T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE RÜYA TEMALI SÜRREALİST ESERLERDE KADIN İMGESİ

Gizem DOĞAN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman:

Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU

Konya-2023

ÖNSÖZ

Sanat, ilk çağlardan itibaren kişilerce kendisine farklı gayeler yüklenerek varlığını sürdüren bir ifade biçimidir. Mağara resimlerinden günümüzde modern sanata kadar tüm evrelerinde gelişimini sürdüren sanat, içinde bulunduğu toplumun yaşadığı sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik etkenler sonucu oluşan birtakım değişimlerin yoğun etkisi ile şekillenmiş ve bu değişim kavramsal çeşitliliğe, farklı sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. XX. yüzyılın ilk yarısında bir akım olarak ortaya çıkan Sürrealizm de bu değişimlerin sanatçılar üzerindeki etkilerinin bir sonucudur.

Antik dönemlerden günümüze kadar varlığını koruyan eserler dahil sanat tarihinin her döneminde gerçeküstü etkilerin gözlemlenmesine karşın bir akım dahilinde Sürrealizm, şair ve yazar Andre Breton'un 1924 yılında yayımladığı ilk manifesto ile Fransa'da başladığı sanat tarihçilerinin ortak görüşüdür. Dönemde yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yanı sıra toplumda yaşanan politik ayaklanmalar ve tüm bunların getirisi olarak oluşan psikolojik buhran, sanatçıların iç dünyalarına yönelmesinin en önemli etkenleri arasında yer almaktadır. Yaşanan bu yönelim, Sürrealist sanatçılar arasında gelişimi yakından takip edilen Freud'un psikanalizm çalışmaları ile bağdaştırılarak bilinçaltı ve onun yansıması olarak görülen rüyalar akımı besleyen ana kaynak olarak görülmüştür (Hopkins, 2020, s. 37-39).

Ülke içi yaşanan birtakım sorunlar nedeni ile Avrupa'da yaşanan birtakım gelişmeleri geriden takip eden Türkiye'de ise sürrealizmin etkileri ağırlıklı olarak 1950'li yıllardan itibaren gözlemlenmektedir. Osmanlı dönemi minyatürlerinde dahi gerçeküstü etkilere sıkça rastlanmasına karşın Sürrealizm, kültürel ve ahlaki bazı farklılıklardan dolayı batı Sürrealizminden ayrılarak daha çok bir yaklaşım şeklinde sanatçılarımız tarafından kendi kültürümüzle harmanlanarak ele alınmıştır (Şahin, 2014, s. 74-77). Konu dahilinde incelendiğinde; akımda sıkça yer verilen kadın imgesinin Sürrealist eserlerde batılı ülkelere nazaran ülkemizdeki karakteri, cinsel kimliğinden ziyade çok daha ulvi ve anaç olmuştur. Sürrealist eserlerde yer verilen kadın imgesinde gözlemlenen bu farklılığın ana nedeni kadının kültürel önemi ve yeridir. Anadolu kültüründe geçmişten günümüze kadar kadın; anne ve eş statüsünden

dolayı nadide bir mücevher gibi özel bir yere sahip görülmüş, bedensel estetiğinin yanı sıra zarafet, üretkenlik, şefkat gibi konuların temsilinde kendine yer bulmaktadır.

Araştırmanın konusu olan "*Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi*" adlı çalışmada, Türk ressamlarının rüya temalı Sürrealist eserlerinde kadın imgelerinin Çağdaş sanatta günümüze kadar yer almasının araştırılması önemli görülerek çalışmanın sonunda elde edilen sonuçlar ile literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Yüksek Lisans çalışmamda yanımda olan danışmanım Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu'na, araştırmaya eserleri ve verdiği röportaj ile katkı sağlayan değerli sanatçı Adem Başpınar'a, eğitimim boyunca emeği geçen hocalarıma ve destekleri ile beni yalnız bırakmayan sevgili aileme teşekkür ederim.

Gizem DOĞAN

MART/2023

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Gizem DOĞAN
	Numarası	204256001003
	Anasanat/ Sanat Dalı	Resim / Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ■
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU
	Tezin Adı	Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi

ÖZET

Toplum ile yakın etkileşimde olan sanat, Modernizm döneminde yaşanan Endüstri Devrimi ve sonrasında gerçekleşen toplumdaki sosyo-kültürel değişimler nedeni ile yeniyi arayışını Dadaizm akımında bulmuştur.

Dadaizm gibi saldırgan ve öfkeli bir akımın sonrasında sanatçılar tıpkı toplumdaki bireyler gibi çözümü iç dünyalarında, bilinçaltında ve rüyalarda aramaya başlamıştır. Farklı yöntemler ile bilinçaltındaki keşfedilmemiş topraklara adım atmayı ve bu alanı araştırmayı kendine amaç edinen Sürrealizm akımının kurucusu olarak kabul edilen Andre Breton, Freud'un "*Psikanalizm*" tekniğine ve araştırmalarına olan ilgisini akımın temellerine oturtmuş ve uygulamıştır.

Sürrealizm akımı kapsamında rüya aleminin sanata yansıtılması amacı ile eserlerde yer verilen imgelerden biri olan kadın imgesi, batılı ülkelerde ve Türkiye' de farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar kadının geçmişten günümüze kadar farklı bakış açılarıyla kültürlere yansımış olmasından kaynaklanmaktadır

Yapılan araştırmalar sonucu, Sürrealizm akımında rüya teması dahilinde kadın imgesinin çağdaş Türk sanatında ele alınışı konusunda yeterli inceleme yapılmadığı görülmüş ve bu nedenle bu çalışmada "*Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi*" konusunun araştırılıp sonuçların bir araya getirilerek literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır. Araştırmanın konusu 1924 yılından itibaren Sürrealizm akımın ortaya çıkışı, bu çıkışı etkileyen faktörler, konu ve felsefi açıdan içeriği, akım kapsamında kadın imgesinin incelenmesi, 1950 yılından itibaren Türk

sanat tarihindeki yansıması ve gelişimi, Çağdaş Türk sanatındaki temsilcileri ve bu temsilcilerin eserleri ile sınırlandırılmıştır. Çağdaş Türk Resminde rüya temalı sürrealist eserler ağırlıklı olarak 1950 yılında etkin olmasından, araştırmanın başlangıç tarihi 1950 olarak kabul edilmiş ve 2022 yılına kadarki dönem incelenerek sonuçlara bölümler halinde yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Sürrealizm, Kadın İmgesi.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin		
	Adı Soyadı	Gizem DOĞAN
	Numarası	204256001003
	Anasanat/ Sanat Dalı	Resim / Resim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ■
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU
	Tezin İngilizce Adı	Female Image in Dream-Themed Surrealist Works in Contemporary Turkish Painting

ABSTRACT

Art, which is in close interaction with society, has found its search for the new in the Dadaism movement due to the Industrial Revolution in the Modernism period and the socio-cultural changes in the society that took place afterwards.

In the aftermath of an aggressive and angry movement such as Dadaism, artists, just like individuals in society, began to look for solutions in their inner worlds, subconscious, and dreams. Andre Breton, who is considered as the founder of the Surrealism movement, which aims to step into the unexplored lands of the subconscious with different methods and to investigate this field, established and applied Freud's interest in the technique and researches of "Psychoanalysis" on the foundations of the movement.

The image of women, which is one of the images included in the works with the aim of reflecting the dream world to art within the scope of the Surrealism movement, differs in western countries and Turkey. These differences stem from the fact that women have been reflected in cultures with different perspectives from past to present

As a result of the researches, it was seen that there was not enough examination of the treatment of the image of women in contemporary Turkish art within the theme of dreams in the Surrealism movement, and therefore in this study, it was aimed to

contribute to the literature by investigating the subject of "The Image of Women in Dream-Themed Surrealist Works in Contemporary Turkish Painting" and bringing the results together. The subject of the research is limited to the emergence of the Surrealism movement since 1924, the factors affecting this emergence, its subject and its content in philosophical terms, the examination of the image of women within the scope of the movement, its reflection and development in Turkish art history since 1950, its representatives in contemporary Turkish art and the works of these representatives. Since dream-themed surrealist works were predominantly active in 1950 in contemporary Turkish painting, the start date of the research was accepted as 1950 and the period until 2022 was examined and the results were included in sections.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Surrealism, Image of Women.

İÇİNDEKİLER

Sayfa-No

ÖNSÖZ i
ÖZET iii
ABSTRACT v
KISALTMALAR VE SİMGELER ix
GÖRSELLER LİSTESİ x
I. BÖLÜM- GİRİŞ 1
1.1. Araştırmanın Problem Durumu 4
1.2. Araştırmanın Amacı 4
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı 5
1.5. Araştırmanın Varsayımı 6
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi 6
1.7. Araştırmanın Yöntemi 6
II. BÖLÜM- KAVRAMSAL ÇERÇEVE 8
2.1. Sürrealizm Tanımı ve Resim Sanatına Sürrealist İmgelerin Yansımasına Genel Bakış 8
2.2. Sürrealizm Akımının Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi 15
2.2.1. Sürrealizm Akımını Etkileyen Faktörler 19
2.2.2. Sürrealizm Akımının Felsefi Yönü ve Rüya Teması 23
2.3. Batılı Sürrealist Sanatçıların Eserlerinde Rüya Teması Dahilinde Kadın İmgesi 28
III. BÖLÜM- BULGULAR VE YORUM 35
3.1. Türk Resim Sanatında Modernleşme Dönemine Genel Bakış 35
3.2. Sürrealizm Akımının Çağdaş Türk Resmindeki Yeri 38
3.3. Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi 47
3.3.1. Mehmet GÜLERYÜZ 50
3.3.2. Erol DENEÇ 56
2.3.3. Alaettin AKSOY 60
3.3.4. Utku VARLIK 64
3.3.5. Gülseren SÜDOR 69
3.3.6. Mustafa ALTINTAŞ 73
3.3.7. Galip Nahit NOYAN 76
3.3.8. Adem BAŞPINAR 80
III. BÖLÜM- GİZEM DOĞAN'IN SANAT ANLAYIŞI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI 85

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 99
KAYNAKÇA 103
ELEKTRONİK KAYNAKÇA 107
GÖRSEL KAYNAKÇA 109
EKLER 114

KISALTMALAR VE SİMGELER

AÜKT: Ahşap Üzerine Karışık Teknik.

AÜT: Ahşap Üzerine Tempera.

BB: Boyut Bilinmiyor.

DÜKT: Duralit Üzerine Karışık Teknik.

İÖ: İsa'dan Önce.

KÜKT: Kâğıt Üzerine Karışık Teknik.

KÜM: Kâğıt Üzerine Mürekkep.

PÜYB: Panel Üzerine Yağlıboya.

SB: Sanatçı Bilinmiyor.

TB: Tarih Bilinmiyor.

TÜAB: Tuval Üzerine Akrilik Boya.

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlıboya.

KÜKK: Kağıt Üzerine Kömür Kalem.

MÖ: Milattan Önce.

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa-No

G. 1. Sb., “Le Songre de Jacob” 10
G. 2. Hieronymus Bosch, “The Garden of Earthly Delights Triptych” 11
G. 3. Heinrich Fussli, “The Nightmare” 12
G. 4. Hafid Efendi, “Cehennem” 13
G. 5. Mehmed Siyah Kalem, Şeytan Tasviri 14
G. 6. Salvador Dali, “Girafe en Feu” 29
G. 7. Giorgio de Chirico, “The Two Masks” 30
G. 8. Max Ernst, “La Toilette de la Mariee” 31
G. 9. Réne Magritte, “Le Viol” 32
G. 10. Salvador Dali, “Visage du Grand Masturbateur” 33
G. 11. Salvador Dali, “Sueno Causado Por el Vuelo de Una Abeja Alrededor de Una Granada un Segundo Antes del Despertar” 34
G. 12. Yüksel Arslan, “Les Classes Arture VI (156)” 41
G. 13. Cihat Özegemen, “İsimsiz” 42
G. 14. Ergin İnan, “Renkler” 44
G. 15. Selma Gürbüz, “Ağaç Kadın” 47
G. 16. Mehmet Güleryüz, “Dansöz” 52
G. 17. Mehmet Güleryüz, “Kendimi Koruyorum” 53
G. 18. Mehmet Güleryüz, “Aile” 54
G. 19. Mehmet Güleryüz, “Özerk Bölge” 55
G. 20. Mehmet Güleryüz, “Beni Sıkıyorsun” 56
G. 21. Erol Deneç, “Bilgeliği Özleyiş” 57
G. 22. Erol Deneç, “Çalgıcı Kız (Arp Çalan)” 58
G. 23. Erol Deneç, “Gönül Çelen” 58
G. 24. Erol Deneç, “Sema Eden Güzel” 59
G. 25. Erol Deneç, ‘‘Gönüllerin Vuslatı’’ 60
G. 26. Alaettin Aksoy, “Düş’e Koşu” 61
G. 27. Alaettin Aksoy, “Çocuklar İçin Oyun Alanı” 61
G. 28. Alaettin Aksoy, “Figüratif” 62
G. 29. Alaettin Aksoy, “Yalan” 62
G. 30. Alaettin Aksoy, “İsimsiz” 63

G. 31. Utku Varlık, “Sanrı Serisi”..... 64
G. 32. Utku Varlık, “Sanrı Serisi”..... 65
G. 33. Utku Varlık, “Sanrı Serisi”..... 66
G. 34. Utku Varlık, “Sanrı Serisi”..... 67
G. 35. Utku Varlık, “Sanrı Serisi”..... 68
G. 36. Gülseren Südor, “Ziyafet Sofrası*”*..... 69
G. 37. Gülseren Südor, “Köşeye Sıkıştırılma”..... 70
G. 38. Gülseren Südor, *“*İsimsiz*”*..... 71
G. 39. Gülseren Südor, “Kompozisyon”..... 72
G. 40. Gülseren Südor, “İsimsiz”..... 73
G. 41. Mustafa Altıntaş, “Dans*”*..... 73
G. 42. Mustafa Altıntaş, “Saraydan Kız Kaçırma-Mozart*”*..... 74
G. 43. Mustafa Altıntaş, “Tango*”*..... 74
G. 44. Mustafa Altıntaş, “Ingreserotikamani”..... 75
G. 45. Mustafa Altıntaş, “Sirk”..... 75
G. 46. Galip Nahit Noyan, “Ölü Doğa”..... 76
G. 47. Galip Nahit Noyan, “Ölü Doğa, Çalgılar ve Kitaplar*”* 77
G. 48. Galip Nahit Noyan, “Ölü Doğa*”*..... 78
G. 49. Galip Nahit Noyan, “Ölü Doğa, Meyveler*”*..... 79
G. 50. Galip Nahit Noyan, “Ölü Doğa*”*..... 80
G. 51. Adem Başpınar, “İnsi-3” 81
G. 52. Adem Başpınar, “Yedi Kardaş”..... 82
G. 53. Adem Başpınar, “Amade”..... 82
G. 54. Adem Başpınar, “Güleser”..... 83
G. 55. Adem Başpınar, “Reyhan” 84
G. 56. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-1”..... 86
G. 57. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-2”..... 87
G. 58. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-3” 88
G. 59. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-4” 89
G. 60. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-5” 91
G. 61. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-6” 92
G. 62. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-7”..... 93
G. 63. Gizem Doğan, *“*İsimsiz-8”..... 94

G. 64. Gizem Doğan, "İsimsiz-9"..... 96
G. 65. Gizem Doğan, "İsimsiz-10"..... 97

I. BÖLÜM- GİRİŞ

Sanatın içinde bulunduğu toplum ve dönemin şartları ile yakından ilişkili olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sanatçılar tarafından oluşturulan ve benimsenen her bir akım, toplumun içinde bulunduğu hayat şartları, yaşanan devrimsel yenilikler, savaş veya hastalık gibi yıkıcı olaylar ile sürüp giden yaşam akışı karşısında şekillenmeler yaşamaktadır. XIX. yüzyılda ivme kazanan Sanayi Devrimi ve toplumun yaşam tarzında yarattığı hızlı değişim de dönemin sanat akımlarını etkileyen önemli olaylardan biridir. Küçük kent ve kasabalarında kısmen zorlu şartlarda dahi olsa kendi hayatının efendisi olan bireye, daha elverişli şartlarda yaşama ve zenginlik gibi birtakım imkanlar sunabileceğini düşündüren sanayileşmenin büyüsüne kapılan işçi kesimi, büyük şehirlere doğru gerçekleştirdiği göçlerin sonunda nelere mal olabileceğini bilmeden bu yıldızlı hayatın akımına kapılmıştır.

Sanayi devrimi ve devamında yaşanan gelişmelerin elbette ki topluma birçok faydası olmuştur. Büyük şehirlerde yaşanan üretim artışı ülkelerin refah seviyesini artırdığı gibi bireyin de zenginleşmesini sağlamıştır. Eğitim, kültür, sağlık gibi olgulara erişim kolaylaşmış, bireyin içinde bulunduğu dünyaya daha derinlemesine dahil olmasının önü açılmıştır. Üretimde yaşandığı gibi tüketimde de artış yaşanmıştır ve bu artış kitle iletişim araçları ile daha da yaygınlaşmıştır. Tüm bu faydalarının karşılığında birçok zarar da beraberinde gelmiştir. Büyük şehirlere yapılan göçler ani nüfus patlamalarına ve beraberinde çarpık kentleşmeye de neden olmuştur. Geniş arazilerde yaşamını sürdüren bireyin kalabalık şehirlerde sıkışık apartman dairelerine kısılıp kalmaları ruhsal bunalmalara, ağır ve uzun çalışma saatleri ve işteki tekdüzelik kişisel zamanını yitirip yalnızlaşan bireyin aynı zamanda zanaatının körelmesine neden olmuştur. Gün geçtikçe daha depresif hale gelen bireyde iç dünyasına dönüş başlamıştır (Turani, 2015, s. 61-71).

Yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerin körüklediği Dünya Savaşı, yeniliklere uyum sağlamada zorluk yaşayan toplumlara derin bir darbe daha indirmiştir. Yıkım ve yaşanan kayıplar, toplumda ses yükseltmelere ve birtakım ayaklanmalara da neden olmuştur. Tüm bu karmaşa ve kaostan sanat da nasibini almıştır (Hopkins, 2020, s. 17).

Toplumda baş gösteren isyan seslerinin sanattaki yansıması Dadaizm akımı ile net bir şekilde gözlemlenmektedir. Özünde saldırgan bir başkaldırı felsefesi barındıran bu akımın eserleri de felsefesi gibi uç noktalarda yer almaktadır. Dadaizm akımı sanatçıları, böylesi yıkıcı ve ağır bir savaşı başlatan insan aklını reddetmekte, sanatı da öldü olarak kabul etmektedir. Politik yaklaşımları ile de bir dönem sansasyon yaratan Dadaizm, sonunda kendi felsefesi ile çelişmeyerek kendi kendini yok etmiştir (Doruker, 2013, s. 25).

Böylesi sert ve yırtıcı bir akım sonrası filizlenen Sürrealizm, küllerinden doğduğu Dada kadar saldırgan bir tavra sahip değildir. 1924 yılında yayımlanan ilk manifesto ile bir akım olarak kimliğine kavuşan Sürrealizm, daha çok toplumda yaşanan tüm gelişmelerin, bireyin bilinç altında oluşturduğu dünyası ile ilgilenmektedir. Gerçek olarak kabul edilen dış dünyanın kabuğundan sıyrılan sanatçı, asıl gerçekliği bilinçaltı dünyası olarak görmüş ve yaşanan tüm bu olumsuzluklardan kurtuluşu burada aramıştır.

Akımın manifestosunu hazırlayan ve kurucusu olarak kabul edilen Andre Breton'un, o dönemlerde psikanalizm üzerine yaptığı araştırmalar ile adından söz ettiren Sigmund Freud'un çalışmalarına karşı beslediği hayranlık, Sürrealizm akımının felsefi temellerinin bu düşünce etrafında şekillenmesinde etkili olmuştur. Freud'un çalışmalarına göre insan içgüdüsel dürtülerinde saldırganlık ve cinselliği barındıran bir varlıktır. Aynı zamanda dış dünya ile yaşanan etkileşim, bireyin bilinçaltını ve rüyalarını şekillendiren bir etmendir. Bu felsefi temellerle sanatın iyileştirici gücü bilinçaltında ve rüyalarda aranmıştır (Hopkins, 2020, s. 36-39).

Sürrealist sanatçılar bilinçaltına ulaşmak amacı ile hipnoz ya da uyuşturucu maddeler gibi birçok yöntem denemişlerdir. Reel dünyadaki imgeler sürrealist yaklaşımda gerçek anlamlarından sıyrılır ve biçim bozma da sıkça uygulanarak sanatçının bilinçaltındaki çağrışımlara sembolik birer gönderme halini almaktadır. Siyasi ve politik duruşlarının yanı sıra cinsellik ve erotizm ağırlıklı olarak bu akım kapsamında sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Bu aşamada kadın imgesi batı sürrealizminde karşımıza daha çok cinsel çağrışımıyla çıkmaktadır. Bütün erotizminin beraberinde kadın imgesi aydınlık yönü ile sevgi ve hayranlığın yanı sıra karanlık yönü ile sadist bir tutkunun da imgesidir (Kahraman, 2015, s. 44-48).

Sürrealizm akımı adı altında değerlendirilemeyen ama yine de gerçeküstücü bir yaklaşımla oluşturulmuş eserlere hem batılı ülkelerin sanatında hem de erken dönem Türk sanatında bile rastlamak mümkündür. Özellikle Türk tarihinde yer alan mitlerin ve hikayelerin tasvirinde gerçeküstücü bir yaklaşım ile birçok eser üretildiği bilinmektedir. Fakat XX. Yüzyılın ilk yarısında karşımıza çıkan Sürrealizm akımı Türk sanatına batıda görüldüğü tarihten daha sonra yer bulmuştur.

Batıda yaşanan teknolojik, endüstriyel ve bilimsel gelişmeler karşısında geride kalan Türk toplumu, batı ülkeleri ile etkileşimlerini artırma yoluna gitmiştir. Bu etkileşimler sadece bilim veya teknoloji ile sınırlı kalmamış, sanata da yansımıştır. Batıda yaşanan sanatsal gelişmeleri takip etme ve Türk sanatında ilerlemeyi sağlama amacıyla özellikle askeri okul kökenli öğrenciler eğitim amacı ile yurtdışına gönderilmişlerdir. Batıda kendi sanat anlayışından çok farklı bir sanat ile karşılaşıldığında ise, batı sanatı hızla öğrenilmeye ve kendi kültürümüze empoze edilmeye çalışılmıştır. Özellikle 1800'lü yılların sonunda batıda aldığı eğitim ile ülkemize empresyonizmi getiren Türk sanatçılar, bu akımın etkisinden uzun süre kurtulamamış, yaşanan diğer sanatsal gelişmeleri öğrenmede ve benimsemede geç kalmışlardır. Bu nedenle diğer akımlar gibi sürrealizm de ülkemizde batıya oranla daha geç etkisini göstermiştir (Karaalioğlu, 2017, s. 484-486).

Tüm bu gecikmelerle birlikte, batılı akımların akademi kapsamında öğrenilmesi ve yine ülkemizde özellikle akademide ele alınması nedeniyle, diğer birçok akımda olduğu gibi sürrealizm de felsefi açıdan sığ kalmış, ağırlıklı olarak yapısallığına değinilmiştir. Ayrıca batı sürrealizminin konu bakımından toplumsal tabu ve ahlak kurallarını yıkma çabası, Türk toplum yapısına fazla uygun olmaması nedeni ile Türk sanat tarihinde bir akımdan çok bir yaklaşım olarak yer almıştır. Bunun haricinde sanatçının bilinçaltını ve rüya aleminin fantastik dünyasını işlemesinin yanı sıra politik konularda da sürrealist bir tutumun sergilenmesi batı sürrealizmi ile ortak yönleridir.

Türk sanatında sürrealist yaklaşımda batıda olduğu gibi sanatçının rüya alemini eserine yansıtırken reel imgelerden yararlandığı görülmektedir. Yine aynı şekilde bu imgeler bazı biçim bozmalara uğrayarak olduğundan farklı bir anlam ile sembolize edilmektedir. Kadın imgesi de sürreal yaklaşım dahilinde Türk sanatında sıkça yer almıştır. Türk kültüründe kadın oldukça kutsal bir öneme sahiptir. Erken dönem Türk

resim sanatında kadın imgesi, Türk-İslam geleneklerine uygun olarak mahrem kabul edilmesinden dolayı belirli sınırlılıklar içerisinde yer almıştır. Çağdaş Türk sanatında bu sınırlılıklar her ne kadar kalmış olsa da kadının erotik çağrışımlar ile eserlerde yer alması halen çekimser bir tavra sahiptir (Köse ve Şahan, 2021, s. 439). Bu nedenle Türk sürrealist yaklaşımında kadın imgesi, batı sürrealizmi ile kıyaslandığında, Türk kültürüne de uygun olarak bu yönleri ile ele alınmıştır.

1.1. Araştırmanın Problem Durumu

"*Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi*" adlı Yüksek Lisans tezinin problem durumunu "*Çağdaş Türk sanatında rüya temalı Sürrealist eserlerde kadın imgesi kullanılmış mıdır*?", cümlesi oluşturmaktadır. Çalışmada sorulan problem durumuna yönelik aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır.

1-Sürrealizm akımında rüya teması dahilinde kadın imgelerinin kullanılmasının nedeni nedir?

2- Resim sanatında sürrealist imgeler ne ölçüde kullanılmıştır?

3- Çağdaş Türk resim sanatında sürrealist imgeler ne ölçüde kullanılmıştır?

4-Batıdaki sürrealist eserlerde yer verilen kadın imgeleri ile çağdaş Türk resminde sürrealist anlayış ve rüya teması dahilinde yer verilen kadın imgeleri arasında ne ölçüde farklılıklar gözlemlenmektedir?

5-Çağdaş Türk ressamlarından Mehmet Güleryüz, Erol Deneç, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Gülseren Südor, Mustafa Altıntaş, Galip Nahit Noyan ve Adem Başpınar'ın eserlerinde sıklıkla yer alan kadın imgeleri ne ölçüde rüya teması çatısı altında değerlendirilebilmektedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

"*Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi*" adlı Yüksek Lisans tezinde amaç, kadın imgesinin çağdaş Türk sanatındaki sürrealist yaklaşımın eserlerde kullanımına dair örneklerin araştırılması ve çağdaş Türk sanatında yer alan sürrealist eserlerde düş konusunun ele alınış şekillerinin irdelenmesi ve bu tema dahilinde kadın imgesinin kullanılmasının nedenlerinin incelenmesidir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Sanat tarih boyunca insanların bir ifade biçimi olarak tercih ettiği en önemli olgulardan biridir. Zaman içerisinde değişen ve gelişen sanatın sürecindeki en büyük etken ise yine insan olmuştur. Din ve siyaset gibi birçok farklı amaca hizmet etmiş olan sanat modern dönemde bünyesine dahil ettiği duygu ve düşüncelerin aktarımı rolünü işlevselliğin önüne geçirmiştir. Bireyin duygu ve düşüncelerini etkileyen ise içinde yaşadığı toplum ve dönem şartları olmuştur. Sanat ve insan hayatı arasındaki bu kopmaz bağdan dolayı ortaya çıkan birçok anlatım biçimi ve akımlar arasında Sürrealizm akımı da yer almaktadır. Sürrealizm akımını diğer akımlardan farklı kılan en önemli özelliklerinden biri, bireyin travmatize olmuş bilinçaltı dünyasını ve rüyalarını konu edinmiş olmasıdır. Savunduğu felsefesi ile bahsedilen akım kapsamında sanatçılar bilinçaltını ve iç dünyalarını yansıtmada birçok farklı imgeye yer vermişlerdir. Birçok farklı anlam içeren bu imgeler arasında kadın imgesinin sıkça yer aldığı göze çarpmaktadır. Kültürel nedenler ile ele alındığı coğrafyaya göre değişim gösteren kadın imgesi, Türk tarihinde edindiği anaç ve mahrem kimliğinden dolayı çağdaş Türk sanatında sürrealist yaklaşım içerisinde, Batı Sürrealizminde yer verilen kadın imgesi ile farklılıklar içermektedir. Yer alan bu farklılıklar ile çağdaş Türk resminde yer alan sürrealist yaklaşım ve bu yaklaşım içerisinde sıkça kullanılan kadın imgesi, Türk kültürünün de izleri ile çeşitlilik kazanmaktadır. Bu nedenle çağdaş Türk resminde rüya temalı sürrealist eserler incelenip kadın imgesinin yer aldığı eserlerin tespit edilerek yorumlanması önemli görülmüştür. Ayrıca konunun araştırılıp bir başlık altında toplanarak ilgili literatüre katkı sağlanması ve alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma 1924 yılından itibaren Sürrealizm akımın ortaya çıkışı, bu çıkışı etkileyen faktörler, konu ve felsefi açıdan içeriği, akım kapsamında kadın imgesinin incelenmesi, 1950 yılından itibaren Türk sanat tarihindeki yansıması ve gelişimi, Çağdaş Türk sanatındaki temsilcileri ve bu temsilcilerin eserleri ile sınırlandırılmıştır. Çağdaş Türk Resminde rüya temalı sürrealist eserler ağırlıklı olarak 1950 yılında etkin olmasından, araştırmanın başlangıç tarihi 1950 olarak kabul edilmiş ve 2022 yılına kadarki dönem incelenerek sonuçlara bölümler halinde yer verilmiştir. Bu bağlamda

çalışma, eserlerinde istikrarlı bir şekilde kadın imgesi yer Alan Mehmet Güleryüz, Erol Deneç, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Gülseren Südor, Mustafa Altıntaş, Galip Nahit Noyan ve Adem Başpınar'ın beşer adet eser örnekleri, ayrıca araştırmanın sahibi olan Gizem Doğan'ın on adet eser örneği ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Araştırmanın Varsayımı

Araştırmada elde edilen bilgilerin doğruluğu varsayılmıştır.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Çağdaş Türk sanatında 1950-2022 yılları arasında, eserlerinde sürrealist kadın imgeleri yer alan resim sanatçıları araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni içerisinde yer alan ve araştırmanın konusu hakkındaki istikrarlı tutumları ile seçilen Mehmet Güleryüz, Erol Deneç, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Gülseren Südor, Mustafa Altıntaş, Galip Nahit Noyan ve Adem Başpınar'a ait sürrealist eserlerde kadın imgesi yer alan beşer adet eser örnekleri ise örneklemi oluşturmaktadır.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Belirlenen konu kapsamında genel tarama modeli kapsamında nitel araştırma yöntemleri ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel veriler doküman incelemesi ve görüşme yöntemi ile sağlanmış, yapılan görüşmeler esnasında "*ses kayıt cihazı*" kullanılmıştır. Araştırmada yurtiçi ve yurtdışı kütüphane, sanal kütüphane ve tez veri bankalarından faydalanılmıştır. Uygun materyaller belirlenmiş ve değerlendirilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucu elde edilen materyallerden araştırma konusuna uygun sanatçıların eserlerinin konu kapsamında analizi yapılmıştır.

Araştırmanın giriş bölümünü oluşturan I. bölümden sonra ilgili tezin II. bölümünde araştırmaya temel oluşturması amacıyla sürrealist imgelerin resim sanatındaki yerine kısaca değinilmiş, Sürrealizm akımının resim sanatındaki süreci ve bu akım kapsamında eserlerde kadın imgesine nasıl yer verildiği genel olarak ele alınmıştır. Araştırmanın III. bölümünü oluşturan Bulgular ve Yorum kısmında ise çağdaş Türk sanatında sürrealist yaklaşımın yeri ve sürrealist eserlerde yer alan kadın imgesi, araştırmanın örnekleminde yer verilen sanatçıların eser örnekleri başlıklar halinde incelenmiştir. Son olarak tezin IV. bölümünü oluşturan Uygulama Çalışmaları

kısmında ise Gizem Doğan'ın araştırma konusu ile bağlantılı olan çalışmalarına yer verilmiş ve on adet eser örnekleri incelenerek yorumlanmıştır.

