundan dolayı “(...) yaşamın sırlarının insanlar üzerinde oluşturduğu merak dürtüsü, talihsizliklerle baş etme isteği ve karşılaşılan her durumda daha iyiye sahip olma ya da çaresizliğin üstesinden gelme beklentisi, bireylerin batıl inançlara karşı duydukları ihtiyacın temelini oluşturmaktadır” (Akova, 2011, s. 126 akt., Çiçekler, 2019, s. 171). Aslında temelde mitlerde ortaya çıkan batıl inançlar bu resimden de anlaşılacağı üzere etkilerini hala devam ettirmektedirler. Bunlar artık insanlar tarafından simgeselleştirilmişlerdir. Sonuç olarak Nurullah Berk resimlerinde nesnelerin fiziksel görünümündeki gerçekliğinden ziyade sembolik yönlerine vurgu yaptığı düşünülmektedir.

4.1.1.3. Elif Naci (d. 1898- ö. 1987)

Elif Naci, ilk çalışmalarını öğrencisi olduğu İbrahim Çallı’dan etkilendiği düşünülerek izlenimci stillerde yaptığı ön görülmektedir. Daha sonra ise “1937’de Türk ve İslam Eserleri Müzesi müdür yardımcılığına, iki yıl sonra da müdürlüğüne getirildi. Daha sonra Topkapı Sarayı Müzesi müdürü oldu (...) Elif Naci müze müdürlüğü görevi sırasında Türk-İslam eserlerinin etkisinde kaldı. Bu dönem resimlerinde Arap harfleri ve Türk öğeleri egemendir” (Büyüm, 1983a, s. 1956). Bu etkilenme sonucu Türk resmine kaligrafi sanatını aktardığı söylenebilir. “1950’lerde Türk resminde İslam kaligrafisini resimsel bir unsur ve kompozisyonun temel biçimlerinden biri olarak kullanan ilk ressam Elif Naci olmuştur” (Kılıç, 2013, s. 330). Bu bağlamda kaligrafiden izler yapıtlarında görülmektedir diyebiliriz. Eserleri ise toplumdaki izler/yansımalarla oluşturulan, soyut çalışmalar, peyzaj ve natüremortlardan oluşmaktadır.



Görsel 4.3. Elif Naci, *Bir Göçmen Ailesi*, Karton Üzerine Yağlıboya, 36 x 30 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Naci'nin bu resminde (Görsel 4.3) beş figür vardır. Arkada doğa ve gökyüzü soft tonlarda verilmiştir. Önde ise figürlere ait eşyalar, testi, yöresel heybeler ve çanta göze çarpmaktadır. Sol kısımda yaşlı, ak saçlı ve sakallı bir bastonlu dede figürü, onun önünde başı beyaz yemeni ile bağlı iki büküm bir şekilde çömelmiş bastonlu bir nine, yanında elinde oyuncak bebeğini tutan turuncu elbiseli bir kız çocuğu, onların arkasında dedenin yanında sarı başörtülü bir kadın, onun yanında ise genç uzun boylu beyaz gömlek, yelek ve kuşaklı, hafif eğilmiş bir adam durmaktadır. Yaşlı figürler hariç anne, baba ve çocukları olduğu tahmin edilen kişiler birbirlerine bakmaktadır. Figürlerin arkasında yaprakları dökülmüş, soğuk ve rüzgârdan etkilenen bir ağaç durmaktadır. Figürlerin nine figürü hariç hepsi ayakta. Eşyalarından göç ediyorlar izlenimi yapılmaktadır. Bundan dolayı nine yorulmuş dinlenmek için oturmuş olabilir. Figürlerin yüzlerine bakıldığı zaman detay verilmediği yalın bir anlatım tercih edildiği görülmektedir. Ağaç sürekli bir döngü içinde olduğu için ömür, ölüm ve yeni hayatı temsil etmektedir. Simgesel olarak görünen kısımdan dolayı yeryüzünü, gök yüzüne uzanan dallarından dolayı cenneti ve son olarak köklerinin yerin altında olmasından dolayı da öte ki âlemi anlatmaktadır. Zaten bu özelliklerinden dolayı toplumların çoğunda yaşam ağacı olarak isimlendirilir. “Ağacın gövdesi eril, fallik çağrışımlara yol açarken çoğunlukla meyve verdiğinden Toprak ana ve bereket ritüelleriyle de ilişkilendirilmiştir” (Wilkinson, 2011, s. 97). Bu resimle de bağlantısı, figürlerin yaşlı, genç ve çocuk üçlüsünün bir arada olması ile ilişkilendirilmiş fakat ağaç

yeniden doğuşu ile ölümsüzlüğü simgelerken, insanların ölümlü olması ile zıtlık oluşturulmuştur. Resimde testinin olması yolculuk yaptıkları da düşünülünce bize içinde yol için su taşıdıklarını gösterir. Su hayatın kaynağı, akıcılık, durağanlık, şiddetli gibi simgesel halleri çağrıştırır. Pek çok toplumda arınma ve şifa için önem taşımaktadır. Heybede de yiyecek taşıyan ölümlü insan için yaşamını devam ettirmenin bunlara bağlı olduğu iletimini alırız.

4.1.1.4. Cemal Tollu (d. 1899- ö. 1968)

Resimlerinde yöresel konuları kübist bir anlayışla çalıştığı bilinen Tollu,

Paris'te, André Lhôte'un Atölyesi'ne devam ettiği 1928-1929 yılları arasında...resmine konstrüksiyon, kontrpuan, modülasyon ve deformasyon olarak yansır...Bu dönemde Tollu, analitik kübizmin çizgi ve desen üzerinde yaratacağı sağlam, sert ve bir o kadar da çağdaş resimsel anlatımların gizlerini çözümüleme hedefini benimser. Lhoté kuramlarından Kübizmi anlamak ve uygulamalarını gerçekleştirmek, dönemin d grubu ressamı gibi, Tollu'nun da amacıdır. Fernand Léger'in sentetik ve André Lhoté'un analitik kübizminin kuramlarını irdeleyip ve deneysel olarak kendi resimlerinde kesiştirmeye yönelen Tollu, figüratif kompozisyonlar üzerinde çalışmalar yapmaya ve bu resimlerinde sert köşeli formlar ve lekesel geometrik alanlar yaratmaya başlar. (Giray, 2020, s. 405)

Sanatçının heykel eğitimi almış olduğu ve Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde de yöneticilik yaptığı bilinmektedir. Bu dönemlerde heykel ve müzedeki Hitit kabartmalarının beton formlarından etkilendiği ve eserlerine yansıttığı düşünülmektedir. Bu bağlam da diyebiliriz ki sanatçı eserlerini resim- heykel sentezi ile oluşturmuş, böylece yöresel Anadolu kültüründen izleri, heykeller ve kabartmaların formlarından etkileri, eserlerinde figürlerin duruşlarında (Görsel 4.4 ve Görsel 4.5) ve kompozisyon kurgularında algılamak izleyen için mümkün olmaktadır diyebiliriz.



Görsel 4.4. Cemal Tollu, *Keçili Kompozisyon*, Duvar Pano, 150x200 cm.



Görsel 4.5. Hitit Kabartması, Geyik biçimli gümüş rhyton (kutsal sunu kabı) üzerinde bir sahne (M.Ö. 13. yy.).

Cemal Tollu'nun bu eserinde (Görsel 4.4) figürsel anlatımın egemen olduğu biçim ağırlığı ve desenin ön planda olduğu görülmektedir. Heykel görünümünü andıran figürler, bu etkiyi vurgulamak/ön plana çıkarmak için, iri gövdeleri ve küçük kafa tasarımları ile ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda bu yaklaşımla Tollu'nun resimlerinin biçimlerinde deformasyona uğradıklarını görmek mümkündür.

Türk resim sanatının Cumhuriyet Dönemi'nde birçok sanatçı, kübist-konstrüktivist resim olarak nitelendirebileceğimiz üretimlerde bulunmuşlardır. Bu üretimler, nesneyi olduğu gibi resmetme ve algılamanın dışında bir öykünme de içermektedirler. Ancak sanatçılar, parçalanmış ve bu parçalanma ile kendi kültürlerinden besledikleri motifler kurguları özgün bir dil yakalama çabası içinde ele almışlardır (...) Sanatçıların, Anadolu'ya özgü el sanatlarından faydalanmaları, resimlerin biçimlendiriliş aşamasında da etkili bir rol üstlenmekte ve kübist-konstrüktivist yaklaşımların ötesine geçmektedir. (Buçukoğlu, 2020, s. 111)

Yukarıda ki metinden hareketle diyebiliriz ki kübist-konstrüktivist yaklaşım da biçimcilik ön plandadır. Tollu'nun bu resimde bütünü kapsayan çizgi-leke karşıtlığı ile konstrüktivist yaklaşım ağırlıklıdır. “...formların ve mekân ile figürlerin birbiriyle

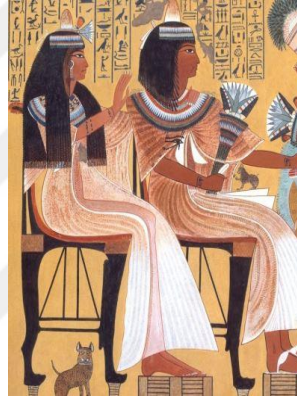
ilişkinine ayrıca boş ve dolu alanlara ve birbiri ardına istiflenen biçimlere bakıldığında yapısalcılığın izleri görülmektedir” (Küpçüoğlu, 2015, s. 59). Resim yüzeyinde kontur çizgileri kullanılmıştır. Resmin geneline hâkim olan olay ve biçim/reng uyumu ile bu figürlere uyum sağlamaktadır. Genel olarak eserdeki unsurlar detaylarından çok uzaklaşmadan arındırılmış, yalın lekesele formlara dönüştürölüp, grafiksel bir tarzda resmedilmişlerdir. Resmin odak noktası ise, kompozisyonun merkezinde bulunan üç beyaz keçi figürüdür. Anadolu insanının ve Yörüklerinin yaşamından bir kesiti resmeden Tollu o yörenin geçim kaynağı olan çobanlık mesleğini keçilerle belirtmiş ve bu öğeleri resmin merkezine koyarak yüceltmış olduğu düşünölmektedir. Diğer kompozisyon öğelerine göre sanatçı için daha sembolik anlam barındıran/ içeren keçiler sanatçının diğer eserlerinde de çokça görölmektedir. “Hayvan figürleri dinsel ve mitolojik olarak, evcil ve yabancı türlerine göre insan yaşamındaki rolleriyle, simge olarak, hayal ürünü yaratıklara dönüştürmede imge olarak insanoğlunun yaşadığı tüm zaman ve uygarlıklar içinde karşımıza çıkmaktadır” (Keten, 2016, s. 286- 287). Hayvan figürleri sanat tarihi içinde hemen hemen her uygarlıkta görölmektedir. Özellikle ilkel insanlar av ve evcilleştirmek gibi çeşitli faaliyetler için kullanmışlardır. Daha sonra da sanatçı için sanat konusu olmuştur. Bundan dolayı hayvanlara çeşitli sembolik anlamlar (barış, vefakarlık, bağıllık, kurnazlık, sinsilik, güç gibi) yükleyip simgeleştirmişlerdir. İnsanlar için tüketim unsuru/kutsallık anlamları olan keçileri bir çok dinde ve mitoloji de sembolik olarak kullanmışlardır. Eski Türklerde “...dağ keçisi sığın sözcüğüyle ifade ediliyordu. Bu sözcük aynı zamanda geyikle ilgilidir. Dağ keçileri geyikte olduğu gibi av kültürüyle bağlantılıdır. Ayrıca Taoizm’deki kutlu dağ efsanesinde bu hayvanlar sığın otundan yiyerek ölümsüz oldukları için ölümsüzlük simgesiydi” (Öztürk ve Arısoy, 2018, s. 379). Mitoloji de ise:

Keçi’ye hem mitolojik hem de Hristiyanlıkla ilgili anlamlar bahşedilmiştir. Bu hayvan Romalı yüce tanrı Jüpiter için kutsaldı. Jüpiter’i dişi bir keçi emzirmişti. Keçiler aynı zamanda Pan, Bacchus veya şehvetli satirlerle bağdaştırılabilir. İsraililer Hristiyan dünyasında Tanrı’ya kurban ederlerken, Günah Keçisi dünyanın günahlarını ıssız doğaya götürdü. (Carr Gomm, 2014:237 akt., Keten, 2016, s. 289)

Bir başka rivayete göre de Yunan mitolojisinde çobanların tanrısı olan yarı insan yarı keçi Pan “Sürüleri ve çobanları koruyarak bereketi simgelemiştir” (Cömert, 2019, s. 66). Tollu ise bu bağlantıyı kullanarak keçileri bereket anlamında simgelemiş zaten

figürlerin ellerindeki buğdaylar da bize o dönemin bereketli olduğu izlenimini vermektedir.

Bu resimde (Görsel 4.4), toplam sekiz insan figürü bulunmaktadır. Bunlardan dört tanesi kadın, dört tanesi ise erkektir. Resmin solunda izleyene en yakın olan oturur vaziyette ki erkek figür elinde Anadolu kültürüne ait çalgı aleti olan bağlamayı tutmaktadır. Sanatçı bu figürü kültürel değerleri yansıtmak için betimlemiştir. Bağlama çalan figürün hemen önünde siyah bir kedi vardır. Eski mısırdaki kediler kutsal varlık olarak kabul edilmişlerdir. Eski mısır resimlerine baktığımız zaman (Görsel 4.6) kediler genelde sahiplerinin kürsülerinin/ sandalyelerinin dibinde, altında veya onlara en yakın şekilde otururken resmedilmişlerdir. “Eski Mısırlılar kedileri sayar, kedi tanrıça Bastet’e taparlardı” (Wilkinson, 2011, s. 57).



Görsel 4.6. Eski Mısır’da Kedi

Cemal Tollu’da bu eserinde (Görsel 4.4) kediyi bağlama çalan erkek figürün hemen sandalyesinin yanında betimlemiş, kara kedinin bir zamanlar cadılarla ilişkilendirilip uğursuzluk olarak nitelenmeleri ile bu resimde tam tersi olarak Mısır’da kutsal sayılıp sahibine yakın bir konumda resmedilmesi ile zıtlık oluşturulmuş metaforik bir anlam oluşturulmuştur. Figürlerin çıplak ayaklı olması ise “Batı’da çıplak ayaklar tevazu ve yoksulluk işareti. İsa, Havarileri, Fransisken rahipler ve azizler sanatta çıplak ayak betimlenmiştir” (Wilkinson, 2011, s. 117). Bir diğer anlamı ise ayakların zemine sağlam basması, sağlam temeldir. Tollu bu yapıtında çıplak ayaklı Anadolu insanını yoksullukla ve temellerinin sağlam, yıkılmaz, güçlü olmasını alegorik bir şekilde aktarmıştır. Zaten sağ kısımda ki figürden kadın olsa bile güçlü, kuvvetli olduğunu anatomik yapısının belirgin olmasından ve sol arkada görünen erkek figürünün kaslarının gücünden anlamaktayız. Keçilerin arkasında kalan sanki keçinin sırtına basıyormuş gibi görünen figür ise Hitit uygarlığında tanrılar ve tanrıçaların

tasvirlerinde kutsal saydıkları bir hayvanın üzerinde durmalarıyla resmedilmesi referans alınmış (Görsel 4.5) Tanrının kutsallığı Tollu'nun eserinde kadına bahşedilmiş, kadının değerini kutsallık, yücelik anlamıyla simgeleştirmiştir. Sağ kısımda öndeki kadının arkasında çoban resmedilmiştir. Çobanın kafasındaki kep ise “Öteden beri, İngiltere ve İrlanda'daki işçi sınıfını çağrıştıran düz kep ise günümüzde artık taşraya duyulan ilginin simgesidir” (Wilkinson, 2011, s. 251). Resimden de anlaşılacağı gibi sanatçı hasat zamanı çalışan işçileri betimlemiş olduğu ve kullanılan göstergelerle, imgelerle desteklendiği ve figürlerin duruşlarının da Mısırlıların, insanların duruşlarını/yönlerini tasvir ettikleri şekilde olduğu düşünülmektedir. Tollu bu resminde tamamen mitlerde/uygarlıklarda bulunan olaylar ve sembollerden faydalanıp toplumun kültürünü, yaşamını, semboller, metaforlar ve alegorilerle aktarmıştır diyebiliriz.

4.1.1.5. Abidin Dino (d. 1913- ö. 1993)

Abidin Dino'nun “...çalışmaları siyah beyaz desenlerden, lavilerden ve guvaş resimlerden oluşmaktadır” (Tansuğ, 2012, s. 43).Çoğunlukla çizgisel çalışan sanatçı çizgiyi kendisini özgür bir şekilde ifade etme biçimine/ nesnesine dönüşmüştür diyebiliriz.

Kandinsky, Çizgi bir nesnedir diyor ve sanatçıya bu nesneyi yalnızca bir araç olarak kullanma özgürlüğü tanıyordu. Böylelikle çizgi pratik amaç ve işlevlerinden kurtarılmış, o güne kadar ondan beklenmiş olan bir evi, bir ağacı ya da herhangi bir imgeyi tanımlaması artık beklenmemiş oluyordu. (Beykal, 2004, s. 48)

Yapıtlarında özgün ve yerel bir tarza ulaşan Dino Çağdaş Türk resmin öncülerindendir. D Grubu ve Yeniler Grubu'nun önde gelen sanatçılarındandır. Dino'nun edebiyat- resim ilişkisi yaptığı kitap resimlemeleriyle önem kazanmış ikisi arasında güçlü bir bağ kurmuştur.

