

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

20.YY.'DAN GÜNÜMÜZE, TÜRK RESİM SANATI'NDA
BİLİMİN ETKİSİYLE PSİKANALİZ EĞİLİMLERİN
ARAŞTIRILMASI

Fatma Nur ATİK
(Yüksek Lisans Tezi)

2022

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

20.YY.'DAN GÜNÜMÜZE, TÜRK RESİM SANATI'NDA BİLİMİN
ETKİSİYLE PSİKANALİZ EĞİLİMLERİN ARAŞTIRILMASI

FROM 20 ST. CENTURY TO THE PRESENT,
EVALUTION OF PSYCHOANALYSIS TENDENCY,
IN TURKISH PAINTING ART, BY THE INFLUENCE OF SCIENCE

Fatma Nur ATİK
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman
Prof. Dr. Handan Müjde AYAN

İstanbul, 2022

Tüm kullanım hakları

M.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne aittir.

© 2022

ONAY

Fatma Nur ATİK tarafından hazırlanan “ 20.YY.’DAN GÜNÜMÜZE, TÜRK RESİM SANATI’NDA, BİLİMİN ETKİSİYLE PSİKANALİZ EĞİLİMLERİN ARAŞTIRILMASI ” konulu bu çalışma, 20/06/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda aşağıdaki jüri üyeleri tarafından başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı **İmza**

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. H. Müjde AYAN

JURİ ÜYESİ

Doç. Dr. Berna KARAÇALI

JURİ ÜYESİ

Dr.Öğr. Üyesi Vesile AYKAÇ

EŞ DANIŞMAN

ETİK BEYANI

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım çalışmamda;

- Sunduğum bilgileri, dokümanları ve verileri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Çalışmamda yararlandığım eserlerin tamamına atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Elde ettiğim verilerde ve sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı bildirir, aksi bir durumda aleyhimde doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mart, 2022

Fatma Nur ATİK

ÖZGEÇMİŞ

- 2013 Cağaloğlu Anadolu Kız Teknik ve Meslek Lisesi, Grafik ve Fotoğrafçılık Bölümü'nden mezun oldu.
- 2013 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı'nı derece ile kazandı (14. Asil).
- 2016 Mercedes-Benz Fashion Week İstanbul'da görev aldı (2015-2016).
- 2017 Fikirtepe Kamusal Alanda Heykel Workshop Projesi'ne ve oluşturduğu eseriyle proje sergisine katıldı (Doktora çalışması kapsamında).
- 2017 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı Bölümü'nden mezun oldu.
- 2018 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı'nı derece ile kazandı (1. Asil).
- 2019 İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından düzenlenen 16. İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesi'nde sergi rehberi olarak görev aldı.
- 2020 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde, Sanat Psikolojisi ve Sanat Sosyolojisi alanında dersler verdi.

ÖNSÖZ

Değerli ve zorlu araştırma yolculuğum boyunca, fikirleri, eşsiz katkıları, sanatçı ve entelektüel kişiliği ile desteğini hiç eksik etmeyen, tüm samimiyeti ve sevgisiyle bu süreci sabırla yöneten, akademik yolda daha çok ilerleyebileceğime dair bana inanç kazandıran, çok kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Handan Müjde AYAN’a, sonsuz ve yürekten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul Psikanaliz Derneği kurucu üyesi Doç. Dr. Talat PARMAN’ın ufuk açıcı yönlendirmeleri ve kaynak önerileri adına kendisine ve yakın dostu Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi Yrd. Doç. Dr. Neslihan ZABCI hocama, nezaket dolu ilgileri adına en derin şükranlarımı sunarım. Her biri kıymetli sanatçı hocalarımdan, nadide kişiliği ile Doç. Dr. Pesent DOĞAN’a, atölyesinde ufkumun genişlediği Dr. H. Avni ÖZTOPÇU’ya ve değerli destekleriyle ilgisini hiçbir zaman esirgemeyen Dr. Vesile AYKAÇ’a; en derin sevgilerimi ve saygılarımı sunarım.

Mesleğini içtenlikle yapan Beyazıt Devlet Kütüphanesi arşiv görevlileri başta olmak üzere beni olanaklarından yararlandıran Fatih Merkez Kütüphanesi, Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat ve Müze Kütüphanesi, Orhan Kemal İl Halk Kütüphanesi, Kadıköy Belediyesi Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (Tesak), Taksim Atatürk Kitaplığı, Salt Araştırma Kütüphanesi, İstanbul Modern Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Prof. Dr. Orhan Oğuz Kütüphanesi, Galatasaray Üniversitesi Suna Kırac Kütüphanesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi’ne teşekkür ederim. Ayrıca “*Popular Science Türkiye*” dergisi yayın yönetmeni değerli Şahin EKŞİOĞLU’na, izinlerinden dolayı gönülden teşekkür ederim.

Bu dünyada talihim olarak karşıma çıkan ve profesyonel olarak yetişmem adına tüm imkanlarıyla elinden geleni manevi babalığı ile yapan, iyi niyetini tarif edemeyeceğim kadar merhamet dolu, alanında dünyaca ünlü olağanüstü başarılarla imza atmış çok değerli anatomi dehası hocam Prof. Dr. Ahmet SINAV’a; hayallerime giden yolda tanıştığım, kalbinin ışığı yüzüne vuran ve sahip olduğu harika kişiliğiyle hayatımda müstesna bir yer işgal eden anatomi hocam ve ablam Dr. Özlem ÖZTÜRK KÖSE’ye, en yürekten sevgilerimi ve sonsuz şükranlarımı sunarım. Ayrıca iyi dilekleriyle yanımda olan tüm iyi kalpli insanlara, onları yetiştiren büyüklerine, dostlarıma, kardeşlerime, arkadaşlarıma da, kucak dolusu çiçekler ve en içten tebessümlerimle teşekkürlerimi sunarım.

Karşılıksız sevginin ve dürüstlüğün ne demek olduğunu bana öğreten, çıktığım tüm yollarda arkamda duran, benimle her zaman arkadaş olan ve ne zaman yolumu kaybetsem elimden tutup kaldıran yoldaşım, karakterinde en yüce babalık ruhunu taşıyan, hayatımdaki en karizmatik insan canım babam Yücel ATİK'e; gördüğüm en güçlü ahlakıyla, güler yüzlü kişiliğiyle, sabrıyla ve fedakarlığı ile anneliğin tüm kutsallığını bana gösteren meleğim, inci kalbiyle güzelliğine hayran olduğum hanımefendi canım annem Saliha ATİK'e; cesareti ve başarılarla dolu profesyonel kişiliği ile daima bana güç veren, özgür sporcu ruhuyla sınır tanımayan, güzel kalpli ağabeyim ve centilmen gurur kaynağım Ferhat ATİK'e; çalışkanlığı kadar ön görüleriyle her zaman beni şaşırtan, zekasıyla inanılması güç başarılarla imza atan, hayata karşı verilebilecek mücadelelerin en büyüklerine tanık olduğum ilham kaynağım ve gülüşüne dünyaları sığdıramayacağım yakışıklı asil kardeşim Fırat ATİK'e, en büyük teşekkürü borçluyum. Dünyaya yeniden gelsem, yine sizin evladınız ve kardeşiniz olmayı dilerdim. Sizler olmasaydınız, bu satırlar olmazdı. Varlığı ile bana bu yüce şansı veren aile üyelerim arasından, ölümsüzlüğe uğurladığımız ve üzerimde ödenmez hakları olan tüm aile büyüklerimi; özellikle de çok genç yaşta aramızdan ayrılan ve yeri hiçbir zaman dolmayacak olan dayım Hayrettin ALTIPARMAK ile teyzem Melahat ALTIPARMAK'ı özlemlerle, rahmetle ve minnetle anıyorum.

Çanakkale Şehitleri ve Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk başta olmak üzere tüm şehit ve gazilerimize ithafen,

Fatma Nur ATİK

18 Mart 2022

ÖZET

Günümüzde, teknolojik ve bilimsel araştırma alanlarındaki hızlı gelişmelere paralel olarak, sanatçıların hayata bakış açısı da önemli ölçüde değişmektedir. Dünyayı etkisi altına alan modern bilimsel gelişmeler, bizzat çeşitli sanatçı topluluklarının varlığı üzerinde ciddi bir izlenim uyandırmaktadır.

Bu çalışmada “20. Yüzyıldan Günümüze Türk Resim Sanatında Bilimin Etkisiyle Psikanaliz Eğilimlerin Araştırılması” incelenmiştir. Bu çalışmanın temel amacı, Türk Resim Sanatının modern bilimden nasıl etkilendiğini saptamak ve bu etkilerin psikanaliz kuramının önemli bir boyutu olan toplumsal dinamikler ile olan ilişkilerini incelemektir.

Erich Fromm ve Alfred Adler’in, psikanalizin revizyon yaklaşımları, daha çok toplum dinamiklerine yer sunmakta ve 20. yüzyılın başından beri Sigmund Freud’un klasik psikanaliz kuramına katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada, hem bu revizyon önerilerini hem de psikanalizin sosyal temsillerini ele almak amaçlanmıştır.

Araştırma verileri, betimsel araştırma yöntemlerinden biri olan literatür taraması ile toplanmıştır. Elde edilen verileri, kuramsal değerler çerçevesi ile ilişkilendirmek ve yeniden anlamlandırmak için, çalışmaya en uygun olan nitel çalışmanın olanaklarından yararlanılmıştır. Araştırma bulguları, bilimsel süreçler bakımından analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Özellikle 1950 sonrası Türk resminden günümüze kadar yoğun olarak bilimsel bakış açıları saptanmıştır. Ayrıca bilimsel devrimlerin etkisiyle de ilgili olarak, sosyal - psikanalitik yaklaşımlar derinlemesine irdelenmiştir.

ABSTRACT

Today, parallel to the rapid developments in the fields of technologic and scientific research, the view of life of artists has also been changed dramatically. The modern scientific developments which has come upon World creates a serious impression on the very existence of the various artist societies.

In this research, “From 20 st. Century to the Present, Evalution of Psychoanalysis Tendency, In Turkish Painting Art, by the Influence of Science” was examined. The main reason of this inquiry is to study to determine how the Turkish painting art is impressed by modern science and the relationships of these effects to community dynamics is a fundamental dimation of psychoanalytic theory.

Having mostly community dynamics, the revision of psychoanalysis approach of Erich Fromm and Alfred Adler has been contributing classical psychoanalytic theory of Sigmund Freud since the beginning of the 1900s. In this research it is aimed to discuss both this suggestions of revision and the social representations of psychoanalysis.

Research findings were gathered with literature review that is one of the descriptive research method. In order to associate with framework of theoretical amount and reinterpret the data obtained, it has been benefited from the opportunities of qualitative research that is best fit to research. Research findings were analized and interpreted with respect to the scientific processes. Particularly, it has been densely detected scientific viewpoints from Turkish painting after 1950 until today. As also related to effect of scientific revolutions, it has been researched thoroughly social – psychoanalytical approaches.

İÇİNDEKİLER

ONAY	i
ETİK BEYANI	ii
ÖZGEÇMİŞ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	xi
BÖLÜM I: GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	6
1.4. Sınırlılıklar	7
1.5. Sayıtlar	7
BÖLÜM II: SANAT - BİLİM İLİŞKİSİ VE PSİKANALİZ KURAM	8
2.1. 20.yy'dan Günümüze Türk Resminde Empresyonist Eğilim	8
2.1.1. Tanımlar	8
2.1.1.1. Sanatın Tanımı	8
2.1.2. Bilimin Tanımı	11
2.1.3. Psikanaliz Kuram	11

2.2. 20. Yüzyıldan Günümüze Sanat – Bilim İlişkisi	11
2.2.1. 19. Yüzyılın İlk Yarısından Başlayan ve 20. Yüzyılın İlk Çeyreğine Uzanan Türk Resim Sanatının Temelleri	13
2.2.1.1. Asker Ressamların Sanatsal Yapılanmadaki Etkin Rolüne Bir Bakış.....	14
2.2.1.2. Sanayi Devrimi ve Türk Resmi Üzerindeki Etkileri	19
2.2.1.3. Türk Primitif Ressamları ve Fotoğraf Etkisi	24
2.2.1.4. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu	26
2.2.1.5. 1914 Çallı Kuşağı	28
2.2.2. Modern Bilim ve Türk Çağdaş Ressamlar (Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı)	42
2.2.2.1. Bilim, Modern Bilim Tarihi ve Sanat İlişkisi	42
2.2.2.1.1. 20.yy. Başında Türkiye’de Bazı Bilimsel Sahaların Durumu ve Gelişmeler	53
2.2.2.2. 1950’ye Kadar Türk Ressam Grupları	55
2.2.2.2.1. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929).....	56
2.2.2.2.2. Kübizm ve Konstrüktivizm Etkisi: D Grubu Ressamları (1933).....	64
2.2.2.2.3. II. Dünya Savaşı (1939-1945) ve Resimde Toplumsal Sorunlar: Toplumsal- Gerçekçi Anlayış: Yeniler - Liman Grubu (1941-1951).....	94
2.2.2.2.4. Doğu-Batı Sentezi Anlayışı: Onlar Grubu (1947).....	97
2.2.2.3. 1950’den Sonra Türk Resmi ve Bilimsel Etkiler	99
2.3. Psikanaliz Kuramın Ortaya Çıkışı ve Sigmund Freud	100
2.3.1. Psikanaliz ve Sanat İlişkisi.....	102
2.3.1.1. Psikanalitik Açıdan Çağdaş Sanat Estetiği ve Adela Abela	102
2.3.1.2. Sanatta Paranoya Kritisizm ve Oneirik Kavramı	103
2.3.2. Psikanalizin Sosyal Temsilleri	104
2.3.3. Erich Fromm ve Psikanalitik Teorinin Diyalektik Revizyonu	106
2.3.3.1. Revize Edilmiş Dürtüler Kuramı Işığında Doğa-İnsan İlişkisi ve Dikotomi	107
2.3.3.2. Tüketici İnsan (Homo Consumense) ve Modern Tüketim Karakteri Bağlamında Cinsel Devrim	110
2.3.4. Alfred Adler Açısından Yaratıcı Güç, Toplumsal İlgı, Yüreklilik ve Sağduyu	111
2.3.4.1. Freud’un Klasik Psikanalizi ve Adler’in Bireysel Psikoloji Yaklaşımlarının Karşılaştırılması	114
BÖLÜM III: YÖNTEM	115
3.1. Araştırma Modeli	115
3.2. Evren ve Örneklem	115
3.3. Veri Toplama Araçları	116

BÖLÜM IV: 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE, MODERN BİLİMİN ETKİSİNDEKİ TÜRK RESİM SANATI'NDA PSİKANALİZ EĞİLİMLER.....	117
4.1. 1950'ye Kadar, Modern Bilimsel Etkiler Işığindeki Türk Resmi ve Psikanaliz Eğilimler	117
4.2. 1950'den Sonra, Modern Bilimsel Etkiler Işığındaki Türk Resmi ve Psikanaliz Eğilimler	125
4.2.1. Türkiye'de Bilimin Etkisinde Figüratif ve Non-Figüratif Sanat Eğilimleri	129
4.2.1.1. Newton'un 1. Yasası Olarak Eylemsizlik ve Uzay Boşluğunun Sonsuzluğu Ardındaki Zaman-Mekan Olgusunun Dışında Yerçekiminin Sıfırlanması.....	132
4.2.1.2. Uzay Bilimi Açısından Geometrik Kurgular ve Andre Lhote Etkisi	137
4.2.1.3. Üçgen, Kare ve Daire Gibi Formlar Hakkında Soyut Araştırmalar: Matematğin Sanatı, Metafiziğin Matematiği, Helis ve Möbius Deneyleri	139
4.2.1.4. Dada Ruhuna Ulaşan Sürrealizm'den, Foto-Gerçekçiliğe Robotlaşma: Arture'lerden Komünist Manifestonun Yeni Dünyasına, İşçi ve Emek Gücü	172
4.2.1.5. Soyut Anlayış Çerçevesinde İç Mekan İnşası	189
4.2.1.6. Tüketim Toplumuna Entegre Olmuş Kentleşme, Bunalımlı Kent Bireyi, Acımasızca Yok Edilen Doğa ve Çevre Kirliliği	191
4.2.1.7. Eş Zamanlı Dinamizm Gözlemleri: Fütürizm	207
4.2.1.8. Kuantum Fiziği Formalizmi ve Schödringer' in Kedisi, Stephan Hawking, Evren ve Işık Kristalleri	212
4.2.2. Türkiye'de Bilimin Etkisinde Figüratif ve Non-Figüratif Sanat Eğilimlerindeki Psikanaliz Yaklaşımlara Bir Bakış	222
BÖLÜM V: SONUÇ.....	231
KAYNAKÇA	233

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Boğa ve geyikler, Magdalenien (Loubens yakınında Le Portel Mağarası, Fransa). Paleolitik Dönem.	8
Resim 2.2. Dövüşen bizonlar, Geç Magdalenien (Loubens yakınında Le Portel Mağarası, Fransa). Paleolitik Dönem.	9
Resim 2.3. Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”	10
Resim 2.4. 20. Yüzyıl ve Yeni Gelişmeler	12
Resim 2.5. Topçu Sınıfı (Salt Araştırma Eğitim arşivinden).	13
Resim 2.6. Şeker Ahmet Paşa, “Narlar ve Armutlar”	15
Resim 2.7. Süleyman Seyyid, “Kayıklar”	15
Resim 2.8. Hüseyin Zekai Paşa, “Yıldız Parkı”	16
Resim 2.9. Halil Paşa, “Bostancı Sahili”	17
Resim 2.10. Hoca Ali Rıza, “Karda Üsküdar”	18
Resim 2.11. Ahmet Ziya Akbulut, “Evler”	18
Resim 2.12. Sanayi Devrimi’nde Çocuk İşçiler.	20
Resim 2.13. <i>Sanayi Devrimi’nde Kadın İşçiler.</i>	20
Resim 2.14. <i>Emile Durkheim.</i>	21
Resim 2.15. <i>Auguste Comte.</i>	21
Resim 2.16. <i>Max Weber.</i>	21
Resim 2.17. <i>Padişah Abdülaziz (1830- 1876).</i>	22
Resim 2.18. <i>Abdülmecit Efendi (1868-1944).</i>	22
Resim 2.19. J. Lancaster ve oğlunun (Birmingham) “ <i>enstantograf</i> ”ı, (1892; 9x12’lik levha).	23
Resim 2.20. Şefik, “Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu”	24
Resim 2.21. Salih Molla Aşki, “Sebil”	25
Resim 2.22. Selahattin, “Kağıthane’de Çadır Köşkü”	25
Resim 2.23. Sanayi-i Nefise Mektebi.	26

Resim 2.24. <i>II. Mahmud Dönemine ait resimsiz madeni para.</i>	26
Resim 2.25. <i>Osman Hamdi Bey (1842-1910).</i>	27
Resim 2.26. Osman Hamdi Bey, “ Kur’an Okuyan Kız ”	27
Resim 2.27. <i>Nazmi Ziya Güran (1881-1937).</i>	29
Resim 2.28. İbrahim Çallı, “ Asma Kabakları ”	30
Resim 2.29. İbrahim Çallı, “ Mevleviler ”	31
Resim 2.30. Feyhaman Duran, “ Çıplak ”	32
Resim 2.31. Hikmet Onat, “ Beşiktaş’ta Kayıklar ”	33
Resim 2.32. Nazmi Ziya Güran, “ Karacaahmet ”	34
Resim 2.33. Nazmi Ziya Güran, “ Kemeraltı’nda Nargile İçenler ”	35
Resim 2.34. Nazmi Ziya Güran, “ Yeşilli Sokak ”	36
Resim 2.35. Namık İsmail, “ Mithatpaşa Portre ”	37
Resim 2.36. Mehmet Ruhi Arel, “ Çulha (Dokumacı) ”	38
Resim 2.37. Hüseyin Avni Lifij, “ Belediye İşçileri ”	39
Resim 2.38. Ali Sami Boyar, “ Eski İstanbul Sokağı ”	40
Resim 2.39. Sami Yetik, “ Süleymaniye ”	41
Resim 2.40. <i>Descartes (1596-1650).</i>	43
Resim 2.41. <i>Pierre Gassendi (1592-1655).</i>	44
Resim 2.42. <i>Isaac Newton (1643-1727).</i>	45
Resim 2.43. Isaac Newton tarafından cam prizma ile gerçekleştirilen ışık deneyi.	46
Resim 2.44. Claude Monet, “ Monaco Kıyısı ”	47
Resim 2.45. Işığın kırılması ile ilgili görsel.....	48
Resim 2.46. Hans Hofmann, “ 1964 ”	49
Resim 2.47. İtalyan araştırmacı Francesco Stelluti tarafından resmedilen arılar.....	50
Resim 2.48. <i>William Harvey’in kan dolaşımını kanıtlamasında rol oynayan çalışması: ...</i>	51
Resim 2.49. Immanuel Kant (1724-1804).....	52
Resim 2.50. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane (Askeri Tıbbiye).....	54
Resim 2.51. Nurullah Berk, “ Gergef İşleyen Kadın ”	56
Resim 2.52. Refik Epikman, “ Bursa ”	57
Resim 2.53. Refik Epikman, “ İzlenim-2 ”	58
Resim 2.54. Şeref Akdik, “ Görünüm ”	59
Resim 2.55. Ali Avni Çelebi, “ Maskeli Balo ”	60
Resim 2.56. Ali Avni Çelebi, “ Sobalı Natürmort ”	61

Resim 2.57. Ali Avni Çelebi, “Saksılı Natürmort”	61
Resim 2.58. Ali Avni Çelebi, “Ressam ve Model”	62
Resim 2.59. Zeki Kocamemi, “Açık Yakalı Kadın”	63
Resim 2.60. Cemal Tollu, “Nü (Yatan Çıplak Kadın)”	65
Resim 2.61. Cemal Tollu, “İstihsal”	66
Resim 2.62. Cemal Tollu, “Sünger Avcıları”	66
Resim 2.63. Nurullah Berk, “Oturan Adam (Boyacı İbrahim)”	67
Resim 2.64. Zeki Faik İzer, “Tuğra ve Emperyal Senfoni”	68
Resim 2.65. Zeki Faik İzer, “Boşluktaki Kuş”	69
Resim 2.66. Zeki Faik İzer, “Kayalar ve Dalgaların Dansı”	69
Resim 2.67. Elif Naci, “Saklanan Çocuk”	70
Resim 2.68. Jean Cocteau, “Coco Chanel”	71
Resim 2.69. Abidin Dino, “Çinli Bir Ressam”	71
Resim 2.70. Abidin Dino, “Andre Breton”	71
Resim 2.71. Abidin Dino, <i>Uzay Resimleri</i>	72
Resim 2.72. Uzaya çıkan ilk insan: Yuri Gagarin	72
Resim 2.73. Sabri Berkel, “Zeybek”	73
Resim 2.74. Sabri Berkel, “Yoğurtçu”	74
Resim 2.75. Sabri Berkel, “Kompozisyon (Arp Çalan)”	75
Resim 2.76. Sabri Berkel, “Mehtaplı Kompozisyon”	76
Resim 2.77. Hakkı Anlı, “Saçını Tarayan Kadın”	77
Resim 2.78. Hakkı Anlı, Desen Çalışmaları	78
Resim 2.79. Hakkı Anlı, “Kübist Desen”	79
Resim 2.80. Pablo Picasso, “Guernica”	79
Resim 2.81. Pablo Picasso, “Boğa 4. Etap”	80
Resim 2.82. Pablo Picasso, “Ölüler Evi”	80
Resim 2.83. Guernica Kasabası, 1937.	81
Resim 2.84. Halil Dikmen, “Soyut Kompozisyon”	82
Resim 2.85. Salih Urallı, “Konya ve Türbeler”	83
Resim 2.86. Eşref Üren, “Portre”	84
Resim 2.87. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Oturan Köylü”	85
Resim 2.88. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kadını”	86
Resim 2.89. Eren Eyüboğlu, “Şerbetçi”	87

Resim 2.90. Juan Gris, “ The Violin ”, 1916.....	87
Resim 2.91. Hasan Hulusi Mercan, “ Figürlü Kompozisyon ”	88
Resim 2.92. Albert Einstein (1879-1955).	90
Resim 2.93. Henri Poincare (1854-1912).	90
Resim 2.94. Dört Boyutlu Küp (Hiperküp – Tesseract).....	91
Resim 2.95. Dört Boyutlu Küp Açılımı (Hiperküp – Tesseract Açılımı).	91
Resim 2.96. Halil Dikmen, “ Kübik Kompozisyon ”	93
Resim 2.97. Solomon Nikritin, “ Yapı Sanatı, Resim ile Mimarının Bireşimi ”	93
Resim 2.98. II. Dünya Savaşı’nda Köln şehri (Almanya).....	94
Resim 2.99. Nuri İyem, “ Sünger Avcıları ”	95
Resim 2.100. Nuri İyem, “ Soyut ”	96
Resim 2.101. Orhan Peker, “ Kedi ”	97
Resim 2.102. Fahrelnissa Zeid, “ Soyut Kompozisyon ”	98
Resim 2.103. Psikanaliz biliminin kurucusu: Sigmund Freud (1856-1939).....	100
Resim 2.104. Dr. Josef Breuer (1842-1925).	101
Resim 2.105. <i>Serge Moscovici (1925-2014)</i>	104
Resim 2.106. Erich Fromm (1900-1980).	107
Resim 2.107. Alfred Adler (1870-1937).	111
Resim 4.1. Süleyman Sami Kulları, “ İhlamur Kasrı ”	118
Resim 4.2. Emil Römmeler, <i>İhlamur Kasrı - İstanbul</i>	118
Resim 4.3. Hüseyin Giritli, “ Yıldız Sarayı Bahçesinden ”.	119
Resim 4.4. Augüst Tarnavski, <i>Hasbahçe. Yıldız Sarayı- İstanbul</i>	119
Resim 4.5. İmzasız, “ Sultanahmet Meydanı ”	120
Resim 4.6. Abdullah Fréres, <i>İstanbul: Sultanahmet Camii ve Sultanahmet Meydanı</i>	120
Resim 4.7. Nazmi Ziya Güran, “ Sebilli Sokak ve Tramvay ”	121
Resim 4.8. Şeref Akdik, “ Fabrika ”	123
Resim 4.9. Şeref Akdik, “ Metalurji Atölyesi ”	124
Resim 4.10. <i>II. Dünya Savaşı’nda ordulara destek görevinde kullanılan karaya hücum uçaklarından, Fiat G – 91 y. tipi savaş uçağı</i>	125
Resim 4.11. <i>II. Dünya Savaşı’nda Almanlar tarafından kullanılan tank:</i>	125
Resim 4.12. Ömer Kaleşi, “ Çocuk Çoban ”	126
Resim 4.13. Ömer Kaleşi, “ Kloşar ve Bir Ayak ”	127
Resim 4.14. Ömer Kaleşi, “ Meyve Satan Çocuk I ”	128

Resim 4.15. Ömer Kaleşi, “ Meyve Satan Adam II ”	128
Resim 4.16. 1950 sonrası Türkiye’ de Soyut Sanat Gelişmeleri: ‘1954 Şubat, Non-Objektif ve Abstre Resimler’” Sergi Broşürü.	129
Resim 4.17. Josef Albers, “ Hiçbir yer ”	130
Resim 4.18. Jean Paul Sartre (1905-1980).....	131
Resim 4.19. C. Gustav Yung (1875-1961).....	131
Resim 4.20. Gazete Haberi: “Adnan Çoker, soyut bir dille somut duygularını yansıtmaya amacında”.	132
Resim 4.21. Adnan Çoker, “ Soyut ”	133
Resim 4.22. Adnan Çoker, “ L Origine du Monde III ”	134
Resim 4.23. Kazimir Malevich, “ Dördüncü Boyuttaki Renk Kütleleri ”	135
Resim 4.24. Adnan Çoker, “ Mor Ötesi Boşluk ”	136
Resim 4.25. Cemal Bingöl, “ Pentür ”	137
Resim 4.26. Ferruh Başağa, “ Üçgenler ”	139
Resim 4.27. Ferruh Başağa, “ Kompozisyon ”	140
Resim 4.28. Ferruh Başağa, “ Kompozisyon ”	140
Resim 4.29. Şemsi Arel, “ Üçgenler ”	141
Resim 4.30. Eşkenar üçgen	142
Resim 4.31. Açılarına ve kenarlarına göre üçgen çeşitleri.....	142
Resim 4.32. Mithat Şen, “ İsimsiz ”	143
Resim 4.33. Mithat Şen, “ Beden 2 ” serisinden Tetris	144
Resim 4.34. Matematikte kare.	144
Resim 4.35. Leonardo da Vinci tarafından çizilen “ Vitruvius Adamı ”	145
Resim 4.36. <i>Altın Oran, Altın Bölüm, Dinamik Simetri</i>	146
Resim 4.37. Burhan Uygur, “ Ruhumun Karanlık Kalan Kan Gölünün Derinliklerine Kurumuş Kolumu Daldırıp, Dibinde Uyuyan Kanlı İnciyi Arayıp Durdum ”	147
Resim 4.38. Ekrem Yalçındağ, “ Impressions From the Streets ”	148
Resim 4.39. <i>Matematikte daire</i>	149
Resim 4.40. Ekrem Yalçındağ, “ Impressions From the Streets ”	149
Resim 4.41. Ekrem Yalçındağ, “ Schloss Balmoral 4 ”	150
Resim 4.42. M.C. Escher, “ Cubic Space Division ”	150
Resim 4.43. M.C. Escher, “ Depth ”	151

Resim 4.44. M.C. Escher, “ Three Intersecting Planes ”	152
Resim 4.45. Escher’i en çok etkileyen Matematik makalesi – G.Polya 1924.	153
Resim 4.46. “Escher’in çizimlerinde Doğrusal ve Eğrisel Grid Oluşturma Aşaması” ...	153
Resim 4.47. Ekrem Yalçındağ, “ Kontrastlar ”	153
Resim 4.48. Fractal Geometri.	154
Resim 4.49. Ekrem Yalçındağ, “ 812 Mal Hautton ”	154
Resim 4.50. M.C. Escher, “ Moebius Strip II ”	155
Resim 4.51. August Ferdinand Möbius ve Ünlü Şeridi, Şekil 1 (a, b, c, d).....	155
Resim 4.52. Şekil 2 (a).	156
Resim 4.53. Şekil 2 (b).	156
Resim 4.54. Şekil 3 (a, b, c).	156
Resim 4.55. Şekil 4 (a, b).	156
Resim 4.56. Ahmet Oran, “ İsimsiz (Triptik) ”	157
Resim 4.57. Erol Akyavaş, “ Piramit Peyzajlar ”	158
Resim 4.58. Erol Akyavaş, “ İsimsiz ”	159
Resim 4.59. Erol Akyavaş, “ Köşeler ”	160
Resim 4.60. Erol Akyavaş, “ İsimsiz ”	161
Resim 4.61. Giorgio De Chirico, “ Aşk Şarkısı ”	162
Resim 4.62. Ahmet Güneştekin, “ Kasırğa ”	164
Resim 4.63. <i>Helis Eğrisinin Oluşturulması.</i>	164
Resim 4.64. Tek Sarmal, Çift Sarmal, Üçlü Sarmal.	165
Resim 4.65. Erol Akyavaş, “ İsimsiz ”	166
Resim 4.66. Erol Akyavaş, “ İsimsiz ”	167
Resim 4.67. Giza Piramidi İçin Kullanılan Altın üçgen.	167
Resim 4.68. Adem Genç, “ Mekan ”	168
Resim 4.69. <i>Geometride Küp ve Köşegeni.</i>	169
Resim 4.70. Ekrem Yalçındağ, “ İsimsiz ”	169
Resim 4.71. Ercüment Kalmık, “ 1909 ”	170
Resim 4.72. Serhat Kiraz, “ İsimsiz ”.	171
Resim 4.73. Yüksel Arslan, “ Le Capital ” serisinden Ouvrier Integre au Capital, Arture XVII (168)	172
Resim 4.74. Yüksel Arslan, “ Le Capital ” serisine ait eskiz.	173
Resim 4.75. Yüksel Arslan, “ Le Capital ” serisine ait eskiz.	175

Resim 4.76. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisine ait eskiz, 1969.	175
Resim 4.77. Max Ernst, “ <i>Celebes</i> ”	176
Resim 4.78. Theo Van Doesburg, “ <i>What is Dada</i> ”	177
Resim 4.79. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisine ait eskiz	178
Resim 4.80. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisine ait eskiz	178
Resim 4.81. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisinden Arture 153, Kapital II A(EI)..	179
Resim 4.82. <i>Komünist Parti Manifestosu</i>	180
Resim 4.83. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisine ait eskiz	181
Resim 4.84. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisinden Arture 160, Kapital X (İşçi, makinenin uzantısı)	181
Resim 4.85. Yüksel Arslan, Defterler, Arture 280 “Hegel”	182
Resim 4.86. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisine ait eskiz	183
Resim 4.87. Yüksel Arslan, “ <i>Le Capital</i> ” serisinden Colonialisme, Arture IX (159)	183
Resim 4.88. Özdemir Altan, “Çalışkan Robot”	184
Resim 4.89. Araştırmacı Sean Welsh, University of Canterbury, Yeni Zelanda.	185
Resim 4.90. Mehmet Aydoğdu, “Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerine Zorlanıyor”	186
Resim 4.91. Yves Tanguy, “Geçmek Bilmeyen Gün”	187
Resim 4.92. Mehmet Gün, “Kadeş Antlaşması”	188
Resim 4.93. Nejad Melih Devrim, “Ayasofya”	189
Resim 4.94. Cihat Burak, “Tüketim Toplumu”	191
Resim 4.95. Selçuk Demirel, “Les Marchands Du Cyberspace”	193
Resim 4.96. Canan Tolon, “İsimsiz”	194
Resim 4.97. Zafer Gençaydın, “Bir Portrenin Psikogramı”	196
Resim 4.98. Mehmet Gülerüz, “Kuzu ve Çıplak”	197
Resim 4.99. Mehmet Gülerüz, “İsimsiz”	198
Resim 4.100. Mehmet Gülerüz, “Otobüs Biletçisi”	198
Resim 4.101. Mehmet Gülerüz, “Kırmızı Araba”	199
Resim 4.102. Seyyit Bozdoğan, “Kırmızı Evli Vücut Manzarası”	200
Resim 4.103. Neşe Erdok, “Hastane Odası”	201
Resim 4.104. Deniz Aktaş, “Bağımsız Değişken”	202
Resim 4.105. Deniz Aktaş, “İsimsiz”	203
Resim 4.106. Deniz Aktaş, “Yokyerler”	203

Resim 4.107. Özdemir Altan, “ Petrol ”	204
Resim 4.108. Özdemir Altan, “ Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi ”	205
Resim 4.109. İrfan Önürmen, “ Cop ”	206
Resim 4.110. Etienne-Jules Marey, “ Uçan Balıkçıl / Le Hareketi ”, 1894, Kronofotoğraf, Linda Hall Kütüphanesi.	207
Resim 4.111. Etienne-Jules Marey, “ Hareket Halindeki At ”, 15 Haziran 1878, Otomatik- Elektro Fotoğraf Serisi.	208
Resim 4.112. Timur Kerim İncedayı, “ Köpek Yarışı ”	209
Resim 4.113. Giacomo Balla, “ Tasmalı Bir Köpek ”	210
Resim 4.114. Kuzgun Acar, <i>Desen</i>	211
Resim 4.115. Mustafa Ata, “ Değişim ”	211
Resim 4.116. Kemal Önsoy, “ Soyut Kompozisyon ”	212
Resim 4.117. Schrödinger’in Kedisi Deneyi.....	214
Resim 4.118. Burhan Doğançay, “ İsimsiz 2 ”	214
Resim 4.119. Burhan Doğançay, “ Kırmızı ve Siyah Kompozisyon: Çoğunlukla Kırmızı ”	215
Resim 4.120. Kemal Önsoy, “ Kan Dolaşım Ağaclarım Var ”	216
Resim 4.121. Kemal Önsoy, “ Soyut Kompozisyon ”	216
Resim 4.122. Kayıhan Keskinok, “ Teknede Düğün ”	217
Resim 4.123. İngiliz Fizikçi, Stephen William Hawking.	218
Resim 4.124. Evrenin Genişlemesi ile ilgili görsel.	219
Resim 4.125. Gökhan Anlağan, “ Kuşlar ”	220

BÖLÜM I: GİRİŞ

1.1. Problem

Dünyamızın her geçen gün bilimsel açıdan geliştiği görülmektedir. Birçok toplumda bu süreç farklı alanlarda farklı etkiler yaratmaktadır. Bu alanlar arasında yer alan sanat alanı üzerinde; bilimin yenilik, değişim ve dönüşüm etkilerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca ortaya çıkan tüm bu etkilerin ise sanat insanı üzerinde oluşturduğu psikolojik tesirleri mevcuttur ve bunların derinlemesine araştırılması gerekmektedir. Sanat eserlerinde, geçmişten günümüze insan çevresinin, toplumsal olayların, teknolojik gelişmelerin ve sanatçıların psikolojisinin büyük bir rolü vardır.

20.yy.'dan günümüze kadar, sanatçıların çoğunun bakış açılarında, teknolojinin hızla gelişmesinin etkilerinin olduğu görülmektedir. Ancak bu etkilerin altında yatan psikolojik süreçlerin derinlemesine incelenmesi ve sanatçı topluluklarına teknolojik ilerlemelerin nasıl yön verdiğinin araştırılması, problemin çıkış noktasıdır. Özellikle Türk Resmi'nde bu sürecin nasıl oluştuğu, hangi sanatçıların hangi eserlerinde teknolojinin ne tür etkiler yarattığı; bu etkilerin altındaki psikolojik etmenlerin tespit edilmesi, problemin temel yaklaşımıdır.

Sadece tıp çatısı altında ele alınmayan psikanaliz kuramı ile bilim ve sanat bağlamındaki 20.yy.'dan günümüze sanat eserlerindeki bilimsel etkilerin psikanaliz yansımalarına açıklık getirilmesi, konunun ana hatlarını oluşturmaktadır.

Özellikle T. Binbay'ın çalışmasında bahsedilen, psikanaliz ve sanatın etkileşim köklerine baktığımızda:

I. Dünya Savaşı yılları, psikanalizin artık ‘tedavi tekniği’ dışına çıktığı ve yeni bir ivme kazandığı dönemdir. Psikanaliz bu dönemde, edebiyat, sanat ve siyaset gibi alanlara doğru genişleme göstermiştir. Özellikle avangart bir yaklaşım ile sanat, siyaset ve fikir dünyasında bir ‘modernite eleştirisi’ ya da ‘burjuva toplumunun gerçek yüzünü ortaya çıkaran alışılmadık bir teori’ olarak geniş çapta yankı bulmuştur (Binbay, 2019: s.238), ifadesi dikkat çekmektedir.

Tarihin ilk endüstri devrimi, 18.yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ortaya çıkan ve Sanayi Devrimi olarak adlandırılan, insan hayatına belirgin şekilde etki etmiş, dönemin sanat insanını da etkisi altına almayı başarmış bir dönemdir. Özellikle:

1763’lerde Avrupa’nın merkezi konumunda görünen İngiltere’de sanayinin hızla gelişmesinde başrolü oynayan makineleşme sosyal hayatı büyük ölçüde etkilemiştir (*Dünya Tarihi Ansiklopedisi*, “İngiltere’nin Güçlenişi” maddesi).

1789 devrimi ile demokratik yönetimin getirdiği özgürlükçü düşünce içinde oluşan sanat öz, biçim ve konu bakımından özgürlüğü benimsemiştir. 1848 devriminden sonra, kimi sanatçılar ile yeni bir toplumsal gerçeklik kazanılmıştır. 18.yy. sonlarında resim sanatı ustadan çırağa aktarılan basit anlamda bir meslek olmaktan çıkmış, akademilerde öğretilen bir ders olmaya başlamıştır (Özkaynak: 2012).

Bu anlamda resim sanatının geleneksel kurallardan ayrılması ve kendi özgürlüğüne kavuşması 19. asrın ikinci yarısından sonra başlamıştır. Sanatçılar bu dönemden sonra gerçekleri arama tutkusuna kapılmıştır. Endüstrinin gelişmesiyle, deney ve yöntemlerin önemi artmıştır. Ayrıca insanların birbirleriyle olan ilişkilerini ele alan sosyoloji, psikoloji, pedagoji, psikiyatri gibi alanların doğması en önemli etkenlerdir (Kılıçkan, 2004).

1900’lü yıllardan itibaren günümüze kadar, bilim ve sanat alanlarında yer alan kişiler etkileşim içerisinde olmuşlar; bilhassa 20.yy.’da sanatçılar çağın teknolojik gelişmelerine maruz kalmış, bu gelişmelerin etkisi altında oluşan tepkilerini olumlu ya da olumsuz, doğrudan ya da dolaylı olarak dile getirmişlerdir (Kurtuluş: 1996).

Türk Sanat Eğitimi’nde ise Cumhuriyet öncesi 19. yüzyıldan başlayarak Batı ile olan ilişkilerin giderek yoğunlaşması resim sanatını etkilemekle birlikte okullarda resim-iş derslerini de etkilemiştir. Sanatsal etkileşimde saray çevresinin etkisi büyüktür. İfadeye göre: 19.yüzyılda Batı anlayışındaki sanata en köklü katkı, resim eğitimi almak amacıyla yetenekli öğrencilerin yurt dışına gönderilmesidir. Ayrıca yabancı resamlara nişanlar verilmesi, sergilerden tabloların alınması da, Osmanlı saray kültüründen gelmektedir (Kırıçoğlu, 2015). Geçtan’ın ifadesiyle, bu dönemlerde Osman Hamdi Bey’in öncülüğü ile Avrupa’ya gönderilen Avni Lifij’in ‘‘Kadehli pipolu otoportre’’ eseri, içinde olduğu durumu ve aslında olmak istediği durumu objeler üzerinden sembolleştirerek anlatmaktadır. Geçtan bu yaklaşımı ile, kişinin bir diğer insanın niteliklerini ve inançlarını kendi kişiliğine katması

aracılığıyla öz varlığının parçası haline getirme ihtiyacını -içleştirme mekanizması denir- gün yüzüne çıkartarak, sanatçıyı psikanaliz açıdan değerlendirir (Geçtan, 1988:94).

Ayrıca sanatta psikolojinin önemi açısından, Sokrates'in bir heykeltıraş ile yaptığı söyleşi, dikkat çekmektedir. Bu sohbet, Sokrates heykeltıraşa, sanatçının vazifesinin yalnızca fiziksel nitelikleri taklit etmek olamayacağını söylemiş ve “ruhun eylemlerini” de ifade etmekle sorumlu olduğunu kabul ettirmiştir (Gombrich, 2015: 21).

Bir değerlendirme kriteri olarak psikanaliz kuramı ile sanat bağlamının iç içe olduğu görülmektedir.

Sanat ve psikanalizin merkezi insan üzerine odaklı olduğu için, sanat eserlerine doğrudan sanatçıyı ele alarak psikanaliz çözümlemeler ile yaklaşmak, bilimsel bir yolla değerlendirme ortamı sunacaktır. Psikanaliz kuramı ile birlikte, 20.yy.'dan günümüze, artan teknolojik – bilimsel gelişmelerin, Türk Resmi'nde etkisinin “nasıl olduğunu” çözümlemek amaçlanmaktadır. Problemin kaynağını, bu etkileri oluşturan psikolojik etmenlerin, eserler üzerindeki izlerini tespit etmek oluşturmaktadır.

K. Özsezgin, çevre ve insan etkileşimi hakkında: “... Çevre insanı, insan da çevreyi etkilemekte ve bunun sonucunda ortaya çıkan diyalektik gelişme, her iki faktörün bir arada, eşit paylarla ele alınması gerektiği sonucunu doğurmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, içinde yaşamakta olduğu ortamı, insanın çevreyi değiştirici etkinliği açısından yorumlamakta, ülkemize ve insanımıza özgü sosyo – kültürel etkenlerin bu tür bir değişimde üstlendiği rolü göz önünde tutmaktadır”, ifadelerine yer vermektedir.

Tarihsel süreçler incelendiğinde, sanatın daima toplum dinamikleriyle iç içe olduğu görülmektedir.

A. Turani'ye göre, bugün çağımızı esas olarak şekillendiren faktör endüstridir. Endüstri toplumsal bakış açısını, dünya politikasını ve insan hayatını etkilemektedir. Endüstrinin güçlü etkisi, toplum içinde olan sanatçının da dünya anlayışını dolayısıyla eserlerindeki sanatsal yaklaşımı biçimlendirir. Örneğin, bilim dünyasında atomun parçalanması gelişmesi, sanat dünyasında objeyi parçalama eğilimi olarak belirlemiştir (Turani, 1992: 550).

Her sanat akımı içerisinde bulunduğu döneme ilişkin etki ya da tepki olarak varlığını sürdürmüştür.

Makineleşme, insanoğlunun kendince oluşturduğu duygusal, dengeli ve uygun olan bütünlüğü bozarak bir çıkmaz yaratmıştır. Bu durum, resimde hem kompozisyon bütünlüğünün ortadan kalkmasına hem de resmin biçimsel öğelerinin yerini başka anlayışlara bırakmasına sebep olarak, 20.yy. sanatına yansımıştır. Bu yansımalarından birisi makine estetiğidir. Makinenin insan hayatına girmesiyle, toplumsal yapıda değişiklikler meydana gelmiştir ve bunun sonucu olarak ‘Psikanalizm’ ortaya çıkmıştır (Kozlu, 2009).

Günümüz dünyasında ortaya çıkan gelişmeler de sanat hayatını etkisi altına almaktadır ve tüm bu etkiler aslında bilinçaltının sanat yoluyla dışa vuran biçimidir.

Günümüzün öncü fizik kuramcıları arasında bulunan Rovelli’ye göre, İzafiyet Teorisi çekim, uzay ve zamana dair basit ve tutarlı bir görüştür. Bu teori, Albert Einstein’ın 1905 yılında kaleme aldığı üç makaleden doğmuştur ve bu makalelerin her biri ayrı ayrı birer Nobel Ödülü hak eder (Rovelli, 2018: 13).

Ortaya çıkan bu teori, sanatçıları etkileyen önemli değişimlerden birisidir. Bu kuramdan, Picasso ve Braque gibi sanatçılar etkilenmiştir. İçerisinde yaşadıkları bilinen dünyayı, rahatsız edici şekilde bilinmez bir niceliğe çeviren bu endişe uyandırıcı yeni bilgilere kayıtsız kalmamışlardır. Sanatçılar için artık dördüncü boyut hakkında pek çok sorgulama alanı ortaya çıkmıştır (Gompertz, 2015: 119).

19.yy., kültür ürünlerinin metalaşmaya başladığı bir çağ olarak karşımıza çıkmıştır. Aristokratların hızlı bir şekilde arttığı yine bu dönemde görülmüştür. Böyle bir ortamda sanat anlayışında estetik ve düşünce temellerinin değişim kaygısı ortaya çıkmış, sanat artık bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Ayan: 2006).

20.yy.’da sanat üretimi, teknolojinin gelişmesi ile birlikte değişmiştir. Sanatçının iradesi ve özgürlüğü, kapitalizm etkisiyle yeniden şekillenmiştir. Kapitalizmin getirdiği anlayışa, sanat ortamı da yenik düşmüştür. Önceleri din çatısı altında korunan ve sonrasında aristokrasi koruyuculuğunda bulunan sanat daha sonra kapitalizm etkisinden kurtulamamıştır. Ve böylece sanata tamamen piyasa koşulları hakim olmuştur (Uğurlu, 2008: s.253).

21.yy.’daki sanat insanı ise, teknoloji ve bilimin süratle etkisini gösterdiği bir döneme tanık olmaktadır. Yapılan birçok deney, çalışma ve projeler gün geçtikçe hayatımızda daha çok yer kaplamaktadır.

Bunlar arasında; 2025'te insanın Mars'ta koloni kurmasını hedefleyen “Mars One” projesi, robotlar ile işbirliği halinde olan insanlık için “Robot Asistanlar”, “Üç Boyutlu Metal Yazıcılar”, “Materyallerin Kuantum Sıçraması”, “İnsansız Hava Araçları”, “Yapay Zeka” gibi birçok önemli gelişmeler meydana gelmektedir. Ortaya çıkan bu gelişmeler, yeni sorgulama alanları ve tartışmalar yaratmaktadır. Örneğin, Schreiner ve arkadaşlarına göre (2014), Mars One projesinin, kullanıma hazır deneyim ve ilgili verilerin yokluğunun bir sonucu olarak, birkaç varsayıma göre analiz edilmek zorunda olduğu ifade edilmektedir. Her geçen gün ortaya çıkan bu yeni tartışmalar yalnızca bilim insanını değil, sanat insanını da etkisi altına almakta ve bu etkiler sanatçı eserlerine yansımaktadır.

Daima yenilik ve çözüm fırsatlarına koşan insanlık, bir yandan da kaosa sürüklenmektedir. Büyük kentler ve kentsel yabancılaşma, hızla insanı içine alarak farklı pozisyonlar oluşturmaktadır. Teknoloji ile kültürler birbirine yaklaşmakta, bilgiye kolay ulaşan, mesafeleri hızlı ulaşım araçları ile kısaltan ve sürekli tüketen insanın psikolojisi de sanatçıların sanat eserlerinde etkilerini gözler önüne sermektedir. Teknolojinin beraberinde getirdiği kaos ve belirsizlik, sanat eserlerinde de karşımıza çıkmakta ve sanatçıların bu süreci sorgulaması da doğrudan psikolojilerini nasıl etkilediğini göstermektedir.

Dünyanın dönüşümüne tepki veren ya da etkilendiğini gösteren sanat insanı, eserlerini öz ve biçim açısından yeniden yorumlamaktadır. Özellikle son dönemlerde ortaya çıkan sanat çalışmalarında, küresel bilim etkileri gözlemlenmektedir. Psikanaliz çerçevesinde eserler ele alınacak olursa birçok bulgular ortaya çıkacaktır. Bilimden etkilenen sanatçıların eserlerindeki tavırlar, adeta hem makineleşmeyi hem de kaosu ya da zıttı şeklinde bu gelişmelerin faydalarını yansıtan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu etkiler karşılaştırılarak teknolojinin bir sorun mu yarattığı ya da fayda mı sağladığı, psikanaliz çözümlemeler ile ele alınacaktır. Örneğin, 14. İstanbul Bienali'nde (Tuzlu Su/ Salt Water) 3 boyutlu sanat eseri dediğimiz heykel kavramının bilimden etkilenmesi ile ortaya çıkan, Vilayanur S. Ramachandran'ın “Ayna Kutu” eseri, “Hayalet Uzuv Sendromu” için geliştirilmiş bir mekanizma olup faydaları kanıtlanmıştır ve sanat platformu olan bienal kapsamında yerini almıştır. Diğer yandan 16. İstanbul Bienal'inde (Yedinci Kıta/ The Seventh Continent) Deniz Aktaş'ın “Bağımsız Değişken” eseri, kentsel çürümeyi ve çevresel çöküşü ele almaktadır. Bu anlamda yerli ya da yabancı sanatçıların teknolojiden etkilenme ve etkileri ifade etme eğilimleri farklıdır; tüm bu yansımaların aslında psikanaliz bir altyapısı olduğu ve bunun kuram ile aydınlatılması esastır.

Konumuzun ana hatlarını ise, Türk Resmi’nde teknolojinin oluşturduğu psikolojik etkiler oluşturmaktadır. Teknolojinin meydana getirdiği modern toplumun, günümüz Türk Resmi’ni nasıl etkilediğini tespit etmek gerekmektedir. Türk Resmi, 20.yy. ve 21.yy.’da hangi teknoloji birikimlerinden nasıl etkilenmiştir ve teknolojinin toplumu dolayısıyla sanatçıyı ne yönde etkilediğini araştırmak ve bu kapsamda bulgular elde etmek hedeflenmektedir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, “20.yy.’dan günümüze, sanat eserlerinde bilimsel etki alanı” temel amaç olup, alt amaçlar aşağıda belirtildiği şekildedir:

- Teknolojik gelişmeler ile sanatsal eserlerde oluşan olumlu ve olumsuz etkilerin tespiti,
- Teknolojik gelişmelerin, Batı’daki eserler ile Türk resminde oluşturduğu psikolojik etkiler arasındaki farkların araştırılması,
- Bu farkların altında yatan toplumsal olayların etkileri,
- Bienal, Contemporary gibi sanatsal platformlarda teknolojik etkilerin nasıl ortaya çıktığı,
- Teknolojinin, sanatsal eserlerde oluşturduğu psikanaliz süreçlerin tespiti,
- Sanatın bilimden neden ve nasıl veri aldığı araştırılması,
- Türk Resmi’nin 20.yy.’dan günümüze, teknolojiden nasıl etkilendiğinin saptanması,

doğrultusunda amaçlar belirlenmiştir. Çalışma, sanatçı gözünden bilimin etkisindeki dünyanın nasıl ele alındığını çözümlemek ve adeta kronolojik bir psikoloji cetveli ile alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Yalnızca bilime dair izlenimlerden oluşan eserlerin, psikanaliz kuram çerçevesinde yorumlanması hedeflenmektedir.

1.3. Önem

Araştırma ile toplanacak veriler yardımı ile sanat alanında:

- Bilim ile sanat alanında, sanatın bilimden nasıl etkilendiği,
- Sanat insanının, eserlerinde bilimsel etkileri nasıl yansıttığı,
- Bilimsel sanat eserlerinin içerisinde yer alan psikanaliz yansımalarının kuram ışığında nasıl çözümlenebileceği,
- Bilgiye ulaşmanın çağa etkisi ile sanatın çözümleyici ya da tepkisel dilinin karşılaştırılması ve yine bu ilişkilerin hangi sonuçları ortaya çıkardığı,
- Teknoloji ve küresel bilim çalışmalarının sanat alanında oluşturduğu psikanaliz etkiler,
- Bienal gibi sanat ortamlarının, bilimden nasıl etkilendikleri,
- Geçmiş sanat dönemlerine çağının etkileri ile günümüz bilimsel gelişmelerinin şuan ki sanat eserleri üzerinde etkilerinin karşılaştırılması ile çalışmanın önemi vurgulanmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

- Bilimsel etki alanındaki Türk Resim Sanatı ile sınırlıdır.
- Yalnızca 20.yy.'dan günümüze kadar olan eserler ile sınırlıdır.

1.5. Sayıtlar

*Sanatçıların sanatsal yaklaşımları, bilimsel gelişmeler ile doğrudan ya da dolaylı etkileşim içindedir; bilimsel gelişmeler, sanatsal düşünmeyi ve estetik algıyı etkiler.

*Küresel bilgi düzeyinin artması ile sanatın ifade gücü değişebilir.

*Psikanaliz kuramın, sanat eserlerindeki tavırları çözümlemede etkisi gözlemlenir.

*Makine ve bilimin sanat eserlerindeki etkileri, psikanaliz kuram ile çözümlenebilir.

*Bilim-sanat ilişkisi bağlamında, çağın sanat insanının düşünce biçimini, psikanaliz kuramın daha çok sosyoloji eğilimli revizyon önerileri ile çözümlemek, bilimin etkin olmadığı zamanlarda oluşan sanat ile farkları anlamamıza belirgin olanak sağlar.

*Elde edilecek veriler yalnızca sanat anlayışına bakış için değil, psikanaliz için de önemli bulgular olacaktır.

BÖLÜM II: SANAT - BİLİM İLİŞKİSİ VE PSİKANALİZ KURAM

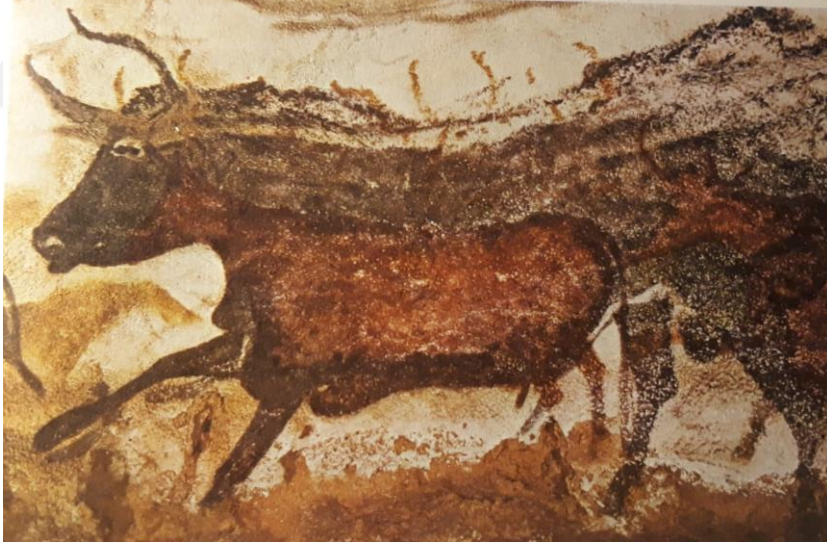
2.1. 20.yy'dan Günümüze Türk Resminde Empresyonist Eğilim

2.1.1. Tanımlar

2.1.1.1. Sanatın Tanımı

Tarih boyunca sanatın varlığının, insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Tarihin en ilkel dönemlerinden günümüze kadar tüm çağlarda insanlar, sanatın çeşitli dönemlerini bilinçli veya bilinçsiz olarak oluşturmuş ve sanatın ne olduğu hakkında pek çok tanım ve yorum günümüze ulaşmıştır.

Tarih öncesi çağlarda, mağara duvarlarına yapılan resimler, sanatın köklerinin ne kadar eski olduğunu bizlere anlatmaktadır. Alfabenin olmadığı bu dönemlerde sanat, ilk olarak insanlığın anlatım aracı olmuştur.



Resim 2.1. Boğa ve geyikler, Magdalenien (Loubens yakınında Le Portel Mağarası, Fransa). Paleolitik Dönem.

Paleolitik Dönem'e kadar, herhangi bir sanat olgusunun varlığı kanıtlanabilmiş değildir; ilk örnekler ancak dördüncü buzul dönemi olarak adlandırılan Würm buzulunda ve bu dönemin devamındaki sıcak dönemlerde ortaya çıkar [Sanat Tarihi Ansiklopedisi, "Paleolitik Çağ (Yontma Taş Çağı)" maddesi].

Binlerce yıl öncesine ait olan bu resimler, o dönemlerde yaşayan insanlar hakkında çeşitli ipuçları vermiştir. Paleolitik Dönem’de mağara duvarlarına resmedilmiş hayvan figürleri, bizlere ulaşan ilk sanat bulgularıdır.



Resim 2.2. Dövüşen bizonlar, Geç Magdalenien (Loubens yakınında Le Portel Mağarası, Fransa). Paleolitik Dönem.

“Sanat düşüncesi, doğanın kendiliğinden üretimi karşısında, insan tarafından yaratılmış bir güzelliği çıkarır. Sanatın yarattığı biçimler, hem kendimizin hem de sanatçının derin ve gizli gerçeğini göstermek isteyen dolaylı bir yola benzer. Kısaca söylemek gerekirse, sanat, insanlığın açıklanamayan yanlarına duyarlı ve kesin bir biçim verebilmek için insanın kullandığı yaratı teknikleri bütünüdür” (Gelişim Ansiklopedisi, “Sanat” maddesi).

Bu tanımdan yola çıkarak, sanatın insan merkezli bir üretim olması dolayısıyla insanlığa ait değişen ve dönüşen bir miras olduğunu söylenebilir. Ayrıca sanat hakkında; tarihten günümüze, birçok sanatçı, filozof ve tarihsel kimliklerin de farklı tanımları vardır.

Antik Yunan filozoflarından Platon ve Aristoteles'in, sanat hakkında farklı görüşleri bulunmaktadır.



Resim 2.3. Raffaello Sanzio, “*Atina Okulu*”, (Platon ve Aristoteles, detay).

Yukarıda görülen ve Raffaello tarafından XVI. yy.’da resmedilen “Atina Okulu” eserinde, işaret parmağını havaya kaldıran Platon, gerçek olanın idealar olduğunu gösterir; bunun aksine, elini ileri doğru uzatan öğrencisi Aristoteles ise gerçek olanın fenomenler dünyası olduğunu işaret eder (Kavuran ve Dede: 2013).

Platon ve Aristo’nun söz konusu düşünce farklılığı, sanat anlayışlarına da yansımıştır. Pozitivist bir yaklaşım içinde olan Aristo’ya göre sanat taklittir (mimesis). İnsan taklit etme güdüsüne sahip olduğu için tabiatı taklit etmektedir. Fizik ötesi alemin asıl gerçeklik olduğunu savunan Platon’a göre ise sanat, insanın duygularına hitap ettiği için zararlıdır, ideal insandaki dengeyi bozmaktadır; ideal bir insan yapısı duygularına hakim olarak aklını kullanabilen insandır. Bu nedenle Platon’a göre baş tacı edilmesi gereken kişi sanatçı değil, filozoftur (Çetişli, 2010: 41).

2.1.2. Bilimin Tanımı

“Bilim, nedensellik, merak ve amaç besleyen, olguları ve iddiaları deney, gözlem ve düşünce aracılığıyla sistematik bir şekilde inceleyen entelektüel ve pratik disiplinler bütünüdür”.¹

2.1.3. Psikanaliz Kuramı

“Psikanaliz Sigmund Freud’un çalışmaları üzerine kurulmuş bir psikolojik kuramlar ve yöntemler ailesidir. Bir psikoterapi tekniği olarak psikanaliz, hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışır”.²
“Psikanaliz artık sadece Freud’un ortaya koyduğu bir tür tedavi yöntemi değil, insanın tüm psiko-sosyal ve kültürel boyutlarını kapsayan, dünyaya mal olmuş bir pratik sanattır” (Ersevîm, 1997: 34).

2.2. 20. Yüzyıldan Günümüze Sanat – Bilim İlişkisi

Sanatın ve bilimin varlığı, insan olgusu esas alındığında birbirine bağlanmaktadır. Bu bağlantı, insanlığın ortak çabası ve serüveni olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında sanat, bilimin olanaklarından ve somut gerçeklerinden temel alarak ilerlemektedir. Sanatçı ise, kendi gelişimine paralel olarak gerekli birçok şeyi farkında olmadan bilimden almaktadır. Sanatın sahip olduğu estetik değerler ve ortaya koyduğu yaratımlar, bilim çerçevesinde anlam kazanmaktadır. *“Çünkü estetik bir nesne, onu algılayabilen bir özne olduğu zaman, değer kazanır”*. Sanat ve bilim, karşılıksız bir hizmet unsuru olarak, insanlığın yaşamını çeşitlendirmiştir. Özellikle duygu ve aklın birlikte rol aldığı uyum, simetri ve biçimsel güzellik anlayışı, sanat ile matematiğin ortak iç etkileşimine işaret etmektedir. Sanat yapıtları da bilimsel çalışmalar gibi, bilgi birikimi ve sezgisel yaratıcılığın örneklerini vermektedir. Sanat, bilimin duygu yüklü hali olarak tanımlanmaktadır. Doğa ise her ikisi için gerçek bir kaynak konumundadır (Ersoy, 2016: 87-89).

¹ Bilim, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilim#cite_note-1 (4 Eylül 2021).

[“science.” Oxford Dictionary of English 2e, Oxford University Press, 2003.]

² Psikanaliz, 2022, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikanaliz> (10 Mart 2022).

20. yüzyıla gelindiğinde, evrensel boyutta olağandışı yeni gelişmeler olduğu görülmektedir. Eski dünya düzenini değiştirecek bilimsel ilerlemelerle birlikte, modern bilim çağının ilk temelleri atılmıştır. Bunun yanı sıra dünyada olan birçok tarihsel çalkantı da, bu yüzyıl için belirleyici olmuştur. Tüm bu gelişmeler, dünyadaki sanat anlayışı ile birlikte Türk Resmini de, 20. yüzyıldan günümüze etkisi altına almıştır.

1900... Sigmund Freud'un "Rüyaların Yorumu" yayımlandı... Max Planck kuantum teorisini geliştirdi... İvan Pavlov şartlı refleks üzerine ilk deneylerini yaptı... **1903...** Wright Kardeşler ilk motorlu uçağı uçurdu... **1904...** Anton Çehov öldü... Albert Einstein görecelik teorisini geliştirdi... Robert Koch Nobel Tıp Ödülü aldı... **1906...** San Francisco depremi oldu... **1908...** Güney Afrika Birliği kuruldu, beyaz halka siyasal özerklik verildi... Henry Ford araba yapımında seri üretime başladı... **1910...** Lev Tolstoy öldü... Radyumu bulan Marie Curie Nobel Kimya Ödülü aldı... Roald Amundsen Güney Kutbu'na ulaşan ilk insan oldu... Sun Yat-Sen'in önderliğinde Çin Cumhuriyeti kuruldu... **1912...** Titanik faciası oldu... Mısır'da Nefer-titi büstü bulundu, Berlin'e götürüldü... **1913...** Marcel Proust "Kayıp Zamanın İzinde"yi yayımlamaya başladı... New York'ta 57 katlı Woolworth binası yapıldı... Stravinsky'nin 'Bahar Âyini' Paris'te skandal yarattı... **1914...** Birinci Dünya Savaşı başladı... Panama Kanalı açıldı... **1915...** Margaret Sanger doğum kontrolü hareketini başlattı... Alex Samuelson Coca Cola şişesini tasarladı... **1917...** Rusya'da İvan İlyiç Lenin önderliğinde Bolşevik Devrimi yapıldı... Alman ajanı Mata Hari Paris'te vuruldu... **1918...** Birinci Dünya Savaşı sona erdi... Çar II. Nikola ve ailesi Bolşeviklerce öldürüldü... **1919...** Paris Barış Konferansı yapıldı... Rosa Luxemburg öldürüldü... ABD'de alkol yasağı başladı... **1920...** Hindistan'da Gandhi bağımsızlık için ilk pasif direniş eylemlerini başlattı... İlk düzenli radyo yayınları yapılmaya başlandı...

Resim 2.4. 20. Yüzyıl ve Yeni Gelişmeler.

2.2.1. 19. Yüzyılın İlk Yarısından Başlayan ve 20. Yüzyılın İlk Çeyreğine Uzanan Türk Resim Sanatının Temelleri

Türk sanatında, çağdaşlaşma yolundaki ilk adımların başlangıcı olarak, 1795 yılında kurulmuş olan (günümüzdeki adı: İTÜ) Mühendishane-i Berrii Hümayun, bu başlangıcın tarihlendirilmesi adına kolaylık olarak belirlenebilir. Bununla birlikte yalnızca Avrupa etkisi, çağdaşlaşma adına tek sebep değildir; bir kültür coğrafyası olarak Tarihsel Türk sanatında, İslam etkisini de bir iç dinamik olarak belirlemek mümkündür (Tansuğ, 1986: 11).



Resim 2.5. *Topçu Sınıfı (Salt Araştırma Eğitim arşivinden).*

Bu anlamda Türk sanatında da, evrensel bir sentez ifadesi ortaya çıkmaktadır. Batı etkisinin bu coğrafyada benimsenmesi ve bu aşamada kendi kültüründen bağımsız kalamayacak bir şekilde evrensele yönelme çabası, Çağdaş Türk sanatının temellerini oluşturmuştur, diyebiliriz.

“İster tarihsel, ister çağdaş dönemlerde olsun sanat alanında yeni bir senteze yönelme zorunluluğu, yabancı ve kozmopolit etkilerle kaynaşp, bunları ayıklamak suretiyle özgün ve yeni modeller elde etmenin yolunu açmıştır” (Tansuğ, 1986: 11).

Çağdaş Türk sanatının oluşum dönemlerinde, birtakım kozmopolit eğilimler olduğu görülmektedir. Buna karşılık kendi içerisinde ulusal içerikli bir yapıya sahip olarak, bazı dönemlerde İslamiyet ile bütünleştiği ya da tamamen laik bir bakış açısı kazandığı dönemler

vardır. Biraz daha temeline inilecek olursa, 1789 tarihindeki Fransız İhtilali'nin de “Türk Milliyetçiliği” kavramını tetikleyen bir zemin oluşturduğunu inkar edemeyiz. XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren, Osmanlı imparatorluğunda milliyetçilik akımları baş göstermiş ve özgür olma eğilimindeki bu adımlar XX. yüzyılın başlarına kadar sürmüştür (Tansuğ, 1986: 13).

Dönemin özgürlük eğilimlerinin, çağdaş sanattaki biçim ve içeriği de etkilediğini söylemek mümkündür. Geçmiş dönem insanların klasikleşmiş dünya algısını kırmakta olan bağımsızlık hareketleri, 20.yy. ile sanata da yansımıştır.

Çağdaş sanattaki oluşumların taklit, temsil ve tasvirin daha ötesine geçerek, kendi içerisinde değerler bütünü oluşturma çabalarının sebebi, değişen sistemlerdeki teknolojik gelişmelerin yoğun olmasıdır (Tansuğ, 1986: 16).

Teknolojik gelişmelerin, çağdaş sanatta yeni anlam ve ifade temelini oluşturması, değişmeyen tek şeyin değişim olduğu gerçeğini göstermektedir.

2.2.1.1. Asker Ressamların Sanatsal Yapılanmadaki Etkin Rolüne Bir Bakış

XIX. yüzyıl içerisindeki sanatsal yapılanmada, asker ressamların önemli bir payı olduğu görülmektedir. Bunun sebebi, cumhuriyet rejimine yönelen devlet yönetiminde, askerlerin aktif bir rol oynamasıdır. Yeni siyasal bilinçlenme, var olan sanat ve kültür anlayışını da etkilemiştir. XIX. yüzyılın ilk yarısından XVIII. yüzyılın ilk başlarına uzanan, saray çevresi erkanının Batı ile olan ilişkileri de, asker ressamların hareketini temellendirmiştir. Ayrıca Sultan I. Abdülmecid döneminden itibaren Osmanlı hanedanlığı, yabancı resamlara üstün bir ilgi göstermiştir. Bu tutumlarıyla saray çevresi, onların örnek alınması gereğini vurgulamışlardır; Sultan Abdülaziz'in emri ile Tıbbiye'den Şeker Ahmet Paşa ve Harbiye'den Süleyman Seyyid Bey gibi asker ressamı Paris'e resim eğitimi için gönderilmiştir. Batı etkileri ile Türk kültürünü sentezleyen bu ressamlar, özgün bir anlayış ile üslup kişiliklerini oluşturmuşlardır. Hüseyin Zekai Paşa, her ne kadar Batı'da sanat eğitimi almamış olsa da, bu sanatçılara katılmaktadır. 19. yy. Türk resmine bakıldığında ise, bu ressamlar en büyük üç resim sanatçısı olarak kabul edilmektedir (Tansuğ, 1986: 56).



Resim 2.6. Şeker Ahmet Paşa, “*Narlar ve Armutlar*”, 1318 R. (1902 M.), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 42x62 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 2.7. Süleyman Seyyid, “*Kayıklar*”, 1184-1885, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 27x46 cm., Kıymet Giray, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 2.8. Hüseyin Zekai Paşa, “*Yıldız Parkı*”, 19 Eylül 1315 (M. 1899), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 136,5 x 96 cm., Sabancı Müzesi.

Asker sanatçılar ayrıntılı bir şekilde ele alındığında, üslup özellikleri hakkında çok geniş bir etkinlik tablosu ortaya çıkmaktadır. Bu sanatçılar arasında, Mühendishane'den Halil Paşa, Batı'da resim eğitimi görmüş olan önemli bir usta olması kadar, Hoca Ali Rıza gibi asker sanatçı olarak karşımıza çıkan ve peyzaj resimleriyle efsaneleşen sanatçılar da vardır. Bununla birlikte, Ahmet Ziya Akbulut perspektif konusunu derinlemesine değerlendirmiş ve bu konu hakkında iki kitap yazmıştır. Bu sayede ressam, yeni resim sorunlarını, bilimsel bir eğilimle ele almış ve aydınlatıcı bir yol açmıştır (Tansuğ, 1986: 60).



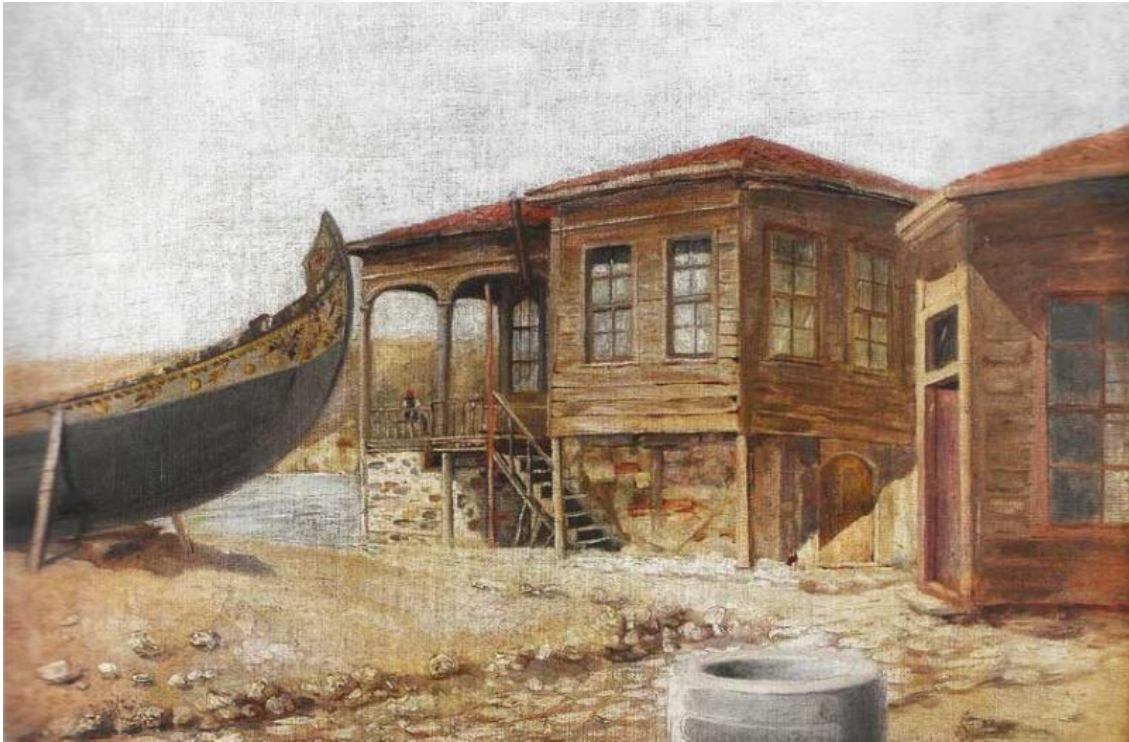
Resim 2.9. Halil Paşa, “*Bostancı Sahili*”, 1900, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43x62 cm., Eski C.B. Koleksiyonu.

Halil Paşa'nın bu eserinde güçlü bir gün ışığı etkisi görmekteyiz; açık bir havada sahil kıyısı resmedilmiştir. Özellikle sıcak tonlardaki pastel sarı ve kırmızı renkler ile resmin soğuk renklerine hakim olan kısımları dengelenmiştir ve belirgin bir etki oluşturulmuştur.

Halil Paşa'nın diğer eserlerine baktığımızda da, sarı ve turuncu tonlarla desteklenen renk planları oluşturduğunu görürüz.



Resim 2.10. Hoca Ali Rıza, “*Karda Üsküdar*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 53,5 x 81 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 2.11. Ahmet Ziya Akbulut, “*Evler*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 x 44 cm., Özel Koleksiyon.

Hoca Ali Rıza'nın eserindeki (R. 2.10.), kent dokusu istifi, resmin yapısal değerinde bir bütünlük olarak karşımıza çıkarken, Ahmet Ziya Akbulut'un peyzajında (R. 2.11.), perspektif bilgisini yansıtan mimari ağırlıklı görüntü dikkat çekmektedir. Askeri okullardan yetişen ressamların etkin rolleri, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde de devam etmiştir. Bu yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan savaş koşulları dolayısıyla, kimi resimlerdeki sanatsal disiplinde askeri bir tutum söz konusu olmuş ve resimlerde belgeci bir yaklaşımla bazı askeri konular resmedilmiştir (Tansuğ, 1986: 61).

Buradan anlaşılacağı gibi, dönemin siyasi ortamının etkisi, Batı sanat eğitiminin etkisi, Osmanlı coğrafi kültürün rolü; çoğunluğu asker olan ressamlar tarafından, sanatsal duygu ve düşüncelerle yapılandırılarak, farklı üsluplar oluşturulmuş ve XX. yüzyıl Türk resminin temelleri atılmıştır, diyebiliriz.

2.2.1.2. Sanayi Devrimi ve Türk Resmi Üzerindeki Etkileri

200 yıl kadar önce, insan hayatındaki el sanatlarına dayalı üretimin yerini, makinelerin almış olduğu dönem Sanayi Devrimi olarak nitelendirilmiştir. Bu devrim, ilk olarak İngiltere'den başlayarak dünyadaki diğer ülkelere yayılmıştır. Devrim olmadan önce, üretim basit aletlerle evlerde ya da atölyelerde gerçekleşirdi; fakat 18.yy.'da gelişmiş makineler yapıldı ve bu makineler fabrikalarda buhar gücü kullanılarak çalıştırıldı. Tüm bu gelişmeler ile birlikte insanlık için yeni bir dönem ortaya çıktı; eskiden ev ya da atölyelerinde çalışan aile bireyleri, ücretli işçi olarak fabrikalarda çalışmaya ve geçmiş zamanlarda kendi üretimleriyle karşılayabildikleri gereksinimlerini, artık satın almaya başladılar. Gelişmekte olan Sanayi Devrimleri, çeşitli toplumsal sorunları da beraberinde getirdi; makineleşme ile işsiz kalan zanaatçılar ayaklanmaya başladı ve bu toplulukların başını çeken kişiler asıldı. Büyük sanayi kentlerinde kullanılan makinelere karşı, artık küçük yerleşimlerdeki çiftçiler bu güce direnemez oldular ve topraklarını büyük çiftçilere satmak zorunda kaldılar. Bunun sonucunda kentlere göçler başladı ve insanlar zorlu kent koşullarına maruz kaldılar. Hastane ve okulların olmadığı, henüz şehir planlaması olmayan (kanalizasyon sisteminin dahi olmadığı) çarpık kentlerde kötü koşullar ile yüzleştiler. Birçok salgın hastalık, temiz su bulmanın zor olduğu bu şartlarda yaygın hale geldi. Buhar makineleri veya su gücü tarafından çalıştırılan yeni makinelerin çalıştırılmasında, kadın ve çocuk işgücünden yararlanılarak daha ucuz bir sistem ortaya çıkarıldı. Bu makineler, daha önceleri el emeğine

dayanan birçok işi yapabildiği için kadınlar ve çocuklar yaygın olarak çalışmaya başladı. Makineler geliştikçe, makinelerden daha iyi anlayan nitelikli bilirkişilere (makinist ve nitelikli işgücü) ihtiyaç duyuldu; bir süre sonra lokomotiflerden anlayan mühendisler görev almaya başladılar. Sanayi Devrimi, bu etkiler dışında, 20.yy.'ın kapitalist toplumlarındaki sınıfların oluşmasında da belirleyici oldu; kapitalizmin dünya piyasalarına egemen olmasını sağladı (*Temel Britannica Ansiklopedisi*, “Sanayi Devrimi” maddesi).



Resim 2.12. *Sanayi Devrimi'nde Çocuk İşçiler.*



Resim 2.13. *Sanayi Devrimi'nde Kadın İşçiler.*

Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan bu sorunlara karşı, toplumların bilimsel olarak incelenmesiyle çözüm arayışları başladı. İlk kez Fransız düşünür Auguste Comte (1798-1857) tarafından sosyoloji terimi kullanıldı. Yine Comte tarafından, toplumsal yapı ve değişimin tarihi incelendi. Emile Durkheim ve Max Weber ile ivme kazanan sosyoloji; iş sosyolojisi, toplumsal sınıflar sosyolojisi ve hukuk sosyolojisi gibi alanlardan yola çıkarak zamanla geniş bir yelpazeye ulaştı. 20.yy.'ın ikinci yarısında ise sosyoloji; edebiyat, moda ve sanat gibi alanlara da yöneldi (*Temel Britannica Ansiklopedisi*, "Sosyoloji" maddesi).



Resim 2.14. *Emile Durkheim.* **Resim 2.15.** *Auguste Comte.* **Resim 2.16.** *Max Weber.*

Sanayi Devrimi'nin, İngiltere'den başlayarak, toplumsal yapılanmayı köklü bir şekilde değiştirdiği görülmektedir. Bunun sonucunda da sosyoloji (toplumbilim), psikoloji (ruhbilimi), pedagoji (eğitbilim) ve psikiyatri (ruh hekimliği) gibi yeni bilimsel disiplinler ortaya çıkmıştır. Tüm bu eğilimler, insan ilişkilerini belirli metotlar çerçevesinde incelemektedir. Bu bağlamda Sanayi Devrimi, 20.yy.'daki toplumsal gelişmelerin temelinde yer alan önemli bir dönüm noktasıdır.

Sanayileşme ile değişen, dönüşen ve yeniden şekillenen sanatçı zihinleri, 19.yy.'ın ikinci yarısından sonra özgür bir ifade ile karşımıza çıkmaktadır; artık atölyelerdeki klasik anlayıştan bahsetmek yerine realist dünyaya bakışını yönelten sanatçı perspektifleri görülmektedir. Tarih sahnesindeki bu yeni gelişmelerin, toplumun bir parçası olan sanatçıyı etkisi altına aldığını, sanatçıların ise bu duruma tepki gösterdiğini ya da etkilendiğini söylemek mümkündür.