II. BÖLÜM- KAVRAMSAL ÇERÇEVE

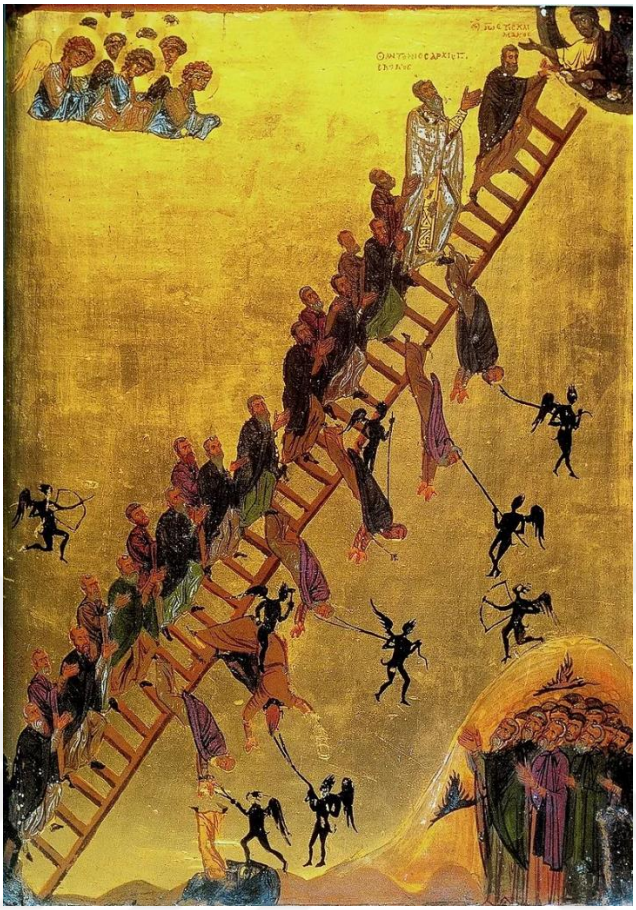
2.1. Sürrealizm Tanımı ve Resim Sanatına Sürrealist İmgelerin Yansımasına Genel Bakış

Sürrealizm kelimesi, kelime kökeni olarak sür-reel yani üst gerçeklik olarak tanımlanmaktadır. Kuramsal olarak yaşanılan ve algılanan reel dünyanın ötesinde, bilinçaltında yer alan bir alt benlik deposunu tanımlama amacıyla sanatta, bilim ve teknolojide kullanılan bir kelimedir. XX. yüzyılda yaygın olarak kullanılan bu tanımlamanın 1917 yılında isim babası, "*Orfizm*" ve "*Metafizik Resim*" gibi bazı kavramları da isimlendiren eleştirmen ve yazar Guillaume Apollinaire olmuştur (Hodge, 2014, s. 152). Daha sonra Dadaizm akımının nihilist tavırlarını olumsuz görerek karşı bir tavır ile olumlu yaratıcılığı savunan Fransız şair Breton ve arkadaşları, Sürrealizm kelimesini 1924 yılında bir manifesto ile sanat anlayışlarını tanımlamada kullanmışlardır (Rona, 1997, s.670). Keser kitabında, Sürrealizm kelimesinin resmen bir akım adı olarak kullanılmasının 1924 yılında Breton'un yayımladığı ve aynı adı taşıyan sürrealist manifestoyu yayımlamasıyla başlamış olsa da şairin Dadaist sanatçı Tzara ile yaşadığı anlaşmazlık sonucu 1922 yılında "*Litterature*" dergisini yayımlamaya başlamasıyla ortaya çıktığını ayrıca belirtmektedir (Keser, 2009, s. 329).

Sanatın her alanında sürrealizm kelimesi XX. yüzyıldan itibaren gerçeküstü bir tavrın sanatçılar tarafından benimsenerek eserlere yansıtılması anlamında kullanılmaktadır. Bireyin alt bilincinin aklın ötesinde bir tavırla gün yüzüne çıkarılması amacı dahilinde sanatçının günlük yaşamda yan yana olması mümkün olmayan imgeleri biçim bozma teknikleri ile bir araya getirerek yepyeni bir anlatım oluşturması, Sürrealizm akımının amacını kısaca özetlemektedir (Keser, 2009, s. 330). Suci ise kaleme aldığı çalışmasında sürrealizm akımının bireyin özüyle ve psikolojisiyle yakından ilgili olduğunu belirtmektedir. Akımın ortaya çıktığı dönemde bireyin yaşadıkları zorluklar karşısında maruz kaldığı buhranın sonlanıp özgürleşebilmesi sürrealizmin çıkış noktası olmuştur (Suci, 2017, s. 62). Sanat tarihi ile ilgili yapılan araştırmalarda, "*Sürreal*" kelimesinin ortaya çıktığı XX. yüzyılın çok öncesinde de gerçeküstü imgelerin varlığı eserlerde gözlemlenebilmektedir.

Turani, ilk çağlardan itibaren süregelen sanat tarihini ele aldığı kitabında, sürrealist imgelerin tarihsel sürecini şu cümleler ile okuyucularına aktarmaktadır; "*Geçmişte, bilinçaltından rastlantıya, düşe, sayıklamaya, cinnete giden alışılmamış ruhsal durumlardan artistik hayaller meydana getiren sanatçılar görüyoruz. Leonardo da Vinci, Botticelli, Bosh, Bruegel, Blake, Goya bunlar arasında sayılabilir*" (Turani, 2014, s. 617). Toplumların dini inançları ve kültürleri dahilinde resmettikleri mitolojik olgular ve ölüm sonrası konulu birçok eserde, farklı amaçlar güdülmesi haricinde günlük hayatın içinden bazı formları temel alarak bir hayali ortaya koymaları, üslup olarak gerçeküstücülük ile benzer özellikler göstermektedir. Bu da insanlığın dönem dönem farklı olgulara yönelse dahi gözle görülmeyenin gizemine duyduğu merakın önemini ve bu kopmaz bağın her daim varlığını ortaya koymaktadır. Mısır, Babil, Hitit ve Roma gibi eski medeniyetlerin kalıntılarında rastlanılan birçok resim ve heykellerde, dönemin inanç ve mitleri ile bağlantılı olarak doğaüstü birçok imgeye sıklıkla yer verildiği gözlemlenmektedir. Bilinmeyeni görünür kılmak ve varlığını ölümsüzleştirmek amacıyla yapılan hayvan ve insan bedeni karışımı imgeler, gerçeküstü yaklaşımın izlerini taşımaktadır.

Sanatçısı bilinmeyen ve XII. yüzyıla ait olan "*Göksel Merdiven (Le Songre de Jacob)*" adlı eser Klasisizm anlayışına göre yapılmış bir yapıttır. Eski Ahit'e ait olan Yakub hikayesi dahilinde, Yakub'un rüyasında gördüğü söylenilen gökten yeryüzüne uzanan ve meleklerin kullandığı merdivenden esinlenerek yapılan ilgili eser (Görsel 1), dini içerikli bir konu anlatımında sürrealist bir bakış açısı ile izleyiciye mistik ve fantastik bir olayı aktarmaktadır (Doubt, 2014, s. 72-77). Konu ve içerik bakımından sürrealist sayılabilecek ilgili eser, gerçek hayatta karşılamayacak fantastik olguyu izleyiciye gerçeküstü bir üslupla yansıtmaktadır.



Görsel 1: Sb., "Le Songre de Jacob", AÜT, XII.yüzyıl, 41x29,5 cm., ("sanal" 2022).

Erken dönem sanat anlayışında genel olarak dini esaslara hizmet söz konusudur. Batı ülkelerinde kilise yönetim sisteminde halka dini aşılamak, anlatmak ve yönetimin hakimiyetini sağlamak amacı ile bu konuyla ilgili eserler yaygın olarak görülmektedir. Sanatçılar geçimlerini sağlamak için kilise yönetiminin sağladıkları iş imkanlarına uygun çalışmak zorundadırlar. Ayrıca burjuvanın özel istekleri haricinde günlük hayat ile ilgili çalışmalar hoş karşılanmamaktadır. Modernizm öncesi erken dönem eserleri incelendiğinde; konu bakımından yer verilen dini içeriklerde ve mitlerde, bir akım olarak ele alınmamasına karşın sürrealist bir yaklaşım söz konusudur. 1453 yılında Konstantinopolis'in Osmanlı tarafından fethedilmesine kadar devam eden son Bizans dönemi sanatı olan Klasisizm sonrası kısmi soyuta ve dekoratif sanat anlayışına yönelim başlamıştır. Ortodoksluğun benimsenmesine katkıda bulunma amacı taşıyan bu sanat anlayışı, sembolizm ve mistisizmden sıkça faydalanmıştır (Doubt, 2014, s. 72).

XV. yüzyılın başlarında görülen erken Rönesans hareketleri ile sanat alanında büyük bir değişimin kapıları aralanmıştır. Bu dönem aynı zamanda modern dünyanın kapılarının aralanmasını da işaret etmektedir. İnsanlığın Tanrı olmaksızın başarılarının gerçekleşmeyeceği düşüncesi yerini hümanist bir tavra bırakmıştır. Artık insan kendi başarılarının farkına varmaktadır. Bu düşünce ile sanatta dini amaçlara hizmet etmenin yerini tarihi ve mitolojik konular, doğa ve insan almıştır. Eski dönem eserleri sanatçıların ilham kaynağı olmaya devam ederken, sanatta yeni arayışlar ve perspektif gibi birçok gelişme de yaşanmaktadır (Turani, 2014, s. 345-348).

Hieronymus Bosch'un 1500-1505 yılları arasında tamamladığı düşünülen "*Dünyevi Zevkler Bahçesi (The Garden of Earthly Delights Triptych)*" adlı eseri (Görsel 2) Rönesans dönemi eserlerinden biridir. Hümanist yönelimin yaygınlaştığı bu dönemde sanatçı eserinde insanların davranışlarındaki akılsızlıkları kendisine konu olarak seçmiştir. Eser sunak resmi olarak bilinse de birçok fantastik ve sembolik imgeler içermesi yönünden sürrealist bir yaklaşımı anımsatmaktadır. Sağ ve sol yanlarda temsil edilen cennet ve cehennem tasvirlerinin ortasında kalan bölüm dünyevi bölümdür. Karmaşık tema içerisinde yer alan yaratıklar, dev boyutlarda meyve ve hayvanlar, biçim bozma tekniği ile elde edilmiş nesneler ve yumurtaya benzer ağaç adamlar gibi birçok simgesel nesne izleyicisine reel dünyanın çok ötesinde gerçeküstü bir manzarayı izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 2: Hieronymus Bosch, "The Garden of Earthly Delights Triptych", PÜYB, 1500-1505, 185,8x325,5 cm., ("Sanal"2022).

Yaratıcılığın ve hayal gücünün öne çıktığı Romantizm akımı XVIII. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ön plana çıkmaktadır. Sanatçının iç dünyasına yönelimin çekirdek felsefesi ile konulara romantik bir yaklaşımda Avrupa'nın tamamında akımın hızla yayıldığı bilinmektedir. Henrich Füssli'nin 1782 yılında tamamladığı en ünlü eserlerinden biri olan "*Karabasan (The Nightmare)*", uyku ile uyanıklık arasında kendinden geçmiş bir şekilde uzanan kadının üzerine çöken bir iblisi konu alan Romantizm akımı kapsamındaki düşsel bir eserdir. İblisin genç kadına karşı olan cinsel isteğini bazı tarihçiler sanatçının bilinç altında arkadaşının yeğeni olan Anna'ya Karşı duyduğu karşılıksız aşk ile bağdaştırmaktadırlar (Koç, 2020, s. 950). Eserde (Görsel 3) yer alan kadın figürü iblisin çöküşü ile kendinden geçmiştir veya halen gördüğü kâbusun tesirindedir. Arka planda yer verilmiş at figürü ise olayın gerçekleşmesine ürkmüş bakışlarla eşlik ederek rüyayı gerçekliğe bağlar niteliktedir. Kadın figürünün karanlık içerisinde ışık saçan beyaz geceliğiyle narin ve estetik uzanışı, izleyiciye masumiyetini ispatlayan bir izlenim bırakmaktadır. Bu saf ve cazibeli kadın figürü, eserde bir ibliste şehvet duygusu uyandıracak kadar çoktur. Diğer yandan bazı tarihçilerin tespitleri ise kadının masumiyeti karşısında sanatçının duygularının kendi bilinç altında uyandırdığı his masumiyetten çok uzak hatta karanlık ve çirkin olduğu yönündedir.



Görsel 3: Heinrich Fussli, "The Nightmare", TÜYB, 1781, 101,5x127 cm., ("Sanal" 2022).

Sürrealist imgelerin XX. yüzyılda ortaya çıkan Sürrealizm akımından çok daha önce yer aldığı eserlere tıpkı Batı Resim Sanatında rastlanıldığı gibi Türk Sanat Tarihinde de rastlamak mümkündür. Anadolu Selçukluları eserlerinde yer alan çift başlı kartal gibi mitolojik betimlemelerde, Osmanlı el yazmaları ve minyatür sanatında İslam inancında yer alan tasvir yasağına uygun olarak ve dini kaynaklardan yola çıkarak diğer alem, ölümden sonraki yaşam, gözle görülmeyen varlıklar gibi birçok konuda gerçeküstü bir alemi ele almışlardır. Öztürk çalışmasında Osmanlı sanatındaki sürreel konuları; "*...Acaibü'l Mahlûkat, Fal – ı Kuran, Ahval-i Kıyamet, Falname, Metaliü'l Saade, Dav-etname gibi sürrealist yaklaşımlı minyatürler barındıran yazma eserler ortaya koyan nakkaşlar, manevi dünyayı yansıtabilmek için hayali mekânlar kurgulamış ve bunları fantastik yaratıklarla desteklemişlerdir*" biçiminde ifade etmiştir (Taş ve Öztürk, 2015, s. 909). Ele alınan bu konular içerik olarak İslam inancında gerçekliği kabul gören ve biçimsel olarak gerçeküstü bir yaklaşımın izlerini taşıyan eserlerin (Görsel 4) ortaya çıkması sağlanmıştır.



Görsel 4: Hafid Efendi, "Cehennem", KÜM, XIV. yüzyıl, bb., ("Sanal" 2022).

Osmanlı sanatında ele alınan bu konular ve eserlerin oluşturulmasında kullanılan yaklaşım, Avrupa ülkelerinde kilise yönetiminin hâkim olduğu dönemlerde Hristiyanlık inancını aktarmak amacı ile üretilen eserler ile üslup birliği kesinlikle gözlemlenmemesine rağmen bazı açılardan benzerlik göstermektedir. Bu dini konuların dışında göz ile görülmeyen bir alemi tasvir ettiği eserleri ile Osmanlı tarihinde adına rastlanılan Mehmed Siyahkalem'in minyatürleri (Görsel 5) ise gerçeküstü bir tasvirin o dönemlerdeki bariz kanıtları arasında yer almaktadır. İslam inancından yola çıkılarak yapılmış cehennem tasvirleri ya da melek figürleri haricinde Siyahkalem şaman inancı ile bağlantılı olan "*demon*" ve yaratık figürlerine sıkça yer vermiştir (Eren ve Geçen, 2019, s. 1158).



Görsel 5: Mehmed Siyah Kalem, "Şeytan Tasviri*"*, KÜM, XV.-XVI. yüzyıl, bb., ("Sanal" 2022).

Sanat tarihi içerisinde yer verilen ilgili eserler ve benzeri birçok eserde görülebileceği üzere, sürrealist imgeler XX. yüzyıl öncesinde sanatçıların gerçeğin ötesini tasvir etmede sıkça yer vermesi ile var olmuştur. Sürrealist imgelerin, sanatın birebir etkileşim içerisinde olduğu toplum yaşamı ve dönem şartları neticesinde XX. yüzyılda bir akım olarak ortaya çıkan Sürrealizmin temel ifade biçimi haline gelmesi ise yine bu sürecin meyvelerinden biridir.

2.2. Sürrealizm Akımının Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi

Fransız Devrimi'nin 1789 yılında gerçekleşmesi ile kilise yönetiminin yapmak zorunda kaldığı reformlar sonrası söz sahibi olma statüsünü kaybetmesi ve beraberinde Cumhuriyet rejiminin doğması aynı zamanda halkın da aydınlanmaya başlamasıdır. Bu özgürleşme sanatta serbest dönemin de başlangıcı olmuştur. Yönetimde söz sahibi olmaya başlayan burjuva karşısında etkinliğini hızla yitiren kiliseye karşı olan güven ve bağlılık da azalmaktadır. Bilime ve felsefeye ağırlık verilmeye başlanan akıl çağında sanatta da günlük yaşamın, birtakım romantik içeriklerin ve yeni arayışların başladığı açıkça görülmektedir (Turani, 2014, s. 498-500).

XIX. yüzyılda yaşanan gelişmeler birey ve toplumun sahip olduğu birtakım değerler üzerinde de değişimlere neden olmuştur. İlgili yüzyılda yaşanan değişimleri Doruker; "*Toplum olarak bilginin önemi fark edilmiş ve saygı duyulan dinsel öğretilerin etkisi azalmaya başlamıştır. Makinanın insan yaşamını giderek kontrol altına almasından doğan karamsarlık, hızla hayatın içine giren yeniliklerin yarattığı yabancılaşma duygusu ve moderniteyle gelen değişime uyum sağlama çabaları insanları etkilemiştir*" biçiminde ifade etmektedir (Doruker, 2013, s. 7).

Yaşanan bu etkileşim sonucu kişinin iç dünyasında oluşan bunalım sanatta doğadan kopmaları ve bilinçaltına yönelimi tetiklemiştir. Bu yönelim dönem içerisinde yavaş yavaş ve birden fazla akımın katılımı ile gerçekleşmiştir.

XX. yüzyıl başında akademik sanattan uzaklaşılıp "*sanat için sanat*" anlayışı ile soyutlama benimsenmiştir. Birçok akım bu dönemde gerçeklikten tam bir kopuş yaşamadan "*biçimsel çözümleme*" ile farklı deneyimlemelerde bulunmuştur. Nesneler parçalanıp farklı boyutsal görüş ile bir araya getirilmiş, yine de varlığını korumuştur (Antmen, 2017, s. 79-80). XX. yüzyılın başlamasıyla sanatta ortaya çıkan "*izm*"li akımlar ile sanat, felsefe ve zanaat gibi birçok dalın birlikte ilerledikleri gözlemlenmektedir. Yapı ve içerik yönünden sanatçılar tarafından mercek altına alınan sanat, anlam bakımından sorgulanmaya başlanmış ve böylece birçok farklı bakış açısı ile ele alınmıştır. XX. yüzyıl sanatındaki hızlı akım sirkülasyonunun nedenleri arasında bilim ve teknik gelişmeler de yer almaktadır. Sürrealizm akımının da içinde bulunduğu XX. yüzyıl keşiflerin, bilim ve teknolojinin ilerlediği bir dönem olarak

karşımıza çıkmaktadır. Bu konularda yaşanan ivmeli gelişmeler, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de sanatın şekillenmesinde etkili olmuştur. Sürrealizm akımı ise sanatı yeni keşiflerin filizlendiği bilinçaltına yönlendirmiştir. Dede çalışmasında sanatın değişimini; "*yüzyıllar boyunca sanatçı, sanatın kaynağını hep doğada aradı. Unutulan insan imgesi ekspresyonizm ile tekrar sanatta yer aldı. Ancak bilinçaltının ve insanın gizli yönünün incelenmesi ancak Sürrealistler tarafından gerçekleştirildi*" biçiminde ifade etmektedir (Dede, 2019, s. 4). İlgili yüzyılda gerçekleşen olaylar nedeniyle değişen dünyanın etkisi ile sanatta başlayan Modernizm dahilinde, dönemin getirilerine bir başkaldırı yapan akımlar hep bir sonraki akımın oluşumuna etki etmiştir. Modernizm döneminde karşımıza çıkan bakış açısı genellikle eskinin tüm etkilerinden kurtularak yeni olana yönelme olarak görülmektedir. Sanatın ve mimarinin gelişiminde sadeliğe ve işlevselliğe olan yönelim ilerleme göstermiştir. Abartıdan uzak ve içten ilerlemesini sürdüren sanat bilinçli saflaşmada birtakım sapmalara ve sonuçsuz çabalara da neden olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nın (1915) gerçekleşmesine bir anlam veremeyen sanatçıların bir kısmı Dadaizm akımını başlatmışlardır. Doruker çalışmasında Dadaizmi savaşı başlatan insan aklını tükenmiş olarak gören sanatçıların akıl dışı yollarla ve geleneksel kuralları yok etmeyi amaçlayarak ortaya çıkmış bir akım olarak yorumlamıştır (Doruker, 2013, s. 25). Sosyal ve kültürel, sorgulanmadan kabul görmüş tüm değerleri yıkmak amacını benimsemişlerdir. Bu akla karşı bir savaştır, dünyanın gidişatına karşı bir isyandır. Passeron kitabında Dadanın amacını; "*Dadaistlerin boy hedefi, doğal olarak sanat ve özellikle akademik sanattı. Fakat bununla kalmıyorlar, hem siyasal ortama hem de geleneksel görüş ve davranışlara karşı cephe alıyorlardı*" biçiminde ifade etmektedir (Passeron, 1982, s. 8). Sanat ve yaşamın bağını koparma amacı taşıyan anti-sanat anlayışı ile diğer akımlardan farklı olan bu akım, nihayetinde felsefesine uygun olarak kendini de yok etmiştir.

Dadaizm akımının bu bilinen sanat anlayışını yıkma amacı taşıyan tavrı insan aklını ve gerçekliği sorgulayan yıkıcı bir sanat anlayışıdır. Savaşın bıraktığı ağır tahribat dada sanatçılarının siyasi bir tavra ağırlıklı olarak yönelmelerine neden olmuştur. Anti-sanat eğilimi, politik duruşu, sanat-toplum ve sanatçı-izleyici bağını

kuvvetlendirici tavrı ile Dadaizm 1900'ler ve sonrasında ortaya çıkan birçok kavramsal akımın da öncüsü olmuştur (Antmen, 2017, s. 126).

Araştırma kapsamında ele alınan Sürrealizm akımı ile kendinden önceki Dada akımı arasında bazı ortak ve farklı yönler yer almaktadır. Sürrealist anlayışta da Dadaizmde olduğu gibi dönemin olumsuz etkilerini yansıtma söz konusudur. Ayrıca Sürrealizm de politik yaklaşımdan yana olmuştur. Fakat bu politik yaklaşım Dada hareketinde olduğu kadar fazla ve yırtıcı değildir. Aklı inkâr belli bir noktaya kadar iki akımın da ortak özelliğidir. Dadaizmde karşımıza çıkan alaycı akıl dışı tavır Sürrealizme gelindiğinde alaycılıktan daha çok sarsıcı gerçeklerin sonucunda bilinçaltına yönelim şeklindedir. İki akımın ayrı düştüğü alan ise geleneksel sanat teknikleri konusudur. Dadaizmde benimsenen geçmişin tamamen yıkılması, Sürrealizmde klasik dönemin kusursuz tekniklerinin kullanımı ile tezatlık oluşturmaktadır. Ayrıca sanatın öldüğünü duyuran Dadaizmin aksine Sürrealizm insanlığın kurtuluşunu sanatta görmektedir. Sürrealizmin en bilinen isimlerinden biri olan Dali, sanatın modernleşmeye karşı korunması gerektiğini savunmuştur. Giorgio de Chirico da Dali gibi eski tekniklerin devam ettirilmesi düşüncesinde olmuştur. Bilinçaltı her ne kadar rüyalar alemini yansıtsa da bu yansıma eski yöntemlerin mükemmel el ustalığı ile devam ettirilmelidir. Çünkü bilinçaltı aklı kapsamadan mutlak bir "*otomatizm*" ile ortaya çıkmaktadır (İpşiroğlu, 1979, s. 27). Breton'un tabiri ile "*saf otomatizm*" sürrealizmin temelinde yer verilmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Temel olarak otomatizm; toplum tabularının bir kenara bırakılıp bir ilhama ya da motivasyona gerek duymadan bazı tekniklerin de yardımı ile kişinin en derin ve usdışı düşüncelerini esere yansıtmayı hedeflemektedir. Bu teknikler arasında Sürrealizmde en sık kullanılan hipnoz olmuştur. Bir hipnoz seansı esnasında sesli veya yazılı olarak sanatçının derin düşüncelerine ve bilinçaltına ulaşmak hedeflenmiştir. Kullanılan diğer teknikler arasında uyuşturucu veya birtakım ritüeller de yer almaktadır. Otomatizme ek olarak, 1929 yılında en parlak döneminde sürrealistlere katılan Dali'nin "*paranoyak-kritik-yöntem*" adını verdiği hayal ve gerçeği bir araya getirme amacı taşıyan rüya saptaması göze çarpan bir diğer tekniktir (Passeron, 1982, s. 61-64).

Sürrealizm ile bilinçaltına yönelim 1920'li yılların başlarında Freud'un çalışmalarından etkilenilerek yapılan birtakım hipnoz altında elde edilen çağrışımlarla şiirde ve yazıda denenmiştir. Sürrealizmin doğuşu ise 1924 yılında Breton'un yayımladığı bir manifesto ile edebiyatta başlamıştır. Breton'un manifestosunu da yayımladığı "*La Revolution Surréaliste*" adlı dergide, içerik incelendiğinde mantık çerçevesinde değerlendirilemeyecek birtakım konulardaki yazılar göze çarpmaktadır. "*İntihar, hapishanelerin boşaltılıp ordunun dağıtılması, Papa'nın sapıklığı"* gibi konular içeren metinlerde sürrealizmin deliliğin kıyılarına sığınan hicivli ve saldırgan yönü gözlemlenmektedir (Passeron, 1982, s. 11-13).

Max Ernst'in Giorgio de Chirico'nun eserleri ile tanışmasından sonra düşsel bir hareket görsel sanatlarda da yerini almıştır. Dadanın aksine, sürrealist sanatçılar doğa tasvirlerini kendi iç dünyalarında yer alan duyguları aktarabilmek amacı ile, birçok biçim bozmada ham görünüm olarak kullanmışlardır. Elde ettikleri sonuç gerçek hayattaki birtakım imgeler ile görünüm açısından birtakım benzerlikler gösterebilmektedir. Yine de sürrealist imgeler, bazı görsel benzerliklerine karşın anlam bakımından doğadan çok farklı içeriklere sahip olmuştur. Sanatçıların eserleri sadece güzel anılardan ve pozitif hislerden oluşmamaktadır. Sanatçı iç dünyasında biriken travmaları, olumsuz düşünceleri, öfkeyi ve korkuyu da eserlerinde gün yüzüne çıkarmıştır. Dede çalışmasında yer verdiği şu sözler ile sürrealist sanatçının bakış açısını gözler önüne sermektedir; "*Sanatçı ya çaresizlik denizinde boğuluşunu, sevincini, kokuşmuş ya da melankolik hayatını dile getiriyordu*" (Dede, 2019, s. 9). Sürrealizm, bu kapsamda sanatçının kendisi için uyguladığı bir nevi terapi olarak da değerlendirilebilir.

İçten gelenin aranması, Sürrealizmde gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik olarak yerini bulmuştur. Sürrealizmin sanatı akıl dışı deneyimlerde araması aslında bir nevi geçmişe dönüş olarak da yorumlanabilmektedir. Sanatın amaca hizmet etmek için kullanılmasını ve burjuva hizmetkarlığını alıp kendi üslubu ile paramparça eden Dadaizm hareketinin bir sonucu olarak ortaya çıkan "*sanatta bireyselliği*", farklı bir bakış açısı ortaya koyarak sanatçının bilinçaltına yönelten Sürrealizm, sanatı devraldığı bir uçtan başka bir uca taşımıştır. Bu yönü ile Sürrealizm akımının bir avangart akım olduğu kesin bir çıkarımdır (Hopkins, 2020, s. 18). Gerçeküstücülük

bireyin yaşamını etkilemeyi, farklı bakış açıları kazanmasını, yeni biçimler aracılığıyla izleyicisi ile yeni bir bağ oluşturmayı amaçlamıştır.

Sürrealizm insan bilinçaltını ve bireyin kendisini konu edinerek kimliğine kavuşmuştur. Sürrealistlere göre görülen reel dünya gerçeği yansıtmamaktadır. Asıl gerçek gözle görünenin çok ötesinde olan bilinçaltında, hislerde ve rüyalarda gizlenenlerdir. Ahlaksal herhangi bir amaç edinmeyen sürrealist sanatçılar, rastlantısal ve gerçekliğe dayanmayan bir şekilde rüyaları parçalarına ayırıp farklı parçaları bir araya getirerek oluşturdukları eserlerinde asıl hedeflerini bireysel bilinçdışına yönlendirmişlerdir. Hopkins kitabında sürrealizmin amacını; *"... yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yan yana getirme çabasında Gerçeküstücülüğün daha çok onarıcı bir misyonu olmuştur*" biçiminde ifade etmektedir (Hopkins, 2020, s. 19).

Sürrealizm 1924 yılında başlaması ile birçok sanatçıyı ve sanatseveri etkisi altına almış ve sanatta yepyeni kapıların açılmasına da vesile olmuştur. İlgili akım II. Dünya Savaşı yıllarında bazı sanatçıların savaşta hayatını kaybetmesi bazılarının farklı ülkelere dağılıp uzaklaşması nedeni ile parçalanmaya uğramıştır. Floransa'nın sanatın başkenti unvanını New York'a kaptırması ile varlığını ağırlıklı olarak burada sürdürmeye devam eden akım, ilerleyen dönemlerde ortaya çıkan soyut dışavurumculuk gibi bazı hareketlere ilham vermiştir. Fransızların bu sanatsal taşınmayı yeni gelişmelerden eksik olduğu yönünde eleştirdiğini belirten Doruker, çalışmasında sanatta yaşanan değişimi; "*1960'lı yıllardan itibaren modern görüşün yerini batı merkeziyetçi görüşü reddeden ve sanat, sanatçı ve izleyen arasındaki sınırları kaldırmak isteyen post-modern görüş almaya başlamış olup disiplinler arası birlikteliklerin öne çıktığı eserler üretilmiştir*" biçiminde ifade etmektedir (Doruker, 2013, s. 34).

2.2.1. Sürrealizm Akımını Etkileyen Faktörler

> "*Belirli bir toplumun üyesi olarak benimsediğimiz etik kurallar, dini inançlar, milliyetçilik kavramı, aile düzeni, sosyo ekonomik ve sosyo kültürel konumumuz, devlet yapısı vb. sosyal yaptırımlar, sosyal değerler, sanat kavramının sınırlarını*

> *çizmemizde, bir ürünü sanat diye tanımlamamızda kesin rol oynar, oynamaktadır*" (Erinç, 2013, s. 18).

Dönemin şartları göz önüne alındığında, toplumda "*neden*" sorularının ses yükseltmesi ve körü körüne bağlılığın yerini itirazların alması toplumun ve tabi onun etkisi ile sanatın duygusal açlığını giderme ihtiyacı sanatta Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının ortaya çıkmasında büyük etken olmuştur.

XIX. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi ile alışılan hayata veda toplumda kültürel kırılmaların da başlıca sebeplerindendir. Bu devrimin insan yaşamında olumlu etkilerinin yanı sıra olumsuz etkilerinin de olduğu bir gerçektir. Gelişen sanayileşme ile insan gücüne olan ihtiyaç artışı, kolay para ve lüks yaşam umudu taşıyan insanların köylerden kentlere göçüne neden olmuştur. Bu göç beraberinde çarpık kentleşmeyi, kalabalık kent nüfusunu da getirmiştir. Kendi işinin patronu konumunda iken başkalarının planladığı işlerde verilen görevleri yaparak bir nevi ırgatlık konumuna gerileyen işçi kesimin zamanında kendi geçimini sağlamak amacı ile geliştirdiği zanaatının körelmesi ve tek tip işin insanların becerilerinde azalmaya da neden olması da beraberinde gelen olumsuzluklardır. Kasabalarında geniş arazilerde hayatını sürdüren bireyler, kentlerde sıkışık ve yüksek binalarda konfor ve lüks için terk ettikleri hayatlarından uzaklaşırlarken, bireyselliğin ve yoğun çalışma saatlerinin neden olduğu yalnızlık zamanla içe kapanıklık ve bunalım olarak sonuçlanmıştır. Kalan kısıtlı boş zaman ise toplu iletişim araçları vasıtasıyla ticareti tetiklemiş, ticaret istihdamı artırmış, böylece çarkın dişlileri birbirlerine kenetlenmiştir. Turani'ye göre; birey kırsal yaşamdaki hürriyetini ve el işçiliğini, daha çok kazanç elde etme ümidi ile yorucu ve standarta indirgenmiş köreltici endüstriye satmıştır (Turani, 2015, s. 62). Hizmet artırımı amacı ile büyüyüp gelişen endüstri kısa zamanda toplumu kendine hizmet eder konuma getirdiğinde, bireyde oluşan sevgisizlik ye yalnızlık hissi bilinçaltında toplanmaya başlamıştır.

XX. yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde Dünya Savaşları ile ortaya çıkan kaos sanata da ruhsal bunalım olarak yansımıştır. Birçok sanat dalında özellikle 1900'lerden itibaren üretilen eserler bilim ve sanayileşmedeki hızlı gelişmelerin neden olduğu değişimleri ve savaşların ağır etkilerini yansıtır olmuştur. Endüstrideki büyük sıçrama ile bilime yapılan yatırımlar da artmıştır. Bilimsel gelişmelerden üretime aktarım bu

alanda teknolojik ilerlemeyi sağlamış, bilim de endüstriyel atılımlara dahil edilmiştir. Yaşanan bilimsel sıçramaların temelinde bireyin özgürleşmesinden daha çok bilginin iktidar sahiplerince güç elde etmek ve kitle iletişim araçlarının da bilgi yaymak yerine bireyi güdümleme amacıyla kullanılması birtakım sorgulamaların oluşmasının ana nedenlerindendir. Bunların beraberinde gelen isyanlar, tüketimdeki aşırı artış, eşcinsellik, feminizm vs. gibi hareketleri ve kadın hakları alanındaki gelişmeler sanatta da yeni konulara yer verilmesine neden olmuştur (Doruker, 2013, s. 1-3).

