

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**BATI RESMİNDE DOKU UNSURUNUN KULLANIM
ALANLARI VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI**

**Tezi Hazırlayan
Necile TOKGÖZ**

**Tezi Yöneten
Doç. Nurdan KARASU GÖKÇE**

**Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Aralık 2009
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**BATI RESMİNDE DOKU UNSURUNUN KULLANIM
ALANLARI VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI**

**Tezi Hazırlayan
Necile TOKGÖZ**

**Tezi Yöneten
Doç. Nurdan KARASU GÖKÇE**

**Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Aralık 2009
KAYSERİ**

Doç. Nurdan KARASU GÖKÇE danışmanlığında Necile TOKGÖZ tarafından hazırlanan “Batı Resminde Doku Unsurunun Kullanım Alanları ve Türk Resmine Yansımaları” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

02 / 12 / 2009

JÜRİ:

Danışman : Doç. Nurdan KARASU GÖKÇE

Üye : Doç. Kaan CANDURAN

Üye : Doç. Hakan PEHLİVAN

ONAY :

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 29/12/2009 tarih ve 2009/44..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

29/12/2009


Doç. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Doku unsuru nesnelerin dış görünüşlerine ait bir terim olarak kullanılsa da resim sanatı içinde ışık, gölge, renk, gibi elemanlar arasında yerini almıştır. 1970'lerden itibaren Türk resim sanatında görülen açılımlar, sanatçıların farklı malzeme ve tekniklerin katkısıyla yeni arayışlar içine girdiğini göstermektedir. Bu bağlamda sanatçıların kendini ifade yöntemlerinden biri olan 'doku unsuru' tezimin konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmalarım esnasında, tezin sorgulanıp yapılandırılmasından sonuçlandırılmasına kadar bilgi ve deneyimleriyle beraber çalışma sürem boyunca değerli fikirlerinden faydalandığım danışmanım Sayın Doç. Nurdan Karasu Gökçe'ye, çalışmanın sağlıklı bir düzeye ulaşmasında etkili olan Sayın Doç Dr. Kaan Canduran'a, katkılarından dolayı Sayın Doç. Hakan Pehlivan'a, ve manevi desteklerinden dolayı Doç Dr. Uğur Yılmaz'a ve ailesine, çalışmamın aksamadan ilerlemesinde yardımcı olan, bana sonsuz destek veren eşime ve kızıma teşekkürü bir borç biliyorum.

Necile Tokgöz
Aralık, 2009, Kayseri

BATI RESMİNDE DOKU UNSURUNUN KULLANIM ALANLARI VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

Necile TOKGÖZ

ÖZET

Yapılan bu çalışmada doku kapsamlı olarak tanımlanmış, çeşitleri örneklerle incelenmiştir. Batı sanatında dokunun sanatçılar tarafından kullanılışı örneklerle birlikte araştırılmıştır. 1970'lerden günümüze kadar, Türk resim sanatında izlenen dokusal özellikler Batı sanatından olan yansımalarıyla birlikte ele alınmıştır.

Türk resim sanatında, kullanılan araçların ve malzemelerin de etkisiyle farklı doku tarzları görmek mümkündür. Bununla beraber, daha çok fırça etkisiyle ortaya çıkan, boyanın kendi doğal yapısından yararlanan bir doku tipi görülmektedir ve böylelikle bu da yapay doku özelliği taşımaktadır. Görsel olarak algı yanılması dayanan optik doku özelliği Türk resim sanatında pek yaygın değildir. Genel olarak, Türk resim sanatında dokunun, batı sanatından yansımalar taşımakla beraber, kendi ifade olanaklarını da kullandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Doku, Türk Resim Sanatı, Optik Doku

THE APPLICATION OF TEXTURE IN WESTERN PAINTING AND ITS IMPACT ON TURKISH PAINTING

Necile TOKGÖZ

ABSTRACT

In the present study, the meaning of texture is comprehensively defined and examined with a variety of examples. In the western painting, the application of texture by the western artists has been investigated with instances. From 1970s till this very day, the textural features of Turkish art of painting have been evaluated by means of reflections from the Western art.

Various styles of texture can be seen in the Turkish painting by the effect of using different tools and substances. However, a textural type emerged by the result of brushings and derived from the natural structure of the stain is more widely performed, therefore it have attributes of artificial texture. Textures with optical qualities based on some false perception of visual stimulus are not commonly used in Turkish art. In general, texture in Turkish art of paintings not only carries reflections from the Western art but also uses its own potential of expression.

Key Words: Texture, Turkish Art of Painting, Optical Texture

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BÖLÜM I DOKUNUN TANIMI VE TÜRLERİ

1.1. DOKU	3
1.1.a. Gözle Görülen Doku	6
1.1.b Dokunma ile Hissedilen Doku.....	6
1.2. DOKU TÜRLERİ	6
1.2.1. Doğal Doku	6
1.2.1.1. Dinamik Doku	8
1.2.1.2. Organik Doku	9
1.2.1.3. İnorganik Doku.....	9
1.2.2. Yapay Doku	10
1.2.2.1. Görsel Doku.....	11
1.2.2.2. Optik Doku	12
1.2.2.3. Tasarım Sonucu Oluşan Doku	14
1.2.2.3.1. Kolaj ve Doku	16

BÖLÜM II

DOKU İLE ETKİLEŞİM İÇİNDE OLAN UNSURLAR

2.1. DOKU – MEKAN İLİŞKİSİ	21
2.2. DOKUNUN YAPI ETKİSİ	27
2.3. DOKU – RENK İLİŞKİSİ	34
2.4. IŞIK – GÖLGE VE DOKU İLİŞKİLERİ	38

BÖLÜM III

SANATTA DOKU

3.1. RESİM SANATINDA DOKU	41
3.2. 1970 SONRASINDA TÜRK RESMİNDE DOKU	68
3.3. BATI RESMİNDE KULLANILAN DOKU UNSURLARININ GÜNÜMÜZ TÜRK SANATÇILARININ ESERLERİNE YANSIMALARI	71
SONUÇ	121
KAYNAKÇA	124
İNTERNET KAYNAKLARI	129
RESİM KAYNAKÇALARI	130
ÖZGEÇMİŞ	137

TABLolar LİSTESİ

	Sayfa
Şekil- 1.1. Ağaç gövdesi dokusu.....	4
Şekil- 1.2. Kürk dokusu.	4
Şekil- 1.3. Bukalemun derisinin yakın çekimi.....	5
Şekil- 1.2.1.4. Ansel Adams, Canyon de Chelly, Arizona, 1942.....	7
Şekil- 1.2.1.5. Ağaç kabuğundan bir kesit.....	7
Şekil- 1.2.1.1.6. Su Damlası.....	8
Şekil- 1.2.1.3.7. Organik Doku, Balık.....	9
Şekil- 1.2.1.3.8. İnorganik Doku, Taş.....	10
Şekil- 1.2.2.9. Kırıştırılmış kâğıt.....	11
Şekil- 1.2.2.1.10. Hundert Wasser, <i>Schneckenhäuser</i> , 1987.....	12
Şekil- 1.2.2.2.11. Victor Vasarely, <i>Cheyt-Pyr</i> , 1970.....	13
Şekil- 1.2.2.3.12. Antoni Tapies <i>White and Red</i> , 1954.....	14
Şekil- 1.2.2.3.13. Henri Matisse, <i>Le Lanceur de Couteaux</i> , 1947.....	15
Şekil- 1.2.2.4.14. Pablo Picasso, <i>Hasır Sandalyeli Ölüdoğa</i> , 1912.....	18
Şekil- 1.2.2.4.15. Georges Braque, <i>Bottle, Newspaper, Pipe, and Glass</i> , 1913.....	19
Şekil- 1.2.2.4.16. Kurt Schwitters, <i>Construction for Noble Ladies</i> , 1919.....	20
Şekil- 2.1.17. Jackson Pollock, <i>Convergence, Number 10</i> , 1952.....	22
Şekil- 2.1.18. Pieter Brueghel, <i>Kış Manzarası</i> , 1565.....	25
Şekil- 2.1.19. Pieter Brueghel, <i>Köy Düğünü</i> , 1568.....	25
Şekil- 2.1.20. Pieter Brueghel, <i>Köy Düğünü</i> , ayrıntı.....	26
Şekil- 2.2.21. Henri Matisse, <i>The Sadness of The King</i> , 1952.....	27
Şekil- 2.3.22. Paul Cezanne, <i>The Large Bathers</i> , 1900–1905.....	28
Şekil- 2.3.23. Paul Cezanne, <i>The Large Bathers</i> ' dan ayrıntı.....	29
Şekil- 2.3.24. Paul Cezanne, <i>The Large Bathers</i> ' dan ayrıntı.....	29

Şekil- 2.3.25. Paul Cezanne, <i>The Large Bathers</i> ' dan ayrıntı.....	30
Şekil- 2.3.26. Paul Cezanne, <i>The Large Bathers</i> ' dan ayrıntı.....	30
Şekil- 2.3.27. Pablo Picasso, <i>Three Musicians</i> , 1921	31
Şekil- 2.3.28. Piet Mondrian, <i>Composition with Blue</i> , 1926	32
Şekil- 2.3.29. Andy Warhol, <i>Jackie</i> ya da <i>Four Jackies</i> , 1964.....	33
Şekil- 2.3.30. Pieter Brueghel, <i>Kermes</i> , 1568	34
Şekil- 2.3.31. Paul Cezanne, <i>Still Life with Apples</i> , 1895–98.....	35
Şekil- 2.3.32. Paul Cezanne, <i>Les Grandes Baigneuses</i> , 1900–1905.....	36
Şekil- 2.3.33. Paul Cezanne, <i>Mont Sainte-Victoire Seen from the Bibemus Quarry</i> , 1897.....	37
Şekil- 2.4.34. Edgar Degas, <i>Vor dem Spiegel</i> , 1889	39
Şekil- 3.1.35. Lascaux Mağarası	42
Şekil-3.1.36. Ayasofya Mozaikleri.....	43
Şekil-3.1.37. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, <i>Miğferli Adam</i> , 1650,.....	44
Şekil-3.1.38. Albrecht Altdorfer, <i>İsa'nın Göğe Yükselişi</i> , 1527	45
Şekil-3.1.39. Pieter Brueghel, <i>Karnaval</i> , 1559	46
Şekil-3.1.40. Pieter Brueghel, <i>Karnaval</i> ' dan ayrıntı.....	47
Şekil-3.1.41. Claude Monet, <i>Wheatstacks</i> , 1890–1891.....	48
Şekil-3.1.42. Paul Signac, <i>Sunday</i> , 1888–1890.....	49
Şekil-3.1.43. Paul Signac, <i>Sunday</i> ' den ayrıntı	50
Şekil-3.1.44. Georges Seurat, <i>Bathers in Asnières</i> , 1883–1884.....	51
Şekil-3.1.45. Jackson Pollock, <i>Full Fathom Five</i> , 1947	53
Şekil-3.1.46. Jackson Pollock, <i>Full Fathom Five</i> ' dan ayrıntı.....	54
Şekil-3.1.47. Nicholas De Stael, <i>Paysage de Vaucluse No. 3</i> , 1953	55
Şekil-3.1.48. Pierre Soulages, <i>Peinture</i> , 1976.....	56
Şekil-3.1.49. Alberto Burri, <i>Rosso Plastica</i> , 1966	57
Şekil-3.1.50. Robert Rauschenberg, <i>White Painting</i> , 1951.....	59

Şekil–3.1.51. Robert Rauschenberg, <i>Barge</i> , 1963.	59
Şekil–3.1.52. Robert Rauschenberg, <i>Arcanum X</i> , 1981.....	60
Şekil–3.1.53. Robert Rauschenberg, <i>First Landing Jump</i> , 1961.....	61
Şekil–3.1.54. Antoni Tapies, <i>Creu I R</i> , 1975.....	62
Şekil–3.1.55. Jean Dubuffet, <i>Butterfly-Wing Figure</i> , 1953.....	64
Şekil–3.1.56. Jean Dubuffet, <i>Dhotel Nuance d/abricot</i> , 1947.....	65
Şekil–3.1.57. Philippe Pasqua, <i>Untitled / Sans Titre</i> , 2005.....	66
Şekil–3.1.58. Jenny Saville, <i>Reverse</i> , 2003.....	67
Şekil–3.3.59. Oktay Anılanmert, <i>Harassment</i> , 1999.....	71
Şekil–3.3.60. Ferruh Başağa, <i>Abstract Composition</i> , 1984.....	73
Şekil–3.3.61. Cihat Burak, <i>İncili Kız</i> , 1968.....	75
Şekil–3.3.63. Hasan Kavruk, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1995.....	76
Şekil–3.3.63. Neşet Günal, <i>Duvar Dibi III</i> , 1972–73.....	77
Şekil–3.3.64. Adnan Turani, <i>Figür</i> , 2000.....	78
Şekil–3.3.65. Adnan Çoker, <i>Open Symmetry</i> , 1988.....	79
Şekil–3.3.66. Zahit Büyükişliyen, <i>Doğaçlama I</i> , 1999.....	80
Şekil–3.3.67. Turan Erol, <i>Mamak Yolunda Gecekondular</i> , 1969.....	81
Şekil–3.3.68. Orhan Peker, <i>Aşık Veysel</i> , 1970.....	82
Şekil–3.3.69. Mustafa Esirkuş, <i>Balıkçılar</i> , 1975.....	84
Şekil–3.3.70. Ömer Uluç, <i>Yeşil Adam/Yeşil Kuş/Yeşil Robot</i> , 1994.....	85
Şekil–3.3.71. Ömer Uluç, <i>Kompozisyon</i> , 2000.....	86
Şekil–3.3.72. Mustafa Ata, <i>Figüratif</i> , 2006.....	87
Şekil–3.3.73. İbrahim Örs, <i>Sevgi</i> , 2004.....	88
Şekil–3.3.74. Fethi Arda, <i>Abstract VI from Salzburg</i> , 1966.....	89
Şekil–3.3.75. Mehmet Gülerüz, <i>Fanus</i> , 2008.....	90
Şekil–3.3.76. Güngör Taner, <i>Nike</i> , 2000.....	91
Şekil–3.3.77. Bedri Baykam, <i>All work and no game make jack a dull boy</i> , 1989.....	92

Şekil-3.3.78. Jale Erzen, <i>İsimsiz</i> , 1980.....	93
Şekil-3.3.79. Resul Aytemur, <i>Balıkçı</i> , 1996.....	94
Şekil-3.3.80. Zeki Faik İzer, <i>Abstract composition</i> , 1970.....	95
Şekil-3.3.81. Abidin Dino, <i>Untitled</i> , 1993	96
Şekil-3.3.82. Selim Turan, 1958.....	97
Şekil-3.3.83. Burhan Doğançay, <i>Torn Posters</i> , 1989.....	98
Şekil-3.3.84. Erol Akyavaş.....	99
Şekil-3.3.85. Erol Akyavaş, <i>Fihi Ma Fih</i> , 1989	100
Şekil-3.3.86. Devrim Erbil, <i>Abstract Composition</i> , 1994	101
Şekil-3.3.87. Devrim Erbil, <i>Kuşlar</i>	102
Şekil-3.3.88. Bubi, <i>Adsız</i> , 2000	103
Şekil-3.3.89. Ekrem Kadak, 2004	104
Şekil-3.3.90. Hüseyin Ertunç, <i>Shining</i> , 1988	105
Şekil-3.3.91. Serap Demirağ, 1985	106
Şekil-3.3.92. Tülin Onat, <i>Ard Arda</i> , 2007	107
Şekil-3.3.93. Hüsamettin Koçan, <i>Beni Bul dizisinden</i> , 2000.....	108
Şekil-3.3.94. Semra Göney, <i>İsimsiz</i> , 1997.....	109
Şekil-3.3.95. Özdemir Altan, <i>Soyağacı</i> , 1997	110
Şekil-3.3.96. Altan Gürman, <i>Yağmur</i> , 1968.....	111
Şekil-3.3.97. Ergin İnan, <i>Can Gizemi</i> , 1993.....	112
Şekil-3.3.98. Zümrüt Yasemin Radau, <i>Kağıt Laleler-I</i> , 2002.....	113
Şekil-3.3.99. Yılmaz Demirağ, 2001	114
Şekil-3.3.100. Mehmet Mahir, 2001	115
Şekil-3.3.101. Reyhan Abacıoğlu, <i>Untitled</i> , 2005	116
Şekil-3.3.102. Kerim Kılıçarslan, 2006.....	117
Şekil-3.3.103. Kemal Önsoy, <i>Etraf İnsan</i> , 2003	118

Şekil-3.3.104. Ebru Uygun, <i>İsimsiz</i> , 2007.....	119
Şekil-3.3.105. Bahar Kocaman, 2006.....	120

GİRİŞ

Doku, resim sanatında diğerk bütün elemanlar kadar önemli bir yer oluşturur. Nesnelerin yüzey yapısını ve formsal karakterini oluşturan önemli bir özelliktir.

Dokuların bazıları el ile dokunularak hissedilir ki bunlar birden fazla duysal sisteme hitap eden dokulardır. Öte yandan, görsel dokuları sadece gözümüzle görerek hissederiz. Doğal yani gerçek dokuları doğada görmek mümkündür. Sürekli akan nehirler, dinamik dokuları oluşturmaktadır. Sürülmüş tarlalar ise bütünlük oluşturan doku grubuna girmektedir.

Bu çalışmada, çok geniş kullanım alanı olan dokunun günümüz resim sanatında ne şekilde yer bulduğu incelenmiştir. Plastik bir unsur olarak dokunun 1970 sonrası batı sanatında kullanım yöntemlerinin neler olduğu ve günümüz Türk sanatında bu yöntemlerin yansımalarının ne şekilde ortaya çıktığı cevaplanmaya çalışılan sorulardır. Başka bir deyişle, 1970 sonrasında dokunun ve dokuyla beraber kullanılan elemanların batı resim sanatındaki gelişimi ile Türk resim sanatında nasıl bir yer bulduğu bu araştırmanın konusunu ve sınırlılığını oluşturmaktadır.

Doğadaki her nesnenin dokusu benzersiz ve kendine özgüdür. Nesnelerin fiziksel görünümü içyapılarının dışı vurması olarak algılanır ve resim, heykel ve mimarlık gibi plastik sanatlarda bu görünüm ve nitelik, doku olarak ele alınır. Doku yüzeyin tüm yapısal özelliklerini yansıtır, dokunma veya görme duyusuyla algılanır.

Görsel anlatımın önemli bir yapı taşı olan dokuyu oluşturmak için sanatçının, doğayı iyi tanıması şarttır. Doğadaki varlıkların yapılarını tanımak, dokularını özümsemek, maddenin karakteristik özelliğini ve gerçeği yakalamak demektir. Bu da sanata bir ruh, bir güzellik ve estetik kazandıran asıl eylemdir.

Sanat tarihine bakıldığında dokunun kullanımının sanat tarihi kadar eski olduğu görülür. Sanat, her alanda doğadan beslenerek gelişmiştir. Bu gelişim içinde dokusal özelliklerden faydalanmak önemli bir yer tutar. Doku, soyut anlatımın giderek hâkimiyet kazandığı 20. yüz yıl resim sanatında da birçok yapıtın görsel anlatımında

önemli bir yere sahip olmaya devam etmektedir. Bu çalışma, aynı zamanda, dokunun kullanılmaya başlanmasından bu yana geçen sürede istenilen etkilerin ne derecede elde edildiğini araştırmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma yüzey üzerine uygulanan doku ve dokusal etkilerle sınırlı bir incelemedir. Doku ile ilgili açıklamalar yapılarak resimde dokusal etkinin gücünün incelenmesi amaçlanmış ve sanat tarihinde dokunun kullanımı ve günümüz Türk sanatına yansımaları araştırılmıştır. Günümüz Türk resim sanatında dokunun yeri ve önemi hakkında bilgi toplanarak, farklı dokusal etkileri kullanan Türk sanatçılar üzerine odaklanılmış ve böylelikle Türk sanatında doku ile ilgili çalışmalar yapan sanatçıların geliştirdikleri plastik dil incelenmiştir. Bu çalışma, aynı zamanda, Türk resim sanatında kullanılan doku çeşitlerine dikkat çekmekte ve böylelikle yeni doku uygulamalarına zemin hazırlamayı da amaçlamaktadır.

Araştırmanın sınırlılığını, 1970 sonrası batı sanatında dokunun kullanımı ve bunun çağdaş Türk sanatındaki yerinin incelenmesi oluşturmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın amacına uygun olarak dokunun tanımına ve türlerine yer verilmiştir. İkinci bölümde dokuyla etkileşim içinde olan unsurlar incelenmiştir. Üçüncü bölümde sanatta doku ve dokunun ortaya çıkışı incelenerek batılı sanatçıların eserlerinden örnekler verilmiş ve dokusal yapıyı ön plana çıkaran Türk sanatçıları eserleriyle birlikte incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DOKUNUN TANIMI VE TÜRLERİ

1.1. DOKU

Yapı kendi özelliğini oluşturan birimlerden oluşur. Bu birimler, yan yana gelerek o yapının dokusunu oluşturur. Bir tanım yapmak gerekirse, doku nesnelere yüzeyini kapsayan biçimler örgüsüdür diyebiliriz.

Doku, plastik yapı konusunda belirleyici ve etkileyici en önemli unsurlardan birisidir. Objelerin dış yapısıyla ilgili olarak plastik yönden etkileyici ve fikir vericidir. Örneğin, düz beyaz bir kâğıt, plastik açıdan pek anlamlı görünmezken aynı kâğıtla bir takım kırışıklıklar oluşturursak daha etkileyici ve ilginç bir görünüm yakalayabiliriz. Bu kırışıklıklar farklılaştığı ölçüde daha fazla dikkat çekici olabilir. Atalayer'e göre:

“Doku, mekânı, hacmi, formu, ‘yüzeyleri’ örgütleyen malzemenin, içyapı maddesinin, ‘plastik görüntüsüdür’. Aynı zamanda, içi sınırlayan bir dış yüzey örgüsüdür. Mekân, yüzey, derinlik elemanlarının görsel algısı da dokudur. Bir başka deyişle doku; yüzey, renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri, üçüncü boyuta götüren bir öğedir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden öğedir” (Atalayer 1994, 194).

Doku çevremizde gördüğümüz nesnelere yapıtaşısı ya da başka bir ifadeyle nesnelere meydana gelmesi için tekrarlanarak bir araya gelen bir yapıdır. Doku bir maddenin fiziksel yapısının yüzeyde görünüşü, nesnelere içyapısının dışa vuruşudur. Doku, fiziksel yapı itibarıyla bir takım küçük hacimlerden oluşur. Parlak yüzeylerde bu hacimler azalmakta ve yok olmaktadır. Etrafımızdaki her durağan nesnenin yapısı ve her dinamik nesnenin hareketi bir doku meydana getirmekte, bütün nesnelere ve bütün hareketler bizi dokularıyla etkilemektedir. O kadar ki doğada dokusuz hiçbir şey düşünmemize imkân yoktur (Kalmık 1964, 10).

Işingör'e göre, "Sanat elemanlarının arasında aynı anda iki duyu mekanizmasını birden harekete geçirme gücü yalnız dokuda mevcuttur" (Işingör 1986, 18). Görsel olarak algılanan dokular aynı zamanda dokunma duyusu ile de hissedilebilir. Bu anlamda doku, nesnelerin dış yapısının sert, yumuşak, kaygan, pütürlü, girinti ve çıkıntılıların farklı yapılaşmalarını kapsayan yüzey değerlendirmesidir.

Etrafımızı çevreleyen doğal ve yapay dokuları iki gruba ayırabiliriz.

1. Üç boyutlu görme ve dokunma duyularımızla algıladığımız dokular.
2. Yalnız görme duyumuzla algıladığımız dokular.

Üç boyutlu dokular üzerinde görülen rölyef etkisi, maddenin karakterine göre yüzeyde belli bir ışık ve gölge etkisi yaratır. Örneğin, bir ağaç gövdesinin oluşturduğu doku ile yumuşak bir kürkün dokusunun farklı etkisi vardır.



Şekil- 1.1. Ağaç gövdesi dokusu



Şekil- 1.2. Kürk dokusu

Dokuların dokunsal özellikleri ile görsel özellikleri arasında ışık ve gölge etkisi bakımından sıkı bir ilişki vardır. Yuvarlak birimlerin oluşturduğu bir yüzeyde ışık ve gölge yumuşak geçişlerle oluşmaktayken, köşeli birimlerin oluşturduğu bir yüzeyde ışık

ve gölge keskin geçişler halinde oluşmaktadır. İki boyutlu yüzey üzerinde görülen dokular, birimlerin açık-koyu ilişkileri içinde oluşmaktadırlar. Üç boyutlu dokuların ise ifade gücünü arttıran büyük ölçüde ışık-gölge etkisidir (Savaş 1977, 32).



Şekil- 1.3. Bukalemun derisinin yakın çekimi

İçerdikleri madde yapılarına göre, dokular doğal ve yapay olarak ikiye ayrılır. Bunlardan birincisi doğada bulunan nesnelere dokuları olup ikincisi sonradan üretilmiş, yapısı değiştirilmiş nesnelere dokularıdır.

1.1.a. Gözle Görülen Doku

Yüzeyle dokunmakla elde edilmeyip, görme yoluyla elde edilen doku etkilerine görsel doku denir. Örneğin herhangi bir cismin iki boyutta görüntüsünü yüzey üzerinde yaparken onun görüntüsünü bir takım taramalar ve noktalamalar yardımıyla belirtilir ve böylelikle yüzey üzerine resmedilen bu doku sadece görsel olarak algılanan bir yapay dokudur. Çünkü resme el ile dokunulursa, elde hiçbir zaman o cismin yüzeyindeki gerçekte hissedilen doku etkisi oluşmaz. Buna karşın gözle bu resme bakıldığında o cismin yüzeyindeki pürüzlülük derecesi oldukça iyi anlaşılabilir.

1.1.b. Dokunma ile Hissedilen Doku

Yüzeyle dokunularak hissedilen dokulardır. Dokunsal dokuları hem yapay dokularda hem de doğal dokularda bulunabilmektedir. Bu doku türü de kendi içinde sert ve yumuşak doku olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür.

1.2. DOKU TÜRLERİ

1.2.1. Doğal Doku

Doğal doku doğadaki tüm dokuları kapsayan bir tanımdır. Doğal dokular işlevsellikle ilgilidir ve maddenin dış yapısıyla içyapısı arasında bir uyum vardır. Doğal dokuya kaya, ağaç kabuğu, yaprak, tahta, balık, portakal kabuğu, kozalak gibi objelerin yüzeyleri örnek verilebilir. Dokunma duyumuzla algılayabileceğimiz bir doku türüdür. Nesnenin sahip olduğu, görünen dış yüzeyinin dokusudur.

Demir'e göre, ...canlı ve cansız nesnelere kendi koşulları içinde oluşan dış yapılarına doğal doku diyoruz (Demir 1993, 68). Doğada oluşan dokular çoğunlukla doğal dokulardır (Şekil 1.2.1.4).



Şekil- 1.2.1.4. Ansel Adams, *Canyon de Chelly*, Arizona, 1942

Nesneler, yüzeyleri üzerine dokunulduklarında duyularımızda farklı etkiler bırakırlar ve bu etkileri en iyi, bir ağaç kabuğunda olduğu gibi, dokunma duyusu ile hissederiz (Şekil 1.2.1.5). Doğal dokular zamana ve çevre şartlarına bağlı olarak değişebilir (Atalayer 1994, 195).



Şekil- 1.2.1.5. Ağaç kabuğundan bir kesit

1.2.1.1. Dinamik Doku

Dinamik doku, belirli bir mekânda ve sınırlı bir süre içinde oluşan doku çeşididir. Dış tesirlerin de etkisiyle nesne yüzeyinde izlenen değişiklikler dinamik dokuyu oluşturur. Rüzgârın etkisiyle bir başak tarlasında oluşan dalgalar, yüksekte dökülen bir çağlayan, ilerleyen bir geminin ardında bıraktığı iz, ağaçlarda mevsime göre oluşan değişiklikler dinamik doku örnekleridir. Bu tür dokuların oluşması için belli bir hareket enerjisine ihtiyaç vardır. Tüzcet'e göre;



Şekil- 1.2.1.1.6. Su Damlası

“Dinamik doku sadece bir hareketin izleri olarak kalmayıp aynı zamanda o hareketin hızını, doğrultusunu, niteliğini karakterize eden bir faktör olmaktadır. Çeşitli hızlardan meydana gelen bir bileşik hareket düzeninde ise önemli bağıntılar görebilmek mümkündür” (Tüzcet 1967, 5).

Hareket süresinin hızlı ve kısa olması durumunda nesnelere belirlenip kaybolan ya da değişen görünüşleri dinamik dokuyu oluşturur. Ocaktaki bir tencereden taşan sütün görünümü, bir bacadan yükselen dumanın rüzgârla birlikte oluşturduğu görünüşler de bu türden doku için verilebilecek diğer örneklerdir.

1.2.1.2. Organik Doku

Canlı olan ve her türlü yapıyı çevreleyen doku organik dokudur. Organik doku canlı yapılardır ve bu yapıların yaşama, büyüme ve koruma işlevleri vardır (Şekil 1.2.1.2.7). Organik dokular doğanın bir parçasıdır. Organik dokular ait olduğu canlının, solunum, terleme ve bazı canlılarda beslenme gibi evrenle olan ilişkisini de düzenler.



Şekil- 1.2.1.2.7. Organik Doku, Balık

1.2.1.3. İnorganik Doku

İnorganik dokular ise hayat belirtisi taşımayan taş kaya gibi cansız dokulardır (Şekil 1.2.1.3.8). İnorganik dokular da doğada bulunan bir tür doğal doku türüdür. Yaşamsal bağı olmayan, varlığını sürdürmek için herhangi bir organizmaya ihtiyaç duymayan doku türüdür. Taş, metal cam gibi maddelerin dokuları inorganik dokulardır.



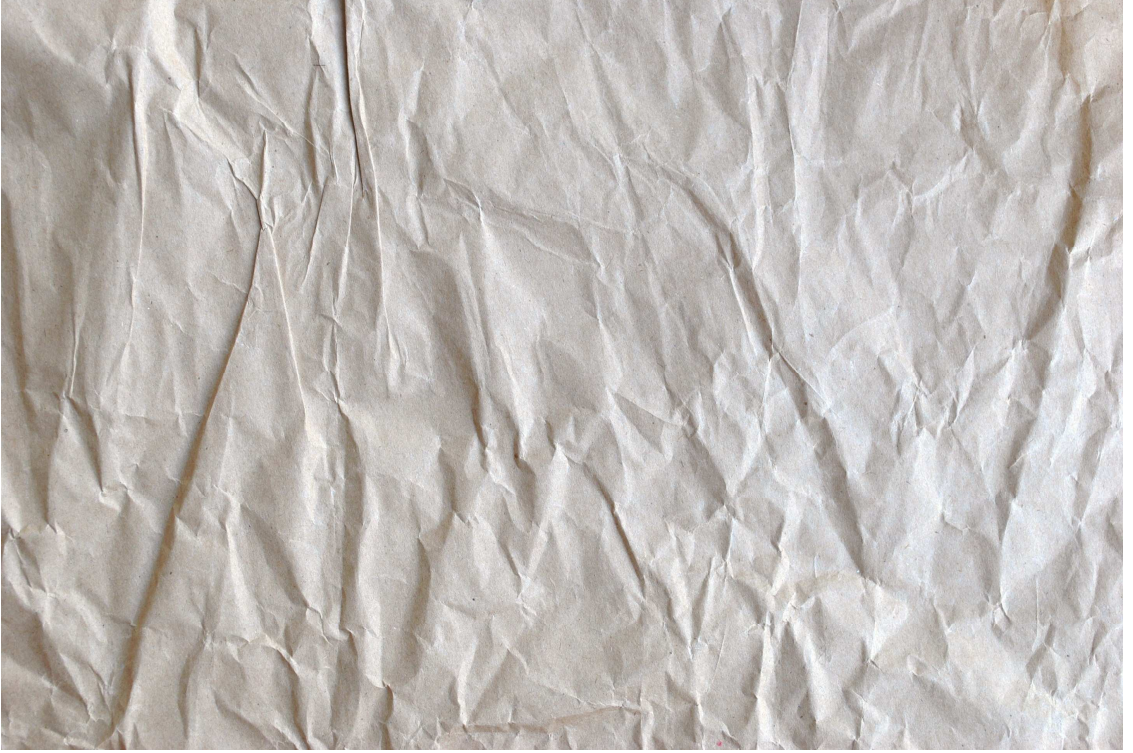
Şekil- 1.2.1.3.8. İnorganik Doku, Taş

1.2.2. Yapay Doku

Yapay doku, tabiatta bulunan malzemelerden faydalanarak elde edilir. Yeniden şekillendirilerek (Şekil 1.2.2.9) oluşturulan bu tür dokularda belli bir tasarım kaygısı vardır.