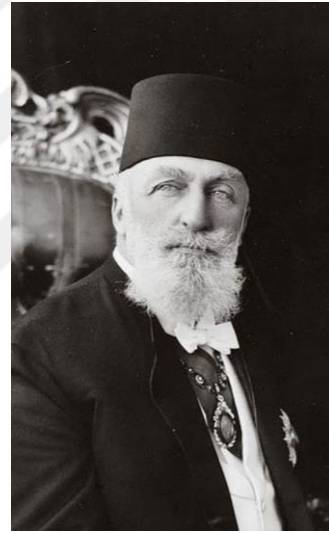
Batı'daki sanat anlayışında ilk yankılarını bulan ve böylece Çağdaş sanat akımlarının zeminini ortaya koyan endüstrileşmeyi, elbette tüm uluslar tam anlamıyla takip edememiştir. İngiltere'den sonra özellikle ABD ve Almanya'nın, 19. asrın son 30 yılında sanayileştiği

görülmektedir fakat sanayileşmenin Osmanlı hanedanlığındaki etkilerine bakıldığında, gelişen sanayi ve üretim seviyelerine eşlik edemedikleri söylenebilir. Dolayısıyla bu etkiler, sanata da direkt ya da dolaylı olarak yansımıştır.

Osmanlı saray mensuplarının sanata olan ilgileri, Batı etkisinin artmasıyla birlikte, şiir ve musiki alanlarından resim alanına yönelmiştir. Padişah Abdülaziz (1830- 1876) ve son halifemiz olan Abdülmecit Efendi (1868- 1944) resim alanındaki başarıları ile bunu ortaya koymuştur. Fakat Osmanlı padişahlarının 19.yy.'daki bu sanat ilgileri, yeterince takip etmedikleri çağın, endüstri gelişmeleri yanında zayıf kalmıştır. Kaynaklara bakıldığında çağdaş gelişmeleri aslında izledikleri görülmektedir³ oysaki ülke içerisinde çağın yaratabileceği bu sorunlara çözüm aramamışlardır (Tansuğ, 1986: 78).



Resim 2.17. *Padişah Abdülaziz (1830-1876).*



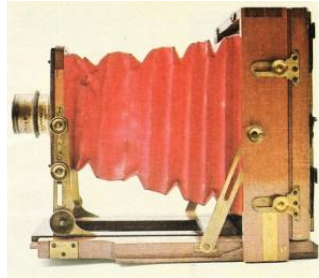
Resim 2.18. *Abdülmecit Efendi (1868-1944).*

Sanayi Devrimi ile birlikte, Osmanlı ile Batı arasında, rekabet konusunda önemli bir fark meydana gelmiştir. Savaşlardaki başarısızlıklar sonucu toprak kaybetmekte olan Osmanlı Devleti, diğer yandan tarımdaki düzensizlikler ile rekabet konusunda geri plana düşmüştür. Bu durumu düzeltmek adına Tanzimat dönemiyle birlikte yeni atılımlar yapılmış olsa da, Batılı devlet ve şirketlere verilen süresiz ve ölçüsüz kapitülasyonlar nedeniyle başarı sağlanamamıştır (Erdem, 2016).

³ ‘‘Bu konuda en önemli kanıtlar, Abdülhamit’in oluşturduğu Yıldız Sarayı kitaplığını dolduran ve XIX. asırdaki tüm icatlar süreci ve teknik buluşların izlenebileceği albümler ve kitaplardır.’’

Çağın gelişmeleri içinde, yeterince aktif olamayan Osmanlı hanedanlığı için (ki bu uyumsuzluğun temelleri 18.yy. içerisinde başlar), elbette durum iç açıcı olmamıştır; tüm ekonomik olumsuzluklardan ise sanat alanının etkilenmediğini söylemek imkânsızdır. Örneğin 19.yy. başlarında İstanbul’da matbaanın gelişmesi sonucunda, Türk hat (kaligrafi) sanatında olan gerileme, bu sefer Batı’ya ekonomik çapta ayak uydurulamadığı için baş göstermiştir. Bu durumda, Sanayi Devrimlerinin direkt olarak kötü bir etki yarattığını söylememiz yerine, devletin kendi tutumları sebebiyle olumsuz bir ortam oluşturduğunu söylememiz daha isabetli olacaktır. Osmanlı’nın son dönemlerini yaşadığı buhranlı 19.yy. yeni bir dünyaya ayak uydurması için son derece kritiktir ve bu yıllarda kültürel anlamda zorlu bir süreçten geçtiğini söyleyebiliriz.

19. yüzyıla gelindiğinde fotoğraf makinesinin icat edilmesi, resim sanatını etkileyen bir gelişme olmuştur. Avrupalı sanatçılar, 1830’lu yıllardan itibaren, fotoğraftan hareketi yakalamaya çalışmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki asker ressam sanatçıların çalışma yöntemine dahil olan fotoğraf, ayrıca Osman Hamdi Bey ve “Türk Primitifleri”⁴ ressamlarımıza da bir ivme kazandırmıştır. Bu sanatçılar fotoğraftan resmetmeye çalışmışlar ve bu da devinimi yakalamaktan çok dış gerçekliğin tam anlamıyla sunulması çabasıyla meydana gelmiştir (Çoker, 1983: 5).



Resim 2.19. J. Lancaster ve oğlunun (Birmingham) “*enstantograf*”ı, (1892; 9x12’lik levha).

Osmanlı İmparatorluğu’nda, minyatür resminden üç boyutlu resim anlayışına geçişte, fotoğraf, kartpostal ve gravür gibi yeni vesikaların büyük etkisi olmuştur. Bu görsel belgelerin gündelik hayata dahil olması; Osmanlı halkında resmin kabullenilmesi, sanat duygu ve düşüncesinin benimsenmesi adına kültürel bir zemin oluşturmuştur (Çalışır ve Ögel, 2005: s.72).

⁴ “*Darüşşafakalı Ressamlar*” olarak da bilinirler.

2.2.1.3. *Türk Primitif Ressamları ve Fotoğraf Etkisi*

Fotoğraf, icat edildikten kısa bir zaman sonra Türkiye'ye girmiştir (1840'lı yıllar); ilk olarak İstanbul'daki azınlık çevrelerinin atölyelerinde uygulanmış ve sonrasında Osmanlı sarayı tarafından da dikkate alınmıştır. Teknik, İstanbul'dan sonra diğer kentlere de yayılmıştır. Fotoğraf tekniğinden ilham alarak sanatsal üretim yapan “Primitif Ressamlar” (primitifler)⁵, bu dönemde özgün bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada önemle belirtilmesi gereken nokta; aslında modern Türk resminin onlarla başlamadığının ifade edilmesidir. Hüseyin Giritli, Şefik, Salih Molla Aşki, Selahaddin, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Osman Nuri, Necip, Ahmet Bedri, Ahmet Ziya Şam, Ahmet Şekür, Münip, İbrahim, Mustafa, Şevki isimleriyle -imzalarıyla- tanıdığımız primitiflerin, az sayıda eserleri mevcuttur. Adeta modern bir hiperrealizmi yansıtan bu resimler, detaylı bir şekilde resmedilmiştir (Tansuğ, 1986: 84).



Resim 2.20. Şefik, “*Yıldız Sarayı Şale Kasr-ı Hümayunu Yemek Salonu*”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm., Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul.

⁵ “Resimlerini İstanbul’un ilk ünlü fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları saptanıp, bunun bir makale ile ilk kez Türk sanat çevresine duyurulduğu, bazı XIX. yy. ressamaları genellikle <primitifler> diye anılırlar”.



Resim 2.21. Salih Molla Aşki, “*Sebil*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x90 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 2.22. Selahattin, “*Kağıthane’de Çadır Köşkü*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm., Özel Koleksiyon.

2.2.1.4. *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu*

Batılı anlamdaki resim öğreniminin sivillere aktarıldığı bir dönüm noktası olarak ifade edilen Sanayi-i Nefise Mektebi, 1883'te Osman Hamdi Bey tarafından kurulmuştur. 1910'lu yıllara kadar asker ressamlarımızın sanat eserleri ile sınırlı kalan resim alanı, nihayetinde kendine özgü bir Güzel Sanatlar Okulu ile kendini göstermiştir. Bu gelişme öncesinde, padişahların kendi portrelerini Batılı ressamla yaptırması, Batı'nın sanat üstünlüğünü kabul ettiklerini ortaya koymaktadır (Turani, 1992: 666).



Resim 2.23. *Sanayi-i Nefise Mektebi.*

Bu ilginin halktan gelen bir resim sevgisi olmadığı, dönem padişahı II. Mahmut'un profil resminin Türk parasından kaldırılması ile açıklanabilir. II. Mahmut'un resminin para üzerine basıldığı bu dönemde, halkın, bu yeniliğin uğursuzluk getirdiği inancına yönelmesi ile resim kaldırılmıştır (Turani, 1992: 667).



Resim 2.24. *II. Mahmud Dönemine ait resimsiz madeni para.*

Asker ressam ekolünden sivil halka, sanatın “resmi yolla” aktarılmasında ve yeni yetişen sanatçı adaylarının eğitimi için akademik bir zemin oluşturmaları kapsamında bundan sonra en büyük rolü Sanayi-i Nefise Mektebi’nin üstlendiği kabul edilir (Turani, 1992: 667).



Resim 2.25. *Osman Hamdi Bey (1842-1910).*

Osman Hamdi Bey’in⁶ yurt dışında aldığı Hukuk ve Güzel Sanatlar Eğitimi, bakış açısını entelektüel olarak şekillendirmiştir. Gerome (1824-1904) ve Boulanger (1806-1867) atölyelerinde (Paris) çalışmış olan ressam Osman Hamdi Bey’in eserleri, figüratif olması ve minyatür etkisinden ayrılması yönüyle özellikle ilgi görmekteydi (Turani, 1992: 667).



Resim 2.26. Osman Hamdi Bey, “*Kur’an Okuyan Kız*”, 1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41,1 x 51 cm., Özel Koleksiyon.

⁶ Osmanlı ressam, arkeolog, müzeci, Kadıköy’ün ilk belediye başkanı.

Burada önemli olarak belirtilmesi gereken husus: 19.yy'ın ikinci yarısından 20.yy'ın başına kadar yapılan Türk resimlerinin, Batılı resim anlayışındaki, çağın gelişimine karşı gösterdiği tepkisel duruşundan farklı bir yol izlemesidir. Batılı resim, aynı dönemde toplumsal duyarlılığı bir gereksinim olarak resme almıştır. Bunun aksine Türk sanatçılar, yalnızca Batı'daki eski büyük eserlere yönelmişlerdir ve dikkat edilirse 1870'den sonraki Modern Sanat Akımları ile ilgileri olmadığı anlaşılabacaktır.⁷

2.2.1.5. 1914 Çallı Kuşağı

Bilimin etkisi ile Batı'da ortaya çıkan *empresyonizm*⁸ hareketi, Batılı sanatçıların içinde bulunduğu çağın, koşullarına karşı bir tepki hareketiydi. Bu hareketin sona erdiği 1910 yılı dolaylarında, Türk ressamlarımız tarafından yeni yeni benimsenen bu hareket; dönemi yaşamaktan daha geri bir evrede, onu taklit etme seviyesinde kalmıştır.⁹

Empresyonizmin bizdeki temsilcilerine baktığımızda:¹⁰

1910 yılında Prens Abbas Halim Paşa'nın yardımı ile Paris'e resim eğitimine gönderilmiş olan Feyhaman Duran, desene bağlı bir boya anlatımını esas alırken, İbrahim Çallı fırça tuşlarının estetiğini ön plana çıkartmıştır. Hikmet Onat ise, daha çok peyzaj sanatçısı olarak tanınmış, eski İstanbul'u duygusal bir ifade ile resmetmiştir.

Bu dönemde, bilimsel gelişmelerin Batılı sanatçıları daha öncesinde etkisi altına aldığı gözlemlenmektedir. Sanat faaliyetlerinin bilim çatısı ve pek çok etken ışığında şekillenirken eş zamanlı olmaması, toplumsal dinamiklerin farkı ile açıklanabilir. Bu durum tarihteki birçok dönem için aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Buradaki bilgilere dayanılarak, Batı'da çok önceleri ortaya çıkmış olan empresyonizm (izlenimcilik) akımının, Türk resminde ancak 20. yy. başlarında filizlenmeye başladığı söylenilebilir.

⁷ Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 667.

⁸ Diana Newall, *Empresyonistler*, 2. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.6. *"Empresyonistler resimde devrimci bir yaklaşımın peşinden koştular; 1860'lara kadar Paris'te yapılmış olan sanatsal değerlere meydan okudular. Empresyonist grup, 1874'ten 1886'ya kadar sekiz sergiye birlikte katılan sanatçılardan oluşur. Realistlerin, özellikle de Edouard Manet, Gustave Courbet ile Charles- François Daubigny ve Jean- Baptiste –Camille Corot gibi Barbizon Okulu (yak. 1830-70) üyelerinin gerçekleştirdikleri devrimlerin üzerine temellenen ilkeleriyle empresyonistler, modern konuları yeni stil ve tekniklerle resmettiler. Temsilde yeni formların gelişmesi, empresyonist resmin renk ve formunu takip eden gelecek nesil sanatçılara soyutta üst düzey başarıyı elde etmek için ilham kaynağı oldu"*.

⁹ Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 668.

¹⁰ Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 669.

Batı'da sanat eğitimini tamamladıktan sonra 1914'te yurda dönen ressam, sahip oldukları yeni resim anlayışı ve üslup eğilimi açısından 'izlenimci' olarak nitelendirilmiştir. Batı'nın empresyonist tesirinde kalan 1914 kuşağı sanatçıları, gün ışığını verimli bir şekilde kullanmış ve koyu renklerden kaçınarak bu etkiyi resimlerine aktarmışlardır.¹¹

Fotoğraf tekniği ile resim sanatının aslında farklı odak noktaları olduğunu ifade eden izlenimciler, bu ayırımdan yola çıkarak dış gerçekliğin, ışığın değiştirdiği renklerin etkisiyle araştırılarak resmedilmesi gerektiğini benimsemişlerdir. Sanatçılar, gün ışığının farklı saatlerde yaptığı renk yelpazesini yansıtabilmek için, daha hızlı fırça hareketleriyle çalışmışlardır. Eserlerde görülen renkler oldukça canlıdır ve gölgelerin bile renkli olduğu görülmektedir. Tarihteki her akımın, kendisinden önceki anlayışlara karşı bir tepki ya da etki ilişkisi düşünüldüğünde, izlenimcilik akımı da ortaya çıktığı süreçte hoş olmayan tepkilere maruz kalmıştır ve hatta alay konusu olmuştur.¹²

1881'de Paris'te düzenlenen ve 13 sanatçının katıldığı 6. *izlenimci serginin* düzenlenmesinden 2 yıl sonra ülkemizde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığı görülmektedir. Türk sanatçıları, Batı'da izlenimciliğin devam ettiği bu dönemde, daha çok klasik (akademik) çizgide verdikleri eserler ile karşımıza çıkmaktadır (Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa). Bu süreçte Osman Hamdi Bey'in öğrencisi olan ve empresyonizm anlayışına son derece ilgi duyan Nazmi Ziya Güran, maruz kaldığı olumsuz eleştiriler karşısında akademik anlayışı reddetse de, bu durum Osman Hamdi Bey tarafından mezuniyetinin bir yıl gecikmesine sebep olmuştur.¹³

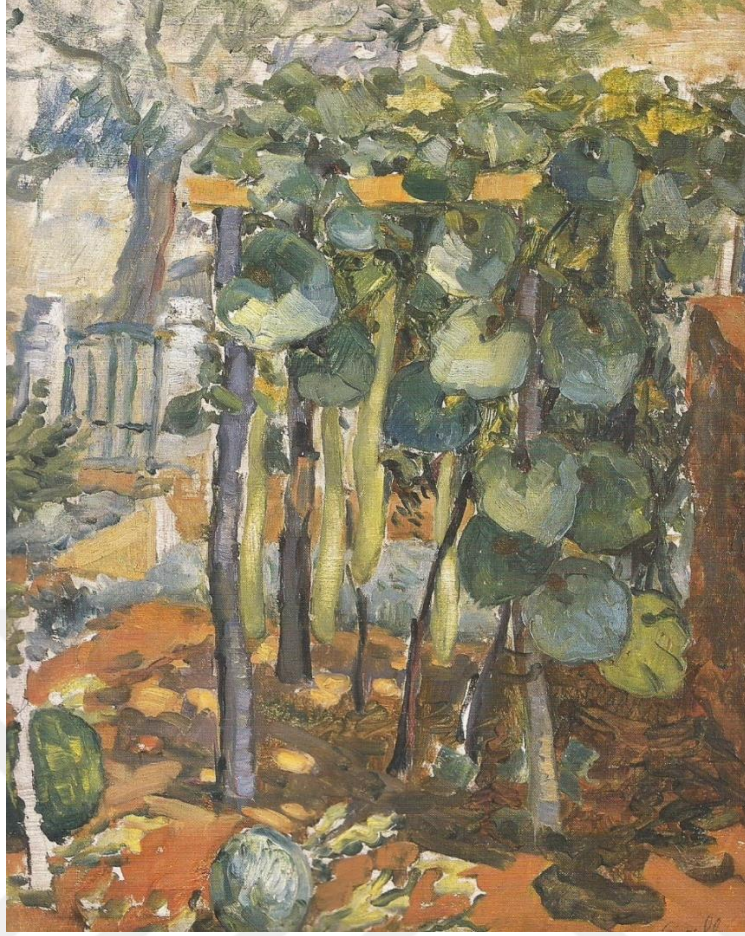


Resim 2.27. *Nazmi Ziya Güran (1881-1937).*

¹¹ Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, s. 119.

¹² Rezan Has Müzesi. **İşığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran**. Şubat. İstanbul, 2012.

¹³ Rezan Has Müzesi. **İşığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran**. Şubat. İstanbul, 2012.



Resim 2.28. İbrahim Çallı, “*Asma Kabakları*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 59 cm.

İbrahim Çallı, Türk resminde izlenimci sanat anlayışını başlatmış ve bu anlayış çerçevesinde öncü bir rol oynamıştır. Onun resimlerine bakıldığında, boyayı kullanma tarzı ve renk uyumlarındaki ustalık dikkat çekmektedir. Genellikle geniş fırça darbeleriyle oluşturduğu anlatım dili, renk sevgisini ve boya hazzını yansıtır. Resimlerinde kullandığı bu teknik, tablolarının fazla özenilmeden bitirilmiş etkisini ortaya çıkarsa da, bu etki Çallı’nın nükteci, sevecen kişiliği ve renk coşkusunun da bir yansımasıdır. Eserleri içinde, Atatürk portreleri, “Manolyalar”ı konu aldığı natürmortları ve I. Dünya Savaşı’nı anlatan düzenlemeleri, resim sanatına olan ilgi ve sevginin artmasında önemli bir rol oynamıştır (Gültekin, 1992: 32).



Resim 2.29. İbrahim Çallı, ‘Mevleviler’.

‘İbrahim Çallı, yeniliğe açık bir sanatçı oluşunu, 1930’larda Zeki Kocaemmi ve Ali Çelebi’nin¹⁴ Kübist¹⁵ anlayışlarından etkilenerek yaptığı, ‘Mevleviler’ adlı bir dizi çalışması ile ortaya koymuştur. Ali Çelebi, Türkiye’ye dönüşlerinde, onlarla en çok ilgilenen kişinin Çallı olduğuna değinmektedir. Çallı, bu türdeki çalışmalarını sürdürmeyip, yeniden İzlenimci anlayışa dönmüştür’.¹⁶

Bu ifadeden yola çıkılarak, Çallı’nın yeniliğe açık olan öncü sanatçı kişiliği ile farklı anlayışlar doğrultusunda yaptığı sanatsal denemeleri, zengin bir dile ulaşma çabasını ortaya koymaktadır, denilebilir.

¹⁴ İbrahim Çallı’nın çağdaşı Türk ressamıdır.

¹⁵ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 8. Basım, İstanbul: Sel Yayınları, 2017, s.46.

Kübizm: ‘20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil, kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır’

¹⁶ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 32.



Resim 2.30. Feyhaman Duran, “Çıplak”.

Türk portreciliğini fotografik görüntüden kurtaran ressam Feyhaman Duran, akademik bir çalışma sağlamlılığıyla ön plana çıkarken tamamen izlenimci bir anlayışa da sahip değildir. Sanatçının gerçekçilik anlayışını da yansıtan çalışmaları adeta izlenimcilik ile harmanlanmıştır.¹⁷ “Çıplak” isimli eserinde, figürün ağırlığı ile birlikte yer çekimi algısı hissedilmektedir; özellikle sıcak-soğuk renk dengesi ile izlenimciliğin etkileri rahatlıkla görülmekte ve gözleme dayalı olarak ele alınan ifade, izleyici üzerindeki etkiyi güçlendirmektedir. Sanatçı, renklerin yumuşak geçişlerine bağlı olarak koruduğu renk karşıtlıklarının dengesi ile izlenimci bir eğilim içerisinde olmuştur.

Çallı kuşağı içerisinde özellikle portre çalışmaları ile başarılı yapıtlar veren Feyhaman Duran, modelin dış görüntüsü ile özünü dengeli bir şekilde işlerken, resme renk şeffaflığı kazandırmaktadır. Sanatçı, gerçekçi ve izlenimci (empresyonist) anlayışın sentezi ile Türk resminde yeni bir anlatım dili yakalamıştır. Aynı zamanda natürmort, peyzaj çalışmaları ve figürlü kompozisyonlarında da, sanatçının daha çok sıcak renkleri kullanarak samimi bir resim diline ulaştığı görülmektedir.¹⁸

¹⁷ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 14.

¹⁸ Gültekin, Gönül. A.G.E., s. 38.



Resim 2.31. Hikmet Onat, “*Beşiktaş’ta Kayıklar*”.

1910’da resim sınavını geçerek Paris’e giden Hikmet Onat, özellikle İstanbul’un çeşitli manzaralarını şiirsel ve akademik bir üslup ile yansıtmıştır. Sanatçının doğa gözlemleri ve sevgisi eserlerinde açıkça vurgulanmış; İstanbul’un boğaz görüntüleri, balıkçı motorları, kayıklar, tarihi dokunun hissedildiği yapılar -Kariye Camii gibi-, sanatçının sıkça işlediği konular arasında yer almıştır. İzlenimciliğin etkileri, kullandığı geniş fırça darbeleriyle ve renklerin gün içindeki doğal ışığının ön plana çıkmasıyla özel bir ifade kazanır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde Avrupa’ya giden ve sanat eğitimi alan Nazmi Ziya Güran, empresyonizmi en iyi anlatan sanatçımız olmuştur. Doğal izlenimciliğin vurucu etkilerini en iyi şekilde resmetmesini, doğanın en iyi öğretmen olduğunu ileri sürerek açıklar.¹⁹

¹⁹ Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 669-670.



Resim 2.32. Nazmi Ziya Güran, “*Karacaahmet*”.

Empresyonizmin etkilerini öncü bir şekilde uygulayan ressam Nazmi Ziya’nın, Monet ile çeşitli yönlerden benzerlik gösterdiği bilinen bir gerçektir. Buradaki resminde, güneşin sıcaklığını halkın günlük yaşantısından bir kare ile tuvaline yansıtan ressam adeta ışığın nesneler üzerinde nasıl yayıldığını seyirciye ustaca göstermiştir. Bu ifade ile yumuşak geçişler arayan ressamın renk araştırmaları, ortamın atmosferini izlenimci bir gözle aktarmanın açık bir ifadesidir. Ressamın en sevdiği renkler olarak tanımladığı mavi, sarı ve yeşil, “*Karacaahmet*” eserinde baskın olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında genellikle, seçtiği bir konuyu anlatırken belirli renkler etrafında ifade dilini oluşturan sanatçı, az renkle çok vurgu yakalamayı tercih etmiştir. Işığın varlığı ile gölgelerin anlatımı, Nazmi Ziya’nın resimlerinde, izlenimci bir ruhla renkli gölgeler olarak belirginleşmektedir. Rengin tonları ve renklerle birbirlerinden ayrılan ışık-gölgeyi duyarlılıkla ele alan sanatçı, doğanın sayısız renk tonunu kullanmıştır. Bununla birlikte, eserlerinde resmettiği figürler, dönem insanının toplumsal konumu hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Figürlerin eylemleri, giyim tarzları, duruşları hayatın doğal akışı içinde karşımıza çıkarken, ressamın yaptığı portreler ve otoportreler dışında, eserlerinde yer alan figür sayısı sınırlıdır. Çoğunlukla arka planlara doğru yerleştirdiği, küçük ve leke olarak beliren figürler, ressamın son dokunuşlarını oluşturan, tamamlayıcı nitelikteki bir unsurdur. İstanbul sokaklarını, geleneksel ve modern haliyle yansıtan Nazmi Ziya, bu karşıtlıkların bir sentezini adeta

toplumun bir geçiş dönemi kimliği olarak gözler önüne serer. Resimlerinde kimi zaman ağaçlar altında nargile içen bir fiğre rastlarken, diğer yandan modern bir batılı kadın fiğrnn halk kalabalığında kendisini gösterdiğine şahit oluruz. İstanbul’un tarihi dokusu, mütevazi evler, bu evlerin alt katında cadde üzeri konumlanmış esnaf dükkanları önünden gelip geçen insanlar, ağaçların canlılığı ile bütünleşir.²⁰

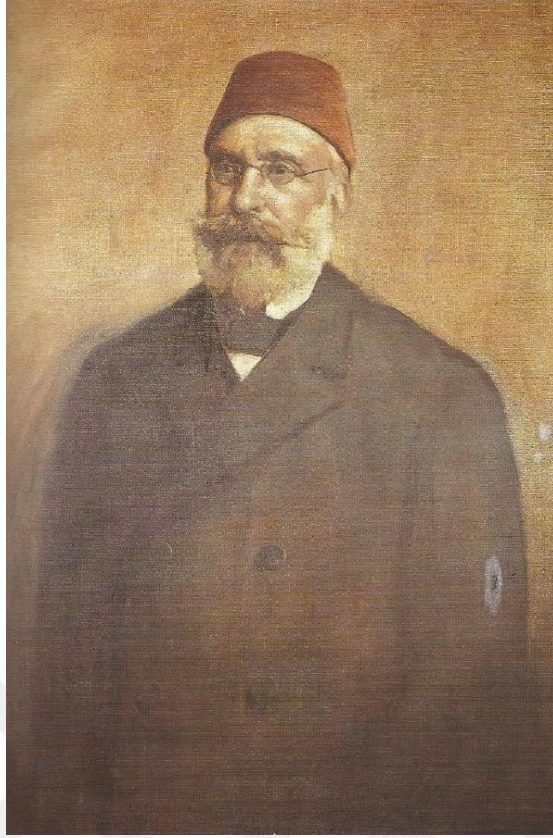


Resim 2.33. Nazmi Ziya Güran, “*Kemeraltı’nda Nargile İçenler*”, Tuval zerine Yağlı Boya, 73,5 x 60 cm., Kemal Ayrancıoğlu Koleksiyonu.

²⁰ Rezan Has Müzesi. **İşiğin Ressamı: Nazmi Ziya Güran**. şubat. İstanbul, 2012, s.18-34.



Resim 2.34. Nazmi Ziya Güran, “*Yeşilli Sokak*”, Karton Üzerine Yağlı Boya, 32 x 41 cm., Ahu-Can Has Koleksiyonu.



Resim 2.35. Namık İsmail, “*Mithatpaşa Portre*”, 1928, Yağlı Boya, 100 x 150 cm.

Sanayi-i Nefise Mektebi’ni 1909’da bitiren ressam Namık İsmail, Avrupa sınavını kazanarak 1910’da Paris’ e gitmiştir. 1914’te yurda geri dönüşte, Kafkas Cephesi’nde askerlik görevini yerine getiren sanatçı, bu sırada savaş konulu tablolar gerçekleştirmiştir. Çallı kuşağı içerisinde yer alan sanatçı, belirli bir anlatım tarzına bağlı kalmayarak farklı teknikler denemiş ve kendi kişiliğini ortaya koymuştur. Realist (gerçekçi) bir figür ressamı olan Namık İsmail, aynı zamanda empresyonist bir manzara ressamı olarak da ön plana çıkmaktadır. Üslubunun belirgin niteliği, fırça vuruşlarındaki özellik ve boyayı kalın kullanmasıdır.²¹

²¹ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 30.



Resim 2.36. Mehmet Ruhi Arel, “*Çulha (Dokumacı)*”, 1926, Yağlı Boya, 140 x 160 cm.

Deniz Harp Okulu’ndan 1900 yılında Gemi-İnşa Mühendisi olarak mezun olan Mehmet Ruhi Arel, Avrupa resim yarışmasını 1.likle kazanarak 1909’da Paris’e gönderilmiştir. 1914’te Türkiye’ye dönen sanatçı, kısa bir süreliğine GSA’da²² perspektif öğretmenliği yaptıktan sonra çeşitli okullarda resim öğretmeni olarak görev almıştır. Bir sanat eğitimcisi olarak onun görüşleri, daima Batılı anlamda canlı model çalışması olması yönündeydi; canlı model olmadan yapılan çalışmaları eleştirmiştir. Bu durum, Akademi’de kendisine görev verilmemesi ile sonuçlanmıştır. Eserlerinde İzlenimci’liği uygulayan ve Gerçekçi’liğe yaklaşan tarzı ile dikkat çekmiştir. Özellikle figürlü kompozisyonlarda ulaştığı ustalık ile ön plana çıkan sanatçının eserleri, desen ve kuruluş açısından güçlüdür. Toplumsal yaşam konulu yapıtları ele alındığında, gerçekçi ve gözlemci bir sanat anlatımına gittiği görülür. 1914 Çallı kuşağı içerisinde, seçtiği konularla da farklılık göstermiştir.²³

²² *Güzel Sanatlar Akademisi.*

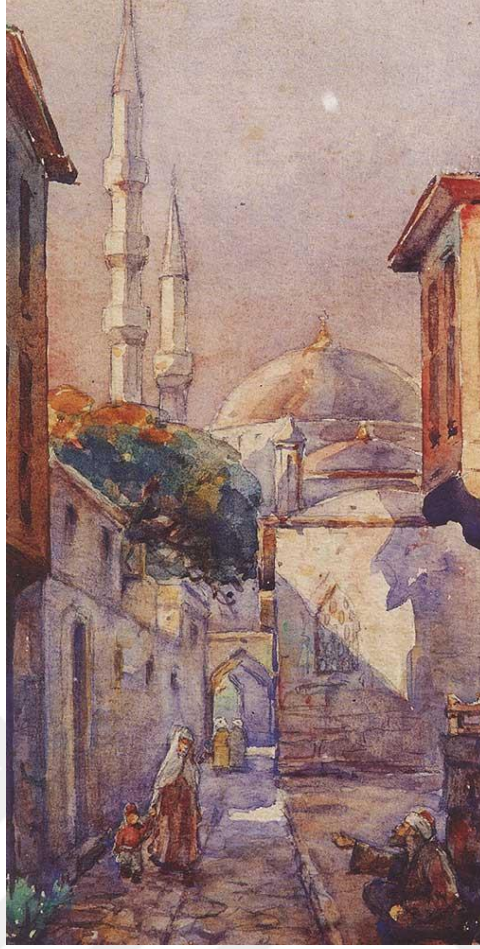
²³ Gültekin, Gönül. A.G.E., s. 36.



Resim 2.37. Hüseyin Avni Lifij, “*Belediye İşçileri*”, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 172 x 505 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Türk resminde, bir dönüm noktası olarak ifade edilen 1914 kuşağı içerisinde, Nazmi Ziya Güran ile Hüseyin Avni Lifij, bireysel karakter yönüyle duyarlıkça üstün olarak kabul edilmektedir. Veliahd Abdülmecid’in yönlendirmesiyle Paris’e giden Avni Lifij, eserlerindeki taze ve serin etkiler ile ön plana çıkmıştır. Duyarlık gücü açısından diğer resamlara kıyasla Nazmi Ziya ve Avni Lifij daha güçlü bir etki uyandırır da teknik alanda gösterdikleri başarı yönünden hepsinin büyük hünarlere sahip oldukları açıkça ifade edilebilir. Resmin hem kompozisyon ve desen yönüyle, hem de renk açısından bir denge ve uyum olduğunu, yurt dışında gördükleri eğitimin etkisiyle benimsemişlerdir. Sami Yetik, Namık İsmail, İbrahim Çallı ve özel olarak Avni Lifij gibi ressamalarda, resmi durgun kılan öğelerden arındıran bir iç devingenlik, yapıt formlarının düzenli anlatımında belirmiştir.²⁴

²⁴ Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, s. 127-128-129.



Resim 2.38. Ali Sami Boyar, “*Eski İstanbul Sokağı*”, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 15x28 cm., Özel Koleksiyon.

Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde 1910-1914 yılları arasında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, N. Ziya Güran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij ve Sami Yetik ile öğrenim gören Ali Sami Boyar, aynı zamanda Türkiye’nin ilk para ve pul ressamıdır. Ünlü Fransız ressamların eserlerinden de kopyalar yapan sanatçı, Paris’te döneminin önde gelen ressamı Fernand Cormon’ un²⁵ atölyesinde de çalışmalar yapmıştır.

26

²⁵ Fernand Cormon, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon (2 Ekim 2021).
Fransız Ressam (1845-1924).

“Tarihi konularda tabloları ve geniş dekoratif çalışmaları ile tanınmış bir ressamdır. 1800’lerde Paris’teki atölyesinde pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında Vincent van Gogh, Hendi de Toulouse-Lautrec gibi ünlü ressamlar vardır. Türkiye’den Paris’e öğrenime giden birçok genç sanatçı da onun öğrencisi olmuştur”.

²⁶ Türkiye’nin İlk Para ve Pul Ressamı: Ali Sami Boyar, 2021, <https://www.haberturk.com/turkiye-nin-ilk-para-ve-pul-ressami-ali-sami-boyar-3199048> (2 Ekim 2021).



Resim 2.39. Sami Yetik, “*Süleymaniye*”.

1914 kuşağı içerisinde, kendine has bir üsluba sahip olan bir diğer sanatçı Sami Yetik’tir. Sanatçının grup ile ortak bir dile sahip olmasının yanı sıra, eserlerinde farklı eğilimlere de sahip olduğu görülmektedir. Grup faaliyetlerine direkt olarak katılmayan ressam Sami Yetik, araştırmacılarca, grup çatısı altında kabul edilmiştir (Başbuğ: 2010).

Çallı kuşağı ressamı ya da 1914 kuşağı, Batı’dan aldıkları sanat eğitimi ışığında, yenilikçi çalışmalarını milli değerler ile harmanlayarak ortaya koymuştur, denilebilir. I. Dünya Savaşı’nın başladığı 1914 yılında, dönemin zorlu koşulları nedeniyle yurda dönen sanatçılar, Batı toplumunun sosyal hayatı yerine, milli değerlerini yansıtmışlardır. Ülkeye getirdikleri izlenimci anlayış, uzun bir süredir Batı’da meyvelerini veren ve yıkıcı teknolojik gelişmelerin etkilerine karşı, tepkisel bir duruşu ifade eden bir akımdır. Bu ressamlar tümüyle izlenimci olmasalar da *izlenimciler* olarak anılmıştır. Yeniliklere açık olması ile ön plana çıkan İbrahim Çallı, kuşağın Çallı ismi ile anılmasına sebep olsa da, izlenimci etkileri en etkili yansıtan kişinin Nazmi Ziya Güran olduğu kabul edilmektedir. Aynı zamanda sanat eğitimcisi olan bu ressam, öğrencilerine sanat sevgisini kazandırmaya çalışmışlar, atölyelerinden pek çok önemli sanatçı yetişmiştir.

2.2.2. Modern Bilim ve Türk Çağdaş Ressamlar (Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı)

2.2.2.1. Bilim, Modern Bilim Tarihi ve Sanat İlişkisi

“Sahip olunması zorunlu tek şey var: ya doğuştan ince bir ruhtur bu, ya da bilim ve sanatlar tarafından inceltilmiş bir ruh.”

Friedrich NIETZSCHE

Bilimin tarihine baktığımızda, kısaca bilimin doğması ve gelişme öyküsünün kökleri insanlığın en ilkel dönemlerine kadar uzanır. Çoğu kez ortaya ilk çıkışının, Rönesans’tan sonra veya tümüyle Batı dünyasında olduğu yönündeki düşünceler, yanıltıcı bir düşünce biçimidir. Amacı, objektif (nesnel) bilginin doğması, yayılması ve kullanılma şartlarını incelemekle birlikte; teori, bilimsel görüş ve anlayışın ortaya çıkmasını ve ilerlemesini inceleyerek geniş bir perspektiften açıklığa kavuşturmadır. Kapsamı oldukça geniş olan bilim tarihi, aslında insanlığın ortak bir düşünce ürünüdür ve ilkel insandan modern insana kadar pek çok koşul çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda bilimi kavramak, bilimden önce ya da bilim dışındaki düşünüş şekilleriyle bağlantılarını tanımamızı gerekli kılar. Bu sebeple, bilim tarihi; din, sanat, mitoloji ve metafizik gibi konulara da, bilimle olan ilişkileri açısından ayrıca değinmek zorundadır (Yıldırım, 1994: 13).

Modern bilimin oluşum sürecine bakıldığında, “16.yy. Rönesans doğalcılığı” kavramının, süreç için kabul edilir temel bir anlayış olduğu görülür. 16.yy. Rönesans doğalcılığı, doğanın insan aklı için daima bir sır olarak kalacağı düşüncesine dayanmaktaydı. Bu dönemde yaptığı çalışmalar ile birtakım bilimsel olaylara açıklık getiren bilim insanı William Gilbert (1544-1603)²⁷ ise, sağlam delillere dayanarak bilimsel etkinlikler ortaya koyan bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun *De Magnete*²⁸ isimli sistemli çalışması, modern deneysel bilim çalışmalarının ilk örneğini oluşturur. Aynı zamanda Gilbert, kendisinden sonra gelen ve aralarında Jean Baptiste van Helmont (1580-1644)²⁹ un da bulunduğu birçok bilim insanını etkisi alması ile tanınmaktadır (Westfall, 2015: 46).

²⁷ Richard S. Westfall, Modern Bilimin Oluşumu, 1. Basım, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015, s.43.

“Gilbert’ten önce manyetik olaylar ile durgun elektrik olayları sık sık birbirine karıştırılıyordu. Bu iki grup olayı açık ve kesin bir biçimde birbirinden ayıran Gilbert oldu”.

²⁸ *De Magnete*: Fizik alanındaki manyetik olayları açıklayan, delillere dayalı temel kaynak.

²⁹ Helmont’un, her şeyi oluşturan başlıca etmenin su olduğu yönündeki düşüncesi, çok iyi bilinen bir kavramdır ve bu konuyla ilgili yapmış olduğu fidan deneyi oldukça ünlü bir deneydir.

Rönesans doğalcılığında kalıplaşmış olan, doğanın her yönüyle sihir olması kavramı, Descartes'ın³⁰ insan aklının üstünlüğünü ileri sürmesi ile farklı bir yön kazanmıştır. Descartes, aslında doğanın çözümlenmesinin insan ötesi bir karmaşa olmadığını, insanlığın sezgilerini terk ederek aklına yönelmesi durumunda, doğanın akıl ile açıklanabilir bir yapıya sahip olduğunu ileri sürmüştür (Westfall, 2015: 49).



Resim 2.40. *Descartes (1596-1650).*

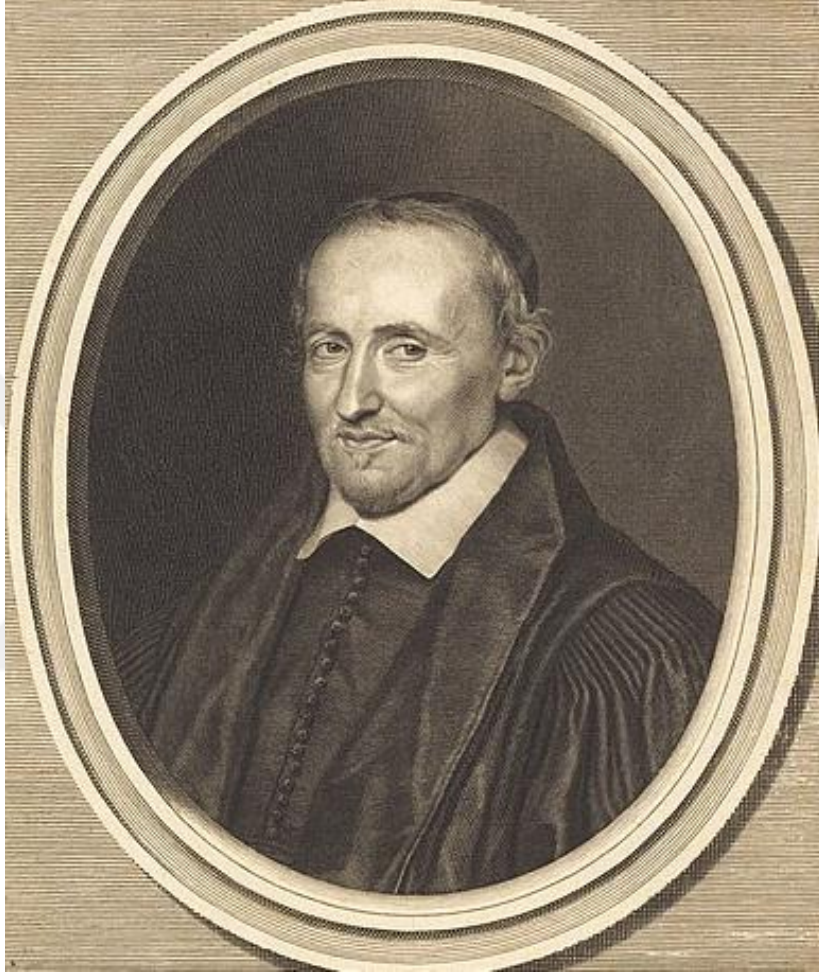
Descartes'ın bu yaklaşımı ile birlikte, 17.yy. Mekanikçi doğa felsefesi ortaya çıkmıştır. Bu fikir çemberi, aslında tek bir kişinin eseri olmasa da, Descartes bu fikrin oluşmasındaki esas fikir insanıdır. Descartes'ın ruh ve maddeyi birbirinden ayıran ünlü “Kartezyen İkiliği”, Rönesans doğalcılığına bir tepki olarak ortaya çıktığı için ilk önce bilimsel çevrelerce kabul görmüş olmasa da, daha sonra köklü bir şekilde benimsenmiştir ve bu anlayış modern bilimin fiziksel doğasını meydana getirmiştir. Descartes'ın yazdığı denemelerinde, üzerinde durduğu esas konu *eylemsizlik (atalet)*³¹ ilkesidir (Westfall, 2015: 49).

³⁰ Fransız filozof, matematikçi ve yazar.

³¹ Eylemsizlik, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Eylemsizlik> (16 Temmuz 2021).

“**Eylemsizlik** ya da **atalet**, cisimlerin hareket durumlarını koruma eğilimleridir. Burada ‘hareket durumu’ ile anlatılmak istenen, cismin diğer bir cisme göre sabit hızla hareket etmesi veya durağan halde bulunmasıdır. Maddeler için ortak özelliktir. Newton tarafından 1. hareket yasası olarak ifade edilmiştir”.

17.yy. mekanikçi doğa felsefesi anlayışına bakıldığında, Descartes ile birlikte önde gelen diğer düşünürün Pierre Gassendi (1592-1655)³² olduğu görülür. Gassendi'in atomculuğu,³³ belirli konular çerçevesinde Descartes'dan ayrılır. Maddenin sonsuza dek bölünebileceğini öne süren Descartes'a karşın, bir atomcu olarak Gassendi, asla bölünemeyecek olan birimlerin varlığını ileri sürmekteydi (Westfall, 2015: 60).



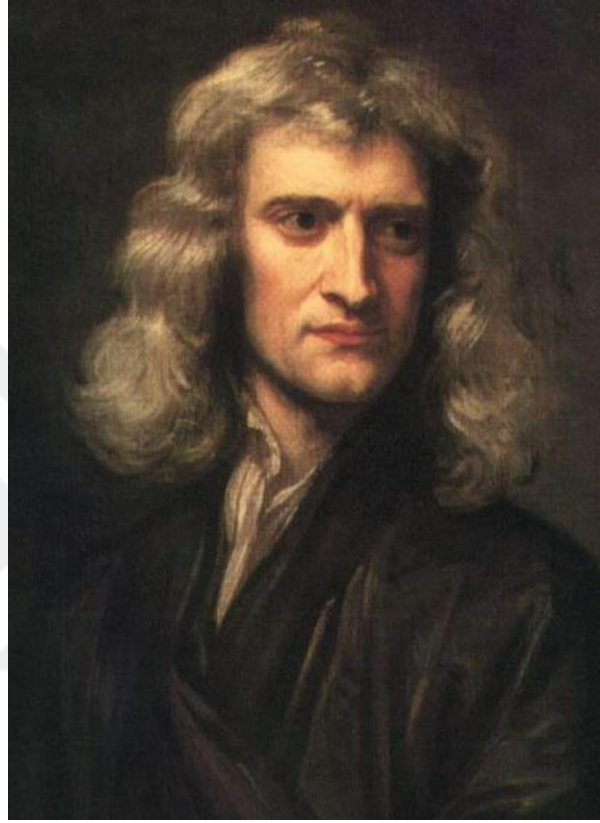
Resim 2.41. Pierre Gassendi (1592-1655).

³² Fransız düşünür, matematikçi ve Katolik rahip.

³³ Ercan Arıklı, “Atom”, **Gelişim Gençlik Alfabetik Ansiklopedisi**, C.2, İstanbul: Gelişim Yayınları, 1980, s.322.

“**Atom** kavramı, yüz yıldan beri, köklü değişikliklere uğradı. Eskiden atom denilince, maddenin bölünmeyen ve var olabilen en küçük parçası anlaşılırdı. Ama bugün, fizikçilerin bize öğrettiğine göre atom, birbirine özel güçlerle bağlanmış çok küçük taneciklerden oluşan bir bütündür. Maddenin öz doğası üstüne bu yeni bilgi, temel bir fizik dersini simgeler ve bilimsel yöntemlere yeni bir yaklaşım yolu açar”.

17. yy.'da mekanikçi felsefe, fiziksel deneysellik ile ön plana çıktığı için geleneksel anlayışlarla çatışma içerisine girmiştir. Bu yüzyılda Gassendi'in izinden giden Isaac Newton,³⁴ yüzyılın en zirve düzeydeki bilimsel çalışmalarını meydana getirmiştir ve bütün yaratıcı bilimsel etkinliklerin temelini bu yüzyıldaki mekanikçi felsefe anlayışı oluşturmuştur (Westfall, 2015: 61).

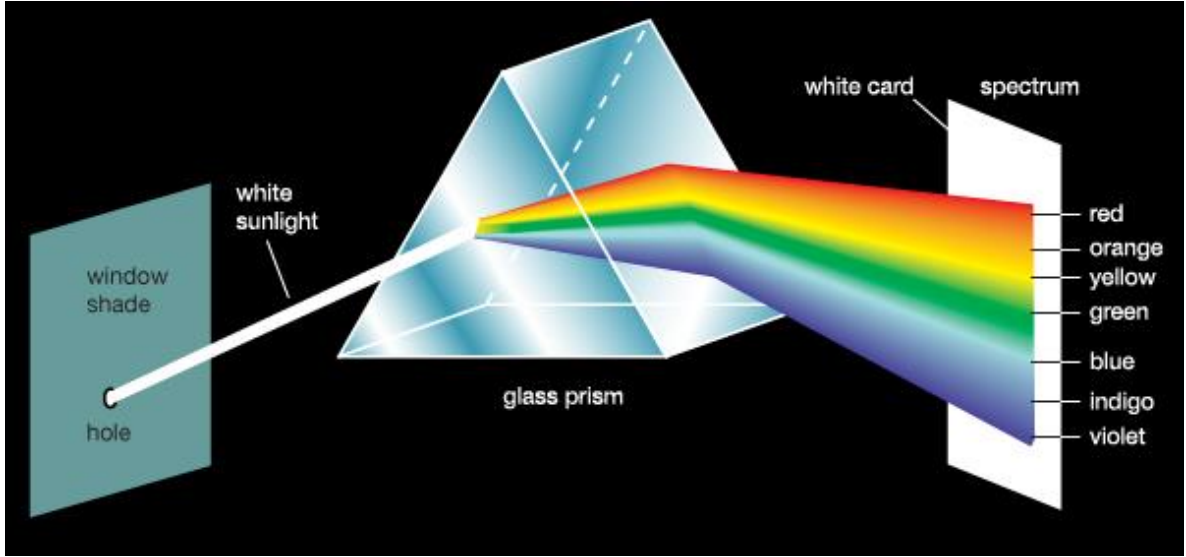


Resim 2.42. *Isaac Newton (1643-1727).*

17. yy.'da Newton, ışık ve renk hakkında yapmış olduğu incelemeler ile gökkuşağı olarak isimlendirilen fiziksel doğa olayını, evinin içerisindeki karanlık bir odada gerçekleştirmiştir. Bu çalışmayı yaparken, içerisinde bulunduğu karanlık odaya, yalnızca küçük bir delik yardımıyla, tek bir güneş ışınına muadil ince bir ışık demeti süzülmesini sağlamıştır. Bu ışığı daha sonra, cam bir prizmadan geçirmiştir ve beyaz ışığı, güneş tayfi (spektrum)³⁵ renklerine ayırmıştır. Bu çalışma ile Newton, bu renklerin aslında doğal ışığın özelliklerini taşıyan ışık renkleri olduğunu ispatlamıştır ve kendisinden sonra gelen fizikçileri de etkilemiştir (Parramon, 1991: 12).

³⁴ İngiliz fizikçi, astronom, matematikçi, mucit, teolog ve filozof.

³⁵ Spektrum (tayf) renkleri: macenta, kırmızı, sarı, yeşil, siyan mavisi, koyu mavi.



Resim 2.43. *Isaac Newton tarafından cam prizma ile gerçekleştirilen ışık deneyi.*

Renkler, ressamlar tarafından eser oluşturma aşamasında bir araç olarak kullanılıyor olsa da, sanat dışındaki farklı alanlara bakıldığında da renklerin farklı kullanımları söz konusudur. Psikologların, renklerin insan davranışları üzerinde etkilerinin olduğunu ifade etmeleri bu konuya örnek olarak gösterilebilir. Renkler ister yapay ister doğal olsunlar, bir nesne tek başına herhangi bir renge sahip olmamakla birlikte, ışık olmadan rengin ortaya çıkabilmesi mümkün değildir. Renk teorileri tarihçesine bakıldığında, bu konudaki ilk çalışmalar erken Yunan dönemi ile karşımıza çıkmaktadır. Sonrasında Rönesans ve Barok dönemlerinde de, içlerinde özellikle ressam ve filozofların da bulunduğu birçok kişi renk hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir, hatta kimi zaman düşünürler arasında fikir ayrılıkları yaşanmıştır. 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde, Newton yapmış olduğu deneysel çalışmaları ile renk teorileri alanına önemli bir katkı sağlamıştır; rengin doğası hakkında elde ettiği bulgularını Londra’da açıklamış ve 1704 yılında “Optik” (Optics) adındaki kitabı yayınlanmıştır. 19. yy.’ da ise ünlü Alman yazar Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), “Renk Teorisi” (Zur Farbenlehre) isimli kitabını kaleme almıştır. Onun, bu kitapta ileri sürdüğü fikirlerini, Newton ile karşılaştırarak tartıştığı görülmektedir. Yine bu yüzyılda Alman ressam Philipp Otto Runge (1777-1810), ilk renk küresini tasarlamıştır. Bundan başka, renklerin kendi tamamlayıcıları olduğunu ifade eden Fransız kimyager Michel-Eugene Chevreul (1786-1889) ise, 1839’da “Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri” (The Principles of Harmony and Contrast of Colors) isimli kitabını yayınlamıştır. Bu eser, dönemin Empresyonist ve Post-empresyonist sanatçıları tarafından büyük ilgi görmüştür. Modern fizikçilerin üzerinde çalıştığı bu renk teorileri, empresyonist sanatçıların eserleri

incelendiğinde belirgin bir şekilde fark edilebilmektedir. Sanatçılar, daha önce kullandıkları renk algılarını yıkararak, doğaya yeni bir bakış açısı ile yaklaşmışlardır. Örneğin, empresyonist ressam Monet'in, *Monaco Kıyısı* isimli eseri bu konuya açıklık getiren bir örnektir; normal şartlarda kahverengi olarak gördüğümüz tepeler, bu sefer olması gerekenin aksine, Monet tarafından sarının tamamlayıcı rengi olarak görülen mavi şeklinde boyanarak, Hering renk teorisinin³⁶ etkisi altında sarı-mavi karşıtlığına göre yapılmıştır (Per: 2012).

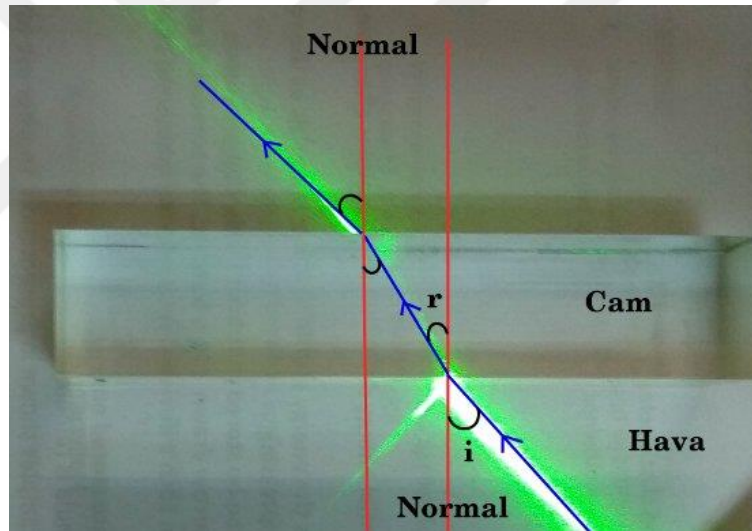


Resim 2.44. Claude Monet, ‘*Monaco Kıyısı*’, 1884, 75 x 94 cm., Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

³⁶ C. Baumann, ‘‘Ewald Hering’s opponent colors. History of an idea’’, *Ophthalmologie*, 1992, 89, 249, PMID veri tabanı, (16 Temmuz 2021).

‘‘Ewald Hering (1834-1918), modern optik (görmeye ait) biliminin kurucularından biriydi. Kırmızı ve yeşilin, uyarıcı bir renk aracılığıyla eş zamanlı olarak meydana gelmediğinden dolayı karşıt renk tonları olduğu Hering’ in kavramındaki merkezi fikirdi; aynısı mavi ve sarı için de geçerlidir’’.

Newton 18.yy. başında, renk teorisi ile ilgili kitabını yayımladığında, çağdaşları tarafından anlaşılamamıştı. Descartes'ın yapmış olduğu spekülatif temelli çalışmalara deneysel bir bakış açısı kazandıran Newton'ın ışık kavramı hakkında ileri sürmüş olduğu görüşlerden, günümüzde *tanecik tabiatı*³⁷ dediğimiz ışık kavramı gelişmiştir. Ona göre, maddesel bir temele sahip olan ışık, kırılma ve yansıma gibi birtakım değiştirilemez özelliklere sahipti ve ışık havadan cama veya suya girdiğinde daha hızlı gitmeliydi; bunun aksini savunan Huygens³⁸ ise böyle ortamlarda ışığın yavaşlaması gerektiğini iddia etmekteydi. Birbiri ile zıt görüşlere sahip olan Newton ve Huygens için ışık, farklı kavramlara işaret ediyor olsa da, bu görüşler eşdeğer temel optik olaylar sahasında geçerli olmuştur. Newton'a göre ışık, tanecik kavramı olarak ileri sürülmüştür; buna karşın Huygens tarafından ışık, *dalga kavramı*³⁹ ile açıklanmıştır. Nihayetinde 19. yy. ortalarında yapılan deneysel çalışmalar dalga teorisini doğrulamıştır ve günümüzde ışığın hem tanecik hem de dalga özelliğini gösteriyor olduğu bilgisine ulaşılmıştır (Westfall, 2015: 82-87).



Resim 2.45. Işığın kırılması ile ilgili görsel (az yoğun ortamdan çok yoğun ortama geçiş).

³⁷ Işık Nedir? Dalga, Tanecik ve Işın Modelleri, 2021, <https://fizikdersi.gen.tr/isik-nedir-dalga-tanecik-isin-modelleri/> (17 Temmuz 2021).

“Newton’a göre ışık küçük taneciklerden oluşur, ışık kaynakları etraflarına bu tanecikleri yayar. Ayrıca Newton’a göre ışık tanecikleri renklidir. Beyaz ışık, cam prizmadan geçirildiğinde farklı renklerdeki ışık tanecikleri farklı açılarda kırılır, böylece beyaz ışık renklerine ayrışır”.

³⁸ Hollandalı matematikçi, astronom ve ışığın dalga teorisini kuran fizikçi.

³⁹ Işık Nedir? Dalga, Tanecik ve Işın Modelleri, 2021, <https://fizikdersi.gen.tr/isik-nedir-dalga-tanecik-isin-modelleri/> (17 Temmuz 2021).

“1678 yılında Hollandalı fizikçi Christiaan Huygens ışığın ilk dalga teorisini öne sürdü. Işığın dalga modeliyle, yansıma ve kırılmanın yanında ışığın kırınımını da açıklayabiliyordu. Böylece Newton’un ışığın parçacık teorisini çürüttüğünü iddia etti, çünkü Newton’un kuramı kırınım olayını açıklayamıyordu”.

17. yy.'da kimya anlayışı ise, modern kimyadan oldukça farklı bir şekilde görülmekteydi. Tüm çabalarını ilaç yapımında sarf eden kimyacılar için kimya, tıbbın hizmetinde yer alan bir sanat anlamı taşımaktaydı. Bu yüzyılın başında Paracelsus (1493-1541), yapmış olduğu çalışmaları ile kimyaya en gelişmiş şeklini vermiştir ancak yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, kimyadaki öncü isim Nicolas Lemery (1645-1715) olmuştur. Lemery için kimyanın asıl amacı, kimya teorisini formüle etmek değil, gözlenen özelliklerin açıklanmasıdır. Her ikisi de kimya alanında yetkin çalışmalar yapmış olsalar da en önemli mekanikçi kimyacının Robert Boyle olduğu kabul edilmektedir. Onun için kimya, doğadaki tüm olayların, hareket halindeki madde parçacıkları sayesinde açıklanmasında bir araçtır. Bu görüşün aksine Newton ise kimyayı, doğa olaylarındaki madde parçacıklarının birbirlerini itme ya da çekmesinin bir ispatı olarak görmüştür (Westfall, 2015: 89-107).

Kimya alanında ifade edilen madde parçacıkları arasındaki itme-çekme hareketini, 20. yy. modern ressamı Hans Hoffmann'ın⁴⁰ eserlerinde görmek mümkündür. Burada madde parçacıklarının yerini, belirli bir alanı kaplayan renk kütleleri almıştır.



Resim 2.46. Hans Hofmann, “1964”, 196,5 x 212,4 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Modern Art Museum of Fort Worth.

⁴⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.695.

“Türk ressamlarından Cemal Tollu, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ile heykeltci Nusret Suman, Hofmann'ın Münih'teki okulunda öğrenim görmüşlerdir”.

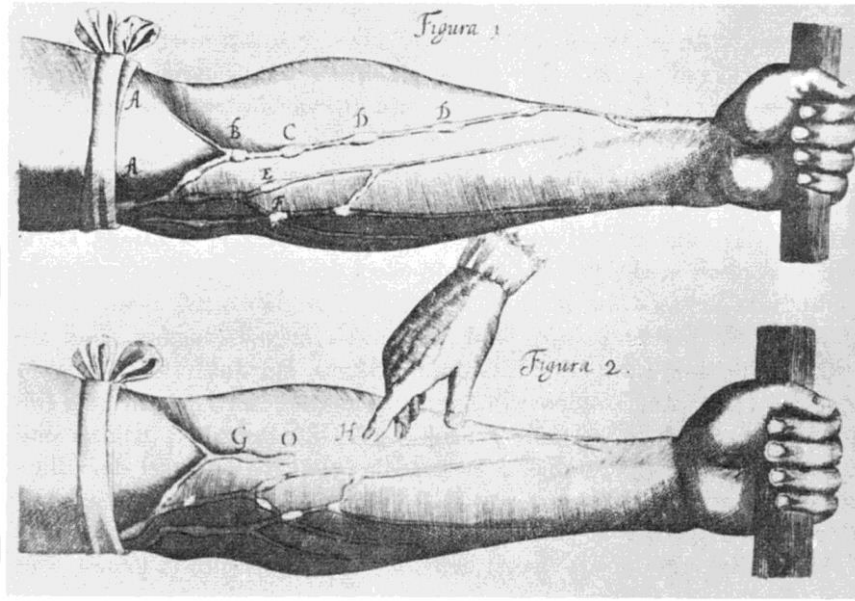
Hofmann'ın resim anlayışında, resim düzeninde egemen olan “renkli formlar” prensibinin uygulandığı görülmektedir. Bu anlayışa göre renkler, kapladığı alanın, rengin sahip olduğu görsel ağırlığına oranı sayesinde ölçümlenebilmektedir. Resim düzlemindeki renkli formlar, hem boyutları hem de kombinasyonları bağlamında ton yoğunlukları mükemmel bir şekilde denkleşecek biçimde tasarlanmaktadır. Burada bahsedilen prensip “itme ve çekme” üzerine kuruludur. Yoğun renk blokları, birlikte veya ayrı ayrı hareket ediyorken diğer yandan izleyiciden uzaklaşan yahut izleyiciye yaklaşan bir görsel mekanizma oluşturarak resim düzlemini vurgulamaktadır. Aynı zamanda, üzerine resim yapılan malzeme ile de gerilim yaratıyormuş gibi bir algı taşıyan prensip, Hofmann'ın vurguladığı iki prensipten birisidir. Ona göre sanat, doğa ve insan arasında bağ kuran sarsılmaz bir araçtır (Thompson, 2014: 290-291).

17. yy.'da fizik ve kimya alanında yapılan bilimsel araştırmaların yanı sıra biyoloji alanında da köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Bu yüzyılda deniz aşırı ülkelere yapılan seyahatler aracılığıyla keşfedilen yeni bitki ve hayvan türleri ile yepyeni bilgiler elde edilmiştir. Süreç içerisinde alana katkı sağlayan en önemli buluş ise mikroskobun keşfedilmesidir (1624'ler). Mikroskobik gözlemler ile çevremizde ve içimizde, hiç umulmayan bir düzenin var olduğu ortaya çıkmıştır; bu gelişme, araştırma açısından tetikleyici bir unsur olmuştur. Francesco Stelluti, yapmış olduğu çalışmalarına, mikroskobik incelemelerinin ilk basımında yer vermiş; arıları ve onların tüm parçalarını gözlemlemek amacıyla mikroskobu kullandığını ilan etmiştir (Westfall, 2015: 110-113).



Resim 2.47. İtalyan araştırmacı Francesco Stelluti tarafından resmedilen arılar.

17. yy. biyoloji düşüncesinde, Rene Descartes ile birlikte önemli bir rol oynayan diğer kişi, onun çağdaşı olan William Harvey (1578-1657)' dir. Bir İngiliz tıp doktoru olan Harvey, 1600'de Avrupa'nın en ünlü tıp merkezi olan Padua'ya tıp eğitimi için gitmiştir. Kalbin işlevi ve işleyişi konusunda yaptığı çalışmalar neticesinde kan dolaşımını kanıtlamıştır. Bu dönemde, anatomi araştırmaları yalnızca insan vücudu ile sınırlı kalmayarak hayvan anatomileri üzerinde de çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Westfall, 2015: 115).



Resim 2.48. William Harvey'in kan dolaşımını kanıtlamasında rol oynayan çalışması:

''De Motu Cordis'' den⁴¹ bir görsel.

17. yy.'da Descartes ile başlayan ve akıl yoluyla çözümlemeyi esas alan mekanikçi felsefe düşüncesinden hareketle, bilimde seyreden olumlu değişimler, en fazla fizik alanında olmak üzere kimya ve biyoloji alanlarında da etkilerini göstermiştir. Daha önce yapılan çalışmalara kuşkucu bir tavırla yaklaşan 17. yy. düşünür ve bilim insanları, bilim tarihi için yeni bir bakış açısının temellerini atmıştır. Sonuç olarak modern bilimin bilgiyi ele alış biçimi, bu yüzyılda şekillenmiştir, denilebilir.

⁴¹ Harvey ve Kan Dolaşımının Keşfi, 2021, <https://sarkac.org/2018/07/kan-dolasiminin-kesfi/> (19 Temmuz 2021).

''Harvey'in bu kitabının yayımlanması, bilim tarihçileri tarafından modern anlamda tıp biliminin gerçek başlangıcı olarak kabul edilir''.

18. yy.'a gelindiğinde, evrensel aklı ön plana alma eğilimini esas alan, insan merkezli bir düşünce sistemi çağa damgasını vurmuştur. Genellikle entelektüel bir hareket olarak 1688 İngiliz Devrimi ile başlayan, ardından 1789 Fransız İhtilali ile zirve noktasına ulaştığı kabul edilen bu süreç, *Aydınlanma Felsefesi (Çağı)* olarak adlandırılmıştır. *Kapitalizmin*⁴² doğduğu ve geliştiği ilk ülke olan İngiltere, bu düşüncenin çıkış noktası olsa da, Fransa, güçlendiği ülke olmuştur. 20. yüzyıl modernleşme projelerinde birçok ülkede etkisini göstermiş olan bu anlayış, Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkilemiş ve devamında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda da önemli belirtilerini göstermiştir. Aydınlanma Dönemi'nin önde gelen düşünürlerinden *Immanuel Kant*⁴³ için Aydınlanma, aklın her yönüyle özgürce kullanılabilmesi esasına dayanır. Din ve geleneklerin sorgulandığı bu düşünsel hareket, evrensel insanlığın özgürlüğü ve mutluluğunu amaç edinmiştir. Coğrafyalara göre farklı boyutlarda şekillenen bu düşünce biçimi, Fransız Aydınlanması, Alman Aydınlanması, Amerikan Aydınlanması ve İskoç Aydınlanması olarak da karşımıza çıkmaktadır (Zariç: 2017).



Resim 2.49. *Immanuel Kant (1724-1804).*

⁴² Kapitalizm, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kapitalizm> (2 Ekim 2021).

‘**Kapitalizm**, üretim araçlarının özel mülkiyetine ve bunların kar amacıyla işletilmesine dayanan bir ekonomik sistemdir. Serbest piyasa ekonomisi olarak 16. yüzyılda çıkmıştır’.

⁴³ Immanuel Kant, 2016, <https://www.tuicakademi.org/immanuel-kantin-etik-felsefesi-kisa-bir-bakis/> (3 Ekim 2021).

‘1724-1804 yılları arasında Königsberg’de yaşayan Aydınlanma Çağı filozoflarından Immanuel Kant bilim ve felsefe dünyasında eleştirel felsefenin ilk temsilcilerinden kabul edilir. İlk çalışmaları fizik ve gökbilimi üzerine olmuştur’.

Aydınlanma ve Türkiye Cumhuriyeti'ne bakıldığında, 18. yy.'ın ilk yarısı, Osmanlı İmparatorluğu'nda yenilik hareketlerinin başladığı bir dönemdir. Batı'da ortaya çıkan bu yeni ve köklü düşünce sistemi, 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı Aydınlarının düşüncesine hakim olmuştur (Zariç: 2017).

2.2.2.1.1. 20.yy. Başında Türkiye'de Bazı Bilimsel Sahaların Durumu ve Gelişmeler

Bu alandaki gelişmelerden matematik alanındaki ilk adımlar 18.yy. sonunda atılmıştır; medrese matematiğinden modern matematiğe geçiş Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'da verilen trigonometri dersleri ile başlamıştır. Bu alandaki bir diğer gelişme, Öklides'in "*Elements of Geometry* " adlı eserinin İngilizce baskısından Türkçe'ye tercüme edilerek Osmanlı teknik eğitiminde kullanılmasıdır. Bu eser ile teknik eğitimde, Batı'ya yönelişin işaretleri görülmektedir. Askeri okulda yetişmeyen Salih Zeki Bey, ilk önemli matematikçi olup Paris'te elektrik mühendisliği eğitimi almıştır ve birçok matematik yapıtının çevirisini üstlenmiştir. 19.yy.'ın ikinci yarısına gelindiğinde, Avrupa fizik ders kitaplarından yapılan çeviriler, fizik alanına yapılan katkılarının önemli bir kısmını oluşturur. 1870'te Darülfünun-u Osmani'de başlayan fizik derslerinde yapılan deneyler için aletler gerektiği için bu ihtiyaç Fransa'dan tedarik edilmiştir. Daha önceleri yalnızca mühendislik ve tıp eğitimi içinde okutulan fizik dersleri, 1900'de açılan Darülfünun-u Şahane ile birlikte ilk kez 20.yy.'ın başında temel bilimler eğitiminin bir parçası olmuştur. 1920'li yıllarda Einstein'ın İzafiyet teorisi Türkiye'deki bilim çevrelerinin gündemine girmiştir; Özel Görelilik teorisi (1905) ve Genel Görelilik Teorisi (1916) Türkiye'de bu tarihten itibaren Mehmet Refik Fenmen, Hüsnü Hamid Sayman ve Kerim Erim tarafından tanıtılmıştır. Yine 1900'de açılan Darülfünun'da astronomi ve meteoroloji derslerinin de okutulması uygun görülmüştür. Buna ek olarak İstanbul'da kurulan Rasathane-i Amire,⁴⁴ meteoroloji gözlemleri yapmak için kullanılmıştır. Sonraları çeşitli olaylar⁴⁵ neticesinde tahrip olan rasathane yeniden restore edilerek kullanıma açılmıştır. Modern kimya da, Avrupa dillerinden çevrilerek eğitime kazandırılmıştır. 1844 yılında, Derviş Paşa'nın isteğiyle Galatasaray'daki Askeri Tıbbiye'de bir kimya laboratuvarı kurulmuştur. 19.yy.'ın sonlarında ise kimya sahasında, Avrupa'da ilk kez doktora ünvanları alınmıştır. 1915'e gelindiğinde, Darülfünun'a gelen Alman hocalar

⁴⁴ "Bu gözlemevi, bugün hala aynı yerde Boğaziçi Üniversitesi'ne bağlı olarak faaliyet gösteren Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü'nün nüvesidir."

⁴⁵ 31 Mart olayları (13 Nisan 1909)

sayesinde kimyagerler yetiştirilmeye başlanmış olup, 1917’de ise kimyager diploması verilmiştir. Zooloji alanına bakıldığında, 1870’li yıllarda ilk tercüme kitaplarının yayımlanması ile bu alanda da önemli bir adım atıldığı görülmektedir. Fakat bu bilim, tıp ve baytarlıktan ayrı düşünülmediği için özgür bir bilime dönüşmemiştir. Buna karşılık 19.yy.’ın ikinci yarısı, Darwinizmin (evrim teorisi) uluslararası ününün hızla yayıldığı ve zooloji alanında devrim yaptığı bir süreçtir. Modern Botanik de, ülkemizde tıp eğitimi çerçevesinde yer alan bilimler arasındadır. 1865 yılında sistematik botanik alanında, ilk Türkçe botanik metni tercüme edilmiştir. 1912 yılında ise tıbbi bitkiler alanındaki önemli ders kitaplarından birisi olan Nebatat-ı Saydelaniye yayımlanmıştır. Ondan sonra yayımlanan eserlerde⁴⁶ mikroskobun tanıtılması ve yararlı anatomi yapılarının açıklanması neticesinde bu alanda önemli bir adım atılmıştır. Diğer bilimsel gelişmelerde olduğu gibi jeoloji bilimi de yine tıp ve mühendislik çatısı altında ülkeye girmiştir. 19.yy. ortalarında başlayan (1850’li yıllar) jeoloji dersleri, ilerleyen süreçte düzenli hale gelmiştir. Demiryolu yatırımları ve madenlerin belirli bir jeolojik inceleme gerektirmesine ek olarak kazılar da jeolojik yapının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. 1915 yılında Darülfünun Reformu ile birlikte ülkeye gelen Alman Hocaların çabaları ile coğrafya biliminde çalışmalar başlamıştır; fakat Birinci Dünya Savaşı sonrasında bu hocalar ülkelerine geri döndüğü için coğrafya çalışmaları duraklamıştır. Tıp alanındaki gelişmeler, 19.yy.’da özellikle mikrobiyoloji alanında ön plana çıkmıştır; çeşitli aşılarda ülkede uygulanma faaliyetleri bu süreçte hareket kazanmıştır. Büyük kolera salgınının 1893’te İstanbul’a ulaşmasının ardından, salgın teşhis edilmiştir ve bu durum Bakteriyolojihane-i Şahane’nin açılmasına sebep olmuştur. 1903’te ise Haydarpaşa’da, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane’nin (Askeri Tıbbiye) yeni hastanesi hizmete açılmıştır (Türkcan, 2009: 378-387).



Resim 2.50. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane (Askeri Tıbbiye).

⁴⁶ “Mehmet Niyazi’nin 1915’te yayımladığı *Fenn-i Hurdebin, Usul-i Ameliye ve Tatbikatı* adlı eseri.”

2.2.2.2. 1950'ye Kadar Türk Ressam Grupları

Cumhuriyet'in ilanından önce, Batı'da öğrenim görüp yurda dönen ressamlarımız, saray çevrelerinde itibar görmüşlerdir. Aynı dönemde, Batı'da Empresyonizm süreci artık çağını tamamlamıştır ve sanatçıların saray hayatı ile olan ilişkileri sona ermiştir. Empresyonist ressamlar ve kendilerinden önce gelen *realist*⁴⁷ ressamlar, endüstriyel bir toplumun beraberinde getirdiği çağdaş sorunları ele alarak sanat eserleri üretmişlerdir. Courbet, Daumier, Corot gibi realist ressamlar, bireysel yaşam algısı ile yeni Dünya düzeninin etkilerini yorumlamışlardır. Bunlardan sonra gelen Cezanne, Gauguin ve Van Gogh gibi öncü empresyonistler de, kasabalara yerleşmiş ve saray atmosferinden uzak bir şekilde kendi iç dünyalarını yaşamışlardır. O dönemde Türkiye, henüz endüstriyel bir toplum olmadığı için, yurda geri dönen ressamlarımızın kişisel görüşlerini ifade edebileceği bir ortam bulunmamaktaydı (Turani, 1992: 670).

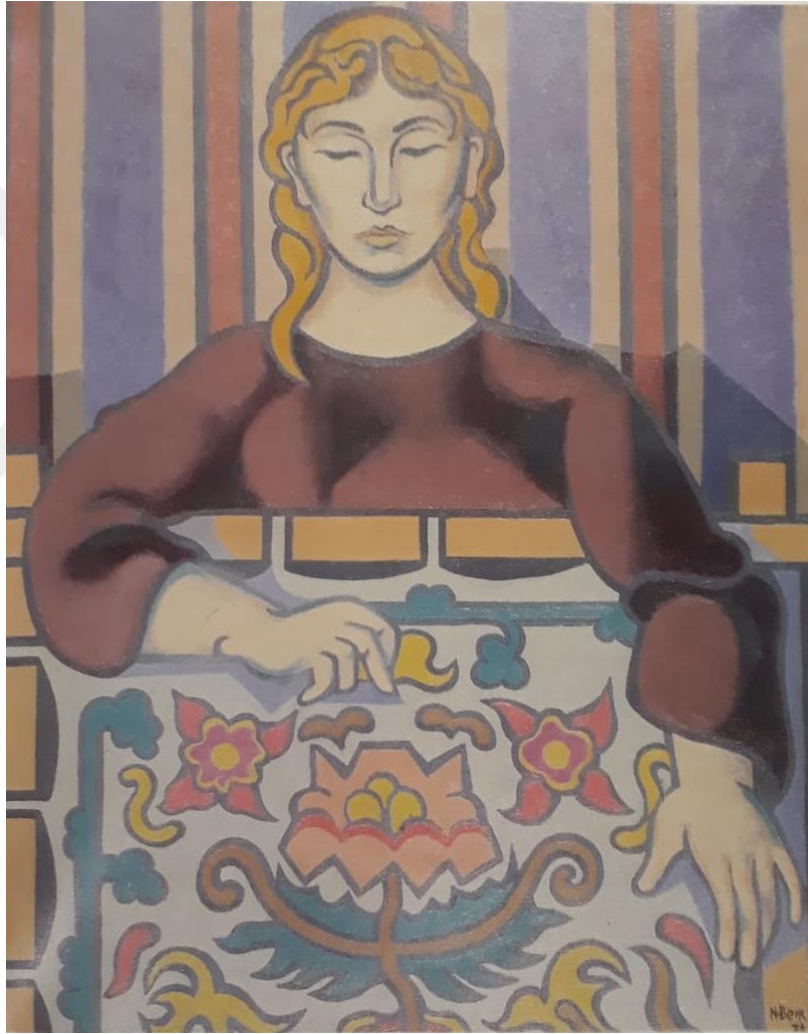
Cumhuriyet'in ilanından sonra, ülkenin sorunlarını çağdaş sorunlar olarak ele alan sanatçılar, yeni bir anlayış içine girmişlerdir. Bu düşüncenin temelleri, ülkemizin çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmasını esas alan bir ortamdan kaynaklandığı gibi, 1926'da yeniden Batı'ya giden sanatçılar, döndükleri zaman empresyonizm anlayışının dışına çıkmışlardır. 1905'te Fransa'da ortaya çıkan Fovizm, 1906'da Almanya'da şekillenen Ekspresyonizm ve 1908'de geometrik biçimlere dayalı bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkan Kübizmi ülkemize getiren sanatçılardan oluşan bir topluluk, "D Grubu Ressamları" adı altında organize olmuştur. Bu grup sanatçıları, Türkiye'de Cumhuriyet döneminde, ilk kez yeni bir anlayışa sahip olan, önemli yenici ressamlardır (Turani, 1992: 670).

⁴⁷ Adnan Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, s.116.

"Realizm- [gerçekçilik] (Fr. *realisme*; İng. *realism*; Alm. *Realismus*): 1839 yılında ortaya atılan Realizm, konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtmaya, biçimleme anlayışıdır. Realist sanatçıların ilkesi: "Gerçek, işte güzel olan şey" idi. Plastik sanatlarda Realizm anlayışı içinde, doğadaki oranlar, plastisite, renk ve ışık değerleri aynen yansıtılmaya çalışılır. Realizmi resimde ilk ortaya atan Gustave Courbet fikirlerini uygulayamamış ve onun resmi, geleneksel Avrupa resminin natüralizmi içinde kalmıştır (->natüralizm)".

2.2.2.2.1. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929)

Cumhuriyet Dönemi'ndeki ilk sanat grubu olarak bu sanatçılar, bireysel sanat anlayışlarını, özgür bir şekilde uygulamak çabasını göstermişlerdir. Türk resminin gelişmesini amaçlayan bu ressamlar, modern sanat akımlarını tanıtmak ve yaygınlaştırmak adına farklı yorum ve tekniklere yönelmişler, Türk kültüründe belirli bir sanat beğenisi oluşturmayı hedeflemişlerdir. Nurullah Berk, Refik Epikman, Şeref Akdik, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Fahrettin Arkunlar ve heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğu birliğin üyelerini oluşturmaktadır.⁴⁸



Resim 2.51. Nurullah Berk, “*Gergef İşleyen Kadın*”, 1974, 66 x 81 cm., Yağlıboya.

⁴⁸ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 15.

1924'te Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra, Paris'e giden ressam Nurullah Berk, *Andre Lhote*⁴⁹ ve *Fernand Leger*⁵⁰ atölyelerinde bir yıl Kübist anlayış üzerinde araştırmalar yapmıştır. Eserlerinde Lhote ve Leger'in etkileriyle beraber, ressam Picasso'nun da etkilerini yansıtmıştır. İki boyutlu yüzeysel anlatıma yönelen sanatçı, yapıtlarında düz, köşeli ve eğri çizgilerle, düz ve parlak renkler kullanmıştır. Yalın biçimleri, stilize geleneksel süsleme motifleri ile birlikte kullanan ressam Berk'in eserleri birçok ödüle değer görülmüştür. Her ne kadar soyut sanat araştırmaları üzerinde çalışsa da sonraları yeniden Doğulu bir anlatım biçimine yönelmiş, *“Avrupa sanatından daha da uzaklaşacağım ve bizim olan bir sanat yapmaya çalışacağım”* görüşünü yinelemiştir. Özellikle *“Ütücüler”*, *“Yeni Odalık”* ve *“Padişah”* gibi tablolarını bu anlayış çerçevesinde ortaya koymuştur. Eserlerinde düz ve eğri çizgileri kullanarak resim yüzeyinde ritmik bir yapı oluşturmasının yanı sıra, sade bir anlatıma ulaşmıştır. Bu anlatım ile eserlerinde, açık- orta ve koyu değerlere yer vermiştir. Tablolarına bakıldığında, biçimi saran kalın siyah konturların titiz bir şekilde işlendiği görülmektedir.⁵¹



Resim 2.52. Refik Epikman, *“Bursa”*, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 60 x 81 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

⁴⁹ *Andre Lhote*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote (3 Ekim 2021). *“Fransız heykeltıraş, ressam, sanat eğitimcisi ve yazar”*.

⁵⁰ *Fernand Leger*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger (3 Ekim 2021).

“20. yüzyıl Paris Ekolü sanatçılarından başta gelen ressam, heykeltıraş, seramikçi ve film yapımcısıdır”.

⁵¹ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 50.