1930'lu yılların başındayken ilk çizimleri *Yarın* gazetesinde, ilk yazıları Fikret Adil'in yayımladığı *Artist* dergisinde yer aldı. Bu yıllarda Nâzım Hikmet'in *Sesini Kaybeden Şehir* (1931) ve *Bir Ölü Evi* (1932) adlı eserlerine kapak desenleri çizdi ve çok genç yaşta “ressam” olarak tanınmaya başladı. Yaşar Kemal ve Nâzım Hikmet başta olmak üzere pek çok yazarın kitaplarını resimledi. (Koyuncu, 2019)

Zaten sanat alanlarının akımlardan dolayı aralarında bir ilişki mevcuttur, sanat dalları birbirini etkileyip yönlendirmektedir. Ortak bir çizgi de buluşmalarının nedeni

kültürel ve sanatsal birikimlerdir. Dino resim-edebiyat arasındaki ilişkiyi şu şekilde anlatmıştır:

Mağara duvarlarında binler ve binlerce yıl sürecekti bu serüven. Anlatı resme dönüşünceye kadar öncelik çizgideydi. Gel zaman, git zaman resme eriştikten sonra üçüncü aşamada tekrar iz'e, çizgiye dönmüş, böylece yazının ilk biçimleri oluşmuştur. Sümer Uygarlığı resim-yazıyı yaratacaktı, (piktogram). Mısır Uygarlığı simgesel-yazıyı yaratacaktı, (hiyeroglif). Çin Uygarlığı iki simgesel imgeyi tokuşturmakla kavramsal yazı yöntemini yaratacaktı, (ideogram). Bundan üç bin yıl önce tek ses karşılığı tek harfi icat eden Fenikeliler mi? İyi halt etmiş Fenikeliler. Böylece yazı ve resim üç bin yıl önce birbirinden ayrılacaktı. Gerçi Çin, Japon, Arap el yazısı resim niteliğini sürdürmüştür az çok. Gutenberg'in basın teknolojisi ortalığı kasıp kavuruncaya kadar. Kaçınılmazdı bu. Ne olursa olsun, bambaşka araç gereçlerle, dargın iki kardeşin tek özlemi imge yaratmak olmuştur. Bir yandan sözcüklerle, öte yandan çizgi ve boyalarla imgeler çoğaltmış böylece. (Dino, 1987, s. 5)



Görsel 4.7. Abidin Dino, *Deniz Küstü Serisi*, 1979, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, Yaşar Kemal'in "Deniz Küstü" adlı romanı için yapılmış serinin 99 edisyonu vardır.

Dino'nun bu eserine (Görsel 4.7) baktığımızda dikkatimizi çeken ilk şey bir yunus ve yunusun üstünde bir erkek figürüdür. Yunus ve erkek figürün altında bir kadın figür daha göze çarpmaktadır. Uzun saçlı, kadınsı vücut hatlarına sahip bir figürdür. Sanki yere düşecek gibi durmaktadır. İki figürün üstünde sol üst köşede bir martı yer almaktadır. Erkek figürün arkasında sağ kısma doğru büyük bir kanat betimlenmiştir. Bu kanat imgesinin de kanatlarının büyüklüğünden dolayı bir akbabaya ait olduğu kanısına varılmıştır çünkü akbabanın bir leş yiyici olduğu herkes tarafından bilinen bir detaydır, nitekim bu eserde de bir öldürme söz konusu iken akbabanın da bu resimde vuku bulması normaldir. Dolayısıyla akbaba ölüm ve fırsatçılığı

simgelemektedir. Resme bir kargaşa hakimdir. Yaşar Kemal'in Deniz Küstü Romanında geçen yunusların ve diğer canlıların katlini konu almış olduğu düşünüldüğünde bu kargaşanın nedeni ortaya çıkmaktadır.

Deniz Küstü isimli romanda, İstanbul'un ekolojik dengesinin bozulmadığı günlerle insan eliyle denizdeki canlı türlerinin ve miktarının azaldığı günleri bir arada görmek mümkündür (...) Özellikle, denizdeki canlılar üstünde haklarının olduğunu bilen martılar; balıkçıların peşini bırakmaz ve onların tuttuğu balıklardan haklarını almaya çalışır. Martılar, Boğaz'ın herhangi bir noktasından Balık Pazarı'na giden yolu hiçbir yol gösterici olmaksızın balıkçılara gösterir. (Yavuz ve Büyükarman, 2020, s. 273)

Martıların dahi kendilerini düşünüp olaya dâhil olmaları ve insanların sorumsuz hareket etmeleri çıkarıcılık kavramını ön plana çıkarmaktadır. Abidin Dino ve Yaşar Kemal bu kavramı alegorik bir şekilde sezdirmişlerdir. Yunus balığı, bize denizi çağrıştırdığı için bu resimde denizle alakalı bir durum görmesek bile balık metaforik üslupla betimlenmiştir. Kadının orada olması, denize/suya ait bir şeyi bize vermese bile su dişilik sembolü ile ilişkilendirildiği için bu durumun kadın figürle sağlanmış olma fikrini iletmektedir. Wilkinson'a (2011, s. 32) göre; "Sembolik olarak anaç görülen denizin derinlikleri Yeryüzü'nün rahmini temsil eder. Çoğu kültürün yaratılış mitlerinin de yansıttığı gibi bütün yaşam onun ilksel sularından doğmuştur."

Abidin Dino için genellikle çizgi ve desenlerinin ön planda olduğu yapıtlarının olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Çizgiler resmin oluşumunda nasıl ki önemli bir etkiye sahipse bu Dino için bir görsel ifade biçimi olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

4.1.2. Yeniler Grubu (1940-52)

Bu grup diğer adıyla "Liman Ressamları" D Grubu'na karşı olarak, sosyal realist anlayışı ile ortaya çıkmıştır. Toplum ve yaşamına yakın olmakla ilgilenmişlerdir. Grup her ne kadar ulusallık, toplumsallık, yöresellik konularını realist anlayışla yapmış olsalar dahi Batı'dan yöntem ve teknik olarak tamamen kopmamışlardır. (Keser, 2009, 361).

Sanatçıların imgeler yoluyla ruhunu dahi işin içine kattıkları resimler yerini köylünün, tarlada, fabrikada çalışan işçinin yaşadığı zorlukları canlandıran gerçekçi kompozisyonlar almıştır. Onlara göre gerçeğin ortaya konmasında sanat ve

edebiyatın büyük bir rolü vardır. “...sanat ve edebiyat ürünleri gerçeği yansıtmalı, bir başka ifadeyle gerçeğin kendisi olmalıdır. Bu gerçeklik sosyalist ideolojiyle beslenmeli, yeni insan ve yeni toplum bu ideolojik gerçeklik kalıplarına göre şekillenmelidir” (Uygur, 2005, s. 5). Sanatın içeriği realite ile mümkündür. Bu gerçeklikten, sosyal ideoloji olmadan yeni insan ve yeni toplumdan bahsedilemez. Toplumsal gelişme de gereken soyut düşünceler değil, eskinin realitesine kayıtlı kalıp, akıl ürünü işler ortaya koymaktır. Sanatın akademinin dışında da etkili olmasını, toplumun da faydalanmasını isteyen grup üyeleri bu düşünceyle hareket etmek istemişlerdir. Nuri İyem bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

Bizlerin Akademi’de öğrenci olduğu o yıllarda, resim sanatı Akademi’nin bahçe kapısından dışarı çıkmıyordu. Bu gerçeği her gün yaşıyorduk. Akademi dışında nereye giderseniz gidin resim sanatının adı bile geçmiyordu. Akademi’de öğreneceğim, ressam olacağım dediğimde beni zavallı bir kaçık olarak görüyorlardı. Ama Akademi’nin kapısından içeri girince rahatlıyor, sevinç duyuyorduk. Oysa Akademi kendimizi içine hapsedtiğimiz bir yerdi. Biz, bu mahpusta ressamcılık oynuyorduk. Dışarıda ise bu oyun hiç sökmüyordu. İşte, “Yeniler” grubunun kurulmasına neden olan ortam buydu. Ressamlığın toplumun yararına bir meslek olduğunu, resim sanatının toplumun ufkunu genişleteceğini, giderek şöyle durup da resim seyretmenin çok keyif duyulacak bir yaşam gereksinimi olduğunu anlatmaya çalıştık. Biz böyle düşünüyorduk. Kendi macerasını yaşayan halkımız, bizi anlamaya dinlemeye mecbur mu? Resim sanatını Akademi’nin bahçesinden dışarıya taşıyıp, halkın yaşamına götürebilsek ne olurdu? (İyem, t.y)

Grup, Güzel Sanatlar Akademisi resim hocası Levy’nin öğrencileri Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve D Grubu kurucu üyelerinden olan Abidin Dino tarafından kurulmuştur. “1944’e değin çalışmalarını kesintisiz olarak sürdüren Yeniler, 1946’da bazı üyelerinin Toplumsal Gerçekçilikten uzaklaşmaları ve bazılarının ise Paris’e gitmeleri üzerine dağılmaya başlamış ve giderek etkinliğini yitirmişse de 1951’e değin 20’ye yakın sergi düzenlemiştir” (Kâhya ve ark., 1997c, s. 1939).

4.1.2.1. Nuri İyem (d. 1915- ö. 2005)

Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının önde gelen isimlerinden birisi olarak bilinen sanatçı Anadolu kadın portreleriyle tanınmaktadır ayrıca köyden kente göç gibi toplumsal kavramları yapıtlarında konu olarak işlediği görülmektedir. Gerçekçilik anlayışını portrelerinde mahur, çekingen, güzel, utangaç ve melankolik gibi

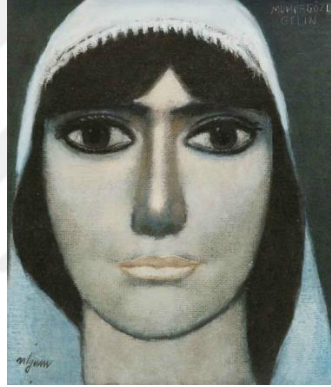
nitelikleri ifadeci üslupla irdelemiştir. Belli bir süreye kadar bu üslupla çalışan sanatçı daha sonra soyut resimler yapmıştır.

1949 yılına kadar toplumcu kaygılar taşıyan resimler yapan sanatçı, daha sonra soyuta kayan bir yaklaşım benimsedi (...) 10 yıl kadar soyut resim yaptıktan sonra figüratif resme dönen Nuri İyem, kendine özgü bir konu olarak iri gözlü Anadolu kadını portrelerini resimlerinde sıklıkla işledi. (Emre, 2010, s. 367)

Bu iri gözlü kadınlar bize Mısır'ın Fayyum bölgesinde, yer altı mezar kazılarında, üç boyutlu mezar maskları olarak ortaya çıkan 'Fayyum Portre'lerini anımsatmaktadır. Çünkü bu portrelerde de ifadeci anlatım ile kişinin yüzünü gerçeğe en yakın şekilde resmetme özelliği ve kişilerin gözlerinde büyüklük, burunlarında uzun ince bir form hâkim olduğu bilinmektedir. Tıpkı Nuri İyem'in portrelerinde de olan biçimsel formlar gibi.



Görsel 4.8. Genç bir kadının mumya portresi, 3. yüzyıl, Louvre, Paris.

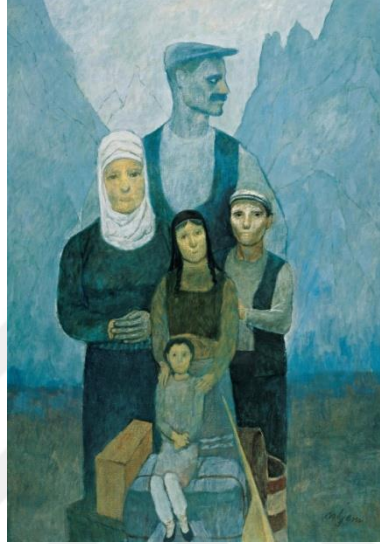


Görsel 4.9. Nuri İyem, *Mühür Gözlü Gelin*, 1981

Fayyum portrelerindeki asıl sihir gözlerdedir. Gözler yüze oranla daha büyük yapıldığı için ifadeye güç katmış, izleyiciyi içine çekerek izleyende etkileyici bir izlenim bırakmaktadır (...) Ölüm yolculuğunda kişiyle birlikte öbür dünyaya yolculuğa çıkacak olması portre yapılırken kişinin en yoğun duyguları bir arada yaşamasına neden olmuştur. Ressamın da portreyi yapma nedeninden ötürü benzer duyguları paylaşarak, ifadeyi öne çıkarma isteği taşıdığı aşikârdır. (Ekici, 2013, s. 66)

İfadeyi etkili bir şekilde anlatmak için gözlerin değerli bir etken olduğu bilinen bir gerçektir. Bundan dolayı gözlerin iri resmedilmesi portrenin güçlü ve etkileyici görünmesini sağlayıp izleyicide derin duygular bırakmaktadır. İyem'in geneli Anadolu kadını olan portrelerinde duygu yüklü ifadelerini eserlerine oldukça belirgin şekilde işlediği gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra kişilik belirleyici tek unsur olarak

gözleri öne çıkarmış fakat tüm mimik ve olması gereken yüzdeki çizgilerin yerini Fayyum portrelerindeki (Görsel 16) gibi yüzeysel bir form almıştır. Bir diğer nokta ise bilindiği üzere sanatçının yapıtlarında değişmeyen tek şey kadınların saç stilleri, baş örtülerini bağlama şekilleri ve rengidir diyebiliriz. Çoğunlukla beyaz başörtülü olan kadınların, başörtülerini bağlama şekilleri alınlarının iki yanından saçlarının bir kısmı gözükecek şekilde resmedildikleri tespit edilmiştir.



Görsel 4.10. Nuri İyem, *Göç Yolunda Aile*, 1990, T.Ü.Y.B., 88 x 126 cm.

Halkın beğeneceği tarzda resim yapan sanatçı, toplumsal olaylardan, güncel yaşamdan ve toplum için önemli olan aile kavramına vurgu yapmaktadır. Bu eserinde (Görsel 4.10) de yine bir göç eden beş kişilik bir aile resmetmiştir. Figürlerde bir kadın, iki kız çocuğu, bir adam ve birde erkek çocuk vardır. Dört figür ayakta iken küçük kız çocuğu valizlerin üstünde oturmaktadır. En arkada bulunan yetişkin erkek figür ailenin babası olarak heybetli ve diğer figürlere kıyasla büyük resmedilmiştir. Bunun nedeninin ailenin koruyucusu olduğu, diğerlerine göz kulak olmak görevinin ona yüklendiği ve arkada betimlenen dağ ile ilişkili olduğu kanısına varılmıştır. Gücün ve ihtişamın sembolü olan dağların bu resimde baba ile özdeşleştirildiği düşünülmektedir çünkü halk arasında da dağın erkek kesim için “dağ gibi adam” sözüyle de betimlenmesi dağın gücünün bu yapıtta insana aktarıldığı düşüncesini doğrulamaktadır. Ayrıca gökyüzüne en fazla yaklaşıldığı düşünülen dağlara birçok kültürün dinlerinde saygı duyulmuş hatta dağ biçiminde tapınak inşa etmişlerdir. Nitekim tanrı, ata gibi sıfatların dağa yüklenmesi, kutsallık, yücelik, saygı kavramlarıyla sembolleştirilmiştir. “En eski çağlardan başlayarak,

Anadolu topraklarında olduğu gibi Türklerin eski yurtlarında da, dağlara kutlu varlıkların niteliği tanındığını da unutmamak gerekir” (Boratav, 1984, s. 47). Daha sonra dağ ve baba figüründe diğer kısımlardan daha yoğun olarak kullanılan mavi rengin saygıdeğer ve otorite anlamları da bu teorimizi desteklemektedir. Rengin ifade fonksiyonu bize resmin özel durumunu yani resme hâkim olan renklerin nesnelerde nasıl ve nerede kullanıldığını algılamamızı sağlarlar. Bu bakış açısıyla renkler verilmek istenen iletiyi anlamlı şekilde aktarmak için simgeleşmektedirler. “Renklerin, insanlara bir olay ya da bir ürün hakkında renksiz anlatıma göre daha fazla şey anlatma gibi bir işlevi bulunmaktadır (...) Renkler, nesneler arasında ayırım yapmaya ve okunması kolay bir iletişim kodlamasının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır” (Dikener ve Arıkan, 2010, s. 332). Bu olaya rengin bilgi verici işlevi ile ulaşmak mümkündür.

Rengin bilgi verici işlevi, daha çok obje ve olay hakkında bir şeyler söyler. Renk, sahneyi daha gerçekçi bir duruma getirebilir. Renk, aynı zamanda bize objeyle, kimliksel kodu saptamakta, ayırt etmemizde yardım eder. Rengin sembolik kullanımı bilgi verici fonksiyonunun bir parçasıdır. Ama sembolik ilişki öğrenilebilir. Kullanılan sembolizm, etkisine bağlı olarak izleyici tarafından biliniyor olmalıdır. (Çöloğlu, 2006, s. 157)

İzleyici renk ile yapıt hakkında bilgi sahibi olabilir, fikir yürütebilir fakat bunun için renk ile anlamları hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Anne figürün elinin ise diğer figürlere oranla büyük ve ayrıntılı resmedilmesi, evrenin verimli olması, bereket ve doğurganlık ile özdeşleştirilmiş olan kutsal kadın imajına bağlanmıştır. El farklı toplumlarda farklı varyasyonlarda görülmektedir. “Koruma, şifa ve bereket işlevlerine sahip el, Türk kültüründe Fatma Ana/Fadime Ana Eli şeklinde inanış ve uygulamalarda yer almaktadır” (Aydoğan, 2019, s. 1080).

Bir diğer sav ise beden dilinde düşük özgüven, çekingenlik, mahcubiyet ve teslimiyet gibi duyguları yansıtmasıdır. Bu duruş genellikle düşük omuz, eğik bir baş ile desteklenmektedir. Figürlerin kıyafetleri ise Anadolu insanına ait parçalardan oluşmaktadır. Bir diğer yöresel obje ise valizlerin yanında duran bağlamadır.

4.1.2.2. Avni Arbaş (d. 1919- ö. 2003)

Arbaş’ın, resimlerine çokça konu olan Mustafa Kemal Atatürk, Kuvâ-yı Milliye, atlar, atlılar serilerini araştırmalar sonucunda örnek olarak verebiliriz. Atatürk’ü betimlemiş olduğu eserlerinde yüzünü ayırt etmek zordur çünkü lekesele olarak ve

belli belirsiz işlediği görülmektedir. Atatürk'ün portreleri hariç İstanbul manzaraları, sahiller, balıklar, balıkçılar, natürmortlarda resimlemiştir diyebiliriz. Bir süre sonra Paris'e gittiği bilinen sanatçı “Nejad Devrim (1923-1995), Selim Turan (1915-1994), Mübin Orhon (1924-1981), Hakkı Anlı (1906-1991) Abidin Dino” (Pelvanoğlu, 2018, s. 61) gibi sanatçılarla Paris Türk Ekolü sanatçıları arasında yer almıştır. Bu ekol “II. Dünya Savaşı'nın hemen akabinde Paris'e giden ve Türkiye'de de Paris Ekolü adıyla anılan bir kuşağı temsil eden bir sanatçı kuşağı” (Pelvanoğlu, 2018, s. 61) olup, savaşın yakıp, yıktığı ve insanlığın değerlerinin ekonomik, politik ve kültürel yapılarını iyileştirmek için (L'Ecole de Paris) Paris Ekolü'nü gerçekleştirdikleri ve diğer ülkelerden Fransa'ya sanatçı akışı, göçmen veya eğitim için yurt dışına giden sanatçılardan bazılarının da bu ekole katılabildikleri bilinmektedir.