“Yapay doku oluşturmada birim eleman sistemleri ile matematiksel düzenler oluşturma söz konusudur. Tuğla, beton, demir, kağıt, kumaş, cam gibi örnekleri çoğaltılabilir” (<http://www.tulaycellek.com/tulay/default.asp>).

Yapay dokuların dokunsal özelliklerinin yanında sadece gözle algılanabilen görsel özellikleri de olabilir. Örneğin, tasarım sonucu ortaya çıkmış yüzey üzerindeki bir doku yapay doku olarak sınıflandırılırken yine tasarım sonucu oluşturulan bir heykel çalışması üzerindeki doku da yapay doku sınıflaması içindedir.



Şekil- 1.2.2.9. Kırıştırılmış kâğıt

Yapay dokuları oluşturmada birçok farklı yöntem vardır. “Eğer doğal dokuları noktalar, çizgiler, renkler gibi öğelerle herhangi bir yüzey üzerinde resimsel olarak ifade edersek yapay doku ifadelerini yaratmış oluruz” (Atalayer 1994, 194–195).

1.2.2.1. Görsel Doku

Görme duyumuzla algıladığımız doku türüdür. Örneğin bir resimde bulunan çiçek yaprağındaki detayları ya da yöresel dokuma kumaşların üzerindeki renk ve desenleri yalnızca görerek algılayabiliriz. Bu dokular çizgi, nokta, renk, ton gibi farklı unsurlardan oluşmuş iki boyutlu dokulardır.

Görsel dokuları yalnızca görme duyumuzla algılayabiliriz. Bir başka ifadeyle dokunmakla değil görme yoluyla algılanan doku etkilerine “görsel doku” denir. Şaşırtıcı olarak görsel dokular, algılamada dokunsal dokular gibi etki yapabilirler. Başka bir deyişle, doğal doku duyularına benzer algı üretirler (Atalayer 1994, 195).

Yapay doku ile tasarlanan çalışmanın dokusunun bir özelliği de genellikle gözle algılanabilecek düzeyde olmasıdır. Tasarlanan çalışmalarda, Hundert Wasserin'in çalışmasında da açıkça görüldüğü gibi (Şekil- 1.2.2.1.10), genellikle, yüzeyde dokunma duyusu ile hissedilmeyen fakat görsel olarak algılanan bir doku oluşturulmasına sık rastlanır.



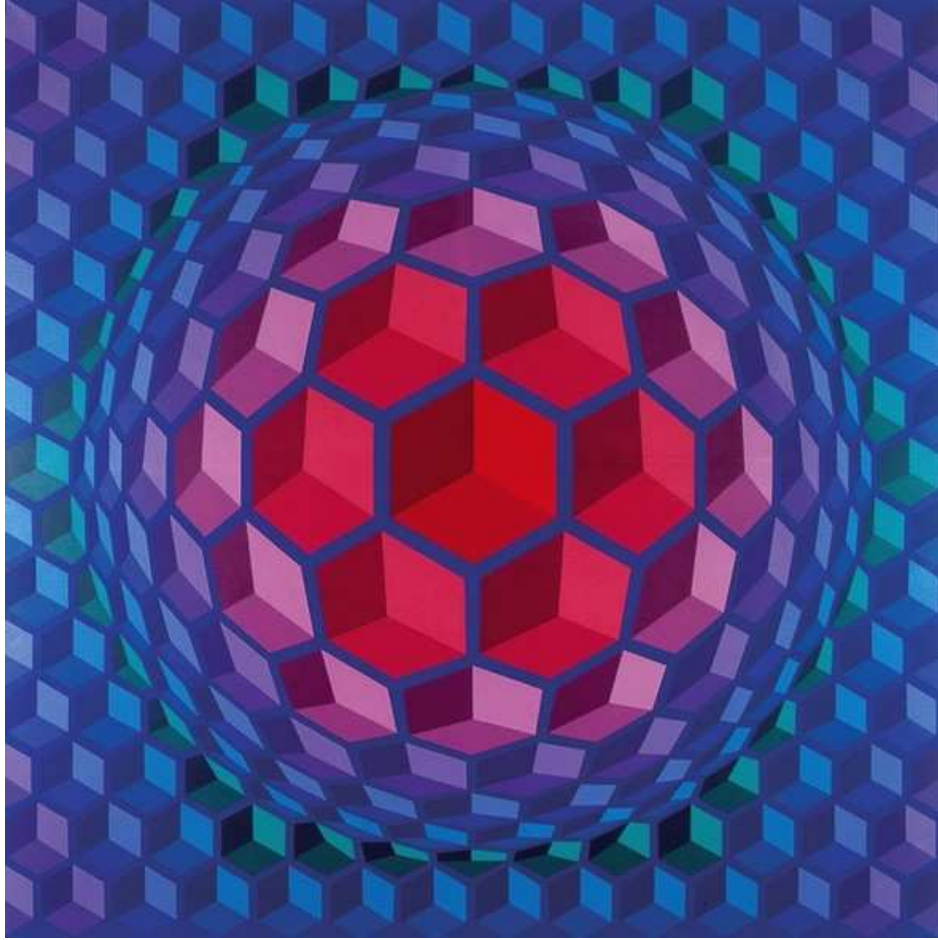
Şekil- 1.2.2.1.10. Hundert Wasser, *Schneckenhäuser*, 1987,
kağıt üzerine suluboya, 52 x 37 cm

1.2.2.2. Optik Doku

Matematiksel kurallar uygulanarak belli bir sisteme göre düzenlenen, tekrarlanan birimlerden oluşan dokulardır. Tekrarlı bir şekilde yerleşimleri ve sıralanışları belli bir sistem dâhilindedir.

Optik dokularda gözle algılanan belli bir hareketlilik vardır. Bu doku çeşidinde dokuyu oluşturan birimlerin sade olması özellikle önemlidir. Böylelikle gözle algıladığımızda başka bir biçimi çağrıştırmaması sağanmış olur.

Victor Vasarely'nin çalışmasında da görüldüğü gibi (Şekil- 1.2.2.2.11) optik dokuyu oluşturan birimlerin, büyüyüp küçülerek, giderek değişikliğe uğraması, belli bir merkezde toplanması ya da giderek yayılıp genişlemesi sayesinde yüzey üzerinde görsel olarak hareket sağlanır. Demir'in de belirttiği gibi:



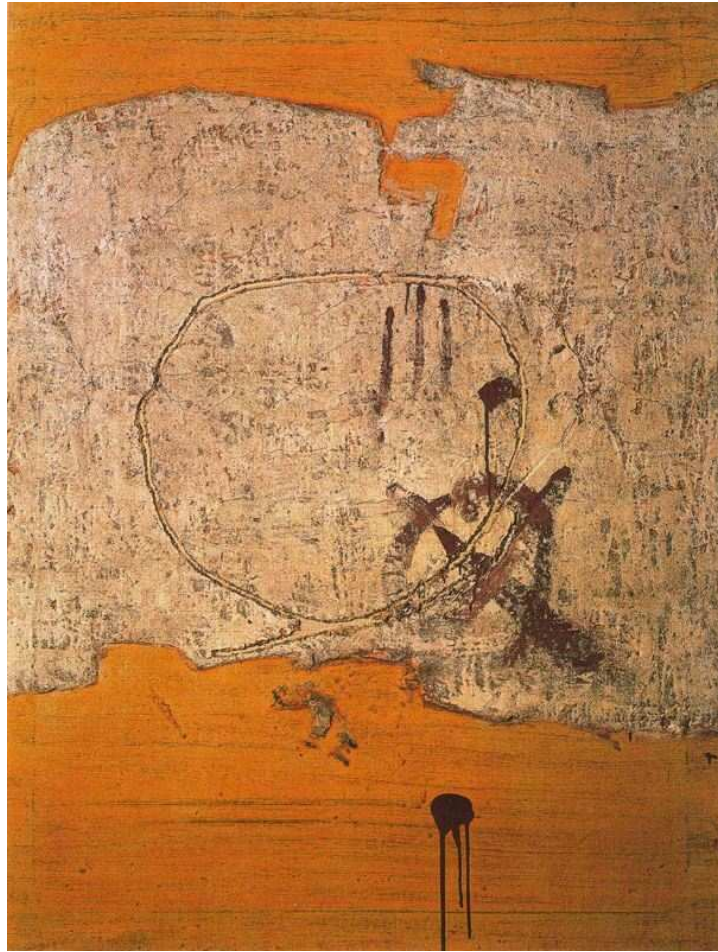
Şekil- 1.2.2.2.11. Victor Vasarely, *Cheyt-Pyr*, 1970,
tuval üzerine akrilik, 197 x 195 cm

“Bu doku türünde, belli bir sistemle yan yana gelerek dokusal yapıyı oluşturan birim, biçimleri benzer veya eş oluşu gözün, yüzey üzerinde belli yerlerde takılmasını önleyerek gezinmesine neden olmaktadır” (Demir 1993, 72).

Doğal dokularda olduğu gibi, yüzey ne kadar ayrıntılıysa o kadar yakınlık duygusu verirken, ayrıntısız ve belirsiz olduğu zaman uzaklık etkisi vermektedir. Bu durumun, optik dokularda tam tersi bir şekilde olduğu dikkat çekici bir özelliktir. Optik dokularda ayrıntılı bir şekil uzaklık hissi vermektedir.

1.2.2.3.1. Tasarım Sonucu Oluşan Doku

Sadece tasarlanarak oluşturulan dokular değil, aslında sanat alanında oluşan bütün teknikler bir tasarım ve denemenin sonucudur. Tasarım sonucu oluşan dokular, sanat akımlarının değişmesiyle farklı şekillerde kullanılmıştır. Antoni Tapies'in çalışmasında da görüldüğü üzere (Şekil- 1.2.2.3.12) günümüz teknolojisinin sağladığı teknik araçlar ile endüstriyel boya ve yapı malzemeleri, deneysel doku tasarlama yöntemlerine yönelik ek avantaj ve farklılıklar sunmaktadır.



Şekil- 1.2.2.3.12. Antoni Tapies *White and Red*, 1954,
tuval üzerine karışık malzeme, 115 x 88 cm

Tasarım sonucu oluşan dokular, sanatçının elinde bulunan malzemenin büyük ölçüde değiştirilmesiyle ortaya çıkar. Deneysel yöntemlerle elde edilen dokular, iki boyutlu alanda gelişen dokulardır. Bu dokular, bir şeyin temsili olmayan geometrik biçimler taşıyabilir. Teknik tesadüfler malzemelerin karışmaları sonucunda, farklı dokusal buluşlara götürebilir (Bigalı 1999, 270).

“Cam, kâğıt, plastik, lastik, bakır, demir, çinko, pirinç, silikon gibi yapay malzemeler dokusal özelliğinden çok işlevselliği ile ilgili konularda kullanılır. Fakat bu ürünler resim sanatında da kullanılmaktadır. Bu yapay malzemelere estetik değerler kazandırılmak istendiğinde teknik olanaklarla bir takım dokusal etkiler elde edilebilir” (Demir 1993, 71).

Yapılan çalışmaya amaç doğrultusunda belli bir etkinlik kazandırmak, çalışmanın etki gücünü artırmak amacıyla yapılan bu tür doku çalışmalarında kağıt, gazete, dergi gibi malzemeler de kullanılmıştır. Tasarımlarda doku oluşturma amacı ile kâğıt yapıştırma tekniği 1911 yılında Kübistler tarafından başlatılmıştır. Kübizmle birlikte yazılı ve resimli kâğıt parçaları tuval yüzeyine doğrudan uygulanmış ve ayrıca bu malzemeler buruşturularak ya da yırtılarak da tuval üzerinde kullanılmıştır. Daha sonra sanatsal çalışmalarda formun bütünleyici bir rolü olduğu görülmüş ve dokunun etki gücünü tasarıma yansıtmak inancı ile devam edilen bir tekniktir. Burada amaçlanan tasarıma içerik zenginliği kazandırmak olmuştur (Şekil 1.2.2.3.13).



Şekil- 1.2.2.3.13. Henri Matisse, *Le Lanceur de Couteaux*, 1947, kağıt üzerine kolaj, 60 x 80 cm

1.2.2.4. Kolaj ve Doku

Kolaj, farklı nesnelere yüzey üzerine yapıştırılmasıyla yeni bir resim ortaya çıkarma tekniğidir. Kağıt yapıştırma tekniğinden farklı olarak kağıttan başka birçok değişik malzeme de kullanılabilir (Şekil 1.2.2.4.16). Örneğin kompozisyona göre değişecek şekilde hasır, kum, taş, ağaç parçaları gibi farklı malzemeler kullanılabilir.

20. Yüzyılda kübistler tarafından kullanılmaya başlanmasıyla birlikte bir sanat tekniği olarak kabul görmüştür. Daha sonra bu tekniği kendi fikirlerine uygun bulan fütüristler, dadaistler ve sürrealistler (gerçeküstücüler) de kullanmıştır (Erdoğan, 2007, 5). Çalışmalarda bez, kâğıt, kum, iplik, deri ve diğer doğal malzemeler kullanılarak resimler elde edilmektedir. Kolaj, kübizmin ilk zamanlarında Picasso ve Braque tarafından ortaya atılmış olup farklı malzemeleri tuvale yapıştırarak kolâjlar oluşturulmuştur. Daha sonra bu sanatçıların kullandığı kolaj tekniğinin diğer sanatçılar tarafından da uygulandığı görülmektedir. Sanatçılar kolaj çalışmalarında bir süre gerçek malzemeleri (Şekil- 1.2.2.4.14) kullanmışlardır. Ancak kolaj tekniği yağlıboyanın resimde kullanılmasını çok etkilememiş, yağlıboya kolaj içinde de varlığını sürdürmüştür. Kumla boya karıştırılarak kübistler tarafından resme canlılık vermek amacıyla kullanılmış ve aynı zamanda dokusal etkiler ortaya çıkmıştır.

Kübist'lerin doğa biçimlerinin dış görünüşlerinden uzaklaşmaları, onları parçalara ayırarak yaptıkları arayışlar 20. yüzyıl sanatının ilk örneklerini vermiştir. Kübizm sanatı gelişirken sanatçılar, farklı materyalleri tamamen özgün biçimiyle resimsel yüzeyde kullanmak istemişlerdir. Bu nedenle kâğıt, özellikle gazete kâğıdı, afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, ayna parçaları, kibrit çöpleri, kül, metal tozu, kum, talaş gibi resme tamamen yabancı olan nesnelere tuvaline yapıştırmışlardır.

Farklı malzemelerin resim sanatında bir araya getirilmesiyle boya dokusunun yanında kullanılan farklı malzemelerin dokusal özellikleri de sanatta yerini almıştır. Kolâj dekoratif bir unsur olmaktan çok yaratıcı bir amaca doğrultusunda kullanılmaktadır. Kullanılan malzemeler çalışmayı zenginleştirmek amacıyla değil gerçek malzeme ile soyut form arasında bir bağ kurmak için bir araya getirilmiştir. Bu durumla ilgili olarak Turani şöyle söylemektedir;

“Kübizm’le birlikte, resimde kağıt yapıştırma ve kolajlar başlar. Ayrıca ‘Plans Superposes’ denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemdedir. Yapıştırma kağıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, hatta ayna parçaları kullanılmıştır. Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, kübistler resimlerine gazete kağıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenini soktular. Resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar” (Turani 2000, 583).

Nesnenin parçalanması ile gerçekliğinden arındırılan nesnenin farklı görüntülerinin elde edilip bir araya getirilmesi ile ortaya tuval düzleminde mevcut gerçekliğin bir taklidi olan yeni bir gerçeklik çıkmaktadır. Mekanın betimlemesine yeni bir boyut, ‘zaman boyutu’ eklenmiştir. Mekan içindeki deneyimin getirdiği değişken bakış açıları sanatın konusu olmuştur.

Kolaj tekniğinin önemli bir yönü de görsel ve sözel oyunlara fırsat vermesi olmuştur. Braque ile Picasso çalışmalarında, gazete manşetlerini, marka etiketlerini kesip parçalayarak çağdaş hayatın uyumsuzluğuna ve hızlı değişimine dikkat çekmeye çalışmışlardır. Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, yaşanan zamanla da örtüşmüştür. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından önemli bir gelişme olmuştur (Smith 2004, 84).

Braque, 1912 de yaptığı “Pipolu Adam” tablosunda, ‘adam’ı resimlerken kara kalem, arka planı oluşturmak için ise ahşap kaplama görüntüsünü veren dokulu bir duvar kâğıdından yararlanmıştı. Picasso bu yöntemi daha da ileri götürmüştür. Onun “Şişe, Gazete, Pipo ve Bardak ” (1913) adlı tablosundaki çerçevenin bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Picasso bir resmin içinde sadece bir sandalye yanılması verecek olan hasır bir sandalyeyi resimlemek yerine, bir sandalyeye hasır geçirme işlemini simgeleyen bir muşamba parçasını ele almıştır. Çerçeve yerine gerçek bir halatı kullanmıştır. Tablonun içindeki diğer nesnelere ise, yukarıda sağda bir limon dilimi, bir Saint-Jaques kabuğunu gösteren süslü bir üçgen, sadece üstünkörü çizgilerle

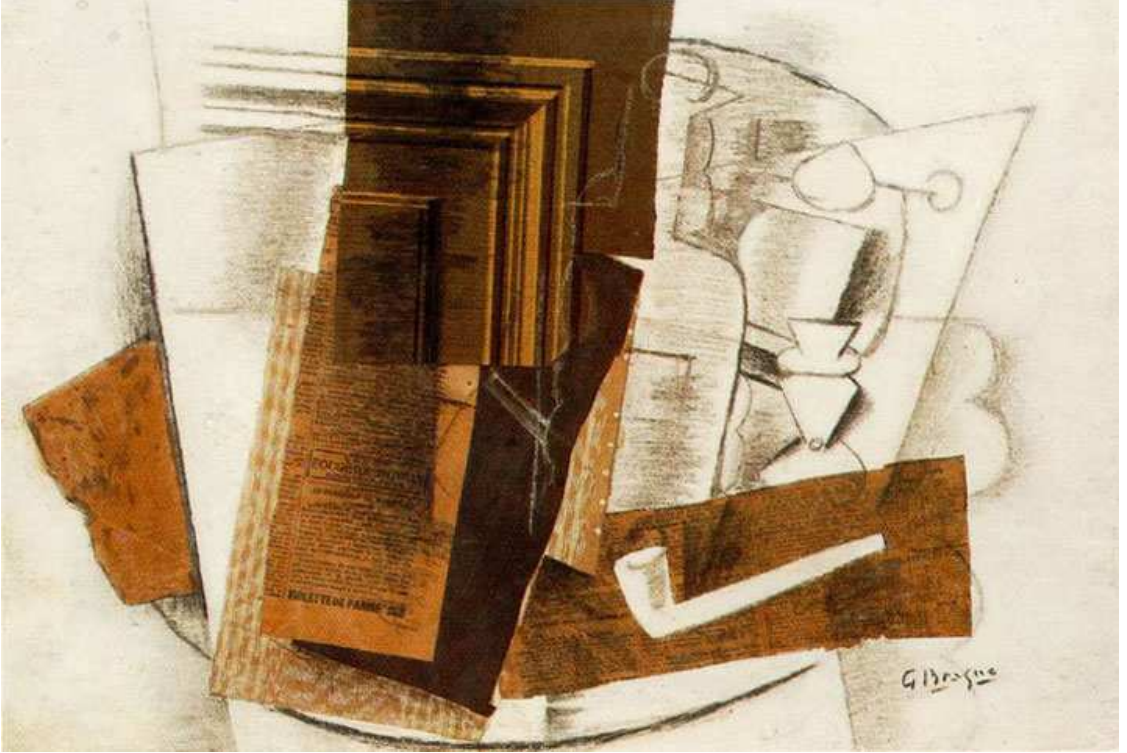
belirlenmiş cam bir bardak, yukarı kısımda ise bir piponun çubuğu bulunmaktadır (Şekil 1.2.2.4.14). Sol kısımda JOURNAL harfleri görülmektedir. Bu “Journal” (gazete) anlamına gelmektedir fakat “Jouer” (oynamak) fiilini de çağrıştırmaktadır (Bernadac; Bouchet 2003, 63). Bütün bu sıra dışı ve alışılmamış buluşlar, yeni bir sentez oluşturma isteğinin neticesi olarak algılanabilir.

Kübizm, somut gerçekliğe dönüşü ifade ettiğinden, uygulayıcıları da, yöntemlerinin gerektirdiği görsel karmaşayı sorun etmişlerdir. Bu soruna yönelik ilk yaklaşım kapsamında, Picasso ile Braque tuvallerinde şablon baskı harfler kullanmaya başlamışlardır. Kullandıkları bu teknik, resmin kendi başına bir nesne olarak somut varlığını vurgulamaya yaramıştır. Doğayı çağrıştıran görüntüler ve ön-arka ilişkisine dayanan bir derinlik olan resimler doğanın yasalarıyla değil resmin yasalarıyla var olmuşlardır (Yılmaz 2005, 46). Sanatçılar tekniği uyguladıkça daha da ileri gidebileceklerinin farkına varmışlardır. 1912’de gerçek nesnelere çalışmalarında kullanmaya başlamışlardır. Bu daha sonraları kolaj olarak anılacak tekniğin icadı olarak kabul edilebilir (Smith 2004, 84).



Şekil- 1.2.2.4.14. Pablo Picasso, *Hasır Sandalyeli Ölüdoğa*, 1912, tuval üzerine karışık teknik, 29 x 37 cm

Georges Braque, eserlerinde dokuyu tuval yüzeyi üzerine yapıştırılmış kağıt ve diğer malzemelerin birleşimi ile elde etmiş ve tekniğini doku deneylerine açık tutmuştur (Şekil 1.2.2.4.15). Bu deneysellik içinde aralıklı hareket patlamalarıyla farklı malzeme ve süreçler kullanmıştır. Bu şekilde Braque, kübizm hareketinin ilk zamanlarında geliştirilen birçok önemli yeni tekniğe katkı sağlamıştır. Harfleri kompozisyona dahil ederken dokusal değişkenlik sağlamak üzere kum ve diğer malzemeleri karıştırmıştır ve en önemlisi kolaj tekniğini keşfetmiştir. Eserdeki fırça vuruşları, yön ve etki bakımından çok geniş bir aralığa yayılmıştır. Objeler yüzeyde fırça ile değişken noktalama (stippling) tekniği ile doku oluşturulmuştur. Bu yöntem ile alacalı veya gölge etkisi uyandıracak doku etkisi uyandırılmıştır (Waldemar 2003, 364-367).



Şekil- 1.2.2.4.15. Georges Braque, *Bottle, Newspaper, Pipe, and Glass*, 1913, kağıt üzerine karakalem ve kağıt yapıştırma, 48 x 64 cm

Kübizm'den sonra Dadaizm'de de karışık malzemelerin kullanılması sonunda yapay dokular ortaya çıkmıştır. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra bazı Avrupa ülkelerinde ve New York'ta ortaya çıkan Dadaistlerin, farklı malzemeleri kullanmalarının amacı estetik bir etki oluşturmak olmamıştır. Kullanılan günlük malzemeler, makine parçalarından, kağıtlara kadar farklı unsurlar resme dahil edilmiştir. Dada, yüzey üzerindeki görsel

dokuya sahip olan tek boyutluluğa karşı çıkan bir harekettir. Günlük kullanılan malzemeler yüzeye, istifçi bir yaklaşımla üst üste yığılmıştır.

Dada hareketi içinde karışık malzemeyle çalışan sanatçı Kurt Schwitters olmuştur (Şekil- 1.2.2.4.16). Sanatçı eserlerinde yağlıboya, çamur gibi malzemelerin yanı sıra sigara paketi, pul, eski kataloglar gibi günlük yaşamın parçaları olan malzemeleri resim yüzeyine taşımıştır. Kullandığı bu tür farklı malzemeler doku, renk ve resimsel mekan açısından önemli bir etkiye sahiptir.



Şekil- 1.2.2.4.16. Kurt Schwitters, *Construction for Noble Ladies*, 1919, mukavva, ağaç, metal ve yağlıboya, 102,9 x 83,8 cm

İKİNCİ BÖLÜM

DOKU İLE ETKİLEŞİM İÇİNDE OLAN UNSURLAR

2.1. DOKU – MEKAN İLİŞKİSİ

Mekan; Espas/ boşluk/ uzay/ uzam/ derinlik/ atmosfer/ aralık/ alan/ perspektif kavramlarını karşılayan genel bir ifade şekli olarak Türk resim terminolojisine yerleşmiştir. Aynı zamanda mekan kelimesi, günlük kullanım dili içinde hem kavram olarak hem de sınırlı bir alanı (iç ya da dış) belirleyen anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Mekan kavramı çoğunlukla belli sınırları olan ve bu sınırlar çerçevesinde varlığını oluşturan yer olarak algılanır. Çoğunlukla bu yer iç ve dış mekan olarak algılansa da konumuz resimsel mekan, tuval yüzeyi üzerinde oluşturulan mekandır. Mekani sınırlayan malzeme, kendi gerçek ifadesini doku sayesinde kazanır.

Resim yapabilmek için bir yüzey gereklidir. Bu yüzeyin dokusu, şekli ya da formu çeşitlilik gösterebilir. Yüzey üzerinde ne tür malzeme kullanılırsa kullanılsın resim belli bir alan içinde oluşacaktır. Buna göre fiziksel anlamda insan için resimsel mekanın belirlenmesi ve mekanın algılanmasını sağlayan en önemli etken görme duyusudur. Mekan, fiziksel olarak var olabildiği gibi görsel olarak da algılanabilir. Tuval yüzeyindeki mekanda görülenlerin her biri tam olarak algılanmasa bile, gözün, bir bakışta sonsuz sayıda formu algılayabilmesi, mekanın bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır. Buna göre mekan algısı, bakanın kendisiyle beraber çevresinde gördüklerinin, birbirlerine göre konumlarının algılanmasıdır.

Farklı doku örnekleri ile ritimler oluşturmak, istenilen şekli verebilmek mümkündür. Doku çeşitlerinin zıtlık, uyum ve uyarıcı gibi etkileri vardır. Bunlar belli dozlarda kullanılmalı ve baskın unsur öne çıkarılmalıdır. Doku bu açıdan değerlidir. Bununla birlikte mekanı tanımlarken boşluk kavramından da yararlanabiliriz. Uzay ya da mekan üç boyutlu ve sınırsız bir boşluktur. İzleyenin kendisi ile gördüklerinin birbirlerine göre konumlarının belirlenmesi, mekanın tanıma kavuşmasını sağlar (Önder, 2000, 78).

Dokuyu sadece yüzeysel olarak algılanan bir unsur olarak düşünemeyiz. Doku bir mekanın içinde, o mekanı oluşturan üç boyutlu bir eleman olarak karşımıza çıkabilmektedir. Uğur Tanyeli'ne göre mekan, en sade bir şekilde uzayın insan eliyle sınırlandırılmış bir parçası olarak tanımlanmaktadır (Tanyeli, 1997, 1193). Örneğin Jackson Pollock'un (Şekil- 2.1.17) çalışmasında belli birimlerin bir araya gelmesiyle ve yapılan akıtmalarla dokusal bir etki oluşturulmaktadır. Bu etkiler mekansal olarak da kurgulandığı için doku ve mekan ilişkisi bakımından değer taşır. Pollock'un kurguladığı çalışmalarda yüzeye akıtılan ve serpilen boyalar, üst üste binerek belli bir derinlik, boşluk oluşturur. Burada oluşan resimsel bir mekandır. Bu mekanın oluşmasında doku unsurunun da katkısı vardır.



Şekil- 2.1.17. Jackson Pollock, *Convergence, Number 10*, 1952,
tuval üzerine vernikli boya, 237,49 x 393,7 cm

“Pollock’un eserleri Soyut Ekspresyonizm’in sunduğu imkanları en uç noktaya taşımakta ve izleyiciye sanatçının ‘resim içinde olmak’ (‘being in the image’) olarak ifade ettiği deneyimi yaşama fırsatı sunmaktadır” (Watanabe 2006, 27–28).

Mekan kavramı, resim sanatında, günlük hayattan ayrı bir kavram değildir. Çünkü günlük hayatta algılanan nesne, üç boyutlu bir gerçeklik içinde, bakan kişiye ve birbirine göre belli bir uzaklıkta bulunmakta ve aynı zamanda belli bir alana, hacime ve biçime sahip olmaktadır. Bununla birlikte kişinin kendi deneyimleri ve duyularının algılarıyla sınırlı olan mekan, geometride olduğu gibi sınırsız da değildir (Erdok 1977, 70).

Tanyeli’nin Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi için hazırladığı mekan konusunda, mekan, kompozisyonu oluşturan kavram ve öğelerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlanmaları şeklinde tanımlanmıştır. Mekan sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde, üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde “yeniden üretmek” istendiği zaman gündeme gelmektedir (Tanyeli, 1997, 1193). Buna göre mekanın resim sanatında algısal anlamda yaratmış olduğu etkiden yani uzam kavramından söz edilmektedir. Mekan kavramı, bu nedenle doku ile birlikte resimde işlenen konunun derinlik etkisini artıran önemli bir ifade aracıdır. Bu açıdan bakıldığında resim sanatında doku ve mekan algısı başlı başına önemli bir konudur.

Mekan ile birlikte ele alınması gereken bir tanım da uzamdır. Uzam, nesnenin uzayda kapladığı yer demektir. Resimsel olarak biçimler arasında tonal, çizgisel ya da birbirlerini örterek meydana getirilen derinlik etkisi ve resim yüzeyindeki şekillerin oluşturduğu iki boyutlu alanlar arasında meydana gelen boşluk için kullanılmaktadır. Sanat ve nesne enerjisi, uzayın sahip olduğu tüm noktalarında görünür kılınan bir mekan ortaya çıkarır. Mekan salt bir fon ya da ortam değildir. İçinde yer alan sanat nesnesinin tüm enerjisini, hareket ve ışığın kat edeceği mesafeyi barındırır. Bu bağlamda Mert’e göre mekan;

“Mekan, sonluluk ve sonsuzluğun kendi içinde yer alışının zorunluluğudur. Çünkü mekan kendini nesne olarak beden üzerinde, sonluluk ve sonsuzluk arasındaki algıya getirilmiş skala aralığıdır. Bu aralıkta deneyimlenebilen mekan, kendi başına uzam olan bedenin

muhatap olduğu mesafeyi tanımlamaktadır. Ara mesafede, reel mekan veya onun yanılması olan mekansal etki oluşur. İki aralık ve insan varlığının tanımlamaya çalıştığı büyük açmaz olarak sanatın bağlamının diğerkültür katmanlarının kısa bir özeti gibi durmaktadır. Mekan, arada asgari olarak kendi bedeninin olduğu bir mesafeden, gözün olanaklarının zihinsel toplamda bir araya gelmesidir. Bu uzaklık ister istemez bir ara boşluk yaratacaktır. Bu boşluk, tüm yanılmaya rağmen kültüre ait unsurlar, kendilerine göre bir gerçeklik kurmaya yeltendiği yer olacaktır” (Mert, 2007, 14–15).