Sanayi-i Nefise Yüksek Okulu'nda aldığı sanat eğitimi sonrasında, Paris'e giden Refik Epikman, *Paul- Albert Laurens*⁵² atölyesinde, 4 yıl süren sanat dolu bir eğitim görmüştür. Ressam arkadaşları arasında kendisiyle Avrupa'dan dönen Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebati ile beraber “Müstakiller” grubunu kurmuştur. Sanat eğiliminin, çok yönlü olması gerektiğinin savunucusu olan sanatçı, hayatı boyunca sanat kültürünü geliştirmek için pek çok müze, galeri ve atölye gezmiştir. Aynı zamanda bir sanat eğitimcisi olan sanatçı, yetiştirdiği sanatçı ve öğretmenler ile Türk Resminin gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır. Eserlerinde desene vermiş olduğu önem ile dikkat çekmiş ve sağlam kurgulu kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu kompozisyonların en iyi örneklerini –konularını Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal'den aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarında – , Kurtuluş Savaşı Müzesi'nde görmek mümkündür. Epikman, 1960'lardan itibaren figürlü çalışmalarını bir kenara bırakarak, geometrik biçim düzenlemelerine dayanan soyut bir resim anlayışına yönelmiştir. Bu konu hakkında, öğrencisi Adnan Turani, “*Hocam Refik Epikman'ın resimleri hakkında görüşümü de şöyle özetlemek isterim: Güçlü, tamamen geometrik bir sistemde olmayan, hatta spontane denilebilecek bir deseni vardı*” ifadelerini dile getirmiştir.⁵³



Resim 2.53. Refik Epikman, “*İzlenim-2*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 70 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

⁵² Fransız ressam.

⁵³ Türkiye Emlak Kredi Bankası. **Refik Epikman 1902- 1974**. Ankara, 1987, s. 3-20.

Müstakiller grubunun bir diğer üyesi olan Şeref Akdik de, tıpkı Refik Epikman gibi Paris'te bulunduğu dönemde, Paul- Albert Laurens atölyesinde sanat eğitimi almıştır. Ressam Akdik, eserlerinde empresyonizmin gün içerisinde değişen ışığını yakalayarak, bunu kendine has gerçekçi bir anlatım ile aktarmıştır. Tabiatın öğreticiliğine içtenlikle inanmış ve tabiattan çalışmalarıyla, *Pisarro, Monet ve Sisley*⁵⁴ kadar ışığı başarı ile kullanmıştır. Portre ve figürlü düzenlemelerinde gerçekçi eğilime bağlı kalan ressam aynı zamanda psikolojik ağırlıklı figüratif resimlerinde bir Degas bir Lautrec kadar sağlam bir ifade yakalamıştır. Sahip olduğu gözlem yeteneği ve yorum gücüyle orijinal bir kişilik olarak karşımıza çıkan Şeref Akdik, yapıtlarıyla milli kültüre sahip çıkmıştır. Kendisinden alçak gönüllü bir memleket ressamı olarak söz edilen sanatçı, tabiat sevgisini vatan sevgisine dönüştürmüştür. Ressamın sanat anlayışı her ne kadar dış nesneleri kopya eder gibi görünse de gerçekte onları bambaşka kalıp ve üsluplar ile aktarmıştır. Bir çırpıda bitirilmiş gibi algılanan *peyzajlarının*⁵⁵, aslında uzun süren ustaca bir gözlemin sonucu olduğu, resmin içine girdikçe kendini hissettirmektedir. “*Sanatı, nesneden bütünüyle soyutlamak yerine, onu sanatın ve hayatın tabii bir uzantısı olarak görme eğilimi Şeref Akdik’in sanatının mühim bir yönünü oluşturur*”. Bu anlatım şekli, o dönem ressamlarının sıkça başvurdukları bir yol olmuştur; teknik mükemmellik ile formüle edilmiş anlatım birleştirilerek, yaşanan çevrenin resim sanatına konu yapıldığı görülmüştür.⁵⁶



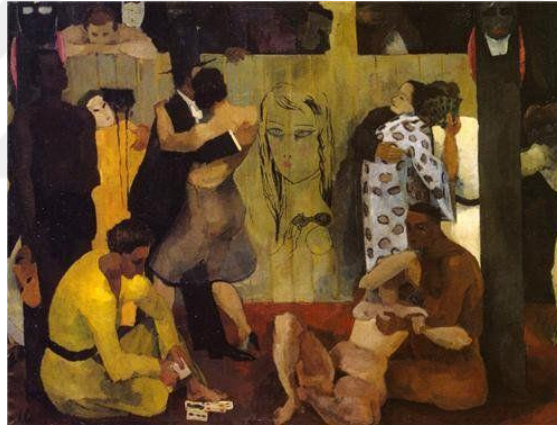
Resim 2.54. Şeref Akdik, “*Görünüm*”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 65 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi.

⁵⁴ İzlenimci (empresyonist) ressamalar.

⁵⁵ Manzara resmi.

⁵⁶ Altıntaş, Osman. Şeref Akdik. 1. Basım. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s.

Sanatın toplum içerisinde yaygınlaşmasının önemine dikkat çeken Ali Avni Çelebi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin İstanbul ve Anadolu'da düzenlediği sergilere katılmış olan, Türk resim sanatında çığır açmış bir ressamdır. Eserlerine bakıldığında, özellikle “Maskeli Balo”, “Hamamda Kese”, “Sebze Satıcısı” ve “Berber” gibi resimleri, figüratif *ekspresyonist*⁵⁷ yaklaşımı ortaya koyan yapıtlarıdır. “Sobalı Natürmort” ve “Çiçekler” natürmort resimleri ise, *Paul Cezanne*⁵⁸ ve Hans Hofmann’ın – nesne ve iç mekan algısı üzerine– geliştirdiği analitik çözümlemeleri yansıtmaktadır. Ressamın Malatya ve Bursa manzaralarına bakıldığında, resimsel – alan, boşluk uygulamalarının Çelebi yorumları karşımıza çıkmaktadır. “Cezanne’ın resimleri, planlarına hizmet eden motifleri oluşturan seçilmiş elemanların yarattığı geometrik konstrüksiyonlardır. Hofmann’ın geliştirdiği itme ve çekme kuramı bu sanatsal hareketi tanımlar ve kendi içinde gelişimini belirler. Ali Avni Çelebi’nin Hofmann atölyesinde geliştirdiği sanat anlayışı bu temel değerler üzerine yapılır ve bu nedenle de döneminin Türk ressamları tarafından anlaşılması zor değerler taşır”.⁵⁹



Resim 2.55. Ali Avni Çelebi, “*Maskeli Balo*”, 1928, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 139 x 187 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

⁵⁷ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s.10.

<...Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: “Dışarıdan görünen gerçek olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır”>.

⁵⁸ Paul Cezanne, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne (5 Ekim 2021).

“Fransız post-empresyonist ressam ve gezgin. Modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar ve etkisi nedeniyle çoğu zaman modern sanatın babası olarak anılmıştır. Empresyonizm ile kübizm arasında bir köprü oluşturmıştır”.

⁵⁹ Giray, Kıymet. *Ali Avni Çelebi*. 1. Basım. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, 2008, s. 8-13.



Resim 2.56. Ali Avni Çelebi, “*Sobalı Natürmort*”, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 44,5 x 57,5 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 2.57. Ali Avni Çelebi, “*Saksılı Natürmort*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54,5 x 69,5 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Ressam Paul Cezanne, Türk sanatçıların modernle tanışmasında bir basamak oluşturmuştur. Bu anlamda, Türk sanatçısı ilk defa alışılmışın dışına çıkarak farklı bir estetiğe ve zihinsel bir anlatıma yönelmiştir. Müstakiller grubu üyelerinden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Paul Cezanne’ın ilkeleri doğrultusunda eğitim veren Hans Hofmann atölyesinde sanat eğitimi görmüşlerdir ve sanat izleyicisi onların yapıtları aracılığıyla ilk kez biçim analizleriyle –İstanbul’da 1927 yılında açılan 11. Galatasaray Sergisi’nde– tanışmıştır. Bu örnekler, zihinsel bir tasarım olması ve öyküsel anlatımın dışına çıkması ile yapıta plastik değerlerin hakim olduğunu gösteren bir anlayışın Türk resim sanatındaki yer edinmiş ilk ürünleridir (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2007: 5).



Resim 2.58. Ali Avni Çelebi, “*Ressam ve Model*”, 1926, Kağıt Üzerine Füzen, 59 x 79 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Ayrıca 1927’de Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Almanya’dan döndüklerinde, Paul Cezanne etkilerinin yanı sıra *Konstrüktivizm*⁶⁰ inşacılığını da eserlerine taşımışlardır (Duben, 2007: 91).

⁶⁰ Nimet Keser, Sanat Sözlüğü, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009, s.187.



Resim 2.59. Zeki Kocamemi, “*Açık Yakalı Kadın*”, Kağıt Üzerine Füzen, 46 x 62 cm.

Diğer yandan, Türk resminde, Müstakiller grubu ile başlayıp “d” grubu ile devam eden İzlenimcilik karşıtı modern arayışlarda, yine ressam Cezanne sanatıyla temellenen *André Lhote*’un⁶¹ öğretilerinin önemli bir payı olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda *Fernand Leger*⁶² ve *Marcel Gromaire*⁶³ atölyeleri, Türk sanatçıların Paris’te devam ettiği diğer sanatçı atölyeleridir. Yapısalcı ve geometrik bir kompozisyon anlayışı, bu atölye hocalarının benimsediği başlıca anlayış olmuştur (Erdemci ve diğerleri, 2007: 5).

“Öncülüğünü *Vladimir Tatlin*’ in yaptığı ve kübizm etkisiyle ortaya çıkan sanat akımı.”.

⁶¹ *André Lhote*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote (9 Ekim 2021).

“Fransız heykeltıraş, ressam, sanat eğitimcisi ve yazar”.

⁶² *Fernand Leger*, 2021, <https://www.wikiart.org/en/fernand-leger> (9 Ekim 2021).

“Pop Art stiline öncüsü olarak kabul edilen *Fernand Leger*, figüratif bir stile dönüştürülmüş kendi kübizm biçiminde çalışan bir Fransız ressam, heykeltıraş ve film yapımcısıydı ”.

⁶³ *Marcel Gromaire*, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Gromaire (9 Ekim 2021).

“Fransız bir ressamdı. Sosyal konularda birçok eser çizdi ve genellikle Sosyal Gerçeklikle ilişkilendirilir ancak *Gromaire*’ nin gruplardan ve hareketlerden farklı bağımsız bir yapıt yarattığı söylenebilir”.

2.2.2.2.2. *Kübizm ve Konstrüktivizm Etkisi: D Grubu Ressamları (1933)*

Kübizm'in kuramcısı olarak konferanslar veren ve kitaplar yazan André Lhote aynı zamanda, yayınları “d” grubu tarafından benimsenmiş olan ve bu grubun hocası olarak kabul edilen bir isimdir. Onun sanatı, biçimi soyuta götüren diğer kübist ressamlardan⁶⁴ ayrılarak, farklı bir Kübizm anlayışını ortaya koymaktadır. Günlük yaşam içerisinde kendisini etkileyen konuları ele alan Lhote, nesneleri geometrik biçimlere dönüştürmekte ve kompozisyonu da bu geometrik düzen içerisinde kurmaktadır. Atölyesine devam eden Türk ressamların yapıtlarında ise, bu biçimsel ve geç kübist öğretisinin etkileri açık bir şekilde görülmektedir. 1933'te, “d” grubu ile resim sanatında, geç kübist bir anlayış başlamıştır ve resmin yapısını geometrik kurgu oluşturmuştur. Bu durum, izlenimci ve duygusal bir anlatım yerine, zihinsel bakış açısını ön plana çıkartmıştır; böylece Türk sanatının önemli dönüm noktalarından birisi meydana gelmiştir. Cemal Tollu ve Nurullah Berk'in eserlerinde etkisini sürdüren geometri temelli Lhote öğretisi, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu eserlerinde farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. 1930'lar sonrasında Türk sanatçısı, modern olmak çabalarının yanında hem de kendisi olmanın gereksinimini duymuştur ve çağdaşlaşmayı hedefleyen bir *modernizm*⁶⁵ anlayışı dönemin sanat düşüncesinin temelini oluşturmuştur (Erdemci ve diğerleri, 2007: 5-6).

Türkiye'nin modernleşme tarihine bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleştirilen Tanzimat Dönemi uygulamaları karşımıza çıkmaktadır. Tarihçiler tarafından “Batılılaşma” olarak ifade edilen bu dönem, Türk Resim Sanatının yönünü batıya çevirmiştir. Resim anlayışının akademik sınırlardan kurtularak daha özgür bir sahada ele alınmasını öngören sanatçılar “d” grubu adı altında bir araya gelmişlerdir (Baysal: 2021).

⁶⁴ Braque ve Picasso.

⁶⁵ *Modernizm Nedir? Modernizm Akımı ve Özellikleri*, 2021, <https://decombo.com/modernizm-nedir-modernizm-akimi-ozellikleri/> (11 Ekim 2021).

“Kısaca tanımlamak gerekirse modernizm, insanların refaha kavuşması paralelinde Rönesans ve Reform hareketleri ile ortaya çıkmaya başlayan; resim, edebiyat, mimari gibi alanlarda etkili olmuş yenilikçi bir akımdır”.

“d” Grubu; Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve Abidin Dino ile birlikte, heykeltıraş olarak bu gruba dahil olan Zühtü Müridoğlu’ndan oluşmuştur. Bu grup, Abidin Dino’nun tanımıyla “Türkiye’deki ilk *avant-garde*⁶⁶ resim grubu” dur. O günlerdeki sanat topluluklarının dördüncüsü olması sebebiyle, ressam Nurullah Berk’in tavsiyesiyle, Latin alfabesindeki dördüncü harf olan “d” harfini grubun adı olarak kabul etmişlerdir (Avcı, 2007: 84).

1928’de gittiği Paris’te, André Lhote atölyesinde eğitim gören Cemal Tollu, aynı zamanda 1931’de Münih’te Hans Hofmann Atölyesi’nde de sanat eğitimi görmüştür. Analitik desen çalışmalarını Münih’te gerçekleştiren sanatçı, 1932’de yeniden Paris’e dönerek Fernand Leger atölyesinde resim çalışmalarına devam etmiştir. 1933’te “d” Grubu’nun kurucu üyeleri arasında yer almış olan Tollu, grubunun ilk yıllarında, resimlerindeki inşacı eğilimler ile dikkat çekmiştir. Sanatçının “Nü” adlı yapıtına bakıldığında da görüldüğü gibi, özellikle hacim ve biçim anlayışını, anıtsal görünüm veren çizgiler ile oluşturmuştur. Anadolu’ya özgü konuları, geometrik form anlayışı ile ele alan sanatçı, döneminin özgün Türk resmi yaratma özellikleri ile paralellik gösterir. “Toprak Ana” ve “Sünger Avcıları” gibi eserleri de yine, Anadolu sanatının biçim anlayışı ve yerel özelliklerini, inşacı anlayış ile birleştirdiğini gösteren yapıtlarıdır (Erdemci ve diğerleri, 2007: 88).



Resim 2.60. Cemal Tollu, “Nü (Yatan Çıplak Kadın)”, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33 x 46 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

⁶⁶ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, trc. Ali Artun, 6. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s.10.

“Avangard bir askerlik terimi: Bir ordunun, birliğin öncü kolu. 1830-1840’ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılıyor”.



Resim 2.61. Cemal Tollu, “*İstihsal*”, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 300 cm., İş Bankası Koleksiyonu.



Resim 2.62. Cemal Tollu, “*Sünger Avcıları*”, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89 x 116 cm., İbrahim İper Koleksiyonu.

Daha öncesinde Müstakiller Grubu içerisinde yer alan Nurullah Berk, aynı zamanda “d” grubunun da kurucu sanatçılarından. Cemal Tollu eserlerinde görülen geometrik yapılanma, onun eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

“*Güzel Sanatlar Akademisi’nin öğretim üyelerinden ressam Adnan Çoker’in <Elli yılın Türk Resim ve Heykeli > başlıklı, İş Bankası yayınlarından bir kitapta yer alan ilginç grafik tablosu 1933 de kurulan ‘D’ Grubu üyelerinin Kübizm ve Konstrüksiyon eğiliminde toplandıklarını açıklar. Bu sınıflandırma gerçeğe uygundur*” (Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, “1933. ‘D’ Grubu” maddesi).



Resim 2.63. Nurullah Berk, “*Oturan Adam (Boyacı İbrahim)*”, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 72 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Paul Cezanne’ın, hacim ve kütleyi farklı yönlerde doğru giden düzlemlerle anlatma tekniği, onun açtığı yoldan giden Türk sanatçılarda⁶⁷ da görülmüştür. Bu durum, hem modern(ist) bir bakış açısını sunarken diğer yandan da yerel geleneklerle ilişki kurma olanağını sağlamıştır. Tollu’nun “Nü” ve “İstihsal” eserlerine bakıldığında, hacim ve kütle ifadesinin, nesne ve figürlerin dış yüzeyini kuran düzlemler aracılığı ile aktarıldığı açıkça görülmektedir. Kompozisyonda yer alan nesne ve figürler birbirlerinden uzak dursa da izleyici tarafından aynı düzlem üzerinde yer almışçasına yapışık gibidir. Bu düzleşme, Nurullah Berk’in yapıtlarında uç noktalara varmaktadır. Kompozisyon kurulumunda, ön plan ve arka plan arasında bir mesafe kalmadığı gibi ikisi birden resim yüzeyine yapışmış gibidir.⁶⁸

⁶⁷ Cemal Tollu ve Nurullah Berk.

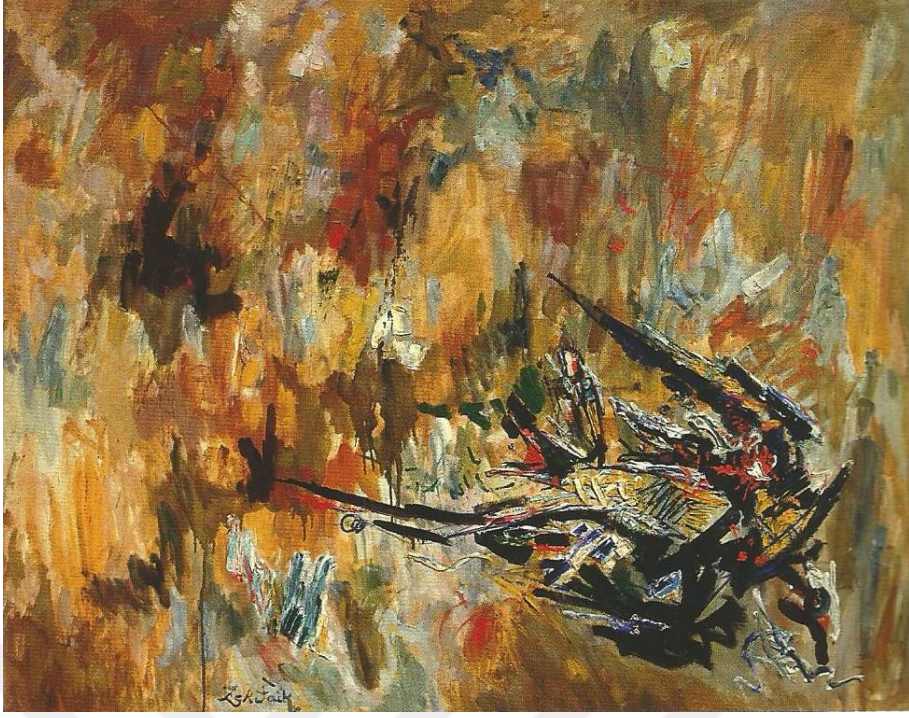
⁶⁸ Koçak, Orhan. **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**. 2. Basım. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 24-25.

“d” Grubu’nun kurucu üyeleri arasında yer alan ressam Zeki Faik İzer, 1923-28 yılları arasında Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde resim eğitimi almıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olduktan sonra Paris’e giden sanatçı, André Lhote ve *Otton Friesz*⁶⁹ atölyelerinde resim ve fresk çalışmıştır. Desenin önemini Paris’teki hocalarından öğrenen İzer, çok sayıda desen ve figüratif resim yapmıştır. Soyut denemeler üzerindeki çalışmalarına 1947’de başlasa da, renk kullanımı ve fırça vuruşlarıyla başından beri dikkat çekmiştir. Renk- biçim ilişkilerini irdeleyen ve lirik- soyut resimler gerçekleştiren İzer’in palet anlayışı giderek zenginleşmiş ve fırça vuruşları da onu, Soyut Dışavurumcular’ı anımsatan bir biçime götürmüştür. 1960’ların sonuna doğru belirginleşen atak fırça vuruşları ve kullandığı canlı renk titreşimleri, resimlerindeki hareketliliği artırmıştır. Bu nitelik “Tuğra ve Emperyal Senfoni” gibi müzikle bağlantı kurduğu resimlerinde ritmik bir hareketlilik olarak karşımıza çıkmaktadır (Erdemci ve diğerleri, 2007: 102).



Resim 2.64. Zeki Faik İzer, “*Tuğra ve Emperyal Senfoni*”, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 162 cm., Lüset- Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.

⁶⁹ Fransız ressam.



Resim 2.65. Zeki Faik İzer, “*Boşluktaki Kuş*”, 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135 x 171 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 2.66. Zeki Faik İzer, “*Kayalar ve Dalgaların Dansı*”, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199 x 239 cm., Sema - Barbaros Çağa Koleksiyonu.

“d” Grubu’nun bir diğerkurucusu olan Elif Naci, topluluğun tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Çalışmalarında zamanla eski Türk sanatlarına eğilen sanatçı, özellikle eski yazıların soyut ve müzikal karakterleri açısından, resme uygulandıklarında birer “plastik eleman” olarak da kullanılabileceği fikrine varmıştır. Aynı anlayışa göre Arap harflerinin kullanımı, ünlü birkaç Batı’lı sanatçıyı⁷⁰ da yakından ilgilendirmiştir.⁷¹



Resim 2.67. Elif Naci, “*Saklanan Çocuk*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 73 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

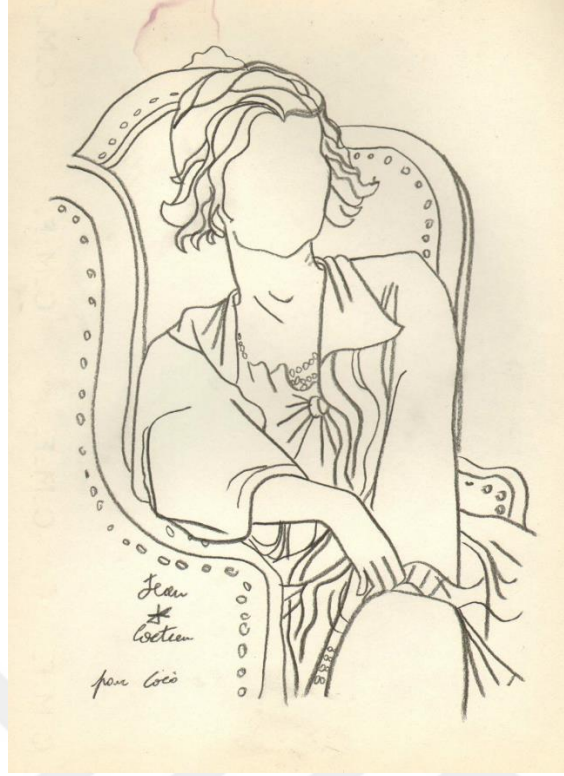
Abidin Dino, kurucularından olduğu “d” Grubu’nun faaliyetleri devamında “Yeniler”e katılmış ve ilk sergileri olan “Liman” sergisinde varlığını sürdürmüştür. İlk çalışmalarında daha çok çizgisellik üzerine kurulu bir anlayışa sahip olan sanatçı desenleriyle dikkat çekmiştir. Gölgesiz ve kalınca “kontur”lar ile çizilmiş bu resimler, Picasso ve Cocteau⁷² çalışmalarını düşündüren niteliktedir.

⁷⁰ Klee, Kandinsky, Hartung.

⁷¹ Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. (1981). İstanbul: Tılgat Basımevi. 2.Cilt, s.103.

⁷² Jean Cocteau, 2021, <https://www.antoloji.com/jean-cocteau/hayati/> (15 Ekim 2021).

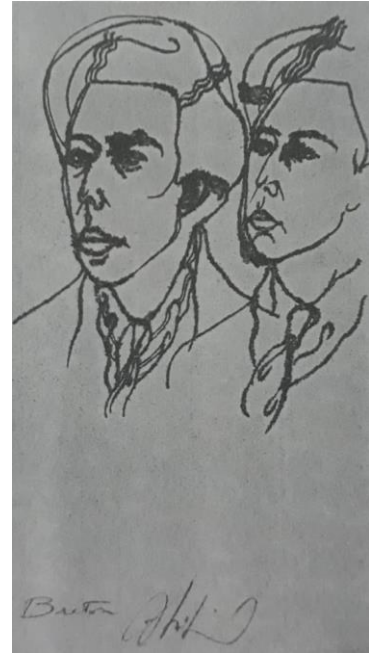
Modern sanat ve sinema dünyasına çok büyük katkıları olan Fransız film yönetmeni. “...Cocteau gençlik yıllarında şiir ve yazına ilgi duydu. Dönemin sürrealist, dadacı ve kübist öncü sanatçılarıyla arkadaşlık kurdu, şiirler, piyesler, romanlar ve şarkı sözleri yazdı”.



Resim 2.68. Jean Cocteau, “*Coco Chanel*”, 1930, Kağıt Üzerine Karakalem, 24 x 33 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 2.69. Abidin Dino, “*Çinli Bir Ressam*”.



Resim 2.70. Abidin Dino, “*Andre Breton*”.



Resim 2.71. Abidin Dino, *Uzay Resimleri*.

Abidin Dino Paris'in Miromesnil Sokağı'nda, Galerie Scholler'de 1959'da açtığı sergi ile büyük bir etki yaratmıştır. Bu sergide yer alan eserler ile uzayı anlatan sanatçı, Fransız eleştirmen Philippe Soupault'un da ilgisini çekmiştir. Eleştirmene göre, Dino'nun kozmik yağlıboyaları, bizim dünyamızın ölçüleri dışındaki bir dünyanın tüm doğuşunu anlatmaktadır. Onun için Dino, olağanüstü bir sanatçıdır ve uzayı anlatan eserlerinde, bilgi ve sanat garip yankılarla birbirine karışmıştır. İnsanı adeta sessizliğe sürükleyen bu eserler, yarattığı bunalım etkisi devamında, izleyiciyi resmin içerisine yerleştiren bir duygu uyandırmaktadır (Avcı, 2007: 251).



Resim 2.72. *Uzaya çıkan ilk insan: Yuri Gagarin.*

Ruslar (Gagarin), uzaya çıkmadan birkaç ay öncesinde Abidin Dino, büyük boy yağlıboya bir resim yapmıştır. Uzayı anlatan bu eser, ressam açısından adeta bir sevinç kaynağı olmuştur. Gagarin uzaya çıktığında, ondan önce uzayı gördüğünü ve resimlediğini söyleyen sanatçının resimleri, günümüzde özel koleksiyonlar tarafından korunmaktadır (Avcı, 2007: 252).

Sabri Berkel, 1929- 35 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde İtalyan ressam Felice Carena atölyesinde fresk ve oymabaskı çalışmıştır. Paris'e gittiği dönemde, Andre Lhote atölyesinde "resim düzeltme" günlerine katılan sanatçı, 1939'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar sergilerine ve ardından, 1941 ve 45'te de "d" Grubu sergilerine katılmıştır. Ressamın 1930-50 arasında gerçekleştirdiği eserlerine bakıldığında, yapısal biçim özelliklerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu anlayış doğrultusunda, portre, çıplak ve ölü doğalar resmeden sanatçı, 1950'lerin başında Kübizm'in düzlem bölümlenmesine dayalı "Zeybek" gibi figür soyutlamalarına yönelmiştir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 106).



Resim 2.73. Sabri Berkel, “*Zeybek*”, 1955, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 70 x 100 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Ünlü matematik alimi Matila Ghyka, hayatın da sanatın da bir matematiği olduğunu ve bunların birleştiğini savunmaktadır. “Sanatın ve Hayatın Geometrisi” kitabında incelediği bu savında, doğanın (gerçekliğin) bir taklidi olarak sanatın da, tıpkı doğadaki gibi, çember, üçgen ve kareden oluşan formlar üzerine kurulmasını ve bilimselleşmesini ifade etmektedir. “*Bilimsiz sanat bir hiçtir*”⁷³ ilkesini savunan Platon⁷⁴ etkileri, *De Stijl*, *Pürizm*⁷⁵, *Bauhaus*⁷⁶ ve Konstrüktivizm anlayışlarında görülürken, aynı zamanda mimarlık ve şehircilikte de

⁷³ *Ars sine scientia nihil.*

⁷⁴ *Antik Yunan Filozofu.*

⁷⁵ *Çağdaş Sanat akımları.*

⁷⁶ *Bauhaus Ekolü: Sanayileşme ve sanatın birleşimi anlayışına sahip Alman Okul.*

etkilerini göstermiştir. Geometriye duyulan bu ilgi, Türk resminde de Sabri Berkel, Nurullah Berk, Hakkı Anlı, *Abidin Elderoğlu*, *Adnan Çoker*⁷⁷ ve Halil Dikmen gibi, Paris’te Andre Lhote atölyesinde “bilimsel kübizm” eğitiminden geçen ressamalarda görülmüştür (Artun, 2010: 46-47).



Resim 2.74. Sabri Berkel, “*Yoğurtçu*”, Karton Üzerine Yağlıboya, 30 x 38 cm., Özel Koleksiyon.

⁷⁷ Artun’un burada bahsettiği Türk ressamlar içerisinde, Abidin Elderoğlu ve Adnan Çoker, “d” Grubu ressamları içerisinde yer almamaktadır.



Resim 2.75. Sabri Berkel, “*Kompozisyon (Arp Çalan)*”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 221 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Eserlerindeki renk alanlarını kimi zaman siyah renklerle birbirinden ayıran Sabri Berkel, 1950 ortalarından başlayarak çizgilerini kalınlaştırmış ve hareketlendirmiştir. Sanatçı, 1960’ların başında “Kompozisyon (Arp Çalan)” gibi eserlerinde, çizgiyi titreşimli fırça vuruşlarıyla uygulayarak kompozisyona ritmik bir hareket kazandırmıştır. Çizgiye verdiği önemi yoğunlaştıran ressam, bu resimlerinde artık bütünüyle figürden uzaklaşmıştır. Çalışmalarında çizgi de renk kadar değer kazanırken, ortaya çıkan çizgi-renk ilişkisi giderek renk- biçim ilişkisine dönüşmüştür. Bu dönüşüm sonucu Berkel, 1960’ların sonlarına doğru lekeci anlatıma ağırlık vermiştir ve 1970’lerden başlayarak lekeleri en aza indirerek adeta motifleştirmiştir. “Mehtaplı Kompozisyon” eserine bakıldığında, bir motifin tekrarlanarak kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı, kimi resimlerinde de, tek motif ile zemin ilişkisini irdemiştir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 106).



Resim 2.76. Sabri Berkel, “*Mehtaplı Kompozisyon*”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150,5 x 220,5 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Berkel’in “*Mehtaplı Kompozisyon*” eserinde motifin tekrarlanması, makineleşme ve endüstrileşmenin sanat üzerindeki etkilerini hatırlatır niteliktedir.

Fransız toplumbilimci Jean Baudrillard “20.yy Sanatı” hakkında, Kapitalist gelişimin sonunda sanat nesnelerinin seri üretimine ve temsili yapıtların adeta mekanik bir biçimde çoğaltılmasına yol açtığı ifadelerine yer vermektedir. Burada Baudrillard, sanat metasının, çoğaltılma işleminin çıkış noktası olarak hakiki yapıta dikkat çekmekte ve bu durumun aslında *Marksist*⁷⁸ kuramların klasik alanı olduğunu belirtmektedir. Ona göre, (burjuva) sanat ve yaşam, sanat ile işlevi arasında açık seçik bir ayrımı olduğu müddetçe kuram güvencede kalacaktır (Murray, 2009: 48).

Eserlerinde geometriye olan ilgisi ile “d” Grubu üyeleri arasında yer alan ressam Hakkı Anlı, 1924- 32 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde (MSGSÜ) Namık İsmail atölyesinde eğitim görmüştür. Mezun olduktan sonra birçok okulda resim öğretmenliği yapmış olan sanatçı, 1947’de Paris’e giderek devamında bu kente yerleşmiştir ve burada 1990’a kadar sanatsal çalışmalarını sürdürmüştür. İlk resim çalışmalarına lise yıllarında Avni Lifij’in

⁷⁸ *Marksizm Nedir? Ne Demektir? Amacı ve Felsefesi*, 2021, <https://tarihbilgi.org/marksizm/> (14 Kasım 2021).

“*Marksizm, amacı sınıfsız bir toplum yaratmak olan ve bu uğurda sosyal sınıfları (burjuva ve proletarya) ve bu sınıfların oluşmasını sağlayan özel mülkiyeti ortadan kaldırmayı hedefleyen Komünist siyasal ideolojinin felsefesidir. Marksist ise bu felsefeyi benimseyen, Marksist düşünce yanlısı kişi demektir*”.

yönlendirmesiyle başlayan sanatçı, Akademi’de eğitim gördüğü yıllarda biçim, renk ve hacim konularındaki kaygıları ile öne çıkmıştır. Beraberinde hareketli ve ritmik bir anlayış çerçevesinde çalışmış olan Anlı, bu özellikleri ile giderek Cezanne’ı anımsatan bir biçim anlayışına ulaşmıştır. Özellikle Paris’e ilk gittiği 1947 yılında, etkilendiği Kübizm ve Picasso yorumlarını, sonraları kendi eserlerinde Picasso benzeri bir anlatım ile uygulamıştır. Figürde geliştirdiği biçimbozma yöntemi, bu etkinin en belirgin örneğidir. Sonraki yıllarda daha çok *Jean Metzinger*’in⁷⁹ anlayışına kendisini yakın hissetmiş ve Cezanne kaynaklı bir Kübizm ile farklı yorumlar yaratmıştır. Sanatçı 1955’ten itibaren kalın ve hareketli fırça vuruşlarının öne çıktığı lirik soyut resimler yapmış olsa da, 1960 sonlarına gelindiğinde, eserleri dışavurumcu bir nitelik kazanmıştır. 1969-75 arasında yapmış olduğu eserlerde ise, figüratif soyutlamaya yöneldiği görülmektedir. Sanatçının bu tarihten sonraki resimleri, tek renkli bir zemin üzerinde koyu tonlar ve hareketli fırça darbelerinin birleşmesi ile oluşmuştur. Bu anlayış doğrultusunda sanatçı, yarı-soyut figürler gerçekleştirmiştir (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008: 100).



Resim 2.77. Hakkı Anlı, *“Saçını Tarayan Kadın”*, 1938, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 37 x 43 cm., Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.

⁷⁹ Necmi Sönmez, Hakkı Anlı: Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Kataloğu, 1.basım, İstanbul: Perko & Rapko Yayınevi, 1998, s.14.

“Üzerinde durulması gereken önemli bir olay, sanatçının kübist döneminde, yaz aylarını geçirmek üzere gittiği Paris’ te Jean Metzinger’ in öğrencisi olmasıdır. Kübizmin teorik yönünü ele alan kitaplar yayımlayan Metzinger, Anlı’ yı güncel sanata (soyuta) yakınlaştırma konusunda önemli bir etki yaratmış olabilir”.

Sanatçının <ilerleyebilmek> adına üslubunu değiştirmekten korkmaması, onu Modern Türk Resmi’nde önemli bir yere koymaktadır. Resim dönemleri *dört döneme*⁸⁰ ayrılan Anlı’nın desen dosyasındaki birçok eskiz ve taslaklara bakıldığında, Picasso’nun 1930’larda giriştiği türden deneyler üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatçı, özellikle kadın figürü üzerine yoğunlaşarak figürleri geometrik planlara ayırmıştır. “Saçını Tarayan Kadın”, “Oturan Kadın”, “Gitar Çalan Kadın” ve “Dans Eden Kadınlar” gibi temaların ön plana çıktığı bu kompozisyonlar, sanatçının kübist döneminden örneklerdir. Bu dönem daha sonra ressamı soyut resme taşıyarak bir gelişim süreci olarak kalacaktır (Sönmez, 1998: 14).



Resim 2.78. Hakkı Anlı, *Desen Çalışmaları*.

Kübist Desen, 1947-50, 25 x 25 cm, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, Öner K. Koleksiyonu.

Kübist Desen, 1947-50, 30 x 28 cm, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, Öner K. Koleksiyonu.

Kübist Desen, 1947-50, 26 x 16 cm, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, Öner K. Koleksiyonu.

Kübist Desen, 1947-50, 27 x 17 cm, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, Öner K. Koleksiyonu.

⁸⁰ “Akademik- Gerçekçi Dönem (1924-1947)”,
 “Kübist Dönem (1947-1952)”,
 “Lirik Soyut Dönem (1952-1975)”,
 “Erotik- Figüratif Dönem (1975-1989)”.



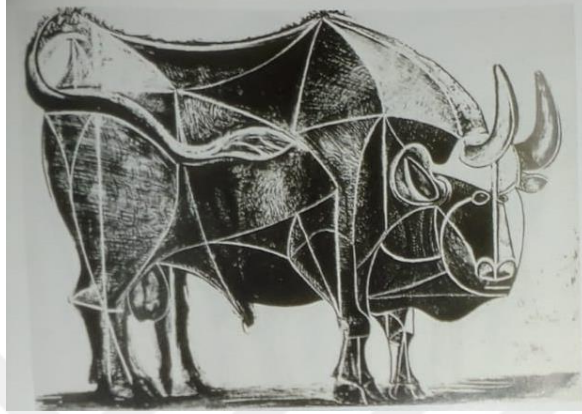
Resim 2.79. Hakkı Anlı, “*Kübist Desen*”, 1947-50, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, 26 x 16 cm., Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.



Resim 2.80. Pablo Picasso, “*Guernica*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 351 x 782 cm., Cason del Buen Retiro, Prado.

Paris’e gittiği 1947’de, kübist yaklaşımları irdeleyen Hakkı Anlı’nın yine aynı yıldaki desenlerine bakıldığında, Picasso etkilerini açıkça görmek mümkündür. Ressamın özellikle, Picasso’nun “Guernica” tablosunu akla getiren 1947 tarihli kübist deseni, “Guernica”dan on yıl sonra resmedilmiştir. Tablonun sol planındaki boğa figürü, Anlı’nın deseninde adeta kadın figürüne benzer bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Boğa figürünün sağında ve yukarısında yer alan lamba ise yine kübist desene yerleştirilen bir diğer benzer unsurdur. Tablonun (Guernica), espas (alan derinliği) planlarına yakın araştırmalarını da barındıran bu

desen, Picasso'nun taş üzerine eskiz olarak çalıştığı 4. Etap boğa eskizine de işaret etmektedir. Bu eskizde boğanın yüzünü ortadan ikiye dikey çizgi ile ayıran Picasso yorumu ile geometrik araştırmalar yapan Hakkı Anlı desenindeki figür yüzü, benzer kübist etkiler olarak yorumlanabilir. Ayrıca “Ölüler Evi”⁸¹ tablosu da, ressamı etkileyen diğer bir kaotik resim olarak ifade edilebilir.



Resim 2.81. Pablo Picasso, “*Boğa 4. Etap*”, 1945- 46, Taş Üzerine Eskiz, Lavi ve Kazıma.



Resim 2.82. Pablo Picasso, “*Ölüler Evi*”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanat Müzesi, New York.

⁸¹ Murat Öneş, Büyük Ressamlar: Picasso, 1.basım, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2008, s.55.

“1945 tarihli ‘Ölüler Evi’ isimli çalışması, savaş konulu resimlerinin devamı niteliği taşır. Yine siyah beyaz çalışılmış kompozisyon Guernica gibi üçgen biçimli tasarlanmıştır. Ancak burada kabus gerçeğe dönüşmüştür. O dönemde yaşanan vahşeti en iyi biçimde ortaya koyan kişi yine Picasso olmuştur”.



Resim 2.83. *Alman Hava Kuvvetleri tarafından bombalanan Guernica Kasabası, 1937.*

Guernica Kasabası'nın bombalanması, İspanyol İç Savaşı'nın beraberinde getirdiği sarsıcı tarihi olaylardan birisidir. Savaşın izleri, birçok insan gibi Picasso'yu da derinden etkilemiştir. Sanatçı, her ne kadar politik görüşlerini sanatının dışında tutsa da, bu durum karşısında kayıtsız kalmamıştır. 26 Nisan 1937'de Alman Hava Kuvvetleri, İspanyol Hükümeti karşıtı bir darbe düzenlemek için kasabayı bombalamıştır. 45 dakika kadar kısa bir sürede yok edilen bu kasabanın işgali, daha sonra ressam tarafından Guernica'nın resmedilmesine ve bu zulmün silinmez bir izi olarak kalmasına neden olacaktır. 20. yüzyıl toplumsal bilincinin bir yansıması olan bu resme bakıldığında, acı çeken ve parçalanmış insanların yalnızca siyah, gri ve beyaz gibi renklerle kasvet içerisinde resmedildiği görülmektedir. Ressam özellikle savaşın getirdiği yıkım ve acıları, izleyiciye dönük bir şekilde yerleştirdiği ölümlerin yüzünde göstermiştir (Öneş, 2008: 51-55).

Çağına tanıklık eden Picasso'nun bu tablosu, faşist Franco ve Hitler'in yeni silahlarını denemek için bombaladıkları bölge ve burada hayatını kaybeden yaklaşık üç bin insanın trajedisidir. Eser, modern politik resimde varılan son nokta olarak kabul edilirken savaş karşıtı bir simge halini almıştır. II. Dünya Savaşı ve sonrasında gelen nükleer tehlike, sanatçının devrimci sanatını ortaya çıkartmıştır. Özgürlüğün bastırılmasının yanında, kin ve nefrete karşı da adeta bir haykırış haline gelen eser, kavramsal bir boyuta ulaşmıştır (Ötgün: 2008). Özellikle insan üzerindeki olumsuz etkileri düşünüldüğünde, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin kötü yönde kullanılması insanlık için silinmez ve yıkıcı etkiler taşımaktadır. Dolayısıyla çağın sanatını ve onu kendi iç dünyası ile oluşturan sanatçıyı da derinden etkilemektedir. 20. yüzyılın en çarpıcı eserlerinden birisi olan Guernica, nükleer enerjinin hudutsuz zararlarını ve büyük güçlerin savunmasız insan hayatını bilinçli olarak tahrip etme

girişimlerini, en vurucu hali ile göstermiştir. Kübizmin öncüsü olan Picasso, açık bir şekilde bilimden etkilenirken birçok sanatçıyı da etkilemiştir. Hakkı Anlı'nın deseninde ise, yine bu etkilerin⁸² izleri görülürken, parçalanmış figür, siyah ve beyaz zıtlıklara eşlik eden kalın konturların dehşeti ile tekinsiz bir his uyandırarak çağın ruh haline eşdeğerdir, denilebilir.

Nükleer enerjinin çevre ve insan sağlığı üzerindeki etkilerine bakıldığında, uzun vadede ciddi zararları olduğu görülmektedir. Hava, su ve toprağa karışan radyasyon, canlılar arasında yayılarak, doğal dengeyi bozmaktadır. Besin ve solunum yoluyla aktarılan, ani ve yüksek doz radyasyon karşısında, canlı yapısının tahrip olduğu araştırmalarda gözlemlenmiştir. Özellikle 1945 yılından bu yana, nükleer enerji santrallerinin bulunduğu alanlarda yaşayan çocukların kemik ve diş yapılarında aslında bulunmayan ve bulunması durumunda tehlike arz eden kimyasallara rastlanmıştır (Kaya: 2012). Tüm bu gelişmelerin meydana geldiği endüstri çağı ile Türk Resmi'nde oluşan resim deneyleri arasındaki bağlantının dikkat çekici olduğu söylenebilir.

Bilimsel Kübizm anlayışı, “d” Grubu ressamlarından Halil Dikmen'in eserlerinde de görülmektedir. Özellikle 1945 sonrası yaptığı eserler, geometrik soyut çalışmalarıdır. Yine bu dönem sanatçılarından olan Salih Urallı ise, Sentetik Kübizm etkisini yansıtan bir yorum geliştirmiştir (Gültekin, 1992: 15).



Resim 2.84. Halil Dikmen, “*Soyut Kompozisyon*”.

⁸² Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, 1.basım, Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 144.

“Zadkine, Archipenko, Hartung, Poliakov gibi Kübist ve Soyut anlayışlarda çalışan sanatçılarla tanıştı, arkadaşlık kurdu. Fakat en fazla Picasso’ dan etkilendi”.

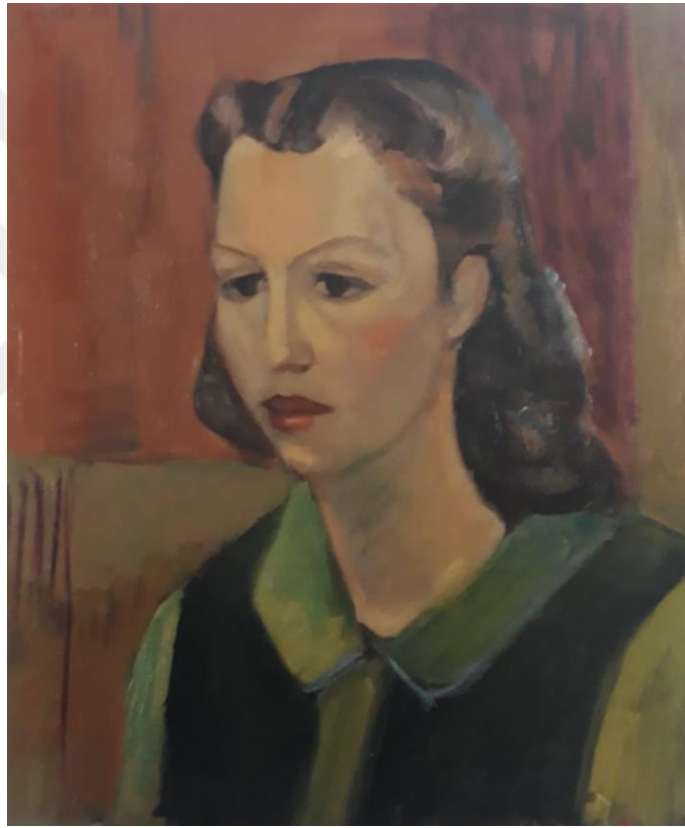


Resim 2.85. Salih Urallı, “*Konya ve Türbeler*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 37 x 46 cm., Özel Koleksiyon.

Yirminci yüzyıl ile birlikte farklı bir boyut kazanan bilimsel değişimler, sanatçıların eser yorumlamalarına yeni bir ivme kazandırmıştır. Objektif- materyalist gerçeklik anlayışından, sübjektif gerçeklik anlayışına yönelen anlatım dili, düşünsel bir tavır olarak kendisini göstermiştir. Buna göre, öznenin etkinliği olarak sanat da artık duyuşsal bir tavır değildir ve sanat görünebilir olmayana yönelmektedir. Biçimin serbestleşmesine olanak tanıyan Kübizm ise, bu düşünsel tavrın bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. İki farklı döneme ayrılan Kübizm, “Analitik Kübizm” ve “Sentetik Kübizm” olarak kabul edilmiştir. Nesnenin tüm yüzeyleri ile anlatılmasını hedefleyen Analitik Kübizm, nesnenin tek bir perspektiften görünüşünü reddetmektedir. Sentetik Kübizm ise, sanatçının zihninde biçimlenen nesnelerin yorumudur. Yalnızca sanatçının yaratımı olarak meydana gelen bu nesnelere, yine sanatçı tarafından gerçeklik kazandırılmıştır. Ortaya çıkan tasarlanmış gerçeklik ile yeni bütünlerin oluşturulduğu bu kompozisyonlarda perspektif yoktur (Öndin: 2005).

Salih Urallı’nın “Konya ve Türbeler” eserine bakıldığında, perspektif kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçı mekanı zihninde canlandırdığı biçimde tuvale aktarmıştır. Sıcak renklerin hakim olduğu kompozisyon, mavi renkler ile dengelenmiştir. Dikey ve yatay konturlar ile yeni biçimler meydana getiren Urallı, Sentetik Kübizm etkisindedir, denilebilir.

1935'ten başlayarak ‘‘d’’ Grubu hakkında, onları destekleyen yazılar⁸³ yazan ressam Eşref Üren de, grubun 1942’de açtığı 8. Sergisine eser göndererek gruba katılmıştır. Hocası Andre Lhote ilkelerini benimseyen ve sonradan bu ilkeleri kırarak kendi anlatım dilini oluşturan Üren sanat anlayışını, ‘‘*Hocam A. Lhote’un doktrin resmi yaptığını ve Neo-Kübit anlayışın büyük ustası olduğunu bilirsiniz. Onunla çalışmalarında daha çok bu anlayışın dış görünümünü değil, kendisinden bu anlayışı yansıtan özü almayı yeğledim. Yani resim sanatının gizlerini öğrendim. Diğer taraftan, sürekli olarak da izlenimcileri (Impressionism) inceliyordum*’’ şeklinde ifade etmiştir.⁸⁴ Sanatçının özellikle 1928-1938 arasında gerçekleştirdiği bir dizi kadın portresi, Kübit etkileri çağrıştırmaktadır.⁸⁵



Resim 2.86. Eşref Üren, ‘‘*Portre*’’, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49 x 59 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

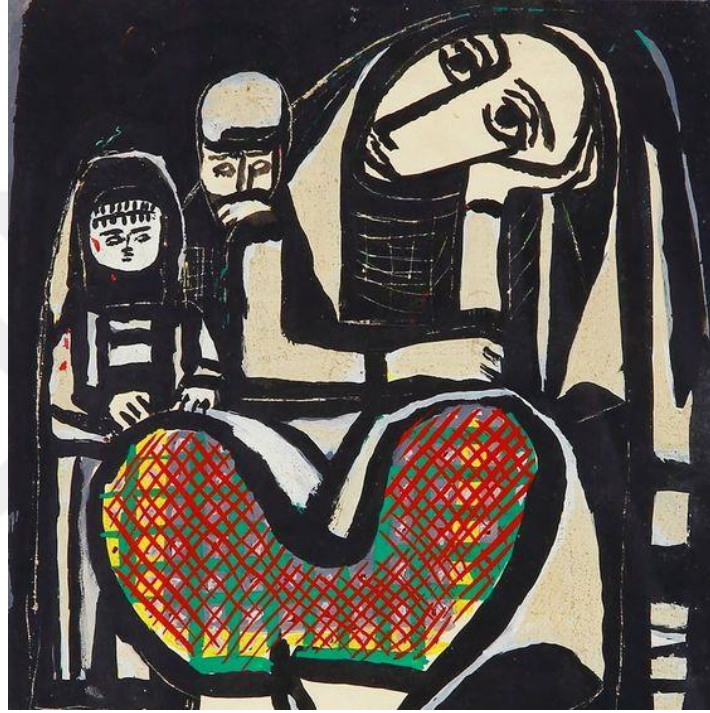
⁸³ İmren Erşen, Eşref Üren: Retrospektif, 1.basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 16.

‘‘1933 yılında İstanbul’da kurulan D Grubu’nun 1935 yılı sergisi için ‘‘D Grubu Diyor ki’’ başlığı altında Zaman Gazetesi’nde bir yazı dizisi yayınladı’’.

⁸⁴ Erşen, İmren. Eşref Üren: Retrospektif. 1. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 28.

⁸⁵ Gültekin, Gönül. Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 15.

Eşref Üren'in "Portre" eserindeki planlar, kübik formların özgün bir yorumudur, denilebilir. Sanatçının geometrik hatları doğrudan değil, dolaylı olarak aktardığı görülmektedir. Neo- Kübizm anlayışına, portrenin öz anlatımını da katan sanatçı, yer yer ışık vurguları ile üç boyut algısına yönelmiştir. Apollinaire'den⁸⁶ aktaran Öndin'in (2005) "Guillaume Apollinaire, 'Kübitler' adlı makalesinde, kübizmin, genel kanının aksine, her şeyi küp formları ile resmetmek olmadığını iddia eder" ifadesi, sanatçının portresi için açıklayıcı bir anlatım sunmaktadır.



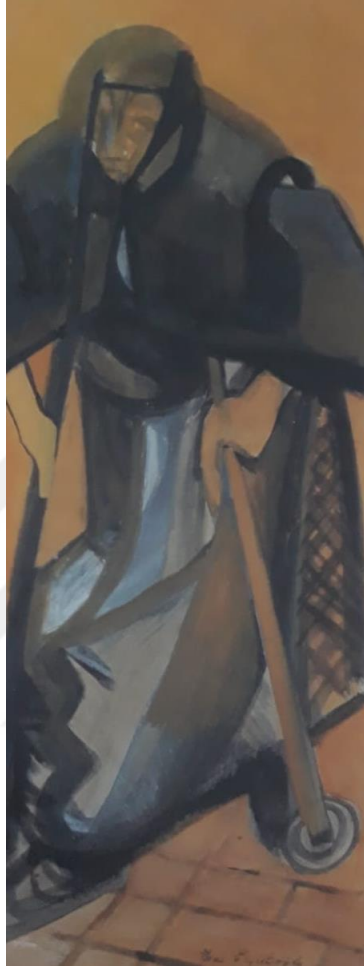
Resim 2.87. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Oturan Köylü", Kağıt Üzerine Guaj, 33 x 24 cm., Özel Koleksiyon.

Özellikle 1931-1933 arasında Kübizm'in etkisinde olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da, "d" Grubu ressamı arasında yer almaktadır. Paris'te Andre Lhote Akademisi'nde yaptığı "Oturan Kadın" (1931) ve "Portre" (1931), isimli eserlerindeki figürler, eğri ve düz çizgilerin dengesi ile oluşturduğu kompozisyonlardır. Ayrıca, sanatçının bu çalışmalarında, geometrik sadeleştirme anlayışını uyguladığı da görülmektedir.⁸⁷

⁸⁶ Apollinaire, Guillaume. **The Cubists**, Art in Theory 1900- 1990, (Ed. Charles Harrison – Paul Wood), USA: Blackwell Publishers Ltd., 1996, s. 178.

⁸⁷ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 62.

20. yüzyılın ardında getirdiği birçok yeniliğe tanıklık eden ve bu süreçteki yeni yaratım çabalarını ortaya koyan Eren Eyüboğlu, yüzyılın sorunlarını ve bulanıklaşan fikirlerini yakından gören bir sanatçıdır. Bazı çalışmalarındaki konu benzerliği açısından, Bedri Rahmi Eyüboğlu ile ele aldıkları sorunlarda fikir birliğine vardıkları görülmektedir.⁸⁸



Resim 2.88. Eren Eyüboğlu, “*Köylü Kadını*”, Kağıt Üzerine Guaj, 26 x 67 cm., Özel Koleksiyon.

Eren Eyüboğlu’nun “Köylü Kadını” eseri ile Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Oturan Köylü” eseri karşılaştırıldığında, benzer konulara yer verdikleri görülmektedir. Onlar resmettiği Anadolu insanını Kübist bir yaklaşım ile ele almıştır. Kültürel coğrafyayı çağın bakış açısı ile yeniden yorumlamak, yeni anlayış ve denemelere açık olduklarının bir göstergesidir, denilebilir.

⁸⁸ Yüksel, Nilgün. **Bedri Rahmi Eyüboğlu – Eren Eyüboğlu**. 1. Basım. İstanbul: Drimart Yayınları, 2005, s. 18.



Resim 2.89. Eren Eyüboğlu, “*Şerbetçi*”, Karton Üzerine Guaj, 50 x 65 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 2.90. Juan Gris, “*The Violin*”, 1916.

Eren Eyüboğlu’nun “Şerbetçi” eseri ise, Kübist Ressam Juan Gris’in 1916’da gerçekleştirdiği “The Violin” eseri ile benzer deneyler barındırmaktadır. Perspektifin olmadığı bu yapıtta, ana eksen üzerinde yer alan nesnenin eğimi ile izleyicinin bakışı merkeze çekilmektedir. Gaz lambası ve kemanın, bu anlamda benzer işlevleri gösterdiği ve Sentetik Kübizm’ e işaret ettiği söylenebilir.



Resim 2.91. Hasan Hulusi Mercan, “*Figürlü Kompozisyon*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 70 cm., Özel Koleksiyon.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim gördükten sonra, 1945 yılında Akademi’den mezun olan Hasan Hulusi Mercan, evrensel resim gerçeğinin bütün evrelerinde bulunmuştur. Onun eserlerine bakıldığında, özgünlük anlayışı ve özgürlüğünün birleşimi ile kültürlerarası geçişimlere yönelen bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. “*Bu nedenle eserlerindeki yaklaşımı <tekilci değil çoğulcu, dışlayıcı olmayıp kapsayıcı> olarak nitelendirilmiştir*”.⁸⁹

D Grubu ressamı içerisinde faaliyet göstermeyen Hasan Hulusi Mercan, “Figürlü Kompozisyon” eseri ile Kübist bir yaklaşım çerçevesindedir, denilebilir.

⁸⁹ Ares Antik Müzayede, (2019). **Ares Antik Müzayede Kataloğu**, 20 Ekim 2019, İstanbul, s.235.

Kübizm'in ortaya çıkış noktasına bakıldığında Picasso'nun "Avingonlu Kadınlar" eseri karşımıza çıkmaktadır. 1907'de sanatçının stüdyosunu ziyaret eden Fransız şair Guillaume Apollinaire, gördüğü eser karşısında hayrete düşmüş ve keskin hatlarla boyanan bu kadın bedenlerine anlam verememiştir. Fakat devam eden süreçte, ortaya çıkacak olan yeni sanat akımı hakkındaki en isabetli yorumları da yine Apollinaire gerçekleştirecektir. Mekansal derinlik duygusunun yok denecek kadar az olduğu bu resimdeki figürler, adeta iki boyutludur ve üç boyut illüzyonunu reddeden bir akımın ürünüdür. Akım ismini her ne kadar küpten alsa da, Kübizm' de hiç küp yoktur ve hatta tam tersine bir anlayış söz konusudur. Bir küp resminde, sanatçıların baktığı tek perspektif yerine Picasso ve çağdaşı Braque, bir konuya bakılabilecek tüm açıları birleştirmiş ve çok yönlü bir bakış açısı ortaya koymuştur. Picasso'nun takipçisi olarak Braque'ın resmettiği "Keman ve Palet" eseri de bu bakışın önemli bir örneğidir ve her yönüyle izleyiciye sunulan bir eserdir. Bir cisme eş zamanlı olarak dört bir taraftan bakmanın yanı sıra hem aşağıdan hem de yukarıdan bakma şeklindeki bu yeni görme biçimi, bilim ve teknolojinin olağanüstü gelişmelerinin oluşturduğu dünyanın yeni bakışı olarak kabul görmüştür. Sanat alanındaki bu devrimin kaynağına bakıldığında ise, 1905'te *Albert Einstein*⁹⁰ tarafından ortaya atılan "İzafiyet (Görecelik) Teorisi" karşımıza çıkmaktadır. Zamanın ve mekanın aslında göreceli olduğu üzerine temellenen bu devrimci teori sonuçlarının, Picasso ve Braque'ı da etkilediği bilinmektedir. Sanatçıların artık dördüncü boyutu da sohbetlerine dahil etmesi ve diğer bilimsel keşifler hakkında tartışması, bilimin sanat alanındaki öncü yankılarıdır.⁹¹ Bu konu hakkında, Öndin'in (2005) Apollinaire'den aktardığı ifade şu şekildedir:

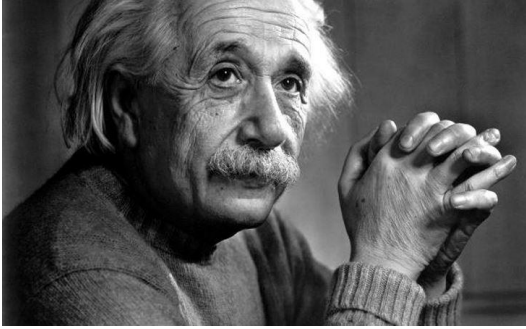
*"Bilimde üç boyutun ötesine geçme eğilimi olduğu gibi, ressamalar da bu yeni boyutun peşine düştüler, yani dördüncü boyutun. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya atılan Öklid'si (Euclid) olmayan geometri ve yirminci yüzyıl başındaki Einstein'ın görecelik kuramı ile gündeme gelen dördüncü boyut ressamaların ilgisini çekti".*⁹²

⁹⁰ Albert Einstein, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Albert_Einstein (13 Kasım 2021).

"(14 Mart 1879 – 18 Nisan 1955), Almanya doğumlu Yahudi teorik fizikçidir. Fizik ve matematik alanında yaptığı çalışmalar sayesinde 1921 yılında Nobel Fizik Ödülü' nü kazandı".

⁹¹ Gompertz, Will. **Pardon Neye Bakmıştınız?.** 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 111- 119.

⁹² Apollinaire, Guillaume. **The Cubists**, Art in Theory 1900- 1990, (Ed. Charles Harrison – Paul Wood), USA: Blackwell Publishers Ltd., 1996, s. 181.



Resim 2.92. Albert Einstein (1879-1955).



Resim 2.93. Henri Poincaré (1854-1912).

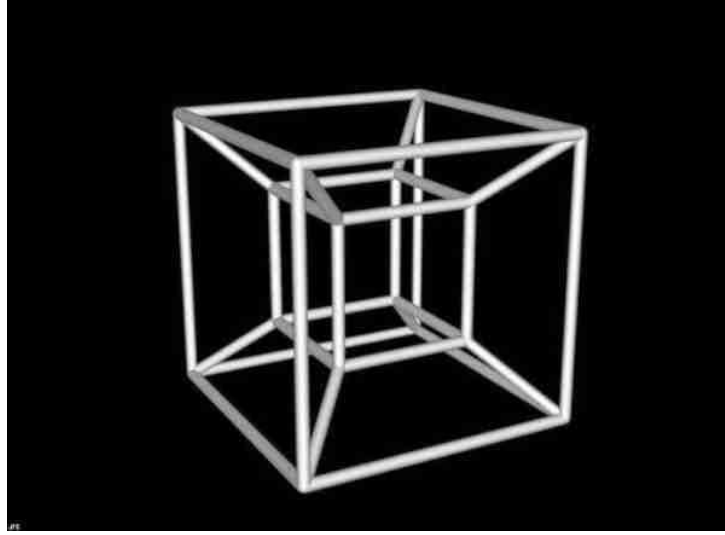
‘‘En, boy ve derinlik algılarının hepsinin birden var olduğu ortam’’⁹³ olarak tanımlanan üç boyutlu uzay algısına, birkaç yüzyıl önce fizikçi ve matematikçiler tarafından ‘‘zaman’’ kavramı da eklenmiştir. ‘‘Dördüncü boyut’’ olarak ifade edilen bu anlayış, aynı zamanda uzay ve uzay–zaman sürekliliğini de kapsamaktadır. 20. yüzyıl başlarındaki sanat akımlarından bazıları (Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm) ise, dördüncü boyutu sanata aktarmak adına farklı anlayışlarla çaba göstermiştir.⁹⁴

Fransız bilgin (matematikçi ve fizikçi) Henri Poincaré, 20. yüzyılda gerçekleştirilecek olan sanat ve bilim çalışmalarının, temel yaratıcılığını tetikleyen öncü isim olarak kabul edilmektedir. Onun 1902’de yayınladığı ‘‘Bilim ve Hipotez’’ kitabı, hem Einstein hem de Pablo Picasso’yu etkilemiştir. Sanatçı özellikle, başka bir uzamsal boyut olarak değerlendirdiği dördüncü boyutu nasıl görmesi gerektiğine dair, Poincaré’nin tavsiyelerinden etkilenmiştir. ‘‘Kendinizi içine aktarabilseydiniz, bir sahnenin her perspektifini aynı anda görürdünüz. Fakat bu perspektifler tuvale nasıl yansıtılır?’’ ifadesi, Picasso için ilham kaynağı olmuştur.⁹⁵

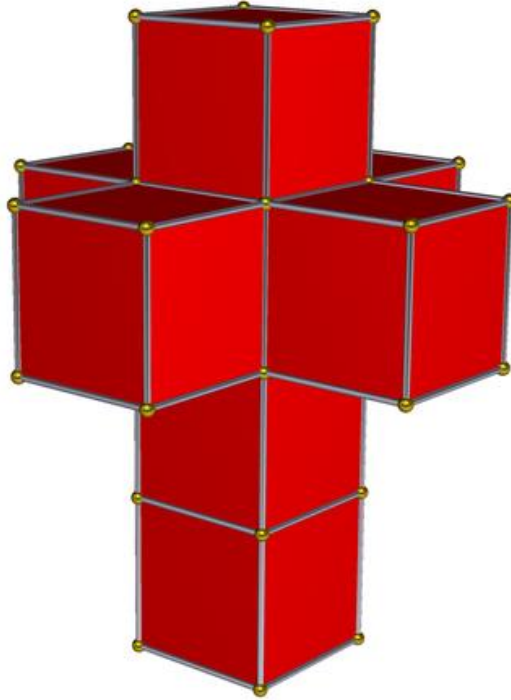
⁹³ Üç Boyutlu Uzay, 2020, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_boyutlu_uzay (14 Kasım 2021).

⁹⁴ Sanatçılar Dördüncü Boyutu Nasıl Tasvir Ettiler, 2018, <https://www.greelane.com/tr/be%5%9feri-bilimler/g%5%b6rsel-sanatlar/art-history-definition-the-fourth-dimension-183205/> (14 Kasım 2021).

⁹⁵ Henri Poincaré: The Unlikely Link Between Einstein and Picasso, 2012, <https://www.theguardian.com/science/blog/2012/jul/17/henri-poincare-einstein-picasso?newsfeed=true> (15 Kasım 2021).



Resim 2.94. *Dört Boyutlu K p (Hiperküp – Tesseract).*



Resim 2.95. *Dört Boyutlu K p Açılımı (Hiperküp – Tesseract Açılımı).*

“d” Grubu ressamlarının yaptığı Kübist çalışmalara, çağın çerçevesinden yaklaşıldığında, ele aldıkları biçimsel araştırmaların aslında bilimsel dayanaklara işaret ettiğı görülmektedir. Onlar kendilerinden önceki süreçlerde, Picasso ve çağdaşlarının deneyimlediğı bu yaklaşımın etkisinde özgün yapıtlar gerçekleştirmiştir ve Türk Resmi’nde yeni bir anlayışın öncüsü olmuşlardır.

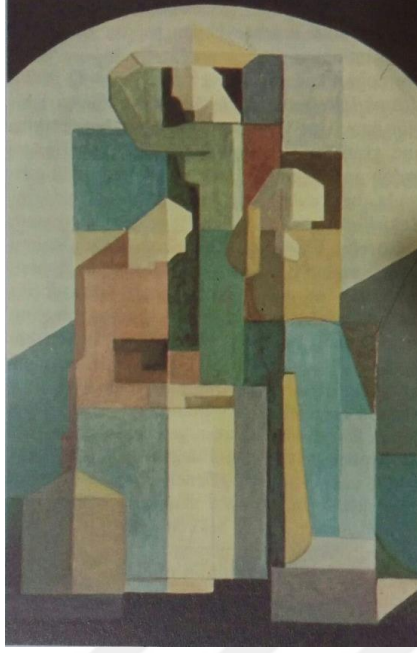
Kübizm etkilerinin yanı sıra, Konstrüktivizm (İnşacılık) akımı da “d” Grubu ressamaları için önemli bir etki alanı oluşturmuştur.

İnşacılık, en temel özelliği ile “sanatçı-mühendis” kavramını benimseyen bir akımdır. Bu anlayışa göre, bilim ve teknoloji sistemine dayalı olarak öngörülen tasarımcı tipine yönelme söz konusudur. Konstrüktivist ressamlar, “Resim sehпасından makineye” sloganını savunarak dünyayı yorumlamanın ötesine geçmiş ve artık onu değiştirmeyi ilke edinmiştir. Akım, 1925–1945 arasında ikinci devresini yaşamıştır. Bu dönem, Moholy–Nagy (Macar, 1895–1946), Brancusi (Romen, 1876–1957), Van Doesburg (Hollandalı, 1883–1931), Albers (Alman, 1888–1976), Calder (Amerikalı, 1898–1976), Schwitters (Alman, 1887–1948), Bill (İsviçreli, 1908–1994), Baumeister (Alman, 1889–1955) gibi isimlerden oluşmuştur.⁹⁶ İlk olarak Mayıs 1921’de Moskova’da “Genç Ressamlar Birliği Sergisi”nde (OBMOKhU) eserlerini sergileyen Konstrüktivist sanatçılar, yapıtlarıyla endüstriyel bir ortam atmosferi oluşturmuştur. Bu eserlere bakanlar, kendilerini sanat galerisi içerisinde değil de adeta bir fabrikadaymış gibi hissettirmiştir. Kimi eserlerdeki serbest ve adeta vinçe benzeyen soyut mimari konstrüksiyonlar dikkat çekmiştir. Kendilerini fabrika işçilerinden farksız olarak gören grup üyeleri, gündelik nesnelerin seri üretimde uygulanmasına “Üretimde Sanat” adını vermiştir. “*Sanatı emekle, emeği üretimle, üretimi de yaşamla, gündelik yaşamla bağlantılandırarak en karmaşık toplumsal sorun çözülür*”⁹⁷ ilkesini benimsemişlerdir (Tsantsanoglou ve Ölçer, 2019: 119 – 121).

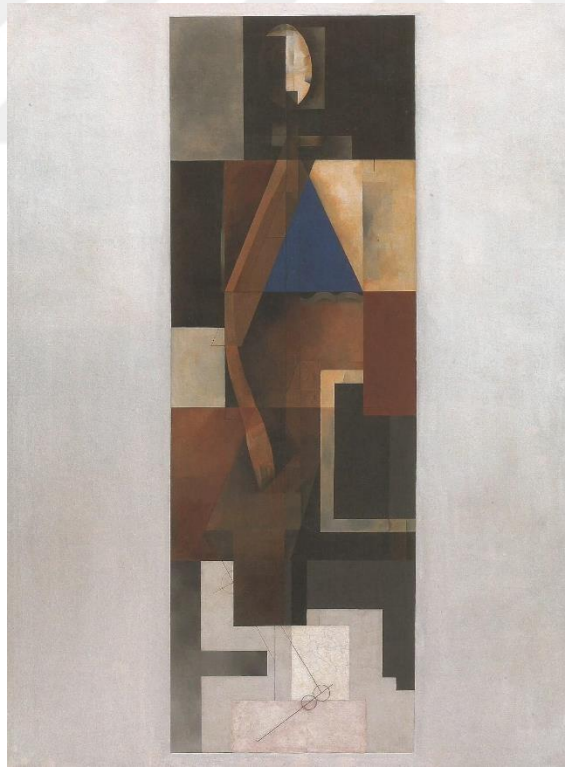
Halil Dikmen’in “Kübik Kompozisyon” eserindeki planlar ve Konstrüktivist sanatçı Solomon Nikritin’in “Yapı Sanatı, Resim ile Mimarının Bireşimi” isimli eseri göz önüne alındığında, Dikmen’in inşacı bir eğilimde olduğu gözlenmektedir. “d” Grubu ressamlarından olan sanatçının, Konstrüktivizm akımından izler taşıdığını gösteren bu örnek, düzenli bir şekilde yerleştirilmiş planlardan oluşmuştur ve aynı zamanda izleyicinin eserin merkezinde olan ağırlığı hissettiği bir kompozisyonudur. Geometrik parçalar, bütüne hizmet ederken, çapraz açılar ile denge sağlanmıştır. Dolayısıyla, teknoloji ve bilim çerçevesinde biçimlenen sanat akımı, ilke ve anlayışı ile coğrafyamızda da etkilerini göstermiştir. Ayrıca, üzerine adeta ağır yükler binen figür oluşumları da, emekçi sınıfını çağrıştırarak Konstrüktivist bir anlayışla modern çağın temsili ile uyumludur, denilebilir.

⁹⁶ Eroğlu, Özkan. **Sanatın Tarihi**. 1. Basım. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014, s. 515.

⁹⁷ Tarabukin, Nilolai. **From Easel to the Machine**. 1. Basım. Moskova, 1923, s. 696-707.



Resim 2.96. Halil Dikmen, *“Kübik Kompozisyon”*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 87 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 2.97. Solomon Nikritin, *“Yapı Sanatı, Resim ile Mimarının Bireşimi”*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131,1 x 175,1 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, Costakis Koleksiyonu.

2.2.2.2.3. *II. Dünya Savaşı (1939-1945) ve Resimde Toplumsal Sorunlar: Toplumsal-Gerçekçi Anlayış: Yeniler - Liman Grubu (1941-1951)*

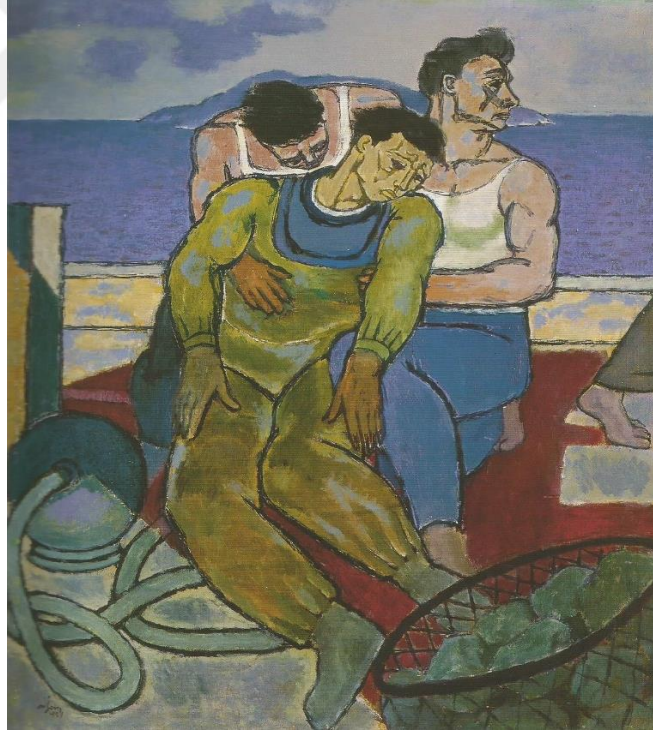
19. yüzyıl ortalarından beri, Batı'dan Türkiye'ye sanayi ithali, nihayetinde cumhuriyetin ilanı ile ulusal sanayileşmeye gerekli önemin verilmesiyle birlikte yeni bir süreç olarak karşılanmıştır. Bu süreç yerli üretim seferberliğinin yaratılması anlayışına ilaveten hem devlet hem de özel sanayi girişimleri ile desteklenmiştir. 1939'da patlak veren II. Dünya Savaşı'nın, 1945'e kadar sürmesiyle birlikte devam eden olaylar, savaşa katılan ülkeleri olumsuz olarak etkilemiş olsa da, Türkiye gibi savaşa katılmayan ülkeleri de ekonomik açıdan olumsuz etkilenmiştir (Tansuğ, 1986: 226 – 227).



Resim 2.98. *II. Dünya Savaşı'nda Köln şehri (Almanya). 1945 yılında harabeye dönen şehirde ayakta kalabilen nadir yapılardan birisi de sol üstte yer alan Köln Katedrali'dir.*

1940'lı yılların başlarında sanatçılar, şehrin yoksul yaşam karelerine, özellikle de bir liman şehri olan İstanbul'un, hayat mücadelesine dikkat çekmiştir. Burada yaşayan insanların, çoğunlukla deniz ile geçimlerini sağlamaları, sanatçılar için farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. “Yeniler” ismini verdikleri grup, liman konusunu toplumsal bir içerik olarak ortaya koymuştur ve sanatçılar 1941’ de bir sergi düzenlemiştir (Tansuğ, 1986: 227).

“Liman Ressamları” olarak da bilinen Yeniler Grubu, 1933-1947 arasında faaliyet gösteren “d” Grubu’ na karşı bir tavır olarak, sosyal realist bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Selim Turan⁹⁸, Turgut Atalay, Mümtaz Yener ve Avni Arbaş, grubun hedeflerini ve çalışma tekniğini saptayan başlıca ressamalar olmuştur. Buna göre grubun ilk sergisinin konusu, Haliç-Altın Boynuz ve civarından seçilmiştir. Agop Arad ve afişçi Yusuf Karaçay’ın da aralarında bulunduğu ilk sergiden sonra, grup üyelerinde artış olmuştur. İkinci sergide, ilk sergiye ilaveten Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa bulunmaktadır. ‘Bizim yeni sanattan anladığımız, daha sosyal, halkımızın mücadelesine daha yönelmiş olmaktır’ görüşünü savunan grup üyeleri, ilk dört yıl boyunca yoğun bir faaliyet göstermiştir. Mümtaz Yener, özellikle fabrikalara, tersanelere ve rıhtımlara yönelmiştir. Nuri İyem ise, rıhtımlara ve ambarlara yönelmenin yanı sıra Anadolu’dan büyük kente göç eden insanların acı ve mutlulukları ile iç içe geçmiş yaşamlarını resmetmiştir. İyem’ in genç kadın ve erkek portreleri ise daha çok, İstanbul’un gecekondu yaşamının dan izler barındırmaktadır (Keser, 2009: 361- 362).



Resim 2.99. Nuri İyem, “*Sünger Avcıları*”, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55 x 65 cm., Evin- Ümit İyem Koleksiyonu.

⁹⁸ Selim Turan ve Ferruh Başağa eserlerine, asıl sanat kişiliklerini oluşturdıkları “Soyut Sanat Eğilimi” döneminde özellikle yer verilecektir.

Nuri İyem⁹⁹, 1941’de Yeniler Grubu’nun kurulmasında öncülük etmiştir ve dağılmasına dek (1951) “toplumsal içerikli figüratif resimler” ile çalışmalarına devam etmiştir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 134). Eserlerini, toplumun anlayabileceği şekilde ele alan sanatçı, daima biçim sorununa dikkat çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sanatsal etkiler, Türk resminde özellikle Bezaine ve Manassier çıkışlı geometrik soyut oluşumların egemenliğini göstermiştir. Figüratif anlayışa sahip olan sanatçı bu etkiler çerçevesinde soyutlamalara yönelmiştir. Sonraki dönemlerde tekrar figüratif anlayışa dönecek olan İyem, soyutlama dönemi deneyleri sonucunda, eserlerine simetri etkisini taşıyacaktı (Yerli ve Geçen: 2020).



Resim 2.100. Nuri İyem, “*Soyut*”, 1950’ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47,5 x 51,5 cm., Barış Ulus Koleksiyonu.

Yeniler Grubu üyeleri, yöresellik ve ulusallık kavramlarının yoğun bir şekilde tartışıldığı bir ortamda, toplumcu gerçekçiliğin savunuculuğunu yapmışlardır. Bu grubun sanatçıları, köylüyü, günlük yaşamı, bozkırı, halkımızın ve yurdumuzun hayatını içeren temaları eserlerine yansıtmışlar; asıl ideolojilerini, Hilmi Ziya Ülken’in kişiliğinde özdeşleştirmişlerdir. 1942’de, Ülken tarafından yayınlanan Resim ve Cemiyet adlı kitapta, bu grup ressamlarının “*milli resmin can damarına parmaklarını basmış*” kişiler olduğundan bahsedilmektedir. “*Yeniler grubu üyeleri de, tıpkı ‘d’ Grubu’nun kimi üyeleri gibi bireysel üsluplarını ve gelenekle olan ilişkilerini 1950 sonrası gerçekleştirebilmişlerdir*” (Kılıç: 2013).

⁹⁹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, 4.basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s. 25.

“Nuri İyem soyut alanda ilginç denemeler yaptı, ancak yaptığı işi temellendirecek kültüre de belki sahip olmadığından bu yolda direnmedi”.

2.2.2.2.4. Doğu-Batı Sentezi Anlayışı: Onlar Grubu (1947)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından 1947'de kurulan Onlar Grubu, Anadolu'nun geleneksel nakış sanatı ile Batı sanatının anlatım biçimlerini birleştirerek yeni bir dil oluşturmuştur. Bu grup, *Orhan Peker*, *Turan Erol*, *Nedim Günsür*,¹⁰⁰ Fikret Otyam, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, Ivy Stangali, Fahrelnissa Zeid, Mustafa Esirkuş ve Hulusi Sarptürk'ün katılımıyla faaliyetlerini sürdürmüştür (Keser, 2009: 239).



Resim 2.101. Orhan Peker, “*Kedi*”.

Bu grup içerisinde yer alan Orhan Peker ve Nedim Günsür, ilk olarak sözü edilmeye değer sanatçılar olarak gösterilmektedir. Özellikle Orhan Peker' in sonradan teknik ve duyarlılık açısından diğerlerini aşan bir etkinlik kuracağı öngörülmüştür. O dönemlerde Avrupa ve Amerika'da filizlenen Tachisme¹⁰¹ (lekeci) akımıyla geometrik hayvan stilizasyonları uygulayan sanatçı, bu alanda sağladığı öncü uyumla dikkat çekmiştir (Tansuğ, 1995: 15).

¹⁰⁰ Orhan Peker ve Turan Erol (renkçi-lekeci) ile Nedim Günsür (toplumsal gerçekçi) eserlerine, asıl sanat kişiliklerini oluşturdukları “1950 Sonrası” dönemde detaylı olarak yer verilecektir.

¹⁰¹ *Tachisme (taşizm)*, 2021, <https://educalingo.com/tr/dic-en/tachiste> (27 Kasım 2021).

“*Tachisme*, 1940'larda ve 1950'lerde popüler bir soyut resim Fransız stildir. Bu terimin 1951'deki hareketle ilgili olarak ilk kez kullanıldığı söyleniyor”.

Nedim Günsür, burslu eğitimi kapsamında Paris'te bulunduğu dönemde, Maya Galerisi'nde açtığı sergi ile beğeni toplamıştır. Sanatçı, Türkiye'ye dönüşü sonrasında Zonguldak'ta bulunmuş (öğretmenlik görevi) ve buradayken savaş ve maden işçisi temalarına yönelmiştir. Onun simgesel figüratif çalışmalarında, sosyal içeriğe ağırlık verdiği küçük figür düzenlemeleri, adeta geniş doğa dekorları içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Konusunu gecekondü yıkımlarından alan, zaman zaman cenaze alaları ve lunapark alanlarına dağılan hüznü yansıtan bu eserler, aynı zamanda ressamın duyarlılığını da aktarmıştır (Tansuğ, 1995: 57).



Resim 2.102. Fahrelnissa Zeid, “*Soyut Kompozisyon*”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 431 cm., İstanbul Modern Koleksiyonu.