Fransız olmayan çok büyük bir sanatçı akışı yaşanır; bu sanatçılar Paris'te yaşamlarını sürdürürler ve çalışırlar. İşte bu sanatçılar Paris Ekolü'nün yaratıcıları olurlar. Portre, figüratif anlatımlar, manzara, kent yaşamı ve natürmort yapan ressamın sanat anlayışlarını değiştirerek Fauvism, Kübizm ve Sembolizm içinde gelişen öncülerinin ardından Lirik Soyut anlatımın içinde var olurlar. (Giray, 2016)

Ancak Avni Arbaş ekolün birçok sergisine katılmasına rağmen bu harekete bağlı kalmayıp lirik soyut eserler üretmemiş daha çok çalışmalarında lekese resim tarzını benimseyen sanatçı tam anlamıyla gerçekçi anlayışın kıstaslarına uymasa da, soyutlamaya yakın eserler üretmiştir. Bu konu da ise Zeynep Oral ile yaptığı bir röportajında ona şöyle demiştir:

Paris'e ilk gittiğimde, en büyük akıllılığım, belki bir ekole bağlanmamak oldu. Şu ya da bu ekole, şu ya da bu akıma bağlanmak, doğaya karşı gelmek gibi olurdu. Ve kişiliğim buna elverişli değildi. Çünkü akımların tümü elmanın yarısıysa, diğer yarısı benim kişiliğim ve içimdeki birikimdir. (Taktak, 2003, s. 14)



Görsel 4.11. Arbaş, *Mustafa Kemal veya Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir! İleri*, 1981, T.Ü.Y.B., 146 x 96,5cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

Arbaş'ın resimleri genellikle herhangi bir olayı, konuyu temsil etmektedir. Bu resminde de (Görsel 4.11) Mustafa Kemal'i simgesel olarak kullanmışken temsil ettiği yani metaforik olarak anlatmak istediği şey savaştır/yaşanılan gerçektir. Atatürk atın üzerinde kafasını sağ arka tarafa doğru çevirmiş (izleyene mesaj vermek ister gibi veya orduya yönelik bir seslenme) eli ile ileriye göstermektedir. Sanatçının yapmış olduğu Atatürk betimlemeleri arasında yüzünün görünen bir şekilde resmedildiği nadir resimlerden birisidir. Atatürk'ün Başkomutanlık Meydan Muharebesi öncesinde vermiş olduğu emri Avni Arbaş bu şekilde imgelemiştir. Kullanmış olduğu renk ve tonları bazen soyutu anımsatmaktadır. Açık renk fona hâkimken koyu tonlar at ve insan figüründe yoğunlaşmıştır. Işığa doygun, tok yalın bir anlatım hâkimdir. Figüratif olan bu resimde Atatürk'ün kullanılmış olması tarih içinde önemli bir belge niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Aslında dünyanın her yerinde hemen her dönemde resim diliyle bir şeyler anlatmak isteyenler, ulusal, ideolojik veya ne tür bir birlik anlayışı olursa olsun o topluluk için önemli olan önder, kahraman ya da kurtarıcı gibi imge ve simgeleri tek başlarına veya bir konu içinde çok sık kullanmışlardır. (Başkan, [t.y], s. 1048)

Arbaş'ın resimlerinde de Atatürk artık topluma önderlik yapan bir simge olmuştur ve sadece portre olarak ya da toplulukla beraber birçok farklı açıdan varyasyonları mevcuttur. Sanatçı için simge haline gelen bir diğer nesne ise at figürüdür. Arbaş için vazgeçilmez bir unsurdur. Kimisi durağan kimisi koşan tek veya grup halinde olan at figürleri genellikle kocaman, güçlü ve kendi sanat anlayışı ile tasvir etmiştir. Bu resminde soldan sağa doğru ilerleyen at resmin tam ortasında yer almaktadır. 1960'lı

yıllardan 1990'lara kadar süren Atlılar Serisi vardır. “Bu resimlerin yapılma nedenleri, Nazım Hikmet'in “Kuvâ-yı Milliye Destanı"dır. “(...) Nal sesleri sönüyor perde perde, atlılar kayboluyor güneşin battığı yerde! Atlılar atlılar kızıl atlılar, atları rüzgâr kanatlılar! Atları rüzgâr kanat... Atları rüzgâr... Atları... At... Rüzgâr kanatlı atlılar gibi geçti hayat!” (Giray, 2020, s. 519).

Her kültürde olan at betimlemesi genellikle hızı, zarafeti, büyüklüğü, kahramanlığı, yarışı ve gücü simgelemektedir. Güçlü ve hareketli bir at figürünün üzerinde resmedilmiş insan figürü tüm uluslarda topluma önderlik yapan liderlerin alegorileşmiş halidir. “Geleneksel olarak hız ve canlılık temsili olan at sembolik olarak “rüzgâr kadar hızlı” dörtnele koşar” (Wilkinson, 2011, s. 54). Ayrıca Türk kültürüne göre “Atın rüzgârdan yaratıldığına inanılır. Böylece rüzgârın gücü ve hızı ata geçmiştir (...) Altaylarda 1900'lü yılların başında dâhi ölümler atlarıyla birlikte gömülmekteydi” (Karakurt, 2011, s. 36). Atların ruhları öbür dünyaya taşıdığını düşündükleri için ölümlerle beraber gömülmüşlerdir.

4.1.2.3. Selim Turan (d. 1915- ö. 1994)

İzlenimci ve kübik peyzaj ile toplumsal konulu çalışmalar yapmış olduğu bilinen Selim Turan, eserlerinde yumuşak, etkili, olağandışı renkleri bir arada kullanmış olduğu görülmektedir. Soyut resimlerine figüratif öğeler ekleyerek eserler ürettiği bilinen sanatçının bu çalışmalarından birisi de Sarıkız serisidir. Sanatçı “‘Sarıkız Efsanesiyle ilgili resimleri ve Sarıkız heykeliyle Sarıkız'ın tanıtımını yapmıştır” (Turan, 2002, s. 159-160). Bu efsane Anadolu'nun pek çok yerinde farklı efsanelerle (bkz. Duymaz, 2001) anlatılmaktadır.

Kaz-Dağı bir anlatmaya göre, o çevre köylerinden birinde yaşamış, iftiraya uğradığı için babası ile yurdunu bırakıp dağlara sığınmış evliya Sarı-Kız'ın göttüğü kazlardan bu adı almış. Başka bir anlatmaya göre ise Sarı-Kız «Fatma Anamız» ın kızıdır; Selman'ı Pâk onu anasından ayırıp bu dağın tepesine getirmiş, barındırmış. Sarı-Kız ana hasretiyle Kaz-Dağı'nın başında can vermiş. (Boratav, 1984, s. 49)



Görsel 4.12. Selim Turan, *Sarıkız Efsanesi*, T.Ü.Y.B., 65 x 50 cm.

Turan'ın bu resminde (Görsel 4.12) kadın bir figür (Sarıkız) ve altı adet kaz bulunmaktadır. Kadın figürün kıyafeti renk armonisi ile çizgilerle uzun fırça darbeleri kullanılarak yapılmıştır. Figürün kafasında yöresine ait bir fes, üzerinde yapılmış işlemler bulunur. Sağ elini havaya kaldırmıştır ve elinde ip gibi sarkan uzun bir şey tutmaktadır. Kadının yüzü yandan stilize edilmiş ve çok ayrıntılı değildir. Kazlar kadın figürün etrafında konumlanmış kafalarını ona doğru kaldırmışlar bir beklenti içindedirler. Bu da onların Sarıkız'a sadık olduklarını gösterir. “Uyanıklık timsali olan yabani kaz, göçleriyle bir özgürlük ve yenilenme simgesi olmuştur (...) Halk inanışlarında aile yaşamı, sadakat ve dedikoduyu temsil eder” (Wilkinson, 2011, s. 58). Kazlar efsanevi varlık formunda alegorik bir biçimde betimlenmişlerdir. Fonda beliren dikkat çekici sarı dairenin, ormanında karanlık olarak tasvir edilmiş olmasıyla ay olduğu düşünülmektedir. “Gece göğündeki aydınlık varlığı onu umut ile aydınlanmanın simgesi kılmıştır (...) Rüyalari yönetir dalgınlıkla ilişkilendirilir. Karanlık yüzü de büyücülükle ilgilidir” (Wilkinson, 2011, s. 18). Ay'ın bu resimde olup büyücülük anlamının olması efsaneye göre Sarıkızın ermiş olduğuna inandıkları için ay sembolleştirilmiştir.

4.1.2.4. Nejad Devrim (d. 1923- ö. 1995)

Nejad Devrim, “Amerika’da ‘Soyut Ekspresyonizm’ olarak bilinmiş ve çoğunluğu Avrupa’dan gelenlerle başlayan soyut hareketin, Avrupa’daki karşılığı olan ‘Lirik Soyut’ ve kısmen de ‘Geometrik Soyut’ içinde yer alır” (Artun, 2010, s. 107). Türkiye’nin ilk soyut sanat örneğini veren sanatçı Nejad Devrim, Akademi yıllarında Arap harflerine ve soyut İslam sanatına ilgi duymaya başlamış, ayrıca Ayasofya’daki mozaikleri incelediği ve üstünde çalıştığı bilinmektedir. Paris’te Chartes

Katedrali'nin vitrayları ile uğraşmıştır ve bazı kiliselerin mozaiklerini incelemiştir. Nitekim sanatında Bizans mozaiklerinin etkisi görülmektedir. Çalışmaları arasında bazen koyu rengin, bazen de canlı renklerin hâkim olduğu, İslam hat sanatı ve Bizans sanatını sentezlendiği resimleri mevcuttur diyebiliriz. Bu bağlamda soyut dışavurumculukla ilgili kendine has renkli anlayışı ile üretmiş olduğu eserlerini görmek mümkündür. “1960'lara kadar ki resim serüvenini 'Bizans ve Kaligrafi', 'Paris Ekolü Renkçiliği' ve 'Siyah- Beyaz' olmak üzere üç döneme ayırır. İlk dönemde kullandığı kaligrafiğin kaynağı eski Türkçe ve Arapça yazılardır. Sanatçı, kendisine soyutlamaya giden yolu açtığını söylediği bu dönemi için 'Oryantal Kaligrafi' terimini kullanır” (Özerden, 2005, s. 107) Sanatçı etkilendiği geleneksel sanatları farklı bakış açılarıyla ele almış, soyutlamaya dönüştürmüş olduğu bilinmektedir. Fakat renk ve çizginin hâkim olduğu yapıtlarında figürler, natüremortlar ve kenti çağrıştıran simgesel formlar da yer almaktadır. “Zamanında, fikirleri ve akımlarıyla tüm dünyayı besleyen ve yüzyıl sanatının merkezine oturtulan Paris'e Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino gibi sanatçılarla aynı yıl giden Nejad Devrim, figür resmiyle soyut resim arasındaki mesafeyi bir sıçrama ile ortadan kaldırır” (Artun, 2010, s. 108). Kompozisyonlarında betimsel analizi yapılan resminde (Görsel 4.13) de görüldüğü üzere nesneleri renk bloklarına bölüp mozaiklerde görülen biçimler gibi yorumlamaya çalışmış geometrik yapılarla aktarmıştır.



Görsel 4.13. Nejad Devrim, *Ayasofya*, 1947, T.Ü.Y.B., 72 x 57,50 cm.

Sanatçı bu resmin (Görsel 4.13) yapımında “Bu dönemde çok sık kopya ettiği Kariye ve Ayasofya’daki mozaiklerle, Bizans sanatının ve İslam hat sanatının etkisi altında kalan Nejad, çalışmalarına İstanbul’un mimari karakteristiklerini de katarak yeni bir sentez oluşturmayı dener” (Özerden, 2005, s. 107). Devrim, bu çalışmasında renklerle kendine özgü oluşturmuş olduğu biçimlerle, müzisyenin notalarıyla oynadığı gibi oynamıştır. Bu bağlamda farklı formlara dönüşen Ayasofya eseri sanatçının geliştirdiği kurgu ile hem Bizans hem de İslam sanatının etkilerini taşıyan zengin biçimlerle ve canlı renklerin kullanımıyla oluşmuş lirik soyut bir eserdir diyebiliriz. “Lirik, kişisel duyguların içten geldiği gibi coşkulu ve etkili bir biçimde anlatımıdır. Sıklıkla sıfat olarak esin dolu, coşkulu, tutkulu anlamlarında kullanıldığını görürüz” (Ersaçdıc, 2011, s. 4). Sanatçının da bu eserini yaratırken imge zihninden nasıl geldiyse o şekilde anlattığını, düşündüklerinin farklı bir boyuta dönüştüğünü söyleyebiliriz. Nesnelerin ne olduklarını, geride kalmış anlamlarını bilmek için “Hylo- İdealizmi” dediğimiz insan tininin kendisine özgü olduğu gerçeğini içeren detay ile mümkündür. “Hylo” (Grekçe madde, malzeme) idealizmi (...) nesnelerin (imgelerin) kendi başlarına “ne oldukları” bilinmez; onları bilinir ve görünür kılan, bizim onlara dışarıdan yüklediğimiz anlamdır” (Özsezgin, 2003, s. 30). Buradan çıkardığımız sonuç kişinin düşündükleri ve algıladıkları gerçekleri kendi ütopyasına göre yorumda bulunduktan sonra dışavurum hareketidir. Bu şekilde imgeler biçimler halinde ortaya çıkmakta ve Hylo idealizmini yansıtmaktadır. Devrim’in bu eserine baktığımız da izleyiciye hem örtük hem açık simgeler aracılığı ile gerçek dışı bir tasarımı duyularımızla algılayıp ilişki kuracağımız şekilde aktarmış ve yorumlama kısmını izleyiciye bırakmıştır.

Resmin (Görsel 4.13) fonu mavi tonları ağırlıklı, sağ üst köşeden koyu yoğun bir şekildedir, sola doğru geldikçe mavinin tonları açılmaktadır. Resmin merkezinde ikiye bölünmüş paralel yapıda bir dikdörtgen vardır, üst kısmı yeşil tonlarında alt kısmı ise resmin başka bir yerinde olmayan beyaz bir renkle resmedilmiştir. Bu formun çevresi sarı bir çizgiyle çevrelenmiştir. Neredeyse resmin tamamında sarı çizgi hâkimdir. Bu çizginin boşluklarından başlangıcı ve sonu belli olmayan kırmızı çizgi geçmektedir. Başlangıcı ve sonu belli değildir çünkü her iki kısmı da resmin ötesine geçmiştir. Çizgilerin birbirlerinin içinden geçmeleri çeşitli formlar oluşturmuştur. Sarı ile oluşan formlar Ayasofya Caminin pencere yapılarını anımsatmaktadır. Kenarları oval dikey ve yatay çizgilerle üçe bölünmüş bir yapıya.

Tapınaklar, camiler, kiliseler gibi spiritüel âlemi işaret eden ibadet yerleri inananlar için son derece simgeseldirler. Cami ise İslam inancının başlıca sembollerinden birisidir. Sanatçının Arap harflerinden ve İslam sanatından etkilendiğinden yukarıda bahsetmiştik. Bu çalışmasında da *elif* ve *vav* harflerini stilize edilmiş bir şekilde tasvir etmiştir diyebiliriz. Aşağıda örneklerini görebilirsiniz.



Görsel 4.14. Nejat Devrim Ayasofya ayrıntı



Görsel 4.15. Elif ve Vav Harfleri

Elif bilindiği gibi kâinatın anahtarını simgelerken, Tasavvuf sanatında Allah'ın simgesi olarak geçtiği düşünülmektedir. Bu bağlamda İkisi birbirinden bağımsız değildirler. Öte yandan Vav ise kâinatı simgeler, ayrıca kulun Allah ile tek başına kaldığı secde anını da simgelemektedir. Hatta rivayete göre insan vav şeklinde doğar, doğrulduğu zaman kendini elif zannetmektedir. Çünkü Elif her zaman dik ve güçlü olmayı temsil etmektedir. Sanatçının bu çalışmasında (Görsel 4.13) kullandığını ve İslâm aleminde simgesel anlamı olan cami ile ilişkilendirilmiş olduğu düşünülmektedir. Vav harfinin bu çalışma da uzayıp gitmesi insanın Allah'a yakın olduğu görüşünü temsil etmektedir. Kırmızı ile betimlenmesi ise herkes tarafından bilinen aşk anlamı ile İslam aşkı sembolleştirilmiştir. Sarı ile de İslam'a duyulan aşkın ebedi olması pekiştirilmiştir. “Güneşin ve altının niteliklerini üzerinde taşıdığı kabul edilen sarı renk, ebedi ve yıkılmaz olanı simgelemiş; bu sebeple de çok değerli görülmüştür” (Gülşen, 2021, s. 162). Sanatçının simgesel olarak kullanmış olduğu bir diğer nesne penceredir. Vitraylarda sıkça kullanılan pencereler ruhun gözü olarak görülmektedir. “Tıpkı gözün “ruhun penceresine” benzetildiği gibi pencere de öteden beri “ruhun gözü” olarak görülür. Pencereler hakikat ışığını içeri geçirir. Vitray pencereler bunu açık bir sembolizmle yaparak cehalet karanlığını aydınlatır” (Wilkinson, 2011, s. 234). Tasavvufta hakikat ilahi gerçeklere ve sırlara aşina olmaktan geçmektedir. Bunun yolu da inançtır. Sanatçı burada pencereyi ruha açılan bir kapı olarak betimlemiş, beyazın da sadece pencerede kullanılması saf ve temiz anlamlarıyla ruhta maneviyatı simgelemiştir. Resmin en üst kısmında mor çizginin

üzerinde yeşil yapraklar vardır. Bunlar çinilerde kullanılan yapraklara benzemektedirler. Sanatçının yöresel motiflere ilgisi bu imgelerden de anlaşılmaktadır.

4.1.2.5. Turgut Atalay (d. 1918- ö. 2004)

Sanatçının figür ağırlıklı resimler ürettiği, ağırlıklı olarak Anadolu insanının hayatından kesitleri konu edindiği bilinmektedir. Atalay'ın yaptığı resimlerinde manzara, portre ve natürmort çalışmaları göze çarpmaktadır. Üstünipek'e göre (2021) Manzaraları konu, renk ve biçim anlayışı ve kompozisyon kurgusu bakımından hocası Léopold-Lévy'nin sanat anlayışından etkilenmeler birçok öğrencisi gibi Atalay'da da mevcuttur.

Ayrıca yapmış olduğu yapıtlarının içeriği çoğunlukla köy yaşamı, köylüler gibi konular olmuş, ifadenin ön planda olduğu resimler yapmıştır diyebiliriz.



