

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA METAFORİK VE
ALEGORİK YAKLAŞIMLAR

Sevda YENİPİNAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. İbrahim ÇOBAN

Konya-2023

ÖNSÖZ

Sanat insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka gerçeklikler yaratmasıdır. Ayrıca insanın kendini tanımasının, dönüştürmesinin, yaratmasının bir dışı vurum serüveni diyebiliriz. Her türlü duygunun anlamlandırılması ve iletilmesini amaçlayan sanat bu yüzden, negatif kaosa karşılık pozitif kaos olarak algılanır. Pozitif kaos içinde eli, yüreği ve kafası birlikte yol alan insan yaratıcılık etkinliği içinde sezgi, duygu, imgelem ve duyu organları birlikte çalışır. Yaşamın önemini, büyüsunü ve değerini yansıtan kişi ancak sanatçı olabilir. Sanatçı tam anlamıyla bunu başarabilmesinin yolu, görünmeyeni anlaması için görüne başvurmak durumundadır.

Zaman nesnel olarak ölçülebilir olsa da, yerine göre farklı anlamlar taşıyabilir ve kişiye, topluma veya çağa göre değişen bir içeriğe sahip olabilir. Büyük heyecanla başladığım Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve alegorik Yaklaşımlar konusunun her aşamasında bilgi, deneyimlerini ve desteğini esirgemeyen kıymetli danışmanım Prof. İbrahim ÇOBAN' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans, Yüksek Lisans dönemimde desteklerini bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen hocalarıma, maddi manevi beni destekleyen eşim İrfan, oğlum Abdullah, kızım Çiğdem' e sonsuz teşekkür ederim.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Sevda YENİPİNAR
	Numarası	194256001013
	Anabilim Dalı / Bilim Dalı	Resim / Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ■ Doktora □
	Tez Danışmanı	Prof. İbrahim ÇOBAN
	Tezin Adı	Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar

ÖZET

Sanat her zaman varlığını ortaya koyarak, her dönemin aynası konumunda insanlığa hizmet etmektedir. Metaforlar yüzyıllardır günlük hayat içinde kullanıldığı toplum zihninde ortak kültür ürünleri olduğu gibi aynı zamanda da bir anlatım dilidir. Çağdaş Türk Resim sanatında 1835’de Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen sanatçılarla başlayan süreçten günümüze Türk resim sanatı içinde yer alan ressamlar ve eserleri metaforik ve alegorik yaklaşımlar açısından incelenmiş ve araştırmanın çerçevesi 1880 ‘den günümüze, sonrasında Çağdaş Türk resim sanatında metaforik ve alegorik yaklaşımlar, günümüze kadarki süreçle sınırlandırılarak ele alınmıştır. Batı sanatında yapılan çalışmalar incelenmiş, örnek çalışmalarda Metafor konusunun çok geniş bir alana sahip olduğu anlaşılmıştır.

Araştırmada Çağdaş Türk Resim sanatında Metaforik ve Alegorik yaklaşımlar yapılan resimlerle incelenmiştir. Hazırlanan çalışma araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımlar ve araştırmanın sınırlılıkları belirlenmiştir. Metafor ve metaforik

anlamlar ayrıca Alegori ve Alegorik, algı, yaklaşım kavramları çeşitli yönleriyle tanımlanmıştır. Metafor ve metaforik algı arasındaki ayrıma dikkat çekilerek, alegorinin tanımları araştırılarak açıklanmıştır. Batı resminde metaforik, alegorik yaklaşımlar ele alınmış, Batıda gelişim gösteren plastik sanatlar resimlerdeki mitolojik ve dini konuların birçok kavramlarla resme yansımaları araştırılmaktadır. Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde eser veren sanatçılar; , Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nedim Günsür, Neşet Günal, Ahmet Güneştekin, Haydar Ekinek, Yüksel Arslan, Kasım Koçak, Aydın Ayan, Ahmet Yeşil, Turgut Özdemir, Neşe İkbâl Şen, Mehmet Uygun gibi sanatçıların üç eserleri ele alınarak, eserlerinde alegorik ve metaforik yaklaşımları konu başlığı altında incelenmiştir. Metaforun Türk resminde görülmesinin tarihçesi ve alegorik yaklaşımlar resimlere yansımaları araştırılmış, Batı resminde metaforik ve alegorik yaklaşımlar örnek resimlerle ele alınmıştır.

Düşünce ve duyguların ifade biçimi olarak imgelerden yaralanan, yaratıcılığını kullanan sanatçı, kullanmış olduğu metaforik düşünce ve alegorik anlatımla ona anlamlar yükleyen ve bunu eserlerinde bir araç olarak kullanan sanatçıların algısal yaklaşımları, örnek eserlerle incelenmiştir. Bir takım imgelerden yararlanan sanatçının, yaratıcılığını kullanarak kullanmış olduğu halatın birçok anlamı ifade ettiğine dikkat çekilmiştir. Çağdaş Türk resminde metaforik algı ve sarmal form şekilleri ile halatın metaforik düşünce ve alegorik anlatım yaklaşımları ve resimlerdeki algısal yansımaları, sanatçılardan örneklerle sunularak incelenmiştir. Sonuç olarak Bu konunun sanatçı eserlerinde kullanılması, anlatım dilinin sanatçıların eserlerindeki anlamları araştırılarak sonuca varılacaktır. Metaforik anlatım biçiminin algısal etkisinin, sanatçıların eserlerine yansımaları hakkında sonuca varılmaya çalışılacaktır. Araştırma ve uygulama yapmak isteyen sanatçı ve alan literatüre katkı sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metaforik, Alegorik, Çağdaş Türk Resmi.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Sevda YENİPINAR
	Numarası	194256001013
	Anabilim Dalı / Bilim Dalı	Resim/Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. İbrahim ÇOBAN
	Tezin Adı	Metaphorical and Allegorical Approaches in Modern Turkish Painting Art

SUMARRY

Art always reveals its existence and serves humanity as a mirror of every period. Metaphors are common cultural products in the minds of the society, where they have been used in daily life for centuries, as well as a language of expression. From the process that started with the artists sent to Europe for painting education in 1835 in Contemporary Turkish Painting, the painters and their works in the Turkish painting art were examined in terms of metaphoric and allegorical approaches, and the framework of the research was based on metaphorical and allegorical approaches in Contemporary Turkish Painting from 1880 to the present. has been dealt with by being limited to the process up to the present. Studies in Western art have been examined and it has been understood that the subject of Metaphor has a very wide area in sample studies.

In the research, Metaphoric and Allegorical approaches in Contemporary Turkish Painting were examined with the paintings made. The problem, purpose, importance, assumptions and limitations of the research were determined. Metaphor

and metaphorical meanings are also defined in various aspects of the concepts of Allegory and Allegorical, perception and approach. By drawing attention to the distinction between metaphor and metaphoric perception, the definitions of allegory are explained by researching. Metaphoric and allegorical approaches in Western painting are discussed, and the reflection of mythological and religious subjects in the paintings of plastic arts, which developed in the West, to painting with many concepts is investigated. Artists who work in the contemporary Turkish art of painting; , Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nedim Günsür, Neşet Günal, Ahmet Güneştekin, Haydar Ekinek, Yüksel Arslan, Kasım Koçak, Aydın Ayan, Ahmet Yeşil, Turgut Özdemir, Neşe İkbāl Şen, Mehmet Uygun by examining three works of artists and their allegorical and metaphorical approaches. analyzed under the title. The history of the appearance of metaphor in Turkish painting and the reflection of allegorical approaches on paintings were investigated, and metaphoric and allegorical approaches in Western painting were discussed with sample pictures.

The perceptual approaches of the artists, who benefited from images as a form of expression of thoughts and feelings, who used their creativity, who gave meaning to it with the metaphorical thought and allegorical expression they used, and who used this as a tool in their works, were examined with sample works. It has been pointed out that the rope used by the artist, who makes use of a number of images, expresses many meanings by using his creativity. The metaphoric perception and spiral form shapes in contemporary Turkish painting, the metaphoric thought and allegorical expression approaches of the rope, and the perceptual reflection of the paintings were examined by presenting examples from the artists. As a result, the use of this subject in the works of artists and the meanings of the language of expression in the works of the artists will be researched. It will be tried to reach a conclusion about the reflection of the perceptual effect of the metaphorical expression on the works of the artists. The artist and the field who want to do research and practice are important in terms of contributing to the literature.

Keywords: Metaphor, Allegory, Contemporary Turkish Painting.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
SUMARRY	iv
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER SAYFASI	xii
BİRİNCİ BÖLÜM- GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Varsayımlar (Sayıtlılar)	5
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.6. Araştırmanın Yöntemi	6
İKİNCİ BÖLÜM - KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1. Metafor, Metaforik, Alegori, Alegorik ve Algı Kavramları	7
2.1.1 Metafor ve Metaforik	10
2.1.2 Alegori ve Alegorik	12
2.1.3 Algı ve Yaklaşım	14
2.2. Batı Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar	15
2.2.1. Batı Resim Sanatında Metaforik Yaklaşımlar	17
2.2.2. Batı Resim Sanatında Alegorik Yaklaşımlar	24
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUMLAR	37
3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar	37
3.1.1. Çağdaş Türk Sanatında Metaforik Yaklaşımlar	44
3.1.1.1.Yükel Arslan'ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	45
3.1.1.2. Kasım Koçak'ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	48
3.1.1.3. Aydın Ayan'ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	51
3.1.1.4. Ahmet Yeşil'in Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	53
3.1.1.5. Turgut Özdemir Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	56
3.1.1.6. Neşe İkbāl'in Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	58
3.1.1.7. Mehmet Uygün'un Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar	60

3.1.2. Çağdaş Türk Sanatında Alegorik Yaklaşımlar	63
3.1.2.1. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar .	
.....	65
3.1.2.2. Nedim Günsür'ün Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar	68
3.1.2.3. Neşet Günal'ın Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar	70
3.1.2.4. Ahmet Güneştekin 'in Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar	73
3.1.2.5. Haydar Ekinek' in Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar	76
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM - UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	80
SONUÇ	96
KAYNAKÇA.....	102
Elektronik Kaynakça.....	106
Resim Kaynakça	107

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Francisco Goya, Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), No:43, “El Sueño De La Razon Produce Monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır)”, Gravür Baskı, 21.5x15 cm, 1797.....	19
Resim 2: Francisco Jose'de Goya, “Dedesi Bile Kaprisler”, 1799, Çinko Baskı, no:39.	20
<u>Resim 3:</u> Francisco Jose'de Goya, “Öğrenci daha fazlasını bilmiyor olabilir mi?”, 1799, Gravür, plaka 37, Los Caprichos.(Plate 37 from "Los Caprichos": Might not the pupil know more?	20
Resim 4: Julie Mehretu.“Dispersion”, 2002. Tuval Üzerine Mürekkepve Akrilik, 228.6x365.7 cm.....	21
Resim 5: Julie Mehretu, ‘Stadya II’, 2004,Tuval Üzerine Mürekkep ve Akrilik, 108x144 cm.....	22
Resim 6: Julie Mehretu, “Kara Şehir”, 2007,.Tuval üzeri Mürekkep ve Akrilik, 304,8 x487,7 cm.	23
Resim 7: Albrecht Dürer, "Mahşerin Dört Atlısı",1497-98, Gravür Baskı, 38.8 x 29.1 cm.....	27
Resim 8: Albrecht Dürer, "Şövalye Ölüm ve Şeytan",1513, Gravür Baskı, 24,3 x 18,8 cm.....	28
Resim 9: Albrecht Dürer, “Melankoli I”, 1514, Bakır Gravür, 24x18.5 cm.....	28
Resim 10: Eugene Delacroix, " The Death of Sardanapalus", 1827, T.Ü.Y.B., 392x496 cm.	30
Resim 11: Eguene Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm.....	31
Resim 12: Eugène Delacroix, “Apollo Slays Python”, “Apollo Python'u Öldürüyor”, 1851, Monte Edilmiş Tuval Üzerine Yağlıboya, 800x750 cm.....	32
Resim 13: Paul Gauguin, “Vision after the Sermon” (Vaazdan Sonra Vizyon), 1888. T.Ü.Y.B., 72,2x91 cm.....	33
Resim 14: Paul Gauguin, “Arearea”, 1890, T.Ü.Y.B., 75x94 cm.....	34
Resim 15: Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?”, 1897-1898, T.Ü.Y.B., 139.1x374.6 cm.....	35

Resim 16: Osman Hamdi, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”, 1890, T.Ü.Y.B., 140x105 cm.,	38
Resim 17: Osman Hamdi, “Mihrap” veya "Yaratılış", 1901, T.Ü.Y.B., 210x108 cm.....	39
Resim 18: Osman Hamdi, “Harem”, 1880, T.Ü.Y.B., 56x116 cm.....	40
Resim 19: Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven", 1915, T.Ü.Y.B., 154 x 211 cm.....	41
Resim 20: H. Avni Lifij, “Alegori / Savaş”, T.Ü.Y.B., 160x200 cm.....	42
Resim 21: H. Avni Lifij, “Akgün”,1923, T.Ü.Y.B., 115x90 cm.	43
Resim 22: H. Avni Lifij, “Kara Gün”, 1923, T.Ü.Y.B., 93x118 cm.,....	44
Resim 23: Yüksel Arslan, "Kapitalin Güncellenmesi Serisinden Arture 188", 1978, K.Ü.K.T., 50x71 cm.,	46
Resim 24: Yüksel Arslan, “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, 1976, T.Ü.Y.B., 71x82 cm.....	47
Resim 25: Yüksel Arslan, Arture 186, 1976–77, T.Ü.K.T., 73.5x108.5 cm.	47
Resim 26: Kasım Koçak, “Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim”, 1996, T.Ü.Y.B., 220x210 cm.....	48
Resim 27: Kasım Koçak, “ Kendini Ateşlere Atmak”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, T.Ü.Y.B., Ölçüleri bilinmiyor.....	49
Resim 28: Kasım Koçak, "Siyah Takımlı Adam", Yapım Ttarihi Bilinmiyor, K.Ü.Y.B., 30x33 cm.,.....	50
Resim 29: Aydın Ayan, “Bir Memleketin Simgesel Portresi”,1980, T.Ü.Y.B., 160x100 cm.....	51
Resim 30: Aydın Ayan, “Patron (BigBoss)”, 1978, T.Ü.Y.B., 160x100 cm.....	52
Resim 31: Aydın Ayan, “Elektirik işkencesi”, 1978, T.Ü.Y.B., 160x100 cm.....	53
Resim 32: Ahmet Yeşil, ”İsimsiz”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, T.Ü.Y.B., 80x120 cm.	54
Resim 33 Ahmet Yeşil, “Kompozisyon”, 1987, T.Ü.Y.B., 60x70 cm.....	55
Resim 34: Ahmet Yeşil, “Figürlü Soyut Kompozisyon”, 1990, T.Ü.Y.B., 80x50 cm.,.....	56
Resim 35: Turgut Özdemir, "İsimsiz", 2017, T.Ü.Y.B., 120x90 cm.....	57
Resim 36: Turgut Özdemir, “Figüratif Hayal”, 2012, T.Ü.Y.B., 70x70 cm.....	57

Resim 37: Turgut Özdemir, “Doğadan”, 2022, T.Ü.Y.B., 65x65 cm.	58
Resim 38: Neşe İkbāl Şen, “Hoşça Kal Deme Resim”, 2013, T.Ü.K.T., 78.7x70.9 cm.....	59
Resim39: Neşe İkbāl Şen, “İçimdeki Tanrı-Tanrı benimde”, 2011, T.Ü.Y.B., 160x130 cm.,.....	59
Resim 40: Neşe İkbāl Şen, “Kaostan sonra Taksimde”, 2013, T.Ü.Y.B. ve Akrilik Boya, 78.7x70.9 cm.	60
Resim 41: Mehmet Uygun,"Kamyon", 2000, T.Ü.Y.B., 200x160 cm.....	61
Resim 42: Mehmet Uygun, “Müzişyen”, 1964, T.Ü.Y.B., 150x130 cm.....	62
Resim 43: Mehmet Uygun, “Seksi Piliç”, 2018, T.Ü.A.K., 27x20 cm.....	63
Resim 44: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Âşık Veysel”, 1954, K.Ü.G.B., 37x27 cm.....	65
Resim 45: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, 1935, T.Ü.Y.B., 100x120 cm.	66
Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”, 1954, Yapım Tekniği ve Ölçüleri Bilinmiyor.....	67
Resim 47: Nedim Günsür,"Cezayir Savaşı", 1960, T.Ü.Y.B., 67,5x98,5 cm.....	68
Resim 48: Nedim Günsür, “Savaş”, 1952, T.Ü.Y.B., 64,5x91 cm.....	69
Resim 49: Nedim Günsür, “Madenci”, 1957, T.Ü.Y.B., 85x91,5 cm.	70
Resim 50: Neşet Günal “Yaşantı I”, 1958, T.Ü.Y.B., 185x140 cm.....	71
Resim 51: Neşet Günal, “Kör Hasan’ın Oğlu”, 1962, T.Ü.Y.B., 175 x 84 cm.	72
Resim 52: Neşet Günal, “Korkuluk VIII”, 1988, T.Ü.Y.B., 184x112 cm.....	73
Resim 53: Ahmet Güneştekin, "Tanrılardan Ateş Çalan Prometheus", 2015, T.Ü.Y.B., 180x240 cm.....	74
Resim 54: Ahmet Güneştekin. “Şahmeranın Rüyası” 1966, T.Ü.Y.B., 90.00x69.50 cm.	75
Resim 55: Ahmet Güneştekin, “Yetiş Melek”, 2012, T.Ü.Y.B., 200x300 cm.,	76
Resim 56: Haydar Ekinek, “İsimsiz”, Yapım tarihi Bilinmiyor. T.Ü.Y.B., 150x140 cm.	77
Resim 57: Haydar Ekinek, “İsimsiz”, 2021, T.Ü.Y.B., 80x100 cm.....	78
Resim 58: Resim 58: Haydar Ekinek, “Üç Güzel”, 2015, T.Ü.Y.B., 159x149 cm....	78
Resim 59: Sevda Yenipınar, “Muhafazakar”, 2020 , T.Ü.Y.B., 60x50 cm.....	82
Resim 60: Sevda Yenipınar, "Bağlılık", 2020, T.Ü.Y.B., 110x90.cm.....	83

Resim 61: Sevda Yenipınar, “Sarih (Explain)”, 2020, T.Ü.K.T., 120x100 cm.....	84
Resim 62: Sevda Yenipınar, ”İsimsiz” , 2020, T.Ü.Y.B., 100x100 cm.....	86
Resim 63: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B., 110x100 cm.....	88
Resim 64: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B., 100x100 cm.....	89
Resim 65: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2019, T.Ü.Y.B., 140x120 cm.....	90
Resim 66: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.A.B. ve T.Ü.Y.B.,140x160 cm.....	92
Resim 67: Sevda Yenipınar, 2020, T.Ü.Y.B., 100x100 cm,.....	93
Resim 68: Sevda Yenipınar, "Yürek Mahzeni", 2020, T.Ü.Y.B., 120x100 cm.....	95



KISALTMALAR VE SİMGELER SAYFASI

T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzeri Yağlıboya.
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzeri Akrilikboya.
T.Ü.K.T.	: Tuval Üzeri Karışık Teknik.
K.Ü.K.T.	: Kâğıt Üzerine Karışık Teknik.
K.Ü.Y.B.	: Kâğıt Üzeri Yağlıboya.
Yy.	: Yüzyıl.
S.n.y.	: Sayfa Numarası yok.
cm.	: Santimetre.
mm.	: Milimetre.

BİRİNCİ BÖLÜM- GİRİŞ

Öncelikle araştırmanın problemi, amacı, önemi, sınırlılıkları, yöntemi üzerinde durulmuştur. Kavramsal bölümde algı karışıklığına neden olabileceği düşünülen metaforik ve alegorik kavramları net bir şekilde açıklanarak tanımlanmıştır. Devamında Batı resim sanatında metaforik ve alegorik yaklaşımlar üzerinde durulmuştur. Bulgular ve yorumlar bölümünde araştırmanın konusu olan Çağdaş Türk resim sanatında metaforik ve alegorik yaklaşımları incelenmiş, ortaya çıkan bulgu ve yorumlar üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

İnsanlığın oluşturdukları yazı ve resimler aracılığıyla varoluş sorgulamasını yaptığı ve hayal gücünün ortak değerleri olan inançlarını, kültür ve değerlerini, dünden bugüne resimler ve yazılar aracılığı ile aktarabilme sürecini başarmıştır. Geçmişin bize bıraktığı mitolojik hikâyeler, alegorik anlatım ifade şekliyle hikâyelerin somutlaştırılması adına imgelere yüklenen anlamlarla simgeleşerek alegorik resimleri oluşturmuştur. Geçmişten günümüze kültürel yaşanmışlığın, siyasi, ahlaki, dini, olguların, doğa olaylarının ve sosyal yaşamın anlatılmasında karşımıza çıkan alegori resim sanatında da konuların yüzeye aktarımında düşünsel bir plastik ifade gücü olarak karşımıza çıkmaktadır(Kurtman, 2019, s. 7).

Ortaçağ'dan başlayarak Rönesans'la birlikte ahlaki ve dini içerikli resimler, dinin anlaşılması ve yayılması amacıyla okuma- yazma bilmeyen kitlelere, dini anlaması amacıyla görsel olarak öğretilmesi için kullanılmış kitap resimleri aracılığıyla anlaşılabilir görsel bir dile dönüştürülmüştür (Sarıkaya, 2018, s. 3). Sembol ve alegoriler, bireylerin toplumsal olarak tarih kültür ve inançlarını aktarabildikleri bir anlatım dili olmuştur (Yıldız, 2020, s. 4). 1600'lere kadar mitolojik ve dini çerçevede gelişen resim sanatı, daha sonraları alegorik ve diğer anlatım dilleri ile bireysel ve toplumsal olarak belirli bir fikri ifade etmenin aynı zamanda bir ressamın belirli konudaki fikrini ifade etmesinde temel biçim olmuştur. 18. ve 19. Yüzyıllar resim sanatındaki düşünsel yapıyı aydınlanma çağının düşünsel yapıyı, biçim ve teknik olarak, ön plana çıkarmış, alegorik anlatımı geri plana çıkarmıştır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru edebiyattaki Sembolizmle birlikte resim sanatında da yeniden gündeme gelmiş, birçok sanatçının anlatım dilini oluşturarak, esas bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır(Gökkaya ve Kurtman, 2020, s.233-234).

Alegori, büyük Türkçe sözlükte “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma”. “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranış figüratif simgelerle gösterme veya anlatma sanatı ”dır (TDK.2011). Alegori, kültür ve gelenekle dönüşüm geçiren mitolojinin yanında hikâye sel anlatımların dönüşüm geçirerek görsel ve işitme ifade aracı olarak diğer sanat dallarındaki uygulamalarla etkisi yayılma göstermiştir.

Alegori görsel imgeler yaratsa bile, ortaya koyduğu gerçeklik keskin sınırları olan, katı bir gerçeklik değildir. Çoğul anlamlar barındıran, izleyicinin hayal gücünü derinleştiren, gizemli, bildiklerimizden farklı bir anlatım dili olmasıyla son derece çekicidir. Diğer yandan anlaşılabilirliği için (Gökkaya ve Kurtman, 2020) ortak bir bilgiye gereksinim duyduğundan toplumcuların kültürel değerlerini, inançlarını, tarihini aktaran bir misyona sahiptir. Ancak kendini açık sözlerle ortaya koymaz, asıl anlam bu sözlerin gölgelerinde aranmalıdır ki kendi iç dünyamızın derinliği ölçüsünde yakalayabileceğimiz bu gizemli ve şiirsel gerçekliğin ifadesi sanatsal bir anlatım biçimi olarak her dönem sanatçıları cezbedecektir.

Metafor, metaforik, alegori, alegorik kavramlar ile ardından metaforik düşünce ve alegorik anlatım resim sanatı içinde yadsınamayacak bir yere sahiptir(Giderer, 1993, s. 9). Batı resim sanatı içinde olduğu kadar Çağdaş Türk resim sanatında da kullanılan bu kavramlar, Çağdaş Türk Resim sanatı ve Batı resim sanatı üzerindeki yaklaşımları ele alınmıştır. Türk resim sanatının oluşum sürecinde Batı resim sanatının yansımaları ve sanatsal ifade üzerindeki etkilerinin metaforik olarak yaklaşımları incelenmektedir. Metafor genel anlamda söz sanatı olup Yunancadan gelen bir kelimedir. Daha çok edebiyat alanında dil anlatımı olarak kullanılan metafor, düşünceden imgeye dönüşerek imge aracılığı ve görsel algı ile sanatçı tarafından kullanılan bir anlatım biçimidir. Kavramsal mananın somut karşılığı olan metaforlar, sanatçılar tarafından aktarılan metaforik algı bağlamında alegorik ve sembolik yansımalar ile günümüz çağdaş sanata yansımaları tarihsel süreç için önem arz etmektedir.

Metafor kavramı diğer alanlarda olduğu gibi sanatın alanında da kullanılmakta ve yapılan eserlerde ortaya çıkmaktadır. Metafor Türkçe sözlükte “sembolik ve imalı anlatım, mecaz” anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle metafor, bir durumu, sorunu, vakayı başka bir şekilde ifade etmek “bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında

başka anlamlara gelecek biçimde kullanma” dır (Demir ve Yıldırım, 2019, s. 1090-1089).

Sembol ise büyük Türkçe sözlükte “Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, simge” dir. Sembolik ise “sembolle ilgili, sembol niteliğinde olan, simgesel olandır”. Sembolik etki “sembol ’ün karşı tarafta uyandırdığı her türlü iz ve iz bırakma eylemi” dir. Daha çok edebiyat alanında dil anlatımı olarak kullanılan metafor ve alegori, sembol düşünceden imgeye dönüşerek imge aracılığı ile sanatçı tarafından izleyiciye aktarılmıştır (Yıldız, 2020, s. 4).

Çağdaş sanatla birlikte sanatçı, eser ve izleyici üçgeninde birçok değişime rastlanılmaktadır. Bu süreçte sanatçıların evrenselleşen kurallara bağlı kalmayarak bireyselliğe yöneldikleri görülmektedir. Genel olarak güncel sorunları ele alan çağdaş sanatçılar, fikirlerini eskisinden farklı olarak resim sanatına yansıtmaya çabası içine girmeye başlamışlardır. Bu çaba doğrultusunda sanat eserleri üzerinde metaforik ve alegorik anlatım yansımaları farklı sanat çalışmalarını ortaya koyması bakımından önemli olmaktadır. Çağdaş Türk resmi ve Batı resminde görülen metaforik ve alegorik yaklaşımlar, sanatçı eserleriyle örneklendirilerek incelenmesi günümüz sanatı, sanatçısı ve izleyici bakımından büyük önem arz edeceği düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Araştırma kapsamında yapılan incelemede “Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar Var mıdır? varsa Nasıl yer almıştır?” ana problem alanı içerisinde; yakın dönem resim sanatımızda metaforik ve alegorik yaklaşımların sanatçılar ve ürettikleri eserleri üzerine yansıyor yansımadığı alt problem durumu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Kavramsal terimler olan, Metafor, Metaforik, Alegori, Alegorik, Algı nedir?
- 2- Metaforik ve Alegorik kavram yaklaşımlarının Batı Resim Sanatına yansımaları nasıl olmuştur?
- 3- Metaforik ve Alegorik kavram yaklaşımlarının Çağdaş Türk Resim Sanatına yansımaları nasıl olmuştur?

4- Çağdaş Türk resminde Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nedim Günsür, Neşet Günal, Ahmet Güneştekin, Haydar Ekinek, Yüksel Arslan, Kasım Koçak, Aydın Ayan, Ahmet Yeşil, Turgut Özdemir, Neşe İkbâl Şen, Mehmet Uygun resimlerinde metaforik ve alegorik yaklaşımlar.

4- Sanatçılar eserlerinde Metaforik ve Alegorik yaklaşımları neden kullanmakta ve söz konusu yaklaşımlar neyi ifade etmektedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Soyut kavramı somutlaştırarak yüzeyde anlam açısından farklı bir anlatım yolu araştıran sanatçılar, eserlerinde zaman zaman metaforik ve alegorik yaklaşım biçimlerini de resmin düşünsel ve plastiği içinde yansıtmışlardır. Metaforik ve Alegorik kavramlarının birbirine yakın olduğu düşüncesi iki kavramın birbiriyle karıştırılmasına neden olmuştur. Resim sanatımız literatürüne de girmiş olan bu kavramların, tanım ve açıklamaları yapılarak, birbirlerinden farklı yönleriyle anlatım dillerinin incelenmesi hedeflenmiştir.

Bu araştırma da; alegorik anlatımla, metafor'un birbirlerinden farklı bir anlatım biçimleri olması ve bu anlatım biçimlerinin Çağdaş Türk resminin gelişim süreci içerisindeki yeri ve bu günü incelenmektedir. Türk sanat Literatürüne girmiş olan “Metafor” ve “alegorik” terimleriyle ilgili tanım ve açıklamaları inceleyerek, metaforik ve alegorik, düşünsel ve anlatım dilini Batı resimleri üzerindeki tarihsel süreçleri ile Çağdaş Türk resim sanatındaki yaklaşımlarının, örnekler yardımıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Türk ressamlarının batıya açılmasıyla resim geleneğine katmış oldukları yenilikler, sanat ve sanatçı arasında birçok değişime sebep olmakla birlikte izleyici bağlamında da değişimlerin yaşanmasına yol açtığı görülmektedir.

Araştırma kapsamında yapılan incelemede “Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar Var mıdır? Varsa nasıl yer almıştır?” gibi sorulara cevap aranmaktadır. Yakın dönem resim sanatımızda metaforik ve alegorik yaklaşımların sanatçılar ve ürettikleri eserleri üzerine yansıyor yansımadığı araştırılarak inceleme konusuna ışık tutması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

18.yy sonlarına doğru başlayan Batılılaşma hareketleri 19.yy içerisinde Türk resim sanatına da yansımış ve etkilemiştir. Özellikle 20.yy da Metafor ve alegori

kavramları, sanatçılarca resim yüzeyinde görünen imgelere yüklenerek resimsel anlatım biçimine dönüştürülmüş ve sonrasında da soyut-somut yeni anlamsal bütünlere ulaştırılmıştır.

İzleyicinin sanat yapıtı ile ilişki kurma sürecinden önce bilgilendirilmesi ve yönlendirilmesiyle, karşısında bulunduğu eser üzerinde bağlantıları ve biçimleri kavramayı, metaforik ve alegorik yansımaları kendi algı ve kavrayışı düzeyinde yorumlamayı daha kısa zamanda yapabildiği bilinmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatı içinde metaforik ve alegorik yaklaşımlar gösteren sanatçılar ve eserlerinin belirlenerek geniş bir perspektifte incelenmesinin Türk resim sanatı literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ortaya konan bulguların, bu alanda araştırma yapacaklara, yeni bir kaynak oluşturulması açısından oldukça önem arz edeceği düşünülmektedir. Ayrıca Tez veri merkezinde yapılan inceleme neticesinde bu kapsamda araştırmaya rastlanmaması araştırma konusunu önemli kılmıştır. Araştırmacı ve sanat alt kültürü yüksek bilgi sahibi sanat izleyicinin metaforik ve alegorik yaklaşımlar gösteren sanat yapıtlarını görme, bağ kurma ve yorumlama sürecinde her yönden önemli bir yere sahip olacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar (Sayıtlar)

Araştırmada veriler genel tarama yöntemi kullanılarak toplanmış ve literatür taraması sonucu elde edilen bulguların çalışmanın genel niteliğini yansıttığı kabul edilmiştir.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çağdaş Türk Resim sanatında 1835’de Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen sanatçılarla başlayan süreçten günümüze Türk resim sanatı içinde yer alan ressamın ve eserleri metaforik ve alegorik yaklaşımlar açısından incelenmiş ve araştırmanın çerçevesi 1880 ‘den günümüze olarak sınırlandırılmıştır. Metaforik ve alegorik yaklaşımların araştırılması Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nedim Günsür, Neşet Günal, Ahmet Güneştekin, Haydar Ekinek, Yüksel Arslan, Kasım Koçak, Aydın Ayan, , Ahmet Yeşil, Turgut Özdemir, Neşe İkbal Şen, Mehmet Uygun’un üç eser örneğiyle sınırlandırılmıştır.

Araştırma; Belirlenen hedef doğrultusunda on adet uygulama çalışmasıyla desteklenmiş ve ortaya konan veriler değerlendirilerek sonuca varılmıştır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, literatür taraması yapılmış ve bu yolla elde edilen bulgular değerlendirilip yorumlanarak tezin ana çatısı oluşturulmuştur.

Araştırmada, Çağdaş Türk Resim sanatında metaforik ve alegorik yaklaşımlar, nitel araştırma yöntemi kullanılarak elde edilen veriler değerlendirilip yorumlanmış ve resim görselleriyle desteklenmiştir.

Çağdaş Türk Resim sanatında sanatçıların yapmış oldukları resimlerdeki metaforik ve alegorik yaklaşımlar, araştırma dahilinde edilen bulgular ışığında metin içindeki gerekli bölümlere yerleştirilmiştir. Araştırmada, Üniversite Merkez Kütüphaneleri, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi verileri, Ulusal ve Uluslararası yayınlar ile sanal ortamda yer alan kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırma içerisinde sanatçıların eserleri incelenmiştir.