1947'den itibaren, siyah çizgiler kullanarak resim yüzeyini parçalayan Zeid, eserlerinde oluşturduğu vitray etkisiyle dikkat çekmiştir. Adeta her bir parçası, *mozaik*¹⁰² andıran bu eserlerde sanatçı, kullandığı sıcak renklerle lirik-soyut bir anlatıma ulaşmıştır. “Soyut Kompozisyon” ve “Übü Kuşu” sanatçının bu dönemine ait örneklerdir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 142).

¹⁰² Nimet Keser, Sanat Sözlüğü, 2.basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009, s. 221.

“**Mozaik** Küçük boyutlu renkli mermer, taş ve seramik gibi malzemelerle yapılan duvar resmi ya da dekorasyon tekniği. Mozaik tasarımlar mimarinin bir parçası olarak düşünülmüştür. Tarihi İÖ 3. yüzyıla kadar dayanır”.

2.2.2.3. 1950'den Sonra Türk Resmi ve Bilimsel Etkiler

‘‘En ilgi çekici resim, birisinin ne gördüğünden ziyade, ne düşündüğünü ifade eden resimdir.’’

Mark ROTHKO

II. Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında Batı sanatında ortaya çıkan gelişmeler, Türk Resmi’nde de yansımalarını göstermiştir. Savaşın, Avrupa ve ABD sanat ortamı üzerinde oluşturduğu etkiler, başlıca soyut ve popüler kültürden kaynaklanan temelde iki eğilim halinde ortaya çıkmıştır. Türk resmindeki modern adımlar ise 1950’lerde ivme kazanarak, 2000’lere giden yolun açılmasında öncü olmuştur. Bu dönem ile birlikte daha özgür atılımlar gösteren sanatçılar, çağdaş dünya ile güçlü bağlantılar kurmaya başlamıştır. Batı’ya giden sanatçı sayılarının artmasının yanı sıra uluslararası bienallere¹⁰³ olan katılımın da artmasıyla, dünya çağdaş sanatı ile yakın ilişkiler kurmak mümkün olmuştur (Erdemci ve diğerleri, 2007: 7).

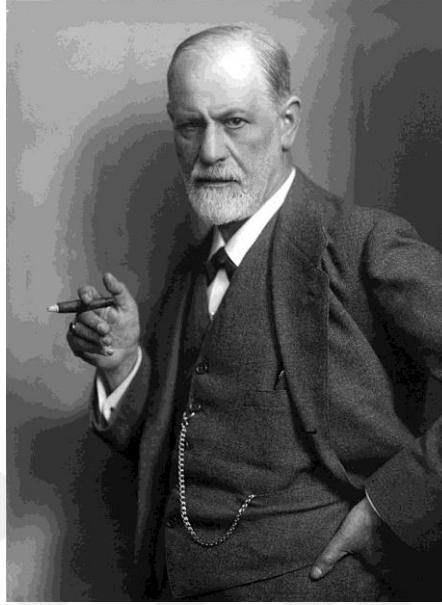
Savaş sonrasında kültür alanındaki rekabetin artması, doğrudan ya da dolaylı olarak ülkelerin ekonomik güçlerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Teknolojik alanda Batı’nın dış dünya karşısındaki üstünlüğü ile ulusal kültürler yeniden var olma çabası ile şekillenmek zorunda kalmıştır. Özellikle sanayileşme ile ortaya çıkan kentleşme çabaları, çağdaş sanatta da etkilerini göstermiştir. Bu anlamda ortadan kalkmaya yüz tutan halk sanatına ve kırsal kesime olan ilgi kaçınılmaz bir şekilde artmıştır. Büyük kentler ise Çağdaş Türk sanatının doruk noktası sayılmıştır. Düşünce ve sanat faaliyetlerinin iç içe geçtiği en elverişli ortam olarak kent yaşamı, aktif değişim temposuna sahip bir merkez olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda önemli bir rol oynamıştır (Tansuğ, 1986: 232-233).

¹⁰³ Venedik, Sao Paulo ve Tahran gibi.

2.3. Psikanaliz Kuramın Ortaya Çıkışı ve Sigmund Freud

“Bilinçaltı, sanatın gerçek kaynağıdır.”

Sigmund FREUD



Resim 2.103. Psikanaliz biliminin kurucusu: Sigmund Freud (1856-1939).

Viyanalı hekim Dr. Josef Breuer (1842-1925), keşfettiği yeni bir yöntem sayesinde 1880-82 yılları arasında, şiddetli *isteri*¹⁰⁴ nöbetleri geçiren bir kızı tedavi ederek, hastalığın çeşitli belirtilerinden kurtarmayı başarmıştır. Onun bu yöntemi ile söz konusu belirtiler bir daha ortaya çıkmamıştır ve bu çalışması her yönüyle kendisine ait özgün bir çalışma olmuştur. Araştırmaları hakkında o dönemlerde çok fazla derinleşemeyen Dr. Josef Breuer, yaklaşık on yıl sonra Sigmund Freud ile birlikte bu konudaki çalışmalarına devam etmiştir. “Histeri Üzerine Çalışmalar”¹⁰⁵ adını verdikleri ortak yapıtlarını 1895’te yayınlayarak, temelde Breuer’in keşiflerine yönelmişlerdir ve bunları da *Katarsis*¹⁰⁶ kuramı aracılığıyla

¹⁰⁴ *İsteri Ne Demek, Tdk Sözlük Anlamı Nedir? Histeri Kelime Anlamı Nedir?*, 2021, <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/isteri-ne-demek-tdk-sozluk-anlami-nedir-histeri-kelime-anlami-nedir-6620495> (10 Mart 2022).

“İsteri, asabiyet, anskiyete ve konuşma bozukluğu gibi belirtileri olan bir sinir sistemi bozukluğudur. Ani duygu değişimleri, ölçsüz tepkiler, obsesyon, depresif ruh hali ve paranoya da isterinin belirtileri arasında yer alır”.

¹⁰⁵ *Studien über Hysterie*.

¹⁰⁶ *Katarsis Nedir?*, 2020, <https://www.mynet.com/katarsis-nedir-110106667000> (10 Mart 2022).

“Psikolojik olarak katarsis; olumsuz duygulardan, hayal kırıklıklarından ve kişinin ilerlemesini engelleyen tüm durumlardan kurtulması ile ruhun arınması demektir”.

çözümlemeyi denemişlerdir. *‘‘Bu hipoteze göre, histerik semptomlar bilinçli etkidten alıkonulan ve saptırılarak bedensel inervasyona (Konversiyon) dönüşen bir zihinsel sürecin enerjisinden kaynaklanmaktaydı’’*. Daha sonraki dönemlerde Freud, hipnoz yerine serbest çağrışım tekniğini kullanarak iki farklı anlamda kullanılmaya başlanan ‘‘psikanaliz’’ terimini icat etmiştir. Buna göre psikanaliz: (1) sinir hastalıklarının sağaltımında kullanılan özel bir tedavi tekniğidir; diğer anlamda ise, (2) ‘‘derinlik psikolojisi’’ olarak da tanımlanan bilinçdışı zihinsel süreçler bilimidir. *‘‘Derinlik psikolojisi açısından psikanaliz, zihinsel yaşamı üç ayrı perspektiften değerlendirir: bunlar, dinamik, ekonomik ve topografik görüşlerdir’’*. Ruhsal aygıtı karmaşık bir araç olarak değerlendiren topografik görüş, çeşitli zihinsel süreçlerin, ruhsal aygıtın hangi noktalarında meydana geldiğini belirlemeyi hedeflemiştir. *‘‘En yeni psikanalitik araştırmalar, üç parçalı bir ruhsal aygıt modeli ortaya koymuştur: içgüdüsel dürtülerin kaynağı olan <id>, onun en yüzeysel bölümünü oluşturan ve dış dünyanın etkisiyle biçimlenen <ego> ve id’den türeyen, <ego>’ya hükmeden, insanın ket vurulan içgüdüsel dürtülerini temsil eden <süper ego>’’* (Öztürk ve Parman, 2018: 59-65).



Resim 2.104. Dr. Josef Breuer (1842-1925).

2.3.1. Psikanaliz ve Sanat İlişkisi

‘Sanatçı, düzenle uyumlu ve ‘düşünülebilir’ olmadığı için bastırılmış olan hakikatin perdesini kaldırır’’. Psikanalizin kişiye özgü bir ölçekte yaptığını sanatıyla yapan sanatçı, bastırılmış olan hakikati ortaya çıkartır. Bu nedenle büyük sanat eserlerinin hepsi devrimsel bir nitelik taşımaktadır. ‘‘Uyanık zihinde normal olarak bilinçdışı olan şey sanatta bilinçli hale getirilir’’. Örneğin bir şairin yazdığı şiir, ortalama bir insanın hissettiği fakat bilincinde olmadığı deneyimi dile getirir ve ona biçim vermesiyle bu deneyimi başkalarına aktarır (Fromm, 2018: 73-74).

2.3.1.1. Psikanalitik Açıdan Çağdaş Sanat Estetiği ve Adela Abela

Sanat ve psikanalizin kesişim noktasında, Freud’un sanata ve sanatçılara olan ilgisi dikkat çekmektedir. Freud, yakın takipçisi olan pek çok edebiyatçı ve sanatçılardan etkilenmiş, aynı zamanda sanat üzerine çeşitli yazılar yazarak yeni adımlar atmıştır. Freud’un çalışmalarında, daha çok, sanatçının bilinçdışı düşlemlerinin ve ruhsallığının ele alındığı görülmektedir. İsviçreli psikanalist Adela Abela ise, Freud’un takipçisi olarak, sanatı ve özellikle çağdaş sanatı, ‘Uluslararası Psikanaliz Yıllığı’nda yer alan ‘‘Çağdaş Sanat ve Hanna Segal’in Estetik Üzerine Düşünceleri’’ adlı makalesinde, psikanalitik düşünce açısından ele almıştır. Estetik hazzın doğasına yoğunlaşan Adela Abela, bu bağlamda yalnızca güzel olanı değil, çirkin olanı da ön plana çıkartır. Hanna Segal’in¹⁰⁷ tespitinden yola çıkarak, çirkin olan şeyin, yani hasar görmüş ve hırpalanmış nesnenin, mutlaka ahenk, güzellik, oran ve denge gibi unsurları barındırması gerekmediğini ifade eder. Hatta bu fikrin tersine, çağdaş sanatın en etkili anlatım dilini bulması gerekirken, ‘‘çoğu zaman en ham haliyle çirkinliği, şiddeti ve düzensizliği, ya da anlamsız, rastlantısal ve geçici olanı içeren biçimsel araçları kullanabilir’’. Bu açıdan özgür düşünmek de yeni fikir ve gerçeklerin aydınlatılmasında önemli bir araç olarak görülür.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Hanna Segal, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Hanna_Segal (19 Mart 2022).

‘‘Polonya asıllı İngiliz psikanalist’’.

¹⁰⁸ Çağdaş Sanat Estetiğine Psikanalitik Bir Bakış, 2014, <https://psikanalizyilligi.com/2014/01/14/cagdas-sanat-estetigine-psikanalitik-bir-bakis/> (19 Mart 2022).

2.3.1.2. *Sanatta Paranoya Kritisizm ve Oneirik Kavramı*

1929'da Salvador Dali tarafından ortaya atılan <paranoyak-kritikal yöntem>, otomatizmin¹⁰⁹ aktif olmayan durumuna karşı, bir destek niteliğindedir. Dalgınlığı sistematize edebilmenin ve gerçekler dünyasına ait olan tüm güvensizliğe bir katkıda bulunabilmenin temeli olarak bu yöntem içerisinde, düş kurma 'otomatik' değildir. Burada resmin kendisi, başlıca bir düş malzemesidir; uyanırken ya da gündüz görülen düşler, resmin içerisine dahil edilmektedir. Resim ve düş dünyasının birleşmesi, psikolojik bir disiplin kapsamındadır. Gerçekte resim oneirik¹¹⁰ değildir; fakat yaratıcılığı başlatmak için düş içeren bir imge kullanılması durumunda, hareketi bir güçle 'gündüz görülen düşü' destekleyebilir. Bu sayede temanın izleyiciye hükmedeceğini düşündürebilir (Passeron, 1996: 61).

¹⁰⁹ Otomatizm, 2012, <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html> (20 Şubat 2022).

"Hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910'lu yıllarda dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstücülerce de kullanılmıştır".

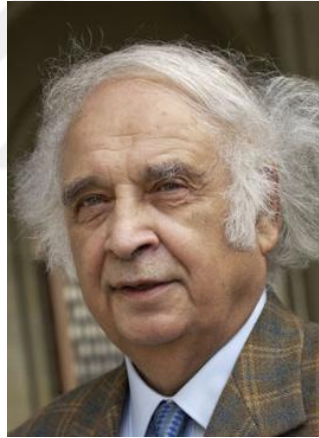
¹¹⁰ Oneiric, 2011, <https://www.tipterimlerisozlugu.com/oneiric.html> (20 Şubat 2022).

"Oneiric teriminin tıbbi anlamı; a. Rüyaya ait veya benzer, rüya nevinden".

2.3.2. Psikanalizin Sosyal Temsilleri

Durkheim’e göre, sosyal psikolojinin kurumsallaşmasında “kolektivizm” ve “bireyselcilik” yaklaşımları etkili olmuştur. Bu ifadeye göre, bireysel yaklaşım; insanın yalnızca içsel özelliklerinin incelenmesidir. Kolektif yaklaşım ise, bireyin toplumsal davranışlarının ve buna bağlı özelliklerinin incelenmesidir. Kişinin içsel mekanizmaları doğrultusunda meydana gelen sosyal davranışları ve bu içsel mekanizmaları ateşleyen sosyal olayların ne olabileceği, sosyal psikolojide yapılan çalışmaların çoğunun temel meselesidir. Toplum içerisinde yaşayan birey, geliştirdiği toplumsal davranışlar ile sosyal psikolojiyi oluştururken, aynı zamanda sosyal ortamda paylaştıklarını da birbirine yansıtmaktadır. Ortaya çıkan bu anlayış, “kişiye özel sosyal psikoloji” olarak tanımlanmaktadır (Narter, 2012: 22-23).

20. yüzyılın ikinci yarısında psikanalizde¹¹¹ geçerli olmaya başlayan sosyal temsiller kuramı ise, Fransız sosyal psikolog Serge Moscovici’ye aittir (Narter, 2012: 27).



Resim 2.105. Serge Moscovici (1925-2014).

“Psikolojinin sosyal temsillere yaklaşımı iki bakış üzerinde birleşir. Psikolojinin bakış açısına göre sosyal temsiller; hem sosyal koşullar hem de toplumsal bağlam sayesinde oluşur”. Bir süreç olarak sosyal temsil; toplumun sahip olduğu ortak geçmişi, kültürel birikimi ve kişilerin bilgi düzeyinden bağımsız olarak ortaya çıkması mümkün olmayan bir

¹¹¹ Aynı zamanda tarih, psikoloji, sosyoloji, dil felsefesi ve kognitif (bilişsel) bilimlerde geçerli olmuştur.

olgudur. Buna bağılı olarak sosyal temsiller, sebep ya da sonuç değıldir. Sebepten yola çıkılarak sonuca doğıru giderken izlenen bir yoldur (Narter, 2012: 25).

Sebepten sonuca doğıru bir yol olarak düşünıldüğünde, bilimin etkisindeki toplum ve içerisinde barındırdığı sanatçılar, etkilendikleri bilimsel gelişmeleri eserlerine doğrudan ya da dolaylı olarak aktarmışlardır. Bu etkiler sonuç olarak değıl, sürecin kendisi olarak tanımlanmakta ve sosyal temsillere işaret etmektedir.

“Dolayısıyla, sosyal temsiller, bireysel ve sosyal süreçlerle şekillenir” (Narter, 2012: 26).

Sosyal temsillerin ortaya çıkışı, iki ana bilişsel süreçle tanımlanmaktadır. Bunlar “Demirleme” (anchoring) ve “Nesnelleştirme” (objectification) süreçleri olarak karşımıza çıkan sosyal temsil oluşumunun ana basamaklarıdır. Demirleme, yabancı fikirleri, aşına olunan bir bağlam içerisinde, düzenli imge ve kategorilere indirgemektir. Nesnelleştirme ise, soyut olan bir şeyin (fiziksel dünya içerisinde var olduğu düşünülen), somut olana döndürülmesidir. Bu aşamalardan demirleme, aşına olunmayan nesneleri aşına kılmak için kullanılan ilk aşama olarak ele alınmaktadır (Narter, 2012: 27).

“Teknolojik gelişmelerden örnek verecek olursak; bilimsel kuramlar gündelik yaşama belirli terimlerle girmiş ve var olan bilgi biçimlerini, düşünme şekillerini, yaşam tarzlarını nesnelleştirme yoluyla değıştirmiştir”. Teknolojik gelişmelerin teknik özelliklerine bakıldığında ise (hızlı iletişim kurma, bilgi depolama vs.), belirgin şekilde sembolik etkilerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin bilgisayarın işletim sistemine benzetilen insan zihni için, <makinenin (bilgisayarın) sembolik etkisi > ortaya çıkmıştır (Narter, 2012: 29).

Toplumların kültürel mirasları tarafından oluşan ve aktarılan bir bilgi türü olarak sosyal bilgi (social knowledge), toplumsal alanlarda bireylerin ortak kabullerini, ilgilerini, meraklarını ve buna benzer pek çok alanı etkileme gücüne sahiptir. Sosyal bilgi, sosyal temsilleri şekillendirmektedir. Dünyayı anlamlandırmada topluma ve bireye yardımcı olması, sosyal temsillerin en önemli işlevlerinden biridir. *“Bu süreç basit bir bilişsel işlev değıl; kolektif bir yorum ve inşa etkinliğidir”* (Narter, 2012: 30-31).

2.3.3. Erich Fromm ve Psikanalitik Teorinin Diyalektik Revizyonu

Bilimde revizyon, bir kuramın, ortaya çıkması ve onun devam eden uzun yıllarda aynı kalmaması esasına dayanan normal bir süreçtir. Burada önem teşkil eden husus, neyin revize edildiği ve sürecin hangi kapsamda ilerlediğidir. Orijinal kuramın özünde tam olarak ifade edilen düşünce ile yılların getirdiği değişim ve gelişim doğrultusunda ortaya çıkan süreçler çelişkiler gösterebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında ortaya çıkan yeni görüşler, muhalif olarak ‘Yeni-Freudcular’, ‘kültüralistler’ ve ‘revizyonistler’ olarak adlandırılmaktadır. Bu anlayışın başlıca temsilcileri ise, Sullivan, Horney ve Erich Fromm’dur. Bu gurup üyeleri (Yeni-Freudcular), arasında büyük farklılıklar bulunmasına karşılık, onlar bilinçdışı süreçleri anlama gereksinimine ve bilinçdışı olanı bilinçli yapma amacına odaklanmışlardır. Bu açıdan, psikanalizin yeniden ele alınması ve yapıcı olarak yenilenmesi, radikal hümanizm ruhunda eleştirel ve meydan okuyan bir kuram haline dönüşmesi şartıyla mümkün olabilmektedir. Söz konusu yaklaşım, özellikle çağdaş toplumun beraberinde getirdiği, yabancılaşma, yalnızlık, kaygı, derinden yaşanan korkular, mutsuzluk ve üretkenliğin azalması gibi psikolojik olguların incelenmesini hedeflemiştir. *“Bu belirtiler, Freud’un zamanında bastırılmış olan cinselliğin elinde tuttuğu merkezi rolün yerini almıştır ve psikanalitik kuram bu semptomların bilinçdışı yönlerini ve bunları yaratan toplum ve aile gibi patojenik şartları anlayacak şekilde şekillendirilmelidir. Psikanaliz ‘normalliğin patolojisini’, yani bugünün ve yarının güdülenmiş ve teknolojik toplumunun ürünü olan kronik, düşük seviyeli şizofrenisini özellikle incelemelidir”*. Diyalektik olarak altı¹¹² başlık altında ele alınan klasik Freudcu kuram, içerisinde dikkat edilmesi gereken bir unsur olarak toplum kuramı, toplumlarının çoğunun kendi sistemlerinin devamlılığının onlara sağladığı yararlar zıt olarak kişinin kendi potansiyellerini en ideal şekilde ortaya koyması ve devamında sağladığı çıkar arasındaki çatışmaya sosyal açıdan eleştirel bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış, olduğu gibi kabul edilen ideolojileri reddetmeye yönelik olması açısından ve buna karşılık kişinin kendisini yanılsamalardan, yanlış bilinçlilikten ve ideolojilerden özgürleşmesi haline gelerek, hakikat arayışını göz önünde bulundurmaya teşvik etmektedir (Fromm, 2018: 23-33).¹¹³

¹¹² Dürtüler kuramı, bilinçdışı kuramı, toplum kuramı, cinsellik kuramı, beden kuramı ve psikanalitik terapi.

¹¹³ Bu kitabın orijinali ilk kez 1990 yılında, ‘Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewussten’ başlığı ile Beltz Verlag Weinheim tarafından yayımlanmıştır.

2.3.3.1. Revize Edilmiş Dürtüler Kuramı Işığında Doğa-İnsan İlişkisi ve Dikotomi



Resim 2.106. Erich Fromm (1900-1980).

İnsanoğlunun tutkulu çabalarının temeli olarak ve yine insanın doğasından gelen dikotomi, onun “özü”ne işaret eden bir kavramdır. Bu anlayış, doğada *var olmak* ve onun tüm yasalarına tabi olmak anlamı ile aynı zamanda doğaya baskın çıkmak arasındaki bir zıtlıktır. Kendisinin ve varoluşunun farkında olarak insan, aslında doğada, hayatın kendi kendinin farkına varmasının tek örneğidir. Bu anlamda çözümlenemez varoluşsal dikotomi, evrim ve biyolojinin belirlediği bir temel üzerinde şekillenir. İnsanoğlu, hayvansal evrimin, hem içgüdüsel açıdan karar vermesinin temel düzeye (asgari) indiği, hem de beynin düşünmesi ve hayal etmesinin tabanı olan bu kısmının, primatlar arasında görülen boyut düzeyinin çok daha ötesinde gelişim gösterdiği bir noktada ortaya çıkmıştır. İnsanın hayvandan daha çaresiz kalmasına işaret eden bu gerçek, diğer yandan tümüyle farklı bir türde bir güce sahip olma olasılığını da ortaya koymuştur. *‘İnsan olarak insan doğadan atılmıştır ama yine de ona tabidir; o bir bakıma doğanın bir ucubesidir’*. İnsanoğlunun doğasında var olan dikotominin bu biyolojik olgusu, bir takım çözümler bulunmasını yani insanoğlunun gelişim göstermesini gerektirmiştir. Diğer yandan insanın, kaotik bir dünyada ayırık ve bir başına kalmasının farkında olması felaketi, sonunda deliliğe¹¹⁴ yol açabileceği yönünde ifade edilebilirdi. Dolayısıyla insan enerjileri, katlanılamaz olan dikotomiye dayanılabilir bir şekle dönüştürme ve bu zıtlığa yeni ve olabildiğince daha iyi çözümler oluşturma amacına yöneliktir. Yaşamı gereği dünyanın bir parçası –doğanın bir parçası- olarak var olan insan, doğaya gereksinim duymaktadır ve onunla bir bütün halini teşkil etmektedir. İnsan düşünmek ister, çünkü beyni vardır; sevmek ister, çünkü kalbi vardır; dokunmak ister, çünkü bir teni vardır. Bu ilişki çemberinde dünyayla ilintili olma hali, -

¹¹⁴ “...deli insan, diğer insanlarla paylaştığı ve uyum sağladığı yapılandırılmış bir dünyadaki yerini kaybetmiş insandır”.

Fromm’a göre- nesnelerle bir olma halidir ve böyle bir durumda nesneler artık nesne olmaktan çıkar. “*Dünyayla yaşanan bu aktif ilişki hali ‘olmaktır’; kişinin bedenini, sahip olduklarını, statüsünü, imajını vs. koruması ve beslemesi ise <sahip olmak> veya <kullanmaktır>’’* (Fromm, 2018: 36-41).

İnsanlık için bir umut kaynağı olarak görülen endüstrileşmiş refah toplumu kavramı, Erich Fromm’un yapıtlarının çoğunda, bir düş kırıklığı olarak vurgulanmıştır. İnsanoğlunun, doğayı etkisi altına almasıyla uygarlık anlayışı başlamış fakat bu durum endüstri çağına kadar sınırlı kalmıştır. Endüstrinin gelişmesiyle ortaya çıkan mekanik enerji ve sonrasındaki nükleer enerji, insan ve hayvan enerjisinin yerini almıştır. Geliştirilen bilgisayarlar ise insan beyninin yerini almıştır ve tüm bu gelişmelerin sonucunda insan için sınırsız üretme ve tüketme sanısına kapılma durumu ortaya çıkmıştır. Kendi yapay dünyasının etkisine kapılan insanlık, gün geçtikçe tanrılaşma yolunda olduğuna inanmıştır. Fakat onun ‘büyük umudu’, belirli yönleriyle yıkım haline dönüşmüştür. Tüm istekleri yerine getirilen insanın asıl mutluluğunun aslında bu doyum olmadığını anlaması, fakir ve zengin ülkeler arasındaki açığın giderek artması, teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği çevre kirliliği ve hatta bir nükleer savaş olasılığını da beraberinde getirmesi –böyle bir savaş sonrasında uygarlığın ve yaşamın sona ermesi tehdidi-, bağımsızca sahip olabileceğimize inandığımız yaşama ilişkin umutlar, aslında bu yıkımın yalnızca belirli açıdan örnekleridir (Geçtan, 2017: 294-295).

Daha çok sosyoloji eğilimli bir temel öğrenime sahip olan Erich Fromm, toplumsal sorunların psikanalitik açıdan ele alınması yönündeki katkılarıyla tanınmaktadır. Onun yazıları, tarih, felsefe, edebiyat ve sosyoloji alanlarındaki geniş birikimlerinden kaynaklanmıştır. Eserlerinde, insanın doğadan kopmuş olmasının bir sonucu olarak, kendisini yalnız ve soyutlanmış hisseden insan kavramını ele almıştır. Ona göre insan, tarih boyunca giderek daha fazla özgürlük kazanmış olsa da, bu durum sonunda insanı yalnızlığa sürüklemiştir. İnsan ve toplum arasındaki ilişkinin statik olmadığını öne süren Fromm, Freud’un görüşlerinin aksine bir yol çizmiştir. Buna göre, psikiyatrinin temel sorununun aslında içgüdüsel ihtiyacın doyum bulması veya engellenmesi görüşüne karşıt olarak, insanoğlunun dış dünyayla ilişkilerini anlayabilmek olduğu görüşünü savunmuştur. Kişinin çirkin ya da güzel eğilimlerinin oluşmasını, toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak değerlendiren Fromm, ayrıca toplumun yaratıcı bir işleve de sahip olduğunu kabul etmiştir. “*İnsanın tutkuları ve kaygıları, içinde yaşadığı kültürün ürünleridir. Ancak ‘tarih’ adını*

verdiğimiz sürekli çabaların en önemli yapıtı ve başarısı insanın kendisidir''. İnsanın toplumsal tarihi, onun doğadan ve diğer insanlardan ayrı olduğunun farkına varmasıyla başlamıştır. Kadim zamanlarda belirsizlik içerisinde olan bu fark etme eğilimi, tarihsel süreç ilerledikçe insan toplumsal dünyaya sıkıca bağlı kalsa da giderek bu bağlarından kurtularak ‘bireyleşme’ evresine ulaşmıştır. Bireyleşme süreci ise, günümüzde doruk noktasına ulaşmıştır. Bu süreç gerçekleşmeden önce, bireyi dış dünyaya bağlayan¹¹⁵ birtakım temel bağlar bulunur. Onlar özgürlük adına kısıtlayıcı olsalar da, güven ve ait olma duygusunun temelidir; fakat çocuk büyüdükçe bu bağlardan kurtularak özgürleşme eğilimini gerçekleştirir. Yalnızlık ise bireyleşme sürecinin oluşturduğu sonuçlardan biri olarak meydana gelir. Çocuk temel bağlarından uzaklaştıkça, tek başınalığını ve öteki insanlardan bağımsız bir varlık olduğunu ayırt etmeye başlar. Bu farkındalık ise onda kaygı ve çaresizliğe neden olur (Geçtan, 2017: 283-285).

‘‘Fromm’a göre (1947), feodalizm, kapitalizm, faşizm, sosyalizm ve komünizm gibi toplum modelleri, insanın özgür olma isteğiyle bağımlılığı yeğlemesinin yarattığı çelişkilerine çözüm getirebilme umuduyla geliştirilmiş başarısız girişimlerdir. Bu çelişkiler, insanın hem doğanın parçası hem de doğadan kopuk, hem insan hem hayvan olmasından kaynaklanır. Fromm tarihsel evrimi içinde insanlığın, yaşama anlam katma konusunda güçlerini yanlış yolda kullandığı görüşündedir. Bu konuda kapitalist toplumları ele alan Fromm, özellikle ABD’deki ‘pazar ahlakını’ kıyasıya eleştirir. Bu eleştiri Avrupalıların, Amerikalıların paraya, büyüklüğe ve hıza aşırı önem veren tutumlarına ve kültürden yoksun olmalarına karşı geliştirdikleri geleneksel eleştiriden öte bir anlam taşır’’ (Geçtan, 2017: 286-289).

Fromm, bireyleşmenin insan üzerinde yarattığı tedirginlik duygusunun evrensel bir duygu olmasına dikkat çeker. İnsanın hiçlik ve yalnızlık duyguları, onun ‘normal’ sorunudur. Bu yüzden insan, evren içindeki pozisyonunu anlamaya başladığında, varoluşunun değersizliğiyle yüzleşmek durumunda kalır (Geçtan, 2017: 288-289).

¹¹⁵ Fromm bu bağlar için ‘temel bağlar’ terimini kullanır.

2.3.3.2. Tüketici İnsan (Homo Consumense) ve Modern Tüketim Karakteri Bağlamında Cinsel Devrim

1920'lerin genç nesli arasında kısıtlı bir şekilde başlayan ve 1950-60'larda Kuzey Amerika ve birçok Avrupa ülkesinde kitlesel bir olgu haline gelen cinsel özgürleşme hareketi, bu tarihlerden sonra gitgide ivme kazanmıştır. Cinsellik konusundaki fikir ve uygulamalardaki bu değişimler, *güçlü bir hareket*¹¹⁶ haline gelerek Batılı ülkelerin siyasi gelişimini simgeleyen özgürleşmenin ve aynı zamanda daha büyük bir özgürlüğe yönelik genel eğilimin ayrılmaz bir unsuru olmuştur. Özellikle bu tarihlerden sonraki yılların sosyopsikolojik gelişimi analiz edildiğinde, en çok dikkat çeken unsurun tüketici tavrındaki gelişmeler olduğu görülmüştür. 19. yüzyılda ekonomik şartlar sermaye birikimini gerektirdiği için, orta sınıfa üye bir insan için tasarruf etmek ve istiflemek içsel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır; bu ihtiyacın giderilmesi durumunda doyuma ulaşan bir karakter geliştirmesi gerekliliği ise, ikinci sanayi devriminin başlarında teknoloji aracılığıyla dönüşüme uğramıştır ve toplu üretime odaklanan toplumun ihtiyaçları, 'doyumu harcamakta ve tüketmekte bulan bir kişiliğe' sahip olmayı gerektirmiştir. '*Böylelikle insan meşgul ama manen pasif olan homo consumense'e (tüketici insan) dönüşmüştür*'.¹¹⁷ Başlı başına bir tutum hatta karakter özelliği olarak algılanması durumu, modern tüketim için elzemdir. Bu yönüyle aslında kişinin tükettiği şeyin bir önemi yoktur; televizyon, kitaplar, içecek, yiyecek, giyecek, sigara, müzik, resim veya seks olabilir. İnsan için, tümüyle tüketim nesnesine dönüşen dünyada artık insan pasif bir roledir ve bir yandan tüketimin nesnesini adeta açgözlülükle yiyip yutarken diğer yandan kendisi de bu sistem içerisinde kaybolur. Bu döngüde tüketim insanı için dünya, *sahip olma* ve *kullanma* hırsının bir nesnesi halindedir. Özellikle, her türlü tüketimle aynı nitelikleri taşıyan cinsel tüketim ise, sığdır, gayrişahsidir ve tutkudan yoksun bir şekilde pasiftir; genel anlamda tüketme ihtiyacını tetiklemekte ve dolayısıyla da gerekli hırs düzeyinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. '*Bir tüketim nesnesi olarak cinsellik, ikinci sanayi devriminin bir ürünüdür*' (Fromm, 2018: 97-101).

¹¹⁶ Cinsel devrime büyük ölçüde Freud'un çalışmalarının sebep olduğu ifade edilmektedir.

¹¹⁷ '*Bu yeni insan tipinin düsturu A. Huxley'nin Cesur Yeni Dünya (1946) isimli kitabında etkileyici bir şekilde ifade edilmiştir: {Bugün alabileceğin keyfi asla yarına erteleme.}*'.

2.3.4. Alfred Adler Açısından Yaratıcı Güç, Toplumsal İlgı, Yüreklilik ve Sağduyu



Resim 2.107. Alfred Adler (1870-1937).

Yirminci yüzyılın başlarında, her hafta Freud'un evinde toplanan ve psikanaliz hakkındaki görüşlerini coşkuyla tartışan genç hekimlerden biri olarak Alfred Adler, daha sonra bu guruptan ayrılarak yeni bir ekol kurmuştur. Onun kuramına göre kişilik, *“bireyin kendisine, diğer insanlara ve topluma karşı geliştirdiği tutumların ürünü”* olarak gelişmektedir. Oysa Freud'un psikiyatri alanında kullandığı veriler biyolojik kökenli olarak şekillenmektedir. Freud, her ne kadar aile ve toplum öğelerine yer vermişse de, çalışmaları daha çok cinsellik üzerinde yoğunlaşmıştır. Adler'in psikiyatri alanında yapmış olduğu katkılara verilen önem ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gittikçe artış göstermiştir. Onun, kişiler arası ilişkileri ve diğer toplumsal etmenleri, kişinin kendi hakkında geliştirdiği imgenin temel belirleyicisi olarak tanımlaması, bu durumun başlıca nedenlerinden biridir. Adler, yaşadığı toplumda, halk tarafından kolayca anlaşılabilen ve kullanılabilen kavramlar üzerinde çalışmış ve görüşlerinin sokaktaki insanların diline yerleşmesi için çaba göstermiştir. Bu yönüyle Adler, bazı yazarlara göre, psikiyatristler arasında oluşturduğu etkiden daha güçlü bir etki yakalamıştır. Adler'in geliştirdiği kuramın bir diğer çekici özelliği ise, iyimserliği ve davranışı olumlu yönleriyle ele almış olmasıdır. Freud'un karamsarlığa odaklanan ve insanı yıkıcı bir varlık olarak tanımlayan görüşlerine karşı çıkan birçok kişi, Adler'in insan hakkındaki olumlu nitelendirmelerini kabullenmiştir. Özellikle Adler'in, insanı çeşitli durumlara uyabilme yeteneği olan, olağanüstü işleri başarabilen, insanlığın yücelmesi için yapıcı ve yaratıcı çabalar gösteren bir varlık olarak tanımlaması, bu olumlu nitelendirmeler arasında yer almaktadır. Yaşamı boyunca toplumsal sorunlara eğilmesinin yanı sıra, insanın basmakalıp ölçütlerle değerlendirilmesine karşı çıkmıştır.

Ayrıca insan davranışlarının açıklanabilmesi için, kişinin kendi içsel yaşantılarının çözümlenmesi gerekmektedir. “*Ona göre, davranışların ortaya çıkış nedenleri, bireyin çevresindeki olaylarda aranmamalıdır. Davranışlar o anda kişinin ‘derisinin altında’ yaşanan olayların ürünü olarak ortaya çıkar*”. Bu öznel yaşantılar, insanın bedeni içerisinde gelişmektedir ve başlıca belirleyicileri bulunmaktadır. O kişinin değer yargıları, geliştirmiş olduğu tutumlar, ilgi alanları ve düşünce biçimleri, bu belirleyiciler arasında yer almaktadır. İnsan davranışlarının, yaşamın ilk gününden başlayarak, tümüyle toplumsal bir yapı içerisinde geliştiğini vurgulayan Adler, bundan dolayı *Bireysel Psikoloji*’yi bir sosyal psikoloji olarak nitelendirmiştir. “*Bireysel Psikoloji, insanın toplumsal davranışlarını vurgular ve onun kişiler arası ilişkilerde gösterdiği tepkilere öncelikle önem verir*” (Geçtan, 2017: 116-121).

Adler, insanın bazı gizilgüçlere sahip olduğuna inanmıştır ve bunları sistematik bir biçimde incelemiştir. Onun bu görüşüne göre, yaşam boyunca etkinlik kazanan bu güçler, iki ana guruba ayrılmaktadır. Yaratıcılık, toplumsal ilgi, yüreklilik ve sağduyu gibi genel birimler ilk gurup kavramlardır ve Adler yazılarında özellikle bu kavramları incelemiştir. Öğrenme, bellek, algılama, düşleme, dikkat, duygu ve eylem gibi sınırlı birimler ise, ikinci grupta yer alan kavramlardır. Ona göre insan, kendi eylemlerini, algılarını, düşüncelerini ve görüşlerini oluşturma ve biçimlendirme konusunda doğuştan yeteneklidir. Bu yönüyle insanın yarattığı kavramlar, kendisini ve dünyasını anlamlı bir şekilde temsil etmektedir. “*Adler insanın bu yeteneğini ‘yaratıcı güç’ olarak adlandırmıştır*” (Geçtan, 2017: 124).

“*Adler’in ‘toplumsal ilgi’ adını verdiği davranışlar dizisi, normal bir insanın uyum sağlayabilmesi için kesinlikle zorunlu bir öğedir. Bu tür davranışların geliştirilmediği durumlarda kişilik bozukluğu söz konusudur*” (Geçtan, 2017: 124). Adler, insanın topluma yönelişini, sonradan kazanılmış değil, doğuştan gelen bir davranış olduğunu kabul ederek kuramını biyolojik bir temel üzerine oturtmuştur. Kişiler arası ilişkiye ve toplumsal ilgiye verdiği önemden dolayı ise, *fenomenolojik*¹¹⁸ yaklaşımın öncüsü olarak kabul edilmiştir. İnsancı bir kişilik kuramı geliştiren Adler, kuramında yardımseverlik, insancılık, yaratıcılık, özgürlük, işbirliği gibi kavramlara yer vererek insana değer katmıştır (Altıntaş: 1992).

¹¹⁸ Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975, s.236.

“**Olaybilim:** Nesnenin bilgisine ancak öznenen varılabileceği savını gerçekleştirdiği ileri sürülen yöntem... Alman düşünürü Edmund Husserl (1858-1938)e göre nesnenin bilgisine ancak öznenen varılabilir”.

Ona göre, toplumsal duygunun eksikliği veya yokluğu, normal dışı davranışların temel kaynağıdır. Doğuştan var olarak gelişen bu yetenek –toplumsal ilgi–, ilk olarak çocuk ile annenin ilişkisinde gözlemlenmektedir. Çocuğun ailesinden başlayarak genişleyen bu sevgi bağı, daha sonra giderek artarak çevresindeki insanlar arasındaki bir sevgi bağına dönüşür. Böyle bir uyumun olmaması durumunda ortaya çıkan benmerkezcilik ise, çocuğun çevresiyle etkileşiminde ‘öğrenmediği’ kusurlu bir davranıştır. Çocuk, çevresi tarafından sömürüldüğü ve itildiği takdirde, insanlara karşı sevecenlik geliştiremediği gibi, amaçlarını da insanların çıkarlarına zıt bir şekilde tasarlar. *“Örneğin bir insan, toplum sorunlarına çözüm getirebilme isteğiyle politikaya atılabilir, bir diğeryse aynı atılımı insanlar üzerinde ezici bir üstünlük kurmayı amaçlayarak gerçekleştirir”* (Geçtan, 2017: 124-125).

Alfred Adler’e göre ‘yüreklilik’, kişinin amaçlarını, diğer insanların çıkarlarına ve ihtiyaçlarına yönelik bir şekilde gerçekleştirebilmesidir. Bir diğer kavram olarak ‘sağduyu’ ise, kişinin kendisinin ve diğer insanların ortak amaçlarına uygun düşen değer yargıları geliştirebilmiş olmasını tanımlamaktadır.¹¹⁹ *“Sağduyuyla gerçekleştirilen çözümler, daima toplumun çıkarlarını da içerir”*. Eğer bir insan sağduyudan yoksun ise, kendisini ve dünyayı yalnızca kendi bakış açısından görerek kendi çıkarlarını kapsayan amaçlardan başkasını düşünemez (Geçtan, 2017: 126).

¹¹⁹ Aynı kavramın tanımı, Freud tarafından “gerçeklik” kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır (bkz. sağduyu).

2.3.4.1. Freud'un Klasik Psikanalizi ve Adler'in Bireysel Psikoloji Yaklaşımlarının Karşılaştırılması

Alfred Adler ve Sigmund Freud'un yaklaşım farklılıklarını, Mosak ve Dreikurs'dan (1973)¹²⁰ aktaran Geçtan (2017: 151-152), bu farklılıkları yalın bir şekilde ifade etmiştir. Buna göre: Freud, görüşlerini fizyolojik altyapılı bir kuram olarak biçimlendirmiştir; oysa Adler, sosyal bir psikoloji kuramı ortaya koyarak, Freud'un nesnel anlayışına karşın, öznel bir anlatımdan yana olmuştur. Bu bağlamda insanı kendi kişilik yapısı içinde ele alan Freud'a karşıt görüşüyle Adler, insanın ancak diğer bireylerle kurduğu ilişkiler ve toplumsal çevresiyle etkileşimi içerisinde değerlendirilebileceğini savunmuştur. Freud'a göre psikoterapinin amacı, ruhsal yapının çeşitli bölümleri arasında bir uyum sağlamaktır. Adler bu bakış açısına farklı bir yaklaşımla, *‘bireyin amacı, kişiliğine yeni boyutlar katarak kendini gerçekleştirmeye ulaşabilmek ve toplumsal ilgisini geliştirmektir’* ifadelerine yer verir. İki psikanalist de, insanın iyi veya kötü bir varlık olması hakkında, farklı görüşlere sahiptirler. Freud'a göre insan, asal olarak 'kötü' bir varlıktır; fakat Adler insanı 'iyi' ya da 'kötü' olarak değerlendirmez. Ona göre insan, yaratıcı ve seçici bir varlık olduğu için yaşam biçimine ve o anda bulunduğu koşulların etkisine göre 'iyi' veya 'kötü' olma durumlarından birini seçebilir. Ayrıca Freud, *‘insan içgüdüsel yaşamının ve uygarlığının tutsağıdır’* fikrini savunmuştur. Fakat bu görüş de, Adler tarafından farklı bir şekilde ele alınmıştır. Ona göre insan, seçim yapabilen bir varlıktır ve içinde yaşadığı çevreye istediği biçimi verebilir. *‘Yaşamı boyunca karşılaşacağı olayları seçmek her zaman kendi elinde olmasa da, bu olayların oluşturduğu uyaranlara karşı geliştireceği tepkileri seçebilme özgürlüğüne sahiptir’*.¹²¹

‘Alfred Adler'in düşünce ve gözlemlerinin çoğu, sessizce ve fark edilmeden çağdaş psikiyatrik düşünceye öylesine mal olmuştur ki, artık bir kişinin Adlerci olduğu ya da olmadığı değil, ne oranda Adlerci olduğu tartışılabilir’ (Mosak ve Dreikurs, 1973).

¹²⁰ Mosak, H. H., Dreikurs, R., “Adlerian Psychotherapy”, *Current Psychotherapies* içinde, der. R. Corsini, Itasca, 111, Peacock Publishers, 1973.

¹²¹ Geçtan “Psikanaliz ve Sonrası” yapıtında (s.151-153), Adler ve Freud arasındaki yaklaşım farklılıklarına daha geniş bir açılımla yer vermiştir. Burada ifade edilen ayrımlar ise, yalnızca araştırmayı destekleyen maddelerden derlenmiştir.

BÖLÜM III: YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, *“gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma”* olarak ifade edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Araştırma kapsamında, ilgili kaynakların taranması ve konuya ilişkin bilgilerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir. Araştırma konusuna ilişkin gerekli kaynaklar taranır ve incelenir. Bu aşamada görüşme ve gözlem yapmaya gerek kalmadan bilgiye erişilebilir. Elde edilen bilgiler kuramsal çerçeve ile analiz edilir. Genelleme yapılmaz; önemli olan olgu ve olayların derinlemesine yorumlanmasıdır (Karataş: 2015).

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi ile yirminci yüzyıldan günümüze Türk ressamların, içinde bulunduğu çağın gelişmelerinden özellikle, bilim ve teknoloji ilerlemelerinden nasıl etkilendiklerinin ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra ise toplum dinamiklerini, daha çok bir revizyon önerisi kapsamında aydınlatan Erich Fromm'un ve Alfred Adler'in psikanaliz yaklaşımları ile 'Psikanalizin Sosyal Temsilleri' kavramı ele alınarak, araştırmayı derinlemesine yorumlamak hedeflenmiştir. Elde edilen verilerin, kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması için, araştırmaya en uygun olan nitel araştırmanın olanaklarından yararlanılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma gurubunu, 20. yüzyıldan günümüze doğru şekillenen Türk Resim Sanatı oluşturmuştur. Bu süreç içerisinde, Türkiye coğrafyasındaki ressamların, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin hızla şekillendiği dünyadan nasıl etkilendikleri araştırılmıştır. Modern bilim tarihinin hız kazanması ile ortaya çıkan yeni gelişmeler incelenerek, öncü bilim insanlarının çalışmalarına yer verilmiştir. Bu bilimsel gelişmeler ışığında, sanatçı kişiliklerin eserlerinde nasıl yansımalar oluştuğu incelenirken, özellikle de 1950'den sonraki

süreçte bu yansımaların ivme kazandığı görülmüştür. O döneme kadar olan hazırlık safhaları da, temel oluşturması açısından bir geçiş dönemi olarak irdelenmiştir. Tüm bu ilişkilerin saptanmasının ardından, Psikanaliz Kuram ele alınmıştır. Daha çok sosyolojik eğilimli olan Erich Fromm'un toplumsal sorunları psikanalitik açıdan ele alışı ve Psikanalizin Sosyal Temsilleri, teknoloji ve bilimin etkilerinin sanattaki açılımını kavramak amacıyla incelenmiştir. Ayrıca 'Bireysel Psikoloji' kuramının kurucusu olan Alfred Adler'in de bazı kavramlarına değinilmiştir.

3.3. Veri Toplama Araçları

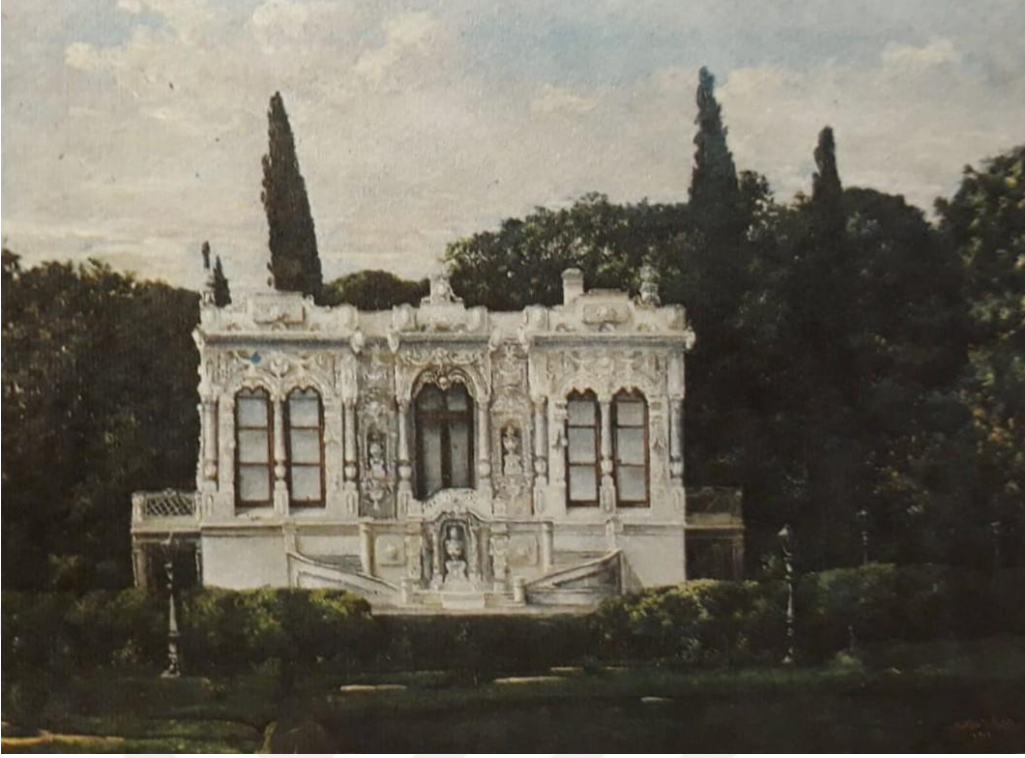
Araştırma verileri, betimsel araştırma yöntemlerinden biri olan literatür taraması ile toplanmıştır. Kütüphane kaynakları, orijinal belgeler üzerinden yapılan arşiv araştırmaları, internet kaynakları, araştırmacı tarafından incelenen başlıca kaynaklardır. Toplanan verilerin analizi, başta alanında yetkin danışman olmak üzere, konuda uzman akademisyenlerin de fikirleri alınarak, araştırmacı ile sağlanan dönütler çerçevesinde yapılmıştır.

BÖLÜM IV: 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE, MODERN BİLİMİN ETKİSİNDEKİ TÜRK RESİM SANATI'NDA PSİKANALİZ EĞİLİMLER

4.1. 1950'ye Kadar, Modern Bilimsel Etkiler Işığındaki Türk Resmi ve Psikanaliz Eğilimler

20. yüzyıl Türk sanat ortamının oluşmasında birçok faktör rol oynamıştır. Özellikle, 19. yüzyılın ilk yarısından sonra gerçekleşen özgürlük hareketi, bu dönüşüm için tetikleyici olmuştur. Osmanlı'da yaygın olan iki boyutlu minyatür resim anlayışından, üç boyutlu resim anlayışına geçişte, kartpostalların etkisi öncü bir nitelik taşımaktadır. Günümüzde, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi *'II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri'*nde yer alan İstanbul manzaraları, Primitif ressamların, eserlerini oluştururken örnek olarak aldığı görüntülerin temelidir. Bu kartpostallara bakıldığında, küçük farklar dışında, kompozisyon bütünlüğünün korunduğu görülmektedir. Fotoğraf makinesinin icadı ile Türk resim sanatçıları bu dönemde yeni bir bakış açısı kazanmış ve teknolojinin ilk belirgin etkileri saptanmıştır. Dolayısıyla bu eserler, teknolojinin içine nüfuz ettiği bir kültürün ürünleridir. Bu yaklaşıma göre, ressam Süleyman Sami Kulları, "İhlamur Kasrı" adlı tablosunu (R. 4.1), fotoğrafçı Emil Römmeler'in, "İhlamur Kasrı – İstanbul" kartpostalından (R. 4.2), yola çıkarak yapmıştır. Her ne kadar perspektif açıları farklı olsa da, kasrın arka sol planında yer alan uzun servi ağacı ile arka sağ planında yer alan iki tane uzun servi ağacı önemli bir ipucudur. Ressam Hüseyin Giritli'nin, "Yıldız Sarayı Bahçesinden" adlı tablosuna bakıldığında (R. 4.3), fotoğrafçı Augüst Tarnavski tarafından çekilen, "Hasbahçe. Yıldız Sarayı- İstanbul" fotoğrafındaki manzaranın aynısı görülmektedir (R. 4.4). Diğer yandan imzasız olarak günümüze ulaşmış ve primitif ressamların koleksiyon parçaları arasında yer alan "Sultanahmet Meydanı" adlı tablo ise (R. 4.5), fotoğrafçı Abdullah Frères tarafından çekilen "İstanbul: Sultanahmet Camii ve Sultanahmet Meydanı" fotoğrafı ile aynı peyzaj görüntüsüdür.

Primitif ressamların yaşadığı toplum içerisindeki fotoğraf sanatçıları ve teknolojinin gelişmeye başlamasının etkileri, onların eserlerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Sosyal ortamdaki sanatçıların etkileşimi çerçevesinde, sosyal koşulların şekillendirdiği bu sanat eserleri, psikanalizin sosyal temsillerine işaret etmektedir. Bu durum, toplumun bünyesindeki kültürel birikim sürecinin bir parçasıdır.



Resim 4.1. Süleyman Sami Kulları, “*Ihlamur Kasrı*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 4.2. Emil Römmler, *Ihlamur Kasrı - İstanbul*, (t.y.),

II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.



Resim 4.3. Hüseyin Giritli, “*Yıldız Sarayı Bahçesinden*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x85 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 4.4. August Tarnavski, *Hasbahçe. Yıldız Sarayı- İstanbul*, (t.y.),

II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.



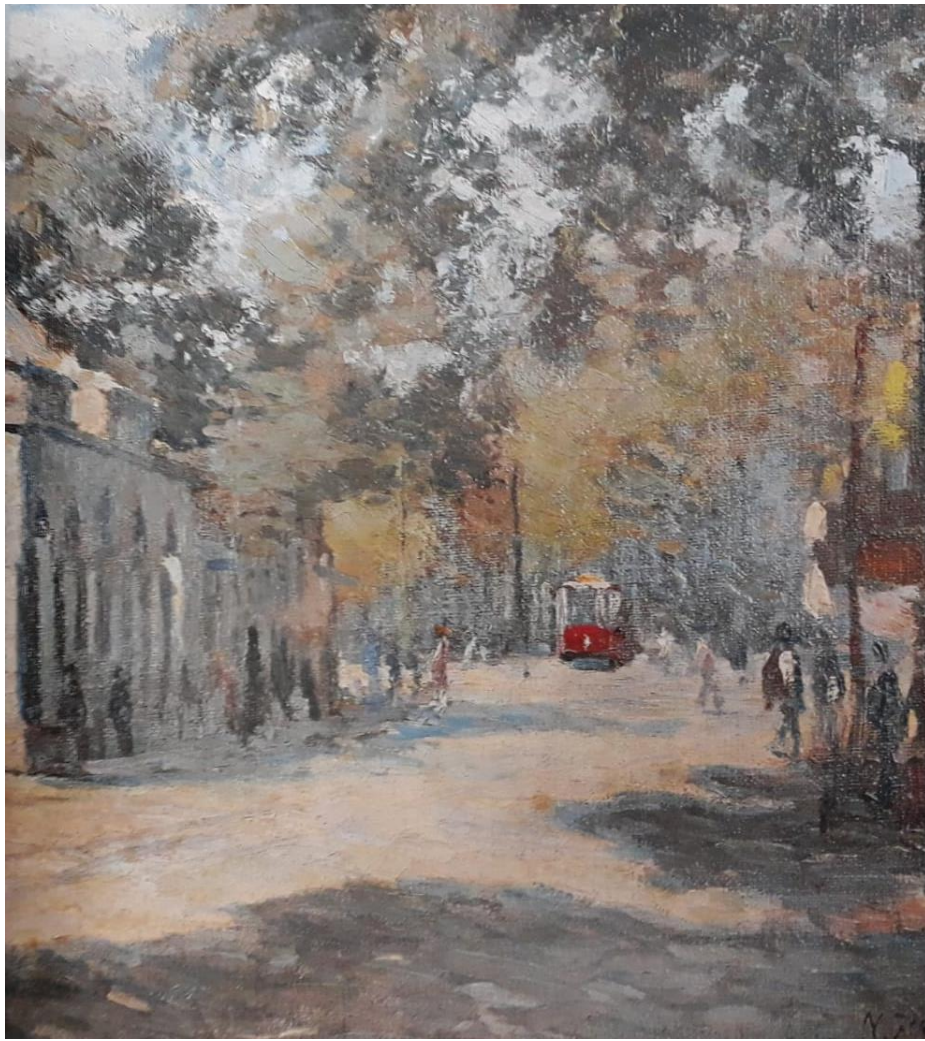
Resim 4.5. İmzasız, “*Sultanahmet Meydanı*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x85 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 4.6. Abdullah Frères, *İstanbul: Sultanahmet Camii ve Sultanahmet Meydanı*, (1894),

II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.

Günün herhangi bir saatinde açık havada yapılan resim çalışmalarında, renk değerlerinin değişimleri ve zamanın belirleyici olması açısından, empresyonist anlayış, zaman kavramı ile olan yakın ilişkisi bakımından dikkat çekmektedir. Bu yönüyle bir empresyonist ressam olarak Monet'in etkisi, Türk Resim sanatındaki 1914-Çallı Kuşağı'nda görülmüştür. Bu gurup üyeleri arasında yer alan Nazmi Ziya Güran ise, daha özgün bir resim üslubuna sahip olmasıyla, empresyonist akımın belirgin özelliklerini Türk Resmine taşımıştır. Onun “Sebilli Sokak ve Tramvay” adlı eserinde, kırmızı bir elektrikli tramvayın halk arasına karıştığı görülmektedir. Sanatçının bu peyzajı, toplum ile teknolojik gelişmelerin bütünlüğünü yansıttığı bir eserdir.



Resim 4.7. Nazmi Ziya Güran, “*Sebilli Sokak ve Tramvay*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38 x 46 cm., Özel Koleksiyon.

Primitif resamlara paralel olarak, burada da görüldüğü üzere, toplumun günlük hayatına dahil olan teknoloji, diğer yandan sanat bağlamında da ele alınarak ortak kültür birikimine şekil veren bir süreç halindedir ve psikanalizin sosyal temsilleri ile kesişmektedir.

“İstanbul Sokakları, tarihi yapı ve dokusuyla da dikkat çekmektedir. Sanatçı İstanbul’un zarif su yapıları olan sebilleri severek resimlemiştir. İki sokağın birleştiği bir köşede yer alan ve bir cami ya da hazire duvarıyla bitişik bir sebil, gür yapraklı ağaçlarla birlikte güzel bir İstanbul görünümü oluşturmaktadır. N. Ziya, ‘Eski İstanbul’da Simitçi’’ ile birlikte bu görünümü üç kere resimlemiştir. Bunlardan biri 1928 tarihlidir. Resimde kırmızı bir dizonans yapan elektrikli bir tramvay uzaktan belirmiş ve günlük yaşama katılmıştır. Işık, sebilleri kuşatan ağaçlardan süzülerek kubbelerin eğimine dökülmektedir ” (Üstünipek, 2012: 32).

Empresyonizmde, ressamların renk zenginliği, gün ışığının hareketli etkileri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Zamanın anlık izlerini, izleyicinin de okumasına olanak veren sanatçı yorumları için, ‘zaman okuma’ ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır. Zamanın dördüncü boyut olması, göreceli olması ve resimde mekânsal hale gelmesi, empresyonizmin kırılması noktası olarak değerlendirilebilir. Bu husus ilk başlarda, Batı’yı taklit etme eğilimi ile Türk Resmi’ne girmiş olsa da, özellikle açık havada resimler yapan ve bu anlayışın özünü kavrayan ressam N. Ziya Güran tarafından, akımın aslına uygun olarak uygulanmıştır.

“Feodalizmin kapitalizme dönüşmesi ya da el sanatının yerini fabrikanın alması gibi, bir toplum önemli ölçüde değiştiğinde insanların toplumla ilişkilerinde aksamalar görülür. Eski karakter yapısı yeni toplum yapısına uyamaz. Böyle bir durum insanları yabancılaşmaya ve umutsuzluğa sürükler. Geleneksel bağlarından kopan kişi, yeni kökler ve ilişkiler geliştirene dek kendini kaybolmuş hisseder. Böyle geçiş dönemlerinde, insan çoğu kez kurtuluş vaat eden gruplara kendini teslim ederek yalnızlığının acısından kurtulmaya çalışır” (Geçtan, 2017: 293). Erich Fromm’un yaklaşımını aktaran Geçtan, onun sosyoloji eğilimli olarak ele aldığı psikanaliz yaklaşımından bahsetmektedir. Bu yaklaşım açısından değerlendirildiğinde, ressam Şeref Akdik’in, “Fabrika” ve “Metalurji Atölyesi” adlı çalışmaları, teknoloji etkisindeki toplum yapısının dönüşüm gerçeğini yansıtır.



Resim 4.8. Şeref Akdik, “*Fabrika*”, 1946, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 38 x 46 cm., Salih Aygün Koleksiyonu.

Sanayi Devrimi ile birlikte fabrika yapılanmalarının insan hayatına girmesi ve ortaya çıkan işçi sınıfı, toplum içerisinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Akdik’in “*Fabrika*” isimli eserinde, bir fabrika ortamı içerisinde çalışan işçiler görülmektedir. Bilimsel gelişmelerin ve makinelerin, insanlığın hayatını köklü olarak değiştirmesi, sanat alanında da yankı uyandırmıştır. Eser hakkında; emek veren insanlığın yenedünya düzenine açılan bir penceresi de denilebilir. Fakat yoğun şartlar ile beraber gelen endüstri hayatının, insanı adeta makineleştirmesi, aynı zamanda sanayinin hızla ve baskılayıcı olarak ilerlemesinin üstünlüğü de açık bir şekilde görülmektedir. Eserin merkezinde yoğunlaşan sıcaklık, izleyicinin bakışını merkeze çekerken, sanayileşen dünyanın tekinsiz olma hissini yaşatmaktadır.

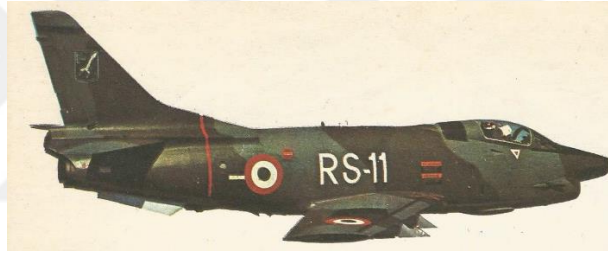


Resim 4.9. Şeref Akdik, “*Metalurji Atölyesi*”, 1945, Çuval Bezi Üzerine Yağlı Boya, 54 x 65 cm., İstanbul Modern Koleksiyonu (Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı).

Şeref Akdik’in “*Metalurji Atölyesi*” isimli eserinde ise, makinelerin olduğu bir atölyede, gri tonlarda resmedilen tulumları ile çalışmakta olan işçiler görülmektedir. Atölyedeki metal makinelerin ve işçi tulumlarının eşdeğer tonları, izleyicinin bakışında figürler ile makineleri bütünleştiren bir renk kullanımıdır. Yine bu eserde de insanın makineleşmesini irdeleyen sanatçı, sanayileşen döngüye dahil olmuş işçi sınıfını yansıtmaktadır. Zeminde kullanılan toprak rengi ile figürlerin ten renkleri dengelenmiştir; aynı zamanda bu çağrışım, daha öncesinde çoğunlukla toprak insanı olan işçi sınıfının endüstri ile dönüşümü açısından da önemli bir sembol izlenimi oluşturmaktadır, denilebilir. Makinelerin arasında çalışmakta olan figürler, sanki makinelerin parçası gibidir ve bir sistemin parçası, sistemin devamlılığı için önem teşkil etmektedir. Bu nedenle, insanoğlu Sanayi Devrimi ile birlikte başlayan bu dönüşüm sonucunda bir labirente girmiştir, denilebilir.

4.2. 1950'den Sonra, Modern Bilimsel Etkiler Işığındaki Türk Resmi ve Psikanaliz Eğilimler

Bilimsel çalışmalar, savaşlar ve devamında oluşturduğu olumsuz kaotik süreçler, ülkelerin ekonomik güç etkinliği, sanayileşme çemberinde yenedünya düzenine ayak uydurmaya çalışan insanlık ve aynı anda tüm etkenlerin etkisi altında şekillenen sanat aktarımları, bundan sonra daha soyut olmaya ve bilinçaltını dışa aktarmaya yönelmiştir. Özellikle bilimin adeta bir güç gösterisi olarak ortaya çıkması, çağın çarpıcı bir gerçeği olmuştur. Bu ortamda şekillenen sanat ise, bilimsel gelişmeler etrafında dinamik bir dönüşüme uğramıştır. Savaşın bilim odaklı olması, atılan bombalar ve savaşa giren ülkeler için savaş maliyeti açısından önemli bir etkidir. II. Dünya Savaşı'nda savaşa katılan tüm cephelerde toplam 2 milyon ton bomba atılması,¹²² bu durumun önemli bir göstergesidir. Ayrıca tahrip olan ekoloji ve kimyasal maddeler ile zehirlenen çevre şartları, yaşam standartlarını düşürmüş ve sanatçıları da çeşitli boyutlarda etkilemiştir.



Resim 4.10. II. Dünya Savaşı'nda ordulara destek görevinde kullanılan karaya hücum uçaklarından, Fiat G – 91 y. tipi savaş uçağı.



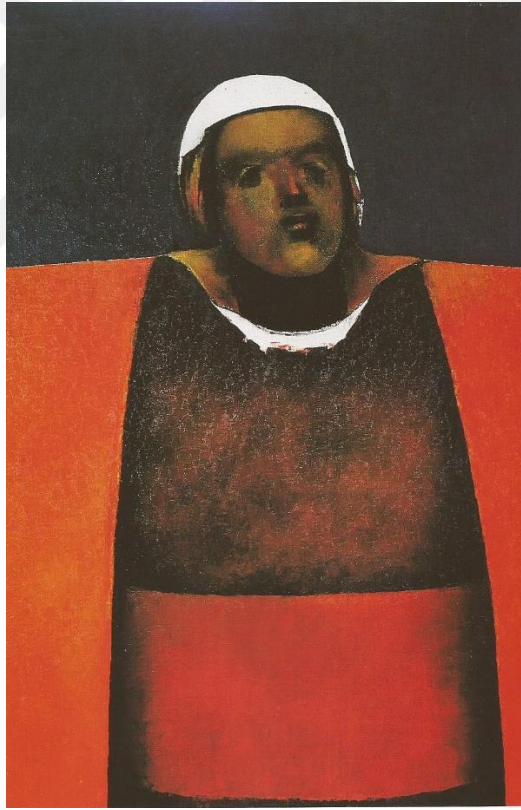
Resim 4.11. II. Dünya Savaşı'nda Almanlar tarafından kullanılan tank:

‘‘Alman Ağır Tankı PZKWW PANTER A’’.

¹²² **Yüzyıl Ansiklopedisi.** (1977). İstanbul: Baskan Yayınları. 3.Cilt, s.487.

II. Dünya Savaşı'na katılmayan ülkemiz, savaşın olumsuz etkilerine dolaylı olarak tanık olmuştur. Bu etkiler çerçevesinde, sanatçı kişiliği şekillenen ressam Ömer Kaleşi, savaş esnasında Alman istilas (Nazi'ler) altında olan Yugoslav halkının acılarını tuvaline yansıtmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde aldığı sanat eğitimi tamamladıktan sonra Fransa'ya giden ressam Ömer Kaleşi, Paris'e yerleştikten sonra çalışmalarına burada devam etmiştir. Makedonya'da (1932, Kırçova, Yugoslavya) doğan sanatçı, 1956'da Türkiye'ye göç etmiştir. Onun paletinde, kırmızı ve siyahların farklı ton değerleri görülürken, zamanla insan vücudu uzuvlarının da bu yüzeylerde belirmesi dikkat çekmiştir. Kimi zaman el ya da bacak olarak sadece tek bir kesik uzvun resmini çizen Kaleşi, özellikle insan başlarını ürpertici kırmızı yüzeylerde kullanmıştır. Sanatçının kesik uzuvları, kırmızı yüzeyler ile bir arada ele alması, II. Dünya Savaşı sırasında tanık olduğu kıyımlardan kaynaklanmaktadır.¹²³

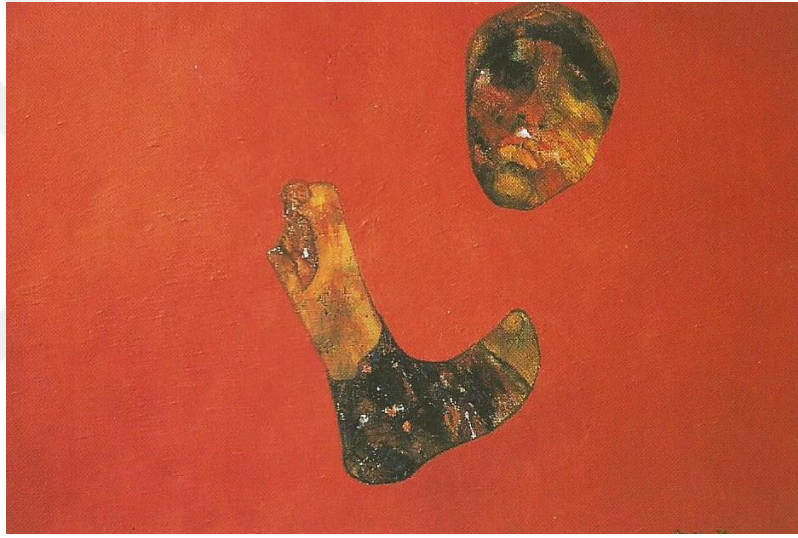


Resim 4.12. Ömer Kaleşi, “*Çocuk Çoban*”, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 100 cm.

¹²³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.810.

Yugoslav ordularının 12 günde yok edildiği bu katliamda, bombardıman uçaklarının yoğun saldırıları Sofya Niş hattı boyunca ilerlemiştir. Önce Belgrad'ı bombalayan uçaklar 7 gün içerisinde 500 kilometrelik bir yol almıştır. Yıldırım harekatı uygulayan Alman kuvvetleri karşısındaki Yugoslavlar, bu güce direnememiştir ve ordu önlerine çıkan kitleleri yok etmiştir. Savaşın geriye kalan izler, tarihi belgelerde ifade edilmiştir:¹²⁴

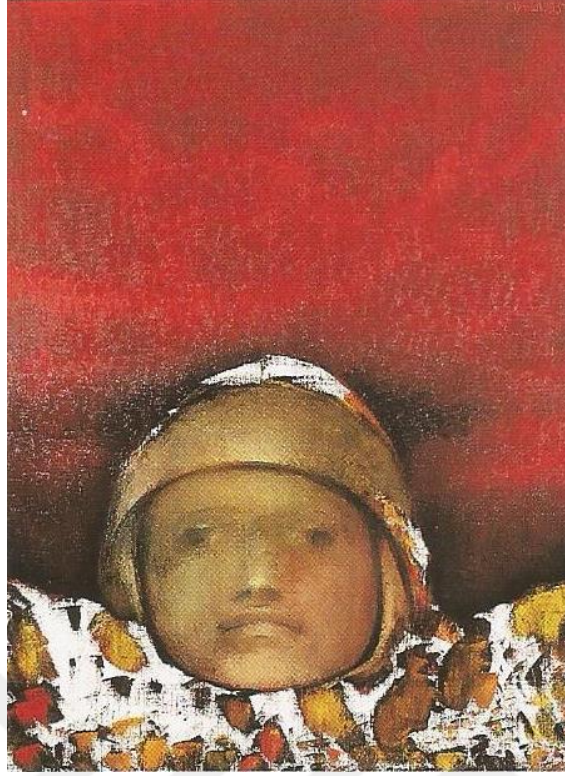
“6 Nisan sabahı Alman bombardıman uçakları Belgrad üzerinde göründüler. Bükreş yakınlarındaki üslerden kalkan uçaklar dalgalar halinde Yugoslavya'nın zavallı başkentini üç gün süreyle bombaladılar. Damları yalayarak uçan almanlar en küçük bir karşı koymadan çekinmiyorlardı bile. Vahşice bir zevkle bombalarını evlerin üzerine bırakıyorlardı” (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi, “Balkanlarda Savaş” maddesi).



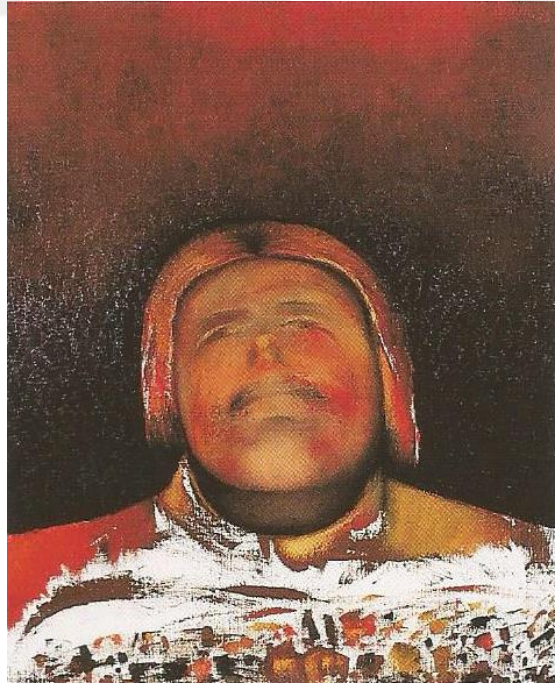
Resim 4.13. Ömer Kaleşi, “*Kloşar ve Bir Ayak*”, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 73 cm.

“8 Nisan günü şehrin üzerine bir sessizlik çöktüğünde, 17 binden fazla kentli sokaklarda ve yıkıntıların arasında cansız yatıyordu. Hayvanat bahçesinin yıkılan kafeslerinden kaçan hayvanlar, şaşkın bir biçimde kan ve dumanların arasından geçiyordu. Yaralı bir leylek harabeye dönmüş olan Belgrad'ın en büyük oteli önünden topallayarak geçti. Bir ayı olayların farkında olamadan ağır adımlarla Tuna'ya doğru ilerliyordu. <Ceza> Harekatı bitmişti” (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi, “Balkanlarda Savaş” maddesi).

¹²⁴ **İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi.** (1982). İstanbul: Görsel Yayınlar. 6.Cilt, s.622.



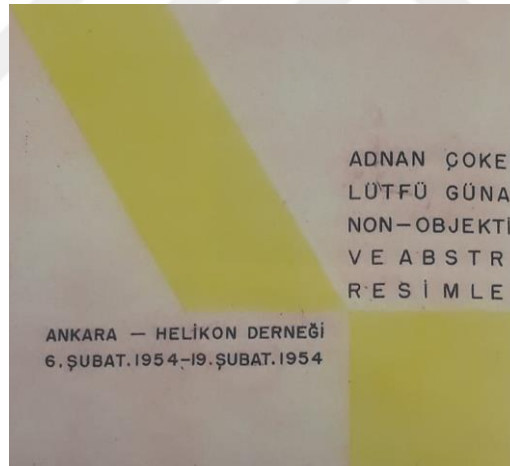
Resim 4.14. Ömer Kaleşi, “*Meyve Satan Çocuk I*”, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 73 cm.



Resim 4.15. Ömer Kaleşi, “*Meyve Satan Adam II*”, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm.

4.2.1. Türkiye’de Bilimin Etkisinde Figüratif ve Non-Figüratif Sanat Eğilimleri

“Abstre sanat” olarak da bilinen *soyut sanat*; kütle, ton, çizgi gibi çeşitli biçim öğelerinin var olan objelere benzemeyecek şekilde yorumlanması ile meydana gelen ve geometrik imgeler aracılığıyla oluşturulan düzenlemelerdir. Bu düzenlemeler kimi zaman amorf (şekilsiz) olarak da karşımıza çıkmaktadır. Abstre sanat, tümüyle hayal ürününden meydana gelebileceği gibi, tabiattaki bir objenin genelleştirilmesiyle de – veya artırılmasıyla olabilir. Soyut sanat, “Non- figüratif” ve “Non- objektif” (nesnel olmayan) sözcükleriyle de ifade edilen bir sanatsal yaklaşımdır. Bu durumda genelleştirilen ya da artırılarak ortaya çıkan imge, asıl nesneyi çağırıştırabileceği için, *soyutlama* terimini kullanmak daha yerinde bir kavramdır. Felsefede soyutun, elemeler sonucu elde edilen bir genelleme olduğu varsayımı ileri sürülmekte ve buna karşılık olarak somut anlayış ise *tikeli*¹²⁵ anlatmaktadır. Buna göre, soyut ifade, düşüncenin üstün bir aşaması olarak kabul edilir.¹²⁶ Türkiye’de ise soyut sanat, 1950’lere doğru ortaya çıkmıştır ve “D” Grubu sanatçılarının son sergilerinde gösterdikleri soyut sanat eğilimleri, soyut resmin Türkiye’deki ilk adımları olarak kabul edilmiştir (*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Soyut Sanat” maddesi).



Resim 4.16. 1950 sonrası Türkiye’de Soyut Sanat Gelişmeleri: “1954 Şubat, Non-Objektif ve Abstre Resimler” Sergi Broşürü.

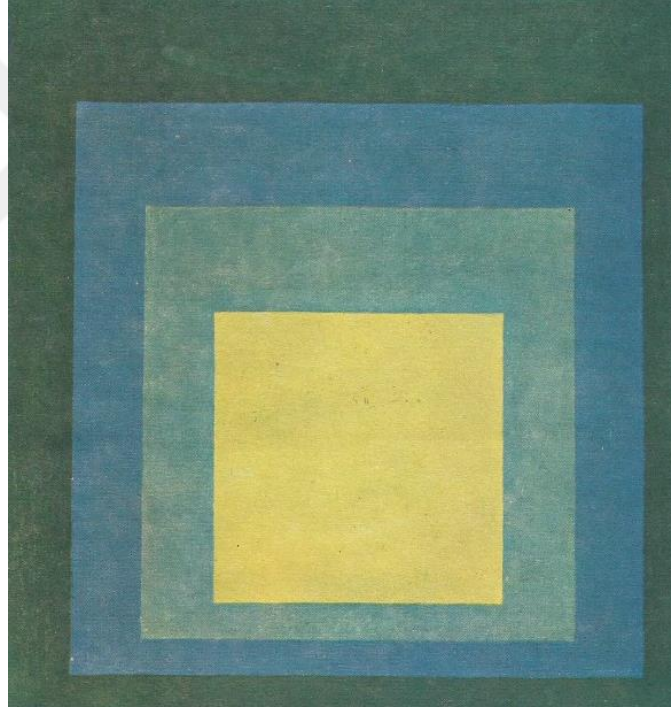
¹²⁵ *Tikel*, 2021, <https://www.google.com/search?q=tikel+ne+demek&oq=tikel+ne&aqs=chrome.0.0i512j69i57j0i512l6j0i271.4679j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (2 Aralık 2021).

“Felsefe terimi; bir türün bütün bireylerine değil de yalnızca bir ya da birkaç bireyine ilişkin olan”.

¹²⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. basım, İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları), 2008, 3. Cilt, s. 1432.

“SUPREMATİZM’ de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir.”

Soyut sanat 1925-1930 yılları arasında, kendisini sanat akımlarından birisi olarak kabul ettirse de, II. Dünya Savaşı'nı takip eden on beş yıllık dönem içerisinde yeni bir parlama göstermiştir. Bu yıllarda Fransa, Danimarka ve İtalya gibi ülkelerde¹²⁷ geometrik soyutlamanın yeni çeşitlenmelerini yapan sanatçılar, çalışmalarına devam etmiştir. Saf geometrik resimlerini, mekandan bağımsız bir derinlikle gerçekleştiren Bauhaus sanatçısı Joseph Albers (1888-1976), kare ve dikdörtgenleri üst üste getirerek, birbirine uygun ve pırıltılı tonları kullanmıştır. Bu yıllarda soyutlamanın çeşitli biçimleri her alanda yaygınlık gösterir. Fakat bu yaygınlık, temelde gerçeklerden yola çıkmayı reddeden bir anlayıştır. Çok yönlü kompozisyonları ile ön plana çıkan Fransız ressam Camille Bryen'in sözü ise bu ifadeyi desteklemektedir: “*Resim yapmak gerçeğin kendisidir; ressam resim yaptığı için düşünmez, konuşmaz ya da herhangi bir şey söylemez*” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, “Soyut Sanat Biçimleri” maddesi).



Resim 4.17. Josef Albers, “*Hicbir yer*”.

¹²⁷ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1.basım, İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1981, 4.Cilt, s.704.

“Fransa’da Auguste Herbin, Danimarka’da Richard Mortensen, İtalya’da Mauro Reggiani” gibi.

1940 yılında ekspresyonizmin devamı olarak ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk, etkinliğini 1970 yıllarına kadar devam ettiren, dogmatik karşıtı bir anlayıştır. Sergilediği bu tutuma karşın *metafizik resimle*¹²⁸ ilgilenen Soyut Dışavurumculuk, bilincin fizikötesi yanını öne çıkartmış ve bilinç-bilinçsizlik arasındaki zıtlığı önemsemiştir. Özellikle sürrealistlerde görülen *otomasyon biçimciliğini*¹²⁹ de uygulayan bu akımın temel felsefesi Jung¹³⁰ felsefesidir. Akımda, soyutlama egemenliğinin yanı sıra bir doğaçlamanın da söz konusu olması, sanatçıların iç birikimlerinin bir yansımasıdır. “Jean Paul Sartre¹³¹ nin varoluşçuluğundan etkilenen bu soyut akımda yüzeysel metalarda boşluk içinde bir değerlendirme söz konusudur”. Soyut ekspresyonistlere göre bir şey ya anlamlıdır ya da anlamsızdır. Bu anlam karmaşası referans doğrultusu olarak kabul edilmektedir (Çelik, 1994: 76).



Resim 4.18. Jean Pul Sartre (1905-1980).



Resim 4.19. C. Gustav Yung (1875-1961).

¹²⁸ Nimet Keser, Sanat Sözlüğü, 2.basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009, s. 210.

“**Metafizik Sanat** 20. yüzyılın ilk yarısında İtalya’da ortaya çıkan, Giorgio de Chirico’nun öncülüğünü yaptığı, Carlo Carra, Morandi ve DePisis’in de bağlı olduğu sanat akımı”.