Farklı batılı ülkelerde üretilen eserler karşılaştırıldığında 1920'li yıllara doğru gelindikçe aralarında yeni arayışı içerisinde sanatın toplumsal anlam içermesi gerektiği düşüncesi ortak bir olguyu paylaşmakta olduklarını göstermektedir (Antmen, 2017, s.103). Burada göze çarpan, burjuvanın lüks değerlerinden çıkıp sanatın toplum için ulaşılabilir olmasının amaçlanmasıdır. Belirli bir üst düzey kesimin toplumun burjuva sınıfını oluşturarak bolluk, zenginlik ve rahatlık içerisinde yaşamak için geri kalan halkın dar gelir içerisinde tüm bu bolluğa vesile olup faydalanamaması elbette ki savunulabilir bir yaşam şekli değildir. Fakat bunun daha adaletli hale gelmesini sağlayan, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri halkın istifadesine açan, üretim süreci ile tüketim sürecine de dahil eden modern çağın, bahsedilen sonuçlarından dolayı tam anlamıyla pozitif bir ilerleme olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır. Toplum yaşamında gerçekleşen bu olumlu ve olumsuz gelişmeler sanat için de söylenebilir. Sanatın ve sanatçının yaşanan tüm bu gelişmeler ile burjuva zevklerinin hizmetinden sıyrılarak topluma mal olması, üslup ve içerik bakımından özgürleşerek yeni bir kimliğe kavuşması söz konusudur. Akademik baskıdan kurtulan sanat evrenselliğe yelken açmıştır. Su çalışmasında bu durumu şu cümlelerle aktarmaktadır; "*Hayatın içine karışması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır*" (Su, 2014, s. 80). Bu yönelimde yeni teknikler ile izleyici algısında farklı tecrübeler yaratılmak istenmiştir. Bu istek ve arayış çabası XX. yüzyıl sanatının doğuşudur. Passeron'un konu hakkında;

> "*Yapılan her şeye zorlukla inanan bir kalabalık hem kurumları hem de kendini beğenmiş bürokratları temelinden sarsmıştı. Gençler, onlara yaşlıların öğrettiği dünyanın yetersizliklerini ve*

> *yine yaşlıların dağıttığı rollerdeki düzensizliği farkederek alarma geçmişlerdi. Özellikle geleceklerinin, orta sınıfın belli bir cezalandırma gereci ile işsiz kalmak arasında yapılacak bir seçime bağlı olduğunu farketmeleri, gençleri harekete geçiren başlıca etkendir*" şeklinde açıklaması vardır (Passeron, 1982, s. 18).

Topluma kabul ettirilmiş olan tarihsel gerçekliğin özünde saçma ve uydurulmuş olduğunu düşünerek bu "*prangaları*" yok edip halkı özgürlüğe kavuşturma düşüncesi Sürrealizm akımının Marksizm'e de yakınlık duyduğunu bizlere göstermektedir (Antmen, 2017, s. 135). Modernizm, Marksizm'e göre yıkımla beraber yeniliği de getirmektedir. Geleneksel ve kutsal değerlerin kaybolmasının yanı sıra yeni olanın da hızlıca tüketilmesi değer kaybının haricinde yaratıcılığın ve yeniyi aramanın da tetiklenmesidir. Akımın sanatçılarının psikanalize yakınlığının yanı sıra komünist parti üyelikleri, sanatı sadece sanatsal varlığının dışında toplumsal başkaldırı olarak gördüklerini anlamamızı sağlamıştır. Aydınlanma sonrası kabul gören bilimsel akıl, varlıkları bir bütün olarak görür ve bu bütün içerisinde hiyerarşi ve kanunlara tabidir. Modern toplumda somut bir varlığa ve bütünü oluşturan bir parçaya indirgenen kişinin özerkliği giderek yok olmaya başlamıştır. Bu kötü gidişat içerisinde avangart sanatın protestoları ihtiyaç tatmini karşısında direnmeye çalışmaktadır. XX. yüzyıla gelindiğinde sanatın politik duruşu bünyesine dahil etmesinin nedeni, tüketim çağı içerisinde kendi benliğini kaybeden toplumun kurtuluşunu sağlama gayesinden kaynaklanmaktadır ve bu kurtuluş mücadelesi içerisinde gizlice dayatılan ahlak ve toplum normlarını yok saymaktadır. Çabucak tüketilip bitirilen bir eğlence aracı haline gelmiş olan sanatın kurtuluşu, yeni işlevlerinden biri olan politikleşmede aranmaya başlanmıştır. Toplumda oluşturulmuş bu yozlaşmanın ortadan kalkması için burjuvanın estetik anlayışına karşı çıkan politik ve devrimci tavrı ile direnen sanat, doğayı ve insanı nesnelliğinden sıyırarak özgün ve özgür bir biçimde eleştirilerine başlamıştır (Su, 2014, s. 63-74).

Bilimsel ilerlemeler insan temelli düşünceyi tetiklediği için dini yargıların da sorgulanmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Kente göç, işçi sınıfına geçiş, dini ve kültürel değerlerin erimesi, bireysel çıkarların ön planda tutulması gibi nedenlerden dolayı bireylerde ahlaki ve duygusal çöküntüler yaşanması beklenen bir süreçtir.

Kalabalık kentlerdeki sıkışık yaşamlarda doğadan kopan genç kesimin de ruhsal değişimleri tetiklenmiştir. Bireylerde meydana gelen bu çöküntü, toplu iletişim araçları ile dünya genelinde meydana gelen olay ve düşüncelerin hızlı aktarımıyla birleşerek kitlesel bilinci oluşturmaya başlamıştır (Su, 2014, s. 75-77).

Modernizmin oluşturduğu bu değişimler bireyde de birçok köklü dönüşümlerin aracısıdır. Geleneksel ve dini tabuların ortadan kalktığı, yeniliklerin ve gelişimin sürat kazandığı modern dönemde bireyin içe dönüşü, derinlerinde gerçekleşen yıkım ve güvensizliğin sonucu tetiklenmiştir. Yaşanan değişimlerin yoğun etkisi ile sanatçı eserlerinde içe dönüşü yansıtmada kendi bilinçaltı dünyasını ve rüyalarını bir araç olarak kullanmış, daha derine ilerledikçe eserlerinde hayat bulan imgelerin analizini felsefe ile gerçekleştirmeye başlamıştır. Sürrealizm akımında sıkça karşılaşılan bilinçaltı yansıması ve imgesel dokunuşlar da felsefi temelini psikanalizm üzerine oluşturmuştur.

2.2.2. Sürrealizm Akımının Felsefi Yönü ve Rüya Teması

İnsanın geleceğe dair merakı ve endişesi, tüm toplumlara var olan belirsizliğin giderilmesi adına birtakım yolların denenmesini de beraberinde getirmiştir. Bu yollar toplumlardaki dini, kültürel vb. nedenlere göre değişiklikler göstermektedir. Rüyaların yorumlanması birçok kütür ve medeniyette bu açıdan büyük bir öneme sahip olmuştur. Koç, çalışmasında toplumlarda rüya kavramının önemini; "*Birçok inanışta görsel olarak başka alemlere açılan bir kapı olduğu düşünülen rüya alemi, dünyevi olaylara gözlerini kapayıp görsel olarak yeni bir dünyaya kapı açmaktadır*" biçiminde ifade etmektedir (Koç, 2020, s. 944). XX. yüzyıla daha yakın dönemlerde ise rüya sadece bir tahmin ve mistik varlığından farklı olarak, birtakım araştırmalar ile psikolojik ve bilimsel açıklamalar da bulmuştur.

Rüya kelimesi anlam bakımından görmek ve felsefi bakımdan bir nevi uyku halinde oluşan zihin yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Metafizik açıdan haberci, uyarıcı gibi anlamlar yüklenen rüya; fizyolojide uykunun bir bölümü olarak kabul edilen "*REM (Rapid Eye Movement*)" evresinde beyinde gerçekleşen aktiviteler iken psikolojide bilinçaltının yansımaları olarak görülmektedir. Yapılan araştırmalar sonucu MÖ. 2000-1700 yıllarına kadar uzanan bir rüya kavramından bahsetmek

mümkündür (Ersevim, 2005, s.523). Rüyanın psikoloji dahilinde incelenmesi her ne kadar İÖ. 500'lü yıllarda Hipokrat ile başlasa da asıl temeller XX. yüzyılın başlarında atılmıştır. Mitolojilerde hatta Mezopotamya döneminden miras kalmış bir tarihi eser olan "*Akbabalar Kitabesi*" nde de yer verilen rüya kavramını, tasavvuf kültüründe oldukça bilinen Mevlâna, uyku esnasında dünyevi bedeninden çıkan kişinin "*Astral Seyahat*" ile edindiği bilgiyi bilince taşıması olarak tanımlamıştır. Gerçek dünyanın bir şaşırtmaca ve asıl olan gerçeğin rüya olduğu ve bedensel ölüm sonrası ruhun uyanışı bazı inançlar tarafından kabul edilmektedir. Bu inançlara göre asıl gerçeklik, şu an yaşanılan reel hayatı içinde rüya olarak barındıran uykudan uyandıktan sonra başlayacaktır (Koç, 2020, s. 495).

Sadece görsel sanatlarda değil diğer birçok sanat dalında eserler veren isimler ve hatta bazı bilimsel araştırmalar gerçekleştiren bilim insanları da çalışmalarının kaynağına kimi zaman rüyalarını koymuşlardır. William Blake'in bezeme tekniğini buluşu, Edgar Allan Poe'nun hikayelerinde rüyalarına yer vermesi, Friedrich August Kekule'nin kimya üzerine yaptığı çalışmalarda bir rüyası üzerinden sonuca varmış olması verilebilecek önemli örneklerden birkaçıdır (Koç, 2020, s. 497).

Freud, rüyayı dış dünyadan elde edilen materyallerin uykuda var olan anlamlarından kopararak yeniden canlandırılması olarak tanımlamaktadır (Freud, 2014, s. 66). Bireyin rüyalarının birden çok kişi veya olayları bir araya getirip bir imge oluşturduğunu, ana düşünceyi farklılaştırarak yaptığı yorumlama içerisinde simgeleştirdiğini ve sonuçta düşünceleri ve travmaları yaptığı bu değişimler sonucunda bir araya getirip ortaya çıkarması ile oluştuğunu düşünmektedir. Freud'un çalışma odasında asılı olan Füssli'nin eseri (Görsel 3) araştırmalarının aslında bir özeti niteliğinde değerlendirilebilmektedir. Dönmez'in konu hakkında;

> "*...bilinç okyanus suyunun yeryüzünden görünen kısmı iken, bilinçdışı ise içinde çeşitlilik ve gizem barındıran suyun altı olduğunu farz edebiliriz. Suyun görünen yüzü çoğunlukla durgun ve mavi iken, altındaki batık hazineler, kişinin yaşamışlığı ve farkında olmadan kaydettiği, hissettiği tüm veriler, çağrışımlar bilinçdışında toplanır*" şeklinde açıklaması vardır (Dönmez, 2014, s. 15).

Freud çalışmalarında bilinçaltını tetikleyenin "*ego*" kavramı olduğu kanısına varmıştır. "*Ego*" bireyin benlik kimliğini koruyan bir savunma mekanizması olarak ele alınmış ve toplum tarafından ahlak dışı görülen konular da dahil olmak üzere tüm travmalar ve dürtüler ego tarafından bilinç altına süpürülmektedir. Bu bastırılan hisler arasında "*libido"* ve saldırganlık içgüdüleri de yer almaktadır. Bastırılmış cinsellik dürtüsü Freud'a göre bilinçaltındaki birikmelerin temelinde yatan dürtülerden biri ve çoğunlukla en önemlisi olmuştur. Birey çocukluğundan hatta doğduğu andan itibaren bu cinsellik dürtüsüne sahiptir. Bebeğin emme refleksi ve birtakım sadist hareketler ile elde edilen yatıştırıcı hazlar, bilinçdışı anlarda rüyalardaki birtakım imgeler ile de kendini göstermektedir (Akarsu, 2010, s. 80-81).

Günlük hayatta karşılaşılan travmalar ve tetikleyiciler "*ego*" tarafından bilinçaltında depolandıktan sonra yine dış dünyada gözlemlenen birtakım imgeler simgesel olarak rüyalarda bir araya getirilip harmanlanarak görsel bir deneyime dönüşmektedir. Sürreal yaratıcılık da bu deneyim ile ortaya çıkmaktadır ve sürrealist sanatçıların sözünü ettiği otomatizm de tam olarak bu konuyu irdelemektedir. Sanatçılar, psikanalizmin temelinde ele alınan bu serbest çağrışım olgusunu sanatlarına yansıtma gayesi gütmektedirler. Passeron kitabında sürrealist sanatçıların düşler üzerine yaptıkları çalışmaları üç grupta ele almaktadır: İlk teknik "*gündüz düşleri"*dir. Sanatçının tesiri altında kaldığı imge harici hiçbir şeyin önemi yoktur. Bu imgeye yoğunlaşan sanatçı, nadiren de olsa getirdiği halüsinasyonları eserine yansıtmaktadır. Özellikle Max Ernst'in kolajlarında, bu imgelerden yola çıkan sanatçı düşlediğini tuvale sabitlemiştir. Bir diğer teknik ise gece düşlerinin yansıtıldığı "*oneirizm"* tekniğidir. Sanatçı uyku esnasında gördüğü düşlerdeki imgeleri kaybolmadan ivedilikle eserine yansıtmaktadır. Pierre Roy'un merdiveninden süzülen yılanı, Dorothea Tanning'in sonsuz kapılar açan kanatlı canavarla aynı odadaki çıplak kadını Dali'nin uykularını bölerek ve saatlerce tuval başında gelmesini beklediği düşlerinin sonucunda oluşturduğu bellek çalışmaları bu tekniğin ürünleridir. Son teknik ise düşlerde eser oluşturmadır. Sanatçı düşlerinde defalarca çalışarak eserini oluşturup son haline getirmiştir, geriye sadece uyandığında bu eseri somuta yansıtmak kalmıştır. Giacometti'nin yıllarca rüyalarında tamamladığı ve sonrasında birkaç gün içerisinde gerçek hayatta meydana getirdiği heykelleri en iyi örnektir (Passeron, 1982,

s. 58-60). Parapsikolojik açıdan geleceği gören nitelikte ve ruhsal bir serbestlikte, herhangi bir ilhama ya da konsantrasyona ihtiyaç duymaksızın uyanıklık döneminde ve bilinçli ikan birtakım sürrealist çalışmalar gerçekleştiren bazı sanatçılar da olduğunu söyleyen Passeron kitabında bu tanıma uyan sanatçıları şu sözlerle okuyucuya aktarmaktadır; "*Wölfli, Aloyse, Seraphine de Senlis… ve Miguel Hernandez gibi sanatçılar 'dehalarını unutmak' zorunda değildi. Sadece herşeyi akışına bırakmışlar ve yaşamlarını, esinlerine kurban etmişlerdir"* (Passeron, 1982, s. 44). Ayrıca Öztürk, çalışmasında Sürrealizmi bilinçaltını ele alış bakımından iki yöntem olarak gruplandırmıştır. Öztürk bu iki yöntemi; "*Birinci yöntem ruh çözümüne dayanan ve mutlak iradesizliği savunan, bilinçaltındaki duyguları simgelerle ifade etmeyi dile getiren soyut gerçeküstücülük, ikincisi ise nesneleri, düş, kâbus ya da karabasanı hatırlatan, bunları akıl dışı ortamlarda vermeyi savunan doğrucu gerçeküstücülüktür*" biçiminde ifade etmektedir (Taş ve Öztürk, 2015, s. 908).

Freud'un psikanaliz incelemelerinin önderliği ile bireyselciliğe yönelen sanatta, kişinin bilinçaltının ve orada yer alan zaman veya mantık gibi kavramlardan arınmış imgeleri gün yüzüne çıkarma isteği sürrealistlerin hedefi olmuştur. Duyu organları ile algılanan dünyanın ötesindeki gerçekliğe ve öznelliğe ulaşmak bu açıdan Sürrealist sanatçılar için çok önemlidir. Asıl olana ulaşmak için de kendilerine özgü bazı yöntemleri kullanmışlar, psikanalizmi incelemişler ve uyku ile uyanıklık arasındaki deneyimlerine ağırlık vermişlerdir.

Sürrealist sanat anlayışında, sanatın her dalında karşımıza sıkça çıkan tekniklerden biri "*otomatizm"dir*. Breton manifestosunda, sanatçının zihnini kelimelerin ve "*şeylerin*" konsantrasyonuna teslim etmesi ile otomatizmin başladığını belirtmiştir. Sanatçı benliğini unutarak umutla elini kelimelerin ve şeylerin nesnel dünyasında ifade aracı olarak kullanır ve onların karakterlerini arar. Sanatçının eli artık önyargısız şekilde ve istemsiz olarak sahibinin duygularını "*şey*" in sahip olduğu değerlerle birleştirerek ortaya çıkarmaktadır (Passeron, 1982, s. 39).

Sanatçılar yaptıkları denemeler ve araştırmalarda akıl sağlığı yerinde olmayan hastaları incelemekten de çekinmemişlerdir. Bu alanda yapılan incelemelerde sürrealistlere cazip gelen şey ise bu hastaların sahip olduğu asosyalliktir. Toplumun içe kapanıklığının derin incelemeleri deliler üzerinde de yapılmıştır. Fakat deliliğin

sınırlarında yapılan tehlikeli gezinti bazı sanatçıların akıl sağlığından olmalarına dahi sebebiyet vermiş, sonradan daha temkinli ve kontrollü incelemelere dönüşmüştür. Bunun yanında henüz bir etki altına girmemiş sonsuz hayal gücü var olan çocukların serbest çizimlerinden de faydalanıldığı yer yer görülmektedir. Breton'un rüyalar ile ilgili ortak bir çalışmada bulunmak istediği Freud, bu fikre sıcak bakmamış ve reddetmiştir. Akıma karşı kuşkuları olan Freud'a göre bir bireyin rüyalarının, o bireyin çağrışımları göz ardı edilerek ham hali ile ele alınışı anlamsızdır. Bununla birlikte bilinçdışı hareketleri ve psikoz durumunu romantik bir yaklaşım ile ele alan sanatçıların ortaya çıkardıkları delilik, onların bile kimi zaman kontrol altında tutabilecekleri bir sonuç olmaktan çıkmaktadır (Hopkins, 2020, s. 142).

Rüya teması içerisinde sürrealistlerin sıkça kullandığı tekniklerden biri de simgeselciliktir. Rüyaların görsel temellerini oluşturan imgelerden yola çıkılarak eserlerde yer verilen simgeler, sanatçısının iç dünyasından çekip çıkardığı şeylerin anlatımı için vazgeçilmez konumdadır. Her bir eserin ve eserde yer alan simgelerin özgünlüğü de buradan gelmektedir. Sanatçısının bilinçaltından yansıttığı simgelerin, her izleyicide farklı çağrışımlar uyandırmasının dışında, her birinin gerçekte ne manaya geldiği sorusu bizi yine başlanılan yere, yani sanatçısının bilinçaltına yönlendirmektedir. Antmen kitabında sanatçıların teknik çeşitliliğini; "*Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan 'frontaj' a, otomatik desenden 'delkalkomani' ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920'lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir*" biçiminde ifade etmektedir (Antmen, 2017, s. 136).

Sürrealist resimde batılı ülkelerde karşılaştığımız kadın imgesi resim ve şiirde farklı yaklaşımlarla ele alınmaktadır. Sürrealizmde şiir kadın figürünü tapılası bir mabet olarak görürken, resim alanında kadın figürü kötü şehveti temsil etmektedir. Kadın imgesi fetişist eğilimleri ve acıyı arzulamakta, sadist eğilimler taşımaktadır. 1930 yılında akıma dahil olan birkaç kadın sanatçıdan biri olan Claude Cahun eserlerinde cinsel kimliğini keşfe çıkarken erkek gerçeküstücülüğün yaygın konu eğilimi heteroseksüellikte cinsel isteğin yansıtılmasıdır. Batı sürrealizminde erotik ve ahlaksal kısıtlama olmadan fantezilere de yer verilmiştir (Hopkins, 2020, s. 44).

2.3. Batılı Sürrealist Sanatçıların Eserlerinde Rüya Teması Dahilinde Kadın İmgesi

Batılı ülkelerde kadın hakları ve toplum yapısındaki aktifliği konusunda yaşanan gelişmelerin yaklaşık 1960'lı yıllarda başladığı söylenebilir. Yaşanan Dünya Savaşları esnasında halkların topyekûn bir seferberlik içerisine girmesi, savaş sonrasında kadına olan bakış açısında ve kadın haklarında pozitif düzenlemelerin yapılmasını sağlamıştır. Erkeğin boyunduruğu altında hizmet ve birtakım cinsel ihtiyaçlar ile yeni gelen neslin bakımı ile yükümlü olarak görülen kadının 60'lı yıllardan itibaren hukuki haklara sahip olmaya başlaması, toplum içerisindeki konumunun değişimini de beraberinde getirmiştir. Kilisenin hâkim olduğu dönemde günahın vücut bulmuş hali olarak gösterilen, sonraki dönemlerde seksüel kimliği öne çıkarak zevk aracı olduğu düşünülen kadın bedeni, batılı ülkelerde ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında birey kimliği ile kabul edilmeye ve özgürlüğünü elde etmeye başlamıştır (Kozlu, 2009, s. 3).

Kadınların Batılı ülkelerde kendilerine erkekler tarafından biçilen kimliklerinden sıyrılarak doğuştan sahip oldukları bireysel haklarını elde etmeleri için mücadele etmeleri gerekmiştir. Haklı mücadeleleri sonucunda kazandıkları haklar ise geneli kapsayan özelliklerde olmamıştır. Yapılan eylemler ve başkaldırılar sonucunda çalışma hakkı, bilim ve teknoloji alanlarında uzmanlaşma hakkı gibi birtakım hakları elde eden kadınların, kamusal alanda ve ev hayatlarında halen erkeğin egemenliğinde kaldığı gözlemlenmektedir. Ev hayatında gerçekleştirmesi gereken görev ve sorumlulukları, kadının evin reisi olarak kabul edilen erkeğin gölgesinde kalmasına neden olmuştur.

Batı Sürrealizminin felsefesinde temeli oluşturan Freud'un psikanalizm üzerine yaptığı çalışmalarda cinsel dürtülerin bilinçaltındaki yansımaları neticesinde eserlerde sanatçılar tarafından sıklıkla yer verilen bu alanın temsilinde kadın imgesinin tercih edilmesi, bir bakıma kadının toplumsal yapıdaki yerinden ve değerinden de kaynaklanmaktadır. Ayrıca erkeğin mahremi olarak görülen kadın imgesi, cinsel dürtülerin, birtakım fetişlerin ve arzuların da temel kaynağını oluşturduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sürrealizm akımının ortaya çıktığı 1900'lü yıllar içerisinde yaşanan gelişmeler esnasında kadına ve kadın haklarına karşı takınılan gerici tavırlar içerisinde,

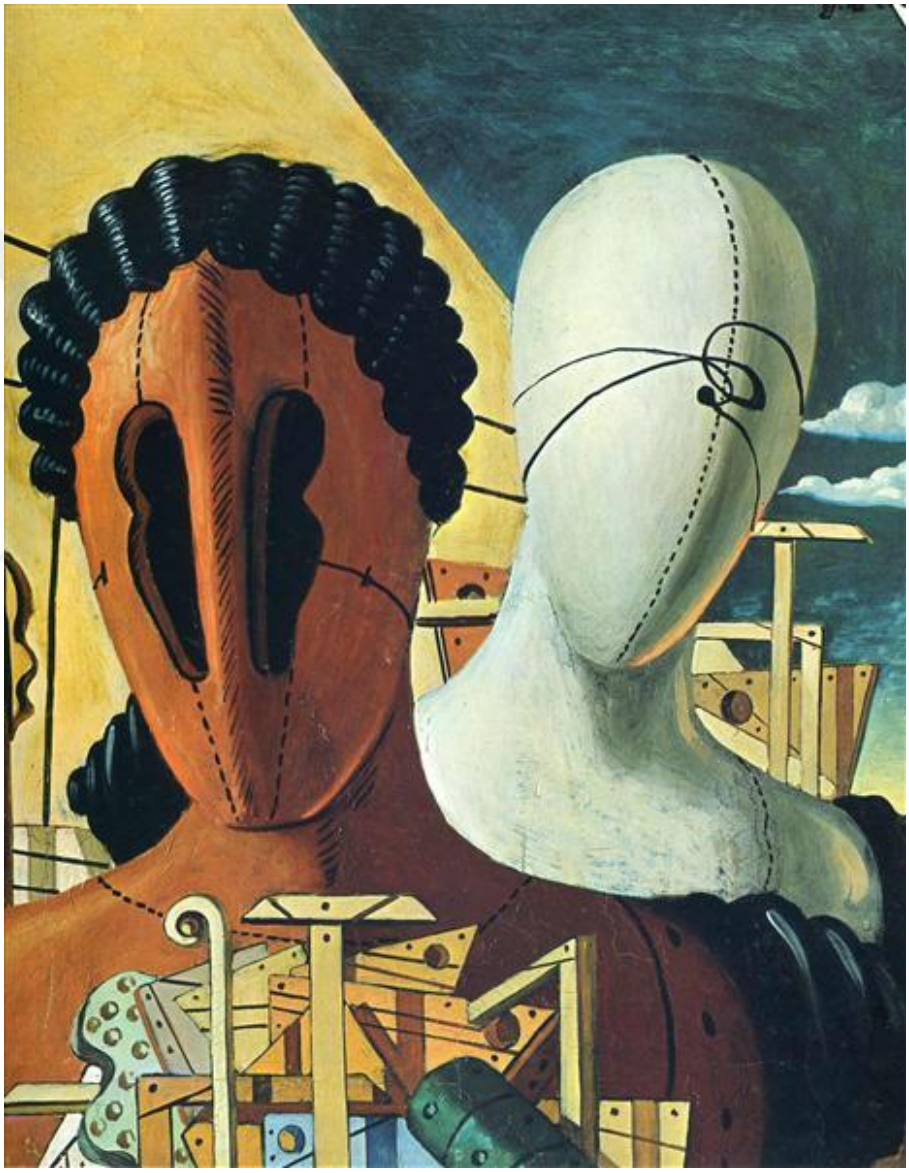
sürrealizmin kadın sanatçılara ve eserlerle kadın figürüne karşı gösterdiği olumlu tutum, toplum içerisinde ötekileştirilen kadın için birtakım faydalar sağlamıştır. Akım kapsamında eserler üreten kadın sürrealistler, toplumsal alanın yanı sıra siyasal alanda da kadının yerini konu alarak farkındalık yaratma çabası gütmüşlerdir (Akdağlı, 2020, s. 44-46).

Batı Sürrealizminde daha önce bahsedildiği üzere yaşanan savaş ve yıkımların ardından özellikle Dali'nin eserlerinde sıkça yer verdiği değnekli figürler (Görsel 6) savaş yaralılarının metaforik simgesine verilebilecek en iyi örnekler arasında yer almaktadır. Kadın bedeni ise çok daha yücedir. Kadın imgesi bütün veya parçalanmış olarak ele alınışlarında daha ziyade zevki temsil etmektedir.



Görsel 6: Salvador Dali, "Girafe en Feu", PÜYB, 1937, 35x27 cm., ("Sanal" 2022).

Freud'un çalışmalarında benimsediği ve sürrealistler tarafından da kabul edilen cinsel dürtüler ve erotizm, akım sanatçılarından biri olan Giorgio de Chirico'nun eserlerinde (Görsel 7) gözlemlenmemektedir. Metafizik sanatının kurucusu olarak bilinen sanatçı kadın imgesini diğer sanatçıların yer verdiği cinsel çağrışımların dışında aile ve anaçlık içerisinde ele almaktadır. Antik heykeller gibi betimlenen kadın, aile hayatı içerisinde merhametli ve sade bir incelikle resmedilmiştir.



Görsel 7: Giorgio de Chirico, "The Two Masks", TÜYB, 1926, 50x60cm, ("Sanal", 2022).

Akımın diğer bir üyesi Max Ernst ise sürrealizmin benimsediği cinselliğin yanında tehditkâr kadın figürleri resmetmiştir. Sanatçının eserlerindeki (Görsel 8) bu

eğilimi çocukluk yıllarından gelen travmalar kaynaklıdır. Sanatçının ablasının ölümünün ardından geçirdiği kızamık hastalığı sonucunda gördüğü kabuslar, çok sevdiği papağanının ölümü ile aynı gün kız kardeşinin doğumu iç dünyasında birtakım yıkımlar ve değişimler yaratmış, buna bağlı olarak eserlerinde bu yansımaları irdelemiştir.



Görsel 8: Max Ernst, "La Toilette de la Mariee", TÜYB, 1940, 129,6x95,3 cm., ("Sanal", 2022).

Magritte'nin eserlerinde, küçük yaşta intihar eden annesinin bilinçaltında yarattığı etkiler görülmektedir. Donuk ve cansız birer heykel gibi ele aldığı kadın figürleri, sanatçının annesinin bilinçaltında oluşturduğu boşluğu ve ölüm duygusunu

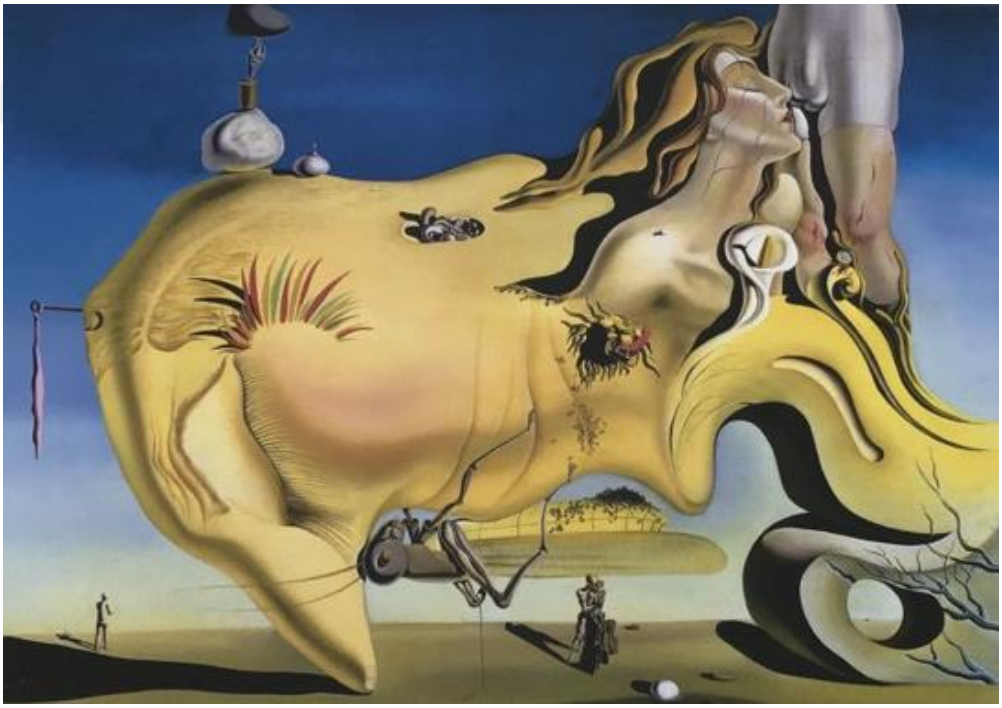
içermektedir. İlk dönem eserlerinde figürlerin yüzlerinde yer alan beyaz örtü, annesinin cesedi bulunduğu sudan çıkarıldığında yüzüne kapanmış elbisesinin travmatik yansımasıdır. Sonraki dönemlerde ise figürleri hayali bir mekânda ayrıntısız bedenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının "*Le Viol (Tecavüz)*" adlı eseri (Görsel 9) ise toplumda yer alan kadına bakış açısının sürreel bir yaklaşımını içermektedir (Altuner, 2020, s. 159-160).



Görsel 9: Réne Magritte, "Le Viol", TÜYB, 1934, 73,3x54,6 cm., ("Sanal", 2022).