Görsel 4.16. Leopold-Lévy, Manzara



Görsel 4.17. Turgut Atalay, Yedikule Surları, 1940

Kendilerini içinde bulundukları toplumun parçası olarak gören Yeniler grubu sanatçıları arasında Turgut Atalay bu düşünceler içinde ön plana çıkan toplumsal gerçekçi anlayışın hakim olduğu sanatçıları arasındadır. Deforme ettiği figürler ve renklerinde farklı bir bakış açısına yönelen sanatçı köy yaşamı ve köylüler gibi yöresel konularla ilgilenmiştir. Son dönem çalışmaların da ise içerik olarak değil de resimsel değerlerin ağır bastığı daha renkçi bir anlayış hakimdir.



Görsel 4.18. Turgut Atalay, *İki Atlı Soyut Kompozisyon*, 1990, T.Ü.Y.B., 102 x 122 cm.

Atalay'ın bu resminde (Görsel 4.18) soyutlanmış olarak yere düşmüş, kahverengi ve beyaz iki at figürü resmin merkezine hâkim olmaktadır. Beyaz atın ayaklarının altında az biraz su birikintisi göze çarpmaktadır. Ayrıca beyaz atın boynunda uçları serbest bırakılmış bir ip dolanmıştır. İkisinin de kafaları sağ tarafa bakmaktadır. Beyaz atın ön iki bacağı kahverengi atın üzerindedir. Kahverengi ata baktığımız zaman sol ön bacağının bize doğru kıvrılmış olduğunu görürüz. Atların duruş şekillerinden çok korktuklarını anlayabiliriz. Atların arka kısmına gelince kırık tahta parçaları iki tarafta da belirgindir. Onunda ötesinde görünen ufuk çizgisi resme derinlik katmaktadır. Ayrıca beyaz bulutların varlığı havanın kapalı olduğu gerçeğini değiştirmemiş ruhsal halimizi olumsuz duygu durumlarıyla (melankolik, huzursuz, gergin gibi) etkilemektedir.

Başka kültürlere baktığımız zaman her kültürün en mühim unsurlarından olan at, çeşitli konularda tasvir edilmişlerdir. İslamiyet'ten önceki Türk resim sanatında sembolik olarak, destanlar, efsaneler, masallar, kozmolojik, astrolojik ve mitolojik alanlarda çokça geçmektedir. “At, şamana cennete erişmek için havada uçuşma imkânını sağlar. Bu nedenle o, zaman zaman kanatlı at olarak düşünülmüştür. Öte yandan Türk mitolojisinde at ölümün mistik bir sembolüdür. Çünkü mistik yolculuk sırasında ölünün cesedini taşıyarak bu dünyadan ötekine geçirir” (Çoruhlu, 2019, s. 26). Bu resimle (Görsel 4.18) at figürlerini ilişkilendirecek olursak resmin öteki (düşünsel boyutta) yüzünde bir matem, ölü havası alegorik bir anlatımla tasvir edilmektedir. Beyaz atın boynunda olan ipin simgesel anlamı ise Gardin ve Olorenshaw'a göre (2019, s. 302), “İp hem zorlama hem de yol olarak çift anlama sahip bir bağdır. Asılan kimsenin ipi trajik olarak bu her iki sembolik bileşeni özetler: Asılma yoluyla, bir iple gökyüzüne bağlanarak ilahi yükseliş taklidi şeklinde,

bir varlığın ipi çekilmektedir.” Bir diğer sembol ise bulutların Kuzey mitolojisinde “(...) tanrı Odin’in hizmetkârı, savaş meydanlarının üzerinde uçarak ölümlere Valhalla’ ya (Cennet) eşlik eden Valkyrie’nin küheylanlarıdır” (Wilkinson, 2011, s. 35) şeklinde tasvir edilmesidir. Bir diğer anlam “...bulut (yoğun bulutlar veya fırtına bulutları) genel olarak tanrısal öfkeyi, cezayı veya kötü talihi simgeler: Pandora, insanoğlunu zayıflatmak amacıyla içinde kötülüklerin bulunduğu sandığı açtığında, kötülükler büyük bir bulut olarak ortaya yayılmaktadır” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 124). Nitekim bu resimde atların duruşları, havanın kötü olması, bulutların yoğunluğu bir olayın, bir savaşın veya hiçbir bitkinin olmaması kılığın/kuraklığın olduğunun göstergesidir. Ayrıca resimde bulutların ölümlere eşlik olarak kullanıldığı anlamı ile atın boynundaki ipin arasında bağ kurarak, ruhu götürülecek olan canlının at olduğu çıkarımını yapabiliriz.

4.1.3. Onlar Grubu (1947- 1955)

Bedri Rahmi’nin on öğrencisi tarafından kurulan grup Türk resminin özgün üslubunun oluşumunu sağlamak, Batı sanatını Türk motifleriyle kaynaştırarak halkı da sanata yaklaştırmak/ resme ilgiyi artırmak istemişlerdir. “Amaçları Anadolu’nun geleneksel nakış öğeleriyle Çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti” (Kâhya ve ark., 1997c, s. 1376). Grup Turan Erol, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fahrünnisa Sönmez, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Fikret Otyam ve Ivy Stangali tarafından kurulmuştur. Topluluk, eserlerine hakim olan konular, anlatım ve teknikte özgünlüğü yakalamış, hepsi ortak bir sanat görüşünde olmuşlar ancak buna rağmen hepsi kendi özgün doğrusuna sahip çıkmışlardır. “Yöresellik ve ulusallık anlayışını hızla benimseyen dönemin ressamı, tuvallerine kilim motiflerini, çini desenlerini, ebru ve hat örneklerini katmaktadır. Yöresel unsurları incelemekte, Anadolu kültürüyle bütünleşmeye başlamakta olan sanatçılar, özgün çalışmalar ortaya koymaktadır” (Bulut, 2009, s. 29).

Onlar grubu Türk resim sanatında toplumsal eylem olarak olumlu bir şekilde dikkat çekmişler ve Türk resim sanatına önemli katkıları olmuştur. Nitekim sadece Batı’ya veya sadece ülkenin kültürüne bağlı kalarak özgün Türk sanatının oluşturulamayacağı görüşündedirler.

4.1.3.1. Turan Erol (d. 1927- ...)

Erol, “Resimlerinde genel olarak renk lekelerini ve lirik soyutlamayı üslup olarak seçmiş ve kendine has üslup oluşturmuş bir ressamdır” (Şanlıdağ, 2014, s. 172). Doğa resimleri, natürmortları ve figür çalışmaları mevcuttur. Elde edilen bulgular sayesinde daha çok manzara ressamıdır diyebiliriz. Bu bağlamda doğanın dingin ve huzurlu atmosferini kendisinde bıraktığı derin izlenimlerle eserlerin de işlemiştir. Mavinin tonları ve grinin hakim olduğu resimlerinde yer yer soyutlamalara başvurduğunu görebiliriz.

Uzak Doğu sanatından, G.Braque, P.Bonnard ve E.Vuillard’dan etkiler taşıyan Turan Erol’un resmi, güçlü bir biçim-renk ilişkisinde temellenir. Lekenin etkisini ayrıntı iççiliğine feda etmemiştir. Tutkulu bir doğa izleyicisidir, ama izlenimleriyle yetinmez. Kendine özgü bir duyarlılıkla, doğa görünümünü aşar, biçim, leke ve renk gibi resimsel öğeleri ön plana çıkarır. Ancak bütün bu öğeleri büyük bir tutumlulukla kullanır. Yapıtları soyutlama dozu yüksek, lekeci (taşist) resimler olarak nitelenebilir (Büyüm, 1983b, s. 2019).



Görsel 4.19. Turan Erol, *Verandadan Ötesi*, 1994- 98, T.Ü.Y.B., 100 x 80 cm, Özel Koleksiyon.

Bu resimde (Görsel 4.19) odak noktası açık bir pencereden görünen deniz manzarasıdır. Onun haricinde dikkat çeken diğer şeyler sırt kısmı seyirciye dönük krem tonlarında balkon da olan bir sandalye ve hemen önünde lekesele olarak resimlendirilmiş bir ağaç göze çarpmaktadır. Ağaç imgesinin arkasında ise birkaç ev çatısı, deniz ve ağaçlarla kaplı bir dağ gözükmemektedir. Eser de canlı renkler hâkimdir ve derinlik söz konusudur.

Erol bu resimde pencere aracılığıyla, izleyici tarafından hissedilen iç mekânı ve manzarayı birleştirmiştir. İzleyen uzaktakileri görüp bilgi sahibi olmakla birlikte kendini oraya aitmiş gibi hissetmektedir. Mekânın içinde kalan kişiler dışarıdaki dünyadan bir cam sayesinde ayrılmış, evde dört duvar arasında geçen hayat açık bir pencere aracılığı ile dünyanın gerçeklerine vakıf olmayı bunun sayesinde de içeri dışarı bütünlüğü bakış, algı ve bilinç ile sağlanmıştır. 1700’ler de yaşamış İskoç Filozof David Hume algıları izlenimler ve ideler olarak ikiye ayırmıştır. “İzlenimler, zihinde ilk göründükleri şekilleriyle tüm duyum, duygu ve heyecanlardır. İdeler ise, bunların düşüncedeki soluk imgeleridir” (Arat, 2012, s. 22). Yani düşüncelerin temel gereçlerini tecrübe, çağrışım, benzerlik yoluyla edinilenler oluşturmakta, zihin ise gereçleri çeşitli şekillerde ilişkilendirip düzenlemektedir. Bellek ve ide hayal gücünde birleşip anlamlı bütünler oluşturmaktadırlar. Bu şekilde ruhun gözü olan pencere bu resimde simgesel bir anlam kazanmıştır.

Sanatçı doğanın gerçekleri ile ilgilendiği için bize bu eseri ile gerçek bir manzaranın doğada var olduğunu, bir pencere kadar uzak olduğu imajını iletmektedir.

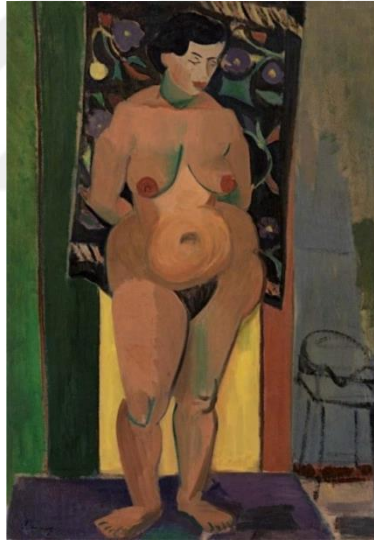
İnsan açısından dünyaya bakmak, algılamak ve yorumlamak, onunla arasındaki mesafeyi önceden öngörmek gerekliliği üzerine kuruludur. Bir sonraki aşama, ‘seyredenın bedeni’yle seyredilen arasındaki uzaklığın bilincinde olmaktır. Soruna yönelik çağdaş teorilere göre son aşama ise, göz, beden ve mekân üçlüsünün bir bütün haline gelmesi ve ‘beden’de somutlanmasıdır. (Mert, 2007, s. 5)

Ayrıca sanatçının, sanat eserlerinin yansıma görüntü ve doğanın gerçeğinin ise bir tablonun ötesinde estetiğe sahip olduğunu anlatmak istediği varsayılmıştır. İzleyen bu resimde, renkli dünyaya kahverengi bir pencereden bakmaktadır bu nedenle bir çelişki söz konusudur. Bu çelişki kahverengiye özgü “Toprağa bağlı olarak hem pozitif hem negatif çağrışıma sahiptir (...) Siyaha vekalet eden kahverengi, onun tüm sembolizmine de sahiptir...” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 317). Çünkü ölümü ve yeniden dirilmeyi anlatan siyahta çift yönlüdür. En çok karanlık, ölüm, matem rengi olarak bilinse de “Antik Mısır’da *siyah*, yaşamın kaynağı olan Nil Nehri’nin taşıdığı dönemlerde taşıdığı alüvyonlar toprağı koyulaştırırken aynı zaman da verimli hale gelmesini de sağladığı için bereketi ve yeniden doğuşu sembolize eder” (Gülşen, 2020, s. 374). Resmin odak noktasından birisinin ağaç olması resme sembolik bir anlam katmıştır. Özellikle ağacın yaşamı simgelediği düşünülürse yukarıda bahsettiğimiz çelişki söz konusu olmaktadır. Ağaç tüm zamanlardan beri önemli bir

resim nesnesi haline gelmiştir. Nitekim yaşamın canlılığı, devamı ve gelişimini ağaç imgesine bakarak çıkartabilir, izleyiciye sunulan çelişkili duyguları bu şekilde ifade edebiliriz. Aynı şekilde görünen deniz tasviri de yaşamı, mavinin sakinlik, huzur, dinginlik ifadeleri ile belirtmektedir.

4.1.3.2. Leyla Gamsız (d. 1921- ö. 2010)

Sanatçı genel olarak portre, peyzaj, enteriyör, natürmort çalışmaları ve çoğunlukla nü model çalışmaları ile bilinmektedir. Resimlerinde biçimi belli ölçülerle bozup, renge ağırlık vermiş olduğunu, analizini yaptığımız resmi ile de görebiliriz. “...öncelikle bir renk ve çizgi ustasıdır. Çizgileri hareketli, renkleri saf ve parlaktır. Derinlik ve hacim sorunu yerine yüzeyin değerlendirilmesiyle ilgilidir” (Koşan, [t.y], s. 26). Renkler; gri, pastel pembe tonları, mor, toprak yeşili ağırlıklı olarak kullandıklarıdır. Genel olarak figüratif anlayışa hâkim olan sanatçının yapıtları görüldüğü üzere (Görsel 4.20) yalın ve ayrıntısız olarak çalışılmıştır diyebiliriz.



Görsel 4.20. Leyla Gamsız, *Nü*, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.

Gamsız’ın bu resmi (Görsel 4.20) bir iç mekânda resmedilmiştir. Sanatçının çoğu eserlerinin nü olması onun, kadının toplum içindeki varlığını hareketlerinde, güzelliğinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde ve çevrelerinde aramak yerine onları kullandığı soft renklerle ve biçim bozmalarla görsel bir nesneye dönüştürür. Sanatta yıllardır süregelen çıplak kadın imgesinin kaynağına baktığımızda ilk insan olarak tasvir edilen Havva’nın günahından doğduğunu söyleyebiliriz. Bu tasvirler hem kutsal bir figür hem de günahkâr olarak gösterilmesiyle ilgilidir. “Havva ilk annedir, ancak Batı kültüründe sembolik fonksiyonu anneliğin sahip olabileceği pozitif

bileşimlerden oldukça uzaktır. Havva söz dinlemeyen, günahkar, aldatan ve cazibeli sembollerine dönüşmüştür” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 313). Gamsız’ın resimlerinde de kadının metaforik bir biçimde betimlenmiş olabileceği düşünülmektedir. Sanatçının bu resminde vücut hatları etine dolgun şekilde resmedilmiş, ayakta olan çıplak bir kadın figür vardır. Figürün fiziki olarak toprak ve bereketi simgeleyen ana tanrıçayı çağrıştırdığı da söylenebilmektedir.

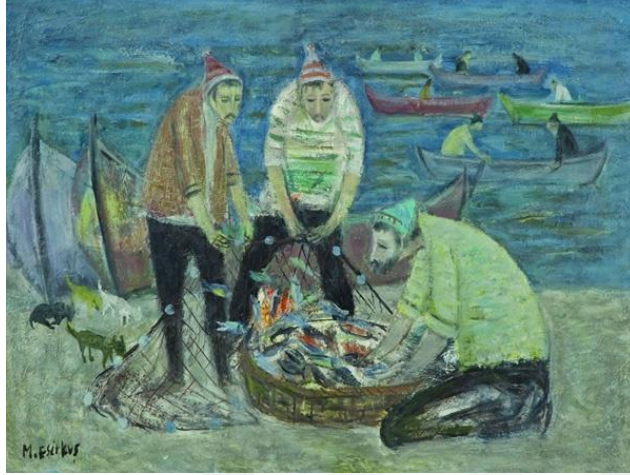
Resimde ki kadının portresinde ayrıntılı bir tasvir yoktur, iki eli de arkasında, kafası ise sağa doğru aşağı eğik olarak resmedilmiştir. Figürün bastığı zemin de mor ve tonları hâkimdir. Arkasında ise çiçek desenli koyu tonların yoğun olduğu, mor, yeşil ve sarılarla desteklenmiş bir örtü vardır. Son olarak ise resmin sağ tarafında sadece çizgi ile oluşturulmuş bir sandalye mevcuttur.

Fonda kullanılan örtüdeki bitkiler mitolojilerde toprak ana ve yaşam döngüsüyle bağlantılıdır. Açmış olarak resmedilen çiçekler ise “...görkeminin zirvesindeki doğayı simgeler. Edilgen ve dışı olan her şeyi yansıtır, güzellik, gençlik ve ilkbahar olduğu kadar ruhsal mükemmellik ve huzurla da özdeşleştirilmiştir” (Wilkinson, 2011, s. 82). Sanatçının bu simgeleri kadın model ile bağdaştırdığını görebiliriz nitekim kadının portresinde her ne kadar ayrıntılı bir betim söz konusu olmasa da huzurlu, dingin bir ifadesi vardır. Yeşil rengin resmin kadın figürde dahil her yerinde bir kısım da olsa var olması doğayı, yenilenmeyi ve cenneti temsilen bulunduğu düşünülmektedir. “II. Roma İmparatoru Tiberius (MÖ 42- MS 37) döneminde bitki örtüsü, aşk, güzellik ve doğa tanrıçası Venüs’ün rengi olarak da ünlenen yeşil renk, kadınların kıyafetlerinde zaman zaman kullanılmaya başlanmıştır” (Gülşen, 2021, s. 303). Ayrıca kadın figürün rahat duruşu, ellerinin arkada bağlı şekilde olması, kendinden emin olduğu anlamında izleyiciye beden dili ile ileti göndermektedir.

4.1.3.3. Mustafa Esirkuş (d. 1921- ö. 1986)

Sanatçı figür deformasyonu ve lekeli yorumlarla ve kendi sanatsal özgün dili ile eserlerini oluşturmuştur diyebiliriz. Yöresel konular ağırlıklı çalışmalar üretmiş olduğunu bu bağlamda da yöreselliği, kullanarak hayatın gerçeklerini yalın, duygulu, gösterişten uzak bir tarzda renk ve lekelerle anlattığını eserlerinde buluyoruz. Konuları balıkçılığa dair detaylar olmuş (ağ ören, ağ çeken, balık satan gibi), bunların yanı sıra köylü danslarını oynayan gruplar resimlerinde görülmektedir. Öte

yandan renk olarak daha çok mavinin açık koyu tonları ve griler belirgindir (Görsel 4.3.3.).