¹²⁹ Laura Thomson (çev. Ali Berktaş), Ayrıntıda Sanat: Sürrealistler, 1.basım, (Çin)İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 27.

Otomatizm veya Özdevinim: “Bu teknik, çoğunlukla uykusuzluk, açlık veya uyuşturucu ile tetiklenen trans durumunda karalanan bilinç dışı çizgilerden imgeler doğmasına izin veriyordu”.

¹³⁰ Carl Gustav Yung, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung (2 Aralık 2021).

“İsviçreli psikiyatr. Analitik psikolojinin kurucusudur. Derinlik psikolojisinin Sigmund Freud ve Alfred Adler ile beraber üç büyük kurucusundan birisidir”.

¹³¹ Jean Paul Sartre, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre (2 Aralık 2021).

“Ünlü Fransız yazar ve düşünür. Felsefi içerikli romanlarının yanı sıra her yönüyle kendine özgü olarak geliştirdiği Varoluşçu felsefesiyle de yer etmiş; bunların yanında varoluşçu Marksizm şekillendirmesi ve siyasetteki etkinlikleriyle 20. yüzyıla damgasını vuran düşünürlerden biri olmuştur”.

4.2.1.1. Newton'un 1. Yasası Olarak Eylemsizlik ve Uzay Boşluğunun Sonsuzluğu Ardındaki Zaman-Mekan Olgusunun Dışında Yerçekiminin Sıfırlanması

“Siyah, mutlak bir boşluk hissidir. Soyut
boyutun tam ifadesidir.”

Adnan ÇOKER



Resim 4.20. Gazete Haberi: “Adnan Çoker, soyut bir dille somut duygularını yansıtma amacında”.

Adnan Çoker, Paris'teki Goetz¹³² atölyesinde gerçekleştirdiği çalışmalarını 1950'li yılların sonunda tamamlamıştır. Onun 1953 ve 1954 yıllarından itibaren soyut sanat alanında ortaya koyduğu çabalar ise, daima güncel olana işaret etmiştir. Bu anlamda yenilikçi yönünü koruyan Çoker, özellikle yerel mimarının kubbe ve kemer formlarından esinlenmiştir. Sanatçının bu yeni düzen şeması ise 60'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Ele aldığı ışığın gizemli yansıması ile mordan beyaza uzanan degrade renklendirme tekniği, genellikle siyah bir fon üzerinde oluşturulmuştur. Ayrıca sanatçının simetrik şekil oluşumları ile müzikal bir ritim akışına ulaştığı görülmektedir (Tansuğ, 1995: 42-44). Bu ifade, Wolfgang Amadeus Mozart'ın “*müzik notalarda değil aralarındaki sessizliktedir*” sözünü anımsatmaktadır.

¹³² Henri Bernard Goetz, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Goetz (3 Aralık 2021).
“Fransız Amerikalı Sürrealist ressam ve oymacı”.



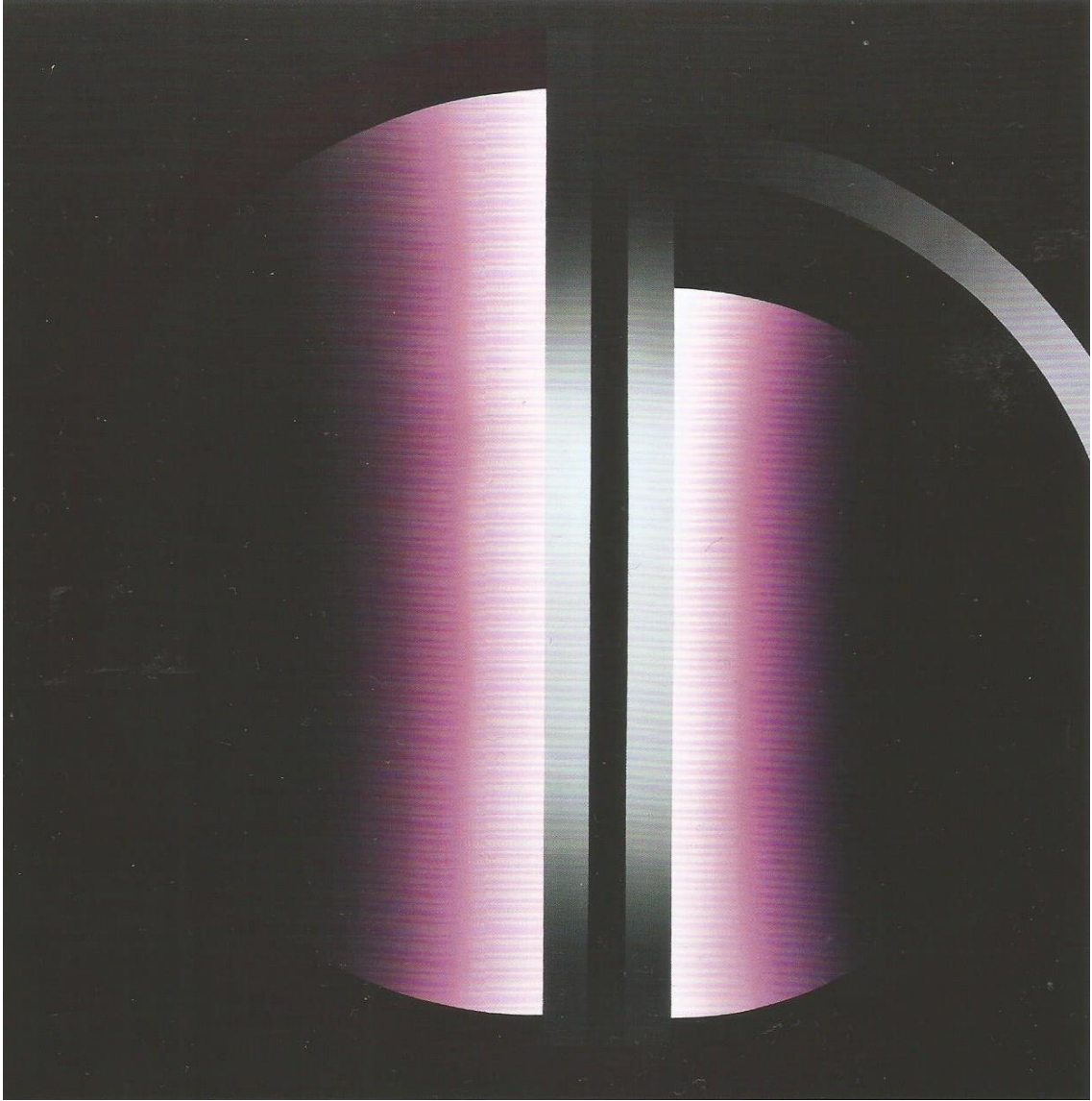
Resim 4.21. Adnan Çoker, “*Soyut*”, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190 x 200 cm.

Geometrik düzenlemenin ön plana çıktığı “Siyah Resimler” de yapısal düzen, mimarinin kendisi olarak simsiyah bir fon ile oluşturulmuştur. Burada kullanılan ışık, dışarıya açılan bir pencere olarak algılanmaktadır. Diğer yandan, dışarıdan içeriye bakılan ve loş karanlık olarak sezilen siyah boşluk, seyirci için bir boşluktan öte, psikolojik zihinsel bir mekan yaratmaktadır. Bu karanlık karşısında kalan izleyici, sanatçının ruhuna dalmaktadır. Mistik ışık ise ne güneşe ne de aya aittir; o yalnızca ruhsal özgürlüğün bir yansımasıdır. Tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, üçüncü boyutu ikinci boyuta çeken ve aynı anda dengeyi sağlayan bir etmendir. Işığın karanlıkla olan zıtlığı her ne kadar duygusal bir atmosfer oluştursa da, plastik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturmaktadır.¹³³

Sanatçının siyah fon kullanımı, aynı zamanda sonsuzluk hissini çağrıştıran ve izleyici için düşünce alanı yaratan bir unsurdur. Buradaki derinlik, zamanı ve mekanı izah edilemeyen bir ortamdır. Koyu zemin üzerinde aktif olan ışık, merkezi olmasının yanı sıra degradeler aracılığıyla siyah alana geçişi kolaylaştıran bir araçtır. Parlak bir şekilde yansıyan bu ışık, yavaşça etkisini azaltarak bakışımızı siyah alana yönlendirmektedir, denilebilir.

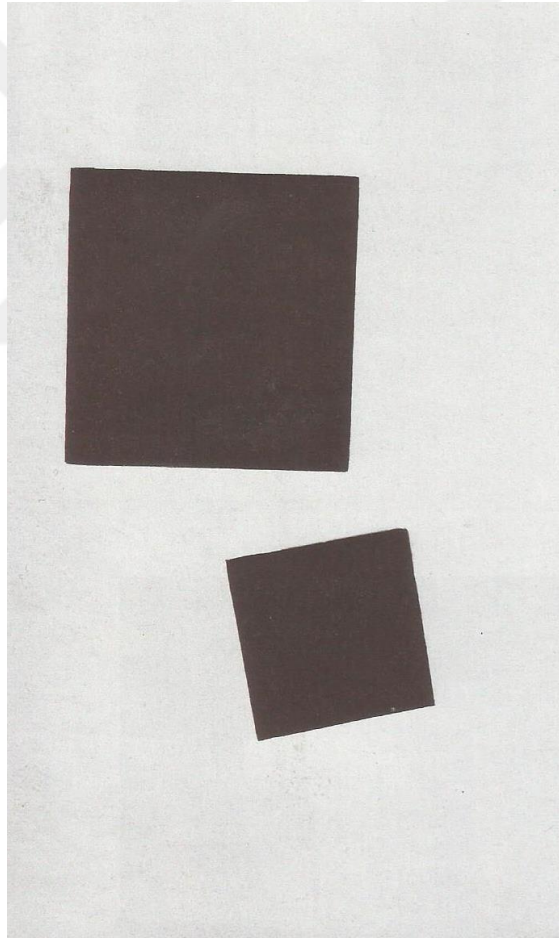
¹³³ Beşiktaş Belediyesi. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**. İstanbul, 2010, s. 228.

Geometrik soyut sanat tarihinde de, bir doruk noktası olarak ifade edilen Adnan Çoker'in yapıtları, özgün ve evrensel olarak kabul edilmektedir. Onun anlatım dili, ressam Malevich gibi bir mekan kurma arayışı değildir. Aksine Çoker, bir deneyim olarak boşluğu ön plana sürmektedir. Duyumsanır ve görünür olan yassılık, onun sanatında artık kavrayış boyutuna dönüşmüştür. Hem cisim hem de soyut olarak algılanan biçimler, kurguyu değil ifadeyi yansıtır; baskın olan kurgu değildir (Sadak, 2017: 7-8).



Resim 4.22. Adnan Çoker, “*L Origine du Monde III*”, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 180 cm.

Adnan Çoker'e göre mekan sorunu tüm problemleri kapsamaktadır. Geometrik izlenimi veren birtakım kalıp biçimler, daimi olarak bir mekanla sarılıdır. Söz konusu mekan, Öklid geometrisinin uzantısı olmayan ve ona ters düşen bir alandır. Burada artık, üçüncü boyuttan ileriye geçen formlar, bilinen bir mekanda değildir; soyut bir mekana geçilmiştir. Sanatçı, bu konu hakkındaki fikirlerini ana hatlarıyla açıklamaktadır: *‘Her ne kadar objeler anıtsal konumları nedeniyle bir şey üzerine oturtulmuş izlenimini veriyorsa da nereye, hangi zamana oturduğu belirgin değildir. O aşılmıştır. Mekanla ilişkili olarak, neden hep siyah diye sorulabilir. Sanatçılara göre mekan sorunu çeşitli dönemlerde çeşitli sembolik ebedi bir mekan duygusunu vermede kullanılıyor. Malevich'in 20. yüzyılda sembolik mekanı beyazdır. Doğada bu mavidir... Atmosfer içerisinde geçince siyahtır. Bence de bu siyahtır. Mutlak olan siyahtır’*.¹³⁴



Resim 4.23. Kazimir Malevich, *‘Dördüncü Boyuttaki Renk Kütleleri’*, 1915, Kartpostal, 17,5 x 11 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi Costakis Koleksiyonu.

¹³⁴ Beşiktaş Belediyesi. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**. İstanbul, 2010, s. 226.

1968 sonrası yaptığı eserleri için Adnan Çoker, “zaman, mekan ve yerçekimi” olmadığını ifade etmektedir. Sanatçının burada ele aldığı sorun aslında, seyirciyi görsel düşünmeye zorlamaktadır; duyu algıları, yaratıcılığına kaynak olmuştur. Göz düşünmeye başlamadan zihinsel etkinlik başlamaktadır. 20. yüzyılda sanata giren özgürlük arayışı, pek çok evrensel sanatçı gibi Adnan Çoker’i de etkilemiştir ve bunun sonucu olarak sanatçı yer çekimini reddetmiştir. Bu konu hakkında sanatçı, şu ifadelere yer vermektedir: “*Yerçekimi insanlar için kurtulunması gereken bir bağıdır. Bu bağ doğal olarak sanatçılar için de geçerlidir. 20. yüzyılda yer çekimli sanatları tam hür görmüyorum. Bundan kurtulmak lazım*”.¹³⁵

Çoker, kullandığı siyah fon aracılığıyla bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Aynı zamanda bu alan, hareket eden bir cismin ya da duran bir cismin, içerisinde olduğu hareket durumunu koruma eğilimine işaret eden bir uzay izlenimi vermektedir. Cisimlerin burada koruduğu hareket durumları “Eylemsizlik ya da Atalet” olarak ifade edilen ve Newton tarafından kabul edilmiş 1. Hareket Yasası ile açıklanabilir. Buradaki uzay, maddenin içerisinde hareket edebileceği ya da sabit kalacağı bir boşluktur.



Resim 4.24. Adnan Çoker, “*Mor Ötesi Boşluk*”, 1980’ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 130 cm., Hasan Yelmen Koleksiyonu.

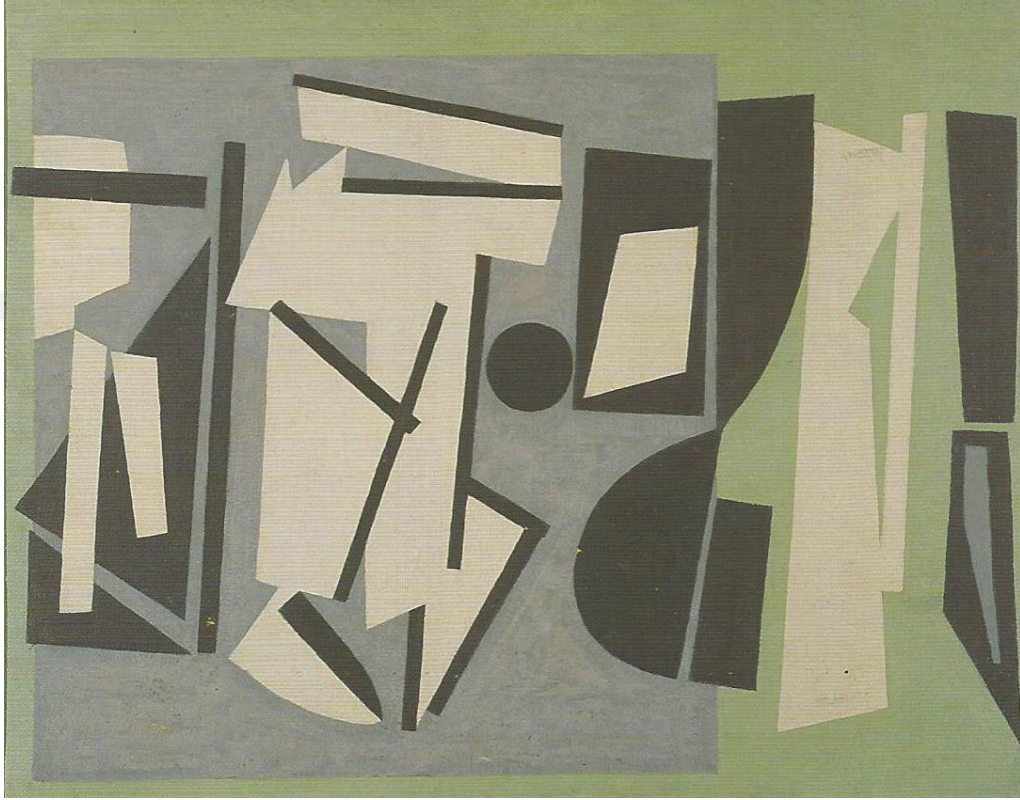
“*Eğer, maddenin içine doğru hareket edebileceği dış bir uzay yoksa, hareket nasıl mümkün olacaktı?*” (Westfall, 2015: 53).

¹³⁵ Beşiktaş Belediyesi. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**. İstanbul, 2010, s. 330-331.

4.2.1.2. Uzay Bilimi Açısından Geometrik Kurgular ve Andre Lhote Etkisi

‘‘Bir sanat eseri asla tamamlanmaz. Daha önceden sorulan bir soruyu cevaplar ve yeni bir soru sorar.’’

Robert ENGMAN



Resim 4.25. Cemal Bingöl, *‘‘Pentür’’*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 67 x 87 cm., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

İlk resim derslerini Eşref Üren atölyesinden alan Cemal Bingöl, 1948’de Paris’e giderek Andre Lhote atölyesinde çalışmıştır. Sanatçının erken dönem çalışmalarına bakıldığında Üren’in etkileri açıkça görülmektedir. Bu dönemde figüratif çalışmalarını sürdüren sanatçı, 1948 sonrası çalışmalarında ise geometrik soyutlamalara yönelmiştir. Onun Paris’te yapmış olduğu geometrik kurgu denemeleri, Lhote etkisiyle başlamıştır. Bu dönemde geometrik figürler kurgulayan sanatçı, sonrasında tamamen özgür bir anlatım diline ulaşmıştır. Sanatçının salt resimsel öğeler ve bu öğelerin birbiriyle olan ilişkileri doğrultusunda kurguladığı kompozisyonlarında rengi özgürce kullandığı görülmektedir. Eserlerinde özellikle birbiri üzerine bindirilen dörtgenler ve birbirini kesen dörtgenler ön plana çıkmaktadır (Erdemci ve diğerleri, 2007: 120).

Sanatçının “Pentür” eserinde, açık yeşil olan en arka plan üzerinde oluşmaya başlayan katmanlar, birbiri üzerine binerek adeta seyirciye doğru yaklaşmaktadır. Gri plan, yeşil plan sonrasında gelen en büyük ikinci plandır. Bu alana dikkatle bakıldığında, sanatçının gri rengini çok yoğun sürmediği ve saydam bir etki bıraktığı görülmektedir. Her iki ana plan bağlantılarını sağlayan siyah ve kırık beyaz tabakalar, yığılma etkisi gösterirken, diğer yandan dengeli bir yayılma göstermektedir. Özellikle siyah olan katmanlar ise, kimi zaman derinlik algısına yol açmaktadır. Dolayısıyla yeşil alandan izleyiciye doğru katmanlaşan yapı, aksi yöndeki siyah derinlik alanlarına doğru ilerleyerek bu zıtlıkla güç kazanmaktadır. Ayrıca siyah ve beyaz tabakalar yer yer şerit şeklini alırken, özellikle birbirlerini destekleyen açılarla konumlandırılmıştır.

Her ne kadar sınırları belirli bir alan olarak görünse de, kompozisyon alanı içerisinden izleyiciyi derinliğe doğru çeken siyah alanlar, ışığın olmadığı sonsuz bir uzay boşluğu olarak farklı bir boyut oluşturmaktadır. İki boyutlu olarak görülen kompozisyon yapılanmasında, siyah alanlar, üçüncü boyuta açılan ve içerisinde sayısız unsuru barındırabilecek bir geçit görevindedir. Zemin ve boşluk algısı, mekan ve mekansızlık hissinin karşılığı şeklindedir, denilebilir.

Uzayda araştırmalar yapan ve uzayı inceleyen bir bilim dalı olarak *uzay bilimi*, özellikle astronotik sorunlarının teknik açıdan incelenmesi bakımından 20. yüzyılın başlarında hız kazanmıştır. I. Dünya savaşının başlangıcında barutlu füzeler kullanan uzay bilimi araştırmacıları, II. Dünya savaşından sonra yapay uydular geliştirmiştir. Özellikle S.S.C.B. ile A.B.D. ‘uzay yarışına’ girmişlerdir [*Gelişim Hachette Ansiklopedisi*, “Uzay Bilimi” maddesi].

II. Dünya savaşının sona ermesinden (1939-1945), üç yıl sonrası (1948), Cemal Bingöl’ün geometrik soyutlamalara yöneldiği ve sanatında tümüyle özgür bir anlatım diline ulaştığı bir dönüm noktasıdır. 20. yüzyıl ile ilerleme kaydeden uzay çalışmaları ve yıkıcı savaş dönemlerine tanık olan insanlığın sanat anlayışında oluşan parçalanma duygusu ve özgürlüğe yöneliş, adeta evrensel bir algı olarak biçim kazanmıştır.

4.2.1.3. Üçgen, Kare ve Daire Gibi Formlar Hakkında Soyut Araştırmalar: Matematiğin Sanatı, Metafiziğin Matematiği, Helis ve Möbius Deneyleri



Resim 4.26. Ferruh Başağa, “Üçgenler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 70 cm., Özel Koleksiyon.

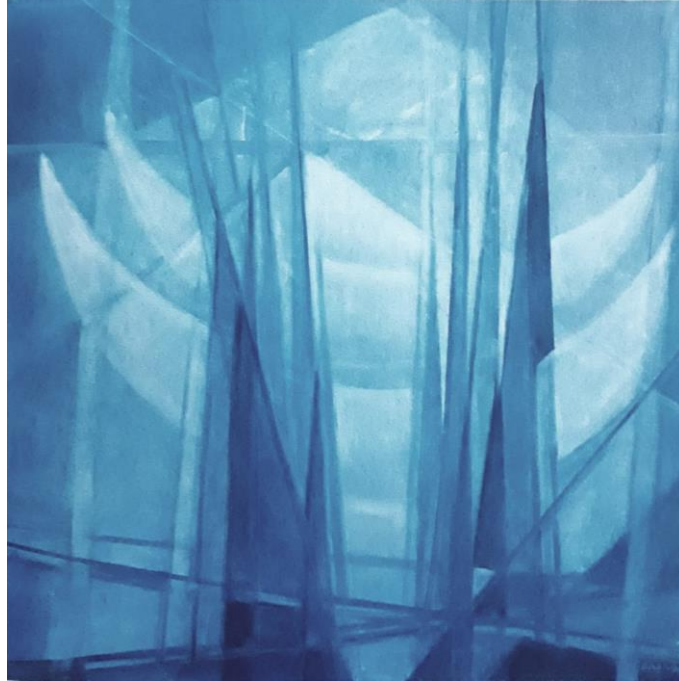
Üçgen, dörtgen, kare ya da dikdörtgen gibi elemanların, kenar ve açı ilişkilerinin önceden saptanması özelliği, bu elemanların kompozisyonundaki konumlarının geçerliliğini sürdürmektedir; özellikle çağdaş soyut sanatta “geo-art” adı altında minimize edilen boyutlarda yeniden ortaya çıkması ise, temel disiplin olma özelliğini korumaktadır. Diğer yandan renk parçalarının kompoze edilmesiyle de, geometrinin aşınmayan bir discipline sahip olduğu görülmektedir. Bu anlamda geometri estetiği, sanatçıların yaratım felsefesinde köklü bir yer edinmiştir. Sanatın matematiği, sanatın geometrisi olarak ifade edebileceğimiz bu anlayış, organize değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Fazlalıklardan arındırılan ve göze hoş gelen bu yeni düzenlemelerde özellikle ön plana çıkan, <boşluk ve yüzey ilişkisi> sorunlarının gündeme gelmesidir (Özsezgin, 2007: 7-8).

Sanatçı Ferruh Başağa, kendisiyle yapılan bir görüşmede “düşünerek üreten” bir sanatçı olduğunu ifade etmiştir. Akademi eğitiminde, biçimci görüşünü benimsediği Zeki Kocamemi ve sonrasında Cezanne resminin soyutlayıcı etkileri ile araştırmaya başladığı bu süreç, çalışmalarındaki düşünceye dayalı irdeleyici özelliğini yansıtmaktadır. “*Başağa’nın resimlerinde, düz ve eğri çizgilerin oluşturduğu formlar, aritmetik yapılmasına olanak veren rasyonel ya da doğal sayılar gibidir. Çarpmaya, bölmeye ve toplamaya olanak veren bu sayılar ne kadar çoksa, Başağa’nın resimlerini biçimlendiren geometrik formlar da sonsuza*

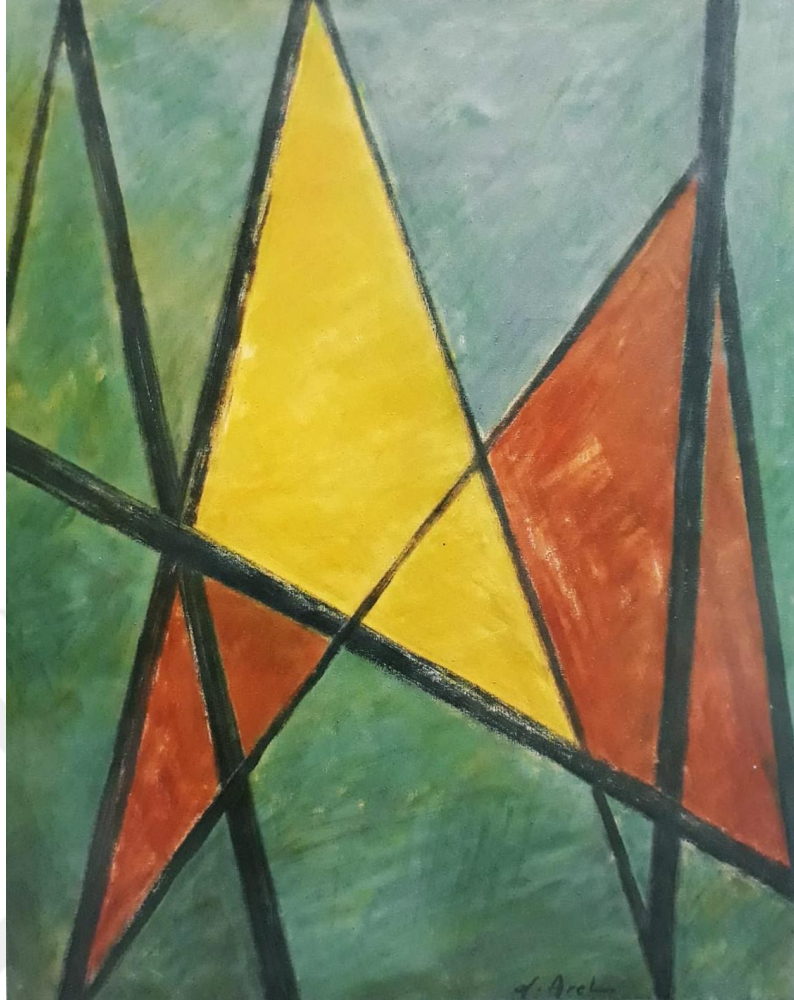
kadar üretilebilecek olanaklara öylesine açıktır. Örneğin bir üçgen, içinde yer aldığı kompozisyonun gerekleri doğrultusunda yeni üçgene-üçgenlere dönüşür. Bir eğri, bir başka eğri çizginin oluşumunu hazırlayacak bulgu olanakları doğurur'' (Özsezgin, 2007: 8).



Resim 4.27. Ferruh Başağa, “*Kompozisyon*”, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 x 272 cm., Nahit Kabakçı Koleksiyonu.

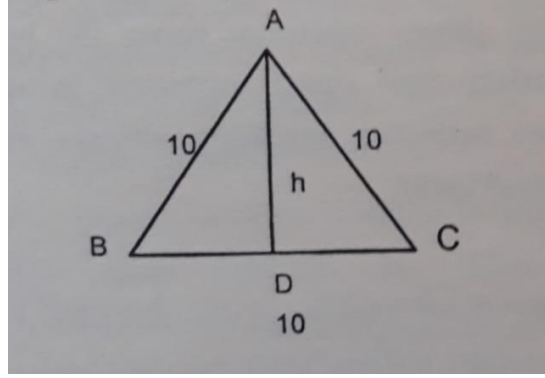


Resim 4.28. Ferruh Başağa, “*Kompozisyon*”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98 x 100 cm., Nazlı-Cem Erez Koleksiyonu.



Resim 4.29. Şemsi Arel, “Üçgenler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 65 cm., Özel Koleksiyon.

İbrahim Çallı’nın öğrencisi olan ressam Şemsi Arel, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olduktan sonra Harp Akademisi Film Merkezi’ne ressam olarak atanmıştır. 1949’da Paris’e giden ressam, Andre Lhote, Fernand Leger ve Jean Metzinger atölyelerinde çalışmış ve 1950’de Türkiye’ye dönmüştür. Paris’e gitmeden önce izlenimci anlayışın etkisinde olan sanatçı, daha sonra Kübizm’e yönelmiştir. Düz çizgilerin yanında eğri çizgilere de yönelen Arel, 1950’lerin sonlarına doğru soyutlamaya yönelmiştir. Ressamın sanat anlayışına bakıldığında, hem modernî esas alan hem de geleneksel içerektan beslenen bir çerçevede yer aldığı görülmektedir. Özellikle eserlerinde oluşturduğu form zenginliği, hat sanatından kaynaklanmaktadır ve geometrik soyutlama anlayışı ile birleşerek özgün bir anlatım diline ulaşmaktadır (Erdemci ve diğerleri, 2007: 122).

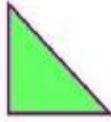


Resim 4.30. ABC eşkenar üçgendir: ‘‘ $AB=BC=CA = 10$ ve $AD=h$ ’’.

• Açılara göre:



Dar açılı üçgen

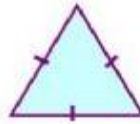


Dik üçgen

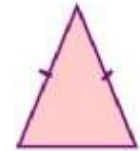


Geniş açılı üçgen

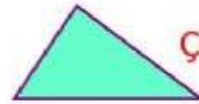
■ Kenarlarına göre:



Eşkenar üçgen



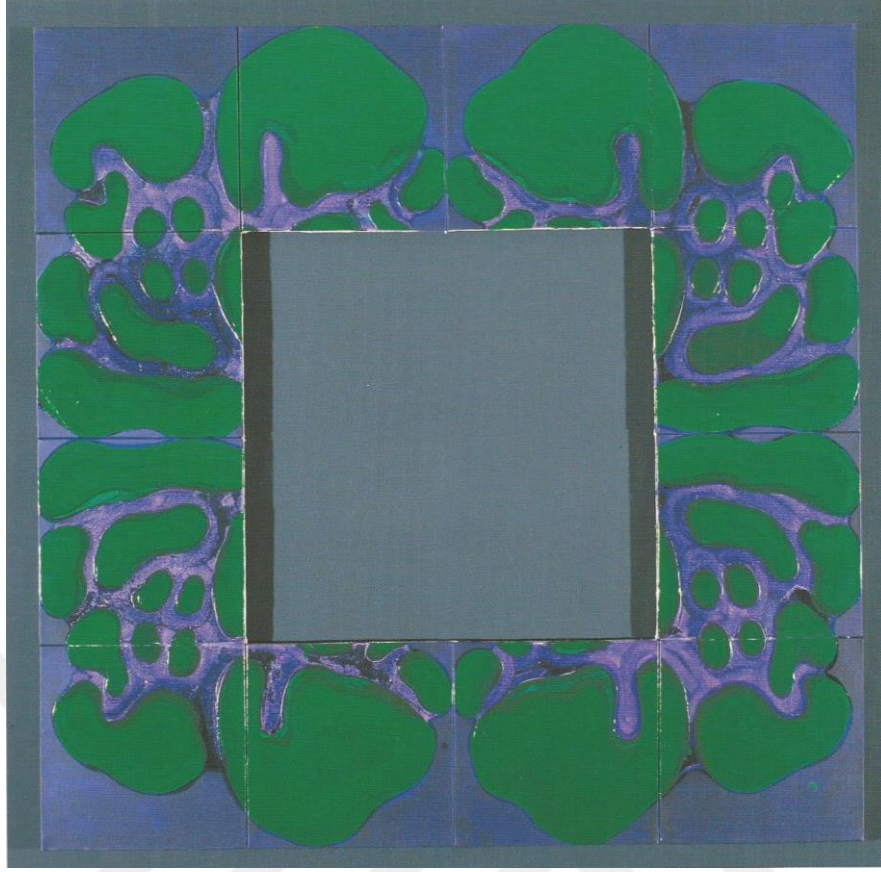
İkizkenar üçgen



Çeşitkenar üçgen

Resim 4.31. Açılara ve kenarlarına göre üçgen çeşitleri.

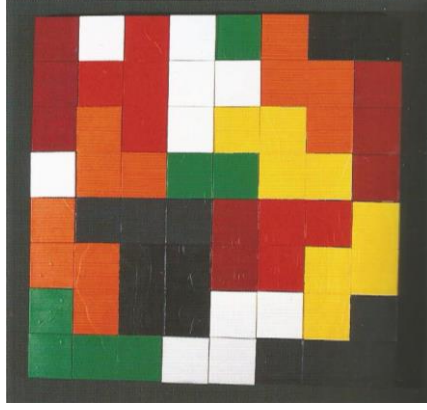
1950’den sonra soyut ve soyutlama deneylerinde köklü bir dönüşüm ve değişim sürecine giren Türk Resmi’nde, Ferruh Başağa ve Şemsi Arel’in çalışmalarında, üçgenlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle Ferruh Başağa, bu konu hakkında birçok çalışma yapmıştır ve bu çalışmalar adeta sanat alanında sanatçının adının üçgenler ile anılması olarak devam etmiştir. Bir üçgen ressamı diyebileceğimiz sanatçı Başağa’nın bu anlayışı ile eserlerine bakıldığında, özellikle matematikte karşılığı olan ve çoğunlukla dar açılı diyebileceğimiz üçgen formları, çok sayıda yan yana veya üst üste gelerek çeşitli renk tonlarıyla dengelenmiştir. Klasik sanat tarihine bakıldığında, Rönesans Dönemi’nde de sanatçılar; üçgen, altın oran gibi bilimsel kaynaklardan veri almıştır. Modern Türk Resmi’nde ortaya çıkan bu arayışlar ise yeniden Batı’ya yönelmenin farklı bir ifadesidir, denilebilir.



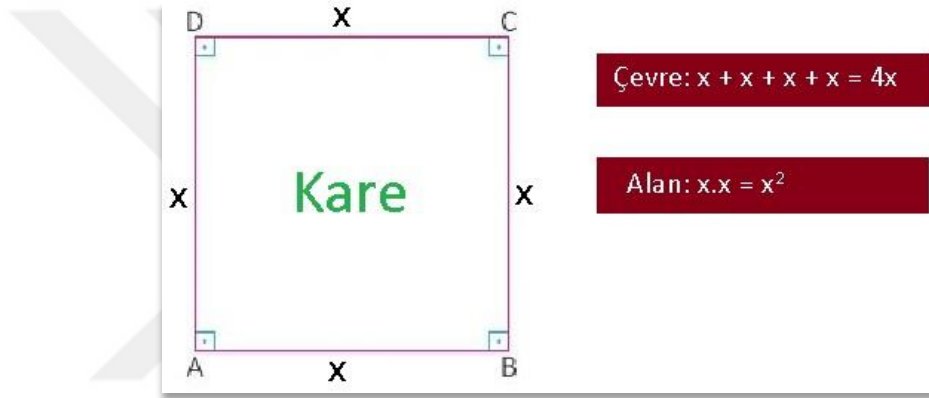
Resim 4.32. Mithat Şen, “İsimsiz”, 1991, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 180 cm., Sanatçı Koleksiyonu.

1981’de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’ndan (MÜ GSF) mezun olan Mithat Şen, ilk resimlerinde sadece siyah ve beyazdan yararlanmıştı. Sanat yaşamının ilk dönemlerindeki bir başka belirgin özelliği ise, açık ve hareketli imgeler kullanmasıdır. Daha sonra bu imgeler hızla gelişerek, insan bedenini anımsatan kapalı ve durağan bir imge halini almıştır. İnsan bedenini biyomorfik biçimlere indirgeyen araştırmalarını kimi zaman tek başına kimi zaman da birimler halinde çoğaltarak ifade etmiştir. “1990’ların başında tuvali eşit kare ve katlarına bölerek, tek bir imgeyi parçalara ayırmış ya da parçaladığı imgeyi yeniden farklı bir düzen içinde bir araya getirmiştir”. 1995 yılında bilgisayar teknolojisinden faydalanarak, parçalanmış bedenleri¹³⁶ ızgara planına oturtmuştur. Onun son dönemlerinde yaptığı beden çalışmaları ise iyice soyutladığı ve eski sıkışık düzenden kurtardığı bir anlatım dilidir. Bu çalışmalar ise, kabartma yöntemi ile sanatçının zeminden koparttığı ve üçüncü boyuta taşıdığı imgelerdir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 412).

¹³⁶ Sanatçının 1995’te “Beden 2. Seri”, 1996’da “Beden 3. Seri”, adlı çalışmaları.



Resim 4.33. Mithat Şen, “*Beden 2*” serisinden *Tetris*, 1996, Tuval Üzerine Akrilik, 160 x 162 cm., Sanatçı Koleksiyonu.



Resim 4.34. Matematikte kare.

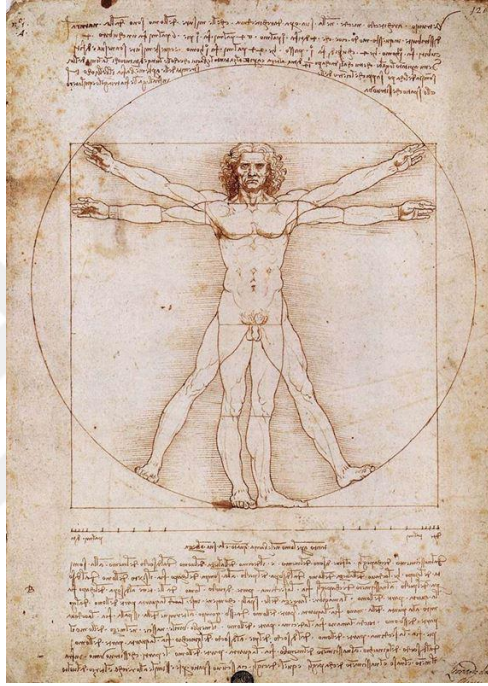
Bir matematik terminolojisi olarak kare, 4 kenarı birbirine eşit ve karşılıklı kenarları birbirine paralel olan (bütün kenarları ve açıları birbirine eşit olan) düzgün dörtgendir. Dört açısı da 90 derece olmak üzere iç açıları toplamı 360 derecedir. Köşegenlerin kesiştikleri nokta karenin ağırlık merkezidir ve köşegenlerin kesişme noktaları da 90 derecedir. Böylece köşegenler birbirini dik ortalamaktadır. Karenin 2 tane köşegeni bulunmaktadır.¹³⁷

İnsan üzerindeki etkilerine bakıldığında kare, güven duygusu uyandıran ve değişmezliği ifade eden bir şekildir. Gözün hareketini sabit kılması açısından hareket duygusu uyandırmaz ve durağanlığı temsil eder. Büyük bir karenin kendi içerisinde karelere bölünmesi ile ortaya çıkan eşit birimler, sosyal adaleti temsil etmektedir. Kare, keskin köşeleri ile daima güçlü ve dengelidir. Eni ve boyu birbirine eşit olan bu şekil, gözümüz

¹³⁷ Kare, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kare> (31 Aralık 2021).

tarafından eni uzun olarak algılanmaktadır. Bunun sebebi ise, insanoğlunun dikey boyutu basık algılama eğiliminden kaynaklanmaktadır. Sanatçılar genellikle bu yüzden kare kullanımında, karenin kenarlarını eşit çizmemektedir. Aynı zamanda karenin kontrol etme ile de yakından bir ilgisi bulunmaktadır.¹³⁸

Mithat Şen’in ilk dönemlerinde yaptığı eserlerine ve sonraki dönemlerine bakıldığında, geliştirdiği anlatımının durağan olarak nitelendirilmesinin temel sebebi, çoğunlukla kareye dayalı deneyler yapmasıdır, denilebilir.



Resim 4.35. Leonardo da Vinci tarafından çizilen “*Vitruvius Adamı*”.

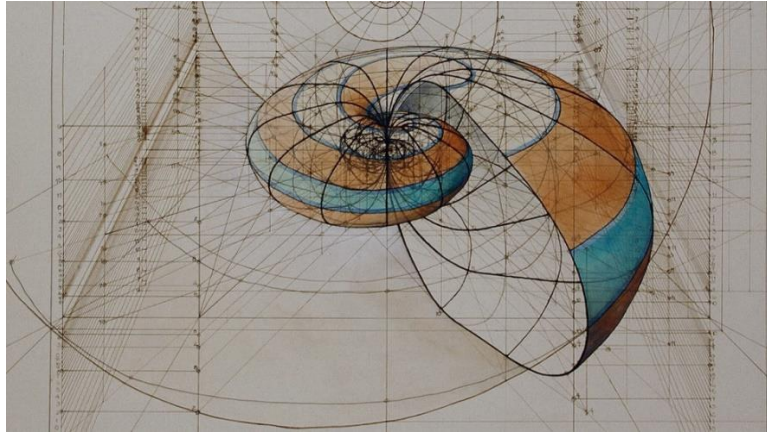
“Vitruvius Adamı”, Leonardo da Vinci’nin, Roma İmparatorluğu döneminde yaşamış mimar Marcus Vitruvius Pollio tarafından oluşturduğu bir kitap serisi hakkında çalıştığı ünlü bir eskizidir. Aynı zamanda mühendis ve düşünür olan Vitruvius’un görüşüne göre, kolları ve bacakları açılmış bir insan, kare ve daire içerisine sığmaktadır ve figürün merkezinde göbek deliği yer almaktadır. Vitruvius’un bu varsayımını görselleştirmiş olan Leonardo, kendisinden önce ve sonrakiler arasında, bu varsayımı en iyi şekilde resmeden sanatçı olarak kabul edilmiştir.¹³⁹

¹³⁸ Geometrik Şekillerin Felsefesi, 2018,

<https://www.bilimkurgukulubu.com/genel/inceleme/geometrik-sekillerin-felsefesi/> (31 Aralık 2021).

¹³⁹ Vitruvius Adamı – Leonardo da Vinci, 2021, <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami> (31 Aralık 2021).

Tarihten bugüne, bilim insanları ve sanatçılar, doğaya karşı duydukları ilgi ile ön plana çıkmıştır. Bir matematikçinin hayal gücü ve matematiksel araçları ile bir sanatçının hayal gücü ve resim araçları, onların doğa hakkında çeşitli deneyler oluşturmalarına sebep olmuştur. “*Sanatçı betimlemeler yapar, metaforlar kullanır; bilim adamıysa sayılarla matematiği*”. Genel doğa yasalarına fazlaca ilgi duyan bilim adamına karşılık sanatçılar, kompozisyonun bütününe ilgi duymuştur. Matematiğin doğasında bulunan güzellik ise, yalnızca matematikçiler değil, fizikçiler tarafından da kabul edilmiştir. Buna *matematiğin estetiği* denilmektedir. Simetri, oran ve perspektif her koşulda ölçülmesi mümkün olan matematiksel ifadelerdir. Dolayısıyla sanatın da ölçülebilir tarafları vardır ve matematiksel olarak ifade edilebilir. Matematiksel olarak ifade edilebilen bu simetri, “doğanın sayıları” nı barındırdığı için *matematiğin estetiği* alanını temsil eder. “*Bu kavramlarla ilgili ölçümler, matematiğin çeşitli uzmanlık alanlarında formüle edilir*”. Fibonacci¹⁴⁰ dizisiyle elde edilen “altın oran”¹⁴¹ sayesinde, üç yüz yıl sonra Leonardo da Vinci tarafından *De divina proportion*e kitabındaki şekiller çizilmiştir. “*Ancak, bilimle sanatın bütünleşmesi, sadece Fibonacci’nin matematiği ve Leonardo’nun sanatıyla sınırlı değildir. Leonardo da Vinci’nin ilgi duyduğu olağanüstü çeşitlilikteki alanlarda, mimarlık, astronomi, biyoloji, kimya, jeoloji, mühendislik, matematik, felsefe ve fizikte de bilimle sanat bütünleşir. Leonardo’ya göre bütün bunlar, aynı ağacın dalları, aynı görkemli bütünün, evrenin parçalarıydı*”.¹⁴²



Resim 4.36. Altın Oran, Altın Bölüm, Dinamik Simetri.

¹⁴⁰ Leonardo Fibonacci, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Fibonacci (1 Ocak 2022).

“Pisalı Leonardo (Leonardo of Pisa) veya Leonardo Bigollo Pisano (Pisalı Gezgin Leonardo, 'Leonardo the Traveller from Pisa') olarak da bilinen Pisa Cumhuriyetinden İtalyan matematikçi, Orta Çağ’ın en yetenekli Batılı matematikçisi olarak kabul edilir”.

¹⁴¹ “Altın Bölüm” ya da “Dinamik simetri” de denilir.

¹⁴² Atalay, Bülent. **Matematik ve Mona Lisa: Leonardo da Vinci’ nin Sanatı ve Bilimi**. 1. Basım. İstanbul: Albatros Yayınları, 2006, s. 31-32.

Galileo, ‘‘Doğanın Dili’’ olarak isimlendirdiği şeyi öğrenmemiz durumunda evrenin daha anlaşılabilir olabileceğini ileri sürmektedir. ‘‘Her zihne kendisini kabul ettirebilen rasyonel doğruları verebilecek bir bilgi tarzı sayesinde <şeylerin özüne> erişebileceğimizi açıklar’’. Bu mutlak ve ideal bilgi anlayışı, daha önce yazılan kitaplar, öğretilen teoriler ya da dünyanın gözlemlenmesi değil, matematiktir. ‘‘Denklemler aracılığıyla küçük sayıda anlamlı değişken arasındaki ilişkileri ifade etmeye olanak veren ve daha sonra deneylerle doğrulanacak veya doğrulanmayacak fiziksel yasaları formüle edebilmemizi sağlayan matematiktir’’.¹⁴³



Resim 4.37. Burhan Uygur, ‘‘*Ruhumun Karanlık Kalan Kan Gölünün Derinliklerine Kurumuş Kolumu Daldırıp, Dibinde Uyuyan Kanlı İnciyi Arayıp Durdum*’’, 1982, Şablon Baskı / Elek Baskı - Serigrafi, 50 x 70 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.

Burhan Uygur, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) Resim Bölümü’nde, 1961-69 arasında, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk atölyelerinde eğitim almıştır. 1970’de Salzburg Yaz Akademisi’nde *Kobra Grubu*’ndan¹⁴⁴ Corneille ile birlikte çalışmıştır. Yaşam, ölüm ve ölümsüzlük kavramları içerisinde süreklilik anlayışını vurgulayan sanatçı, soyut ve figüratif öğeleri bir arada kullanarak resimlerinde iç dünyasını yansıtmıştır. Uygur’un çizgi ve renk kullanımına bakıldığında, şiirsel ve düşsel bir dil

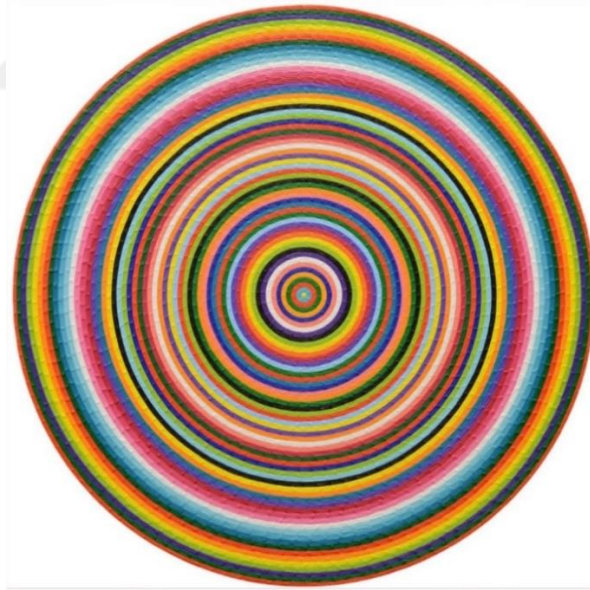
¹⁴³ Klein, Étienne. *Evrenin Kökeni Üzerine*. 1. Basım. İstanbul: Bgst Yayınları, 2018, s.27.

¹⁴⁴ *Cobra Sanat Grubu*, 2020, <https://delphipages.live/tr/gorsel-sanatlar/boyama/cobra-art-group> (7 Ocak 2022).

‘‘Cobra, Adı, üyelerinin evleri olan üç kuzey Avrupa şehrinin –Kopenhag, Brüksel, Amsterdam- ilk harflerinden türetilen dışavurumcu ressamlar grubu’’.

kullandığı görülmektedir. Resim yüzeyi olarak kullandığı malzemeler ise çok farklı nesneler olmakla birlikte, kimi zaman bir sigara paketi veya bir antetli zarf bile onun için sanat dilini yansıtabileceği, üzerine desen çizdiği öğeler haline gelmiştir. Yağlı pastel kullanımında da çoğunlukla parmaklarını kullanan ve yüzeye rengi bu şekilde yayan sanatçı, her zaman bireysel anlatıma olan inancını korumuştur. Desenlerinde ve resimlerinde yazıdan faydalanan ressamın eserlerindeki bu yazılar, eserin adı ya da temasına ait bir paragraf haline de dönüşmektedir. Onun sanatı tuvalin sınırlarını aşarak ahşap kapılar üzerinde de yerini almıştır.¹⁴⁵

İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat eğitimini alan ve yüksek lisans derecesini tamamlayan Ekrem Yalçındağ, çalışmalarına 1994-1999 yılları arasında Frankfurt'ta devam etmiştir. İstanbul ve Almanya'da sanat çalışmalarını sürdüren ressamın, genellikle motif ağırlıklı çalışmaları dikkat çekmektedir. Onun matematik ve geometri ile olan ilişkisi şu şekilde ifade edilmektedir: *“Yalçındağ, geleneksel sanatlardaki motif ve süsleme anlayışını çağdaş bir dille yorumlarken, İslam süsleme geleneğinin matematiksel düzen ve geometri ile olan ilişkisine de vurgu yapar”*.¹⁴⁶



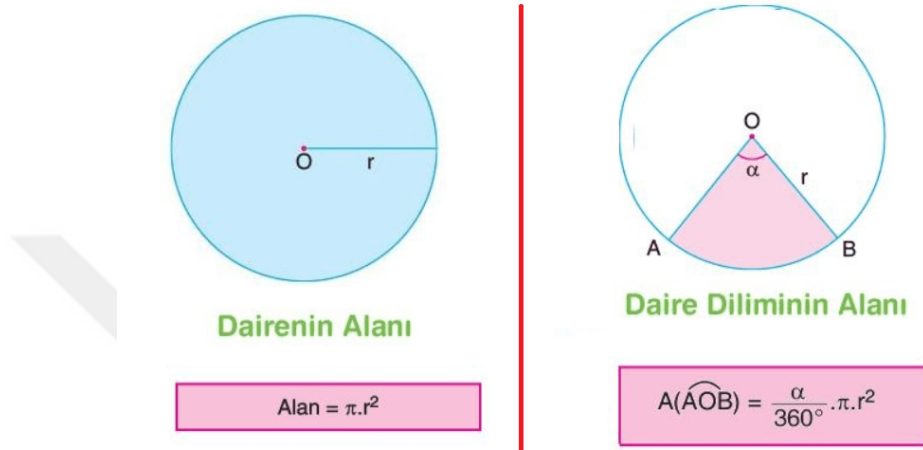
Resim 4.38. Ekrem Yalçındağ, *“Impressions From the Streets”*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Çap: 100 cm., Özel Koleksiyon.

¹⁴⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 3.Cilt, s.1565-1566.

¹⁴⁶ Ekrem Yalçındağ, 2021,

https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/ekremyalcindag_2234_7225648.pdf (6 Ocak 2022).

Ekrem Yalçındağ'ın "Impressions From the Streets" eserine bakıldığında, daire şeklinde olan bir tuval üzerinde çalışmış olduğu görülmektedir. Dairenin merkezine kadar tam tur olarak dönen her renk çemberinin çap uzunluğu kendi içerisinde eşittir. Bu şekilde birbirini etrafında sıralanarak dönüşlerini tamamlayan renk çemberleri en son 100 cm.'lik bir çap ile sonlanırlar. Bu çemberler ile oluşan renkli yüzey, matematikte "içerisi dolu olan çember" anlamındaki dairenin sanattaki yansımasıdır.



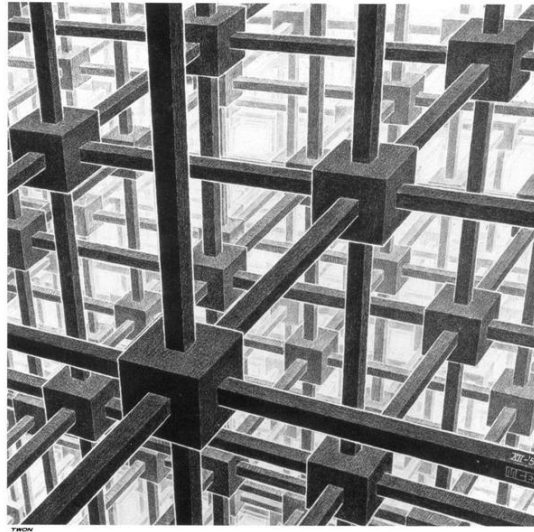
Resim 4.39. Matematikte daire.



Resim 4.40. Ekrem Yalçındağ, "Impressions From the Streets", 2012, Ahşap Tuval Üzerine Yağlıboya, Çap: 150 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 4.41. Ekrem Yalçındağ, “*Schloss Balmoral 4*”, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 200 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 4.42. M.C. Escher, “*Cubic Space Division*”, 1952, Taşbaskı, 26,5 x 27 cm.

“*Dik açıyla kesişen putreller, birbirlerini, her parçası bir küpün kenarını oluşturan eşit uzunlukta parçalara böler. Bu yöntemle boşluk, aynı boyuttaki sonsuz sayıda küplerle doldurulur*” (Escher, 2005: 12).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Bu kitap ilk kez 1959’da basılmıştır.

Ekrem Yalçındağ'ın "Schloss Balmoral 4" eserine bakıldığında, gri ve siyahın tonları ile çalışılmış küpler görülmektedir. Bu çalışması ile matematik ve geometri etkisinde olan bir sanatçıyı, Escher'i hatırlatan (Cubic Space Division) Yalçındağ, kendine has tarzı ile özgünlüğünü koruyarak bilimin etkisinde çalışmalar ortaya koymaktadır, denilebilir.

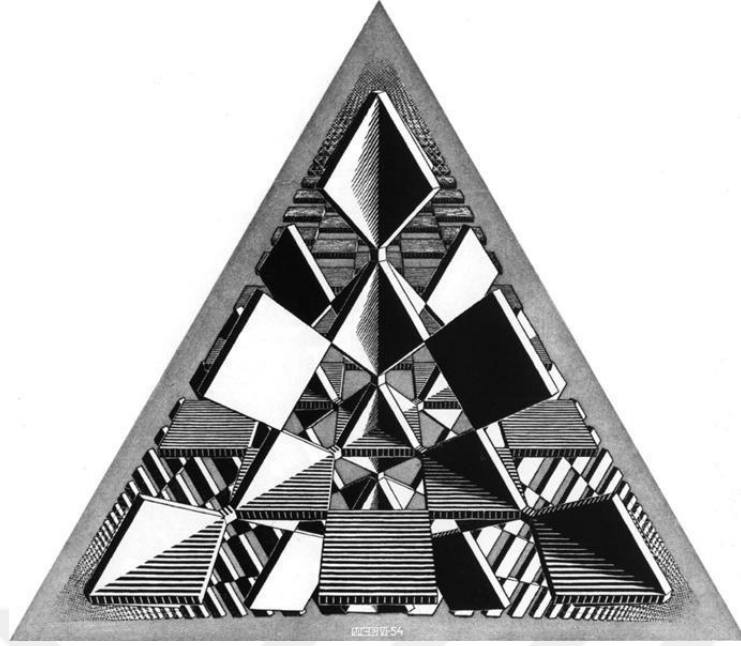


Resim 4.43. M.C. Escher, "Depth", 1955, Üç Kalıpla Yapılmış Ahşap Oymabaskı, 23 x 32 cm.

"Burada da boşluk, kübik olarak bölümlenmiştir. Her balık, hepsi birbirini dik açıyla kesen üç sıra balığın kesişme noktasındadır" (Escher, 2005: 12).

1898 yılında, ailesinin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelen Escher, küçük yaşlardan itibaren resim çizmeye başlamıştır. Her ne kadar okul zamanlarında matematik hakkında kendisini yetersiz görse de, önde gelen matematikçiler ileride onun hakkında: "Escher, kendi algıladığı ve oluşturduğu matematiğini yapmıştır ve biz ancak çizdiği sanat yapıtlarından sonra bazı matematiksel yapıları ispatlayabildik" diyeceklerdir.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 42-43. *Popular Science Türkiye'nin izinleriyle.



Resim 4.44. M.C. Escher, “*Three Intersecting Planes*”, 1954, İki Kalıpla Yapılmış Ahşapbaskı, 32,5 x 37,5 cm.¹⁴⁹

“Üç düzlem birbirini dik açıyla kesiyor. Düzlemler kare biçimli parçalarla ve aralarında aynı sayıda bırakılmış boşluklarla gösterilmiştir. Her düzlem, perspektif içinde kaçış noktasına doğru uzanıyor ve sonunda üç kaçış noktası, eşkenar üçgenin köşeleriyle çakışıyor” (Escher, 2005: 12).

Escher’in sonsuzluk, düzlemsel bölgeyi simetrik, eş ya da benzer yapılarla döşemek hakkında zamanla takıntıları oluşmuştur ve günlerinin çoğunu bu konular üzerinde çalışarak geçirmiştir. Sanatçı bu yoğun çalışma temposu içerisinde, matematik konusunda eksik olduğunu fark ederek dönemin ileri gelen matematikçileri¹⁵⁰ ile yazışmalar gerçekleştirmiştir. Özellikle matematikçi Polya’nın düzlem çizimleri, sanatçıyı çok mutlu etmiştir. Aklında pek çok soru olan Escher zamanla, incelikle çalıştığı çalışmalarını sayesinde önemli ilerlemeler gösterir ve “matematikte cebirsel olarak yapılabilen birçok çizimi görselleştirmeyi başarır”.¹⁵¹

¹⁴⁹ Escher’in “*Sınırsız Boşluklar*” serisi üç eserden oluşmaktadır:

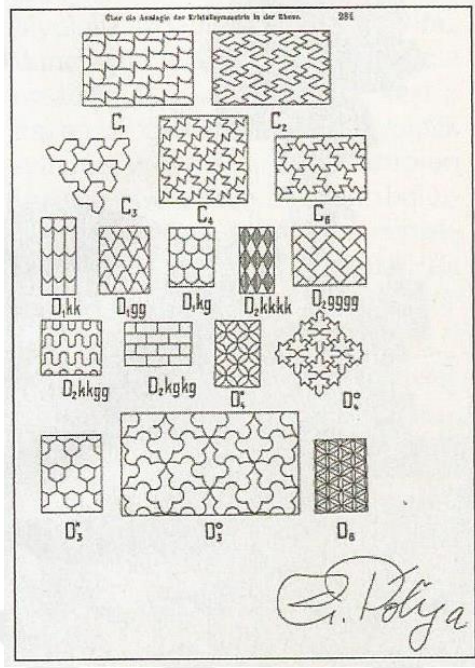
Resim 2.142. “*Cubic Space Division*”

Resim 2.143. “*Depth*”

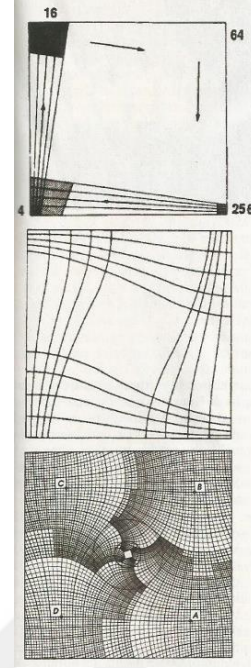
Resim 2.144. “*Three Intersecting Planes*”.

¹⁵⁰ “O sıralarda çizim konusunda ünlü iki matematikçi olan Haag ve Polya’nın makalelerinden etkilendi”.

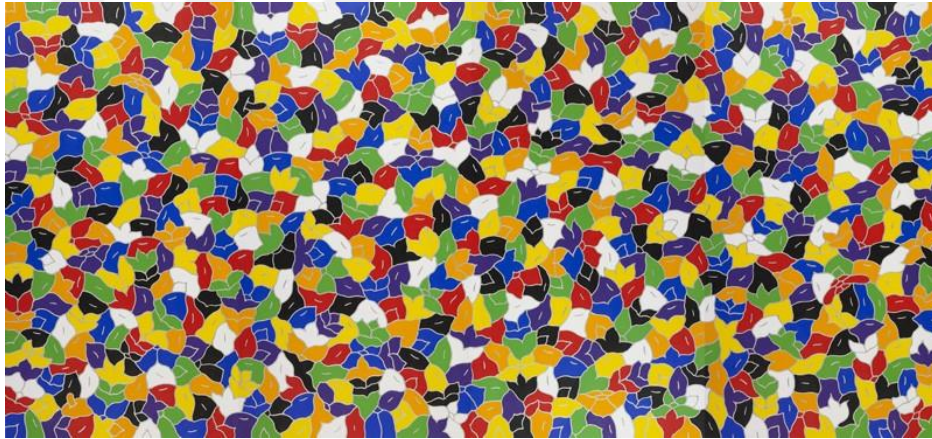
¹⁵¹ Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 43. **Popular Science Türkiye*’nin izinleriyle.



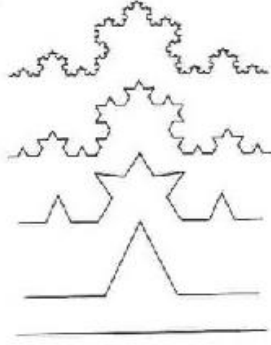
Resim 4.45. ‘Sembollerin anlamını bilmeyen Escher’i en çok etkileyen Matematik makalesi – G.Polya 1924’.



Resim 4.46. ‘Escher’in çizimlerinde Doğrusal ve Eğrisel Grid Oluşturma Aşaması’.



Resim 4.47. Ekrem Yalçındağ, ‘*Kontrastlar*’, 2010-2011, Alüminyum Üzerine Akrilik, 365 x 780 cm., Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu (Uzun Süreli Ödünç).



Resim 4.48. Fractal Geometri.

“Fractal geometri, sonu olmayan kendini tekrar eden matematiksel şekillerin geometrisidir. Temelde doğal biçimlenmelerden yola çıkılarak tanımlanmaktadır. Fractal boyut şeklin/ dokunun tekrar edebilme dercesidir”.¹⁵²



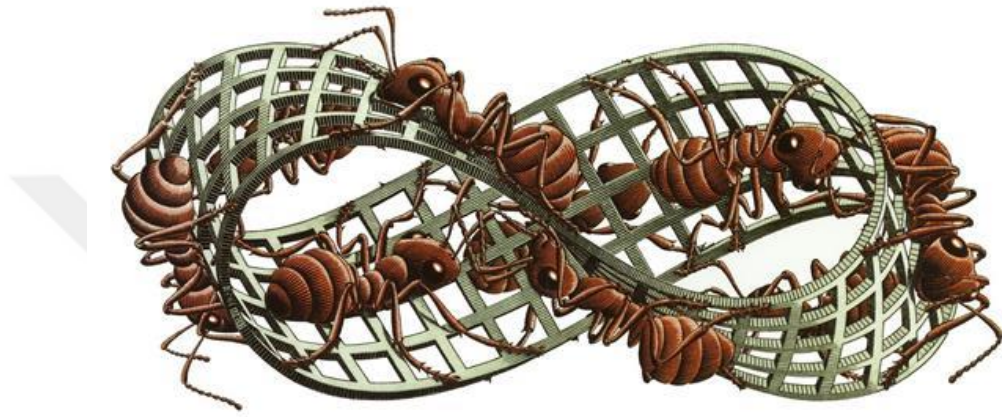
Resim 4.49. Ekrem Yalçındağ, “*812 Mal Hutton*”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm., Özel Koleksiyon.

Escher’in araştırmalarını derinleştiren konu, genellikle aklındaki sorular olmuştur. “Kafasında iki temel soru vardır: Düzgün olan ve olmayan şekillerle bir alanı kaplamak nasıl sağlanır?”.¹⁵³ Bu sorudan yola çıkılarak Ekrem Yalçındağ’ın “İsimsiz” ve “812 Mal

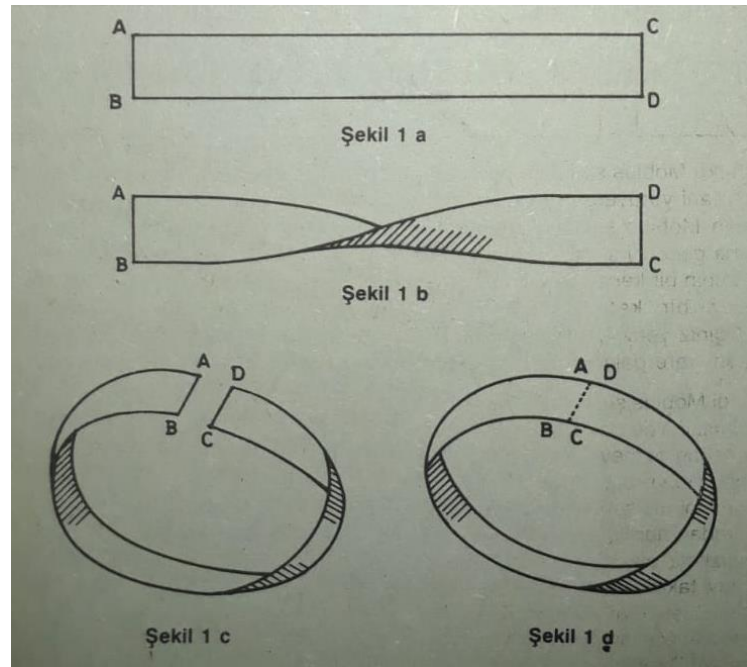
¹⁵² Space Syntax Mekan Dizini mim 384 mimarlıkta biçimbilimsel çalışmalar, 2021, <https://slidetodoc.com/space-syntax-mekan-dzn-mim-384-mimarlıkta-biimbilimsel/> (8 Ocak 2022).

¹⁵³ Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 43. *Popular Science Türkiye’nin izinleriyle.

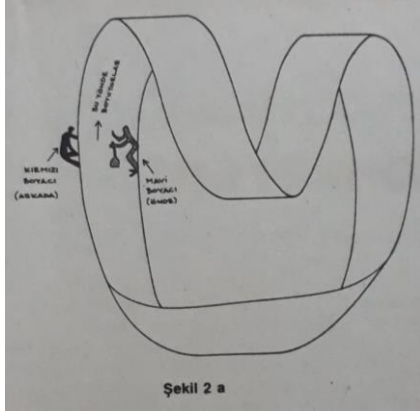
Hutton'' isimli eserlerinde, aslında düzgün olmayan şekillerle bir alanın kaplanmış olduğu görülmektedir. Sanatçının ''Schloss Balmoral 4'' eserine bakıldığında ise, birbirini tekrar eden küpler, düzgün olan geometrik üç boyutlu şekiller olarak bir alanı kaplamıştır. Bu küpler, resmin dışında da aynı şekilde devam ediyor algısına yol açtığı için, Escher'in özellikle irdelediği konulardan olan sonsuzluk konusuna da işaret etmektedir. Tüm bu resimsel deneylerin matematiksel karşılıkları olması açısından, Ekrem Yalçındağ'ın bilimsel biçimlerin ve araştırmaların etkisi ile eserlerini oluşturduğu söylenebilir.



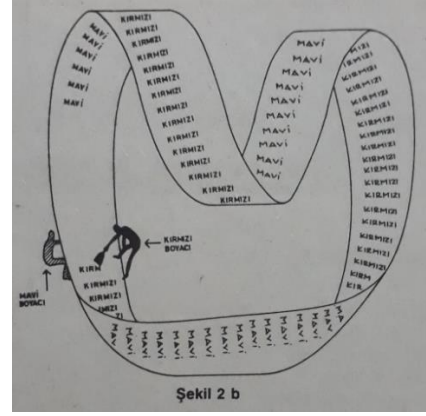
Resim 4.50. M.C. Escher, ''*Moebius Strip II*'', 1964.



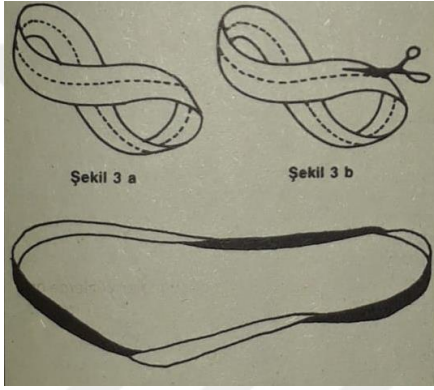
Resim 4.51. August Ferdinand Möbius ve Ünlü Şeridi, *Şekil 1 (a, b, c, d)*.



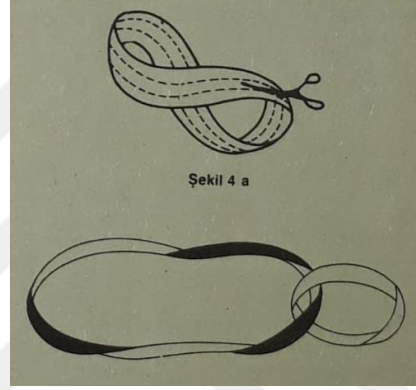
Resim 4.52. Şekil 2 (a).



Resim 4.53. Şekil 2 (b).



Resim 4.54. Şekil 3 (a, b, c).



Resim 4.55. Şekil 4 (a, b).

İki yüzü olduğu şeklinde algılanan Möbius Şeridi, Alman astronom ve matematikçisi August Ferdinand Möbius (1790-1868) tarafından oluşturulmuş bir şerit olup, matematiğin adeta sihirbazlık olarak gösterildiği ünlü bir deneydir. Kağıttan bir şerit olup, matematiğin adeta sihirbazlık olarak gösterildiği ünlü bir deneydir. Kağıttan bir şerit, iki yüze sahipken, Möbius şeridi tek bir yüze sahiptir. Normal bir kağıt şerit 180 derece döndürülerek (Şekil 1 b) AB ile CD kenarı yapıştırılmaktadır; A kenarı D kenarının, B kenarı da C kenarının üstüne getirilmelidir. Bu yöntemle, tek yüzü olan Möbius Şeridi elde edilmektedir. Bu şeridin her iki tarafını boyayan farklı boyacılar (kırmızı-mavi) düşünüldüğünde, boyacılar yer değiştirmeden aynı yüzeyde buluşacaklardır. Ayrıca Möbius Şeridi, yalnızca 1 kenara sahiptir; tek kenarı takip edildiğinde başlangıç yerinin karşısından geçilip yine aynı yere gelmektedir. Eğer şeridin ortasından uzunlamasına bir çizgi çizilirse, çizgi devam ettiği sürece şeridin tek bir yüzü olduğu için hem arka hem de ön tarafları çizilmiş olacaktır. Bu çizgi takip edilerek şerit kesilirse, iki ayrı şerit değil, bir tane şerit elde edilmektedir (ikiyüzlü bir şerit). Şerit hakkındaki bir diğer deneme ise, çizginin orta hattan çizilmesi yerine, üçte birinden çizilmesidir. Bu çizgi dümdüz çizilmeye devam edildiğinde, yan yana iki çizgi

oluşmaktadır ve çizgi takip edilerek şerit kesilmektedir. Böylece iki şerit elde edilir ve büyüğünün iki, küçüğünün ise bir yüzü oluşmaktadır. Sonuç olarak bu nesnenin toplam 3 yüzü olduğu görülecektir.¹⁵⁴

Escher'in 1964'te yaptığı "Moebius Strip II" adlı çalışmasında, matematik deneyine ait olan ve aslında tek yüze sahip Möbius Şeridi görülmektedir. Sanatçı şeridi ızgara şeklinde göstererek aslında tek yüzü olduğunu vurgulamaktadır. Dikkat edilirse karıncalar aynı yüzeyde yürümektedirler ve bu resim matematiğin önemli bir etkisini ifade eder. İlk bakışta fark edilmeyen bu detay ile sanatçı, izleyicinin algısını yanıltmaktadır. Karıncaların hepsinin aynı yönde ilerlemesi ise, şeridin tek yüzü olduğunun bir ipucunu sunmaktadır. Daima yürüyen karıncalar, aynı yönde birbirini takip ederek böyle bir düzlemde sonsuza kadar yürüyebilirler. Böylece sanat, matematik ve algı iç içe biçimlenmiştir, denilebilir.



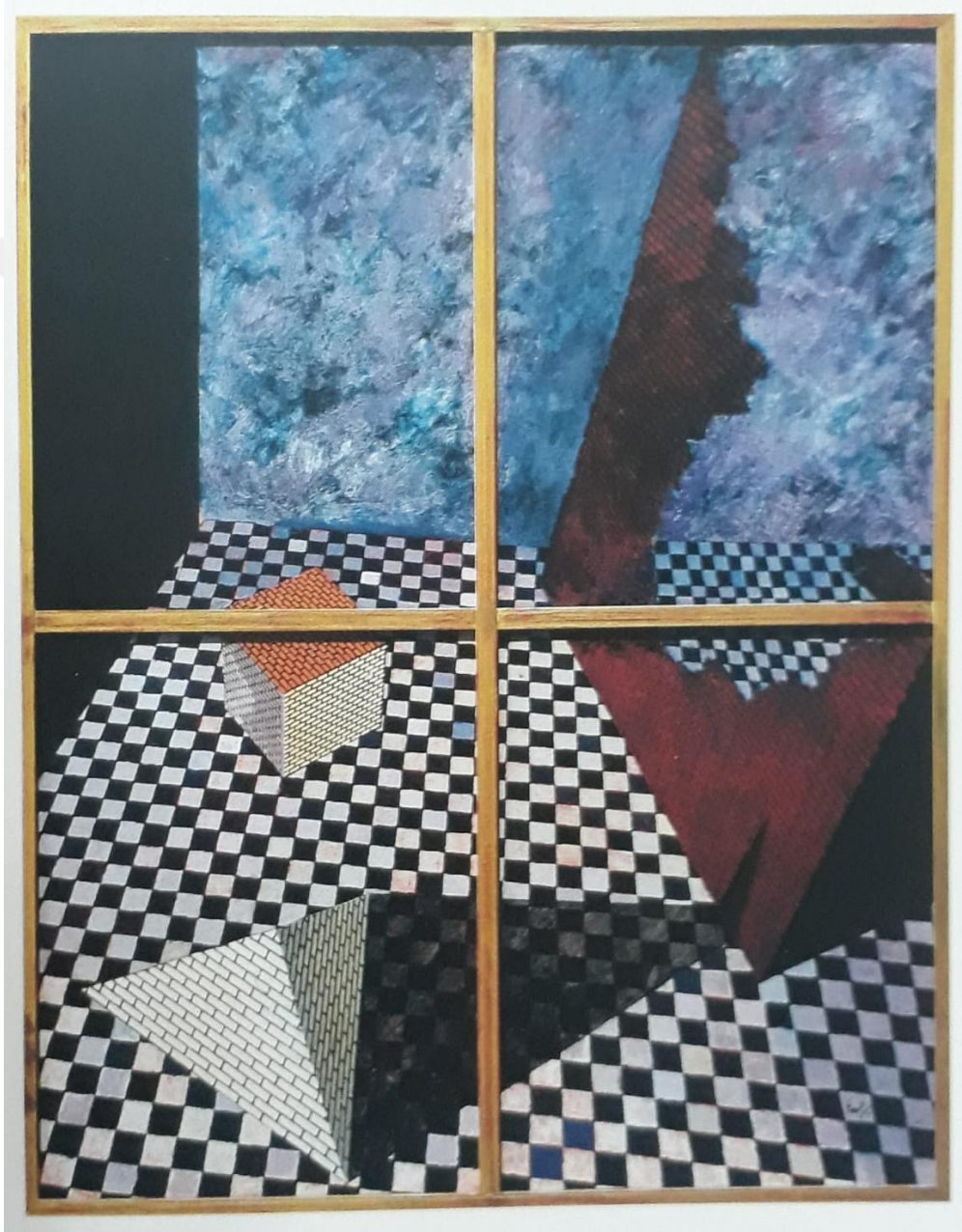
Resim 4.56. Ahmet Oran, "*İsimsiz (Triptik)*", 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 187,5 cm., Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu (Uzun Süreli Ödünç).

1977-80 arasında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Adnan Çoker atölyesinde lisans resim eğitimi alan Ahmet Oran, yüksek lisans eğitimini Viyana'da tamamlamıştır. Sanatçının eserleri, dünyevi hiçbir imgeye işaret etmeyen soyut resimlerdir. "*Başka hiçbir plastik sanat disiplini olmayan, tuval uzamının iki boyutluluğu onun resminin temel ve ateşleyici kaynağıdır*".¹⁵⁵

¹⁵⁴ Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 46-47.

¹⁵⁵ Ahmet Oran, 2021, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1265> (9 Ocak 2022).

Ahmet Oran'ın “İsimsiz (Triptik) eserine bakıldığında, 180 derece döndürülmüş ve sonsuz bir boşlukta süzülmeğe olan şeritler görülmektedir. Bu şeritlerden birisi, eğer uç uca eklenirse, Möbius Şeridi elde edilebilir. Fakat sanatçı burada sonsuzluk kavramını, şeritlerin sayısız olarak bir boşluğun içerisindeki devamlı ahengi olarak deneyimlemiştir. Matematikteki sayıların sonsuzluğu gibi, şeritler sayısız olarak devam eden bir izlenim uyandırmaktadır, denilebilir.



Resim 4.57. Erol Akyavaş, “*Piramit Peyzajlar*”, 1979, Ahşaba Marufle Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 63 x 78 cm., Özel Koleksiyon.

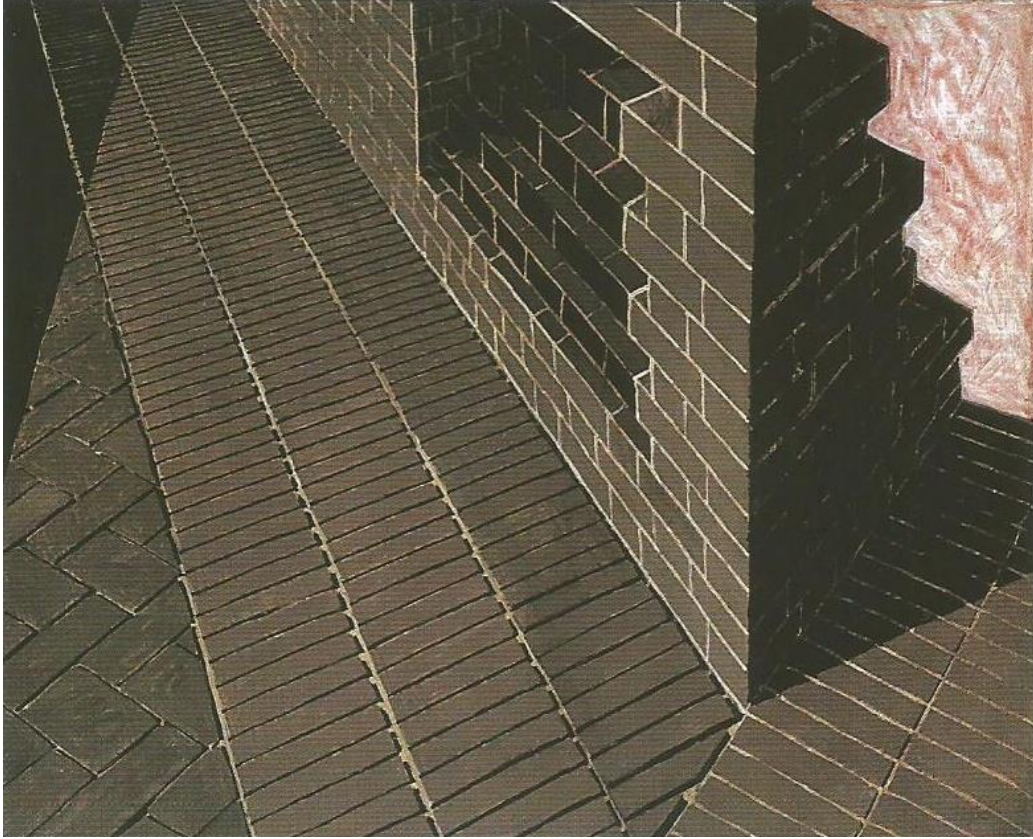
Erol Akyavaş'ın kurgusal bir gerçeklik dili ile ortaya koyduğu çalışmaları, hayal ile hakikat arasında inşa ettiği görsel bir dünyadır. Eserlerine bakıldığında, bir sonsuzluk atmosferinde içerisinden çıkılamayan labirentler adeta dostluğun, sevginin ve aşkın sınılandığı bir bölge olurken, terk edilmiş şehirler, çölün yuttuğu ıssız yerleşimler, uykuyla uyanıklık arası görülen rüyalar, bilinmez diyarlara ait hikayeler etrafında şekillenen bir gizem ile karşılaşılmaktadır. Zaman ve kültürler arasında bir köprü inşa eden sanatçı, insanoğlunun öte dünya ile kurduğu karmaşık ilişkiyi de irdelemiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında, modernliğin sonu ile post-modernliğin doğum anında yaşayan Akyavaş, çağdaşın şimdi ile olan politik ilişkisini tecrübe etmiştir. *‘Resmin merkezi bir kompozisyon kurgusundan veya simetrik bir düzenlenişten kurtularak farklı bakış açıları ve perspektiflere göre tanımlanması arayışı Akyavaş'ın ileriki yıllarda gerçekleştireceği tüm çalışmalarda da mevcuttur. Düz çizgi yerine dairesel, merkez ve etrafına istiflenen öğeler yerine yüzeyin birbirinden uzak noktalarını kullanma ve düzenleme isteği Akyavaş'ın neredeyse her resminde titizlikle uyguladığı bir kuraldır’*.¹⁵⁶



Resim 4.58. Erol Akyavaş, *‘İsimsiz’*, 1979, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 37 x 43,4 cm., Berrak- Nezih Barut Koleksiyonu.