Tezde incelenen eser örneklerinin teknik ve künye bilgileri yazılı ve görsel kaynakların doğruluğu kabul edilerek seçilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM - KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Metafor, Metaforik, Alegori, Alegorik ve Algı Kavramları

Metafor birçok kelimeyle ifade edilebilir. İstihare, benzetme, açık istihare, kapalı istihare, kinaye, mukayese gibi kelimeler metafor anlatımının karşılığı olarak gelmektedir. Metafor yeni olanı eskisiyle benzetmek şeklinde de ifade edilebilir, yeni olanla eski olanı öne çıkarma yöntemi kullanılmaktadır. Metaforun gerçekleşmesi birbirine zıt iki kutbun bir araya gelerek, dil yardımıyla yeninin eskisine benzetilmesiyle oluşur (Demirci, 2016, s. 331). Kullanılan dil normal olarak hayatta kullandığımız nesnelerin, olguların anlatım yönünden kuvvetli ve farklı anlatım biçimleriyle, duygu, düşünce olarak aktarılması, anlatımın gerçek anlamının dışında farklı anlatım öbekleriyle anlatma şekli, kullanılan bu dile metaforik olarak yansımaktadır. Metafor gerçek olanla düşüncede olan kavramların, var olanla olmayan arasında farklı bir bağ oluşturarak anlatım şekli oluşturmaktadır. Sümer'e göre: *"Günlük yaşamda, düşüncede ve eylemde yaygın olarak kullanılan Metaforları genel olarak üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlar kavramsal Metaforlar, yönelim Metaforlar ve ontolojik Metaforlardır"*. Metafor anlam karmaşası yaratıyor olarak gözüksede aslında düşüncede farklılık yaratarak anlatmaktadır. Kavramları birbirinden ayırarak anlatan metafor, düşünsel bir dil ortaya koyar. Bilinen ve bilinmeyen karşısında anlatım gücünü kullanarak aktarmak istediği bilgiyi görselleştirmektedir (Sümer, 2014, s. 3,22,75,79).

Bir düşünce anlatımı olan metaforlar, düşünce ve fikir ifadelerini resim sanatında anlatırken geleneksel şekilde değil algısal anlamda yansıtılarak kullanılmaktadır. Duygu ve düşünceyi anlatım olarak sayfalar dolusu ortaya koyan, düşüncelerin ifade aracı olarak kullanılan metafor, sanatçılara kolaylık sağlaması bakımından önemli bir yere sahip olmaktadır. Metaforik düşünce metafor araçlarını bir arada kullanarak birbirinden farklı nesneleri (Yıldız, 2020, s. 133), zihinle ilgili olarak geride kalan, şuan ve ilerde olucaklar arasında ilişki kurma olanağı oluşturmaktadır. Ayrıca metafor bir nesneyi bir durumu zihinde tasarlama, biçimlendirme yetisidir (Sümer, 2014, s. 3). Zihindeki soyut ve genel tasarımı, birbiri arasında anlamlı ilişkiler kurarak, farklı şeyleri birleştirerek, farklı anlamlar ortaya koymaktadır. Metafor bir düşünce ürünü olarak belirtilirken, sanatçı bu düşünceleri

duygusal yönüyle yorumlayarak aktarmış olduğu resimin izleyicisinde içine dahil edildiği yorumlarıyla sürecin gelişmesine yardımcı olmaktadır. Sanatçının düşüncesinin yaratılmasına vesilen olan görsel sanatlar, sanatın kendisini de görsel metafor olarak nitelendirmektedir. Yıldız'a göre:

“ Resimlerde görsel metaforlara farklı birçok biçimde karşılaşılabılır. Resmin kendisi metafor olabileceği gibi boyama stili ya da medyanın görsel malzemeleri de metafor olabilir. Sözel metaforlardan farklı olan görsel metaforlar, ileriye doğru veya geriye doğru okunabileceği gibi birden fazla metafor aracı bir arada kafa karışıklığı yapmadan kullanılabilir. Bu haliyle daha derin anlamlı ve manidar olabilir ” (Yıldız, 2020, s. 133).

Metafor bazı felsefecilerin de sıklıkla olmasada arasına başvurdukları bir yöntem olarak bilinmektedir. Duyuların işlevlerini anlamaya çalışan felsefe, vukuf bulan ve doğasını anlayan arasında bütünlük kurmakla birlikte hertürlü tartışmanın dışında tutulmakta ve de üstünde sayılarak anadüşünce ve inanış ilkeleri arasında ilişkisi kurmaktadır. Varlıkta aranan bu ilkeler, düşüncenin işleyişi ve varlığın imkanı süresince işlemektedir. Zihni işlemler olan soyutlama, genel anlamda bağ kurarak düşüncüyü ortaya koymaktadır (Ayık, 2009, s. 56).

Metafor dil olarak gerçek anlamının dışında düş dünyamızın bilinen anlamı ve bilinenlerle beraber ortaya koyan kavramsal algıyı yansıtmaktadır. Nuray Sümere göre:

“Aristoteles Poetika'da metaforu, “ yabancı bir ismi, soydan türe, türden soya, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırma yaparak, yani paralellik kurarak kullanmak” olarak aktarmaktadır. Başka sanat dallarında bir ifade aracı olarak kullanılan metafor görünmeyene görünürlük sağlayan, sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir kavramsal düşünce anlatımı olmaktadır. Her alanda aktüelliğini koruyan çeşitli disiplinlerle ilişkilendirilen bir kavram olarak süregelmektedir. Metafor geçmişten bugüne kadar etkisini korumuş farklı disiplinlerle de bağ kurarak araştırılırken, aynı zamanda ayrı bir kavram olarakta araştırılmaktadır (Sümer, 2014, s. 4,7). Metafor bireylerin dış etkenleri, dış dünyayı algılamada bir kavramın anlaşılmasının bir dışa aktarımı olmaktadır. Ayrıca anlamı ve ilgisini etkili bir algıyla dışavurum olarak bilinen önemli bir kavram olarak yerini almaktadır. Yıldız 'Arnett (1999) Metaforların 'bir algı aracı' olabileceğini; Goldstein ise durum ve olayları

algılayışımızı etkileyerek gerçekliğin ve proplem durumlarının tekrar tanımlanmasında kullanabileceğini ifade etmiştir' (Yıldız, 2020, s. 1829,1830).

Metafor kavramının anlatımı, kapalı ve dolaylı olmasına karşılık alegoriyle sık sık karıştırılmakta ama metafor başka imgeleri beyinde düşüncelerle birleştirerek, benzeterek gizli yönlerini anlamca ortaya çıkartmaktadır. Anlatılmak istenene sanatsal olarak anlamca yoğunluk katmaktadır. Metafor sık sık sembol, simge, gibi zihindeki bir nesnenin, bir duygunun ya da düşüncenin soyut ya da genel tasarımı, anlamı, anlam yükünü, nesnelerin olayların ortak özelliklerini içine almaktadır. Metafor ayrıca onları bir ortak ad altında toplayan genel tasarım olan kavramlarla karıştırılmaktadır. Alegori tüm bu kavramlardan ayrı olarak imgelere yüklenen anlamlarla diğer kavramlardan ayrı olarak eserin tamamında kendisini gösteren imgeler bütünüdür. Şiir ve edebiyatta sıkça kullanılan alegori görsel sanatlarda da sıkça kullanılmakta ve önemli bir yere sahip olmaktadır. Alegori geçmişle bir bağ kurarak geçmişin izlerini, atalarımızdan bizlere bırakılan hikayeleri, öyküleri, inanç değerlerini ve kültür değerlerini sembolün etkisiyle birlikte anlamsal bütünlüğü koruyarak yansıtmaktadır. Hem toplumsal, hemde kültürel alandaki anlamları kapsarken, Sembol sanatçının kendi yaratmış olduğu sosyo kültürel alanları içinde barındırarak sunmakta ve alegoriyle bu bakımdan ayrılmaktadır. Alegori imgeye yüklenen anlamlarla kendisini ortaya çıkartsada, Metaforla da karıştırılmaktadır. Bu sebeple alegorinin yerine konulmak istenir ancak metafor anlamca daha dolaylı ve açık olmayan bir anlatıma ve derinliğe sahiptir. Toplumun gözünde önemli bir yere sahip olurken, değişimlerde uğrayan mitler hikayeleriyle dünyanın yaradılışı var oluşu hakkında birçok anlatımı sorgulayan imgesel ve alegorik anlatımla insanlığın sorularına cevap bulmuşlardır (Gökkaya ve Kurtman, 2020 , s. 209,211).

Çağımız post-modern sanatçıları da eserlerinde alegorik konular işlemişlerdir. Genelekselden uzaklaşan ama tamamen kopmayan bir uslup sergileyerek modern anlatımlar yakalamışlardır. Merkezcilikten uzak konular kullanarak, gelenekselin tek konusundan(dini), farklı konu olarak tek yada benzetilen öykü sayısı değişkenlik göstermektedir. Postmodern ve modern alegorik anlatımlarda konu olarak ve öykü olarak eserler üretilebilmektedir. Bu konu ve öykülerin belli bir düzen içinde, konu içeriğinin ise seri bir şekilde ilerlemesi gerekmektedir. Alegori konu olarak temelinde düşünce sonucunda ortaya çıkan, düşünceye dayalı, düşünce ile ilgili konuları gizemli

olarak bir metafor yapısıyla anlatma çabasında olmaktadır. Burada anlaşılıyorki alegori ile metafor birbirine benzeyerek, alegorinin metaforik yapısı olduğunu göstermektedir. Ortaçağdan postmoderne kadarki süreçte alegori çeşitli konu anlatımlarında kullanıla gelmektedir (Giderer, 1993, s. 9).

2.1.1 Metafor ve Metaforik

Metafor kelimesi yabancı kökenli olup Yunanca da ‘phero’ sözcüğünden gelip, meta: öte ve pherein: taşımak olarak ön eki getirilerek türemiş olduğu bilinmektedir (Lakoff, Johnson ve Demir, 2015, s. 10). Metaforun gizli düşünce yapısı sözcük anlamlardan daha önemlidir. Gizli düşüncenin varlığıyla ona yüklediği anlamı bir üst kademeye yükler, farklı anlamla bakış açısını değiştirir. Düşünceleri akıl yoluyla anlamlaştırmak ve kavramı anlamlı bir bütüne ulaştırmak için akla ilk gelenle, ortaya çıkan farklı özellikleri taşır (Gültekin, Bahadır ve Yıldız, 2016, s. 1827,1828). Yapılan araştırmalara göre metaforlar birçok bilgiyi, kavramları kullanarak öğrenme-öğretme benzeri uygulama alanlarında kullanılmaktadır (Duman, 2005). Metaforlar, varlığın gerçek anlamını başka bir şeye benzeterek anlatmaktır. Kelimelerin gizli kalmış anlamının aktarılmasını sağlayan bu kavram sanatsal anlatımlarla, özellik katarak anlatmaktadır (Kurtman, 2019, s. 8). İnsanın iç dünyasında yaşattığı realiteler metaforlar ve metaforik araçlarla yapılandırılabilir. Metaforlar aracıyla kendimiz kadar diğer olanı anlamlandırarak anlama yoludur. Anlaşıyor ki metaforlar her daim hakikat olan hakkında yeni bir şeyler anlatarak aktarmaktadır (Lakoff, Johnson, & Demir, 2015).

Metaforun Türkçe karşılığı eğretilme olarak bilinse de, Türkçe eski dilde eğretiliğin karşılığı ‘istihare’ karşı ödünç alma, bir düşünce anlamı, başka yerde kullanma olarak belirtilmektedir (Boynukalın, 2014, s. 4). Metaforla ilgili önemli araştırmalar, anlama, sorun çözme, karar verme, değerlendirme ve öğrenme gibi bilimsel çalışmalar Aristo’nun zamanına indirgense de aslında Metaforun özellikle 18.yüzyılda düşünce ve de dil üzerinde yoğunlaştığı bilinmektedir. Yer yüzünün bütün varlığını bize gizemli aynı zamanda da açık seçik bir anlatımla sunan metafor, parıltılı anlatım şekli ile birlikte gözümüzde yansıtılan anlatım sayesinde gizem ve görüntüyü bir arada sunmaktadır. Anlatım etkisinin bu kadar canlılık yaratması, metaforlar sayesinde dünyayı anlamlandırmamıza yardımcı olmaktadır. Bu anlam aracı dil ile

birlikte meydana gelip aynı zamanda dilin varlığı olmaktadır. Dil metaforların göstergesi olurken bir yandan da yuvası olmuştur. Metaforu aktaran, anlatan dilin kendisi olurken yine metafor olan, dil olmaktadır (Lakoff, Johnson, & Demir, 2015, s. 10).

Metafor tasavvur yapılarak, metaforik eylem anlatılarak ve başka bir konu anlamlandırılarak kullanılır. Metaforik daha önce zihinde var olan bilgiler arasında bir bağ kurarak, anlamlandırılarak kullanılmaktadır (Celal & Karakaş, 2019). Osmanlı Türkçe sözcüklerinde “Metafor” ve “Metaforik” karşılama olarak “meczaz” kelimesi açıklık getirilmiştir. Eski kaynaklara bakıldığında “lafız-mana” ile “i”caz/veciz” ve de “telmih” gibi kelimelerle bağ kurulduğu aktarılmaktadır. Bir anlatım terimi olan “eğretileme” ve “istiare” “Metafor” ile eş anlamlı gösterilmesi düzeltilmesi gereken büyük bir yanlışlık olacağı belirtilmektedir (Demir & Yıldırım, 2019).

B. Sarıkaya’ya göre: Metaforu Lakoff ve Johnson, metaforun sadece dil sorunu olmadığı düşünce sürecinin çoğu zaman Metaforik olduğunu belirtmektedir. Metaforun bu iletişimin arasında bir geçiş görevi yapmakta olduğunu aktarmaktadır (Sarıkaya, 2018, s. 3). Metaforik anlatım, betili anlatım ve sözün söyleniş yapısına ait olanla karşı anlatım arasındaki karşıtlıkta bulunmaktadır. Bu iki yorumdan betilinin kendini imha etmesiyle metaforik içerik var olarak yaşam sürdürmektedir (Lakoff, Johnson ve Demir, 2015, s. 10). Zihindeki soyut kavramlar ve belirgin olmayan birçok kavramı diğer kavramlarla anlamaya çalışmak bu düzende metaforik tanımını ortaya çıkartmaktadır. Metaforlar yaşantımızın bir parçası olup süreç içinde karşılaşacağımız gerçeklikler karşısında yol gösterici olabileceğini göstermektedir (Parın, 2017).

Metaforu Aristoteles, sözcük sorunu olarak ele almakta, kavramı gerçekçi bir terimin gerçek anlamından sıyrılıp, var olan kavramı anlamından bir üst kavram anlamına taşımak olarak belirtmektedir. Dile özgü bir kavram olarak görünmemesi gerektiğini, gündelik yaşamın içinde bir objenin zihinde düşüncelerle biçimi kafada oluşturulan kavramın metaforik olarak yansıdığını ileri süren Lakoff ve Johnson 1980’de yazdıkları ‘*Yaşamımızı Yönlendiren Metaforlar*’ kitabında metaforu; ‘*entelektüel bir soyutlama ya da teori değil en derin anlamıyla kavrayışın bilgisidir*’ şeklinde yorumlayarak ‘*Metaforun özü, bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir*’ düşüncesini savunmuşlardır (Boynukalın, 2014, s. 3).

2.1.2 Alegori ve Alegorik

Alegori Yunanca bir kelime kökenine sahip olmakla beraber sözlük anlam olarak “Allos” (öteki) ve “egoreuein” (anlatıcı) kelimelerinden meydana gelmektedir. Gökkaya ve Kurtman, Türk dil kurumuna göre; “ bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırılıp dile getirme, yerine, bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu” olarak açıklanmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 209).

Giderer’e göre ‘’ Golding, Alegoriyi genel anlamda kişiler, objeler ve olayları genişletilmiş bir metafor biçiminde yazıyla veya görsel olarak anlatma olarak tanımlar’’ diye belirtmektedir (Giderer, 1993, s. 11,12).

Sert politik yapının her alanda yapmış olduğu kısıtlamalar karşısında alegori kendisine sanatın içinde bir yer bulmuştur. Edebiyatta yer alan alegori görsel sanatlarda da kendisini göstererek, anlatım olarak sıkça yer verilmiştir. Geçmişin izlerini, gelenek, görenekleri, tarihi konuları (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 209)dini konular, otoriter, duygusal ve sosyo-kültürel yapı içinde değişimlerden ve de hiyerarşinin simgesel gizeminin çözülmesiyle yeni biçim ve şekillerle anlamlandırmaktadır (Ersoy, 2017, s. 2). Anlam olarak alegori gelenek olarak şifreleme yönteminden farklılıklar gösterir. İki farklı anlam ifadesinin açık anlaşılır olması alegorinin ayrı tutulmasını sağlamaktadır. Geleneksel alegorinin izleyici üzerindeki etkisinin anlam olarak açık anlaşılır olması karşılıklı bağ kurulmasını sağlamaktadır. Alegorik anlatımda anlam olarak gizem yaratması şart değildir. İkinci anlam gizem yaratmadan da izleyicide anlam içerebilir. Ama içinde yaşanılan çağın güncelliğine göre değişim gösteren alegori anlam olarak izleyicide anlaşılır bir etki bırakmadan gizem yaratabilmektedir. İzleyici konunun içindeki anlama tam olarak ulaşamamakta, karakterlerin değişkenliği sembolik olarak yansımaktadır (Giderer, 1993, s. 8). Kuşaktan kuşağa geçen, yayılan, toplumun hayal gücüyle zaman zaman şekil değiştiren mitoslar anlatım olarak alegorik anlatımla kendini göstermektedir. Mitler geçmişten günümüze aktarılırken sembolizmin korumasında alegorik anlatım şeklinde sunulmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 209). Alegori ve sembol kavram olarak birbirine benzetilse de anlam olarak farklıdır. Alegori toplumun

göstermiş olduğu olayları sosyo kültürel anlam olarak ele alırken, sembol sanatçıların kendi düşünce, duygu ve yaşamını anlam olarak almaktadır (Kurtman, 2019, s. 7).

İnsanoğlu doğadan her zaman etkilenmiş, gelişim sürecinde sosyo-kültürel etkenlerle birlikte duygu, düşünce, korku, gibi etkenleri de kendi hafızasında biçimlendirerek aktarır. Bu aktarmalar soyut ve geometrik biçimleri şekillendirerek kişinin hafızasında anlatım yoluna gitmektedir. Bu anlatım yolunu doğadan kaynak alarak şekillendirmekte ve duyularını sembolleştirerek anlatım biçimi olarak sunmaktadır. Toplum yaşantısı bu duygu düşünce ve kültür değerleriyle anlatım yolunu sembolleştirerek kendi değer yargılarını toplum olarak kendi inanç ve değerlerini simgeleyen vazgeçilmez bir anlatım ve ifade aracı haline getirmiştir. Kullanılan sembollerle gelecekteki nesillere duygularını, dini inançlarını ve kültürlerini aktarmışlardır (Batur, 2014, s. 10).

İnsanlık var olduğu süreç içerisinde topluma dahil olarak göstermiş olduğu duyguların etkisiyle hafızasında oluşturduğu anlamları işaret ve simgeleştirerek anlatım yoluna gitmiştir. Sembol ve simge anlam olarak aynı kavram içine konulsa da birbirinden farklılık göstermektedir. İşaretlerin anlatım gücüne, hikâyeleştirmesi eklenerek mitolojik anlatımla iç içe olması sembolün simge ve işareten ayrı kavramlar olarak tutulmasını sağlamıştır (Kurtman, 2019, s. 7). Evrensel olarak yerini alan sembol, mitoloji alanında ilk defa nerede ve ne zaman çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Tarihin dönemleri araştırıldığında evrende değişik şekillerle kendini gösteren ortak mesajlarla anlatım sağlayan bir dil olduğu aşikârdır. Genel araştırmalar gösteriyor ki duygu ve düşüncenin yansıması olarak ifade edilse de evrendeki var olan çeşitliliği anlamca çözüme ulaştırmak için kültür derinliklerine inmek gerekmektedir. Mitolojinin anlamca bir bütün olarak sunulan öğeleri evren içindeki anlatımı ve düzeni birbirine benzemektedir. İlkel dönemin anlatım dili olan sembol ve mitolojinin geçmişten bugüne kadarki sanat anlayışı birbirinden farklı olarak incelenmektedir. Birtakım olayların dayandığı neden ya da bu nedenlerin yol açtığı sonuçları anlatırken, mitoloji bir objenin zihinde düşüncelerle biçimi kafada oluşturulan kavramın, manası ve mana üzerindeki yükünü anlatır. Ateş yazısında mitolojinin anlamsal mantığı, dünyadaki birtakım olayların dayandığı neden ya da bu nedenlerin yol açtığı sonuçların, gözle görünen ya da görünmeyen her şeyin benzeri olduğu şeklinde ifade edilmektedir. Mitoloji bu anlayış ve mantık çerçevesinde olguların benzerliği

yönünde, ona benzer görüntülerle anlatım yoluna gitmektedir. Mitoloji sembolikle bir bütün oluşturmakta ve mitolojinin neredeyse tamamını oluşturduğundan, sembollerin bilinmezliği karışıklığa sebebiyet verebilir. Mitolojinin bilinmezlik oluşu gizem yaratmaktayken bu gizem ve anlam görüntüler ardında iki bilinmeyen olarak yer edinilir (Ateş, 2014, s. 20,33). Mitolojide anlam bakımından simge ve sembol bazı anlatımlarda benzer kavramlar olarak ele alınsa da imgeye yüklenen anlam büyü, mit gibi masalsı anlatım olarak bu kavramları ayrı tutmaktadır. Rönesans ve Orta çağda simge ve sembol aynı kavram olarak işlenirken 19.yüzyılda simge gerçek anlatımı sembol ise sanatçının duygularını, düşüncelerini aktaran kavram olarak yerini almıştır (Kurtman, 2019, s. 7).

Kişinin duygu, düşüncelerini bilgi birikimi doğrultusunda duygusal olarak anlamı çözümlendirirken hareketli ve anlamı değişken gösterebilir, simge ise durağan ve anlamı sabit gizemden uzak ve ruhani olmayan doğrudan anlatımla kendini gösterir. Simge bir millete, bir topluma ait olabilir ama sembol sanatçıya ait düşünce ve duyguların yansımasıdır (Yıldız, 2020, s. 4).

2.1.3 Algı ve Yaklaşım

Algı, duyu organlarının dış etmenlerle uyarılması ile sinir sisteminde oluşan kodlamalardan meydana gelir. Bu kodlamaları yalnızca pasif olarak almamakla birlikte, kişinin dikkat ve beklentileriyle harmanlayarak anlamlandırır. Duyusal içermelerin yukarıdan aşağıya etkileri gibi aşağıdan yukarıya yani düşük seviyede bilgiyi kullanmak suretiyle bilginin daha yüksekine oluşturulmasıdır.

Çevredeki objeleri beş duyu organıyla edindiğimiz bilgiler sinir sistemimizde kullanıma daha uygun hale getirilerek beyinde bizi bilinçlendiren ruhsal yapı fonksiyonu olmaktadır. Algılamada görme duyusu önemli bir yere sahiptir, bireyin çevresindekileri görüp şekillerini, biçimlerini ve görsel özelliklerini beraberce yorumlayıp algılamayı sağlar. Algı ve düşünme ayrı tutulamaz, her ikisi de soyutlamanın vazgeçilmezi olmaktadır. Görsel algılama renk kuramların, gözleme dayanan soyut bilgilerin üzerinde durmaktadır ve anlamlı bütünler haline gelebilmesi bazı görsel özelliklere bağlı olduğu anlatılmaktadır (Parsıl, 2012, s. 15,85,86).

2.2. Batı Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar

Batı sanatı denince temel olarak Yunan mitolojisi ve Hristiyanlık gelmekte ve ahlaki (moralistik) değerler ışığında konuları ele almaktadır. Ahlaki değerler de mitolojide metaforik olarak temelini oluşturmakla beraber mitolojideki bu kavramlar metafordur ve temel taşı olarak alegoriye dayanmaktadır. İmgelere verilen anlamlarla alegori ortaya çıkmış, bu anlam ve sorulara mitler yardımıyla cevap aranmaktadır. Yunan mitolojisinde öykü ve hikâyelerin gerçek anlatımı olarak metaforik algılanmaktadır. Helenistik dönemin mitos yapısı felsefede gelişim göstererek biçimcilik benimsenmiş, gelişme göstermiş ve antropomorfik anlayış iyice zengin kaynaklar olarak kabul edilmektedir. Hristiyanlığı etkisi altına alan Yahudilik ve pagan antikçağ sembolleri, Orta çağ moralistik algısının etkisi altına girmektedir. Orta çağ sanatı (Kurtman, 2019, s. 12,14,15) “Belagatı” yani etkileyici, ikna edici sanat olan (Retorik) ve Tanrı bilimi (Teoloji) Metafor konusuna dikkatli yaklaşmaktadır. Konuları metaforla anlamlandırmaya çalışarak tam olarak tanrı bilimin özelliklerini ortaya koymadığını belirtirken Ortaçağ felsefecilerinden biri olan Thomas Aquinas bu düşüncenin aksine teolojiyi metaforla birleştirerek anlatımı güçlendirdiğini savunmaktadır. Orta çağın felsefecilerinden olumlu yaklaşanların yanı sıra aksi düşüncede yorumlayan felsefecilerde metaforun yanıltıcı etkisi olduğunu ileri sürmüşler (Sümer, 2014, s. 5). Bu dönemde simge ve alegorik anlatım dili Hristiyanlıkta ayrı bir dil olarak ortaya çıkmaktadır (Kurtman, 2019, s. 12,14,15).

Barok sanatında Hristiyanlığın tüm gelenek ve din ritüellerinin işlendiği yüksek mevkilerin etkileşim ile algısının yoğunlaştığı alegoriyi üstü kapalı bir şekilde metaforun, eşdeğeri olarak benimsemekle birlikte yaygın olarak kullanıyorlardı (Little, 2006, s. 46). Otoriter rejimlerde kendini gösterip geliştiren alegori, Orta çağın karanlık zamanında sınıf ayrımı gibi yapılan kısıtlamalara karşı adeta özgürlük timsali haline gelerek bu yolda açılan kapı görevini görmektedir. İşlenen alegorik ifade biçimi bıraktığı etkisiyle anlam ve düşünsel olarak bir dönemden diğerine aktarılan mitler yardımıyla kuşaktan kuşağa simgeleşerek aktarılır. Bu aktarımlarda Fabl ve meselden de yararlanılan anlatımlarla alegori yalın bir biçimde anlatılır. Fabl hayvan figürlerine canlı cansız varlıkları kişileştirerek insan olarak öyküleri anlatırken, Mesel sadece

insanları karakter olarak konuda işler. İsa'nın ve havarilerini, ahlaki konu olarak işlerken, manevi değerlere değinmektedir (Köksal, 2006, s. 32).

Kutman'a göre: "Batı sanatının oluşumunu incelerken Antik Yunan, Roma, Orta çağ ve Rönesans'tan günümüze kadar olan süreç değerlendirilerek incelenir. Ancak Doğu sanatı bu etkenlerin dışında bırakılır. Batı'ya göre daha mistik ve simgeci olan Doğu sanatı, Batıyı etkilemiş ve gelişimine katkı sağlamıştır. Dünya sanat tarihinin kökü olarak görülen Yunan mitolojisinin, yazılı kaynaklar da göz önüne alındığında, mitoslar ve ayinler arasındaki bağlantı gözler önüne serilir."

Batı sanatında alegori, mitoloji ve dinler olan Tevrat ile İncil kitabından çok etkilenmiştir. Yunanlıların geleneklerine ve inançlarına bağlı kalmaları mitlerin yorumlanmasında, geçirtilen anlatımlardan uzak, metafor anlatımlar içermesi kabullenilir etki yaratmıştır (Kurtman, 2019, s. 12). Demir ve Yıldırım'a göre; metaforik anlatımla, metafor ayrı olarak incelenmeli. Bu inceleme Metafor anlatım olarak iki nesne, olgunun, düşüncenin, zihniyetin birbiriyle orantılı bir şekilde, belli bir sistemle bir araya getiren Yunan filozofu Aristoteles'e dayandığını belirtmektedir. Aristoteles'ten itibaren metafor, başta söz söyleme sanatı (retorik) olmak üzere birçok bilim alanlarında kullanılan sözcük anlam yani terim olarak anlatılan ilke halinde bir anlatım biçimi olmuştur (Demir & Yıldırım, 2019, s. 1089).

Batının modernleşme sürecinin başlamasıyla birlikte, Rönesans etkisinde olan Batı, aydınlanma hareketleriyle reformlar beraberinde getirmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve sanayi devriminin yaşanması değişimin ve dönüşümün gelişmesine neden olmuştur. Bu değişim ve dönüşümler Batının inanç ve bilgi sisteminin yerine aydınlanmanın getirmiş olduğu "akıl" sistemini öne çıkarmış, laikliği merkeze almış ve yöntem olarak bilim pozitivizmi desteklemiştir. Deskartes ve Kant'ın felsefesi, Hristiyanlığın getirmiş olduğu otoriter düşünce sistemini değiştirerek, bireyin kendi düşünce sistemini kurması, düşünmesi ve teknolojinin faydalarından yararlanmasını destekleyerek üreten insana önem vermiştir. Sanayi devrimi beraberinde birçok devrimlerin de başlangıcını oluşturmaktadır. Sanayi devrimi, hiyerarşik düzenden çıkmaya başlayan toplumun, kent yaşamına yönelmesine ve göçlerin başlamasına sebebiyet vermiştir. Avrupa da yaşanan bu durumla birlikte yalnız ekonomik çerçevede değil topluma ilişkin ve siyasal sahada da radikal varyasyonlar görünmeye başlanmıştır. Ardı ardına yaşanan devrimler toplumsal ve siyasi alandaki iktidar

mücadeleleri arasında anlaşmazlıklar doğurmaktadır. Sanayi devriminin yaşandığı Fransız devrimi, yurttaşlık olgusunu yansıtmış bu deneyimle bilinçlenen halk İngiltere’de işçi sınıfının örgütlenmesine ve siyasi yönetime karşı birlik içinde haklarını savunmasına neden olarak toplumun bilinçlenmesini sağladığı görülmektedir (Ötkünç, 2007, s. 6).

2.2.1. Batı Resim Sanatında Metaforik Yaklaşımlar

Evrendeki olayların, olguların, nesnelerin, biçimlerin, devinimlerin dildeki anlatımında farklı anlamlarda ve farklı bilim alanlarında kullanılan metafor, birçok Batı ülkesi arasında ortak bir yere sahip olmaktadır. Geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi gören metafor, geçmişin geleneği göreneği anlatan kavramsal yapısı ile geleceğin fikirleri, düşünceleri karşısında iki bölüme ayrılarak incelendiğini belirtmişlerdir. Ayrıca, metaforun birçok görüşle beraber yorumlanarak, geleneksel metafor ve modern metafor olarak iki kola ayrıldığını belirterek vurgulamaktadırlar (Demir & Yıldırım, 2019, s. 1086).

Metaforlar, imgeler yoluyla toplum içindeki olaylar ve siyasi olaylar içinde önemli bir rol oynamaktadır. Metafor, sanatçıların görüşlerini fikirlerini anlatan, anlatırken başka konulara gönderme yapmak için kullanılan çok etkili bir yere sahip olmuştur. Metaforların bir düşünce biçimi olarak felsefi alanda retorik, teoloji alanında Antik Yunan temellerine dayanır. Teoloji, retorik ve felsefi alanda kullanılan Metaforlar yapılan bu düşünce anlatımıyla bir şeye gönderme yaparak değinmektedir (Sümer, 2014, s. 49). Demir ve Karakaş Yıldırıma göre, iki olay ve durum arasındaki ifade aracı olarak yaşanılanları anlatan anlatırken bilinen bir olguya diğer durumla gönderme yaparak aktarmaktır. Anlatım üzerinde metaforların birçok alanda çok yönlü etkisinin olduğunu, kendi alanında birçok bölümlere, parçalara ayrılabilen bir yapısı olduğunu belirtmektedirler. Antik Yunan filozofu olan Aristoteles iki yaşantının kavram yardımıyla bir olguyu birbiriyle ilişkilendirerek, anlatım biçimi olarak aktardığını vurgulamışlardır (Demir & Yıldırım, 2019, s. 1090). Batı sanatında Yunan mitolojisi önemli bir yere sahip olduğu gibi Antik Yunan filozofları sanatta törelcilik (moralistik)düşüncesiyle, her konuya ahlaki bir yaklaşımla bakmışlardır. Sanatın asıl kaynağını ahlak bilincinin oluşturduğu kanısıyla sanatı yorumlamışlardır ve her

kavrama yüklenen anlam metafor olarak yansıtmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 211,212)

Sümer, Jacques-Louis David 18.yüzyılda yapmış olduğu lider portre resimlerle sanat alanında değişimin, sanatçının kendi değer yargılarıyla düşünce sistemi ve politik görüşünü sanatta kullanabileceğini belirtmektedir. Fransız sanatçının bu düşünce akımı, sanat üzerinde bunu uygulayabilecek sanatçıya kaldığını ve sanata uygulayarak yansıtabileceğini, sanat yapıtlarında ideallerinin yansımalarına önemli katkı sunduğunu ifade etmektedir. Jacques- Louis David yapmış olduğu sanat çalışmalarında politik görüşlerin sanattaki etkisini ortaya koyduğu gibi sanatçının görüş, düşünce ve duygularının sanat yapıtlarında yansımalarının gösterilebilirliği hakkında önemli adımlar atmış oldu. David siyasi görüş ve düşüncelerini yapmış olduğu eserlerle ortaya koyarken sanat alanında büyük bir devrim yaratmaktadır. David bu büyük atılımları sağlarken içinde bulunduğu durumun karmaşasında olan Francisco Jose'de Goya geçmiş ve geleceğin getirmiş olduğu geleneksellik ve modernizm'in düşünce yapısına birbiriyle iki zıt anlayışı sunmaktadır. Goya bir yandan saray ressamlığı yaparken sarayın yapmış olduğu politikayı da eleştiren resimler yaparak düşüncesini ortaya koymaktadır. Bu iki düşünce Goya'nın nasıl bir karmaşa içinde olduğunu göstermekte olup, modernizm'in getirmiş olduğu özgür birey düşüncesinin yanı sıra sanatçının kendi sorunlarıyla uğraşması kendi iç dünyasını yaratmasıyla sanat eserleri vermesini vurgulamaktadır. Hem özgür bir düşünceyle eser üreten sanatçı politik görüşünü ortaya koyarken, bir yandan da gündelik olaylardan kendisini geri çekmesi gerekliliğinin, kafa karışıklığıyla çelişkileri ortaya koyarak düşüncesini belirtmiştir (Sümer, 2014, s. 47,48,49).