Salvador Dali'nin resimlerinde ele aldığı kadın figürleri ise daha sert eleştirel, kuralsız ve şehvetli olmuştur. Sanatçının eserlerinde yer verdiği böcek yumurtaları,

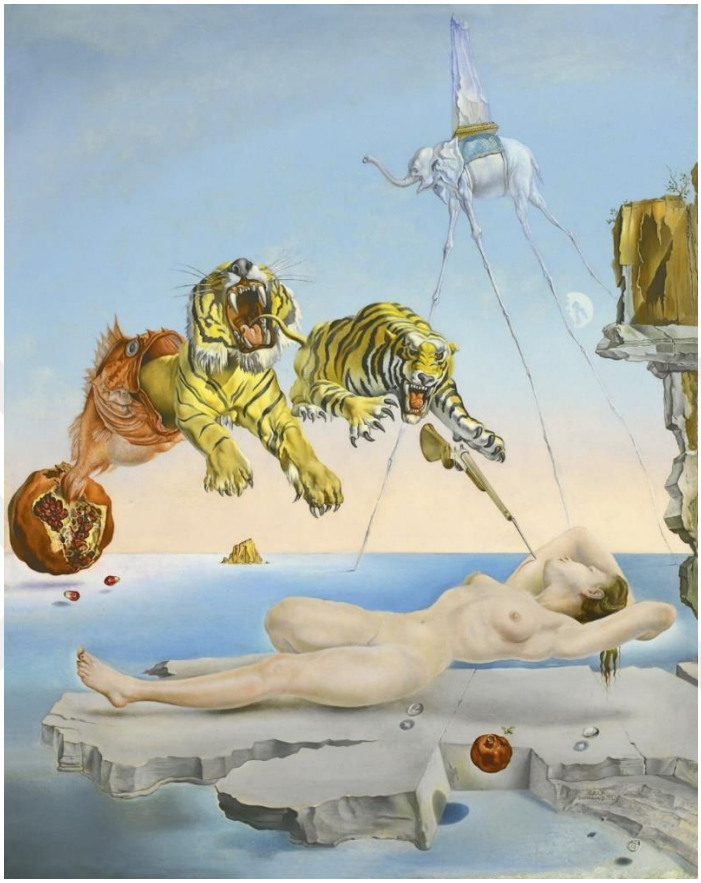
onun için cinselliği temsil etmektedir. Sanatçının "*Visage du Grand Masturbateur (Büyük Mastürbatörün yüzü)*" adını verdiği eserinde (Görsel 10) bahsi geçen şehvet ve kuralsızlığı açık bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Birçok eserinde yer verdiği deforme olmuş yüzün ağzından dökülen yumurtalar ve onun üzerinde yer alan şehvetli kadın figürü, Dali'nin rüyalarında sıkça yer verdiği çöl benzeri ıssız arazide betimlenmiştir. Evliliği sonrasında ise sanatçının kadın figürünü ele alış şekli, sansürsüz hayallerinden daha çok kadının kutsal yönüne doğru bir değişim göstermiştir (Altuner, 2020, s. 161-164).



Görsel 10: Salvador Dali, "Visage du Grand Masturbateur", TÜYB, 1929, 110x150 cm., ("Sanal", 2022).

Sanatçının "*Sueño Causado Por el Vuelo de Una Abeja Alrededor de Una Granada un Segundo Antes del Despertar* (*Arının Narın Etrafında Uçuşunun Getirdiği Rüyadan Uyanmadan Bir Saniye Öncesi)*" adlı eserinde (Görsel 11) eşi Gala'yı temsil eden bir kadın figürü kullanılmıştır. 1944 tarihli eserde sanatçının arka plana yerleştirdiği ince ve uzun bacaklı hayvan figürü diğer eserlerinde de sıkça gözlemlenmektedir. Deniz kenarında kıyafetsiz uzanmış kadının rüyası bir narın içerisinden fırlayarak ona doğru uzanmaktadır. Figürün uzanmış sağ koluna hafifçe batan bir tüfeğin ucu, eserde uyanmanın hemen öncesini temsil etmektedir. Eserde

sürrealizme ilham kaynağı olan Freud'un düş kuramlarının etkileri açıkça görülür. Dali'nin eserlerinde yer verdiği her bir imge ve sembol sanatçıda, olduğundan çok farklı manalar içermektedir (Koç, 2020, s. 957).



Görsel 11: Salvador Dali, "Sueno Causado Por el Vuelo de Una Abeja Alrededor de Una Granada un Segundo Antes del Despertar", TÜYB, 1944, 51x41 cm., ("Sanal", 2022).

III. BÖLÜM- BULGULAR VE YORUM

3.1. Türk Resim Sanatında Modernleşme Dönemine Genel Bakış

Türk resminde Tanzimat Dönemi'nden itibaren süregelen modernleşme hareketleri, Batılı ülkelerde karşılaşılan Modernizmden farklı bir ilerleme göstermiştir. Batılı ülkelerde halkın baskısı ile yönetimlerin zorlandığı bu yönelim Osmanlı'da tam tersi şekilde işlemiş, gelişimi takip edilen Batılı ülkelere yetişebilmek amacıyla yönetim kesiminden halka entegre edilmiştir. Osmanlı döneminde Avrupa, sonrasında Cumhuriyet dönemi ile Amerika örnek alınarak yapılan bu modernleşme hareketleri, diğer ülkelerde uzun yıllar süren aydınlanma döneminin ve yaşanan gelişmelerin bir sonucu olarak doğmuştur. Türkiye'de ise modernite, bu doğum sancılarını yaşamadan kısa zaman içerisinde olduğu gibi öğrenilmeye ve hayatımıza dahil edilmeye çalışılmıştır (Güngör, 2017, s. 95-98).

Geleneksel Türk sanatı XVIII. Yüzyıldan itibaren gözlemlenen batılılaşma hareketlerinin devamında batı tarzı sanata yönelim göstermiştir. Batı'da yaşanan gelişmeler karşısında Osmanlı'nın gerilemesi nedeniyle Lale Devri (1703-1730) olarak adlandırılan dönemde Avrupa ülkeleri ile siyasal ve ekonomik ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Bu ilişkiler esnasında batı ülkelerinden saraya nesnesel ve sanatsal bir akış başlamıştır. İlgili dönemde sarayda hâkim olan minyatür sanatı her ne kadar bu gelişmeler karşısında çekingen olsa da iki boyuttan üç boyutlu eserlere geçerek yavaş bir seyirde ilerleme yaşamıştır. Yüzyıl kadar süren minyatür sanatının batı sanat anlayışı karşısındaki direnişi nihayetinde sona ermiş ve Türk sanatında modern çağa geçiş yaşanmıştır. "*Türk sanatçıların modernle tanışması Paul Cezanne (1839-1906) üzerinden olmuştur ve bu Türk sanatçısını ilk kez alışılmışın dışı bir estetiğe, zihinsel bir anlatıma yöneltmiştir*" (Erdemci vd., 2008, s. 4). Modernizmin, batılı ülkelerde gerçekleşen geçmiş sanat değerlerine karşı olan başkaldırı hareketinden, Türk sanatında başlangıçta yer alan modernizm deviniminde bahsedilemez. İlk modernleşme adımları Osmanlı döneminde batılı modernleşmeden farklı olarak bir başkaldırı yerine batılı tarzda sanatı uygulama olarak görülmektedir. Zorluklardan çıkmış ve yeni kurulan Cumhuriyet, kendi filizlenişi içerisinde genç ve aydın sanatçıların umutla baktıkları gelecekte cesaretle dünyada yaşanan gelişmeleri takip etmek ve hatta geçmek istemişlerdir.

II. Mahmut döneminde ilk kez yurtdışına eğitim amaçlı gönderilen öğrenciler arasında resim eğitimi alanlar olması, Sultan Abdülmecid döneminde perspektifli yağlıboya eserler üretilmesi, Abdülaziz döneminde yabancı ressamların sarayda çalışmaya başlamaları ve benzeri gelişmeler ile batılı resmin Türk sanat tarihine dahil oluş süreci hızlanmıştır. Yine Abdülmecid zamanında Mühendishane-i Berri Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile Türk resim sanatının hazırlık aşaması tamamlanmıştır (Elmas, 2000, s. 37-41). Sanayi-i Nefise Mektebi Osman Hamdi'nin müdürlüğünde önce erkek sonra da hem erkek hem de kadın öğrencilere ders veren ilk Güzel Sanatlar Okulu olarak Türk sanat tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Başlangıçta askeri kökenli hocaların ders verdiği okul ileri dönemlerde ders vermek üzere kendi öğretmenlerini yetiştirmiştir (Şahin, 2014, s. 8).

Avrupa ülkelerine 1940 yılı öncesinde eğitim amaçlı gönderilen özellikle askeriye kökenli öğrenciler ülkeye döndüklerinde beraberlerinde manzara resimlerini ve foto yorumculuğu getirerek primitifler olarak anılmaya başlanmışlardır. Minyatür sanatında yer alan ince işçilik anlayışı ile romantik palet ve klasisizmi getirmekle sınırlı kalan primitiflerden sonrasında, 1880'li yıllarda Paris'te gördüğü eğitimle ilk kez Halil Paşa'nın ülkemize getirdiği izlenimcilik akımının etkileri uzun bir süre Türk sanatında yankılarını sürdürmüştür (Birinci, 1992, s. 48).

Dünya Savaşı'nın 1910 yılında başlaması ile yurtdışı eğitimlerini sonlandırıp ülkeye dönüş yapan sanatçıların ve halihazırda ülkede çalışmalarını sürdüren sanatçıların, batı ülkelerinde görülenin tersine aynı görüşte olmayı gözetmeksizin bir araya gelerek grup hareketlerini oluşturdukları gözlemlenmektedir. Türkiye'deki grup hareketlerinin oluşmasındaki temel amaç birlikten kuvvet doğar düşüncesidir. Sanata ve sanatçıya karşı devlet desteği Cumhuriyet dönemi ile gündeme gelmiş ve faaliyete geçmiştir. Anadolu sergileri, halkevlerinin açılması vb. tüm gelişmeler sanatla halkı bütünleştirmek, sanatı topluma mal etmek amacı ile yapılmıştır. Gruplaşma hareketleri dahilinde; Modern akımlara geçişin başlangıcında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (1909), izlenimci *Çallı Kuşağı* (1914), Anadolu manzaralarını konstrüktivist bir yapı ile ele alan *Müstakiller* (1928), biçimsel olarak kübizmi getiren ve batıya yetişme çabasının yanı sıra yüzünü Anadolu'ya çeviren ve kübizm ile dışavurumculuk üzerine yoğunlaşan *D Grubu* (1933), ulusal sanat anlayışını benimseyen, ortak sanat görüşünü

savunan *Yeniler* (1940) ve geleneksel nakış ve bezeme tekniğini batı anlatım biçimi ile bir araya getirerek soyut yöreselliği benimseyen *Onlar Grubu* Türk sanat tarihine büyük katkılarda bulunmuşlardır (Şahin, 2014, s. 23-47).

Türkiye'de 1950'li yıllara gelindiğinde gerçekleşen çok partili döneme geçiş ve Demokrat Parti'nin iktidarlığı modernleşme hareketinde Amerika örneklemesine dönüşü de beraberinde getirmiştir. Sonraki yıllarda da Avrupa ve Amerika sanatı ülkemizde uyarlanmaya devam etmiştir. Ayrıca bu dönemde, geleneksel sanatın yavaş yavaş içine dahil edilen ama tam anlamıyla gelenekselcilikten de kopulmayan sanat yerini geleneksel sanat anlayışını içine dahil eden bir batı sanat anlayışına dönüşmeye başlamıştır. Fakat eserlerin yapısal uyarlamaları her ne kadar gerçekleştirilmeye çalışılsa da içerik ve felsefe yönünden yaşanan eksiklikler üretilen eserlerin plastik değerlerde taklit olarak kalmalarına neden olmuştur. Batı ülkelerine modern sanatın gelişimi toplumun sosyo-kültürel değişimleri ve bunu tetikleyen olaylar ile karşıt bir paralellik gösterdiği gözlemlenmektedir. Türk sanatı ise bu sosyo-kültürel değerler ile harmanlanan batı sanat akımlarını, ortak değişimleri taşımamasına rağmen ilerlemeyi ve uyum sağlamayı gözeterek kendi sanat anlayışına taşımaya çalıştığı için beklenilen başarıyı elde edememiştir. Ayrıca birçok batı akımını sanatına dahil etmeyi amaçlayan grupların da tam anlamıyla istedikleri sonucu elde edememelerinin nedeni de budur. İzleyici de alışılagelmiş olan sanatın kazanmaya çalıştığı bu yenilikleri kabul etmekte, benimsemekte ve anlamakta zorluk çekmiştir (Karaalioğlu, 2017, s. 784-785). Türk kültüründe yer alan model ve motiflerin modern sanat dahilinde gelen batılı akımlarla harmanlanması bu kimlik arayışının bir göstergesidir. Bu arayış sırasında incelenen batılı akımların yaklaşık 1990'lı yıllara kadar devam eden yenilik için zorunlu görülmesi, eserlerde alıntı ve yüzeysel gibi değerlendirmelerin olmasını haklı çıkarır konumdadır. Yaşanan bu sığ sanat sorunu Türk sanatçıların özgünlük arayışına yönelmesinin en önemli etkenlerinden biri haline gelmiştir. Elmas'ın konu hakkında;

> "*Bu taklit Türk resminde minyatürün Batı anlayışında bir resme dönüşmesinden sonra 1940'lı yıllara kadar devam etmiştir. Yani Batı anlayışında bir resmin takipçiliğine hatta taklitçiliğine gidilmiştir. Ancak, 1940'lı yıllarda başlayan kimlik arayışı Türk resminde değişik sorularıda beraberinde getirmiştir. Acaba Türk*

> *resmi Batı'yı takip ederek mi özgün bir değere ulaşır? Yoksa kendi kültürüne yaklaşarak mı?*" şeklinde açıklaması vardır (Elmas, 2000, s. 78-79).

Ülkede yaşanan yoğun modernleşme hareketleri ekonomiyi, tarımı ve siyaseti etkilediği gibi toplumun sosyo-kültürel yaşantısına da aynı hızda dahil olmuştur. Halkın yaşadığı maddi refah, onları olanakların yoğun olduğu kentlere yöneltmiş, böylece değişen kültür ve kentleşme sanata da yansımıştır (Güngör, 2017, s. 97-98). Yine 1950-1970 yılları arasında Türk sanatındaki yönelimde, batılı sanat akımlarında görülen görsel arayışlara ek olarak kendi kültürel mirasları ile bir özgünlük arayışı gözlemlenmektedir. Mübin Orhon, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve "*Tavanarası Ressamları*" olarak bilinen grubun Nuri İyem, Ferruh Başağa gibi birçok üyesi soyutlama, dışavurumculuk ve kaligrafi gibi birçok alanda denemeler gerçekleştirmiştir. Yine aynı dönem içerisinde soyut sanat ile ağırlıklı olarak sol görüş üzerine politik bir yaklaşımla figüratif sanat da incelenmiştir. Bu politik figüratif yaklaşımda Abidin Dino, Nuri İyem, Yüksel Arslan ve Nedim Günsür gibi önemli sanatçılar göze çarpmaktadır. Akay kitabında, Türkiye'de 1950'li yıllardaki sanat hareketlerini taşra burjuvazi kültürü olarak yorumlamaktadır. Yazara göre 1980'li yıllardan itibaren yeniden üst düzey olarak tabir edilen kesime yönelik olarak değişim gösterecek olan sanat, 1950'li yıllarda proleter hareketliliğin ve Marksizmin etkileri ile alt sınıf olarak görülen işçi ve emekçi sınıfı bireylerinin değişen yaşamlarını sıklıkla konu almaktadır ve toplumun çoğunluğunu oluşturan bu kesimin koşullarını ve duygularını yansıtmaktadır (Akay, 2016, s. 54). Batı ile aynı paralellikte seyretmeyen Türk sanatındaki sürrealist yaklaşımda yeniden karşımıza çıkan sanatçının içinde bulunduğu toplumun ve dönemin getirilerinden etkilendiği gerçeği, bir kesim sanatçının iç dünyalarını bu etki altında eserlerine yansıtmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

3.2. Sürrealizm Akımının Çağdaş Türk Resmindeki Yeri

Batı ülkelerinde modern sanat anlayışının akademiden özel ve grup hareketlerine yönelerek ilerlemesi, batıya eğitim amacı ile gönderilen Türk sanatçıların akımları geç tanımasına neden olmuşsa da diğer akımların aksine Sürrealizm akımı Türk resim sanatında yerini bulmuştur. Acar, çalışmasında sürrealizm akımının Türk tarihinde

başlangıcını; "*Gerçeküstü bir dünyanın yansıtılması resim sanatında Mehmet Siyahkalem'den (15.yy) sonra; ilk kez 1955'te Yüksel Arslan'la başlar; Utku Varlık, Ergin İnan, Ekrem Kahraman, Erol Akyavaş, Alaaddin Aksoy, Balkan Ali İslimyeli, Komet (Gürkan Coşkun) ve Ömer Uluç'la devam etmiştir*" biçiminde ifade etmektedir (Acar, 2011, s. 43).

Batılı ülkelerde Sürrealizm akımı siyasi ve ideolojik tutumu çerçevesinde bilinçaltının rastlantısal ve mantıksız yansımalarını bir araya getirerek bir anlatıma ulaşmak amacı gütmektedir. Türk sanatında sürreal üslubu benimseyen sanatçılar ise düşleri bilinçaltı yansıması olarak özellikle ele almakla beraber belirli bir ideolojiye dayanmaksızın sanatçının mesajını izleyiciye iletmektedir. Bu ideolojiye dayanmayan üslup, aynı zamanda Türk sanatçıların hem kendi iç dünyalarına hem de Anadolu değerlerine yönelmesine katkıda bulunmuştur. Bu açıdan sürreal yaklaşım Türk sanatının kendini bulma arayışında önemli bir yere sahiptir. Türk masal ve mitlerinin yer verildiği sürreal yaklaşım, sınırsız düşsel dünyanın zenginliği ile hızla gelişmiş ve özgün eserlerin üretiminde etkin olmuştur (Karaalioğlu, 2017, s. 786).

Türkiye'de 1950 ve 1960 yıllarında yaşanan sosyal, politik ve ekonomik temelli bazı yeni gelişmeler sanatı da etkisi altına almış ve yaşanan yeni gelişmeler ağırlıklı olarak bu çerçeveler altında gerçekleşmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda küresel olarak gözlemlenen özgürlük hareketleri köklü değişimlerin de yaşandığı bir dönemdir. Siyasal ve toplumsal açıdan bilinçlenmenin güçlenmesi ve değişen düşünce ve yaşam tarzları sanatta da değişimlerin oluşmasının başlıca etkenleri arasında gelmektedir (Kılıç, 2005, s. 60-66).

Türk resim sanatında politik devinimler daha çok 1970'li yıllardan sonra gözlemlenmektedir. Şahin, çalışmasında politik devinimlerin nedenleri arasında 1946 çok partili sistemi, 1960 darbesini, 1961 Anayasasını ve 1980 darbesini belirtmektedir (Şahin, 2014, s. 50). İkinci Dünya Savaşı ile ülke dışında oluşan yıkımlar, her ne kadar savaşın dışında kalmış olsa da Türkiye'nin kültürel gelişimini etkilemiştir. 1950 sonrasında ise çok partili hayata geçiş, teknolojinin ilerlemesi, sanayileşmenin hız kazanması, kente göç ve gecekondulaşmanın artışı, insan hayatıyla birlikte sanatta da birtakım değişim ve yönelişlere neden olmuştur. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren, batılı ülkelerde görüldüğü gibi Türkiye'de de sanayileşme ile yoğun şekilde artan

kente göç büyük şehirlerde kozmopolit bir halka ve kültüre sebebiyet vermiştir. Aynı zamanda bu göç bireyin yalnızlaşarak içe yönelimini de tetiklemiştir. Yine aynı dönemde resim sanatına karşı devletin desteğinin azalması ile sanatçıların bireysel arayış süreçleri hız kazanmıştır. Ayrıca yaşanan bu bireysel ilerleme sanatta çeşitliliğe, hiperrealizmden soyuta, ulusallıktan evrenselliğe kadar farklı uçlarda çok sesliliğe vesile olmuştur. Devlet politikası ile 1970'li yılların devamında oluşturulan dışa açılma sonucunda, Türk sanatı da evrensel değerlere yönelmiştir (Limon, 2008, s. 62). İlk olarak Türk edebiyatında sürrealist bir yaklaşımın gözlemlenmesinden yıllar sonra bilindiği anlamda sürrealizm akımının Türk resim tarihinde kullanımı ise 1947 yılı sonrasında görülmektedir (Suci, 2017, s. 89). Batıda yıkım ile yenilenme, ülkemizde yıkım sonrası yenilenme olarak kendini göstermektedir. Bir imparatorluk sonrası Cumhuriyet ile yeni bir çehreye bürünen Türk toplumu kendi içinde yaşadığı değişimler sonrasında kaçırdığı tüm yenilikleri kendi kimlik arayışı içerisine empoze ederek tanımak istemiştir. Sürreal üslupta bu devinimler daha çok evrensel eleştiri şeklindedir. Toplumsal sorunlar ise sanatçının iç dünyası ile harmanlanarak yerini bulmuştur. Batılı ülkelerde görüldüğü gibi ülkemizde de sosyo-ekonomik gelişmeler sonucunda insanların yaşamış olduğu bunalım ve kültürel değişimler yalnızlığın beraberinde içe dönüşü de getirmiş ve bu buhrandan çıkışı kendi benliğini sorgulamada arayan sanatçılar sürrealist yaklaşıma yönelmiştir.

Türk sürrealizm yaklaşımında 1960'lı yıllarda dönem koşullarına uygun olarak gözlemlenen politik konuları işleyiş şekli daha çok hicivli ve esprili biçimde ilerlemiştir. 1970-1980'li yıllar toplumda yaşanan çalkantılı bir dönem olsa da sosyalist gerçeklik ile ele alınan konu daha çok eleştirel bir tavrı yansıtmaktadır. Bu yönü ile ele alındığında Türk resim sanatında sürreal yaklaşımı fantastik yaklaşım ile iç içe görmek ve değerlendirmek mümkündür. Sürrealizm gibi temelinde bilinçaltı ve rüyalara dayanan fantastik resim, içerik olarak sanatçının iletmeye çalıştığı bir amaç taşıması ile Sürrealizmden ayrılmaktadır. Bu iki akımı yüzeysel değerlendirme ile birbirinden ayırabilmek kısmen mümkün olsa da temelde Sürrealizm akımını benimseyen sanatçıların da bilinçaltını etkileyen faktörlerin yaşadıkları ortam ve olaylar olduğu düşünüldüğünde, her iki akımın sanatçılarının da aktarmak istedikleri bir konu olduğu aşikardır (Karaalioğlu, 2017, s. 786).

1961 yılından itibaren yaşamını ve sanatını Paris'te sürdüren Türk sürrealist yaklaşımının ilk temsilcilerinden olan Yüksel Arslan'ın eserleri incelendiğinde (Görsel 12), bahsi geçen bu politik yaklaşım açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Küçük yaştan itibaren iç dünyasında biriktirdiği anılarını ve bu anılardaki imgeleri simgeselleştirerek eserlerine yansıtmıştır. Mezarlıkta oynarken karşılaştığı mezar taşlarını, hayvanların çiftleşmelerini gözlemleyerek elde ettiği erotizmi, güzelliği ile takdir toplayan el yazısını, harçlık için sattığı gazetelerden topladığı bozuk paraları eserlerinde gerçeküstü bir üslupla yansıttığı açıkça gözlemlenebilmektedir (Sanal-1, 2022, s. 1). Başarılı sanatçı 1960-70'li yıllara ait eserlerinde toplumun sosyo-kültürel yapısını, Türk hat sanatından esintiler ile harmanlayarak politik bir üslupla ele almıştır (Karaalioğlu, 2017, s. 787). Politik ve pornografik olarak değerlendirilen eserlerinin yasaklanması, hatta yargılanması sanatçının bu yönelimini perçinlemiştir. 1961 yılında Breton'un çağrısı üzerine Paris'e giden sanatçı, 2017 yılında hayatını kaybedene kadar yönetimlerin demokrasiden noksan tavırlarını Marksist düşünce ile çarpıcı bir şekilde ele almaya devam etmiştir (Sanal-1, 2022, s. 1).



Görsel 12: Yüksel Arslan, "Les Classes Arture VI (156)", KÜKT, 1971, 77x59 cm., ("Sanal", 2022).

Toplumcu gerçekçi bir anlayış ile sürrealist eserler üreten bir diğer sanatçı Cihat Özegemen'dir. Reel-sürreal ögeleri harmanlayarak eserlerinde yer verdiği figürlerin zor yaşamlarını ve travmalarını çarpıcı bir üslup ile yansıtmaktadır. Sanatçının eserlerinde irdelediği bu zorlu yaşam, melankoli ve dışlanma, sanat hayatında karşılaştığı zorlukların ve dışlanmanın neticesinde kendisinin yaşadığı içe kapanıklığı ve hüznü de anlatır niteliktedir. Eserlerinde yer verdiği imgelerde izleyicinin yorumlamaları ile asıl anlama ulaşabileceği simgesel içerikler yer almaktadır. Özgemen'in eserlerindeki (Görsel 13) bilinçaltı yansımaları ve ifadede kullandığı kadın imgeleri Dali'nin figürleri ile benzerlikler göstermektedir. Kara, Özgemen hakkında yayımladığı yazısında sanatçının "*Matematik, geometri çok önemli… Her şey matematik. Bunu bilmiyorsan resmin de, şiirin de, öykün de eksik kalır*" sözlerini okuyucularına aktarmaktadır (Kara, 2018, s. 1). Eserlerinde yer alan imge ve figürler incelendiğinde bu matematiksel hesaplamalar, eskizli tasarım ve planlı ilerleyiş ile izleyicisinin karşısına çıkmaktadır.



Görsel 13: Cihat Özegemen, "İsimsiz", DÜKT, 1965, 120x70 cm., (Oktay, 2001, s.26).

Toplumsal yapıdaki sömürüyü, emekçilerin ağır hayat koşullarını ve sistemdeki aksaklıkları sürrealist bir yaklaşım ile izleyicisine aktaran Özgemen Sürrealizmi;

"...Gerçek, gerçeküstü ve belki daha da ileri gidilerek, onun da atom parçalarının parçalanmasını görüntüler gibi duygularımızla aldığımız, ama anlatamadığımız gerçeklere doğru resimsel bir yaklaşımla ilerleyerek resim yapacağız" biçiminde ifade etmektedir (Aktaran: Kılıç, 2005, s. 95). Sanatçının birçok eserinde izleyicisinin yorumuna bıraktığı ve anlamı kendinde gizli olan imgeler hakkında Oktay şu sözleri kaleme alarak yorumlamaktadır; "*Bu resimlerdeki yaratıklar, birer canavar olarak nitelenemez. Bu insanımsı yaratıklar, mutant'tır. Şu ya da bu nedenle; bu nedenler teknolojik, biyolojik, kimyasal vb. olabileceği gibi kültürel, düşünsel ve sanatsal da olabilir; mutasyona uğramış ve dönüşmüşlerdir*" (Oktay, 2001, s. 19). Oktay'ın bu yorumunda da belirttiği gibi, sadece Özegemen'in eserlerinde değil aynı zamanda her sanatçıda ve sanat dalında bu ve buna benzer nedenler birtakım "*mutasyonlara*" neden olmaktadır. Yaşanılan etkileşimler sanatın yeni ufuklarının da getirisidir. Birçok sürrealist eser ile Türk sanat tarihine katkıda bulunan Özgemen, 1993 yılında hayata gözlerini yummuştur (Oktay, 2001, s. 19).

Kültürel mirasımızın kaligrafik etkilerini maneviyatını eserlerinde sıkça irdeleyen bir diğer Türk sanatçı ise Ergin İnan'dır. Başarıları ve kendine özgü sanat üslubu ile küresel manada tanınmış olan İnan'ın eserlerini sadece sürrealist bir yaklaşım ile sınırlandırmak yanlış bir değerlendirmedir. Ekspresyonist renk algısı, sanatçının eserlerinde vurgulamak istediği kişinin iç ve dış dünyası arasındaki köprünün temelini oluşturmaktadır.

XVIII. yüzyıldan itibaren başlayan batılılaşma hareketleri esnasında kopya olarak empoze edilmeye başlanan izmlerde, Batı resminde sanatçıların yer verdiği inançsal ögelerin kendi dini inancımıza uygun olmaması nedeni ile çıkartılıp bu boşluğun nadiren sanatçılarımız tarafından doldurulması Ergin İnan'ın eserlerinde geçerli değildir. İnan'ın eserlerinde sıkça yer verdiği "*yıldıznameler*", dini ögeler ve Arapça yazı içerikleri yerel mitolojiye uygun şekilde işlenmesine rağmen dinsel içerikten çok plastik değerler olarak yer almaktadır (Kılıç, 2005, s. 175-176).

Münih'te aldığı eğitim esnasında çalıştığı sürrealist hocalarının sanat anlayışı ve devamında 1967'de Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde gerçekleştirilen restorasyon esnasında yakından inceleme fırsatı bulduğu Siyahkalem eserleri sanatçının eğilimini oldukça etkilemiştir. Salzburg'da sanat eğitimini ve yaşantısını gerçekleştirdiği dönem

ve sonrasında, hocası Emilio Vedova ile gerçekleştirdiği mektuplaşma esnasında yazılarının çevresinde eklediği daha çok ekspresyonist böcek figürleri İnan'ın eserlerinde (Görsel 14) sıkça yer verdiği böcek motiflerinin başlangıcı olmuştur. İnan'ın eserleri tuval başında başlayıp biten bir kısa sürece sahip değildir. Resmin evreni ana hatlarını koruyarak süreç içerisinde bir değişime uğramıştır. Sanatçının kendisine yönelttiği içsel sorular ve cevapları bir araya gelerek varoluşsal süreç içeriği ile yepyeni bir evreni oluşturmaktadır. İçsel evren soyutlaştırılmış figür ve portreler ile sembolize edilirken dışsal algılanan evren ise somut görünümü ile böcekler tarafından sembolize edilmektedir. Sanatçının eserlerinde yer verdiği figürlerde karışık renkler ve portrelerde realist görünümün renkler ile silinmesi gözlemlenmektedir. Genellikle bu portreleri gerçekliğe bağlayan öge ise gözlerdir. Gözlerdeki belirginlik eserde yer alan karakterleri reel dünyaya adım attırır niteliktedir. İnan'ın bu tekniği İngiliz ressam Francis Bacon'un portreleri ile birtakım benzerlikler göstermektedir. Özünde sanatçının bu tekniğe yöneliminin temelinde Bacon'un eserlerinin etkileri yer almaktadır (İnan, 2020, s. 1).



Görsel 14: Ergin İnan, “Renkler”, AÜKT, 2017, 100x70 cm., (“Sanal”, 2022).

Sürrealist yaklaşımı benimseyen Türk sanatçıların eserlerinde 2000’li yılların başlaması ile bilinçaltı yansımaları ağırlıklı olarak kişisel deneyim ile elde edilen konulara dönmektedir. Bu dönemde toplumsal gelişmelerin ve bunların etkilerinin

yanı sıra kimi sanatçıların eserlerinde içe dönüş süreci çok daha şahsileşirken kimi sanatçıların eserlerinde farklı ülke kültürlerinin de yer aldığını gözlemlemek mümkündür. Ayrıca teknolojide atılan dev adımlar ile eserlerin desteklendiği de görülmektedir. Gerçekleşen bu teknolojik destek sanatın da kısmen teknolojik bir materyale dönüşmesine neden olmaktadır. Yapay zekâ uygulamaları ve bilgisayar ortamında oluşturulan sanat eserleri, toplumun çok daha büyük bir kesimine sanatı ulaştırmada kolaylık sağlamış olsa da sanat anlayışının tüketim ögesi olarak görülmesinin de önünü açmıştır. Aynı zamanda iyi ve kötü yönleri ile her bireyin kullanımına açık olan teknoloji, farklı yaşam şekillerine özenmeyi, bu yaşam stillerini taklit etmeyi ve sonunda bireylerin kişiliklerinde gerçekleştirdiği değişimlerin doyumsuzluğu neticesinde psikolojik çöküntüleri de beraberinde getirmiştir. Artun, ilgili konu hakkındaki görüşlerini;

> *"Kuşkusuz bir tasarım çağında, bir tasarım evreninde yaşıyoruz: Çevremiz, üstümüz başımız, bedenimiz, ruhumuz, sinirlerimiz, cinselliğimiz giderek daha etkili boyutlarda tasarlanıyor. Ne düşündüğümüz, nasıl konuşacağımız, hatta nasıl güleceğimiz, ne hissettirdiğimiz ve ne hissettireceğimiz tasarlanıyor. Neye benzeyeceğimiz -yani imajımız- ve giderek baştan aşağı kimliğimiz, öznelliğimiz artık bir tasarım nesnesi. Kısacası bütün hakikatimiz tasarlanıyor. Ve bu metamorfoz sırasında her şey görünüşe indirgeniyor"* biçiminde ifade etmektedir (Artun, 2018, s. 59-60).