Mekan, somut gerçekliğinin yanı sıra insan ve nesnelere birlikteliğinden kaynaklanan duygusal ve estetik özellikleri içinde barındırır. Birçok biçim, renk ve dokunun birleşimiyle, işlevsel gereksinimlere, mekanın şekline ve kişinin estetik bakış açısına göre şekillenir. İki boyutlu yüzey üzerinde oluşturulan üç boyutlu mekan etkisine izleyici de katılarak mekanda bulunan nesnelere konumlarını temel alarak kendi konumunu belirler. Pieter Brueghel’in “Kış Manzarası” (Şekil- 2.1.18) adlı eserinde ağaçlar, tablonun sağ yanından başlayarak, tepenin sırtından aşağıdaki evlere kadar küçülerek gider. Eserin yarını kaplayan ağaçların, dokuları görsel olarak çok güçlü bir biçimde görülmektedir. Mekanda perspektif bir gidişe sahip olan ağaçlar, durağan unsurların bile karşı koyamayacağı bir hareket meydana getirmektedirler (Wölfflin 2000, 122). Eserin geri planındaki tepelerin karlı görüntüsü ile ön plandaki figürlerin dokusu da ayrıntı açısından mekana derinlik etkisi katmaktadır. Ön plandaki avcı köpekleri ve avcılar daha ayrıntılı ve canlı renklere sahipken arka plandaki evler, figürler ve tepeler ayrıntıdan uzak ve belli belirsiz ele alınmıştır.

Resim sanatında mekan, kompozisyonu oluşturan unsurların hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak şekilde oluşturulup konumlandırılması anlamına gelir. Bu açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamak ve bunu da dokuyu kullanarak yapmaya çalışmak anlamlıdır. Mekan sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde, yeniden üretmek istendiği zaman gündeme gelmektedir (Şengül, 2003: 79). Bu bakımdan yine Pieter Brueghel’in *Köy Düğünü* isimli bir başka resmine baktığımızda (Şekil- 2.1.19) eserde bulunan figürler mekanda üçüncü boyut algılanacak şekilde, ön planda daha büyük ve görsel doku bakımından ayrıntılı, arka planda ise daha küçük ve detaylara girilmeden figürler yerleştirilmiştir. Ön plandaki figürler, kabartmalar halindeki kol ve eller ile arka

plandaki ayrıntısız figürlerden ayrılmaktadır (Şekil- 2.1.20). Böylece Brueghel, mekanda görsel dokuyu kullanarak derinlik etkisini kuvvetlendirmiştir.



Şekil- 2.1.18. Pieter Brueghel, *Kış Manzarası*, 1565,
Tuval üzerine yağlıboya, 117 x 168 cm



Şekil- 2.1.19. Pieter Brueghel, *Köy Düğünü*, 1568,
Tuval üzerine yağlıboya, 114 x 168 cm



Şekil- 2.1.20. Pieter Brueghel, *Köy Düğünü*, ayrıntı

2.2. DOKUNUN YAPI ETKİSİ

Yapı, malzemelerin ve belirli elemanların bir araya gelmesiyle oluşan somut bir bütündür. Doğada bulunan her türlü nesnenin kendine özgü bir yapısı vardır. Genel olarak meydana getirme, inşa etme ve birçok bileşenin belirli bir düzenle bir araya getirilmesiyle oluşmuş bütün olmak üzere yapının iki farklı anlamı kapsadığı görülmüştür. Plastik anlatım dili, yapının bu iki anlamından da faydalanmıştır. Resimsel yüzeyde meydana getirme anlamında dokudan da faydalanarak Jakson Pollock'un resimlerinde olduğu gibi yapının ilk akla gelen anlamı yüzeyde kullanılmıştır (Şekil- 2.1.17). Örneğin dokusal etkilerin yoğun görüldüğü Pollock'un *Convergence, Number 10* (Şekil- 2.1.17) adlı çalışmasında, bir anlamda inşa ettiği tuvalinde yapı ve doku ilişkisinden söz edilebilir. Yapı ve doku etkisi sanatçının eserinde bütünleşmiştir.

Yapının ikinci anlamı olan birçok bileşenin belli bir düzenle bir araya getirilmesi kapsamında Henri Matisse'in "The Sadness of The King" adlı çalışması örnek olarak verilebilir (Şekil- 2.2.21). Bu çalışmada Matisse, kağıtları çeşitli renklerde boyamış ve sonra onları keserek yüzeyde belli bir sisteme göre yerleştirmiştir. Yapısal olarak kurguladığı bu düzenlemede görsel doku hakimdir.



Şekil- 2.2.21. Henri Matisse, *The Sadness of The King*, 1952, guvaj boya ve kağıt kolaj, 292 x 396 cm

Bir resimde izleyicinin fark ettiği tema ya da konu ile soyut resimsel tema ya da konu arasındaki bağ ne kadar güçlüyse o eser o kadar canlılık kazanmaktadır. Rosenthal, resimde fark edilen tema ya da konu ile soyut resimsel tema ya da konunun birleştirilmesi işini ‘yapısallaştırma’ olarak isimlendirmektedir (Rosenthal, 1983, 4). Konu ya da temanın ‘yapısallaştırılması’nın köklerini Paul Cezanne’ın *Yıkananlar* (Şekil- 2.2.22) serisinde görmek mümkündür. Cezanne, geleneksel yıkanan kadınlar teması üzerinden bir üçgen ‘yapı’yı rastgele olmayan bir şekilde öne sürmüştür. Böylelikle yapısal doku ile görsel doku arasında akışkan bir bağ kurulmaktadır. Cezanne’ın soyutlama yöntemi, seçilen fark edilebilir bir konuyu saflaştırmak, basitleştirmek ve sonrasında kendi resimsel üslubuyla tekrar ifade etmektir. İzlenimcilerde de konunun görsel detaylarını zengin dokusal bir karakterde fırça vuruşlarıyla ifade etme şekli görülmektedir.

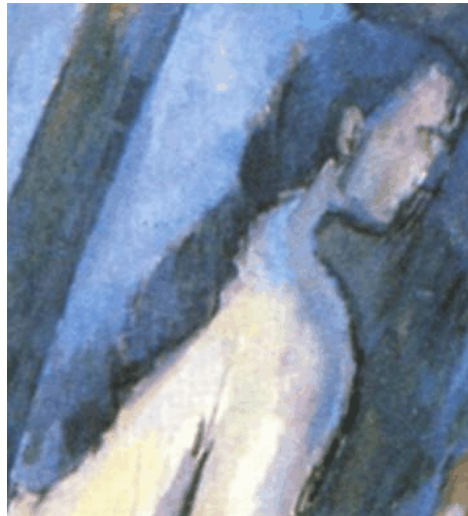


Şekil- 2.3.22. Paul Cezanne, *The Large Bathers*, 1900–1905, tuval üzerine yağlıboya, 126 x196 cm

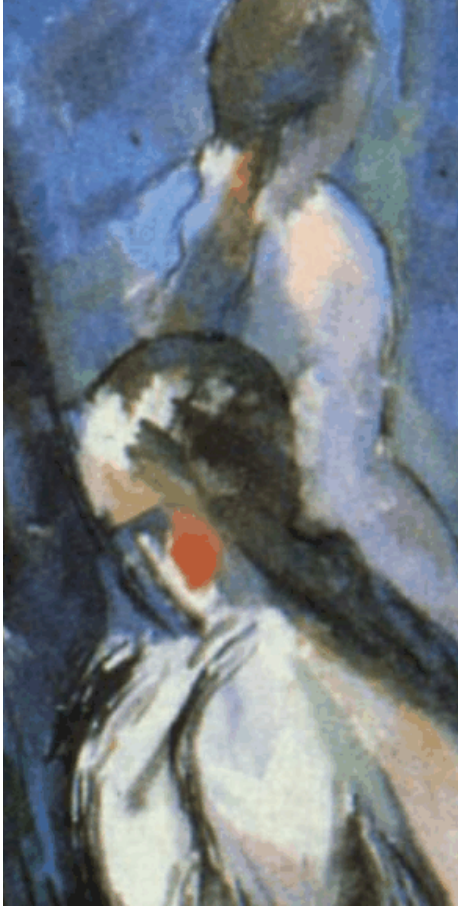
Paul Cezanne'ın *The Large Bathers* isimli çalışmasının (Şekil- 2.3.23) ayrıntısında önde oturan kadınlardan sol köşedekinin yüzü arkasında duran kadının elindeki kumaşla bütünleşmiştir. Diğer bir ayrıntıda (Şekil- 2.3.24) ise resmin sol tarafında yakta duran figürün saçı gökyüzü ile karışmış durumdadır. Resmin başka bir (Şekil- 2.3.25) ayrıntısında, resmin sağ planında ve geride arkası dönük olan figürün kolu önünde duran figürün saçı ile aynı plandaymış gibi görülmektedir. Son ayrıntıda ise (Şekil- 2.3.26) figürün kolları deforme edilmiştir. Resmin genelinde olduğu gibi detaylarında da kullanılan fırça sürüş teknikleri çalışmanın tamamıyla bütünlük oluşturmuş, uyum getirmiştir. Detaylardaki bütünleşmeler ve deformasyonlar resimle birlik içindedir. Yapısal bakımdan, izleyen resmi bütün olarak algılamakta ve ayrıntılar resmi dokusal bütünlük içinde dengelemektedir.



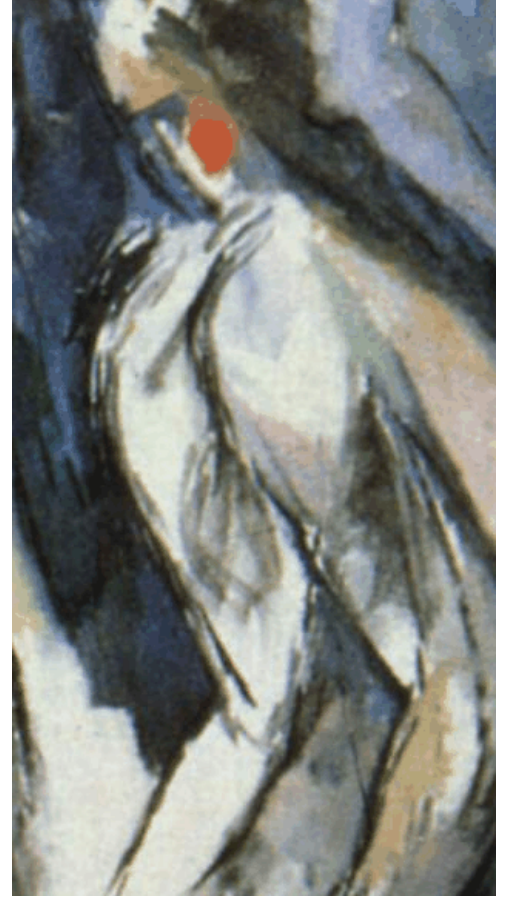
Şekil- 2.3.23. Paul Cezanne, *The Large Bathers*'dan ayrıntı



Şekil- 2.3.24. Paul Cezanne, *The Large Bathers*'dan ayrıntı



Şekil- 2.3.25. Paul Cezanne,
The Large Bathers' dan ayrıntı

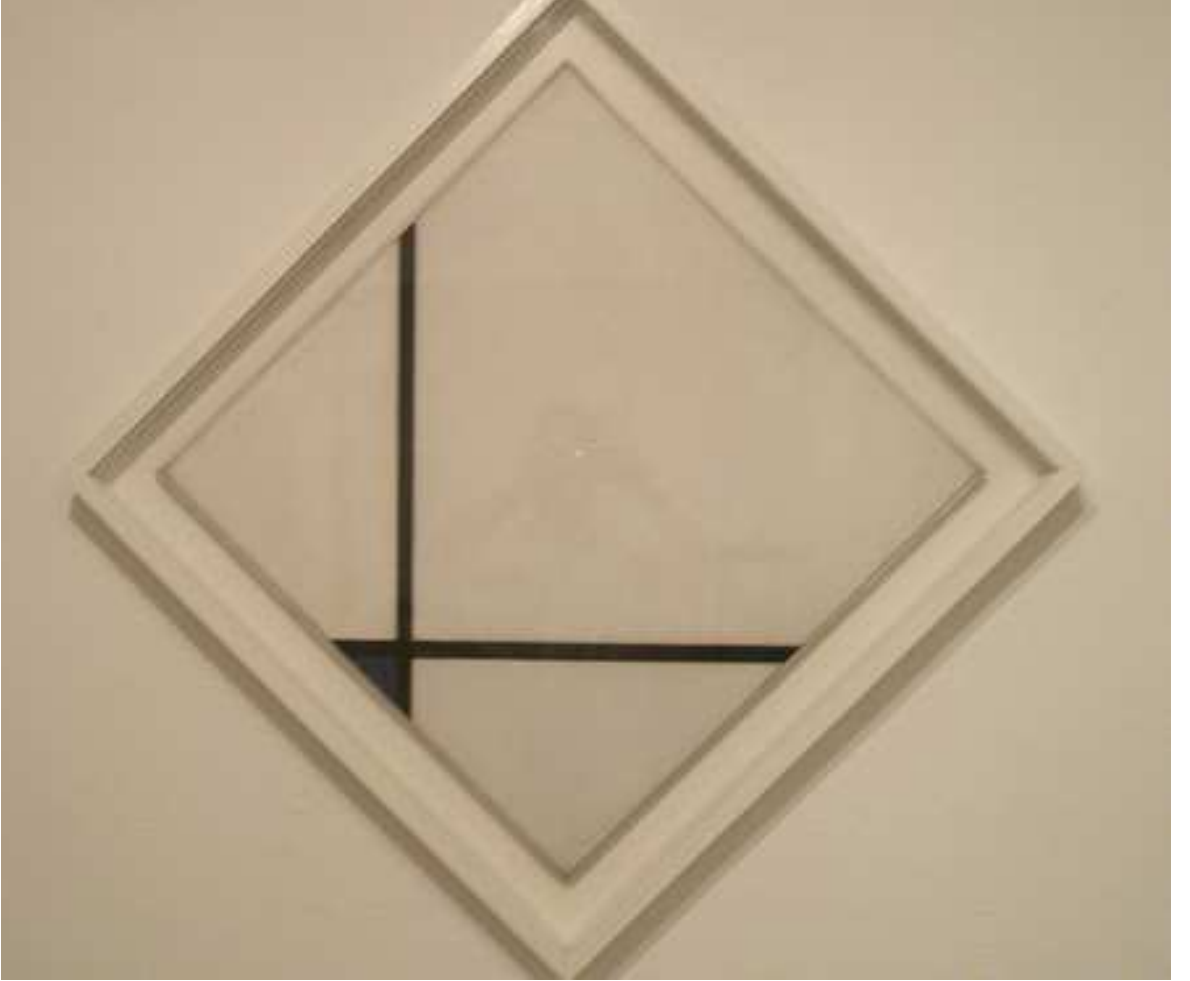


Şekil- 2.3.26. Paul Cezanne,
The Large Bathers' dan ayrıntı

Kübizm etkilerini resimlerinde gördüğümüz Pablo Picasso, Georges Braque gibi sanatçılar, şekilleri parçalara ayırdıktan sonra kompozisyonlar halinde yeniden organize etmişlerdir. Örnek olarak Picasso'nun *Three Musicians* (Şekil- 2.3.27), isimli çalışmasında görüldüğü gibi parçalara ayrılmış figürler vardır ve görsel doku egemendir. Bu durumda, her kübist çalışmanın en az iki kimlik taşıdığı kolayca anlaşılabilir. Bunlardan birincisi, hemen fark edilen resmin gönderme yaptığı bilinen konudur. Yapıtın ikinci kimliği ise birinciye göre belirsizdir, ancak belki de asıl plandır ve giderek soyut ifade hakimiyeti artmaktadır. Sonraki yıllarda sanatçılar görsel referansa bağlı kalmaktan giderek daha da uzaklaşmışlardır. Örneğin, Piet Mondrian'ın *Composition with Blue* (Şekil- 2.3.28), isimli çalışmasında sadece yapısal doku hakimdir (Rosenthal, 1983, 4).



Şekil- 2.3.27. Pablo Picasso, *Three Musicians*, 1921,
tuval üzerine yağlıboya, 203,2 x188 cm



Şekil- 2.3.28. Piet Mondrian, *Composition with Blue*, 1926,
tuval üzerine yağlıboya, 59,7 x 59,7 cm

Yapıtları arasında 1964 yılı içinde tarihlenen Andy Warhol'un, bir dizi çalışması yapısal dokunun zıtlık taşıyan doğasını ifade etmekte ısrarcı davranmıştır. 1964 yılına ait *Jackie* ya da *Four Jackies* (Şekil- 2.3.29) isimli çalışmasında izleyicilerin birçoğunun yoğun çağrışımları olduğu açık bir konuyu kullanmış, kocasının ölüm zamanında Jacqueline Kennedy'nin ifadelerini ele almıştır. Bu eserinde Warhol, Cezanne'a kıyasla daha belli bir biçimde geometrik yapısal doku resimde baskın unsurdur (Rosenthal, 1983, 15).



Şekil- 2.3.29. Andy Warhol, *Jackie* ya da *Four Jackies*, 1964,
tuval üzerine ipek baskı ve akrilik, 101,6 x 81,3 cm

2.3. DOKU – RENK İLİŞKİSİ

Her cismin kendine özgü bir dokusu olduğu gibi aynı zamanda kendine özgü bir rengi de vardır. Görme duyumuzun diğer duyuları uyaran ve etkileyen bir vasfı vardır. Bunun için renklerin formu güçlendirecek etkileri ile görsel algımıza sunması önem taşır. Sıcak renklerin dokuyu kuvvetlendirici etkisi olduğu gibi yumuşak dokusal etkilerin yaratılmasında soğuk renkler kullanılmaktadır. Sıcak renklere sahip dokular ve cisimler olduklarından daha yakın görünürken, soğuk renklere sahip dokular ve cisimler ise olduklarından daha uzakta görünmektedirler. Dokuların sertliğinin, renginin ve parlaklığının meydana getirdiği etkileri dikkate aldığımızda şu sonuç ortaya çıkmaktadır; sıcak renkli, parlak yüzeyli cisimler olduklarından daha yakında, soğuk renkli, mat yüzeyli cisimler olduklarından daha uzaktaymış gibi bir etki yaparlar.

Brueghel, *Kermes* adlı çalışmasında, doğal renk değerlerini kullanarak oluşturduğu yeni bir mekanı, resmin temel plastik öğeleri ile harmanlayarak ifade etmiştir. Burada figürlerde ve diğer formlarda kullanılan renkler ve biçimler (Şekil- 2.3.30), günlük hayattaki benzerlerini imgeleyen formlara dönüşmüşlerdir. Bu formlar, özgül renk değerleri ve görsel olarak kullanılan doku ile birleşince resmin kendi doğası oluşmuştur.



Şekil- 2.3.30. Pieter Brueghel, *Kermes*, 1568,
Tuval üzerine yağlıboya, 114 x 164 cm

Paul Cezanne'nın *Still Life with Apples* adlı eserinde tuvalin pürüklü yüzeyinin bile eserde önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu teknik böylece, malzeme ve biçimlerin kullanımıyla dokusal değer yaratılmasına dayanan 20. yüzyıl sanat akımlarının habercisi olmuştur (Şekil 2.3.31).



Şekil- 2.3.31. Paul Cezanne, *Still Life with Apples*, 1895–98,
tuval üzerine yağlıboya, 68,8 x 92,7 cm

Paul Cezanne'a ait "*Les Grandes Baigneuses*" isimli eser (Şekil- 2.3.32), nesnelerin renklerini belirli bir form kaygısı içinde yapısallaştırarak doku oluşturulmasına katkı sağlanmasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Rosenthal, 1983, 3).

Cezanne'nın "*The Large Bathers*" serisinin bu versiyonunda (Şekil- 2.3.32) doku etkisi yine renk kullanımıyla oluşturulmuştur. Bu amaçla atmosferik mavi etkisini vermek için zengin maviler resmin hakim unsurudur. Figürler tekrar sıcak ve soğuk renk zıtlıklarıyla şekillendirilmişlerdir. Bu amaçla konturlar mavi ile vurgulanırken gövdelerde pembe,

turuncu ve sarı renk kullanılmıştır. Böylece figürlere izleyiciye doğru yaklaşıyor izlenimi verilmiştir (Waldemar 2003, 300–303).



Şekil- 2.3.32. Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1900–1905, tuval üzerine yağlıboya, 126 x196 cm

Cézanne doğadaki gün ışığının etkilerini resimde tekrar üretilemeyeceği düşüncesinde olmuştur. Eserlerinde doku etkisini yavaş ve dikkatlice ve yoğun olarak oluşturulmuş renklerle sağlamıştır. İsteddiği etkide dokuyu oluşturmak için her fırça vuruşu öncesi doğru ton veya renk değerine erişmek için çok titiz bir çaba harcamıştır. Tüm bunlar doğadakine eşdeğer bir nihai renk armonisine erişme ihtiyacındandır. Sanatçı bir resimdeki yanlış değer verilmiş bir ton dahi bir tonun dahi tüm uyumu bozmaya yeteceğinin bilincindeydi. Cézanne birçok doğa resminde bilinçli olarak boya katmanlarının altından yer yer krem rengi tuval yüzeyinin görünmesine izin vermiştir. Bu şekilde boyasız zemin kendi renk/doku değerinde tüm kompozisyon içinde yerini almıştır.

Cézanne sıcak ve soğuk renklerin zıt etkisinden dokuyu oluşturmak için faydalanmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin yoğun fırça vuruşlarıyla bir arada kullanılması sonucu etkili dokusal bir görüntü sağlanmıştır. Boyasız zeminin krem rengi etkisi sıcak renk etkisini sağlarken üst katmanlarda soğuk renklerle canlı zıtlıklar yaratılmıştır. Sanatçının yaptığı birçok doğa resminde olduğu gibi *Mont Sainte-Victoire Seen from the Bibemus Quarry* isimli bu çalışmada da (Şekil- 2.3.33) ufuk çizgisini oluştururken yan yana sıralanmış mat mavi renkler ile aralarda boyasız bırakılmış krem rengi zemin birbirinin doku etkisini güçlendirmiştir. Böylelikle soğuk mavi daha mavi ve daha soğuk; zemindeki krem rengi daha sıcak ve hatta mavinin etkisiyle pembemsi görüntüye erişmektedir. Çünkü optik olarak sıcak renkler ilerlerken soğuk renkler geriler (Waldemar 2003, 222–225).



Şekil- 2.3.33. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire Seen from the Bibemus Quarry*, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 64,8 x 81,3 cm

2.4. IŞIK – GÖLGE VE DOKU İLİŞKİLERİ

Beyin göz aracılığı ile çok çeşitli ve çok sayıda ışık uyarını algılar. Yapılan araştırmalar, beynin çevremizdeki görsel veya işitsel uyarıların ancak çok az bir kısmının farkına varabildiğini göstermiştir (Arntz 2008, 58). Bu uyarılar nesnelere üzerine düşen ve nesnelere yansıyan ışıktır. Her nesnenin yansıyan ışık farklı yoğunluktadır ve nesnelere görebilmemiz ışık sayesinde gerçekleşir. Hacim, konum, biçim, renk, yüzeyi oluşturan girintiler, çıkıntılar, parlaklık veya matlık gibi yapısal değerlerin algılanması ışık sayesinde olur. Diğer bir taraftan ışığı derinliklerinde toplayan, düzlükleriyle dağıtan, matlığıyla hafifleten, parlaklığıyla sertleştiren kısacası görsel değerleri bize yansıtan ve sunan nesnenin kendisidir. Sanatçı bir yüzey üzerinde elde edeceği dokuyu ışık ile birlikte düşünmelidir. Tüzcet'e göre;

“Işık çeşitli yapıları kendinde saklayan bir elemandır. Her yapı, belirli bir ışık altında belirli bir karakter kazanır. Yapıların birleştirilmesinde ışığın yönü, geliş kuvveti ve karakteri gözde kalır. Işık, öyle ayarlanmalıdır ki kendisinden bir yapı meydana gelsin” (Tüzcet 1967, 27).

Işık, su gibi kendi kendine bir biçime giremez ve başka elemanların yardımı ile biçim alır. Işığa biçim veren, onu belli bir kalıba sokan, onu toplayan, dağıtan, hafifleten ve sertleştiren hacimlerdir. Hacimler, sathlar, mesafeler bir düzen içinde gelişir ve ışığa plastik bir değer kazandırır (Kalmık 1964, 22). Savaş'a göre;

“Işık görsel sanatlarda madde kadar önemli bir elemandır. Üç boyutlu formlarda özellikle formun yapısını algılayabilmek için, ışık bir zorunluluktur. Işıkla her şey var olabileceği gibi ışık olmadan her şey yok olur” (Savaş 1977, 19).

Degas'ın, 1876 yıllarında yapmış olduğu resimlerinde, kullandığı yağlıboyanın yanında, tozlu, uçucu niteliği, dokusu ve hızlı uygulamaya izin vermesiyle pasteli, sisli, kaçıncı konuları için uygun teknikler olarak görmüş ve pasteli gúaşla birlikte kullanmıştır. Bu tip çalışmalarda, Degas arka planı belirsizleştirerek, konularının en tipik hareketlerini öne çıkarırken ışığın ve dokunun yarattığı etkileri de öne çıkartmıştır (Şekil 2.4.34).



Şekil- 2.4.34. Edgar Degas, *Vor dem Spiegel*, 1889,
kağıt üzerine pastel boya, 49 x 64 cm

Nesnenin karakteristik özelliklerini ortaya koyan doku, ışığın nesne üzerine uygun bir açıyla ulaşmasıyla değer kazanır. Özellikle dik ve yakın olmayan ışık kaynaklarından gelen ışık sayesinde doku daha belirgin hale gelir. Işığın ve gölgenin etkili bir biçimde kullanılması yapılan sanatsal çalışmalarda formun belirlenmesinde önem taşımaktadır.

Işık sayesinde nesnelere algılar ve görürüz. Bir diğer taraftan; kendi biçimini, hacmini, konumunu, rengini ve diğer tüm yapısal değerlerini bir bütün halinde ışık aracılığıyla bize sunan da dokunun kendisidir. Işığı, derinliklerinde ve kıvrımlarında toplayan düzlüklerinde dağıtan, matlığıyla hafifleten, parlaklığıyla sertleştiren doku, bu sayede değişik görsel renk ve kavram değerlerini de belirler. Bununla beraber matlık, karanlık, koyuluk, görsel olarak “sert” doku etkisi yaratır (Atalayer 1994, 189–199).

Algıladığımız üç boyutlu nesnelerin yüzeyinin her tarafında aynı oranda ışık etkisi yoktur. Bu ışık farklılığının nedenlerinden biri formu oluşturan yüzeylerin boşluktaki konumlarının farklı olmasından kaynaklanmaktadır. İki boyutlu çalışmalarda üç boyutlu etki ışık – gölge ile elde edilir. Sanatçılar ışığı mekan ve hacim duygusunu arttırmak için kullanmışlardır.

Büyük bir alana yayılmış olan ışıklı bir alan içinde küçük gölge bir alan oldukça etkilidir. Aynı durumda geniş gölge bir alan içinde de küçük ışıklı bir alan daha etkilidir. Işıklı ve gölgeli alanların büyüklüğü birbirlerine yaklaştıklarında enerjilerini yitirirler. Dokulu bir yüzey düz bir yüzey kadar ışıklı olamaz. Çünkü doku ışık – gölge ile oluştuğundan dokulu bir yüzeyde gölgeli alanlar vardır. Dokulu ve düz bir yüzey yan yana getirildiğinde düz yüzeyin daha aydınlık olduğu görülür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA DOKU

3.1. RESİM SANATINDA DOKU

Doğadaki varlıkların düzenini oluşturan dokudur. Dokunun yapılaştırdığı varlıklar doğayı oluşturduğuna göre sanatçının yaptığı objelerdeki donatının da temelinde doku olmalıdır. Bir anlamda, sanatçının, doğayla bütünleşmesi gerekmekte, ancak böylelikle ‘doğal’ dolayısıyla gerçek (‘otantik’) yapıtlar vermek mümkün olmaktadır. Öte yandan, dokuların yanlış kullanımı nesnelere kimliklerine zarar verebilir. Doğadaki bu dinamik düzenin bir parçası olan sanatçı varlıkların yapısını oluşturan doku ögesini iyi tanımalı ve hatta dokunun özüne ulaşmalı ve özümsemelidir. Bigalı’ya göre;

“Doku, görsel sanatlar için, resimsel elemanlarla malzeme ve materyal ile gelişen, duyuları tatmin eden, görüntünün hassasiyetini artıran strüktürel bir varlıktır. Doku bir efekt olarak ister resim ister grafik sanat yapıtlarında olsun, sanatçının üzerinde durduğu bir değerdir. Sanatçı konudan gelen ve özel bir ilgiye muhtaç karakteristikler üzerinde durmaya ve onları yeniden organize etmeye çalışır” (Bigalı 1999, 272).

Resimde doku, mağaralara yapılan ilk resimlerden yirminci yüzyıl başlarına kadar geçen zaman içinde sanat yapıtı kompozisyonlarının alt yapısında ya da organizmasında yer almaya devam etmiştir. Bununla beraber, dokunun sanat eserinde organizma ya da alt yapı ögesi olarak değil de, doğrudan eseri oluşturan temel öge olarak kullanılması Yirminci Yüzyıl başlarında soyut sanatla başlamıştır (Ateş, 1993, 8).

Resim içinde doku ayrı bir eleman değildir. Resimde kullanılan diğer malzemelerden yararlanılarak oluşturulan, görsel ve dokunsal duyularımıza hitap eden, resmin temel taşlarından birisidir.

Resmin amacı resmedilen konunun en iyi bir şekilde ifade edilmesi olduğundan resimde doku, ilk çağlarda mağara duvarlarına yapılan hayvan resimlerinden bu yana kendini belli etmiştir. Lascaux mağara duvarlarına resmedilen hayvan resimleri incelendiğinde

renğin ve çizginin yanı sıra kazımlarla ve noktalamalarla doku unsurunun güçlendirildiği tespit edilmiştir (Şekil-3.1.35).



Şekil- 3.1.35. Lascaux Mağarası

Sanatta doku önceleri görüntü olarak var olurken, hiçbir fırça izi bırakmadan resimlerin yüzeyi düz ve pürüzsüzken, başka bir ifadeyle resimde doku iki boyutla sınırlıyken, günümüze yaklaştıkça resim düzlemi üzerinde dokunun fiziksel özelliklerinden daha fazla yararlanılmaya başlanmıştır.

Doku ağırlıklı resim esere üç boyutlu bir canlılık kazandırır. Anlam ve anlatımlarla yüklü duygular karşısında heyecan ve hayranlık uyandırır. Doku maddenin özü olduğu kadar görsel anlatımında önemli ve vazgeçilmez plastik bir elemandır.

Orta çağ boyunca, dokusal etkilerin tam manasıyla yer aldığı sanat dalı yalnızca mozaik sanatı olmuştur ve tüm orta çağ etkisi altına almıştır. Mozaik sanatına olan ilginin ortadan kalkmasıyla dokusal etkilerin de eserlerde azaldığı, ancak son yetmiş beş yıldır plastik sanatlar içinde tekrar eski öneminde yer alabildiği görülür (Bigalı 1984, 317).

Dokunun, Bizans sanatında yapılan mozaiklerde (Şekil–3.1.36) yoğun olarak vurgulanması dikkat çekicidir. Böylelikle, yan yana dizilen taşlarla yapılan eserlerde üç boyutlu etkinin güçlendirilmesi amaçlanmış olabileceği düşünülmektedir. Dokusal etkileri zenginleştirmek için taşlar yerine göre bilinçli olarak irili ufaklı seçilmiştir. Mozaiklerin yüzeyinde anlatılan konunun önemli kısımlarının parlak renkle yapılması rölyef etkisi oluşmasını sağlayarak aynı amaca hizmet etmektedir.



Şekil–3.1.36. Ayasofya Mozaikleri, I.Konstantinus'un Yeri, I. Justinianus'un Ayasofya'yı Meryem'e takdimi

Barok dönemle birlikte fırça vuruşlarının yoğunlaştığını, buna bağlı olarak da doku unsurunun etkili bir biçimde kullanıldığını görürüz. *Miğferli Adam* (Şekil–3.1.37) resminde Rembrant, ışık altında daha canlı görünmesi için miğferin ayrıntılarını dokulu bir biçimde çalışmıştır.

Rönesans dönemi sanatçıları resimlerinde boya katmanları kullanmamışlar ancak farklı yüzeylere resimler yaparak dokuyu kullandıkları yüzey malzemesinden faydalanarak belli etmişlerdir.