Görsel 4.21. Mustafa Esirkuş, *Balıkçılar*, T.Ü.Y.B., 45 x 60 cm.

Esirkuş'un bu resminde (Görsel 4.21) on bir adet insan figürü bulunmaktadır. Bunlardan üçü resmin odak noktasında izleyiciye en yakın olanlardır. Bu üç figür balık avından dönmüşler ve balıklarını ağdan kurtarmakla meşgullerdir. İki kişi ayakta balık ağını tutarken diğeri yerde dizlerinin üzerinde balık dolu sepetin başındadır. Elleri balıkların üzerinde karşıya bakmaktadır. Ayakta dikilen figürler ise aşağı doğru balıklara bakmaktadır. Yüz ifadelerine ve resme ait diğer cisimlere baktığımızda Esirkuş bu yapıtını ayrıntısız yalın bir anlatımla işlemiştir. Diğer sekiz figür tekneleri ile arka kısımdadırlar. Bu figürlerin ufuk çizgisine gidildikçe küçülmelerinden perspektif kurallarını sağladığını söyleyebiliriz. Resmin sol kısmında üç adet boş tekne daha resmedilmiştir. Bu teknelerin hemen arkasında balıkların kokusunu alıp gelen dört tane kedi vardır. Resmin geneli açık tonlara hâkimdir. Koyu olarak sadece balıkçıların pantolonlarında kullanılmıştır. En yoğun kullanılan renk sanatçının diğer resimlerine de hâkim olan mavidir. Bulutsuz gökyüzünde hâkim olan bu renk tinselliği, gerçeği ve bilgeliği temsil etmektedir. Gardin ve Olorenshaw'a göre (2019, s. 99), “Balıkçı, ağında ruhları toplayanı sembolize eder. Kendisi ahiret ve gizli dünyayla bağlantı kurar.” Balık çoğu mitlerde bereket, refah ve bolluğun simgesidir. İlaveten “Balıklar çokça spiritüel bilgelik, doğurganlık ve yeniden hayat bulma ile ilişkilendirilmiştir” (Wilkinson, 2011, s. 68).

4.1.3.4. Nedim Günsür (d. 1924- ö. 1994)

Günsür’ün, toplumsal içerikli figüratif eserler ürettiği bilinmektedir. Konuları çoğunlukla maden işçileri, inşaat işçileri, kent yaşamı, köylü kesim ve göç gibi kavramları kapsamaktadır. Üretmiş olduğu eserlerinde toplumsal gerçekçilik hakimdir diyebiliriz.



Görsel 4.22. Nedim Günsür, *Onuncu Köy*, 1963

Günsür bu resmini (Görsel 4.22) Fakir Bayburt’un “Onuncu Köy” romanından esinlenerek yapmıştır. Bu romanda; “...idealist bir köy öğretmenin öncülüğünde cehalete ve yoksulluğa karşı verilen mücadele anlatılır. Romanın adından içeriğine açık bir gönderme vardır. Köyden köye sürülen genç öğretmen, son görev yaptığı Yaşar köyünü onucu köy olarak isimlendirir (Sağlam, 2020, s. 267).” Bu köye her yıl sürü halinde kuş gelmektedir ve köylülerin başına konup onları rahatsız etmektedirler. Köyün imamının bu kuşların Allah’ın takdiri olduğunu, katlanmaları gerektiğini belirttiği için köylüler kuşlara hiç bir zaman dokunmamışlardır. Ancak Yaşar köyüne gelen öğretmen,

...bulundukları köyün yerlilerin yüzlerinin ve vücutlarının belirli yerlerinde çeşitli yaralar olduğunu fark eder. Bazı yerlilerin gözleri oyulmuştur. Memiş ve Hösne adlı Yaşar köylü çiftte konuk olan ikili köylülerin vücutlarındaki yaraların sebebini öğrenirler. Yılda iki defa köye gelen ve ekinleri talan eden kuşlar Köy İmamı Fevzi Efendi tarafından tanrının münebbihleri ilan edilmiş ve ilahi güçleri olan kuşlara dokunmanın günah olduğu söylenmiştir. Oldukça vahşi ve saldırgan kuşlar nedeniyle yerli halkın huzuru kaçmış ve özgüveni kaybolmuştur. (Temiz, t.y)

Bu resimde tıpkı romanda geçen şekilde en önde kafasına karga konmuş kel bir adam figürü vardır. Bu adam haricinde yirmiye yakın insan figürü vardır. Karga’nın halkın gözlerini oyduğunu düşünürsek hiçbirinde korku veya kaçma gibi bir durum söz

konusu değildir. En öndeki figürün kafasından kan akmasına ve karganın ağzında etinden bir parça olmasına rağmen sadece şaşkınlık dolu bir ifadesi vardır. Fonda harabe gibi görünen bir yapı ve kurumuş ağaç imgeleri vardır. “Mecazi anlamıyla kurulum, ilahi gücün yakıcılığına boyun eğmeyi temsil eder (...) Yeni Ahit’te kurulum inanç gücünü temsil eder. Matta İncil’inde İsa meyve vermeyen bir incir ağacını lanetler ve ağaç o anda kurur” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 384). İnsanların korku, acı veya dehşet içermemelerinin sebebi tanrı tarafından lanetlendiklerini düşünmeleri olabilir, bu yüzden de başlarına gelen olayı hak ettiklerini düşündükleri için hepsinin kabul etmesini sağlamıştır. Leş yiyen karganın ise, “...Avrupa’da negatif bir sembolik anlamı vardır ve talihsizlik, ölüm ve kötülükle özdeşleştirilmiştir (...) Japonya’da karga aile sevgisini simgelerken Hristiyanlar onun leşlerin gözünü oyuşu ile bağdaştırırlar” (Wilkinson, 2011, s. 60). Burada da lanetlendiğini düşünen halkın gözlerini oyan kuşlar alegorik bir anlatıma sahiptir.

Gri ve soğuk hissi/matem havası veren tonların yoğun olduğu bu resim algısal olarak kötü ruh hislerini uyandırmaktadır. Ufuk çizgisine sahip olan bu resimde derinlik hissede vardır. Ayrıca figürler sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi uzun ince tasvir edilmişlerdir.

4.1.3.5. Orhan Peker (d. 1927- ö. 1928)

Sanatçı, kendine özgü üslubu ve lekesel anlayışın hakim olduğu eserleri ile tanınmaktadır. Yapmış olduğu hayvan resimleri, doğa ve insana dair gözlemleri ile oluşturduğu, çalışmaları mevcuttur. Lekeseli yapıtlarının çoğunlukta olduğu sanatçı için şöyle bir çıkarım yapabiliriz: Nesnelerin anlamı ve var olmaları kullanılan çizgi ve lekeye bağlıdır. Çizgi, figürü mekândan keskin sınır çizgileriyle ayırarak var olurken, leke ise keskin sınır çizgilerinin kaldırılmasıyla tamamen yumuşatılıp formlarda kullanılır. “...çizgisel üslup resim üzerindeki figürlerini hareketsiz olarak sabitlerken, gölgesel üslupta, çizgilerin sınırlayıcı etkisinin ortadan kalkması ve konturların yumuşamasıyla, kütleler yüzey üzerinde bağımsız bir şekilde yayılıp birbirine bağlı lekeler oluştururlar” (Edeer, 2015, s. 64). Anlatım vesilesi olan bu lekeler sanatçının bilgileri, tarzı ve plastik sanatların gerekleri ile aktarılınca ortaya etkili yapıtlar çıkmaktadır. Yurt dışında Oscar Kokoschka’yla birlikte çalışmıştır. “O, Oscar Kokoschka (1886-1980) ile tanışma fırsatı bulmuş ve aynı zamanda onun atölyesinde çalışmayı başarmış ilk ve tek Türk ressam olmuştur” (Giray, 2006, s. 21

akt., Halıcı, 2017, s. 54- 55). Sanatçının Oscar Kokoschka'dan etkilendiğini Görsel 31'den görebiliriz.

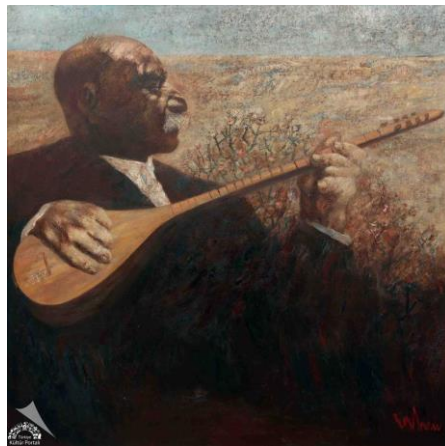


Görsel 4.23. Oskar Kokoschka, *Adolf Loos*, 1909, T.Ü.Y.B., 91 x 74 cm. Charlottenburg, Berlin



Görsel 4.24. Orhan Paker, *İsimsiz*, 1973, T.Ü.Y.B., 60 x 50 cm. Özel Koleksiyon

Paker bu eserinde (Görsel 4.25) önemli halk ozanlarından ve aşık geleneğinin temsilcilerinden Âşık Veysel'i resmetmiştir. “Âşıklık geleneğinin kültürümüzde ayrı bir yeri ve önemi vardır. Halkın yaşamının, geleneğin, tarihin ve sözlü kültürün geleceğe aktarılması hususunda, âşıklık geleneğinin ve bu geleneğe bağlı ozanların büyük katkısı olduğu bilinen bir gerçektir” (Kara ve Tören, 2011, s. 127- 128). Saz ve söz ustasını burada anıtlıştıran ressam, figürü açık havada resmetmiştir. Renk olarak tabloda mavi gökyüzü vurgusu ve kahverengi tonları ağırlıklı olarak kullanması, sanatçının renge anlam yüklemesi ile hisleri, duyguları bu şekilde yansıtmak istediği ve Anadolu'nun bozkırlarını çağrıştırmak amaçlı olduğu düşünülmektedir.



Görsel 4.25. Orhan Paker, *Âşık Veysel*, 1971, T.Ü.Y.B., 151 x 151 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Portrede de (Görsel 4.25) kahverengileri kullanan sanatçı zeminde açık renkler kullanmayı tercih etmiştir. “Kahverengi deyince genellikle aklımıza ilk gelen toprağın rengidir. Toprakla kurduğumuz bağ sayesinde *kahverengi* aynı zamanda bereketi, doğayı, sağlıklı yaşamayı, güveni, sadakati, verimliliği ve sağlamlığı sembolize eder” (Gülşen, 2021, s. 239) Diğer yandan ilk başlarda kullanım amacı hayati ve koruyucu yönü (çamur, toprak, kil, kerpiç evler) ön planda olan kahverengi besleyici ve verimli anlamlarıyla da bilinmektedir. “Duyarlı, sıcakkanlı ve duygusal olmayı çağrıştıran bu renk bir yandan pratik olmayı ve gerçekçiliği de simgeler” (Gülşen, 2021, s. 239). Renge anlamlar yükleyen sanatçının bu resimde Âşık Veysel’in duygusal yönünü ve toplumsal gerçekliğini renk değerlerinin görsel algısıyla hissettirmek istediği düşünülmektedir. Ayrıca,

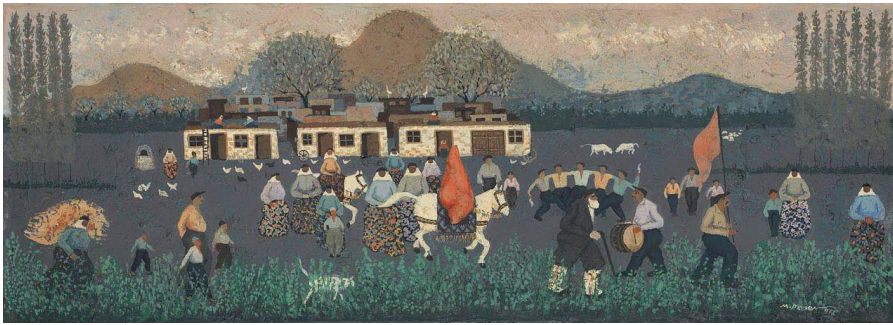
Veysel ezgileri, dünyanın düzenini, kırıç bozkırın ve dramatik hayatın kabul edilmişliğini erdem olarak kabul eden halkın tevekkülünün göstergesidir. Yoksulluğu ile bükülen boynunu, onuruyla dik tutmaktadır. Gönül gözleri dünyaya kapanan ve hakikati göremeyenlere inat Âşık Veysel görmeyen gözleriyle erdemi görebilen felsefesini anlatır.

Bozkırın ozanı, Orhan Peker’in bozkırında efsane olur. (Giray, 2020, s. 552)

Sanatçının Âşık Veysel’i eserinde kullanmasının sebebi olarak Anadolu’nun Bozkır’ından, özellikle halkın içinden gelmiş olması, halkı anlayıp, halkın dili olmasıdır diyebiliriz. Aynı zamanda söz yazarı olduğu için ortaya koymuş olduğu eserlerle, yansıttığı duygu ve düşünceleri sayesinde artık halkın temsili olarak sembolik bir anlam taşıdığı yönünde izlenim oluşmuştur. Nitekim Peker, halkın gerçeğini hem kullanmış olduğu kişi ile hem de resmin geneline hakim olan renk ile yansıttığı için metaforik bir anlatım söz konusudur. Ayrıca bu eserde ozanların sözlü ifadeleri aktaran önemli kişiler olduğu düşünülürse Peker, burada sanatsal ifadelerin hem sözlü/yazılı olarak edebiyatla, hem de resimde bulunan saz imgesi ile işitimi sayesinde ve son olarak ise bunların resimsel birer nesne olarak ifade etmenin resim sanatı ile mümkün olacağını ifade etmek istediği düşünülmektedir. Saz artık ozanlarla bütünleşip onlar için olmazsa olmaz bir ifade aracı olduğu için onların birer sembol haline gelmiştir. Son olarak sanatçının lekesele ağırlıklı bu çalışmasında figüratif soyutlama biçimi ile özgün bir ifade biçimi kullandığını görmek mümkündür.

4.1.3.6. Mehmet Pesen (1923- 2012)

Eserlerini folklorik konular, insan ve hayvan figürlerini nakış üslubu ile resmettiği bilinmektedir. “Mehmet Pesen 1950’li yıllarda, yarı soyut, nakışçı bir resme yönelir. Bu resimlerinin tümünün ortak özelliği iki boyutlu, folklorik göndermeler taşıyan ürünler oluşudur. Yarı soyut figürlerle, figür dışı nesnelerin resimsel organik bir bağ oluşturması ve resim yüzeyini oluşturan parça- bütün ilişkisinin resimsel devingenlikle çözümlendiği bu eserler renkçi ve lekeci bir kimlik taşımaktadır” (Bulut, 2009, s. 48). Nakış “Osmanlıların minyatür ve her türlü süsleme sanatlarını adlandırmak için kullandıkları terim” (Keser, 2009, s. 229) olarak geçmektedir. Konularının içeriğini genel olarak davulcular, bağlama çalanlar, halay çekenler, gelinler, karşılama ve Anadolu’nun evlerini içerdiği görülmektedir. Lekenin ağırlıklı olduğu bu çalışmaları geometrik süsleme biçimi olan nakışı, resim sanatının nitelikleri ile kaynaştırıp özgün bir tarz oluşturmuş olduğu söylenebilir. Bu bağlamda resimsel etkilerin yanı sıra minyatür sanatının gölgesiz ve yüzeysel etkilerini Pesen’in eserlerinde de görmek mümkündür diyebiliriz. Ayrıca doğa ve mekan ayrıntıları (Görsel 4.26) nakış üslubu ile birbirine benzerdir yargısını yapabiliriz. Bilindiği üzere minyatür sanatında tarihi, edebi, savaş ve ilmi konular ele alınmışken, sanatçı yapıtlarında yöreselliği temel almış ve eserlerini oluşturmuş olduğu görülmektedir.



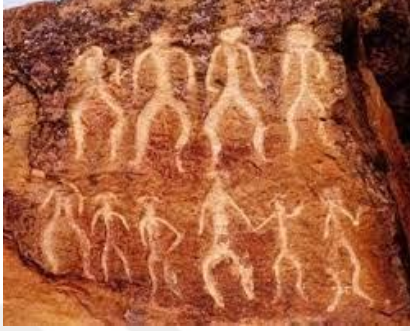
Görsel 4.26. Mehmet Pesen, *Düğün Alayı*, Mustafa Kayabek Koleksiyonu

Sanatçı bu resimde (Görsel 4.26), Anadolu halkının kutsal olarak gördüğü evlenme ritüelinin bir adımını yöresellik barındıran imgeler aracılığıyla resmetmiştir. Gelinin ata binmesi, halay, geleneksel kıyafetler ve olayın gerçekleştiği köy meydanı bu tür imgelerdendir. Resimde toplam otuz yedi kişi vardır. Bunlardan birisi atın üzerindeki kırmızı örtülü gelin, beşi halay çeken toplu erkek figürleri, on beşi kadın figür, dokuzu erkek çocuk figürü, altısı da yetişkin erkek figürlerdir. Bu erkek figürlerden

birisi davulcu ve onun önündeki beyaz sakallı, bastonlu yaşlı adam bir diğeri yaşlı figürün önünde resmin sağ tarafına doğru yürüyen orta yaşlarda elinde kırmızı bayrak olan figür, sol kısımda ise üç erkek çocuk figürün arasında göbekli elleri cebinde olan yine orta yaşlarda erkek figürü, bunların portreleri tasvir edilmişken son olarak arka kısımda kalan iki diğeri figür ve diğeri kadınlar/çocuklarında aynı şekilde suratları resmedilmemiştir. Resmin sol kısmında sırtında saman taşıyan kadın figürü ve arkada olan ata binmiş kadının önündeki kadının yüzleri sağ doğru bakarken diğeri kadınların hepsinin suratları izleyene bakmaktadır. Ve hepsinin de elleri önünde bağlı şekilde durmaktadırlar. Bundan bahsetmişken ellerin ifadesinin bir çok anlama gelebileceğinden söz etmiştik. Burada ise bu ifade biçiminin genellikle kırsal kesimlerde erkeklere karşı bir saygı duruşu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kadınlar ne kadar kasıntı ve dik bir şekilde dursalar da erkeklerde bir o kadar rahattırlar. Bu resimde sanatçı ifadeyi portre kullanarak vermemiş olsa bile bunu beden dili ile çok rahat bir şekilde ifade etmiş alegorik bir şekilde anlatmıştır. Kıyafetlere gelince kadınların etek dediğimiz çiçekli uzun yöresel giysileri, başlarında yine yöresel bağlama şekli olan beyaz yemeni üzerine siyah kuşak, üstlerinde ise düz uzun kollu kıyafet giymişlerdir. Gelin figürünün binmiş olduğu atın sırtında yöreye ait bir kilim örtülüdür. Erkek figürler ise gömlek pantolon şeklinde resmedilmişlerdir. Hayvan figürleri ise iki beyaz at, resmin izleyene en yakın kısmında uzun yeşil bitkilerin arasında beyaz bir kedi, siyah ve beyaz renklerde tavuk figürleri ve sağ üst kısımda beyaz inek figürleri vardır. Resmin odak noktasında at üzerinde gelin figürü vardır. Fonda dip dibe çatısı olmayan evler vardır, onların arkasında ise ormanlık bir alan ve dağ vardır. Evlerin arkasında sağında ve solunda olacak şekilde geniş görümlü ağaçlar vardır. Resmin başında beş adet ve sonunda ise yedi adet uzun ince ağaçlar vardır.