Tüketimin ve "*kitch"* kavramının bu denli değişim gösterdiği bir dönemde, sanatçıların ve eserlerinin sanat ortamında hak ettikleri mertebelere ulaşmaları da giderek zorlaşmıştır (Artun, 2018, s. 43-45). Sanatçıların iç dünyalarını edindikleri üslupları ile daha kalıcı bir şekilde aktarabilmeleri ve ifade edebilmeleri için sıklıkla tercih ettikleri akımlar sentezi yöneliminin nedenlerinden biri bu dönem şartlarıdır. Ayrıca hızla gelişen toplum yapısı içerisinde sınırların da hızla ortadan kalkıyor oluşu, tek bir akım ile sanatçıların kendilerine bir sınır oluşturmalarının çağın getirileri ile ters düşmesi bu yönelimin diğer nedenlerinden biridir. Bahsedilen bu nedenler neticesinde modern Türk sanatı çerçevesinde yer alan sürrealist eğilimin ekspresyonist

ve soyut yönelimler gibi birçok farklı akımla harmanlandığı da gözlemlenmektedir (Kılıç, 2005, s. 60-63).

Sürrealist bir yaklaşımın yanı sıra kullandığı teknik ile kaligrafik ve renk seçimleri ile *fovist* etkiler gözlemlenen eserleri (Görsel 15) ile Selma Gürbüz, modern dönemin Türk sanatçıları içerisinde önemli başarılara sahip değerli bir isimdir. 1960 yılında doğan Gürbüz Türkiye'nin yanı sıra İtalya, Japonya İngiltere, Fransa gibi birçok ülkede kişisel ve karma sergiler açmış, resim sanatının yanı sıra heykel ve tiyatro-sinema gibi projelerde sahne tasarımı ve sanat yönetmenliği yapmıştır. Londra British Museum, İstanbul Modern, Anakara Resim Heykel Müzesi gibi birçok özel koleksiyonda eserleri mevcuttur (Sanal-2, 2022, s. 1). Mitoloji, tarih, gelenek, bilinçaltı, insan ve doğa ilişkisi üzerine eserler üretmiştir. Avcı, Gürbüz hakkındaki düşüncelerini;

> *"Genç sanatçılarımızdan dünya ölçeğinde kabul görmüş ressam ve heykeltıraş Selma Gürbüz, düşselden yola çıkıp gerçekliğe yönelen sanatsal bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Mistik ve akılcı tutumların çatıştığı coğrafyamızda, nispeten yeni ve geleneksiz olan çağdaş resim sanatımız mecrasında sanatçı, kültürel anlamda doğu-batı arasındaki aklın ve sezginin kesiştiği düşünsel gerilimden beslenerek bir açılım ortaya koyar gibidir. Bu bağlamdaki her sergisi bir proje gibi ele alınabilecek Gürbüz, gerçekten de bu sergilerde bir duygu durumundan yola çıkıp aklın sınırlarında düşünsel olgunluğuna kavuşturduğu çalışma dönemlerinde incelenebilirken sanatında ethos1 ve pathos ile ilgili bütünleşik bir dünya yorumunun izlerine rastlanılabilir"* biçiminde ifade etmektedir (Avcı, 2018, s. 181).

Gürbüz'ün Afrika gezisinden sonra ürettiği eserlerinde net bir şekilde gözlemlenen fovist etkiler, sanatçının içsel dünyası ve kendi özüyle harman halinde izleyicisi ile buluşmaktadır. Eserlerinde kullandığı el yapımı kağıtlar, özel mürekkep ve boyalar ile sanatçı, insanlığı tüm benliği ile doğayla bir bütün olarak değerlendirmektedir. İmzası niteliğinde üslubu ile modern sanata birçok eser kazandıran Gürbüz 2021 yılında hayata veda etmiştir.



Görsel 15: Selma Gürbüz, "Ağaç Kadın", KÜM, 2019, 170x95 cm., ("Sanal", 2022).

3.3. Çağdaş Türk Resminde Rüya Temalı Sürrealist Eserlerde Kadın İmgesi

Kadın imgesi yaşamın ve yaşam ile birebir etkileşim içerisinde bulunan sanatın her daim gözdesi olmuştur. İlk dönem eserlerinde doğurganlığın simgesi olarak karşımıza çıkan kadın imgesi, ilerleyen dönemlerde bu özelliğini kısmen korumuş olsa da, toplumların ortaya çıkışı ile farklı birçok içeriği de bünyesine katmıştır. Tek Tanrılı inanç sistemleri sırasında, Hristiyanlığın yaygınlaşmasını kolaylaştırmak amacı ile sanatın kullanılmasında kadın imgesi, kutsal olanı ve tövbekâr olanı temsil etmede iki ana karaktere ayrılmıştır. Daha sonra aristokrasinin ve halkın ayrışmasında bu kimlikler kadın imgelerinin betimleniş şekillerinde de aynı ayrımı devam ettirirken Endüstri devrimi kadın imgesini üst sınıf-emekçi olarak evrimleştirmiştir (Papila, 2009, s. 176-177). Akdağlı, Farklı dönem ve alanlarda kadının yaşadığı anlam

çeşitliliğini; "*Gerek sosyal, siyasal, kültürel alanlarda gerekse sanatta kadına bakış açısı iyi-kötü, değerli-değersiz, yüce- adi, güzel-çirkin olarak sürekli değişmiştir"* biçiminde ifade etmektedir (Akdağlı, 2020, s. 43). Her dönem toplumlarda gerçekleşen birtakım değişiklikler ve gelişmeler ile sosyo-kültürel yapı içerisinde kadının yeri, diğer gelişmelere göre çok daha yavaş bir ilerleme göstermiştir. Erkek egemen toplum yapılarının kadına biçtiği değer ve görev bu ilerleyişin aksamasının başlıca nedenlerinden biridir.

Batılı ülkelerde İkinci Dünya Savaşı ile haklarını elde etmeye başlayan kadın, daha önceleri günahın, cinselliğin, fetişizmin, ayrıca erkeğin mahremiyetinin ve kutsallığın simgesi olarak gözlemlenmektedir. Bu değerler sadece yaşamın içerisinde değil, sanat alanında da benzer anlamlar yüklenerek yerini almıştır (Kozlu, 2009, s. 6). Batılı ülkelerin aksine Osmanlı modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal yapılanmada kadınlara birçok imkân sağlanmıştır. Bu imkanlar arasında başı çekerek en önemli adımlardan biri olan, Sanayi-i Nefise'nin açılmasının ardından kadınlara eğitim vermek amacı ile açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi gelmektedir (Doğaner, 2022, s. 19). Şahin, Türk toplumunun modernleşme sürecinde kadının önemini; "*Osmanlı modernleşmesinde, modernliğin temsilinde kadın, her zaman önemli bir simge değeri taşımış ideolojinin yaygınlaştırılmasında vazgeçilmez bir öğe olmuştur. Sanat özellikle de resim, kentli ya da köylü kadını modernleştirerek görselleştirirken, tasarlanan devrimleri, hedeflediği değişimleri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir*" biçiminde ifade etmektedir (Şahin, 2014, s. 74).

Türk sanat tarihinde kadın imgesinin gelişimi takip edildiğinde, Batılı sanat anlayışında yer alan kadın imgesinden oldukça farklı içeriklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bunun temelinde yatan neden ise kültürel farklılıklardır. Tek Tanrılı inanç sisteminin öncesinde kutsallığı olan kadın, İslam inancının yaygınlaşması ile Türk kültüründe oldukça mahrem bir konu halini almıştır. Resim sanatında İslam inancına göre hoş karşılanmayan figürün kutsal kitaplarda uygulanan bezemelerde kullanılmadığı bilinmektedir (Papila, 2009, s. 176). Osmanlı Dönemi'nde Minyatür sanatında ise figür sıkça yer almasına rağmen harem çizimlerinde kadın figürleri mahremiyete uygun olarak ele alınmıştır. Çoğunlukla kadın figürler Minyatür çizimlerinde en fazla kıyafetinde göğüs dekoltesi görülecek şekilde resmedilmiştir

(Öner, 2017, s. 105-108). İlerleyen dönemlerde de çıplak kadın figürlerinin sayısı mahremiyet anlayışı nedeniyle oldukça azdır. Resmedilen çıplak figürler çoğunlukla cinsel bölgeyi kapatacak bir kumaş parçası ya da obje ile ele alınmıştır. Çıplak figürlerdeki bu mahremiyet, dönemde ele alınan kadın figürünün cinsel çağrışımlarında dahi bir sınırın olduğunu hatırlatmaktadır.

Cumhuriyet dönemi öncesinde başlayan batılılaşma hareketleri ile Türk sanatında yaşanan gelişmeler ve uygulanılan akımlarda da kültüre uygun sansürlerin yaşandığı gözlemlenmektedir. Özellikle Sürrealizm akımının Türk sanatındaki yansımaları ele alındığında, gerçeküstü konuların ele alınışı ile felsefi temelin dahil edilişi arasında bir fark olduğu bilinmektedir. Türk sanatında ağırlıklı olarak bir yaklaşım şeklinde ele alınan Sürrealizm akımının Batılı ülkelerde felsefi temelleri arasında yer alan sınırsız cinsel içgüdü, Türk resim sanatında kültürel yapıya uyarlanmış ve bu cinsel içerik sansüre uğramıştır. Sürrealist yaklaşım içerisinde Türk resim sanatında kadın imgesi de bu sansür dahilindedir. Cumhuriyetin ilanıyla Atatürk önderliğinde kadına verilen eşitlik ve haklar ile kadın, ataerkil toplum düzeninde mücadele ederek birçok başarı elde etmiştir (Aktaran: Köse ve Şahan, 2021, s. 440). Bağımsız Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda çok büyük roller üstlenen, ayrıca Türk geleneğinde kutsal ve önemli bir yere sahip olan kadının tüm bu vasıflarından sıyrılarak cinsel kimliği ile fetiş objesine dönüştürülmesi halihazırda beklenilen bir yönelim olmamıştır. Kadın, batının tam aksine değerli bir mücevher gibi gözetilmektedir, mahrem ve yüce olandır. Ataerkil eğilime rağmen kadın Türk toplumunda hayat veren, bereketli, sadık, fedakâr ve sevgili olan önemli bir varlıktır. 1950 öncesinde eserlerde yer alan kadın figürü ağırlıklı olarak anaç karakteri ile yer almaktadır. Şahin çalışmasında köy hayatında ya da kendi ev ortamında genç ve sağlıklı bedeni ile emekçi, fedakâr ve şefkatli olarak resmedilen yöresel kadın figürünün 1960'lı yıllara kadar iş hayatında ya da kamusal yaşamda yer almasının çok nadir görüldüğünü belirtmektedir. Zaman içerisinde gelişen uygarlık ile kadına ve kadın figürüne bakış da ilerleme göstermiş, toplumdaki yeri daha da genişleyen kadın sanat eserlerinde de daha laik çeşitlilikte yerini almıştır (Şahin, 2014, s. 74-83).

Düş ve Gerçeğin harmanlandığı, sanatçının kendi iç dünyasının yanı sıra toplumun içsel ahvalini de kavramaya çalışıp ele aldığı 60'lı yıllar ve sonrasında

figürün öznel bir kimlik kazandığı görülmektedir. Seçilen figüre her zamankinden çok daha fazla anlam yüklenmiş, eserde yer alan figürün bütününde, biçimsel endişeden uzak bir içerik aranmıştır (Germaner, 2008, s. 16). Bu içerik arayışı eserlerde sıkça yer verilen kadın imgesinde de geçerli olmuştur. Gerçeküstücü yaklaşımın gereği ile birleşen kadın figürü; biçimsel estetik kaygılar haricinde, eserin kavramsal içeriğini destekleyici bir imge olarak anlatılmak istenilenin temsilinde somut varlığından oldukça uzak anlamlarda kullanılmaktadır.

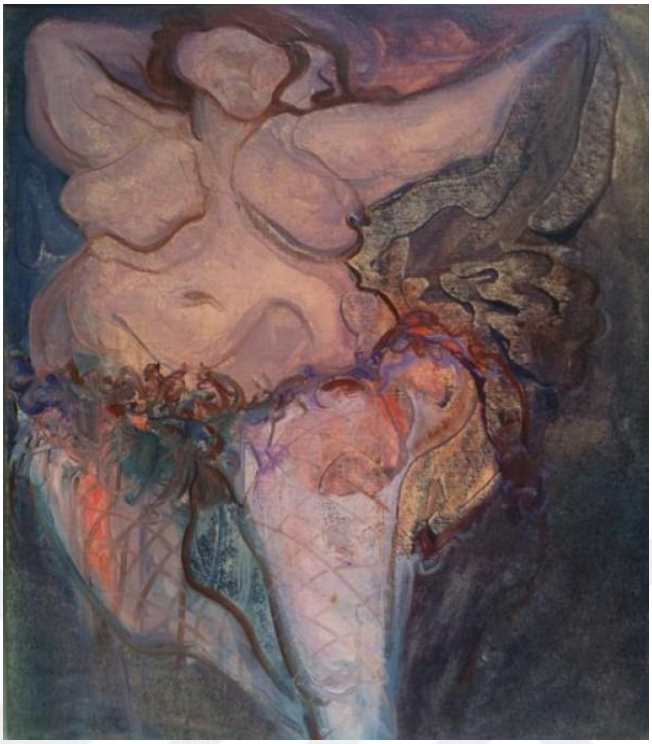
90'lı yıllar ve sonrasında milenyum çağı Türk sanatçıları dışa açılımda önemli yollar kat etmektedir. Yaratıcılıkta sınırların ortadan kalktığı günümüzde sanat eseri ve malzemelerinde büyük değişimler ortaya çıkmaktadır. Geleneksel tuval-boya kullanımının yerini, popüler kültür ile uyumlu olarak tasarım programları ve sanal sanat eserleri almaktadır. Bu aşamada gerçeküstü yaklaşımın temelini oluşturan iç dünya ve bilinçaltının yerini fantastik gerçeküstücülüğün aldığı söylenebilir. Ayrıca dönem sanatçılarının kendilerini tek bir akım adı altında sınırlandırmak istemedikleri gözlemlenmektedir. Yine her dönemde olduğu gibi toplumsal faktörlerin yanı sıra bireyselliğin yükselişi, varoluşsal sorgulamalar, milletler arası köken, inanç, kültür ve coğrafi koşul savaşları, sosyoloji olgular vs. sanatın bireysel yönünü belirlemektedir. Tüm bu değişimler nedeni ile her sanatçının eserlerinde yer verdiği kadın imgesi de farklı anlamlar içermektedir. Kimi sanatçı kadın imgesini biçimsel estetiği ile nesnelleştirerek kullanırken, kimi sanatçı toplumsal kültürü ve mitleri yansıtma amacı gütmüştür. Cinsel kimliğin ön plana çıkarılması, sanatçının kendi kimlik arayışı esnasında kadın imgesini bir araç olarak kullanması, sosyal yaşantıda toplumumuzda kadına yönelik tutumların yansıtılması gibi konularda da yine kadın imgesinin sıkça kullanıldığı görülmektedir.

3.3.1. Mehmet GÜLERYÜZ

Birçok yurtiçi ve yurtdışı sergisi ile sanat alanında aktif kariyerini devam ettiren Güleryüz'ün eserlerinde, Türkiye'nin sosyo-ekonomik, kültürel ve politik gibi oluşumların ivmesi içerisinde değişim geçiren bireylerin yansımaları, öyküler ve düşler ile harmanlanarak aktarılmaktadır. Batıda soyuta yönelimin başladığı 1960'lı yıllarda, akademik eğitiminde farklı ifade biçimlerini arayışta figürü ele alışı ile kurallara karşı çıkan sanatçı, bilinçaltının ve ötesinin arayışında kendini bulmuştur.

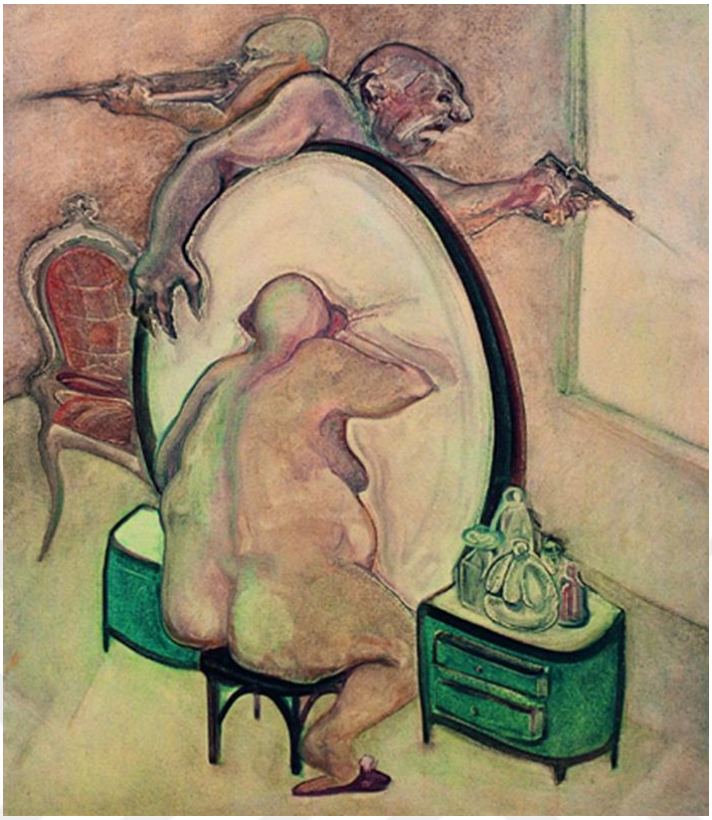
Türk resim sanatında biçimsellikten sıyrılarak içselliğe dönüşün ilk temsilcilerinden olan Güleryüz, toplumun sorunlarının yanı sıra geleneksel değerlere ve cinselliğe karşı takındığı eleştirel tavrı ile psikolojik içerikler ve özeleştiriyi de eserlerinde konu edinmiştir (Kılıç, 2005, s. 77-78). Bir yandan bireyin duyarsız ve saldırgan haline bir atıfta bulunurken diğer yandan bireyin içinde bulunduğu ruh halinin bir sebebi olarak gördüğü tüketim toplumunu ve bu toplumu ortaya çıkaran yapıyı da eleştirmiştir (Öndin, 2008, s. 210). Sosyal gerçekliğin özeleştirisini konu edinen öncü sanatçılardan biri olan Güleryüz, toplumsal dejenerasyonun yanı sıra insanın neden olduğu doğa tahribatını da bazı eserlerinde yine eleştirel bir dille irdelemiştir (Giray, 2019, s. 38).

Çocukluk döneminde ailesi ile yaşadığı birtakım sorunlar sonucu bilinçaltına yerleşen mülkiyetsizlik, sanatçının herhangi bir bağlılık hissinin oluşmamasında büyük bir etken olmuştur. Çocukluk dönemi travmaları ileri dönemlerinde sanatçının aykırı duruşunu da açıklayabilmektedir. Akademi eğitimi esnasında kalıplaşmış figür yaklaşımının haricinde incelediği kadavralar ile insan anatomisini özümseyen sanatçı, bu deneyimlerini eserlerinde sıkça yer verdiği figürlerine de yansıtmaktadır. İnsan ve toplum iletişimini "*ben*" temelinden başlayarak, düşüncelerini yoğun sorgulamaları ile bir araya getirmektedir (Güleryüz, 2019, s. 1). Bireyin küçük yaşlarda edindiği duyguları gün yüzüne çıkarmak istemesi, sanatçının eserlerinde yer verdiği renk paletine dahi yansımaktadır. Güleryüz'ün eserlerinde yer alan kadın figürlerinin (Görsel 16) fantastik dünyaları yöresel olgularla harmanlanarak var olmuştur (Kılıç, 2005, s. 73-74).



Görsel 16: Mehmet Güleryüz, "Dansöz", TÜYB, 1969, 74x65 cm., ("Sanal", 2022).

Sanatçı erken dönem soyut çalışmalarından sonra bireyin davranış ve bu davranışlarının altında yatan psikoloji üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yönelimini tuvale ağırlıklı olarak biçim bozma tekniğini kullanarak yansıtmayı tercih eden Güleryüz'ün "*çirkin*" insanları duyarsızlığı, insan yerine yer verdiği hayvan figürleri ise (Görsel 17) toplumun uğradığı dejenerasyonu temsil etmektedir (Aktaran: Kahraman, 2015, s. 133). Güleryüz'ün eserlerinde yer verdiği figürler ve imgeler, aralarındaki ilişkiler ile gerçeğin bir araya gelerek oluşturdukları sanatsal üretim nedeni ile vazgeçilemez konumdadır. İnsani zaafların ve duyguların psikolojik etkileri, yine yaşamın içinden seçilen imgeler ile kaotik bir düzen içerisinde somut bir sanat eseri halini almaktadır. Figürler uğradıkları ruhsal değişimlerin birikimi ile olağan formlarından uzaklaşarak hayvanımsı yaratıklar halini almaktadırlar. Bu yönelim sanatçının özgürlüğünün ve cesaretinin göstergesi olmuştur. Yoğun duygu durumları içerisinde eserler mutlak sonun içerisindeki yalnızlığı seyircilerine başarılı bir şekilde hissettirmektedir (Kılıç, 2005, s. 134-135).



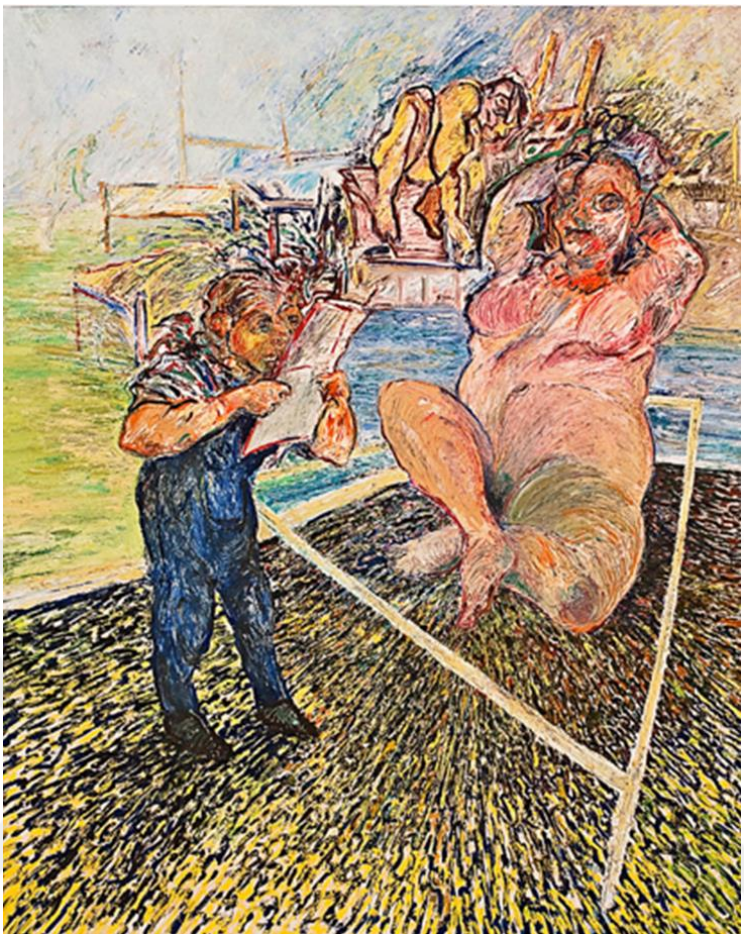
Görsel 17: Mehmet Güleryüz, "Kendimi Koruyorum", TÜYB, 1978, 110x90 cm., ("Sanal", 2022).

Eserlerindeki figürlerde Güleryüz hayvan-insan karışımını (Görsel 18) insanın içinde barındırdığı hayvani hisleri gözler önüne serme amacı taşıdığını belirtmiştir. Renkler arasında hissedilen gerilim içerisinde kaygı, hırs, doyumsuzluk, kıskançlık, öfke gibi hırçın hislerin yanı sıra yoğun bir yalnızlık da göze çarpmaktadır. Görülen figürlerin ötesinde sanatçı eserlerinde özgür bir kara mizahı üslup olarak tercih etmektedir (Çelik, 2019, s. 54-55). Kılıç çalışmasında sanatçının eserlerindeki ortak üslubu; "*İnsanı ürperten, itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlarında çirkinliğin resmini yapmış, izleyeni de resme çekerek soru sordurup şaşırtmıştır*" biçiminde ifade etmektedir (Kılıç, 2005, s. 137).



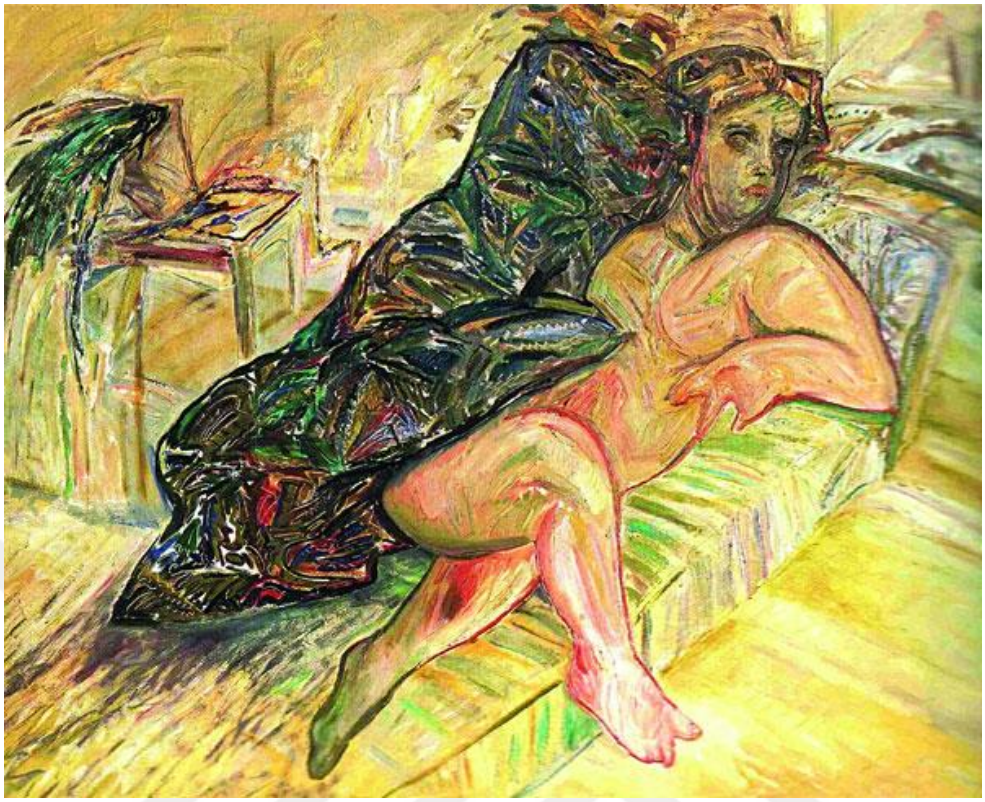
Görsel 18: Mehmet Güleryüz, "Aile", TÜYB, 1974, 99,5x81 cm., ("Sanal", 2022).

Türkiye'de bir tabu halini alan cinsellik gibi konuları özgürce irdeleyebilen ilk sanatçılar arasında yer alan Güleryüz'ün eserlerinde (Görsel 19) kadın her zaman ön plandadır. Askerlik döneminde karşılaştığı etkinliklerde yaşadıklarını bu tavrının temel nedenleri arasında sayan sanatçı feminist bir yaklaşımı benimsediğini de belirtmektedir (Güleryüz, 2019, s. 1). Boya kullanımı ve tekniği ile dışavurumcu bir tavrın yanı sıra sanatçının kadın figürlerine karşı gösterdiği yaklaşımı sürrealist sanatçılar arasında yer almasının nedenlerinden biri olarak görülebilmektedir. Ayrıca sanatçının sisteme karşı olan isyancı tutumu, figürlerine uyguladığı metamorfoz, iç dünyayı ve psikolojiye yer veriyor oluşu, düşsel tavrı ile özümsediği insan ruh halini gerçeküstü bir anlayış ile seyircilerine aktarışı da Güleryüz'ün sürrealist sanat anlayışını gözler önüne sermektedir.



Görsel 19: Mehmet Güleryüz, "Özerk Bölge", TÜYB, 1988, 162x130 cm., ("Sanal", 2020).

Güleryüz'ün eserlerinde mekân algısı ele alınan konuyu destekler ve öne çıkarır nitelikte usdışı bir hal almıştır (Kılıç, 2005, s. 77). Merkezi bir düzende ürpertici bir gerginliği yakalayan sanatçı, elde ettiği rastlantısallık hissi içerisinde kurgulanmış sahneler ile izleyiciyi yalnızlığa ve yabancılaşmaya sürüklemektedir. Güleryüz'ün bilinçaltını yansıtan eserlerinde tercih ettiği renkçi paleti ve keskin fırça darbeleri (Görsel 20), konu edindiği nefret, sevgi, iğrenme gibi hisleri profesyonel bir şekilde aktarmaktadır (Kahraman, 2015, s. 133-134).



Görsel 20: Mehmet Güleryüz, "Beni Sıkıyorsun", TÜYB, 1986, 130x162 cm., ("Sanal", 2022).

Sonuç olarak Güleryüz'ün eserlerinde ön planda yer alan kadın imgeleri; toplumsal gelişim ve değişimle "*metamorfoz*" a uğrayan bireyin iç dünyasını yansıtma amacı taşımaktadır. Eleştirel ve kural tanımaz bir yaklaşım ile figürün biçimini maddesellikten ve estetik kaygılardan uzaklaştırıp sürrealist bir bakış açısıyla ortaya koyan sanatçının "*çirkin*" kadınları, birçok duyguyu ve eleştiriyi bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca kadın imgelerinin batı sürrealizminde sıkça rastlanılan cinsellik konusunda Türkiye'deki temkinli yaklaşımın aksine çok daha özgür hatta hicivli bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Güleryüz'ün eserlerinde yer alan kadın imgeleri ve mekan algısı düşsel bir tema dahilinde değerlendirilebilir. Bilinçaltının birleştirdiği doğa ve kadın imgeleri izleyicide bir rüya teması izlenimi uyandırmaktadır.

3.3.2. Erol DENEÇ

Fantastik gerçekçiliğin en ünlü isimlerinden biri olarak kabul edilen Deneç, kendisini Sürrealizmin ötesinde bir hayalin temsilcisi olarak yorumlamaktadır. Deneç farklı kültür ve uygarlıklardan edindiği birikimleri doğu felsefesi ve tasavvufu ile

harmanlamaktadır. Sürrealizm akımında sıkça kullanılan otomatizm tekniği ile mistisizm, mitoloji ve inanç gibi birçok kavramı (Görsel 21) figür ve simgelerden yararlanarak irdelemektedir. Deneç'in batı Sürrealizm akımı ile benzerliklerinin nedenleri arasında Viyana'da aldığı eğitim esnasında Sürrealizme yakın sanatçılarla kurduğu temaslar görülebilir (Suci, 2017, s. 93-94). Sanat anlayışını fantastik realizm olarak tanımlayan Deneç'e göre; Sürrealizm ile fantastik realizm arasındaki fark, fantastik sanatın daha ileri ve gelişmiş olmasıdır. Fantastik sanatın kaynağını bireyin kendi özü, rüyalar, masallar ve mitler oluşturmaktadır (Deneç, 2021, s. 1).



Görsel 21: Erol Deneç, "Bilgeliği Özleyiş", TÜYB, 1993, 100x130 cm., ("Sanal", 2022).

Kalıcı olanın klasik sanat olduğunu düşünen Deneç, günümüz modern klasik sanatını ise Sürrealizm ve üstgerçeklik olarak tanımlamaktadır. Sanatçıya göre Sürrealizm bir akımdan çok bir hayat biçimidir (Görsel 22) ve dünyayı algılamanın da yoludur. Sürrealizm sadece diğer akımları etkisi altına almakla kalmayıp yaratıcılığın da temel olgusu haline gelmektedir. İlhamı sanatın kaynağı olarak gören Deneç, bir

sanatçının sadece fantastik rüyalara sahip olmasının ilhamsız estetik bir ifadeye dönüşemeyeceğini savunmaktadır (Gezgin, 2017, s. 14-16).



Görsel 22: Erol Deneç, "Çalgıcı Kız (Arp Çalan)", TÜYB, 2000, 30x45 cm., ("Sanal",2022).

Fantastik sanatın önemli isimlerinden biri olan Ernst Fuchs'un "*doğudan gelen ışık"* olarak adlandırdığı Deneç, eserlerinde bilinçaltının gizli sokaklarını dolaşmaktadır. Sanatçının oluşturduğu mekanlar, semboller ve figürler (Görsel 23) karmaşık ayrıntılar ile bezenmiş haldedir. Tuval üzerinde oluşturduğu lekelerin fısıltılarına kulak vererek, tuvalin yönlendirmeleri ile bir olarak olmak istediğini görünür kılmaktadır (Kılıç, 2005, s. 155).