Şekil-3.1.37. Rembrant Harmenszoon Van Rijn, *Miğferli Adam*, 1650,
tuval üzerine yağlıboya, 60,5 x 50,7 cm

Dokusal etkilerin izlerini 14. ve 15. yüzyıllarda da görmek mümkündür. İtalyan sanatçılarından Giotto, Piero Della Francesca gibi sanatçılar, tahta üzerine yaptıkları resimlerde, dini konuların vurgusunu artırmak amacıyla figürlerin başlarındaki oval ışığı ve giysilerin üstünde bulunan işlemleri kabartmalı yaparak çeşitli dokular elde

etmişlerdir. Bu dönemde yapılan çalışmalarda doku bilinçli olarak kullanılmamıştır. Daha çok konuyu inandırıcı bir biçimde sunma çabası vardır. Resimlerde doku kullanılmasının sebebi, vurgulanmak istenen kısımları ışık altında daha canlı göstermek içindir. Böylece vurgulanmak istenen kısımlar ışık altında daha canlı görünecektir (Ateş, 1993, 9).

Alman ressam, gravürcü ve mimar olan Albrecht Altdorfer, manzara resmini ayrı bir tür olarak ele alan ilk Avrupalı ressamdır. İsa'nın Göğe Yükselişi adlı tablosu (Şekil-3.1.38), bir dram havası yaratmak amacıyla ışık oyunlarından yararlandığı önemli eserlerindedir. Bu eserde farklı doku etkilerini bir arada görebilmekteyiz. Ayrıca minyatür tarzında oymabaskı ve ahşap baskı çalışmalar da yapmıştır. Sanatçının yaptığı ravürlerinde yapay doku etkileri görülmektedir (<http://www.artacademy.com.tr/ressam-detay.aspx?resID=83>).



Şekil-3.1.38. Albrecht Altdorfer, *İsa'nın Göğe Yükselişi*, 1527,
tahta üzerine tempera tekniği

16. yüzyıl ressamlarından Pieter Brueghel'in resimlerinde ayrıntıları tek tek işlemesi bakımından esas olarak görsel doku hakimiyetinin mevcut olduğu görülmektedir (Şekil-3.1.39 ve Şekil-3.1.40). Brueghel'in "Karnaval" (Şekil-3.1.39) adlı çalışmasında mekansal derinlik ve kullandığı renklerdeki canlılık resmin görsel doku etkisini kuvvetlendirmiştir. Sanatçı, eserin yapısında malzeme olarak yağlıboya kullanmış fakat kalın tabakalar halinde yüzeye uygulamamıştır.

Pieter Brueghel'in, (Şekil-3.1.39) kullandığı ışık etkisi de üç boyutlu formlarda özellikle formun yapısını algılayabilmek için gereken etkiyi vermektedir. Çalışmada görülen dokusal etkilerin özellikle ışıklı alanlarda çok daha etkili olduğu görülmektedir.



Şekil-3.1.39. Pieter Brueghel, *Karnaval*, 1559,
tahta üzerine yağlıboya, 118 x 164 cm

İzlenimci ressamların doğanın değişen durumlarını izleyerek hızlı bir şekilde yaptıkları resimlerde, resmin tamamıyla tuval üzerinde kalın boya tabakaları ve derin fırça izlerinden oluştuğu söylenebilir. Bu resimlerde kullanılan boya tabakaları ve fırça izleri

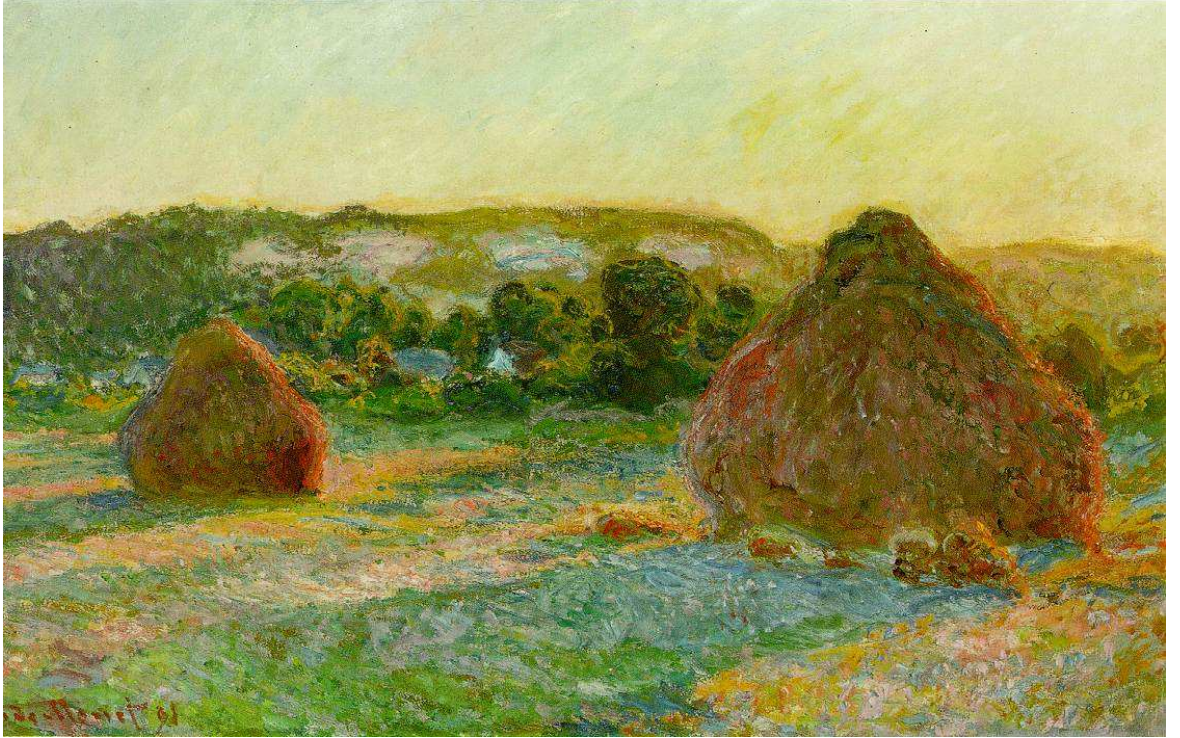
doku etkisini yaratan esas unsurlardır. İzlenimci ressamlar yaptıkları bu tip çalışmalarla resim sanatında doku öğesinin kullanılmasını ön plana çıkarmada öncü olarak kabul edilmişlerdir. Dokuyu özümsemek yoluyla, izlenimci ressamlar zihinde oluşan anlık duygu ve hisleri yansıtan eserler yaparak resim sanatına önemli estetik – sanatsal değer kazandırmışlardır. Tüzcet’e göre;



Şekil–3.1.40. Pieter Bruegel, *Karnaval*'dan ayrıntı

“İzlenimci ressamların bir özelliği de doku elemanlarını resimlerinde hem doğal olarak hem de görsel olarak ikisini birlikte kullanabilmeleridir. Bu akımın ressamları koyu renk tabakalarından sıyrılıp, saf berrak renkleri bir araya getirerek ve yüzeyde kalın boya tabakası oluşturacak şekilde ışıkla dokuyu kaynaştırmışlardır. Bu mekânda yan yana getirilen renkle, hareketi – devinimi anlatmaya çalışmışlardır” (Tüzcet 67, 42).

İzlenimciler içinde buldukları çağın siyasi, dinsel ve psikolojik sorunlarını estetik bir kaygıya yer vermeden, teknik kurallara bağlı kalmadan sert, kalın boyalarla oluşturdukları dokularla ifade etme çabasında olmuşlardır (Şekil–3.1.41).



Şekil–3.1.41. Claude Monet, *Wheatstacks*, 1890–1891,
tuval üzerine yağlıboya, 60 x 100 cm

Claude Monet, yaptığı “Saman Yığını Dizileri” adlı tablosunda, saman yığınlarını günün ve yılın değişik zamanlarında çizerek ışığın farklı etkilerini keşfetmiştir. Resmin merkezindeki tahıl ambarlarının yoğun dokusal biçimi zaman zaman ışığın içinde eriyormuşçasına bir izlenim bırakmakta ve soyut sanatı anımsatmaktadır.

Tüzcet'e göre özellikle; "izlenimci sanat akımı içinde yer alan bazı sanatçılar resimlerindeki nesnelere, figürleri küçük küçük fırça vuruşları ile renkli mozaik tekniğinde olduğu gibi yan yana getirerek dokulu bir görünüm elde ettiler" (Tüzcet 1967, 42).

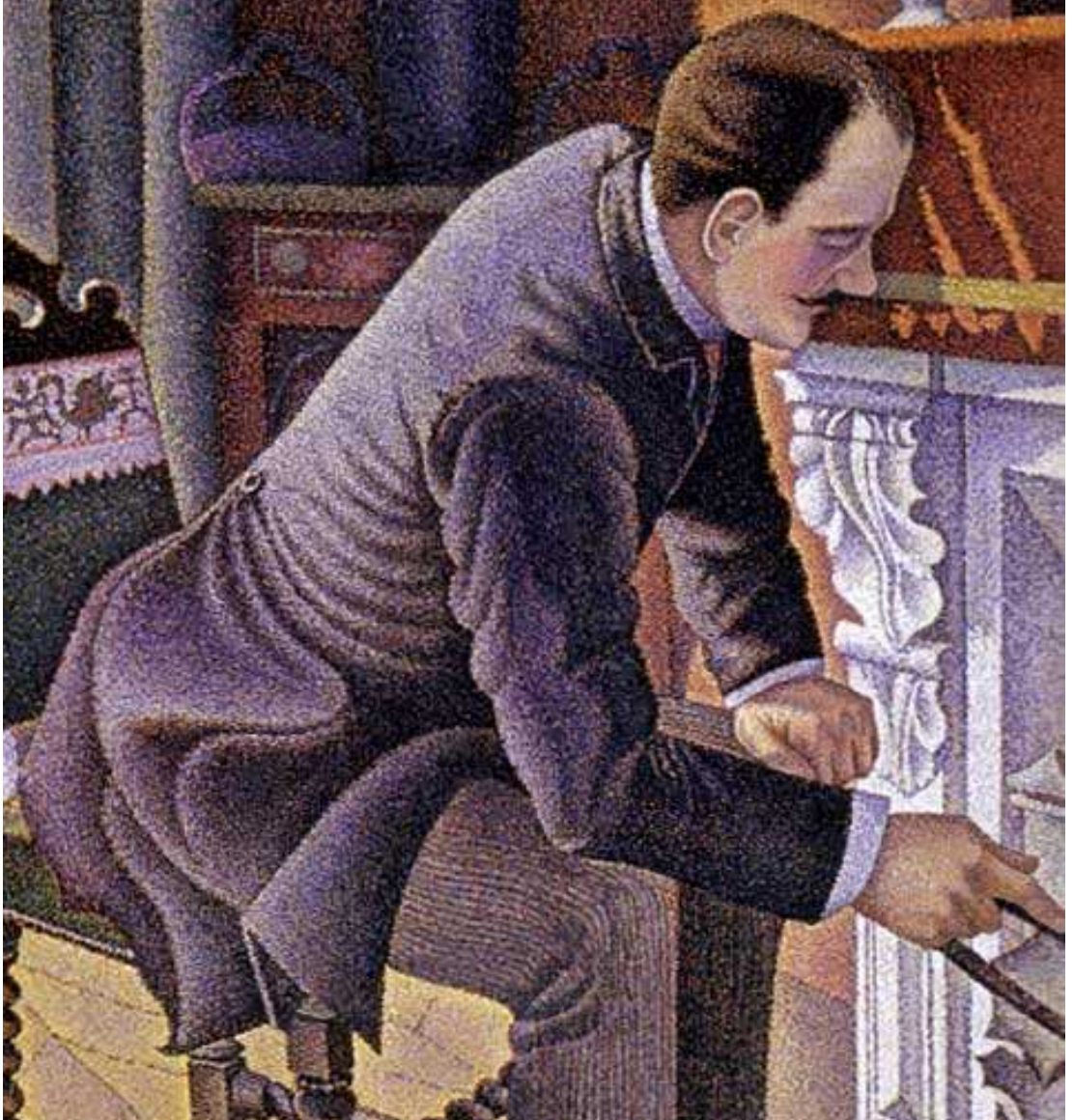
Neo-Empresyonistlerden Signac ve Seurat'ın çalışmalarında görülen dokulu yapı mozaik etkisindedir (Şekil-3.1.42 ve Şekil-3.1.44). İzlenimciler dokuyu yapıtlarında tarafsız bir eleman olarak kullanmışlardır. Signac ve Seurat'ın resimlerine baktığımızda dokuların yüzeyde hemen hemen kontrollü ve kurallı bir biçimde dağıldığı gözlenir. Doku ile desen arasında kesin bir ayırım söz konusu değildir.



Şekil-3.1.42. Paul Signac, *Sunday*, 1888-1890,
tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm

Paul Signac'ın kullanmış olduğu boyayı tuval yüzeyine noktalama yoluyla uygulama tekniği *Sunday* (Şekil-3.1.43) adlı çalışmasında görölmektedir. Çalışmasın ayrıntısında göröldüğü gibi yan yana gelen renk noktaları resimsel yüzeyin yapısında görsel doku oluşturmuştur. Çalışmada kullanılan ışık, gölge ve renk mekana üç boyutlu bir etki vermektedir.

Paul Signac'ın mozaik etkisinde kullandığı fırça tekniği yüzeyin tümüne egemen olduğu için dokusal olarak resimde bütünlük vardır. Her bir nesnenin dokusu ayrı ayrı hissedilmekle birlikte bir arada dokusal olarak uyum içindedirler.



Şekil-3.1.43. Paul Signac, *Sunday*'den ayrıntı



Şekil-3.1.44. Georges Seurat, *Bathers in Asnières*, 1883-1884,
tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm

Kübistler resme elle dokunulabilirlik getirmek için yağlıboya yanında farklı malzemeler kullanmışlardır. İpşiroğlu'nun belirttiği gibi;

“Klee'nin biçimlendirmeleri kaygan bir zemin ya da cilalı tahta üzerinde, kimi resimlerindeyse kırıştırılıp düzenlenmiş kaba kâğıt ya da bez üzerine alçı yapıştırarak elde edilen kazımaya elverişli, pürüklü bir doku üzerinde oluşmuştur. Bu yapıtlarla bilinmeyen bir madde etkisi bırakan yeni bir varlıkla karşılaşmaktadır. Bunların, endüstri çağında ortaya çıkan plastik, fiberglas gibi yapay objelerin ya da muska, idol gibi ilkelerin büyü objelerini anımsatmaktadır. Klee'nin resimleri, ilerde Taşist çalışmaların çıkış noktası olmuştur” (İpşiroğlu 1991, 81).

Kübizm ile birlikte nesnelerin yapısı daha ayrıntılı araştırılmaya başlanmıştır. Biçimler geometrik parçalara ayrılmış, nesnelerin görünümleri çeşitli açılardan betimlenerek yüzeyde görsel doku oluşturulmuştur. Bu akım içindeki sanatçıların, yağlıboya ile kumu karıştırarak kullanmasının esas sebebi doku elde etme çabasıdır. Bir metal ya da bir tahta parçasının boyanmak yerine direk resme katılması daha mantıklı görülmüştür.

Yukarıda da belirtildiği gibi resim sanatına boyanın yanında maden, kum, dokuma, ağaç gibi malzemeler de girmiştir. 1916'da Dadaizm ile beraber boya yerine kâğıt, tahta, kum, gazete parçaları gibi malzemeler kullanılmıştır.

19. yüzyıl resim sanatının bazı yapıtlarına baktığımızda sanatçıların üslubundan ve farklı malzemeleri kullanmalarından kaynaklanan, sanatçının iç dünyasına bağlı ve o doğrultuda boyasal elemanların yanında dokusal etkilerin de yer aldığı görülmektedir. Tuvall üzerinde üç boyutlu boyama imkanı veren kalın boya tabakları ve çeşitli malzemelerin kullanılması sanatçılara resim yüzeyi üzerinde farklı çalışma olanakları sunmuştur.

İkinci Dünya Savaşından sonra doku resim sanatında yeniden ve daha büyük bir önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçıların çoğu çalışmaların yüzeylerinde dokuya yer vermeye başlamışlardır. Hatta denebilir ki; doku daha önceleri malzeme olarak kullanılmaktayken artık ifade aracına dönüşmüştür.

Ekspresyonist sanatçılar geleneksel resim dili ile sınıf farklılıklarını, sosyal düzeni, kent yaşamını ve savaşı anlatan resimlerde kalın boya dokusunu, hareketli çizgileri ve biçim çarpıtmalarını kullanmışlardır. Amaç konunun etkisini pekiştirmektir.

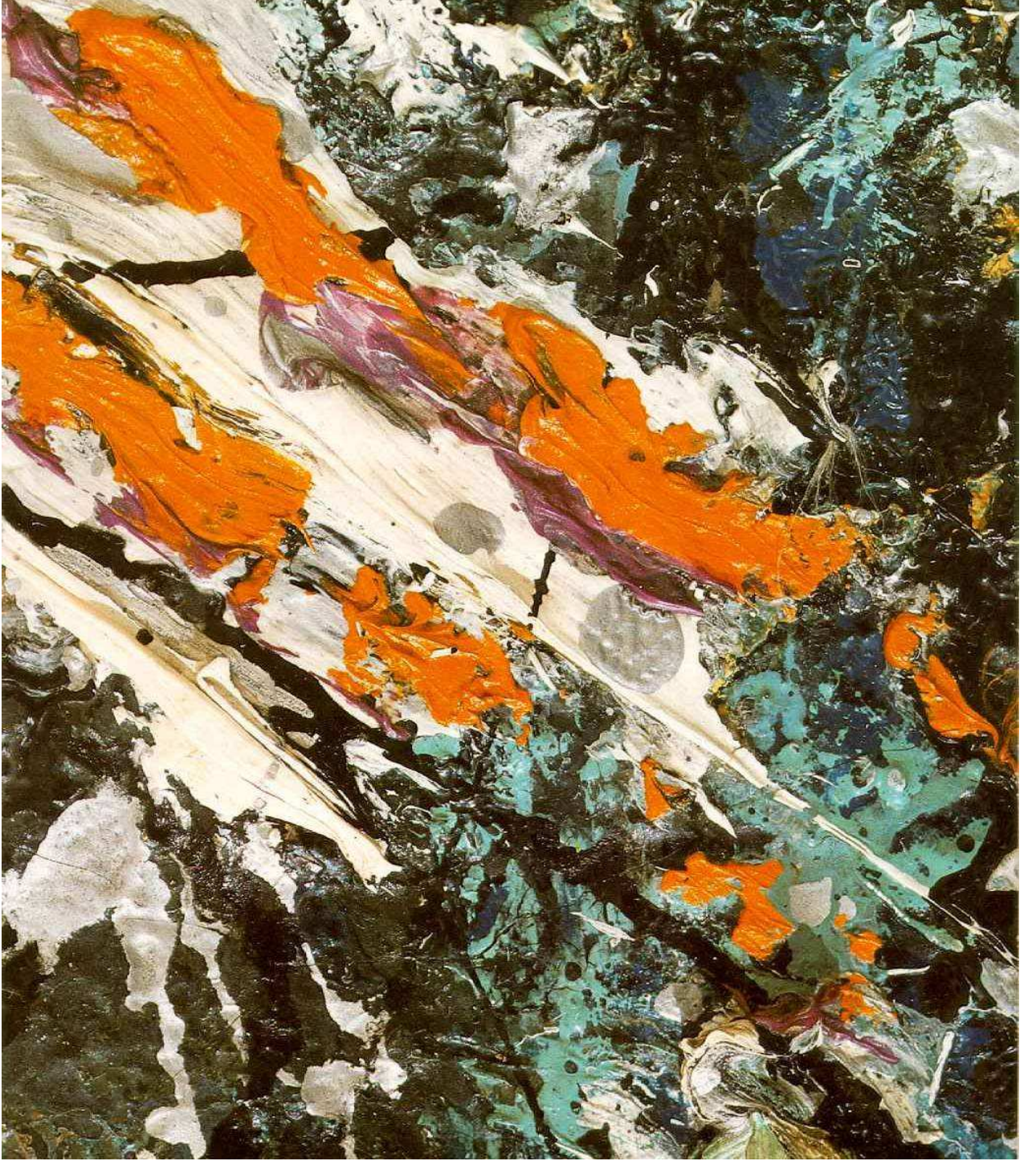
Jackson Pollock, yere serdiği tuvalerin üzerinde dans eder gibi gezinerek, savurarak, dökerek, damlatarak resimlerini yaparken kalın bir doku tabakası ortaya çıkmıştır (Şekil-3.1.45). Sanatçının tabloları tuvalde iz bırakan bir dizi hareketin ürünüdür. Boya girdapları tuvalin yüzeyine tutunmaz, adeta onun önünde yüzer gibi görünürler; böylece Kübizmdeki belirsiz yüzeysel uzamın bir dengi yaratılmış olur. Art News dergisinin Mayıs 1951 sayısında Pollock'un resim yaparken çekilmiş fotoğrafları sanatçının tekniği hakkında çok iyi bilgi vermektedir (Orton, 1991, 3-17). Bu fotoğraflarda açıkça görüldüğü gibi Pollock, tuvallerini boyamaz, boyaları akıtır, damlatır, sıçratır, püskürtürdü. Böylece çalışmalarında çeşitli renklerden, çizgilerden, noktalardan, kabarıklıklardan ve çukurluklardan büyük bir doku oluşurdu. Böylece boyanın tuval yüzeyine farklı araçlar ve teknikler kullanılarak aktarılması sonucu dokulu bir tabaka ortaya çıkmıştır (Şekil-3.1.46). Bu bağlamda boyanın tuvale serpilmesi ile oluşan Pollock'un 'damlatmaları' fırçalarla yapılan ani dokunuşlardan farklıdır. Pollock

örneğinde olduğu gibi, doku bir nesnenin yüzeydeki görünüşü iken resim sanatında resimsel etki gücü olan bir eleman haline gelebilir.



Şekil-3.1.45. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947,
tuval üzerine yağlıboya, çivi, raptiye, düğme, anahtar, madeni para, sigara ve kibrit
çöpleri, 129,2 x 76,5 cm

Full Fathom Five, Pollock'un doku oluştururken damlatma tekniğini kullandığı ilk önemli eserlerinden biridir. Yirminci yüz yıl resim sanatında ortaya çıkan diğer uygulama yeniliklerine benzer şekilde “kazara yaratıcılık” en önemli rolü oynamıştır. Pollock, doku etkisini güçlendirmek üzere yeni teknikler araştırmış ve denemiştir. Bazı eserlerindeki boya dökülerek oluşturulan çizgi devamlılığı boyunca malzemenin akışkanlığından ve sanatçının vücut hareketlerinden etkilenerek dokusal değişkenlikler ortaya çıkmıştır. Çalışmada (Şekil-3.1.46), ilk bakışta fark edilen canlı deniz yeşili tonları, değişken gölgelemelerle rahatlatılmakta ve sonuç olarak su ve derinlik düşüncesi uyandırılmaya çalışılmaktadır. Ağır siyah kaligrafi salkımları ve yeşil hacimleri çevreleyen kıvrımlar ve bunlarla etkileşime giren alacalı ve yamalı beyaz alanlar resimde yer yer tekrar etmektedir (Januszczak 2003, 460-467).



Şekil-3.1.46. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*'dan ayrıntı,

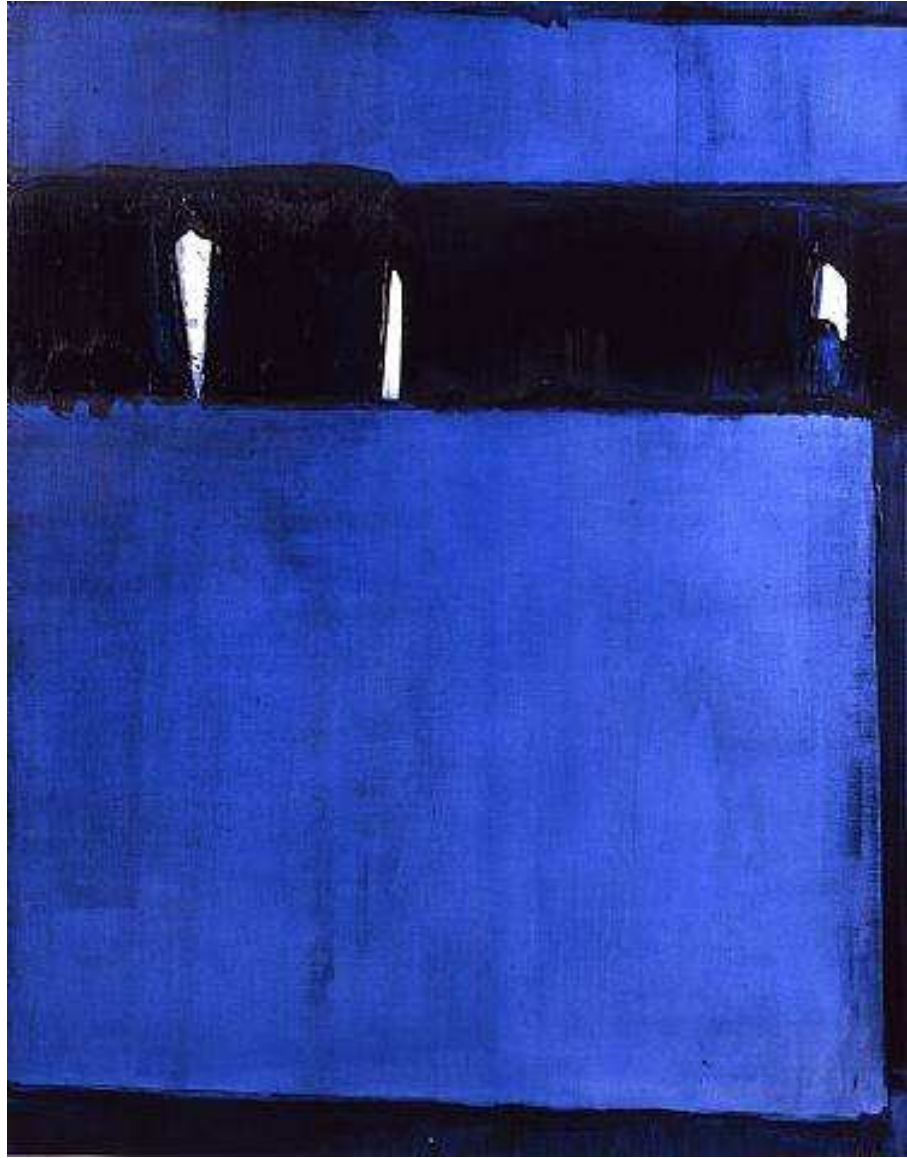
Nicholas De Stael, 1950'li yıllarda yaptığı soyut resimlerinde, boyayı tuval yüzeyine spatula ile renk katmanları oluşturacak şekilde sürmüştür. Bu renk katmanlarının en üstünde koyu renkteki boya tabakaları ve onların altında da daha açık renkli boya katları bulunmaktadır (Şekil-3.1.47). Boyanın bu şekilde katmanlar halinde sürülmesiyle resim yüzeyinde yapay doku etkisi oluşturulmuştur.

Sanatçının resimlerinde Burri' nin ve Tapiés'inkilere benzer bir kabartma etkisi ve dokusal nitelik sezilir (Erzen, 1997, 1693). Sanatçı 1955'ten hemen önce yaptığı resimlerinde soyut desenle gözlenen gerçeklik arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. Stael'in yaptığı bu çalışmaları, Matisse'in son dönemde yaptığı kağıt kolajları hatırlatmaktadır.



Şekil-3.1.47. Nicholas De Stael, *Paysage de Vaucluse No. 3*, 1953,
tuval üzerine yağlıboya, 54,61 x 73.025 cm

Pierre Soulages'ı diğer ressamlardan ayıran, desen oluşturmak ya da boya sürmek için kullandığı farklı aletler ve etkin dokulara sahip çalışmalarıdır. Desenlerini oluşturmak için kalemi kullanmamış, bunun yerine geniş fırçaları tercih etmiştir. Boyayı tuval yüzeyine sürmek için de geleneksel fırçanın yanında marangoz gereçleri gibi farklı aletler kullanarak özgün bir üslupta ilerlemiştir. Büyük boyutlu tuvallerinde açık renkli tuval yüzeyi üzerine geniş fırça darbeleriyle koyu renkli işaretler yapmıştır. Burada açık ve koyu renkleri bir arada kullanarak olumsuz duygulanmalar ve ton derecelendirmeleri ile de derinlik etkisi yaratmıştır (Şekil-3.1.48). Aynı zamanda çalışmalarındaki etkin doku görünümleri ile de dikkatleri üzerine çekmiştir.



Şekil-3.1.48. Pierre Soulages, *Peinture*, 1976,
tuval üzerine yağlıboya, 130 x 102 cm

Alberto Burri' de Debuffet gibi çalışmalarında çok farklı malzemeler kullanmıştır. Bu malzemeler arasında kumaş, çuval bezleri, katran, odun, metal parçaları ve yaptığı resme rengini veren küfler sayılabilir. Soyut yağlı boya resimleriyle eski çuval parçalarını, yanmış tahtaları ile eğri ve paslı metal parçalarını kendine özgü bir kolaj tekniği geliştirmiştir. Şekil-3.1.49'de görülen çalışmasında, plastik parçalarını yer yer yakarak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Plastik parçalarının gergin dokuları daha belirgin hale getirilmiş bazı bölgeler yakmanın etkisiyle deformasyona uğramış farklı etkiler ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada olduğu gibi Burri' nin diğer çalışmalarında da dokusal nitelikler yoğun bir şekilde görülmektedir.



Şekil-3.1.49. Alberto Burri, *Rosso Plastica*, 1966,
tuval üzerine plastik, akrilik, 28.8925 x 29.21 cm

Alberto Burri, Yirminci yüz yıl sonrası İtalyan sanatının New York sanat çevrelerince de tanınan doku oluşturulması bakımından yeni ufuklar açan sanatçılarından biridir. Burri için “ifadede fakir, sonuca erişmede zengin” nitelemesi kullanılan, köklerini erken

modernizmden alan günlük hayattan aldığı nesnelere sanata eklemiştir. Sanatçının eserleri Avrupa’da “gayri resmi sanat” akımına ait kabul edilmektedir ki bu akım aslında Amerika’da Soyut Ekspresyonizm akımından farklı değildir. Sanatçının kullandığı dokular, “acımasız” veya “sert” olarak nitelendirilmiş ve sağlam tekniği sanatını bir nevi varoluşsal kaçınılmazlık olarak biçimlendirmiştir (<http://artcritical.com/DavidCohen/SUN-2008/0110.htm>).

Robert Rauschenberg’in çalışmaları kısmen eleştirmenlerce sınıflandırılması zor yapıtlar olarak değerlendirilmiştir. Sanatçı ancak kısmen Neo-Dada veya Proto-People akımının içinde görülebilir. Robert Rauschenberg, eserlerini yaparken oldukça heterojen ve alışılmadık teknikler ve malzemelerden yararlanmıştır. İlk çalışmalarından olan tek renkli “beyaz resimler” (Şekil–3.1.50) sıradan el yapımı boya kullanılarak silindir fırça kullanılarak uygulanmıştır. Bunu takip eden “siyah resimler” (Şekil–3.1.51) dizisinde ise ince bir siyah boya tabakası üzerine yırtılmış ve buruşturulmuş gazete sayfaları yapıştırılarak tuval yüzeyi üzerinde düzensiz görünümlü bir doku elde edilmiştir. Sonraki yıllarda sanatçının kendi ifadesiyle “ birleşik resimleme” terimiyle birçok eser ortaya koymuştur. Bu eserlerde yerel çevreden elde edilen bazen sık rastlanılan objeler tuval yüzeyine eklenmiş veya “ birleştirilmiştir”. Bu tip deneyleri yaparken Rauschenberg amacını daima sanat ile hayat arasındaki uçurum içinde hareket etmek olduğunu ifade etmiştir.

Robert Rauschenberg, tuvalerin üzerine gerçek nesnelere, kağıtlar, baskı resimleri, fotoğraflar yerleştirerek ve daha sonra boyayarak yaptığı resimlerinde yapay doku unsurunu kullanmıştır (Şekil–3.1.52). Çalışmalarında kullandığı içi doldurulmuş hayvanlar, gerçek nesnelere gerçek mekân duygusu veren girintili çıkıntılı düzenlemeleri resimle birleştirmiştir.