Düğün Türk kültüründe evlilik için önemli bir adım olup, bir arada yaşama ve ortak bir hayatı paylaşma isteğinin göstergelerinden birisidir. Eğlencenin olduğu düğünlere katılım toplumda her sınıf insanın bir araya geldiği önemli bir güne dönüşmektedir. Düzenlenen eğlenceler, yaşam tarzının getirilerinin yansıtıldığı çeşitli oyunlarla gerçekleşmektedir. Bunlardan birisi de bir çeşit tören dansı olan halaydır. “Milattan önceki taş, yeni taş ve en yeni taş devirlerinin kalıntısı olan bu eski halk dansının ilk örnekleri Azerbaycan Kobustan kayalarına çizilmiştir” (Dalkıran, 2019, s. 3). Uyum isteyen ve grup davranışı olan Türk halk oyunlarından halay oyununu, eski Türklerin

din adamları olan Şamanlarla (Görsel 4.28) da ilişkilendirebiliriz. Bu resimde (Görsel 4.26) at üzerinde olan gelinin halay ile karşılandığını görmekteyiz. Mutluluklarını yakınları ile paylaşmak isteyen çift oyunlar ve davullar eşliğinde düğününü tamamlamak istemektedirler. Halay çekenler ve davul burada artık sembolik öge olmuşlardır.



Görsel 4.27. MÖ 10.000 Yılına kadar tarihlenen Azerbaycan Kobustan Kaya Oymalarında halay çeken bir grup ve grubun başında elinde mendili ile halay başı



Görsel 4.28. Şamanlar, Kazakistan, Tamgalı'dan dans eden figürler

Gelinin (Görsel 4.26) baştan ayağa kırmızı olması ve önde bayrakçının elindeki kırmızı bayrak, bu rengin tarihimizin başından beri manevi ve milli olarak algılanması ile sembolik değer kazandığı için Türk halkının düğünlerinde kullanılmaktadır. Burada gelinin kırmızı örtüye sarılmış olması milli ve manevi değerlerin yanında “Gelin arabaya bindirilirken, götürülürken, indirilirken etrafına çarşaf-perde tutulması mitolojik yolculuğa işaretler. Gelinin geldiği yolu görmesi engellenerek kutsalın geri dönüşünün engellenmesi simgelenmektedir” (Ergun, 2010, s. 278). Sanatçı resimlerinde gelinin çevresini görüp kutsallığın bozulmasını, hem de güzelliğinin görünmesini engellemek için eskiden at üzerinde taşınan gelini, yine at üzerinde tasvir ederek hem yöreselliği kullanmış hem de sembolik değer kazanmasını sağlamıştır. Yapıtta ağaç imgesi ise “Kâinatı ayakta tutan hayat ağacını sembolize eden ve yaratılışın başında Umay’la birlikte cennetten gönderilen ağaçlar, gelin göçünde, çeşitli şekillerde sembolize edilmektedir” (Ergun, 2010, s. 278). Resimde evlerin arkasında olan ağacın badem ağacı olduğu tahmin edilmektedir. “Perslerin Cennet Ağacı olan badem inayet, saklı gerçek ve bekaretin de sembolüdür. Çin kültüründe dişi güzelliği ve esnekliğini simgeler” (Wilkinson, 2011, s. 95). Uzun ince yapılı ağaçlar ise sol tarafta beş adet olmasını sembolik olarak şu şekilde açıklayabiliriz: “Etrüskler ve Romalılarda beş, evlenmeye ait

rakamdı, çünkü ilk dişi sayıya (2) ilk erkek sayı (3) eklendiği zaman çıkan sonuç olan 5, Jung tarafından da benimsenmiş bir yorum olarak, doğurgan bir yaşamı ve erotik aşkı sembolize etmektedir” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 112). Sağ tarafta olan yedi ağaç imgesi ise epeyce mistik anlama sahiptir, kültürlerde ve dinlerde kendine yer edinmiştir. Maddi ve ruhsal olarak dört elementi ve yaratıcı unsurun üçlü kavramını içeren “7, 4 elementi kuşatan- ve duyuşal güçlere karşılık gelen maddi dörtlemeyle (hava=zeka, ateş=istenç, su=duygular, toprak=ahlak) birlikte yaratıcı ilkelerin üçlülüğünü (aktif zeka, pasif bilinçaltı ve işbirliğinin düzenleyici gücü) içerir” (Schimmel, 1998, s. 140). Varoluş, hayat, canlılık ve bereket gibi anlamlara sahip ağaç gökyüzü ve yeryüzünün bir bağlantısı olarak kabul edilmektedir. Orta Asya’da o döneme ait inanca göre kadının dünyaya kayın ağacı ile getirildiğine inanmışlardır. “Kayın” sözcüğü kadın sözcüğünün eski hali olarak bilinirdi” (Şahin, 2022, s. 39).

Kadın figürü tüm ilkel toplumlarda bereket, doğurganlık, sonsuz yaşamın simgesi haline gelmiştir. Ağaç ise kökleri ile yerin derinliklerine, budaklarıyla göklere uzanarak, yer ve gök arasında duran ve bu iki unsuru birbirine bağlayan, aynı zamanda hayatı ve ölümü, canı ve ruhu, karanlığı ve ışığı kendinde birleştiren evrensel, kozmik bir varlıktır. (Şahin, 2022, s. 39)

Bu bakımdan bu resimde ağaç sonsuz hayatı, yaşamı, bereketi gibi sembolik anlamlarıyla kadın imgesi ile örtüşmektedir.

4.1.3.7. Fikret Otyam (d. 1926- ö. 2015)

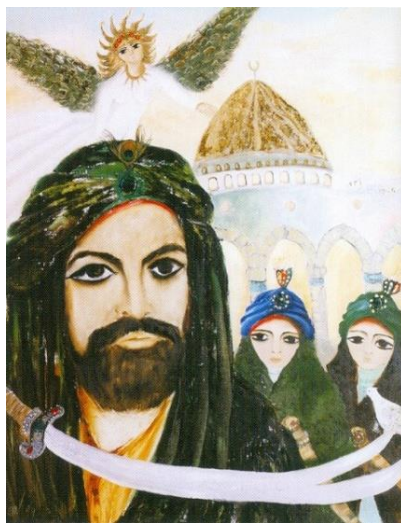
Resimlerinde Anadolu kadınlarını sık sık resmeden sanatçı, bu figürleri başı örtülü, sürmeli, iri gözlü, küçük burun ve küçük ağızlı olarak betimlemiştir.

Resimlerinde göz figürleri üzerinde özellikle durmuş gözleri iri ve dikkat çekici olarak betimlemiştir. Fikret Otyam’a göre “*dünyada üç tane güzel göz vardır. Birincisi; doğu Anadolu kadını gözü, ikincisi; eşek sıpası gözü ve üçüncüsü; ceylan gözü.*” Ressam iri gözlü Anadolu kadınlarının resimlerini yapmış, gözleri iri olarak betimlerken burunları ve ağızlarını küçük olarak betimlemeye gayret etmiştir. (İsimsiz, 2014)



Görsel 4.29. Fikret Otyam, Portre, T.Ü.Y.B.

Halktan kesitleri eserlerine yansıtan Otyam, akademiden, fotoğrafçılıktan ve gazetecilikten biriktirdikleri yazıları, fotoğrafları vs. görsel görüntülere dönüştürdüğü ve Anadolu/Batı sentezi transferlerini lekeci üslupta yapıtlarına işlediği bilinmektedir. Resimlerinde Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Namık İsmail'in betimlemelerinden ve sanat anlayışlarından etkilenmeler olduğu düşünülmektedir. Ancak arayışlar sonucunda kendine özgü görsel bir dil oluşturup, beyaz rengi vazgeçilmez resim ögesi olarak istisnasız her reminde görmek mümkündür. “Onun resimlerinde Türk geleneksel sanatı ürünlerinden cam altı resimlerinin “masal/sahiciliği” vardır. Şahmeran'ın gözleri gibidir genç kadınların gözleri, giysileri rengarenk çiçekler gibidir, yani figürler doğanın bir parçasıdır” (İsimsiz, 2014). Anadolu'nun farklı mekanları, dağlar, köyler, keçileri Otyam'ın yapıtlarında etkilendiği öteki konularıdır.



Görsel 4.30. Fikret Otyam, Hz. Ali, 1994, Tuval Üzerine Akrilik.

Otyam bu resminde (Görsel 4.30) biri erkek ikisi kadın olmak üzere üç insan figürü resmetmiştir. Genç erkek figür resmin odak noktasındadır. Önünde bir kılıç vardır. Gözleri Otyam'ın diğer portrelerinde olduğu gibi iri ve sürmelidir. Kadınlar ise bu figürün resme göre sağ tarafında kalmaktadırlar. Arkada sol da kanatlı melek figürü ve kubbe tasvir edilmiştir. Fonda beyazlık hâkimdir. Koyu yoğunluk olarak öndeki üç figürde kullanılmıştır. Kadınların portreleri Otyam'ın her zaman ki resmettiği şekilde büyük göz, küçük burun ve ağızlıdır. Figürlerin kafalarında sarık dediğimiz eski çağlarda çokça kullanılan mavi ve yeşil renklerinde bir başlık türü vardır.

Otyam bu çalışmada İslamiyet'te dört büyük halifeden biri olan Hz. Ali'yi tasvir etmiştir. Hz. Ali kılıcı ile ünlüdür. Eğimli yapısı ve çift uçlu olan bu kılıç görüntüsü ve manevi değerinden dolayı herkes tarafından bilinmektedir. Adına Zülfikar demişlerdir çünkü kelime anlamı, “Sözlükte “sahip” anlamındaki **zû** ile “omurga, boğum” manasına gelen **fekār** kelimelerinden oluşan **zülfe-kār** Hz. Ali'nin iki tarafı keskin, ortası yivli kılıcının adıdır. Kelime Türkçeye **zülfikar** şeklinde geçmiştir” (Öz, 2013, s. 553).

Bu kılıç yalnızca bir savaş aletini değil, hakkaniyeti de temsil etmektedir. Kelime anlamı hak ve adalete uygunluk olan hakkaniyetin kılıcı temsil etmesinde ki önemi Hz. Ali'nin şahsından dolayı bu şekilde anlamı olmasıdır. Ayrıca “Eğri ve çift ağızlı, başka bir ifadeyle çatallı olduğu düşünülen Zülfikar'ın iki çatal ucundan biri ilmi, diğeri de imanı temsil eder. Kılıcın kabzası ise adaletin sembolüdür” (Güneş, 2018, s. 10). Arkada kanatlı olarak resmedilen figürün güneş tanrısı Şamaş olduğu düşünülmektedir. Bundan önce bu kaniya varmamızın sebebinin Hz. Ali'nin sarığının üzerinde olan tavus kuşu tüyü olduğunu söylememiz gerekir. “Güneşe ait hayvan olan tavus kuşu güneş diskinin görüntüsüyle benzer şekilde parlak renklerle bezeli kuyruğunu bir yelpaze gibi açar. Zeus'un karısı olmaktan gururlu Hera'nın simgesidir, aynı anda hem yeniden doğuş hem de kibirlilik sembolüdür” (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 594). Şamaş ise bunlardan yola çıkılarak,

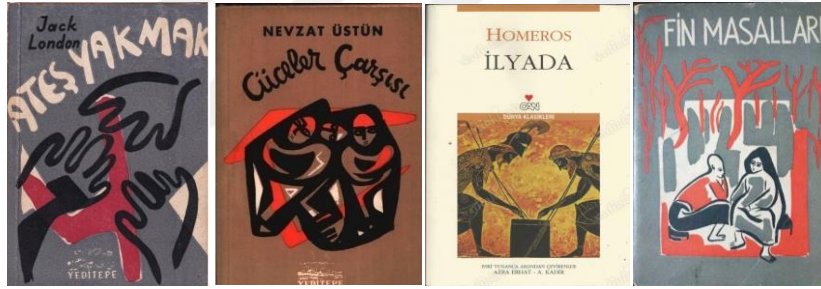
Sumerler'de güneş tanrısı, kült merkezi Larsa olan Utu idi ve ay tanrısı Nanna'nın oğlu kabul ediliyordu. Her gün doğuşundan batışına kadar gökyüzünde dört fırtına ilâhı tarafından çekilen bir araba ile yol aldığına inanılırdı. Utu aynı zamanda adalet tanrısı idi ve dürüst insanların yardımcısı, kötülerin düşmanı kabul ediliyordu; yeminler de onun adı üzerine edilirdi. Utu, benzer fonksiyonlarla ve Şamaş (Ar. şems) adıyla Sâmi Akkadlar'a, gelişen

Mezopotamya uygarlığı aracılığıyla da Anadolu’da oturan ve Hint-Avrupalı bir kavim olan Hititler’e geçmiştir. (Güç, 1996, s. 288)

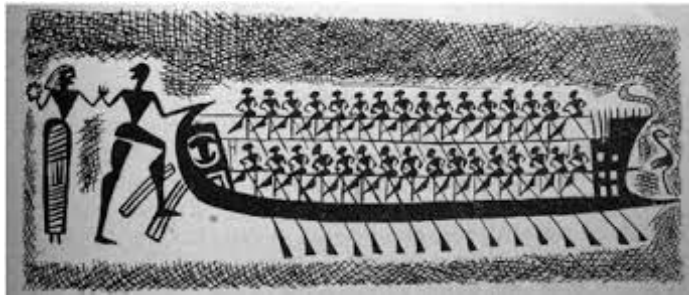
Bu eserde sanatçı bu güneş tanrısını “adaletli, dürüst ve gerektiğinde güçlü olan Hz. Ali’yi koruyan, onun yanında olan tanrı olarak simgeleştirmiş ve resme alegorik bir anlatım katmış olduğu düşünülmektedir. Ayrıca kılıcın ucundaki beyaz güvercinde evrensel olarak barışın, saflığın simgesi haline gelmiştir. Bununla birlikte “Beyaz renkli güvercinlerin, Hz. Ali türbesindeki ak güvercinlerden olduğu inancı yaygındır. Türbedeki beyaz güvercinlerin arasına karışan siyah renkli güvercinlerinde bir süre sonra beyazlaştığı rivayet edilir” (Doğan, 2013, s. 84).

4.1.3.8. İvi Stangali (d. 1922- ö. 1999)

Onlar grubunun kurucuları arasında yer alan kadın sanatçı İvi Stangali’nin hayatı hakkında bilgiler ve günümüze ulaşan resim sayısı çok azdır. Sadece mektuplarına yapmış olduğu çizimler, bir nevi arşive dönüştürdüğü defteri ve resimlediği kitap kapaklarına ulaşmak mümkündür.



Görsel 4.31. İvi Stangali’nin Resimlemiş Olduğu Kitap Kapakları (Jack London- *Ateş Yakmak* 1953, Nevzat Üstün- *Cüceler Çarşısı* 1955, Homeros- *İlyada* 2008, Zachris Topelius- *Fin Masalları* 1952)



Görsel 4.32. İvi Stangali’nin Mektuplarından Bir Çizim

İvi Stangali’nin zamanımıza kalan çizimlerinden, yapmış olduğu bu çizim (Görsel 4.32) Şamanların üç parmaklı antropomorfik figürlerine benzemektedir. “Söz konusu antropomorfik figürler, Rus arkeologlar tarafından, özellikle de bütün bir

beden tasviri şeklinde-ayakta duran ya da hareketli (dans eden) insansı figürler şeklinde- şamanları işaret eden göstergeler olarak çözümlenen özel imleyicilere sahiptir” (Hoppal, 2019, s. 23). Sembol olan antropomorfik figürler toplumdan sıradan kişileri veya önemli kişileri temsil etmektedirler. “...şamanik imgeler ağı, varlıklar, manzaralar, ulaşım yolları, kötü ruhlar, insan dünyasındaki her şeyin doğumu ya da kaynağını içeren bütün bir dünya imgesi olarak genişler” (Sıkala, 2008, s. 124).

Stangali bu resminde toplam otuz dört antropomorfik figürleri resmettiği düşünülmektedir. Bunlardan ikisi sol başta, ayakta, biri kadın biri erkek olarak ve diğer geri kalan figürlere kıyasla oranları büyük bir formda tasvir edilmiştir. Kadın figür resmin sol başında erkek figürün eline uzanmaktadır. İki figüründe dudakları açıktır ve erkek figürün kafası da kadına çevrili olduğu için ikisinin konuşuyor izlemine çıkarabiliriz. Erkek figürün sağ bacağı tekne ve gemilerde bir merdiven türü olan basamak plakasındadır. Diğer figürlerde gemi olarak betimlenmiş omurganın içindedirler. Figürler alt ve üst olarak düzenli sıra halinde resmedilmişlerdir. Aslında görüntü olarak o şekildedirler ancak baktığımızda on altı adet kürek görmekteyiz. Bu yüzden resmin tek düzlem üzerinde çizildiğini üstteki gibi görünen figürlerin aslında yan yana olduğu çıkarımını yapabiliriz. Resmin sağ başında iki adet hayvan figürü vardır bunlar yılan ve flamingodur. Yönleri insan figürlerin tam tersidir. Yılan güvertenin üst kısmında iken flamingo alt kattadır. “Eski Mısırlılar flamingoya Güneş tanrısı Ra’nın temsili olarak hürmet ederlerdi. Renkleri yediklerine göre değişen flamingolar illüzyon ve şekil değiştirme ile de ilişkili görülmüştür” (Wilkinson, 2011, s. 58). Aslında bu da bize sanatçının resmi neden bu şekilde bir görsel algı oluşturmak istediğini açıklamaktadır. Yanılsama ile gerçeklik arasında imgeleme türü olan bu resim bize minyatür resimlerini hatırlatmaktadır. Bilindiği üzere minyatür sanatında da perspektif kurallarına bağlı kalınmayıp derinlik algısı oluşturulmamış eserler bu şekilde yapılmıştır. Ayrıca önemli kişiler de minyatür resimlerinde halktan olan kişilere göre büyük çizilmişlerdir. Stangali’nin bu iki figürü önemli kişiler olduğunu vurgulamak için simgeleştirmiş olduğu düşünülmektedir. Birçok anlama sahip olan yılan ise görünümünden dolayı insanlara hem hayranlık hem tiksinti hissi vermiştir. Nitekim mitoloji de, dinde ve efsanelerde yılan pozitif/negatif simgesel anlamlarıyla çift yönlü bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Bundan dolayı “Koruyucu ve yok edicidir, aydınlık ve karanlık, iyi

kötüdür. Zehri öldürücü olabilir, kendisinden çok daha büyük yaratıkları yutabilir, ancak deri değıştirme alışkanlığı onu diriliş ve şifayla ilişkilendirmiştir’’ (Wilkinson, 2011, s. 67). Bunlar göz önüne alınırsa Stangali bu resmi ülkesini değıştirdiğı için yapmış olabilir çünkü doğup büyüdüğü ülkesini bir anda terk etmiş olması onun ikili duygular yaşamasına sebep olmuş olabilir. Bu durumu da alegorik bir anlatımla tasvir etmiştir.