Görsel 23: Erol Deneç, "Gönül Çelen*"*, TÜYB, 2002, 70x50 cm., ("Sanal", 2022).

Tuvallerinde sıkça yer verdiği kadın figürleri (Görsel 24) erotizm, mistisizm, tasavvuf düşüncesi gibi konuları irdelemek amacı taşımaktadır. Ayrıca bu figürler lekelerin içerisinde var olanın ortaya çıkarılmasıdır (Kılıç, 2005, s. 155).



Görsel 24: Erol Deneç, "Sema Eden Güzel", TÜYB, 2009, 40x90 cm., ("Sanal", 2022).

Deneç, biçimsel olarak kısmi deformelere uğrattığı kadın imgesini eserlerinde belirli bir zarafet ve kibarlık içerisinde (Görsel 25) ele almaktadır. Özlenen ve beklenen olarak yansıtmanın yanı sıra, sanatçının eserlerinde yer verdiği kadın imgesi aynı zamanda bilginin ve ağırbaşlılığın da temsilidir.



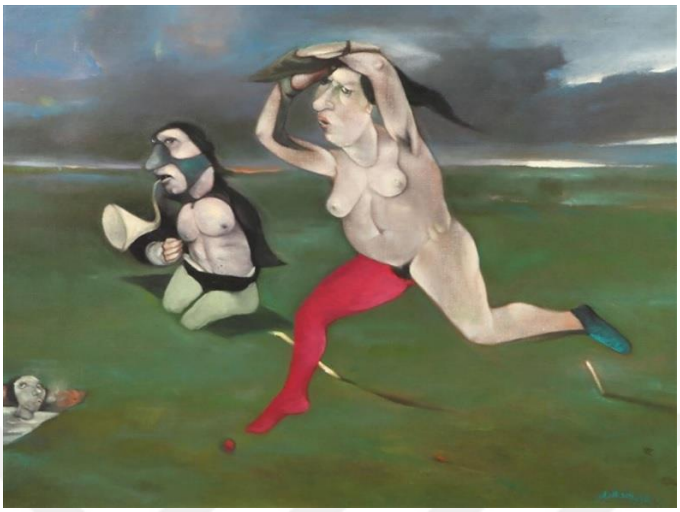
Görsel 25: Erol Deneç, ‘‘Gönüllerin Vuslatı’’, TÜYB, 2013, 100x100 cm., (“Sanal”, 2022).

Sonuç olarak Deneç’in tuvallerinde sıkça yer alan kadın imgelerinin; esere kattığı plastik değerlerden çok lekesel alanların içerisinde kendi kendini var ederek mistik bir şekilde sanatçının fırçası aracılığıyla görünür olan, yarıca erotizmi ve tasavvufi değerleri irdeleyen simgeler niteliği taşıdıkları söylenebilir. Sanatçı tarafından eserlerde ortaya çıkarılan düşsel ve metafiziksel dünya lekeler içerisinde beliren kadın imgelerinin düşlerini yansıtmaktadır. Ayrıca mekan algısı izleyicide bir rüya aleminin içerisinde geziniyor izlenimi oluşturmaktadır.

2.3.3. Alaettin AKSOY

Aksoy figür ve mekânın kurgusal birleşiminde ironik ve şiirsel bir soyutlama ile sürrealist bir etki oluşturmaktadır. Hicivli anlatımıyla zaman ve mekânın belirsizliği

arasında (Görsel 26) insanı anlatmaktadır. Eserlerinde yer verdiği figürler hal ve hareketleri ile yaşamın gerçeklerini kapsamaktadır (Kahraman, 2015, s. 91).



Görsel 26: Alaettin Aksoy, "Düş'e Koşu*",* TÜYB, 1984, 50x65 cm., ("Sanal", 2022).

Aksoy, eserlerini oluştururken daima insan gerçeğini konu edinmiştir. Paris'e gittiği 1972 yılından itibaren eserlerinde insan hallerini istikrarlı bir şekilde devam ettiren sanatçı, başta dışavurumcu bir tavır içerisine harmanladığı düşsel ögeleri ilerleyen yıllarda bilinçaltının göstergelerine dönüştürerek (Görsel 27) sürrealist bir şekilde devam ettirmiştir (Rona, 2008, s. 220).



Görsel 27: Alaettin Aksoy, "Çocuklar İçin Oyun Alanı*",* TÜYB, 1992, 46x55 cm., ("Sanal", 2022).

Sembolizm yöntemi ile gerçekleştirdiği eleştirel bakış (Görsel 28), sanatçının toplum içerisindeki psikolojisini de ele almaktadır. Karaalioğlu çalışmasında,

Aksoy'un sanat anlayışının kalıplaşan akademi kurallarının dışına taşarak modern sanatın sınırsızlığına yön verdiğini belirtmiştir (Karaalioğlu, 2017, s. 789-790).



Görsel 28: Alaettin Aksoy, "Figüratif*",* TÜYB, 1988, 50x60 cm., ("Sanal", 2022).

Aksoy eserlerinde çoğunlukla manzara eşliğinde kurgu oluşturmaktadır. Klasik renk paleti ile şiirsel anlatımını desteklemektedir. Fantastik gerçeklik, düş fantezinin öne çıktığı kompozisyonlarında (Görsel 29) gerçek ile saçma olan tezat bir uyum içerisindedir. Sanatçı, kendisini çocukluğundan itibaren bir "*düş yolcusu"* olarak gördüğünü belirtmektedir. Gerçeklik olgusu ise bu yolculuğun içerisinde süregelmektedir (Aktaran: Kılıç, 2005, s. 160-161).



Görsel 29: Alaettin Aksoy, "Yalan", TÜYB, 1987, 150x187 cm., ("Sanal", 2022).

Sanatçının eserlerinde yer verdiği figürler gerçek ve usdışı olanın arasında bir ikilemdedir. İletişimin daha az olduğu, sanatçının deyimi ile "*zamansız dönemler",* eserlerindeki figürlerin özlemle kaçtığı dönemlerdir. Bu nedenle sanatçının figürleri (Görsel 30) zamanın ötesindedir. Deforme olmuş figürler, XX. yüzyıl insanını değil geçmişin ve-veya geleceğin insanını temsil etmektedirler. Geçmişe ve-veya geleceğe ait olduğu anlaşılamayan mekanların sadece o anı yansıtan "*fotografik"* görünümleri de bu zamansız figürler ile bir bütünlük oluşturmaktadır (Kılıç, 2005, s. 161-162).



Görsel 30: Alaettin Aksoy, "İsimsiz", TÜYB, 2007, 50x50 cm., ("Sanal", 2022).

Sonuç olarak Aksoy'un eserlerinde yer alan kadın imgeleri; sanatçının istikrarlı bir şekilde konu edindiği insan hallerini plastik değerlerden çok iç dünyanın yansıtılması amacı ile yer almaktadır. İnsanın ve düşlerin bir araya geldiği eserler içerisinde kadın imgeleri, gerçeklik ile gerçekdışı arasında görsel bir köprü niteliği taşıyan geçmişin, bugünün ve geleceği yansımalarıdır. Zamansız düşsel bir mekan

içerisinde beliren kadın imgeleri herhangi bir dönemin anlık gözlemlenebilen hayaletleri olarak değerlendirilebilir.

3.3.4. Utku VARLIK

Varlık, ışık ve gölgenin şairane dalgalanmaları içerisinde simgesel çağrışımlar ile yer alan figürün, sonsuzlukta yer alan mekanlar ile bir araya gelmesini sağlamıştır. Düşsel gerçeklikte kurgulanan imgeler bir rüya içerisinde hiçliğe doğru uçuşmaktadır. Sanatçının sonsuzluğa süzülen figürleri bireysel ve toplumsal alıntıları yansıtmaktadırlar. Her birinde yeni bir başlangıç yaratan eserleri (Görsel 31), içerdiği anı sanatçının bilinçaltının bir harmanını öykünün istikametinde izleyiciye sunmaktadır (Kılıç, 2005, s. 163).



Görsel 31: Utku Varlık, "Sanrı Serisi", TÜKT, 2020, 81,5x60 cm., ("Sanal", 2022).

Eserlerinde ağırlıklı olarak kadın imgelerine yer veren Varlık'a göre figür; asıl ve sürekliliği olan doğanın bir parçasıdır ve figürün kendi yansıması da yine doğada yer almaktadır (Varlık, 2016, s. 1). Sanatçının *Piece of Art News*'de verdiği demeçte de belirttiği üzere; eserlerinde yer alan kadın figürlerinin (Görsel 32) bir tül ardındaki görünüşleri, çocukluk yıllarında annesinin mobilyalar üzerine serdiği örtünün sanatçıda bıraktığı matem ve bekleyiş hissinden kaynaklanmaktadır (Varlık, 2021, s. 1).



Görsel 32: Utku Varlık, "Sanrı Serisi", TÜKT, 2020, 50x40 cm., ("Sanal", 2022).

Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu renkler ile oluşturduğu boşluk, yerleştirdiği figürlerin ve geometrik bazı şekillerin boşlukta süzüldüğü hissini uyandırmaktadır. Öne doğru uzanmış eller sanki üzerlerini örten perdeye

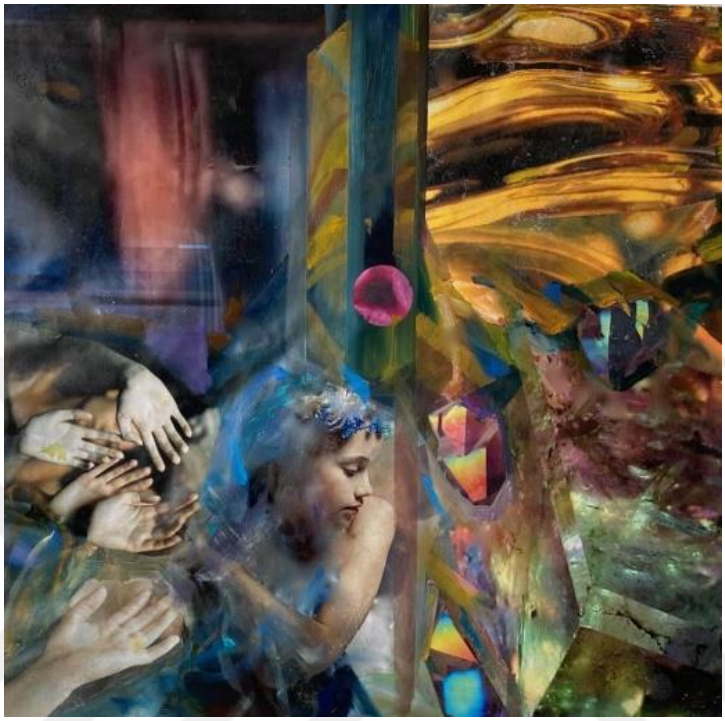
dokunurmuşçasına uzanmış haldedir. Bir rüyanın içerisinde (Görsel 33) zaman ve mekân kavramı olmaksızın kadınlar bir durağanlıkla sonu gözlemektedirler. Eserlerdeki kadınlar doğanın kopmaz bir parçasıdır ve yine doğada yansımalarını bulmaktadırlar (Kılıç, 2005, s. 165).



Görsel 33: Utku Varlık, "Sanrı Serisi", TÜKT, 2020, 60x60 cm., ("Sanal", 2022).

Yüzüne parlak bir ışık vuran kadın figürü uykuya dalmış hissi vermektedir. Kadının yüzüne vuran ışık, dalgalar halinde resmin tamamında yankılanır vaziyettedir. Eserleri izleyicide bir perinin uykusu doğaya ışık saçar ya da karanlığı bu perinin rüyaları aydınlatır gibi bir his uyandırmaktadır. Kendi düşlerindeki karabasanlarını şiirsel bir yaklaşım içerisinde karmaşık ve aynı zamanda dingin bir yapıda ele aldığı "*Sanrı*" serisinde (Görsel 34) sanatçı, evrenin uçsuz boşluğu içerisinde kendini aramış ve bu boşluktaki yerini sorgulamıştır. Varlık, Bozlu Art Project'e verdiği röportajda eserlerinde yer verdiği zaman ve mekânsızlığı insanoğlunun hiçliği ile bağdaştırmaktadır. Sanatçıya göre; evrende her bir insan hayatı karanlıklar arasında parlayıp sönen bir hiçtir. Bu hiçlik içerisinde sanatçı "*hiç*" kavramını aktarmanın

yollarını eserlerinde aramaktadır. Sanatçının sorguladığı hiçlik aynı zamanda onun kararsızlığı, tedirginliğidir ve aynı zamanda tüm bunlar da bir "*hiç*" tir (Varlık, 2016, s. 1).



Görsel 34: Utku Varlık, "Sanrı Serisi", TÜKT, 2020, 60x60 cm., ("Sanal", 2022).

Kahraman, çalışmasında sanatçı Varlık'ın eserlerini ve sanat anlayışını;

> "*Eserleri büyülü masallarda gibi var olmakta, nesneler ve uykusunu açamamış dalgın yüzler, renklerle kaybolan heykeller mekândan mekâna, renkten renge akan duygusal yolculuklara dönüşmektedir. Yapıtlarında figürler gerçek hayattan alıntı olup, gerçekçi bir biçimde yorumlanmış, mekân ise gerçeküstüdür. Gerçeküstücü bir mekânda yer alan figür ve nesneler izleyiciyi sihirli bir masalın içine sürüklemektedir*" biçiminde ifade etmektedir (Kahraman, 2015, s. 153).

Eserlerinde 1960-1970 yılları arasında dışavurumcu figüratif anlatımı benimseyen Varlık'ın 1970-1980 yılları arasında yapmış olduğu taşbaskı çalışmalarında toplumsal konulara yöneldiği gözlemlenmektedir. Sanatçı 1980 sonrası ise mistisizmi ve eski uygarlıkların ruhlarını konu edinmiştir. Eserlerinde sıkça yer

verdiği kadın figürlerinin (Görsel 35) tanrıçaların tasviri olarak tarihin içerisinden yansıdığı görülmektedir (Kılıç, 2005, s. 163-165). Engin Turgut sanatçı hakkında kaleme aldığı yazısında Utku Varlık'ın eserlerini;

> "*Yazgının püskürttüğü tanrısal renkler, rüyalar vadisinden zihnimize doğru akan ışığın belleği, sonsuz ve saf olanın kalbinden ısırarak, bütün zamanlardan gerçek yeryüzünü dolaşır ve Utku Varlık'ın tuvallerinde sadece bir törenle yer alırlar… Eski bir uygarlığın kıyımları ve küf kokan gölgesi mi yansıyor tuvallerine?... Ya da gelecek çağların şiir saçan sırları mı? Ne fark eder ki, hangi renge dokunsa orası düş deryası oluyor!...*" biçiminde ifade etmektedir (Turgut, 2002, s. 1).



Görsel 35: Utku Varlık, "Sanrı Serisi", TÜKT, 2020, 40x40 cm., ("Sanal", 2022).

Varlık imgeye bağımlılığın değersizleşmeye gitmesinden endişe duymaktadır. Kendisini şaşırtan imge ve fotoğrafları büyük bir titizlik ile seçip saklayarak oluşturduğu kolajları ile varlığın arasında hiçliği seyircisine aktarmaktadır.

Sonuç olarak Varlık'ın eserlerinde yer verdiği kadın imgeleri; düşlerin anlatıldığı kompozisyonlar içerisinde insan-doğa ilişkisini kadın bedeninin zarafeti ile aktarmaktadır. Beynin biriktirdiği görüntüleri düşlerde yansıtan sanatçının "*tanrıçaları"* derin ve rengarenk bir boşluk içerisinde sakin ve zarif bir şekilde belirmektedir. Bu nedenle Varlık'ın kadın imgeleri, doğanın düş dünyasındaki plastik değer karşılığı olarak yorumlanabilir.

3.3.5. Gülseren SÜDOR

Südor içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini, aldığı eğitim ve edindiği birikimler ile harmanlayarak yorumlamaktadır. Düşsel mekanlar içerisinde kendi bilinçaltında var ettiği kimliksiz prototip figürler (Görsel 36) yer almaktadır. Sınırsız bir anlatım ile doğayı ve insanı abartılı bir şekilde konu edinmektedir. Gerçek, düş süzgeci ile bozulup yoğurularak imgelerle birleştirilmiş, masalsı bir dünyada yeniden hayat bulmuştur (Kılıç, 2005, s. 191).



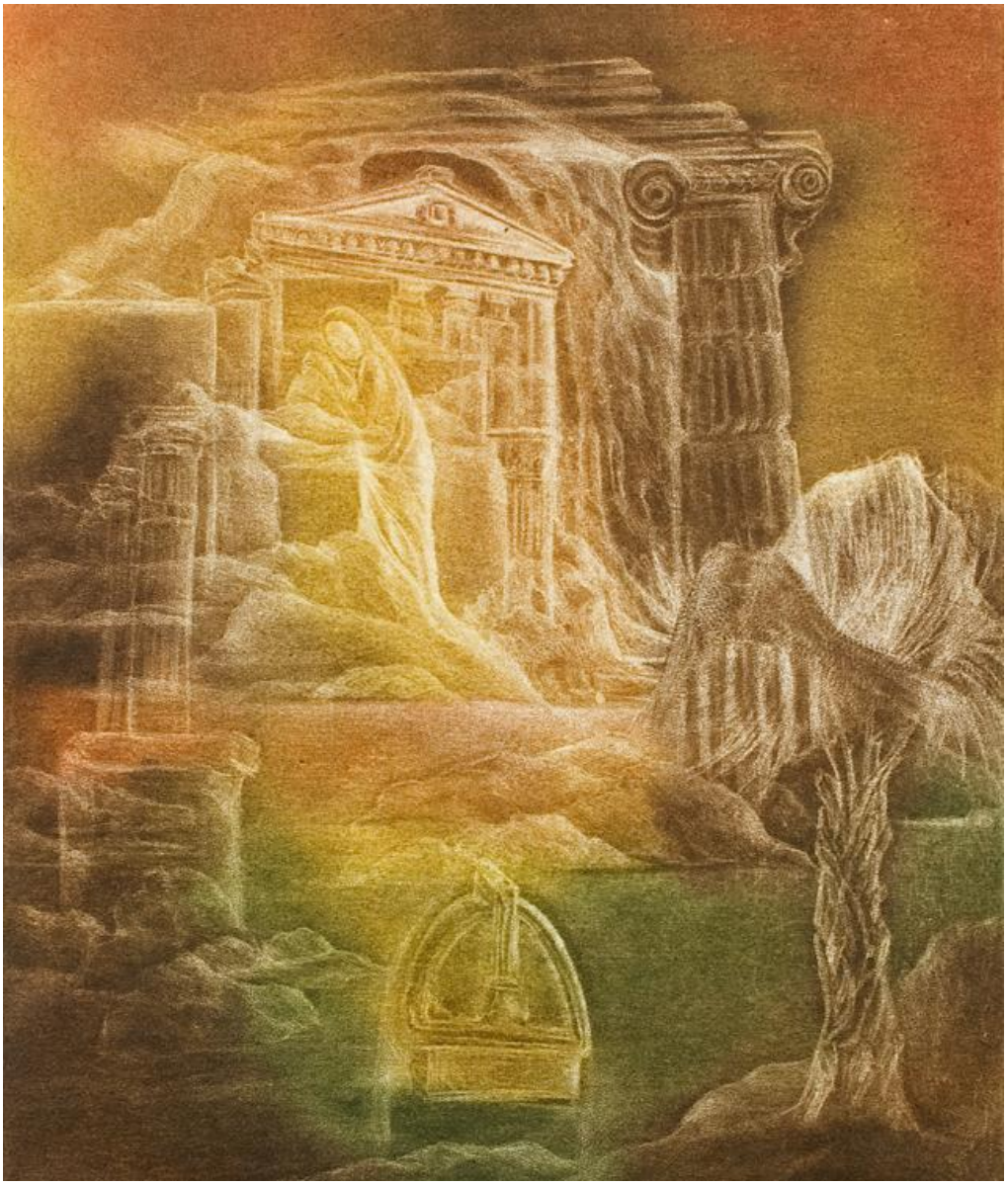
Görsel 36: Gülseren Südor, "Ziyafet Sofrası*",* TÜYB, 1984, 60x70 cm., (Kılıç, 2005, s. 389).

Doğadan ilham alarak oluşturduğu mekanlar içerisinde titiz ve ayrıntılı şekilde resmedilmiş figürleri (Görsel 37) genellikle dikdörtgen formdadır. Günün farklı zamanlarından yansıyan ışık huzmeleri ustaca ele alınmıştır. Dünü, bugünü ve geleceği aktaran eserlerinde geometrik formlar bilimi ve teknolojiyi simgelemektedir (Kahraman, 2015, s. 115).



Görsel 37: Gülseren Südor, "Köşeye Sıkıştırılma", TÜAB, 2006, 60x60 cm., ("Sanal", 2022).

Südor kadının toplum içerisindeki yerini ve önemini sürrealist bir bakış açısı ile irdelemiş ve eleştirmiştir. Eserlerinde kadının duygusal iç dünyasını ve bireysel yalnızlığını konu edinmektedir. Sanatçının eserlerinde tercih ettiği renkler de (Görsel 38) bu ötekileştirilmiş ve dışlanmış kadınların iç dünyalarını aktarmada bir araç olarak özenle seçilmiştir. Kadının duygu durumunu destekleyen birtakım simgesel imgelerden de faydalanmaktadır. Çay, çalışmasında sanatçının eserlerini; "*Südor'un resimlerinin geneline baktığımızda çoğunlukla kullanmış olduğu kuşların özgürlüğü, kumaş parçalarının ise doğumu ve yeni yaşamları simgelediği söylenebilir*" biçiminde ifade etmektedir (Çay, 2016, s. 302).



Görsel 38: Gülseren Südor, *"İsimsiz",* Gravür, 1988, 29x24 cm., ("Sanal", 2022).

Südor'un eserlerinde oluşturduğu düşler alemi içerisinde kadın figürü (Görsel 39) dramatik bir şekilde toplumdaki kadın sorunlarını, kadının doğurganlığı ve özlem duyduğu özgürlüğü yorumlamaktadır. Kılıç, çalışmasında sanatçının kadın figürlerini; "*Zamanın bilinmeyen, fakat bir yerde dönmekte olduğunu hissettiğimiz çarkını somut hale getirmek içkin kadının kutsal görevi aracı olmuştur. Aslında "ölüm" gerçeğini bizden koparmaya, kendine pay biçmeye çalıştığı yitip giden anları yakalamaya çalışmıştır*" biçiminde ifade etmektedir (Kılıç, 2005, s. 192).



Görsel 39: Gülseren Südor, "Kompozisyon", 1981, Gravür, 26,5x21,5 cm., ("Sanal", 2022).

Genelde figürü "*nü*" olarak çalışan sanatçı, izleyicisinin karşısına kadını en saf ve doğal haliyle sunmaktadır. Zamanın içerisinde bir yerlerde bu kadın figürleri, tuvalin merkezinde yer alan konumu ile (Görsel 40) iç dünyasında acıları barındırmasına karşın oldukça yüce bir varlık şeklindedir (Kahraman, 2015, s. 115-116).



Görsel 40: Gülseren Südor, "İsimsiz", 2013, TÜAB, bb., ("Sanal", 2022).

Sonuç olarak Südor'un eserlerinde yer alan kasın imgeleri; toplum içerisinde kadının karşılaştığı sorunları ve sırtına yüklenen ağır sorumlulukları irdeleyen karakterler olarak yer almaktadır. Özgürce yaşamaya duyulan özlemin de ele alındığı eserlerde, bir çıkmaz içerisine gömülen kadınların sorunlarının bir rüya alemi içerisinde simgeselcilik ile harmanlanan kadın imgeleri aracılığıyla, estetik kaygıdan çok içeriğe önem verilerek anlatılmak istendiği söylenebilir. Sanatçının eserlerinde yer alan mekan algısı da izleyicide bir rüyanın içerisinden sahneleri anımsatmaktadır.

3.3.6. Mustafa ALTINTAŞ

Altıntaş eserlerinde nesne-mekân bağlantısının somut ilişkileri içerisinde insan figürlerini ele almaktadır. Sanatçı yenilikçi bir anlayış ile eserlerinde (Görsel 41) grafik ve afiş etkilerine yer vermektedir. Geometrik kurgulama ile simgesel bir yaklaşım eşliğinde parlak kompozisyonlar oluşturmaktadır (Kılıç, 2005, s. 195-196).



Görsel 41: Mustafa Altıntaş, "Dans*",* TÜAB, 2000, 110x110 cm., ("Sanal", 2022).

Gustave Courbet'in yapıtlarından etkilenen Altıntaş ideayı somut maddesellikten üstün tutarak sürrealist bir yaklaşımı benimsemiştir. Mitleri ve efsaneleri de konu alan sanatçı, kavramlardan yola çıkarak birçok farklı anlama evrilen eserler (Görsel 42) üretmektedir (Kahraman, 2015, s. 139).



Görsel 42: Mustafa Altıntaş, "Saraydan Kız Kaçırma-Mozart*",* TÜAB, 1995, 150x150 cm., ("Sanal", 2022).

Altıntaş düşsel bir evren içerisinde eserlerinde kullandığı parlak renkler ile erotizmi ve enerjiyi yakalamayı amaçlamıştır. Mekân ve figür, neon etki yaratan renklendirmeler ile (Görsel 43) desteklenerek parçalanmış imgeler halinde resmedilmiştir. Boşlukta süzülen figürler renklerin desteği ile izleyiciye kışkırtıcı bir ivmeyle yansıtılmaktadır (Kahraman, 2015, s. 139-140).



Görsel 43: Mustafa Altıntaş, "Tango*",* TÜAB, 2007, 100x100 cm., ("Sanal", 2022).

Figürlerin asıl hikâyeyi kapsadığı eserlerde kadın bedeninin erotizmi ön plana çıkmaktadır. Eserlerinde sıkça yer verdiği "*Çintemani"* şeklindeki kadın dudakları (Görsel 44) izleyicide erotik bir çağrışım uyandırmaktadır. Sanatçının eserlerinde yer verdiği Çintemani eğrileri, oryantalist bir yaklaşım dahilinde geçmiş Osmanlı eserlerine yaptığı göndermeyi gözler önüne sermektedir (Kılıç, 2005, s. 197, 199).



Görsel 44: Mustafa Altıntaş, "Ingreserotikamani*",* TÜAB, 1990, 120x120 cm., ("Sanal", 2022).

Düşsel bir fantastik evrende sembolizmi sıkça kullandığı eserleri ile (Görsel 45) sanatçı geçmişin klasik sanatını kendi yorumlamasıyla XX. yüzyılın modern sanat anlayışı içerisine dahil etmektedir. Mitoloji ve tarihi modernizmde irdeleyen Altıntaş, sürrealist yaklaşıma özgün bir bakış açısı kazandırmaktadır.

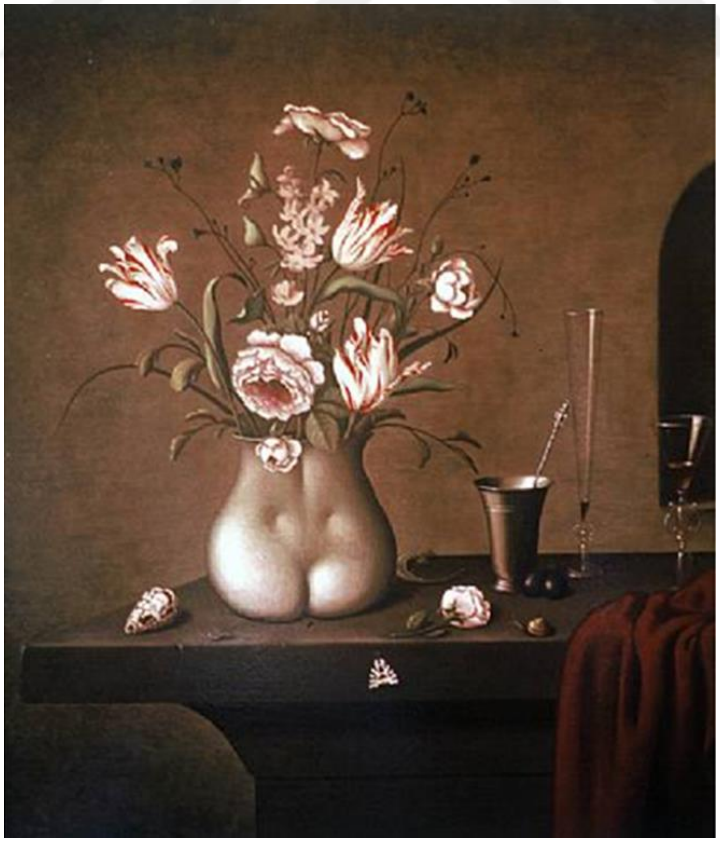


Görsel 45: Mustafa Altıntaş, "Sirk*",* TÜYB, tb., 120x120 cm., ("Sanal", 2022).

Sonuç olarak Altıntaş'ın eslerinde yer alan kadın imgeleri; hem bütün olarak hem de parçalanmış halde hikayenin yanında erotizmi simgelemektedir. Mekan-figür arasında teknik ve renk bakımından yakalanan bütünlük içerisinde kadın imgesinin estetik kaygının yanı sıra cinsel çağrışım amacıyla yer aldığı söylenebilir. Ayrıca düşsel olguların kadın imgeleri ve mekan algısı içerisinde tematik olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

3.3.7. Galip Nahit NOYAN

Noyan'ın eserleri incelendiğinde sürrealist yaklaşımının kavramsal içeriğinde batı Sürrealizm akımı ile benzerlikler gözlemlenmektedir. Natürmort imgeleri içerisinde kadın figürünün cinsel çağrışımından sıkça faydalanılmaktadır. Nesneler arasında kadının bedensel formu bir Natürmort imgesine dönüştürülerek (Görsel 46) yer almaktadır. Bilinçaltında bastırılmış fanteziler düşsel izlenimler ile harmanlanarak oluşturulan kurgu gerçeküstü somut nesnelliğine kavuşmuştur (Kahraman, 2015, s. 113).



Görsel 46: Galip Nahit Noyan, "Ölü Doğa*"*, TÜYB, 1997, 110x90 cm., ("Sanal", 2022).

Noyan'ın eser kataloğunda Özsezgin sanatçının kavramsal dünyasını;

> "*...Akademik eğitim almamış, belki de yeteneklerini gizlemeyi tercih etmesinden kaynaklanan bir 'gizlilik' içinde kendi dünyasının labirentlerinde dolaşarak* (Görsel 47) *keşif yolculuğuna çıkmış birinin, kısa sürede yetkin denebilecek teknik çözümlerde bunca başarılı bir sonuç elde etmesi, sık rastlanabilecek bir durum değildi. Dönüşümsel biçimlerle oynayıp farklı imgesel sentezler elde edebiliyor, bunu da gerçeküstücü tekniğin kendine özgü boyutlarıyla pekiştirebiliyordu*" biçiminde ifade etmektedir (Özsezgin, 2008, s. 10).



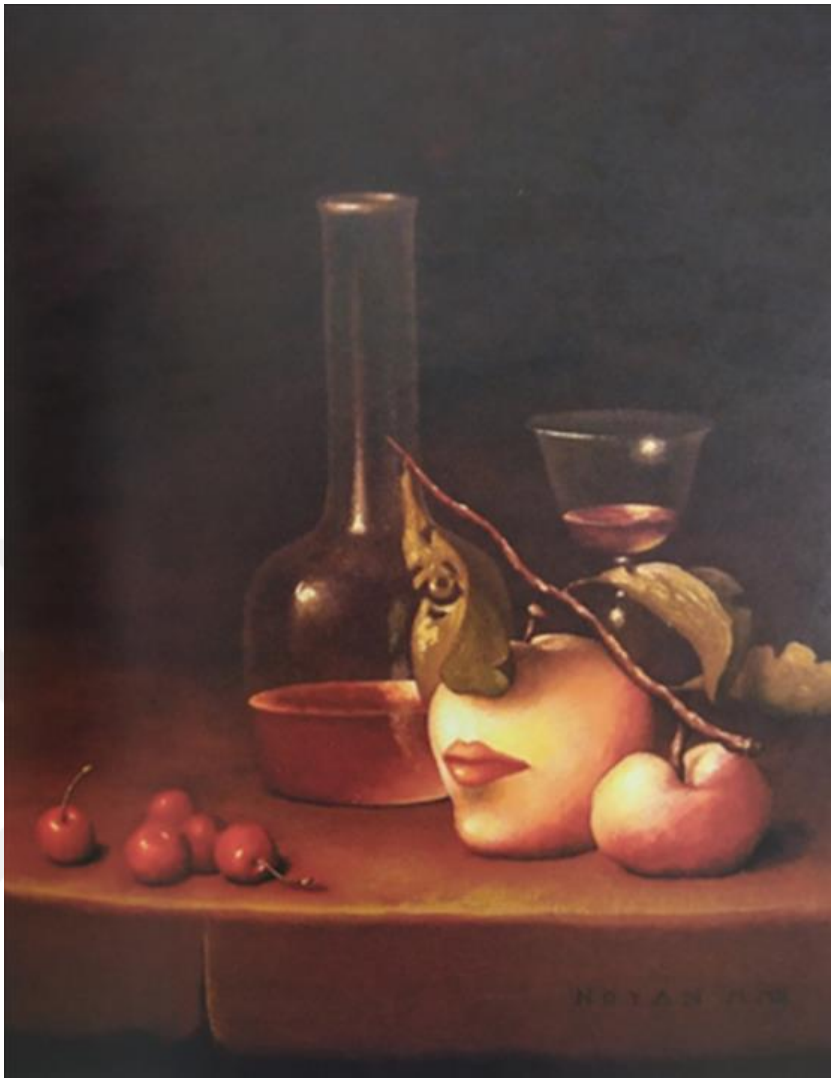
Görsel 47: Galip Nahit Noyan, "Ölü Doğa, Çalgılar ve Kitaplar*"*, TÜYB, 2005, bb., (Özsezgin, 2008, s. 81).