Rauschenberg, geleneksel resimleme tekniklerini reddetmiştir. Sonraki birleşik resimlerinde yabancı denebilecek objeler ana çerçevenin dışında sallanır halde izleyicinin dikkatine sunulmuştur. Eserlerinde malzeme olarak lastik, tekerlek, elektrik kabloları gibi malzemeleri kullanmıştır. Sanatçı *First Landing Jump* (Şekil–3.1.53) adlı eserde renk kullanımına oldukça dikkat etmiştir. Üst bölümde siyah hakimiyeti tam ortaya yerleştirilen beyaz obje sayesinde kesintiye uğratılmıştır. Buradan uzanan bir

tahta parçası çerçevenin dışındaki siyah lastik tekerleğin içine girmektedir (Januszczak 2003, 504–507).



Şekil–3.1.50. Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951,
Tuval üzerine yağlıboya, 182,88 x 317,5 x 3,81 cm



Şekil–3.1.51. Robert Rauschenberg, *Barge*, 1963,
Tuval üzerine yağlıboya ve mürekkep, 202,9 x 980,4 cm



Şekil-3.1.52. Robert Rauschenberg, *Arcanum X*, 1981, suluboya, kolaj ve serigrafi baskı tekniği, 55,88 x 38,1 cm



Şekil-3.1.53. Robert Rauschenberg, First Landing Jump, 1961,
tahta yüzey üzerine yağlıboya, kumaş, metal, deri, elektrik kablosu ve otomobil lastiği,
226,3 x 182,8 x 22,5 cm

Antonio Tapies, Van Gogh ve Picasso'nun resimlerini kopyalayarak resim yapmaya başlamıştır. Toprak, iplik ve kolaj tekniği ile çeşitli çalışmalar yapmıştır. Eserleri

kendine özgü bir biçim içinde yaratılmıştır. Eserleri lekeci ve dışavurumcu özellikler taşır. Sembollere ve simgelere önem verir. Resimlerindeki doku oldukça belirgindir.

1965 yılında Tapies'in yaptığı başka bir çalışma olan "Cruzy Tierra " isimli çalışma, dokusal olarak kaplanan bir resmin nasıl bir şekil alacağı konusunda yeni bir dönemin kapılarını açmıştır (Şekil-3.1.54). Bu eserde, kullanılan keçe, ip parçaları ve tel gibi ucuz malzemeler dokuyu yakalamada aracı olarak görev yapmıştır. Bilindiği gibi, kavramsal sanatta sanat bir fikirdir ve form endişesi yoktur. Sanat yapıtının sürekliliği söz konusu değildir ve yapıtlar ancak geçici denemelerden ibarettir. Baraz'a göre;



Şekil-3.1.54. Antoni Tapies, *Cruzy Tierra*, 1975,
tahta yüzey üzerine karışık teknik, 165,5 x 162,5 cm

“1952 sonrası Tapies’in resmi soyut bir karaktere büründü. Birbirini tamamlayan renkler, geometrik ve organik formlarla yaratılan alternatifler ve plastik hatırlatmalar bu dönemin ana unsurlarıydı. Bu dönemde sosyal mesaj taşıma zorunluluğuyla kısıtlanan akımdan özgürleşen Tapies, renk ve forma yoğunlaştırılmış olarak platisizme dönüş yapıyordu. Arayışları onu malzeme kullanımında da çeşitliliğe götürüyor, renkli kil, kırık mermer, kum gibi maddelerle tuvali ve yarattığı etkiyi sürprizlere açıyordu. Tüm bu arayışların sonunda sanatçı, soyut ile somutu, içerik ile formu, gerçek ile rüyayı birbirine karşıt unsurlar olarak değil de bir uyum ve beraberlik içinde bütün oluşturacak şekilde bir araya getirmiştir” (Baraz, 2005, 63).

Jean Dubuffet, çalışmalarında çok farklı malzemeleri ve teknikleri bir arada kullanmıştır. Resimlerinde oluşturduğu kabartmaları elde etmek için saf kalsiyum karbonat karışımı, sünger parçaları, sıvı macun, kum, küçük çakıllar, katran, alçı, kömür tozu, cam kırıkları, gibi malzemeler kullanmıştır. Bu değişik malzemelerle oluşturduğu çalışmalarında doku rahatlıkla gözlenebilmektedir. Butterfly-Wing Figure (Şekil-3.1.55) adlı bu çalışmada yağlıboya yanında cam, kum, çakıl ve değişik kurutulmuş kelebek kanatları gibi farklı malzemeleri bir arada kullanarak dokusal bir etki yakalamıştır. Ayrıca çalışmalarında farklı malzeme kullanmanın yanında boyaların oluşturduğu kalın katmanları kazıyarak desenlerini yapmıştır. Kullandığı farklı malzemeler ve teknikler ile figüratif resme, değişik malzemelerin kullanımını ve doku kavramını kazandırmış ressamlardan biridir (Smith 2004, 196).

Debuffet, *Dhotel Nuance d/abricot* (Şekil-3.1.56) adlı eserinde gergin bir tuvali yere sererek çalışmıştır. Tuvalin tüm yüzeyini kalın, açık renkli bir boya tabakası ile spatüla yardımıyla, pasta yüzeyine krema sürer gibi kaplamıştır. Oluşturduğu bu yüzeye, ıslaklığını kaybetmeden avuçlar dolusu külü saçarak resmin karanlık dokusunu oluşturmuştur. Bunun üzerine biraz kum ve ardın belli miktarda kömür tozunu yüzeye gömmüştür. Böylelikle oluşturulan eserde dokusal doku elde edilmiştir (Januszczak 2003, 456–459).



Şekil-3.1.55. Jean Dubuffet, *Butterfly-Wing Figure*, 1953,
mukavva üzerine, kelebek kanatları, guaj boya, 25 x 18,5 cm



Şekil-3.1.56. Jean Dubuffet, *Dhotel Nuance d'abricot*, 1947,
tuval üzerine, karışık teknik, 116 x 89 cm

Figüratif bir ressam olarak anılan Philippe Pasqua çalışmalarını büyük boyutlardaki tuvalere aktarmıştır. Pasqua'nın eserlerinde kullandığı geniş fırça vuruşları sonucu ortaya çıkan kalın boya tabakaları dokusal etkiyi ortaya çıkartmıştır.



Şekil-3.1.57. Philippe Pasqua, *Untitled / Sans Titre*, 2005,
tuval üzerine, yağlıboya, 299,7 x 279,7 cm

Eserleri “Bedensel Dehşet” olarak nitelendirilen Jenny Saville çalışmalarında canlı model yerine fotoğraf kullananmış, tıbbi kitaplardan faydalanmıştır. Saville ayrıca plastik cerrahi operasyonlarına gözlemci olarak katılmış, çalışmalarına görsel destek sağlamıştır. Hiçbir şekilde eskiz yapmayan sanatçı tuval yüzeyine doğrudan boya katmanlarını uygulayarak görsel ve dokunsal dokuyu bir arada kullanmıştır (<http://skullcull.wordpress.com/2008/03/03/jenny-saville/>).



Şekil-3.1.58. Jenny Saville, *Reverse*, 2003,
tuval üzerine, yağlıboya, 213,4 x 243,8 cm

3.2. 1970 SONRASI TÜRK RESMİNDE DOKU

Türk resim sanatında dokunun kullanıldığı alanlar içinde tuval bezinin kendi dokusal yapısından kaynaklanan kabartılı dokulara ve karışık malzemelerin kullanılmasından kaynaklanan dokulara kadar birçok farklı uygulamaların olduğu görülmektedir.

1970 ve 1980’li yıllarda sanatçılar buldukları çevre içinde kendilerini ifade etme anlamında resim yüzeyi dokusunun dışında farklı sistemlerle ve farklı kaygılar içinde dokuyu ele almışlardır. Bu dönemde kolaj tekniğinin Türk resminde kendini daha çok hissettirmesi, hazır nesnelere resim yüzeyinde yer alması gibi farklı dokusal etki arayışları dikkat çekicidir.

“1970–1980 arasında Türk sanatçıları Avrupa ve ABD gibi dış ülkeler sanatlarına daha bilinçli bir ilgi duydukları ve daha çok dışa açıldıkları bir gerçektir. Türk sanatının, çağdaş batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği yeni akımlarla beslenerek yeni boyutlar kazandığı bu dönemde, malzeme çeşitliliği ve kullanımı yönünden de atılımlar yaptığı gözlenmektedir. 1970’ler sonrasında akımların dışına taşan bireysel anlatımların ağır bastığı ve resim, heykel ve sanat nesnesi arasındaki sınırların eridiği görülmektedir” (Germaner 1999, 22).

Türk resminde boya, bir dönem, soyut ve non-figüratif resim ve obje üretimi kapsamında kalın tabakalar halinde kullanılmış ve böylelikle dokusal sonuçlara ulaşılmıştır. Akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanılmasıyla mekanik araç parçalarının kompozisyona dâhil edildiği çekici pırıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiştir. Kompresör kullanılarak ‘air-brush’ uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan gerçekçi eğilimlere yer verilmiştir. Kavramsal akıma bağlı olarak akla gelebilecek her tür malzeme ve düşüncenin sanat nesnesi olarak düzenlendiği çalışmalarla Pop Art, Op Art gibi Amerika kaynaklı akımlar ancak çözülme sürecinde Türk sanatında yer bulmuştur. (Tansuğ 1999, 252).

1970’li yılların başında bir grup sanatçı batılı güncel sanat akımlarıyla ilgilenmiştir. Bu da Türkiye’de figüratif resme çağdaş bir boyut getirmiştir. Bu dönem yapıtlarına, Altan Gürman’ın *Yağmur* isimli (Şekil–3.3.94) çalışması ve Özdemir Altan’ın *Soyağacı*

(Şekil-3.3.93) isimli çalışmasında olduğu gibi yarı soyut simgesel figürlerin farklı malzemelerle birleştiği çalışmalar örnek gösterilebilir.

1975 yılından bu yana, yaşadığımız yüzyılın ana eğilimlerini yansıtan çabalar, resim sanatı alanında eser veren yeni sanatçılarla temsil edilmektedir. Figür ve soyut resim yaklaşımları daha önceleri sadece ana hatlarıyla belirlenmeye çalışılırken, yakın zamanın yeni sanatçıları, içinde bulunulan çağ ile karşılıklı ilintileri daha yoğun kuran bir oluşum içinde bulunmaktadır.

1980’li yıllarda resim sanatının gelişiminin hız kazandığı ve etkin bir sanat ortamının yaratıldığı görülmektedir. Sanatçıların yapıtlarında kişisel düş gücü serbestçe kullanılarak özgün yapıtlar ortaya konmuştur. Teknik anlamda hızlı fırça vuruşları, rengin daha canlı kullanılması, konturların daha keskin ve kalın olması, çarpıcı açık-koyu lekelerin varlığı ve soyut-somut karşıtlığı, soyutlama içinde coşkulu bir anlatım oluşturan öğelerdir. Sanatçıların çalışmalarında doğal ve yapay malzemelerden yararlanarak ve bu anlamda dokunsal ve görsel anlamda doku etkileri yaratma çabasında oldukları izlenir. Bu dönem sanatçıları ulusal ve uluslar arasında sanatsal dinamikliklerini koruyarak çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılara örnek olarak Mehmet Gülerüz, Burhan Doğançay, Ergin İnan, Özdemir Altan, Bedri Baykam, Adnan Çoker ve Mustafa Ata gibi sanatçıları sayabiliriz.

1980’li yıllar, özgün biçimlendirmeler ve bireysel yaklaşımlar sonucu sanatçıların farklı doku etkilerini kullandığı bir dönemdir. Bedri Baykam’ın çalışmalarında boyanın serpmeye ve püskürtme tekniği ile kullanılması ve kolaj, kazıma tekniğinin birlikte ele alınması yeni dokusal etkiler yaratmıştır.

1990’lı yıllara baktığımızda, yeni sanatçıların, batılı güncel sanat olaylarını yakından takip ettikleri fark edilebilir. Hızlı ve yoğun araştırmalarla teknikte yeni malzeme ve yöntemlerin denendiği bu dönemde, sanatçıların çağı yakalama çabası içinde oldukları gözlenir. Bu dönemde resim sanatındaki genel yaklaşımın kavramsal sanat eğilimi başta olmak üzere, yeni dışavurumcu, minimalist, dışavurumcu- soyut sanat akımları içinde geliştiği gözlenir.

1980'lerin ortalarından günümüze kadar yeni kuşak sanatçıların katılımıyla Türk sanatının alanı genişlemiştir. Özellikle simgesel anlatım ve varoluş sorununa yönelen bireysel yaklaşımlarıyla yeni kuşak sanatçıları, çok boyutlu bir düşünce içinde, kendilerine özgü biçimlenme aşamalarını yansıtmaktadır. Üslup çeşitliliği içinde özgün yapıtlar ortaya konarak, ortak bir tavır içinde, Türk resmine yeni bir hareket getirilmiştir. Bu değişimlerin sonunda sanatçılarımızın çalışmalarına özellikle dokusal açıdan baktığımızda daha önceki dönemlerde fırça darbeleriyle oluşan boyanın doğal dokusunun yanı sıra farklı dokusal etkilerin de araştırıldığını fark ederiz. Mehmet Güteryüz'ün çalışmalarında kentsel yaşamın insan ruhunda yarattığı güncel sorunlar, hızlı fırça vuruşları ve kalın boya katmanları kullanılarak yansıtılırken özgün ve farklı dokusal izler göze çarpmaktadır. Sanatçıların tuvalin doğal dokusundan yararlandıkları kadar farklı yüzeylerde ve farklı malzemelerin dokusundan yararlanarak da dokusal etkiler yakalamaya çalıştıkları görülmektedir. Ayrıca yeni sanatçılar çalışmalarını yaparken gelişen teknolojinin sunduğu bütün yeni imkânlardan faydalanmışlardır. Dokusal etkiler, boyanın içine talaş, kum, gibi farklı malzemelerin katılması, püskürtme, akıtma gibi farklı şekillerde resim yüzeyi oluşturularak elde edilmiştir. Bunların yanı sıra, boya ile çatlaklıklar oluşturularak, resim yüzeyine önce kumaş bezler, kâğıtlar veya farklı malzemeler yapıştırarak değişik dokusal etkiler elde edilmiştir.

Günümüz Türk resim sanatının plastik anlatım dili olarak her türlü malzeme ve tekniğin kullanıldığı bir noktaya gelinmiştir. Bu anlamda sanatçılar kendilerini ifade etmekte kullanacakları alanı genişletmişlerdir. Türk resminde günümüze kadar boya ve boya katmanları ile oluşan doku varlığını sürdürmüştür.

Tez çalışmasının bu bölümünde doku-yüzey ilişkisi incelenmiş ve bu konuda ustalaşmış sanatçılarımız araştırılmış ve bu sanatçılarımızın eserleri üzerinde durulmuştur.

3.3. BATI RESMİNDE KULLANILAN DOKU UNSURUNUN GÜNÜMÜZ TÜRK SANATÇILARININ ESERLERİNE YANSIMALARI

Dokunun batı sanatındaki kullanım alanları ve sanatçıların dokuyu ne şekilde kullandıkları hakkında edinilen bilgiler ışığında günümüz Türk sanatçılarının eserlerine olan etkileri bu bölümde ele alınmıştır. Bu bağlamda günümüz Türk sanatçılarının eserleri ve kullanmış oldukları teknikler incelenmiştir.

Türk resminde 60'lı yıllardan itibaren yer almaya başlayan sanatçılarımızdan Oktay Anılanmert (d.1939), düz ve mat bir zemin üstüne çizginin ifade olanaklarını ve fırça yardımıyla, geniş renk alanlarını kullanarak figüratif çalışmalar yapmıştır. Sanatçının son yaptığı işlerde hareket unsuru daha sık yer almıştır (Şekil-3.3.59). Sanatçı, Nicholas De Stael'in *Paysage de Vaucluse No. 3* adlı resminde (Şekil-3.1.47) gördüğümüz ve Stael'in uyguladığı yapısal bir teknik olan boyasal katmanların üst üste binmesi sonunda oluşan yapay doku Anılanmert'in *Harassment* isimli çalışmasında da görülmektedir. Resimlerinde görülen yoğun renk alanlarının yanında süslemeciliğe kaçmadan doku unsurunu da kullanmıştır.



Şekil-3.3.59. Oktay Anılanmert, *Harassment*, 1999,
tuval üzerine yağlıboya, 25 x 50 cm

Sanatçı figürü yorumladığı resimlerinde akromatik yüzey üzerine serpiştirilmiş renk alanlarıyla anlatım gücünü daha da yoğunlaştırmaktadır (Bozkurt, 1997, 99). Eserlerinde kullandığı biçimlerde kesinlik olmamakla birlikte imgeler bir tür farklılaşma içindedir. Genelde iki figürü mücadele içinde betimlediği çalışmalarında biçim kesin bir anlam kazanmaz, imgeler bir tür erime ve kaynaşma içindedir. Sanatçının eserlerinde kullandığı mekansal kurgu derinlik etkisi taşımamaktadır. Bu bakımdan doku etkisi yalnızca figürlerin üzerinde hissedilmektedir. Sanatçı, figürlerinde, yer yer renkli ışık alanları kullanarak görsel doku elde etmiştir.

Soyut kavramı ile 1947 yılında tanışan ve Türk resim sanatında soyutlamaya yönelen ilk sanatçılardan olan Ferruh Başağa (d. 1915), Oktay Anılanmert'in çalışmalarında olduğu gibi yoğun renk ve boya tabakası kullanmıştır. Ferruh Başağa'nın eserlerindeki dokusal etkiler, boyanın fırça yardımı ile yoğun olarak kullanımı sonucu ortaya çıkmıştır (Şekil- 3.3.60). Resimlerinde boyayı kalın bir tabaka halinde yayarak koyu lekeler oluşturmuştur. Sanatçı, boyanın içine mermer tozu, ince kum tanecikleri gibi malzemeleri katarak yoğunluğu yüksek yapay bir doku elde etmiştir. Sanatçının renkli alanları bölerek uyguladığı yöntem sonucu elde edilen doku, Victor Vasarely'nin de *Cheyt-Pyr* isimli çalışmasında kullandığı (Şekil- 1.2.2.2.11) optik doku görünümüne sahiptir.

Ferruh Başağa'nın resimsel anlatım dili ayrıntıdan uzak ve sade bir anlayışa sahiptir. Sanatçı eserlerinde kullandığı malzemenin özelliklerinden yararlanmıştır. Herhangi bir nesneyi ya da figürü çağrıştırmayan yapıtları doğrudan boya yapısından oluşmuş, boya dokusu ön plana çıkarılmıştır (Arslan, 1997, 200-201). Geometrik bir düzenleme ile kurguladığı resimlerinde mekan küçük parçalara bölünmüştür. Kullandığı kalın boya tabakası incelmış, mavi renk tonlarının ağır bastığı saydam bir özelliğe dönüşmüştür. Yoğun olarak uyguladığı renk lekeleri ise kendi içinde rengin kullanımına uygun olarak yumuşamıştır. Ferruh Başağa'nın geometrik olarak düzenlediği çalışmalarında optik doku oldukça belirgindir. 1975'ten sonraki çalışmalarından olan *Abstract Composition* isimli çalışmasında (Şekil-3.3.60) bu etkiler görülmektedir. Sanatçı çalışmalarında daha çok renk ve ışık etkisini kullanmış, genelde tek bir desen üzerinde dokusal çeşitlemeler üzerine yoğunlaşmıştır. Konu genelde ikinci planda olup sanatçı duygularını resim yüzeyine aktarmıştır (Arslan, 1997, 200-201). Mekanda kullanılan her bir malzemenin

dokusu, rengi ve belli bir parlaklık derecesine göre,sert dokular daha önde, yumuşak dokular ise daha uzakta hissedilmektedir. Ferruh Başağa'nın resimlerinde mekan küçük parçalara bölünmüş ve boya tabakası incelmıştır. Başağa, resimlerinde mekanın ön yüzü geriye doğru giderek derin bir perspektif elde etmiştir.



Şekil-3.3.60. Ferruh Başağa, *Abstract Composition*, 1984,
tuval üzerine yağlıboya, 140 x 100 cm

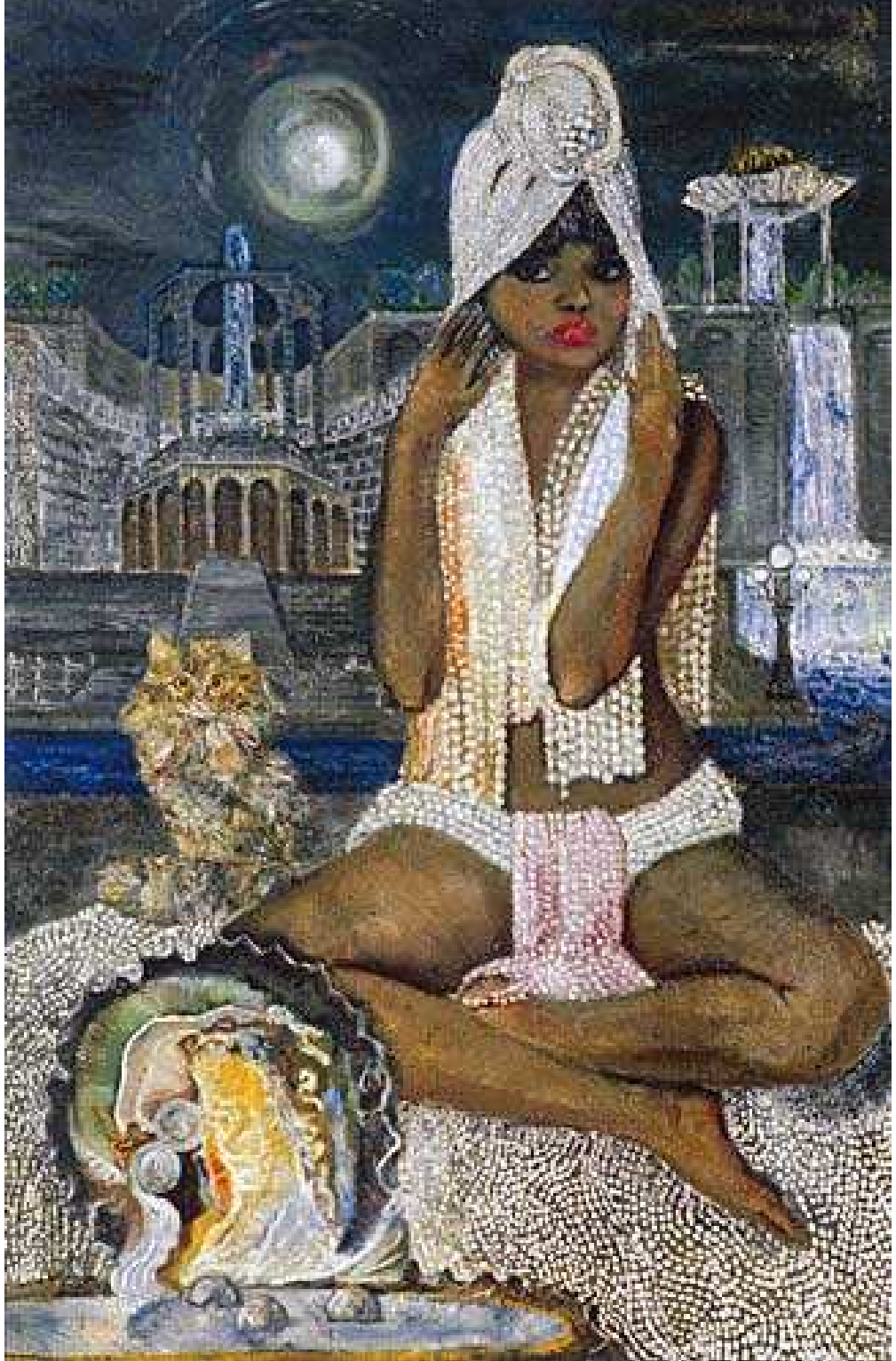
Toplumsal çelişkileri, yozlaşan değerleri eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla yorumladığı fantastik resimleriyle tanınan ressam ve mimar olan Cihat Burak (d. 1915- ö.1994), yapıtlarını yerel bir sanat geleneğine bağlı olarak işlemiştir. Sanatçı eserlerinde yapısal olarak kalın ve katmanlı bir boya tabakası kullanmıştır. Bu tür resimlerde dokuyu oluştururken, doğadan esinlenmesine karşın, doğayı tıpatıp kopya etmemiştir. Boyanın doğal dokusundan faydalanarak yaptığı çalışmalar, doğa kaynaklı olması yanında; onun naif tavrı içerisindeki yaratıcı düşüncesinin bir yansımasıdır (Burak 1992, 6–10).

“1953-1955 yılları arasındaki Paris seferi döneminde palete ustaca kullanılan beyaz, karmen kırmızısı ve kahverengiler katılır ve kalın boya katlı, dokulu resimlerinin de ilk örneklerinin de aynı yıllarda gerçekleştiğini görebiliriz” (Gürel, 1994, 49).

Cihat Burak, mimar olmasından kaynaklanan matematiksel bir kuruluşa dikkat etmektedir. Bununla beraber kullandığı çizgi ve boya sanatçı duyarlılığına ve serbestliğine sahiptir. Kullandığı kalın boya tabakasındaki dokusallık, resimlerinin yapısal olarak önemli bir özelliğidir. Cihat Burak, eserlerinde kullandığı doku etkisi için fırçanın yanında farklı yardımcı araçları da kullanmıştır. Eserlerinde yer yer sivri uçlu kalem kullanarak boya tabakasında çeşitli kazımlar yaparak farklı izler bırakmıştır.

Burak, resmin yüzeyini bir mozaik gibi işlemiştir. Kimi zaman teknik olarak da mozaik anlayışını resmine katmıştır. İncili Kız adlı büyük boyutlu çalışmasında kızın üzerindeki kıyafet ve oturduğu zeminde, küçük taşların yan yana konulduğu (Şekil–3.3.61) hissini veren ve Bizans mozaiklerini anımsatan bir teknikle çalışmıştır (Şekil–3.1.36). Geri plan ile kedinin dokusu ve tekniği, İncili Kızın oturduğu alanın tekniğinden farklılaştırılarak hem figür hem de teknik öne çıkarılmıştır. Çalışmasında mekan, iki planla sınırlanmıştır. Birinci planda figür ve oturduğu zemin, ikinci planda ise geride görülen yapı vardır. Mekanın derinlik etkisi, ön plandaki unsurların dokusal olarak daha ayrıntılı işlenmesiyle sağlanmıştır. Böylece geri planda kalan yapı dokusal olarak ayrıntıdan uzak ele alınmış, mekanda dokusal olarak üç boyutlu bir etki sağlanmıştır. Sanatçının resimlerinde görsel doku etkisi hakimdir. Sanatçının kullandığı kalın, koyu ve doymuş boya dokuları ve zıt renkler sanatçının dışavurumcu bir anlayışı

benimsediğini göstermektedir. Çizgisel değerleri vurguladığı eserlerinde tüm öğeler en ince ayrıntılarıyla işlenmiştir (Arslan, 1997, 300).



Şekil-3.3.61. Cihat Burak, *İncili Kız*, 1968,
tuval üzerine yağlıboya, 145,5 x 97 cm

Sanatın halka ait değerlere bağlı, ulusal ve yöresel olması gerektiğini vurgulayan Hasan Kavruk (d. 1919-ö. 2007), resimlerinde kullandığı dokuyu spatula ve fırça yardımıyla oluşturmuştur. Eserlerini oluştururken kullandığı kalın boya tabakasının sonucunda dokusal etkiler ortaya çıkmıştır. Hasan Kavruk'un Soyut Kompozisyon isimli resminde de olduğu gibi sanatçı, az ışıklı ve gölgeli bir anlatım dili benimsemiştir (Şekil-3.3.62). Yapısal olarak boya tabakalarının resmin bazı yerlerinde katmanlaştığı görülmektedir. Bu katmanlaşmalar dokusal olarak ayırt edilmekle birlikte mekan hakkında da belirleyici bir rol üstlenmiştir.



Şekil-3.3.62. Hasan Kavruk, *Soyut Kompozisyon*, 1995,
kağıt üzerine yağlıboya, 34 x 48 cm

Ayla Ersoy'a göre, Hasan Kavruk'un resimlerinde tesadüfen ortaya çıkan fırça vuruşları ve arayışları yoktur. Kavruk'un doğadan yola çıkarak sadeleştirdiği resimsel dili, kişisel yorumu içinde ele aldığı, doğaçlama tavrı ve teknik becerisini birleştirerek yapıtlar ürettiğini dile getirir (Ersoy 1998, 49). Sanatçının kullandığı bu doğaçlama tavrı Pollock'un kullandığı resimsel dile benzemekle birlikte kalın doku tabakası görülmemektedir. Pollock'un *Full Fathom Five* isimli (Şekil-3.1.45) çalışmasında

olduğu gibi görülen doku etkileri Kavruk'un resimlerinde daha çok görsel doku olarak kendini göstermektedir. Hasan Kavruk, 1949'da gittiği Paris'teki eğitimi sırasında Picasso, Buffet gibi sanatçılarla tanışmış ve çalışmalarından yararlanmışır (Arslan, 1997, 973).

Toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde gerçekleştirdiği figüratif yapıtlarıyla tanınan Neşet Günel (d. 1923-ö. 2002), eserlerine başlamadan önce hazırlık olarak, tuvalini zımparalayarak tuval bezinin liflenmesini sağlayıp üzerine kalın astar tabakası çekerek bir alt zemin hazırlamış ve bu hazırladığı zeminin üzerine resimlerini yapmıştır (Şekil-3.3.63). Boya tuvale fırça ile sürülerek, zımparalanan yüzeyde farklı doku etkileri elde etmiştir. Resimlerinde kullandığı dokusal etkiler eserin etki gücünü artırmaktadır. Sanatçının Duvar dibi III resmine baktığımızda, tuval yüzeyinde puantilistlerin uyguladığı bir yöneme benzer bir anlayış göze çarpmaktadır. Ancak bu eserde puantilistlerin, yapısal olarak boyanın tek tek fırça yardımıyla uygulanması yerine teknikten daha çok tuvalin pürüzlü yapısından kaynaklanan dokusal bir etki vardır. Çıplak ve çorak bir toprağın egemen olduğu mekan, geri plandaki tepeler ve sınırlı bir gökyüzüyle dramatik bir ifade içindedir. Resmin ön planındaki bitkiler mekanın derinlik etkisini vurgulamaktadır.