5. SONUÇ

İnsanın duygu, düşünce ve inançlarını paylaşmak ve bir şekilde onları başkalarına aktarmak için kurmuş olduğu iletişim sırasında simgeleri/sembolleri kullanması iletişimi kolaylaştırmıştır. Bu çalışma da incelenen eserleri sanatsal açıdan değerlendirdiğimizde yaratıcı birey, çağın özelliklerine, duyarlılığına, atmosferine ve anlayışına uygun karakterler, özellikler, olaylar ve konuları çalışmalarına sembolik, alegorik ve metaforik anlamlar yükleyerek aktarmışlardır. Sembol, metafor ve alegori kavramları toplumsal olaylar ve çağın gereklerinin sürekli değişimi/gelişimi ile birlikte yeni biçimler-tasarımlarla D Grubu, Onlar Grubu ve Yeniler Grubu sanatçılarının yapıtlarını şekillendirmesinde etkili olmuştur.

Araştırmamıza konu olan sanatçıların eserlerinde Türk kültürünün/yöresinin ürünlerini kendilerine has seçtikleri imgeleri metaforik, alegorik ve simgesel bir yaklaşımla Batı resmini tekniği ile sentezleyerek resmimize yeni özgün nitelikte janr kaygısıyla, yeni bir nesneler dünyası yarattıkları ve tuvale aktardıkları görülmektedir. Janr kavramının karşılığı olan tür resmi orta sınıfın ve köylülerin günlük yaşamlarına, güncel uğraşlarına, halk geleneklerine ve çeşitli durumlarına duyulan ilgiden kaynaklı, betimleyenin bakış açısıyla oluşan resimlerdir. Sanatçılar da, Anadolu'nun yerleşim yerlerini, insanların yaşamlarını sembol, metafor ve alegori kavramlarını bazen renkçi bir yaklaşımla, bazen lekesel bir üslupla duygu yüklü bir formda tuvallerinde yorumlamışlardır. Bu aşamada ise gerek akademi bilgileri ile gerek öz yaşantılarından oluşan bilgileri, deneyimleri, sosyal ve siyasi olaylar gibi kavramları semantik açıdan irdelemişlerdir.

Bu bağlamda diyebiliriz ki sanatçı toplumun içindedir, toplumun yaşamından kesitleri araştırır, olgunlaştırır, eserlerinde kullanılır ve sezdirir ama sezdirme işini imgeleri simgesel alegoriye dönüştürerek ortaya koymaktadır. Nitekim sanatçıların tablosunda imgeler doğaya, düşünceye, organik, inorganik evrenle alakalı simgelerle kendilerine ait özgün boyutlarda (üçüncü boyut) ortaya çıkmaktadır. Düş gücünü ortaya koyan sanatçı özgür ifade olanağı sayesinde duyularla algılanan dış dünya gerçekleri yerine bilinçaltına gizlenen tinsel dünyada öznel duygularını açığa çıkarmıştır. Bu durumu net olarak betimsel analizi yapılan D Grubu sanatçılarının eserlerinde yapılan araştırmalar sonucunda görmek mümkündür.

Ortaya koyulan yapıtı anlamak/anlamlandırmak için bir sanat eserinin altında yatan anlama, somutlaştırılmış nesnelere bakmadıkça yapıtın sadece yüzeysel görüntüler içeren bir kısmını görmüş oluruz. Zira bu derin anlam ve somut nesneleri ise idealar dünyasında var olan sembolik ifadeler aracılığıyla görmek mümkündür.

Semboller, bir eseri zenginleştirmek, renklendirmek, sanatsal boyutu ön plana çıkarmak ve verilmek istenen mesajları eserin derinliklerine saklamak için kullanılır. Böylece izleyen kişiden bu mesajları bulması ve kendine göre yorumlaması beklenir. Sanatçının vermiş olduğu ipuçlarını yani nesneleşmiş imgeleri yakalamak, bilgiler dahilinde yapıta hâkim olan sembollerin ve gerçekleşen olayların arasında bağlantı kurmak ve örtülü anlamları bu şekilde açığa çıkarmak resmin derinini görmeyi sağlamaktadır.

Bu araştırmada bahsi geçen sanatçıların eserlerinde bazen yan anlamlar yüklediği, bazen doğrudan olarak kullandığı imgeler, Panofsky'nin İkonoloji yöntemi ile incelenmiştir. Bunun sonucunda araştırmaya konu olan çoğu sanatçının kompozisyon kurgusunda kendisiyle özdeşleştirdiği veya anlamını izleyene bıraktığı metaforik imgeler görülmüştür. Örneğin: Cemal Tollu'nun beyaz keçileri, Nuri İyem'in iri gözlü, beyaz başörtülü kadınları, Avni Arbaş'ın atlıları (özellikle Atatürk betimlemeleri), Leyla Gamsız'ın nü figürleri, Mustafa Esirkuş'un balıkçılığa dair imgeleri, Mehmet Pesen'in düğün alayı, gelinleri, Fikret Otyam'ın sürmeli, iri gözlü, küçük burun ve ağızlı figürleri gibi.

Algıların arasında var olan imge içte olan ve dışta gerçekleşenin yani zihin-dünya sentezinin anlamıdır diyebiliriz. İmgeler sanatçının algılayışı ve seziş gücüyle gelişip ütöpik açıdan dünyayı çözümleyip yorumladığında anlam kazanmaktadırlar. Bu bağlamda simgeler, semboller, alegoriler ve metaforların her kültürde edebiyatta, mitlerde, efsanelerde, söylencelerde kullanılmanın yanı sıra ressamalar eserlerinde düşsel imgeleri ifade edebilmek için biçimle harmanlayıp, dönüştürdükleri bu araştırmanın incelenen eserlerinde görülmüştür.

Ayrıca sanatçıların incelenen bu eserleri ile formların ve renklerin birbirleriyle olan etkileşimlerini, sanatsal anlayışlarını/dillerini aktardıklarını ve sanatın özgürlüğünün sınırsız olduğu çıkarımını yapabiliriz. Özgünlük sanatçının öznelliğidir. Öznelliğini bireysel yaratma gücünde gösteren her sanatçı ilk başlarda farklı sanat anlayışlarına

yönelmiş olsa bile daha sonraları olgunlaştıkça, gerçeğin farkına vardıkça sanatsal ifade biçimleri de oluşmuştur.

İfade biçimlerinin yanı sıra sanatçılar renkleri özgün biçimlerle, sembolik anlamlarıyla ve onlara hissettirdikleri veya izleyicinin hissedeceği gerçeklik olgusunu vermek için bu kavramları (simge, metafor, alegori) destelemek amacıyla kullanmışlardır. Çünkü renkler artık sanatçılar için dışavurumlarını sağlayan bir araç, bazen de amaç olmuştur. Bu bağlamda renkler bazen hüznü, bazen durgun, bazen yalın ve bazen de heyecanlı olmuş kurgulanan konu ile ilişkilendirilmiş bazen de yapıtın anlamını iletmesi beklenmiştir.

Sanatçıların yapıtlarında sembolik, metaforik ve alegorik anlatımlardan yaralanması resimlerine farklı bir hava ve kendilerine yenilikçi bir duruş kattığı söylenebilir. Araştırmada konusu geçen sanatçıların kendi sanatsal dillerini oluşturduklarını, bazıları gerçekçi anlayışta eserler üretirken, bazılarının da gerçeküstü etkilerle, deformasyonlarla, geometrik parçalamalarla yapıtlarını oluşturdukları görülmüştür. Bunun sebebine baktığımızda bahsi geçen grup üyelerinin çağın getirdiklerini (olumlu- olumsuz olayları) eserlerine aktardıklarını bu araştırma sonucunda görmek mümkündür. Konuya yönelik aynı iken (yöresellik ve yerellik) kullanma biçimleri farklıdır. Bazı sanatçılar gerçekliği figürlerde bozmalarla belirtirken bazıları hayal dünyasını yansıtmış ortaya düşsel ağırlıklı resimler çıkmış, imgelemleri özgür bir şekilde vücut bulmuştur. Perspektif bazı resimlerde tasarım elemanı olarak görülürken bazılarında kompozisyonlara dahil edilmemiştir. Bu benimsedikleri öznel oluşumlar ve etkileşimlerle alakalıdır. Bazı sanatçıların eserleri incelenirken özellikle dönemsel olaylar dikkate alınmış ve o şekilde değerlendirilmiş, yorumlar bunun üzerine yapılmıştır. Genellikle eserlerde bereket, yeniden doğuş, barış, özgürlük, sadakat, bilgelik, göç ve yoksulluk gibi anlamları içeren sembollerin renkler ve nesnelere yüklenen anlamlar olarak sıklıkla kullanıldığı belirlenmiştir.

Türk resim sanatında Anadolu yaşamını resimlerine konu olarak alan sanatçılar, insanların yoksulluklarının etkilerini, kompozisyonlarında merkez konuma alıp onları simgesel boyuta ulaştıran bir forma dönüştürmüşlerdir. Bu yüzden yapıtlarda konu olan Anadolu insanların yaşantıları sanatsal bir bakış açısıyla sembolik, metaforik ve alegorik anlatımlarla yansıtılmıştır. Kullanmış oldukları sanatsal dil sayesinde ise çağlarının ruhunu yansıtmışlardır.

Sonuç olarak resim sanatında üretilen yapıtlarda kullanılan kompozisyon, simge, sembol, alegori gibi kavramlara bakarken yüzeysel bakmaktan ziyade onun derinliklerini görerek bakmak ve resm anlamak gerekmektedir. Ayrıca bir esere bakarken sadece resimsel değerlerine değil de sanatçının yağamığ olduğu dönemde yağanılan olaylara, durumlara, yağam tarzlarına da bakmak gerekmektedir.

Ayrıca sembol, simge, alegori ve metafor kavramlarının anlamlarının karığtırılmaması, her bir kavramında aslında birbirinden farklı oldukları ve yorum yapabilmek adına daha ayrıntılı bilgilere sahip olmak gerektiği sonucuna varılmığtır.

Son olarak ise betimsel analizi yapılan D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu sanatçılarının eserlerine baktığımızda anlayığları- dğnceleri hakkında olumlu olumsuz yorum alsalar dahi kendi istediklerinden, dğlerinden ve benliklerinden vazgememiğler bu sayede de Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olmuğlardır.

KAYNAKLAR

- Abrose, G. & Haris, P. (2019). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. İstanbul: Literatür Kitabevi.
- Açıl, B. (2014). Bir tür mü tarz mı? klasik Türk edebiyatında alegori. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 19(37), 145-167.
- Adıbelli, R. (2009). Mircea Eliade ve din: Mircea Eliade'nin bilimi çalışmalarının metodolojik açıdan değerlendirilmesi. Doktora tezi. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Kayseri.
- Akay, B. (2004). *Resim sanatı*. Ankara: Gölge Ofset.
- Akşehirli, S. (ty). Göstergebilimi terimleri. <https://www.scribd.com/document/366309111/Gosterge-Bilimi-Terimleri-Sozlu%C4%9Fu-1-doc#> adresinden edinilmiştir.
- Arat, N. (2012). David Hume'daki akıl- doğa diyalektiği: akla karşı doğanın savunulması. *Felsefe Arkivi*, (20), 19- 35.
- Aristoteles. (1987). *Poetika* (Çev. İ. Tunah). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, D. (Edt.). (2010). *Resme bakan yazılar- I*. Ankara: Galeri Nev.
- Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor*. Ankara: Ütopya.
- Aydoğan, H. A. (2019). Toprak, bereket ve el ilişkisi üzerine bir değerlendirme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1078- 1090. doi: 10.12981/mahder.644393
- Aygen, Y.Z. (2004). İç-ne bakmak ve varlığını orada aramak. *Artist*, (1), 83- 85
- Aytekin, A. C. (2006). Kültürel bağlamda, sanatta simgesel anlamın sürekliliği, 8.Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve..." içinde (s. 131- 141). *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara*.
- Bağcıvan, H. A. & Erkan, U. M. (2018). İkon tasarımının gelişim süreci ve ara yüz tasarımlarına etkileri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 271- 292. doi: 10.16990/SOBIDER.4606
- Bankır, S. (2016). Rakip ve mahpus romanlarında ben ve öteki ilişkisine fenomenolojik bir bakış. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 11-17. doi: 10.29000/rumelide.336451
- Başanır, G. (2005). Bir hafriyat sanatçısı İrfan Önürmen. *Artist*, 10(61), 64-69
- Başkan, S. (2014). Türk resminde modernite ile ilk temas: 1940-1960. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(14), 101- 119. doi: 10.7816/idil-03-14-08
- Başkan, S. (ty). Bazı Atatürk resimlerinden örneklerle cumhuriyet resminde figür. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 1045- 1069.
- Başoğlu, N. (2019). Reklam afişlerinde Peirce'ün görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramlarının kullanılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, doi: 10.17719/jisr.2019.3240
- Batur, M. (2014). Cumhuriyet sonrası Türk resminde sembol. Sanatta Yeterlilik Tezi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Eskişehir.
- Baysal, A. M. (2021). D Grubu'nun Türk resim sanatında özgünlük açısından önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(1), 29- 46.

- Baytop, T. & Kumaz, C. (2003). *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 27.cilt. 79-81. Ankara.
- Berger, J. (2019). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beykal, C. (2004). Duchamp sonrası sanat. *Artist*, 3(17), 48- 51
- Boratav, P. N. (1984). *Yüz soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boydak, O. (2017). Ezoterizm, mu uygarlığı ve mu kozmogonik diyagramı, *Asya Studies Akademik Araştırmalar Dergisi*, (1), 59- 65. doi: 0000-0002-3267-1058
- Buçukoğlu, M. (2020). Kübist- konstrüktivist anlayış ile grafik etkiler bağlamında Nurullah Berk ve Georges Braque'ın "İskambil kâğıtlı natürlük" resimlerinin karşılaştırması. *Kesit Akademi Dergisi*, 6, 110- 119. doi: 10.29228/kesit.43831
- Bulut, A. (2009). Çağdaş Türk resim sanat'ında onlar grubu. Yüksek Lisans Tezi. *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Erzurum.
- Burunsuz, M. (2021). Çizgi, renk ve leke bağlamında Zeki Faik İzer eserleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (28), 129-147. doi: 10.18603/sanatvetasarim.1048590
- Buyurgan, S. & Mercin, L. (2010). *Görsel sanatlar eğitiminde müze eğitimi ve uygulamaları*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Büyüm, N. (1983a). *Türk ve dünya ünlüleri ansiklopedisi*- 35. Cilt, İstanbul: Anadolu Yayınları.
- Büyüm, N. (1983b). *Türk ve dünya ünlüleri ansiklopedisi*- 36. Cilt, İstanbul: Anadolu Yayınları
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik formlar felsefesi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol kavramının doğası*. Ankara: Hece.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (t.y). *Platon'un devlet teki bölünmüş çizgi analojisi*.
<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/60385/13281.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden edinilmiştir.
- Churcward, J. (2006). *Mu'nun kutsal sembolleri*. (Çev. R. Ekiz). İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Coşkun, M. (2006). Klâsik Türk şiirinde mürekkep istiare, temsili istiare ve alegori. *Bilgi/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 0(38), 51-70.
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve ikonografi*. Ankara: De Ki Bayım Yayın.
- Cumming, R. (2006). *Görsel rehberler sanat* (Çev: A. I. Önel ve A. Çetinkaya). İstanbul: İnkılap.
- Çiçekler, A. N. (2019). Isaac Barrow'un kaleminden Türklerde batıl inançlar/ hurafeler/ halk inanışları . *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 20(20), 165-188. doi: 10.30767/diledeara.635502

- Çöloğlu, D. Ö. (2006). Sinemada bir anlam yaratma süreci olarak renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "üç renk: mavi, beyaz, kırmızı" üçlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (8), 154- 170.
- Dalkıran, A. (2019). Çağdaş Türk resminde halay teması. *Kalemisi Dergisi*, 7(14), 1- 19. doi: 10.7816/kalemisi-07-14-01
- Danysz, P. L. (t.y). Yüz elli yıl önce- Champollion hiyerogliflerin gizini çözmüştü. *Tübitak e- dergi*, 13(146).
- Daşcıoğlu, Y. (2015). Dilin içinde dil, doğanın içinde perde: şiirde metafor ve imge. *Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi*, 109(767), 167- 173.
- Daşcıoğlu, Y. (2022). *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*, Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları.
- Demir, C. & Yıldırım Ö. K. (2019). Türkçede metaforlar ve metaforik anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), 1085- 1096. doi: 10.32709/akusosbil.599335
- Dikener, O. & Ankan, A. (2010). Sanat ve tasarım eğitiminin renklerin anlamlandırılması üzerindeki etkisi. *E-journal of New World Sciences Academy*. 5(2), 328-340.
- Dino, A. (1987). Aynı özlemi duyan iki dargın kardeş. *Milliyet Sanat Dergisi*. (164), 5.
- Doğan, A. (2013). Türk halk kültüründe ve Erzurum kadın barlarında güvercin motifi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(30), 83-93.
- Duymaz, A. (2001). Kaz dağı ve sankiz efsaneleri üzerine bir değerlendirme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(5), 88-102.
- Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in resimlerinde lekeci anlatım. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(15), 61-74.
- Ekici, K. (2013). Fayyum portreleri. *Sanat Dergisi*, 0(22), 59- 68.
- Eliade, M. (2022). *İmgeler ve simgeler*. Ankara: Doğu Batı.
- Eliri, İ. (2013). Sanat eseri ve ona yüklenen mânâ. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12), 64-73.
- Emre, G. (2016). *Resim sanatı tarihi (e-kitap)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ergenç, İ. (1987). Fonolojik istatistik yoluyla karşılaştırmalı bir üslup araştırması Karl Bühler- Grimin kardeşler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2), 147- 178.
- Ergun, P. (2010). Türk gelininin mitolojik göçü. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(24), 275- 290.
- Erişti, S. D. (2017). *Görsel araştırma yöntemleri- teori uygulamaya ve örnek*. Ankara: Pegem Akademi.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Alan.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik sanatlar sözlüğü*. İstanbul: Tekhne.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne.
- Ersatıcı, Y. (2011). Lirik soyut söylem. Sanatta Yeterlilik Tezi. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İzmir.