Görsel bilmeceler ile izleyicisinde algı oyunları yaratmayı amaçlayan Noyan, kadın imgesini (Görsel 48) bu oyunların kurgulanmasında bir araç olarak kullanmaktadır. Canlı varlık formundan sıyrılarak dönüşüme uğrayan figür görecelikten uzak tek bir farkındalık yaratmaktadır (Kılıç, 2005, s. 254-255).



Görsel 48: Galip Nahit Noyan, "Ölü Doğa", TÜYB, 1997, bb., (Özsezgin, 2008, s. 58).

Sanatçı Sürrealist imgeler ile oluşturduğu eserlerinde cinsel bir fantezi dünyasına yönelim göstermiştir. Yine de sanatçı kendisini sadece bir sürrealist olarak tanımlamak istememiştir. Eserlerinde içsel fantastik kurgular oluşturarak doğrudan kendi sanat anlayışının sınırlarını çizen ve o sınırlar içerisinde ifade biçimini oluşturan Noyan bireyin cinsel dürtülerini metalaştırarak (Görsel 49) eserlerini üretmektedir (Özsezgin, 2008, s. 11).



Görsel 49: Galip Nahit Noyan, "Ölü Doğa, Meyveler", TÜYB, 2002, bb., (Özsezgin, 2008, s. 103).

Sanatçının eserlerinde yer verdiği kadın imgeleri Freud'un psikanaliz çalışmalarında sıkça yer verdiği cinsel dürtüler ile bağdaştırılabilmektedir. Sürrealizmin temelinde yer alan iç dünyanın cinsel uyarıları Noyan'ın eserlerinde (Görsel 50) gözle görülür şekilde yer almaktadır. Bu yönelim, batı ülkelerindeki sürrealist eserlerde kadın imgesinin yer alışı ile benzerlikler göstermektedir. Eserlerinde gözlemlenen açık-koyu renk dengesi ile sanatçının Rönesans ya da Barok dönemi ışık-gölge kullanımı ile yakındır. Karanlık mekan içerisinde figür-obje karması metaforik nesneler açık tonda renkler ile ön plana çıkmaktadır (Özsezgin, 2008, s. 10-11).



Görsel 50: Galip Nahit Noyan, "Ölü Doğa", TÜYB, 2006, bb., (Özsezgin, 2008, s. 128).

Sonuç olarak Noyan'ın eserlerinde yer alan kadın imgeleri; bireyin cinsel dürtülerini sürrealist bir yaklaşım içerisinde ortaya çıkarmada kullanılmaktadır. Bireysel karakterinde sıyrılıp metalaşan kadın imgesi eserlerde bir objeye dönüştürülerek fantezi dünyasının nesnesi olarak ele alınmıştır şeklinde yorumlanabilir. Eserlerde yer verilen cinselliğin kadın bedeninin metalaştırılması ile aktarıldığı gözlemlenmektedir. Düşsel olgular ise tematik bütünlüğü desteklemek amacı ile figürlerde ve mekanlarda yer almaktadır.

3.3.8. Adem BAŞPINAR

Başpınar, eserlerinde sürrealist izler barındırmasına karşın kendisini tek bir akım, felsefi dayanak ya da yaklaşım çerçevesi içerisinde sınırlandırmamaktadır. Sanatçı 'gerçeği' kendi dünyası ve bilinçaltı ile işleyerek, izleyiciyi oluşturduğu yeni gerçeklik içerisinde bir gezintiye çıkarmaktadır. Bahsi geçen gerçeklik; Başpınar'ın çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Arapgir kazasında hissettiği ve hayranlık duyduğu Anadolu kültür ve topraklarından elde ettiği birikimleri, teknolojinin kirletmediği dönemleri de içeren çocukluk yıllarının köy hayatı tanıklığı, geçmişi Hitit ve Sümer dönemine kadar uzanan günümüz Türk kültürüne aktarılmış değerlerin

birikimini içermektedir. Tüm bunların sanatçının bilinçaltında bir araya gelmesi zamansız, düşsel ve özgün eserlerini (Görsel 51) ortaya koyması ile sonuçlanmaktadır. Sanatçı tematik içerikleri plastik değerler ile denge ve uyum içerisinde harmanlayarak eserlerini üretmektedir (Adem Başpınar ile kişisel iletişim, 16.04.2022).



Görsel 51: Adem Başpınar, "İnsi-3", TÜAB, 2021, 25x25 cm., ("Sanal", 2022).

Başpınar, sanat anlayışını;

> "*Benim resmimde her şey var… Bakarsanız akımlar, insan düşünce biçimlerinin değişmesi ile paralel ilerliyor. Ben de 2022'de 47 yaşında bir adam olarak belli bir kalıbın içerisine girmek zorunda değilim, dışarıdan bakıp hepsinden istifade etme hakkına sahibim. Çünkü bu insanın biriktirdiği bir nüanstır. Dolayısı ile yer yer fantastik oluyorum, sürreal imgeler kullanıyorum* (Görsel 52)*, yer yer romantik oluyorum… bütün o insanlık mirasını kendimce kişiselleştirerek bir dil oluşturmaya çalışıyorum"* biçiminde ifade etmektedir (Adem Başpınar ile kişisel iletişim, 16.04.2022).



Görsel 52: Adem Başpınar, "Yedi Kardaş", TÜAB, 2021, 40x40 cm., ("Sanal", 2022).

Sanatçı, sıradan köylü kadınları portrelerinin yanı sıra eserlerinde insanlık halleri ve işçileri, Anadolu evliyaları ve bilgelerini (Görsel 53), tarihi kalıntıları ve geçmiş dönem insanlık izlerini irdeleyerek tematik içeriğini zengin tutmayı amaçlamaktadır.



Görsel 53: Adem Başpınar, "Amade", TÜYB, 2021, 150x130 cm., ("Sanal", 2022).

Köy hayatı içerisinde kendi gayelerinde olan kadın imgeleri kendilerini çevreleyen dağları ötesinden habersiz kendi dünyalarının sınırı olarak bilmişler, sürekli olarak bu çerçeve içerisinden ibaret olmuşlardır. Sanatçı bu kadınları kendi yörelerinde ve geleneklerinde, karakterlerini ve bu karakterlerdeki etken rolleri, toprak kokan renk paletiyle oluşturduğu çarpıcı eserleri ile (Görsel 54) izleyicinin ziyaretine sunmaktadır. Tuval yüzeyinden izleyicisiyle iletişime geçmek isteyerek bakan gözleri ile kadınlar, yaşadıkları yazgılarını sanki sanatçının kulağına sessizce fısıldayarak anlatılmak ve anlaşılmak istemektedirler (Adem Başpınar ile kişisel iletişim, 16.04.2022).



Görsel 54: Adem Başpınar, "Güleser", TÜAB, 2022, 60x60 cm., ("Sanal", 2022).

Başpınar, zaman ve mekan kavramlarından sıyrılmış düşsel bir atmosferde oluşturduğu eserlerinde insanoğlunun yaşam savaşını ve medeniyet çatışmalarını yüklenen kadın figürünü bir yücelik statüsü ile (Görsel 55) izleyicisine sunmaktadır. Aile kavramı içerisinde her bir bireyin devam ettirdiği hayat mücadelesi içerisinde en

büyük yükün ve sorumluluğun kadının üzerinde olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca ataerkil toplum yapısına uygun olarak Türk toplumunda gelişen kadın-erkek ilişkileri de irdelenmektedir (Yayan ve Kaya, 2021, s.104-108).



Görsel 55: Adem Başpınar, "Reyhan", TÜAB, 2022, 60x60 cm., ("Sanal", 2022).

Sonuç olarak Başpınar'ın eserlerinde yer alan kadın imgeleri; izleyiciye estetik bir duruş sergileyerek yansıttığı plastik değerlerin yanı sıra sanatçının çocukluk dönemlerinden tecrübe ettiği anılarının birikimini düşsel bir tema içerisinde temsil etmektedir. Bu nedenle Başpınar'ın kadın imgeleri ve eserlerindeki düşler alemi, hem estetik kaygı taşıyan hem de hikayeyi simgeleyen figürler ve gerçek mekanların düşler ile harmanlanarak oluşturduğu yansımalar olarak değerlendirilebilir. Eserler izleyicide Anadolu kültürünün düşsel yansımaları ile bir bağ kurmaktadır.

III. BÖLÜM- GİZEM DOĞAN'IN SANAT ANLAYIŞI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Sanatın güç ve iktidar sahiplerine hizmetinin sona ermesi ile hümanist bir anlayışa yönelmesi modern çağın başlaması ile sağlanmıştır. Yaşanan bilimsel gelişmelerin ışığında XIX. yüzyılda büyük bir ivme kazanan Sanayi Devrimi'nin olumlu etkilerinin yanı sıra toplum içerisinde gözlemlenen olumsuz etkileri, toplum yaşamı ile birebir etkileşim içerisinde olan sanatın yönünde birtakım değişikliklere neden olmuştur. Bireyin alışık olmadığı kalabalık ve kaotik şehirleşme içerisinde körelip depresif bir hal alması iç dünyanın ve psikolojinin ön plana çıkmasına neden olmuştur (Turani, 2015, s. 61-71).

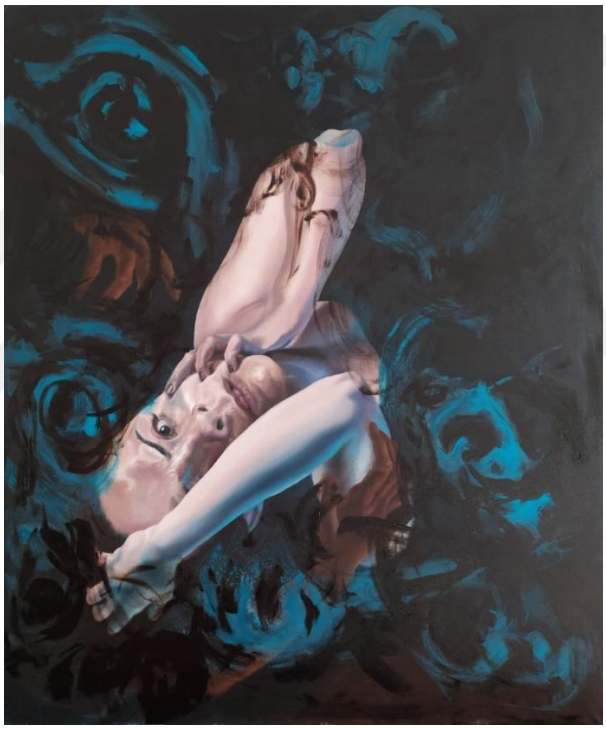
Tüm dünyada yaşanan gelişmeler ve savaşlar neticesinde toplumun gerçekleştirdiği ayaklanmalar da sürecin bir neticesidir (Hopkins, 2020, s. 17). Sanat alanında kaotik ve saldırgan tavırları ile ön plana çıkan Dadaizm akımı sonrasında, sanatçının iç dünyasında yaşadığı travmaları ve bastırılmış birtakım dürtüleri gün yüzüne çıkararak izleyicisiyle buluşturduğu Sürrealizm akımının yükselişi gözlemlenmektedir.

Bu bağlamda sanatçı tarafından iç dünyasının tüm çıplaklığıyla aktarıldığı eser izleyici ile arasındaki bağları güçlendirmiştir. Ayrıca eserin aktarmak istediği duygunun yansıtılması için estetik olarak güzelin sunulmaya çalışılması bir nevi ikinci plana atılmaktadır. Bu yaklaşımın ortaya çıkardığı özgürlük, Doğan'ın güzelin arayışından sıyrılmasında aracı olmuştur. Yaşadığı günlük olaylar ve içerisinde bulunduğu ruh halinin bir yansıması olan rüyalarında deneyimlediği dünyanın, ortaya koyduğu çalışma içerisinde estetik kaygılardan sıyrılmasına olanak sağlaması, Doğan'ın üretim aşamasında kendine bir sınır oluşturmamasını ve çok daha geniş bir anlatım tarzını benimsemesini sağlamaktadır.

Rüya aleminin ve psikolojinin çalışmalarında yön belirleyici olması, Doğan'ın öğrenim döneminin başlarından itibaren kendini göstermiştir. Yaşamış olduğu değişken ruh hali içerisinde en büyük esin kaynağı duygu durumları ve rüyaları olmuştur. Dış dünyada yaşadığı etkileşimler ile kendi iç dünyasına döndüğünde,

tamamen kendisine ait olan bir boşlukta var ettiği imgeler, içinde kendisini bulduğu ve gerçek "*beni"* yansıtan sonsuzluk olarak karşısına çıkmaktadır. Çalışmalarında sıklıkla yer verdiği kadın imgeleri ise kimi zaman Doğan'ın kendisini kimi zaman farklı hislerinin parçalarını yansıtmaktadır. Öfke, korku, yalnızlık gibi duyguların içerisinde kendi kendini iyileştirme çabaları, çalışmalarında küçük kırıntılar halinde rastgele serpiştirilmiş şekilde yer almaktadır.

Açıklamalar ışığında; Doğan'ın rüya teması dahilinde kadın imgelerinin yer aldığı çalışmalarında iç ve dış yapılar değerlendirilecektir.



Görsel 56: Gizem Doğan, "İsimsiz-1", TÜYB, 2022, 100x120 cm.

"*İsimsiz-1"* adlı çalışma (Görsel 56) 100x120 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Koyu bir arka plan üzerinde mavi tonlarının ön planda olduğu bir kompozisyon oluşturulmuştur. Karanlık bir boşluk içerisinde süzülen kadın imgesi korku içerisinde izleyiciye yansıtılmıştır. Gölgeler arasından çıkan kırmızı tonlarının ağır bastığı kime ait olduğu bilinmeyen iki adet el, merkeze yerleştirilmiş figüre doğru uzanmaktadır. Figürü çevreleyen karanlık içerisinde koyu kahverengi ve nispeten daha açık mavi tonlarında birçok soyutlaştırılmış yüzler ve gözler yerleştirilmiştir.

Tuval yüzeyinde etkin bir biçimde yer alan karanlık korku dolu bir rüyanın huzursuz edici boşluğunu aktarmaktadır. Resmin merkezinde yer alan kadın figürü rüya sahibinin korkularının ve rüya içerisinde yaşadığı çaresizliğin somutlaşmış halidir. Figürün çevresinde yer alan iki adet koyu kırmızı el, uyku hali içerisinde her ne kadar rüyadan rahatsızlık duysa da uyanmasına engel olan yorgunluk halini aktarmaktadır. Bilinçaltında yer alan ve uyku içerisinde anlamlandırılamayan kişi ve sesler, resim (Görsel 56) içerisinde kaotik bir alana neden olan soyutlaştırılmış yüzler ve gözler olarak tasvir edilmektedir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 57: Gizem Doğan, "İsimsiz-2", TÜYB, 2022, 100x120 cm.

"*İsimsiz-2*" adlı çalışma (Görsel 57) 100x120 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Koyu renk arka plan üzerinde bir kadın imgesi ve ayın üç evresi resmedilmiştir. Kadın figürünün saçları arasından düşey bir eksende karmaşık bir şekilde yerleştirilmiş birden çok el imgesi yer almaktadır. Çalışmada mavi ve toprak tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Çalışmada (Görsel 57) yer verilen koyu mekan algısı geceyi temsil etmektedir. Yukarıdan başlayarak sol aşağıya doğru görünümü azalan ayın evreleri ise kısalan zamanın anlatımında tercih edilmiştir. Yüz ifadesinde rahatlık sezilen kadın imgesi uykuya teslim olan rüya sahibinin tasviri olarak yer almaktadır. Fakat figürün saçları arasından belirmeye ve yayılmaya başlayan kimliği belirsiz el imgeleri, azalan ve yakında bitecek olan sakin gecenin sonrasında yaşanacak günün kaosunu hissettirmekte ve izleyiciye figürün yaşayacağı karmaşayı önceden bildirmektedir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 58: Gizem Doğan, "İsimsiz-3", TÜYB, 2022, 100x120 cm.

"*İsimsiz-3*" adlı çalışma (Görsel 58) 100x120 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Mekan algısı bulunmayan bir arka plan üzerinde bir kadın imgesi ve bu imgeyi çevreleyen nilüferler yer almaktadır. Yeşil ve beyaz tonlarının hakim olduğu çalışmada suya benzer bir alan içerisinde kıyafetleri uçuşan

bir kadın figürü ön plandadır. Beyaz tonlarının hakim olduğu kıyafet, figürü çevreleyen açık renk nilüferler ile dengelenmiştir.

Çalışmada (Görsel 58) yer verilen rahat ve huzur dolu bir rüya anı tasviridir. Konforlu ve aydınlık rüya içerisinde rüya sahibi bir kadın imgesi ile yer almaktadır. Zamansız bir anda mutlu bir rüya içerisinde sakinliği ve dinginliği nilüfer imgeleri yansıtmaktadır. Yeşilin açık ve koyu tonları ele alınan rüya temasının içerisinde hissedilen huzuru izleyiciye aktarmak amacı ile tercih edilmiştir. Kadın figürünün uzanan eline rastlantısal olarak hafifçe temas eden açık renk bir nilüfer çiçeği, rüya sahibinin hissettiği ve içten içe rastlamayı umduğu umudun simgesi olarak yer almaktadır. Kadın figürünün kıyafetinin hatlarının seçilememesi ise rüya sahibinin hissettiği huzur anında bile yaşamının birtakım belirsizliklere ev sahipliği yapıyor oluşunu hatırlatır niteliktedir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 59: Gizem Doğan, “İsimsiz-4”, TÜKT, 2022, 100x120 cm.

"*İsimsiz-4*" adlı çalışma (Görsel 59) 100x120 cm ebatlarında tuval üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Mavi tonlarının ağırlıkta olduğu resimde mekan olgusu net çizgiler ile birbirine bağlanan birden çok zamanı içermektedir. Resmin ortasına doğru uzanmış şekilde yer alan kadın figürünün üzerini örten kumaş, kıvrımları ile bir göz imgesini çağrıştırmaktadır. Kadın figürü ile aynı tonlarda ele alınmış iki adet kaynağı belirsiz el imgesi yatay ve dikey pozisyonlarda resmin ortasında konumlandırılmıştır. Yine resmin orta alt kısımlarında, genele hakim olan mavi tonlarında bir dolunay imgesi yer almaktadır. Figürün üst ve alt kısımlarında bir sis bulutu şeklinde yayılan iki adet alanda sarı tonları tercih edilmiştir.

Resmin ana teması (Görsel 59) bölünmüş bir günün yorgun gecesi olarak belirlenmiştir. Yaşamının her aşamasında birden çok alana ve kişiliğe bölünmek zorunda kalan rüya sahibi, bu bölünmüşlüğün verdiği bitkinlik ile uykuya dalan kadın figürü olarak resmin odak noktasında yer almaktadır. Çerçevelenmiş birden çok alanın ortak noktası, yaşamını birden çok alana bölmek zorunda kaldığı halde hepsini aynı anda idame ettiren rüya sahibinin temsili kadın figürüdür. Yine de bunca bölünmenin ve koşuşturmanın arasında kadın, hepsine sahip olmanın mutluluğu ve huzuru içerisindedir. Rüya sahibinin yaşamış olduğu kargaşa içerisinde dahi huzurlu oluşunu, resmin genelinde yer alan mavi tonları ve hayatının farklı alanlarında ona destek olan kişilerin varlığını simgeleyen eller aktarmaktadır. Kadın figürünün tecrübe ettiği bu huzurlu anın içerisinde, bilinçaltında varlığını sürdüren karamsarlık katmanlar halinde bedeninden uzanan kumaşın arasında beliren karanlık bir göz ile varlığını unutturmamayı irdelemektedir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 60: Gizem Doğan, "İsimsiz-5", TÜKT, 2023, 100x100 cm.

"*İsimsiz-5*" adlı resimde (Görsel 60) yine mekânsız bir arka plan ve mavinin koyu tonları göze çarpmaktadır. 100x100 cm boyutlarında olan resim tuval üzerine yağlıboya tekniğindedir. Resmin tam ortasında soğuk tonlarda bir kadın imgesi yer almaktadır. Figürün üzerinde yüzünün de bir kısmını belirsizleştirecek şekilde ağaç gövdelerinde görülen bir çeşit mantar türüne benzeyen imgeler yer almaktadır. Figürün bir eli arkasını diğer eli ise başının üzerini işaret eder şekilde konumlandırılmıştır. Kompozisyonun geneline hakim olan dikeylik, figürün yatay sol eli ile dengelenmeye çalışılmıştır. Resmin ağırlıklı olarak sol üst bölgesinde yer alan mantar imgelerinin karmaşık yapısı ise figürün yüzünün dönük olduğu resmin sağ tarafındaki boşluklar ile denge halindedir. Figürün sağ elinin işaret ettiği resmin sağ üst bölgesinde ise üç adet çiçekten değişime uğrayarak ortaya çıkan bir kelebek yer almaktadır.

Resmin ana teması (Görsel 60) gurbet ve vuslattır. Resmin merkezinde yer alan kadın imgesi, Doğan'ın iç dünyasından yansıyan kendi kimliğidir. Figürün vücudunu kaplayan mantarlar, köklerinin yer aldığı memleketi ile oluşturduğu bağı temsil etmektedir. Figürün arkasını işaret eden sol eli şartlar nedeni ile ayrıldığı memleketini ve orada bıraktığı ailesini simgelemektedir. Figürün yukarıya doğru uzanan sağ eli ise

uğrunda yaşamının yönünü değiştirdiği eşinin temsilidir. Sağ elinin uzandığı yerde beliren üç çiçek anne, baba ve kardeş temsili iken çiçekten evrimleşen ve uçarak uzaklaşan kelebek ise yine Doğan'ın kendisidir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 61: Gizem Doğan, "İsimsiz-6", TÜYB, 2023, 100x100 cm.

"*İsimsiz-6*" adlı çalışma (Görsel 61) 100x100 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Mekan algısı bulunmayan bir arka plan üzerinde karmaşık biçimde birbirine bağlanan imgeler yer almaktadır. Resmin üst kısmında iki alt kısmında da bir adet kaynağı belirsiz el imgesi yer almaktadır. Bu eller arasında iki adet yüz resmin orta hattında uyur vaziyettedir. Sol üst kısımda yer alan bir gözün oluşturduğu çerçeve içerisinde, küçük yaşta bir çocuğu çizimini anımsatan sarı bir kuş figürü yer almaktadır. Resmin ana kompozisyonunu oluşturan ve soğuk tonların hakim olduğu dikey şekilde konumlandırılmış imgeleri, arka planda karanlıklar içerisinde beliren kırmızı tonlarında yatay bir kumaş gölgesi dengelemektedir. İmgelerin oluşturduğu bütünlük içerisinde sağ alt köşede bir de kuru kafa imgesine yer verilmiştir. Yine resmin sağ üst ve alt köşelerinde gölgeler arasına gizlenmiş incir meyveleri yer almaktadır.

Resmin (Görsel 61) genel teması özlem ve korkular üzerinedir. Kompozisyon içerisinde yer alan göz imgeleri korku, endişe, özlem ve bekleyişi temsil etmektedir. Uyku halinde yer verilmiş iki kadın yüzü parçası, rüyada buluşulması umudu taşıyan anne-kız ikilisidir. Yüzlerin çevrelerinde yer alan el imgeleri ise birbirlerine kavuşmayı bekleyen anne ve kız kardeşleri simgelemektedir. Tüm bu kompozisyonun yer aldığı karanlık boşluk hüznü, bu karanlık boşluğun ardında varlığı belli olan kırmızı kumaş parçaları ise uzaklıklara rağmen hissedilen anne sevgisini anlatmaktadır. Çalışmanın sağ köşelerinde yer alan incirlerden olgunlaşmış olanları geçen zamanı ve henüz olgunlaşmamış olanları ise kavuşmaya kadar geçecek olan zamanı aktarmaktadır. Ayrıca resmin sağ tarafında gözün çerçevelendirdiği kuş imgesi ise çocukluk yıllarına duyulan özlemin ve Doğan'ın ruhunun derinliklerinde sakladığı çocuksu yanını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 62: Gizem Doğan, "İsimsiz-7", TÜYB, 2023, 100x120 cm.

"*İsimsiz-7*" adlı çalışma (Görsel 62) 100x120 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Mekan algısı bulunmayan bir arka plan üzerinde boşlukta süzülürcesine resmin sol kısmında üç adet denizanasına yer verilmiştir.

Resmin orta odak kısmında ise yine boşlukta süzülen uykuda bir kadın imgesi yer almaktadır. Figürün baş kısmında resmin sağ üst köşesinde ise bir tülün ardında belirmiş izlenimi veren bir çift el gölgesi yer almaktadır. Toprak tonlarının hakim olduğu çalışmanın genelinde bir dinginlik hakimdir. Figürün gözlerini örten çiçekler ve bir adet denizanası haricinde resmin geneli monokrom renk tonları hakimiyetindedir. Figüre yakın konumlandırılmış denizanası ve figürün yüzünde yer alan bazı çiçekler ise pastel bir mor renk ile resmin geneliyle ahenk içerisindedir.

Çalışmanın (Görsel 62) ana imgelerinden biri olan denizanaları anne ve iki kız kardeş temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Huzur ve mutluluk içerisinde uykuda olan kadın imgesi ise rüya sahibini temsil etmektedir. Figürün gözlerini kapatan çiçekler, aileye kavuşmanın mutluluğu ile olumsuzluklara kapalılığı anlatmaktadır. Fakat bu mutluluğun içerisinde uzakta kalan eşe duyulan özlem, akıldan hiç çıkmamasıyla başın üzerindeki eller ile simgelenmiştir.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 63: Gizem Doğan, “İsimsiz-8”, KÜKK, 2023, 30x60 cm.

"*İsimsiz-7*" adlı çalışma (Görsel 63) 30x60 cm ölçülerinde kağıt üzerine kömür kalem ile yapılmıştır. Resmin genelinde büyük bir kaos gözlemlenmektedir. Resmin orta hattında belirgin bir kadın silüeti yer almaktadır. Sağ ve Sol yanlarda ise Yüzleri belirsiz iki adet kadın imgesine yer verilmiştir. Resmin üst kısmında yer alan ikinci odak noktasında ise on adet insan ve üç adet göz silüeti bulunmaktadır. Çalışmanın geneline karanlık hakimdir ve bu karanlığı silüetler ile beraber daha da karmaşık hale getiren karalamalar, resmin üst kısmında içe içe geçmiş birkaç çatı izlenimi oluşturmaktadır.

Çalışmanın (Görsel 63) ana teması, Doğan'ın bölgede birebir yaşadığı Şubat ayında dokuz ilde gerçekleşen deprem felaketinin şoku ve karamsarlığıdır. Resmin orta hattında yer alan figür gecenin karanlığında felaketin hemen öncesindeki sakinliği ve sessizliği aktarmaktadır. Resmin her iki yanında ayakta durmaya ve tutunmaya çalışan çıplak kadın imgeleri ise felaketin karşısında tamamen savunmasız kalan ve sarsıntılar nedeni ile savrulan insan tasviridir. Resmin üst orta kısmında yer alan silüetler, ölümle savaşan binlerce insanın haykırışlarını ve korkularını izleyiciye aktarmak için yer alan imgelerdir. Doğan'ın diğer çalışmalarına göre teknik ve ebatta görülen ani değişiminin nedeni anın dehşetini, sarsıcılığını ve korkusunu çok daha net bir şekilde aktarmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Doğanın yıkımı engellenemez ve yadsınamaz bir coğrafi gerçek olsa da simsiyah gecenin karanlığında mal varlıklarının molozları altında göz göre göre yitip giden canların acısını sırtlayabilen tek bir renk bulamamıştır.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 64: Gizem Doğan, "İsimsiz-9", KÜYB, 2023, 40x70 cm.

"*İsimsiz-9*" adlı çalışma (Görsel 64) 40x70 cm ebadında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Dalgalı yeşil tonlarda yer alan ve mekan algısı bulunmayan arka plana yer verilmiştir. Resmin odak noktasında bir kadın figürü yer almaktadır. Figürün başının üzerinden yatay eksende karmaşık bir koyu alan içerisinde kırmızı tonların hakim olduğu beş adet insan sureti göze çarpmaktadır.

Çalışma (Görsel 64) deprem sonrası yaşanan travmayı konu edinmektedir. Bir kabus içerisinde o anın çaresizliğini hala hisseden kadın imgesi, dehşet ve korku ile uyansa da kabusu kendisini rahat bırakmaz. Uykusuz geçen gecelerin devamında yorgunlukla gelen uyku hali, henüz derinleşmemiş bir rüya aleminin eşiğindedir. Bu derinliğe yolculuk ve dinlenme gerekliliğinin tonu resimde yeşil dalgalı mekan ile

hissedilmek istenmiştir. Fakat travmanın yarattığı panikatak ile gelen korku hissi uykudan sıçrayarak kalkan kadın figürün yüzüne yansımaktadır. Hafızasından asla silinmeyecek yeni karabasanının vahameti uykusunda olduğu gibi uyandığı anda da yerini korumaktadır.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 65: Gizem Doğan, "İsimsiz-10", KÜKT, 2023, 30x60 cm.

"*İsimsiz-10*" adlı çalışmada (Görsel 65) 30x60 cm ebatlarındaki kağıt üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Resmin genelinde mavi tonları hakimdir. Orta alt kısımda karakalem tekniği ile çalışılmış kadın imgesinin saçları gece göğü şeklinde yağlıboya

tekniği ile ele alınmıştır. Resmin üst orta kısmında ise 11 adet yarı belirgin insan figürleri iç içe geçmiş şekilde yukarıya doğru uzanmaktadır. Çalışmanın sağ üst köşesinde ve orta alt kısmında sarı renkte küçük bölümler yer almaktadır.

Çalışmanın (Görsel 65) ana teması depremden günler sonra hissedilen boşluk duygusudur. Resmin merkezinde yer alan kadın imgesi, felaket sonrası hissettiği hayatı sorgulama ve karşılığında bulduğu anlamsızlık ile boşluğa düşmüş haldedir. Devam eden yaşamın içerisinde tutunmayı başaramayan kadın imgesi bu nedenle resmin geneline aykırı olarak karakalem tekniği ile sınırlandırılmıştır. İmgenin baş kısmındaki gece göğü ise durmadan sorgulayan iç dünyasının temsilidir. Resmin üst kısmında yukarıya doğru uzanan insan figürleri yaşamlarına devam etmeye çalışan bireyleri tasvir etmektedir. Bu figürler ve ana figür arasındaki kopukluk, devam eden süreçte yaşanılan içe kapanıklığı aktarmaktadır. Resmin üst ve alt kısımlarına deyim yerinde ise eğreti şekilde tutturulmuş sarı renkler ise iç dünya ile uyumsuz devam eden ve hatta etmek zorunda olan hayatın zorunlu empozesini çağrıştırmaktadır.

Sonuç olarak söz konusu esere kuramsal açıdan bakıldığında; anlatımcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Andre Breton'un kurucusu olarak kabul edildiği ve Sigmund Freud'un "*Psikanalizm*" tekniğinin oldukça net bir şekilde etkilerinin gözlemlendiği Sürrealizm akımı, 1924 yılında başladığı batılı ülkelerde toplumun yaşadığı yozlaşma, yalnızlık, içe kapanma gibi birtakım olumsuzlukları hissedip sindirerek, bilinçaltında oluşan birikimleri ve rüyaları ele almayı ağırlıklı olarak tercih etmiştir. Ayrıca biçim bozma tekniği ile reel dünyadan referans alınan imgeler arasında yer alan kadın figürü, hayranlık ve estetizmden çok cinsel dürtülerin, birtakım fetişlerin ve arzuların da temel kaynağını oluşturmaktadır.

Birtakım nedenlerden ötürü 1950'li yıllarda etkisi görülen Türk Sürrealizminde ise kültür ile uyumlu olarak kadın imgesinin içerdiği erotizmin, batı Sürrealizmine oranla daha hafifletilmiş bir şekilde yer aldığı anlaşılmaktadır.