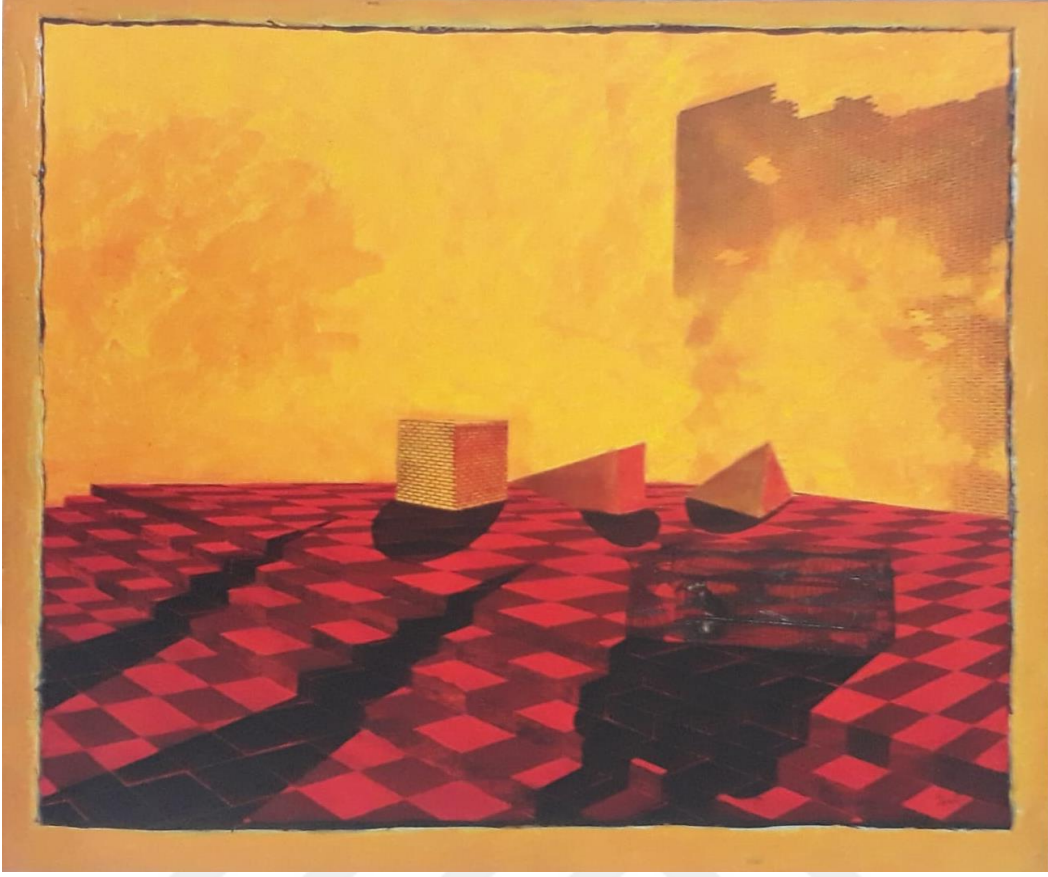
¹⁵⁶ İstanbul Modern. **Erol Akyavaş Retrospektif**. Mayıs. İstanbul, 2013, s.11-15.

Erol Akyavaş'ın aldığı mimarlık eğitimi eserlerindeki mekan ve perspektif algısını güçlendirirken, diğer yandan devam ettiği profesyonel fotoğrafçılığı da, farklı görme açıları üzerinden oluşturacağı kurgular için sanatçıya yol göstermiştir. Tüm resim yüzeyinin adeta geometrik bir kafes gibi örüldüğü izlenimini bırakan eserlerinde, resmin derinlerine uzanan çizgiler bir iç mekan duygusu oluşturmaktadır. *“Bu resimlere tam karşıdan değil şart koştuıkları perspektif noktasından bakmak gerekir. Birbirini kesen çizgiler çoğalarak sonsuza uzanır, bu kesişim kimi zaman bir tuğla duvarı kimi zaman da bir mekanın yer kaplamasını oluşturur”*. Bu çalışmaların her birinde çizgi, matematiksel bir tasarımın içerisinden doğmaktadır. Bu düzen (geometrik yapı), çizginin akış yönü ve kullanılma koşullarına göre belirlenmiştir. Sanatçının bu tarz çalışmalarında genellikle, çizginin düz ve paralel hatlarda bir noktadan diğerine uzandığı ve farklı köşeleri birbirine bağladığı görülmektedir.¹⁵⁷



Resim 4.59. Erol Akyavaş, *“Köşeler”*, 1979-1980, Tuvale Marufle Karton Üzerine Akrilik, 40,5 x 50,5 cm., Ceyda- Ünal Göğüş Koleksiyonu.

¹⁵⁷ İstanbul Modern. **Erol Akyavaş Retrospektif**. Mayıs. İstanbul, 2013, s.16.



Resim 4.60. Erol Akyavaş, *‘İsimsiz’*, 1980, Tuval Üzerine Akrilik, 45,6 x 54,7 cm., Berrak- Nezih Barut Koleksiyonu.

Akyavaş’ın eserleri hakkında önemli bir referans noktası olarak gösterilen sürrealizm, sanatçının bilinçaltı öğeler ile olan ilişkisini ön plana çıkartmaktadır. Onun özellikle 1966’da başladığı “Anılar” isimli çalışmaları, bilinçaltının öğelerine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Adeta zihinde var olan sahneler, eskizler aracılığıyla sanat diline aktarılmıştır. Bu sahneler, her zaman akıcı ve anlatımcı olmamakla birlikte kimi zaman tesadüfi olarak da yan yana gelmiştir. Bu sayede yeni hikayelere dönüşen anlatım dili, sanatçıyı sürrealizme daha çok yaklaştırır. *‘Boş odalar, düşünen kafalar ve bedenler, tek başına duran nesneler ve yan yana dizilen tuğlaların kesişen çizgileri gibi ayrıntıların işlendiği bu çalışmalar, ilerideki yıllarda sanatçının çalışmalarında belirecek resimsel öğelerin habercisidir’*.¹⁵⁸

¹⁵⁸ İstanbul Modern. **Erol Akyavaş Retrospektif**. Mayıs. İstanbul, 2013, s.25.

Erol Akyavaş'ın 1980'de resmettiği “İsimsiz” adlı eserinde, kompozisyon dışından merkeze doğru uzanan ve nesnesi resmin içerisinde olmadığı halde gölgeleri kompozisyona dahil olan gölgeler dikkat çekmektedir. Resimde göremediğimiz, fakat gölgeleri aracılığıyla resme dahil olan unsurlar, sürrealist ve metafizik anlayış çerçevesinde eserler üreten Giorgio De Chirico'nun eserlerine işaret etmektedir, denilebilir. Matematiksel anlayışları daha çok ön plana çıkaran Akyavaş, adeta matematiğin ve mimarinin sanatını sürrealist bir anlayışla inşa ederken, Chirico'nun 1914'te resmettiği “Aşk Şarkısı” isimli eserinde görülen bir bilim adamının deney eldiveni dikkat çekmektedir. 20. Yüzyılda, bilimin Türk Resmindeki yansımaları ile sürrealizm ve metafizik etkilerinin açıkça belirginleştiği görülmektedir.



Resim 4.61. Giorgio De Chirico, “*Aşk Şarkısı*”, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59 x 73 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Giorgio De Chirico'nun “Aşk Şarkısı” eserine bakıldığında, odak noktası diyebileceğimiz müzik, şiir ve tıp tanrısı Apollon'un mermer başı görülmektedir. Kauçuk bir ameliyat eldiveni ve yeşil bir top ile resmedilen bu klasik bir büst konumunun arka planında ise buharlı trenin bir kısmı yer almaktadır. Huzursuzluk ve tekinsizlik hissi veren bu resim, metafizik resim hakkındaki önde gelen yapıtlar arasındadır. Alman Filozof İmmanuel Kant'ın “Saf Aklın Eleştirisi” eserinden yararlanan ressam, ilk bakışta birbiri ile ilgisi olmayan fakat ilişki içerisinde olan malzemelerin farkındalığını irdlemiştir. Ayrıca

Sigmund Freud'un psikanaliz kuramına da yabancı olmayan sanatçının kompozisyonundaki her nesne hem kişisel hem de evrensel çağrışımlar ile yüklü sembolik bir dil taşımaktadır. Tablonun en çarpıcı yanı olarak sunulan üç uyumsuz nesnenin birbiri ile olan bağlantısı ilgi uyandırmaktadır. Buna göre, klasik sanatı temsil eden büst ve bilimi temsil eden eldiven, resimde yerküre sembolizmine dayalı yeşil kürenin üzerinde konumlandırılmıştır. Tüm bu düzen geometrik sade arka planlar ve güçlü geometrik gölgeler ile desteklenmiştir. Bu resim hakkında, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamanı temsil eden kaygıları barındırdığı yönünde ifadeler de yer almaktadır (Thomson, 2014: 8-13).

De Chirico ve besteci, ressam, şair olan kardeşi Alberto Savinio tarafından geliştirilen "Metafizik Resim"¹⁵⁹, temelde savaşın getirdiği tedirginlik etkisinde kalmıştır. Sadece bununla sınırlı kalmayarak, Ferrara¹⁶⁰'nın uçsuz bucaksız boş mekanlarının etkilerini de bünyesinde barındıran anlayışta sanatçılar, "yapıtlarında boş mekanları, yapı cephelerini, hareket etmeyen, kuklaları anımsatan figürleri, terzi mankenlerini ve kıyıda kenarda unutulmuş nesneleri betimlemişlerdir". Yeni anlam arayışları ile yorumlanan usdışı çevre düzenlemelerinin ortaya çıktığı bu resim dilinde, kimi zaman yüzleri olmayan figür ve nesnelere yer verilirken, kompozisyonlardaki derinlik algısı, geometrik düzenlemeler ve uzun gölgeler ayırt edici bir faktör olmuştur. Kurguladıkları dünyanın yarattığı gizem ve yapay derinlik, aynı zamanda eski İtalyan sanatına bir göndermedir.¹⁶¹

Matematik ve sanat ilişkisine bakıldığında, her iki disiplin de estetik ve uyum açısından paralellik göstermektedir. Matematikteki iç disiplin, her işlemin kendi içerisinde yer alan uyum ve düzeninden kaynaklanan bir güzellik olduğu gibi, resimde de renk uyumu, kompozisyonundaki denge ve estetik kaygılar bu paralelliği destekleyen unsurlardır. Bu anlamda, bir sanatçı ve bir matematikçinin yaptığı şeyler benzer kabul edilmektedir. Dünyada var olan uyum ve güzellikler, zamanla matematikte kabul görülen karşılıkları ve sanatta oluşturduğu yansımaları ile insanoğlu tarafından yeniden anlamlandırılmıştır. "Örneğin Helis, fasulye bitkisinin bir çubuğa tırmanırken çizdiği eğridir. Bu eğri bir yüksekliliği en kısa mesafede tırmanma problemini çözer. Arının bal peteği düzgün altıgendir.

¹⁵⁹ "Metafizik Okul" da denilir.

¹⁶⁰ Ferrara, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferrara> (4 Ocak 2022).

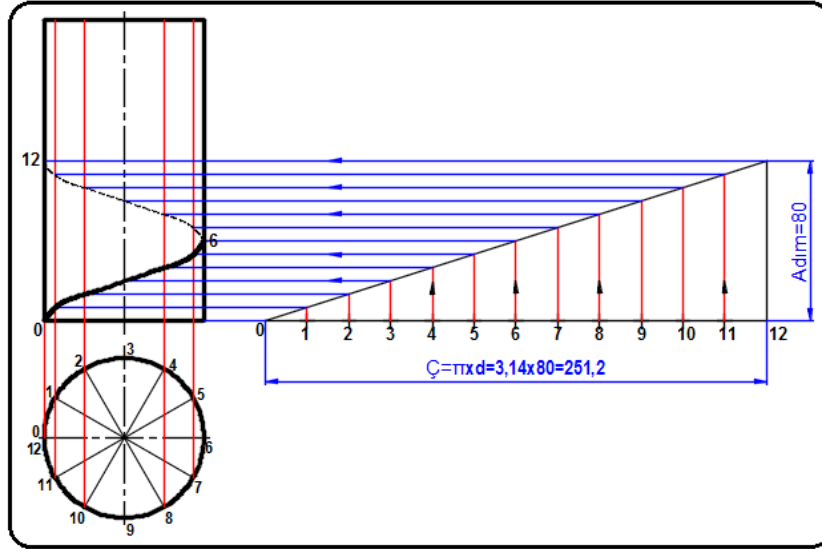
"İtalya'nın Emilia-Romagna bölgesinde aynı ismi taşıyan ilin merkezi olan ve Adriyatik kıyısına 1 saatlik uzaklıktaki şehirdir".

¹⁶¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.1031.

1990'lı yıllardan sonra bilgisayarın da gelişmesiyle, eğrelti otunun da yeni bir geometri dalı olan fraktal geometriye iyi bir örnek olduğu anlaşılmıştır''.¹⁶²



Resim 4.62. Ahmet Güneştekin, “*Kasırğa*”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 240 cm., Özel Koleksiyon.

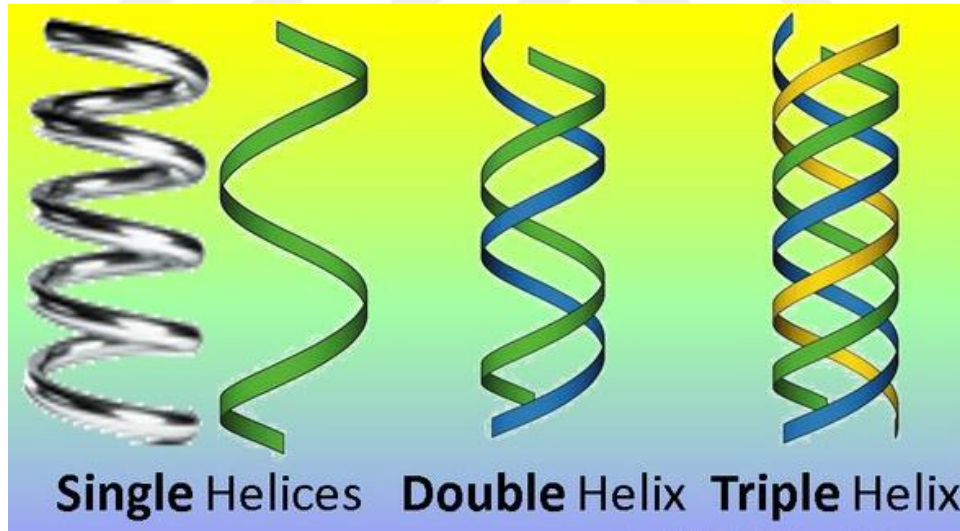


Resim 4.63. Helis Eğrisinin Oluşturulması.

¹⁶² Duru, A. ve İşleyen, T. (2005). Matematik ve Sanat. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (11), 480-491.

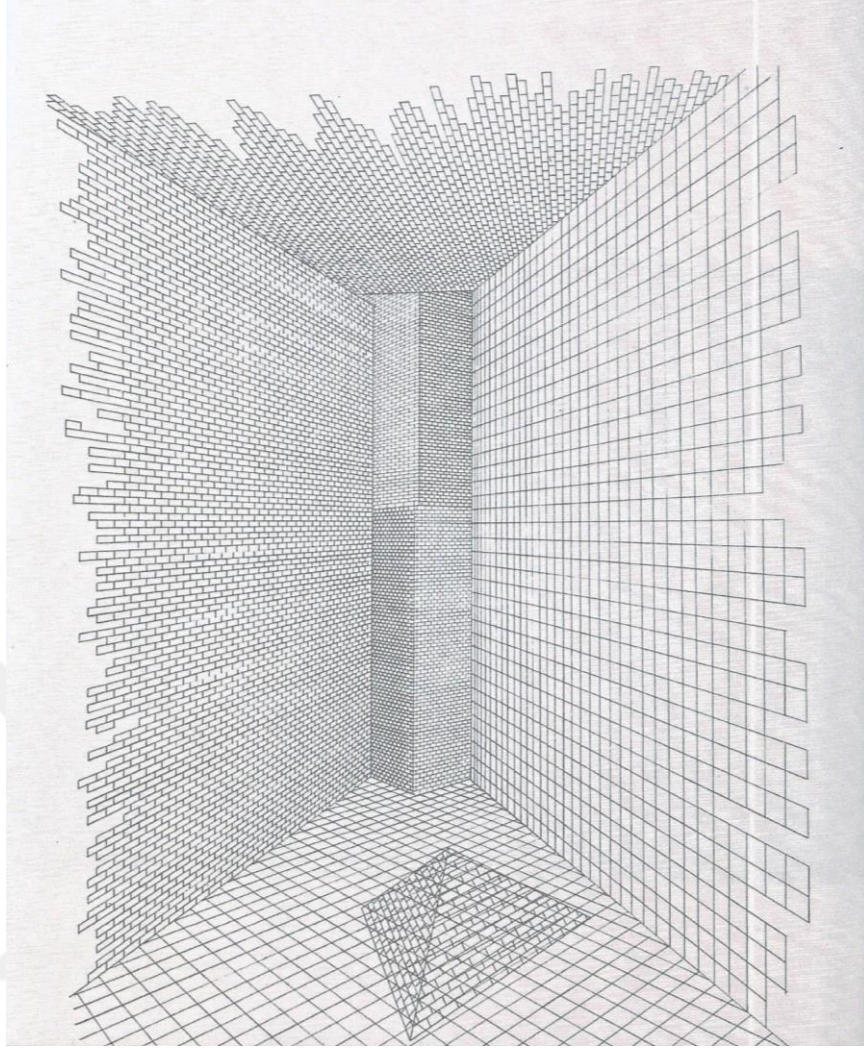
Ressam Ahmet Güneştekin, küçük yaşlardan itibaren resim yapmaya başlamıştır ve sanata tutkuyla bağlanmıştır. Sanatçının 90'lı yıllara kadar pek çok kişisel ve karma sergide eserleri yer almıştır. Güneştekin, sanatsal olarak henüz olgunlaşmamış dönemlerinde, hayatın olumsuz şartları nedeniyle ticaretle uğraşmıştır ve ardından gelen sağlık sorunları da kendisini resimden bir süre uzak bırakmıştır. 1998'de Beyoğlu'nda kurduğu bir atölye ile aktif bir şekilde resimler üretmeye başlayan ressam, figürsel anlatımlar üzerinde yoğunlaşarak klasik ve modern birleştirme konusunda deneyler gerçekleştirmiştir. Bu aşamadan sonra ise, geleneksel tarzdaki resimlerini, ışık, gölge ve perspektif anlayışını geliştiren sanatçı, soyut bir anlayışa geçiş yapmıştır. Onun özellikle 2000'den sonra oluşturduğu eserleri, '*karanlıktan sonraki renkler*' olarak ifade edilmektedir.¹⁶³

Güneştekin'in 2009'da yaptığı '*Kasırğa*' adlı çalışmasında, sol üst köşede yer alan bir daire ve bu daireden eğriler halinde ayrılan kıvrımlı sarmallar görülmektedir. Matematikte ve doğada karşılığı olan bu biçim, sanatçının eserinde kullandığı ve görsel düzeni sağlayan kompozisyonun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, matematik ve sanatın, düzen ve estetik kavramları noktasında kesişmelerinin bir örneğidir, denilebilir.



Resim 4.64. *Tek Sarmal, Çift Sarmal, Üçlü Sarmal.*

¹⁶³ Ahmet Güneştekin, 2021, https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=564 (10 Ocak 2022).

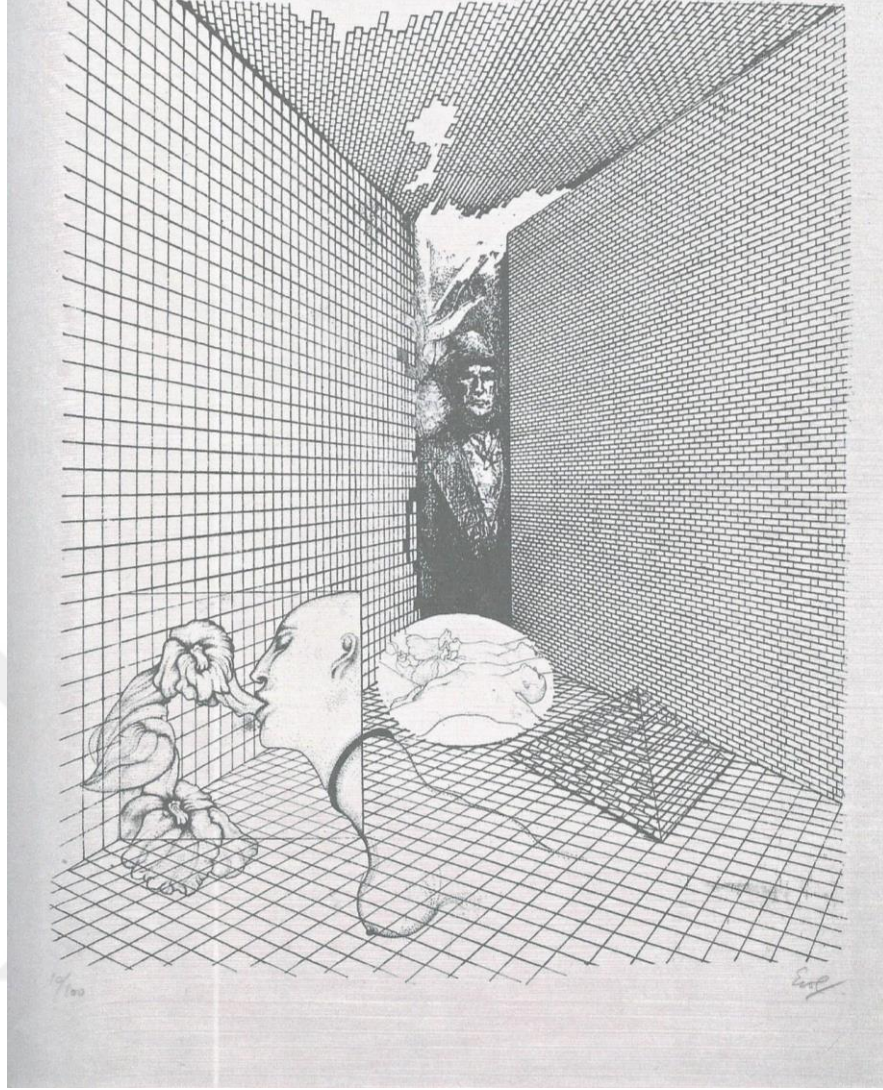


Resim 4.65. Erol Akyavaş, “*İsimsiz*”, 1977, Elek Baskı, 50 x 70 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.

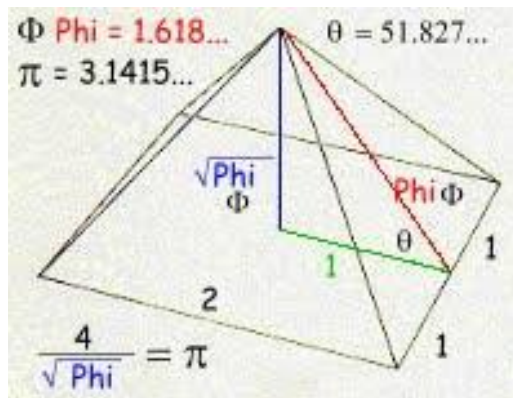
Kadim zamanlarda yapılan Mısır Piramitlerinin günümüze ulaşması, bu yapılanmanın ölçülerinin ve matematiksel oranlarının, sistemli hesaplamalarına bağlı olmasıyla ilgilidir. Piramitlerin, mimaride kullanılması, matematiksel açılımlarının bulunması ve yine bu sistemli düzenin resimde de karşılığının olması tesadüfi değildir. Özellikle Erol Akyavaş’ın 1977’de yaptığı iki farklı “İsimsiz” çalışmalarında kullandığı piramitler, “*Giza Piramidi*”¹⁶⁴ için kullanılan altın üçgene işaret etmektedir. Birçok eserinde matematik ve geometrinin etkilerini aktaran Akyavaş, bu eserlerinde de piramitler hakkında deneyler yapmıştır.

¹⁶⁴ Gize Piramitleri, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gize_Piramitleri (10 Ocak 2022).

“Gize Piramitleri Mısır’ın başkenti Kahire’nin Gize semtinde bulunan 3 görkemli yapı: Keops Piramidi, Kefren Piramidi, Mikerinos Piramidi”.



Resim 4.66. Erol Akyavaş, “İsimsiz”, 1977, Elek Baskı, 50 x 70 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.



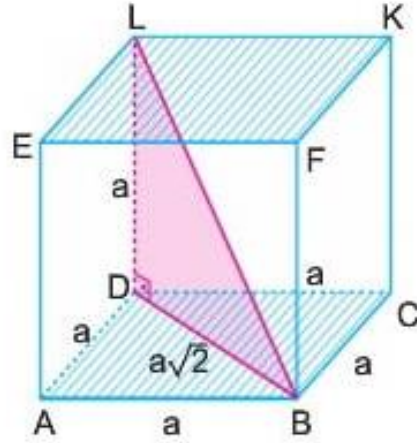
Resim 4.67. Giza Piramidi İçin Kullanılan Altın üçgen.

Amorf biçimlerin öne çıktığı soyut kompozisyonlarıyla tanınan sanatçı Adem Genç, 1962-65 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde öğretim görmüştür. Bu dönemlerde, Adnan Turani, Refik Epikman ve Turan Erol atölyelerinde çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, 1969'da İngiltere'ye giderek uzmanlık eğitimi almıştır. Türkiye'ye döndükten sonra bir süre çeşitli okullarda sanat eğitimcisi olan Genç, 1980'de yüksek lisans, 1983'te doktora derecesini almıştır. Onun çalışmalarındaki soyut anlatım dili, gerçek dünyadan hareketle ulaşılan bir anlayıştır ve imgeye dönüşen her düşüncenin temelinde bir gerçeklik yatmaktadır. *“Sanatçı soyut imge çözümlemelerine 1980'lerin başında geometrik soyut biçim ile buruşturulmuş kağıdı anımsatan dokusal değerleri bir arada kullanarak, daha çok şiirsel denebilecek bir anlatımla başlamıştır”*. Sanatçı, daha sonraları bu geometrik şekilleri parçalayarak, imgeleri amorf bir yapıya dönüştürmüştür.¹⁶⁵



Resim 4.68. Adem Genç, *“Mekan”*, 1986, Tuval Üzerine Yağlıboya.

¹⁶⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.587.

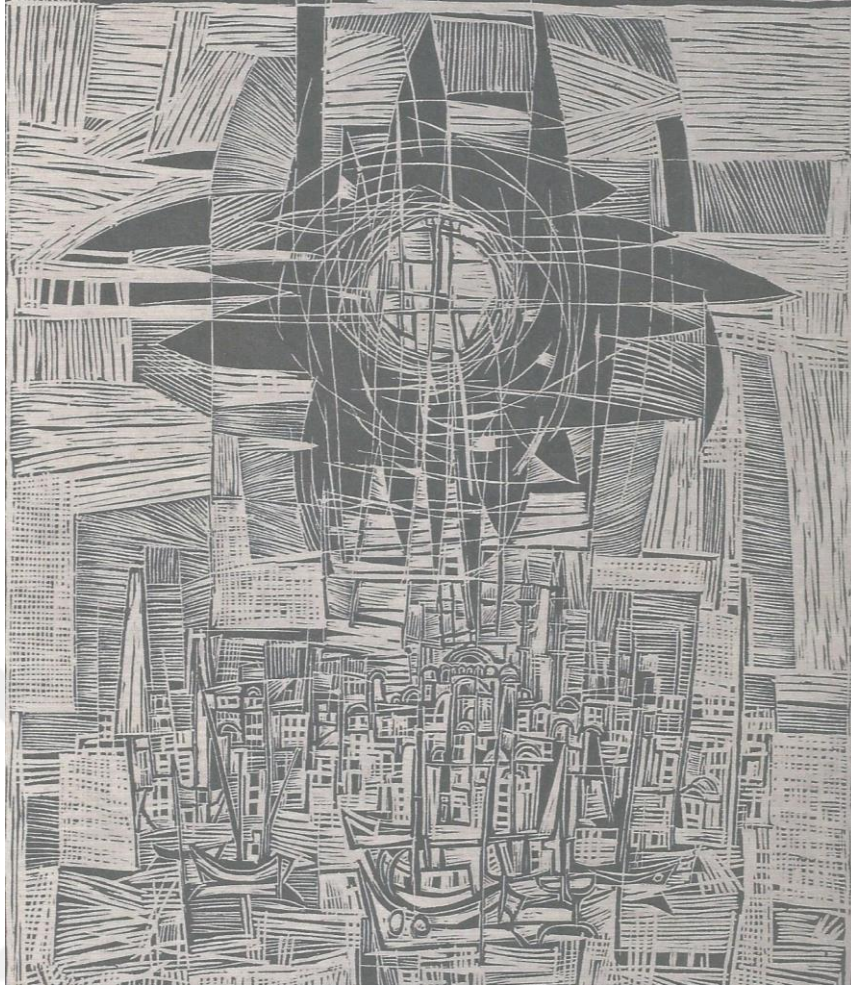


Resim 4.69. Geometride Küp ve Köşegeni.



Resim 4.70. Ekrem Yalçındağ, “İsimsiz”.

Adem Genç’in 1986’da yaptığı “Mekan” adlı çalışmasında görülen geometrik yapılanma içerisinde, sağ üst köşeye yerleştirilmiş küp, Erol Akyavaş’ın resimlerinde kullandığı küp anlayışından farklı olarak, orta hattı yukarıdan aşağıya boşluk olarak bırakılmış ve enerji geçişini sağlayan bir küp olarak resmedilmiştir. Ekrem Yalçındağ’ın eserlerinde görülen küpler ise, birim küpler halinde olup, resmin dışında da devam eden akışını sabit bir şekilde korumaktadır, denilebilir.



Resim 4.71. Ercüment Kalmık, “1909”, 1966, Linol Baskı, 86 x 76 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.

1929’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde sanat eğitimini öncelikle Nazmi Ziya Güran’dan almaya başlayan Ercüment Kalmık, daha sonra İbrahim Çallı atölyesinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Daha sonra gittiği Paris’te Andre Lhote atölyesinde çeşitli çalışmalar yapan ve Sorbonne Üniversitesi’nde de sanat tarihi derslerini takip eden sanatçı, bakış açısını genişleterek ülkeye döndükten sonra ilk sergisini açmıştır. Bu deneyim sonrasında yurt içinde birçok kişisel sergi açan ressam, yurt dışında da Roma, Paris ve New York’ta da sergiler düzenlemiş ve 1962’de Sao Paulo Bienali’ne katılmıştır.¹⁶⁶ Sanatçının “1909” isimli eserine bakıldığında, geometrik araştırmalar yaptığı ve soyutlama anlayışına yöneldiği görülmektedir.

¹⁶⁶ Ercüment Kalmık, 2021,

https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=253



Resim 4.72. Serhat Kiraz, “İsimsiz”.

Ressam Serhat Kiraz, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümü’nde öğrenim görmüştür. “Sanat Tanımı Topluluğu” kurucularından olan sanatçı, bu atılımı ile hem Türkiye adına hem de kendi sanatı adına önemli bir adım atmıştır. Serhat Kiraz ve bu topluluğu birlikte kurduğu sanatçılar,¹⁶⁷ sanatın yapısı, doğası ve işlevi hakkında düşüncelerini geliştirmiş ve tartışmalar yürütmüşlerdir. 1978-1981’deki sergileriyle Türkiye’deki ilk <Kavramsal Sanat> etkinliklerini gerçekleştiren bu sanatçılar, sanat yapısının izleyici ve sergi mekanı ile ilişkisinin yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Kavramsal sanat alanında Marcel Duchamp’tan esinlenen sanatçı Kiraz, felsefe, matematik, geometri ve bilim hakkındaki bilgilerini, sanat anlayışı ile harmanlayarak izleyiciye sunar.¹⁶⁸

Rakamlar ile resimler yapan sanatçının, farklı renklerle yorumladığı rakamları üst üste bindirdiği görülmektedir. Bu anlayışı ile vitray görünümü uyandıran eserlerinde, matematiğin alfabesi olan rakamlar dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Doğanın dengesi olan matematik, doğanın renkleri ile farklı bir dengeye ulaşmıştır, denilebilir.

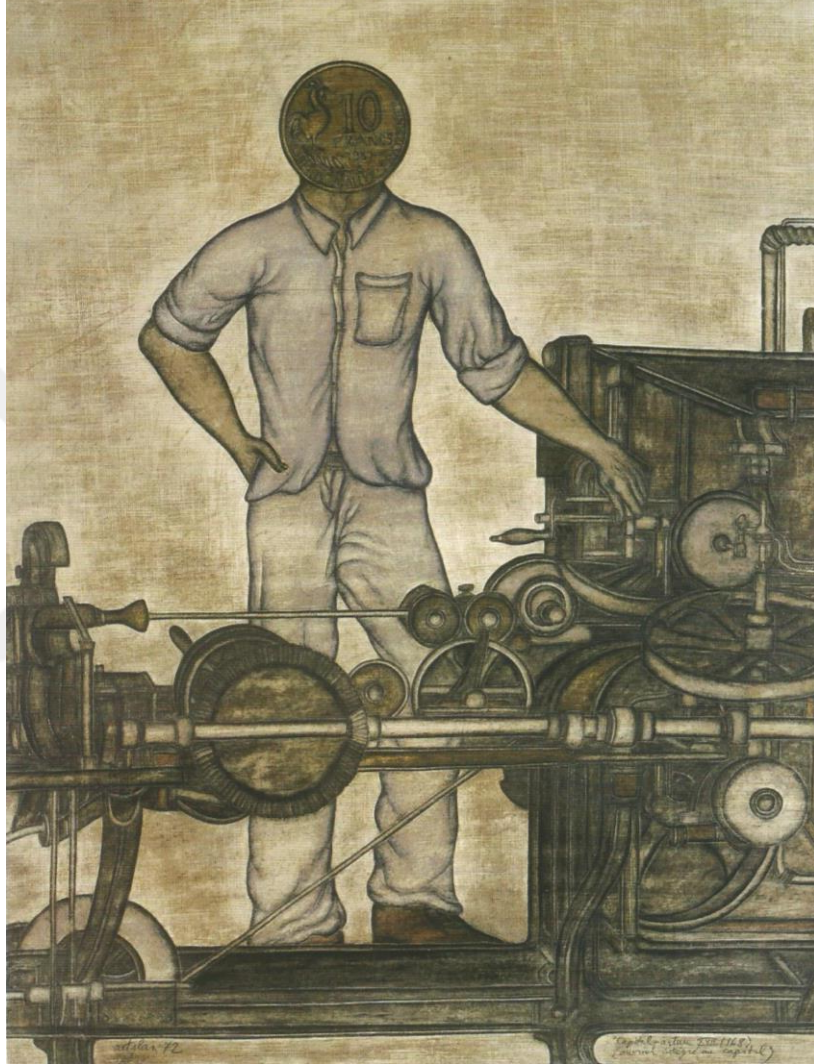
¹⁶⁷ Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner.

¹⁶⁸ Serhat Kiraz, 2012, <https://istanbulmuseum.org/ip/serhat-kiraz.html> (23 Ocak 2022).

4.2.1.4. Dada Ruhuna Ulaşan Sürrealizm'den, Foto-Gerçekçiliğe Robotlaşma: Arture'lerden Komünist Manifestonun Yeni Dünyasına, İşçi ve Emek Gücü

“Ressam sonsuza dek özgür kalmak ister.”

Rene Guy CADOU



Resim 4.73. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisinden *Ouvrier Integre au Capital, Arture XVII (168)*, 1972, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 45 x 34,5 cm., Besi Cekan Koleksiyonu.

“Genellikle, bir makinenin parçalarının her biri, daire, silindir, dikdörtgen, vb., gibi, belirli geometrik şekil, veya benzeri şekil kombinasyonlarına sahip, metal parçalardan oluşur” (Mason, 2001: 464).

Her parçanın sistemli bir şekilde çalışması ve bütüne düzenli bir şekilde hizmet etmesi, bütünün var olan sisteminin devamlılığı için vazgeçilmez bir ön koşuldur. Böyle bir düzen içerisinde, sistemli ve monoton çalışan mekanizma parçaları, olduğu konumda sabit olarak görevlerine devam etmeleri durumunda sistem içerisinde bir sorun çıkmamaktadır. Makine çağının birimi olarak insan, robotlaşan dünyanın, daire, silindir ya da dikdörtgen şeklindeki farklı alanlarına etki eden unsurları gibidir. Çağın zirvesi ise, Sanayi Devrimi ile başkaldıran insanların idamını geride bırakarak, farklı algılar ile insanlığı sindirmiştir, denilebilir. Sanatın eleştirel diline dahil olmuş bu anlayış, Türk ressamlarımızdan Yüksel Arslan ve Özdemir Altan¹⁶⁹ gibi sanatçılarımız açısından özellikle yansıtılmıştır. Yüksel Arslan'ın “Le Capital” serisindeki eskiz çalışmalarında, makinelerin parçaları haline gelen insanlar, bu çağın temsilleri şeklindedir. Emeğin en somut örneği olarak işçiler, sürekli üretim içerisinde ve adeta özgürlüklerinden yoksun olarak hayatları çarklara bağlanmıştır.



Resim 4.74. Yüksel Arslan, “Le Capital” serisine ait eskiz.

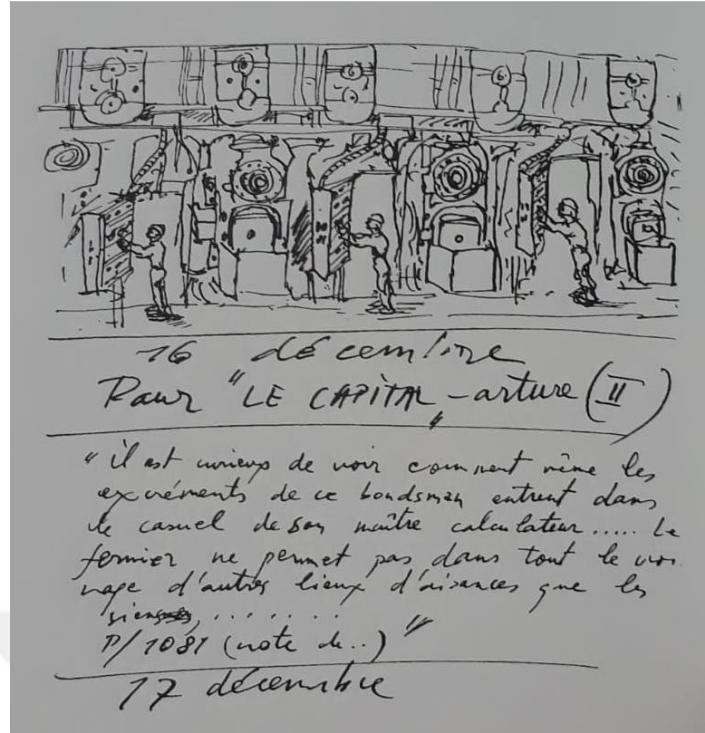
¹⁶⁹ Özdemir Altan, “Tüketim Toplumuna Entegre Olmuş Kentleşme, Bunalımlı Kent Bireyi, Acımasızca Yok edilen Doğa ve Çevre Kirliliği” bölümünde de ele alınacaktır.

“*Katedilmiş yolların dışında da ressam olmadan da resim yapılabilir, ressam olunabilir*”, fikrinin savunucusu olarak Yüksel Arslan, anatomiden politikaya, dinden insanın yeryüzündeki varoluş serüvenine kadar pek çok farklı dönemlere ait eserler ortaya koymuştur. 40 yıldır Fransa’ da yaşayan sanatçı, hem sanat hem de edebiyat dünyasından önemli isimler ile tanışma fırsatı yakalamıştır. Sanatçının eserleri, gerçeküstücülüğün dehalarından biri olan Andre Breton gibi bir Fransız yazar ve şairin ilgisini çektiği kadar¹⁷⁰ Fransız ressam Jean Dubuffet’in de ilgisini çekmiştir. Bunun dışında, çok özel ve kurumsal koleksiyonlara da giren ressamın eserleri, 55. Venedik Bienali’nde oldukça büyük bir ses getirmiştir. Adeta bir kitap kurdu olarak nitelendirilen Yüksel Arslan, okuduğu kitapların atmosferlerini eserlerine yansıtmaya çabası göstermiş ve eserlerini yoğun okumalarının ardından meydana getirmiştir. Ressamın toprak boyalar, mineraller, pigment, kül, yumurta akı, bal, sabun, polen, kan ve sidik gibi doğal malzemeler aracılığıyla oluşturduğu “Artüre”¹⁷¹ adındaki çalışmaları yazı ve resim arasında geliştirdiği bir tekniktir. Bilinen klasik resim anlayışından farklı olarak “Artüre” lerde insana ait olan her şey vardır. Sanatı, insanın kendisini çözümlemesi için yalnızca bir araç olarak gören Arslan, çalışmalarında estetik ve ahlaki kaygılardan uzak ve özgür bir eğilim içerisinde olmuştur. Bu anlayışa göre, mantığın az olması ve düşüncenin üstünlüğü ile bakış açısının zenginleşmesi esastır. Hayal gücü ve bilinçaltının sanata bir yansıması olarak Arslan’ın eserleri, Psikanalitik Kuram’ın kurucusu Freud’un “Bilinçaltı sanatın gerçek kaynağıdır” sözüne işaret etmektedir. 1968 Avrupa ve Fransa’nın siyasi ortamından etkilenen sanatçı, o dönemde Nietzsche’yi okurken birden Marksizm’e yaklaşmıştır ve “Das Kapital” adlı serisini meydana getirmiştir. Sanayileşme, iş gücü, makineleşme, emek, fabrikalardaki çalışma koşulları, sömürülenler, sömürenler gibi kavramlar, bu eserlerin ana konusudur (Çarmıklı, 2018: 244-246).

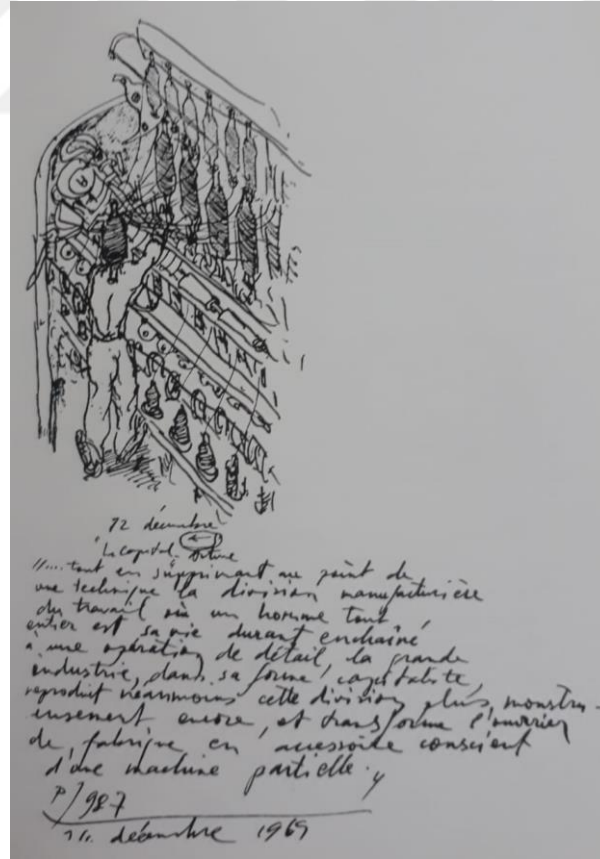
¹⁷⁰ “Breton, Arslan’ın ‘İnsanlı Günler’, ‘Portreler’, ‘Phallisme’ dizilerini görünce onu Paris’te açılan uluslararası bir sergiye davet etmişti”.

¹⁷¹ Ali Artun, Yüksel Arslan – defterler / cahiers de travail 1965-1994, 1.basım, Ankara: Dost Yayınevi, 1996, s.66.

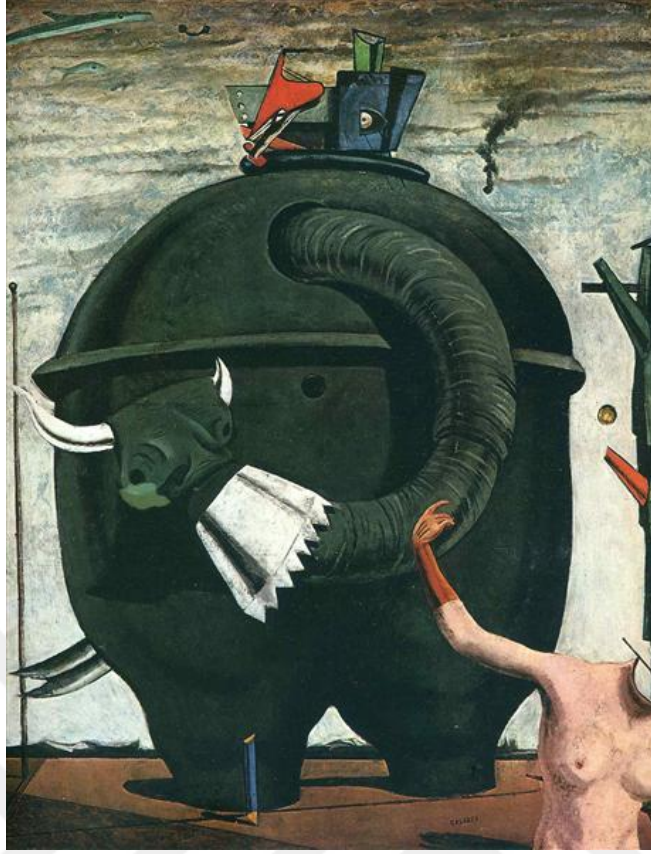
“Paris’e geldiğim 1961 yılından başlayarak galerilerde tablolarımın satımını kolaylaştırmak, onları sınıflandırabilmek amacıyla bana onlara ne ad vermek gerektiği soruluyordu. Bunlar ne resim, ne guaş, ne sulu boya, ne de desendiler. Soruyu basitleştirerek, eserlerimin genel adı olarak, ART sözcüğünden yola çıkarak ve URE son ekini ekleyerek (peinture ve architecture sözcüklerinde olduğu gibi) ARTURE sözcüğünü buldum”.



Resim 4.75. Yüksel Arslan, "Le Capital" serisine ait eskiz.



Resim 4.76. Yüksel Arslan, "Le Capital" serisine ait eskiz, 1969.



Resim 4.77. Max Ernst, “*Celebes*”, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107,9 x 125,4 cm., Tate Modern, London.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman ordusunda askerlik yapan ressam Ernst, 1916’da Zürich’te kurulan dada hareketine katılmıştır. Sanattaki standart estetiği reddeden ve dadaist akımın avangard anarşizmiyle ön plana çıkan sanatçı, Köln Dada grubunun kurulmasında öncülük etmiştir. Ernst, “*Celebes*” eseri ile, dadaizmden sürrealizme geçiş dönemine işaret etmektedir. Bu eseri ile ilk büyük boyutlu tablosunu gerçekleştiren ressam, ayrıca Sigmund Freud’un bilinç dışı kuramından ve psikanalizin hastalarının bilinç dışını keşfetmek için kullandığı serbest çağrışım tekniğinden etkilenmiştir.¹⁷²

Max Ernst’in “*Celebes*” isimli yapıtına bakıldığında, makineleşen bir fil, resmin ana figürünü oluşturmaktadır. Filin adeta kendi uzvu olarak resmedilen hortum ise, soba borusudur. Kompozisyonadaki başka metal detaylar ile bu ilişki desteklenirken, kasvetli olan atmosfer, bacadan çıkan dumanların kirlettiği isli bir hava görünümündedir. Büyük kütleli metal filin aslında yüzünün görünmediği ise, arka sol planda beliren iki çift fildişi ile bir

¹⁷² Thomson, Laura. **Ayrıntıda Sanat: Sürrealistler**. 2. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.14-15.

ikilem olarak anlaşılmaktadır. Fil hem gerçek hem de metal bir oluşum arasında gidip gelen hayal ürünü olarak tasarlanmıştır. Yüksel Arslan'ın "Le Capital" eskizlerine bakıldığında ise, eleştirel içerikli başkaldırı tarzına yönelen yaklaşımları dikkat çekmektedir. Serinin eskizlerinde insanı makineleştiren Arslan, hayvanı makineleştiren Ernst ile yakınlık göstermektedir. Hem dada hareketinden kaynak alan hem de sürrealizm ile bütünleşen bu yorumlar, çağı somutlaştırmanın açık bir ifade zinciridir.

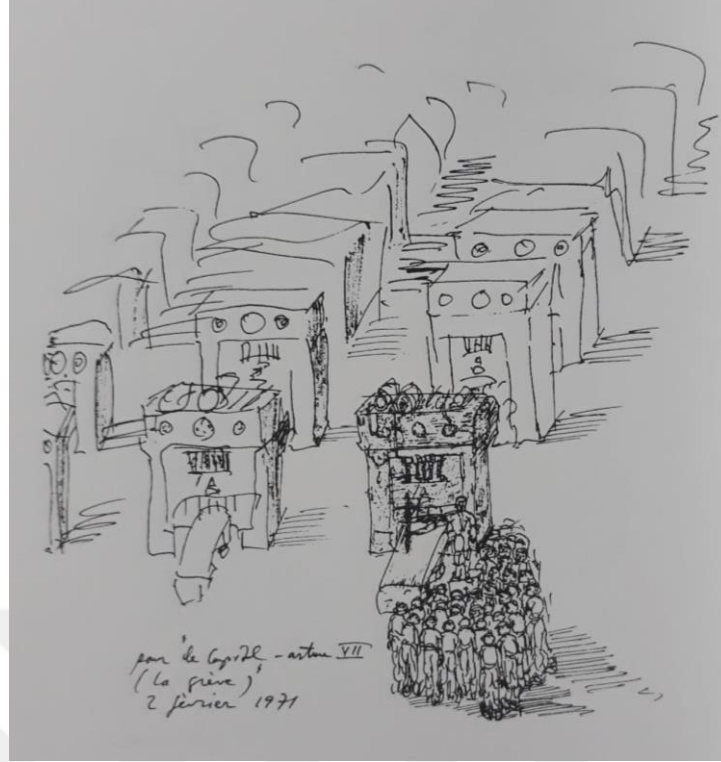
“Somutlaştırmak. Canlı maddeleri madenler ya da makinelere, insanları da hayvanlara ya da eşyalara indirgeyen somutlaştırma eylemi, Dada ruhunun bir belirtisidir” (Passeron, 1996: 78).

*“Ben sistemlere karşıyım, sistemlerin en kabul edilebilir olanı, ilke olarak hiçbir sisteme sahip olmamaktır”*¹⁷³ fikrinin savunucusu olarak Dada, bir başkaldırı hareketidir. Her ne kadar makineler, dada savunucuları tarafından ele alınmış olsa da, bu ele alınış özgürlüğün bir dışavurumu olarak eleştirel kökenlidir. Bilimselliğin dahi işlevini kaybetmesi olarak birçok soruyu cevapsız bırakan dada öncüleri için, bir matematik ifadesi olan dört artı iki altı olamayacağı gibi, sekiz de olmayacaktır. Matematik bilginleri, çift ile çift rakamın toplamının çift olacağını ispat etse de, dada ispatı kabul etmeyerek dokuz rakamını öne sürecektir. Fakat bu cevap, matematiğin görüşünü kabul ederek zıtlık üretmeye dayandığı için sonunda dokuz rakamını da reddedecektir. Bu açıdan Dada başkaldırısı için, çürütülemez bir savunma, denilebilir.

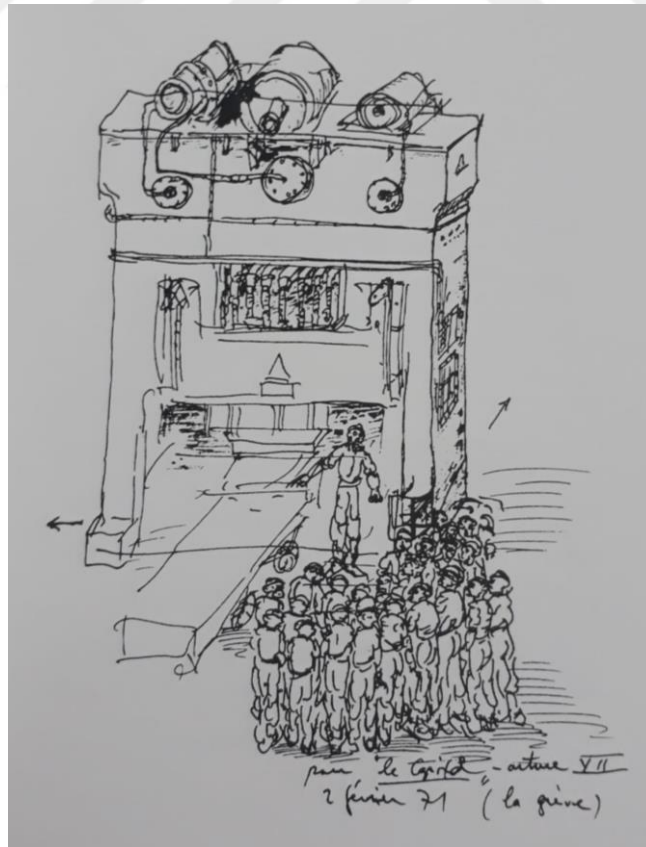


Resim 4.78. Theo Van Doesburg, *“What is Dada”*, 1923, Almanya.

¹⁷³ Tzara, Tristan. **Dada Manifestoları & Diğer Metinler**. 2. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2016, s.23.



Resim 4.79. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisine ait eskiz, 1971.



Resim 4.80. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisine ait eskiz, 1971.



Resim 4.81. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisinden *Arture 153, Kapital II A(EI)*, 1970, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30,3 x 48,8 cm. (detay), Özel Koleksiyon.

“...Yabancılaşmaya geri dönersek: Bütün Çağların en büyük düzyazılarından birini, bu kavram olmaksızın resme dökmenin, benim için neredeyse imkansız olacağını itiraf etmeliyim. Emek gücünü satan –ve <İngiliz fabrikatörlerinin kibar deyişiyle> hand yani <el> diye adlandırılan– bir işçi ile kapitalisti <yani ‘kişileşmiş sermayeden başka bir şey olmayan’> karşılıklı alım ve satım ilişkileri içinde nasıl yüz yüze getirmeli? Bu sorunu aşmak amacıyla, işçinin kafasını emek gücünü simgeleyen eliyle, kapitalistin kafasını da parayla, ‘şeylerin siniriyle’ değiştirdim; yalın bir çözüm! Yabancılaşma kavramının benim işimdeki katkısı burada görülebilir. Yabancılaşmanın abartılı biçimde ele alınmasının ve bazı tablolarda görülebilecek başka hataların göz ardı edilmesini umarım”.¹⁷⁴

Maddi üretimler hakkında düşünsel üretimler yapan sanatçı Arslan’ın bu yaklaşımı Komünist Manifesto ile açıklanabilir.

Komünistler Birliği’nin programı olarak Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından kaleme alınan Komünist Manifesto, Şubat 1848’de, Avrupa’nın devrimci hareketler içerisindeki kaotik bir döneminde, Londra’daki küçük bir basımevinde basılmıştır. Manifestoya göre burjuvazi, tarihsel olarak devrimci bir rol oynamıştır. Yönetimi ele geçirdiği her noktada burjuvazi, bütün ataerkil, feodal ve kırsal ilişkilere son vermiştir.

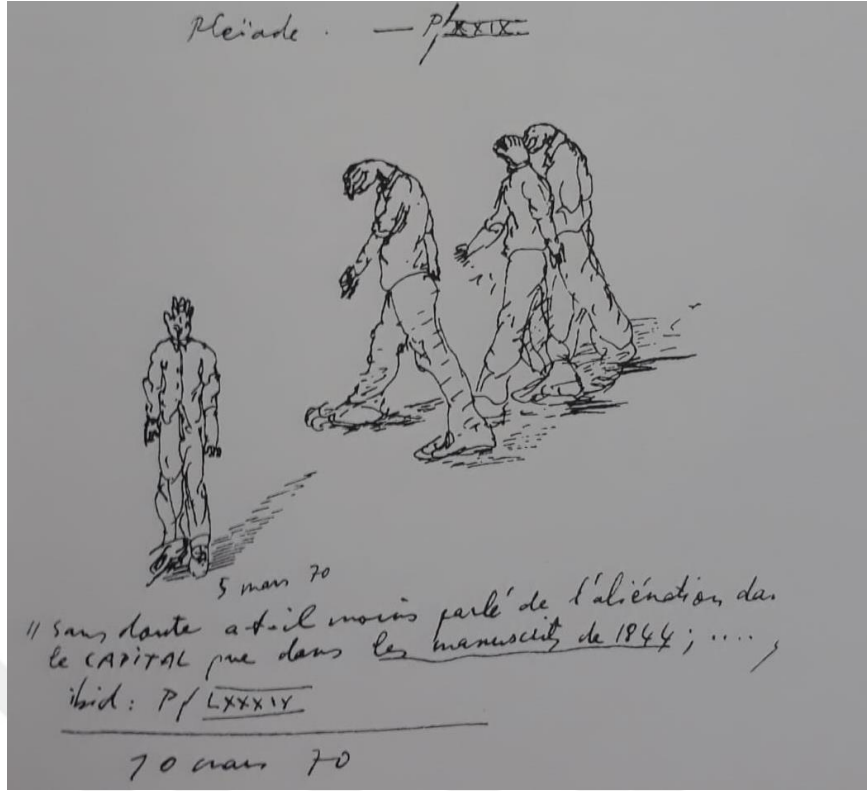
¹⁷⁴ Artun, Ali. **Yüksel Arslan – defterler / cahiers de travail 1965-1994**. 1.basım. Ankara: Dost Yayınevi, 1996, s.66.

İnsanoğlunun kişisel değerini dönüştürerek yerini değişim değerine bırakmıştır. Bu anlayış, saygınlığı en fazla hak eden meslekleri dahi (hekim, avukat, bilim insanı), kendi ücretli emekçisi yaparak saygınlıklarını ortadan kaldırmıştır. Duygusal değerlere sahip aile ilişkilerini, para ilişkisine indirgeyen burjuvazi, önceki çağlardan farklı bir boyutla varlığını ortaya koymuştur. *‘‘Burjuva çağını daha önceki tüm çağlardan ayırt eden özellik, üretimin durmadan değişip gelişmesi, tüm toplumsal koşulların aralıksız altüst olması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantıdır. Tüm kalıplaşmış, donup kalmış ilişkiler, ardı sıra gelen eski ve saygıdeğer önyargılar ve düşüncelerle birlikte silinip giderken, yeni oluşanlar da kemikleşmeye fırsat bulamadan köhneleşir. Elle tutulur ne varsa uçup gider, kutsal olan her şey ayaklar altına alınır ve sonunda insanoğlu aklını başına toplayıp yaşamının gerçek koşulları ve kendi türüyle olan ilişkileriyle yüz yüze gelmek zorunda kalır’’* (Marx ve Engels, 2019: 53).¹⁷⁵

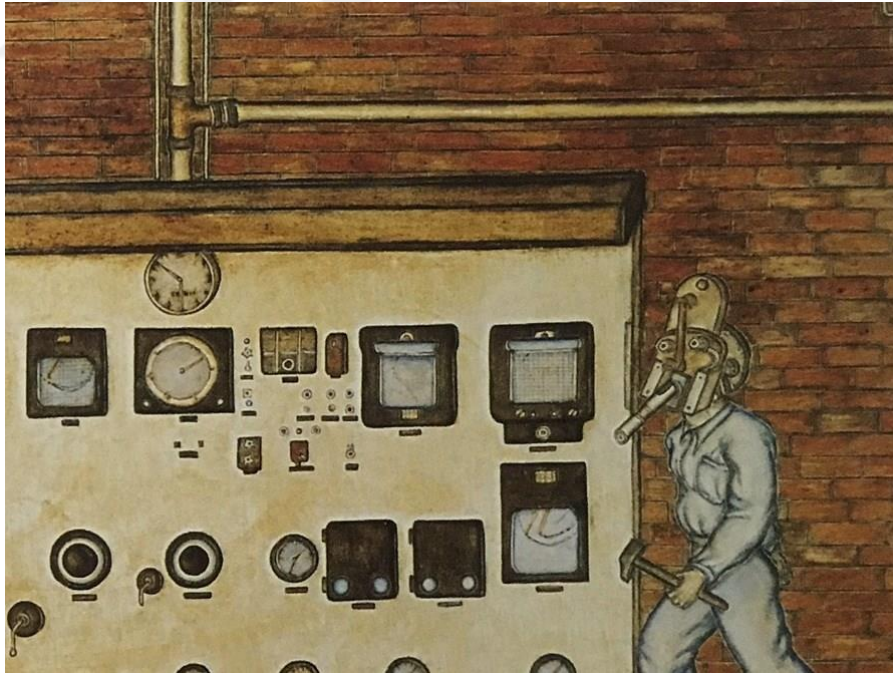


Resim 4.82. Komünist Parti Manifestosu'na ait, Şubat 1848 tarihli Londra'daki ilk basımının başlık sayfası.

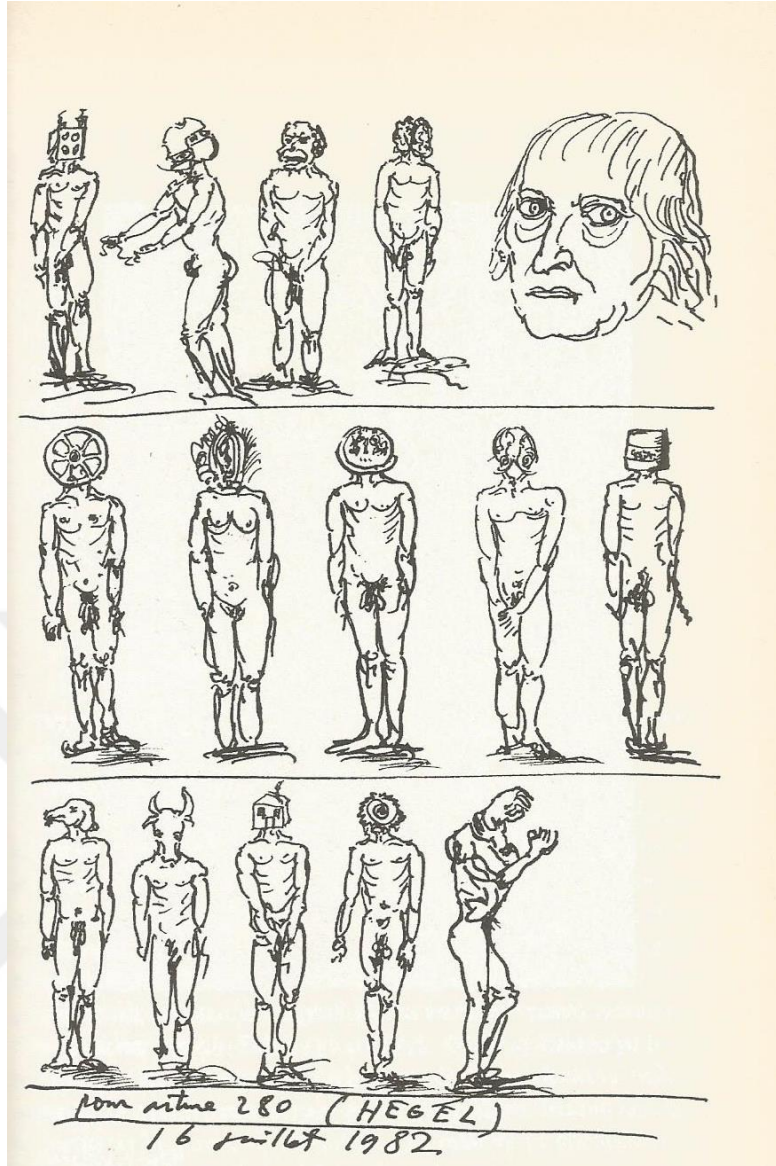
¹⁷⁵ Bu kitap ilk kez 1848'de basılmıştır.



Resim 4.83. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisine ait eskiz, 1970.

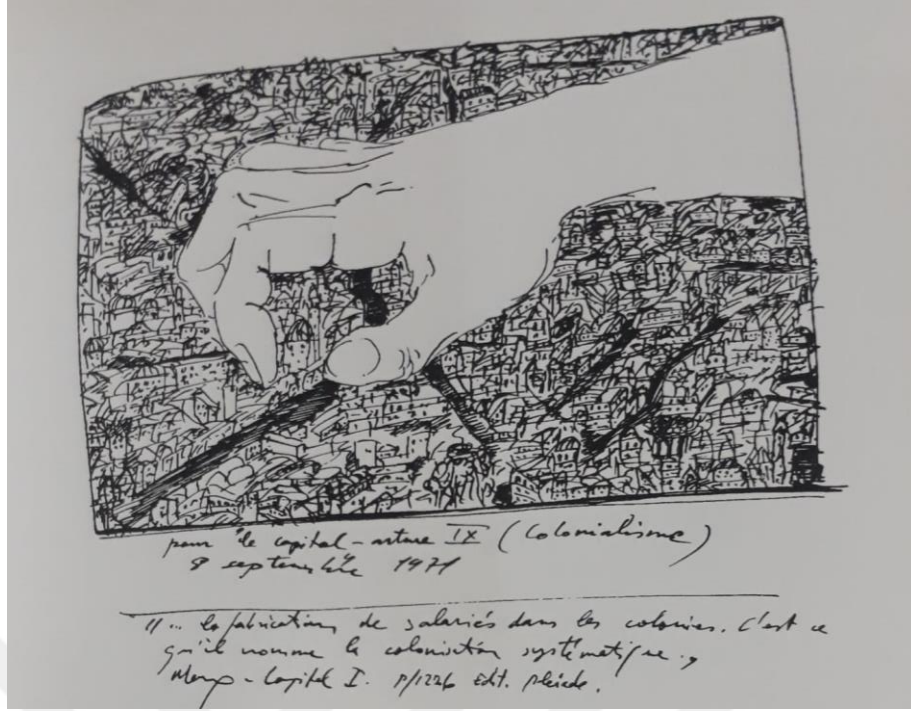


Resim 4.84. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisinden *Arture 160, Kapital X (İşçi, makinenin uzantısı)*, 1971, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 31 x 61,5 cm. (detay), Özel Koleksiyon. ait eskiz, 1970.



Resim 4.85. Yüksel Arslan, *Defterler, Arture 280 "Hegel"*, 1982, Kağıt Üzerine Mürekkep.

Platon'un sözü, hakikate uzanan ve düşüncenin yerini dolduran bir işaret olarak görmesi, Yüksel Arslan'ın okumaları çerçevesinde eser oluşturma anlayışı açısından önemlidir. Sanatçı, insanoğlunun psikolojik yapısı ve entelektüel varoluşuyla ilgili metinler okumuştur ve bu okumaların etkisi ile defterler tutmuştur. Bu defterlerde kağıt üzerine mürekkep ile çizdiği desenlerinde Arslan, sorgulayıcı tavrı ve zaman zaman illüstrasyonu andıran tarzı ile farklı bir özgünlüğe ulaşmıştır. "Arslan okuduğu yazıları şartlandıran ideallerin, insan-merkezciliğin (anthropo-centricism), mantığın yerine belirsiz, zamansız, ironik bir mitoloji çizer" (Artun, 2004: 161-163).



Resim 4.86. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisine ait eskiz.



Resim 4.87. Yüksel Arslan, “*Le Capital*” serisinden *Colonialisme, Arture IX* (159), 1971, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30 x 40 cm., Besi Cekan Koleksiyonu.



Resim 4.88. Özdemir Altan, “*Çalışkan Robot*”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 162 cm., Özel Koleksiyon.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde (MSGSÜ) ressam Zeki Faik İzer ve Halil Dikmen’den, 1949-56 yılları arasında sanat eğitimi alan Özdemir Altan, bir süre serbest çalıştıktan sonra, 1961’de MSGSÜ’nde öğretim üyesi olarak görev almıştır. Onun sanat anlayışına bakıldığında 1960’larda dışavurumcu figüratif resimler üzerinde çalıştığı görülürken, 1965 sonrasında ise daha çok Anadolu mitolojisi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dönem sonlarına doğru, simgesel öğelerin ön plana çıktığı yapıtları belirginlik kazanmıştır. Altan, bu dönemde etkilendiği iki sanatçıdan¹⁷⁶ esinlenerek duvar halıları yapmıştır. Bu çalışmalarını ile akrilik ve yağlıboya eserleri üslup bakımından büyük benzerlik taşımaktadır. 1970’lerden sonra sanatçı, endüstrileşme ve bunun insan üzerindeki yoğun etkisinden hareketle, makineleşmiş insan resimleri yapmaya başlamıştır. Bu resimlerindeki anlatım dili yarı soyut olmakla birlikte mekanik bir anlatıma ulaşmıştır. Kimi zaman Foto-Gerçekçilik akımına yaklaşan Altan, ayrıntılı bir tavır sergilemiştir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 254).

Sanatçının “Çalışkan Robot” isimli eserinde, 1970 sonrası yoğunlaştığı makineleşme ve insan ilişkisinin ön plana çıktığı görülürken, Foto-Gerçekçilik yönündeki anlatım dili de dikkat çekmektedir.

¹⁷⁶ Atölye hocası Zeki Faik İzer ve Fransız sanatçı Jean Lurçat.



Resim 4.89. *Araştırmacı Sean Welsh, University of Canterbury, Yeni Zelanda.*

Endüstri devriminden günümüze, gelişen birçok teknolojik makineler sebebiyle, çok daha fazla kişinin işi, robotlara-makinelere teslim edilmektedir. Örneğin otomobil kullanmak ve duvar inşa etmek gibi, insan gücü gerektiren işlerin de gelecekte robotlar tarafından yapılacağı öngörülmektedir. Bu gelişmeler, aynı zamanda insanlığın ilerideki yıllarda önemli ölçüde işsizlik kavramı ile yüzleşebileceğine işaret etmektedir. Bu konu hakkında Oxford Business School redaktörleri Carl Frey ve Michael Osborne, gelecek 20-30 yıl içerisinde, önemli oranda artacak işsizliğin ortaya çıkacağını söylerken, hali hazırdaki işlerin yaklaşık yarısından daha fazlasının otomasyon tehlikesi altında olacağını belirtmektedir. Her geçen gün robotlaşmanın yaygınlaşması, “işsiz bir gelecek” endişesini ortaya çıkartırken, birçok araştırmacı tarafından bu konu hakkında farklı fikirler öne sürülmektedir. İşgücü azalan insanların kendilerine daha fazla vakit ayırması ihtimaller dahilinde iken, küresel bir asgari ücret oluşturulması fikri de ileri sürülen iddialar arasında yer almaktadır.¹⁷⁷

Robotlaşmanın Türk Resmin’deki etkilerine bakıldığında özellikle Yüksel Arslan’ın “Le Capital” serisinden Ouvrier Integre au Capital, Arture XVII (168)’’ eseri ve Özdemir Altan’ın “Çalışkan Robot” eseri dikkat çekmektedir. Makine döngüsü başında, sanki onun bir parçası şeklinde olan ve başı bir bozuk para olarak gösterilen figürlü kompozisyonda

¹⁷⁷ Yorum: Robotlar Giderek Daha Fazla Kişiyi İşsiz Bırakmaya Hazırlanıyor. Peki Ya Sonrası?, 2017, <https://tr.euronews.com/2017/01/04/yorum-robotlar-giderek-daha-fazla-kisiyi-issiz-birakmaya-hazirlaniyor-peki-ya> (6 Şubat 2022).

Yüksel Arslan, yenedünya düzeninde, beyin gücünün dolayısıyla iş gücünün yerini paranın alabileceğine dair bir sembol oluşturmuştur, denilebilir. Parasal olarak ön plana çıkan büyük güçlerin, robotları satın alarak, makine gücünün her geçen gün insan gücünün önüne geçebileceğine dair uyarı niteliğinde olan bu eseri yansıtırken, sanatçı sürrealist bir anlatıma yönelmiştir. Özdemir Altan'ın eserinde ise, insanın kendisinin robot olarak oluşturulması ya da yalnızca robotun kendisinden resmedilmiş bir kesit yönünde oluşması, ifade edilebilir. Makineleşen insan veya robotlaşacak dünya şeklinde algılanabilecek bu resim, keskin siyah ve beyaz yansımaları ile metal bir görünüme bürünmüştür. Metalin soğukluğu ve siyah rengin yoğunluğu, belirsizleşen geleceğe odaklanırken, kırmızı ve sarılarla desteklenen kompozisyon, ışığın varlığı ve hızı hissettirmektedir, denilebilir.



Resim 4.90. Mehmet Aydoğdu, “*Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerine Zorlanıyor*”, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 120 cm.

Resme küçük yaşlardan itibaren ilgi duyan ressam Mehmet Aydoğdu, özellikle 5-6 yaşlarında annesine ve dedesinin etkisiyle sanata yönelmiştir. İnsan, tanrı ve doğa gibi kavramlara olan ilgisi, çocukken annesinin geceleri anlattığı öykülere dayanmaktadır. 1969 yılında Belçika’ya giden ve orada lise eğitimine başlayan sanatçı, resim öğretmeninin

gösterdiği Salvador Dali eserlerinden etkilenerek, gizemli ve coşkulu anlatımın kapılarını aralamıştır. Bu yapıtlardaki sonsuz mekan duygusu, masmavi gökyüzü ve yanan zürafa figürü, Aydoğdu için, Gerçeküstücü anlayışın ilk etkileri arasında yer almıştır. Sanatçı, insan, hayvan ve bitkinin görünen yüzü ardına geçerek, gerçek ötesi yüzlerine ulaşma ve düşünce ile gerçek arasında gidip gelmek çizgisindeki düşünceleri ile Sürrealist anlayışın gizemli felsefesi üzerine yoğunlaşmıştır. Dali'nin statik uzayından farklı olarak onun sahasında, metaforik bir gelişme gösteren uzay yer kaplamaktadır. Bu uzaysal boşluk, soyut ve sonsuz bir mekan duygusunu yaratırken, sanatçı figürleri soyutlamadan, matematik ve eski yazıları, düşleri, imgeleri, simgeleri bilimle gerçekleştiren, çok geniş bir izleyici kitlesine seslenmiştir. Zengin anlatım dilindeki, küçük yuvarlak toparlar, bilim ve bilim gibi doğurganlığı olan kadını temsil etmektedir. Kompozisyonlarında oluşturduğu formüller ise bilimin gelecekteki yerlerini simgelemektedir. Özellikle Yves Tanguy'un, Dali ve Miro'nun yapıtlarındaki uzaydan etkilenmiştir.¹⁷⁸



Resim 4.91. Yves Tanguy, “*Geçmek Bilmeyen Gün*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 92 cm. (detay), Ulusal Modern Sanat Müzesi, Pompidou Merkezi, Paris.

¹⁷⁸ Gültekin, Gönül. **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**. 1. Basım. Ankara: T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, 1992, s. 124.



Resim 4.92. Mehmet Gün, “*Kadeş Antlaşması*”, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 260 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu Oya – Bülent Eczacıbaşı Bağışı.

Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitimi gören sanatçı Gün, doktorasını resim ve sanat felsefesi üzerine yapmıştır. Sigmund Freud’un yaşamı ve eserleri üzerinde çalışan ve sonrasında biyofizik, biyokimya ve astronomi araştırmalarına yönelen sanatçı, eserlerinde kavramsal bir temeli esas almaktadır. Onun yapıtlarındaki iç dünyası, beyaz boşluklar ortasında yer alırken, kırık, renkli ve birbiri ile kesişen çizgiler olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı 1985 sonrası, soyut dışavurumcu bir anlatım ile eserlerini gerçekleştirmiştir. Geçmişin izleriyle yeniden yüzleşerek onları farklı bir şekilde ele alışı, ressamın serbestliğinin belirginleşmesi olarak görülmektedir. Gün’ün özellikle bilinçaltını irdeleyen yapıtlarında, Freud’un etkileri ve gerçeküstücü bir anlatım görülmektedir. “Kadeş Antlaşması” adlı yapıtı ile felsefe, tarih, edebiyat ve müzik konusundaki ilgisini yansıtan sanatçı, bu eserini oluştururken, İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nde bulunan Kadeş Antlaşmasını ilham kaynağı olarak almıştır.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Koleksiyondan Bir Seçki: Gün, 2020, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2490> (17 Şubat 2022).

4.2.1.5. Soyut Anlayış Çerçevesinde İç Mekan İnşası

“Soyut sanat diye bir şey yoktur. Her zaman bilinen bir şeyle başlamak zorundasınız; sonradan gerçekliğin tüm izlerini silebilirsiniz.”

Pablo PİCASSO



Resim 4.93. Nejad Melih Devrim, “*Ayasofya*”, 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 97 cm., Santral İstanbul Koleksiyonu.

Ressam Fahrelnissa Zeid’in oğlu Nejat Melih Devrim, 1942’de Güzel Sanatlar Akademisi’ne (MSGSÜ) girmiştir. Burada, Levy’nin öğrencisi olarak sanatsal çalışmalarına devam eden ressam, sonrasında Ayasofya mozaikleri, Soyut İslam sanatı ve Arap harflerine karşı özel bir ilgi duymuştur. Öğrencilik yıllarında Yeniler Grubu’na katılan sanatçı, 1946’da Paris’e gitmiş ve buraya yerleşmiştir. Charles Katedrali’nin vitraylarını ve Ravenna’daki Bizans kilise mozaiklerini inceleyen Devrim, bir dönem İtalyan primitiflerinin etkisinde

kalmıştır. İspanya'ya yaptığı bir gezi sonrasında, siyah beyaz olarak gerçekleştirdiği eserleri ile Yeni Paris Okulu'nun sergisine katılmıştır. Bu sergi ile birlikte, o süreçte dikkatleri üzerine çekmiştir. Ayrıca sanat hayatı içerisinde birçok farklı faaliyet gösteren ressam, Dadacılar'dan Tristan Tzara'nın “Doğan Zaman” ve Paul Eluard'ın “Tüm Anların Anlamı” adlı şiir kitapları için desenler yapmıştır. “1960'tan sonra Soyut-Dışavurumcu anlayışa yönelen Devrim'in, 1965-68 arasında yaptığı İspanya, Mısır, Polonya ve İstanbul gezileri sonucunda resim anlayışı daha yumuşamıştır. Çeşitli kent izlenimlerinden oluşan bu dönem resimlerinde sanatçı, Soyut-Dışavurumcu anlayışla canlı ve göz alıcı renkleri bir araya getirmiştir”. Onun şiirsel bir anlatımı ve soyutlanmış bir düş diyarını anımsatan resimleri, tekrar eden ve ustalıkla kırılan uyumların çerçevesinde oluşturduğu renk lekeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁸⁰

Mekanı tanımlayan mimari açılarından ele alındığında, mimarlığın üç temel kavramı olarak; yapının sanatsal boyutu (estetik ve güzelliği), sağlamlığı (dayanıklılık ve strüktür) ve yararlılığı (işlevsellik), yapının bilimsel boyutunu temsil etmektedir. Romalı mimar Vitruvius'tan günümüze gelen bu üç kavram¹⁸¹ olmadan bir mimariden tam olarak söz edilemez (Taşcıoğlu, 2013: 31). “Mimar, biçim ve kütle üzerinde tıpkı bir heykeltıraş gibi, renkler üzerinde ise tıpkı bir ressam gibi çalışır. Ancak bunların dışında onun sanatı, işlevsel bir sanattır. Pratik sorunları çözümler. İnsanlar için araç ve gereçler yaratır ve yararlılık/kullanışlılık bu sürecin değerlendirilmesinde onu kesin sonuçlara ulaştırır”.¹⁸² Hem işlevsel hem de estetik değerler ele alınarak oluşturulan mekan; bir resmin kompozisyonunda yer alan strüktür, estetik ve denge kavramları ile paralellik göstermesi açısından örtüşmektedir. Aynı zamanda bilimsel değerleri bünyesinde taşıyan mimari hesaplar, her ne kadar doğrudan resmin yapısına katılmasa da, sezgi yoluyla görsel bir sağlamlık aracılığıyla yapıtı gözlemleyen sanatçı için, karşılaşacağı dikey ve yatayların kesişimi doğrultusunda anlamlı bir yorum kazanacaktır. Bu anlamlı yorum, Nejad Melih Devrim'in “Ayasofya” eserindeki, birbirini kesen dikey, yatay ve diegonal dinamik çizgiler, gerçek bir Ayasofya iç mekanı göz önüne alındığında göğe yükselişin anlamlı bir dengesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek mekanın görkemi ve yüksekliği, sanatçının yorumunda hissedilmektedir.

¹⁸⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 1.Cilt, s.400-401.

¹⁸¹ Bu kavramlardan, Mimar Vitruvius'un 1486'da yayınlanan “De Architectura” adlı kitabında bahsedilmektedir.

¹⁸² Rasmussen, Steen Eiler. **Experiencing Architecture.** Cambridge: The MIT Press. 1974, s. 9.

4.2.1.6. Tüketim Toplumuna Entegre Olmuş Kentleşme, Bunalımlı Kent Bireyi, Acımasızca Yok Edilen Doğa ve Çevre Kirliliği

“Doğa sadece gözün görebildiklerini değil,

ruhun saklı resimlerini de içerir.”

Edvard MUNCH



Resim 4.94. Cihat Burak, “*Tüketim Toplumu*”, 1981, Serigrafi, 54 x 39,5 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Özel Koleksiyonu.