- Ersoy, A. (2010). *Sanat eleştirisi*. İstanbul: Artes.
- Fischer, E. (1980). *Sanatın gerekliliği*. İstanbul: e yayınları.
- Gardin, N. & Olorenshaw, R. (2019). *Larousse semboller sözlüğü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gemuhluoğlu, Z. (2008). Metaforların kognitif içeriklerinin felsefe ve şiir dili açısından incelenmesi- Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd örnekleri. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 34(1), 121-114.
- Genç, M. A. (2015). Batı tarzı Türk resmine, geleneksel sanatların ve folklorik öğelerin yansması. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 10(19), 149- 161.
- Gezgin, Ü. (2004). Yolculuğu tanımlamak. *Artist*, (1), 64- 65
- Gezgin, İ. (2021). *Sanatın mitolojisi*. İstanbul: Redingot Yayınevi.
- Gibson, C. (2013). *Semboller nasıl okunur?*. İstanbul: Yem.
- Giray, K. (2016, Kasım). Paris ekolü içinde Türk ressamları. Ersoy, İ. K. (Başkan). Sempozyum başlığı içinde. *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* 02- 05 Kasım. Sakarya.
- Giray, K. (2020). *Ankara resim ve heykel müzesi başyapıtlar*, Cilt II. Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Göçmenoğlu, B. (2020). Çağdaş Türk resminde metaforik imgelerin yinelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Konya.
- Gökkaya E. K. & Kurtman, C. E. (2020). Alegorik anlatım ve Rönesans'tan modernizm'e batı resminde yansması. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 0(49), 207- 238.
- Gören, A. K. (2005). Temasını tinsel dünyasından seçen bir ressam: Makbule Sümer. *Artist*, 5(56), 38- 39
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim- la semantique*. İstanbul: Multilingual.
- Güç, A. (1996). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14.cilt. s. 288-291. İstanbul.
- Gülşen, P. (2021). *Renkler- tarih, kültür, sanat- psikoloji*. İstanbul: Destek yayınları.
- Gültepe, G. & Berkli Y. (2016). Sanat metafor ve dönüşüm. *Sanat Dergisi*, (30), 44-51.
- Günay, V. D. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. 1(1), 1- 29.
- Günaydın, İ. (2021). Edebi metin çözümleme yöntemi olarak alegorik yorumlama özelinde zeyn'in düğünü romanının bir yorumu. *Şarkiyat Mecmuası- Journal of Oriental Studies*, 0(39), 67- 81. doi: 10.26650/jos.2021.934984
- Güneş, H. (2018). Zülfikâr: efsanevî bir kılıcın tarihî serüveni. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 0(86), 9-20.
- Halıcı, E. (2017). Orhan Peker ve Türk resim sanatındaki yeri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 51- 68.
- Hodge, S. (2020). *Sanatın kısa öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.

- Hoppal, M. (2019). *Şamanlar ve Semboller* (Çev. F. Sel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huppolite, J. (2010). *Marx ve Hegel üzerine çalışmalar*. Ankara: Doğu Batı.
- İnal, G. (2005). Tüm zamanların sonsuzluğu. *Artist*, 5(56), 32-35
- İsimsiz, (2014). *Fikret Otyam'ın Biyografisi*. Fikret Otyam'ın Kişisel Web Sitesi. İzmir: Mini Bilişim.
- İyem, N. (ty.). *Yeniler üstüne*, Çeşitli Söyleşilerden, Evin Sanat Galerisi, İstanbul. <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/> adresinden edinilmiştir.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us.
- Kâhya, Y. (Edt.), Lazmaoğlu, M. (Edt.), Mazlum, D. (Edt.), Soner, T. (Edt.), Soysal, M. (Edt.) & Tanyeli, G. (Edt.). (1997a-b-c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. I, II ve III. Cilt, İstanbul: Yem Yayınevi.
- Kara, R. & Tören, A. (2011). Âşık Veysel'in şiirlerinde eğitim. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi [TAED]*, 46, 127-144.
- Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü*, Birinci Baskı, [e- kitap]
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Karasan, E. & Enginoğlu, T. (2018). Onlar grubu ve grubun kayıp üyesi: Ivy Stangali. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(43), 249- 254. doi: 10.7816 /idil-07-43-04
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kayaoğlu, N. & Çetinoğlu, A. (2013). Mısır hiyerogliflerini çözüme götüren dilbilim anahtarları. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(17), 39- 52.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- Keten, H. (2016). Modern sanatın nesnesi olarak 'hayvan'. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 285- 300. doi: 10.20875/sb.76604
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327- 340.
- Koçak, M. (2022). Sembolizm. *Sosyal bilimler ansiklopedisi*, Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları
- Koşan, S. (ty.). *Leyla Gamsız*. [Leyla Gamsız'ın sanatı]. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi.
- Koyuncu, İ. (2019, Ekim, 24). *Abidin Dino* [Abidin Dino'nun hayatı]. Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Ankara. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/abidin-dino> adresinden edinilmiştir.
- Küpçüoğlu, H. (2015). Türk resminde konstruktivizmin etkileri. Sanatta Yeterlilik Eser Metin. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Lakoff, G. & Johnson, G. (2022). *Metaforlar- hayat, anlam ve dil*. İstanbul: Minotor Kitap.
- Lenoir, B. (2003). *Sanat yapıtı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

- Locke, J. (1992). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. İstanbul: Ara.
- Lyotard, J. F. (2007). *Fenomenoloji*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Manguel, A. (2021). *Resimleri okumak- sanata baktığımızda düşündüklerimiz* (Çev: A. Ekici). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mert, V. (2007). Rönesans'tan günümüze, resim sanatında mekan, mekan algılayışı ve bakış. Sanatta Yeterlilik Tezi. *Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü*. İstanbul.
- Onan, B. & Tiryaki, E. (2013). Türkçede örtülü anlam oluşturan unsurlar ve ana dili öğretimindeki işlevleri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(19), 223- 240.
- Öz, Z. (2013). *TDV İslam Ansiklopedisi*. 44. cilt. s. 554- 555. İstanbul.
- Özdemir, T. (2021). Eskişehir'de güvercin yansının halk bilimsel incelenmesi. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 1(2), 181- 207. doi: 10. 29228
- Özerden, L. K. (2005). 1945- 1960: Paris Ekolu ve Paris'te yaşayan soyut Türk ressamaları. Doktora Tezi. *İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Özgüney, T. (2015). Philo'nun alegori yöntemi. *Düşün-ti-yorum Dergisi*, (58), 1- 12.
- Özkan, Ö. (2012). Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları. Sanatta Yeterlilik Tezi. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Üniversitesi*, İzmir.
- Özmağas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 32- 45.
- Özsezgin, K. (2003). Christo Yotov'da "hylo" idealizmi. *Artist*, 14, 30- 32
- Öztürk, M. Ü. & Ansoy, Y. (2018). Selçuklu dönemi seramik sanatında hayvan sembolizmi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(44), 375- 381. doi: 10.7816/ıdil-07-44-03
- Panofsky, E. (2018). *İkonoloji araştırmaları*. İstanbul: Pinhan.
- Pelvanoğlu, B. (2018). Malatya modern'e doğru ilk adım. [Sergi]. Fehmi Kolçak Devlet Sanat Galerisi, Malatya.
- Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin abc'si*. İstanbul: Say.
- Sağlam, M. H. (2020). Fakir Bayburt'un köy romanlarında lakaplar. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 44(1), 255-280.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik bakış ve sinema. *Kurgu Dergisi*, 19(1), 65- 80.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sıkala, A. L. (2008). Şamanik bilgi ve mitsel imgeler. *Milli Folklor*, 20(77), 118- 137.
- Sözen, M. & Tanyeli, M. (2018). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Strauss, C. L. (2013). *Mit ve anlam*. İstanbul: İthaki.
- Şahan, K. (2017). Metafor ne değildir?. *Kesit Akademi Dergisi*, (8), 166- 176.

- Şahin, E. Ş. (2022). *İmge; yanlış doğrulama- gerçeği yok eden simge, ikon ve atribü.* Ankara: Dorlion Yayınları.
- Şentürk, L. V. (2016). *Analitik resim çözümlemeleri.* İstanbul: Ayrıntı.
- Şentürk, N. (2022). Aristo’da metafor ve metaforik üslup. *Turcology Research* , (75), 437- 447. doi: 10.5152/JTRL2022.4589
- Şenyapılı, Ö. (2006). Resimde simge. 8. *Ulusal Sanat Sempozyumu* “Sanat ve...” içinde (s. 497- 522). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Ankara
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz, yazı- imge yaratmanın ve bozmanın yolları.* Ankara: Doğu Batı.
- Taktak, Y. (2003, Kasım, 17). *Sanatı yaşamın izdişimi: ‘Kuvay-ı Milliye Atları’ nın ressamı Aynı Arbaş dün 84 yaşında ölüme yenik düştü.* [Avni Arbaş dosyası]. Avni Arbaş (TAKAF1185). Salt Araştırma, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1988). *Görsel sanatın dili.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1992). *Sergi broşürü tanıtım metni* [Neşet Günal “Sorun- Sorun” Resim Sergisi] <https://nesetgunal.org/tr/ana-sayfa/> adresinden edinilmiştir.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tepecik, A. (2001). Olimpiyat piktogramlarının (sembollerinin) iletişimdeki yeri ve önemi. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 6(3), 45-57.
- Temiz, S. (ty). *Onuncu köy.* Humanites Institutu. <https://static-cdn.edit.site/users-files/be45f35e36e86488c0804cfa8c505d4/onuncu-koey-fakir-baykurt.pdf?dl=1> adresinden edinilmiştir.
- Timuçin, A. (1993). *Estetik.* İstanbul: BDS Özel Dizisi.
- Tökel, D. A. (2001). Sanat ve edebiyatın kaynağı olarak mitler. *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (16), 59- 81.
- Tunalı, İ. (1971). *Sanat ontolojisi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Turan, F. A. (2002). Sankız efsanesi ve sosyal kültürel tesirleri. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 8(22), 149-162.
- Turani, A. (2020). *Sanat terimleri sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygur, E. (2005). Sosyalist realizm kavramının ortaya çıkış süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (1-2), 1- 9.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir Aksaray Üniversitesi- İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3(6), 379- 398 doi: <https://doi.org/10.30523/mutefekkir.284572>
- Üstünipek, Ş. (2021). Leopold- Levy, atölyesi ve Türk resmine etkisi. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(3), 1113- 1128.
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü.* İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yalın, A. (2020). *Yapı (t) sökümleri.* İstanbul: Destek yayınları.

- Yaman, Z. Y. (1992). 1930- 1950 yılları arasında kültür ve sanat ortamına bir bakış: d grubu. Doktora Tezi. *Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Ankara.
- Yaman, Z.Y. (2004, Ocak, 23/ 2004, Mart, 14). *d Grubu 1933- 1951, Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul* [d grubu 1933- 1951]. d Grubu. Saltresearch Archives, İstanbul.
- Yavuz, M. & Büyükamman, D. A. (2020). Yaşar Kemal'in deniz küstü isimli romanına ekoeleştirel bir yaklaşım. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (21), 267- 279. doi: 10.29000/rumelide.835805.
- Yazar, T. & Geçen, F. (2018). Görsel sanatlarda evrensel dil ve sanatsal sembolizm. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(61), 556- 567. doi: 10.17719/jisr.2018.2946
- Yılmaz, A. (2006). Sanat ve simge üzerine- I., 8. *Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve..."* içinde (93- 100). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Ankara.
- Yüksek, C. (1993). İzlenimci- ifadeci akımların Türkiye'deki yansımaları sorunu üzerine bir deneme Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Whitham, G. & Pooke, G. (2013). *Çağdaş sanatı anlamak*. İstanbul: Optimist.
- Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Sanatı anlamak*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler*. İstanbul: Alfa.
- Ziss, A. (1984). *Estetik*. İstanbul: de Yayınevi

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 3.1. <https://www.alamy.com/stock-photo/hieroglyphs.html?blackwhite=1> Erişim: 10.24.2022

Görsel 3.2. <https://www.gizliilimler.org/Misir-Hiyeroglif-Yazisi.htm> Erişim: 10.31.2022

Görsel 3.3. <https://www.slideserve.com/tadhg/g-stergebilim> Erişim: 01.11.2022

Görsel 3.4. <http://kosmosmacerasi.com/v1/wp-content/uploads/2015/06/d1b316e2cf6be26042c7adf40fea92f0-d36pigg.jpg> Erişim: 29.10.2022

Görsel 3.5. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21843552> Erişim: 23.11.2022

Görsel 3.6. <https://goghart.com/bir-yildiz-aphrodite-venusun-dogusu/> Erişim: 25.10.2022

Görsel 3.7. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/07/sandro-botticellinin-la-primavera-eseri/> Erişim: 25.10.2022

Görsel 3.8. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Botticelli-primavera.jpg> Erişim: 25.10.2022

Görsel 4. 1. <https://medium.com/consensusturkiye/delacroix-ve-zeki-faikte-i%C3%87nk%C4%B1lab%C4%B1n-i%C3%87zd%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BC-43ff2d28a112> Erişim: 06.10.2022

Görsel 4. 2. <https://www.unlimitedrag.com/post/turkiye-sanat-tarihinin-izinde-hayal-fanusu> Erişim: 07.11.2022

Görsel 4. 3. <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1390887200385081344/photo/108> Erişim: 10.10.2022

Görsel 4. 4. <http://maksivizyon.blogspot.com/2015/05/cemal-tollu-eser-biyografi.html> Erişim: 08.11.2022

Görsel 4. 5. https://hattusa.tripod.com/page23_tr.htm Erişim: 08.11.2022

Görsel 4. 6. <https://seyler.eksisozluk.com/antik-misirda-kediler-neden-cok-onemliydi> Erişim: 08.11.2022

Görsel 4.7. <http://evvel.org/deniz-kustu-resimleri-abidin-dino-yasar-kemal> Erişim: 09.11.2022

Görsel 4.8. https://tr.wikipedia.org/wiki/Feyyum_mumya_portreleri#/media/Dosya:Fayum-34.jpg Erişim: 10.10.2022

Görsel 4.9. <http://www.leblebitozu.com/anadolu-kadin-portreleriyle-taninan-nuri-iyemin-16-eseri/> Erişim: 10.10.2022

Görsel 4.10. <http://www.nuriyem.com/eser/s1137-005/> Erişim: 11.10.2022

Görsel 4.11. <https://isteaturk.com/gicerik/Avni-Arbas-Mustafa-Kemal-1990/1576> Erişim: 12.10.2022

Görsel 4.12. <https://www.artiummodem.com/urun/3422942/selim-turan-in-sarikiz-efsanesinin-en-guzeli-selim-turan-1915-1994-sarikiz> Erişim: 13.11.2022

Görsel 4.13. <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/46-nejad-devrim/works/9682-nejad-devrim-st-sophie-1947/> Erişim: 13.11.2022

Görsel 4.14. Nejat Devrim Ayasofya ayrıntı 13.11.2022

- Görsel 4. 15. Elif ve Vav Harfleri 13.11.2022
- Görsel 4.16. <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/04/28/leopold-levynin-cagdas-turk-resmine-katkisi> Erişim: 14.11.2022
- Görsel 4.17. http://lebriz.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/2564/&iName=2564-007&iType=jpg Erişim: 14.11.2022
- Görsel 4.18. <https://www.artnet.com/artists/turgut-atalay/abstract-composition-with-two-horses-fqXhhquL-A7fdKsiv8x1lg2> 15.11.2022
- Görsel 4.19. <https://www.alifart.com/pictures/product/cecaceba-7346-46c3-8a76-454bf2040b5f.jpg> Erişim: 19.11.2022
- Görsel 4. 20. <https://artam.com/muzayede/260-cagdas-sanat-eserleri/leyla-gamsiz-1921-2010-nu-16#images-2> Erişim: 17.11.2022
- Görsel 4. 21. <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=22&ArtId=799> Erişim: 14.11.2022
- Görsel 4. 22. <https://listelist.com/nedim-gunsur-hayati/> Erişim: 17.11.2022
- Görsel 4. 23. https://arthive.com/sl/oskarkokoschka/works/339082~Adolf_Loos Erişim: 20.11.2022
- Görsel 4. 24. <https://www.invaluable.com/auction-lot/orhan-peker-77-c-7efd47fde2> Erişim: 20.11.2022
- Görsel 4. 25. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/orhan-peker> Erişim: 20.11.2022
- Görsel 4. 26. https://www.alifart.com/dugun-alayi_200341/ Erişim: 21.11.2022
- Görsel 4. 27. Dalkıran, 2019, s. 3
- Görsel 4. 28. Hoppal, 2019, s. 93
- Görsel 4.29. <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/177> Erişim: 22.11.2022
- Görsel 4. 30. <https://fikretotyam.com/resimleri/54> Erişim: 22.11.2022
- Görsel 4.31. Karaaslan ve Enginoğlu, 2018, s. 252/ Sinanlar Uslu, 2001
- Görsel 4. 32. Karaaslan ve Enginoğlu, 2018, s. 252

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Zişan Gür

Doğum Tarihi

Eğitim Durumu

Lisans : Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resmi Anabilim Dalı/ 2019

Yüksek Lisans : Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Resim Anabilim Dalı/ 2023

Çalıştığı Kurum/Kurumlar ve Yıl/Yıllar : -

Yayınları (SCI) : Yücel, Ş. & Gür, Z. (2021). *Halı
motiflerindeki sembolleri eserlerine
uyarlayan Türk Sanatçıları*. Pınarlık, G.
& Yıldırım, G. (Edt.). Uluslararası
Zanaattan Sanata Kongre ve Jürili
Karma Sergisi içinde (s. 129-138).
Uşak:Uşak Üniversitesi.

Yayınları (Diğer) : -

Araştırma Alanları : -