Francisco Jose'de Goya İspanyol kraliyet ailesinin resimlerini yaparken de eleştirilen ilk ressamlardan biri olup, ondan sonra da böyle bir eser bırakan sanatçı olmamıştır. Sanatçı eserleriyle anlatmak istediği konuları oldukça eleştirel bir yaklaşımda bulunarak etkili sanat eserleri üretmiştir. Sanatçının Los Caprichos (Resim 1) serisinin ilki olan bu eserin arka planında sisli alanı yansıtmak için aquatint tekniği uygulamıştır. Metaforik imgelerle yansıttığı eserdeki figür kendisini yansıtmaktadır. Kendisini yansıtırken de aklın işleyişine, temsili yetine bir göndermede bulunmaktadır.



Resim 1: Francisco Goya, Los Caprichos (Kaprıçılar Serisi), No:43, “El Sueño De La Razon Produce Monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır)”, Gravür Baskı, 180x121 mm, 1797, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi. (A. de Berueie y More, 1918, LAMİNA 28, s.223).

Figürün masanın üzerinde başını dayayarak uykuya dalması ve bir an gafletten yararlanan yaratıkların arkada görülmesi yer almaktadır. Esere bakıldığında figürle beraber yaratıklar yanı sıra masa üzerindeki yazı dikkat çekmektedir. Sanatçı bu eserde kendisini resmederken aklı da resmettiğini “Us ’un Uykusu Canavarlar Yaratır” yazarak belirtmektedir. İspanya’nın siyasi işleyişine bir gönderme niteliğinde olan bu eser toplumun tavrını ve sonuçları niteliğinde yorum getirerek eleştirmektedir. İnsanın bir an uykuya dalması arkasında yer alan yaratıklar rüya ya da hayal olarak temsil etmektedir. Bilgeliliğin karanlığın keskin gözünün ölümün habercisi sembolü olan baykuşlar, kurnazlığın düzenin aldatıcı etkisi bulunan hilenin sembolü yarasaların, hareketli hızın temsilcisi vaşakları ürkütücü etkilerle Metaforik olarak eserde yansıtmaktadır. Eser dönemin tarihi olaylarına kilise ve yönetime bir tepki niteliğinde yapılmış olmaktadır (Çay, 2017, s. 90).

Goya yapmış olduğu gravür baskılarıyla eleştirel bir yaklaşım yaparken, eşekle anlatım yapmış olduğu altı plakanın yanı sıra toplam seksen plakayla eserler bırakmıştır. Sanatçının 1799 da yaptığı “*Dedesi Bile Kaprisler*”(Resim 2). İsimli eserinde kullandığı eşek imgesiyle toplum ve saray siyasetçilerini eleştirerek metaforik anlatımla düşünce ve fikirlerini sunmaktadır.



Resim 2: Francisco Jose'de Goya, "Dedesi Bile Kaprisler", 1799, Aquatint, 214x152 mm, no:39. (Esmer, 2008, s.n.y.).



Resim 3: Francisco Jose'de Goya, "Öğrenci daha fazlasını bilmiyor olabilir mi?", 1799, Gravür, plaka 37, Los Caprichos.(Plate 37 from "Los Caprichos": Might not the pupil know more? (Si Sabrá mas el discipulo?), y.t.y.).

Goya’ın eserlerinde eşek’e konu olarak farklı yorumlar getirilse de bazı konularda öğretici eğlendirici olarak eşek’i ele alınmıştır. Goya yapmış olduğu *Kaprisler*, “Öğrenci daha fazlasını bilmiyor olabilir mi?” (Resim 3), adlı seride birçok eleştiri yaparak aristokratlar, saray bürokrasisini ve yüksek mevkide olanları eşekle temsil ederken, yapmış olduğu eşek resmi onun cesaretini yansıtan farklı bir eleştiri ortaya koymaktadır (Sümer, 2014, s. 48,49,50).

Julie Mehretu, Kent resimlerini haritasını çıkartır şekilde işleyen, yeniden inşa eden, farklı anlamlar yükleyen çağdaş bir sanatçıdır. Mehretu modern kent yaşamını (Resim 4) sanatsal ifadeyle haritalandırılabilir eser yapmıştır. Hareketli fırtınayı andıran imgelere yüklediği anlamlı, renk geçişli çizgilerle yorumlamaktadır. Genel itibari ile tercih ettiği büyük mekanları metaforik etkiyle yorumlamıştır. Çalışmalarını sanat ve insanlık tarihinden esinlenerek yeni şekiller, biçimler üreterek eserlerini yapmaktadır. İmgelere yüklediği anlamları geçmiş ve günümüz ile bağdaştırarak anlatımda zamanın izlerini, etkilerini tercih ederek bu değişimi metafor yaklaşımlarıyla yorumladığı söylenebilir (Yolgösteren, 2019, s. 24).



Resim 4: Julie Mehretu, “Dispersion”, 2002, Tuval üzerine mürekkepve akrilik, 228,6 x 365,7 cm. Nicolas and Jeanne Greenberg Rohatyn’ın koleksiyonundan, New York. (Julie Mehretu: Bir Kurtuluş Alanı Olarak Siyahı Soyutlama, Gelecek ve Opaklık Üzerine, 2021).

Yolgösterene göre: “Bradford’un bir yapı sistemi içinde, katmanlı bir arkeolojik mekân yaratan, fark edilebilir harita formatlı denemelerine karşın. Mehretu görsel

sanatta modern kent yaşamını haritalandırabilecek çok daha dinamik bir yorum sunar'' (Brown, 2010,s.106).

Kendi yorumuyla eserlerinde yapmış olduğu şehir planlamasıyla ayrı bir tarz yaratmaktadır. Zamanın getirdiği değişimleri göz önünde bulundurarak bir araya getirilen mekânsal olguları canlılık katmak adına onları hareketlendirir. Kimi zaman doğa, kimi zaman toplum işbirliğiyle üretilen eserleri izleyiciye aktarmaktadır. Devasa eserlerde bu mekânları derinden gelen hislerle anlam ve değer katmaktadır. İnşaat mühendisi edasında yeniden yorumlayarak aktardığı tuvallerinde yeni bir mekân olgusu katar. Geçmişin ve geleceğin aktarımlarını kat kat aktardığı duyguları işlercesine tuvallerine yansıtır. Bu duygu ve düşüncelerini inşaat mühendisi gibi tek tek proje aktarır gibi sunmaktadır. Büyük boy tuvaleri şehir planlaması edasında kendi mühendislik alanında çalışan inşaatçı, teknikeri edasında boyalarını tuvale aktarır. Şehri katmanlar halinde boyadığı tuvalinde yeniden canlandırırken yeni bir yaşam sunmaktadır(Yolgösteren, 2019, s. 24).

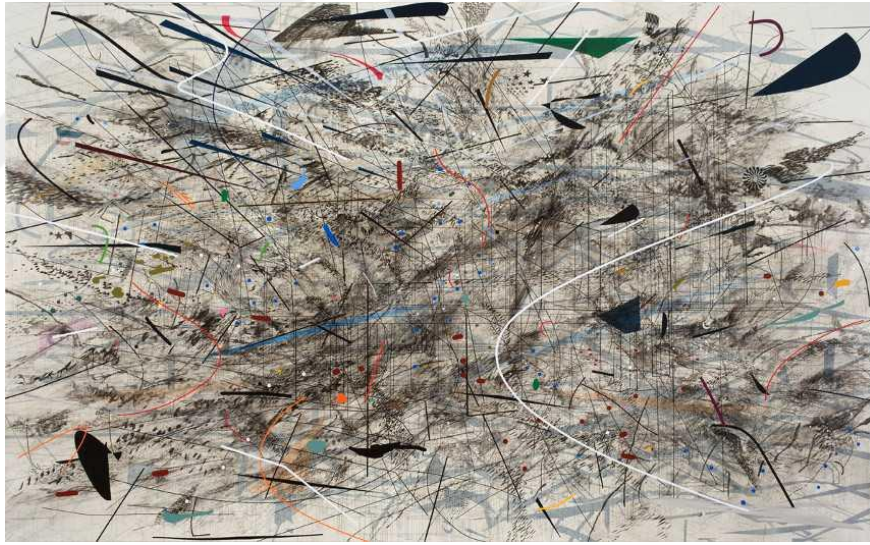


Resim 5: Julie Mehretu, 'Stadya I', 2004, Tuval Üzerine Mürekkep ve Akrilik, 271.78x 355.6 cm. (2014 Julie Mehretu, y.t.y.).

Julie Mehretu tuvalinde kentin haritasını (Resim 5) kendi tarzında yeniden biçimlendirirken, doğanın etkisini kullanmış olduğu renkli çizgilerle metafor oluşturarak yansıtmaktadır. Kentin yaşamsal alanını hareketliliğini çizgilerle, ışık,

gölge etkileriyle ve katman olarak yapmış olduğu renkleri üst üste ekleyerek göstermektedir. Kurduğu mekânlara kattığı canlılıkla geçmiş ve geleceğin tarihini estetik bir şekilde yansıtır. Fırtınayla beraber tüm doğa olaylarını yansıtırcasına etkili çizgi tekniklerini kullanır. Kaos etkisi sunarken birden izleyiciye kent içinde yaşamın yarattığı bütün olayların hissini yaşatmaktadır. Tuvaldeki hareket hali duygu yoğunluğu ile izleyicide farklı bir etki yaşatarak başka dünyadaymış hissi ile metaforik anlam yükleyerek etkili bir anlatım oluşturmaktadır (Yolgösteren, 2019, s. 24).

Sanatçı fotoğrafladığı kentin, “Kara Şehir” adlı eseri (Resim 6) mimari yapılarını kendi algılayış ve kavrayışı biçimde yorumlayarak, kurgulayarak plan doğrultusunda tekrar inşa etmektedir. Haritada ölçekli bir çizim yapar gibi manzaraları, görüntüleri grafiksel çizimlerle tekrardan inşa etmektedir. Şehrin tekrar krokisini alır gibi hazırlayan sanatçı olayların gidişatıyla, küresel kriz sömürgeciliğe, iklim krizlerini grafiksel çizim ile sağlamaktadır.



Resim 6: Julie Mehretu, “Kara Şehir”, 2007, Tuval üzeri Mürekkep ve Akrilik, 304,8 x487,7 cm. 8 Julie Mehretu, 2021).

Yapmış olduğu tüm çalışmalarındaki gibi bu çalışması da aynı yöntem ve teknikle uygulamıştır. Çizim tekniğiyle şehir planlamasını çizgiler ile yön verir iken bütün yaşanan olayları etkili bir biçimde sunmaktadır. Görsel algıyı, düşünceyle yorumlayarak metaforik bir anlatım dili geliştirmekte olduğu söylenebilir. Yer yer kasvetli renkler olayın durumu hakkında bize metaforik yaklaşımlarla ipuçları

vermektedir. Temel anlamı dışında kullanılan çizgilerin hareketleri o anki durumu müzik eşliğinde sunar gibi etkili bir şekilde yansıtmaktadır (whitney.org).

2.2.2. Batı Resim Sanatında Alegorik Yaklaşımlar

Mitoslar geçmişten günümüze aktarılırken toplumun hayal gücü bu aktarımlarda alegorik anlatımın imgelere yüklenen anlamlarla gerçekleşmektedir. Alegorinin resimde sembolik anlatım biçimlerinden olduğu söylene bilmektedir (Giderer, 1993, s. 22). Edebiyat alanında olduğu gibi alegoride de gelenek, tarihi olayları, sosyokültürel etkileri aktarırken insanlığın toplumsal sorunlarına inançlarına arayış içinde sordukları sorulara mitoslarla cevap aramaktadırlar. Mitoloji toplumun hayal gücüyle yarattıkları mitosları imgelere, nesnelere yükledikleri anlam kavramıyla alegorik bir şekilde yansıtarak etkili bir anlatımla resim sanatında yer almaktadır. Evren karşısında güçlü olmaya çalışan insanoğlu doğanın, ölümün, yaşamın karşısında kendini aciz görmesi, merak içinde olması, anlam arayışına girmesi inançlarının mitler yardımıyla alegorik anlatımın getirdiği sanatsal ifadeye dönüşmektedir. Geçmişin her döneminde insanlık kendi inancının yanı sıra sanatını da bu inançlar doğrultusunda yansıtmaktadır. Batı sanatının geçmişine bakıldığında Yunan mitolojisi önemli bir yere sahip olmaktadır. Yunan mitolojisi Homeros anlatımlarıyla evrende yaşayan her canlının tanrısının var olduğunu, anlatılan hikâyelerin etkisiyle ortaya koyarken, ilk insanların yaradılıştaki türeyişi anlatılarak evrenin doğuşuna kadar hikayesel bir anlatımla alegoriye dayanmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 211). Simge bilimi, Panofsky'nin inceleme adımı olan anlaşmalı anlamı oluşturan aşama olarak ikonografiyi üç aşamada incelemektedir. Bu üç aşamayla olan doğal anlam, nesnel yargılara sahip olan biçimlerin birbiriyle bağlantılı ilişkileri duygusal ve ruhsal yönden ifade sel olarak tanımlanması olmaktadır. Anlamlandırılan bu aşamalar bir bütün, bir birlik meydana getirmektedir. Bulunan biçimlerin, motiflerin, görüntülerin, içeriğin tanımlanması ve yorumlanması ikonografi tasvirini oluşturmaktadır. İkonografinin çözümlenmesiyle imgeler bütünü hikâye ve alegoriyi meydana getirmektedir. Yapılan eserde hikâye ve alegorinin anlaşılır konu içeriğinin çözümlenmesi, imgeler ve biçimlerin anlam olarak bilinmesi, hikâye sel olay çözümlemesinde önemli olmaktadır. Araştırılan bu içeriklerin yapılan eserde anlaşılır olması alegorinin eser içinde kendini saklayarak anlatması ve aranması gerekli olmaktadır. Tüm içeriğin

anlaşılır bir dilde olması temel olarak dini kitapların bilinmesi gibi Yunan ve Roma mitolojilerinin de çok iyi bilinmesini gerektirmektedir. İnsanoğlu var olduğundan bu yana kâinatı tanıma, yorumlama, araştırma ve merak içinde anlamaya çalışmakla kalmayıp, evrenbilim (kozmozgonik) ile iç içe mitolojik kategori olan antropogonik anlatan kuram çerçevesinde kendi inanç anlayışıyla yorumlamışlardır. Mitosların oluşumunda din ritüellerinin yanı sıra, gelenek, görenek ve dönemin etkisi önemli yapı parçalarını oluşturmaktadır (Kurtman, 2019, s. 13,14).

İçinde yaşanan çağa uyum sağlayan çağcıl insan her dönemin düşünce yapısına, oluşan farklı fikir ve düşünce yapısından doğacak oluşumlara ayak uydurmuştur. Yaşanılan düşünce farklılıkları yeni öncü fikirlerle tekrar meydana gelerek modern çağına uygun sanatçıları meydana getirmiştir. Fransa da Romantizme tepki olarak doğan Parnasizm, sembolizm le benzer özelliklere sahip olsa da aslında Romantizmin devamı niteliğinde, Parnasizme tepki olarak doğmuştur. Parnasizm ‘sanat için sanat’ akımını savunmaktadır. Fransa da 1860 yılında adını Modern Parnas adlı dergiden alan bir edebi akımdır. Çağdaş Parnas şiir dergisi çevresinde toplanan sanatçıların ortak kararıyla Parnasizm edebi akımını gerçekleştirmişlerdir. Parnasizmle ne kadar ortak özelliği var olarak bilinse de Sembolizm Parnasizme karşı doğmuş bir akımdır. Sembolizm akımı romantizmin kendi düş dünyasını özgürce yansıtan özelliğinin yansıması olmaktadır. Romantizmin savunmuş olduğu özelliklerin devamı niteliğini taşımaktadır. Gerçekçi anlayışın getirmiş olduğu, sanatı olduğu gibi tuvale aktarırken, Sembol duygu ve düşüncelerin içsel sezgilerle kendi iç dünyasını yansıtmaktadır. Aynı şekilde Realistler gibi Empresyonistlerde doğayı olduğu gibi yansıtırken, Sembol düşünce gücüyle gerçeğin ötesinde olan görünmeyeni yansıtmaktadır. Görünmeyeni, düş, hayal ve tinseli önde tutarak gerçek olan görünümünden uzaklaşarak özgün dünya da mana aramaktadırlar. Sembolist sanatçılar bu anlayış içinde manevi dünyada arayış içine girmişlerdir. Gerçekte görünenin sadece görüntüden ibaret olduğunu savunan sanatçılar, kâinatın görünümünden ibaret olmadığını savunmuşlardır. Görünenin içinde mana arayışına girerken evrende var olan gerçeğin değil ardındaki asıl gerçeğin izini sürmektedirler. Bu gerçek resimde sadece gördüğümüz değil sembollerle algıladığımızdır. Sanat eseri sanatçının düş gücünü yansıtırken onu seyreden izleyicide gerçeğin arkasındaki görüneni algılayabilir. Hayal âlemde düşünce ve düş gücü izleyicide farklı etki yaratırken farklı

evrende gezdirebilmektedir. Sembol var olan varlık âleminde gizemli yolculuk olmaktadır. Resimdeki var olan gerçek, kapalı kutu gibi yansıtılırken sembollerle gizemli yolculukta evrenin sonsuz özgünlüğündeki yolculuk sınırsızlaşmaktadır (Yıldız, 2020, s. 32,33).

Yunan mitolojisi ve Batı kültüründe yapılan yolculukta geçmişin izleri bakımından klasik mitolojide Homeros önemli bir yere sahip olmaktadır. Homeros'a antik Dünyanın en büyük şairi gözüyle bakılır. Homeros'un anlatıları şairlikten ibaret olmadığı profesyonel bir öykücü olduğu geçmişten gelen öykülerin anlatımı evren bilim ve ilkel insanların yaşam biçimleri, inançları yönünde mitolojinin muhteşem doküman kitabı niteliğinde olmaktadır. Yunan mitolojisi dini inançların ışığında mitler yardımıyla kendilerine ayrı bir dünya içinde kabullenilmiş etkide kutsallık atfedilen eserler yaratmışlardır. Helenistik dönemde anlaması, anlaşılması güçleşen inanç ve mitler, bu dönemde felsefecilerle daha zengin bilgiler ışığında ilerlemektedir. Felsefeyle uğraşan düşünürler Homeros'un öykülerinin alegorik şekilde gizemli yanlarını açıklığa kavuşturmaya çalışmışlardır. Platon mitolojide yer alan tanrılara farklı bir açıdan yaklaşarak, Antik Yunan tarihçi ve yazar olan Herodot'un varoluş kavramına karşı çıkararak, toplumun yönlendirilmesinde etik değerlerin zarar gördüğünü savunarak kendi düşüncesiyle mitlerden bağımsız kalamamaktadır. 11 yy. da alegorik resimlerde büyük değişiklikler gözlenmeye başlanmaktadır. Orta çağ eserlerinde evrensel bilim anlayışıyla eserler üretilmeye başlanmıştır. Tarihi, Kilise yanlısı dini konular, Kralların, Papaların gücünü, büyüklüğünü, ölümü, yaşamı, iyiyi, kötüyü alegori ve sembolleştirerek öğretici sahnelerle eserler üretmişlerdir (Kurtman, 2019, s. 15,16).

Alegori ve sembol ayrı kavramlar olmasına rağmen 18.yüzyıla kadar aynı anlam da beraber kullanılmıştır. Savaşın getirmiş olduğu kötü sonuçların eserlerde gösterilmesi, kilisenin etkisiyle sanatta kendini göstererek erken Hristiyanlık döneminde bu etki dört atlı olarak tasvirle sanat eserlerinde güçlü bir şekilde gösterilmektedir (Köksal, 2006, s. 59). İnsanlık tarihinden itibaren geçmişten günümüze kadar tarih incelendiğinde sayıların kullanımı ve değeri önem arz etmektedir. İncil kitabında da bu sayıların değeri vurgulanmış dört sayısı tanrının gönderdiği meleklerin sayısı olarak belirtilmiştir (Gögebakan, 2017, s. 108).



Resim 7: Albrecht Dürer, "Mahşerin Dört Atlısı", 1497-98, Gravür Baskı, 38.8 x 29.1 cm. (Meyer, 2021) .

Rönesans döneminde Alman sanatçı Albrecht Dürer ‘Mahşerin Dört atlısı’ (Resim 7) eserinde alegorinin tüm ince etkilerini konu bakımından önemli bir şekilde ortaya koymaktadır. Sanatçı ahşap baskı eserinde Soldan dörtnala meleklerin eşliğinde gelen dört atlı: Ölümü, açlık ve kıtlığı, kitlesel ölümlere yol açan Veba, sıtma, verem, kanser gibi salgın hastalıkları. kan ve savaşı betimlemiştir.

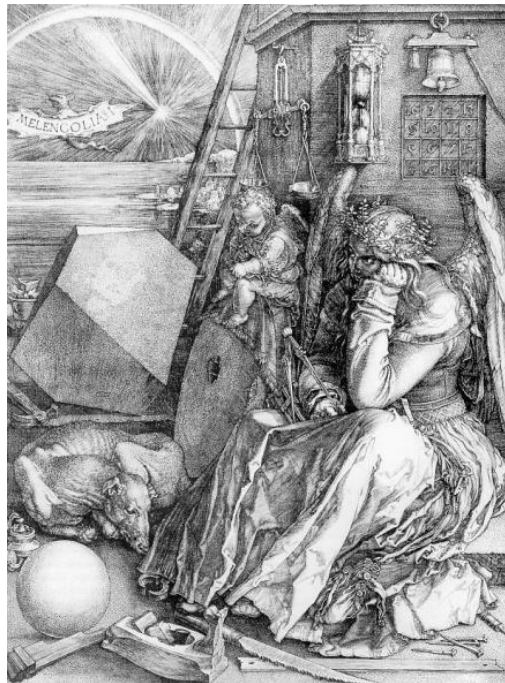
Zamanda yaşanan salgınlar, gücün getirmiş olduğu yenilmezlik etkisi, savaşlarla beraber adaletsizlik ortamı, insanların bu sonuçların içinde yaşamış olduğu çöküntü ve kargaşa dönemi, dört atlı olarak tasvirle sunulmaktadır. Adaletin gelişi ve insanların bu çaresizliği ortadan kalkacağı sembolik olarak Albrecht Dürer ’in yapmış olduğu bu baskı resimle, kilise ve sanat eserinde güçlü bir etki yaratmaktadır (Köksal, 2006, s. 59). Albrecht Dürer yapmış olduğu eserleriyle halkın da takdirini almıştır. Bu eser ve diğer kıyamet günü baskı eserleri, Hristiyanlık inancında kıyamet gününde bu dört atlının ortaya çıkacağına ve kıyamet alameti olduğuna inanılmaktadır (Gögebakan, 2017, s. 120).

Albrecht Dürer en önemli üç gravür baskıdan biri olan “Şövalye Ölüm ve Şeytan” adlı (Resim 8) eseriyle İtalya’da yapmış olduğu binicilik, yiğitlik, kahramanlık çalışmaları, ahlaki fazilet ve şeytan gibi kavramların, somut olarak ifade

edilmesiyle, tanrı ve din olgusuyla orta çağın sorununa ahlaki, düşünsel sorunlarına göndermede bulunmaktadır.



Resim 8: Albrecht Dürer, "Şövalye Ölüm ve Şeytan", 1513, Gravür Baskı, 24,3 x 18,8 cm. (Knight, Death, and the Devil (Şövalye, Ölüm ve Şeytan), y.t.y.).



Resim 9: Albrecht Dürer, "Melankoli I", 1514, Bakır Gravür, 24 x 18.5 cm. (Melencolia I, y.t.y.).

Sanatçının (Resim 9) “Melankoli” adlı eserinde tüm resimde hüznün hâkim olmaktadır. Resimdeki figür hüznü bir şekilde yerde oturmakta, yan tarafında yatan köpek sadakati temsil ederken figürün kanatlarının olması bir melek tasvir edildiğini gösterirken esas mimari sembolü olan (Putto) küçük çocuk melek olarak tasvir edilmesi mimarlığa verilen önemi vurgulamaktadır. Meleğin kanatları alegorik anlatımda göğe yükselmeyi anlatırken, sanatçı burada kadın figürü melek olarak tasvir etmeyip bir hüznü insan figürü olarak sunmaktadır. Yüzü karanlıkta, başını yumruğuna dayamış etrafında sembolik imgelerle karanlık kasvetli bir ruh halindedir. Kaftanı kırışık saçları darmadağın otururken figürün kucağında henüz açılmamış bilginin sembolü kapalı bir kitap bulunmaktadır.

Esere dikkatli bakıldığında bilgeliğin sembollerinden pergel, belinde gücün sembolü anahtar, zenginliğin sembolü para kesesi göze çarpmaktadır. Cetvel, pergel ve diğer aletlerin figürün çevresinde dağınık bir şekilde bulunması geometriye önem verilmesini gösterir. Kadın figürün bakışları korkutucu bir şekilde yapılarak kuyruklu yıldızın ve yarasanın uğursuzluğundan rahatsız olduğunu göstermektedir. Nesneler durgunluğun yaratıcılığa dönüşebileceğine dair göndermedir. Figürler ile arkadaki manzara arasında yedi basamaklı merdiven vardır. Merdiven Ruhların gökyüzüne çıkış sembollerindendir. Dürer’ in güçlü mistik inancı bu sembol ile gravürde belirgindir. Merkezdeki Figürün ayaklarının dibindeki ışıklı küre mistik sembollerdendir. Arka planda bir kuyruklu yıldız ve gökkuşağı vardır. Figürün önünde oturduğu kapısız, penceresiz yapının duvarında suskun çan, kum saati ve terazi yine Satürn sembollerindendir. Sanatçı dönemin etkisini alegorik anlatımı somutlaştırarak anlatması eserlerinde görülmektedir (Köksal, 2006, s. 61).

Romantizmin temsilcilerinden biri olarak tanınan Eugene Delacroix çalışmalarında savaş sahnelerinin alegorik olarak anlatımında romantizmin en güzel akışlarını yansıtarak, renk geçişleriyle de alegoriyi sembolik olarak anlatan önemli sanatçılardan biri olmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020, s. 230).

Paris salonun baş sanatçılarından olan Eugene Delacroix oryantal motifleri de kullanarak kışkırtma amaçlı yaptığı “The Death of Sardanapalus” (Resim 10), isimli bu eseriyle halkın öfkesini üzerine çekmiştir.

Süryani kralı ve Yunan efsanesinin anlatıldığı bu eserle Delacroix egzotikliğin yanı sıra, ölümün romantik eşliğindeki yansımaları vurgulayarak duygusallık ve zorbalığı bir arada vermeye çalışarak alegorik etkisi yaratmıştır.



Resim 10: Eugene Delacroix, “The Death of Sardanapalus”, 1827-28, T.Ü.Y.B, 392 x 496 cm. (The Death of Sardanapalus, 1998).

Bu resimde iki çatışma etkisi beraber verilerek, zevk ve acımasızlık bir arada, ‘Sardanapalus’, yenildiğinin farkındayken, sergilemiş olduğu durum izleyici pozisyonda yatağa uzanmıştır. Hem teatral bir görüntü yanında, cellat yönünü de göstererek alegorik etki yaratmaktadır. Yatak zevk ve sefayı yansıtırken yatağın altından çıkan dumanlar kasvet yaratmakta. Eser halkın tepkisini çekmiş, bir celladın rahatlığı gibi kendi içinde de farklılıkların vermiş olduğu bir anlayışı meydana getirmiştir(Esirci, 2022).

Fransız devriminin anlatım sahnelerinden olan ”Halka Önderlik Eden Özgürlük”(Resim 11) isimli eserinde devrimin güncel olayını sahnelemektedir. Yapmış olduğu bu esriyle halkın gönlünü kazanmıştır. Eguene Delacroix devrim sırasında Paris’te yaşanan bu olayı eserinde özgürlüğü simgeleyen kadın figürünü kahraman olarak işleyen sanatçı bu olaydan etkilenip zafere giden halkın konusunu

işleyerek ilk güncel eserini ortaya koymuştur. Kadın figürü de her dönemde ifadesel olarak alegorik anlatımda başvurulan anlatım biçimi olarak da eserlerde yer bulmuştur.



Resim 11: Eguene Delacroix "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830, T.Ü.Y.B, 260 x 325 cm. (Bouye, 2019).

Resimde tek bir kahraman olmamasına karşın kadın figürü Adalet, şehvet, Aşk gibi konularda işlense de Delacroix'in çalışmasında omuzundan düşen elbisesiyle ve elindeki bayrağıyla zafere giden Kadın gerçek bir kahraman olarak yansımaktadır(Köksal, 2006, s, 65-66). Kadın kafasındaki dönemi çağrıştıran frig şapkasıyla ve elindeki bayrağıyla özgürlük, kardeşlik ve eşitlik gibi kavramların simgesiyle adeta bütünleşmektedir. Zarif görünümünden çok güçlü olarak resmin merkezine konumlandırılan kadın figürü etrafındaki figürlerle birlik olmuş ve bütünlük sağlamaktadır. Halkın büyük kesiminin bu devrimi desteklediğini kadın figürünün etrafında figürleri simgesel olarak konumlandırarak birçok sınıfa da yansıtmaktadır. Burjuvazinin de desteklediği bu devrim arkada görünen katedral ile elinde özgürlük simgeleyen bayrağı tutan güçlü bir şekilde ayakta duran kadın figürüyle romantizmi simgeleyerek alegorik olarak anlatmaktadır (Batur, 2014, s.73).

Sanatçı halkın bu çabası karşısında hayranlık duymuş, Paris'teki kurulan barikatın geçişini, zafer hareketini ve hayranlığını belgelemektedir. Eguene Delacroix

yapmış olduğu bu eseriyle, sanat tarihinde önemli bir yere sahip birçok konuya işlenerek, özgürlüğün sembolü olmuştur (Köksal, 2006, s. 65-66).

Delacroix “Apollo Slays Python” (Resim 12), isimli eserde konusu iyinin kötüyeye karşı mücadelesini ve gecenin ışığa karşı mücadelesini anlatırken, efsane Apollo’nun Delfi Vadisi’ni koruyan Python’un oklarıyla öldürmesini anlatmaktadır. İki ayrı karşıtlık olarak yansıtılan kompozisyonda üstte güneş dünyası ve altta karanlık dünya olarak zıtlığı vurgulamaktadır.



Resim 12: Eugène Delacroix, “Apollo Slays Python”, “Apollo Python'u Öldürüyor”, 1851, Monte Edilmiş T.Ü.Y.B, 800 x750 cm. (Apollo Slays Python, y.t.y.).

Resimde efsane iyinin kötüyeye karşı savaşın ve iyinin kötüyeye karşı kazandığı zaferinin alegorisidir. Ancak Delacroix, Le Brun'un alegorisini kendi yorumuyla başka bir alegori ile güçlendirirken barbarlıkla gürleşen zekâ ve karanlıkla mücadele eden ışığı yansıtmaktadır. Sanatçı eserde çirkini yenen güzellik ve aptallığı defeden insan zekâsının erişebileceği en üst mertebede işleyerek temsil etmektedir. Resimdeki figür mitolojik olarak tasvir edilmektedir. Eserde, yaratıcı kişilik ile bilim ve sanatta başkalaşma adına, bir türün fizyolojik ve anatomik olarak birbirinden farklı yapılar olan Ovidius’un metamorfozların dan aldığı konuları etkili bir şekilde işlemiştir (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 230).

Paul Gauguin (Resim 13) “Vaaz Sonrası” eserinde Empresyonizm akımından uzaklaşmak istediğini açıkça yansıtmaktadır (Yıldız, 2020, s. 37). Yakup peygamberin bir melekle mücadelesi olarak yaptığı “Vaaz Sonrası” isimli çalışması Vaaz sonrasında yaşananlar hikâye sel olarak anlatmaktadır (Kurtman, 2019, s. 34).



Resim 13: Paul Gauguin, "Vaaz Sonrası", 1888, T.Ü.Y.B, 72.2 x 91 cm. (Mattei, 2023).