“Tüketim toplumunun ana mantığı, aynı kavramı kullanarak söylemek gerekirse, bozgunculuktur. Buna yıkıcılık da denebilir. Tüketim alışkanlığını ve edimini ayakta tutabilmek için piyasa ve sektör sürekli olarak yeni mal ve seçenek üretmek zorundadır. Bu,

üretilmiş malın ve kazanılmış alışkanlığın hızla değiştirilmesi demektir. Sistemin ayakta kalabilmesi bir anlamda sistemin kendisini sürekli olarak 'yenilemesi'ne ve buna giden yolda 'yıkılması'na bağlıdır. Bu mantık özellikle mekan söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır. Sürekli olarak yenilenen mekan anlayışı bir 'yer'leşiklik düşüncesini daha başlangıçta ortadan kaldırmaktadır'' (Kahraman, 2005: 185).

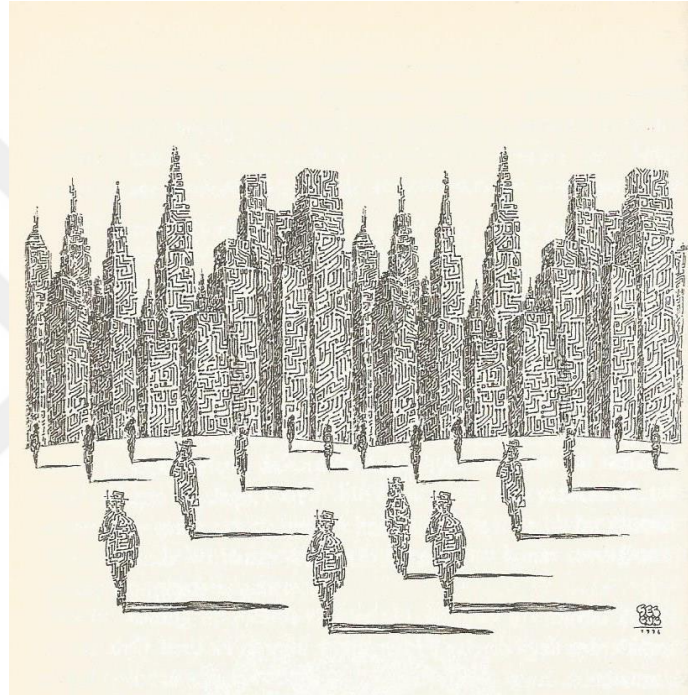
Cihat Burak, gelişen çağdaş kent yaşamının, yerel kapsamlı popüler kültür bozulması karşısında, belirli değerlerine ışık tutan ve bu değerleri koruyan sanatçı kişiliğiyle tanınmaktadır. Onun kompozisyonlarında hem gerçek hem de hayal dünyasının karşıtlıkları yer alırken, renkleri ve süs öğelerini ustalıkla kaynaştıran tekniği, üslup disiplinine dayanmaktadır. Mizah duygusunu, grotesk ve acıyı harmanlayarak izleyiciye sunan sanatçının özgünlüğü, sanat eleştirmenleri tarafından eşsiz olarak nitelendirilmiştir. Yenidünyanın oluşturduğu popüler kültürün getirdiği yıkıcılık ve kitle kültürünün yozlaşması karşısında, sanatçı derinden etkilenmiştir ve eleştirel bir resim diliyle soylu değerleri koruma amacını savunmuştur.¹⁸³

“Endüstrileşmenin getirdiği seri üretim, aynılaşma ve sıradanlaşma sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Binlerce ürün ve markanın dünyanın pek çok noktasında tekrar eden tek-tip görselleri, birey ve toplumları da etkilemiş, benzer kalıplara sokmayı kimi zaman başarmıştır. Bu tekrarların önüne geçme arzusu, seri üretime karşı gelerek kişisel tavrın vurgulanmasıyla kendini göstermiştir” (Taşçıoğlu, 2013: 138).

Taşçıoğlu'nun endüstrileşme konusunda ışık tuttuğu sıradanlaşma ve aynılaşma etkileri göz önüne alındığında, Cihat Burak tarafından mizahi bir dille oluşturulan “Tüketim Toplumu” eserinde, bu etkilerin açıkça gösterildiği fark edilmektedir. Resimde görülen arabalar hem renk hem de biçim yönünden birbirinin aynısıdır. Ortaya çıkan kompozisyonda sıkışmışlık hissi baskınken, merkezi bir noktada metal para birimini elinde kaldıran ve Romantik Fransız ressam Eugene Delacroix'nın “Özgürlük” tablosundaki kadın figürünü hatırlatan yeşil renkli figür, adeta bu kalabalıkta özgürlüğün kaybolduğuna işaret etmektedir. Özgürlüğün ortadan kalkması ve paranın yüceltilmesi, bu figürün en temel ifadesidir, denilebilir. Arka sağ planda yer alan sigara paketi, insanların popüler hayata bağımlılığını yansıtırken, hemen yanında yer alan kadın topluluğu ise, -özellikle zayıf bedenli genç bayanlar olarak resmedilmiştir- bu kültürün yeni algı biçimlerine dikkat çekmektedir.

¹⁸³ İstanbul Modern Sanat Vakfı. **Cihat Burak Retrospektif**. İstanbul, 2007, s. 86.

Burada yer alan sigara paketinin, metonimi¹⁸⁴ bir kullanım olduğu söylenebilir. Tıpkı arabalarda olduğu gibi kadın figürlerde de bu aynışma söz konusudur. Plaj kıyafetleri birbirinin aynısı olan modern kadın figürler, sıkışmış kompozisyonda göze çarparken, geleneksel halk figürleri daha küçük boyutlu ve genellikle ön plana çıkmayan kişilerdir. Yine ön sol planda yer alan ve arkadan resmedilen nü kadın figürü, kompozisyonda belirginliğini korumaktadır. Bu figürden sonra orta planlarda yer alan orta yaşlı ve zengin olduğu düşünülen erkek portreleri ortasında yerleştirilen kadın portresi ise, yozlaşmış kültür ilişkileri hakkında bir yorum olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.95. Selçuk Demirel, “*Les Marchands Du Cyberespace*”, 1994, Kağıt Üzerine Çini, 29 x 42 cm., Le Monde Diplomatique.

Kentleşme içerisindeki insanı parçalanmış, biçimsizleştirilmiş ve bölünmüş olarak resmeden ressam Selçuk Demirel, oluşturduğu kompozisyonlarında sessizliğin estetiğini çizmektedir. Gerçeküstücülerin kolaj olarak nitelendirdiği kaynaştırma, ressamın kullandığı bir teknik olarak şekillenirken, kişilikleri ya da nesneleri yerlerinden kaydırmak ise onun saptırma tekniğini ifade etmektedir. Bir durum yaratıcısı olarak eserlerini oluşturan sanatçı aynı zamanda, karikatürist bir burjuva imajını yansıtmaya eğilimindedir (Artun, 2004: 243-244).

¹⁸⁴ Nesnenin doğrudan olmayan, bağlamsal temsili.



Resim 4.96. Canan Tolon, ‘*İsimsiz*’, 2004, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 155 x 138 cm., Oğuz Özerden Koleksiyonu.

1975-80 arasında Londra’da iç mimarlık eğitimi gören Canan Tolon, 1980-83 arasında California Üniversitesi’nde mimarlık dalında lisansüstü çalışmasını yapmıştır. Onun çalışmalarında farklı yöntemler ve alternatifler yer almaktadır. Sanatçı, soyut ile temsili arasındaki sınırları açmakla tuvallerinde farklı bir boyuta ulaşırken, genellikle kendi kendine oluşan malzemelerden yararlanmıştır. Renk katmanlarına ayrıcalıklı olarak önem veren Tolon, renk konusunu daha çok işin özü olarak benimsemiştir ve dolaysız olarak çeşitli yöntemlerle bunu eserlerine aktarmaya yoğunlaşmıştır. Eserlerinde, mimari eğitim geçmişinin bir parçası olarak görülebilecek topografik görüntüler, doğa peyzajları, tektonik şekiller ve şehir manzaraları ön plana çıkmaktadır. Oluşturduğu mekanlar aynı anda hem beliren hem de parçalanan bir görüntüyü sunarken, sanatçı tonlama ve çizgiler ile ifadeyi güçlendirmektedir (Erdemci ve diğerleri, 2007: 428).

Soyut bir lekeye dönüştürdüğü figürleriyle, Soyut-Dışavurumcu bir anlayış çerçevesinde eserler üreten Zafer Gençaydın, ezilen insanlardan ve acımasızca yok edilen doğadan hareketle insan- toplum ve insan- doğa ilişkileri üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun yapıtlarına bakıldığında özellikle 1970'lerin ortalarından¹⁸⁵ başlayarak soyut ve figürün iç içe geçtiği eserleri dikkat çekmiştir. Fakat bu eserlerinde ne tümüyle soyut ne de tümüyle figüratif bir dil etkisinde olan Gençaydın, bu farklı öğeleri dengeli bir tutum ile alarak dışavurumcu kaygılar ile birleştirmiştir. Sanatçının, ı ışık ve karanlığın zıt etkilerini irdelediği renkçi ve lekeci anlayışı, bu dışavurumcu araştırmalarının temelini oluşturmuştur. 1980'lerin ortasında gerçekleştirdiği eserlerinde dışavurumcu anlatım dili bir ölçüde yumuşamış olsa da, doğadan hareketle oluşturduğu imgeleri daha soyut olmaya başlamıştır; yine de sanatçı Soyut-Dışavurumcu anlatımını terk etmemiştir. Sanatçı, 1980'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, 1982'de de DYÖ Ödüllü Resim Yarışması'nda birer başarı ödülü almıştır.¹⁸⁶

Çocukluk yıllarında annesinin resim yeteneğinden etkilenen sanatçı, daha sonraki yıllarda Akçadağ İlköğretmen Okulu'nda tam olarak sanat ortamı ile tanışmıştır. Sanat ve iş eğitimi derslerine ayrıca önem verilen bu okulda, "Köy Enstitüsü" geleneğinin devamı niteliğinde dersler alan ressam, 1962'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde Refik Epikman ve Adnan Turani'nin öğrencisi olmuştur. Bu dönem içerisinde, verimli bir kuşak olarak onun atölye arkadaşları,¹⁸⁷ günümüz Türk Resminin tanınmış simalarını oluşturur. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1971 yılında açılan "Yurtdışı Doktora ve İhtisas Öğrenimi Sınavı"nı kazanarak Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Prof. Jaenisch ve Prof. Ackennann'ın atölyelerinde eğitim görmüş olan ressam, o yıllarda Gustav Mahter'in müziğine karşı da ayrıca hayranlık duymuştur. Sanatçının müzik ve edebiyata¹⁸⁸ olan düşkünlüğünün yanı sıra Sanat Psikolojisi ve Sanat Sosyolojisi alanlarına olan ilgisi de onu, bu konularda da donanımlı kılmıştır. Sanatçı çağın getirdiği modern gelişmeleri takip ederek, Berlin'de bulunduğu sınırlı boş vakitlerinde gönüllü olarak "Türkiye Bilim Teknoloji ve Araştırma Merkezi"nde çalışmıştır. Ayrıca sanatçı, 1978'de çocuk işçilere yönelik Türkiye ve Almanya'da gerçekleştirilen kongreler için rapor hazırlamıştır. Gençaydın'ın sanat dilinin odak noktası olarak düşünceyi temelli yaklaşımı, her zaman görünenin ardındaki gerçeklik

¹⁸⁵ "Toplu Gömüt" tuvaleri gibi (1976).

¹⁸⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.587.

¹⁸⁷ Halil Akdeniz, Bilal Erdoğan, Adem Genç, Mehmet Güler, Bekir Sami Çimen.

¹⁸⁸ Özellikle Brecht, Kafka, Sartre, Camus, Erich Fromm, Nietzsche, Freud ve Adler okumuştur.

arayışı olmuştur. Somut olarak başladığı çalışmalarının da daima soyuta evrilmesi¹⁸⁹, bu arayış adına en açıklayıcı tutumdur. Nesnenin iç yüzü; gözle görülmeyen yanı, sanatçı için ön plana çıkartılması gereken husustur. Bu yönelim, görünen hakkındaki gereksiz detayların ayıklanmasını ve özüne inilmesini işaret etmektedir. Sanat eğitimi alan gençlerin, bu eğitim çerçevesinde özgürlüğünün kısıtlanmadan geliştirilmesini ve bu süreçte yoğun konsantrasyon sonucunda sezgi yoluyla her birinin kendilerine özgü sanatçı yorumunu oluşmasını uygun görmüştür.¹⁹⁰



Resim 4.97. Zafer Gençaydın, *“Bir Portrenin Psikogramı”*, ykş. 1970, Tuval Üzerine Tempera, 120 x 100 cm.

İlk olarak Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan çocuk işçiler, ressam Gençaydın için bir ilgi odağı oluşturmuştur. Olumsuz koşullar içerisindeki bu çocuklar, sanatçının duyarlılık çemberine dahil olmuştur ve teknoloji ile yakından ilgilenen sanatçı çok yönlülüğü aracılığıyla, sanatını derinleştirmiştir. Aynı zamanda çağını çözümlemesi açısından ve toplumsal algısının bu yönde baskın oluşu bakımından da sanatçının özel bir yeri olduğu ifade edilebilir.

¹⁸⁹ Bu yönelim tümüyle teknolojik gelişmelerin etkisiyle alakalıdır, denilebilir (Bkz. Tansuğ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem**. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1995, s.86.).

¹⁹⁰ Ateş, İ. (2007). Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, (14), 59-64.

Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde (b. MSGSÜ) 1958-66 arasında öğrenim görmüş olan Mehmet Güleriyüz, öğrencilik yıllarında ayrıca tiyatroyla da ilgilenmiştir. Farklı tiyatro akademilerinde, oyunculuk tecrübeleri kazanan sanatçı, kimi zaman oyunların dekor ve kostümlerini de hazırlamıştır. Bu sahadaki çalışmaları, Güleriyüz'ün resim anlayışına da yansımıştır. Soyut anlatım ile yaptığı çalışmaları, 1964'te figüratif olarak ağırlık kazanmıştır. 1970'te devlet bursu kazanan ve Paris'e giden ressam, taş baskı alanında uzmanlık eğitimi almıştır. Sanatçı 1975'te yurda döndükten sonra, akademide Neşet Günel'in atölyesine öğretim üyesi olarak atanmıştır. *“Yapıtlarında konu olarak çağdaş insanı işleyen Güleriyüz, insan psikolojisini, davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarmış, 1970'ler boyunca bilinçli olarak çirkin ya da hayvanı anımsatan insanları, hatta insan yerine koyduğu maymun, köpek ya da kurdu çarpıtılmış vücutları ile vermiş, tüketim toplumunun sevgisizliğini, bencilliğini, içtenliksiz tutumunu yer yer mizah ögesi de katarak yansıtmıştır. Bu resimlerinde çirkin insan yüzleri duyarsızlığı simgelerken, hayvan portreleri de (ör. Aile, 1974) ‘ahmak insanı’ simgeler”*. Sanatçı, toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı eserlerindeki dışavurumcu figüratif anlatımıyla tanınmaktadır.¹⁹¹



Resim 4.98. Mehmet Güleriyüz, *“Kuzu ve Çıplak”*, 71,5 x 82 cm.

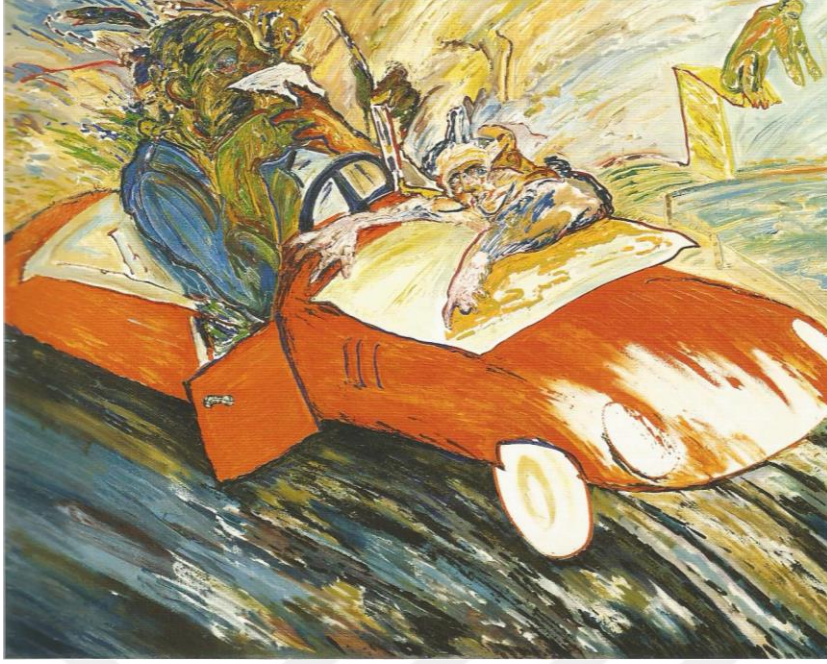
¹⁹¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.634-635.



Resim 4.99. Mehmet Gülerüz, “*İsimsiz*”, 1967, Kağıt Üzerine Çini, 25,5 x 35,5 cm.



Resim 4.100. Mehmet Gülerüz, “*Otobüs Biletçisi*”, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 96 cm., Kerimcan Gülerüz Koleksiyonu.



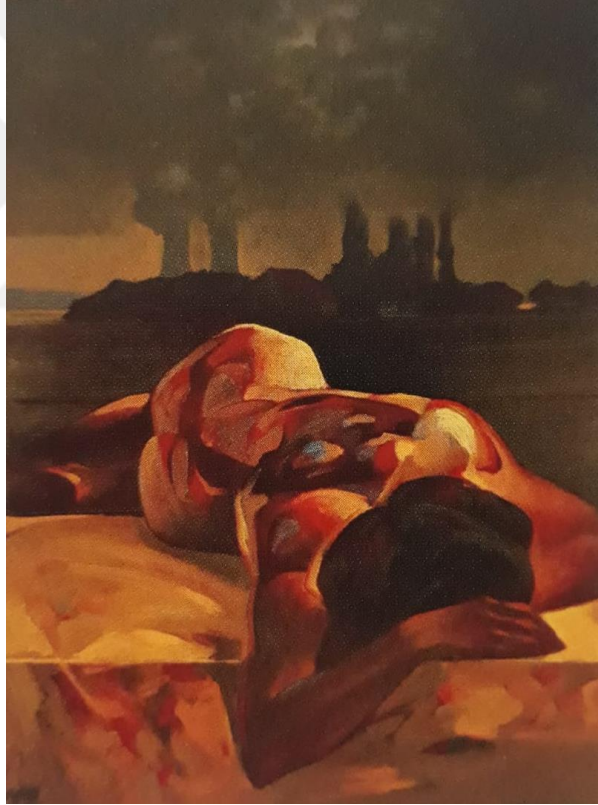
Resim 4.101. Mehmet Gülerüz, “*Kırmızı Araba*”, 1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 162 cm., Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.

1962-67 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b. MSGSÜ) Tiyatro Dekor ve Kostümü Bölümü’nde öğrenim gören Seyyit Bozdoğan, 1968’de açılan sınavdaki başarısı ile devlet bursu kazanarak Almanya’ya gitmiştir. Daha sonra resme yönelen sanatçı, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde Hans Trier ve Knispel’in yanında temel sanat ve resim eğitimi almıştır. Doğadan kaynaklanan biçim, kendisinin dikkatini çektiği için bu konu üzerinde durmuştur. Çalışmaları gittikçe soyuta ulaşan ressam, ayrıca Alman insanının hayat değerlerini irdeleyerek, toplumun üst sınıfının yabancılaşma sorununa değinmiştir. Türkiye’ye dönüşü sonrasında benimsediği dramatik anlatım çerçevesinde, toplumsal eleştiri doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. Heykelsi bir anlatıma yaklaşan figür araştırmaları, özellikle “Bildiri Dağıtan Genç” adlı üç figürlü yapıtı ve 1 Mayıs olayını simgeleyen yüz on figürlü kompozisyonunda¹⁹² ağırlık kazanmıştır. 1985’ten sonra, sanatçının yapıtlarında oluşturduğu, değişik duruşlarda betimlediği çıplaklarında, farklı bir soyutlama yöntemi ortaya çıkmıştır. Bu anlatımı gerçekleştirdiği seriye ressam, “Vücut Manzaraları” adını vermiştir. Bu çalışmalarda sanatçı, insan yaşamını tehdit eden çevre ve hava kirliliğinin, insan bedeninde oluşturduğu olumsuz etkilere odaklanarak, bu etkileri ‘biçim bozmalar’,

¹⁹² Bu kompozisyonlar, “*dönemin siyasal yaşamdaki karşıtlıklarını ve toplumsal kargaşayı yansıtmaktadır*”.

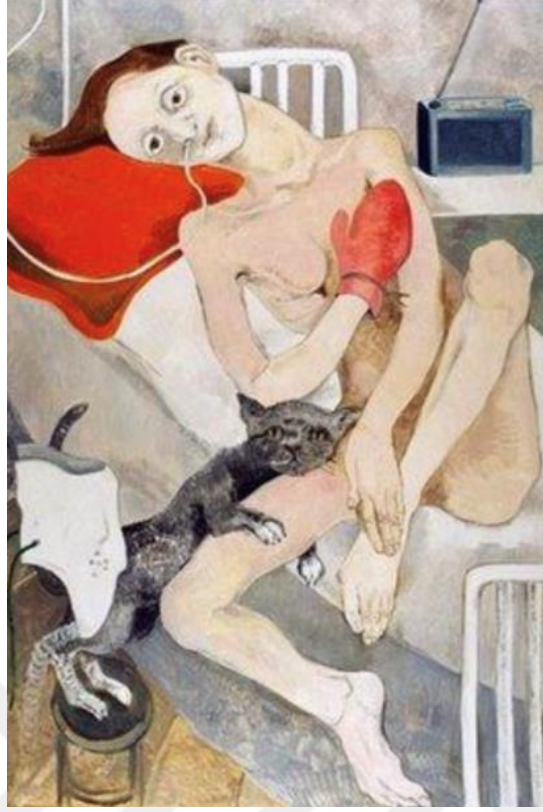
karşıt renk ve biçim lekeleriyle ifade etmiştir. Bu çalışmalarda manzara ile figürün bütünleştiği görülmektedir.¹⁹³

Sanatçı “Kırmızı Evli Vücut Manzarası” tablosunda, heykelsi desen tarzı ile bir figürü ön plana yerleştirmiştir. Sıcak renklerin farklı tonları ile renklendirilmiş bu figür, yalnızlık, buhran ve içe kapanıklığın bir yansıması gibidir. Geriye doğru yatan figürün, yüzü belli olmamakla birlikte, belirsizliğin, kimlik bunalımının ve kaygının da sinyalini vermektedir. Kapalı gökyüzü altında sıcak kumlara uzanmış izlenimi taşıyan bu kişinin, içerisinde bulunduğu atmosfer, kirli havanın baskın olduğu sağlıksız bir coğrafyadır. Arka planda yer alan fabrika bacalarından çıkan dumanlar, gökyüzüne karışarak havayı kirletmiştir. İnsanoğlunun doğa üzerindeki olumsuz etkilerinin sonucunda, yine kendisinin olumsuz koşullara maruz kalması, tablonun açık bir mesajı olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.102. Seyyit Bozdoğan, “*Kırmızı Evli Vücut Manzarası*”, 1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95 x 120 cm.

¹⁹³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 1.Cilt, s.256.



Resim 4.103. Neşe Erdok, “*Hastane Odası*”, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 102 cm.

Neşe Erdok, “Hastane Odası” adlı eserinde, bunalımlı kent insanının mutsuzluğunu ön plana çıkartmıştır. Sanatçının yaşlı ve hasta olarak betimlediği figür, soluk benizli ve bitkin bir haldedir. Eserin oluşturulmasındaki asıl etken ise, sanatçının Alzheimer hastası olan annesinin hastane günleridir. Erdok, hastaneye gittiği zamanlarda yaptığı gözlemlerinin etkisinde kalarak bu eseri oluşturmuştur. Figürün çıplak olması, hem savunmasız hem de çaresiz olduğunu betimlerken, yüzündeki ifade ise umutsuzca yaşama tutunmaya çalışıldığının bir göstergesidir. Kırmızı eldiveni ve yastığıyla dikkat çeken figürün eli, kalbinin üzerinde yer almaktadır. Bu yönüyle kadın figür, çektiği bir acının devam etmekte olduğunu simgelemektedir. Sanatçının başka resimlerinde de görülen siyah kedi, bu kez figürün sağ bacağını sıkıca kavramıştır. Sahiplenme olarak ön plana çıkan bu duruş aynı zamanda, sadakat ve ait olmayı çağrıştırırken, ölüme de bir gönderme olarak nitelendirilmektedir. Hastanın, burnundaki hortum aracılığıyla sağlayabildiği gıda alımı ise, adeta yaşamla tüm bağı gibidir. Yatağın yanı başına bir radyo yerleştiren sanatçı, hastanın dünya ile olan iletişimini temsil ederken, günümüz koşullarında insanlığın teknolojiye olan bağımlılığına da işaret etmektedir (Baturçay: 2016).



Resim 4.104. Deniz Aktaş, “*Bağımsız Değişken*”, 2018.

İnsanoğlunun doğaya verdiği zararlar sonucunda, doğanın insan hayatı için bir tehdit oluşturmasına dikkat çeken Deniz Aktaş resimlerinde, insan ve doğa ilişkilerini irdelemektedir. Birbirini tehlikeye sürükleyen bu ikili üzerinde çalışan sanatçı, entropi tasvirleri oluşturmaktadır. Aktaş’ın özellikle süregiden “Yokyerler” adlı serisi, çevresel çöküşten kentsel çürümeye, göç eden insanlardan travmatik doğa dönüşümlerine kadar geniş bir sanatsal üretimdir. “Bağımsız Değişken” isimli çalışmasıyla 16. İstanbul Bienali’ne katılan ressam, mürekkep ile yapmış olduğu siyah beyaz çizimlerinde, doğada izlerini bırakan ve doğanın kayıtsızlığı tarafından yok edilmiş insanların çaresizliğini ortaya koymaktadır.¹⁹⁴

Kentsel dönüşümün ve oluşan çetrefilli mekânsal yozlaşmaların insan ile olan ilişkisi, sanatçının resimlerinde tahribat olarak şekillenmektedir. “İnsan, birebir yaşadığı ya da tanıklık ettiği zamana ayna olur”, sözünün sahibi olarak Aktaş, sürekli olarak yıkım ve inşanın oluşturduğu devamlılığı anlamaya ve anlatmaya çalıştığını ifade eder. Bu bağlamda, karakterini ve anlamını kaybeden mekanlar için, tarihsel ve kültürel açıdan bir kimlik kargaşası meydana geldiğinin altını çizerek bunu eserlerinde dile getirir.¹⁹⁵

¹⁹⁴ İstanbul Kültür Sanat Vakfı. **16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıtı**. İstanbul, 2019, s. 53.

¹⁹⁵ *Bir Sanatçı Bir Eser: Deniz Aktaş ‘Bağımsız Değişken’*, 2021, <https://www.kitaptansanattan.com/bir-sanatci-bir-eser-deniz-aktas-bagimsiz-degisken/> (13 Şubat 2022).

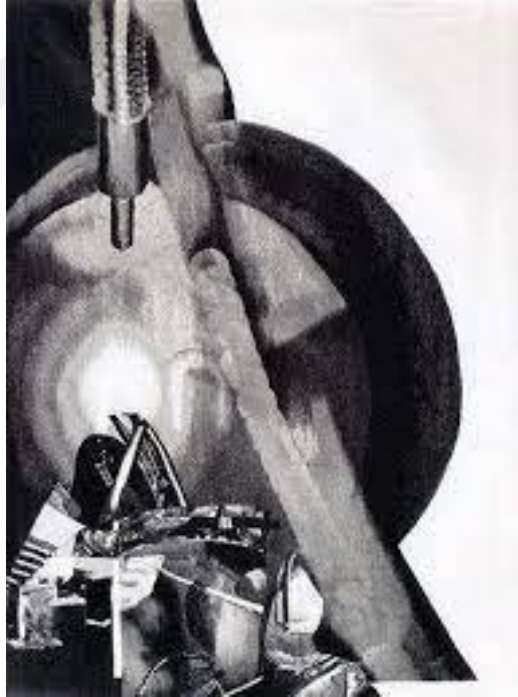


Resim 4.105. Deniz Aktaş, “*İsimsiz*”, 2016, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem, 65 x 90 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.



Resim 4.106. Deniz Aktaş, “*Yokyerler*”, 2017, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem, 100 x 130 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan hızlı bir şekilde değişen ve dönüşen günümüz toplumlarında tüketim, birçok insanın günlük yaşam deneyimlerini radikal bir biçimde dönüştürmektedir. Özellikle 1980’lerden sonra baskın bir kavram haline gelerek başta sosyologlar ve psikologlar tarafından sıkça ele alınmaya başlanan tüketim kavramı, antropologlar, iktisatçılar, pazarlamacılar ve reklamcılar tarafından da ele alınmaktadır. Ayrıca, “*Günümüz toplumları tüketim toplumudur*” yargısı, akademik çevrelerde irdelenerek, bu kavramın bir amaç mı yoksa amaca ulaşmak için bir araç mı olduğu hakkında fikirler ileri sürülmektedir. Dolayısıyla tüm toplumları etkilemeye başlayan tüketim, adeta evrensel bir kültür haline dönüşmektedir. Modern tüketim kültürü denilen bu oluşum, kapitalizm, serbest piyasa ve kitle iletişim araçlarının çok fazla etkisi ile ilerleme kaydetmiştir. Tüketilen nesneler hayatın anlamını belirleyen etkenler haline dönüşmüş ve sınıfsal farklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Günümüzde kullanılan birçok ürün, kullanıldıktan sonra atılan ürünlerdir ve kapitalist sisteme göre her şey tüketim sürecinin bir parçasıdır. Bu nedenle tüketimcilik, gençler-yaşlılar, çalışanlar-işsizler, kadınlar-çocuklar ve sayılabilecek tüm kesimleri içine alan en geniş kitleye hitap etmektedir.¹⁹⁶



Resim 4.107. Özdemir Altan, “*Petro*”, 1972, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm.

¹⁹⁶ Duman, M. Zeki. **Tüketim Toplumu: Eleştirel Bir Bakış**. 1. Basım. Ankara: Kadim Yayınları, 2014, s.1-2.

Özdemir Altan, kültür ve teknolojinin birbirinden ayrılamaz iki öge olduğunu savunarak eserlerinde özellikle tüketim toplumunun araç gereçleri üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı, 1965'e değin dışavurumculuk etkisinde figüratif çalışmalar yapmıştır. Çağlayan, dağ, sökülüş ağaç kökü gibi konular, bu döneminin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1965-66'da ise simetrisinin egemen olduğu yarı soyut bir anlatım ile çalışan Altan'ın, 1967'de bu anlatım dilinin (simetri anlayışı) daha da belirginleştiği görülmektedir. Onun sanat anlayışına bakıldığında, içerisinde yaşadığı devri yansıtmaları, sanatsal bir eylem boyutuna ulaşır. Eserlerinde çağdaş teknolojinin ve hızla gelişen endüstrileşmenin insanı ezerek bir anlamda makineleşmesine neden olan olaylar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının 1970'lerin başlarında yatay kompozisyonlarındaki figürler öncelikle mekanikleşmeye başlamıştır. Bu süreçten sonraki çalışmalarında¹⁹⁷ ise, tümüyle yok olan figürler yerini soyut ve yarı mekanik bir anlatıma bırakmıştır. "Çalışkan Robot" ile "Soyut ve Somut" eserlerinde olduğu gibi endüstri ürünlerinin görüntüsü, anlamı ve ifade ettiği farklı yüzey duyarlılığı Altan'ı etkileyen en önemli etkilerdir. İnsanın teknoloji ile olan ilişkisini eleştirel bir çerçeveden ele alan ressam, çağdaş insanı eserlerinde adeta makineleşen bir nesne olarak resmetmiştir.¹⁹⁸



Resim 4.108. Özdemir Altan, "*Köpek Gezdirmeye Alanları Yaygınlaştırma Projesi*", 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200 x 410 cm., Triptik, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu (Uzun Süreli Ödünç).

¹⁹⁷ "1971'de 32. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü kazanan <Gerçek> adlı resmi bu yeni araştırmanın ilk ürünlerinden biridir".

¹⁹⁸ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 1.Cilt, s.81-82.



Resim 4.109. İrfan Önürmen, “*Cop*”, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tekstil Malzemeleri, 174 x 240 cm., Diptik, Özel Koleksiyon / Uzun Süreli Ödünç.

1987’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi’nde sanat eğitimi gören İrfan Önürmen, Neş’e Erdok atölyesinden mezun olmuştur. Eserlerinde özellikle, modern kent kültürünün izleri görülürken, ressam bu anlayışı ile bireyin yaşam tarzını sorgulamıştır. 1980 sonrası kuşağının tarihsel ve kimlik yapılanması olarak kendisine denk bir yer bulamadığının altını çizen sanatçı, bireyin yabancılaşmasını işlemiştir. Ona göre bu kuşak, bir başkası olmak için çırpınan fakat yetersiz kalan bireyin çalkantısıdır. Eserlerinde çoğunlukla öne çıkarttığı gece kondu bölgelerinin yalnız kahramanları ve medyanın gününbirlik birer süper yıldızla dönüştürdüğü insanlar, bu içerisinden çıkılamaz döngünün yansımalarıdır. Sanatçı, toplumun bu yüzünü görünür kılmak ister ve bu durumu “kültürel erozyon” olarak adlandırarak, bu çıkmazların nedenleri üzerinde durur.¹⁹⁹

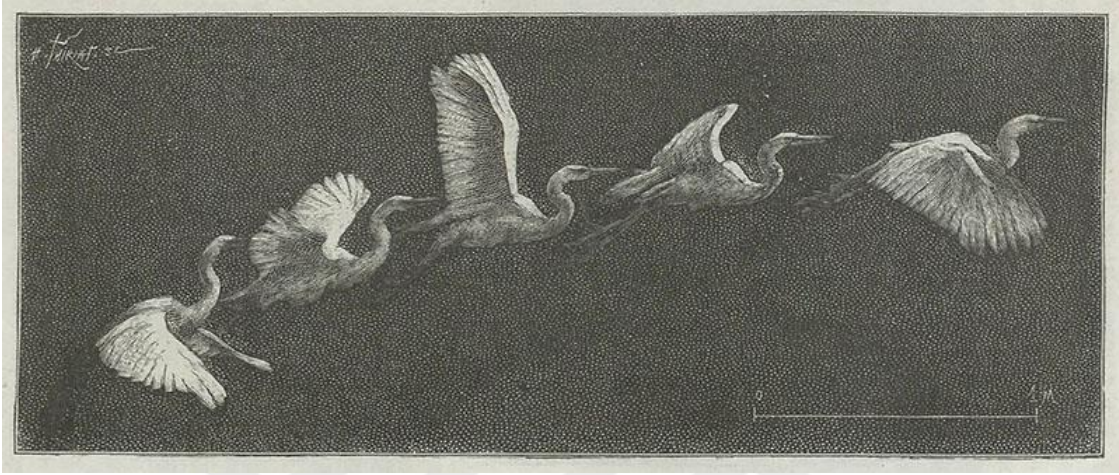
Sanatçının “Cop” isimli eserinde, halkın kaotik bir kargaşa sahnesini çizen sanatçı, adeta olay anına tanıklık eden bir seyirci gibidir. Eserdeki kolaj izlenimi, olay katmanlarını aktaran kesitleri yansıtmaktadır, denilebilir.

¹⁹⁹ Koleksiyondan Bir Seçki: İrfan Önürmen, 2020, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1539> (17 Şubat 2022).

4.2.1.7. Eş Zamanlı Dinamizm Gözlemleri: Fütürizm

“Fikirler tek başına sanat eseri olabilir; er ya da geç bir şekle bürünecek bir gelişim zincirinin içindedirler.”

Sol LEWITT

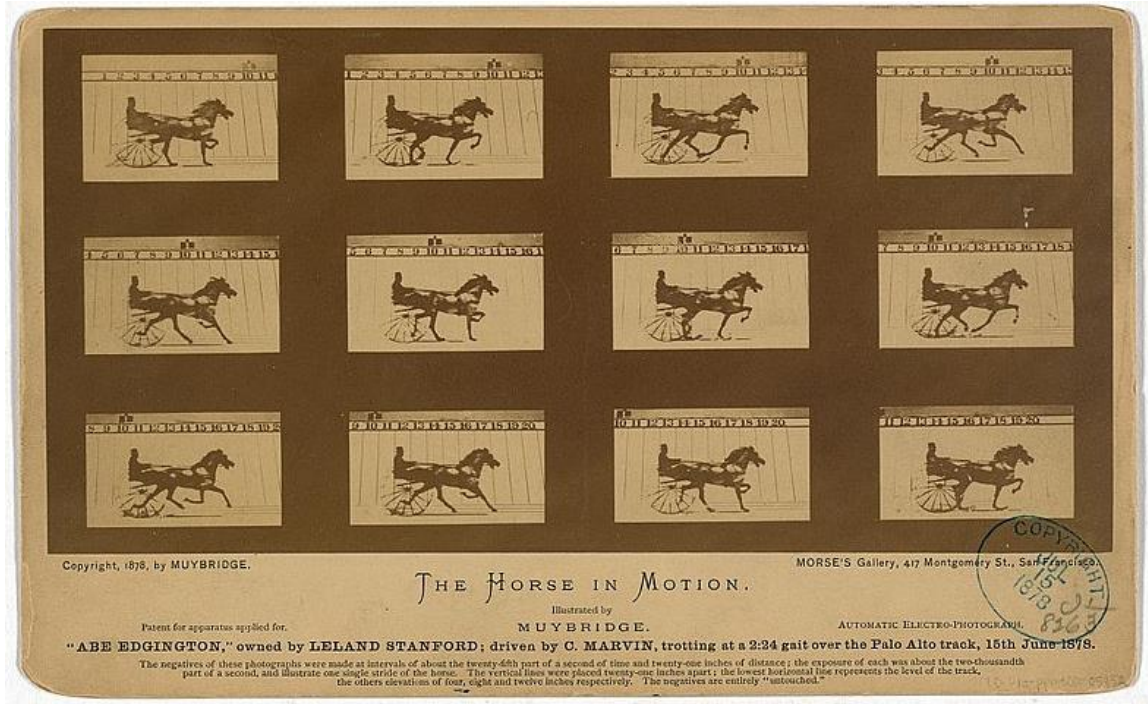


Resim 4.110. Etienne-Jules Marey, “*Uçan Balıkçıl / Le Hareketi*”, 1894, Kronofotoğraf, Linda Hall Kütüphanesi.

Fransız bilim insanı Etienne-Jules Marey, 1830-1904 yılları arasında yaşamış bir fizyolog ve kronofotografidir. Etraflıca yürüttüğü araştırmaları, fiziksel enstrümantasyon, havacılık, kardiyoloji, sinematografi ve laboratuvar fotoğrafçılığı, bilimin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. İlk olarak insan vücudundaki kan dolaşımını inceleyen Marey, ardından kalp atışlarını, solunumu, kasları (miyografi) ve vücudun hareketini analiz etmeye çalışmıştır. Bu çalışmaları yaparken, hassas ölçümleri tespit etmek amacıyla birçok araç geliştiren bilim insanı Marey, özellikle 1869’da, bir böceğin nasıl uçtuğunu ve kanatları hareketi sırasında oluşturduğu şekli göstermek için, çok hassas yapay bir böcek yapmıştır.²⁰⁰

19. yüzyılların sonlarındaki öncü fotoğrafçı Marrey, ortaya koyduğu araştırmalar çerçevesinde birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Onun çektiği fotoğraflar özellikle Fütürizm akımı için bir çıkış noktası olma özelliğini göstermiştir (Gompertz, 2013: 129).

²⁰⁰ Etienne-Jules Marey, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey (18 Şubat 2022).



Resim 4.111. Etienne-Jules Marey, “*Hareket Halindeki At*”, 15 Haziran 1878, Otomatik-Elektro Fotoğraf Serisi.

Özellikle politik temeller üzerinde şekillenen Fütürizm manifestosu, ilk olarak provokatif İtalyan şair ve romancı Filippo Tommaso Marinetti tarafından, 20 Şubat 1909’da Cumartesi günü, Fransa’nın ünlü gazetesi ‘Le Figaro’ aracılığıyla dünyaya duyurulmuştur. Manifestonun yayımlanması sonrasında, pek çok tepki toplayan Marinetti’nin bu yazısı, bir yıl içerisinde bir sanat akımına dönüşmüştür. Yazarın, vahşi²⁰¹ olarak nitelendirilen bu manifestosunun bildirilerine eşlik edecek resimleri ve heykelleri üretecek olan İtalyan sanatçılar,²⁰² kısa süre içerisinde ekibe dahil olmuşlardır. Sanatçılar, mekanın güzelliğinden ve agresif hareketinden söz eden Marinetti’nin sözleri doğrultusunda eserler oluşturmuştur. Bu yapıtlarda görülen enerji ve hareketlilik, aslında hız kazanmış bir Kübizm olarak anlam kazanmıştır. Zamanı ve mekanı tek bir imgede birleştirmek isteyen Kübizm’e karşılık, Fütürizm aynı zamanda “*Anın içinde donmuş*” olmakta sınırlı kalmamıştır.²⁰³

²⁰¹ Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız*, 1.basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 128.

“...Fütürizm’in Faşizm’in öncülü olmaya uzanan çirkin geleceğinin de tohumlarını atacak: ‘Savaşı –dünyanın tek mikrop kırıcısını-, militarizmi, yurtseverliği, yıkıcı özgürleşme edimlerini, uğruna ölmeye değer güzel fikirleri ve kadının aşağılanmasını saygıyla anmak istiyoruz biz’.

²⁰² Gompertz, Will. A.G.E., s. 129.

“...Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) ve Giacomo Balla’yı ekibe kattı’.

²⁰³ Gompertz, Will. *Pardon Neye Bakmıştınız*. 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s.129.



Resim 4.112. Timur Kerim İncedayı, “*Köpek Yarışı*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.

1961’de Milano Politeknîği Mimarlık Fakültesi’nde bir süre öğrenim gören Timur Kerim İncedayı, 1962-66 arasında Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitimi almıştır. Sanatçı, ilk çalışmalarında tüketim toplumlarındaki insan-teknoloji ilişkilerini irdelemiştir. Bu eserlerinde insanın yaşam mücadelesini özellikle ele alan sanatçı, imgeleri, tüpsü biçimler, metalsi renkler ve keskin dış çizgiler ile yansıtmıştır. Bu süreçten sonra, insanın iç dünyasına yönelerek, insan-kent ilişkisi içerisinde insanın karmaşık duygularını ve kent içerisinde yalnızlaşmasını işlemiştir. Onun ‘Yeni-Klasikçilik’ olarak adlandırdığı bu çalışmalarında kadın silüetleri ağırlıklı olarak yer almaktadır.²⁰⁴

Yaşamını Roma’da sürdüren sanatçı İncedayı, Fütürist akımdan itibaren gündemde kalmayı sürdüren makine hızı ile organik beden arasındaki ilişkileri irdeleyerek, kendine has bir üslup ile çalışmalarında bu etkiyi ön plana çıkartmıştır.²⁰⁵

²⁰⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.735.

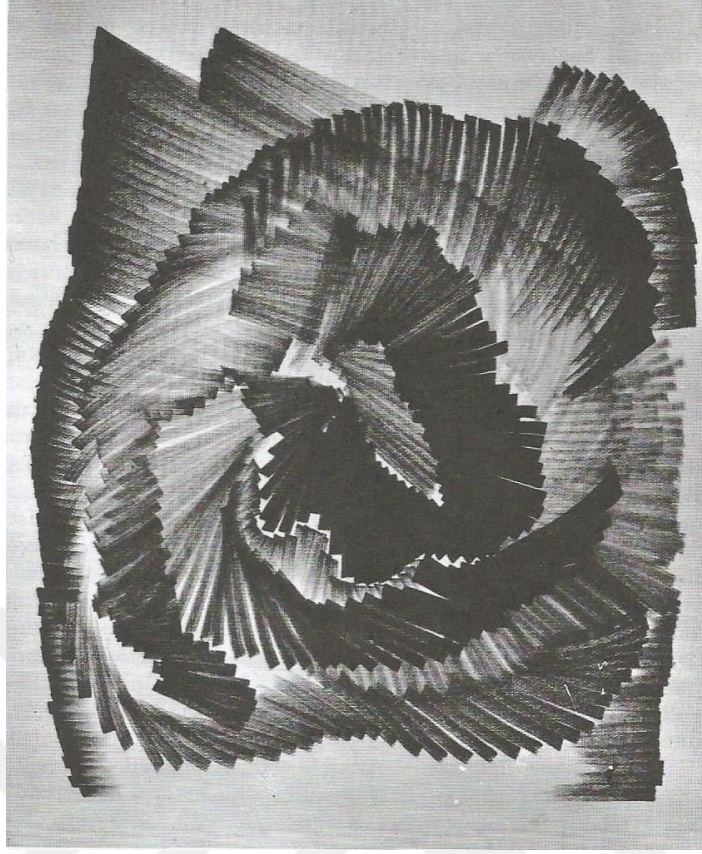
²⁰⁵ Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı.** 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, s. 260-262.



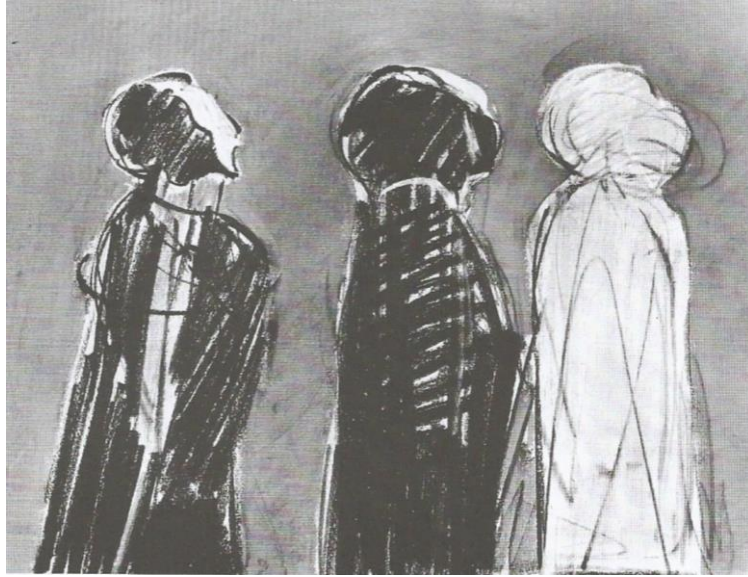
Resim 4.113. Giacomo Balla, “*Tasmalı Bir Köpek*”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89,8 x 109,8 cm., Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York.

Yazar Marinetti’nin Fütürist manifestonun yayımlanmasını izleyen süreçte, fikrin güçlenmesi adına ekibe katılan sanatçılardan biri Giacomo Balla’dır. Onun “Tasmalı Bir Köpek” isimli eserine bakıldığında, yürürken adeta birbirine karışan köpeğin ayakları dikkat çekmektedir. Ayrıca köpeği gezdiren sahibinin ayakları da bu bakış açısına göre resmedilmiştir. İzleyiciye, hem donmuş bir zaman anını hem de hareket ediyormuşçasına devam eden bir hareket hissini ve hız kavramını yaşatan bu yapıt, makine çağının ve Fütürizm akımının önde gelen göstergelerinden birini oluşturmuştur. 1912 yılında Fütürizm manifestosuna dayanarak yapılan bu eserin etkileri, 1950 sonrası Türk Resmin Sanatı’nda da izlerini göstermiştir. Ressam Timur Kerim İncedayı tarafından resmedilen “Köpek Yarışı” adlı eserde hızlı bir hareket içerisinde koşmakta olan köpeklerin bedenleri ve baş kısımları net bir şekilde görülürken, hızlanan bacak hareketleri bir silüet olarak bırakılmıştır ve tamamlanmayan bu bacak formları izleyicinin algısına²⁰⁶ sunulmuştur, denilebilir.

²⁰⁶ Buradaki ifade için, Gestalt Algı Yasaları’ndan olan ‘Tamamlama Yasası’ndan söz edilebilir.



Resim 4.114. Kuzgun Acar, *Desen*.



Resim 4.115. Mustafa Ata, *“Değişim”*, Pastel, 50 x 37 cm.

Ressam Mustafa Ata’nın resimlerinde görülen berrak stilizasyon ve hız enerjisi dikkat çekmektedir (Tansuğ, 1995: 128).

4.2.1.8. Kuantum Fiziği Formalizmi ve Schödringer’ in Kedisi, Stephan Hawking, Evren ve Işık Kristalleri

“Çizdiğim her resim, kendi yaşamıma sorduğum bir soruydu.”

Leonardo Da VİNCİ



Resim 4.116. Kemal Önsoy, “*Soyut Kompozisyon*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170 x 210 cm., Özel Koleksiyon.

Ressam Önsoy’un çalışmalarına bakıldığında, uzun süre katmanlarla ilgilendiği görülmektedir. Toplumların, hayat koşulları sonucunda bıraktığı izlere yönelen sanatçı, özellikle birbiri üzerine yığılan bu kültürel kodların üzerine eğilmiştir. Onun eserlerinde görülen sürekli yapılanmalar, döküntüler, yıkımlar ve yığılmalar sonucu oluşan üst üste katmanlaşma hali, pek çok zaman anının da bir arada görülmesine olanak tanımaktadır. İzleyicinin kavradığı bu katmanlar, zaman olgusu ile birlikte “zamandaşlık” olarak karşımıza çıkmaktadır. Ardışık olma durumu, adeta dün, bugün ve yarını içine alan bir süre katmanları olarak, zamanın akışı ve bu akışın aynı zamanda engellenemez olması ile güçlü bir anlam kazanmaktadır.²⁰⁷

²⁰⁷ Ares Antik Müzayede, (2020). **Ares Antik Müzayede Kataloğu**, 19 Ocak 2020, İstanbul, s.172.

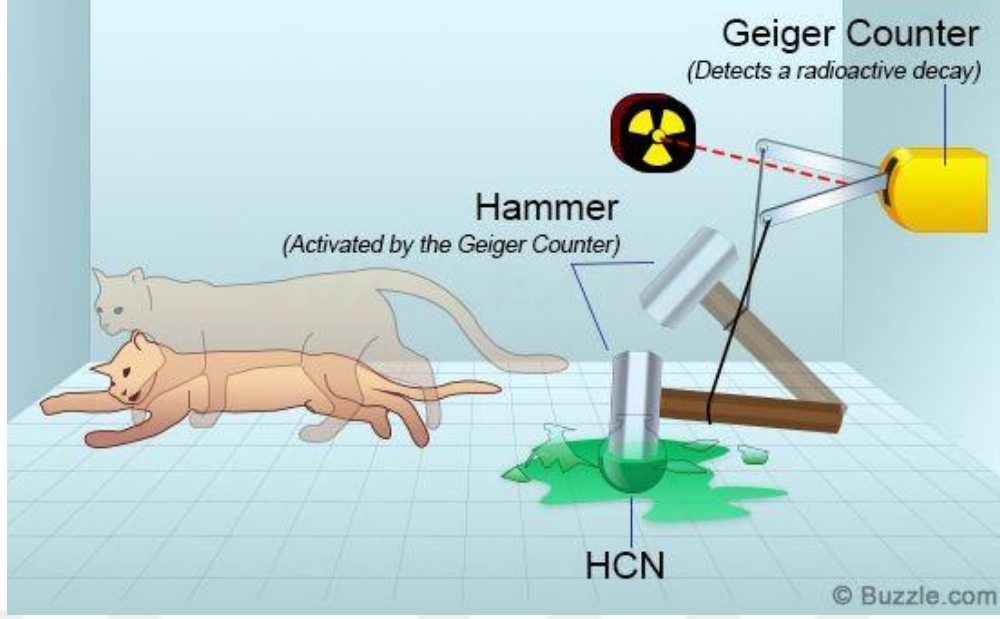
Pek çok zaman anının bir arada görülmesi ifadesi, bilimde özellikle kuantum dünyasında karşılaşılan “Schrödinger’in kedisi” adındaki düşünsel bir deneye işaret etmektedir.

Sonsuz boyuta sahip olabilen Kuantum fiziğinin formalizmi, beraberinde bu formalizmin betimlemeyi iddia ettiği olayların gerçekleştiği fiziksel uzaydan çok farklı bir boyut olarak soyut *vektörel uzaylarda*²⁰⁸ karşılık bulmaktadır. Bu anlamda sıradan fiziksel uzaydan kurtulmak, fenomenlerin temsili ile bizzat fenomenlerin kendileri arasında bir mesafe oluşturmaktadır. Ayrıca Einstein ve Schrödinger’in hemen farkına vardığı gibi üst üste gelme ilkesi “alışıldık”, yani bizim ölçeğimizde gözlemlenebilir nesnelere uygulandığında rahatsız edici bir hal almaktadır. Kuantum fiziğinin kurucu ilkesi olarak bu durum, ilkenin paradoksal yönlerini belirgin kılmak amacıyla her iki fizikçi için de düşünce deneyleri icat etmelerine sebep olmuştur. Einstein bu konu hakkında, günümüzde pek sözü edilmeyen²⁰⁹ barut dolu varil örneğini öne sürmüştür. “*Schrödinger ise, ‘nesne’ olarak bir canlı varlığı seçerek çok daha büyük bir başarı elde etmiş ve daha fazla yoruma neden olmuştur*”. Deneyde, masum olmayan bir mekanizmanın üst üste gelen bir kuantum hali içerisinde düzenlediği ve o günden sonra Schrödinger’in kedisi olarak adlandırılan çaresiz bir kediyi örnek olarak almıştır. Son tahlilde kedi, aynı anda hem ölü hem de canlı olarak kabul edilmektedir. “*Schrödinger radyoaktif bir atomun saldırdığı bir parçacığı bozunduğu anda tespit edebilen bir cihaz hayal etmemizi ister –söz konusu olan sadece bir düşünce deneyidir. Ayrıca bir kutunun içine bir kedi koyduğumuzu hayal ederiz. Bozunumdan kaynaklanan parçacık salınımı gerçekleşirse bir çekicin düşüp öldürücü gaz içeren bir şişeyi kırmasını ve böylelikle kediyi öldürmesini sağlayan bir mekanizmayı da düzeneğe ekleriz. Bu farklı cihazları yerleştirdikten sonra kutuyu kapatırız. Bütün sistemin (kutu + kedi + çekiç + şişe) hal vektörü çok karmaşıktır, çünkü söz konusu sistem çok sayıda parçacık içerir, ama hal vektörü zorunlu olarak ‘a + b’ türündedir. Daha kesin şekilde söylersek bu sistem ‘bozunmuş atom – düşen çekiç – kırılmış şişe – ölü kedi’ hali ile ‘bozunmamış atom – yerinde duran çekiç – kırılmamış şişe – canlı kedi’ halinin üst üste gelmesidir. Hiçbir gözlem yapılmadığı sürece kedi belirsiz bir haldedir, yani ne ölü ne de canlıdır...’*”²¹⁰

²⁰⁸ Hilbert uzayları olarak adlandırılmaktadır.

²⁰⁹ “Tamamen unutulmuş olan bu örnek yakın zamanda Michel Paty tarafından aktarılmıştır (bkz. *La Physique du XXe siècle, EDP- Sciences, 2003, s. 49*).”

²¹⁰ Klein, Étienne. **Kuantum Dünyasında Küçük Bir Gezinti**. 1. Basım. İstanbul: Bgst Yayınları, 2018, s.54-55.



Resim 4.117. *Schrödinger'in Kedisi Deneyi, (temsili görsel).*



Resim 4.118. Burhan Doğançay, “*İsimsiz 2*”, 2000, Düz Baskı / Litografi - Taş Baskı, 53 x 78,5 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.

1950’de Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ni bitiren Burhan Doğançay daha sonra Paris’e gitmiştir. Paris’te doktorasını yapan Doğançay, 1955’te Türkiye’ye dönmüştür. Daha sonra New York’a yerleşen sanatçı, burada bağımsız bir ressam olarak yaşamını sürdürmüştür. Sanatçı, Paris’te bulunduğu 1950-55 arasında, daha çok sulu boya ve guvaş ile doğa ve kent görünümelerini izlenimci bir üslupla yansıtmıştır. 1960’ların ortaları, onun sanatında ‘duvarlar’ın ve ‘kapılar’ın ön plana çıktığı dönemlerdir. O tarihten bu yana ressam, toplumun düşüncelerini açıkça ifade edebilmek üzerine yoğunlaşarak, yüzeyler üzerindeki yazı, işaret, yırtık afişler ve bunların gölgelerine ilgi duymuştur (Erdemci ve diğerleri, 2007: 258).

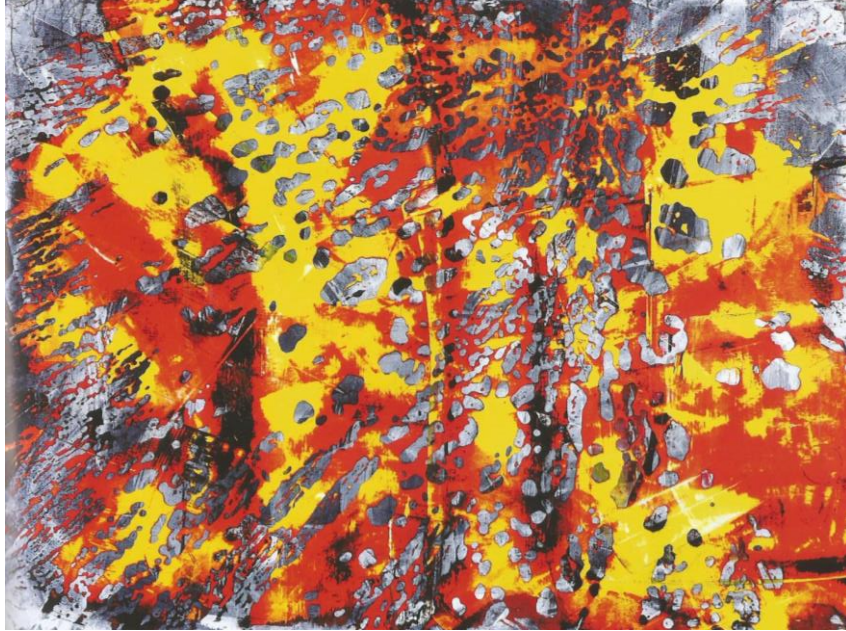


Resim 4.119. Burhan Doğançay, *“Kırmızı ve Siyah Kompozisyon: Çoğunlukla Kırmızı”*, 1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 x 71 cm., Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu.

Burhan Doğançay’ın yüzeyler üzerinde oluşturduğu yırtıkları ve bu yırtıkların arka plana düşen gölgeleri, ‘Kuantum Fiziği Formalizmi’ne paralel bir düşünce sahası oluşturmaktadır. Sanatçının izleyiciye gösterdiği yırtık afişin arka planı, sanatçının, izleyiciye ‘göstermek istediği kadar olan kısım’ şeklindedir. Örneğin, ‘İsimsiz 2’ eserinde gösterilen mavi kısım, mavi olarak devam ediyor izlenimi vermektedir; oysa arka planda yer alan zemin, izleyicinin algısal olarak tahmini doldurduğu bir alandır. İzleyicinin düşünce deneyine göre, yüzde elli ihtimal olarak arka plan mavi olabilir. Bu yönüyle belirsiz olan arka plan, hem mavidir hem de mavi değildir. Bir düşünce deneyi olarak Schrödinger’in kedisi ile Burhan Doğançay’ın yırtık afişleri aynı düşünce deneyini oluşturmaktadır, denilebilir.



Resim 4.120. Kemal Önsoy, “*Kan Dolaşım Ağaclarım Var*”, 2000-2002, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 200 cm., Sanatçı Koleksiyonu.



Resim 4.121. Kemal Önsoy, “*Soyut Kompozisyon*”, 2011, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 160 cm., Özel Koleksiyon.

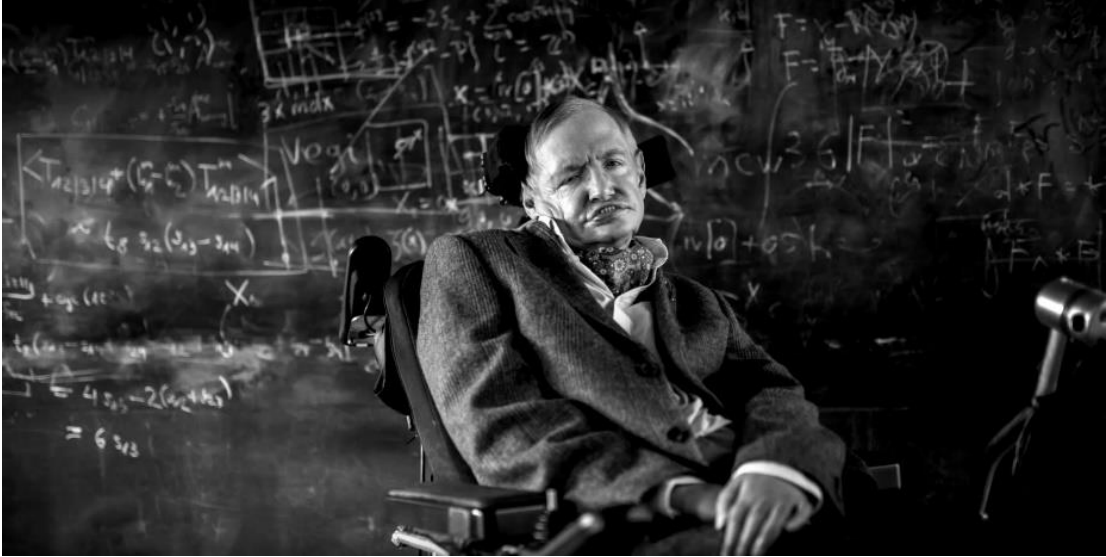
İmgelerin birbiri üzerine bindiği figüratif çalışmalarıyla tanınan ressam Kayıhan Keskinok, 1945'te Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü'nü bitirmiştir. Öğrencilik yıllarında Refik Epikman, Malik Aksel ve Cevat Dereli'nin sanatsal anlayışından etkilenmiştir. Sanatçının 1945-50 arasındaki çalışmaları Cezanne'ı anımsatan renk geçişlerini yansıtmakla birlikte, 1946'da figürü kompozisyonlarına dahil ettiği görülmektedir. 1970'lere gelindiğinde üslubu daha da olgunlaşan sanatçı, 1970'lerin sonundan başlayarak figürün yer aldığı mekanın soyutlanması üzerine deneyler yapmıştır. *‘Keskinok, zaman kavramını irdelediği 1980'lerde imgeleri birbiri üzerine bindirerek geçmiş, bugünü ve geleceği yansıtmıştır’*.²¹¹



Resim 4.122. Kayıhan Keskinok, *“Teknede Düğün”*, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 80 cm.

Kayıhan Keskinok'un, bugünden yola çıkarak, eserlerinde geçmiş ve geleceği yansıtmaları, zamandan geriye gitme ve ileriye gitme kapsamında, hem zamanın genişlemesi hem de zamanın daralması anlamına gelmektedir.

²¹¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.863.



Resim 4.123. İngiliz Fizikçi, Stephen William Hawking.

1920’lerde, bir Rus fizikçisi olan Aleksandr Friedmann ve Belçikalı fizikçi ve Katolik rahip George Abbe Lemaitre tarafından bağımsız olarak tespit edilen ve günümüzde “Büyük Patlama Evrenleri” olarak anılan tespit, 1929’da gözlemsel bir kanıtla ortaya çıkartılmıştır; buna göre yaşadığımız evren genişlemektedir. Bu iki bilim insanının keşfettiği evrenler, temelde Einstein’ın denklemlerinde gizlenen değişen evrenler olarak, Friedmann-Lemaitre evreni olarak adlandırılmıştır. Amerikalı Edwin Hubble, evrenin genişlediğini, yıldızların ve galaksilerin bir patlamanın ardından adeta kozmik şarapnel parçaları gibi birbirlerinden ayrıldığını gözlemlemiştir. “*Evrenin genişlemesi, bir film gibi geriye doğru sarılırsa, tüm maddelerin küçük bir hacme sıkıştırıldığı bir ana (13,82 milyar yıl öncesi) ulaşılyordu. Bu, evrenin doğduğu an olan <Büyük Patlama>ydı*”. Basitçe bir patlama ardından ortaya çıkan bir evren fikri, 1960’ların başlarında birçok bilim insanı tarafından kabul edilmemiştir. Bu fikri aydınlatacak olan ilk belirti, galaksilerin birbirinden uzaklaşması ile ortaya çıkan boşlukları doldurmak için, yeni maddenin vakumdan çıkması ve boşluğu doldurması olarak kabul görmüştür. Bu fikir, İngiliz astronom Sir Fred Hoyle tarafından ortaya atılarak “sabit durum teorisi” olarak adlandırılmıştır. Bu teori 1965 yılında, kozmik mikrodalga arka planı, Büyük Patlama radyasyonu ışıınının keşfedilmesiyle ağır bir hasar almıştır. Bu gelişme ise Hawking’in, doktora sonrası üzerinde çalıştığı araştırmalarında bir bilimsel arka plan rolünü üstlenmiştir. Hawking, zamanda geriye doğru giderken evrenin genişlemesini hayal etmiştir. Evrenin daha da küçülmesi olarak devam eden bu durum karşısında madde daha da sıkışmaktadır. Bir bisikletin pompası düşünüldüğünde sıkışan havanın ısınması, bu açıklamaya eşdeğer bir örnektir. Bu anlamda “Büyük Patlama”, aynı zamanda sıcak bir

büyük patlamadır. “Bununla birlikte, Einstein’ın teorisine göre, bu sürecin sınırı yoktu. Evren bir noktaya doğru kayarken, sıcaklığı ve yoğunluğu sonsuzluğa doğru gidiyordu. Böylesi bir tekilliği öne süren Einstein’ın teorisi, bize evrenin nihai kökeninden bahsedecek hiçbir şey ifade etmiyordu”.²¹²



Resim 4.124. Evrenin Genişlemesi ile ilgili görsel.

Ressamlar için Albert Einstein’ın önemi, *göreliliğin* dikkatli bir popüler ve resimsel analizi aracılığıyla ölçülebilmektedir.²¹³ Bir başka yaklaşıma göre ise, Einstein’ın içerisinde bulunduğu kültüre ilham veren mekansallaştırılmış bir zamanla araştırılmasıdır. Burada bahsedilen en belirgin husus, Einstein öncesi kullanılan perspektif ve Özel Görelilik Teorisi’nin popülerleşmesinden sonra görülenlerin karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırma sonrasında kusursuz olarak Einstein’ın etkisinin ölçülebilmesi açıkça görülebilmektedir. Zaman–mekan algılamalarının devamlılığı hakkındaki takıntılar, özellikle endüstriyel modernliğin tüm düşünce mekanizmasını bulandırarak, Einstein düşüncelerinin nihai kavrayışı için gerekli olan 19. yüzyıl koşullarına katkı sağlamıştır. Einstein’ın “Freud, Virginia Woolf, Marx ve Pablo Picasso” üzerindeki etkileri ise, onun, zaman ve uzayın modernitedeki anlamı açısından gizli bir dayanak noktası olduğuna işaret etmektedir. 21. yüzyıl tarzları için bu etkiye sahip olan Einstein’ın bu anlamda yalnızca fizikçileri etkilemediğini ifade etmek doğru olacaktır (Galison, Holton ve Schweber, 2012: 232-233).

²¹² Sinem Aksevim (çev.). **Stephen Hawking ve Evrenin Sırları: Bir Dahinin Evrenle Mücadelesi ve Teorilerinin Ortaya Çıkışı**. 3. Basım. Ankara: İkilem Yayınevi, 2020, s.51-52.

²¹³ “Bu çok önemli iş Linda Henderson’ın bilimsel başarısını simgeler”.



Resim 4.125. Gökhan Anlağan, “*Kuşlar*”, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 100 cm.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b. MSGSÜ) Yüksek Resim Bölümü’nü bitiren sanatçı Gökhan Anlağan, 1969-73 arasında Paris’te sanat eğitimine devam etmiştir. 1973’te İstanbul’a dönerek İDSGA Resim Bölümü’nde öğretim üyeliğine başlamıştır ve bu görevi hayatının sonuna kadar sürdürmüştür. Sanatçının hem İstanbul’da hem de Paris’te edindiği sanat deneyimleri, çağdaş ve geleneksel sanat hakkındaki sorgulamalarını şekillendirmiştir. Sanatçının simetrik kompozisyonlara kattığı devingenlik ile oluşturduğu resimsel dili, çalışmalarında zengin bir atmosfer oluşturmuştur. Bu çalışmalarında, görsel dünyadan çok, bu dünyanın öznel izlenimlerinin yer aldığı görülmektedir. *‘Anlağan’ın resimlerinde katlanarak, yansıtılarak sunulan alternatif bir evrenin, ışık aracılığıyla kristalleşmesi, yer yer Kübizm’i ve Orfizm’i çağrıştıran yaklaşımlarla sunulmuştur’*. Sanatçı, ışık değerleri ile geometrik biçimlerin birlikteliğini kullanarak oluşturduğu çalışmalarıyla tanınmaktadır.²¹⁴

Işık kavramı, bilimsel gelişmelerin sanat üzerindeki ilk etkileri arasında yer almaktadır. Bilim insanlarının²¹⁵ ışık üzerinde yaptıkları araştırmaların, Batı’da izlenimciler üzerinde

²¹⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 1.Cilt, s.106.

²¹⁵ Newton, Chevreulle, Helmholtz.

etkili olması, bu etkilerin başlıca tartışmaları arasında yer almıştır. Doğadaki nesnelerin, doğal ışık altında oluşan renklerinin, boyalarla saptanmasını amaç edinen izlenimci ressam, biçim yerine renk üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu anlamda doğal biçimlerin gerçekçi açıdan resmedilmesi, izlenimci ressamlar için bir sorun olmaktan çıkmıştır. Rengin bu amaçla gittikçe önem kazanmasının bir sonucu olarak 19. yüzyıldaki resim yaşamında, artık doğasal biçimin resimden çıkartılma gücü söz konusu olmuştur; ışık ve gölge renk tuşlarının kullanılması ile biçim zamanla ortadan kalkmaya başlamıştır. Tuval yüzeyinde sanatçıların yaptıkları renk çözümlemeleri, doğal nesnenin biçimsel açıdan tanınırlığını yitirmesi ile sonuçlanmıştır. *“Yani bilim yolu ile bulunan ışık renkleriyle ilgili biçimleme mantıklarının resimde uygulanmak istenmesiyle, nesne biçimi de ışık gibi parçalara ayrılıyor ve bu durum hem İzlenimciler’de, hem Yeni-İzlenimciler’de değişmeyen bir sonuç oluyordu”*. Işığın çözülmesiyle ya da başka bir deyişle parçalara ayrılmasıyla oluşan yedi renk, nesne biçiminin de parçalanarak anlatılmasına ve nesne biçiminin katı sınırlarının dağılmasına neden olmuştur (Turani, 1998: 41-43).

Çağdaş sanatta görüldüğü üzere, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla pek çok yapıda meydana gelen değişimler ışığında, dönemi nitelendiren olgu ve kavramlar tartışılırken, daima bir “son bulma” ve yenilik-başlangıç” vurgusu ön plana çıkmaktadır. Toplumsal, ekonomik, teknolojik, düşünsel ve kültürel olarak belirginleşen bu değişimler, sanat için de geçerliliğini korumuştur. Düşünsel oluşumların, ortaya konulan çalışmaların, maddi üretimlerin, her türlü ilişki ve pratiklerin gerek yerel gerekse ulusal düzlemde evrensele dönüştüğü dünyada, sanat da aynı yolda ilerleme kaydetmiştir.²¹⁶

²¹⁶ Coşkun, Zeki. **21. Yüzyılda Sanat**. 1. Basım. İstanbul: İkaros Yayınları, 2019, s.17.

4.2.2. Türkiye’de Bilimin Etkisinde Figüratif ve Non-Figüratif Sanat Eğilimlerindeki Psikanaliz Yaklaşımlara Bir Bakış

20. yüzyıldan günümüze, Türk Resim Sanatı ele alındığında, 1950’ye kadar olan süreç, 1950 sonrası gelişecek olan özgür eğilimlerin adeta tetikleyicisi niteliğindedir. I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı’nın, yirminci yüzyılın ilk yarısında meydana gelmiş olması, bu yüzyılın yıkıcı tarihi gerçekleridir. İnsanlığın şahit olduğu bu unutulmaz boyuttaki savaşlar ve devamında ortaya çıkan kaos atmosferi, sanatçıları ya gerçek dünyadan kaçmaya ya da bu yeni dünyanın dilini kullanarak yeni yorumlar geliştirmeye maruz bırakmıştır. Her ne kadar Türkiye, II. Dünya Savaşı’na katılmamış olsa da, bu savaşın etkilerini dolaylı olarak hissetmiştir. Özellikle Yugoslav asıllı Türk ressamımız Ömer Kaleşi, Naziler tarafından bombalanan Yugoslav halkının acılarını tuvaline aktarmıştır ve bu yaklaşımıyla savaşın tüm acımasız gerçekliğini devrimsel bir dille gün yüzüne çıkartmıştır. Onun tuvallerinde acı çeken insan portreleri ten renklerini yitirmiştir ve keskin kırmızı bir yüzey üzerinde izleyiciye sunulmuştur. Kimi zaman yalnızca kol ve bacak gibi kesik insan uzuvlarını resmeden ressam, savaşın evrensel derin izlerini ortaya koymuştur. Erich Fromm’un, gerçekleri yansıtan sanatçılar için ifade ettiği, *‘bastırılmış olan hakikatin perdesini kaldırma’* anlayışı, Ömer Kaleşi’nin resimlerinde görülen bir özelliktir. Her savaşın bir sonucu olarak ortaya çıkan katliam görüntüleri, tüm insanlık adına ürkütücü ve üzücü olmuştur. Tabloya bakan izleyici için, savaş hakkında bir farkındalık oluşturabilecek bu yapıtlar, Fromm’un belirttiği sanat-psikanaliz ilişkisiyle örtüşmektedir. Sanatçının yorumladığı gerçeklik anlayışı, bilinçli bir farkındalıktır.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra sanatçılar, mekandan bağımsız olma anlayışı ile soyut sanatta yeni bir ifade ortaya koymuştur. Bu bağımsızlık, zamandan da bağımsız olma ve böylece tümüyle özgür olma anlayışı ile paralellik göstermiştir. Gerçeklerden yola çıkmayı reddeden soyut anlayış ile resimde, yalnızca resme ait olan bir dünya esas alınmıştır. Gerçeklerin yarattığı anlam çelişkileri, temelde kaçışa sebep olan ve özgürlüğe yöneltici bir hareket olarak varlığını göstermiştir. Bu bakış açısından yola çıkarak, 20. yüzyıl sanatçılığı, Adnan Çoker’e göre özgür olmak ve tüm zincirlerinden kurtulmanın bir yansımasıdır. Onun resimlerinde izleyici, kendisini kapsayan evrenin derinliklerine kapılır (R. 4.21) ve her ne kadar onun varlığı içinde olsa da, aynı zamanda bulunduğu mekanın dışına çıkma çelişkisi ile Erich Fromm’un dikotomi anlayışını gözler önüne serer. Bu zihinsel bir düşünce sahası olmakla beraber varlık ve yokluğun sınır çizgisi gibidir (R. 4.22). İnsan evrenin içerisinde

yer alır ve onun bir parçasıdır. Adnan Çoker'in siyah zeminleri, bu ifade ile insanı yüzleştiren bir sahadır. Onun kemerli kubbeli yapıları, evrene üstünlük kuran insan aklı gibidir (R. 4.24). İnsan parçası olduğu evrende, hem izleyici, hem aklıyla üstünlük kurabilen bir varlık, hem de onun içerisinde kaybolan bir canlıdır. Bütüne bakıldığında, insanı müşküle düşüren bu çarpışık anlam, temelde gerçekliğin mantık arayışını sorguladır. İnsan hakikati sorgulayan bir üst akıl konumundan adeta kendi yokluğuna da tanık olarak bakmakta ve yalnızlaşmaktadır. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz çağ, bu yalnızlık ile yüzleşmeye mahkum olan bireyler ortaya çıkartır. Bu ifade, Adnan Çoker'in eserine karşıdan bakan bir izleyicinin dahil olduğu tablodur. İzleyicinin Çoker'in resmine ait olup olmadığı değil, ne kadar ait olduğu söz konusudur. Kentlerin ortaya çıkardığı yeni insan modeli, göklere ulaşan dev yapılar arasında hem üstünlüğünü kanıtlayan hem de küçük kalan ve modern dünyanın içine sindirdiği bir insan modelidir. Bu insan hem özgürdür, hem de tutsaktır. Zaman ve mekan hem vardır hem de yoktur. Monoton yaşayan insanlığın zaman anlayışı hem hızlı akmaktadır hem de insan bu zamana sıkıştığı için zorunlu sorumluluklarından ve modern dünyanın yükümlülüklerinden dolayı zaman kargaşası ile çıkmaza girmektedir. Çoker resimlerinde, her ne kadar figür kullanmasa da, yirminci yüzyıl insanını yine kendisine buzlu camın arkasından baktırır. İzleyici aslında bir kubbeden çok daha fazlasına şahit olur fakat tüm bu gerçekliği sanatçı gizli bir perspektiften yansıtır. Mekanı sorgulatan, zamanı sorgulatan ve ortaya çıkan soru işareti ile yerçekiminden kurtulmanın altını çizen sanatçı, hem de yerçekimine gönderme yapar. İnsan bu manzaranın her noktasındadır. Ve her noktada olan insan tek bir mekanda ve zamanda değildir. Bu anlayış, zamanın ve mekanın olmadığı bilinçaltı gerçeğidir. Orada insan hem tutsak hem de özgürdür.

Fromm'a göre insanoğlu, doğadan ayrı olduğunu fark ettiğinden bu yana, toplumsal tarihini gerçekleştirmeye başlamıştır. Fakat insan, doğanın parçası olarak her zaman bu çelişkinin merkezinde var olmuştur. Toplumsal dünyaya bağlı olan insan, temel bağlarından kurtularak bireyleşme aşamasını gerçekleştirirse de, elde ettiği özgürlük alanı onun temel bağlarını kaybetmesine neden olmuştur. Günümüzde doruk noktasına ulaşan bireyleşme kavramı, temel bağlarından yani güven ve aidiyet bağlarından kopan bireyin geldiği noktadır. Doğadan ayrı olarak insan, doğanın üzerinde hakimiyet deneyleri gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılın başlarındaki uzay bilimi, bu çalışmalar için üstünlük ifade eden bir sahadır. İnsan, bu konuda başarılı olsa da, savaş alanındaki çalışmalarıyla yıkıma sebebiyet vermiştir. Doğanın ve aklın imkanlarını kullanarak, yine doğadan ayrı olduğunu düşünmüştür. Böyle bir özgürleşme ile derin izler bırakacak savaş tarihinde varlığını

sürdürmüştür. Daha çok var olmak ve daha çok özgür olmak için, asıl amacından saparak daha çok öldürmüş ve masum insanların yaşama hakkını elinden alarak özgürlükleri yok eden bir kaos oluşturmuştur. Bu açıdan, bireyleşme kavramı, güven ve aidiyet bağlarından kopma yoluyla tekinsizlik oluşturan bir kavramdır. Cemal Bingöl'ün “Pentür” adlı çalışmasına bakıldığında (R. 4.25), derinlik algısına yol açan siyah parçalı zeminler, bireyleşme olgusu ile özgürlük alanı sunan bir saha şeklindedir. Bu alanlar birbirinden kopuk ve belirsiz bir derinlik olması açısından aynı zamanda tekinsizlik hissi veren derinlik alanıdır. Tümüyle yeşil bir zemin üzerinde –yeryüzü- varlığını sürdüren insanoğlu, gittikçe bireyleşerek yalnız kalmaktadır. Kompozisyon bu etki çerçevesinden ele alındığında merkezde yer alan tek bir siyah dairenin varlığı, bu anlatımın karşılık bulduğu bir ifadedir. Mekandan ayrılarak güvensizliğe doğru geçiş yapan birey için yeryüzü kopuk ve parça parça olan bir atmosfer bütünüdür. Bu zeminde gerçekleşen tüm parçalanmaların açılal olarak dengelenmesi ise, yaşamın hem olumlu hem de olumsuz taraflarının bir araya gelmesinden kaynaklanan bir bileşke (fizikte eşit güç) gerçekliğini ortaya koyar.