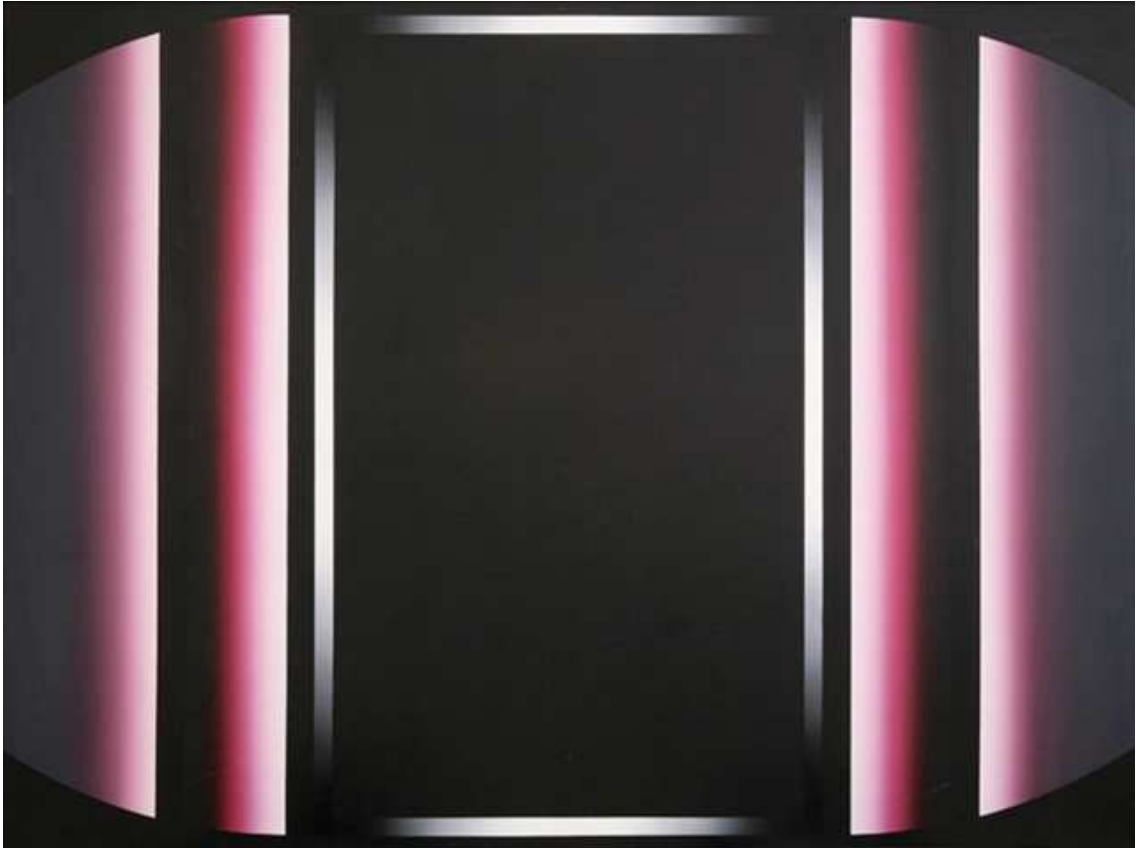
Şekil-3.3.63. Neşet Günel, *Duvar Dibi III*, 1972-73,
tuval üzerine yağlıboya, 152 x 245 cm

Adnan Turani (d. 1925), eserlerini biçimlendirirken boyayı özellikle kalın tabakalar halinde kullanmıştır. Eserlerinde farklı yönlerde boya kazımaları ve karışımları sonucu yapay doku etkileri oluşmuştur (Şekil-3.3.64). Kompozisyonu oluşturan resmin yapısını kullanan kalın boya tabakaları ve boya kazımaları oluşturmaktadır. Henri Matisse'in eserlerine benzer bir anlayış Matisse'nin *The Sadness of The King* (Şekil-2.2.21) isimli çalışmasında olduğu gibi Turani'nin eserlerinde kolaj etkisi yağlıboya ile sağlanmıştır. Mekan geniş renk alanlarıyla kurgulanmıştır.



Şekil-3.3.64. Adnan Turani, *Figür*, 2000,
tuval üzerine yağlı boya, 60 x 60 cm

Türkiye’de soyut sanatın temsilcilerinden olan ve çalışmalarında optik doku etkisini kullanan Adnan Çoker’in (d.1927) eserlerindeki doku özelliği yalnızca görsel olarak algılanabilmektedir (Şekil-3.3.65). Adnan Çoker’in siyah resimler dizisine hacim anlayışının katılması aza indirgenmiş renk değerlerine farklı bir dokusal etki katmıştır. Resmin her iki yarısında tekrarlanan simetrik biçimler küçük kırık parçalar olarak birbirine dönen, siyah karanlığa karşın düz yüzeylerdeki simetrik biçimlerin bir renk espası düşüncesinin oluşumunu doğrulamaktadır. Çoker, geleneksel Türk mimarlığının iç mekan kavramlarından yola çıkarak, resimlerinde anıtsallığı denge ve uyumla birleştirmeyi amaçlamıştır. Resimlerinde kullandığı siyah fon izlenimi oluşturan bölüm sanatçının kurguladığı espas ve oluşturduğu mekandır. Kullandığı renklerin sınırlılığı ve biçimsel sadelik çalışmanın dokusal bütünlüğüne hizmet etmektedir.



Şekil-3.3.65. Adnan Çoker, *Open Symmetry*, 1988,
tuval üzerine akrilik, 150 x 200 cm

Çizgiler ve renklerle oluşturduğu düşsel-simgesel yapıtlarıyla tanınan Zahit Büyükişliyen (d.1946), seksenlerin sonlarında yaptığı çalışmalarda fotoğraf, ipek baskı ve kolajın olanaklarını kullanarak çalışmalarını bütünselleştirmiştir. Resimlerinde kolajların da katkısıyla dokusal etkiler görülmektedir. Çalışmalarında kullandığı çizgi ve yoğun renklerin dokusal bir etki orta koyduğu görülmektedir. Sanatçı aynı zamanda Nicholas De Stael'in *Paysage de Vaucluse No. 3* (Şekil-3.1.47) adlı eserinde kullandığı gibi kalın boya tabakalarının oluşturduğu doku etkilerine resimlerinde yer vermiştir. Zahit Büyükişliyen, çizgisel ve renksel dokuyla beraber kolaj ve baskı tekniklerini de (Şekil-3.3.66) bir arada kullanmıştır. Kullandığı tekniklerle çarpık kentleşmenin ve sanayileşmenin olumsuz etkilerini yapıtlarında göz önüne sermiştir.



Şekil-3.3.66. Zahit Büyükişliyen, *Doğaçlama I*, 1999,
tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 150 x 150 cm

“Zahit Büyükişliyen, rengi, biçimi ve kompozisyon düzeneğini matematiksel bir tasarım yapısıyla ele alıp değerlendiren her bir resmi yeni olana açık gelişmeci tavrıyla hep kendisini sınavarak ilerler. Bir renk ve biçim düzeneğinin boyutlarında ortaya çıkan bütün

resimler ve sanatçının resimsel kozmosu araştırmacı ve derinliğine gerçekliği kavrayan, yaşanılan çağa karşı sorumluluk taşıyan bir kültürel oluş çerçevesinde işleyiş düzeneğini zenginleştirir.” (Gezgin, 2003, 54).

Büyükişliyen, resimlerini yapısal olarak geniş renk alanlarını kullanarak yapmıştır. Resimsel mekan kurgularken kullandığı dokular ise üç boyutlu bir etki katarak izleyeni farklı bir alana çekmektedir.

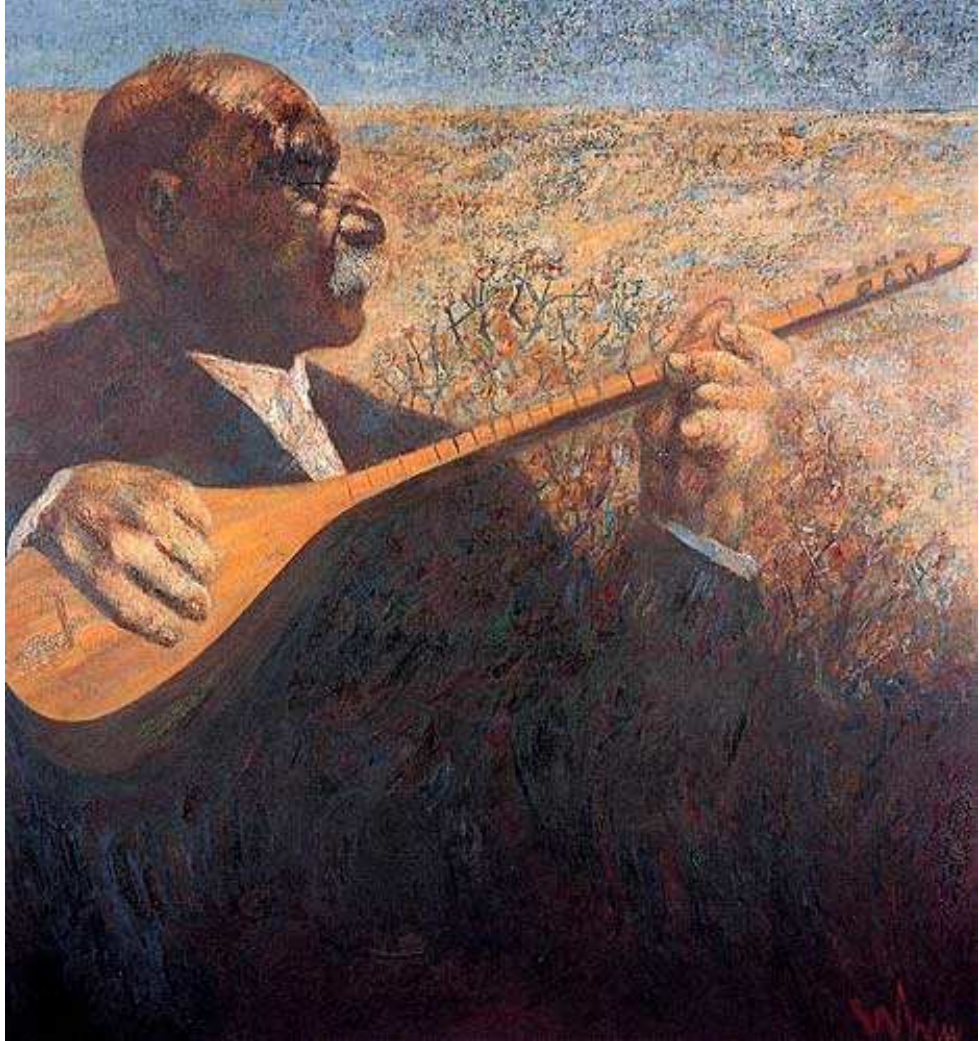
Turan Erol (d. 1928), çalışmalarında yapısal olarak kullandığı geniş renk lekelerinin hakim olduğu bir üslupla tanınmaktadır. Renk lekelerinin egemen olduğu bu teknik zengin bir doku tabakasının oluşmasını sağlamıştır (şekil–3.3.67). Kırsal kesimin somut yaşam kesitini sunan eserlerinden olan Mamak Yolunda Gecekonduklar çalışmasında kullanmış olduğu geniş renk lekeleri görsel doku etkisi vermektedir. Turan Erol’un eserlerinde rengin görsel etkisi, geniş renk lekeleri ve buyanın dokusu kırsal kent yaşamının anlamını kuvvetli bir biçimde hissettirmektedir.



şekil–3.3.67. Turan Erol, *Mamak Yolunda Gecekonduklar*, 1969,
tuval üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm

Eserlerinde mekanı ele alış biçimi derin perspektif bir gidişe işaret eder. İzleyen resimde adeta dolaşarak bu mekanı hissedebilir. Resmin (Şekil-3.3.67) dokusu nesnelerin yapılarına göre oluşturulmuştur. Buna göre de geçekçi bir doku etkisi yaratmaktadır.

Figüratif anlayış üzerine temellendirdiği lekeci yaklaşımıyla tanınan Orhan Peker (d. 1926-ö. 1978), farklı malzemeler kullanarak oluşturduğu resimlerinde değişik fırça etkilerinin sonucunda belirgin bir doku tabakası oluşturmuştur (Şekil-3.3.68). Orhan Peker resminin en önemli özelliği her resimde farklı tuşlar, farklı armoniler, farklı renkler, farklı dokular kullanılarak kendine has konuları çeşitleyerek işlemesidir (Gürel, 1995, 41).



Şekil-3.3.68. Orhan Peker, *Aşık Veysel*, 1970,
tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm

Doğu-Batı sentezinin olanaklarını araştırarak gerçekleştirdiği figüratif yapıtlarda leke ve görsel doku sanatçının üslubunu belirlemiştir. Figüratif kökenli, lekeci bir anlatımda ele aldığı yapıtlarında biçimler, rengin ön plana çıkmasına ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşturulmuş nesnel dokusal bir yapıya ulaşmıştır. Yaptığı tüm figüratif eserlerde doku görülmektedir. Peker Ankara çevresinde gerçekleştirdiği yapıtlarında Anadolu'nun bozkır havasını tüm gerçeğiyle fakat kendine özgü bir üslupla yorumlamıştır (Arslan, 1997, 1441).

Peker, eserlerinde kullandığı mekanı daha çok dokusal bir biçimde ele almıştır. Eserlerinin yapısına baktığımızda (Şekil-3.3.68), Peker resimsel mekanı figürü ön planda kullanarak, doku etkisini ise yağlıboya tekniğinden faydalanarak kurgulamıştır. Ön planda yer alan figür ile geride yer alan toprak zemin dokusal olarak neredeyse bütünleşmiştir.

Çalışmalarında balıkçıları ve onların yaşamlarını konu alan Mustafa Esirkuş (d. 1921-ö. 1989), figüratif çalışmalarıyla bilinmektedir. Mustafa Esirkuş, kendine özgü kabartılı renk yelpazesini önceleri koyu tonlardayken, daha sonraları giderek aydınlığa kavuşturmuş ve eserlerini yeni bir boyuta taşımıştır. Yine de resimlerindeki kabartılı boya dokuları ve yüzey-leke ilişkileri sanatçının eserlerinde bütünlük içindedir.

Esirkuş, yapmış olduğu resimlerinde çevre ve doğa gözlemleri konu olarak yer almıştır (Şekil-3.3.69). Sanatçının çalışmalarının yapısal kısmında kalın boya katmanlarını çoğu kez spatula ile uygulayarak dokulu bir yüzey elde etmiştir. Sanatçı kullandığı çizgiselliğin yanında dengeli renk lekelerine de yer vermiştir. Mekanda fırça izlerinden de faydalanarak oluşturmuş olduğu görsel dokularda rengin ön plana çıktığı bir anlayışı benimsemiştir. Sanatçının *Balıkçılar* (Şekil-3.3.69) isimli bu eserinde sanat tarzının tipik özellikleri olan resmin odaklandığı balıkçılar kompozisyonu sanatçının renk, doku ve tasarım yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil-3.3.69. Mustafa Esirkuş, *Balıkçılar*, 1975,
tuval üzerine yağlıboya, 82 x 122 cm

Hareketli fırça vuruşları ve yumakları anımsatan soyut figürleri ile bilinen Ömer Uluç'un (d. 1931) yumaklar halinde yaptığı resimlerinde ortaya çıkan renk ve doku etkisi uyum içindedir. Yaptığı ilk denemelerinde tek renkliliği kullansa da daha sonra farklı renkleri yumaklar halinde kullanarak figüratif resme yönelmiştir (Şekil-3.3.70). Sanatçının ilk çalışmaları tek renkli biçim araştırmaları şeklindedir. Eserlerinde fırçanın devamlılığı ile oluşan renk öbekleri şekline dönüşen resim yüzeyi boyanın doğal yapısıyla yoğrulmuştur. Dokusal etkileri yumaklar halinde kullandığı geniş fırça darbeleri ile yakalamıştır (Şekil-3.3.70).

Sanatçı 1980'lerden sonra tek renkli düz fondan uzaklaşarak, zeminde de sarmal ve hareketli dokusal bir görünüm kullanmaya başlamıştır. Ömer Uluç'un fırça vuruşları tüpten sıkılmış macun gibi kalın bir boya dokusuna sahiptir. Ömer Uluç 1990'ların başında çok parçalı tuvalerde kolaj tekniğinden faydalanarak oluşturduğu mekanlarda imgeyi tuvalin bir köşesine itmiştir. Kompozisyon (Şekil-3.3.71) adlı çalışmasında da olduğu gibi yapay bir dokuyu, sonradan boyanmış plastik hortum bükümlerini

çalışmalarının bir köşesine eklemiştir. Yaptığı son dönem resimlerinde görülen kolaj tekniği yüzeye farklı bir mekansal anlam katmaktadır.



Şekil-3.3.70. Ömer Uluç, *Yeşil Adam/Yeşil Kuş/Yeşil Robot*, 1994,
tuval üzerine karışık teknik, 100 x 100 cm

“Kübitlerde kolajın amacı tuvale daha fazla gerçeklik kazandırmak olmuştur. Uluç’un yaklaşımı daha farklı olarak, daha büyük bir gerçeklik aramak olmuştur. Metodu, ilk önce herhangi bir senaryo ya da kompozisyon aramadan bir dizi resmi ard arda yapmak; sonra, ikinci bir etapta, tualin üzerinde bu motifleri bir puzzle’in parçaları gibi dağıtarak koymaktan oluşur. Bu metodun iki özelliği var. Birincisi, bu "kuyruk-kuyruğa" eklenen motiflerin Uluç’a, tiyatrosunun kişilerinden birinden diğerine çok çabuk geçmesine olanak kazandırması. Başka bir deyişle, bu motifleri ait oldukları mekandan bağımsız bir araya getirmek, hareketin anlatım gücünü ortaya çıkararak, figürlerin kesintisiz değişim

süreçlerini hızlandırır. İkinci olarak, dağınık ve birbirine yabancı öğelerin toplanması, ilk resmedildikleri yer ve zaman dışında bir durumda bir araya getirilmeleri, zaman ve mekana yeni bir yaklaşım getirir” (<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=456&periodID=&pageNo=1&exhID=0>).

Uluç’un boyanan biçimleri yüzeye tutturması mekana üç boyutlu bir etki katmaktadır. Sanatçının son dönem resimlerinde kullandığı renkli plastik hortumlar yapısal olarak yüzeyde uyguladığı dokulu ve bükümlü boyasal çalışmalarıyla uyum içindedir.



Şekil-3.3.71. Ömer Uluç, *Kompozisyon*, 2000,
tuval üzerine yağlıboya, 44 x 43 cm

Renk şeritlerini anımsatan geniş fırça vuruşlarıyla oluşturduğu soyut figüratif çalışmalarıyla bilinen Mustafa Ata'nın (d. 1945) resimlerinde, Ömer Uluç'un resimlerinde kullanmış olduğu yumaksı dokudan farklı olarak geniş renk şeritleri hâkimdir (Şekil-3.3.68). Resimlerinde kullandığı canlı renkler ve kıvrımlardan dolayı düz dokusal bir etki hâkimdir. Düz olarak kullandığı boya tabakasının yanında yer yer kalın boya hamurunu kullandığını görmek de mümkündür. *Figüratif* (Şekil-3.3.72) adlı çalışmasında olduğu gibi renk biçime hâkimdir ve hareket fırça vuruşlarıyla sağlanmaktadır. Renk lekelerinin yanında çizgiye de yer vermiştir. Resimlerindeki mekansal etki derinlik etkisi taşımamaktadır. Hazırladığı tek renkli düz bir yüzey üzerinde kurguladığı figürler yapısal olarak görsel doku etkisi altındadır.



Şekil-3.3.72. Mustafa Ata, *Figüratif*, 2006,
tuval üzerine yağlıboya, 140 x 170 cm

Kendine özgü figüratif bir anlayış geliştiren İbrahim Örs (d. 1946), çalışmalarında metal parçalarını anımsatan yarım yuvarlak kırıntıları kullanmaktadır (Şekil-3.3.73). Bu koyu

renk kıvrımlı metal parçacıklarının aydınlatılmasında kullanılan renkler ve dokusal etkiler bu biçimlere hacim hissi vermektedir. İki boyutlu yüzey üzerinde kullanılan bu etki, optik doku özelliğini vermektedir. Saydam'a göre;

“Bazı resimlerde boya öncesi oluşturulan dokusal alt yapı önem kazanmaktadır. Resmin sadece bir bölümüne konan böyle bir altyapı üzerine yapılan devinimli koni dilimleri ve onların oluşturduğu soyut biçimler daha öne zıplamakta ve bakanın ilgisinin yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Alt dokuların yoğun olmaması, çoğu kez ince şeritler biçiminde sıralanışları da ayrıca, bu dokulara kendi dokusal devinimleri içinde özgür ve parçacık dilimlerinden bağımsız tatlar kazandırmakta ve resmin plastik estetiğini arttırmaktadır” (Saydam, 1994, 77).



Şekil-3.3.73. İbrahim Örs, *Sevgi*, 2004,
tuval üzerine karışık teknik, 64 x 80 cm

Resimlerinin mekansal kurgusunda kullandığı tahtadan yontulmuş kıymık görüntüsü gibi algılanan kıvrımlar İbrahim Örs'ün kendine has bir ifade biçimidir (Şekil-3.3.73). Bu dokusal etki mekanda aynı zamanda doluluk etkisi uyandırmaktadır. Metal yongasını ya da bukleleri anımsatan fırça vuruşları sonucunda çalışmalarında zengin

dokusal etkiler ortaya çıkar. Sanatçının arka planda kullandığı soğuk renkler (Şekil–3.3.73), derinlik etkisini kuvvetlendirmektedir. Sanatçının kullandığı ani renk patlamaları, resmin farklı yerlerinde ortaya çıkan renk kümeleri, resimlere, etkileyici ve biçimsel bir hareket kazandırmaktadır. Uzaysal ve zamansal bir düzeni gözler önüne seren fırça darbeleri, kontrollü bir kendiliğindenlikle kullanılmaktadır (<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=42&periodID=&pageNo=1&exhID=0>).

Lekeci bir anlatımla gerçekleştirdiği soyut ve figüratif resimleriyle tanınan Fethi Arda'nın (d. 1934), eserlerinde kullandığı dokusal etki dokusal bir biçimde kendini göstermektedir. Sanatçının çalışmalarında objeyi ait olduğu gerçeklik bağlamından kopararak tuval düzlemine soyutlayıcı bir tarzda taşımış, plastik dili ve görsel disiplini kullanarak sağlam bir kompozisyon kurgusu elde etmiştir. Arda'nın resimlerinde lirik bir anlatım vardır. Resimlerinde boya dokusu yapısal olarak fırça vuruşlarına göre biçim almaktadır (Şekil–3.3.74). Arda'nın yaptığı çalışmada mekan kurgusu Nicholas De Stael'in *Paysage de Vacluse No. 3* adlı (Şekil–3.1.47) çalışmasında olduğu gibi inşacı bir mantığa göre yapılanmıştır. Üst üste binen boya tabakaları dokusal bir mekan oluşturmuştur.



Şekil–3.3.74. Fethi Arda, *Abstract VI from Salzburg*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 63 cm

Toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı dışavurumcu ve figüratif resimleriyle bilinen Mehmet Güleryüz'ün (d. 1938) deformasyona uğrattığı konularında kalın boya dokusu görülür. Kullandığı doku üst üste sürülmüş boya tabakasıyla oluşturulmuştur. Mehmet Güleryüz, boya dokusunun üzerinde sivri uçlu bir kalem kullanarak kabartma etkisi yaratmıştır (Şekil-3.3.75). Bilinçli olarak yapılan rölyef etkisi, rastlantısal olarak ortaya çıkan boya karışımlarına dokusal bir etki vermektedir. Boya dokusu ile oluşturulan hareket resmin en önemli elemanlarındanındır. Mehmet Güleryüz'ün resimlerinde tüpten sıkılarak oluşturulan bir boya dokusu da görülmektedir (Kahraman 1992, 7).



Şekil-3.3.75. Mehmet Güleryüz, *Fanus*, 2008,
tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm

Mehmet Güleryüz'ün yaptığı resimler, 1970'lerin öncesinde çizgisel bir üslup içindeyken 1980'li yılların başından itibaren rengi ön plana çıkararak bir üslup

benimsemiştir. Yaptığı resimlerinde insan ve doğa çerçevesi içinde bir varoluş mücadelesini yansıtmaktadır. Sanatçı 1990'ların başından itibaren resimlerinde oldukça hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmıştır. Resimlerinde yapısal olarak biçimleri bozarak yaptığı çalışmalarında rengi ön planda tutmuştur. Yapıtlarında mekansal olarak üçboyutlu bir etki vardır.

Güngör Taner (d. 1941), resimlerinde renkleri adeta patlarcasına kullanarak düz yüzeyler üzerinde yoğun bir boya dokusu elde etmiştir. Sanatçı renkleri yoğun boya hamuru olarak kullandığı için boyanın dokusu ön plandadır. Kullandığı doku tasarım sonucu oluşan bir doku türüdür (Şekil-3.3.76). Sanatçı Jackson Pollock'un *Full Fathom Five* isimli çalışmasında (Şekil-3.1.45) görülen boya sıçratmalarını kendi üslubuna göre yüzeye aktarmıştır. Resim yüzeyinde yer yer ince bir dokusal oluşum, renklerle yer yer yoğunlaşmakta, sıçrayan boylarla belli bir ritim yansıtılmaktadır. Bu durum da resimsel mekanda derinlik etkisi vermektedir.



Şekil-3.3.76. Güngör Taner, *Nike*, 2000,
tuval üzerine akrilik, 180 x 180 cm

Güngör Taner'in resimlerinde dokusal etki doğrudan boya ile sağlanmaktadır. Sanatçı resimlerinde önceleri yapısal olarak figüratif bir anlayışı benimserken, 1960'lerden sonra çok parçalı ve dinamik biçimler kullanmaya başlamış ve bir süre sonra da doğal formlardan uzaklaşarak soyuta yönelmiştir. 1970'lerden sonra soyut-dışavurumculuk akımına yakınlaşmış, resimlerinde görülen hareketli soyut daha ritmik bir hale gelmiştir. Sanatçının müziğe olan ilgisi tuvallerine de yansımıştır. Güngör Taner, resimlerinde düz ve koyu bir fon üstüne, hareketli ve çok parçalı öğeleri kullanmıştır. Sanatçı eserlerinde modern çağın hız, zaman ve mekan kavramını irdelemiştir.

1980'lerin Post-Modernist bir yaklaşım içinde Yeni-Dışavurumcu resimleri ve yerleştirmeleri ile bilinen Bedri Baykam (d. 1957), resimlerinde kullandığı akıtma tekniği ile rastlantısal doku etkileri ortaya çıkarmıştır. Yaptığı resimlerde karışık tekniklerin yanında kolâj tekniğinden de yararlanmıştır. Kolâj çalışmalarında akıtma tekniği ile çizgisel dokular elde etmiştir (Şekil-3.3.77).



Şekil-3.3.77. Bedri Baykam, *All work and no game make jack a dull boy*, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 150 x 204 cm

Bedri Baykam'ın yapıtları figüratif ve soyut resimler, kolajlar, photo-paintings (boyalı-fotoğraflar), yerleştirmeler ve gösteriler olarak sınıflandırılabilir (Madra, 1997, 205). Sanatçının resimleri genel olarak üç aşamalı olarak gruplanabilir: Birinci aşamada, yaşadığı toplumsal olaylara değinen, kadın figürlerinin ve kendi portrelerinin ağırlıkta olduğu resimler yapmıştır. Sanatçı yer yer soyut alanlarla kaplanmış, yer yer kullandığı duvar yazılarının etkisiyle sloganlar taşıyan hareketli kışkırtıcı resimlerle yüksek bir duyarlık ve ritim duygusu yansıtan resimleri yan yana, birbirini tamamlar bir biçimde üretmiştir. İkinci aşamada, yapısal olarak kullandığı kolaj tekniği beraberinde gerçekçi bir dönemi getirmiştir. Sanatçı, resimlerinde fotoğraf kullanmaya başlamıştır. Üçüncü aşamada ise Bedri Baykam batı resminin eleştirisini yapmaya başlamıştır. Resimlerinde kullandığı kalın boya tabakası yapay doku etkisi vermektedir, resimlerinde tasarım sonucu ortaya çıkan doku görülmektedir. Resimlerinde mekana önem veren sanatçı görsel olarak derinlik etkisini de kullanmıştır.

Figürü temel olarak eserlerini üreten Jale Erzen (d. 1943), kullandığı fırçanın sürekli ve serbest hareketi sayesinde boyanın dokusal etkisini ortaya çıkartmıştır. Resimlerini yaparken fırça hızlı ve akıcı bir şekilde hareket ederek doku etkisini vermiştir. Yapmış olduğu dokusal etkiler tasarım sonucu oluşan bir doku çeşididir (Şekil-3.3.78).



Şekil-3.3.78. Jale Erzen, *İsimsiz*, 1980,
karton üzerine karışık teknik, 34 x 48 cm

Resimlerinde kullanmış olduğu figürler yoğun bir devinim içindedir. Sanatçı vücudu bir portre gibi kullanarak yüzü hiç betimlememiştir. Dışavurumcu anlayışının temelinde güçlü yapısal bir anlayış vardır. Kullandığı fırçanın hareketi, hızı, yönü ve izleri görsel doku etkisini ortaya çıkartmıştır. Sanatçı resimlerinde zaman zaman çok renkliliği kullansa da kimi zaman da gri tonlarını kullanmıştır. Sanatçı resimlerinde, ön planda figürlerin yer aldığı bir mekan oluşturmuştur. Yapısal olarak kullandığı boyalar görsel doku etkisi vermektedir.

Resul Aytemur (d. 1951), konularını kalın fırça tuşları ile gerçekleştirdiğinden ortaya yoğun bir boya dokusu çıkmaktadır (Şekil-3.3.79). Figürlerinde kullandığı renkçi üslup yoğun boya tabakası ile çalışmıştır. Mimari ve doğal öğelerin resimsel plan katmanlarına katıldığı doğa yorumları yapan Resul Aytemur, lirik bir anlatımla insanı, çevreyi, doğayı çok iyi gözlemlemekte, algıladıklarını biçimsel bir dile dönüştürmektedir (Ersoy 1998, 124). Kalın fırça vuruşlarıyla şekillenen resimde yapısal olarak katmanlı tabakalar oluşmuş ve bunun sonucu olarak dokusal etkiler ortaya çıkmıştır. Aytemur'un çalışmasında görülen mekana ait dokusal etkiler figürlerde de görülmektedir. Dokusal etkiler resmin geneline egemendir.



Şekil-3.3.79. Resul Aytemur, *Balıkçı*, 1996,
tuval üzerine yağlıboya, 140 x 200 cm

Lirik-soyut yapıtlarıyla tanınan Zeki Faik İzer'in (d. 1905-ö. 1988) çalışmalarında uyguladığı lekeci anlayış sonunda boyasal bir doku tabakası ortaya çıkmıştır. Bunun yanında çizgisel dokular da görülmektedir (Şekil-3.3.80). Yağlıboyanın yoğun kullanılmasından kaynaklanan resmin yapısında dokusal etkileri görmek mümkündür. Büyük tuvallerdeki çok renkli soyut anlatımlar Zeki Faik resminin temelidir. Canlı ve tek renkli, pürüzsüz düz yüzeylerle tezat yaratan çizgisel bölümlerin dinamizmiyle hareketlenmiş kolajlar da üretmiştir. 1980'lerde Orta Asya ve Anadolu Selçuklu Sanatı'na özgü öğeleri kullanarak kolaj tekniğiyle dokumalar ve duvar halıları gerçekleştiren sanatçı bu alanda da öncüler arasında sayılmıştır. Resimlerinde çizgisellikten daha çok renk lekelerini soyut-dışavurumcu bir anlayış içinde düzenlemiştir. Sanatçı, kolaj tekniğinden de faydalandığı resimlerinde Orta Asya ve Anadolu sanatına ait motiflere de yer vermiştir.



Şekil-3.3.80. Zeki Faik İzer, *Abstract composition*, 1970,
tuval üzerine yağlıboya, 65 x 82 cm

Soyut anlatımı ön plana alan Abidin Dino (d. 1913-ö. 1993) yaptığı resimlerde fırça hareketleriyle görsel doku elde etmiştir. Sanatçının (Şekil-3.3.81) çalışmasında yapay, metal bir levha dokusu hissedilmektedir. Resimlerini yaparken farklı teknikleri bir arada kullanan sanatçı, çalışmalarında figüratif unsurların yanında doğa görünümünden de etkilenmiştir.



Şekil-3.3.81. Abidin Dino, *Untitled*, 1993,
tuval üzerine yağlıboya, 147 x 97 cm

Yaptığı Lirik-Soyut ve Figüratif Soyut yapıtlarıyla bilinen Selim Turan'ın (d. 1915-ö. 1994) çalışmaları yumuşak, akıcı, renk alanları ile yoğunlaşmış; gergin, kimi zaman da ince çizgisel dokularla örülü yapıtlardır. Yapısal olarak fırça sürüş tekniğinden kaynaklanan boya izlerinin oluşturduğu izler dokusal etkileri ortaya çıkartmıştır. Selim Turan'ın eserlerinde kalın boya tabakasının oluşturduğu fırça izleri dokusal olarak resimsel mekanda izlenebilmektedir (Şekil-3.3.82). Sanatçının kullandığı çizgisel özellikler farklı dokusal izleri de ortaya çıkartmıştır.



Şekil-3.3.82. Selim Turan, 1958,
kağıt üzerine guvaj, 103 x 71 cm

Ayla Ersoy sanatçının çizgiyi kullanması hakkında şöyle der;

“Selim Turan’ın araştırmacı kişiliği yapıtlarındaki çeşitliliğin sebebini oluşturmaktadır. Çizgi ve leke uyumu, denge ilişkisi ve dikey çizgili kompozisyonlarının karakteristik yapısı onun sanatının başlıca özellikleridir” (Ersoy 1998, 48).