Uygar yaşamın etkilerinden sıkıldığını anımsatan eserinde beliren çizgiler, primitif yaşamın gelişini yansıtırçasına işlenmektedir. Bilinmiş bir resim kurallarının dışında bu eserde rastgele dizilen figürler kurallardan aykırı bir yorum ortaya koymaktadır. Sembollerle harmanlanan eser Japon sanatının etkisini de yansıtmaktadır. Japon sanatı ve geleneksel olarak yapılan baskı sanatının etkisi bulunan bu eserde renklerin canlı kullanılması ve resmi ikiye ayıran ağaçla kullanılan çizgiler, Gauguin farklı yorumlama tarzını ortaya koymaktadır. Ağacın ikiye böldüğü resimde ağaç bir elma ağacı olup cenneti sembol etmektedir. Bir yanda ayinden çıkan kadınlar diğer yanda Yakup peygamberle bir meleğin güreşini anlatmaktadır (Gökkaya ve Kurtman, 2020, s. 230). Şehrin kalabalığından kaçmak isteyen Gauguin Pont Aven'in Breton köyüne yerleşir. Breton kadınlarının giyim tarzını da resimde işleyen Paul Gauguin 12 sayısının Yakup'un çocuklarının sembolü olarak kullandığı gibi İsrail kabilesini 12 sayısı ile sembolize etmiştir. Resmin sol tarafında bulunan inek dört

Breton azizini temsil ettiği gibi, inek Breton'luların çok çalışarak rahatlığın ve huzurun geleceğini sembolize eder. Zeminde kullanılan Kırmızı renk Jakkop nehrini temsil etmekte olup, Breton'lu kadınların giydikleri siyah renk bu dünya ve ahir dünyayı sembolize ederek ayırmaktadır(Kurtman, 2019, s. 34).



Resim 14: Paul Gauguin, “Arearea”, 1890, T.Ü.Y.B,75 x 94 cm. (Paul Gauguin’in “Arearea” eseri, 2014).

Sanatçı yapmış olduğu “Arearea”(Resim 14) adlı eseri tamamladıktan sonra Paris’e göndermiş fakat çok eleştiri alarak beğenilmemiş, yıllar sonra önemini fark edilerek birçok sanatçıya ilham kaynağı olan eser Orsay Müzesinde sergilenmektedir. Tahiti’nin kırsal yaşam da kadınlar arasında geçen ve oranın kültürünü yansıtan bir eserdir. Türkçe karşılığı “Eğlenti” olarak çevrilen eserde Gauguin ‘nin başka çalışmaların da görüldüğü üzere bu çalışmasında da canlı renkler göze çarpmaktadır. Canlı renklerin göze çarptığı gibi biçimdeki etkiler duyuları harekete geçirerek resmin sadece gözle olmayıp duyularla da ele alınması gerekmektedir. Duyularla görülüp, gözle dinlenen bu eserde birleşik duyu (sinestezi) kurallarının kullanıldığı görülmektedir(Yıldız,2020, s.37-38).

Eserin incelemesinde sanatçı resmin ön tarafında kendi köpeğini kırmızı renkli yaparak yerleştirmiştir. Eserde önde iki kadın figürü ve bir kırmızı köpek dikkat

çekmektedir. Yerel kıyafetli olan figürler den sol taraftaki kadın figürü flüt çalmakta ve resme müzik katmaktadır. Eserin arka planına doğru gidildiğinde bir heykel karşısında dans eden üç kadın figürlerini çeşitli dans yaparak taptıklarını görürüz. Bu sahne aslında orada yaşayan insanların kültürünü yansıtırken, flüt çalan kadın figürü bize aslında arkadaki bu sahnenin düş mü, yoksa gerçek mi olduğu konusunda kafa karışıklığı yaratmaktadır(Yıldız, 2020, s.48).



Resim 15: Paul Gauguin, “Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?”, 1897-1898, T.Ü.Y.B, 139.1 x 374.6 cm. (Kavrayan, 2020, s.50).

Paul Gauguin yapmış olduğu (Resim 15) bu eseriyle birçok soruyla tüm dikkatleri üzerine çekmiş, bu belirsizlik ve soru işaretleri, kompozisyonun dağınık olması her bir figürün esere kattığı anlamla alegorik olarak incelenmesini gerektirmektedir. Sanatçının yapmış olduğu eser incelendiğinde Paul Gauguin 'in bir anıyı resmettiği, ilkel yaşantının olağan dünyasını yansıttığı görülür. Paul Gauguin yaşamı yansıtırken de sanatçı eserlerinde uygar yaşama karşı olduğu, bu yaşamdan kaçmak istediği, ilkel yaşama olan sempatisi anlaşılmaktadır (Aldoğan, 2019, s. 33).

Sanatçı oysaki resim içerisinde anlatım olarak farklı anlamlar barındırmaktadır. Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Nereye Gidiyoruz?” adlı çalışmasında primitif yaşam tarzını yansıtırken aslında o yaşam tarzının kadın ve erkek cinsiyet ayrımı gözetilmeksizin yaşamda uygar ve ilkel topluma dikkat çekmektedir. Uygar toplumun aksine primitif yaşamda da insanların birbirleri arasında ayrım gözetilmeden günlük yaşamlarını geçirdiklerini anlatan sanatçı, figürleri birbirine benzeterek çift cinsiyet olarak yansıtır. Resimdeki figürler incelendiğinde tabloyu ikiye bölen figürle Âdem

ve Havva'nın yasak meyve yemelerini alegorik etki ile kadın ve erkeği aynı figür üzerinde birçok anlam yansıtmaktadır (Walter, 1997, s.50).

Bütün figürlere bakıldığında kadın mı erkek mi olduğu anlaşılmamaktadır, çünkü sanatçı bilerek her iki cinsiyeti aynı figürde birleştirmek istediği görülmektedir. Modern hayatın getirisinin yaratacağı etkinin endişesi ve Gauguin 'in eserinde bunu yansıtmaları dikkatleri eserin üzerinde yoğunlaştırmıştır. Aldoğan'a göre Gauguin, Georges Daniel de Monfried'a yazdığı mektup da eserin içinde bulunan diğer figürlerden farklı olan iki figürün gelecekleri hakkında düşünen iki mor giysiliye dikkat çekmektedir. Hayvanlarla beraber uyumlu bir yaşam içinde bulunan toplumun bu düzenin bozulmasından, doğa ve insanın uyumun bozulmasından endişe duyan sanatçı bu endişesini eserinde sembolik olarak dile getirmektedir. Sanatçı ilkel toplumu ziyaret ederek bu yaşıntıyı gözlemlediği, resimdeki ayrıntılarından fark edilmektedir(Aldoğan,2019, s. 33).

Yaşamı, doğumdan ölüme kadarki süreci yansıtmaktadır. Heykel inancı temsil ederken hayvan ve insan arasındaki üstünlüğe de vurgu yapılmış olmaktadır. Sanatçı eserde ölümden sonraki hayatı cenneti metafor olarak kullanırken, kullanmış olduğu figürler eserde alegorik anlamla, sanatçının bu topraklara duyduğu hayranlığın ve sevginin sembolü olarak yansıtmaktadır (Yıldız, 2020, s. 37,48).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar

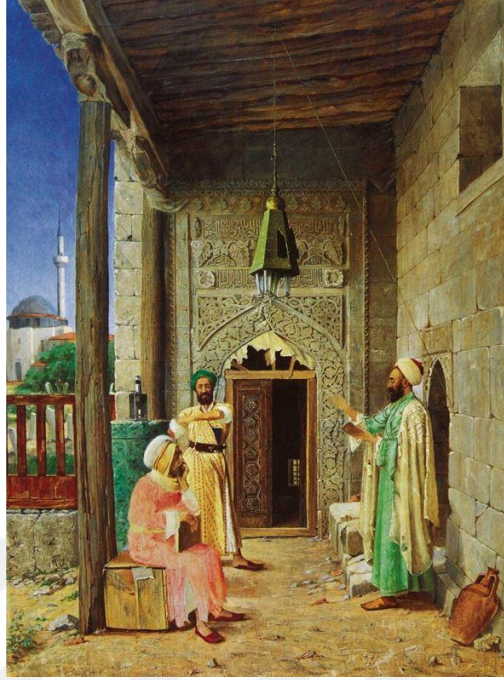
Geçmişin izlerini bugüne taşımayı sağlayan, geçmişle bugün arasında köprü görevi durumundaki sanatçı sanat eserini anlamlandırırken metafordan yararlanmaktadır. Metaforik düşünceyi öne iten etmenler sanatçının resmi üzerinde anlatmak ve vermek istediği mesajları resmin plastik dili içinde dolaylı anlatımlara başvurarak toplumla paylaşma çabaları olduğu düşünülebilir (Kurtman, 2019, S. 8). Amaca ulaşma yolunda ise metaforik yaklaşımları kullandığı görülür. Bu bağlamda Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer alan sanatçılar da eserlerinde metaforik düşünce anlatımını eğilimine gitmişlerdir.

Türklerin kültür değerlerini ileriki kuşaklara taşımasında ayırıcı bir özelliği olduğu gözlemlenmektedir. Orta Asya’da yaşadığı günlerden bugüne geçen süreç için de sosyal yaşamından günlük yaşamına, masallarından, hikayeleri, halk sanatları ve destanlarına kadar hayatın her aşamasında metaforik ve alegorik yaklaşımlar karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Türklerin İslamiyet’i kabul edişinden sonra sanat ortamı, minyatürler resimleri hariç sanatın diğer alanlarında İslam’ın figüre bakış açısından dolayı, figür kullanmamaya çalışmıştır. Genel olarak doğa manzaraları ve soyut kompozisyonlar sanat tasarımlarının egemen yapısını oluşturmuştur. Dolayısıyla metaforik, alegorik ve sembolik imgeler sanatın içinde var olmuştur (Berkli & Gültepe, 2016, s. 45).

Özellikle Osmanlı İmparatorluğunda XIX. Yy ’da batıyla yaşanan gelişmeler batı anlayışına dönük resim sanatında da büyük ilerleme göstermiş yeni bir sanat ortamı ve yeni bir resim anlayışıyla önemli bir dönem olarak tarihte yerini almıştır. (Genç, 2012, s. 408). 1835'te Mühendishane ve Harbiye gibi askeri okullardan mezun olan ve yetenekleri nedeniyle sanat öğrenimi için Avrupa'ya gönderilen on kişilik asker ressamı grubuyla başlayan süreç 19.yy.ın ikinci yarısından itibaren. Süleyman Seyyid Bey, Şeker Ahmet Ali Paşa ve Osman Hamdi gibi sanatçılarla devam etmiş, Türk resim sanatının Batılı anlamda gelişme göstermesi hızlanmıştır (Ersoy, 2017, s. 4,5).

Çok yönlü sanatçı kişiliğiyle bilinen Osman Hamdi Bey orientalizm ’den yararlanmış, sanatçı resimlerinde Doğu kıyafetleriyle işlediği figürleri Türk resmine

başka bir boyut getirmiştir. Figür ağırlıklı eserlerinde kompozisyonlarında kendisi ve aile fertlerinin fotoğraflarını çektirerek kullandığı bilinmektedir (Tansuğ, 1996, s.95).



Resim 16: Osman Hamdi “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” 1890, T.Ü.Y.B, 140 x 105 cm, (Osman Hamdi Bey, y.t.y.).

Sanatçı “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” (Resim 16) adlı eserinde Karaman Hatuniye Medresesi'ni mekan olarak kullanmış, Hatuniye Medresesinin iç kapılarından birisi önün de üç konuşan figürü resimlemiştir.

Hamdi'nin bu resminde, farklı giyinimler içindeki gururlu duruşlarıyla üç figür bir şeyler tartışır olarak betimlenmiştir. Eser dikkatli incelendiğinde figürlerin aynı kişi olduğu gözlemlenir. Figürlerin, eserlerinde model olarak kendini kullandığı bilinen Osman Hamdi'nin kendisinin olduğu söylenebilir. Figürlerin ihtişamlı giysiler içinde olması, aynı zamanda tartışılan konunun kişilerin temsil ettikleri konumlarıyla ilişkili ve ön plandaki iki figürün elinde bulunan kitaplara dayanılarak dinsel içerikli olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla sanatçının eserinin toplumsal bir içeriğe sahip olduğu yargısı çıkarılabilir. Resmin, alegorik bir etki yaratma düşüncesi içinde ortaya konmuş olabileceği söylenebilir (Papila, 2008, s. 124,125).

Osman Hamdi'nin (Resim 17) “Mihrap” bir diğer adı “Yaradılış” adlı resmi en önemli eserlerinden biridir. Rahle üzerinde hamile bir kadın sanki tanrıça gibi dik ve gururlu bir şekilde oturmaktadır.



**Resim 17: Osman Hamdi, “Mihrap” veya "Yaratılış", 1901, T.Ü.Y.B, 210 x 108 cm.
(Osman Hamdi Bey, y.t.y.).**

Bu eser alegorik olarak nitelendirilirken, rahle üzerinde oturan sarı renkli giysileri ile hamile kadın ve ayaklarının altında ki kitaplarla anlatılmak istenen bir metafor etki yaratmaktadır. Eser kadına atfedilen anneliğin kutsallığına, önemine, doğurganlığına övgü niteliğinde kadını yüceltmektedir.

Ayaklar altındaki dağılmış şekildeki kitaplar birçok tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Rahlenin dini çağrışımları nedeniyle, yerde saçılmış Arapça yazılı kitaplarında kuran olabileceği ihtimali akla getirmektedir. Araştırmalara göre Osman Hamdi tüm dinlerin kitaplarını yere sererek ve de tablonun isminin de “Mihrap” olması bu tartışmaları daha da yoğunlaştırarak düşündürmesine sebebiyet vermektedir. Osman Hamdi bu resmi hocası olan Jean- Leon Gerome’nin yapmış olduğu “Tanagra” isimli heykelinden esinlendiği düşünülmektedir. Eserde şamdan ve mumun büyük yapılması dikkati çekerken, kompozisyondaki teknik planlama açısından etkiyi arttırmak için yaptığı düşünülmektedir (Kurtman, 2019, s. 78).

Birçok sanatçının eserlerine konu olan harem ve hamam sahneleri, Osman Hamdi'nin de resmine konu olmuştur (Resim 18) resmin arka planı koyu lekeler algılama hissi ile kendini ön plana itmektedir (Papila, 2008, s. 124).



Resim 18: Osman Hamdi “Harem”, 1880, T.Ü.Y.B, 56 x 116 cm. (Osman Hamdi Bey, y.t.y.).

Ön planda olan figürler mekânın etkisi ile ikinci plana düşmekte mekân detayları ön plana çıkmaktadır. Arka mekândaki çininler ve figürlerin üzerindeki kıyafetlerin ayrıntısı, figürlerin duruşu normal kadın betimlemelerinden farksız görünmektedir. Minyatür etkilerinin bulunduğu bu resim Osmanlı kültürünün yanı sıra Türk motiflerini de barındırmaktadır. Osman Hamdi Bey daima tekeşli olarak uzun yıllar evliliğini sürdüren sanatçı bu eseri ile alegorik bir yaklaşım gösterdiği düşünülebilir.

Batılı anlamda 1883'te güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere açılan Sanâyi-i Nefise Mektebi sanatın zirve ulaşmasında başat bir rol üstlenmiştir. II. Meşrutiyetin ilanının hemen ardından kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk resmi adına önemli bir adım olarak tarihteki yerini almış ve süreç 1914 çallı kuşağının sanat faaliyetleri ile devam etmiştir(Kurtman, 2019, s. 82,83).

Abdülmecid Efendi yapmış olduğu (Resim 19) “Haremde Beethoven” isimli eserinde Abdülmecid Efendi figürlerin aydın, kültürlü, giyim tarzıyla dönemin etkileri ve Batının saraya yansımaları alegorik şekilde resimlemiştir(Papila, 2008, s. 124).



Resim 19: Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven", 1915, T.Ü.Y.B, 154 x 211 cm. (Sağlam, 2021).

Abdülmecid bu eseriyle Oryantalist etkiden uzak sarayı geçmişteki görüntüsünden farklı olarak, sarayın yaşantısını kadınların yaşam tarlarını yansıtmıştır. Abdülmecid fotoğraftan çalışarak, kendini de resimde oturur şekilde yan görünüş olarak resmetmiştir. Karşısında üç müzisyen kişi, Beethoven yazan notlar eşliğinde rokoko süslemeli eşyalar, Batılı tarzda giyinmiş kadın ve erkekler ile dikkatleri resim yüzeyine çekmektedir. Eserin en dikkat çekici yanı, Sultan Abdülaziz'in bronz heykelinin de resim içinde kompoze edilmesiyle geçmişe alegorik bir gönderme olarak, algılanabilir (Kurtman, 2019, s. 82,83).

1914 kuşağı ressamlarından olan Avni Lifij'in eserlerinde odak nokta yine insan figürüdür. Duygu, düşünce ve fantastik konulara alegorik bir etkiyle, sembolist yaklaşımlarda bulunarak kompozisyonlar oluşturmuş ve resimlerine aktarmıştır (Kurtman, 2019, s. 79). Oldukça geniş kapsamlı olarak değerlendirilen bu eserler tek anlam olarak ifade edilmekten ziyade, çok yönlü anlatım olarak görülmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Köksal, 2006, s. 31). Türk resminin önemli sanatçılarından biri olan Hüseyin Avni Lifij resimlerini düşünsel anlatım biçimiyle, coşkulu, coşkun, ilham dolu, genellikle kişisel duygularını yansıtarak lirik çalışmalar yapmaktadır. Bu

alışmalar genelde figür ağırlıklı olup bu kategoride çalışan ünlü sanatçılar arasında yer almaktadır(Dartar, 2014, s 144).

Yapmış olduğu oto portresiyle dikkatleri çeken sanatçı yurt dışındaki eğitimiyle teknik ustalığını zaman içerisinde geliştirmiştir. Atölyede çalıştığı n çalışmaları devam etmiş, bu çalışmalardan ”Alegori” isimli (Resim 20) alışması savaşın rehabetini acı bir şekilde sunarken Alegorik bir anlatımla sunmaktadır.



Resim 20: H. Avni Lifij, “Alegori/Savaş”, 1917, T.Ü.Y.B, 160 x 200 cm (Hüseyin Avni Lifij, 2011)

Sanatçı 1917 de “Alegori” eserinde savaş sahnesini canlandırarak, figürlerin kurgusal düzenlemeyle gerçek figürden çalışıldığı bilinmektedir.

Büyük taarruzun ardından 1922 de Mustafa Kemal Atatürk’ ü karşılayanlar arasında bulunan H. Avni Lifij, Mustafa Kemal Atatürk tarafından Ulusal Kurtuluş savaşında kazanılan zaferi tasvir etmesi istenmiştir. H. Avni Lifij Ankara da savaşla ilgili belgeleri toplayarak “Akgün” (Resim 21) ve “Karagün” adlı eserlerin yapımına başlamıştır. H. Avni Lifij yapmış olduğu bu iki eser “Akgün” ve “Karagün” savaşın iki ayrı yönlerini konu edinmiş bir kompozisyon olarak tuvale aktarmıştır. Sanatçı bu

iki kompozisyonuyla savaşın rehabetini yansıtırken birbiri arasındaki çelişkiyi de ortaya koyduğu görülmektedir.



Resim 21: H. Avni Lifij, “Akgün”,1923, T.Ü.Y.B, 115 x 90 cm. (Ocak, 2011, s.85).

Savaşın yıkıcılığını, halka yapılan zulmün, tahribatın tuvale aktarma çabasından çok sanatçı izleyicinin ahlaki değerleri sorgulaması amacıyla dikkati çekmektedir. Acımasızlığına rağmen savaşta Türk halkının destansı mücadelesini resimde yansıtan sanatçı, askerlerin mücadelesini anıtsal olarak resmetmiştir. Heybetiyle duran asker azmin sonucu zaferin simgesi olarak destansı bir anlatımla yapılmıştır.

Hüseyin Avni Lifij ‘in yapmış olduğu”Karagün” (Resim 22) bu eserde, savaşın anlamı ya da anlamsızlığını ahlaki değerler ışığında sorgulamaya götüren alegorik yansımalar önemli bir yer kaplamaktadır (Ersoy, 2017, s. 25). Hüseyin Avni Lifij ‘in yağlıboya tekniği ile yapmış olduğu bu eser Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde yer almaktadır.

Tabloyu incelediğimizde bir kargaşa ortamını görmekteyiz. Lifij, düşmanın yakıp, yıktığı harabe görünümlü köyde, kalıntıların kenarında tecavüz edilip öldürülmüş, kıyafetleri yırtılmış bir kadın ve bebeğini resmetmiştir. Resimdeki ana obje bu kadın ve bebeğidir. Sadece ayağı görünen bebeğin sırtı annesine uzanmış şekilde ters dönmüş beşiğin üstünde ölü bedenini görmekteyiz. Beşik, ölü kadının altındaki kilim, beşiğin üzerinde ve gökyüzünde süzülen kartal figürleri tablonun arka

planda vermek istediği mesajı aktarmak için üzerine alegorik anlamlar yüklenen öğelerdir (Başkan, 2007).



Resim 22: H. Avni Lifij, “Kara gün”, 1923, T.Ü.Y.B, 93 x 118 cm. (Yasa-Yaman, 2012, 188).

Cumhuriyetin ilanıyla sanatsal alanda da büyük gelişmeler yaşanmış, Halkın bilinçlenmesinin gerekliliği bu konuda atılan adımları da beraberinde getirmiş, Plastik sanatlar, heykel ve resim tam anlamıyla batılı tarzda yapılan teknikle çevreye tanıtılmaya çalışılmıştır. Bireysel olarak sanat eseri üreten sanatçılar, Cumhuriyetin ilanıyla beraber birlik bütünlük içinde gurup çalışmalarına başlamışlardır. Kurtuluş savaşından çıkan halk Cumhuriyetin ilanıyla yepyeni bir döneme girmiştir.

Batı sanatı karşısında Çağdaş Türk Sanatını geliştirme çabaları, geleneksel anlayışla, Batı anlayışındaki resim sanatını harmanlayarak özgün bir Türk resim sanatı oluşturma süreci yaşamıştır.

3.1.1. Çağdaş Türk Sanatında Metaforik Yaklaşımlar

Birçok araştırmaya göre metaforların, hayatın tüm yönlerinde dilbilimin olduğu gibi, felsefi yönden, psikoloji alanında ve sanat alanlarından farklı olarak sosyal alanlarda inançlar, tutumlar ve değerleri de şekillendirdiği bilinmektedir. Dil konusunda araştırma yapan bilim insanları, Metaforun herhangi bir olguyu anlamada vazgeçilmez olduğunu öne sürmektedirler. Metaforun, karmaşık sözcüklerle imgeyi

çağrıştırıp kontrol altına almasıyla dil ve imge birbiriyle kaynaşma göstermektedir (Boynukalın, 2014, s. 37). Türkiye de resim sanatında Metafor'un kullanımı 1960'lı yıllara denk gelmekte ve politik olayların güçlendiği dönemde, karşı görüşlerin bazen alaycı biçiminde ele aldıkları konuları yansıtmaktadır. Geriye bakıldığında, yaklaşık olarak iki yüz yıl kadar Çağdaş Türk resminin Batı resminden etkilenmeye başladığı görülmektedir. Batının kendini geliştirmeye devam etmesi, tüm yeniliklerle Çağdaş Türk resmini de etkilemektedir. Kübizmin figür sel çalışmaları ve soyut anlatım biçimlerinde, tamamen bu etkileşimler görülmektedir.

Çağdaş Türk resminde varoluşçuluk arayışına giren sanatçılar, bireysel olarak yaptıkları resimlerinde dolaylı anlatıma yönelerek, düşüncelerini kullandıkları mekânlar, renkler, biçimler, formlar ve figürlerle oluşturarak bireysel tarzlarını oluşturmuşlardır (Bal, 2009, s. 45) .

3.1.1.1.Yükel Arslan'ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

Metafor Türk resim sanatında tam anlamıyla 1960'lı yıllarda politik görüşleri yansıtmak amacıyla ve aklına takılan düşünceleri aktarmak, sanatı göstermek için sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Bu sanatçılardan biri de Yüksel Arslan'dır.

Bir süre Fransa da yaşayan sanatçı tanışmış olduğu sanatçılar olan Andre Breton ile arkadaşlık kuran ve Jean Dubuffet gibi sanatçılarla uzun süre zaman geçirerek etkisinde kalmış ve okumuş olduğu kitapların etkisinde Marksist düşünceyi benimsemiştir. Sanatçı 1960'larda sanayileşmenin getirmiş olduğu yeniliklerle beraber makineleşme, fabrikalar, emek işgücü, sömürü lülenler ve sömürenler gibi politik görüşlerini yansıtan eserler üretmiştir (Batur, 2014, s. 199).

Türk resminde 1970 sonrasında bir duraklama yaşanır ve sanatçılar bireyselliğe geçiş yaparak sanatlarını sürdürmüşlerdir. Ülkenin yaşamış olduğu sorunlar Kargaşalar, politik yönden yaşanan sorunların toplum içindeki yansımaları sanatı da etkisi altına alarak bir durağanlık yaşatmıştır. Oysaki Türk resminde yaşanan durağanlık sırasında 1970'te Avrupa ve Amerika'da Sanat hareketleri canlılığını sürdürerek tam hızla ilerlemektedir. Amerika ve Avrupa'da popülerliğini koruyan Pop-Art, Happening, Kavramsal sanat, Body-Art ve Yeni Dışavurumculuk ile Grafiti gibi akımlar Türkiye'de 1980'lerde kendini gösterebilmiştir (Güven, 2012, s. 29).



Resim 23: Yüksel Arslan, "Kapitalin Güncellenmesi Serisinden Arture 188", 1978, K.Ü.K.T, 50 x 71 cm. (Sağlam, 2022).

Kapitalizme karşı görüşlerini yansıtan sanatçılardan biri olan Yüksel Arslan Yapmış olduğu Arture serisinden olan (Resim 23) “Kapitalin Güncellenmesi” adlı çalışmasında o günkü sisteme kendi yorumuyla, insanı anlamak üzerine iç çatışmanın dışı vurumu olarak anlatmaktadır. Yüksel Arslan bu çalışmasıyla toplum ve toplum sorunlarına bir göndermede bulunmaktadır (Sümer, 2014, s. 76).

Sanatçı eserlerinde bilinçaltının etkisiyle resimler yaparken Karl Marx’ın Kapital adlı eserinden etkilendiği görülmektedir. Eserlerinde genel olarak toprak boyalar kullanırken, yumurta akı, kül, polen, idrar, kan gibi doğal malzemeler kullanmaktadır. Yapmış olduğu Arture serisinde de kullanan sanatçı Kapitalizmin meydana getirdiği işveren ile emekçi çatışmasını ortaya koymaktadır.

Sanatçı yapmış “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, (Resim 24) olduğu bu eserde patronların işçiler üzerindeki politik yapı yine işçiler üzerinde ezme politikası, küçük görme, köleleştirme adına yapılan toplantıyı anlatmaktadır. Patronlar oldukça büyük resmedilirken işçi insan topluluğu da oldukça küçük resmedilmiştir.

Resimde yükselen binalar arasına sıkışmış küçük boyutlarda işçi ve devasa büyüklükteki iş veren arasındaki uçurumu metaforik olarak yansıtmaktadır. Binalar arasına sıkıştırılan bu toplantı büyük şehirler arasın da kaybolan eski yapı düzenine bir gönderme niteliğindedir (Batur, 2014, s. 199).



Resim 24: Yüksel Arslan. “Arture 181, Tekelci Devlet Kapitalizmi”, 1976, T.Ü.Y.B, 71 x 82 cm. (Gönen, 2021).



Resim 25: Yüksel Arslan, Arture 186, 1976–77, T.Ü.K.T, 73.5 x 108.5 cm. (Gönen, 2021).

Yüksel Arslan “Arture 186” (Resim 25) de masa etrafında toplanan statülerine göre yer alan, alt ve üst arası ilişkiler arasında standartlara göre yerleştirilen takım

elbiseli bürokratları yerleştirmektedir. Yarı insan yarı hayvan olarak resmedilen figürler önden arkaya doğru silikleşmiş bir görüntüde verilmiştir. Yarı sinek olarak belirtilen kırmızı gözleri ve kan emici hortumlarıyla sistemin rütbe sel olarak yüksek mertebede yer verilmektedir. Yüksek mertebede yer alan bu kişiler sistemin sömürücülüğünü belirtirken bir yandan da yüksek binalarla sanayicileri temsil eden insanlar yerleştirilmektedir. Resmin arkasına doğru gidildiğinde karmaşa iyice çoğalmakta iken bu sistemin koşullarının kimlere ne kadar alan ve imkân tanıdığını resmederek metaforik dille tepkisini göstermektedir (Batur, 2014, s. 199).

3.1.1.2. Kasım Koçak'ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar



Resim 26: Kasım Koçak, “Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim”, 1996, T.Ü.Y.B, 220 x 210 cm. (Kasım Koçak, 2011).

Kasım Koçak Maltepe ressamı olarak anılan topluluğun öncüsü ve kurucusu olmuştur. Sanatçı ülke sorunlarına kayıtsız kalmayarak Kendi üslup ölçüsüyle eserlerinde yansıtmaktadır. Figürlerini bazen deformasyonlarla bazen mutasyona uğratarak kendi sanat anlayışıyla ülke de yaşanan olaylar karşısında eserleriyle tepkisini göstermeye çalışmıştır.

Neşet Günal'ın öğrencilerinden Kasım Koçak, Anadolu insanının yaşamsal sorunlarının yanında Anadolu insanının yiğitliği, doğruluğu ve yardım severliği

konularını delilik (Resim 26) gibi konulara tipolojilerde ele alarak değinmektedir (Terzi, 2008, s. 76). Arka yüzeye katman halinde uygulanan renklerin, gölgelerin etki olarak korkutucu özellikte olup ürperti hissi vermesi, gölgelere bir canlılık bir hareket katmaktadır. Gölgelerde verilmek istenen dört zaman dilimini farklı açılarla, şeffaflıkla zamanın sürecini belirterek görsel olarak sunmaktadır (Yalçın, 2016, s. 75).

Kasım Koçak Toplumsal, siyasi içeriği olan sosyal gerçekçi sanat anlayışıyla, sosyal, siyasal ve de günlük olayları (Resim 27) kendi üslubunu resimlerinde yansıtarak işlemektedir. Eserdeki çıplak erkek figür izleyicide insan çaresizliğini, güçsüzlüğünü yansıtmaktadır.



Resim 27: Kasım Koçak “ Kendini Ateşlere Atmak”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, T.Ü.Y.B, Ölçüleri bilinmiyor. (Özdemir Sağkan, 2018).

İnsanın bir adım öteye geçmesi, yolun sonunun geldiğini anlatan anlam taşımaktadır. Cennet ve cehennem arasında durulduğu teslimiyet bağlamında düşüncelere sevk etmektedir. Renklerin önden arkaya doğru, koyudan açığa doğru işlenmesi derinlik etkisini yaratmaktadır. Açık sarı rengin uygulanması çok derinlerden gelen ışığı yansıtırken bir yandan da ürkütücü bir his yaratmaktadır (Sağkan, 2018).

Sanatçı tavrı açısından egemen talebe her zaman ters düşen Kasım Koçak, kendisine has birK çizginin günümüz önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Yaşadığı

toplumda olumsuz bulduğu sosyal, politik ve kültürel oluşumlara karşı kendine has bir düşüncenin resimsel dilini kullanan Koçak, desen yeteneği ile hayal gücü ile ürettiği resimlerinde çarpıcı alegorilerin resimsel ve sarkastik dışavurumunu ortaya koymuştur. (Koçak, 1996, s.3) Aktüel olaylar üzerine eleştirel yaklaşımları da resimlerinin ana ögesi olarak seçerken görsel ve yazılı medyadan aldığı haberleri doğaçlamacı bir yaklaşımla biçimsel siyah-beyaz dengesi, içinde kendine özgü kompozisyonlara dönüştürerek resmin plastiği içinde alegorik hikâyeler yaratır (Tıngır, 2022, 20-24).

Sanatçının Anadolu yaşamının otantik ve eleştirel yorumu üzerine odaklanarak metaforlara yöneldiği ve çağdaş anlamda bir ironinin temellerini oluşturduğu söylenebilir.



Resim 28: Kasım Koçak, “Siyah Takımlı Adam”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, K.Ü.Y.B, 30 x 33 cm. (290. Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri, 2016).

Anadolu yaşamını anlatırken görsel metaforlarla, özgün yorumuyla evrim geçirmiş insan figürleri (Resim 28) kendi üslubu içinde yer verir. Sanatçı yorumlarında klasik-figüratif sanat disiplinine yönelik bir anlayışı yansıtır. Kasım Koçak, derinlik hissini açığa çıkaran figüratif resimleriyle zengin iç dünyasının da dışa yansımasıdır.

Figürlerdeki deformasyonlar izleyicide ürkütücü bir etki yaratmaktadır. İnsanı yoksa başkalaşmış bir maymun etkisi vermekte, arkada görünen figürcü gölge etkisiyle düşünmeye sevk etmektedir(Sağkan, 2018).

3.1.1.3. Aydın Ayan’ın Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

1960 sonrasında yaşanan olaylar 12 Mart darbesiyle birçok olayları beraberinde getiren politik etkiler ekonomik, siyasi baskılar, bunalımlar sanatçıları da etkilemiş ve sanat yapıtlarında bu buhranlılığı yansıtmak adına çalışmalar yapmışlardır. Bu anlamda tepkisel algılarını ortaya koyanlardan biride Aydın Ayan olmuştur. Siyasetin bu denli çalkalandığı dönemde sanatın da etkilendiği anlaşılmaktadır (Terzi, 2008, s. 78).



Resim 29: Aydın Ayan “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1980, T.Ü.Y.B, 160 x 100 cm. (Arda, 2007, s. 77).