Üçgenlerin üst üste binmesiyle rastlantısal olarak yeni üçgenlerin oluşumuna sebep olan; boşluk ve zemin ilişkisinde yeni bir biçim zenginliği olanağı sunan Ferruh Başağa'nın resimleri, psikanalitik açıdan çağdaş sanat estetiğinde öne çıkan bir yaklaşımdır. Rastlantısal sürecin tümüyle denge ve güzellik kavramlarına hizmet etmeyeceğini söyleyen İsviçreli psikanalist Adela Abela'ya göre, anlatım dilinde rastlantısal olana yer verme kavramı, yeni fikirlerin üreticisi durumundadır. Bu nedenle matematiksel biçimlerin kesişmesiyle birçok deney alanı ortaya çıkabilmektedir. Kare ile ilgili çalışmaları kapsamında aynı yaklaşım Mithat Şen'in eserlerinde de görülmektedir (R. 4.32). İmgenin parçalara ayrılması ve sonrasında farklı bir sistem içerisinde bir araya getirilmesi, sanatçının yeni bir kurgunun ortaya çıkışında var olanı değiştirme sürecine yöneliktir (R. 4.33). Aynı zamanda bu tavrını kare birimler ile anlatan ressam, insanın temel bağlarından olan güven duygusu ile karenin değişmezliği ve güven anlatımına da işaret etmektedir. İnsan güvende olduğu yerde bulunmak ister ve tüm insanlıkta olduğu gibi yaşamın temel ihtiyacı olarak, birey korku alanından güven alanına geçmek ister. Tekinsizliği sorgulayan insan, hayatta kalmak için kurtarılmış bir yaşam alanına ihtiyaç duyar. İnsanı insan yapan temel ihtiyaçlar içerisinde, birey bu güveni yaşamının her parçasında dolayısıyla kendisinin her parçasında hissetmek ister. Birimden bütüne temel bağların ihtiyacı, insan için olması gereken kaçınılmaz bir bağıdır. Bir diğer şekil olarak dairenin kullanılması, dinamik olana ve sürecin tümüne işaret etmektedir (R. 4.38). Zamanın geçici olması ve geçmekte olan zaman diliminin yerini yeni

bir anın varlığının doldurması durumu, sonucu olmayan bir süreç olarak geçiciliği de beraberinde ifade eder. Yaşamın dinamizmi ve dairenin dönüşü, dünyanın dönüşü, gezegenlerin dönüşü ve evrenlerin dönüşü şeklinde evrensel olana ulaşır. Sanatçı Burhan Uygur'un ifade ettiği süreklilik anlayışı da, bu döngünün bir ifadesidir; onun eserlerinde ölüm ve yaşamın birbirini takip etmesi tüm canlı olan varlıklara ait evrensel bir döngüdür (R. 4.37). Ekrem Yalçındağ'ın birbirini çevreleyen çemberleri ise (R. 4.40), her yaşam anının bir önceki döngüyü içine alarak devam etmesi ve bu şekilde yaşamın döngü katmanlarından oluşması ile tarihten günümüze ve geleceğe uzanan bir köprü gibidir. Estetik olmanın ötesinde, çağdaş sanatın psikanalitik bakışı çerçevesinde bu geçicilik, her anlamda geçmiş barındıran bir unsurdur. Ayrıca Ekrem Yalçındağ'ın fraktal geometri yaklaşımıyla oluşturduğu eserleri de sonsuzluk algısına yol açmaktadır (R. 4.47 / R. 4.49). Sanatçı birbiri ardına sıralanan birim anlayışındaki bu çalışmalarında çağdaş sanat estetiğini vurgulamıştır. Çağdaş sanatın estetik dilinin en geniş anlatımlara ulaşması açısından düzensizlikleri de barındırabiliyor oluşu ve bu sistemsizliğin de kendi içerisinde bir sistem olması, Escher'in sonsuza yürüyen karıncaları gibi (R. 4.50), Ahmet Oran'ın açık möbius şeritlerinde de sonsuz derinliğe düzensiz bir dağılımla yayılmaktadır (R. 4.56).

Erich Fromm'un ifade ettiği çağdaş toplum insanının sahip olduğu birtakım psikolojik olguların atmosferi, Erol Akyavaş'ın eserlerinde görülmektedir (R. 4.57). Teknoloji toplumunun sahip olduğu huzursuzluk, yabancılaşma, tekinsizlik hissi gibi psikolojik olgular, Akyavaş'ın labirenti andıran resimlerinde ortaya çıkmaktadır. Onun resimlerinde, terk edilmiş mekanlar, yalnızlığın varlığını ve bütünlüğünü izleyiciye sunar (R. 4.58). İçerisinde kimsenin olmadığı bu ıssız zihinsel mekanlar, çağdaş insanın sürüklendiği bilinmezlik gibidir. Bilinmezlik, insanlığın teknoloji ile nereye doğru yol aldığı hakkında çağın ruhuna değinirken; insanın yaşam sürecinde, nereden geldiği ve nereye gittiği yönündeki felsefi bakışına da işaret eder; sıkıştığı ve anlamını bulamadığı bu soruların merkezinden yaşam ötesine uzanır (R. 4.59). Sanatçı kimi zaman tedirgin edici keskin kırmızı bir renkle, geniş bir özgürlük alanı sunar; fakat bu güvensizlik veren bir alan olarak post-modern insanının ruhunu yansıtır (R. 4.60). Özgürlük alanı olarak sunulan uçsuz bucaksız manzara, tehlikenin varlığını hissettirir. Aynı zamanda sanatçının eserlerinde görülen anlatım, sürrealist bir yaklaşımdır. Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı, tarihte sürrealist sanatçıları etkilemiş bir kuram olmuştur. Akyavaş'ın eserlerine mekan dışından dahil olan gölgeler, sürrealist sanatçılardan özellikle Giorgio De Chirico'nun eserleri (R. 4.61) ile paralellik göstermektedir. Chirico'nun, eserlerini Freud'un etkisinde kalarak yaptığı

gerçeği ise hatırlanması gereken bir özelliktir. Dolayısıyla, Akyavaş'ın eserleri, psikanaliz kuramın sanatçılar üzerindeki etkileri ile örtüşmektedir. Onun eserlerinde de bilinçaltının dışı yansıyan sahneleri görülmekte ve bu sahnelerde rastlantısal olarak da yan yana görünen nesneler bulunmaktadır. Bu açıdan sanatçının eserlerinde, çağdaş sanatın anlatım diline göre, psikanalist Adela Abela'nın değindiği tesadüfi olma kavramı ortaya çıkmaktadır. Gerçek ve hayal arasında bir düş yolu kuran sanatçının yaklaşımı, gerçekte oneirik olmadığı gibi, 1929'da Salvador Dali tarafından ortaya atılan paranoyak-kritikal yöntemin de bir yansımasıdır. Diğer yandan Yves Tanguy ve Dali'nin etkisinde olan Mehmet Aydoğdu'nun eserlerinde de (R. 4.90) aynı resim yaklaşımının hakim olduğu görülmektedir.

Sanatçı Yüksel Arslan, okuduğu birçok yapıtı merkeze alarak, düşünce üzerine yoğunlaştığı eserlerinde, insan kavramını ve insanın çağ ile ilişkilerini derinlemesine irdelemiştir. Ressamın tuvale uyguladığı malzemeler, boyaların ötesine geçerek, kan ve idrar gibi tümüyle insana ait, canlılığa ve var olmaya ait bileşenleri de bir araya getiren bir malzeme yelpazesi haline gelmiştir. Bu anlayış çerçevesinde sanatçının oluşturduğu "Artüre"leri (R. 4.73 ve R. 4.87 arasında seriye ait tüm parçalar), adeta insanın hakikat arayışı gibidir. Dolayısıyla Artüre'ler, tam olarak Erich Fromm'un ifade ettiği, insanın doğasından gelen ve onun özüne işaret eden dikotomi zıtlığının bir karşılığıdır. Eseri ortaya çıkartan sanatçı, doğanın parçası olarak bir "insan olduğu gerçeğinin" yanı sıra, doğaya aklı ve sanatı ile baskın olma tutkusuna sahiptir. Yapısal olarak bünyesinde taşıdığı gerçeklik, aslında farklı bir yöntemle, bu sefer sanat aracılığı ile yeni bir dil olma yoluna girmiştir. İnsanı, insana ait olanla anlatma çabası, aynı zamanda insandan ayrılan unsurların kendi başına da bir doğal sürecin parçası olması şekliyle, dikotominin ortaya çıkmış halidir. Antik çağdan günümüze gelen bu anlayış, Erich Fromm'un revizyon psikanaliz kuramında ifade ettiği ve Arslan'ın eserlerinde karşılaşılan bir olgudur. Onun eserlerinde makine çağının ortaya çıkardığı insan çelişkisi, emek veren işçiler ve emek gücü, kapitalizm ve sanayileşme etkileri açıkça görülmektedir. Sanatçının topluma bu yönelişi, psikanalist Alfred Adler'in yaşamı boyunca toplum sorunlarına eğilmesi ile ortak bir noktada buluşmaktadır. Adler'in kuramında insana verilen değer ve insanın yüceltilmesi anlayışı, Arslan'ın da aynı eğilim içerisinde bir çaba gösterdiğini ortaya koyarken, toplumdan bağımsız olarak düşünülemeyen bireysel psikolojiye işaret eder. Sanatçının geliştirdiği düşünce biçimi, tümüyle toplumsal yapıya karşı bir duyarlılık biçiminde olup eleştirel kökenlidir. Sanatçının içinde bulunduğu çağın toplumsal yapısı gereği ortaya çıkan bu eserler, sanatçının bireysel yaşantısından ayrı düşünülemeyeceği gibi, sosyal bir psikolojinin de bütünsel bir anlatımıdır. Ayrıca sanatçının

kendi algısı doğrultusunda şekillenen Artüre’ler, sanatçının özel bir yönüyle yarattığı kavramlarıdır. Bu temsil, dünyanın anlamlandırılması ve sanatçının özgünlüğü açısından da, Adler’in ‘yaratıcı güç’ olarak nitelendirdiği ifade ile aynı doğrultudadır. Sanatçının ürettiği kavramlar, çağın insanını anlamlı bir şekilde temsil etmektedir. Bu temsili yansıtan sanatçının makineleşen insanları, diğer yandan Freud’un bilinçdışı kuramı etkisindeki sürrealist sanatçı Max Ernst’in “Celebes” adlı yapıtı ile somutlaştırma ve dada ruhu çerçevesinde bir yakınlık kurar. Celebes, makineleşen bir fil olarak birçok farklı yorumu ve sembolü bünyesinde barındırmaktadır. Her ne kadar farklı mesajlar taşısa da, eserin odak noktası, canlı olan bir varlığın makineleşmesi anlamında somutlaştırma anlayışına eşdeğerdir. Bu yaklaşımın bir başka yönü olarak Arslan’ın eserlerinde insanın makineleşmesi, bilinçaltının sanata yansması ve gücünü bilinçaltından alması doğrultusunda psikanaliz ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Ayrıca 1970’lerden sonra makineleşmiş insan resimleri yapan sanatçı Özdemir Altan’ın da, robotlaşmaya dikkat çekmesi (R. 4.88), endüstrinin ve bu yapılanmanın insana ait yönüne ışık tutmuştur. Sanatçı Altan, toplumsal ilgiye ve kişiler arası ilişkiye önem vererek eserler oluşturmuştur. Onun bu tavrı, Adler’in fenomenolojik anlayışı ile paralellik göstermektedir. Sanatçı Gün’ün, “Kadeş Antlaşması” (R. 4.92) adlı yapıtına bakıldığında ise, eserin temelinin tarihi bir kaynağa dayandığı görülmektedir. Bir barış antlaşmasından konusunu alan eserde, Freud’un etkileri ve gerçeküstücü bir anlatım egemendir. İnsanlığın yeryüzünde bıraktığı izlerin ve oluşumların tüm katmanları gibi olan eserde, barışa dikkat çekilmesi, içine bulunduğumuz kaotik çağ için de bir mesaj niteliği barındırmaktadır. Barış, evrensel olarak tüm insanlığın çıkarlarına hizmet etmesi açısından doğrudan Adler’in sağduyu kavramı ile bütünleşmektedir. Buna göre, sanatçı, insanlığa ortak çözüm niteliğinde barışı hedef göstermektedir.

“Dada Ruhuna Ulaşan Sürrealizm’den, Foto-Gerçekçiliğe Robotlaşma: Artüre’lerden Komünist Manifestonun Yeni Dünyasına, İşçi ve Emek Gücü” bölümünde (4.2.1.4) ele alınan sanatçılar, daima toplumun çıkarlarını ele almalarından dolayı, Alfred Adler’in ‘sağduyu’ kavramı ile açıklık kazanmaktadır. Özellikle, kapitalizmi ve sömürü kavramını toplumsal bir pencereden ele alan Arslan, diğer insanların çıkarlarını da amaç olarak göstermesi açısından ve dolayısıyla toplumun çıkarlarına eleştirel tavrıyla dikkat çekmesi yönünden, sağduyu kavramının gelişmiş olduğunu göstermektedir. Burada esas, daima toplumun çıkarlarıdır –Adler’in bu yaklaşımı, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan çocuk işçileri, eserlerinde ele alan ressam Gençaydın için de geçerlidir – .

Kendisinden büyük olana hayranlık duyma ve kendisinden küçük olana şefkat gösterme içgüdüsüne sahip olan insan için, devasa yapılar geçmişten günümüze görkemini korumuştur. Bu yapılar içerisinde, en şöhretlilerinden olma özelliğini koruyan dünya mirası Ayasofya ise, evrensel olarak dikkatleri üzerine çekmeyi her zaman başarmıştır. Zamanının çok ilerisinde bir anlayışla yapılandırılan mimari, hem estetiği hem de dayanıklılığı ile günümüze ulaşmış nadide bir yapıdır. Yapının birçok kültüre ve farklı inançlardan insanlara hizmet etmesi, onun tarihini zengin kılan bir diğer unsur olmuştur. Ressam Nejad Melih Devrim'in "Ayasofya" (R. 4.93) adlı yapıtına bakıldığında, gerçek görüntüden yola çıkılarak, soyut bir ifade yakalama çerçevesinde, "soyutlamaya" dayalı bir tutum sergilediği görülmektedir. Sanatçının, yapıtı bilinçaltında görkemli olarak anlamlandırması, mimarinin gerçek boyutuna, yükselen kubbesine işaret ederken, resim içerisinde yer alan dinamik kırmızı renkli çizgi, bu yüceleştirme ve önemin adeta bilinçaltı yansımasıdır.

"Tüketim Toplumuna Entegre Olmuş Kentleşme, Bunalımlı Kent Bireyi, Acımasızca Yok Edilen Doğa ve Çevre Kirliliği" bölümünde (4.2.1.6), tüketim toplumunu çarpıcı bir şekilde ele alan Cihat Burak'ın "Tüketim Toplumu" eseri (R. 4.94), toplumun tüm dinamiklerinde tüketim etkisinde bir bozgun çıktığına dair güçlü sinyaller vermektedir. Burada ifade edilen tüketim, insanın tüketmesi ve tüketilmesi ile çepeçevre sarmalanmış ve içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Boşluk kavramının neredeyse hiç kullanılmadığı bu kompozisyonda, insanlık tüketim içine sıkışmış ve özgürlüğünü kaybetmiş durumdadır. Yapıtta mavi ve ten renklerinin ağırlıklı kullanımı, insan ve araç trafiği arasında ilk ayrımı yapan unsurdur. Ten renklerinin ise daha çok kadın bedenleri ile ortaya çıkması, cinsel tüketim anlayışını da beraberinde getirmektedir. Bu esere psikanalitik açıdan bakıldığında içeriğinin doğrudan, "Tüketici İnsan (Homo Consumense) ve Modern Tüketim Karakteri Bağlamında Cinsel Devrim" bölümünde açıklanan (2.3.3.2), Erich Fromm'un ifade ettiği cinsel devrim anlayışı ile ilişkili olduğu görülmektedir. İkinci sanayi devrimi ürünü olarak bu anlayış tüm tüketim anlayışlarının temelinde yatan tetikleyici bir olgudur. Tüketimin, çok yönlü bir süreç olması, bir kereliğe mahsus olmaması ve insanlığı kör bir döngüye sokması ile pasif kalan insan, aynı zamanda tüketime bağımlı insan olarak yaşamına devam etmektedir. Böyle bir anlayışı destekleyecek bir sembol niteliğindeki sigara paketi kullanımı, sanatçının eserinde bu tavrın tümünden bağımlılığa işaret etmesi yönündedir.

Modern dünyada, insanın kendi eliyle kurduğu kalabalık kentlerde, yalnızlaşması da yine ayrı bir çelişki olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlayış, ressam Selçuk Demirel'in "Les

Marchands Du Cyberspace’’ adlı eserinde (R. 4.95), açıkça görülmektedir. Sanatçı, gökdelenleri labirent şeklinde resmetmiş, insanları da tıpkı bu yapıların bir yansıması şeklinde ele almıştır. Tüm manzara, labirentler ve insanın bu kargaşa içindeki yalnızlığıdır. Gelişen dünyada insanın, tasarladığı bu yapıların içine hapsolması ve doğadan kopması, insanın kendi isteği doğrultusunda içinde bulunduğu mekanın sonucu olan bir çelişkidir. Mekanın insan üzerindeki etkilerine bakıldığında, doğanın da bir mekan olması ve insanın doğadan, diğer bir deyişle ait olduğu yerden kopması, bu yalnızlaşmanın çıkış noktalarından birisidir. Doğadan kopan insanın, kendisine yetebileceği yönündeki tutumu, ona içtenliksiz bir yanılgı ile farklı bir algı oluşturmaktadır. Oysa insan, anlamını asıl ait olduğu yerde sorgulamalıdır. Özünden kopan insanın yalnızlaşması, modern dünyanın mekan seçimi sorunu ile doğru orantılıdır; insan doğadan koptuğu ölçüde yalnızlaşmaktadır. İnsan, kendi eliyle oluşturduğu sahte dünyada, bu yalnızlığa çözüm aramakta fakat sonuçsuz kalan eylemiyle yabancılaşmaktadır. Seyyit Bozdoğan’ın ‘‘Kırmızı Evli Vücut Manzarası’’ (R. 4.102) ve Neşe Erdok’un ‘‘Hastane Odası’’(R. 4.103), eserleri de çağın bunalımlı ve yalnız insanın ele alan yapıtlardır; Fromm’un ifade ettiği endüstrinin düş kırıklığı, bu insan tipinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Diğer yandan, mimari yapıları anlık olarak görünen ve kaybolan bir anlayışla, gerçeğin sınır çizgisinde ele alan sanatçı Canan Tolon’un (R. 4.96), ‘‘İsimsiz’’ eserinde ise, zaman ve mekan ilişkisi sorgulanarak, mekanın ruhunun sabit olmadığına dikkat çekilmiştir. Mekanın ruhu, ait olduğu zaman dilimini yansıtırken; bu yapıttaki mekan ruhu, bunalımlı bir döngüye hapsolmuşçasına yalnız olma ve insansızlaşmanın ağırlığını, büyük bir bina üzerinden anlatmaktadır. Mekan büyük bir binadır, fakat yalnızlık daha büyüktür; ağır olan beton değil, zamanın akışıdır, fakat tüm bunlara sebep olan yine mekanın kendisidir. Buradaki mekanda, Einstein’ın izafiyet teorisine de bir yakınlık söz konusudur. Ortaya çıkan estetik, hasar görmüş ve hırpalanmış bir yerleşimden sağ kalan görüntü niteliğindedir.

Modern insanın psikolojisini, çirkinleştirerek betimlediği insan figürleriyle yansıtan sanatçı Mehmet Gülerüz, toplumsal eleştiri ile tüketim toplumunu tuvaline aktarmıştır (R. 4.98 / R. 4.99). Çağdaş sanat estetiğinde, çirkinleştirerek asıl ifadeye ulaşma, anlatılan insan kitlesinin gerçek özüne ulaşmak amacıyla güçlü bir anlatım dili olarak sanatçının eserlerinde ortaya çıkmıştır.

Teknoloji ile insan hayatına giren hız kavramı, Kuzgun Acar’ın deseninde (R. 4.114) ve Mustafa Ata’nın, ‘‘Değişim’’ (R. 4.115) adlı yapıtında görülmektedir. Çağdaş sanat estetiği,

çağın dönüşümünü hareketli çizgiler ile yansıtmaya ihtiyacına eğilimlidir. İnsan için dünyanın artık daha hareketli dolayısıyla hız enerjisi yüksek bir yaşama olgusuna dönüşme gerçeği, fütürizm akımının Türk resmine yansıyan çağın getirisi durumundadır.

Ressam Kemal Önsoy (R. 4.116), toplumların yaşam şekline bağlı olarak bıraktığı izlere yoğunlaşarak, kültürel yığılmaları ele almıştır. Onun, kendi sınırları dışına taşarak topluma yönelmesi, sağduyu kavramı ile özdeşleşmektedir.



BÖLÜM V: SONUÇ

Yirminci yüzyıl, köklü tarihsel olayların yaşandığı ve birçok bilimsel gelişmenin ortaya çıktığı bir süreç olarak, insanlığı kaçınılmaz dönüşümlere sürüklemiştir. Geçmişindeki Sanayi Devrimi ile ateşlenen ve etkileri günümüze kadar gelen bu yüzyıl içerisinde insanlık iki tane yıkıcı dünya savaşına tanıklık etmiştir. 1914'te başlayan ve 1918'de biten, I. Dünya Savaşı'nın dört yıllık sürecinde, Osmanlı Devleti, ittifak devleti olarak bu savaşın katılımcısı olmuş ve birçok cephesiyle savaşın sarsıcı etkilerine maruz kalmıştır. 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise, 1939'da başlayan ve 1945'te biten II. Dünya Savaşı'na katılmamış ve yalnızca dolaylı olarak savaşın etkilerini hissetmiştir. Diğer yandan, 17. yüzyılda hareketlenmeye başlayan bilimsel arayışlar, yirminci yüzyılda ciddi bir ivme kazanarak modern bilim tarihini doruk noktasına ulaştırmıştır. Modern bilim tarihi, insanlığın yeni bir kırılma noktasıdır ve toplumları çok yönlü olarak etkisi altına almıştır. Böyle bir yüzyıl içerisinde, Türkiye coğrafyasına da yansıyan modern çağın bu önemli gelişmeleri, aynı zamanda sanatçıların hayatını da etkileyerek, sanat-bilim ilişkisi bağlamında, eserlerinde farklı yorumların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bilim ve teknolojilerin öncelikle toplumu etkilemesi ve sanatçıların toplumun bir parçası olarak bu zincire katılmaları, 'Psikanalizin Sosyal Temsilleri' ile açıklık kazanmıştır.

Psikanaliz Kuramı, 19. yüzyıl sonlarında ilk olarak Dr. Josef Breuer önderliğinde ortaya çıkan ve daha sonra Sigmund Freud tarafından geliştirilen bir tedavi yaklaşımıdır. Bir tıp doktoru olan Freud, bilinçdışı unsurları dikkate alarak hastaların zihinsel süreçleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Kuramın bu yönünden farklı bir yönde gelişen ve her bilimsel kuramın da zamanla maruz kalabildiği şekliyle yeni revizyon biçimleri ortaya çıkmıştır. Sosyoloji eğilimli olmaları açısından Erich Fromm ve Alfred Adler'in psikanaliz yaklaşımları incelenerek, konu ile sağladığı bütünlük görülmüştür.

Yirminci yüzyıldan günümüze Türk Resim Sanatı incelendiğinde, ilk özgün sanat eğilimi, Sanayi Devrimi'nin etkilerini taşıyan 1914 Kuşağı sanatçılarıdır. Bu süreç sonrasında adeta bir geçiş dönemi yaşayan Türk Resmi için, 1950 ve sonrası ise bir dönüm noktasıdır. 1950'li yıllara kadar geçen çeşitli süreçler ve sonrasında doğan anlayışların temel kaynağının, çoğunlukla evrensel bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler ile yakından ilişkili olduğu görülmüştür. Teknolojinin toplum üzerindeki etkileri sonucunda değişen ve yeniden farklı bir boyuta ulaşan insanın, bu değişim çağına tanık olan sanatçılar tarafından doğrudan veya dolaylı olarak yansıtılması ve bu tutumun psikanaliz açıdan belirli yaklaşımlar ile

açıklanması ile araştırma yürütölmüş ve birçok paralel anlam yakınlığı saptanmıştır. Çağın bilim ve endüstri ruhu, sanatçılar üzerinde birbirinden farklı etkiler bırakmıştır. Bilimin etkisi, açık bir şekilde görülürken, konunun temelde insanın özü kavramıyla sosyolojik eğilimli psikanaliz anlayışı ile bağlantısı ortaya konulmuştur.



KAYNAKÇA

Görsel Kaynaklar

Resim 2.1: Pischel, Gina (1981). ‘’Paleolitik Çağ’. Sanat Tarihi Ansiklopedisi.

İstanbul: Görsel Yayınlar. 1.Cilt, s.13.

Resim 2.2: Pischel, Gina (1981). ‘’Paleolitik Çağ’. Sanat Tarihi Ansiklopedisi.

İstanbul: Görsel Yayınlar. 1.Cilt, s.13.

Resim 2.3: [Dijital Görsel] :

<https://www.art-his.com/sanatin-farkli-tanimlari-platon-aristotelese-gore->

Erişim Tarihi: 22.10.2020.

Resim 2.4: ANTMEN, A. (2017). 20. yy. *Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Resim 2.5: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BChendishane-i_Berr%C3%AE-i_H%C3%BCm%C3%A2y%C3%BBn

Erişim Tarihi: 31.10.2020.

Resim 2.6: Portakal Sanat ve Kültür Evi, (1998). Portakal Sanat ve Kültür Evi Müzayede

Katalogu, 29 Kasım 1998, İstanbul.

Resim 2.7: [Dijital Görsel] :

<https://tr.pinterest.com/pin/59672763791873558/>

Erişim Tarihi: 31.10.2020.

Resim 2.8: [Dijital Görsel] :

<https://artsandculture.google.com/asset/y%C4%B1ld%C4%B1z-park-h%C3%BCseyin-zekai-pa%C5%9Fa-turkish-1860-119/KgE10B0NQUpLLA>

Erişim Tarihi: 31.10.2020.

Resim 2.9: [Dijital Görsel] :

<https://artam.com/muzayede/302-degerli-tablolar-ve-antikalar/halil-pasa-1852-1939-bostanci-sahili>

Erişim Tarihi: 01.11.2020.

[Eser Künyesi]:

“Türk Ressamları Dizisi - 3, Halil Paşa”, Yapı Kredi Yayınları, Sezer Tansuğ, İstanbul 1994, s.136.

Resim 2.10: [Dijital Görsel] :

<http://www.lacivertdergi.com/gundem/makaleler/2018/05/16/hocamiz-uskudarli-ali-riza-bey>

Erişim Tarihi: 01.11.2020.

[Eser Künyesi]:

“Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, Sezer Tansuğ, İstanbul 1986, s.63.

Resim 2.11: [Dijital Görsel] :

https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=244

Erişim Tarihi: 01.11.2020.

[Eser Künyesi]:

“Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, Sezer Tansuğ, İstanbul 1986, s.60.

Resim 2.12: [Dijital Görsel] :

<https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/sanayi-devrimi-1107>

Erişim Tarihi: 12.11.2020.

Resim 2.13: [Dijital Görsel] :

<https://gazete.alinteri1.org/tarih-kac-sanayi-devrimi-gordu>

Erişim Tarihi: 12.11.2020.

Resim 2.14: [Dijital Görsel] :

https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Durkheim

Erişim Tarihi: 13.11.2020.

Resim 2.15: [Dijital Görsel] :

<https://www.sciencesource.com/CS.aspx?VP3=LoginRegistration&L=True&R=False>

Erişim Tarihi: 13.11.2020.

Resim 2.16: [Dijital Görsel] :

<https://www.greelane.com/tr/bilim-teknoloji-matematik/sosyal-bilimler/max-weber-3026495/>

Erişim Tarihi: 13.11.2020.

Resim 2.17: [Dijital Görsel] :

<https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-kimdir/sultan-abdulaziz-kimdir-cok-onemli-bilgiler/>

Erişim Tarihi: 13.11.2020.

Resim 2.18: [Dijital Görsel] :

<https://rayhaber.com/2020/06/abdulmecid-efendi-kimdir/>

Erişim Tarihi: 13.11.2020.

Resim 2.19: [Dijital Görsel] :

<https://www.yardimcikaynaklar.com/fotografcilik-nedir-tarihi-ve-fotograf-cekme-teknigi-dijital-oncesi-donem/>

Erişim Tarihi: 31.10.2020.

Resim 2.20: [Görsel] :

şefik, *Yıldız Sarayı şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu*, 1891, Tuval zerine yağlıboya, 73x92 cm., Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Sezer Tansuğ, ağdaş Türk Sanatı, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.85).

Resim 2.21: [Görsel] :

Salih Molla Aşki, *Sebil*, Tuval zerine yağlıboya, 65x90 cm., zel Koleksiyon (Sezer Tansuğ, ağdaş Türk Sanatı, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.89).

Resim 2.22: [Görsel] :

Selahattin, *Kağıthane'de adır Köşkü*, Tuval zerine yağlıboya, 90x120 cm., zel Koleksiyon (Sezer Tansuğ, ağdaş Türk Sanatı, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.89).

Resim 2.23: [Dijital Görsel] :

<https://www.arkhesanat.com/mimar-sinan-guzel-sanatlar-eski-adiyla-sanayi-i-nefise-mektebini-tarihcesi-nedir/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.24: [Dijital Görsel] :

https://colnect.com/tr/coins/coin/99183-100_Para_2%C2%BD_Kuru%C5%9F_2%C2%BD_Piastres_-8th_series-1808-1839_AH1223-1255_2_Mahmut-T%C3%BCrkiye

Erişim Tarihi: 24.06.2021.

Resim 2.25: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.26: [Dijital Görsel] :

<https://www.3nokta.com/en-pahali-turk-sanat-eseri/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.27: [Dijital Görsel] :

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37179>

Erişim Tarihi: 15.07.2021.

Resim 2.28: [Görsel] :

İbrahim Çallı, *Asma Kabakları*, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 59 cm. (Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, (1.bs.), T.C. Ziraat Bankası, Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları, Ankara, 1992, s.33).

Resim 2.29: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-mevleviler-8900/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.30: [Dijital Görsel] :

<http://www.leblebitozu.com/15-turk-ressamin-nu-resimleri/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.31: [Dijital Görsel] :

<https://www.digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/833/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.32: [Dijital Görsel] :

<https://www.digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/625/>

Erişim Tarihi: 29.05.2021.

Resim 2.33: [Görsel] :

Nazmi Ziya Güran, *Kemeraltı'nda Nargile İçenler*, Tuval üzerine yağlıboya, 73,5 x 60 cm., Kemal Ayrancıoğlu Koleksiyonu (Mehmet Üstünipek, Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran, (1.bs.), RHM, İstanbul, 2012, s.78).

Resim 2.34: [Görsel] :

Nazmi Ziya Güran, *Yeşilli Sokak*, Karton üzerine yağlıboya, 32 x 41 cm., Ahu-Can Has Koleksiyonu (Mehmet Üstünipek, Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran, (1.bs.), RHM, İstanbul 2012, s.85).

Resim 2.35: [Görsel] :

Namık İsmail, *Mithatpaşa Portre*, 1928, Yağlıboya, 100x150 cm., (Doç. Dr. Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, (1.bs.), T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, Ankara, 1992, s.31).

Resim 2.36: [Görsel] :

Mehmet Ruhi Arel, *Çulha (Dokumacı)*, 1926, Yağlıboya, 140x160 cm., (Doç. Dr. Gönül Gültekin, Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, (1.bs.), T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, Ankara, 1992, s.37).

Resim 2.37: [Dijital Görsel] :

<https://i.pinimg.com/originals/85/57/1b/85571bcf0b4a3a16753e690249dbcf46.jpg>

Erişim Tarihi: 01.10.2020.

Resim 2.38: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/boyar-ali-sami/ali-sami-boyar-eski-istanbul-sokagi-10004/>

Erişim Tarihi: 02.10.2020.

Resim 2.39: [Dijital Görsel] :

<https://www.tarihnotlari.com/ali-sami-yetik/suleymaniyesami-yetik/>

Erişim Tarihi: 01.10.2020.

Resim 2.40: [Dijital Görsel] :

<https://www.plumemag.com/rene-descartesin-cogitosu/>

Erişim Tarihi: 15.07.2021.

Resim 2.41: [Dijital Görsel] :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Nanteuil,_Pierre_Gassendi,_1658,_NGA_9294.jpg

Erişim Tarihi: 16.07.2021.

Resim 2.42: [Dijital Görsel] :

<https://popsci.com.tr/isaac-newton-374-dogum-gunu-icin-ne-isterdi/>

Erişim Tarihi: 16.07.2021.

Resim 2.43: [Dijital Görsel] :

<https://www.kozmikanafor.com/yildizlari-anlamak-2-tayf/>

Erişim Tarihi: 16.07.2021.

Resim 2.44: [Dijital Görsel] :

<https://www.grandspeintres.com/la-corniche-de-monaco-monet/>

Erişim Tarihi: 16.07.2021.

Resim 2.45: [Dijital Görsel] :

<https://fizikdersi.gen.tr/kirilma-nedir-kirilma-indisi-nedir/>

Erişim Tarihi: 17.07.2021.

Resim 2.46: [Görsel] :

THOMPSON, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Resim 2.47: [Dijital Görsel] :

<https://www.the-scientist.com/foundations/apiarium-1625-35869>

Erişim Tarihi: 19.07.2021.

Resim 2.48: [Dijital Görsel] :

<https://www.bilimma.com/william-harvey-ve-kan-dolasimi/>

Erişim Tarihi: 19.07.2021.

Resim 2.49: [Dijital Görsel] :

<https://www.laphamsquarterly.org/contributors/kant>

Erişim Tarihi: 03.10.2021.

Resim 2.50: [Dijital Görsel] :

<https://www.kadikoy.com/nerede/mekteb-i-tibbiye-i-sahane/>

Erişim Tarihi: 03.10.2021.

Resim 2.51: [Görsel] :

Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1974, Yağlıboya, 66 x 81 cm., (Doç. Dr. Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, (1.bs.), T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, Ankara, 1992, s.51).

Resim 2.52: [Görsel] :

Refik Epikman, *Bursa*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 60 x 81 cm., (Refik Epikman 1902-1974, (1.bs.), Türkiye Emlak Kredi Bankası, Ankara, 1987, s.11).

Resim 2.53: [Görsel] :

Refik Epikman, *İzlenim-2*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 70 cm., (Refik Epikman 1902-1974, (1.bs.), Türkiye Emlak Kredi Bankası, Ankara, 1987, s.21).

Resim 2.54: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeref_Akdik

Erişim Tarihi: 04.10.2021.

Resim 2.55: [Dijital Görsel] :

<https://tr.pinterest.com/pin/412009065902541538/>

Erişim Tarihi: 05.10.2021.

Resim 2.56: [Görsel] :

Ali Avni Çelebi, *Sobalı Natürmort*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5 x 57,5 cm., (Prof. Dr. Kıymet Giray, Ali Avni Çelebi, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s. 158).

Resim 2.57: [Görsel] :

Ali Avni Çelebi, *Saksılı Natürmort*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54,5 x 69,5 cm., (Prof. Dr. Kıymet Giray, Ali Avni Çelebi, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s. 157).

Resim 2.58: [Görsel] :

Ali Avni Çelebi, *Ressam ve Model*, 1926, Kağıt Üzerine Füzen, 59 x 79 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.5).

Resim 2.59: [Görsel] :

Zeki Kocamemi, *Açık Yakalı Kadın*, Kağıt Üzerine Füzen, 46 x 62 cm., (İpek Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi (1880- 1950), (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.91).

Resim 2.60: [Dijital Görsel] :

<https://docplayer.biz.tr/151576529-Modern-ve-otesi-elli-yilin-sanatina-kenar-notlari.html>

Erişim Tarihi: 13.10.2021.

Resim 2.61: [Görsel] :

Cemal Tollu, *İstihsal*, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 300 cm., (Orhan Koçak, Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, (2.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.27).

Resim 2.62: [Dijital Görsel] :

https://tr.pinterest.com/pin/507006870551630696/#details?amp_client_id=amp-u8FzpYsd_KCiX_DzKNrzqQ&mweb_unauth_id=6547937a73374b5d9e1989c97c00cdee&_url=https%3A%2F%2Ftr.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F507006870551630696%2F

Erişim Tarihi: 13.10.2021.

Resim 2.63: [Dijital Görsel] :

<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 14.10.2021.

Resim 2.64: [Görsel] :

Zeki Faik İzer, *Tuğra ve Emperyal Senfoni*, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 162 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.105).

Resim 2.65: [Görsel] :

Zeki Faik İzer, *Boşluktaki Kuş*, 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135 x 171 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.104).

Resim 2.66: [Görsel] :

Zeki Faik İzer, *Kayalar ve Dalgaların Dansı*, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199 x 239 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.104).

Resim 2.67: [Görsel] :

Elif Naci, *Saklanan Çocuk*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 73 cm., (Nurullah Berk, Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (1.bs.), Tılgat Basımevi, İstanbul, 1981, s.104).

Resim 2.68: [Dijital Görsel] :

<https://artifacts-world.com/product/jean-cocteau-pencil-drawing-coco-chanel/>

Erişim Tarihi: 15.10.2021.

Resim 2.69: [Görsel] :

Abidin Dino, *Çinli Bir Ressam*, (Zeynep Avcı, A' dan Z'ye Abidin Dino, (3.bs.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.206).

Resim 2.70: [Görsel] :

Abidin Dino, *Andre Breton*, (Zeynep Avcı, A' dan Z'ye Abidin Dino, (3.bs.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.276).

Resim 2.71: [Görsel] :

Abidin Dino, *Uzay Resimleri*, (Zeynep Avcı, A' dan Z'ye Abidin Dino, (3.bs.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.251).

Resim 2.72: [Dijital Görsel] :

<https://www.dijitalx.com/2020/04/12/dunyaya-uzaydan-bakan-ilk-insan-yuri-gagarin/>

Erişim Tarihi: 16.10.2021.

Resim 2.73: [Görsel] :

Sabri Berkel, *Zeybek*, 1955, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 70 x 100 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.108).

Resim 2.74: [Görsel] :

Sabri Berkel, *Yoğurtçu*, Karton Üzerine Yağlıboya, 30 x 38 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik: Osmanlı, Modern, Çağdaş ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi Bahar Kataloğu, İstanbul, 2019, s.160).

Resim 2.75: [Görsel] :

Sabri Berkel, *Kompozisyon (Arp Çalan)*, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 221 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.108).

Resim 2.76: [Görsel] :

Sabri Berkel, *Mehtaplı Kompozisyon*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150,5 x 220,5 cm., (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.110).

Resim 2.77: [Görsel] :

Hakkı Anlı, *Saçını Tarayan Kadın*, 1938, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 37 x 43 cm., (Necmi Sönmez, Hakkı Anlı : Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Kataloğu, (1.bs.), Perko & Rapko Yayınevi, İstanbul, 1998, s.51).

Resim 2.78: [Görsel] :

Hakkı Anlı, *Desen Çalışmaları*, 1947- 50, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, (Necmi Sönmez, Hakkı Anlı: Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Kataloğu, (1.bs.), Perko & Rapko Yayınevi, İstanbul, 1998, s.133).

Resim 2.79: [Görsel] :

Hakkı Anlı, *Kübit Desen*, 1947- 50, Kağıt Üzerine Kurşunkalem, 26 x 16 cm., (Necmi Sönmez, Hakkı Anlı : Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Kataloğu, (1.bs.), Perko & Rapko Yayınevi, İstanbul, 1998, s.133).

Resim 2.80: [Dijital Görsel] :

<https://www.artisera.com/blogs/expressions/10-facts-about-picassos-famous-painting-guernica-that-you-need-to-know>

Erişim Tarihi: 11.11.2021.

Resim 2.81: [Görsel] :

Pablo Picasso, *Boğa 4. Etap*, 1945- 46, Taş Üzerine Eskiz, Lavi ve Kazıma, (Büyük Ressamlar: Picasso, (1.bs.), Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.155).

Resim 2.82: [Dijital Görsel] :

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Charnel_House

Erişim Tarihi: 11.11.2021.

Resim 2.83: [Dijital Görsel] :

<https://www.artisera.com/blogs/expressions/10-facts-about-picassos-famous-painting-guernica-that-you-need-to-know>

Erişim Tarihi: 11.11.2021.

Resim 2.84: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/halil-dikmen-hayati-ve-eserleri-1906-1964/>

Erişim Tarihi: 19.11.2021.

Resim 2.85: [Dijital Görsel] :

<https://www.alifart.com/salh-uralli-1908-1984-274899/>

Erişim Tarihi: 12.11.2021.

Resim 2.86: [Görsel] :

Eşref ren, *Portre*, 1938, Tuval zerine Yağlıboya, 49 x 59 cm., (İmren Erşen, Eşref ren: Retrospektif, (1.bs.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.115).

Resim 2.87: [Dijital Görsel] :

<https://tr.pinterest.com/pin/777082110699582997/>

Erişim Tarihi: 13.11.2021.

Resim 2.88: [Görsel] :

Eren Eyüboğlu, *Köylü Kadını*, Kağıt zerine Guaj, 26 x 67 cm., (Nilgün Yüksel, Bedri Rahmi Eyüboğlu – Eren Eyüboğlu, (1.bs.), Drimart Yayınları, İstanbul, 2005, s. 29).

Resim 2.89: [Görsel] :

Eren Eyüboğlu, *şerbetçi*, Karton zerine Guaj, 50 x 65 cm., (Nilgün Yüksel, Bedri Rahmi Eyüboğlu – Eren Eyüboğlu, (1.bs.), Drimart Yayınları, İstanbul, 2005, s. 90).

Resim 2.90: [Dijital Görsel] :

<https://tikabasamuzik.com/kubizm/>

Erişim Tarihi: 13.11.2021.

Resim 2.91: [Görsel] :

Hasan Hulusi Mercan, *Figürlü Kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 70 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik Müzayede, (2019). Ares Antik Müzayede Kataloğu, 20 Ekim 2019, İstanbul, s.235).

Resim 2.92: [Dijital Görsel] :

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/einsteinium-albert-einsteinin-adini-verdigi-elementin-gizemi-100-yil-sonra-cozuldu-1811557>

Erişim Tarihi: 13.11.2021.

Resim 2.93: [Dijital Görsel] :

<https://www.theguardian.com/science/blog/2012/jul/17/henri-poincare-einstein-picasso?newsfeed=true>

Erişim Tarihi: 14.11.2021.

Resim 2.94: [Dijital Görsel] :

<https://khosann.com/hiperkup-evren-uc-boyutlu/>

Erişim Tarihi: 15.11.2021.

Resim 2.95: [Dijital Görsel] :

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tesseract>

Erişim Tarihi: 15.11.2021.

Resim 2.96: [Dijital Görsel] :

<https://tr.pinterest.com/pin/788552215975964254/>

Erişim Tarihi: 12.11.2021.

Resim 2.97: [Görsel] :

Solomon Nikritin, *Yapı Sanatı, Resim ile Mimarının Bireşimi*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131,1 x 175,1 cm., (Maria Tsantsanoglou, Nazan Ölçer, Rus Avangardı: Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek, (1.bs.), SSM, İstanbul, 2019, s. 129).

Resim 2.98: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/II._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1#/media/Dosya:Koeln_1945.jpg

Erişim Tarihi: 18.11.2021.

Resim 2.99: [Görsel] :

Nuri İyem, *Sünger Avcıları*, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55 x 65 cm., Evin-Ümit İyem Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.135).

Resim 2.100: [Görsel] :

Nuri İyem, *Soyut*, 1950' ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47,5 x 51,5 cm., Barış Ulus Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.136).

Resim 2.101: [Görsel] :

Orhan Peker, *Kedi*, (Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, (4.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.29).

Resim 2.102: [Görsel] :

Fahrelnissa Zeid, *Soyut Kompozisyon*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 431 cm., İstanbul Modern Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.143).

Resim 2.103: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud

Erişim Tarihi: 20.02.2022.

Resim 2.104: [Dijital Görsel] :

<https://1000kitap.com/yazar/josef-breuer>

Erişim Tarihi: 10.03.2022.

Resim 2.105: [Dijital Görsel] :

https://en.wikipedia.org/wiki/Serge_Moscovici

Erişim Tarihi: 16.12.2021.

Resim 2.106: [Dijital Görsel] :

<https://www.salt10.com/erich-frommun-ezber-bozan-tespitleriyle-bir-sanat-olarak-sevgi/>

Erişim Tarihi: 11.03.2022.

Resim 2.107: [Dijital Görsel] :

<https://10layn.com/alfred-adler/>

Erişim Tarihi: 13.03.2022.

Resim 4.1: [Görsel] :

Süleyman Sami Kulları, *Ihlamur Kasrı*, Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm., Özel Koleksiyon (Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.84).

Resim 4.2: Römmeler, Emil. *Ihlamur Kasrı- İstanbul*. [Fotoğraf].

II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90479---0010.jpg>

Erişim Tarihi: 14.11.2020.

Resim 4.3: [Görsel] :

Hüseyin Giritli, *Yıldız Sarayı Bahçesinden*, Tuval üzerine yağlıboya, 65x85 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.85).

Resim 4.4: Tarnavski, Augüst. *Hasbahçe, Yıldız Sarayı - İstanbul*. [Fotoğraf].

II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90468---0036.jpg>

Erişim Tarihi: 14.11.2020.

Resim 4.5: [Görsel] :

İmzasız, *Sultanahmet Meydanı*, Tuval üzerine yağlıboya, 65x85 cm., Özel Koleksiyon (Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.88).

Resim 4.6: Frères, Abdullah. *İstanbul: Sultanahmet Camii ve Sultanahmet Meydanı*, (1894). [Fotoğraf]. II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90839---0001.jpg>

Erişim Tarihi: 14.11.2020.

Resim 4.7: [Görsel] :

Nazmi Ziya Güran, *Sebilli Sokak ve Tramvay*, Tuval üzerine yağlıboya, 38 x 46 cm., Özel Koleksiyon (Mehmet Üstünipek, *Işık Ressamı: Nazmi Ziya Güran*, (1.bs.), RHM, İstanbul, 2012, s.93).

Resim 4.8: [Görsel] :

Şeref Akdik, *Fabrika*, 1946, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 38 x 46 cm., Salih Aygün Koleksiyonu (Antik A.Ş. Müzayede, (1999). Antik A.Ş. Müzayede Kataloğu, 27 Şubat 1999, İstanbul, s.32).

Resim 4.9: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2511>

Erişim Tarihi: 09.10.2022.

Resim 4.10: [Görsel] :

Birol, Ergun (1977). ‘‘Günümüzün Uçakları, Askeri Uçaklar’’. Yüzyıl Ansiklopedisi. İstanbul: Baskan Yayınları. 3.Cilt, s.426.

Resim 4.11: [Görsel] :

(1982). ‘‘Afrika ve Akdeniz’’. İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi. İstanbul: Görsel Yayınlar. 6.Cilt, s.868.

Resim 4.12: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). ‘‘Kaleşi, Ömer’’. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 2.Cilt, s.810.

Resim 4.13: [Görsel] :

Ömer Kaleşi, *Kloşar ve Bir Ayak*, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 73 cm. (Jordan Plevnes, Ömer Kaleşi, (1.bs.), Tem Sanat Galerisi, İstanbul, 1997, s.2).

Resim 4.14: [Görsel] :

Ömer Kaleşi, *Meyve Satan Çocuk I*, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 73 cm. (Jordan Plevnes, Ömer Kaleşi, (1.bs.), Tem Sanat Galerisi, İstanbul, 1997, s.11).

Resim 4.15: [Görsel] :

Ömer Kaleşi, *Meyve Satan Adam II*, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73 cm. (Jordan Plevnes, Ömer Kaleşi, (1.bs.), Tem Sanat Galerisi, İstanbul, 1997, s.11).

Resim 4.16: [Görsel] :

1954 Sergi Broşürü Fotoğrafı (Adnan Çoker Retrospektif 2010, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 12, İstanbul, 2010, s.58).

Resim 4.17: [Görsel] :

(1981). “Soyut Sanat Biçimleri”. Sanat Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul: Görsel Yayınlar. 4.Cilt, s.705.

Resim 4.18: [Dijital Görsel] :

<https://kitapdiyarı.com.tr/biyografiler/jean-paul-sartre/>

Erişim Tarihi: 02.12.2021.

Resim 4.19: [Dijital Görsel] :

https://stringfixer.com/tr/Carl_Jung

Erişim Tarihi: 02.12.2021.

Resim 4.20: [Görsel] :

Gazete Haberi: Adnan Çoker, soyut bir dille somut duygularını yansıtmaya amacıyla (Adnan Çoker Retrospektif 2010, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 12, İstanbul, 2010, s.285).

Resim 4.21: [Dijital Görsel] :

<https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/976>

Erişim Tarihi: 03.12.2021.

Resim 4.22: [Görsel] :

Adnan Çoker, *L Origine Du Monde III*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 180 cm. (Adnan Çoker Otoportreler, (1.bs.), Olcayart, İstanbul, 2017, s.33).

Resim 4.23: [Görsel] :

Kazimir Malevich, *Dördüncü Boyuttaki Renk Kütelleri*, 1915, Kartpostal, 17,5 x 11 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi Costakis Koleksiyonu (Rus Avangardı: Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek, (1.bs.), SSM, İstanbul, 2019, s.96).

Resim 4.24: [Görsel] :

Adnan Çoker, *Mor Ötesi Boşluk*, 1980'ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 130 cm., Hasan Yelmen Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.249).

Resim 4.25: [Görsel] :

Cemal Bingöl, *Pentür*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 67 x 87 cm., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.121).

Resim 4.26: [Görsel] :

Ferruh Başağa, *Üçgenler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 70 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik Müzayede, (2013). Ares Antik Müzayede Kataloğu, 7 Nisan 2013, İstanbul, s.342).

Resim 4.27: [Görsel] :

Ferruh Başağa, *Kompozisyon*, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 205 x 272 cm., Nahit Kabakçı Koleksiyonu (Kaya Özsezgin, Ferruh Başağa: Koleksiyonlarından Derlemeler, (1.bs.), Promat Basım (Art depo), İstanbul, 2007, s.68).

Resim 4.28: [Görsel] :

Ferruh Başağa, *Kompozisyon*, 1998, Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 100 cm., Nazlı-Cem Erez Koleksiyonu (Kaya Özsezgin, Ferruh Başağa: Koleksiyonlarından Derlemeler, (1.bs.), Promat Basım (Art depo), İstanbul, 2007, s.69).

Resim 4.29: [Görsel] :

Şemsi Arel, *Üçgenler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82 x 65 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik Müzayede, (2013). Ares Antik Müzayede Kataloğu, 7 Nisan 2013, İstanbul, s.343).

Resim 4.30: [Görsel] :

ABC eşkenar üçgendir: ‘ $AB=BC=CA = 10$ ve $AD=h$ ’’. (İhsan Fazlıoğlu, Uygulamalı Geometrinin Tarihine Giriş, (1.bs.), Dergah Yayınları, İstanbul, 2004, s.74).

Resim 4.31: [Dijital Görsel] :

<https://www.cesitleri.gen.tr/ucgen-cesitleri.html>

Erişim Tarihi: 30.12.2021.

Resim 4.32: [Görsel] :

Mithat Şen, *İsimsiz*, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 180 cm., Sanatçı Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.413).

Resim 4.33: [Görsel] :

Mithat Şen, ‘*Beden 2*’ serisinden *Tetris*, 1996, Tuval Üzerine Akrilik, 160 x 162 cm., Sanatçı Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.414).

Resim 4.34: [Dijital Görsel] :

<https://webders.net/kare-ders-8-61p2.html>

Erişim Tarihi: 31.12.2021.

Resim 4.35: [Dijital Görsel] :

<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami>

Erişim Tarihi: 30.12.2021.

Resim 4.36: [Dijital Görsel] :

<https://ayaes.medium.com/do%C4%9Fadan-i%CC%87zler-desenler-ve-m%C3%BCkemmelli%C4%9Fin-simgesi-alt%C4%B1n-oran-909bebdbf4ee>

Erişim Tarihi: 31.12.2021.

Resim 4.37: [Dijital Görsel] :

<https://www.imoga.org/tr/collection/artists/burhan-uygur/techniques/07>

Erişim Tarihi: 07.01.2022.

Resim 4.38: [Dijital Görsel] :

<https://www.mirakoldasartgallery.com/urun/ekrem-yalcindag-3/>

Erişim Tarihi: 04.01.2022.

Resim 4.39: [Dijital Görsel] :

<https://www.sorubak.com/blog/dairenin-capi-nasil-hesaplanir.html>

Erişim Tarihi: 04.01.2022.

Resim 4.40: [Dijital Görsel] :

<https://www.epo.org/about-us/office/social-responsibility/art/workplace/artists/yalcindag.html>

Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Resim 4.41: [Dijital Görsel] :

<https://www.epo.org/about-us/office/social-responsibility/art/workplace/artists/yalcindag.html>

Erişim Tarihi: 06.01.2022.

Resim 4.42: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/cubic-space-division>

Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Resim 4.43: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/depth>

Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Resim 4.44: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/three-intersecting-planes>

Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Resim 4.45: [Görsel] :

Sembollerin anlamını bilmeyen Escher'i en çok etkileyen Matematik makalesi – G.Polya 1924 (Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 42.) **Popular Science Türkiye'nin izinleriyle.*

Resim 4.46: [Görsel] :

Escher'in çizimlerinde Doğrusal ve Eğrisel Grid Oluşturma Aşaması (Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 43.) **Popular Science Türkiye'nin izinleriyle.*

Resim 4.47: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1168>

Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Resim 4.48: [Dijital Görsel] :

<https://slidetodoc.com/space-syntax-mekan-dzn-mim-384-mimarlıkta-biimbilimsel/>

Erişim Tarihi: 08.01.2022.

Resim 4.49: [Görsel] :

Ekrem Yalçındağ, *812 Mal Hutton*, 2009, Tuval zerine Yağlıboya, 100 x 100 cm., zel Koleksiyon (Beyaz Müzayede, (2010). Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi -IX Kataloğu, 27 şubat 2010, İstanbul, s.80).

Resim 4.50: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/moebius-strip-ii>

Erişim Tarihi: 09.01.2022.

Resim 4.51: [Görsel] :

August Ferdinand Möbius ve Ünlü Şeridi, *Şekil 1 (a, b, c, d)*. (Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 46).

Resim 4.52: [Görsel] :

Şekil 2 (a). (Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 47).

Resim 4.53: [Görsel] :

Şekil 2 (b). (Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 47).

Resim 4.54: [Görsel] :

Şekil 3 (a, b, c). (Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 47).

Resim 4.55: [Görsel] :

Şekil 4 (a, b). (Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, (80), 47).

Resim 4.56: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1265>

Erişim Tarihi: 09.01.2022.

Resim 4.57: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *Piramit Peyzajlar*, 1979, Ahşaba Marufle Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 63 x 78 cm., Özel Koleksiyon (Erol Akyavaş Retrospektif, (1.bs.), İstanbul Modern, İstanbul, 2013, s.121).

Resim 4.58: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *İsimsiz*, 1979, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 37 x 43,4 cm., Berrak- Nezih Barut Koleksiyonu (Erol Akyavaş Retrospektif, (1.bs.), İstanbul Modern, İstanbul, 2013, s.125).

Resim 4.59: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *Köşeler*, 1979-1980, Tuval Üzerine Akrilik, 40,5 x 50,5 cm., Ceyda- Ünal Göğüş Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.263).

Resim 4.60: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *İsimsiz*, 1980, Tuval Üzerine Akrilik, 45,6 x 54,7 cm., Berrak- Nezih Barut Koleksiyonu (Erol Akyavaş Retrospektif, (1.bs.), İstanbul Modern, İstanbul, 2013, s.127).

Resim 4.61: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-song-of-love-1914>

Erişim Tarihi: 04.01.2022.

Resim 4.62: [Görsel] :

Ahmet Güneştekin, *Kasırğa*, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 240 cm., Özel Koleksiyon (Beyaz Müzayede, (2010). Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesesi -IX Kataloğu, 27 Şubat 2010, İstanbul, s.35).

Resim 4.63: [Dijital Görsel] :

<https://www.drawturk.com/teknik-resim/geometrik-cizimler/episikloit-ve-hiposikloit-egrileri>

Erişim Tarihi: 10.01.2022.

Resim 4.64: [Dijital Görsel] :

<https://www.quora.com/What-is-the-term-for-a-twisting-spiral-shape-like-the-double-one-found-in-DNA>

Erişim Tarihi: 10.01.2022.

Resim 4.65: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *İsimsiz*, 1977, Elek Baskı, 50 x 70 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 2, İstanbul, 2006, s.106).

Resim 4.66: [Görsel] :

Erol Akyavaş, *İsimsiz*, 1977, Elek Baskı, 50 x 70 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 2, İstanbul, 2006, s.107).

Resim 4.67: [Dijital Görsel] :

<https://krreaon.wordpress.com/2012/12/31/der-bau-des-generators-umsetzungen-2012/>

Erişim Tarihi: 09.01.2022.

Resim 4.68: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). “Genç, Adem”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 2.Cilt, s.587.

Resim 4.69: [Dijital Görsel] :

<https://www.eokultv.com/prizmalar-10-sinif-matematik/32413/kup-cisim-kosegeni-formul>

Erişim Tarihi: 10.01.2022.

Resim 4.70: [Dijital Görsel] :

<https://www.themaggar.com/cagdas-turk-ressamlar/>

Erişim Tarihi: 10.01.2022.

Resim 4.71: [Görsel] :

Ercüment Kamlık, 1909, 1966, Linol Baskı, 76 x 86 cm. (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, (1.bs.), Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 2, İstanbul, 2006, s.30).

Resim 4.72: [Dijital Görsel] :

<https://istanbulmuseum.org/ip/serhat-kiraz.html>

Erişim Tarihi: 23.01.2022.

Resim 4.73: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘‘Le Capital’’ serisinden *Ouvrier Integre au Capital, Arture XVII (168)*, 1972, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 45 x 34,5 cm., Besi Cekan Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.232).

Resim 4.74: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘‘Le Capital’’ serisine ait *eskiz* (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.74).

Resim 4.75: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘‘Le Capital’’ serisine ait *eskiz* (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.76).

Resim 4.76: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘‘Le Capital’’ serisine ait *eskiz*, 1969 (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.75).

Resim 4.77: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-elephant-celebes-1921>

Erişim Tarihi: 11.02.2022.

Resim 4.78: [Dijital Görsel] :

<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/cover-of-what-is-dada-1923>

Erişim Tarihi: 11.02.2022.

Resim 4.79: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘*Le Capital*’ serisine ait eskiz, 1971 (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.82).

Resim 4.80: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘*Le Capital*’ serisine ait eskiz, 1971 (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.83).

Resim 4.81: [Dijital Görsel] :

<https://dirimart.com/tr/exhibition/le-capital/>

Erişim Tarihi: 12.02.2022.

Resim 4.82: [Dijital Görsel] :

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kom%C3%BCnist_Manifesto

Erişim Tarihi: 12.02.2022.

Resim 4.83: [Görsel] :

Yüksel Arslan, ‘*Le Capital*’ serisine ait eskiz, 1970 (Ali Artun, Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.77).

Resim 4.84: [Dijital Görsel] :

<https://dirimart.com/tr/exhibition/le-capital/>

Erişim Tarihi: 12.02.2022.

Resim 4.85: [Görsel] :

Yüksel Arslan, *Defterler, Arture 280 ‘Hegel’*, 1982, Kağıt Üzerine Mürekkep (Ali Artun, *Resme Bakan Yazılar*, (1.bs.), Galeri Nev, Ankara, 2004, s.169).

Resim 4.86: [Görsel] :

Yüksel Arslan, *‘Le Capital’ serisine ait eskiz* (Ali Artun, *Yüksel Arslan - defterler / cahiers de travail 1965-1994*, (1.bs.), Dost Yayınları, Ankara, 1996, s.87).

Resim 4.87: [Dijital Görsel] :

<https://t24.com.tr/haber/ressam-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti,400157>

Erişim Tarihi: 11.02.2022.

Resim 4.88: [Dijital Görsel] :

https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=86

Erişim Tarihi: 23.01.2022.

Resim 4.89: [Dijital Görsel] :

<https://tr.euronews.com/2017/01/04/yorum-robotlar-giderek-daha-fazla-kisiyi-issiz-birakmaya-hazirlaniyor-peki-ya>

Erişim Tarihi: 06.02.2022.

Resim 4.90: [Görsel] :

Mehmet Aydoğdu, *Ressam Filozof Ayrılış Melankolisi Üzerine Zorlanıyor*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x120 cm., (Doç. Dr. Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, (1.bs.), T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinlikleri, Ankara, 1992, s.125).

Resim 4.91: [Dijital Görsel] :

<https://www.flickr.com/>

Erişim Tarihi: 22.09.2020.

Resim 4.92: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2490>

Erişim Tarihi: 17.02.2022.

Resim 4.93: [Görsel] :

Nejad Melih Devrim, *Ayasofya*, 1947, Tuval zerine Yağlıboya, 72 x 97 cm., Santral İstanbul Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.145).

Resim 4.94: [Görsel] :

Cihat Burak, *Tüketim Toplumu*, 1981, Serigrafi, 54 x 39,5 cm., İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi zel Koleksiyonu (Cihat Burak Retrospektif, (1.bs.), İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.197).

Resim 4.95: [Görsel] :

Selçuk Demirel, *Les Marchands Du Cyberespace*, 1994, Kağıt zerine Çini, 29 x 42 cm., Le Monde Diplomatique (Ali Artun, Resme Bakan Yazılar, (1.bs.), Galeri Nev, Ankara, 2004, s.242).

Resim 4.96: [Görsel] :

Canan Tolon, *İsimsiz*, 2004, Tuval zerine Yağlı Boya, 155 x 138 cm., Oğuz zerden Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.431).

Resim 4.97: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). ‘‘Gençaydın, Zafer’’. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 2.Cilt, s.587.

Resim 4.98: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). “Güleryüz, Mehmet”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 2.Cilt, s.635.

Resim 4.99: [Görsel] :

Mehmet Güleryüz, *İsimsiz*, 1967, Kağıt Üzerine Çini, 25,5 x 35,5 cm. (Ali Artun, Resme Bakan Yazılar, (1.bs.), Galeri Nev, Ankara, 2004, s.204).

Resim 4.100: [Görsel] :

Mehmet Güleryüz, *Otobüs Biletçisi*, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 96 cm., Kerimcan Güleryüz Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.276).

Resim 4.101: [Görsel] :

Mehmet Güleryüz, *Kırmızı Araba*, 1986, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 162 cm., Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.278).

Resim 4.102: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). “Bozdoğan, Seyyit”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 1.Cilt, s.256.

Resim 4.103: [Görsel] :

Neşe Erdok, *Hastane Odası*, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 102 cm. (Baturçay, M. (2016). Türk Resminde Portre Konulu Eserlerde Sembol. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (18/2), 304).

Resim 4.104: [Dijital Görsel] :

<https://www.kitaptansanattan.com/bir-sanatci-bir-eser-deniz-aktas-bagimsiz-degysken/>

Erişim Tarihi: 13.02.2022.

Resim 4.105: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2215>

Erişim Tarihi: 17.02.2022.

Resim 4.106: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2215>

Erişim Tarihi: 17.02.2022.

Resim 4.107: [Dijital Görsel] :

<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/pop-art-and-painting-in-turkey.pdf>

Erişim Tarihi: 13.02.2022.

Resim 4.108: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1158>

Erişim Tarihi: 13.02.2022.

Resim 4.109: [Dijital Görsel] :

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1539>

Erişim Tarihi: 13.02.2022.

Resim 4.110: [Dijital Görsel] :

<https://www.lindahall.org/etienne-jules-marey/>

Erişim Tarihi: 18.02.2022.

Resim 4.111: [Dijital Görsel] :

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Horse_in_Motion

Erişim Tarihi: 18.02.2022.

Resim 4.112: [Görsel] :

Timur Kerim İncedayı, *Köpek Yarışı*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon (Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (1.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.262).

Resim 4.113: [Dijital Görsel] :

https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash

Erişim Tarihi: 18.02.2022.

Resim 4.114: [Görsel] :

Kuzgun Acar, *Desen*, (Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, (4.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.85).

Resim 4.115: [Görsel] :

Mustafa Ata, *Değişim*, Pastel, 50 x 37 cm., (Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, (4.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.129).

Resim 4.116: [Görsel] :

Kemal Önsoy, *Soyut Kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170 x 210 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik Müzayede, (2020). Ares Antik Müzayede Kataloğu, 19 Ocak 2020, İstanbul, s.172).

Resim 4.117: [Dijital Görsel] :

<https://tr.pinterest.com/pin/468304061234769108/>

Erişim Tarihi: 18.02.2022.

Resim 4.118: [Dijital Görsel] :

<https://www.imoga.org/tr/collection/artists/burhan-dogancay>

Erişim Tarihi: 18.02.2022.

Resim 4.119: [Görsel] :

Burhan Doğançay, *Kırmızı ve Siyah Kompozisyon: Çoğunlukla Kırmızı*, 1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 x 71 cm., Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.259).

Resim 4.120: [Görsel] :

Kemal Önsoy, *Kan Dolaşımli Ağaçlarım Var*, 2000- 2002, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 200 cm., Sanatçı Koleksiyonu (Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, (1.bs.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.425).

Resim 4.121: [Görsel] :

Kemal Önsoy, *Soyut Kompozisyon*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 160 cm., Özel Koleksiyon (Ares Antik: Osmanlı, Modern, Çağdaş ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesı Güz Kataloğu, İstanbul, 2019, s.183).

Resim 4.122: [Dijital Görsel] :

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/kayihan-keskinok/#eser/40f37d3f02771f9f2877cb541915a470/22507>

Erişim Tarihi: 20.02.2022.

Resim 4.123: [Dijital Görsel] :

<https://shiftdelete.net/stephen-hawking-kimdir>

Erişim Tarihi: 20.02.2022.

Resim 4.124: [Görsel] :

Evrenin Genişlemesi ile ilgili görsel (İnfografik (2022). Her Şeyin Bir Sonu Var. *Popular Science Dergisi*, (117), 20.) **Popular Science Türkiye'nin izinleriyle.*

Resim 4.125: [Görsel] :

Eczacıbaşı, Şakir (2008). “Anlağan, Gökhan”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Yayınları). 1.Cilt, s.106.

Makale Kaynakları

- Altıntaş, E. (1992). Alfred Adler ve Bireysel Psikolojisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7/1, 49-57.
- Ayan, H.M. (2006). Sanat ve Küreselleşme. *Hacettepe Üniversitesi Hakemli Dergisi*, 1, 289-302.
- Ateş, İ. (2007). Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, 14, 59-64.
- Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı Kuşağı’nın Türk Resim Sanatına Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, 371-392.
- Baturçay, M. (2016). Türk Resminde Portre Konulu Eserlerde Sembol. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18/2, 295-306.
- Baumann, C. (1992). Ewald Hering’s Opponent Colors. History of an İdea. *Ophthalmologie*, 89(3), 249-52.
- Baysal, A.M. (2021). D Grubu’nun Türk Resim Sanatında Özgünlük Açısından Önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1, 29-46.
- Binbay, T. (2019). Sovyetler Birliği’nde Psikanaliz Söylenti ve Efsanelerin Ötesi. *Madde Diyalektik ve Toplum Dergisi*, 3, 236-244.
- Çalışır, D. ve Ögel, S. (2005). Osmanlı Resminde Mimesis: Şeker Ahmed Paşa’nın Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme. *İTÜ Dergisi*, 1, 69-79.
- Duru, A. ve İşleyen, T. (2005). Matematik ve Sanat. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 480-491.
- Erdem, E. (2016). Sanayi Devriminin Ardından Osmanlı Sanayileşme Hamleleri: Sanayi Politikalarının Dinamikleri ve Zaaflıkları. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 48, 17-44.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1, 62-80.
- Kavuran, T. ve Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles’ in Sanat Etiği, estetik kavramı ve yansımaları. *Sanat Dergisi*, 23, 47-63.
- Kaya, İ.S. (2012). Nükleer Enerji Dünyasında Çevre ve İnsan. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24, 71-90.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 25, 327- 340.
- Kozlu, D. (2009). Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi*, 3, 1-14.
- Kurtuluş, Ö. (1996). Yirminci Yüzyılın Etkileşim Ortamında Sanatçı ve Teknoloji. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 345, Tübitak Yayınları: Ankara.

- Nesin, A. (1987). Bachelard ve Möbius. *Bilim ve Sanat Dergisi*, 80, 46-47.
- Öndin, N. (2005). Kübizm ve Türkiye. *Sanat Tarihi Dergisi*, 2, 103-110.
- Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 90-103.
- Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 8, 17-26.
- SCHREINER, S., HO, K., OWENS, A., WECK, de O. ‘‘An Independent Assessment of the Technical Feasibility of The Mars One Mission Plan’’, 65th International Astronautical Congress, September 29- October 3, Toronto, Canada, 2014, p. 1-35.
- Uğurlu, H. (2008). Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/2, 247-260.
- Yerli, S. ve Geçen, F. (2020). Nuri İyem Resimlerinde Denge Unsuru Olarak Simetri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 52, 1057-1066.
- Zariç, S. (2017). Tarihsel Kökeninden Ülkelere Göre Türlerine Aydınlanma Felsefesi (Çağı) ve Türkiye Cumhuriyeti. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28, 33-54.

Kitap Kaynakları

- Aksevim, S. (2020). *Stephen Hawking ve Evrenin Sırları: Bir Dahinin Evrenle Mücadelesi ve Teorilerinin Ortaya Çıkışı*. Ankara: İkilem Yayınevi.
- Altıntaş, O. (1988). *Şeref Akdik*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Ares Antik Müzayede, (2019). *Ares Antik Müzayede Kataloğu, 20 Ekim 2019*, İstanbul.
- Ares Antik Müzayede, (2020). *Ares Antik Müzayede Kataloğu, 19 Ocak 2020*, İstanbul.
- Artun, A. (1996). *Yüksel Arslan – Defterler / Cahiers de Travail 1965-1994*. Ankara: Dost Yayınları.
- Artun, A. (2004). *Resme Bakan Yazılar*. Ankara: Galeri Nev.
- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atalay, B. (2006). *Matematik ve Mona Lisa: Leonardo Da Vinci’ nin Sanatı ve Bilimi*. İstanbul: Albatros Yayınları.
- Avcı, Z. (2007). *A’dan Z’ye Abidin Dino*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiktaş Belediyesi. (2010). *Adnan Çoker Retrospektif 2010*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları; 12.
- Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, Z. (2019). *21. Yüzyılda Sanat*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Çalıköğlu, L. (2013). *Erol Akyavaş Retrospektif*. İstanbul: İstanbul Modern.

- Çarmıklı, B. (2018). *Gezdim, Gördüm, Yazdım: 2013-2017 Sanat Yazıları*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Çelik, H. (1994). *Resim Sanatında Metafizik*. İstanbul: Troya Yayıncılık.
- Çetişli, İ. (2010). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoker, A. (1983). *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880- 1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duman, M.Z. (2014). *Tüketim Toplumu: Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Erdemci, F., Germaner, S. ve Koçak, O. (2007). *Modern Ve Ötesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdemci, F., Germaner, S. ve Koçak, O. (2008). *Modern Ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersevî, İ. (1997). *Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erşen, İ. (2013). *Eşref Üren: Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Escher, M.C. (2005). *M.C. Escher: Grafik Yapıtları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fromm, E. (2018). *Psikanalize Yeni Bir Bakış*. İstanbul: Say Yayınları.
- Galison, P.L., Holton, G. ve Schweber, S.S. (2012). *21. Yüzyıl İçin Einstein: Bilim Sanat ve Modern Kültüre Bıraktığı Miras*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Geçtan, E. (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1975). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İstanbul Modern Sanat Vakfı. (2007). *Cihat Burak Retrospektif*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları.
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2019). *16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Kılıçkan, H. (2004). *Resim Bilgisi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kırıçoğlu, O.T. (2015). *Sanat Kültür Yaratıcılık*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Klein, È. (2018a). *Evrenin Kökeni Üzerine*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Klein, È. (2018b). *Kuantum Dünyasında Küçük Bir Gezinti*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marx, K. ve Engels, F. (2019). *Komünist Manifesto*. İstanbul: Can Yayınları.
- Mason, S.F. (2001). *Bilimler Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Mosak, H. H. ve Driekurs, R. (1973). *Adlerian Psychotherapy*. Itasca: Peacock Publishers.
- Murray, C. (2009). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Narter, M. (2012). *Türkiye’de Psikanalizin Sosyal Temsilleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Newall, D. (2014). *Ayrıntıda Sanat: Empresyonistler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öneş, M. (2008). *Büyük Ressamlar: Picasso*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Özkaynak, Mutlu, “Ülkemizde Sanat Eğitimine Model Olarak Bauhaus”, 3. *Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu 1.Kitap*, 16-17 Nisan 2012, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2012, s.73-75.
- Özsezgin, K. (1991). *DYO Resim Yarışmalarının Katkısı İle: Türk Resim Sanatında 25 Yıl*. İstanbul.
- Özsezgin, K. (2007). *Ferruh Başağa: Koleksiyonlarından Derlemeler*. İstanbul: Promat Basım (Artdepo).
- Öztürk, Ş. ve Parman, T. (Ed.). (2018). *Freud ve Kültür (5. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parramon, J.S. (1991). *Resimde Renk ve Uygulanışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Passeron, R. (1996). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rasmussen, S.E. (1974). *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rovelli, C. (2018). *Fizik Üzerine Yedi Kısa Ders*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sadak, Y. (2017). *Adnan Çoker – Oto portreler*. İstanbul: Olcay Art.
- Sönmez, N. (1998). *Hakkı Anlı: Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Kataloğu*. İstanbul: Perko & Rapko Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarabukin, N. (1923). *From Easel to the Machine*. Moskova.
- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları).
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Thomson, L. (2014). *Ayrıntıda Sanat: Sürrealistler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tsantsanoglou, M. ve Ölçer, N. (2019). *Rus Avangardı: Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek*. İstanbul: SSM.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkcan, E. (2009). *Dünya’da ve Türkiye’de Bilim, Teknoloji ve Politika*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Türkiye Emlak Kredi Bankası. (1987). *Refik Epikman 1902- 1974*. Ankara.
- Tzara, T. (2016). *Dada Manifestoları & Diğer Metinler*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Üstünipek, M. (2012). *Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran*. İstanbul: RHM.
- Westfall, R.S. (2015). *Modern Bilimin Oluşumu*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, C. (1994). *Bilim Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yüksel, N. (2005). *Bedri Rahmi Eyüboğlu – Eren Eyüboğlu*. İstanbul: Drimart Yayınları.

Ansiklopedi Kaynakları

- *Dünya Tarihi Ansiklopedisi*. (1991). İstanbul: Milliyet Yayınları. 1.Cilt, s.135.
- *Gelişim Ansiklopedisi*. (1980). İstanbul: Gelişim Yayınları. 2.Cilt, s.322.
- *Gelişim Ansiklopedisi*. (1980). İstanbul: Gelişim Yayınları. 8.Cilt, s.2155.
- *Gelişim Hachette Ansiklopedisi*. (1993). İstanbul: Sabah Yayınları. 12.Cilt, s.4279.
- *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (1981). İstanbul: Görsel Yayınlar. 1.Cilt, s.10.
- *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (1981). İstanbul: Görsel Yayınlar. 4.Cilt, s.704.
- *Temel Britannica Ansiklopedisi*. (1993). İstanbul: Hürriyet Yayınları. 15.Cilt, s.44-48.
- *Temel Britannica Ansiklopedisi*. (1993). İstanbul: Hürriyet Yayınları. 15.Cilt, s.332-334.
- *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. (1981). İstanbul: Tıglat Basımevi. 2.Cilt, s.95-103.
- *Yüzyıl Ansiklopedisi*. (1977). İstanbul: Baskan Yayınları. 3.Cilt, s.487.
- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 1.Cilt, s.400-401.

- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 2.Cilt, s.810.
- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2008). İstanbul: Yem Yayın (Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları). 3.Cilt, s.1432.
- *İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi*. (1982). İstanbul: Görsel Yayınlar. 6.Cilt, s.622.

Dergi Kaynakları

- Karabey, B. (2018). Matematiğin Sanatı- Sanatın Matematiği. *Popular Science Dergisi*, (75), 42-43. **Popular Science Türkiye* 'nin izinleriyle.

Elektronik Kaynaklar

- Eylemsizlik, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Eylemsizlik> (16 Temmuz 2021).
- Işık Nedir? Dalga, Tanecik ve Işın Modelleri, 2021, , <https://fizikdersi.gen.tr/isik-nedir-dalga-tanecik-isin-modelleri/> (17 Temmuz 2021).
- Harvey ve Kan Dolaşımının Keşfi, 2021, <https://sarkac.org/2018/07/kan-dolasiminin-kesfi/> (19 Temmuz 2021).
- Bilim, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilim#cite_note-1 (4 Eylül 2021).
- Fernand Cormon, 2021, , https://tr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon (2 Ekim 2021).
- Türkiye'nin İlk Para ve Pul Ressamı: Ali Sami Boyar, 2021, <https://www.haberturk.com/turkiye-nin-ilk-para-ve-pul-ressami-ali-sami-boyar-3199048> (2 Ekim 2021).
- Kapitalizm, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kapitalizm> (2 Ekim 2021).
- Immanuel Kant, 2016, <https://www.tuicakademi.org/immanuel-kantin-etik-felsefesi-kisa-bir-bakis/> (3 Ekim 2021).
- Andre Lhote, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote (3 Ekim 2021).
- Fernand Leger, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger (3 Ekim 2021).

- *Paul Cezanne*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne (5 Ekim 2021).
- *André Lhote*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote (9 Ekim 2021).
- *Fernand Leger*, 2021, <https://www.wikiart.org/en/fernand-leger> (9 Ekim 2021).
- *Marcel Gromaire*, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Gromaire (9 Ekim 2021).
- *Modernizm Nedir? Modernizm Akımı ve Özellikleri*, 2021, <https://decombo.com/modernizm-nedir-modernizm-akimi-ozellikleri/> (11 Ekim 2021).
- *Jean Cocteau*, 2021, <https://www.antoloji.com/jean-cocteau/hayati/> (15 Ekim 2021).
- *Albert Einstein*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Albert_Einstein (13 Kasım 2021).
- *Marksizm Nedir? Ne Demektir? Amacı ve Felsefesi*, 2021, <https://tarihbilgi.org/marksizm/> (14 Kasım 2021).
- *Üç Boyutlu Uzay*, 2020, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_boyutlu_uzay (14 Kasım 2021).
- *Sanatçılar Dördüncü Boyutu Nasıl Tasvir Ettiler*, 2018, <https://www.greelane.com/tr/be%c5%9feri-bilimler/g%c3%b6rsel-sanatlar/art-history-definition-the-fourth-dimension-183205/> (14 Kasım 2021).
- *Henri Poincare: The Unlikely Link Between Einstein and Picasso*, 2012, <https://www.theguardian.com/science/blog/2012/jul/17/henri-poincare-einstein-picasso?newsfeed=true> (15 Kasım 2021).
- *Tachiste (taşizm)*, 2021, <https://educalingo.com/tr/dic-en/tachiste> (27 Kasım 2021).
- *Tikel*, 2021, <https://www.google.com/search?q=tikel+ne+demek&oq=tikel+ne&aqs=chrome.0.0i512j69i57j0i512l6j0i271.4679j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (2 Aralık 2021).
- *Carl Gustav Jung*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung (2 Aralık 2021).
- *Jean Paul Sartre*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre (2 Aralık 2021).
- *Henri Bernard Goetz*, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Goetz (3 Aralık 2021).
- *Vitruvius Adamı – Leonardo da Vinci*, 2021, <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami> (31 Aralık 2021).
- *Kare*, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kare> (31 Aralık 2021).

- *Geometrik Şekillerin Felsefesi*, 2018, <https://www.bilimkurgukulubu.com/genel/inceleme/geometrik-sekillerin-felsefesi/> (31 Aralık 2021).
- *Leonardo Fibonacci*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Fibonacci (1 Ocak 2022).
- *Ferrara*, 2021, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferrara> (4 Ocak 2022).
- *Ekrem Yalçındağ*, 2021, https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/ekrem-yalcindag_2234_7225648.pdf (6 Ocak 2022).
- *Cobra Sanat Grubu*, 2020, <https://delhipages.live/tr/gorsel-sanatlar/boyama/cobra-art-group> (7 Ocak 2022).
- *Space Syntax Mekan Dizini mim 384 mimarlıkta biçimbilimsel çalışmalar*, 2021, <https://slidetodoc.com/space-syntax-mekan-dzn-mim-384-mimarlkta-biimbilimsel/> (8 Ocak 2022).
- *Ahmet Oran*, 2021, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1265> (9 Ocak 2022).
- *Ahmet Güneştekin*, 2021, https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=564 (10 Ocak 2022).
- *Gize Piramitleri*, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gize_Piramitleri (10 Ocak 2022).
- *Ercüment Kalmık*, 2021, https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=253 (10 Ocak 2022).
- *Serhat Kiraz*, 2012, <https://istanbulmuseum.org/ip/serhat-kiraz.html> (23 Ocak 2022).
- *Yorum: Robotlar Giderek Daha Fazla Kişiyi İşsiz Bırakmaya Hazırlanıyor. Peki Ya Sonrası?*, 2017, <https://tr.euronews.com/2017/01/04/yorum-robotlar-giderek-daha-fazla-kisiyi-issiz-birakmaya-hazirlaniyor-peki-ya> (6 Şubat 2022).
- *Bir Sanatçı Bir Eser: Deniz Aktaş 'Bağımsız Değişken'*, 2021, <https://www.kitaptansanattan.com/bir-sanatci-bir-eser-deniz-aktas-bagimsiz-degisken/> (13 Şubat 2022).
- *Koleksiyondan Bir Seçki: İrfan Önürmen*, 2020, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1539> (17 Şubat 2022).

- *Koleksiyondan Bir Seçki: Gün*, 2020, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2490> (17 Şubat 2022).
- *Etienne-Jules Marey*, 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey (18 Şubat 2022).
- *Otomatizm*, 2012, <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html> (20 Şubat 2022).
- *Oneiric*, 2011, <https://www.tipterimlerisozlugu.com/oneiric.html> (20 Şubat 2022).
- *İsteri Ne Demek, Tdk Sözlük Anlamı Nedir? Histeri Kelime Anlamı Nedir?*, 2021, <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/isteri-ne-demek-tdk-sozluk-anlami-nedir-histeri-kelime-anlami-nedir-6620495> (10 Mart 2022).
- *Katarsis Nedir?*, 2020, <https://www.mynet.com/katarsis-nedir-110106667000> (10 Mart 2022).
- *Psikanaliz*, 2022, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikanaliz> (10 Mart 2022).
- *Hanna Segal*, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Hanna_Segal (19 Mart 2022).
- *Çağdaş Sanat Estetiğine Psikanalitik Bir Bakış*, 2014, <https://psikanalizyilligi.com/2014/01/14/cagdas-sanat-estetigine-psikanalitik-bir-bakis/> (19 Mart 2022).