Burhan Doğançay (d. 1929), çalışmalarında yaptığı kolajlarla çeşitli dokusal görüntüler elde etmiştir. Kâğıtları tuval yüzeyine yapıştırarak elde ettiği formlara boya ile de müdahale dokusal doku elde etmiştir. Eserlerinde yapısal olarak kullandığı farklı malzemelerin katkısıyla dokusal bir etkiye ulaşmıştır. Doğançay’ın üst üste gelen afiş izleri ve yer yer yırtılarak açılan katlar dokusal bir görünüme sahip olup resimsel mekanda üç boyutlu bir etkiyi de yakalamıştır (Şekil-3.3.83).



Şekil-3.3.83. Burhan Doğançay, *Torn Posters*, 1989, tuval üzerine akrilik, kağıt ve guvaş, 127 x 127 cm

Duvarların kalıcı olmayan görüntüleri, birbirleriyle olan ilişkileriyle ve bunların görsel niteliğiyle ilgilenmiştir. Sanatçı, duvar resimlerini yaparken kolajdan büyük ölçüde faydalanmıştır. Çalışmalarında duvardan sökülmüş afişleri, tahta parçalarını ve işaret levhalarını da kullanarak yapay dokuyu resimlerinde kullanmıştır.

Hat ve minyatür sanatlarının izlerini taşıyan soyut yapıtlarıyla bilinen Erol Akyavaş'ın (d. 1932-ö. 1999) resimlerinde doku büyük lekeler halinde göze çarpmaktadır. Yaptığı resimlerde teknik açıdan değişik doku etkilerini yüzey üzerinde boyayı yüzey üzerinde çeşitli tekniklerle çatlatarak elde etmiştir (Şekil-3.3.84). Kullandığı yöntem yapısal anlamda Antoni Tapes'in *Creu I R* (Şekil-3.1.54) isimli çalışmasında yapmış olduğu dokusal çalışmaları anımsatmaktadır. Eski motifler, simgeler, semboller, daireler, eski çizimler, harfler tek bir rengin katmanları arasından yüzlerini göstermektedirler. Sanatçı yaptığı çalışmalarında mekanı akıldışı perspektif düzenleri uygulayarak kurgulamıştır.



Şekil-3.3.84. Erol Akyavaş,
sunta yüzey üzerine yağlıboya, 62 x 82 cm

Akyavaş 1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Aya İrini için gerçekleştirdiği *Fihi Mafih/ İçindeki İçindedir* adlı yerleştirmesinde üç tane pleksiglas levhanın arkasını altın varakla kaplamış ve her birinin üstüne İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik'e özgü simge ve yazılar kazıyarak bilimin ve inancın birliğini vurgulamıştır (Şekil-3.3.85). Üçü bir arada ve dikey kaideler üzerine yerleştirilen dışa dönük ve hafif bombeli sert plastik yüzey üzerine kazınan sembolleri, içten yansıtılan ışıkla, bu üç dinin bir arada durabileceğine çarpıcı bir gönderme yapıyor. Aynı zamanda, "Fihi Ma Fih" in dördüncü boyutu olan ve bu üç kaidenin arkasına diyagonal ve daha yukarıdan yerleştirilen, ortasında yeşil dikey bir ışığın yandığı soyut resim ise; bu üç dinin bir araya gelmesiyle insanlığın sırat köprüsü sınavını geçeceğini ve dolayısıyla gelecekle bir köprü kuracağı ile ilgili çağrışımları canlandırıyor. Dördüncü parçanın dokusu; hem modern soyut sanatın, Pollock'un (Şekil-3.1.45) resimlerinin dokusunu anımsatmasıyla, teknik olarak batı sanatına referans verirken, aynı zamanda Osmanlı sanatının, zengin soyut bezeme yapısını da yeşil ışığın dokusunda birleştiriyor.



Şekil-3.3.85. Erol Akyavaş, *Fihi Ma Fih*, 1989, Aya Irini Klisesi,
İstanbul Sanat Bienali

Akyavas, sanatında hem batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de doğu kültür ve felsefesinin izleri ile din kültürleri verilerini yoğurarak, geçmiş kültürleri sanatıyla kucaklayarak ve anımsatarak, kendi sanat dilini ve arayışını oluşturmuştur. 1980'li

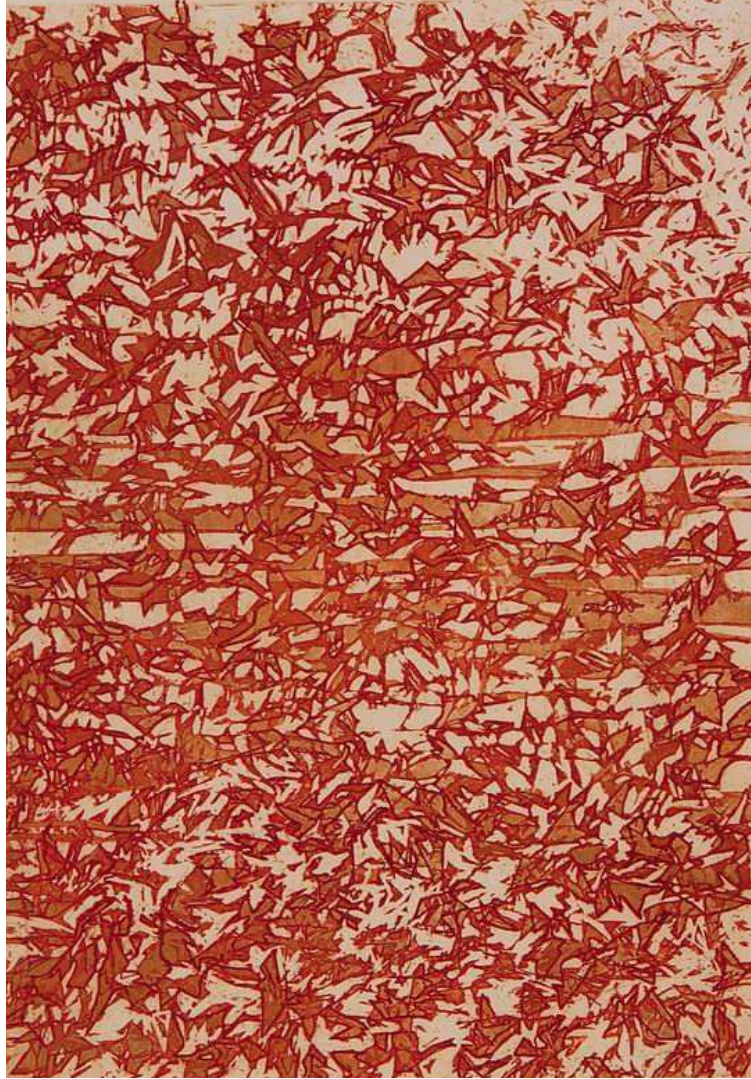
yıllarda sadece Doğu kültürü ya da İslam sanatının izleri değil, evrensel düzlemde insanlığı birleştirmeyi ve yan yana durmayı öneren din kültür ve felsefesine yönelerek, çok katmanlı ve derinlikli bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayışla yapıtlarıyla hem Çağdaş Sanat'ın ufuklarına yerleşmiş, hem çağımız sanatına Doğu-İslam sanatı zenginliğini kazandırmış, hem de evrensel din ve mistisizm kültürü bağlamında; yeni bir görsel, düşünsel ve ruhsal sentez oluşturmuştur (http://lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html).

Minyatür sanatından izler taşıyan kent görünümüleriyle tanınan Devrim Erbil'in (d. 1937) resimleri, kabartılı bir dokuyu meydana getiren renk lekelerinden oluşmaktadır. İlk çalışmalarında yapısal olarak kalın boya dokusu ile çizgisel dokuları beraber kullanan Erbil, daha sonraki çalışmalarında çizgisel nitelikteki dokulara daha fazla yer vermiştir (Şekil-3.3.86). Kalın boya katmanı kullandığı çalışmalarda, boya katmanları sivri uçlu bir kalemle bastırılarak çizgisel nitelikte oyuklar, kanallar açılmıştır. Sanatçının, serigrafik baskı tekniğinden de dokusal çalışmalarında faydalandığı görülür (Tansuğ 1995, 95).



Şekil-3.3.86. Devrim Erbil, *Abstract Composition*, 1994,
tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm

Sanatçı 1977'den sonra kent insan ve doğa görünümünü yüzeyde kurgularken kullandığı geometrik uzam yerini psikolojik uzama bırakmıştır. Sanatçının kullandığı bu yeni teknikte derinlik mekanda sonsuza gidiyormuş izlenimi vermektedir. Yaptığı bu resimlerde geometrik kompozisyon anlayışından uzaklaşarak rengi ön plana almıştır. Resimlerinde taşizme varan fırça vuruşlarıyla yüzey üzerinde hareketlilik sağlamıştır. Bu dönem yaptığı resimlerde tek renklilikten çok renkliliğe geçiş gözlenir. Resim yüzeyini görsel bir doku niteliğinde kaplayan soyut kuş grupları (Şekil-3.3.87), mekan duygusunu da beraberinde taşımaktadır. Tekrarlama ilkesine göre çoğaltılmış figürler tuval yüzeyinde titreşime geçen bir mekan oluşturmuştur (Ergüven 2002, 94).



Şekil-3.3.87. Devrim Erbil, *Kuşlar*,
tuval üzerine yağlıboya, 49 x 34,5 cm

Malzeme teknik ve kompozisyonu ön plana çıkaran yapıtlarıyla Bubi (d. 1949), çalışmalarını bir tür kafes örgüsü kullanarak gerçekleştirmiştir. Eserlerinde kullandığı renkli halatlar birbiri arkasından görülerek çalışmaya mekansal derinlik katmaktadır (Şekil–3.3.88). Son dönem çalışmasının temelinde renk halatları ortadan kalkmakta, sanatçı tarafından boyanın yoğunluğundan faydalanarak oluşturulmuş olan dokusal özellik dikkat çekmektedir.

Bubi, yapıtlarında bildik kalıpların klasik form ve renklerin dışına çıkarak, bir anlamda çağdaşlığı sorgulamıştır. Sanatçı bu tavrını etkin bir biçimde, özgün malzeme kullanarak yarattığı “Kafesler” adlı eserleriyle ortaya koymuştur. Bir dönem boyaları tuvale akıtarak çalışan sanatçı, yüzey üstüne rakamlarla renk adlarını söz konusu rengi kullanarak yazmıştır. 1984’ten sonra tamamen soyuta yönelen sanatçı M ya da Z harflerinden oluşan birimleri bir biri üstüne binecek şekilde yüzeyi tamamen kaplayan çalışmalar yapmıştır. Sanatçı eserlerini göndermelerden sıyrarak, çizgi, renk, doku, leke ve kompozisyonuyla algılanmasını istemiştir. Bu anlamda Bubi geleneksel iki boyutlu tuval yüzeyinin sınırlarını aşarak, resim yüzeyini tuval bezini rulo haline getirerek renklendirip daha sonra da bu rulolarla ördüğü kafeslerden oluşturmuştur. Sanatçı yaptığı bu teknikle yapısal olarak yüzeye hacim kazandırmıştır.



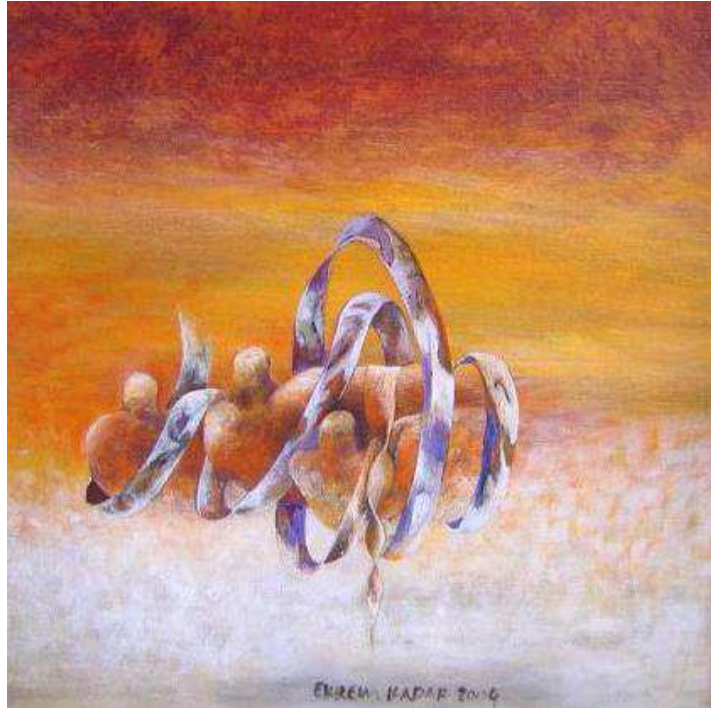
Şekil–3.3.88. Bubi, Adızt, 2000, karışık gereç, 153 x 300 cm

“Biçimsel açıdan, kafesler boyayla öylesine doyurulmuşlardır ki taşlaşmışlardır adeta. Bu sert kapatmanın altındaki yüzey, üst üste katmanlaşan örgülerin kaçırıldığı boşluklardan

ancak nefeslenir. Burada, yüzey, her türlü ifade olanağından sökülmiş olarak zaptedilmiştir; renk, biçim, doku, hacim, kütle, boya yani bir zamanlar yüzeye içkin olarak ne kadar olanak varsa, kapatmanın araçlarınca gasbedilmiştir. Örgüler arasından nefeslenen yüzey, renk, biçim, doku gibi öğelerle gizlice yüklenmiş olmakla potansiyel bir ifade alanı olduğunu duyumsatır” (Sadak 2002, 286–296).

Bubi'nin yapmış olduğu kafesler serisinde, boşluk örgülerin derin oyuklarına çekilmiştir. Bu boşluklar bize mekansal bir derinlik etkisi vermektedir. Bubi (Şekil–3.3.88), çalışmasını yaparken plastik ve kauçuk borular kullanmış, dış etkilere dayanıklı boyalarla renklendirmiştir. Kullanılan malzemenin dokusal etki gücü oldukça yoğun olmakla beraber güçlü bir yapısal etki de vermektedir.

Ekrem Kadak (d. 1957), yaptığı dokusal çalışmalarında büyük ölçüde doğadan esinlenmiştir. Dokusal etkiyi fırça darbeleri ile gerçekleştirmiştir (Şekil–3.3.89). Sanatçı çalışmalarında yöresel temaları kullanmıştır. Sanatçının çalışmasında görsel doku etkisi görülmektedir. Sanatçı eserinde yapısal olarak yağlıboya tekniğinden faydalanarak görsel doku etkisini kullanmıştır. Resmin geri planında bulunan gökyüzü mekana derinlik etkisi katmaktadır.



Şekil–3.3.89. Ekrem Kadak, 2004,
tuval üzerine yağlıboya, 30 x 30 cm

Hüseyin Ertunç'un (d. 1947) kullandığı görsel elemanların arasında, gerek teknik ve gerekse görsel olarak farklı nitelikteki doku unsuru da vardır. Sanatçının uyguladığı doku tasarım sonucu bulunan bir dokudur (Şekil-3.3.90). Sanatçı resimlerini bir zemin üzerinde gerçekleştirmiştir. Yarı figüratif, yarı soyut gizemli formlarda çalışmalar yapmakta olup, boya, çizgi ve karalamalarla kendine özgü resimsel bir üslup geliştirmiştir. Çalışması, Alberto Burri'nin *Rosso Plastica* isimli çalışmasında (Şekil-3.1.49) olduğu gibi Ertunç'un bu çalışmasında da yer yer yırtılan katmanların altından görülen tabakaların oluşturduğu doku görülmektedir. Yapısal olarak farklı malzemelerin birada kullanılması sonucu dokunsal nitelikli doku ortaya çıkmıştır. Resimsel mekanda ise derinlik etkisi kullanılan katmanların sayesinde sağlanmıştır.



Şekil-3.3.90. Hüseyin Ertunç, *Shining*, 1988,
duralit üzerine karışık teknik, 71 x 55 cm

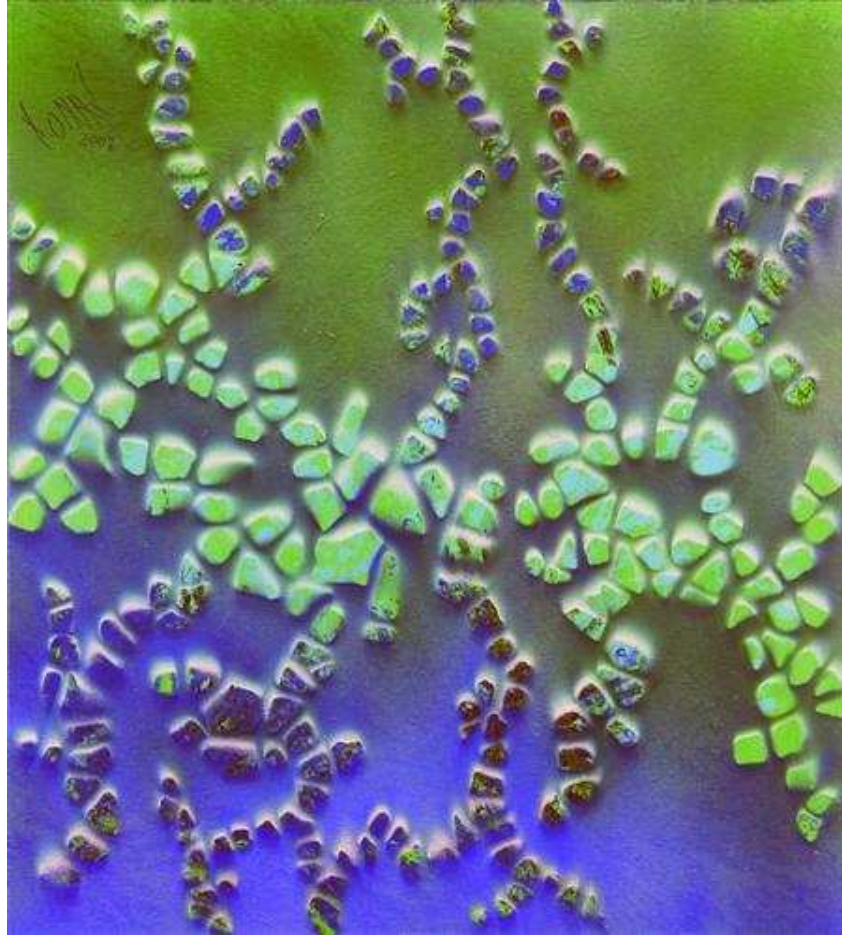
Düşsel öğelerin değişik, özel, kendine özgü nitelikler taşıyan yanları ile Serap Demirağ (d. 1951), resimlerini akrilik macunundan oluşan ve boyasal yoğunluğu artırılmış maddeleri kullanarak yapmaktadır. Resim yüzeyinde yapısal bakımdan boyanın yoğunluğundan oluşan dokusal etkiler vardır. Kalın tabakalar halinde sürdüğü boyayı çeşitli yardımcı malzemelerle şekillendirerek sivri uçlu araçlarla dokusal etkiler vermektedir. Böylece ortaya kabarık bir doku çıkmaktadır (Şekil–3.3.91). Sanatçı eserinde mekanı görsel doku etkisi altında ele almıştır.

“Anadolu Hitit Uygarlığından seçilmiş arkeolojik görüntülerin iç içe geçerek oluşturduğu biçimsel formlar, insanla, evrenle, tarihle ilgili düşüncelerin ipuçlarını vermektedir. Yoğun beyaz bir mistik ışık içinde nesnelere mekansız bir boşlukta sağa sola devrilmekte, sonsuz bir derinlik içinde yuvarlanarak devinim kazanmaktadır. Işıklı kısımlarda düz ince bir boya tabakasına karşın, belirsizleşen nesnelere yer aldığı bölgelerde renk nüansları ve çizgisel dokular ağırlık kazanmaktadır” (Ersoy 1998, 146).



Şekil–3.3.91. Serap Demirağ, 1985,
tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm

Tülin Onat'ın (d. 1948) resimleri, bir resmin herhangi bir konuyu betimlemesi ilkesine karşı gelen soyutlamalardır. Tülin Onat, tasarladığı çalışmalarda yapısal bakımdan tuval bezi üzerine, boya kurumadan baskı tekniği ile çeşitli dokular elde etmiştir. Çalışmalarını daha sonra püskürtme tekniği ile boyayarak sonlandırmıştır. Tülin Onat'ın çalışmaları soyut kolaj birer rölyeftirler (Şekil-3.3.92). Sanatçı bu nesnelere tekrar tekrar çoğaltarak kullanmıştır.



Şekil-3.3.92. Tülin Onat, *Ard Arda*, 2007,
tuval üzerine akrilik, 100 x 90 cm

Onat'ın eserlerinde kullanılan yanılsama ile yaşanan göz aldatması mekanda izleyiciyi resme dokunmaya iki boyutlu resmin içinde üçüncü boyutu hissetmeye çağırır. Çıkış noktası yaşamı ve doğa olan sanatçı, gökyüzü, deniz gibi sınırsız alanlarda ifadeyi seçer. Dingin bir yüzey üzerindeki devinim ışık ve gölgenin oyunuyla üç boyutlu yanılsamasını yaratır (Şekil-3.3.92). Gezgin'in de ifade ettiği gibi;

“Sanatçı çalışmalarının merkezinde soyut ve somut olguları çözümlenmeye çalışan ve bunu yaparken de içerikten ziyade biçimi ve formu ön planda tutan bir yaklaşım içindedir. Bu yaklaşım sonunda çalışmalarındaki soyut formlar tekstürel bir yapı ve kolajlanmış rölyefler olmaktan çıkarak organik bir doku görünümüne bürünmüşlerdir” (Gezgin 2004, 88).

Sanatçı boyanın tuvale işlenmesini ve dokulara kadar nüfus etmesini sağlayarak boyanın tuvalle dokusal bir bütünlük sağlamıştır. Sanatçının resimlerinde nesnelere kabartma gibi öne çıkmaktadır. Derinlik duygusu kabartı ve yarıklarla elde edilmiştir (Giray, 1997, 1375) . Sanatçının çalışmalarında görsel doku örneklerini görmek mümkündür.

Hüsamettin Koçan (d. 1946), “Beni Bul ” dizisinden olan çalışmaların yapısal özelliği, sanatçının özel olarak yaptığı bir tür çamur bileşiminin tuvalin arkasına yerleştirilmesiyle oluşturulan tek renkli bir yüzeyde kabarıklık, dokusal bir etki elde etmektedir (Şekil–3.3.93).



Şekil–3.3.93. Hüsamettin Koçan, *Beni Bul* dizisinden, 2000, tuval üzerine karışık teknik, 50 x 50 cm

Koçan, Kullandığı dokusal etkiler sonucu izleyende bir dokunma duygusu uyandırmaktadır. Sanatçı koyu bir fon üzerinde çağrışımların biçimlendirdiği bir boşlukta figürleri betimlemiştir. Resimsel mekanda yoğun olarak görülen dokusal etkiler dokunsal doku niteliğindedir. Sanatçının yapıtında (Şekil-3.3.93) ele aldığı mekan Jean Dubuffet'in *Dhotel Nuance d/abricot* isimli (Şekil-3.1.56) yapıtında görülen yoğun boyasal katmanları içermektedir.

Semra Göney (d. 1949), siyah-beyaz yaptığı çalışmalarında kalın bir doku tabakası elde etmiştir. Yapısal bakımdan kullandığı doku maddesi ve akrilik yardımcıları ile yüzeyde yoğun bir doku oluşturmuştur (Şekil-3.3.94). Kullandığı renkli biçimler dinamik sağlam bir yapıya kavuşmuştur. Sanatçının yaptığı dokusal çalışmalarda renklerin kalın boyasal tabakalar halinde kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının kullandığı teknik Nicolas De Steal'in (Şekil-3.1.47) resimsel tekniği ile uyum içindedir.



Şekil-3.3.94. Semra Göney, *İsimsiz*, 1997,
tuval üzerine yağlıboya, 100 x 1003 cm

Tüketim toplumunun araç ve gereçlerini işlediği yapıtlarıyla tanınan Özdemir Altan (d. 1931), 1960'lı yıllara kadar dışavurumcu bir tavır içinde olmuştur. Sanatçı, 1960'lı yıllardan sonra fantastik ve düşsel temaları çalışmalarına taşımıştır. 1970'li yıllarda ise halı sanatını yaptığı çalışmalara yansıtmıştır. Sanatçı, mekanik ayrıntıların kompoze edilmiş örnekleri üzerinde resmine de karışacak olan motifler yaptığı halı desenlerinde yeni bir uygulama alanı olarak özgün dokusal etkiler ortaya çıkarmıştır (Şekil-3.3.95). Üçüncü boyut, renk, ışık ve derinlik gibi soyut kolajlar paralelinde ortaya çıkan yeni endişeler sanatçının son dönem çalışmalarını biçimlendirmektedir.



Şekil-3.3.95. Özdemir Altan, *Soyağacı*, 1997,
tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm

Özdemir Altan'ın, kullandığı dokuyu elde ederken kolaj tekniğini de kullanmıştır. Sanatçının çalışmalarında yapısal olarak görülen metalik etki, kullandığı püskürtme tekniğinden kaynaklanmaktadır (Şekil-3.3.95). Oluşturduğu mekanda görsel doku bulunmaktadır.

Altan Gürman (d. 1935-ö.1976), resim yüzeyine nesnenin kendisini yerleştirerek üç boyutlu bir etki yaratmıştır. Yapıtlarında pop-art etkisini kendi sanatını oluştururken farklı bir şekilde yansıtmış, montaj, çalışmalarını fotomontaj, kolaj, gibi yöntemlerle oluşturmuştur.

Altan Gürman, eserlerinde Robert Rauschenberg'in de *Arcanum X* isimli (Şekil-3.1.52) eserinde yaptığı bir teknik olan, yapısal bakımdan, kullanılan hazır malzemeleri de ekleyerek güçlü bir doku etkisi oluşturmuştur. Hazır malzeme ile elde ettiği dokuyu malzemenin etkisinden ayırarak resimsel bir hale girmesini sağlamıştır. Altan Gürman'ın Yağmur isimli çalışmasında ise görsel doku vardır (Şekil-3.3.96). Gürman'ın Türk sanatı içindeki önemi, görsel sanatlarda resim ve heykele alternatif olarak nesneyi sanatsal yüzey üzerinde anlatım aracı olarak kullanmasıdır.



Şekil-3.3.96. Altan Gürman, *Yağmur*, 1968,
tuval üzerine yağlıboya, 89,5 x 146 cm

Ergin İnan (d. 1943), resimlerinde yapısal olarak ahşap, taş, yağlıboya, altın varak gibi değişik gereçlerle elde ettiği soyut dokuların üzerine etkili renk değerlerini kullanarak karışık tekniklerle kendi resim dilini oluşturmuştur. Eski yazılı kâğıtların eskiliğinden kaynaklanan yüzey üzerindeki dokusal oluşum resme farklı bir anlam boyutu katmıştır. Resimlerinde kullandığı teknik, boyasal katmanlardan ve farklı malzemelerden oluştuğu için, farklı dokulaşmalar görülmektedir (Şekil-3.3.97). Sanatçı bu çalışmasında ahşap üzerine kolaj ve yağlıboya kullanmıştır.



Şekil-3.3.97. Ergin İnan, *Can Gizemi*, 1993,
ahşap yüzey üzerine kolaj ve yağlıboya, 60 x 50 cm

Sanatçı resimlerinde kolâj tekniğini de kullanmıştır. Mekanda üçüncü boyut ve derinlik etkisi esere egemendir. Resimlerinde, resim yüzeyinin bütününe dağılmış olan el yazısı sanatçının bilinçli bir şekilde kullandığı bir doku elemanıdır. Resimlerinde yüzeyde kullandığı eski kitap sayfaları ve üzerine ara ara resimlediği böcekler, kabuklular, sürüngenler, kelebekler, yaprak, tüy, gözyaşı damlası gibi bazen de hazır biçimlerin kompozisyonlarına yerleştirmesi ile üçüncü boyuta ulaşmasını sağlamıştır.

Zümrüt Yasemin Radau'nun (d. 1969) çalışmalarında rölyef dokusu oldukça belirgindir. Sanatçının yapısal olarak kullandığı yöntem sonucu eserinde oluşan yapay doku dokunsal niteliktedir. Çalışmalarını yaparken her çeşit malzemenin imkânından yararlanmıştır. Yaptığı çalışma farklı katmanlardan oluşmuş ve bu katmanlar rölyef etkisi oluşturmuştur (Şekil-3.3.98). Kompozisyonda üçüncü boyut hissi vardır.



Şekil-3.3.98. Zümrüt Yasemin Radau, *Kağıt Laleler-I*, 2002, kağıt üzerine guaj boya, gravür baskı tekniği, 50 x 60 cm

Yılmaz Demirağ'ın (d. 1953-ö. 2004) çalışmasında renkçi bir anlayış ağır basmaktadır. Resimlerindeki hacimsellik optik doku etkisindedir. Yaptığı çalışmalarda yer yer mozaik sanatının da etkileri görülmektedir (Şekil-3.3.99). Yapısal bakımdan kullandığı yağlıboya görsel doku etkisi vermektedir. Mekanda kullandığı optik doku derinlik etkisini kuvvetlendirmektedir. Kullandığı yöntem yapısal olarak Victor Vasarely'nin eserlerinde uyguladığı teknikle örtüşmektedir.

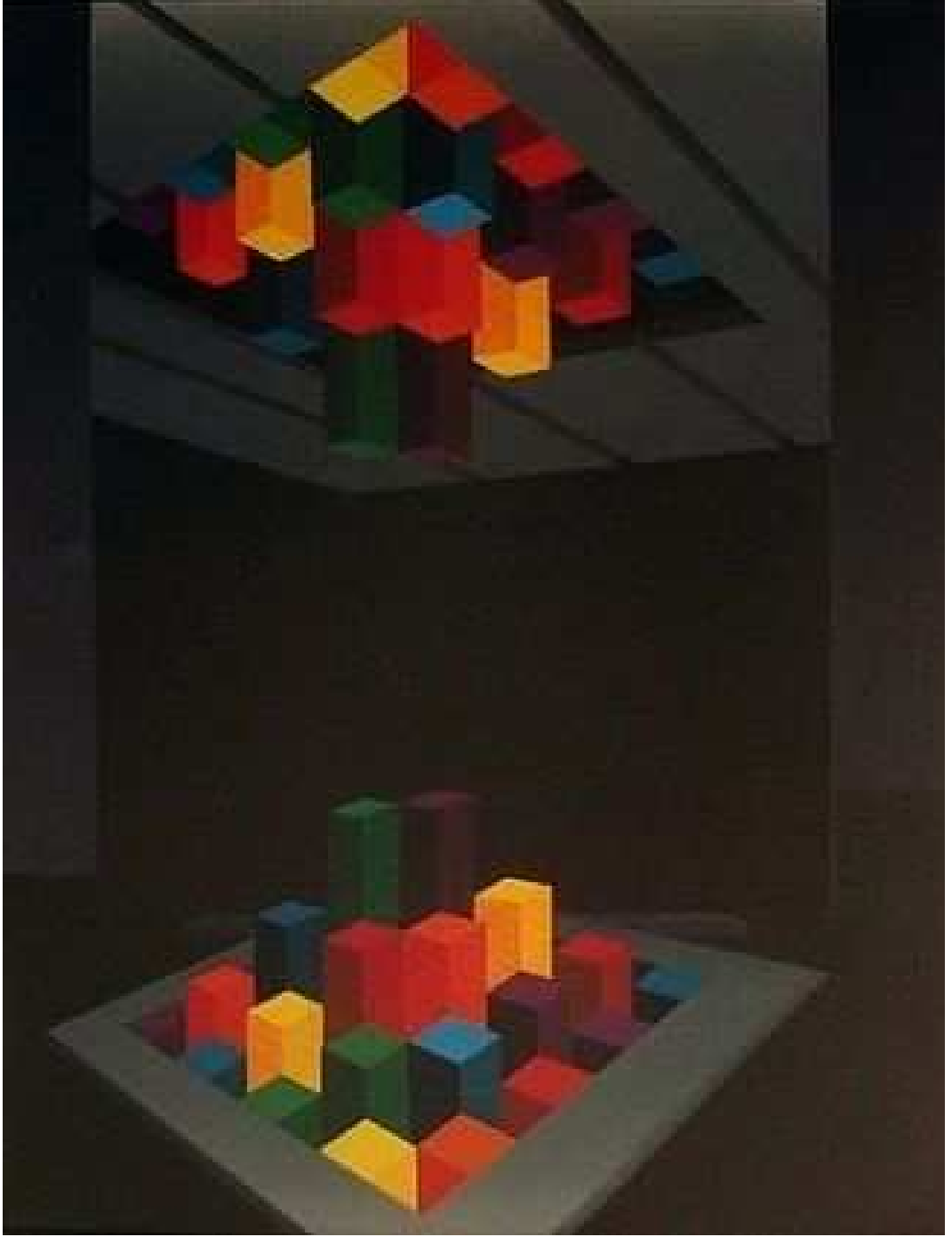


Şekil-3.3.99. Yılmaz Demirağ, 2001
tuval üzerine yağlıboya

Optik doku etkisi altında yapıtlar veren Mehmet Mahir (d. 1948) çalışmalarında yapısal olarak renkli geometrik biçimleri kullanmıştır. Geometrik biçimlerden yola çıkarak resimsel mekanda soyut-somut, boş-dolu, yükseklik-derinlik gibi zıtlıkları incelemiştir (Şekil-3.3.100).