Aydın Ayan 1979 yılında yapmış olduğu eserinde geçmişin izleri ustalıkla yansıtmaktadır. Sanatçı “ Bir Memleketin Simgesel Portresi” (Resim 29) adlı resimde tarihin izlerini yansıtırken, resmin ön kısmında yer alan mezar taşları süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Resmin kompozisyonun da kurgulanmış imler ile verilmek istenilen kaderci yorumlarla, insanlığın yaşamak zorunda kalacağı yaşantıyı karmaşık mesaj yöntemiyle vurgulamaktadır. Sanatçı geçmişin izlerini resimlerinde bazen çocukluğuna giderek ya da kurgusal hayali yöntemler ile kuru ağaç gövdeleri, dikenler,

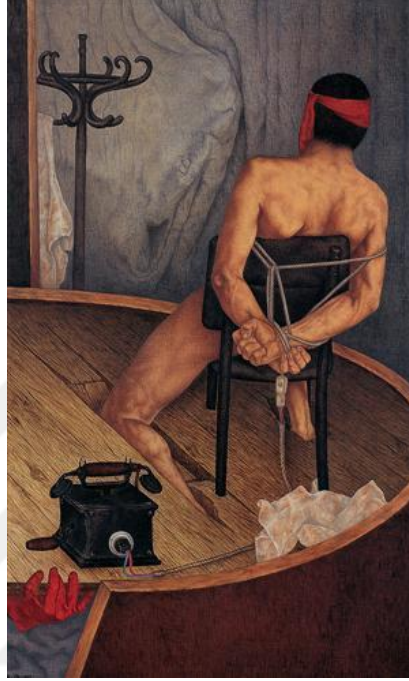
kurtlar, kargalar, parçalanmış leş görüntülerinin oluşturduğu imgelerden yararlanarak insanlığın kendi yarattığı felaketi içindeki drama, eleştiri niteliği taşımaktadır. Kaligrafik ve bitkisel tezyinlerle süslü olan, mezar taşları ayakta ve bazıları yatık şekilde resmeden sanatçı geçmiş ve geçmişin zaman içindeki yerini olduğunca yansıtmaktadır. Sanatçı ustalığını konuştururken eser üzerindeki mezar taşları önünde deve dikenleri ve yerde yatan beyaz oyuncak bebek, geçmişle bugün arasında, doğumla ölüm geçişlerine bir metaforik gönderme niteliğindedir.



Resim 30: Aydın Ayan, “Patron (BigBoss)”, 1978, T.Ü.Y.B, 160 x 100 cm. (Arda, 2007, s. 75).

1970’ ler Türk resminin bütün dünyayı ve toplumu ilgilendiren, gerçek yani soyut ve somut eğilimlerin bireşimi açık olarak yansıdığı yeni başlangıçların başladığı ortamın ısındığı dönem olmaktadır. Dönem sanatçıları kendilerini yeniçağa ayak uydurmaya çalışırken, yeni sanatçılar üsluplarını geliştirmeye yeni açılımlarda bulunmaya başlamışlardır. Figüratif eserlerle İfadeci ve eleştirel yaklaşım tarzda sanatını icra ederek düşüncelerini metaforik düşünce anlatımıyla ortaya koymaktadır. Aydın ayan da eleştirel yönünü göstermiş yapmış olduğu yağlıboya ve gravür baskıyla “Patron (BigBoss)” (Resim 30) ve “Elektrik işkencesi” (Resim 31) adlı çalışmaları 12 Mart sonrasında siyasi olayların yoğunlukla yaşandığı bir dönemde yapmıştır. Patron ve işçi sınıfını eleştirel bir dille yorumlayan Aydın Ayan, iki eseri tek bir anlatımla

yorumlamasını yapmaktadır. Sandalyede oturan figür elleri ve gözleri bağlı arkası dönük bir şekilde oturmaktadır. Karşıda bulunan askı isteklerinin askıya alınmasına bir gönderme olurken, yerde bulunan beyaz kumaş parçası ile barışa metaforik bir anlam yüklemektedir (Koç K. , 2011, s. 55).



Resim 31: Aydın Ayan, “Elektirik işkencesi”, 1978, T.Ü.Y.B, 160 x 100 cm. (Arda, 2007, s. 75).

Patronla çalışan arasındaki kopukluğa dikkat çeken sanatçı, sandalyede patronu otur bir şekilde işkence çeken genci elindeki tüm kucağını kaplayan urinuar ile hiç kalkmadan film izler gibi seyretmektedir. Koltuğuna oturarak umursamazca izleyen patronun el ve ayakları deformasyona uğramıştır. El ve ayaklarının büyüklüğü patronun gücünü simgelerken, diğer resme kadar uzanan el işkence çeken gencin etrafında dolanarak gücünü metaforik olarak figür üzerinde göstermektedir(Göktepe,2018,s.168).

3.1.1.4. Ahmet Yeşil’in Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

Sanat her dönemde olduğu gibi farklı kavramları ifade etmek için gündelik hayatta bedensel atıklardan dahi yararlanarak nesneye yüklenen anlamla anlatmak istediklerini kavramsal ifadelerden yararlanarak etkili ve güçlü bir şekilde anlatmaktadırlar.

Ahmet Yeşil (Resim 32) resimlerinde sıklıkla deniz ve gemi temasını halatlar ile yansıtmaktadır. Bilinçaltının dışa yansmasıyla eserini soyutlayan sanatçı geçmişin izlerinden kopamayarak resimlerine yansıtmıştır.



Resim 32: Ahmet Yeşil, “İsimsiz”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, T.Ü.Y.B, 80 x 120 cm. (Ahmet Yeşil, Online Katalog, Sanatçının Favorileri, y.t.y.).

Kullanmış olduğu halatı, dış dünyasından koparıp duygu ve düşüncenin yanı sıra toplumsal, ekolojik, siyasal gibi yaşamda sezgisel gücüyle evrenselleşme yolunda olan plastik anlatım diline dökerek kendi düşünsel gücünü yansıtmayı başarmaktadır. Sanatçı halatı ritmik kıvrımlarla yansıttığı resminde, yaşantısındaki sarmallığa gönderme yapmaktadır. Halatın uzamsal sonsuzlukta uzayıp gitmesi, izleyicinin sınırları kendisinin belirleyeceği görsel içerikli metaforlar ve alegorik kurgularla kendi algı ve anlam içeriğiyle yorumlamasını sağlamaktadır (Tunç, 2013, s. 51).

Sanatçı ilk yıllarında izlenimci tarzda peyzaj çalışmalarından sonra, ikinci dönem olarak adlandırabileceğimiz 1980 ve 1989 yılları arasında toplumsal sosyal içerikli çalışmalarda yapmıştır. Çalışmalarında toplum sorunlarına değinirken (Resim 33) genel olarak kadın ve çocuk figürlerini konu olarak kullanmıştır. Resimde bulunan figürlerin yüzlerindeki etki konu bakımından tematik anlam içerirken halat bağlayıcılıktan çıkıp anlam olarak anlamaya yönelmiştir. Halat ve figür başka boyutta yer alarak anlam yüklemektedir.



Resim 33: Ahmet Yeşil, “Kompozisyon”, 1987, T.Ü.Y.B, 60 x 70 cm. (Ahmet Yeşil, 2019).

Halatın bu rolü bağlayıcılığından uzaklaşarak tamamen maddi dünyadan kopar ve resmin düzleminde yepyeni anlamlara yol açmaktadır. Toplumsal sorunlara karşı duyarsız olmayan sanatçı, eserlerine çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Kullanmış olduğu figürler antik çağdan çıkmışçasına heykelsi görünümde resmetmektedir. Resimdeki figürler heykel görünümde resmedilirken etrafında kırılmış taşlar heykel parçaları görülmektedir. Gerçeklikten kopmayarak hayal gücüyle yine gerçekliğe karşı soyut yansımalarla anlamlar yüklemektedir.

Sanatçı resimlerinde savaşı dramatik etkiler verirken, biryandan da cinsellik, özgürlük ve savaşın yanında barışı (Resim 34) da eserlerinde dillendirmektedir. Eserler kendi dönemindeki siyasi ve sosyal olayları ustalıkla yansıtmaktadır. Resimlerde figürler yüzlerine yansıyan anlamlarla verilirken yine heykel etkisiyle gerçeklikten uzaklaşmamaktadır. Kadın temasını kullandığı bu eserde barışı beyaz güvercinle simgelemektedir. Bir yandan toplumla olan hesaplaşmasını yansıtmaya çalışırcasına etki bırakan sanatçı, bir yandan da kadının ezilmişliğine toplumdaki yerine göndermeler de bulunmaktadır (Tunç, 2013, s. 51).



**Resim 34: Ahmet Yeşil “Figürlü Soyut Kompozisyon”,1990, T.Ü.Y.B, 80 x 50 cm.
(Ahmet Yeşil, .y.t.y).**

3.1.1.5. Turgut Özdemir Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

Turgut Özdemir doğadan yola çıkarak, somut objeleri soyutlamacı bir anlatımla ifade etmeye başlamıştır. Bu çalışmalarını, “İnsan beynindeki sade düşüncüyü yakalamak” tezi üzerine kurmaktadır. Kendine özgü küçük dokularla resim tarzını oluşturmaktadır. Figürsel etkiler kullanarak doğanın ve figürü iç içe etkilerindeki bağı yansıtmaktadır. Sanatçı 2000 yılı sonrası kullandığı küçük dokuları, resminin tamamına uygulamaya başlamıştır. Ara ara renk perspektifiyle renklerde uyguladığı yansımalar resme derinlik katmaktadır. Bu küçük dokular, ışık ve renk temelli bir anlatım tarzını uygulamasına olanak sağlamıştır (Özdemir, (y.t.y.)).

Sanatçı doğadaki gözlemlerini tuvale yansıtmaya çalışmaktadır. Yapmış olduğu resimler (Resim 35) doğanın parçası olan çiçekler, dağlar, denizler onun ilham kaynağı olmuştur. Kendine özgü bir üslup yakalayan sanatçı kullanmış olduğu halat sal etkiyi farklı bir yorum getirmiştir. Kesik çizgilerin bir araya getirerek somut olan objeye soyut bir etkiyle tuvale yansıtmaktadır. Renklerin ser ve yumuşak geçişleri derinlik etkisi yaratmaktadır. Merkez de yerleştirilen lale motifi halatın yorumsal etkisiyle farklı bir boyut katmaktadır (sanatgezgini.com, y.t.y.).



Resim 35: Turgut Özdemir, 2017, T.Ü.Y.B, 120 x 90 cm.(Turgut Özdemir, y.t.y.).



Resim 36: Turgut Özdemir, "Figüratif Hayal", 2012, T.Ü.Y.B, 70 x 70 cm. (Turgut Özdemir, y.t.y.).

Turgut Özdemir (Resim 36) diğer sanatçılardan farklı olarak kullanmış olduğu motifleri farklılaştırarak kullanmaktadır. Halatın halat olmaktan çok doğanın bir parçası olarak birbiriyle özdeşleştirmektedir. Sanatçı doğanın yanı sıra bu kullanmış

olduğu dokuları insan figürleri üzerinde de uygulamıştır. Eserde ki figürlerin duruşları dokuyla birleşerek anlatımı etkinleştirmektedir. Renklerin doku üzerindeki etkisi insanın ruh halini yansıtmaktadır. Turgut Özdemir 'in de istediği tam anlamıyla insan düşüncelerine yönelik olmaktadır.



Resim 37: Turgut Özdemir, “Doğadan”, 2022, T.Ü.Y.B, 65 x 65 cm. (Turgut Özdemir, y.t.y.).

Doğanın soyutlamacı halini yansıtan (Resim 37) Turgut Özdemir doğanın insanı iç dünyasındaki etkisini anlatırken kullanmış olduğu imgeler, imgeden çıkarak doğanın ta kendisi olmaktadır. Kullanılan renkler keskin ve yer yer sert geçişler sağlamaktadır. Resmi renklerle de anlatarak görsel algı sağlamaktadır. Soğuk ve sıcak renklerin ara ara keskin geçişler resimdeki manzarayı bize soyutlaştırarak, renklerin suyla beraber dalgalanmasını sağlamaktadır. Doğayı başka boyutta resmetmektedir. İnsan beyninin görme yetisini beyin yardımıyla bir nevi sadeleştirmektedir bunu da doğa ve somut nesnelerle sağlamaktadır (sanatgezgini.com, y.t.y.).

3.1.1.6. Neşe İkbal'in Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

Neşe İkbal Şen eserlerinde birçok teknik uygulamaktadır. Yapmış olduğu çalışmalarda uyguladığı teknikleri birçok sanatçı uygulasa da sanatçının kendine has çalışmalar üretmektedir. Sanatçı özgün çalışmalarında (Resim 38) nokta, leke ve

izgileri kullanmıştır. Üretmiş olduğu eserler, ince motiflerin naifliğiyle birleştirilmiştir. Sanatçının kültürel özellikleri tuvale tařıdđđı görülmektedir. Kendi tarzını yansıtan sanatçı nokta, leke ve çizgilerle geçmişi, günümüzde yaşananları mitolojiyle kültür ögeleriyle birleştirerek yansıtır (Kevseroğlu. N,2013).



Resim 38: Neşe İkbal şen, “Hoşça kal Deme Resim”, 2013, T..K.T, 78.7 x 70.9 cm. (Neşe İkbal şen, y.t.y.).



Resim 39: Neşe İkbal şen, “İçimdeki Tanrı-Tanrı benimde”, 2011, T..Y.B, 160 x 130 cm. (Neşe İkbal şen, y.t.y.).

Neşe İkbâl bu eserlerinde noktalama ve tarama tekniği kullanarak görsel etkilerle kendine has bir tarz yaratmaktadır. Noktalama ve çizgi tekniğiyle yaptığı çalışmalara terapi adını vermektedir. Sanatçı realist görselliği nokta, taramayla birleştirerek geleneksel motifleri iğneyle işler gibi (Resim 39) gerçekçi öğelerle yansıtmaktadır. Mitoloji, kadın, hat, Anadolu, Osmanlı gibi kısaca geçmiş ve günümüzde yer alan tüm kültür değerleri resimlerinde görmek mümkündür.

Renklerdeki canlılık, şiirsel konu anlatımı bazen tablolardan taşarak, Batı'nın etkisinden naiflikle uzaklaşarak kendi kültürel kaynaklarıyla resimlerini oluşturmaktadır (İkbâl, 2013).



Resim 40: Neşe İkbâl Şen, "Kaostan sonra Taksimde", 2013, T. Ü.Y.B.ve Akrilik Boya, 78.7 x 70.9 cm. (Neşe İkbâl Şen, y.t.y.).

Neşe İkbâl Şen gelenekçilikten uzaklaşmayarak kullanmış olduğu motiflerini farklı bir yorumda getirmektedir. Kullanmış olduğu motiflerin çizgisel formları figürse etkiyle de sunmaktadır. Yapmış olduğu (Resim 40) tablosunda sert geçişleri görülmektedir. Çizgilerin, noktaların motif etkisinden kopmayarak kıvrımlar ile kadın figürlerinin üzerinde naif bir etki yaratmaktadır. Kadının estetik sel yapısı renklerin geçişleriyle etkise bir form yaratmaktadır(Kevseroğlu. N,2013).

3.1.1.7. Mehmet Uygun'un Resimlerinde Metaforik Yaklaşımlar

Mehmet Uygun kullanmış olduğu imgeleri doğal estetiklerini farklılaştırarak ve hesaplayarak yön vermektedir. İmgeler onun için sanatta kullandığı bir araç

olmaktadır. İnsanın doğadaki yerini sorgularken bir yandan da düşünce ve fikirlerine değinmektedir. Kent yaşamının getirmiş olduğu sorunlar sanatçının da bu sorunlara kayıtsız kalmamasını sağlamıştır. Siyasi görüşlerini kullanmış olduğu hayali karakterlerle eserlerine yansıtmaktadır. Modernleşen 20.ci y. İnsanın bu modern gelişmeler karşısında kendi kalıplarına sıkıştırılmasına tepki gösteren sanatçı insan figürlerini değişik yaratıklara benzeterak eserine yön veriyor. Figürleri bilgisayardan çıkmışçasına yarattığı karakterleri kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 41: Mehmet Uygun, "Kamyon", 2000, T.Ü.Y.B, 200 x 160 cm, (Batur, 2014).

Mehmet Uygun'un 2000 yılında yapmış olduğu (Resim 41) "Kamyon" adlı eserinde Rönesans kompozisyonu olan üçgen yerleştirme yer almaktadır. Konu olarak büyük dinleri alan sanatçı asal sayılar olan 7 ve 19 üzerine kurgular yapmıştır. Resimde Kamyon arkasındaki cami minaresi olarak beliren görüntüsüyle İslam dinine, arabanın önünde çarmıha gerili olan İsa silüetiyle ise Hristiyanlığa işaret ederek üç büyük dini konu almaktadır. Kullanmış olduğu karakterler hayali tiplerden oluşmaktadır. Mekanikleşen insan tiplerini cinler ve perilere benzettiği karakterlerle kendi eleştirilerini yansıtmıştır (Batur, 2014, s. 125).

Sanatçı fantastik figürlerle yaratmış olduğu dünya içinde devasa varlıklar resmin başkarakterleridir. Doğüstü varlıkların (Resim 42) daha büyük ve küçük gösteren

gerçekliğin dünyasından kopmayarak figürlerle kendince abartılı fantastik bir dünya yaratmaktadır. Kent kültürünün sıkışmış kalıplaşmış tarzını yıkar gibi sorunlara kendi tarzında eleştiri getirmektedir. Bürokrasinin işleyişini eleştiri mahiyetinde, yaratmış olduğu fantastik figürlerin devasa büyüklüğünün ayakları altına almaktadır.

Kendi yaratmış olduğu karakterler birbirine benzeyen figürlerden oluşmaktadır. Bu figürler bilgisayardan çıkmış gibi günümüz teknolojisini ele alırcasına çoğaltılabilir karakterler yaratmaktadır. Eserde de aynı figür ve karakterler kullandığı gibi bu karakterleri renklerle yansıtmaktadır.



Resim 42: Mehmet Uygun “Müzişyen” 1964, T.Ü.Y.B, 150 x 130 cm. (Mehmet Uygun, y.t.y.).

Bürokrasiden figürleri kravatlı küçük ve renkli yüzlerle göstermektedir. Merkezde büyük olarak yerleştirilen karakterler yeşil, diğeri ve arkadaki havada uçuşan küçük figürler sarı renk olarak resmedilmiştir. Renkli yüzlerle yapılan bürokrasi kimliklerin çeşitlilik yansıtan kimliklerine metaforik bir gönderme niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Elinde gitar olan figür ve arkadaki figür bürokrasi kimliklerin içinde, iki figür müzik aletiyle dans ederek tepkilerini sunmaktadır (Çalikoğlu, 1999).

Mehmet Uygun bürokrasi eleştirilerinin yansıra doğanın (Resim 43) tahrip kârlığı konusunda eleştiriler de getirmektedir. Geçmiş, gelecekle ve bugün arasında

“bahçe” metaforu kurgulayan sanatçı “Seksi Piliç” adlı esriyle insanoğlunun doğadaki yaşamı sadece kendisine mal etmesi sanatçının bu konuya eleştiri bakımından farklı bir bakış açısı getirmektedir. Eserlerin yarı insan yarı hayvan tiplerleriyle dikkatleri resme çekmektedir. Doğanın tahrip kârlığına yapmış olduğu resimler deki figürlerde desen ve renkler birçok soruyu da beraberinde getirmektedir.



Resim 43: Mehmet Uygun “Seksi Piliç” 2018, T.Ü.A.K, 27 x 20 cm, (Mehmet Uygun / Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, 2019).

Çizgisellik ve renk tonlamalarıyla fantastik olarak yapılan figür dünyevi zevklerimi yoksa doğa karşısında insanoğlunun tekinsizliğini, ya da çok tan kaybedilmiş doğadaki yaşamı sorularını yansıtmaktadır. Kullanılan canlı renklerle tüm sorulan bu soruları biryana itip güzel günlerin geleceği konusunda iyimser mi yaklaşıyor çelişki yaratmaktadır(Çalıköğlu, L. 1999).

3.1.2. Çağdaş Türk Sanatında Alegorik Yaklaşımlar

18.yy başında Osmanlı imparatorluğunda her alanda değişimler gözlenmektedir. Osmanlı siyasi, askeri ve ekonomik alanlarda Batılı anlamda değişimler yaparken Batı resim anlayışı Türk resmini etkisi altına aldığı yansımaları da görülmektedir. Türk İslam anlayışına dayalı iki boyutlu minyatür yerine perspektif kurallarının uygulandığı, form ve hacim kurallarının yanı sıra, ışık, gölge gibi resmin temel

kurallarıyla yağlıboya resimlere geçmişlerdir. Batı etkisi devam ederken, dönemin toplumsal sorunlarına da değinmeye başlayan ressamalar bu alanda eserler yaparak değışime ayak uydurmuşlardır. Dönemin etkilerini, tarihi olayları milliyetçi bir etki yaratarak resim sanatına yansıtmışlardır. Türk resim sanatçılarının Batı'nın etkisiyle ürettikleri yapıtlarında gurup çalışmaları üslup açısından birlik içinde olsa da, bireysel olarak da konularını belirlemişlerdir. Askeri okullardan mezun olan ressamalar genel olarak figüratif resimlere sıcak bakmayıp doğalcılığa ilgi gösteren resimleri konu olarak işlemişlerdir. Türk Resim sanatında İslami bakış açısından dolayı figür çalışmalarından uzaklaşan sanatçılar 19. Yy da mimari ve doğa resimleriyle eserler üretmişlerdir (Papila, 2008, s. 118-121).

Minyatürde işlenen alegori, İslamiyet'in tasvire yaklaşımından dolayı sembolik anlamda çeşitlilik göstermiştir. Türk resminde; Tanzimat fermanı ve batılı anlamdaki değışimin etkisiyle edebi metinlerdeki gelişmelerle birlikte minyatürde de bir durağanlık yaşanmıştır. 1880'lerde Sembolizm akımının Fransa da doğmasıyla, Fransa'ya öğrenim için giden ressamlarımız etkisi altında kaldıkları sembolizm akımını alegorik ve fantastik bir biçimde resimlerindeki etkisi görülmektedir. Tasvir yasağının etkisiyle tuval resimlerinde (pentur) den uzak duran ressamalar, Batılı anlamda resimler yapabilmek adına öğrenme çabasına girmiş ve anlatımcılıktan uzak durmuşlardır. Sembolizmin kullanılmasıyla birlikte kendi düşünce tarzlarını sembolik anlamda aktarmak adına yapmış oldukları çalışmalarla, sembolik resimler yapan sanatçılar artmıştır (Kurtman, 2019, s. 2,3). Demir'e göre, sembollerle istenilen anlam bazen bir hikâye anlatma olarak algılanabilir, bu anlatımın bölgelere göre, yaşantılara göre farklılık göstere bilirliliğini vurgulamaktadır. Zamanla birçok görüşün meydana gelmesiyle birlikte sembol ve işaretlerin insanların ihtiyaçlarından ortaya çıktığını savunmaktadırlar (Ersoy, 2017, s. 25).Günümüz sanat anlayışında da bu etkiler devam etmekte olup video art, kavramsal sanat, hiperrealist gibi eserlerde de kendini göstermektedir. Tüm bu etkileşimler doğrultusunda Çağdaş Türk sanatı da Batı sanatı gibi, sanatın anlamlandırılarak aktarılmasında, kendi evrenselliği içerisinde sanatını yansıtmaktadır. Birçok Türk sanatçısı Çağdaş Türk resmini anlamlandırarak Batı'dan geri kalmadan resimlerini alegorik olarak yansıtmayı başarmışlardır (Giderer, 1993, s. 3).

3.1.2.1. Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar

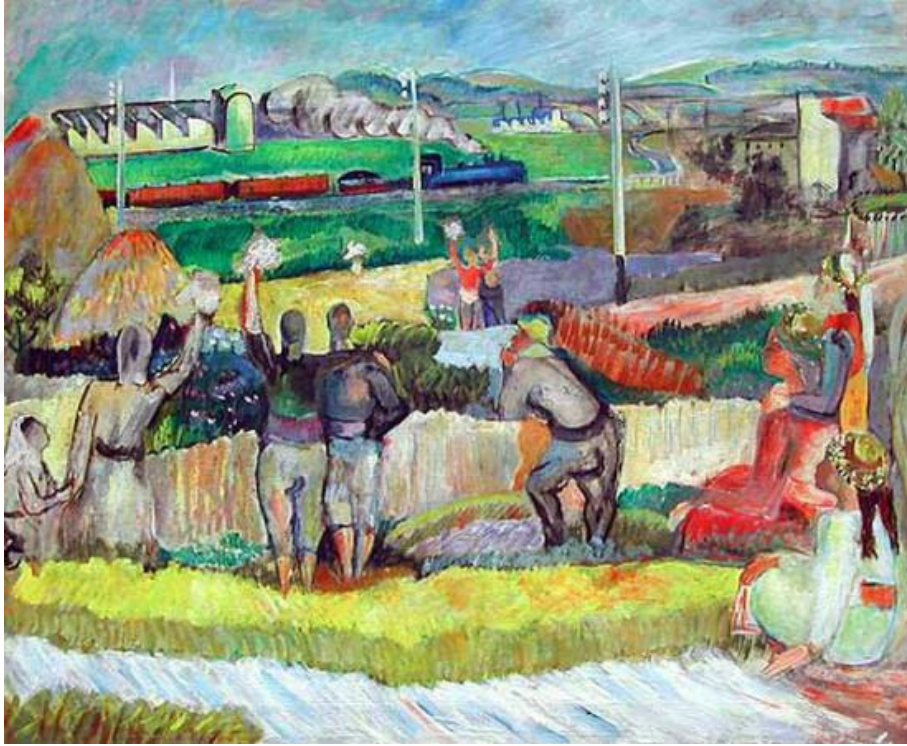
Kübizm akımından etkilenen Bedri Rahmi Eyüpoğlu yeniliklere açık kişiliğe sahip bir sanatçı olmaktadır. Batıya yöneldiğini, eserlerinde kompozisyon olarak yansıtmaktadır. Yapmış olduğu eserlerinde Anadolu’yu yansıtırken birçok yan anlamlarıyla beraber, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ve yapılar oluşturarak metaforik etki yaratmaktadır. Eserlerinde genel olarak kendi kültürümüzden bir parça görülmektedir. Anadolu kültürünün parçaları kendini belirtirken anlamca çok yönlü olarak araştırılması gereken, göstergebilim etkisi oluşturmaktadır. Sanatçının eserleri incelendiğinde nesnelerin hayal gücüyle metaforik etkileri alegorik olarak yansıdığı fark edilmektedir (Köksal, 2017, s.36,46,47).



Resim 44: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Âşık Veysel”, 1954, K.Ü.G.B, 37 x 27 cm. (Soylu, ve Köroğlu, 2017, s. 1995).

Bedri Rahmi Eyüpoğlu “Âşık Veysel” adlı (Resim 44) çalışmasını kübist tarzda Batı etkiyle resmetmiştir. Kullanmış olduğu kontrollü renk geçişleriyle, kübist tarzın yansırı Anadolu’nun zengin kültürünü yansıtan sadeleştirilmiş motifler, özel imge ve izlenimler ile taşıdığı ikincil kavramlar dışında mantıksal, değişmez, nesnel anlamlar yüklemiştir. Bunun yansırı temel anlamın dışında gerçek anlamları da barındırırken,

daha çok duygu ve düşüncelerinde yoğun olduğu görülmektedir. Resmin merkezinde bağlama çalan figür bulunurken büyük bir göz belirmektedir. Saz çalan figürün gözü kapalıdır, yapılan göz Âşık Veysel'in kör olduğu için gönül gözünün açık olduğunu anlatırken alegorik ve metaforik bir etki yaratma düşüncesini ortaya koyduğu söylenebilir. Kompozisyonun içinde yer alan bitki ve kuş motiflerinin süsleme amacıyla üsluplaştırılmış tarzı, doğa ile insanın bütünleşerek huzur bulmasına dikkat çekilmektedir. Böylece anlamsal etki motiflerin, figürlerin mininmalist tarzda küçültülerek, bir nesnenin genel düzenini gösteren çizimlerle alegorik etki yaratmaktadır (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 88).



Resim 45: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”, 1935, T.Ü.Y.B, 100 x 120 cm. (Elgün, 2010, s. 83).

Bedri Rahmi Eyüpoğlu “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler” (Resim 45) Anadolu kültürünün tam anlamıyla yansımasının görüldüğü bu eserde, bilim, sembol ve alegorik yapıyı işleyerek (Kurtman, 2019, s. 88) Anadolu’nun doğa yapısını Van Gogh resimlerini hatırlatan fırça darbeleriyle ve ayrıntılı manzara detayıyla anlatmaktadır. Köylülerin Anadolu’nun mücadelesinden çıkmış olan halk yeni gelişmeler ile ülke kalkınmasının şaşkınlığı ve sevinci içindedirler. Sanatçı hem üretimin hem kalkınmanın mesajını verirken alegorik etki yansıtmaktadır. Halkın

tarımı geliştirerek üretimini sağladığı ve yeni modern bir hayatın adımlarını göstermektedir. Zor günler yerini daha modern üretim ve ulaşım sağlanarak ülkenin kalkınmasına dikkat çekilirken, modern hayata olan sevinçleri ilk trenin geçişiyle halkı sevindirmiştir (Eyupoğlu, 2016).



Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”, 1954, Yapım Tekniği ve Ölçüleri Bilinmiyor (Alpay, 2020).

Sanatçı eserlerinde naif anlatım tarzına sahip bir üslupta yapmaktadır. Halk ressamlarının eserlerinde yapmış oldukları o çocuk ruh halinin yansıtıldığı etki Bedri Rahmi Eyupoğlu’ nun eserlerinde de hissedilmektedir. Bedri Rahmi “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” (Resim 46) çalışmasında figürlerinde genellikle Anadolu kadınına ele alan düşsel olarak tasarlanan ve gerçekleşmesi özlem olarak duyumsanan imgeler yer almaktadır. Resimlerinde Anadolu halk kültürünün, kültür öğelerinin yansıtıldığı özgün resim anlayışına sahiptir. Anadolu topraklarında kullanılan eşyalar, damgalar, semboller, taşlar üzerindeki işaretler, halı ve kilim motifleri, renk kullanımıyla beraber resimlerinde başlıca ana unsur olarak yer aldığı gibi bu çalışmasında da yer almaktadır (Eyupoğlu, 2016).

Bedri Rahmi Eyüpoğlu Anadolu kültürünü, nakışını, desenini kendine özgün yorumuyla tuvale aktarmaktadır. Sanatçı yöresel nakışları figürlerle özdeşleştirerek, Kilim motiflerini, dekoratif motiflerle geometrik çizgilerle soyutladığı görülmektedir. Bu motifler figürse etkiyi yok etmeden kontrast çizgilerle motifin doğallığından kopmadığı anlaşılmaktadır. Resimdeki figürlerin soyutlandığı ama figürse etkisinin kaybolmadığı resme bakıldığında fark edilmektedir. Anadolu'nun kültür değerlerini çağdaş Türk sanatıyla harmanlayarak, yöresel motiflerin kültür mirasımızda kalıcılığını sağlayabilmek adına alegorik yaklaşım yansıttığı söylenebilir(Yılmaz, 2018, s,57).

3.1.2.2. Nedim Günsür'ün Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar

Nedim Günsür eserlerini kendi yaşamın dan kopmadan gerçekçi bir yaklaşımla üretmiştir. Bazı resimleri sanki kendi yaşamını anlatır düzeyde işlemektedir. Çevresine olan duyarlılığıyla toplumun sorunlarını eleştirel bir yaklaşım sergileyerek değinmeye çalışmaktadır. Eleştirilerini yaparken üslup açısından kendine has naifliğiyle gerçekleştirmektedir. 1960' dan sonra toplumcu gerçekçilik anlayışıyla eserler üretmeye başlar.



Resim 47: Nedim Günsür, "Cezayir Savaşı", 1960, T.Ü.Y.B, 67,5 x 98,5 cm. (Avşar Karabaş ve Gürensoy Şener, 2017, s.73).

Nedim Günsür (Resim 47), 1960'ta yapmış olduğu 'Cezayir Savaşı' adlı çalışmasında baskın bir şekilde gri rengini kullanmasıyla izleyici üzerinde psikolojik etki yaratarak savaşa dikkat çekmektedir. Sol tarafta sıralanmış olan darağaçları, sağ tarafta uçaklarla bombalanmış yerleşim yeri, darağacındaki insanların asılmasını izleyen akbaba ve baykuş hayvanlarıyla dönemin rehabetini gözler önüne sermektedir. Metaforun, bütünüyle kavrayamadığımız şeyleri, duygularımızı, estetik tecrübelerimizi, ahlaki pratiklerimizi ve ruhsal bilincimizi kısmen kavramaya çalışmanın en önemli araçlarından biri olduğu ifade edilir (Kurtman, 2019, s. 88)



Resim 48: Nedim Günsür, "Savaş", 1952, T.Ü.Y.B, 64,5 x 91 cm. (Avşar Karabaş ve Gürensoy Şener, 2017, s.71).

Nedim Günsür (Resim 48) "Savaş" adlı resmi savaştan yedi yıl sonra konu olarak ele almıştır. Sanatçı diğer "Cezayir Savaşı" adlı resminde olduğu gibi savaşın dramını etkili bir şekilde ustalıkla yansıtmaktadır. Açık uçlu kompozisyona sahip olan resim insanların üst üste yığılmış ceset görüntüsü yer almaktadır. Savaşın o yaratmış olduğu kargaşa figürlerdeki hareketlerle verilmektedir. Kaçışan ölmüş ve ölmek üzere olan insanlar yer alırken resmin merkezin de yardım istercesine elini havaya kaldıran bir figür yer almaktadır. Figürlerin arasında ve yanın da bulunan bazıları çıplak figürler dikkatleri çekmektedir. Renklerdeki fulü ve gri rengin yaratmış olduğu kasvet gökyüzündeki uçakların etkisiyle verilmek istenen anlatımsal dram resimde yerini başarılı bir şekilde uygulanmaktadır (Karabaş ve Şener, 2017, s, 73).