Araştırma kapsamında eserler örnekleri incelenen çağdaş Türk resim sanatından Mehmet Güleryüz, Erol Deneç, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Gülseren Südor, Mustafa Altıntaş, Galip Nahit Noyan ve Adem Başpınar'ın rüya temalı sürrealist eserlerinde yer verdikleri kadın imgelerinin araştırma kapsamındaki konu açışından istikrarlı tutumları tercih edilmelerinin esas nedeni olmuştur.

Konu kapsamında mercek altına alınan sanatçıların eserlerine dair elde edilen bulgular şu şekildedir;

Mehmet Güleryüz hakkında; sanatçının eserlerinde ön planda yer alan kadın imgeleri, toplumsal gelişim ve değişimle "*metamorfoz*" a uğrayan bireyin iç dünyasını yansıtma amacı taşımaktadır. Eleştirel ve kural tanımaz bir yaklaşım ile figürün biçimini maddesellikten ve estetik kaygılardan uzaklaştırıp sürrealist bir bakış açısıyla ortaya koyan sanatçının "*çirkin*" kadınları, birçok duyguyu ve eleştiriyi bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca kadın imgelerinin batı sürrealizminde sıkça rastlanılan cinsellik konusunda Türkiye'deki temkinli yaklaşımın aksine çok daha özgür hatta hicivli bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Güleryüz'ün eserlerinde yer alan kadın imgeleri ve mekan algısı düşsel bir tema dahilinde değerlendirilebilir. Bilinçaltının

birleştirdiği doğa ve kadın imgeleri izleyicide bir rüya teması izlenimi uyandırmaktadır.

Erol Deneç hakkında; Deneç' in tuvallerinde sıkça yer alan kadın imgelerinin; esere kattığı plastik değerlerden çok lekesel alanların içerisinde kendi kendini var ederek mistik bir şekilde sanatçının fırçası aracılığıyla görünür olan, yarıca erotizmi ve tasavvufi değerleri irdeleyen simgeler niteliği taşıdıkları söylenebilir. Sanatçı tarafından eserlerde ortaya çıkarılan düşsel ve metafiziksel dünya lekeler içerisinde beliren kadın imgelerinin düşlerini yansıtmaktadır. Ayrıca mekan algısı izleyicide bir rüya aleminin içerisinde geziniyor izlenimi oluşturmaktadır.

Alaettin Aksoy hakkında; Sanatçının eserlerinde yer alan kadın imgeleri, sanatçının istikrarlı bir şekilde konu edindiği insan hallerini plastik değerlerden çok iç dünyanın yansıtılması amacı ile yer almaktadır. İnsanın ve düşlerin bir araya geldiği eserler içerisinde kadın imgeleri, gerçeklik ile gerçekdışı arasında görsel bir köprü niteliği taşıyan geçmişin, bugünün ve geleceği yansımalarıdır. Zamansız düşsel bir mekan içerisinde beliren kadın imgeleri herhangi bir dönemin anlık gözlemlenebilen hayaletleri olarak değerlendirilebilir.

Utku Varlık hakkında; Sanatçının eserlerinde yer verdiği kadın imgeleri, düşlerin anlatıldığı kompozisyonlar içerisinde insan-doğa ilişkisini kadın bedeninin zarafeti ile aktarmaktadır. Beynin biriktirdiği görüntüleri düşlerde yansıtan sanatçının "tanrıçaları" derin ve rengarenk bir boşluk içerisinde sakin ve zarif bir şekilde belirmektedir. Bu nedenle Varlık'ın kadın imgeleri, doğanın düş dünyasındaki plastik değer karşılığı olarak yorumlanabilir.

Gülseren Südor hakkında; sanatçının eserlerinde yer alan kasın imgeleri, toplum içerisinde kadının karşılaştığı sorunları ve sırtına yüklenen ağır sorumlulukları irdeleyen karakterler olarak yer almaktadır. Özgürce yaşamaya duyulan özlemin de ele alındığı eserlerde, bir çıkmaz içerisine gömülen kadınların sorunlarının bir rüya alemi içerisinde simgeselcilik ile harmanlanan kadın imgeleri aracılığıyla, estetik kaygıdan çok içeriğe önem verilerek anlatılmak istendiği söylenebilir. Sanatçının eserlerinde yer alan mekan algısı da izleyicide bir rüyanın içerisinden sahneleri anımsatmaktadır.

Mustafa Altıntaş hakkında; sanatçının eslerinde yer alan kadın imgeleri, hem bütün olarak hem de parçalanmış halde hikayenin yanında erotizmi simgelemektedir. Mekan-figür arasında teknik ve renk bakımından yakalanan bütünlük içerisinde kadın imgesinin estetik kaygının yanı sıra cinsel çağrışım amacıyla yer aldığı söylenebilir. Ayrıca düşsel olguların kadın imgeleri ve mekan algısı içerisinde tematik olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Galip Nahit Noyan hakkında; sanatçının eserlerinde yer alan kadın imgeleri, bireyin cinsel dürtülerini sürrealist bir yaklaşım içerisinde ortaya çıkarmada kullanılmaktadır. Bireysel karakterinde sıyrılıp metalaşan kadın imgesi eserlerde bir objeye dönüştürülerek fantezi dünyasının nesnesi olarak ele alınmıştır şeklinde yorumlanabilir. Eserlerde yer verilen cinselliğin kadın bedeninin metalaştırılması ile aktarıldığı gözlemlenmektedir. Düşsel olgular ise tematik bütünlüğü desteklemek amacı ile figürlerde ve mekanlarda yer almaktadır.

Adem Başpınar hakkında; sanatçının eserlerinde yer alan kadın imgeleri, izleyiciye estetik bir duruş sergileyerek yansıttığı plastik değerlerin yanı sıra çocukluk dönemlerinden tecrübe ettiği anılarının birikimini düşsel bir tema içerisinde temsil etmektedir. Bu nedenle Başpınar'ın kadın imgeleri ve eserlerindeki düşler alemi, hem estetik kaygı taşıyan hem de hikayeyi simgeleyen figürler ve gerçek mekanların düşler ile harmanlanarak oluşturduğu yansımalar olarak değerlendirilebilir. Eserler izleyicide Anadolu kültürünün düşsel yansımaları ile bir bağ kurmaktadır.

Konu kapsamında araştırmanın sahibi Gizem Doğan'ın eserlerine dair elde edilen bulgular şu şekildedir;

Gizem Doğan'ın eserlerinde sürrealist bir bakış açısı altında rüya teması bariz şekilde gözlemlenmektedir. Doğan'ın kendi düşlerinden yola çıkarak oluşturduğu kompozisyonlar içerisinde kadın imgeleri rüya sahibinin bulunduğu rüya içerisindeki halini anlatma amacı ile yer almaktadır. Bilinçaltının özellikle travmatik ve kaotik birikimlerini çalışmalarına yansıtan Doğan öfke, üzüntü, karamsarlık, özlem, korku gibi bireyin yaşadığı duygu durumlarını konu edinmektedir. Zaman ve mekandan azade durumda düş aleminin içerisinde bir anda var olan imgelerin her biri reel

dünyadaki anlamlarının çok ötesinde bir anlam içerisine bürünmüştür. Çalışmalarda ağır basan koyu renk palet seçimi izleyicisini içerdiği duygu durumuna çekmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenlerden ötürü Doğan'ın çalışmaları reel dünya ile bilinçaltı dünyasının rüyalar ile harmanlanması olarak değerlendirilebilir.

Araştırmada 1950-2022 yılları arasında Türk sürrealizmi incelenirken kadın imgesinin yeri açısından sanatçıların bakış açıları değerlendirilmiştir. Bu noktada Türk sürrealizminde rüya teması dahilinde kadın imgesinin plastik değeri ile simgesel içerik değeri göz önüne gelmektedir. Batı Sürrealizm akımı ile Türk Sürrealizm yaklaşımının farklılıkları göze çarpmaktadır. Ancak kültür-sanat ilişkisi ve akımın Türk sanatına empozesinin gerçekleştiği dönem şartları göz önüne alındığında yaşanan kavramsal farklılıkların doğal süreç olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak; çağdaş Türk sanatında sürrealist yaklaşım Türk kültür ve tarihinin etkisi ile batı Sürrealizminden farklı bir yapıya ve içeriğe bürünmektedir. Ayrıca akımın Türk sanat tarihine empoze edilmeye çalışılması, 1950'li yılların Türkiye'sinde yer alan siyasi ve ideolojik nedenler ile kavramsal eksikliklerin oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Yaşanan tüm bu kavramsal ayrımların içerisinde, akım dahilinde eserlerde sıkça yer verilen kadın imgesinin yapısal ve kavramsal farklılıklara maruz kalmasının temelinde yine kültürel farklılıklar ve tabular gelmektedir. Türk toplumundaki kadın karakterinin ve kadına biçilen değerin 2000'li yıllara gelindikçe modernleşmenin de yardımıyla elde ettiği kazanımlar sayesinde, toplum nezdinde tabulardan sıyrılması sonucu rüya temalı Sürrealist yaklaşım içerisinde de yapısal ve kavramsal olarak bir serbestliğe kavuşması sağlanmıştır. Çağdaş Türk Sürrealist sanatçıların rüya temalı eserlerinde yer alan kadın imgelerinin, elde edilen kazanımlar sonucu yer yer batı Sürrealizminde yer alan kadın imgesinin içerdiği erotik dürtüsel çağrışımlar ile benzerlik göstermesinin yanı sıra Türk kültürünü yansıtan çağrışımları da içeriyor oluşu, imgenin kavramsal çeşitliliğini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Acar, L. (2011). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Akarsu, P. (2010). *Sürrealizm ve Rüya*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Belge Yayınları.

Akdağlı, S. (2020). *Sürrealizm Gerçekliğinde Kadın İmgesi ve Sürrealist Kadın Sanatçılar.* Researcher: Social Science Studies, 8 (1), 40-56.

Antmen, A. (2017). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (8. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Avcı, M.A. (2018). *Doğu-Batı Ekseninde Sanat-Sezgi İlişkisinde Sanatçı Selma Gürbüz Örneği*. Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi, 3(1), 180-199.

Birinci, Z. Z. (1992). *Türk Resminde Sürrealist Eğilimler*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çay, M. B. (2016). *Türk Resminde Portre Konulu Eserlerde Sembol*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18 (2), 295-306.

Dede, B. (2019). *Bilinçaltı Keşfinin Sürrealist Sanattaki Yansısı*. Sanat Eğitimi Dergisi, 7(1), 1-12.

Doğaner, G. (2022). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın ve Şiddet.* Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Doruker, F. G. (2013). *1950'den Günümüze Heykel Sanatında Değişen Üç Boyut*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Doubt, B. (2014). *Bizans Sanatı*. *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. Baskı). Farthing, S. (Edited by.), (ss. 72-77). Aldoğan, G. & Çulcu, F. C. (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Dönmez, N. I. (2014). *Freud'un Düş Kuramları ve Sürrealistler.* Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset Matbaacılık.

Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000.* İstanbul: Ofset Yayımevi.

Eren, A. & Geçen, F. (2019). *Mehmet Siyah Kalem'in Minyatürlerindeki Sürrealist Etkilerin Yorumlanması*. Journal of History School, 42, 1152-1172.

Erinç, S. M. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş* (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ersevim, İ. (2005). *Freud ve Psikanalizmin Temel İlkeleri.* İstanbul: Assos Yayınları.

Freud, S. (2014). *Rüyaların Yorumu* (1. Cilt). İhsan Kırımlı (Çev.), Ankara: Alter Yayıncılık.

Germaner, S. (2008). *Türk Sanatının Modernleşme Süreci. Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. Baskı), (ss. 1-21). İstanbul: Ofset Yapımevi.

Gezgin, Ü. (2017). *Retrospektif Erol Deneç.* İstanbul: FRS Matbaacılık.

Giray, K. (2019). *Türk Modernizminin Öncüleri*, Ankara: Öztunç Matbaa.

Güngör, A. (2011). *André Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (2. Baskı). Emre Gözgü (Çev.), İstanbul: Domingo Yayınevi.

Hopkins, D. (2020). *Dada ve Gerçeküstücülük* (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M (1979). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.

Kahraman, Ö. (2015). *Türk Sanatında Düş, Bellek ve Gerçeküstücülük*, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karaalioğlu, O. (2017). *Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri*. Ulakbilge, 5 (12), 781-793.

Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kılıç, S. (2005). *Türk Resminde Sürrealistler (1960 Sonrası)*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Koç, D. C. (2020). *Bir Rüya Dalgası: Plastik Sanatlarda Rüya Kaynaklı Resimler*. Ulakbilge, 51, 943-962.

Kozlu, D. (2009). *Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri.* Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 3, 1-15.

Köse, Z. & Şahan, G. (2021). *Geçmişten Günümüze Resim Sanatında Kadına Bakış: Sanatta Kadın İmgesi ve Kadın Ressamlar.* Journal of Human Sciences, 18 (3), 431-449.

Limon, B. (2008). *Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Oktay, A. (2001). *Cihat Özegemen*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Öndin, N, (2008). *Mehmet Güleryüz*. *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. Baskı), (ss.210-215), İstanbul: Ofset Yapımevi.

Öner, F. K. (2017). *Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın.* Sanat ve Tasarım Dergisi, 19, 103-121.

Özsezgin, K. (2008). *Galip Nahit Noyan.* İstanbul: Epilson Yayıncılık.

Papila, A. (2009). *Modern Sanatta Kadın İmgesi.* Journal of Social Sciences, 3(1), 175-197.

Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Sezer Tansuğ (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rona, Z. (1997). *Gerçeküstücülük*. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt), (ss.670), İstanbul: Yem Yayın.

Rona, Z. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000: Alaettin Aksoy* (2. Baskı), (ss.220-223), İstanbul: Ofset Yapımevi.

Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi.* İstanbul: Profil Yayıncılık.

Suci, M. (2017). *Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar*. Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şahin, M. (2014). *Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960-1980)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Taş, E. & Öztürk, G. (2015). *Osmanlı Minyatürlerinde Sürrealist Yaklaşımlar (XVI.-XVII. Yüzyıllar).* Turkish Studies, 10 (2), 907-928.

Turani, A. (2014). *Dünya Sanat Tarihi* (18. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yayan, G., Kaya, M. (2021). *Adem Başpınar'ın Eserlerinin Sanat ve İletişim Açısından İncelenmesi.* Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies, 7 (9), 98-114.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Başpınar, A. (2022). *Adem Başpınar ile Kişisel İletişim, Gizem Doğan. Erişim Tarihi: 16.04.2022.*

Deneç, E, (2021). *Gün Işığında Erol Deneç Atölyesi.* İş Sanat. https://www.youtube.com/watch?v=1us4Hi31d30, Erişim Tarihi: 07.10.2022.

Güleryüz, M. (2019). *Benim Sanatım Mehmet Güleryüz.* Koordinatör: Zuhal Demirarslan. https://www.youtube.com/watch?v=T1X5ZzhCrWM&list=PLnV2LP7r3BirpEUA9WQnUuvjPmH0gy1H5&index=5, Erişim Tarihi: 24.06.2022.

İnan, E. (2020). *Sanata Adanmış Bir Ömür: Ergin İnan.* Koordinatör: Yalın Alpay. https://www.youtube.com/watch?v=hJGPYsAUIj4, Erişim Tarihi: 18.09.2022.

Kara, M. (2018). *Cihat Özegemen'i Anımsamak.* https://www.evrensel.net/yazi/82449/cihat-ozegemeni-animsamak. Erişim Tarihi: 16.09.2022.

Turgut, E. (2002). Utku Varlık, Engin Turgut'un Sanatçı Hakkındaki Yazısı. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=224&section=550&lang=ENG&periodID=&pageNo=6&exhID=0&bhcp=1, Erişim Tarihi: 10.09.2021.

Varlık, U. (2016). *Utku Varlık Hiç.* Belgesel: Binnur Kayak. https://www.youtube.com/watch?v=CVgo9UqADAU, Erişim Tarihi: 10.09.2021.

Varlık, U. (2021). *Beyaz Tuval 159. Bölüm Utku Varlık.* Koordinatör: Ecem Ercan. https://www.youtube.com/watch?v=hoHkbH9PX1E&t=3274s, Erişim Tarihi: 10.09.2021.

Sanal-1, (2022). https://www.kulturservisi.com/p/kendi-cizgilerinden-kendi-sozcuklerinden-yuksel-arslan/, Erişim Tarihi: 15.09.2022.

Sanal-2, (2022). http://www.selmagurbuz.com/biyografi, Erişim Tarihi: 04.10.2022.

Sanal-3, (2022). http://www.mehmetguleryuz.com/biography.php?lc=tr, Erişim Tarihi: 10.09.2022.

Sanal-4, (2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/Erol_Dene%C3%A7, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

Sanal-5, (2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/Alaettin_Aksoy, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

Sanal-6, (2022). https://www.utkuvarlik.com/ozgecmis.aspx, Erişim Tarihi: 14.12.2022.

Sanal-7, (2022). https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BClseren_S%C3%BCdor, Erişim Tarihi: 14.12.2022.

Sanal-8, (2022). http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_ artistDetailID=1386, Erişim Tarihi: 14.12.2022.

Sanal-9, (2022). http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_ artistDetailID=978&t=true, Erişim Tarihi: 14.12.2022.

Sanal-10, (2022). https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adem-baspinar/, Erişim Tarihi: 14.11.2022.

GÖRSEL KAYNAKÇA

G. 1. https://ezoteriker.ru/tr/azbuka-very-lestvica-kratkoe-opisanie-zhitiya-avvy-ioanna/, Erişim Tarihi: 17.06.2022.

G. 2. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609?searchid=504fafc4-3082-5a1c-4b4c-92d2023401e1, Erişim Tarihi: 17.06.2022.

G. 3. https://artsandculture.google.com/asset/the-nightmare-henry-fuseli/IwFwTbrht4QzgA?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.049990830511433%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.173728310026477%2C%22height%22%3A1.2374999999999996%7D%7D, Erişim Tarihi: 28.05.2022.

G. 4. https://i.pinimg.com/originals/77/77/90/7777908f1a0e9824f6789ee7fc774922.jpg, Erişim Tarihi: 27.11.2022.

G. 5. http://nina.bencoya.com/wp-content/uploads/2011/05/2245.jpg, Erişim Tarihi: 28.11.2022.

G. 6. https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/412/girafe-en-feu, Erişim Tarihi: 28.11.2022.

G. 7. https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-two-masks-1926, Erişim Tarihi: 01.04.2022.

G. 8. https://www.guggenheim.org/artwork/1186, Erişim Tarihi: 16.08.2022.

G. 9. https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/03/rene-magrittenin-le-viol-eseri/, Erişim Tarihi: 01.04.2022.

G. 10. https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/235/visage-du-grand-masturbateur, Erişim Tarihi: 11.08.2022.

G. 11. https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking, Erişim Tarihi: 01.04.2022.

G.12.https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCksel_Arslan#/media/Dosya:Y%C3%BCksel_Arslan_arture_156.jpg, Erişim Tarihi: 03.12.2021.

G. 13. Oktay, A. (2001). *Cihat Özegemen*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

G. 14. https://www.artsurem.com/art/artwork/ergin-inan/581/, Erişim Tarihi: 03.12.2021.

G. 15. https://m.bianet.org/bianet/yasam/233904-selma-gurbuz-den-gorsel-bir-ansiklopedi, Erişim Tarihi: 16.12.2021.

G. 16. http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr, Erişim Tarihi: 16.10.2021.

G. 17. http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=19&lc=tr,Erişim Tarihi: 16.10.2021.

G. 18. http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr, Erişim Tarihi: 16.10.2021.

G. 19. http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=16&lc=tr, Erişim Tarihi: 16.10.2021.

G. 20. http://mehmetguleryuz.com/uploads/image/MG-1986-TYB-0016.jpg, Erişim Tarihi: 16.10.2021.

G. 21. http://www.uskudarkultursanat.com/assets/uploads/sergi/eroldenec/Erol_Denec-23.jpg, Erişim Tarihi: 19.11.2021.

G. 22. http://www.uskudarkultursanat.com/assets/uploads/sergi/eroldenec/Erol_Denec-43.jpg, Erişim Tarihi: 19.11.2021.

G. 23. http://www.uskudarkultursanat.com/assets/uploads/sergi/eroldenec/Erol_Denec-49.jpg, Erişim Tarihi: 19.11.2021.

G. 24. http://www.uskudarkultursanat.com/assets/uploads/sergi/eroldenec/Erol_Denec-44.jpg, Erişim Tarihi: 19.11.2021.

G. 25. http://www.uskudarkultursanat.com/assets/uploads/sergi/eroldenec/Erol_Denec-19.jpg, Erişim Tarihi: 19.11.2021.

G. 26. https://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/d%C3%BC%C5%9Fe-ko%C5%9Fu-kKk534hZ0ogzXPK4XS2koA2, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

G. 27. https://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/%C3%A7ocuklar-i%C3%A7in-oyun-alani-AEHlDfmFOnYVAzF0ECTWHg2, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

G. 28. https://artam.com/muzayede/360-modern-ve-cagdas-tablolar/alaettin-aksoy-1942-figuratif, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

G. 29. https://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/lie-WoPJgYWGyjKrhS2HbhIGWw2, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

G. 30. https://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/untitled-PZYtjPZHMX2RI85-vhPxvg2, Erişim Tarihi: 09.12.2022.

G. 31. https://www.utkuvarlik.com/eserler/068de119-0243-4106-afec-0488854a743cIMG_4469.jpg, Erişim Tarihi: 09.12.2021.

G. 32. https://www.utkuvarlik.com/eserler/fd3cff15-a927-46a1-bc7e-c64ae5e1aaf1IMG_4539.jpg, Erişim Tarihi: 09.12.2021.

G. 33. https://www.utkuvarlik.com/eserler/3f3515c3-8e5d-43d2-be5b-20cacbad82e2IMG_4469.jpg, Erişim Tarihi: 09.12.2021.

G. 34. https://www.utkuvarlik.com/eserler/48cc0fca-5400-4b18-98b3-dc13194ab9a3IMG_4469.jpg, Erişim Tarihi: 09.12.2021.

G. 35. https://www.utkuvarlik.com/eserler/370a82d4-7151-45c0-a41f-0d5cb6312783624kopyas%C4%B1.jpg, Erişim Tarihi: 09.12.2021.

G. 36. Kılıç, S. (2005). *Türk Resminde Sürrealistler (1960 Sonrası)*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

G.37.http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2100, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 38. https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/muze-koleksiyonu?page=23, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 39. https://www.alifart.com/pictures/product/d6639e09-3c3c-4b28-84e3-727f052ddf32.jpg, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G.40.http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2100, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 41. https://artam.com/muzayede/290-cagdas-sanat-eserleri/mustafa-altintas-1946-dans-3, Erişim Tarihi: 10.12.2022

G. 42. http://www.antikalar.com/mustafa-altintas, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 43. https://artam.com/muzayede/271-cagdas-sanat-eserleri/mustafa-altintas-1946-tango, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 44. http://www.antikalar.com/mustafa-altintas, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 45. https://artam.com/muzayede/329-online-muzayede/mustafa-altintas-1946-sirk, Erişim Tarihi: 10.12.2022.

G. 46. https://www.artnet.com/artists/galip-nahit-noyan/still-life-a-zyEaeRT7ci5hUKuzo5yeuA2, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 47. Özsezgin, K. (2008). *Galip Nahit Noyan.* İstanbul: Epilson Yayıncılık.

G. 48. Özsezgin, K. (2008). *Galip Nahit Noyan.* İstanbul: Epilson Yayıncılık.

G. 49. Özsezgin, K. (2008). *Galip Nahit Noyan.* İstanbul: Epilson Yayıncılık.

G. 50. Özsezgin, K. (2008). *Galip Nahit Noyan.* İstanbul: Epilson Yayıncılık.

G. 51. https://www.instagram.com/p/CZEkA6RAoYa/, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 52. https://www.instagram.com/p/CYUN7yioxY8/, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 53. https://www.instagram.com/p/CTAj3qZgCan/, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 54. https://www.instagram.com/p/Ca1aObBAiNp/, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 55. https://www.instagram.com/p/CawdgedgOdX/, Erişim Tarihi: 13.12.2022.

G. 56. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 57. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 58. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 59. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 60. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 61. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 62. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 63. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 64. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

G. 65. Gizem Doğan'ın Kişisel Arşivi.

EKLER

EK-1

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (Doğum Tarihlerine Göre Listelenmiştir)

Mehmet GÜLERYÜZ (1938-…)

Güleryüz 1938'de İstanbul'da Doğmuştur. Resim eğitimine İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlayan sanatçı, Neşet Günal ve Cemal Tollu atölyelerinde gördüğü eğitimini 1966 yılında birincilikle tamamlamıştır. Haldun Dormen Cep Tiyatrosu'nda aldığı oyunculuk eğitiminden sonra profesyonel oyunculuk yapan Güleryüz, 1970-1975 yılları arasında devlet burs desteği ile Paris'e "*litografi"* üzerine eğitim almıştır (Kılıç, 2005, s.133).

Erken dönem desen ağırlıklı sanat anlayışı ile 1963 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. Paris'te aldığı eğitim esnasında ilk heykellerini Pont des Arts'da 1971 yılında sergilemiştir. Devamında Galerie Thérése Roussel'de (1972, 1974), Galerie Luszpinski'de (1972), Galerie Philippe Demay'de ve Galerie Graffiti'de kişisel sergiler açmıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1975-1980 yılları arasında ders verdikten sonra 1980-1984 yılları arasında New York'a yerleşen sanatçı, Galerie Thérése Roussel'de (1980) ve Schlesinger Boissante Gallery'de (1982) kişisel sergiler açmıştır. Galerie 2016'da (1984) gerçekleşen sergide heykel ve gravürlerini sergileyen sanatçı, 1985 yılında İstanbul'a döndükten sonra yine Galerie 2016'da (1987) bir kişisel sergi daha gerçekleştirmiştir. BİLSAK'da adını taşıyan atölyede 1985-2000 yılları arasında eğitim verenGüleryüz, 1986 yılında "*Kalın*" adlı bir sanat dergisi yayımlamaya başlamıştır. Galeri Nev tarafından 1988'de düzenlenen 25. Yıl Retrospektif Sergisi'ni açmıştır. Votre Beauté dergisine (1990-1995) röportaj serisi hazırlayan sanatçı, 1989-1992 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurucu başkanlığı görevini üstlenmesinin yanı sıra yine 1992 yılında Bilkent Üniversitesi'nde ders vermiştir. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği başkanlığına (2020) seçilen sanatçı, 2001 yılında Doğu Avrupa başkanlığı ve 2002 yılında IAA Avrupa 2. başkanlığı görevlerini yapmıştır. Sonraki dönemlerde de birçok sergi ve

proje gerçekleştiren Güleryüz, yaşamına ve sanat hayatına İstanbul ve Paris'te devam etmektedir (Sanal-3, 2022, s. 1).

Erol DENEÇ (1941-…)

Sürrealizm ve fantastik realizmin öncü isimlerinden biri olan Erol Deneç 1941 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lise öğreniminden sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Resim Okulu'nda fantastik sanatın bir diğer önemli ismi olan Anton Lehmden ile çalışmıştır. Viyana Fantastik Resim Okulu'nun kurucu isimlerinden Ernst Fuchs'un daveti üzerine 1964 yılında Viyana'ya yerleşen Deneç ilk sergisini de yine Viyana'da açmıştır. Deneç'in eserleri Viyana Güzel Sanatlar Akademisi tarafından 1965 ve 1969 yılları arasında birçok kez Meister Ödülü'ne layık görülmüştür. Sanatçı hakkında 1971'de Rudi Bohm ve 1982 yılında Wolfgong Lezowsky tarafından belgeseller çekilmiş ve başta Viyana 20. yüzyıl Modern Sanat Müzesi olmak üzere farklı yerlerde birçok kez gösterime girmiştir (Gezgin, 2017, s.10-12).

Bir dönem ailesiyle Alp Dağları'nın eteklerinde yaşayan sanatçı 1989 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Açtığı 150'yi aşkın sergi, birçok müze ve özel koleksiyonda yer alan eserleri ile resim sanatına büyük katkılarda bulunan Deneç, yaşamına ve sanat hayatına İstanbul'da devam etmektedir (Sanal-4, 2022, s. 1).

Alaettin AKSOY (1942-…)

Aksoy 1942 yılında Trabzon'da doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi atölyesinde ders alan sanatçı 1968 yılında mezun olmuştur (Kahraman, 2015, s.91).

Sanatçının öğrencilik döneminde yaptığı bazı eserleri Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiştir. İstanbul Alman Kültür Merkezi'nde ilk kişisel sergisini açan Aksoy, devlet bursu ile 1972 yılında Fransa'ya gitmiştir. Sanatçının taş baskı eserleri 1975 yılında Fransız seçme eserleri ile Güney Kore'de sergilenmiştir. Türkiye'ye 1977 yılında dönen Aksoy Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi görevine başlamış ve 2005 yılında emekli olmuştur. Yılın Genç Sanatçısı Ödülü (1976), Yılın Genç Sanatçıları Grafik Dalı İkincilik Ödülü (1976), 13. DYO 25. Yıl Özel Ödülü (1979), 14. DYO Birincilik Ödülü (1980), 15.

DYO Birincilik Ödülü (1981), Sedat Simavi Ödülü (1999) gibi birçok ödüle layık görülen sanatçı, yaşamına ve sanat hayatına İstanbul'da devam etmektedir (Sanal-5, 2022, s. 1).

Utku VARLIK (1942-…)

Varlık 1942 yılında Bolu'da doğmuştur. İlk sanat eğitimini 1961-1966 yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel atölyelerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde almıştır. Sanatçı 1970 yılında Paris´e gitmiş ve 1971-1974 yılları arasında George Dayez ile Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu´nda daha sonra 1973-1975 yılları arasında Cachan Atölyesi´nde taşbaskı çalışmıştır. Sanat hayatında 70'ten fazla kişisel sergisi bulunan usta sanatçı yaşamına ve çalışmalarına Paris'te devam etmektedir (Sanal-6, 2022, s. 1).

Gülseren SÜDOR (1945-…)

Südor 1945 yılında İstanbul'da doğmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinden 1970 yılında mezun olmuştur. İtalya'da mesleki eğitim çalışmalarını 1970-1974 yılları arasında devam ettirmiştir. İlk kişisel sergisini İstanbul'da 1976 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçı 40'ın üzerinde kişisel ve yaklaşık 50 adet karma sergi ile sanat hayatında aktif ve öncü bir rol oynamaktadır. I. Trofeo Rafaello birincilik ödülü (1986), II. Trofeo Dürer (1987) üçüncülük ödülüne layık görülmüştür. Norveç, İzmir, İstanbul gibi birçok şehir müzelerinde eserleri bulunan Südor sanat hayatına ve yaşamına İstanbul'da devam etmektedir (Sanal-7, 2022, s. 1).

Mustafa ALTINTAŞ (1946-…)

Altıntaş 1946 yılında Akşehir'de doğmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü'nde sanat eğitimini tamamladıktan sonra 1970 yılında Paris'te birçok sergi gerçekleştirmiştir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndan 1973 yılında mezun olmuştur. Fransa ve çeşitli Avrupa ülkelerinde 1970-1995 yılları arasında birçok kişisel ve karma sergi gerçekleştirmiştir. Paris'te bulunan bir Güzel Sanatlar Okulu'nda 1985-1990yılları arasında resim dersi vermiştir. Türkiye, İsviçre, ABD gibi birçok ülkenin resmi ve özel

koleksiyonlarında eserleri bulunan Altıntaş sanat hayatına ve yaşamına Bodrum'da devam etmektedir (Sanal-8, 2022, s. 1).

Galip Nahit NOYAN (1958-…)

Noyan 1958 yılında Ankara'da doğmuştur. Herhangi bir okulda resim eğitimi görmemiş olan sanatçı uzun yıllar resim üzerine çalışarak kendini geliştirmiştir. Paris'te Galeri Mouvances ile çalışan sanatçının ilk Türkiye sergisi 1993 yılında Ankara'da gerçekleştirmiştir. Türkiye'de ve yurtdışında 30 kişisel sergi ve 13 adet karma sergi gerçekleştiren Noyan, yaşamına ve sanat hayatına İstanbul'da devam etmektedir (Sanal-9, 2022, s. 1).

Adem BAŞPINAR (1975-…)

Başpınar 1975 yılında Malatya'da doğmuştur. İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden 1994 yılında mezun olan sanatçı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Neş'e Erdok ve Özdemir Altan atölyelerinde ders almış ve 1999 yılında mezun olmuştur. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ndeki sahne ressamı görevine 2005 yılında başlamıştır. Birçok sergide yer almış olan Başpınar yaşamına ve sanat hayatına İstanbul'da devam etmektedir (Sanal-10, 2022, s. 1).