Mahir'in kullandığı yöntem yapısal olarak Victor Vasarely'nin *Cheyt-Pyr* isimli eserinde (Şekil- 1.2.2.2.11) uyguladığı teknikten ayrı olarak renkli hacimlerin farklı

izdüşümlerini mekanda yerleştirmiştir. Sanatçı bu teknik sayesinde mekanda görsel doku elde etmiştir.



Şekil-3.3.100. Mehmet Mahir, 2001,
tuval üzerine yağlıboya

Soyut figüratif bir resim geleneğinden soyut dışavurumcu bir anlatıma doğru yönelen Reyhan Abacıoğlu'nun (d. 1953) çalışmalarında, yüksek bir leke ritmiyle zenginleşen, lirik bir plastik alt yapı yer almaktadır. Sanatçının çalışmasında yapısal bakımdan lekenin yarattığı açıklık ve koyuluk ince bir denge anlayışıyla tasarlanmıştır. “İnsanın temel ihtiyaçlarından biri de, iz bırakma isteğidir.” Diyen Abacıoğlu'nun resimlerinde, mekansal olarak yer yer kullandığı harfler lirik bir atmosfer oluşturmuştur. Resmin öngördüğü kurguya ve içeriğe eşlik eden, yoğun bir taşıyıcı öge olarak karşımıza çıkan renk, yapıtlardaki biçim diliyle birebir örtüşen bir dokuya sahiptir (Şekil-3.3.101). Var olma hususunda işlevsel bir kararlılıkla, sadece yüzeydeki şekilsiz yapıların özgün varlıklarına zemin hazırlamakla kalmayıp, bundan öte anlamı vurgulayıcı özel bir rol üstlenmiştir (Ersağdıç, 2006, 68).



Şekil-3.3.101. Reyhan Abacıoğlu, *Untitled*, 2005,
tuval üzerine akrilik, 90 x 90 cm

Kerim Kılıçarslan (d. 1963), yaptığı yağlıboya çalışmalarında yapısal olarak farklı malzeme ve teknikleri bir arada kullanması sonucu dokunsal doku etkisi görülmektedir. Sanatçı eserlerinde savaşları, acıları, yok oluşları, toplumsal sarsıntıları eserlerinde çamur, toprak, yağ, ateş, is, petrol gibi malzemelerle ilişkilendirerek, insanoğlunun ilkelik - çağdaşlık sınırında dolaşırken kendisini güvenli alanlara taşıyacak köprüleri dinsel, büyüsel ayin kurma çabasını görselleştirmektedir (Şekil-3.3.102). Sanatçının eserinde mekansal bakımdan derinlik etkisi vardır.



Şekil-3.3.102. Kerim Kılıçarslan, 2006,
tuval üzerine karışık teknik, 100 x 80 cm

Kemal Önsoy (d. 1954), çalışmalarını tuval yüzeyini boyayıp sökerek tuvalin yüzeyinde izler oluşturarak yapmaktadır. Sanatçının eserinde, yapısal olarak tuval yüzeyinde katman katman oluşturduğu dokular geriye doğru derinlik etkisi vermektedir (Şekil-3.3.103). Sanatçının farklı zaman aralıkları ile tuval yüzünde oluşturduğu izler, farklı derinlik etkilerinin oluşmasına izin verir. Sanatçı kullandığı malzeme ile sanat dilini oluştururken, resim farklı dokusal etkileri de çağrıştırır. Etraf İnsan adlı çalışmada resim yüzeyinde, kapatılıp açılarak oluşturulan eylemler dizisi ardından, elde edilen dokulardan bir kısmı, boyanın altından hissedilecek şekilde sanatçı tarafından kapatılmıştır. Sanatçı oluşturduğu resimsel mekanda beyaz boya kullanarak yapay doku elde etmiştir.



Şekil-3.3.103. Kemal Önsoy, *Etraf İnsan*, 2003,
tuval üzerine karışık teknik, 182 x 162 cm

“Sanatçının resimlerinde sanat nesnede değildir. Malzemede ve malzeme ile hayata geçirilir ve malzeme olur. Resmin çağrıştırdığı nesnelere olabilir. Bu nesnelere, resmedilmeden sanatçının rastlantıyı oluşturma, yaratma ve farkındalık sürecinin sonunda oluşurlar. Sanatçının resim yapma eylemi aynı zamanda yıkmayı da içeren bir süreçtir” (Başarır, 2006, 39).

Renk, biçim ve espas üzerine yoğunlaşan Ebru Uygun'un (d. 1974) çalışmalarında, daha önceleri dokuya daha fazla önem verirken yaptığı son eserlerinde doku ile beraber rengin de yapılarına hakim olduğu görülmektedir. Sanatçı çalışmasında dokuyu elde etmek için tela bezi, katran, tutkal yağlıboya gibi malzemeleri kullanmıştır (Şekil-3.3.104). Bu çalışmada sanatçı yapısal anlamda kendine ait bir teknik geliştirerek, tuval bezlerini boyamış, boyandıktan sonra şeritler halinde kesmiştir. Tek tek başka bir tuval üzerine birer santim arayla üst üste giydirilerek çalışmalarını düzenlemiştir. Mekanda doku etkisiyle birlikte derinlik sağlanmıştır.



Şekil-3.3.104. Ebru Uygun, *İsimsiz*, 2007, tuval üzerine karışık gereç, 190 x 250 cm

Bahar Kocaman'ın (d. 1961) son dönem kolajlarında, resimlerinde boşlukta titreşen leke ve renk ritimleri karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında yapısal bakımdan lekenin yerini, konturları yırtma, koparma eylemiyle göze çarpan parçalar almaktadır. Lekeler arasındaki ışık ve renk ritmi, parçaların yüzey üzerinde katmanlaşmasıyla kırılan ışığın gölgelerle tonlayarak açığa çıkardığı renklerin aksak ritmine dönüşmektedir. Fırça darbeleriyle resmin dokusuna sızan renk vuruşlarının organik bir ilişki kurduğu derin boşluk ise, parçaların üst üsteliği ile “yakınlaşan” ve yüzeyin ardına itilerek “uzaklaşan” bir yüzey halini almaktadır (Uçkan 2006, 66). Sanatçı, resim yüzeyinde yırtıp çıkardığı kolaj parçalarını fırça darbeleri ile sonradan müdahale etmiştir (Şekil-3.3.105). Sanatçının çalışmasında, parçaların arasına girerek ışığın etkisini belirginleştiren yarı şeffaf katmanlar ve yakın tonların bulutsu ışık ritminde titreşen ışık sızıntısıyla kolajların yüzeyi de bu ara ritmin, resimsel mekanda bağlayıcı dalgalarını güçlendiren akustik bir espas yaratmaktadır (Uçkan, 2006,67).



Şekil-3.3.105. Bahar Kocaman, 2006,

Tuval üzerine karışık teknik

SONUÇ

Doğada bulunan her nesnenin, yüzey ve formların karakterini belli eden bir dokuya sahiptir. Doğadaki varlıkların düzenini oluşturan eleman doku olmuştur. Doku, nesnenin formunu ve biçimini üçüncü boyuta taşıyan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Plastik bir dil olarak resim sanatında görsel dokular sezgisel olarak varlığını sürdürmektedir. Resim sanatının tarihsel sürecine baktığımızda doku varlığını sürekli hissettirmiştir. Bu tarihsel süreç içinde dokunun resimsel bir unsur olarak Türk sanatçıları tarafından kullanıldığı görülmüştür.

İlk çağlarda mağara duvarlarına yapılan çeşitli resimlerden günümüze kadar olan zaman diliminden itibaren karşımıza çıkan doku, ilk dönem resim sanatında gerçekleri yansıtma amacı doğrultusunda kullanılmıştır. Orta çağ boyunca görsel olarak betimlenen dokunun, farklı tekniklerin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte çeşitliliği de artmıştır. Görsel olarak algılanan doku yanında dokunsal dokular da resim sanatında görülmeye başlanmıştır. Yüzey üzerinde kullanılan dokunsal doku, Rembrant ile birlikte görülmeye başlanmış, empresyonistlerle şekillenmiş ve kübizm ile beraber plastik bir anlatım dili haline gelmiştir. Kübistler, yaşamın parçalanmışlığına paralel olarak nesnelere parçalamış ve aynı zamanda sıradan malzemelerin kullanımını gündeme getirmiştir. Yüzey üzerinde kullanılan, cam, kum, kağıt, taç, çivi gibi farklı malzemeler birer sanat nesnesi durumuna gelmiş ve dokusal bir anlatım ortaya çıkmıştır. Toplumla beraber değişen ve ortaya çıkan yeni tarzların sanata yansması yadsınamaz bir gerçektir. Bu anlamda sanatsal dilin ifade edilmesinde farklı malzeme ve yeni tekniklerin resimsel yüzey üzerinde uygulanması sonucu dokunun etkin olduğu resimler sanat tarihinde yerini almıştır.

Araştırmanın kapsamı 1970 ve sonrası ile sınırlandırılmıştır. Bunun nedenini açıklamak gerekirse, Türk resim sanatının 1970'lerden sonra dokusal olarak, farklı malzeme ve yeni tekniklerin de kompozisyonlara eklenmesiyle, yeni bir açılım içine girdiği görülmektedir. Bu yeni hareketlenme sonucu 1970 ve sonrasında sanatçıların çalışmalarında farklı dokusal etkiler görülmüştür.

Çalışma kapsamında batı sanatında kullanılan doku unsurunun günümüz Türk resim sanatına yansımaları incelenmiş, sanatçıların eserlerinden örnekler verilerek araştırılmıştır. Yapılan bu araştırmada doku unsurunun resim sanatındaki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. İki boyutlu yüzey üzerinde plastik ifade aracı olarak ortaya çıkan dokusal anlatım çeşitlemeleri örneklerle incelenmiştir. Dokunun etkileşim içinde olduğu diğer plastik elemanlar ve kavramlar incelenmiştir. Bu kapsamda dokunun yapısal, mekansal etkileri araştırılarak renk, ışık ve gölge gibi resimsel elemanlarla etkisi anlatılmıştır.

Günümüz Türk sanatçıları tuval yüzeyi üzerinde farklı fırça darbeleri ve kolaj tekniği ile dokuyu ve doku çeşitlerini plastik anlatım dili olarak kullanmışlardır. Batı sanatında doku unsurunun uygulanış biçimine benzer etkiler günümüz Türk sanatçılarının incelenen eserlerinde de karşımıza çıkmıştır. Türk resim sanatında boyanın üst üste katmanlar halinde sürülmesiyle ve boya tabakalarının yer yer kazınmasıyla birlikte yüzey üzerinde dokusal etkiler elde edilmiştir. Ayrıca resim yüzeyi üzerinde farklı malzemelerin, kum, tahta, talaş, kumaş gibi malzemelerin boya ile birlikte kullanılmasıyla doku ortaya çıkmıştır.

Doku unsurunun günümüz Türk resim sanatında kullanılması batı sanatı ile uyumlu olarak gelişmekte ve doku, renk, ışık-gölge gibi plastik sanatların önemli elemanlarından biri olarak yerini almakta olduğu görülmüştür. Batı resim sanatı içindeki teknik ve malzeme yönünden meydana gelen gelişmeler Türk resim sanatına da yansımıştır. Türk sanatçıları, kendi toplumsal dinamiklerini resimsel yüzey üzerinde değişik malzemeleri bir arada kullanarak resimde farklı anlatım yollarına başvurumaktadırlar. Türk resim sanatında doku bir amaç olarak değil araç olarak kullanılmış olup dokusal etkilerden ifadeyi vurgulamak için yararlanıldığı sonucuna varılmıştır.

Örneklediğimiz Türk sanatçılarının eserlerini incelediğimizde, dokuyu çalışmalarında plastik ifadeyi güçlendiren bir araç olarak kullandıkları görülmektedir. Günümüz Türk sanatçıları tarafından yüzey üzerinde kullanılan doku çeşitleri, görsel, dokusal ve optik doku örneklerini içermektedir. Görülen bu dokusal etkiler batılı sanatçıların kullanmış

oldukları dokusal etkilerin yansıması durumundadır. Bu anlamda hayatımızın her alanında hissettiğimiz ve algıladığımız doku unsuru, çizgi nokta, renk, ışık, gölge, denge, espas gibi sanatçıların eserlerinde kullandığı önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıktığı söylenebilmektedir.

Batı sanatında kullanılan doku unsurunun Türk sanatına yansımasının çeşitli bakımlardan araştırılması, plastik dilin geliştirilmesinde katkıda bulunmuştur. Türk sanatçıları kurguladıkları tasarımlarda farklı düzenlemeler yaparak daha önce kullanılmamış dokusal ilişkileri ve düzenleri inceleme ve bulma çabası içinde olmuşlardır. Türk sanatçılarının eserlerinde, plastik anlatım dili oluşturma çabası içinde yüzeyde kullanılan dokunun sınırsız anlatım imkanı sunduğu görülmüş ve bu çalışmalarla belli bir plastik anlatıma ulaştığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu araştırma kapsadığı sınırlı zaman dilimi içinde günümüz Türk resim sanatında dokunun farklı kullanım alanlarına bakmaya çalışmıştır. Batı resim sanatında görülen dokusal örneklerin Türk sanatçıları tarafından da eserlerinde kullanıldığı ve diğer resimsel elemanlarla birlikte ele alındığı görülmüştür. Tez kapsamında elde edilen bilgiler, daha sonraki çalışmalara ışık tutması bakımından önem taşımaktadır. Bu araştırmanın yeni uygulama ve incelemelere faydalı bir kaynak olması temenni edilir.

KAYNAKÇA

Arntz, William, Chase Betsy, Vicente Mark; Ne Biliyoruz ki? Çev: Murat Sağlam. İnkılap Kitabevi, 2008.

Arslan, Necla; “Ferruh Başağa” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 200-201.

Atalayer, Faruk; Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 769, Eskişehir, 1994.

Ateş, İsmail; Resimsel Öge Olarak Geometrik Yüzeyler İçerisinde Biçim ve Doku İlişkileri, Sanatta Yeterlilik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.

Baraz, Yahşi; “Bir Sanatçının Topluma Hediyesi”, Rh Plastik Sanatlar Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2005, S.20, s. 63.

Başarır, Gülgün; “Bir Sergi, Resim ve Söyleşme İkilemi”, Artist Dergisi, Aralık, 2006, s. 39.

Bernadac, Marie, LLaure; Picasso: Dahi ve Deli, Yapı Kredi Yayınları, Çeviren. Cem İleri, İstanbul, Haziran, 2003.

Bigalı, Şeref; Resim Sanatı, Minpa Matbaacılık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No: 432, Ankara, 1999.

Bozkurt, Mahmut; “Oktay Anılanmert” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 99

Burak, Cihat; Ben ve Kendim Monolog, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.4, 1992, s. 6, 7, 10.

Demir, Abdullah; Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, A.Ö.F. Yayınları, Eskişehir, 1993.

Erdoğan, Ferah, Nur; (2002). Yüksek Lisans Tezi. İlköğretim Okullarında (6., 7. Ve 8. Sınıflarda) Kolaj Tekniğinin Eğitime Katkısı. İstanbul. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdok, Neşe, Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi, İstanbul Devlet Güzel.Sanatlar.Akademisi Yayın No.70, İstanbul, 1977

Ergüven, Mehmet; Yoruma Doğru, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Ersağdıç, Yıldız; “Organik Bir Yapıtı Estetiği Üzerine”, Artist Dergisi, Aralık, 2006, s. 68.

Ersoy, Ayla; Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, Creative Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Erzen, Jale, Necdet; “Nicholas De Stael” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1693.

Germaner, Semra; Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı, İstanbul, 1999.

Gezgin, Ümit; “Zahit Büyükişleyen Resminde Geometrik Dizaynın Estetik Yeniden Varoluşu”, Artist Dergisi, Aralık, 2003, S.14, s.54

Gezgin, Ümit; “Zahit Kozmik Bir Estetiğin İzini Sürmek, Tülin Onat Resminin Bilinçsel Estetik Açılımı Üzerine”, Artist Dergisi, Nisan, 2004, S.14, s.88.

Gürel, Haşim, Nur; “Cihat Burak ve 19 Mayıs 1960”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.14, 1994, s.49.

Giray, Kıymet; “Tülin Onat” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1375.

Işingör, Mümtaz; Temel Sanat Eğitimi, T.T.K. Basımevi, Ankara, 1986

İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1991.

Januszczak, Waldemar; Great Masters of Art, Quantum Books Ltd., Çeviren. Yavuz Tokgöz, London, 2003.

Kahraman, Hasan, Bülent; “Mehmet Güteryüz”, Türkiye’de Sanat, Ocak-Şubat, 1992, S. 2, s. 7.

Kalmık, Ercüment; Tabiatta ve Sanatta Doku, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1964.

Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi A.Ş., Çevirenler. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, İstanbul, 1982.

Madra, Beral; “Bedri Baykam” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 205.

Mert, Veli; Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan Algılayışı ve Bakışı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007

Orton, Fred; Action, Revolution and Painting, Oxford Art J. Çeviren. Yavuz Tokgöz, 1991; 14: 3-17

Önder, Şenyapılı; “Gözle Algılanan Sanatlarda Mekan”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S.78, 2000.

Rosenthal, Mark; The Structured Subject in Contemporary Art: Reflection on Works in the Twentieth Century Galleries. Philadelphia Museum of Art Bulletin, Çeviren. Yavuz Tokgöz, Vol. 79, No. 340, 1983, pp. 3-24.

Sadak, Yalçın; Bubi, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002.

Saydam, Tuncay; “Bir Sergiden İzlenimler”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Mart*Nisan, 2004, S. 63, s. 77.

Savaş, Remzi; Form ve İnşa, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara, 1977.

Smith, Edward, Lucie;. (2004). Visual Arts In The 20Th Century. (E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay Çev.). İstanbul, Akbank Kültür Sanat Yayınları, Stampa Basım Sanayii.

Şengül, Erhun; Resim Eğitiminde Obje-Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2003.

Tansuğ, Sezer; Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1995.

Tansuğ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1999.

Tanyeli, Uğur; “Mekan” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1193.

Turani, Adnan; Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1968.

Turani, Adnan; Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.

Turani, Adnan; Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 2000.

Tüzcet, Önder; Form ve Doku, Matbaa Teknisyenleri Koll. Şti., İstanbul, 1967.

Uçkan, Özgür; “Bahar Kocaman Kolajları”, Rh Plastik Sanatlar Dergisi, S. 35, 2006, s. 66.

Watanabe, Reiko; Jackson Pollock, Taschen Potrfolio, Çeviren. Yavuz Tokgöz, China, 2006.

Wölfflin, Heinrich; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi A.Ş., Çeviren. Hayrullah Örs, İstanbul, 2000.

Yılmaz, Mehmet; Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

İnternet Kaynakları

<http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=83>, 11.09.2009

http://lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html, 13.08.2009

<http://artcritical.com/DavidCohen/SUN-2008/0110.htm>, 17.09.2009

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=456&periodID=&pageNo=1&exhID=0>, 17.09.2009

<http://skullcull.wordpress.com/2008/03/03/jenny-saville/>, 3.10.2009

RESİM KAYNAKÇALARI

I. BÖLÜM

- Şekil- 1.1. <http://www.agaclar.net/galeri/showimage.php?i=20922>, 05.09.2009
- Şekil- 1.2. <http://www.astartela.com/?slayt=kurk%20cesitleri>, 06.09.2009
- Şekil- 1.3. <http://www.populerbilgi.com/resimler/bukalemun/FrameSet.htm>, 06.09.2009
- Şekil- 1.2.1.4. <http://www.michenermuseum.org/exhibits/adams.php>, 08.08.2009
- Şekil- 1.2.1.5. <http://www.agaclar.net/galeri/showimage.php?i=153&c=212>, 23.08.2009
- Şekil- 1.2.1.1.6. <http://www.aksonturk.com/akson/akson.html>, 23.08.2009
- Şekil- 1.2.1.2.7. www.arowana.asia, 13.08.2009
- Şekil- 1.2.1.3.8. <http://www.texturise.com/?p=679>, 06.09.2009
- Şekil- 1.2.2.9. <http://www.texturise.com/?cat=15>, 06.09.2009
- Şekil- 1.2.2.1.10. <http://www.artnet.com/artwork/425993564/424289498/friedensreich-hundertwasser-schneckenhauser.html>, 12.09.2009
- Şekil- 1.2.2.2.11. http://www.museum.hu/museum/temporary_en.php?IDT=6731&ID=283, 07.09.2009
- Şekil- 1.2.2.3.12. <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/04/tpies-antoni-arte-abstracta.html>, 07.09.2009
- Şekil- 1.2.2.3.13. <http://www.elizabethleach.com/Shows-Detail.cfm?ShowsID=83>, 07.09.2009
- Şekil- 1.2.2.4.14. Bernadac, Marie, LLaure; Picasso: Dahi ve Deli, Yapı Kredi Yayınları, Çeviren. Cem İleri, İstanbul, Haziran, s. 62–63, 2003.
- Şekil- 1.2.2.4.15. http://www.chess-theory.com/encprd03731_chess_practice_reflections_debates_arts.php, 12.10.2009
- Şekil- 1.2.2.4.16. <http://jama.ama-assn.org/cgi/content/extract/294/1/15>, 22.09.2009

II. BÖLÜM

- Şekil- 2.1.17. Watanabe, Reiko; Jackson Pollock, Taschen, China, 2006.
- Şekil- 2.1.18. Wölfflin, Heinrich; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, sf. 121

Şekil- 2.1.19. tr.wikipedia.org/wiki/Köy_Düğünü, 24.10.2009

Şekil- 2.1.20. tr.wikipedia.org/wiki/Köy_Düğünü, 24.10.2009

Şekil- 2.2.21. Néret, Gilles; Matisse, Taschen, Korea, s. 240, 1999

Şekil- 2.3.22. <http://jessicanessicas-gallery.buzzsugar.com/263655>, 26.10.2009

Şekil- 2.3.23. <http://jessicanessicas-gallery.buzzsugar.com/263655>, 26.10.2009

Şekil- 2.3.24. <http://jessicanessicas-gallery.buzzsugar.com/263655>, 26.10.2009

Şekil- 2.3.25. <http://jessicanessicas-gallery.buzzsugar.com/263655>, 26.10.2009

Şekil- 2.3.26. <http://jessicanessicas-gallery.buzzsugar.com/263655>, 26.10.2009

Şekil- 2.3.27. <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso29.html>, 25.10.2009

Şekil- 2.3.28. http://farm4.static.flickr.com/3204/2922905673_44efb5c460.jpg,
25.10.2009

Şekil- 2.3.29. http://www.bluetravelguide.com/us/oeuvre/photo_ME0000104614.html,
26.10.2009

Şekil- 2.3.30. Wölfflin, Heinrich; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 2000, sf. 111

Şekil- 2.3.31. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/>, 22. 09. 2009

Şekil- 2.3.32. Düchting, Hajo; Paul Cézanne, Taschen, Korea, 1989, s. 144–145

Şekil- 2.3.33. http://www.expo-cezanne.com/1_3.cfm?id=-53051210, 26.10.2009

Şekil- 2.4.34.

http://www.artknowledgenews.com/Edgar_Degas_Intimty_and_Pose.html, 08.09.2009

III. BÖLÜM

Şekil- 3.35. <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/cave-exploration/lascaux-cave-walls-photography.html>, 08.09.2009

Şekil- 3.36.

<http://www.turizm.gov.tr/EN/Yonlendir.aspx?F6E10F8892433CFF8007620E7D5602E8D8BCB62E24B80D8E2>, 08.09.2009

Şekil- 3.37. <http://www.lib-art.com/artgallery/1416-rembrandt-harmenszoon-van-rijn.html?ar=100>, 08.09.2009

Şekil- 3.38. <http://www.bestpriceart.com/painting/?pid=77766>, 09.09.2009

Şekil- 3.39. <http://www.art-prints-on-demand.com/a/pieter-brueghel-the-elder/childrens-games-2.html>, 08.09.2009

Şekil- 3.40. Ayrıntı,

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-_The_Fight_between_Carnival_and_Lent_-_detail_1.JPG, 08.09.2009

Şekil- 3.41.

<http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special%3ASearch&search=Claude+Monet%2C+Wheatstacks>, 09.09.2009

Şekil- 3.42.

<http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special%3ASearch&search=Signac>, 09.09.2009

Şekil- 3.43. ayrıntı,

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Paul_Signac_Dimanche.jpg, 22.10.2009

Şekil- 3.44. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_004.jpg, 09.09.2009

Şekil- 3.45. <http://artcritical.com/sandler/images/jackson-pollock.jpg>

Şekil- 3.46.

http://www.chrisdenengelsman.nl/Reprocitaat/Pollock/full_fathom_five.detail.jpg, 14.10.2009

Şekil- 3.47. https://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/klein/klein12-30-4.asp, 09.09.2009

Şekil- 3.48. <https://www.artnet.com/artwork/425680074/425216679/pierre-soulages-peinture.html>, 09.09.2009

Şekil- 3.49. <http://artcritical.com/DavidCohen/SUN-2008/0110.htm>, 09.09.2009

Şekil- 3.50. <http://www.mnartists.org/article.do?rid=158940>

Şekil- 3.51. http://pastexhibitions.guggenheim.org/global_gugg/images/c_small.jpg

Şekil- 3.52.

<http://www.artnet.com/auctions/Pages/Common/Lot/LotDetails.aspx?lotId=14757>, 21.10.2009

Şekil- 3.53. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81468, 26.10.2009

Şekil- 3.54. http://www.abstract-art.com/abstraction/13_more_artists/ma25_tapies_creu_I_r.html, 09.09.2009

Şekil- 3.55. http://hirshhorn.si.edu/visit/in_depth.asp?key=33&subkey=98, 09.09.2009

Şekil- 3. 56. http://bandeiranegra1.files.wordpress.com/2009/06/dubuffet-dhotel20nuance20d_abricot.jpg, 25.10.2009

Şekil-3.1.57.

<http://www.artnet.com/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=Philippe+Pasqua+>, 3.10.2009

Şekil-3.1.58. <http://www.artnet.com/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=jenny+saville>, 3.10.2009

Şekil-3.3.59.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=1694A3E28E06B954F420FC22D7724C96, 09.09.2009

Şekil-3.3.60.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=4CBD23964146D10935A18F131EB05786, 09.09.2009

Şekil-3.3.61.

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=9030&ic=90&sergi=791&pg=4&order=62>, 09.09.2009

Şekil-3.3.62. http://tr.wikipedia.org/wiki/Hasan_Kavruk, 09.09.2009

Şekil-3.3.63.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=30&periodID=-1>, 09.09.2009

Şekil-3.3.64. <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/71turani.htm>09.09.2009

Şekil-3.3.65.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=F1CD05C60BC7BDA878567C4DC81A0E0E09.09.09.2009

Şekil-3.3.66. <http://www.minesanat.com/CAGDAS13/BUYUKISLEYEN.htm>, 09.09.2009

Şekil-3.3.67. <http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=turan+erol>, 09.09.2009

Şekil-3.3.68. <http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=orhan+peker>, 09.09.2009

Şekil-3.3.69.

<http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=mustafa+esirku%FE&x=60&y=11>, 09.09.2009

Şekil-3.3.70.

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=456&periodID=361&pageNo=0&exhID=0>, 23.10.2009

Şekil-3.3.71. http://www.galeribinyil.com.tr/gecmis_omer_uluc.htm, 09.09.2009

Şekil-3.3.72.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=1C77CB778AFC640CC139F69CC0406B70, 09.09.2009

Şekil-3.3.73.

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=735, 09.09.2009

Şekil-3.3.74. <http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=fethi+arda>, 09.09.2009

Şekil-3.3.75.

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=593&periodID=-1>, 09.09.2009

Şekil-3.3.76.

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=584&periodID=-1>, 10.09.2009

Şekil-3.3.77.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=8DB9638035A98F24671450FB690536B6, 10.09.2009

Şekil-3.3.78.

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_1506.jpg, 10.09.2009

Şekil-3.3.79. <http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=Resul+Aytemur>, 10.09.2009

Şekil-3.3.80. <http://www.artnet.com/artist/425391845/zeki-faik-izer.html>, 10.09.2009

Şekil-3.3.81. <http://www.artnet.com/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=abidin+dino>, 10.09.2009

Şekil-3.3.82. http://tr.wikipedia.org/wiki/Selim_Turan, 10.09.2009

Şekil-3.3.83. <http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=burhan+do%F0an%E7ay>, 10.09.2009

Şekil-3.3.84. <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=3&s=17>, 10.09.2009

Şekil-3.3.85. http://lightmillennium.org/winter01/turkish/turkce_anasayfa.html

Şekil-3.3.86.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=4CBD23964146D10982A5F214B7121B20, 10.09.2009

Şekil-3.3.87.

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablolar/devrim-erbil-5.jpg&w=400&h=550>, 10.09.2009

Şekil-3.3.88.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=67E6CF37FE30515B6924A4BDCEF8C215, 10.09.2009

Şekil-3.3.89. http://www.stilllife.com.tr/ekrem_kadak/ek01.JPG, 10.09.2009

Şekil-3.3.90.

http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=A27C12CF83DBAE8B793EC116EE204662, 10.09.2009

Şekil-3.3.91. <http://www.entegreajans.com/sergi/images/17.jpg>, 09.10.2009

Şekil-3.3.92.

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=578&periodID=694>, 10.09.2009

Şekil-3.3.93. <http://www.minesanat.com/CAGDAS13/KOCAN.htm>, 10.09.2009

Şekil-3.3.94. http://www.semragoney.com/img/1994_1997_calismalar/15.htm, 10.09.2009

Şekil-3.3.95. <http://www.minesanat.com/CAGDAS13/ALTAN.htm>, 11.09.2009

Şekil-3.3.96.

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_642.jpg, 11.09.2009

Şekil-3.3.97.

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=-1>, 11.09.2009

Şekil-3.3.98. <http://www.zumrutradau.com/images/KAIT%20LALELER-I200250x60.jpg>, 11.09.2009

Şekil-3.3.99.

http://www.galerioda.com/100de100poup/100de100resim/yilmaz_demirag.jpg, 11.09.2009

Şekil-3.3.100. www.mehmetmahir.com

Şekil-3.3.101. <http://karaart.com/turkishart/artists/abacioglu/547.html>, 11.09.2009

Şekil-3.3.102.

<http://lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=825>,
11.09.2009

Şekil-3.3.103.

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=168 , 10.08.2009

Şekil-3.3.104.

http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=D2EACF6643B4F0F16AF45FC20208D695, 24.08.2009

Şekil-3.3.105. <http://baharkocaman.com>, 22.09.2009

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'da doğdu. 2004 yılında Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimini Birincilik ile tamamlayarak fakültenin mezuniyet Birinciliği ödülünü aldı. 2002–2008 yılları arasında Kayseri ve Sivas'ta gerçekleştirilen karma sergilere katıldı. 2006 yılında aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine başladı.

İletişim Bilgileri

Adres : Köşk Mh. Sırdar Geçidi Dedeoğlu Ap. K.10/19 Melikgazi/Kayseri

Gsm : 5556092484

e-mail : neciletto@gmail.com