Sanatçı Zonguldak da öğretmenlik yaptığı yıllarda toplumun kanayan yarasına değinmiştir. Madencilerin zorlu yaşamlarından etkilenen sanatçı, maden faciasına dikkat çekmek için yapmış olduğu resim serilerinden biri olan “Madenci” (Resim 49) adlı çalışma sanatçının dikkat çeken eserlerinden biridir. Resmin merkezine konumlanan madenci figürü sanki bir heykeli andırır vaziyette durmaktadır. Figürün yüzü simsiyah olarak yapılmasının yanı sıra figürde deformasyonlar dikkat çekmektedir. Emegın zorluğunu renk tonlarıyla sağlayan sanatçı, arkada görünen denizin rengi bu atmosferi belirgin olarak yansıtmaktadır. Deniz manzarası keyfi, dinginliğı, huzuru, rahatlama gibi yan anlamlar taşısa da burada denizin ve gemilerin koyu gri renk tonları, kömür tozundan renk değıştiğini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır (Terzi, 2008, s. 65).



Resim 49: Nedim Günsür, “Madenci”, 1957, T.Ü.Y.B, 85 x 91,5 cm, (Avşar Karabaş ve Gürensoy Şener, 2017, s.74).

3.1.2.3. Neşet Günal’ın Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar

Neşet Günal Anadolu insanının yaşamını yansıtan Toplumsal içerikli Gerçekçi resimlerin izlerinin yanı sıra, kendi yaşamın dan, çevresinden etkilerde resmine yansıtmaktadır. Taşra insanın hayat mücadelesini, yaşadıkları zorlukları insanın yaşam mücadelesini, yaşam şartlarını anlatan konulara değinerek eserlerini üretmiştir.

Toprakla uğraşan, geçimini topraktan kazanan, tüm varı yoğu toprak olan insanın yaşam şartlarına dikkat çekmektedir. Sanatçı toprağa bağlı kırsal kesim insanın yaşamındaki zorlukları yansıtırken aslında kendi yöresinin, çevresinin yaşantısını da yansıtmaktadır. Nevşehirli olan sanatçı, Nevşehir’in essiz güzelliğini de mekânsal olarak eserlerde yansıtmaktadır. Akkaş’a göre:

“Yaşama dair yaşanan güçlükler, yorgunluk, derin yoksulluk, kimi zaman kurak topraklar, kimi zaman kuru bir dal veya kuru toprağın üzerine oturmuş bir çocuğun betimlenmesinde can bulur. Sanatçı figürlerinin içerisinde bulundukları duygu durumunu gerek biçimsel anlamda gerekse de kurgusal anlamda seyirciye etkili bir biçimde aktarmıştır. Resimlerindeki bu anlatımlarda dramatik bir hava vardır. Anıtsal figürler, sahip oldukları güçlü eller ile yaşamla olan mücadelelerini sürdürmektedirler” (Akkaş, 2017, s. 105).

Neşet Günal eserlerinde renkleri karmaşıktan uzakta sadeliğe önem vermiş renklerin diliyle resmin anlatım dilini birleştirerek resimlerde güçlü bir anlatım aktarmaktadır. Resimlerinde anlatıma önem veren sanatçı renklerle de destekleyerek sağlamaktadır. Anadolu yaşantısını olduğu gibi aktarmayı başaran sanatçı, mimari yapıyı, günlük kullanılan eşyaları, kazanlar, testiler, ağaç parçaları ve bitkiler kullanmıştır. Çevresinden büyük ölçüde etkilenen sanatçı bunu çok etkili bir biçimde tuvale yansıtmaktadır (Akkaş, 2017, s. 105).

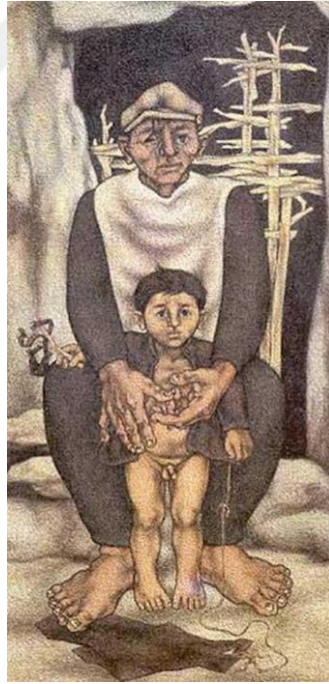


Resim 50: Neşet Günal “Yaşantı I”, 1958, T.Ü.Y.B, 185 x 140 cm. (Neşet Günal, y.t.y.).

Sanatçı Anadolu toprağındaki yaşıntıyı etkili bir biçimde sunarken (Resim 50), kırsal yaşamın zorluğuna da değinmektedir. Toprak insanının topraktan kazanmanın o kadar da kolay olmadığını toplumsal gerçekçi resimlerle vurgulamaktadır. Kırsal kesimde yaşayan insanların yaşam şartları, zorlukları ustaca yansıtırken figürlerdeki deformasyonla emek gücüyle çalışan köylüyü yücelterek alegorik bir etki sağladığı görülmektedir.

Kullanılan deformasyonlar figürler de çalışmanın zorluğunun yansira köylünün gücünü, kuvvetini de ortaya koyar. Sağ alt köşede tahta oyuncak araba bulunmaktadır, arabanın içinde tahta çubuklarla yapılmış küçük bir korkuluk bulunmaktadır. Sanatçının ileride yapacağı 'korkuluk' adlı çalışmanın habercisi olarak yansımaktadır.

Neşet Günal toplumcu gerçekliğin birtakım olayların, sonuçların nedenlerini ortaya koyan eleştirel figürler yapmıştır. Bu figürler her şeyiyle tasarlanan ve gerçekte yaşanan olayların belli bir kurguyla kendi kendini anlatmaktadır. Sanatçı bununla yetinmeyip bunu başarırken bir yandan da figürlerdeki deformasyonlarla sadece kendi üslubunu yakalayan ressamlardan biridir.



Resim 51: Neşet Günal “Kör Hasan’ın Oğlu”, 1962, T.Ü.Y.B, 175 x 84 cm.(Neşet Günal, Başlıca Yağlıboya Eserleri, y.t.y.).

Güenal (Resim 51) naif figür üslubuyla bu deformasyonları görülmektedir. Toplum gerçeklerini yansıtmaya çalışan sanatçı kendi üslubu ve tarzıyla bunu

yakalamıştır. Günlük yaşam şartların ve yoksulluğun yaratmış olduğu zorluklar açıkça görülmektedir. Emeğe verilmeyen değer yapı bozularla açıkça ne kadar kıymetli olduğu belirtilmiştir. Figürdeki el, ayak, gözler ve resimdeki öğeler zaten yerli yerince anlatmaktadır her şeyi (Ötkünç, 2007, s. 51).



Resim 52: Neşet Günal “Korkuluk VIII”, 1988, T.Ü.Y.B, 184 x 112 cm. (Neşet Günal, Başlıca Yağlıboya Eserleri, y.t.y.).

Figür ressamı olan Neşet Günal’ın resimlerinde (Resim 52) hiç yeşil kullanmamıştır, çünkü kara gün yansıtan resimleri yoksulluğun dramını, toplumun kanayan yarasına değinmiştir. Kuvvetli bir desen anlayışına sahip olan sanatçı bunu da aşarak, daha ileri düzeyde anlatım gücüyle ustaca yorumlamaktadır. Eserlerde kullanılan renkler ayrıca resim görselliğiyle anlatım gücüne güç katmaktadır. Renklerdeki softluk resimde ayrıca güçlü bir etki yaratır. Sanatçı kullanmış olduğu bu tekniklerle politik mesajlarında daha da etkili bir yorum getirmektedir (Terzi, 2008, s. 68).

3.1.2.4. Ahmet Güneştekin ’in Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar

Ahmet Güneştekin Osmanlı Devleti’nin sürdürmüş olduğu politik yapıdaki yabancı uyruklu toplumun sistem anlayışı üzerindeki gelenek ile bir bağ kurarak, geçmiş tarihi anlatmak adına günümüzdeki olanaklarıyla eserlerine aktarmaya

çalışmaktadır. Eserlerinde birbirini izleyen çizgiler ile oluşturduğu renk unsuru ön planda olup izleyiciye aktarmak isteği konuyu içgüdüsel olarak yorumlayıp artarmaktadır.



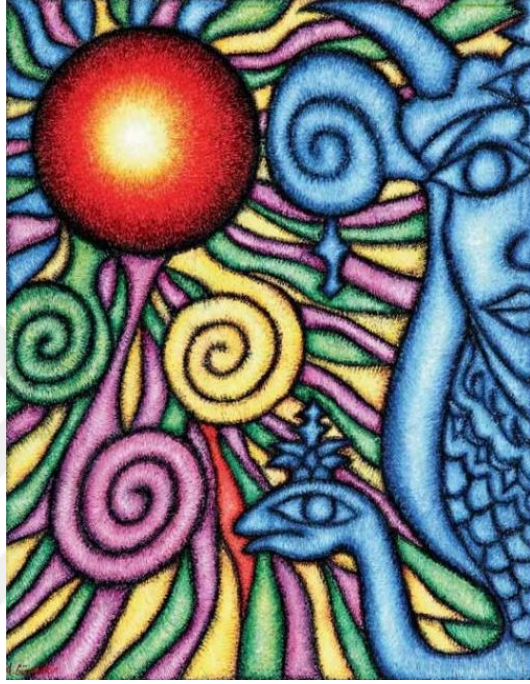
Resim 53: Ahmet Güneştekin, "Tanrılardan Ateş Çalan Prometheus", 2015, T.Ü.Y.B, 180 x 240 cm. (Ahmet Güneştekin, Tuvaller, y.t.y).

Mitolojik unsurları kullanırken, (Resim 53) Anadolu'nun efsanelerini daha çok birer mitos olarak canlandırmıştır. Sayısız Anadolu halk geleneklerini, biçimlerini, görsel motifler ve mitolojik öykülerdeki kahramanlarını çalışmalarında kullanmıştır. Görsel motiflerin, doğa canlılarının stilizasyon uğratarak üsluplaştırdığı görülürken nakış gibi işlenen resim dokusal yapısı ile alegorik etki yaratmaktadır (Kahya ve Yetim, 2017, s. 61).

Anadolu efsanelerini tanımlar, varsayımlar ve değerlendirme yöntemleriyle analiz ederek tuvale aktarmaktadır. Genel olarak efsaneleri kendi kimliğinden ayırmayarak, destansı mitler ile özünü kendi kimliğiyle bütünleşircesine kendinden yabancılaşmadan işlemektedir. Mitolojinin kimliğinde insanın yüzyıllar içinde, savaşları, zaferleri, aşkları sembolik imgelerle resme aktaran sanatçılardan biri olmaktadır. Sanatçı bunu yaparken iç dünyasını resme yansıtmaktadır.

Halk arasında yaygın olan hikâyelerden bir tanesi olan "Şahmeran" (Resim 54) Ahmet Güneştekinin tekrar tekrar işlediği konular dan olmuştur. Şahmeran hikâyesini

Anadolu ressamaları popüler olarak sık sık işledikleri konuları başında gelmektedir. Sanatçı alışılmışın dışında (Resim 54) kendi kişisel bakış açısını yansıtıcı farklı tasvir kalıpları çerçevesinde ele almaktadır. Renk kullanımını açısından sanatçının birbirine benzer renk katmanlarını bir araya getirerek kullandığı görülür. Renklerin ritmiyle efsanenin o anlatılış yorumundan kopmamış duygusallık etkisi yaratmaktadır.



Resim 54: Ahmet Güneştekin, “Şahmeranın Rüyası”, 1966, T.Ü.Y.B, 90.00 x 69.50 cm. (Ahmet Güneştekin, y.t.y.).

Ahmet Güneştekin efsane aktarıcılığını kabul etmemekle birlikte, efsaneyi soyut ile görsel aktarımla etkili bir biçimde yansıtmaktadır. Anlatılar içinde (Resim 56) efsane ile yorumun birleşmesi ve kurgusallığını yansıtmaktadır. Sanatçı renk katmanlarını ustaca kullanmaktadır. Çizgisel formlar kullanan sanatçı ince iş detayıyla taranmış boya katmanlarından oluşturmaktadır. Figürse etkiyle ölümsel aşkı simgeleyen kuş, balık gibi tekrarlı motifler kullanmıştır. Ayrıca güneş onun resimlerinin zeminini oluşturan küresel bir form oluşturmaktadır. Oluşan bu form resmin konumunu ayrı olarak düşünmeye sevk eder ve öykünün anlatımında can damarını oluşturur. Sanatçı kullanmış olduğu mitoloji öğelerden hayal gücünü kullanmasına yardımcı olurken ana temel unsuru olmaktadır. Olağan üstü derecede alegorik ve sembolik katmanlar üzerine yoğunlaşarak, bu öğeler sanatçının mitolojik

evrenini oluşturur. Bu sayede mitoslar ve modernizm'in birlikte anlayıp düşünerek yorumlaya bilmektedir(Kâhya ve Yetim, 2017, s. 61).



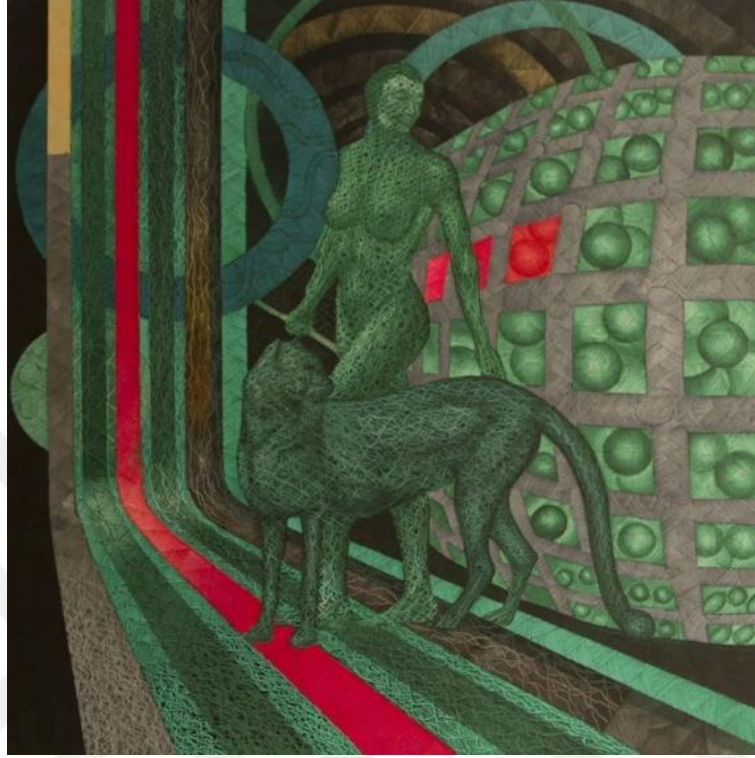
Resim 55: Ahmet Güneştekin "Yetiş Melek" 2012, T.Ü.Y.B, 200 x 300 cm. (Ahmet Güneştekin: Son Dönem Resimler, 2013).

3.1.2.5. Haydar Ekineç' in Resimlerinde Alegorik Yaklaşımlar

Haydar Ekineç çalışmalarını çivi tekniğiyle yapmaktadır. Çalışmalarını küçük yaşta boya yerine kullandığı tandır isiyle duvarlara yaptığı resimlerle başlamıştır. Sonraki yıllarda kendini geliştiren sanatçı kullanmış olduğu çivi tekniğiyle kendine has bir tarz geliştirmiştir. Sanatçı yapmış olduğu çalışmalarını kendi yaşadığı bölgeye göre şekillendirerek başlayan sanatçı yapmış olduğu nü çalışmalarıyla tepkileri üzerine çekmiştir. Çalışmalardaki figürler günümüzdeki çelişmeler ve kargaşa içindeki insanları hep aynı biçimde sürüp giden yani tekdüzeliğe karşı koymaya çağırmaktadır.

Haydar Ekineç "İsimsiz" (Resim 56) eserinde özgürlüğü ve barışı sembolik olarak ele almakta, her insanın kendi alanında hislerini duygularını ifade edebilmesi düşüncesini benimsemektedir. Çevresindeki olaylardan, savaşlardan etkilenerek fırça yerine çivi kullanarak duygu ve düşüncelerini özgün çalışmalar (Resim 56) yaparak yansıtmaktadır. Zaman içinde Realizmden Sürrealizme geçen sanatçı resimlerinde genelde soyut ve nü çalışmaktadır. Geometrik şekillerle renklerin dansı ahenk yaratmaktadır. Resimlerinde kadın savaşçı, özgürlük, toprak, doğuran, estetik haz naifliğin şekil bulan ruh hali olarak yansıtmaktadır. Çalışmasında renklerin ahengi,

renk geçişleriyle bam başka bir boyuta taşımaktadır. Kullanılan geometrik şekiller, kırmızı rengin sert geçişiyle anlatımı güçlendirmektedir.



Resim 56: Haydar Ekinec ,“İsimsiz”, Yapım Tarihi Bilinmiyor, T.Ü.Y.B, 150 x 140 cm. (Haydar Ekinec, y.t.y.).

Haydar Ekinec kadın figüründeki estetik ilgi odağı olurken esasında kadın formunun içindeki ruh yapısıyla ilgilenmektedir. Estetiğin verdiği o yumuşaklık naiflik etkisiyle birlikte çizgilerdeki sertlik geçişlerdeki etkiyi estetik bir biçimde yansıtmaktadır(Gurup Sanat Galeri, 2021).

Sert çizgilerle renkler üzerindeki etki görselle birleşerek anlatım etkisi yaratmaktadır. Anlatım etkisi sağlarken çizgiler, renk arasındaki dengeyle ışık, gölgeyle, alan ile nesneyle, görsellerin karşı karşıya kalmasındaki çarpışma etkisini sağlamaktadır. Soğuk rengin ağırlıklı olarak kullanılan (Resim 57) de mavinin tonları ve kırmızının tonlarını kullanan kadın figürün renk geçişleri verilen gölge etkisiyle derinlik katmaktadır. Soğuk bir hayvan etkisi yaratan yılan kadının estetiğinde yumuşatılmaktadır. Kadının kendi dünyasında ruhunu yansıtmaya çalışırken aslında sanatçı isyanını göstermektedir.



Resim 57: Haydar Ekinek, “İsimsiz”, 2021, T.Ü.Y.B, 80 x 100 cm. (Haydar Ekinek, 2021).



Resim 58: Haydar Ekinek, “ Üç Güzel”, 2015, T.Ü.Y.B, 159 x 149 cm. (All Artworks by Haydar Ekinek, y.t.y.).

Haydar Ekinek tarihin geçmişinden de faydalanarak geçmişten kopmamaya özen göstermektedir. Bu dünya ya çıplak gelindiği ve çıplak gidileceğini belirten sanatçı nü çalışmalarının çıplaklık olarak bakılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Birçok sanatçı gibi yapmış olduğu (Resim 58) çalışması “Üç güzel “ birçok sanatçı tarafından farklı açılardan ele alınarak yapılmıştır. Ekinek de yapmış olduğu bu çalışmayla geçmiş ile günümüz arasında alegorik yaklaşım eserlerinde yansıttığı söylenebilir (Yiğitsözlü, 2020).

Sanatçı da kendi bakış açısıyla yorumladığı bu eseri nü olarak işlemiştir. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu eser sert geçişlerin yanı sıra figürlerdeki tavır ve etki resme yumuşaklık ve sıcak bir etki yansıtmaktadır.

Doğa etkisi yaratan yapraklarla renk geçişleri içindeki figürler anlatımın odak noktası olarak etkisel bir yer edinmektedir. İç içe keskin çizgilerle geçiş yapan sanatçı anlatımın etkisiyle derinlik etkisini de ustaca vermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM - UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Sanat her dönemde olduğu gibi farklı kavramları ifade etmek için gündelik hatta bedensel atıklardan dahi yararlanmaktadır. Nesneye yüklenen anlamla anlatmak istediklerini kavramsal ifadelerden yararlanarak etkili ve güçlü olarak aktarmaya çalışmaktadır. Bu imgelerin yeniden zihinde canlandırılıp şekil alması tamamen o anki ruh hali ve düşünsel biçiminin etkisi altındadır. Özkendir’ci 1912 yılında Pablo Picasso’nun yapmış olduğu İskemleli natürmort (Still life with Chair Caning) adlı tablosunda; günlük kullanım nesnesi olan, muşamba ve halat kullanarak iki boyutlu resmi üçüncü boyuta taşımakta ayrıca sanatta malzeme algısını da değiştirmektedir (Özkendirci, 2018, s. 210).

Sanat insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü gerçeklikler yaratmasıdır. Sanat var olanın çıkışı, varlığa meydan okuması olduğu gibi insanın kendini tanımasının dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışa vurumu ya da serüvenidir. Her türlü duygunun anlamlandırılması ve iletilmesini amaçlayan sanat, bu yüzden negatif kaosa karşılık pozitif kaos olarak algılanır.

Geçmişten bugüne kadar uzanan süreç incelendiğinde toplum ve doğa içindeki yaşam, günümüz insanına birçok şey öğretmektedir. Doğanın tahripkâr kullanımı istikrarlı biçimde devam ederken, toplum içinde ki yaşam ve aile kurumuna tarihsel süreç içerisinde hemen hemen bütün toplumlarca önem verilmiştir. Toplum değerlerinin en çok korunduğu geleneksel kurum olarak aile, dengeyi sağlayıcı roller üstlenmiştir. Günümüzde ise çekirdek aile olmanın getirdiği bir sorun olarak, ana-baba ile çocukları arasında iletişim eksikliği ve kuşaklar arası boşluk, çatışmalara neden olmaktadır.

Sosyoekonomik faktörler nedeniyle kişilerin algı değerlerini etkilediği ve bu durumun aile içi ilişkilere de yansıdığı belirtilmektedir. Ne kadar zamana uyulsa da aile içi çatışmalar ister istemez gerçekleşmektedir. Ailenin koruyucu yapısı ve buna bağlı olarak alınan zoraki kararlar bireyde içsel olarak çöküntüye; içe kapanıklık, iç dünyasında daralma, kendi dünyasına koruyucu kalkan gibi kapatmaya neden olmaktadır. Birey aile tutumuna karşı koyamaz güçte, aile bağlarının zedelenmemesi adına kendisiyle olan kararlara boyun eğerek hayallerini ve umutlarını kaybetmektedir. Verilen bu kararlar baskı niteliğinde olduğu için can acıtmakta, bu

baskı ve kabullenişle kişinin iç dünyasında sorgulamalar meydana getirmektedir. Bireyin kendi içerisindeki sorgulamaları; bir boşluk hissi yaratarak kendisini ayrı bir dünyada konumlandırmaktadır. Bu dünya; insanı dış etmenlere karşı koruma kalkanı oluşturmaktadır. İnsanın, içinde yaşadığı dünyayı tahrip ederek, kirleterek, canlıların yaşam alanlarını elinden alarak bir türlü sığamadığımız doğada, tabiatın ahını alırcasına geri dönüşümüne şahit olunmaktadır. Tabiatın yok olma tehlikesi karşısında, birlikte varlığını sürdürmeye çalışan insanlık zararın merkezi olduğundan habersiz yol almaktadır. Bu yolda asıl kendi değer yargılarımız, geleneklerimiz, zihin yapımız ve psikolojimizin ne kadar değiştiğinin farkına varmamaktayız.

Hayvanlar ve insanlık bu kötü yaşam şartları karşısında hayata tutunma çabalarında yalnızlaşarak hayat mücadelesi vermeye başlamaktadırlar. Bu yaşam koşulları psikolojiyi tahrip ettiği gibi değer ve yargılarımızı da zedelemektedir. Yaşam mücadelesi veren insanlık kendi iç dünyasına kapanarak hayatta kalma ve de koruma altında olmaya çalışmaktadır. Bu durum bireyi dış etkenlere karşı korumak ve olumsuzluklara karşı kalkan oluşturmaktadır.

Sevda Yenipınar da eserlerinde bireyin içsel çatışmasındaki sorgusunun dışı vurumu olarak koruyucu kalkan görevi görmesi için metaforik açıdan muşamba kullanmıştır. Bireyin hayata ve yaşama bağlı kalma çabasını ifade etmek için ise halatlardan faydalanmıştır. Sanatçı pozitif kaos içerisinde, insanın eli, yüreği ve kafasının birlikte yol almak zorunda olduğunun farkındadır. Sanatçı yaratıcılık etkinlik içerisinde sezgi, duygu, imgelem ve duyu organlarını bir arada çalıştırmaktadır. Sanatçı, bütün bunları kullanırken özgür olmak zorundadır. Yaşamın büyüsunü ve değerini yansıtan kişi ancak sanatçı olabilir. Bunu tam anlamıyla başarabilmek için sanatçı görünmeyi anlayabilmek için görüne başvurmak durumundadır. Sevda Yenipınar da eserlerinde zaman içerisinde, varlığın hareketlerindeki değişimler kendi iç dünyasındaki yok oluşa dikkat çekmek; amaçların, düşüncelerin, duyguların ya da olayların düş gücüyle ifade edilmesini resimlerinde vurgulamaya çalışmaktadır.

2020 tarihli ‘Muhafazakâr’ adlı çalışmada (Resim 59) kadın figürün aynı anda cephe ve profilden iki görüntüsü kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Yüzün biri öne eğik iken, diğeri dimdik duruşu ile zıtlık oluşturmaktadır. İkisinin de gözleri kapalıdır. İzleyiciye ve etrafa kendini kapatmış, sanki içe dönmüş izlenimi uyandırmaktadır.



**Resim 59: Sevda Yenipınar, “Muhafazakâr”, 2020, T.Ü.Y.B, 60 x 50 cm.
(Kişisel Arşivi, 2023).**

Eş zamanlılık kapsamında figürün, içinde olduğu durumu aynı anda hem baş eğip kabullenmesi hem dik durup boyun eğmemesi söz konusudur. Belki de dışardan gelen etkilerin yarattığı muhafaza ile kendi yarattığı muhafazanın vücut bulmuş halini yansıtmaktadır. Koruyucu sınırın rengi, yapısı ve malzemesi aynıdır. Fakat karı, öznesine göre değişkendir.

Muşamba, yüzeyde oldukça derinlerden uzanıp gelmektedir. Resimde sadece figür üzerini değil izleyici zihninde de adeta tuvalin sınırlarını aşip etrafa yayılarak mekânı kaplamış izlenimi uyandırmaktadır. Soğuk tonların hâkim olduğu nesne, katmanlı ve ışığı geçirgen yapıdadır. Fakat yalıtkan bir malzemedir. Dolayısıyla resimde belirlenmiş ölçüde koruyuculuk misyonu üstlenen sınıra işaret ettiği düşünülebilir. Bu sınır aynı anda birçok anlamı göstermektedir. Bireyin yarattığı gerçekliğin içinde etrafına koyduğu özel alan mesafesi olarak algılanabilirken aynı zamanda toplum gerçekliğinin bireyi kuşatarak hapsettiği ve ancak ona izin verilen ölçüde hareket alanını yansıtan sınıra işaret ettiği okunabilir. Başka açıdan resimde müşamba, ışık gölge yansımaları ile çizilmiş bir nesnedir. Gölge, tasavvufta varlık ve yokluğun yansıtılmasında önemli bir metafordur. Zira ancak varlığı olan şeyin gölgesi

olur. Dolayısıyla yaşanan gerçekliklerin içinde hissedilen sınır hayal değil gerçektir ve vardır.

Resmin bütününe hâkim olan çok anlamlılık, izleyiciye farklı pencereler de aralamaktadır. Figürün aynı anda farklı durumları ve ifade biçimleri incelendiğinde içe dönük hali ortak paydadır. İçe dönme ruhu dinlemedir. Beden ise ruhun evidir. Ev geçici mekândır. Resim de bedeni yansıtan figürün bir hali kabullenmiş vakur biçimde yere doğru toprağa dönük iken diğer hali ise dik şekilde hafif yukarıya yani ufka dönüktür. Dolayısıyla eğer beden geçici olan ev ise ona yapılan muhafaza sınırları da geçicidir. Taki ruh bedenden ayrılıp terk edinceye kadar...



Resim 60: Sevdâ Yenipınar, "Bağlılık", 2020, T.Ü.Y.B, 110 x 90 cm. (Kişisel Arşivi, 2023).

'Bağlılık' adlı resimde (Resim 60) ana obje olarak etrafı halatla çevrilmiş bir erkek figürü kullanılmıştır. Merkezde bulunan figür etrafında şeffaf muşamba ve halat sarılı olduğu gözlenmektedir. Halat gelişi güzel atıldığı gibi, rahatsız edici derecede bağlı görünmemektedir. Muşamba içindeki kişiyi rahatsız ettiği, nefes alamadığı figürün hareketleri ve yüz şekline yansımaktadır. Şeffaf muşamba etkisi saydam kullanılan açık tonlarla sağlanmaktadır. Işığın etkisini muşamba üzerinde renk tonlarıyla daha da belirginleştirilmiştir. Resimde figüre karşı açıdan bakmaktayız resimde figür doğal ten rengini yansıtır niteliktedir. Kompozisyonun arka planının

neredeyse tamamında koyu ton hâkimdir. Kullanılan bu renkler kasvetli bir ortam yaratmaktadır. Figürün üzerindeki açık renk giysi güç, saflık, gizem, otorite, zarafet ve sofistike ile ilişkilidir. Bu resimde beyaz giysi ciddiyeti, endişeyi ve benliğini aramanın getirdiği özgüven ve gücü sembolize etmektedir. Dünyayla ilişkili olarak barışında simgesi olarak figürle bütünleşmektedir. Ayrıca bazı kültürlerde beyaz ölümünde simgesidir. Ölüm meleği siyah ve beyaz, algılanan kültürlerde siyah kötülük meleği iken beyaz iyilik meleği olarak algılanmaktadır. Birçok görsel sanat dallarında bu imajla ilgili görsel yayınlar yer almaktadır.

Buradaki muşamba kalkan görevi görürken figürün de yüz ifadesini net bir şekilde yansıtmaktadır. Bireyin kendini korumak için bu yapay dünyayla etrafını çevrelemesi iç dünyasındaki benliğiyle de savaşmasına imkân sağlamıştır. Burada şeffaf muşamba ayrıca iç şeffaflığı da yansıtmaktadır. Düşünce ve fikirlerin açıkça yansıtmak ortaya koymak gibi anlamları da taşımaktadır. İç savaşın kalıntıları figürün yüzünden net bir şekilde okunmaktadır. Muşamba ve halat bireyin hareketleriyle alegorik bir etki yaratırken yaşamış olduğu iç çatışmayı metaforik imgeye dönüştürmüştür.



**Resim 61: Sevda Yenipınar, “Sarih (EXPLAIN)”, 2020, T.Ü.K.T, 120 x 100 cm.
(Kişisel Arşivi, 2023).**

Karşılıklı olarak devinen insan ilişkilerinde yabancılaşma ve varoluş yalnızlığının düşünsel aktarım noktasında ele alınarak metaforlar yoluyla muşamba ve halatla imgelenen ‘Sarih’ adlı resimde (Resim 61) öznel bir ifade biçimi tercih edilmiştir. Mekânda muşamba ve halata sarılı tek figür bulunmaktadır. Muşambalar içinden çıkmaya çalışan bir kadın figürü görülmektedir. Kadın figürü çıplak bir şekilde muşamba içinde bulunmaktadır. Mekân olarak doğa tercih edilmiştir. Arka mekânda tuvalin üst kısmından inen ipler dikkat çekmektedir.

Gökyüzünden yağan ipler ufuk çizgisiyle ayrılmış durumda, sıkışmış halde bulunan figür sanki okyanus derinliklerinden yüzeye doğru yüzer pozisyon almaktadır. Bir nevi de diyebiliriz ki denizkızı gibi süzölmektedir. Kadın figürü etrafını çevreleyen iplikler koruma kalkanı görevi taşırken, yaşama olan bağlılığı sembolize etmektedir. Kadının dik duruşu hayattaki gücü de sembolize etmekte olup kadın her zaman güçlü olduğunu da gösterir. Bazense kadercilik (Fatalizm) birçok parametreyi içinde barındıran bir inanç sistemidir. Yani yaşam içinde var olan her şey zaten bir planın parçasıdır ve doğaüstü bir gücün himayesinde belirlenmiştir. Kişinin değiştirme, müdahale etme, kontrol etme ve seçim yapma şansı bulunmamaktadır.

Muşamba içerisinde kozadan çıkar gibi figür dış dünyada yeniden doğuşu yansıtmaktadır. Doğum ölüm ve yeniden doğuş gibi inanç sistemi bazı kültürlerle göre farklılık gösterebilmektedir. Bir kişiliğin sona ermesiyle birlikte bir başkası dünyaya gelmekte. İnsanoğlu hayata yeniden başlamak, ya da yeniden doğar gibi her şeye sil baştan, dayatmalardan uzak kendi özgür bir birey olarak var olmaktadır. Renklerin çeşitliliği yaşantıyı simgelerken olayları, fikirleri, düşünceleri belki de kendi iç dünyasındaki gizlere gönderme yapmış olabilir. Tinsel çatışmaların rengârenk iplerle hayata olan bağlılığı kişinin dışavurumuyla izleyicide farklı etki ve düşüncelere sebebiyet verebilir. İzleyici ve araştırmacı arasında anlamsal olarak farklılık yarabilen bu durum muşambanın figür tarafından nefes almak için içinden çıkmaya çalışması alegorik bir etkide yarattığı söylenebilir. Trans paran muşamba erotik bir etki de yaratarak, kadın figürünün erotik yapısını cinselliğini gizil bir etki yaratmaktadır. İzleyici üzerinde kadının cinselliğini yansıtırken, Kadının koruma altında barındırılması olarak algılana bilmektedir. Ama kullanılan şeffaf muşamba trans paran bir etkiyle çıplak figür üzerinde yeniden doğuşu simgelerken düşünce ve fikirlerinin anlaşılır biçimde yeniden doğmak olarak dışa vurumdur.

Birçok açıdan bakıldığında çok farklı anlamlar yüklenmektedir. Fikirsiz özgürlüğüyle dış dünyaya tutunmak isteyen birey açık olarak kabul görmediğini hissederek kendini kapatmıştır. Ancak etrafını çevreleyen halat bu resimde kendini kapatmasına rağmen geleneğe ve kurallara yani dış dünyaya bağlılığını, bağımlılığını ispatlar niteliktedir. Halatlar bağlı olmadığı halde figürün sıkışmış halde orada bulunması öğrenilmiş çaresizliği ifade etmektedir. Saydam bir muşamba içinde nü olarak yer alan kadın figürü çaresizlik içinde duruşuyla bir nevi teslimiyet halindedir. Bütün benliğiyle açık olarak sunduğu transparan görüntü sağlayan muşamba ve halat burada metafor olarak kullanılmaktadır.



**Resim 62: Sevda Yenipınar, "İsimsiz", 2020, T.Ü.Y.B, 100 x 100 cm.
(Kişisel Arşivi, 2023).**

'İsimsiz' adlı resim (Resim 62) varoluşsal bir savaş veren insanın birlikteliklerden (arkadaşlık, aşk) vazgeçmeyerek bunlar içerisindeki çektiği yalnızlığı ve bu yalnızlığa rağmen sürdürdüğü birlikteliği yansıtmak için iki figürle kompoze edilmiştir. Yalın bir yalnızlık çekmekten korkan insan kalabalık bir yalnızlık çekmeyi tercih ederek kendini bir gruba veya insana dâhil etmeye çalışabilir. Sağ taraftaki figürün sol taraftaki figürü koruma içgüdüleriyle eliyle sarmalarken iç dünyasında yaşadığı ve yaşattığı yalnızlık yüzlerindeki kederden anlaşılmaktadır. Bu endişeli ve

şaşkın bakışlar kişinin kendini ve yanındaki kişiyi çifte bir yalnızlığa götürmesini simgelemektedir.

Kompozisyonda mekân olarak doğa tercih edilmiş ancak kullanılan renkler bütünü resme soyut bir hava katmaktadır. Resimde (Resim 63) mat ve donuk renkler hâkimdir. Figürlerin üzerinde bulunan giyesilerin renkleri zıtlığı yansıtmaktadır. Sağ taraftaki figürün üzerinde bulunan siyah rengi güç, korku ve gizemi simgelerken sol taraftaki figürde bulunan beyaz rengi saflık, masumiyet, duruluk, bütüncüllük, tamlik anlamına gelir. Ayrıca beyaz, hem yeni başlangıçları hem de masumiyeti simgeler. Siyah psikolojide korku ve gizemin sembolü olarak kabul edilir. Beyaz saflığı, duruluğu temsil ederken bir başka algı ölümü de temsil etmektedir. Bazı medeniyetlerde iyi ve kötü iken, başka anlam olarak, iyi melek, kötü melek olaraktan mitolojide yerini almaktadır. Bu iki zıtlığın vermiş olduğu birlik, beraberlik, tamlik, bütünlük göstermektedir. İki zıt karakterin bir arada olunması durumlarının getirdiği anlar yine hayata duyulan mücadele kapsamında bütünlük sağlamaktadır. Birbirinden farklı bu iki metafor bir araya geldiğinde tamlik ta oluşturabilir yalnızlık ta. Ancak bu resim yalnızlık ile gelen iki taraf, çifte yalnızlığın esiri olan iki insanı simgelemektedir. Şeffaflık bu iki kadın figürünü sarmalarken muşambadaki aydınlık iç dünyayı saran ilahi ışık misali saydam ve anlaşılır kılmaktadır. Gece ve gündüz misali birbiri ardından düzenli dengeli bir yaşam tarzı da getirmektedir.

Diğer resimlerde olduğu gibi figürlerin etrafını çevreleyen bir muşamba kompozisyonda yerini almaktadır. Ancak diğer resimlerden farklı olarak bireyin kalabalıklar içinde çektiği yalnızlıktan kurtulmak için endişeyle ve korkuyla dışarıdan beklediği yardımı almasını engelleyen geçmişten gelen korkuları ve yalnızlığın verdiği kasvetli ruh halini simgelemektedir. Muşambanın üzerine sere serpe atılan halat ise bütün bu çoklu yalnızlığa tutunma halini ve yaşama olan bağlılığı sembolize etmektedir. Doğa ortamın da bulunmaları dünyadaki düzene uyum sağlamamızın gerekliliğine, dünya üzerinde çeşitlilik ve denge için hayati önemi vurgulamaktadır.

‘İsimsiz’ adlı resimde (Resim 63) kurgusal olarak iç mekân tercih edilmiştir. Arka planda gri ve mavi tonları hâkimdir. Resmin merkezinde yavaş yavaş kaybolmaya başlayan bir sandalyenin üzerinde oturan kadın figürü vardır. Figür üzerindeki mavi renk ve sarı renkler doğayı temsil etmektedir. Diğer resimlerde olduğu

gibi figürü çevreleyen bir muşamba ve muşambanın etrafını saran halatı gözlemliyoruz.



Resim 63: Sevdâ Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B, 110 x 100 cm. (Kişisel Arşivi, 2023).

Işığın tek taraftan gelmek suretiyle figürün duvara yansımaları oluşturması resme üç boyut kazandırmıştır. Diğer resimlerden farklı olarak figür daha rahat bir pozisyonda ve etrafını saran muşambadan kafasını çıkarmış vaziyettedir. Rahat bir pozisyonda oturmasına rağmen düşünceli tavrı dikkat çekmektedir. Yine şeffaf muşamba içinde görünürlük sağlarken biryandan da figürün bu duruşu Umutsuzluk hissi ve hiçlik içinde çarpınmasını ve yok oluşunu tasvir etmektedir. Bütün yaşanmışlıkları şeffaflıkla açıkça sergilendiği, gizli olan şeylerin göz ile görünmesine engel olmamaktadır.

Arkada görülen anahtar priz hayatındaki hiçliği aydınlatması için yanı başında bulunarak tüm bu karanlıktan kurtuluşunun kendi elinde olduğunu simgelemektedir. Kompozisyonun bütünü hiçliğin metaforudur. Özgürlük tam da insanın kalbinde olmuş olan ve insanın kendi gerçekliğini kabullenmek yeniden var olmaya zorlayan hiçliktir. Böylece özgürlük bir varlık değildir. İnsanın gerçeği için var olmayı seçmesidir. İnsan gerçeği, hiçbir türde hiçbir yardım almadan en büyük ayrıntıya kadar

kendini oluşturmanın dayanılmaz zorluğuna tamamen terk edilmiştir. Savaşların en etinidir hiçlik. Kendi kendine dönme arzusu halidir. Toplam iyiliği ve sevinci parçalayıp, beraberinde boşalmaktır. Duygusuzluk, değersizliktir. Bilinen hiçbir şeydir, hiçlik bilinmeyen özgürlüktür.

Söylenmemiş olan adsız, cisimsiz, konuşulamayan şey sadece anda var olabilen bir şeydir. Biranda vücudumuzu saran bir boşluktur. Sizi alıp, size yabancı bırakan bir nefessizliktir. Her zaman değil sadece o anda var olan tek şey hiçliktir. Ruhun bir anda kendini yabancı kıldığı dünyaya sızmasıdır. Kelimelerin ve cümlelerin anlatamadığı durağanlıktır. Davetsiz bir misafir gibi cretkrdır. Evet, o sadece bir an'dır, değişen mevsim gibidir hiçlik. Anlamsızlığın anlamına ulaşmaktır. Zamanın dışında hareket eden bir bilge, edası, sessiz ve durağandır. Ne bir sonuç, ne de bir sebeptir. Sarhoşluğun en güzel var olma hali ruhun kurtarılmasını konu edilen bir teatral oyun, sizin ya da bizim değil o tekildir, paylaşılamayan tek sığınaktır. Beklemek umuda hayalle beklemek, gelecek ya da geçmişte kalmak, zamanı durdurmak, bekleyiş olumlu ya da olumsuzluğa karşı durak olmak.



Resim 64: Sevdâ Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B, 100 x 100 cm.
(Kişisel Arşivi, 2023).

Kompozisyonda bulunan fiğr kurgusal bir mekânda resme (Resim 64) yansıtılmıştır. Yirmili yaşlarda kısa saçlı zayıf fiğr siyah bir askılı ve kot pantolon

giymiştir. Üzerinde muşamba ve halat olan figürün bulunduğu halden kurtulmak istercesine sol eliyle muşambayı ittirirken bir yandan da nefes almaya çalıştığını gözlemlemekteyiz. Figürün sol tarafta omuz hizasının aşağısında bulunan eski model tekli bir koltuk resmin iç mekânda kurgulandığını göstermektedir. Geçmişle gelecek arasında bir köprü niteliğinde olan modern görünümlü figür ve eski yapıdaki koltuk geçmişe bir gönderme niteliğindedir. Resmin neredeyse tamamına hâkim olan, İki zıt renk olan siyah ve beyaz, aşırı uçları temsil ederken, bu iki rengin karışımından oluşan gri, mutedil olmayı ve orta yolu bulmayı simgeler. 2020 yılında yapılan bu resim (Resim 68) bireyin geçmiş ve gelecek arasındaki sıkışmışlık hissini ve bu iki dönem arasındaki çatışmanın metaforudur. Geçmiş ve gelecek ilk bakışta ayrı görünen ancak birbirini tamamlayan ve etkileyen yaşamsal bir döngüdür.

Farklı bir bakış açısıyla konuya baktığımızda birbirini tamamlayan bu bütünün tercihlerimize göre şekillendiğini görürüz. Ya bu tercihlerin bazılarını takılı kalıp geçmişimizle bir savaşa girer ve kaybederiz. Çünkü geçmiş veya gelecek gözetmeksizin girilen her savaşın her zaman kaybedileceği kesinkes durum kişinin kendisiyle olandır. Ya da geçmiş ve geleceğin bize getirisi arasında bir denge kurarız. Resimdeki oluşturulan figür, eski koltuk, kullanılan renkler, halat ve muşamba bu iki durum arasındaki çatışma ve dengenin metaforudur.



Resim 65: Sevdâ Yenipınar, “İsimsiz”, 2019, T.Ü.Y.B, 140x120 cm. (Kişisel Arşivi, 2023).

‘İsimsiz’ adlı resimde (Resim 65) görünen yapay bir mekân oluşturulmuştur. Gri, kahverengi ve beyaz tonlarının bir arada bulunması çaresizlik hissi veren bir görüntüyü beraberinde getirmiştir. Ufukta görünen ışık geleceğin güzel günlerinin habercisidir. Kayalıkların arasından görünen yeşil renk insana huzur ve güven verdiği gibi, yeşil renk canlanmayı, yenilenmeyi ve umudu da temsil ediyor. Koyu gri uzlaşma ve denge olarak temsil ettiği de kaynaklarda geçmektedir. Yukarıdan aşağıya doğru inen koyu gri kayalar, yaşanılacak olan hayatın getirilerine karşı zorlukları, yükü teşkil ederken, bu zorluklar karşısında uzlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Kompozisyonda havada asılı pozisyon bir kadın figür bulunmaktadır. Figürün etrafında bulunan muşamba ve üzerlerine gevşek bir halde bırakılmış halat hem hapis hem korunmak için sığınılan iç dünyanın duvarlarının metaforudur. Doğada plastik atığın çoğaldığı, günümüz de de bu konu toplumun kanayan yarası durumundadır. Transparan durumdaki muşamba figür üzerinde sarılı bir şekilde durmaktadır. Şeffaf olması yaşadığı ya da yaşayacaklarını gizlemediğini göstermekte. Kadın cinselliğine de anlamlar yükleyen araştırmacı kadının toplumdaki pozisyonuna gönderme yapmaktadır. Ayakları üzerindeki taş yaşamdaki zorluklarına bir göndermedir. Taşınması gereken yükün ağırlığını izleyiciye hissettirirken figürdeki güçlü duruş dikkat çekmektedir. Figürün üzerinde ve altında bulunan taşlar yaşanılan ve yaşanılacak hayatın zorluklarıyla karşılaşmasını bekler nitelikte, hayatın yaşanılacağı olayları olarak beklemektedir. Şeffaf muşamba içindeki kadının cinselliği öne çıkarılmıştır. Kadın var olan doğurganlığıyla yüzyıllardır, mitolojide ve hayat hikâyelerin de yerini almıştır. Kadın değerleri kültür ve geleneklere göre şekillenmiştir. Resmedilen kompozisyon Muşambanın içinde yani sığınılan iç dünyanın duvarları arasında kalan figürün bu sıkışıklık hissinden kurtulmak için kendisine alan açmak istercesine çırpınışları ancak bu hale bağımlı olmasının açıkça gözler önüne serilmiş halidir.

Uzaklarda fulü olarak görünen köy geçmişi ya da geleceği anlatırken, apayrı olarak kaçıışı da anlatabilir. Kırsal alanda yaşadığı düşünüle kadın figürü kırsal alanın sorununu açıkça sergiler niteliktedir. Kadının sığınacak bir yer araması kendisiyle baş başa kalacak arayış içinde olmasıdır. İslam dininde tasavvuf olarak araştırıldığında kadının yeri ve önemi açıkça belirtilmektedir



Resim 66: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B. ve Yağlıboya, 140 x 160 cm. (Kişisel Arşivi, 2023).

Araştırmacı (Resim 66) yapmış olduğu çalışmada karışık teknik kullanmıştır. Resmin arka yüzeyinde kullanmış olduğu akrilik boya ile dokusal etki yaratmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin karışımıyla elde edilen görüntü kasvetli bir ortam yaratmaktadır. Eserin merkezinde havada asılı bir lamba, yerde etrafa dağılmış olarak okul sıraları ve halatlarla asılı muşambaya sarılı bir erkek figür bulunmaktadır. İç mekân tercih edilen resim, bir sınıf ortamı olarak düşünülmüştür. Mekân içinde sadece bir pencere, bir lamba, yerlere dağılan sıra ve sandalye yer almaktadır. Erkek figür muşamba içinde çıplak olarak yer almakta, şeffaf muşamba içinde transparan bir görüntü sergilemektedir. Erkek figürün şeffaf muşamba içinde kas yapısı belirgin olarak resmedilmekte olup, erkeğin gücüne ve kuvvetine bir gönderme yapmaktadır. Kuvvetli erkek figürü halatlarla bağlı olarak havada asılı bir vaziyettedir. Erkek gücünü bir nevi çaresizlik içinde anlamlandırmaktadır. Belki de figürün gücünü bazı durumlarda etkili olmayacağını vurgulamaktadır. Güç nedir? Güç niçin kullanılır? Fiziksel güç mü? Yoksa zihin gücümü? Önemli gibi sorulara cevap aranmaktadır.

Hayatın bize getirdikleri, yapmamız gereken sorumluluklarımızı beraberinde getirmektedir. Bu sorumluluklar kişilerin kendi bireysel ve toplumsal olarak yer alırken her açıdan bakıldığında yaşamak için gereklilik arz etmektedir. Bazen bu

sorumluluk ağır bir yük olarak gelse de toplumdaki statüde bunun önemi belirtilir. İnsanoğlu duygusal bir canlı ve bunu her daim belirtmektedir. Kendisini çoğu zaman duygularıyla hareket ettiren birey bazen duygularına yenik düşer. Güç bu noktada zayıf kalır ve yenik düşebilir. Doğruyu yanlış ayırt etmekte güçsüzleşen birey güç ve algı kavramıyla birlikte kendisini yönetmekte zorluk çekmektedir. Şeffaflık onun açıklık yönüdür, düşünce ve fikirleri açık olarak yansıtmaktır. İzleyiciyle arasındaki görünürlük ilkesini gerçekleştirmektedir. Karşıt görüşleri algı süzgecinden geçirerek kendi benliğinde, zihninde olayları kavramasıdır. Etraftaki okul sıralarının dağınık olması bu gidiş düzenine isyan niteliğindedir. Algı ve kavrayış arasındaki çatışma zıt karakterleri bir arada tutunmasını zorlaştırmaktadır. Işığın penceren alınmasını tepede yanan lamba engellemekte. Kasvetli ortamı yumuşatan tepede yanan lamba ayrıca aydınlığın simgesi olurken, farklı düşünsel yapıdaki kişileri aydınlatan bilgi aracı konumundadır. Figür üzerindeki halat bu bilgiler ışığında hayata tutunma bağı olarak yerini almaktadır. Halat ve figürden düşen gölgeler bu hayatta var olmanın delili niteliğindedir.



Resim 67: Sevda Yenipinar, “İsimsiz”, 2020, T.Ü.Y.B, 100 x 100 cm. (Kişisel Arşivi, 2023).

Aile kavramı birbirlerine bağı, yasal ve duygusal bağlarla bağlı kişilerden oluşan en küçük toplumsal birimdir. Aileyi oluşturan bireyler zamana göre, yerleşim yerine

göre, toplumsal ve ekonomik şekle göre farklılık göstermektedir. Eser (Resim 67) de iç mekân tercih edilmiş, merkezde halatla sarılı muşamba içinde kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. Esere soft renkler hâkimdir. Erkek figürün üzerinde siyah renkler hâkimdir. Siyah genellikle bilinmeyen veya olumsuz olanla ilişkili gizemli bir renktir. Siyah gücü, ciddiyeti ve otoriteyi temsil eder. Kadın figürünün üzerinde siyah ve kırmızı şort bulunmaktadır. Siyahın hâkimiyeti söz konusuysa kadın figüründeki kırmızı şort cinselliğe bir göndermedir. Merkezde bulunan figürlerden erkek figürü yerde oturmuştur. Bazı toplumda erkek eril hâkimiyete sahip, her konuda ve konumda erkek üstünlüğü önde olmuştur. Zamanın getirisinden aile birimi de faydalanmış ve erkek üstünlüğü aile içinde kadın egemenliğine geçmiştir. Kadının sandalye üzerinde oturması bu konumun göstergesidir. Sandalyeden kalkar vaziyette oturması kadının yeri geldiğinde egemenliği erkeğe devredebileceğini anlatmaktadır. Kadın evinde üreten, doğuran ve yuvayı yapan konumdur. Kadın figürünün gözleri açık konumda oturmuştur. Hayata olan bakışını anlamlandırırken, hayattaki kadın mücadelesine değinmiştir. Erkek figürünün gözleri kapalı durumda bütün benliğiyle kendisini kadına yuvasına teslimiyetini sunmaktadır. Şeffaf muşamba kadın ve erkeğin korunma dünyası olurken, kendi iç dünyalarının duvarlarıdır. Dört duvar arasında yaşayan çekirdek aile bireyleri yaşadıkları yaşamsal çabalarını birlik ve beraberliklerini burada sağlarlar. Hayattaki sevinci, hüznü, huzuru bir arada yaşamaya çalışan kadın ve erkek bunu iki birey olarak dışarıdan bağımsız olarak sağlar. Şeffaf muşamba iki bireyin koruma kalkanı, özeli olurken dışarıdan görünümü hakkında fikir sunarlar. Şeffaf iç dünyalarını yansıtırken toplumdaki aile yapıları hakkında anlam yüklerler. Açıklık ilkesini burada da sunarlar. Açıklık, şeffaf olmak tüm hak ve özgürlüklerine müdahil olmak demek olmadığını muşamba ile sarılı bir konumda gösterilmiştir. Muşamba üzerinde bağlı olmadan sarılmış halat hayata tutunma olarak algılanmaktadır. Bireylerin paylaştıkları yuvada bu hayata da beraberce bağlandıkları, tutunmaları olarak ele alınmıştır.

“Yürek mahzeni” adlı eser (Resim 68) dikey bir şekilde açık kompozisyon biçiminde tasarlanmıştır. Soğuk gri tonların hakim olduğu görülür. Resimde merkezde toplanan karmaşık çizgisel hareketlilik ile onun arkasında düz ve daha sade bir etki dikkat çekmektedir.



**Resim 68: Sevda Yenipınar, “Yürek Mahseni”, 2020, T.Ü.Y.B, 120 x 100 cm.
(Kişisel Arşivi, 2023).**

Bu çizgiler yine serideki çoğu resimde olduğu gibi figür ve mekânı kaplayan müşambaya aittir. Tüm alanı kuşatmıştır. Merkeze konumlanmış kadın ve erkek iki figürün transparan sınır içinde kalmış ve üzerinde dolanan belirgin dokulu halat görüntüsü öne çıkmaktadır. Fonda mekânı sınırlarken aynı zamanda merkezi işaret eden dikey düz müşamba çizgileri bunu desteklemektedir.

Resim uzaktan bakıldığında figürlerin biçimi kalp organını anımsatmaktadır. Dolayısıyla mecazi anlamda yüreğe işaret ettiği düşünülebilir. Bu durum kompozisyondaki tüm öğeler ile ilişkilendirildiğinde birçok yan anlam doğurur. Makro düzeyde, geniş alanın sınırlarla kaplı olduğu doğanın yüreğine hapsettiği günümüz insanını (figürlerin kıyafetlerinden bu anlaşılmaktadır); mikro düzeyde ise insanın kendi içinde yarattığı sınırları, yüreğinde biriktirip muhafazaya aldığı duyguları ve kimsenin duymadığı içsel mücadeleyi ortaya sermektedir. Seride güç anlamına işaret eden halatlar burada da yine aynıdır ve kalbi besleyen can damarlarını anımsatmaktadır. Dolayısıyla çalışmada somut anlamların farklı soyut anlamlara işaret ettiği ve araştırmacının diğer resimlerinde olduğu gibi bu eserinde de metaforu açıkça kullandığı görülmektedir.

SONUÇ

Sanatçı yapmış olduğu eserlerinde, kavranamayan şeylerin, duyguların, düşünce, ahlaki pratik ve de ruhsal bilincini kavramaya çalışarak Metaforu önemli kılmaktadır. Görsel sanatlarda sık sık yer alan metafor, resim analizlerinde anlatım açısından izleyene birçok anlatım içeriği sunmaktadır. Batı sanatı incelendiğinde Rönesans döneminden günümüz sanatına kadar resim sanatında metaforik olarak kullanılan sarmal form birçok sanatçı tarafından ilgi görmüş ve araştırmalara konu edinilmiştir. Demir'e göre (Demir, 2020, s. 9,55,61) (Demir & Yıldırım, 2019) sembollerle istenilen anlam bazen bir hikâye anlatma olarak algılanabilir, bu anlatımın bölgelere göre, yaşantılara göre farklılık gösterebilir ligini vurgulamaktadır. Kendini ifade etmek için oluşan anlam arayış güdüsü ve kaygısı, birçok görüşün meydana gelmesini sağlamıştır. Bu arayış sırasında oluşan sembol ve işaretlerin insanların ihtiyaçlarından meydana geldiğini savunmaktadırlar (Özkendirci, 2018, s. 210). Alegori anlatımında, geçmişin izlerini günümüze taşıyarak, kültür değerlerimizi, inançlarımızı, hikâyeleri ve düşünceleri aktarmaktadırlar. Bu aktarımda sembol ve alegori birbirlerinden farklı olmasına karşın yine de çok karıştırılmaktadır. Sembol, sanatçının bireysel olan düşünce yapısındaki hem toplumsal hem de kültürel alanı ilgilendiren konuları simgesel olarak yansıtırken, Alegori topluma ait hem toplumsal hem kültürel alanı ilgilendiren konuları barındırmaktadır. Metaforun kullanım açısından alegorinin yerini sıklıkla alması yani karıştırılması da görülmektedir. Alegori ve metafor da sıklıkla karıştırılsa da Metafor dolaylı anlatıma yani açık olmayan üstü kapalı bir anlatıma sahip olmaktadır. Farklı olan iki imgenin düşünsel olarak karşılaştırılıp, birbirinin yerine sanatsal olarak kullanılması anlam bakımından üstü kapalı, derin ve dolaylı anlatım sağlamaktadır.

Öz olarak Bir konu veya düşüncenin, ona benzeyen veya benzetilen şeylerin adlarını veya görüntülerini kullanarak anlatıldığı ya da resimlendiği eserlere alegorik yapıtlar denir.

Bir esere alegorik diyebilmenin ilk şartı kahramanların gerçek kişiler olmamasıdır. Alegoride bir kavram veya soyut bir nesne kişileştirilerek anlatıya dâhil edilir. Alegorik eserlerde genellikle erdemler ve kötülükler arasında cereyan eden bir iç çatışmayla karşılaşılır. Ancak kavramların anlamlarına uygun hareket etme zorunlulukları vardır. Bütün alegorilerde temel kurguda, bir arayışla karşılaşılır.

Karakterlerden biri veya birkaçı, aradıkları bir kişiye, nesneye, mekâna veya ruh hâline ulaşmaya çalışır. Zaman ve mekân belirsizdir. Olayların nerede ve ne zaman olduğu pek anlaşılmaz. Alegoride birbirleriyle ilgili söz veya kavramların bir araya toplanır. Alegori söz sanatı değil, bir anlatım tekniği, bir ifade biçimi, bir anlatım aracıdır. Eserde öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu, sanatçının daha kolay aktarmak ya da izleyici tarafından kavranmasını kolaylaştırmak için yapılan canlandırma ya da yerine koyma eylemi alegorik anlatımdır. Alegori toplumun şekillendirdiği sosyokültürel anlamları barındır.

Metafor, Basit bir tanımla, varlığın gerçek anlamını benzetme yoluyla aktarmak demektir. Özünde farklı olan iki imge birleştirilerek diğer imgenin gizil anlamının aktarılmasını sağlar. Sanatsal anlatımlara yoğunluk ve derinlik kazandırır. Metafor, - bir şeyi- başka bir şey yoluyla anlamak (anlatmak değil) ve deneyimlemektir. Metafor bir kelimeyi gerçek anlamı dışında kullanmaktır. Metafor daha kişiseldir. Metafor, bir anlatım biçimi veya tarzı değil, anlatım tarzının içinde anlatım aracı olarak kullanılan bağımsız bir ögeye karşılık gelir.

Gelişmesini tamamlamış veya gelişmekte, oluşmakta olan, kurgulanmış veya kurgulanmakta olan bir olayın göz önüne getirmesidir. Bir eylemi kuran ve gerçekleştiren sanatçının kullandığı malzemelerden, unsurlardan biridir. Metafor; anlatılmak istenen değil, anlatımı ve anlamayı etkileyici kılan, anlaşılmasını kolaylaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bir durumu başka bir durum ya da olayla ilişkilendirme biçiminde de düşünülebilir.

Metaforun kullanım açısından alegorinin yerini sıklıkla alması yani karıştırılması da görülmektedir. Alegori ve metafor da sıklıkla karıştırılsa da Metafor dolaylı anlatıma yani açık olmayan üstü kapalı bir anlatıma sahip olmaktadır. Farklı olan iki imgenin düşünsel olarak karşılaştırılıp, birbirinin yerine sanatsal olarak kullanılması anlam bakımından üstü kapalı, derin ve dolaylı anlatım sağlamaktadır.

Metafor daha kişisel, alegori topluma ilişkindir bir başka deyişle toplumsaldır. Alegoride toplumun akli/ortak düşünme biçimi ön plana çıkar, alegori sınırlı bir alandaki özgürlüğü kullanarak çok katmanlı bir metni ya da resmi ortaya koymaktır.

Bu bağlamda incelendiğinde sanatın yeri, iç içe günlük yaşamla beraber ayrı tutulmadan, yaşamdaki yeri ve düzeni sanatın günlük yaşamdan farklı alegori ve metaforik anlatım dilini başka bir evreye taşımaktadır (Erzen, 2011, s. 109). Batı resim

sanatında alegori ve sembol, daha çok Orta Çağ'ın kültürünü ve dini inançlarını topluma aktarmalarında kullanılmıştır. Orta Çağ'da anlatılan alegorik ve sembolik dil anlaşılması zor olarak görülse de Rönesans'ta anlatım dili olan Mitolojik hikâyelerle dini konuların yansıtılması alegori yardımıyla daha anlaşılır hale gelmiştir. Hristiyanlığın temel konularını, inanç ve dini konuları, ölüm, cennet, cehennem gibi konular üzerine inşa etmişlerdir (Gökkaya & Kurtman, 2020 , s. 221).

Kurtman'a göre: *“Batı resim sanatı bilhassa Ortaçağ döneminde dini konuları daha çok simgesel anlatım yoluyla aktarmayı amaçlayarak Ortaçağ Hristiyan sanatında ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratmıştır. Ortaçağ resim sanatı konu ve bu konuların aktarım yöntemiyle, ilk etapta pek anlaşılmayan simgesel ve alegorik tasarımlara dayanırken Rönesans resimleri dini konulu ve mitolojik resimlerle ilkçağ mitolojisinin moralitik olarak Hristiyanlığa uyarlamış simgesel ve amblematik öğelerini içerir.”* (Kurtman, 2019, s. 15).

Batı sanatındaki gelişmelerde, aydınlanma süreci içinde bir şeyi belirgin özellikleriyle yansıtmının yani simgelemenin önemli bir yere sahip olduğu görülüyor. Batıda yansıtılan dini olguların sanata yön vermesi özgürlüğü kısıtlamaktadır. Batının dini konuları kullanmaktan uzaklaşmasıyla sanatta özgürlük adına düşünce ve fikirler değer kazanmaya başlamıştır. Doğu ve Batı'da Geleneksel olarak bağlılık esas alınsa da soyut öğeler, biçimler hukuksal açıdan kültürel değer değil, yaşamsal ve düşüncede evrende var olma açısından yer edinirler. Yapılan araştırma ve örneklerde görüldüğü üzere Batı dışındaki kültürlerle bakıldığında güzel sanatlar ve zanaat arasındaki uçurumun Batı'ninkinden çok keskin olmadığı görülür. Batı dışındaki kültürlerde de dini inanç sistemini yansıtan değerler ve olgular sanata yansıtılarak belirli kurallar çerçevesinde oluşmaktadır. Bu dini inanç ve tinsellik Batının tarzından geri kalmayıp gelenek sınırlarını koruyarak sanatta da gelişmeler sağlanmıştır. Dönemin ahlaki, dini konuları resmedilirken batı etkisindeki sanatçılar güncel olayları günlük yaşanan konuları alegorik olarak yansıtmışlardır. 19 yy. sonlarına doğru Batı etkisiyle teknik dersler alan 1914 kuşağı ressamlarımız tam anlamıyla özgür olarak konuları alegorinin sembolik etkilerini tuvale yansıtmışlardır.

Yurt dışına gönderilen öğrencilerin burada gördükleri eğitim sırasında batılı tarzdan etkilenmeleri yapmış oldukları resimlerde görülmektedir. Sanayileşmenin yaşamdaki yeri ve düzeni sanatı günlük yaşamdan farklı bir evreye taşımaktadır.

Modern sanatın gelişi sanatçıların eserlerini etkilese de incelendiğinde görülecektir ki birçok modern sanatçı geleneksel ifadeden vaz geçmeyerek etki sellikleri yansıtmışlardır. Batılı sanatçıların ifade selliğinden farklı olarak yansıtan Batı-dışı kültürüne sahip sanatçılar, yapmış oldukları biçimsel etkilerle Batılı sanatçıları da etkilemişlerdir.

Bütün bu gelişmeler, çağdaşlaşma adına atılan adımlarla yapılan sanatın zenginliğini ortaya koyarak var olanla evrensel olan arasındaki ortak algı ve paylaşımı sergilemektedir. Bu durum açısından Türk sanatçıları da bu evrensellik ve yerel olanı belirli bir anlayış içinde ortak paylaşımdan etkilenecek şekilde ortaya koyabilmektedirler.

Erzen'e göre: birçok Türk sanatçının bu anlayışı sergilediğini vurgulamaktadır. Dünya sanatı içinde, Türk sanatı ve sanatçısı da iç içe etkileşim içerisinde yerini almaktadır (Erzen, 2011, s. 109). Bu etkileşim içerisinde sanatçılar dönemsel olayları, siyasi etkileri toplumsal gerçeklik ile yorumlayarak sunmaktadırlar.

Çağdaş Türk Resim sanatında 1835'de Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen sanatçılarla başlayan süreçten günümüze Türk resim sanatı içinde yer alan ressamlar ve eserleri metaforik ve alegorik yaklaşımlar açısından incelenmiş ve araştırmanın çerçevesi 1880 'den günümüze, sonrasında Çağdaş Türk resim sanatında metaforik ve alegorik yaklaşımlar, günümüze kadarki süreçle sınırlandırılarak ele alınmıştır. Araştırma kapsamında yapılan incelemede "Çağdaş Türk Resim Sanatında Metaforik ve Alegorik Yaklaşımlar Var mıdır? varsa Nasıl yer almıştır?" ana problem alanı içerisinde; yakın dönem resim sanatımızda metaforik ve alegorik yaklaşımların sanatçılar ve ürettikleri eserleri üzerine yansıyor yansımadağı alt problem durumu olarak ele alınmıştır.

Geçmişten günümüze Çağdaş Türk resim sanatındaki gelişmeler örnek eserler incelenerek metaforik yaklaşımlar imgelere yüklenen anlamlar ile beraber ortaya konmuştur. Günümüz modern Türk Resim sanatında Metaforik algıyı, nesnelere yüklenen anlamlar yardımıyla aktarılması bakımından önemli görülmektedir. Sanatçılardan. Yüksel Arslan Ülke sorunlarına kayıtsız kalmayarak düşünce ve yorumlarını metaforik bir anlatımla bazen de alaycı tavrıyla anlattığı görülmektedir. Kasım Koçak Kendi üslup ölçüsüyle ülke sorunlarını eserlerinde yorumlamaktadır. Figürlerini bazen deformasyonlarla bazen mutasyona uğratarak kendi sanat anlayışıyla ülke de yaşanan olaylar karşısında eserleriyle tepkisini göstermeye çalışmıştır. Aydın

Ayan yapmış olduğu eserleriyle toplumsal gerçekliklere değinerek metaforik düşünce dili ile yorumladığı yansımadır. Ahmet Yeşil eserlerinde halatın kıvrım hareketleri ile yaşam arasında bağ oluşturmuştur. Turgut Özdemir figür sel etkiler kullanarak doğanın ve figürü iç içe etkilerindeki bağ yansıtmaktadır. Neşe İkbal, eserlerinde noktalama ve tarama tekniği kullanarak görsel etkilerle motiflerin naifliğiyle birleştirilmiş şekiller sanatçının kültür özellikleri tuvale taşıdığı görülmektedir. Mehmet Uygun siyasi görüşlerini kullanmış olduğu hayali karakterlerle eserlerine yansıtmaktadır. Sanatçıların eserleri incelenerek eserlerde metaforik yaklaşımlara dikkat çekilmiştir. Elde edilen bulgular da sanatçıların metaforu anlatım dili olarak sıkça kullandıkları belirlenmiştir. Ayrıca geçmişten günümüze Çağdaş Türk resim sanatında Alegorik yaklaşımlar sanatçı eserleriyle incelenmiştir.

Alegorik yaklaşımlar incelendiğinde Osman Hamdi, Batı sanatı gibi, sanatın anlamlandırılarak aktarılmasında, kendi evrenselliği içerisinde sanatını yansıtmaktadır. Avni Lifij, duygu, düşünce ve fantastik konulara alegorik bir etkiyle, sembolist yaklaşımlarda bulunarak kompozisyonlar oluşturmuş ve resimlerine aktarmıştır. Bedri Rahmi Eyupoğlu, sanatçının eserleri incelendiğinde nesnelerin hayal gücüyle metaforik etkileri sembolik olarak yansıdığı görülmektedir. Nedim Günsür, çevresine olan duyarlılığıyla toplumun sorunlarını eleştirel bir yaklaşım sergileyerek değinmeye çalışmaktadır. Neşet Günal, taşra insanın hayat mücadelesini, yaşadıkları zorlukları, yaşam mücadelesini, yaşam şartlarını anlatan konulara değinerek eserlerini üretmiştir. Ahmet Güneştekin, geçmiş tarihi anlatmak adına günümüzdeki olanaklarıyla eserlerine aktarmaya çalışmaktadır. Haydar Ekinek, çalışmalardaki figürler günümüzdeki çelişmeler ve kargaşa içindeki insanları hep aynı biçimde sürüp giden yani tekdüzeliğe karşı koymaya çağırırken alegorik yaklaşımları eserlerle ortaya koymaktadır.

Tez Çalışması kapsamında araştırmacının ürettiği on esere yer verilmiştir. Eserlerde, varlığın hareketlerindeki değişmeler, kendi iç dünyasındaki yok oluşa dikkat çekmek, amaçların, düşüncelerin, duyguların ya da olayların düş gücüyle ifade edilmesini, imgelere yüklenen yan anlamla beraber gerçekçi tarz da resimlerinde vurgulamaya çalışmaktadır. Yaşanılan gerçekliklerin içinde hissedilen sınır hayal değil gerçektir ve vardır. Halat hayata tutunma olarak yansıtırken, muşamba hayat içindeki koruyu durumda algısal etki bırakmıştır. Muşambanın şeffaflığı birçok anlam

içerirken duygusal olaraktan geçmişle gelecek arasında bağ kurmamıza da etki etmektedir. Bir nevi konuşma dili olarak kullanılan metaforik kavramı halat ve muşamba etkileri metaforik ile alegorik yaklaşımlar sergilemektedir. Bu araştırmalar ışığında Çağdaş Türk resim sanatının anlatım dili olarak kullanılan Metaforun, karmaşık sözcüklerle imgeyi çağrıştırıp kontrol altına almasıyla dil ve imge birbiriyle kaynaşma göstermektedir. Çağdaş Türk resminde varoluşçuluk arayışına giren sanatçılar, bireysel olarak yaptıkları resimlerinde simgesel anlatıma yönelerek, kullandıkları renklerle tarzlarını ortaya koymuş, düşünce bakımından farklılık getirmişlerdir.

Alegori ve metafor birbirlerine benzemeleri bakımından sık olarak karıştırılmaları neden olmaktadır. Kavram olarak metafor soyut kavramların somutlaştırılmasını sağlayan bilinenden bilinmeyene köprü görevi gören, yakından uzağa götüren anlamını taşımaktadır. Çağdaş Türk resim sanatının gelişim süreci doğrultusunda, sanat yapıtı ile ilişki kuran izleyicinin bilgilendirilmesi ve yönlendirilmesi ile birlikte izleyici kendisine sunulan metaforik ve alegorik yaklaşımlar muhasebesini kendi algı ve kavrayış niteliği düzeyinde yorumlaması, saptamalar ve karşılaştırmalar eşliğinde sanatçı eserleri incelenerek bu kavramların karıştırılmaması bakımından önemlidir. Çağdaş Türk resmi ve Batı resminde görülen metaforik ve alegorik yaklaşımlar, sanatçı eserleriyle örneklendirilerek incelenmesi günümüz sanatı, sanatçısı ve izleyici bakımından büyük önem arz edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akkaş, Ş.Ş. (2017). *Türk Özgün Baskı Resim Sanatında Figür Yorumlamaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Aldoğan, A. (2019). The Masterpiece Of Gauguin: Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going? . *Balıkesir İnönü University Journal Of Culture And Art / Ijca İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5 (2): 31-36.
- Arda, Z.(2007). Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayna'nın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), *T.C Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya*.
- Arıkan, H. (2016). Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2016, 17(2), 49-60, Eskişehir.
- Ateş, M.(2014). *Mitolojiler ve Semboller "Ana Tanrıça ve Doğurganlık"*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Avcu, G. (Eylül, 2019). *Plastik Sanatlarda Bir Metafor: Kapı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayık, H. (2009). Düşünceden Dile Felsefe ve Metafor. Milet Ve Nihal İnanc, *Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, cilt: VI, sayı: 1, s. 55-73
- Bal, A. (2009). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri. *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Yıl 2009, Sayı: 2, s. 39-45
- Balcı, E. (2019). Batının Türk Algısı Üzerine. *Uluslar Arası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi, Hars Akademi*. Yıl 2019, Cilt: 2, Sayı: 4, s.351 – 373
- Başkan, S.(2007).Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* , Cilt: 2007 Sayı: 15, s.91-110
- Batur, M. (2014, Eylül). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

- Berkli, Y. ve Gültepe, G. (2016). Sanat Metafor ve Dönüşüm. *Atatürk Üniversitesi Gsf Sanat Dergisi*. Yıl 2016, Sayı: 30, s.44 - 51
- Boynukalın, A. R. (2014). *Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- BROWN, K. (2010).The Artist as Urban Geographer:Mark Bradford and Julie Mehretu, *American Art*, 106
- Çimen, E. (2013). Çağdaş Türk Resminden Bir Örneğin İkonolojik Çözümlemesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2013, Cilt: 16, Sayı: 30, s.55
- Çay, M.B. (2017). Francisco Goya'nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme *Yıldız Journal Of Art And Design* . Cilt: 4, Sayı: 2, s 88- 103
- Dartar, S. (2014). *Resimsel Elemanlar Üzerinde Sembolik Uygulamalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Demir, E. D. (2020). *Kültürler Arası İletişim Aracı Olarak Semboller ve Sarmal Form* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Demirci, K. (2016). Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması. *Dil Bilimleri Kültür Ve Edebiyat*, (Edt. M Sarıca, B. Sarıca), Ankara: Padam Yayınları, s. 330-343.
- Duman, B. (2005). Metaforik Düşünme ve Öğrenme Kişisel Biliş Haritalarımızı Nasıl Etkilemektedir? *Xvi Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi/Sempozyum*. Muğla.
- Ersoy, B. (2017). *Hüseyin Avni Lifij Ve Türk Resmi'nde Alegori*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Erzen, J.N.(2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Genç, M. A. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Yıl:2012, Cilt 1, Sayı 5, s.405-417
- Lakoff, G., Johnson, M., & Demir, G.Y. (2015). *Metaforlar "Hayat Anlam ve Dil"..* İstanbul: İthaki Yayınları: Türkçe Çeviri.
- Giderer, B. G. (1993, Şubat). *Resimde Alegori*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

- Gökkaya, E.K., & Kurtman, C.E. (2020). Alegorik Anlatım ve Rönesanstan Modernizme Batı Resminde Yansıması. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl 2020, Sayı: 49, s.207 - 238,
- Göktepe, M.(2018). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde İnsan Figürü* . (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Gültekin, T., Bahadır, A., & Yıldız, E. (2016). Hedef Kavramın Metaforik İncelenmesi: Zühre Yıldızı Örneği. *İdil*, 5(26): 10.7816/İdil-05-26-13.
- Güven, M. (2012). *1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- İndirkaş, Z. (2006). Gustave Moreau'nun Resimlerinde Mitosların Anlamı, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı XVIII*, Yıl 2006, Sayı: 18, s.55 - 76
- Koç, K. (2011). *20. Yüzyıl İkinci Yarısı Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik* . (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Kasım Koçak-Maltepe Sanat Galerisi Kişisel Resim Sergisi Kataloğu.(1996). İstanbul: Maltepe Sanat Galerisi Yayınları
- Köksal, D. (2017). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerinin Ve Şiirlerinin Göstergebilim İlişkisi Bağlamında İncelenmesi ve Temel Eğitim İle İlişkilendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Köksal, M. (2006). *Boşluk ve Alegorik Anlatım*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kurtman, C. E. (2019). *Türk Resminde Alegori*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Little, S. (2006). *İzmler Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yem Yayın-121,İstanbul.
- Ötkünç, Y. Ö. (2007,). *1980'li yıllarda (1980?1990) Türkiye sanat ortamının değerlendirilmesi: Bu bağlamda dönemin, özellikle resim alanında üretilen*

- işlere yansması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Papila, A. (2008). Osmanlı imparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: 1, s.117 - 134
- Parın, K. (2017). Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil. *Söylem Filoloji Dergisi*, Cilt: 2 Sayı: 1, s.149 - 151
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*. İstanbul: An KitapYayınları
- Sarıkaya, B. (2018). Türkçe Öğretmeni Adaylarının Öğretmen Kavramına İlişkin Metaforik Algıları. *Türkiye Eğitim Dergisi*, 3 (2): 1-16.
- Sümer, N. (2014). *Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Tansuğ, S.(1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Terzi, S. (2008). *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Tınkır, S. (2022). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Fantastik Figürler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsü. Konya.
- Tunç, S. (2013). *Ressam Ahmet Yeşil'in Sanatı ve Sanat Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Walter, I. F. 1997. *Paul Gauguin 1848-1903: Yeryüzü Cennetinin Peşinde*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: ABC Kitabevi A.Ş
- Yalçın, E.D. (2016). *Güncel Sanat Pratiklerinde Metafor Olarak Gölge*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yıldız, M. (2020). *Batı Resim Sanatında Sembolizmin Bağlamında Doğa Metaforu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.
- Yılmaz M. R.(2018). *Cumhuriyet Döneminden Günümüze, Geleneksel Halk Sanatlarımızdan Etkilenen Resim Sanatçılarımız (Bedri Rahmi Eyüboğlu)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giresun.

Yolgösteren, A. (2019). *Güncel Sanatta Kent Metamorfozları ve Kent Metaforları Üzerine Okumalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

Elektronik Kaynakça

Çalıkoğlu, Levent (Haziran 1999). "Mehmet Uygun". *Milliyet Sanat*. Erişim: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Uygun_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Uygun_(ressam)), 8.06.2023, 13:46 tarihinde alınmıştır.

Mehmet Uygun (ressam). (y.t.y.).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Uygun_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Uygun_(ressam))

Celal, D. Karakaş, Ö. (2019), Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Cilt: 21, Sayı: 4, Aralık 2019, 1085-1096.Erişim:<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akusosbil/issue/51207/599335>, 2020 tarihinde alınmıştır.

Demirarslan, D, & Savcın, E. B. (2017). 17. -20. Yüzyıl Arası Resim Sanatı Örneklerinde İstanbul Tasvirleri ve Kentsel Bellek. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi Journal of Architecture and Life*. 2(1), 2017, (121-151) ISSN: 2564-6109 DOI: 10.26835/my.306324. Erişim: <https://www.researchgate.net/profile/Emine-Savcin> 2020 tarihinde alınmıştır.

Esirci. B (2022): *Şehvetli Sardanapalus 'un Romantik İntiharı, Delacroix: Sardanapal'ın Ölümü* Erişim: <https://www.loveinartsz.com/sehvetli-sardanapalusun-romantik-intihari-delacroix-sardanapalin-olumu>, 28.03.2022, 14:44, tarihinde alınmıştır.

İkbal, N. (2013). *Bir Görsel Sanatlar Piyasası: Bir Sanat Emekçisi*. <https://turkishartmarket.wordpress.com/2013/04/13/nese-ikbal-sen-bir-sanat-emekcisi/>. 2020 tarihinde alınmıştır.

Kahya, N. C., ve Yetim, E. (2017). *Ahmet Güneştekin Çalışmaları, "Katmanlar"*. Yıl *Social Sciences (NWSASOS)*, 2017, Cilt: 12 Sayı: 1, s.54-62. Erişim:https://www.researchgate.net/publication/312932216_Ahmet_Gunestekin_Calismalari_Katmanlar, 2021, tarihinde alınmıştır.

Karabaş, P.A. ve Şener, H.G. (2017). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimler*, yıl: 4, Sayı: 17. <https://docplayer.biz.tr/6958031>.

- Keskin, C. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında “Ben Anadolu” Kavramı. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (SSAD)*, Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1204025> 2020 tarihinde alınmıştır.
- Kılıç, E. (2010). *Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, "Müstakiller ve N Grubu"*. Erişim: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28616>, 2020 tarihinde alınmıştır.
- Özkendirci, B. (2018). Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 209. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/622493>, 2020 tarihinde alınmıştır.
- Sağkan, N.Ö.(2018). *Resimle Yaşayan Bir Usta Kasım Koçak*. Erişim: <https://www.muhammad.net/resimle-yasayan-bir-usta-kasim-kocak>, 8.05.2023 tarihinde alınmıştır.
- Turgut Özdemir. (y.t.y.). Erişim: <https://www.sanatgezini.com/marketplace/seller/profile/turgut-ozdemir>, 2021 tarihinde alınmıştır.
- Sanat Gezini.(y.t.y.). *Turgut Özdemir Sanatçı Bilgileri ve Eserleri* Erişim: <https://www.sanatgezini.com/marketplace/seller/profile/turgut-ozdemir>, 2021 tarihinde alınmıştır.
- Yiğitsözlü. E.A(2020). *Ressam Haydar Ekinek: 'Siyasal İslamcılık ve milliyetçiliğin yükseldiği toplumlarda sanat yapılamaz.* Erişim: <https://tr.euronews.com/2020/09/29/ressam-haydar-ekinek-siyasal-islamc-l-k-ve-milliyetciligin-yukseldigi-toplumlarda-sanat-ya>, 8.06.2023, 13:46 tarihinde alınmıştır.

Resim Kaynakça

- Resim 1: A. de Berueie y More. (1918). Goya Gbador (Continuación de Goya, pintor de retratos y Goya. Composiciones y figuras), LAMİNA 28, Madrid : Blass y Cia, Erişim: <https://ia903101.us.archive.org/23/items/AV194/AV194.pdf>, 29.01.2023, 00:40, tarihinde alınmıştır
- Resim 2: Esmer, H.(2008). Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında Bir Muamma: Goya'nın Baskiresimleri. Erişim: <https://hayriesmer.com/makale/akil-ve-sacmaligin->

sinirlarinda-bir-muamma-goya-nin-baskiresimleri/4?ln=tr, 9.09.2020 tarihinde alınmıştır.

Resim 3: Plate 37 from "Los Caprichos": Might not the pupil know more? (Si Sabrá mas el discipulo?), (y.t.y.).

Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/378026>, 02.09.2021, 16:32, tarihinde alınmıştır.

Resim-4: Julie Mehretu: Bir Kurtuluş Alanı Olarak Siyahi Soyutlama, Gelecek ve Opaklık Üzerine. (2021). Erişim: <https://flash---art.com/article/julie-mehretu/>, 29.03.2023, tarihinde alınmıştır.

Resim 5: Julie Mehretu. (y.t.y.). "Stadia I", 2004, T.Ü.A.B. ve Mürekkep, 271,78 cm × 355,6 cm., Erişim: <https://www.sfmoma.org/artwork/2006.7/>, 29.03.2023, tarihinde alınmıştır.

Resim 6: Julie Mehretu . (2021). Julie Mehretu, Kara Şehir, 2007. T.Ü. mürekkep ve akrilik, 304,8 x 487,7 cm. Erişim: <https://www.studiointernational.com/julie-mehretu-review-whitney-museum-of-american-art-new-york>, 29.03.2023, tarihinde alınmıştır

Resim-7: Meyer, I. (2021). Four Horsemen of the Apocalypse Dürer – An Analysis (Mahşerin Dört Atlısı Dürer – Bir Analiz). 1498, Gravür Baskı, 38,8 x 29,1 cm. Erişim: <https://artincontext.org/four-horsemen-of-the-apocalypse-durer/>, 15.09.2022, 22:08, tarihinde alınmıştır

Resim-8: Knight, Death, and the Devil (Şövalye, Ölüm ve Şeytan). (y.t.y.). 1513, Gravür Baskı, 24,8 cm x 19,1 cm. Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223>, 22.09.2021, 15.20, tarihinde alınmıştır.

Resim-9: : Melencolia I (y.t.y.). Albrecht Dürer, "Melencolia I", 1514, Gravür Baskı, 24 × 18,5 cm. Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>, 2.02.2023, tarihinde alınmıştır.

Resim-10: The Death of Sardanapalus . (1998). The Death of Sardanapalus" (Sardanapalus'un Ölümü),1827, T.Ü.Y.B., 392x496 cm. <https://www.artchive.com/artwork/the-death-of-sardanapalus-eugene-delacroix-1827-28/>, 28.03.2022, 14:44, tarihinde alınmıştır.

Resim-11: Bouye, L. (2019). “Canvassing the Masterpieces: Liberty Leading the People by Delacroix” (Başyapıtları İncelemek: İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük, Delacroix). İnsanlara Yol Gösteren Özgürlük. 1830. T.Ü.Y.B., 260 x 325 cm., Erişim: <https://www.kazoart.com/blog/en/canvassing-the-masterpieces-liberty-leading-the-people-by-delacroix/>, 22.09.2021, tarihinde alınmıştır.

Resim-12: Apollo Slays Python . (y.t.y.). Eugene Delacroix, “Apollo Slays Python” (Apollo Python'u Öldürüyor), 1850-1851, T.Ü.Y.B., 800x750 cm. Erişim: <https://www.artrenewal.org/artworks/apollo-slays-python/eugene-delacroix/22564>, 2.02.2023, 23:21, tarihinde alınmıştır.

Resim-13: : _Mattei, S.(2023). Paul Gauguin, “Vision after the Sermon” (Vaazdan Sonra Vizyon), 1888. T.Ü.Y.B., , 72,2 cm × 91 cm. Erişim: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/paul-gauguin/333322>, 30.05.2023, 16:21, tarihinde alınmıştır.

Resim-14: Paul Gauguin'in “Arearea” eseri. (2014). Paul Gauguin “Arearea” , 1890, T.Ü.Y.B., 75 x 94 cm. Erişim:<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/06/paul-gauguinin-arearea-eseri/>, 9.09.2021, 13.30, tarihinde alınmıştır.

Resim-15: Kavrayan, Ç. (2020). 20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Yas Olgusu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Resim-16: Osman Hamdi Bey. (y.t.y.), "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar", 1890 dolayları, T:Ü.Y.B., 140 x 105 cm. Erişim: <https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0009516.jpeg>, 8.06.2023, 13:46, tarihinde alınmıştır.

Resim-17: Osman Hamdi Bey. (y.t.y.). Eserleri, “Mihrap” veya "Yaratılış" , 1901, T.Ü.Y.B., 210 x 108 cm., Erişim: https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0009519_800.jpeg, 8.06.2023, 14:05, tarihinde alınmıştır.

Resim-18: Osman Hamdi Bey. (y.t.y.). Eserleri, Osman Hamdi, “Haremnden”, 1880, T.Ü.Y.B., 56 x 116 cm. Erişim: <https://www.pivada.com/osman-hamdi-bey>, 8.06.2023, 13:46, tarihinde alınmıştır.

- Resim-19: Sağlam, M. (2021). abdülmecid efendi: haremde beethoven/yeni bir siyaset ve saray imgesi, Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven / Ahenk", 1915, T. Ü.Y.B., 154x211 cm., Erişim: <https://saglamart.com/abdulmecid-efendi>, 04.06. 2022, 01:19, tarihinde alınmıştır.
- Resim-20: Hüseyin Avni Lifij. (2011). Avni Lifij, "Alegori/Savaş", 2016, T.Ü.Y.B., 160x200 cm., Erişim: <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/huseyin-avni-lifij-1886-1927.html>, 17.04. 2023, 16:29, tarihinde alınmıştır.
- Resim-21: Ocak, E. (2011). Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Resim-22: Yasa-Yaman, (Ed.). (2012). Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. H. Avni Lifij, "Kara Gün", 1923, T.Ü.Y.B., 93x118 cm., s.188
- Resim-23: Sağlam, M. (2022). yüksel arslan: yabanıl, esrik ve erotik bir boyut, "Kapitalin Güncellenmesi Serisinden Arture 188", 1978, K.Ü.K.T., 50x71 cm., Erişim: <https://saglamart.com/yuksel-arslan-yabanil-esrik-ve-erotik-bir-duzenleme>, 09.01. 2023, 01:19, tarihinde alınmıştır
- Resim-24: Gönen. M.(2021).Yüksel Arslan: Marx'ın Das Kapital'ini Resmeden Sanatçı, arture 181, tekelci devlet kapitalizmi, 1976, Erişim: <https://www.soylentidergi.com/yuksel-arslan-marxin-das-kapitalini-resmeden-sanatci/>, 20 Haziran 2022 tarihinde alınmıştır.
- Resim-25: : Gönen. M. (2021). Yüksel Arslan "Arture 186", 1976–77, K.Ü.K.T., 73,5 x 108,5 cm., Erişim: <https://www.soylentidergi.com/yuksel-arslan-marxin-das-kapitalini-resmeden-sanatci/>, 01.03.2023, 12:48, tarihinde alınmıştır.
- Resim-26: Kasım Koçak.(2011). "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim", 1996, T.Ü.Y.B., 220 x 210 cm., Erişim: <http://kasimkocak.blogspot.com/2011/02/gittikce-cogalir-delimiz-bizim.html>, 07.05.2021 tarihinde alınmıştır
- Resim-27: Özdemir Sağkan, N.(2018). Resimle Yaşayan Bir Usta Kasım Koçak, "Kendini Ateşlere Atmak", Yapım tarihi ve ölçüleri bilinmiyor, T.Ü.Y.B., Erişim: <https://www.muhammed.net/resimle-yasayan-bir-usta-kasim-kocak/> 23.03.2023, 15:18, tarihinde alınmıştır

- Resim-28: 290. Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri. (2016). Kasım Koçak, "Siyah Takımlı Adam", "İsimsiz", K.Ü.Y.B, 30 x 33 cm.,
Erişim: <https://artam.com/muzayede/290-cagdas-sanat-eserleri/kasim-kocak-1951-siyah-takimli-adam>, 12.01.2022, 14:09, tarihinde alınmıştır.
- Resim-29: Arda, Z. (2007). Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Aydın Ayan, "Bir Memleketin Simgesel Portresi"1980, T.Ü.Y.B., 160x100 cm.
- Resim-30: Arda, Z. (2007). Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Aydın Ayan "Patron (BigBoss)" 1978 T.Ü.Y.B., 160x100 cm.
- Resim-31: Arda, Z. (2007). Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Aydın Ayan, "Elektirik İşkencesi", 1978 T.Ü.Y.B., 160x100 cm.
- Resim-32: Ahmet Yeşil, Online Katalog, Sanatçının Favorileri.(y.t.y.). Ahmet Yeşil, "İsimsiz", y.t.y., T.Ü.Y.B, 80 x 120 cm., Erişim: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=173§ion=130&lang=TR&periodID=-2&bhcp=1&bhjs=-1&pageNo=0&exhID=3326>, 5.06.2023, 15.12, tarihinde alınmıştır.
- Resim-33: Ahmet Yeşil.(2019). "Kompozisyon", 1987, T.Ü.Y.B., 60 x 70 cm., Erişim: <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/1719907/ahmet-yesil-d-1954-kompozisyon-tuval-uzeri-yagliboya-1987-tarihli-6>, 5.06.2023, 15:14, tarihinde alınmıştır.
- Resim-34: Ahmet Yeşil. (y.t.y.). "Figürlü Soyut Kompozisyon", 1990, T.Ü.Y.B., 80 x 50 cm, Erişim: <https://www.istanbulantiksanat.com/urun/2705327/ahmet-yesil-figurlu-soyut-kompozisyon-imzali-ebat-80-50-cm-tuval-uzeri-y>, 5.06.2023, 14:49, tarihinde alınmıştır.
- Resim-35: Turgut Özdemir. (y.t.y.). "İsimsiz", 2017, T.Ü.Y.B., 120x90 cm., Erişim: <https://www.sanatgezgini.com/turgut-ozdemir-tuval-uzerine-yagli-boya-isimsiz-6887>, 5 mayıs. google: 17:15, 2021 tarihinde alınmıştır.

- Resim-36: Turgut Özdemir. (y.t.y.).“Figüratif Hayal”, 2012, T.Ü.Y.B., 70x70 cm., Erişim: <https://www.sanatgezgini.com/figuratif-hayal>, 30.03.2023, 13:20, tarihinde alınmıştır.
- Resim-37: Turgut Özdemir. (y.t.y.). “Doğadan”, 2022, T.Ü.Y.B 65x65 cm., Erişim: <https://www.sanatgezgini.com/turgut-ozdemir-tuval-uzerine-yagli-boya-dogadan>, 30.03.2023, 13:15, tarihinde alınmıştır.
- Resim-38: Neşe İkbâl Şen. (y.t.y.). “Hoşça Kal Deme Resim”, 2013, T.Ü.K.T., 180 x 200 cm. Erişim: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-DON-T-SAY-GOODBYE/90931/1845182/view>, 30.03.2023, 15:37, tarihinde alınmıştır.
- Resim-39: Neşe İkbâl Şen.(y.t.y.). “İçimdeki Tanrı-Tanrı Benimde”, 2011, T.Ü.Y.B., 160x130 cm. Erişim: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-MDEK-TANRI-GOD-IN-ME/90931/1429961/view>, 30.06. 2022 tarihinde alınmıştır.
- Resim-40: Neşe İkbâl Şen.(y.t.y.). "Kaos ‘tan sonra Taksimde Bahar", 2013. 180 x 200 cm. Erişim: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-SPRING-IN-TAKSIM-AFTER-KAOS/90931/1845197/view>, 30.03.2023, 15:37, tarihinde alınmıştır.
- Resim-41: Batur, M. (2014). Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Mehmet Uygun, “Kamyon”, 2000, T.Ü.Y.B., 200 x160 cm, s.123
- Resim-42: Mehmet Uygun.(y.t.y.).“Müzişyen” y.t.y, T.Ü.Y.B., 150 x 130 Cm., . Erişim: <https://www.artnet.com/artists/mehmet-uygun/m%C3%BCzisyen-Gpd8umXrWdI-3TmrMqLelw2>, https -2,29.05.2023, 22:27, tarihinde alınmıştır
- Resim-43: Mehmet Uygun / Yeryüzü Zevkleri Bahçesi.(2019). “Seksi Piliç” 2018, T.Ü.A.K.,27 x 20 Cm., Erişim: <https://www.bozluartproject.com/sergi/mehmet-uygun-yeryuzu-zevkleri-bahcesi/>, 24.05.2023, 23:58, tarihinde alınmıştır.
- Resim-44: Soylu, R. ve Köroğlu, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Aşık Veysel” Adlı Resminin Göstergebilim Çözümlemesi, Idil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 6, Sayı 35,s.1987-2001.
- Resim-45: Elgün, M. (2010). 1923-1950 Yılları Arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Resim-46: Alpay, Z. (2020). Türk Ressamlar Dizisi: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”, 1954, Yapım Tekniği ve Ölçüleri Bilinmiyor, Erişim: <https://www.sanatlaart.com/turk-ressamlar-dizisi-bedri-rahmi-eyuboglu/>, 7 Haziran 2021, tarihinde alınmıştır.
- Resim-47: Avşar Karabaş. P. ve Gürensoy Şener, H.(2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri. Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 17, Aralık 2017, s. 64-90.
- Resim-48: Avşar Karabaş. P. ve Gürensoy Şener, H.(2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri. Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 17, Aralık 2017, s. 64-90.
- Resim-49: Avşar Karabaş. P. ve Gürensoy Şener, H.(2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri. Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 17, Aralık 2017, s. 64-90.
- Resim-50: Neşet Günal. (y.t.y.). Başlıca Yağlıboya Eserleri, "Yaşantı I", 1958, T.Ü.Y.B., 185 x 140 cm., Erişim: <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>, 8.05.2023, 21:12, tarihinde alınmıştır.
- Resim-51: Neşet Günal, Başlıca Yağlıboya Eserleri, "Kör Hasan'ın Oğlu", 1962, T.Ü.Y.B., 175 x 84 cm., <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>, 8.05.2023, 21:15, tarihinde alınmıştır.
- Resim-52: Neşet Günal, Başlıca Yağlıboya Eserleri "Korkuluk VIII", 1988, T.Ü.Y.B.. 184 x 112 cm. Erişim: <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>, 8.05.2023, 21:18, tarihinde alınmıştır.
- Resim-53: Ahmet Güneştekin, Tuvaller.(y.t.y). "Tanrılardan Ateş Çalan Prometheus", 2015, T.Ü.Y.B. 180x240 cm.. Erişim: <https://ahmetgunestekin.com/wp-content/uploads/2021/07/ahmetgunestekin.com-tuvaller-tanrılardan-ates-calan-prometheus-2015-tuval-uzerine-yagli-boya-180-x-240-cm-.jpg>, 2021, tarihinde alınmıştır.
- Resim-54: Ahmet Güneştekin. (y.t.y.). “Şahmeranın Rüyası”, 2007, T.Ü.Y.B., 90.00 x 69.50 cm., Erişim: <https://artam.com/muzayede/271-cagdas-sanat-eserleri/ahmet-gunestekin-1966-sahmeranin-ruyasi#images-2>, 20.05.2023, 01:12, tarihinde alınmıştır.

- Resim-55: Ahmet Güneştekin: Son Dönem Resimler.(2013).,“Yetiş Melek”, 2012, T.Ü.Y.B., 200 x 300 cm., Erişim: <https://ahmetgunestekin.com/wp-content/uploads/2021/08/ahmetgunestekin.com-son-donem-resimler-yetis-melek-2012-tuval-uzerine-yagli-boya-200-x-300-cm-1024x686.jpg>, 20.05.2023, 01:12, tarihinde alınmıştır.
- Resim-56: Haydar Ekinek “İsimsiz”, T.Ü.Y.B., 150x140 cm. Erişim: <https://www.deyimsanatgalerisi.com/sanal-sergi/haydar-ekinek#lg=1&slide=70>, 28 Nisan, 2021, tarihinde alınmıştır.
- Resim-57: Haydar Ekinek.(2021). “İsimsiz” 2021, T.Ü.Y.B., 80 x 100 cm., Erişim: <https://grupsanatgalerisi.com/project/haydar-ekinek/>, 30.03.2023, 13:20, tarihinde alınmıştır.
- Resim-58: All Artworks by Haydar Ekinek.(y.t.y.).“Üç Güzel”, 2015, T.Ü.Y.B., 159x149 cm., Erişim: <https://www.singularart.com/en/artworks/haydar-ekinek-three-pretties-141975>, 23.05.2023, 11:55, tarihinde alınmıştır.
- Resim-59: Sevda Yenipınar, "Muhafazakar", 2020, 60 x 50 cm. T.Ü.Y.B. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-60: Sevda Yenipınar, “Bağlılık”, 2020, 110 x 100 cm. T.Ü.K.T. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-61: Sevda Yenipınar, ”Sarih (EXPLAIN)” , 2020, 120 x 100 cm.T. Ü.Y.B, (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-62: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, 100 x 100 cm. T.Ü.Y.B. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-63: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, 110 x 100 cm. T.Ü.Y.B. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-64: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2019, , 100 x 100 cm. Tuval Üzeri Yağlıboya.(Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-65: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, 140 x 120 cm. Tuval Üzeri Akrilik ve Yağlıboya. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-66: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, 140 x 160 cm. T.Ü.Y.B. (Kişisel Arşivi, 2023).
- Resim-67: Sevda Yenipınar, “İsimsiz”, 2020, 100 x 100 cm. T.Ü.Y.B. (Kişisel Arşivi, 2023).

Resim-68: Sevda Yenipınar, “Yürek Mahseni” 2020, 120 x 100 cm, T.Ü.Y.B., (Kişisel Arşivi, 2023).

